

KURUT SÜTUNU BAŞLIĞI HAKKINDA İKONOGRAFİK BİR ÇÖZÜMLEME: YUNUS PEYGAMBER HADİSESİ

AN ICONOGRAPHIC ANALYSIS ABOUT CAPITAL OF KURUT COLUMN: INCIDENT OF PROPHET JONAH

Çağlayan HERGÜL

Dr. Öğr. Üyesi İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü

caglayanhergul@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9041-0438>

"İnsan, acaba gerçekten de soyut dizaynların somut nesnelere temsil etmesi kuramsal olarak olası mıdır, diye düşünüyor."
Oleg GRABAR

Özet

10-12. yüzyıllara tarihlenen Kurut Sütunu, Tacikistan'ın Zerafşan Vadisi'nde 1925 yılında Rus araştırmacılar tarafından bulunmuştur. Daha sonraki yıllarda eser, aynı döneme tarihlenen bir grup ahşap destekle birlikte araştırmacılarca gündeme getirilmiştir. Eser bugün Pencikent şehrinde Rudaki Müzesi'nde sergilenmektedir. Konumuz olan sütundaki sembolik figürler, stilize ve hatta soyuta yakın bir anlatımla sanatçı tarafından bize sunulmuştur. Klasik yöntemle değerlendirildiğinde her bir figürün çözümlemesi gayet açıktır. İslam sanatındaki figürlü anlatım kültürünün klasik bilgisi, bunların birer sembol olabileceğini akla getirmektedir.

Tekil sembolik ifadelerin bütünsel bir anlatımın parçaları olduğu konusu makalenin temelini oluştururken, eserin bulunduğu coğrafyanın ve tarihi alt yapısının anlatılması, makalenin diğer safhaları için önem arz etmektedir. Bu safhalar, Kurut sütununun mimari bir kültürün devamı olduğunu göstermesi yanında bize ahşap destekli yapıların kaynağı hakkında da bilgi verecektir. Diğer yandan, yerinde yaptığım incelemelerim ve fotoğraflamalarım doğrultusundaki tespitlerim, sütunun fiziki formunu anlamakta yardımcı olacaktır.

Tüm bu veriler bize eserin var olduğu kültür atmosferini ve yapısal özelliklerini verirken asıl gelinmek istenen "soyut betimlemeye yaklaşan çağrışımlar" ve bunun kaynaklık ettiği "Yunus Kısasının ikonografik anlatımı" konusuna da bir giriş oluşturması bakımından önemlidir. İslam sanatına yabancı olmayan "soyut betimlemeye yaklaşan çağrışımlar" bize sembolik figürlerin varyantlarından hareketle

bir tespitte bulunmayı sağladı. Burada açıktır ki, Kurut sütunun ikonografik anlatımı balık, ejder benzeri bir deniz yaratığı ve masklarla temellendirilmiş üç sahneye bizi yönlendirmektedir. Diğer yandan stilize her bir ögenin yanı sıra iki ara bölümdeki soyut hayat ağaçları dikkat çekici bir durumdur. Ana çerçeveleri dolduran kompozisyon ise daha açık ve Yunus Kıssasının ikonografik bir çıkarımını yapma konusunda veriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tackistan, Zerafşan, İkonografi, Ejder, Yunus Peygamber

Abstract

Kurtz column which is dated to the 10th-12th centuries was explored in Zerafshan Valley in Tajikistan by Russian researchers. In the following years, the column was brought up by researchers with a group of wooden columns dated the same period. This artifact is exhibited today in Rudaki Museum- Penjikend. The subject, symbolic figures on the column, had been presented to us by the artist with stylized and even nearly abstract expression. When approaching the subject with the classical method, the analysis of each figure is quite clear. The classical knowledge of the figurative expression culture in Islamic art enables us to read as they can be symbols.

When singular symbolic expressions as parts of a holistic expression form the basis of the article, it is also important to explain the geography and historical background of the work for the other phases of the article. These phases will not only show that the Kurut column is a continuation of an architectural culture but also give us information about the source of the wood-supported structures. Besides my determinations which are based on my on-site examinations and photographs will help in understanding the physical form of the column.

All data where we mentioned above is establishing a gate for come to main need to expose the “connotations approaching abstract description” and “Iconographic expression of the incident of Prophet Jonah” issues. “Connotations approaching abstract description” which is no stranger to Islamic art, provided that to observe regarding variations of symbolic figures to us. It is clear here that the iconographic narrative of the Kurut Column leads us to three scenes based on a fish, a dragon-like sea creature, and masks. On the other hand, besides each stylized element, it is an attractive situation that there are abstract life threes in two middle scenes. Compositions of main scenes present much more clear data about the matter of making an iconographic deduction of the Incident of Prophet Jonah.

Keywords: Tajikistan, Zerafshan, Iconography, Dragon, Prophet Jonah

Keşifler, Eserin Bulunduğu Saha, Tarihi Altyapı

Kurut Sütunu, 1925 yılında Sovyet bilim insanı M. S. Andrayev tarafından Zerafşan Vadisi'nde tespit edilmiştir (Yakubovsky, 1950, s. 28-29). Daha sonra eser 1935 yılında B. Denike tarafından bir makalede tekrar ele alınmıştır (Denike, 1988). Diğer yandan 1946 yılında yapılan "Soğd-Tajik Bilimsel Keşif Ekibi"nde yer alan V. L. Voronina, konumuza dâhil olan Kurut Sütunu ile birlikte Oburdan, Urmitan ve Fatmev köyleri sütunları ve İskodar Camisi Mihrabı'nı detaylı çizimlerle bir makalede ele almıştır (Voronina, 1950). 1972 yılında ise Abdullah Kuran "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi" başlıklı makalesinde bu sütunları tekrar ele almıştır (Kuran, 1972). Bu makalelerin yanı sıra Tacikistan müzelerinde mimari sütun ve konsollara ait parçalar bulunsa da literatürde genişçe yer verilen bu eserler bütün halinde korunmasıyla önemlidir.



Foto. 1. Şehristan, Çihilhucra, 6-7. yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)



Foto. 2. Şehristan, Bunjikat, 8-9. Yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)

Kurut sütununa ve eserin bulunduğu Zerafşan Vadisi'ndeki ahşap kullanımı konusuna girmenden önce bu malzeme kültürünün İslamiyet öncesine ait gelişiminden kısaca bahsetmek gerekir. O nedenle Zerafşan Vadisi'ni şimdilik geri planda tutarak bölgenin hemen kuzeyindeki Şehristan'da keşfedilmiş bazı önemli ahşap buluntulardan bahsetmek yerinde olacaktır. Kazılarla gün ışığına çıkarılmış Bunjikat şehri ve buradaki Kalai Kahkaha I Sarayı ile Şehristan'ın 2,5 km güneyindeki Çihilhucra yerleşimlerinde keşfedilen bu örnekler genel olarak 5.-9. yüzyıllara ait olup Tacikistan Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Süsleme parçaları olabilecek bu eserlerin heykeller ve çeşitli dekoratif unsurlara ait oldukları bilinmektedir. Şehristan'da Çihilhucra yerleşimine ait 6.-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilen eserlerde iki adet mask şeklinde insan yüzü yer alırken bir ahşap kabartmada yine insan figürüne yer verilmiştir (Foto. 1.) (Zeymal, 1985: 261-262). Bunjikat'ta bulunmuş bir diğer eser ise insan ve hayvan figürleri ile bitkisel desenlerle süslü yine 8.-9. yüzyıllara tarihlendirilmiş mimari bir alınlıktır (Foto. 2). (Zeymal, 1985: 275-276). Diğer buluntulara nazaran oldukça hacimli olan bu eser, geçirdiği yangından

bir bütün olarak kurtulmasına karşın süslemeleri bir hayli yıpranmıştır. Bu denli büyük boyuttaki mimar unsur bize Soğd mimari kültüründe ahşabın ne denli yoğun kullanılmış olduğunu da açıklar niteliktedir (Litvinsky, 1996: 264-266).

Şehristan'daki bir diğer tarihi yerleşim olana Kalai Kahkaha'ya ait eserler ise yine yangın sebebiyle oldukça tahrip olmuştur. 8.-9. yüzyılı gösteren buradaki ahşap buluntular ise heykelcik ve yine üzerinde insan figürü kabartması olan bir rölyeften ibarettir.

Kurut Sütunu'nun bulunduğu asıl saha, Pencikent'ten başlayarak Zerefşan Vadisi boyunca Pamir buzullarına kadar ilerleyen bir hinterlandı kapsamaktadır. Bölgede yapılan kazılarla Soğd Kültürüne ait yerleşimler ortaya çıkarılmış bu yerleşimlerdeki buluntular bugün Rudaki Müzesi ve Duşanbe Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir.



Foto. 3. Aini, Kuhi Surkh, 5-8. yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)



Foto. 4. Eski Pencikent, 5-8. Yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)

Vadideki Soğd yerleşimlerinden çıkan mimari ve süslemeye yönelik ürünlerin ahşap olması, bu bölgenin kökeninde ahşap malzemenin ne kadar önemli olduğunu da göstermektedir. Oldukça geniş bir sahada yer alan ve kazı çalışmaları hala devam eden tarihi Pencikent şehri ise ahşabın mimaride yoğunlukla kullanılması konusunda sınırsız ve şüphesiz bir ispat sunmaktadır (Çeşmeli, 2007: 137). Konut mimarisinden, tapınak mimarisine kadar kazılar ışığında tespit edilen ahşap mimari izleri vadinin İslam öncesindeki ahşap malzemenin kullanımı hakkında geniş bilgiler vermektedir.

