Orta Çağ Endülüs Sanatından Geç Dönem Osmanlı Sanatına Yansıyan Kavramsal Meseleler ve Birtakım Terminoloji Önerileri

19th Century Revival of Andalusian Ornamental Art in the Ottoman Lands and Some Terminological Issues

Meltem ÖZKAN ALTINÖZ*

Özet

Endülüs bölgesine ait Orta Çağ İslami süsleme geleneği, 19. yüzyıldan itibaren geç dönem Osmanlı mimarisinin farklı yapı tipolojilerinde görülmeye başlar. Osmanlı mimarisinin bu son yüzyıldaki çehresini çarpıcı biçimde değiştiren söz konusu üslup aktarımı, doğrudan değil, Avrupa aracılığıyla gerçekleşir. Batılılaşmanın katalizörlüğünde Osmanlı sanatına yansıyan bu yeni formların Türkiye'deki sanat ve mimarlık tarihi yazıcılığında nasıl algılandığı, bu çalışmanın temel hareket noktasını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, literatürde genellikle 'Kuzey Afrika' veya 'Mağrib etkisi' olarak sınıflandırılan genel yaklaşımların barındırdığı teorik sorunlar ve kavramsal hatalar ele alınarak mevcut terminolojinin yerine yeni öneriler sunulacaktır. Seçili örnek yapı ve yayınlar üzerinden ilerlenecektir. Ayrıca araştırma kapsamında, uluslararası literatürde yaygın kullanılan bir Endülüs motifinin geç dönem Osmanlı mimarisindeki karşılığı tanıtılarak, şimdiye kadar yalnızca biçimsel veya genelgeçer tanımlarla geçiştirilen bu motifin ulusal yazındaki eksikliği giderilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Endülüs Sanatı, Geç Dönem Osmanlı Mimarisi, Mağrib Sanatı, Sebka Süsü.*

* Prof.Dr. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, altinozm@ankara.edu.tr, *Orcıd*: 0000-0002-0497-131X.

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0441

Abstract

The medieval Islamic decorative tradition belonging to the Andalusian region emerged in different building typologies of late Ottoman architecture starting in the 19th century. This stylistic transfer, which strikingly altered the face of Ottoman architecture in this last century, took place through Europe rather than directly. The primary departure point of this study is how these new forms, integrated into Ottoman art through the catalyst of Westernization, are understood in Turkey's art and architectural historiography. To this end, the study addresses the theoretical problems and conceptual flaws in general literature trends that typically categorize this as a 'North African' or 'Maghribi' influence and offers new terminology proposals. Additionally, the study introduces the late Ottoman architectural equivalent of an Andalusian motif widely recognized in international literature, resolving a major gap in domestic historiography for a motif previously dismissed with purely formal or superficial definitions.

Keywords: *Andalusian Art, Late Ottoman Architecture, Moorish Art, Sebka Ornament.*

GİRİŞ

İstanbul Boğazı'nın Anadolu Yakası'na inşa edilmiş olan Beylerbeyi Sarayı'nı gezerken bir Avrupalı tasarımcının kitabının sayfalarında dolaşıyor hissiyatına kapılmak tesadüfi değildir. Bu yapıda yer alan süsleme programının önemli bir kısmı adeta bir 19.yüzyıl tasarım kataloğunun mimariye uyarlamasının çeşitlemelerini sunar. Dönemin popüler tasarım çizgilerini gerek renk gerekse form bazında yansıtan Beylerbeyi Sarayı'nın, Mağribi ve Avrupa üsluplarına ev sahipliği yaptığı çeşitli kaynaklarda sıkça vurgulanmaktadır. Sadece Beylerbeyi Sarayı değil aynı zamanda bu dönemde yapılmış türbe, kapı, saat kulesi gibi farklı yapı tipolojileri üzerinde dönemin merkeze yabancıymış gibi gözüken kimi sanat üsluplarının canlanışı, Osmanlı mimarisinin bu tarihsel aralığını bir üslup çeşitliliğinin vitrini haline getirir. Geç dönem Osmanlı mimarisinde gözlemlenen üslup çoğulculuğunun arkasındaki en önemli itici güçlerden biri Batılılaşma çabalarıdır. Bu sürecin kırılma noktalarından olan Tanzimat Dönemi (1839-1856), Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi gibi reform niteliğindeki girişimlere ev sahipliği yapar. Osmanlı uyruklarının eğitim amacıyla Avrupa'nın çeşitli bölgelerine gönderilmesi meselesi, güncel çalışmalarda kapsamlı biçimde incelenmektedir (Gençoğlu 2008; Şişman 2004; Çidem 2017; 579-586, Gençoğlu 2014: 33-73; Gençoğlu 2020: 6-22, Berkant 2021: 1421-1443). İlgili literatürde belirtildiği gibi, bir taraftan Avrupa'ya talebe gönderilirken diğer taraftan yurt dışı imkânı bulamayan öğrencilerin Batı standartlarında eğitim alması hedeflenir; bu doğrultuda Avrupa›dan uzman hocalar istihdam edilir (Çidem 2017: 581).

