ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 104, Mayıs 2020, s. 97-114

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.42136>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
13.03.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.05.2020

Dr. Öğr. Üyesi Funda KOÇER

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,
Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı
fkocer@atauni.edu.tr

AHLAT HASAN PADİŞAH KÜMBETİNDE KULLANILAN GÜLBEZEKLERDEKİ KOMPOZİSYONLARIN ÇİNİ YÜZEYLERE UYGULANMASI¹

Öz

Ahlat, XII. yy ortalarından XV. yy ortalarına kadar önemli bir ilim, ticaret ve sanat merkezi olmuştur. Sanatın her alanında bir ekol olan Ahlat'lı sanatçıların, mezar taşlarında görülen taş ustaları olmalarının yanı sıra, aynı zamanda mimar oldukları ve bu alanda da önemli eserlere imza attıkları kümbetlerin üzerinde yer alan mimar imzalarından anlaşılmaktadır. Makalemizin konusu olan Hasan Padişah kümbeti de süsleme ve mimari açısından Ahlat'ta ki en önemli yapılardan biridir. İlçe merkezinde Taht-ı Süleyman mahallesinde bulunan kümbet; iki katlı olup, kare formu kaide kenarları pahlanarak on iki köşeli bir alt yapı üzerinde yükselmektedir. Yapı, silindirik bir gövde ve yine silindirik bir külah ile nihayetlenmiştir. Düzgün kesme taş malzemedен inşa edilen kümbetin dış cephesinde ki taş süsleme oldukça dikkat çekicidir. Dıştan geometrik örgülü geniş bordürün iç kısmında yine geometrik ve rumi motiflerinden oluşan gülbezek formları yer almaktadır. Bu makalede yapıda kullanılan gülbezeler de ki geometrik ve rumi motiflerden oluşmuş kompozisyonlar tespit edilerek, yeniden düzenlenmiş ve çini yüzeylere uygulanmıştır. Selçuklu çinilerinde görülen firuze, kobalt mavi, siyah ve patlıcan moru renkler kullanılarak tasarımlar renklendirilmiş ve sır altı tekniği uygulanarak fırınlanmıştır. Bunun yanı sıra bazı çalışmalarda renkli sır tekniği kullanılmıştır. Taş süslemedeki zengin mo-

¹ IMASES 2019 Uluslararası Multidisipliner Akademik Çalışmalar Sempozyumunda Sunulan Bildirinin Genişletilmiş Makalesidir.

tif ve kompozisyon anlayışı çiniye aktarılarak yeni tasarımlar elde etmek hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler; Ahlat, Çini, Taş, Süsleme.

APPLICATION OF ROSETTE STONE ORNAMENTATIONS USED IN HASAN SULTAN TOMB IN AHLAT TO TILE SURFACES

Abstract

Ahlat had been a great hub for science, trade and art from mid-12 th century to mid-15 th century. It is under understood that artists from Ahlat who had been an idol in every field of art, were the stone masters seen on the gravestones and they were also architects. It is also understood from the architect signatures on the tombs that they succeeded significant works in this field as well. Hasan Sultan Tomb which is the subject of our article, is one of the most important buildings in Ahlat in terms of its ornamentation and architecture. Located in Taht-ı Süleyman Street in the center of the district, the tomb consists of two floors. Its square shaped base edges were bevelled and a twelve-cornered structure was formed. The structure was completed with a cylindrical cone. Built of smooth cut stone material, stone ornamentations on the exterior walls of the tomb are rather remarkable. Wide kerb is geometric braided on the outer part and it contains rosette stone forms consisting of geometric and rumi patterns in the inner part. In this article, compositions consisting of geometric and rumi patterns as the form of rosette stone used in the building, are determined, reformed and applied to tile surfaces. Designs are colored with turquoise blue, cobalt blue, black and eggplant purple which are seen on Seljuk tiles and oven dried using the glaze technique. In addition, colored glaze technique is used in some Works. It is aimed to acquire new designs by transferring the intellection of rich pattern and composition on stone ornamentations to tiles.

Keywords; Ahlat, Tiles, Stone, Ornamentation.

1.Ahlat Tarihçe

Orta çağda büyük bir şehir olan Ahlat, Van Gölü kıyısının kuzey batısında yer alan Bitlis iline bağlı bir ilçe merkezidir. Halife Ömer zamanında 641 yılında fethedilmiştir. 928 de Bizanslıların X. yy Mervanoğulları'nın hakimiyetine giren Ahlat, 1055'de tamamen Türk hakimiyetine geçmiştir. 1080 yıllarında Van Gölü havzası ve Diyarbakır havalisi büyük Selçuklulara mensup Türk beyleri idaresinde olup bu tarihlerde Artuklu ve Sökmenli (Ahlat- Şahlar) devleti yeni kurulmuştur (Turan, 2003, 286). Alp Aslan, Malazgirt savaşında Ahlat'tan hareket etmiş sonrasında yine şehri Mervanoğulları'na bırakmıştır. 1085'de Melik Şah tarafından yeniden alınan Ahlat'ın yönetimi Emir Sunduk'a verilmiştir. 1110'da Ahlat-Şahlar, Ermen-Şahlar veya Sökmeniye diye anılan Türk devletleri kurulmuştur (Karamağaralı, 2007,83).