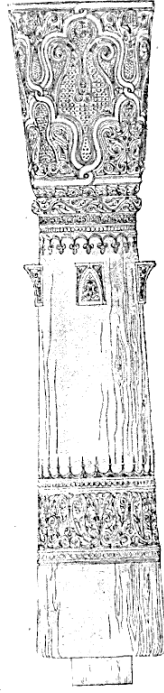
Zerafşan'da bulunmuş Soğd dönemi ahşap eserlerine ise Duşanbe Milli Müzesi'nde sergilenen iki örnek eserle devam etmek gerekir. Bu örneklerden ilki Aini bölgesinde keşfedilmiş, tanrı Mehr-Ahura heykelidir. 5.-8. Yüzyıllara tarihlendirilen eser Soğd devrinden bozulmamış bir şekilde günümüze ulaşmış bir heykeldir (Foto. 3). (Zeymal, 1985: 248). Diğer bir örnek olan Pencikent kazılarında yanmış vaziyette bulunmuş 5.-8. yüzyıl arasına ait karyatid ise konumuz bağlamında önemli bir ahşap taşıyıcı unsurdur (Foto. 4). (Zeymal, 1985: 580). Şu ana kadar verdiğimiz örnekler genel olarak süslemeye ait

öğelerdi. Ancak Pencikent karyatidi, ahşap destekli mimari kültürün varlığını gözümüzde canlandırmamızı sağlayacak bir öneme sahiptir. Antik Yunan mimarisinde sıklıkla gördüğümüz bu unsurların yapılarıdaki konumları ve kullanım şekliyle karşılaştırdığımızda Soğd mimarisinde de yapısal benzerliklerin olduğunu anlıyoruz. Bu örnek diğer yandan 10.-12. yüzyıllara ait Zerafşan Vadisi ahşap mimari buluntularının da öncül kültürünü teşkil ediyor. Pencikent karyatidinin tarihlendirildiği dönemin İslam'ın bu bölgeye yayıldığı bir periyoda denk geldiği görülüyor. 10.-12. yüzyıl aralığına ait konumuz dâhilindeki Kurut sütunu ile birlikte diğer ahşap sütunları düşündüğümüzde ise ahşap destek kullanımının Soğd mimari ekolunun Samani ve sonraki Türk Devletleri'nin mimari kültüründe devam ettiği anlaşılıyor. Bu mimari kültürü sadece mimari bakımdan değil zanaatkâr bazında ele aldığımızda, bir ahşap zanaatkâr kolunun geliştirdiği kültürün İslam döneminde bu kültüre özgü evrilerek devam ettiği de açıktır. Bu evrimi, dönemselsel bir kronoloji çerçevesinde birkaç yüzyılı kapsayan kültürel devirlerdeki buluntularla veya günümüze ulaşmış örneklerle açıklayabiliyoruz. Buradaki en önemli nokta ise araştırmalar ve kazılar sonucu bulunan malzemenin yetersiz olmasıdır. Çünkü, genel olarak Orta Asya şehirlerinde gelişen mimari kültürün, höyük şeklinde değil yaşayan bir yerleşim alanı şeklinde olmasından kaynaklanmaktadır. Diğer yandan bu coğrafyanın tarihinde yaşanan savaşlar mimarinin tahribatına neden olan önemli etkenler arasında yer almaktadır. Özellikle Moğol döneminde Maverâünnehir'in tahribatı buna en iyi örnektir.

Zerafşan Vadisi'ndeki İslami devir ahşap unsurlarının varlığı ile ilgili sürece baktığımızda ise üç ayrı dönem karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak 10.-12. yüzyıl aralığına tarihlendirilen bu eserler Soğdlardan birkaç yüzyıl sonrayı işaret etmektedir. Yapılan çalışmalarda Voronina, Zerafşan Vadisi'nde Rarz Köyü Camisi'ndeki ahşap bir sütunu 15. yüzyıla tarihlendirerek bu konuda ikinci bir tarihi dönemi kaydetti. Üçüncü dönem ise 19. yüzyıldaki ahşap destekli camilerin arasında gerçekleşti. Üç ayrı zaman aralığında görülen mimari yapıların kaynağında ağırlıklı olarak ahşap görülüyor. Kültürün bugün dahi devam ettiği açıktır.



Foto 5. Kurut Sütunu, Rudaki Müzesi, Pencikent, 2011, (Ç. Hergül)



Çizim 1. Kurut Sütunu çizimi, (V. L. Voronina)



Çizim 2. Kurut Sütunu başlıktan detay çizimi, (V. L. Voronina)

Fiziki Form ve Tanım

Kurut Sütunu'nun süsleme programı makalemizin ana unsurunu oluştururken, eserin fiziki özelliklerini burada ifade etmek sütunun formunun zihinde canlandırılması bakımından gereklidir. Bu bakımdan eserin gerek ölçüleri gerekse çizimleri V. L. Voronina'nın verdiği bilgiler doğrultusunda ele almak uygun olacaktır (Foto. 5.; Çizim 1, 2).

Kurut Sütunu, gövde ve başlıktan oluşan bütün halde bir ahşap sütundur. Eserin kaidesi günümüze ulaşmamıştır. V. L. Voronina'nın çizimindeki sütunun altında görülen kübik çıkıntı, muhtemelen 19. yüzyıl Orta Asya mimari geleneğinde de görülen mermer kaidelerdeki sütunların oturması için açılan yuvaya oturuyordu (Foto. 6, 7).



Foto. 6. Duşanbe, mermer sütun kaidesi, Behzat Etnografya Müzesi (Ç. Hergül, 2011).



Foto. 7. Pencikent, mermer sütun kaidesi, Rudaki Müzesi, (Ç. Hergül 2011).

Sütunun boyu 2.44 m'dir. Başlık kısmı 72 cm; gövde 172 cm boyundadır. Silindir formundaki gövde tabandan yukarıya doğru hafifçe daralarak uzanarak başlığa bağlanmaktadır. Başlık tepe noktasına dışa doğru genişleyerek gövdenin formunu devam ettirmektedir. Sütunun toplamda 109 cm'lik kısmında desen yoktur. Başlık tamamen süsleme ile doldurulmuştur. Başlığın hemen altında halka şeklinde kabartma desenli bir çember yer almaktadır. Bunun alt kısmında dört yönde birer adet yerleştirilmiş mukarnas dişi şeklinde minyatür konsol yer almaktadır. Süslemeler alt kısımda 24 cm genişliğindeki süsleme şeridiyle son bulmaktadır. Süslemeler, stilize bitkisel ve geometrik şekillerden oluşmaktadır.

Kurut Sütunu: Soyuta Yaklaşan Betimleme ve Çağrışımlar

Yukarıda tarihsel altyapısını ve fiziki formunu anlattığımız eserin özellikle başlığındaki süsleme kompozisyonu, makalemizin temel sorunudur. Bu sorunu, gövdenin alt kısmındaki bitkisel süsleme hariç minyatür konsollar, boyun kısmı ve başlık çerçevesinde tartışacağız. Ancak konunun gidişatına katkısı olması bakımından İslam sanatında figürlü anlatımlar üzerine kısaca değinmek eserdeki süslemelerin ikonografik çözümlemesine katkı sağlayacaktır.

Genel itibarıyla İslam sanatında figür, mimari eserlerden küçük el sanatlarına ve minyatüre kadar uzanan geniş bir sahada varlığı yadsınmayan bir tasvir unsurudur. Görüldüğü üzere İslam Sanatında geniş bir uygulama alanına sahip olmasına karşın figürün primitif çizgilerin dışına çıkamadığı görülüyor. Bu, figürün işlendiği sanatın yetersizliğinden veya bu dönemki sanatçıların yetersizliğinden değil bilakis İslam kültürünün çerçevesiyle sınırlı kalan bir durumdur (Koç, 2018: 22). Örneğin, Anadolu Selçukluları tarafından çokça kullanılmış olan figürlü kabartmaların ve süslemelerin stilizasyonun ötesine

geçemediği görülür. Burada sanatçının idealize edebileceği devinime, kültürün taşıyıcı dinamikleri keskin bir hat çizerek doğal olarak ket vurmıştır. O nedenle Beylikler devri Anadolu'sunda figürlü anlatım geleneği duraksamış, Osmanlı döneminde ise neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Batı sanatında takip edebildiğimiz, (Modern sanata kadar) akımların akımları kovaladığı dönemlerde stilizasyonu terk etmiş sanatçının figürü ve figüre dayalı dünyayı idealleştirerek ilerlemeli bir devinininle yaşamını sürdürmesi burada görülmez. Bu durumda stilizasyonun idealin önüne geçmesi sebebiyle İslam sanatçısının ortaya koyduğu bir aslan başı veya bir insan yüzü soyuta kayarak yoruma açık bir hal almaktadır¹. Figürlerin herhangi bir idealize kaygısı olmaması zihindeki gerçeklik kavramını sorgulatmaktadır. Örneklenen bu aslan veya insan figürleri, gözle gördüğümüz canlılar gibi değil, onları çağrıştıran primitif çizgilerden öteye geçememektedir (Burckhardt, 2019: 59). Dolayısıyla İslam sanatçısının dairevi ve düz çizgileri sınırsız bir şekilde kullanma alanı olduğu için sanatçı, figürün sınırlı dünyasından uzaklaşarak bitkisel ve geometrik süsleme dünyasına dalmıştır. Burada yaratımın sınırı yoktur. Hatta figürleri öyle bir ustalıklarla bitkisele veya geometrik kompozisyona dâhil etmiştir ki izleyici uzun süren çabalar sonucunda eserin hazzına varabilir.

Kurut Sütunundaki anlatım, işte bu çabayı gerektiren bir kompozisyonu barındırmaktadır. Eserin süsleme programında genel olarak stilize bitkisel formlar görülmektedir. Başlık kısmında kompozisyon, dört ana çerçeve ve dört ara çerçeveye bölünerek mükemmelliğe yaklaşan bir matematikle pay edilmiştir. Buradaki ana çerçevelerin içindeki stilize figürlerin kıvrımlı formları, eseri ilk kez etraflıca inceleyen V. L. Voronina'nın bunların balık oldukları fikrini vermesine yardımcı olduğu açıktır (Voronina, 1950: 212). İki yanda balık kuyruğunu anımsatan kısımlar, İslam sanatında pek çok kez gördüğümüz bu form ve soyuta yaklaşmış bu figürlerle ilgili ilk çağrışımımız resim hafızamızdaki benzer örneklerin öne çıkmasıyla oluyor. V. L. Voronina'nın bu konuda haklı olduğu görülmektedir ancak hafızamızın görsel arşivini ikincil kategorik bir sorguya tuttuğumuzda İslam sanatında görülen bir diğer figüre denk geliyoruz: ejder figürü.

