

ENDÜLÜS SANATLARI

Jerrilynn DODDS

çev. Arş. Gör. Ahmet GEDİK
Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

İslâm idare merkezinden oldukça uzakta ve daima Hıristiyan kimliğini muhafaza eden bir yarımada sıkışıp kalmış İspanya İslâm toplumunun patronları ve sanatçıları, İslâmî kültürel bir kimlik oluşturup bu kimliği savunmak için sanat ve mimariye şiddetle bel bağlayacaktı. Bu yedi yüzyılda (2./8. yüzyıldan 9./15. yüzyıla kadar) ortaya çıkan birçok üslubun ardındaki biçimsel yapılar ve bilinçli anlamlar alabildiğine farklı olsa da Endülüs sanatları, hem İslam merkezleriyle bağlantıyı koparmamak ve hem de mütecaviz yabancı bir kültürün ve dinin varlığına direnme adına etkili biçimler oluşturma ihtiyacı gibi aynı gizli gerilimle bir araya getirilmiştir. Elhamra Hükümdarlık Sarayı ve Kurtuba Ulu Camii... Her iki yapı muhtelif tarihi dönemleri temsil eder, fakat aynı zamanda Endülüs'teki sanat ve mimarinin sürekliliğinin ne olduğunu bize hatırlatır: kültürel bir kimlik yaratma ve onu koruma gerekliliği; varlığın idraki ve ötekinin mecbur bırakılması.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Endülüs, el-Hamra Sarayı, Kurtuba Ulu Camii.

ABSTRACT

The Andalusian Arts

Far from the centre of Islamic rule and embedded in a peninsula which would always retain a Christian hegemony as well, the patrons and artists of Spanish Islamic society would rely heavily on art and architecture to create and reassert an Islamic cultural identity. Though the formal structures and conscious meanings behind many styles emerging in those seven centuries (from the 2nd/8th to the 9th/15th century) are wildly different, the arts of Andalusia are strung together by the same underlying tension: the need to create forceful forms both to forge a link with Islamic centres and to defy the presence of an encroaching alien culture and religion. The Royal Palace of al-Alhamra and the Great Mosque of Cordoba... The two monuments certainly represent divergent historical moments, but they also remind us of what is constant in the arts and architecture of Andalusia: a need to create and retain a cultural identity; a consciousness of the presence and force of the other.

Key Words: Arts, Andalusia, Royal Palace of al-Hamra, Great Mosque of Cordoba.

GİRİŞ

2./8. yüzyıldan 9./15. yüzyıla kadar, İslâm'ın batı sınırını, Atlantik kıyısında tehlikeli bir belirsizlik durumunda bulunan, Avrupa ile Kuzey Afrika arasında gergin vaziyette bir yarımada üzerinde zengin bir kara parçası olan Endülüs oluşturuyordu. İslâm idare merkezinden oldukça uzakta ve daima Hıristiyan

kimliğini muhafaza eden bir yarımada sıkışıp kalmış İspanya İslâm toplumunun patronları ve sanatçıları, İslâmî kültürel bir kimlik oluşturup bu kimliği savunmak için *sanat* ve *mimariye* şiddetle bel bağlayacaktı. Bu yedi yüzyılda ortaya çıkan birçok üslubun ardındaki biçimsel yapılar ve bilinçli anlamlar alabildiğine farklı olsa da Endülüs sanatları, hem İslâm merkezleriyle bağlantıyı koparmamak ve hem de mütecaviz yabancı bir kültürün ve dinin varlığına direnme adına etkili biçimler oluşturma ihtiyacı gibi aynı gizli gerilimle bir araya getirilmiştir.

I.EMİRLİK, HALİFELİK VE MÜLÜKÜ'T-TAVÂİF

I.1. Emirlik

İslâm fethinin ilk yıllarında bütün Endülüs bir huduttu ve I. Abdurrahman dönemi öncesine ilişkin olarak, genel seramik hariç diğer sanatlar hakkında çok az şey biliyoruz. Fakat bu genç veliahdın iktidara gelmesiyle Müslüman hükümdarın patron olarak imajı saray sanatlarının gelişimini temin etti. Emevî ailesinden hayatta kalanların çoğunun, halefleri olan (Abbasiler)in eliyle katliamından kurtulan genç Emevî, İber Yarımadası'nın güney yarısına egemen olur olmaz bir inşa programı başlattı. Hemen başlangıçtan itibaren sergilenen bu tavırlar, Endülüs Müslümanları için görsel bir boyut oluşturma meselesine el atacaktı ki bu görsel boyut onları, gasp edilen miraslarının kutsallığı ve üstünlüğü ile irtibatlandırabilecekti. Biz, Abdurrahman'ın ilk sarayının Kurtuba civarındaki bir sayfiye köşkü olduğunu biliyoruz. Büyükbabası halife Hişam'ın sayfiye sarayının hatırasına bu köşke de Rusâfe adı verilmişti. Bu ad, tam üç yüz yıllık Endülüs patronajında tekerrür eden bir konuya dikkatlerimizi çeker: hem anavatan hem de gasp edilen bir otorite merkezi olarak tamamen kaybedilmiş bir kültür ve siyaset merkezi: Sûriye'ye karşı duyulan şiddetli arzu ve Endülüs Emevî hükümdarlarının hafızasında hâlâ şiddetli bir özlem.

Fakat Abdurrahman'ın başarısı, kavramsal ve biçimsel etkisi kendisini üç yüzyıl boyunca tüm Endülüs müslüman topluluklarının ve en önemli bânîlerinin odak merkezi yapan *Kurtuba Ulu Camii*'ni inşası sayesinde anlaşılabilir. ¹

I. Abdurrahman, özellikle Kudüs'teki Mescid-i Aksâ gibi önemli birkaç Emevî camii tarzında: kibleye dik on bir sahınlı çok sütunlu geniş bir cami inşa etti. Sahın dizisi, ustaca yapılmış geniş bir orta sahınla kesilen planı, tüm mümin cemaati otoriter mimarî formlardan son derece bağımsız çok büyük bir harîmde toplayan oldukça muhafazakar erken İslâm cami planlarına uygundur.

¹ Kurtuba'daki Ulu Camii yapısını anlatan kronikler Abdurrahman I döneminde değiştirilmiş olabileceğini ifade ettikleri gibi Sûriye'deki Emevi halifeleri için nostalji olup olmadığı hususunda sorular mevcuttur. Mesela, St. Vincent Kilisesi Müslüman ve Hristiyanlar tarafından ortaklaşa kullanılmış veya Şam'daki ilk Müslümanların ittifak etme geleneği oluşturmak için ortaya konan bir yapı olup olmadığı açık değildir. Abdurrahman I Hristiyanlardan bir arazi satın alarak Kurtuba'daki Müslüman cemaati için yeni bir camii inşa ettiği zaman Kurtuba'nın Müslümanları kesinlikle 169/785'den önceki bir yapıda ibadet etmekteydiler.

Sahınlar kible yönünde uzanırken, otoriter bir kütle ve harim içinde hiçbir ayrıcalığı olmayan bir boşluk oluşturan küçük bir eksen bulunur. Bunlar elbette ilk dönem cami planlamasını dikkate alan ve aslında hiyerarşi olmaksızın veya papaz gibi bir aracı olmaksızın cemaatle ibadetin yapılabileceği bir mekan ihtiyacını karşılama hususunda erken İslâm toplumlarına ait kaidelerdir. Fakat bu kaideler burada, kendi çok eski durumları ile yabancı yöresel çevrelerin, bu caminin planında tanık olduğumuz gibi eşsiz bir örnek vücuda getirmesinden dolayı, az evvel bahsettiğimiz: İslâm'ın en batı sınırındaki camilerin yapısına işlenmiş başkalaşım fikrini yeniden gözden geçiren değerlerdir.