Batı ile yaşanan yoğun kültürel etkileşim süreci, meyvelerini bu dönemde belirgin bir biçimde vermeye başlar. Avrupa'ya öğrenci gönderilmesinin bir sonucu olarak Batı tarzı eğitim anlayışının, Avrupa'da popüler olan mimarlık ile süsleme modellerinin Osmanlı mimarisine ve sanatına kaçınılmaz olarak yansıdığı, özellikle İstanbul'un değişen çehresi üzerinden net bir şekilde gözlemlenmektedir. Avrupa'da güncel olan oryantalist eğilimlerin, Avrupalı tasarımcılar ya da Avrupa'da eğitim görmüş Osmanlı tebaası öğrenciler aracılığıyla Osmanlı sanatına giriş yaptığı; sırasıyla Avrupa ve Osmanlı süzgecinden geçmiş bu oryantalist formların Osmanlı yapılarında çarpıcı görünümlere imza attığı ifade edilebilir. Bu durumun, dönemin Pan-islamist ideolojisiyle örtüşen bir zemine sahip olması nedeniyle saray tarafından da kabul gördüğü düşünülebilir (Özkan Altınöz 2014: 847).

Osmanlı sanatında beliren Endülüs yansımaları, çoğunlukla 'Mağribi etkiler' başlığı altında tasnif edilen genelleyici bir tutumla ele alınmaktadır. Endülüs ve Kuzey Afrika sanatlarındaki süslemelerin taşıdığı benzerlikler, böylesi bir genellemenin en önemli kaynakları arasında yer almaktadır. Bu genelleyici yaklaşımın, özellikle geç dönem Osmanlı sanatını araştıran uzmanların çalışmalarında belirgin biçimde ortaya çıkması, konunun müstakil bir tema olarak ele alınmasını zorunlu kılmaktadır (Saner 1998; Saner, Ar 2019; Saner 1993; Kuyulu Ersoy 2000: 279, 280; Tanman 2006: 41; Dündar 2008: 362, 447). Alanda karşılaşılan bir diğer problem ise Avrupa merkezci (eurocentric) bakış açısından beslenen genel geçer terminolojik kabullerin, doğrudan çeviriler ya da oryantalist araştırmacıların yöntemlerinin aynen sürdürülmesi yoluyla Türk sanat tarihi literatürüne girmiş olmasıdır. 'Moresk' terminolojisi ve bununla bağlantılı olarak kullanılan 'moresk sütun başlıkları' ifadeleri, bu yaklaşımın somut örnekleri arasında kabul edilebilir (Saner 1998; Dündar 2008: 447). Oryantalist bir bakış açısının uzantısı olan 'moresk sütun başlıkları', 'moresk' ve 'pseudo-moorish' tanımları, barındırdıkları kavramsal sıkıntılar nedeniyle yazının ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı şekilde ele alınacaktır. Endülüs ve Kuzey Afrika sanatlarının detaylı incelemelerinin eksikliği sebebiyle ilgili terminolojiye vakıf olunamamasından kaynaklanan karmaşa, değinilmesi gereken bir başka yapısal unsur olarak

belirmektedir. Bu bağlamda, literatürdeki ‘örgü kemer’ tanımı gibi yalnızca formu tarifleyen yaklaşımlar (Saner, Ar 2019: 129), yazının ilerleyen kısımlarında değinilecek olan asıl terminoloji bilgisinin yerini almış görünmektedir

Bu çalışma kapsamında öncelikle Endülüs ve Kuzey Afrika sanatları arasındaki bağlantı irdelenecek, ardından geç dönem Osmanlı sanatında kullanılan terminolojilerin literatürde ne şekilde birtakım kavramsal yanılgılara yol açtığı değerlendirilecektir. Dolayısıyla, sanat tarihi disiplininde tercih edilen genelleyici tanımlamaların; tarihsel, kültürel ve oryantalist bağlamda yaşanan aksaklıkların bir uzantısı olarak ‘Mağrib’ veya ‘moresk’ terminolojilerini doğurduğu çıkarımında bulunulacaktır. Metinde ele alınacak bir diğer konu ise Endülüs sanatlarının terminolojisine tam anlamıyla hâkim olunmamasının doğurduğu, yalnızca biçimi tarif eden yüzeysel yöntemlerin varlığıdır. Son olarak İslam sanatlarında ‘sebka’ olarak bilinen ve yaygın biçimde karşımıza çıkan bir terimin, geç dönem Osmanlı çalışmaları için de kullanılmasının gerekliliği vurgulanacaktır. Seçilen örnek yapı ve yayınlar üzerinden konu incelenecektir. Özetle bu çalışma, alanda yerleşik olan ve doğru kabul edilen bazı terminolojilerin sorgulamasını yaparken, yeni bakış açılarına ve terminoloji önerilerine de kapı aralamaktadır

19.yüzyıl Osmanlı Sanatına Yansıyan Bazı Kavramsal Meseleler ve Bir Terminoloji Önerisi

Müslümanların 711 yılında İber Yarımadası’nda kazandıkları askeri başarı, Batı İslam sanatının, yani Endülüs sanatının temellerini atar. Tıpkı Kubbetü’s-Sahre (691-692) örneğinde olduğu gibi, öncesine ait doğrudan bir gelişim çizgisi takip edilemeyen Kordoba Ulu Camisi (785-988), Endülüs bölgesinde bir imge yapı olarak inşa edilir (Dodds 2009: 449-470). Üst üste bindirilmiş kemer dizileri, at nalı ve çok dilimli kemerler, iç içe geçmiş kemer sistemleri ile renkli taş işçiliği gibi kendine özgü mimari ve sanatsal uygulamaları barındıran Kordoba Camisi, dünya mimarlık tarihinde müstesna bir yere sahiptir. Bünyesinde Emirlik dönemi yapısı Kordoba Camisi ile Halifelik eseri Medinatü’z-Zehra gibi gelişmiş kent örneklerini barındıran Endülüs Emevîleri dönemi, patlak veren Berberi isyanları ile son bulur (Özkan Altınöz 2022: 104).

