

T.C.
NEVŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SOSYOLOJİK AÇIDAN DİN SANAT İLİŞKİSİ
(NEVŞEHİR ÖRNEĞİ)**

Yüksek Lisans Tezi

Rabia ÜNLÜ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Nevşehir

2012

T.C.
NEVŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SOSYOLOJİK AÇIDAN DİN SANAT İLİŞKİSİ
(NEVŞEHİR ÖRNEĞİ)**

Yüksek Lisans Tezi

Rabia ÜNLÜ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Nevşehir

2012

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Rabia Ünlü, 2012

Sevgili eşime ve kızıma....

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referansa gösterdiğimi belirtirim.

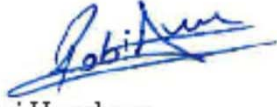
Rabia ÜNLÜ

İmza:



KILAVUZA UYGUNLUK ONAYI

"Sosyolojik Açıdan Din Sanat İlişkisi" adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan
Rabia ÜNLÜ



Danışman
Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER



Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER
Sosyoloji Ana Bilim Dalı Başkanı

Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER danışmanlığında **Rabia Ünlü** tarafından hazırlanan “Sosyolojik Açıdan Din-Sanat İlişkisi (Nevşehir Örneği)” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalında **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

28 /12 / 2012

JÜRİ:

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER

Üye: Yrd. Doç. Dr. Hulusi YILMAZ

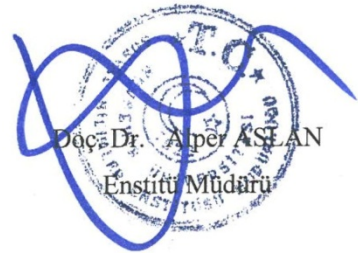
Üye: Prof. Dr. Mustafa Servet AKPOLAT



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun 28.01.2013 tarih ve 2013.0301 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

28.01.2013



Doç. Dr. Alper ASLAN
Enstitü Müdürü

ÖZET

SOSYOLOJİK AÇIDAN DİN SANAT İLİŞKİSİ (NEVŞEHİR ÖRNEĞİ)

Rabia ÜNLÜ

Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Aralık 2012
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER

Bu çalışmada, Sosyolojik Açıdan Din ve Sanat ilişkisi incelenmiştir. Tarihi bir gerçek olarak din ve sanat birbirini etkileyen iki önemli olgudur. Din ve sanatın birleşim noktasının inanç ve duygu oluşu tarihi süreç içerisinde her iki olguyu aynı platforma taşımış ve kültürel değerlerin oluşmasına neden olmuştur.

Nevşehir Göreme Açık Hava Müzesinde yer alan “Karanlık Kilise” ve Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi içerisindeki “Kurşunlu Camii” çalışma konusu olarak seçilmiştir. Nevşehir ilindeki bu iki dini mekân ve buralardaki resim ve süslemeler sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Dini inanç ve değerlerin sanatı etkilediği gibi sanatın da dini algılamaları etkilediği görülmüştür.

Anahtar Kavramlar: Sosyoloji, din, sanat, cami, kilise, Nevşehir, Kurşunlu Camii, Karanlık Kilise.

ABSTRACT

THE RELATION BETWEEN RELIGION AND ART FROM THE SOCIOLOGICAL ASPECT (A SAMPLE FROM NEVŞEHİR)

Rabia ÜNLÜ

Nevşehir University, Institute of Social Sciences, Department of Sociology

Master's Degree ,December 2012

Consultant: Assist. Prof Hasan YAVUZER

In this study, the relation between religion and art has been researched. In the course of history religion and art have always been two important phenomena which affect each other. Since belief and emotion are the common points of religion and art, they met in many platforms and formed cultural values throughout history.

“Dark Church”, in Nevşehir Göreme Open Air Musuem, and “Kurşunlu Mosque” ,in Nevşehir Damat İbrahim Paşa Complex, have been chosen as the subject of the study. These two religious places and the pictures and the decorations there have been approached from a sociological point of view. As a result, it is observed that while religious beliefs and values affect art, the vice versa can also be possible.

Key Words: Sociology, religion, art, mosque, church, Nevşehir, Kurşunlu Mosque, Dark Church.

ÖNSÖZ

Sosyolojik Açıdan, Din ve Sanat İlişkisinin incelendiği bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, kavramsal çerçeve içinde, din ve sanat olgusuna genel bir bakış üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda sosyolojik açıdan din, din ve toplum ilişkisi hakkında bilgi verilmiştir. Sosyolojik bir olgu olarak sanat ve sanatın toplumsal yaşamdaki yeri ve önemi de yine bu bölümde ele alınmıştır. İkinci bölümde, din ve sanat konu başlığı altında, din ve sanat ilişkisi, dinde sanatın yeri ve önemi, dinin sanata, sanatın dine olan etkisi ve ilahi dinlerde görülen sembollerin anlamları hakkında açıklamalar yapılmıştır. Üçüncü bölümde tarihi dönemler göz önünde bulundurularak Nevşehir ilinin tarihçesi hakkında bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde Nevşehir merkezde yer alan Kurşunlu Camii ile Göreme Beldesinde yer alan Karanlık Kilisedeki dinsel sembol ve ifadelerin sanatsal olarak betimlenmeleri örneklerle açıklanmıştır. Beşinci ve son bölümde ise elde edilen veriler, sosyolojik bir bakış açısıyla yorumlanmıştır.

Konunun belirlenmesi ve çalışmanın her safhasında katkılarını esirgemeyen ve bu çalışmanın gün yüzüne çıkmasında büyük emekleri olan değerli danışman hocam, Sayın Yrd. Doç. Dr. Hasan YAVUZER'e teşekkürü bir vefa borcu olarak kabul ediyorum. Ayrıca katkılarını gördüğüm hocalarım, Prof. Dr. Mustafa Servet Akpolat, Doç.Dr. Fatih Başbuğ, Yrd. Doç. Dr.Hulusi Yılmaz ve Yrd. Doç.Dr. A. Burak Kahraman ile Karanlık Kilisenin fotoğraflarının temin edilmesinde katkı sağlayan Nevşehir Müze Müdürü Murat Gülyaz'a çok teşekkür ederim.

Özel bir teşekkürüm de çalışma boyunca maddi ve manevi her türlü desteğini benden esirgemeyen sevgili eşim Yusuf Barbaros ve kızım Ceren içindir.

SOSYOLOJİK AÇIDAN DİN SANAT İLİŞKİSİ (NEVŞEHİR ÖRNEĞİ)

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	i
KILAVUZA UYGUNLUK ONAYI.....	ii
ONAY	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	x
ŞEKİL LİSTESİ.....	xii

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu.....	1
Araştırmanın Amacı	1
Araştırmanın Önemi.....	2
Araştırmanın Metodu.....	2
Araştırmanın Evren ve Örneklemi	3
Varsayım.....	3

I. BÖLÜM

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Din Olgusuna Genel Bir Bakış.....	4
1.1.1. Din Kavramı	4
1.1.2. Sosyolojik Açından Din.....	6
1.1.3. Din ve Toplum	7
1.2. Sanat Olgusuna Bir Bakış	9
1.2.1. Sanat Nedir?	9
1.2.2. Sosyolojik Bir Olgu Olarak Sanat	11

1.2.3. Sanatın Toplumsal Yaşamdaki Yeri.....	14
--	----

II. BÖLÜM

2. DİN VE SANAT

2.1. Din ve Sanat İlişkisi.....	20
2.1.1. Dinde Sanatın Yeri ve Önemi	20
2.1.2. Geçmişten Günümüze Din ve Sanat.....	21
2.1.3. Din Olgusunun Sanatsal İfade Edilişi	24
2.1.3.1. Mitler, Ayinler ve Semboller.....	24
2.1.4. İlahi Dinlerde Görülen Semboller.....	26
2.1.4.1. Yahudilik’de Görülen Sembol.....	26
2.1.4.2. Hıristiyanlık da Görülen Semboller.....	29
2.1.4.3. İslamiyet’te Görülen Semboller.....	32

III. BÖLÜM

3. DİNSEL AÇIDAN NEVŞEHİR İLİNİN TARİHÇESİ

3.1. Nevşehir Tarihine Genel Bir Bakış.....	37
3.1.1. Hıristiyanlık Öncesi Dönem.....	38
3.1.2. Hıristiyanlık Dönemi.....	40
3.1.3. İslamiyet Dönemi.....	42

IV. BÖLÜM

4. SOSYOLOJİK AÇIDAN DİN VE SANAT İLİŞKİSİ (NEVŞEHİR ÖRNEĞİ)

4.1. Yahudilik ve Sanat	44
4.2. Hıristiyanlık ve Sanat	45
4.2.1. Hıristiyanlıkta Dini Mimari ve Sanat.....	46
4.2.1.1. Freskolar, İkonolar, İmgeler ve İbadet.....	46
4.2.1.2. Nevşehir, Karanlık Kilise ve İkonografisi.....	49
4.2.1.2.1. Karanlık Kiliseden Sahneler.....	51
4.3. İslam ve Sanat	100
4.3.1. Hüsn-ü Hat, Bezeme, Tezhip, Minyatür ve Ebru.....	106

4.3.2. Nevşehir’de Lale Devri ve Sanat.....	112
4.3.3. Nevşehir Kurşunlu Camii (Camii Kebir).....	115

V. BÖLÜM

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	153
KAYNAKÇA	157
SÖZLÜK.....	166
EKLER	
Ek 1: Kapadokya Kronolojisi.....	169
Ek 2: Nevşehir Haritası.....	170
Ek 3: Karanlık Kilise Planı.....	171
Ek 4: Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi Planı.....	172
Ek 5: Kurşunlu Camii (Cami Kebir) Planı.....	173
ÖZGEÇMİŞ	174

FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa No

“Fotoğraf 1:” Yedi Kollu Şamdan.....	28
“Fotoğraf 2 :” Hilal.....	33
“Fotoğraf 3 :” Kabe.....	33
“Fotoğraf 4:” İstanbul, Süleymaniye Camii.....	35
“Fotoğraf 5:”Nevşehir, Göreme Açık Hava Müzesi-Karanlık Kilise.....	49
“Fotoğraf 6-7:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Meryem’e Müjde Sahnesi.....	52
“Fotoğraf 8:” Nevşehir , Karanlık Kilise-Beytullahim’e Yolculuk Sahnesi.....	54
“Fotoğraf 9:” Nevşehir, Karanlık Kilise-İsa’nın Doğumu Sahnesi.....	56
“Fotoğraf10:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Üç Müneccim Kralın Tapınması.....	58
“Fotoğraf 11:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Vaftiz Sahnesi.....	60
“Fotoğraf 12:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Lazarus’un Dirtilmesi Sahnesi.....	62
“Fotoğraf 13:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Başkalaşım; Metamorfosis Sahnesi.....	64
“Fotoğraf 14:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Kudüs’e Giriş Sahnesi.....	66
“Fotoğraf 15:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Son Akşam Yemeği Sahnesi.....	68
“Fotoğraf 16:” Nevşehir , Karanlık Kilise-Yahudanın İhaneti Sahnesi.....	73
“Fotoğraf 17:” Nevşehir, Karanlık Kilise-İsa’nın Çarmıha Gerilmesi Sahnesi.....	76
“Fotoğraf 18:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Kadınlar Boş Mezar Başında Sahnesi....	80
“Fotoğraf 19:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Hz.İsa’nın Göğe Çıkışı Sahnesi.....	83
“Fotoğraf20:” Nevşehir,Karanlık Kilise-Hz.İsa’nın Göğe Çıkışı Sahnesi (Detay)..	84
“Fotoğraf 21:” Nevşehir, Karanlık Kilise- Hz.İsa’nın Cehenneme İnişi Sahnesi....	85
“Fotoğraf22:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Deisis (Son Yakarış) Sahnesi.....	87
“Fotoğraf 23:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Pantokrator İsa Sahnesi.....	89
“Fotoğraf 24:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Havarilerin Takdisi ve Görevlendirilmesi Sahnesi.....	92
“Fotoğraf 25:” Nevşehir, Karanlık Kilise-İbrahim Peygamber'in Misafirperverliği Sahnesi.....	93
“Fotoğraf 26:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Üç Yahudi Gencin Yakılması Sahnesi...95	
“Fotoğraf 27:” Nevşehir, Karanlık Kilise-İncil yazarları, Yahya, Markoz,.....	99
“Fotoğraf 28:” Nevşehir ,Karanlık Kilise-İncil yazarları, Mattheus, Lukas.....	99
“Fotoğraf 29:” Bursa, Ulu Camii-Hat Süslemesi.....	107
“Fotoğraf 30”: Edirne, Selimiye Camii-Kubbe Süslemesi.....	109
“Fotoğraf 31:” Nevşehir, Kurşunlu Camii.....	115

“Fotoğraf 32:”Nevşehir, Kurşunlu Camii- Kuzey Batı Ana Giriş Kapısı	119
“Fotoğraf 33:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Kuzey Batı Ana Giriş Kapısı Kitabesi (Detay).....	120
“Fotoğraf 34:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Güney Avlu Kapısı.....	123
“Fotoğraf 35-36:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Güney Avlu Kapısı Yanındaki Çeşme (Detay)	124
“Fotoğraf 37:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Batı Kapısı.....	124
“Fotoğraf 38:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Şadırvan.....	126
“Fotoğraf 39:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Şadırvan Kubbe Kalemîşi (detay).....	127
“Fotoğraf 40:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Revaka Kuzeybatıdan Bakış.....	128
“Fotoğraf 41:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Son Cemaat Yeri Mukarnas Süsleme..	129
“Fotoğraf 42-43:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Son Cemaat Yeri Kubbe Süslemeleri.....	129-130
“Fotoğraf 44:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-İbadet Mekânına Giriş	131
“Fotoğraf 45:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-İbadet Mekânına Giriş Kitabesi (Detay).....	132
“Fotoğraf 46:”Nevşehir, Kurşunlu Camii- Minber.....	135
“Fotoğraf 47:” Nevşehir, Kurşunlu Camii- İç Mekan.....	136
“Fotoğraf 48:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Vitray Pencere(Detay).....	137
“Fotoğraf 49:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Kubbe.....	138
“Fotoğraf 50:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-İç Mekan	139
“Fotoğraf 51:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Kubbe Geçiş Elemanları.....	140
“Fotoğraf 52:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Kalemîşi Süslemeleri.....	141
“Fotoğraf 53:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Mihrap	142
“Fotoğraf 54:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Mihrap (Detay).....	143
“Fotoğraf 55:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Minber.....	146
“Fotoğraf 56:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Minber Süslemesi (Detay).....	147
“Fotoğraf 57:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Ahşap Tavandaki Kalem İşi Süslemeden Detay.....	148
“Fotoğraf 58-59:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Minare, Şerefeden Detay	149
“Fotoğraf 60:” Nevşehir, Kurşunlu Camii İç Mekan.....	150
“Fotoğraf 61:” Nevşehir, Damat İbrahim Paşa Külliyesi’ne Üstten Bakış.....	151
“Fotoğraf 62:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Su Deposu ve Tuvaletler.....	152

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

“Şekil 1:” Davut Yıldızı.....	27
“Şekil 2:” Haç.....	29

GİRİŞ

Din ve sanat kavramları insanlık tarihi kadar eskidir. Tarihin her döneminde din ve sanat varlığını korumuş, dinsiz ve sanatsız bir toplum olmamıştır. Bu çalışmada din ve sanat ilişkisi ele alınacak ve konu sosyolojik bir yaklaşım ile analiz edilecektir.

Araştırmanın Konusu: Din ve sanatın birleşim noktası olarak kabul edilen inanç ve duygu, insanlık tarihi açısından bedeninin ruhsal boyuta taşınması ve varoluş amacı olarak nitelendirilebilir. Böylece süreç her iki olguyu aynı platformda birleştirmiştir. Sosyolojik bir realite olarak dinin sanatı etkilediği kadar sanat da dini etkilemiştir. Bugün, büyük bir hayranlıkla izlenen dinsel motife sahip resimler, geçmişte büyük oranda insanların inandığı dinin, günlük hayattaki durumunu yansıtmaktadır. Sanatçı bir sorumluluğu üstlenmiş, hayal gücünü kullanarak, dinsel temaları sanatsal olarak ifade etmiştir. Bu durumda sanatçının gayesi, dini değer ve motifleri kullanarak insanları etkilemeye çalışmak olmuştur.

Nevşehir’de bu bakımdan zengin bir kültürel dokuya sahiptir. Nevşehir ilindeki tarihi ve dini mekânlardaki resim ve süslemelerden yola çıkarak, din sanat ilişkisi ele alınmıştır. Tezin konusu Sosyolojik Açıdan Din-Sanat İlişkisi (Nevşehir Örneği)’dir. Nevşehir’de yaşamış insanların kültürel yapısına ve dinsel inançlarına göre işledikleri konuların, günümüz için sosyolojik olarak edindikleri görevler tezin ana konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı: Sanat olgusunun doğuşu ve gelişiminde dinsel içerikli konular önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında amaca uygun olarak ele alınan ve incelenen yapılarda sosyolojik boyut işlenmiş, sosyolojik ve dinsel anlamda ihtiyacı karşılayabilecek eserler ve mimari yapıların insanlar üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

Sanat eserlerinin bir bölümü kaynağını dinden almaktadır. Bu eserler incelendiğinde, dini inanç ve değerlerin sanatçıya ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Kapadokya Bölgesi de tarihi ve kültürel değerleri ile pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış önemli bir yerleşim merkezidir. Hıristiyanlık ve İslâm dinlerine ait tarihi mekânlar ve bu mekânlarda da pek çok sanat eserleri yer almaktadır.

Bu araştırmadaki temel amacımız Nevşehir merkezdeki Kurşunlu Camii ve Göreme Beldesinde bulunan Karanlık Kilise de yer alan resim, motif, süsleme ve sembollerden yola çıkarak din ve sanat ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmadaki bir diğeri temel amaç ise, din ve sanat olgusunu hem tarihsel hem de güncel yansımaları açısından ele almaktır.

Araştırmanın Önemi: Bu çalışma Kapadokya Bölgesinde yaşayan farklı dinlerin sanata bakışı ve sanat eserlerini ele alması bakımından önemlidir. Çalışma bir anlamda geçmişten günümüze izdüşümü gerçekleştirmektedir. Bir diğeri önemi ise bölgede bulunan sanat eserlerinin tanıtımı ile kültürel kaynaşma zeminine katkı sağlayacak bir çalışma olmasıdır. Kapadokya Bölgesinde yer alan sanat eserlerinden hem Hıristiyan hem de İslam sanat eserlerinin beraber ele alınması ve sosyolojik bir yaklaşım ile konunun değerlendirilmesi çalışmaya ayrı bir önem kazandırmaktadır. Alanında bir ilk olması ve Kapadokya Bölgesinde yer alan Nevşehir ilindeki tarihi bir cami ile tarihi bir kilisenin ele alınarak buralarda yer alan resim ve süslemelerin sosyolojik bir yaklaşım ile değerlendirilmesi çalışmaya ayrı bir önem kazandırmaktadır.

Araştırmanın Metodu: Araştırmada konuyla ilgili arşiv araştırması ve kaynak taraması yapılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında Nevşehir ilindeki dini ve tarihi sanat eserleri yerinde incelenerek, elde edilen bilgiler sosyolojik bir yorum ile değerlendirilmiştir.

Araştırma konusu ile ilgili belirlenen yerlerdeki tarihi mekânlar defalarca ziyaret edilerek, fotoğrafları çekilip buralarda yer alan dinsel temaların sanata yansımaları sosyolojik bir bakış açısıyla yorumlanmıştır.

Bu araştırmada, dinin sanat ile ilişkisinin yeri ve önemi sosyal bilimlerde kullanılan bilimsel araştırma tekniklerinden yararlanarak ele alınmıştır. Nevşehir’de bulunan dini yapılar içerisindeki freskler, hatlar, bezemeler vs. gibi sanatsal örnekler incelenmiştir.

Beş bölüm halinde oluşturulan bu çalışmada birinci bölümde, kavramsal çerçeve içinde, din olgusuna genel bir bakış, din sosyolojisi, din ve toplum ilişkisi, sanat olgusuna genel bir bakış ve sanatın toplumsal yaşamdaki yeri, önemi üzerinde açıklamalar yapılmıştır.

İkinci bölümde, din ve sanat konu başlığı altında, dinde sanatın yeri ve önemi, dinin sanata, sanatın dine olan etkisi ve ilahi dinlerde görülen sembollerin anlamları hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Üçüncü ve dördüncü bölümde ise, Nevşehir ilinin tarihçesi, Nevşehir merkez ve kasabasında belirlenmiş olan dini ibadet yerlerindeki dinsel sembol ve ifadelerin sanatsal olarak betimlenmeleri örneklerle açıklanmıştır.

Son bölümde ise, elde edilen veriler, sosyolojik olarak yorumlanmıştır.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi: Araştırmanın evreni, Nevşehir ilidir. Araştırmanın örneklemini ise, Göreme açık hava müzesindeki Karanlık Kilise ve Nevşehir il merkezinde bulunan Damat İbrahim Paşa Külliyesi içerisinde yer alan tarihi Kurşunlu Camii (Camii Kebir) oluşturmaktadır.

Varsayım:

- Kapadokya Bölgesi farklı dinlere ve farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış bir bölgedir.
- Farklı din ve medeniyetlere ait tarihi, kültürel ve sanatsal pek çok eserlere ev sahipliği yapmaktadır.
- Günümüze kadar korunan Karanlık Kilise ve Kurşunlu Camii geçmişten günümüze kalan ve özenle korunan iki eser olarak dikkat çekmektedir.
- Karanlık Kilise ülkemizin ve dünyanın farklı bölgelerinden gelen yerli ve yabancı ziyaretçiler tarafından, Kurşunlu Camii ise daha ziyade İslam dini mensupları tarafından ziyaret edilen bir mekân olarak dikkat çekmektedir.
- Bu iki mekânda yer alan sanat eserleri tarihe de bir ışık tutmaktadır.
- Bu ibadet yerleri her iki din mensuplarının sanata ve sanat eserlerine verdikleri önemi ortaya koymak bakımından önem arz etmektedir.

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. 1. Din Olgusuna Genel Bir Bakış

Din, insan hayatında önemli bir yere sahip olan ve içinde inanç, ibadet, duygu, cemaat, dua vb. gibi birçok unsuru barındıran kapsamlı ve çok boyutlu bir kurumdur. Bu bölümde din konusu ile ilgili temel kavramlar ele alınacaktır. Din Kavramı ve Din - Toplum İlişkisi hakkında açıklamalar verilecektir. Böylece tezin dayandığı iki önemli yapıdan biri olan din ile ilgili tanımlamalar açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1.1.Din Kavramı

Başlangıç insanlık tarihi kadar eskilere uzanan din, tarihin her döneminde bireyleri ve toplumları etkileyen en önemli faktörlerden birisi olmuştur. İnsanoğlu, varlığın başlangıcını ve sonunu her zaman araştırmış, bu araştırmalar onu dini değerlere yöneltmiştir. İnanıldığı bu değerler ise onu, dünyadaki davranışlarına ve ölüm sonrası hayatına hazırlamıştır. Tarihsel boyutta insanoğluna baktığımızda, dinsiz bir topluma rastlanmamıştır.

Din konusunda herkesin müttefik olduğu tek bir tarif mümkün olmamış, farklı bilim dallarına göre farklı tarifler karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan bazılarında bahsedilerek konu detaylandırılacaktır.

Arapça kökenli bir kelime olan din sözlükte “örf ve âdet, ceza ve karşılık, mükâfat, itaat, hesap, boyun eğme, hâkimiyet ve galibiyet, saltanat ve mülkiyet, hüküm ve ferman, makbul ibadet, millet, şeriat” gibi çeşitli anlamlara gelir. Din insanın Tanrı, diğer insan ve varlıklarla münasebetlerini düzenleyen ve hayatına yön veren, onlarla ilgili davranışlarına esas olacak kurallar bütününe verilen addır. İnsanla beraber var olan, tarihin bütün devirlerinde ve bütün topluluklarında karşılaşılan din olgusu, çeşitli şekillerde kendini göstermektedir. Bütün bu çeşitliliği kuşatacak bir tanım zor olmakla birlikte bu müesseseye verilen isimlerden yola çıkarak dinin mahiyeti hakkında bilgi sahibi olunabilir (Karaman, Bardakoğlu ve Apaydın, 1998, s. 1).

İlmihale göre dinin kelime anlamı ise, “Din kelimesi yer yer bir ferdin veya grubun doğru kabul ettiği ve davranışlarını direktifleri doğrultusunda düzenlediği şey anlamında kullanılsa da, öz ve gerçek kullanımında din, beşer kurgusu olmayan, tam tersine Tanrı kaynaklı olan şey anlamındadır. Vahye dilmiş olarak nitelenen ve bir bakıma Tanrı'nın gökten yeryüzüne ve insanoğluna uzatılmış kurtuluş ipi olan dinin temel amacı, insan ile Tanrı arasında etkili, güçlü ve sağlıklı bir bağ kurmaktır. Bu anlamda vahiy kaynaklı bütün dinlerin bir, tek ve aynı olduğunu söylemek doğru olur (Karaman, Bardakoğlu ve Apaydın,1998, s. 15).

Toplumsal bir varlık olan insan, bir yandan bu dünya hayatının bir gereği olarak hem cinsleriyle sosyal bir evreni paylaşırken, öte yandan dünyanın, yani geçiciliğin ötesinde kalıcı olanı, gerçekliği arama düşüncesiyle hareket etmiştir. Hayatın anlamıyla ilgili sorulara verilen yanıtlar olarak tanımlanan, (Özay, 2007: 9) din duygusu insanın doğuştan beraberinde getirdiği bir duygudur. İnsan, her zaman ve her yerde yüce, kudretli ve ulu bir varlığa sığınma, ona güvenme ve ondan yardım dileme ihtiyacını hissetmiştir. Bu sığınma ve güvenme duygusu, din ile karşılanmaktadır (Karaman, Bardakoğlu ve Apaydın, 1998, s. 7).

Özenkaya (1984), toplumbilimleri sözlüğünde dini şöyle açıklamaktadır. “İnsanların anlayamadıkları, karşısında güçsüz kaldıkları doğa ve toplum olaylarını, tasarladıkları doğaüstü, gizemsel nitelikli güçlerle açıklamaya yönelmeler olgusu. Bu nitelikteki tasarımların kurallar, kurumlar, törenler ve simgesel biçiminde örgütlenmesini sağlayan düzendir” (s. 34).

Bilgeseven (1985), ise dinle ilgili düşüncelerini şöyle anlatmaktadır; “Kavram olarak aşkın bir varlığa bağlanma ve bu inancın gerektirdiği düşünce ve uygulamaların bütünü şeklinde ifade edilen din, bir inanç, ibadet ve ahlak sistemidir. Ancak, bir inancın sosyal geçerliliği ya da sosyal bağlayıcılığı varsa, o inancın sosyolojik din olduğunu söyleyebiliriz. Sosyolojide din, fert ve cemiyetle olan münasebeti bakımından, psikolojik ve sosyolojik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tek inanca inanmak, inancın bir sistem olarak idrakinden doğan psikolojik tatmin sağladığından ferdi alâkadar eden psikolojik bir yöne; sosyal bütünleşmeyi temin ederek cemiyeti alâkadar ettiği için de sosyolojik bir yöne sahiptir” (s. 19).

Din, kendi sistemi içinde, bir ruhsal boşluğu doldururken, ahlaki açıdan da insanları iyiye, güzele ve doğruya götürme görevini ifaya çalışmıştır. Ahlak bilimi geniş ölçüde toplumun değer yargıları arasında neyin iyi, neyin kötü olduğunu gösterir. İyinin yapılmasını, kötünden de kaçınılması öğütler (Çubukcu, 1988, s. 131).

Din olgusunun literatür anlamlarına, kavram terminolojisi açısından değindikten sonra ayrıca konu gereği olarak din ve sosyoloji açısından değerlendirilmesinde fayda vardır.

1.1.2. Sosyolojik Açıdan Din

Din olgusu, insan davranışlarında ve buna bağlı olarak da toplumun şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan din olgusu sosyoloji alanında önemli bir yapıyı oluşturur.

İnsanlığın en eski dönemlerinden itibaren ayrılmaz bir parçası olarak, onun hem zihin dünyasında hem de eylemlerinde etkisini hissettiren din kavramının anlaşılması, özellikle onun, toplumsal düzeyde ne tür etkiler yarattığı konusu, günümüzde din sosyolojisinin temel konusunu oluşturmaktadır. Bu anlamda din sosyolojisi din ve toplum arasındaki karşılıklı etkiyi, münasebeti sorgulayan ve anlamaya çalışan bir bilim dalı olarak karşımıza çıkmaktadır (Keskin, 2004, s. 8).

Sosyolojinin kurucuları arasında sayılan A.Comte, E. Durkheim, M.Weber, K. Marx gibi bilim insanlarının hepsi din sosyolojisi adında bir bilim dalı ortaya çıkmadan önce dinin toplumsal yönlerine ilişkin çalışmalar yürütmüştür. İslam bilim geleneğinde ise, İbn Haldun gibi düşünürler dinin toplumsal boyutlarına ilişkin görüşler öne sürmüşlerdir. Böylece bir gereksinim olarak din sosyolojisi kavramı ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle din sosyolojisi terimini ilk defa Emile Durkheim'ın 1899'da bir yazısında kullandığı görülmektedir. Böylece din sosyolojisinin 20. yüzyılın başında kurulduğunu söylemek mümkündür (Küçükcan, 2010, s. 1) Din Sosyolojisi genç bir ilim dalıdır. Bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkmadan önce, felsefe, ilahiyat, tarih, filoloji, hukuk, arkeoloji, etnoloji, antropoloji ve dinler tarihi gibi ilim dallarında sosyolojik açıdan gerekli ortam hazırlanmıştır.

Bütün bunlar onun bağımsız bir disiplin olarak oluşmasını sağlamıştır (Günay, 2008, ss. 11–71). Sosyoloji kendi kavram terminolojisinden sıyrılarak dinsel kurguyu kendi alanı içine alarak, din sosyolojisini insanlık tarihine yazmıştır. Çünkü din sosyolojik bir olaydır. İnanan her insanı etkileyecek çekim mekanizmasına sahiptir.

Din sosyolojisinin, ilgi alanı şüphesiz dinlerin, mit ve doktrin gibi salt teorik yapıları değildir. Bunların toplumda yansıyan pratikleridir ve bunlar salt biçimleriyle değil bir toplumsal etkileşim düzleminde Din Sosyolojisinin konusu olurlar. Buna göre Din Sosyolojisinin konusu:

- a) Birinci derecede, din olgusu çevresinde oluşan gruplar, kurumlar ve dinin daha önceden oluşmuş (doğal) grup ve kurumlar üzerinde etkisidir.
- b) İkinci derece ise, sosyal grup ve kurumların din üzerindeki teorik yorum ve pratiklerine etkisidir (Aydın, 1997, s. 109).

Din sosyolojisi, dini kurum ve yapıların, toplum üzerindeki etkilerini, toplumun ise, dinle olan ilişkisini açıklamaya çalışan bir bilimsel disiplin olarak varlığını sürdürmekte ve gelecek nesiller açısından da sürdüreceği görülmektedir. Merkezine insanı ve insana ait olan değerleri yerleştiren din sosyolojisi kavramı üzerinde durduktan sonra din ve toplum ilişkisi açısından konuyu değerlendirmekte fayda vardır.

1.1.3. Din ve Toplum

Din tarihin bütün devirlerinde ve bütün toplumlarda daima mevcut olan evrensel ve köklü bir olgudur. İnsana hitap eden ve insan için söz konusu olan din, insanla beraber var olmuş ve tarih boyunca varlığını sürdürmüştür. Din insanlığın vazgeçilmez bir gerçeği olması sebebiyle bundan böyle de varlığını devam ettirecektir. Tarihin hangi devresine bakılırsa bakılsın dinsiz bir toplum görülmemektedir. İnsanlık tarihinin her döneminde din, canlılığını korumuş ve insan hayatının ayrılmaz bir vasfı olma karakterini sürdürmüştür. Bunun da temel sebebi, insanın dinî bir varlık olması, başka bir ifadeyle dinî duygunun, fitrî (doğuştan gelen)

bir özellik olarak insanın kendi öz varlığı hakkındaki şuur ile birlikte ortaya çıkması, bu şuur ile birlikte gelişmesidir (Karaman, Bardakoğlu ve Apaydın, 1998, ss. 6–7).

İnsanlık tarihinde ne kadar gerilere gidilirse gidilsin, dini inançlardan yoksun bir topluma rastlanmamaktadır. Tarihi devrelerde olduğu kadar tarih öncesinde de insanoğlunun bazı inançlara sahip olarak yaşadığı, yapılan ilmi araştırmalardan anlaşılmaktadır. Bütün bunlardan, toplumu ayakta tutan temel esaslarından birinin din olduğu açıklık kazanmaktadır. Öte yandan felsefe, hukuk, ahlak gibi bir kısım insan ilimlerinin kaynağının da din olduğu kabul edilmektedir (Tümer, Küçük, 1993, s. 1).

Her din, bir toplum içinde ortaya çıkmakta ve gelişmektedir. Bilinen bütün insan toplumlarında bir dine rastlandığı gibi, sosyal bir olgu olması nedeniyle, sorunların, olayların ve çatışmaların olmadığı bir din de mevcut değildir. Çünkü dinin objektifleşip sosyalleştirici araç olması, bir topluma mal olması, bir cemaati ortaya çıkarması, dini olayların belli ölçülerde ve karşılıklı olarak öteki sosyal kurumsal ve kavramsal yapılara, coğrafi faktörlere ve çeşitli değişkenlere bağlı bulunduğunu göstermektedir. Bu da bizi, din ve toplum ilişkilerine götürmektedir (Günay, 1998, ss. 211–212). Din fertleri mukaddes duygu ve alışkanlıklarda birleştiren, toplumları yücelten ve geliştiren bir kurumdur. Din insanlara yön verip, onları iyi ve faydalı şeyler yapmaya yönelten bir hayat nizamıdır (Karaman, Bardakoğlu ve Apaydın, 1998, s. 8).

Din ile toplum arasındaki ilişki, genel olarak karşılıklı etki esasına dayanmakta olup, bu etki, birinci derecede dinin toplum üzerindeki etkisi şeklinde tezahür etmektedir. Şüphesiz her yeni din, az ya da çok değişmiş bir toplum modeli sunmakta; sunulan bu değişim modeli, toplumsal hayatın, hatta bireysel davranışların yeniden şekillenmesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda, örneğin, toplumsal örgütlenme, biçim ve davranışların şekil ve karakteri ile doğal ve yerel birlikler, dinin yoğun etkisi altında bulunmaktadır. Aynı şekilde din, toplumlara belli bir zihniyet kazandırma, toplumsal kontrol, toplumu yeniden yapılandırma ve sembolik bütünleşmeyi sağlama gibi bir takım temel toplumsal fonksiyonları da üstlenmektedir (Keskin, 2004, s. 18).

Din, ister hakikatin doğrudan yansıması veya açılımı olarak kabul edilsin ister insan yaratılışının bir gereği olarak değerlendirilsin, sonuçta insanın özünde, fitratında yerleşik bulunan ve oradan kaynaklanan “kutsala saygı, ona bağlanma ve onunla bütünleşme” ihtiyacını karşılar ve onu kâinat içindeki yalnızlığından kurtaran bir can simidi görevini yerine getirir (Karaman, Bardakoğlu ve Apaydın, 1998, s.15).

Toplumun inanç merkezi, resmi kurumsal ifade biçimi ve yaşam tarzı olarak ele alınan ya da görülen din olgusu, insanların duygu ve düşüncelerinde canlandırılan sanatsal bir ifade biçimi olarak da kullanılmaktadır. Özellikle Ortaçağ dünyasında dinsel motiflerin, halkın anlama biçimlerine göre inşa edilen yapılarda sıkça kullanıldıkları, karanlık çağın aydınlanma aracı olarak görüldüğü ifade edilmektedir. Böylece anlam karmaşasına fırsat vermeyecek, dini kimliğe sahip kişilerin anlattıklarının görsel biçim öğeleri olarak kolayca anlaşılacağı materyaller olarak da ele alınmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sanat kavramının açıklanması yararlı olacaktır.

1.2. Sanat Olgusuna Bir Bakış

Sanat olgusu, her insanda ve her toplumda farklı yorumlarla ele alındığı için sanatın tanımını kesin çizgilerle belirlemek doğru olmayacaktır. Bu yüzden sanat dili yoruma açıktır. Ruhsal manevi dünya sözcüklerinin somut dünyada ki yansıma biçimleridir. Kısacası insana özgü olan ve kendi yaratıcılık yeteneği ile maddi değerlendirilen evrensel dildir.

1.2.1. Sanat Nedir?

Sanat kelimesi Arapça bir kelime olup, san'a kökünden gelen “yapmak, üretmek” anlamında bir mastardır. Bu yapma ve üretme işi sıradan bir eylem değildir (Çam, 1999, s.3). Sanat bir insan işi, bir insan yaratması olarak, yine insanın kendini anlattığı bir alandır (Mülayim, 2008, s. 17). Sanatı tek bir tanım ile ifade etmek hem güç hem de imkânsızdır. Çünkü sanatın tanımı, toplumların ve kişilerin sanattan beklentilerine göre değişiklikler gösterebilmektedir. Bununla birlikte bazı tanımlar vererek konuya zenginlik katmak istiyorum. Sanatın evrensel nitelikleri genel bir tanıma gitmeyi güçleştirmektedir. En basit tanım ve deyimle sanat; bir form meydana

getirebilme yetenek ve becerisidir. İnsanın dünyanın sırlarına erişebilme, kişisel bunalımlarını yatıştırabilme, heyecanlarını başkalarına duyurma, ruhsal özlemlerini uygun bir düzeyde yaşayabilme, kendini aşabilme çabasıdır (Kınay, 1993, s. 1).

Tezcan'a (2011) göre sanat; "Bazı düşüncelerin, amaçların, durumların, duyguların ya da olayların deneyimlerden yararlanılarak beceri ve düşün gücü kullanılarak anlatılmasına ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliğidir"(s.1).

Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğu söylenebilir. Sanat, hayata verilen yeni bir form ve yeni bir varoluş tarzı ile yeni bir manadır. Bir çeşit estetik telkindir (Erkul, 1996, s. 13). Sanat genellikle, insan zekâsının doğayı işleme, kendi amaçlarına göre onu etkilemesidir diye de tanımlanabilir. Sanat, insandaki güzel duygu ve düşünceleri ortaya çıkarır, onu günlük hayatın sıkıcı ve anlamsız yönlerinden uzaklaştırır. Yeni duygular, yeni düşünceler getirerek kişinin yaşamını güzelleştirir (Kılıçkan, Kılıçkan, 2002, s. 9).

Erinç'e (2009) göre sanat, "Tüm insanlar sanatla ilgilidir. Kimi doğrudan, kimi dolaylı olarak bu ilişkiyi sürdürür. Kimi sanatı salt hoşça vakit geçirme aracı olarak kabul eder, kimi kendini geliştirme, beğenilerini daha rafine etme aracı olarak, kimi güzel bulduğu her şeye sanat der, kimi belli koşullar arar" (s. 9).

Özenkaya (1984) ise, Sanatı, gerçeği 'güzel' tasarımlarla yansıtan özel bir toplumsal bilinç ve insan devinimi biçimidir (s. 101) olarak açıklamaktadır.

Sanat, bir anlatım aracıdır, anlatılmak, ifade edilmek istenenler; maddeyle, ses ve sözlerle hareketlerle biçim kazanır ki, böylece bir heykel taş yığını olmaktan, bir melodi gelişigüzel sesler olmaktan, bir resim boya kütlesi olmaktan, bir şiir ise rastgele sözler yığını olmaktan çıkar ve sanatın kendine özgü dünyasında anlam kazanır (Yılmaz, 2007, s. 17).

Sanat deyince hemen hemen yalnız güzel sanatların anlaşılması, bir tesadüf eseridir. Resim, heykel, müzik ve şiirde madde öyle ince ve açık bir şekilde kullanılmış, yumuşak ve uysal bir hale girmiş, maddeye zekâ öyle belirli ve tam bir şekilde hâkim olmuştur ki, sanat deyince; resim, heykel, müzik ve şiirin verdiği örneklere

gözlerimiz çevrilir ve en yoğun, en katıksız sanat zevkini onlarda buluruz (Edman, 1998, s. 14).

Genel olarak her hangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümüne birden sanat denir. Sanatsal etkinliği, bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlanabilir (Bozkurt, 1995, s. 15).

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere sanat ile ilgili çok fazla tanım yapılmıştır. Bakış açısına göre farklı tanım yapma yoluna gidilmiştir. Bir sanat eseri için farklı dönemde farklı yorumların yapılması, sanatın içinde bulunduğu dönemdeki sosyal yapıyla da doğru orantılı olarak değişmektedir.

1.2.2. Sosyolojik Bir Olgu Olarak Sanat

Sanat sosyolojisi ülkemizde yeni yeni ele alınan sosyolojinin dallarından biridir. Sosyolojik olarak bir sanat eserini incelediğimiz zaman, sanatçının içinde bulunduğu sosyal yapı karşımıza çıkmaktadır ki, bu da bize sanatçının içinde yaşadığı toplumu anlatır. Her sanatçı toplumun bir bireyidir ve yaşadığı toplumun ruhunu, bir ayna olarak eserleriyle yansıtır. Bu da sanatın ve sanat sosyolojisinin önemini göstermektedir.

Sanat sosyolojisi, 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve sosyologlar tarafından sanatın toplumla olan ilişkisine sosyolojik bir bakış açısı getirmeye çalışan bir alandır. Toplumun bir ögesi olan sanat, toplumsal niteliği ile sosyolojinin ilgi alanına girmiştir. Sanatı ilgilendiren birçok olgu toplumsaldır ve toplumdan kaynaklanır (Tezcan, 2011, s. 39).

Özenkaya (1984) ise toplumbilim terimleri sözlüğünde sanat sosyolojisini şu şekilde açıklamıştır. Sanat toplum bilimi (sanat sosyolojisi), toplumlardaki, toplumsal kümelerdeki sanat etkinliklerinin özelliklerini, toplum yapısının belli başlı

kesimleriyle arasındaki ilişkileri, güzellik anlayış ve anlatımlarındaki değişimleri düzenlilikleri içinde incelemeyi amaçlayan toplum bilim kesimidir (s.102).

Sanat, insanlara yönelik olduğu için, halkın sanata bakışını ya da toplumla ilgili olayları da içine alır. İşte bu sebepten dolayı, sanatın toplum ile ilişkisini anlamayı ve yorumlanabilmesini sanat sosyolojisi gerçekleştirir.

Sanat eserleri sosyo-kültürel bir yapı içinde meydana geldiklerine göre sosyoloji ile yakından ilgili olmalıdır. Çünkü her sanat eseri, mahiyeti icabı, imzasını taşıdığı sanatkarların şahsiyetinin de üstünde, bir harsın bir kültür çevresinin damgasını taşır. Yani sanat bir cemiyetin müşterek duygu ve düşüncelerinin, müşterek zevkinin ifadesidir. Bu husus aynı kültür çevresindeki eserlerin bir karakter benzerliği göstermelerini izah ettiği gibi, sanata kültür çevresini aksettiren bir vesika mahiyeti ve kıymeti de kazanmaktadır. Dolayısıyla bir sanat eseri meydana geldiği sosyo-kültürel çevreden ayrı düşünülemez (<http://www.mustafaaksoy.com/tr>: 16.04.2011)

Sanattaki gelişme ve değişimleri toplum yapısıyla birlikte düşünmek gerekir. Bu düşünceler ışığında, sanatın insan toplumuyla olan ilgisini yorumlayabilme kaygısı, bazı sosyologları ve sanat tarihçilerini yeni bir bilim kurmaya yöneltmiş, bunun sonucunda sanat sosyolojisi kurulmuştur (Mülayim, 2008, s. 42). Çünkü her insan gibi sanatçı da, öteki insanlarla temas halindedir, ortak bir yaşantı içindedir. İşte, sanat ve toplum arasındaki ilişkileri sanat sosyolojisi denilen bu ilim dalı incelemektedir (Akdoğan, 2001, s. 238).