1207'de Eyyübiler'in idaresine geçen Ahlat, 1229 da Celaleddin Harezemşah tarafından yağmalanmış ve yıkılmıştır, 1230'da Selçukluların 1244'de Moğolların eline geçmiştir. 1336'da İlhanlı imparatorluğunun parçalanması ile valiler ve emirler arasında sık sık el değiş-tirmiş, bir süre Karakoyunluların ve sonrasında Akkoyunluların hakimiyetinde kalmıştır. 1503'

de Safaviler tarafından zapdedilmiş, nihayet çaldıran zaferi ile de Osmanlı topraklarına katılmıştır (Karamağaralı, 2007, 83).

Önemli tarihi ayrıntılardan biri de; Osmanlının ataları olan Kayı Boyu, Moğol istilasından kaçarak Anadolu'nun doğusunda yer alan Ahlat ve çevresine göç edip yerleşmiş olmalarıdır. Mehmed Neşrî, “Kitâb-ı Cihannüma” adlı eserinde Osmanlıların ecdadının ve onların mensup olduğu Oğuz – Türkmen boylarının Anadolu'nun fethi ile birlikte Anadolu'ya göç ederek, Ahlat bölgesinde 170 sene kadar yaşadıklarını aynı şekilde İdris-i Bitlisî de, “Heşt Bihişt” (Sekiz Cennet) adlı Farsça eserinde, Osmanlıların ecdadı Kayı Han kabilesinin Tevâif-i Mülûk döneminde Ahlat'ta yaylayıp kışladıklarından bahsetmektedir (Yaşa, 2017, 22).

Ahlat XII. yy ortalarından XV. yy ortalarına kadar büyük bir ticaret, ilim ve sanat merkezi olmuştur (Karamağaralı,1995,35). Özellikle Ahlat-Şahlar döneminde ilim, din ve sanat erbabı kimseler himaye edilerek Ahlat'taki bilimsel ve kültürel gelişmeye zemin hazırlanmıştır. Ahlat-Şahlar ülkesinde yaygın olan ahiler, ahilik kurumunun amaçlarından biri olan ilmi, sanat alanında uygulamaya koyarak pratiğe dönüştürmüşlerdir. Bilhassa Selçuklu, Mengücekli ve Saltuklu ülkesinde inşa edilen bir çok anıtsal yapı, Ahlat'ta yetişen mimarlara ait olduğu bilinmektedir (Yaşa, 2017,18). Ahlat merkezinde bulunun sayısız mezar taşları, farklı kompozisyon ve motiflerle işlenmiş örnekleriyle adeta bir açık hava müzesidir.Ahlat'ta yetişen mimar ve sanatkarlar Van Gölü ve çevresinin yanı sıra Selçuklu Türkiye'si'nin farklı bölgelerinde birçok eserin yaratıcısı olmuşlardır (Karamağaralı, 1995, 35).

2. Hasan Padişah Kümbeti

Kuvvetini kendi tarihinin derinliklerinden alan Anadolu Türk sanatı, kökenini Uygur, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatlarına dayandırmaktadır. Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçukluyoğun taş süslemeli ve büyük ölçüdeki mezar anıtlarının yanında Anadolu Selçuklu kümbet ve türbeleri mütevazı ölçülerdedir. Sekiz, on, on iki köşeli ve silindirik gövde üzerinde piramit ya da konik külahlı kümbetler başta olmak üzere nadiren dilimli gövdeli kümbetler, kare plan üzerine yükseltilmiş abidevi kümbetlere de rastlanmaktadır (Aslanapa, 1989, 153). Ahlat' da ki kümbetlerin mimari şemaları hemen hemen aynı olduğu için tasarımda farklılık ve estetik kaliteleri, kare kaide ve gövde arasındaki oranlar, su basmanı, gövde ve kümbeti ayıran silme grupları, geçit bölgelerinin ayrıntılarında ve bezeme programında vurgulanır (Kuban, 2008, 225).

Ahlat'ta bulunan Hasan Padişah Kümbetinin 1275 tarihli kitabesine göre büyük emir Hüsameddin Hasan Aka Bin Mahmud adına Ulu Kümbetin sadeleştirilmiş bir benzeri olarak inşaa edilmiştir(Aslanapa, 2007, s.109). Hüsameddin Hasan Aka Bin Mahmud'un Ahlat'ın emiri olduğu ve veziri Hasan Ali ile aynı yerde gömülü olduğu bilinmektedir (Tuncer, 1986, 83). Türbe yüksek bir kaide üzerine silindirik gövdenin kubbe ile örtülmesiyle meydana gelmiştir. Silindirik gövde 8.97x8.94 m ölçülerinde kare planlı kaidenin köşeleri, pahlanmak suretiyle elde edilen 12 kenarlı bir kasnağa oturtulmuştur. İki katlı türbenin üst kat girişi kuzey tarafındadır. Dikdörtgen kapı yedi katlı mukarnas ile sonlanan bir niş içine yerleştirilmiştir. Mekan daire planlı 6.70 m çaplı bir yarım kubbe ile örtülüdür. Kubbe kesme taşlarla kaplanmıştır. Mihverler üzerinde ki üç pencere basık kemerli nişler içindedir. Güneyde kubbe eteğinde mazgal penceresi vardır (Önkal, 1996, 206).