Endülüs Emevîleri yönetiminin 11. yüzyılın ilk yarısında yıkılmasının ardından, bölgedeki merkezi siyasi yapı yerini Mülûkü’t-Tavâif adı verilen beyliklere bırakır. Bu beylikler, Hristiyanların yeniden fetih hareketi olan *reconquista* karşısında askeri ve siyasi açıdan köşeye sıkışırlar. Söz konusu hamlelerle mücadele etmekte zorlanan Taife emirleri, yaşadıkları derin siyasi kriz ortamında Kuzey Afrika’da hüküm süren Berberi kökenli devletlerin askeri yardımına ihtiyaç duyarlar. Murabıtlara açıkça yardım çağrısında bulunan bu devletlerin davetine uyan Kuzey Afrikalı kuvvetler, İberya’ya intikal etmeye başlar. Bu süreç, Kuzey Afrika kökenli hanedanların Endülüs’te inşa edilen hayli sofistike kültürel ve sanatsal ortamla doğrudan tanıştığı ve bu birikimden derin bir biçimde etkilendiği dönemin başlangıcı olur (Barrucand , Bednorz, 1992: 115, 133, 134; Hattstein, Delius 2007: 245, 252, 253).

Endülüs’te Arap elitlerin inşa ettiği kültür ve sanata kayıtsız kalamayan Berberiler, bu sanatsal dili Kuzey Afrika’ya taşır. Kuzey Afrika sanatlarının Endülüs sanatıyla tanışması ve ardından bu kaynaktan yoğun biçimde feyz alması, adeta tarihin kaçınılmaz bir seyri haline gelir. Coğrafi yakınlık da bu süreci birinci dereceden etkiler. Kısaca özetlenen bu tarihi veriler ışığında, kültürel etkileşimin güneyden kuzeye değil; İberya’dan güneye, yani Kuzey Afrika’ya doğru ilerlediğinin vurgulanması gerekir. Zira çalışmanın ilerleyen

bölümlerinde de değinileceği üzere, geç dönem Osmanlı literatüründe sıklıkla zikredilen Mağrib etkileri, Endülüs sanat ve mimarlık zevkinin kaynağını hatalı bir biçimde Kuzey Afrika'ya mal eden yerleşik yaklaşımlarla hesaplaşmak durumundadır.

Osmanlı sanatının geç dönemlerini konu alan çalışmalarda beliren temel meselelerden biri, 'Mağrib' terminolojisinin kullanımı ile ilgilidir. Mağrib, Mısır'ın batısında kalan Kuzey Afrika toprakları için kullanılan ve 'batı' anlamına gelen bir terimdir. Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde, Doğu İslam dünyasının sınırı kabul edilen Mısır'dan Atlantik Okyanusu'na kadar uzanan Kuzey Afrika bölgesi ve Güney Sahra'nın, İslam kaynaklarında Mağrib adıyla anıldığı ifade edilir. Günümüzde bu coğrafyada Libya, Tunus, Cezayir, Fas ve Moritanya devletleri bulunmakla birlikte; hangileri olduğu belirtilmeyen bazı yazarların Endülüs'ü de Mağrib'e dahil ettiği belirtilir (Harekat 2003: 314). Arapçada Cezayir ve Fas'ı içeren Mağrib terimi, Fransızcada ise Mısır hariç tüm Kuzey Afrika'yı tanımlamak için kullanılır (Barrucand, Bednorz 1992: 19). Mağrib teriminin sanat tarihi alanında sadece Kuzey Afrika için sınırlandırılması, kültürel ve sanatsal akışın yönünü doğru tespit edebilmek adına büyük önem arz eder. Mağrib sanatı Endülüs'ten etkilenmiş olsa da bu bölge, coğrafyanın yerel dinamikleriyle şekillenen, kendi kronolojisi olan ve farklı dönemsel özellikler barındıran (Beksaç 2017: 523-528), ayrı bir yapı olarak Endülüs'ten ayrışır. Literatürde, Mağrib anlatısının İber Yarımadası'nı da içine alacak şekilde genişletildiği örneklerle karşılaşılır. Örneğin bir çalışmada; Mağrib sanatının kabaca, Suriye Emevi sanatının kaynağından uzakta, yerel İspanyol ve Berberi geleneklerinden de beslenerek oluşan bir türevi olarak nitelendiği, coğrafyasının ise bugünkü Cezayir'in batısı, Fas ve İber Yarımadası'nın güneydoğusunu içine aldığı öne sürülür. Ancak ilgili yazarın bu görüşlerini hangi literatüre dayanarak ürettiği, metinde bir atıf bulunmadığı için anlaşılamamaktadır. Ayrıca söz konusu çalışmanın birçok yerinde Mağrib-Endülüs havası veya bileşeni gibi muğlak tabirler kullanılmakta (Saner 1998: 15, 18); böylelikle kronolojik olarak kültürün akış yönünü yanlış tespit eden bir anlatıya zemin hazırlanarak Endülüs sanatı Mağrib anlatısının hemen ardına eklemlenmektedir