I. Abdurrahman Camiinin tekrarlayan hemen hemen tekdüze planı ansızın bir renk ve şekil cümbüşünün yükselişine dönüşür. Sahınlar, ikisi de atnalı kemerlerin desteklediği çift kemerleme sistemiyle sınırlandırılmıştır. Kemerler, tuğla ile taşın kırmızı-beyaz şeklinde düzenlenmesiyle oluşan almaşık kemer taşları gibi sırayla kendi bileşen parçaları haline; karmaşık soyut bir tasarıma dönüştürerek tüm iç mekanı parçalara ayırmada başarılı olan bir vurgu haline getirir. Bu karmaşık ve şaşırtıcı çözüm, oldukça temel bir düzeyde, yeni bir devlet adına, abidevî ve etkileyici bir iç mekan, ama retorik gücü için figürlü süslemeye başvurmayan bir iç mekan düzenleme ihtiyacından doğar. Fakat soyut bezemeler Abdurrahman ve takipçileri için anlamsız değildi. Tuğla ve taşla oluşturulmuş olmasına rağmen, almaşık kemer taşları ile kesinlikle, Mümbit Hilal'in Emevî yapılarının: özellikle Şam Ulu Camii ve yeter miktarda Kubbetü's-Sahra'nın mozaik tezyinatı hatırlatılmak istenmişti. Yitirilmiş saltanata ve uzak vatana duyulan özlem bir kez daha baskın çıkıyor. Fakat bu nostalji, bir Şam yerlisine oldukça yabancı gelebilecek bir forma bürünmüştü.

Atnalı kemer İslâmî bir yapıda uyumlu bir tarzda ilk kez burada kullanılır: bu, İspanya'nın daha önce de var olan "Vizigotik" denen kilise inşa geleneğinin mirasıdır ve o ölçüde bir yayılımı akla getirir ki yerli ustalar ve inşaat gelenekleri caminin ilk görünümünü etkilemiş olmalıdır. Üstelik, çarpıcı çift katlı kemerlerin İslâm mimarisinde öncülü de yoktur. Bu kemerler çok sütunlu harimin ahşap çatısının, Şam Ümeyye Camii'nde farklı bir tarzda başarılı olmuş olağandışı anıtsallığında olduğu gibi mümkün olabilecek başka ölçülerden çok daha yükseğe uzanmasına fırsat veriyor. Bununla birlikte öncül yeniydi ve yerliydi: mesela Merida'da ayakta kalan Roma su kemerleri, yeni İspanya Emirliği'nin amaçlarına ulaşmak üzere en büyük binası için yerli formları sahiplenip yeniden kullanacak derecede bir yayılım izlenimi uyandıran hem yüksek kemerleri, hem de almaşık kırmızı ve beyaz taşları bünyesinde birleştirmiş durumdadır.

Emevî geleneği ile yerli formun kullanımı arasındaki farklılık, Caminin sonraki bânîleri üzerinde muntazaman hükmünü icra etmiş gibi görünüyor. II. Abdurrahman bu ibadet mahallini 222/836'da planı uzatarak, fakat selefinin yükseklik ve dekorasyonu ile ilgili formuna sadık kalarak güneye doğru 8 birim daha genişletti. Onun ilavesi, değiştirilmiş adıyla, St. Stephen ilk kapısını yenileyen oğlu I. Muhammed tarafından tamamlandı. Biz, tekrar ve tekrar, geçmişe

hürmet duygusuyla karşılaşıyoruz: Mimari üslup aslında I. Abdurrahman zamanından beri hissedilen nostaljinin tecessümü oluyor ve cami yüksekliğinin farklı karakteri, camiye ilavede bulunan her bir yönetici tarafından sanki miras aldığı kendi otoritesi, bu bağlılıkta tümüyle örtülmüş gibi dikkatle korunuyor.

1.2. Halifelik

Caminin ilk minaresi Hişâm tarafından inşa edilmişti. Fakat bugünkü minare, orijinalinin yıkılmasını emreden III. Abdurrahman'ın eseridir. Kendisini halife ilan eden bu ilk Emevî Emîrinin işi, camiye abideleştirme amacıdadır ve hâlâ bildik anlamları sürdürmektedir: O'nun 340/951'de avluyu tekrar inşasında sütun ve kolonlar bir kez daha Şam'ı andıran bir almaşık düzende verilmiştir. Ailesinin eski Emevî otoritesiyle bağlantısını tekrar kuran hükümdarın ilavesindeki böylesi bir tavır, şaşırtıcı değildir.

Bununla birlikte camiye en otoriter formu veren oğlu II. Hakem olmuştur. O, ibadet mahallini güney yönünde 12 birim daha genişletti ve kibleye karşı altın, yeşil ve mavi mozaiklerle ışıldayan üç kapıyla süslü, kubbeli bir maksûre ile sonuçlanan özenli bir eksen belirledi. Caminin bünyesi şimdi, yeni halifeliğin düşünceleri ile çok uyumlu özel, resmî bir alan etrafında biçimlenmişe benziyor. Maksûre'nin orta sahnı, caminin üst üste kemer ve almaşık renk geleneğini sürdüren, fakat caminin bu kesimini arda kalan ibadet mekanından ayıran birbirinin içine geçmeli çılgın bir mimari formda sürdüren, birbirine geçmeli ve dilimli özenli bir kemer sistemi ile desteklenmiş olan kubbeli bir bölümle belirtilmiştir. Bu bölüm, maksurenin etrafındaki alanı, III. Abdurrahman'ın Medinetü'z-Zehrâ'daki sarayının törensel odalarının gibi, fakat üç kapılı sürpriz ek kible ve ondan önce kubbeli maksure ile, Medinetü'z-Zehrâ'daki Rico Salonu'nu hatırlatan bazilikal bir alan olarak düzenliyor. Her iki abide, özellikle içinde üç kemerli açıklıklar, bir oda şeklindeki mihrap ve derin bölmeli maksurenin Mozarabik kilisesinin doğu kısmı gibi düzenlendiği cami ilavesi, çağdaş Hıristiyan liturjik mekanlarının retorik gücünü farkında olmadan ifade etmiş gibi görünüyor.

Kurtuba nüfusunun büyük bir kısmının Müvelledler'den veya mühtedî Hıristiyanlardan oluştuğunu hatırlamak ve tüm şehir sakinlerinin Hıristiyan ayininin ve onun düzenlendiği Hıristiyan mimarisinin retorik gücünün farkında olduğunu hatırlamak, muhtemelen önemli bir noktadır. Halbuki, bu ilginç benimsemeye, aranan Hıristiyan ibadetine direkt imadan çok açıkça bir sonucun, doğrudan bir etkinin gücü vardı.

Bir kez daha, yeni İslâmî bir sanat ile, hâlâ çırpınan fakat sönmemiş yerli bir gelenek arasındaki gerilimler, çok geleneksel bir yapıda özgün ve enerjik olanı düzenlemeye yardım eder. Fakat mozaik kaplı kiblenin parlak görüntüsü, varlığını Şam ile biçimsel ve ideolojik bağlantıları sık sık yineleyen bir anlam eksenine borçludur. İbn İzârî'ye göre II. Hakem, "Velid'in Şam inşaatı sırasında

yaptığını takliden” Bizans kralından bir mozaik sanatçısı istedi.² Süsleme yalnız teknikte ve renkte Şam’ı hatırlatır, ancak, Şam Ümeyye Camii’nin sembolik mozaikleri burada, çiçekli ve geometrik desenlerin içine kendi doğal dokularından zamanla bozulan ve kitabeli desenlerle bütünleşerek ortaya çıkıyor. Bu Kur’ân alıntıları ve binanın yapım tarihinin olduğu kısımlar O. Grabar’ın kanıtladığı gibi bir cami için yazılı bir ikonografi teşkil eden en erken girişimlerden biridir.³

Caminin dağınık ve çok sütunlu alanı tahtın talibi Mansur’un (377-8/987-8) ilavesi olan son mühim ilavede ısrarla yeniden vurgulandı. O, bu sefer II. Hakem’in planının uzunlamasına vurgusunu değiştirerek, fakat I. Abdurrahman’ın orijinal mabedinin bütün diğer yönlerini koruyarak, doğuya 8 sahin ilave etti. İlk halifeliğin özel ilgileri hafiflemişti, fakat yeni İslâm devletine eski bir dava adına hizmet için oluşturulan formların ısrarlı devamlılığı özenle beslenmekte ve korunmaktadır. Mansur zamanında, atnalı kemer gibi yerli formlar, dinî binalara yönelik özümsemiş bir İspanya İslâm üslubunun bir parçası haline gelmek kadar Şam’daki binanın yankısı oldu.