Üst gövdeyi dolaşan aynı karakterli bir silmenin bu düşey silmelerle birleşmesiyle, panolar birer dikdörtgen pano şeklini almıştır. Panolar yukarıdan aşağıya sarkan kısa birer silme ile üstte ikiye bölünmüş ve bu bölünmüş satırlar, tepede birer düğüm atan ince kaval silmelerin oluşturduğu kemerler ile sonlandırılmıştır (Önkal, 1996, 206). Gövde etek silmesi dahil on sekiz sıra düşey olarak devam etmektedir. Akça geçmez denilen kaplama, yapının içinde ve dışında kullanılmıştır (Tuncer, 1986, 78). Her kemer kavisinin altına değişik geometrik motifli birer rozet yerleştirilmiştir. Sekiz panodan mihverler üzerinde bulunanlar da kapı ve pencere boşlukları arada kalanlarda ise üçgen kesitli nişler açılmıştır. Nişler ince bir kaval silme ile çevrelenmiştir. Bunu dışta yaprak motifli ikinci bir silme takip eder. Kuzeydeki pano içinde yer alan giriş açıklığı yedi sıra mukarnas ile sonlandırılmış bir niş içine alındığı görülmektedir. Mukarnas yuvaları tamamı rumi ve palmet motifleri ile süslenmiştir. Mukarnaslı kornişin altında iki boş firiz gövdeyi dolaşır. Alt kısımdaki beyaz mermerden olup orijinal firiz muhtemelen bir ayet firizidir. İki sıra mukarnaslı korniş üzerinde sathı değişik şekilde süslenmiş mahruti külah yükselmektedir (Önkal, 1996, 207). Külah dört ana yönde, tepeden eteğe doğru inen, çift kavalı izleyen paralel kavallarla bezelidir. Kümbetin üst katı içerden silindiriktir. Alt kat ise kare planlı bir mekan olup üstü bir tonoz ile örtülüdür. Zemini taş döşeme olan cenazelikte üç sanduka bulunmaktadır.

3.Gülbezek

Gülbezek diğer adı ile gülce, gül şeklinde mimari motiflerdir (Arsever, 1965, 665). Bir daire içerisinde kurgulanmış bitkisel, hayvansal, geometrik, rumi motifleri kullanılarak tezyin edilmişlerdir. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli sanat terimleri sözlüğünde gülbezeği; Dairesel ve genellikle üsluplaştırılmış çiçek biçiminde bezeme ögesi olarak tanımlamışlardır. James Stevens Curl mimarlık sözlüğünde; daireli biçimde özellikle bitkisel motiflerle süslenmiş disk olarak betimlemiştir (Doğan, Yazar, 2013, 224).

İşlendikleri yüzeye nazaran hafif bir çıkıntı meydana getirirler. Bazı hâllerde gülbezeğin, işlendiği yüzeye aynı hizada bulunduğu, herhangi bir çıkıntı meydana getirmedeği, kenar çizgilerinin oyularak belirlendiği görülmektedir. Daire şekilli gülbezeklerin etrafına, yüzey sel yivler ve damla motiflerinin de eklendiği örneklerle de rastlanmaktadır (Ünal, 1982, 75).

Gülbezeklerin Selçuklu sanatında gördüğü rağbetin sebebi güneş diskleri olmaları ve bu sembole Selçuklu sanatında önemli bir anlam yüklenmesinden kaynaklanmaktadır. Yıldız motifleri ile bezenmemiş örneklerde bile yine kozmik anlama gönderme yapmaktadır (Ögel, 2015, 474).

Gülbezeklerin en yaygın kullanımı taş süslemesidir. Kullanılan gülbezekler yüzeye yapı taşının üzerine doğrudan işlenenler ki bu teknikte kendi için de; yapı taşının üzerine düzlemsel, yapı taşının yüzeyine dışa taşkın, yapı taşının yüzeyine iç bükey işlenen rozetler olarak üç kısımda incelenebilir. Yapı taşına sonradan eklenen/monte edilen gülbezekleri de iki kısma ayırmak mümkündür. Yapı taşına eklenen küre kesitli rozetler ve yapı yüzeyi dışında hazırlanan (şekil verilen ve bezenen) rozetler (Doğan, Yazar, 2013, 230). Yapıların yüzeylerini kaplayan geometrik geçme ağların, çokgenlerin ve yıldızların meydana getirdiği bordürler içerisinde irili ufaklı gülbezeklere rastlanmaktadır. Özellikle portal köşelerinde çoğu kez iri gülbezekler kullanılmıştır. Bu iri gülbezeklerin etrafında daha küçük gülbezeklere de yer verildiği görülmektedir. Gülbezeklerin genellikle gezegen sembolü olduğu kabul görmektedir (Öney, 1978, 22).