Bir sanat eseri ele alınırken önce onun hangi sosyo-kültürel yapı içinde oluştuğuna kim ya da kimler tarafından nerede ve ne zaman meydana getirildiğine bakmak gerekir. Çünkü sanatçının zihniyeti, etkileşim içinde olduğu sosyo – kültürel çevre ile o çevreyi oluşturan şartlar içinde oluşup-gelişir. Sanatçı bir bakıma çocuğun dil öğrenmesi gibi sanatıyla ilgili bazı bilgileri öğrenerek onları zihninde kodlar. Nasıl bir çocuk ihtiyaç hâsıl olduğunda birtakım sesleri çıkarır ya da yeni kelimeler öğrenirse sanatçı da işini yaparken zihnindeki birtakım bilgileri kullanır ya da ihtiyaç duyduğunda o bilgileri öğrenmeğe çalışır. Bu nedenle “dil, seslerin öykünülmesi, sanat ise dış nesnelerin öykülenmesidir (<http://www.koprudergisi.com>:08.10.2011)

Sanat olayı, kendi başına var olamaz, toplumun içinde doğar, toplumun bir ifadesidir (San, 2008, s. 70). Sanat olayına katılan, onun oluşmasına yardım eden insan; toplumsal bir varlık olduğuna göre, onun meydana getirdiği sanat eseri de toplumsal bir ürün olacaktır. Sanat, insan emeğinin bir ürünüdür. Estetik yansıtmanın konusu her zaman insandır. Estetiksel yaratmada iki önemli öge vardır. Bunlardan biri sanatçının özlemleri, arzuları, diğeri ise toplumun istekleridir. Sanatçı meydana getirdiği eserini topluma kabul ettirebilirse tam bir doyum elde edebilir. Ancak sanat eserinin toplumca kabul edilmesinde toplumun düzeyi de önemlidir. Sanatsal gelişim, toplumsal gelişmeyle ve toplumsal hayatın yapısıyla doğrudan ilgilidir. Sanatçının dünya görüşü içinde bulunduğu toplumdaki konumuna göre bilinçli veya bilinçsiz olarak şartlanabilir (Ersoy, 1983, ss. 51–56).

Sanatçıyı, sanat eserini ve tüketiciyi toplumsal koşullar belirlediğine göre bu koşullara da bakılması gerekir.

19.yüzyılın estetiğine yeni görüşler getiren bir düşünür olan Hyppolyte Taine'dir. Onun çağında, daha önceki iki yüzyılın "akıl" kavramı yerini "bilim" kavramına bırakıyordu. Manevi olayların bilimsel olarak açıklanabileceğine inanılmaya başlanmıştı. (Mülayim, 1999, s. 31). Hyppolyte Taine'de sanat olgusuna tıpkı doğa olayları gibi bilimsel bir yaklaşımla ele alır ve sanatı da sebep ve sonuç ilişkisi olarak yorumlar. Yani Taine'ye göre sanat, değişmeyen bazı zorunlu yasalara bağlıdır (Erinç, 2008, s. 78). Hyppolyte Taine'e göre bir sanat ürününün ortaya çıkmasını belirleyen etkenler şunlardır: (San, 2008, s. 71)

- a) Ortam (toplumsal ve fiziksel çevre)
- b) Irk,
- c) Dönem (sanat yapıtının yaratılışına tanık olan tarihsel an)

Her sanatçı içinde yaşadığı, coğrafi bölgenin ikliminden, fiziksel ve toplumsal koşullarından etkilenir. Nasıl belli nedenler belli sonuçlar doğuruyorsa, sanat olayında da aynı durumlar egemendir.

a) Ortam

İklim, arazi, coğrafya koşulları, toplumsal koşullar insanların karakter ve mizacına yön verir. Güneşsiz, yağmurlu, sisli kuzey iklimi melankolik bir sanatın, güneşli güney iklim neşeli bir sanatın doğmasına yol açmıştır. Nasıl ki değişmeleriyle şu ya da bu bitki türünü meydana getiren fiziksel bir sıcaklık derecesi varsa, değişmeleriyle şu ya da bu sanat türünü meydana getiren bir manevi sıcaklık derecesi de vardır. İnsanın fikir ürünleri de doğa ürünleri gibi, içinde buldukları çevre ile açıklanır (San, 2008, s. 71). Konu kısaca özetlenirse, sanat eserine ; renkleri, şekilleri, duyguları, heyecanları veren ve barındıran, sanatçının yaşadığı coğrafyadır.

b) Irk

İnsanın kendisi ile birlikte doğan, yaratılıştan ve soya çekimden gelme eğilimler bu etkeni oluşturur. Bu da halklara göre değişir. İnsanlar çeşit çeşittir, cesur ve akıllı, ürkek ya da dar kafalı gibi. Kimileri üstün buluşlara ve yaratılışlara yeteneklidir, kimileri de az gelişmiş düşüncelerden ve kavramlardan öteye gidememişlerdir (San, 2008, s. 71). Sanatçının ortaya koyduğu eser bireysel bir çalışma olarak algılansa da, sanat eserinin kökleri ortaya çıktığı ortama bağlıdır. Sanatçı beslendiği kültürden yararlanarak eserlerini ortaya koyar.

c) Dönem

Hiçbir sanat eseri boş bir alan üzerinde değil, önceden gelmiş olan eserlerin bıraktığı izler üzerinde yükselir. Bir eserin kendisi de, kendinden sonraki eserlerin meydana gelmesine yardımcı olur. Bir ülkede, şu ya da bu dönem dikkate alındığında, taşıdıkları ve bıraktıkları izler dolayısıyla onların üstünde yükselen sanat eserleri de farklı olacaktır (San, 2008, s. 71). Sanatın her alanda göstermiş olduğu yeniliklerin kaynağı, milletlerin ortaya koyduğu uygarlıklardır.

1.2.3. Sanatın Toplumsal Yaşamdaki Yeri

Sanat ile toplum her zaman iç içe olmuş, olmaya da devam etmektedir. Sanat ve toplum konusunu incelemeyen önce insan ve toplum konusunu ele almakta yarar

vardır. İnsan, düşünme ve konuşma yetileri olan, yaşamak için gereksinme duyduğu tinsel ve özdeksel araçları toplumsal olarak üreten bilinçli canlıdır (Özenkaya, 1984 :65). Toplum ise, yaşamlarını sürdürmek, birçok temel çıkarlarını gerçekleştirmek için işbirliği yapan, aynı toprak parçası üzerinde birlikte yaşayan ve ortak bir ekini olan insan kümesidir (Özenkaya, 1984, s. 115).

Sanat eserleri toplumsal ürünlerdir; toplumun bütün özelliklerini bizlere yansıtırlar. Özellikle geçmişte yaşayan toplumların; ekonomik yapılarını, ideolojilerini, felsefelerini vs. gibi unsurlarını öğrenmek açısından sanat yapıtları çok önemli birer belgedir. Sanatçı ise içinde bulunduğu toplumun; dini, ekonomik, siyasi vs. gibi unsurlarını sanat eserleri ile bizlere yansıtır. Bu nedenle, sanat sosyolojisi sadece sanat eserleri ve sanatçının toplum ile ilişkisi üzerine düşünmekle kalmaz, bu kavramların kendilerini de inceler.

Tarih boyunca her toplumun sanatı olmuştur. En ilkel toplumlar bile kimi zaman olağanüstü özenle sanat yaratmışlardır. Bu bakımdan sanat evrenseldir. Düşünen ve duygusal bir varlık olan insanın engellenemeyen bir etkinliğidir. Bu bakımdan süreklidir. Üstün yapıtlar tarihsel süreç içinde yerini koruduğu için de kalıcıdır (Artut, 2004, s. 21).

Yukarıdaki verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere sanatın insanları birleştirici ve kaynaştırıcı bir özelliği vardır. Bilim, insanların hayatını kolaylaştırırken, sanat, insanları şiddetten uzaklaştırmaya çalışır. İnsan şiddetten uzaklaştıkça insanlaşır. Sanat bu sonsuz süreçte insanı iyiye ve güzele yöneltmeye çalışan bir işlev görür. İnsanı olgunlaştırır, hayatı sevdirebilir, duyarlı kılar. Dünyanın bir ucunda tanımadığımız insanların acısına ortak eder, sevinçlerine yoldaş eder. Dinine, diline, rengine bakmaz; insanı temel alır ve yakınlaştırır. Onun için “sanat insanlar arasında tek ortak dildir” tanımı yerinde bir tanımdır. Dolayısıyla bir toplumun var ettiği eserlerden tutun okuduğu kitaplardan, izlediği filmlerden, dinlediği müziklerden vs. o toplumun düşünsel, ruhsal ve sınıfsal yapısını anlarız. Bu kaynaklardan beslenen bir toplumun yüzünün nereye dönük olduğunu görürüz. Çünkü sanat, toplumun değişim ve gelişim düzeyini gösteren bir aynadır(<http://emeginsanati.blogcu.com>: 07.14.2011).

Sanatçılar yapmış oldukları eserlerde yalnız kendi bilgi, inanç, duygu, düşünce, zevk ve heyecanlarının değil, aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun bütün bu değerlerini dile getirir. Bu sebeple bir sanat eseri insanlara bir yandan da ait olduğu dönemin insanların hayata bakışını, değer yargılarını, kültür ve medeniyetini yansıtır. Bu sebeple eski bir eser şimdi tarihe karışmış cemiyetin kültürünü, medeniyetini ve felsefesini tanımamızda çok iyi bir belge niteliğindedir (Çam, 1999, s. 104).

Bozkurt'a (1995) göre; "sanat bir araç ise, bu aracın oluşmasına katkı sağlayan, sanatçı da insanlara barış, birlik ve beraberlik tavsiye eden iyilik tellalleridir. Bir sanatçı, icra ettiği bir sanatla halkı birbirine düşürüyor, toplumu bölüp parçalıyor, sevgililer arasına ayrılık tohumları ekiyorsa, o sanatçıya sanatçı demek mümkün olmadığı gibi, yapmış olduğu bu eyleme de hayır gözüyle bakılamaz. Tolstoy bu konuda: "Hem bölücü hem de anlamsız olan bir sanat, sanat olamaz. Bu, sanatın kendi kendisini bitirmesi demektir" diye söylemektedir (s. 44).

Sanatla uğraşan kişi emeğini ve gücünü harcayarak ürettiği için mutludur. Ürettiği iş onun en büyük ödülü olmaktadır. Yaratıcı süreç kişiyi özgür düşünmeye ve yaratmaya götürür. Bu özellik kişide birey olma bilincini geliştirir. Böylece toplumla uyumlu, yapıcı, yaratıcı, dengeli ve üreten bireyler yetişir. Kısaca kişiliğin uyum içinde gelişmesi ve uyumlu bir toplum yaratılması temel amaçtır (Kaşıkçı, 2006,s. 5)

Sanat, toplumsal yaşamı etkin alarak yansıtması nedeniyle toplumsal-tarihsel bir bilgi alanı da oluşturur. Böylece sanat, insanı yetiştirir, yönlendirir ve değiştirir. Bu açıdan sanat, bir eğitim işlevi görmektedir. Bu arada sanat alanı da bir eğitim alanı olmaktadır. Yani insanın değerleri, düşünceleri ve yaşantıları paylaşma yeteneğini yansıtarak toplumsallaşmaya yardımcı olur (Tezcan, 2011, s. 36).

Toplumsal yaşamda pek çok öge, sanatı etkilemiştir. Sanata Sanat sosyolojisi açısından bakılması için bu ögelerin kısaca açıklanması gerekir.

a) Coğrafi Çevre ve Sanat;

Sanatın kişinin yaşadığı coğrafi çevre ile yakın ilişkisi vardır. Sanatçı önce yakın çevresinden başlamak üzere gördüklerini, duyduklarını ve bildiklerini resmine döker.

Sanatına aktarır. Doğa, din, edebiyat başta olmak üzere çevredeki her şey sanatçıyı etkilemektedir. Bir dinin ve medeniyetin hüküm sürdüğü ülkelerin iklim durumu ve malzeme imkânları, o ülkelerde yaratılan sanatı, özellikle de mimariyi büyük ölçüde etkiler. Hatta birçok sanat tarihçisi, bu tesirin bilhassa ev gibi sivil mimaride yegâne belirleyici faktör olduğunu dahi iddia eder. İnsanlar nasıl ki yaşadığı ve içinde bulunduğu iklimi dikkate alarak kışın kalın, yazın ince giyinirse mimari eserlerde iklim durumu dikkate alınarak inşa edilir (Çam, 1999, s. 95).

b) İnanç ve Sanat

Din ve inanç konusu insan hayatının hemen her safhasını ilgilendirmektedir. Özellikle de sanatçı pek çok eserlerini dini inanç ve değerlerinden esinlenerek ortaya koymaktadır. Dini mabet ve tapınaklardaki süslemeler ve diğer sanat eserleri bunun en canlı örneklerini oluşturmaktadır.

Bilinen en eski toplumlarda sanatla din arasında çok sıkı bir ilişki olduğu görülmüştür. Sanat eseri niteliğindeki en eski yapılar, insanların dinsel eğilimleri yönünde kurulmuş olan tapınak ve mezar anıtlarıdır (Tezcan, 2011, s. 69). Mısır'da, Mezopotamya'da sanat, dinin, inançların hizmetinde idi. Öte dünyada yaşamını sürdürsün diye kralın portresi, taşa oyulurdu. Yunanlıların en güzel sanat yapıtları, tanrı heykelleri ve tanrıların bulunduğu yerler, tapınaklardır (Soykan, 2009, s. 42).

c) Ahlak ve Sanat

Sanat ve ahlak birbirinden ayrı kavramlardır fakat bu iki kavram zerafet, incelik ve güzellik ifade etmesi açısından birbirine çok yakındır. Sanat güzel olan şeydir. Ahlak da güzeldir ve güzel olan şey de sevilir. Sanat, duygu ve düşüncelerin yazı ile ses ile resim ve heykel ile veya daha başka vasıtalarla ortaya sanatsal bir üslupta konulmasıdır. Sanatçısının ahlakını yansıtmayan bir sanat eseri bulmak mümkün değildir (Akdoğan, 2001, ss. 231–232). İyi bir sanat eseri, sanatkârının sahip olduğu ahlakın da göstergesidir. Bu da toplumun düzeni ve beraberliği için önemlidir.

d) Toplumsal Tabakalaşma ve Sanat

Sosyolojik açıdan bakıldığında, sanatçılar da diğer insanlar gibi belirli bir tabakanın üyesidirler. Bu nedenle, eserlerinde buldukları tabakayı ve ortamı yansıtır. Bu, kaçınılmaz bir durumdur. Ne var ki, sanatçı, yapıtını ortaya çıkarırken bu zorunluluğu aşabilir. Yapıtıyla bir başka toplumsal tabakayı ya da tabakalar üstü toplumsallığı amaçlayabilir. Sosyolog Mannheim'a göre sanatçı, toplumsal açıdan bağımsız bir anlayışa sahiptir. Onu herhangi bir sınıfa bağımlı sayamayız. Hangi tabakaya yöneleceğine her sanatçı kendisi karar verir. Sanatçının manevi ufku çok yönlü olarak belirlenmiştir (Tezcan, 2011, s. 71).

e) Ekonomi ve Sanat

Ekonomik yaşam, sanatı etkilediği gibi sanat da ekonomik yaşamı etkiler. Plastik sanatlar alanında ortaya konmuş olan büyük yapıtlar, ulusal zenginlik kaynakları arasında yer alırlar. Onlar ya devlet müzelerinin mülkiyetinde devletin zenginliğini ya da kişilerin elinde kişisel zenginliği artırır. Tüm toplumlarda sanayi ve ticaret yaşamı sanat yapıtlarıyla da ilişkilidir (Tezcan, 2011, s. 72).

f) Politika ve Sanat

Politika, her toplumda farklı derecelerde olmak üzere çeşitli açılardan sanatı etkilemektedir.

a) Politika, sanat üstünde bir itici güç etkisi yapar. Değişik düşünceler filizlenir, sanatsal yaratma dönemi başlar. Özellikle demokratik sistemlerde iktidarlar sanatı teşvik eder. Devlet, yasalarla ödüllerle, yarışmalarla sanat etkinliklerini kitlelere yayar.

b) Ele alınan konular ve içerikler açısından, politika sanat yapıtlarını etkiler. Yapılarda kimi bakımdan değişim, kimi bakımdan kalıcılık vurgulanır.

c) Politika, doğrudan sanatçıyı, onun yaratıcı çabalarının biçimlenişini etkiler. Örneğin; çeşitli şiirlerde yaratıldıkları, dönemlerin siyasal etkilerini izleyebiliriz. (Tezcan, 2011, s. 75)

g) Aile ve Sanat

Yine bir sanat ürününün ortaya çıkmasına kaynak olan yapılardan bir diğeri ise ailedir. Ailenin yapısı, değişimi, sorunları geçmiş ve bugünkü gereksinimleri sanat ürünlerinin hepsinde ortaya konan ürünler yolu ile yansıtılır (Tezcan, 2011, s. 78).

h) Eğitim ve Sanat

Eğitim toplumsal kurumlardan birisi olup, insanoğlunun var oluşundan bu yana gelişmişlik düzeyi ne olursa olsun tüm toplumlarda süregelmiştir. Eğitim toplumun yeniliklere ve çağdaş uygarlığa uyum sağlamasının en önemli araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Toplumların sorunları çözebilmesi, kalkınması her alanda iyi yetişmiş yaratıcı bireylere bağlıdır. Bir konunun geliştirilmesinde diğere unsurların yanında sanat eğitimine de önemli sorumluluklar düşmektedir Sanatçı da eğitim yoluyla kendini geliştirir ve ürünler ortaya çıkarır (Yarımca, 2010, s. 7)

ı) Serbest Zamanlar ve Sanat

İnsanlar, serbest zamanlarında çeşitli etkinlikler de bulunurlar. Bu etkinlikler içerisinde sanat önemli bir yerdedir. Serbest zamanlarda sanatla uğraşarak bir şeyler ortaya koymak sanatın gelişmesini sağlamaktadır (Tezcan, 2011, s. 79).

Sonuçta, toplumu ilgilendiren bütün faktörler, toplumun bir ferdi olan sanatçıyı ve oluşturduğu sanatı da etkiler. Sosyolojik açıdan sanatın açıklanması bu faktörlerin bilinmesiyle olacaktır.

II. BÖLÜM

DİN VE SANAT

2.1. Din ve Sanat İlişkisi

İnsanlık tarihinde çok önemli bir konuma sahip olan dinin toplumsal hayatta meydana getirdiği etkiler, sanatın her dalına da yansımış ve yüzyıllar boyunca dinsel temalı sanat ürünlerinin de oluşmasına neden olmuştur. Bu bölümde insanoğlunun vazgeçilmez bir etkinliği olan sanatın oluşmasında, dinsel temaların sanata nasıl katkıda bulunduğu incelenmiştir.

2.1.1. Dinde Sanatın Yeri ve Önemi

Dünyada her kurumsal yapı birbiriyle bağlantılıdır ve herhangi birinde oluşacak bir değişiklik bütün bir sosyal yapıyı da etkiler. Bu durum ise, toplumun bir parçası olan sanatçıyı ve ortaya çıkacak olan sanat ürününü de etkiler.

İnsanların sanata ve sanat eserlerine karşı tutumları, inandıkları değerlerle beraber ortaya çıkmıştır. İlk insanların çizdikleri mağara resimleri bunun en açık göstergesidir. İnsanoğlu yazıdan önce sanat ve sanatsal materyallerle uğraşmış ve onlarla çeşitli duygu, düşünce, inanç, sevgi ve nefretini ifade etme yoluna gitmiştir (Mutluel, 2011, s. 21).

Weber, toplumsal bir kurum olarak sanatın kaynağını diğer bir toplumsal kurum olan dine bağlar. Din ve sanat arasında nedensel bir ilişki kurmuştur. Din sosyolojisi çalışmasında dinin sanatsal ifadenin motor gücü olduğunu, dinin sanatsal etkinlikleri harekete geçirdiğini ileri sürer. Böylece sanat, dinin enstrümantal bir alt kurumu görünümündedir. Müziğin varlığı dinde ifadesini bulmuştur. Din, sanat ve el sanatları ürünlerinin yaratımını uyarmıştır (Tezcan, 2011, ss. 47–48).

Durkheim'e göre de toplumu temsil eden ilk kurum dindir ve bütün diğer kurumlar gibi sanat da dinden çıkmıştır (Tezcan, 2011, s. 48). Sanat mı dinden, yoksa din mi sanattan çıkmıştır sorusu, ister istemez kaynak birliğine işaret eder. Karşılıklı iç içe

geçmişlik hali, paradoksal birlikten, kısaca sanatın ve dinin kökenince ayrılmamış birliğinden söz etmemizi mümkün kılmaktadır (Ulusoy, 2005, s. 95). Sanat ve dinin özünde, aynı zamanda bir tutku vardır. Bu bağlamda sanat ve dinin coşku, aşk, tutku ve isteri gibi duygusal bir tabanda birleştikleri düşünülebilir. Her ikisi de hayata anlam kazandırma insanın kendisini ve etrafını anlamasını sağlama, kontrol etme, yabancılaşmasından kurtarma, kendi kendisi ve içinde bulunduğu kollektive ile bütünleşmesini ve dayanışmayı sağlama, iletişim kurma amacını gütmektedir (Ulusoy, 2005, ss. 95–96).

Yine Ulusoy'a (2005) göre; Bir sanatçının dini, içinde yaşadığı dünya hakkındaki en derin duyguları içerir ve bu tür duyguların onun eserinde görünmesi doğaldır. İnsan yaşantısının doğası hakkında sosyal olarak duyguların bütünleştiği, tek bir dini paylaşan bir toplumda, açıktır ki, sanatçılarda dâhil olmak üzere, kamu tarafından en önemli olarak addedilen eserler, bu önemli duygu birikiminin vücut bulduğu veya uyandırıldığı alanlar olacaktır (s. 93).

2.1.2. Geçmişten Günümüze Din ve Sanat

Tarihi süreç içerisinde, sanatın sosyolojik boyutlarını bu bölümde ele alarak incelememiz din ve sanat ilişkisini daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Sanat ve din insanlığın zaman içindeki yolculuğunun aşamalarını betimler. Başlangıçta tanrılarla ilgili öyküler, dinsel temalar her türlü eşyada başlıca imgelem kaynağı idiler. Bunlar, kutsal imgeleri yaygınlaştırarak geçmişi şimdiki zamana taşıdılar ve bu bize açıkça sanat ve dinin öyküler ve resimler vb. yoluyla geçmişi ifade etme özelliğini gösterir. Zaman içinde geçmişi pekiştirir, aynı zamanda geleceği de bir çeşit güvence altına alır. Çünkü sanat, kültürün yaşamın sürekliliğini simgeleyerek toplumsal işlevini yerine getirir. Böylelikle sanat ve din insanın geçmişten geleceğe bilinmeyene yolculuğunu ifade eder (Ulusoy, 2005, s. 108).

Toplumsal bir işlev özelliğine sahip olan sanatı, toplumsal yapı ve toplum tipleriyle açıklamamız daha doğru olacaktır

Toplumsal yapı, farklı toplumsal tabakaların bir arada bulunduğu bir bütündür. Her toplumun kendine özgü bir yapısı vardır. Bu yapı içerisinde bütün kurumlar ve

örgütlenmeler, birbirine bağı uyumlu bir sistem oluşturur (Tezcan, 2011, s. 52). Fakat toplumsal yapılar ve toplumsal kurumlar değişmez, statik yapılar değildirler. Çeşitli sebeplere bağı olarak değişime uğrayabilirler. Genel olarak toplumsal yapıda meydana gelen değişmeler, tabii çevre faktörünün toplumsal yapıya etkisi, biyolojik özelliklerin toplumsal yapıya etkisi, teknolojidaki gelişmelerin sosyal yapıya etkisi ve manevi kültür yapısının toplumsal yapıya etkisi, gibi sebeplere bağı olarak ortaya çıkmaktadır. Toplumsal yapıda meydana gelen değişmeleri toplumsal değişme olarak da ifade edebiliriz. Ayrıca toplumsal yapıya etki eden bu faktörler toplumsal değişmeye ayrı ayrı etki edebildikleri gibi birlikte de etki edebilirler. Toplumsal yapının değişimini etkileyen sebepler ne olursa olsun maddi veya manevi kültür yapılarında az veya çok, bir başkalaşma söz konusu olacaktır. Sosyal yapıdaki bu değişmeler her zaman dengeli sayılabilecek bir nitelikte olmayabilir. Toplumsal yapıda meydana gelen değişmeler, toplumsal kurumları da etkileyerek, toplumsal kurumlarda da değişime sebep olurlar (Abay, 2002, s. 354)

Toplumlar, yaşam biçimlerine göre de çeşitli tiplere ayrılmışlardır. Toplum tiplerine göre din ve sanat ilişkileri;

a) Tarım Öncesi Dönemde Sanat

İlk Çağ toplumlarında; din, toplumsal örgütlenmenin biçimleyici etkeni olmuş, kurumlar arasındaki ilişkide etkin bir rol oynamıştır (Sinemoğlu, 1984, s. 1). Din, ilkel kabilelerin toplumsal hayatında tam manasıyla hâkim durumda olup, kabileler kendi birlik ve bütünlüklerini onun sayesinde sağlamaktadırlar. Bu safhada, sosyo-kültürel hayatın hukuk, iktisat, ahlak, eğitim ve sanat, felsefe, ilim, siyaset, vs. gibi tüm kesimleri doğrudan doğruya dinin etkisi altında olup, esasen bu kurumların dinin dışında bir varlığı da söz konusu değildir (Günay, 2008, s. 322). Dinin bu karşılıklı ilişkide etkin bir durumda bulunması İlk Çağ sanatının dinsel bir nitelik göstermesinin temelini oluşturmuştur (Sinemoğlu, 1984, s. 1).

İlkel toplumlarda ise sanat yapıtı, bir süs ya da estetik eşya değildir. Bunlar belli işlevleri yerine getirir. Bu işlevleri şu şekilde sıralamak mümkündür.

- a) Din antropolojisi ile sanat antropolojisi karşılıklı olarak ilişkilidir.

- b) İletişim sağlar. Yazıyı bilmeyen insanlar için, sanat, en doğal bir anlatım aracıdır.
- c) Bir kabilenin geçmişini, efsanelerini, atalarını kahramanlarını canlandırır ve anlatır. Törenselle bir amaca yöneliktir. Geleneksel görenekle beslenmektedir.
- d) Bu toplumlarda sanat sanat içindir yaklaşımı da kısmen geçerlidir. Herhangi bir yapının sanat niteliği de göz önüne alınabilir. Güzellik ve estetik yönlerle de incelenebilir, fakat bu konu ilkeller için genellikle geçerli değildir. Çıkış noktası yapılamaz. İlkel bir sanat yapıtında genellikle estetik daha az rol oynar.
- e) Sanat, kendisini oluşturan maddesiyle de bir mesaj taşıyabilir. İnsana yararlı bilgiler verebilir. O halde sanat, büyü, mitoloji ve ahlak gibi öğelerle iç içe girmiştir (Tezcan, 2011, s. 60).

b) Tarımsal Dönemde Sanat

Tarımsal dönemde sanat; din ve bilimden ayrılmaya başlar. Ayrıca toplumsal yapıdaki farklılaşmaya ayak uydurarak değişir. Bu dönemde sanat, halk sanatı ve üst tabakanın sanatı diye ikiye ayrılmıştır.

Geleneksel halk sanatı; çoğunluğun ve tebaanın sanatıdır. Çeşitli uygarlıklarda, çoğunlukla dış etkenlerden uzak, gereksinim ve olanakları değerlendirmede içten ve dolaysız kalabilmiş, değişmemiştir. Üst tabakanın, yöneticilerin olan sanat ise; dolaysız etkililik ve saf duygusallık anlayışını kendi düzeyinde sürdürür (Tezcan, 2011, s. 63).

c) Sanayi Döneminde Sanat

Aletten makineye, el işçiliğinden makineleşmeye geçişle sanayi dönemi başlamış ve insan kendi ihtiyaç ve arzuları arasında kalmıştır. Modern sanayi toplumu öyle

karmaşık bir bünyeye bürünmüştür ki, sosyologlar bu duruma karmaşık toplum diye adlandırmışlardır (Günay, 2008, s. 396).

Modern toplumlarda, kişiler dine oldukça ilgisizdir, sanayileşmiş ülkelerin kırsal kesimlerinde geleneksel dini inançlar devam etmekle beraber, köyden kentte göç eden halklarda da dine olan rağbet düşüktür. Sanatın, bu durumda yüklendiği en önemli görevi, ortam değiştiren kişiye ilk elden yardımcı olmaktır. Böylece sanat, kişiyi yeni topluma hazırlayan bir görev üstlenmiştir (Tezcan, 2011, s. 64).

Artık tamamen profesyonelleşmiş sanatçılar ‘yaratıcı’ olarak tanınan bireyler haline gelmiş, kullandıkları teknolojilerin değişmesi ile yeni bir sosyal ilişkiler ağına dâhil olmuşlardır. Devlet sanatın himaye edilmesi görevini üstlenmiş, piyasa mekanizması gelişmiştir. Profesyonel eleştirmenler, müze yöneticileri ve küratörlerin sanat eseri ile tüketici arasındaki ilişkiyi belirlemede rolü artmıştır (Ülker, 2010, s. 4) .

2.1.3. Din Olgusunun Sanatsal İfade Edilişi

2.1.3.1. Mitler, Ayinler ve Semboller

Din-sanat ilişkisi, insanlık tarihinin derinliklerinde yatan ve bilinmezlerle dolu derin bir konudur. Milattan önceki dönemlere tarihlendirilen başta Fransa Lascaux Mağara’sı ve İspanya’da bulunan Altamira Mağara’sı duvarlarında bulunan resimlerin sırrı günümüzde de sanat alanında tartışılan konuların başında gelmektedir. Özellikle bazı tartışmalarda dinsel boyutta yapıldığı inancı da hâkimdir. İnanç için mi yoksa estetik açıdan mı? Yapıldığı tartışmalarının sürdüğü bir ortamda günümüz için önemini algılamak önemli bir konudur. Dinî semboller açısından incelendiğinde karşıya estetik boyut ortamı çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat ve din bir araya gelerek sembollerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Din ile sanatın en önemli buluşma noktalarından birinin, sembollere verdikleri değer olduğu ifade edilebilir. Her iki alan da, bireyin algısının değer kazanması noktasında, onun daha esnek bir tavır sergilemesine yardımcı olmaları bakımından zaman zaman sembolik anlatıma önem vermektedirler. Sanatta daha etkin olan sembolizm, dinde özellikle ibadetler açısından büyük bir değer taşır (Koç, 1995, s. 89).

Çoğu kez yüce ve üstün olan bir kavram veya gücü anlatan şekillere sembol adını vermekteyiz. Damga, put, arma veya bayrak şeklinde ortaya çıkan semboller, yüce ve üstün olan şeyi, insanlar üzerinde etkili olan işaret ve resimler haline getirmişlerdir. Sembol, hikâye, olay ve kavramın eşya halindeki görünüşüdür. Anlaşılacağı üzere bunlar, konulu sahnelerin yerini alan, olayı veya kişiyi özetleyen eşyadır (Mülayim, 2008, s. 104).

Sembolizmi tinsel ve sosyolojik anlamda olmak üzere iki şekilde incelemek mümkündür. Tinsel anlamda sembolizm; başka bir şeyi sembolize eden, yani duyular veya hayal gücüyle sezilir bir tarzda onu temsil eden şeyin karakteri bir bakıma tinsel sembolizmi ifade eder. Nitekim bu anlamda olmak üzere, dumanın, ateşin, renklerin, sembolizmi söz konusudur. Giyilen elbise, siyasi ve hukuki sembolizmde önemli bir rol oynar. Sosyolojik anlamda sembolizm; toplum hayatı; düşünce, duygu ve eylem tarzlarından ibaret olduğu için, onlardan her birinin türlü kültür çevrelerinde ayrı ayrı sembolizmleri vardır. Her şeyden önce dil; kelime ve kaideleri ile topluma ait bir sembolizm sistemidir. Bu sistem, dil ve kültür ailelerine göre değişir. Sonra her kültür çevresinde tavır ve hareketler, mimikler, kılık ve kıyafetler, ev eşyaları bu sembolizmin ikinci bir halkasını; dini ayinler, törenler, bunlardan genellikle tespit edilmiş olan eylem ve düşünceler daha geniş üçüncü bir sembolizm halkasını meydana getirir. Toplumda gruplar ve tabular farklılaşıp değiştikçe, aynı toplum içindeki sembolizmlerde de farklılıklar belirir, semboller, yalnız sosyal duyguları ve eylemleri ifade etmeye başlar. Yine dil ve din, sembolizmin gelenek köklerine bağlı olmak üzere, sübjektifleşmiş ve şahıslaşmış sembolizm şeklinde sanatta görünür (Türk Ansiklopedisi, XXVIII, s. 420).

Dinler, semboller aracılığıyla kendilerini başka toplumlara anlatırlar. Birbirlerine yabancı olan toplumlar, dini yaşam farklılıklarını kullandıkları semboller ile birbirlerine tanıtırlar. Boynunda haç taşıyan kişinin Hıristiyanlık dinine mensup olduğu anlaşıldığı gibi, bir Hilal sembolünün veya Ezan sesinin de Müslüman toplumlara ait olduğu anlaşılır.

Mitler, doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öykülerdir. Mitin simgesel ve kutsal bir ağırlığı olur. Yüzyıllar boyunca bu öyküler

birbirlerinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Başlarda kulaktan kulağa gizlice yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır. Mitler evrenin ve insanın yaratılışı, dahası, doğa güçlerinin birer dev olarak türettiği tanrılar hakkında ana sorulara cevaplar veriyorlar (Estin, Laporte, 2005, s. 1).

Ayinler ise, Dinsel bir amaçla; günahlardan sıyrılmak, sevap elde etmek, kötü güçleri kovmak, ilahi güçleri yardıma çağırarak vb. gayelerle münferit ya da toplu şekilde yapılan ibadet anlamına gelmektedir (Gündüz, 1998, s. 51).

Sonuç olarak; Hangi kültür çevresinde ve hangi tarih kesitinde yer alırsa alsın, mitolojik figürlerin ve sembollerin gücü, onlarla ilgili inanç sistemi ve hikâyelerinin bilinmesine bağlıdır. Hikâye bilinmedikçe içerik de okunamayacağından, şekil, görünür anlamıyla kalır, bu durumda sanat eserinin bütün gücü plastik ve morfolojik planda duraklar. Görülmekte olan şeklin bütünüyle okunabilmesi, mitolojik veya sembolik kod sisteminin çözülmesi ile mümkündür. O halde sanat eserinin gerçekten kavranabilmesi, biçim-öz dengesinin her iki ucundaki yükün, ayrı ayrı değil birden kavranmasıyla gerçekleşir (Mülayim, 2008, s. 106).

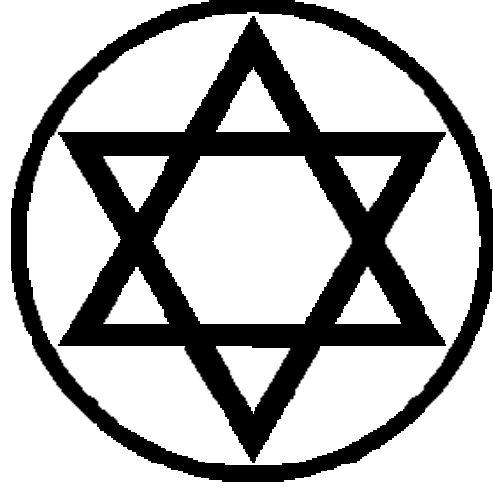
2.1.4. İlahi Dinlerde Görülen Semboller

Hemen hemen tüm dinlerde semboller, oldukça önemli bir yere sahip olan unsurlardır. Diğer dinlerde olduğu gibi ilahi dinlerde de bunun tezahürlerini görmek mümkündür. Bu bölümde üç büyük dinde görülen semboller ve anlamlarının açıklanması faydalı olacaktır.

2.1.4.1. Yahudilik ve Yahudilik de Görülen Semboller

Musevilik, Musa'ya izafetle bu adı almıştır. Yahudi, İbrani ve İsrail terimleriyle de Musevilik kastedilir. Museviliğin tek tanrıcılığın saf bir şekli olduğu söylenmekle beraber O, yalnız başına ne bir mezhep ne bir ırk, ne de modern bir milliyettir. Yahudiler dünyanın en eski tarihi, dini cemaatini meydana getirmişlerdir. Dinler Tarihi'nde özel bir yeri bulunan Yahudilik, kutsal kitaplarında Ahd'e geniş yer ayırmasından dolayı bir Ahit dini olarak da anlaşılmaktadır (Cilacı, 1995, s. 64).

Yahudilik diniyle özdeşleşmiş ve dini çağrıştıran sembollerden bazıları şunlardır; Ahit, Sünnet, Gökkuşağı, Ahit Sandığı, Meneroh-Yedi kollu şamdan, Davut yıldızı-Davut Mührü-Davut Kalkanı, Ağlama Duvarı, Levhalar, On Emir, Otağ-Çadır, Kudüs Mabedi-Süleyman Mabedi, Sinagog, İbadet-Dua, Oruç, Haç, Kurban, Kudret Helvası, Bildircin Eti.



“Şekil 1:” Davut Yıldızı

Yahudilik de bilinen sembollerin başında “Davud Yıldızı” gelmektedir. Üst üste ilki eşkenar üçgenden oluşan altı köşeli yıldızdır. Siyon Yıldızı (Magen David)-Davud Mührü-Davud Kalkanı gibi isimlerle de anılır. “Bu yıldız, aslında pek çok ülke insanları arasında rastlanan, sihirli bir işarettir. İlk defa MÖ. VII. yüzyılda Sidon’da bir İbrani mühürü üzerinde görülmüştür. Muhtemelen o, başlangıçta bir tanrı işareti olmalıdır ve Bar Kohba isyanında da sembol olarak kullanılmıştır. Daha sonraları bu altıgen yıldız Kabala’nın bir işareti olmuştur (Sarıkcıoğlu, 2000, s. 252).

Havra veya Sinagog, Yahudilerin ibadetlerini yaptıkları yerlerdir. Sinagoglarda rulo halinde el yazması Tevrat tomarlarının saklandığı Aron ha-Kodes denilen, Kudüs’e yönelik kutsal bir bölme vardır. Sinagog’larda, Tevrat bohçalardan çıkarılarak haham tarafından okunması, ibadetin en önemli anıdır (Cilacı, 1995, s. 67).

Ağlama Duvarı, Yahudilerin her Cuma günü önünde toplanıp ibadet ettikleri, Tevrat ayetlerini okuyup yas tuttıkları, Kudüs’teki Süleyman mabedinin ayakta kalan tek duvarıdır. Mabet, M.S. 70 yılında Roma kralı Titus tarafından yıkılmış ve

Yahudiler Kudüs'ten çıkarılmıştır. Yahudiler duvarın önünde Kudüs'ün yıkılışına yas tutarak olayın acısını hissetmeye çalışırlar. “Ve yüzünü duvara çevirdi. Ve Rabbe yalvarıp dedi... Ve çok ağladı.” Bundan sonra Kudüs'te kalmak ve dünya krallığını kurmak için dua ederler. Bu yüzden ağlama duvarı Yahudilikte büyük önem taşır. Adeta ileride gerçekleştirmek istedikleri ideallerin bir simgesi durumundadır (Kahraman,1975, s. 45).

Hac; Yahudilik'te hac, Süleyman Mabedi'ne gidilerek yapılmaktadır. Hac ibadeti sadece Yahudi erkeklerine farzdır, kadın ve çocukların hac etme zorunluluğu yoktur; ama günümüzde kadınların kocalarıyla, çocukların da ebeveynleri ile haccettiklerine şahit olunmaktadır. Yahudilikte hac ibadetini yerine getirecek olanlar, Süleyman Mabedi'ne giderken, güçleri nispetinde ve Tanrı'nın kendisine bahsettiği nimetler nispetinde beraberinde Tanrı'ya sunacağı bir takdim'e götürmelidir. Çünkü Tanrı önüne çıkarken elin boş olmaması emredilmiştir. Yahudilikte hac ibadetinde sunulan takdimler genelde kurban kesme şeklindedir ve çok büyük sayıda kurban kesilmektedir (Atasagun, 2002, s. 99).



“Fotoğraf 1:” Yedi Kollu Şamdan

Yedi kollu Şamdan, Yahudi inancına göre sembolik olarak kâinatın yedi günde yaratılışını sembolize eder ve merkez ışık (ortadaki kol) sebtı sembolize eder. Yedikol, Tanrının ışığı tarafından rehberlik edilen yeryüzünün yedi kıtası ve yedi kat gökyüzüdür. Bunların yanı sıra menorahın yedi gezegeni, ebedi ışığı ve haftanın yedi

günü, Yahudiliğin aydınlık ve bastırılmayan ruhunu sembolize ettiği de söylenmiştir (Atasagun, 2002, s. 99).

2.1.4.2.Hıristiyanlık da Görülen Semboller

Hıristiyan sözcüğünün kökeni, Mesih kelimesinin [Yunanca](#) karşılığı olan “khristianos” kelimesine dayanır. Bu kökten çıkan “kkristianos” ve “khristian” kelimeleri de, Hz. İsa’ya bağlanan O’nun yolundan giden anlamına gelmektedir. (Cilacı, 1995, s. 76).

Hıristiyanlık dininde görülen semboller diğer dinlerdeki sembollere göre insanlar tarafından daha çok bilinmektedir. Bunun nedeni de ise Hıristiyanlık dininde dinsel temaların sembolleştirmeye olan yatkınlığının olması diyebiliriz.

Hıristiyanlık dininde görülen sembollerden bazıları ise; Teslis, Kilise, Çan, ikon, Balık, Endüljans, Aforoz, Oniki Havari, Tesbih, Asli Suç veya Asli Günah, Kefaret Problemi veya Çarmıh, Haç, ibadet-Dua, Oruç, Hac, Noel ve Noel Ağacı, Easter veya Paskalya, Pentecost, Vaftiz, Konfirmasyon, Evharistiya, Tövbe-Günah itirafı, Hasta Yağı-Yag Sürme.



“Şekil 2:”Haç

Haç işareti, ilk zamanlar, utanç verici bir ölüm şeklinin aracı ve utanç verici bir işaret olarak görülürken, sonradan ilahi aşkın ve kurtarıcı kurbanın yani Hz. İsa’nın sembolü olmuştur. M.S. ilk üç asırda haç, bir Hıristiyan sembolü olarak açıkça

kullanılmıştır; çünkü Hıristiyanlığın ilk dönemlerindeki Roma'nın zulmü bir gizliliğe yol açmıştı. İmparator Konstantin'in Hıristiyanlığı benimsemesi üzerine haç işareti açıkça kullanılmaya başlanmıştır. Haç işaretinin resmi olarak kullanılması ise; Konstantin'in büyük bir savaş öncesinde, akşam çadırında uykuda iken rüyasında üzerinde "In hoc signo vinces" (Bu zafer işareti) yazılı parlak bir hac görmesi ve bunun üzerine, İmparator Konstantin'in bu işaretin imparatorluk bayrağı ile askerlerin kalkanları ve miğferleri üzerine yerleştirilmesini emretmesi ve Konstantin'in bu bayrağın altında 27 Ekim 312'de Milvian Köprüsü'nde rakibi Maxentius'a (M.S. 230–312) karşı kesin bir sonuçla zafer kazanmasından sonradır. Haç işareti Yahudilikte de dini bir anlam olmaksızın bir süs olarak kullanılmıştır; fakat haç bir Hıristiyan sembolü olunca, Yahudiler onu kullanmaktan kaçınmışlardır (Atasagun, 2002, ss. 247–248).

Kilise; Kilise kelimesi Yunanca "Ekklesia"dan (Ecclesia - Ekklesia)' dan gelmektedir. Lügat itibariyle "meclis, cemaat, topluluk ve birlik" manalarını ifade eder. Hıristiyanlarca bu kelime Allah, İsa ve Aziz Ruh topluluğunun sembolüdür. Bu itibarla Hıristiyanlar, kiliseye bağlanmayı iman ikrarı olarak kabul etmişlerdir. Çünkü kilisenin temelinde Allah'ın oğlu İsa vardır. Petrus "Var olan Allah'ın oğlu İsa sensin." demek suretiyle bunu ifade etmek istemiştir. Günümüzde kilise, birinci olarak; Hz. İsa'nın yolunu benimsemiş, Hıristiyan dinini kabul etmiş olanların bir yerde meydana getirdiği topluluğu, ikinci olarak da, Hıristiyanların dini törenlerini, ibadetlerini yaptıkları binayı sembolize eder. Hıristiyanlıktaki mezhepler arasında hiyerarşik yapıda çeşitli farklılıklar görülmektedir. Buna göre Katolik kilisesinin hiyerarşik yapısı şöyledir: Başta, Papa bulunur, daha sonra sırasıyla patrikler, kardinaler, piskoposlar, laik ve dini papazlar ve papaz adayları ile laiklerden oluşan tüm vaftizlilerin teşkil ettiği "*Allah'ın Cemaati*" gelir. Ortodoksların kilise anlayışı Katoliklerin kilise anlayışına yakındır. Ortodokslara göre kilise, Hz. İsa'nın bedeni, Kutsal Ruh'un mabedi ve Allah'ın cemaati olarak kabul edilir. Yine, Ortodokslara göre kilise; teslise inanan insanların meydana getirmiş olduğu bir birliktir. Protestanlar ise kilisenin anlamının belirlenmesinden daha çok reformcuların görüşüne dayanır. Buna göre kilise, Allah sözünün sunulmasını (teslisi) benimseyip ve sakramentlere katılma yolu ile toplanarak, manevi hayatlarını bu iki şeye dayayan, Hz. İsa'yı Mesih olarak kabul eden ve söyledikleri her sözle, yaptıkları her hareketle, Hz. İsa'ya sadakatlerini gösteren insanlar topluluğudur (Göktan, 2006, s. 38).