İlgili alanda beliren bu mesele, temelde Kuzey Afrika'nın mı Endülüs'ü, yoksa Endülüs'ün mü Kuzey Afrika bölgesini etkilediği konusunun tam olarak netleştirilememesinden kaynaklanır. Kuzey Afrika'da hüküm süren ve Taife beyliklerinin askeri destek için çağırdığı Murabıtlar, İber Yarımadası'na ikinci geçişlerinde bazı bölgeleri doğrudan kendi yönetimleri altına alır. Bu süreçte Endülüs sanatından yoğun şekilde etkilenerek, mimari üretimlerinde Endülüs tarzını kullanmayı tercih ederler. Murabıtlardan sonra yarımadada söz sahibi olan Muvahhitlerin de gerek Endülüs bölgesindeki hakimiyetleri döneminde üretilen sanat eserlerinde gerekse özellikle Kuzey Afrika'daki kendi yapılarında, yoğun bir Endülüs sanatı etkisi taşıdıkları açıkça görülür. Mevcut tarihsel ve sanatsal veriler ışığında; Kuzey Afrika'dan etkilenen bir Endülüs anlatısından ziyade, Kuzey Afrika'yı doğrudan etkileyen bir Endülüs gerçeğinin altı ısrarla çizilmelidir. Dolayısıyla, literatürde ‹Mağrib etkisi› olarak nitelendirilen bazı sanatsal unsurların ‹Endülüs etkisi› şeklinde değerlendirilmesi, kültür ile sanatın tarihsel akış yönünü doğru belirlemek adına son derece mühimdir.

Gırnata Emiri V. Muhammed'in siyasi sığınma sebebiyle bir dönem Mağrib'de vakit geçirmesi ve ardından kendi tahtını yeniden kazanmasının (reclaiming) bir nişanesi olarak Elhamra Sarayı'ndaki imar faaliyetlerine girişmesi, literatürde Kuzey Afrika'nın Elhamra üzerinde belirleyici bir etkisi olduğu yönünde hatalı yorumlara yol açar. Bu süreç aslında V. Muhammed için bir geri alma ve iktidarını pekiştirme hamlesidir. Dolayısıyla buradaki yaklaşım, dönemin tersine işleyen sanatsal coğrafyasını gözden kaçıran kronolojik

bir yanılgı barındırır. Hristiyanların ilerleyişini ifade eden reconquista hareketleri neticesinde, İber Yarımadası'ndaki Müslüman egemenliğinde kalan topraklardan Kuzey Afrika'ya doğru dalgalar halinde nitelikli bir sanatçı ve usta göçü yaşanır. Hristiyan idaresi altında kalıp İslam sanatı geleneğini sürdüren Müdeccen (Mudéjar) ustalar ile Endülüslü sanatkarlar, geçtikleri Kuzey Afrika kentlerinde Merînî ve Ziyânî gibi yerel hanedanların saray, medrese ve cami inşaatlarında bizzat istihdam edilirler (Ruggles 2004: 153-172; Robinson 2012: 226-243; Giese 2016: 41-62). Dolayısıyla, Mağrib mimarisindeki niteliksel sıçramanın ve sanatsal kalkınmanın arkasındaki asıl itici güç, Kuzey Afrika'nın özgün bir üretimi değil; Endülüs kökenli ustaların bölgeye bizzat taşıdığı estetik dil ve mimari birikimdir.

Bu bağlamda Beylerbeyi Sarayı, taşıdığı sanatsal etkiler nedeniyle literatürde sıklıkla 'Mağribi' olarak tanımlanan yapıların başında gelir. Örneğin Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nin Beylerbeyi Sarayı maddesinde, yapının salon tasarımlarında Mağribi etkiler ile klasik ögelerin iç içe geçtiği ifade edilir. Mağrib anlatısının, bir başvuru eseri niteliğindeki bu kaynakta bu şekilde kaleme alınışı, sarayın üslup kökenleri hakkında okuyucuyu doğru kabul edilemeyecek bir yönlendirmeye sevk eder (Batur 1994: 209). Endülüs ve Mağrib sanatları alanındaki bu kafa karışıklığının yansıdığı bir diğer çalışma ise doğrudan Beylerbeyi Sarayı'nı konu edinen bir doktora tezinde karşımıza çıkar Bütüncül bir Beylerbeyi Sarayı anlatısını ilk defa gerçekleştirdiğini ifade eden bu tezde de genelgeçer bir bakış açısı haline gelen Mağrib anlatısının aynen devam ettirildiği gözlemlenir. Sarayın iç mekân dekorasyonunun anlatıldığı bir bölümde yer alan, 'Geleneksel ve Doğulu dekoratif elemanların da katılımıyla vurgulanan Oryantalist yaklaşım, Mağrib-Endülüs kaynaklı moresk motifler ve sarı, kırmızı, maviden oluşan canlı renklerle sergilenmiştir' ifadesi özellikle dikkat çeker. Söz konusu yaklaşımın, tarihsel ve kültürel açıdan iki temel noktada birtakım sorunlara yol açtığını vurgulamak gerekir. Bu sorunlardan ilki, 'Mağrib' terminolojisinin 'Endülüs' teriminden önce kullanılmasıdır. Endülüs'ü adeta Mağrib sanatının bir devamı niteliğinde algılatan bu durum, aynı zamanda kronolojik bir hatayı besler. Tezin bir çok sayfasında söz konusu kullanım devam eder (Dündar 2008: 362, 364-367 v.d.). Dolayısıyla literatürdeki bu tarz çalışmalar, Beylerbeyi Sarayı'nın süsleme kökenleri hakkında yapılan eksik ve hatalı gözlemler nedeniyle anakronik yaklaşımları sürekli olarak yeniden üretir.

