SANAT DÜNYASI: 8

İslam Sanatı ve Mimarlığı
Robert Hillenbrand
270 İllüstrasyon
Çeviren: Çiğdem Kafescioğlu

İslam sanatı ve mimarlığının dünya çapındaki uzmanı Robert Hillenbrand, bin yıllık bir tarihi ve Atlantik'ten Hindistan ve Çin sınırlarına uzanan bir alanı ele alarak, İslam uygarlığına ait sanatların yeni bir sentezini oluşturan rakipsiz bir eser yazdı. Hillenbrand, mimarlık, hat sanatı, kitap süsleme, resim, seramik, cam, dokuma ve metal işçiliğini kapsayan çok geniş bir yelpazedeki sanat biçimlerinin gelişimini, Hz. Muhammed'in ölümünden Osmanlı İmparatorluğu'na dek izliyor. Haritalar ve sözlük bölümüyle tamamlanan bu kitap, okuru büyük işler başarmış bir uygarlığın sanatlarına ulaştıran bir rehber niteliğindedir.

Kapak resmi:
Topkapı Sarayı Harem çinilerinden ayrıntı,
17. yüzyıl sonu.

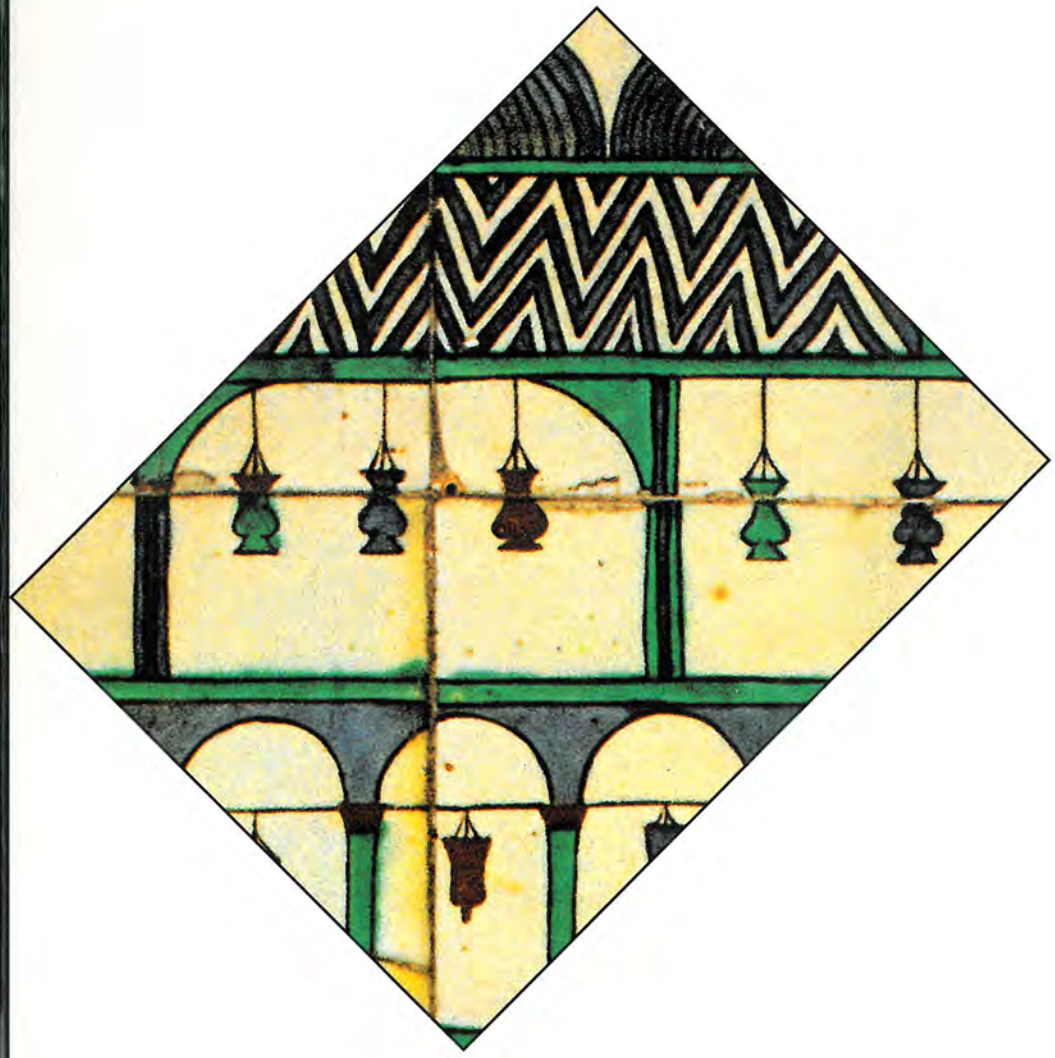
22000000 TL.
22 00 TL.

ISBN 975-8293-66-4
9 789758 293667
homerkitabevi
Yeni Çarşı Cad. No: 28/A
34433 Galatasaray - İstanbul
www.homerbooks.com

İSLAM SANATI ve MİMARLIĞI Robert Hillenbrand

Robert Hillenbrand

İSLAM SANATI ve MİMARLIĞI



homerkitabevi

Robert Hillenbrand

Cambridge ve Oxford Üniversitelerinde öğrenim görmüştür. 1971'den beri Edinburgh Üniversitesi öğretim üyesidir ve 1989 yılında bu üniversitenin İslam Sanatı Profesörü olmuştur. İslam dünyasında Fas'tan Güney Doğu Asya'ya kadar pek çok yere seyahat etmiş, Princeton, Los Angeles, Dartmouth ve Bamberg Üniversitelerinde konuk öğretim üyesi olarak bulunmuştur. Aralarında İran resmi ve İslam mimarisi üzerine çalışmalar bulunan yüzden fazla yayını vardır.

İslam Sanatı ve Mimarlığı

Robert Hillenbrand

270 İllüstrasyon

Çeviren: Çiğdem Kafescioğlu

homer*kitabevi*

ISBN 975-8293-66-4

İslam Sanatı ve Mimarlığı
Robert Hillenbrand

Özgün Adı
Islamic Art and Architecture

© Thames and Hudson Ltd. Londra, 1999

Çeviren
Çiğdem Kafescioğlu

Editör
Betül Avunç

Tasarım
Sinan Turan

Ofset Hazırlık
Homer Kitabevi

Baskı ve Cilt
Barış Matbaa - Mücellit

Türkçe 1. Basım 2005

© Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti.

Tüm metin ve fotoğrafların yayım hakkı saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayımcının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti.
Yeni Çarşı Cad. No: 28/A
Galatasaray 34433 İstanbul

Tel: (0212) 249 59 02 • (0212) 292 42 79
Faks: (0212) 251 39 62
e-posta: homer@homerbooks.com

İçindekiler

Giriş 9

1 İslam Sanatının Doğuşu: Emeviler Sanatı 11

2 Abbâsîler 40

3 Fâtımîler 63

4 Selçuklular 88

5 Atabeyler Çağı: Suriye, Irak ve Anadolu, 1100-1300 115

6 Memlûklar 142

7 Müslüman Batı 172

8 İlhanlılar ve Timurlular 202

9 Safevîler 233

10 Osmanlılar 263

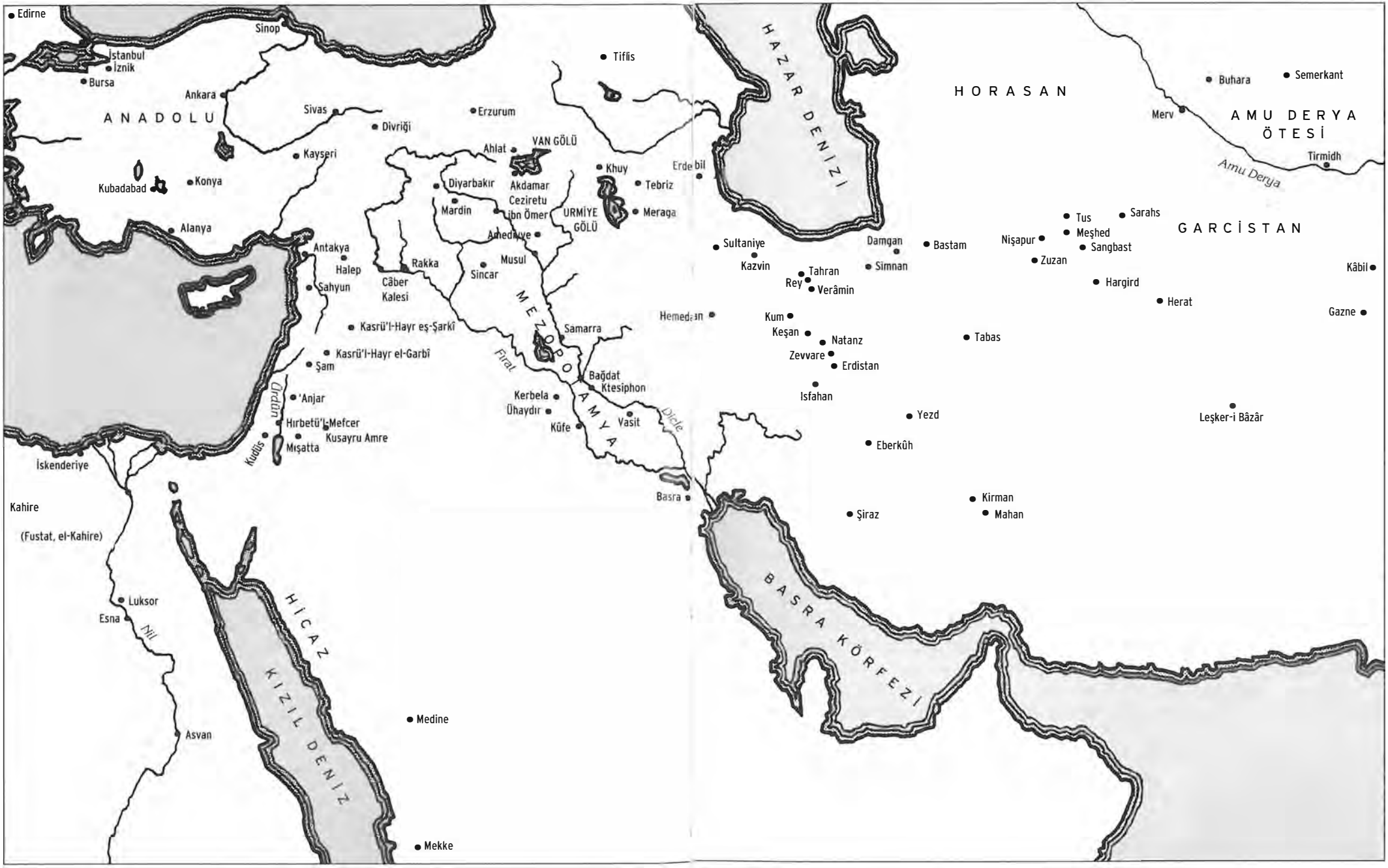
Seçilmiş Kaynakça 290

Sözlük 293

Resim Kaynakları 295

Dizin 297

Anadolu'dan Orta Asya'ya İslam Dünyası.



Margaret ve Ruthie için,
sevgiyle ve yıllar boyu verdikleri cesaret için teşekkürlerle....

Metni dikkatle okuyan ve zahmetini esirgemeden sayfalar tutan öneriler sağlayan Dr. Barbara Brend'e çok şey borçluyum. Kendisinin çabaları ile bu kitap daha da zenginleşmiştir.

İç kapak resmi: Rüstem Kamus'u yakalıyor. Firdevsî, Şahnâme, muhtemelen Tebriz, 1505 civarı; Sultan Muhammed'e atfedilebilir. İran'ın ulusal efsanesi olan Şahnâme'nin kahramanı Rüstem, zırhının üzerine giydiği kaplan derisi ve leopar kafasından yapılmış ve yedi katlı bir hotozu olan etkileyici başlığı ile tanınabilir. Resmin içindeki yazı alanlarına ve kayalardaki grotesk figürlere dikkat ediniz.

Giriş

İslam sanatı ve mimarisini bir bütün olarak ve kronolojik bir çerçeve içinde anlamak üzere yapılan her teşebbüs, bir çarpıtma riskini de beraberinde getirir. Çeşitli önyargılardan kaçınmak zordur. Konunun her yönüyle aynı derecede ilgilenmek ve aynı derecede bilgi sahibi olmak imkansızdır. İslam sanatının ilk yüzyıllarının daha detaylı bir şekilde ele alınması, bu dönem sanatının sonraki dönemler üzerine olan etkisi nedeniyle kaçınılmazdır. Fakat erken dönem sanatı örneklerinin önemli bir kısmı yok olmuştur; kalanları gerek kendi ve gerekse sonraki dönemlerin bağlamında hakkınca incelemek, bunlar üzerine yakın ve detaylı bir şekilde odaklanılmasını gerektirir. Bu, daha fazla sayıda örneği mevcut olan daha geç dönemler sanatı için aynı derecede geçerli değildir. Farklı dönemlere verilen ağırlığın bir dereceye kadar dengesiz olması bu sebeplerle kaçınılmazdır.

Hat, dokuma gibi bazı sanat biçimleri erken dönemlerden başlayarak İslam dünyasının pek çok bölgesinde üretilmeye devam edilmiş, ancak her bölge ve dönemde aynı öneme sahip olmamıştır. Tolunoğulları'nın ahşap işçiliğinin, Mağrip seramiklerinin, Timurlu dokumalarının, İspanyol metal işçiliğinin veya Osmanlı Kur'an'larının bu kitaba dahil edilmemesinin nedeni, bu eserlerin günümüzde mevcut olmaması veya önem taşımaması değildir. Böyle bir seçimi yalnızca bazı sanat alanlarının incelenmesini, o alandaki eserlerin yüksek sayılarda ve nitelikte olduğu dönemlerle sınırlandırmayı tercih ettiğimiz için yaptık. Aynı şekilde, bazı hanedanların, örneğin Gaznelilerin, Türkmenlerin, Anadolu beyliklerinin, Orta Çağ İspanyası'ndaki *Mülûkü'l-Tevaif*'in sanatı tamamiyle konu dışı bırakılmıştır. Bunun nedeni bir yandan yer darlığı, bir yandan da tek tek ağaçlar yerine ormanı görmenin gerekliliğidir. Başka şekilde söylemek gerekirse, her şey hakkında yazmayı seçip sonuçta çok az şey söyleyen kuru ve önemsiz bir metin ortaya çıkarmaktansa, anahtar nitelikteki obje ve anıtları seçip onları detaylı bir şekilde incelemeyi tercih ettik. Çünkü, böyle bir yaklaşımın, bu eserleri üreten okul veya tarzı anlamaya başlamak için bir olanak yaratacağını düşündük. Yani bu kitap, vadilerden çok tepeler hakkında, renkleri ise parlak ve temel renkler.

İkinci bir amaç ise, İslam sanatının çeşitli okul ve tarzlarını mümkün olduğunca detaylı bir tarihi bağlam içinde ele almak, böylece sunulan imgelerin boşlukta kalmasını önlemek. Uzmanlar kendilerini, bu kitabın onlar için yazılmadığını düşünerek avutmak durumundalar. Gerçekten de bu kitap engin bir alana bir girişten başka bir şey değildir.

Dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da, Dünya Sanatı serisindeki Batı Avrupa sanatı kitapları çok daha uzmanlaşmış çalışmalar olup, genellikle tek bir sanat okulunu, bazen de tek bir sanatçıyı ele alırken, İslam Sanatı ve Mimarisi gibi herşeyi kapsayıcı bir başlık taşıyan bir kitabın yazılabilmesidir. Bu da, bu alana adanmış araştırmaların Avrupa sanatı konusundaki araştırmalarla karşılaştırıldıklarında, sayılarının pek az kaldığını hatırlatmaktadır. Bu nedenle, alana giriş niteliğinde rehber kitapların hâlâ bir işlevi vardır. Fakat bu dengesizlikten yola çıkarak İslam sanatının Avrupa sanatı kadar ilgiye değer olmadığını düşünmek ciddi bir yanlışlık olur. Yalnızca, kişinin bu sanatı anlamak için daha derinlere doğru gitmesi gerekir.

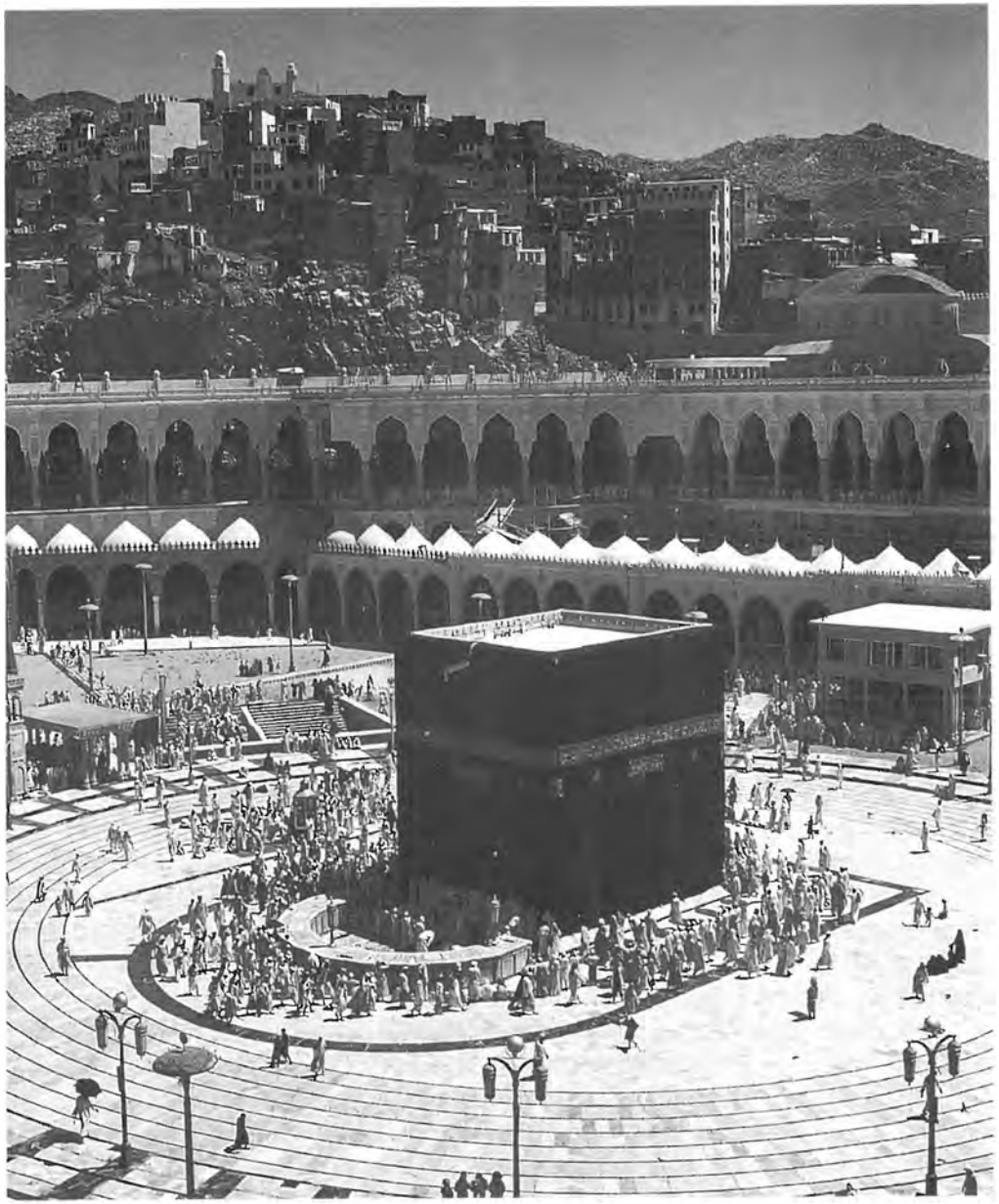
Tarihler Hakkında Not

Basit ve tutarlı bir sisteme bağlı kalmak için, tarihler miladi takvime göre verilmiş, özellikle tarihlendirilen bina ve sanat eserleri söz konusu olduğunda hicri tarihler de eklenmiştir.

İslam Sanatının Doğuşu: Emeviler

İslam sanatının doğuşu genellikle Hz. Muhammed'in 632 yılında ölümünü izleyen dönemdeki fetih fırtınası ile bağlatılandırılır, hatta bu fetihlere atfedilir. Böyle bir düşünce yeterince inandırıcıdır. Bir dünya imparatorluğunun yaratılması, yeni bir inancın ilan edilmesi, onun adını taşıyan bir sanatın ortaya çıkması -hepsi aynı bütünün parçaları gibi görünürler. Ama gerçek böyle midir? Bunlar arasında bir nedensellik ilişkisi var mıdır -ve varsa- bu gelişmenin kesin kronolojisi nedir? İlk İslam fetihleri ne kadar göz kamaştırıcı ve heyecan verici olsalar da, İslam sanatının ilk yılları ile gerçekte pek az bağlantıları vardır. Ama o erken dönemin oluşturucu özelliği açıkça ortadadır. O zaman cevaplamamız gereken soru, yedinci yüzyılın sismik politik olayları ile en erken İslam sanatı arasındaki bağlantının tam olarak ne olduğudur.

Bu soruya cevap verebilmek için kronolojik ve coğrafi odağımızın keskinleştirilmesi gerekir. Erken İslam sanatını Atlantik kıyılarından Hindistan'a ve Çin sınırlarına kadar uzanan bir imparatorluğun yaklaşık olarak da olsa temsilcisi olarak görmek, o sanatın bağlamını tamamen yanlış anlamak olur. Arapların anavatanları olan çölü terk edip tüm Batı Asya ve Kuzey Afrika'yı fetheden ilk iki neslinde, sanatsal ifadeyi geliştirmek için ne vakit ne de istek var gibi görünmektedir. Bu, ilk fatihlerin değil, onların torunlarının başarısı olacaktır. Bu erken dönemden hiçbir önemli bina ya da obje günümüze ulaşmamıştır. Bu ağır başlangıcın nedeni, yeni doğan İslam devletinin bu dönemde Arabistan'dan yönetilmesi, görsel sanatların bu bölgede de var olmakla birlikte -yakın zamanda gerçekleştirilen kazılarda Kayretü'l Fev'de saray sahnelerini içeren freskler, başka yerlerde de figürlü heykeller bulunması bunu göstermiştir- canlı bir sanat dalı olan mimari haricinde, pek de büyük bir rol oynamaması olabilir. Arabistan kesinlikle Doğu Akdeniz'den çok gerilerdedir. Aynı şekilde, bu erken dönemde hiçbir şekilde "evrensel" bir İslam sanatından da söz edilemez. Bu sanatın ufukları gerçekte Suriye ile sınırlı idi. Suriye dışından sanat eserlerinin bu eyalete getirildiği veya zanaatkârların burada çalıştığı, dolayısıyla o bölge sanatının dışarıdan etkilendiği durumlar dışında,



1. İslam'ın merkezi: Mekke'de, Mescid-i Harem'de Kâbe, Müslümanların en kutsal ibadet yeri ve haccın hedefi. Birçok defa restore edilmiştir, Müslümanların dua ederken yöneldikleri siyah taşı barındırır ve Orta Çağ şairlerine göre "bir gelin gibi", *kisve* denilen ipek kumaşla örtülmüştür. Bu örtü şimdi siyahtır, ama önceleri çok renkli olarak yapılıyordu.

İslam imparatorluğunun geri kalan kısmının sanatsal üretim bakımından bir mevcudiyeti yoktur.

Yazdıklarımız, en erken İslam sanatının biraz bölgesel bir niteliği olduğunu ve bir amaçsızlık veya içedönüklük ile vasıflandırılabileceğini düşündürebilir. Ama bu doğru değildir. Müslümanların diktiği ilk anıtların, örneğin Fustat, Basra ve Kûfe'dekilerin böyle vasıflandırılabileceği düşünülebilir, ancak bunu kanıtlamanın imkanı yoktur, çünkü bu anıtlardan hiçbir iz kalmamıştır. Ama İslam sanatı yavaş başladıysa da, çabuk hız kazanmıştır. Ayakta olan ilk önemli anıt, Kudüs'teki Kubbetü's-Sahrâ, bir özgüven ifadesi taşır. Yeni bir sanat başlamıştır. Bu sanat kısa sürede olgunlaşmış, Emevi Dönemi (661-750) boyunca gözlemlenen bütün deneylere ve fikir değişikliklerine rağmen, çağın derin özgüveni hiç sarsılmamıştır.

Bu özgüven, Emevi sanatının en çarpıcı özelliklerinden biridir ve varlığı birbiriyle bağlantılı birkaç faktöre bağlıdır. Bunların en başta geleni, belki de Arapların askeri seferlerindeki şaşırtıcı başarıdır. Düşmanlarına sihirli hayatlar yaşıyormuş gibi görünmüş olmalıdırlar, çünkü kazanma yetilerini Emevi Dönemi boyunca kaybetmemişlerdir. Yıllar içinde İslam devletlerinin sınırları giderek genişlemiş, ancak Peygamber'in ölümünden tam bir yüzyıl sonra, 732'de, Arap ordularının Orta Fransa'da, Poitiers'de yenilmesi, önemli toprak kazanımlarının (yalnızca tarihi öngörü ile de olsa) gelecek birkaç yüzyıl için sona erdiğinin işareti olmuştur. Fakat Emevilerin muhteşem özgüveni yalnızca askeri başarılara dayanmıyordu; aynı zamanda hanedanın çeşitli iç zorlukları yenerek ayakta kalabilmesine de bağlı idi. Bu zorluklar Emevi döneminin ilk otuz yılında özellikle tehlikeli idi. Bu dönemde hiçbir önemli sanat eseri üretilmemesi tesadüf olmayabilir. Fakat Emevi gücünün sağlamlaşmasını ve hanedanın iç düşmanlarına karşı zafer kazanmasını takip eden dönemdeki inşaat patlaması, bir dereceye kadar da olsa bu politik gelişmeler bağlamında, Emevi hakimiyetinin bir kutlaması olarak değerlendirilmelidir. Bu propaganda boyutu, ikincil derecede önemli olmakla birlikte, gelecek dönemlerde de İslam sanatında, özellikle de mimaride, sıklıkla ortaya çıkacaktır.

İçerideki ve dışarıdaki muazzam askeri başarılara dayanan özgüvenlerine bağlı olarak, Emevilerin hanedanlarının gücünün sağlamlığına dayanan bir özgüvenleri de vardı. Emeviler, İslam tarihinin başlangıcındaki halifelik seçimine dayalı yönetim ilkesini terk ederek, bunun yerine hanedanın devamlılığı ilkesini getirmişlerdi. Yedinci yüzyıl sonlarının iç politik dalgalanmaları büyük ölçüde bu değişime

bağlıydı ve bu değişim ile beslenmişti. Fakat bir defa düşmanları üzerinde hakimiyet kurduktan sonra, Emeviler tarihin pek az benzerini sunacağı bir aile gücü bilinci oluşturmuşlardır. Aralarında Abdülmelik, I. Velid ve II. Velid'in de bulunduğu bir dizi halife için, bu övüncün kamusal ifadesi iddialı inşaat kampanyaları olmuştur. Halife Süleyman ve Haşim onlardan geri kalmamışlar, hanedanın diğer üyeleri de, örneğin Abbas bin Velid ve Gamr bin Yezid, onları takip etmişlerdir. 690 ve 750 seneleri arasında Emevi hâmiliğinde inşa edilen dînî ve dînî olmayan yapılar göz önüne alınırsa, mimarinin hızla bir aile işine dönüştüğü söylenebilir. İmparatorluğun, fetihlerde ele geçirilen ganimetler ve fetihleri takip eden vergilerle katlanan muazzam mali kaynakları, Emevi banilerin kullanımına açıktı. Böylece Abdülmelik Mısır vergilerini yedi sene boyunca Kubbetü's-Sahrâ'nın inşasına vakfedebildi, oğlu I. Velid, Suriye'den alınan vergileri yedi sene boyunca Şam Ulucamisi'nin inşası ve dekorasyonu için harcadı. Büyük inşaat projelerine kalkışmak için istek ve imkan vardı.

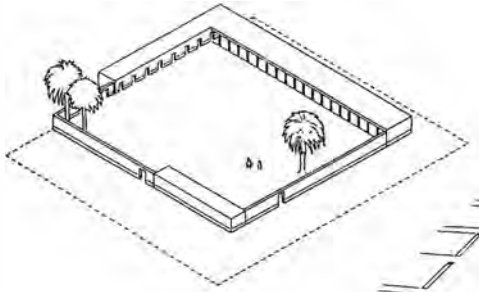
Emevilerin geniş çaplı inşaat faaliyetini ateşleyen ve sonra da besleyen müthiş özgüvenleri üzerinde yeterince durduk. Ama bu binaların coğrafi konumları da bir açıklama beklemektedir. Birkaç istisna dışında bu yapıların çoğunun Suriye'de bulunduğu düşünülürse, bir dünya imparatorluğuna hiç yakışmayacak bir mahallilik nasıl önlenebilmiştir? Cevabın üç boyutu vardır. Öncelikle, Emeviler yönetimindeki Suriye, istisnasız olarak imparatorluğun en gözde toprağı idi. Suriyeliler imparatorluğun diğer eyaletlerinde yaşayanların faydalanamadıkları ayrıcalık ve imtiyazlardan faydalanabiliyorlardı. Suriye'nin en büyük şehri olan Şam 661 yılından itibaren imparatorluğun başşehri idi. Yarı göçebe olan ilk halifelerin oluşturamadığı saray ve idari yapı Emeviler tarafından burada oluşturuldu. Kanallar, barajlar, kuyular, bahçelerle başlayan ve Ürdün nehrinin yatağının değiştirilmesiyle taçlanan tarım yatırımları Suriye'yi, Irak'tan bile ilerde, imparatorluğun en zengin eyaleti haline getirdi. Böylelikle bölgenin siyasi prestiji muazzam bir zenginlikle tamamlanıyordu.

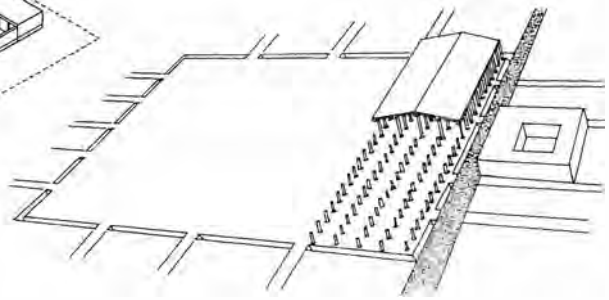
Emevi sanatında yerellik aynı zamanda diğer eyaletlerden zanaatkâr ve malzeme getirtilmesi ile de önleniyordu. Bu âdet, Suriye maddi kültürünün bir büyükşehir kültürü olmasını sağladı. Halifeler kendi toprakları içinde yaşayan işgücü potansiyelini rahatlıkla kullanabiliyor, İslam dünyası dışından, özellikle de Bizans'tan getirttikleri zanaatkârları ve malzemeyi buna ekleyebiliyorlardı. Yukarı Mısır'da, Afrodito'da tesadüfen günümüze ulaşabilmiş olan bir papirüs hazinesi,

İslami bir zorunlu hizmet -temel olarak Roma ve Bizans'ta kullanılan *leiturgia*- sisteminin sekizinci yüzyılda nasıl işlediğini bize göstermektedir. Kurra bin Şarik isimli bir yerel vali, Şam Ulucamisi'nin inşaatında çalışmak üzere belli sayıda işçi göndermek ve bu işçilerin yaşama masraflarını karşılamak zorundadır. Edebi eserler, zorunlu hizmet sisteminin var olduğunu gösteren belgeleri destekler nitelikte bilgiler içermektedir; örneğin Taberi, Medine Camisi'nde çalışan Suriyeli ve Kıpti işçilerden söz eder. Ama en çok da binaların kendileri böyle bir sistemin varlığına kanıt oluştururlar. İran tarzı stuko heykeller, Irak tarzı tonozlar, güneydoğu Anadolu'dan silmeler, Kıpti heykelciliğinde görülen figürlü bir kabartma tarzı, Suriye mimari tarzının ve inşaat pratiklerinin çok uzaklardan gelen fikir ve geleneklerle beslenmiş olduğunun tartışmasız kanıtlarıdır. Suriyeli zanaatkârların kendi gelenekleri içinde sıkışıp kalmaları, dolayısıyla sanatta bir durağanlığın başlaması gibi bir tehlike söz konusu olmamıştır.

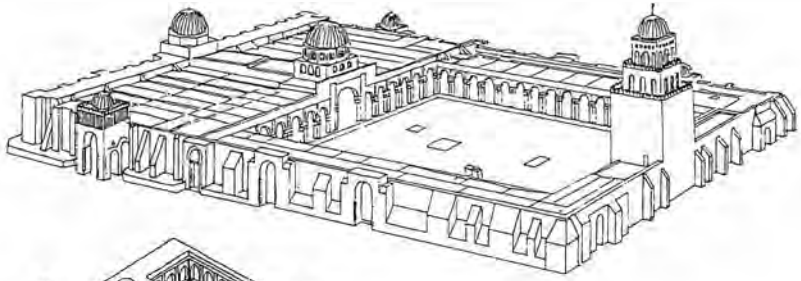
Son olarak, Suriye'nin gerek coğrafi gerekse siyasi konumu, mahalliliğe izin vermiyordu. Eyalet, İslam imparatorluğunu oluşturmak üzere bir araya getirilen temel kültürlerden ilham almaya izin verecek bir konumda idi. Kuzeyde, batıda ve güneydoğuda Greko-Romen kültürün ağır bastığı, Bizans İmparatorluğu'na bağlı bölgeler veya Mısır ve Kuzey Afrika gibi, kısa bir süre önce Bizanslıların elinden alınmış topraklar vardı. Güneyde, İslam tarihinin bu erken döneminde, dînî, kültürel ve siyasi bakımdan hiçbir şekilde tükenmiş bir güç sayılamayacak olan Arabistan vardı. Doğuda Asur, Babil, Akhamenid, Part ve Sasani miraslarının birikimine sahip Mezopotamya ve İran toprakları uzanıyordu. Bu Orta Doğu devletlerinin ufukları Emevilere göre çok daha dardı, ama burada bir dünya imparatorlukları geleneği yaşamaya devam etmiyordu.

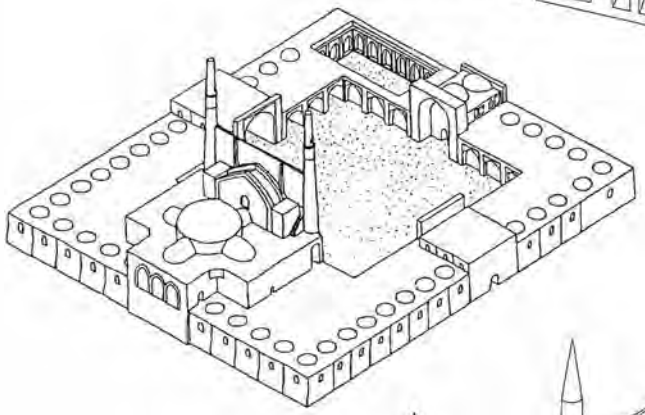
Fransa'dan İndus'a uzanan Emevi İmparatorluğu içinde Suriye, metropol etkilerinin eyaletlere yayılacağı merkezi bir nokta oluşturacak ideal bir konuma sahipti. İslam dünyasının başka hiçbir bölgesi, kökleri bu derece derinlerde olan bir Hellenizmle Yakın Doğu'nun eski kültürlerini böyle açıklıkla birleştirmiyordu. Suriye, coğrafi konumu ve siyasi önemi sayesinde, doğu ile batı, kuzey ile güney arasında doğal bir köprü konumunda idi. Emevi döneminde Suriye sanatının bu eşsiz durumu yansıtması şaşırtıcı değildir. Emevilerin Suriye'nin herhangi bir seçkin ailesi değil, bu dönemde dünyanın en büyük imparatorluğunun temsilcileri olmaları, sanatlarına son derece ciddi bir misyon yüklemiştir. Bu sanatın kamusal, imparatorluğa bağ-

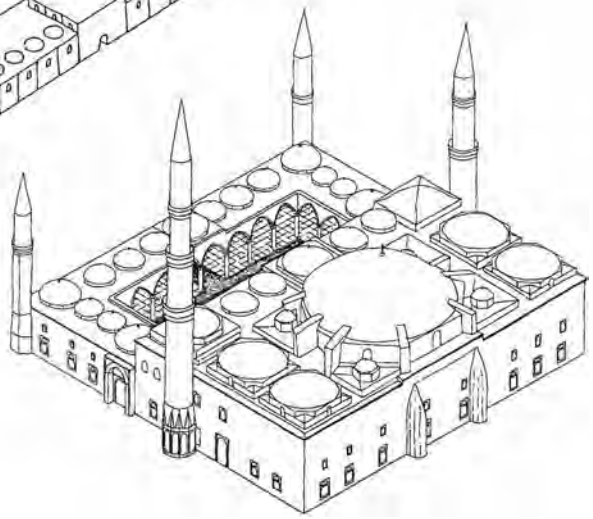




2. Standart cami tipleri. (yukarıda) Hz. Muhammed'in genişletilmiş evi, Medine, 624; cami mimarisi için önemli bir ilham kaynağı. (Sağda) Kûfe Ulucamisi, orijinal şekli, 638; çok sütunlu hareme dikkat ediniz.







(yukarıda) Kayrevan Ulucamisi, büyük kısmı 836-62 arasında yapılmıştır. (yukarıda) Ziyaretgâh Ulucamisi, Herat, 1482; dört eyvanlı standart İran cami planı. (sağda) Üç Şerefeli Cami, Edirne, 1447; Osmanlı cami mimarisinde kubbeye verilen önemin bir örneği.

lı bir rolü vardı. İslam öncesi dünyada Suriye, başrolü Konstantinopolis'e ve hatta İskenderiye'ye bırakmak durumunda kalmıştı; bir dereceye kadar, Akdeniz merkezli bir imparatorluğun doğu eyaleti idi. İslam'ın bir dünya gücü olarak ortaya çıkması bütün bunları köklü bir şekilde değiştirmiş ve Suriye'ye bir yüzyıl sürecek bir ihtişam getirmiştir. Emevi sanatı bu ihtişamın kamusal yüzüdür.

İslam sanatının geleceği düşünülecek olursa, bu, Akdeniz dünyasının ve Yakın Doğu'nun kültürel coğrafyasının yeniden ve kalıcı olarak belirlendiği çok önemli bir yüzyıldır. Bu yüzyıl göstermiştir ki, İslam sanatı temelde evrensel bir sanat olmak bir yana, iyi tanımlanmış, bölgesel bir hanedanın sanatı karakterine sahip olabilir (ki, başlangıcı da böyle olmuştur); bu özelliğini sonraki yüzyıllarda tutarlı olarak korumuştur. Emevi dönemi aynı zamanda, doğu eyaletlerine kıyasla Suriye'de çok daha iyi anlaşılmış olan klâsik sanat biçim ve fikirlerinin İslam sanatının damarlarına işlemesini de sağlamıştır. Bunun bir sonucu olarak, İslam mimarisi batılı bir gözlemciye tanıdık görünür; çünkü sütun ve sütun başlıkları, sivri kemer ve kubbe, kaburga ve tonozlardan oluşan tanıdık bir biçimler dağarcığını kullanır. Yine Emeviler döneminde, yöneticilerin resmi ve törensel faaliyetleri, zevk ve eğlence istekleri çerçevesinde belli bir saray hayatı ikonografisi gelişmiş ve olgunluğa erişmiştir. Bu imgeler kümesi İslam dünyasının her yerinde din dışı sanatın ana temalarını oluşturmuştur. Benzer bir şekilde, Emevilerin dînî ve din dışı mimarinin çeşitli sorunlarına buldukları çözümler, bu dönemde oluşan bina tiplerinin sonraki yüzyıllarda şu veya bu kılıkta tekrar tekrar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sonraki nesillerin Emevi prototiplerini kullanmak konusunda gösterdiği istek, bir ölçüde, bu ilk ve en güçlü İslam hanedanının eşsiz ihtişamına bağlıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, Emeviler muhteşem binalarda ve sembolik imgelerde bulunan propaganda boyutunu fark etmişlerdir; bu da İslam sanatının sonraki evrelerinde devam etmiş olan bir özelliktir. Fakat tam da bu gelişme başlangıçta şüpheyle karşılanmış ve ilk Emevi halifesi Muaviye Bizanslıları andıran bir gösteriş düşkünlüğüne sahip olduğu için suçlandığında, kendini, "biz sınırdayız, ben düşmanla askeri gösteriş konusunda rekabet etmek istiyorum ki, İslamın prestijine tanıklık edebilsin," diyerek savunmuştur.

Son olarak, Emevilerin güç merkezi olarak Suriye'yi seçmeleri, sonraki İslam sanatını muazzam bir şekilde etkilemiştir, çünkü bu bölgenin yaratıcı gücü İslam imparatorluğu sınırları içinde bu konuda Suriye'ye rakip olabilecek her eyaletinkinden fazla idi. Emeviler mese-

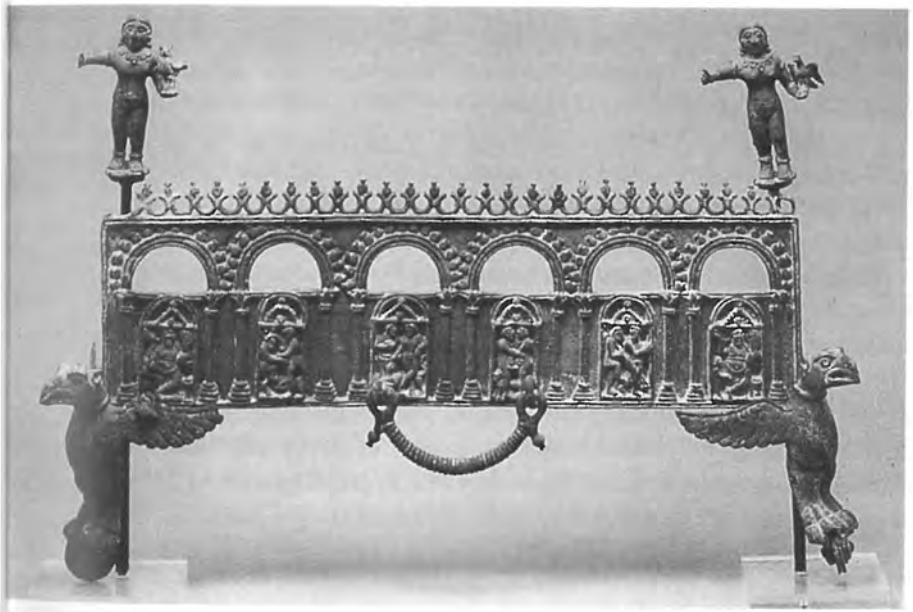
la Arabistan'a, İspanya'ya veya Hindistan'a yerleşmeyi seçmiş olsalardı, İslam sanatı çok başka şekillerde gelişecekti. Aynı zamanda, Emevi sanatını abartma tehlikesi karşısında şunu da belirtmek gerekir ki, sonraki dönemlerde İslam sanatının tipik formlarını oluşturacak olan sırlı seramik, metal işleri, halılar, kitap resimleme ve dokuma sanatları bu dönem sanatında mevcut değildir.

O zaman, İslam sanatının Emeviler dönemindeki temel ifadeleri nelerdir? "Dekoratif sanatlar" denilen sanat biçimleri kolaylıkla sıra dışı bırakılabilir. Bunlar arasında II. Mervan dönemine ait olduğu doğru ise 750 senesi civarına tarihlendirilebilecek, fakat Arapça yazıları olmasa arabeskleri ve figür tarzıyla kolayca Kıpti eseri olduğu izlenimini uyandıran bir dokuma parçası; farklı araştırmacılar tarafından Emevi, Kıpti ve Bizans işi oldukları iddia edilmiş -ki bilhassa böyle bir tartışmanın varlığı Emevi sanatının doğası üzerine ışık tutar- birkaç fildişi obje; ve tarihleri ile yapıldıkları yerler tartışmalı olan birkaç metal obje vardır. Kahire'de bulunan ve "Mervan Sürahisi" denilen sürahi geç Emevi veya erken Abbâsî dönemine ait olabilir, ama tarihi ve yapıldığı yer, aslında biçimine göre daha az önemlidir; çünkü biçimsel olarak bu sürahi, daha sonraki dönemlerde canlı yaratıkların heykelsi özelliklerini ön plana çıkaracak olan metal işçiliğinin bir habercisidir. Sürahinin gövdesini, metal üzerine hafifçe kazınmış rozetler ve hayvan figürleri içeren bir arkad süsler. Sürahinin kulpunu, yüksek kabartma olarak işlenmiş bir çift yunus destekler, ama en çarpıcı parça, tamamen üç boyutlu olan horozdur. İstekle öne eğilerek, gagası tüm gücüyle ötmekte olduğu izlenimini verecek şekilde tamamen açık olarak sürahinin ağzı üzerine tünemiş ve vücudu ile sürahinin ağzını oluşturmuştur. Katı gelenekçi eğilimler göz önüne alınacak olursa, bu heykelin yararcı niteliği, dînî sayılamıyacak taklitçi karakterini meşru kılmış olabilir. Buna benzeyen, fakat bu kadar süslü olmayan parçalar, bu modelin oldukça yaygın olduğunu göstermektedir. 1985'te tarihi Fudayn yerleşiminde, tekerlekler üzerine yerleştirilmiş bronz bir mangal bulunması, Emevi metal işçiliği çalışmalarında yeni bir sayfa açmıştır. Mangalın her köşesinde yuvarlak hatlara sahip, bir kuş tutmakta olan çıplak bir kız durmaktadır; tamamlanmış olan tek yüzde erotik imgeler ve eğlence sahneleri içeren bir dizi panel vardır. Bu parça Hırbetü'l-Mefcer heykelleri ile yakın bir benzerlik taşımaktadır.

Burada Emevi sanatının diğer bir ifadesinden de kısaca söz etmek gerekiyor: Dönemin sikkeleri. Bu sikkeler çok daha karmaşık olan mi-

3. (solda) Halife II. Mervan için yapılmış metal sürahi, 750 civarı; Mısır'da bulunmuştur. (Bu örnekte güneş şeklinde rozetler taşıyan) kör kemerler, erken tarihli Kur'an'larda sure aralarında, sırsız kil lambalarda ve kavanozlarda ve Emevi mimarisinde kullanılır; horoz figürü gibi bunlar da ışığı veya sınırları ve koruma fikrini simgelemiş olabilirler. Burada Sasani ve Hellenistik unsurlar bütün yüzeyin süslenmesine yönelik İslam'a özgü bir estetikle bir araya getirilmiştir.

4. (Aşağıda) Özel zevkler. Ürdün'deki Fudayn'dan bronz ve demir mangal, 750'den önce. Muhtemelen mum kalıp metodu ile yapılmıştır. Törensel mangallara Asur rölyeflerinde rastlanır, fakat ayakları oluşturan kanatlarını açmış grifonlar Sasani metal işçiliğini hatırlatır; diğer yandan, buradaki ilâhi figürlerin belirgin tenselliği Kıpti sanatına çok şey borçludur. Köşelerdeki figürler Suriye tanrıçası Atargatis'i hatırlatmaktadır.



5. Karşılıklı ekonomik bağımlılık. Muhammed dönemi Arabistan'ında para nadir bulunan bir şeydi. Bu nedenle ve ekonomik stabiliteyi muhafaza etmek için, Müslümanlar mevcut sikkeleri uzun süre değiştirmediler. Dînî sembolleri kaldırmak ve Arapça yazılar eklemek gibi küçük düzeltmelerle yetindiler.

marlık alanında izlenen sanatsal eğilimleri önemli ölçüde özetler. Emevi sikkeleri, Emevi hâmilerin önemli sanat eserleri yaratılmasına ciddi katkılarda bulunmalarından önceki uzun hazırlık dönemini sadakatle yansıtırlar. Sikkelerdeki önemli yenilikler Kubbetü's-Sahrâ (691'de tamamlanmıştır) ile eşzamanlıdır. Mimaride olduğu gibi, sikkelerde de gelişim çizgisi açıktır. Başlangıçta klâsik modellere körü körüne bağlılık gösterilmiş, zamanla bunun yerine Yakın Doğu'nun Eski Çağ sanatından miras alınan tema ve teknikler tercih edilmeye başlanmıştır. Bunu izleyen deneyler dönemi, eski fikirlerin bazı beklenmedik şekillerde yeniden kullanımına yol açar. Son olarak da bu heterojen elemanların kullanımı ile orijinal ve özellikle İslam dünyasına özgü bir çözüm üretilir. Tüm bu adaptasyon ve yenilikler dönemi, öyle görünüyor ki, on yıldan biraz daha fazla bir süreye sığdırılmıştır; belki de sikkenin sunduğu kısıtlı ortam İslama özgü formların daha hızlı bir şekilde oluşmasına yol açmıştır. Bu yüzden, sikkenin evrimi başka ortamlarda, özellikle de mimaride, çok daha yavaş ve kararsızca gelişen evrim sürecinin bir özetini sunar.

Irak'ta, İran'da ve daha doğudaki topraklarda, Sasani sikkeleri hiçbir değişiklik yapılmadan kopya edilmiştir. En sık görülen sikke tipinin ön yüzünde, İran'ın İslam ordularınca fethedilmesinden önceki son Sasani hükümdarlarından olan II. Hüsrev'in portresi, arka yüzünde ise bir ateş sunağı ve bekçileri vardır. Sasani hükümdarının Pehlevi harfleri ile yazılmış ismi ve Pehlevi darphane işaretleri bile korunmuştur. Tarih ise önce iki ayrı Sasani takvimine göre, sonra da Hicri takvimle verilmiştir. Müslüman valinin ismi verildiğinde, bu da Pehlevi harfleri ile yazılmıştır. Bu sikkelerde özellikle İslama özgü olan tek unsur Kûfî harflerle yazılmış "Allah'ın adıyla" veya "Allah'a hamdolsun" gibi dînî terimlerdir. Muhtemelen İranlı kalıpçılar Müslümanlar için çalışmaya devam etmişlerdir. Bu Arap-Sasani sikkeleri Müslümanların statükoyu koruma arzusunun bir işaretidir.

6. Bir simge dili. Geç 7. yüzyıl sikkeleri. a) Muhafızları ile dua eden halife (?). Standart bir Sasani tipinin Müslümanlarca adapte edilmesi. Bişr b. Mervan tarafından bastırılmış gümüş dirhem, 692-93. b) Sunak merdivenleri üzerinde yatay çizgisi olmayan haç. Altın Suriye dinarı, 692 civarı. Haç, burada olduğu gibi harfler eklenerek (RI: Rex Ishmaelorum, "İsmaililerin Kralı"?) veya bir daire eklenmek suretiyle Yunanca fi harfi oluşturularak dönüştürülmüştür. c) Çevresinde Kelime-i Şahadet yazan sikke üzerinde ayakta duran halife betimi. Abdülmelik tarafından basılmış altın Suriye dinarı, 696-7. Bizans altın sikkelerine bir cevap. d) Resimsiz, yazılı altın dinar, Suriye, 696-7. Daha sonra yapılacak olan hemen hemen tüm Müslüman sikkelerinin öncüsü.

7. Allah'ın halifesi. Gümüş dirhem, muhtemelen Şam, 692 civarı. Klâsik sanatta ve Hıristiyan sanatında sık görülen niş, burada mihrap formunu müjdelemekte ve Peygamber'in mızrağını barındırmaktadır. Halifenin varlığı metaforik olarak, unvanı ile belirtilmektedir.

Kuzey sınırının hemen ötesinde, zayıflamış ama fethedilememiş Bizans devletinin bulunduğu Suriye'de, farklı bir durum vardır. Burada Araplar, doğal olarak, Sasani değil Bizans sikkeleriyle karşılaşmışlardır. Bu sikkeyle zaten tanışıktırlar; (sırasıyla denarius ve drahma kelimelerinden türetilmiş) dinar ve dirhem kelimelerinin Kur'an'daki varlığı buna işaret eder. Yunanca kökenine karşın Kur'an'da Yusuf suresinde adı geçen dirhem muhtemelen bir Sasani sikkesidir, çünkü bu Yakın Doğu'da en yaygın olarak kullanılan gümüş sikkedir- antik zamanların doları olduğu söylenebilir. Nasıl Bizans ekonomisi altına dayanmakta idi ise, Sasani ekonomisi de gümüşe dayalı idi. Örneğin I. Ömer'in halifeliği sırasında Suriyeliler vergilerini altın olarak öderken, Iraklılar gümüş ödemişlerdir. Arap bakır sikkesi *fals* aslında Yunanca *follis*'tir; ve bunlarda da Bizans örnekleri kopya edilmiştir. Önceleri Bizans sikke tipleri bir değişiklik yapılmadan kullanılmıştır. Araplar ticari faaliyetleri dolayısıyla bu sikkelerle zaten tanışık olduklarından, ekonomik olarak da mantıklı bir davranıştır bu. Gerçekten de Süryanice bir kayıtta, Halife Muaviye 661 yılında altın ve gümüş sikke bastırdığında "halkın bunları üzerlerinde haç olmadığı için kabul etmediği" belirtilmiştir. İyi bilinen birkaç Bizans sikkesi tipi kopya edilmiştir. Bunlardan bazıları tek başına ayakta duran bir imparator figürünü, bazıları da imparator Heraklius ile iki oğlunu gösterir. Ne var ki, kısa bir süre sonra küçük fakat köklü değişiklikler görülür: Sikkenin arka yüzünde basamaklı bir podyum üzerinde gösterilen haç, yatay kolunu kaybeder, İsa'nın adını belirten monogram ilk harfini, dolayısıyla anlamını kaybeder, imparatorluk taçlarını süsleyen haçlar kaldırılır. Bu değişikliklerin arkasında yatan niyet, açıkça sikkeleri Hıristiyan içeriklerinden arındırmak, ama bunu mümkün olduğu kadar zararsız bir şekilde yaparak Bizans imgelerini korumaktır.

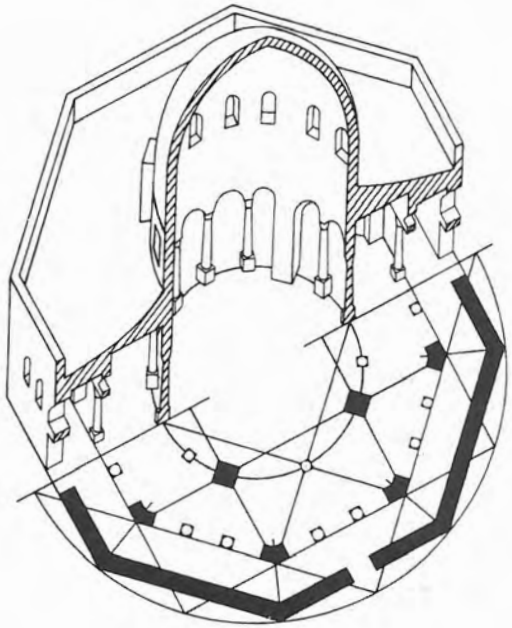
Müslümanlar giderek daha köklü yeniliklere girişmişler, mesela küre ve asa tutan Bizans imparatorunu, sakallı, geleneksel Bedevi türbanı giymiş ve elinde bir kılıç tutan, yani rahatlıkla tanınabilecek bir Arap figürü ile değiştirmişlerdir - bu poz konumu gereği Cuma günü ulucamide hutbe veren halifeyi çağrıştırır. Deneysel nitelikli bazı baskılarda da, bu "ayakta duran halife" figürü yerine, şüpheye yer bırakmayacak derecede İslami bir içeriği olan başka imgeler kullanılmıştır: Yanında hizmetkarları duran ve dua etmek için elini yukarı kaldıran halife figürü veya Peygamber'in mızrağını barındıran bir mihrap gibi. Son olarak, 695 ve 697 yılları arasında gerçekleştirilen ve etkisi İslam dünyasının hemen hemen her yerinde hissedilen bir para reformu ile tüm figürlü imgeler silinmiş ve yerlerini özünde İslami olan bir ikona, Kur'an epigrafisine bırakmışlardır. Milyonlarca basılan bu sikkelerde dinler arası rekabetler yeni ve daha görünür bir karakter kazandı. Bu sikkelerin yüzündeki tezyin edilmiş kelimelerde, Yeniden Doğuş ve Teslis gibi Hıristiyan doktrinlerine açık bir saldırı görülür: "Allah'tan başka tanrı yoktur; Muhammed Allah'ın Peygamberidir. Allah'ın eşiti yoktur; O doğurmaz, doğurulmamıştır." Sikkenin propaganda potansiyelinin böyle bir yoğunlukla kullanıldığı dünya tarihinde pek az görülmüştür.

Emevi sikkelerinin tarihi belge olarak önemi ve bu döneme tarihlenen dekoratif sanat ürünlerinin nadirliklerinde kaynaklanan değerleri hiçbir zaman sorgulanmamışsa da, Emevi sanatının içsel doğasının ancak dönem mimarisi incelenerek anlaşılabileceği kuşku götürmez bir gerçektir. Ne yazık ki Emevi camilerinin en güzellerinden bazıları yok olmuştur. Kilit öneme sahip mekanlara büyük camiler yapılmasını öngören uzak görüşlü programın bir parçası olarak, Medine'de 707 senesinde Hz. Muhammed'in evinin bulunduğu alana inşa edilen cami bunlardan biridir. Bu cami, o dönemde Emevi dinsel anıtlarının en güzelleriyle rekabet edebilecek bir yapı olmalıydı. Halife Süleyman tarafından inşa edilen Halep Ulucamisi veya Kudüs'teki, muhtemelen I. Velid tarafından yaptırılmış olan Mescid-i Aksa gibi başka yapılar ise sonradan tamamen yeniden inşa edilmiştir. Yine de, dînî mimarinin iki muhteşem anıtı günümüze ulaşabilmiştir. Bu yapılar, erken İslam sanatı hâlâ Bizans mirasının ve klâsik mirasın etkisinde olmasına karşın, Müslümanların şimdiden kendi görsel dille-

8. (aşağıda) Ahiret imgeleri. Kubbetü's-Sahrâ: Çok renkli ve sedefli mozaikler. Bizans geleneğinde ikincil öneme sahip şekiller burada oldukça büyütülmüş ve merkeze yerleştirilmiştir. Mücevherli vazolar ve cennet bitkileri, kullandıkları yeni güç ve cennet simgeleriyle Kubbe'ye ihtişam verir ve bir ahiret havası yaratırlar.

9. (yukarıda) Muzaffer İslam. Kubbetü's-Sahrâ, Kudüs. 691'de tamamlanmıştır. Daha önce üzerinde Süleyman Tapınağı'nın bulunduğu platformun üzerine inşa edilmiştir ve Bizans mimarisinde hac amacıyla kullanılan anıtsal bir yapı tipini yeniden yorumlar. Merkezinde bulunan kaya, Arap putataparlığını, Yaradılış ve Son Hüküm anlatımlarını ve Muhammed'in Cennete Miracını çağrıştırır. 1545 ve 1552 yılları arasında dış mozaiklerin yerine çiniler konmuştur.

10. (sağda) Kubbetü's-Sahrâ. Plana hakim olan geometriyi gösteren üç boyutlu kesit.

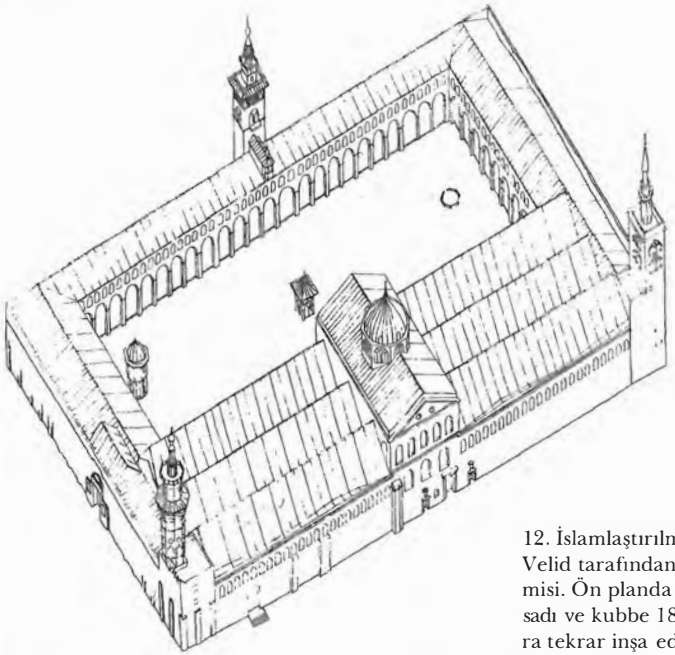


rini oluşturmakta olduklarının, miras aldıkları biçimleri kendi amaçlarına uydurarak kullanabildiklerinin göstergeleridir. Bu yapılar yeni inancınYakın Doğu'nun eskiden Hıristiyanlığın kaleleri olan bölgelerinde kalıcı olduğunu güvenle ilan ederler.

Kudüs'teki Kubbetü's-Sahrâ, Emevilerin kısa bir süre için Hicaz'ın, dolayısıyla Mekke ve Medine'nin kontrolünü kaybettikleri, karşıt görüşlü dînî gruplardan gelen ciddi tehditlerle baş etmek durumunda kaldıkları sarsıntılı on yılın sonunda inşa edilmiştir. Bu özel tarihi bağlam, bazı tarihçilerin bu yapıyı bir zafer anıtı, Mekke'nin yerine geçmeyecekse de ona ek olacak, tüm dünyadan hacıların ziyaret edeceği bir hac mekanı olarak yorumlamalarına yol açmıştır. Ama binanın konumu ve biçimi başka yorumlar önermektedir. Bina, Kudüs'teki en kıymetli mülk üzerine inşa edilmişti: Süleyman'ın tapınağını taşımış olan, Titus'un M.S. 70 senesinde bu tapınağı yıkmasından sonra Yahudi ve Hıristiyanların uzak durduğu, muazzam boyutlardaki yüksek platformdu bu. Merkezinde geleneksel olarak dünyanın yaratılmasıyla ve Tanrının insan ile olan akdini başlatan, İbrahim'in İshak'ı kurban etmesi olayıyla ilişkilendirilen gizemli bir kaya parçası vardı. Sonraki dönemlerde Müslüman inanışları burayı Peygamber'in mucizevi gece yolculuğunda göğün yedi katına yükselmesi (*miraç*) ile ilişkilendirmişlerdir. Bina biçimsel olarak kayayı çevreleyen bir çift koridor ve sekizgen bir kasnak üzerine oturan bir kubbeden oluşur; yani özünde Roma mozolelerinde veya Hıristiyan martirionlarında kullanılan merkezi planlı bir yapıya sahiptir. Bu biçimsel seçimin temelinde, muhtemelen çok yakındaki, Hıristiyanlığın en kutsal kilişesi olan ve tıpkı Kubbetü's-Sahrâ gibi bir kayanın üzerine yapılan kubbeli Kutsal Mezar kilisesi ile bir rekabet vardır; iki kubbenin çapları arasındaki fark yalnızca bir santimetredir. Fakat kilise şehrin yerleşim dokusunun içine sıkışmıştır, buna karşın Kubbetü's-Sahrâ, eşi bulunmaz derecede açık ve her yerden görünmesini sağlayan ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Benzer bir şekilde, özünde Bizans'a ait bir sanat biçimi olan duvar mozaikleri, binanın dışını ve içini süslemektedir ve bunlar günümüze ulaşabilmiş hiçbir Bizans yapısında görülmeyen ölçüde kullanılmıştır. Mücevherlerle süslü bitkiler, ağaçlar ve ayin kadehleri Müslüman zaferinin, Süleyman Tapınağı'nın ve Cennetin sembolleri olarak yorumlanmıştır. İslam mimarisindeki ilk epigrafik program buradadır ve Kur'an'dan, inananları yücelten ve -dönem sikkelerinde de olduğu gibi- Teslis ve Yeniden Doğuş gibi Hıristiyan inanışlarına karşı çıkan uzun alıntılar içerir.

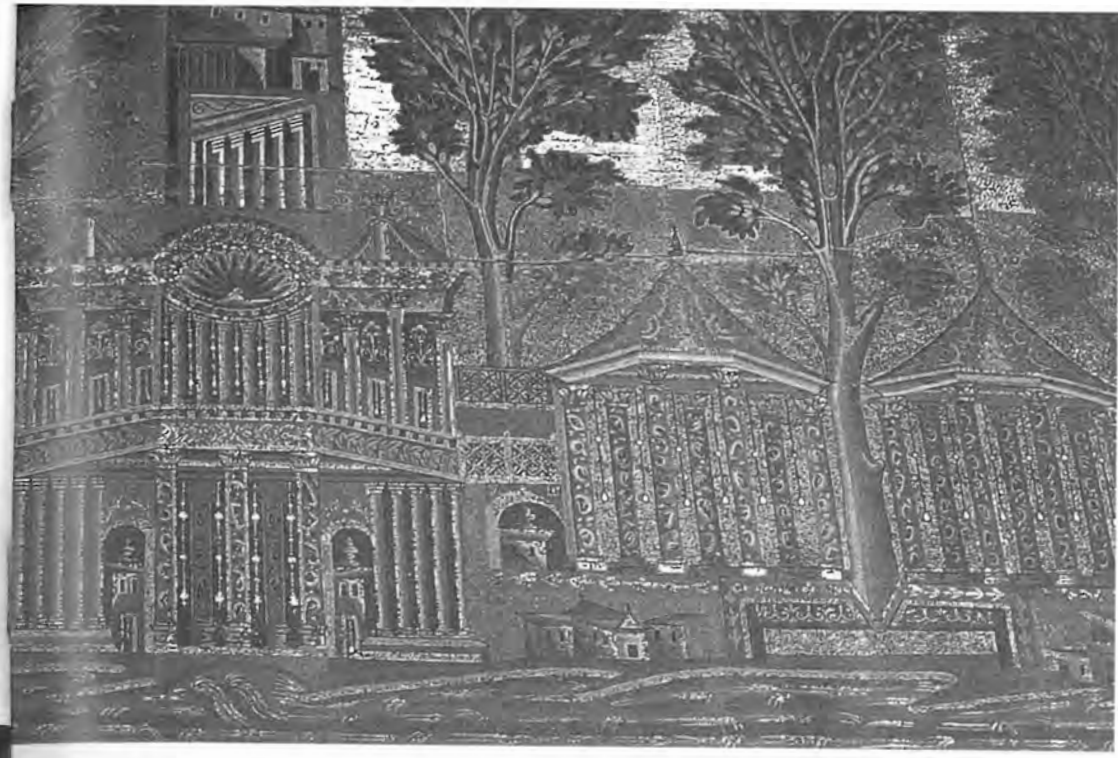
Şam Ulucamisi (705-15) bu muhteşem binaya doğal bir ek niteliğindedir- bu da şehirdeki en boş ve kamuya açık alana kurulmuş bir hükümdarlık yapısıdır. Bu yapının da topoğrafik olarak merkezi bir noktada bulunması politik çağrışımlar içerir. Bu yapı da etkileyici boyutlara ve sanatsallığa sahiptir ve başka inançtan olanları bu dine dönmeye ikna etmek amacı ile Kur'an'dan alınmış (ve ne yazık ki kaybolmuş) yazıtlar kullanılmıştır. Halife I. Velid, Şam'daki Jupiter Tapınağı'nın duvarlarla çevrilmiş arazisini ve Vaftizci Yahya Kilisesi'ni de içine alan bu alanın tümünü satın almış, kiliseyi ve duvarların içindeki bütün öbür binaları yıktırmıştır. Binada en belirleyici ilham kaynağı, Irak'ta ve başka yerlerde sonradan yapılan camilerde geliştirilmiş olan Peygamber'in evi, yani İslam'ın ilk camisidir. Bu toptan yıkımın açtığı dikdörtgen şeklindeki alanın büyük bir kısmını bir avlu kaplamakta, uzun güney tarafında caminin kapalı ibadet mekanı yer almakta idi. Fakat bu bütünüyle İslama özgü bir mekan düzeni değildi. Binada tipik bir Hıristiyan bazilikasının standart elemanları, İslam ibadetinin gereksinimlerine karşılık verebilmek için yanlamasına bir düzen içinde kullanılmıştır. Üç sahın korunmuştur, ama ibadet yönü bunlara dik açılıdır. Elevasyonda ise eğimli çatıyı bölen ve merkezinde bir kubbe bulunan bir beşikçatı merkezi bir transept oluşturmaktadır. Caminin cephesi Suriye kiliselerinin standart batı yüzünün bir varyasyonudur. İbadet alanının T şeklindeki düzeni batı İslam dünyasında uzun bir geleceğe sahip olacaktır (bkz. s. 192).

Mermer oyma pencere parmaklıklarının geç antik dönem duvar mozaiklerinden ilham alan detaylı geometrik örgüleri, İslam süslemesinin geometriye ağırlık vereceğinin habercisi idi. Damarları bir panodan diğerine devam edecek şekilde kesilmiş mermer panolar, tipik Bizans tarzında kaplamalar oluşturuyordu. Bunların üzerinde ise binaya ihtişamını veren unsur bulunuyordu: Ağırlıklı olarak yeşil ve altın tonlarında, benzerleri daha önce Kubbetü's-Sahrâ'yı süsleyen yüzlerce metrekare duvar mozaiği. Halifenin bu büyük iş için Bizans'tan sanatçı ve malzeme getirtmiş olduğu düşünülmektedir; mozaiklerin yüksek teknik standardı konusunda hiçbir şey söylenemez. Eski yapının iç duvarı boyunca devam eden (artık yerinde bulunmayan) ve bütün cami için bir dînî bir *emniyet şeridi* işlevi gören asma kıvrımlarının üzerinde, muazzam genişlikte panoramik bir manzara yer alıyordu. Muntazam aralıklarla dev boyutlu ağaçların süslediği bir nehrin kıyısında, bitmez tükenmez köyler ve saraylardan oluşan fantastik bir mimari görülmekteydi. Pompei'de bulunanlar türündeki

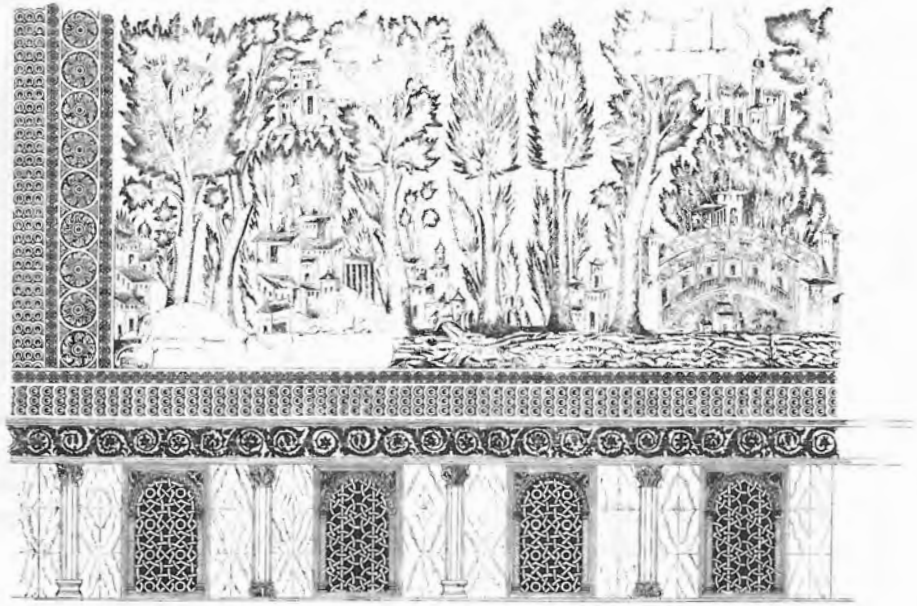


11. Şam Ulucamisi, izometrik görünüş. Minarelerin üst kısımları Memlûk dönemine ve daha sonralarına aittir. Orijinal planda kuzeyde bulunan bir kapı sonradan kapatılmıştır.

12. İslamlaştırılmış Hıristiyan mimarlığı. Halife I. Velid tarafından 715'te tamamlanan Şam Ulucamisi. Ön planda hazine görünmektedir. Sahın fasadı ve kubbe 1893'teki yangın felaketinden sonra tekrar inşa edilmiştir; orijinal arkad çok daha yüksek olmalıdır.



13, 14 (yukarıda) Yeni Roma mı? Şam Ulucamisi, batı duvarında mozaik. Bu fantastik mimari –kuşkusuz siyasi amaçlarla– Bizans'a değil Roma'ya ait bir dil kullanmaktadır. (aşağıda) Dönüştürülmüş bir dünya. Ulucamideki manzara panoramasını tüm bağlamı ile gösteren çizim.

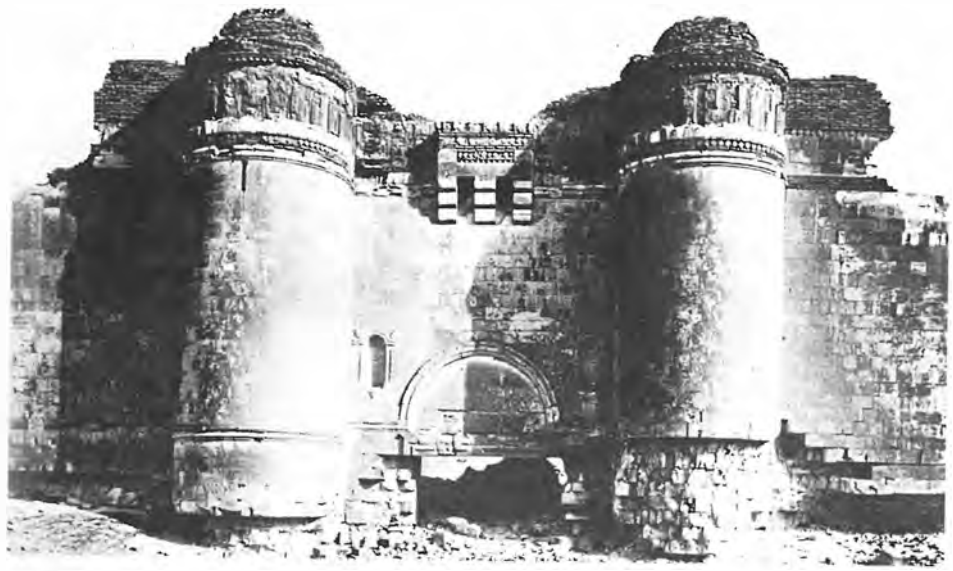


Roma duvar resimleri ile bu mozaikler arasında yanılgıya yer bırakmayacak derecede belirgin bir ilişki vardır; fakat burada, bu fikir yeni ve beklenmedik bir şekilde kullanılmıştır, çünkü dev boyutlardaki bir dînî anıtın belirleyici özelliği olmuştur. Bu çok katlı yapıların bazıları Güney Arabistan'ın ev mimarisini hatırlatır. Hayvan ve insan figürlerinin yokluğu dikkat çekicidir ve bu yokluk -Kubbetü's-Sahrâ'da da olduğu gibi- dînî ortamlarda figürlü süsleme kullanımının daha şimdiden kabul görmediğini göstermektedir. Bu mozaiklerin salt dekorasyon olarak son derece başarılı oldukları aşikardır, fakat imgelerin anlamı konusunda birçok yorum önerilmiştir: Şam'a veya Suriye'ye ait topoğrafik referanslar, İslam hakimiyeti altında barış içinde yaşanan bir dünya arzusu veya Cennet çağrışımları. Bu belirsizlik belki de kasıtlıdır.

Açıktır ki bu iki binayı bir araya getiren, çevrelerindeki klâsik dönem ve Hıristiyan sanatlarının şaşaasına Müslümanların cevabı, yeni inancın varlığının ve gücünün birer göstergesi olmalarıdır. Halifelerin hâmiliğinde yaptırılan çok sayıdaki çöl yapısı da buna benzer bir mesaj verir. Emevi halife ve şehzadeleri şehir hayatının fiziki ve ahlâki baskıları altında ezildikleri, şehirlerde sürekli bir tehlike oluşturan vebadan korktukları ve belki de atalarından kalan hatıralarla çöl hayatını cazip buldukları için, huzursuzca bu çöl yerleşimlerinin birinden diğerine taşınırlardı. Birkaç istisna dışında -bunlar arasında Kasrü'l-Hayr el-Garbî'de ve belki aynı zamanda Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de de bulunan hanlar ve Ayn Cer'de, Roma tarzı ızgara plana göre tasarlanmış minyatür bir şehir vardır- bu yerleşimler belli bir kategoriye sokulabilirler. Burada da İslam öncesi formlar kullanılmıştır.

Ama burada söz konusu olan, salt taklitten çok daha fazlasıdır. Kubbetü's-Sahrâ sebatla Hıristiyan martirionlarını kopya ederken, Şam Ulucamisi Hıristiyan bazilikalarının yeniden yapımı iken, çöl yerleşimleri miras alınan biçimleri radikal bir tarzda yeniden şekillendirmişlerdir. Kökleri Bizans'a değil Roma'ya ait olan iki bina tipini birleştirmişlerdir - henüz fethedilememiş halefi yerine, daha uzak ve fakat daha prestijli olan imparatorluk ile bağ kurulması kuşkusuz önemlidir. Burada söz konusu olan iki bina tipi -*villa rustica* ve sınır kalesi- temelde birbiriyle bağlantısızdır ve kaynaklandıkları kültürde doğal olarak birbirinden ayrı tiplerdir. Bu beklenmedik birleşim, bu hâmiler grubuna has bir durumdan, farklı iki işlevi birleştirme kaygısından kaynaklanmıştır. Bu yerleşimler, halifenin malikanenin efendisi olarak değerlendirilebileceği, tarımsal arazilerin yönetim merkezleridir, aynı zamanda da gösterişci tüketimin ve siyasi gücün görsel sembolleridirler. Roma sınır kalesinin iskeleti, çıkıntılı kapısı, köşe kuleleri, mazgalları, hatta Roma mimarisine ait boyutlarıyla korunmuştur. Fakat yeni şeklinde bu kale tüm savunma elemanlarından arındırılmış, merkezi bir avlunun etrafında iki katlı bir düzende hem lüks yerleşim birimlerini hem de servis kısımlarını barındırır hale gelmiştir. Kasrü'l-Hayr el-Garbî, Usays ve Hırbetü'l-Minye böyle bir bina tipinin varlığını kanıtlar.

Ürdün çölünde, Amman'ın kuzeyinde bulunan iki yerleşim olan Kusayru Amre ve Hammam es-Sarah, farklı bir yerleşim tipini temsil ederler. Bu binalar, klâsik bir yapı tipini -hamamı- özgürce kullanırlar. Kabul edilmiş Roma tarzında, farklı şekillerde tonozlarla örtülmüş soğuk, ılık ve sıcak odalar, birbirini takip eder. Yenilik, bu mütevazı yapıya halifeye ait bir niş de içeren tonoz örtülü törensel bir salon eklenmesi ve böylece yapının yeni bir saygınlık kazanmasıdır. Kusayru Amre özellikle eşsiz duvar resimleri serisi ile dikkat çeker; bu, geç-antik ve Orta Çağ dünyasından günümüze ulaşabilmiş en kap-

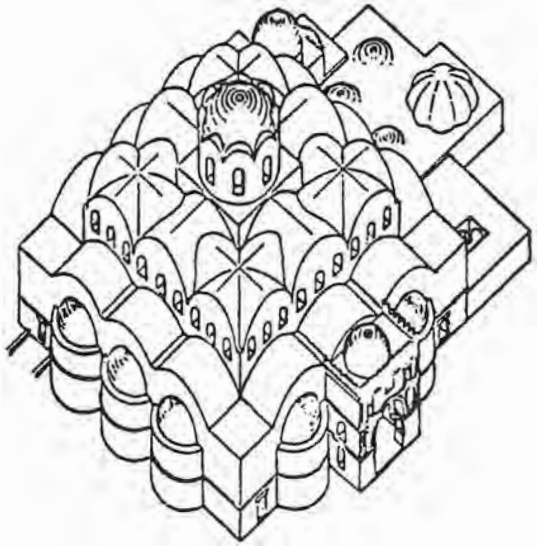


15. Roma otoritesi: Kasrü'l-Hayr eş- Şarkî, kervansaray ya da sarayın (?) ana girişi, 728 civarı. Çıkıntı yapan kuleler, kıvrımlı lentolar, taş ve tuğlanın dönüşümlü olarak kullanılması Roma mimarisine ait özelliklerdir; ortada bulunan çıkma mazgal yerel modelleri taklit etmektedir.

samlı fresko dizisidir. Klâsik kökenli teknikler ve ikonografik çağrışımlarla dolu bu freskolar şarabın, kadınların ve şarkının, dansın, hamamın ve avın sunduğu zevkleri şaşırtıcı derecede çekincesiz bir tarzda kutlarlar. Daha ciddi içerikli bir dizi imge arasında, Hırbetü'l-Mefcer'de olduğu gibi, Süleyman döneminden yansımalar taşıyan bir sahne özellikle dikkat çeker (bkz. aşağıda). İtaatkar pozlardaki altı kralın, resimlerinin altındaki yazıtta dünyanın altı hükümdarı olarak belirlendiği bu sahne, Emevilerin dünya liderlerine ait özel klübe girişini simgeler ve Emevi hanedanının o klüpteki hakim rolünün altını çizer. Freskoların çoğundan yansıyan sakin hayat tarzı bu imparatorluk iddiası bağlamında yorumlanmalıdır. Siyasi kaygılar, bir prensin ara sıra birkaç günlük eğlence için sığındığı -burada sürekli kalınması için gerekli altyapı yoktur- bu ırak av köşkünün rahat atmosferine bile sızmıştır.

Emevi döneminin en sonunda, zevkine düşkün halife II. Velid'in giderek artan gösteriş merakına cevaben, büyük ölçekli ve çok işlevli bir dizi saray inşa edilmiştir. Hırbetü'l-Mefcer (tamamlanmamış;

16. Bir kır manzarası. Kusayru Amre, av köşkü ve hamam külliyesi, 8. yüzyıl başları. Klâsik yer mozaiklerinden alınma baklava deseni içinde insan ve hayvan figürleri içeren tonoz freskosu.



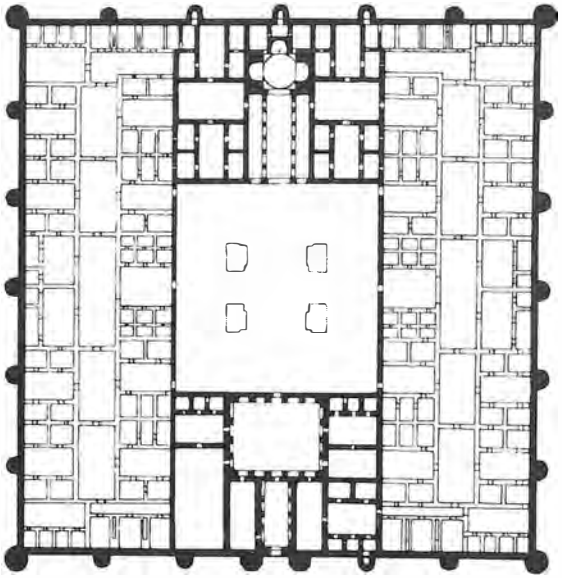
17. Konser salonu mu? Hırbetü'l-Mefcer, hamam, 740 civarı. 21 adet tonozlu mekan, bu salona muhteşem bir akustik vermiştir. Burayı yaptıran II. Velid, şiir ve müzik gösterileri izlemeyi severdi. Kare-içi-haç planı ve tonoz sistemi doğrudan Bizans kilise mimarisinden alınmıştır; bu binalar kasten gülünç bir şekilde taklit edilmiş olabilir.

18. Emevi dünya görüşü. Hırbetü'l-Mefcer, sarayda divan (dinlenme odası) mozayiği, 740 civarı. Tema ve teknik bakımından geç antik yer mozaikleri ile ilişkilendirilebilen bir av sahnesi, Müslümanlar ve kâfirler arasında bölünmüş bir dünya alegorisine dönüştürülmüştür. Muhtemelen halife burada oturuyor ve adalet dağıtıyordu. Sağında ödül, solunda ise ceza temsil edilmektedir.

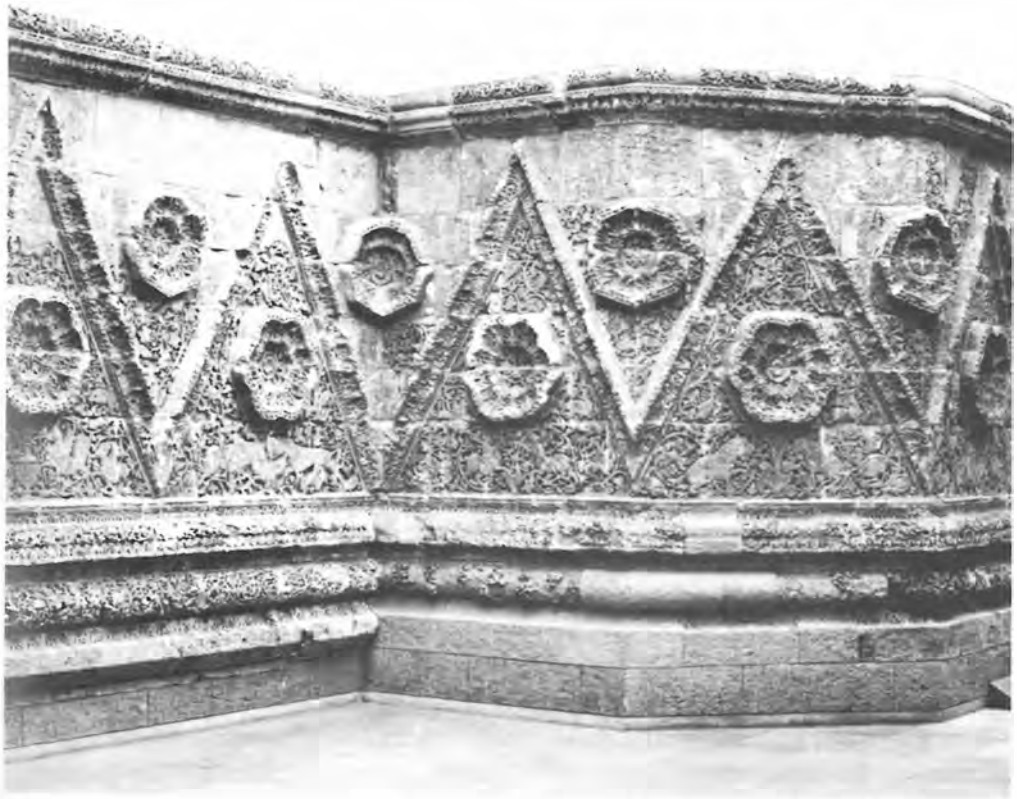
743'den önce), Tivoli, Piazza Armarina ve Konstantinopolis'te bulunan, planları farklı ünitelerin bir birleşiminden oluşan Roma ve Bizans saraylarının özgürce tasarlanmış bir çeşitlemesidir. Burada, bereketli Eriha vadisinde, aralarında aynı çevre duvarının içine yerleştirilmiş olmaktan başka pek bir bağ olmayan bir saray, bir cami, duşlu bir yeraltı hamamı, bir çeşme üzerine inşa edilmiş merkezi bir *tholos* (sütunlu, yuvarlak planlı bir yapı) ve nihayet, bu yerleşimin incisi, sonradan çok yaygınlaşacak olan kare içi haç planlı Bizans kiliselerinin erken bir öncüsü, muazzam büyüklükte kubbeli ve tonozlu bir hamam vardır.

Birbirine bitişik otuz dokuz panel, Orta Çağ'dan, hatta Antik Çağ'dan günümüze ulaşan en büyük mozaik yer döşemesini oluşturur. Bu mozaik, binanın mekansal inceliklerine yaraşır niteliktedir. Yapının diğer konforları arasında bir banyo havuzu, şarapla doldurulan bir küçük havuz, muhtemelen özel meclisler ve ziyafetler için veya bir tribunal olarak kullanılan, halifeye ait şaşaalı bir dinlenme odası, son olarak da bir defada otuz üç kadar ziyaretçiyi ağırlayacak şekilde tasarlanmış, muhteşem tarzda döşenmiş bir tuvalet vardır. Fresko ve tempera resim ve süslemeler, özellikle de eşi bulunmaz bir canlılık ve güçle yapılmış alçı oymalar, mimarinin ve yer mozaiklerinin güzelliğini tamamlar. Atlet ve hizmetkar kız heykelleri, tüm yerleşimin yansıttığı yaşama sevincini ifade eder.

Mışatta daha ciddi, hatta neredeyse kasvetlidir. Emevi sarayları arasında bu büyüklükte bir bina yoktur (bir tarafı 144 metredir). Boyutları, yapının ağırbaşlı ve hükmedici etkisini oluşturmakta önemli bir rol oynar. Tamamlanmamış olmasına karşın, yerleşim düzeninin ana ilkelerini ortaya koyacak kadarı inşa edilmiştir. Yapı giderek küçülen boyutlarda üç mekandan oluşan ardışık bir düzene sahiptir. Bu şema sert bir mantıkla şekillendirilmiştir. Merkezi eksenin en sonunda bulunan halifeye ayrılmış kısımlar şüphesiz diğer Emevi saraylarındakiler kadar şaşaalı bir dekora sahiptiler, fakat bunlar binanın bütününün ezici büyüklüğünü açıklamaya yetmez. Aslında bu bölümler, Mışatta'nın yalnızca zevklerin tatminine yönelik bir saray olmadığını gösterecek kadar da küçüktür. Bu yüzden binanın işlevinin ne olduğu sorusunun cevabı, inşaat birdenbire durdurulduğunda henüz başlanmış olan yan mekanlarda yatıyor olmalıdır. Bu mekanların dev boyutları Mışatta'nın diğer Emevi saraylarının tersine çok sayıda insanı - belki de idari zümresi ve korumalarıyla Emevi saray halkının tümünü, ya da Mekke ve Medine'den dönen hacı kitlelerini barındırmak



19. Totaliter mimarlık. Mışatta sarayı planı, Ürdün, 744 civarı. Yan bölümler tahmini bir rekonstrüksiyondur.



20. Taşlaşmış bir dokuma. Telkâri süsleme Mışatta sarayı fasadının kaleyi andıran görüntüsü ile tezat yaratır. Sasanilere ait bir tema olan şemseler, Suriye Hıristiyan mimarisinden alınma zikzaklı bir silme ile ayrılmış klâsik asma dalı motiflerinin arasından sıyrılarak göze çarparlar.

üzere planlandığını düşündürür. Hac, yılda sadece bir defa gerçekleşen bir olay olduğundan, ikincisi daha küçük bir olasılıktır. Eğer Mışatta gerçekten bir saray-şehir idiyse, yalnızca bir nesil sonra inşa edilecek olan yuvarlak planlı Bağdat şehrinin doğal öncüsü olabilir (bkz. s. 42). İşlevi ne olursa olsun, hiç şüphe yok ki Mışatta ilhamını Diocletianus'un Split'teki villasını oluşturan gelenekten alır. Bu bina da bir villadan çok bir castrum, yani bir Roma askeri kampı örneğidir. Demek ki bu defa da, kaynak Bizans değil Roma'dır. Ama Mışatta yalnızca bir kopya değildir. Sıkı bir şekilde bölümlenmiş kare planı hükümdarın mutlak gücünü ifade eder; askeri mimarinin dili burada siyasi propaganda amacıyla kullanılmıştır. Cephenin yalnızca merkezi eksene tekabül eden kısmını süsleyen ünlü oymaları bile bu sert siyasi mesajı gölgeleyemez.

Bu bölümde incelenen malzemeden yola çıkarak Emevi sanatının doğası hakkında hangi sonuçlara varabiliriz? Tutarlı olarak görülen üç özellikten söz edilebilir: Bu, seçmeci, deneyci ve propagandacı bir tarzdır. Seçmecilik kolaylıkla açıklanabilir. Emevi sanatının Suriye'de gelişmesi, yalnızca yerel geç antik sanatın değil, aynı zamanda dönemin Bizans başkent sanatının, Kıpti Mısır'ın, Ermenistan'ın ve tabii ki eserleri her köşede görülen Roma imparatorluk sanatının etkisi altında kalmasına neden olmuştur. Emevi devleti, giderek doğu eyaletlerine daha fazla yöneldikçe, doğudan gelen, Mezopotamya, Sasani İran, Orta Asya ve hatta Hindistan etkileri arttı, klâsik etkiler ise zayıfladı. Arabistan yarımadasının İslam öncesi dönemdeki sanatsal ifadesinin görece bir ilkellikle tanımlanabileceği göz önüne alınırsa, Emevilerin kendi Arap sanatlarını Suriye'ye taşımış olamayacakları açıktır. Bu nedenle Emeviler, fethettikleri ülkelerin başlangıçta yabancı olan sanatlarını benimsemek zorunda kalmışlardır. Suriye dışındaki eyaletlerden işgücü getirme âdetleri, birbirinden çok farklı tarzların buluşmasına yol açmıştır.

Bu durum, Emevi sanatının ikinci ayırıcı özelliğini, deneyci niteliğini açıklamamızı sağlar. Mimari projeler için gerçekten sınırsız kaynak kullanılmıştır. Bu projelerin tamamlanma hızı, geniş işçi gruplarının beraberce çalıştıklarını gösterir. Doğal olarak birbirlerinden öğrenmişler ve birbirleri ile rekabet etmişlerdir. Bu nedenle, hummalı bir inşaat kampanyasının oluşturduğu hareketli atmosferde, boydan boya süslemeden hoşlanan patronların isteklerine cevaben, klâsik sanata ve onun haleflerine hakim olan kontrol duygusu kısa zamanda bir kenara bırakılmıştır. Deney, düstur haline gelmiştir. Suriye'de Fırat nehri üzerindeki Hısnu Mesleme sarayı ve yerleşimindeki sert bir geometriye sahip duvar süslemelerinde görüldüğü gibi, ciddi bir yönü de vardır. Ama genelde çarpıcı olan, Emevi sanatının bulaşıcı zevkidir; bu durum özellikle figürlü stukoda ve etkinin daha çarpıcı, hatta cafcaflı hale geldiği resimde görülür. Kurallarla sınırlanmayan, açık zihinli, sonsuzca yaratıcı sanatçılar eski fikirlere dönüp, bunlardan yenilikler yaratmışlar, önemli motifleri küçülterek önemsizleştirmiş-

21. Gösterişçi tüketim. Kasrü'l-Hayr el-Garbî, yer freskosu detayı, 725 civarı. Kısımlara ayrılmış ve soyutlanmış bitki madalyonları üç sahneye çerçeve oluştururlar: Üzengiler ve karmaşık bir yay kullanarak ceylan avlayan kurdelalı bir prens; bir flütçü ve bir udi; avlanma sahasında bir genç (burada gösterilmemiş). Tüm bunlar zevke dayalı hayat ikonografisi ile, Sasani kaya kabartmalarını ve gümüş işçiliğini, aynı zamanda Emevi sanatının giderek Doğu'ya daha fazla yöneldiğini yansıtmaktadır.

ler, küçük temaları abartarak onlara beklenmedik şekillerde önem kazandırmışlardır. Akdeniz dünyasının başka yerlerindeki diğer sanatçılarla karşılaştırıldıklarında, Emevi sanatçılarının çok daha az çekingen oldukları görülür. Böylece geleneğin ayrı tuttuğu temalarla ortamları birleştirmişlerdir; mesela Mışatta'da Sasani tipi tuğla tonozların birkaç metre ötesinde, klâsik yapılardan esinlenmiş, kesme taştan üç kemerli bir giriş bulunur. Yer değiştirmeler de eşit sıklıkta görülür: Korniş tasarımları sütun kaideleri için kullanılır, sütunların hem başlıklarında hem de gövdelerinde yazı bulunur, normalde yarma mermer ile oluşturulan desenler alçıda taklit edilir. Bu neşeli ve sık sık kaba da olabilen sanatta, parodi hiçbir zaman çok uzaklarda değildir.

Ama bu canlılığının, sık sık görülen bu dikbaşlı orijinalliğinin yanı sıra, Emevi sanatı tutarlı olarak daha ciddi bir tona da sahiptir. Günümüze ulaşabilmiş olan bütün önemli yapılar hükümdarların hâmiliğinde inşa edilmiş olup, bunların siyasi ve ifadeci boyutları gözden kaçırılamaz. Şam mozaiklerinin kaybolmuş yazılarındaki Cennet göndermelerinde, Kubbetü's-Sahrâ'da Hıristiyanlığa açıkça saldıran yazılarda veya geç Emevi sikkelerinde olduğu gibi, bu bazen dînî bir mesajdır. Daha sıklıkla mesajlar siyasi içeriklidir; Mışatta'nın planında halifenin yalnız üstünlüğü veya Kasrü'l-Hayr el-Garbî'nin yer mozaiklerinde, doğuda ve batıdaki Emevi hükümranlığı ifade edilir. Hırbetü'l-Mefcer divanındaki apsis mozaiği İslam'ın düşmanlarını kendilerini bekleyen ani ölüm konusunda şüpheye yer bırakmayacak bir açıklıkla uyararak, bu konuda daha da ileri gider. Eski Çağ ve Orta Çağ'dan kalma en geniş duvar mozaiği programının ve en büyük yer mozaiğinin Roma İmparatorluğu'nda veya Bizans'ta değil de Emevi Suriye'sinde üretilmiş olması, bu bağlamda özellikle anlamlıdır. Abdülmelik'ten başlayarak, yeni Arap *imparatorluğunun* hükümdarları, bu tarz şaşaalı dekorasyonun prestij değeri konusunda herhangi bir derse ihtiyaç duymamışlardır.

Tarihi ve coğrafi ortamın özellikleri nedeniyle, Emevi sanatının ilerlediği yönlerden bazıları kaçınılmaz olarak çıkmaz yollar olmuştur. Örneğin figüratif heykeller ve duvar mozaikleri gibi antik dünyadan ve Bizans'tan alınan biçimler sonraki İslam sanatçılarını fazla etkilememiştir. Ama, klâsik geleneği İslam sanatının bir parçası haline getiren, sonraki nesillerde tekrarlanacak olan bazı temel cami ve saray tiplerini oluşturan, geometrik, bitkisel ve epigrafik yüzey süslemesine merkezi bir önem veren, son olarak da, farklı ve yeni bir tarzın

22. İslam uygarlığında yazı tarzları (yukarıdan aşağıya): Basit Kûfî, yapraklı Kûfî, çiçekli Kûfî, nesih, sülüs ve nestalik.

son derece değişik unsurların kaynaşması ile yaratılabileceğini gösteren dönem, Emevi dönemidir. Bu özelliklerle İslam sanatının gelecekteki gelişmesini belirlemiştir.

Abbâsîler

Emevi yönetici sınıfı, hakimiyetini yalnızca askeri gücü ile koruyabilen, dînî ve kabileler arası çatışmalarla -düşüşünü hızlandıran da bunlardır- bölünmüş çok küçük bir Arap azınlıktan oluşuyordu. Başka dinlere tolerans göstermesi ve *mevâlî*'ye, yani Arap olmayıp Müslümanlığa geçmiş olanlara dayanması politik gerekliliklerdi. Kanunsuz vergilerin, ordu içindeki düşük statülerinin ve Arapların ırkçı kibrinin kurbanı olan *mevâlî*, sosyal ve ekonomik sıkıntılarını, 749 yılında Emevi gücünü yıkan ve yerine Peygamber'in amcası el-Abbas'ın haleflerini geçiren zekice kotarılmış bir devrimle sonuçlanan bir dizi ayaklanmada ifade ettiler. Yeni Abbâsî hanedanı, Hz. Muhammed'le kurulan bu kan bağını yüceltti ve ırka dayanmayan evrensel bir kardeşlik ilkesine dayalı gerçek İslamı getirdiğini iddia etti.

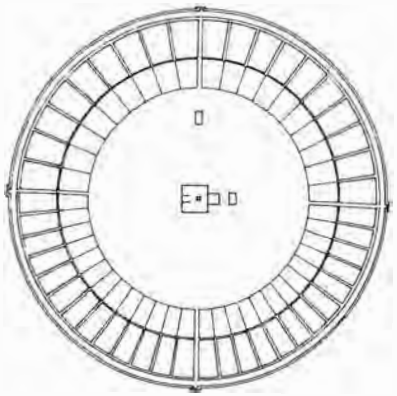
Politik olarak hanedan değişimi gelişen İslam kültüründe Suriye'nin öneminin ve bunun sonucu olarak da Yunan etkisinin azalmasına yol açtı. Aynı zamanda bu katıksız bir Arap hükümranlığının sona ermesinin de bir işareti idi. Arapça konuşulan dünyanın en doğusunda yeni bir başşehrin, Bağdat'ın kurulması bu süreci özetler. Denize ulaşan ve taşımacılığa elverişli iki nehrin, Fırat ve Dicle'nin yakınında olması, Bağdat'ı Şam'ın hiçbir zaman olamadığı kadar önemli bir pazar haline getirdi, şehrin muazzam ticaret hacmi onu Çin'den Afrika'ya kadar çeşitli etkilerin altına soktu. Arapça'nın imparatorluğun ortak dili olması ticaret için bir avantajdı. Yakınlarda efsanevi ünü şimdi Bağdat'a yansıtılan Sasani (eski İran) başkentindeki Ktesiphon sarayı vardı. Abbâsî saraylarında İran kostümleri moda oldu, İran yeni yılı kutlanmaya başlandı ve Bağdat, antik dünyanın felsefi ve bilimsel mirasının kültür ve dinin öncelikli dili olan Arapça'ya çevrildiği, böylelikle Müslüman İspanya yolu ile Avrupa'ya dağıldığı entelektüel bir merkez oldu. Sasani yönetimine özgü saray celladı, istihbarat servisi, ordunun düzenli aralıklarla kontrolü gibi özellikler bu dönemde devreye girdi. İranlılaşan bu idari sistem vezirin etrafında dönüyordu, vezirlik genellikle babadan oğula geçiyordu. Zaman içinde vezirler halifelerin gücünün azalmasına yol açtılar. Ama, çağdaş tarihlerdeki tüyler ürpertici hikayelerin de gösterdiği gibi, Abbâsî idaresinin ilk yüzyılında halifenin gücü mutlaktı. Batı dünyasının gözünde Harunürreşid -çağdaşı Charlemagne'a bir fil göndermiştir- doğulu hükümdarın simgesi olmuştur. Binbir Gece Masalları'nda kutlanan, sekizinci yüzyılda altın çağını yaşamakta olan Bağdat'tır. Bu dönemde Müslüman Doğu'nun kültürel olarak Batı Avrupa'dan çok daha ileri bir düzeyde olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Saray hayatı bu dönemde âdetler, kıyafetler, yemekler, eğlence bakımından eşsiz bir lüks ve inceliğe ulaştı.