Çan; Çan (İrlanda dilinde clog; eski Almancada clochen=dokunmak, kapı çalmak) eski Çin de de bilinen bir enstrümandı; kilisede kullanımı ilk olarak 400 yıllarında Paulinus von Nola tarafından anılır; 550 yılında Fransa’da, 7.yüzyılda ise İrlanda’da da kullanılmaya başlanmıştır. Çanların sesi ayine katılmaya çağırır. Bunun yanında eskiden, ayinleri duyurmanın dışında, günde üç kez de (sabah, öğle ve akşam) Angeles olarak bilinen (Meleğin müjdesi) duayı etmeye çağrı olarak da çalınırdı. Kullanılan çanların boyutları büyüdükçe, ya kilise binasından bağımsız bir şekilde (Campanile) ya da kilise binasının parçası olacak şekilde çan kulelerinin inşası gerekli oldu. Çanların yapımı başlangıçta keşişlerin işi iken, 13. yüzyılda dökümcüler tarafından yapılmaya başlandı; çan dökümü ile ilgili sırlar ailede kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Yeni asılan çanın kutsanması ya episkopos ya da buna yetkili olan rahip tarafından yerine getirilir. Dualar eşliğinde çan kutsanmış suyla yıkanır (buna çan vaftizi de denir), kutsanmış yağ ile mesh edilir ve isim verilir, günnük yakılarak kutsanır. Çanın vaftiz babası çana bir isim verir. Çanların mülkiyeti kiliseye, cemaate ya da özel şahıslara ait olabilir. Kutsanmış bir çanın kullanımı konusunda tek yetkili ruhani makamdır; dünyevi konularla ilgili kullanımı konusunda da kilise yetkisinin izni ya da düzenli kullanım alışkanlığının (festival ve fırtınalarla ilgili) mevcut olması gereklidir (<http://www.islamacevaplar.com:20.07.2012>).

İkon sözü, imge, tasvir, resim, imaj anlamlarına gelen Yunanca “Eikon” kelimesinden türemiştir. Doğu Hıristiyan geleneğinde, kutsal kişi ve olayların konu edildiği, duvarlara ya da ahşap levhalar üstüne yapılmış tasvirlerle İkon ya da İkona adı verilmektedir. VI. yy.da ortaya çıkmıştır. Önceleri Bizans’a özgü olan ikon, Ortodokslukla birlikte Balkanlar ve Rusya’da da yaygın bir kullanım ve uygulama alanı bulmuştur. Üzerinde İsa’yı, Meryem’i, Yahya’yı ve Hıristiyanlığın kutsal kişileri olan azizleri temsil eden insan suretlerinin görüldüğü, karşılarında mum yakıp diz çökerek oturan insanların dua edip ibadette buldukları bu dini resimlerde, Tevrat ve İncil’de yer alan olaylar da konu edilmektedir. Hıristiyanlığın başlangıç dönemlerinde, kitap sayfalarındaki küçük tasvirlerden, cam tanecikleriyle mozaik haline getirilmiş duvar süslemelerine kadar her hangi bir resim için rahatlıkla kullanılabilen bir deyimken, sonraki devrelerinde özellikle tahta levhalar üzerine yapılan, taşınabilir dini resimler için kullanılan bir kelime olmuştur (Başegmez,1989, s. 112).

Hac; Hıristiyanlıkta hac ibadeti nedamet veya bir adağı yerine getirmek için yapılan seyahat ve yolculuk olarak tanımlanmıştır. Hıristiyanların inancına göre ilahi rahmet ve kurtuluş, İsa Mesih'in, Hz. Meryem ve azizler bulunmuş ve onların kalıntıları muhafaza edilmiştir. Bundan dolayı Hz. İsa'nın yaşadığı ve hatıralarının bulunduğu yerler ile ilk Hıristiyan azizlerinin mezarları hac yerleri olarak kabul görmüştür. Hz. İsa'nın doğduğu Bethlehem (Beytlahim) en fazla saygı gören hac yerlerinden biridir. Hacca gitme zamanla değişmiş, her mezhebin kendine göre bir tutum benimsediği görülmüştür. Günümüzde Hıristiyan hac yerlerinde bazı değişiklikler olmuş, yeni ve mahalli ziyaret yerleri ortaya çıkmıştır (Tümer, Küçük, 1988, s. 462).

2.1.4.3.İslamiyet'te Görülen Semboller

Arapça "selem" kökünden alınmış olan İslam, lügatte; itaat etmek, boyun eğmek, teslim olmak, kötülüklerden salim bulunmak, selamete ulaşmak vb. anlamlarına gelen bir mastardır. İslam Hz. Muhammed(s.a.v)'e Allah tarafından vahiyyle bildirilen son ve kâmil dinin adıdır. Bu dine uyanlara Müslüman denir (Cilacı, 1995, s. 97).

Her dinde olduğu gibi, İslâm dini de sembol kullanan veya bazı uygulamaları sembollerle açıklayan bir dindir. İslamiyet de görülen sembollerden bazılarını ele alırsak: Hilal, Kâbe, Cami-Mescid, Ezan, Minare, Kible, Namaz, Oruç, Zekât, Kurban ve Kurban Bayramı, Ramazan Bayramını sayabiliriz.

Bunlardan ayrı olarak müslümanların büyük önem verdikleri ve kandil geceleri olarak kabul edilen Regaib Kandili, Miraç kandili, BeratKandili, Mevlit Kandili ve Kadir Gecesi'ni de birer dini sembol olarak kabul edebiliriz.



“Fotoğraf 2:” Hilal

Hilal, Ay yılına göre düzenlenmiş olan Hicri takviminde ayın dünya etrafında bir defa dönmesi bir kameri ayı meydana getirir. Kameri ayların başlangıcı ayın hilal şekline girmesiyle olur. Bunun için hilale yeni ay da denir. Hilal İslamiyet’te “zaman” sistemindeki öneminden ötürü İslam’ın sembolü olarak kabul edilmiştir (Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, s. XI).



“Fotoğraf 3:” Kâbe

Kâbe, Mekke'de Mescid-i Haram'ın ortasında yer alan Kâbe sözlükte, dört köşeli, küp şeklinde nesne demektir. Kur'an-ı Kerim'de iki defa zikredilen Kâbe adının yanında bu kutsal mabed için "beyt"(ev), "beytullah" (Allah'ın evi), "el-beytü'l-atik" (en eski ev) ,"el-beytü'l-ma'mür" (mamura evi), "el-beytü'l haram" ve "el-beytü'l-muharrem"(korunmuş, dokunulmaz, saygı duyulan ev) isimleri de kullanılır. Bunların dışında pek çok adın verildiği Kâbe için tarih boyunca ve Türk kültüründe "yüce tutulan, saygı gösterilen" anlamındaki sıfatla birlikte "Kâbe-i Muazzama" terkihi en çok tercih edilen isim olarak öne çıkar. Dünyanın kendi etrafında dönüşü gibi insanlar yaptıkları tavafıyla Kâbe'nin etrafında dönerler (Öztürk, 2006, s. 19)

Cami-Mescit, Arapça "Cem" kökünden gelen ve "cem'an" mastarından türeyen cami; toplayan bir araya getiren anlamına gelmektedir. Dini manada ise,"Allah'a kulluk yapmak, kulluk görevlerini ifa etmek için kullanılan mekânlar" olarak kabul edilmiştir. Kur'an-ı Kerimde secde edilen ve ibadet yapılan yer olarak mescit zikredilmesine rağmen günümüzde özellikle ülkemizde ibadet mahalli olarak cami kelimesi daha yaygın olarak kullanılmaktadır (Yavuzer, 2008, s. 176).

Ezan; "duyuru" demektir. İslam dinin beş temel şartından biri olan namaz için vaktin geldiğini haber vermek amacıyla ezan okunma uygulaması Hz.Peygamber döneminde başlamıştır."Alahu Ekber Allahu Ekber" sözleriyle başlayan ezan peygamberin bir sünneti olarak günümüze kadar gelmiştir. Müslümanların yaşadığı dünyanın dört bir yanında namazdan önce ezan okunmaktadır. Ezan dünyanın her yerinde orijinal Arapça sözlerle okunmaktadır. Bu yüzden bütün Müslümanlar için bir parola gibi anlaşılakta, dünyanın neresinde ve kim okursa okusun namaza çağrı olduğu bilinmektedir (Yavuzer, 2011, s. 77).

Müslümanların ezana verdikleri önem ve saygı O'nun hem güzel okunması hem de en yüksekten okunması konusunu gündeme getirmiş, sümbül gibi göğe yükselen minareler inşa edilmiştir. Camilerin hemen bitiğinde inşa edilen minareler hem orada bir cami olduğunun işareti olmuş hem de okunan ezanların daha geniş alanlara duyurulmasını sağlamıştır. Bazen bir minare, bazen iki, bazen de dört minare ile camilere ayrı bir güzellik katılmıştır. Şerefeler de, minarelere hem mimari yönden hem de sanat yönünden zenginlik katmıştır.



“Fotoğraf 4:” İstanbul, Süleymaniye Camii

Namaz; İslam’ın namaz ibadeti, insanın ifa etmede imkân ve vasıtalarını bir bütün halinde faaliyete geçiren tam bir davranışlar sistemi olarak gözükmektedir. Namazın üç temel unsuru vardır: ilki; insan namaz kılariken önce Allah’a karşı olan saygı ve hürmetini belirtmek için ayakta durur ve Allah’ın ululuğu, azameti ve yüceliği tecrübesini yasayan insan O’nun karşısında kendi aczinin, eksik, zayıf ve yetersizliğinin bir ifadesi olarak alçak gönüllülük, huzur ve huşu içinde bir vaziyet alıp boynu bükük elleri bağlı olarak yüzünü Allah’a döner ve böylece emirlerine ram olduğunu dile getirir. İkincisi; güzel bir usul ve uygun sözlerle Allah’ın büyüklük ve yüceliğini belirten ve kendisinin de zayıflık ve güçsüzlüğü ile Allah’a olan bağlılığını, şükran ve minnettarlığını ortaya koyan ifadeler kullanır. Üçüncüsü ise; Allah’ın azameti ve yüceliği karşısında saygı ve hürmetin bir ifade şekli olarak belli bir düzen ve ölçü içerisinde bedeni kullanarak, beden organlarını hareket ettirir. Allah’ın zati karşısında kendi benliğinin hiç olduğunu belirtmek ve tazimin sadece Allah’a olduğunu belirtmek için secdeye kapanır ki, daha öncede söylediğimiz gibi yere kapanmak insan nefisini alçaltmanın en son derecesidir. Bir başka açıdan namaz, insanın Allah’a doğru olan yolculuğunun bir sembolüdür (Atasagun, 2002, ss. 339–340).

İslamiyet'te Hac; İslâm dininin en önemli ibadetlerinden biri olan Hac, dünyanın her tarafındaki Müslümanların yılın belli günlerinde bir araya toplayan büyük bir ibadettir. İctimai mevki ne olursa olsun, bütün hacı adaylarının kefene benzeyen ihram içinde boyunlarını bükerek “Lebbeyk” (Buyur Rabbim) yakarılarıyla Allah'ın huzurunda bulunma gayretleri Hacca ayrı bir manevi hava verir. Hac sayesinde dünyanın dört bir yanındaki Müslümanlar aynı makamlarda toplanarak adeta büyük bir şura meydana getirmiş olurlar. Birbirleriyle dertleşmek, konuşmak, problemlerine çareler bulmak imkânını elde ederler. İslam kardeşliğinin güzel bir dayanışmasını gerçekleştirmiş olurlar (Cilacı, 1995, s. 109).

Sonuç olarak, dinlere ait birçok sembol bulunmaktadır. Bütün bu semboller yüzyıllar boyunca, dini ifadelerle ilgi duyan sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve çalışmalarında bu ifadeleri kullanmışlardır. Tezimizde ele alınan tarihi eserleri, sosyolojik açıdan incelememizde ve çalışmaların anlaşılmasında bu semboller bizlere yardımcı olacaktır.

3. BÖLÜM

DİNSEL AÇISINDAN NEVŞEHİR İLİNİN TARİHÇESİ

3.1. Nevşehir Tarihine Genel Bir Bakış

Nevşehir ve civarının yaklaşık M.Ö.5000 senelik bir tarihi geçmişi vardır. Bölgenin ilk sakinleri Hititler olup, bu bölgeye "Nissa" ismini verdiler (Şahin, 2007, s. 64). Bu adı Rumlar yakın zamana kadar kullanmışlardır. Eski Nissa Kapadokya'nın 4 önemli şehirlerinden biriydi (<http://www.nevsehirnet.com:07.06.2011>).

Bizanslılar döneminde Nissa bir Rum şehri haline gelmiştir. Hatta burada bir Rum başpapazlığı da bulunuyordu. Nisa şehrinin ortadan kalkmasıyla uzak çevrelere göç imkânı olmayan 8 ila 13 aile bugünkü kale civarında Muşkara köyünün kurucusu olmuşlardır (Çerçi, 2003: 28).18.yy a kadar önemli bir yerleşim merkezi olmayan Nevşehir Muşkara adıyla anılan küçük bir köydü. Arapça kökenli bir kelime olan Muşkara kelimesi, ism-i zaman, ism-i mekân olup anlamı kumral olmaktır (Nevşehir İl Yıllığı, 1999, s.107).

Muşkara'nın gelişmesi Damat İbrahim Paşa zamanında olmuştur. Küçük bir köy iken, Osmanlı Padişahı 3.üncü Ahmet zamanında sadrazam olan Damat İbrahim Paşa'nın insanüstü gösterdiği kişisel çabasıyla gelişerek Orta Anadolu'nun şirin bir şehri haline gelmiştir (Çerçi, 2003, s. 28). Muşkara köyünde doğan İbrahim Paşa, doğduğu yere büyük ilgi göstererek burayı geliştirmek için büyük bir imar faaliyetine girişmişti. Bu yıllarda Muşkara'ya camiler, medreseler, mektep imaret, kitaplık, han hamam yaptırmıştır. Muşkara halkının bir kısmını vergilerden muaf tutmuş ve yeni yerleşim yapacaklara çeşitli kolaylıklar sağlamıştır. Bunu izleyen yıllarda İbrahim Paşa her yönden gelişim gösteren Muşkara'nın adını da değiştirmiştir. (<http://www.nevsehirnet.com>: 11.09.2011).

Anadolu Selçuklularından Karaman Beyliğinin sancağı olan Niğde sancağına uzun yıllar bağlı kalmış 19.uncu yüzyıl başlarında Nevşehir de sancak haline gelmiş, bazı siyasi çevrelerin gayretiyle yine Niğde'ye bağlı ilçe merkezi olmuştur. 20 Temmuz

1954 tarihine kadar Niğde'ye bağlı kaldıktan sonra 6429 sayılı kanunla il haline gelmiştir (Çerçi, 2003, s. 27).

3.1.1.Hıristiyanlık Öncesi Dönem

(M.Ö.6500–2000)

Nevşehir (Muşkara) ilinin en eski yerleşim yeri Gülşehir ilçesi Civelek Mağarası'nda görülür. Avanos'un Sarılar beldesi yakınlarındaki Zank Höyük'te yapılan kazılar sonucunda Eski Tunç Çağı'na (M.Ö.3000–2000) ve Asur Ticaret Kolonileri Çağı'na (M.Ö.2000–1750) ait eserler ele geçmiştir. Nevşehir civarında bulunan çok sayıdaki höyüklerde özellikle Eski Tunç Çağı'na ait kalıntılar tespit edilmiştir (Nevşehir il yillığı,1999, s. 107).

(M.Ö.3000–1750)

Anadolu Eski Tunç Çağı'nda madencilikte doruk noktasına erişmiştir. Özellikle çağın son evrelerinde en büyük gelişim Orta Anadolu'nun kuzeyinde gözlenmiştir. M.Ö.2000–1750 yılları arasında Kuzey Mezopotamya'da yaşayan Asurlu tacirler ,Anadolu'da ticari koloniler kurarak ilk ticaret örgütünü oluşturmuşlardır. Bu ticaretin merkezi Kayseri'deki Kültepe, Kaniş-Karum'dur (Karum: Ticaretin yapıldığı pazar yeri). (Kaya, Gülyaz, 2004, s. 12).

Zengin altın, gümüş ve bakır kaynaklarına sahip olan Anadolu, tunç alışı için gerekli olan kalay bakımından fakirdi. Tacirlerin beraberinde getirdikleri kalay, çeşitli kumaşlar ve kokular bu ticaretin ana malzemeleriydi. Hiçbir zaman politik üstünlüğe sahip olmayan düzenlenmiş örgüt, Asur'dan gönderilen “limu” adı verilen valilerce yönetiliyordu (Kaya, Gülyaz, 2004, s. 2).

Asurlu tacirler sayesinde Anadolu'da ilk defa yazı görülür. 'Kapadokya Tabletleri' olarak adlandırılan Eski Assurca yazılmış çivi yazılı metinlerden, tacirlerin geliş yolları üzerindeki beylere %10 yol verdikleri, borçlu olan halktan %30 oranında faiz aldıkları, Anadolu krallarına sattıkları mal üzerinden %5 vergi verdikleri anlaşılmaktadır. Yine bu tabletlerde Asurlu tacirlerin Anadolu kadınlarla evlendikleri ve nikâh sözleşmelerinde Anadolu kadınların haklarını koruyacak maddeler bulunduğu görülmektedir (Nevşehir il yillığı, 1999, ss. 108–109).

Asurlu tacirler yazıdan başka silindir mühürler, madencilik, tapınak ve tanrı fikirlerini de Anadolu'ya getirmişlerdir. Böylece Anadolu'nun yerli sanatı, Mezopotamya sanatının etkisi altında gelişerek kendine has yeni bir sanat anlayışını ortaya koymuştur. Bu sanat daha da gelişerek Hitit sanatının temelini oluşturmuştur (Thierry 1972, s. 129). Milattan önce ikinci binin başlarında Avrupa'dan Kafkaslar üzerinden gelerek Kapadokya bölgesine yerleşen Hititler, daha sonra yerli halkla kaynaşarak imparatorluk kurmuşlardır. Başkentleri Hattuşaş olan Hititlerin Kapadokya bölgesinde bulunan bütün höyüklerde Hititlere ait kalıntılara rastlamak mümkündür (Özkul, 1991, s.56).

Friglerin, Orta Anadolu'nun önemli kentlerinden hemen hemen hepsini yıkarak Hitit İmparatorluğunu ortadan kaldırmasından sonra Orta ve Güneydoğu Anadolu da Geç Hitit krallıkları ortaya çıkmıştır. Kapadokya bölgesindeki Geç Hitit Krallığı ise Kayseri, Niğde ve Nevşehir'i içine alan Taban Krallığı'dır. Kimmerler'in Frig egemenliğine son vermesi sonucu Anadolu da Medler, daha sonra da Persler görülür (Thierry, 1972, ss. 129–130).

Eski Pers dilinde Katpatuka olarak adlandırılan Kapadokya bölgesi, Cins Atlar Ülkesi anlamına gelmekteydi. Persler Zerdüşt dinine bağlı olduklarından ve ateşi kutsal saydıklarından bölgedeki volkanları özellikle Erciyes ve Hasan Dağı kutsal saymışlardır (Sözen, 1998, s. 163).

Makedonya Kralı İskender, M.Ö.334–332 'de Pers ordularını arka arkaya bozguna uğratarak bu büyük imparatorluğu yıkmıştır. İskender Kapadokyoda büyük dirençle karşılaştı. MÖ. 333 bu dönemde Kapadokya Krallığı kurulur. MÖ 3. yüzyıl sonlarına doğru [Romalıların](#) gücü bölgede hissedilmeye başlar. MÖ 1. yüzyıl ortalarında Kapadokya Kralları, Romalı generallerin gücüyle atanmakta ve tahttan indirilmektedir. M.S. 17 yılında son Kapadokya kralı ölünce bölge Roma'nın bir eyaleti olur (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kapadokya:07.06.2012>).

Romalılar bölgeyi ele geçirdikten sonra batıya bir yol yaparak Ege'ye ulaşımı sağladılar. Bu yol hem askeri hem de ticari açıdan önemliydi. Roma egemenliği sırasında, yöreye gerek saldırı gerekse göç biçiminde doğudan gelenler oldu.

Romalılar bu yeni gelenlere karşı 'Lejyon' adını verdikleri askeri birlikleriyle karşı koydu (Kaya, Gülyaz, 2004, s. 14).

Diğer taraftan Anadolu'da yayılmaya başlayan Hıristiyanlar için Roma dönemi hareketli bir dönemdir. Bilindiği gibi, Hıristiyanlığın ilk yılları puta tapan Roma Devleti'nin ağır baskıları altında geçmiş, bu da Hıristiyanları büyük şehirlerden kayalık gizli alanlara kaçmaya yöneltmiştir. Bölgede ilk Hıristiyan yerleşmeler, Aziz Paulus'un bir misyonerlik gezisi sırasında burayı keşfetmesiyle başlar. Hıristiyanların bölgede yaygın olarak görülmeye başladığı dönem, III. yüzyıldır (<http://www.cappadocia.gov.tr: 10.10.2011>).

Kayseri'nin önemli bir din merkezi haline geldiği 4. yüzyılda, kayalık Göreme ve çevresini keşfeden Hıristiyanlar, Kayseri Piskoposu da olan Aziz Basill'in dünya görüşünü benimseyerek kayalar içinde manastır hayatını başlattılar (Restle, 1967, s. 15).

3.1.2. Hıristiyanlık Dönemi

Roma İmparatorluğunun ikiye bölünmesiyle Kapadokya Doğu Roma İmparatorluğunun etkisi altında kaldı (Nevşehir il yıllığı, 1999, s.112)Merkezi Konstantinopolis (bugünkü İstanbul) olan ve Bizans İmparatorluğu da denen Doğu Roma İmparatorluğu ise, bin yılı aşkın süre varlığını sürdürdü. Bizans'ın ortaya çıkışı, Roma İmparatoru I. Constantinus'un başkenti, Roma'dan bugünkü İstanbul'a taşınmasıyla da yakından ilişkilidir. Constantinus, yeni başkente, *Constantinus'un kenti* anlamına gelen Konstantinopolis (Constantinopolis) adını verdi. Büyük Konstantin, Roma'dan senatörler ve yüksek memurlar getirterek Konstantinopolis'te yeni bir yönetim oluşturdu ve kenti yeniden imar etti. Roma çok tanrılı olmasına karşın, Konstantinopolis'i bir Hıristiyan kenti yaptı ve kendisi de bu dini benimsedi (<http://tr.wikipedia.org :07.06.2011>).

Bizans'ın ilk yıllarında bölge sakin bir dönem yaşamıştır. İmparatorluğun sınırlarının Kafkasya'ya kadar uzandığı düşünülürse, Kapadokya ve çevresi coğrafi bakımdan merkez durumundadır. Bölge halkı bu dönemde Helen-Roma fikirlerinden ziyade

İran'ın etkisi altında kalmıştır. Doğu'dan güçlü Arap ve Sasani akınları başlamış, İmparator Heraclius Anadolu'nun önemli kısmını askeri eyaletlere ayırmıştır. Kapadokya da bu eyaletlerden biridir. İmparatorluğun Doğu bölgelerinin işgal altında kaldığı, Hakiki Haç'ın Kudüs'ten kaçırılıp tekrar geri alınarak Kudüs'e götürüldüğü, savaşların aralıksız devam ettiği bu kargaşa döneminde Derinkuyu ve Kaymaklı gibi düz ovalarda yaşayan halk yeraltı şehirlerine, dağlık kesimlerde yaşayanlar ise kaya kilise ve hücrelere sığınmıştır (<http://www.cappadocia.gov.tr>:10.10.2011).

Ayrıca Bizans döneminde uzun süredir devam eden mezhep çatışmaları iyice artmış, İmparator III. Leon'un ikonları yasaklamasıyla ikonoklazm dönemi başlamıştır (726–843). İkon yanlısı Hıristiyanların yoğun olarak bulunduğu Kapadokya bölgesinde İkonaklazma dönemi boyunca sadece haç, geometrik bezemeler ve hayvan betimlemeleri kiliselerde yer alabilmiştir. Önce, Hıristiyanlara baskı yapan Sasanilerin ve din büyüklerinin tasvirine karşı olan Arapların saldırıları nedeniyle ikona yanlısı keşişler, Göreme, Ürgüp ve Avanos çevresindeki kayalık, kuytu bölgelere sığınmışlardır. Bu sebeple Kapadokya bölgesinde sanat kesintiye uğramış, hiçbir kilise ve manastır resimlenememiştir (Eyice, 1982, s. 551). İkon kırıncı akımın Bizans'ta güç bulmasıyla taşlardan oyulmuş manastır ve kiliselere sığınanların sayısı da artmıştır. Bu dönem, İmparatoriçe Theodore'un ikonları tekrar serbest bırakmasıyla son bulmuştur (Kaya, Gülyaz, 2004, s. 12).

IX-XI. yüzyıllar arasında Göreme ve Zelve önemli bir manastır yerleşimine sahne olmuştur. Bu dönemde kuzeyde Pontus Krallığı'nın elinde olan Hıristiyanlık merkezleri Kapadokya'ya kaymıştır. Toprak mülkiyetinin değişimi ve savaşların yarattığı sosyal bunalım, sefaleti, açlığı ve salgın hastalıkları da beraberinde getirmiştir. Bu dönem aynı zamanda, rahipler ile Bizans imparatorları arasında mülkiyet ve iktidar mücadelelerinin kızıştığı bir dönemdir. Bu mücadelenin nedeni, manastır rahiplerinin bağış toplaması sonucu imparatorun hazinesinin küçülmesi, ordunun askersiz ve ikmallsiz kalması ve manastır mülkiyetini sınırlama yoluna gitmesidir. Bu mücadeleye rağmen, kilise önemli bir ekonomik güce ulaşarak Bizans halkındaki feodal-yoksul köylü ikilemini keskinleştirerek ileride patlayacak iç kavgalara zemin hazırlayacaktır. Bu zor hayat dini sığınma arayışlarını

güçlendirdiğinden Kapadokya kiliselerine insan yığılmaları başlamış ve Bizans Selçuklu fetihlerine kapılarını ardına kadar açmıştır. Bütün bu gelişmeler Bizans'ın Orta ve Doğu Anadolu'yu kolayca kaybetmesine zemin hazırlamıştır. Sonraki yıllarda Bizans Devleti'ndeki taht kavgaları Türk güçlerinin hâkimiyetini artırmıştır (<http://www.cappadocia.gov.tr:10.10.2011>).

2.1.3. İslamiyet Dönemi

Oğuz Türklerinden Selçuk Bey'in kurduğu Selçukluların anavatanı Orta Asya'dır. 10. yüzyılda kuzeye doğru yayılan İslamiyet'i kabul eden Selçuklular, İslamiyet'i kabul etmemiş kavimlerle sürekli mücadele ederek egemenlik alanlarını genişletmeye çalışmışlardır. Bizans İmparatoru Romanos Diogenes'in Selçuk Bey'in torununun oğlu Alparslan'a 1071 yılında yenilmesi Bizans'ın gerilemesine, Anadolu'da yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. 1075 yılında Anadolu Selçuklu Devleti kurulur. 1082'de Kayseri fethedilir ve böylece Kapadokya Selçuklu hâkimiyetine girer. Hıristiyanlığın önemli yerleşim ve yayılma alanı olan Anadolu, bundan böyle Kuzey Afrika'dan, Ortadoğu ve Yakındoğu'ya kadar uzanan İslam bölgelerine dâhil olmuştur. Anadolu'nun Selçuklu Türkleri tarafından fethi, patrikhanenin idari etkinliğini etkilememiştir. Çünkü 13. yüzyıla ait Ihlara Bölgesi'ndeki Aziz George Kilisesi'nin yazıtlarında Selçuklu Sultanı II. Mesud ve Bizans İmparatoru II. Andronicus'un adlarından övgüyle bahsedilmektedir. 13.yüzyılın sonunda Anadolu Selçuklu Devletinin zayıflaması üzerine Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde beylikler ortaya çıkar. 1308 yılında Moğol kökenli İlhanlılar Anadolu'yu istila eder ve Kapadokya Bölgesi'nin önemli bir kenti olan Kayseri'de yıkılıp tahrip edilir. Selçuklu sultanları Moğol yönetiminin etkisi altında kalırlar ve bağımsız hareket edemezler. Anadolu artık Türk boylarının kurduğu beylikler halinde idare edilecektir (<http://www.avanosevi.com/tr/.html:10.10.2011>)

1397'de,Yıldırım Bayezid Karaman ilini topraklarına katınca Muşkara (Nevşehir), Osmanlı Beyliği'ne dâhil edildi. Yıldırım Bayezid 1402 Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilince Karamanlı Beyliği yeniden kuruldu. Bir ara Nevşehir Kadı Burhanettin Beyliği egemenlik alanına dâhil olmuştur. Osmanlıları en çok uğraştıran bu beyliğe II. Bayezid 1487'de son verince Karaman Beyliği'ne ait topraklarla beraber Muşkara

da Osmanlı Devleti sınırları içine dâhil olmuştur (Kaya, Gülyaz, 2004,s. 16). Nevşehir ve yöresi, Osmanlı yönetimi altında bir süre barış içinde yaşamış, fakat 16. yüzyıldan sonra Anadolu’da çıkan Celali isyanlarıyla tımar düzeni bozulan Nevşehir ve yöresi, asıl barış, huzur ve kalkınma dönemini Damat İbrahim Paşa (1662 -1730) döneminde yaşamıştır. Damat İbrahim Paşa doğup büyüdüğü memleketi olan Muşkara’nın adını Nevşehir olarak değiştirmiştir. Daha sonra yerleştirme siyaseti ile şehrin nüfusunu çoğaltmış ve 1725 yılında kadılarına hükümler göndererek tüm resmi yazışmalarda yeni isminin kullanılması için emir vermiştir (Uzunçarşılı, 1982, s. 156). Nevşehir’in nüfuzunu artırmak içinde çeşitli önlemler almış; öncelikle Nevşehir’de oturanların İstanbul’a göçü önlenmiş, aynı zamanda Nevşehir civarında yaşayan aşiretler ve Kayseri’ye sonradan yerleşen zenginler Nevşehir’e yerleştirilerek kendilerine ev yapmaları için inşaat malzemesi, otlak ve temlikleriyle birlikte bağ arazisi verilmiştir (Aktuğ, 1992, s.11).

Nevşehir uzun bir müddet, yani 1780’lere kadar Konya vilayetinin Niğde sancağına bağlı kalmış, 1780’de Kırşehir sancağına bağlanmıştır. 1902 senesinde Ankara vilayetine bağlanan Nevşehir, cumhuriyet sonrası Niğde’nin bir ilçesi olarak varlığını devam ettirmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla bölgede çok fazla olan yabancılar mübadeleyle ülkelerine gitmiş, Türk aileleri ise memleketleri Nevşehir’e dönmüştür (Güney, 1988, ss. 32–33). Nevşehir 6429 sayılı yasa ile 20 Temmuz 1954 tarihinde il haline getirilmiştir. 1970’lerden sonra şehir hızlı bir kentleşme sürecine ve nüfus artışı içine girmiştir (Şahin, 2007, s. 66.).

Nevşehir’in yedi ilçesi vardır. Bunlar, Acıgöl, Avanos, Derinkuyu, Gülşehir, Hacıbektaş, Kozaklı ve Ürgüp’tür. Coğrafi anlamda şanslı bir yere sahip olan Nevşehir, sosyal ve kültürel anlamda Türkiye’nin en önemli şehirlerinden biridir. Tarihi süreç içerisinde pek çok medeniyete de ev sahipliği yapmıştır.

IV. BÖLÜM

SOSYOLOJİK AÇIDAN DİN VE SANAT İLİŞKİSİ (NEVŞEHİR ÖRNEĞİ)

Sanat eserleri, toplumsal ürünlerdir. Sanatçı içinde yaşadığı toplumsal değerlerden bağımsız düşünülmemelidir. Sanatçı, toplumun dinini, ekonomik durumunu, ahlak yapısını, politik ve kültürel değerlerini eserlerine işler ve yansıtır. Bu nedenle, sanat sosyolojisi sadece sanat eserleri ve sanatçının toplum ile ilişkisi üzerine düşünmekle kalmaz, kısacası sanatçının içinde yaşadığı dönemin bütün özelliklerini de ele alır. Buradan hareketle üç semavi dinlerde, din- sanat konusunu Nevşehir’de bulduğu yaşam alanı ve etkilerinin incelenmesinde fayda vardır.

4.1.Yahudilik ve Sanat

Nevşehir tarihine bakıldığında belirli bir dönem Yahudi inancı da bu bölgede etkili olmuştur. Ama kalan tarihi eserler içinde, bu dinsel inanca ait tarihi bir eser günümüzde bulunmamaktadır. Bu bölümde dini mekânlarda görülen sanatsal özellikleri konu alındığı için Yahudilik dini açısından da dini mekânlarında görülen sanatsal ifadeler içinde, kısa da olsa bir bilgi verilmesi konu bütünlüğü açısından önemli olacaktır.

Yahudilik de resim yapmanın ve tasvirler çizmenin yasak oluşu düşüncesinin temelinde Yahudi kutsal kitabında geçen “ON EMİR”’in ikinci emri vardır.

Yahudiliğin temel akidesini oluşturan “ON EMİR” , “Asorot Ha-Dic Yârımı” (On Söz)” şu şekildedir:

- 1- Seni Mısır diyarından, esirlik evinden çıkararak Allah benim. Karşımda başka İlahların olmayacaktır.
- 2- Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın yahut yerin altında sularda olanın hiç suretini yapmayacaksın; onlara ibadet etmeyeceksin.

- 3- Allah'ın ismini boş yere ağza almayacaksın.
- 4- Sebt (Cumartesi) gününü takdis etmek için onu hatırında tut. Altı gün işleyeceksin ve bütün işini yapacaksın. Fakat yedinci günü hiçbir iş yapmayacaksın.
- 5- Babana ve anana hürmet edeceksin.
- 6- Katletmeyeceksin.
- 7- Zina etmeyeceksin.
- 8- Çalmayacaksın.
- 9- Komşuna karşı yalan şahadet etmeyeceksin
- 10- Komşunun evine, karısına, kölesine, öküzüne, eşeğine velhasıl komşunun hiçbir şeyine tama etmeyeceksin.

Yahudiler için inanç ve ibadet noktasında bağlayıcılığı olan “ON EMİR” in ikinci emrindeki Tanrı'nın uyarıları doğrultusunda, put ve herhangi bir suret veya tasvir yapmak yasak görülmüştür. Bu yasaktan dolayı da gerek sanat gerek dini açıdan Tanrı'nın yüzünü ve figürlerini çizmekten geri durulmuştur (Köklü, 2006, s. 6).

Sinagog, Yahudilerin ibadet ettikleri dini mekânlardır. Sinagoglarda Hıristiyanlık dininde olduğu gibi resim, heykel vs. öğeler yoktur. İslam sanatında olduğu gibi dini mekânlarında yazı ve süsleme sanatı ön planda olduğu görülmektedir. Bunun nedenini ise Köklü şöyle ifade etmektedir: Mutlak güç sahibi tek tanrıya inanan ve ilahi kaynaklı dinlerin en eskisi olarak bilinen Yahudilik, Tanrı yerine heykellere putlara tapınmayı reddeder. Resim yapmayı bu bağlamda yasaklar. Resimler olduğunda tanrının emrinin ihlali olarak ve bir hata olarak düşünülmüştür (Köklü, 2006, s. 6).

Sonuç olarak, Yahudiler on emrin ikinci emrinden dolayı resmin, tasvir yapmanın yasak olduğuna inanmışlardır. Dini ibadet yerleri olan Sinagoglarda, üç boyutlu heykeller ve insan vücudunu gösteren öğeleri yasaklamışlardır.

4.2. Hıristiyanlık ve Sanat

Hıristiyanlık Dininde, hem tarihi hem de dini açıdan sanatın çok özel bir yeri vardır. Batı resim ve heykel sanatının gelişmesinde en önemli katkıyı Kiliselere süsleme amacıyla yerleştirilen çeşitli resim ve heykellerin etkisi son derece etkin olduğu bir

gerçektir. Özellikle “Meryem”, “İsa”, “Son Akşam Yemeği” gibi tablo ve heykellerin Kiliselerde inananlar tarafından görülmesi ve hatta bu heykel ve resimlerin önlerinde eğilerek veya mum yakarak ibadet ve dua etmeleri, heykel ve resim sanatının gelişme kaydetmesine olumlu etkiye sahiptir (Mutluel, 2011, s. 24).

Bu bölümde Nevşehir’de bulunan kiliselerde Hıristiyanların kutsal kabul ettikleri dini içerikli Kilise resimlerini inceleyerek üzerinde durulacaktır. Hıristiyanların kiliselerde yaptıkları “ikon” adı verilen resimlerin oluşumunu, kaynağını, dinsel, kültürel ve siyasal açıdan etkilerini tarihi süreç içinde ele alınacaktır. Böylece sanatın, Hıristiyanlık için ne anlama geldiğini, ne gibi bir fonksiyonu olduğunu ve sosyolojik açıdan ne derece önemli olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

4.2.1. Hıristiyanlıkta Dini Mimari ve Sanat:

4.2.1.1. Fresk, İkonalar ve İbadet

Hıristiyanlık dininde, sanatın önemi oldukça büyüktür. Hıristiyanlık dinindeki, kiliselerdeki mimari plan şemasını genelde Kapalı Yunan haçı oluşturur. Bu tip bir kilisenin resimleme sistemi gelişi güzel değildir. Her mimari bölümün sembolik anlamı vardır. Kubbe gökyüzünü temsil eder. Naos duvarlarında ise yeryüzü ile ilgili sahneler yer alır. Kubbede genellikle genç, ya da yaşlı sakallı olarak İsa tasvir edilir. Kubbe kasnağında ise havariler ve Tevrat Peygamberleri yer alır. Kilisenin doğu ucundaki apsid bölümde Meryem, son akşam yemeği, İsa’yı haber vermiş olan peygamberler ve bazı kilise babaları tasvir edilir. Bema adı verilen ve apsid ile ana mekân arasında yer alan bölümde ise örtü tonozunda boş bir taht resmi bulunur. İsa’nın gelip burada son yargılanmayı yapacağına inanılır. Tahtın çevresinde İsa’ya işkence edilen aletler yer alır. Naosun üst duvarlarında Hıristiyanlığın on iki bayramı ve alt duvarlarında ise aziz ve din şehidi resimleri bulunur. Kubbe yuvarlağının dörtgen duruma gelişini sağlayan pandondifler de dört İncil yazarı sembolleri olan kartal, aslan, boğa, melek tasvirleri görünür. Kilisenin giriş yönü olan batı iç duvar yüzeyinde Meryem’in ölümü ve mahşer günü gibi resim düzenleri yer almıştır. Kilise içindeki resimleri anlatmamızın sebebi mimari yapının planı için dini sembollerden yola çıkılmış olmasıdır. Kilise içi de dini resimlerle dini ayrıntılarla süslenmiştir.

Sanatsal ve dinsel amaçların iç içe örgüsünden oluşan kilise salt bir sanat nesnesi olarak görülür (Aktüccar, 2007, ss. 10–11)

Kapadokya kaya kiliseleri süslemelerinde başkent ve eyalet üslubu olarak adlandırılan iki ayrı üslup görülmektedir. İki üslup arasında belirgin farklılıklar bulunur. Eyalet üslubunda: resimler şeritler halinde, çerçevesiz ve hikâyeci bir anlatımla kronolojik verilir. Başkent üslubundaki kilise resimlerinde ise, litürjik ve sembolik sahneler öne çıkar. Özellikle İsa'nın çektikleri dönemi belirgin bir şekilde anlatılır. Karanlık kilise bu tarzda süslenmiştir (Uysun, 2011, ss. 68–69).

Nevşehir de bulunan kiliseler içerisine bakıldığında fresko denilen dini resim tekniği ve ikonlarla karşılaşılır. Fresko; Kilise, Şapel, Bazilika ve Manastırların duvarlarını süslemek amacı ile kilise ressamı tarafından boyanan, konusunu İncil ve Tevrat'taki olaylardan alan duvar üzerine yapılan resimleme sanatına Fresko bu resimlerin her birine Fresk denir. Kilise içlerinde boyama yapmak için vurulan sıva yaşken boyanacağından sıvanın ıslak kalma süresi önemlidir. Bu nedenden dolayı ressamın sıva yaş iken boyamayı yapması gerekmektedir. Bundan dolayı Fresko çalışması yapılırken duvarın bölüm bölüm sıva yapıp boyanması gerekir (Uysun, 2011, s. 75).

İkon ya da ikona ise, Ortodoks kilise sanatında Hz. İsa, Meryem ya da azizleri betimleyen resim 6.yy'da ortaya çıkmıştır. Önceleri Bizans'a özgü olan ikon, Ortodokslukla birlikte Balkanlar ve Rusya'da da yaygın bir kullanım ve uygulama alanı bulmuştur. Genellikle, ahşap levhalar üzerine ankostik boya ile yapılırdı (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 112).

Örnekleme olarak seçilen Karanlık Kilise içerisinde de olmak üzere, Hıristiyan resimlerinde, ikonlarda, kilise iç mekân duvar tavan resimlerinde, heykellerinde ve minyatürlerinde kutsal kişiler başlarındaki sembollerle gösterilmiştir. Mukaddes kişiler boyunlarından yukarı, kulak hizasından başlayan yarım ay şeklinde tüm başı içine alan veya tümüyle baş üzerinde adeta boşlukta duran altın bir çemberle gösterilir. Bu simgelere Circle of Light (Işık Çemberi) Avra (kutsal ışık, hale) denir. Semboller, kişinin kutsal olduğunu anlatmak amacı ile kullanılır. Azizler, Melekler, Hz.Meryem, Hz. İsa ve Havariler bu şekilde betimlenmişlerdir (Ersoy, 2006, s. 90).

Nevşehir ilinin tarihçesinde belirtildiği gibi, ikon sanatının gelişim sürecini kısaca incelenirse, İkona sanatı Bizans sanatının bir ürünü olarak Bizans İmparatorluğu'ndaki politik gelişim çizgisiyle paralellik taşımaktadır. İmparatorların politik ve teolojik görüşleri dinsel resim sanatını doğrudan etkilemiştir. Doğu Roma İmparatoru Konstantin'in Hıristiyanlığa resmiyet kazandırdığı döneme kadar yer altı mezarlarında, lahitler üzerinde bulunan alçak ve yüksek kabartmalarda erken Hıristiyan resim sanatına ait eserlere rastlanmaktadır. İlk ikonada İsa tasviri yer almakta ve onun yaşadığı döneme ait olduğu bilinmektedir. Bahsi geçen ikona 'Kutsal Mendil' olarak tanımlanan, İsa'nın yüzünün bir mendil üzerinde tasvir edildiği ikonadır. İlk ikonaları resmeden ressamın Yahudi olmadıkları ve Kudüs'e farklı bölgelerden gelerek çalıştıkları düşünülmektedir. Yine ilk Meryem ikonasının İncilci Lukas tarafından çizildiği bildirilir. İncilci Lukas'ın ressam olduğu, ikonografide Hodegetria olarak tanımlanan Meryem Ana tasvirinin ilk kez kendisi tarafından çizildiği varsayımı birçok kişi tarafından kabul edilir. İmparator Konstantin (324–337) dönemine gelindiğinde ise kutsal ikonalar küçük mekânlardan anıtsal mekânlara taşınmaya başlar. İmparator Justinianus (527–565) döneminde ise Hıristiyanlığın yayılmasına paralel olarak geniş bir ikona üretimi gözlenir. İkona sanatının altıncı ve yedinci yüzyıllardaki büyük gelişiminden sonra Bizans Sanatı büyük ve derin bir kriz yaratan tasvir kırıncı tutumla karşı karşıya kalır (Şarлак, Özer, 2002, s. 60).