Müslüman İspanya’nın görsel bir merkezi olarak Kurtuba Ulu Camii’nin sembolik önemi, Tuleytula (Toledo)’daki özel Bâbü’l-Merdûm Camii’ne ilişkin Ewert’in çalışmaları ile ortaya çıkmıştır.⁴ Bu 9 sahinli küçük mabed, yörenin veya İslâmî küçük özel mabedlerin tipidir. Fakat bir kez daha yükseklik ve dilendirme onun daha dölaysız ve bilinçli anlamını gözler önüne sermiştir. Onun dört sütunu, kaburgalı süslemenin aslında II. Hakem’in maksûre kubbelerini çağrıştırdığı ayrıntılı kubbeler dizisini destekler, cami, Kurtuba Camii ve onun anlamlarına saygı telkin ederek bizzat maksurenin küçültülmüşü gibi görünür.⁵ Böylece biz Endülüs’ün sanat zevkinin kendi içinde döndüğünü görürüz; yerli form ile İslâm geleneği arasındaki farklılıklardan doğan üsluplar şimdi İspanyol Müslümanlar’ın kendileriyle görsel dünyalarını tanımladıkları anlaşılması güç birlikteliklerdir. Müslüman İspanya, o tarihte kendi öz merkezlerine önem vermiştir; Bâbü’l-Merdûm, İspanyolların güçlü bir görsel formlar dizisi oluşturma ihtiyacının bir yankısıdır ki bu formlar İspanya İslâm kültürüne bir fener olarak hizmet edebilir.

Endülüs’ün büyük sarayları, caminin aktif bir şekilde büyüdüğü dönemde hatırı sayılır ölçüde sermayenin ve önemli destekleyici unsurun odağı idi. Özellikle III. Abdurrahman’ın sorumluluğu Kurtuba yakınındaki çok görkemli bir şehir üzerinde temerküz etmişti; inşasına 325/936 tarihlerinde başlanmış olan Medinetü’z-Zehrâ bugün, restore edilmiş birçok göz alıcı binasıyla tamamlanmış çok büyük bir kazı alanı durumundadır.

² İbn İzarî, *el-Beyânü’l-Muğrib fi Ahbâri’l-Endelüs ve’l-Mağrib*, (Çev. Fagnan) II, 392.

³ Oleg Grabar, “Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue” in *Le Mihrab dan l’architecture et la religion musulmane*, (Ed. A. Papadopoulo) Leiden 1988, s.115-122.

⁴ C. Ewert, “Die Moschee von Bab al-Mardum in Toledo ein ‘Kopie’ der Moschee von Cordoba”, *Madrider Mitteilungen*, 18, 1977, s.287-354.

⁵ T. Allen, *Five Essays on Islamic Art*, Sebastopol 1988, s. 79-83. Ayrıca bkz. Ewert, ay. yer.

Medinetü'z-Zehrâ, Emevî halifelerinin saraylarını şehir dışına kurmaları geleneğinin bir devamı olarak I. Abdurrahman'ın Rusâfe'yi bina ettiği dönemde, bânî profilinin parçası görülebilir. Kurtuba'nın yaklaşık 5 mil kadar batısında bir tepenin yamacına kademeli üç taraça halinde teşkil edilmiş genişleyen bir şehirdi. Medinetü'z-Zehrâ saraylar, köşkler, avlular, bahçeler, camiler ve şehre dokusunu veren zarif ve krallara layık bir yaşamı özendiren yapılardan: hamamlar, dükkanlar ve askerî kışlalardan oluşmaktadır.

Bütün karmaşıklığı içinde halifeye ulaşmayı sağlayan zengin ve güvenli bir şehirdi. Taht odası, sıkışık ve dolambaçlı bir mimarî plan içinde, hükümdarın güç ve halka uzaklık duygusunu işleyen karmaşık saraylar ve avlular, odalar ve dehlizler içerisinde aşırı gizlenmiş idi. Sadece taht odası veya kabul salonuna ulaştığınızda Halifenin bizzat şahsında doruğa ulaşan düzenli merkezî bir mekan olacaktır. Bu bakımdan Medinetü'z-Zehrâ'nın planı, Sâmerâ gibi labirentvari formlarıyla idarecilerinin kutsal imajını destekleme eğiliminde olan görkemli Abbasî şehirlerinin planlarına benzer. Bu durum halifeliğini ilan ederek Abbasî halifesinin karşısında hak iddia eden III. Abdurrahman için anlaşılabilir. Bu, Emevî mimarî formuna yapılan eski göndermenin politik bir amacı desteklemek için yeterince etkili olmadığı bir durum idi: III. Abdurrahman, kendi halifelik davasına güvenilirlik kazandırmak için karşılık vermek zorunda olduğu bu daha gizemli resmî halife "imaj"ına gönderme yapmayı uygun görmüştü. Fakat bu olağanüstü şehir bize, yalnız politik otorite kavrayışının değil, aynı zamanda İslâm merkezleriyle: İspanyol Müslümanların hem muhalif ve hem de dost politik merkezlerle sürekli bir diyalogu hatırlatır.

Medinetü'z-Zehrâ'nın tasarımı Abbasî etkisi gösterse de tezyinat, açıkça yerli bir İspanyol İslâm geleneğinden gelişir. Yan odalı, üç sahınlı sütunlu bazilikal bir yapı olan ünlü *Rico Salonu* bunu ifade eder. Onun (yapı) geleneği yerli bir Akdeniz geleneğidir: korint biçimli sütun başlıkları ve kıvrımlı asma üzerine oturan, fakat düzleştirilmiş, parçaları da minyatürize edilmiş ve eşitlenmiş rölyef heykel tipli sütun başlıklarıdır. Böylece plan, mimari bir yapı birimini şatafatlı bir sanatın hassas, değerli bir objesine dönüştürerek, objenin yüzeyini ilişkin olduğu objeye bağlayan karmaşık bir yapıya dönüşmüştür. Nitekim *Rico Salonu*'nun tezyinatı, büyük ölçüde ve iyi bir gerekçeyle II. Hakem'in Kurtuba Ulu Camii'ndeki maksûresini hatırlatıyor. III. Abdurrahman'ın oğlu olarak el-Hakem, Medinetü'z-Zehrâ'da bir site idarecisiydi ve daha sonra idare şehrinin kendine ait bölümlerini inşa etti. Fakat daha da önemlisi, -atnalı kemerler, sütun başlıkları ve sütunlar gibi- yerli formları kullanan ve onları uyarlanmış sahte bir form soyutlaması içinde kavrayan bu tezyinî üslup, Endülüs'teki Emevî patronajının sembolü haline gelmiştir.

Anlaşılan o ki, halifelik döneminde sanatsal heyecanlar yön değiştirdi: yerli Akdeniz ve Sûriye'ye yapılan göndermeler, Sûriye mirasıyla yerli geleneğin her ikisinin kodlanmış bir anlamını taşıyan bir Müslüman İspanya Üslubu altında toplanmaya başladı. Artık Endülüs kendine özgü kuvvetli bir İslâmî kimliğe sa-

hipti. İspanya Emevîleri'nin birçok kültürel ideali –Abbasîler'in saray kültürlerinin anlam ve gücüne Endülüs Emevîleri'nin tepkisine şahit olan- bir tür canlandırıcı bir nüfuz ile kendine mal ettiği halifelik sebebiyle üçüncü kültürel eksen artık Irak'taki Abbasî sarayına kalmıştı. Bu nedenle II. Abdurrahman'ın hükümlerine kadar dönemde Iraklı müzisyen Ziryâb beraberinde Abbasî sarayının entellektüel müzik, mobilya, elbise ve hatta yemek kültürlerinden numunelerle İspanya sarayına gelmeye ikna edildi.

Abbasî sarayındaki gelişmelere duyulan hayranlık, Endülüs halifelik dönemi seramik geleneğinde görülebilir ki bu, Müslüman İspanya'nın yaratılan görsel kimliğini bir parça tasvir eder. 4./10. yüzyılda Endülüs'ün her tarafında üretimi yapıldığı kanıtlanmasına rağmen aslında Elvira ya da Medinetü'z-Zehrâ malı diye tanınan Abbasî lüsteri ve genellikle yeşil, siyah boyalı güzel sırlı seramiğinin taklitleri vardır. Objeler ve konuları geleneksel olarak basmakalıp ve anlamca önemsiz bir şekilde işlenmiştir. Fakat ben, bunların zenginlik ve egemenlik anlatımlarıyla yüklü olarak tasarlanmış olması gerektiğine inanıyorum. Bir tabağın veya kâsenin tüm yüzeyi, sırtında kanatlarını açmış bir şahin ve koşumlu güzel bir at tasviri gibi tek bir konuya: bir aristokratın veya kralın mal varlığını ve eğlencelerini anlatan bir konuya tahsis edilmiş olabilir. Tavşan veya geyik gibi hayvanlar toprak mülkiyeti imasıyla doğrudan avcılıkla bağlantı kurmayı gerektirir. Çok sayıdaki küfî kitabede güzel obje yapımının saltanat imtiyazına bağlanabileceği başka bir hatırlatıcı olan "mülk" egemenlik ibaresi okunur.