Gülbezelerin içerisinde birçok farklı motife rastlanmaktadır. Özellikle geometrik yıldız sistemleri ile bezendiklerinde çok eski Mezopotamya ve Hitit geleneklerine göre, güneş simgesi, güneş diski gibi kozmolojik bir anlam ifade ettikleri düşünülmektedir (Ögel, 2008, 328).

Cami, medrese, darüşşifa, kervansaray ve türbe gibi mimari yapılarda daha çok taç kapı, mihrap, pencere, niş gibi bölümlerde sağ ve sol kısımda bulunan iki büyük rozet ay ve güneş sembolü olarak kullanılmışlardır. Özellikle mukarnas kavsaralı düzenlenen taç kapı, pencere, niş ve mihraplarda kavsara- kuşatma kemeri- çerçeve/bordür arasında oluşan köşelikler rozetlerin kademeli ve hareketli dizilimi için uygun alanlardır (Doğan, Yazar, 2013, 237).

4. Taş Süsleme

Anadolu Selçuklu taş süslemesi XIII. yy Anadolu'sunun Selçuklu devrinde oluşturulmuş bir biçim dilidir. Asya'dan gelen bu oğuz boyları, Asya sanat geleneklerini de birlikte getirmişler yerel mimari unsurlarla da harmanlayarak muhteşem eserler ortaya koymuşlardır (Ögel,2015, 469). Anadolu'ya yerleştikten sonra Selçuklular taş kabartma tekniğinde büyük bir gelişme kat etmişler ve bu alanda belirli bir olgunluk düzeyine erişmişlerdir.

Selçuklu mimarisinde görülen taş süslemelerin ana unsurları; bitkisel motifler, geometrik motifler, yazı ve daha az olarak figürlü süslemelerdir. XIII. yy ilk yarısında yassı kabartmalı, tekstil karakterli bezeme dikkat çekmektedir. XIII. yy.'ın ikinci yarısında dekorlar daha dolgun, taşınıtlı ve barok bir karakter kazanmıştır. Çok katlı etkisi yapan, birbirini kesen kompozisyonlar, iri, tam ve yarım palmetler, lotuslar, arabeskler, yazı ve yazının altında bitkisel bezemeli zemin görülmektedir. XIII. yy'ın sonlarına doğru bitkisel motifler giderek artmıştır (Öney, 1978, 15).

a. Geometrik Motifler

İslam'da tasvir yasağı olması, müslüman sanatçıların figürden kaçarak soyut formlara yönelmesine sebep olmuştur(Ayvazoğlu, 1989, 37). Soyutlama, insan ruhunun kendine bakarken durup dinlenebileceği mutlak değerlerin sağlam psikolojik süreci olarak görülebilir (Ayvazoğlu, 1989, 36). Biçimler ve figürlerin fazla olmadığı İslam sanatında durmaksızın Allah tarafından yaratılmanın anlayışı yansıtılmaktadır (Massignon, 1999, 45). Geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir tek mutlak biçimdir. Sanatçı böylelikle dış dünyanın şekillerinde fazla oyalanmaksızın fenomenlerin iç yüzüne dalmış, görünüşler dünyasının verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak olanın verdiği huzura kavuşmuştur (Ayvazoğlu, 1989, 36).

Ortaçağda matematik ve geometride büyük gelişmeler gösteren İslam medeniyetinin bu alandaki başarısı tezyinatı da etkilemiştir. Geometrik süsleme tarzının Mağrip ve Endülüs'e doğru ilerledikçe sadeleştiği dikkati çekmektedir. Daireyi poligon ve üçgen gibi geometrik şekillere bölerek bunları iç içe, birbirlerini tamamlayacak şekilde düzenlemekte büyük bir başarı gösteren Müslüman sanatçılar, aynı zamanda Müslüman metafiziğinin en güçlü ifade tarzlarından birini meydana getirmişlerdir. Selçuklu sanatında önemli bir yer tutan geometrik bezeme 'yıldız sistemleri olarak adlandırılmış ve mimarinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur (Ayvazoğlu, 2017, 111).

Geometrik motifler; nokta, çizgi ve yaylardan meydana gelen kavramlar topluluğu olup çoklukta birliği ifade etmenin en güzel yoludur (Mülayim, 1982, 68). Nokta her şeyin merkezi, aynı zamanda her şeyin başlangıcı ve sonucudur (Doğanay, 1999, 326). Noktadan sonra en

kolay elde edilen çizgi, düz, eğri, kırık şekilleriyle çeşitli açılar oluşturarak temel geometrik formları oluşturmaktadır (Mülayim, 1982, 68). Geometrik motiflerin en belirgin özelliği, tamamlanmış bir birim ile kırılmış bir birim arasındaki gerilim oluşudur. Sanatçı, üzerinde çalıştığı birimin ya da birimlerin tümüyle görünebilir, açıkça anlaşılabilir olmasından kaçınmıştır. Çoğunlukla motifi birden bire kırıp hemen yanı başında yer alan başka motiflerle yepyeni bir kompozisyon yaratmıştır (Grabar, 1988, 131).