Çünkü bu dönemde, bazı Hıristiyanlar kilisenin duvarlarını süsleyen İsa ve Meryem'in tasvirlerine kuvvetli bir bağla bağlanmışlar. Onlar ikonalara karşı canlıymış gibi hürmet ederek onlara tapınmaya başladılar. Bu şekilde davranan ikona severler, resimleri, kutsal olayları simgeledikleri ve akılda tutmaya yardımcı oldukları için yararlı görüyor, ayrıca okuma yazması olmayan Hıristiyanları eğitmek için ikonaların gerekli olduklarına inanıyorlardı. Onlar, yazılar okuma yazma bilenler için neyse resimlerin de okuma bilmeyenler için aynı görevi gördüğünü ileri sürüyor ve bu düşüncelerini halka yayıyorlardı (Uysun, 2011, s. 78). 726–842 yılları arasında ikonoklast olarak tanımlanan dönemin sanata karşı alınan bir mücadele olmadığı bilinmektedir. Tasvir kırıncı tutumu gerçekleştirenler kutsal tasvirleri tahrip etmişler ve buna karşın duvarları haç, yıldız simgesel motiflerle süslemişlerdir. Buna rağmen ikona sanatı Kapadokya'da, Kopt topluluklarda, Roma'da ve ikona severlerin

sığınabildiği birkaç manastırda devam etmiş ve yayılmıştır (Şarlak, Özer, 2002, s. 60).

Sonuç olarak, İkonoklazm dönemi, M.S. 842’de imparator Theophilos’un ölümüyle sona ermiştir. Theophilos’un karısı imparatoriçe Theodore’nin imparatoriçelik dönemi çabalarıyla 843’te ikonlar yeniden kullanılmaya ve saygı görmeye başlamıştır. Bu olay Ortodoks Yortusu olarak günümüzde hala kullanılmaktadır.

4.2.1.2.Nevşehir, Karanlık Kilise ve İkonografisi



“Fotoğraf 5:” Nevşehir, Göreme Açık Hava Müzesi-Karanlık Kilise

Sosyolojik açıdan Din ve Sanat ilişkisi açısından incelenen yapılardan birincisi, Karanlık Kilise’dir. Göreme vadisi içinde bulunan, bu kilise çok küçük bir pencereyle aydınlatılmasından karanlık ve loşluğu sebebiyle Karanlık Kilise ismini almıştır. Işığın az oluşu, renklerin solmasını ve bozulmasını önlemiş bulunduğundan bu kilisedeki resimler daha canlıdır, tezeyinat da son derece zengindir. Fresklere dikkat edilirse diğer kiliselerdeki resimlerden pek farklı olmadığı anlaşılır. Asıl fark renk tonlarındandır. Bu kilise, kayaların içinde yerden biraz yükseklikte yapılmış olup spiral bir merdivenle çıkılmaktadır. Dört sütun üzerine inşa edilmiş, yanlarında üçlü kemer çıkıntısı bulunan bir naos ihtiva etmektedir. Sağda üç mezarı kapsayan

geniş bir Acrosollium vardır. Kilise, 11. yüzyıl sonu 12. yüzyıl başına tarihlenmektedir (Çerçi, 2003, s. 110).

11. yüzyıl sonu ile 12. ve 13. yüzyıl ve bu dönemlerdeki dini durum hakkında verilen aşağıdaki bilgi dönem hakkında yeterli fikri vermektedir. “Bu kilisenin yapıldığı dönem olan, 11. yüzyıl sonlarında Kapadokya bölgesi, Anadolu Selçukluların hâkimiyeti altındadır. Türkler, Nevşehir yöresine yerleştikten sonra Hıristiyanlarla beraber yaşamaya başlamıştır. Anadolu Selçuklularının yönetim ve din politikalarındaki hür yaklaşımlarından dolayı Hıristiyanlar ibadetlerine devam ederler. 12. ve 13. Yüzyıllarda da, Türk ve Hıristiyan toplulukları Kapadokya Bölgesi’nde birlikte yaşamış ve dinsel etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Türkler Anadolu’yu fethettiğinde Patriklik, otoritesini Kapadokya Kiliseleri’nde yine devam ettirmiş, piskoposlar da görevlerine devam etmişlerdir (Karakaya, 2012, ss.49–50).

Göreme vadisinde yer alan Karanlık Kilise manastır içerisinde yer almaktadır. Kapadokya, Bizans manastırcılığının ilk örgütlendiği ve manastır yaşamı kurallarının Büyük Basileos tarafından oluşturulduğu bölge olarak önemli bir manastır merkezidir. Bölge, Bizans tarihi boyunca manastır merkezlerinden biri olarak önemini korumuştur. Bölgede 7. yüzyıldan itibaren sayısız manastırın kurulduğu bilinmektedir. Türkler Anadolu’ya girdikten sonra da bölgedeki manastır yaşamı sürmüştür. Büyük otorite ve saygınlığa sahip kuruluşlar olan manastırlar, bölgede zayıflayan sivil otoritenin boşluğunu doldurmuştur. Kapadokya’daki manastırların aynı zamanda çocukların eğitimi ve yetim çocukların barındırılması gibi birçok sosyal işlevi de üstlendiği bilinmektedir. Toplu halde yaşayan rahiplerin ihtiyaçlarının karşılandığı dinsel merkezler olan manastırlar, yemekhane, mutfak, kilise ve rahiplerin kaldığı hücrelerden oluşmaktadır. Bu yapı topluluklarındaki bazı mekânların işlevleri bilinmemektedir

Manastırlar boyut ve içerdiği mekânlar açısından genelde iki grupta toplanırlar. Birinci grup, kilise ile bir avlu etrafında dizilmiş odalardan oluşmaktadır. Bu yapı toplulukları “avlulu manastırlar” olarak adlandırılmıştır. Karanlık Kilise bu gruba girmektedir. İkinci grup manastırlar ise, kilise ile birlikte kayaya oyma masa ve oturma sıralarından oluşmuş yemekhane, mutfak ile gelişmiş güzel yerleştirilmiş mekânlardan oluşurlar. Bu tür manastırlarda öne çıkan birim yemekhane olduğu için

bu grup manastırlar, “yemekhaneli manastırlar” olarak isimlendirilirler” (Karakaya, 2012, ss.55-56).

Karanlık Kilise içinde yer alan sahneler ise şunlardır: Müjde, Beytullahim'e Yolculuk, Doğum, Üç Müneccimin Tapınması, Vaftiz, Lazarus'un Diriltilmesi, Başkalaşım, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği, İhanet, İsa Çarmıhta, Deesis, İsa'nın Cehenneme İnişi, Kadınlar Boş Mezar Başında, Havarilerin Takdisi ve Görevlendirilmesi, İsa'nın Göğe Çıkışı, İbrahim Peygamber'in Misafirperverliği, Üç Yahudi Gencin Yakılması ve Aziz Tasvirleri.

Karanlık Kilise ve diğer kiliselerde yer alan bu resimlerin konuları, Tevrat ve İncil'de geçen olayları anlatmaktadır. Sahneler de yer alan, İsa'nın yaşamı, çektikleri acıları, ölümü gibi resimlerdeki amaç, halkın inancını artırmak ve pekiştirmek için din görevlilerince yapılmalıdır.

4.2.1.2.1. Karanlık Kiliseden Sahneler

Daha önce de belirtildiği üzere Kapadokya bölgesi, Hıristiyanlık tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Sosyolojik açıdan Kapadokya bölgesindeki dini mimarileri ele aldığımızda, toplum yapısının nasıl olduğunu ve toplum için ne amaçla yapıldıklarını bizlere anlatmaktadır. Kapadokya bölgesinde bulunan kilise resimlerinin okuma yazma bilmeyenlere İncili öğretecek şekilde, bir resimli roman gibi, İncildeki anlatım sırasına uyularak yapıldığı görülmektedir (Korat, 2005, s. 95).

Bu kiliselerdeki resimlerin yapılmasında görev alan ressamın, görevlerini, resim yapmadan önce nasıl hazırlandıklarını ve oluşan ikonların ise ibadet edilecek bir araç olabilmesi için geçilen aşamaların kısaca açıklanması gereklidir. Ortodoksluktaki ikona yapma geleneğinde: yeni yapılan bir ikonanın ibadet aracısı olabilmesi için en az kırk gün kilisede kalması daha sonra da bir tören ile dini hizmete atanması gerekir. İkona yapmak Ortodoks inancına göre bir ibadettir. Bunu yapabilen insanlar özel insanlar olmalıdır. Kilise süslemelerini yapan ressam papazlar, ikona yapımı öncesi kendilerini tecrit ederler. Bu tecrit süresince ressam kendilerini duaya, oruca ve tövbeye adanır. İkonada da kullanılacak olan malzemelerin kutsama olayı ressam din adamları tarafından yapılır. İkona sanatçısı burada aracıdır. İnanca göre Tanrı,

İkona sanatçısı vasıtasıyla kendini açıklamaktadır düşüncesi ile resimler yapılmaktadır. Yapılan resimler karşısında halkın inanç şekli ise şöyledir: Kiliseye tören için gelen bir Hıristiyan önce ikonunun yanına gelir, karşısına geçer ve haç çıkarır ve sırtını dönmeden geri geri çıkar. Tören bittikten sonra kiliseden çıkmadan aynı hareketleri tekrar yapar (Uysun, 2011, s. 72).

Bu bölümde, Göreme Açık Hava Müzesinde bulunan Karanlık Kilise, bu kilisede çekilen fotoğraflar yardımıyla incelenecek ve İncil'deki metinler etrafında açıklanmaya çalışılacaktır.

Konu 1: Meryem'e Müjde



“Fotoğraf 6–7:”Nevşehir, Karanlık Kilise-Meryem'e Müjde Sahnesi

Karanlık Kilise içersinde, narteks doğu duvarı, naosa giriş kapısının iki tarafında yer almaktadır. Meryem figürü Bizans ikonografisi içinde önemli bir yer tutmakta olup, Müjde bir bayram sahnesidir. Yaklaşık olarak İsa'nın doğumundan 9 ay önce 25 Martta kutlanmaktadır (Tanburoğlu, 2001, s.113). Küçük yaşlarda Nasıralı Yusuf ile nişanlanan Meryem'e Mesih'in gelişini müjdelemek amacıyla, Tanrı tarafından baş melek Gabriel gönderilmiştir. Bizans sanatında siklusun başında yer alan bu olay Hıristiyan resim sanatında müjde sahnesi olarak adlandırılır (Gökcan, 2010, s.124)

Müjde konulu sahnede, resimin tamamına yakını harap olmuş durumdadır. Solda melek, sağda Meryem betimlenmiştir. Meleğin sarı halesi kısmen gövdesi ve kanadının bir bölümü Meryem'in sarı halesinin üst kısmı görülebilmektedir (Tanburoğlu, 2001, s.113).

Bu sahnenin yer aldığı Luka İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa'nın Doğumu Önceden Bildiriliyor; Luka 1. Bölüm 26-38

(*Mat. 1:18-21*)

26-27 Elizabet'in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di.

28 Onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi.

29 Söylenenlere çok şaşırان Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı.

30 Ama melek ona, "Korkma Meryem" dedi, "Sen Tanrı'nın lütfuna eriştin.

31 Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın.

32 O büyük olacak, kendisine 'Yüceler Yücesi'nin Oğlu' denecek. Rab Tanrı O'na, atası Davut'un tahtını verecek.

33 O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir."

34 Meryem meleğe, "Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki" dedi.

35 Melek ona şöyle yanıt verdi: "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek.

36 Bak, senin akrabalarından Elizabet de yaşlılığında bir oğula gebe kaldı. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır.

37 Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur."

38 Ben Rab'bin kuluyum dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun." Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı.

Konu 2 : Beytullahim'e Yolculuk



“Fotoğraf 8:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Beytullahim'e Yolculuk Sahnesi

Naos kuzey duvar, kuzeybatı köşe mekânında yer alan sahnede; İncil’de adı geçen Sezar Avgustus zamanında, Roma dünyasında ilk defa nüfus sayımı yapılacaktır. Nüfus sayımı için, Yusuf ve hamile olan nişanlısı Meryem’le birlikte Celile’nin Nasıra Kent’inden Yahudi’ye bölgesindeki Beytullahim’e gitmesi anlatılır.

Beytullahim’e yolculuk sahnenin tamamına yakını sağlam durumdadır. Solda Yusuf, ortada Meryem sağda ise Yakup görülmektedir. Yusuf arkada ayakta beyaz saçlı ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Yusuf Meryem’e doğru bir adım atmış ve sağ elini Meryem’e doğru uzatmıştır. Meryem eşeğe yan oturarak bu yolculuğu yapmaktadır. Sol eli göğüs seviyesindedir, başını sola doğru eğmiştir. Resimdeki eşek ön sol ve arka sağ ayakları öne doğru adım atar vaziyette hareket halinde gösterilmiştir. Önde giden Yakup eşeğin yularını tutmaktadır (Uysun, 2011, s. 111).

Karanlık kilisesinin pek çok sahnesinde; Meryem, mavi elbisesi üzerinde erguvan renkli şalı ile resmedilmiştir. Bu rengin İsa, Meryem gibi kutsal kişilerle imparator

ve saraylıların tasvirlerinde kullanılması geleneği III. yüzyıla kadar gider. Roma İmparatoru Diocletianus (284–305), imparatorun kutsallığı görüşünü benimsemiş ve bunun bir simgesi olarak, ender deniz kabuklarından elde edilen, yapılması çok zor ve pahalı erguvan rengiyle boyanmış giysilerin kullanılmasını bir yasayla imparator ailesine özgü kılmıştır. Bizans sanatında, Meryem dışında dini figürler ve saraydan kişilerde erguvan renkli giysileri içindedirler (Gökcan, 2010, s. 104).

Yine Meryem'in boydan giymiş olduğu mavi renk elbisesini de Gökcan (2010) yazısında şu sözleriyle açıklamaktadır. “Neden mavi renk? Runciman, Bizans resmindeki renklerin belli anlamları olduğunu belirtir. Cooper, mavi rengi “Cennet Kraliçesinin Rengi” olarak verir. Psikolog Jung ise, “mavi, Meryem'in göksel pelerinin rengidir, o göğün mavi çadırıyla örtülmüş yeryüzüdür” demektedir. Bir Katolik piskoposun alınan sözlü bilgi de ise, Meryem'in elbisesinin rengi mavi ‘insani olan’ın, şalının rengi olan erguvan (koyu kırmızı, koyu kahverengi) “Ruhani-ilahi olan’ın rengidir.” diye anlatmaktadır (ss.105–106).

Sanat tarihçi Mercangöz (1993) ise, Meryem'in mavi-erguvan renkli giysisi Ortodoks kilisesinin bir talebi olduğunu ve sanatçıların kullandığı rehber kitaplar yardımıyla Anadolu, Balkanlar ve Rusya'ya yayıldığını ileri sürmektedir (s.334).

Önceden de belirtildiği gibi, Meryem ana ve önemli aziz ve saray soyundan gelen insanların statüsünü göstermek için mavi ve erguvan renklerini kullandıklarını belirtmiştik. Günümüzde ise papazların kıyafetleri neden mavi değil de siyah olduğunu Korat (2010) şöyle açıklamaktadır: Papaz giysileri 1453 yılına kadar mavi ve erguvan renkli idi. Ancak İstanbul düştükten sonra yas tutmayı ifade eden siyah renge dönüştürüldü. Bu durum Yunanistan'ın bağımsızlığını kazanmasından sonra da sürmüş ve artık yasa gereği Yunanistan'da tüm papazlar siyah giymek zorunda kalmıştır (s. 149).

Bu sahnenin yer aldığı Luka İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa'nın Doğumu, Luka, 2. Bölüm: 1–7

(Mat.1:18-25)

1 O günlerde Sezar Avgustus bütün Roma dünyasında bir nüfus sayımının yapılması için buyruk çıkardı.

2 Bu ilk sayım, Kirinius'un Suriye valiliği zamanında yapıldı.

3 Herkes yazılmak için kendi kentine gitti.

4 Böylece Yusuf da, Davut'un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile'nin Nasıra Kenti'nden Yahudi'ye bölgesine, Davut'un kenti Beytlehem'e gitti.

5 Orada, hamile olan nişanlısı Meryem'le birlikte yazılacaktı.

6-7 Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu.

Konu 3: İsa'nın Doğumu



“Fotoğraf 9:” Nevşehir, Karanlık Kilise-İsa'nın Doğumu Sahnesi

Naos kuzey haç kolu üzerinde olan sahnede İsa'nın doğumu ve ilk banyosu anlatılmaktadır. Klasik Bizans ikonografisinde doğum sahnesi mağarada geçmektedir. İsa'nın doğumu sahnesinde, ortada Meryem, solda Yusuf, sağ üstte bebek İsa, sağ altta İsa'nın ilk banyosu resimlenmiştir. Meryem bu sahnede yatağa uzanmış vaziyette sağ elini beşiğe doğru uzatmaktadır, sol kolunun dirseğini başına

dayamış olarak oğlu İsa'ya bakmaktadır. Beşik içerisindeki İsa'nın başında, değerli taşlarla süslü sarı haleli bir haç vardır. İsa beyaz beze kundaklanmış olarak bir beşik de resimlenmiştir. İsa'nın beşiğinin yanında inek ve eşek İsa'ya bakarak O'nu nefesleriyle ısıtmaktadırlar. Yusuf, Meryem'in hemen solunda sırtını Meryem'e dönmüş vaziyettedir. Yusuf sağ elini yanağına dayamış vaziyettedir. Yusuf sağ elini yanağına dayamış vaziyette düşünceli bir duruş ile başını arkaya çevirerek Meryem'e bakmaktadır (Uysun, 2011, s.117).

Genelde kilise içindeki tüm figürlerin, üzüntülü olduğunu görmekteyiz. Bunun nedenini ise, Korat (2010) şöyle açıklamaktadır; “Doğum sahnesinde insanların yüzlerindeki ciddiyetin aksine inek ve eşeğin neşeli görünüşleri tesadüfî bir şey değildir. Burada, gülmenin insanın hayvani doğasına ait bir durum olduğu görüşünün etkisi vardır. Kilise bezemesinde gülen İnsan betimi kesinlikle yasaktır, çünkü İsa'nın ölümüyle ilgili dramatik bir öykünün yansıtıldığı bir tapınakta gülmek, sevinmekle ve şeytanlıkla ilgili bir şey olarak görülmüştür. Hıristiyanlık çileyi, acıyı ve yoksulluğu salt İsa'nın ölümüne duyulan üzüntüden ötürü değil, beden hazlarında şeytani bir öz bulduğu için de yüceltmıştır”(s. 200).

Ayrıca bu resmin sağ tarafında İsa'nın ilk banyo sahnesi yer almaktadır. Bu sahne Tevrat'tan da konuları anlatmaktadır.”İsa'nın banyo sahnesinde eski İbrani geleneği çerçevesinde Meryem'in doğumuna yardım eden İbrani ebeler Salome ve Mea bebek İsa'ya ilk banyosunu yaptırmaktadırlar. Bu sahnede bebek İsa sağ elini takdis işareti yaparak başını hafif sağ tarafa çevirmiş vaziyette, ayakları ve çerçevesi süslü bir kaptan oturmuştur. Sol tarafta bulunan Mea bebek İsa'yı tutarken Salome elindeki kaptan banyo teknesine su dökmektedir (Uysun, 2011 , s. 117).

Bu sahnenin yer aldığı Luka İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

Çobanlar ve Melekler; Luka, 1.Bölüm: 8–20

8 Aynı yörede, sürülerinin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı.

9 Rab`bin bir meleği onlara göründü ve Rab`bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar.

10–11 Melek onlara, “Korkmayın!” dedi. “Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut’un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih’tir.

12 İşte size bir işaret: “Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız.”

13–14 Birdenbire meleğin yanında, göksel ordulardan oluşan büyük bir topluluk belirdi. Tanrı’yı överek, “En yücelerde Tanrı’ya yücelik olsun, Yeryüzünde O’nun hoşnut kaldığı insanlara Esenlik olsun!” dediler.

15 Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, “Haydi, Beytlehem’e gidelim, Rab`bin bize bildirdiği bu olayı görelim” dediler.

16 Aceleyle gidip Meryem`le Yusuf`u ve yemlikte yatan bebeği buldular.

17 Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler.

18 Bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşır kaldılar.

19 Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu.

20 Çobanlar, işitip gördüklerinin tümü için Tanrı’yı yüceltip överek geri döndüler. Her şeyi, kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı.

Konu 4: Üç Müneccim Kralların Tapınması



“Fotoğraf 10:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Üç Müneccim Kralın Tapınması Sahnesi

Naos kuzey haç kolu tonoz örtüsünde bulunan, sahnede Müneccim Krallarının Secdesi anlatılmaktadır. İnanışa göre doğuda bulunan müneccimler İsa Mesih'in doğumunun işareti olan gökyüzünde yeni bir yıldız keşfederler. Bunun üzerine Kudüs'e, oradan ise Beytullahim'e giderek Meryem ve Çocuk İsa'nın önünde secde ederler ve hediyeler sunarlar. İsa'yı ilk tanıyanlar olmaları açısından üç müneccim kralın Hıristiyan geleneğinde önemli bir yeri vardır (Tanburoğlu, 2001, s.120).

Müneccimlerin tapınması sahnesinde, kahin krallar farklı yaşlarda resmedilmişlerdir. Öndeki yaşlı olan beyaz sakallı Palmira Prensi Melchior, ortada yaşlı kızıl saçlı Nippur kralı Baltazar, en sağdaki sakalsız bir genç olarak tasvir edilen Meroe kralı Gaspar 'dır. Başlarında külahları olan bu kişilerin kıymetli taşlarla süslü kıyafetleri sırasıyla lacivert ve kırmızı renklidir. Müneccim krallar ellerindeki hediyeleri (Altın, tütüsü, mür), İsa'ya saygı ile eğilerek sunmaktadırlar. Kralların giymiş oldukları çoraplar desenli olarak resmedilmiştir. Kralların üzerinde onlara yolu gösteren yıldız bulunmaktadır (Uysun, 2011, s.124).

Buradaki üç müneccim kralın kıyafet tarzına sosyolojik olarak baktığımızda, zengin giyimli olmalarının ait oldukları toplumsal sınıfı da işaret ettiğini görmekteyiz. Yine resimde belirtilen müneccim kralların görüntüleri insanın üç çağını simgelemektedir: Gençlik, olgunluk ve yaşlılık (Tanburoğlu, 2001, s. 120).

Bu sahnenin yer aldığı Matta İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

Yıldızbilimcilerin Ziyareti; Matta, 2.Bölüm:1-12

1-2 İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruslaim'e gelip şöyle dediler: "Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik."

3 Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruslaim halkı da tedirgin oldu.

4 Bütün başkâhinleri ve halkın din bilginlerini toplayarak onlara Mesih'in nerede doğacağını sordu.

5 Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde dediler. "Çünkü peygamber aracılığıyla şöyle yazılmıştır:

6 'Ey sen, Yahuda'daki Beytlehem, Yahuda önderleri arasında hiç de en önemsizi değilsin! Çünkü halkım İsrail'i güdecek önder Senden çıkacak.

7 Bunun üzerine Hiroses yıldızbilimcileri gizlice çağırıp onlardan yıldızın görüldüğü anı tam olarak öğrendi.

8 Gidin, çocuğu dikkatle arayın, bulunca bana haber verin, ben de gelip O'na tapınayım diyerek onları Beytlehem'e gönderdi.

9 Yıldızbilimciler, kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu.

10 Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular.

11 Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazinesini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular.

12 Sonra gördükleri bir düşte Hiroses'in yanına dönmemeleri için uyarılınca ülkelerine başka yoldan döndüler.

Konu 5: Vaftiz



"Fotoğraf 11:" Nevşehir, Karanlık Kilise -Vaftiz Sahnesi

Naos batı duvarı, kuzey batı köşe mekânı tonoz alınlığında olan sahnede, İsa Peygamberin vaftiz sahnesi anlatılmaktadır. Vaftiz, Hıristiyanlık dinine katılmanın hukuki ve dini bir göstergesi olarak, doğan çocuğun Hıristiyan dinine kabulünü sağlayan törensel bir işlemdir. Çocuğun vaftizi esnasında, onun dini eğitimini üstlenecek bir vaftiz anasıyla bir vaftiz babası seçilir (Uysun, 2011, s. 138).

Vaftiz yeni doğan çocuklara yapılan bir gelenek olmasına rağmen bu sahnede İsa'nın yetişkinlik döneminde vaftiz edilmesi oldukça dikkat çekicidir.

Resimde, sol tarafta Vaftizci Yahya, ortada İsa, sağda ise elinde havlu tutan bir melek görülür. İsa'nın başının üzerinde kutsal ruhu sembolize eden bir güvercin görülmektedir. İsa Ürdün nehrinde vaftiz olurken, sağ elini takdis eder vaziyette tutmaktadır. Sahnenin sol köşesinde Jordan nehrinin kişiselleştirilmiş halini sembolize eden küçük siyah bir figür elindeki boruyu üflerken görülmektedir. Sahnenin solunda ise elinde havlu tutan tek bir melek görülmektedir (Uysun, 2011, s. 140).

Bu kilisedeki vaftiz sahnesinde suyun içinde boru çalan bir insan figürü vardır. Bu figür Ürdün Nehrinin simgesidir. Çünkü ortaçağda tıpkı antik çağda olduğu gibi doğal varlıklar, canlı varlıklara benzetilirdi. Ürdün nehrinin insan gibi gösterilmesinin nedeni İşaiye metinleridir: "Ürdün seni gördü yüce Mesih! Korkudan yön değiştirdi ve geriye doğru aktı."Bu resimde nehrin İsa'nın vaftiz ziyareti nedeniyle hem mutlu, hem de korku dolu olduğu anlatılmak istenmektedir (Korat, 2005, s. 201).

Bu sahnenin yer aldığı Matta İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa Vaftiz Oluyor; Matta,3.Bölüm:13–17

(Mar.1:9–11; Luk.3:21–22)

13 Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na, Yahya'nın yanına geldi.

14 Ne var ki Yahya, “Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?” diyerek O`na engel olmak istedi.

15 İsa ona şu karşılığı verdi: “Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.” O zaman Yahya O`nun dediğine razı oldu.

16 İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı`nın Ruhu`nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü.

17 Göklerden gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O`ndan hoşnudum” dedi.

Konu 6 : Lazarus'un Diriltilmesi



“Fotoğraf 12:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Lazarus’un Diriltilmesi Sahnesi

Naos batı duvar, güney batı köşe mekânında resmedilmiş olan sahnede, İsa Peygamberin, mucizelerinden biri olan, Lazarus adında daha önce ölmüş olan kişiyi canlandırma sahnesi işlenmektedir. Resim, ölümü ve tekrardan ruhani bir dirilişi anlatmaktadır.

Bu sahnede; Sol taraftan başlayarak Thomas, İsa, Lazarus ve Lazarus’un Kız kardeşlerinden (Marta ve Meryem) oluşmuştur. İsa sol elinde kapalı bir rulo taşımaktadır ve sağ eli ile takdis etmektedir. İsa bu sahnede hafifçe başını eğmiş Lazarus’a bakmaktadır. İsa’nın hemen arkasındaki havari Thomas beyaz khiton

üzerine sarı renkli himation giymiştir. Thomas bu sahnede sağ elini göğsünün üzerine koymuş vaziyettedir. Sahnenin sağ tarafında ise siyah geometrik motifli beyaz renkli bir kefene sarılmış olan Lazarus durmaktadır. Lazarus'un yanında mezarın kapağını açan bir kişi bulunmaktadır. Sahnenin sağ alt kısmında ise Lazarus'un kız kardeşleri Marta ve Mecdeleli Meryem İsa'nın önünde diz çökerek secde etmiş vaziyettedirler (Uysun, 2011, s. 167).

Kilise içerisindeki her sahnede figürlerin kıyafet tarzları oldukça dikkat çekicidir. Bu kıyafet şekilleri bizlere Bizans dönemine ait kıyafet tarzını da göstermektedir. Kısaca açıklarsak; Himation; Pallium'a Bizans döneminde verilen addır. Pamuklu ya da yünlü kumaştan yapılan himation tuniğin üzerine giyilmektedir. Sol omuzda toplanan himation sağ omuzu açıkta bırakmaktadır. Bizans manastır tipikalarında himation, keşişlerin giydiği pamuklu kumaştan üretilen koyu renkli farklı bir kıyafettir. Ancak Bizans resim sanatında khiton üzerine giyilen kıyafet olarak kullanılmıştır. Kithon (khiton) ise: kumaşı yün veya keten olan, içe giyilen, Bizans halk giysisi. Pagan dönemindeki adı, Peplos'dur (Uysun, 2011, ss. 307–308).

Burada önemli bir ikonografik ayrıntıya değinmek gerekmektedir. Bu sahnede mezar dik bir şekilde resmedilmiştir. Bunun nedeni ise; Eski Yahudi ölü gömme geleneğine göre gövdeler mezara dik olarak yerleştirilir. Mezarlar ağızları bir taşla örtülen mağara benzeri oyuklardır. Bu geleneğe uygun betimleme Bizans sanatında ve erken dönem sanatlarında korunmuş ancak Rönesans ve sonrasında bugünkü ölü gömme biçimi temel alınmıştır (Gökcan, 2010, s. 112).

Bu sahnenin yer aldığı Yuhanna İncili'ndeki metinleri ise şöyledir:

Lazar'ın Ölümü; Yuhanna, 11.Bölüm:38–46

38 İsa yine derinden hüznlenerek mezara vardı. Mezar bir mağaraydı, girişinde de bir taş duruyordu.

39 İsa, “Taşı çekin!” dedi. Ölenin kız kardeşi Marta, “Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu” dedi.

40 İsa ona, “Ben sana, ‘İman edersen Tanrı’nın yüceliğini göreceksin’ demedim mi?” dedi.

41 Bunun üzerine taşı çektiler. İsa gözlerini gökyüzüne kaldırarak şöyle dedi: “Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum.

42 Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim.”

43 Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, “Lazar, dışarı çık!” diye bağırdı.

44 Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, “Onu çözün, bırakın gitsin” dedi.

45 O zaman, Meryem’e gelen ve İsa’nın yaptıklarını gören Yahudiler’in birçoğu İsa’ya iman etti.

46 Ama içlerinden bazıları Ferisiler’e giderek İsa’nın yaptıklarını onlara bildirdiler.

Konu 7: Başkalaşım; Metamorfosis



“Fotoğraf 13 :” Nevşehir, Karanlık Kilise-Başkalaşım; Metamorfosis Sahnesi

Naos batı duvar, giriş alınlığında yer alan bu sahnede; İsa, Petrus, Yahya ve Yakup'u yanına alarak dağa çıkar. İsa'nın dağda dua ederken yüzünün görünümünün değiştiği ve giysilerinin şimşek gibi parıldayan bir beyazlığa bürünmesi anlatılmaktadır.

Resimde, İsa ayaktadır, sağ eli takdis eder vaziyettedir ve sol elinde siyah bir rulo tutmaktadır. İsa bu sahnede beyaz renkli khiton giymiştir ve üzerinde de sarı renkli himation giymiştir. Uzun kıvılcık renkli saçlı ve kıvılcık sakallıdır. İsa'nın başının etrafında sarı renkli bir hale ve halenin içerisinde değerli taşlarla süslü bir haç bulunmaktadır. İsa'nın arkasında parlayan beyaz ışıklar birbirine çapraz çizgiler ile tasvir edilmiştir. İsa'nın sağında sahnenin solunda Musa Peygamber, kıvılcık saçlı ve sakalsız olarak sarı renkli haleli olarak resmedilmiştir. Diğer tarafta ise, İlyas Peygamber ise kollarını açmış vaziyette İsa'ya doğru uzatmıştır, İlyas Peygamberin arka tarafında ise küçük bir ağaç resmi görülmektedir (Uysun,2011, s. 153).

Sahnenin alt kısmında ise, üç küçük tepenin ön kısmında Petrus, Yuhanna ve Yakup gizlenmiş vaziyette durmaktadırlar.

Bu sahnenin yer aldığı Matta İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa'nın Görünümü Değişiyor; Matta,17. Bölüm: 1-13

(Mar.9:2-13; Luk.9:28-36)

1 Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yakup'un kardeşi Yuhanna'yı alarak yüksek bir dağa çıktı.

2 Onların gözü önünde İsa'nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu.

3 O anda Musa'yla İlyas öğrencilere göründü. İsa'yla konuşuyorlardı.

4 Petrus İsa'ya, "Ya Rab" dedi, "Burada bulunmamız ne iyi oldu! İstersen burada üç çardak kurayım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a."

5 Petrus daha konuşurken parlak bir bulut onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O`ndan hoşnudum. O`nu dinleyin!” dedi.

6 Öğrenciler bunu işitince, dehşet içinde yüzüstü yere kapandılar.

7 İsa gelip onlara dokundu, “Kalkın, korkmayın!” dedi.

8 Başlarını kaldırıncı İsa`dan başka kimseyi göremediler.

9 Dağdan inerlerken İsa onlara, “İnsanoğlu ölümden dirilmeden, gördüklerinizi kimseye söylemeyin” diye buyurdu.

10 Öğrencileri O`na şunu sordular: “Peki, din bilginleri neden önce İlyas`ın gelmesi gerektiğini söylüyorlar?”

11 İsa, “İlyas gerçekten gelecek ve her şeyi yeniden düzene koyacak” diye yanıtladı.

12 Size şunu söyleyeyim, İlyas zaten geldi, ama onu tanımadılar, ona yapmadıklarını bırakmadılar. Aynı şekilde İnsanoğlu da onların elinden acı çekecektir.

13 O zaman öğrenciler İsa`nın kendilerine Vaftizci Yahya`dan söz ettiğini anladılar.

Konu 8:Kudüs'e Giriş



“Fotoğraf 14 :” Nevşehir, Karanlık Kilise - Kudüs'e Giriş Sahnesi

Naos batı haç kolu tonoz örtüsünde yer alan Kudüs'e giriş sahnesinde, Kudüs halkının İsa peygamberi coşkuyla karşılaması anlatılmaktadır

Bu sahnede, sol tarafta İsa ve onu takip eden Havari Thomas bulunmaktadır. Sahnenin sağ tarafında bulunan bir gurup çocuk İsa'nın geçeceği yola giysilerini sermektedirler. Orta kısımda bir ağaç, ağacın tepesine tırmanmış olan bir çocuk palmiye dalları kesmektedir. Aynı ağaca tırmanan çıplak bir adam (Zakkay) görülmektedir. Resmin yukarısında ise, Kudüs şehrini simgeleyen surlar, surların önünde bekleyen çocuklar ve Kudüs şehrinin kapısı görülmektedir. İsa, eşeğin üzerinde sağ eliyle takdis eder vaziyettedir, sol eliyle ise rulo tutmaktadır (Uysun, 2011, s. 158)

Burada adı geçen Zakkay ise, Eriha'da yasayan vergi görevlisidir. İsa, insanlar tarafından günahkâr olduğu gerekçesiyle dışlanmış olan Zakkay'a kurtuluş sağlamıştır. İnsanlar Zakkay'dan nefret ediyor ve onu günahkâr olarak tanıyorlardı. (<http://www.mujde.org>:10.11.2012)

Bu sahnenin yer aldığı Matta İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa'nın Yerus alim'e Giriş i; Matta:21. Bölüm,1-11

(Mar.11:1-11; Luk.19:28-40; Yu.12:12-19).

1–2 Yerus alim'e yaklaşıp Zeytin Dağı'nın yamacındaki Beytfaci Köyü'ne geldiklerinde İsa, iki öğrencisini  nden gönderdi. Onlara, “Karşınızdaki köye gidin” dedi, “Hemen orada bağlı bir dişi eşek ve yanında bir sıpa bulacaksınız. Onları  z p bana getirin.

3 Size bir Şey diyen olursa, `Rab`bin bunlara ihtiya ı var, hemen geri gönderecek` dersiniz.”

4 Bu olay, peygamber aracılığıyla bildirilen Şu söz yerine gelsin diye oldu:

5 Siyon kızına deyin ki, 'İşte, alçakgönüllü Kralın, Eşeğe, evet sıpaya, Eşek yavrusuna binmiş Sana geliyor.

6 Öğrenciler gidip İsa'nın kendilerine buyurduğu gibi yaptılar.

7 Eşekle sıpayı getirip üzerlerine giysilerini yaydılar, İsa sıpaya bindi.

8 Halkın büyük bir bölümü giysilerini yolun üzerine serdi. Bazıları da ağaçlardan dal kesip yola seriyordu.

9 Önden giden ve arkadan gelen kalabalıklar şöyle bağıyorlardı: "Davut Oğlu'na hozana! Rab`bin adıyla gelene övgüler olsun, En yücelerde hozana!"

10 İsa Yeruslaim'e girdiği zaman bütün kent, "Bu kimdir?" diyerek çalkandı.

11 Kalabalıklar, "Bu, Celile'nin Nasıra Kenti'nden Peygamber İsa'dır" diyordu.

Konu 9: Son Akşam Yemeği



"Fotoğraf 15:" Nevşehir, Karanlık Kilise-Son Akşam Yemeği Sahnesi

Naos doğu duvar, güneydoğu köşe mekanı diakonikon kemer alınlığında yer alan sahnede, Fısıh yemeği resmedilmiştir.Fısıh, ya da Pesah, İbranice 'Pasah' şeklinde

okunan sözcüğün Türkçe'ye uyarlanmış biçimidir. 'Dokunmadan geçmek, atlatmak' anlamına gelir. "Mayasız Ekmek Bayramı" olarak da bilinir. İsrail halkının Mısır'dan çıkıp kölelikten kurtuluşunun anısına kutlanan bayramdır. Fısıh, ya da Pasah sözcüğüyle anlatılan olayın tarihçesi, hem Yahudiler için hem de Hristiyanlar için son derece önemlidir (<http://www.hristiyanturk.com:11.10.2012>)

Son akşam yemeği sahnesinde, İsa ve on iki havarisi dikdörtgen bir masa etrafında otururken resmedilmiştir. Sahnenin en solundaki İsa, sağ elini masaya doğru takdis eder durumda uzatmıştır. İsa sol elinde, İncili sembolize eden bir rulo tutmaktadır. İsa bitkisel ve geometrik figürler bulunana bir minderde oturmaktadır. İsa'nın karşısında ise havari Simon Petrus oturmaktadır. Petrus koyu gri renkli bir kithon üzerine sarı himation giymiştir. Simon Petrus sakallı ve beyaz saçlı olarak tasvir edilmiştir. Petrus bir elini takdis eder vaziyette masaya doğru uzatmıştır. İsa'nın karşısındaki, onbir havari bir grup halinde masanın kenarında resmedilmiştir. Yahuda 12 havariden biri olup, inanca göre Hz. İsa'ya ihanet eden kişidir. Söz konusu kişi olan Yahuda bu sahnede soldan beşinci sıradadır. Burada Yahuda elini İsa'nın tarafında bulunan tabağa doğru uzatmıştır. Geri planda görülen binalar Kudüs Şehrini sembolize etmektedir (Uysun, 2011, s. 164).

Bu sahnedeki ince detaylardan birisi yemek masasının arka tarafına çizilen meşaledir. Meşale bu son yemek olayının gece gerçekleştiğini anlatır.

Yine masanın üzerinde bulunan balık sahnesinde ise, Din adamı olan sanatçılar ekmek ve balığı komünyonunun sembolü olarak kullanmışlardır. Museviler için balık; Sel'de Nuh'un gemisi dışında yaşayabilen tek canlı olduğu için kutsanmış dini bir yiyecektir. Yukarıda resmini ve sahnesini gördüğümüz Fısıh yemeği ile ilgili bu durum, geç dönemdeki dinsel sanatta neden ekmek ve balığın kutsal olduğunu çok güzel bir şekilde anlatmaktadır (Uysun, 2011, s. 160).

Bu sahnenin yer aldığı Luka İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

Yahuda'nın İhaneti; Luka,22. Bölüm:1-38

(*Mat.26:1-5,14-15; Mar.14:1-2,10-11; Yu.11:45-53*)

1 Fısıh denilen Mayasız Ekmek Bayramı yaklaşmıştı.

2 Başkâhinlerle din bilginleri İsa'yı ortadan kaldırmak için bir yol arıyor, ama halktan korkuyorlardı.

3 Şeytan, Onikiler`den biri olup İskariot diye adlandırılan Yahuda'nın yüreğine girdi.

4 Yahuda gitti, başkâhinler ve tapınak koruyucularının komutanlarıyla İsa'yı nasıl ele verebileceğini görüştü.

5 Onlar buna sevindiler ve kendisine para vermeye razı oldular.

6 Bunu kabul eden Yahuda, kalabalığın olmadığı bir zamanda İsa'yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı.

Fısıh Yemeği

(Mat.26:17-35; Mar.14:12-31; Yu.13:21-30,36-38; 1Ko.11:23-25)

7 Fısıh kurbanının kesilmesi gereken Mayasız Ekmek Günü geldi.

8 İsa, Petrus`la Yuhanna'yı, "Gidin, Fısıh yemeğini yiyebilmemiz için hazırlık yapın" diyerek önden gönderdi.

9 O`na, "Nerede hazırlık yapmamızı istersin?" diye sordular.

10–11 İsa onlara, "Bakın" dedi, "Kente girdiğinizde karşınıza su testisi taşıyan bir adam çıkacak. Adamı, gideceği eve kadar izleyin ve evin sahibine şöyle deyin: 'Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?' diye soruyor."

12 Ev sahibi size üst katta, döşenmiş büyük bir oda gösterecek. Orada hazırlık yapın."

13 Onlar da gittiler, her şeyi İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar.

14–15 Yemek saati gelince İsa, elçileriyle birlikte sofraya oturdu ve onlara şöyle dedi: “Ben acı çekmeden önce bu Fısıh yemeğini sizinle birlikte yemeyi çok arzulamıştım.

16 Size şunu söyleyeyim, Fısıh yemeğini, Tanrı'nın Egemenliği'nde yetkinliğe erişeceği zamana dek, bir daha yemeyeceğim.”

17 Sonra kâseyi alarak şükretti ve “Bunu alın, aranızda paylaşın” dedi.

18 Size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği gelene dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim.

19 Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. “Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın” dedi.

20 Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: “Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır.

21 Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır.

22 İnsanoğlu, belirlenmiş olan yoldan gidiyor. Ama O'na ihanet eden adamın vay haline!”

23 Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar.

24 Ayrıca aralarında hangisinin en üstün sayılacağı konusunda bir çekişme oldu.

25 İsa onlara, “Ulusların kralları, kendi uluslarına egemen kesilirler. İleri gelenleri de kendilerine iyiliksever unvanını yakıştırırlar” dedi.

26 Ama siz böyle olmayacaksınız. Aranızda en büyük olan, en küçük gibi olsun; yöneten, hizmet eden gibi olsun.

27 Hangisi daha büyük, sofrada oturan mı, hizmet eden mi? Sofrada oturan değil mi? Oysa ben aranızda hizmet eden biri gibi oldum.

28 Denendiğim zamanlar benimle birlikte dayanmış olanlar sizlersiniz.

29 Babam bana nasıl bir egemenlik verdiyse, ben de size bir egemenlik veriyorum.

30 Öyle ki, egemenliğimde benim soframda yiyip içesiniz ve tahtta oturarak İsrail`in on iki oymağını yargılayasınız.

31 Simun, Simun, Şeytan sizleri buğday gibi kalburdan geçirmek için izin almıştır.

32 Ama ben, imanını yitirmeyesin diye senin için dua ettim. Geri döndüğün zaman kardeşlerini güçlendir.”

33 Simun İsa`ya, “Ya Rab, ben seninle birlikte zindana da, ölüme de gitmeye hazırım” dedi.

34 İsa, “Sana şunu söyleyeyim, Petrus, bu gece horoz ötmeden beni tanıdığını üç kez inkâr edeceksin” dedi.

35 Sonra İsa onlara, “Ben sizi kesesiz, torbasız ve çarüksüz gönderdiğim zaman, herhangi bir eksiğiniz oldu mu?” diye sordu. “Hiçbir eksiğimiz olmadı” dediler.

36 O da onlara, “Şimdi ise kesesi olan da, torbası olan da yanına alsın” dedi. “Kılıcı olmayan, abasını satın bir kılıç alsın.

37 Size şunu söyleyeyim, yazılmış olan şu sözün yaşamımda yerine gelmesi gerekiyor: `O, suçlularla bir sayıldı.` Gerçekten de benimle ilgili yazılmış olanlar yerine gelmektedir.”