Muhtemelen Medinetü'z-Zehrâ'dan gelen büyük bir geyik heykeli, bir fiskiye başlığı olarak kullanılıyordu. O, suyun vücudunun içinden geçirilerek ağzından akıtıldığı sistemi hâlâ muhafaza ediyor. Bu, Makkarî'nin daha sonra Medinetü'z-Zehrâ tarihinde anlattığı çeşmelerden birinin parçası olabilir mi? Makkarî şöyle anlatıyor:

*"Medinetü'z-Zehrâ'nın harikaları arasında ... iki çeşme vardı ki sarayın esas süsünü oluştuyordu. Bunların daha büyük olanı... halifeye İstanbul'dan getirilmişti... küçük olana gelince ... o, Sûriye'den getirilmişti... halife ona kırımızi altından on iki figür ekledi, inci ve diğer değerli taşlarla işledi. Tümü Kurtuba atölyesinde yapılan figürler, çeşitli hayvanları tasvir eder: arslan, antilop, timsah, kartal, ejderha, güvercin, şahin, tavuskuşu, tavuk, horoz, çaylak ve akbaba. Bunlar değerli taşlarla süslenmişti ve su bunların ağızlarından dışarıya dökülüyordu."*⁶

Bu betimleme ve bizzat çeşme, çeşmelerin ve suyun –yalnız bir eğlence ve dinlenme alanı olarak değil, aynı zamanda hidrolik sistemlerle su işletiminin sarayın tasarımında bir güç sembolü olarak açıkça bulunduğu bir mekan olarak- sarayın ifadesindeki önemini hatırlatır.

Yinelenen bir renso motifıyla oyulmuş bu zarif stilize geyik bize, İslâm hü-

⁶ P. De Gayangos, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, London 1840-43, C. I'in tercümesinden alınmıştır.

kümdarlığının ısrarcı iki anlamlılığını da hatırlatır. Sanata karşı oldukça muhafazakar İslâmî tutumlarla -figüratif sanat yapma, avcılık ve içme, ve bu objede adeta abidevî sembolik bir heykelin teşkilinde- oldukça karakteristik Roma ve Sâsânî egemenliğinin tutumunu birbirine barıştıran bir patronaj diliyle, onun bu tasviri çoğu kez, sahip olunan objelerin ve moda dekorların, hâkimiyeti belirten sembolik değeri üzerinedir.

Fakat, Kurtuba Halifeliğinin fildişi kutusundaki kadar güçlü patronaj ve egemenlik ilintisi başka hiçbir yerde yoktur. III. Abdurrahman'ın hükümdarlığıyla birlikte Sûdan altınının ve muhtemelen fildişinin de akını başlayınca bir dizi değerli fildişi kutunun Kurtuba ve Medinet'ü-z-Zehrâ'da imal edilmesi de bu döneme rastlamıştı. Gerçi diğer saray sakinleri için yapılmış küçük mücevher kutuları vardır ki saltanat ailesi içinde zaferle sıkı sıkıya ilişkili şahıslara bu tür armağanlar verme tarzında özel bir gelenek olduğu düşünülebilir.

III. Abdurrahman'ın kızı için 349/960'da ve 351/962'de yapılmış iki kutu, zaten tam faaliyette olan farklı ve şık bir geleneği akla getiriyor. Bunların işlemesi, oyma bir renso ve gölgeli bir zemin üzerinde görünen kitabe ile çok küçük ve mücevher gibidir. Kitabeyle bitkisel süsleme arasındaki etkileşim öyle bir biçimsel iki anlamlılık yaratır ki tasavvurunda bize sözün, Ulu Camii'n mihrabındaki girift süsleme ile anlam taşıyıcının her ikisinin parçasına dönüşme yolunu hatırlatır.

Kutuların en bilineni II.Hakem'in saltanat dönemine tarihlenir ve biz bunlarda ayrı bir tasvirin: II. Hakem'in bir oğlunun annesi olan Prenses Subh için yapılan bir kabin, tek bir yüzeye oyma narin yaprakların dolaşıklığı ile kaplanmış olduğunu görürüz. Bununla birlikte biri daha yakından bakarsa ağaçlardan ve canlı yapraklara benzer asmalardan filizlenen, bitkisel formlarla biçimsel ilgileri sayesinde gizlenmiş tavuskuşlarını, av kuşları ve geyiği fark eder. Ayrıca üzerinde yazıları bulunan ve duygusal temsilin entelektüel bir meydan okumayı ortaya koyduğu ve hatta figürlü süslemelerin yer aldığı sanatın damgasını buradaki görsel karmaşada algılar.

Halife kutularının en iyilerinden birisi, II. Hakem'in küçük kardeşi olup tahta çıkmak isteyen prens Muğîre'nin mücevher kutusudur. Burada, bir madalyon içerisinde, saray hayatını ortaya koyan ve saray mensuplarının bir kürsüde oturarak içtiği ve müzikle eğlendiği mitolojik sahnede sergilinir. Bu sahneye şahinle avlanma gibi, değerli fildişi objelerin patronaj rolü ile birlikte toprak mülkiyeti ve bir tür idare otoritesiyle ilişkilendirilebilecek daha îmalı hurma meyveleri, hayvanlar, avcılık, savaş sahneleri eşlik eder.

Mansur'un oğlu Abdülmelik için yapılmış dikdörtgen biçimindeki büyük mücevher kutusu halifeliğin son zamanlarında yapılmış son büyük şaheserdir. Erken örneklerden biraz daha alçak kabartma olarak yapılmış bu sanat eserinin iç içe geçmiş sekiz madalyonu Muğîre'nin kutusuna benzer soylu eğlence sahneleri gösteriyor. Fakat bunlara bir Asur kralı gibi arslanlarla dövüşen bir hükümdar sahnesi otoriter bir hükümdar imajıyla deve ve fillerin sırtında cenk

eden daha mücadeleci askerlerin cepheden verilmiş görüntüsü de katılmış durumdadır. Biri, Endülüs için etkin bir prens profilinin halifeliğin ilk zamanlarından itibaren anlamlı bir şekilde değiştiğini, savaşta cesaretin, ilk dönemleri karakterize eden –Irak'taki Müslüman idarede görülen köklerle sembolize edilebilecek- daha duyusal olan patronaj ve eğlence ikonografisinin büyük ölçüde yerini aldığını fark eder.

Doğrusu, henüz reşid olmayan II. Hişam'ın dönemi boyunca yükselen büyük diktatör ve olağanüstü bir komutan olmuştu. Ardı ardına yaptığı muhteşem savaşlarla, büyüyen Hıristiyan krallıklarını köşeye kıştırdı ve böylece İspanya'daki Emevî Halifelik kültürünün son zamanlarını sağlama aldı.

1.3. Mülükü't-Tavâif

5./11. yüzyıl, Endülüs'ün siyasî olarak yeniden yapılanmasına şahit oldu. Birbirini izleyen halifeler silsilesi artık herhangi bir otoriter görüntü sergileyemeyince Kurtuba eşrafı tarafından halifelik feshedildi. Sonraki 50 yıl boyunca Endülüs, efsanevi halifenin bir çeşit küçük bir başbakanı hükmünde masalı sürdürecekti, her biri "hâcip" lakabını almış "Mülükü't-Tavâif-Küçük Hükümdarlar" denen kimselerce yönetilen yaklaşık 23 devletçikten oluşmaktaydı. Bu dönemde özel taife devletleri arasında, yine taife komşularıyla Hıristiyan devletçikleri arasında sürekli ve şaşırtıcı anlaşmalar izledi. Taife devletlerinden hiçbiri büyüyen bir siyasî otorite kurabilecek nitelikte değildi. Onların dehası, kendilerini kaybedilmiş halifeliğin hâmilere yerine koyan hükümdarlarca halife kültürünün mitleştirilmesinde ve yeniden yorumlanmasında yatıyordu. Bu nedenle mülük sarayları halife modelini geliştiren ve dönüştüren sanatları besliyordu.