Geometrik kompozisyonlar, sathlarda sınırlar olmasına rağmen yöneldiği her istikamette sonsuzluğa doğru hareketine devam eden geriye dönüşleri, tekrarları ve hamleleri ile ebediyeti (Ayvazoğlu, 1999, 108) ve bazı gezegenleri temsil eden işaretler olarak değerlendirilebilir (Massignon, 1999, 45). Üçgen, dörtgen, daire, poligon, baklava, yıldızlar, gibi tek tek geometrik şekiller, birbirini kesen ve bağlanan girift örgülü, açık kapalı sistemler halinde kullanılmıştır (Yetkin, 1986, 163).

Geometrik bezeme sisteminin temeli dairedir. Antikitede pitagoras okulu ve sonrasında özellikle platon, geometrik şekilleri evren yasasını temsil ettiğini ileri sürmüşlerdir. Onlar için matematik evren yasalarının kaynağı ve tanrısal bilgeliktir. Çember sonsuzluktur, başlangıç ve sondur, evrenin birliğidir. İç içe daireleri insanın bilinç kavramının tabakaları olarak ifade edilmektedir (Ögel, 2008, 337). Eflatun, 'Timaeus' diyalogunda kozmik kanunlardan söz ederek geometrik figürlerin temsil ettiği evren unsurlarını belirtmiştir. Buna göre küp yeri, piramit ateşi, üçgen prizma havayı, on iki yüzlü prizma kozmoz, yirmi yüzlü prizma da suyu temsil etmektedir (Ayvazoğlu, 2017, 112).

İbni Arabi, gök katlarını daireler çizerek anlatmaktadır. Sema, merkez etrafında birbiriyle kesişerek halkalanan dairelerden meydana gelmektedir. Geometrik süsleme kompozisyonların temel şemasıdır. (Ögel, 2003, 102). Sadreddin Konevi eserlerinde varlık dairesi deyiimi ile Allah'ı da kapsayan bütün varlığın bir daire teşkil ettiğini, ondan çıkan her şeyin yine ona döndüğünü veya her şeyin Allah'tan ibaret olduğunu ifade etmektedir. Allah kainatı; vahdet-i vücud düşüncesiyle bu vücut dairesinin ilk yarısına Allah'ın rahmetini, ikinci yarısına da ilahi rahmeti kabul eden varlık sahasını yerleştirmiştir (Peker, 2015, 37)

Dünyanın en eski ve yaygın süsleme motiflerinden olan geçme motiflerinin de taş süslemede oldukça yoğun kullanıldığı görülmektedir. Alttan ve üstten birbirini aşarak hasır örgüsü şeklinde oluşturulmuşlardır. Anadolu'nun taş geçmeleri iki veya üç şeridin örülmesinden oluşturulmuştur. Oval veya yürek biçiminde halkalarla tutturulanları da vardır. Kapalı düğüm şeklinde olanlar(sürekli akan örgü şeklinde olmayan) birbirine geçme tarzında örülen şeritlerdir. Etrafını sardıkları kemerin tepesinde birbirlerine yuvarlak bir ilmekle bağlanırlar. Kapalı geometrik şekiller sonsuzluk ilkesine dayanmaktadır. Bu kompozisyon türünde motifler sürekli kesişerek ve birbirlerine bağlanarak sonsuz şekilde yeni şekiller doğmasını sağlarlar (Ögel, 2008, 328).

b. Ay, Güneş Ve Yıldız Motifleri

Yakın Doğu'da, Sümerlerle başlayan ve yaklaşık 3500 yıl, Mezopotamya, Mısır, İran, Anadolu, Asya ve Avrupa'da Hristiyanlığın benimsenmesine kadar çok geniş alanda, değişik adlar-la, Ay'ın tanrıça, Güneş'in ise tanrı olarak kabulü, köklü bir inanç olarak uzun yıllar yaşamıştır. Mezopotamya bölgesinde yaşayan toplulukların çoğu, tarım toplumuydu. Dolayısıyla bu verimli topraklarda yaşayan toplulukların inançlarında güneş, ay, yıldız ve su kültürlerinin oluşmasında, içinde yaşadıkları coğrafi ve sosyal şartlar etkilidir. Anadolu'da güneş ve ay inan-

cı ilk defa MÖ. 2700'lerden itibaren Sümerlerde görülmektedir. Sümer inancında tanrılar arasında, Ay, "Nanna" dişi; Güneş "Utu" ise erkektir (Uykur, 2017, 177)

Proto Türkler'in atası sayılan Choular devrinde (MÖ.1028-281) sahip oldukları astroloji bilgisini nereden aldıkları bilinmemekle birlikte inanışlarına göre dünya kozmik suların ortasında dört yönü çevrelenmiş, dört veya sekiz köşeli bir yüzey olarak düşünülmüştür. Gök, yerin üzerinde duran bir kubbedir ve yirmi sekiz dilime ayrıldığı belirtilmiştir. Her dilimde bir yıldız grubu vardır. Gök kubbenin tepesindeki kutup yıldızı gök tanrının mekanı olduğuna inanılmıştır (Esin, 2003, 63)