Bu ışıltılı dünyanın temelinde sermaye yatırımları, likidite ve uzun dönemli borçlar gibi kavramlara yabancı olmayan karmaşık bir parasal sistem vardı. On birinci yüzyılda bile bir Selçuklu veziri Amu Derya nehri üzerindeki bir kayıkçıya Şam'da bozdurabileceği bir çek verebilirdi. Fetih savaşları, getirdikleri ganimetlerle beraber, sona ermişti, ama kurulan İslam Barışı, vergilerin toplanabilmesini ve ticaret ağının genişlemesini sağlıyordu. Erken Abbâsî imparatorluğunun belirleyici özelliği belki de yönetmekte olduğu büyük zenginlikti. Fakat bu masal uzun sürmeyecekti. Taht kavgaları, Arap ve İran dünyaları veya farklı dînî gruplar arasında olanlar gibi, çok daha derin çatışmaları gizliyordu. Zamanla imparatorluğun merkezden uzak köşeleri, İspanya, Kuzey Afrika, Orta Asya ve Afganistan özerk oldular. Özellikle İran'da milli duygular canlandı; Araplarla olan edebi tartışmalar, aykırı dînî hareketler ve özellikle Samani hanedanı döneminde (819-1005) İslam öncesi İran kültürünün canlanması bunun ifadeleridir. Bu arada, Bağdat'da halifelerin Türk kökenli ordulara giderek daha bağımlı hale gelmesi yerel halk arasında o derece huzursuzluğa yol açtı ki, 836 senesinde halifeler saraylarını kuzeye, Samarra'ya taşıdılar; bu taşınma gelecekte bu askeri muhafızlar tarafından idare edilmelerine yol açacaktı. Bu durum, 945 senesinde İranlı Buyi hanedanının, sarayın valiliğini yapan Şii hükümdarlarının devlet kontrolünü ele geçirmesiyle resmileşti; bu, halifelerin prestijini çok düşürecekti. Yine de, dil, inanç ve dînî kurumların birliği sayesinde gerçekleşen, farklı politik sistemleri ve farklı etnik grupları aşan ve bazı bakımlardan günümüze kadar devam etmiş olan kozmopolit bir İslam medeniyetinin oluşması mümkün oldu. İslam dünyasında doğu ve batı arasındaki politik bölünmeler ancak 945 senesinden sonra nihai şekillerini almaya başladı.

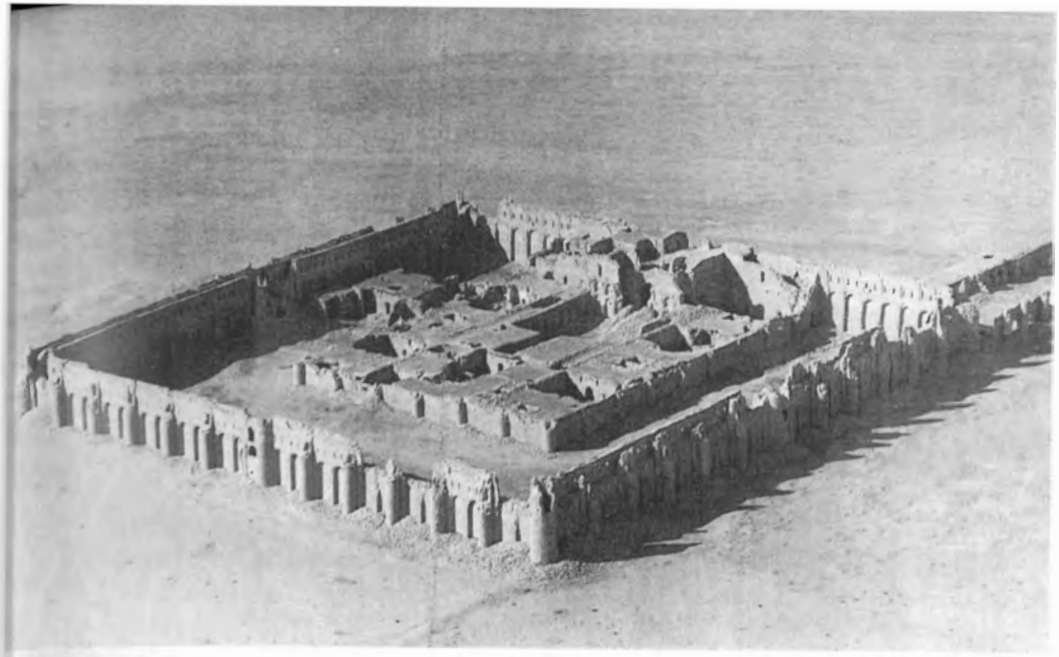
Güç merkezinin Şam'dan Bağdat'a taşınması, yalnızca beş yüz millik bir mesafede gerçekleşen coğrafi bir değişiklik değildi. Bu, siyaset, kültür ve sanat alanlarında önemli değişikliklere gebe bir olaydı. Bağ-

dat, Şam'ın başaramadığı bir şeyi gerçekleştirdi ve İslami bir Roma oldu. Doğudan, İran dünyasından, Hindistan, Çin ve Avrasya steplerinden gelen fikirleri, sanatları ve etkileri bünyesine kabul etti, sonra da bunları dönüştürerek, kendi eşsiz parıltısını ve damgasını taşıyacak şekilde İslam dünyasının her tarafına ihraç etti. İspanya ve Afganistan'daki dokuz bölümlü camiler, Endülüs'te büyük zahmetle taklit edilen Bağdat dokumaları, hatta bu parçaları "Bağdat'ta yapılmış" olarak belirleyen yazılar, Mısır ve Orta Asya'daki Irak kaynaklı stuko biçimleri, Bağdat'ın kültürel hakimiyetinin tartışmasız tanıklarıdır. Doğu eyaletlerinin toplu çekim gücü Akdeniz kültürünün, özellikle de Greko-Romen klasisizminin ve onun Hıristiyan Bizans'taki devamının İslam sanatı üzerindeki etkisini azalttı. Klâsik biçimler zaman zaman hâlâ görülüyordu -Abbâsî saraylarının kapıları Roma zafer taklarının izlerini taşıyordu, Samarra stukolarının her üç tarzının da Bizans sanatında habercileri vardı- fakat bunlar büyük bir değişimden geçmişlerdi, yeni bağlamlar ve yeni işlevler bunları dönüştürmüştü.

Mimaride değişim sürecini, temelleri 762'de atılan daire planlı Bağdat şehri temsil eder. İç içe geçmiş dairelerden oluşan bu planın kaynağı muhtemelen Firuzâbâd, Derâbcerd ve Merv gibi Sasani modelleri idi. Dairenin dış çevresinde şehirliler için evler bulunuyordu, şehrin tam merkezinde ise pusulanın dört yönüne dönük, dev boyutlarıyla yanı başındaki ulucamiyi ezen -burada hükümdar tanrının önündedir- saray vardı ve geniş boş bir alanla kuşatılmıştı. Evrensel gücün ve mutlak yönetimin bu güçlü sembolü Greko-Romen dünyaya pek az şey borçlu idi, fakat Yakın Doğu'da uzun bir geçmişi vardı. Bütün bu ihtişamdan geriye hiçbir şey kalmamıştır.

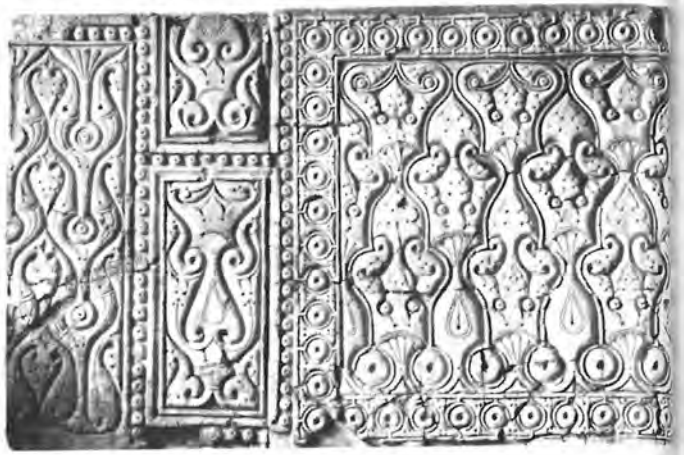


23. Evrenin yaratıcısı olarak halife. Daire planlı Bağdat şehri, 762: Restitüsyon çizimi. 9. yüzyılda yaşayan Tarihçi Yâkûbî Irak'ın "dünyanın göbeği", Bağdat'ın da "Irak'ın merkezi" olduğunu yazar; Bağdat'ın ortasında halifenin sarayı bulunmakta idi.



24. Villadan saray-şehre. Ühaydır surlu yerleşimi, Irak, 775-76 civarı, muhtemelen Kûfe valisi İsa b. Musa tarafından yaptırılmıştır. Şimdi çöllerle kuşatılmıştır, fakat geniş bir alana yayılmış tarımsal faaliyet izleri "küçük yeşilyer" anlamına gelen ismini açıklar. Abbâsîlerin tipik bir özelliği olan güvenlik ve törensellik takıntılarını ele verir; hem Suriye hem de İran geleneklerinden ilham alınarak tasarlanmıştır.

Irak'ta günümüze ulaşabilmiş Abbâsî mimarisi için genellikle 775-6 yıllarına tarihlenen Ühaydır sarayına bakmak gerekir. Gösterişli bir inzivayı temsil eden olan bu saray, hanedanın despotluğunu ve zevk düşkünlüğünü eşit ölçülerde çağrıştırır. Dev boyutlarına rağmen (175x169 m) yaşam alanları dardır ve bu özelliğiyle Arap geleneğini devam ettirir. Ama konforu ve törensel yönleri, özellikle de eyvanlar ve geniş avluların birbirleri ile ilişkileri, süslü tuğlalar, çok sayıda küçük kubbe, dahice inşa edilmiş tonozlar, güçlü bir İran karakteri taşır. Saray, aralıksız devam eden tepe mazgalları ve inip kalkan kapı parmaklığı gibi ileri düzeyli askeri mimari özellikleri taşıyorsa da, kalıntıların durumu ve tasarımdaki verimsizlik, aslında nasıl kullanıldığını hayal etmeyi güçleştirir. Bu saray-şehir kavramı bir sonraki yüzyılda Samarra'da, birbirini takiben yerleştirilmiş, örneğin Emevi sa-



25, 26, 27. İslam'a özgü bir estetik: Boydan boya süsleme. Samarra, stuko duvar panelleri, 9. yüzyıl. Kavramsallaştırma ve teknikteki farklara rağmen, üç tarz bir arada bulunur. Birincisi (yukarıda) düz sıralar veya daireler içine yerleştirilmiş beş dilimli asma yapraklarından ve asma bıyıklarından oluşan, genelde natüralist, klâsik bir dil kullanır. İkincisi (yukarıda solda) bu dili geometrikleştirir ve soyutlaştırır. Üçüncü (yukarıda sağda) elle oyma yerine kalıpla yapılmıştır, yorgansı, üç boyutlu bir görüntüsü vardır. Soyut ve katı biçimleri aynı anda hem ima edici hem de belirsizdir. Üçünde de, detayların incelikle işlenmesine ve desenin bütünlüğüne eşit derecede önem verilmiştir.

raylarından alınan üç bölmeli planın kullanımında görüldüğü gibi, ödünsüz bir şekilde merkezi eksene bağlanmış resmi binalarda devam ettirilmiştir (bkz. s. 36). Geometrik oranlar (genellikle 3:2) ve merkezi eksen kullanımı bu yapıları birbirine bağlar. Düşük kaliteli yapı malzemeleri -öncelikle kerpiç- gösterişli kaplamalar arkasına gizlenmiş, daha önemsiz duvar yüzeyleri ise son hızla stuko dekor ile süslenmiştir. Bu saraylar, bahçeleri, yerleşim birimlerini, askeri ve idari bölümleri ve hükümdara ait bölümleri içine alan muazzam büyüklükte bir duvar sayesinde dış dünyadan koparılmışlardı.

İslam sanatı kendini Samarra'da buldu, yerel Hıristiyan ve Yahudi sanatlarını da etkileyerek, oradan Müslüman dünyanın her yanına yayıldı. Yeni estetiğin en iyi örneği, Samarra'nın saraylarında olduğu kadar evlerinde de kullanılan yaygın bir süsleme tarzıdır: Kazınmış veya kalıplanmış çok renkli boyalı stuko. Üç ana tarz belirlenmiştir, bunların kronolojik sıraları tartışma konusudur, fakat köklerinin klâsik natüralizmin dönüşümünde ve erken Bizans sanatının iki boyutluluğunda yattığı açıktır. İlkinde yüzey çokgen bölmelere ayrılmış, sınırlar inci dizileri ile belirtilmiştir. Her bölüm dilimli yapraklar taşıyan asma dalları veya herhangi gerçek bir bitkiye benzetilemeyecek kadar stilize edilmiş hayali bitkisel süslemelerle doldurulmuştur. İkinci tarzda, bu eğilim tanınabilecek bütün doğal biçimlerin yok olmasına değin takip edilmiştir. Sınırlar basitleştirilmiş, bölmeler ise daha çeşitli hale gelmiştir. Çin kökenli *ying* ve *yang* motifine sıkça rastlanır. Son olarak, üçüncü tarz süsleme, zahmetli bir şekilde elle kazımak yerine kalıplarla kolayca uygulanan, (duvar kağıdı gibi) sonsuzca genişletilebilen tamamen soyut eğri kesim tekniğinden oluşur. Motifler daha serbest ve daha akıcı bir şekilde yerleştirilmiş olup, daha çeşitlidir- spiraller, dilimli desenler, şişe şeklinde desenler ve başka biçimler artık bitkisel motiflere bağımlı değildir. Bu tarz, kısa zamanda yerleşmiş ve beş yüzyıl hayatta kalmıştır. Kalıplı eğri kesim tekniğinin uygulamada zaman kazandırıcı özellikleri Samarra'nın mantar gibi büyüyen yapısı için idealdi ve çoğu sarayda inşaat malzemesi olarak kullanılan mütevazı kerpiç, bu seri üretilen süsleme ile ucuz ve etkili bir biçimde gizlenebiliyordu. Soyutluğu ve dengeli dokusu, bu tekniğin her türlü mimari elemanda -duvarlarda, sütunlarda, kemerlerde, pencere kafeslerinde- kullanılabilmesini sağlıyordu. Samarra tarzı, özellikle de eğri kesim tekniği, kısa bir sürede "dekoratif sanatlar" denilen sanatlarda da kullanılır oldu.

Samarra sarayları, Emevi çöl yerleşimlerinin Yunan ve Roma tarzından etkilenen münzevi ve daha küçük boyutlu ihtişamının, yerini nasıl büyük boyutların egemen olduğu Pers-Sasani modellerine dayalı muazzam büyüklükteki şehir saraylarına ya da saray-şehirlere bıraktığını gösterir. Bu dönemin önemli camileri de dev boyutlardadır (Irak'ta Samarra -dünyadaki en büyük camidir- ve Ebû Dülef, Mısır'da İbn Tolun, Kuzey Afrika'da Tunus ve Kayrevan ulucamileri). Güçlü burçlar camiyi askeri mimariye yaklaştırır ve bunlar (Kayrevan'da olduğu gibi) cihat simgeleri olarak bile yorumlanabilirler. Fakat bu yapılarda görülen sembolizm bununla sınırlı değildir. Yakın zamanlar-

28. İbn Tolun Camisi'nin avlusu, Kahire, 876-9 (ön plandaki kubbe 1296 tarihinde yapılmıştır). Özünde Iraklı bir yapıdır. Dış avlu, tuğla inşaat, pilastrlı ayaklar, mazgallar, stuko süsleme ve minare. Sivri kubbe bir ana motif işlevi görür. Cami geniş bir yol ile bânîsinin sarayına bağlı idi.

29. Kentsel bağlamı içinde cami. Kayrevan Ulucamisi, Tunus, büyük kısmı 862'den sonra, havadan görünüş. Yükseltilmiş ve kubbeli orta nef Şam camisine bağlanır, fakat sahnın T şeklindeki planı Mağrip'e özgü formların daha bu tarihte ortaya çıktığını gösterir. 2:3'e dayanan oran sistemi ve ana eksen üzerindeki dev minare ise Abbâsî Irak'ından alınmıştır.

da yapılan araştırmalar, çoğunluğu Hıristiyan yapılardan yağma edilen ve Kayrevan Camisi'nde tekrar kullanılan sütunlara renk kodları verildiğini, kırmızı sütunların Kubbetü's-Sahrâ, mavi sütunların da Mescid-i Aksa'nın, yani Emevi dönemi Suriye'sinin ana dînî yapılarının planlarının basitleştirilmiş şekillerini oluşturacak biçimde yerleştirildiğini ortaya çıkarmıştır. Böylece Tunus başşehrinde ibadet edenler, İslam dünyasının en kutsal noktalarından bazılarına sembolik bir hac seyahati gerçekleştirebiliyorlardı. Bazı durumlarda Abbâsî camileri dînî ve dînî olmayan mekanlar arasındaki geçişi sağlayacak alanlarla çevriliyordu. Çoğunlukla bu yapılar yeni kurulan şehirlerde bulunuyor, yani bütün şehir halkının ibadet ihtiyacını karşılıyorlardı-genellikle beraberinde monotonluk ve tekrarcılık da getiren büyük boyutları, bu şekilde açıklanabilir. Anıtsal minareler İslam'ın varlığını ilan ediyorlar, ama aynı zamanda kıble aksını pekiştirdiklerinden

30. Metropol ve eyalet arasında etkileşim. Hacı Piyade Camisi, Belh, Afganistan, muhtemelen 9. yüzyıl. Bu dokuz bölümlü çok kubbeli avlusuz minik cami, kaybolmuş bir Irak prototipini yansıtıyor olabilir; zengin stuko süslemeleri Samarra geleneğinin sadık bir aynasıdır. Basık ayaklar Sasani öncüllere dayanır.

hükümdarın gücünü hatırlatmaya da yarıyorlardı. Bu minarelerin biçimsel açıdan karmaşık bir geçmişleri vardır. Bazıları Greko-Romen fenerlere, bazıları (örneğin Harran'daki) Hıristiyan çan kulelerine, bazıları ise Mezopotamya ziguratlarına ve kule-tapınaklarına dayanır. Abbâsî sanatının, bünyesine farklı tarzları kabul etme ve bunları yaratıcı bir şekilde dönüştürme özelliğini göz önüne sererler. Bunlar dev boyutlu inşaat projeleridir. Tarihçi Yâkûbî, Bağdat'ın inşaatında 100.000'den çok işçi çalıştığını, Samarra yakınında bulunan harabeleri 17 kilometrekarelik bir alan kaplayan Caferiye şehrinin yalnızca bir sene zarfında (M.S. 859) tamamlandığını yazar. Bu boyutlarda projeler ancak bir zorunlu hizmet sistemi ile gerçekleştirilebilirdi (bkz. s. 15). Bu sistemin önemli bir yan ürünü vardı: Yerli zanaatkârlar başka yerlerden gelen meslektaşlarının sanat geleneklerini öğreniyorlardı. Farklı yerlerden gelen biçimler önce yan yana kullanıldı, sonra iki nesil zarfında kaynaştılar. Bu karışım ise bir sonraki nesil tarafından İslam dünyasının her tarafına yayıldı. Erken İslam sanatında yerel çeşitlemelerin altında yatan tarz bütünlüğünün nedeni budur.

Cevsak el-Hakanî gibi Samarra saraylarında kullanılan figürlü ikonografi, hükümdarlara özgü hayat -müzik, ziyafetler, av, güreş, dans ve başka eğlenceler- çevriminin zaman içindeki gelişimine ve olgunlaşmasına tanıklık eder. Bunlar doğrudan doğruya değil, on birinci yüzyılda yaşayan İranlı şair Menûçehri'nin kafiyeli *şarab ve rebab ve kebab* tekerlemesinde özetlediği, lüks bir saray hayatı tarzına simgesel değinmeler olarak yorumlanmalıdır. Bu çevrim, Abbâsî ardılı devletler ve İspanya (Kurtuba ve Jativa) ile Sicilya'dan (Palermo'da Capella Palatina, bkz. s. 70-74) Ermenistan'a (Akdamar'daki saray şapeli) ve Afganistan'a (Leşker-i Bâzâr sarayları) kadar rakip devletler tarafından dikkatle kopya edilmiştir. Mermer oluklar ve fildişi kutular üzerinde, pirinç ve bronz bakraçlarda, törensel ipeklerde, Hıristiyan kiliselerinin dış ve içlerinde ve tabii ki çok sayıda sarayda görülür. Bu resimlerde yaygın olan -patlak gözlü, fazlaca büyük kafalı, lüleli saçları, kıvırcık kâkülleri ve küçük ayakları olan- figür tipi eşit derecede yaygınlaşmıştır.

Erken dönem Abbâsî imparatorluğunun elindeki muazzam mali kaynaklar lüks sanatların yaygınlaşmasına neden olmuştur. Basra'da necef atölyeleri çoğalmıştır. Saray şairi Ebû Nüvas'ın eğlence şiirlerinde, av sahneleri ve dans eden kızlar da içeren figürlü dekorlara sahip altın ve gümüş kaplar tarif edilir. Günümüze ulaşabilenler genellikle pirinç veya bronz gibi bir metal karışımından yapılmış, daha na-

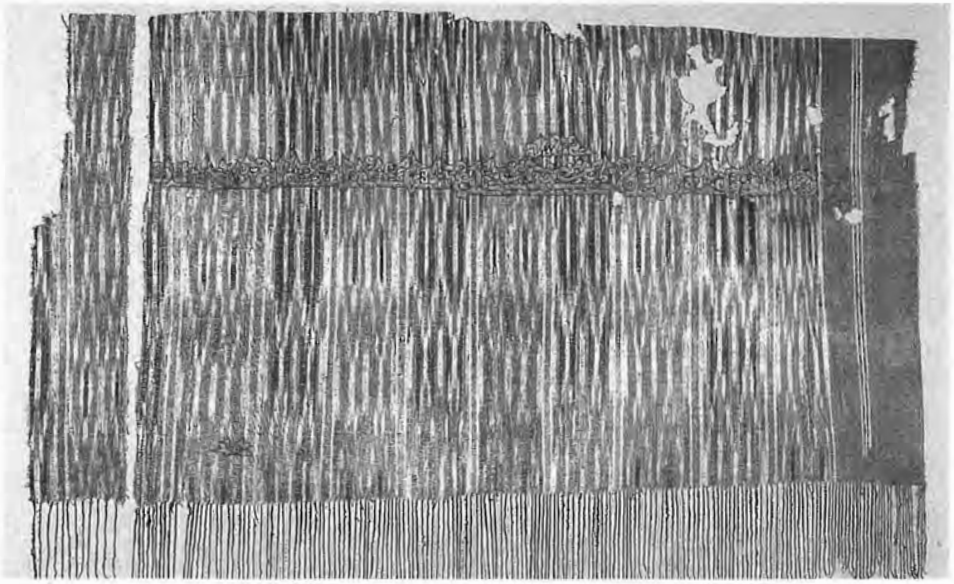
31. Saray tarzı. Cevsak el-Hakanî sarayından restore edilmiş duvar resmi, Samarra, 836-9. Erken Abbâsî dönemi şarapla ilgili şiirlerin (*hamriyya*) zirveye ulaşmasına tanıklık etmiştir; bu şiirlerin pek çoğu sakiyi över. Saç lülesi, kıvırcık kâkül ve hareketli etek uçlarının Orta Asya sanatında paralelleri vardır; bu motifler Irak'a muhtemelen Türk köle orduları tarafından getirilmiştir.

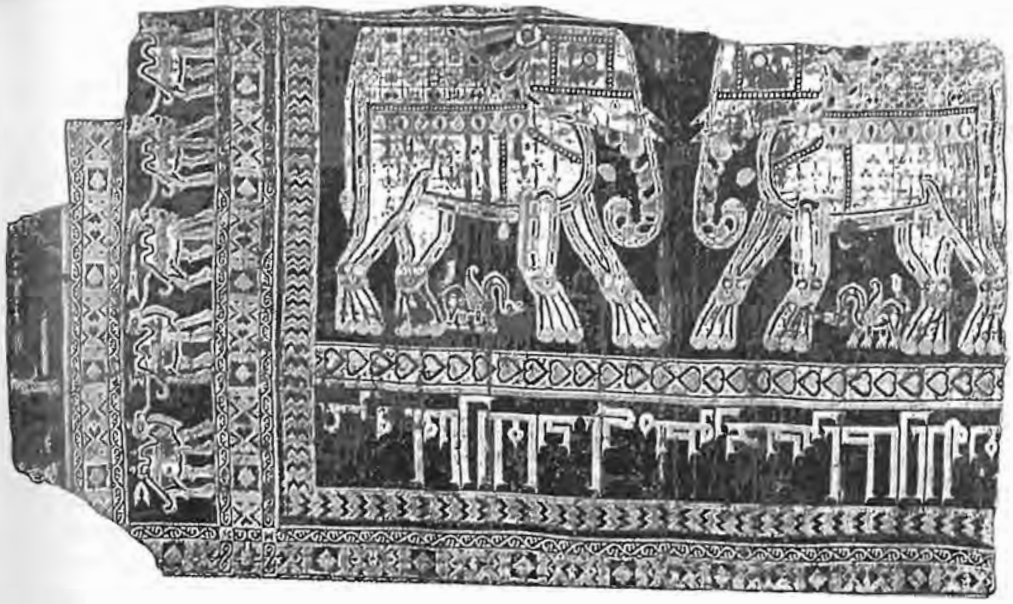
dir olarak gümüş, bazen de altın tabaklar, testi ve sürahilerdir. Bunlar biraz dejenere olmuş bir halde, Sasani ikonografisinin fantastik hayvanlarını, divan sahnelerini ve avcı kralları resmederler. Bazı önemli bronz heykellerde (ibrik veya buhurdanlık olarak kullanılmış) kuşlar veya yırtıcı hayvanlar betimlenmiştir. Orta Çağ metinlerinde Buyiler tarafından basılmış müthiş boyutlu altın madalyaların hediye olarak verildiğinden bahsedilir, ama günümüze ulaşabilenler çok daha küçüktür. Fakat bunlar ikonografi bakımından önemlidir. Bağdaş kurarak oturan ve müzisyenler tarafından eğlendirilen prensleri, Sasani tarzı taçlar giymiş kralların büst portrelerini, atlıları ve eski bir hükümdarlık motifi olan, boğayı yenen aslan sahnesini resmederler. Bazılarında Pehlevice yazılar bulunur ve eski Şehinşah, yani "Hüküm-

32. (solda) Hükümdarlar dizgesi. Gümüş kaplama tabak, İran, muhtemelen 9. yüzyıl. Üst üste konmuş yastıklar, sıra şeklinde taht, müzisyenler, çocuk figürü, kurdeleler ve nefesinin hükümdarın soluduğu havayı kirletmemesi için yüzü maskelenmiş, ellerini göğsünde birleştirmiş saraylı gibi detaylar Sasani sanatından alınmıştır, fakat daha şimdiden kabalaştırılmışlardır.

33. (aşağıda) Kutsama olarak söz. Yaldız işlemeli ikat pamuklu dokuması, Yemen, 10. yüzyıl. Metinde "Şan ve şeref Allah'tan gelir. (?) Allah'ın adıyla. Allah'ın inayeti Muhammed'in üzerine olsun" yazılıdır. Bu tür çizgili pamuklular (burud) Yemen'e özgüdür; 11. yüzyılda yaşayan İranlı seyyah Nâsır-ı Hüsrev, San'a için "çizgili ceketleri, ipeklileri ve işlemeleri son derece ünlüdür," diye yazmıştır.

darlar Hükümdarı" unvanını kullanırlar. Bütün bunlar, Müslüman nümizmatiğinin ikonik olmayan biçimlerinden köklü bir ayrılışın belirtileridir.





Fakat en üstün sanat biçimi dokumalardır. Bizanslı elçiler, bir halifenin sarayında kendileri için sergilenen 38,000 parça kıymetli dokumayı hayretle seyretmişlerdi. Bu tür dokumalar mimaride önemli bir rol oynuyorlardı, çünkü yalnızca düzenli olarak değiştirilebilecek

34. (yukarıda) Resmi üniforma olarak söz. St. Josse ipeklisinin bir parçası, Horasan, 961'den önce. Yazı, "ka'id Ebû Mansur Buktekin'e şan ve zenginlik, Allah eksik etmesin (ona lütuf göstermeyi?)" sözlerini içermektedir. Fillerin ayakları dibinde çömelen iki küçük ejderha Çin'i akla getirir, develer Sasani kurdeleleri taşımaktadır, hâmi ise bir Türk'tür: Çarpıcı bir karışım.

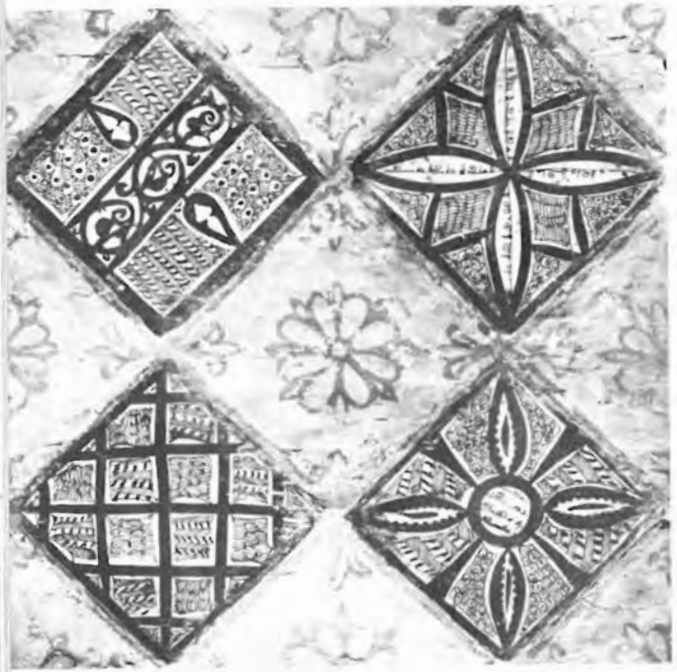
35. (sağda) İleri derecede kabalaştırma. Nişapur, İran'dan slip boyalı tabak, 10. yüzyıl. Sasani gümüşlerinde av sahneleri çok kullanılmıştır; burada bu tema hafifletilmiştir ve anlamı ancak gerideki leopar, doğan ve arka planı dolduran yazılar, yapraklar, rozetler ve hayvanlar sayesinde anlaşılmaktadır. Fakat Sasani ihtişamının uzak bir tınısı da hissedilmektedir.

ve böylece iç mekanları dönüştürebilecek duvar süslemeleri olarak kullanılmıyorlardı; aynı zamanda odaları bölmek, özel mekanlar yaratmak ve giriş yeri türündeki etkili alanları süslemek gibi işlevleri de vardı. Kamusal törenlerde ve geçitlerde önemli bir rol oynuyorlardı. En önemlisi de, dokumalar taşınabilirlikleri ve bazen de müthiş değerleri yüzünden bir tür nakit görevi yaparlardı. Dönemin birçok edebi kaynağında, İslam dünyasının farklı bölgelerinde belli türde dokumalar üzerine uzmanlaşan merkezler üzerine referanslar, dokumacılığın en prestijli sanat biçimi olduğunun göstergesidir.

Saray ve devlet tarafından işletilen ve *tırâz* olarak bilinen diğer atölyeler, yine *tırâz* adı verilen dokumalar üretiyorlardı. Bunlar, yönetimdeki halifeyi yücelten ve kutsayan kitabeler işlenmiş, bunları giyen saraylıları hükümdarlarının ayaklı birer reklamına dönüştüren, İslama özgü bir tür üniforma olan dokumalardı. Bazı ipekliler resimli desenlerle süslenmişti. Bu örneklerden biri, St. Josse ipeği olarak bilinen, 960 senesinden önce Samani emiri Ebû Mansur Buktekin için Horasan'da dokunan kumaştır. Önden resmedilmiş, Çin'den çok Hint etkisi taşıyan filler ana alanı kaplamakta, bordürlerde Bactria tipi develer ve yavru horozlar koşmaktadır, yanlarında da kısa bir Kûfî kutsama kitabesi vardır. Bu kumaş Sasani ve İslami İran'da, Irak, Suriye ve Bizans'ta dokunan, batıya taşınan ve azizlerin kalıntılarını korumakta kullanıldıkları için kilise hazinelerinde saklanıp günümüze ulaşabilen resimli ipeklerin tipik bir örneğidir. Bu tür imgeler içinde en çok kullanılanları, çerçeveler içine yerleştirilmiş armalardır, bunlar içinde de aslanlar ve kartallar önde gelir. Kabartma yazılı ve lüster boyalı kalıplanmış kabartmalı cam, İslam dünyasında zanaatkârlar tarafından ulaşılan teknik düzeyin göstergesidir. Orta Çağ metinlerinde sözü edilen, fildişi, abanoz, kaymaktaşı gibi kıymetli malzemelerle yapılmış objelerin hemen hemen hepsi yok olmuştur, ama Abbâsî sanatını bütünlüğü içinde anlamak için bu yok olmuş eşyaları da unutmamak gerekir. Abbâsî imparatorluk sanatının en kapsamlı dizisinin en mütevazı malzeme olan seramikler olması ve bunların -yanlış bir şekilde- Abbâsî sanatının günümüzdeki değerlendirmelerini de şekillendirmesi, bu nedenle üzücüdür. Bu durum, Abbâsî saray sanatının karakterini çarpıtmaktadır, fakat bu malzeme, bu dönemi belirleyen köklü yeniliklerin tipik örneklerini sunmaktadır.

Gerçekten de, dokuzuncu yüzyıl, İslam dünyasındaki uzun ve ayrıcalıklı seramik geleneğinin başlangıcıdır. Tuhaftır ki, bu erken tarihli tarzlarda hiçbir duraksama hissi yoktur, teknik ve süsleme eşit derecede güvenlidir ve daha ilk yüzyılda birkaç ana grup seramiğe rastlanır. Bu ani olgunluk şaşırtıcıdır. Doğu Akdeniz'in daha erken tarihli Nabati seramiğinin Abbâsî seramikleri ile çarpıcı benzerlikleri olduğu ("tavuskuşu gözü" motifinin kullanılması gibi) ve kurşun sırlı seramiklerin bin yıl gibi bir süreden beri Mısır'da kullanıldığı doğrudur. Ama Emevi döneminden hiçbir kaliteli seramik eşya bulunmaması, bununla birlikte sırlı seramiklerin -ki bunlar kaliteli Orta Çağ seramiklerinin çoğunu teşkil ederler- Eski Çağ Mısır ve Part ülkelerinde bulunmakla birlikte, Eski Çağ dünyasında güzel sanatlar arasında sayılmaması, bu seramiklerin hemen önceki bir gelenekten kaynaklanmadıkları gerçeğinin altını çizer. En erken Arap seramikleri, yalnızca günlük kullanım için olduğundan, bu kullanımcı eğilimi devam ettirmiş ve pek kısıtlı bir düzeyde kazıma veya kabartma desenlerle süslenmiştir.

Abbâsî yönetiminde, seramik birdenbire bir sanat biçimi konumuna yükselmiştir. Neden? Öyle görünmektedir ki harekete geçirici etmen Çin seramikleridir. Birçok yazılı kaynak çok miktarda Çin seramiğinin, hem kara yoluyla -meşhur İpek Yolu ile- İran üzerinden, hem de deniz yolu ile Hindistan'dan ithal edildiğini belirtmektedir; ayrıca İslam egemenliğindeki topraklarda gerçekleştirilen hemen hemen tüm kazılarda Çin seramikleri bulunmuştur. İslam uygarlığının erken yüzyıllarında Çin sanatının özel bir yeri vardır: Severus İbnü'l- Mukaffâ, "Çinliler sanatçı bir millettir, ama başka bir vasıfları da yoktur," diye yazmıştır. Bayhaki ise, Doğu İran'daki Horasan valisinin halife Harunürreşid'e "benzerleri hiçbir halifenin sarayında görülmemiş yirmi parça Çin imparatorluk porseleni" ve ayrıca iki bin parça porselen gönderdiğini bildirir. Bu sonrakiler şüphesiz Çin'in ihraç ürünleri idi. Çin'de genellikle görüldüğü gibi, en kaliteli ürünler yerel tüketime yönelikti. Demek ki seramik alanında Çin üstün görülüyordu. Sadece orada seramik yüzyıllar boyunca güzel sanat olarak kabul edilmişti. Çin seramiklerinin yüksek prestiji göz önüne alınırsa, Abbâsîlerin her zaman yetersiz kalan kaliteli ithal malzemeyi yerel bir endüstri kurarak desteklemek istemeleri doğaldır. Dokuzuncu yüzyılda seramik endüstrisinde görülen ani patlama belki de buna bağlıdır. Dînî yasakların da bu gelişmede bir ölçüde etkili olduğu düşünülebilir. Altın ve gümüş kapkacak kullanımını kınayan birçok hadis vardır. Kıymetli metalleri taklit eden bir sır türünün geliştirilmesi de bu görüşü bir ölçüde desteklemektedir. Son olarak, İslam'ın yayılması geçmişte yaygın olan ve figürlü betimlere dayanan bazı alanlarda -özel-



36. Yıldız bilgisi. Samarra'dan lüster çanak, 9. yüzyıl. Kuzey yarıküre kümelerinin sabit bir yıldızı olan Signus'u (kuğu) betimlemektedir. Konu, parçanın bilgi sahibi bir hâmi için yapıldığını düşündürür. Kuş bitkisel bir desene dönüştürülmüştür; arka plandaki sık ve dalgalı taramalar lüster seramiklerin tipik bir özelliğidir.

37. Işık imgeleri. Kayrevan Ulucamisi, 836 civarı. Mihrabı süsleyen 139 tek ve çok renkli lüster çiniden dördü. Yazılı kaynaklar bunların yapımından kısmen Bağdat'lı bir zanaatkârın sorumlu olduğunu belirtmektedir; geri kalanı yerel olarak üretilmiş olabilir. Mihrabın kendisi ve minber de Bağdat'tan getirilmiştir.

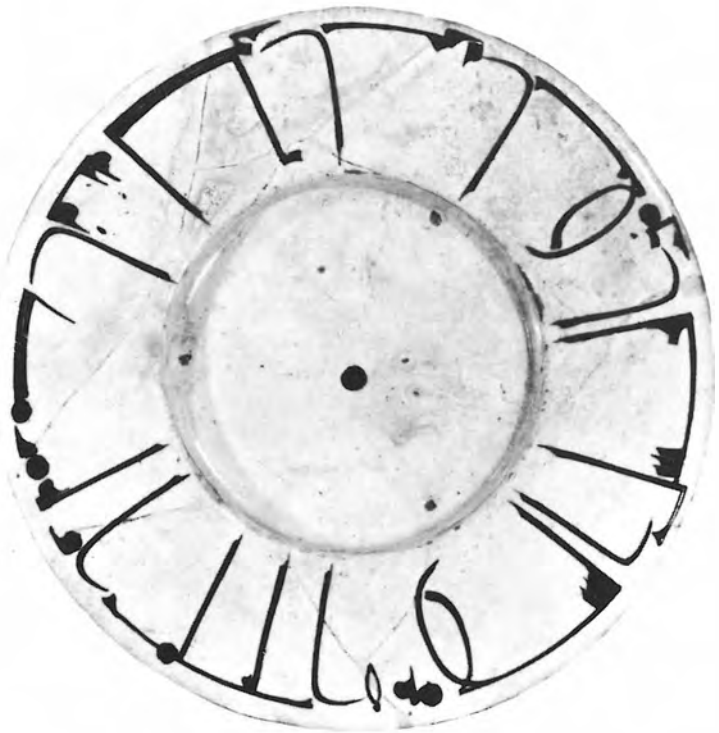
likle de heykel sanatında- verilen ürünlerin önemli ölçüde azalmasına neden olmuştur. Belki de gelişen kaliteli seramik geleneği, bilinçli veya bilinçsiz olarak, bu tür temalara alternatif bir ifade yolu bulma çabasıdır. Abbâsî seramiklerinin tümünde -ki bunların din dışı eğiliminin altını çizmek gerekir- sanatçının amacı açıkça renkli ve uyarıcı bir yüzey dekorasyonu yaratmaktır. Bariz olarak saray zevkine hitap eden figürlü motifler, bunların yanında geometrik desenler, yazı ve geniş bir çeşitliliğe sahip bitkisel motifler kullanabilir. Dekorasyon alanındaki bu seçenek fazlalığı göz önüne alındığında, sanatçının ilgisinin gövde veya sır tekniğini geliştirmek veya kabın şekli üzerinde yoğunlaşmaması şaşırtıcı değildir.

Çin seramiklerinin belli taklitleri arasında -belki aynı zamanda en ucuzu da olduğu için- en çok görülen, çağdaş T'ang dönemi seramiklerinin ve Liao (907-1125) çanaklarının alacalı dekorunu andıran, püskürtmeli denilen çanaklardır. Fakat buradaki bağlantı belirsizdir, çünkü alacalı T'ang seramiklerinin defin amacıyla kullanıldığı sanılmaktadır. Bu yüzden, Çin seramikleri ile olan paralellikler tesadüfe meydan bırakmayacak kadar açık olsa da, Müslüman seramikçilerin

38. Seramik üzerinde şiir. Kabartmalı, sırlı lüster tabak, Hira, Irak, 9. yüzyıl ortaları. Kûfî yazı, Muhammed b. Beşir el-Harici'nin (ö. 846) bir beyitini içermektedir: "Umudu kaybetme, arayış uzun sürse de, kalbin huzur bulacaktır, yalnızca sabra sarılırsan."

bağımsız bir keşifte bulunma olasılığını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu kurşun sırlı çanaklar aynı zamanda, renk kullanımları dolayısıyla "yumurta ve ıspanak" olarak da anılmışlardır; bazı örneklerde hafif oyma tekniği kullanılmıştır. İçine zehirli yiyecek konulduğunda çatladığına inanılan Çin seladonları yaygın olarak taklit edilmiştir. Ama İslam dünyasında seramikçileri asıl teşvik eden beyaz Çin porselenlerinin taklidi olmuştur. Uygun hammadde yerel olarak bulunamadığından, Abbâsî seramikçileri bu malzemenin taş sertliğindeki gövdesini taklit edememiş, ama sıradan toprak gövdeyi opak beyaz bir sır ile kaplayarak pek beğenilen ve istenen tek renkliliğe ulaşabilmişlerdir. Tipik olarak, bununla yetinmeyip, bu bir defada pişirilip sırlanan kalay-sırlı çanakları dekore etmeye de başlamışlardır. Bu teknikte, renk sırın içine emilir ve kağıt üzerindeki mürekkep gibi yayılır. Sırın böyle akması bir teknik yetersizliğin işaretidir, ama bu yetersizlik burada iyi bir sonuca yönelik olarak kullanılmıştır. Seramikçiler kısa bir süre içinde akmayan sırlar geliştirmeyi başarmışlar, böylece boyanın kontrollü bir kesinlikle uygulanmasını sağlayabilmişlerdir. Bu yolla çok daha karmaşık desenler geliştirebilmişlerdir. Çinli sanatçıların biçime, gövdeye, temasa -ve hatta parçaya dokunulduğunda çıkan sese- verdikleri önemin yerine, bir derecede de olsa, prototiplerde görülmeyen, dekorasyona verilen önem geçmiştir. Bu vurgu değişimi İslam toplumunun zevkindeki son derece farklı öncelikleri göz önüne serer.

Bu dönemdeki en önemli teknik atılım seramikte (ve camda) daha önce kullanılmayan zor bir tekniğin, lüster tekniğinin gelişmesidir. Mısır'da bulunan ve 772 gibi erken bir tarihe sahip lüster boyalı bir cam parçası, bu tekniğin Emevi döneminde de bilindiğini düşündürmektedir. Bu çömleklerde sülfür ve metal oksitler sirke ve toprak boya ile karıştırılarak önceden sırlanmış bir çömleğe uygulanır. Daha sonra düşük ısıda fırınlanarak metal oksitlerin yüzeyde, kıymetli metallerin görkemini andıran parıltılı metalik bir tabaka oluşturması sağlanır. Daha pahalı sanat biçimlerinin ve malzemelerin böylelikle yaygınlaştırılması ya da basitleştirilmesi İslam sanatının vasıflarından biri olmuştur. Lüster zor bir işlemdir. Çömlekler fazla veya az pişirilebilir, ikinci fırınlama esnasında çatlayabilir. Abbâsî lüster seramikleri Semerkant, Sind, Mısır, Tunus (burada yüzden fazla lüster çini Kayrevan Ulucamisi'nin mihrabını süsler) ve İspanya gibi birbirinden çok uzak bölgelerde bulunur; zanaatkârlardan çok seramiklerin ihraç edilmiş olduğu varsayılabilir. En çok kullanılan renkler kahve-



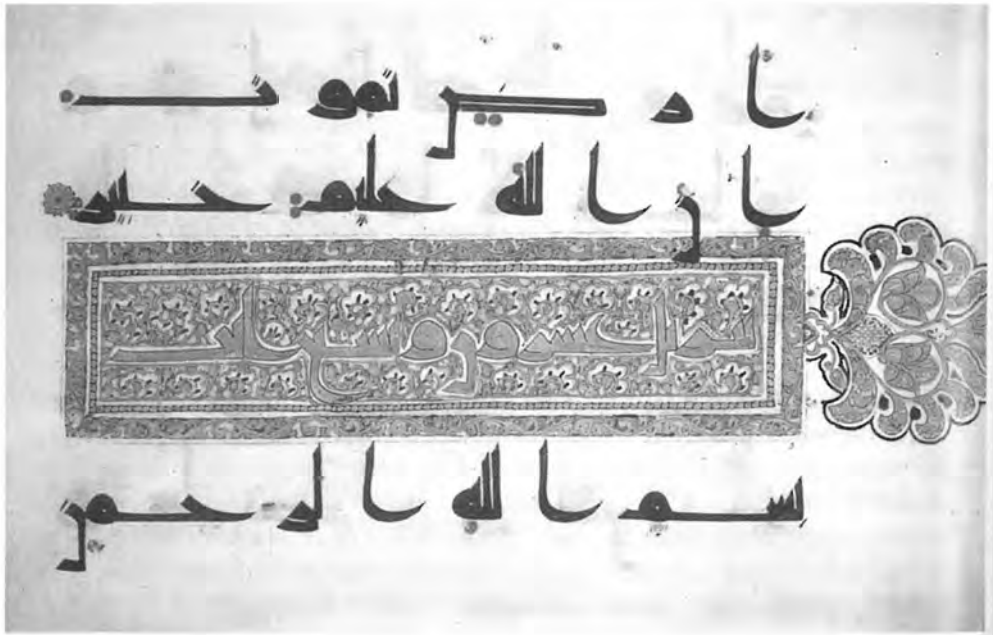
39. Ölçülülük. Beyaz slip kaplı ve kahverengi Kûfî yazılı tabak; Semerkant, 9.-10. yüzyıl. Ortada Çin'e ait tai-ki motifi vardır. Metin günlük hayatta kullanılan dil olan Farsça değil, Arapçadır ve "Bilgi: Tadı önce acıdır, fakat sonra baldan da tatlı olur. [Sahibine] sağlık getirsin." sözlerini içermektedir.

rengi ve sarıdır; önceleri süslemeler fazlasıyla basittir, temel olarak benekler, kareler ve çizgilerden oluşur. Ama 900'den sonra, benekli bir arka plan üzerindeki hayvan ve insan figürlerinin merkezi bir figürü kuşattığı tip yaygınlaşmıştır. Bu figürler genellikle grotesk, neredeyse ürkütücü bir şekilde çarpıtılmıştır; çoğunlukla hükümdarlık veya sihir temaları resmedilir.

İranlı çömlekçilerin bu dönemdeki en önemli başarısı herhalde Semerkant ve Nişapur kaynaklı Samani çömlekleridir; benzeri çömlekler Orta Asya, İran ve Afganistan'ın başka bölgelerinde de bulunmuş olsa da. Bu slip boyalı çömleklerin ayırıcı özelliği, stilize edilmiş ve ustalıkla uygulanmış olan, tabakların yüzeyi çevresinde görkemli bir ahenkle açılan yazılardır. Yazılar her zaman Kûfî'dir. Bu tarzın seçilmesi bu parçalara belli bir resmiyet kazandırır ve ciddi sanat eserleri olarak sergilenmelerinin amaçlandığını düşündürür. Karşılaşılan farklı yazı türleri kesinlikle profesyonel hattatlara işaret eder. Ama süsleme üzerindeki vurgu, bilgilendirme isteği ile savaş halindedir. Bu ya-

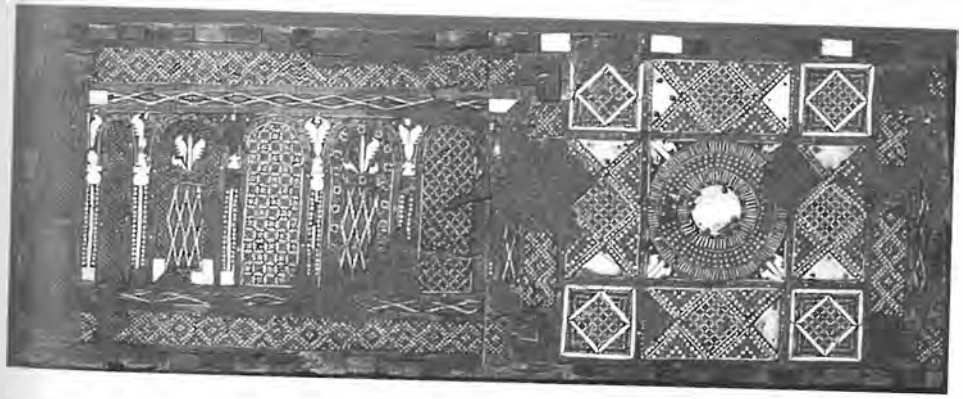
zılar neredeyse kasıtlı bir karmaşıklığa sahiptir, sanki çözümlenmekten çok belirsiz kalmak üzere yazılmışlardır. Birçoğu Şii eğilimli olmakla beraber, ifade ettikleri aforizmaların kehanet yüklü, gizli özellikleri de kullanılan yazı tarzına uygundur. Dekoratif kompozisyonlar olarak bu çömlekler boş alanın pozitif bir tasarım elemanı olarak kullanılması bakımından olağanüstüdür. İnsan figürleri hiç kullanılmaz, kuş ve hayvanlar ise yalnızca fazlasıyla stilize edilmiş olarak bulunabilirler. Benzeri bir sadelikle renk kullanımı krem ve koyu kahverengi, mor veya kırmızı ile kısıtlanmış, bu yolla yazıların saflığı daha da vurgulanmıştır. Bu dekorasyonun kökenine dair bir ipucu Çin Song seramiklerinde ve dönemin Kur'an'larında bulunabilir. Bu tabaklar, yazının faydacı bir işlevi olduğu sikkeler bir yana bırakılırsa, İslam sanatında Arapça yazının yüzey süslemesinde önde gelen eleman olarak kullanılmasının ilk örneklerini teşkil ederler. İnsan bu yazıların çıplak sadeliğinde aynı anda minimalist bir estetik ve hayli entelektüel bir güzellik duygusu gözlemler.

40. İkona olarak söz. Sure başlığı altınla yazılmış Kur'an yaprağı; parşömen, muhtemelen 9. yüzyıl Irak. Kırmızı noktalar sesli harfleri, ince siyah çizgiler (başka bir kalemle çizilmiş olabilir) ayırıcı işaretleri belirtmektedir. Harfler, harf grupları ve kelimeler arasındaki boşluklar çok geniş olabilir ve bu şekilde belirli heceler daha görünür kılınabilir.



41. Sözün gücü. İbnü'l-Bevvâb Kur'an'ından baş sayfa, Bağdat, 1000-1. Birbirine geçmiş çokgenler içindeki nesih metin, ilk sayfada da devam etmektedir ve Kur'an'da halifenin (Ali) otoritesi hakkındaki kelimelere referans vermektedir.

42. Kutsal nesne olarak kitap. Uzunlamasına yazılmış Kur'an için fildişi kakmalı tahta kapak, Mısır, 10. yüzyıl. Erken İslam sanatında kemerler genellikle bir sınırı ya da ayırmayı belirtmek için, bazen de bir cennet simgesi olarak kullanılır. Güneş diski ruhsal aydınlanma için bir metafordur.



Nişapur'daki diğer çağdaş eserler bu ussal eğilimi paylaşmazlar. İlginç bir grup çanak, kalabalık, yaygın kompozisyonları ve parlak bir hardal sarısı ile taçlanan çarpıcı renk karşıtlıkları ile dikkati çeker. Burada desenler neredeyse tanınamayacak kadar basitleştirilmiştir, ama basit halk sanatının açıklık ve canlılığına sahiptir. Kuşlar, rozetler ve tabağın sahibine iyi dilekler sunan dağınık Arapça yazılar yüzeyi doldurur. Bazı desenler, şölen veya av temalı Sasani hükümdarlık ikonografisinin melez bir kalıntısıdır. Bunların yanı sıra astrolojik temalar da kullanılmıştır. Bu çömlekler "İslam seramiğinin yeraltı dünyası" denilen ve çeşitli eyaletlerde üretilen seramikler tarafından temsil edilen bir kategoriye aittir. Bu nedenle Sari, ilkel canlılığı ve stilize hayvan figürlerindeki çiğ renk kullanımı ile halk sanatına oldukça yakın bir seramik grubunun üretim merkezi olabilir. Fakat bu taşra seramiklerinin en sık görüleni, ismini sırlanma öncesinde ya da sonrasında desenin çömleğin üzerine kazındığı teknikten alan sgrafito tipidir. Kuzeybatı İran'da yaygın olarak bulunur. Süslemesi genel olarak, renklerin birbirine karışmasını engellemek üzere kazınan çizgilere varıncaya kadar, metal işçiliğini taklit eder. Champlevé çömleklerinin, beyaz slipin desen oluşturmak üzere kazındığı özel bir türünün Kürdistan'ın Garrus bölgesinde üretildiği düşünülür. Bu farklı taşra okulları, Sasani ikonografisini kullanmalarına karşın, saraydan ve dışarıdan gelen etkilere kapalı idiler. Süslemelerinde tek başına hayvan veya canavar figürleri veya kalın hatlı soyut desenler tercih edilmiştir.

Günümüze önemli miktarda örneği ulaşan diğer sanat formu hattır. Öncelikle Kur'an'larda kullanılır. Dönemin dînî olmayan başlıca resimli yazması, Abdurrahman es-Sûfi'nin astronomi risalesinin bir kopyasıdır (Bodleian Library, Oxford). Muhtemelen Bağdat'ta üretilmiş olan 1009 tarihli eserde yer alan resimlerde, Orta Asya ve Samarra tarzları birleştirilerek, yıldız kümeleri betimlenmiştir. Abbâsî himayesi altında, düzensiz harf biçimleri, çarpık satırlar, istikrarsız bir süsleme kullanımı, görsel etkiye karşı kayıtsızlık ve genel bir özensizlik sergileyen erken Hicaz Kur'an'ları, yerlerini kutsal metne yakışan ve kağıda yazılı kitabeleri andıran ciddi bir yazı disiplinine bırakır. Yatay kullanılmış papirüs parçaları üzerine genellikle dört satırdan fazla yazı yazılmamış, bu da otuz, bazen altmış cilde kadar çıkan oldukça pahalı Kur'an'lar üretilmesine neden olmuştur. Yazı o kadar geniş aralıklı, harfler o kadar stilizedir ki, harflerin tanınması güçleşir. Bu durum, metnin kendisinde bulunan huşu verici bilinmezliklerle bir uyum içindedir. Akıcılık ve esneklikle kullanılan bir yayma

43. "Esirgeyen bağışlayan Allah'ın adıyla". Kur'an'daki hemen hemen her sure, ilk üç kelimesi ile Bismillah olarak bilinen bu sözlerle başlar. Hattatlarca çok kullanılan bu sözlerin halk inanışında koruyucu gücü vardır. Burada, Kur'an'larda kullanılan bazı temel yazı biçimlerinde görülmektedir: (sol üstten) Erken Kûfî, köşeli Kûfî, doğu Kûfîsi, sülüs; (sağ üstten) nesih, muhakkak, reyhani, talik.

ve sıkıştırma sistemi, hattatların kelimeleri sayfa yüzeyine son derecede incelikli bir şekilde yerleştirebilmelerini, böylece çarpıcı görsel uyumlar yaratabilmelerini sağlamıştır. Simetri ve asimetriler, yankılar, tekrarlar ve sonsuz görünen bir düzen ve ritim çeşitliliği gözlemlenir. Bu nedenle açıktır ki, hattatlar dilediklerince deney yapabilmiş, kendilerini düzgün, eşit aralıklı bir hatla kısıtlamak zorunda kalmamışlardır.

Yeni gelişmelerin önemli bir göstergesi, herhalde doğru olan imzasına bakılırsa çağın en ünlü hattatı İbnü'l-Bevvâb tarafından 1000-1 senesinde Bağdat'ta kopya edilen ve kendisinin icat ettiği söylenen nesih hatla kağıt üzerine yazılmış olan Kur'an'dır (Chester Beatty Library, Dublin). Yapıtın küçücük boyutu, dekoratif palmetlerinin, kapı kanatları şeklinde tasarlanmış başlık ve son sayfalarının, belki de kötülüklere karşı etkili olması amaçlanan, ağır ve muğlak bir ritimle birbiri içine geçmiş yarım yuvarlakların sonsuz çeşitliliğini gölgelemez. (Adını Irak'taki Kûfe şehrinden alan) Kûfî tarzı elyazmalarının yal-

nızca Kur'an'larda kullanıldığı belirtilmelidir; bunlar diğer kitaplarda ancak başlıklar ve benzeri amaçlar için kullanılabilirdi.Öyle görünüyor ki, bu tarz Abbâsî topraklarının tümüne yayılmış, yerel çeşitlemeler oldukça sınırlı kalmıştır. Bu, Bağdat sanatının prestijinin ve üstün otoritesinin bir göstergesidir: Irak başşehrindeki hayat tarzını, yemek, dil, giysi ve sanat türlerini uzaktaki Kurtuba'ya taşıyan saraylı Ziryab'ın hikayesi de bunu göstermektedir (bkz. s. 180).

Abbâsî döneminde, Orta Asya, Türk ve Çin motiflerini kapsayan Doğu etkileri İslam sanatına sızmaya başlar. Bunun politik ve ekonomik arka planında başkentin Şam'dan Bağdat'a taşınması vardır; bu da, İran'dan yeni fikirlerin akın etmesine, zaman içinde iktidarı ele geçirecek olan Türk askerlerinin gelişine ve doğudaki ülkelerle hem kara hem de deniz yoluyla uzun mesafe ticaretinin artmasına neden olmuştur. İslam sanatının Klâsik dünyayla olan bağlantıları kopmuş, Akdeniz dünyasına sırt çevrilmiştir. Mimarlıkta, şehir planlarında, saraylarda ve türbelerde Sasani biçimleri ön plandadır. Tuğla, kerpiç, hatta dövülmüş toprak çoğu zaman taşın yerini almıştır. Bitkisel kaynaklı klâsik süsleme giderek daha soyut hale gelmiştir. Bu soyutlama -arabeskin son şeklini almasında, diğer motiflerle birlikte, bunun da etkisi olacaktır- birçok bakımdan, İslam sanatının sonraki dönemlerdeki gelişiminin temelini oluşturacaktır. Oyma taş ve mozaik gibi klâsik malzemelerin yerini, İslam dünyasının doğusunda en sık kullanılan süsleme malzemesi haline gelecek olan stuko almıştır. Stukonun kolayca şekil verilebilme özelliği, yeni desenleri ve teknikleri denemek için mükemmel bir malzeme olmasını sağlıyordu. Kûfî yazılı Kur'anlar, yazılı tabaklar -ve belki bazı lüster seramiklerde- Abbâsî sanatının düzeyine bir daha ulaşılamamıştır; fakat daha da önemlisi, Emeviler tarafından başlatılan ve sonraki İslami hanedanlar tarafından benimsenecek olan hükümdarlar dizgesi temasının geliştirilmesidir. Abbâsî sanatı, malzemeler, teknik ve konu bakımından, sonraki nesiller için Emevi sanatından çok daha zengin bir kaynak oluşturmuştur. Ayrıca Emevilerle karşılaştırılamıyacak kadar geniş bir coğrafi alan üzerine yayılmıştır. Bunlarla beraber, zanaatkârların seyyar olmasını, böylece son gelişmelerin geniş bir alana yayılmasını sağlayan zorunlu hizmet sisteminin avantajlarından yararlanılmaya devam edilmiştir. İmparatorluk toprakları içinde sınır yoktu. Bu durum, inançta ve siyasi kurumlarda temel bir birlik olmasına bağlı olabilir. İslam dünyasının doğusu ve batısı arasındaki bölünme Selçuklu dönemine kadar belirginleşmeyecektir.

Fâtımîler

Peygamber'in ölümünden itibaren, bazı içsel fikir ayrılıklarına karşın, önemli bir grup, İslam devletinde en üst düzeydeki gücün Peygamber'in ailesine ait olması gerektiğini savundu. İlk ve en aşikar aday, Hz. Muhammed'in kuzeni Ali idi. Ali, Peygamber'in kızıyla evlenerek, aynı zamanda onun damadı olmuştu. Ali'nin hilafet iddiası Ali Partisi (şiatu Ali) -"Şii" terimi buradan kaynaklanmaktadır- tarafından savunulmuştu; fakat Ali'nin 661'de katledilmesinden sonra, hilafet Emevi ailesine geçti. Bu tarihten sonra sık ve kanlı Şii ayaklanmalarına rağmen (bunların en önemlisi Peygamber'in 680'de Kerbela'da öldürülen torunu Hüseyin'in başkaldırısıdır) yüzyıllar boyu sürecek bir düzen oluşmuştur: Hiçbir Şii lider, siyasi statükoyu değiştirecek kadar güç sahibi olamamıştır. Yemen'deki, Hazar bölgesindeki ve başka yerlerdeki Şii beylikleri merkezden uzaklıkları nedeniyle hayatlarını devam ettirebilmiş, ama aynı nedenle etkisiz kalmışlardır.

Bu durum, isimlerini Peygamber'in kızı Fatma'dan alan ve onun soyundan geldiklerini iddia eden Fâtımîlerin ortaya çıkmasıyla değişmiştir. Fâtımîler yedinci imam İsmail'in ölümü ile gerçek ve meşru hükümdarlar olan imamlar soyunun sona erdiğine inanıyorlardı. Bu inanç kendilerine İsmaili denmesine neden olmuştur. Hanedan, kendisine Seçilmiş (Mehdî) diyen Ubeydullah adında biri tarafından kurulmuş ve Doğu Cezayir'de muğlak bir başlangıçtan birkaç yıl sonra orta Mağrip'i idaresi altına almıştır. Mehdî, 921 yılında fetihlerinin getirdiği başarıyı Tunus kıyılarında kendi isminden yola çıkarak Mehdîyye adını verdiği bir şehir kurarak taçlandırmıştır. Halefleri, gözlerini daha uzaktaki Mısır'a çevirmeden önce Mağrip'deki güçlerini pekiştirmişlerdir. Zaman içinde başkent Fustat'ı fethetmişler ve 969'da Fustat yakınında kendi başşehirleri Kahire'yi ("muzaffer" anlamına gelir) kurmuşlardır. Böylece, 756 yılında Kurtuba'yı Emevilere kaptıran Abbâsî devletinin parçalanmasına katkıda bulunmuşlardır.

Fakat Fâtımîler'in tek isteği Bağdat'a karşı bağımsızlıklarını kazanmak değildi; Abbâsî devletini tamamen ortadan kaldırıp İslam dünyasında Şii hegemonyası kurmayı amaçlıyorlardı. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllar boyunca Bağdat'taki hilafetten bağımsızlığını ilan eden

sayılı küçük devletlerden onları ayıran da bu büyük amaçtır. Fâtımîler, İslam dünyasını egemenlikleri altına alma amacını yalnızca özellikle Suriye ve Arabistan'a yaptıkları askeri seferlerle değil, aynı zamanda ideolojik düzlemde de gerçekleştirmek istemişlerdir. Bu nedenle gelenekçi İslam dünyasının her yerinde fikirlerini gizlice yaymak üzere bir misyonerler ordusu (*daî*'ler) kurmuşlardır. İsmaili inançları güçsüz siyasi muhaliflere umut vermiş, mistik ve ezoterik içerikleri ise geniş kitlelere hitap etmelerini sağlamıştır. Fâtımîlerin dînî coşkularının sanatlarında, özellikle de mimarilerinde görülmesi şaşırtıcı değildir; bu coşkunun izleri dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda üretilmiş dört binden fazla mezar taşında da açıkça görülür. Bu mezar taşları Fâtımî misyonerlerin Fustat bölgesinde de etkin olduğunu ve takipçilerinin birçoğunun kadın olduğunu düşündürmektedir (bkz. s. 79). Aynı coşku ne yazık ki kalıcı olmayan bir biçimde Fâtımî saray hayatında belirleyici olan tören ve geçitlerde de ifade bulmuştur. Bu törenlerde kutlanan günlere birkaç örnek verecek olursak, Ramazan'ın dört Cuma günü, çeşitli Şii bayramları (özellikle Peygamber'in ailesinin doğum günleri), Nil nehrinin en yüksek düzeyine ulaşması ile çakışan yeni yıl veliahtların sünnet düğünleri, tarım döneminin başladığını belirten Kanalın Açılması sayılabilir.

Sanat tarihi bakımından Fâtımîlerin önemi hem coğrafyaya hem de kronolojiye bağlıdır. Çünkü bu hanedanın sanatı İslam dünyasının doğusu ve batısı arasında, önce Emevi sonra Abbâsî sanatının yaygın etkisi ve on birinci yüzyıldaki Selçuklu akınlarının sonrasında gelişen Doğu İslam Sanatı arasında zamansal ve mekansal bir köprü oluşturur. Fâtımîler İslam dünyasının güney bölgelerini, yani Hellenizmin binlerce yıllık mirasını taşıyan ve kuzeydeki Hıristiyan güçlerle ilişkileri sayesinde İslam dünyasına yeni fikirlerin nüfuz etmesini sağlayan alanı hükümleri altına almışlardır. Kahire'nin bir metropol, on birinci yüzyıl İslam dünyasının muhtemelen en büyük şehri olması bu uluslararası yapıyı daha da güçlendirmiştir.

Gerçekten tarihlenmiş olanlar bir yana, tarihlendirebilecek objelerin azlığı -mimari buna bir istisna oluşturur- Fâtımî sanatının evriminin ve bir dereceye kadar doğasının da tartışılmasını güçleştirir. Kesin olarak tarihlendirilebilen objeler yalnızca iki seramik, üç necef ve iki tahta oymadır. Tırâz denilen dokuma ürünleri buna önemli bir istisna oluşturur, fakat bu parçalar daha çok yazı tarihi bakımından önemlidirler. Fâtımî sanatına bir rehber olarak muazzam bir önem taşıyan Sicilya'da, Palermo'daki Capella Palatina tavanının kesin olarak 1140-1150 arasına tarihlendirilebilmesi bir şanstır; ama buradaki resimler İslami bağlamlarından hâlâ kesin olarak ayrıştırılmamış olan Avrupa unsurlarına sahiptir. Bu nedenlerle Fâtımî sanatı ile ilgili çalışmaların en sorunlu yönü, dönüm noktaları oluşturacak tarihli objelerin yokluğudur.

1068'de Fâtımî saray hazinesi ücretlerinin ödenmemesi yüzünden isyana sürüklenen ordular tarafından yağmalanmış, bu da hazinenin kamu tarafından görülmesine, daha da önemlisi, pazara çıkmasına neden olmuştur. Yakın zamanlarda gerçekleştirilen araştırmalar, Fâtımî hazinesindeki sanat objelerinin bu şekilde dağılmasının küçük sanatlarda bir demokratikleşmeye yol açtığını, böylece de zengin bir burjuvazinin saray sanatına ait temaları benimsemesini (ve bir dereceye kadar yozlaştırmasını) sağladığını iddia eden teorilerin sorgulanmasına yol açtıysa da, 1068 senesindeki olayların o zamana kadar saray koleksiyonlarında saklı kalan binlerce objeyi kamu alanına taşıdığı da yadsınamaz. Meşhur hazinenin Orta Çağ kaynaklarındaki anlatımları, Fâtımî sanatının bugüne ulaşabilen örneklerinin bu sanatın görkem ve çeşitliliğinin ancak çok soluk bir kopyası olduğu konusunda şüphe bırakmaz. Fakat bu bilgi dikkatle kullanılmalıdır. Makrîzî'nin anlatımı, saray koleksiyonlarındaki değerli objeler hakkındaki Orta Çağ kaynakları arasında en ayrıntılı olanıdır. Oldukça sık olarak kullanılması da bundandır. Fakat bu, böyle hazinelerin yalnızca Fâtımîlere ait olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Tersine, birbirinden bağımsız bilgi parçacıkları -yalnızca iki hanedanı belirtecek olursak- Bağdat'taki Abbâsîlerin ve İspanya Emevilerinin değerli sanat eserlerinden oluşan çarpıcı zenginlikte koleksiyonlar oluşturduklarını göstermektedir. Benzeri bir şekilde, sarayla bilinen bir ilişkisi olmayan hâmilerin saray sanatına ait temaların kullanmaları da Fâtımî sanatına özgü bir durum değildir; bu eğilim Selçuklu sanatının da belirleyici özelliklerindendir.

Fâtımî sanatının diğer yönlerinin de yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Fâtımî lüster seramiklerinin pek övülen gerçekçiliği, bu dönemin bir ürünü olmak bir yana, daha önceki araştırmacıların düşündüğünden çok daha erken kaynaklara, Kıpti sanatına, hatta Doğu Akdeniz'in geç antik dünyasına bağlanabilir. Son olarak, (bazı önemli yeniden tarihlendirmeler sayesinde) Fâtımî metal işçiliği daha önce olduğundan çok daha büyük bir grup metal obje çerçevesinde incelenebilmektedir. Burada ilk sırayı çok sayıda küçük boyutlu hayvan heykelciği alır. Bunlar arasına develer, aslanlar, kediler, cey-

lanlar, tavşanlar, dağ keçileri, keçiler, hatta asma lambalarda süs olarak kullanılan papağanlar vardır. Bu parçaların çoğu dökmedir, bu nedenle seri olarak üretildikleri düşünülebilir.

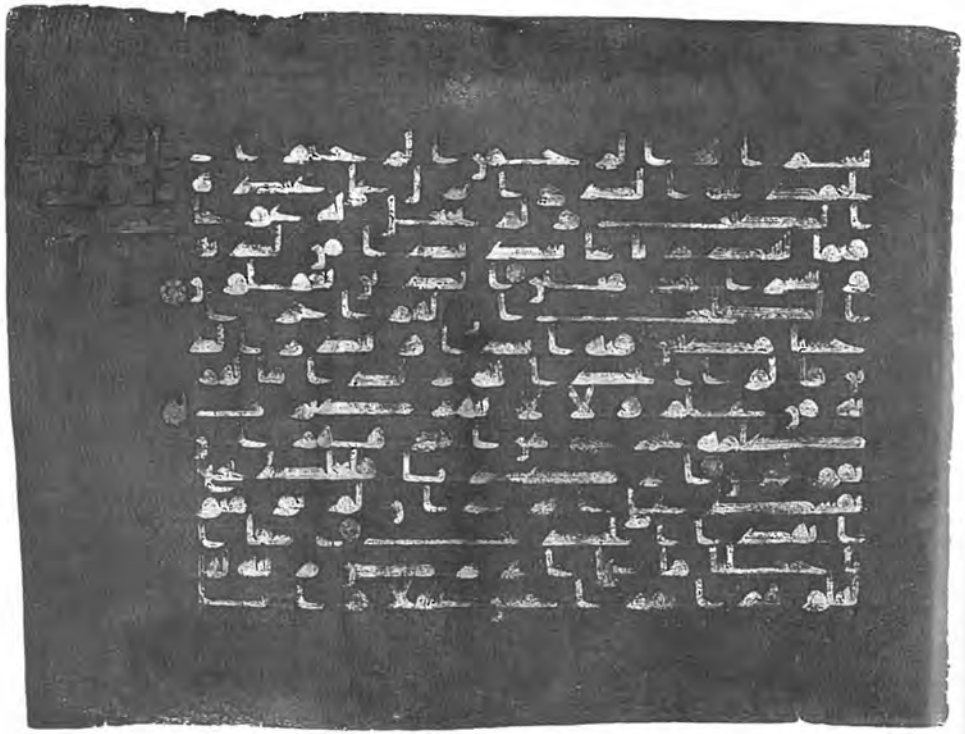
Bugünkü Kahire'nin bulunduğu bölgede, ilk İslam fetihlerinden başlayarak yaklaşık birer yüzyıllık aralıklarla bağımsız yerleşimler oluşmuştu: Babil, el-Asker, Fustat ve Kıta'i. Kahire bütün bu yerleşimlerin yerini almış ve Orta Çağ dönemi Kahire'sinin, sonra da modern Kahire'nin çekirdeğini oluşturmuştur. Yeni bir şehir kurulması, Bağdat, Mütevekkiliyye, Mehdîyye, Medinetü'z-Zahra örneklerinde de olduğu gibi, bir hükümdarlık iddiası ve tantanasının ifadesi, güçlü bir hükümdardan beklenen bir hareket olarak görülmelidir. Sarayın on kapılı kapalı bir alan içinde, dolayısıyla şehrin geri kalan kısmından kopuk olması da aynı şekilde bir politik güç ifadesidir; duvarla çevrili

44. Zafer Şehrinde Zaferler Kapısı. Babü'l-Fütûh, Kahire, 1087. Urfa'dan gelen üç Ermeni kardeş tarafından, dönemin en son savunma tekniklerine göre yapılan üç kapıdan biri. Bu kale, en iyi örneği Diyarbakır surlarında görülen bir Cezire geleneğine aittir. Saray-şehrin pek çok kapısından biridir.

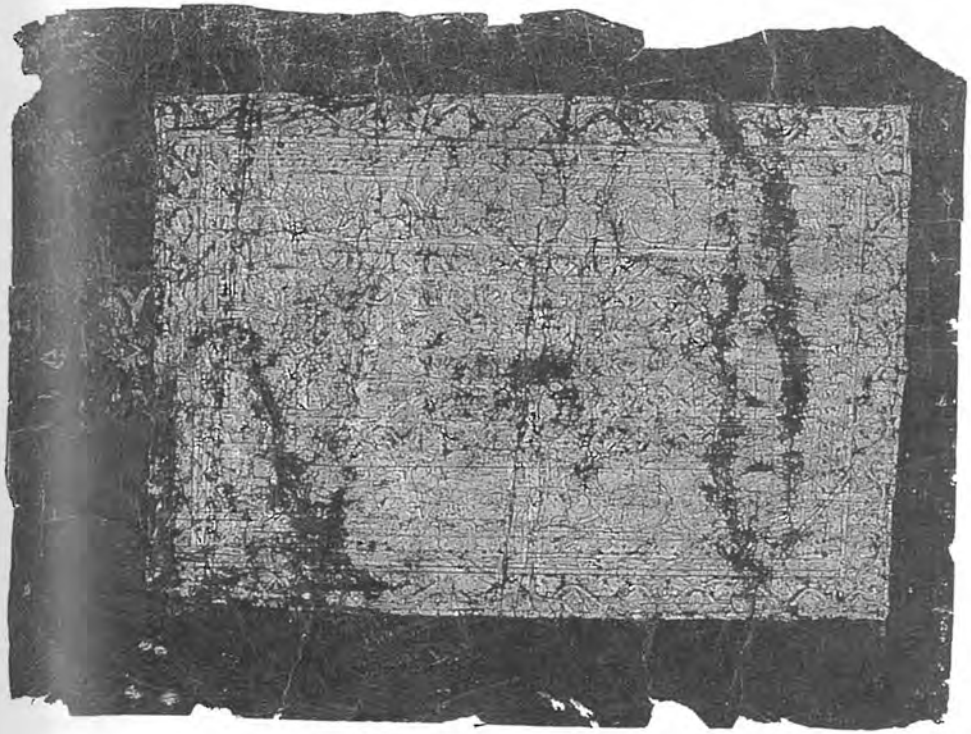
45. Yeniden yaradılış olarak tören. Oyma fildişi, Mısır, 11.-12. yüzyıl. Beş parçalı bir Bizans fildişi kabından alınmış, muhtemelen Fâtımî kitap kabı. Bu imgelerin kesintisiz devamlılığı, saray hayatının hem iş hem de zevk unsurları içeren törenlerini hatırlatır. Dönemin dokumalarına işlenmiş "günlerin ve gecelerin sevinci, azalmayan ve değişmeyen" sözlerinin görsel bir karşılığıdır.

alan içindeki saray binaları zincirler ve bekçilerce devamlı kontrol edilen boş bir alan sayesinde, şehirden bir derece daha uzaklaştırılmıştır. Buradaki iki saray da, yaldızlı mermer avluları, dallarına şarkı söyleyen mekanik kuşların tünediği kıymetli metallerden yapılmış ağaçlarla dolu bahçeleri, kıymetli dokumalarla döşenmiş odaları ve hepsinden önemlisi de, halifenin saray eğlencelerini seyretmek için arkasında durduğu altın telkâri paravan ile, gösterişçi bir ihtişamın ifadeleridir. Bütün bu şaşaadan geriye kalan yalnızca birkaç parça tahta oymadır. Bunların üzerinde eğlence sahneleri betimlenmiş ve bu tür konular için genellikle tercih edilen bir üslup kullanılmıştır (bkz. s. 70).

En gösterişli Fâtımî hazinelerinin, örneğin mavi ipekten dokunmuş, her noktanın altın, gümüş ve ipek yazılarla belirtildiği bir dünya haritasının anıları, yalnızca yazılı kaynaklarda korunmuştur. Fâtımî'lerin en önemli hedefleri olmaları nedeniyle, Mekke ve Medine bu haritada çarpıcı bir şekilde belirtilmiştir. Harita 964 yılında yapılmış, kaynaklara göre 22,000 dinara mal olmuştur. Ottolar Kralı II. Henry'ye ait olan Yıldızlı Pelerin benzer renklere sahiptir; on birinci yüzyılın başlarında güney İtalya'da, İslam etkisinin ağırlıkla hissedildiği bir ortamda üretilmiş ve günümüzde mevcut olan bu parça, bu



şaheser hakkında bir fikir verebilir. Kaybolan başka bir başyapıt, 973 yılında Halife Mu'iz'in emriyle Kâbe için yapılan şemsedir (güneş rozeti). Bu, güneş şeklinde, içi misk tozu ile dolu, her biri güvercin yumurtası büyüklüğünde elli inci taşıyan ajurlu altın toplardan oluşan bir objedir; etrafı yakutlarla yazılmış Hac Suresi'nden ayetlerle kuşatılmış, yazı aralıkları "olabildiğince büyük incilerle" doldurulmuştur. Hem nadir eşyalar olarak, hem de yalnızca maddi olarak değer taşıyan bu objeler diplomatik hediyeler oluyor ve hükümdarlık gücünün ifadeleri olarak politik bir rol oynuyorlardı. Bizans'ta da kıymetli objeler bazen benzeri bir şekilde kullanılmıştır- örneğin 975'te Alman imparatoru ile evlenmek üzere Kostantinopolis'ten yola çıkan prenses Theophanou'nun evlilik sözleşmesi mor boyalı parşömen üzerine altın harflerle yazılmıştı. Ünlü, fakat şimdi parçalanmış olan, altın Kûfî harfleri lacivert boyalı parşömen üzerine yazılı "Mavi Kur'an"da hemen hemen aynı döneme tarihlenir; Kurtuba'da yazılmış olduğu öne sürülmüşse de, muhtemelen 1020 yılı civarında Kayrevan'da ya-



46, 47. Kitabi bir din. "Mavi Kur'an"dan yapraklar; çivit mavisine boyanmış parşömen; muhtemelen Kayrevan, 1020 civarı. Safran sarısı, somon pembesi ve açık sarıya boyanmış Kur'an sayfaları da bilinmektedir. Bunların kaynağı muhtemelen 6. yüzyılın mor renkli Bizans yazmalarıdır. Yazı bloğunun mutlak bir kesinlikle kontrol edilmesi ve yazıdaki farklı unsurların genel simetriye uyum sağlaması, bunun profesyonel bir hattatın eseri olduğunu belirtmektedir.

zılmıştır. Harflerin açılma ve toplanmaları neredeyse müzikal bir duyarlılıkla belirlenmiştir; bu estetik yöntem bu örnekte en üst noktasına ulaşmıştır. Bu görsel ritimlerin metnin okunma şekline tekabül edip etmediği gelecekte araştırılması gereken bir konudur. Ne yazık ki, Fâtımî dönemine tarihlendirilebilen hemen hemen hiç Kur'an olmaması dolayısıyla, Mavi Kur'an'ın tarihini ve muhtemelen Fâtımî olan bağlamını belirlemek mümkün olmamıştır.

Fâtımî sanatının diğer alanlarında olduğu gibi resim konusunda da zengin yazılı kaynaklar, mevcut birkaç parçanın çağın eserlerindeki ihtişamı ve çeşitliliği yansıtmak konusunda ne derecede sınırlı kaldığını göstermektedir. Örneğin, Halife Emir'in, duvarları ünlü şairlerin portreleriyle süslü bir köşkü vardı; her portrenin yanında o şairin şiirlerinden alıntılar asılmıştı. Halife Müstansır'ın 1050'lerde, ye-

rel bir sanatçı ve onun Iraklı rakibi arasında düzenlediği yarışmanın temel noktası da sanatçıların üç boyutlu mekandan çok, kuvvetli bir renk kullanımına dayalı yanılsamacı teknikleri idi. İkisi de dans eden bir kız resmedeceklerdi, fakat (yarışı kazanan) yerel sanatçı onu bir nişe girerken gösterecek, Iraklı ise çıkarken resmedecekti. Makrîzî'nin anlatımı, sanatçılardan birinin çizgiye dayalı bir teknik kullanırken, diğerinin renk kütleleri kullanmayı tercih ettiğini düşündürür; bu da Fâtımî dönemi Mısır'ında en azından iki ayrı resim tarzının bulunduğunun bir göstergesidir. Boyalı lüster seramikler de bunu düşündürmektedir. Makrîzî'nin, bir camiyi süsleyen çeşme tarifi de buna benzer bir yanılsamacılık ustalığına işaret eder gibi görünmektedir.

Fâtımî saraylarını süsleyen resimlerden hiçbiri mevcut değildir, fakat tuhaf bir şans eseri olarak -neredeyse bin resimden oluşan- mükemmel bir bütünlüğe sahip bir dizi korunmuştur. Bu, Palermo'daki Capella Palatina'nın tavanını süsleyen, çok büyük ihtimalle Fâtımî işi olan, ama Güney ve Batı Avrupa etkileri de taşıyan bir hükümdar imgeleri grubudur. Resimlerin konuları geniş bir yelpazeye yayılır ve biraz da dağınıktır. Orijinal halinde tutarlı, ancak tekrarlar yüzünden bütünlüğünü kaybeden, saray hayatıyla, hatta İslam kültürüyle ilgisi olmayan imgelerin de ilavesi ile sulanan bir dizi olduğu izlenimini vermektedir. Yine de, ikonografik programın temeli yeterince açıktır: Bu, Orta Çağ İslam dünyasından bugüne kalmış olan en kapsamlı hükümdarlar dizgesidir. Genel tema, semavi ve astrolojik temalarla zenginleştirilmek istenmiştir. Güreşçiler, dansözler, yanlarında maiyetleri bulunan veya bulunmayan oturmuş hükümdarlar, av hayvanları veya kuşlar taşıyan genç adamlar, satranç veya tavla oynayan soylular, egzotik hayvan ve kuşlar, av ve oyun sahneleri, alaylar, hayvan dövüşleri, hayvanlarla güreşen erkekler, yarışlar, içki sofraları, müzik- hepsi hafifmeşrep bir tavırla birbirine karıştırılmıştır. Bu hükümdarlık çevrimi ile açıkça uyumsuz sahneler de vardır, fakat bunlar (kuyu başındaki Kova figürü gibi) astrolojik bir öneme veya, bir insan figürünü taşıyan kanatlarını açmış bir kartal, sfenksler, grifonlar, harpiler, iki vücutlu tek kafalı hayvanlar gibi, açıkça mitolojik bir içeriğe sahiptir. Bu imgelerin kaynağında binlerce yıllık bir Orta Doğu kültür mirası vardır. Batı kaynaklarına bağlanabilen imgeler arasında bir aslanla güreşen adam (Samson), kuş tutan bir adam (Nuh?) ve Müslüman bir savaşçıyla yakın dövüş halinde bir Norman şövalyesi vardır. Belli ki sanatçılar kullanabilecekleri bütün imgeleri, konuyla ilgili olup olmadığına aldırmadan yağmalamış ve bir program oluşturmak

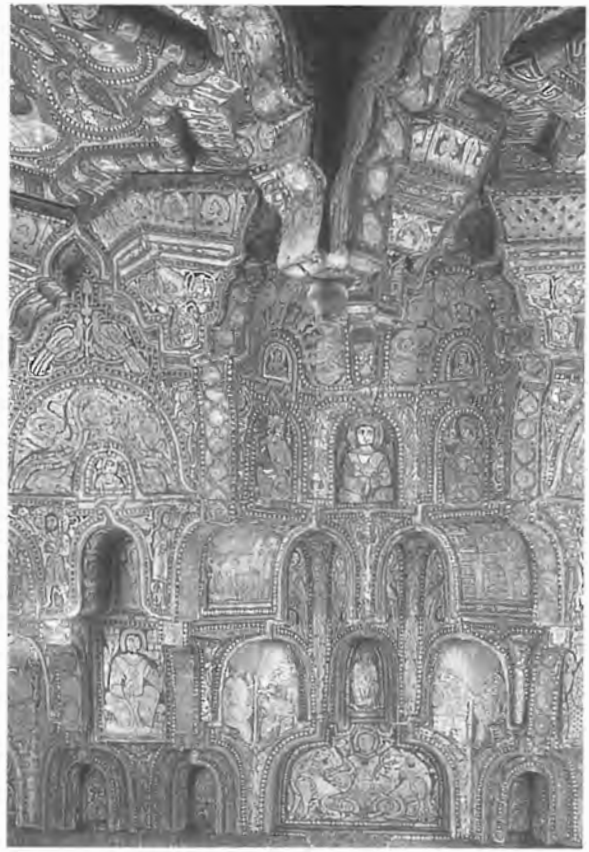
için kullanmışlardır. Daha önce belirttiğimiz tutarsızlıklar da, bir görsel serinin normal sınırlarının çok dışına taşmaya zorlanmasının kaçınılmaz bir sonucudur.

Tavan tonozunun balpeteği mukarnasları, boyalı yüzeylerin boyutları, şekilleri ve açılarında sonsuz bir çeşitlilik sağlamıştır. Fakat tüm bu şemayı belirgin bir şekilde İslam'a özgü kılan özellik, tavanın her bir santiminin boyanmış olmasıdır; o derecede ki, çerçevelerde ve büyük boyutlu desenlerin iki yanındaki nişler ve kemer tablaları arasında boş ve süslemesiz bırakılmış tek bir alana rastlanmaz. Tersine, imgeler, bu alanlara, doğal olarak sığıp sığmadıklarına bakılmadan yerleştirilmişlerdir. Bu bakımdan, Cappella Palatina'nın tavanındaki hükümdarlar dizgesi, bu dizgenin, her imgenin diğerleri ile aynı öneme sahip olduğu normal örneklerinden çarpıcı bir şekilde ayrılır. Tavanın şekli buna kesinlikle izin vermemiş, ressamları malzemelerini dengesiz bir ikonografi içinde kullanmaya zorlamıştır. Böylece bazı yerlerde önemsiz unsurlara önemli olanlardan daha fazla yer verilmiştir. Tavanın en yüksek noktasındaki yıldızların çerçeveleri bile dekoratif şemanın bir parçası haline getirilmiş, muhtemelen, 1132 ve 1140 yılları arasında şapeli yaptıran II. Roger için kutsamalar içeren ayrıntılı Kûfî yazılarla süslenmişlerdir. İki yüz yıl önce yapılan Akdamar Ermeni kilisesi gibi, onunkine benzeyen, kendisinden çok güçlü Müslüman bir komşu ile baş etmeye çalışan Hıristiyan bir krallık bağlamında, saray şapeli Müslüman varlığının diplomatik anlamda kabul edilmesinin görsel bir kanıtı olmuştur. İki binada da İslami dizge Hıristiyan imgelerinin çok yukarısında, görüş alanı sınırlarının ucunda yer alır; iki durumda da bu imgeler özellikle dînî olmayan bir şekilde kullanılmıştır. Bu da, coğrafi olarak Müslüman gücünün yörüngesinde bulunan gayrimüslim prensler için, İslam dünyasındaki saray hayatının doğal bir taklit hedefi olacak kadar prestije sahip olduğunu gösterir. Buna çok benzeyen bir süreç İspanya'da da yüzyıllar boyunca izlenebilir.

Palermo'daki resimlerin tarzı hakkında neler söylenebilir? En belirleyici özellikleri kesintisiz akıcılıklarıdır. Yumuşak çizgiler ve şekilleri, kolayca birleşen yuvarlatılmış kütlelere indirgeme yetisi birbirini tamamlar. Bu görme biçiminin anahtarı basitleştirmedir. Sıklıkla aynalı simetrik kompozisyonlar kullanılmıştır, ama zikzaklı veya diyagonal kompozisyonlar da görülür. Deniz kabuğu şeklinde kenar süsleri, büyük gözler, kulakların yanında saç bukleleri Samarra'da gelişen Abbâsî imparatorluk sanatının etkisine işaret ederler. Bu etkinin

48. (yukarıda) Bir Hıristiyan hikayesinin yeniden anlatımı. Nef tavanından duvar resmi, Cappella Palatina, Palermo, Sicilya, 12. yüzyıl ortası. Ejderhaya saldıran atlı figürü muhtemelen Saint George veya Theodore'un Bizans veya Kıpti imgelerinden türetilmiştir. Fakat bu imgelere, Selçuklu Türklerinin rölyeflerinde, hatta Şahnâme'lerde de, ejderhanın kıvrımlı kuyruğunun da düşündürdüğü gibi, bazen kozmik veya astrolojik çağrışımlar içeren paraleller bulunur.

49. (solda) Laikleşmiş Bizans azizi. Kadeh tutan adam, Cappella Palatina. Haleli, bitkin ve zayıf figür açıkça Bizans kaynaklıdır, oturma tarzı ise batılıdır. Dînî yasaklara karşın, Sasani-İran modellerine dayanan içkili tören âdeti Orta Çağ İslam saray hayatının özelliklerinden biri idi. Boşluğu dolduran testi ve çanak konu ile uyum içindedir.



50. (sağda) Çoğulcu bir toplum. Nef tavanının bir bölümü, Cappella Palatina. İslam uygarlığından günümüze ulaşabilen en gelişmiş ahşap tavan, Hıristiyan bir ortamda bulunmasına karşın, kuşkusuz ki Müslüman bir sanat eseridir. Aşağıdaki Bizans mozaikleri ile birlikte belki de bir dînî tolerans metaforudur. Üç dilimli, nal şeklinde ve parçalı kemerleri Fâtımî ve Selçuklu mimarisinden yankılar taşır.

51. (aşağıda solda) Ticarileşen saraylılık. Kahire dışında bir hamamdan duvar resmi, 1168'den önce, İslama özgü (49'un tersine) bir pozda oturan ve bardak tutan bir genç betimlenmektedir. Yakında, karşılıklı kuşlar ve eşarplı bir dansöz resmedilmiştir. Dansözün hasarlı durumu, El-Hâkim'in 1013-14 tarihli, halk hamamlarındaki kadın resimlerinin yok edilmesini emreden buyruğunu yansıtıyor olabilir.

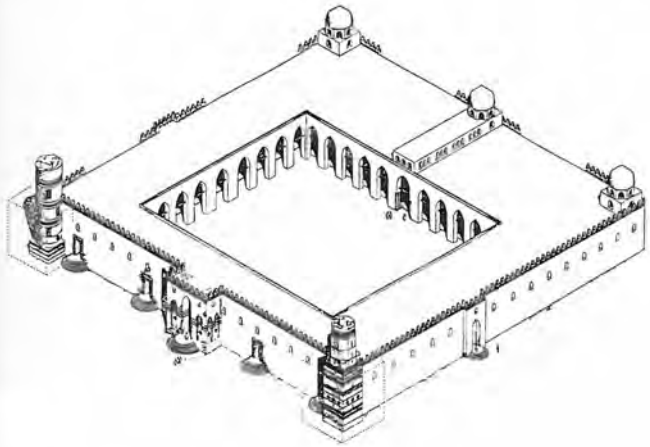
52. (aşağıda sağda) Peygamber'in askerleri. Bir Fâtımî deseninin (tahtabaskı?) anahatları, 11. yüzyıl. Üzerinde kuşlar bulunan ağaç dokuma desenlerinden alınmıştır. (Yarısı tamamlanmış?) bir yazı "hükümdar Ebû Man[sur]'a şan ve talih" dilemektedir; bu dilekler kısmen kılıcın üzerinde de tekrarlanmaktadır. Zincirli, çift boynuzlu miğfere ve kemerden sarkmakta olan rütbe işaretlerine dikkat ediniz. 14 x 14 cm.

en sık örnek verilen göstergesi, duruşu -minik ayaklarına varıncaya kadar- Buda imgelerini andıran, bağdaş kurarak oturmuş hükümdar figürüdür. Akdeniz'in tam ortasındaki bir Hıristiyan krallığının kilisesinde İslam dünyasının ressamlarınca betimlenen bir kralın, Uzak Doğu'ya ait dînî bir tarzda resmedilmesi, Orta Çağ İslam sanatının uluslararası karakterine en açık şekilde ışık tutar.

Belirtmek gerekir ki, Fustat'taki bir kazıda ortaya çıkarılan ve duvar resimleri arasında oturmuş bir genç ile birbirine dönük kuşlar bulunan bir hamam haricinde -bunlar Cappella Palatina'nın tavanındaki imgelerle karşılaştırılabilecek resimlerdir- Fâtımî Mısır'ında bu zengin imgeler dizisinden hiçbir iz kalmamıştır. Çok sayıda tek sayfanın bulunmuş olduğu doğrudur. Bunlar arasında şimdi British Museum'da bulunan ve bir kalenin kuşatılmasını betimleyen bir resim ve bir piyadeyi betimleyen bir tahta baskı vardır. Fakat bunlar çoğunlukla kaba bir işçilik ürünüdür (hatta bazıları basit karalamalardır) ve bu dönemde yazma resimlemenin pek gelişmemiş olduğunu düşündürürler. Fakat bu yapraklardan bazıları, bir Abbâsî tarzından çok, Makedon Rönesansı sırasında (özellikle de onuncu yüzyılda) biçimlendirme özellikleri ve taslak halinde çizgileriyle Greko-Romen yanılsamacılığına olağandışı tazelik ve yenilikte bir yorum getiren Bizans sanatı ile bir tanışıklığa işaret ederler. Bunların büyük bölümü İngiltere'de, Surrey'de bulunan özel Keir koleksiyonundadır.

Fâtımî mimarisinden, güvenilir genellemelere izin vermeyecek kadar az şey kalmıştır; bu dönemde Sünni çoğunluk için inşa edilen camilerden de neredeyse hiçbir iz kalmamıştır. Fakat hanedanın yaptırdığı birkaç önemli anıt ilginç spekülasyonlara yol açabilecek niteliktedir. Mesela, camilerde minare kullanılmamış olması dikkate değer. Buna bir istisna, geniş merdivenlere önemli bir yer veren ayrıntılı bir şekilde düzenlenmiş cephesiyle, özellikle de avlusunun muazzam boyutlarıyla dikkati çeken Hâkim Camisi'dir. Minarenin olmayışı, belki kusurlu bulunan bir yeniliğin kabul edilmemiş olmasına işaret eder; (Mehdîyye örneğinde olduğu gibi) büyük boyutlu, bina kütlesinden taşan portallere önem verilmesi, Peygamber'in zamanında başlayan bir geleneğe dönüş olarak, ezanı burada okuma arzusuna işaret ediyor olabilir. Diğer yandan, bu dönemde Yukarı Mısır'da (yani Luksor ve Esna'da) belirgin bir tarza sahip tuğla minareler sıklıkla inşa edilmektedir.

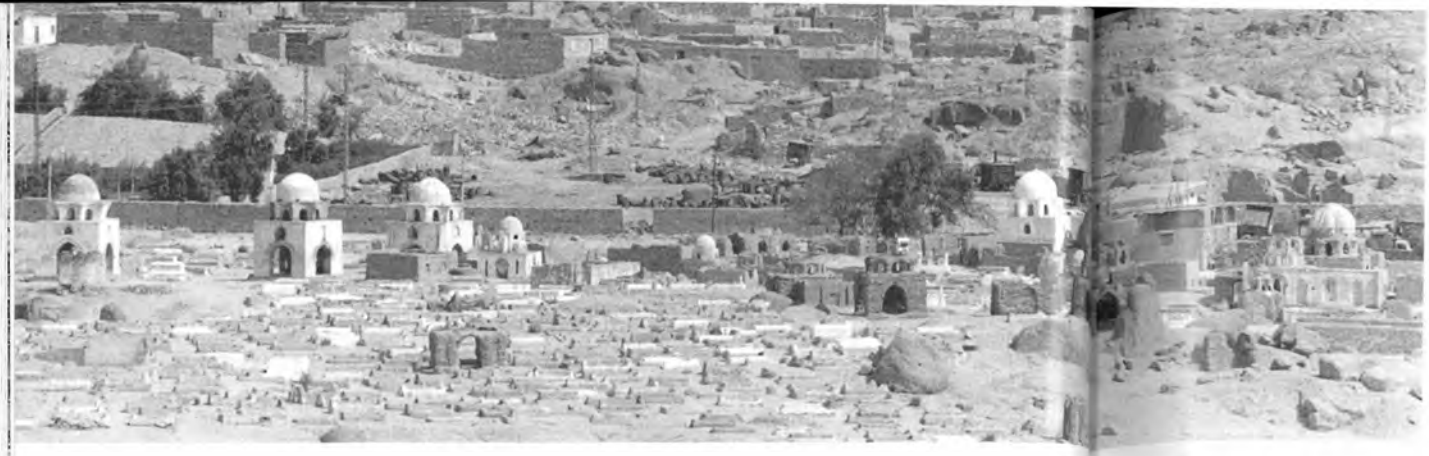
Günümüze ulaşabilen az sayıdaki Fâtımî camisinden açıkça anlaşıldığı gibi, bu dönemin tipik cami mimarisini saptamak artık mümkün

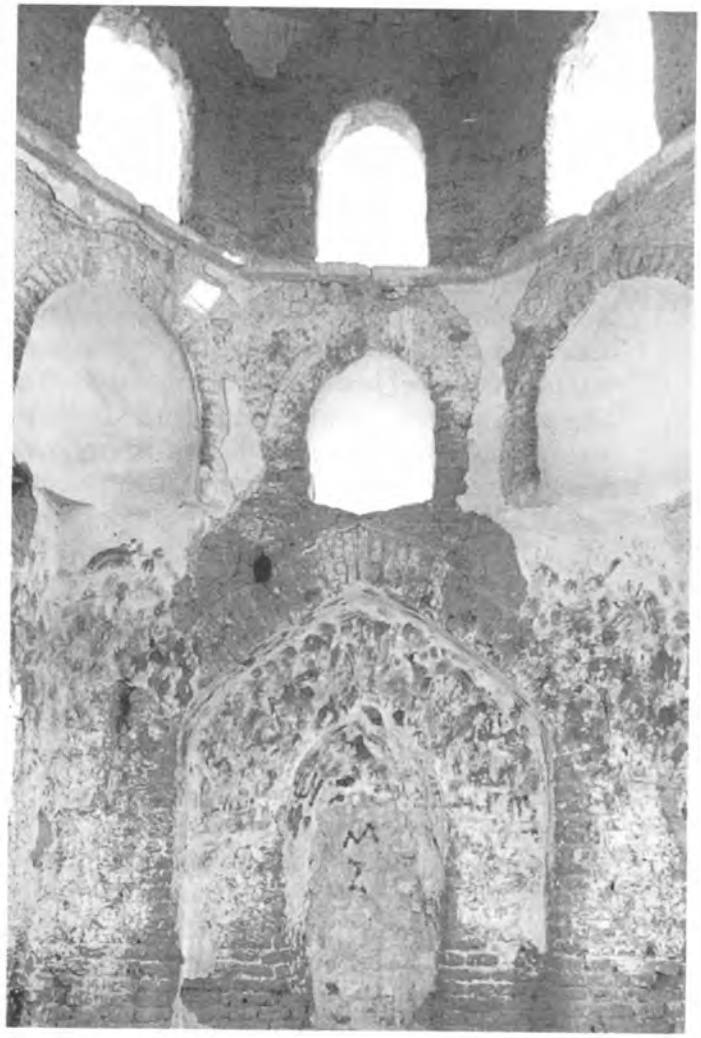


değildir. Bazı çarpıcı yeniliklere dikkat çekilebilir. Bunlar arasında, Hâkim Camisi'nin cephesinde köşelerin vurgulanması amacıyla kuleler kullanılması -bu kullanım onlara yeni ve önemli bir eklemleme işlevi yüklemiştir- ve kıble duvarının iki ucuna kubbeler yerleştirilme-

53. (yukarıda) Bir inanç kalesi. Hâkim Camisi, Kahire, 990-1013, daha önce Samarra ve Kahire İbn Tolun camilerinde rastlanan temaları geliştirmektedir (resim 28). Fakat ana fasada önem verilmesi yeniliktir. Mazgal ve kuleler binaya askeri bir hava verir. Üç kemerli kapı, saray mimarisini taklit etmektedir.