Zaragoza'da Caferiye sarayında Muktedir, etrafı dikdörtgen biçimli bir duvar, silindirik kuleler ve büyük savunma kuleleri ile çevrili müstahkem bir hükümdar sarayı bina etti. İçinde odalar küçük bir camiyle sonuçlanan bir planda bahçe avlusu etrafında düzenlenmişti. Plandaki birçok ayrıntı Kurtuba'yı hatırlatıyor: atnalı biçimli bir iç odaya doğru büyüyen mihrap, bu forma sahip ilk örnek olan Kurtuba mihrabının doğrudan bir kopyasıdır. Giriş kemerleri, Kurtuba alçı işini ve yine fildişi oymaları karakterize eden narin bir bas-rölyefle şatafatlı bir şekilde oyulmuş almaşık kemer taşlarıyla biçimlendirilmiştir.

Fakat, baştan başa tüm sarayda halifelik döneminin en ufak tutarlı sakin tasarımlarının bir üstünlüğü ve övgüsü var: Caferiye'nin mimarları II. Hakem'in maksûresinin geçmeli kemerlerini tekrar yorumlamışlardır. Öyle ki mihrap açıklığının her iki yanındaki kemerler bir sayfa üzerindeki kalem darbesi gibi bir kordon altına eğilen rastgele bir yazı kesiti gibi okunur. Her çıkmazda bu formların halifelik döneminde esas aldığı mimarî mantığın bir tahribi; sahte ayrıntıyla yetinme vardır. Örgü motifli sütun başlıkları sürdürülmüş, taçları, birbirine geçmeli yapraklarla veya birbirine geçen çok dilimli kemer birimleriyle; birden onların merkezinde organik formlara dönüşen desteklerle karmaşılaştırılmıştır.

Bu eğilim, başka hiçbir yerde Madrid Milli Arkeoloji Müzesi'nde korunan, saraydan gelme bir rölyeftekinden daha belirgin değildir. İki bölümlü kemeriyle hiç karşılaşmamıştır, fakat bunun yerine küçük sütun ve sütunbaşlıklarının cazibesıyla gösterilenin dışında her bir yönden destekli ufak mikrokozmetik bir kemer sırası sınıflandırılmıştır. Bunlar hiç bitmeyen hac yolculuğunda olduğu gibi çok dilimli, dönen bir düğüme benzer karakterize edilmiştir.

Hıristiyan yönetimlerle değişken bağımlılıklara rağmen Zaragoza'nın Mü'lûkü't-Tavâif'i, süreklilik iddialarını destekleyecek ne halifelik ile ne de siyâsî ve askerî varlıkla, Kurtuba Halifeliğinin görsel kültürünü geliştirdi: onlar ilgilerini, bu kültürün mimarî sapmalarına tutkulu hayranlıklarının sürekli bakışına verdiler ve bundan çok zevk aldılar.

Mü'lûkü't-Tavâif'in bıraktığı mimarî kalıntılarının hiçbiri özenli ya da sistemli değildir. Bu küçük ve güvensiz yönetimlerin bıraktığı çok müstahkem şehirlerin hiçbiri, mazgalı savunma duvarları şehri ortasından kesen Almeria hisarıyla kıyaslanamaz. Malaga'nın Alcazaba'sı -ki 432/1040 dolaylarında inşa edilmiştir-Medinetü'z-Zehrâ'nın köşkvari odalarının girişlerini hatırlatan bas rölyefe oyulmuş almaşık kemertaşlarıyla üçlü atnalı kemerlerinden ibaret zarif bir üç dilimli kemer sistemine sahiptir.

Genellikle daha az kalitedeki malzeme üzerinde kullanılmasına karşın Tavâif döneminde taş oymacılığı hâlâ canlılığını sürdürüyordu. Bir istisnası, belki de erken örneklerden daha çok enerjik ve yoğunluklu antiloplara saldıran arslanlardan oluşan halifelik temalarını tekrar eden mermer levhadır. Fakat en şaşırtıcı parça Jativa levhasıdır ki bugün bulunduğu kasabaya izafeten bu adı almıştır. Dinamik ve özgün figürlü imgelerden oluşan bir frizle çevrili olan ve bir tür hikayeyi sürdüren herhangi bir halifelik parçasını ihtiva ettiği görülür. Bildik saray eğlencesi, bebek emziren çıplak bir kadın formunda ilginç bir madalyona ek olarak askerlerin ve hayvanların mücadele sahneleri (Roma sanatında toprak mülkiyeti ile ilişkilendirilecek) bir çeşit kurbanı düşündüren daha dolaysız kompozisyonlar eşlik etmektedir. Bu son sahnede, makul klasik prototipine benzer, levhanın anlamı bir toprak sahibi şahsa bağlanan bir düşünce olarak zenginlik fikri vermek gibi görünüyor. Bu tür alakaları ifade için kullanılan formlar burada yeni ve özgündür, fakat bunlar Muğire'nin küçük mücevher kutusu gibi halifelik objeleri üzerinde ima edilen temalarla da bağlantılıdır.

Çok sayıda ve dağınık yönetim merkezinin kendilerine hizmet eden sanat geleneklerinin daima odak noktası olmamasına karşın, patronajın ve güzel objelerin mülkiyetinin açıkça bir egemenlik simgesi olduğu düşüncesi İspanya Halifeliği'nin dağılma sürecinde mevcuttu. Fildişi kutuların üretimi Kurtuba'dan, bir atölyenin daha farklı patronlar grubuna hizmet ettiği Cuenza'ya kaydı. Abdurrahman b. Zeyyân'ın atölyesinde Hüsâmüddevle adında bir vali için yapılmış bir mücevher kutusu, patronajdaki değişime işaret eden: form ve içerik bakımından değişimi gösteriyor. Süsleme zeminleri burada şimdi kutu formuna uyuyor; madalyonlar idarî yaşamın kendini soyutlamış temalarına dönüşmüş.

Bunun yerine, boyutları küçültülmüş olarak birbirini takip eden hayvanlar ve kuşlar hâlâ varlığını sürdürüyor; aynı ölçüler bugün de görüldüğü gibi, bu modellerin yalnızca belli bir parçasını: izleyiciyi cezbetmesi sembolik değil, zihinsel olan anikonik bir labirent parçasını şekillendirecek kadar gerilemiştir.

Fakat şaşaalı saray sanatlarının kalıntıları da vardır ki bize tipik olarak *tâife* saraylarına ilişkin lüks ve aynı zamanda saflığı hatırlatır. Albarracin *tâife* melikliğinin valisi için Teruel'de yapılmış bir gümüş misk şişesi, İspanya İslâm sanatının herhangi bir döneminden kalan en güzel ve değerli malzemelerden biridir. Alçak kabartmayla repusa tekniğinde yapılmış ve süslenmiş ayrıntısı, yalnız kulpları üzerinde dikili duran ufak hayvan figürleriyle parçalanmış duygusal, gösterişli bir formu barındırmaktadır. Harika işçiliği, pahalı malzemeleri, kişisel süsleme ve zevkin işlevsel anlatımlarıyla bu eser, *tavâif* döneminin birçok esatirini karakterize etmektedir.

II. MURÂBITLAR VE MUVAHHİDLER İDARESİ VE NASRÎ HÂNE DANI

5./11. yüzyılın başından itibaren Endülüs'te siyasî ve sosyal değişimler görülür ki, bu değişimler sanatın saraya ve kamuya hizmet etme yöntemini çok derin etkiledi. Lüks mallar, duygusal uğraşı ve ima ya da sembolizm ile yüklü figürlü sanat ile kendi özgürlüklerinden bir meşruiyet sembolü çıkarıyor gibi görünen hükümdarların sanatsal ayrıcalığına ilk kez, dolaylı itirazlar yapıldı. Bunun yerini tezyinatlarının soyutlamasıyla sık sık ruhanileşmiş; geometrik formun imkansız çoğalması ve onu oluşturmak üzere kullanılan el sanatı ile örtülmüş olan nadir ve kıymetli el sanatları almıştı. Sanat, daha sonraki İslâm yönetimlerinde benzersiz el sanatı yoluyla moda olmuş nefis bir tezyinatın parçası haline gelmişti.