38 Ya Rab, işte burada iki kılıç var dediler. O da onlara, “Yeter!” dedi

Konu 10: Yahudanın İhaneti



“ Fotoğraf 16:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Yahudanın İhaneti Sahnesi

Naos güney haç kolu doğu üst bölümünde yer alan sahnede, İsa Peygamber, öğrencileri ile beraber Fısıh Yemeğinden sonra Zeytin Dağına çıkmış ve orada askerlerce tutuklanmıştır. Gelen askerler onu tanımamaktadır. Yahuda, İsa’yı tanıtmak için askerle antlaşma yapmış ve onlara ”Kimi öpersem İsa odur, hemen onu tutuklayın” demiştir (Uysun, 2011, s.166).

İhanet sahnelerinde genellikle, Yahuda’nın öpücüğü, İsa’nın Tutuklanması ve Simon Petrus’un baş kâhinin uşağının kulağını kesmesi sahneleri birlikte tasvir edilir. Özellikle bu sahnedeki sevgi ifadesi olan öpme eyleminin, bir ihanet sembolü olarak kullanılması oldukça dramatiktir.

Sahnede, İsa, Yahuda, Havari Petrus, baş kâhinin uşağı Malkus ve askerler yer alır. Sahnenin merkezinde İsa bulunmaktadır. İsa, lacivert bir kithon üzerine erguvan renkte bir himation giymiştir. İsa sağ elinde rulo tutmaktadır. Yahuda İsa’nın solunda ayakta, İsa’ya sarılır vaziyette resmedilmiştir. Resimde kızıl saçlı sakalsız ve gri renkli bir hale ile görülmektedir. Sahnenin solunda ise Havari Petrus, ayakta kıvrıkcık beyaz saçlı, beyaz sakallı, sarı haleli olarak resmedilmiştir. Petrus İsa’ya doğru sağ adımın atmış vaziyette olup, sağ elindeki bıçak ile de baş kâhinin uşağının kulağını kesmektedir. Baş kâhinin uşağı Malkus ise, herkesten daha küçük resmedilmiştir.

İsa'nın sağ tarafındaki asker ise, desenli bir elbise içerisinde resmedilmiştir. Ayrıca resimde yeryüzü yeşil ve gökyüzü ise mavi renkte boyanmıştır (Uysun,2011, s. 173).

Bu sahnenin yer aldığı Matta ve Luka İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

Yahuda'nın İhaneti; Matta,26.Bölüm;14-15

(Mar.14:10-11; Luk.22:3-6)

14-15 O sırada Onikiler'den biri -adı Yahuda İskariot olanı başkâhinlere giderek, "O'nu ele verirsem bana ne verirsiniz?" dedi. Otuz gümüş tartıp ona verdiler.

16 Yahuda o andan itibaren İsa'yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı.

İsa Tutuklanıyor; Luka,22.Bölüm:47-65

(Mat.26:47-68; Mar.14:43-50; Yu.18:3-12)

47-48 İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi. Onikiler'den biri, Yahuda adındaki kişi, kalabalığa öncülük ediyordu. İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa, "Yahuda" dedi, "İnsanoğlu'na bir öpücükle mi ihanet ediyorsun?"

49 İsa'nın çevresindekiler olacakları anlayınca, "Ya Rab, kılıçla vuralım mı?" dediler.

50 İçlerinden biri baş kâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.

51 Ama İsa, "Bırakın, yeter!" dedi, sonra kölenin kulağına dokunarak onu iyileştirdi.

52 İsa, üzerine yürüyen baş kâhinlere, tapınak koruyucularının komutanlarına ve ileri gelenlere şöyle dedi: "Niçin bir haydutmuşum gibi kılıç ve sopalarla geldiniz?"

53 Her gün tapınakta sizinle birlikteydim, bana el sürmediniz. Ama bu saat sizindir, karanlığın egemen olduğu saattir."

54 İsa'yı tutukladılar, alıp baş kâhinin evine götürdüler. Petrus onları uzaktan izliyordu.

55 Avlunun ortasında ateş yakıp çevresinde oturduklarında Petrus da gelip onlarla birlikte oturdu.

56 Bir hizmetçi kız ateşin ışığında oturan Petrus`u gördü. Onu dikkatle süzerek, “Bu da O`nunla birlikteydi” dedi.

57 Ama Petrus, “Ben O`nu tanımıyorum, kadın!” diye inkâr etti.

58 Biraz sonra onu gören başka biri, “Sen de onlardansın” dedi. Petrus, “Değilim, arkadaş!” dedi.

59 Yaklaşık bir saat sonra yine bir başkası ısrarla, “Gerçekten bu da O`nunla birlikteydi” dedi. “Çünkü Celileli`dir.”

60 Petrus, “Sen ne diyorsun be adam, anlamıyorum!” dedi. Tam o anda, Petrus daha konuşurken horoz öttü.

61–62 Rab arkasına dönüp Petrus`a baktı. O zaman Petrus, Rab`bin kendisine, “Bu gece horoz ötmeden beni üç kez inkâr edeceksin” dediğini hatırladı ve dışarı çıkıp acı acı ağladı.

63 İsa`yı gözaltında tutan adamlar O`nunla alay ediyor, O`nu dövüyorlardı.

64 Gözlerini bağlayıp, “Peygamberliğini göster bakalım, sana vuran kim?” diye soruyorlardı.

65 Kendisine daha bir sürü küfür yağdırdılar.

Konu 11 : İsa'nın Çarmıha Gerilmesi



“ Fotoğraf 17:” Nevşehir, Karanlık Kilise - İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahnesi

Naos güney haç kolu, duvarın üst şeridinde yer alan sahnede, İsa birçok engellerle karşılaşmış, halkı kışkırtmakla suçlanmış ve Yahudilerin ısrarlı “Haça germe” teklifleri karşısında Roma İmparatorluğunun Yahudi’ye bölgesinin altıncı valisi Platus’un emri ile haça gerilmiştir (Uysun, 2011, s. 181).

İsa'nın çektiği dönemine ait bir bayram sahnesi olan çarmıha gerilme, 12 yortudan birisidir. İsa Golgota tepesinde çarmıha gerilmiştir. Dört İncil’de de birbirine uyumlu olarak anlatılan bu olayda İsa’ya suç yaftası yapıştırılmıştır. Sahnede, Meryem, Klopas’ın karısı Meryem ve Mezdelli Meryem ile Yahya bu olaya tanıklık ederken resmedilmiştir. Langinos isimli askerin ise, İsa'nın böğrünü mızrakla delmesi olayı da aynı kompozisyon üzerinde verilmiştir. Bu sahnede sahnenin tamamını kaplayacak büyüklük de bir haç resmedilmiştir. İsa'nın sol tarafında, ucunda sirkeye batırılmış bir sünger bulunan bir sopayı tutan Ezopos isimli asker ile hemen yanında İncil yazarı Yahya resmedilmiştir. Yahyanın yanında ise Romalı Yüzbaşı Centrio bulunmaktadır. Bu yüzbaşı sonradan Hıristiyanlığı seçmiştir (Uysun, 2011, ss. 184–192).

Ayrıca haçın sağ tarafında Güneş, sol tarafında da Ay resmedilmiştir. Çarmıh ve Çarmıhtan İndiriliş sahnelerinin bazılarında haçın yanlarında ay ve güneş tasvirleri, Bizans sanatında X. Yüzyıldan itibaren görülmeye başlanır. Gökyüzündeki ay ve güneş, ortaya çıkan karanlığa belki de bir güneş tutulmasına göndermedir. Altıncı ve dokuzuncu saatler arasında ülkenin üzerine karanlık çöktü. Luka 22.44-45'e göre: “Öğleyin on iki sularında güneş karardı, üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı.” (Gökcan, 2010, s. 113).

Yine, kilise içinde yer alan yazılar da dikkat çekmektedir. Kilise içlerindeki yazıtlarda Eski Yunancanın yanı sıra Doğu Roma döneminde Kapadokya'da, Kapadokya Yunancası olarak adlandırılan bir dil kullanılmıştır. Bu bölgede halkın günlük konuşmalarında kullanılan Demotika isimli bir lehçe kullanılmıştır (Uysun, 2011, s. 77).

Ayrıca, Yahudi yasalarına göre, suçluların bedenleri, günbatımından sonra darağacından indirilmezdi. Bu “yeryüzünü kirletmek” anlamına gelirdi. Ya darağacında çürümeye ya da kuşlar ve vahşi hayvanlar tarafından yenmeye terk edilirdi. İsa, Cuma günü dokuzuncu saatte (öğleden sonra saat üç) ölür, günbatımında Şabat başlayacaktır, ondan kalanların hemen yakılması gerekmektedir. Aramatyalı Yusuf, zengin ve hatırı sayılır biri olarak Pilatus'tan İsa'yı çarmıhtan indirme izni ister. Çarmıhta ölmek için iki-üç gün gerekmektedir. Bu nedenle Pilatus, İsa'nın öldüğünü duyunca şaşırır ve Yusuf'a gerekli izni verir. Aramatyalı Yusuf büyük olasılıkla kendisi için hazırlattığı mezara İsa'nın bedenini yerleştirir ve girişini bir kaya ile kapatır (Gökcan, 2010, s. 112).

Bu sahnenin yer aldığı Yuhanna İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa Çarmıha Geriliyor; Yuhanna:19. Bölüm:17–37

(*Mat.27:3244; Mar.15:2132; Luk.23:2643*)

17 Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası İbranice'de Golgota denilen yere çıktı.

18 Orada O`nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı.

19 Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı:
NASIRALI İSA YAHUDİLER`İN KRALI

20 İsa`nın çarmıha gerildiği yer kente yakındı. Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılan bu yaftayı Yahudiler`in birçoğu okudu.

21 Bu yüzden Yahudi başkâhinler Pilatus`a, “Yahudiler`in Kralı` diye yazma” dediler. “Kendisi, `Ben Yahudiler`in Kralı`yım dedi` diye yaz.”

22 Pilatus, “Ne yazdımsa yazdım” karşılığını verdi.

23 Askerler İsa`yı çarmıha gerdikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya tek parça dikişsiz bir dokumaydı.

24 Birbirlerine, “Bunu yırtmayalım” dediler, “Kime düşecek diye kura çekelim.” Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: “Giysilerimi aralarında paylaştılar, Elbisem üzerine kura çektiler.” Bunları askerler yaptı.

25 İsa`nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas`ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.

26 İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, “Anne, işte oğlun!” dedi.

27 Sonra öğrenciye, “İşte, annen!” dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa`nın annesini kendi evine aldı.

İsa`nın Ölümü

(Mat.27:4556; Mar.15:3341; Luk.23:4449)

28 Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, “Susadım!” dedi.

29 Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir sünger mercanköşk dalına takarak O`nun ağzına uzattılar.

30 İsa şarabı tadınca, “Tamamlandı!” dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti.

31 Yahudi yetkililer Pilatus`tan çarmıha gerilenlerin bacaklarının kırılmasını ve cesetlerin kaldırılmasını istediler. Hazırlık Günü olduğundan, cesetlerin Şabat Günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Şabat Günü büyük bayramdı.

32 Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa`yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar.

33 İsa`ya gelince O`nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar.

34 Ama askerlerden biri O`nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.

35 Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edersiniz diye tanıklık etmiştir.

36 Bunlar, “O`nun bir tek kemiği kırılmayacak” diyen Kutsal Yazı`nın yerine gelmesi için oldu.

37 Yine başka bir Yazı`da, “Bedenini desteklerine bakacaklar” deniyor.

Konu 12: Kadınlar Boş Mezar Başında



“ Fotoğraf 18:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Kadınlar Boş Mezar Başında Sahnesi

Naos güney duvar, güney batı köşe mekanında yer alan sahne, Matta inciline uygun olarak tasvir edilmiştir. Sahnenin solunda iki adet Meryem görülmektedir. Meryem ellerindeki buhurdanlıkla resmedilmiştir. Bir kayanın üzerine oturmuş olan meleği, sağ eli ile boş mezarı göstermektedir. Melek sol eli ile boş mezarı göstermektedir. Melek sol eli ile bir asa tutmaktadır. Sahnenin hemen solunda ise daha küçük olarak çizilmiş olan askerler ellerinde mızrak tutmaktadır (Uysun, 2011, s. 198).

Sosyolojik açıdan da resmi incelediğimizde, Musevilik inanç şeklini bu resim bize şöyle anlatmaktadır. Musevilik inancında bir kişi toprağa verildiği zaman ölüm meleği gelerek, mezarın üzerine oturur ve onun mezarını korur. Bu inanış Hıristiyanlık inancında da devam etmiştir (Uysun, 2011, s. 198).

Ayrıca, Lazarusun diriliş sahnesinde ve Boş Mezar (Mirofori) sahnesinde gördüğümüz Maria Magdalena (Mecdelli Meryem)’in Hıristiyan sanatında kimliğini belirleyen en önemli iki nitelik “günahkârlık” ve “ tövbekârlık” tır. Hikâyesine gelince: Maria Magdalena Galile Denizikıyısındaki Magdala yöresinde Magdalon şatosunda yaşamaktadır. Martha ve Lazarus adlı iki kardeşi vardır ve soylu bir ailedendir. Babaları ölünce büyük bir mirasa sahip olurlar. Martha, erdemli ve dürüst bir yaşamı seçer; Lazarus askerliği seçerken Maria dünyasal zevklere ve lükse düşer. Bu nedenle “günahkâr” olarak anılır. Kardeşi Martha, İsa’nın vaazlarını dinlemesini

salık verir. Maria, İsa'yı dinler, ruhunu arındırır, tövbe eder, namuslu bir hayat sürmeye başlar. Kardeşleri ve yanındakilerle (Hıristiyanlar) putperestler tarafından dümeni, küreği ve yelkeni olmayan bir sala bindirilir ve denize salınırlar. Tanrının yardımı ve meleklerin rehberliği ile Marsilya kıyılarına ulaşırlar. Günahları nedeniyle 30 yıl inzivaya çekilir. XIII. yüzyılda Maria ve Lazarus'a ait olan rölikler, Toulon yakınlarında St. Maximin denen bölgede bulunur. Bölgedeki canlı anısı nedeniyle Provence Kontu Charles tarafından buraya bir kilise yaptırılır. Anısı Fransa'da hep canlı tutulur. Günahkâr ve tövbekâr kadınlar ile Marsilya ve Provence bölgesinin koruyucu azizesidir. Günü 22 Temmuz'dur (Gökcan, 2010, s. 114).

Bu sahnenin yer aldığı Matta İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa'nın Gömülmesi, Matta,27.Bölüm:57-66

(Mar.15: 42-47; Luk.23:50-56; Yu.19:38-42)

57 Akşama doğru Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi.

58 Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu.

59-60 Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oyduğunu kendi yeni mezarına yatırdı. Mezarın girişine büyük bir taş yuvarlayıp oradan ayrıldı.

61 Mecdelli Meryem ile öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı.

62-63 Ertesi gün, yani Hazırlık Günü'nden sonraki gün, başkâhinlerle Ferisiler Pilatus'un önünde toplanarak, "Efendimiz" dediler, "O aldaticının, daha yaşarken, 'Ben öldükten üç gün sonra dirileceğim' dediğini hatırlıyoruz.

64 Onun için buyruk ver de üçüncü güne dek mezarı güvenlik altına alsınlar. Yoksa öğrencileri gelir, cesedini çalar ve halka, 'Ölümden dirildi' derler. Son aldatmaca ilkinden beter olur."

65 Pilatus onlara, "Yanınıza asker alın, gidip mezarı dilediğiniz gibi güvenlik altına alın" dedi.

66 Onlar da askerlerle birlikte gittiler, taşı mühürleyip mezarı güvenlik altına aldılar.

İsa'nın Dirilişi: Matta, 28.Bölüm:1-10

(Mar.16:1-10; Luk.24:1-12; Yu.20:1-10)

1 Şabat Günü'nü izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler.

2 Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab`bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu.

3 Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı.

4 Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar.

5 Melek kadınlara şöyle seslendi: “Korkmayın! Çarmıha gerilen İsa'yı aradığınızı biliyorum.

6 O burada yok; söylemiş olduğu gibi dirildi. Gelin, O'nun yattığı yeri görün.

7 Çabuk gidin, öğrencilerine şöyle deyin: `İsa ölümden dirildi. Sizden önce Celile'ye gidiyor, kendisini orada göreceksiniz.` İşte ben size söylemiş bulunuyorum.”

8 Kadınlar korku ve büyük sevinç içinde hemen mezardan uzaklaştılar; koşarak İsa'nın öğrencilerine haber vermeye gittiler.

9 İsa ansızın karşlarına çıktı, “Selam!” dedi. Yaklaşp İsa'nın ayaklarına sarılarak O'na tapındılar.

10 O zaman İsa, “Korkmayın!” dedi. “Gidip kardeşlerime haber verin, Celile'ye gitsinler, beni orada görecekler.”

Konu 13: Hz. İsa'nın Göğe Çıkışı



“ Fotoğraf 19:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Hz. İsa'nın Göğe Çıkışı Sahnesi

Narteks, tonoz örtüsü ve kuzey duvar üst şeritinde yer alan bu sahne, İsa'nın göğe çıkış yortusunu anlatmaktadır. Hıristiyanlar tarafından Paskalya'dan sonraki 40. günde kutlanmaktadır.

Sahne iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde, İsa sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır ve sol eliyle bir rulo tutmaktadır. İsa'nın, başında haçlı halesi vardır. Açık mavi renkli bir elbise giymiştir. İsa'nın etrafındaki haleyi taşıyan dört büyük melek vardır. Ressam İsa'nın etrafını çevreleyen haleyi taşıyan meleklerin yerlerini simetrik olarak belirlemiştir. Bu meleklerin yerleri İsa'yı taşıırken birbirlerini görececek şekilde tasarlanmıştır. Resim kubbe içerisine çok estetik bir şekilde monte edilmiştir. Geri plandaki gökyüzü mavi renk ile sembolize edilmiştir (Uysun, 2011, s. 200).



“Fotoğraf 20:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Hz.İsa'nın Göğe Çıkışı Sahnesi (Detay)

İkinci bölümde ise, Meryem ortada ve iki yanında iki melek vardır. Havariler ise Meryem ve Meleklerin iki yanına dizilmişlerdir (Tanburoğlu, 2001, s. 68) Burada yine mavi gökyüzü de İsa'nın göksel hükümdarlığını temsil etmektedir. Ayrıca meleklerinde insan şeklinde ifade edilişleri oldukça ilginçtir.

Bu sahnenin yer aldığı Luka İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa'nın Göğe Yükselmesi, Luka, 24. Bölüm:50–53

50 İsa onları kentin dışına, Beytanya'nın yakınlarına kadar götürdü. Ellerini kaldırarak onları kutsadı.

51 Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı.

52 Öğrencileri O'na tapındılar ve büyük sevinç içinde Yeruşalim'e döndüler.

53 Sürekli tapınakta bulunuyor, Tanrı'yı övüyorlardı.

İsa'nın Göğe Yükselmesi

Resullerin İşleri 1.Bölüm: 9–11

9 İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O`nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı.

10 İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi.

11 Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz? diye sordular. “Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir.”

Konu 14: Hz. İsa'nın Cehenneme İnişi



“ Fotoğraf 21:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Hz.İsa'nın Cehenneme İnişi Sahnesi

Naos güney duvar, güney doğu mekân alınlığında bulunan sahne, Kapadokya duvar resimlerinde anastasis (diriliş) siklusu içinde yoğunlukla tasvir edilmiştir. Sahnenin asıl figürleri İsa, İsa'nın cehennemden çıkarmaya çalıştığı Âdem ile Havva'dır.

Yunanca bir sözcük olan anastasis, Doğu Hıristiyanlığının Antik Yunan kaynaklarına yakınlığının tipik bir göstergesidir. Nasıl ki mimarlıkta altar (sunak) Zeus kültürünü akla getiriyor ve baba figürüyle ilişkiyi açığa vuruyorsa, Hades'in ikonografya için

yer alması da dinsel yorum bağına açığa vurmaktadır. Bu figür Doğu Hıristiyanlığının ayırt edici bir niteliği olarak da kabul edilebilir. Anastasis sahnesinin kaynağı, bir apokrifal metin olan Nikodemus İncilidir. Erken Hıristiyan mitosundan kaynaklanan bir konu olduğu anlaşılmaktadır (Korat, 2010, s. 131).

Bu anastasis sahnesi dört bölümde incelenebilir. Resmin solunda bütün insanlığın atası olan Âdem ve Havva'nın arkasındaki kalabalık bütün insanlığı sembolize etmektedir. Burada İsa Âdem'in elinden tutarak onları cehennemden çıkartmaktadır. Âdem'in hemen arkasında ellerini dua eder gibi açmış olan Havva görülmektedir. Sahnenin tam orta kısmında İsa sol elinde tepesinde bir haç bulunan bir asa ile resmedilmiştir. İsa'nın ayakları altında olan Hades görülmektedir. Hades burada esmer tenli olarak resmedilmiştir. Hades burada esmer tenli olarak çizilmiş etrafında kırılmış kapı ve zincirler görülmektedir. Sahnenin sağ tarafında ise, Eski Ahitteki kral peygamberler olan Davud ve Süleyman Peygamber görülmektedir. Kral Peygamberler incilerle süslenmiş taç ve bezemeli kıyafetlerle resmedilmiştir. Cehennem sahnesi siyah ile anlatılmış olup, yeryüzü ise bitki motifleriyle süslenmiş ve gökyüzü ise mavi renktedir (Uysun, 2011, s. 2008).

Cehennem tasviri, dönemin sosyal ve dini tartışmalarını, politik ve ideolojik çekişmelerini göstermek için tercih edilen bir sahne olmuştur diyebiliriz (Gökcan, 2010, s. 169).

Bu sahnenin yer aldığı Apokrif Nikodemus İncili XXI. bölümüne göre ise,

1.Şeytan ve Hades bunları konuşurken gök gürültüsü gibi güçlü bir ses geldi ve dediler: “Kapınızı açın, ebedi kapınızı kaldırın ey hükümdarlar! İhtişamın kralı girecek!”... Şeytan böylece dışarı çıktı. Bunu üzerine Hades, cinlerine dedi: “Güvenlik tedbirlerini alın ve kapıları güçlendirin ve demir sürgülerle kapatın ve benim mızraklarımı alın ve topluca durun, her şeye dikkat edin! Eğer o buraya gelirse, maalesef o bize galip gelir.”

2.İlk atalar bunu duyunca, ona hakarete başladılar... Kutsal Ruh: “Kapılar kalkacak ve ölümler mezarlarından uyanacak ve yeryüzünde sevinecekler ve

3.Ses tekrar devam etti, dedi: “Kapılarınızı kaldırın!” Hades ikinci defa bu sesi işitince... : “Bu İhtişamın Kralı kimdir?” Hükümdarın melekleri dediler: “Kamil gücün ve hakimiyetin efendisi, kavganın hakimi!” ve bu sözle birlikte kapalı kapılar parçalandı ve demir sürgüler dağıldı ve tüm bağlı ölülerin bağları çözüldü ve “biz sizinleyiz” dediler. Bir insan gibi görünen İhtişamın Kralı girdi ve Hades’in bütün karanlıkları ışıkla parladı.”

XXII. bölüm:

“ 1-2.Bunun üzerine İhtişamın Kralı zülüflü şeytanı tanıdı ve onu meleklerle verdi ve dedi: “Onu demir (zincirlerle) ellerini ve ayaklarını, boynunu, ağzını bağlayınız!...”

XXIV.bölüm:

“1.İhtişamın Kralı sağ elini uzattı ve atası Adem’i uyandırdı...o hepsini dışarı çıkardı...”

2. ...Kurtarıcı Adem’in alına haç işareti yaparak takdis etti. Aynısını dini liderlere ve peygamberlere ve şehitlere ve atalara yaptı kendine aldı ve acele ile Hades’ten yukarı çıkardı...”(Gökcan, 2010, ss. 76-77)

Konu 15: Deisis (Son Yakarış)



“Fotoğraf 22:” Nevşehir, Karanlık Kilise-Deisis (Son Yakarış) Sahnesi

Deisis sahnesi, Karanlık Kilise’de ana apsis yarı kubbesinde bulunmaktadır. Deisis sahnesiyle ilgili bir kaynak yoktur. Orta Bizans döneminde, insanlık adına dua etme ve aracı olma düşüncesinin önem kazanmasıyla bu sahne kilise ikonografilerinde işlenmeye başlanmıştır. Deisis kelime anlamı yalvarma, yakarmadır. Meryem ve Vaftizci Yahya’nın mahşer gününde, günahkâr insanlar adına İsa’dan bağış dilemelerini konu alır. Sahnenin ortasında İsa vardır. Onun sağında annesi Meryem solunda ise, Vaftizci Yahya, başları hafif öne eğilmiş, elleri açık bir vaziyette dua ederken görülmektedir. İsa süslü bir tahtta oturmakta ve Sağ eliyle takdis etmektedir. İsa’nın sol elinde ise kapağı açık olan bir İncil tutmaktadır. İsa’nın elindeki İncil’de ise,”Evrenin ışığı benim ışığı izleyen karanlıkta yürümeyecek hayatı ışıkla dolacaktır” yazmaktadır. Yine mavi gökyüzü de İsa’nın göksel hükümdarlığını temsil etmektedir. Bu resimde ayrıca, Karanlık Kilisenin sekiz banisinden iki tanesi İsa’ya secde eder şekilde resmedilmiştir (Uysun, 2011, ss. 211–214)

Bu sahnede ve Havarilerin görevlendirilmesi sahnesinde de olduğu gibi, “Kapadokya kaya oyma kiliseleri genellikle zengin aristokrat ailelerin yapmış oldukları bağışlarla yaptırılmıştır. Bu bağışçılar kiliseyi inşa ettirdikleri gibi kilisenin boyanması için de para ve malzeme bağışı yapmışlardır. Kilise içerisinde veya yan birimlerinde donörler ve kilise büyükleri için ayrılmış olan mezar şapelleri vardır. Kilise idarecileri bu donörleri onurlandırmak için onların isimlerinin yazılmasını veya temsili resimlerinin bir dua yazısı ile beraberce kilise duvarına yapılmasına izin vermişlerdir. Bu donörlerin tasviri ya bir din büyüğünün, yanında ayakta dururken ya da secde eder vaziyettedir. Bazı kiliselerde de bu donörler Müslüman idareciler kıyafetinde resmedilmişlerdir” (Uysun, 2011,s. 68).

Konu 16: Pantokrator İsa



“Fotoğraf 23:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Pantokrator İsa Sahnesi

Pantokrator İsa, merkezi kare mekânın kubbesinde ve doğu haç kolu kubbesinde resmedilmiştir. Pantokrator kelimesi Yunanca kökenli olup PAN: Her şey ve AFROKRATOR: Hükmeden kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Her şeye gücü yeten /Evrenin hâkimi gibi anlamlara da gelmektedir. Bu sahnede olduğu gibi genelde İsa'nın portre olarak tanımlanması şeklinde yapılan resimlerde İsa, takdis ederken görülür. İsa sol eliyle de İncili tutmaktadır. Buradaki Takdis'in nedeni ise, İsa'nın İncil'de belirtildiği gibi “Melkisedek düzeni uyarınca, sonsuzlara dek Baş kâhin” olmasından ileri gelmektedir (Uysun, 2011, s. 215).

Bu sahnenin yer aldığı İbraniler metinlerinde ise şöyledir:

Kâhin Melkisedek, İbraniler, 7.Bölüm:1–28

1 Bu Melkisedek, Şalem Kralı ve yüce Tanrı'nın kâhiniydi. Kralları bozguna uğratmaktan dönen İbrahim'i karşılamış ve onu kutsamıştı.

2 İbrahim de ona her şeyin ondalığını verdi. Melkisedek, adının anlamına göre, önce “Doğruluk Kralı”dır; sonra da “Şalem Kralı”, yani “Esenlik Kralı”dır.

3 Babasız, annesizdir; soyağacı yoktur. Ne günlerinin başlangıcı, ne yaşamının sonu vardır. Tanrı'nın Oğlu gibi sonsuza dek kâhin kalacaktır.

4 Bakın, büyük ata İbrahim'in ganimetten ondalık verdiği bu adam ne kadar büyüktür!

5 Levioğulları'ndan olup kâhinlik görevini üstlenenlere Kutsal Yasa uyarınca halktan, yani İbrahim'in soyundan oldukları halde, kardeşlerinden ondalık almaları buyrulmuştur.

6 Melkisedek ise Levili kâhinlerin soyundan olmadığı halde, vaatleri alan İbrahim'den ondalık kabul etmiş ve onu kutsamıştır.

7 Hiç kuşkusuz, kutsayan kutsanandan üstündür.

8 Birinde ölümlü insanlar ondalık alıyor, ötekinde yaşadığına tanıklık edilen biri alıyor.

9 Ondalık alan Levi bile İbrahim aracılığıyla ondalık vermiştir denebilir.

10 Çünkü Melkisedek İbrahim'i karşıladığı zaman, Levi hâlâ atasının bedenindeydi.

Yeni Kâhinlik Düzeni

11 Eğer Levililer'in kâhinliği aracılığıyla yetkinliğe erişilebilseydi-nitekim Kutsal Yasa bu kâhinliği öngörerek halka verildi-Harun düzenine göre değil de, Melkisedek düzenine göre başka bir kâhinin gelmesinden söz etmeye ne gerek kalırdı?

12 Çünkü kâhinlik değişince, Yasa da zorunlu olarak değişir.

13 Kendisinden böyle söz edilen kişi başka bir oymaktadır. Bu oymaktan hiç kimse sunakta hizmet etmemiştir.

14 Rabbimiz'in Yahuda oymağından geldiği açıktır. Musa bu oymaktan söz ederken kâhinlere ilişkin bir şey söylemedi.

15 Melkisedek benzeri başka bir kâhin ortaya çıktığından, bu söylediğimiz artık daha da açıktır.

16 O, Yasa'nın soyla ilgili önkoşuluna göre değil, yok edilemez bir yaşamın gücüne göre kâhin olmuştur.

17 Çünkü "Melkisedek düzeni uyarınca Sen sonsuza dek kâhinsin" diye tanıklık ediliyor.

18 Önceki buyruk, zayıflığı ve yararsızlığı nedeniyle geçersiz kılındı.

19 Çünkü Yasa hiçbir şeyi yetkinleştiremedi. Bunun yerine, aracılığıyla Tanrı'ya yaklaştığımız daha sağlam bir umut verildi.

20 Bu da antsız olmadı. Öbürleri ant içilmeden kâhin olmuşlardı.

21 Ama O kendisine, "Rab ant içti, kararından dönmez, Sen sonsuza dek kâhinsin" diyen Tanrı'nın andıyla kâhin oldu.

22 Böylece İsa daha iyi bir antlaşmanın kefilisi olmuştur.

23 Önceki düzende çok sayıda kâhin görev aldı. Çünkü ölüm, görevlerini sürdürmelerini engelliyordu.

24 Ama İsa sonsuza dek yaşadığı için kâhinliği süreklidir.

25 Bu nedenle O'nun aracılığıyla Tanrı'ya yaklaşanları tümüyle kurtaracak güçtedir. Çünkü onlara aracılık etmek için hep yaşamaktadır.

Yeni Bir Antlaşmanın Baş Kâhini

26 Böyle bir baş kâhinimiz-kutsal, suçsuz, lekesiz, günahkârlardan ayrılmış, göklerden daha yücelere çıkarılmış bir baş kâhinimiz-olması uygundur.

27 O, öbür baş kâhinler gibi her gün önce kendi günahları, sonra da halkın günahları için kurbanlar sunmak zorunda değildir. Çünkü kendini sunmakla bunu ilk ve son kez yaptı.

28 Kutsal Yasa, zayıflıkları olan insanları baş kâhin atamaktadır. Ama Yasa'dan sonra gelen ant sözü, sonsuza dek yetkin kılınmış olan Oğul'u baş kâhin atamıştır.

Konu 17: Havarilerin Takdisi ve Görevlendirilmesi



“Fotoğraf 24:” Nevşehir, Karanlık Kilise - Havarilerin Takdisi ve Görevlendirilmesi Sahnesi

Narteks, batı duvar üst bölümünde yer alan sahnede, İsa'nın göğe çekilmesinden sonra havarileri ile bir toplu buluşmasıdır. Bu buluşma, bir cennet görünümü uyandırır tarzda, huzur dolu ifadelerle resmedilmiştir.

Sahnede, Havariler büyük bir huşu ile İsa'nın önünde eğilmektedir. İsa onları iki eliyle birlikte kutsamakta ve artık kendilerine pek çok dilin verildiğini, dünyanın her yerine gitmeleri gerektiğini söylemektedir. Bu nedenle aynı resim “Havarilerin Görevlendirilmesi” olarak da adlandırılmaktadır (Korat, 2010, s.136) Ayrıca yine kilisenin iki banisi İsa'ya secde eder şekilde resmedilmiştir.

Bu sahnenin yer aldığı Markoz İncili'ndeki metinler ise şöyledir:

İsa Öğrencilerini Bütün Dünyaya Gönderiyor, Markoz 16.Bölüm:15–20

(Mat.28:16-20; Luk.24:36-53; Yu.20:19-23; Elç.1:6-11)

15 İsa onlara şöyle buyurdu: “Dünyanın her yanına gidin, Müjde`yi bütün yaratılışa duyurun.

16 İman edip vaftiz olan kurtulacak, iman etmeyen ise hüküm giyecek.

17–18 İman edenlerle birlikte görülecek belirtiler şunlardır: Benim adımla cinleri kovacaklar, yeni dillerle konuşacaklar, yılanları elleriyle tutacaklar. Öldürücü bir zehir içseler bile, zarar görmeyecekler. Ellerini hastaların üzerine koyacaklar ve hastalar iyileşecek.”

19 Rab İsa, onlara bu sözleri söyledikten sonra göğe alındı ve Tanrı'nın sağında oturdu.

20 Öğrencileri de gidip Tanrı sözünü her yere yaydılar. Rab onlarla birlikte çalışıyor, görülen belirtilerle sözünü doğruluyordu.

Konu 18: İbrahim Peygamber'in Misafirperverliği



“Fotoğraf 25:” “Nevşehir, Karanlık Kilise - İbrahim Peygamber'in Misafirperverliği Sahnesi

Bu sahne kilise içerisinde Narteks, batı duvar alt şeridinde yer almaktadır.Sahne büyük ölçüde tahrip olmuştur.Hz. İbrahim'in, Yahudilikte, Hıristiyanlıkta ve özellikle İslamiyet'te büyük bir yeri vardır. Bu sahnede de Tevrat'tan alınan bir bölüm anlatılır; İbrahim Peygambere çocuğunun olacağı müjdesini vermek üzere gelen melekler konusu resmedilmiştir.

Bu sahne, İbrahim Peygamber, eşi Sara ve bir masada oturan melekler; Cebrail, Mikail ve Rafael oluşturur. Üç melek üzerinde ekmek ve kadehin olduğu masada

otururlar. Sol taraftaki İbrahim elinde yiyecek getirirken, Sara sağ tarafta ayakta beklerken gösterilir (Uysun, 2011, s. 304)

Bu sahnenin yer aldığı, Yaratılış’da ki metinler ise şöyledir:

Üç Konuk, Yaratılış,18.Bölüm:1–15

1 İbrahim günün sıcak saatlerinde Mamre meşeliğindeki çadırının önünde otururken, RAB kendisine göründü.

2 İbrahim karşısında üç adamın durduğunu gördü. Onları görür görmez karşılamaya koştu. Yere kapanarak birine,

3 Ey efendim, eğer gözünde lütuf bulduysam, lütfen kulunun yanından ayrılma dedi,

4 Biraz su getirteyim, ayaklarınızı yıkayın. Şu ağacın altında dinlenin.

5 Madem kulunuza konuk geldiniz, bırakın size yiyecek bir şeyler getireyim. Biraz dinlendikten sonra yolunuza devam edersiniz.” Adamlar, “Peki, dediğin gibi olsun” dediler.

6 İbrahim hemen çadıra, Sara`nın yanına gitti. Ona, “Hemen üç ince un al, yoğurup pide yap” dedi.

7 Ardından sığırlara koştu. Körpe ve besili bir buzağı seçip uşağına verdi. Uşak buzağıyı hemen hazırladı.

8 İbrahim hazırlanan buzağıyı yoğurt ve sütle birlikte götürüp konuklarının önüne koydu. Onlar yerken o da yanlarında, ağacın altında durdu.

9 Konuklar, “Karın Sara nerede?” diye sordular. İbrahim, “Çadırda” diye yanıtladı.

10 RAB, “Gelecek yıl bu zamanda kesinlikle yanına döneceğim” dedi, “O zaman karın Sara`nın bir oğlu olacak.” Sara RAB`bin arkasında, çadırın girişinde durmuş, dinliyordu.

11 İbrahim`le Sara kocamışlardı, yaşları hayli ileriye. Sara âdetten kesilmişti.

12 İçin için gülerек, “Bu yaştan sonra bu sevinci tadabilir miyim?” diye düşündü, “Üstelik efendim de yaşlı.”

13 RAB İbrahim`e sordu: “Sara niçin, `Bu yaştan sonra gerçekten çocuk sahibi mi olacağım?’ diyerek güldü?”

14 RAB için olanaksız bir şey var mı? Belirlenen vakitte, gelecek yıl bu zaman yanına döndüğümde Sara`nın bir oğlu olacak.”

15 Sara korktu, “Gülmedim” diyerek yalan söyledi. RAB, “Hayır, güldün” dedi.

Konu 19: Üç Yahudi Gencin Yakılması



“Fotoğraf 26:” Nevşehir, Karanlık Kilise -Üç Yahudi Gencin Yakılması Sahnesi

Naos güney duvar, alt şerit doğu mekânında yer alan sahnede, Fırında yanan Üç İbrani Gencin kurtarılma sahnesi anlatılır. Sahne büyük ölçüde tahrip olmuştur. Sahnede, ayakta üç genç alevlerin ortasında resmedilmiştir. Arkalarında, ortada büyük bir melek onları kanatları ile sarmaktadır. Aşağı da ise, üç kapağı açık fırın resmedilmiştir (Tanburoğlu, 2001, s. 73).

11. yüzyıl sonlarında Kapadokya kiliselerinde Tevrat kaynaklı sahneler görülmeye başlanır. Karanlık Kilise içerisinde de yer alan, Fırında Üç İbrani Genci ile

İbrahim'in Misafirperverliği adlı sahneler, Türklerin Anadolu'ya girmesi ile Bizanslılarda başlayan "kurtuluş" düşüncesinin Kapadokya Bölgesi'nde resme yansması olarak yorumlanmaktadır (Karakaya, 2012, s.53).

Resmin konusu Tevrat kaynaklıdır. Daniel'in kitabı 3.bölümde bu konudan bahsedilir.

Bu sahnenin yer aldığı, Daniel'deki metinler ise şöyledir: [Daniel](#) , 3. Bölüm: 1–30

Nebukadnessar`ın Diktiği Altın Heykel

1 Kral Nebukadnessar altın bir heykel yaptı; boyu altmış, eni altı arşındı. Onu Babil İli`nde, Dura Ovası`na dikti.

2 Satrapları, kaymakamları, valileri, danışmanları, haznedarları, yargıçları, güvenlik görevlilerini ve illerin bütün öbür yüksek memurlarını diktiği heykeli adama törenine çağırttı.

3 Böylece satraplar, kaymakamlar, valiler, danışmanlar, haznedarlar, yargıçlar, güvenlik görevlileri ve illerin bütün öbür yüksek memurları Kral Nebukadnessar`ın diktiği heykeli adama töreni için toplanarak heykelin önünde durdular.

4 Sonra haberci yüksek sesle bağırdı: "Ey halklar, uluslar, her dilden insanlar, size şöyle yapmanız buyruluyor:

5 Boru, ney, lir, kanun, arp, davul ve her çeşit çalgı sesini duyar duymaz yere kapanıp Kral Nebukadnessar`ın dikmiş olduğu altın heykele tapınacaksınız.

6 Her kim yere kapanıp tapınmazsa hemen kızgın fırına atılacaktır."

7 Bu yüzden ne zaman boru, ney, lir, kanun, arp ve her çeşit çalgı sesi duyulsa, bütün halklar, uluslar, her dilden insanlar yere kapanıp Kral Nebukadnessar`ın diktiği altın heykele tapındılar.

Daniel'in Arkadaşları Suçlanıyor

8 Bunun üzerine bazı Kildaniler yaklaşp Yahudiler`i suçladılar.

9 Kral Nebukadnessar`a, “Ey kral, sen çok yaşa!” dediler,

10–11 Boru, ney, lir, kanun, arp, davul ve her çeşit çalgı sesini duyan herkes yere kapanıp altın heykele tapınacak; kim yere kapanıp tapınmazsa kızgın fırına atılacak diye bir buyruk çıkardın, ey kral.

12 Oysa Babil İli`nde yüksek görevlere atadığın Şadrak, Meşak, Abed-Nego adında bazı Yahudiler var. Bu adamlar seni saymadılar, ey kral. Senin ilahlarına kulluk etmiyor, diktiğin altın heykele tapınmıyorlar.”

13 Büyük öfkeye kapılan Nebukadnessar, Şadrak`ı, Meşak`ı, Abed-Nego`yu çağırttı. Bu kişiler kralın yanına getirildiler.

14 Nebukadnessar, “Ey Şadrak, Meşak, Abed-Nego, ilahlarıma kulluk etmediğiniz, diktiğim altın heykele tapınmadığınız doğru mu?” diye sordu,

15 Şimdi boru, ney, lir, kanun, arp, davul ve her çeşit çalgı sesini duyar duymaz yere kapanıp yaptığım heykele tapınmaya hazırsanız ne iyi! Ama ona tapınmazsanız, hemen kızgın fırına atılacaksınız. O zaman bakalım hangi ilah sizi elimden kurtaracak?

16 Şadrak, Meşak, Abed-Nego, “Bu konuda kendimizi savunma gereğini duymuyoruz” diye karşılık verdiler,

17 Kızgın fırına atılsak bile, ey kral, kendisine kulluk ettiğimiz Tanrı bizi kızgın fırından kurtarabilir; senin elinden de bizi kurtaracaktır.

18 Ama bizi kurtarmasa bile bil ki, ey kral, ilahlarına kulluk etmeyiz, diktiğin altın heykele tapınmayız.”

Daniel`in Üç Arkadaşı Fırına Atılıyor

19 Nebukadnessar Şadrak, Meşak, Abed-Nego`ya çok öfkelenildi; onlara karşı tutumu değişti. Fırının her zamankinden yedi kat daha çok ısıtılmasını buyurdu.

20 Sonra ordusundaki bazı güçlü askerlere Şadrak`ı, Meşak`ı, Abed-Nego`yu bağlayıp kızgın fırına atmalarını buyurdu.

21 Böylece bu kişiler, şalvarları, kaftanları, sarıkları ve öbür giysileriyle birlikte bağlanıp kızgın fırına atıldılar.

22 Kralın buyruğu çok sıkı, fırın da çok ısıtılmış olduğundan, Şadrak`ı, Meşak`ı, Abed-Nego`yu götüren adamları ateşin alevleri yakıp öldürdü.

23 Üç adamsa -Şadrak, Meşak, Abed-Nego- bağlı olarak kızgın fırına düştüler.

24 O zaman Kral Nebukadnessar şaşkınlık içinde birden ayağa kalktı. Danışmanlarına, “Biz ateşin içine bağlı üç kişi atmadık mı?” diye sordu. Danışmanlar, “Kuşkusuz, ey kral” diye karşılık verdiler.

25 Kral, “Ben dört kişi görüyorum” dedi, “Ateşin içinde yürüyorlar, bağlarından çözülmüş, hiçbir zarara uğramamışlar. Dördüncünün görünümü de bir ilahi varlığa benziyor.”

26 Sonra kızgın fırının kapısına yaklaşarak, “Ey Yüce Tanrı`nın kulları Şadrak, Meşak, Abed-Nego, dışarı çıkıp buraya gelin!” diye seslendi. Bunun üzerine Şadrak, Meşak, Abed-Nego ateşin içinden çıktılar.

27 Satraplar, kaymakamlar, valiler, kralın danışmanları onların çevresinde toplandılar. Adamların bedenlerinde ateşin hiçbir etkisi olmadığını gördüler. Başlarındaki tek saç yanmamış, giysileri değişmemiş, ateşin kokusu üzerlerine sinmemişti.

28 Bunun üzerine Nebukadnessar, “Şadrak, Meşak ve Abed-Nego`nun Tanrısı`na övgüler olsun!” dedi, “Meleğini gönderip kendisine güvenen kullarını kurtardı. Onlar buyruğuma karşı geldiler, kendi Tanrıları`ndan başka bir ilaha kulluk edip tapınmamak için canlarını tehlikeye attılar.

29 İşte buyuruyorum: Hangi halktan, ulustan ya da dilden olursa olsun, Şadrak, Meşak ve Abed-Nego`nun Tanrısı`ndan saygısızca söz eden herkes paramparça edilecek, evleri çöplüğe çevrilecek. Çünkü böyle kurtarabilen başka bir tanrı yoktur.”