54. (sağda) Dünyanın en eski üniversitesi. Birçok defa yenilenmiş ve sürekli genişletilmiş olan Ezher Camisi, Kahire; 970-2'de başlanmış ve aynı zamanda bir bilim ve İsmaili propagandası merkezi olması düşünülmüştür. Fâtımî mimarisinin ışın saçan yuvarlaklar ve nişler, taşkemerler ve sütun grupları gibi tipik unsurlarına dikkat ediniz.





siyle mihrabın önündeki alanın vurgulanması vardır. Bu köşe kuleleri daha yaygın olarak mihrap önünde kullanılan kubbeye ek niteliğindedir (Ezher ve Hâkim camilerinde olduğu gibi). Bu fikir cami içinde bir T-planı oluşturulması -yani uzak ucunda mihrap bulunan bir merkezi nef ve buna dik gelen mihrap duvarına paralel koridorun vurgulanması- ile yakından ilgilidir. Bu düzenlemenin Kuzey Afrika'da uzun bir tarihi olacaktır. Böyle özellikler, camiyi modüler bir anlayışla tasarlama yönünde cesur ve çarpıcı bir eğilimin göstergesidir. Diğer yandan, üçlü cami girişleri, muhtemelen Fâtımîlerin saray mimarisinden uyarladıkları bir özelliktir. Cami planlarındaki temel dönüşümün ardında, dönemin yazılı kaynaklarında açıkça belgelenmiş bir olan bir âdetin, camilerin hükümdarlık törenleri için kullanılmasının yattığı düşünülebilir. Saraylarda uzun zamandır kullanılan birimlerin camilerde de görülmeye başlanması bu şekilde açıklanabilir.

Ayakta kalan kamu binalarından yola çıkılacak olursa, türbelerin Fâtımî mimarisinde özel bir yere sahip olduğu söylenebilir. Mevcut örnekleri diğer bina tiplerinden çok daha fazladır. Yalnızca Kahire'de, bu dönemden kalan beş camiye karşılık on dört türbe vardır. Politik ve dînî bakımdan olmasa da, sayısal ve yapısal olarak çok daha önemlisi, Yukarı Mısır'da, Asvan'da, on bir ve on ikinci yüzyıllardan kalma elli kadar türbedir. Bunlar, Mısır'da binlerce yıllık bir geçmişi olan bir geleneğin devamı olarak, bir nekropol oluştururlar. Bu şehir hac kervanlarının yola çıktığı noktalardan biri olduğundan, türbelerin orijinal sakinleri muhtemelen hacılardır. Fakat Asvan Nübye sınırında bulunduğundan, dolayısıyla kâfir topraklarına komşu olduğundan, bazıları da hayatlarını cihat sırasında kaybetmiş olmalıdır. Bu yapıların çoğu kerpiç olmalarına rağmen -veya özellikle bu sebepten

55. Şehitler için türbeler. Asvan, Yukarı Mısır'da 11. yüzyıl nekropolü. Peygamber cenaze âdetlerinde her türlü gösterişi yasaklamıştı; yine de, türbeler kısa bir süre içinde yaygınlaştı. Bunları meşru kılmanın çeşitli yollarından biri -burada da olduğu gibi- gazileri veya mücahitleri (din için savaşanları) şereflendirme arzusu idi.

56. Kanuni mi kanundışı? Bir 11. yüzyıl türbesinin içi, Asvan. Türbelere konan yasak, gömü yeri rüzgara ve yağmura açıksa aşılabiliyordu. Bu örnekte olduğu gibi bol miktarda penceresi olan odaların yaygınlığının nedeni budur.

dolayı- İslam dünyasındaki türbelerde nadir görülen bir fantazi ve oyunculuk sergilerler. Bu durum, silmelere ve diğer detaylara fazladan bir keskinlik kazandıran alçı dekorasyonda daha da vurgulanmıştır. Düz ve eğimli yüzeyler arasındaki; ana bölmenin ağır kübik kütlesi ile üzerine biraz uyumsuzca kondurulmuş küçük, neredeyse neşeli kubbe arasındaki; kubbeye geçiş kısmının vurgulu, egzantrik ritimleri, iniş çıkışlı dışbükey kütleleri ile bunun altında ve üstündeki bölümlerin sert sadeliği arasındaki tezatların hepsi bu anıtları çekici kılar ve onları birer kütle geometrisi çalışmasına dönüştürür. İç mekanları şaşırtıcı bir sürpriz boyutuna sahiptir: Yıldız biçimli açıklıklar-

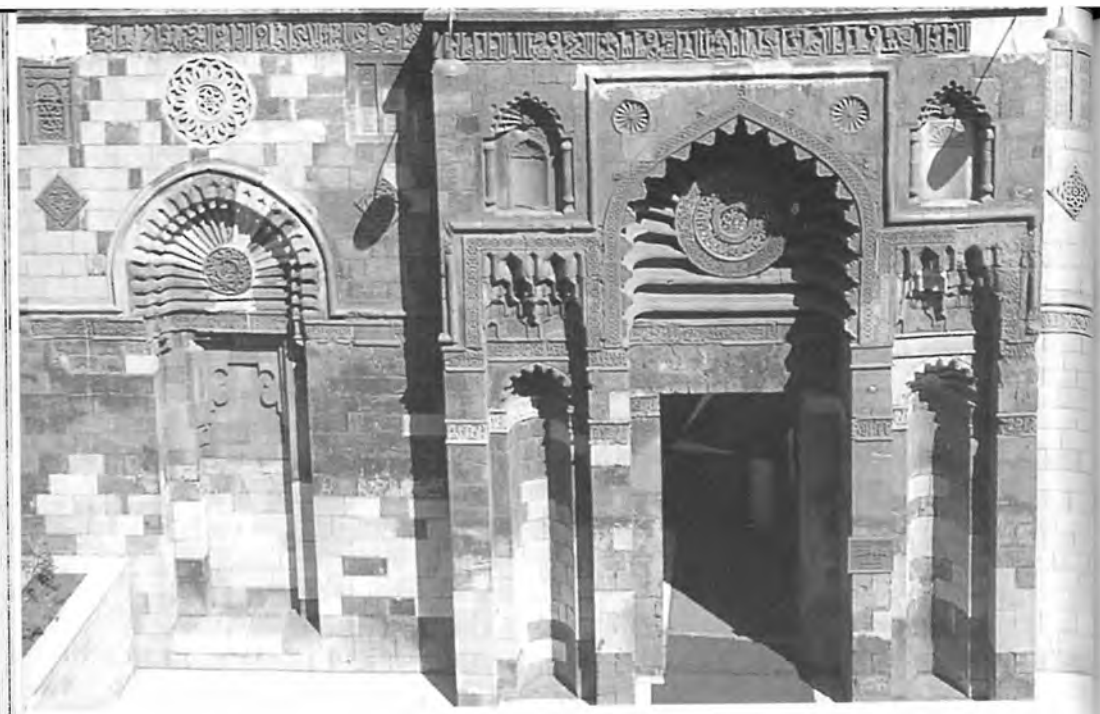
la süslenmiş kubbeler, tromplu geçiş bölgesinin kaslı bir dokuyu andıran açılıp kasılmalar ve hepsinden önemlisi, duvar yüzeylerinin düzenlenmesindeki, dev bir el tarafından oyulmuş oldukları izlenimini veren kuvvetli heykelsilik. Bu özellikler bütün türbeleri birbirinden farklı kılmıştır. Bazı detaylar -mesela dilimli kubbeler, kasnağın kalabalık düzeni, geçiş bölgesindeki alçı süsleme dizisi, Kıpti, hatta orta-Bizans mimarisini hatırlatır. Bir zamanlar içlerinde bulunan tarihli mezar taşlarının çoğu on dokuzuncu yüzyıl sonunda, hangi türbede bulunduklarının bir kaydı tutulmadan kaldırılmıştır. Asvan, Orta Çağ İslam dünyasındaki türbe gruplarının en erken örneğini oluşturur; ama Kahire, Fas, (bugünkü Tahran yakınlarında bulunan) Rey, Semerkant ve Delhi'de de böyle türbe grupları vardır.

Bazı temel tipleri belirlemek mümkündür. Bunlar arasında, açık planlı, her cephede bir giriş bulunan "çadır" türbeler; aynı biçimde, fakat bir duvarı mihrap yerleştirilmek üzere kapatılmış tip; dört tarafı kapalı ve bir girişi bulunan türbeler, avlusu veya ibadet mekanı bulunan türbeler; ve tonozlarla örtülü devamlı bir mekan oluşturan bitişik türbeler vardır. Tüm bu tipler, küçük ölçekli olsa da binaların esasını değiştiren sürekli çeşitlemelerle belirsiz hale gelir. Asvan'da ve Kahire'de, Mısır'da Fâtımî döneminden sonra görülmeyen bir türbe tipi ortaya çıkar: Meşhed (sözlük anlamı ile, şehitlik). Bu yapı, kubbe ile örtülü kare bir mekan ve bunu üç taraftan çevreleyen bir koridordan oluşur. Bu tipin önemli örnekleri Yahya eş-Şebih ve Kâsım b. Ebû Tâlib meşhedleridir. Başka bir tip meşhed de (Kahire'de Guyuşi meşhedi ve Asvan'daki bir diğeri gibi) ana bölmesinin üzerinde bir kubbe bulunan üç bölmeli bir mekandan oluşan, böylece sıkı sıkıya birbirine bağlı bir grup oluşturan türdür.

Fâtımîlerin türbeye önem vermesi Arap dünyasında önemli bir yenilikti. İran'daki çağdaş Buyi mimarisinde de türbelere aynı şekilde önem verilmesi şüphesiz tesadüf değildir. Bu gelişmeleri birbirine bağlayan etken Şiilik gibi görünmektedir. Fâtımî halifeler evde gömülme geleneğini devam ettiriyorlardı, fakat gömüldükleri yer, Doğu Sarayı'nda bulunan, sonradan da sürekli safran esansları ile tütsülendiği için Türbetü'z-Zâferân denilen bir hanedan türbesi idi. Bu bina belki de Samarra'daki Abbâsî hanedanı türbesine, Kubbetü's-Süleybiyye'ye rakip olmak üzere tasarlanmıştı. Buna karşın, Kahire'de Fâtımî döneminin sonlarına tarihlenen türbelerin çoğu Şii azizlerini ve şehitlerini anmak üzere inşa edilmişlerdi. Belki de bu türbeler, şeceresini Ali'ye dayandıran halife ailesinin bu iddiasını destekleyecek

bir mezar kültü oluşturmak amacıyla tasarlanmışlardı. Özellikle Karafa mezarlığındaki türbeler hafta sonu eğlencelerinin merkezi haline geldi. İnananlar geceyi bu binaların yakınında geçirir, onları tavaf eder, bu kutsal kişiler aracılığı ile dualarına bir cevap almayı, daha genel olarak da, bu mezarlarla ilişkilendirilen *baraka*'dan, yani ruhani güçten yararlanmayı ümit ederlerdi. Bu türbelerin biçimleri İslam dünyasının doğusundaki çağdaş mezar yapılarından çok daha mütevazı idi. Çoğu kare biçimli, anıtsal bir mihrap ve birkaçının sahip olduğu yivli kubbe dışında içten de dıştan da sade ve süssüz, küçük bir odadan müteşekkildi. Bazı mihraplar beşli (Seyyide Rukayye) veya üçlü (İhvetu Yûsûf) gruplar halinde yerleştirilmişti. Türbelerin çoğu Peygamber ailesinin üyeleri için inşa edilmiş, birkaç tanesi de Şii şehitlerini anmak üzere yapılmıştı. Sakinleri arasındaki kadın sayısının yüksekliği belki de halk inançlarında kadınların oynadığı rolün -bu durum (kadınlar için bir dînî merkez olan) Karafa mezarlığındaki şaşırtıcı derecede yüksek sayılardaki kadın mezar taşından da anlaşılmaktadır- bir yansımasıdır.

Mihrapların en çarpıcı özelliği, merkezi bir noktadan kaynaklanan ve dışa doğru açılan çizgilerdir; bu açıkça bir ışık imgesidir. İsmaili inançlarının temellerinden biri, Peygamber'in ailesinin, dünyanın yaratılmasından önce de ışık biçiminde var olduğu inancı idi. Bu türbelerdeki Kur'an kitabelerinin çoğu güneşe, aya ve yıldızlara değinmelerde bulunan parçalardı; çünkü bunlar Şii halifeler ailesine göndermeler olarak yorumlanırdı. Merkezi madalyonun (buna Arapça şems, yani güneş kelimesinden türetilen şemse denirdi) üzerine yazılmış bir isim doğal olarak ışık kaynağı olarak yorumlanacaktı. Bu madalyonlarda kullanılan isimlerin yalnızca Allah, Muhammed ve Ali olması şaşırtıcı değildir. Muhammed ve Ali isimleri Guyuşi meşhedinin kubbesindeki bir yıldızın üzerinde de bulunur; isimleri "Sizleri dünya üzerindeki temsilcisi yapan O'dur" kelimelerini içeren bir Kur'an suresi çevreler. Fâtımî bağlamında ışık ayrıca *nass*'ı (imama meşruiyet kazandıran ve genellikle kutsal ışık olarak yorumlanan beyanatı) da çağrıştırır. Bu nedenle Ali'nin oğlu Hüseyin ve ışık kavramı arasında birçok edebi bağlantı kurulmuştur. Hâkim Camisi'nin isimlerinden birinin "Işıklar Camisi" (El-Enveri Camii) olması da boşuna değildir; bu dönemden kalan bir mezarın Işık Türbesi olarak adlandırılması da benzer bir durumdur. Ve ismi "Üzerine Ay Işığı Vuran" anlamına gelen Akmar Camisi'nin cephesi güneş desenleri ile süslenmiştir. Bunların en büyüğü girişin tam üzerindedir ve ortasın-



57. Dînî ve siyasi bir manifesto. Kahire'deki Akmar Camisi, 1125'te, Fâtımî halifelerinin doğu sarayının yanına, belki de bir saray mescidi, öğretim kurumu ve Peygamber'in torunu Hüseyin için bir mezar olarak yapılmıştır. Kitabelerinde Allah'tan halifeye "tüm kâfirlere karşı zafer kazandırması" (muhtemelen Haçlılar ve hizipçiler kastedilmektedir) istenir ve Kur'an 33:33 aktarılarak Ali'nin ailesi yüceltilir.

da "Ali" yazılıdır. Bu muhtemelen çok yaygın olan, "Ali ilim şehrinin kapısıdır" deyişine bir göndermedir; "bilgi edinmek isteyenler doğru kapıya yaklaşmalıdırlar" denmiştir. Akmar Camisi'nin cephesinin tümü büyüklü küçüklü mihraplarla süslü dev bir kıble duvarı gibidir- bu anıştırma, mihrapların duvar üzerinde kör nişler şeklinde yapıldığı Fâtımî döneminde çok daha belirgin olmuş olmalıdır. Aslında, (çarpık yerleştirilmiş, dolayısıyla kıble doğrultusunda olmasa bile) orijinal cephedeki üç büyük mihrap, özellikle bu dönem kisvelerini, yani Kâbe örtülerini çağrıştırmak üzere tasarlanmışa benzemektedir. Oldukça yoğun bir ikonografiye sahip olan ve diğer Fâtımî anıtlarında da olduğu gibi 3, 5 ve 7 sayılarına bağlı bir sayı sembolizmi görülen (İsmaililer yedi imama inanan Şiilerdir) bu cephede, pencere şeklinde desenler, yıldızlar ve kabartma lamba betimleri gibi başka ışık göndermeleri de vardır (özellikle 24. Sure'nin 35. ayetinde tanımlanmış olduğu gibi).

Fâtımî seramiklerine lüster sırlı parçalar hakimdir. Bu tekniğin kaynağı tartışma konusudur. Bazı araştırmacılar, daha önce Samarra'da yapılan lüster çömleklerin bunlara ilham kaynağı olduğunu söylemişlerdir, grafik tarzlarındaki benzerlikler de bunun doğru olabileceğini düşündürür. Bazıları ise bu tekniğin kaynağının cam olduğunu düşünmüştür (bkz. s. 56). Fakat önemli olan tekniğin nereden kaynaklandığı değil, Fâtımî lüster çömleklerinin, Orta Çağ İslam dünyasında yüksek kaliteli seramiklerin görsel ifade aracı olarak kullanılmasının ilk tutarlı örneğini oluşturdukları için, etkilerinin Mısır'ın çok dışına taşmış olmasıdır. Bunlar, İslam dünyasında üretilen, görsel imgelerle süslenmiş ilk seramikler değildir; en önemli iki üretim merkezinden bahsedecek olursak, Samarra ve Nişapur'da farklı tekniklerde yapılmış seramiklerde figürlü desenler kullanılmıştır. Fakat Fâtımî lüster işlerinde, çoğu parça soyut ve bitkisel motiflerle ve çokca kullanılan yarım-palmetlerle bezeli olsa da, figürlü tema ve motiflerin sayısı ve çeşidi çarpıcı bir şekilde artmıştır. Bu temaların çoğunun seramikte, hatta İslam sanatında ilk defa kullanılıyor olması şaşırtıcı değildir. Nedeni, bunun belki de bir deney dönemi olmasıdır. Genç bir adam bir zürafayı güder; yaşlı biri bir maymuna bakar; çömelmiş bir grup horoz dövüşü seyreder; hamallar yük taşır; bir kadın, yanında hizmetkarı, aynada kendini seyreder; güreşçiler birbirinin üzerine abanır; sopalı erkekler dövüşür; bir Kıpti rahip buhurdanlık sallar; şahinciler veya zırhlı şövalyeler, üstlerine süslü kumaşlar örtülmüş atlara binerler; hatta Bizans tarzında yapılmış bir İsa resmi bile vardır. Birçok hayvan resmedilmiştir: Sıradan hayvanlar (geyikler, köpekler, dağ keçileri, balıklar, kuşlar), egzotik hayvanlar (aslanlar ve filler) ya da fantastik yaratıklar (grifonlar ve harpiler). Bir köpeğin başka bir hayvanın bacağını ısırdığı sahne örneğinde olduğu gibi, bazı sahnelerde enerjik bir hareketlilik vardır. Ziyafet sahnelerinde bir saray atmosferi sezilir; dansözler, oturan ve içki içen figürler, onlara serenat yapan kadın ve erkek udiler görülür.

Bu figürlü imgeler ilk bakışta göründükleri gibi, gündelik hayatı veya saray hayatını yansıtan sahneler olarak yorumlanabilirler. Ama onları aynı zamanda daha derin bir düzlemde simgesel olarak (örneğin aşk, baştan çıkarma, uyum, dostluk simgeleri) veya klâsik temaların kasıtlı kopyaları olarak yorumlamak da mümkündür. Mısır'ın Hellenistik sanatın ana merkezlerinden biri olduğu unutulmamalıdır. Burada Orta Doğu'nun başka hiçbir bölgesinde bulunmayan sonsuz bir tarih hissi vardır. Dahası, Hellenistik mirası büyük ölçüde koru-

58. Horoz dövüşü sahneli Fâtımî lüster çanağı, 11.-12. yüzyıl. Tipik olarak sakallı bir adamı bir gençle karşı karşıya getiren bu tür imgeler geleneği eski Yunan'a uzanır ve savaş ruhu, erkeksilik ve eşcinsellik çağrışımları taşır. Çapı 23.7 cm.

59. Diğer dinlerin devamlılığı. Erken 12. yüzyıl lüster çanağı, Müslüman çömlekçi Sa'd tarafından imzalanmıştır ve bir buhurdanlık sallamakta olan Kıpti bir rahibi betimlemektedir; dev bir ankh hiyeroglifi "hayat"ı çağrıştırır. Çapı 21.9 cm.

60. "Sahibine sıhhat ve mutluluk, kötülüklerden korunsun" sözleri atlı bir doğancıyı betimlemekte olan bu lüster tabağı çevrelemektedir. İkonografisi uluslararasıdır, ama "Fustat işi" denilen seramiklerin bir örneği olan bu parçanın üzerinde "Mısır'da yapıldı" yazılıdır. Y. 7 cm, çapı 38.3 cm.

yan Kıpti azınlık sayesinde Mısır, bu temalara İslam dünyasının diğer bölgelerine nazaran daha açıktı. Birkaç örnek bu noktaları açıklığa kavuşturabilir. Bazı ziyafet sahnelerinin mekanı bir bahçe olarak yorumlanabilir, cennete gönderme yapıyor olabilir ve aynı zamanda klâsik kahramanlık imgelerinden kaynaklanıyor olabilir. Fâtımî lüster seramiklerini süsleyen hayvanlar ay, güneş ve astroloji sembolleri olarak yorumlanmıştır. Bazı parçalarda yılanlar ve ejderhalar betimlenmiştir. Bu yaratıklar, Orta Çağ İslam dünyasında güneşin ve ayın düşmanı olduğu düşünülen canavar Cevhezer olabilir. Bazı parçalardaki ağaçlar ve balıklar Hayat Ağacı motifi ve su imgesi ile bir bağlantıları olduğu fikrini verir; ama kötülükleri uzaklaştırdıklarına inanılmış veya mistik çağrışımlarla kullanılmış olabilirler. Bazen, genç bir adam tarafından güdülen bir zürafanın resmedildiği tabakta olduğu gibi, dönem hükümdarlarının geçit alaylarına bilinçli bir gönderme yapıldığını farzetmek yanlış olmaz -bu, günümüzde bir olayı anmak üzere yapılan kupaları andıran bir kullanımdır.

Çok renkli lüster seramikler çoğunlukla geometrik veya bitkisel motiflerle süslenmiştir, ama birkaçında kuşlar ve yukarıda belirtildiği gibi, yılan ve ejderhalar betimlenmiştir. Bazı parçalar tamamen kitabe bantları ile kaplıdır. Fâtımî lüster çömleklerinde görülen kayda de-

ğer tarz ve yapım farklılıkları, özellikle de tekrenkli ve çokrenkli sırlar arasındaki farklar, Fâtımî Mısır'ının Akdeniz ve ötesinden her türlü fikir ve etkilere açık olduğunu, dolayısıyla bütünlüklü bir tarz beklemememiz gerektiğini gösterir. Fâtımî resmi de aynı eğilimlere işaret etmektedir.

Çömlekçi imzaları Fâtımî döneminde yaygınlaşmıştır. İmzalı seramiklere daha önceki dönemlerde de rastlanır. Mavi-beyaz Abbâsî seramikleri veya İspanya'da, Medinetü'z-Zahra'da bulunanlar bunlara örnektir. Fakat bunlar çok nadirdir. Yetmişten fazla imzalı Fâtımî seramiği mevcuttur ve yirmi bir çömlekçinin isimleri bilinmektedir. Bunların arasında en önde gelen, çok sayıda seramik üzerinde imzası bulunan Müslim isimli bir ustadır. Birçoğunun üzerinde çömleğin Misr'da yapıldığı belirtilmiştir (muhtemelen Kahire kastedilmiştir, ama Mısır da olabilir). Fâtımî dönemi Mısır'ında, Genize belgelerinin (bunlar Yahudi cemaatine ait bir grup ticaret belgesidir) de gösterdiği gibi uzmanlaşma ilerlemişti. Bu belgelerde çömlekleri yapan *kaddar*'dan, ağızsız testiler yapan *kuzi*'den, şeffaf, porselen benzeri kaplar yapan *gaza'iri*'den bahsedilir. Muhtemelen tabakları sırlayanlar da benzer şekilde uzmanlaşmışlardı ve çömlekleri yapanlardan farklı kişilerdi. İki lüster parça üzerindeki yazılardan, bunların siparişle yapıldığı anlaşılır. Biri yüksek düzeyde bir memur için, biri de muhtemelen halifenin kendisi için yapılmıştır. Bu parçalar bu dönemde üretilen seramiklerin en azından bir kısmının yüksek düzeyde hâmiler için yapıldığını kanıtlar. Bu parçaların çoğunun üzerinde iyi dilekler içeren yazılar vardır Kırk altı tanesinin üzerine *sa'd* "iyi şans" yazılmıştır; ancak bu çömlekçinin ismi de olabilir.

Tek renkli lüster çömleklerin renkleri altın sarısından bakıra ve koyu kahverengiye kadar değişir; desenler genellikle siluet şeklinde boyanır, ancak bazılarında lüster zemin üzerine beyaz boya ile belirtilmiştir. Gövde kaba ve kumludur. Şekiller çok çeşitli olmakla birlikte, en çok bulunanlar çanak, tabak ve kaselerdir. Bu dönemin diğer seramik çeşitleri arasında rölyef sırlılar, renkli sırlılar ve kazımalar vardır. Bu sonuncular açıkça Çin seladonlarıyla bağlantılıdır. Gerçekten de Fâtımî seramiklerinin çoğu doğrudan veya dolaylı olarak Çin prototiplerine bağlanabilirler. Fâtımî çömlekçiliğinin en parlak dönemi onuncu yüzyıl ve on birinci yüzyıl başları gibi görünmektedir; fakat üretim Mısır'da ve muhtemelen Suriye'de de, hanedanın 1171'de çöküşüne kadar devam etmiştir. Bu tarihten sonra Fâtımî lüster ustalarından en azından bir kısmı İran'a göçmüş olabilir. İran'daki güçlü

Şii azınlık bu ustalara saldırgan bir gelenekçiliği savunan Eyyûbîlerden daha güvenli bir ortam sunmuştur.

İtalya'da (örneğin Pisa, Roma, Ravenna ve Ravallo'da), hatta Fransa'da ve Yunanistan'da kilise cephelerinde dekorasyon amacıyla kullanılmış olan Fâtımî seramiklerinin, Haçlıların Doğu'dan getirdiği andaçlar olduğu düşünülmüştür. Bu seramiklerin kaynağı haçlılar ya da ticari ilişkiler olabilir; ancak bunların varlığı Fâtımî döneminin sonlarında üretilen lüks seramikler hakkında değerli bilgiler sunarlar. Bu parçaların tarzları birbirinden o kadar farklıdır ki, birkaç değişik ilham kaynağı olduğu düşünülebilir. Bazılarında dış yüzün boyanış tarzı Irak lüsterlerini o derecede andırmaktadır ki, bir bağlantı olmaması düşünülemez. Fakat kimi parçalarda İskenderiye'de gelişen Hellenistik sanatın canlı ve özgür ifadesi görünür; bazı desenler ise Kıpti dokumalarının desenlerini andırır. Figürler çoğunlukla çarpıcı bir yanılsamacılıkla çizilmiş, hareketler tarama tekniği ile belirtilmiştir. Fakat bu tür gerçekçilik girişimleri lüsterin yarattığı beklenmedik ışık oyunları ile tezat içindedir; çünkü bu ışık şekilleri belirgin hale getirmektense onları soyutlamaya eğilimlidir. Burada çizgi ve renk savaş halindedir.

Birçok uzman, günümüze ulaşabilmiş olan 180 kadar necef parçanın çoğunu Fâtımî Mısır'ına ve 1060'dan önceki döneme atfeder.

61. Donmuş ışık. Fâtımî halifesi Aziz'in (975-96) ismini taşıyan necef sürahi, ilahi ışık kaynağı olarak kutsanmıştır. Ağzın yanına çökmüş olan dağ keçisi, hayvanın sürahideki sudan içmekte olduğu fikrini içermektedir; bu, kökleri İslam öncesi dînî törenlerde bulunan ve daha çok metal işlerinde görülen bir temadır. Necefin buzun bir şekli olduğuna, fakat aynı zamanda da güneş ışınlarını üzerinde topladığına inanılırdı; cennette bulunan kadehler bu maddedendir (Kur'an, 37:46-7). Y. 18 cm.

62. Ucuz lüks. Değerli taşları taklit eden, kesme rölyef süslü cam vazo; muhtemelen Mısır veya Suriye, 12. yüzyıl. Veste Coburg, Almanya, daha önce Martin Luther'e aitti. St. Hedwig'in bu parçalardan biri içindeki suyu şaraba çevirdiğine dair inanış nedeniyle Hedwig camları olarak bilinen bu tip on altı cam eşya mevcuttur. Kalın duvarlı, dumanlı topaz camlar, kökleri Samarra'ya dayanan soyut motifler taşırlar. Y. 12.7 cm civarı.

Hammadde belli ki önce Kuzey Afrika'dan, sonra da Kızıl Deniz'den gelmiştir. Basra okulu için malzeme Madagaskar, Keşmir ve Maldiv'lerden gelmiştir, Mısır'da kullanılan malzemenin de bir kısmı bu bölgelerden gelmiş olabilir. Necef üzerinde çalışabilmek için sert taşı oyma becerisi gerekmekle beraber, sanatçılar belli ki cam üzerinde tekerlekle çalışma tekniğinden de çok şey öğrenmişlerdir. Makrîzî, 1060'larda Fâtımî hazinelerinde bulunan necef objeleri görmüş olan kişilerden alıntılar yapmıştır; bunların büyüklükleri ve fiyatları bile belirtilmiş, halife Aziz'in adını taşıyan bir grup objeye özellikle dikkat çekilmiştir. Bu dönemde yalnızca bu hazinede 1800 necef obje bulunuyordu. Üst düzey kişilerin adını taşıyan üç parçanın Mısır'da yapılmış olduğu kesindir; bunların üzerine halifeler Aziz ile Zâhir'in ve Hâkim'in en üst düzeydeki kumandanı Hüseyin b. Cevher'in isimleri kazınmıştır. Kullanılan teknik bunun lüks bir zanaat olduğuna işaret eder; örneğin sürahiler, bir kristal bloğunun içi, duvarları son derece ince hale gelene kadar oyulmak suretiyle yapılmıştır. Birbirine benzeyen altı necef sürahi üzerinde bulunan desenler, yanlarında aslanlar, devekuşları, kartallar, kuzular, ceylanlar gibi çeşitli hayvanlar bulunan iri palmetlerdir. Bu palmetler Hayat Ağacı simgesi olarak düşünülmüş olabilir. Buradaki hayvanlardan bazıları aynı zamanda necef tekniğini cam üzerinde taklit eden anıtsal boyutlardaki "Hedwig" sürahilerinde de görülür. Bunların hiçbiri İslam dünyasında bulunmamıştır;

63. Müslüman hilatinden kilise hazinesine. Dimyat, Mısır'da yapılmış ve kuşlar, karşılıklı sfenksler ve başka hayvanlar içeren motiflerle işlenmiş keten kumaş. "Azize Anna'nın Peçesi" olarak bilinen bu kumaş, 1096-7 tarihli, Fâtımî halifesi al-Musta'li-bi'llah ve veziri al-Afdal'ın isimlerini içeren bir kitabe taşımaktadır. Apt, Vaucluse, Fransa; muhtemelen Birinci Haçlı Seferi ganimetlerindendir. 1850'de yapılan bir kopyadan detay. 310 x 150 cm.

bu da bazı uzmanlara bu objelerin Güney İtalya veya Sicilya kaynaklı olduklarını düşündürmüştür. Ama, Mısır veya Suriye'de Avrupa pazarı için üretilmiş de olabilirler. Kilise hazinelerinde bulunmaları, İslami bir kaynaktan geldikleri fikrini destekler, çünkü İslami dokuma ve neceflerin en kaliteli örneklerinin çoğu, genellikle Hıristiyanlığa özgü bir anlam kazanmış olduklarından, bu hazinelerde saklanmıştır. Birçok necef İsa'nın kanı olduğuna inanılan rölikleri barındırmak üzere kullanılmış, bir kısmının İsa'nın son yemeği veya çarmıha gerilmesi ile ilgisi olduğu sanılmıştır. Bu yüzden de bu neceflerin birçoğu Avrupa'da yapılmış, işli kaideler üzerine yerleştirilmiştir.

Fâtımî dokumalarının günümüze ulaşabilen örnekleri, yazılı kaynaklardan bildiklerimizle boy ölçüşemezler- mesela Makrîzî üzerlerine hükümdarların ve başka önemli kişilerin portreleri, bu şahısların isimleri ve haklarında bilgiler işlenmiş yüzlerce dokumadan söz eder. Günümüze ulaşan parçaların çoğu, tek süsleri yazı olan tırâz ürünleridir. Bunların bazıları Bağdat'da dokunan Abbâsî kumaşlarının yakın kopyalarıdır- mesela Abbâsî halifesi Mutî'nin tırâzını taklit eden, halife Mu'iz'e ait olan dokuma bunlardan biridir. Birkaçı ipek olmakla beraber, çoğu keten veya pamuklu gibi daha mütevazı malzemelerle dokunmuştur. Epigrafileri başka ortamlarda bulunan Fâtımî yazılarından çok daha çeşitlidir; bazıları yalnızca defterdarlar tarafından kullanılan yazı çeşitlerini taklit ediyor olabilir.

Selçuklular

İslam dünyası üzerindeki Arap hakimiyeti 945 senesinde, halifelerin dünyevi otoritelerini İranlı Buyi hanedanından gelen ordu kumandanlarına bırakmaları ile sona erdi. Bu tarihten sonra halifeler güce yalnızca şeklen sahip oldular. Bundan sonraki yüzyıl boyunca, bu muazzam büyüklükteki alanın idaresi, çoğu İran kökenli farklı hanedanların eline geçti; bunlar arasında en önde geleni ise Buyiler'di. Yalnızca bir tek hanedan bu kalıbı kırabildi: Afganistan'ı, Pencab'ı ve Doğu İran'ın bazı bölgelerini kontrol eden Gazneliler. Gazneliler sahneye Türk askeri köleleri olarak çıkmışlar, fakat İran-İslam kültürüne asimile olmuşlardı. Bu Türk hegemonyası Büyük Selçuklular altında daha belirgin hale geldi. Onların takipçileri, Türkmenler olarak bilinen ve kısa bir süre önce müslümanlığı kabul etmiş olan Türk göçmen ve yağmacılardı. Selçuklular, Gaznelileri ve Buyileri devreden çıkararak 1055'de Bağdat'ı ele geçirdiler; bunun ardından siyasi yapı köklü bir değişiklik geçirmeye başladı.

Yedinci yüzyıldan beri Orta Doğu'yu ilk defa göçebeler yönetiyordu. Selçuklu Türkleri batıya doğru yayılıp Akdeniz kıyılarına ulaştılar, Anadolu'yu, Irak'ı, Suriye'nin bazı kısımlarını ve İran dünyasını kontrol altına aldılar. İslam dünyasının kıyılarında, Orta Asya'daki anavatanlarındaki pagan başlangıçtan sonra, üç nesil içinde dönemin en önemli İslami gücü haline geldiler. Bu süreci tarif eden hiçbir Türkçe kaynak yoktur, dolayısıyla bu olaylar ancak çok sonraları yazan ve temelde İslami bir bakış açısına sahip olan Arap ve İranlı tarihçiler aracılığı ile öğrenilebilir. Ancak açık olan şudur ki, Selçuklular güce ulaşma süreçleri içinde etnik ve kabile kimliklerini, bununla birlikte askeri güçlerini korumuşlardır. Bundan sonra step toplumunun birçok geleneği Müslüman dünyaya sızmıştır. Bunlar arasında, açıkça mirasa dayalı bir devamlılık içermeyen kabile mülkiyeti geleneği vardı. Toprak çoğunlukla hükümdarın erkek akrabaları arasında paylaştırılırdı. Bir başka geleneğe göre, her veliaht için bir atabey atanırdı. Bu atabeyler çoğunlukla askeri kumandanlardı ve güce el koyma eğiliminde idiler. Müslüman normları ile çelişen buna benzer Türk gelenekleri, İslam toplumunun dengesini bozdu.

Fakat bu Türk unsurlar daha eski gelenekler tarafından dengeleniyordu. Selçuklu hükümdarları için iyi idare rehberleri ("Nasihatname"ler) yazılıyordu; bu kitaplarda hükümdarın ilahi hakimiyet hakkına dair Sasani geleneği, Müslüman hukukçular tarafından tanımlanan hükümdarın kanunlara uyma zorunluluğu ile birleştiriliyordu. Gazneliler gibi Selçuklular da, halifenin idari alanına saygı gösterdiler ve genelde var olan politik çerçeve içinde hareket ettiler. Örneğin adları Bağdat'taki Cuma hutbesinde halifenin adı ile birlikte anılıyor ve sikkeler üzerine onun adı yanına basılıyordu. Hükümdarlık unvanları bile "din" kelimesini özellikle öne çıkarıyordu. Bu tür eğilimler Selçuklu sultanlarının en büyüğü olan Sultan Melikşah'ın, çağın Arap, İran ve Türk hükümdarlık unvanlarını bir araya getiren isminde sembolize edilmiştir.

Selçuklu idaresi de, Türk ve İslam gelenekleri arasında benzer bir denge oluşturdu. Türk askeri aristokrasisinin İranlı üst düzey yöneticiler ve Arap ulema tarafından desteklendiği üçlü bir sistem oluştu. Üstelik, Buyilerin Şiizmine dînî-siyasi bir tepki olarak Bağdat'ta ortaya çıkan Sünni gelenekçiliği yeniden canlandırma eğilimleri, Büyük Selçuklu yönetimi altında pekiştirildi. Üst düzey idarecileri aracılığı ile Selçuklular, gelenekçi İslam ilimlerinin öğretildiği ve rejimin idarecilerinin eğitildiği medreselerin inşa edilmesine güçlü bir destek vermişlerdir. Tasavvufu, yani İslami mistisizmi kayırmışlar, hatta bazı sultanlar ve idarecileri önemli Sufileri özel danışmaları olarak seçmişler ve bu hareketin resmi gelenekçi İslam'ın örgütlü, içsel bir unsuru haline gelmesi için çaba göstermişlerdir. Orta Çağ'ın önde gelen Müslüman entelektüel ve âlimi Gazali, Selçuklu idaresi altında Sufilik ve Sünniliğin bir sentezini ortaya çıkarmış, böylece gelenekçi İslam'a ılımlı bir tasavvuf unsuru katılmasını sağlamıştır. Selçuklular aynı zamanda aşırı Şiiliğe karşı kesin önlemler almışlardır. Selçuklu vezirlerinin en önemlisi Nizamülmülk "Siyasetname" (1090 civarı) isimli eserinde sultana Şiileri istihdam etmemesini tavsiye etmiştir. Şiiler hutbelerde lanetlenmiş, Şii cami, medrese ve kütüphaneleri yağmalanmıştır. Bu baskıların bir nedeni Şiilerin aşırı bir kolu olan ve suikastlarıyla Orta Doğu'yu dehşete düşüren İsmaililerin (Batıda daha çok Haşşaşinler, yani suikastçılar olarak tanınırlar) yeniden ortaya çıkmasıdır.

Ancak Büyük Selçuklu Devleti zirvede pek uzun kalmamıştır. Sultan Mehmed'in 1118'deki ölümünden sonra Selçuklu imparatorluğu bölünmüştür. Sultan Sencer'in uzun hükümdarlığı doğuda istik-

rar sağlamış, ancak batı eyaletlerinde çatışmalar sürmüştür. Arazinin değeri zaman içinde o kadar düşmüştür ki, beş yüz yıl İslam idaresi altında yaşayabilmiş olan toprak sahibi sınıf *dihkân*'lar, on üçüncü yüzyıl başlarında tamamen yok olmuştur. Bürokrasi üst kademelerin etkisi altındadır; memuriyetler alınıp satılmakta, akraba iltimasları giderek artmaktadır (Nizamülmülk'ün on iki oğlu sanki dînî liderlermiş gibi kayırılmışlardır). Memurlar, onurlarını kaybeden idarecilerinin kaderini paylaşmıştır. Bölünmeye dayalı aile ve kabile mülkiyeti sisteminin, atabeylik kurumunun ve hanedan sistemindeki belirsizliklerin bir araya gelmesi hükümdar ailesi içinde periyodik krizlere yol açmıştır. Yolsuzluklara açık bir ikta sistemi de merkezi kontrolün azalmasına, askeri sınıfın devlete karşı güç kazanmasına yol açmıştır. Daha alt seviyede, Selçuklu toplumundaki göçmen unsurlar son derece yıpratıcı olmuştur. Türkmenler şeflerinin İranlılaşmasından rahatsızlık duymuşlardır; onların asıl amaçları yağmadır ve yerleşik düzene karşı olmuşlardır. Yeni göçebe dalgaları, özellikle de 1150'de Sultan Sencer'i ve himayesindekileri ele geçiren Oğuz kabileleri karmaşayı arttırmışlardır. Son Selçuklu sultanları kısa aralıklarla birbirlerini takip etmişler ve son sultan II. Tuğrul'un 1194 senesinde bir savaşta ölmesine kadar, giderek küçülen topraklara hükümdarlık etmişlerdir.

İran'ın Selçuklu öncesi görsel sanatlarından günümüze pek az eser ulaşabilmiş olmasına karşın, bu durum Selçuklu döneminde çarpıcı bir şekilde değişir. İslam dönemi İran'ında ilk defa bir grup sanat eserini inceleyerek bir dönemin genel havasını anlamak mümkündür. Emevi dönemi gibi, bu dönem boyunca da görsel sanatlarda şekil, teknik ve fikirlerde görünür bir genişleme olmuştur.

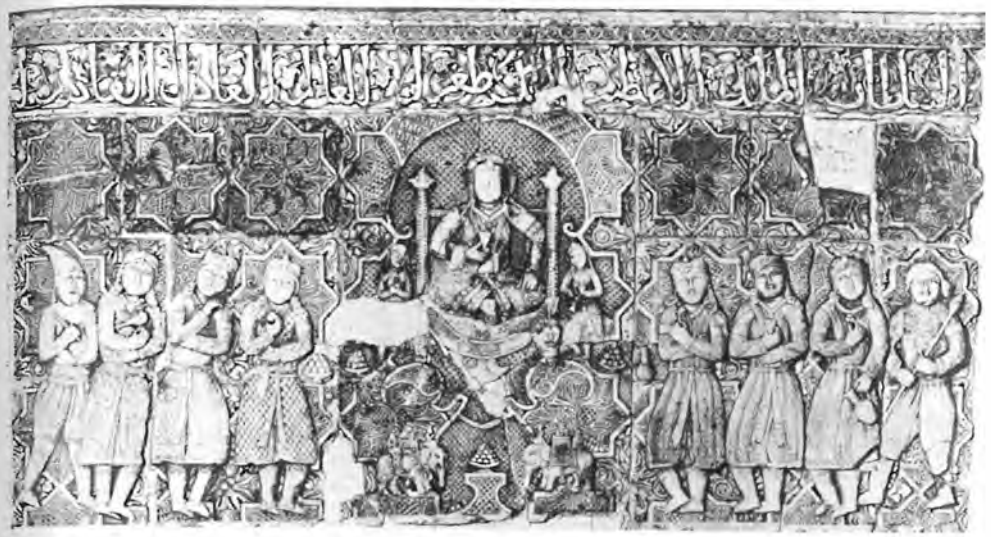
Selçukluların siyasi, dînî ve kültürel mirası son derece zengindir. Selçuklu öncesi ve sonrası dönem arasında çarpıcı bir tezat vardır. Onuncu ve on birinci yüzyıllar boyunca doğu İslam dünyasında küçük İran ve Arap hanedanları giderek zayıflayan halifeliğe karşı güçlenmişlerdi. Arapça en çok kullanılan dil olma özelliğini koruyordu, fakat inanç birliği bozulmuştu. On ikinci yüzyıl sonlarında ise bu durum ciddi bir şekilde değişmişti: Gelenekçi İslam, bazı aykırı akımları kendi içine almak, diğerlerini de ortadan kaldırmak suretiyle iyice kuvvetlenmişti. Bu durum, temelde Gazneli Türk ve Selçuklu hanedanları sayesinde gerçekleşmişti. Halife, sultan ile ittifak yaparak teoride gücünü yeniden kazanmıştı; gerçek gücü de kazanmak üzere idi. Orta Doğu'ya Türkler hükümdarlık ediyordu. İdareleri altında bulunan Anadolu, İran ve Orta Asya, bu dönemden itibaren Türkçe'nin hakim olduğu topraklar olarak kaldı. Bu bir bakıma bozucu bir etki idi; çünkü tarıma her zaman karşı olmuş pastoral bir ekonomiyi temsil ediyorlardı. Dönemin bir tarihçisi hoşnutsuz bir tavırla iktanın "Türklerin ilgisini tarıma çekmenin tek yolu" olduğunu yazmıştır. Türkler sürekli bir siyasi tehlike teşkil ediyorlardı, çünkü bazı kabileler hiçbir cezaya maruz kalmadan sultanın otoritesine karşı gelebiliyordu. Göçebelerin çoğunun tek amacı yağma idi ve bunu cihada kanalize etmek her zaman mümkün olmuyordu. Fakat Selçuklu idarecileri kısa zamanda İran hayat tarzına uyum sağladılar. Selçuklu yönetimi altında, Farsça imparatorluğun her yanında yaygınlaştı ve İran birincil derecede bir sanat merkezi oldu. Her şeyden önemlisi, İslam dünyasının ağırlık merkezi Arap topraklarından İran ve Anadolu'ya kaydı. Orta Doğu'da İslam gücünün geleneksel merkezleri olan Şam ve Bağdat yerlerini Merv, Nişapur, Rey ve Isfahan gibi, her biri İran dünyasında yer alan şehirlere bıraktılar. Doğu İslam üzerindeki bu hakimiyet ve Şii Fâtımîlerin Mısır'a, zaman zaman da Suriye'ye hakim olması, İslam dünyasının doğusu ve batısı arasında nihai ve kalıcı olacak bir kırılmaya yol açtı.

Büyük Selçuklu sanatının geliştiği alan genellikle modern İran'ın sınırları içinde kalan bölge olarak kabul edilir; ancak bu siyasi sınırların dışında kalan alan aslında daha geniştir. Modern bilim, İrani dünya içinde bulunan bütün yerel okulları kesinlikle tespit edebilecek kadar gelişmemiştir, fakat Anadolu ve Suriye sanatlarının kendi ayırıcı özelliklerine sahip oldukları açıktır. Benzer şekilde, "Selçuklu" sanatının kronolojisini siyasi olayların akışı ile ilişkilendirmek de zordur. Tarzların gelişiminde izlenen ritim, hanedanların değişim ritmi ile örtüşmez. Tipik olarak Selçuklu eserleri on birinci yüzyıl başında olduğu kadar on üçüncü yüzyıl başında da bulunurlar; bu dönemler Selçukluların siyasi olarak güçlü olduğu dönemler değildir. Değişik alanlarda, özellikle de mimaride, aynı zamanlarda hüküm süren hanedanlar veya bunların takipçileri tarafından, birbirine çok benzer eserler üretilmiştir. Yine de, bu bölümde yalnızca İran'da Selçuklu dönemi boyunca üretilen eserler üzerinde durulacaktır, çünkü Büyük Selçukluların güç merkezi olan alan burasıdır. Bazı Selçuklu hükümdarları otorite kurdukları alanları batıya ve kuzey doğuya doğru genişletmişlerse de, bu alanlar üzerindeki hakimiyetleri pek sağlam olmamıştır. Ayrıca, bu dönemde Suriye ve Irak'taki görsel sanatlar

kendi yollarını izlemişler ve buralarda yerel gelenekler önemli bir rol oynamıştır.

Selçuklu sanatının İslam sanatı bağlamında önemi, İran'ın hakim rolünü belirgin kılmasıdır. Bu durum Geç-Orta Çağ İtalya'sının Avrupa sanatı için oynadığı önemli role benzetilebilir. Aynı zamanda, İran sanatında sonraki yüzyıllarda görülecek gelişmeler de bu dönemde belirginleşmiştir. Bu sanatın etkisi bu dönem boyunca, ya Selçukların kendileri, ya da halefleri olan hanedanlar sayesinde, Suriye'den Hindistan'a uzanan geniş bir bölge içinde hissedilmiştir. 1000 ve 1220 seneleri arasındaki dönem, seramikten metal işçiliğine, kitap sanatlarından mimariye, farklı sanat dalları için başlangıç ve son noktaları teşkil eder. Ancak, Selçuklu sanatı ve -bu döneme ait hanedanlardan en önemlilerini saymak gerekirse- Buyiler, Gazneliler, Guriler, Karahanlılar, Harzemşahlar sanatları arasındaki örtüşme o derecededir ki, hanedan isimlerinin kullanılması gereksiz, hatta yanıltıcıdır. Akılda tutulması gereken asıl nokta, 1000 ve 1220 seneleri arasında doğu İslam dünyasında ortak bir dilin varlığıdır. Üstelik, bu sanatsal dil, Selçukluların gerileme döneminde ve hanedanın 1194'teki düşüşünden sonraki yıllarda en canlı dönemindedir ve Selçukluların doğu ve batı İran üzerine empoze ettikleri siyasi birliğe çok şey borçludur. Mimaride ve Kur'an yazmalarında gerçek şaheserler çok önce yaratılmış olsa da, Selçuklu sanatındaki önemli teknik gelişmeler bu döneme tarihlenir. Yine de, belirgin eğilim açıklıkla görülebilir. On ikinci yüzyılın ikinci yarısı (Hermitage'daki 1163 tarihli Bobrinski bakracı uygun bir başlangıç noktasıdır) figürlü süslemede daha önce görülmemiş gelişmelere şahit olmuştur. Bunlar arasında, örneğin Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinden alınan anlatı sahneleri, saraylı betimleri, hayvanlar, burç figürleri ve hükümdarlar çevriminin av, ziyafet, müzik icrası gibi unsurları vardır. Arapça yazılmış uzun iyi dilek kitabeleri taşınabilir sanat eserlerinde çok rastlanan unsurlardır. Alçı heykel, seramik ve metal özel bir önem kazanırlar.

Bu yüzyıllarda görsel sanatlarda üretilenler yalnızca nicelik olarak bile bir sıçrama teşkil ederler. Sayıların artması ile -biçimlerin standartlaşması da bunda bir etkendir- sanat hâmiliğinde bir genişleme de gözlemlenir. Sanat hâmiliği artık yalnızca saraya bağlı değildir; muhtemelen ekonomideki canlılığın, buna bağlı olarak şehirlerin zenginleşmesinin bir ifadesi olarak, popüler bir boyutu da vardır. Demek ki bu sanat, bize çağın toplumunun ve bu toplumun zevklerinin bir kesitini sunar: Gösterişli bir tarzla veya günlük kullanım için yazıl-



64. Türk usulü debdebe ve tantana. Rey'den stuko rölyef; 12. yüzyıl sonu. Selçuklu sultanı Tuğrul'u (II.?; ö. 1194) etrafında memurları ile göstermektedir. Hemen ayağının altında "muzaffer ve adil sultan" yazılıdır, yukarıdaki panelde ise, alışılmamış bir şekilde, en ortada ve hükümdarın başının hemen üzerine yazılı ismi ile bölünen, unvanları sıralanmıştır.

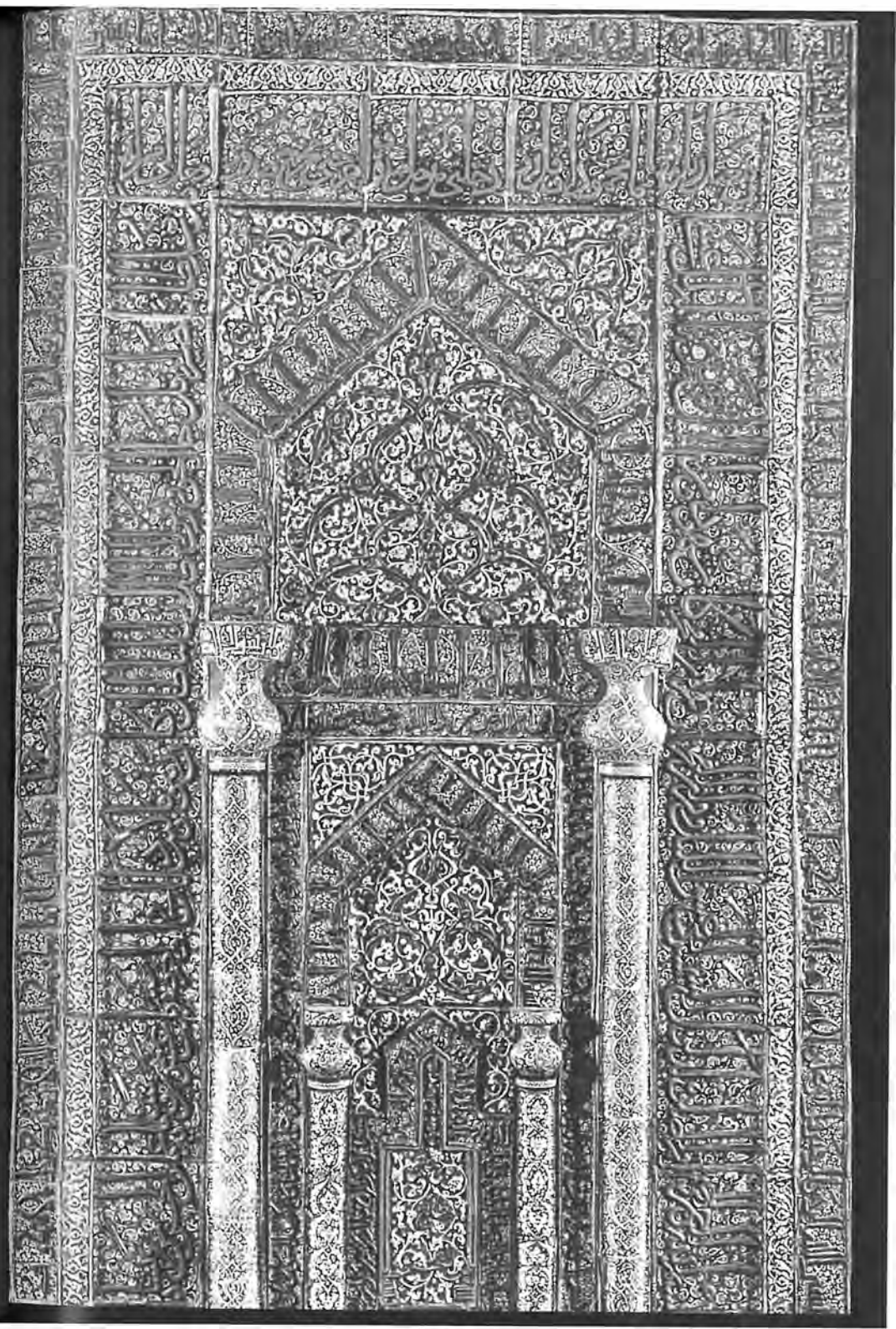
mış Kur'an'lar, büyük sultan camileri ve taşrada bulunan daha küçük camiler, pahalı lüster ve minai (sırüstü) seramikler, kabaca sırlanmış, halk sanatını hatırlatan çömlekler, ayrıntılı işlerle süslü kakmalı metal objeler ve tamamen düz dökme parçalar. Özellikle mimaride ve seramikte çok sayıda yerel okul tespit etmek mümkündür. Bu yoğun faaliyetin doğal bir yan ürünü, tarzda ve üslupta meydana gelen geniş çaplı yeniliklerdir. Ancak unutulmamalıdır ki, bu, özellikle de seramik ve metal işleri söz konusu olduğunda, çarpık bir resimdir, çünkü on dokuzuncu yüzyıl boyunca İran'da yapılan çok sayıda kaçak kazının sonuçlarını yansıtmaktadır. İslam dünyasının diğer ülkelerinde bunlarla karşılaştırılabilecek malzemenin büyük bölümü halen kazılmamıştır. Ayrıca, anahtar nitelikte obje ve binalar hakkındaki monografik çalışmaların kıtlığı, temel bilgilerin dahi henüz ortaya çıkarılmadığına veya yanlış şekilde bağlamsallaştırıldığına işaret eder.

Bu nedenlerle Selçuklu sanatının orijinalliği abartılmış olabilir. Birçok durumda Selçuklu döneminin sanatçıları (bu bağlamda tek bir "Selçuklu" sanatından bahsetmek yanlıştır) çok eskiden bilinen şekil ve düşünceleri bir araya getirmiş, bazen de bunları mükemmeliğe ulaştırmışlardır. Mimaride haçvari dört eyvanlı plandan, cami-

lerde bulunan kubbeli dua mekanları ve kümbetlerden; Kur'an hattı söz konusu olduğunda "Yeni Tarz" Kûfî denilen tarzın mükemmelleşmesi ve yoğun bir tezhiple birleştirilmesinden; metal işlerinde farklı metallerle yapılan kakmalardan; resimde, başlık sayfalarının ortaya çıkmasından söz edilebilir. Hepsinden önemlisi, tüm bunlar için İran dünyasının dışında bir kaynak gösterilmesinin zorluğudur. Selçuklar Türk olmakla birlikte, incelemekte olduğumuz dönem boyunca İran ve doğu eyaletlerinin sanatında özellikle Türk unsurlar bulmak zordur. Buna tek muhtemel istisna, figürlü betimlemelerde bulunan ay, ya da Buda yüzlü tiptir. Bu durum, görsel sanatlara İranlı sanatçıların hakim olduğuna işaret eder gibi görünmektedir. Burada bir parantez açarak Anadolu'daki durumun çok daha farklı olduğunu söyleyebiliriz: Anadolu'da Türk kökenli gruplar nüfusun daha büyük bir kısmını oluşturduğundan, Türk pagan dînî inançlarına, defin geleneklerine ve hükümdarlık törenlerine sıklıkla rastlanmıştır.

Sanat himayesi hakkında ne söylenebilir? Yüksek düzeyli memurlar için yapılmış yalnızca iki parça Selçuklu seramiği bilinmektedir. Bu kişilerden biri emir, diğeri bir vezirdir. Metal işleri söz konusu olduğunda durum pek farklı değildir. Bu alanlardaki çarpıcı derecede zenginlik ve çeşitlilik içeren üretim, toplumun daha alt bir düzeyinin, tüccarların, ulemanın ve meslek sahibi kişilerin himayesine bağlanmalıdır. Büyük olasılıkla bu objelerin çoğu pazar için üretilmiştir; fakat belirtmek gerekir ki, bu durum yüksek düzeyli kişilerin bunları kullanmadığı anlamına gelmez. Mimari çok daha büyük meblağları gerektirdiğinden, bambaşka bir konudur. Cami ve türbelerdeki yazıtlar Selçuklu sultanlarının, örneğin Melikşah ve Muhammed'in veya vezirlerin, örneğin Nizamülmülk ve Tacülmülk'ün isimlerini içerir. Harakân'daki kümbetlerde Türk kabile reislerinin, Urmiye'de ordu kumandanlarının, Merâga, Kazvin ve Eberkûh'da birçok emirin isimleri bulunur.

Selçuklu dekoratif sanatları konusundaki çalışmalarda kökenle ilgili sorunlar önemli yer tutar. Bilinen malzemenin büyük bir kısmının ortaya bilimsel kazılar sonucu çıkarılmamış olması ve kesin bilgi



65. Seramik heykel. Keşan, Mescid-i Meydan'da yeniden kullanılan lüster mihrap. 1226 tarihlidir ve on iki Şii imamın isimlerini ve el-Hasan ibn Arabşah imzasını taşımaktadır. Çok sayıdaki parçası ayrı ayrı fırınlanmış ve sonradan birleştirilmiştir. Açık kahverengi ve mavi tezatı dönem mimarisindeki renk paletini çağrıştırmaktadır. Y. 2.84 m.

veren kitabeler içermemesi bu tür sorunları daha da belirgin hale getirir. Bu konuda akıl karıştırıcı ve çelişkili pek çok bilgi vardır. Bu nedenle, kökeni kesinlikle bilinen pek az sayıdaki eser, kanıt olarak değerleri bu tür bir yaklaşımı meşrulaştıracak düzeyde olmasa da, tarihi ve kökeni bilinmeyen başka her tür objenin asıldığı birer çivi görevi üstlenmişlerdir. Tüm lüster ve minai seramiklerin -bunlar dönemin en pahalı seramikleri idi- Keşan'da yapılmış olduğu genel olarak kabul edilmiştir (ancak Kirman'da bulunan lüster çinilerin ağır kırmızı gövdeleri bunların yerel atölyelerin ürünü olduğunu düşündürür). Kırık parçalar üzerindeki araştırmalar, bu lüks malzemenin ticaretinin geniş bir alana yayıldığını düşündürmektedir. Buna karşın, bunlar kadar lüks olmayan ancak yine de kaliteli pek çok parça, belli bir şehir veya bölge ile ilişkilendirilemez; bunlar birbirinden bağımsız olarak birkaç ayrı yerde üretilmiş olabilirler (örneğin onuncu yüzyıla tarihlenen yazılı Samani seramikleri Semerkant ve Nişapur'da, hatta Merv'de üretilmiştir).

Benzer şekilde, ünlü Bobrinski bakracının ve şimdi Tiflis'te bulunan 1182 tarihli sürahinin Herat'ta yapılmış olduklarını belirten kitabelere sahip olması, bu şehirde yüksek kalitede kakmalı metal işçiliğinin bulunduğunu gösterir. Ustaların isimleri ile, geleneksel olarak bunlara eklenen ve nereli olduklarını belirten ibareler (*nisbet*) Herat, Merv, Nişapur gibi Horasan şehirlerine işaret eder ve bu eyaletin, metal işçiliğinin gelişiminde önemli bir rol oynamış olduğunu doğrular. Fakat bu durum, Herat'ta yapıldığı bilinen malzeme ile herhangi bir ortak noktası bulunan bütün metal parçaların orada yapıldığını kanıtlamaz. Bu, özellikle kakmadan daha basit tekniklerle ya-

66. En temel hac aksesuarı? "Bobrinski Bakracı", dökme ve kakma bronz; muhtemelen hac sırasında abdest almak için. Altı uzun yazı bandı, yapanları (dökümcü ve süslemeci, eşit düzeylerde); yapıldığı yeri ve tarihini (Herat, Muharrem 559/Aralık 1163); ve uzaklardaki Zancan'dan dindar bir tüccar olan hâmisinin abartılı unvanlarını içermektedir. İnsan başlı harflere (bilinen en erken örneklerdir) ve eğlence sahnelerine dikkat ediniz. Y. 18 cm.

67. Gizli bir ikona korkusu? İmzalı, hayvan şeklinde ajurlu buhurdanlık, gümüş kakmalı bronz. Kuzeydoğu İran, 11. yüzyıl. Bu yaratığın vahşiliği ve kıvraklığı fazlaca abartılır; vücudu gerçekliğini kaybetmiş, oymalı ve süslü bir yüzeye indirgenmiştir. Sanatçı böylece yalnızca Allah'a özgü olan yaratma kudretini gasp etmemiş olur. Bunu, İbn Abbas'ın bir ressama verdiği öğüt ile karşılaştırınız: "Hayvanların başlarını kesmelisin ve onları çiçeklere benzetmeye çalışmalısın ki, canlı gibi görünmesinler". Y. 45 cm.

pılmış parçalar için doğrudur, çünkü bu tür daha ucuz objeler için talep tek bir merkezin karşılayamayacağı kadar fazla olmalıdır. Fakat bu farklı atölyelerin tam yerleri ancak gelecekte yapılacak araştırmalarla ortaya çıkabilecektir. Selçuklu metal işçiliğinde karşılaşılan şaşırtıcı şekil çeşitliliği de (bazıları mimari formlardan esinlenmiştir) farklı üretim merkezlerine işaret eder. Öyle görünmektedir ki, en iyi ustaların bazıları aldıkları siparişleri gerçekleştirmek için geniş bir alan içinde seyahat etmişler ve kaliteli malzemeler (mesela Keşan çinileri) uzak bölgelere gönderilmiştir. Metal işçiliğinde ve lüster seramiklerde daha kaliteli üretim sağlayabilmek amacı ile bir iş bölümüne gidildiğine dair kanıtlar da vardır. Fakat anahtar niteliğindeki soru halen cevaplanmamıştır. Bilim adamları, sınırlı bir alanda bulunan yoğun faaliyet bölgelerinin tüm İran dünyasının sanatsal üretimini mi, yoksa belli bir alanla sınırlı gelişmiş bir uzmanlığı mı yansıttığına henüz karar verememişlerdir.

Selçuklu metal işçiliği konusunda hâlâ sistematik laboratuvar araştırmaları yapılmamıştır. Böyle araştırmaların, örneğin alaşımlar konusunda sağlayacağı bilgi, şekil, teknik, süsleme gibi başka faktörlerle ilişkilendirilebilir, böylelikle bilinen tipler konusunda daha ayrıntılı bir sonuca ulaşılabilir. Şu anda bildiklerimize göre, tabaka halinde metalle üretilen işlerde pirinç kullanıldığını, diğerlerinin çoğu dört metalden oluşan bir alaşımla yapıldığını söyleyebiliriz. Gerçek bronz oldukça nadirdir. Yüzde yirmi kalay içeren bronzlar da kullanılmıştır, ama geleneksel, kalay oranı düşük bronzlara rastlanmaz.

Gümüşten yapılmış Selçuklu metal işlerinin azlığı bu metalin gerçekten az bulunur olduğuna işaret eder. Gümüş kıtlığı, on birinci yüzyıl boyunca daha da göze çarpar hale gelmiştir. Bu belki de Rusya'daki büyük nehirler boyunca seyahat eden ve gümüş İslam sikkelerini köleler, kürkler ve amber karşılığında ele geçiren, böylece bu sikkeleri tedavülden kaldıran Viking tüccarlarının faaliyetlerine bağlıdır. Bu dönem boyunca İran dünyasında ve Anadolu'da gümüş sikke basımının giderek azalması ve bunların yerine gümüş dirhemlerin geçmesi, bu eğilimin açık bir göstergesidir. Yine de belirtmek gerekir ki, gümüş objelerin kullanıldığına dair az miktarda bilgi vardır. Bu boşluğu zorunlu olarak adi metaller doldurmuş, fakat bunların değeri bakır, gümüş, altın ve bitüm benzeri siyah bir madde ile yapılan ve parçalara görkemli bir çokrenklilik kazandıran kakmalarla büyük ölçüde arttırılmıştır. Böylece yüksek kalitede işçilik, değerli malzeme-

68. (sağda) Lüks sofra eşyaları. Kapaklı, gümüş gülsuyu şişesi; kabartma ve kakma, savat süslü ve yaldızlı. Gülsuyu, yemekten önce sakala güzel bir koku vermek, elleri yıkamak, giysi ve halılara koku, yemeklere tat vermek için kullanılırdı. Gül, Müslümanlarca en sevilen çiçekti ve Farsça aşk ve tasavvuf şiirlerinde çok kullanılmıştı. Y. 24.9 cm.

69. (aşağıda) Saray tarzı. Karşılaşan atlılar ve tavuskuşları (cennet simgeleri) resimli minai çanak; bu desen dokumalardan alınmıştır. İran, muhtemelen 13. yüzyıl başları. Bu hünsa figürler, Türklere özgü başlıkları ve uzun saç örgüleriyle dönemin modasına uymaktadırlar. Dolgun palmetler Kur'an tezhiplerini çağrıştırır. Çapı 21.5 cm.

nin yerini almıştır. Detay bolluğuna dayanan bu teknik, ayrıntılı figürlü sahnelerin resmedilmesine olanak vermiş, yazılar bile insan ve hayvan şekillerine girmiştir. Çok sayıda kakmalı parça, muhtemelen, altın ve gümüş parçaların aksine, metalleri bunları eritip yeniden kullanmaya değecek değerde olmadığı, buna karşın üst düzey işçilik değerleri aşikar olduğundan, günümüze ulaşabilmiştir.

Seramikte en erken sıraltı, lüster ve minai parçalar, kitabelerine göre sırasıyla 1166, 1179 ve 1180 tarihlerini taşırlar; yani hepsi de son büyük Selçuklu hükümdarı Sultan Sencer'in 1157'deki ölümünden sonra yapılmıştır. Buna karşın, metal işçiliğinde 1063 ve 1148 yılları arasına, yani Selçuklu dönemine tarihlenen parçalar vardır. Tarihli ve bazıları da imzalı seramiklerin çokluğu kaliteli çömlekçiliğin önceki dönemlere nazaran daha yüksek bir statü kazandığını gösterir. Taş veya frit olarak bilinen yeni bir gövde malzemesi ortaya çıkmıştır; ancak bunun bir Fâtımî buluşu mu yoksa bir Selçuklu buluşu mu olduğu belli değildir. Bu daha çok öğütülmüş kuvarsa küçük miktarlarda öğütülmüş cam ve ince kil eklenmesiyle oluşmuş,

70. Kaybolmuş olan Selçuklu kitap resimleme sanatı hakkında bir ipucu. 1210'da Seyyid Şemseddin el-Hasani tarafından bir kumandan için kalıpla yapılmış lüster tabak. Hanedandan bir genç bir havuzun kenarında, hükümdarın maiyetinden habersiz, uyumakta ve rüyasında bir su kaynağı görmektedir. Balıklar, su, kadın ve at tasavvufla ilgili metaforlardır. Y. 3.7 cm, çapı 35.2 cm.

muhtemelen İslam dünyasındaki çömlekçilerin Çin porselenlerinin gövdesini taklit etmek üzere geliştirdikleri bir karışımdır. (Çin'e ait Ding ve Çing-Pei seramiklerinin körfez kıyılarındaki yerleşmelerde bulunması, Çin'le yapılmakta olan ticaretin bir kanıtıdır.) Bu tür parçaların çoğu kalıpla üretilmiştir. Diğerleri siluet ve çift cidarlı olarak bilinen kategorilerdedir. Grafitto parçalarda olduğu gibi bunlarda da desenler çoğunlukla bir bıçak veya sivri uçlu bir objeyle çömlek üzerine kazınmıştır. Siluet tipi parçalarda desen turkuvaz rengi bir sırın altında bulunan siyah bir slip üzerine kazınmıştır. Kazıma tekniğindeki bu parçalar, Selçuklu döneminden çok önce başlamış olan

71. (aşağıda solda) Bir düğün hediyesi? Minai veya heft-reng (yedi renk) tekniğinde sırüstü boyalı bardak. İran, 13. yüzyıl başları. Çizgi roman formatındaki anlatı, Firdevsî'nin Şahnâme'sinden alınan, Bihzan ve Manizha'nın aşk hikayesidir. Bu bardak, hikayenin yazmalardaki resimlerinden çok daha erken tarihlidir ve gelişmiş bir Şahnâme ikonografisinin 1200 yıllarında oluşmuş olduğunu kanıtlamaktadır. Y. 12 cm.

72. (aşağıda sağda) Farklı sanatlar birbirlerine bağlı idi. Şeffaf turkuvaz sır altına siyah boyalı, ağızlı sürahi. Keşan, 13. yüzyıl başları. Parçanın delikli yüzeyinde, önce metal işlerinde geliştirilen ve bu malzemeye daha uygun olan bir teknik, kırılgan seramik ortamına uygulanmıştır.

73. Sihir dünyası. Champlevé tekniğinde (yani, geniş slip parçaları kazınarak yapılmış) derin yeşil çanak. Batı İran, 11. yüzyıl. Sfenksin kötü etkileri uzaklaştırıcı, cennetle ilgili ve astrolojik çağrışımları vardır ve genellikle grifonla birlikte betimlenir; böylece güneşin göklerdeki seyahati simgelenir. Rozetler bu temanın yankılarıdır. Yüz hatları dönemin güzellik anlayışına uygundur. Çapı 25 cm.

bir modayı devam ettiriyorlardı. Sıraltı tekniğinde mavi ve siyah boyama ve yarı şeffaf, daha etkili görünmesi için genellikle üzerine delikler açılan beyaz bir tip de oldukça revaçta idi. Daha pahalı parçaların çoğunda acele ile yazılmış gibi görünen kıvrık harfli kitabeler bulunur; çoğu pek özellik taşımayan Farsça aşk şiirleri parçayı yapan ustaya övgüler sunar. Seramiklerin bilimsel analizi, orijinal seramikler ve modern zamanlarda hem gövde hem de süslemelere yapılan ekler arasındaki farkları başarı ile ortaya çıkarmıştır. Gürgan'da bulunan bir grup lüster parça dışında hiçbir Orta Çağ seramiğinin tek

parça olarak günümüze ulaşamadığı göz önüne alınırsa, bu önemli bir saptamadır.

Figür tiplerinden, anlatımlı bantlardan ve pek çok üslup özelliğinden de anlaşıldığı gibi, Selçuklu seramiklerinin en özenli örnekleriyle kitap resimleme sanatı arasında yakın bir bağlantı vardır; soyut süsleme söz konusu olduğunda bunlara Kur'an tezhipleri de dahil edilebilir. Buna karşın, kulplar, basamaklı ayaklar, zincir taklitleri, kazıma, yaldızlama, yivleme teknikleri gibi, Selçuklu seramiklerinin şekline ve süslemesine ait pek çok özellik metal işçiliğinden esinlenmiştir. Benzer şekilde, Selçuklu metal işlerinin süsleme tarzı ve motifleri kitap tezhibi ile yakın bir bağlantı sergiler. Tüm bunlar bu dönem boyunca bütün sanatların birbirleri ile bağlantılı olduğunun ve görsel sanatlarda hiyerarşik bir düzen bulunduğunun birer göstergesidir; çünkü maliyeti daha ucuz olan sanatlarda daha pahalı sanatların teknikleri taklit edilmiş, bunun tersi ise hiçbir zaman gerçekleşmemiştir.

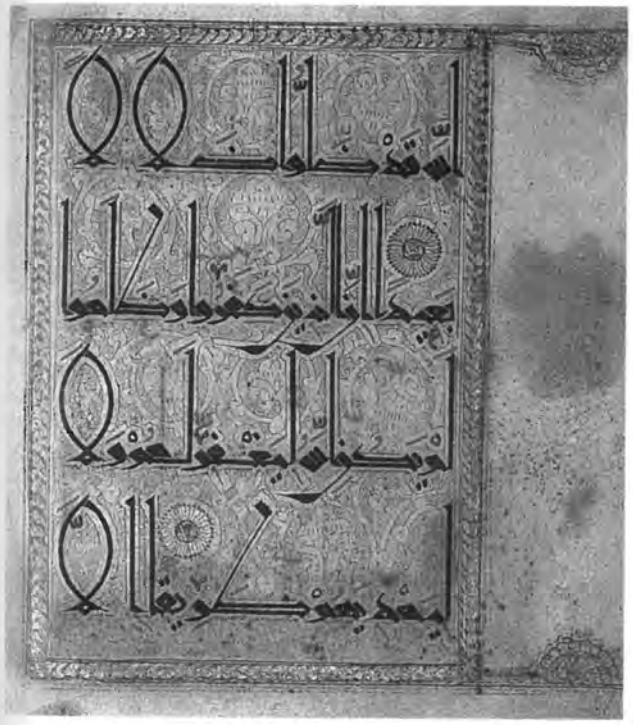
Yakın zamanlara kadar Buyi ya da Selçuklu dönemine ait olduğu düşünülen dokumaların modern zamanlarda üretilmiş olduklarının ortaya çıkarılması, Selçuklu olduğu düşünülen bütün ipekli dokumaların bilimsel testlerden geçirilmesini zorunlu kılmıştır. Bunların sanat tarihsel bir yaklaşımla değerlendirilmesine bilimsel açıdan henüz imkan yoktur.

On ikinci ve on üçüncü yüzyıllar boyunca kitap resimleme sanatının ana merkezi, o dönemde yeniden canlanan halifeliğin hükmü altında bulunan Irak'tır (bkz. s. 129-136). Fakat bu resim sanatının İran'a özgü unsurları göze çarpmaktadır; bu da daha önceki dönemde Selçuklu topraklarının tümüne yayılmış bir resim okulunun var olduğunu, Irak ve İran arasındaki farkların pek önemli olmayabileceğini düşündürür. Büyük ölçüde yok olmuş olan Selçuklu kitap resimleme sanatını temsil edebilecek en önemli örnek İranlı şair Ayyûkî tarafından Farsça yazılan ve ressam Abdülmümin Kuyî tarafından imzalanan *Varka ve Gülşah*'tır. Ressamın kimliği kitabın kuzey-batı İran'da üretilmiş olabileceğini düşündürür, ancak Anadolu'da yapılmış da olabilir. İstanbul'da, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan elyazması, tek renkli veya desenli bir arka plan üzerine seri şeklinde yapılmış, figür tiplerinin minai seramiklerde bulunan figürlere benzediği yetmiş resim içerir. Burada, birçok resimde bulunan hayvanların, dikkat, sadakat, ihanet, cesaret gibi temaları çağrıştıran sembolik anlamlar kazandığı karmaşık bir ikonografi ile güçlenen, kuvvetli bir anla-

tımcı özellik vardır. Abdurrahman es-Sûfi'nin *Kitabu Suveri'l-Kevakibü's-Sâbite* (Sabit Yıldızlar Üzerine Risale) isimli kitabının tarihsiz ve nerede üretildiği belirsiz, fakat muhtemelen on üçüncü yüzyılda İran'da yapılmış bir kopyası Oxford Bodleian Library'dedir (Or. 133). Günümüze ulaşabilen malzemenin azlığına rağmen, hem kaliteli seramiklerin hem de kaliteli metal işçiliğinin yazma resmi ve tezhibine dayanmış olması, kitap sanatlarının Selçuklu dönemi boyunca kazanmış olduğu yüksek prestijin göstergesidir.

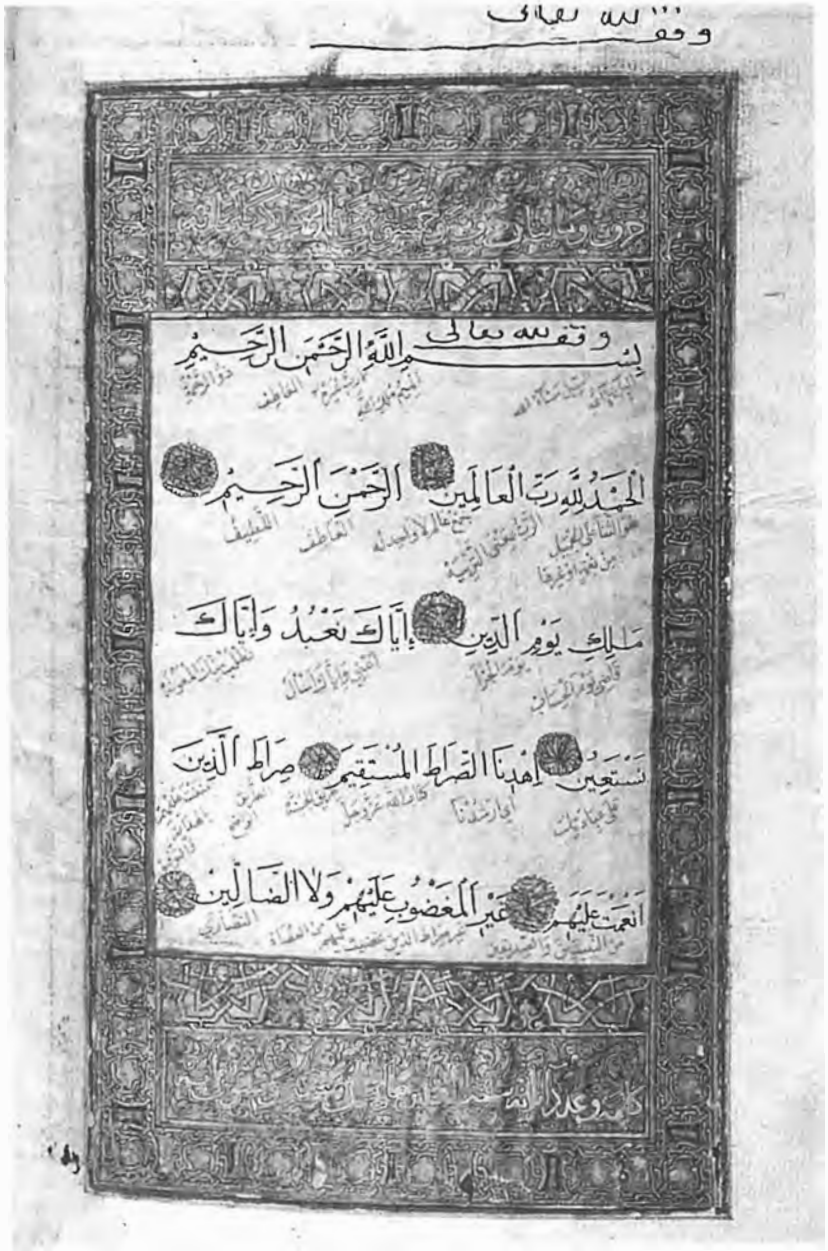
Birkaç kaliteli Selçuklu Kur'an'ı günümüze ulaşabilmiştir. Meşhed'de (466, Miladi takvime göre 1073), Tahran'da (485/1092 ve 606/1209-11), Philadelphia'da (559-1164, Hemedan'da üretilmiş) ve Londra'da (427-1036) bulunan tarihli örneklerin yanı sıra, Selçukluların yükselişinden az öncesine tarihlenenler de vardır (Londra, 427/1036 ve Dublin, 428/1037). Ayrıca, Dublin, Paris, İstanbul, Tahran ve Londra'da tarihsiz fakat muhtemelen Selçuklu dönemine ait örnekler, ayrıca bütün dünyada düzinelerce koleksiyona yayılmış Kur'an parçaları ve tek sayfalar vardır. Selçuklu Kur'an'ları özellikle tam veya çift sayfa, çoğunlukla geometrik düzenli, yazıların paneller içine yerleştirildiği muhteşem başlık ve kolofon sayfaları ile dikkat çekerler. Bunlar hem nakşi, hem de "Yeni Tarz" (Doğu İran) Kûfî hattı ile yazılmışlardır. Boyutlar, yalnızca 10x12 cm boyutlarında tek ciltlik Kur'an'lardan 41x28 cm büyüklüğündekilere kadar, oldukça çeşitlidir. Bazen, sayfalara sınırlı miktarda yazı yerleştirilmesi, otuz ya da kırk ciltlik, her bir cildin kendi başlık sayfasına sahip olduğu Kur'an'lar üretilmesine neden olmuştur. Boyut ve kompozisyon çeşitliliği gibi, her sayfaya yerleştirilen satır sayısında - bunlar ikiden yirmiye kadar değişir- ve kullanılan tezhiplerin boyutları, miktarı ve yerleştirme özelliklerinde de çeşitlilik gözlemlenir. Bu zengin malzemenin tarih ve üretim yerlerini saptama ve üzerinde çalışılacak kategoriler oluşturma işi henüz başlamıştır.

Mimari tarz söz konusu olduğunda, Selçuklu dönemi ve önceki dönemler arasında kesin bir çizgi çekmek diğer sanat dallarında olduğundan daha da zordur. Ancak, Moğol istilaları ve mimari alanında bunu takip eden boşluk 1220 civarına tarihlenebilecek bir kırılma noktası oluşturur. Birkaç örnek bunu açıklığa kavuşturabilir. Yüksek, çokgen kaideli ve silindir gövdeli, yazı bantları ve geometrik tuğla desenleri ile süslenmiş Selçuklu tipi minareler 1020'lerden itibaren ortaya çıkmıştır (Damgan ve Simnan'dakiler örnek gösterilebilir). İki standart Selçuklu türbe tipinden biri olan kümbetin en üst

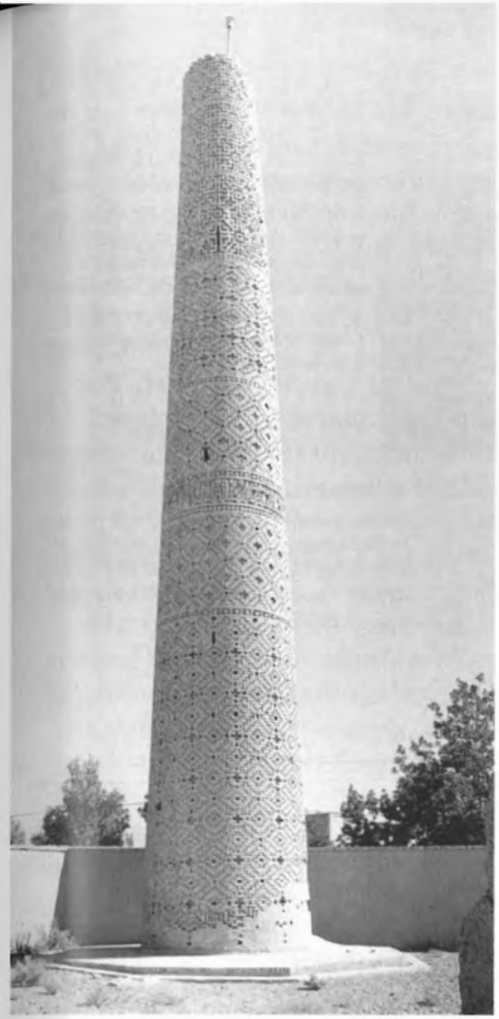


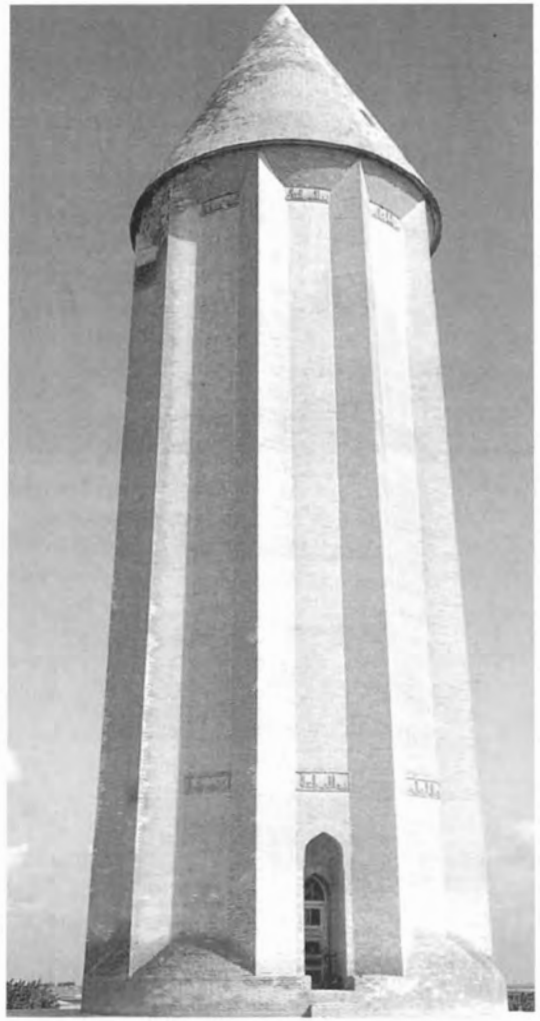
74. (yukarıda) Hayvan sembolizmi. Çektiği eziyetlerden sonra yatakta dinlenmekte olan Varka, hizmetkara sevgilisi Gülşah'ın nerede olduğunu sorar. Varka ve Gülşah, muhtemelen Anadolu, 13. yüzyıl. Avı ile betimlenen köpek, Varka'nın Gülşah'ı ısrarcı ve başarılı takibinin simgesidir. Anlatının akışı soldan sağadır.

75. (sağda) Kûfî Selçuklu Kur'an'ı, 1176. Parşömen Kur'an'lar tipik olarak enlemesine, kağıt olanlarsa boylamasına yapılırdı. Yazıya ifadeci bir dinamizm veren satır altı ve üstü süslere dikkat ediniz. Genelde, kırmızı çizgiler seslendirme için kullanılır; bazı yazmalarda yeşil noktalar temel okuma farklılıklarını, sarı ve mavi noktalarsa belli yazınsal unsurları ya da sesleri veya metindeki ikinci ve üçüncü derecede farklılıkları belirtir. 33.5 x 23.8 cm.



76. Nesih Selçuklu Kur'an'ı. Bir Şii olan Mahmud b. el-Hüseyin el-Kirmani tarafından Hemedan'da 1164'te yazılmış ve tezhiplenmiştir, aynı zamanda 18. yüzyıla ait bir vakıf kaydı taşımaktadır. Başlıkların birçoğu Kûfî'dir; satır aralarındaki Arapça tefsire dikkat ediniz. Bu başlangıç sayfası, alışılmış on yedi satır yazı yerine beş satır yazı içerdiğinden, diğerlerinden farklıdır. 42 x 29 cm.





77. (yukarıda solda) Damgan, Tari Hane Camisi minaresi, 1026'da hacib Ebû Harb Bahtiyar'ın emri ile yapılmıştır. Tipik olarak pişmiş tuğla ile yapılan böyle birçok minare, yanlarına ilştirildikleri kerpiç camilerin tersine, günümüze ulaşabilmiştir. Şimdi 26 m olan bu minarenin muhtemelen müezzin için bir şerefesi vardı.

78. (yukarıda sağda) Bağdaştırma. Kümbed-i Kâbûd, 1006-7. Bu kule suni bir tepeyi taçlandırmakta ve çevresindeki kırsal bölgenin üstünde yükselmektedir; 51 m yüksekliğindedir. Çarpıcı bir modernizm ve minimalizm içeren tasarımda, bıçak keskinliğinde on flanş merkezdeki silindiri kuşatmaktadır. İslami olmayan ve Zerdüştlük çağrışımları taşıyan bir düzenle, cam tabut tavandan, güneşin doğduğu noktaya dönük olacak şekilde sallandırılmıştı.

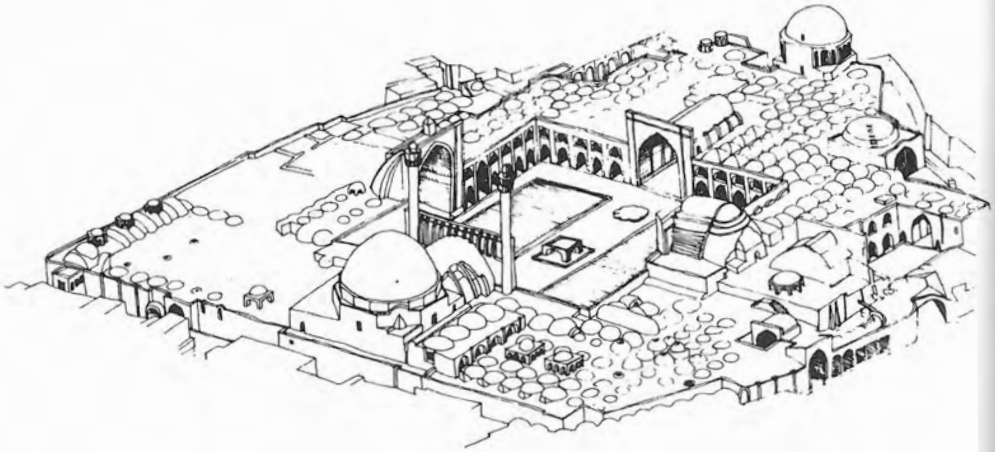
79. İslami kılığa bürünmüş bir ateş sunağı. Buhara, "Samaniler Türbesi", 943'ten önce. Özlü bir anıtsallığı tüm yüzeyleri kaplayan (sepet işlerinden esinlenen?) incelikli bir geometrik süsleme ile birleştiren, tuğla ile yapılmış, erken bir şaheser. İslam öncesi dönemde kullanılan açık planlı kubbeli kare, gömme sütunlar, galeri ve köşe kubbeleri ile hareketlendirilmiştir.

80. Evlilik sadakati. "İslam'ın ve Müslümanların saflığı", Mümine Hatun türbesi, Nahçıvan, 1186. Kocası emir İldeniz tarafından yaptırılmıştır; İran mimarisinde sırlı süsleme kullanımının köşe taşlarından biridir.

düzeydeki örneği, 1006-7 senelerine tarihlenen Kümbed-i Kâbûd'dur. Kare bir kütle üzerine yerleştirilen bir kubbeden oluşan diğer tip, Buhara'daki, "Samaniler Türbesi" olarak bilinen ve 943'ten önceye tarihlenen türbede mükemmeliyete ulaşmıştır. Bu bina da oldukça gelişmiş bir tuğla ve pişmiş toprak süsleme sergiler. Benzer şekilde, üç dilimli tromp veya *pıştak*, yani anıtsal portal gibi standart unsurlar daha onuncu yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Tim'deki Sahip Ata türbesi buna bir örnek olarak gösterilebilir. Aynı duruma diğer sanat dallarında, mesela grafitto seramiklerde ve Selçuklu öncesi dönemden Selçuklu dönemine devam eden nokta ve çember desenli metal işlerinde de rastlanır. Mimaride tuğla kullanımındaki yoğunluk ve çeşitlilik tartışmasız olarak bir "Selçuklu" özelliğidir; ancak tuğlanın İslam mimarisinde kullanımının kökleri Abbâsî Samarra'sına kadar uzanır.

Selçukluların görünür katkısı daha çok İran mimarisinin bazı klâsik formlarının nihai şekillerini bu dönemde alması ve Selçuklu mimarlarının bu tipleri mümkün olduğunca farklı şekillerde kullanmalarıdır. Bir, iki ve üç eyvanlı camiler bilinmektedir; dört eyvanlı cami anıtsal biçimini açık bir avlu ve anıtsal boyutlarda kubbeli bir bölme ile birlikte bulur, eyvanlar boyutlarına göre hiyerarşik bir düzenle birbirlerinden ayrılırlar. Zevvare, Erdistan ve en önemlisi de Isfahan ulucamileri, bu tipin en önemli örnekleridir. Selçuklu kubbeli mekanları dışsal basitlikleri ile tanımlanırlar; birbirleri ile tezat oluşturan güçlü geometrik yüzeylerden oluşan geçiş ögesi vurgulanmıştır. Kubbeli mekanın içi ayrıntılı bir geçiş ögesine sahiptir (Isfahan Ulucamisi'nde üçlü kemer bu alanın temel motifi olarak kullanılmıştır); buradaki derinlik, enerji ve ritmik hareket duvarların ve kubbenin sade, alçak kabartmalı düzeni ile tezat oluşturur. Farklı Selçuklu cami tipleri, örneğin tek kubbeli ve arkadlı tipler de bilinmektedir.

Türbelerde pıştak, Tus'da ve Sarahs'daki örneklerde olduğu gibi, çıkıntılı bir kapıdan, binaya anıtsal bir cephe veren büyük bir perdeye dönüşür. Başlangıçta basit bir formül olan kubbeli kare de değişikliklere uğramıştır. Bunlardan en önemlileri, bir galeri bölgesinin ortaya çıkması (Sangbast), gömülü köşe sütunları (Takistan ve Hemedan) ve çift cidarlı kubbedir (Merv'deki Sultan Sencer türbesi). Kuzey İran'da çok sayıda yüksek kümbet inşa edilmiştir; bunlardan çoğu emirler ve diğer yüksek rütbeli memurlar için yapılmış, dînî olmayan anıtlardır, ancak bazılarında mihraplar bulunmaktadır ve kısmen de olsa dînî amaçla kullanılmış olmalıdırlar. Şekilleri çeşitlidir. Kare, silindir veya yivli olanlar vardır, ama çoğu 7, 8, 10 veya 12 köşelidir, iç kubbeleri konik veya çokgen çatılarla taçlanmıştır. Şekilleri tuğla süslemenin gelişmesine olanak verecek özelliktedir, çünkü yüzeylerdeki çeşitlilik farklı ışık ve gölge oyunlarını olası kılar. En erken sırlı tuğla örneklerinden bazıları da bu binalarda bulunmaktadır.



81. (yukarıda ve sağda) Sosyal merkez. Ulucami, Isfahan, 10. yüzyıl ve sonrası. Sonraki nesiller, şehrin çarşıları içine gömülü ve birçok işleve sahip olan bu camiyi süslemiş, tamir etmiş ve genişletmiştir. Selçuklu döneminde yapılan iki kubbeli mekan ana ekseni belirler. (sağda) Avluyu kuşatan, köstebek yuvalarını andıran çok sayıdaki küçük kubbenin altında, birçoğu eşsiz olan sonsuz çeşitlilikte bir tonozlar dizisi uzanır. En iyileri 10. ve 12. yüzyıllar arasında yapılanlardır.

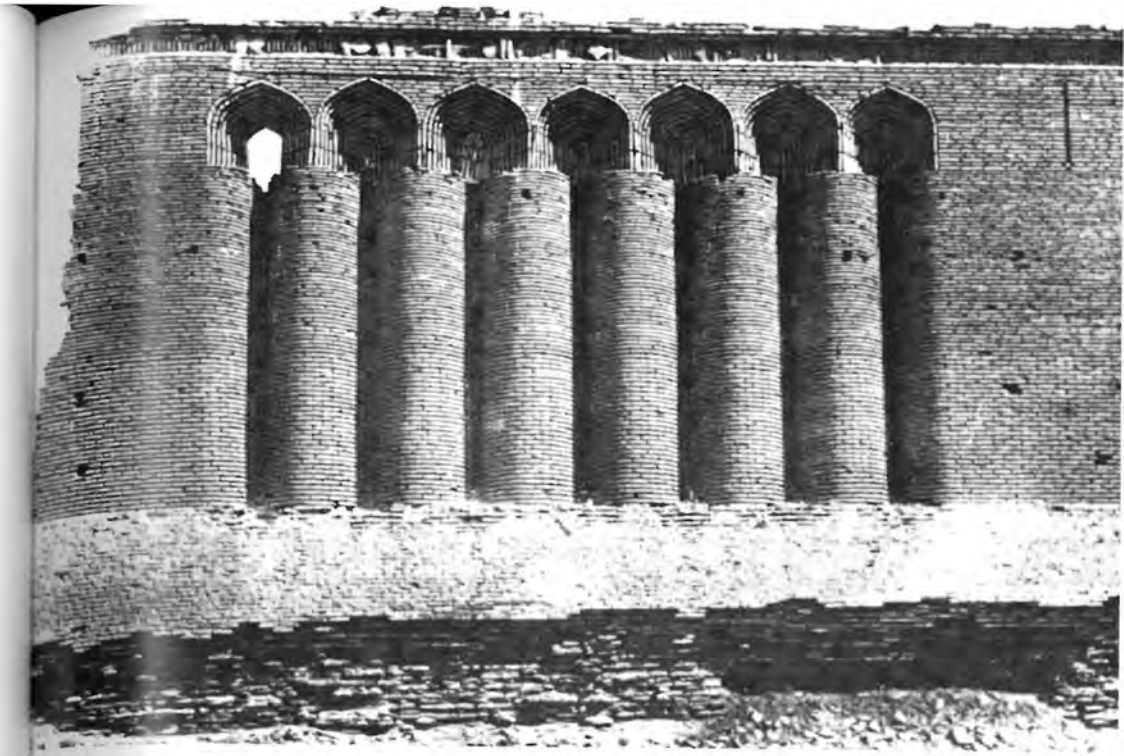
82. (karşıda) Ahiret için çadırlar. Doğu İran'da, Harakân'da, açık alanda 1067 ve 1086'da aynı mimar tarafından Türk aşiret şefleri için yapılan kümbetler. Yapısal ve süsleme detaylarından birçoğu yurtları veya göçebe Türklerin çadırlarını çağrıştırır. Daha geç tarihli olan ve dekoratif tuğla kullanımının bir şaheseri olan kulede 70'e yakın farklı desen bulunur.

83. (solda) Kâfire yönelmiş bir mızrak. Cem minaresi, Afganistan, 1190. Hintlilerin ve yerel paganların düşmanı Gur'lu Sultan Muhammed tarafından yaptırılan minare, Zafer suresinden alıntılar ve geleneksel olarak gayrimüslimleri Müslümanlığı kabul etmeye ikna için kullanılan Meryem suresinin tümünü taşımaktadır. Üç katmanlı yapının yüksekliği 60 metreye yakındır.

Ayakta kalmış olan kırk kadar Selçuklu minaresi, merkezi bir sütun etrafında veya sütunsuz olarak inşa edilmiş tek veya çift merdiven, bindirmeli şerefeler, üç katlı yapılar, yivli ve gömme sütunlu gövdeler ve -İran mimarisinda uzun bir geleceğe sahip olacak olan- avluya veya kıble eyvanına girişte bulunan portalin iki yanında yükselen çifte minareler gibi her türlü yapısal çeşitliliğe sahiptir. Birçoğu yalnızca ibadetle ilgili değildir, sembolik bir işlevleri de vardır. Minareler başka bir binayla ilişkileri olmadan, tek başlarına yükselen anıtlar olarak da inşa edilmişlerdir; bu durumda işaret kuleleri olarak kullanılmış olabilirler.

Selçuklu saraylarından hiçbiri günümüze iyi bir durumda ulaşamamış, ancak Merv'de yapılan kazılarda dört eyvanlı bir sarayın planı ortaya çıkarılmıştır. Azerbeycan'daki Kal'a-yı Duhter köşkü de harabe halinde olmasında karşın hâlâ ayaktadır. Tirmid, Gazne ve Leşker-i Bâzâr'daki, zengin süslemeye sahip saraylar, Samani ve Gazneli hükümdarlara ait olmakla birlikte aynı kültür çevresinin ürünleridir. Medreselerde de aynı durum söz konusudur; dönemin yazılı kaynaklarının Selçuklu imparatorluğunun her yerinde medreseler yapıldığına dair açık bilgi sunduğu göz önüne alınırsa, bu da önemli bir eksikliktir. Hargird, Tabas, Rey, Semerkant ve Tacikistan yakınlarındaki Sayot'ta (Hace Meşhed) bulunan tartışma konusu kalıntılar, Selçuklu medreselerinin şekline dair net bir sonuca ulaşmaya izin vermemektedir. Garcistan'da bulunan 1175-76 tarihli, kitabesinde medrese olarak tanımlanan çok süslü ve büyük kısmı harap durumdaki Şah-i Meşhed, bir Guri yapısıdır. Zuzan'daki 615/1218-19 tarihli, kitabesinde yine medrese olduğu yazılı olan bina ise bir Harzemşah valisi tarafından yaptırılmıştır. Bu kanıtlar hep birlikte değerlendirildiğinde, bu dönem medreselerinin, dev boyutları ve ihtişamları ile, İslam dünyasının diğer bölgelerindeki benzerlerini gölgede bıraktıklarını düşündürür.