5./11. yüzyılın son çeyreğinde, İber Yarımadası üzerindeki İslâm varlığı, Hıristiyan kral VI. Alfonso'nun endişe verici ilerlemeleri ile tehdit edildi. Gırnata, İşbiliye ve Batalyus (Badajoz) *tavâif* melikleri yardım için, Kuzey Afrika'daki Murâbit idarecilerine başvurular. Ahlaksızca topraklara el koymaya cevaz veren Murâbit hukukçuları yüzünden ve meliklerin Hıristiyanlarla (Murâbit desteğini) baltalayan ittifakları sebebiyle kurtuluş işgalle sonuçlandı. Çünkü Murâbitlar İslâm'a, Kur'ân hukukuna bağnaz bir bağlılığı içeren çok muhafazakar bir tutumla bağlanmışlardı; onlar, halife yönetimlerinin ve *tavâif* melikliklerinin soylu yaşam simgesi gibi gözüken saray eğlencelerinden kaçındılar. Bu güçlü Berberî muhafazakarlar, Endülüs'ün yerlileri tarafından kaba aptallar olarak görülürken, kendi İspanyol emsallerini (Müslümanları) mecalsiz, dünyevî ve eğlence düşkünü olarak gördüler. İşbiliye'nin el-Mu'temid'i, VI. Alfonso'nun domuzlarını korumaktansa, Murâbitlar'ın develerini güdeceğini söylemiştir ki, çağdaşlarının hislerini dile getirdiği düşünülmektedir.

Endülüs'te sanatların rotasını değiştirecek olan kültürel formasyonla ideolojik bağlılığın birlikteliği söz konusuydu.

II.1. Murâbitlar Sanatı ve Mimarisi

Sanat tarihçileri, Murâbitlar'ın taassubu -Endülüs'te seleflerince sürdürülen şaşaalı ve duyguları okşayan sarayları hiç çekinmeden eleştirmeleri- ile onların, Müslüman İspanyol sanatçıların mimari başarılarına olan gizlenemez hayranlıklarının bir arada oluşuna uzun süre kafa yormuş bulunuyorlar. O zaman büyüyen bir rekabet vardı ki, İspanya'da Murâbit egemenliği boyunca bir patronaj değişikliği görülmüştür. Yazarlar, ateşli yenilikçi Yusuf b. Taşfin dönemi (453-500/1061-1106) boyunca, sanatsal üretime karşı olan -oğlu Ali b. Yusuf tarafından değiştirilecek- cimrilik ve sadelik görürler. Endülüs'te eğitim görmüş ve Arapça konuşan Ali, babasının yalın teorilerinden hiçbirine katılmadı ve Yeni Kuzey Afrika merkezlerinde çalışmak üzere Endülüslü sanatçı ve mimarlara imkan tanıdı.

Bunlar aslında Murâbit sanatının büyük merkezleriydi ve İspanyol sanatçıları 5./11. yüzyılın sonu ile 6./12. yüzyılın başında en güzel eserlerini bu merkezlerde: Tlemsen, Merakeş ve Fez'de verdiler. Burada, biz, çok sade ve muhafazakar çok sütunlu camiler görürüz: 531/1136'da Ali b. Yusuf tarafından inşa edilen Tlemsen Ulü Camii'nde, küçük kare bir alana doğru açılan 13 sahınlı, çok sütunlu harîm, iki kubbeye örülmüş biraz vurgulu bir mihrap sahnını özelliklerini buluyoruz. Çoğu Kuzey Afrika camileri gibi bu cami, belki de Hıristiyan formların etkisinin bir parçası olarak ilk kez Kurtuba'da görülen mihrabın bir oda şeklinde kavranmasını benimseyecekti. Fakat burada o, belirsiz tarih unutulmuş ve İslâmî gelenek içinde kendi tarihi tarafından kutsallaştırılmış bir şekil olarak ortaya çıkmış ve ölçülü bir geleneksel cami planının bir parçası olmuş bulunuyor.

İlk bakışta, Tlemsen Camii'ndeki gibi bir caminin tezyinatı ya hiç görülmez, ya da sade görünür: bu cami, mihrap kısmının üzerinde bir dantela örtüsü gibi havada duran fazla süslü bir kırlangıç örtüye sahiptir ve sivri atnalı biçimli kemerler birdenbire bazen karmaşık birçok parçadan oluşan çok dilimli profillere ve dalga benzeri şekillere dönüşüverir. Fakat biz, formlarda öyle bir tercih görebiliriz ki, sanat bakımından *tavâif* döneminden bir sapma izlenimi uyandırır: en duygusal ve şaşırtıcı formlar sınırlanmış; mihrabın çevresindeki alanda mukarnas kullanımında ve bir pencere açıklığının tonozu adaptasyonunda mükemmel bir birliktelik ve buluş vardır. Fakat Zaragoza'nın Caferiye'sine benzer bir eserin yalancı plastik kabartma özelliği için çok geniş alanları, daha benimsemiş Murâbit egemenliği döneminde bile bereketli bir zemine sahip olmuştur.

İber Yarımadası üzerinde Murâbitlar döneminden yalnızca askerî mimarî ayakta kalmıştır ve mevcut örneklerin çoğu halefleri olan Muvahhidler'ce tekrar yapılmış veya yeniden biçimlendirilmiştir. Bununla birlikte, Mürsiye'nin varoşlarında yer alan Monteagudo Kalesi adındaki bir kazı, muhtemelen İbn Sa'd b. Mardaniş gibi bir Murâbit şefinin konutunu meydana çıkarmıştır. Yapı, geniş bir tarım alanında bulunmaktadır ki büyük yapay bir göl ile bir dizi manzaralı din-

lenme alanını içerir. Hemen hepsi bazı amaçlara yönelik bir avlu çevresinde düzenlenmiş kulelerle destekli dikdörtgen biçimli bir kuşatma duvarına sahiptir ki konuta hizmet etmiş olmalı: alanını İslâm dünyasının her yerinde bilinen bir tip dört parçalı bahçe planına bölerek merkezde çaprazlama kesişen iki yükseltilmiş gezinti yolu ile dikdörtgen şekillidir. Buna rağmen her biri kısa (hattın) sonlandığı yerde, Elhamra'nın Arslanlı Bahçesinin önceki tipolojik bir örneğini veren planlanmış bir alanı gözler önüne sererek dikdörtgen şekilli bir birim⁷ bahçe alanını içeriye doğru keser. Bu bahçeler herhalde, bir İspanyol sarayına: şimdi Zaragoza'daki Caferiye'de tahrip edilmiş genişçe bir bahçeye bağlanması muhtemel Merakeş'teki Ali b. Yusuf Sarayı (526-7/1131-2) kazılarında ortaya çıkarılan daha küçük örneğiyle ilişkili olmalıdır. Fakat burada anahtar, Kuzey Afrika ile İspanya arasında formların ortaklaşa kullanımını ve bahçe ile imtiyazlı konut arasındaki ayrılmaz ilişkidir. Bu hâlâ, kökleri Irak'taki Abbasiler'e kadar uzanan bir temele dayanan Batı İslâm görsel kimliğinin başka bir parçasıdır.⁸

Monteagudo Kalesi'nde mimari form kadar dekorasyonda da geometrik düzenlemeye olan ilginin kanıtı olan ve süslemede kompleks bir soyutlama dönemini müjdeleyen karmaşık geometrik tablolarla birlikte alçı süsleme izleri hâlâ mevcuttur. Geometrik süsleme Endülüs'ün ilk İslâmî yönetimlerinde açıkça bulunmakla beraber ve halifelere özgü ilhamın olumlu bir süsleme repertuarı, yarımada üzerindeki son Müslüman egemenliği zamanına kadar varlığını sürdürmesine rağmen, nakışta, çinide ve alçıda geometrik dekorasyona karşı artan ilgi ve bunun gelişmesi, bir İslâm hükümdarına yaraşır -Endülüs'teki nesli farklı kılacak- farklı bir görsel dünya görüşü yaratmaktadır.

Murâbitlar elindeki Kuzey Afrika ayrıca, Kurtuba orijinli fevkalade canlı bir ahşap oyma geleneğine sahip idi. Son zamanlara kadar Merakeş'te Kütübiye Camii'nde duran minber, tipinin en iyi örneğidir. Neredeyse tamamen kaybolan Kurtuba ahşap ve fildişi lüks el sanatları geleneğine bir tanıktır. Çoğu minber gibi kompozisyonu geleneği yansıtır: her iki yanda birer parmaklıkla sınırlanmış anıtsal bir merdiven; yüksekçe bir kürsü, birçok eski İslâm minberiyle onu bağlayan ortak noktadır. Fakat bu minberin -fildişi kakması, nadide ahşabı, altıgen bir çerçeve üzerine oturan karmaşık geometrik örgülü- olağanüstü süslemesinde, İspanya'daki Murâbit ve Muvahhidler'den tanıdığımız işçiliğin daha güzel ve şaşıla bir örneği bulunur.

