

nisan '88

2

ANADOLU SELÇUKLU SANATI
ÜZERİNE GÖRÜŞLER

SEMRA ÖGEL

İSTANBUL — 1986

Anadolu Selçuklu Sanatı Ortamı

Yerleşik düzen temelleri 12. yüzyıl sonunda II. Kılıç Arslan devrinde sağlamlaştıktan sonra, bu sultan büyük bir yapı faaliyeti ile Anadolu'da bir Selçuklu çevresi yaratılmasını başlatmıştı. 13. yüzyılın ekonomik refahı, yapılaşmayı hızlandırmıştır. Selçuklu sultanları ve vezirleri İslâm âleminin en büyük işverenleri arasına girmiştir. Anadolu Selçuklularının altın devri sayılan I. Alâeddin Keykubad (1220 - 1237) hükümdarlığında kurulan denge, sanata yansımıştır. Bu devrin hemen ardından gelen Moğol depremi ve Selçuklu devletinin çöküşü gibi dramatik bir değişim, sanatı belki etkilemiş, fakat Anadolu'yu saran yaratma tutkusunu kesintiye uğratmamıştır. Bunda Selçuklu vezirlerinin işveren niteliklerini sürdürebilmeleri kadar, Anadolu'da meydana gelmiş sanat ortamının gücünün payı vardır.

Yoğun yapı faaliyeti Anadolu'da ve komşu bölgelerde sanatçılar arasında bir seferberlik havası yaratarak Selçuklu ülkesine bir akına yol açmıştır. Böylesine imkânların sanatçıları nasıl heyecanlandığını göz önüne getirebiliriz. Anadolu'da örgütlenmeleri hakkında ancak tahminler yürütebiliyoruz, örneğin taşçı işaretlerinden taşçı ustalarının gezici gruplar halinde çalıştıklarını anlayabiliyoruz. İsimlerinin bir çoğunun kitabe ve yazılı belgelerde zamanımıza kadar gelebilmiş olmasına karşılık, kendileri ve toplumdaki yerleri hakkında çok az bilgimiz var. Çeşitli teknikler, yüzyılları geliştirdiği biçim-

ler, yeni buluş ve denemeler, türlü gelenek ve etkiler potası içinden doğan sanat eserlerinde varılan ifade, Anadolu ortamının ürünüdür.

Görev ve maddî imkân bolluğu, sanat ortamında önemli etkenlerdir. Ancak sanat eserleri belli bir iklim içinde, bir toplumun düşünce ve duygu ortamında gelişir. Anadolu Selçuklu devrinin manevî ikliminde Orta Çağ sanatının bütün çevrelerinde olduğu gibi, en önemli etken dinsel inançlardır. Anadolu'da iklimi tasavvuf oluşturmuştur.

On üçüncü yüzyıl Anadolu'sunun gerçek sultanları, gördükleri saygıya ve etkilerine bakılırsa, Mevlâna "hanedanı" diyebileceğimiz Sultan ül Ulema Bahaeddin Veled, Mevlâna Celâleddin, Sultan Veled gibi tasavvuf büyükleridir. Bunlar yanında on üçüncü yüzyılda, Anadolu'da, sade ve içten dili bugüne kadar uzanabilmiş bir Yunus Emre vardır.

Türkler Asya'da tasavvuf ile erken bir tarihte tanışmışlar, hatta İslâmiyeti kabul etmelerinde bu karşılaşma önemli rol oynamıştır. 12. yüzyılın ilk yarısında Ahmet Yesevî gibi bir sûfinin etkisi güçlü olmuş, Anadolu'ya kadar uzanmıştır. Birçok değişik tarikat mensubu Moğollar önünden buraya kaçmıştır. Batı'dan ise ünlü bir söfi, Muhyiddin ibn ül Arabî, İspanya'dan Anadolu'ya kadar gelmiş (1204/5) ve Vahdet i Vücut kavramını burada geliştirmiş, Sadreddin Konevî gibi bir öğrencisi olmuştur. Horasan'dan gelen Hacı Bektaş Velî de kendine has kişiliği ile 13. yüzyılda yerini almış, böylece tasavvuf bütün yönleri ile Anadolu'da yerleşmiştir.