Selçuklu dönemine tarihlenebilen birkaç kervansaray (seyyahlar ve hayvanları için geceleme yapıları) bilinmektedir; bunlardan dördü - Ribat-ı Melik, Dâye Hatun, Ribat-ı Mâhî ve Ribat-ı Şeref- bol süslemeye sahiptir. Gerçekten de, muhtemelen 1114-15 yıllarında inşa edilmiş ve 1154-55 yıllarında tamir edilmiş olan Ribat-ı Şeref, çift avlulu planı (bu plan Türkmenistan'daki Akça Kale'de tekrarlanmıştır) ile dönemin tüm dekoratif tekniklerini içeren bir müze gibidir. Bu ihtişam, binanın Merv-Nişapur yolu üzerine yerleştirilmiş olduğu da göz önüne alınırsa, hükümdarların kullanımı için tasarlanmış olduğunu



84. Heybetli anıtsallık. 11. ve 12. yüzyıla ait Orta Asya kervansarayları, ticaret için yapılmış olmalarına karşın, daha erken tarihli, surlarla çevrili malikanelerden esinlenmişlerdir. Özbekistan'daki, şimdi büyük bölümü yıkılmış olan 1078 tarihli Ribat-ı Melik, tuhaf bir modernlik hissi uyandıran çıplak bir güce ve hacim duygusuna sahiptir.

düşündürür. Ancak Selçuklu kervansaraylarının çoğu gösterişten ziyade kullanım için, moloz taşla, güçlü bir savunma fakat asgari konfor sağlayacak şekilde inşa edilmiştir. Bu yapıların çoğunda dört eyvanlı planın belirleyici özelliği kendini hissettirir.

Şunu söyleyebiliriz ki, Büyük Selçuklu Dönemi Orta Çağ İslam sanatında son büyük mayalanmanın gerçekleştiği dönemdir. Hemen önceki yüzyılların sanatı hakkında, Selçukluların belli bir teknik veya özelliğin kaşifleri olduğunu ispatlayacak bilgiye sahip olmasak dahi, bu dönemde tüm sanat alanlarında görülen yenilikçi gücü inkar edemeyiz. Bozkır toplumunun etkileri Selçuklu sanatında sıklıkla hissedilse ve bu sanatın özel karakterinin oluşmasına yardımcı olmuş olsa da, Selçuklu yönetici sınıfı yaratıcılıktan ziyade katalizör rolü oynamıştır. Bu özellik yalnızca İran sanatında değil, Selçukluların ardılı olan çeşitli devletlerin sanatında da belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Bu yakın bağlantılar, dolayısıyla Selçuklu sanatının tüm be-

lirleyici etkisi, modern araştırmacıların kesin kronolojik ve coğrafi sınırlar içinde düşünme eğilimi nedeniyle belirsizleşmiştir. Burada unutulmaması gereken nokta, Selçuklu sentezinin Mısır'dan başlayarak doğuya doğru tüm geç Orta Çağ İslam sanatı üzerinde kalıcı bir iz bıraktığıdır.

85. Hükümdarın güneş avı. Dağistan'da taş kabartma, 12. yüzyıl. Av, burada kozmik bir anlam kazanır, çünkü bir tekerlek deseni oluşturan hayvanlar (bu eski Mezopotamya silindir mühürlerinde bulunan ve bu dönemde özellikle Cezire, Kafkaslar ve kuzeybatı İran'da yaygın olan bir motiftir) bir güneş simgesidir ve göklerdeki yıldız dizisinin tümünü temsil eder.

Atabeyler Çağı: Suriye, Irak ve Anadolu, 1100-1300

On birinci yüzyıl ve on üçüncü yüzyılın başları arasındaki dönemde Anadolu ve Doğu Akdeniz bölgelerinde bir güç boşluğu yaşandı. Ne zayıf durumdaki Abbâsî hilafeti, ne de Fâtımîler bu uzak bölgeler üzerinde etkili olabildiler. Büyük Selçuklular için bile bu bölgeler merkezden uzak sayılırdı. Söz konusu dönem boyunca bu bölgelerin bazı kısımlarında Abbâsî, Fâtımî veya Selçuklu hegemonyası kabul edilse bile, güç genellikle yerel bir beyin elinde bulunuyordu. Bu tür hükümdarların politik yönelimleri genellikle, Fâtımî Mısır'ındaki Şii yönetime değil, gelenekçiliğin ve Sünni'liğin dirilişinin merkezi olan doğuya doğru idi. Örneğin, artık İslam dünyasının tümü üzerindeki hakimiyetini kaybetmiş, ancak yavaş yavaş yeniden kuvvetlenip yörede güç kazanmaya çalışan Abbâsî halifeliğinin güç politikalarına bulaşıyorlardı. 1100 yıllarından, Haçlı seferlerinin Büyük Selçuklu gücünü azaltmasından sonra, bu durum daha da belirginleşti.

Bu dönemdeki güç boşluğu Haçlıların önce köprü başlarını tutmasını, sonra da birkaç tam teşekküllü bağımsız devlet oluşturmasını kolaylaştırdı. Suriye, Anadolu ve Cezire'de (kuzey Mezopotamya) Büyük Selçukluların halefi olan devletlerden güçlü olanlarının -bunlar Artukiler, Zengiler, Anadolu Selçukluları ve Eyyûbîlerdi- açık amacı Haçlıları yenmekti. Zamanla cihada dönüşecek olan Müslüman dînî hareketinin ortaya çıkışı on ikinci yüzyıl boyunca izlenebilir. Fakat bu devletler birbiriyle savaşmak konusunda da isteksiz değildi; bu nedenle ve ayrıca Büyük Selçukluların çöküşünde de önemli bir rol oynayan, toprakları veliahtlar arasında bölme âdeti dolayısıyla, bu devletlerin sınırları sürekli değişim halinde idi. Anadolu Selçuklu sultanı Kılıç Aslan bu gelenek nedeniyle imparatorluğunu on bir oğlu arasında bölüştürdü, böylelikle onlara bir kıskançlık ve çatışma mirası da bırakmış oldu. Bu durum, Anadolu'da Ahlat'taki Şah-ı Arman ve Divriği'deki Mengücükler gibi, tek bir şehir üzerine hakimiyet Kur'an daha küçük hanedanların ortaya çıkmasıyla iyice karmaşıklaştı. Bu yeni hükümdarlar etnik olarak Arap ya da İranlı değil, Türk ya da Kürt idiler; bu da dönemin politik karmaşıklığına yeni bir unsur daha ekledi.

Doğu Akdeniz, Anadolu ve Cezire'de gerçek güç, kabile ve göçebe geçmişleri kendilerini kaçınılmaz olarak yönetmekte oldukları köylü ve şehirli nüfuslarla çatışma içine sokan savaşçı Türkmenlerin elinde idi şimdi. Türkmenler İslam dünyasına Büyük Selçukluların öncü kuvvetleri olarak girmişler, sultanların onları kontrol etmesi zorlaşınca da, Selçuklu topraklarının uçlarına gönderilmişlerdi. Anadolu topraklarının büyük kısmını Ermenilerin ve Bizanslıların ellerinden almış, uzun süredir İslam egemenliğinde olan kuzey Irak ve Suriye'ye de sızmışlardı. Bu süreç içinde, yalnızca şehirli ve köylü Müslüman topluluklarla değil, aynı zamanda Ortodoks, Ermeni, Yâkûbî gibi farklı mezheplerden Hıristiyanlarla da karşılaşmışlardı. Benzer şekilde, Doğu Akdeniz'de hüküm süren Eyyûbîler de, çoğu yerli, bazıları da batıdan gelmiş olan büyük bir Hıristiyan topluluğunu yönetiyorlardı. Tüm bunlar, İslami gelenekçiliğe içgüdüsel olarak karşı çıkan çoğulcu, çok dilli, farklı etnik grupları barındıran bir toplum oluşmasına neden oldu. Yine de, kaynaklarda yerli Hıristiyanlara karşı alınmış önlemlerle ilgili bilgilere sık sık rastlanır. Örneğin, kiliseler yıkılmış ve yeniden yapılmalarına izin verilmemiş veya bunlar camilere çevrilmiştir. Atabey devletleri sanatını ilginç kılan değişik derecelerde de olsa, gayrimüslim geleneklere karşı çoğu zaman açık olmalarıdır. Gayrimüslim sanatçıları sık sık istihdam etmişlerdir. İlginç olan başka bir nokta da, Anadolu, Suriye ve Cezire'de Türk askeri elitlerinin hüküm sürmesine karşın, Anadolu'da İran, Suriye ve Cezire'de ise Arap etkisinin sürmesidir.

Türkmenlerin İslam anlayışı, bu inancın gelenekçi yorumlarında bulunmayan animistik ve folklorik unsurları barındırdığından, farklı özelliklere sahiptir. Fakat bu, Türk kökenli hükümdarları, kendilerini gelenekçiliğin savunucuları olarak sunmaktan alıkoymamıştır. Haçlılara karşı süren uzun savaşlarda böyle bir duruşun avantajları aşikardır. Zengilerin son ve Eyyûbîlerin ilk dönemlerdeki hükümdarlarının, özellikle de Nureddin ve Selahaddin'in kişisel inançlarının gücünden şüphe duyulamaz, cihat söz konusu olduğunda bu hükümdarların sergiledikleri enerjide ve İsmaili'lere karşı besledikleri düşmanlıkta inançlarının önemli bir rolü olmalıdır. Bu hükümdarların unvanları tam da bu meselelere işaret eder. Birçoğu ulemaya özel ve kamusal ayrıcalıklar tanımışlardır. Aynı zamanda dînî kurumlar yaptırmışlar, Sufileri onurlandırmışlar ve onlar için özel hankâhlar yaptırmışlardır.

Coğrafi olarak birbirine bağlı olmalarına ve benzer şekillerde yönetilmelerine karşın, on ikinci ve on üçüncü yüzyıllar boyunca bu bölgelerde politik, dînî veya etnik bir bütünlükten bahsetmek oldukça zordur. Bazı bakımlardan bu, daha kuvvetli hanedanların yönetimde olduğu dönemler arasında bir geçiş dönemi teşkil eder. Ayrıca, görsel sanatlarda miras alınan gelenekler bir bölgeden diğerine önemli değişiklikler göstermektedir, bu da tek bir üslubun doğmasına engel olmuştur. Fakat sanattaki canlılık, bu dönemin politik belirsizliği ve karmaşıklığı konusunda hiçbir ipucu vermez; sıklıkla görüldüğü gibi, sanatın ve siyasetin ritimleri birbirlerine uymaz. Eyyûbî sanatının Fâtımî biçimlerini devam ettirmesi, kuzey Irak'taki Nureddin dönemi sanatının İran Selçuklu sanat geleneklerinin bir parçası olması, Anadolu Selçuklularının Ermeni mimarisine çok şey borçlu olması şaşırtıcı değildir. Bu da, dönem sanatının bütünsel resmi içinde bu birbirinden çok farklı tarzlardan her birinin yerini belirlemeyi güçleştirir. Aynı şekilde, bu tarzların tümünü aynı bölüm içinde ele almak, tarihi gerçekleri çarpıtmak anlamına gelebilir. Eyyûbî Suriye'si ve Selçuklu Anadolu'su arasında ortak noktalar nelerdir? Belki de onları bir araya getiren en önemli unsur tümünün Selçukluların ardılı olan devletler olarak tanımlanabilecekleridir. Bu yalnızca tarihi olarak Selçukluları takip ettiklerinden değil, aynı zamanda Sünni gelenekçilik ve yönetim pratikleri bakımından benzer gelenekleri devam ettirdiklerinden ve Türk âdet ve düşünce tarzlarına sahip olduklarındandır.

Bu devletlerin en uzun ömürlüsü Anadolu Selçuklularıdır. Kültürel bakımdan, Anadolu İran'ın bir eyaleti sayılabilir. Bu durum siyasi gerçeklerle ilgilidir, çünkü bu bölge başlangıçta İran'dan gelen Türkmenlerce istila edilmiştir ve 1186'dan itibaren hüküm süren hanedanın İran Büyük Selçukluları ile kan bağı vardır. Büyük Selçuklu hanedanının çöküşünden kısa bir süre sonra gerçekleşen Moğol istilaları yalnızca kan dökülmesine neden olmamış, aynı zamanda dînî pratiklerde büyük değişiklikler getirmiş ve kültürel öncelikleri değiştirmiştir. Bu nedenlerle çok sayıda İranlı mülteci Selçuklu Anadolu'sunun daha güvenli, tanıdık ve yakın ortamına sığınmıştır. Kültür dilinin Farsça olduğu, Pervane, Burucirdî ve Cüveynî kardeşler gibi İran kökenli vezirlerin güç sahibi olduğu, İbn Bîbî ve Aksarayî gibi tarihçilerin eserlerini Farsça yazdıkları saray çevrelerinde İranlı şairler, sufiler ve Rûmi ve Nasreddin Tusi gibi edebi kişilikler sıcak karşılanmışlardır. Görsel sanatlar için de aynı durum söz konusudur.

İranlı mimarlar ve seramik ustaları Konya'dan Divriği'ye kadar birçok Anadolu şehrinin binalarına kendi adlarını ve geldikleri şehirlerin adlarını bırakmışlardır. Anadolu'da üretilen yüksek kaliteli seramiklerde (Kubadabad'da olduğu gibi) İran Selçuklularının kullandığı teknik ve temalar egemendir; yerel metal işlerinde de, Nişantaşı olarak bilinen leğende de görüldüğü gibi, benzer bir durum söz konusudur. Anadolu türbelerinde bile, daha küçük boyutlarda ve tuğla yerine taşla yapılmış olsalar da, Selçuklu kümbetleri örnek alınmıştır.

Günümüze ulaşabilen en erken tarihli resimli elyazması olan *Varka ve Gülşah*'ın Selçuklu Anadolu'sunda üretildiği öne sürülmüştür (bkz. s. 103). Tarz ve biçim olarak bu yazmanın seri resimlerine en yakın resimler, kaynakları uzun süredir tartışma konusu olan "*Küçük Şahnâmeler*"dir. Bunun nedeni, bu resimlerin Çin'den gelen etkilerin kuvvetli olduğu on dördüncü yüzyıl İran resim sanatının evrimsel çizgisine kolayca oturmamalarıdır. Bu *Şahnâme*'lerin bazılarında Moğol giysi ve zırhlarının görüldüğü doğrudur, fakat 1243'deki Kösedağ savaşından sonra Anadolu'da bir Moğol hakimiyeti kurulduğu düşünülecek olursa, bu şaşırtıcı değildir. *Küçük Şahnâmeler*'deki figür tiplerinin lüster ve minai seramiklerde bulunan figürlere yakınlığı, Anadolu Selçuklularının İran'a yakınlık duyan ve Farsça konuşulan saray kültürü, son olarak da Anadolu Selçuklu sultanlarının Keyhüsrev, Keykavus, Keykubad gibi eski *Şahnâme* isimlerine olan düşkünlüğü göz önüne alınacak olursa, bu *Küçük Şahnâmeler*'i bir tür mülteci sanatı olarak değerlendirmek mümkündür; dolayısıyla bu yazmaların Moğol hakimiyetine rağmen -veya belki de bu yüzden- İran kaynaklı her şeyin moda olduğu on üçüncü yüzyıl sonları Anadolu'sunda üretilmiş oldukları düşünülebilir. Metin seçimi de anavatana bağlılığın göstergesi olabilir. Bütün bunları söyledikten sonra, bu yazmaların İran'da üretilmiş oldukları konusunda da eşit derecede ikna edici kanıtlar öne sürülebileceğini belirtmek gerekir.

Suriye, Anadolu ve Cezire bölgelerinde büyük bir İslami güç olmaması, her hanedanın kendi sarayını kurmasına yol açmıştır. Tabii ki bu yerel saraylar -eğer "saray" bunlar için doğru kelime ise- farklı boyutlara ve farklı düzeylerde inceliğe sahiptir. En savurgan ve en şatafatlı hayat tarzını sürdürenler, Anadolu Selçukluları olmuştur. Bunlar, Büyük Selçukluların törenlerini taklit etmek için çok çabalamışlardır. Tarihçileri İbn Bîbî kamuya açık törenlerde, ziyafet, av

86. Klâsik sanatın süren ışığı. Hem Doğu hem de Batı için güçlü ve efsanevi bir totem olan Büyük İskender göklere yükseliyor. Yedi ayrı renk mine kakmalı, Artuklu Türk sultanı Davud'un (hükümdarlığı, 1114-42) adını taşıyan bronz tabaktan detay. Bu, tümüyle uluslararası bir objedir. Arapça ve Farsça kitabeler taşır, tekniği Bizanslılara aittir, ikonografisinde ise Bizans, Gürcü ve İslam unsurları vardır.

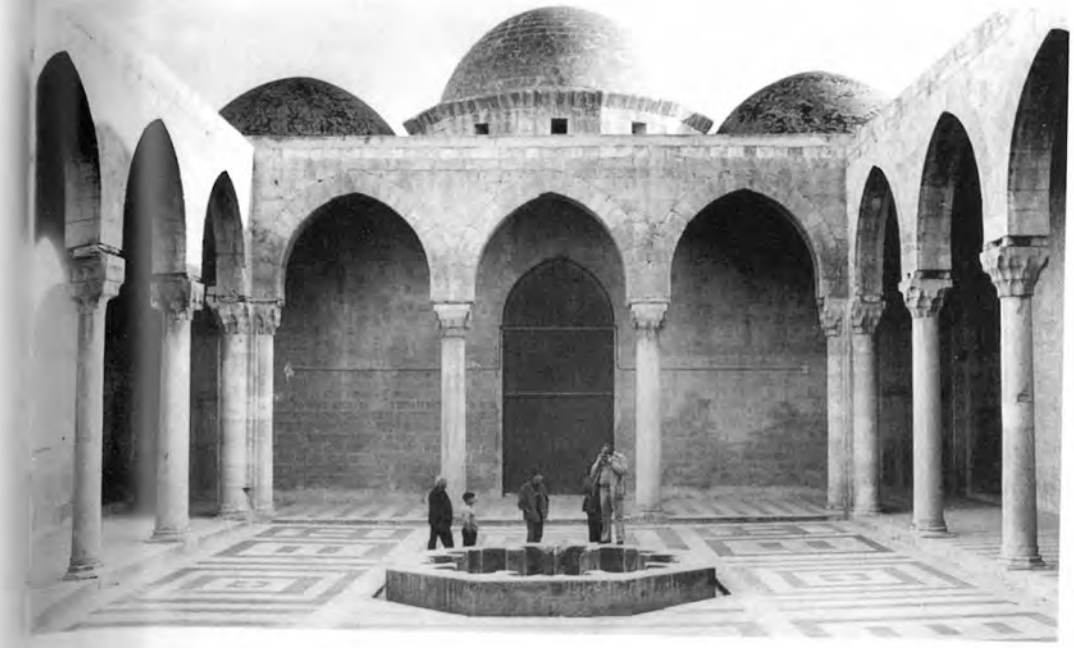
ve başka faaliyetlerde takip edilen protokolü detayları ile anlatmıştır. Diğer yandan, bir Artuki sarayından söz edilip edilemeyeceği tartışılabilir. Bu hükümdarlar senenin büyük bir kısmında seferde, dolayısıyla sürekli hareket halindeydi ve Büyük Selçuklu hakimiyetindeki dönemin tersine, siyasi ve askeri kontrolü idari bir otorite ile destekleyecek bir bürokrasiye sahip değillerdi. Sarayları şehrin kalesinde bulunuyordu. Mardin, Musul, Diyarbakır, Halep ve Sahyûn gibi daha küçük kalelerde bunların örnekleri vardır. Bu hükümdarlar zaman zaman kapılar, mekanik aletler, resimli yazmalar ve mineli işler gibi sanat eserleri ısmarlamışlardır. On ikinci yüzyıl sonunda saray atölyelerinin kurulmuş olduğu ve düzenli olarak işlediği dahi düşünülebilir.

Sanat himayesinin en ağırlıklı olarak görüldüğü alan dînî mimaridir. Bu bakımdan yönetici zümre, hükümdarın kamu yararına bina-

lar yaptırmasını gerektiren eski bir İslam idealini takip etmiştir. Emirler, böyle bir inşaatı yaptırabilecek imkana sahip olduklarında genellikle kendi türbelerini de iliştirdikleri medreseler yaptırmışlardır. On iki ve on üçüncü yüzyıllar boyunca bu eğitim kurumlarının Yakın Doğu'da yayılmasını sağlayan, devlet destekli bir inşaat programından çok bu âdettir. Halep ve Şam gibi büyük şehirlerde bu anıtlardan çok sayıda vardır, Selçuklu Anadolu'sunda ise yalnızca on üçüncü yüzyılda yüzlerce medrese yapılmıştır. Gerçekten de, medrese mimarisinin erken tarihi en iyi burada izlenebilir. Binanın işlevi özel bir biçimi gerektirmez. Tek bir büyük oda etrafına yerleşmiş hücrelerden oluşan, bazen de bir avlu eklenen kubbeli medreseler daha az sayıda öğrenciye hizmet verebilir. Kayseri, Sivas ve Erzurum'dakiler gibi daha büyük, iki veya dört eyvanlı, cepheleri çifte minarelerle süslenmiş olanlar ise çok daha fazla sayıda öğrenci barındırmışlardır. Bazı şehirlerde vezirler arasındaki rekabet giderek daha ayrıntılı binaların yapılmasına neden olmuş görünmektedir.

Mimaride gösterişci tüketimin en sevilen biçimi olan türbelerin sayısı daha da fazladır. Suriye'de standart biçim, içi ve dışı oldukça sade olan kubbeli bir karedir. Sahibinin ismi, şeceresi ve unvanları ile birlikte, kapı üzerindeki bir panele yerleştirilir. Bu binaları çekici kılan, özellikle taş işçiliğidir. Mısır'da, Şafi türbesinde de görüldüğü gibi, daha büyük yapılar tercih edilmiş, birkaç sıra trompun kullanıldığı ayrıntılı geçiş bölgeleri kullanılmıştır. Irak'ta, İmam Avneddin ve İmam Yahya bin Kâsım örneklerinde görülen, piramit çatılı oldukça alçak kare türbeler yapılmış, cepheleri sırlı tuğlalarla süslenmiştir. Daha güneyde, dışta çok katlı, şekerden yapılmış heykelsi bir kule, içerde de aydınlatılmış bir arı peteği izlenimini veren mukarnas kubbeler hakimdir (Sitt Zübeyde ve Bağdat'ta Ömer el-Sühreverdi türbelerinde olduğu gibi). Bu moda (Nureddin'in medrese ve türbesinde görüldüği gibi) kısa bir süre için Şam'a da yayılmıştır. Fakat türbe biçiminin en fazla enerji ve yaratıcılıkla araştırıldığı yer Anadolu'dur. Tercih edilen form, önceki iki yüzyıl boyunca İran'da olduğu gibi, kümbetlerdir: Yuvarlak veya çokgen bir alt oda (bunun altında genellikle tabutun bulunduğu bir kripta bulunur), konik veya çokgen bir

88. (karşıda) Dini elit için bir okul. Erzurum, Çifte Minareli Medrese, 1242'den önce. Orta Çağ Anadolu'sunun en büyük medresesi olan bu yapı muhtemelen yüz kadar öğrenciyi barındırıyordu. 1284 civarında, muhtemelen iki ayrı Moğol hanının karısı olan Padişah Hatun tarafından bir türbe eklenmiştir. İran tarzı yivli, sırlı süslemeli iki tuğla minare haricinde, bina yerel volkanik taşla yapılmıştır.



87. (yukarıda) Hukuk öğretimi. Firdevs Ulucamisi ve medresesi, Halep, 1235-36. Yerel hükümdar Sultan el-Melikü'z Zahir'in karısı Daifa Hatun tarafından yaptırılmıştır. Kadınların dînî yapıların hâmiliğini cömertçe üstlendikleri bir dönemdir. Yeni yaygınlaşan bir tip olan türbe külliyesinin bir örneğidir. Geometrik desenli mermer yer kaplaması yerel bir özelliktir.

89, 90. Orta Doğu'da türbe 11. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmış ve bir çok farklı şekil almıştır. (solda) Türkiye'nin doğusunda, Gevaş'ta, Halime Hatun türbesi,1335, malzeme ve tasarımında Ermeni bağlantıları açıkça görülmektedir; (sağda) Sitt Zübeyde türbesi, 1200 civarında yapılmıştır, alt yarısı standart İran türbe formunda ve geometrik desenli tuğlalarla kaplanmıştır, fakat dışta, eski Mezopotamya çağrışımları taşıyan, konik bir mukarnas kubbe ile taçlandırılmıştır.

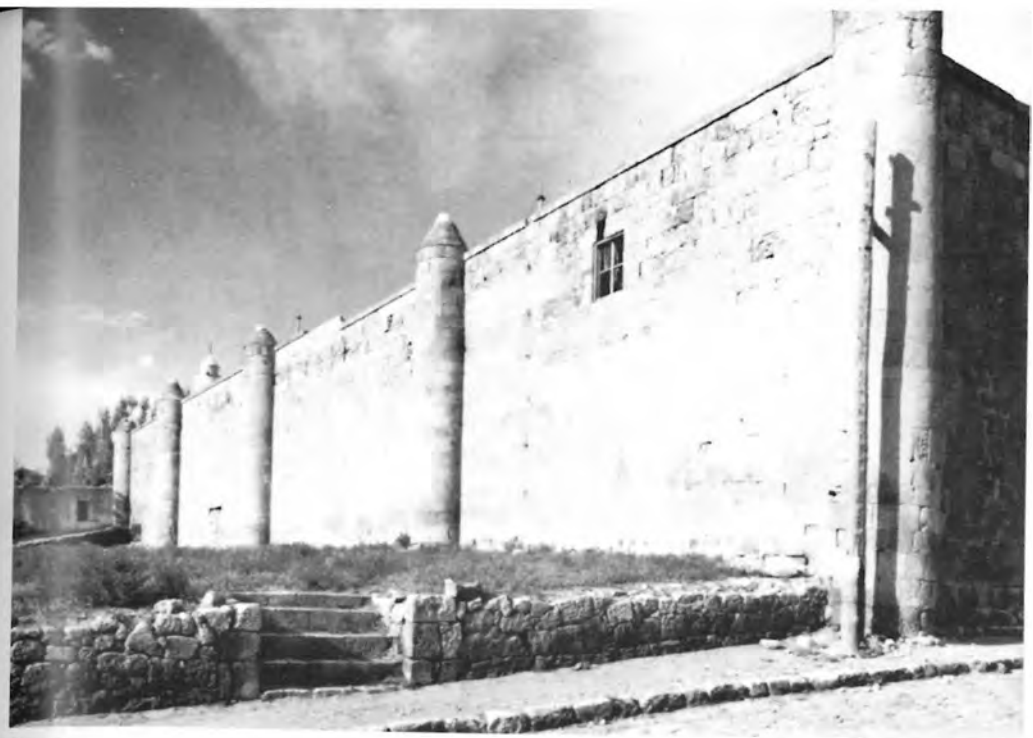
çatı ile örtülmüştür. Ama burada, muhtemelen Ermeni kilise mimarisinden alınan esinle, cephelerin -tümü taştan yapılmış- madalyonlar, hayvan heykelleri, kör kemerler ve silmelerle süslenmesi İran'dan alınan modeli farklılaştırmıştır. İran tipinde tuğla türbeler Doğu Anadolu'da sık görülür, batıda ve güneyde ise Suriye geleneklerinin etkisi hakimdir. Silindir tuğla minareler (Rakka ve Câber Kalesi) ve dekoratif tuğla işçiliği (Rakka Kapısı) gibi İran formları kısa bir süre için Doğu Suriye'de etkili olmuştur. Şam ve Halep ise klâsik mimarinin

91. (karşıda) Hanedan anıtı olarak cami. Anadolu Selçuklu başenti Konya'da 1155 ve 1220 arasında, kesintili olarak inşa edilen Alaaddin Ulucamisi. Devşirme sütunların kullanıldığı çok sütunlu veya Arap usulü plana, Şam tarzında bir kubbeli mekan ve iki türbe eklenmiştir. Halıların, yalnızca ibadet edenleri rahatı için değil, aynı zamanda içeriye renk vermek için de kullanıldığı görülmektedir.

92. Köle ticareti için antrepo. 1228'de Selçuklu Sultanı Alaaddin Keykubad tarafından yaptırılan ve istisnai olarak onun adını taşıyan Alanya/Ala'iyya şehrinde doklar. Bu, hem bir sayfiye şehri, hem de suni bir barınak ve surlarla çevrili, stratejik bakımdan önemli bir limandı. İslam deniz mimarisinin 40 metre kadar yükseklikte beş tuğla tonoza sahip bu az bulunur örneğinde, büyük gemiler tehlikesizce ve gizlice yapılabiliyordu.

kısa bir süre için yeniden canlanmasına sahne olmuş, bu akım kendini orjinallerine çarpıcı derecede uygun yapılmış klâsik silme, başlık ve başka mimari unsurlarda göstermiştir.

Anadolu Selçukluları sanat hâmiliklerini herşeyden çok mimariye yönlendirmişlerdir. Yalnızca türbelerde değil, farklı bina tiplerinde de, kendi fikirlerini Suriye ve İran'dan aldıkları ile birleştirerek yeni bir tarz oluşturmuşlardır. Örneğin cami mimarisi tam bir dönüşüm geçirmiştir. Şam Ulucamisi ile yaygınlaşan, Arap tarzı, beşikçatılı ve çok sütunlu cami, İran tarzı dört eyvanlı tip Anadolu'da kendilerine yer bulmuşlardır; fakat hepsi de kubbeli bir iç mekanın bütünsel kullanımı ile belirli bir değişiklik geçirmişlerdir. Osmanlı mimarisinin tohumlarını burada aramak yerinde olur. Medrese, türbe ve camilerin yalnızca sayıları bile çeşitlilikleri kadar çarpıcıdır. Hiç kuşkusuz, Yakın Doğu'nun başka hiçbir bölgesinde Anadolu Selçuklularının mimarisi ile boy ölçüşebilecek bir mimari gelenek yoktur. Bunun bir ne-



93. Ticaret için kaleler. Doğu Anadolu'da, Tercan'da kervansaray, 13. yüzyıl başları. Yaşama alanlarının planı iki eyvanlı bir medrese planıdır, fakat ahır işlevi gören yan alanlar eklenmiştir. Bu tür binalar genellikle devlet tarafından, bir günlük yolculuğun sonunda ulaşılabilecek aralıklarla, ana karayolları üzerine yaptırılmıştır.

deni Anadolu Selçuklu topraklarının, onları doğu, batı ve güneyden gelen etkilere açık kılan coğrafi konumudur. Fakat, yönetici kesimin tutarlı olarak mimariye eğilmesi yerel okulların gelişmesine olanak sağlamıştır; küçük Anadolu şehirleri bile çoğu kesme taştan inşa edilmiş önemli anıtlara sahiptir.

Devletin mimariye olan ilgisinin en açık göstergesi ülkeyi baştan başa kuşatan hanlar ve kervansaraylar ağıdır. Çoğunun, kervan ticareti için kullanılacak konaklama yerlerinden çok, kalelere yakışacak koruma duvarları vardır. Çoğu pek çok yolcuyu ve yüzlerce hayvanı barındırabilecek kapasitededir. Süslemeli ve haşmetli portaller geniş, revaklı avlulara açılır; genellikle avlunun ortasında zeminden yüksekte, cami olarak kullanılan bir köşk bulunur. Revakların arkasında yolcular için hücreler vardır. Bazılarının giriş aksında dînî mimariyi anımsatan üç nefli bir mekan bulunur. Bu alan ahır olarak kullanılır. Selçuklu kervansarayları belirli ticaret yollarına hizmet sağlamak üzere

94. (solda) Kastanyetlerin sesi. Atabey Zengi'nin (hükümdarlığı 1127-46) adını taşıyan yaldızlı (şarap içilen?) bir cam çanak üzerinde dansçı. Bir dans adımını belirtmek üzere sağ ayağın havada, başın dörtte üçlük bir açıyla, göğsün önden resmedilmesi ve ağaç, dansçının İslam (ve Bizans) geleneğindeki klişeleşmiş imgesini oluşturur. Müzisyenler gibi dansçıların da Venüs'ün çocukları olduklarına ve o gezegenin etkisi altında olduklarına inanılırdı.

95. (karşıda) Türklere özgü bir güç imgesi. Yıldız ve haç biçimli çiniler, Kubadabad sarayı, 13. yüzyıl. Çinilerin yerleştirilme tarzı ve fırınlama tekniği İran'a özgüdür, fakat ikonografi İslam öncesi Orta Asya Türk kaynaklarına (örneğin mezar taşlarına) bağlıdır. Mavi rengi elde etmek için kullanılan kobalt, ağırlığınca altın değerinde idi ve saray hazinesinden yalnızca belli çömlekçilere verilirdi.

inşa edilmiştir. Karadeniz limanlarından gelen köle ticareti, Sinop'tan başlayan ve Alanya'da son bulan bir kuzey-güney yolu üzerindedir. Alanya'da bulunan limanlar kölelerin Memlûk Mısır'ına götürülmesini kolaylaştırır. Diğer yollar ise İran ve daha doğudaki merkezlerden ve Suriye ve Irak'tan gelen ticarete hizmet verirler. Bu kervansaraylardan yüz kadarı günümüze ulaşabilmiştir; bunlar inşa edilmiş olanların dörtte biri kadardır ve Selçuklu devletinin idari yetkinliğinin birer göstergesidirler.

Genellikle yüksek kaliteli kesme taştan inşa edilmiş ve bazen de Suriyeli ustaların çalıştığını düşündüren mermer süslemeler taşıyan Selçuklu mimarisi, şaşırtıcı çeşitlilikte bir dekoratif repertuvara sahiptir. İslam sanatının bitkisel ve geometrik motiflere geleneksel olarak gösterdiği ilgi, bu temaların Ermeni yorumları ile birleşmiştir; çünkü nüfusu çoğunlukla Hıristiyan olan Doğu Anadolu'da Ermeni mimarisi kuvvetli bir varlık göstermektedir. Genel İslam pratiğinin tersine, hem dînî yapılarda hem dînî olmayan yapılarda çokça figürlü bezeme bulunur. Temalar bazen Ermeni etkisini yansıtmakla beraber, özellikle de aslan, kartal ve boğa motiflerinde ağırlıklı izlenim, bunların İslami olmaktan ziyade pagan Türk düşünce dünyasının ürünleri olduğudur. Ayrıca ilkçağ Yakın Doğu sanatının (güneş imgeleri, balık motifleri, aslan-boğa savaşı gibi) unsurları, Doğu Asya hayvan takviminin motifleri ve bu dönemde Orta Doğu'da çok yaygın olan astrolojik ve astronomik motifler de görülür. Genellikle İranlı sanatçılarca gerçekleştirilmiş İran tipi sırlı ve sırsız tuğla bezeme de yaygındır. Gerçekten de bu dönemde muhtemelen Moğol istilaları yüzünden İran'dan kaçan ustalarca geliştirilen sırlı tuğla bezeme, bir sonraki yüzyıl boyunca İran'da ulaşılamayacak bir teknik ve tasarım düzeyine ulaşır. Minai, lüster ve hepsinden çok sıraltı tekniğinde yapılmış figürlü seramikler Konya, Kubadiye ve Kubadabad'daki Selçuklu saraylarında bolca kullanılmıştır.

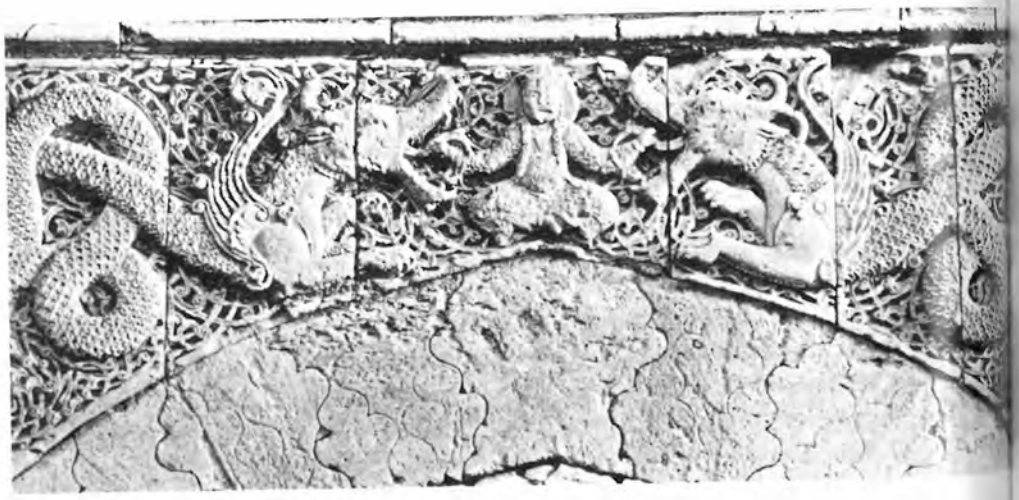
Irak'ta bu dönemin mimarisi kalite bakımından oldukça dengesizdir, ancak kazıma tekniğinde stuko, terrakota veya çok renkli kakmalı mermer gibi bezemeler genellikle mükemmel bir şekilde yapılmıştır. On ikinci yüzyıl sonlarından itibaren Musul bölgesinde hanlar (Sincar), saraylar (Sincar ve Musul), türbeler (Musul), köprüler (Ceziretu ibn Ömer) ve Musul ve Amediyye'deki şehir kapılarında kullanılan bir figürlü kazıma tarzı gelişmiştir. Temalar bazı örneklerde törenseldir- örneğin Sincar'da her biri memuriyetlerinin sembollerini taşıyan memlûklar bir taht nişini çevrelerler. Fakat ağırlıklı olarak kullanılan temalar hayvanlarla ilgilidir; bunlar arasında Bağdat'taki Tılsım kapısının üzerindeki, her biri kötülükleri uzaklaştırıcı işlevleri varmış gibi görünen grifonlar, aslanlar, yılanlar ve ejderhalar da vardır. Atabeyler dönemi sikkeleri üzerinde de, armalar ve astrolojik mo-

96. (solda) Sultanın köleleri. Kuzey Irak'ta, Sincar'da sultana ait niş, 1240'tan önce. Kemerin üzerindeki küçük bir baldaken hakimiyet eksenini belirler; diğer nişlerde bitki motifleri ve askeri giysiler içinde, rütbelerini belirten simgeler taşıyan sakalsız erkek figürleri bulunur. Bunlar yüksek rütbeler için özellikle seçilen kölelerdir.

97. (aşağıda) Etkisel sihir. Bağdat'ta, şimdi yıkılmış olan Tılsım Kapısı üzerinde kötülüklere karşı etkili olduğuna inanılan kabartma, 1221-2. Büyü unsurları içeren kitabesi gibi bu imge de, halife Nâsır'ın Müslümanların ilahî olarak atanmış hükümdarı rolünün altını çizmektedir; iki iç düşmana, ikisi de bu dönemde ölen Haşşaşinlerin lidere ve Harzemşah Muhammed'e karşı kazandığı zaferlerin bir simgesidir.

98. (sağda) Gücün dili. Müstansırîyye medresesi, Bağdat. 630/1232-3 tarihli kitabe, bu "şerefli medresenin (tüm) yaratıklara mutluluk getiren ve Allah'ın gözünde ışıklı bir yol (olan)" dönemin halifesi tarafından yaptırıldığını belirtir ve onun Allah'ın lütfuna mazhar olmasını diler. Metin Kur'an'dan yankılarla doludur.

tiflerin yanı sıra, genellikle hükümdara göndermeler yapan benzer desenler vardır. Aynı görsel dil Musul bölgesindeki çağdaş Süryani kiliselerinde (Mar Behnam ve Mar Şem'un) ve yakındaki Ayn Sifni isimli Yezidi türbesinde de bulunur.



Nureddin'in Musul'da inşa ettirdiği ve 1172'de tamamlanan Ulucami, mihrabın önündeki, bir dizi tonoz ile kuşatılmış büyük kubbesi ile dikkat çeker. Musul ve Vasit'te aynı dönemden birkaç medrese bulunur, fakat bu bina tipinin Bağdat'da bulunan iki şaheseri bunları gölgede bırakırlar: Şarabiyye ve 1232'de tamamlanan Müstansırîyye medreseleri. İkincisi, binaya adını veren halife tarafından, bir dînî-siyasi propaganda aracı olarak muazzam boyutlarda inşa edilmiştir. Nehir kıyısında bulunan ve neredeyse bir metre yüksekliğinde harflerle yazılmış, halifeyi öven kitabe de bunu gösterir. Bina İslamın dört ana mezhebine hizmet vermek üzere tasarlanmış, bu yenilik de onu İslam birliğinin ve yeniden güçlenmekte olan halifeliğin bir simgesi haline getirmiştir. Bu yapılarda izlenen standart bir plan yoktur, fakat orta-Irak'da bulunanların hepsi iki katlıdır, anıtsal portallere ve ortadaki eyvanlı avluya açılan odalara sahiptir. Önceleri Abbâsî sarayı olarak bilinen Şarabiyye Medresesi uzaktaki bir kaybolma noktasına göre düzenlemiş bir perspektife sahip, dik eğimli mukarnaslarla bezeli, tonozlu dar koridorlarıyla dikkat çeker. Bu tonozlar tamamen yeni bir tarzda yanılsama oyunları oluştururlar. Detayları ve karmaşık yapıları ile dikkati çeken dantelsi terrakota oymalarla kaplıdırlar ve ilginçtir ki, bu oymalara en yakın örnekler Orta Asya'da bulunmaktadır.

On üçüncü yüzyıl, İslami kitap sanatlarının ilk altın çağına şahitlik etmiştir. Yazmaların çoğu Suriye ve Irak'ta üretilmiştir; ana merkezler Musul ve Bağdat'tır. Bu ani parlamanın nedenleri belirsizdir. Kısa bir zamanda İran, Mısır, hatta İspanya'yı da kapsayan çok geniş bir alana yayıldığına ise kuşku yoktur. Daha önceki tarihlerden kalma kağıt üzerine yapılmış resimler mevcuttur; fakat Fustat kazılarında yalnızca pek kaliteli olmayan resimler taşıyan tek varaklar çıkmıştır. Yüksek kaliteli tezhip ise yalnızca Kur'an yazmalarında görülür. Edebi kaynaklar Abbâsî ve Samani sarayları için resimli yazmalar üretildiği-

99. Eski tanrılar kolay ölmez. Yılan Sokmaları İçin Risale, başlık sayfası, 1199. Kitap bir tutulma esnasında yazılmıştır ve bu durumun muhtemelen yılan sokmasına karşı reçetelerin daha etkili olduğu inancına yol açmıştır. Halk inanışına göre, tutulmalar Cevhezer isimli canavar ayı veya güneşi yuttuğunda meydana gelirdi; bu nedenle yılanların kıvrımlarında oluşan boşluğa ayın (Babil kaynaklı) temsili yerleştirilmiştir. Budist ikonografi yankılarına dikkat ediniz. 21 x 14 cm.

100. Mülkiyet işareti. Musul emiri Bedreddin Lulu için hazırlanan yirmi ciltlik bir Kitabü'l-Egâni (Şarkılar Kitabı) dizisinin başlık sayfası, 1217-19. İsmi kol bantlarına yazılı olan hâmi, muare giysisi ve kürk şapkası ile göz kamaştırmaktadır ve standart taht ikonografisinin alışılmamış bir uygulaması sonucu, karıncaları andıran maiyetinin üzerinde resmedilmiştir. Uçan melekler (veya zafer simgeleri), emirin başı üzerinde şeref simgesi bir sayvan tutmaktadır. Bizans sanatı yankıları ağırlıkla hissedilmektedir.

ni, Sasani resim örneklerinin onuncu yüzyılda Güney İran'da dikkatle korunduğunu belirtmektedir. Ayrıca, astronomiyle ilgili metinler yüzyıllardır resimlenmekteydi- Abdurrahman es-Sûfi'nin *Sabit Yıldızlar Üzerine Risale*'sinin günümüze ulaşabilen en erken kopyası 1009'da Bağdat'ta üretilmiştir. Bu nedenlerle, on üçüncü yüzyıl kitap sanatının öncü nitelikte olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Fakat daha önceki yüzyıllarda İslam dünyasında kitap sanatının pek yaygın olmadığı, bunun da kitapların daha çok pratik ve eğitici işleve sahip olmasına bağlı olduğu söylenebilir. İslam dünyası sanatçıları bir metni resimlemenin eğlenceli bir şey olabileceği fikrini ancak on üçüncü yüzyılda kabul etmiş görünmektedirler.

Mevcut resimli yazmaların pek azı tarihli olduğundan ve daha da azının yapıldıkları yer bilindiğinden, bu resim okulu canlı tartışmalara konu olmuştur. Araştırmacılar son olarak, Irak'ın ana üretim merkezi olduğu, Musul ve Bağdat'ta atölyeler bulunduğu ve Şam'da ikincil bir okul bulunduğu konusunda fikir birliğine varmışlardır. Bağdat'ın 1258'de Moğollar tarafından yağmalanmasından sonra üretim ciddi bir şekilde azalmış görünmektedir.

Bu canlı ve yenilikçi resim okulu, oldukça sessiz bir şekilde oluşmuştur. Hem genellikle botanikle ve eczacılıkla ilgili metinlerin seçilmesinde, hem de resimlerde kullanılan didaktik ve şematik tarzda Bizans etkileri görülmektedir. On beş kopyası mevcut olan ve çok yaygın olan Otomatlar Kitabında olduğu gibi, bazen metnin anlaşılabilmesi için resimler gereklidir; fakat Klâsik dünya geleneğini devam ettiren bu gelenekte, resim çoğunlukla metnin emrindedir. Bunlara detaylı bir arka plan veya çerçeve sağlamaya - kağıdın kendi rengi arka plan işlevi görür- veya bir resme tam bir sayfa ayırmaya gerek duyulmamıştır.

Fakat bu kuralın önemli bir istisnası bulunduğunu belirtmek gerekir. Klâsik ve Bizans resmindeki öncülleri gibi, başlık sayfasında yazarı veya hâmiyi -bazen her ikisini de- betimleyen tam sayfalık bir resim bulunur. Bu âdetin kökleri Klâsik sanattadır ve Bizans'ın İncil yazarı portrelerinde uygulanmış olması, İslami başlık sayfalarına kaynak oluşturmuş olabilir. Bu nedenle yazarın ilham perisi resmedilmez ve yine bu nedenle altın bir arka plan ve kumaş kıvrımları üzerinde beyaz tonlar kullanılır. İslam sanatının katkısı başlangıçta kıyafet ve mimari detayları ile kısıtlıdır. Zamanla seçenekler genişlemiş, kitabın içeriğiyle ilgili görsel bilgiler (Paris, *Kitabü'd-Diryak* "Yılan Sokmaları İçin Risale", 1199; *Resâilu İhvan-ı Safâ* "İhvan-ı Safa Mektupları", 1287; *Muhtarü'l-Hikem ve Mehasinü'l-Kelîm* "Seçilmiş Hikmetler ve Güzel Sözler") veya saray hayatına dair etkinlikler (Viyana, *Kitabü'd-Diryak, Kitabü'l-Egâni* "Şarkılar Kitabı") eklenmeye başlanmıştır.

Bizans etkisi bu başlık sayfalarının düzenleniş şeklinde bile hissedilir; bunlarda yüzey bölümlenmesi, fildişi kutularda kullanılan bölünmeyi andırır. Bizans mineleri taklit edilerek mavi ve altının cömertçe kullanılması, melekler ve zafer simgeleri gibi ikonografik motiflerin bulunması veya kumaş kıvrımlarının simgesel anlamlar yüklenmesi, bu başlık sayfalarının bazılarına şüphe götürmez bir Bizans havası verir. Kıyafet detayları ve kumaşların betimlenmesinde kullanılan kurallar da bu etkiye katkıda bulunur. Kuzey Mezopotamya ile ilişkilendirilen İslami resimlerin çoğunlukla Hıristiyan bir ortamda üretildikleri ve Yâkûbî resimlerinin kuvvetli etkisini taşıdıkları düşünülürse, bu şaşırtıcı değildir. Kitabın bir arka kapak sayfası da varsa, muhtemelen Kur'an yazmalarından alınan esinle, başlık sayfasının aynısıdır (*Kitabü'd-Diryak*,1199; *Muhtarü'l-Hikem ve Mehasinü'l-Kelîm*). Kısa sürede bu başlık sayfalarının düzeni tılsımların koruyucu etkileri, saray hayatı veya bilimsel faaliyetler gibi farklı konularda, birbirlerine eklemlenen veya tezatlar oluşturan karmaşık mesajlar iletmek için bir araç haline gelmiştir. Fakat bütün Bizans havalarına rağmen, bu resimler ayrıca Doğu etkileri de taşırlar. Örneğin çekik gözleri ve büyük yanakları ile bazı yüz tipleri, Selçuklu lüster seramiklerini hatırlatır; bazı figürlere ise minai seramiklerde rastlanabilir.

On üçüncü yüzyıl boyunca, hatta daha sonraları da popülerliklerini koruyan ve Arap resmine bir çeşitlilik potansiyeli sağlayan pratik amaçlı risaleler yanında, bu dönemde zevke yönelik edebi eserler de seviliyordu. Özellikle iki eser oldukça popülerdi: Bir düzineden fazla resimli yazması mevcut olan Harîrî'nin (ö. 1120) *Makamat*'ı (Toplantılar) ile *Kelile ve Dimne* olarak bilinen hayvan hikayeleri derlemesi. *Makamat*'ın metni, Ebû Zeyd isimli, oyunları Arapça üzerindeki üstün hakimiyetine dayanan bir düzenbazın hayatını anlatan elli hikayeden oluşur. Harîrî, her hikayeyi Arapça'nın olanaklarını sonuna kadar kullanacak şekilde tasarlayan bir dil ustasıdır. Bu nedenle dile dayalı virtüözlük, alıntılar, göndermeler, şakalar ve anlamı belirsiz kelimelerle süslü bu metnin ana temasıdır. Bu temelde, hareket, anlatı ve dramın ikincil öneme sahip olduğu tuhaf ve muğlak bir terimler sözlüğüdür; bu nedenle ressamı teşvik eden bir metin değildir. Bir anlamda, metin ve resimler farklı amaçlara hizmet ederler. Fakat metnin pikaresk çerçevesi ressamları, genellikle gerçekçi bir tarzda ama bazen fantastik unsurlar da içeren, çarpıcı çeşitlilikte ortamlar resmetmeye yöneltmiştir. Ebû Zeyd'in Doğu Adalarındaki maceralarını resimleyen imgeler bunlar arasındadır.

Bu okulun şaheseri, 1237'de Yahya b. Mahmud el-Vasıti tarafından kopya edilip resimlenen ve şimdi Paris'de bulunan *Makamat*'dır. Bunlar hayat dolu resimlerdir. Karı kocalar tartışmakta, davacılar hakimlere söylev çekmekte, sarhoşlar tavernalarda ud tınıları eşliğinde âlem yapmaktadırlar. Sanatçı entrika, sahtekarlık, tartışma sahnelerini tercih eder, pek çok figürü kalabalık gruplar halinde resmetmeyi sever, en başarılı olduğu konu da, resmigeçitlerdir. Hacimlendirme veya detaylı manzaralardan çok, incelikli bir çizime ve parlak renklere önem verir. Hareket her zaman ön plandadır; arkada ise kağıdın doğal rengi görülür. Mimari ortamlar çarpıcı bir doğrulukla, ancak perspektif kaygısı olmadan betimlenir. Zahmetli mekansal betimlemelerden tutarlı olarak kaçınılmıştır. Etli yaprakları olan birkaç bitki manzara yerine geçer, gökyüzü nadiren betimlenmiştir. Sahne bir köle pazarından bir köye, bir Bedevi kampından

101. Tumturaklı konuşma ödüllendirilir. Makamat'ın mesajı budur; konuşmacının laik ya da (buradaki 1237 tarihli Bağdat yazmasında olduğu gibi) dînî bir ortamda bulunması fark etmez. Fakat burada istisnai olarak, eserin adı kötüye çıkmış kahramanı Ebû Zeyd'in alışılmış hitabeti, kendi çıkarına değil, dine yöneliktir. Bir tepe üzerinden bir hacı kafilesine uzun bir konuşma yapmaktadır; dinleyiciler arasında develer de bulunması belki de bir hiciv unsurudur. Hareketler ve bakışlar çok önemlidir; bağlam iyi bilinen birkaç manzara unsuru ile ustaca belirtilmiştir. Mekke'ye hacca giden soylu kadınlar tarafından kullanılan mahmal'a yani tahtırevana dikkat ediniz.

resmigeçitlere veya Mekke'ye doğru yola çıkan hacılara varıncaya kadar, sürekli değişir.

Bu resimler daha önceki bir resim geleneğine dayanmadıkları gibi, bu dönemde yapılmış yüzlerce *Makamat* resminde belirgin bir ikonografik dizi bulunamaz. Tüm bunlar sanatçıların günlük hayata bir ayna tuttukları ve gördüklerini resmetmek için kendi geleneklerinin uygun yönlerini kullandıklarını düşündürür. Siluet çizimlerinde dönemin gölge oyunlarından esin almış olabilirler. Kalın kontur çizimlerinde, abartılı şekilde büyük gözlerde, kumaş kıvrımlarının katlı rulolar şeklinde resmedilmesinde de görülen, yüzeyde örgeler oluşturma eğiliminde, daha eski Yakın Doğu geleneklerinin varlığı hissedilir. Kafiyeli yazılmış metnin korkunç zorluğu düşünülürse, resimlerin fazlalığı (bazı yazmalarda ortalama her iki veya üç sayfada bir olmak üzere yüz kadar resim vardır) hâmilerin belli eğilimlerine bağlanabilir. Açıktır ki, hafif edebiyat alanında dönemin bu en popüler metninin bir kopyasına sahip olmak moda olmuştur ve edebi birikimleri metni gerçekten anlayacak derecede olmayan hâmiler, resimlerden zevk almışlardır. Demek ki bunlar, günümüzde sehpalar üzerinde sergilenen bol resimli kitapların en erken örnekleridir.

102. Okumaya erken yaşta başlanır. Bu Makamat resminde (muhtemelen Şam'da yapılmıştır; öndeki oğlanın tutmakta olduğu tablette yazmanın 1222-3 yılında tamamlandığı belirtilmiştir) Ebû Zeyd okul öğretmeni kılığında gösterilmiştir. Elinde geleneksel cezalandırma aracı olan, yarılmış bir kamış vardır. Sınıfı etrafına toplanmıştır, oğlanların çoğu, bekleneceği gibi yuvarlak harfli değil, Kûfî yazılı bir tabula ansata (klâsik dönemde kullanılan yazı tableti) tutmaktadır. Diğerlerinden daha büyük boyutlarda resmedilmesi, etkileyici türbanı ve altında tek başına oturduğu onurlandırıcı kemer, öğretmenin otoritesini belirtir.

Aynı şeyler, Avrupa ve batı Asya dillerine sık sık çevrilmiş Sanskritçe bir metin olan *Kelile ve Dimne*'nin resimli yazmaları için de söylenebilir. Bu metnin esas amacı eğlendirmek değildir. Gerçek amacı, insansı özellikleri pek de gizlenmemiş hayvan hikayeleri aracılığı ile hükümdarlara nasihat vermektir. Demek ki, *Makamat* gibi, bu yazmaların da cazibesi iki yönlüdür. Bu hikayelerin eski Hint, Abbâsî, Samani ve Güney İtalya kaynaklı resimli yazmaları mevcuttur veya edebi kaynaklar vasıtası ile bilinmektedirler; dolayısıyla Suriye ve Irak kaynaklı örneklerde de belli ikonografik diziler bulunması şaşırtıcı değildir. Hikaye, canlı renkler, profilden, kuvvetli ve dramatik pozlar, basit ve simetrik kompozisyonlar aracılığı ile anlatılır. Sonraki dönemlerde İran tarzı saray resmi Bağdat'ta zaman zaman etkili olmuş, fakat Mezopotamya resmi 1240'larda moda olan tarzın bir taklidi olarak kalmıştır.

Bu resim okulunun oluşmasına yol açan hâmilerin kimler olduğu konusunda oldukça fazla spekülasyon yapılmıştır. Bu soruya kısa ve pek de faydalı olmayan bir cevap vermek gerekirse, bu da yazmaların hiçbirinin onu ısmarlayan hâminin adını taşımadığıdır. Buna bir istisna, yüksek kaliteli bir *Kitâbü'l-Egâni*'nin (Şarkılar Kitabı) başlık say-

103. Popüler kültür. Boyalı deriden Mısır nehir teknesi. Memlûk dönemi Mısır, 15. yüzyıl. Gölge oyunu için hazırlık; tarz, Makamat resimlerini andırmaktadır. Detaylandırılmış figürler, beyaz bir duvarın önünde, arkadan aydınlatılıyordu. Dönemin tarihçisi İbn Haldun, Türklerin okçularını birbiri ardınca üç sıra halinde dizdiklerini ve bunların çömelerek veya diz çökerek ok attıklarını belirtmiştir.

fasında yer alan hükümdarın, Bedreddin Lulu ismi bulunan tırâz bantları taşımasıdır. En çok resimlenen metinlerin popüler nitelikte olması, hayatları *Makamat* resimlerine açıkça yansımış olan zengin bir orta sınıf için üretildiklerini veya bu tür eserler için sürekli bir talep bulunduğunu ve bu yazmaların çarşıda satılmak üzere üretildiklerini düşündürmektedir. Bu tür bir burjuva hâmiliği, en iyi örnekleri saray çevrelerinde üretilecek olan İran resmi ile çarpıcı bir tezat teşkil eder (bkz. s. 211-18).

Görsel sanatların başka hiçbir alanı, on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda Cezire ve çevresinde yaşanan kültürel değişimi, sikkeler kadar açıkça yansıtmaz. Burada, sikkelerin imgeler yerine yalnızca yazı taşımasına dayanan, uzun geçmişi olan bir Müslüman geleneği kırılmıştır. Artuki ve Zengi hükümdarları, şaşırtıcı genişlikte bir kaynak yelpazesinden toplanan, pek çok farklı figür taşıyan çok sayıda sikke bastırmışlardır. Bu olgu şimdiye kadar açıklanamamıştır. Farklı basımların çoğu büyük bakır sikkelerdir ve yerel kullanım için üretilmişlerdir. Altın ve gümüş sikkeler (gümüş oldukça nadirdir) daha uzaklara da ulaşmıştır ve belki de bu nedenle, tasarım ve içerikleri çok daha gelenekseldir.

Bakır sikkeler oldukça büyük boyutlu olduğundan (çapları 36 mm.ye kadar çıkabilir), çok detaylı desenler taşıyabilirler. Arka yüzlerinde geleneksel olarak güvenli bir tarzda yazılmış Arapça yazılar bulunur. Figür temaları arasında belli Grek, Seleukos, Bizans, Sasani ve dönemin Türk hükümdarlarının büstlerinin kopyaları, İsa veya Meryem'in ayakta veya oturmuş betimleri, Terazi, Başak burçları, Jüpiter gezegeninin Yay burcunda, Mars'ın Koç burcunda betimleri, bir aslanın sırtına oturmuş figürler (Mars'ı Aslan burcunda gösteriyor olabilir), bir yılan (Yılan takımyıldızı olabilir), aslan ve güneş, bir de ayı temsil eden, elinde hilal tutan oturmuş bir figür vardır. Bunların çoğu beceriksizce yapılmıştır. Böyle semavi temalara gönderme yapan imgeler Cezire'de diğer sanatlarda da sıklıkla kullanılmıştır. Bunlar yalnızca Müslümanlar için değil, diğer inanışlardan olan gruplar içinde anlamlı imgeler olmuştur. Astrolojik imgelere duyulan bu tutkuya varan ilginin nedeni, yakın zamanlarda yapılan araştırmaların gösterdiği gibi, o dönemde bu bölgede güneş ve ay tutulmalarının ve diğer göksel olayların anormal bir sıklıkla görülmesi ve bunların izleyenlerin ruhuna korku salması olabilir. Kullanılan diğer temalar, atlılar, çift başlı kartallar, melekler ve Zafer simgeleri, cepheden veya karşılıklı, bazıları kartallarla taçlandırılmış başlardır. Bazen aynı sikke üzerinde hem Roma hem de Bizans modelleri görülür, bazen de ödünç alınan bir şekil belli bir neden olmadan değiştirilir. Örneğin Heraclius sakalsız olarak temsil edilmiştir. Bazı prototipler bin yıl-

104. Uğursuz gezegenler. Mars'ı betimleyen Artuklu sikkesi, Mardin, 1199-1200. Kültürlü bir kişinin astrolojik kavramları yakından tanıması beklenirdi ve bu kavramlar Orta Çağ İslam edebiyatının, özellikle de İran şiirinin vazgeçilmez unsurları arasında idi. Haçlıların 1096'da Doğu Akdeniz kıyısına ulaşmalarını anlatan Azimi, kısaca, "Satürn Başak burcunda idi" yazmıştır. Diğer bir deyişle, felaket kaçınılmazdı.

dan fazla zamandır kullanılmakta olanlardır; bu da darphane ustalarının antik biçimlere duyduğu ilginin bir göstergesi olabilir. Bazı örneklerse kısa bir süre önce Bizans'ta üretilenlerdir. Bunların ortak yönü, modeli doğru olarak taklit etmeyi pek de önemsememeleridir; bu nedenle tuhaf oranlı şekillere sıklıkla rastlanır. Bazı desenler ise mühürlerden veya başka küçük objelerden alınmıştır, bu nedenle, sikke üzerine uygulanabilmeleri için değiştirilmeleri gerekmiştir.

Bu sikkelerin tümünü vasıflandıran özellik, fetih yoluyla ele geçirilmiş bir geçmişin dağılmış parçalarına gösterilen rastgele ilgidir. Bazen resimler oyunlu bir tarzla hükümdarın kendisine gönderme yaparlar. Bu anlamda bu sikkeler birer egemenlik simgesi sayılabilirler. Ayrıca, İslam öncesi döneme ait sikkeler krallık ikonografisi için hazır bir nümizmatik kaynak oluşturmuşlardır. Bu nedenle Türkmen hükümdarları bu eski imparatorluk büstlerini kendi portreleri olarak kabul etmiş olabilirler. Bu sikkelerin pek çoğunda Hıristiyanlığa ait temalar bulunması, bu bölgedeki nüfusun ağırlıklı olarak Hıristiyan olmasına ve uzun zamandır da bakır Hıristiyan sikkeleri kullanagelmiş olması ile açıklanabilir. Figürlü mimari ve mezar kabartmalarında da olduğu gibi, bu sikkeler bize, Türkmen çevrelerinde gelenekçi İslam anlayışının fazla ağırlığı olmadığını, sanatçıların ilham almak için oldukça uzak kültürlere döndüklerini gösterirler.

On ikinci ve on üçüncü yüzyıl Suriye seramikleri arasında kaliteli lüster ve sıraltı parçalar vardır. Sıraltı seramikler tipik olarak siyah ve turkuvaz renklerdedir. En önemli grup Tell Minis'ten çıkmıştır, ayrıca, sırlı birkaç eczacı kavanozunun Şam kaynaklı olduğu düşünülmektedir; fakat "Rakka" işleri olarak bilinen ve silueti öne çıkaran tarzları ile göze çarpan çok sayıda parçanın kaynağı hâlâ tartışma konusudur. En iyi örnekleri *habb* denilen kavanozlar olan bu döneme ait sırsız barbotin parçalar üzerinde kullanılan desenler, genelde İslam öncesi döneme ait oldukça kuvvetli bir mistik ve kötülükleri uzaklaştırdığına inanılan imgeler geleneğine bağlıdır. Bu dönemde Suriye'de aynı zamanda çok miktarda sırlı seramik heykel üretilmiştir; bunlar arasında hayvanlar, atlılar, hatta süt veren kadınlar vardır.

Metal işçiliği on üçüncü yüzyılda daha ileri bir yetkinlik düzeyine erişmiştir. Moğol akınları sırasında Horasan'dan batıya doğru kaçan sanatçıların bir kısmının Irak'a yerleştiği, bunların aralarında metal ustalarının da olduğu artık kabul edilmektedir. Ana üretim merkezi Kuzey Irak'ta Musul'dur, fakat bu sanat dalı ayrıca Şam'da ve Doğu Anadolu'da Siirt'te de gelişmiştir. Musul tüm İslam dünyasında ba-

105. Yaşama sevinci. El yıkamak için gümüş kakmalı pirinç leğen; özgürlükçü Eyyûbî sultanı El-Melikü'l-Adil için yapılmıştır; 1238-40 yıllarına tarihlenebilir. Musullu Ahmed ed-Dakî tarafından imzalanmıştır. Üst sıradaki resimlerde, soldan sağa, atlı bir doğancı, dans eden maymunlar, akrobat dansçılar (biri, İslam metal işçiliğinde başka örneği bulunmayan, çıplak bir kadındır), bir aslanı öldürmekte olan bir adam betimlenmiştir. Alt sıradaki resimlerde ise, kanatlı ve dört ayaklı bir hayvanı mızraklayan bir adam, birbirine dönük bir çift dağ keçisi, kanatlı bir aslanın saldırısına uğrayan bir boğa, bir ayı ile dövüşen bir adam görülür. Y. 19 cm, çapı 47.2 cm.

kır, gümüş ve hatta altın kakmalı işleriyle ünlenmişti. Bu teknik ve aynı zamanda Musul'da sık kullanılan temaların çoğu on ikinci yüzyılın ilk yarısından beri İran dünyasında kullanılmakta idi. On üçüncü yüzyıl boyunca Musul'da yapılmış otuz kadar parçadan oluşan bir grup imzalı veya tarihli parça, birkaç zanaatkârın isimlerini taşımaktadır. Bunlar arasında en önde gelen, 1220'lerde ünlenen Ahmed ed-Dakî'dir. Musul işlerinin ayırıcı özelliği, arka planda kullanılan birbiri içine geçmiş T şekilleridir. Canlı bir tarzda hem nesih hem de Kûfî hatlı dar yazı bantları parçaların yoğun süslemeli yüzeyini parçalara böler. Yine bantlar üzerinde, müzik, ziyafet, av, at sırtında karşılaşmalar, tahta çıkma gibi, saray hayatına dair sahneler resmedilmiştir. Ayrıca, Londra'daki Blacas sürahisinde olduğu gibi, geometrik süsleme veya geçmeli desenler üzerine yerleştirilmiş dilimli madalyonlar içinde benzer sahneler betimlenmiştir. Musul metal işleri arasında en çok bulunanlar çanaklar, vazolar, sürahi ve şamdanlardır. Moğol istilası bu sanatın ana merkezi olan Musul'da önce zayıflamasına, sonra da ölmesine neden olmuştur; fakat yerel zanaatkârlar yeteneklerini baş-

ka yerlere, özellikle de Şam ve Kahire'ye taşımışlardır. Bu nedenle bu şehirlerde üretilen işleri orijinal Musul işlerinden ayırmak zor olabilmektedir.

Standart saray eğlenceleri dizisinin yanı sıra, İncil'den sahneler de içeren çok detaylı bir şekilde süslenmiş bir grup pirinç parça, özellikle Şam'a bağlanan ve kısa bir ömrü olan bir uzmanlık dalının verlığına işaret etmektedir. Bunlar, Haçlı hâmiliğinden çok (bu da bir olasılıktır), dönemin kültürünü bütün zenginliği ile bu süslemelere yansıtma isteğinin ürünleridir. Bu, bir yandan yerel Hıristiyanların uyum sağladıkları, diğer yandan doğudan giderek artan sayılarda gelen mültecileri içine alan bir kültürdür. Müslüman ve Hıristiyan temaların birlikte kullanılması, bu dinlere mensup toplulukların bir arada yaşadığı diğer bölgelerde, Ermenistan'da ve Sicilya'da görülebilir. Sicilya'daki Normanlar gibi, Latin Hıristiyanlar da yerel hayatın lüks yönleriyle ilgilenmişlerdir. Örneğin, Foucher adında biri, "batılı olan bizler artık doğulu olduk" diye yazmıştır. Bu "Hıristiyan" metal işlerinin yalnızca Hıristiyan hâmiler için yapıldığını farz etmek yanlış olur; özellikle üzerlerindeki Arapça yazılar ve hükümdarlar dizgesinin varlığı, ayrıca Hıristiyanlığa ait temaların kullanılış şekli bunu düşündürmektedir. Barındırdıkları çok sayıda ikonografik hata ve arkadlar içine yerleştirilmiş tek ya da çift figürlerin sıklığı, anlamdan çok görsel simetriye önem verildiğini düşündürmektedir. Hıristiyanlığa dair temalar böylece daha ziyade dekoratif amaçla kullanılmış, ikonografik anlamlarını bir derecede yitirmişlerdir. Bu objeler üzerinde Çarmıha Geriliş ve Yükseliş imgelerinin bulunmaması da aynı eğilime işaret etmektedir. Bu önemli anlar Müslüman inancının bir parçası olmadığından, bunların yokluğu bu objeleri çoğunluk için kabul edilebilir kılıyordu. Detayların yerleştirilişindeki hiyerarşi göz önüne alınırsa, bu metal işlerinin Hıristiyanların Müslüman hakimiyetine tabi statüsüne işaret ettikleri bile düşünülebilir. Bu tür sanat eserleri hem Haçlılara, hem yerel Hıristiyan nüfusa, hem Müslümanlara hitap etmiştir; en görkemli olanlardan üçü Eyyûbî hükümdarları veya ileri gelenleri için yapılmış olsa da, çoğu muhtemelen ısmarlama olarak değil, çarşıda satılmak üzere üretilmişti.

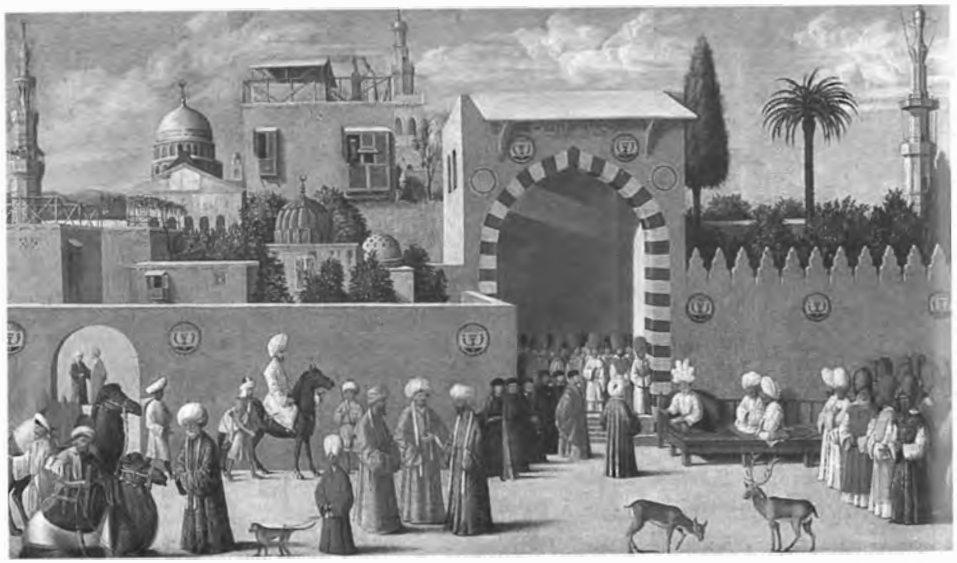
Halep ve Şam şehirleri, nispeten yeni ve oldukça zor bir teknikle yapılan mineli cam işlerinin üretim merkezi idi. Müslüman pazar için çok sayıda kitabeli cami kandili üretilmişti; ama sürahi ve kadehler, mavi renkli Cavour vazosu ve Corning Müzesi'ndeki şamdan gibi parçalar Avrupalıların mülkiyetinde idi. İran minai işlerini hatırlatan bir

106. Çoğulculuk. Gümüş ve siyah organik madde kakmalı, asma pirinç matara. Biçimi hacı mataralarından alınmıştır; desenler üçlü gruplardan oluşur. Müslümanlara özgü süsleme ve yazılar Hıristiyanlığa ait temalarla birlikte kullanılmıştır: Ortada Meryem ve İsa, dış çemberde Doğuş, Sunulma ve Kudüs'e Giriş betimlenmiştir. İkonografi, Süryani Hıristiyan yazma resimlerini yansıtır. Çapı 36.9 cm.

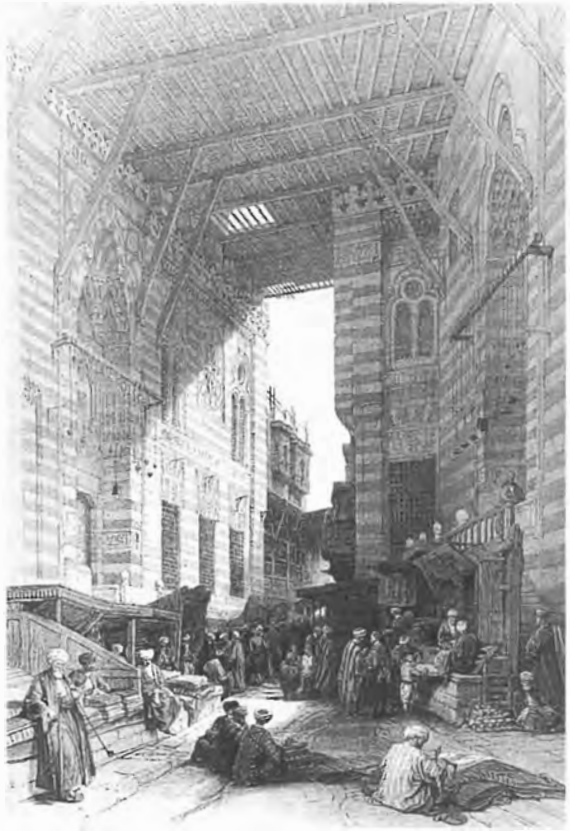
tarzda av ve savaş sahneleri içeren, zaman zaman da topoğrafik imgelerle zenginleştirilen dekorasyonları bu objelere uluslararası düzeyde başarı sağlıyordu.

Memlûklar

Memlûk hanedanı siyasi anlamda 1250 yılında, Mısır ve Doğu Akdeniz'deki Eyyûbî idaresinin devamı olarak doğmuştur; aradaki fark, gücün önceleri Eyyûbî hükümdarlarının hizmetinde bulunan köle askerlere geçmiş olmasıdır (Memlûk kelimesinin sözlük anlamı "sahip olunan"dır). Aileden çok efendiye sadakat, teoride Memlûk toplumunun temel ilkelerinden biridir, fakat gerçek farklıdır. Memlûk devleti, zaman zaman hükümleri kısa süren hanedanlar tarafından yönetilmiştir. Saray hayatının merkezinde, meslek hayatına kendi memurları gibi, güçlü bir emirin asker kölesi olarak başlamış olan hükümdar bulunur. Karadeniz limanlarında bulunan büyük pazarlar yoluyla, Avrasya steplerinden düzenli aralıklarla yeni köleler getirilmiştir.



107. Oryantalizmin doğuşu? Adı bilinmeyen Venedikli ressamın "Elçilerin Kabulü" tablosu. 1488'den sonra, Şam'ı resmetmektedir. Doğu-Batı karşılaşmasının bu simgesi, mimari, armalar ve giysilerle ilgili doğru detaylarla doludur. Abartılı başlıklarda (sultanın sivri uçlu türbanına dikkat ediniz) ve maymun, deve, ceylan gibi Avrupa'da bulunmayan hayvanlara önem verilmesinde, egzotizmin çekiciliği hissedilmektedir.



108. "Ticaret yaparak, Rabbinizden gelecek lütfu arayın" (Kur'an 2:199) -Hz. Muhammed de tüccardı. David Roberts tarafından yapılmış taşbaskı, 1849. Kahire'deki ipek tüccarları çarşısı, Sultan Kansu Gavri'nin1504 tarihli yüksek türbe külliyesinin binaları arasına sıkışmıştır. Pencerelerin yükseğe yerleştirilmesi, aşağıdaki tezgahlar için bolca yer bırakır. Yatırım amacı ile bilerek fazla kaynak akıtılan bu tür kurumlar, kişisel çıkarları yasal hale getirmenin etkili bir yolu idi.

Bu kölelerin çoğu Türk'tür. Böylece iki buçuk yüzyıl boyunca Arap topraklarının merkezini teşkil eden Mısır ve Doğu Akdeniz, Arap olmayan hükümdarlarca yönetilmiştir.

Politik arenada Memlûklar muazzam başarılar kazanmışlardır. Her şeyden önce durdurulamaz gibi görünen Moğol fetihlerini sona erdirip, bütün Orta Doğu'nun Moğol hakimiyeti altına girmesine engel olmuşlardır. 1260'da Müslüman bir ordu tarafından Moğollara karşı kazanılan ilk savaş olan Aynicalut (Goliat Pınarı) muharebesiyle başlayarak, yarım yüzyıldan uzun bir süre Moğolların Suriye ve Hicaz'a sıklıkla düzenledikleri saldırılara başarıyla karşı koymuşlardır. Aynı zamanda Haçlıların ve Kilikya Ermenilerinin ellerindeki kaleleri zapt ederek Doğu Akdeniz bölgesini 1517'deki Osmanlı fetihlerine kadar kontrolleri altına almışlardır. Böylece, Müslüman dünyaya kendilerini Selahattin'in halefleri ve gelenekçi İslam'ın koruyucuları olarak sunabilmişlerdir. Bu süreç içinde, Orta Doğu üzerinde Fâtı-

mî döneminde başlayan Mısır hakimiyetini güçlendirmiş ve genişletmişlerdir. Mısır'ın sanat ve mimarlık alanlarında önde gelmesi, Irak'ta sanatın gerilemesine ve Doğu Akdeniz'de farklı tarzların ortaya çıkmasına engel olmuştur. Gerçekten de, Moğol istilaları geniş çaplı bir mülteci sorununa yol açtığında, ülkelerini terk eden Iraklı ve İranlı zanaatkârlar için ilk sığınak Kahire olmuştur. Mısır'da metal işlerinin birden canlanması, sırlı tuğla, yüksek kubbe kasnakları ve dilimli kubbelerin Kahire mimarisinin parçaları haline gelmesi buna bağlıdır. Bağımsız bir Arap sanatı ancak Mısır'dan binlerce kilometre uzakta, İslam dünyasının batı ucunda gelişmeye devam edebilmiştir.

Memlûk sanatının anahtarı Kahire şehridir. Burası Orta Çağ İslam dünyasının en büyük metropolüdür; Şam, Halep, Kudüs gibi ünlü şehirleri bile eyalet statüsüne indirgemiştir. Kahire, Bağdat'ın yalnızca yüksek prestijini değil, halifeliğe sıkı sıkıya bağlı olan dînî-politik otoritesini de miras almıştır; çünkü artık bir kukladan öte önemi olmasa da Abbâsî halifesine de ev sahipliği yapmaktadır. Bu anlamda Kahire Şii Fâtımî dönemi boyunca kazanamadığı bir konumu, gelenekçi İslam dünyasının merkezi konumunu kazanabilmiştir. Kahire, Arap dünyasının merkezi olarak Bağdat'tan daha avantajlı bir coğrafi konuma sahiptir. Fakat aynı zamanda İran dünyasından ve İran'ın da doğusundaki topraklardan uzaktadır. Yine de, avantajlı konumu sayesinde Akdeniz'e ve kuzeydeki Hıristiyan kültürlere, aynı zamanda Kızıl Deniz'e ve Hindistan ve Güney-doğu Asya ile ticarete açılabilmiştir. Memlûk ticaret ağı İtalyan şehir devletlerini, özellikle de Floransa'yı, Memlûk kölelerinin geldiği yer olan Güney Rusya ve Avrasya steplerini, baharat ve başka lüks malzemelerin kaynağı olan Hindistan'ı ve daha doğudaki ülkeleri kapsamıştır. Kahire tüm bu ürünler için doğal bir pazar olmuştur. Bu geniş çaplı uluslararası ticaret Kahire'nin zamanın en kozmopolit İslam şehri haline gelmesine neden olmuştur. Böylece şehir, Abbâsî Bağdat'ında geçiyor izlenimini verse de, Memlûk döneminde şekillenen Binbir Gece Masalları'na sahne olur. Geç Orta Çağ Kahire'sinin, en prestijli İslam şehrinin kıyafetine bürünebilmesi, ihtişamının en çarpıcı göstergelerinden biridir.

Bu ihtişamın oluşmasında ve korunmasında en önemli rol Memlûk sarayının özelliği olan kamuya yönelik debdebe ve tantana idi. On beşinci yüzyılda yaşayan, adı bilinmeyen Venedikli bir ressam, şimdi Louvre'da bulunan *Elçilerin Kabulü* isimli tablosunda, bir Memlûk geçit töreninin şatafatını resmetmiştir. Süslü türbanlar, armalar, tören

için asılmış dokumalar ve görkemli küheylanlar, devlet tarafından sahneye konan bu gösteride yer almışlardır. Buna benzer dramatik bir hava, kamusal hayata sahne oluşturan Memlûk mimarisinde de kendini hissettirir. Bu bağlamda, cephelere verilen önem özellikle çarpıcıdır. Paradoksal olarak, bu dönemden günümüze ulaşan binaların çokluğu (Meinecke dışındaki) sanat tarihçilerinin Memlûk mimarisini bir bütün olarak incelemelerine engel olmuş gibi görünmektedir. Belli anıtlar yakından çalışılmıştır; ancak birkaç monograf bütünlüklü bir genel incelemenin yerini tutmaz. Özellikle -söz konusu dönemin büyük kısmını oluşturan- Memlûk hakimiyetinin son iki yüz yılı ihmal edilmiştir. Bu da, Memlûk mimarisinin üç yüzyıl boyunca nasıl evrildiğine dair genel bir resmin hâlâ ortaya çıkmaması anlamına gelmektedir.

Bu değişimlerin ortaya çıkmasında önemli bir faktör Orta Çağ Kahire'sindeki kentsel gelişmenin muazzam yoğunluğudur. Mekanın son derece kıymetli olması (aynı durum Kudüs için de geçerli idi) mimarları bir yandan kendilerini esnek davranmaya ve ödünler vermeye iten ara alanları değerlendirmek zorunda bırakmış, diğer yandan binalarını her zaman yatay olarak değil, dikey olarak da tasarlamaya itmiştir. Bugünkü Manhattan kanyonlarının öncüleri, Kahire'nin büyük caddeleri, özellikle de birbiri ardınca birçok hükümdarın yapılarının sergilendiği bir açık hava galerisini andıran Beyne'l-Kasreyn'dir. Cephelere verilen önem genellikle binaları kıble doğrultusunda yapma gerekliliği ile çelişki yaratmıştır. Bir dizi binada bu soruna giderek artan bir yetkinlikte çözümler bulunmuştur. Genellikle amaç, binanın Mekke doğrultusunda inşa edilmiş olduğunu uzak bir mesafeden belli etmesi değil, binanın içinde bulunduğu doku içine rahat bir biçimde oturmasıdır; kıble doğrultusu yalnızca iç mekanlarda belirleyici olmuştur.

Dış görünüşe verilen önem minarelerin de incelikle tasarlanmasına, en gösterişli kısımlarının binanın çatı düzeyinin üzerinde bulunmasına yol açmıştır. Açık loca veya cihannümalar ikinci katlarda bulunur. Kubbeli odalarda tek, çift veya grup halinde göz pencereler kubbe altındaki kısmı aydınlatır; güçlü bir heykelsiliğe sahip yuvarlak silmeler kubbeye geçiş kısmındaki pahları daha da belirgin hale getirir. Dar portaller -Sultan Hasan Medresesi'nde olduğu gibi- 25 metreye varan yüksekliklerde şemse biçimli bir tonozla noktalanırlar. Kubbeler yüksek kasnaklar üzerine yerleştirilmiştir ve tamamen kendilerine has, mimari fantazilerle dolu bir dile sahip-

109. Memlûklar asker kişilerdi. Kubbelerinin oymalı miğferleri andırması şaşırtıcı değildir. Kahire'de, Sultan Kayıtbay'ın türbe külliyesindeki büyük kubbe (1474), onun zenginlik ve statüsünü yansıtır. Kubbenin birbiri içine geçmiş yıldız ve arabesk desenleri mükemmel bir uyuma sahiptir. Üç boyutlu bir fügü andırır.

tir: Kalkık bir kemer, org borularını andıran kaburgalar, arabesk veya geometrik desen örgüleri. Bunlar doğal olarak dikkat odağı haline gelmişler ve mimarlar bu kubbelerin her yönden görünür bir unsur olmasını tutarlı bir biçimde kullanmışlardır. Alt kesimlerdeki duvarlar kasten basit tutulmuş, böylece görsel olarak sarp yamaçları andıran bir biçim almıştır. Yine yüksekliklerini vurgulamak amacıyla, gömme sütunlar, silmeler veya alçak çıkmalarla eklemlendirilmişlerdir.

Hemen hemen hiç durmayan inşaat patlaması ve üç dört bina tipinin sürekli tekrarlanması mimari biçimlere bir tekdüzelik verse de,

mimarlar süsleme unsurlarının seçimi, tipi ve yeri konusunda oldukça geniş bir hareket alanına sahiptirler. Özellikle bazı mimari elemanlar dekorasyonun yoğunlaştığı bölgeler haline gelmiştir. Payanda kemerler taşıyan düz lentolar uzun süre popüler olmuş, lentonun veya kemerin, bazı örneklerde de her ikisinin taşları giderek daha karmaşık ve barok şekiller almıştır. Zaman içinde bu geçmeli kemertaşları farklı renklerde mermerlerle yapılmaya başlanmıştır. Aslında Fâtımî mimarisinin bir unsuru olan ve özellikle mihraplarda kullanılan deniz kabuğu şeklindeki niş, orijinal mekanından uzaklaştırılmış, kaşkemerler ise bir süre daha kullanılmaya devam etmiştir. Bahri Memlûkları döneminde (1250-1382) deniz kabuğu motifi bina cephesinin hemen her yerinde kullanılmış ve iç içe çerçeveli, düz bir mukarnas kompozisyona dönüşmüştür.

Pencere dağılımı bu dönemde yeni bir önem kazanır. Memlûk mimarları hem bina dışını eklemlendirmek, hem de içerideki ışık mik-

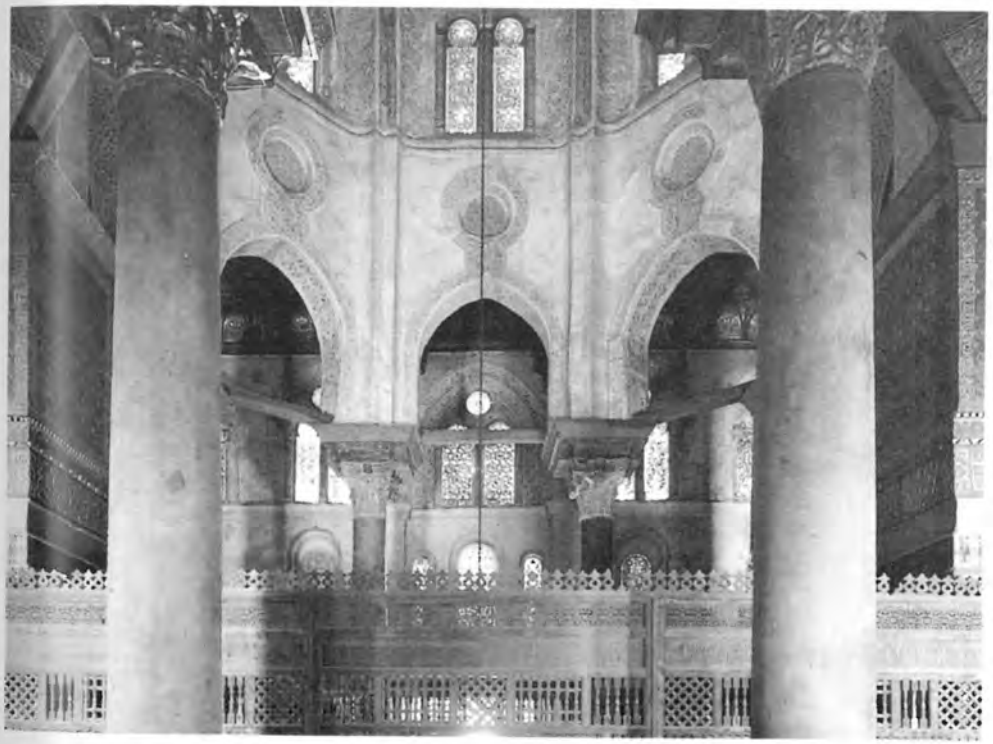
110. Peygamber, "Cemaatin parasını en iyi cemaat korur" demiştir. Suriye'de, orijinali bir kilise olan Hama Ulucamisinde (8.-14. yy.) olduğu gibi, bazı camilerde, küçük, kubbeli hazine yapılarının bulunmasının nedeni budur. Muhtemelen Emevi dönemine ait olan bu örnekte devşirme Bizans sütunları kullanılmıştır. Kare minare, bu bölgede İslamiyet öncesi dönemde yapılan Hıristiyan çan kulelerinden kaynaklanır.

111. (solda) Sultan'ın kuleleri. Salar ve Sancar Cavli'nin türbe-medresesi, Kahire, 1303-4. Hayra yönelik bir vakıf olan türbe külliyesi, zenginliği aile içinde tutmaya da yarıyordu; bu nedenle akrabalar önemli pozisyonlara getiriliyor ve gelir fazlasından pay alıyorlardı. Memlûkların rütbe ve statüye verdiği önem, görünüşte bu vakıfların esas amacı olan medreseleri gölgede bırakan, özel, kubbeli türbeler inşa edilmesine neden olmuştur.

112. (karşıda yukarıda) Orta Çağ tacirleri için lüks daireler. Memlûk sultanı Kansu Gavri'nin vakala veya hanı, Kahire, 1504-5. Geliri, yandaki türbe-medresenin giderlerine vakfedilmişti. Alt iki kat depo ve atölye olarak kullanılıyor, galeriler geçişi kolaylaştırıyordu; üstteki üç katta kiralık daireler bulunuyordu.

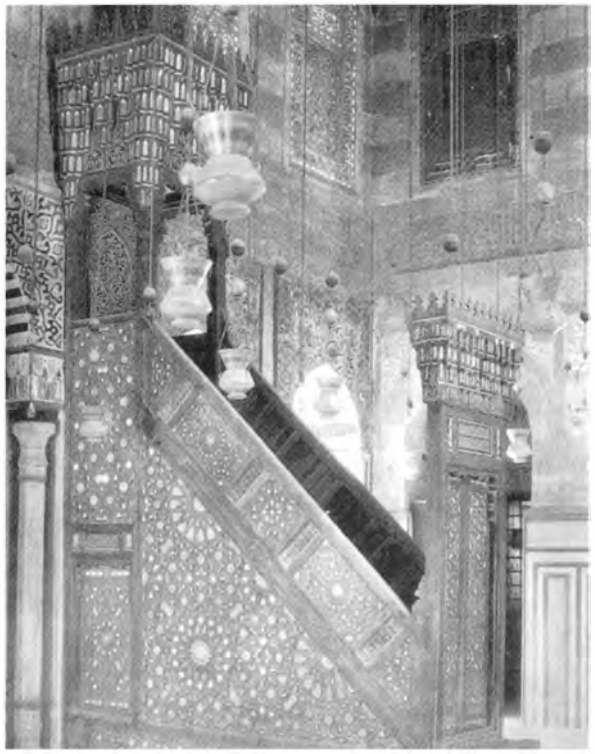
113. (karşıda aşağıda) Amaçlı bir antikacılık. Sultan Kalâvun medresesi, Kahire, 1284-5. Memlûk standartlarınca bile şaşaalı olan bu iç mekanda, Şam ve Kudüs'deki Emevi anıtlarının çokrenkliliği ve malzeme çeşitliliği yankılanmaktadır. Sekizgen plan, asma dalı dizileri ve arkadlı mihrap, bu binalardan alıntılardır. Kalâvun, bu yapıların kutsallığını kendine mal etmekte ve böylelikle hanedanını meşrulaştırmakta mı idi?

tarını ayarlamak ve ışık oyunları yaratmak üzere uzun ince, kafesli pencereleri tercih etmişlerdir. Örneğin pencereler, kubbe kasnağını ve kubbeye geçiş kısmını hareketlendirmek için kullanılmıştır. Baybars el-Çaşnigir'in hankâh-türbesinde olduğu gibi tek bir binada hem şekil hem de oran bakımından çok farklı pencereler kullanılabilmiştir. Bir göz pencere ile taçlandırılmış ikiz pencereler gibi bazı biçimler zamanın Avrupa mimarisinden alınarak değiştirilmiş olabilir. Bunlar, ışıklandırma ve havalandırma işlevlerinin yanı sıra, düz bir dış duvarda siyah boşluklar oluşturur, böylelikle ölü bir alanı canlandırırlar. Sade bir yüzey ve bir eklemlendirme biçimi arasındaki bu tezat Memlûk mimarlarınca sevilen bir araçtır. Bu, Memlûk fasadlarını süslemekte sıklıkla kullanılan ajurlu madalyonlarda açıkça görülür. Sungur Sa'di medrese ve türbesi bu örneklerden biridir. Baybars Camisi'nde ve Kalâvun külliyesinde görüldüğü gibi, uzun bir



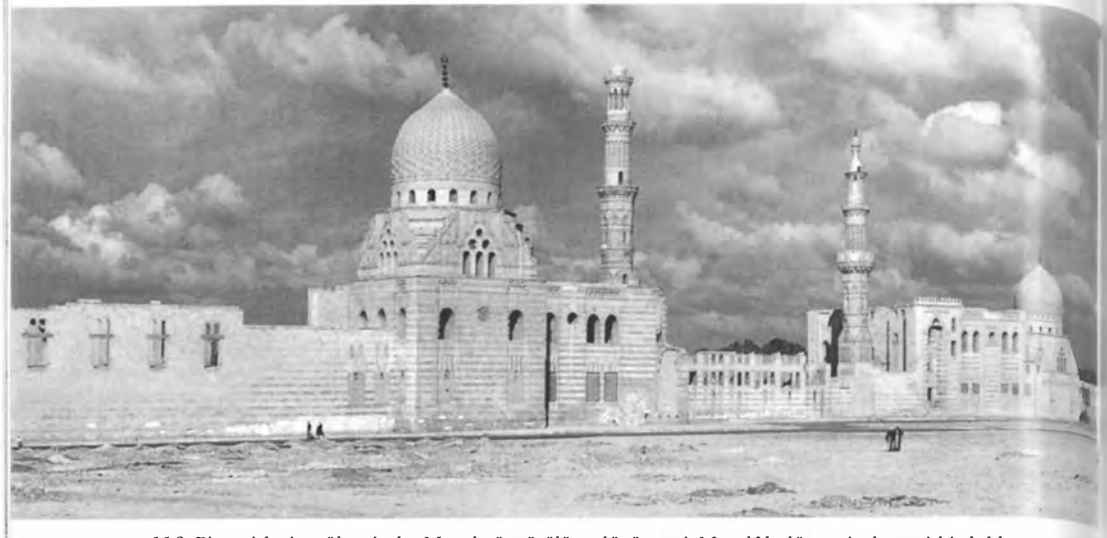
geçmişi olan bitkisel veya geometrik desenlerin yazı bantları ile çevrelendiği yeni pencere kafesleri yapılmaya başlanmıştır. Bunlara benzer yazı bantları kubbe kasnaklarını, hatta sütunların alt kısımlarını kuşatır.

Buna karşın, Burcî Memlûklar döneminde (1382-1517) duvarlar, bir galerideki resimlere benzeyen detaylı süsleme panelleri için nötr paneller olarak kullanılmaya başlandı. Memlûk iç mekanlarına renk veren unsurlar kolay yıpranan malzemelerden ziyade çok renkli mermer kakmalar olduğundan, bu süslemenin etkisi bugün de anlaşılabilir. Görsel etkinin oluşmasındaki en önemli etken ablak kullanımıdır: Birbirine tezat renklerde mermerler, örneğin yatay bantlar halinde veya dikey olarak kemerlerin iç yüzeylerinde kulllanılır. Mihraplarda mükemmel bir ustalıkla gerçekleştirilen ışınlar halinde yayılan desenler, geçmeli kemertaşlarının karmaşık yapısı ile ideal bir uyum sağlıyordu. Freskler, mozaikler, mine işleri ve vitraylar renk ve doku çeşitliliğini arttırıyordu.



114. Minyatür bir cami. Kijmas al-Ishaki Camisi'nde minber, Kahire, 1479-81. Kapılar giriş işlevi taşır, merdivenler kıble eksenini belirler, tepedeki kemer, detaylı bir mukarnas kubbe ile taçlandırılmış minyatür bir mihraptır. İlahi aydınlık çağrışımları taşıyan ışık imgeleri yaygındır. Çok miktarda fildişi, yaldız, yıldız, güneş desenleri ve lamba kullanılmıştır.

115. "Hırsızlardan çalan hırsızlar." 15. yüzyıl tarihçisi Makrîzî, döneminin Kahireli mimarlık hâmilerini böyle tanımlamıştır; kıymetli malzemelerin zor bulunur olması, bina yaptıranları eski binaları yağmalamaya zorlamıştır. Burada, 1386 tarihli Sultan Berkuk medrese, cami, türbe ve hankâhının çıkıntılı fasadında iki renkli mermer kaplama ve bronz bir pencere kafesi görülmektedir.



116. Piramitlerin gölgesinde. Mısır'a özgü ölüm düşüncesi, Memlûk döneminde yeni bir kılıkla tekrar ortaya çıkar. Kahire'de Ölüler Şehri denilen bölgede, Sultan İnal türbe külliyesi (cami, türbe, medrese, hankâh), 1451-56, Peygamber'in gömü âdetlerinin mütevazı olması gerektiği konusundaki sözlerine karşı gelmektedir.

Memlûk mimari süslemesinin özelliği yalnızca kuvvetli bir renk hissi değil, aynı zamanda heykelsiliğidir. Bu özellik, örneğin yoğun ve karmaşık detaylı silmelerde kendini gösterir, ama en çok kapı üstü kubbeleri, niş kemerleri, tromplar, mihraplar ve minare kornişlerindeki bezeme kuşakları gibi, bazıları uygun, bazıları ise pek uygun olmayan yüzeylerin petekli mukarnas tonozlarla kaplanmasında görülür. İslam dünyasındaki diğer sanat geleneklerinde, örneğin İran tuğla işlerinde ve Irak oyma terrakotalarında mukarnas peteklerine uygulanan bezeme görsel olarak önemlidir; ancak Memlûk yapılarında bu unsurların heykelsi özellikleri öne çıkar ve kuvvetli ışık gölge oyunları ile daha da vurgulanır.

Bu kadar çok sayıda önemli binanın bu kadar küçük bir alanda bulunması yalnızca Beyne'l-Kasreyn'in bir özelliği değildir. Doğu Mezarlığı'nda ve daha az da olsa, Kahire'nin başka bölgelerinde de görülür. Daha da önemlisi, Trablus, Şam, Halep, Kudüs şehirlerinde de böyle bir yoğunluk vardır. Memlûk binalarının yüksek sayısı, bu mimari geleneğin hikayesini anlatmaya yarayabilir. Binaların görsel etkisi tek tek yapılara değil, topluca oluşturdukları görüntüye bağlıdır. Her yapı komşularından etkilenmiştir, binaların birleşerek birbirine

kaynaşması sıklıkla görülür. Yakın Doğu'da günümüze ulaşabilmiş binden fazla Memlûk binası vardır ve bunlar ısrarla ne için yapılmış oldukları sorusunu öne sürerler. Çünkü bu binaların hepsi ibadet, gömü, eğitim, barınma gibi belli işlevler için yapılmıştır; fakat halkın gözü önünde olacakları belli bölgelerde (özellikle de Kudüs'te Harem-i Şerif ve bu alanın etrafındaki sokaklarda) yoğunlaşmış olmaları, farklı bir inşaat nedeni ortaya çıkarır. Bu yapı faaliyeti temelinde rekabete dayalıdır. Tabii ki, ekonomik bir işlevi de vardır; çünkü bir emirin, ailesine ve kamuya fayda sağlayan ve hayır işi olduğu için istimlak edilmekten ya da daha ileride müsadereden korunan bir yatırım yapmasına olanak sağlamaktadır. Hepsinden önemlisi, Memlûk yönetici kesiminin üyelerinden, belli bir düzeye ulaştıktan sonra bu tür anıtlar inşa etmeleri beklenmiştir. Bir emir, bunları yaparak "klübe" katılabiliyordu. Aynı zamanda, Memlûk yönetici kesiminin toplum içindeki egemen konumunun halk tarafından anlaşılmasına da katkıda bulunmuş oluyordu.

Belki de bu nedenle, Memlûk mimarisinde vurgu, en doğrudan etkiyi yapan unsurlar üzerinde olmuştur. Bunlar, kubbeler, kapılar ve minarelerdir. Binanın geri kalanı yalnızca ikincil öneme sahipmiş gibi, hemen her örnekte yapının genel görünümünü bu unsurlar belirlemiştir. Bu, Memlûk mimarisinin modüler yapısını açıklayabilir; ayrıca yine bu nedenle, ilginç Memlûk binaları, özel bir mekan veya özel ve prestijli bir amaç için yapılmış binalar veya mimarın zor bir inşaat alanını -örneğin iki bina arasında kalan bir yer- veya kıble ve yol akslarının farklı olduğu bir alanı düzenlemek zorunda olduğu durumlarda ortaya çıkan binalardır.