Aynalık üzerindeki kûfî kitabe, minberin Merakeş Camii için Kurtuba'da inşa edildiği bilgisini veriyor. Kitabedeki tarih okunaksız olmakla birlikte tarihçiler onu Abdülmümin'in dönemine (525-559/1130-1163) bağlıyorlar. Bu, "Afrikalı hanedanlar" döneminin İspanyol sanatlarını incelemek için minberi manidar bir zamana yerleştiriyor. Bu minberde hiç değilse, dinî sanatlara ilişkin daha muhafazakar tavırların sergilendiği bu döneme kadar alıcıya kakmacılığın karma-

⁷ Kazılar hâlihazırda Castillejo ve çevresindeki yapılarla ilgili problemlerin çözümüne yönelik J. Navarro Palazon yönetiminde devam etmektedir.

⁸ Bu ilişkilere Hoag tarafından *Islamic Architecture*, New York 1977, s. 104-105'te işaret edilmiştir.

şık belirsizliklerini keşfetmeye yaklaştırarak akıl almaz tezyinatın zarif giriftliği sergilenir

Mimaride olduğu gibi hâlâ onun mütecavizleri üzerine hatırı sayılır kültürel bir etkisi bulunan Endülüs mimari üslubunda olduğu gibi el sanatları tasarımında da minber bize –sanatsal geleneklerini saldırgan bir ideolojiye uydurmak için tadil etmek zorunda kalan- yerli kültürü sunar.

Murâbitlar özellikle, olağanüstü üretim başkenti Almeria’da yapılan zengin ve göz kamaştırıcı dokumalarıyla tanınırlar (Tarih yazarları burada üretilen tekstillerin kalite ve miktarına hayran kalmışlardır). Büyük bir zenginliği yansıtan bu tekstil imalatı bizim tespitlerimize göre, Murâbitlar’ın Endülüs’te kısa bir süre içinde *tavâif* sanatlarının en zenginine sahip olduklarını ve “Lion Strangler” tekstili gibi Vich’teki San Berenardo Calvo kilisesinde korunan fragmanların figürlü düzenlemelerinin gücünü ve canlılığını gözler önüne serdiğini gösterir. Bu tekstillerin -hem abartılı konforun işaretleri olarak hem de figürlü düzenlemelerin taşıyıcıları olarak- birçok sıkı dinî değere bir meydan okuma olarak düşünüldüğü açıktır, sonraki muhafazakar guruplar Endülüs’ün başına geçtiğinde; ilk Muvahhid hükümdarları Murâbitların dokuma fabrikalarını kapattılar ve depolarında ne varsa tasfiye edilmesini ısrarla talep ettiler. Murâbitlar aslında Muvahhidlerin bizzat yapmayı planlamadıkları dinî tutuculuktan bir sapma olan Endülüs geleneğindeki gerçek patronlar olmuşlardır.

II.2. Muvahhid Sanatı ve Mimarisi

540/1145 yılında, muzaffer Muvahhidî Mehdi Abdülmümin askerlerini Fez Murâbit Camii’ne yönlendirdi. Onlar orada, eski şatafatlı mescidi sade beyazla sıvayarak tezyinatı örtbas etmeye başladılar. İkinci ve üstelik İspanya fethi için daha ciddi reformcular silsilesi olan ve Muvahhidler denen sert monoteistlerin yaptığı da buydu. Kuzey Afrika’da kısmen güvenli yönetim kuran fakat Hristiyan saldırılarıyla zayıflatılmış ve keza 7./13. yüzyıl tarihçisi Merrâkuşî’nin ifadesiyle Murâbitlar’ı zahirî Malikilik’le suçlayanları hayal kırıklığına uğratmış tam bir duyarsızlık, rahatına düşkünlük ve dizginlenemeyen bir kadın düşkünlüğü ile direnci kalmamış olan Endülüs’teki Murâbitların parçalanmalarını fırsat bilen Muvahhidler, çok geçmeden İspanya’ya topraklarına girdiler.

O halde bu dönemde üretilen en ünlü tekstilin bununla birlikte büyük ihtimalle Muvahhid askerî sınırı olan III. Fernando’nun saldırılarıyla ele geçirilen hani şu *Las Navas de Tolosa* sancağı diye bilinen sancak olması şaşırtıcı değildir. Bu sancak; kitabeler, geometrik örgü ve soyutlamalardan oluşturulmuş hatları belirgin tamamen anikonik bir tasarıma sahiptir. İpek altın telinden oluşturulmuş sancak, Hristiyanlarla yapılan anlaşmalar yoluyla İslâmî bir varlığı ilan eder: Şerefi gölgelenemez Müslüman egemenliğinin ifadesi olan bir zafer sancağı.

Hem Muvahhidler’in askerî bir yapıya sahip olmalarından, hem de değişip duran sınırlar boyunca Hristiyanlarla sürekli gerginliklerden dolayı bir kez daha

askerî inşa gündemdedir. Fâtımî kaynaklarda bu askerî yapılar makul bir ilerleme ile karakterize edilir ve 6./12. yüzyılda Endülüs'ün gergin askerî atmosferinde geliştirilip mükemmelleştirilmişlerdir ki, *barbacanas* denen ikinci istihkam halkaları ve yeni stratejik kule tipleri iki örnektir.

Sivil ve askerî mimarların da dinî ve görkemli işlerde çalışmış olması, İber Yarımadası'ndaki İslâm egemenliği döneminden adı bilinen birkaç mimardan birinin kariyerinden kolayca anlaşılır. Ahmed b. Baso İşbiliyeli idi ki Muvahhid patronları için bir çok eserin projesini çizdi: Cebel-i Tarık ve Kurtuba'da artık var olmayan askerî ve sivil binalarla bir Muvahhid sarayı. Fakat biz onun ustalığını İşbiliye Ulu Camii'nin kalıntıları sayesinde anlıyoruz ki bu cami, önemli kısımları ayakta kalabilmiş İspanya'daki tek Muvahhid camiidir.

Muvahhid halifesi Ebû Yakub Yusuf (559-580/1163-1184)'un yaptırdığı İşbiliye Ulu Camii yeni Muvahhid başkentinde İbn Baso tarafından inşa edilmiştir ki kendisi aslında adı ve hayatı, İber Yarımadası üzerinde ayakta kalan İslâmî bir yapı ile irtibatlı yegane mimardır. Ebû Yakub Yusuf'un, Kuzey Afrika'dan ve Endülüs'ün diğer bölgelerinden gelen çok sayıda inşaat ustasıyla beraber İbn Baso'ya resmen emir vermesiyle 568/1172'de başlanan bina, yaklaşık on yıl sonra tamamlandı. Bugün yalnız ünlü minare: Giralda ve harîmin bazı kısımları ayakta; minarenin üst kısmı Rönesans sırasında tadil edilmiş, sahnin kısımları ise İşbiliye/Sevilla katedralinin üstü kapalı revaklı tarzıyla tamamen örtülmüştür.