Kurut sütunun başlığında iç içe geçmiş izlenimi uyandıran balık ve ejder figürleri izleyicinin bakış açısının yönüyle de ilgili bir durumdur. Çerçevenin alt kısmından yukarı doğru dikey bir yön takip edildiğinde ejder formunu algılamak daha mümkündür. Buna karşın çerçevenin üstünden yanlara doğru bakıldığında balık figürlerini görmek de mümkündür. Her iki figürün de eserde bir çağrışım yaratması kaçınılmaz bir durumdur.

Balık ve Ejderin İslam sanatında kullanılan temel figürlerden olmaları yanında sembolik anlamları da bulunmaktadır. Balık, İslam kültüründe burç sembolü yanında bolluk ve bereket anlamlarını

¹ İslâm sanatında soyutlama için bkz. Oleg Grabar, İslâm Sanatının Oluşumu, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988; Turan Koç, İslâm Estetiği, İSAM, Ankara, 2018; Titus Burckhardt, İslâm Sanatı Dil ve Anlam, Klasik Yayınları, İstanbul, 2019.

taşımaktadır (Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü, 1968: 156-159). Bununla birlikte figürün verilışı gerçeğe özgü bir formdadır. İki yana açılan kuyruklar, yukarıya genişleyen gövde ve üzerindeki solungaçlar ile bununun devamında oval bir hareketle ağza bağlanan bir formdadır. Kuyruktan başa kadar vücut pullarla kaplıdır. Bu stil bitkisel süslemelerde de benzer çizgileri takip etmektedir. Bu tür bir tasvir formunu Zerafşan Vadisi'ndeki Muhammed Başara Türbesi'nin taç kapısındaki bitkisel süslemelerin arasında görmek mümkündür (Foto. 8, 9) ².



Foto. 8. Muhammed Başara Türbesi, taçkapıdan detay, Mezarı Şerif Köyü, Zerafşan Vadisi, 1342-1343 (Ç. Hergül 2011).

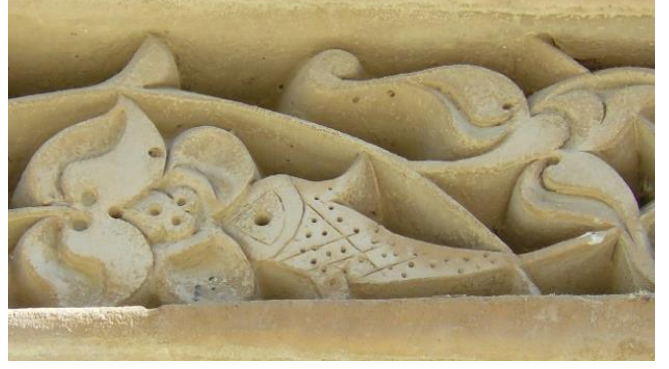


Foto. 9. Muhammed Başara Türbesi, taçkapıdan detay, Mezarı Şerif Köyü, Zerafşan Vadisi, 1342-1343 (Ç. Hergül 2011).

Ejder ise İslam süslemesinde daha çok görülen fantastik bir figürdür. Hemen her kültürde görülen bu fantastik figürün İslam sanatındaki karşılığı gökyüzü, yer altı, kâinat, gezegen sembolüdür (Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, 1969: 189-192). Diğer yandan ejderin su kültürüne de ait olduğu bilinmektedir (Ekiz, 2011: 45; Kuehn, 2011: 5-6; Ögel, 1994: 85; İnal, 1971: 154-156; Esin, 1969: 162). Süslemelerde uzun helezoniye yakın hareketlerle verilen ejderler özellikle kanat ve baş kısmındaki bitkisele yakın çizgileriyle balık figüründen farklılaşarak bitkisel süslemeye yaklaşmaktadır. Bu özelliğiyle soyuta kayma potansiyeli de yüksektir. Divriği Ulu Cami'deki çift başlı kartalların iki yanındaki ejderler, Niğde Sungur Bey Camisi'ndeki ejder, Alanya Obaköy Medresesi ejderleri, Burdur Susuz Han'daki ejder, Ahlat mezar taşındaki çift başlı ejderler buna örnek gösterilebilir (Foto. 10, 11) ³. Yukarıda bahsettiğimiz ejder figürlerine ait örnekler incelendiğinde Kurut başlığındaki sırt sırta duran soyuta yakın iki figürün kaynağında ejder tasvirlerinin daha belirgin olduğu izlenebilmektedir.

² Anadolu Selçuklu kültüründe balık figürü örnekleri için bkz. Gönül Öney, Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü, Sanat Tarihi Yıllığı, (2), İstanbul, 1968, 142-168.

³ Örnekler için bkz. Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, Belleten, 130, Ankara, 1969, s. 171-216; Güner İnal, Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri, Sanat Tarihi Yıllığı, S.4, 1971, 153-184; Semra Ögel, Anadolu'nun Selçuklu Çehresi, Akbank Yayınları, 1994.



Foto. 10. Akşehir Kileci Mescidi, 13. Yüzyıl (G. Öney).



Foto. 11. Ahlat Mezarlığı, mezartaşı, 13. Yüzyıl sonu (G. Öney).

Çağrışımların İzinde İkonografik Bir Kurgu: Yunus Peygamber Hadisesi

Bir önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız Kurut sütunu başlığındaki balık ve ejder çağrışımlarını bu bölümde açmaya çalışacağız. Bu noktada başlığın ana çerçevelerindeki süslemelerde ejder ve balık çağrışımları bizi daha genel bir çağrışıma götürmektedir. Bu iki figürün sembolik anlamları dışında ait oldukları doğa temalarını düşündüğümüzde ikisi de “su” kavramında buluşuyor: “Balık = Su = Ejder”. Sanatçının yansıttığı bu kompozisyonun merkezindeki ikincil su kavramını başlığın hemen altındaki dışa taşıntılı bilezikte de görüyoruz. Sütunu dolanan bu frizdeki her bir kıvrım, içinde birer balık figürü taşımaktadır. Tipik rûmi silsilesi ile balık silsilesi arasında gidip gelen bu şerit, su kavramı açısından bakıldığında dönegelen bir balık sürüsünü çağrıştırmaktadır (Foto. 12). Bu döngüyü, balık sürülerinin doğal ortamlarındaki hareketiyle karşılaştırdığımızda süslemenin gerçekteki çağrışımlarıyla burada uyguladığını görüyoruz. Sanatçı muhtemelen doğadaki bu olayı göremedi. Ancak tek tanrılı dinlerin Akdeniz ve Kızıl denize yakın dünyasındaki erken dönem sanatçıları bu olayı gerçekte gördüklerinden hareketle betimleyerek nesilden nesle aktardı.



Foto. 12. Balık sürüsü anaforu (Wikipedia, 2007).

Eserin yapıldığı devir ve kültür ortamı düşünüldüğünde ve sütunun bir camiye ait olması nedeniyle buradaki süsleme kompozisyonu doğal olarak yapının niteliğini de zenginleştirmeliydi. Dolayısıyla ister hat olsun ister bitkisel veya geometrik bütün estetik öğeler yapının niteliğini destekleyecek bir anlam taşımalıydı. Buna göre, süslemedeki kompozisyon caminin ilahisini nasıl destekliyordu? Balık⁴ ve ejder⁵ üzerinden baktığımızda bunların Kur'an'da bazı ayetlerde yer aldığı görülmektedir. Ancak sadece bu yönden konuya yaklaşmak buradaki ikonografinin çözümlemesini dağıtacaktır. O nedenle Kurut sütunu kompozisyonun su ve balıkla sınırlı kalabileceği durumunun ötesinde izleyiciyi düşünmeye zorlayan yanlarına bakmak gerekmektedir. Dügümlü ana çerçeveler içindeki sırt sırta duran iki ejder ve üstündeki desenler ile çerçevenin içindeki insan yüzü şeklindeki maskların her çerçevede farklı konumda yer alması düşündürücü noktalar. Ara bölümlerin üst kısımdaki süslemeyle ilgili bir yorum oldukça zorlayıcı olacaktır. Çünkü burada süsleme artık soyuttur.

Dügümlü çerçevelerle sınırlandırılmış dört sahnede de şema sabit iken içerideki maskın her çerçevede farklı pozisyonda olduğunu görüyoruz. Maskın sabit durmaması, esasında makalemizin de ana kaynağıdır. Başlıktaki süslemeleri bütün bir halde düşündüğümüzde geleneğe özgü bir şekilde sabit durmaktadır. Ancak çerçevelerin dönüş sırasına göre mask birincide ters, ikincide düz, üçüncüde ise üstte düz ve son çerçevede yoktur. Maskın bu hareketi burada bir hikâyenin tasarlandığı ve uygulandığı imajını çağrıştırmaktadır. Elimizdeki ipuçlarıyla kompozisyonu yorumlamaya başladığımızda burada dört çağrışımın olduğunu göreceğiz: su, ejder, balık ve insan. Çerçevelerdeki hareketli anlatımlar düşünüldüğünde bu temaların sadece sembolik değil, bir olayı da anlatması gerekiyor. Bu noktada, inancın sorgulandığı Yunus Peygamber hadisesine dikkatimizi verdiğimizde “su, ejder, balık ve insan” çağrışımalarının örtüştüğü görülüyor. Bununla birlikte Yunus kıssası, İslam açısından da inanç ve ibadet simgeselliğini destekliyor. Diğer yandan konunun İncil ve Tevrat'ta yer alması da kıssanın bu

⁴ A'râf: 163; Kehf: 61,63; Sâffât: 142; Kalem: 48

⁵ A'râf: 107

kültürlerdeki tasvirinin var olup olmadığını da düşündürmekte. Konuyu bu yönde derinleştirdiğimizde ise Yunus Peygamber hadisesinin Hristiyan sanatında dönem dönem tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

Hristiyan sanatındaki tasvirlerine baktığımızda Yunus Peygamber hadisesi üç veya dört sahnede işlenmiştir. Birkaç örnek üzerinden değerlendirdiğimizde Van Akdamar Kilisesi tasvirleri arasında bu hadisenin yer aldığı görülmektedir (Foto. 13). İlk sahnede Yunus Peygamber'in gemidekiler tarafından denize atılırken ejder benzeri fantastik canlının onu yutması anını canlandırılıyor. İkinci sahnede Yunus Peygamber'in ejder benzeri yaratığın karnında geçirdiği süre tasvir ediliyor. Buradaki balık, yaratığın hala denizde olduğu imajını destekliyor. Üçüncü sahnede yaratığın onu karaya atmasından sonra asmaların altında dinlendiğini anlatıyor.