Orta Çağ İslam dünyasının başka hiçbir yerinde hiyerarşi ve statüye Memlûk toplumunda olduğu kadar önem verilmemiştir. Bunun yönetici kesimin tamamen askerleştirilmiş olmasına bağlamak mümkündür. Nedeni ne olursa olsun, bu olgu sanata yansır, sanat eserleri hâminin resmi düzeyini yansıtır. Bir düzeyde, bu yazı aracılığı ile yapılmıştır. Memlûk hattatları resmi kitabeler için, bu sınıf bilinci yüksek ve rütbelerin belirleyici olduğu saraya son derece uygun özel bir yazı tarzı geliştirmişlerdir. Bu yazılarda biçim ve içerik arasında mükemmel bir uyum vardır. Yüzlerce metal kase ve tabağın, seramik kapların, cam kandillerin ve tabii ki binaların yüzeylerine son derece görkemli ve etkileyici bir şekilde yerleştirilmiş kitabeler, genellikle önemsiz memurlar için bile uzun bir unvan listesini içerir. Bu yazıların hem görsel olarak hem de içerik açısından kümülatif olarak artan bir et-

kisi olması bilinçli olarak istenmiştir. Disiplin ve resmiyet temel alınmış, hatta zaman zaman abartılmıştır. Bu kitabeler öyle düzenlenmiştir ki, dikey unsurlar geçit halindeki askerleri andırır- bu da herhangi bir Arapça yazıda dikey harflerin dengesiz dağılımı düşünülürse, azımsanacak bir şey değildir. Böyle ritmik bir gücü ifade edebilmesi, Arapça alfabenin esnekliğinin ve olanaklarının bir göstergesidir. Bunların etkisi, davulların vurulmasına veya trompetlerle çalınmış bir ezginin bırakacağı etkiye benzetilebilir. Dahası, bu unvanları oluşturan isimler ve övgüler yalnızca anlamları düşünülerek değil, kafiye ve ritim, metin içi ses uyumları da düşünülerek seçilmiştir. Tipik bir başlık şöyle olabilir (metni Arapça okumak, ne derecede tumturaklı olduğunu biraz olsun anlamak bakımından faydalı olabilir): *İzz li-Mevlânâ es-Sultanü'l-Meliki'n-Nâsır, el-'Âlim, el-'Âmil, el-Mücâhid, el-Murâbit, el-Musagîr, Nâsırü'd-dünya ve'd-din* (Şan ve şeref âlim, âmil, mücahit, murabıt, musâgir, dünyanın ve dinin koruyucusu olan velinimetimiz Sultan el-Melikü'n-Nâsır'ındır). Böyle kitabeler tabii ki yalnızca bilgi vermek için yazılmıyordu. Övgü, mülkiyet iddiaları, güç ve genellikle -süsledikleri objenin dînî bir işlevi varsa- inanç ifade ediyorlardı. Doğal olarak süs işlevi de görüyorlardı. Bu tür kitabelerin kopyalarının Nasrî İspanya'da, Orta Asya'da, Güney İran'da ve hatta Hindistan Sultanlığı'da çokça bulunması şaşırtıcı değildir.

Memlûk döneminde rütbeler -İslam dünyasında alışılagelmiş olduğu üzere- yalnızca kitabelerle değil, yeni bir ortamda, armalarla da ifade edilmiştir. Kendine özgü bir tarzı olan resmi Memlûk kitabeleri gibi, armalar da mülkiyet ve kimlik işaretleriydi ve kitabeler kadar yaygın kullanılmıştır. Gerçekten de, Mısır'da böyle bir armanın ilk defa kullanılmasından yarım yüzyıl sonra, standart şekli -ortasında kalın yatay bir çizgi olan yuvarlak bir madalyon- yazılı mesajlar taşıyacak şekle sokulmuştu. Bunlar arasında en sık rastlananı "Efendimiz Sultan'a Şan ve Şeref"tir, ama kısa bir süre içinde aynı çerçeve içine sultanın unvanlarının kısaltılmış bir şeklini veya ismini yerleştirme alışkanlığı da oluşur. Memlûk sanatının belki de en belirleyici unsuru olan yazılı armalar böyle ortaya çıkmıştır.

Armalar bir çeşit üniforma işlevi görmüşler ve Memlûk topraklarının her yerinde, hatta bu toprakların ötesinde de görülmüşlerdir. Örneğin siyasi itibarını kaybeden ve İran'a iltica eden Memlûk emiri Karasungur, Meraga'da inşa ettirdiği türbesine çok önceden feshedilmiş olan polo ustası rütbesini gösteren bir arma yerleştirilmesini sağlamıştır. Bu armalarda kullanılan simgelerin hepsi tam olarak açıklanabilmiş değildir, fakat çoğunun anlamı üzerinde fikir birliğine varılmıştır- bunun nedeni yazılı kaynaklarda detaylı açıklamalar bulunması değil, genellikle armanın yanında söz konusu kişiyi tanıtan bir yazının bulunmasıdır. Memlûk döneminden kalan kayda değer derecede zengin tarihi kaynaklar sayesinde, pek çok üst düzey memurun biyografilerini oluşturmak ve kariyerleri boyunca aldıkları rütbeleri takip etmek ve tarihlendirmek mümkün olmuştur. Sikkeler bu tür kaynakların doğruluğunu kontrol etmek için kullanılabilir, çünkü bunlar yazılı kaynaklarla çağdaştır ve çoğunda da arma bulunur.

Armaların okunaklı olması, kolay üretilmesi ve simgesel ifadeler taşıması gerektiğinden, desenler basit tutulmuştur. Bunların ilk Avrupa armalarından sonraya tarihlendiğini ve Müslümanların bunlarla ilk Haçlı seferinden itibaren (1095'ten sonra) tanışmış olabileceğini belirtmekte fayda vardır. On ikinci yüzyıl başlarında Avrupalı güçler aslan, zambak ve kartal figürlerini amblem olarak kullanıyorlardı. Tasarımda bulunan bazı benzerlikler, mesela daire veya kalkan şeklinde olan, asıl amblemi barındırarak bunu bir armaya dönüştüren çerçeve, şeklin birkaç parçaya bölünmesi gibi özellikler böyle bir bağlantı olasılığını arttırmaktadır. Bazı hayvan figürlerinin kullanılması da -örneğin Sultan Baybars'ın kişisel sembolü olan aslan veya Nasreddin Muhammed ile ilişkilendirilen çift başlı kartal gibi- bu düşünceyi destekler. Benzer şekilde Yemen'de Resulilerin hanedan amblemi olarak iki yüzyıl boyunca bir rozet kullanılmıştır. Uzun ayaklı kadeh, kâhyayı; mendil *camedar*'ı, yani giysi görevlisini, bir çift polo sopası, polo ustasını; yay *bundukdar*'ı, yani okçuyu; kılıç *silahdar*'ı, yani silahları muhafaza eden yetkiliyi; üç bölmeli düz kalkan, ulağı; hilal veya nal, ahırcıbaşını; ibrik, levazımcıyı; yuvarlak masa, çeşnicibaşını; kalem kutusu, kâtibi temsil eder. Asa, bayrak ve davul gibi başka simgeler de kullanılmıştır; bunların hepsi farklı bir görevi çağrıştırır.

Bu simgeler hemen hemen bütünüyle yönetici kesime aittir, sultan da kendi amblemi olarak bir madalyon veya kalkan kullanır. Fakat, bu tanımlar ilk bakışta ne kadar düzenli görünürse görünsün, doğrulukları sorgulanmalıdır; çünkü Memlûk bakır paraları ve seramikleri, bu tür (kanatları açılmış kartal gibi) simgelerin otorite simgeleri olarak veya yalnızca süsleme amacıyla rastgele kullanılabildiğini göstermektedir. Gelişigüzel bir şekilde birleştirilebilmeleri de aynı olguya işaret etmektedir. Bu dönemde, unvanların kullanımında da benzer bir yozlaşma gözlemlenebilir; o derecede ki, bir unvan ne kadar uzun ve ne kadar şatafatlı ise, unvan sahibi o kadar düşük rütbelidir.

Burada yeni olan, armaların resmi mertebeyi belirten amblemler olarak, yani kişiye değil rütbeye bağlı olarak kullanılmalarıdır. Buna bağlı olarak, bu arma söz konusu emirin geniş ailesi ve ev halkına ait herşey ve herkes için kullanılabilir. Memlûk sanatında armaların bu kadar çok kullanılması buna bağlıdır; ve kuşkusuzdur ki, bu armaların tasarımında renk kullanımına verilen önem, bıraktıkları etkiyi arttıran bir faktördür (belirtmek gerekir ki Arapça'da arma için kullanılan kelime rank, yani "renk"tir.) Bazen çerçeve içindeki alan birkaç parçaya bölünür ve birkaç amblem birden barındıran birleşik bir armaya dönüşür. Bu tür armalar bazen bir hükümdarın bütün kulları, yani memlûkları tarafından kullanılmıştır. Bu özelliklerin tümü, rütbe ve statüye takıntı derecesinde önem veren bir topluma işaret etmektedir.

Mimarinin dışında, Memlûk döneminde en önemli sanat dalı kuşkusuz metal işçiliğidir. Yüzlerce parça bilinmektedir; muhtemelen, Memlûk askeri elitinin içinde bulunduğu toplumsal sistem, bir emire uygun atmosferin yaratılması için birçok kıymetli objenin kullanılmasını gerektiriyordu ve bu da bu tür eşyalar için sürekli bir talep yaratıyordu. Uzun resmi unvanlar barındıran parçaların çokluğu da kuşkusuz buna bağlıdır. Metal işçiliği bakımından daha önceleri geri kalmış, Herat ve Musul gibi merkezlerde üretilenler kalitesinde eserler üretememiş bir bölgede, ince bir işçilikle gerçekleştirilmiş eserlerin birdenbire artması, dış etkilerin yerel geleneği önemli ölçüde değiştirdiğini düşündürmektedir. Bu değişimin ithal edilen tekniklere mi, yoksa çok sayıda Irak ve İranlı sanatçının Mısır'a gelmesine mi bağlı olduğu tartışma konusudur.

Memlûk metal işleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, ilk izlenim bunların seri üretim ürünü oldukları ve kaçınılmaz olarak da kalitelerinin İslam dünyasının doğusunda üretilen metal işlerinden daha düşük olduğudur. Bu izlenimin temelinde, birbiri ile bağlantılı, biçim, malzeme ve teknikle ilgili bir dizi değişim ve aynı zamanda da günümüze ulaşabilmiş parçaların çokluğu vardır. On ikinci yüzyıl işleri ile karşılaştırıldıklarında, biçimlerdeki çeşitliliğin görünür derecede azaldığı söylenebilir. Memlûk metal işlerinde geniş bir biçim çeşitliliği olduğu inkar edilemez, ama parçaların büyük çoğunluğu iyi bilinen birkaç kategoriye aittir: Kandiller, leğenler, şamdanlar, tabaklar. Daha popüler olan parçaların döküm tekniği ile yapılması alışılmış bir durum haline gelmiştir. Malzeme de değişmiş, on üçüncü yüzyıldan itibaren, bronz yerini pirince bırakmıştır. Bu, tek başına önemli bir yenilik olarak görülmeyebilir, ama aynı zamanda kakma işlerin modasının geçmesi, renk paletinde önemli bir daralmaya neden olmuştur. Ustalar çok renkli kakma işlerin yerine kazıma tekniğini tercih etmişler, böylece tek renkli parçalar üretmişlerdir.

Teknik meselelerde de bazı kolaylıklar tercih edilmiş gibi görünmektedir. Temel süsleme unsuru olarak dev boyutlu yazıların tercih edilmesi, bunların tarzındaki göreceli bütünlük ve bu yazıların birçoğunun kalıplardan oluşması, ince metal, kağıt, deri veya başka malzemelerden yapılmış şablonların kullanılmasına olanak vermiş olmalıdır. Böylece, oldukça detaylı parçalar görece kısa bir süre içinde üretilebilebilmiştir. Ama aynı zamanda, metal işçiliği endüstrisinin, özellikle de daha düşük kaliteli parçalar söz konusu olduğunda, yavanlık ve tekrara teslim olması kaçınılmaz olmuştur. Bunlar arasında en çok bulunanlar, ince cidarlı tek metalli parçalardır; kazıma tekniğinde uygulanmış bitkisel veya geometrik süsleme bantları ana yazı bandını çerçeveler. Bu süslemeler arasında zaman zaman rastlanan nilüfer veya şakayık gibi Uzak Doğu motifleri, Memlûk topraklarının Doğu'dan gelen mülteciler için bir sığınak teşkil ettiğini hatırlatırlar. Fakat bunlar makyaj değişikliklerinden öteye geçmez; Memlûk dekoratif sözlüğünü temelde Çinlileştirememişlerdir.

Memlûk metal işlerinin en mükemmel örnekleri tabii ki tamamen farklı bir meseledir; bunlar Musul okulunun bir devamını teşkil ederler. Muhammed b. Kalâvun'un buhurdanı, Mahmud b. Sungur'un kalem kutusu, Emir Altunbuga için yapılan ayna ve hepsinden önemlisi, Muhammed b. ez-Zeyn tarafından imzalanmış olan ya da kendisine atfedilen üç parça -bunlar arasında en ünlüsü, Baptistère de St. Louis diye bilinen parçadır- İslam sanatındaki en iyi metal işleri ile karşılaştırılabilecek kalitede eserlerdir. Sultanlar ve üst düzey emirler için yapılan bu tür parçalar göz kamaştırıcı bir teknik ustalık, yeni biçimler ve hepsinden öte, tüm yüzeyi her türlü desen ile doldurma yeteneğini sergilerler. Muhammed b. ez-Zeyn'in eserlerinde kakma tekniği hiç olmadığı kadar ileri götürülmüş ve son derece akıcı ve yaratıcı kompozisyonlar oluşturmakta kullanılmıştır. Avcılar, hizmetkarlar, hayvanlar ve bitkisel kıvrımlar bir araya getirilmiş ve hiçbir zorlama hissi yaratmayacak şekilde birbiri içine geçmiştir. Yüzeyler biçimlendirme ve tarama yöntemleriyle ayrıştırılmış, örneğin bir kuşun tüyleri, bir hayvanın postu, bir giysinin kıvrımları belirgin hale getirilmiştir. Doğal olamayacak derecede uzun vücutlu betimlenmiş tazı, leopar ve diğer hayvanlar dar kenar süsleri oluşturur. Yüz özellikleri

117. (solda) Yazı yoğunluğu. Gümüş kakmalı altıgen pirinç masa, 1328 tarihli ve (muhtemelen Kahire'de) Muhammed Sankari (?) tarafından yapılmış. Resim 118'in tersine, üzeri resmi kitabelerle dolu olan masa, bir yazı şaheseridir. "Efendimiz Sultan el-Melikü'n-Nâsır Muhammed'e şan ve şeref" sözleri 54 defa tekrarlanmıştır.

118. (aşağıda) İslam dünyasında metal işçiliğinin şaheseri mi? Suriye?, 1300 civarı; altın ve gümüş kakmalı pirinç. Sanatkârı Muhammed b. ez-Zeyn tarafından gururla altı defa imzalanan "Baptistère de St. Louis" 1856 yılına kadar Fransız kraliyet ailesinin bebeklerinin vaftizinde kullanılıyordu. Çarpıcı bir anlatım gücü ile, madalyonlarda avlanan veya savaşan hükümdarlar, yan panellerde ise her faaliyetin sonraki aşaması betimlenmiştir. Bu canlı, zekice tasarlanmış figürlü sahneler kısa bir süre sonra yerlerini yazıya bırakmışlardır.

119. (karşıda) Evrenin yaratıcısı olarak hükümdar. Suriye valisi ve Sultan Nasreddin Muhammed'in sakisi olan Alaaddin Altunbuga (ö. 1342) için Muhammed el-Veziri tarafından yapılan altın ve gümüş kakmalı bronz ayna. Merkezdeki yazılı "imge" güneş çağrışımları taşıyan sultanın hükmü altındaki evreni simgelemektedir -gezegen ve burç işaretlerine dikkat ediniz. Işın şeklindeki yazı, rozetler ve en dıştaki ışınlar da güneşle ilgili çağrışımlara sahiptir.

etnik farklılıkları ortaya koyacak derecede detaylıdır, figürler ise çeşitli pozlar almışlardır: Birbirlerine dönüp konuşurlar, bir yük kaldırmak için sırtlarını kamburlaştırırlar, aşağı veya yukarı doğru bakarlar; ve tüm bunlar, fasıllar, ziyafetler veya törensel geçitler sırasında gerçekleşir.

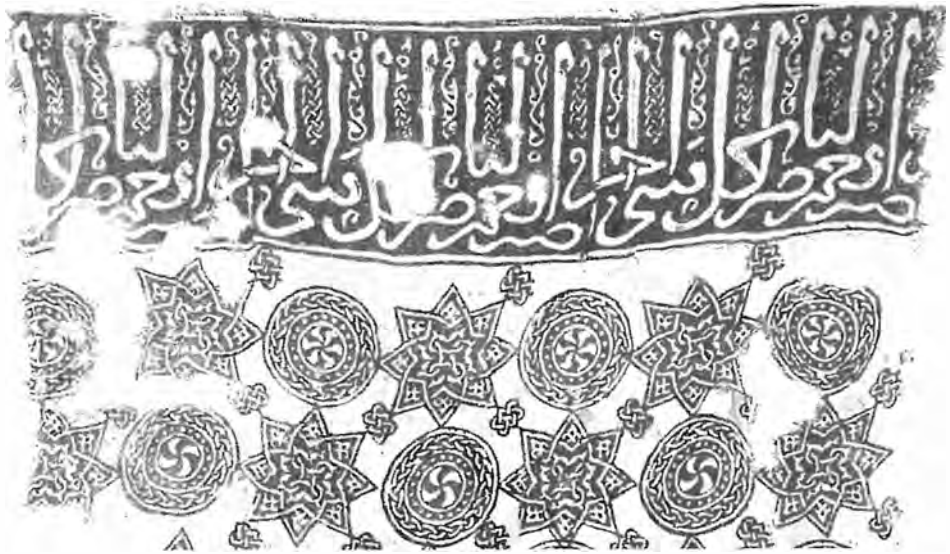
Böyle parçalarda, metal işçiliği resim sanatının özelliklerini taşımaya başlar. Desenlerin amacı belli bir hikaye anlatmaktan çok, saray hayatının havasını yansıtmaktır; bunlar, bantlar içinde bulunan kutsayıcı kitabelerin yerini alırlar. Belki de kasıtlı bir oyunla, saray hayatının ayrıcalıklı tarzını yansıtan sıralar halinde dik vücutlu figürler, aynı hayat tarzına göndermeler yapan dik harflerle yazılmış kitabeleri çağrıştırmak üzere kullanılmıştır; bu konuda ancak tahmin yürütülebilir. Yazının birbirine yakın dik şekiller ortaya çıkaracak şekilde kullanılmasının nedeni, bir emir veya sultanın mülkü etrafında koruyucu bir zırh imgesi, bir tür sözel muhafız alayı oluşturmaları olabilir.

Daha önceki dönemlerin hayvan figürlü yazıları, hayvan ve insan figürleri ile harfler arasındaki görsel bağlantıların tam bir yüzyıl önce araştırılmış olduğunu ortaya koyar. Böyle oyunlar, bu dönemde yazının yaratıcı bir tarzda kullanımına tek örnek değildir. Geç Memlûk dönemlerinde sık harflerle yazılmış sülüs kitabelerin sertliği, yazının üst kısımlarındaki değişikliklerle hafifletilmiştir; örneğin gövdeler kıskaç şekilleriyle sona erdirilmiş veya gövde ormanının üst kısımlarına ikinci bir yazı bandı yerleştirilmiştir. En güzel Memlûk metal eserlerinin bazılarında bulunan dairevi kitabeler kuşkusuz güneş imgesini çağrıştırmak üzere tasarlanmış, harflerin altın kakma ile yazılması bu fikri daha kuvvetle ortaya koymuştur. Şemsenin merkezinde bulunan "Efendimiz Sultan'a Şan ve Şeref" yazısı, güneş imgesinin hükümdarın yüceltilmesi amacıyla kullanılmasına işaret eder.

Başka parçalarda ise iyi bilinen ve sihirli güçlerine inanılan güneş, ay, gezegen ve astroloji imgeleri kullanılmıştır. Bu eserlerde bolca altın ve gümüş kakma kullanılması yalnızca değerlerini arttırmakla kalmaz, aynı zamanda bu temaların resmedilmesi için son derecede uygundur. Bu tür parçalar tipik olarak hem görsel hem de entelektüel düzeyde farklı katmanlara sahiptir; aynı parça üzerinde hem küçük hem büyük ölçekli yazıların kullanılması veya ana temanın dışında yan temaların temsil edilmesi buna örnek gösterilebilir. Memlûk metal işçiliği tutarlı bir gelişme çizgisi izlememiştir. Tersine birçok iniş çıkışlar yaşanmıştır. Örneğin, 1380 ve 1450 yılları arasında pirinç obje üretiminin birdenbire düşmesinden veya Sultan Kayıtbay döneminin verimliliğinden bahsedilebilir. Burada ekonomik faktörler önemli bir rol oynamış olmalıdır- pahalı metallerin zor bulunur hale gelmesi, daha önceki dönemlerde yapılmış binalardaki kıymetli malzemelerin acımasızca alınması, az miktarda metalin verimli bir şekilde kullanılması için yaratıcı çözümler geliştirilmesi (örneğin, kapı tasarımlarında kıymetli metallerden yapılmış madalyon ve diğer unsurların ucuz malzeme ile birlikte kullanılması) bunu gösterir. Bakır ve gümüşün giderek daha zor bulunması, bu metallerden (ve tabii ki altından da) yapılan objelerin ve dekoratif parçaların neredeyse tamamen ortadan kalkmasına neden olmuş; metal işçiliği endüstrisi de uzun süre devam eden ve 1394 ve 1416 yılları arasında zirveye ulaşan enflasyondan ciddi bir şekilde etkilenmiştir. Rakip Memlûk grupları arasındaki silahlı çatışmalar, kıtlıklar, salgınlar, yangın felaketleri ve Memlûk hükümetinin savaşların insan gücü ihtiyacını arttırması nedeniyle yeni köleler satın alınması için sürekli altın ve gümüş talebinde olması, enflasyonun etkilerini daha da hissedilir hale getirmiştir.

Memlûk camları, dekoratif motifler dağarcığı bakımından bu dönemin metal işleri ile yakından bağlantılıdır. Aynı arma motifleri ve yazı tarzı kullanılmıştır. Bunların en değerlileri olan mineli camlar, birkaç bardak, parfüm şişesi, çanak veya şamdan ayağı gibi istisnalar dışında, en çok cami kandili olarak yapılmıştır. Bunlar, alışılagelmiş unvanlar dizisinin yanı sıra Kur'an sureleri, özellikle de İslam mimarisinde en sık görülen sure olan 9:18 (Allah'ın mescitlerini sadece Allah'a ve ahiret gününe inanan, namaz kılan, zekat veren ve ancak Allah'tan korkan kimseler onarır) ile süslenmiştir. Burada da inanç ve propagandanın birbirine karıştığı görülür, çünkü yakıldıkları zaman bu lambalar yalnızca Tanrı'nın kelamını değil, aynı zamanda yöneticizümreden kişilerin isimlerini de teşhir edeceklerdir. Bu sanat alanının hâmileri, yine sultanlar ve emirlerdi. Biçim ve teknik bakımından Memlûk camları Eyyûbî döneminde oluşan gelenekleri takip eder. Üzerine parlak beyaz desenler işlenmiş lacivert veya mor parçalar bir yenilik teşkil eder.

Orta Çağ İslam döneminden kalan dokumaların en büyük bölümü şüphesiz Memlûk dokumalarıdır. Bu, üretim oranlarını doğrudan yansıtmayabilir- mesela tarihçi Ebû'l-Fida İran'ın Moğol hükümdarı Ebû Sa'id'in 1323 yılında Memlûk sultanı En-Nâsır Muhammed'e yedi yüz parça kıymetli dokuma gönderdiğini yazmaktadır. Bu durum, diğer yazılı kaynakların da belirttiği gibi, İran'da bu dönemde gelişmiş bir dokuma endüstrisi olduğuna işarettir. Memlûk dokuma endüstrisi sürekli dışarıdan gelen baskılara maruz kalmıştır. On dördüncü yüzyıl sonlarına kadar Akdeniz pazarını Memlûklar ellerinde tutmuşlar, fakat yalnızca elli yıl sonra İspanyol, İtalyan ve Çin dokumacılarının ürünleri pazarı ele geçirmiş, Memlûk dokuma endüstrisi nihai bir düşüş yaşamıştır. Fakat bu yeni üreticilerin Memlûk dokumalarının yakın taklitlerini üretmeleri, Memlûk dokuma endüstrisinin uluslararası alanda taşıdığı yüksek prestijin bir ifadesidir. Örneğin Avrupa'da, Arapça yazılarla süslenmiş dokumalar -bu yazıların içeriğinden bağımsız olarak- övünç duyulan objeler idi. Bu nedenle erken Rönesans resimlerinde bu dokumalara sık sık rastlanır. Bakire Meryem'in giysileri veya azizlerin haleleri Arapça unvanlar taşıyabilir. En iyi Memlûk dokumalarının birçoğunun batıda katedral hazinelerinde saklanmış olmasının, Avrupalı hükümdarların kefenlerinde veya din adamlarının giysilerinde kullanılmasının da nedeni budur. Avru-



121. Bu basma ketende, "Nâsır sabır ile kutsanmıştır; her şeyin belli bir sonu vardır" yazmaktadır. Mısır, 14. yüzyıl. Yazı, dönen rozetler ve yıldızlardan oluşan dekoratif repertuvarı, daha prestijli bir sanat dalı olan metal işçiliğinden alınmıştır.

pa, isminden de anlaşıldığı gibi muhtemelen Şam'da üretilen, iki tarafı da işli Memlûk Şam kumaşları için de hazır bir pazar oluşturuyordu. Dimi, kaşmir, moher, organze, tafta, muslin gibi terimler de bunların İslam dünyasından, bazılarının da Memlûk topraklarından gelen dokumalar olduğuna işaret etmektedir.

Memlûk dokumaları üzerine yapılan çalışmalarda en önemli sorun, belli bir parçanın Memlûk topraklarında yapılıp yapılmadığını, eğer yapılmışsa, Kahire'de mi, yoksa Asyut, İskenderiye, Şam gibi diğer merkezlerden birinde mi yapıldığını saptamaktır. Memlûk pazarı için yapılan Yuan dokumaları aslına uygun ve doğru olarak yazılmış Arapça yazılar içerirler, ancak çilinler, ejderhalar, anka kuşları ve kaplumbağa motifleri bunların Çin kökenlerini ele verir. Bunlar dışında, yalnızca farklı teknik ve tarzları Çin dokumaları olduklarını belirtir. Müslüman adları taşıyan zanaatkârların imzasını dahi ta-

120. (karşıda) "Allah'ın ışığının temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir" (Kur'an, 24:35). Sultan Muhammed b. Kalâvun'un bir memuru olan Seyfeddin Tukuztimur el-Hamavi (ö. 1345) için yapılan mine süslemeli bu cam lambanın boynunda bu yazı vardır. Bu kişinin amblemi -kadeh üzerindeki kartal- kendisinin bir saki olduğunu belirtmektedir.

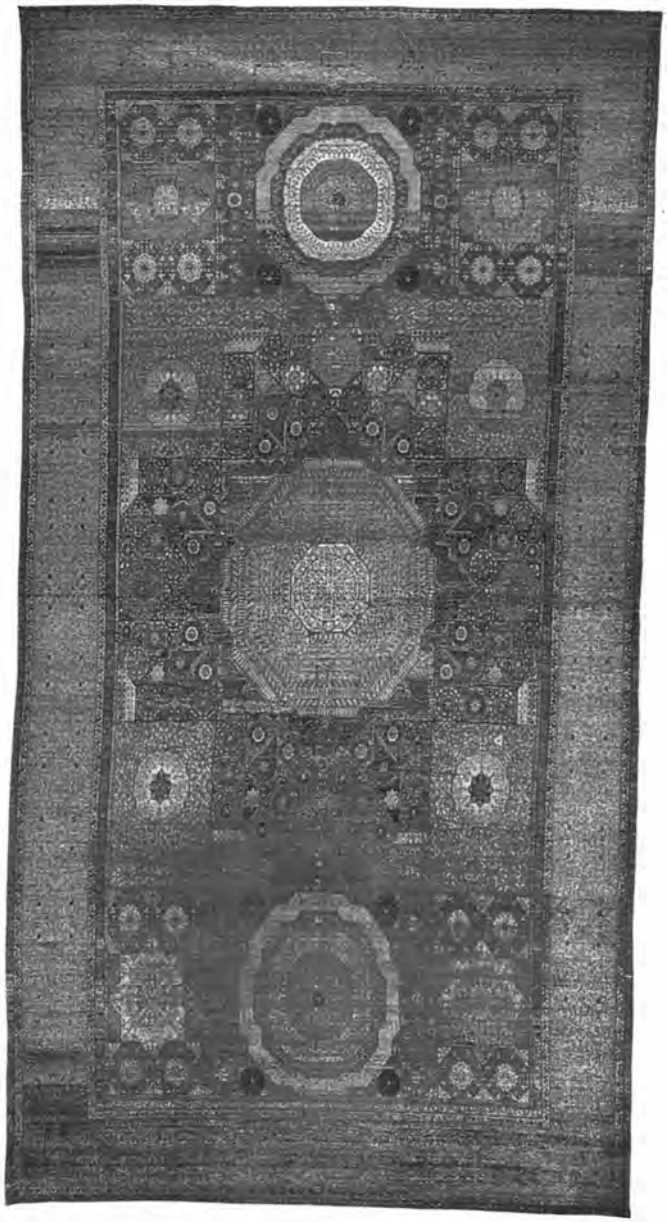
şıyor olabilirler; Abdülaziz isminde bir ustanın imzası bunlardan biridir. Yüksek kaliteli dokumalar rütbe ve memuriyet işareti olarak sıkça kullanılmıştır- mesela divan üyelerinden her birinin arkasına farklı bir dokuma asılmış, başka malzemelerle yapılan objeleri örtmek ve mimari mekanları ayrıştırarak bölmeler oluşturmak için bu tür dokumalar kullanılmıştır. Memlûk hiyerarşisi içinde yükselenlere armağan olarak bir dizi giysi verilir; baharın ve güzün başlangıcı, giysilerin tamamen, baştan ayağa (günümüze ulaşmış ipek başlıklar ve ipek terlikler vardır) değiştirilmesine dayalı ayrıntılı törenlerle kutlanmıştır.

Kullanılan desen ve motifler geniş bir yelpazeye yayılır, fakat bazı desenler o kadar sık kullanılmıştır ki, bunlar bu dönem dokumalarının belirleyici işaretleri olarak algılanabilir. Bunlar arasında bazen yazılar da içeren sivri köşeli veya dairevi dantel desenleri, çok renkli dar yatay bantlar veya yazılar içeren dikey çizgiler, bitki ya da hayvan desenleri barındıran madalyonlar ve nilüferlerle art arda getirilmiş damla şeklinde çiçekler, şakayıklar veya başka Uzak Doğu çiçekleri vardır. Armalar genellikle kumaşın üzerine sonradan dikilir. Çok sayıda Memlûk dokuması üzerinde sultanların veya emirlerin isimlerini içeren yazılar vardır; bunlar genellikle ince şeritler halinde ayrıca dokunmuş ve sonra da kuşak ve kemer gibi giysiler üzerine dikilmiştir. Saray sanatına ait temaların daha mütevazı ortamlara taşınmasının bir örneği, Memlûk sanatında çok yaygın olan sülüs yazılarla süslü, baskılı keten ve pamuklulardır (baskı tekniği muhtemelen Hindistan'dan alınmıştır.) Bu yazıların çoğu hükümdarlara veya yüksek rütbeli memurlara atıflar veya kutsayıcı kelimeler içerir, fakat bazen de atasözleri dile getirirler ("Sabır başarı getirir ve her şey ödüllendirilir") veya kumaşlara bakanlara hitap ederler (Bana bakan kişiye: Ben ay'ım). Benzeri fikirlere aynı döneme ait İspanya Nasrî dokumalarında da rastlanır. Aslında, başka ortamlarda bulunan bazı tasarım geleneklerinin, örneğin metal işlerinde, cam ve seramiklerde alanın bantlarla bölünmesi geleneğinin kaynakları büyük ihtimalle dokumalardır. Pisa Grifonu gibi metal hayvan heykelleri üzerinde tekrarlanan dokuma motifleri bulunması da buna örnektir. Bu, Orta Çağ İslam sanatında dokumanın öncelikli yerine işaret eden göstergelerden biridir.

Son olarak, Memlûk dönemi Mısır'ı emsalsiz bir halı türü ile de ünlüdür. Bu halılar ancak Memlûk döneminin en sonlarına tarihlenebilirler ve ilk örnekleri muhtemelen 1467'den sonra İran'daki Karakoyunlu sarayından gelen mülteciler tarafından yapılmıştır. Parlak kırmızı, açık yeşil ve donuk mavi renkleri, ortada bir sekizgen içine yerleştirilmiş bir yıldız ve kenarlar boyunca dizilmiş başka sekizgenler içeren desenleri bu halıların tipik özellikleridir. Bu tür kompozisyonlar ile Memlûk Kur'an'larının başlık sayfalarının veya cami kapılarının astrolojik özellikler taşıyan desenleri arasındaki ilişki hemen göze çarpar. Kenarlar genellikle birbirine bağlı yuvarlak veya oval kartuşlar ile doldurulmuştur; bu da İran Kur'an'larını hatırlatan bir kompozisyondur. Memlûk halılarından ikisi üzerinde armalar bulunur, fakat hiçbirinde yazı yoktur. Memlûk sanatında yazının ne kadar çok kullanıldığı düşünülürse, bu ilginç bir eksikliktir. Bu halıların üretimi Osmanlı fetihlerinden çok sonraya kadar devam etmiştir.

Memlûk seramikleri ile önceki dönemin Fâtımî seramikleri arasında çarpıcı derecede az ilişki vardır. 1400 yılı civarında üretim tamamen durana kadar Batı Avrupa'dan çok talep gelmesine rağmen, lüster tekniği çok daha az kullanılmıştır. Bunun yerine daha çok mavi ve beyaz renklerin egemen olduğu sıraltı tekniğinde çanaklar moda olmuştur. Suriye'de de yapılan Burcî Memlûk altıgen duvar çinilerinde de olduğu gibi, bunların kaynakları çoğunlukla Çin porselenleridir. Genellikle çanakların yüzeyi yıldız şeklinde parçalara bölünür, ama diklemesine çizgili veya çok yapraklı desenler de kullanılmıştır. Kaz ve ördek gibi Çin repertuvarından alınmış hayvanlar da kullanıl-

122. Gündelik işler için üretilen seramikler bile statü takıntısını yansıtmaktadır. Bu kaba, ağır kırmızı gövdeli parça, beyaz angob ile kaplanmış, üzerine kalın, biraz oyuncu bir tarzda sülüs yazılar kazınmış, renkli sliplerle boyanmış ve son olarak da -burada sarı bir sırla- sırlanmıştır. Mısır'a özgü bir tür olan bu seramiklerde metal işlerinin biçimleri taklit edilmiştir. Birçoğunun üzerinde emirlerin arma ve unvanları bulunur.



123. Yerdeki gök kubbe. Memlûk halısı, 15. yüzyıl sonları. Işıltılı ipek ve koyun yünü, kırmızı tonların hakimiyeti, yıldız ve güneş desenleri Memlûk halılarının genel özellikleridir; Memlûk mermer yer döşemelerinde, Kur'an'larda ve taş oymacılığında ve aynı zamanda Budist mandalalarında, bunlara paraleller bulunur.

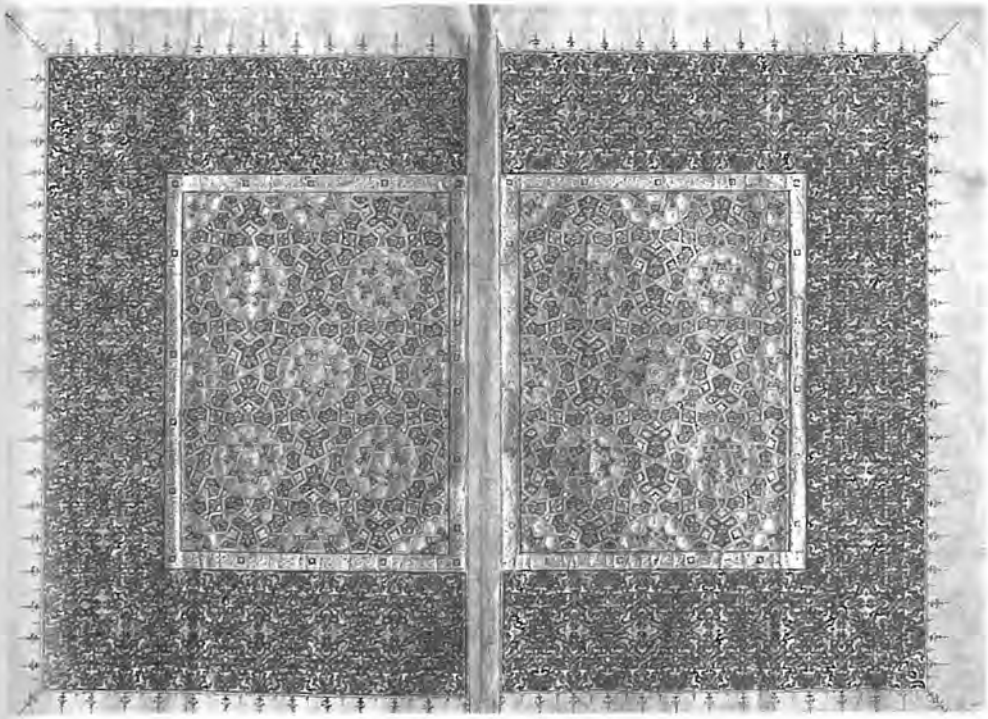
mış, Bahri döneminde çok miktarda Yuan porseleni taklitleri üretilmiştir. Geç Memlûk döneminde Çin işi Ming seramiklerinin etkisi giderek artmıştır. Muhtemelen bu dönemin daha prestijli metal işlerine benzemeleri amaçlanan sarı ve kahverengi sırlı grafitto çanaklar, emirlerin taleplerini karşılamak üzere seri halde üretilmişti. Takım halinde yapılmış gibi görünen bu çanakların üzerinde armalar ve resmi unvanları belirten yazılar bulunur. Fâtımîlerin başlattığı, seramiklerin imzalanması geleneği bu dönemde de devam etmiştir; otuz kadar imzalı Memlûk seramiği bulunmuştur. Öyle görünmektedir ki, seramik üretiminde, özellikle de sıraltı parçalarda Şam şehri Kahire ile rekabet halindedir. Üslup özelliklerine ve Tebrizli ustalara yapılan göndermelere bakılırsa, buradaki atölyeler, aynı dönemde Osmanlı Bursa'sında çalışan ustalar gibi, İran'dan ilham almaktadırlar. Uzak Doğu ile ticaret bağlantılarına dair kanıtlar, Memlûk sanatının başka hiçbir alanında seramiklerde olduğu kadar kuvvetli ve tutarlı değildir.

Memlûk dönemi kitap sanatı, son derece ilginç bir paradoks oluşturur. Dînî olmayan kitap resimleme geleneği zayıflamıştır. Bu dönem hâmilerinin ilgisini on üçüncü yüzyıl Irak'ında *Makamat*'ın (bkz. s. 133-35) veya İran'da Firdevsî ve Nizamî şiirlerinin (bkz. s. 231) çektiği derecede çeken hiçbir metin yoktur. Çoğu örnekte, Memlûk resmi eşlik etmekte olduğu didaktik metnin hizmetkarı konumundadır. Bu metnin askeri çalışmalar (furusiya), hayvan hikayeleri veya otomatlar hakkında olması bunu değiştirmez. Memlûk döneminde bazı *Makamat* yazmaları da resimlendirilmiştir, fakat açıkça görülmekte-

124. İslami tarzda şarap, kadın ve şarkı. Harîrî'nin Makamat'ından, İslamın alkol yasağını yok sayan taverna sahnesi, 1334 (varak 42a); muhtemelen Mısır'da yapılmıştır. Yüz tipleri Uzak Doğu'ya özgü güzellik idealinin yaygınlığını göstermektedir.

125. Aristokratların eğlencesi. Harîrî'nin Makamat'ından başlık sayfası, 1337. Nasreddin Taranta'i adında biri için muhtemelen Mısır'da yapılmıştır. İkonografisi İran kaynaklıdır (1307 tarihli Kelile ve Dimne yazmasının çift yapraklı başlık sayfası ile karşılaştırınız) ve (kaybolmuş olan) karşı sayfada tahta oturmuş bir hükümdarın resmedildiğini düşündürmektedir. Avını kovalamaya başlamadan önce avcının atının yanından öne doğru atılan çitaya dikkat ediniz. Aşağıdaki bölümde müzisyen kadınlar görülmektedir.

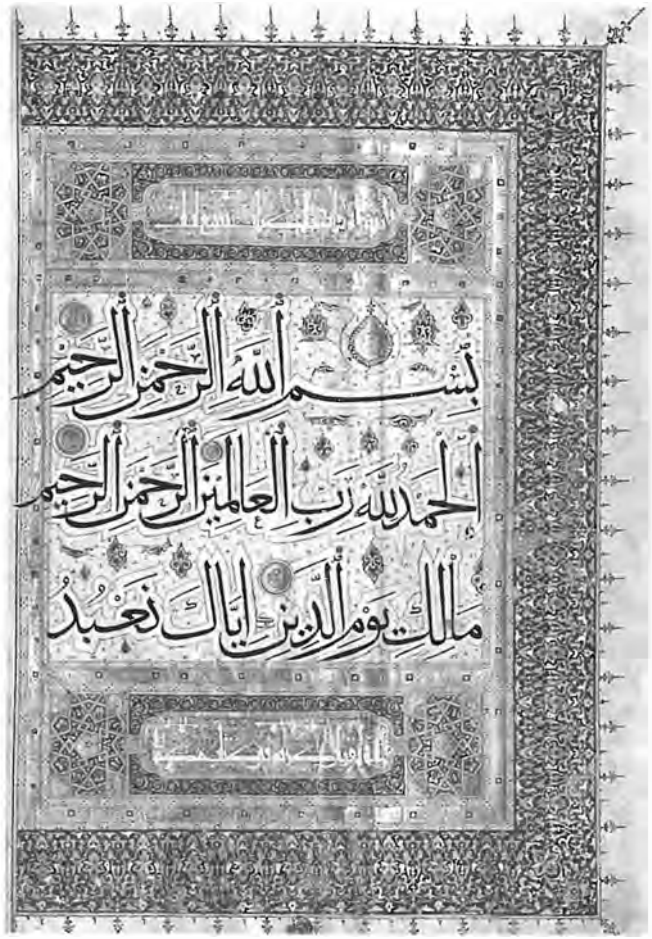
dir ki, bunlar daha önce Irak'ta bir resim okulunun oluşmasına neden olan sanatsal mayanın en son ürünleridir. Aynı şeyler resimli *Kelile ve Dimne* yazmaları için de doğrudur. Memlûk figürlü resimleri özel bir katılığa sahiptir, hayvan betimlemeleri bile parlak, neşeli renklerin tam olarak gizleyemediği bir tekdüzeliğe sahiptir. Kısaca, dînî olmayan resim söz konusu olduğunda, Memlûk döneminin ikincil derecede ürünler verdiğini söylemek haksızlık olmaz; bu resimlerde geç dönem Memlûk seramiğine ve metal işlerine canlılık getiren ve tabii ki İranlı ressamlar için sürekli bir ilham kaynağı olan Uzak Doğu unsurları bulunmaz.



126. Bu tek ciltlik Kur'an'ın kolofonu, "Sultan Şaban ... bu soylu Kur'an'ın tümünü Allah'ın inayetini almak için şer'i ve doğru bir vasiyet olarak miras bırakmıştır" ifadesini içerir. Müzehhibi İbrahim el-Amidi, Kahire, 1372. Eksenlerin belirsizce çarpıtılmış olması, sonsuz gibi görünen desenin bu parçasının sayfa alanına uyumlu bir şekilde oturmasını sağlar.

Fakat, bu özelliksiz, birbirine benzeyen işlerin yanı sıra, İslam sanat tarihinin en yüksek kaliteli tezhipli Kur'an'ları üretilmiştir. Bu tezat, Memlûk dönemi hâmiliği hakkında çok şey söyler. Dînî olmayan resimler içeren yazmalar çoğunlukla anonimdir. Buna karşın Kur'an'ların çoğu, sultanların veya yüksek düzeydeki emirlerin isimlerini taşırlar. Memlûk sanatında sıklıkla görüldüğü gibi, bu hâmiliğin kamusal bir boyutu vardır: Bu tür Kur'an'lar genellikle camilere vakfedilmiş ve burada sergilenmişlerdir. Gerçekten de boyutları o kadar büyüktür ki -çoğunun uzunluğu bir metreden fazladır- ancak bir rahle üzerine yerleştirildiklerinde okunabilirler. Ayrıca, bir hâminin yaptırdığı dînî binaya uygun, görkemli bir Kur'an vakfetmesi âdet haline gelmiş, Memlûk dönemindeki inşaat patlaması da, kutsal metnin özenle hazırlanmış birçok kopyasının hazırlanmasına neden olmuştur. Memlûk mimarisinde de sıklıkla görüldüğü gibi, bu Kur'an'lar hâminin dindarlığının bir ifadesidir. Bazı sultanlar Kur'an'ı kendi elleriy-

127. (sağda) Açılış. 1372 tarihli Kur'an'da, ilk defa çift sayfaya yayılan metin, ilk sure olan Fatiha'nın tümünü içermektedir; bu sayfa metnin geri kalanından iki kat daha büyük yazılmıştır. Her sayfada siyah celi muhakkakla yazılmış ve bıçak keskinliğinde altınla çevrelenmiş üç satır bulunmaktadır; ayet aralarına altın rozetler konmuştur.



le yazarak daha da fazla ün kazanmışlardır. Kur'an'ların çoğu tek cilt olarak veya iki ciltlik setler halinde yazılırken, bu dönemde en büyük boyutlu Kur'an'lar otuz cilt olarak yazılmıştır; genellikle her sayfada üç satırdan fazla yazı bulunmaz. Yazılar buluta benzeyen şekillerle kuşatılmış, bunlar da bitkisel kıvrımların arasında yerleştirilmiştir; yazıların bulunduğu alan örgülü bir altın bant içine yerleştirilmiş, sayfanın alt ve üst kısımlarına ayrıntılı kartuşlar içinde Kûfî hatla yazılmış başlıklar konmuştur. Sayfanın kenarlarını madalyonlar ve kenar bantları süsler. Bu ayrıntılı süslemelerin hepsi boş bir sayfa üzerine uygulanır; bazen sayfanın yüzde altmışından fazlası boş bırakılmıştır. Böylelikle altın ve mavi rengin ağır bastığı süsleme, zeminin gösterişsiz fildişi rengi ile tezat oluşturarak iyice ortaya çıkar.

Ancak bu Kur'an'lar biçimcilikleri, tutuculukları, başka zanaat ve teknikleri yansıtmaları ile de bu dönemin sanatını temsil ederler. Örneğin muhteşem başlık ve son sayfaları, kutsal metni sergilemek için açılan ve kitabı görkemli bir şekilde kapayan kapılar gibidir. Desenleri genellikle metal veya kakmalı ahşap ile yapılmış cami kapılarının desenleri ile aynıdır. Fakat bu sayfalarda hemen hemen her örnekte öne çıkan tema, en ortada şaşırtıcı bir enerji ile patlayan, merkezkaç kuvvetine göre düzenlenmiş geometrik bir tasarımdır. Altın ve lapis lazulinin fazlaca kullanılmasını ve metnin kutsallığını da göz önüne alarak, bu tür desenlerin gök cisimlerine göndermeler yaptığını düşünmek mümkündür. Metnin kendisi genellikle metal işleri üzerinde bulunan yazılara benzeyen görkemli bir sülüs veya muhakkak hatla yazılmıştır; on dördüncü yüzyıl Memlûk metal işlerinde de olduğu gibi, Uzak Doğu'dan alınmış çiçek motifleri sıklıkla görülür. Kullanılan renklerin bazıları dönemin mineli camlarında bulunan renklerin aynılarıdır.

Memlûk yönetici kesiminin uzun dönemli hâmiliği söz konusu olduğundan, birkaç farklı ekolün oluşması ve Sandal gibi bazı ustaların meslek hayatlarının detaylarıyla takip edilebilmesi şaşırtıcı değildir. Bu ekollerden ilki, aralıklı olarak 1293 ve 1341 yılları arasında hüküm süren Sultan Nasreddin Muhammed'in hâmiliği sayesinde oluşmuştur. Yedi hattat 1304 ve 1372 yılları arasında yazılmış büyük Kur'an'ları imzalamıştır; aynı dönemden üç tezhip ustasının imzaları da bilinmektedir. Bu durum, Kur'an'lar üzerine çalışmanın prestijli bir iş olduğunu düşündürmekte, aynı zamanda hattatların tezhip ustalarından daha yüksek statüde olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu sanatçıların bazıları zaman zaman Kıpti İncillerini süslemişlerdir; bu süslemeler görsel olarak tamamen Memlûk tarzındadır. Zamanla, metinden önce iki yaprağa yayılmış bir başlık sayfası ve bunu takip eden iki sayfalık bir tezhipten oluşan standart bir düzen oluşmuştur. Aynı düzen, cildin sonunda da ters sıra ile tekrarlanır.

Bazı hâmiler tek bir kuruma birkaç Kur'an birden bağışlamışlardır; örneğin Sultan Barsbay 1425 yılında medresesine tek ciltlik, iki ciltlik ve otuz ciltlik Kur'an'lar vakfetmiştir. Memlûk emirlerinin banilik konusunda nesiller boyu birbirleri ile yarışmalarını sağlayan ve saray hayatındaki sonsuz güç savaşının sanat alanına yansıması olan rekabetçi ruh, Kur'an'ların yazılması ve süslenmesinde de etkili olmuştur. Aynı dönemde birkaç farklı tezhip tarzının bulunması da buna bağlı olabilir.

YEDİNCİ BÖLÜM

Müslüman Batı

Mısır'ın batısındaki bölgelerin (Mağrip) sanatı büyük ölçüde bu bölgenin coğrafyası tarafından şekillenmiştir. İslam dünyasının geri kalanından geniş Libya ve Batı Mısır çölleri ile ayrılan, doğu ile deniz bağlantıları düşman Hıristiyan güçler tarafından sık sık kesilen Mağrip, sekizinci yüzyıldan itibaren kendi içine kapanmaya zorlanmıştır. Bu süreç 1050 yılında, Mısır'dan batıya doğru yönelen Beni Hilal ve başka bedevi kabilelerin Mağrip'i çekirgeler gibi istila etmeleri ile perçinlenmiştir. Sürüleri verimli tarımsal araziyi harap etmiş, arkalarında ekonomik çöküntü bırakmışlar ve tüm bu arazinin ekolojik dengesini kalıcı olarak bozmuşlardır. Yerleşik hayat alanları daralmış, çevrelerindeki tarımsal araziyi kaybeden şehir ve köyler çökmüştür. İslam dünyasının doğusu ve batısı arasında telafi edilemez bir kopuş oluşmuştur. Bu fiziki izolasyonun yavaş yavaş ortaya çıkan, ama çökertici olan entelektüel ve kültürel bir izolasyonu da beraberinde getirmesi şaşırtıcı değildir. Mağripli bilginler İslam bilimlerinin pek çok alanında üretken olamamışlar veya doğudaki meslektaşlarından çok geride kalmışlardır. Bunlardan birçoğunun bilgi peşinde doğuya seyahat ettiği doğrudur; fakat bu tek taraflı bir trafik idi. Orta Çağ'ın sonlarında İbn-i Haldun gibi bir filozof-tarihçi bir istisna olduğu için göze çarpar.

Tarihi 711 yılındaki Arap istilası ile başlayan Müslüman İspanya, üç yüzyıl kadar bir süre boyunca, bu eğilime şerefli bir istisna teşkil eder. Fakat kuzeydeki Hıristiyanların aralıksız baskısı sonucu topraklarının yavaş yavaş küçülmesi bu entelektüel parlamayı sona erdirmiştir. Buna rağmen, İslami İspanya'nın bazı şehirleri, özellikle de Kurtuba ve Toledo, tıp, astronomi ve matematik gibi din dışı bilimlerin önemli merkezleri olmuşlardır. Hıristiyan fetihlerinden sonra ve (1085 senesinden itibaren) VI. Alfonso'nun ve bazı haleflerinin hükümdarlığı sırasında bu eserler Latinceye çevrilmiş, bu şekilde bütün Avrupa'ya yayılmışlardır. Böylece Müslüman İspanya uluslararası bilimin doğudan batıya ulaşması için bir kanal oluşturmuştur.

Fakat anlaşılabilir sebeplerle İspanya Müslümanları doğudaki dindaşlarının sahip oldukları özgüvene sahip olamamışlardır. Bunlar,

Müslüman Batı

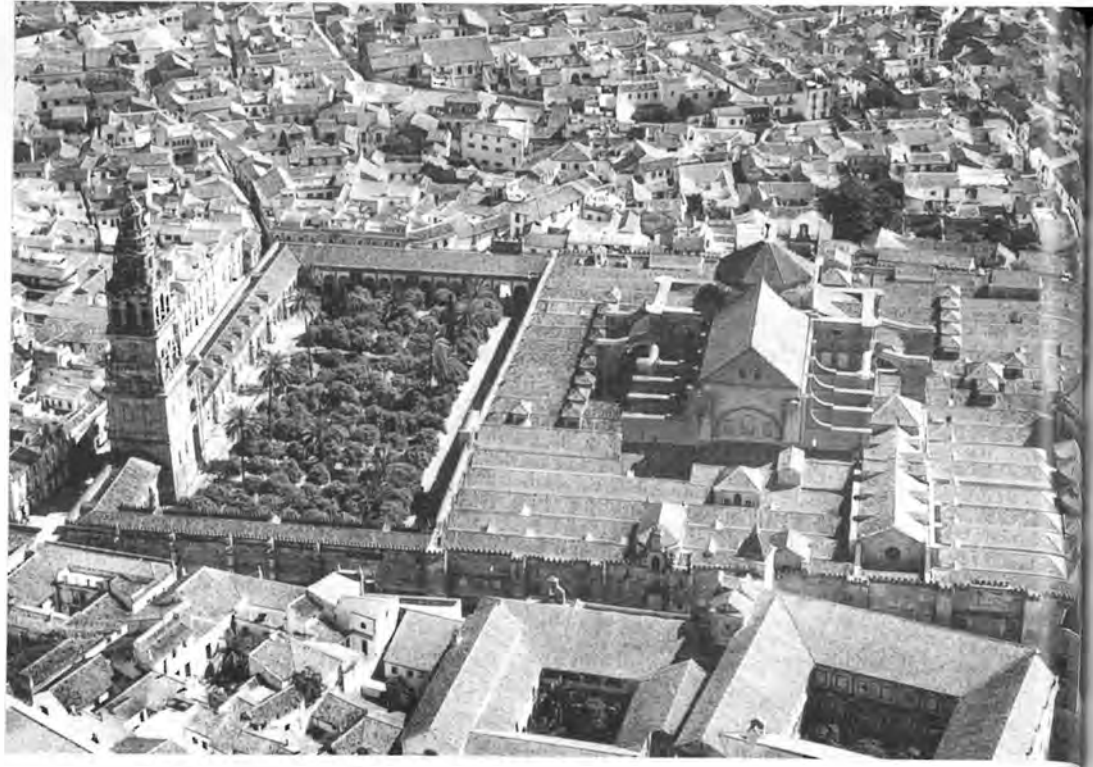
Doğu'daki kadar geniş topraklara ve zenginliğe ve bu derecede elle tutulur olmasa da, geniş ve başarılı bir inananlar topluluğu ile kuşatılmış olmanın verdiği güvene sahip değildir. İspanya'da, Müslüman dünyanın başka her yerinden fazla sayıda Orta Çağ İslam kalesi ve duvarlarla çevrilmiş şehir ve köyler bulunması tesadüf değildir. Varoluş süresi boyunca -İslami İspanya modern çağın başlamasına değin varlığını sürdürmüş, Gırnata, Columbus'un Amerika'yı keşfettiği yıl olan 1492'de düşmüştür- Müslüman İspanya bir kuşatılmışlık zihniyeti içinde yaşamış, bu Kurtuba Emevi halifeliğinin 1031'de çöküşünden ve bunu takiben taifalar denilen kırk kadar küçük hanedanlığın kurulmasından sonra daha kuvvetle hissedilir olmuştur. Gücünün doruğunda iken bile, kuzeyde sürekli genişleyen bir Hıristiyan varlığı, güneyde de kültürel ve dinsel tutuculukları Endülüs kültürü ile çarpıcı bir tezat teşkil eden Berberilerin egemenliği altındaki topraklar arasında sıkışmış küçük bir beylikti. Bu ilişkide coğrafi olarak çok daha geniş bir alan kaplamasına rağmen Kuzey Afrika ikincil derecede kalıyor, ilham almak için sürekli kuzeye doğru bakıyordu. Bu, bugün Fas, Cezayir ve Tunus'un kurulmuş olduğu topraklarda büyük imparatorlukların doğmadığı anlamına gelmez; özellikle kısa bir süre için Güney İspanya'yı da yöneten Murabıtlar (1054-1147) ve Muvahhidler'den (1130-1269) söz edilmelidir. Fakat bunlar kısa ömürlü devletler olmuşlar ve sanat hâmilikleri dînî mimari ile sınırlı kalmıştır. Dinamik ve verimli bir iç bölgesinin bulunmaması, Müslüman İspanya'yı kendi kaynaklarını kullanmaya yönlendirmiştir. Bu durumda giderek daha takıntılı bir biçimde geride kalmış bir altın çağa bakması şaşırtıcı değildir.

Gerçekten de Suriye Emevilerini göz önüne almadan Müslüman Batı'nın sanatını anlamak mümkün değildir. Bu hanedanın muhteşem zenginlik ve gücünün tahrik edici anıları, Müslüman Batı'nın ve özellikle de İspanya'nın sanatında ve kültüründe alttan alta süren bir temadır. 750 senesinde Abbâsîlerin katliamından kurtulan tek Emevi prensi, birçok maceradan sonra İspanya'ya ulaşmış ve bu yabancı ülkede Emevi dönemi Suriye'sinin kaybolan ihtişamını yeniden yaratmaya girişmişti. İslam dünyasının geri kalanını etkisi altına alan ve Tunus'ta Kayrevan'a kadar ulaşan Abbâsî sanatının bilinçli olarak reddedilmesi buna bağlıdır. Bu reddediş muhtemelen beraberinde seramik, metal işçiliği, kitap sanatları gibi Abbâsî sanatlarının da reddedilmesine neden olmuştur; tezhipli Kur'an'lar dışında bu sanatlar Müslüman Batı'da ancak marjinal bir şekilde temsil edilir. Veya, bu istek-

sizlik Suriye Emevilerinin de bu sanatlarla fazla ilgilenmemiş olmalarına bağlanabilir. Bir başka olasılık ise dinin, özellikle de aşırı tutucu ve güçlü püriten eğilimi dolayısıyla sanata hoşgörü ile bakmayan Maliki mezhebinin güçlü bir konumda bulunmasıdır. Bu açıklamaların hiçbiri tam olarak tatmin edici değildir, fakat her birinin ihtimal dahilinde olması hepsinin etkin olduğuna işaret ediyor olabilir. İslam dünyasının doğusunda yaygın olan bazı ana sanat biçimlerinin bulunmaması, dikkatin dokuma ve fildişi gibi popüler sanat dallarına yoğunlaşmasına neden olmuştur. Bu dallarda kaliteli eserler Kuzey Afrika'da değil İspanya'da üretilmiştir. Aynı şekilde mimaride de doğuda yaygın olan bina tiplerinin, özellikle de türbe ve hanların bulunmaması (bu ikincilerin yokluğu kara ticaretinin büyük kısmının sahra ötesi bölgelerle yapılmasına ve hanların kullanışlı olmayan yollardan geçmesine bağlanabilir) Mağripli mimarların (ve aynı zamanda banilerin ve toplulukların) enerjilerini dînî mimariye aktarmalarına izin vermiştir. Fakat bu boşlukların tümü bir araya geldiğinde, görsel sanatların, Müslüman Doğu'daki gibi merkezi öneme sahip olduğu bir çevre oluşamamasına neden olmuştur. Hatta Mağrip doğudan gelen bir ziyaretçi için bazı bakımlardan taşrayı andırmış olabilir.

Emevi İspanya sanatının Emevi Suriye sanatına neredeyse köstekleyici derecedeki zihinsel bağımlılığı, geleneksel biçimlerin bu sihirli çemberin dışından farklı biçimlerle beslenmesini engellemiştir. Bu nedenle Batı İslam dünyasında, Anadolu'da Selçuklu sanatından Osmanlı sanatına geçişe paralel olan geniş ölçekli bir yön değişikliği (burada yabancı faktör Bizans'tır) veya Orta Çağ Meşrık'ı (Doğu İslam dünyası) resim ve dekoratif sanatlarında bulunan Çin unsuru veya İran sanatında farklı sanat dalları arasında süren verimli alışveriş görülmez. İslami fikir ve motiflerin İspanya ve İspanya egemenliği altında bulunan deniz aşırı ülkelerde Orta Çağ ve sonrası sanatını bazı yönlerden dönüştürdüğü doğrudur, fakat Orta Çağ Batı İslam dünyası sanatında bununla karşılaştırılabilecek bir Hıristiyan etkisi yoktur. Gelenek, görsel sanatlar üzerinde olumsuz bir etkiye sahip olmuş, belirgin bir karakteri olmasına ve bazı önemli yenilikler getirmesine rağmen, görsel sanatlarda çoğunlukla eski modeller taklit edilmiştir. Bunun bir örneği, karşılıklı duran veya birbirlerine arkalarını dönmüş olan figür veya hayvanlardan oluşan arkaik kompozisyonların tercih edilmiş olmasıdır.

Batı İslam sanatının en üst düzeye ulaştığı yer, 756'da başşehir yapıldığında dahi eski bir şehir olan Kurtuba'dır. Endülüs, beraberle-

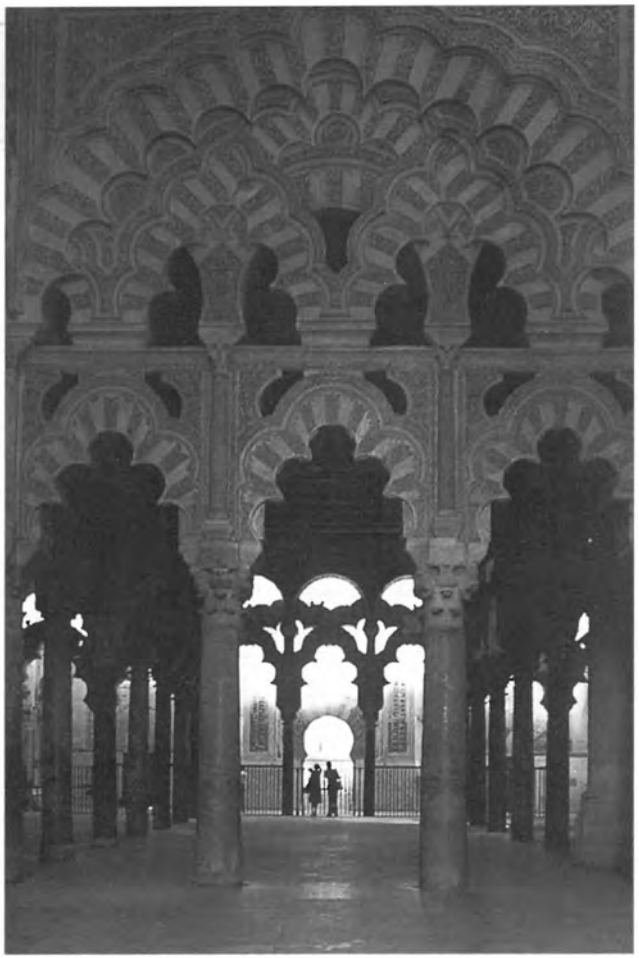


128. Hıristiyan vandallar. Ulucami, Kurtuba. Sevilla'daki Giralda gibi, burada da minare detaylı bir Hıristiyan Barok kılıf taşımaktadır. Fakat caminin şeklini bozan asıl unsur, 1523'te (zafer iddiaları ile?) merkezine yerleştirilen şapeldir -İslamın yataylığına karşı Gotiğin dikeyliği-ve İmparator V. Charles'in öfkesinin yerel din adamlarına yönelmesine neden olmuştur.

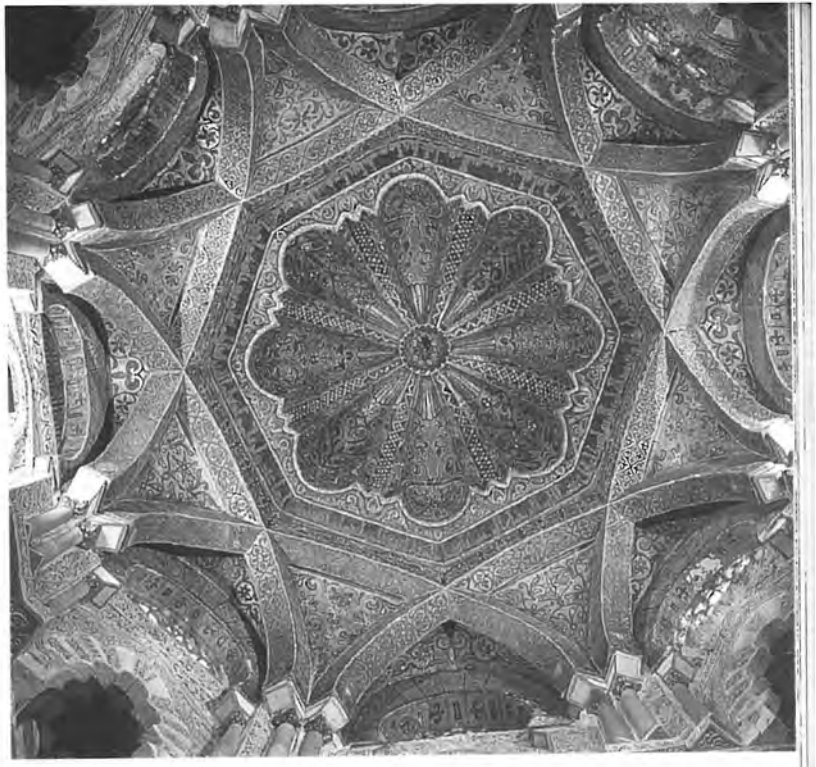
rinde kendi lehçelerini, aşiretler arası rekabetlerini, yer isimlerini ve hatta bitkilerini de getiren Suriyeli mülteciler tarafından kısa sürede kolonize edilmiştir. Bu nedenle Suriye Emevi mimarisinin hatırasının da canlı kalmış olması doğaldır. Bu hatıra kendini farklı biçimlerde ifade etmiştir. Efsaneye göre Kurtuba Ulu Camisi, Şam'daki öncülü gibi, Müslümanlarca satın alınan sonra da yıktırılan bir Hıristiyan kilisesinin arazisine inşa edilmiştir. Yüzyıllar boyunca Şam Ulucami modeli Mağrip'te İslam dünyasının başka hiçbir yerinde olmadığı kadar sadakatle kopya edilmiştir. Yüksek, kare planlı minarenin kullanılması, Müslüman Batı'dan başka hiçbir bölgede kural haline gelmemiştir. Kurtuba Camisi'nin atnalı şeklinde kemerler ve iki katlı arkadlardan oluşan mimari dili, ilk olarak Şam'da kullanılmış, orada da mozaik süslemeleri gerçekleştirmek üzere Bizanslı zanaatkârlar davet edilmiştir.

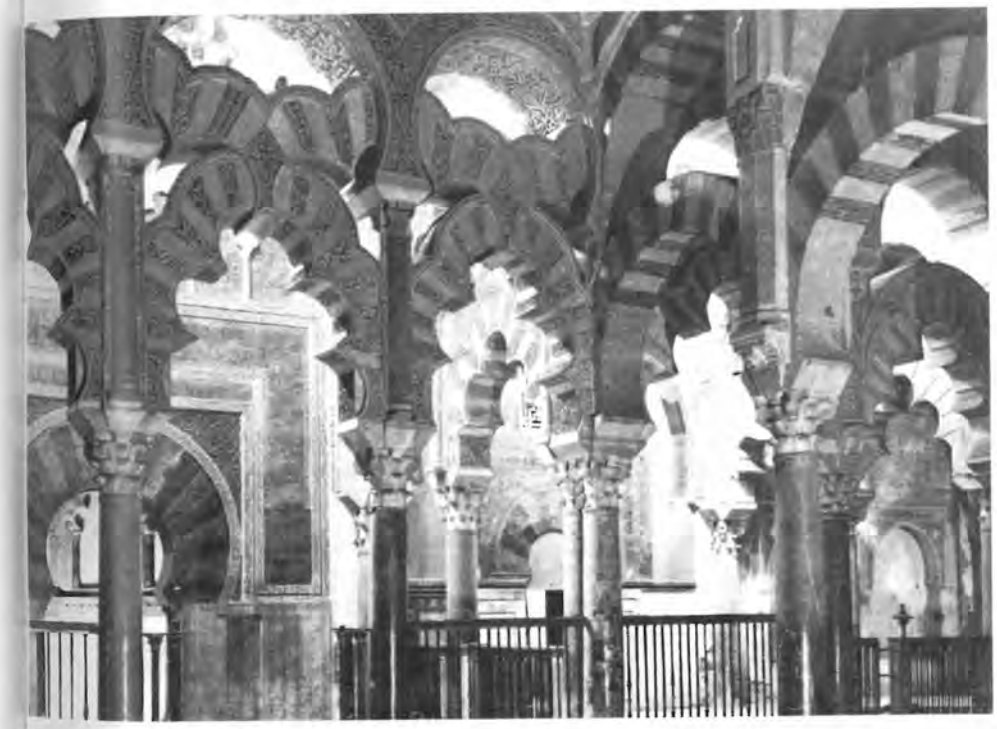
Fakat, örneklerini çoğaltabileceğimiz Suriye yankıları, genellikle Morisko ya da İspanyol-Morisko sanatı olarak adlandırılan İspanya İslam sanatı için bir ölçüt oluşturmaz. Özellikle Kurtuba Ulucamisi yüzyıllar boyunca kendi özel mimari ve dekoratif sözlüğünü oluşturmuştur. Üç yüzyıldan kısa bir süre içinde gerçekleşen dört genişletme sonucu -bu genişletmeler caminin eklemeci yapısının canlı bir göstergesidir- en büyük camilerden biri haline gelmiştir. Dev boyutları, mimarlarını ışık inceliklerini, tekrarları ve ritimleri cami mimarisinde nadir olan bir derecede araştırmaya yöneltmiş gibidir. Sonsuzluk hissi vermek üzere kaçış noktası yaratma teknikleri kullanmışlar, mihrap çevresini yüceltmek üzere süslemeyi bu bölgede yoğunlaştırmışlardır. Fakat tüm bu görsel etkiler, elde bulunan kısa boylu sütunlarla muazzam büyüklükte bir alanı örtmek için geliştirilen yapısal yeniliklerin yanında ikincil kalır. Tavanın yüksek olması bir zorunluluktu ve bu, sütunlar üzerine geniş, kütlesel ayaklar inşa edilerek ve bunlar birbirlerine kemerlerle bağlanarak sağlanmıştır. Kırmızı ve beyaz kemertaşları değişmeli kullanılarak bu kemerlerde bir hafiflik yanılsaması yaratılır, fakat alt katmanlardaki hafif ve özgür mekan hissi ile üst katmandaki görece yoğun orman arasındaki tezat açıkça ortadadır. 961 yılından itibaren inşa edilen mihrap çevresinde orman benzeşimi -avludaki, binanın arkadları ile uyum içinde olan ağaç sıraları böyle bir benzetmeyi daha önceden de akla getirir- daha da yoğun olarak ortaya çıkar. Arabesk süslemeli, birbirine geçmiş çok dilimli kemerler ağıyla sınırlanan bir maksure, dünyevi ün ve cennet temalarının birbirine karıştığı -ve cemaatin büyük çoğunluğunu dışarıda bırakan- taşlaşmış bir çiçek bahçesi oluşturur. Çarpıcı bir çeşitlilik ve karmaşıklığa sahip (teknolojik olarak Avrupa'nın geri kalan kısmında bu dönemde yapılan herşeyden daha üstün) bir dizi dilimli kubbe bu ihtişama uygun bir son oluşturur; güneşle ve göklerle ilgili, birbirine bağlı referanslar bunların etkisini daha da yoğunlaştırır. Caminin bu bölgesi doğrudan saraya bağlıdır ve halife unvanını oldukça kısa bir süre önce (928'de) sahiplenen bir hanedan için uygun bir mekan oluşturur. Kurtuba prensleri, ilahi takdir ile Müslüman dünyaya hükmettiklerini iddia eden Abbâsî halifelerine meydan okumuşlardır, bu cami de, bu meydan okumanın bir parçasıdır.

Kurtuba dışındaki Medinetü'z-Zahra saray-şehri de böyle bir anıt olabilir- çünkü Samarra'nın efsanevi ününün kısa sürede İspanya'ya ulaşmış olması muhtemeldir. Bu sarayın harikaları arasında cıva havuzları ve kuvars yer döşemeleri vardı. Ana girişin üzerindeki Roma



129, 130, 131. Hünkâr mahfili. Ulucami, Kurtuba: Maksura, 961-5. 356 adet yağ kandili, beyaz sütunlar ve kemerler, bu alçak tavanlı, geniş ve genellikle rahatsız edecek kadar kapalı ve sıcak olan cami sahnının klostrofobik karanlığını hafifletmekte başarılı olamayacaktı. Bu görece karanlığın ortasında, mihrabın etrafında cömertçe pencerelendirilmiş ve tonozlarla örtülmüş hünkâr mahfili öne çıkar. Işık, altın mozaiklerden yansır; bu bir ilahi aydınlanma simgesidir ve halife Cuma günleri imam olarak ışıltılı mihrabın önünde dururken, bu simgenin bir parçası haline gelir. Dönemin Akdeniz kültürünün bir ürünü olan mihrap, özellikle bu iş için malzemeleri ile birlikte Konstantinopolis'ten getirilen bir zanaatkârın eseridir.





Venüs'ü heykeli İslam uygarlığının Akdeniz mirasını hatırlatıyordu. Şehrin kurulmasından sonraki bir yüzyıl içinde bu malzemelerin çoğu yağmalanmıştı, ama kazılarda çok renkli sütunlarla inşa edilmiş divanhaneler ve hepsinden önemlisi, neredeyse abartılı bir derecede detaylı arabesk süslemeler işlenmiş stuko kaplamalar ortaya çıkarılmıştır. Bu, Mışatta cephesine özgü bir dildir (bkz. s. 35), fakat boyutları mimariden çok dekoratif sanatlara uyacak şekilde küçültülmüştür. Gerçekten de Medinetü'z-Zahra'da büyük boyutlu binalar bulunmaması şaşırtıcı fakat önemli bir göstergedir. Hükümdarlara özgü ihtişamın alışılmış unsurları burada da bulunur -üç kemerli törensel kapı, bol su kullanımı, hükümdarı yüceltmek üzere merkezi eksenin vurgulanması- fakat oran yoktur. Medinetü'z-Zahra yeterince büyüktür, fakat bütünlüklü bir plandan yoksun görünmektedir. Binalar dağınıktır ve hiç-

biri kayda değer derecede büyük değildir. Samarra mimarisinde son derece açık olarak görülen hükmetme iradesi burada yoktur. Bu belki de İslam dünyasında zevk için kurulmuş tek başşehirdir.

Bu da tümüyle uygun bir durumdur, çünkü uygar hayatın konforlarını sağlamak bakımından Kurtuba'nın Avrupa'da eşi yoktu. Evlerde sıcak ve soğuk su akardı, sokaklar geceleri aydınlatılıyordu, eğer vakanüvislere inanacak olursak, saray kütüphanesinde 400.000 cilt kitap vardı; bu dönemde Batı Avrupa'daki önemli kütüphanelerde kitap sayısı bine ancak ulaşabilmişti. Bunların ötesinde, bu metropolde Müslüman, Yahudi ve Hıristiyanlar Orta Çağ'da az bulunan bir uyum içinde bir arada yaşıyor, Berberiler, siyahlar ve Slavlar halifelerin muhafızlığını yapıyordu. Kurtuba kültürel zenginliğini büyük ölçüde bu çok kültürlü ve çok dinli ortama borçlu idi.

Fakat Bağdat'tan gelen gösteriş düşkünü bir misafir olan şarkıcı Ziryab'ın abartılı bir şekilde karşılanması ve kısa sürede zevk, kıyafet ve etiket konularında hakem haline gelmesi, birçok Kurtubalının İslam dünyasının diğer kısmından ayrı kalmanın rahatsızlığını hissettiklerini düşündürür. Ayrıca, üzerinde Bağdat'ta yapılmış olduğuna dair yanıltıcı bir yazı bulunan, aslında Orta Çağ İspanya'sında dokunmuş bir ipek kumaş günümüze ulaşmıştır. Bir saray aşkını hikaye eden *Hadisu Beyâz ve Riyâz* (Beyaz ve Riyaz'ın Hikayesi) isimli, Müslüman İspanya'dan kalan ve bilimsel konulu olmayan tek resimli yazmada da, Irak sanatına olan bağımlılık gözlemlenebilir. Bu yazma çoğunlukla on üçüncü yüzyıla atfedilmiştir. Genellikle siluet halinde resmedilmiş figürlerinin pozları ve hareketleri, bu dönem Irak'ından gelen resimli *Makamat* yazmalarında olduğu gibi, mim sanatından kaynaklanıyor gibi görünen kasıtlı bir yoğunluğa sahiptir. Her iki ekolde de, hikayenin dramatikliğini vurgulamak üzere figürlerin alışılmamış şekillerde yerleştirildiği görülür. Fakat İspanya yazmasının *Makamat* minyatürlerinin canlı, yırtıcı, sokak hayatını yansıtan dünyası ile tezat içindeki saray atmosferi, bahçelerden, su değirmenlerinden, çok dilimli kemerler, kare planlı kuleler ve köşklerden oluşan dünyası, Irak'ın değil, ud ve şiir diyarı Endülüs'ün ruhunu sadakatle yansıtır. Burada kadınlara önem verilmesi, onların kâtip, müzisyen, kütüphaneci ve şair olarak yansıtılması da, *Makamat*'ta resmedilen erkek-egemen topluma yabancıdır.

Mağrip'te ve Müslüman İspanya'da özel bir Kur'an tezhibi tarzı geliştirilmiştir. Kitaplar küçüktür; genellikle 20 cm karedir. Yazı, doğuda ağırlıklı olarak kullanılan bütün yazı tarzlarından belirgin bir bi-

132. Saray aşkı. Beyaz ve Riyaz'ın hikayesi. İspanya(?), 13. yüzyıl. Bu tür aşk öyküleri, eski Arabistan'ın 'Udhri şiirlerinden kaynaklanır: İdealize edilmiş, melankolik ve gerçekleşmemiş aşkları anlatırlar. Burada, entrika çevirmekte olan aracı, aşk acısı çeken gence biraz kuvvet vermeye çalışmaktadır.

çimde farklıdır, örneğin bazı harflerin şekilleri, noktaların yerleştirilmesi ve hareketlerde dikeyden çok yatay çizgilerin kullanılması gibi. Fakat bu tarzın ayırıcı özelliği harflerin kuyruklarının karmaşık bir çizgiler ormanı yaratacak şekilde abartılı olarak yazılmasıdır. Sure veya ayet başlıkları, modası yüzyıllar önce geçmiş olmasına rağmen Suriye Emevileri kaynaklı eski Kûfî hatla yazılmıştır. Harfler genellikle altınla, tezhipli çerçevelerin içine yazılmıştır. Bu son derece tutucu bir tarzdır ve pek az değişiklik geçirerek neredeyse modern zamanlara kadar kullanılmıştır. Tezhipli Kur'an'ların İslam dünyasının geri kalanında uzun zaman önce kağıda yazılmaya başlanmasına rağmen, burada on dördüncü yüzyıla kadar parşömen kullanılması da eşit derecede tutucu bir tavırdır. Mısır'da ve daha doğudaki bölgelerde üretilen Kur'an'larda olduğu gibi, yalnızca dört satır barındıran ve kelimelerin bir düzineden fazlasına yer bırakmayacak kadar geniş aralıklarla yerleştirildiği sayfalar bulunur; aynı zamanda her sayfasında yirmi satırdan fazla bulunan çok sık yazılmış Kur'an'lar da vardır. Bunlarda İslam dünyasının geri kalanında olduğu gibi, görsel, ritmik ve

belki ruhsal etkileri nedeniyle abartılı uzatmalar (meşk) kullanılır. Bu gelenek içindeki ayrı ekollerin saptanması konusunda pek az ilerleme kaydedilmiştir. Fakat bu sanatın on ikinci yüzyıl sonlarında ve on üçüncü yüzyıldaki önemli merkezlerinden biri Valencia şehridir. Buradaki sanatçılar tüm sayfayı kaplayan dinamik, neredeyse patlayıcı bir etkiye sahip çokgen desenler konusunda uzmanlaşmışlar, yazıları bunların arasına serpiştirmişlerdir. Cildin başına yerleştirilen ve cilt kapağı üzerinde de tekrarlanan bu desenlerin kötü güçleri uzaklaştırıcı bir etkiye sahip oldukları düşünülmüş olabilir.

Küçük sanatlarda Kurtuba halifeliğinin medarı iftiharı, fildişi oymacılığıdır. Bu pahalı malzeme üzerine çalışılan kısa fakat yoğun zaman, aynı dönemde Fâtımî sarayı için yapılan necef işçiliğini çağrıştırır. Objeler, fildişinin doğasına uyacak şekilde küçük boyutludur. Mücevher, esans ve krem konulmak üzere küçük kutular yapılmıştır. Üzerlerindeki kitabelerde Sultan Subh, Sultan el-Mugîre ve muhafızların reisi Ziyad bin Eflah gibi üst düzey saray erkanının adları geçer. Son zamanlarda yapılan araştırmalar bu tür parçaların çoğunun bir

133. Çok ciltli Kur'an'dan parşömen üzerine altın yazılı sayfa. Muhtemelen İspanya, 11. yüzyıl. Doğu Kûfî tarzında bulunan dramatik incelik ve kalınlık farklarının tersine, kamış kalem eşit kalınlıkta harfler yazacak şekilde kesilmiştir. İbn Haldun, Mağripli hattatların hat sanatını tek tek harfleri değil, kelimeleri yazarak öğrendiklerini belirtir. 27 x 22 cm.

şehzade dünyaya getiren saray kadınlarına hediye edildiğini, dolayısıyla ihtişamlarının önemli bir politik boyutu bulunduğunu ortaya çıkarmıştır. Kubbe şeklinde kapaklı silindir kutularda olduğu gibi, bazı örneklerde mimariye göndermeler gözlemlenebilir; hatta bir kapak üzerinde bulunan, açılmış kanatları üzerinde güneş ışınlı bir rozet bulunan kartal figürü gibi formların semavi bağlantıları araştırılabilir. Bu tür objelerin gövdeleri üzerinde deve, geyik, keçi gibi yaratıklar karşılıklı olarak yerleştirilmiştir; hakimiyet sembolizmi taşıyan grifon, fil, aslan, tavuskuşu ve kartallar, yine Suriye Emevilerinin süsleme tarzı ile bağlantılar sergileyen, yoğun bir şekilde oyulmuş arabeskler üzerinde boy gösterirler. Bu hayvanların çoğu saraya ait avlanma alanlarını çağrıştırmak üzere kullanılmış olabilir. Bu şekilde ima edilen büyük boyutlar bu küçük objelere etkileyici bir anıtsallık verir. Kullanılan diğer imgeler arasında, filler üzerinde haşmetle oturan hükümdarlar, av, çarpışma ve ziyafet sahneleri, müzisyenler, güreşçiler, bir başka deyişle, İslam sanatında ilk olarak Suriye Emevileri tarafından ortaya çıkarılan hükümdarlar dizgesinden esinlenilmiş imgeler vardır (bkz. s. 32). Bu kadar dar alanlar üzerine sığdırılan detay miktarı son derece çarpıcıdır. Orijinal olarak parlak tonlarla renklendirilmiş olan bu detaylı oyma, bu derece kıymetli bir malzemeye özellikle uygundur ve fildişinin mücevher ile olan bağlantısının altını çizer.

Bu sahnelerin çoğu inci dizileri ile ayrılmış ve düğümler kullanılarak birbirine bağlanmış daire veya rozetler içine yerleştirilmiştir. Bu açıkça dokumalardan alınmış bir unsurdur; ve biraz daha geç bir döneme ait çok sayıda bu tür dokuma mevcuttur. Kurtuba ve Sevilla'da tırâz atölyeleri bulunmaktadır; daha sonraları Almeria ve Malaga şehirleri ipeklileri ile ünlenmişlerdir. Malaga'da bulunan dutluklar hammaddenin hemen orada elde edilmesini sağlamıştır. Grifonlar, çift başlı kartallar, şahmaranlar, harpi ve sfenskler gibi fantastik hayvanlar ile aslanlar, antiloplar ve çeşitli kuşlar -kibirli tavuskuşları, kartallar, ördekler- gibi egzotik yaratıklar bu ipeklilerin süsleme repertuvarını oluşturur. Nadir bulunmaları ve dünyevi olmayan imgeler taşımaları bunları ideolojik güç simgelerine dönüştürür. Ancak birçok parça, hükümdara ait unvanları sıralayan kitabelerle veya, bir aslanı bıçaklayan avcı ya da avını yakalayan kartal gibi imgelerle, hakimiyet temasını daha açık yansıtır. Bu temaların bazılarına Kurtuba halifeliğinin taş heykelciliğinde, örneğin şimdi Jativa, Gırnata ve Marakeş'te bulunan oluklarda da rastlanır. Pisa'daki, yüzyıllar boyunca şehrin ka-

tedralinin cephesinde bir zafer işareti gibi sergilenen bronz grifon muhtemelen on birinci yüzyıl başlarında Müslümanlara karşı düzenlenen saldırılardan birinde savaş ganimeti olarak kazanılmıştır. 1.07 metrelik yüksekliği ile İslam metal işçiliğinin en büyük hayvan heykelidir ve aşılması zor bir teknikle yapılmıştır. Fakat melez formu ve üzerini kaplayan süslemeler -bu özelliklerin her ikisi de doğallıktan uzaktır- Müslüman sanatçıların temsili heykel konusundaki rahatsızlığını açığa vurur. Bu grifon orijinal olarak bir sarayın veya bir taht odasının kapısını koruyan bir çift hayvandan biri olabilir. Arka kısmında bulunan dokuma örgeleri ve üzerindeki yazıların tarzı, İspanya'da yapılmış olduğunu düşündürür.

134. (solda) "Ben misk, kâfur ve amber için bir hazneyim." Üzerinde, Halife II. al-Hakam'ın iki oğlunun Bask'lı annesi Sultan Subh ("Gündoğumu") için yapılmış olduğu yazılı fildişi kutu, 353/964. Yazı tarzı ve matkabın çok kullanılması arkaik Suriye unsurları arasındadır.

135. Törensel av. Hükümdar Mansur'un oğlu Abdülmelik için yapılan ve onun "belirli ölüm vaktinin ertelenmesini" dileyen 1004-5 tarihli fildişi kutudan, aslanların saldırdığı avcıyı gösteren detay. Başka hiçbir eserde rastlanmayan sayıda, on üç zanaatkârın imzalarını taşımaktadır (burada "Hayr'ın işi" yazısı görülmektedir).

136. (yukarıda) St. Thomas -à- Becket'in giymiş olabileceği bir kumaş. 1116'da İspanya dokuma endüstrisinin merkezi olan Almeria'da yapılmıştır; İslam uygarlığında, üzerinde hem tarihi hem de üretim yeri yazılı olan en eski dokumadır. Bir ayin cübbesine dönüştürülmüştü ve rivayete göre, kıyafetine düşkün olan bu azize aitti. Açık mavi ipek üzerine altın iplik ile 40 kadar madalyon işlenmiş, bunlarda hayvanlar, kuşlar, efsanevi yaratıklar ve saray hayatı sahneleri betimlenmiştir.

137. (sağda) Tılsım. Pisa Grifonu. Muhtemelen İspanya, 11. Yüzyıl. Klâsik dünya, eski Yakın Doğu, Orta Çağ İtalya'sı veya Çin'de yapılan bazı bronzlardan çok daha küçük olmasına karşın, İslam uygarlığında üretilen en büyük bronz figürdür. Birçok yaratığın değişik kısımlarından oluşturulmuş bir fantezidir ve abartılı formu bir heykel hissi uyandırmaz. Kötülükleri kovmak üzere bir çeşmenin ya da bir kapının iki tarafında, kaideler üzerinde sergilenen bir çiftin teki olabilir. Y. 107 cm, u. 87 cm.

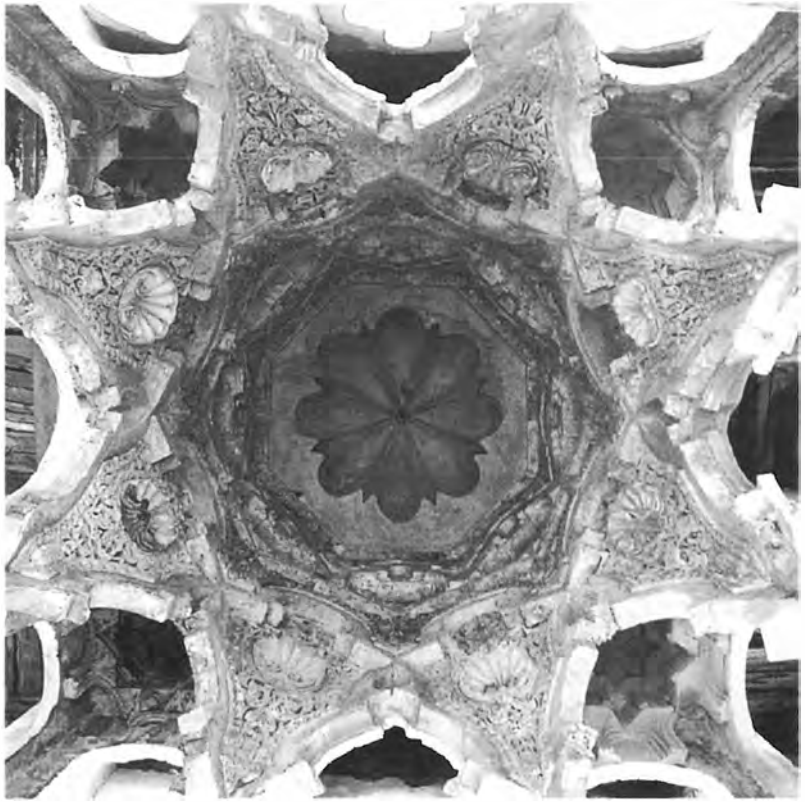
Kurtuba sanatının otoritesi ve prestiji o derece yüksektir ki, bu sanat İberia'daki çeşitli küçük beyliklerin sanatını da etkilemiş ve bu etki Kurtuba halifeliğinin düşüşünden çok uzun bir süre sonra, ülke birbiri ile savaş halinde pek çok küçük devlete bölündüğünde dahi devam etmiştir. Bu nedenle Toledo'daki 999 yılına tarihlenen Bâbu Merdûm Camisi bazı bakımlardan, özellikle de geçmeli kemerlerden oluşan cephesi (muhtemelen Kurtuba Camisi sahın cephesinin basitleştirilmiş bir şeklidir) ve her biri farklı dokuz adet kaburgalı ve örgeli tonozu ile Kurtuba Ulucamisi'nin bir minyatürüdür. Geçmeli kemer teması, Sarakusta'daki El-Câferiyye adı ile bilinen Benî Hud sarayında da bulunur, fakat burada, özellikle de taht odasında ve küçük mescitte baş döndürücü bir karmaşıklık ile kullanılmışlardır. Mimari ve süslemede güzelliğin doruğu sayılabilecek bu ikinci bina, Kurtuba'daki mihrap alanının tam bir devamıdır. İspanya'da pek az kalıntısı bulunan bir dönemin eseri olması ve bu nedenle Medinetü'z-Zahra ve Elhamra arasında bağlantı kurması bakımından özel bir öneme sahip olan saray da, Emevi Suriye'sinin İslami İspanya'yı ne derecede etkilemiş olduğunu bir kez daha gözler önüne serer. Merkezi olarak yerleştirilmiş anıtsal bir kapıya ve birden fazla burca sahip dış duvarların, sekizinci yüzyıl çöl saraylarından kaynaklandığı açıktır. İslami İspanya'daki pek çok başka ka-

138. Kıtalararası bağlantılar. Toledo, Bâbu Merdûm Camisi, 999-1000. Mütevazı bir şekilde tuğla ve moloz taşı ile inşa edilmiş ve sonradan kiliseye çevrilmiş olan bina, muhtemelen bir Bağdat prototipinden alınan ve bu dönemde İslam dünyasının büyük bir kısmına yayılmış olan dokuz bölümlü cami tipinin bir örneğidir. Birbiri içine geçmiş atnalı kemerler bu yapıya İspanya'ya özgü bir hava vermektedir.

139. İslama özgü rokoko. El-Câferiyye, Sarakusta, güney kapısı, 1050'den sonra. Benî Hud hanedanının 1080'de tamamlanan sarayı şimdi özerk Aragon parlamentosunu barındırmaktadır. Yapısal işlevlerinden arındırılarak dantelsi süslemeler arasına yerleştirilmiş küçük sütunlara dikkat ediniz. Kısmen matematik teorisi, kısmen de geometrik düşünce ürünü olan bu desen kasten okunması zor hale getirilmiştir, çünkü çok daha büyük bir desenin yalnızca küçük bir parçası görülebilmektedir.

le de bu şekli taklit eder; fakat bunun nedeni öncelikle askeridir. Kuzey Afrika'da ise (Aşir veya Rakkada'da olduğu gibi) bu kalelerin saray mimarisi ile olan bağlantısı devam etmiştir. Endülüs'ün mimari sözlüğü -at nalı kemerler, kalın yuvarlak silmeler, kaburgalı tonozlar, geçmeli arkadlar- kuzeyin Hıristiyan mimarisinde de kullanılmış, hatta Pirene'leri aşarak güneybatı Fransa'nın Romanesk kiliseleri üzerinde, örneğin katedral kapısının dahi bozulmuş Kûfî benzeri yazılar taşıdığı Le Puy'da, izler bırakmıştır.

Kurtuba halifeliğinin çöküşü ile ortaya çıkan boşluk kısa sürede ve beklenmedik bir güç tarafından doldurulmuştur. Yeni İslamlaşan Batı Afrika'nın derinliklerinde, bugün Senegal olan topraklarda, püriten bir hareket hız kazanmıştı. Bu hareketin takipçileri kendilerini cihat (kutsal savaş) idealine adamışlardı. Cihadı, sınır boylarında bulunan surlarla çevrili kamplardan (ribatlar) yönetmekte idiler. Bu nedenle bunların hanedanı Murabıtlar (ribat insanları) ismini taşır. Kuvvetli dindarlıkları Kuzey Afrika Berberilerini cezbetmiş, bunların geniş çaplı desteği ile İspanya'ya ulaşıp yarımadada uzun zamandır kay-



140. İslama özgü barok. Marakeş, Kubbat al-Barudiyyin, 1106 ve 1142 arası, kubbe içi. Kurtuba tonoz geleneği (bkz. resim 130) artan süsleme ve açık planlı tasarımın getirdiği yeni bir hafiflikle zenginleşmiştir.

bedilmiş olan toprakları bir süre için kontrolleri altına almışlardır. Fakat özellikle kuvvetli püriten eğilimleri görsel sanatlar konusunda pek az üretimde bulunmalarına neden olmuştur. İspanya'da inşa ettikleri dînî yapılar tamamen yok olmuştur. Bu kaybın ciddiyeti, Mağrip'in başka bölgelerindeki mevcut eserlerine bakarak anlaşılabilir. Bunların en önemlileri Cezayir (1097'den itibaren) ve Fas (büyük kısmı 1135) Ulucamileri ve bir zamanlar Marakeş Ulucamisi'nin bir parçası olan (muhtemelen bir çeşme yapısı olan) bir köşktür.

141. İslami karşı-saldırı. Rabat, Hasan Camisi, kule, 1199. Bitirilmemiştir, fakat muhtemelen feneri ile birlikte 85 metreye ulaşması planlanmıştır. Dev boyutları İspanya'da ilerlemekte olan Hıristiyan fetihlerine simgesel bir cevaptır. Dışı taş, altı adet tonozlu oda barındıran içi ise tuğladır.

Özellikle son iki anıt, Murabıtlar'ın mimarlarının Endülüs'ten miras aldıkları ve orada uzun bir geçmişe sahip olan geçmeli kemer ve kaburgalı tonoz gibi motifleri ne kadar canlılık ve hayal gücü ile dönüştürdüklerinin bir göstergesidir. Kurtuba'nın mirası İspanya'da mekansal değerlerin giderek daha az belirleyici olduğu küçük boyutlu ve detay ağırlıklı binalarla israf edilirken (Sarakusta'daki El-Câferiyye sarayı buna bir örnektir), Fas ve Marakeş'teki binalar ulaşılması zor bir enerji ile doludur ve başarılı bir üç boyutluluğa sahiptir. Mekan dinamik bir şekilde oluşturulmuş, daha önceleri birbirinden ayrı tutulan süslü kemer biçimleri ve dekoratif tonozlar bir araya getirilerek, mukarnasın özellikle Mağrip'e ait bir çeşidi oluşturulmuştur. Bu mukarnas sistemlerinin belirleyici özelliği, bu dönemde Irak ve Suriye'de kullanılan mukarnas örnekleri ile tezat teşkil edecek şekilde, bina dışının iç düzenleme hakkında hiçbir ipucu vermemesidir. Ayrıca Fas'da, aynı dönemde yapılan Palermo'daki Capella Palatina ve Cezayir'deki Benî Hammad Kalesi'nde de olduğu gibi, mukarnas tonoz dikdörtgen bir mekan üzerine inşa edilmiş, dolayısıyla kubbe olarak yorumlanmamıştır. Bunun yerine, görsel olarak bir asma tavan etkisi yapar. Doğu İslam dünyasındaki benzerlerinden çok daha gelişmiş bir tasarıma ve karmaşıklığa sahiptir. Fas Ulucamisi'ne bitişik olan Ölüler Camisi'nde, Marakeş'teki çeşmede olduğu gibi, farklı dilimli ve kıvrımlı kemer şekilleri heykelsi bir tarzda, birbirleri ile tezat içinde güçlü ritimler oluşturmak üzere kullanılmıştır. Böylece, binaya canlılık veren süsleme değil mimari biçimler olmuştur.

Muvahhidler'in gelişi, Sevilla, Rabat ve Marakeş'te inşa edilen ulucamilerden de anlaşıldığı gibi, mimariye yeni bir canlılık getirmiştir. Bu camilerin belirleyici özelliği, tasarımlarındaki püriten basitliktir; bu özellik, kıble eksenindeki dolgun dilimli kemer profilleri ile beklenmedik bir şekilde kırılır. Bu camilerde kapalı kısım büyümüş, buna karşın avlu dramatik bir ölçüde küçülmüştür. Her birinde bir açıklık veya bir arkad gibi tek bir ünitenin ölçülü tekrarı ile belirlenmiş vistalar ve sonsuz bir mekan hissi yaratma isteği gözlemlenir. Bina dışının basitçe, yalnızca nişlerle detaylandırılması da, cephelere iç mekanın sadeliği ile uyum içinde bir çıplaklık kazandırır. Bu üç caminin kuleye benzeyen kare minarelerinin oluşturduğu tezat böylece daha da çarpıcı hale gelir; bu minarelerin hepsi ezici bir zenginlikle süslenmiştir, üçü de on ikinci yüzyılın son onyıllarında inşa edilmiş, üçünde de caminin binasının alçaklığı minarelerin boylarının daha da uzun olduğu yanılsamasını yaratmıştır. Her üç binada da kulenin

142. İspanya'nın uzun gölgesi. Tilimsân, Ulucami, mihrap, minber ve kubbe, 1135-6. Cüce arkadlar, dilimli, birbirine geçmiş ve atnalı kemerler, kaburgalı kubbe ve iki renkli duvar işçiliği Kurtuba Camisi'nin Mağrip dînî mimarisinde oynadığı merkezi rolü göstermektedir. Binayı yaptıran Ali b. Yusuf b. Taşfin Tilimsân'da çalışmak üzere Endülüs'ten zanaatkârlar getirtmiştir. Fakat bugün, pahalı cam mozaiklerin yerini ucuz boyalı stuko almıştır.

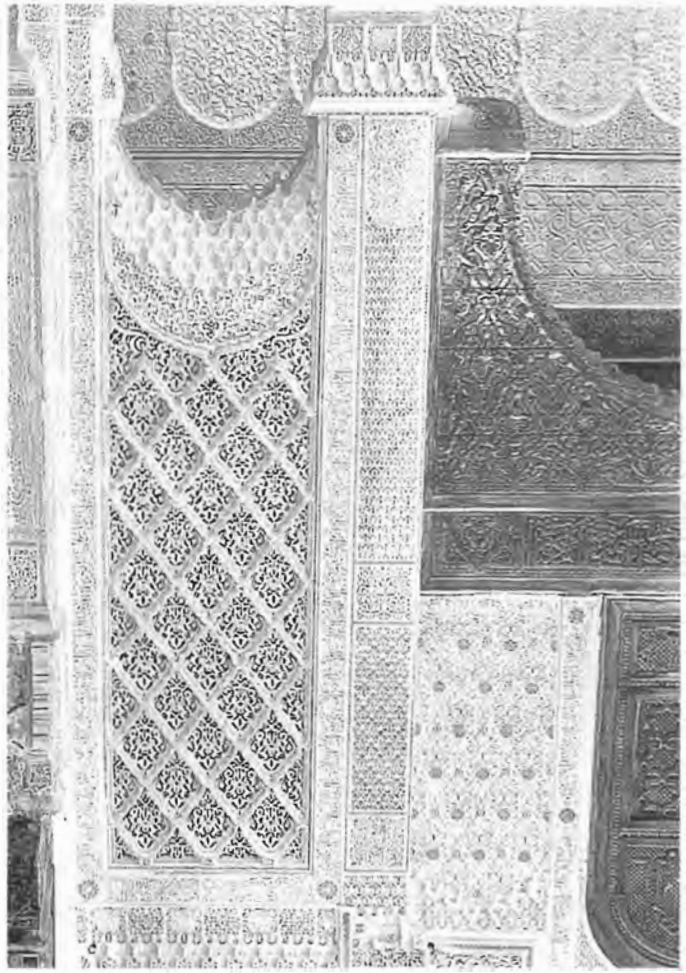
her yüzüne detaylı pencereler açılmıştır (minarenin içi birbiri üzerine yerleştirilmiş ve bir rampa ile birleşen tonozlu odalardan müteşekkildir) ve bunların her biri taş kabartma ile yapılmış kafesli süslemelere sahiptir.