30 Sonra Şadrak`ı, Meşak`ı, Abed-Nego`yu Babil İli`nde daha yüksek görevlere atadı.

Konu 19: Aziz Tasvirleri



“Fotoğraf 27:” Nevşehir, Karanlık Kilise - İncil yazarları, Yohannes, Markoz,



“Fotoğraf 28 :” Nevşehir, Karanlık Kilise - İncil yazarları, Mattheus,Lukas

Karanlık Kilise içerisinde, İsa, Meryem, Havariler ve Melekler dışında en çok resimlenen diğer tasvirler ise, Hıristiyanlık tarihinde önemli yere sahip olan İncil Yazarları, Eski Ahitteki Peygamberler, Azizler ve Din şehitleri kilisenin duvarlarında resmedilmişlerdir.

4.3. İslam ve Sanat

İslam dininin özellikle Mekke dönemi olarak adlandırılan ve dinin oluşum sürecinde, insanların eski inançlarının etkisinden kurtarılmaya, putçuluğun ve putlara tapmanın ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir dönem olmuştur. Bu yıllarda insanlara eski inançlarını çağrıştıracak her türlü aktivitenin önüne geçilmeye çalışılması normal olarak karşılanmalıdır. Sonraki dönemlerde İslam bilginlerinin tasvir yasağı konusunda ilk yıllardaki gibi ittifak içinde olmadıkları görülmektedir (Çam, 1999, ss. 54–58).

İslam sanatının şekillenmesinde en önemli etken hiç şüphesiz, İslam'daki Allah inancında kendini bulur. Çünkü İlahi dinlerin tümünde Allah inancı, maddi hiçbir unsur taşımaz. Bu çerçevede “Allah’ın eli”, veya “Allah’ın yüzü” gibi ifadeler hep “Allah’ın güç ve kudreti” olarak tevil edilmiştir. Bu anlayış içinde gelişen bir sanat anlayışının da somut değil, soyut bir sanat anlayışı olmasını normal karşılamak gerekir. Çünkü sonsuz güç ve kudret sahibi Allah’a inanan bir sanatçının yaptığı sanat ürünleri de sonsuzluğu temsil etmelidir. Bu tür bir anlayış, sadece soyut bir sanat anlayışı ile gerçekleştirilebilir. Nusret Çam’ın da belirttiği gibi bu, aynı zamanda Realist anlayıştan kaçışı ortaya çıkarmıştır. Çünkü Kur’an, Musa (as)’ın, vahiy almak üzere kavminden ayrıldıktan sonra, kırk gün içinde Samiri’nin yaptığı “inek” heykeline tapınmalarını yererek anlatır. Bu anlayış, İslam dünyasında realist sanat anlayışının varacağı son nokta olarak görülmüştür. Bu anlayış İlahi dinlerin gerçekleştirmek istediği tevhit inancı açısından son derece sakıncalıdır (Mutluel, 2011, s. 25).

İslam sanatı pek çok yönden anlamlı ve çekici olmakla birlikte, bu sanatın biçim anlayışı insan figürünün dışındadır. Çünkü bu inanç sisteminde insanın dramı ve üstünlüğü göze çarpmaktadır. İslam sanatında insanın günlük hayatına ait fotoğrafik gerçeklerin yeri yoktur. İnsanın içinde bulunduğu makrokozmoz, dünü-bugünü, zamanı ve mekânı yoğunlaştıran yüksek düzeyde bir soyutlamayı da beraberinde getirir (Mülayim, 2008, s. 105).

Eşyaları ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine, onları yorumlayarak, üsluplaştırarak, yani belli prensipler içerisinde değişikliğe uğratarak ya da figürleri

bitki veya çizgilerin arasında saklayarak tasvir etmek düşüncesi, orijinal bir İslam tarzının doğmasına zemin hazırlamıştır (Çam,1999, s. 65).

Louis Massignon'a göre de İslam sanatı, Müslüman sanatı bir kâinat görüşünden çıkmıştır. Bu Yunan tesiri altında kalmayan bütün Ehl-i Sünnet ve'l Cemaat filozoflarının savundukları, İslam ilahiyatının dogmatik nazariyesidir ki: Kâinatta sırf şekil ve kendiliğinden suret yoktur, yalnız Allah daim ve bakidir", cümlesiyle özetlenebilir (Toprak, 2004,s. 15).

Çam'ın da belirttiği üzere İslam sanatkârı kendi düşüncesindeki ilah'ı anlatmak için en etkili araç olarak, sembolleri, figürleri, tabiatçı desenleri değil, Allah'ı madde âleminin ötelinde aramaya çalışan, seyredenleri sonsuzluk ve uluhi âleme götürmeyi amaçlayan yeni bir anlatım tarzını seçmiştir. Zira İslam sanatkârı bir sanat eserindeki şekil ve figür, tabiattan ne kadar uzaklaşıp soyutlaştırırsa onların dünyadan o kadar uzaklaşacağını ve tabiatüstü kavramları hatırlatacağını kabul etmiştir (Çam, 1999,ss. 65–66).

Ayvazoğlu (1982), İslam'daki resim anlayışını şöyle anlatmaktadır: Kur'an'da kesin bir emir bulunmamasıyla beraber, tasviri, yani resim ve heykeli yasaklayan hadisler bulunduğu bir gerçektir. Ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın, tasvir yasağı etkili olmuş ve Müslüman sanatçıları doğrudan doğruya nonfigüratife yöneltmiştir. Esasen bu yasağın arkasında putperestliğe karşı verilen amansız mücadelenin şuuru vardır. Mekke fethedildikten sonra Kâbe'ye giren Peygamberin ilk işi putları oradan uzaklaştırmak ve duvarlardaki bütün resimleri sildirmek oldu. Ezraki'nin rivayetine göre, Hazreti Muhammed,"Elimin, altındakiler hariç" diyerek bütün resimlerin silinmesini emretmiştir. Elinin altındaki resimse, Çocuk İsa ile Meryem'dir (s.42).İslam dinindeki bazı hadislerden dolayı resim sanatı gelişmemiştir. Bunları kısaca incelersek:

Kütübü Sitte Hadisleri: Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti konusundaki hadisler;

Fasıl : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [İbnu Ömer](#)

Hadis : Resulullah (sav) buyurdular ki: "Şu resimleri yapanlar var ya, -bir rivayette: "Şu resimlerin sahipleri var ya! Kıyamet günü azab olunacaklar. Onlara: "Şu yaptıklarımızı diriltin" denir."

Hadis No:2165

Fasıl : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [Aişe](#)

Hadis : Resulullah (sav) bir seferden dönmüştü. (O yokken) ben, yüklüğün önüne, üzerinde resimler bulunan bir bez çekmiştim. Resulullah perdeyi görünce, çekip attı, (öfkeden) yüzü de renklenmişti. "Ey Aişe!" buyurdular, "bil ki, Kıyamet günü insanların en çok azab görecek olanı Allah`ın yarattıklarını taklid edenlerdir." Hz. Aişe rivayetine devamla dedi ki: "Biz o bezi kestik bir veya iki minder yaptık."

Hadis No :2166

Fasıl : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [İbnu Abbas](#)

Hadis : Anlattığına göre kendisine bir adam gelip: "Ben ressamım, şu resimleri yaptım. Bana bu hususta fetva ver!" dedi. İbnu Abbas adama: "Bana yaklaş!" emretti, adam yaklaşıncı: "Bana daha da yaklaş!" dedi. Adam yaklaştı, İbnu Abbas elini başının üzerine koydu ve: "Ben Resulullah (sav)`ı dinledim. Şöyle diyordu: "Bütün tasvirçiler ateştedir. Allah ressamın yaptığı her bir resim için bir nefis koyar ve bu ona cehennemde azab verir." İbnu Abbas devamla adama dedi ki: "İlla da resim yapacaksın ağaç yap, canı olmayan şeyin resmini yap."

Hadis No:2167

Fasıl : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [İbnu Abbas](#)

Hadis : Resulullah (sav) buyurdular ki: "Kim resim yaparsa, Allah onu Kıyamet günü, yaptığı resim sebebiyle, onlara ruh üfleyinceye kadar azab eder. Hiçbir zaman da ruh üfleyici değildir."

Hadis No :2168

Fasil : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [Ebu Talha el-Ensari](#)

Hadis : Resulullah (sav) buyurdular ki: "Melekler, içerisinde köpek ve timsaller bulunan eve girmezler."

Hadis No:2169

Fasil : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [Sefine](#)

Hadis : Hz. Ali (ra), Resulullah (sav)'ı hazırladığı bir yemeğe davet etti. Efendimiz gelip, içeri girmek üzere elini kapının kırırları üzerine koyunca, evin bir köşesine gerilmiş bir kıram görmüştü ki hemen geri döndü. (Resulullah'a geri dönüşünün) sebebi sorulunca: "Bir peygambere tezyin edilip süslenmiş bir eve girmek uygun olmaz" cevabını verdi.

Hadis No:2170

Fasil : [ZİNET BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [Ebu Hüreyre](#)

Hadis : Resulullah (sav) buyurdular ki: "Bana Cibril (as) geldi ve: "Dün sana gelmiştim (ama yanına girmedim)." Girmeyişimin sebebi de üzerinde timsaller bulunan perde bezi idi. Orada bir de köpek vardı, kapının üzerinde de insan resimleri bulunuyordu. Timsallerin başlarının koparılmasını emret ki ağaç şekline dönsün. Örtüden ayakaltına atılacak

iki minder yapılmasını, köpeğin de dışarı çıkarılmasını söyle!" Bu söylenenler yapıldı." (Bu rivayet Ebu Davud ve Tirmizi'nin metnine mutabıktır).

Hadis No:2171

Fasıl : [ZİNİT BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [Ali](#)

Hadis : Resulullah (sav) buyurdular ki: "İçerisinde resim, cünüp ve köpek bulunan eve (rahmet) melekleri girmez."

Hadis No:2172

Fasıl : [ZİNİT BÖLÜMÜ](#)

Konu : [Ressamların Zemmi; Resim ve Örtülerin Keraheti](#)

Ravi : [İbnu Abbas](#)

Hadis : Resulullah (sav) (Mekke'nin Fethi günü), Beytullah'ta tasvirler görünce, içeri girmedi, önce onların imhasını emretti ve imha edildiler. İçeride Hz. İbrahim ve Hz. İsmail (as)'in ellerinde kumar okları bulunur vaziyetteki suretlerini görmüştü. Şöyle buyurdu: "Allah canlarını alsın. Vallahi onlar asla oklarla kısmet aramadılar."

Hadis No:2173

Sahih Buhari Hadisleri'ne göre ise;

Fasıl : [İHTİKÂRIN ZEMMİ](#)

Konu : [El emeği, alın teri ile kazanmak; Resim yapmak](#)

Ravi : [Saâd İbn-i Ebü'l-Hasen'in İbn-i Abbâs](#)

Baslık : Tasvîre dâir ibn-i abbâs radiya'llâhu anhümâ'nın bir rivâyeti; eşcar ve ahcâr ile hayat bulunmayan aksâm-i bedeninin cevâz-ı tersîmine dâir ibn-i abbâs'ın mühim bir fetvâsı

Hadis : Rivâyetine göre, İbn-i Abbâs'a bir kimse, gelip: - Ey Ebü'l-Abbas! Benim (vâsıta-i) maîşetim, elimin san'atinden ibârettir. Ben şu tasvirleri yapar

(geçinir) im, di(yerek istifâ et) miş. İbn-i Abbâs da ona: - Ben sana yalnız Resûlullah salla`llahu aleyhi ve sellem`den işittiğim bir hadîsi hikâyeye edeceğim. Resûlullah: Her kim bir (zî-rûhun) sûret (ini) tasvîr ederse, Allah bunu o sûrete can verinceye kadar azâb eder. Hâlbuki musavvir tasvirine ebedî ruh nefyedemez (de ebedî azâb olunur,) diye cevap verdi. Bu cevap üzerine ressamcağız şiddetli bir hışılta ile har har soludu; benzi sarardı. İbn-i Abbâs (acıyarak): - Vay sana yazıklar oldu. Bâri san`atını işlemek zaruretinde isen sana şu ağaç ve kendisinde hayat olmayan her şey`i tasvir etmeni tavsiye ederim, diye cevap verdi.

Hadis No:1019

Fasıl : [KİTÂBU`S-SALÂT](#)

Konu : [İbâdet yerinde resim bulundurmak; Resim yapmak; Yahûdi ve Hıristiyanların kabirleri mescit edinme âdeti](#)

Ravi : [Ümmü`l-mü`minîn Âişe](#)

Baslık : Kabirleri mescid ittihâz etmenin ve üzerlerine tesâvîr ve temâsîli asıp dikmenin menhî olduğuna dâir Hazret-i Aişe hadîsi

Hadis : Şöyle demiştir: (Bir defa Ümmü`l-Mü`minîn) Ümmü Habîbe ile Ümmü Seleme radiya`llâhu anhümâ Habeşistan`da (gördükleri tesâvîr (ve temâsîl)`i hâvî bir kiliseye dâir konuştular. (Sonra) bundan Nebiyy-i Ekrem salla`llâhu aleyhi ve sellem`e (de) bahsettiler. Buyurdu ki: Onlar, içlerinde bir sâlih kimse zuhûr edip vefât ettiğinde kabri üzerine bir mescit (namazgâh) binâ ve o mescide o suver (ve temâsîl)`i tasvîr ed(ip ko)rlardı. İşte onlar Kıyâmet gününde mahlûkâtın en şerîleridir."

Hadis No:269

Fasıl : [KİTÂBU`L-BÜYÛ`](#)

Konu : [Resim bulunan evler](#)

Ravi : [Ümmü`l-mü`minîn Âişe](#)

Baslık : Tasvîr hakkında Hazret-i Aişe hadîsi

Hadis : Rivâyet olduğuna göre, Sıddîka-i müşârün-ileyhâ (bir kere) ufak bir yastık, bir şilte almıştı. Üstünde (hayvan) resimleri vardı. Resûlullah

salla`llahu aleyhi ve sellem bunu görünce kapının önünde tevakkuf buyurdu da içeri girmedi. Âişe radiya`llahu anhâ (bu sırada) Resûlullah`ın yüzünde şiddet (âsârı) sezdim de: - Yâ Resûla`llah! Allah`a ve Allah`ın Resûlüne tevbe ederim. (Fakat bilmem ki) ne kusûr ettim, dedim. Resûlullah salla`llahu aleyhi ve sellem: - Şu yastığın (burada) işi nedir? buyurdu. Ben: - Yâ Resûla`llah! (Kâh) üzerine oturasın, (kâh) yaslanasın diye senin için iştirâ ettim, diye cevap verdim. Resûlullah salla`llahu aleyhi ve sellem: - Bu sûretlerin sâhibleri kıyâmet gününde muhakkak azâb olunurlar. Ve bu kimselere (tahakküm ve ta`ciz yolu): tasvîr ettiğiniz bu hayvanları (haydi) diriltiniz (bakalım?) denilir, dedi. Yine Resûlullah: Şol bir ev ki, içinde sûretler vardır, artık o eve Melekler girmez, buyurdu.

HadisNo:980, (<http://hadis.ihya.org:10.10.2012>).

İslam dininde bu hadislerden kaynaklanan tasvir yasağı sanatın konusunu iki yönde etkilemiştir. Birincisi, İslam resmi, Batı anlamında, büyük boyutlu, ışıklı-gölgeli tablo olma sürecine girememiş; küçük ölçüde, doğadaki canlıların organik özelliklerini vermeyen, ışısız-gölgesiz minyatürlere dönüşmüştür. Yalnızca kitapların resimlenmesinde kullanılan bu insanlı resimlerde cansızlık ve kukla dünyasının naif karakteri belirgindir (Mülayim, 2008, s. 164)

Tasvir yasağının ikinci sonucu, öteki süsleme konularının gelişmesi bakımından olmuştur. Medrese, kervansaray ve özellikle camilerin iç ve dış süslemelerinde görülmeyen insan ve hayvan resimleri yerine bitki, yazı ve geometrik bezemeler ağırlık kazanmıştır. Konularının türü sınırlanan sanatçı, ölçülü süsleme alanları içinde olağanüstü bir yaratıcılık göstermek zorunda kalmıştır (Mülayim, 2008, s. 164)

4.3.1. Hüsn-ü Hat, Bezeme, Tezhip, Minyatür ve Ebru

Din ruhtur, sanat ise karakter. Din ruha hitab eder, sanat ise ona ulaşmaya, onu gözlerimizin önüne getirmeğe çalışır. İşte bu durumda İslam sanatçısının vazifesi de bu iki önemli unsuru bir araya getirmek olmuştur: Güzeli aramak ve onu ruha sunmak.

Bu bölümde, islam sanatında önemli bir yeri olan ve Kurşunlu Camii'nin de süslemeciliğinde kullanılan teknikler hakkında kısa bilgi verilecektir.

Hüsnü Hat; Müslümanlar hem, Allah'a duydukları his ve heyecanlarını dile getirmek hem de ibadetlerinin ruhani bir atmosferde daha feyizli olmasını sağlamak için mabetlerini soyut nakışlarla tezyin etmek yoluna gitmişlerdir. Bu süslemeler duvar veya sıva üzerine yapılan mimari tezyinat olabildiği gibi yazılar da olabilmektedir. Zamanla bu yazılar sanat haline gelmiş ve neticede başka hiçbir din ve medeniyette görmediğimiz ihtişamda bir yazı sanatı ortaya çıkmıştır. Müslüman ustalar mabetlerde genellikle figürlü resimlerden kaçınmakla kendilerine yeni faaliyet alanı yaratmasını bilmişlerdir (Çam, 1999, s. 63).



“Fotoğraf 29 :”Bursa, Ulu Camii - Hat Süslemesi

Ayrıca, Osmanlı toplumunda eğitim ve öğretim çağına gelmiş olan gençleri kötü alışkanlıklardan uzaklaştırmak için genelde temel eğitimin yanında şiir zevk ve bilgisi, mûsiki ve hüsn-i hat gibi sanatların eğitimi de verilirdi. Daha küçük yaşta güzel yazı öğrenmeye başlayan çocuklar, hocalarının dizi dibinde hem güzel yazının kurallarını öğrenmiş, kabiliyetlerini geliştirmiş hem de ahlâk terbiyesi görmüş olurlardı. Gençler sanat eğitimi sırasında, kendi kabiliyetleri ölçüsünde sabırlı ve çalışkan, düzenli ve temiz olma gibi güzel huylar da kazanırlardı. Toplumda örnek

insan olarak saygı gören hattat, talebelerinin bütün zaafalarını yakinen takip eder, ders sırasında meşkinin altına çıkartmaları yaptıktan sonra, gerekli gördüğünde, sözlü uyarılarının yanında arada bir talebe başarıları ile gurura kapılmamasını, kin, haset ve kıskançlık gibi bütün ruhî güzellikleri silip yok eden kötü huylardan temizlenmesi gerektiğini de yazardı. Böylece hat sanatını öğreten hoca, topluma örnek insan olarak hazırladığı talebesine huzurlu bir hayatın da yolunu göstermiş olurdu (Serin, 2012, s. 5)

Hat Sanatındaki amaç ise şöyle dile getirilmektedir; İlâhî bilgiler ile hikmetli, güzel ve etkili sözler yazıyla ortaya çıkar; işitilen, görülen ve kalben hissedilen bir safhaya ulaşır. O, harf ve sözlerden geniş bir mâna âlemi açılır. En güzel şekillerde, hep aynı kaynaktan su gibi akan, Allah'ın, resulünün ve velîlerin insanlığa duyurmak istediği mânalar, yüksek hakikatler yüz gösterir. Mâna şekle siner, harfler ve onu tamamlayan unsurlar ilâhî bir örtüye bürünür, yazı ilâhî bir mesajla kaynaşır, bütünleşir, kutsallaşır ve onları satıra dizen hünerli kâtibin güzellik özlemi, ruhu yazıya akseder, yazı billûrlaşır. Gözler şekil, söz ve mâna âhengi içinde akıp giden bu satırlara huşû ile dalar, gönüller haşyetle Allah'a yönelir (Serin, 2012, ss. 85–86).

Bezeme; Herhangi bir yüzeyi süslemek için; üzerine boyalı, boyasız, düz ya da kabartma olarak yapılan güzel biçimlere Bezeme denir. Bu ad, sanat çevrelerince de pek anlaşılmalı değildir. Nedeni de, geniş anlamlı süsleme sözcüğünü kullanma alışkanlığı ve Arapça Tezyin, Tezyinat kavramlarının birçok sözcük gibi Türkçeye doğrudan yerleşmesidir. En eski çağlardan beri Türkler tarafından kullanılan, zamanla unutulmuş Arapça tezyin sözcüğü ile anlatılan bu sanat teriminin Türkçesine bezeme denir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bezeme>:10.10.2012). Bezeme çeşitleri ise;

Kalemişi Bezeme; Osmanlı mimarlığında sıva üzerine boyayla yapılan bezemedir. (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 121).



“Fotoğraf 30 :”Edirne, Selimiye Camii - Kubbe Süslemesi

Taş Bezeme; Doğadan elde edilen taşın, çeşitli malzemeler ile işlenerek, mimarî yapılarda, heykelde ve süsleme sanatlarında kullanılmasıdır. Osmanlı mimarları renkli taşları kakma şeklinde kullanarak yapının bilhassa dışını süslemişlerdir. Minare kaide ve gövdelerinde, pencere kemer aynalarında, kapı ve pencere taçlarında, geometrik yazı levha ve kuşakları olarak birçok yerde kullanılmıştır (Yüksel, 2012, s. 42).

Ahşap Bezeme; Ahşap oymacılığı, tahta levhaları istenilen şekilde kesip oymak şeklinde tanımlanabilir. Osmanlı mimarlığında özel bir yeri vardır. Hemen birçok mimarın özellikle Mimar Sinan’ın önce iyi bir marangoz olduğunu biliyoruz. Ahşap malzemenin, Osmanlı mimarisinin her safhasında ve hemen her yerinde çeşitli cins ve ölçülerde ve isimlerde standartlaştırılarak kullanıldığı görülmektedir (Yüksel, 2012, s. 42). Kakma, boyama, kndekâri, kabartma-oyma, kafes, kaplama, yakma gibi çeşitleri vardır.

Vitray Bezeme; Renkli camların bir kompozisyon oluşturacak biçimde, kurşun şeritler aracılığıyla bir araya getirilişiyle oluşturulan resimsel yapıya denir. Bu teknik

Avrupa sanatına özgüdür.13.yy'dan başlayarak özellikle dinsel yapıların bezenmesi için kullanılmıştır (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 249).

Alçı Bezeme; Osmanlı mimarisinde daha çok bezeme elemanı olarak kullanılan, suya fazla dayanıklı olmadığından, daha çok bina içlerinde kullanılan bezeme çeşididir. Mihrap ve mukarnaslarda, pandantif ve tromp denilen duvardan kubbeye geçiş elemanı olan kısımlarda, silme ve profillerde ve malakârî denilen mala ile yapılan oyma alçı süslemelerde ve tepe pencerelerinin içliklerinde günümüze kadar kullanılan bir bezeme çeşididir (Yüksel, 2012, s.42).

Çini Bezeme: İnce topraktan elde edilen çamurun şekil verilip, desenlenip, üstüne şeffaf bir sır tabakası geçirildikten sonra fırınlanması ile elde edilen ve duvar kaplaması olarak kullanılan süs malzemesidir (Çam, 1999, s. 237). Sırlanmış pişmiş killi toprak olan çini, Osmanlı mimarisinde önceleri Asya'da sırlı tuğla şeklinde kullanılırken, sonraları levhalar halinde sadece kaplama olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bursa ve Edirne'de sırlı tuğla ve sır üstü ve sır altı yapılan levhaların mihraplarda ve mukarnaslarda kullanıldığı görülür. Daha sonraları ise cami ve türbelerde, sadece iç hacimlerde pencere kemer aynalarında, yazı levhaları halinde, panolar şeklinde en güzel örneklerine rastlanmaktadır (Yüksel, 2012, s.42).

Ayrıca İslam Sanatında gelişen özellikle dini ve yazma kitapların süslemeciliğinde kullanılan sanatları da kısaca incelersek;

Tezhip Sanatı; Kitap süslemesine genel olarak tezhip işleri adı verilmektedir. Ancak tezhip, doğru anlamda kullanıldığı zaman altın, yaldız ve boya ile yapılan her türlü süsleme işine verilen bir isimdir. Yani kitap süslemesinde olduğu kadar murakkalar, tuğralar gibi güzel yazı örneklerini değerlendiren, tahta üzerine, alçı duvarlara yapılan altınlı bezemeleri de kapsayan bir dekorasyon sanatıdır. Minyatür ve cilt sanatının da teknik yönden tezhip ile ilişkisi büyüktür. Kitap tezhibini bilmeyen bir sanatkârın, minyatür ve cilt süslemesi yapabileceği düşünülemez (Akar, Keskiner, 1978, s. 22).

Minyatür; Resim sanatının bir çeşidi olan Kitap Resim Sanatı'dır. Konunun yazılı resimli veya yazısız yalnız resimle ifadeye bağlı olarak, kendine özgü perspektifi ve

boyama tekniklerinin fırça ve renklerle anlatımıdır (Ersoy, 2006: 1). İslam dünyasında resim sanatının temsilcisi olan minyatür, süsleyiciliği yanında kuvvetli bir anlatım gücüne ve kendisine has estetik bir yapıya sahip olarak, asırlar boyu değişik ve çok çeşitli üsluplar altında daima gelişimini sürdürmüştür. Genelde bir kitap resimleme sanatı olarak kabul edilerek, metni açıklayıcı ve destekleyici olarak yapılmaktadır (Keskiner, 2004, s.10).

Pahalı bir sanat olan minyatür, monarşi dönemlerinin saray sanatıdır. Nakkaşlar, minyatür tarihinde hanların, şahların ve sultanların saray okullarında onların himayelerinde çalışmıştır (Ersoy, 2006, s. 4). Dünyanın geçici ve ölümlü olması keyfiyeti, kendisini resimlerdeki insan figürünün yüz ifadelerinde de belli etmektedir. Minyatürlerdeki figürler adeta rüyanın dondurulmuş şeklidir. İnsanların ne düşündüklerini, sevinçli mi yoksa üzüntülü mü olduklarını çoğu zaman yüz ifadelerinden anlamak mümkün değildir. Zafer alaylarını, eğlenceleri, âşıkları ve kır hayatını tasvir eden minyatürlerdeki insanların yüzlerindeki bile bir sevinç ifadesi görülmez. Dünya hayatının geçici ve boş olması keyfiyeti, kendisini bu resimlerde bile göstermektedir (Çam,1999, s. 72). Sonuçta, minyatür sanatı; gittiği yerlerdeki toplumun örf ve adetlerine, duygu ve düşünce yapılarına, içinde bulundukları çağın, yörenin otantik estetik düzeyine, temel aldığı objelere göre değişik konularda ve boyutlarda çalışılmıştır (Ersoy, 2006, s. 4).

Ebru ise; Tuz ve başka maddelerle yoğunlaştırılmış su üzerine damlatılan ya da serpilerek özel boyalar üzerine bir tabaka kâğıdı yatırarak gerçekleştirilen hareli bezemedir (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 73).

Sonuç olarak İslam Sanatının gelişmesini kısaca açıklarsak, Özellikle canlı resmi yapmanın yasak olduğu ve heykelin ise hiçbir zaman müsaade edilmediği Müslümanlar arasında soyut resim diyebileceğimiz, Hüsnü hat, Tezhip, Ebru, Minyatür gibi sanatların revaç bulmasına ve gelişmesine neden olduğu görülmektedir. Bu sanat dallarından özellikle Hüsnü hat, cami süslemelerinde kullanılması, ayet ve hadislerin süslü yazı sanatı ile yazılması sonucu pek çok ayet ve hadisler, onlarca çeşit yazı türü ile yazılmış ve evlerde bir sanat eseri olarak duvarları süslemiştir. Yine özellikle Kuran-ı Kerim'lerin iç sayfalarında kullanılmak üzere

Ebru kâğıtlarının üretilmesi, ebru sanatının revaç bulmasına neden olmuştur (Mutluel, 2011, s. 24).

4.3.2. Nevşehir’de Lale Devri ve Sanat

Nevşehir’de pek çok kilise ve Hıristiyanlık ile ilgili de pek çok tarihi eser bulunmasına rağmen Nevşehir Hıristiyanlık odaklı dini kültürlerin merkezlerinden biri değildir. Aynı zamanda Müslümanlar için de büyük önem taşımaktadır. Arap fetihlerinden sonra ve Anadolu Selçukluları devrinden itibaren Kapadokya bölgesinde Türk kültürü ve İslam kimliği yerleşmeye başlamıştır. İslam kimliği ve Türk kültürünün birer tezahürü olan dini mimari ile geleneksel ev mimarisinin çeşitli örnekleri ilk dönemden itibaren pek çok yerleşim biriminde inşa edilmiş ve varlığını sürdürmüştür. Osmanlı Döneminde de dini ve sosyal yapılar inşa edilmiştir (Yavuzer, Cihan, 2012, s. 13–14).

Nevşehir Lale devrinde kurulmuştur. Lale devrinde sanatın gelişim aşamaları kısaca şu şekilde olmuştur; Osmanlı Devleti, derin hoşgörüsü ve siyasi politikası ile tarihe mal olmuş en önemli Türk devletlerinden biri olmasını yenilikçi ve ileri görüşlü yöneticileriyle sağlamıştır. Bazı padişahlar, iktidarları boyunca bilime, sanata, eğitime ve kültüre hiçbir zaman kayıtsız kalmamıştır. Devletin resmi politikası içinde sanat her daim ilerleme imkânı bulmuştur (Başbuğ, 2009, s. 17). Lale devri ise, Osmanlı Devletinde sanat adına yenilikçi hareketin başladığı dönemlerden biridir. Tarihimizde Sultan III. Ahmet (1703–1730) ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa (1718–1730) ile özdeşleştirilen bir döneme "Lâle Devri" denilmektedir. Lâle Devri, XVII. yüzyıl içerisinde askerî ve siyasî alanlarda birbirini takip eden bozgunların ardından gelen uzunca bir barış devresidir (Uysal, 1988, ss. 33–34).

İşte bu dönemin, meşhur sadrazamı; Vezir-i Âzam Damat İbrahim Paşa’nın babası Zeydin (İzdin) voyvodası Sipahi Ali Ağa (Müstakimzâdeye göre Hasan Bin Halil), annesi Fâtıma Hanımdır. 1869 da akraba ziyareti için İstanbul’ gelir ve sarayda helvacı olarak göreve başlar daha sonra baltacı olan İbrahim Paşa, evkaf kâtipliği, yazıcı kâtibî gibi görevler alır. Yazıcı kâtibî olarak gittiği Edirne’de Şehzade Ahmed ile tanışır. 1703 yılında Şehzade Ahmed Tahta çıkınca İbrahim Paşayı dârüssaâde

ağası yazıcısı yapar. Padişahın güvenini ve sevgisini kazanarak kızlarından Fatıma Sultanla evlenir (Uzunçarşılı, 1978, s. 147).

III. Ahmed ve Sadrazamı Damat İbrahim Paşa ile çevresi, sosyal ve kültürel ortamda gerçekleşecek her türlü değişime hazır ve istekli bir politika izlemişlerdir. Yirmi sekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin ülkeye dönmesinin hemen sonrasında, onun getirdiği planlara göre inşa edilen yapılarda Fransız mimarisinin tesirlerinin görülmeye başlanması, süslemede barok ve rokoko tarzlarının ortaya çıkması bunu açıkça göstermektedir. Avrupa etkisi sadece mimariyle de sınırlı kalmamış, giderek hayatın diğer alanlarına da sirayet etmiştir. Boğaziçi ve Haliç kıyıları köşkler ve kasırlarla donatılmış, bahar ve yaz aylarında her sınıftan kadınlı erkekli ahalinin de katıldığı büyük eğlenceler düzenlenmeye başlamıştır (Budak, 2007, s. 17).

Fakat devir, her şeyin hazlara, sevinçlere ve mutlu bir yaşantıya yönelik olarak algılandığı bir çerçevenin içine sıkışmış da değildir. Çünkü başta edebiyat olmak üzere bütün güzel sanatlara sahip çıkılırken, düşünce de kutsal sayılıp yüceltilmiştir. Ve açılan çeşitli kanallardan yeni bilimler ve teknolojiler, bölük pörçük de olsa yurda girmeye başlamıştır (Karal, 1988, ss. 55–56).

Mimari Barok tarzında gelişmeler gösterirken, Osmanlı ressamı da bu mimarî eserleri çiçek ve meyve resimleriyle tezyin etmişler ve hatta Topkapı Sarayı harem dairesi başta olmak üzere, evlerin odalarına, dolap ve büyük pencere kapaklarına kadar manzara resimleri yapmışlardır. XVIII. asrın ilk yarısında İstanbul'da Bayezid Camii avlusunda mendil ve havlular üzerine resim yapan kırk ressamın bulunduğu belirtilmektedir. Nakış, resimle beraber yürümüştür. Osmanlı nakkaşlarının en güzel eserleri bazı mescitlerde, konakların salonlarında yer almıştır. Yine bu yüzyılda, Klâsik Türk Mûsikîsi en yüksek devrini yaşamış, değerli bestekârlar, saz üstatları ve hanendeler yetiştirmiştir (Uzunçarşılı, 1988,ss. 553–568).

III. Ahmed ve İbrahim Paşa'nın çevresinde bir sanatçı halkası oluşmuş, zamanla estetik duyarlılık dalga dalga genişlemiştir. Ne var ki, saraydan taşan sanatın, saraya yakın olması beklenirken, bunun tam aksi bir durum ortaya çıkmış, özellikle halka yakın bir edebiyat doğmuştur. Bu devirde, şairlerin eserlerinin çoğunda toplum

yasayışıyla divan şiiri arasındaki ilişkinin geçmiş yüzyıllara kıyasla en üst seviyede olduğu dikkati çekmektedir (Pala, 2003, ss. 84–85).

Saray, bu devirde dışa açılmış, hayatı, eğlenceleri ve şenlikleriyle dışarıya taşımış, bir anlamda popülerleşmiştir. İşte bu, Saray ve halkın birbirine yakınlaşmasından, divan edebiyatçısıyla toplum arasında sıcak bir ilişki vücuda gelmiştir. Saray, kendileri de birer şair olan sanatsever padişah ve sadrazamının özen ve himayeleriyle şairler için çok sıcak bir yuva olmuştur. Ve sarayın geçirmekte olduğu zihniyet değişimi, başta Nedim olmak üzere devrin şairlerine de yansımıştır (Budak, 2007, s. 20).

Lâle Devri'nde bu döneme adını vermiş Lale, hayat ve tabiatla barışık, güzelden ve güzelliklerden zevk alan ve bunu ifadeden asla çekinmeyen farklı bir zihniyetin sembolü olmuştur. III. Ahmet'in saltanatıyla birlikte "lâle", en gözde çiçek hâline gelmiştir. Dönemin sanat eserlerine bakıldığında, süsleme unsuru olarak lâlenin tek başına öne çıkmadığı, en az onun kadar gül, karanfil, sümbül, nergis,.. v.s. gibi çiçeklerin de yaygın bir biçimde kullanıldığı dikkati çekmektedir. Fakat söz konusu dönemde lâle, sanat alanından ziyade; günlük hayatta en çok sözü edilen, sevilen, yetiştirilen ve aranılan bir süs bitkisi olarak ilk planda göze çarpmaktadır. III. Ahmet'in bu uzun saltanat yıllarında, yediden yetmişe herkes lâle müptelâsı olmuş ve "lâle sevgisi", âdeta toplumsal bir saplantı hâline gelmişti. Öyle ki, sadrazamından sırik hamalına kadar bütün İstanbullular, bahçesinde ya da saksısında lâle yetiştirme sevdasına düşmüştür (Uysal,1988, ss. 33–34).

Sonuç olarak; Lale Devri gerçekten bir uyanışın belirtilerini taşımaktadır. Devrin üst yönetiminin batıda olup bitenlere yönelik ilgilerinde samimi ve bilinçli oldukları kuskusuzdur. Ne var ki, hareket, sadece üst kademenin -onun da küçük bir bölümünün- katıldığı sınırlı bir etkinlik olarak kalmıştır. Benimsenen modernité unsurları kurumsal yapılarla güçlendirilememiş, daha önemlisi tabana yayılamamıştır. Taşra bir yana, isyana verdikleri destek göz önünde tutulursa, İstanbullular bile kendilerini çemberin dışında görmüşlerdir. Kabul etmek gerekir ki; gelenekselden modern bir duyuşa geçiş, her şeyden önce bir zihniyet değiştirme ve bir eğitim sorunudur. İsaletli bile olsa bir tercih yapıp bir yola girmiş bulunmak, tek

başına yeterli olmamakta, uygun bir zeminin hazırlanması, anlayışın yayılması ve benimsetilmesi de gerekmektedir (Budak, 2007, s. 25).

4.3.3. Nevşehir Kurşunlu Camii (Camii Kebir);



“Fotoğraf 31:” Nevşehir, Kurşunlu Camii

Bu bölümde Din ve Sanat ilişkisi içerisinde işlenecek olan, Kurşunlu Cami ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Camiler hakkında kısa bilgiler verilerek konu açıklanacaktır.

Türkler inşa ettikleri mimari yapıları salt, duygusuz binalar yığını halinde bırakmamışlar, derin bir felsefe ile onların içini ve dışını nakış nakış işleyerek birer şahesere dönüştürmüşlerdir. Din sanat ilişkisi bakımından camileri bu konuda güzel

bir örnek olarak ele alabiliriz. İslâm'ın en önemli dinî mimari türlerinden olan cami, tabiattaki düzen ve ahengin uzantısı ve özeti durumunda olan bir mekândır. Cami, yer aldığı mekânda tabiattaki uyum, huzur ve birliği sergiler. Başta cami olmak üzere bütün İslâm mimarisi bu uyum, düzen ve birliğin dalga dalga çevreye yayıldığı veya çevrenin buralara çekildiği mekânlardır. Geleneksel İslâm şehir ve kasabaları caminin doğal bir uzantısı durumundadır ve ona adeta organik bir bağla bağlıdır (Koç, 2008, ss. 151–152).

İslâm ve Osmanlı toplumunda hemen her şehir ve kasabanın, hatta köylerin odak noktası cami veya mesciddir. Cami veya mescidler etrafında aynı zamanda mahalleler teşekkül ettiği ve onlara ismini verdiği gibi, aynı zamanda camiler sosyal dayanışma ve eğitimin merkezleridir. Cami lügat olarak toplanma veya topluluk, mescid ise secde edilen, ibadet edilen yer anlamlarına gelir. Bu nedenle her cami aslında birer mesciddir. Zamanla mahallelere ismini veren küçük, ahşap çatılı ve ahşap duvarlı, revaklı olanlara mescid denilmeye başlanmıştır. Cami ise daha çok kârgir ve kubbeli büyük yapıların adı olmuştur (Yüksel, 2012,s. 45).

Yavuzer'e göre ise cami, Cem olunan, toplanılan yer anlamına gelen cami, İslam dininde ibadetlerin yerine getirildiği kutsal bir mekân olarak kabul edilmektedir. İslam dinin ibadet mekânı olan cami herkese açık bir ibadet yeridir. Cami, hiçbir ayırım ve sınırlama olmadan isteyen herkesin gidip ibadetini yapabileceği bir mekândır (Yavuzer, 2012, s. 38).

Camiler Müslümanların toplanma mahalli olduğundan, cami ve mescit yapmak teşvik edilmiştir. İslam dininde namazın dinin direği olduğunu hatırlatma, dinin nasihat anlamına gelmesi, Allah'tan dünya ve ahrette iyilik ve hayır kapılarının açılmasını istemek, ikramda bulunarak ve açları doyurarak insanlara faydalı olmak ve merhamet duygularını geliştirmek gibi konuların sosyolojik açıdan büyük önemleri vardır.

Allah'ın kudret ve yaratmasının eşsiz güzellikteki sanatı olan tabiat inananlar için bir ibadet yeri olarak düzenlenmiştir. İslam'ın en önemli kutsal mimarisi olan Cami tabiattaki düzen ve ahengin uzantısı ve özeti durumunda olan bir mekândır. Cami, yer aldığı mekânda tabiattaki uyum, huzur ve birliği sergiler. Başta cami olmak

üzere, bütün İslam mimarisi bu uyum, düzen ve birliğin dalga dalga çevreye yayıldığı veya çevrenin buralara çekildiği mekânlardır. Geleneksel İslam şehir ve kasabaları caminin doğal bir uzantısı durumundadır ve ona adeta organik bir bağla bağlıdır (Koç, 2008,s. 152). Cami, yazının (hüsni hat) çok kullanıldığı bir bina türü oluşunun yanında, aynı zamanda diğer sanat dallarının da (tezhip, çini, ahşap işçiliği vb.) toplu olarak uygulandığı bir mimari eser türüdür. Camilerde kapı üstleri ve çevresi, pencere söveleri (kasaları) ve alınlıkları, ahşap kapı ve pencere kanatları, mihrap ve minber çevresi, mahfiller, vaaz kürsüsü, sütun başlıkları, kubbe içleri yazının en çok kullanıldığı mekânlardır. Camiler, en güzel yazıların sergilendiği halka açık en geniş mekânlar olarak da öne çıkmaktadır (Tatlı, 2012, s. 37).

Ayrıca, Türk İslâm mimarisinde inşa edilen yapıların hemen hemen tamamında verilmek istenen ortak bir mesaj vardır ki bu da Yüce Allah'ın ulûhiyetine ve sarsılmaz hâkimiyetine yapılan vurgudur. Mesela klasik dönem Osmanlı camilerinde yer alan ortadaki büyük kubbe, Allah'ın birliği (tevhit) esasının sembolik bir ifadesidir. Bütün sütunlar, diğer küçük kubbe, pencereler, kapılar, kemerler, süslemeler hep o büyük kubbe için vardılar ve o olmasa adeta birer hiçtirler. Mekâna sonsuzluk hissini veren büyük kubbedir ve onun yokluğunu düşünmek bile abestir. Her şey onunla vardır ve ona hizmet için varlık sahnesine çıkmış gibidir (Tatlı, 2012, s. 2).

Camiler, bireyin ve toplumun inancının bir göstergesidir. Aynı zamanda dünya görüşünün ve kültürünün bir sembolüdür. Anadolu'da insanlar düzenli olarak ibadet yapmasalar da ezan sesinin duyulmasını, minarelerin gökyüzünde yükselmesini kendi kimliğinin, kültürünün ve uygarlık dünyasının bir sembolü olarak görmüşlerdir. Bu bakımdan, Anadolu insanı, camisiz köy, minaresiz mabet bırakmamaya özen göstermiştir. Nevşehir'de bu düşünce ve uygulamadan nasibini almıştır (Yavuzer, Cihan, 2012, s.16).

Nevşehir tarihçesinde de belirttiğimiz üzere, Nevşehir'in 18.yüzyıldaki, köyden şehir olmasına kadar geçirdiği evreleri tekrar kısaca özetlersek, Muşkara, Osmanlı Devletinde III. Ahmed (1703–1730) zamanına kadar Ürgüp kazasına bağlı bir köy idi. XVIII. yy.a kadar da bu köy görünümünden kurtulamamıştır. III. Ahmed zamanında sadrazam olan İbrahim Paşa (Sadareti 1718–1730) zamanında, doğduğu

köye büyük önem verilmiş; camiler, çeşmeler, medrese, imaret ve hamam ile çeşitli binalar yaptırılarak gelişmesi sağlanmıştır (Ekiz, 2006, s.8).

“1725 yılında Damat İbrahim Paşa'nın emri ile Ürgüp'teki kadı ve bazı yöneticiler Nevşehir'e getirilmiş, davalar Nevşehir'de görülmeye başlamış ve burası bir merkeze dönüştürülmüştür. Damat İbrahim Paşa Nevşehir ticaretinin geliştirilmesi ve yaşam için cazibesinin artırılabilmesi amacıyla Nevşehir'de yaşayan halk üzerinden tüm vergileri, kendi vakfından ödenmelerini sağlayarak kaldırmış, Ürgüp'te kurulan pazarı Nevşehir'e taşımıştır. Ayrıca Nevşehir'e birçok Türkmen aşireti yerleştirilmiş, bu aşiretlere imtiyazlar tanınmıştır.

Nevşehir'e yolu düşen herkese çorba dağıtılmış. Damat İbrahim Paşa aldığı bu önlemlerle, Nevşehir'i göç alan bir merkez haline getirmiş ve nüfusunun artmasını sağlamıştır. Bunlarla beraber Nevşehir'de hızlı bir imar çalışması başlatarak, ilk olarak şimdiki adıyla “Kaya Camii”ni ve çoğunluğu Ürgüp'te olmak üzere günümüze kadar ulaşan bazı çeşmeleri yaptırmış, harap durumda bulunan kaleyi onarmıştır” (Atılgan, 2008, s.58) .