Foto. 13. Yunus Peygamber sahnesi, Akdamar Kilisesi, Van (<https://www.akdamarkilisesi.gov.tr>)

Diğer bir örnek ise Roma'daki SS. Marcellino e Pietro Katakombu'ndandır (Berenk, 1980). Burada ise konu dört sahnede anlatılıyor. 340 yılına ait bu eserde ise Akdamar Kilisesi'ndeki sahnelere ek olarak muhtemelen yaratığın karnında geçirdiği süreyi tasvir eden bir sahne vardı. Konumuzun eksenini kaydırmamak adına Hristiyan kültüründeki bu hadisenin ikonografik sahneleri meselesini bu iki örnekle sınırlıyoruz (Foto. 14.).



Foto. 14. SS. Marcellino e Pietro Katakombu, Roma, 340 (B. Brenk).

Diğer yandan Yunus Peygamber hadisesinin İslam kültüründeki tasvirlerini Falname ve Ravzatü's-Safa yazmalarındaki iki minyatürde görmek mümkündür (Foto. 15, 16)⁶. Eserlerdeki minyatürlerde karşımıza çıkan Yunus Peygamber konusu Hristiyan ikonografisindeki sahnelerin sonuncusu şeklindedir. Balığın karnından çıkma sahnesinde diğerlerinden farklı olarak baş melek Cebrail minyatüre dâhil edilmiştir. Her iki kültürün olayı yorumlama şeklinde bir tezatlık görülmektedir. Şöyle ki Hristiyan tasvirlerinde doğa, gemi, insanlar fanteziden uzak ideal bir vaziyettedir⁷. Bu resimlerde fantastik olan ise Yunus Peygamberi yutan yaratıktır. İslam tasvirinde ise insan figürü dışındaki neredeyse tüm kompozisyon fantastik bir görünüm almıştır.

Bu noktada şunu belirtmek gerekiyor. Sanatçı ikonografiye uygun olarak Kur'an'a sadık kalırken balığı doğrudan yansıtmaya çalışmıştır. Diğer yandan küçük farklılıklarla izleyiciye bunun fantastik bir canlı olabileceğini de düşündürüyor. Aslında iki kültürde de balığın bir insanı yutması ve onu tekrar canlı çıkartması doğaüstü bir durum. O nedenle Yunus Peygamberi yutan canlı, ister ideal şekilde bir balık figürü olsun ya da fantastik bir yaratık olan ejder (Su canavarı) olsun her halükarda gerçek dışı bir yorumla betimlene gelmiştir. Hristiyan kültüründeki ejder, fantastik bir canlıdır ve bir insanı yutacak kadar devasadır. İslam kültüründeki balık ise ideale yakındır ve yine bir insanı yutacak kadar devasadır. Betimlemede kısmen farklılıklar olsa da bir balığın insanı yutması zaten bu canlının doğaüstü, yani fantastik olduğunu doğrular.

⁶ Diğer örnekler için bkz. Hatice Özge Kaya; Naile Rengin Oyman, Farklı Kültürlerden Osmanlı Ve Ermeni Minyatür Sanatındaki Dini İçerikli Minyatürlerin Karşılaştırılması, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S.55, 2018, s. 371-399; Tahir Çelikbağ, Osmanlı El Yazmalarında Dini Konular Ve Siyer-İ Nebi Minyatürleri Hakkında, Tarih Okulu Dergisi, S. 32, 2017, s. 537-558.

⁷ Örnekler için bkz. Lale Yılmaz, Bizans Sanatında Yunus (Jonah) Ve Yunus Sembolü Üzerine, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S. 44, 2016, 757-761; Bezalel Narkiss, The Sign of Jonah, Gesta, Vol. 18, No. 1, 1979, s. 73-76.

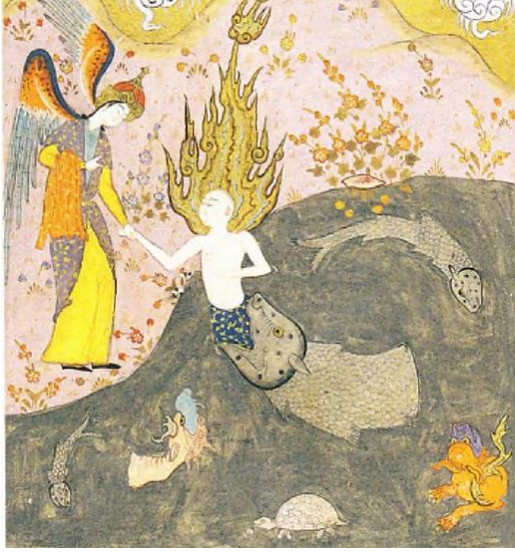


Foto. 15. Yunus Peygamber'in balığın karnından Cebrail tarafından çıkarılma anı, Falnâme, TSM H. 1703 (M. And).



Foto. 16. Yunus Peygamber'in balığın karnından Cebrail tarafından çıkarılma anı, Ravzatü's-Safâ, SK Damat İbrahim Paşa 906, (M. And).

Her iki kültürdeki tasvirler göre Yunus Peygamber'i yutan yaratığın fantastik olması stilize çizgilerle eserlerini ifade eden sanatçının dünyası için yeri geldiğinde balık ejderdir; ejder ise balıktır. Bu nedenledir ki Kurut Sütun başlığı makalemize başlarken ana çerçeveler içindeki stilize figürlerin bakış açılarına göre hem balık hem de ejder olabileceği üzerinde durmuştuk. Buna göre, madem sanatçı eserindeki figürü stilize yapacak o zaman başlıkta neden onu ejder ve balık karışımı bir yaratılışla vermesin? Diğer yandan İslam kültüründeki ejder figürü ile Hristiyan kültüründeki tasvirlerde ejder formları benzer bir özellik taşıyorsa neden bunu stilizasyon gibi özgür bir sahada dilediğince betimlemesin?



Foto. 17. Stuttgart Zeburu, Karolenj dönemi, 9. yüzyıl (Württembergische Landesbibliothek).



Foto. 18. İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya, 1221 (Y. Erdem).

Yukarıda verdiğimiz iki örnekten soldaki 9. yüzyıla ait Karolenj döneminde yazılmış Stuttgart Zeburu'nda⁸ (Dodwell, 1971, s. 42) ejderin baş kısmı, kolları ve kıvrımlı vücut hareketi sağ taraftaki

⁸ Eser için bkz. Stuttgarter Psalter - Cod.bibl.fol.23, Bibliotheksservice-Zentrum Baden-Württemberg (BSZ). <http://swb.bsz-bw.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=1647870968>

1221 tarihli Konya Kalesi'nde bulunmuş ejder tasviriyle oldukça yakın çizgileri takip etmektedir (Foto. 17, 18). Diğer yandan Konya Kalesi'ndeki ejder örneği her ne kadar Kurut sütunundan sonraki bir tarihi gösterse de aynı kültür ortamındaki bir figürün temel unsurlarını yansıtıyor. Bu bir yana özellikle Karolenj ve Konya Kalesi ejder figürlerinin baş, ayaklar ve kıvrımlı gövde hareketi dikkat çekici bir şekilde benzerdir. Bu benzerliğin kaynakları araştırmalarla daha da derinleştirilebilir. Figür, Abbasi alimlerinin çeviri yazmalarıyla Charlman kütüphanesine girmiş ve bunu keşfeden bir keşiş tarafından yeniden yorumlanmış olabilir. Tam tersi, Charlman'ın keşişleri tarafından yazılmış bir eserin minyatürlerini doğru bir nakkaş görmüş ve sonraki yazmalarda bu figürden esinlenerek kendine özgü bir yorum yapmış da olabilir. Bu iki durumun kaynakları konumuzu bağlayan bir mesele değildir. Önemli olan zaman içinde meydana gelmiş eserin etkilişimindeki zenginliğidir. Bu zenginlik ise sanatçının görsel hafızasının en önemli hazinesidir. Konya Kalesi ejderinden bahsederken bir noktada da aslında Karolenj ejderinden de bahsediyoruz. Bu, Konya Kalesinin ejderinin figür çözümlerinin altında yatıyor. O nedenle Kurut sütunundaki ejderi yorumlarken de bu muazzam stilizasyon dehasının okumasında hem Karolenj ejderi hem de Konya Kalesine kaynaklık edebilecek farklı kültürlerde görülen aynı figüre ait benzer örneklerin çağrışımları kuşaktan kuşağa sanatçının elinde yeniden şekilleniyor. Bu bakış açısıyla yorumlandığında Kurut sütunundaki sırsırta vermiş stilize canlıların ejderi temsili görüşü ağır basıyor.