Fakat Muvahhidler'in camilerinin, hatta geç dönem Mağrip mimarisinin şaheseri, Muvahhidler'in Marakeş yakınlarındaki başşehri olan Tinmal'in camisidir. Burada da yalınlık ve süslemecilik nefes kesici bir şekilde yan yana getirilmiştir. Ziyaretçinin bakışları sonsuzca uzanan düz duvar yüzeylerinden, detaylı oymalar taşıyan sütun başlıklarına kayar -belirtmek gerekir ki, İslam mimarisinin bütünü içinde en karmaşık sütun başlıkları Marakeş'te, Muvahhidler'in yaptırdığı Kutubiya Camisi'ndedir. Tinmal Camisi'nin diğer göze çarpan özelliklerinden biri, minarenin mihrabın arkasına, caminin arka duvarında kuvvetli bir çıkıntı oluşturacak şekilde yerleştirilmiş olmasıdır (bu, kısa bir süre sonra Cezayir ve Sale Cami'lerinde de tekrarlanacak önemli bir yeniliktir). Bununla birlikte üçer kapıdan oluşan iki çıkıntı ve

143. Hanedan Camisi. Muvahhidler'in başşehri olan Tinmal'de, kendini "halife" ilan eden Abdülmümin 1153'te Kurtuba Camisi'nin küçük bir örneğini yaptırmıştır. Yalnızca 48 x 43 m boyutlarındadır.

üç adet kubbeli bölme, kıble duvarının ortasını ve iki köşesini belirgin hale getirir. Bu Mağrip'e özgü, diğerlerinden daha geniş olan orta nefin kıble duvarına paralel sahın ile kesişmesiyle oluşan T-planlı caminin özelliklerinden biridir. Bu sahının tonozları, iç mekanın diğer kısımlarında olduğu gibi kıble duvarına dik değil, paraleldir. T'yi teşkil eden alan, caminin geri kalanından süsleme temposundaki hızlı bir artışla ayrılır; bunu uygulanmış süslemede, kemer profillerinde ve tonozlarda gözlemlemek mümkündür.

Muvahhidler'in düşüşü daha küçük beyliklerin oluşmasına yol açmış, bunlardan üçü, Faslı Merînîler (1217-1465), başkentleri Tilimsân olan Batı Cezayirli Zayyaniler (1236-1555) ve Doğu Cezayir ve Tunuslu Hafsîler (129-1574) Geç Orta Çağ boyunca Mağrip'i egemenlikleri altında bulundurmuşlardır. Her üç hanedan da sanat hâmiliklerini mimariye odaklamışlar, seramik, dokumacılık, metal işçiliği gibi diğer sanatların çoğu bu dönemde zanaat aşamasından öteye geçememiştir. Merînîler'in medreseleri özel bir dikkate layıktır; bu binalar tutucu, dindar elit tabakanın yaydığı, Fas, Taza ve Marakeş gibi şehirlerde yaygın olan gelenekçi İslamı yansıtır. Buna karşın kırsal alanlarda etkili olan popüler İslam, azizlerin, dînî birliklerin ve Pey-



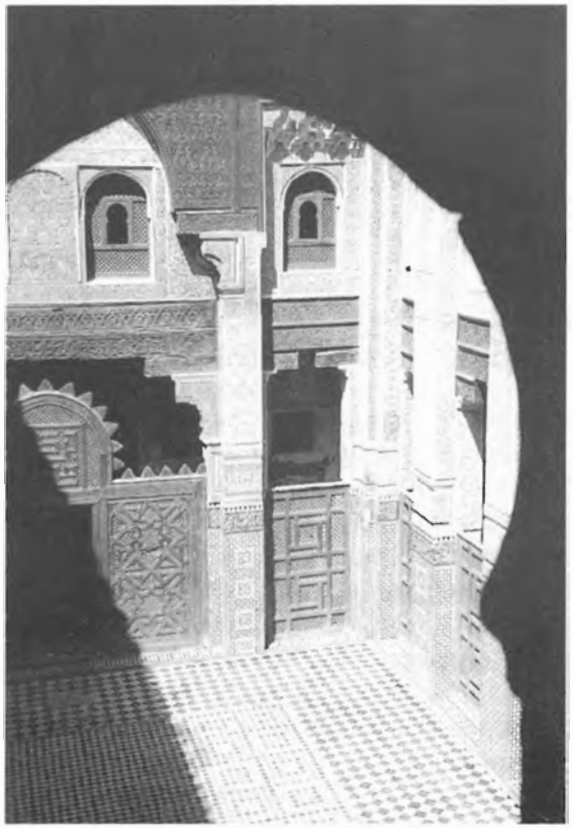
144. "Gelişigüzel dizilmiş doğu incileri". Fez, Attarin Medresesi, 1323. Duvar, farklı oranlara, malzemelere, desenlere, dokulara, renklere ve derinliklere sahip bir dizi panel içeren bir tür resim galerisi gibi tasarlanmıştır (alt kısımdaki çini kaplama da aynı anlayışı yansıtır); bunları bütünlüklü bir kompozisyon içinde birleştirmek için pek çaba harcanmamıştır.

gamber'in haleflerinin kutsanmasında ve tarihleri kesin olarak belirlenemeyen mütevazı ölçülerdeki sayısız mabet ve türbe inşaatında ifade bulmuştur. Bunun tersine, medreselerin çoğunun inşa tarihleri bilinmektedir ve bu yapılar çiniler, ahşap oymalar ve detaylı stuko süslemelerle gösterişli bir şekilde dekore edilmişlerdir. Standart plan iki katlı bir yapı ile çevrilmiş havuzlu bir avludan oluşur. Alt katta sınıflar ve mescit bulunur; tüm bu görsel ihtişamdan oldukça ayrı kalan üst katta ise medrese öğrencilerinin çıplak, rahatsız ve kalabalık hücreleri vardır.

On altıncı yüzyıldan itibaren, Mağrip'in büyük kısmı Osmanlı egemenliği altına girmiş ve yerel karakterini büyük ölçüde kaybetmiştir. Yine de Cezayir'deki Balıkçılar Camisi gibi büyük boyutlu Osmanlı

camilerinin çevresinde, çeşmeleri, boyalı ve aşıkyollu ahşap kafesleri, kapıları ve aşıkyollu (maşrabiyya) pencereleri ve parlak renkli çinileri ile çok daha hafif bir atmosfere sahip bir ev mimarisi oluşmuştur.

Müslüman İspanya tarihinin ve sanatının Geç Orta Çağ'lardaki durumu farklıdır. 1212'de Las Navas de Tolosa'daki Hıristiyan zaferi, bunu takiben Kurtuba ve Sevilla'nın kaybedilmesi, İslam uygarlığının İspanya'daki geleceği bakımından bir felaket olmuştur. Fakat, Sevilla'daki, birçok bakımdan Elhamra'nın basitleştirilmiş bir kopyası olan Alkazar örneğinde (bu yapı Zalim Pedro tarafından 1364'te yeniden inşa edilmiştir) veya Manises lüster seramiklerinde görüldüğü gibi, Müslümanlar sanat ve zanaat geleneklerini Hıristiyan hâmiliği altında da sürdürmüşlerdir. Bütün olumsuzluklara rağmen tek bir Müslüman beyliği, Hıristiyan komşuları ile vardığı küçük düşürücü anlaşmalar sayesinde varlığını sürdürmeyi başarmıştır: Bunlar Gırnatalı Nasrî-



145. Okul hayatı. Fez, 'Attarin Medresesi: 1323'de Merînî sultanı Ebû Said tarafından yaptırılmış ve vakfedilmiştir, sultan temel atma sırasında hazır bulunmuştur. Birçok durumda müderrisin kendi evinin medrese olarak kullanılması, buradaki küçük boyutlara ve samimi ev ortamına yansımıştır. Binanın muhteşem ve büyük oranlı kamu yüzü ile gözden ırak öğrenci odalarının çıplaklığı arasındaki tezat çarpıcıdır.

146. Samarra süslemesinin son yılları. Mansuriye'deki tamamlanmamış Merînî sarayından mermer sütun başlığı, Cezayir, 14. yüzyıl başları. Eğri kesimli taşla yapılan bu tür sütun başlıkları Samarra'nın eğri kesimli tarzını (bkz. resim 27) ve zengin oymaları, başına buyruk kıvrımları ile Muvahhidler'in tarzını çağrıştırmaktadır. Mağrip'te egzotik kemer biçimlerine duyulan ilgiyi hatırlatır.

ler'dir (1232-1492). İspanya'da İslam'ı ve İslam medeniyetini, bunlarla birlikte Arapça'yı iki buçuk yüzyıldan uzun bir süre boyunca korumuşlar, bunu da öyle bir canlılık ve başarı ile yapmışlardır ki, Arapça bir deyişe göre "Cennet göklerin Gırnata'nın üzerinde olan katıdır."

Bu beylik, küçüklüğüne ve sürekli tehdit altında bulunmasına rağmen, Müslüman İspanya'nın diğer yerlerinden mültecileri kabul etmiş, saraya tarihçi ve âlimler, filologlar ve coğrafyacılar, hepsinden de önemlisi şairler kabul edilmiştir. Şehrin Nasrîler döneminden kalan bazı sokak, hamam, han, ev, medrese ve çarşıları, hatta sonradan kiliseye çevrilmiş camileri ve bunların minareleri halen ayaktadır. Ülkenin zenginliği kısmen tarıma, kısmen de dokuma ve lüster seramik gibi ürünlere bağlıdır. Gırnata sanatının, Orta Çağ İslam dünyasının başka bölgelerinde bulunmayan çeşitli obje ve teknikleri içeren geniş yelpazesi oldukça etkileyicidir. Bunlar arasında yazı masaları, oyma fildişi ve gümüş kutular, mücevherat, gem ve dizginler, tören miğferleri, mine işi ile süslü kılıçlar ve kılıç kınları, ajurlu metal cami kandilleri ve muhteşem bir dizi dokuma vardır: Duvar halıları, yastık kılıfları, pelerinler, halılar, bayraklar, örtüler ve perdeler. Bunlar Müs-

147. Cihat simgesi. 1212-50 tarihli bu Muvahhid bayrağının üzerinde "Şeytan'dan kurtuluşu Allah'ta bulurum" yazılıdır. Yazılar arasında cihatta başarılı olanlara cenneti vaat eden âyetler (Kur'an 61:10-12) vardır. İkonografik olarak, merkezdeki tılsımlı yıldız ve başka göksel motifler, bu dönem Kur'an'larının başlık sayfalarını andırmaktadır.

148. (karşıda) Hıristiyan kontrolü altında bir Müslüman tekeli. Kısaltılmış Arapça yazılar içeren ("sağlık" kelimesi tekrarlanmıştır) Valencia yapımı lüster tabak, 14. yüzyıl başları. Krallık ve dükalık envanterleri ve başka kaynaklar, detaylı sipariş dökümleri ve dönem resimleri bu seramiklerin bütün Avrupa'da ne kadar arandığını göstermektedir. Müslüman sanatçılar daha çok Hıristiyan topraklarda çalışmışlardır; 1458'de Juan Murci isimli biri Napoli ve Valencia hükümdarları için 200.000 parça çini siparişini yerine getirmiştir. Madalyonlar Valencia seramiklerindeki armaların işlevini hatırlatmaktadır.

lüman İspanya'da dokumacılığın daha önceki üretim merkezlerinin kaybedilmesinden etkilenmeyerek canlılığını ve yenilenme gücünü sonuna kadar koruduğuna yeterli kanıt teşkil eder. Daha önceki yüzyıllarda Akdeniz dünyasının her yerinde lüks dokuma tasarımının vazgeçilmez unsuru olan hayvanlı armalar yerine, İslam kültüründen kaynaklandıklarını açıkça ortaya koyan motifler tercih edilmiştir. Bunlar arasında birbiri içine geçmiş, sonsuzluk düşündüren motifler, dişli şekiller, "Güç Allah'ındır" ve "Efendimiz Sultan'a Şan ve Şeref" gibi cümleler içeren kitabeler kadar, "Ben zevk için yapıldım, zevk için varım" gibi daha hafif mesajlar taşıyan yazılar da vardır. Bu lüks dokumaların ne derece yaygın oldukları dînî temalı Orta Çağ İspanyol ve Portekiz resimlerinde sıklıkla bulunmalarından anlaşılabilir. Demek ki, İslami dokumalar zenginlik ve otorite ile eskiden beri olan bağlarını sonuna kadar korumuşlardır.

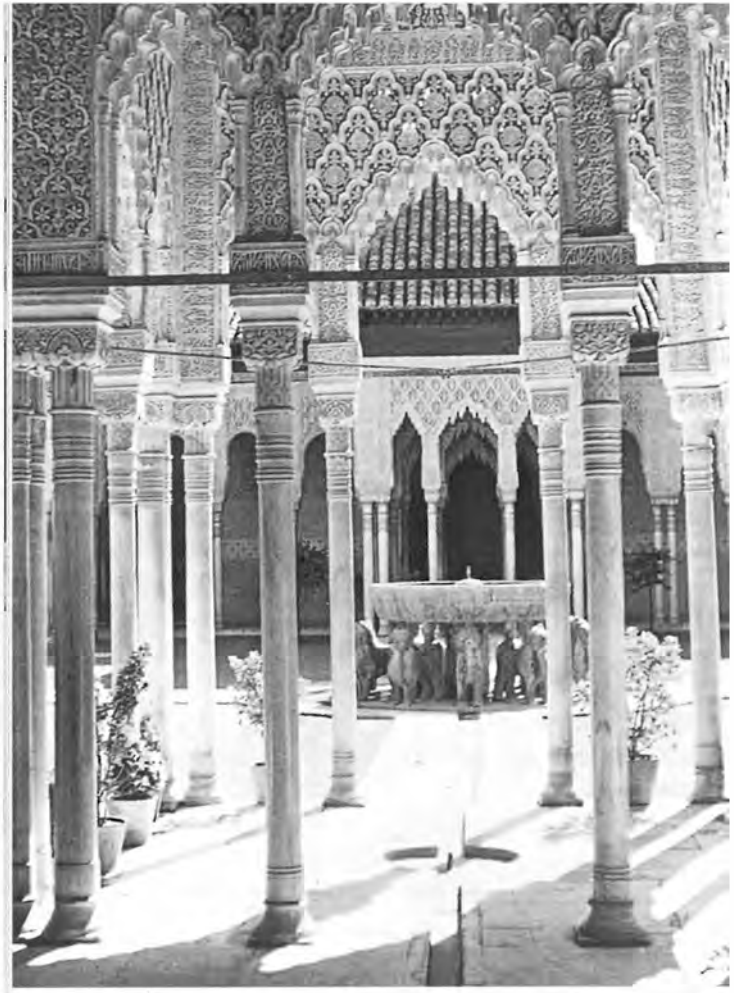
İspanyol lüster işleri de benzer çağrışımlar taşır. Bunlar Manises, Paterna ve Malaga (majolika buradan gelmektedir) gibi merkezlerde yapılmış, genellikle Hıristiyan hâmiler için batı armaları ve "Ave Maria" gibi Hıristiyan temalı yazılarla süslenmiş ve özellikle büyük tabaklar ve eczacı kavanozları (albarellos) halinde yaygın olarak ihraç edilmiştir. Fakat bu teknikte üretilen seramiklerin en önemlileri, yalnızca Gırnata'da üretilen bir tür olan ve Elhamra vazoları denilen dev kaplardır. 1.20 metreden uzun olan, amforalara benzeyen bu kaplar, lüster veya lüster ve mavi sırla kaplanmış, dekoratif saplarla süslenmiştir. Bazılarında kötülüklere karşı koruyucu gücü olduğuna inanılan hams veya kutsal el motifi bulunur. Bu motif, bu kaplara korunması gereken bir şey (şarap? yağ? parfümlü su?) konulduğunu düşündürür. Bu seramiklerin yalnızca boyutları bile çömlekçiler için esaslı bir teknik zorluk oluşturmuştur; en olumlu şartlarda bile lüster seramik-

lerin fırınlanması zor bir işlemdi ve bu kadar büyük parçaları alabilecek büyüklükte bir fırında sabit ısı sağlamak zordu. Bu nedenle bu parçalarda dengesiz fırınlama izleri bulunur. Birçoğunda tek bir kelime, "mülk" (güç, "el-mülk", aynı zamanda bir Kur'an suresinin adı) bir mantra gibi, gövde etrafında kapalı bir daire şeklinde tekrarlanmıştır. Bazı vazolar ise sağlık, iyi şans, zenginlik, zevk dilekleri taşıyan yazılarla veya "Güç Allah'ındır" cümlesi ile süslenmiştir. Bazıları övgü dolu sözcüklerle kendi kendilerine hitap ederler; bu, İspanya İslam sanatının geç dönemlerinde yaygın bir gelenektir. İslam dünyasında lüks seramiklerin bu en büyük ve gösterişli örneklerinin Müslüman dünyanın sınırına yerleşen, hızla yok olmaya mahkum küçük bir beylik tarafından üretilmiş olmasında ironik ve acıklı bir yan vardır.

149. "Sanatçının eli beni ipek bir elbise gibi işledi." Kanat-saplı lüster vazo. Malaga, 1400 civarı. Burada, seramik mimariye yaklaşmaktadır. İspanya lüsterlerinin tipik özelliği olan altın ve mavi renkler için dönem metinlerinde "yaldızlı" ve "gümüşlü" terimleri kullanılmıştır. Farklı boyutlarda, tiplerde ve renklerde Arapça yazılar, aynı mesajı tekrarlamaktadır: el-yümn ve'l-ikbal, "kısmet ve zenginlik". Karşılıklı hayvanların altındaki stilize edilmiş Hayat Ağacı cenneti çağrıştırmaktadır. Y. 135 cm.

Yüzyıllar boyunca birçok tamir görmüş olmasına rağmen, Orta Çağ İslam dünyasından günümüze gelebilen tek saray olan Elhamra için de benzer şeyler söylenebilir. Bu bir saraydan çok, Gırnata'ya hakim bir tepenin üzerine kurulmuş, surlarla çevrili bir hükümdar şehridir. Aşağıda Darro nehri akar, uzaklarda ise Sierra Nevada dağları görünür. Orijinal olarak bu külliye altı saraydan oluşuyordu; bunlardan beşi, ayrıca birçok ikincil bina ve bahçe günümüze ulaşabilmiştir. Nasrî sanatının pek çok başka eseri gibi, Elhamra da zarif, bazen fazlaca inceliklidir ve büyük bir ustalıkla gerçekleştirilmiştir. Edebi kaynaklar İspanya'daki Müslüman bahçe mimarlarından söz ederler; bu onların eseri olmalıdır. Elhamra her noktasında doğanın gücünü kullanır: Hareket halinde olan -damlayan, akan, şelaleler oluşturan, fışkıran- veya durgun, sakin yüzeyler oluşturan su; dikkatlice kesilmiş ağaçlar ve çalılıklar; alçaltılmış çiçek tarhları, bir pencerenin çerçevesinden dağların veya bahçelerin beklenmedik bir görüntüsü veya daha da iddialı bir tarzda, tüm manzarayı gözler önüne serecek şekilde yerleştirilmiş pavyon ve teraslar ve hepsinden öte, ışık. Eğimli girişler, gölgeli iç mekanlara yöneltilen ışık huzmeleri, birdenbire parlak güneş altındaki bir avluya açılan loş koridorlar, sakin havuzlardan veya parlak çinilerle kaplı duvarlardan gelen yansımalarla, Elhamra ışık ve karanlık tezatlarını özenle kullanır.

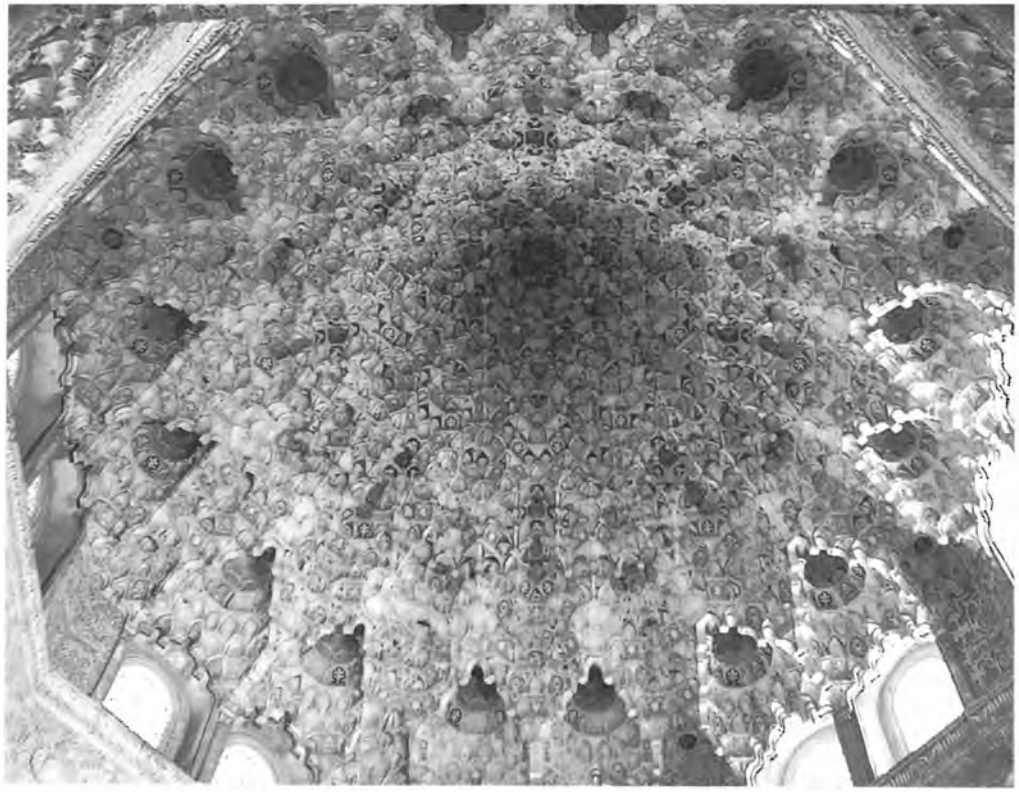
Sık sık gerçekleşen yıkımlar ve (mimari tarzı değiştikçe gelip giden) yeni inşaatlar, ziyaretçileri hükümdara ait mekanlara doğru yönlendiren dikkatle tasarlanmış törensel izleği bozmuştur. Sarayın ana unsurlarının çoğu 1333 ve 1391 yılları civarına tarihlenir. Bunlardan ikisi önemlidir. Daha erken tarihli olanı, Comares sarayıdır. Giriş cephesi muazzam büyüklükte, taşlaşmış bir Nasrî dokumasını andırır; şaşırtıcı derecede karmaşık ama yine de iki boyutlu olan süslemesi sağda ve solda kapılar ve çok sayıda pencere ile detaylandırılmıştır. Her iki taraftaki kör duvarlar dikkati merkez üzerinde yoğunlaştırır; sultan burada, üç basamakla yükseltilmiş tahtında adalet dağıtmaktadır. Doğuda Sefirler Odası, dantelsi ve hafif mimarisi paradoksal bir şekilde, süssüz duvarları bir çıplak güç metaforu olduğuna şüphe bırakmayan bir kale burcunun içine yerleştirilmiş bir divanhane vardır. Tavanı İslami evren anlayışındaki, üzerinde Tanrı'nın tahtının bulunduğu cennetin yedi katının şematik bir temsilidir. Böylece Tanrı'nın himayeci gücü, aşağıdaki tahtta oturan dünyevi temsilcisine, yani hükümdara verilmiştir. Bu salonun yakınında sultanın özel odaları, ayrıca İslami hukukun izin verdiği sayıda olan dört karısı için dört da-



150. Kendi reklamını yapmak. "Bu havuz benzersizdir! Yüce Allah dilemiştir ki, şahane güzelliği başka her şeyden üstün olsun". Aslanlı Avlu, Elhamra, 1375 civarı. Aslanlar bir 11. yüzyıl sarayından alınmıştır; su fışkırtıyor, bu saklı köşede huzur veren bir ses oluşturuyorlardı. Mimari, bu halkalı, kalem gibi sütunların alçalıp yükselen ritimleriyle bir müziğe dönüşüyordu.

ire bulunuyordu; her daire iki katlı idi ve yazlık ve kışlık kısımlara sahipti. Fakat Comares sarayının en büyük ve en güzel manzaralı kısmı, merkezinde kokulu otlarla çevrili bir havuz bulunan Mersinli Avlu'dur. Bu avlu külliyeye merkezi bir eksen sağlar, su ise bir yandan serinletici bir etki yaparken, diğer yandan çevredeki yapıların yansımalarını taşır.

Elhamra'nın en ünlü kısmı Mersinli Avlu'ya dik açı ile yerleştirilmiş olan Aslanlı Avlu'dur. Bu aslında hükümdarın eğlenmesi için yapılmış, bir gölgeliği ve bahçeli bir avlusu olan klâsik bir villadır. Avlu belki mevsimleri, belki de dünyanın minyatür bir halini düşündürmek üzere, dörde bölünmüştür; ortada Süleyman'ın Tapınağının izlerini taşıyan Aslanlı Çeşme durmaktadır. Yine ana eksenler üzerine



151. İbn-i Zemrek, bu mukarnas tonoz için "göklerdeki yıldızlardan üstündür" diye yazmıştır; Elhamra'da Kızkardeşler Kubbesi, 1380 civarı. Şiirinin buraya nakşedilmiş olan 23 dizesi, değişen yıldız kümelerini ve gün ve gecenin sonsuz değişimini yansıtarak, dönmekte olan gökkubbeyi çağrıştırır. Bu dizeler aynı zamanda, bereket, bahçeler, para, zafer, dokumalar, mücevherler ve ilahi gücün himayesi gibi, bunlarla bağlantılı başka temalara da değinirler ve böylece dönemin bu binaya olan yaklaşımı konusunda ipuçları verirler.

yerleştirilmiş dört salon, müzik gibi özel eğlenceler (akustik tavanlar buna bağlıdır) ve resmi törenler için kullanılmıştır. Buradaki şaheser, beş binden fazla hücreye sahip bir mukarnas kompozisyonu olan Kızkardeşler Kubbesi'dir; yerel şair İbn-i Zemrek tarafından yazılmış, yıldız kümelerinden bahseden bir kitabe taşımaktadır. Bu tema, balpeteğini andıran ve yazıdaki semavi imgeleri çağrıştıran yüzeyler üzerinde oluşan ışık oyunlarında yankılanır. Müslüman İspanya'dan göç eden sanatkarlar sayesinde Elhamra ve dekorasyonu Kuzey Afrika'da yüzyıllarca yaşamaya devam etmiş, ancak incelikli bir hayat ortamı oluşturmak konusunda haleflerinden hiçbiri bu saraya rakip olamamıştır.

İlhanlılar ve Timurlular

1217 yılında Moğolistan'dan gelen bir tacir kervanının Müslüman gümrükçüler tarafından soyulup tacirlerin katledilmesi ölümcül bir cezaya yol açtı. 1219 yılından itibaren sürekli tekrarlanan, önceleri Cengiz Han'ın, sonra ailesinin üyeleri tarafından kumanda edilen Moğol akınları İran dünyasını harap etti. Bu saldırılar 1258 yılında Bağdat'ın yağmalanması ve Abbâsî halifeliğinin sona ermesi ile noktalandı. Moğol fetihlerinin fırtına hızı, görünürdeki yenilmezliklerinin, ürkütücü mezalimlerinin ve yabancı bir dünyadan gelmelerinin - bunlar müslüman olmayan bir topluluktu, İslam dünyasında konuşulan hiçbir dili bilmiyorlardı, İslam kültürü ve toplumunun normlarına yabancı idiler- yol açtığı dehşeti daha da arttırdı. Tüm bunlar kurbanları üzerinde silinmez bir iz bıraktı. Dahası, bunlar yalnızca fetih değildi. Moğollar İran'a külliyen savaş ilan ettiler ve ülkenin hiçbir zaman telafi edemeyeceği çevresel bir felakete neden oldular. Kanallar tahrip edildi, ağaçlıklar bozuldu, kuyular kapatıldı, tarlalara tuz döküldü, kedi ve köpekler bile öldürüldü. Büyük Merv şehrinin yağmalanmasından sonra Moğollar bir müezzini ezan okumaya zorladılar ve ezanı duyarak saklandıkları yerlerden çıkanları katlettiler. Kaybedilen hayatlar bir soykırıma eşitti. Yalnızca sanatkarlar öldürülmedi; bunlar, Moğolistan'a geri gönderildiler. Fakat burada faaliyetlerinin hiçbir izi kalmamıştır. Özellikle kuzeydoğu İran'da ve Orta Asya'da muazzam büyüklükte alanlar boşaldı ve mülteciler batıya doğru aktılar. Bu durum, görsel sanatlarda Irak ve Afganistan arasında kalan bölgeden kaynaklanan fikir ve tekniklerin Mısır ve Doğu Akdeniz'e gelmesine neden oldu.

Zamanla, harabeler içinden yeni bir politik düzen doğdu. Başlangıçta bu düzenin geçmiş ile ortak noktası çok azdı. İran, gücünün doruğunda iken Kore'den doğu Almanya'ya kadar Avrasya'nın büyük bir kısmını kapsayan -bu, dünya tarihinde benzeri olmayan büyüklükte bir alan idi- bir pan-Asya imparatorluğunun, herhangi bir eyaleti haline geldi. Yeni güç merkezi Moğolistan'da Karakurum, daha sonra ise Büyük Han'ın oturduğu Pekin idi. Rusya'nın büyük kısmını kapsayan Altın Ordu ile Anadolu, Irak, İran ve Orta Asya'yı kapsayan İlhanlılar bu imparatorluğa bağlı alt-devletler idi. Moğol Barışı, bu muazzam alanın doğu ve batısı arasında iletişimi çarpıcı bir şekilde kolaylaştırdı ve hata yapanlara ürkütücü cezalar uygulayarak bu iletişimin aksamadan sürmesini sağladı. Tarihte ilk defa Avrupa'dan Çin'e kara yolu seyahati güvenli hale geldi. Marco Polo gibi seyyahlar bu fırsatı sonuna kadar değerlendirdiler, Hıristiyan misyonerler Büyük Han'ın sarayına Papa'dan mesajlar ulaştırdılar ve bizlere seyahatlerinin canlı anlatımlarını bıraktılar.

Önceleri Moğol hükümdarını Asya'nın kalbinde yaşadığına inanılan efsanevi kral Prester John zanneden Hıristiyan güçler, bu yeni düzeni İslam'a öldürücü bir darbe vurmak için bir fırsat olarak gördüler ve bu yolda diplomatik faaliyetler yürüttüler. Moğol hanları, özellikle de İran hanları, Suriye ile Mısır'ı yönetmekte olan Eyyûbîler ve Memlûklere karşı bir ittifak kurma amacı ile Avrupalı hükümdarlarla canlı bir iletişim içinde idiler. Mektuplarındaki küstah ve kibirli tondan anlaşıldığı gibi, bu Avrupalı hükümdarları kendilerinden aşağı görüyorlardı. Batılıların Moğolları Hıristiyan yapma ümitleri boş idi. Dînî konularda Moğollar Orta Çağ'da az rastlanır bir tolerans gösterdiler; kendileri de sırası ile geleneksel dinleri olan Şamanizme, Budizme, Hıristiyanlığa, sonunda da hem Sünni hem de Şii İslam'a inandılar. Bu tolerans Hıristiyanlar ve Yahudiler için bir altın çağ yarattı, bu dinlerden olanlar sürekli yüksek düzeyli idari görevlerde bulundular. Hiç şüphe yok ki, farklı kültürlere ve inançlara olan bu açıklık İlhanlı sanatının oluşmasındaki anahtar unsurlardan biri idi. Fakat Moğollar aynı zamanda kendi sivil kanunlarını, ilk olarak Cengiz Han tarafından yürürlüğe konan ve Müslümanların hayatını yönlendiren şeriat ile pek az ortak noktası bulunan yasayı uyguladılar.

İlhanlı gücünün merkezi, hâlâ göçebe olan Moğol eliti için oldukça cazip bereketli yaylalara sahip kuzeydoğu İran idi. Burada Abaka Han (1265-82), volkanik bir göl üzerinde Sasaniler için kutsal bir yer olan Taht-ı Süleyman'ın kalıntıları üzerine bir saray inşa etti. Burası tekrar canlandığında bu eski çağrışımlar dönemin İranlı entelektüelleri tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldı ve dînî anlamları zenginleştirildi. İran'ın milli efsanesi olan *Şahnâme*'den dikkatle seçilmiş uzun alıntılar, Doğu Asya kaynaklı hayvan ve manzara temalarının - ağaçlar, bulutlar, otlar, ankakuşu ve ejderha gibi fantastik hayvanlar- ağırlıkta olduğu, Çin sanatının özelliklerini taşıyan bir ikonografiye dahil edilmiştir. Yine de, büyük boyutlarına ve karmaşık yapısına, köşklerine ve mukarnas tonozlarda gerçekleştirilen yeniliklere rağmen

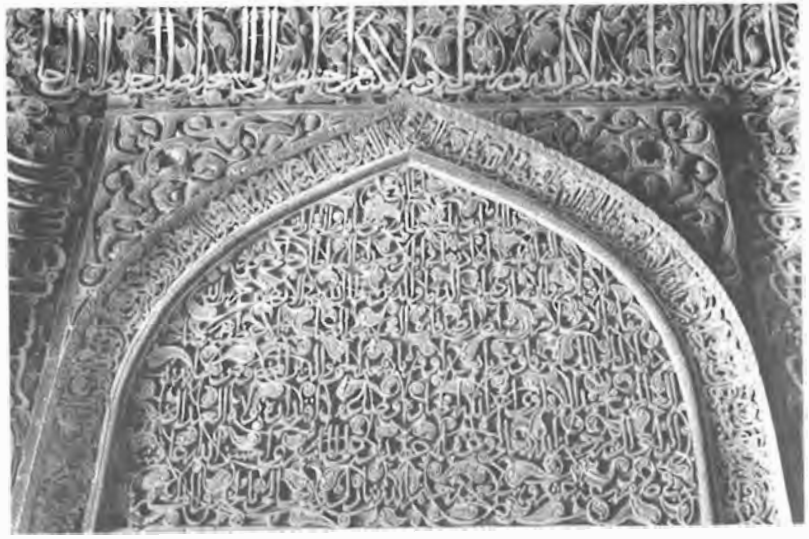
Taht-ı Süleyman bu dönem için bir istisna teşkil eder. İran'da sanatların Moğol istilalarının getirdiği yıkımın etkilerinden kurtulması için seksen yıl kadar bir zaman geçmesi gerekti.

Yıkımın etkilerinden kurtulmalarını büyük ölçüde İlhanlı hükümdarlarının en önemlisi olan Gazan Han'a (hakimiyeti 1295-1304) borçlu idiler. Gazan Han Tebriz'i başşehir yaptı ve bu şehir kısa bir süre içinde İranlılar ve Moğolların, Araplar, Türkler, Çinliler ve Ermenilerle karıştığı, dönemin en önemli uluslararası metropolü, dünyanın hemen her yerinden gelen elçiler, tacirler ve sanatçılar için bir mıknatıs haline geldi. İtalyan cumhuriyetleri, özellikle de Venedik, Cenova ve Pisa ticari alanda önemli faaliyet gösteriyorlardı. Gazan, Müslümanlığı kabul ederek, halkının İran hayatı ve kültürüne bağlanmasını sağlayan enerjik ve uzak görüşlü bir hükümdardı. Moğol yöneticilerinin de katıldığı bu dönüşüm, İran bürokrasisinin artan gücünü gösterdiği gibi, ulusçu hislerin ve İslami dindarlığın belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görsel sanatlarda bir üretim patlamasına yol açtı. Güç dengesi değişmişti. Gazan Tebriz'de kendi adına bir dış mahalle kurdu; burada dev boyutlu kümbetinin gölgesinde eğitim kurumları hızla büyüdü. Yahudi kökenli bir hekim olan veziri Reşidüddîn'e büyük bir dünya tarihi bağlamında Moğolların bir tarihini yazmasını emretti ("tashih" sözcüğü bu süreci daha iyi tarif edebilir). Bel-

152. (karşıda) Çıplak kütle. Vezir Ali Şah Camisi, Tebriz, 1315 civarı; kıble duvarı. Başka İlhanlı binalarında da görülen anıtsal boyutları, Memlûk Kahire'sinde rakip binalar inşa edilmesine yol açmıştır. Yıkılmış olan giriş portalinin, Sasaniler'in Bağdat yakınındaki Ktesiphon sarayının kemerinden daha yüksek olması amaçlanmıştır. Bu durum, İslam öncesi döneme ait bu görkem simgesinin sekiz yüzyıl sonra dahi önemini koruduğunu göstermektedir.

153. (yukarıda) İran'ın Tac Mahal'i. Olcaytu Türbesi, Sultaniye, 1304-15. Hem Kubbetü's-Sahrâ'yı, hem de göçebe Türk-Moğol'ların çadırlarını hatırlatan bu karmaşık bina, doğu İslam dünyasında inşa edilen sultan türbeleri dizisinin bir parçasıdır.

154. (sağda) Ruhani bir mekan. Olcaytu Türbesi'nin içi. Bu muazzam boyutlardaki iç mekanın yüksekliği 53 metreye ulaşır. Yazıları siyasi-dînî amaçlıdır, İbrahim dönemi Kâbe'sini ve İslam'ın üç kutsal şehri olan Mekke ve -daha dolaylı olarak- Medine ile Kudüs'ün fethini çağrıştırır.



155. Heykel olarak stuko. Isfahan Ulucamisi'nde mihrap, 1310. Gururla öne çıkan yazıları, dalgalanan bir nilüfer yatağını andıran bitki motiflerinin üzerine yerleştirilmiştir. Ünlü Yakut el-Mustasimi'nin bir öğrencisi olan Haydar tarafından imzalanmıştır ve on iki Şii imam'dan bahsederek, Olcaytu'nun Şii'liğe dönüşünü yansıtır.

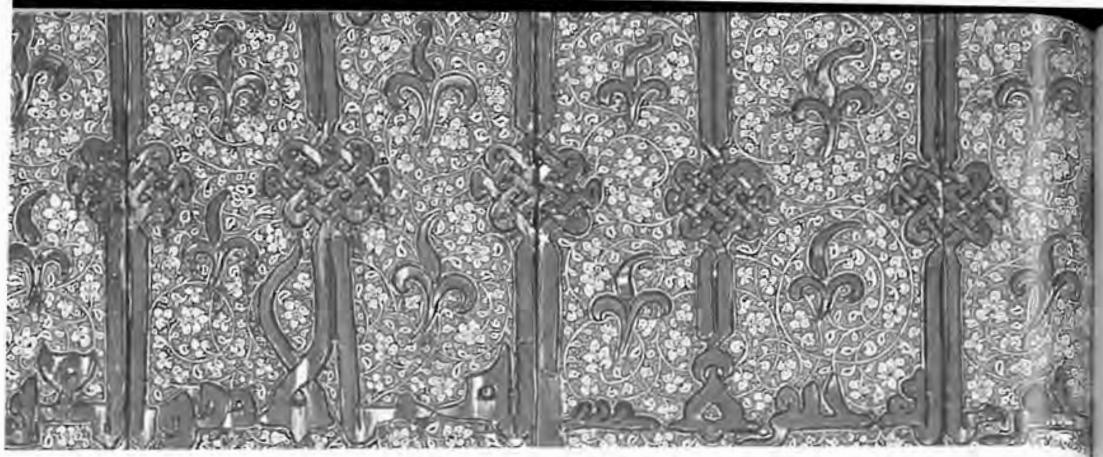
ki de Reşidûddîn, kitabının resimli kopyalarının İlhanlı dünyasının önemli şehirlerine düzgün aralıklarla dağıtılmasını emretmiş olduğundan, bu büyük girişimin bazı parçaları günümüze ulaşabilmiştir. Aynı dönemde, Gazan yasayı şeriata iyice yaklaşacak şekilde değiştirdi ve ülkedeki her köyün, giderleri bir hamamın gelirleri ile karşılanacak bir camiye sahip olmasını amaçlayan iddialı bir inşaat projesi başlattı.

Ağabeyi ve halefi Olcaytu da aynı derecede cömert bir mimari hâmisi idi; başkent olmak üzere Sultaniye isminde yeni bir şehir dahi kurmuştur. Şehrin en dikkat çekici yapısı, Olcaytu'nun, hâlâ Asya'daki en güzel yapılardan biri olan kendi türbesidir. Yüksek ve sivri kubbesi doğrudan aşağıdaki sekizgen odadan yükseliyormuş gibi görünen, fakat aslında muhteşem bir tonozlu galeri üzerine oturan bina, yapısal olarak dönemin en ileri inşaat teknolojisine sahiptir. Yakın zamanda yapılan araştırmalar, Brunelleschi'nin Floransa'da inşa ettiği Duomo kubbesi ile benzerlikler taşıdığını ortaya koymuştur. Yapı, Kubbetü's-Sahrâ'nın temel şemasının birçok yorumundan biri ve İlhanlıların kendilerini kabul ettikleri kültür ile özdeşleştirme isteklerinin bir işareti olarak görülebilir. İlhanlı topraklarının her tarafından zanaatkârlar, büyük bir alanı kapsayan ve birçok yan binaya sahip olan bu muazzam boyuttaki projeye katılmak üzere getirtilmişler,

evlerine dönerken mimarideki son modayı ve teknikleri de beraberlerinde götürmüşlerdir.

Tebriz ve Sultaniye'deki bu büyük hükümdarlık projeleri, özellikle Kum, Isfahan, Yezd ve Eberkûh gibi orta İran şehirlerinde, en yüksek noktasına 1300 ve 1340 yılları arasında ulaşan fakat onlarca yıl devam eden gerçek bir inşaat patlamasına yol açmıştır. Isfahan Ulucamisi'ne eklenen yeni sahın, mihrap ve medrese örneğinde olduğu gibi, var olan camiler genişletilmiş ve zenginleştirilmiştir. Yeni camilere gelince, Moğollar daha önceden kullanılan tipleri tercih etmişlerdir; Verâmin ve Hefşuya'da kullanılan dört eyvanlı plan, Kuhrûd'daki Mescid-i Ali'de ve Berzuh'taki, kısa bir süre önce yıkılan Ulucami'de kullanılan üzeri örtülü sahın, Kaj, Deşt ve Aziran'da kullanılan tecrit edilmiş kubbeli oda, bu eğilimin örneklerini teşkil ederler. Tebriz'deki Ali Şah Camisi, yalnızca bir avlu ve bir kıble eyvanından oluştuğu için istisnaidir. Gazan ve Olcaytu türbeleri gibi, bu bina da bazı Moğol yapılarının dev boyutlarını gözler önüne serer. Moğolların mimariye en önemli katkısı, bazı Selçuklu formlarına incelik ve hafiflik kazandırmak olmuştur; bu iki tarz arasındaki ilişki, Gotik ve Romanesk mimari arasındaki ilişki ile karşılaştırılabilir. Bu yeni eğilimin en iyi ifadesi çifte minarelerdir. Selçuklu geçiş elemanlarındaki detaylı eklemlenme zamanla sadeleştirilmiş, dekorasyonda ağırlık zamanla tuğla örgelerinden çiniye kaymış, bu da renk unsurunun İran mima-

156. Klasik bir İran camisi. Varamin Ulucamisi, 1322-6. Zengin oranlara sahip olan (Abbasi döneminden beri yaygın olan 2:3 oranına göre yapılmış ve eşkenar üçgenlerden oluşan bir modüle göre tasarlanmıştır) bu geleneksel 4-eyvanlı binada karşılıklı yerleştirilmiş derin bir portal ve büyük bir kubbe, uzunlamasına ekseni belirler.



157. "O'ndan başka tanrı yoktur, O mutlak güç ve hikmet sahibidir" (Kur'an, 3:6). Mükemmel bir şekilde yapılmış bu dört lüster çininin üzerinde bu âyet yazılıdır. Keşan, 1300 civarı. Her çini 57 x 47 cm.

risine dramatik bir şekilde girmesine neden olmuştur. Safran sarısı ve yeşil, zanaatkârların renk paletini genişletmiş, bitkisel, geometrik ve yazı dekorlu çini süslemeler yaygınlaşmıştır. Aynı şekilde duvar resimleri, özellikle de türbelerde yaygınlaşmıştır; desenler genellikle şablonlarla uygulanmıştır ve Yezd ve Eberkûh'taki bir grup kerpiç binada da görüldüğü gibi, daha çok Kur'an tezhiplerinden alınmışlardır.

Moğol dönemi, türbe binalarında önemli bir ağırlık kaymasına şahit olmuş, kümbetlerin çoğu din dışı değil, dînî (özellikle de Şii) amaçlara hizmet etmek üzere yapılmış, içleri genellikle lüster çinilerle kaplanmıştır. Buna bağlı olarak genellikle tasavvufi karakterdeki türbelerin hem yerel hem de saray mimari hâmiliğinin odağı haline gelerek popülerleşmesi Natanz, Bastam, Lincan ve Erdebil'deki, yoksullara yardım işlevi öne çıkan binalarda görülebilir. Yüzyıllar boyunca büyütülen bu türbe külliyeleri, yerel dînî geleneklerle beslenmiş, bir yandan da bu gelenekleri daha da güçlendirmişlerdir. Aynı zamanda sahip oldukları topraklar dolayısıyla yerel ekonomide önemli bir rol oynamışlardır.

Büyük miktarlarda üretilen lüster çiniler Moğol seramikleri arasında öne çıkar; kitabelerin gösterdiği gibi, bu gelenek özellikle de Keşan'da bazen nesiller boyunca babadan oğula aktarılmıştır. Tamamen bu tür dikdörtgen çinilerle kaplanmış birkaç mihrap günümüze ulaşmıştır. Bu tür çinilerin üretimi Moğol dönemi boyunca artmış gibi görünmektedir, fakat bu alanda dahi yirmi beş yıl kadar süren (1230-55 civarı) ve muhtemelen Moğol istilalarının neden olduğu karmaşa-

158. (sağda) Uzak Doğu modası. Dilimli kenarları olan seramik çanak, Sultanabad tipi, 14. yy. başları. Madalyonda yüksek rütbeli iki Moğol betimlenmiştir. Panellerde, koşan bir tilki, arabeskler ve Çin'den esinlenilmiş yapraklar vardır.

159. (aşağıda) Dokumalar: Taşınabilir zenginlik, taşınabilir propaganda. İpek ve altın iplikle dokunmuş madalyon, 14. yüzyıl başları, hükümdara ait bir masa örtüsü olabilir. Balık havuzunun yanındaki kaplumbağa ve turna ile lotus gibi imgeler ve parçanın genel estetiği, bunu Çin Türkistan'ındaki dokuma geleneğine (kesi) ve dolayısıyla Uygur kültürüne bağlar. Fakat ikonografisi ve kutsama yazıları büyük ölçüde İslam kültürüne özgüdür.

ya bağlı bir boşluk gözlemlenebilir. Yıldız ve haç şekilli lüster çiniler ve genellikle bağlayıcı olarak kullanılan tek renkli sırlı çiniler dînî binalarda ve saraylarda ışıltılı, geniş yüzeyler yaratmıştır. Çoğu zaman, her bir çininin çevresi boyunca acele ile yazılmış gibi görünen bir yazı bulunur. Bitki ve hayvan figürleri bu çinilerde kullanılan başlıca dekoratif unsurlardır. Katı İslami geleneklere rağmen, Kur'an'dan alınmış bazı yazıların arka planında arabesk kıvrımların arasına yerleştirilmiş kuşlar görülür. Canlı yaratıkların desenin ana unsuru olduğu daha büyük boyutlu dikdörtgen çinilerde, rölyef ve lüster boyama tekniklerinin etkileyici bir birleşimi kullanılmıştır.

İlhanlı döneminde pek çok Selçuklu tipi seramik üretilmeye devam etmekle beraber, iki yeni tip ortaya çıkmıştır. Lajvardina, minai tekniğin basitleştirilmiş bir şeklidir. Minai parçalarda bulunan saray hayatı sahnelerinin yerini geometrik şekiller ve yazı, ayrıca Uzak Doğu'nun efsanevi yaratıkları almıştır. Koyu, yoğun bir lacivert sır üzerine altınla yapılan resimler, lajvardina objeleri İran'da üretilen en muhteşem seramikler arasına sokar. Diğer yeni tip, bununla karşılaştırıldığında sönük kalır. Geleneksel olarak Sultanabad bölgesi ile ilişkilendirilen bu seramikler ağır gövdelere sahiptir, kalın hatlı gri slip kullanılmış, bazı parçalarda ise turkuvaz sır altına siyah renkli resimler yapılmıştır. Çizimlerin kalitesi vasattır, ama bu parçaların ilginç yönü Çin motiflerinin İran seramiklerini istila etmesinin klâsik bir örneğini oluşturmalarıdır. Daha önceleri, yalnızca Çin teknikleri ve desenleri İranlı çömlekçilere esin kaynağı olmuştu; fakat bundan sonra ikonografik repertuvarları ağırlıklı olarak Çin kaynaklarına dayanacaktı. Ejderhalar, anka kuşları, Çin ördekleri, bulut dizileri, şakayık ve nilüferler standart İlhanlı temalarıdır ve yine Çin'den ilham alan yeni bir natüralizm ile betimlenmişlerdir. Bu tür Çin motiflerine günümüze pek azı ulaşabilen İlhanlı dokumalarında da rastlanır.

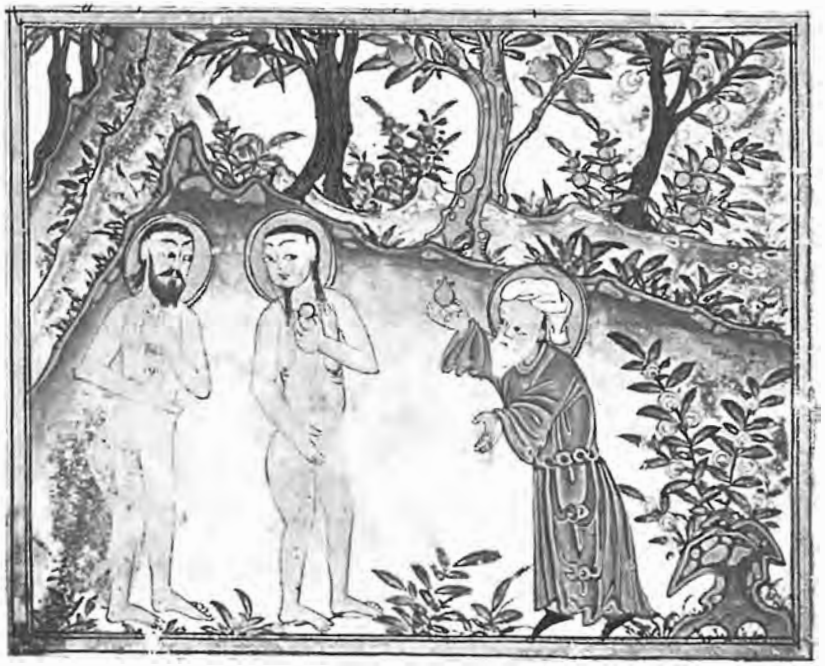
Seramik üretiminde olduğu gibi metal işçiliğinde de, Moğol istilaları canlı bir endüstriye ölümcül bir darbe vurmuştur. Özellikle de harap olan Horasan eyaleti bir daha hiçbir zaman canlı bir metal işçiliği endüstrisine sahip olamamıştır. Mimaride ve resimde de görüldüğü gibi, üretimin neredeyse bir yüz yıl boyunca durmasından sonra, bu sanat dalı, bu defa yeni merkezlerde, yeniden canlanmıştır. Bunlardan biri Orta Asya'da, diğeri ise Moğol kültürünün merkezi olan Azerbaycan'da idi, fakat özellikle öne çıkan bölge Güney İran olmuştur. Bu bölge Moğol istilalarından kurtulmuştu, ama tabii ki Moğol tarzının özelliklerine açık idi. Bu nedenle Fars'ın metal işlerinde şakayık, nilüfer, uçan ördekler, ju-i başları (üç dilimli bir motif) ve Çin tarzı anka kuşları görülür. Zayıf, ince belli insan figürlerinde geç on dördüncü yüzyıl İran resminde kullanılan figürlerin zerafetinden bir şeyler vardır ve bu bağlantı kıyafetlerinde de gözlemlenebilir. Yabancı tarzların genel olarak kolayca kabul edilmesi, Musul tarzı geometrik örgelerin ve bu dönem Memlûk metal işçiliğinin ayırıcı özelliği olan kalın hatlı uzun sülüs yazıların varlığını açıklayabilir. Fakat bu ekol aynı zamanda Farsça şiirlerin metal işleri üzerinde kullanılmasını da yaygınlaştırmış gibi görünmektedir; Süleyman'ı

160. Güç sahibi kadınlar. Fars'ın İnju hükümdarı Ebû İshak (hükümdarlığı 1341-56) için yapılmış şamdandan ayrıntı. Dönemin resimli yazmalarından alınmış taht sahneleri içeren dört dekoratif madalyondan biri olan bu örnekte, evli Moğol kadınlarının kullandığı baktak denilen başlığın bir türünü takmış olarak betimlenen kişi, muhtemelen hükümdarın eşidir. Dört madalyondan ikisi üzerinde bu figürün bulunması, Moğol ikonografisinde hanedan kadınlarına önem verildiğini göstermektedir.

ve Büyük İskender'i yücelten ifadelerin kökleri ise İran geleneğinin derinlerindedir.

Mimari ile birlikte, İlhanlı sanatlarında en önemli yeri kitap sanatları işgal eder. İlhanlı hattat ve tezhipçileri, özellikle de Musul ve Bağdat kökenli olanlar, Memlûk işlerinin en iyilerine rakip olacak ürünler vermişler, hatta belki de Memlûk kitap sanatlarının temellerini atmışlardır. Bu ekolün belirgin özelliği (75x20 cm'ye varan) çok büyük boyutlu Bağdat kağıdı ve buna uyacak büyüklükte hatlar, özellikle de *muhakkak* kullanılmasıdır. Olcaytu Türbesi'nin galerisinde bulunan tonozlar önemli ölçüde bu Kur'an'ların başlık ve son sayfalarında kullanılan desenlere dayanır; bunlardan iki düzine kadarı günümüze ulaşabilmiştir.

İlhanlı döneminde başlayan ve Timurlu döneminde klâsik tarzına ulaşan İran resmi, birkaç nedenden ötürü, İslami minyatür sanatının Arap, İran, Türk ve Hint gibi çeşitli gelenekleri arasında en önde gelenidir. Çeşitlilik bakımından İslam dünyasında eşi yoktur; üretim hacmi bakımından Hindistan'dan bile daha öndedir; ve Arap dünyasında resim geleneği daha erken bir dönemde başlamış olsa bile, İran dünyasındaki devamlılık burada yoktur. Yazılı kaynaklar bu sanat formunun Sasani döneminden beri var olduğunu ortaya koysa da, bu ge-



161. Bahçe ve Ateş. 11. yüzyıl bilgini Bîrûnî tarafından yazılan Eski Halkların Tarihi, genelde İslami bir görüşle, yazarca bilinen bütün takvim sistemlerini tartışmaktadır. Fakat kötü ruh Ahriman'ın ilk erkek ve kadın Mişa ile Mişyana'yı doğru yoldan çıkarmasını anlatan Zerdüşt öyküsü, Başlangıç [Genesis] ikonografisini yansıtmaktadır. Muhtemelen Tebriz, 1307.

leneğin kökleri muhtemelen gizli kalmaya mahkumdur. İslam'ın ilk beşyüz yılındaki İran kitap resimleme sanatı hakkında hemen hemen hiçbir şey bilinmemektedir; bu nedenle bu dönemin resim sanatının özellikleri, resimli seramiklere, Samani dönemi Nişapur'unda ve Gazneliler dönemi Leşker-i Bâzâr'ındaki birkaç duvar resmine ve muhtemelen Selçuklu dönemine ait bir *Varka ve Gülşah* yazmasından yola çıkılarak anlaşılabilir (bkz. s. 103). İlk önemli ipuçlarını Irak'taki geç dönem Selçuklu resim sanatı sağlar (bkz. s. 129-36). Resimli Farsça şiir yazmaları düşünülecek olursa, bunlar bu dönemin İran işlerini yansıtmaktadırlar. Buna karşın, Bîrûnî'nin 1307 tarihli *el-Âsârü'l-Bâkiyye* (*Eski Halkların Tarihi*) isimli eserinin resimli yazmaları Bağdat ekolünün tarzını yansıtmaktadır. On birinci yüzyıldan on dördüncü yüzyıla kadar İran ve Irak genelde aynı politik birime ait idiler, bu nedenle bu tür yakın bağlantılar şaşırtıcı değildir; ve gerçekten de hem Tebriz hem de Musul şehirleri bu yazmanın yapım yeri olarak öne sü-

162. Dînî pragmatizm. Reşidûddîn'in Dünya Tarihi'nki imgeler çok-dinlidir; varak 13b'de Kur'an 2:261 (Kuru Kemikler Vadisi, Ezekiel 37:1-14) resmedilmiştir. Burada, Tanrı'nın bir adamı öldürüp, yüz yıl sonra eşeği ve yiyeceği ile birlikte yeniden diriltmesi anlatılmaktadır. Ağaç ve derede Çin resmine özgü kuralların kullanılmasına dikkat ediniz. Tebriz, 1314.

rülmüştür. Bu yazmada takvim sistemlerine verilen ağırlık, Hülâgü Han'ın Meraga'daki büyük rasathanesi (1258) ile aynı tür ilgilere cevap vermekte ve Moğolların bilime olan ilgilerini yansıtmaktadır. Resimli hayvan hikayeleri kitapları ve el-Câcermî'nin *Mu'nîsü'l-Ahrâr fî Dakâiki'l-Eş'âr* (Şiirlerin İncelikleri Konusunda Hür Kişinin Rehberi) isimli eseri gibi ansiklopediler de böyle bir ilgiyi yansıtır.

Bîrûnî yazmasının korunmuş olması şanslı bir olaydır, çünkü Doğu İslam Dünyası'nın yerleşik görsel dilinin, tamamen yabancı, özellikle de Uzak Doğu'lu etkiler tarafından işgal edilmesini belgeler. Fakat bunun sonucu olarak on dördüncü yüzyıl resminde ortaya çıkan değişim yine de şaşırtıcıdır. Bazıları birbirleriyle pek ilintili olmayan ve Moğol öncesi geleneklerin ruhu ve tarzından oldukça uzak birkaç farklı tarz ortaya çıkmıştır. İslami olmayan inançlara, özellikle de Hıristiyanlığa ağırlık vermesi, astrolojik içeriği ve bazı önemli Şii temaları seçmesiyle, Bîrûnî yazması buna bir örnektir. Aslında bir hay-

163. İslamlaşan Çin sanatı. Hayvanların Faydaları Üzerine, Meraga, 1290'lar. "Ulaşılmaz adalarda bulunan Simurg .... diğer bütün hayvanlardan daha korkusuzdur. Fil ve gergedan gibi son derece büyük hayvanları taşıyabilir...." Avrupalılar gibi Müslümanlar da, kısmen hayal, kısmen gerçek ürünü olan "Doğu'nun Harikaları" edebiyatına sahiptiler. Bu süslü kuş, Çinlilerin ankakuşunu andırmaktadır.

van hikayeleri kitabı olan *Menafi'-i Hayavan* ("Hayvanların Faydaları", 1290'larda Meraga'da yazılmıştır) ve Reşidûddîn'in *Câmîü't-tevârih* (Dünya Tarihi) isimli kitabının resimli yazmaları, İncil'den alınmış temalara ağırlık vermekte birleşirler. Bu döneme ait birkaç çeşidi bulunan *Hayvanların Faydaları*, içerik bakımından Mezopotamya'da çok uzun bir süredir popüler olan ve eski Bizans ve klâsik dünya geleneklerinden kaynaklanan pratik risaleler yörüngesine sıkı sıkıya bağlıdır. Fakat bu hikayeler Arapça benzerlerinden farklı bir dünyaya aittirler. Bu farklılığın temelinde sanatçıların dramı tercih etmeleri vardır.

164. "Geldiler, yıktılar, yaktılar, katlettiler, yağmaladılar, gittiler." Reşidûddîn'in Dünya Tarihi'ne göre, Moğolların yaptıkları (varak 124b).

Herhangi bir dramatik özelliği olmayan konuları Arap hayvan kitaplarındaki tutuk ve kaba tarzın tersine, belirgin bir kuvvetle işlerler. Ressamların bazıları bitki, manzara, kumaş ve yüz detayları için Mezopotamya resminin kurallarına uyarlar. Başka bazı minyatürlerde ise, manzara detaylarının betimlemesinde, özellikle de kompozisyonlara derinlik veren birbiri üzerine bindirilmiş yüzeylerin kullanımında Çin resminin yeni bir etkisi görülür. Fakat, daha sonraki dönemlerde de olduğu gibi, İranlı ressamlar Çin resminde belirleyici olan kurallara hiçbir zaman tamamiyle uymamışlardır. Egzotik hayvanlar (genellikle İran efsanelerine ait Simurg'u temsil etmek üzere kullanılan ankakuşu, zürafalar, filler), bitkiler (şakayıklar, nilüferler), çiçek açmış ağaçlar, su, ateş ve bulutların resmedilmesindeki kurallar gibi göz alıcı motifleri ödünç alıp, bunları tek tek ve bağlamlarından ayrı bir şekilde kullanmayı tercih etmişlerdir.

Reşidûddîn'in "*Dünya Tarihi*"nin yazmaları tamamen farklı ölçütlere sahiptir. Tebriz gibi kozmopolit bir şehirde yapılmış olmaları bu resimlerin İran ve Arap tarzlarının Çin, Bizans ve Uygur (Doğu Türk) unsurlarla birleşerek çarpıcı karmaşıklıkta bir soyağacına sahip olmasını sağlamıştır. Bu resimler için genellikle kullanılan geniş ve uzun çerçeveler, sanatçıların konularını oldukça kapsamlı bir şekilde işlemelerine, savaş isteğini yansıtan sahneler kadar, tahta oturmuş hükümdarların görkemli tablolarını da yaratabilmelerine izin vermiştir. Moğol askeri gelenekleri ile ilgili pek çok gerçek detaya sahip vahşi savaş sahneleri, bir yüzyıl önce İranlıları dehşete düşüren ve anıları hâlâ canlı olan istilaları yansıtır. Diğer yandan, Eski ve Yeni Ahit'ten, Buda anlatılarından ve -İslam sanatında ilk defa olarak- Hz. Muhammed'in hayatından sahneler, Moğolların dine gösterdikleri ilginin bir kanıtıdır. Londra'daki bir yazmanın başlangıç bölümünde Çin modellerini kıyafet ve pozlara kadar taklit eden düzinelerce hükümdar portresi bulunmaktadır. Mu'izzi Divanı'nın bu döneme ait bir yazmasında bulunan saray sahneleri de kalıplara ne denli sadık kalındığını gösterir. Betimlenen sahneler yeni yaratılmış veya alışılmış sahneler olabilir, fakat Reşidûddîn atölyesinin melez tarzı hepsinde ilk bakışta ayırt edilebilir. Renkler o derecede soluklaştırılmış ve çizgiye o denli ağırlık verilmiştir ki, resimlerin birçoğu renklendirilmiş çizimleri andırır.

Raşidedin atölyesi tarzında bazı etkileyici saray sahneleri yapılmış ve bu tarz birkaç onyıl boyunca varlığını sürdürmüştür. 1330'larda İnju Hanedanı'nın idaresi altındaki Güney İran'da resimli *Şahnâme*'ler moda olmuştur. Burada, belki de bu bölge doğrudan Moğol

165. (yukarıda) Evlilik öncesi şenlikleri. Bir file binmiş müzisyenler, başlıktaki yazıya göre "Zal ve Rudabah"ın bedensel birleşmesi'ni kutluyorlar. "Küçük" Şahnâme, yapıldığı yer bilinmiyor, 1300 civarı. Firdevsî'nin metninde olayın Kabulistan'da (bugünkü Afganistan) geçtiği belirtilir; 11. yüzyılda burada gerçekten de bir fil bahçesi vardı.

166. (karşıda yukarıda) İran efsanelerinin yeniden canlanması. Büyük Moğol Şahnâmesi'de (Tebriz, 1330 civarı) efsanevi aşık ve avcı Behram Gur'un hikayesi, sorumsuz bir züppeden adil bir hükümdara doğru ahlâki bir gelişim öyküsü olarak yorumlanmıştır. Sevgilisinin isteği üzerinde bir ceylanın başını, kulağını ve arka bacağını aynı okla vurduğunda, sevgilisi onu şeytani bir ruha sahip olmakla suçlar, Behram Gur da sevgiliyi atıyla ezerek öldürür.

167. (karşıda aşağıda) Moğol tarzı ölüm. İskender'in sedyesi, Büyük Moğol Şahnâmesi'nden. Üzüntünün serbetçe ifade edilmesi, Müslüman normlara karşıt olmakla birlikte, Moğol âdetlerini ve Hıristiyan sanatını yansıtmaktadır. Döşemedeki zenginlik İlhan Gazan'ın türbesinin edebi anlatımlarına uymaktadır.

yönetimi altında olmadığı için, ulusçu hisler canlanmıştır. "*Küçük Şahnâme*"ler denilen yazmaların tarih ve üretim yerlerinin saptanması ise ortaya farklı bir dizi soru çıkarır. Bu konuda sağlam bilgi bulunması zor olmuş ve bu yazmaların Bağdat veya Tebriz'de yapıldığına dair inandırıcı iddialar öne sürülmüştür; Anadolu'da yapılmış olmaları bile olasılık dahilindedir. Moğol hakimiyetinin son yıllarının şaheseri ise tartışmasız olarak bir başka *Şahnâme*'dir. Bu, muazzam boyutları belki de Moğolların hakim oldukları topraklara karşı artan bağlılıklarını yansıtan, bitmemiş *Büyük Moğol Şahnâmesi*'dir. Bu muhtemelen son İlhanlı hükümdarı Ebû Sa'id (1316-36) için yapılmış bir saray yazmasıdır. Yaklaşık iki yüz resminden elli sekiz tanesi bilinmektedir. Bazı resimlerde amaçlanan ve gerçekleştirilen çakışmamıştır, bu değişim halinde bir tarzdır. Birçok resimde yoğun bir desen anlayışı ve mekansal karmaşıklık, incelikli bir renk çeşitliliği ve vahşet içeren dramatik olaylara duyulan eğilim özellikle dikkat çeker. Çin ve Batı Avrupa unsurları ile dolu, dönemin olaylarına canlı anıştırmalar içeren ve bu metnin sonraki resimlendirmelerinden hiçbirinde tekrarlanmayacak olan duygusal bir güce sahip bu resimler İran'da çok eski bir geçmişe sahip idari meşruiyet fikirlerini yansıtırlar; bu nedenle de İlhanlı döneminin sonlarında canlanan İran ulusçu zihniyeti için uygun bir metafor oluştururlar. Birçok yüzyıl önce Yunan ve Roma uygarlıklarında olduğu gibi, tutsak İran, fatihini esir etmiştir. *Büyük Moğol Şahnâmesi*, tüm bu dönemin iyi bir temsilcisi, Moğol devletinin parçalanmasının ve ülkenin büyük bölümünde yerel güç merkezlerinin yeniden oluşmasının bir habercisidir.

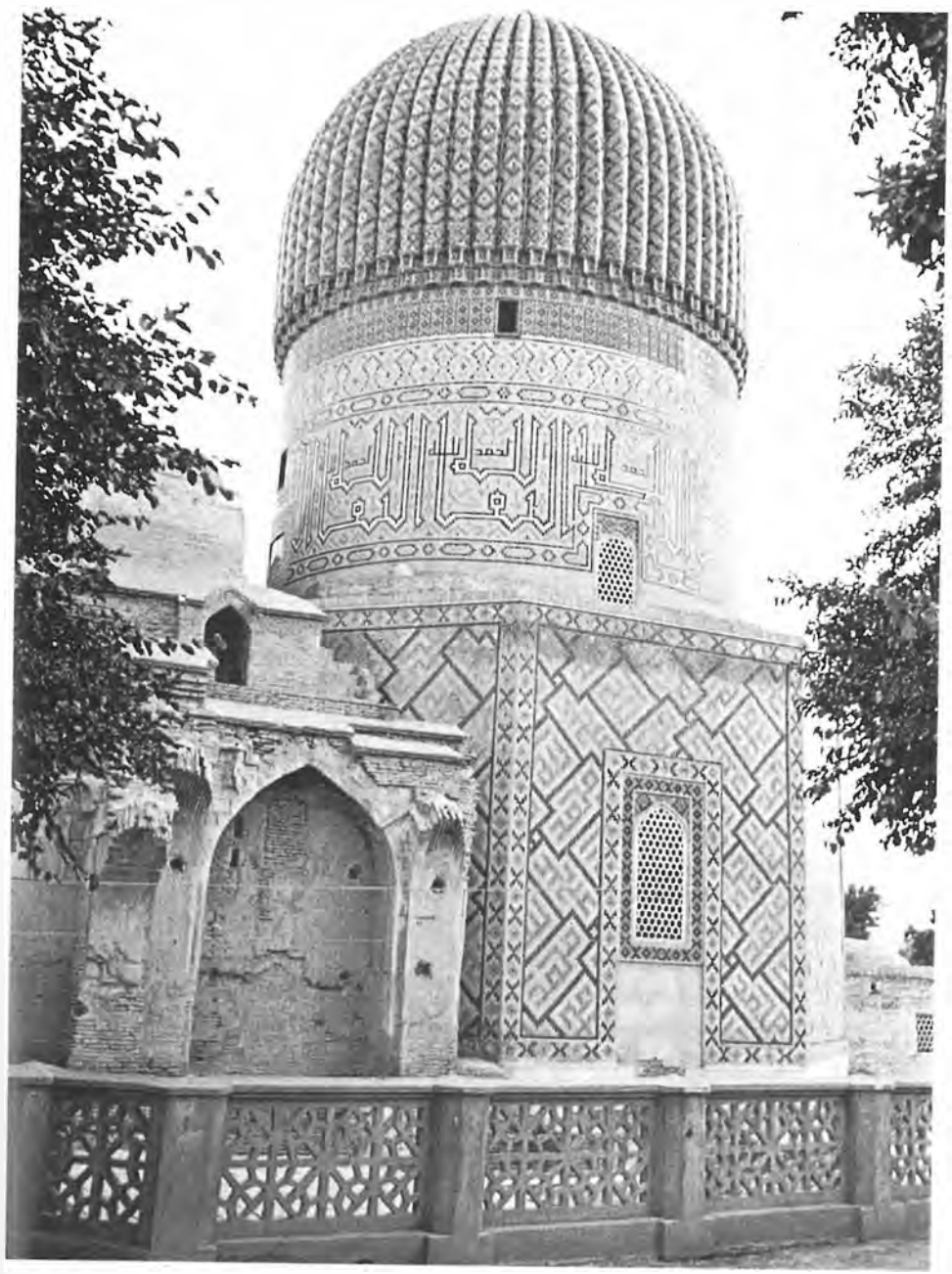
Moğol merkezi otoritesinin 1336 yılında çöküşünden sonra İran'da, her biri farklı bir coğrafi bölgede egemen olan birkaç bağımsız politik güç oluşmuştur. Bunlardan en önemlileri Batı Irak ve İran'ı yöneten Celayiriler ve Orta ve Güney İran'ı yöneten Muzafferîler'dir. İkisi de sanat hâmiliklerini özellikle mimariye ve resme yönlendirmişlerdir. Celayiri mimarisini en iyi temsil eden yapılar, her ikisi de 1350'lerin sonlarında yapılan, detaylı terrakota süsleme tarzının ve ilk olarak Abbâsî Bağdat'ında ortaya çıkan çapraz tonozların kullanıldığı Bağdat'taki Emir Mircan medrese ve hanıdır. Medresedeki üç kubbeli namaz odası ve handa bulunan, bir çıkma üzerine yerleştirilmiş tamamen işlevsel bir dizi oda, bu yapıların mekansal inceliklerinin tipik göstergeleridir. Handaki odaların tasarımı *Makamat* resimlerinden birine yansımıştır.

168. Ticaretin katedrali. Han Mircan'ın içi, Bağdat, 1359, otel ve depo. Konaklama bölümü yukarıda, depolar aşağıdadır. Getirdiği gelir, aynı hâminin bu binanın yanında yaptırdığı medresenin giderleri için kullanılmıştır. Vakıf kitabesi, Kur'an yazan bir hattat tarafından imzalanmıştır.

Kitap resimleme sanatında Celayiriler Moğol hâmiliğini devam ettirmişler, hem bilinen metinlere yeni mesajlar yüklenmesi, hem de yeni tarz metin-resim ilişkileri üretilmesinde etkili olmuşlardır. On dördüncü yüzyıl sonları, İran resim sanatını iki yüzyıl boyunca hakimiyeti altına alacak olan "klâsik" Timurlu resminin doğuşuna şahitlik etmiştir. Muzafferîler Isfahan'da birçok bina yapmışlardır; bu şehirde 1340-70 yılları arasına tarihlenebilen birkaç türbe, medrese ve minare vardır. Ayrıca Kur'an tezhibine yakından bağlı bir duvar süsleme tarzının geliştirildiği (Şemsiye medresesi ve bir dizi türbe buna örnektir) Yezd'de ve Ulucami portalleri ve Mescid-i Pâ Minâr gibi binaların hem yapısal olarak hem de burmalı silmeler ve çini mozaik gibi dekoratif detaylarıyla Moğol ve Timurlu tarzları arasında bir geçişi temsil ettiği Kirman'da, mimari faaliyetlerini yürütmüşlerdir.

On dördüncü yüzyılın son yirmi yılı, atası Cengiz Han kadar ürkütücü bir fatihin güç kazanmasına şahitlik etmiştir. "Timurlenk" olarak, gerçekdışı hikayeleriyle Rönesans Avrupa'sının hayal gücünü harekete geçiren Aksak Timur, okuma yazma bilmeyen, Orta Asya ve ötesindeki Türk-Moğol aşiretlerini zamanla bir konfederasyon altında toplayıp, bunları 1405'teki ölümüne dek bir dizi başarılı askeri seferde kullanan bir aşiret şefi idi. Bu hızlı fetihler kalıcı olmadı; kalıcı olan bunların anıları idi. İran dünyası, Hindistan, Anadolu, Suriye ona teslim oldular ve inançlı bir Müslüman gibi görünmesine karşın, onun korkunç yıkımıyla karşı karşıya kaldılar. Zanaatkârlar bu katliamlardan kurtularak başkenti olan Semerkant'a götürüldüler ve bu şehri muhteşem binalarla güzelleştirdiler. Semerkant'ta, şimdi mevcut olmayan, Timur'un askeri başarılarını betimleyen duvar resimlerine sahip saraylar yaptılar, Kiş ve Yesi gibi başka Orta Asya şehirlerinde de çalıştılar. Timur öldüğünde, toprakların oğullar arasında paylaştırılmasını gerektiren Türk âdeti uygulandı, bu nedenle imparatorluk dağıldı.

Haleflerinin hiçbiri Timur'un askeri dehasına sahip değildi, fakat kendilerini aynı kuvvetle barış sanatlarına adadılar ve kişisel kullanımları için hazırlattıkları klâsik Farsça manzum metinlerden oluşan cep antolojilerinden de anlaşıldığı gibi, kısa süre içinde bir İran kültürü zevki geliştirdiler. Uluğ Bey'in yönetimi altında Semerkant ünlü bir bilim merkezi oldu. Rasathanesinin dev kadranı hâlâ ayaktadır; hazırladığı astronomi tabloları ise 1665 yılına kadar Oxford Üniversitesi'nde kullanılmakta idi. Herat'ı yönetmekte olan Şahruh kendini edebiyata, oğlu Baysungur ise resme adadı; 1420'lerde Reşidûddîn'in *Dünya Tarihi*'ni güncelleştirmek üzere iddialı bir proje başlatıldı, Timur döneminin tarihleri yazıldı ve resimlendi. Isfahan ve Şiraz'da, İskender Sultan'ın yönetimi altında ve daha sonraları Şiraz'da İskender'in kuzeni Sultan İbrahim'in himayesi altında da resim sanatı canlandı. Bu prenslerin her biri kendi sarayını kurdu, bir yandan da akrabalarının kültür ve politika alanındaki faaliyetlerini yakından takip etti. Bu şekilde taklit, başarıyı teşvik edici bir unsur haline geldi. Fakat bu Timurlu prenslerinin desteklediği kültürel değerler yalnızca İran'a ait değerler değildi; sarayda Çağatayca veya Doğu Türkçesi konuşuluyor, şiir bu dilde yazılıyordu. 1436 tarihli, Peygamber'in Cennet ve Cehenneme yolculuğunu betimleyen ünlü *Miraçnâme*'nin ana metni Çağataycadır, Farsça ve Arapça kısaltılmış alıntılar içermektedir.



169. Burada "Tanrı'nın kırbacı" yatmaktadır. Gûr-i Âmir, Timur'un türbesi, Semerkant, 1404 ve sonrası. Yüksek kasnak, yüksek ve dilimli, kavun şeklinde kubbe, kutsal mesajlar (örneğin, "Allah ebedidir") veren yazılar, Allah ve Muhammed isimleri, tanıdık bir şema olan kubbeli kareyi dönüştürürler. Bina, zamanla bir hanedan türbesine dönüşmüştür.

On beşinci yüzyıl boyunca Timurlular sürekli toprak kaybettiler, özellikle de, Orta ve Batı İran ve Doğu Anadolu'da 1430'lardan itibaren hüküm sürmekte olan Akkoyunlulara yenildiler. Hanedanın son yıllarında ise Özbek Han hanedanı Timurluların Orta Asya topraklarına saldırdı. Zamanla Timurlu İmparatorluğu yalnızca Herat ve çevresini içeren bir bölgeden ibaret kaldı. Hükümdarların ve aristokrat hâmilerin kullanabildikleri gelirlerdeki azalma, önemli yazmalarda pek az resim olmasına ve önemli binalarda dekorasyonun birkaç bölgeye yoğunlaşmasına neden oldu. Fakat bu mükemmel uygarlık son anda bir maceraperest daha üretti. Bu, imparatorluk rüyalarını 1526 yılında Hindistan'da kurduğu Hint-Moğol hanedanlığı ile gerçekleştirecek olan Babür'dü.

İlhanlılarda olduğu gibi Timurlularda da mimarlık ve kitap sanatları diğer sanatların önüne geçmiştir. Timur ve ordularının ondördüncü yüzyıl sonunda İran'a girmesi ile Moğol fetihlerinin yarattığı perişanlık tekrarlanmıştır. Zanaatkârlar bir kez daha, bu defa Maveraünnehir'e götürülürler; burada yapılan mimari eserlerin ve metal işlerinin üzerinde Isfahanlı ve Tebrizli sanatkarların isimleri görülür.

Timurlu mimarisi, ağırlık merkezinin tam Kuzey-Doğu İran dünyasında olması ile, politik gerçekleri yansıtır. Bu nedenle tasarımda, yapısal ve dekoratif tekniklerde önemli yeniliklerin kaynağı artık kuzeybatı ve orta İran değil, Horasan ve Maveraünnehir'dir. Fakat İlhanlı ve Muzafferî tarzının devamlılığı da açıkça görülmektedir; bunda önemli bir etken kuşkusuz Orta ve Güney İranlı zanaatkârların gönüllü olarak veya zorla Timurlu gücünün merkezlerine getirilmeleri ve Timur'un akınlarının bu bölgelere başka yerlere oranla daha az zarar vermiş olmasıdır.

Timurlu dönemi İran mimarisinde, hem teknik ustalık hem de tasarım ve dokulardaki şaşırtıcı çeşitlilik bakımından rengin doruğunu temsil eder. Renk kullanımı binaların içini ve dışını dönüştürür, fakat abartılı bir şekilde kullanılmasına da izin verilmez. Timurlu binalarının çoğu yapısal iskeleti açıklıkla yansıtır, renkler bunu baltalayacak şekilde değil, destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Bu hassas denge sonraki yüzyıllarda kaybolacaktır. Yapı ve dekorasyon arasındaki denge, ana yapı malzemesi olan tuğlanın hem rengi hem de dokusu ile süslemeye tezat yaratan bir arka plan oluşturmasını sağlar. Madalyon ve arabesk gibi desenler farklı sanat alanlarında da kullanılmıştır; bunların birçoğu mimari süslemede olduğu kadar ciltlerde, halı, dokuma, tezhip, seramik ve ahşap işçiliğinde kullanılmak üzere saray

atölyelerinde tasarlanmış olabilir. Örneğin bir cephe veya tonoza uygulanan geniş süsleme şemalarının genellikle farklı boyutlarda ve farklı yüksekliklere asılmış eserler barındıran bir resim galerisini andıracak şekilde, birbiri ile ilgisiz görünen panellere bölünmesinin nedeni belki de budur. "Gelişigüzel dizilmiş doğu incileri" sözleri ile tanımlanan Arap ve İran şiiri de buna ilginç bir paralel oluşturur. Bazı örneklerde süsleme şeması kuvvetli bir heykelsiliğe sahiptir; sırlı madalyonların sırlı bir yüzey üzerinde gururlu çıkmalar oluşturması veya çok katmanlı Timurlu tonozları bunun örnekleridir. Fakat, sırlı tuğla ve pürüzsüz yüzeyli çini, mermer ve çini, ahşap ve fildişi örneklerinde olduğu gibi, farklı dokuların tezat yaratacak şekilde birlikte kullanılması daha sık görülen bir özelliktir. Aynı zamanda, kar beyazı mukarnas kubbeler ve şişe yeşili duvar kaplamaları, Timurlu sanatçıların iç mekana hakim olacak tek bir rengin olasılıklarını da araştırdıklarını göstermektedir.

En tipik Timurlu binalarının bazılarının tanımlayıcı özelliği dev boyutlarıdır. Semerkant'taki Recistan ve Gûr-i Âmir ve Timur'un, 40 metrelik bir eyvana sahip olduğu söylenen Şehr-i Sebz'deki kendi sarayı bunlar arasındadır. Anav'da olduğu gibi artık portal, cephenin en merkezi unsuru olarak özel bir önem kazanmıştır ve genellikle arkasındaki binayı gölgede bırakacak boyutlardadır. Herat yakınlarındaki Gazur Gâh türbesinde portal ahirete geçişi temsil ediyor olabilir. Binanın arka tarafında, türbenin yanına yerleştirilen çifte minareler bu eyvanların daha da büyük oldukları yanılsamasını yaratır. Bu portallerin birçoğu dînî ve politik mesajlar taşıyan dev birer perde işlevi görür, bazıları ise alışılmadık mekansal tasarımlarla göze çarparlar. Dış duvarlar da, taşıdıkları tuğla ve sırlı tuğla süsleme ile yeni bir önem kazanırlar. Bu binalar tek bir noktadan seyredilmek üzere değil, bir bütün olarak algılanmak üzere tasarlanmıştır. Semerkant'taki Bîbî Hanum Camisi ve Herat medreselerinde olduğu gibi, iskeletli kubbelerin, yüksek kubbe kasnaklarının ve birden fazla minarenin yaygınlığı Timurlu mimarların binalarının teatral boyutlarının tümüyle farkında olduklarını gösterir.

İstanbul ve Taşkent'te bulunan on beşinci ve on altıncı yüzyıl çizimleri ve birçok başka malzeme, planlarla ve mukarnas tonozların yapısı ile ilgili detaylı bilgiler içerir. Kareli kağıt ve modüler birimlerin kullanılması, anıtların kendilerinden çıkarsanabilecek bir sonuç konusunda ayrıca kanıt oluşturur -bu dev boyutlu mekanları kontrol edebilmek ve uyumlu, simetrik tasarımlar yaratabilmek için geomet-

rik kavramlar ve oran ilişkileri konularında ustalık gerekmektedir. Ana eksenlerin, ritim, tekrarlama, beklenti yaratma ve yankılanma gibi etkenlerin belirgin olabilmesinde en önemli unsur boyuttur. Uluğ Bey'in Semerkant'taki dört eyvanlı, avlulu medresesinde (1417) tüm unsurlar birbirlerine bağlıdır ve birbirleri ile mantıki bir ilişki içindedir; Timurlu prensesleri için bir nekropol olarak tasarlanmışa benzeyen Şah-ı Zinde'de ise türbeler gelişigüzel bir şekilde değil, külliyeye adını veren azize doğru törensel bir yol oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Uzun ve anıtsal boyutlarda bir merdiven, bir beklenti havası yaratır ve hacıların yolun başından itibaren belirli bir güzergâh üzerinde bu türbeye doğru yönelmelerini sağlar. Bu, Timurlu mimarların büyük boyutlarda düşünme ve mekanın olanaklarını sonuna kadar kullanma yetilerinin en açık örneğidir. Bu alan tümüyle son dekoratif tekniklerin sergilendiği bir açık hava galerisi gibi tasarlanmıştır. Bu tasarımların rekabetçi bir boyutu da olabilir. Kıvâmuddin-ı Şîrâzî gibi önemli Timurlu sanatçılarının sarayda önemli kişiler olmaları şaşırtıcı değildir.

Daha deneysel Timurlu binalarında tonoz kullanımının ifadeci olanaklarına büyük bir ilgi duyulduğu hissedilir. Selçuklu ve İlhanlı mimarisindeki, kubbeli odaların üç bölümlü -temel, geçiş bölgesi, kub-

170. (karşıda) Otorite sahibi olarak kutsal kişi. Şeyh Cemaleddin'in türbe külliyesi, Anav, 1455-56. Külliye hepsi de kubbeli olan cami, medrese ve hankâhtan, ayrıca ziyaretçiler, dervişler ve hacıların konaklaması için bir avlu etrafına yerleştirilmiş odalardan oluşuyordu; yüksek portalin kemer tablaları üzerindeki ejderha imgelerinin, muhtemelen tılsımlı olduğuna inanılıyordu.

171. (sağda) Ölüme -ve hayata- açılan kapı. Şah-ı Zinde külliyesi girişi, Semerkant, temelde 1350-1450 civarı; Peygamber'in kuzenlerinden biri olan ermiş Kutham b. el-Abbas'a adanmıştır. Onun hayat suyunun koruyucusu Hızır ile buluştuğu ve kendi mezarı içinde muhteşem bir hayat yaşamaya devam ettiğine inanılırdı.

172. (aşağıda) Ölüler şehri. Şah-ı Zinde külliyesinin genel görünüşü, Semerkant. İfadeci bir siluet geliştirme arzusu, binaların tepelere yerleştirilmesinin ve kubbe kasnaklarının abartılı bir derecede yüksek yapılmasının nedenidir.

be- kesitine önem vermekten vazgeçilmiş, bunun yerini bir düzeyden diğerine çok daha akıcı bir geçiş almıştır. Genellikle küçük, eşkenar dörtgen şeklinde tonozlardan oluşan bir ağ, binanın yüksek bölümlerini kaplar (bunların arkasında, işlevsel, daha basit ve daha sağlam tonozlar bulunur); bunlar daha sonra, aşağıdaki karmaşanın üzerinde sükunetle durmakta olan kubbe ile buluşur. Herat ve Hargird'deki, dinamik bir gerilim ile dolu çokrenkli tonozlar, karmaşa sınırlarında dolaşan çılgın, ateşli bir enerji burgacı yaratır. Fakat tabii ki bu patlayıcı güç, bu tür bir tonozun planından hemen anlaşılabileceği gibi, tamamen kontrol altındadır. Yerleşik ve kayan yıldızlar, merkezi bir güneş motifi gibi unsurlar kubbelerin semavi çağrışımlarını açıkça ortaya koyar.

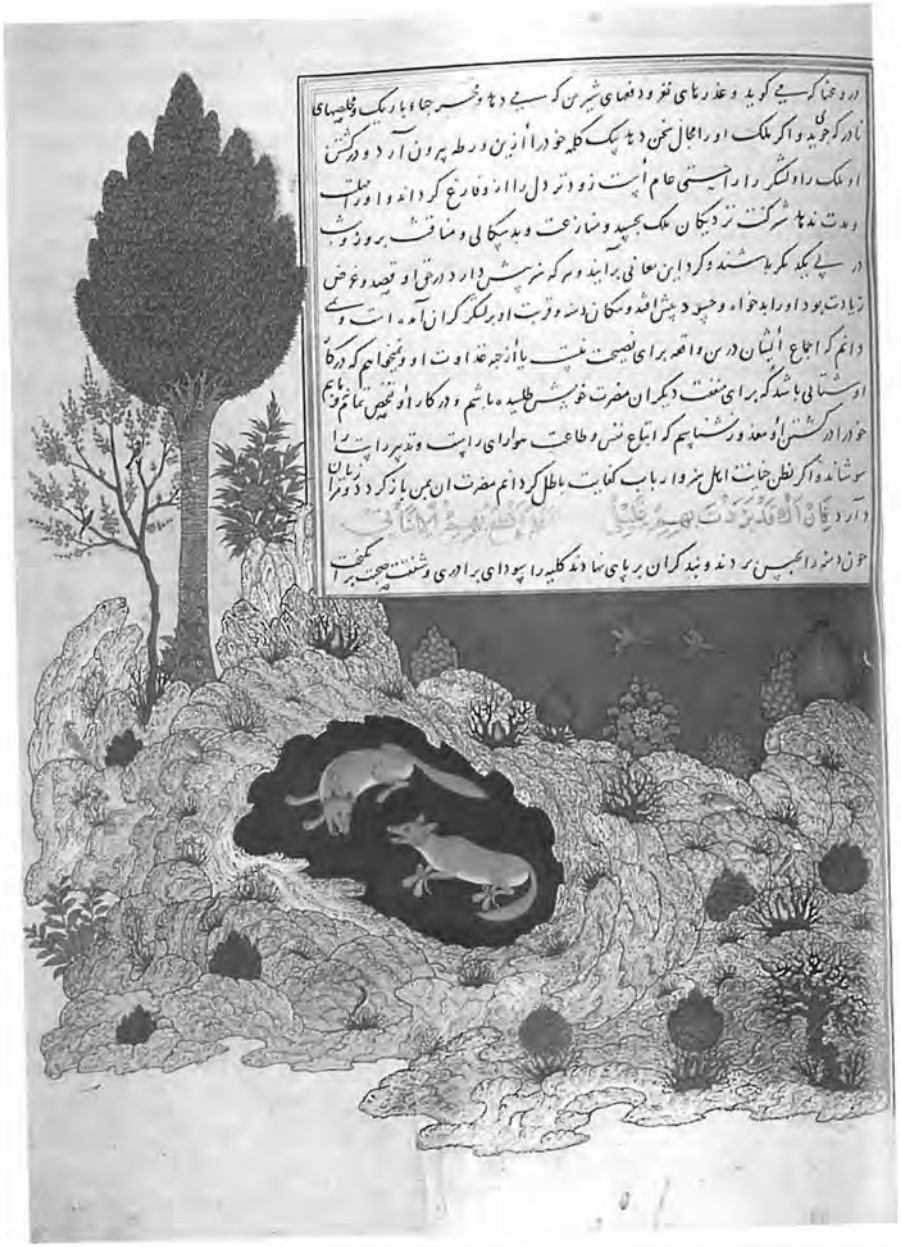
Bu döneme ait minyatürler (bunlardaki detay takıntısı dönemin lüks objeleri için iyi birer rehber olmalarını sağlar) uzun ve kıvrık ağızlı sürahilerin bu dönemde yapılmaya başladığını gösterse de, oldukça az sayıda yüksek kalitede metal işi günümüze ulaşabilmiştir. Birkaç muhteşem fakat yalnız parça, bu hemen hemen tamamen kaybolmuş olan zanaat konusunda ipuçları sağlar. Bunlar arasında birbirleri ile düğümlenmiş ejderha başlarından oluşan bir şamdan ayağı, uzun, bir dizi kalın silme ile süslenmiş boru şeklinde şamdanlar ve her ikisi de 1390'larda yapılmış, biri St. Petersburg diğeri ise Herat'ta bulunan dev boyutlu iki bronz kazan vardır. Kitabeleri haricinde tamamen süssüz olan bu etkileyici kaplara en çok benzeyen objeler Kafkaslar'da, Dağistan metal işleri arasında bulunmaktadır. Timurlu metal işlerinin büyük kısmında yoğun bir bitkisel desen, Selçuklu ve Moğol geleneklerindeki, bir kartuş içine yerleştirilmiş figürler içeren sahnelerin yerine geçmiştir. On beşinci yüzyılın ikinci yarısına ait kakmalı Horasan metal işlerinde ağırlıkla yazma tezhiplerine dayanan yeni bir tarz görülür; aynı eyalette, aynı dönemde, Safevî döneminde de kesintisiz kullanılacak olan, kazıma tekniği ile süslenmiş bir metal işi tarzı geliştirilecektir. Timurlu metal işlerinde en yaygın kullanılan süsleme unsurlarından biri Farsça şiirlerdir ve bu şiirlerin genellikle tasavvufi bir içeriği vardır. 1500 yılından hemen önceki yıllarda Herat'ın bir özelliği olan kakmalı pirinç sürahilerde bu özellikler görülür.

Yakın zamanlarda yapılan araştırmalar, günümüze ulaşabilen Timurlu seramiklerinin sayısının bir zamanlar düşünüldüğü kadar az olmadığını ortaya çıkarmıştır. Çin motifleri modası kesintisiz devam etmiştir. Gerçekten de, İranlı çömlekçiler lüster gibi geleneksel bir

teknikte, fakat kaliteleri önceki yüzyıllara nazaran daha düşük olan parçalarla birlikte, ithal Ming tipi porselenlerden esinlenen mavi-beyaz seramikler de üretmişlerdir. Bu parçaların nerede yapıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber, Çin ve İran arasındaki karşılıklı etkileşim açıktır. Bu tür Çin porselenlerinin Timurlu taklitleri de yapılmıştır. 1460'lardan on yedinci yüzyıla kadar kuzey İran'da üretilen bir seramik türü oldukça farklı bir tarza sahiptir. Bu seramiklerin tümü Kafkaslar'da metal işçiliği ile ünlü bir köy olan Kubaçi'de bulunmuştur; muhtemelen bunlar yerel metal işleri ile değiş tokuş edilmiştir. Bu ekolün daha erken tarihli parçaları mavimsi yeşil bir sır altına siyah boyalıdır ve figürlü desenler yerine çiçekli kartuşlara veya kıvrım ve yazı motiflerine ağırlık verilmiştir.

Timurlu resminin başlangıcı belirsizdir. Timurluların, resim alanındaki faaliyetlerinden daha önce bahsedilen (bkz. s. 219) Celayirilere tam olarak neler borçlu oldukları hâlâ canlı bir tartışma ko-

173. Ahiret için itibar toplamak. Sufi şeyhi Ahmed Yesevi'nin türbesini ziyaret eden hacılara su ikram etmek için bronz leğen. Leğenin üzerinde, Timur'un 1399'da bu türbe için yapılmasını emrettiği yazar; aynı zamanda konuya özellikle uygun olan 9. surenin 19. âyeti ve Peygamber'in "Kutsal bir amaçla su içilecek bir yer yaptıran için Allah cennette bir havuz yapacaktır" hadisi yazılıdır. Çapı 2.45 m.



174. Hükümdar için bir ayna. Kelile tarafından hapiste ziyaret edilen Dimne. Kelile ve Dimne, ahlâki ve siyasi içerikli bir hayvan hikayeleri derlemesidir. Herat, 1429 (varak 56a). Baysungur atölyesine özgü hesaplı teknik mükemmeliyet, figürlerin ve arka planın belli bir katılıkla resmedilmesine yol açmıştır. Fakat yazı ve resim alanları arasındaki ilişkiye yenilikler getirilmiştir.

nusudur. Kütüphaneci Dost Muhammed'in, Safevî prensi Behrâm Mirzâ için 1544'de hazırladığı *murakka*'nın (albüm), erken İran resminin kısa bir tarihine ayırdığı önsözü, on dördüncü yüzyıl konusunda şaşırtıcı derecede kısa ve muğlaktır. Bu anlatının belkemiğini tarih sırası değil bir dizi usta ve öğrencileri oluşturur ve burada yaptıkları belirtilen resimlerle şimdi İstanbul ve Berlin'de bulunan parçalar arasında bir ilişki kurmak hiç de kolay değildir. Fakat, bu yeni dönemde resimleri üzerinde imzası bulunan tek ressam olan Cüneyd tarafından Bağdat'ta 1326 yılında Sultan Ahmed Celayir için resimlenen Hâcû-yi Kirmânî'nin *Mesnevi*'sinden önce, bir dizi önemli karar alınmış olmalıdır. Bu şaheserin sergilediği kendinden emin tarz ve göz kamaştırıcı ustalık ancak bu şekilde açıklanabilir. Kitabın boyutları küçülmüştür; resimlerin sayısı çok daha azdır; metinler bazen resim alanının içine yerleştirilmiş iki satır içeren panellere indirgenmiş ve tüm sayfayı kaplayan resimler artık kalıcı hale gelmiştir. Resmin uzun bir dikdörtgen içine yerleştirilmesi ve buna bağlı olarak ufuk çizgisinin de yüksekte bulunması mekansal olarak birbirinden ayrı birkaç figürün sıkışmadan resmedilebilmesini sağlar. Duygusal ifadenin yumuşatıldığı ve teatral duyarlılığın, rüyaları andıran bir hayal dünyası içinde kaybolduğu doğrudur. Fakat sanatçının teknik ustalığı hayret verici bir düzeydedir. Yüzeyin hazırlanması, boyanın uygulanması, rengin saflığı, tonların dengelenmesi, kompozisyonlardaki ve renk dağılımındaki yükselme ve alçalma noktaları, en küçük detayın bile son derece doğru olarak yansıtılması bu ustalığın ürünleridir. Ayrıca, resimlerin boyutları, en büyük boyutlu İlhanlı resimlerine yakındır, fakat çok daha fazla şey içermektedirler. Bu gerçek minyatür resmidir. Herşey hesaplanmıştır; bunlar izleyiciden çok şey isteyen resimlerdir ve sırlarını açıklamakta acele etmezler.

İran resmi artık kendini bulmuştur ve bundan sonraki nesiller boyunca sanatçılar bu tarzı mükemmelleştirmeye çalışacaklardır. Yaklaşık olarak 1390 ile 1420 arasında Bağdat ve Şiraz, özellikle de İskender Sultan dönemi boyunca Şiraz, önemli resim merkezleridir. Fakat hiç şüphesiz bu tarz, kitapsever prens Baysungur b. Şahruh'un (1397-1433) Herat'ta kurduğu okulda zirveye ulaşmıştır. Baysungur, erken bir yaşta ölümüne yol açan düşkün hayat tarzına rağmen, İran edebiyatının büyük eserlerinin son derece seçkin resimli kopyalarının hazırlanmasını sağlayacak vakit bulmuştur. Atölyesinde kırk kadar sanatçı çalışmıştır, bunlar arasında ressamların yanı sıra hattatlar, mü-

175. Av: Hükümdarların gerçek eğlencesi. 1470 civarında yapılan bu çift yapraklı başlık sayfası, batı İran'ın o dönemdeki hükümdarı Uzun Hasan'ı betimliyor olabilir. Avlanan hayvanların günlerce, dar bir alana hapsedilene kadar takip edildikleri bir sürek avı sahnesi görülmekte. Ön plandaki manzaralar ve seyircilerden oluşan yarım daire, gözleri resmin merkezindeki çılgınca öldürme sahnesine yöneltir. Kayalardan grotesk figürler bakmaktadır.

zehhipler, zernüvisler, çadırcılar, nakkaşlar, mücellitler, deri ustaları ve oymacılar vardı ve bunların bir kısmı birkaç dalda birden usta idiler. Dahası, statüleri o derece yüksekti ki, bazıları prensin yakın arkadaşları idi. Herat okulunun günümüze ulaşabilen şaheserleri arasında *Kelile ve Dimne*'nin iki kopyası, bir *Mecmua*, Sâdi'nin bir *Gülistan*'ı (1426) ve önsözü, Firdevsî'nin şaheserinin yeni bir nüshasının hazırlanmasını emreden Baysungur'un kendisi tarafından yazılmış en azından bir *Şahnâme* (1429) bulunmaktadır. Bu yazmadaki resim sayısı, *Büyük Moğol Şahnâmesi*'nin (bkz. s. 218-219) resimlerinin onda biri kadardır ve bu fark bile yeni bir estetik anlayışını ortaya koyar. Timurlu resmi uzmanlar için yapılmıştır, bu nedenle ressamlar son derece incelikli ve değerli ürünler vermişlerdir.