Civar beldelerde oturan aşiretlerden, buraya gelenlere Ürgüp-Nevşehir arasındaki meşelikler kırdırılarak, bağ yeri ve Ertaş dağından temin edilen odun verilmiştir. Bu tür teşviklerle bu yerleşim yeri gelişmiş ve 17.000 nüfuslu bir şehir haline gelmiştir (Ekiz, 2006, s.8).

Daha sonra İstanbul'daki Külliye büyüklüğünde bir külliye yapmaları için saray mimarı Mehmet Ağa ve yardımcılarını Nevşehir'e göndermiş, içerisinde Cami, İmaret, Sıbyan Mektebi, Hamam, Kervansaray, Çeşmeler ve bir medrese bulunan Damat İbrahim Pasa Külliyesi'ni inşa ettirmiştir (Atılgan, 2008, s.58).

Kurşunlu caminin iki adet kitabesine H.1140/M.1727 tarihi ve bani adı verilerek kaydedilmiştir, Büyükçe bir mermer levhaya yazılmış kitabelerden biri, avlunun kuzeybatı köşesindeki kapı açıklığının, diğeri ise harim kapısının biraz yukarısında yer almaktadır. Kurşun kaplı kubbesinden dolayı halk arasında “Kurşunlu Camii” olarak da anılan caminin mimarı Hassa Mimarbaşı Mehmet Ağadır. Aslı halini günümüze kadar koruyan camide, 1960lı yıllarda geniş çaplı olmak üzere 1982 ve

1997–1998 yıllarında restorasyonlar yapılmıştır ve cami günümüzde ibadete açıktır (Ekiz, 2006, s. 11).

Kurşunlu Caminin inşa malzemesi, tamamen düzgün kesme Nevşehir taşındandır ve örtü sistemi kurşun levhalarla kaplanmış olan cami, dikdörtgen bir avlu içerisindedir. Bu avludan camiye üç kapı ile girilmekte olup, avlunun güney duvarında bir adet, batı duvarında bir adet ve kuzeybatı köşede kapı açıklığı için pahlanan duvarda bir adet olmak üzere üç avlu kapısı vardır (Ekiz, 2006, s.13).



“Fotoğraf 32:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Kuzey Batı Ana Giriş Kapısı

Caminin, ana giriş avlu kapısı kuzeybatıdadır. Bu kapı üzerinde Lale devrinin en önemli şairlerinden biri olan şair Nedim'in yazdığı mermer bir kitabe bulunmaktadır.



“Fotoğraf 33:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Kuzey Batı Ana Giriş Kapısı Kitabesi (Detay)

Şair Nedim'in yazdığı tarih ve bani kitabesi;

*Âlemin hakanı Sultan Ahmed Ali-himem
Kim cihanda zat-ı Ali şanıdır zıll-ı huda
Cümle şahan içre kılmış zat-ı pakin serfiraz*

*Hazret-i feyyaz-ı mutlak eyleyup lutf u ata
Ol şenişah-i hümayun payekim şayestedir
Olsa carub-i der-i valası şahper-i huma*

*Ol muazzam şehriyar-i heft-kişver kim anın
Muntazamdır devleti bir asaf eyile haliye
Sadriazam asaf-ı alicenab muhterem*

*Yani İbrahim paşa maden-i cud u 'ata
Kuşe kuşe eyleyub afakı hep mamure-zar
Bir eser eyledi her semti pür'izz u 'ala*

*Bahusus işte bu Nevşehir-i muallanın dahi
Itidi her bir canibin asar-ı hub dilkuşa
Bu münevver cami'-i!aliyi bünyad eyleyüb*

*Buldu bu şehir-i latifin kadri hakka i'tila
Bu mu'alla cami' oldukça mekan-ı kudsıyan
Eyleye mahfuz banisin cenab-ı Kibriya*

*Dedi bu mısra'la tarih-i itmamın Nedim
Kıldı İbrahim paşa cami'-i enver bi*

Tercümesi;

*Cihanın hakanı, yüksek iradeli Sultan Ahmet ki o
Cihanda Tanrının gölgesi şanına sahiptir.
Tanrı bütün padişahlar içinde,o temiz zatı üstün kılmıştır.*

*Hazreti Allah ona iyilik lütfedip vermiştir
O kutlu padişahlar padişahı ki bu rütbeye yaraşır
Oysa yüce hüma kanadı süpürücüsü*

*O dünyanın yedi bölgesinin hükümdarıdır ki onun
Bir vezir ile halen devletinde düzen vardır
Saygıdeğer, şerefli vezir olan Sadrazam*

*Yani cevheri cömertlik ve bağışlama olan İbrahim Paşa
Köşe bucak ufukları hep bayındır hale getirdi.
Bir eserle her semte kıymet ve şeref kazandırdı.*

*Özellikle, bu yüce Nevşehir'i dahi
Eserleri her tarafı güzel ve iç açıcı etti
Bu ışıklı ulu camiyi yaptırarak*

Bu güzel şehrin değeri doğrusu yükseldi

Bu yüce camii meleklerle mekân oldukça

Yüce Tanrı banisini korusun

Bu mısra ile Nedim bitiş tarihini söyledi

İbrahim Paşa bol ışıklı camii inşa etti (Aktuğ, 1992, ss.84–85).

Kitâbe kavramı, inşa faaliyetleri ile ilgili olmak üzere eserin kim tarafından, hangi tarihte ve niçin yapıldığını, hangi ustaların çalıştığını, ne gibi tadil ve tamir gördüğünü belirten ve bu faaliyetleri ayrı ayrı ifade etmek üzere gruplara ayırabilen bir kavramdır (Tatlı, 2012, s. 35).

Kitabeler, mimari eserlerin kimliğini veren bir bilgi kaynağı olmalarının yanı sıra, aynı zamanda kuruluş aşamasındaki bir devletin ve toplumun dil, kültür, tarih ve yaşayış özelliklerini yansıtan ve yapıların estetik bütünlüğünü tamamlayan birer şaheser durumundadır. Bu yönüyle onların, hem sanat tarihi ve hem de şehir tarihleri için büyük önem taşıyan güvenilir belgeler olduğu ortaya çıkmaktadır (Tüfekcioğlu, 2001, s. 543)

Ayrıca, kitabelerin yazıldığı dil ve metinde geçen emirler, temenniler, dualar, övgüler, deyimler, padişah unvan ve silsileleri, ay, gün, yıl ve yer adları gibi özellikler onların ilim, kültür ve medeniyet tarihi açısından önemlerini artırmaktadır (Tatlı, 2012, s. 36).



“Fotoğraf 34:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Güney Avlu Kapısı

Güney duvarındaki giriş kapısı yol seviyesinden dolayı yüksekte olduğundan avluya merdivenle inilmektedir. Basık kemerle kuşatılmış güney kapısında, Ra'd Suresi 24. Ayeti yazmaktadır.

سَلَامٌ عَلَيْكُمْ بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ

Selâmun aleykum bi mâ sabertum fe ni'me ukbed dâr (dâri).

Sabretmenizden dolayı size selâm olsun. Dar-ı dünyanın (dünya yurdunun) akıbeti (sonucu) ne güzel.

Yukarıdaki ayette geçen ukbe kelimesi şu anlamlara gelmektedir.

Bismillâhirrahmânirrahîm

Ukbe, akıp, takip ve akıbet kelimelerinin hepsi aynı kökten gelmektedir. Burada Allahû Tealâ akıbetten, dünya yurdunun sonundan bahsetmektedir. Melekler, adn

cennetlerine girenlere: "Dünya yurdunun sonucu ne güzel" demektedirler
(www.kurantefsiri.com:10.09.2012).



“Fotoğraf 35 -36:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Güney Avlu Kapısı Yanındaki Çeşme ve Detay



“Fotoğraf 37:” Nevşehir Kurşunlu Camii - Batı Kapısı

Diğer kapı batı yönündedir ve Zümer Suresi 73. Ayetinin olduğu bir kitabesi bulunmaktadır.

خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ
فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ

Vesîkallezînettekav rabbehum ilel cenneti zumerâ(zumeran), hattâ izâ câuhâ ve futihat ebvâbuhâ ve kâle lehum hazenetuhâ selâmun aleykum tıbtum fedhulûhâ hâlidîn (hâlidîne).

Rab'lerine karşı takva sahibi olanlar (cehennemi gördükten sonra) zümre zümre cennete sevk edilirler. Oraya (cennete) geldikleri zaman onun (cennetin) kapıları açılır. Ve onun (cennetin) bekçileri, onlara: "Selâmun aleykum, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin" derler.

AÇIKLAMA

Bismillâhirrahmânirrahîm

Burada açık bir şekilde kazandıkları dereceler kaybettikleri derecelerden fazla olanların cehennemi gördükten sonra cennete gidecekleri, orada selâmla karşılanacakları ve sonsuz bir cennet hayatı mutluluğuna başlayacakları ifade edilmektedir (www.kurantefsiri.com:10.09.2012).

Osmanlı mimarisinde yazı sanatı, dini yapılarda Allah'ın kelâmını haykıran bir unsur olup, bu yüzden ön plândadır. En küçük dinî yapının giriş kapısı üzerinde bile Kur'ân'dan bir âyet yazılması, o mekânın ilâhî kelâm ile şereflendirilmesi anlamına geleceği gibi, ayrıca gelenlere bir takım mesajların ulaştırılması için de bir vasıtaadır (Taşkiran,1997, s. 91)



“Fotoğraf 38:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Şadırvan

Cami avlusunda kâgir kubbeli 2.00 m. genişliğinde sekizgen, ahşap saçaklı bir şadırvan bulunmaktadır. Şadırvan sekiz sütunun taşıdığı üst örtünün altında sekizgen planlıdır. Bu sütunlar siyah beyaz taştan yapılmış olup, sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Şadırvanın mermer su haznesi de onikigen planlıdır (Aktuğ, 1992, s. 28).



“Fotoğraf 39 :” Şadırvan Kubbe Kalemîşi (detay)

Sekizgen kesitli, baklavalı başlıklara sahip, sekiz mermer sütuna oturulmuş olan kurşun kaplı kubbenin, eteği saçak meydana getirecek şekilde açılmıştır. İçerlek, sekizgen göbeğinde mukarnaslı bir sarkıt bulunan kubbenin içi ışınsal olarak kubbe eteğinden göbeğe doğru yükselen (şemse modeli) bir büyük bir küçük nöbetleşe yapılmış madalyonlarla bezenmiştir. Kubbe eteğinde kiremit, kırmızı ve beyaz, renkli lotus-palmet yapraklarıyla meydana getirilmiş süsleme bandından yükselen madalyonların büyük olanlarının içi sarı, kiremit, kırmızı, beyaz renkli natüralist üslupta yapılmış çiçek ve yapraklarla doldurulurken küçük olanları mavi ve beyaz renkli lotus motifleri süslemiştir (Ekiz, 2006, s. 23). Şemse modeli ise, bir daire ile ondan yayılan ışınsal çizgilerden oluşan bezeme ögesidir (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 226).

Sosyolojik açıdan Osmanlı mimarisinde çeşmeleri incelediğimizde, çeşmeler halka hizmet ederek sevap kazanmak prensibinin ve sadaka-i cârîye denilen inancın bir neticesi olarak, hemen her mahalleye dağılmıştır. Başlangıçta her külliyyede bir çeşme

ve şadırvan yapılırken, sonraları XVII. yüzyıldan itibaren sebiller ilâve edildiği görülür. Çeşmeler klasik devirde kitabeli veya kitablesiz basit bir kemer ve ayna taşı şeklinde inşa edilirken, sonraları bilhassa son derece müzeyyen, meydan ve köşelerde birkaç yüzlü çeşmeler yapıldığı görülür. Şadırvan ise sadece cami, medrese, han avlularında havuzlu olarak ve abdest ihtiyacını karşılamak için yapılmışlardır (Yüksel, 2012, ss. 52–53).



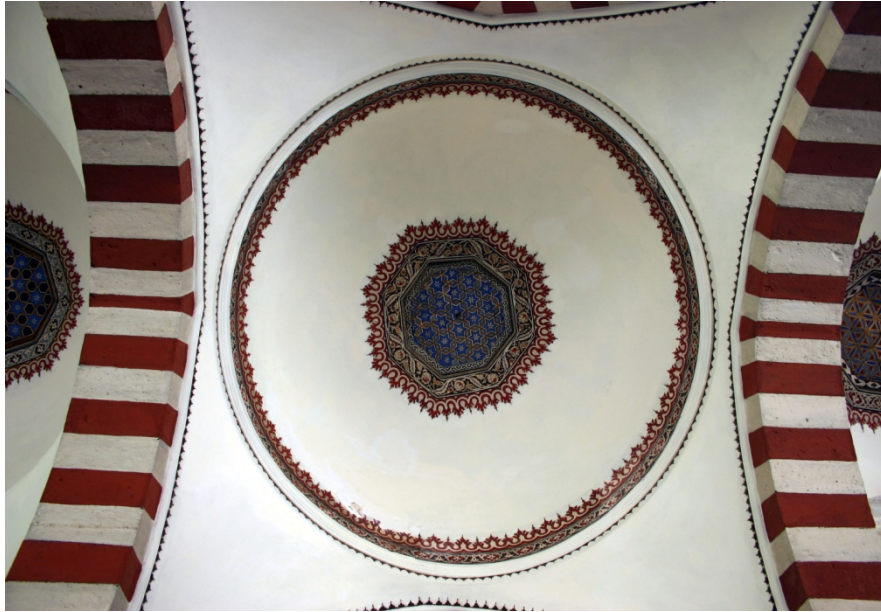
“Fotoğraf 40:”Nevşehir, Kurşunlu Camii - Revaka Kuzeybatıdan Bakış.

Caminin önünde altı sütunun taşıdığı, üzeri kubbeli altı bölümlü bir son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yeri kubbeleri sivri kemerlerle birbirlerine bağlanmış mermer mukarnas başlıklı sütunlar üzerine oturtulmuştur.



“Fotoğraf 41:” Nevşehir, Kurşunlu Camii -Son Cemaat Yeri Mukarnas Süslemeleri

Sütunlarda ve mihrap da görülen mukarnas, yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak genellikle, simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimari bezeme öğesidir (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 167).



“Fotoğraf 42:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Son Cemaat Yeri Kubbe Süslemeleri



“Fotoğraf 43:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Son Cemaat Yeri Kubbe Süslemeleri

Kubbelerin göbek deseninde beşgen ve altıgen yıldızlardan geometrik şekiller ayrıca ara suyu deseni ile tığ motifi kullanılmıştır. Asırlar boyu ayrıntılarda çok kullanılmış desen türlerinden biri hiç şüphesiz geometrik süslemelerdir. Türkler, kendi gelenek ve yorumlarıyla yoğurarak özgün bir süsleme tarzı oluşturmuşlardır. Geometrik motiflerin sınırları katı çerçevelerle çizilmemiştir. Bu sebepten başlangıç ve bitiş noktası görülmemektedir. Uygulandığı satıh sınırlı olmasına rağmen yöneldiği her istikamete sonsuzluğa doğru hareketine devam edip, geriye dönüşleri, tekrarları ve hamleleriyle edebi yeti çağırılmaktadır (Kabakçı, 2012, s. 30).

Geometrik süsleme İslam kültürünün egemen olduğu, bütün çevrelerde, hemen hemen her teknikte ve her malzeme üzerinde uygulanmıştır. Yapıların anıtsal taç kapılarından minyatürlerin arka planlarına; tuğlaların dizilişinden yazma kitapların süslemelerine kadar her yerde geometrik süslemeye yer verilmiştir (Demiriz, 2000, s. 7).



“Fotoğraf 44:”Nevşehir, Kurşunlu Camii - İbadet Mekânına Giriş

Caminin avlusuna biri medrese giriş kapısının karşısından, biri de güney duvarının batı köşesindeki iki kapıdan girilmektedir. Avlu giriş kapıları dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış sivri kemer içinde basık kemerli bir açıklığa sahiptir. Bu kapılardan ana giriş kapısı profillerle çevrelenmiş ve üzerine de bir kitabe yerleştirilmiştir.



“Fotoğraf 45:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - İbadet Mekânına Giriş Kitabesi (Detay)

Caminin iç kitabesini ise, yine Lale Devri şairlerinden biri olan Seyit Vehbi yazmıştır;

Caminin Kitabesi

*Cenâb-ı hazret-i Sultan Ahmet Han Gazi kim
Binâ-yı şevketin mimâr-ı sun'î lemyezel yaptı
İmam-ı müslimin kim camî'-i ahlâk-ı nûsnâdır*

*Vücûdun feyz-i Mevlâ muktedayı her düvel yaptı
Ne geldi ne gelir evreng-i mülke misli zirâ kim
Anın yaptığı Hayri ne evâhir ne evvel-yapdı*

*O şâhinşâh-ı dehrin sihr-i hâsı sâdr-ı mümtâzı
Ki Mevlâ hâk-i dergâhından iksi-i emel yaptı*

Cenâb-ı âsaf İbrahim Paş kim Hâilil âsa

*Yıkılmış diller, çok Kâbeyi müzd-i 'anel yaptı
Mizâc-ı devleti şûr-ı 'adu ifsâd itmişken
İdüb ıslâh-ı zatü'l-beyn bîceng û cedel yaptı*

*İdüp 'atf-ı 'inân vadî-i hayre tûsen-i tab'ı
Ne hâk üzere kadem basdıysa bir râ'nâ mahal yaptı
Hususan matla'-ı hurşid-i zatı olduğu belde*

*Ki ihyâ idüp anı Nevşehir kıldı güzel yaptı
Becâ-yı senk-i zire sîm û zer dökdi esasında
Bu dilcû cami'-i nittiyse itdi mahasal yaptı*

*Hele billâhi ol sadr-ı mu'allâ kadr-i cûd âyin
İlâ yevmi'l-kıyâme fahre lâyıık bir mahal yaptı
Zebân hame-i Vehbî bilüb tavsifde 'aczin*

*Ne söz yaptı ise musaddâk mâ-kall ûdel yaptı
Hemşire hân mân-ı devletin ma'mur ide Mevlâ
Ki böyle bir ibâdetgâh-ı Rabb-ı lemyezel yaptı*

*Duâ itmek gerekdir beş vakitte okunup târih
Bu beytullâhi İbrahim Paşa bî-bedel yaptı
Harrahu el-'abbu'l-müznib el-fâkir Velîyüddin gafire lehu .*

Tercümesi;

*Şerefle Ulu Sultan Ahmet Gazi Han ki
Heybetle binayı olan mimar (Allah) yaptı
Müslümanların lideri ki iyi huyları kendinde toplamıştır*

*Uyulan tanrı biliminde bulunanı her devlet yaptı
Taht ülkesine benzeri ne geldi ne de gelecek zira ki*

Onun yaptığı hayırı ne sonrakiler ne de öncekiler yaptı

*Zamanın o şahlar şahı soyluların özdeş seçkinlerin en öni ki
Tanrı dergâhının toprağından ümit iksiri yaptı
Yüce vezir İbrahim Paşa ki Halil (İbrahim) gibi*

*Kâbe misali mükâfat olarak yıkılmış pek çok gönül yaptı
Devletin düzenini düşmanın gürültüsü bozmuşken
Aradaki düşmanlığı savaşız kaldırdı*

*Sert yaradılışını hayır vadisine yönlendirecek
Hangi toprağa ayakbastıysa orayı güzel bir yer yaptı
Özellikle güneş gibi doğmuş olduğu gibi*

*Ki canlandıracak onu yeni şehir (Nevşehir) haline getirdi ve güzel yaptı
Geniş taşın altına gümüş ve altın döktü temelinde
Ne yaptıysa yaptı bu gönül çeken camiye meydana getirdi*

*Hele Allah için o yüce vezir cömertlik derecesine uygun
tören ile kıyamet gününe kadar övünülecek bir yer yaptı
Vehbi'nin kalem ifadesi bunun vâsfinda aciz kaldığını bilip*

*Ne dediyse doğrulanmış ilahi söz oldu
Tanrı daima devletin evini bayındır kıla
Ki böyle bir ibadet yerini ebedi olan Tanrı yaptı*

*Tarihi okunup beş vakitte dua etmek gerekir
Bu Tanrı evini İbrahim Paşa karşılıksız yaptı*

*Bunu günahkâr fakir kul Velîyuddin yazdı Allah onu bağışlasın (Aktuğ,1992, ss. 87–
88)*

Bu kitabede de görüldüğü gibi, İslâm medeniyetinde daha çok şiir, hitabet, mimari ve putperestliğe tepki olarak nakkaşlık ve Hüsn-ü hat (güzel yazı) gelişmiştir. Müslüman sanatkâr, bütün gücünü şiire, hitabete, mimariye vermiş; resim zevkini

tezhip ve nakışlarla, her biri mücerret bir tablo kadar güzel hatlarla; heykelcilik zevkini de taşlara ve mermerlere bir şiir gibi işlediği motiflerle tatmin etmeye çalışmış ve bugün çağdaş ressamların hayran kaldığı sanat harikalarına ulaşmıştır (Tatlı, 2012, s. 15).



“Fotoğraf 46:” Nevşehir, Kurşunlu Camii iç kısım, tavan ve Minber

İbadet mekânı ana duvarlardaki iki sıra, kubbe eteğinde de birer sıra pencere ile aydınlatılmıştır. İbadet mekânının doğu ve batı cephelerinde dörder, kuzey ve güney cephelerinde ikişer ve mihrap önünde de iki pencere bulunmaktadır. Bu pencereler düz lentolu olup, üzerleri silmeli taş sövelere sahiptir. Dış cephede ise bu pencerelerin üzerinde kemer örgüsü duvar yüzeyinden daha içerlek, içi dolu sivri kemerlerle hareketlendirilmiştir (Aktuğ, 1992, s. 20)



“Fotoğraf 47 :” Nevşehir, Kurşunlu Camii - İç Mekan

Cami içinde, camlarda vitray sanatının yoğun olduğu görülmektedir. Yeşil, sarı, kırmızı ve mavi renklerde camların kullanılmıştır. Bazı pencerelerde ise, yazı, çiçek ve yaprak motifleri kullanılmıştır.



“Fotoğraf 48:” Nevşehir ,Kurşunlu Camii - Vitray Pencere (Detay)

Osmanlı camilerinde mekân tasarımında ışığın, diğer dinlerin ibadethanelerinden farklı olarak en güzel şekliyle kullanıldığı görülür. Dış dünya ile ilişki, neredeyse zemine kadar inen alt sıradaki pencereler ve ikinci, üçüncü sıra pencerelerdeki renkli camlar ile kurulur. İbadet, Hıristiyanlıkta olduğu gibi karanlık bir mekânda değil, geniş mekân bütünlüğü ve huzur içinde sağlanmaktadır. Aynı şekilde cami içindeki çini ve kalem işi süslemeler, ibadet edenleri ferahlık ve ruhanî bir atmosfere ulaştırır (Yüksel, 2012, s. 47).



“Fotoğraf 49:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Kubbe

Kubbe cami içinde insanı en çok etkileyen bölümü oluşturmaktadır. Kubbede bulunan Çoğunlukla celî sülûs veya celî ta'lik ile yazıldığı için uzaktan bile okunabilen yazılar, bir sanat havası içinde ahlâkı arıtıp güzelleştirmeye birer vesiledir. Çünkü yazdırılan her âyet, hadis yahut beyitte, insanı dürüstlüğe ve erdeme teşvik eden, insanlara Allah'ın yüceliğini ve başarıya sadece O'nun yardımı ile ulaşılacağını hatırlatan bir mesaj mutlaka bulunur (Tatlı, 2012, s.44).

Caminin kalem işleri ibadet mekânı ve son cemaat yerinde görülmektedir. Kalemişi Kubbe içerisine sekizgen bir göbek ve buradan kubbe eteğine kadar uzanan madalyonlardan oluşan ışınlı bir kompozisyon meydana getirilmiştir. Sekizgen göbeğin ortasında, çevresinde beyaz kırmızı ve mavi renklerin yardımıyla Rumilerden oluşmuş bir yazıt dikkati çekmektedir (Aktuğ, 1992, s. 52)

Kubbenin ortasına yapılan sarkıtın çevresinde oluşturulan mavi beyaz renkli kitabede Besmele ve İsra suresinin ilk ayetinin bir bölümüne yer verilmiştir.

نَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مَّ
السَّمِيعُ الْبَصِيرُ

Subhânellezî esrâ bi abdihî leylen minel mescidil harâmi ilel mescidil aksallezî bâreknâ havlehu li nuriyehu min âyâtinâ, innehu huves semîul basîr (basîru).

Âyetlerimizi göstermek için, kulunu geceleyin Mescid-i Haram'dan, etrafını mübarek kıldığımız Mescid-i Aksa'ya yürüten Allah, Sübhan'dır (bütün noksanlıklardan münezzehtir). Muhakkak ki O, en iyi işiten, en iyi görendir.

AÇIKLAMA

Bismillâhirrahmânirrahîm

İsra Suresi, Peygamber Efendimiz (S.A.V)'in miracının anlatıldığı suredir. Allahû Tealâ, bu âyette miracın başlangıcını anlatmaktadır. Allahû Tealâ, Peygamber Efendimiz (S.A.V)'i, Mescid-i Haram'dan, Mescid-i Aksa'ya ulaştırmıştır (www.kurantefsiri.com:10.09.2012).



“Fotoğraf 50 :”Nevşehir, Kurşunlu Camii - İç Mekan

Ayrıca buradaki kalem işlerinde beyaz, kırmızı ve mavi renklerde boyanmış çiçekler, Rumiler ve kıvrık dallar görülmektedir. Aynı bezeme mihrap önünde de tekrarlanmıştır. Kalem işleri cami içerisindeki her pencere sırasında da farklı düzenlerde yapılmıştır. Bu kalem işleri Lale Devri özelliklerini yansıtan lale motifleri ile natüralist üsluptaki çiçeklerden oluşmaktadır.



“Fotoğraf 51 :” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Kubbe Geçiş Elemanları

Türk tezyinî sanatlarının temelinde, desenin yapı taşlarını meydana getiren motifler yer alır. Sanatkâr motifleri gerçekçi bir bakışla tabiattan alır, esas çizgilerini koruyarak ayrıntılarını atar ve buna kendi zevk ve görüşlerini de katarak çizer. Üslûlaştırma veya üslûba çekme adı verilen bu yol sayesinde ne tabiat kopya edilmiş ne de tamamen zıddı olan şekiller ortaya çıkarılmıştır. Aynı çiçeği örnek alarak üslûplaştıran sanatkârların meydana getirdiği motifler, kaynak aynı olmasına

rağmen, çizim sırasında ortaya koydukları zevk ve görüşleri sebebiyle, farklı görüntüler sergiler (Derman, 2012, s. 101).



“Fotoğraf 52:”Nevşehir, Kurşunlu Camii - Kalemîşi Süslemeleri

Kalem işlerinden en çok kullanılan bu üsluplaştırılmış Rumi ve palmetleri kısaca açıklarsak; palmet; gül tomurcuğunun üsluplaştırılmasıyla elde edilen, genellikle üç parçalı motiftir. Rumi ise, bir palmet motifinin ortadan dik olarak kesilmesiyle elde edilen üsluplaştırılmış kuşa veya yaprak filizine benzer, esas itibariyle iki parçalı motiflerdir. Rumilerin palmetlerle birlikte kullanılmasıyla elde edilen kıvrım dallı bitkisel süslemeye rumi bezeme denir. Bu motife bu ismin verilmesinin sebebi ise, Selçuklular zamanında Anadolu’ya “diyar-ı Rum” denilmesi ve bu süslemenin de Selçuklular eliyle gelişip yayılmasıdır (Çam, 1999, ss. 243–244).



“Fotoğraf 53:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Mihrap

Yine Hat sanatını, en yoğun gördüğümüz yer Mihrab’dır. Mihrabın yer aldığı taşıntılı mekânın ikinci sırasında yer alan pencerelerden, mihrab duvarının batısındaki kemer kavsinin sınırlandığı yukarı bölümde Allah aşağıda “Lâ ilahe illallah”, doğudaki yukarıda “Muhammed” aşağıda “Muhammed Rasulullah”, aynı mekânın batı duvarındaki pencerede yukarıda “Ebubekir” aşağıda “Nasrun minallah”, doğu duvarındaki ise yukarıda “Ömer” aşağıda “Fethun Garib” yazıları yer almaktadır. Güney duvarın batı kanadındaki pencerede yukarıda “Osman” aşağıda “Vebeşşiril Mü’minin”, doğu kanattaki yukarıda “Ali”, aşağıda “Ya Muhammed” yazılarına yer verilmiştir(Ekiz, 2006, s. 18)



“Fotoğraf 54:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Mihrap (Detay)

Bununla beraber camide çiniye çok az yer verilmiştir. Yalnızca mihrap önünde 30x30 cm. ölçüsünde üç çini karo görülmektedir. Mihrap önü mekânında mihrabın iki yanına yerleştirilen bu çinilerde ise, “Allah, Muhammed ve dört halife”nin isimleri yazılıdır. Minberin yer aldığı köşeye yakın olan çinide bir tuğra yer almaktadır. Ayrıca bu kısmın alt pencerelerinin tepeliklerine de sivri kemer formunda mavi renkli çiniler yerleştirilmiştir. Bu çinilerde Lale Devri özelliklerini yansıtan laleler bulunmaktadır (Aktuğ,1992,s. 80)

İslâmiyet'e geçtikten sonra Türkler, anıtsal yazıyı özenle geliştirerek biçimsel ve orantısız temeller oluşturmuşlar ve Arap harflerini estetik bir yazı haline getirmişlerdir. Arap sülüs ve celileri, kûfi yazı gibi bir süsleme sanatı halinde iken, Türklerin elinde yazının kendisi bir sanat yüksekliğine varmıştır. Bir anlamda Kur'ân'ın bir sanat eseri olarak yazılması, İstanbul'da ve Türklerle gerçekleşmiştir (Tatlı, 2012, s. 19).

Anadolu Selçuklularında da yazı, sadece süsleme amacıyla değil, aynı zamanda mesaj veren bir unsur olarak da kullanmıştır. Bu anlamda Moğol istilasından sonra yazı, dini yaymak amacıyla mimaride bezeme elemanı olarak önem kazanmıştır. Bu dönemde taç kapılar, üzerlerine yazılan Kur'ân âyetleri ile dinî mesajlar ileten mimari elemanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle halkın toplandığı cami ve medrese gibi dinî yapılarda yazının kullanılması, yazıyı halka dönük bir sanat haline getirmiştir. Netice olarak söyleyebiliriz ki, Osmanlı dinî mimarisinde kullanılan yazılar, dekoratif olarak yapıya katkıda buldukları kadar, içerdikleri anlamlar ile de insanlara mesajlar verir. Yazılı süsleme, insanları tefekkür âlemine sokarak derin bir manevî hazla baş başa bırakır. Allah kelâmının tekrarı başlı başına bir ibadet ve tefekkür sayıldığı için, insanların âyet ve hadislerden müteşekkil yazılı tezyinatı temaşa etmesi de büyük bir tefekkür ortamının oluşturulmasına vesile olmaktadır. Baki olan Allah'tır, dünyada olup biten şeyler geçicidir, düzen ve gerçeklik baki olan Allah'a aittir... Bu anlayışa dayalı olarak ortaya konan tezyinat da sadece göz zevki için yapılmış süs değil, fakat aynı zamanda içinde gizli veya açık bir mesaj barındıran temsilî bir dil olmaktadır (Tatlı, 2012, s. 46).

Taş mihrap; güney cephe aksına, duvar yüzeyinden az çıkıntılı dikdörtgen bir kütle halinde yerleştirilmiştir. Beş kenarlı bir planla yapılmış olan niş beş sıra mukarnaslı bir kavsaraya sahiptir. Mukarnasların üçüncü sırası devrin özelliğine uygun olarak lale motifleriyle süslenmiştir.

Her iki yanında kum saati şeklinde başlığı bulunan, yarım silindirik formlu dekoratif birer sütunce ile hareketlilik kazanan mihrap nişi dört sıra bordürle çerçevelenmiştir. Dıştan içe doğru, yarım yuvarlak bir silmeden sonra düz bir silme, üçüncü olarak kademeli bir silme ve sonuncusu içi bir birine eklenmiş kartuşlarla bezenerek meydana getirilmiş bir silme kuşağından sonra mihrap nişi yer almaktadır. Mihrap nişinin harime yönelen her iki köşesinde yarım daire kesitli kum saati başlıklı birer sütunce yer almaktadır. Kavsarasının iki yanında kalan boşluklar stilize üslupta yapılmış kıvrık dal, çiçek ve yaprak motifleriyle doldurulmuş ve bu kısma birer kabara işlenmiştir. Kabaraların biraz yukarısında kalan bölüme bir ayet kitabesi yerleştirilmiştir (Ekiz, 2006, s.19)

Âl-i İmran suresi 37. ayetin bir bölümü olan ve Türkçe; “ Zekeriyyâ, onun yanına mihraba her girdikçe” anlamına gelen “*Kullema aleyha dahaleha Zekeriyyâ el mihrabe*” kitabesi yazılmıştır.

وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مِحْرَابَ فَتَقَبَّلِيهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا مَرِيئًا لَكَ هَذَا قَالَ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بِرِزْقِ مَنْ يَشَاءُ بَعِيرٌ حِسَابٍ

Fe tekabbelehâ rabbuhâ bi kabûlin hasenin ve enbetehâ nebâten hasenen, ve keffelehâ zekeriyyâ kullema dehale aleyhâ zekeriyyal mihrâbe, vecede indehâ rızkâ(rızkan), kâle yâ meryemu ennâ leki hâzâ kâlet huve min indillâh(indillâhi), innallâhe yerzuku men yeşâu bi gayri hısâb (hısâbın).

Böylece Rabbi onu güzel bir kabulle kabul buyurdu, güzel bir şekilde yetiştirdi. Ve Zekeriyya (a.s.)'ı, ona bakmakla mükellef kıldı. Zekeriyya (a.s.), onun yanına mihraba her girişinde, onun yanında bir rızık bulurdu, "Yâ Meryem, bu sana nasıl, nereden (geldi)" deyince, o da: "O, Allah'ın katından" diyordu. Muhakkak ki Allah, dilediği kimseyi hesapsız rızıklandırır.

AÇIKLAMA

Bismillâhirrahmânirrahîm

Annesinin, Hz. Meryem'i Allahû Teâlâ'ya nezletme talebi olduğu için Hz. Zekeriyya, Hz. Meryem'e bakmakla mükellef kılındı. Allahû Tealâ, Meryem'e sonsuz hediyeler vermiştir. Hz. Zekeriyya, her seferinde cennet meyvelerini Hz. Meryem'in yanında bulur. Allahû Tealâ, Hz. Meryem'e devamlı cennetin meyvelerini sunmuştur. (www.kurantefsiri.com:10.09.2012)



“Fotoğraf 55:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - Minber

Caminin iç ve dış kalem işlerinden sonra en yoğun şekilde uygulanan bezeme taş bezemedir. İç mekânda mihrap, minber ve galeride mermer üzerinde, dış mekânda, son cemaat yerinde yine mermer üzerine uygulanmış bezemeler görülmektedir.

Minberin, bezle örtülen bileşik kaş kemerli kapısının her iki yanında kum saati şeklinde başlığı bulunan burmalı birer sütünce vardır. Açıklık iki sıra profille çerçevelenmiştir. Natüralist üsluptaki çiçek ve yapraklardan oluşan bir süsleme bandı bu çerçevenin içinde kalır. Bu bant ile kemerin arasında kalan kısımda oluşturulan kitabeliğin içine “Kelime-i Tevhid” yazılmıştır ve kitabeliğin yukarısı kademeli olarak taşıntılı bir saçak silmesi ile sınırlandırılmıştır (Ekiz,2006, s. 20)

Kelime-i Tevhid

"Lâ ilâhe İllellâh, Muhammedün Resûlüllah."

Kelime-i Tevhid'in Anlamı

"Allah'tan başka İlah yoktur. Hazreti Muhammed (s.a.s.) Allah'ın Peygamberidir"



“Fotoğraf 56 :” Nevşehir ,”Kurşunlu Camii - Minber Süslemesi (Detay)

Minberde Lale Devri bezemesi uygulanmıştır. Minber korkulukları, minberin üçgen kısmı kare ve dikdörtgenlerden oluşan çerçeveler içerisine alınmış, her birinin çevresine natüralist üslupta çiçekler yerleştirilmiştir. Buradaki kedigözleri içerisine mermer yüzeylere vazo içerisinden çıkan çiçek motifleri yerleştirilmiştir (Aktuğ, 1992, s. 67)

Caminin mimarisinde çok belirgin olan barok ve rokoko süslemesi ile beraber minberde görülen vazo içindeki çiçekler, Lale devri sanatını gözler üzerine sunmaktadır. Başbuğ (2009), barok ve rokoko üslubu ile vazo içindeki natürmortların Osmanlı sanatında kullanımını gelişmesini şu şekilde özetlemektedir: “18. yüzyılda Devlet’in Batıya açılması sonucu, yeni koşulların zorladığı bir kültür değişimi yaşanırken, önceleri saray çevresinde sonra da saray dışında, yeni bir sanat ortamı oluşmuş ve gerek mimari de gerekse resim alanında yer yer Batılı teknikler denenmiştir. Avrupa’nın barok ve rokoko üslupları mimari bezemede etkili olmuş ve iç mimaride uygulanan yeni bezeme programında geometrik, bitkisel motifli geleneksel kalem işinin yerini barok ve rokoko türü boyalı nakışlar almıştır. Barok kartuşlar, “C” ve “S” kıvrımlarından oluşan akant yaprağı veya deniz kabuğu motifleriyle taçlanan boyama kemerler, İyon veya korent türü başlıklı sütunlar, birbirine dolanmış bahar dalları, çiçek buketleri, püsküllü perde

motiflerinin arasına çoğu kez manzaralar ya da natürmort kompozisyonları yerleştirilmiştir.” (ss.19–20).



“Fotoğraf 57:” Nevşehir, Kurşunlu Camii-Ahşap Tavandaki Kalem İş Süslemeden Detay

Camide ahşap işçiliğinin örnekleri ile de karşılaşmaktadır. Cami giriş kapısı künde kari tekniğindedir. Pencere kapakları da yine kündekâri tekniğinde yapılmıştır. Künde kari tekniği ise, Türk Sanatında küçük ve geometrik biçimli ahşap parçalarının birbirlerine geçmelerle bağlanması tekniği ve bu teknik kullanılarak oluşturulan yapıttır. Künde kari kapı, pencere ve dolap kapakları ile minber ve kürsülerinin yapımında kullanılmaktadır (Sözen, Tanyeli, 1999, s. 145).



“Fotoğraf 58–59:” Nevşehir, Kurşunlu Camii – Minare ve Şerefeden Detay

Harimin kuzeybatı köşesinde batı cepheden taşıntı yapan minare yer almaktadır. Son cemaat yerinden basık kemerli bir kapıyla çıkılan tek şerefeli minare kesme taş örgülüdür. Beden duvarlarıyla aynı yükseklikte olan kare planlı kaide bir silme ile sınırlandırılmıştır. Türk üçgenleriyle teşkil edilen pabuç kısmından on altıgen gövdeye geçilen bölümde bir bilezik vardır. Bu bilezikten hemen sonra içine altı kollu yıldız çinilerin kakıldığı bir süsleme kuşağı yapılmıştır. Şerefe altındaki bileziğin altına gelen kısma bu altı kollu yıldız süslemesi iki sıra olarak yinelenmiştir. Şerefe altı iki farklı tipte başlığı olan konsol dizileri şeklinde düzenlenmiştir. Başlıklardan biri akantus yapraklı diğeri ise akantus yaprağı üzerinde “C” kıvrımlarıyla süslenmiş bitkisel kabaralar şeklinde oluşturulmuştur. Korkuluğu “S” verilerek (iç bükey kıvrımlarla) biçimlendirilmiş mermer plakalarla oluşturulan çokgen şerefe üzerine oturan petek kısmında yer alan girland dizisinden sonra bu kısım bir silmeyle sınırlandırılmış ve kurşun kaplı külah bunun üzerine oturtulmuştur. Kuzeydoğu köşede minareyle simetriyi sağlamak için minare kaidesi kadar bir kütle inşa edilmiştir. Bunun kuzey tarafına minarenin kapısına benzer bir açıklık yerleştirilmiştir. Bu kütlemin tepesine de diğerleriyle aynı özellikte bir ağırlık kulesi yapılmıştır (Ekiz, 2006, s. 22).

İslam mimarisinde minarelerin yüksek yerlere yapılmasının iki önemli sebebi vardır: Bunlardan birincisi, ezan sesinin şehrin gürültüsünü aşıp, müminlere namaz vaktinin geldiğini duyurmasında kolaylık sağlaması, ikincisi ise, aynı zamanda İslam'ın çağrısının inanan-inanmayan herkese yönelik olduğunun yüksek sesle duyurulmasıdır (Koç, 2008, s.155).



“Fotoğraf 60:” Nevşehir, Kurşunlu Camii - İç Mekân

Hıristiyanlıkta okuma yazma bilmeyen halka, dini resimlerle İncil'den sahneler anlatılırken, Camilerdeki yazıların yarattığı atmosfer sayesinde, okuma-yazma bilmeyenler bile kendilerini manevî bir bilgi sağanağı altında bulur ve bir şekilde ondan istifade eder. Dini yapılarda ve eserlerdeki hat yazısının önemi ve yeri, Ayvazoğlu tarafından (1982) şöyle dile getirilmektedir: ”İnsana kalemle yazmanın Allah tarafından öğretildiğinin bildirilmiş olması da, İslam dünyasında kalem ve yazıya karşı ilginin fevkalade yüksek olmasını sağlayan sebeplerden birisidir. Bilhassa Hazreti Peygamberin güzel yazıyı teşvik etmesi, yine dinin gereği olarak figürden kaçan Müslüman sanatçının, yazıyı asil fonksiyonu dışında, ayrı bir ifade vasıtası olarak kullanmasına vesile olmuştur diyebiliriz. Arap alfabesi, bu yüzden,

Müslüman sanatçının tükenmez bir kaynağı, bir şekil repertuarı haline gelmiştir
”(s.144).



“Fotoğraf 61:” Nevşehir, Damat İbrahim Paşa Külliyesi ‘ne Üstten Bakış

İslâm sanatı, ait olduğu din ya da kültürün bir tezahürü olarak, insan hayatını bütün yönleriyle yüceltmeyi amaç edinmiştir. Dolayısıyla bu sanat mümkün olduğu ölçüde yararlı olmayı ve insanın yüce maksatlara ulaşmasında ona aracılık etmeyi üstlenir. Bu maksatların en yücesi de, insanın ait olduğu kaynakla buluşmasıdır. İslâm sanatının en önemli yönü, derin bir tefekküre yaslanarak insana hakikati hatırlatıcı olmak ve estetik düzeyde onu temaşa tecrübesine hazırlamaktır (Tatlı, 2012, s. 43).



“Fotoğraf 62: “ Nevşehir, Kurşunlu Camii - Su Deposu ve Tuvaletler

Cami avlusunun kuzeydoğu köşesine su deposu, tuvaletler; arka avlunun güneydoğu köşesine de üç basamakla çıkılan bir meşruta eklenmiştir.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Din; toplumların inanç dünyalarına etki eden soyut dünya tasvirlerinin en önemli iletişim kaynağıdır. Din, bir bakıma yaratan ile yaratılan arasında kurulan bir köprüdür. İnsanoğlu tarih boyu kendini farklı ifade araçları ile biçimlendirmiş ve tasavvur etmiştir. İnsanın birey olarak sosyal yapının çekirdeği ve merkezinde bulunması, toplumsal sorgulamaların ve düşünce birikimlerinin toplumsal dinamiğini oluşturması açısından önem arz etmektedir. Sosyolojik dinsel kurgular ya da dinsel dünya değerlerinin sanatsal formlara dönüştürülmesi, sanatçının kendi etki alanına girmekle birlikte mensup olduğu toplumu da etki altına alması açısından önemlidir.

Sanat ise eski toplumlardan itibaren kullanılan, günümüzde de önemli bir yeri olan bir anlatım ve iletişim aracıdır. Dinsel motiflerin sanatsal objelere dönüşmesi, etkileşimin, ifade ve özgüvenin bir eseri olarak biçim, motif... gibi sanatsal objelerin birer yansıması biçimini oluşturmaktadır. Örneklerine Nevşehir’de sıkça rastlanılan Hristiyanlık dininin formları, konuları ressamlar tarafından büyük bir titizlikle işlenmiştir. Günümüze kadar ulaşan bu eserler yapıldığı dönemi ve daha eski dinsel konuları bugün de aynı tazeliğinde anlatmaktadır.