Alanda karşılaşılan bir diğer sıkıntılı terminoloji kullanımı 'moresk sütun başlıkları' ifadesidir. On dokuzuncu yüzyıl mimarisi söz konusu olduğunda başvuru kaynağı olarak kabul edilen kimi eserlerin (Saner, 1998), oryantalist bakış açısından köklenen tanımlamalar silsilesi ürettiğini fark etmemek kaçınılmazdır. 'Moorish' kelimesinin alternatifi olarak kullanılan 'moresk' terimi, Eldem'in yazılarında da yoğun biçimde görülür (Eldem, 2018: 98). Fransızcada kullanılan 'moresk' terminolojisi, İspanyolcadaki 'morisco' kelimesinden bu dile geçer; 'morisco' ise özünde 'Moor' (Mağribi) kelimesinden türer. Söz konusu ifadenin yalnızca kitaplarda değil, doktora seviyesindeki çalışmalarda da kendine yer bulduğunu; hatta Elhamra Sarayı'ndaki sütun ve stünce başlıkları için dahi 'moresk sütun başlıkları', 'moresk başlıklı sütunceler" tanımının kullanıldığını okumak mümkündür. 'Moresk motif' kullanımı tezde bir hayli yaygındır (Dündar, 2008: 371, 447, 448, 449 v.d.). Beylerbeyi Sarayı'nın mekânsal analizini konu alan bir doktora tezinde tercih edilen 'moresk' tanımlaması, oryantalist üslubun hâkim olduğu bir mimarlık tarihi yazımının yansımalarını açıkça sunar. İlgili tezde, 'Odanın duvar kalem işleri, Moresk tarzda olup, renkleri; kırmızı, mavi, yeşil üzerine altın sarısı ve yapraklardır' ifadesi yer alır (Gök, 2022: 131). Bu tür ifadeler, birçok lisansüstü tez çalışmasının, uluslararası

literatürden ödünç alınan oryantalist yaklaşımlara dayalı terminolojileri her defasında yeniden üreterek, bir kısır döngünün fitilini ateşleyerek alandaki yeni araştırmacılara aktarmaktadır.

Moors, aslında Avrupa literatüründe Endülüs ve çoğunlukla Kuzey Afrika kökenli kişileri tanımlamak için kullanılan, görece aşağılayıcı (pejoratif) bir ifadedir. Moor, kelime anlamı itibariyle Yunancadan geçen ve 'Mauros' kelimesinden türeyen, 'koyu' anlamına gelen bir tanımdır. Siyahilerden ayırt etmek amacıyla 'koyu tenli' anlamında ilk defa Lucian tarafından kullanılır (Barrucand, Bednorz 1992: 19). Dolayısıyla baldırı çıplak veya kara derili gibi tanımlara da karşılık gelen bu ifade, bir etnisiteyi küçümseyen, dolayısıyla oryantalist bir bakış açısını çarpıcı biçimde ortaya koyan bir altlığa sahiptir. Batı sanat tarihinde, Avrupa merkezci bakış açısının bir yansıması olarak bu isimle kitaplar yazılmaktadır. Batı'da kullanılagelen bu terminolojinin aynen sorgulamadan alınması problemli bir durumdur. Dolayısıyla, Avrupa merkezci (eurocentric) bakış açılarından beslenen 'moresk sütun başlığı' terminolojisi yerine, 'Endülüs tipi sütun başlığı' veya 'Elhamresk(Alhambresco) Elhamravari sütun başlığı' tanımının kullanılmasının çok daha uygun bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir.

Elhamravari üslup kullanımıyla dikkatleri üzerine çeken, ancak literatürde moorish üslubu tanımlamasıyla açıklanan yapılardan bir tanesi, İstanbul'da yer alan Abdülaziz'in en önemli vezirlerinden olan Fuad Paşa'nın türbesidir. Fuad Paşa Türbesi'nin süsleme programı açıklanırken kullanılan pseudo-Moorish/sahte moorish at nalı kemer/yalancı Moresk ifadeleri dikkat çeker (Tanman 2006: 41,42). Fuat Paşa türbesinde karşılaşılan Moresk başlıklar mevzusu bir referans yayın olan Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'ne dâhil edilmiş Fuad Paşa maddesinde de görülebilir (Saner 1994: 341). Aslında Fuad Paşa türbe cephesi tam anlamıyla eklektik bir davranışı sunmakla birlikte ciddi bir Endülüs süsleme programının soyutlayıcı karakterini Avrupa sanatının quatrefoil olarak bilinen dört yaprak motifinin kullanımıyla birleştirir. Bu cephe anlatısında modernizasyonu yapılan Endülüs süsleme motifi ise sebkadır. Sebka süsünün yapı üzerinde Avrupalı formlarla birlikte yapılan modernizasyonu; bu yapıyı Osmanlı Sanatının en çarpıcı geç dönem örnekleri arasına dahil eder.

Bir ağ bezeme yöntemi olan sebka süsü, ilk defa Orta Çağ Endülüs Emirliği ve akabinde Taife dönemi olarak bilinen beylikler evresinde kullanılmaya başlar (Giese, Braga 2021: 431-459). Motif, asıl gelişimini Müdeccen (Mudéjar) sanatında ve Nasridler Dönemi (Ben-i Ahmer Devleti / 1232-1492) eserlerinde tamamlar. Elhamra Sarayı, bu motifin uygulama alanına dair mükemmel bir örnek sunar. Dolayısıyla, Endülüs bölgesinde şekillenen sebka süsünün zamanla Kuzey Afrika'ya doğru ulaştığını belirtmek gerekir. Bir diğer ifadeyle sebka süsü, süreç içerisinde gerek İbero-Endülüs gerekse Kuzey Afrika sanatlarının ortak bir beğenisi haline gelir. Uygulama alanı son derece çeşitli olan sebka süsünün, Hristiyan toplumlar tarafından da Orta Çağ'dan modern döneme kadar geçen sürede bir İslam sanatı kültürleşmesi (akültürasyon) unsuru olarak tercih edilmesi, motifin zamanla çok farklı görünümler kazanmasına ve geç dönemler söz konusu olduğunda yer yer soyutlaştırılmasına yol açar (Görseller 1-4).