Çin ve çevresindeki milletlerin felsefelerinde "Ying ve Yang" sembolü bütün varlıklarda bulunan cevherdir. Güneş "Yang" simgesi, ay "Ying" simgesi olarak değerlendirilmiştir. Tek sayılar erillik, imparatorluk, baba, ışık, gündüz, doğu ve güney, sıcaklığı ifade etmektedir. Ay ise; çift sayılar, anne, dişilik, kraliçe, ikinci adam, gece, batı ve kuzey, soğukluk, su, siyah rengi sembolize etmektedir (Esin, 2003, 68). Eski Mezopotamya inançlarında gökyüzünün kuralları aynı zamanda insanların da kurallarıdır. Ay doğanın ve insan hayatının değişiminin de sembolüdür. Bu kültürlerde Ay siyasi ve egemenlik gücüyle ilişkilidir. Ayın hilal hâli ile boğanın bounuzları arasında ki benzerlik güç ile ilişkilendirilmiş ve böylece hilal krallığın gücü olmuştur. (Uykur, 2017, 179) Orta Asya'da kurulan İskit, Saka, Uzun, Yueh-Shih, Hsing-Nu, Ruan-Ruan, Ak Hun ve çeşitli Türk boyları astral sembolleri kullanmışlardır. Güneş veya ay Tilgen'inin etrafında toparlak yıldızların çizilmesinden oluşan motifler Türk eserlerinde görülmektedir (Esin, 2003, 65). Orta Asya Türk çevresinde de güneş ve ayın ifade ettiği anlamla, Çin ve Köktürk görüşlerine yakındır. Oğuz destanında kağanın tuğu "Kün Düray" motifi Orta Asya geleneğinde "Beyaz Tilgen" şeklinde gösterilmiştir. Kün ay ile dört yönü simgeleyen haç Uygur abidelerinin kubbelerinde kullanılmıştır (Esin, 2003, 83).

Türklerin Milattan en az bin yıl önceki ataları ay ile birlikte yıldızı da hükümdarın ve parlaklığın simgesi saymışlardır. Bu gelenek daha sonraki Türk toplumlarında da devam ettiği görülmektedir. Göktürk boylarından bazılarının damgaları hilal şeklindedir. Uygur tuğlarında ve Karahanlı bayrağında hilal alemleri kullanılmıştır (Uykur, 2017, 179)

Yakutlar, Kutup Yıldızı'nı tıpkı bir çadırın tepesini havada tutan merkez direğine benzetmiş ve ona "göğün direği" ismini vermişlerdir. Türkler'de ki evren anlayışının ilk adımı olarak görülmüş ayın, güneşin, diğer yıldızların etrafında döndüğüne inanılmıştır. Türklerin Kutup Yıldızı için kullandıkları bir diğer ifade ise "demir kazık" olmuş ve bu ifade onun sarsılmaz sağlamlığını ifade etmek için kullanılmıştır (Yıldırım, 2017, 55).

Beş uçlu yıldız motifi Türk bayrağında olduğu şekliyle hilal ile birlikte kullanımına ilk olarak Ak Hun devletine ait sikkelerde rastlanmıştır (Esin, 2003, 70). Daha karmaşık ve girift yıldız sistemleri adı verilen düzen, birbirlerini belli noktada keserken, yıldız şekilleri oluşturularak uzatıp giden kırık hat sistemleri olarak ifade edilebilir. Düzenli aralıklarla kendini gösteren ve kapalı biçim izlenimini veren yıldızlar, yıldız biçimli merkezler meydana getirmek üzere ve bunların etrafında gelişerek ve kesişerek oluşan kırık hat sistemleridir. Şeritler arasında çokgenler oluşmaktadır (Ögel, 2008, 324)

Altı, sekiz, on iki kollu yıldızlar kullanılması, tesadüfi bir seçim değildir. Altı; Allah'ın dünyayı altı günde yarattığı inancına gönderme yaparken, sekiz; sekiz katlı cenneti (Çoruhlu, 2002, 203) sembolize eder. Bir görüşe göre de sekiz, Allah'ın dünyayı gözleyen gözünü simge-

lemektedir (Chmelnizkij, 2007, 422). On ikinin; on iki imamı, ya da daha sonra ortaya çıkarak insanlığa yardım edecek olan on ikinci imamı temsil ettiği düşünülmektedir (Çoruhlu, 2002, 203).

c. Rumi Ve Palmet Motifleri

Köken itibari ile hayvansal mı, bitkisel mi olduğu konusunda farklı fikirler olan motifin ilk olarak MÖ VIII. ve IV. yüzyıllarda bütün çeşitlerinin kullanıldığı, üslup birliği olduğu bilinmektedir. Hayvansal mücadelelerindeki hareketliliğe dayanan ilk oluşumlardır (Aksu, 2002, 186). Rumi motifi; hayvan ve hayvan mücadeleleri sahnelerindeki figürlerin özellikle kanatlarında ve üzerlerindeki küçük bezemelerde karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel kökenli olduğunu iddia edenler bu motifin, Mısır ve daha sonrasında Yunan sanatlarında süsleme unsuru olarak kullanılan palmet motifinden türediğini ileri sürmektedirler (Bakır, 1999, 199).