On beşinci yüzyılda birkaç farklı tarz geliştirilmiştir. Bunlardan biri Reşidûddîn yazmalarını (boyutlarına varıncaya kadar) basitleştirerek yeniden yaratan, genellikle Timur'un oğlu Şahruh için Herat'ta üretilen tarihi metinler için kullanılan bir tarzdır. Diğeri harekete ağırlık veren, daha canlı, kaba, minimalist bir tarzdır; acımasızca basitleştirilmiş bir manzara içine dev boyutlu ve esneklikten yoksun odunsu figürler yerleştirilmiştir. Bu tarz Şiraz'da Baysungur'un kardeşlerinden biri olan İbrahim Sultan'ın hâmiliğinde geliştirilmiştir. Bu şehirde daha sonraları Gatı ve Güney İran'a hükmeden hanedanın adından hareketle Türkmen tarzı denilen üçüncü bir tarz ortaya çıkacaktır. Bunlar daha çok ticari amaçla hazırlanan yazmalardır; belirleyici özellikleri şaşırtıcı derecede çok yeşil tonunun kullanıldığı hayali fakat pitoresk manzara detayları ve kısa, büyük ve pembe yanaklı figürlerdir. 1480'lerden sonra bu özellikler Türkmen saray resimlerinde, özellikle de Tebriz'de Sultan Yakub için hazırlanan birkaç Nizamî ve *Şahnâme*yazmasında daha belirgin hale gelmiş ve zenginleştirilmiştir. Bu resimlerde İran resminde daha önce ratlanmayan, sonsuz bir mekan hissi yaratan karmaşık ve çok düzlemli kompozisyonlarla birlikte, ruh açıcı bir renk canlılığı vardır. Bu resimlerin boyutları ve iddialı yapıları, ait oldukları projelerin neden tamamlanmamış olduğunu açıklamaya yeter (kapak içi resmine bakınız).

Son Timurlu prensi olan Sultan Hüseyin bin Mansur bin Baykara'nın sanat hâmiliği Floransa'daki çağdaşı Lorenzo de Medici ile rekabet edebilecek düzeydedir. Herat hiç olmadığı kadar canlanmıştır. Birçokları, İran resminin zirveye burada ulaştığını düşünürler. Bu yıllarda Kâsım bin Ali, Aka Mirak ve hepsinden öte Behzad gibi ressamların isimleri ve başarıları vakanüvislerin ilgisini çekmeye başlamıştır. Fakat bunlar Rönesans İtalya'sında olduğu gibi birbirleri ile rekabet eden dahiler değildir; belki de saray atölyelerinde çalışan, yeteneklerini birlikte kullanan, giderek daha gelişkin ve pürüzsüz bir saray tarzı geliştiren, hatta aynı resimler üzerinde bile birlikte çalışabilen meslektaşlar (ve saray mensupları) olarak görülmelidir. Bu nedenle herhangi bir resmi belli bir ressama atfetmeye çalışan Batılı araştırmacılar genellikle yanlış bir umut peşinde koşmuşlardır. Dahası, Timurlu resim uzmanlığının doğasını belirlemek kolay değildir, çünkü kullanılan eleştirel sözlüğün açık anlamlarını batı dillerinde bulmak olası değildir. Bu geç dönem Herat okulunu tanımlayan nedir? Burada da, herhangi bir yazmada bulunan resimlerin sayısı azdır, dolayısıyla her bir resim önem kazanmaktadır. Renklerdeki görülmemiş yoğun-

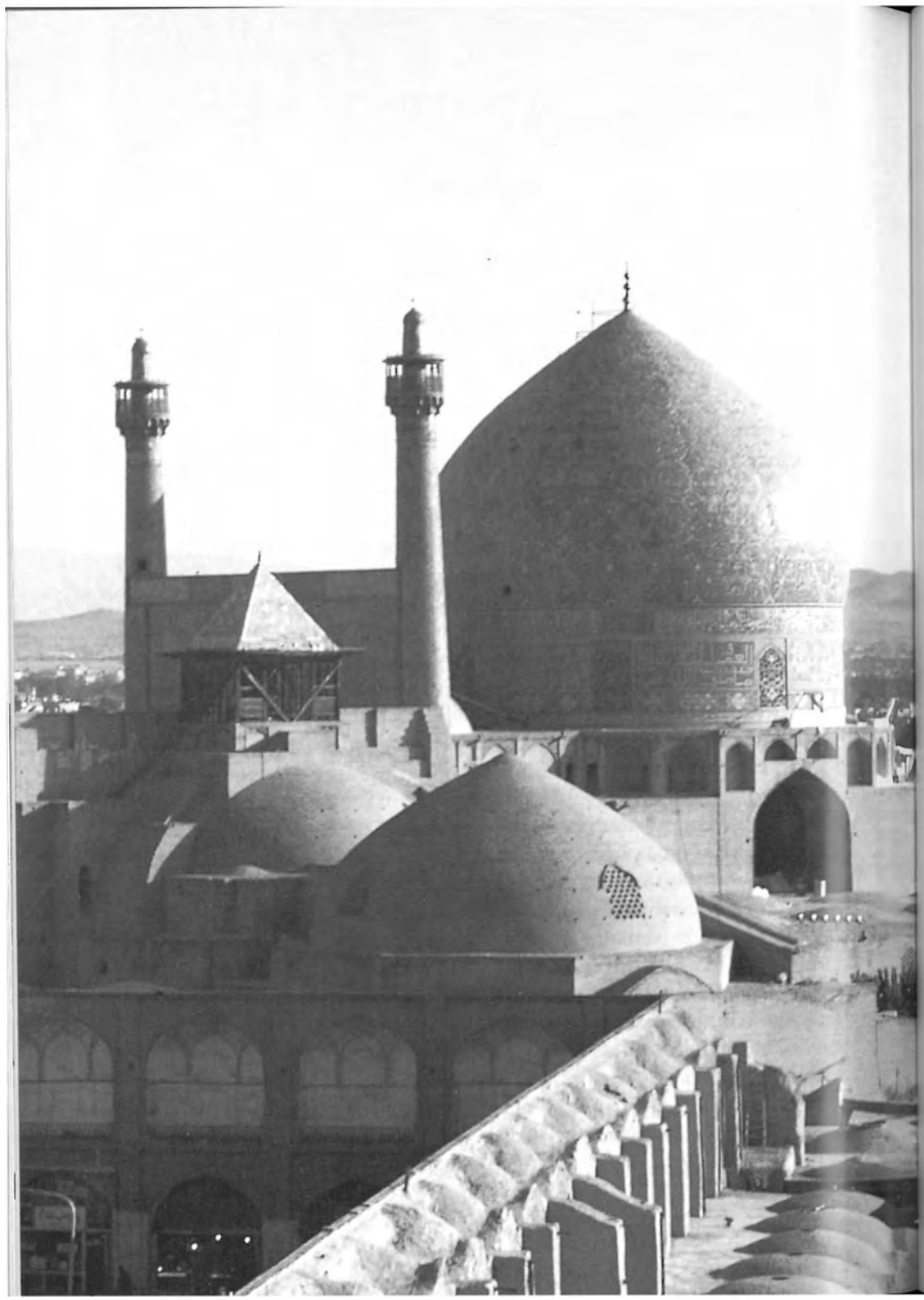
176. Paylanan hükümdar. 1488'de Herat'ta Sultan Hüseyin Baykara için kopya edilen Sâdi'nin Bostan'ından alınan bu sahnede, av sırasında yolunu kaybeden hükümdar kendi at terbiyecisine rastlar ve onu tanımayarak, ok ve yayını ona doğrultur. Düşüncesizce saldırganlığı, düzenli ve huzurlu sahneyi bozar. Kendi memurlarını bir görüşte tanıyan at terbiyecisi, hükümdara korkusuzca, kendisini örnek almasını söyler.

luk ve canlı renk tezatları Baysungur ekolüne çok şey borçludur, fakat mekansal karmaşıklıktan, farklı pozlardan ve bireysel tiplemelerden alınan haz yenidir. Bu özelliklerin hiçbiri gerçekçi bir resim anlayışının ürünü değildir; selefleri gibi bu ressamlar da özel yerine geneli tercih etmişlerdir. Resimleri hem entelektüel soyutlama yetisine, hem de sabırlı bir gözlem gücüne işaret ederler. Figürler birbirlerinden belirgin olarak farklılaştırılmıştır, ama gerçek, yaşayan bir kişiliğin resmedildiği hissini genellikle vermezler. Fakat tüm bu faktörlerin dışında, hangi konuların resmedilmek üzere seçilip hangilerinin seçilmediğinden ve anlatı tarzında yeni ortaya çıkan bir ruhun varlığından söz edilmelidir. Öyle görünmektedir ki havada bir demokratlaşma ruhu vardır; sıradan insanları ve onların gündelik işlerini yücelten ve bunları daha üst düzeylerdeki bireylerin bencilliğini yansıtan bir ayna olarak kullanan, dönüşüm yaratıcı bir dizi değer etkin hale gelmiştir. Bu nedenle gündelik hayata, bir inşaatta, hamamda, otlakta, mezarlıkta, alışveriş yapan, yemek pişiren, toprağı kazan, odun kesen, çift süren insanlara daha önceleri görülmeyen derecede ağırlık verilmiştir. Bu mütevazı sahneler genellikle tasavvuf yolunun ruhani gerçeklerini yansıtan metaforlardır. Böylece biçim ve içerik derin bir tatmin veren bir sentezde birleşmiştir.

Safevîler

İran'ı Şiileştiren hanedanın atası sayıp kutsadığı ve bu hanedana ismini veren Şeyh Safiyeddin (ö. 1334), Kuzey-Batı İran'da Erdebil'de gelişen bir tarikatın, bir azizi andıran fakat Şii olmayan şeyhi idi. Bu tarikatın şeyhleri giderek daha fazla dînî ve siyasi otorite sahibi oldular, öyle ki, on beşinci yüzyılın sonunda Doğu Anadolu ve Kuzey-Batı İran'da karizmatik liderlere sahip, baş edilmesi gereken bir güç haline gelmişlerdi. Timur dönemi (bkz. s. 220-222) istisnası ile İran, İlhanlıların 1336'da düşüşünden sonraki iki yüzyıl boyunca bütünlüğe veya nispeten belli sınırlara sahip bir ülke olmamıştı. Bu aynı zamanda, popüler İslam'ın, tasavvufun ve Şiiliğin aşırı biçimlerinin yaygınlaştığı bir dînî mayalanma dönemi idi. Safevîler bu üç unsuru birleştirdiler ve Erdebil'deki tarikatı başlangıçta Doğu Anadolulu veya Azerbeycanlı Türk kabileleri (kızılbaşlar) tarafından yönetilen, devrimci ve zaman zaman Mesihlik iddialarında bulunan bir Şii harekete dönüştürdüler; ve 1501 yılından başlayarak gücünü emir ve terör yoluyla kısa bir süre içinde tüm ülkeye kabul ettiren başarılı bir siyasi sistem kurdular. Şah'ın otoritesi altında güç sahibi bir Türkmen askeri aristokrasisi vardı; fakat bunların aşiretler arası çatışmaları, ayaklanmaları ve İranlı bürokrasiye duydukları antipati siyasi yapıyı sürekli olarak sarsıyordu. Ama şahın hem kılıç hem de kalem ehline ihtiyacı vardı; ve ikinci Safevî şahı olan Tahmasp (1524-76) durumu stabilize etmek amacıyla sarayda Gürcü, Ermeni ve Çerkez gulamlardan (köle) oluşan üçüncü bir güç oluşturdu.

Safevîler meşruiyetlerini Hz. Muhammed'in soyundan gelmelerine, Erdebil'deki tarikatın şeyhleri olmalarına ve şahın Allah'ın yeryüzündeki ilahi gölgesi olduğuna dair inanca dayandırıyorlardı. Bu fikirler çoğu Doğu Akdeniz, Irak ve Bahreyn'den gelen, acele ile bir araya getirilmiş bir din adamları grubu tarafından yaygınlaştırıldı. Bu din adamları, Sünnilikten yeni ihtida edenlerle birlikte yeni bir dînî kurum yarattılar. Bu dînî hukuk bilginleri (müctehidler) Mehdî'nin, yani Saklanmış (on ikinci) İmam'ın dönüşüne kadar kişisel hükümlerini (ictihad) kullanabiliyorlardı. Safevî yönetiminin daha sonraki dönemlerinde güçleri önemli ölçüde arttı. Bu, tamamen teokratik bir



rejim idi. Şiiliği resmi din yapmakla Safevîler yalnızca devleti güçlendiren bir ideoloji yaratmakla kalmadılar, aynı zamanda yeni bir ulusal kimlik hissinin doğmasına da yol açtılar. Bu, sınırların sık sık çatışmalara sahne olmasına ve şahın iki cephede birden savaş yürütmesine rağmen, İran'ın komşusu olan süper güçler tarafından yok edilmesini önledi. İran'ı ve Irak'taki eski Şii merkezleri gelenekçi Sünni İslam'ın saldırılarına karşı Şiiliğin kalesi haline getiren, Safevîlerdir. Türk, Arap ve Kürt unsurları o döneme kadar daha güçlü olan bir ülkeyi İranileştirdiler ve daha erken dönemlerde İran'ı İslami dünyaya bağlayan kültürel ve dinsel bağları bir dereceye kadar kopardılar. Şiilik sonunda kendine "ulusal" bir ev bulmuştu.

Fakat İran'ın yerli nüfusu için Şiilik başlangıçta yabancı idi ve özellikle ülkenin doğusunda güçlü bir tepki kendini gösterdi. Osmanlıların Anadolu, Yakın Doğu ve Kuzey Afrika'da, hatta belki Özbeklerin Orta Asya'da ve Moğolların Hint yarımadasındaki yönetimleri de böyle, siyasi, ulusal ve hatta dînî sınırların kalınlaşması ile çakışan bir dine uyum zorlaması şeklinde yorumlanabilir. Demek ki bu, İslami süpergüçlerin dönemi idi; ve ilginçtir ki bu güçlerin hepsi Arap kültürünü değil, aynı Türk-İran kültürünü paylaşıyorlardı. Böylece Avrupa gibi İslam da daha geniş siyasi birimler yaratarak kendini Orta Çağ mirasından kurtardı. Bu süpergüçlerin hükümdarları şiddetli bir rekabet içinde idiler, (örneğin halifelik konusunda) iddiaları karşı iddialar ile cevaplamakta hızlı idiler. Ufukları genişti. İlk Safevî şahı olan İsmail, Afganistan'dan Fırat'a, Amu Derya'dan İran Körfezi'ne uzanan bir İran devleti fikrini barındıran Padişah-ı İran unvanını almıştı.

İsmail'in oğlu Tahmasp'ın uzun süren hükümdarlığı, İran'ın komşularının karşısında durumunu sağlamlaştırmasını, dînî aşırılıkların yumuşatılmasını ve din adamlarının gücünün sınırlanmasını sağladı. Fakat etkin (ve kızılbaşların rolünün oldukça azalmış, gulamların kuvvetlenmiş olduğu) kalıcı bir ordu ve merkezi bir idare oluşturarak ülkeyi büyüme yoluna sokmak ve böylece siyasi, dînî ve coğrafi bakımdan modern İran devletinin temellerini oluşturmak, Tahmasp'ın torunu Şah Abbas'a düştü. Ve Abbas bazı bakımlardan bu devleti, sara-

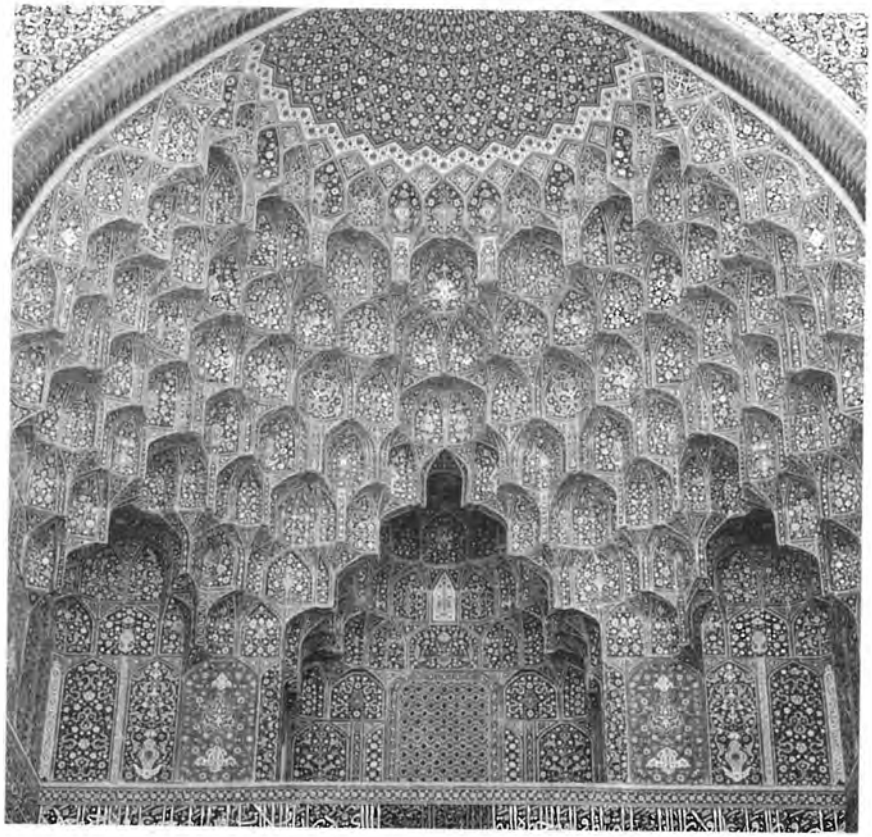
177. Mescid-i Şah (şimdi Mescid-i İmam), Isfahan, büyük bölümü 1612-30. Bu mavi çinili muhteşem cami, bir devrin, bir tarzın ve bir adamın bütün özelliklerini kendinde toplar. Bu kişi, Safevî hükümdarlarının en büyüğü olan Şah Abbas'tır. Portali büyük meydanın uzunlamasına ekseninin sonunda yer alsa da, caminin geri kalanı kıbleye doğru yönlendirilmek üzere, meydana eğik bir açıyla yerleştirilmiştir. Kutsal ve laik geometrik düzenler böylece ayrıştırılmıştır.

178. "Isfahan dünyanın yarısıdır", der İran atasözü. Bu muazzam boyutlardaki dikdörtgen meydan, doğu ve batıdan pek çok ziyaretçiyi çeken bir başkentin yönetim merkezi idi.

179. İslama özgü bir keşif. Portal kemeri, Mescid-i İmam, Isfahan. Mukarnas, yani bal peteği tonozun İslam mimarisinde pek çok işlevi vardır: Kıvrımlı bir mekanı eklemlendirir, yüzeyleri eritir, birbiriyle tezat içindeki mekanlar arasında köprü kurar ve birbiriyle ilişkili fakat farklı motifler için bir çerçeve oluşturur (bkz. resim 50). Kapının tam üzerinde Şah'ın ismi vardır.

yının hiyerarşik idari mekanizması yoluyla yönettiği (ve sağdığı) özel mülkü olarak gördü. Bu hiyerarşinin en üst kademesinde Baş Vezir ve Nazır vardı ve nazır aslında hazinedar görevini yapmakta idi. Bu dönemde ulusçu hislerin doğuşu önceki dönemlere nazaran çok daha açık olarak takip edilebilir. Bu, yüzyıllar sonra tam anlamıyla bir ulusçuluğa dönüşecekti ve Safevîlerin sağladığı toprak bütünlüğü bu gelişmenin bir ön koşulu idi.

Safevîler İlhanlıların Avrupa ile daha yakın diplomatik bağlar kurmak üzere harcadıkları çabaları devam ettirdiler; Osmanlılar aleyhinde ittifaklar oluşturmak üzere çeşitli Avrupa sarayları ile sık sık elçi alışverişinde bulunulması bunun bir göstergesidir. Aynı şekilde, 1496'da Uzak Doğu'ya deniz yolu ulaşımının açılmasının siyasi ve ekonomik sonuçlarının tümüyle farkında idiler. Bu yol, Osmanlı baskısını İran'dan Kızıl Deniz'e kaydırdı; Hintli tüccarların da yerleşmiş olduğu İran Körfezinde Hollandalılar, İngilizler ve Portekizlilere ticaret merkezleri kurma izni verildi. İranlılar için bunun anlamı gümrük gelirleri idi, Avrupalılar için ise bu merkezler giderek daha ka-



zançlı hale gelen Doğu Hindistan ticaretini kontrol etmek bakımından önemli idi. Fakat, kaçınılmaz olan çıkar çatışmaları, özellikle de Portekizlilerle, düşmanlıkların sık sık ortaya çıkmasına neden oluyordu. Safevîler ipek ve baharat yollarını kuzeye, Rusya'ya kaydırarak Osmanlı gümrüklerinden kaçmayı da denediler. Safevî ipeklilerinin büyük kısmı Avrupa'ya, özellikle de Habsburg topraklarına ve İskandinavya'ya bu yolla ulaştı (bkz. s. 258). Aslında bazı dokumalar ve halılar özellikle Batı için üretiliyordu ve bunlar (her zaman doğru olmamakla beraber) hükümdarların ve soylıların armalarını taşıyorlardı. Bunun tersine, Avrupa tüfekler, saatler, İtalyan resimleri, Çin porselenleri, Japon paravanları ve hatta İran'da bilinmeyen bitki, meyve ve sebzeler ihraç ediyordu; ve Şah Abbas birkaç Avrupalıyı sürekli hizmetinde bulunduruyordu. Avrupa güçleri ile ticari ve diplomatik ilişkilerdeki çarpıcı artışta, İran toplumunun toleranslı ve çok-ırklı yapısının da rolü vardı. Ermeni, Gürcü ve Hintli kolonileri köylere ve önemli şehirlere yerleştiler, Augustine taraftarları, Karmelitler ve Kapuçinler gibi batılı tarikatlar, dünya çapında yürütülen ve Çin, Japonya ve Amerika'ları da içine alan bir misyonerlik kampanyasının parçası olarak, Isfahan'da ve başka önemli şehirlerde dînî merkezler kurdular.

Safevîlerin en önemli başarıları mimarlık alanındadır. Burada en yüksek mevki, Şah Abbas'ın 1598 yılında başlattığı Isfahan'ı genişletme projesidir; bu İslam tarihindeki en iddialı ve yenilikçi şehir planlama şemalarından biridir. Bu projenin ürünleri, 512 x 159 metrelik ölçüleri ile belki de türünün dünyadaki en büyük örneği olan meydan, meydanı Zayandarud nehrine bağlayan Çehar Bağ isimli gezinti yeri ve sarayları ve dev kapalıçarşıdır. Hint-Moğol imparatoru Ekber'in bundan yalnızca yirmi yıl kadar önce hiç yoktan yeni ve görkemli bir başşehri, Fetihpûr Sikri'yi inşa etmiş olması belki de tesadüf değildir. Mescid-i İmam, Mescid-i Şeyh Lütfullah ve Şah Sultan Hüseyin'in inşa ettiği medrese, han ve çarşıdan oluşan külliye zamanın en güzel binaları arasındadır.

Fakat bunların herhangi birinin temelde orijinal yapılar olduğunu düşünmek yanlış olur. Lütfullah Camisi (1602-19) ve Mescid-i Şah (1612-30) bilinen şemaları tekrarlarlar. Birinci binada kubbeli kare planlı oda, ikincisinde ise dört eyvanlı plan kullanılmıştır. İstisnai boyutları ve görkemli süslemeleri, temeldeki tutuculuklarının göz ardı edilebilmesini sağlar. Mescid-i Şah'ta (bu bina şimdi Mescid-i İmam adını taşımaktadır) bu dev boyutlar ana eyvanların arkasına kubbeli

odalar eklenmesine, avlunun merkezini teşkil eden dikdörtgen havuzun, abdest için kullanılan geniş bölümlerin, kışlık bir namaz odasının ve sahnın iki tarafındaki medreselerin binaya dahil edilmesine izin vermiştir. Fakat görsel olarak her şey ağır hacimli portalın ve kıble eyvanı ile ana kubbeli odanın gölgesindedir. Lütfullah Camisi'nde ise, önceki kubbeli kare odaların yapısal karmaşıklığı önemli ölçüde azaltılmış, temelde süslemenin belirleyici olduğu, büyük ve pek az eklemlenmiş bir iç mekan yaratılmıştır. Pandantifleri belirleyen parlak mavi burmalı silmeler veya kubbenin içindeki iki boyutlu bal peteği deseni buna örnek gösterilebilir. Binanın hem içinde hem de dışında düz, sırsız tuğlaya özel bir önem verilmiş, bunlar kısıtlı olarak kullanılmış bitkisel ve geometrik desenli çiniler için bir arka plan oluşturmuştur. Bu ikisi arasındaki etkileşim, düz tuğlalar üzerinde parlak, sırlı bir tabaka bulunduğu yanılsamasını yaratmaktadır. Her iki caminin de cepheleri yeni şehrin merkezi olan büyük meydana açılır ve her ikisinin de girişleri meydana dik açılı değildir. Bu şekilde camiler doğru yönlendirilmiş, fakat meydanın sınırlarını belirleyen cephelerin düzgünlüğünden ödün verilmemiştir. Cepheler, ana binaların daha belirgin hale gelebilmesi için alçak tutulmuştur. Derin bir teatrallik duygusu ve büyük boyutlardan alınan haz, Safevî mimarisinin başka örneklerinde olduğu gibi burada da hissedilebilir.

Safevî sarayının üst düzey memurları, genellikle şahdan gelen baskıya uyarak, Isfahan'da geniş çaplı inşaat faaliyetleri yürütmüşlerdir. Bunlar arasında birkaç cami de vardır (örneğin Mescid-i Hâkim); fakat bütününde bunlar herhangi bir orijinallik sergilemezler. Çehar Bağ'daki Şah Sultan Hüseyin Külliyesi (1706-1715), Safevî Isfahan'ının başka binalarında da yankılanan bir ses gibidir. İran medreselerinin en büyüklerinden biri olan bu yapı tümüyle geleneksel bir plana sahiptir, geniş mekanları vardır, önemli bölümleri (yalnızca bu bölümler) sırlı tuğlalarla süslenmiştir, havuzları, ağaçları ve bahçeleri şehir içinde hoş bir köy havası yaratmıştır. Dahası, külliye yalnızca estetik değil, ekonomik bir işleve de sahiptir, çünkü medresenin yanında dev bir kervansaray ve çarşı inşa edilmiş, dînî olmayan bu kurumların gelirleri dînî kurumları desteklemek için kullanılmıştır. Bu tür külliyeler, türbeler etrafında (Erdebil, Kum, Meşhed ve Mahan'dakiler gibi -bunların çoğu bu dönemde tamamen yeniden yapılmıştır) veya hem dînî hem din dışı işlevlere sahip kurumlar olarak (Kirman'daki Genç Ali Han Külliyesi gibi), Safevî döneminde İran'ın her yerinde yapılmıştır.

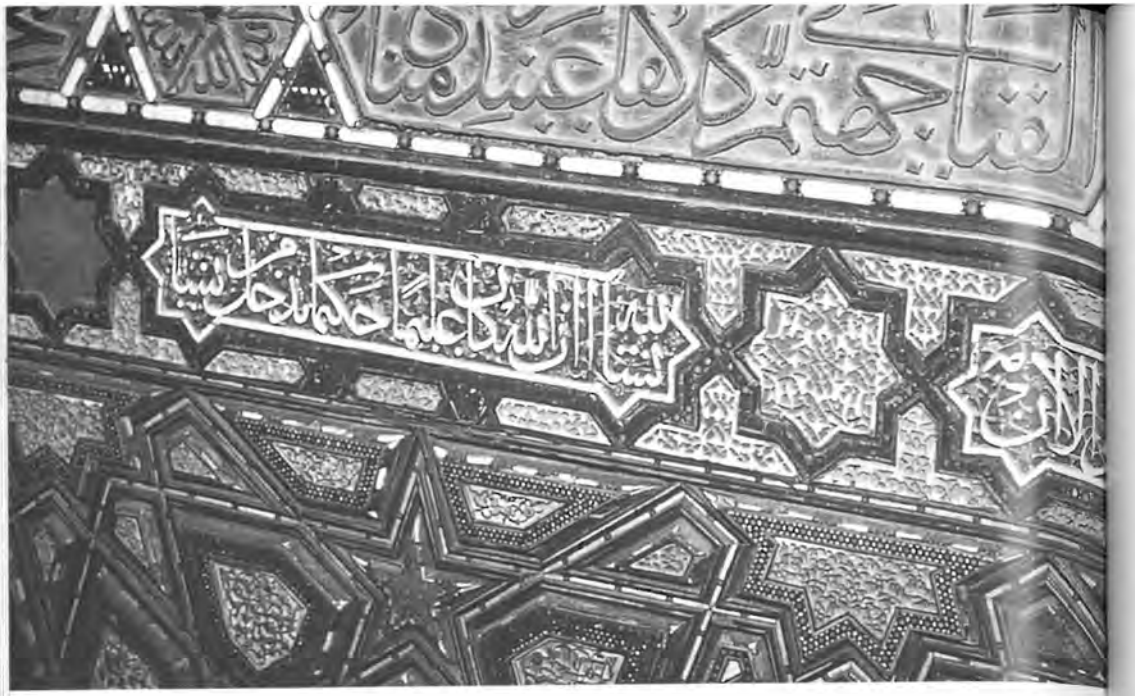
180. Ticaretin merkezi. Şah Sultan Hüseyin için inşa edilen, yanında medrese ve çarşısı bulunan han, Isfahan, 1706-15. Bu ferah ve çıplak alan yüzlerce hayvanı yükleri ile barındırabiliyordu; iki katlı arkadların arkasında ise yaşam alanları vardı.

Isfahan'ın din dışı mimarisi, özellikle Ali Kapu, Çihl Sütun ve Heşt Behişt gibi sarayları da önemlidir. Bahçeler içine yerleştirilmiş verandalarla, duvar resimleriyle, süslemeli mukarnas tonozlarla güzelleştirilen bu binalar, sarayın zevke dayalı hayat tarzını mükemmel bir şekilde yansıtırlar. Ali Kapu (Yüce Kapı), düz damlı ahşap sütunlu bir balkonla taçlandırılmış kemerli bir portiktir. Şah ve maiyeti aşağıdaki meydanda gerçekleştirilen gösterileri buradan izlerlerdi. Başka bazı Safevî sarayları gibi, bu da arkadan değil, önden veya yan bir açıdan görülmek üzere tasarlanmıştır. Buradan ulaşılan düzenli bahçeler ve suyollarının arasında bir zamanlar avlular, açık planlı iki katlı köşkler ve pavyonlar bulunuyordu. Bunlardan biri, Çihl (Kırk) Sütun, İslam öncesi İran geleneklerini yansıtan ahşap sütunlu düz damlı bir portiğe sahiptir. Bu, şahın taht odasının önünde yer alan binadır. Binayı kuşatan bahçede bulunan heykeller de eski imparatorluk anılarını canlandırmak üzere yerleştirilmiş olabilir. İki tarafında ağaç sıraları, suyolları ve soyluların (gülleri, dutları, bülbülleri ve cenneti çağrıştıran isimler taşıyan) villaları bulunan bir cadde olan Çehar Bağ (Dört Bahçe), güneyden başşehre ulaşan yol ile birleşiyordu. Bu, neredeyse bir mil uzunluğunda bir girizgah oluşturuyordu. Otuz üç kemerli Pûl-i Allahverdi Han veya yalnızca savak kapakları değil, saray halkının yarışları ve başka su sporlarını seyretmesi için pavyonları da bulunan Pûl-i Hacu gibi büyük köprüler, Isfahan'ı dış mahallelerine bağlıyordu.

Dînî amaçlı olmayan mimari söz konusu olduğunda, Şah Abbas'ın ülkenin her yerine yaptırdığı han ve kervansaray ağı özellikle belirtilmelidir. Bunların çoğu dört eyvanlı şemaya sahiptir; köşelerdeki mekanlar ahır olarak kullanılırken, giriş ve kubbeli giriş holü ana ekseni belirler. Birçok kervansarayda bulunan ortak unsurlar arasında yüklü bir devenin geçebileceği yükseklikte bir kapıya sahip anıtsal portaller, köşelere yerleştirilmiş mutfaklar ve dolaşan hayvanlar için bitişik kapalı alanlar vardır. Şehir dışındaki kervansaraylar genellikle bir günlük yolculuktan sonra ulaşılabilecek mesafede, ana ticaret yolları üzerinde 25 km kadar mesafelerle yapılırdı. Şehirlerdekiler (bunların sayısı oldukça fazla idi, on yedinci yüzyılda Isfahan'da iki bin kadar han vardı) yalnızca seyyahların geceleme ve yiyecek gereksinimleri için değil, aynı zamanda belli bir zanaat veya ticaretle uğraşanlar tarafından depo olarak kullanılırdı.

Safevî sanatı üzerine yapılan çağdaş araştırmalar, Şah Abbas dönemi Isfahan'ının reddedilemez ihtişamı üzerine yoğunlaşmış, daha önceki yüzyılda ve bu derece karizmatik olmayan hükümdarların hima-

181. Yeniden doğan bir Sasani geleneği. Allahverdi Han köprüsü, Isfahan, 300 metre uzunluğunda. Trafiği taşımak ve ağır payandaları ile su baskınlarını kontrol etmek üzere tasarlanmıştı; aynı zamanda eğlence için kullanılan köşklere de sahipti.



182. Şii Safevî devletinin kurucusu, korkulan I. Şah İsmail'in sandalağacı ve fildişi lahdi. "Onu gördüklerinde, yabancılar taşa dönmeyi tercih ederlerdi." Şeyh Safi türbesi, Erdebil, 1524 civarı.

yesinde üretilen sanat eserleri bundan zarar görmüştür. Bu da, erken dönem Safevî sanatının yanlış bir açıdan ele alınmasına ve yalnızca bir sonraki döneme bir girizgah olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. On altıncı yüzyıl başı kitap resimleri ve halılarının mükemmel kalitesi böyle bir tutumun büyük bir yanlış olduğunu ve bu haksızlığı tamir etmek için farklı sanat dallarının araştırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Şah İsmail dönemi üzerine yeterli derinlikte sanat tarihi araştırmalarının yapılmamış olması bu konuda önemli bir engel teşkil etmektedir. Bu hükümdarın hâmiliğinde gerçekleştirilen pek az binanın günümüze ulaşabilmiş olması, Safevî gücünün ve sanatının, ilk merkezi olan Erdebil'in mimarisi dışında sanat tarihçilerinin ilgisini çekmemiş olması da engeller arasındadır. Bu türbe son iki yüzyıl boyunca fazlasıyla yağmalanmıştır ve bu süreç bugün de devam etmektedir. Bu yağmalardan kurtulanlar arasında yalnızca mimari değil, metal işleri (bunlar arasında birkaç alem vardır), tahta ve taş oymalar ve çiniler bulunur. Erdebil'in dekoratif sanatlarında sergilenen yetenekler kümesi erken dönem Safevî sanatının yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Belirtmek gerekir ki, 1514'te

Çaldıran'da Osmanlılar karşısında feci bir yenilgiye uğramasına ve bunun sonucunda Doğu Anadolu'yu kaybetmesine rağmen, Şah İsmail İran'ın bütününü, Afganistan topraklarının çoğunu ve Amu Derya ile Aras nehirlerinin kuzeyindeki komşu bölgelerin bazılarını kontrolü altına almayı başarmıştır. Bu durum, ona Timurlu ve Türkmen hanedanlarının sahip olduğundan çok daha geniş bir maddi temel sağlamış ve sanat hâmiliği konusunda daha özgür davranmasına izin vermiştir.

Erdebil'deki mimari ve küçük sanatlar malzemesi, geç dönem Timurlu ve erken Safevî sanatı arasındaki bağlantının anlaşılması bakımından da oldukça önemlidir. Bu devamlılık anlaşılmazsa, Şah Abbas dönemindeki olgun Safevî tarzına geçiş de anlaşılamaz ve araştırmacı, temelde birbiriyle hiç ilişkisi olmayan iki tarzın bir araya geldiğini düşünür. Son olarak, Erdebil'in önemi, erken dönem Safevî İran'ının farklı sanat dallarının yan yana sergilendiği, bunların, az bulunur bir şekilde, dekoratif sanatların bağlamları içinde görülebildiği, birbirine değer kazandırdığı ve türbe mekanı içinde farklı temaların altını çizdiği bir tür zaman kapsülü olmasındadır.

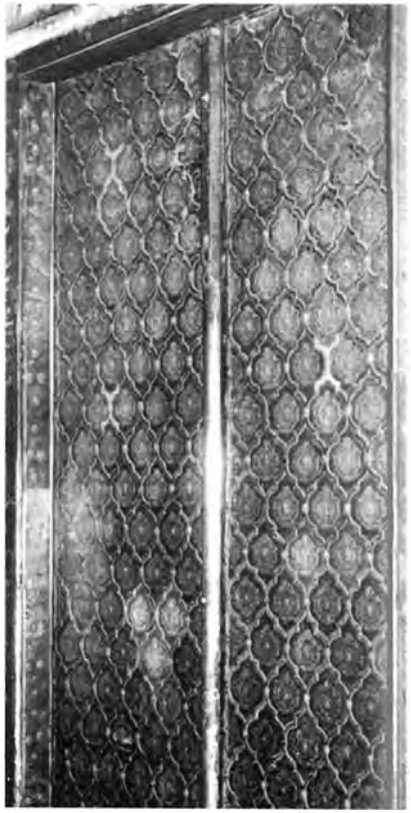
Şah İsmail'in lahti geleneksel olan dikdörtgen biçimdedir, fakat özel bir ihtişama sahiptir. Gûr-i Âmir kapılarında ve Hoca Ahmed Yesevi türbesinde görüldüğü gibi, Timurlu ahşap işçiliği, ince tahta oymacılığının teknik sınırlarına ulaşmıştı. Erdebil'de oymacılar başka bir istikamete yönelmiş, fildişi ve abanoz kakmalı kutular gibi çok daha küçük boyutlu parçalardan ilham almışlardır. Süslemenin iskeletini oluşturan geometrik desenler bilinen desenlerdir, fakat boşluklar, neredeyse cimrice bir tutumla, kilit noktalarda siyah-beyaz kakmalarla doldurulmuştur. Küçük yeşil noktalar (muhtemelen renklendirilmiş kemik veya fildişi) fazladan bir lüks hissi yaratır. Kenarlar, canlı bir dans ritmine sahip kakmalarla süslenmiştir.

Türbedeki pek çok kapı tamamen gümüş kaplı ve bazıları altın yaldızlıdır. Hafif yükseliş ve inişlerle bir yorgan yüzeyi etkisi uyandıran yuvarlak hatlı bir dantel deseni sıklıkla kullanılmıştır. Bunlar dışındaki tek süs bir dizi silmedir, bu nedenle bu kapılar güçlü bir uyum ve sükunet hissi yayarlar -bu durum, daha çarpıcı özellikleri olan çiniler, halılar ve tahta oymalar için mükemmel bir arka plan oluşturur.

Safevî sarayı hassas Osmanlı sınırından giderek daha uzağa, önce Kazvin, sonra da Isfahan'a taşınmış, sarayın etrafında kümelenen görsel sanatlarda daha sonraları gerçekleşecek olan gelişmelerde de Erdebil belirleyici bir rol oynamıştır. Bu bakımdan Safevîler Timurlu-

lar döneminde de gözlemlenen bir süreci, ana sanat dallarında en üst düzeydeki eserlerin saray çevresinde üretilmesi geleneğini, devam ettirmişler ve sağlamlaştırmışlardır. Bu, taşrada bulunan ve kaliteli iş üreten atölyelerin ortadan kalkmasına neden olmuş, fakat Meşhed ve Kirman örneklerinde görüldüğü gibi, eyalet valilerinin cömert bir tarzda sanat hâmiliği yapmalarını engellememiştir.

Safevîlerin 1507'de Herat'ı ele geçirmeleri ile, Timurlu kütüphanesi ve sanatçıları, aralarında Behzad da olmak üzere, Safevîlerin eline geçmiş, Şah İsmail'in hâmiliği altındaki yeni başşehir Tebriz'e getirilmişti. Şahın kendi de ressam olan halefi Tahmasp saray atölyesini daha da genişletti. Erken Safevî resmi Timurlu Herat'ın ve Türkmen Tebriz'in geleneklerini, teknik mükemmelliğin ve duygusal ifadenin zirvesine çıkaracak şekilde birleştirmiştir. Birçoklarına göre, bu dönem İran resminin en iyi dönemidir. Bu dönemin şaheseri, 258 resmi ile tüm İran tarihinin en zengin resimli yazması olan ve bir sanatçı neslinin tüm kaynaklarını tekeline alan *Şahnâme-i Şâhî*'dir (bu kitap daha sonra *Houghton Şahnâmesi* olarak da adlandırılmıştır). Bu yazmanın resimlerinde İran ve Turan (Orta Asya) arasındaki savaş



183. "Ey kapıları açan!" Bu örnek, 15. ve 16. yüzyıllarda, kapılar ve girişler üzerinde sıkça görülen bir kitabedir. Tanrı'ya gönderme yapılmaktadır, ayrıca kutsal bir insanın bir kapı olduğu fikri, oldukça yaygındır -örneğin Ali için, İlim Şehrinin Kapısı denmiştir. Böyle bağlantılar Erdebil türbesindeki bu ve benzeri gümüş kaplama kapıların anlamlarını zenginleştirir; 1611-12. Her kapı kanadının üzerinde halı desenlerinden kaynaklanan, Kur'an'ın her suresi için bir tane olmak üzere 114 çiçek içeren kemerli bir kafes deseni vardır.

184. Bir hayal dünyası. Şah Tahmasp Şahnamesi, Tebriz, 1525 civarı: Kral Mirdas'ın ölümü. Teleskobun ters tarafından bakılıyormuşcasına uzak görünen bu sahne, bu dönem resminin özelliği olan olağanüstü berraklık, doğal olmayan bir renk paleti ve ince bir şekilde abartılmış mekansal ilişkilerin bir araya getirilmesinin tipik bir örneğidir. Burada erdemli bir kral aldatılarak ölüme gönderilmekte, bu da siyasi düzende felaketlere yol açmaktadır.

185. Bir kır şiiri. Muhammedî tarafından 1578'de resmedilmiş, kırda günlük hayat manzarası; alışılmış renklendirilmiş çizim tekniği, ışık ve karanlık vurguları kullanılarak, minimalist bir estetik yaratılmıştır.

186. Savaş aşka teslim oluyor. Türkmen saray Şahnâmesi, Tebriz, 1505 civarı. Şahnâme'deki tek romantik hikaye, efsanenin 600 yıl yaşayan en büyük kahramanı Rüstem'e aittir.

üzerinde özellikle durulmuştur; bu nedenle çağın politik sorunlarını yansıtıyor olabilir. Doğru olarak "gezgin bir sanat galerisi" olarak adlandırılmıştır, çünkü dönemin en ünlü ressamları bu kitaba katkıda bulunmuştur. Kitabın ebedi gençliğe sahip narin figürleri, orijinal bir yaratıdır. Mükemmeliyeti devam ettirmek zor olmuş ve çok geçmeden sanatçılar altından kalkamayacakları işleri üstlenmeye başlamışlardır. Bu ekolün bazı ürünlerinde (örneğin British Library'deki 1539 ve 1543 tarihli *Nizamî Hamsesi*'nde) kompozisyona o kadar çok detay sıkıştırılmıştır ki, titizlikle yaratılan resim tam anlamı ile etkili olamaz. Aynı şekilde, renk paleti bir kaleydoskopu o derece andırır

ki, bu zenginlik göze bir karmaşa gibi görünür. Bu kompozisyonların giderek artan karmaşıklığının bir yazma sayfasının sınırlarına sığmadığı söylenebilir.

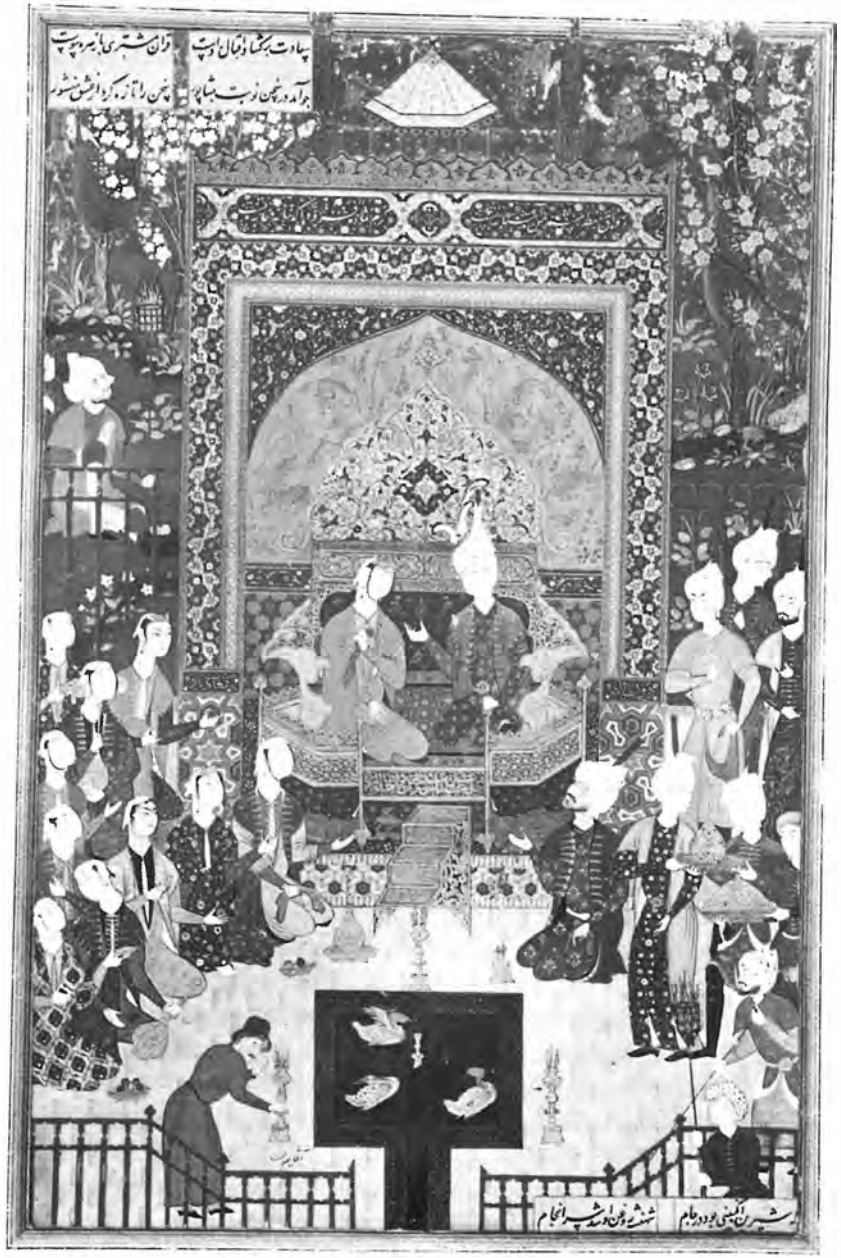
Şah Tahmasp orta yaşlarında aşırı dinci oldu ve bu da -başka pek çok, daha önemli değişiklikle birlikte- resme olan ilgisini kaybetmesine ve saray atölyesini dağıtmasına neden oldu. 1548'de başşehir olan Kazvin'in saray resmi tarzında, birkaç istisna dışında (örneğin, Abdurrahman Câmi'nin Washington'da bulunan *Heft Âvereng* adlı kitabı), kalitenin düştüğü açıkça görülür. Tebriz işlerinin en iyileri ile karşılaştırıldıklarında, manzaraların basitleştirildiği, (1576 tarihli II. İsmail *Şahnâme*'sinde olduğu gibi) geniş alanların tek bir renkle boyandığı görülmektedir. Figürlerin boyları büyümüş ve ilginç bir katılıkla betimlenmişlerdir. Fakat saray hayatı sahnelerinde, genç erkek ve kızlar rahat ve kendinden emin bir çizgi ile resmedilirler. Behzad ekolünün canlılıkla farklılaştırılmış tiplemelerinden eser kalmamış, daha önceleri detaya verilen önem giderek azalmıştır. On altıncı asır sonlarında, hâmilikteki değişim ve lüks kitap modasının geçmesi, (figür çalışmalarında ve dikkatli bir tevazuyla çizilip renklendirilmiş köy hayatı sahnelerinde uzmanlaşan Muhammed gibi) en iyi sanatçıları meraklıları tarafından istekle toplanan ve albümlerde bir araya getirilen tek sayfa resimler üretmeye yöneltmiştir. İçoğlanların, mahpusların, prenslerin ve daha başkalarının figür çalışmaları bu yapraklar için yaygın konulardır ve bu tek sayfa resimler Kazvin ekolünün kuvvetli noktası haline gelmiştir. Konular arasına büyük bir incelikle resmedilen, pastel renklerin kompozisyonu kuvvetlendirdiği gündelik hayat sahneleri de girmiştir. Çizimler, resimler, tezhip ve hat örnekleri dizisi, karşılıklı sayfalar birbirleri ile tezat yaratacak, birbirlerini tamamlayacak ve karşılıklı olarak zenginleştirecek şekilde dikkatlice hesaplanarak yerleştirilmiştir ve temaların zaman içindeki gelişimini izlemek mümkündür. Bu nedenle böyle bir albümü (*murakka*) bir tür müsvedde defteri farz etmek yanlış olur. Bu albümlerde hiçbir şey gelişigüzel değildir. Bu rüzgar değişimi sanatçıları saraydan çarşıya çıkarmış ve sanatçının geleneksel anonimliğinden sıyrılıp bir kişilik olarak öne çıkması sürecini (Sâdıkî Bey ve Siyavuş örneklerinde olduğu gibi) hızlandırmıştır.

On yedinci yüzyıl resmindeki zevk ve tarz değişimini açıklamak zordur. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında tek sayfa resim ve renklendirilmiş çizimlerin moda olduğunu saptamak kolaydır; resim sanatının kitap resimlemesinden ayrılmasına işaret etmekle beraber, bu geliş-

melerin ikisi de sonraki oluşumların habercisi değildir. On altıncı yüzyılın sonlarında -bu tarihin tam da 1597'de Isfahan'ın başşehir olması ile çakışması tesadüf olamaz- kitap resminin geleneksel kuralları büyük çapta, fakat resmi olmayan bir kırılmaya uğramıştır. Bunun resim pazarı tarafından belirlenen -ve belki de sarayın resimli yazma hâmiliğinde bir düşüşten kaynaklanan- bir değişim mi olduğu, yoksa değişim baskısının ressamların kendilerinden veya aralarında güçlü iradelere sahip birkaç radikal kişilikten mi kaynaklandığı belli değildir. Fakat sonuçlar mükemmel bir açıklıkla ortadadır. Bu değişim, uygulamada, konu seçimlerinde, üretim oranlarında, hâmilikte ve harcamalarda belirleyici olmuştur. Bu türden bütün zevk devrimlerinde olduğu gibi, değişim oranı dengeli değildir; bazı ressamlar inatla eski geleneklere sarılmışlardır. Fakat bu yeni tarzın mantığı yenilmez, hiçbir rakip tanımayan bir mantıktır. Bin yıldır sürmekte olan kitap resimleme anlayışı sona ermiş, bu sanat büyük ölçüde pazara havale edilmiştir.

Yüzyıllar boyunca resim sanatı İran şiirinin büyük eserlerini resimlemek ve açıklamak amacına hizmet etmişti. Şimdi, bu son derece ayrıntılı, incelikli ortaklık yok edilmiş ve İran resmi kendi besin kaynağını kaybetmiştir. Ve gelenek bir kez yıkıldığında bir daha kolayca canlandırılamaz. Bu nedenle geç Safevî döneminde hâlâ lüks kitaplar için hazırlanmakta olan en iyi resimler inatla belli bir metinden ayrı tutulmuştur; bunlar başlık sayfaları olarak kullanılmış veya British Library'deki 1543 tarihli Nizamî gibi, daha önce hazırlanmış yazmalara eklenmişlerdir. Bazı ressamlar başka sanat dallarına yönelmişler, kitap kapakları veya (Avrupa etkisi altında) tam boy yağlıboya resimler yapmayı denemişlerdir. Lake de Safevî döneminde önemli bir gelişme göstermiş, kitap ressamlarının yarattığı lirik ve epik temalara dayanan resimler daha çok dînî olmayan kitap kapakları için kullanılmıştır. Fakat lake kapılar ve kutular da bilinmektedir; bunların, örneğin divan sahnelerini de içeren daha geniş bir repertuvarı vardır. Açıktır ki, İran resmini düzgün bir sınıflandırmaya tabi tutmak olası değildir.

Tek sayfa resimlerdeki başlıca değişim konularla ilgilidir. Daha önceki İran resminin belirleyici özelliği olan ve bu sanatın kendine dönük bir rüyalar âleminde kaybolmasını önleyen entelektüel yapı, zor kazanılmış ve belirgin soyutlama yetisi kaybolmuştur. Geleneksel olarak dayandığı konular artık ortadan kalkmıştır. Belki de yeni konulara uymak üzere yeni bir tarzın geliştirilmesi zorunlu idi. İran ressamı



187. Efsane olarak geçmiş. Nizamî Hamse, Tebriz, 1539-43. Saltanatın haşmetini gösteren bu ikonda, İslam öncesi bir İran efsanesine dayanılarak, Hüsrev ve sevgilisi Şirin'in, Şirin'in hizmetkarları tarafından anlatılan hikayeleri dinleyerek bir gece geçirmeleri gösterilmektedir. Sahne, Şehrazad'ı ve Binbir Gece Masalları'nı çağrıştırmaktadır.

188. Coşkuya düşkünlük? Tasavvufi bir yolculuğu anlatan bu halüsinasyon imgesinde, ebruyu andıran bir teknik kullanılarak, evrensel bir dansın dönen ritmleri çağrıştırılmıştır. İbn-i Arabi tarafından tartışılan ve farklı görüşlerce monizm veya panteizm olarak yorumlanan varlığın birliği (vahdet-i vücud) kavramını kutlamaktadır. Bu nedenle, şekiller birbirleri içinde erirler. Çerçeve ile sınırlandırılamayan imge, sonsuzluk çağrışımları taşır.

bu döneme kadar etrafındaki dünyayı minyatürleştirerek, ona teleskopun ters tarafından bakarak, sonra da gördüklerini zihninin gözünde yeniden yaratarak kabullenmişti. Şimdi ise gerçeğe yanıltıcı bir ayna tutmakta idi. Bu resimler bazen mistik bir rüyanın coşku ve yüceltiliğini yansıtırlar. Daha sıklıkla, mesafe korumak ve bizi de kendi mesafemizi korumaya zorlamak yerine, keşiflerini burnumuzun dibine sokarlar. On yedinci yüzyıl ressamlarınca yaratılan resimlerin pek çoğunda seyirci bir şenlik delisi ile karşılaştığı hissine kapılır. Tek figür çalışmaları ağırlıktadır ve bunlar hiçbir kahramanlık özelliği taşımayan figürlerdir. Pasaklı dervişler, tasavvuf şeyhleri, tulumcular, genç erkekler, dilenciler, yaşlı ressamlar, işleri yolunda gitmeyenler, tacirler -toplumun alt ve orta sınıflarından her çeşit portre (saray ileri gelenleri resmedilmemiştir)- göze çarpar. Bu kişilerin portreleri hayranlık uyandırıcı bir doğruluk ve hızla yapılmıştır. Küçük istisnalar dışında yüzyıllar boyunca portreden uzak duran bir sanat biçimi için önemli bir başarıdır bu. Fakat portrelerin bazılarındaki gerçekçilik kaygısına rağmen, bunlara karikatür demek belki de daha doğru olacaktır, çünkü derin bir psikolojik gözlem gücüne, yakınlık ve

duyarlılığa dayalı ciddi portre çalışmaları da bulunmakla beraber, bu malzemenin büyük kısmının daha kuvvetli, hatta bazen açıkça kaba bir tonu vardır. Hiciv ve sarsıcı bir mizah bu resimlerin şekillendirici etmenidir. Sarhoş, göbekli din adamlarının, haşhaş çubukları tüttüren ve başlarına tuhaf açılarla kürk başlıklar yerleştirmiş, leyleği andıran dervişlerin acımasızca resmedilmesi bundandır. Burunların ve çenelerin, çirkinliklerine aldırış edilmeden uzatılması da buna bağlanabilir.

Genellikle aşağı tabakalardan insanların karakter çalışmaları olan bu resimlerin çarpıcılığı ve bireyselliği inkar edilemez. Fakat bunlar hikayenin sadece yarısını oluştururlar. Aynı ressamların bazıları yeteneklerini tamamen başka, kaba ve düzeysiz bir resim türünde, popüler ve çoğu müstehcen resimler için de kullanmışlardır. Hafifmeşrep, hünsa içoğlanları davetkar gülümsemeleri ve geniş kalçaları ile çim öbekleri üzerine uzanmış, kadehlerle şarap ikram ederken resmedilmişler veya şapkalarındaki ucuz tüyden, ayakkabılarındaki taşlı tokaya dek en son Avrupa modasına göre giyinmiş olarak, ellerinde batıdan yeni ithal edilmeye başlanmış bir şey, örneğin bir şalgamla, portreleri için poz vermişlerdir. Pozlarında genellikle kasti bir hantallık ve mahcubiyet vardır. Dönemin zevkine göre gonca ağızlı ve ay gibi yuvarlak olan yüzleri, belki de Buda imgesinin İran resmindeki son alçalışını sergilemektedir. Yalnızca ince çizgilerden oluşmuş gibi görünen bu omurgasız, hatta kemiksiz figürlerde, insan formunun gerçekliği tamamen kaybolmuştur. Daha nadir olarak, bir kız veya âşık bir çift, bazen açıkça erotik pozlarda, çıplaklıklarını şeffaf bitkilerle pek de örtemeyerek resmedilirler. Böylece, iç bayıcı bir tatlılık ve çarpıcı bir kabalık, birbiriyle yarışır. Bu da İran resminde yeni bir değişimin habercisidir.

Bu resimlerin yapılış tarzı, temaları kadar yenidir ve üretim oranları ile doğrudan bağlantılıdır. Tümünde aynı soğukkanlı verimlilik, yapmacıklı, tutumlu bir çizgiselliğe sahip tarz vardır. Bir kez daha ve en beklenmeyecek ortamda, İslam uygarlığındaki şekilleri geometrize etme yetisi ifade edilmiştir. Bu resimlerin çok yüksek sayılarda üretilmiş olmaları, günümüzdeki Safevî resmi anlayışını oluşturmakta önemli rol oynamıştır ve bu nedenle bunlara verilen değeri kuşku ile karşılamak gerekir. Tabii ki bu aynı zamanda son derece popüler olduklarını da göstermektedir, fakat değerleri bununla sınırlıdır. Gerçekten de yakın bir inceleme neredeyse mekanik olarak üretildiklerini ortaya koyar. Renklendirme düz ve basittir, büyük fırça darbele-

189. (solda) Hünsa genç. Küçük ayaklardaki orantısızlığa dikkat ediniz.

190. (sağda) Sinsi mizah. Üzerinde, "O [Tanrı'dır]. Okçu Naşmi'nin portresi. Salı 4 Rebi II 1031 [10 Ocak 1630] tarihinde tamamlanmıştır. Fakir Rıza-yi Abbâsî'nin işidir" yazılıdır. İskelete dönmüş yüzü ve düşmüş çorabı ile bu darmadağınık karakterin kötü zamanlar yaşadığı açıktır.

ri ile uygulanmıştır. İfadeler göze batacak derecede benzer ve düzdür. Figürlerin arka planı olabildiğince detaysızdır, bu da arka planın hiçbir önemi olmadığına işaret eder. Ve çizgideki virtüöz ustalığı, pek az sayıda çizgi olduğu gerçeğini saklayamaz. Bu, en az çaba ile çok para kazanmanın bir yolu olmalıdır. Bu resimlerin çekiciliği yüzeyselliklerindedir. Ne görüyorsanız onu satın alırsınız. Bu tür resimleri tercih eden zümrenin tutucu bir zevke sahip olması, farklı ustaların işlerini ayırt etmenin neden bu derece zor olduğunu açıklar; fakat resimler arasındaki benzerlikler aynı zamanda her ressamın kendi bireyselliğini modanın kurallarına ne derece teslim ettiğini de gös-

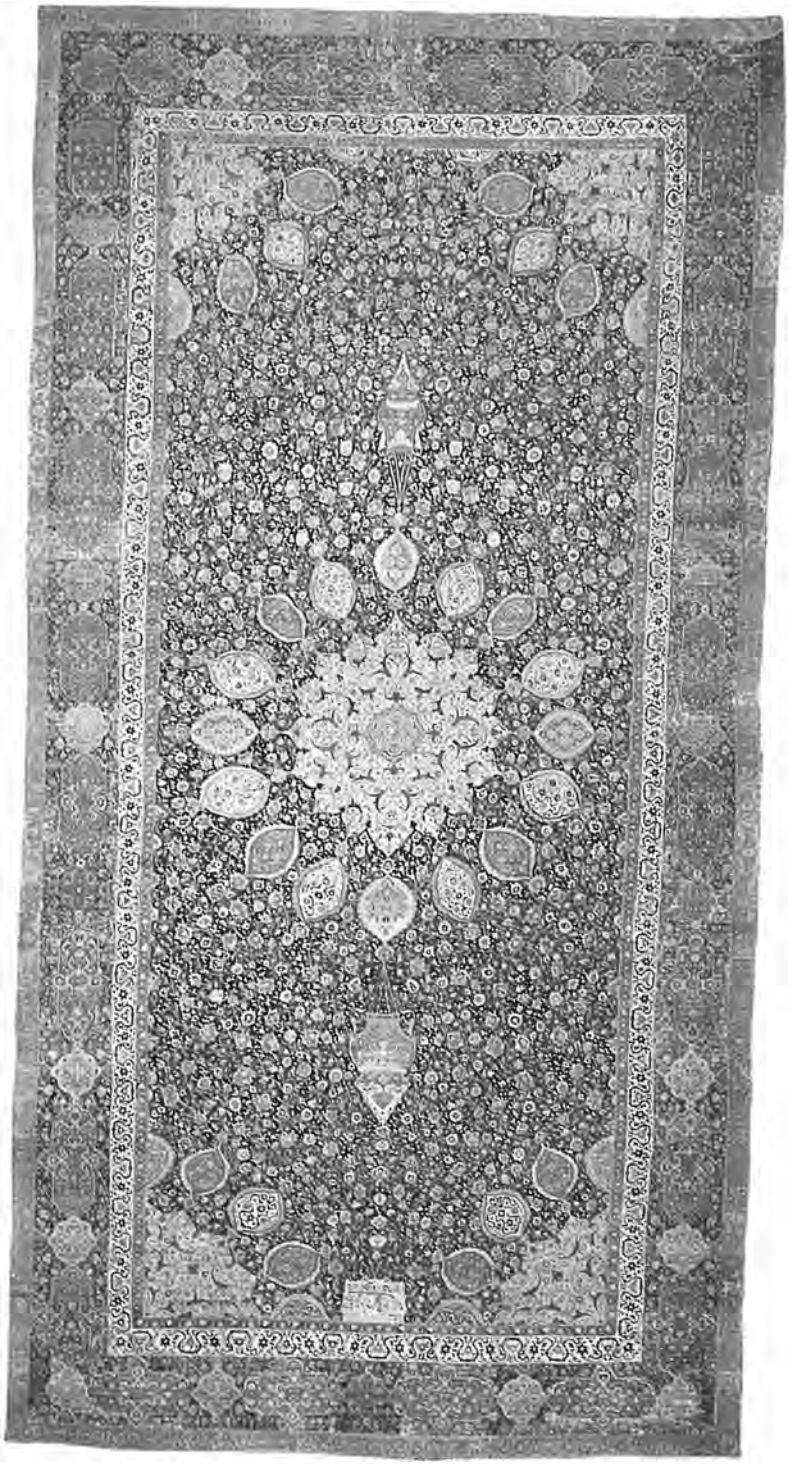
terir. Bu resimlerin pek çoğu ressamın imzasını taşır, resmin yapılış yeri, tarihi ve poz veren kişinin kimliği belirtilir. Sadıki Bey, Rıza-yi Abbâsî, Mu'in Musavvir, Muhammed Kâsım, Habibullah gibi bazı ustaların eserleri özellikle beğenilmiş ve aranmış, kişilikleri ve tuhaflıkları ayrıca dedikodu konusu olmuştur. Bazıları kendi evlerinde çalışmışlardır.

Bu resimleri satın alan hâmiler kimlerdi ve bunlar için ödedikleri para ne kadardı? Sadıki Bey hakkındaki bir fıkra, resimlerinden iki tanesini, şerefine yazılan ve okunan bir şiirin bedelinin bir kısmını ödemek için kullandığını anlatır. Şiir, her eserinin 3 tuman (on yedinci yüzyıl değerlerine göre 7 pound, oldukça önemli bir miktar) karşılığında satılması gerektiğini söylemektedir. Buradan anlaşıldığına göre Sadıki Bey'in resimleri Hindistan'da bile yaygındı ve kitap sanatlarının farklı dallarında çalışan pek çok İranlı sanatçı hem Osmanlı hem de Hint-Moğol saraylarında çalışmışlardı.

On üçüncü yüzyıl Selçuklu Anadolu'sundan, hatta Mısır'ın daha erken dönemlerinden günümüze ulaşmış halı parçaları, bu sanat dalının Orta Çağ İslam dünyasının bazı bölgelerinde iyice gelişmiş olduğunu göstermektedir. Yazılı kaynaklar da bu bilgiyi fazlasıyla doğrular niteliktedir; hiçbir kalıntısı olmayan düzinelerce halı tipinden ve birçok halı üretim merkezinden bahsederler. Detaya çok önem veren on dördüncü ve on beşinci yüzyıl İran resimleri bu bilgileri doğrular ve bu dönemde üretilen halı tiplerinin çarpıcı çeşitliliğini sergiler. Fakat önemli sayıda -bu sanatın İran'da 1500 ve 1700 yılları arasındaki gelişiminin tarihini yazmaya yetecek sayıda- halının günümüze ulaşabildiği ilk dönem, Safevî dönemidir. Bunun nedeni belki de Safevîlerin yerel bir üretimi ulusal düzeye çıkarmış olmalarıdır. Şah Abbas, Isfahan ve Keşan'da halı imalathaneleri kurmuştur. Zaman zaman eserlerini imzalamış olan halıcılar (Maksud Kâşânî, Gıyaseddin Câmî gibi isimler bilinmektedir) ipek, yün, altın iplik ve sim gibi pek çok farklı malzemede, zili ve kilim gibi düz dokumalardan, kabaca dokunmuş düğümlü halılara ve santimetre karesine 300'den fazla düğüm düşen halılara kadar pek çok teknikte üst düzeyde bir ustalık sergilemişlerdir. Kırmızı, beyaz, sarı ve mavi, her tür desende en çok kullanılan renklerdir. Dev boyutlu halılar üretilmiştir. 1539-40'da Şah Abbas'ın isteği üzerine Erdebil türbesine bir çift halı bağışlanmıştır. Bunlardan daha büyük ve daha iyi durumda olanı otuz üç milyon düğüme sahiptir ve boyutları 11 x 5,40 m civarındadır.

Timurlu döneminde olduğu gibi, farklı ortamlar arasında desenler bakımından sınır yoktur, dolayısıyla halılarda rastlanan pek çok motif ve temaya dönemin çinilerinde, duvar resimlerinde, lakelerde, metal işlerinde, yazma tezhip ve resimlerinde rastlamak mümkündür. Bu dönem Safevî kitap resimlerine olan benzerlik o derecededir ki, bu halıların en karmaşıkları farklı bir ortamda gerçekleştirilmiş resimler olarak değerlendirilebilir. Devlet adamlarının resimlerini içeren modern halılarda olduğu gibi, bunun dezavantajları da vardır, çünkü halının doğasının gerektirdiği dil ve ifade şekilleri göz ardı edilmekte, hatta yok edilmektedir. O zaman, halı desenlerini ayrı kılan nedir? Halı desenlerinde diğer sanat dallarından çok daha sıklıkla, sayıları beşe kadar çıkabilen örge bir arada kullanılmış, farklı şemaları ayrıştırmada ana unsur renk olmuştur. Desenler sürekli değişen bakış açılarına göre tasarlanmış, bu da onları daha karmaşık ve dinamik hale getirmiştir. Pek çok çini panelde de olduğu gibi, desenler kasıtlı olarak kısmidir. Bunlar, hayal edilemeyecek kadar geniş, fakat derin bir disiplinin hakim olduğu kompozisyonların birer parçasıdır. Böylece bir sonsuzluk, hatta ebediyet duygusu imlenir ve bu, açıklıkla yapılmadığı için çok daha etkilidir.

Birkaç farklı desen kategorisi belirlenebilir, fakat bunlar sürekli olarak birbirleri ile çakışma halindedir. Örneğin hayvan sahneleri içeren kartuşlardan oluşan bir bordür, halının geri kalan kısımlarında kullanılan soyut desenleri zenginleştirir. Bahçe halıları, "Hüsrev'in Baharı" olarak bilinen halının ulusal bir hazine olarak görüldüğü Sasani döneminden beri bilinen bir tipin devamıdır. Bu, her biri bir mevsimi ve bu mevsimin bitkilerini betimleyen dört parçaya bölünmüş, tümü altın ve gümüş ipliklerle, kıymetli taşlarla dokunmuş bir halı idi. Safevî bahçe halıları oldukça şematize edilmiş bir tarzda da olsa, balık dolu suyollarını, çiçek tarhlarını, sekileri, pavyonları, havuz ve çeşmeleri, aynı anda hem kuşbakışı hem de yan açıdan betimler gibidir. Üzerlerine onları gül ve lalelere benzeten şiirler işlenir. Bazılarında yapraklar arasında tavuskuşları, sıradan kuşlar, aslanlar, leoparlar, ceylan ve geyikler göze çarpar. Safevî çi-



191. Dokunmuş bir cennet. En üst düzeyde bir tekniğe sahip olan büyük Erdebil halısı (1539-40), semavi ışık imgeleri ile doludur. En ortasında, yüzen nilüferlerle dolu bir havuz vardır –bu belki de Kur'an'da bahsedilen Kevser Havuzu'dur. Halıda Hafız'ın şiirlerinden beyitler ve bir imza bulunmaktadır: "Bu dünyada senin limanından başka sığınak yok bana; başım için buradan başka yer yok. Sarayın bir kulu Keşan'lı Maksud'un işi, 946".

nilerinde de olduğu gibi, kullanılan bazı renklerin bu hayvanların doğal renkleri ile hiçbir ilişkisi yoktur. Bahçe temasının ahiretle ilgili çağrışımları ise her zaman hissedilir. Diğer bir kategori, birbirine ancak gevşek bir şekilde bağlı av sahneleri içeren halılardır, bazılarının bordürlerinde sarayda kabul sahneleri, udiler ve hatta melekler bulunur (bu tipin önemli örnekleri Boston ve Milano'da bulunmaktadır, ikincisi 1522-23 yıllarına tarihlenmiştir). Farklı türde hayvanların oynarken veya birbirine saldırırken resmedildiği, hayvan halıları denilen halılar, av halıları ile birlikte sınıflandırılabilir. Üçüncü bir tip, pek de uygun olmayan bir şekilde, madalyonlu halılar olarak adlandırılabilir. Bu halıların merkezinde daha küçük madalyonlarla çevrili, yuvarlak veya oval şekilli dev bir madalyon bulunur. Erdebil halıları bu tipin en ayrıcalıklı örnekleridir ve küçük madalyonların merkezinden sarkıtılmış birer cami kandili de içerirler. Tüm bunlar koyu lacivert bir arka plan üzerine yerleştirilir, bu da halının Samanyolu'na açılmış bir pencereyi andırmasını sağlar. Altına yerleştirildikleri kubbeyi ve buna bağlantılı olarak da gökleri çağrıştırırlar. Bu iki halıdaki diğer temalar arasında İslami gelenekte tarif edildiği şekliyle, cennetle ilgili referanslar bulunur, bazı halılarda ise melekler veya huriler vardır. Tamamen başka bir halı tipi de vazolu halılardır. Bunlarda farklı boyutlardaki vazolar kompozisyonun ana motifini oluşturur. Bu ana kategorilerin sonuncusu ise, ince saplarla bağlanan değişik boyutlarda buketlerin halı yüzeyine yayıldığı çiçekli halılardır.

Saray sanatının ürünleri olmalarına rağmen, bu halılar Safevî dünyasının her yerine yayılmış çok sayıda imalathanede üretilmişlerdir. Belli halı tiplerinin belli bölgelere atfedilmesi konusunda farklı fikirler öne sürülmüştür. Tebriz, Kazvin, Keşan, Isfahan, Herat ve Kirman önemli merkezlerdi ve bir merkezde farklı türlerde halılar üretilmesi olağan bir durumdu. Daha kaliteli halılar ciddi bir zaman ve para yatırımı gerektiriyordu, bu nedenle uzun kitabeler içermeleri şaşırtıcı değildir. Londra'daki Erdebil halısı kendini "sarayın hizmetkarı" olarak tanımlayan Maksud Keşani adlı biri tarafından imzalanmıştır ve 1539-40 tarihini taşır. Necef türbesindeki bir halı, üzerindeki yazının bildirdiğine göre, "bu türbenin hizmetkarı Abbas" (I. Şah Abbas) tarafından bağışlanmıştır. Safevî halılarının çoğunda bulunan resim özellikleri açıkça kitap resimleme sanatına dayanmaktadır ve bu bağlantı, yükseğe yerleştirilen ufuk çizgisi ve kademeli düzlemler gibi resme ait mekan kavramlarında ve detay fazlalığında

da gözlemlenir. Fakat halılarda, renk seçimlerinde görüldüğü gibi, daha kuvvetli bir anti-natüralist özellik vardır. Bu durum, figürlerin bile bir anlamda soyut motifler olarak algılandığını düşündürür. Kullanılan Çin motifleri ise, bu dönemde resimlerde kullanılanlardan çok daha fazladır. Bulutu andıran yakalar, kıvrımlı bulut bantları, turnalar, anka kuşları, ejderhalar, nilüferler, şakayıklar ve (New York'taki Sanguszko halısında olduğu gibi) çeşitli olağanüstü yaratıklar, bulundukları ortamın Çin'le pek az ilgisi olmasına rağmen, sıklıkla kullanılmışlardır. Çin'de sahip oldukları anlamları koruyup korumadıkları veya yeni sembolik anlamlar kazanıp kazanmadıkları (örneğin ejderha ve ankakuşu arasındaki çatışma Çin'de bir mutluluk sembolü iken, burada ikili inançlara işaret ediyor olabilir) açıkça belli değildir. Çin motiflerine ağırlık verilmesi konusu, araştırmacılar tarafından yeterli bir açıklamaya kavuşturulmamıştır. Safevî seramikleri dahi Çin motifleri ile böylesine dolu değildir. Diğer yandan bu halıların en güzellerinden pek çoğu yabancı güçlerin hükümdarları için hediye olarak veya batıya ihraç edilmek üzere yapılmıştır. Bu nedenle Safevî halı endüstrisinin ufukları oldukça geniştir. Fakat, Orta Doğu'da halı üretiminin son derece uzun geçmişi unutulmamakla beraber (aşiret halıcılarının soyut, genellikle geometrik desenleri akla gelmektedir), bu halılar arasındaki şaheserler genellikle çok farklı bir ikonografiye sahiptir. Bunlar, kökleri halı geleneğinde olmadığı için, bütün ihtişamlarına ve muazzam boyutlarına rağmen, zorlamadır.

Mimarlık, resim ve halıcılık Safevîlerin görsel sanatlardaki başlıca başarılarıdır, fakat bu başka sanat dalları bakımından da üretken bir dönemdir. Birçok farklı malzeme ile dokumalar -basma pamuklular, ipekler, kadifeler, altın ve gümüş iplikli, iki taraflı brokarlar ve işlemeler- yalnızca Isfahan'da değil, aynı zamanda Yezd ve Keşan'da da üretilmiştir. Benzer şekilde, sarayın emri ile Şirvan'dan Isfahan'a, Yezd, Keşan, Meşhed ve Kirman'a kadar ülkenin her yanında, her birinin "kendi tarzında dokumaları" emredilerek, dokuma imalathaneleri kurulmuştur. Burada da üretimin büyük kısmı ihraç amaçlıdır ve Rıza-yi Abbâsî gibi tanınmış ressamlar desen üretmek üzere görevlendirilmişlerdir. Kadifeler, brokar ve basmalar büyük miktarlarda üretilmiştir. Chardin'in belirttiği gibi bunlar, "sonsuza dek yaşarlar". Çok sayıda dokuma günümüze ulaşabilmiştir ve bunlar da ihraç amacı ile üretilenlerdir -Danimarka'daki Rosenberg kalesinde bir odanın tüm duvarlarına bu dokumalar asılmıştır. De-

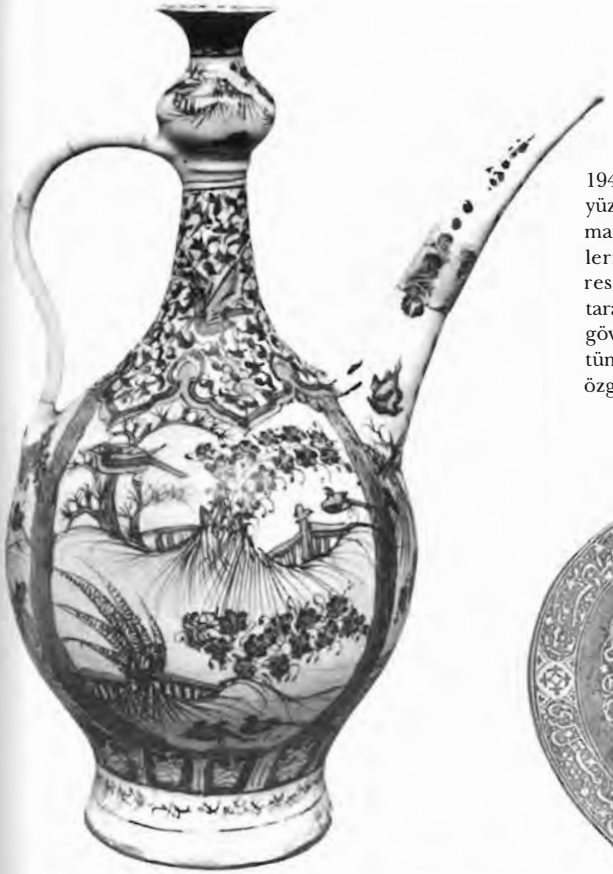
senleri bir kez daha, kuşkuya yer bırakmayacak derecede, kitap resminin izlerini taşır. Cilveleşen âşıklar, hoş içoğlanları, piknikler, Türk tutsaklarını taşıyan atlılar, atlı veya ayakta avcılar, hayvan mücadeleleri, bitkisel motifler, Nizamî ve Firdevsî'den bilinen hikayeler gibi temalar işlenmiştir. Dînî ve siyasi ikonografisi olan ciddi temaların yokluğu göze çarpar. Kırmızı ve sarılar özellikle beğenilen renklerdir. Bu dokumaların bir kısmı duvarlara asılmak veya çadırları süslemek üzere yapılırken, çoğu zenginlerin kullanımı için dikilen giysilerdir ve İran sarayının lüks eşyalara olan düşkünlüğünü yansıtırlar. Yabancı ülkelerde İran elçileri tarafından giyildiklerinde beğeni kazanmış ve sık sık Avrupalı hükümdarlara hediye olarak göndermişlerdir.

On altıncı yüzyılın son onyılları İran'da ara sıra güzel, hatta tarihlenebilen parçalar üretilmesine rağmen bir durgunluk yaşamakta olan seramik sanatının kuvvetle yeniden doğuşuna şahit oldu. Safevî çömlekçileri Çin esinli mavi beyaz seramiklerin yeni tiplerini ürettiler. Bu, Şah Abbas tarafından aileleri ile birlikte İran'a yerleştirilen üç yüz Çinli çömlekçinin bir etkisi olabilir; gerçekten de, Kirman'da yapılan ve dönen ejderhaları resmeden vazolar Çin işlerinin bir taklidi gibi görünmektedir ve bu gözlem yarı yarıya porselen olan gövdeleri için de geçerlidir. Bu "Çin işi" seramiklerin büyük kısmı Avrupa'dan gelen talebi karşılamak üzere üretilmiştir. Fakat böyle parçaların üzerinde İran'ın daha tipik desenleri de görülebilir. Gombroon seramikleri olarak bilinen ve etkileri biçimsel farklılıklarına ve bazen bir sliple kaplanan şeffaf gövdelerine bağlı olan parçalarda, orijinal Çin işlerine daha ince göndermeler vardır. Lüster, Şah Abbas döneminde yeniden canlanmış ve büyük miktarlarda üretilmiştir, fakat pirinci andıran bir parıltı ve sıraltı kullanılan mavi renk, estetik açıdan daha önceleri üretilen lüsterlerden daha aşağı kalitede parçalar üretilmesine yol açmıştır. Süsleme, bitkisel motiflerle sınırlıdır. Çok renkli seramikler Kirman'da çok miktarda üretilmiştir. Çin motiflerinden sakınan bu seramiklerin figürlü desenleri, Rıza-yi Abbâsî'nin yapmacıklı tarzının yankılarını taşır. Aslında geç dönem Safevî figürlü sanatına bu ressamın tarzı bütünüyle hakimdir. Daha genel olarak bu desenler Safevî halı ve dokumalarını da çağrıştırırlar. Kubaçi seramiklerinin geç örneklerinde çok daha geniş ve zengin bir renk paleti görülür ve genellikle bir madalyon içinde geç Safevî sanatı tarzında, hızlı darbelerle yapılmış ilgi çekici portreler içerirler.

192. Sarayın tekeli. Tutsakları götüren savaşçıları betimleyen ipek dokuma (detay), 16. yüzyıl sonu. Fransız seyyah Tavernier, Safevî İran'ında ipek ticaretiyle meşgul olanların sayıca başka her ticaret dalından fazla olduğunu yazmıştır; aynı ülkeden gelen Chardin'e göre Keşan'da "bir tek mahallede bin ipek atölyesi bulunuyordu." Keşan'a her sene, Londra'ya bir senede gelen düz pamukludan fazla ipek geliyordu.

Safevî resim tarzı hanedanın çöküşünden sonra çok uzun bir süre yaşamış ve zayıflamış durumda da olsa, Kaçar çömlekçiliğinin temeli olarak kalmıştır. Bu tarzın eskiliği, on sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa'dan ithal edilen ucuz seramiklerin yaygınlaşması ile birlikte, İran'da kaliteli seramik yapımının nihai çöküşünü getirmiştir. Safevî üretiminin başlıca merkezleri olan Meşhed ve Kirman (bu şehirlerden ikisi de daha erken dönemlerde seramik üretimi konusunda ünlenmemiştir) on dokuzuncu yüzyıla kadar siyah konturlu mavi beyaz seramikleri üretmeye devam etmiştir. Yalnızca mimari süslemede kullanılan çini alanında Safevî geleneği hanedanın düşüşünden sonra da canlılığını yitirmeden devam etmiş, sarı ve pembenin tercih edildiği yeni renk şemaları ve Avrupa kökenli temalar kullanılmış, rölyefe önem verilmiştir.

Metal işlerinde on beşinci yüzyılda Horasan'da geliştirilen kazıma tekniği Safevî döneminde de popülerliğini korumuş, bu eyalet Azerbeycan ile birlikte bu sanat dalının önemli bir merkezi olmaya devam etmiştir. Safevî metal işçiliğinin, biçim, desen ve teknikte önemli ye-



194. (solda) Çin'in gölgesi. Sürahi, 18. yüzyıl başları. İranlı çömlekçi, Çin işi mavi beyaz ihraç seramiklerin özelliklerini taklit etmiş, örneğin manzara resmi unsurlarını basitleştirip zayıflatarak kullanmış, porselene benzer bir gövde üretmiştir. Fakat boyundaki, tüm yüzeyi kaplayan süsleme, İslama özgü bir zevkin göstergesidir.

195. (sağda) Ayna mistik bir metafor mu? Altın kakmalı çelik ayna, 17. yüzyıl başları. Sufiler için ayna, insanın içindeki mücevher, yani kalbidir. İlahi hareketlerle kalbin aynası cilalanır ve günahın pasından arınır. Böylece kalp, Allah'ın bilgisine (marifet) ulaşabilir. Üzerindeki yazıda belki de bu Sufi çağrışımlara gönderme yapılmaktadır: "Aynacıya söyle: 'Cilalamakla uğraşma.' Ayna, ona baktığın zaman parlayacaktır."

193. (karşıda) Popülarleşen saray imgeleri. Kastanyetli dansçı ve reba'b çalan müzisyen desenli, çokrenkli "Kubaçi" seramiği. Kuzeydoğu İran, 17. yüzyıl. Çizim İran tarzındadır, fakat renklendirme, sıraltı boyalı Türk seramiklerini andırmaktadır.

nilikler getirmesine rağmen, oldukça uzun bir süre ihmal edilmiş olması ilginçtir. Bu yenilikler arasında yuvarlak bir kaide üzerine yerleştirilen yüksek bir sekizgenden oluşan yeni bir şamdan tipi, Çin esinli yeni bir sürahi tipi ve Arapça kitabelerin yerini, genellikle Hafız ve Sâdi'nin eserlerinden parçalar içeren Farsça şiirlerin alması sayılabilir. Bunlar genellikle dînî içerikli dizelerdir ve tasavvufi bir boyuta sahiptir. Görsel sanatların diğer dallarına figürlü motifler hakim olsa da, metal işlerinde kullanılan yoğun arabeskler ve bitkisel desenler çağın zevkine bunlardan daha uygundur. Belki de bu parçalar üzerinde en göz alıcı unsurlar olan ve arka planlarında, yüzeyi çaba harcamadan dolduracak şekilde genişleyen bitkisel desenler bulunan büyük boyutlu yazılar, figürlü motiflerle uygun bir birliktelik yaratmayacaktı. Yazılara artık her zamankinden daha fazla yer ayrılmış, daha önceleri de yaygın olan, parçayı kuşatan çemberlerle birlikte, kalın zigzaglar ve kartuşlar da kullanılmıştır. Ermeni hâmilerce ısmarlanan birkaç parça üzerinde İran mistik şairlerinin dizeleri ile Ermenice yazılar bir araya getirilmişti. İran'daki Ermeni mimarlığı ve seramiği, açıkça Hıristiyanlığa ait ikonografik mesajlar vermesine rağmen, İran tarzını aynı serbestlikle kullanır. Bu, Safevî devletinin gösterdiği dînî toleransın sessiz bir kanıtıdır.

Safevî pirinç eşyaları gümüşü taklit etmek üzere genellikle kalaylanmıştır. Yalnızca birkaç parçası bilinen en lüks metal işleri ise altın kakmalı ve mücevherlerle süslüdür. Safevî metal işlerinin kaybolmuş tipleri hakkında seramik kopyalarının yardımı ile bilgi edinilebilir. Fakat İslam dünyasında yaratılan demir ve çelik silahların en iyilerinden bazıları- üzengiler, kalkanlar, savaş baltaları- Safevî demirciler tarafından yapılmıştır. Önemli parçalar arasında Horasan'da yapılmış bir grup şimşir ve On İki İmam Şiiliğinin yakarışları ile işli çelik alemler vardır. "Şam işi" (su verme, altın kaplama veya kakma) ve ajur, genellikle uzun yazılar taşıyan bu tür objeler için kullanılan en yaygın dekoratif tekniklerdi. Diğer sanat dallarının çoğunda olduğu gibi, Safevî metal işçiliği sonraki sanatçılar için bir standart olarak kaldı. Zend ve Kaçar metal işçiliği, biçimleri ve süsleme kuralları ile bu tarzı devam ettirir, fakat uygulamaya anlamsız bir karmaşıklık hakimdir.

ONUNCU BÖLÜM

Osmanlılar

Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu'nun müslümanlaştırılmasına ve Bizans İmparatorluğu'nun çökertilmesine yönelik Türk seferlerinin batıdaki öncüsü olan mütevazı bir beylik olarak başladı. 1308'de Anadolu Selçuklularının en son düşüşü ve Moğolların da kısa bir süre sonra Anadolu üzerindeki kontrollerini kaybetmeleri nedeniyle oluşan boşluğu, bir dizi küçük ve çoğu birbirine düşman beylik doldurmuştu. Osmanlılar zamanla Doğu Anadolu'da güçlerini pekiştirdiler ve hem Bizans'a hem de Müslüman komşularına karşı topraklarını genişlettiler. Bu süreç içinde başşehirlerini tam Bizans sınırında yer alan İznik'ten, daha güneydeki Bursa'ya taşıdılar. On dördüncü yüzyılın ikinci yarısı ile on beşinci yüzyılın ilk yarısında hüküm süren bir dizi hırslı ve başarılı hükümdar, Osmanlılar'ın 1402'de Timur'a karşı yaşadıkları korkunç yenilgiden sonra toparlanmasına ve önce Yunanistan, sonra da Balkanlar üzerinden Avrupa'ya doğru yayılmasına olanak sağladı. Konstantinopolis'in çevresindeki çember iyice daralmıştı. Geriye bakıldığında, şehrin bu kadar uzun bir süre dayanması şaşırtıcıdır. Şehir, uzun ve şerefli bir savunmanın ardından, 1453'te genç ve karizmatik Sultan II. Mehmed'e teslim oldu. Kostantiniyye ismi sikkeler üzerinde kullanılmaya devam etti, fakat artık İstanbul, Bizans İmparatorluğu'nun bin yıllık mirasına sahip çıkıyordu. Şehrin siluetine kısa bir süre içinde hakim olan camiler de bu mesajı yansıtırlar.

Bu zaferin sağladığı psikolojik desteğin Osmanlıları bir dünya imparatorluğu kurma yoluna soktuğu söylenebilir. Bir sonraki yüzyıl içinde yalnızca İslam dünyasının en güçlü devleti değil, aynı zamanda bir süper güç haline gelmişlerdi -bu ayrıcalığı kazanıp modern çağlara kadar yaşayan tek Orta Çağ devleti idi. Ne çağdaşları olan Safevîler, ne de Moğollar, güç ve toprak bakımından onlarla yarışamazdı. Konstantinopolis'in düşüşünü takip eden iki yüzyıldan uzun bir süre, imparatorluk genişlemeye devam etti. Akdeniz'in büyük kısmını bir Türk gölüne dönüştürdüler; Avrupa'ya yayılma konusundaki tutarlı çabaları ancak 1683'teki Viyana kuşatmasında sona erdi. İmparatorluğun fethettiği topraklar üzerindeki hakimiyeti o derece kuvvetli idi ki, on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyıl boyunca süren

uzun düşüş süreci içinde fazla toprak kaybedilmedi. Daha sonraları, Türkiye "Avrupa'nın hasta adamı" olarak tarif edilmeye başlandığında bile, Osmanlıların Asya'daki toprakları tamamen imparatorluğun kontrolü altında idi.

Bu başarının sırrı neydi? Bu soruya birkaç cevap verilebilir. Öncelikle, bu tamamen askeri bir devletti, fakat teknolojik gelişmelere İslami öncüllerinden çok daha açık olan gerçek bir barut imparatorluğu idi. İkincisi, merkezi idareyi ve İslam hukukunu (şeriatı) tamamen bütünleştiren olgun bir İslam devleti idi. Osmanlılar Sünni İslam'ın liderliğini Memlûklardan devraldılar ve Osmanlı sultanı 1517'de unvanları arasına halifeliği de ekleyerek, bu tarihe kadar Kahire'de yaşamaya devam eden gölge Abbâsî halifeliğini sona erdirdi. Fakat Osmalı devleti tarafından savunulan Müslümanlık yalnızca ulemaya, yani din bilginlerine dayalı kuru ve hukuki bir din anlayışı değildi. Padişahlar bazı tarikatları desteklediler ve onların liderleri ile yakın ilişkiler kurdular. Bu şekilde, popüler inançlarla organik bağlar kurdular. Tekkelerin Osmanlı topraklarındaki yaygınlığı bunun açık bir kanıtıdır. Üçüncü olarak, bu yalnızca askeri değil, aynı zamanda idarenin tüm alanlarında yerleşik hiyerarşilere sahip, temelde bürokratik bir devletti. Osmanlı millet sistemi, gayrimüslim azınlıkların politik yapı içindeki durumunu tanımladı ve korudu; devşirme politikası genç Hıristiyan çocukları sistematik olarak doğdukları yerlerden ayırıp sarayda veya önde gelen alaylarda görev yapmak üzere başşehre getirdi. Zengin Osmanlı arşivleri bu bürokrasinin işleyiş biçimlerini, örneğin İznik çini imalathanelerinin nasıl çalıştığını ve ne şekilde finanse edildiğini veya inşaat projelerinin nasıl yönetildiğini ortaya koyar. Dördüncü olarak, Osmanlılar muazzam bir zenginliğe sahipti. İmparatorluk Macaristan'dan Yemen'e, Cezayir'den Irak'a uzanıyordu. Böyle vergi gelirleri ile Osmanlıların Amerika, Hindistan ve Uzak Doğu ile veya gelişmekte olan uluslararası deniz ticareti ile -bu sonuçta onların zararına olsa da- ciddi bir şekilde ilgilenmemeleri şaşırtıcı değildir. Son olarak, propaganda silahını oldukça etkili bir tarzda kullanmışlardır. Topkapı Sarayı'nda bulunan eşyalardan (bkz. s. 288-289) veya Batılı sanatçılara, bilimsel gelişmelere ve askeri tekniklere kapılarını açık tutmalarından da anlaşılacağı gibi, gerçekten uluslararası bir kültüre sahiptiler. Fakat aynı zamanda İslam dünyasında beş yüzyıllık Türk hükümdarlığının zirvesini teşkil ediyorlardı ve bu kültür mirası, toplum ve politika alanlarında kendini ortaya koyuyordu. Ayrıca, İslam dünyasının tümünü temsil ediyorlar, örneğin kutsal şehirlerin, Mekke, Medine ve Kudüs'ün koruyuculuğunu üstleniyorlardı. Avrupalılar için kâfirin ta kendisi idiler. Avrupalı elçi ve seyyahlar Osmanlıların şatafatlı merasimlerini korkuyla karışık bir saygı ile kaydediyorlardı.

Osmanlı sanatı İslam sanatı içinde başlı başına bir kategori oluşturur. Mimarlık, seramik, kitap resimleme ve dokuma gibi ana sanat dallarında kendine has bir karaktere sahiptir ve bu sanat ürünleri dönemin en güçlü imparatorluğunun muazzam maddi kaynaklarının bir kanıtıdır. Fakat Osmanlı sanatının hemen her alanında gözlemlenen bütünlük kişiyi duraksatır. Teknik olarak, üretilenlerin çoğu en yüksek standartlarda mükemmel olarak üretilmiştir. Fakat uygulamadaki bu üstünlük zaman zaman eserin canlılığının kaybolmasına neden olan soğuk bir akılcılığın gölgesinde kalır. Hatta bu mükemmelliğin sert ve ürkütücü bir yönü olduğu söylenebilir. Mimari dekorasyonda sıklıkla görülen sadelik veya parlak cilalı yüzeylerin, biraz kısıtlı olan İznik dekoratif repertuvarı ile birleştirilmesi buna örnektir. Osmanlı sanatının çoğunlukla statik olan doğası ve yüksek teknik kalitesi göz önüne alınarak denebilir ki, devlet kontrolünün dönem sanatı üzerinde sürekli ve kararlı bir etkisi olmuştur. Bunun iyi tarafı, yüksek sayıda sanatçının istihdam edilmesi ve bunların eserlerinin en yüksek standartlarda olmasıdır. Fakat devlet kontrolünün bir fiyatı da vardır; bu da, merkezi olarak üretilen planların kolayca belgelenebildiği mimarlık alanında açıklıkla görülen, fakat diğer sanat alanlarında da gözlemlenen standartlaşmadır. Paradoksal olarak, en üst düzeydeki sanatçılar daha az yetenekli olanlara nazaran daha az özgürlüğe sahiptir. Bunlar kendi seçimlerini veya açık bir pazarın taleplerini takip edebilecek bireylerden ziyade, saray görevlileridir.

Osmanlı mimarlığı tek ve merkezi bir fikre, kubbeli kare birime sarsılmaz bir sadakatle bağlı olması açısından İslam dünyasında benzersizdir. Bu ana tema Osmanlı döneminin en başında, on dördüncü yüzyıl başlarına tarihlenen Söğüt'teki Ertuğrul Camisi'nde kendini ortaya koyar. Bunu takip eden beş yüzyıl boyunca bu tema benzersiz bir amaç birliği ile geliştirilmiştir. Denebilir ki, bu Osmanlı mimarlığının belkemiğidir; bu tarzda meydana gelen tüm büyük değişikliklerde belirleyici olmuş ve etkisi ikincil alanlarda bile hissedilmiştir. Yapısal bir biçim olarak özünde barındırdığı sadelik, kubbeli kare birimin, küçük veya büyük her boyutta, berraklık ve anıtsallıktan ödün verilmeden kullanılabilen ideal bir form olmasını sağlamıştır. Kub-

196. Yüceliğin tohumu. Hacı Özbek Camisi, İznik, 1333. Bu, kitabesi olan en eski Osmanlı camisidir. Osmanlı İslami gücü yayılmaya batı Anadolu'dan başlamıştır ve bu cami de Bizans topraklarını sahiplenen bu egemenliğin erken simgelerinden biridir. Almaşık duvar tekniği (taşın tuğlayla birlikte kullanılması) Bizans kökenlidir.

beli payandalar, yarım kubbeler, portikolar, kubbeli revaklar, avlular ve minareler gibi yan unsurlarla da kolayca uyum sağlayabilmiştir. Böyle sağlam bir yapısal temele sahip olması, Osmanlı mimarlığının temel karakterini, imparatorluğun çok sayıdaki eyaletinde, yapı malzemelerinde veya dekorasyonda kullanılan yerel unsurlardan bağımsız olarak korumasını sağlamıştır. Cezayir'den Irak'a, Suriye'den Yemen'e, Osmanlı Türk mimarlığının kolaylıkla ayırt edilebilen tarzı varlığını hissettirir.

Kubbeli kare birimin İslam dünyasında Osmanlıların sahneye çıkışından çok önce başlayan uzun bir tarihi olduğu düşünüldüğünde, bu başarı daha da etkileyicidir. Fakat, örneğin İran mimarlığında, kubbeli kare 800 ve 1700 tarihleri arasında başlıca bina tiplerinde sıklıkla kullanılmış olmasına rağmen, hiçbir zaman Osmanlı geleneğinde olduğu gibi ana birim haline gelmemiştir. Suriye, Mısır, Mağrip ve Hindistan için de aynı şey söylenebilir. Kubbeli kare, bu bölgelerde portal, eyvan, çoksütunlu mekan, iki katlı cephe gibi, birbirine bağımlı olarak eşit ağırlıkta kullanılan bir dizi mimari biçimden yalnızca biridir. Osmanlı mimarlığında ise, diğer biçimler tamamen unutulmamakla birlikte ikincil düzeye itilmiş, böylece kubbeli kareye birincil konum verilmiştir. Bileşimi oluşturan unsurlar arasında, çok daha belirgin bir hiyerarşiye dayanan yeni bir denge kurulmuştur. Kubbeli

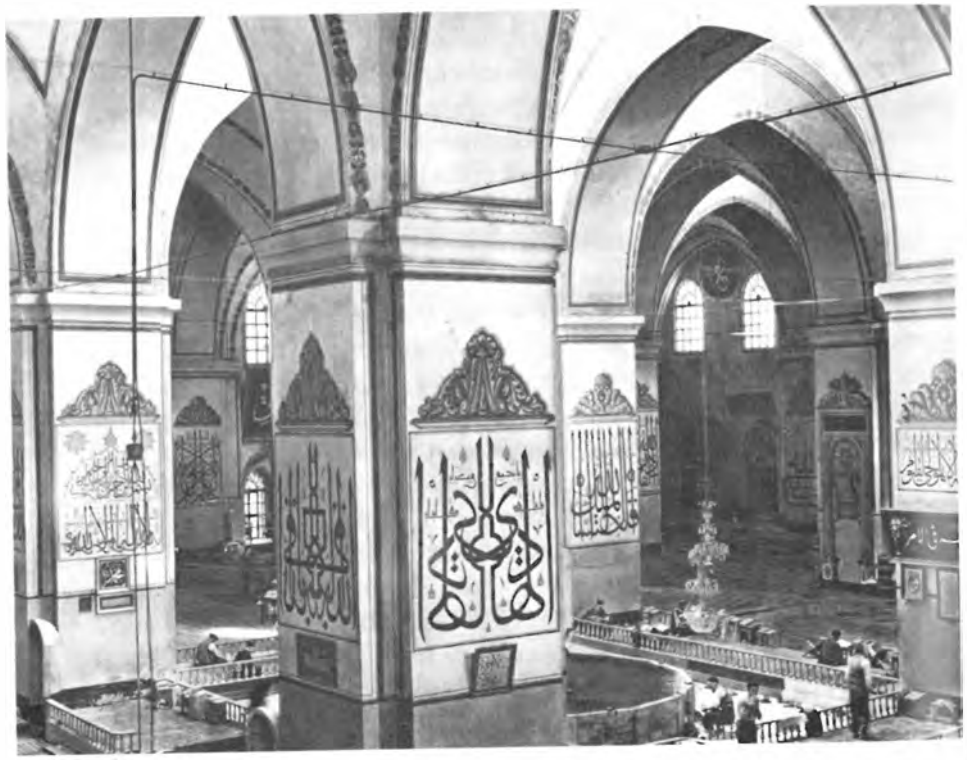
kare, daha önceleri kullanılmadığı alanları da işgal etmiş, buralarda da ana unsur haline gelmiştir. Böylece, yüksek avlu cephelerinin yerini bir dizi kubbe ile örtülü alçak revaklar, yani bir sıra kubbeli kare almıştır; aynı şey çoksütunlu mekanlar için de söylenebilir.