Görsel 1. Elhamra Sarayı'ndan dekorasyon örnekleri, Owen Jones kitabından (Jones,2010)



Görsel 2. Elhamra Sarayı'ndan *sebka* süsü örnekleri **(**© *Meltem Özkan Altınöz***)**



Görsel 3. Elhamra Sarayı'ndan *sebka* süsü örnekleri **(**© *Meltem Özkan Altınöz***)**



Görsel 4. Fuat Paşa Türbesi süslemeleri **(**© *Meltem Özkan Altınöz***)**

Mağrib etkileri konusu, farklı bir yapı tipolojisi sunan İzmir Saat Kulesi'ni ele alan bir yayında dikkat çeker. Konak Meydanı'nda yer alan İzmir Saat Kulesi, Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışının yirmi beşinci yılı anısına, 1901 yılında tasarlanır. Haç plan şemasında, yirmi beş metre yüksekliğinde olan kule dört katlıdır. Açık bir meydanda yer alan yapının mimari algısı, güçlü bir oryantalist etkiyi hissettirir. Haçın dışa doğru çıkıntı yapan kolları, at nalı kemerlerin varlığıyla gösterişli bir mekânsal okuma sunar. İzmir Saat Kulesi süslemelerinin tanımlandığı bu yayında, silindirik sütunların moresk başlıklarından bahsedilir. Osmanlı sanatına yabancı bulunan bu etkilerin kaynağı, ilk olarak Kahire, Fatimi ve Memlük yapılarında aranır; daha sonra ise Endülüs'ten bahsedilir. Dolayısıyla, yukarıda Beylerbeyi Sarayı'ndan bahsedilen noktada değinilen anakronistik durum, İzmir Saat Kulesi açıklanırken de görülmektedir (Kuyulu Ersoy, 2000: 279, 280). Araştırmacının 'Mağribi etkiler' olarak genelleştirildiği formlardan biri, aslında sebka süsüdür. Bu yapıda sebka bezeme, kulenin üçüncü katına denk gelen gövde üzerinde yer alır. Bir ağ bezeme yöntemi olarak sebka, kule gövdesinin tamamını sarmaktadır. Bu haliyle Endülüs sanatı ile doğrudan bağ kuran çokgen gövdeli yapının üzerindeki sebka süslemeleri, yalnızca at nalı açıklıklı nişler ile ay-yıldız motiflerinin varlığıyla kesintiye uğrar (Görsel 5).



Görsel 5. İzmir Saat Kulesi Süsleme Detayları (© *Meltem Özkan Altınöz*)

Sebka motifinin varlığına, 'Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones'un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri' başlıklı araştırma makalesinde de rastlanmaz. Bu yazı bağlamında Owen Jones ve Elhamra'nın, Beylerbeyi Sarayı'nın dekorasyonuna olan etkileri incelenir; bu inceleme neticesinde Owen Jones'un kitabından alınan levhalar, Beylerbeyi dekorasyonunda karşımıza çıkan duvar süslemeleriyle karşılaştırılır. Makalede, Beylerbeyi Sarayı'nda görülen süslemelerden biri için tercih edilen 'örgü kemer' terminolojisi özellikle dikkat çeker "*Örgü-kemer Vezir Odası'nın tavan bezemesinde büyükçe dikdörtgen çerçeveli alanlar içinde merkezdeki buketlere iki yandan eşlik eden mavi zeminli birer motif bulunmaktadır. Mavi Salon'un merdiven alanındaki büyük panoda da, iki yandaki düşey bordürlerde yine mavi zeminle belirtilmiş olarak bu motif dizilmektedir. Aynı motifle sarayın birçok başka dekorasyon yüzeyinde de karşılaşılmaktadır. Motifin bağımsız ve iri iki örnekle büyük düşey bir pano yüzeyindeki uygulaması 25 Numaralı Oda'da yer almaktadır. Bu kompozisyonda açık renk konturla belli edilmiş olan, biri dik, diğeri baş aşağı konumda iki motif ortada düğümlenmiştir. Hem motiflerin içi hem de motiflerle panonun dikdörtgen çerçevesi arasında kalan alanlar ağırlıklı olarak kırmızı zeminli rumilerle doldurulmuştur.* (Saner, Ar 2019:129*)* Aslında makalede tarif edilen motifler *sebka* süsüdür (Görseller 6-7).



Görsel 6. Beylerbeyi Sarayı, 25 No'lu Oda duvar süslemeleri. (Dündar, 2008: 594)



Görsel 7. Beylerbeyi Sarayı, 25 No'lu Oda duvar süslemeleri. (Saner, Ar, 2019: 129)