Başlıktaki ana figürlerin ejder olabileceğini destekleyecek diğer bir nokta ise düğümlü çerçevelerdir. İslam mimarisinde sık gördüğümüz bu geometrik betimlemeler sade kullanımları yanında bir ejderin vücunu da temsil ediyordu. Fantastik bir yaratık olması yanında ejderin kıvrımlı çizgilerle betimlenmesi İslam sanatçısı tarafından düz, daire ve simetrik kavisli çizgilerden oluşan bir stilizasyona çekilmiştir. Bunun bir adım sonrasında ise figürden ejder başını kaldırarak sanatçı, soyut bir kompozisyon meydana getirmiştir veya türetmiştir. Bu uygulama ile bir taçkapının alını birbirini keserek dikey, yatay uzanan ve daire şekillerinden oluşan bir kompozisyonla doldurulmuştur. Dairevi hareket tıpkı kıvrımlı çizgilerle betimlenen ejderlerin kuyrukları gibi yer değiştirmeye müsait bir halde süslemeye canlılık kazandırmıştır. Çizim enstrümanlarının yardımını kabul eden bir his uyandıran bu süslemede kavisler pergelle düz çizgiler ise ancak cetvelin yardımıyla estetik güzelliği yakalayabilir. Bu hareket, sanatçının serbest çizgilerinde kıvrılarak süzülen ejderin yerini belirli geometrik prensipler eşliğinde ilerleyen bir ejdere bırakmıştır. Kurut sütunun ana çerçeveleri de sistematik kavisli çizgilerin yine sistematik çember şeklindeki düğümlerle ifade edilmiş geometrik bir betimlemesidir. Bu sistem "birinci kavis-ikinci kavis-düğüm-birinci kavis-ikinci kavis-düğüm ..." şeklinde sonsuza dek sürmektedir. Bu geometrik betimleme ana figürleri birer ejder ve ejder formu bir deniz yaratığı olduğunu bize gösteren en önemli sembollerden biridir.



Foto. 19. Duşanbe Milli Müzesi, balbal, 6.-7. yüzyıllar, Obi Kiik, Tacikistan (Ç. Hergül).

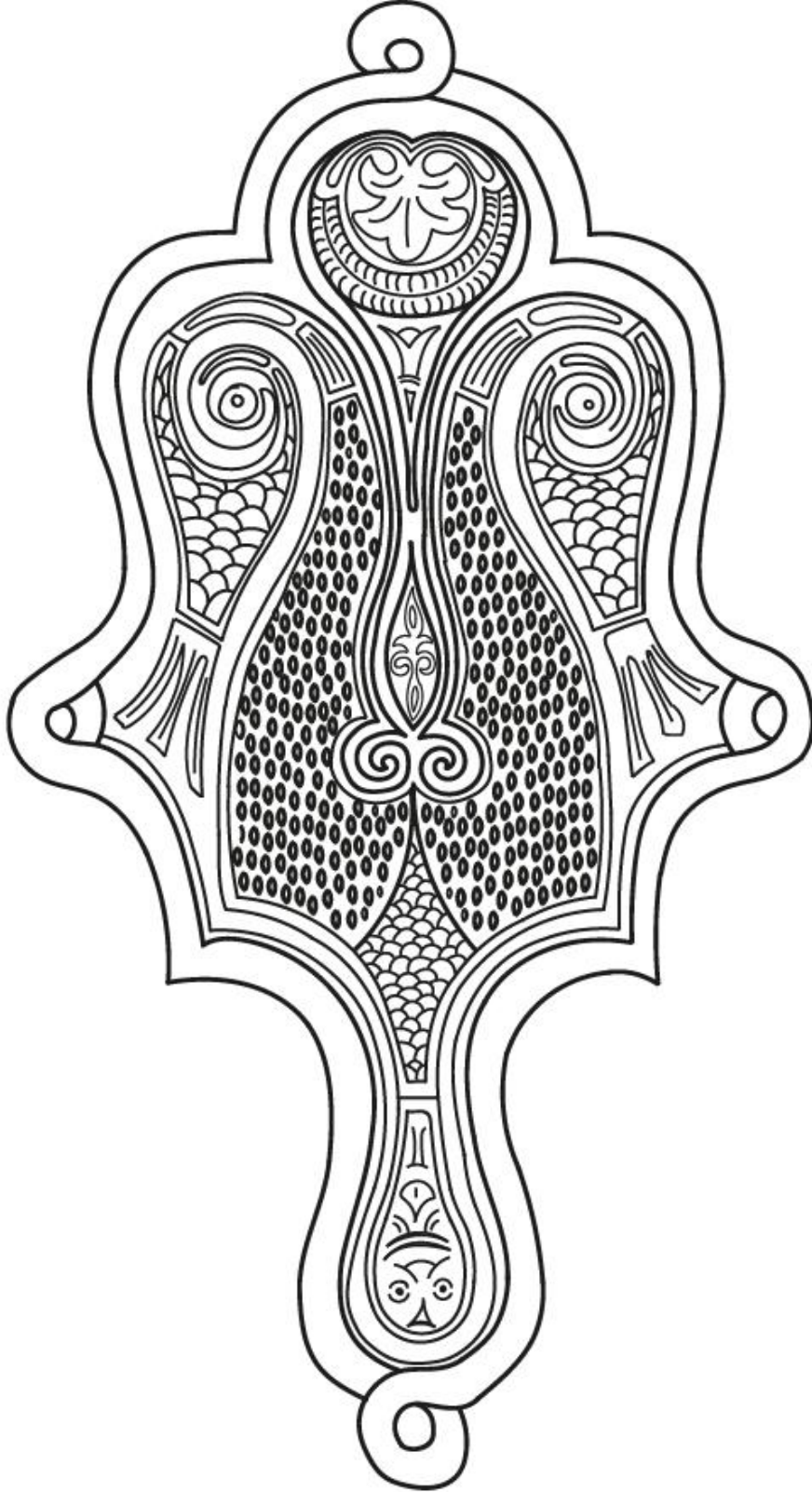


Foto. 20. Duşanbe Milli Müzesi, balbal, 6.-7. yüzyıllar, Jirgatol, Tacikistan (Ç. Hergül).

Diğer yandan konumuzun üçüncü figürü olup hatta Yunus Peygamber hadisesinin ikonografik çağrışımını destekleyen mask şeklinde insan yüzü Orta Asya'da İslamiyet öncesine kadar giden bir kültürdür. İskit, Hun sanatında görülen ahşap objeler, Göktürk dönemindeki balballar İslamiyet öncesi Orta Asya'da mask şeklinde şematik bir insan başı figürünün varlığına işaret etmektedir. 6.-7. yüzyıllara tarihlenen Duşanbe Milli Müzesi'ndeki Tacikistan'ın güney bölgesinde bulunmuş iki balbaldan örnek vermek gerekirse, bunların yüz hatlarına baktığımızda bu şematik formu algılayabilmekteyiz (Foto. 19, 20). Bu şematik form, Kurut sütunun bulunduğu coğrafyanın aynı kültür ortamında yer almaktadır. Daha geniş bir tarifle bölgenin görsel belleğinde yaşayan bir temadır. Diğer yandan örneklerde yüz formları bu figürün İslam sanatında sembol şeklini almasında kültürün figüre karşı duruşuyla da ilgili bir durum. Ancak kesin hatlarıyla bir karşı duruşu stilizasyon ile ideal olandan uzaklaştırarak diğer figürlerde olduğu gibi şematikleştiriyor. İslam minyatürlerinde, çini ve seramik sanatındaki insan figürlerinde bu izlenim daha karikatüristik bir hal olsa da örneğin Divriği Kale Mescidi (1180) ve Niğde Hüdavent Hatun Türbesindeki (1312), süslemelerde şematik verilmiş insan başları görebiliyoruz. 12.-14. yüzyıllar arasında bir döneme ait bu iki yapıdaki şablon şeklindeki insan başları daha pek çok yapıda bulunuyor⁹. Bu durum da şüphesiz şematik bir insan figürü geleneğinin varlığını işaret ediyor.

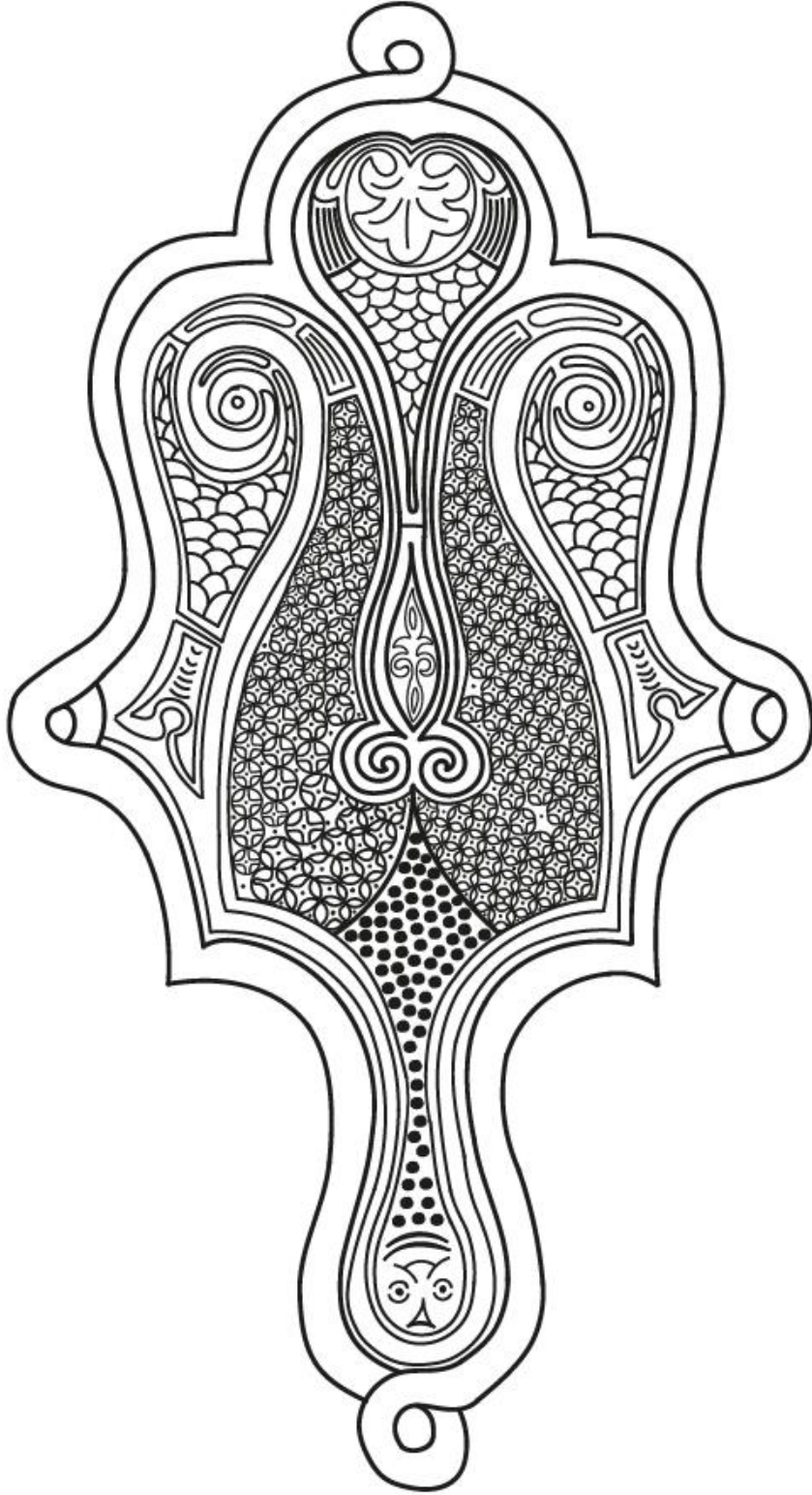
⁹ İslam sanatında insan figürü konusunda bkz. Gönül Öney, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları, Belleten, S.122, Ankara, 1967, s. 144-167; Aydın Taşçı, Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi, Vakıflar Dergisi, S. 27, Ankara, 1988, s. 47-65; Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992; Canan Parla, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'ne İkonografik yaklaşım, Turkish Studies Social Science, V.14/3, 2019.