Ünlü sufilerin şehirlerde yaşadığını ve kişisel etki alanlarının bu şehirler olduğunu biliyoruz. Hacı Bektaş ve Yunus gibi özel yer alanların ise kırsal bölgelerde etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla tasavvufî düşüncenin Anadolu'da yaygınlığını kabul edebiliriz. Ana-

dolu sutilslerinin halk ile ilişkileri olmadığı görüşü inandırıcı değildir. Bahaeddin Veled'in "daima halkın içine hitap ettiğini", Celâleddin Rumi'nin Konya'da saraydan sokağa kadar herkesle görüşüğünü, hattâ devrin güçlü devlet adamı Muineddin Pervane'nin onun etrafındakilerin çoğunu "aşağı tabakadan" bulup Mevlâna'yı kızdırdığını ve azarlandığını Eflaki'den öğreniyoruz¹.

Mevlâna Celâleddin'in çevresindeki sanatçılardan birkaçının adı, yine Eflaki'nin anlattıkları arasında yer almaktadır². Tabii bu, sadece o kişilerin Mevlâna etrafında bulunan sanatçılar olduğu anlamına gelmediği gibi, sanatçıları yalnız o çevrede aramamak gerekir. Her şehrin kendi sûfilere vardı. Örneğin geçit bölgesi olarak Anadolu'ya kültürel unsurlar aktaran Ahlat şehri 12. yüzyıldan itibaren ünlü sûfiler barındırmış³, Anadolu'da eseri vermiş Ahlat'lı sanatçılar onların çevresine herhalde yabancı kalmamıştır.

Tasavvufun deniz, umman - Tanrının sonsuzluğu, ayna - Tanrının binbir görüntüsünün yansımaları, gerçeği örten perde, güneş - nûr, ay ve yıldızlar gibi imgeleri vardır. Yaygın gök imgelerini bir yana bırakırsak, bunlar - belki bir, iki istisna dışında - dolaysız olarak sanata yansımamışlardır. 1266'da tamamlanan bir Anadolu eseri olan Mesnevi'de, Mevlâna Celâleddin, yukarıki imgelerden başka, bol bitkisel motifler ve hayvan simgeleri kullanmıştır. Gök, ağaç ve kuş imgeleri, Şamanist inançta da önemli bir yer alan imgelerdir.

¹ Ahmet Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri* (Menakıb el Arifin) Tahsin Yazıcı tercümesi, MEB Şark - İslâm Klasikleri 26, Ankara 1953. C. I, s. 31, s. 162.

² Aynı yerde, C. I, s. 151, "mübarek türbenin mimarı" olarak anılan Bedreddin-i Tebrizî "... astronomi, aritmetik, alimya ve kimya... ilimlerini bilirdi". Rum olarak zikredilen ressam Kaluyan ve Aynüddeyle. s. 610 v.d.

³ Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, 2. baskı, İstanbul, 1980. s. 121.

Asya Türkleri arasında en eski ve yaygın din olan Şamanizm, doğa güçlerine insan ve hayvan biçimi verir. İstedığı şekle girebilen kam (Şaman) olağanüstü yetenekleri ile bu güçlerle bağ kurar. Zamanla, dokuz kat göğün üst katındaki Baş Tanrı Ülgen ile yedi kat yer altındaki tanrı Eriik arasında, gök ve yer katlarında bir Pantheon oluşmuştur. Yazık ki bu tanrılar ve etraflarında gelişen olaylar, eski Yunan mitolojisindeki gibi bir figüratif anlatıma yol açmamıştır. Gerek kam'ın kıyafetindeki simgeler, örneğin Ülgen'in 9 kızını temsil eden bebekler, güneş ve ay simgesi maden kurslar, gerek dağdaki resimler, göğe çıkışını temin eden hayat ağacı ve yol gösteren kartal gibi, gelişmiş bir figüratif sanata götürmemişler, simgesel işaret olarak kalmışlardır⁴. Buna karşılık taşıdıkları anlam yoğunluğu ile çeşitli Şamanist simgeler, Anadolu Selçuklu taş kabartmalarına, el sanatlarına kadar yollarını bulmuştur: Ruhları simgeleyen ve bu kişilikleri ile Şaman'a gök yüzü ve yer altı yolculuklarında eşlik eden kuşlar, ay, güneş, gezegenleri ifade eden rozetler, Kam'ı yolculuklarında koruyan aydınlık ve güneş timsali aslan, evreni, dünya eksenini temsil eden, ejder ve aslanlarla korunan, gökle yeri bağlayan kutsal ağaç (hayat ağacı) yerine göre karanlık yer altı güçleri, yerine göre koruyucu, uğur, tılsım, bereket getirici ejder⁵ v.b. Aslan, hayat ağacı sadece Şamanizme bağlı olmadıklarından, bunları Anadolu'da işleyen sanatçılar, eski Asya geleneklerinin bilincinde olmadıkları zaman bile, herhalde yabancı bulmamışlardır. Çeşitli figür-

⁴ İslam Ansiklopedisinde Şamanizm maddesi (Sadettin Buluç), Ramazan Şeşen, *Klasik İslam Kaynaklarında pöre eski Türklerin Dini ve Şaman kelimesinin menşei*, İ.U. Ed. Fak. Tarih Enst. Dergisi, sayı 10-11, 1979-80, s. 57-90.