Sebka süslemeli bir diğer örnek ise İstanbul'daki Harbiye Nezareti'nin giriş kapısıdır. Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilen ve bugün İstanbul Üniversitesi'nin simgesi haline gelen bu yapı, 1865 senesinde Fransız mimar Bourgeois tarafından ana kapı ve iki yanına birer köşk şeklinde tasarlanır. Başlangıçta tasarım planlandığı gibi tam olarak gerçekleştirilemese de Harbiye Nezareti Ana Kapısı, mimarlık tarihindeki yerini alır (Altun 1991: 365; Saner 1998: 75). Yapının tasarımı, yurt dışına eğitime gönderilen Bekir Paşa veya onun bağlantıda olduğu İtalyan mimar Gaspare Fossati ile ilişkilendirilir (Can 1994: 550-551). Son dönem araştırmalarında ön plana çıkan mimar Bourgeois, 1844-1852 yılları arasında École des Beaux-Arts de Paris'te eğitim alır ve dönemin Avrupa mimarlık kültürüne, yeni moda mimarlık yaklaşımlarına son derece aşinadır (Eldem 2018: 98). Kapı, anıtsal kemerli ve birbirine bitişik üç bölüm halinde kurgulanır; ana girişler merkezde büyük bir kemer açıklığı, iki yanda ise daha küçük kemer açıklıklarıyla oluşturulur. Büyük kemer hafif sivri, at nalı formunda ve çift kademeli olup, pembe ve beyaz taşların dönüşümlü olarak dizilmesiyle inşa edilir. Turkish Studies'de yayınlanan bir makalede, Harbiye Nezareti Kapısı için 'Neo-klasik-Endülüs-Mağrib etkilerinin görüldüğü kapıda, eklektik ve oryantalist üslup hakimdir' tespiti yapılır (Bilecik 2018). Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nin Harbiye Nezareti Binası'nı konu alan maddesinde ise 'Mağrib kökenli at nalı kemerli pencere' ifadeleri dikkat çeker (Can 1994: 551). Harbiye Nezareti Kapısı'nın anıtsal bir taç kapı şeklinde tasarlanmış gösterişli görünümüne damgasını vuran asıl bezeme, sebka olarak tanımlanan şebeke süsleme programından başka bir şey değildir. Günümüzde Profesörler Evi olarak hizmet veren ve bu giriş kapısının yanında konumlanan doğudaki Şehzadeler Köşkü, ana kapı kadar anıtsal olmasa da özgün bir sebka süsü yorumunu cephesinde dikkat çekici bir biçimde barındırır (Görseller 8-9).



Görsel 8. Harbiye Nezareti Giriş Kapısı (© *Meltem Özkan Altınöz*)



Görsel 9. İstanbul Üniversitesi Profesörler Evi Kaynak: https://www.istanbul.edu.tr (Başar Uzun, Mete Aldıraklı, Emine Ashi)

Değerlendirme ve Sonuç

Osmanlı sanatının geç dönemlerinin oryantalist bir etki altında kaldığı ve Mağribi etkiler gösterdiği, sanat tarihi literatüründe sıklıkla karşılaşılan genel bir saptamadır. Endülüs sanatını Mağribi etkiler potası içinde eriten bu yaklaşımın olası kaynakları arasında; İber Yarımadası ile Kuzey Afrika arasındaki sanatsal karşılaşma zemininin tam olarak anlaşılamaması ve kültürel akışın yönünün doğru tespit edilememesi yer alır. Osmanlı sanat tarihi yazıcılığında sıkça tekrarlanan Mağrib sanatı vurgusunun, Endülüs sanatının kaynaklık etme durumunu ikinci plana ittiği, tarihsel akışı tersine çevirdiği ve dolayısıyla anakronik bir yaklaşımı beslediği görülür. Avrupa'dan ithal edilen İslami formlar, sanılanın aksine Avrupa'nın Mağrib etkisinde olmasından değil, doğrudan Endülüs sanatının

tesirinde kaldığı bir dönemden beslenir. Bu tarihsel ve kültürel gerçeğin hatırlanması, dönemi ve üslupları çalışan araştırmacılar için büyük önem taşır.

Ayrıca oryantalist bakış açısının, kullanılan kimi terimler aracılığıyla sanat tarihine sızarak, 'moresk sütun başlıkları' örneğinde olduğu gibi oryantalist tavırları sürekli yeniden ürettiği ve bu okuma tekniklerini yeni nesil araştırmacılara aktardığı açıkça gözlemlenir. Bu yerleşik bakış açısının; 'Endülüs tipi sütun başlığı', 'Elhamresk-Elhamravari sütun başlığı' veya 'Pan-Endülüs sanatı' gibi birtakım yeni terminolojik önerilerle dengelenmesi gerekir. Benzer şekilde, bir ağ bezeme yöntemi olan ve uygulama alanı son derece çeşitlilik gösteren sebka süsü, oryantalist yapılardaki varlığı çoğunlukla fark edilememiş süsleme programlarının başında gelir. Endülüs sanatının en temel bezeme unsurlarından biri olan sebkanın, Hristiyan toplumlar tarafından Orta Çağ'dan modern döneme kadar geçen süreçte bir İslam sanatı kültürleşmesi (akültürasyon) unsuru olarak kullanıldığı ve Osmanlı sanatına da Avrupa aracılığıyla girdiği anlaşılmaktadır. Sebka süsü, geç dönem Türk-İslam sanatı çalışmalarında genellikle Mağribi etkiler, Endülüs etkisi, oryantal süsleme veya bazen 'örgü kemer sistemleri' olarak yalnızca kültürel ve biçimsel düzeyde tarif edilir. İslami bir arka plana sahip olduğu için payitahtta da kabul gören ve birçok yapıda karşımıza çıkan sebka süsü, geç dönem Türk-İslam sanatları terminolojisine mutlaka yerleşmesi gereken köklü bir terimdir.