Kurut sütununun başlığındaki kompozisyona ait tüm enstrümanlar bir araya getirildiğinde figürlerin birbirinden bağımsız olmadığı anlaşılıyor. Kompozisyondaki stilize figürlerin çağrışımı her bir çerçevede birbirini takip eden ikonografik bir hikâyeye ait sahnelerin genel bir çağrışımına izleyiciyi ulaştırıyor. Her bir çerçeve içinde iki yanda duran ejder figürleri simetrik ve durağan bir halde olsalar da içleri farklı süslemelerle betimlenmiştir. Sağdan sola doğru birinci ve ikinci sahnede (Çizim 3, 4), mask iki ejderin alt kısmındadır. Üçüncü sahnede ise durum değişmiş ve mask üst kısma yani iki ejderin baş kısmında figürlerin dışında konumlanmıştır (Çizim 5). Masktaki yüz ifadesi burada değişir. Ejderlerin içindeki şaşkın yüz ifadesi mutsuz bir yüz sembolüne dönüşmüştür. Dördüncü sahnede yüz ifadesi ortadan kaybolur (Çizim 6). Bu son sahne olabilir çünkü bir önceki sahnede mask artık üsttedir yani Yunus Peygamberin deniz canavarının karnından çıktığı sahneyi çağrıştırır. Şimdi maskın görüldüğü ilk sahneden başlayarak olayın akışına göre “Kurut Sütunu” başlığındaki ikonografik anlatımı çözümlenmeye gideceğiz.

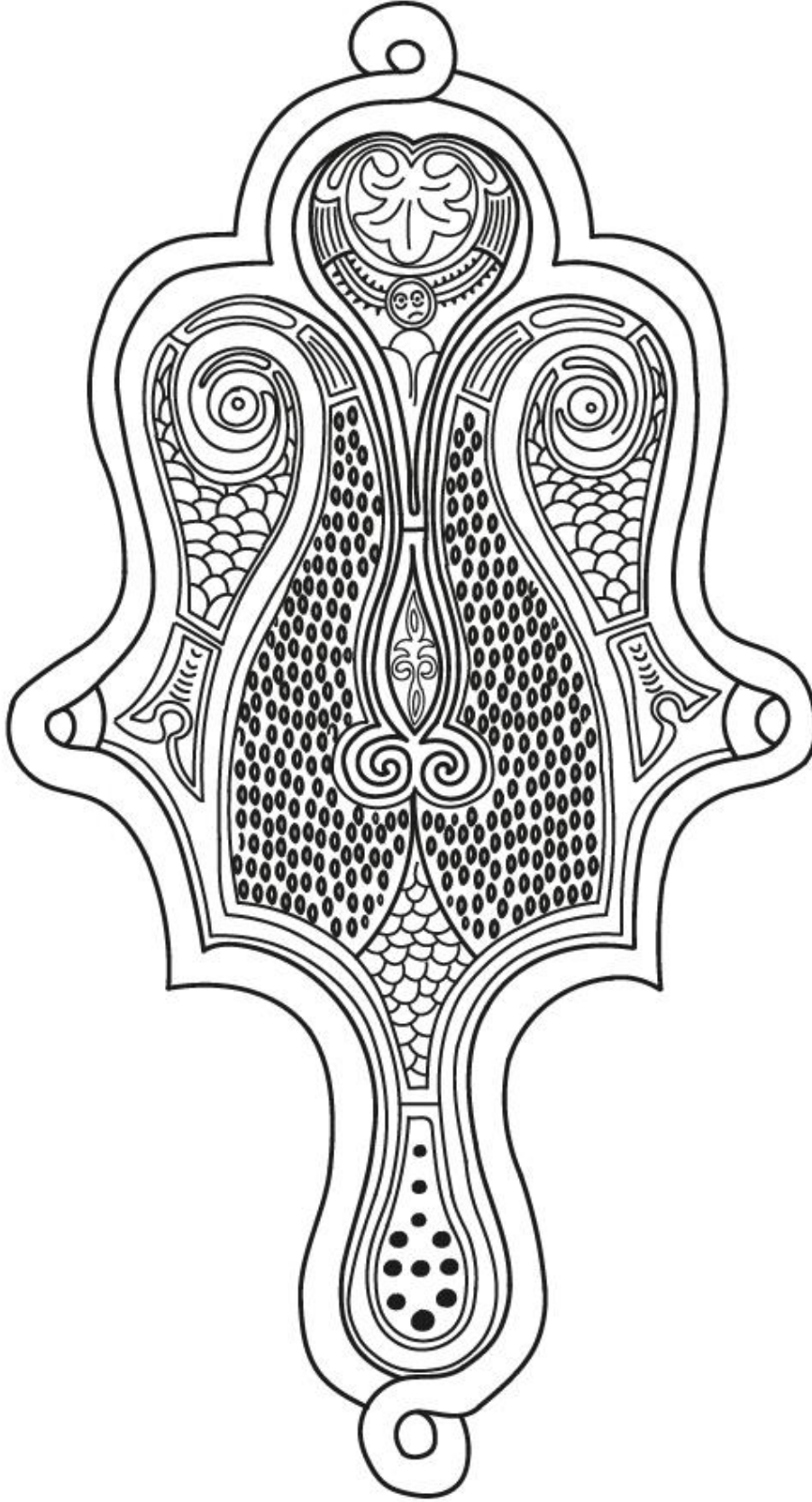


Çizim 3: 1. sahne, Yunus Peygamber'in yutulduğu an. (A. U. Ayvalı)¹⁰

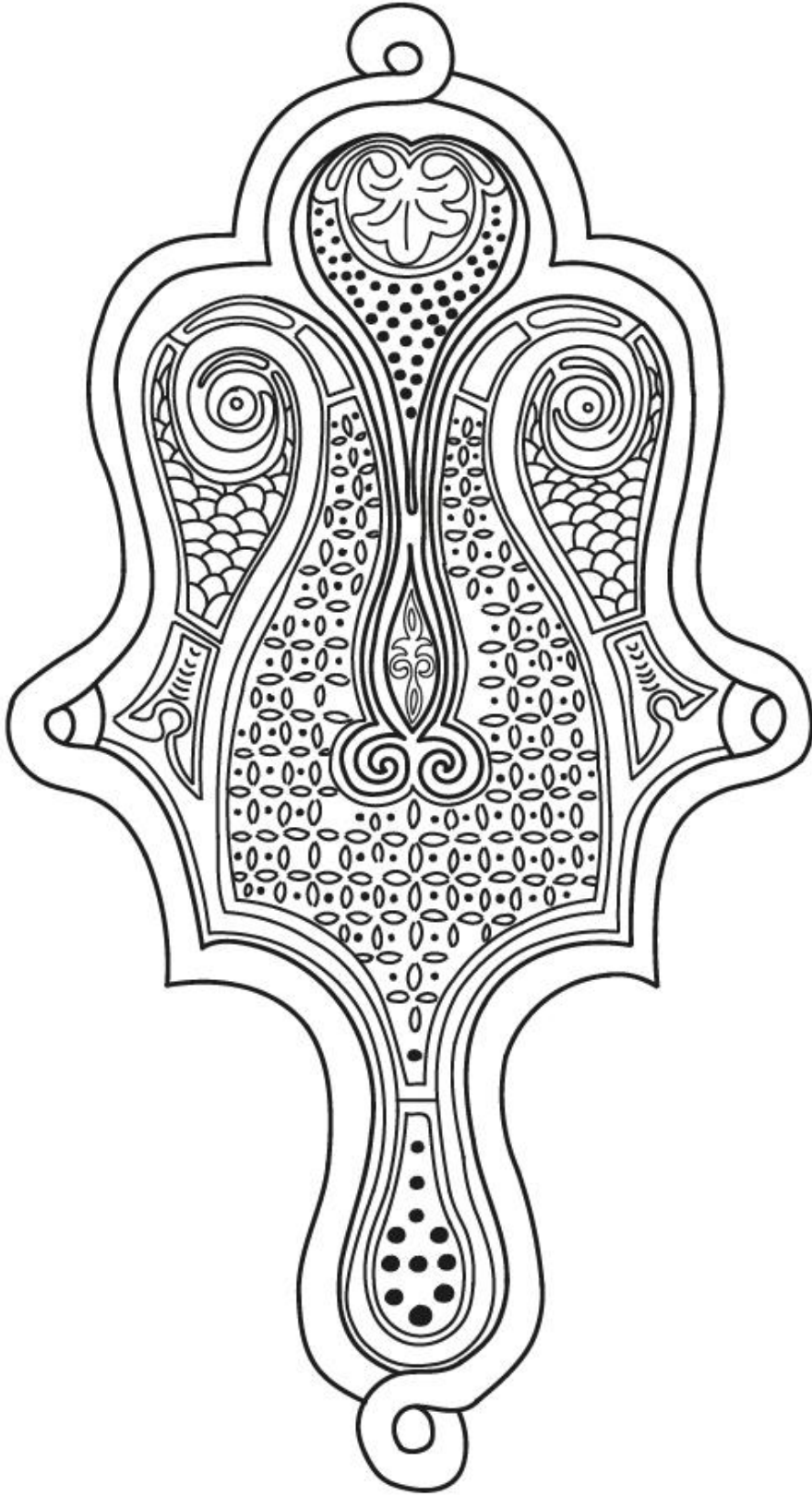
¹⁰ Çizimler konusundaki desteği için Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans öğrencisi Ali Utku Ayvalı'ya teşekkür ederim.