⁵ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarısında Süsleme ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978 ve Anadolu'daki Şamanist motifleri teşhis etmiş olan yazarın orada zikredilen bir dizi makalesi.

lerin Anadolu Selçuklu anıtsal mimarisinde, hatta dini yapılarda yer alabilmesi, gelenek gücü kadar, tasavvufun Anadolu'da katı bir din ortamı yerine sanata özgürlük sağlayan bir hoşgörü ortamı yaratmış olduğuna işarettir. Selçuklu sanatının "evren düzeni" içine bu figürler, sanki bir kilime dokunur gibi dokunmuşlardır.

"Evren düzeni" bilincine göçebe Türkler çok eski devirlerdenberi varmışlardır. Üstlerini örten gök ve içinde hareket eden cisimler, güneş, ay ve yıldızlar, bu düzenin ilk işaretçileri olmuşlardır. Nitekim Fahreddin el Râzi'ye göre putperestliğin (Şamanizmin) kaynağı gezegenlere ve yıldızlara ibadettir⁶. Buradan hareketle Şamanizm doğa güçleri ve insanların kaderini belirten güçlerin imgelerini geliştirmiştir. Yine bu devirlerden kaynaklanan ve ilk ifadesini çadırda bulan "gök kubbe" tasarımı, Türk mimarisinde yüzyıllar boyunca yaşamıştır.

Anadolu'da evren düzeni imgesi, İslâm dini özellikle tasavvuf yollarından geçerek, daha "soyut" fakat daha yüklü bir bütünlük kazanmıştır. En belirgin evren tasarımlarını mimariye bağlı taş kompozisyonlarda buluyoruz. Anadolu Selçuklu devrinde sanki evren taşa işlenmiştir.

Taşa işlenen geometrik ve bitkisel örnekler ortak özelliklere sahiptir. Sonsuz örneklerin kesiti olarak sınırsızdırlar, kendilerine ayrılan alanı sınır kabul etmezler. Motifler birbirine dolanarak, kesişerek devamlı yeni görüntülere, aynı anda çeşitli görüntülere yol açarlar. Bir motif diğerleri ile girdiği ilişkilerde değişik görüntümler alır. Biçimler bir an göze çarpıp yerlerini diğer biçim görüntülerine bırakarak anlam kazanırlar. "Yıldız sistemleri" dediğimiz açık çizgi örgütleri "sonsuz" görüntülemeye en iyi örnektir. Çizgiler belli aralıklarla yıldız merkezler oluşturup etrafında dairesel bir dönüşle, dönen

⁶ R. Şeşen, aynı mak. s. 88, dipnot 130.

felek misali⁷, toplanarak geleneksel gök ve yıldız imgele-
rini taşımakla beraber, bu düzen yüksek matematiğe da-
yanan gruplaşma sistemlerindedir. Bütün bitiş gibi gö-
rünen noktalar kesişme yerleridir. Çizgiler (tabii ki taş-
ta şeritler) bir gruplaşmadan ötekine doğru sonsuzdan
gelip sonsuza giderler. Sanki arkalarında gizli bir dina-
mik güç onlara yollarını çizdirir. Her biri kendi başına
bir yola sahip çizgilerin, başkaları ile daima aynı kesiş-
melerle bir düzene örülmeleri, üstün bir iradeye tabi ol-
malarıdır. Bu, tanrısal iradenin yansıdığı evren düzeni-
dir. Bitkisel örnekler, düzen içindeki daha canlı unsur-
ları, daha "elle tutulur" temsil ederler. Aynı Rûmî yap-
rağının adeta sonsuz çeşitlemelerle yeni görüntüler ve-
rerek, bütün bir alan üstünde sanki devamlı yeniden doğ-
duğunu izleriz. Bu, çeşitlilik içindeki birliktir. Taş yüzey-
ler üstünde dolayan ışık, görüntü değişimlerine önemli
katkıda bulunur.