Özetlemek gerekirse; geç dönem Osmanlı mimarisini ele alan sanat tarihi disiplininde, oryantalist bakışın ürettiği kavramlarda büyük aksaklıklar görülürken, sebka süsü örneğinde somutlaşan biçimsel kabullerde de ciddi terminolojik sorunlar yaşanmaktadır. Çalışma boyunca detaylandırılan bu mevcut sorunların aşılması ve önerilen yeni terminolojik çerçevenin literatürde karşılık bulması için, alanda araştırma yapan sanat tarihçilerinin mevcut anlatıları eleştirel bir zemin üzerinden ilerletmeleri disiplinin geleceği açısından büyük önem arz etmektedir

Kaynakça

Altun, A. (1991). "Bâb-ı Seraskerî-Mimari". *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.4, s. 364-365, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Barrucand, M. & Bednorz, A. (1992). *Moorish Architecture in Andalusia*, Taschen Publishers, Italy.

Batur, A. (1994). "Beylerbeyi Sarayı". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2. Cilt, s. 206-210.

Beksaç, E. (2017). "Mağrib İslam Mimarisi", *Yeni Türkiye*, cilt: XXIII, sayı: 97, Diyanet Vakfı Yayınları, s. 523-528.

Berkant, C. (2021). "Geç Osmanlı Dönemi'nde Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne Eğitim Almaya Giden Öğrenciler Üzerine Bir Araştırma", *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2, Ekim|October, s. 1421-1443.

Bilecik, G. (2018). "Ayverdi Haritası'nın Işığında Dâire-i Umûr-ı Askeriye ve Bağlı Yapılar", *Turkish Studies*, Cilt 13/3, Kış 2018, s. 137-161.

Can, C. (1994). "Harbiye Nezareti Binası." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.3, s. 550-551, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Çidem, M. (2017). "Tanzimat Döneminde Avrupa'ya Öğrenci Gönderme Sürecinde Ortaya Çıkan Sorunlar", *The Journal of Academic Social Science Studies*, N.57, s. 579-586.

Dodds, J. (2009). "Endülüs Sanatları", ***İstem 14***, (çev. Ahmet Gedik), s. 449-470.

Dündar, M. (2008). *Beylerbeyi Sarayı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.

Eldem, E. (2018). "The Ottomans and the Alhambra: Inspiration or Ignorance?", *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Perspective*, (eds. Francine Giese ve Ariane Varela Braga), Bern: Peter Lang, s. 97-110.

Gençoğlu, M. (2008). *Osmanlı Devleti'nce Batı'ya Eğitim Amacıyla Gönderilenler (1830-1908) – Bir Grup Biyografisi Araştırması-*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

Gençoğlu, M. (2014). "Sultan II. Abdülhamid'in Yurtdışı Eğitim Politikası", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (2), s. 33-73.

Gençoğlu, M. (2020). "Osmanlı Devleti'nde Yurtdışı Eğitimin Öncüleri (1830-1839)", Cilt: 3, S: 2, Mayıs *ESOGÜ Tarih Dergisi*, s. 6-22.

Giese, F. (2016). "The Myth of the Mudéjar: Architectural Exchanges between North Africa and the Iberian Peninsula", *Journal of North African Studies*, 21(1), s. 41-62.

Giese, Francine & Varela Braga, Ariane. (2021). "The Hybridization of Sebka Ornament", *Mudejarismo and Moorish Revival in Europe Cultural Negotiations and Artistic Translations in the Middle Ages and 19th-century Historicism*, LEIDEN | BOSTON, s. 431-459.

Gök, M. (2022). *Beylerbeyi Sarayı'nın Mekânsal Analizi: Özellikle 19 Numaralı Oda İçin İyileştirme Önerileri*, Mimarlık Anabilim Dalı, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Doktora Tezi, İstanbul.

Harekât, İ. (2003). "Mağrib", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.27, s. 314-318, İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi Yayınları.

Hattstein, M. & Delius, P. (2007). ***İslam Sanatı ve Mimarisi***, (trans. Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayınları: İstanbul.

Jones, O. (2010). *The Grammar of Ornament*, Herbert Press, London.

Kuyulu Ersoy, İ. (2000). "İzmir Saat Kulesi", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 4(2), s. 277-287.

Özkan Altınöz, M. (2014). "19.yy Osmanlı Mimarisindeki Oryantalizmin Endülüs Kaynağı ve Sirkeci Garı›nın Değerlendirilmesi", *Turkish Studies*, Sayı 9/10 Güz 2014, s. 837-852, Cilt 9/10 Sonbahar, s. 837-852.

Özkan Altınöz, M. (2022). "International Relations and Creating Caliphal Image in the Palace of Medinat'al Zahra in Andalusia", *Seleucia(XII)*, s. 95-110.

Robinson, C. (2012). "Nasrid Granada and Marinid Fez: Artistic Intersections in the Fourteenth Century", *Art History*, 35(2), s. 226–243.

Ruggles, D. F. (2004). "The Alhambra in the Fourteenth Century: A Story of Two Sultans", *Muqarnas*, 21, s. 153-172.

Saner, T. & Ar, B. (2019). "Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones'un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri", *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, sy. 17 (Temmuz): s. 123-137.

Saner, T. (1993). "19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde Elhamra'nın Payı", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, (haz. Z. Rona), İstanbul.

Saner, T. (1994). "Fuad Paşa Türbesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.3, s. 341-342, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Saner, T. (1998). *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, İstanbul.

Şişman, A. (2004). *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Tanman, B. (2006). "Nineteenth-Century Ottoman Funerary Architecture: From Innovation to Eclecticism", *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, (edit. Doris Behrens-Abouseif & Stephen Vernoit), s. 37-45.

Web Kaynakları:

istanbul.edu.tr