Çizim 4: 2. sahne, Yunus Peygamber'in Allah'ı tesbih ettiği süre. (A. U. Ayvalı)



Çizim 5: 3. sahne, Yunus Peygamber'in balığın karnından çıktığı an. (A. U. Ayvalı)



Çizim 6: 4. sahne, Yunus Peygamber'in kıssası son çerçeve. (A. U. Ayvalı)



Foto. 21. Sahne 1, Yunus Peygamber'in yutulduğu an.



Foto. 22. Sahne 1, Yunus Peygamber'i temsil eden mask.



Foto. 23. Sahne 1, ara çerçevenin alt kısmında pullarla kaplı hayat ağacı tasviri.

Sahne 1

Yunus Peygamber¹¹, bir kavmi Allah'a inanmaları için gönderilir. Ancak halk buna karşı çıkar ve Yunus ise bu duruma içerleyip halkını terk eder ve bir gemiye biner. Bu kısımda Hz. Yunus kendisine inanmadıkları için kavmini terk ederek bir gemiye bindi. Fırtınanın çıkması nedeniyle gemi batmaya yüz tuttu ve Hz. Yunus kendisinin buna sebep olduğunu söyledi. Bunun üzerine gemidekiler bir peygamberi denize atamayacaklarını söyleyince o da kura çekilmesini teklif etti ve kura kendisine çıktı. Sonra kendisini gemiye yanaşan balığa attı (Polater, 2007: 140-141). Sütun başlığındaki bu çerçevenin, Yunus Peygamber kıssasının denizdeki kısmından alındığı görülüyor. Bu çerçeve içindeki verilere baktığımızda en altta, maskın hemen üstünde pulların olduğunu görüyoruz. Yine iki figürün gövdelerinde pulu andıran oyuklar yer alıyor. Pullu doku iki yana uzanan figürlerin yüzeyinde devam ediyor. Bu verileri değerlendirdiğimizde pullar hayvanın dıştan görünümünü çağrıştırıyor. Maskın altta olması ise Yunus Peygamberin yutulduğu anı simgeliyor (Foto. 21, 22). Çerçveden hemen sonraki bölümün alt kısmında, ortada bir hayat ağacı görüyoruz (Foto. 23). Ancak üzeri pulla kaplanmış bu durum bize bu hayat ağacının ejdere özgü olduğunu gösteriyor. Diğer bir bakış açısıyla ağacın metamorfoz hali ejderin derisiyle tasvir ediliyor. İki yandaki stilize bitkiler ise deniz canlılarının sürekli girift hareketlerini temsil ediyor.

¹¹ Yunus Kıssası için bkz. Kadir Polater, Kur'ân Ve Kitâb-I Mukaddes'e Göre Yûnus Kıssası, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, S. 2, 2007, s.133-161; Ömer Faruk Harman, Yunus Maddesi, TDViA; Ahmed Cevdet Paşa, Kıssası Enbiyâ Aleyhimusselâm ve Tevârih-i Hulefâ, C1, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1981; M. Asım Köksal, Peygamberler Tarihi, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 2011.



Foto. 24. Sahne 2, Yunus Peygamber'in Allah'ı tespih ettiği süre.



Foto. 25. Sahne 2, Yunus Peygamber'i temsil eden mask.

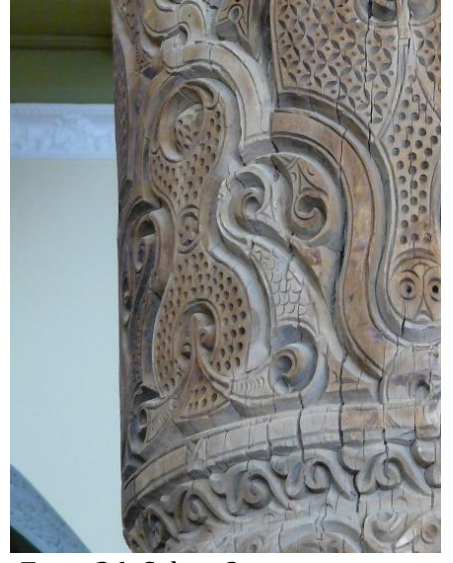


Foto. 26. Sahne 2, ara çerçeve ve soyut hayat ağacı.

Sahne 2

Hız Yunus'un balık tarafından yutulmasından sonra kendisi balığın karnında Allah'ı tespih etti. Bu tövbe ve istiğfar ile geçen bir süredir (Polater, 2007: 152). İkinci çerçeveye döndüğümüzde mask yine en alttadır ve üstünde bu kez dairelerden oluşan bir süsleme görülmektedir. Tespih tanesini çağrıştıran bu süslemeler Yunus Peygamberin balığın karnında Allah'ı tespih ettiği süreyi çağrıştırmaktadır (Foto. 24, 25). Bu süsleme 2. sahnedeki çerçevede başlayıp ara bölümde devam eder daha sonra üçüncü çerçeveye bağlanır. Bu ara bölümdeki alt kısım süslemelerinin yüzeyi tamamen bu süslemeyle doldurulmuştur (Foto. 26). Bir önceki ve bir sonraki ara bölmeler hayat ağacı ve iki yanındaki güç timsalleriyle tipik bir kompozisyon sunuyor. Ancak buradaki süslemede merkezdeki öge soyut bir hayat ağacıdır. 3. çerçevede de altta yine bu uygulamayla dolmuştur. Dolayısıyla, 2. çerçeve ve ara bölüm bir bütündür ve yine Allah'ı tespih etme ile geçen zamanı anlatmaktadır.



Foto. 27. Sahne 3, Yunus Peygamber'in balığın karnından çıkması.



Foto. 28. Sahne 3, Yunus Peygamber'i temsil eden mask.



Foto. 29. Sahne 3, son ara çerçeve ve stilize hayat ağacı.

Sahne 3

Yunus Peygamber'in Allah'a tespihi karşılık bulur ve balığın karnından bir sahile çıkarılır. Bu sırada Yunus halsiz bir vaziyetteydi ve üstüne gölgesinde dinlenmesi için ayaksız, geniş yapraklı bir ağaç getirildi (Polater, 2007: 153). Üçüncü çerçeveyi ihtiva eden bu sahnede iki yandaki deniz yaratığı 1. sahnedeki formuna dönmüştür ve dıştan görünüş vaziyetindedir. Hayvanın dip tarafında (karnında) artık mask yoktur. Çünkü kıssaya uygun bir şekilde düşündüğümüzde maskın, çerçevenin üst kısmında olması Yunus Peygamberin balığın karnından çıkması sahnesiyle örtüşmektedir (Foto. 27). Sanatçı bununla yetinmemiş ve bu maskın başındaki (Maska göre) büyük yaprak verisini sunmuştur (Foto. 28). Bu stilize bitki ve maskın konumu, sembolik çağrışımı daha güçlü bir hale getirmiş. Dolayısıyla bu çerçevedeki süslemeler ile ilgili veriler takip edildiğinde bunun Yunus Peygamberin balık tarafından sahile bırakıldığı anın kompozisyonu olduğunu göstermektedir. Bu çerçeveden sonra gelen ara bölümde ise alt kısımda iri kıvrımlı dallar ve rûmilerden oluşan bir hayat ağacı kompozisyonu vardır (Foto. 29). Bunu bir önceki çerçeveye bağlantılı yorumladığımızda ağacın Yunus Peygamberin altında dinlendiği bitkiyi temsil ettiği açıktır.



Foto. 30. 4. Sahne, Yunus Peygamber Kissası son çerçeve.



Foto. 31. 4. Sahne, son ara çerçeve ve soyut hayat ağacı.

Sahne 4

Yunus Peygamber dinlenmesinin ardından tekrar tebliğ olarak halkını Allah'a inanması için gönderildi (Polater, 2007: 156). Kurut başlığında kıssa dördüncü çerçevede son bulur (Foto. 30). Artık iki başlı deniz canavarında ne mask görebiliyoruz ne de gövdelerinde pullar. Alt ve tepe kısımlar daire şeklindeki süslemelerle doldurulmuştur. Fantastik canlının gövdesi küçük karelerle bezenmiştir. Burada artık kıssa bitmiş ve bu fantastik canlı tamamen ilahi bir görünüş almıştır. Bir sonraki ara çerçevenin alt kısmındaki süsleme Yunus Peygamber'in Allah'ı tespih ettiği sahnenin sonrasındaki gibi bir şekildedir. Artık soyutlaşmış bu hayat ağacının içi yine tespih tanesi şeklinde küçük dairelerle doldurulmuştur (Foto. 31). İki yanında da cenneti tasvir edebilecek birer egzotik kuş stilizasyonu yer almıştır.