Dünyanın binbir değişken görüntüsünün, arkasında
ilahî irade bulunan bir yansıma oluşu, dünyanın her ne-
feste yaratılıp durmakta olduğu şeklindeki tasavvuf gö-
rüşleri, örnekler hakkında söylediklerimizle bir uyum
içindedir. Diğer taraftan genelde İslâm sanatı örnekleri
için de geçerlidir. İslâmın ilk devirlerinden beri varlığını
gösteren tasavvufun, İslâm sanatının oluşumunda etkili
olduğu kabul edilebilir. Anadolu Selçuklu sanatı ise çok
kendine özgü bir yorum getirmiştir.

Güzellik birdir, diyor Mevlâna Celâleddin, yalnız şu
var ki eğer sen aynaları çoğaltırsan, o da çoğalır⁸.

Ayna motifinin peşine düşersek, onu belki Divriği
Şifahanesi veya Sivas Buruciye Medresesi kapılarındaki

⁷ R. Şegen, aynı yerde, s. 85 El Birunî'ye göre Horasan'da
Budist - Şamanist karışımı "feleğin sonsuz bir boşlukta dönmekte
olduğu" inancının bulunması ilginç bir benzerlik hatıra getiriyor.

⁸ Eflâki, *Âriflerin Menkibeleri*, C. I, s. 257.

yüksek kabartma yuvarlak levhalarda, yahut Divriği Ulu
Camii Kuzey kapısı çerçevesindeki "sap" lu dairesel bi-
çimlerde bulabiliriz. Sivas Çifti Minareli Medresesinin
cephesindeki köşe payelerindeki uzun yuvarlak çubuklar,
ki halk arasında "yedi mum" diye anılmıştır, bize yine
tasavvuf imgesi olan ve tanrı aşkıyla yanıp erimeyi ifa-
de eden mum gibi görünebilir. Bu benzetmeleri zorlama-
malıdır, önemli olan temeldeki görüşlerdir (Lev. I - II,
Res. 1 - 4).

On üçüncü yüzyılın ikinci yarısında, ilk yarıda Div-
riği'de başlayan yüksek kabartma bitkisel motifler Sel-
çuklu eserlerini sarmıştır. Çoğunlukla hayal ürünleri ol-
makla birlikte, tasavvuf coşkusuna benzer bir coşkun-
lukla ve daha "somut" bir şekilde yeryüzü görüntüleri-
nin zenginliği kutlanmaktadır. Merkezî düzenli I. Key-
kubad devrinin dengeli geometrik kompozisyonlarından
sonra bu taşkınlık, belki artık huzursuz olan toplumsal
ortamın heyecanından izler duyurmaktadır ama, bu ka-
rışık devirde sanatın şaşırtıcı bir inanç göstergisidir, ve
Yunus'un dizelerinde yankı bulmaktadır: Ben Ay'ımı yer-
de gördüm/ne isterim gökyüzünde/benim yüzüm yerde
gerek/bana rahmet yerden yağar.

Anadolu Selçuklu sanatında tasavvuf ve Şamanizmin
kaynaşması, sadece Şamanizmin geniş evren yorumunda
figüratif motifler sağladığı için değildir. Türkler arasın-
da sülilere, velilere Asya kam'ları gibi üstün yetenekler
atfedildiği düşünülürse, bağlantının eskiye gittiği görü-
lür. Ahmet Yesevî, Hacı Bektaş gibi menkibelere gömül-
müş velilerin kam'lar kadar şekil değiştirdiklerine, aslan,
kuş olabildiklerine inanılıyordu⁹, Mevlâna Celâleddin'in
mucizeleri birçok hikâyede anlatılıyordu. Ruhların kus

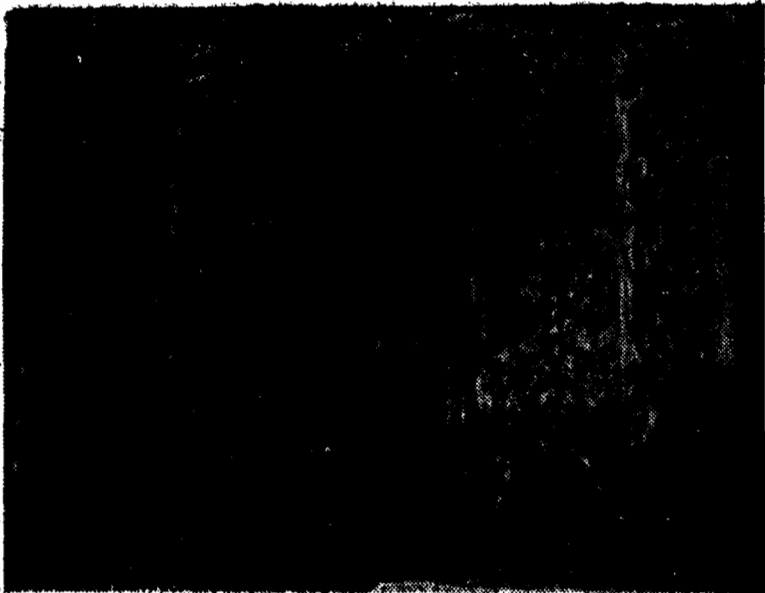
⁹ Fuat Köprülü, *İslam Sâfi Tarihlerinde Türk - Moğol Şa-
manlığının Tesiri*, İlahiyat Fak. Dergisi, Cilt XVIII, 1970, s. 141 -
152.