Farsçadaki “islîmi” olarak zikredilen Rumi motifinin, Türk sanatındaki en erken örneklerine MÖ I. binde Asya Hunlarına ait güney Sibirya’da, MÖ. IV. ve III. yüzyıllarda Altay dağları eteklerinde Pazırık kurganlarında yapılan kazılarda eşyalar üzerinde rastlanmaktadır (Aksu, 2002, 185). Göktürk ve Uygur eserlerindeki hayvansal üsluplaştırmaya dayanan biçimleriyle (Çetindağ, 2002, 175) IX. ve X. yüzyıl Uygur döneminden kalma Bezeklik fresklerindeki bir deniz ejderinin kanatlarında rumi motifi görülmektedir (Keskiner, 1988, 22).

Tarihteki anlamıyla Anadolu’yu çağırırsa da “Rumi” ismiyle anılan motif; Abbasi, Fatîmi, Karahanlı, Gaznelî, süslemelerinde de sıklıkla görülmektedir (Aksu, 2002, 188). İslamiyet’in tasvir yasağı etkisiyle özellikle Osmanlıda soyutlamaya gidilmiş, Anadolu Selçuklularında gelişen rumi motifi, hayvansal özelliklerinden tamamen sıyrılmış, her türlü inanç ve kavram-salıktan uzak, dekoratif bir süsleme öğesi durumuna gelmiştir (Keskiner, 1988, 22).

Türk süsleme sanatlarında tamamen üsluplaşan ve rumi kompozisyonlarında yüklendiği işlev adına tepelik denilen motif, çoğu sanat tarihi yayınında dayandırıldığı köken itibariyle palmet olarak ifade edilmektedir (Bakır, 1999, 201). Buna göre; çok eski tarihlerden beri kullanılan palmet motifi; Eski Mısır ve Mezopotamya kökenlidir (Duran, 2002, 1249). Palmet motifinin yayıldığı çevrenin doğal bitkisi olan papirüs ve palmya ağaçlarının, motifin oluşumunda etkili olduğu düşünülmektedir (Gündoğdu, 1993, 197). Mısır sanatını takiben Eski Dünya’nın en önemli sanat ve kültür birikiminin ortaya çıktığı klasik Yunan sanatı ile ardından gelen Hellenistik dönemde de Mısır sanatından alınma bu bitkisel formların öncü örneklerine rastlanmaktadır (Gündoğdu, 1993, 198). İslam sanatında XI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan palmete, İran, Büyük Selçuklu, Zengi ve Eyübi eserlerinde rastlamak mümkündür (Mülayim, 1884, 145).

Palmet motifleri iki yana kıvrılan yaprak ortasında sonradan çıkan sivri bir tepe yaprağı şeklindedir. Lotus ile palmetlerin birleştiği süs kuşakları görülmektedir (Ögel, 2008, 325). Ortada sivri uçları dışa ve alta doğru kıvrılan yaprakları ile altta dairesel bir dönüşle sapa bağlanmaktadır. Bu ana tipe bağlı parçaların boyutu, oranı, hareket yönünün değişmesiyle bazen de yepyeni öğelerin katılmasıyla yeni tiplere dönüşebilmektedir (Mülayim, 1984, 146) Rumi ve palmet tek başlarına ya da çift halinde yüksek kabartma olarak yalın ya da süslü zemin üzerine işlenmişlerdir (Ögel, 2008, 326)

Değerlendirme ve Sonuç

Makalede konusu olan çalışmamızda taş süslemede kullanılan zengin Selçuklu mirası kompozisyon anlayışı geometrik ve bitkisel kompozisyonları çini yüzeylere uygulanarak günümüz formlarına aktarılması hedeflenmiştir. İnceleme alanımız olan Hasan Padişah kümbeti gülbezeklerin de bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlar, ay ve yıldız sembolleri kullanılmıştır.

Taş işçiliğinin günümüzde çok yaygın olarak kullanılmaması, yapımını çok zahmetli olması ve bu alanda az sayıda sanatçı ve zanaatçinin yetiştiği malumumuzdur. Çini ise günümüzde Kütahya, İznik, İstanbul gibi merkezlerde varlığını devam ettirmektedir. Yaptığımız çalışmada amaç taşta kullanılan zengin motifleri çini yüzeylere aktararak dini ve sivil mimari yapıların iç ve dış mekan süslemelerinde ya da evani denilen dekoratif unsurlarda kullanıma sunmak, çini sanatında kullanılan geometrik motif zenginliğine yeni uygulamalarla katkıda bulunmaktır.

Çalışmamızda Ahlat'ta ilçesindeki Hasan Padişah türbesinde görülen gülbezekler de kullanılan motifler tesbit edilmiş, bilgisayar ortamında çizim ve düzeltmeleri yapılmıştır. On dört gülbezek tesbit edilmiş, bunların tamamı çalışılması hedeflenmiştir. Makalede bu güne kadar dijital ortamda hazırlanmış altı adet gülbezek ve uygulamış olduklarımız örnekler yer almaktadır (Resim 5, Resim 6). Kullanılan malzeme taş olması sebebiyle doğal olarak motiflerin yapısı bozulmuş, yapının dış yüzeyinde bulunması bazı motifler zaman içerisinde iklim şartlarından dolayı deforme olmasına sebep olmuştur.