Soyutlaştırılmış Öğeler

Ana çerçevelerin stilizasyonu ve burada kullanılan desenlere ait veriler bize Yunus Peygamber kıssasının sahne sahne işlendiğini gösteriyor. Buna karşın ara bölümlerin alt kısımları ana sahnelere bağlı olarak bir ilerleme gösteriyor ve burada bir stilize hayat ağacı bir soyut hayat ağacı değişerek kullanılıyor. 1. çerçeve Yunus Peygamber'in balık tarafından yutulma anıdır. Buna bağlı olarak ara bölümde stilize bir hayat ağacı ve iki yanında stilize canlılar yer alıyor. Hayat ağacının soyutlanma ihtiyacı yoktur çünkü bu sahnede olay somuttur. İkinci çerçevede Yunus Peygamberin Allah'ı tespih etmesi var, yani durum soyut bir yana evriliyor. Çünkü Yunus Peygamber bu sahnede balığın karnında simgeleniyor. Kissanın içeriğine uygun olarak bu noktada hareket durmuştur. Artık Yunus peygamberin

yaptığı hareketten ötürü pişmanlığını ve bağışlanma yakarışlarını Allah'a ulaştırmak istediği soyut süre başlamıştır. O nedenle ikinci aradaki hayat ağacı bu soyutluğu yansıtmak için sanatçı tarafından bu şekilde yansıtılmıştır. Üçüncü ara yine stilize bir hayat ağacını yansıtıyor. Çünkü bir önceki çerçevede Yunus Peygamber karadadır, yaşanan sahne yine somuttur. Dördüncü çerçevede yaratığın dokusu değişmiştir ve buna bağlı ara bölümde yine soyut bir hayat ağacı görülür. Burada ise artık durum tamamen soyuta dönüşmüştür. Çünkü kıssanın en ibretlik kısımları sona ermiştir ve her şeyin başında ve sonunda ilahi güç vardır.

Soyutlaştırılmış en temel unsurlar ise ara bölümlerin üst kısımlarındaki süslemelerdir. Burada üst üste iki temadan bahsedebiliyoruz. Ancak burada durum stilizenin ötesinde bir imgeyi yansıtıyor. Kıssanın Hristiyan varyantında Cebrail yer almıyor ancak Kur'an'daki kıssada Cebrail'in önemli bir yeri bulunuyor. Ara çerçevelerin bu kısımlarında, allt sırada duran stilize taç formu bu noktada düşündürücüdür. Yukarıda verdiğimiz islam minyatürlerinde Cebrail'in başında üç dilimli bir taç görüyoruz¹². Bu iki veri arasındaki benzerlik, bize bu öğenin Cebrail'i temsil ettiğini gösteriyor. Üstteki güneş kursu şeklindeki öge ise Cebrail'den daha üst ve yegane mertebeyi temsil ediyor.

Sonuç

İslam sanatı figüratif kültürden ziyade kendisini bitkisel ve geometrik stilizasyon dünyasında var etmiştir. Minyatür sanatı dışında figürlü anlatım daha geri planda olup zamanla daha silik bir hal almıştır. O nedenle Hristiyan sanatında görülen figüre dayalı yoğun ikonografik anlatımlar İslam sanatında hat ile ifade edilmiştir. Kur'an'dan aktarılan surelerdeki ilerleyiş hat sanatıyla tüm yapıları süsler bir vaziyettedir. Bu durumda tipografi etkileyici bir hal almış ve öyle ileri boyutlarda göze hitap etmeye başlamıştır ki figürü aratmayan bir estetiğe kavuşmuştur. Hristiyan ikonalarındaki sıralı anlatım İslam yapılarında taçkapıları, mihrapları, kornişleri, kubbeleri kapı ve pencere kanatlarını süsleyen hat sanatıyla kendini tanımlamıştır. Hattı okuyabilenler için mana derinleşirken; hattı okuyamayan için bu tipografik şaheserler karşısında sanat hissiyatı, duyarlılığı olan her gözün ayrı bir heyecan duyması kaçınılmaz bir sendromdur. El Hamra Sarayı bunu kanıtlayan Avrupa'da belki de dünyadaki önemli bir kültürel mirastır. Bu sarayı elde eden diğer bir kültürün yapıyı yerle bir etmemesindeki yegane gerçeklik, buradaki sanatın evrensel boyutta bir his uyandırmasıdır. Nitekim bu saygı, eseri Unesco Dünya mirasına dahi dahil etmiştir. Diğer yandan İslam sanatçısı da stilizasyon ve soyut yaratımlarla

¹² Konya kalesi meleklerinin başlıkları için bkz. Yaşar Erdemir, İnce Minare Taş ve Ahşap eserler Müzesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2015.

işte bu evrenselliğe ulaşmıştır. Bazen de Kur'an'da bir kıssayı bir süslemede bize yansıtma gereği duymuştur: Konumuz dahilindeki Yunus Peygamber hadisesi gibi. Burada yakaladığımız veriler ve bunların bir araya getirilmesiyle ortaya koyduğumuz konu, sanatçı tarafından hat ile pek tabii anlatılabilir. Ancak sanatçının burada sistematik bir biçimde sahne sahne bir kıssayı anlatmayı yeğlediği anlaşılıyor. O nedenle İslam'da inanç kavramının ibretlik bir kıssasını temsil eden bu olay bizi ikonografik bir çözümleme yapma yoluna götürdü. Bu çözümleme diğer yandan hat sanatında olduğu gibi stilize ve soyut bir süsleme ile sahne sahne önümüze sanatçı tarafından aktarılmıştır. Burada ejder benzeri yaratığın, balıkların, suya özgü dünyanın ve masklardan oluşan her bir öge birbirinden bağımsız değil bilakis bir kıssayı meydana getiren karakterlerdir. İslam sanatında bu tip unsurları sorgularken tek yönlü bir bakış açısıyla stilize edilmiş bu verilerin birer sembolü temsil ettiğini düşünmek geleneksel eleştiride alışıla gelmiş bir durumdur. Ancak Kurut Sütunu başlığındaki bu süsleme kompozisyonun her bir karakteri sadece kendi içinde bir sembolizmden çok bir üst sorgulama gerektiriyordu. Geleneksel bakış açısıyla eseri eleştirdiğimizde tüm sembolik verilere ilk aşamada varılabiliyordu. Bir üst sorgulama ise "bu verilerin kendi içlerindeki kombinasyonu nasıl bir bilgiye bizi götürebilecek?" sorusuydu. Bu sorgulama bizi Yunus Peygamber Kıssası bilgisine taşırken, stilize ve soyut betimlemelerin oluşturduğu sahne sahne anlatılmış ikonografik bir kompozisyonun da okunabileceğini göstermiştir.

Kaynakça

- BERENK, B. (1980). *Spätantike und Frühes Christentum*. Oldenburg: Propyläen Verlag.
- BEZALEL, N. (1979). The Sign of Jonah. *Gesta* (18), 73-76.
- BURCKHARDT, T. (2019). *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*. (T. Koç, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
- ÇELİKBAĞ, T. (2017). "Osmanlı El Yazmaları'nda Dini Konular ve Siyer-i Nebi Minyatürleri Hakkında", *Tarih Okulu Dergisi*, (32), 537-558.
- ÇEŞMELİ, İ. (2007). "Soğdlularda Sosyo-Kültürel Yapı ve Sanat, Sogdiana / 5-8. Yüzyıllar", *Mimarlık & Dekorasyon*, (161), 130-141.
- DENİKE, B. (1988). "Batı Türkistan'da Ahşap Oymalı Birkaç Abide "Batı Türkistan'da Ahşap Oymalı Birkaç Abide", (Çev. A. O. Uysal), *Vakıflar Dergisi*, (20), 29-38.
- DODWELL, C. R. (1971). *Painting in Europe 800 to 1200*. London: Penguin Books.
- EKİZ, M. (2011). "Niğde'deki Hristiyan Türk Kiliselerinde Yer Alan Ejder Figürleri: İkonografik Açıdan Bir Bakış", *Sanat Tarihi Dergisi*, 39-62.
- ERDEMİR, Y. (2015). *Konya İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- ESİN, E. (1969). "Evren (Seçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 161-183.

- GRABAR, O. (1988). *İslâm Sanatının Oluşumu*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- HARMAN, Ö. F. (2013). "Yunus", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43, 597-599.
- İNAL, G. (1971). "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresindeki Yeri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 153-184.
- KAYA, H. Ö., & OYMAN, N. R. (2018). "Farklı Kültürlerden Osmanlı Ve Ermeni Minyatür Sanatındaki Dini İçerikli Minyatürlerin Karşılaştırılması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (S.55), 371-399.
- KOÇ, T. (2018). *İslâm Estetiği*. Ankara: İSAM.
- KÖKSAL, M. A. (2011). *Peygamberler Tarihi* (Cilt 2). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- KUEHN, S. (2011). *The Dragon in Medieval East Christian and İslamic Art*. Leiden-Boston: BRILL.
- KURAN, A. (1972). "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi", *Malazgirt Armağanı* (s. 179-186). Ankara: TTK.
- LİTVİNSKY, B. A. (1996). *History of Civilization of Central Asia* (Cilt V/III). Paris: UNESCO.
- NARKİSS, B. (1979). The Sign of Jonah. *Gesta*(18), 73-76.
- ÖGEL, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. Akbank Yayınları.
- ÖNEY, G. (1967). "Niğde Hüdavend Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", *Bellekten*, 144-167.
- ÖNEY, G. (1968). "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, (2), 142-168.
- ÖNEY, G. (1969). "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Bellekten*, (130), 171-216.
- ÖNEY, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PARLA, C. (2019). "Niğde Hüdavend Hatun Türbesi'ne İkonografik Yaklaşım", *Turkish Studies Social Science*, 1007-1032.
- PAŞA, A. C. (1981). *Kıssası Enbiyâ Aleyhimusselâm ve Tevârih-i Hulefâ* (Cilt C1). İstanbul: Bedir Yayınevi.
- POLATER, K. (2007). "Kur'ân ve Kitâb-ı Mukaddes'e Göre Yunus Kıssası", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, (2), 134-161.
- Stuttgarter Psalter - Cod.bibl.fol.23*. (2020). Bibliothekservice-Zentrum Baden-Württemberg: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059> adresinden alındı
- TAŞÇI, A. (1988). "Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi", *Vakıflar Dergisi*, 47-65.
- VORONİNA, V. L. (1950). Reznœ Derevo Zarafşanskoi Dolini. *AN SSSR*(15), 210-221.
- YAKUBOVSKY, A. Y. (1950). İtori Rabot Sogdiysko-Tadjikskoy Arkeologičeskoy Ekspeditsii V. 1946-1947 gg. *MİA*(15), 13-56.
- YILMAZ, L. (2016). "Bizans Sanatında Yunus (Jonah) Ve Yunus Sembolü Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (44), 757-761.
- ZEYMAL, E. V. (1985). *Drevnosti Tadjikistana*. Duşanbe: Doniş.