Lev. I.



Res. 1.

Res. 2.



Lev. II.



Res. 3.

Res. 4.



olup göğe uçmaları inancına sufflere ait hikayelerde sık rastlanmaktadır¹⁰. Dallarında kuşlar bulunan hayat ağaçlarına Selçuklu sanatında en ilginç iki örnek Sivas'taki Gök Medrese ve Erzurum'daki Çifte Minareli Medresenin cephelerinde bulunmaktadır. Ünlü Erzurum kabartması, dibindeki bekçi ejder çifti, tepesindeki gök temsilcisi çift başlı kartal olan hayat ağacı ile, eşsiz bir evren ifadesidir. Kabartmayı çevreleyen silme, ay halkaları ile iki yana çekilmiş bir perdeyi andırır. Benzetmeleri zorlamak kararı ve bu motife çeşitli kaynaklar bulunabileceği bilincinde olmakla beraber, yine de buradaki varlığı ile, evren gizi üzerinden kalkan perde mi olduğu sorusu hatıra geliyor¹¹.

Ortamin sanata yansımaya işaret etmeye çalışırken, sonuçta her sanat eserinin sanatçının kişiliğinin damgasını taşıdığını ve her sanatçının kendine göre yorumu olduğunu unutmamak gerekiyor.

¹⁰ Mevlâna'nın tâbir ettiği bir rüyada hayat ağacı cennet-
teki Tuba ağacına eşittir, dallarındaki kuşlar peygamber ve veli-
lerin ruhlarıdır. Eflâki, *Ariflerin Menkıbeleri*, C. I, s. 409. Mev-
lâna'nın torunu Arif Çelebi, ölüm döşeginde etrafında garip kuş-
lar (ruhlar) görür ve kendisi de uçmaya hazırlanma hareketleri
yapar. C. II, s. 438.

Kuşların Asya'daki sembolizmi ve Budist Sanatı ile İslâm - Süfi
edebiyatında kuş ile insan ruhu, özellikle kam'ın ruhu ilişkileri
üzerine bkn. Emel Ekin, *Türk San'at Tarihinde Kara-hanlı Dev-
rinin Mevki*, VI. Türk Tarih Kurumu Kongresi Tebliğleri, An-
kara, 1967, s. 114. Altaylıların "eflâk sembolü" ağaçları ve dal-
larındaki kuşlar, ağaç tepesinde çift başlı kuş için s. 115.

¹¹ Perde, tasavvuf edebiyatı dışında, belki de günlük konuş-
malara geçecek kadar yaygın bir imgedir. İbn Bibi'nin renkli di-
linde sık sık geçmektedir. İbn Bibi, *Anadolu Selçuklu Devleti Ta-
rihi* (Farsça Muhtasar Selçuknâmeden) çev. M. Nuri Gençosman
ve F.N. Uzluk, Ankara, 1941. "Bakalım zaman görünmeyen per-
denin arkasından ne nakışlar göstercek" s. 28, "Takdir, perdenin
arkasından garip oyunlar göstermeye, acayıp nakışlar peyda et-
meye başladı" s. 46, "feleğin perde arkasından göstereceği hâdi-
seler" s. 95 v.b. "Perdenin arkasındaki nakışlar" ile taş işlenen
motifler bir yakınlık bağı içinde görünüyor.

Taş üstüne işlenen evren düzeni, yapı cephelerinde ifade yoğunluğu kazandığından, sadece sanat duyarlığı olan bir zümreye değil, sokak çevresine, yani çok geniş bir çevreye, her gelen geçene hitap etmektedir. Günlük yaşam ile içiçe, şehir dokusu ile bütünleşmiş, hatta şehir dışına kervansaraylarda taşmış, Selçuklu Anadolu-
sunda bir yüzyıl boyunca anlamını iletebilmiştir. "Gör-
mek" isteyenlere, bugün de halâ iletmektedir.