Bu tutarlılığın bazı sakıncaları da vardır. Esneklik yoksunluğuna, çizim tahtasında bulunan tek bir çözümün, inşaat alanının özellikleri göz önüne alınmaksızın uygulanmasına yol açabilir. Bu kadar büyük bir imparatorluğun getirdiği merkezileşme derecesi, bürokrasinin mimari tasarımda kuvvetli bir etkisi olmasına neden olmuş ve bu süreç, tekrar tekrar kullanılabilecek planları üretmekle yükümlü bir devlet dairesinin kurulması ile biçimlenmiştir. Bu sistem yerel mimarları merkeze bağımlı hale getirmiş, farklı eyaletlerdeki mimarların eserlerine, belki de arzu edilmeyecek bir bütünlük vermiştir. Çıplak tuğla mı yoksa sıva mı kullanacakları, tek renkli mi yoksa ablak duvarlar mı inşa edecekleri gibi pratik konularda karar verebilmişlerdir. Mimari dekorasyonu uygulama konusunda görece olarak özgürdürler. Fakat mekanın şekillendirilmesi gibi önemli bir konuda -tabii ki bu tüm mimari faaliyetin kalbidir- dışarıdan empoze edilen parametreler içinde hareket etmek zorundadırlar. Böylece Akdeniz çevresinde ve bunun ötesinde bin yıla yakın bir süredir canlılıklarını korumakta olan yerel gelenekler ciddi bir düşüş yaşamıştır. Bu bölgelerin çoğunda Osmanlı öncesi gelenekler merkezi bir devletin yokluğundan faydalanmış, eyaletler, hatta şehirler kendi mimari tarzlarını geliştirebilmişti. Bu durum kuşkusuz siyasi bağımsızlıkları ile bağlantılı idi. Ama sebep ne olursa olsun, kuvvetli yerel köklerden beslenen bu çeşitlilik inkar edilemez. Bu canlılık, biçim, yapı ve süslemeyi içeren geniş bir alanda sürekli değişim ve evrimin de kaynağı olmuştur. Ne yazık ki, Osmanlı fetihleri bu süreci sona erdirmiştir. Dahası, Osmanlı mimarisi özelliklerini açıkça ait olmadıkları yerlere götürmüştür. Cezayir'deki Balıkçılar Camisi gibi bir yapı, bir Mağrip manzarası içine yerleştirilmiş, metropoliten bir Türk ithalidir. Siyasi anlamı, Hindistan'daki İngiliz koloni mimarisinin anlamı kadar açıktır. Bu, kültürel emperyalizmin işleyiş tarzıdır.

Osmanlı mimarisinin cami merkezli olduğu söylenebilir. Cami yapısının inkar edilemez prestiji, saray hâmiliğinin odaklandığı bina tipi olmasını sağlamıştır. Böylece tüm yeniliklerin en önce sergilendiği mekan olmuş, yeni fikirlerin kısa sürede ve en kutsal bina tipinin onayıyla yayılmasını sağlamıştır. Dahası, cami tasarımının evrimindeki başlıca aşamaların hepsi başşehirlerde -önce İznik, sonra Bursa ve

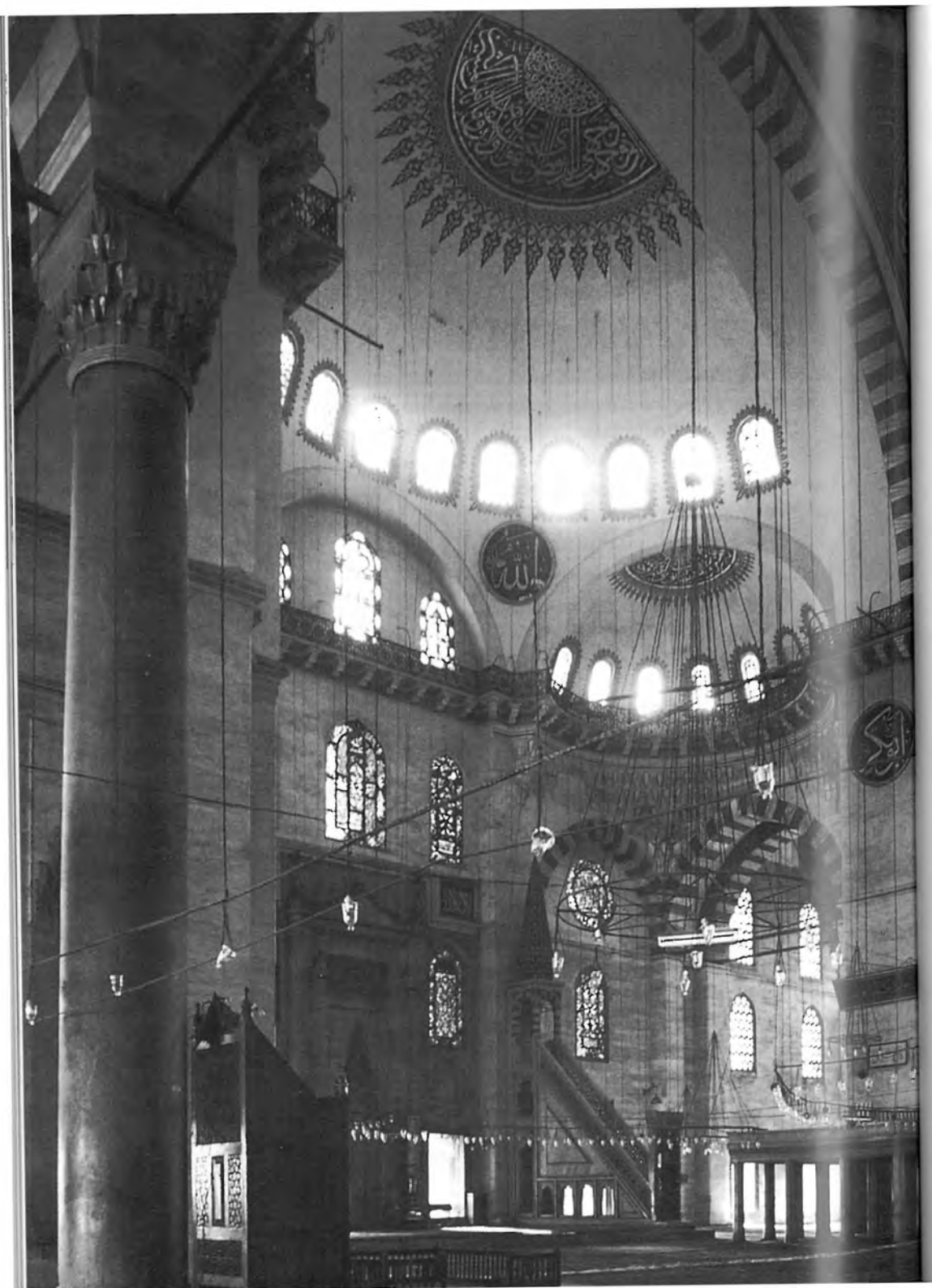
son olarak da İstanbul'da- gerçekleşmiş, bu da metropole yakışan bir ihtişama sahip olmalarına neden olmuştur. Ayrıca, Osmanlı selatin camilerinin çoğunun avluları ile birlikte son derece büyük boyutlarda olması, bunların kervansaraylar, medreseler, cami etrafına yerleştirilen çeşitli yapılardan oluşan külliyelerin farklı elemanları için belki de beklenmeyecek derecede faydalı modeller olmalarını sağlamıştır. Gerçekten de, Osmanlı mimarisinin ana formları olan kubbe ve avluya farklı işlevler verilebilir; iki kısımlı tonoz kaplı bir girişe sahip bir kubbeli kare, kolaylıkla bir türbe ya da bir cami olabilir. Fakat tasarıma hakim olan unsur kubbedir. Bu nedenle kubbelerin boyutlarını daha büyük göstermek üzere, bitişikteki avlulu yapının, kapının veya kapalı mekanın çatısının alçak tutulması veya en önemli kubbenin eğimli bir arazinin en yüksek noktasına yerleştirilmesi gibi çeşitli yöntemler geliştirilmiştir.

197. Büyük harflerle hat. Ulucami içi, Bursa, 1396-9. Dev boyutlu hat levhalarının duvar süslemesi olarak kullanılması ve aynalı yazılar, Osmanlılara özgüdür. Burada, ortadaki panelde Allah'ın 99 isminden biri olan "Hâdî" (Rehber) yazılıdır. Çok kubbeli iç mekana dikkat ediniz.



Önemli camilerin İstanbul'da bulunması siyasi terimlerle, eski Hıristiyan şehri Konstantinopolis'in görsel olarak dönüştürülmesi ve yeni, İslami bir kimliğe kavuşmasına yönelik süreğen bir çaba olarak açıklanabilir. Osmanlılarla hemen hemen çağdaş olan Safevî ve Moğol imparatorluklarında da başşehirler -Isfahan, Agra, Delhi- iddialı inşaat programları sayesinde önemli ölçüde değiştirilmiştir. Bu projelerin gerçekleşmesi ile ortaya çıkan mimari ise, kuşkusuz teatral bir amaç taşımaktadır. Fakat, fethi takip eden yüzyıl boyunca, İstanbul'un ayırt edici özelliği olan dev boyutlu camilerin neredeyse bir takıntı haline gelmesi -1582'de düzenlenen bir resmigeçitte Süleymaniye'nin detaylı bir modelinin bile yer aldığını tarihi kaynaklar belirtilir- bu bölgelerde rastlanmayan bir özelliktir. Elbette Hindistan ve İran'da da yeni camiler yapılmıştır, fakat yeni inşaatların büyük çoğunluğunu saraylar, çarşılar, türbeler ve meydanlar oluşturur. Daha önce Hıristiyan olan bir şehre Müslümanların akın etmesi ile oluşan nüfus baskısı ise, bu hummalı inşaat faaliyetini ancak kısmen açıklayabilir. Sultanlar arasındaki rekabet de göz önüne alınmalıdır. Hem II. Mehmed tarafından İstanbul'da yaptırılan ilk caminin oldukça büyük boyutlu bir yapı olduğu düşünülürse, onu takip eden sultanların bu yolda ilerlemekten başka bir seçeneği kalmadığı ortaya çıkar. Böyle basit, insani bir nedenle, İstanbul'daki selatin camileri mantıksız derecede büyük ve çok sayıdadır. Şehrin Bizans duvarlarının dışına taşmasının mekan sorununu ortadan kaldırdığı ve mimarların diledikleri kadar yayılabildikleri düşünülebilir. Dahası, bu kadar çok sayıda büyük cami yapılması için dînî bir neden bulunmadığından, mimarlar bunları farklı işlevlere sahip olmak üzere tasarlamışlardır. Bu nedenle, farklı yapılardan oluşan külliyeler bu dönemde daha önce görülmediği kadar yaygınlaşmıştır.

On altıncı yüzyılda İstanbul'da dinamik ve yenilikçi bir mimari tarzının gelişmesinde başka bazı etmenler de rol oynamıştır. Örneğin, mimarlar meslektaşlarının eserlerini dikkatle incelemişler, gördükleri zayıf noktaları kendi eserlerinde düzeltmeye gayret etmişlerdir. Olgunlaşan bir tarzın örneği olan Osmanlı camilerinin giderek daha derli toplu olan ve dikkati bir noktada toplayan siluetleri, daha önceki başarısız örneklerin zekice gözlemlenmesine çok şey borçludur. Bütünü oluşturan parçalar arasında karşılıklı bağımlılığın verdiği görsel tatmin duygusu ve destekleyici unsurların dikkatlice aşamalandırılışı, bu camilere güvenli bir hava ve sağlam bir den-



ge kazandırır; bu da pragmatik yaklaşımın önemli bir örneğidir. Ve tabii ki, tanıdık bir tema üzerine yapılan her yeni çeşitleme yakından incelenebilmiştir, çünkü önemli camilerin tümü İstanbul'dadır. Katkıda bulunan başka bir etmen ise sultanlar tarafından başlatılan bütün projeleri takip edecek bir devlet dairesinin, bir tür imar bakanlığının kurulmasıdır. Bu durum, idari uzmanlığın gelişmesini, böylece karmaşık projelerin kısa sürede tamamlanmasını sağlamıştır. Osmanlıların, neredeyse bir milyon mil kareyi bulan topraklara hükmeden, Avrupa ve Batı Asya'nın en geniş ve en korkulan gücü olduğunu da unutmamak gerekir. Mimarilerinin bu gerçeği yansıtması doğaldır. İstanbul'a gelen yabancı elçiler orada karşılaştıkları yeni binaların boyut ve ihtişamını beğendiklerini gösteren raporlar yazmışlardır. Yani bu camilerin propaganda boyutu çağdaş bağlamlarının içsel bir parçasıdır, ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun muazzam mali kaynakları, sultanların belki de Abbâsî halifeliğinin başarılı dönemlerinden beri görülmeyen düzeyde hâmilik yapabilmelerini sağlamıştır.

Bu camilerin giderek büyüyen boyutları, yıldırıcı teknik sorunları da beraberinde getirmiştir. Giderek daha incelikli payanda sistemlerinin geliştirilmesi, yarım kubbelerle yeni deneyler yapılması, pencere sayılarının artması ve buna bağlı olarak duvar işçiliğinin de sağlamlaşması bunun sonuçlarıdır. Erken Hıristiyan ve Bizans mimarisi de aynı süreçten geçtiği için, Osmanlı mimarlarının aynı keşifleri bağımsız olarak yapmaları şaşırtıcı değildir. Yalnız, kolayca anlaşılabilecek nedenlerle, Hıristiyan mimarlar için son derece önemli olan haçvari unsur Osmanlı mimarisinin bir parçası haline gelmemiştir. Fakat bu süreçteki katalizör, kuşkusuz Konstantinopolis'in fethidir. Bu fetih, Osmanlı mimarlarını hem Bizans yapılarının en büyüğü olan Aya Sofya ile, hem ona bağlı veya ondan esinlenilerek yapılmış çeşitli kiliselerle karşı karşıya getirmiştir. Üstelik bu karşılaşma, Osmanlı devletinin sınırsız bir özgüvene ve zengin devlet gelirlerine sahip olduğu, topraklarını genişlettiği, Bizans'ın yeni efendisi olarak Bizans mirası üzerinde hak iddia ettiği bir dönemde gerçekleşmiştir. Kısacası, propaganda hareketleri için uygun bir zamandı ve mimari en uygun araç-

198. Osmanlı gücünün zirvesi. Süleymaniye Camisi içi, 1556; çapı (26.6 m) yüksekliğinin yarısı kadar olan kubbe, dört ayak üzerine oturmaktadır. Allah, Muhammed ve dört halifenin isimlerini taşıyan madalyonlar dönemin en ünlü hattatı Ahmed Karahisari tarafından yazılmıştır. Cami Sultan Süleyman'ı Sünni İslam'ın lideri, saltanatın ve hilafetin koruyucusu olarak yüceltmektedir.

tı. Türk mimarlarının Aya Sofya'yı yakından incelemeleri, ondan ders almaları ve onu geçmeye karar vermeleri bütünüyle doğaldır. Bu nedenle İstanbul'daki bütün Osmanlı camileri Aya Sofya'nın ortaya koyduğu meydan okumanın tümüyle farkında olarak yapılmıştır ve bir anlamda onun gölgesindedir.

Fakat Aya Sofya ve büyük Osmanlı camileri arasında, Fatih Camisi'nin (1470) inşasından itibaren görülen kademeli cepheler, pencere gruplandırmaları, şelale gibi akan hacimler, büyük yarım kubbeler, kule benzeri kubbeli payandalar gibi tartışma götürmez benzerliklere rağmen, bu iki tarz arasında belirgin farklılıklar vardır; ayrıca söz edilen unsurların daha az gelişmiş biçimde de olsa, erken dönem Osmanlı yapılarında da görüldüğü hatırlanmalıdır. Aya Sofya esrar ve belirsizlik duygularını ortaya çıkarırken, Osmanlı tarzı açıklığı ve mantığı öne çıkarır. Büyük Bizans binasının dışı büyük ölçüde içerisi için bir kabuk görevi görürken, Osmanlı camileri bu ikisi arasında ince bir denge kurarlar. Aya Sofya kubbeyi ayakta tutan yapı mekaniğini, bir yandan loş ışıklarla, bir yandan da dekoratif unsurlarla saklarken, Şehzade, Süleymaniye ve Bayezid Camisi gibi yapılar bir ışık seline boğulurlar ve merkezi kubbeyi taşıyan büyük ayakları övünçle ortaya çıkarırlar; mekansal bölünmeler açık ve kesindir. Tonozların dekorasyonunda kullanılan, yazmalar ve halılardan tanıdığımız (fakat burada oldukça büyütülmüş) desenler, belli noktalarda yoğunlaştıklarından, bu bölünmeleri daha açık bir şekilde ortaya koyarlar. Aya Sofya'nın dalgalar halinde, fark edilmeden birbiri içine geçen hacimleri, tamamen farklı bir estetik anlayışın ürünüdür. Bizans kilisesinin ima ettiklerini, Osmanlı halefleri açıklıkla sergiler.

On altıncı yüzyıl Osmanlı mimarlığının önde gelen ismi, muhtemelen Rum kökenli bir Müslüman olan Sinan'dır (1491 civarı- 1588). Başmimar (günümüz terimleri ile İmar Müdürü) olan Sinan, istisnai uzunluktaki meslek hayatı boyunca üç yüzden fazla binanın yapımından sorumlu olmuştur. Hem kendi eserleri -bunların en önemlisi Edirne'de bulunan, 1575 yılında seksen yaşının üzerinde iken tamamladığı Selimiye Camisi'dir- hem de ofisinde hazırlanan ve Osmanlı İm-

199. Meydan okuma. Ayasofya'nın içi, Konstantinopolis, temeli 537. Alışılmış Müslüman âdetine göre, II. Mehmed şehrin fethini, en büyük kiliseyi camiye çevirerek anıtsallaştırdı. 15. yüzyıl tarihçisi Tursun Bey, aynı sultanın "Ayasofya camii tarzında bir ulucami inşa ettiğini, bu binanın Ayasofya'da bulunan bütün sanatlara sahip olduğunu, ama aynı zamanda güzellikte benzeri bulunmayan yeni bir tarzda yapılmış olduğunu" yazmıştır.

200. Avrupa'da zafer. Selimiye Camisi, Edirne, 1569-75. En büyük Osmanlı mimarı Sinan'ın şaheseri; kubbesinin boyutları Ayasofya'nınkini geçen ilk Osmanlı yapısı.

paratorluğu'nun her tarafına yollanıp, yardımcıları veya yerel ustalar tarafından yerel detaylar kullanılarak uygulanan planlar, onu İslam dünyasının en meşhur mimarı yapmıştır. Sinan, İslam dünyasında Sir Christopher Wren ile karşılaştırılabilecek tek mimardır ve Wren gibi, bütün şehre damgasını vurmuştur. Osmanlı camilerinin çıplak ve süsten yoksun cephelerini, tek veya çift portikolar, sundurmalar, kapılar, çeşmeler, pencereler, payandalar, kafesler ve hepsinden önemlisi merkezi kubbe etrafında toplanmış kubbe ve yarım kubbelerin birbirine kilitlenen hacimleri ile, binanın dış sınırlarını belirleyen yeni, uzun (70 metreye kadar çıkabilir) ve kalem şeklinde minareler gi-

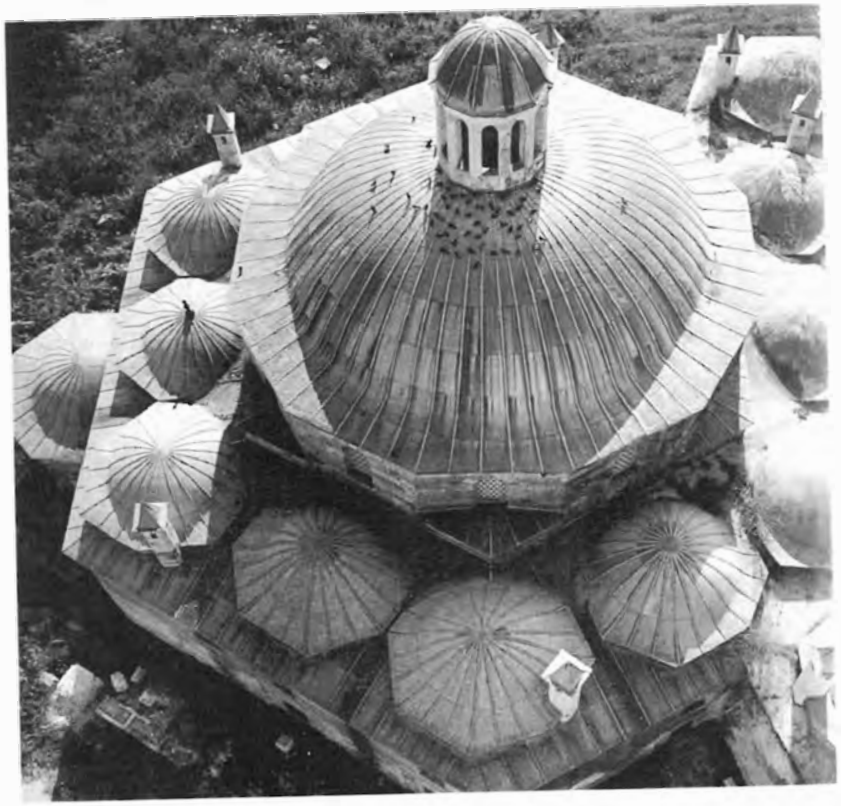
201. Yolun sonu. Sultan I. Ahmed külliyesi, İstanbul, 1609-17. Sinan'ın öğrencileri onun tarzında çalışıyorlardı, fakat onun vizyonuna sahip değildiler. Sultan Ahmet Camisi, 21,000 İznik çinisiyle ünlüdür.

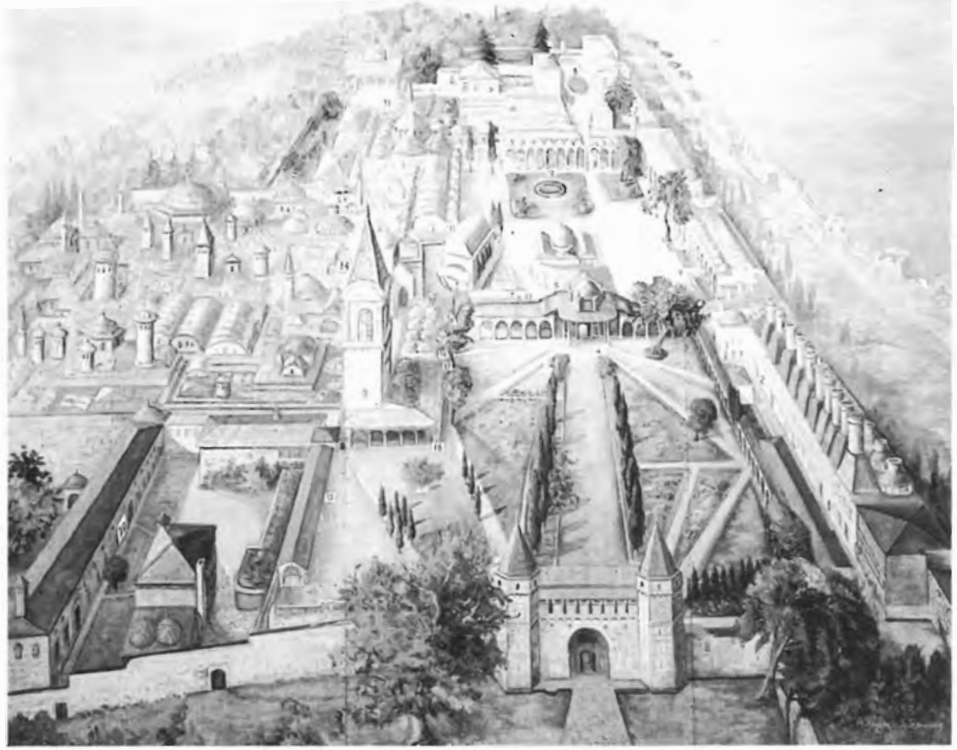
bi bir dizi eklemlendirme unsuru ile geliştiren, Sinan'dır. En başarılı camileri, taşlardan oluşmuş gri dağlardır, fakat bunlar bir fügün karmaşıklığına ve uyumuna sahiptir. Bunlar gerçek bir mimarın eserleridir. Silme detayları, iki renkli kemertaşları, şevli mazgallar, mukarnaslı başlıklar, kapı çerçeveleri gibi unsurlar, detaylar üzerinde ne derece titizlikle durulduğunu gösterir, fakat bunlar bütüne hakim olan sade ton ile tezat oluşturmak üzere az miktarda, cimrice kullanılmışlardır. Taş işçiliğinin bıçak keskinliğinde olması başlı başına bir süs unsurudur. Kırmızı, mavi, sarı boyalı bitkisel ve geometrik desen-

ler, hat madalyonları, vitraylar ve Rüstem Paşa Camisi'nde olduğu gibi, bazen iç mekanın tümünü kaplayan İznik çinileri, iç mekanların daha renkli olmasını sağlar. Süsleme ve yapı arasındaki bu denge, 1609-17 yıllarında yapılan Sultan Ahmed külliyesinden sonra yavaş yavaş kaybedilmiştir. Bundan sonra Türk mimarisi yüksekliği, zengin heykelsi detayları ve huzursuz kıvrımları öne çıkaran barok bir döneme girer.

Gösterişsiz fakat üstün bir ustalık, muazzam mekanlar oluşturmada gösterilen özgüven, kolaylıkla farklı işlevlere uyarlanabilen modüler tasarımları kullanmadaki uzun tecrübe, imparatorluğun her tarafında yürütülen inşaat projelerinin sağladığı uzmanlık birikimi: tüm bunlar Osmanlı mimarisine damgasını vuran özelliklerdir. Bu özel-

202. Hayır kurumu. II. Bayezid külliyesi, Edirne, başlangıcı 1484. Bir tıp medresesine bağlı bir hastanesi ve akıl hastaları için ayrı bir kısmı vardı; Orta Çağ boyunca İslam dünyası tıp konusunda önde idi.





203. İmparatorluğun yönetim merkezi. Topkapı Sarayı'nın kuşbakışı görünüşü, İstanbul, 15-19. yüzyıllar arası. Dev boyutlarına rağmen büyük bir kısmının samimi, ev benzeri bir atmosferi vardır. Şehir içinde şehir kavramını Bizans imparatorluk sarayından almıştır. Şatafatlı olmayan planı, içerideki muazzam şaşaa hakkında ipucu vermez.

likler ticaret ve hac yolları boyunca yapılan kervansaraylarda, çok işlevli binalarda ve en önemlisi, Osmanlı devletinin muazzam gelirlerinin akıtıldığı büyük külliyelerde görülür. Bu külliyelerin bazıları, örneğin Edirne'deki II. Bayezid külliyesi veya Süleymaniye, İslam mimarisinde benzeri bulunmayan boyutlardadır. Süleymaniye'de cami yalnızca, hastane, tıp medresesi, sıbyan mektebi, aşhane, kervansaray, sarnıç, hamam ve dört medreseden oluşan bir dizi binanın merkezini oluşturur.

Külliyelerin en büyüğü ise dînî karakter taşımaz. Bu yapı, saraydan çok sultana ait bir şehir olan, bu özelliği ile de Nasrîler'in Gırnata'sında, Safevîlerin Isfahan'ında, Delhi, Agra ve Lahor gibi Hint-Moğol başşehirlerinde bilinen bir bina tipinin Türkler tarafından geliştirilmiş bir örneği olan Topkapı Sarayı'dır. Tivoli'deki Hadrianus sarayı bu geleneğin Akdeniz dünyasında ne denli uzun bir geçmişi olduğunu gösterir. Topkapı Sarayı'nın çok sayıda avlusu etrafında bulunan

204. Seramikte yenilik. İznik tabağı, 16. yüzyıl sonu. İznik atölyeleri, 1500'den hemen önce, Osmanlı sarayı bunların idaresini ele aldığında parladı, sonraki yüzyıl boyunca üretimlerinin çeşitlilik, nitelik ve niceliğini sürekli arttırdılar. Renk paleti sürekli değiştirildi, özellikle de 1560'larda domates kırmızısı ilave edildi. Gül, karanfil, lale ve sümbül motifleri ağırlıklı olarak kullanılıyordu.

binalar dört yüzyıllık bir dönem içinde inşa edilmiştir ve pek çoğu tekrar tekrar restore edilmiştir. Bu yapılar bir hizmetkar ve danışman ordusu barındırıyorlardı; aralarında saray haremi, farklı ağaların ocakları ve tabii ki askerler ve devlet görevlileri vardı. Avrupa sarayları tarzında büyük ve etkileyici boyutlarda binaların bulunmaması dikkat çekicidir. Gerçekten de, binaların pek çoğu küçük boyutludur ve bunlar simetriye ve ana eksenlere sahip bütüncül bir tasarım içinde bir araya getirilmemiştir. Atmosfer yer yer resmî, yer yer evcildir. Topkapı Sarayı sultanın hem özel hem de kamusal hayatı için kullanıldığından, bu doğaldır.

Osmanlı sanat dallarının en ünlü ve popüler olanının, İznik seramik ve çinilerinin, ucuz ve mütevazı bir malzeme ile yapılmasında belli bir ironi vardır. Bunlar, İslâm dünyasında üretilen seramikler arasında en ünlüleri ve imrenilenleridir. İznik seramikleri ünlerini yalnızca yüksek estetik ve teknik kalitelerine değil, aynı zamanda hem çinilerin hem de seramik parçaların büyük miktarlarda ve genellikle mükemmel durumda günümüze ulaşabilmesine borçludur. Dahası,

205. İlahi ışık. Sinan'ın 1571'de yaptığı vezir Sokullu Mehmed Paşa Camisi'nin mihrabı. Beyaz mermer, asılı lamba, mumlar, şemse motifleri, mihrabın üzerindeki pencere dizisi ışık temasını tekrarlamaktadırlar. Sufiler mistik deneyimlerini aktarabilmek için, geleneksel olarak mihrapla ilişkilendirilen Nur Suresi'ne (Kur'an, 24:35) bağlı detaylı bir dil geliştirmişlerdir.

1000 ve 1200 yılları arasında İran dünyası ile bir karşılaştırma yapılacak olursa -bu dönemde en azından birkaç değişik tip sırlı seramik üretilmeye başlanmıştır- aradaki farkın, Osmanlı çömlekçilerinin çabalarını tek bir yönde yoğunlaştırmalarında olduğu görülür. Burada devlet tarafından desteklenen ve mali kaynak sağlanan bir endüstrinin hakimiyeti hemen hissedilir. İznik seramik imalatı, dev boyutlardaki üretimi geniş çaplı bürokratik ve maddi kontrol gerektiren resmi bir girişimdir. Üretim kotaları saptanmış, ücretler işçilerin özel ustalıklarına göre ayarlanmış, saray atölyelerinde hazırlanan desenler seramik parçalar ve çiniler üzerine uygulanmak üzere çömlekçi atölyelerine gönderilmiştir. Sarayın tekelinde olan seramikler Avrupa'nın her yerine ihraç edilmişti. İznik'in altın çağı on altıncı yüzyıl olmasına rağmen, bu tarz ve bu tarzın Suriye ve başka eyaletlerde üretilen çeşitlemeleri, varlıklarını en azından bir yüzyıl daha sürdürmüşlerdir. Kamusal mimaride de olduğu gibi, devletin güçlü ilgisi üretimin standartlaşmasına yaramış, çeşitliliğin azalmasına, üretimin artmasına neden olmuştur. İznik, yüksek kaliteli sırlı seramiklerin başlıca merkezi haline gelirken, başka eyaletlerdeki üretim merkezleri düşüşe geçmiş ve bazıları tamamen yok olmuştur. Fakat tabii ki seramik üretiminin tek bir merkezde toplanması İslam sanatında yeni bir şey değildir.

Yakın zamanlarda yapılan araştırmalar, tipik İznik motiflerinin kompozisyonlarının gelişimini ve temel bir kronolojiyi ortaya çıkarmıştır. Bazı parçaların üzerinde Kur'an'dan alınma bir, iki, hatta üç satırlık yazılar, gemi betimleri, kuşlar, yılanlar, geometrik ve Çin kökenli desenler bulunmasına karşın, İznik işlerinin, özellikle de çinilerin en sevilen motifleri bitkisel motifler ve kolaylıkla ayırt edilebilen tüylü saz yapraklarıdır. Karanfiller, sümbüller, laleler ve başka çiçekler sonsuz birleşimlerle karşımıza çıkarlar. Bunlar kıble nişlerine yerleştirildiklerinde, mihrabı bir cennet bahçesine döndürürler. Renk paleti sınırlı ve son derece özgündür. Beyaz, açık ve koyu mavi, mor, canlı bir domates veya kan kırmızısı kullanılmıştır. Bu renklerin çoğu hem ön hem de arka planda kullanılır. İznik işlerinin en güzelleri, ünlerini bu renklerin saflığına ve kuvvetine borçludur. Bu endüstrinin ağır ağır zayıflaması, desenlerden çok renklerin bozulmasında gözlemlenir.

Osmanlı döneminde kitap sanatları, ilk olarak on beşinci yüzyıl sonlarında Timurlular yönetimindeki İran'dan ve onların rakipleri olan Akkoyunlu Türkmenlerinden esinlenmiştir. Bazı kitap türlerinde, örneğin tezhipli Kur'an'larda ve manzum hikayelerin resimlenmesinde, devraldıkları mirasın ötesine pek geçmemişlerdir. Fakat büyük ölçüde kendi tarzlarını geliştirebilmişlerdir. Örneğin kitap resimlemede, İslam sanatında neredeyse ilk defa olarak, tümüyle yeni dînî imge dizileri geliştirilmiştir. Bu, yüzlerce yeni imgenin yaratılması anlamına geliyordu. 1558 tarihli *Enbiyânâme* (Peygamberler Kitabı) bu türün ilk örneklerinden birini teşkil eder, fakat en yüksek mevkiyi Hz. Muhammed'in hayatını anlatan ve Müslümanlığın kurucusunu yüzünü kapatan beyaz bir peçe ve ateşten dev bir hâle ile resmederken neredeyse dinsel bir yoğunluğa ulaşan, altı ciltlik *Siyer-i Nebi* alır (1594). Kudüs'ün ve Arabistan'ın kutsal şehirlerinin *Fütûhü'l-Haremeyn* isimli resimli rehberleri, on altıncı yüzyılda yaygınlaşmıştır. Soyutlamacı eğilimleri, birden fazla bakış açısının temsil edilmesinde ve mekansal ilişkilerin doğru resmedilmesine önem verilmemesinde gözlemlenebilir; fakat bu resimler bir karikatür bandının parlak renklerine ve açıklığına sahiptir.

Dönemin resimli yazmalarının çoğunu oluşturan din dışı resim alanında da önemli gelişmeler olmuştur. Bunların kaynağında belki de İslam sanatında daha önce görülmeyen derecede bir gerçekçilik arzusu yatmaktadır. Harîrî'nin *Makamat*'ının on üçüncü yüzyılda yapılan resimleri günlük hayata hicivli bir ayna tutuyordu. Timurlu döneminde üretilen *Zafernâme* ve muhtemelen kaybolmuş olan *Cengiznâme* de, bu hükümdarların askeri başarılarını serbest bir epik tarzında anlatıyorlardı. Fakat Osmanlı ressamları bu konulara döndükleri zaman bir günlükçü veya gazeteci gibi yaklaşarak, başlı başına bir tür yaratmışlardır. Bu süreç, 1525 civarına tarihlenen manzum *Selimnâme* ile mütevazı bir şekilde başlamış, fakat 1558 civarında Arifî'nin *Süleymannâme*'si ile zirveye erişmiştir. Bu manzum tarih, Osmanlı seferlerinin başarılı ve nadir de olsa başarısız noktalarını sabırla anlattığından, daha çok bir haber bültenini andırır. Kuşatma ve çarpışma anlatımları genellikle iki sayfadan uzundur. Bunlar bazen resimli bir Zigetvar seferine (1568-69'da yazılmıştır) veya 1534 ve 1536 yılları arasındaki Irak ve Batı İran seferi gibi, yalnızca bir askeri sefere adanmıştır. Bu ikinci sefer, 1537'de Matrakçı Nasuh tarafından hazırlanan, 128 topoğrafik resim içeren ve temelde bir seyahat rehberi olan bir yazmanın konusunu teşkil eder. Aynı ressam, Sultan Süleyman'ın Macaristan seferini ve amirali Barbaros'un, her ikisi de 1543 yılında gerçekleşen seferlerini de kaydetmiştir. Bu elyazmalarında şehir resimlerine de sık sık rastlanır. O dönemde önemli şehirlerin Avrupa'da moda olan tahta baskı gravürlerinden etkilenmiş olabilirler. Ama ay-

206. Avrupa'da Osmanlı tehdidi. Osmanlı ordusu 1529'da Viyana'yı kuşatıyor. Lokman, Hünernâme, 1588 (varak 257b). Gerçekdışı renklerle betimlenen mimari, Avrupa'da üretilen topoğrafik baskıların uzak etkisini taşımaktadır; fakat cılız mazgalları bile olan büyük kırmızı çadırın taşınabilir debdebesi canlı bir şekilde betimlenmiştir.

nı zamanda çarpıcı bir güncelliği de olan bu eserler, imparatorluğun giriştiği seferlerin, savaşın sona ermesinden hemen sonra hazırlanan detaylı ve zengin resimli belgeleridir.

II. Bayezid, Kanuni Sultan Süleyman, Selim ve III. Murad gibi belli bir sultanın hükümdarlığını anlatan resimli nazım tarihler de hazırlanmış, aynı şekilde Osmanlı hanedanının resimli tarihleri yazılmıştır. 1582 tarihli *Surnâme* gibi, Osmanlı toplumunu hareketlendiren çeşitli şenlikleri anlatan tarihler de bu türe aittir. Fakat, Osmanlı resminde, bütün renkliliğe ve detaya rağmen, eksik bir şey vardır. Osmanlı ressamlarının açıklıkla gözlemlenebilen özgürlükçü eğilimleri (Osmanlı resminde detaylı haritaların bulunması bu eğilimin bir

207. (sağda) Sultan rahatlıyor. III. Ahmed İstanbul'da, Hipodrom'da köçekleri ve oyuncuları seyrediyor. Surnâme-yi Vehbi, 1720-32 civarı, Levnî tarafından resimlenmiştir. 1720'de Sultan'ın dört oğlunun sünneti için yapılan şenlikler on beş gün ve gece sürmüş, lonca geçitleri, havai fişek gösterileri, kayık yarışları, savaş oyunları, sihirbazlar ve ip üzerinde yürüyenler de dahil olmak üzere akrobat gösterileri yapılmıştır. Figürlerin boyutlarındaki farklar, sosyal hiyerarşiyi yansıtmaktadır.

208. Öğrenme açlığı. Şehzade Bayezid için yapılan Tefsir-i Makasid-i al-Taftazani'nin arka kapağı, Amasya, 1477. Osmanlı sultanlarından birçoğu kitapseverdi, elit sınıf mensuplarının kütüphane sahibi olmaları gelenekti ve bilgiye duyulan saygı, zengin bir şekilde süslenen, güzel ciltlere sahip yazmalarda ifade bulmuştu. Osmanlı bilginleri, birçok konuda her zaman orijinal olmasa da, çokça yazmışlar, özellikle tarih ve dînî ilimler konusunda eserler vermişlerdir.

ürünüdür) çalıştıkları alanın kuralları ile uyum içinde değildi. İran resminde çok uzun bir dönem boyunca sürekli daha da incelik kazanan bu kurallar, gerçek dünyayı belli bir mesafede tutmak ve doğayı resme dönüştürmek üzere tasarlanmışlardı. Bu nedenle İranlı ressamların resimlerini anlamak için hayalgücüne ihtiyaç vardır. Bu imgelerin çoğu toptan Osmanlı resmine devşirilmiş, fakat bu süreç içinde bu resimlere derinlik ve nüans kazandıran figürler arası bağlantılar veya figürlerin onları kuşatan doğa veya binalarla olan ilişkileri gibi konularda çok şey kaybedilmiştir. Osmanlı resminin kalabalık imgeleri yüzeyi tasvir ederler ve bunu oldukça detaylı bir tarzda yaparlar. Fakat açıkladıkları pek az şey vardır. Bina grupları, insanlar, hatta renkler, kompozisyonlar içinde bloklar halinde ele alınır ve bütün detaylara karşın, bu kalabalık sahneler incelik ve esneklikten yoksundur. Seyirci, bu resimler metreyle yapılıyormuş hissine kapılır. Fakat Osmanlı resminin en iyi örnekleri, Costanza da Ferrara ve Fatih Sultan Mehmed'in kendine güvenen, düşünceli bir aydın olarak hatırlanmaya değer bir resmini yapan Gentile Bellini gibi İtalyan Rönesans ressamlarının da etkisiyle üretilen, İran geleneğine hiçbir şey borçlu olmayan bir dizi mükemmel portredir. Bunlarda çizgi üzerindeki hakimiyet, pozlarda ve renklerde görülen bir dizi yenilik, hükümdarların hem özel hem de kamusal kişiliklerini yansıtır.

Türk kitap ciltleri, özellikle de 1430 ve 1510 yılları arasında üretilenler, görsel estetikleri yönünden bu döneme ve daha önceye tarihlenen Arap ve İranlı benzerlerinden ayrılırlar. Bu dönemde Osmanlı saray mücellitleri, daha önceki geleneğin tüm yüzeye yaydığı geometrik ve bitkisel desenleri bir kenara bırakarak, merkezi bir madalyon ve köşe parçalarından oluşan yeni bir desen tasarlamışlardır. Bu unsurların ve bordürlerin oranlarına bağlı olarak ana alanın boyu değişebilirse de, birçok cilde hakim olan özellik, huzurlu bir boşluktur. Kuvvetli renkler kullanılması bu alanın hiçbir zaman nötr olmamasını sağlar. Bu boşluğun titizlikle saptanmış noktalarına, onu hareketlendiren kartuşlar veya madalyonlar ve köşe parçaları yerleştirilir. Osmanlı mimarlığında da olduğu gibi, her şey uzun bir deney ve gözlem dönemine bağlı eşsiz bir oran duygusunun kontrolü altındadır. Dekoratif unsurların böylesine tatmin edici bir şekilde yerleştirilmesi, belki de matematiksel hesapların ürünüdür -İslam mimarisinde ve kitap resimleme sanatında sıklıkla kullanılan oran düzenleri burada da belirleyici etken olabilir.

Osmanlı mücellitlerinin temel repertuvarını oluşturan renkli deri, telkâri, kartuş gibi özellikler İran'dan gelmekle beraber, İran tarzında bir saray kütüphanesi oluşturarak, son derece yoğun bir çalışma ile, bu unsurları da içeren kendi tarzlarını geliştirmişlerdir. Belki de Osmanlı standartlarında görülmemiş boyutlara sahip olan İstanbul'daki Fatih Camisi projesi ve karmaşık yapıları ile Türk halı tasarımında bir sıçramayı temsil eden en erken Uşak halıları gibi, bu atölyenin başarısı Konstantinopolis'in düşmesinin yarattığı iyimser atmosfere bağlanabilir. II. Mehmed'e adanmış doksan kadar elyazması günümüze ulaşmıştır. Müslüman hükümdarlar arasında bir rekor teşkil eden bu yüksek sayı, saraya ait bir ciltçilik tarzının hızlı gelişiminin göstergelerinden biridir. 1450-1500 yılları arasında yapılmış veya bu döneme tarihlenen ciltler, bu dönemde üretilmiş başka objeler konusunda da ipuçları sağlar. Özellikle de bu dönemden hemen hemen hiç dokuma, seramik ve metal işi kalmadığı düşünülürse, bu bilgilerin kıymeti daha iyi anlaşılır. Bu ciltler üzerindeki süslemenin detayları kadar ruhu ve yapısı, 1453'ü takip eden dönemde Osmanlı sanatını tanımlayan neslin kıstaslarını yansıtır. Klâsik bir denge, çabasız ulaşılmış görünen bir uyum, (farklı bir ortamda üretilmelerine rağmen şaşırtıcı bir biçimde Robert Adam'ın tarzını müjdeleyen) saf detaylar, doku ve renk karşıtlığının oluşturduğu ince zenginlik, bu ciltlere eşsiz bir başarı ve parlaklık verir.

Çok sayıda on altıncı ve on yedinci yüzyıl Osmanlı dokuması, üstelik eksiksiz kıyafetler halinde, günümüze ulaşmıştır. İslam dünyasında Osmanlı öncesi döneme ait dokumalar da oldukça yüksek sayıdadır, fakat bunların hemen hemen tümü eksik parçalardır. Bu nedenle, dokuma desenleri ve teknikleri üzerine oldukça fazla bilgi vermelerine rağmen, kıyafet tarihi hakkında sunabilecekleri şeyler oldukça kısıtlıdır; bu parçaların geniş bağlamı yok olmuştur. Bu karamsar tablo, Topkapı Sarayı koleksiyonları sayesinde Osmanlı döneminde birdenbire değişir. Bütünüyle korunabilmiş otağlar bile mevcuttur. Sultana ait ipek kaftanlar yalnızca birer defa kullanılıp hazineye kaldırılmış, bu iş için özel bir yetkili görevlendirilmiştir. Resmi protokol, giysilerin sık sık değiştirilmesini gerektiriyordu. Bu durum kıyafetlerin yıpranmasını engellemiş, korunabilmelerine karşı en büyük tehlike ise depolama şartları olmuştur. Doğal olarak, müze standartlarında bir koruma söz konusu değildi; yine de korunabilen giysi türleri tatmin edici sayıdadır. Fakat açıktır ki, bütün giysiler muhafaza edilmemiş ve koleksiyonun sık sık ayıklanması gerekmiştir. 2500'den fazla dokuma mevcuttur ve bunların 1000'den fazlası kaftandır. Bunlar yalnızca hükümdarlar tarafından giyilmiyor, aynı zamanda İslam dünyasının eski bir geleneğinin devamı olarak, yabancı elçi ve hükümdarlara hediye ediliyor, ayrıca yüksek rütbeli memurları onurlandırmanın bir yolu olarak da kullanılıyordu. Topkapı koleksiyonlarında çok çeşitli işlemeler de bulunmaktadır. Bunlar deri pabuçlar, köpekbalığı derisinden yapılmış kutular, ciltler, maşrapalar, pek çok mendil, hanedan kadınları için saç kurdeleri ve başörtüleri, eldivenler, kuşaklar, keseler, yorgan kılıfları, belge veya Kur'an mahfazaları, yastıklar ve eyer, kalkan, sadak, yay kılıfı gibi askerlik ve avcılık gereçlerini içeren, birbirinden son derece farklı amaçlar için yapılmış eşyalardır. Altın iplik kullanılan daha pahalı işlemeler (zerduz) sarayda çalışan uzmanlar tarafından yapılır, diğer tür işlemeler genellikle evlerinde çalışan kadınlar tarafından üretilmiştir. Yer örtüleri arasında yalnızca geleneksel olarak ağır koşullarda kullanılan halılar değil, aynı zamanda brokarlı satenler ve kadifeler de vardır. Bazen, bir şehzadenin atının önüne, üzerinde ilerlemesi için ipek serilir -bu gerçek bir "kırmızı halı muamelesi"dir. Tahtlar, divanlar, tahtırevanlar da özenle işlenmiş dokumalarla kaplanmıştır.

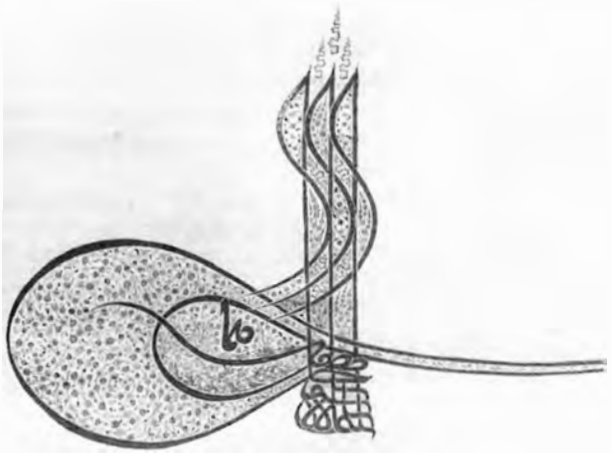
Dokuma endüstrisinin boyutları o derece büyüktür ki, Bursa'nın başşehir olduğu erken Osmanlı döneminden itibaren yakın devlet de-

209. Bir çadır saray. Osmanlı çadırı, 17. yüzyıl. Uzun bir geçmişe dayalı göçebelik anıları taşıyan çadır mimarisi, dönem resimlerinde de sıklıkla görülmesinden anlaşıldığı gibi, Osmanlı hayatında hayati bir role sahipti. Buradaki hayali kemerler dokumaları –seccadeleri- çağrıştırmaktadır.

netimi gerekmiştir. Bu denetim, ipek ithali, üretim ve fiyatlandırma kontrolünün çok ötesindedir, çünkü kaliteli Osmanlı dokumaları büyük miktarlarda Avrupa'ya ihraç edildiği için, bunlar Osmanlı ekonomisi ve devleti için önem taşımıştır. Kalite kontrolü bu nedenle çok önemliydi. Terziler, dokumacılar, ipek ipliği eğirenler, desen tasarlayanlar, metal iplikleri üretenler ve diğer uzmanlar loncalarda örgütlenmiş, ücretleri merkezi bürokrasi tarafından saptanmıştır. Devlet kontrolü altında olanlar yalnızca saray atölyeleri değildir. Hile yaptığı saptananlar cezalandırılmıştır. 1564 tarihli bir fermanda, tam da bu nedenle İstanbul'da altın ve gümüş iplik kullanarak dokuma üreten atölyelerin üçte ikisinin kapatılması emredilmiştir. Saray harcamalarına ait belgelerde, zanaatkârların ayni ve nakdi olarak ne ücret aldıkları, hatta kullandıkları malzemelerin fiyatları kaydedilmiştir. Bunlar bağımsız zanaatkârlar veya ev temelli bir endüstriyi işleten kendi kendine oluşmuş gruplar değildi. Bu dev boyutlu devlet işletmelerine hizmet veren sanatçılar gerçekte devlet memuru olduklarından, tabii ki devletin koşullarına uymak zorunda idiler. Takip edilmesi gereken bir saray tarzı olduğu açıktır ve bu tarz, hâtâyî (Kataylı, yani Çinli) veya testere dişli yaprakları ile saz (saz kalem veya kızıl çiçek) tarzını, rumi ("Rum" tarzı spiral şeklinde arabeskler), çintemani (üç nokta ve çizgilerin birleşimi) ve sivri kemer gibi bazı motifleri mükemmelliğe eriştirmiş olsa da, geniş ölçekli deneyleri teşvik etmemiştir.

210. Taşınabilir cami. İpek seccade, 17. yüzyıl. Stilize edilmiş lale ve hurma şeklinde sümbüleleri olan üçlü bir mihrap, ajurlu cami kandilleri ve namaz kılacak kişi için, içlerinde yine hurmalar bulunan ayak izleri işlenmiştir. Hurmalar tekrar, fakat daha gür bir biçimde, bordürlerde de görünmektedir; cennet çağrışımları taşıyor olabilirler.

Ayrıca, dokumalar, birçok uzmanlık dalını içeren lüks zanaatların yalnızca biridir. Hükümdar kıyafetlerinin en küçük aksesuvarı bile pahalı, hatta bazen tuhaf malzemelere ve titiz, ince detaylara duyulan düşkünlüğü sergiler. Bu tür objelerin yalnızca Osmanlılara özgü bir zevkin ürünleri olmayıp, İslam dünyasının daha erken tarihli hanedanlarınca da kullanıldıkları ve yüksek sayılarda objenin korunabilmesinin, İstanbul'un hiçbir zaman yağmalanmamasına bağlı olduğu düşünülebilir. Çünkü, bir yağma esnasında ilk el konulacak olanlar bu tür eşyalardır. Yalnızca kronoloji ve tarz anlamında değil, en genel şekilde tipolojik olarak da benzerlerinin bulunmaması, bu Osmanlı sanatını değerlendirmeyi iyice zorlaştırır. Sedefli kemerlerin, türban süslerinin, Kur'an mahfazalarının, deri mataraların, sadakların, hasır işli kalkanların, altın kakmalı çelik aynaların, mücevherli altın asaların, fildişi tokaların, yeşim kupaların ve aralarında şaheserler kadar zarif ıvır zıvırın da bulunduğu daha birçok lüks objenin ne açıdan özellikle Osmanlı olduğunu belirlemenin, tarz çözümlemesinden başka bir yolu olabilir mi? Fakat asıl mesele bu değildir. Hem Osmanlı üretimini hem de yüzyıllar boyunca başka devletlerden gelmiş olan hediyeleri içeren bu malzemenin önemi, Müslüman bir sarayda yaşanan hayat ve törenler için eşi bulunmaz bir görsel bağlam sunmasıdır.



211. Sultanın logosu. Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrası. Biçimi, hükümdarın standartlaşmış bir amblemidir. Yüzyıllar boyunca kullanılmış, fakat her sultanın kendi ismini taşıyacak şekilde kişiselleştirilmiştir. Bir el izi veya altına hükümdarın ismi yazılı bir yay olarak yorumlanmıştır. Kalemiye belgelerini tasdik etmekte kullanılmış, sikkelerin üzerine basılmış ve bayraklara işlenmiştir; kötüye kullanılması büyük bir suçtu.

Seçilmiş Kaynakça

Başvuru Kitapları

'Ali, 'Abdallah Yusuf, *The Holy Qur'an: Text, Translation and Commentary*, yeni basım Brentwood, Maryland, 1989.

Bacharach, Jere, *A Near East Studies Handbook*, Seattle and London, 1976.

Bosworth, Clifford E., *The New Islamic Dynasties: A Chronological and Genealogical Manual*, Edinburgh, 1996.

Bosworth, Clifford E. and Joseph Schacht (eds.), *The Legacy of Islam*, Oxford, 1974.

Creswell, Keppel A.C., *A Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam*, Cairo, 1961; *First Supplement*, Cairo, 1973; *Second Supplement, Cairo*, 1984.

The Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1960'dan bu yana 8 cilt.

Endress, Gerhard (trans. Carole Hillenbrand), *An Introduction to Islam*, Edinburgh, 1988.

Hodgson, Marshall G.S., *The Venture of Islam. Conscience and History in World Civilisation*, 3 vols., Chicago, 1974.

Lewis, Bernard, *The Arabs in History*, London, 1958; pek çok kez yeniden basılmıştır.

Lewis, Bernard (ed.), *The World of Islam Faith, People, Culture*, London and New York, 1976; paperback ed 1992.

Lewis, Bernard, Ann K.S. Lambton and Peter M. Holt (eds.), *The Cambridge History of Islam*, 2 vols., Cambridge, 1970.

Rahman, Fazlur, *Islam*, Chicago, 1979.

Turner, Jane S. (ed.), *The Dictionary of Art*, London, 1996.

Elkitapları

Brend, Barbara, *Islamic Art*, London and Cambridge, Mass., 1991.

Bloom, Jonathan M., and Sheila S. Blair, *Islamic Arts*, London, 1997.

Bloom, Jonathan M., and Sheila S. Blair, *The Art and Architecture of Islam*, 1250-1800, New Haven and London, 1994.

Ettinghausen, Richard, and Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, New York and Harmondsworth, 1987; paperback ed., New Haven, Conn., and London, 1992.

Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven and London, 1973, yeni basım 1988.

Grube, Ernst J., *The World of Islam*, Feltham and New York, 1967.

Irwin, Robert, *Islamic Art*, London, 1997.

Genel

Allen, Terry, *Five Essays on Islamic Art*, Sevastopol, 1988.

Baer, Eva, *Islamic Ornament*, Edinburgh, 1998.

Blair, Sheila S., *Islamic Epigraphy*, Edinburgh, 1998.

Burgel, Johann C., *The Feather of the Simurgh The 'Licit Magic' of the Arts in Medieval Islam*, New York, 1988.

Ettinghausen, Richard (ed. Miriam Rosen-Ayalon), *Islamic Art and Archaeology Collected Papers*, Berlin, 1984.

Ettinghausen, Richard, and Elisabeth B. MacDougall (eds.), *The Islamic Garden*, Washington, D.C., 1976.

Grabar, Oleg, *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1992.

Jones, Dalu, and George Michell (eds.), *The Arts of Islam*, London, 1976.

Kühnel, Ernst (trans. Richard Ettinghausen), *The Arabesque*, Graz, 1977.

Kühnel, Ernst (trans. Kay Watson), *Islamic Arts*, London, 1970.

Lehrman, Jonas, *Earthly Paradise Garden and Courtyard in Islam*, London, 1980.

Rogers, J. Michael, *Islamic Art and Design 1500-1700*, London, 1983.

Mimari

Creswell, Keppel A.C., *Early Muslim Architecture II. Early 'Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids and Samanids, A.D 751-905*, Oxford, 1940.

Creswell, Keppel A.C., *Early Muslim Architecture. Umayyads. A.D. 622-750*, 2 vols., Oxford, 1969.

Creswell, Keppel A.C., revised James W. Allan, *A short account of early Muslim architecture*, Aldershot, 1989.

Hillenbrand, Robert, *Islamic Architecture Form, Function and Meaning*, Edinburgh, 1994.

Hoag, John D., *Islamic Architecture*, yeni basım London, 1988.

Jairazbhoy, Rafique A., *An Outline of Islamic Architecture*, Bombay, 1972.

Michell, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, London and New York, 1978; paperback ed. 1995.

Kitap Sanatı

Arnold, Thomas W., *Painting in Islam*, Oxford, 1928, yeni basım New York, 1965.

Binyon, Laurence, John V.S. Wilkinson and Basil Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, yeni basım Toronto and London, 1971.

Bosch, Gulnar, John Carswell and Guy Petherbridge, *Islamic Bindings and Bookmaking*, Chicago, 1981.

Canby, Sheila, *Persian Painting*, London and New York, 1993.

Ettinghausen, Richard, *Arab Painting*, Geneva, 1962.

Grabar, O., *The Illustrations of the Maqamat*, Chicago and London, 1984.

Gray, Basil, *Persian Painting*, Geneva, 1961.

James, David, *Mamluk Qur'ans*, London, 1988.

Lentz, Thomas, and Glenn Lowry, *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles, 1989.

Lings, Martin, *The Qur'anic art of Calligraphy*, London, 1976.

Pedersen, Johannes (translated by Geoffrey French, edited by Robert Hillenbrand), *The Arabic Book*, Princeton, 1984.

Safadi, Yasin H., *Islamic Calligraphy*, London, 1978.

Schimmel, Annemarie, *Islamic Calligraphy*, Leiden, 1970.

Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York and London, 1984.

Welch, Anthony, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, Austin, 1979.

Welch, Stuart C., *Royal Persian Manuscripts*, London and New York, 1976.

Ziauddin, M., *A Monograph on Moslem Calligraphy*, Calcutta, 1936.

Dokuma Sanatı

Baker, Patricia. L., *Islamic Textiles*, London, 1995.

Bier, Carol (ed.), *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries*, Washington, D.C., 1987.

Black, David (ed.), *The Macmillan Atlas of Rugs & Carpets*, New York, 1985

Edwards, A. Cecil, *The Persian Carpet*, London, 1953.
Erdmann, Kurt (trans. May H. Beattie and Hildegard Herzog, ed. Hanna Erdmann), *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, London, 1970.
Folsach, Kjeld von, and Anne-Marie Keblow Bernsted, *Woven Treasures-Textiles from the World of Islam*, Copenhagen, 1993.
Kühnel, Ernst, and Louise Bellinger, *Catalogue of Dated Tiraz Fabrics: Umayyad, Abbasid, Fatimid*, Washington, D.C., 1952.
Mackie, Louise W., *The Splendor of Turkish Weaving: an exhibition of silks and carpets of the 13th-18th centuries*, Washington, D.C, 1973.
May, Florence L., *Silk Textiles of Spain, eighth to fifteenth century*, New York, 1957.
Serjeant, Robert B., *Islamic Textiles: Material for a History up to the Mongol Conquest*, Beirut, 1972.

Seramik ve Cam

Allan,James W., *Islamic Ceramics*, Oxford, 1991.
Atasoy, Nurhan, and Julian Raby (ed. Yanni Petsopoulos), *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, London, 1989.
Atıl, Esin, Ceramics from *the World of Islam*, Washington, D.C., 1975.
Caiger-Smith, Alan, *Lustre Pottery, Technique, Tradition and Innovation in the Islamic and the Western World*, London, 1985.
Carswell, John, *Blue and White: Chinese Porcelain and its Impact on the Western World*, Chicago, 1985.
Grube, Ernst J., *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London, 1976.
Jenkins, Marilyn, *'Islamic Glass: A Brief History', The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 44:2, 1986* (tam nüsha).
Lane, Arthur, *Early Islamic Pottery*, London, 1947.
Lane, Arthur, *Later Islamic Pottery* (revised ed.), London, 1971.
Philon, Helen, *Benaki Museum Athens. Early Islamic Ceramics. Ninth to Late Twelfth Centuries*, London, 1980.
Porter, Venetia, *Islamic Tiles*, London, 1995.
Watson, Oliver, *Persian Lustre Ware*, London, 1985.
Watson, Oliver, *'Ceramics', in Treasures of Islam* (ed. Toby Falk), London, 1985, 206-47.

Metal İşçiliği

Atıl, Esin, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*, Washington, D.C., 1981.
Dodds, Jerrilynn (ed.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, New York, 1992.
Hillenbrand, Robert (ed.), *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia*, Costa Mesa, 1994.
Petsopoulos, Yanni (ed.), *Tulips, Arabesques and Turbans*, London, 1982.
Pope, Arthur U., and Phyllis Ackerman (eds.), *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, London and New York, 1938-9.
Rogers, J. Michael, and Rachel M. Ward, *Suleyman the Magnificent*, London, 1988.

Sözlük

Abd: Kul, köle (birçok Müslüman isminde, Allah'ın isimleri ile birlikte kullanılmıştır, örneğin Abdülmelik, (Hükümdarın Kölesi).
Ablak: Kelime anlamı, alacalı; özellikle iki renkli taş veya mermer süsleme için kullanılır.
Arabesk: Geometrik düzenli bitkisel süsleme.
Atabey: Bir şehzadenin koruyucusu, genellikle vali.
b.: Oğlu (Arapça "bin", "ibn").
Bâb: Kapı (dînî anlamda da kullanılır).
Baraka: "Kutsama"; Allah tarafından, onun seçtiği kişilere verilen inayet.
Bismillah: Allah'ın adı ile.
Cihat: İnançsızlara karşı yapılan dînî amaçlı savaş
Çok sütunlu: Çatısı birçok sütun tarafından taşınan bina; standart cami tiplerinden biri.
Dinar: Altın sikke.
Dirhem: Gümüş sikke (sonradan bakır).
Divan: Hükümet binası veya bakanlık; hükümdarın kabul salonu; şiir derlemesi.
Ebû: Baba(sı). Birçok Müslüman isminde, ilk doğan erkek çocuğun ismi ile birlikte kullanılır.
Emir: Kumandan, hükümdar.
Eyvan: Tonozlu veya düz çatılı, bir tarafı açık oda; genellikle bir cami veya sarayda üzeri kapalı herhangi bir oda için kullanılır.
Fatiha: Kur'an'ın ilk suresi.
Gazi: Din için savaşan.
Halife: Müslüman cemaatin liderine verilen isim (Arapça halef kelimesinden, Hz. Muhammed'in halefi).
Hadis: Hz. Muhammed tarafından söylendiğine inanılan sözler. Müslümanlar için rehber kaynaklardan birini oluştururlar.
Hamse: Kitap beşlisi (Farsça).
Han: Seyyah ve tüccarlar için barınak; hükümdar.
Hankâh: Sufiler için tekke, genellikle türbe işlevi de vardır.
Hicret: Hz. Muhammed'in 622 yılında Mekke'den Medine'ye göçü. Bu tarih, Müslüman takviminin başlangıç yılını belirler.
Hipostil: bkz. Çok sütunlu.
Hutbe: Cuma günleri öğle namazında yapılan konuşma.
İbn: bkz. b.
İlhan: Büyük Moğol hanının himayesindeki Moğol hükümdarı.
İmam: Ruhani lider; namaz kıldıran kişi; Hz. Muhammed'in damadı Ali'nin ailesinden gelen; Şii cemaatin lideri.
İsmaililer veya Yedi İmamcılar: Şii'lerin, meşru imam soyuna imam Cafer el-Sadık'ın oğlu yedinci imam İsmail'in de dahil olduğuna inanılan kolu.
Kadı: Hakim.
Kasr: Kale veya saray.
Kervansaray: Seyyahlar ve tüccarların malları ile birlikte konaklayabilecekleri, genellikle duvarlarla çevrili olan ve ticaret yolları üzerinde bulunan barınak.
Kıble: Namaz kılınırken dönülen yön. Mekke'deki Kâbe'nin yönü.
Kûfi: Köşeli harflerle yazılan Arap yazısı.
Külliye: Osmanlılara özgü, bir cami etrafında toplanmış, genellikle hayır işlerine veya eğitime yönelik işlevleri olan binalar grubu.
Kümbet: Kelime anlamı, kubbe; (İran ve Anadolu mimarisinde çokgen veya silindirik planlı gövde ve konik veya piramit çatılı mezar yapısı [ç.n.]).
Mağrip: Müslüman dünyanın Tunus ve

onun batısını kapsayan kısmı.
Maşrabiyya: Genellikle geometrik veya geçmeli desenli, ahşap pencere kafesi veya paravan.
Medine: Şehir.
Medrese: Sünni din ilimlerinin öğretildiği eğitim kurumu.
Maksure: Cami içinde, genellikle hükümdara ayrılmış özel bölüm.
Memlûk: Köle (azad edilmiş köleler için de kullanılır).
Mescit: Cami (Anadolu'da, minberi olmayan ve Cuma namazı kılınmayan küçük cami [ç.n.]).
Meşhed: Şehit türbesi.
Mihrap: Genellikle iç bükey, fakat bazen düz, kemerli niş; Mekke (kıble) yönünü, yani namaz kılınırken dönülecek olan yönü belirtir.
Minai: Renklerin hem sır altına hem de üstüne uygulandığı seramik türü.
Minber: Camide, hutbe okunması için basamakla çıkılan kürsü.
Miraç: Hz. Muhammed'in göğe yükselişi.
Muhakkak: Sülüs yazının Kur'an'larda kullanılan, büyük harflerle yazılan bir tarzı.
Mukarnas: Hücrelerden veya küçük kemerlerden oluşan, balpeteği veya stalaktit şeklinde tonoz.
Murakka: Resim albümü.
Nâme: Kitap (Farsça).
Nesih: Yuvarlak harfli Arapça yazı; bir hat türü.
Nestalik: Özelliği geniş çizgiler ve çengeller olan "asılı" hat türü.
On İki İmamcılar: Modern dünyadaki en büyük Şii mezhep; meşru imamların sonuncusunun on ikinci imam olan Muhammed el-Mehdî olduğuna inanırlar.
Piştak: Bir eyvanın çerçevesini oluşturan yüksek kemer; dolayısıyla, anıtsal portal.
Ribat: Duvarlarla çevrili tekke veya sınır kalesi.
Sahın: Genellikle camide, iç avlu; (Osmanlı camilerinde, ana kubbenin altındaki asıl ibadet mekanı [ç.n.]).
Simurg: Ankakuşu gibi efsanevi bir kuş.
Sure: Kur'an bölümü.
Sülüs: Nesih hattın daha uzun harfli ve resmi bir türü.
Sünni: Gelenekçi Müslüman (bkz. Şiîlik).
Şahnâme: Kelime anlamı, "Hükümdarlar Kitabı"; Firdevsî tarafından yazılan ve 1090 civarında tamamlanan İran ulusal efsanesi.
Şeriat: İslam hukuku.
Şeyh: Kabile veya tarikat lideri; kutsal sayılan kişi.
Şiîlik: Sünni İslam'ın dışında kalan ve (Peygamber'in kuzeni ve damadı) Ali'yi ilk meşru halife sayan mezheplere verilen isim.
Tırâz: Devlet atölyelerinde dokunan ve genellikle hükümdar tarafından ödüllendirmek istediği kişilere verilen yazılı dokuma.
Tromp: Kare planlı bir mekanın köşelerine yerleştirilen ve kubbeyi taşımaya yarayan kemer.
Tuğra: Sultan'ın imzası (Türkçe).
Ulema: "İlim sahibi olanlar"; İslami din ve hukuk bilimcileri; din adamları; eğitimli kesim.
Ulucami: (Anadolu dışında, cami) tüm cemaatin toplandığı ve hutbenin okunduğu, Cuma namazının kılındığı cami.
Vezir: Bakan.
Yedi İmamcılar: bkz. İsmaililer.

Resim Kaynakları

Eski Eserler Dairesi, Amman 4, 16; Katedral Hazinesi, Apt 63; Al Araby Dergisi 1; James Allan 160, 182, 183; Ağa Han Görsel Arşivleri, MIT. Walter Denny (1984) 81b; Prens Sadreddin Ağa Han Koleksiyonu 189; Basın Yayın ve Turizm Müdürlüğü, Ankara 92; Architectural Review, fotoğraflayan Sheridan Cantacuzino, 87; Azimut S.a.s. 136; Eski Eserler Genel Müdürlüğü, Bağdat 90, 96, 168; Roloff Benny/Kanada Milli Arşivleri/PA-198936, Calgary Üniversitesi Nickle Sanat Müzesi'nin izniyle, 82; Staatliche Museen zu Berlin-Preußicher Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, © 20, 25, 26, 27, 31, 36, 45, 65, 103; Sheila Blair ve Jonathan Bloom, 140; Helen & Alice Colburn Fonu; Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 33; Boudot-Lamotte, 200; Barbara Brend, 12; Bizans Enstitüsü, 199; DAI Kahire, 113; Mısır Yayın Şirketi-Longman'ın izniyle, Kahire 3, 117; İslam Sanatları Müzesi, Kahire 51, 121; Milli Kütüphane, Kahire 126, 127, 176; Arthur M. Sackler Müzesi, Harvard Üniversitesi Sanat Müzeleri, Cambridge, MA 166 (Edward W. Forbes'ın armağanı), 188 (Grace Nichols Strong, Francis H. Burr ve Frogg Sanat Müzesi Dostları Fonu), 190 (Abby Aldrich Rockefeller Enstitüsü Mirası); J. Carswell 110; Kunstammlungen der Veste Coburg, Almanya 62; Fotoğraf A. C. Cooper 73; David Koleksiyonu, Kopenhag, fotoğraf Ole Woldbye 159; Wawel Devlet Sanat Koleksiyonu, Cracow 209; K. A. C. Creswell *Early Muslim Architecture* cilt I (1969) 2 (en üstteki) 14; Abbas Daneshvari 74; J. E. Dayton 153, 169; Fotoğraf, Jean Dieuzade 197; Dublin, Chester Beatty Kitaplığı'nın izniyle 40, 41, 75, 133; Edinburgh Universitesi Kitaplığı 161, 162, 164; Olga Ford 91, 150, 205; (Fotoğraflayan Jane Taylor), 9, 203; Robert Hillenbrand *Islamic Architecture. Form, Functiou and Meaning* (1994) 2 (üstte, soldaki hariç); Keir Koleksiyonu, Ham, England 58; R. W. Hamilton *Levant I*, 1969 17; R. W. Hamilton *Khirbat al Mafjar* (1959) 18; R. Hillenbrand *Islamic Architecture*, Form, Function and Meaning (1994) 81; Robert Hillenbrand 189; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 86; Türk İslam Sanatları Müzesi, İstanbul 208; Topkapı Sarayı Müzesi, Istanbul 119, 206, 207, 210, 211; Dalu Jones 78; The Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City, Missouri 195; A. F. Kersting 28, 44, 54, 109, 114, 116; Karatay Medresesi, Konya 45; Jonas Lehrman 145; Grassimuseum, Leipzig/Museum für Kunsthandwerk; iç kapak, 186; Lawrence Lockhardt 178, 181; Londra, British Library izniyle, London 187; © British Museum, Londra 5, 6 (sağdaki), 38, 94, 104, 120, 157; Conway Kitaplığı, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra Üniversitesi 155; Arcadian Group kitaplığından. İlk olarak *The Qur'an and Calligraphy*'de yayınlandı, Londra, Bernard Quaritch Ltd, katalog 1213 (madde 13, 14) 46, 47; V & A Picture Library, Londra 59, 69, 122, 148, 158, 191, 192, 193, 194, 204; Museo Arqueologico Nacional, Madrid 134; Mas 128, 131, 138, 139, 142, 147; Viktoria Meinecke-Berg 111, 112; George Mott 130; American Numismatic Society, New York 7; Trustees of the Pierpont Morgan Library, New York 163; Bernard O'Kane 13, 30, 55, 56, 57, 77, 115, 129, 141, 151, 156, 174, 177, 198; Ashmolean Müzesi, Oxford 6 (altta, solda); The Bodleian Kitaplığı, Oxford Üniversitesi 125; Creswell Arşivi, Ashmolean Müzesi, Oxford 15, 24, 98; Museo de Navarra, Pamplona 135; © Bibliothèque Nationale de France, Paris 99, 101, 102; Louvre Müzesi, Paris 34, 39; Philadelphia Sanat Müzesi 64;

Pennsylvania Üniversitesi Müzesi, Philadelphia 76; Josephine Powell 79, 83, 88, 89, 93,143, 144, 172, 179, 201; Fotoğraf © RMN 105, 107, 118; Rusya Milli Kitaplığı, B. N. Robinson sayesinde 175; Fotoğraflayanlar J. Rock ve A. J. Sutherland 48, 50; Hermitage Müzesi, St. Petersburg 32, 94, 95, 85, 173; D. Talbot Rice 154; Mme Th. Ullens de Schooten 152; Foto Biblioteca Vaticana 132; St Mark Hazinesi, Venedik 61; Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Viyana 123; Österreichische Nationalbibliothek, Viyana 124; Fotoğraf, Roger-Viollet 170; Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, D. C. 60, 68, 70, 71, 106, 165, 167; Edouard Widmer 202; Roger Wood/Corbis 29, 37.

Dizin

İtalikle yazılan sayılar resimleri belirtmektedir.

Abbâsîler 40, 53, 65, 174; *24*
Abdurrahman es-Sûfî 60, 104, 131
Abdülmümin *143*
Afganistan 41-2, 48, 57, 88, 202, 235, 243; *30, 83, 165*
Agra 269, 277
Ahmed ed-Dakî 139; *105*
ahşap işçiliği 9, 64, 67, 222, 242-3
Akdamar 48, 71
Akkoyunlu 222, 280
Aksak Timur 220, 222-3, 231, 233, 263; *169*
Alaaddin Altunbuga *119*
Alanya 126; *92*
alem 242, 262
Ali 63, 78-80; *41, 57*
Ali b. Yusuf b. Taşfin *142*
Allah 21, 23, 79, 161, 196, 198, 233; *7, 33-4, 43, 57, 67, 98, 120, 126, 147, 150, 169, 173, 181, 195, 197-8*
Allahverdi Han 240; *181*
Almeria 183; *136*
Amu Derya (nehir) 41, 235, 243
Anadolu 9, 15, 88, 91, 94, 98, 103, 115-8, 120, 122, 124-6, 138, 175, 202, 218, 220, 222, 233, 235, 243, 253, 263; *74, 88, 91, 93, 196*
Anadolu Selçukluları 115, 117-8, 124, 263
Anav 223; *170*
Arabistan 11, 15, 18, 30, 36, 64, 281; *5, 132*
Aras (nehir) 243
Arifî 281
Artukiler 115
astroloji 60, 70, 83, 127, 137, 160, 165, 213; *48, 73, 104*
astronomi 60, 127, 131, 172, 220
Asur 15; *4*
Asvan 76, 78; *55-6*
Asyut 163
Atabeyler 115, 127
ateş sunağı 20; *79*
av 32, 48-9, 60, 92, 118, 141, 157, 258, 286; *18, 21, 35, 85, 125, 135, 166, 175-6, 188*
Avrupa 10, 40-1, 65, 70, 87, 92, 135, 148, 155, 161-3, 165, 172, 177, 180, 203, 218, 220, 235-6, 238, 248, 251, 258, 260, 263-4, 271, 278, 281, 287; *107, 148, 200, 206*
ay 79, 83, 94, 137, 160, 164, 251; *99*
Ayyûkî 103
Azerbaycan 210
Aziz 86; *61*
Azize Anna'nın Peçesi *63*
Babil 15, 66; *99*
Bâbu Merdûm Camisi 186; *138*
Babü'l-Fütûh *44*
Bağdat 36, 40-2, 48, 60-3, 65-6, 87, 88-9, 91, 120, 127, 129, 131, 135, 144, 180, 202, 211-2, 218, 229; *23, 37, 41, 97-8, 101, 138, 152, 168*
Baptistère de St. Louis 157, 158
Basra 13, 48, 86
Baybars Camisi 148
Baybars el-Çaşnigir 148
Bayezid Camisi 272
Bayrak *147*
Baysungur b. Şahruh 220, 229-32; *174*
Bedevi 23, 133, 172
Behzad 231, 244, 247
Benî Hud 186; *139*
Berberiler 174, 180, 187
Berkuk *115*
Berzuh Ulucame 207
Beyne'l-Kasreyn 145, 152
Bîrûnî 212-3; *161*
Bismillah *43*
Bizans 14-5, 17, 18, 22-3, 27, 30, 34, 36, 38, 42, 45, 51-2, 68, 74, 78, 81, 116, 132-3, 137-8, 175-6, 214-5, 263, 269, 271-72; *6, 8-9, 13,-4, 17, 45-8, 50*
Bobrinski bakracı 92, 97; *66*

Buda 74, 94, 215, 251
Budizm 203
Buhara 108; *79*
bulut bantlar 170, 210, 257
burç 92, 137; *119*
Bursa 167, 263, 267, 286; *197*
Burucirdî 117
Buyiler 49, 88-9, 92
Büyük Han 202-3
Büyük İskender 211; *86*
Büyük Moğol Şahnâmesi 218, 230; *166-7*
Caferiye 48
cam 52, 56, 81, 86, 100, 140, 153, 161, 164, 171; *62, 78, 94, 120, 142*
Celayiriler 218-9, 227
Cengiz Han 202-3, 220
Cengiznâme 281
Cennet 26, 30, 38, 83, 177, 195, 199, 220, 240, 256, 280; *8-9, 42, 61, 69, 73, 147, 149, 173, 191, 210*
Cevhezer 83; *99*
Cevsak el-Hakanî 48; *31*
Cezayir 63, 174, 188, 190-3, 264, 266-7; *146*
Cezire 115-6, 118, 136-7; *44, 85*
cihat 45, 76, 116, 187; *147*
Cüneyd 229
çarşı 136, 140, 195, 238-9, 247, 269; *81, 108, 180*
Çehar Bağ 238-40
çelik 262, 289; *195*
çeşme 34, 70, 188, 190, 194, 200, 254, 274; *134*
Çıplaklık 18, 193, 251; *105*
Çin porseleni 53, 56, 101, 165, 227, 238
Çin seramiği 53, 55, 58, 84, 101, 167, 258; *194*
Çing-Pei 101
çini 96, 98, 165, 193-4, 199, 207-9, 219, 223, 239, 242-3, 254-6, 260, 264, 276, 278, 280; *9, 37, 95, 144, 148, 157, 177, 201*
çömlek 56-8, 60, 81, 83-4, 93, 100-1, 197, 210, 226, 258, 260, 280; *59, 95, 194*
Dağistan 226; *85*
Damgan 104; *77*
Delhi 78, 269, 277
Derâbcerd 42
deri 157, 230, 285, 286, 288; *103*
dinar 22, 67; *6*
dirhem 22, 98; *6-7*
Divriği 115, 118
Diyarbakır 119; *44*
dokuma 9, 18, 42, 51-2, 64, 67, 85, 87, 103, 145, 161, 163-4, 175, 183-4, 192, 195-6, 199, 210, 222, 238, 253, 257-8, 265, 285-8; *20, 33, 45, 52, 69, 136, 151, 159, 192, 209*
duvar resimleri 30-1, 74, 208, 220, 240, 254
Dünya Tarihi 214-5, 220; *162, 164*
Eberkûh 94, 207-8
Ebû İshak *160*
Ebû Mansur Buktekin 52; *34*
Ebû Sa'id 161, 218
Ebû Zeyd 133; *101-2*
Edirne 272, 277; *2, 200, 202*
ejderha 83, 127, 163, 203, 210, 226, 257-8; *34, 48, 170*
El-Câferiyye 186, 190; *139*
El-Hâkim 73
Elhamra 186, 194, 199-201; *150-1*
Elhamra vazoları 197
Emevi 11, 13-5, 17-8, 20, 23, 26, 30, 32, 34, 36-40, 43, 45, 47, 53, 56, 62-5, 90, 174-6, 181, 183, 186; *3, 18, 21, 110, 113*
Endülüs 42, 174-5, 180, 187, 190; *142*
Erdebil 208, 233-9, 242-3, 253, 256; *182-3, 191*
Erdistan 109
Eriha 34
Ermenistan 36, 48, 140
Erzurum 120; *88*
eyvan 43, 93, 109, 112-3, 120, 124, 129, 207, 223-4, 238-40, 266; *2, 93, 156*
Eyyûbîler 85, 115-6, 203
Fas 78, 174, 188, 190, 192

Fâtımîler 63-5, 76, 78, 91, 115, 167
Fatma 63
Fırat 36-7, 40, 235
fildişi 18, 48, 52, 132, 170, 175, 182-3, 195, 223, 243, 289; *42, 45, 114, 134, 135, 182*
Firdevsî 92, 167, 230, 258; *71, 165*
Firuzâbâd 42
Fudayn 18; *4*
Fustat 13, 63-4, 66, 74, 129; *60*
Garcistan 112
Gazan *167*
Gazan Han 204, 206-7
Gazneliler 9, 88-9, 92, 212
gelenekçi 18, 64, 85, 89-90, 115-7, 138, 143, 144, 192, 235
Gevaş *89-90*
gezegenler *104*
Gırnata 174, 183, 194-5, 197, 199, 277
Gıyaseddin Câmî 253
Gotik sanat 207
Gölge oyunu 109, 134, 152; *103*
Gûr-i Âmir 223, 243; *169*
Guyuşi 78-9
güreş 48, 70, 81, 183
Gürgan 102
hac 26, 36, 47, 68, 76, 277; *1, 9, 66, 101*
Haçlı seferleri 85, 115-6, 140, 143, 155; *57, 63, 104*
hadis 53; *173*
Hafız 262; 191
Hafsîler 192
Hâkim 86, 239
Hâkim Camisi 74, 75, 76, 79
Halep 23, 119-20, 122, 140, 144, 152; *87*
halı 18, 164-5, 195, 222, 238, 242-3, 253-4, 256-8, 272, 285-6; *68, 91, 123, 183, 191*
Halife Muaviye 22
Halife Süleyman 14, 23, 32, 210
Halime Hatun *89-90*
halk sanatı 60, 93
hankâh 116, 148; *115-6, 170*
Harakân 94; *82*
Harem-i Şerif 153
Harîrî 133, 281; *124-5*
harita 67, 282
Harran 48
Harunürreşid 41, 53
Harzemşah Muhammed *97*
Harzemşahlar 92, 112
Haşşaşinler 89; *97*
Hayat Ağacı 83, 86; *149*
Hedwig Sürahileri 86; *62*
Hemedan 104, 109; *76*
Heraklius 22
Herat 97, 156, 220, 222-3, 226, 229-31, 244, 256; *2, 66, 174, 176*
heykel 11, 15, 18, 34, 38, 49, 55, 65, 92, 122, 138, 164, 178, 183-4, 240; *65, 137*
Hırbetü'l-Mefcer 18, 32, 38; *17-8*
Hırbetü'l-Minye 31
Hıristiyan 23, 26-7, 30, 38, 42, 45, 47-8, 64, 71, 74, 87, 116, 126, 132, 138, 140, 144, 172, 174-6, 180, 187, 194, 197, 203, 213, 262, 264, 269, 271; *7, 12, 20, 48, 50, 106, 110, 128, 141, 148, 167*
Hicaz 26, 60, 143
Hindistan 11, 18, 36, 42, 53, 92, 144, 154, 164, 211, 220, 222, 238, 253, 264, 266-7, 269
Hira *38*
Horasan 52-3, 97, 138, 210, 222, 226, 260, 262; *34*
hutbe 23, 89
Hülâgü Han 213
Hünernâme *206*
Hz. Muhammed 11, 23, 40, 63, 79, 215, 233, 281; *2, 5, 9, 33, 108, 169, 198*
I. Ömer 22
I. Velid 14, 23, 27; *12*
İbn Bîbî 117, 118
İbn-i Haldun 172; *103, 133*
İbnü'l-Bevvâb 61; *41*
İbrahim 26
İbrik 49, 155

II. Bayezid 282
II. Bayezid külliyesi 277; *202*
II. Mervan 18; *3*
II. Tuğrul 90; *64*
II. Velid 14, 32; *17*
III. Ahmed 282
III. Murad 282
İlhanlılar 202-3, 206, 222, 233, 236
İncil 132, 140, 171, 214
İpek 53; *159, 210*
Irak 14-5, 20, 27, 42-3, 45, 52, 61-2, 85, 88, 91, 103, 115-7, 120, 126-7, 129, 131, 135, 138, 144, 152, 156, 167-8, 180, 190, 202, 212, 218, 233, 235, 264, 266, 281; *23-4, 28-31, 38, 40, 96*
İsa 22, 81, 87, 137; *106*
Isfahan 91, 207, 219-20, 222, 238-41, 243, 248, 253, 256-7, 269, 277; *177-81*
Isfahan ulucamileri 109, 207; *81, 155*
İskender, Sultan 220, 229
İskenderiye 17, 85, 163
İsmail, Şah 235, 242-4; *182*
İsmaililer 63-4, 79-80, 89, 116; *6, 54*
İspanya 9, 18, 40-2, 48, 56, 65, 71, 84, 129, 154, 164, 172, 174-5, 177, 180, 184, 186-8, 190, 194-6, 198-9, 201; *132-3, 137-8, 141-2, 149*
İstanbul 103-4, 223, 229, 263, 268-9, 271-2, 285, 287-8; *201, 203, 207*; ayrıca bkz. Konstantinopolis
Isvahan, Mescid-i İmam 238; *177, 179*
İtalya 67, 85, 87, 92, 135, 144, 204, 231, 238, 284; *137*
İznik 263-5, 267, 276, 278, 280; *196, 201, 204*
Kâbe 68, 80; *1, 154*
Kaçar 260, 262
kadın 32, 64, 79, 81, 180, 183, 286; *51, 70, 87, 101, 105, 124-5, 160-1*
Kafkaslar 226, 227; *85*
Kahire 18, 63-4, 66, 76, 78, 84, 140, 144-5, 152, 163, 167, 264; *28, 44, 51, 53-4, 57, 108-9, 111-7, 126, 152*
Kansu *112*
Kansu Gavri *108*
Kanuni Sultan Süleyman 282; *211*
kapı 31, 42-3, 61, 66, 80, 109, 119-20, 122, 127, 152-3, 160, 165, 171, 178, 184, 186, 191, 199, 241, 243, 248, 268, 274-5; *11, 44, 53, 97, 114, 137, 139, 171, 179, 183*
Karahanlılar 92
Karakoyunlu 164-5
Karasungur 154
kartal 52, 70, 86, 126, 137, 155, 183; *120*
Kasrü'l-Hayr el-Garbî 30-1, 38; *21*
Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî 30; *15*
Kastanyet *94, 193*
Kayıtbay 160; *109*
Kayrevan 45, 68; *46-7*
Kayrevan ulucami 45, 47, 56, 174; 37, *2, 29*
Kayseri 120
Kazvin 94, 243, 247, 256
Kelile ve Dimne 133, 135, 168, 230; *125, 174*
kemer 17, 38, 45, 71, 109, 122, 146-7, 150, 152, 176-8, 180, 186-7, 190, 192, 240, 275, 287; *42, 50, 52-4, 96, 102, 114, 129-31, 138, 142, 146, 152, 170, 179, 183, 209*
Kerbela 63
kervansaray 112-3, 125-6, 239-41, 268, 277; *15, 84, 93*
Keşan 96, 98, 208, 253, 256-7; *65, 72, 157, 191-2*
Keykubad 118
kıble 47, 75, 80, 112, 145, 153, 190, 192, 207, 239, 280; *114, 152, 177*
Kıpti sanatı 65; *4*
Kıvâmuddin-ı Şîrâzî 224
Kızıl Deniz 86, 144, 236
Kirman 96, 219, 239, 244, 256-8, 260
klâsik sanat 17, 36, 132; 86, 7
Konstantinopolis 17, 34, 263, 269, 271, 285; *129-31, 199*; ayrıca, bkz. İstanbul
Konya 118, 127; *91*
köleler 88, 98, 126, 142-4, 160; *96*
köprü 127, 240; *181*
Kösedağ 118
Ktesiphon 40; *152*
Kubadabad 118, 127; *95*
Kubadiye 127
kubbe 17, 26-7, 34, 43, 75-9, 94, 108-9, 120, 124, 129, 144-6, 148, 150, 152-3, 177, 183, 190, 192, 201, 206-7, 218, 223-6, 238-9, 241, 256, 265-8, 271-2, 274; *2, 8, 12, 28-30, 79, 81, 89-91, 109-11, 114, 123, 140, 142, 151, 156, 169-70, 172, 197-8, 200*
Kubbetü's-Sahrâ 13-4, 20, 26-7, 30, 38, 47, 206; *8-10, 153*
Kudüs 13, 23, 26, 144-5, 152-3, 265, 281; *9, 106, 113, 154*
Kûfe 13, 61; *2, 24*
Kûfî 21, 52, 57, 61-2, 68, 71, 94, 104, 139, 170, 181, 187; *22, 38-9, 43, 75-6, 102, 133*
Kum 207, 239
Kur'an 9, 22-3, 26-7, 58, 60-2, 68-9, 79, 92-4, 103-4, 115, 129, 132, 161, 165, 169-71, 174, 180-1, 198, 208-9, 211, 219, 280, 286, 288; *3, 40-3, 46-7, 57, 61, 69, 75-6, 98, 108, 120, 123, 126-7, 133, 147, 157, 162, 168, 183, 191, 205*
Kurtuba 48, 62-3, 68, 172, 174-7, 180, 182-3, 186-7, 190, 194; *128-31, 140, 142-3*
Kusayru Amre 31; *16*
Kutsal savaş 147; ayrıca, bkz. Cihat
Kuzey Afrika 11, 15, 41, 45, 76, 86, 174-5, 187, 201, 235
Küçük Şahnâmeler 118, 218; *165*
Kümbed-i Kâbûd 108; *78*
Kürtler 115, 235
Lake 248, 254
lamba 66, 80, 161; *3, 114, 120, 205*
Leşker-i Bâzâr 48, 112, 212
lüster 52, 56, 62, 65, 70, 81, 83-5, 93, 96, 98, 100, 102, 118, 127, 133, 138, 165, 194-5, 197, 208-9, 226, 258; *36-8, 58-60, 65, 70, 148-9, 157*
Macaristan 264, 281
Mağrip 9, 63, 172, 175-6, 180, 188, 190-3, 266-7; *29, 133, 142, 146*
Mahmud b. el-Hüseyin el-Kirmani *76*
Makamat 133-6, 167, 180, 218, 281; *101-3, 124-5*
Makrîzî 65, 70, 86-7; *115*
Maksud *191*
Maksud Kâşânî 253, 256
Marakeş 183, 188, 190-2; *140*
Mardin 119; *104*
Matrakçı Nasuh 281
Medine 15, 23, 26, 34, 67, 265; *2, 154*
Medinetü'z-Zahra 66, 84, 177, 178, 186
medrese 89, 112, 120, 124, 129, 145, 148, 171, 192-3, 195, 207, 218-9, 223-4, 238-9, 268, 277; *87-8, 93, 98, 111-3, 115-6, 144-5, 168, 170, 180, 202*
Mehdî 63, 233
Mehdîyye 63, 66, 74
Mekke 26, 34, 67, 134, 145, 265; *1, 101, 154*
Melikşah 89, 94
memlûklar 127, 142-3, 147, 150, 156, 161, 264; *109, 111*
Meraga 154, 213-4; *163*
Merînîler 192
Mermer 27, 38, 48, 67, 126-7, 147, 150, 223; *87, 115, 123, 146, 205*
Merv 42, 91, 97, 109, 112, 202
Meşhed 104, 239, 244, 257, 260
metal işçiliği 9, 18, 60, 65, 92, 97-8, 100, 103-4, 138, 156-7, 159-60, 174, 184, 192, 210, 227, 260, 262; *4, 105, 118, 121*
mezar taşları 64, 78; *95*
Mezopotamya 15, 36, 48, 115, 132, 135, 214-5; *85, 89-90*
Mısır 14, 15, 36, 42, 45, 53, 56, 63, 70, 74, 76, 78, 81, 83-7, 91, 114-5, 120, 126, 129, 142-4, 154, 156, 164, 172, 181, 202-3, 253, 266; *3, 42, 45, 55, 60, 62-3, 103, 116,*

121-2, 124-5
Mışatta 34, 36, 38, 178; *19-20*
miğfer 195; *52, 109*
mihrap 23, 56, 76, 78-80, 109, 129, 147, 150, 152, 177, 186, 191, 207-8, 280; *7, 37, 65, 113-4, 129-31, 142, 155, 205, 210*
minai 93, 96, 100, 103, 118, 127, 133, 140, 210; *69, 71*
minare 47-8, 74, 104, 112, 120, 122, 145, 152-3, 176, 190-1, 195, 207, 219, 223, 266, 274; *11, 28-9, 77, 83, 88, 110, 128*
minber *37, 114, 142*
Ming 167, 227
miraç 26
Miraçnâme 220
mistik 64, 83, 138, 250, 262; *195, 205*
Moğol *160, 167*
Moğolistan 202, 208
Moğollar 104, 117-8, 127, 131, 138-9, 143-4, 161, 202-4, 207-8, 210, 213, 215, 218-20, 222, 226, 235, 238, 253, 263, 269, 277; *153, 164*
mozaik 26-7, 30, 34, 38, 62, 150, 176, 219; *8-9, 13-4, 16, 18, 50, 129-31, 142*
Mu'iz 68, 87
Muaviye 17
muhakkak 171, 211; *27, 43*
Muhammed b. Kalâvun 157; *120*
mukarnas 71, 120, 129, 147, 152, 190, 201, 203, 223, 240, 275; *89-90, 114, 151, 179*
Murabıtlar 174, 187, 190
Musul 119, 127-9, 131, 138-40, 156-7, 210-2; *100, 105*
Muvahhidler 174, 190-2; *143, 146*
Muzafferîler 218-9
mücellit 230, 285
Mücevher 26, 182-3, 195, 262, 289; *8, 151, 195*
müezzin 202; *77*
Müstansır 69
Müstansırîyye 129; *98*
müzik 48, 69-70, 92, 139, 201; *17*
Nahçıvan *80*
Nasreddin Muhammed 155, 171; *119*
Nasrîler 194-5, 277
necef 48, 64, 85-7, 182; *61*
nesih 61, 139; *22, 41, 43, 76*
Nişapur 57, 60, 81, 91, 97, 112, 212; *35*
Nizamî 167, 231, 248, 258
Nizamî Hamse 246; *187*
Nizamülmülk 89-90, 94
Nureddin 116-7, 120, 129
Nübye 76
Olcaytu 206; *155*
Olcaytu türbeleri 207, 211; *153-4*
Orta Asya 36, 41-2, 57, 60, 62, 88, 91, 129, 154, 210, 220, 222, 235, 244; *31, 84, 95*
Osmanlılar 235-6, 243, 263-6, 269, 271, 288; *197*
Otomatlar 132, 167
Özbek 222, 235; *196*
Palermo 48, 64, 70-1, 190; *48*
Part Ülkesi 15, 53
Pehlevi 20-1, 49
Pisa 85, 183
Pisa Grifonu 164; *137*
piştak 108, 109
Poitiers 13
porselen 53, 84, 167, 258; *194*
portal 74, 108, 112, 125, 129, 145, 219, 223, 239, 241, 266; *152, 156, 170, 177, 179*
Portekiz 196, 236, 238
portre 20, 49, 69, 87, 132, 138, 215, 25-1, 258, 284; *190*
Rabat 190; *141*
Ramazan 64
Resuliler 155
Reşidûddîn 204, 206, 214-5, 220, 231; *162, 164*
Rey 78, 91, 112; *64*
Rıza-yi Abbâsî 253, 257-8; *190*
Ribat-ı Melik 112; *84*
Roma 15, 26, 30-1, 34, 36, 38, 42, 45, 85, 137, 177, 218; *13-5*

Romanesk 187, 207
Rönesans 74, 161, 220, 231, 284
Rusya 98, 144, 202, 238
Rüstem *186*
Sadıki Bey 253
Sâdi 230, 262; *176*
Safevîler 233, 235-6, 238, 243-4, 253, 257, 263, 277
Safiyeddin 233
Samaniler Türbesi 108; *79*
Samarra 41-3, 45, 48, 60, 71, 78, 81, 109, 177, 180; *25-7, 30-1, 36, 53, 62, 146*
Sanskritçe 135
Sarakusta 186, 190; *139*
Sasaniler 203; *20, 152*
seladon 56, 84
Selahaddin 116
Selçuklular 88-92, 104, 109, 113, 116-8
Selimnâme 281
Semerkant 56-7, 78, 97, 112, 220, 223-4; *39, 169, 171-2*
Senegal 187
Severus İbnü'l- Mukaffâ 53
Sevilla 183, 190, 194; *128*
Seyyide Rukayye 79
sfenks 70; *63, 73*
sihir 13, 57, 160, 175; *73, 97, 207*
sikke 18, 20-3, 26, 38, 58, 89, 98, 127, 136-8, 155, 263; *5-6, 104, 211*
Simnan 104
Simurg 215; *163*
Sinan 272, 274-5; *200-1, 205*
Sincar 127; *96*
Sitt Zübeyde 120; 89-90
Sivas 120
Siyer-i Nebi 281
Söğüt 265
Subh 182; *134*
Sufilik 89
Sultan Ahmed 276
Sultan Ahmed Celayir 229
Sultan Baybars 155
Sultan el-Melikü'n-Nâsır Muhammed 154; 117
Sultan I. Ahmed 275
Sultan İbrahim 220, 231
Sultan II. Mehmed 263, 269, 284, 285; *199*
Sultan Mehmed 89
Sultan Muhammed 94; *83*
Sultan Sencer 89-90, 100, 109
Sultan Süleyman 281
Sultan Yakub 231
Sultanı Alaaddin Keykubad *92*
sultanı En-Nâsır Muhammed 161
Sultaniye 206, 207; *153*
Suriye 11, 14-5, 17, 22, 27, 30, 36, 38, 40, 47, 52, 64, 84, 87-8, 91-2, 115-8, 120, 122, 124, 126, 129, 135, 138, 143, 165, 174-7, 181, 183, 186, 190, 203, 220, 266, 280; *4, 6, 19, 24, 62, 110, 118-9, 134*
Surnâme 282; *207*
Süleyman 26, 200; *9*
Süleymaniye 269, 272, 277; *198*
Süleymannâme 281
Sünni 74, 89, 115, 117, 203, 233, 235, 264; *198*
Şah Abbas 235, 238, 240-1, 243, 253, 256, 258; *177*
Şah Sultan Hüseyin 238-9; *180*
Şahnâme 92, 118, 203, 215, 218, 230-1, 247; *48, 71, 186*
Şahnâme-i Şâhi 244
Şahruh 220, 231
Şam 14-5, 27, 30, 40-2, 62, 91, 120, 122, 124, 131, 138, 140, 144, 152, 163, 167, 176; *7, 11-4, 29, 91, 102, 107, 113*
Şam işi 38, 138, 163, 262
Şam Kumaşları 163
şamdan 139-40, 156, 161, 226, 262; *160*
Şehzade Bayezid *208*
Şemse 160
şeriat 203, 206, 264
Şii 41, 58, 63-4, 78-80, 85, 89, 91, 115, 144, 203, 208, 213, 233, 235, 262; *65, 76, 151,*

155, 182
Şiir 213, 253; *151*
Şiraz 220, 229, 231
Şirvan 257
Tac Mahal *153*
Tacikistan 112
Tacülmülk 94
Tahmasp (Şah) 233, 235, 244, 247; *184*
Tahran 78, 104
Taht-ı Süleyman 203-4
tahta baskı 74, 281; *52*
talik *43*
Tarihçi Yâkûbî 48; *23*
Taşkent 223
Tebriz 167, 204, 207, 212, 215, 222, 231, 244, 247, 256; *152, 161-2, 166, 184, 186-7*
Tılsım 127, 132; *97, 137, 147, 170*
tırâz 52, 64, 87, 136, 183
Tiflis 97
Tilimsân 192; *142*
Timur; 173
Timurlenk 220
Timurlu 9, 202, 211, 219-20, 222-4, 226-7, 230-1, 243-4, 254, 280-1
Tinmal 191; *143*
Toledo 172, 186; *138*
Tolunoğulları 9
Topkapı Sarayı 264, 277-8, 286; *203*
Topkapı Sarayı Kütüphanesi 103
tuğla bezeme 127
tuğra *211*
Tunus 47, 56, 63, 174; *29*
Tunus Ulucami 45
Tursun Bey *199*
türbe 62, 76-9, 94, 104, 108-9, 118, 120, 122, 124, 127-8, 148, 154, 175, 193, 206-8, 211, 219, 223-4, 239, 243, 253, 256, 268-9; *556, 79-80, 87-91, 108-9, 111-2, 115-6, 153-4, 167, 169-70, 173, 182-3*
Türkmen 9, 88, 90, 116-7, 138, 231, 233, 243-4, 280; *186*
Türkmenistan 112
tütsü 78
ulema 89, 94, 116, 264
Uluğ Bey 220, 224
Urfa *44*
Uygur 215; *159*
Uzun Hasan *175*
Ühaydır 43; *24*
Ürdün 14, 31; *4, 19*
Valencia 182; *148*
Varka ve Gülşah 103, 118, 212; *74*
Venedik 144, 204; *107*
Verâmin 207
Viyana 132, 263; *206*
Yahudi 26, 45, 84, 180, 203-4
Yâkûbî 116, 132
Yemen 63, 155, 264, 266; *33*
Yezd 207-8, 219, 257
Yıldızlar 60, 71, 79-80, 104, 131, 201, 226; *85, 121, 151*
Yuan 163, 167
Yunanistan 85, 263
Yüce Kapı 240
Zafernâme 281
Zayyaniler 192
Zengi 136; *94*
Zengiler 115-6
Zerdüştlük 107, 212
zırh 81, 118, 159
zigurat 48
Ziyaretgâh *2*
Zorunlu hizmet sistemi 15, 48, 62