Çalışmamızda motifler aslına uygun olarak yeniden ele alınmış motif ve kompozisyonlarda gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Çini formlara aktarımları yapılması için düzenlenen desenler eskiz kağıdına aktararak delinmiştir. Delme işlemi yapıldıktan sonra kömür tozu ile formların üzerlerine aktarılan kompozisyonların tahrir ve boyamaları yapılmıştır. Tahrirler genel olarak siyah ve lacivert ağırlıklıdır. Renklendirmede Selçuklu çini sanatında ana renk olarak kullanılan türkuaz, kobalt mavi renkler tercih edilmiştir. Son olarak da yapılan çalışmalar sır altı tekniği kullanılarak sırlanıp 970 °C de fırınlanmıştır (Resim 7).

KAYNAKLAR

Aksu.....

Arseven, Celal Esat, Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Millî Eğitim Yayınları, 1965

Aslanapa, Oktay, Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı Ve Gelişimi, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2007.

Aslanapa, Oktay, Türk Sanatı, Remzi Kitap Evi, İstanbul, 1989.

Ayvazoğlu, Beşir, Aşk Estetiği İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme, Kapı Yayınları, İstanbul 2017.

Bakır, Turan, Sitare, İznik Çinileri Ve Gülbenkian Koleksiyonu. Osmanlı Eserler

Dizisi:15, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 2338, 1999.

çetindağ

- Esin Emel, Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler, Kabalcı, İstanbul, 2004.
- Gündoğdu, Hamza (1993), "İkonografik Açısından Türk Sanatında Rumi Ve Palmetler", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Semineri, Ankara 1990, Güner İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 197-212.
- Ögel, Semra, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş Süsleme", Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, S.321-338.
- Ögel, Semra, "Taçkapılar", Anadolu Selçukluları Ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (Editörler; Ali Uzun Peker, Kenan Bilici), Ankara, 2015, S.469-485.
- Karamağaralı, Nakış, "Ahlat Seramikleri", Dokuzuncu Milletler Arası Türk Sanatları Kongresi, Kültür Bakanlığı Yayınları, C.1, Ankara, 1995, S.35-46.
- Karamağaralı, Nakış, "Mezar Taşlarına Göre XI.-XV.Yy'da Ahlat Kültürü", Van Gölü Havzası Sempozyumu, (Edt. Oktay Belli), Bitlis Valiliği, Ankara, 2007, S.83-96.
- Karamağaralı, Haluk, "Ahlat Kazıları (1967-1991)", Van Gölü Havzası Sempozyumu, Edt. Oktay Belli, Bitlis Valiliği, Ankara, 2007, S.83-96.
- Keskiner, c.
- Kuban, Doğan, "Türbeler", Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, S.223-236.
- Mülayim, Selçuk, (1982), Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler –Selçuklu Çağ., Sanat Eseri Dizisi; 1, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Turan, Osman, Selçuklular Tarihi Ve Türk -İslam Medeniyeti, Ötüken Yayınları, Ankara, 2003.
- Tuncer Orhan Cezmi, Anadolu Kümbetleri, I. Selçuklu Dönemi, Ankara, 1986.
- Uykur, Ramazan, "Zengi Atabeylerinin Sikkelerinde Antik Türk Mitolojisinin İzleri: Kağanlık Simgesi Olarak Ay Kültü (Mardin Müzesi Örnekleri)", Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, Sayı;17/1, 2017, S.167-183.
- Önkal, Hakkı, Anadolu Selçuklu Türbeleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, S.91, Ankara 1996.
- Öney, Gönül, Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme Ve El Sanatları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978.
- Peker, Ali Uzun, "Evrenin Binası; Mimaride Yazı Ve Kozmolojik Anlam", Anadolu Selçukluları Ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (Editörler, Ali Uzun Peker Ve Kenan Bilici), S.31-41.
- Ünal, R. H., Erzurum Yakutiye Medresesi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Şaman Doğan, Nermin, Yazar, Turgay, “Anadolu Selçuklu Ve Beylikler Dönemi Mimari Süslemesinde Küre, Küre Ve Koni Kesiti/ Kabara, Rozet”, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Dergisi, Güz, 19, , Ankara 2013, s.221-244

Yaşa, Recep, “Doğu Anadolu’daki Bir Kültür Merkezi: “Ahlat” ,Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi,2(1), 2017, s.15-28.

Yıldırım, Ercüment, “Türklerdeki Evren Anlayışının Mezopotamya Mitolojik Anlatımlarıyla Mukayesesi”, Bilig, Sayı; 81, İstanbul, 2017, s.51-77.

Resimler:

Resim1. Ahlat Hasan Padişah Kumbeti Genel Görünüş.

Resim2. Ahlat Hasan Padişah Kumbeti Genel Görünüş.

Resim 3. Kümbet Dış Duvar Yüzeyindeki Gülbezeler.

Resim 4. Kumbet Dış Duvar Yüzeyindeki Gölbezeler.

Resim 5. Kümbet Dış Duvar Yüzeyindeki Gülbezekler ve dijital çizileri.

Resim 6. Kümbet Dış Duvar Yüzeyindeki Gülbezekler ve Dijital Çizim

Resim 7. Gülbezeklerdeki Motiflerin Çini Yüzey Uygulamaları.