Tarih boyunca dinsiz bir topluma rastlamak mümkün olmadığı gibi sanatı olmayan bir toplum da olmamıştır. İnsanlar hak veya batıl bir dine inanarak ve O’nun gereklerini yerine getirerek yaşadıkları gibi, sanat değeri olsun veya olmasın mutlaka farklı sanat eserleri de ortaya koya gelmişlerdir. Bu sanat eserlerinden önemli bir kısmında din ve dini sembollere önem verilmiş, dini duygu ve düşünceler çeşitli sanat eserleri ile dile getirilmiştir.

Toplumun bir bireyi olarak sanatçı, sosyal hayatın bir parçası olarak toplumu aydınlatma görevini üstlenmiştir. Bu bağlamda din ve sanat, çoğu zaman beraber kullanılmış, bazen de birbirinin ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Dini semboller ve dini yapılar çeşitli sanat eserleri ile süslenmiş ve zenginleştirilmiştir. Bu haliyle sanat din, dil ve ahlâk gibi toplumun kültür zenginliğini bir ayna gibi bizlere yansıtmaktadır. Sanatın oluşmasında dinin çok önemli bir yeri olduğu gibi, bazı toplumlarda da dinin gelişmesi ve yayılması için sanatın büyük rolü olmuştur. Din, toplumda huzuru ve barışı sağlarken, sanat yoluyla da toplumların kültürel değerlerinin oluşması sağlanmıştır.

Çalışma bölgemiz olan Kapadokya Bölgesi farklı dinlere ve medeniyetlere ev sahipliği yapmış, tarihi ve kültürel zenginlikleri olan bir bölgedir. Burada bulunan tarihi ve dini mekânlar ve buralardaki sanat eserleri dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısı ile dini ve dini değerleri hakkında bilgi vermektedir.

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu tarihi ve dini zenginliklerin önemli bir kısmı ayakta durmakta, yerli ve yabancı pek çok kişi tarafından da ziyaret edilmektedir. Çalışmamızın konusunu teşkil eden Karanlık Kilise ve Kurşunlu Camii de özenle korunan iki eser olarak dikkat çekmektedir. Bu iki dini ve tarihi mekan da geçmişte olduğu gibi günümüzde de yerli ve yabancı ziyaretçilerin en fazla ziyaret ettiği yerler arasında yer almaktadır.

Sosyolojik bir gerçek olarak toplumların sosyal yapısının en iyi uygulama biçimleri, yaşatılan dinsel ve inanç merkezlerinde yer alan motif ve form özellikleridir. Aynı zamanda geleneksel halk kültürünün araştırma laboratuvarları da sayılabilecek olan kutsal mabetler, halkın inanç, gelenek ve görenek kavramlarının görselleştiği unsurlardır. Buradan hareketle, sanat dünyevi bazı zevklerin terk edilerek, öbür dünya kavramının somuttan soyuta gidişatının hatırlatıcı belgeleridir. Hem İslam kültürü hem de Hıristiyan kültürü de aynı tatlardan beslenmektedir. İslam inancını kendi yaşam felsefesi haline getirmiş toplumlar, Hıristiyanlık kültürüne ait mabetlere girdiklerinde aynı hazzı duymasalar da aynı inancı hatırlamakta ve bunun gereği olarak da saygı göstermektedirler. Aynı ifadeler Hıristiyanlık inancına sahip bireyler tarafından da görülmektedir.

Kapadokya Bölgesinde yer alan Nevşehir'in doğa turizmi açısından olduğu gibi dinsel turizm açısından önemi de her geçen gün artmaktadır. UNESCO'nun 1985 yılında Dünya Miras Listesi'ne aldığı Göreme kasabası, barındırdığı değerlerle bu tezi kanıtlar niteliktedir. Göreme özellikle, Kapadokya Bölgesi'nin başkenti konumundaki jeopolitik durumuyla dinsel ve sosyolojik konuma büyük katkı sağlamaktadır. Ancak Nevşehir geneline bakıldığında sadece Hıristiyanlık dönemine ait eserler bulunmamakta, semavi bir din olan İslam dinine ait çok fazla tarihi ve günümüze ait eserler de göze çarpmaktadır (Yavuzer-Cihan, 2012, ss.115–148). Bu açıdan da Nevşehir dinsel anlamda çok çeşitli kültürel zenginliklere sahiptir.

Hangi dinden olursa olsun mabetler kutsal yapılardır ve ilahi dinlerde mabetler Allah'ın evi olarak nitelendirilmektedirler. Bu sebeple Nevşehir'de bulunan dini yapıları günümüzde dünyanın farklı yerlerinden gelen binlerce insan ziyaret etmektedir. Sadece ziyaret ile de kalınmamakta, doğal güzellikleriyle eşsiz bir görünüm arz eden peribacaları başta olmak üzere diğer tarihi ve turistik yerlerden etkilenen bazı yabancılar Nevşehir'in turistik ilçelerine yerleşmektedir. Tarihi ve doğal zenginliği ile bilinen Kapadokya bölgesinde filmler-belgeseller çekilmekte, resim, heykel, fotoğraf ve seramik formlarıyla buradaki güzellikler kalıcı eserlere dönüştürülmektedir. Bölgeye ve bölge insanına ekonomik olarak da önemli katkılar sağlayan bu tarihi eserler sosyal, kültürel, dinsel ve sosyolojik anlamda hem bölgeye hem de Türkiye'nin sosyo-kültürel kimliğine ve sosyolojik yapısına büyük katkı sağlamaktadır. Tasavvuf açısından da Nevşehir gerek Mevlevi kültürü gerekse Alevi-Bektaşî kültürü açısından da ayrı bir zenginliğe sahiptir. Çevrede bu kültürlerle ait mimari eserleri, motifleri, yapıları ve kültürel zenginlikleri görmek de mümkündür.

Kilise ve cami bir taraftan din sanat ilişkisinin en canlı görüldüğü mekânlar olurken diğer taraftan da toplumsal birleşme ve kaynaşmanın merkezi olmuşlardır. Aynı dine inanan kişiler buralarda toplanarak hem dini görevlerini yerine getirmiş, hem de sosyal ve kültürel pek çok faaliyeti buralarda icra etmişlerdir. Ülkemizde Camiler bu yönüyle hem Nevşehir hem de ülke genelinde pek çok din hizmetlerinin yerine getirildiği önemli mekânlar olarak dikkat çekmektedir. (Yavuzer, 2011,s.411)

Daha önce de belirtildiği üzere bu çalışmada din ve sanat ilişkisi, Nevşehir örneği açısından ele alınmıştır. Çalışmanın sınırı gereği Hıristiyanlıktaki ve İslam dinindeki sanatın yeri ve önemi seçilen yapılarda incelenmiştir. Dinsel mesajların, halka anlatılması için sanatın araç olarak kullanıldığı ve tarihi eserlerin topluma nasıl etki ettiği incelenmiştir. Toplum ve sanat ilişkisinin, sanat sosyolojisinin konusunu oluşturduğunu belirleyerek, bir sanat eserini değerlendirmek ve anlamak için, sanat sosyolojisinin önemli bir uzmanlık alanı olduğu görülmüştür. Daha önce de ifade edildiği üzere sanatın gelişimi, Nevşehir Örneğinde hem Hıristiyanlık dininde ve hem de İslam dininde farklı anlamda, farklı yönlerdeki gelişmeleri sosyolojik açıdan ele alınmıştır.

Diğer yerlerde olduğu gibi çalışma bölgemizdeki dini yapılarda da Hıristiyanlık dininde, başta İsa Peygamber ve Annesi Meryem olmak üzere azizleri ve Kutsal Kitaplarda geçen olayları tasvir etmişlerdir. Konusu İncil'den olan resimlerle hem okuma ve yazma bilmeyen hem de diğer insanlara dini öğretmek ve sevdirmek amacıyla sanatı kullanmışlardır. Bu amaçla da kiliseleri çeşitli resimlerle bezemişlerdir.

İslam dininde ise sanat, Hıristiyan sanatından farklı bir gelişme göstermiştir. İslam'da bazı hadislerden yola çıkılarak resim ve heykele izin verilmediği bu nedenle de yazı ve süsleme sanatının geliştiği görülmektedir. Özellikle cami mimarisinde ve süslemelerinde İslam sanatçıları, ibadet eden insanlara, Allah'ın birliğini vurgularken ayrıca dinin güzelliklerini, iç huzuru ve sonsuzluk düşüncesini hissettirmeyi görev edinmişlerdir.

Hem Karanlık Kilise hem de Kurşunlu Camii'de söz konusu örnekler en güzel şekilde yansıtılmıştır. Dolayısıyla Karanlık Kilisedeki İkonlar ile diğer resim ve süslemeler yapıldığı dönemde olduğu gibi günümüzde de aynı mesajı vermektedir. Tarihi Kurşunlu Cami'deki hat, tezhip, vitray, tüm bezeme ve işlemler ile minare İslam Dininde sanata bakışı en güzel bir şekilde ortaya koymaktadır.

Sosyolojik açıdan, din ve sanat terimleri, aynı kavramları farklı renk, doku ve çizgilerle ifade eden farklı kültürlerin ortak beklentileri gibi düşünülebilir. Din-sanat ve toplum gibi kavramlar, bireydeki benzer duyguları harekete geçiren ortak, evrensel bir dünyanın anahtarıdır. Bu anahtar aynı zamanda öbür dünya inancını da açmakta, bireye yol gösterici bir araç olarak dikkat çekmektedir. Özlüce söylemek gerekirse, sanat ve din, bir sosyal yapının dünü, bugünü ve yarınıyla ilgili olarak toplumun kültürel değerlerini yansıtan en önemli iki unsur olup, bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra da öyle de kalacaktır.

KAYNAKÇA

ABAY, A.R. (2002). Toplumsal yapı ve toplumsal kurum değişmesi (ihtisap kurumunun zabıta teşkilatına dönüşümü örneği), *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,7, 353–368.

ADIBELLİ, R. (2002). Kapadokya bölgesindeki hıristiyanlık tarihi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

AKDOĞAN, B. (2001). Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 42 (1)

AKTUĞ, İ. (1992). *Nevşehir damat ibrahim paşa külliyesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

AKTÜCCAR, O. (2007). İsa portrelerinin incelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yedi Tepe Üniversitesi, İstanbul.

ANABRİTANNİCA GENEL KÜLTÜR ANSİKLOPEDİSİ. (1993). İstanbul: Ana Yayıncılık.

ARTUT, K. (2004). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*, Ankara: Anı Yayınları.

ATASAGUN, G. (2002). *İlahi dinlerde (yahudilik, hıristiyanlık ve islam'da) dini semboller*, Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

ATILGAN,O.(2008), Nevşehir damat ibrahim pasa halk kütüphanesi,*Nevşehir tarih ve kültür araştırmaları dergisi*,9 (3),56-60.

AYDIN, M. (1997). *Kurumlar sosyolojisi*, Ankara: Vadi Yayınları.

AYVAZOĞLU, B. (1982). *Aşk estetiği*, Ankara: Birlik Yayınları.

BAŞEĞMEZ, Ş. (1989). *İkonalar*, İstanbul, YKY.

BAŞBUĞ, F. (2009). 1914 çallı kuşığı'nın türk resim sanatı ve eğitime etkisi(Yayınlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

BİLGİSEVEN, A. K. (1985). *Din sosyolojisi*, İstanbul.

BOZKURT, N. (1985). *Sanat ve estetik kurumları*, İstanbul, Sarma Yayınevi.

BUDAK, A. (2007). Osmanlı modernleşmesi ve edebiyat, *Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 18.

CANVERDİ, A. (2005). Kapadokya bölgesi güzelöz (mavrucan) ve ortaköy mevkiindeki kiliselerin duvar resimlerindeki sahnelerin ikonografisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi , Kayseri.

CİLACI, O. (1985). *Günümüz dünya dinleri*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

ÇAM, N. (1999). *İslam'da Sanat Sanatta İslam*, Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama.

ÇERÇİ, F. (2003). *Damat ibrahim paşa ve neşehir* , İzmir: İlya Yayınevi.

ÇUBUKCU, İ.A. (1988). Kültürümüzde din, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (1), 131–141.

DEMİRİZ, Y. (2006). *İslam sanatı'nda geometrik süsleme*, İstanbul: Lebib Yalkın Yay. A.Ş.

DERMAN, F.Ç. (2012). *İslâm sanatları tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

EDMAN, I. (1998). *Sanat ve insan*, İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.

EKİZ, M. (2006). Nevşehir’de türk dönemi mimari eserleri (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

ERİNÇ, S. M. (2009). *Sanat sosyolojisine giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ERKUL, V. (1996). *Sanat ve insan*, İstanbul: Timaş Yayınları.

ERSOY, A. (1983). *Sanat kavramlarına giriş*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

ERSOY, A.S. (2006). *Osmanlı minyatür tekniği*, Ankara: İnkansa Matbaacılık.

ESTIN C., LAPORTE H. (2005). *Yunan ve roma mitolojisi*, Ankara: Koza Yayın Dağıtım A.Ş.

EYİCE, S. (1982). *Türkiye’de bizans sanatı* ,İstanbul: Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi.

GÖKTAN, M. Ç. (2006), Din olgusu ve fotoğrafik yaklaşımlar (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İstanbul.

GÖKCAN, F.S. (2010). Gülşehir karşı kilise ikonografisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

GÜNAY, Ü.(2008). *Din sosyolojisi*, İstanbul: İnsan Yayınları.

GÜNEY, E. GÜNEY, H. (1988). *Nevşehir ili Kapadokya.* ,Türkiye.

KABAKCI, B. (2011, Kasım). Nevşehir damat ibrahim paşa külliyesi kurşunlu camii kalemişi çalışmalarının, kompozisyonu oluşturulan etmenler açısından incelenmesi, *1.Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri*, 2, 23–45.

KAHRAMAN, A. (1975). *Dinler tarihi*, İstanbul.

- KARAMAN, H., BARDAKOĞLU, A. ve APAYDIN, Y. (1998). *İlmihal*.
- KARAL, E.Z. (1988). *Osmanlı tarihi*, Ankara: TTK, V.
- KARAKAYA,Ç.N.(2012), *Türkiye'nin kültürel mirası*,Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- KAŞIKCI, M. (2006). Anadolu güzel sanatlar lisesi sanat tarihi dersi öğretim programı, Ankara.
- KAYA, M. Gülyaz, E.M. (2004). *Nevşehir'in 50.yılı*, Osmanlı Ofset Matbaası.
- KEKLİK, S. (2006). Din ve müzik etkileşimi (şanlıurfa müziği örneği) (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Harran Üniversitesi ,Şanlıurfa.
- KESKİN, Y.M. (2004). Din ve toplum ilişkileri üzerine bir genelleme, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi IV(2)*.
- KESKİNER, C. (2004). *Minyatür sanatında doğa çizim ve boyama teknikleri*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KILÇKAN, H. KILIÇKAN, H. (2002). *Okullarda resim*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- KINAY, C. (1993). *Sanat tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KUTSAL KİTAP (Tevrat, Zebur, İncil) . (2009). İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.
- KORAT, G. (2010). *Taş kapıdan taç kapıya kapadokya*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- KOÇ, T. (1995). *Din dili*, Kayseri:Rey Yayıncılık,.
- KOÇ, T. (2008). *İslâm estetiği*, İstanbul: Isam.
- KÖKLÜ, A. (2006). Hristiyanlıkta ve islam'da resim (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

KÜÇÜKCAN, T. (2010). *Din sosyolojisi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

MERCANGÖZ, Z. (1993). “Ortaçağ hıristiyan tasvirlerinde meryem’in mavi giysisi üzerine”. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. (G.İnal’a Armağan) Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 325–336.*

MUTLUEL, O. (2011). İslam Sanatının Oluşumundaki Etkenler, *Aibü, Eğitim Fakültesi Dergisi, 11 (1), 19–27.*

MÜLAYİM, S. (2008). *Sanata giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.

MÜLAYİM, S. (2010). *İslam sanatı*, İstanbul: ISAM Yayınları.

NEVŞEHİR İL YILLIĞI (1999). Ankara: Başbakanlık Basımevi.

PALA, İ. (2003). *Lale devri’nde edebiyat*, Ankara: TDV, İslam Ansiklopedisi, C:27.

RESTLE, M.(1967) . *Byzantine wall painting in asia minor*, 1-3, Shannon

TAŞKIRAN, H.İ. (1997). *Yazı ve mimari*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

THİERY,N.(1972). *Art byzantine du haut moyen age on cappadoce*, Journal de Savantes.

TÜFEKÇİOĞLU, A. (1997). Erken dönem osmanlı mimarisinde yazının kullanımı (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi ,Van.

ÖZAY, M.(2007). *Sekülerleşme ve din*, İstanbul: İz Yayıncılık.

ÖZENKAYA, Ö. (1984). *Toplumbilim terimleri sözlüğü*, Ankara: Savaş Yayınları.

ÖZTÜRK, N. 2006). *Fotoğraflarla kutsal topraklar*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmeleri.

ÖZKUL, A. (1991). Dünden bugüne neşehir yöresi ve tarihi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi,1991.

SAN, İ. (2008). *Sanat ve eğitim*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

SARIKÇIOĞLU, E. (2000). *Başlangıçtan günümüze dinler tarihi*, 3. Baskı, Isparta.

SERİN, M. (2012). *İslâm sanatları tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

SİNEMOĞLU, N. (1984). *Tarih öncesinden bizansa*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

SOYKAN, Ö.N. (2009). *Sanat sosyolojisinde kuram ve uygulamalar*, İstanbul: [Dönence Yayınları](#).

SÖZEN, M. (Ed.) (1998). *Kapadokya*, İstanbul

SÖZEN, M. TANYELİ, U. (1999). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

ŞAHİN, İ.(2007). *Nevşehir*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.

ŞARLAK, E. ,ÖZER, F. (2002 Aralık). Post-bizans döneminde istanbul'da ikona üreten ressamlar ve üslup özellikleri, *İtü Dergisi/B Sosyal Bilimler* 1(1), 59–68.

TATLI, B. (2012). *Mimari hadisleri-türk islam mimarisini taçlandıran peygamber sözleri*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.

TANBUROĞLU, N. (2001). Kapadokya bölgesi göreme vadisinde bulunan karanlık kilise duvar resimleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

TEZCAN, M. (2011). *Sanat sosyolojisine giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.

TÜMER, G. KÜÇÜK, A. (1988). *Dinler tarihi*, Ankara.

TÜRK ANSİKLOPEDİSİ (1980). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

TOPRAK, B. (2004). *Din ve sanat*, Ankara: Hece Yayınları.

ULUSOY, M. D. (2005). *Sanatın sosyal sınırları* , Ankara: Ütopya Yayınevi.

UYSAL, A.O. (1988). Bolvadin'de bir lale devri eseri: ağıl önü çeşmesi, Ankara *Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 32(1,2),33-35.

UYSUN, M. (2011). *Kapadokya kaya kiliseleri ikonografisi*, Doğu Ofset.

ÜLKER, Ö. (2010). Sanat sosyolojisine giriş: kavramlar, yaklaşımlar ve temel ayrımlar (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi).Uludağ Üniversitesi ,Bursa.

UZUNÇARŞILI, İ. H.(1978). *Osmanlı tarihi*, Ankara.

UZUNÇARŞILI, İ. H.(1988). *Osmanlı tarihi*, Ankara.

YARIMCA, Ö. (2010). İlköğretim 2. kademe görsel sanatlar dersinde disiplinler arası yaklaşıma dayalı uygulamalar (Yayınlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

YAMANER, O. (2012 Mart-Nisan). Bizans ikona kırıcılığı üzerine bir inceleme:3.leon ve ikona kırıcılık, *Akademik Bakış Dergisi*, 29, Kırgızistan.

YAVUZER, H. (2006). *Çağdaş din hizmeti ve diyanet işleri başkanlığı-dini otorite ve teşkilatların sosyolojik analizi*, Kayseri: Laçın Yayınları.

YAVUZER, H. (2008). Diyanet işleri başkanlığının kurumsal yapılanması içinde cami hizmetlerine sosyolojik bir bakış, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, ,12, 175-199, Diyarbakır.

YAVUZER, H. (2011). *Kayseri’de din hizmetleri*, Kayseri: Laçın Yayınları.

YAVUZER, H. (2011). Sosyolojik açıdan neşehir’de din hizmetleri, *I.Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri (16-19 Kasım 2011 Nevşehir)*, Nevşehir Üniversitesi Yayınları, c.3, s. 407-421

YAVUZER, H., Cihan, A. (2012). *Nevşehir-camileri, banileri ve hamileri*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmeleri.

YÜKSEL, İ.A. (2012). *İslâm sanatları tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

YILMAZ, M. (2007).*Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*, Ankara: Ümit Ofset Matbaacılık.

Elektronik Kaynaklar

AKSOY, M. (2011, 3 Mart). Sanat ve sosyoloji, *Mustafa aksoy* sitesinden alınmıştır.

<http://www.mustafaaksoy.com/tr/damgalarinsosyolojisi-6-Sanat-ve-Sosyoloji>

İZZETBEGOVIÇ, A.(2011,10 Ekim). Sanat, ilim ve din, *köprü dergisi* sitesinden alınmıştır.<http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=294>

GÜVEN, A. (2011,14Temmuz). Sanat ve toplum,*Emeğin sanatı blogcu* sitesinden alınmıştır,<http://emeginsanati.blogcu.com/sanat-ve-toplum-ahmet-guven/4228101>

ŞİMŞEK, M.A.(2012,11Eylül).Fısıh yemeği, *Hristiyan türk* sitesinden alınmıştır, [http://www.hristiyanturk.com/showthread.php/1798-Fısıh-Yemeği-\(yazan-M-ali-Şimşek\)](http://www.hristiyanturk.com/showthread.php/1798-Fısıh-Yemeği-(yazan-M-ali-Şimşek))

http://www.cappadocia.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=117(2012,10 Eylül).

<http://www.avanosevi.com/tr/kapadokya%20tarihi.html>, (2012,10 Eylül).

http://www.islamacevaplari.com/html/sorular_ve_yanlari_7.html,(2012,20 Temmuz).

<http://hadis.ihya.org> (2012,10 Eylül)

<http://www.kurantefsiri.com/>,(2012,10 Ağustos)

www.mujde.org,(2012,07 Haziran)

<http://www.nevsehirnet.com/tarihte-nevsehir/index.php>,(2011,7Haziran).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bezeme>,(2012,10 Eylül).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Do%27Fu_Roma_%20mparatorlu%27Fu
(2011,7 Haziran).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kapadokya>(2011,7 Haziran).

SÖZLÜK

Apokrif: Gözlerden gizlenen ya da rededilen kitap demek olan apokrif sözcüğü, içerik olarak İncil ve Tevrat'a benzeyen, ancak "kanon" kabul edilmeyen kitaplar için kullanılır.

Apsis: Kiliselerin doğusunda, koro ya da bema bölümünün arkasında bulunan, camilerde mihrabın karşılığı olan bölüm.

Arkosolium: Yuvarlak kemerli mezar nişi.

Bazilika: Eski Yunan ve Roma'da adalet binası. Uzunlamasına bir bina olup dar kenarındaki girişin karşısında yarım daire bir niş bulunur. Yapı uzunlamasına üçe bölünür ve sütunlarla taşınırdı. Her bölüme *nef* (Osmanlıca *sahın*) denir. Orta bölüm daha büyük ve yüksektir. Kiliseler de bu planı uygulamışlardır.

Bema: Erken Hıristiyan kiliselerinde ruhban sınıfı için ayrılmış yüksekçe platform.

Konsil: Dini toplantı.

Kubbe: Kare veya çokgen bir mekânı örten yarım küre.

Liturji: Hıristiyanlıkta, Yeni Ahit ve Tevrat temel alınarak oluşturulan kilise servisleri, anmalar, ayinler.

Manastır: Hıristiyan din adamlarının, kent yaşamından uzakta yaşayıp tapınmaları için kırık ve dağlık yerlerde kurulmuş dinsel yapılar topluluğu.

Mihrap: Camilerin kible duvarında bulunan ve imamın namaz kıldırırken durması için ayrılmış girintili kısma denir.

Minare: Caminin ezan okunma işlevi için yapılmış kulemsi bölümü.

Minber: Camide üzerinde hutbe okunan merdiven biçimindeki litürjik öge.

Naos: Kiliselerde halka açık ana ibadet mekânı.

Narteks: Kiliselerde ana ibadet mekânının önünde yer alan ve ibadet mekânından destek ya da duvarla ayrılan bölüm.

Nef: Kilisede apside dik doğrultuda, birbirlerinden sütun yada ayak dizileriyle ayrılmış, uzunlamasına mekanların her birine denir

Pendantif: Bir çokgen tabandan daire tabanlı kubbeye geçişte arada kalan kubbe parçası üçgenler.

Revak: Bir yanı direklerle dışa açık üstü kapalı koridor, portik, galeri.

Revzen: Bir çeşit alçı penceredir. Alçı kayıtlar arasına renkli ya da renksiz cam parçaları yerleştirilerek yapılan desenli pencere.

Şadırvan: Cami avlularında yer alan ve abdest almak için kullanılan, genellikle, çokgen ya da daire planlı, üst piramidal yada konik çatıyla örtülü, çevresi açık küçük çeşme yapısı.

Şapel: Kiliseden daha küçük boyutta inşa edilen ibadet yeri.

Siklus: Kutsal kitaplarda geçen kişilerin, imparator ve kralların yaşamlarındaki önemli olayların tarihsel olarak sıralanarak tasvir edilmesi.

Son Cemaat Yeri: Camilerin giriş revakı; genellikle kubbe ile örtülüdür.

Tonoz: Yarım silindir biçimli örtü; birbiriyle kesişen iki veya daha fazla silindir biçimli de olabilir.

Tromp: Kubbeyi taşıyan köşe kemerleri üzerine kurulan ve çokgen tabandan daireye geçişte arada kalan köşeyi örten yarım kubbelerdir.

Yarım Kubbe: Kubbeyi taşıyan kemer üzerine kurulan ve mekânı genişleten çeyrek küre biçiminde örtü.

Sözlük Kaynak:

ASLAN, A.; AHUNBAY, Z.; KARAKAYA, N.; PARLA, C.; GÜNAY, R.; UÇKAN. Y. (2012), *Türkiye'nin kültürel mirası*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

SÖZEN, M. , TANYELİ, U. (1999). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

EKLER

Ek 1: Kapadokya Kronolojisi

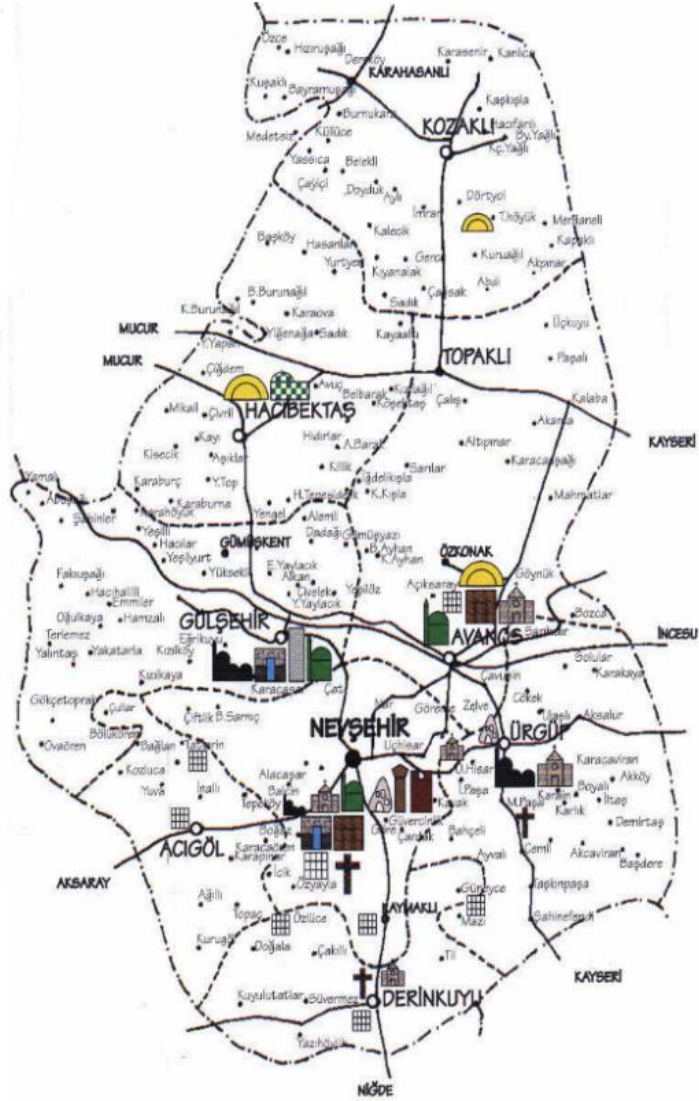
KAPADOKYA KRONOLOJİSİ	
M.Ö. 3000-1750	Asur Ticaret Kolonileri ve Hititler Dönemi
M.Ö. 1750-1400	Hitit Krallık Dönemi
M.Ö. 1400-1200	Hitit İmparatorluk Dönemi
M.Ö. 1200-1100	Ege ve Kuzey Kavimlerinin Kapadokya'ya Gelişi
M.Ö. 1100-950	Frigyalılar
M.Ö. 800	Hitit Tabal Krallığı'nın Bölgede Tekrar Canlanması
M.Ö. 950-585	Kimmer-İskit Akınları ve Lidyalılar'ın Egemenliği
M.Ö. 585-334	Pers Egemenliği
M.Ö. 334-335	Makedonya Komutanlığı (3 Ay)
334-M.S.17	Kapadokya Krallığı Dönemi
17-395	Roma İmparatorluğu Dönemi
395	Doğu Roma (Bizans) Devleti
1072	Türk Boylarının Yerleşmeye Başlaması
1086-1175	Danişmendliler Dönemi
1175	Anadolu Selçukluları Dönemi
1243	Moğol Hakimiyeti
1318	Anadolu Selçuklu Devleti'nin Son Bulması
1318	İlhanlı Valisi Timurtaş'ın ve Eratna Bey'in Yönetimi
1340	Bağımsız Eratna Beyliği
1365	Karamanoğulları Beyliği
1381	Kadı Burhanettin Yönetimi
1398	Karamanoğulları'nın Bölgeyi Geri Alması
1398-1402	Osmanlı Egemenliği
1402	Timur'un Bölgeyi Karamanoğulları'na Geri Vermesi
1436	Sultan II. Murat'ın Nevşehir ve Kayseri'yi Karamanoğulları'ndan geri alması
1466	Kapadokya'nın Kesin Olarak Osmanlı Topraklarına Katılması
1867	Nevşehir Livasının Kazaya Dönüştürülerek Niğde'ye Bağlanması
1902	Nevşehir'in Ankara Sancağına Bağlanması
1954	Nevşehir'in İl Olması

Ek 2: Nevşehir Haritası

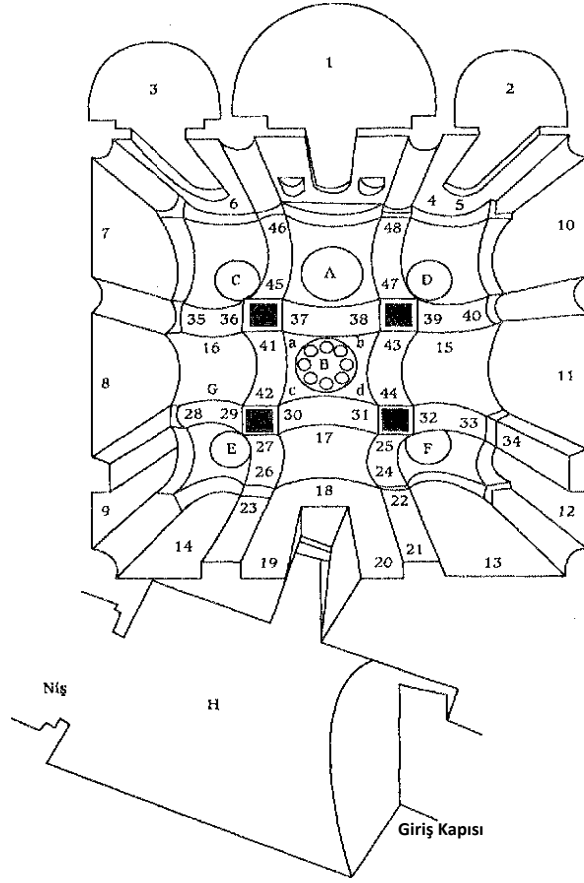
- o İlçe Merkezi
- Köy
- - - İl Sınırı
- - - İlçe Sınırı

KÜLTÜR ALTYAPISI

-  Atatürk ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Anıtları
-  Dergah-Küllüye
-  Hitit Kaya Yazıtı
-  Höyük
-  Çeşme
-  Han
-  Cami
-  Küllüye
-  Kale
-  Antik Hıristiyanlık Merkezi
-  Kilise-Manastırlar
-  Kaya ve Mağara Evleri
-  Yeraltı Kenti



Ek 3: Karanlık Kilise Planı

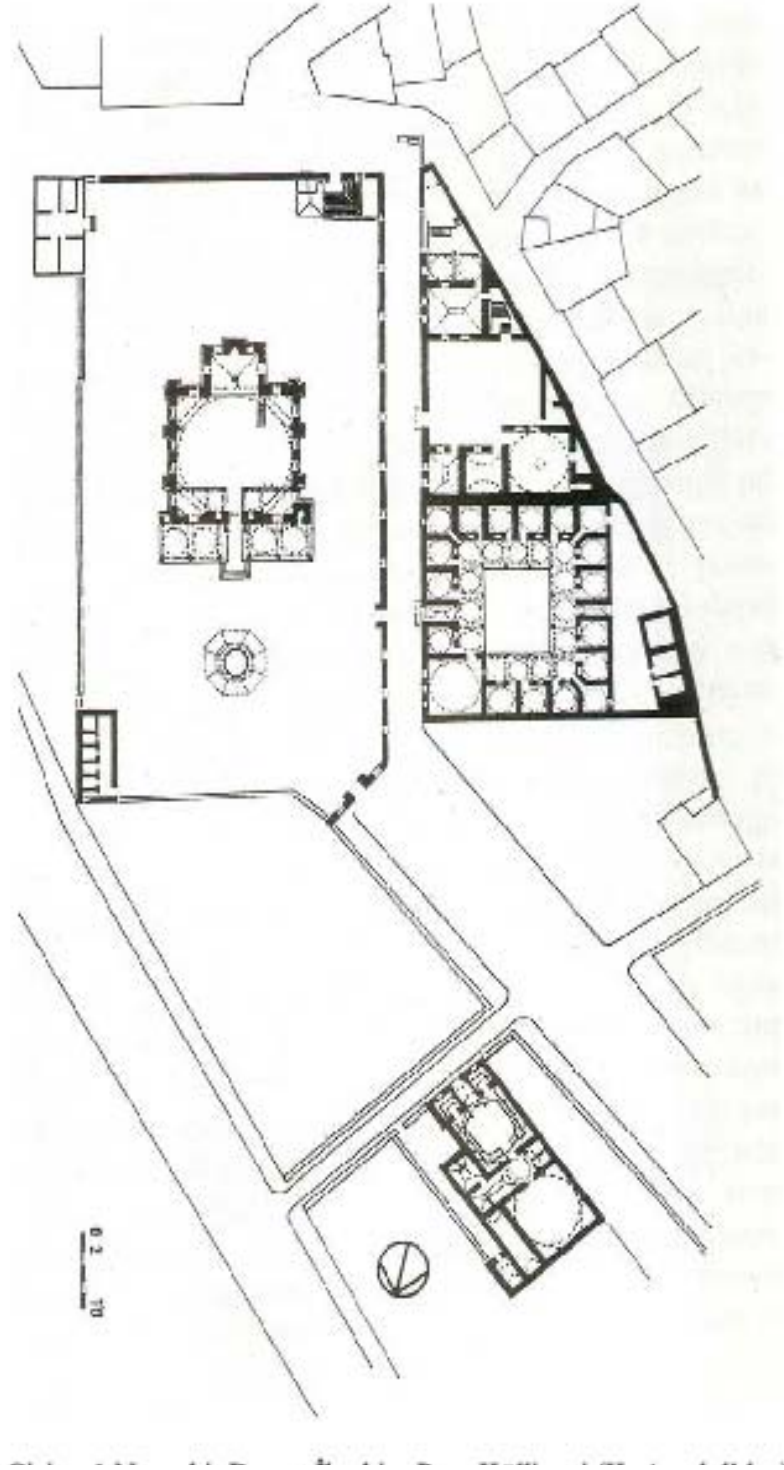


Deesis (resim: 76). Alt sırada Grigorios, Theodoros, -madalyon içinde silik halde-Vasileos, Yahya, Nikolaos ve Ipatios

- 1.
2. Meryem ve Çocuk İsa (resim: 121)
3. İbrahim peygamber. Ayrıca *Mandylion* adı verilen İsa betimi. Bu konuda anlatılan pek çok öyküden birine göre Urfa kralı Abgar hastalanır ve iyileşmek için İsa'dan yardım ister. İsa da Urfa'ya gitmek yerine bir mendile yüzünü bastırır ve yüzünün şeklini almış olan bu mendilli kralın ulaklarına verir. Abgar'ı iyileştirdiğine inanılan bu mendil olayına *Mandylion* denilir (ODB,C. II: 1282). Buradaki fresk o olayı betimler. Ayrıca burada İsa'nın sağında Epifanos, solunda ise Polikarfos ve Theofisias betimlenmiştir.
4. Matta (resim: 20)
5. Luka (resim: 20)
6. Son Akşam Yemeği (resim: 58)
7. Üç Yahudi gencin öldürülmesi. Üstte: Anas'tasis (resim: 69)
8. Filoksenia. Üstünde: Çarmih (resim: 118)
9. Konstantin ve Helena (resim: 96). Üstte Emirofori kadınlar ve boş mezar (resim: 67).
10. Theodoros, Kozmas (?) ve Damianos. Üstte: Incilci Markos ve Yuhanna
11. Cebrail. Üstte: Doğum (resim: 34)
12. Eusthatios. Üstte: Mısır'a göç
13. Euthatios ve Theofizitos. Üstte: Vaftiz (resim: 116)
14. İrene. Üstte: Lazarus'un Dirilişi, (resim: 55)
15. Üç Müneccim
16. Yahuda'nın İhaneti (resim: 62)
17. Kudüs'e giriş (resim: 58)
18. Başkalaşım [Metamorfosis] (resim: 120)
19. Katherina
20. Paraskevi
21. Evdoksiya
22. Gurias
23. Trifon
24. Abibos
25. Samonas
26. Orestes
27. Mardarios
28. Eusthatios
29. Oksentios
30. Zekeriya
31. Aggeos
32. Aiftalas
33. Arefimios
34. Yusuf
35. Sergios
36. Bacchos
37. Davut
38. Süleyman
39. Ankitos

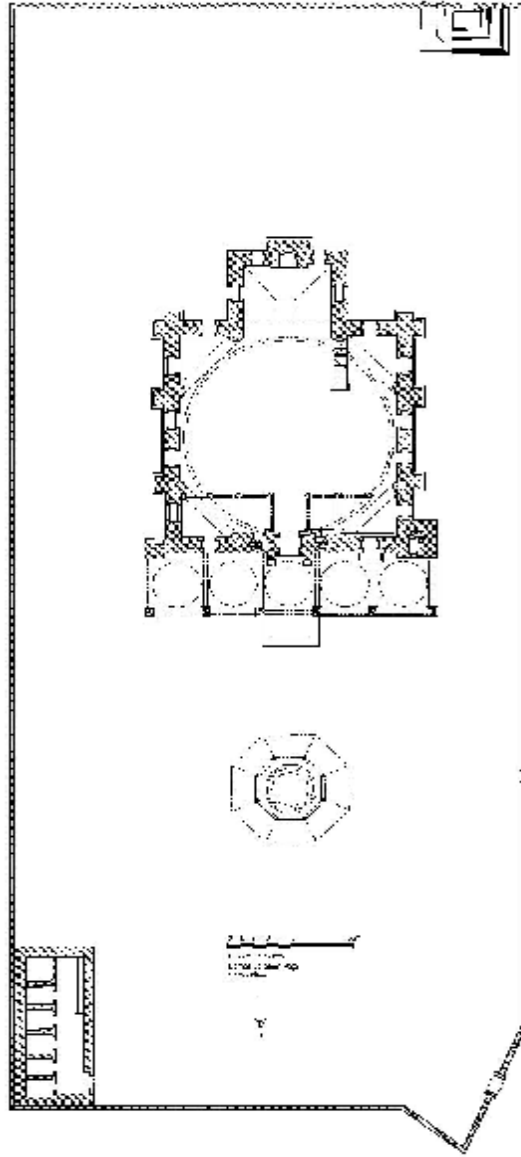
Karanlık Kilise (G..Korat'tan)

Ek 4: Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi Planı



Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi (M. Ekiz'den)

Ek 5:Kurşunlu Camii (Cami Kebir) Planı



Nevşehir, Kurşunlu Camii, (M. Ekiz'den)

ÖZGEÇMİŞ

Adı, SOYADI: Rabia ÜNLÜ

Doğum Tarihi ve Yeri: 1976, Nevşehir

Eğitim Durumu: Görsel Sanatlar/Resim-iş Öğretmeni

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
[Yüksek Lisans]	Nevşehir Üniversitesi	2009-
[Lisans]	Niğde Üniversitesi	1996–2000

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

İş Deneyimi ;

Çalıştığı Kurum ve Okullar: Milli Eğitim Bakanlığı

-2000-2003 Avanos Bahçelievler 100.yıl İ.Ö.O.

-2003-2010 Nevşehir Merkez Atatürk İ.Ö.O.

- 2010- Nevşehir Anadolu Öğretmen Lisesi

Yayınlar: Kitap:2009 Yerel Seçimleri Bağlamında Nevşehir’de Kadınların Siyasete Katılımı

Kişisel Sergiler:

2010 Kapadokya Kültür ve Sanat Merkezi “İğne Deliğinden Kapadokya Fotoğraf Sergisi”

2010 Ankara Fotoğraf Sanatı Kurumu Sanat Galerisi , Fotoğraf Sergisi

2011 Forum Kapadokya, Fotoğraf Sergisi

Karma Sergiler:

1998 Nevşehir İli, Kalkındırma ve Üniversite Yaptırma, Yaşatma Vakfı - Resim Sergisi

1999 Niğde Akmedrese- Resim Sergisi

2000 Ankara İl Özel İdare Müdürlüğü Sanat Galerisi - Resim Sergisi

- 2000 Niğde Öğretmenevi- Resim Sergisi
2000 Nevşehir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi-Resim Sergisi
2003 Avanos Halk Eğitim Merkezi-Resim Sergisi
2004 Nevşehir Endüstri Meslek Lisesi-Resim Sergisi
2011 Nevşehir Üniversitesi 1. Nevruz Karma Resim Sergisi
2011 Nevşehir Üniversitesi Bahar Şenlikleri-Fotoğraf Sergisi
2011 Kapadokya Kültür ve Sanat Merkezi, Geleneksel Türk El Sanatları (Tezhip-Minyatür-Hat-Ebru) Resim Sergisi
2011 "1.Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu" Karma Resim Sergisi
2012 Forum Kapadokya" Sihirli Eller" Karma Resim Sergisi
2012 Kapadokya Kültür ve Sanat Merkezi, Cumhuriyet Bayramı, Karma Resim Sergisi
2012 Gaziantep "Çocuk" Konulu Karma Resim Sergisi

Ulusal Etkinlikler (Eğitmen Olarak Katıldığı Seminer ve Kurslar)

- 2010 Fotoğraf Sanatı Kurumu-Ankara: Alternatif Fotoğraf Tekniği (Pinhole) Semineri
2011 Neyzen Teyfik Kültür ve Sanat Merkezi Pendik-İstanbul: Alternatif Fotoğraf Tekniği (Pinhole Atölyesi)
2011 Kapadokya Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği: Alternatif Fotoğraf Tekniği (Pinhole Atölyesi)

Üyesi Olduğu Bilimsel-Sanatsal Kuruluşlar:

- Fotoğraf Sanatı Kurumu Derneği-Ankara
Kapadokya Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği-Nevşehir

Ulusal ve Uluslararası Katıldığı Yarışmalar:

- 2010 AFAD- 30. Siyah/Beyaz Bienal
2010 Nevşehir Belediyesi 1.Uluslararası Fotoğraf Yarışması

Yazışma Adresi: Nevşehir Merkez Anadolu Öğretmen Lisesi

E-Posta Adresi: u-rabia@hotmail.com