Orijinal cami, mihraba uzanan orta sahnı daha geniş olmak üzere kibleye dik yedi sahından oluşuyordu. Bu T tipli çok sütunlu plan, adlandırıldığı gibi, Tinmel Camii 548/1153'te inşa edildiğinden beri Muvahhid cami inşa tarzında yaygınlaşmıştı. Bu tip, derin, geniş planlı bir yapıya, normal olarak süsleme için odak noktası olan bir eksen kazandırır. Tinmal'de veya Merakeş'te ikinci Kutubiye Camii'nde görülebilen somut unsurlar ve özellikle caminin tuğladan zarif düz yüzeyleri tümüyle badanalanmıştı, öte yandan orta sahnin kemerleri çok dilimli bir form almış olmalı veya tek tük oyulmuş bir stuko iskeleti veya aldatmacalardaki geometrik formu gizlemiş olmalı. Sahna açılan doğu kapısı bir mukarnas tonozu sahiptir. Mukarnas, forma üç boyutlu bir görünüm kazandıran; genellikle bir tonoz veya kemerin yüzeyini kaplayan karmaşık plastik bir geometrik düzendir ki havada asılı koni dilimlerinden oluşturulan üç boyutlu bir süsleme sisteminden ibarettir. Bunun İspanya'da Murâbit ve Muvahhid dönemlerinde aşırı kullanılması büyüleyicidir, çünkü bizzat yapının biçim-birimlerini yapmaya güçlü bir istek belirtir. Bu, aynı zamanda mimarî forma ilişkin geleneksel bir duruştur ve yeni bir modadır. Kurtuba Ulu Camii'nin almaşık birimlerinin biçim olarak aynı tarzda fonksiyonu vardır. Eski badanalanmaya esas alan tertemiz bir cami stili oluşturmak için, yapının tezyinî cazibesi şimdi düz yüzeyli varyasyonlara ve düz duvarda ilgi çekmek için üç boyutlu mukarnasla oluşturulan yüzeyler arasındaki karmaşık dizilişe dayanmaktadır. Gerçekten, mukarnas örtüler Tinmal'deki gizli stuko oymanın parçacıkları gibi sınırlanmış ve

Muvahhid camilerinde kiblede sona eren T tipi dekoratif bir hiyerarşi oluşturmak için önceden planlandığı şekilde yerleştirilmişlerdir.

İbn Baso'nun ünlü minaresinin tezyinatında forma ilişkin bu daha yalın tutumun erken örneğini nasıl dönüştürdüğünü görebiliriz. Minare masif geometrik formun sadeliğine ve zarafetine büyük özen gösterildiğini ifşa ediyor. Geçmeli tezyinat panelleri yüzeyini asla bozmayan veya akışını hiç durdurmamayan formu kucaklıyor. Her bölüm en sonunda bir kemer sistemine sahip ki üstü Zaragoza'daki Caferiye'nin ünlü şekilci kemerlerinden ilham almış iç içe örgülü formların tekrarıdır. Bununla birlikte bunların biçimi öyle düzenlidir ki tüm arşitektonik ironiyi; gerçekten, onları destekleyen sevimli kemer sistemiyle tüm bağlantıyı kaybetmiş bulunuyor.

Mimarî tezyinat şimdi disiplinli patronların gösterişsiz sade tasarımlarına boyun eğiyor. İspanya'daki Müslüman egemenliğinin ilk dönemlerindeki gibi yerli form ile yabancı bir memleketin mimarî tasarımı arasında bir gerginlik vardır; fakat yerli mimarî artık aynı zamanda İslâmî bir mimaridir de. Ve sanatlar, yalnız siyasî anlamda değil aynı zamanda bir sistemin terimleri olarak da sanat ve mimariyi anlamlardan biri olarak kullanan dinî ideolojinin kendisiyle ifadesini bulduğu kurallara bağlanmıştır.

Bir Muvahhid başarısı olan İsbiliye'nin el-Kasr'ının Patio del Yeso ile yargıya varırken böylesi bir ideolojiyle ihsas edilen mimarî ölçülülük saray mimarisine aynı enerjiyle uygulanmadı. Bir yanda yedi kemerle sınırlandırılan bir dikdörtgen alan, taraça, sütun ve sütunbaşlıklarının bir hilafet tarzını ortaya koyuyor.

Patio del Yeso'nun lambriken kemer sistemi duvarları taşımaz, fakat açık stuko eserin bölmelerini ayrıntılarıyla gösterir. Burada düzenleme, ulu caminin minaresindeki paneller gibi aynıdır. Fakat, diğerlerinin aksine, formlarındaki özgürlüğü ve duygusallığı engelleyecek hiçbir kontrolden geçmemiştir: burada o, ne daha geniş bir kütle üzerindeki heyecansız dikdörtgenlere hasredilmiş, ne de bir aralıkta sıralanmıştır. Bunun yerine, ışık ve havanın nüfuz edebildiği ve başka bir kalıba sokulabildiği çok zengin ve düşsel bir perde vaziyetindedir.

Şu ana kadar yapılan bu tartışmalara egemen olan sanatlar saray ve büyük hükümdarların sanatlarıydı; bu olgu Endülüs medeniyetinin ve sanatlarının kaderi olmuştur ki bunlar, günümüze gelebilmiş objeler ve abidelerdir. Bununla birlikte çoğu arkeolojik araştırmaya dayalı son bilimsel faaliyetler, daha az hak tanınmış grupların sanatlarının ve mimarilerinin mesela Endülüs'teki yerli ev tiplerinin çok çeşitli özelliklerini gösteren önemli bir bölümünü gözler önüne sermiştir. Bu evlerde Malaga'dan Valencia'ya kadar daha yaygın biçimde benimsenmiş, muhtemelen günlük yaşamda kullanılan çok zengin seramik formlarını tasavvur etmemiz gerekecek.

Hem saray hem kamu adamına hitabeden malum mimarî formlardan biri hamamdır; aslında sivil hamamların yapımı ve kullanımının bir kişisel hak oluşu, İspanya'daki İslâmî yönetim için geçerlidir. Hamam, başlangıçta, ibadet öncesi temizliğin dinî gerekliliğinden dolayı inşa edilmiştir, fakat sonunda önemli

sosyal bir tesis oluvermiştir. Hatta bunlardan biri Hıristiyan ve Yahudilerce kullanılırdı. 5./11. yüzyıldan kalan Gırnata hamamında görülebilen ana plan tipi, doğrudan İspanya Roma prototiplerinden uyarlanmış değildir. Bilakis Müslüman dünyanın diğer bölgelerinden alınmıştır. Bu hamam tipi, bir frigidarium (soğukluk), bir tepidarium (ılıkılık) ve bir de caldarium (sıcaklık)ı kapsar ki Emevî Sûriye saray hamamlarındaki gibi her fonksiyon için bir müstakil oda düşünülmüştür.

Bununla birlikte harikulade olan şey hamam tesisinin, İslâm topraklarının Hıristiyanlarca geri alındıktan sonra benimsenmesi yöntemidir. Her ne kadar vesikalar bazı görsel itirazları öne sürse de bu durum geçerlidir. Gerona'da bulunan Hıristiyan bir hamam örneği gibi, Hıristiyanlarca işgalinden sonra yapılan hamamlar, İspanya Hıristiyan sosyal hayat dokusuna İslâm ruhunun sindiğini hatırlatırlar.

II. 3. Nasrî Sanatı ve Mimarisi

İspanya'daki son İslâmî hükümdarlık, Muvahhid hakimiyetinin başarısızlığının doğal yok oluşuyla yoluna devam etti. 7./13. yüzyıldan 897/1492 yılındaki yıkılışına kadar onun yöneticileri, onların güçsüz durumlarının aksine Castila'daki Hıristiyan krallığı dahil herkes ile sağlam ilişki kurdular ve karşılıklı saygı ve ittifak içinde oldular.

Daha da önemlisi Nasrîler, Endülüs'te oldukça zengin sanat eserleri ortaya çıkarmak gayesiyle, olağanüstü güvenilir ve faydalı sanatsal bir geleneği sergilemeye yönelik olduğu görülen bazı ustaca eserler meydana getirdiler. Bu sanatta tamamen Muvahhid geleneğinden beslenen ve onun tercihinde anikonik ve entelektüellere ait tefekküre dayanan bir soyut bezeme mevcuttur. Fakat onun, Muvahhid'in hüneri olan biçimsel şehvaniyet ve gereksiz şeyleri kısıtlayan serbestliklere sahip olduğu görülür. Şu anda Granada ve Palermo'da bulunan meşhur Elhamra vazoları, lüster seramik tekniğinin inçeliği ve büyüklüğüne yeni bir seviye getirir. Vazolar, mimaride küçük eşyalar olarak bir görev icra etmek üzere yapılmışlardır. Fakat 1.20 ile 1.70 m. arasındaki vazolar kesinlikle tezyini amaçlı idi. Hem metalik lüster hem de kobalt mavisiyle boyanmış o seramikler, yazı üzerine tatbik edilmiş ince tasarımlar ve şu anda Granada'da olduğu gibi, esasen birbirine geçmiş bitkisel motifler ile yeşil bir ormanda belli belirsiz vaziyette birbirini takip eden hayvanlardan oluşan figürlerle kaplanmıştır. Onlar, fonksiyonel olmaktan öte parlaklıklarıyla zenginliği ima etmektedir. Gerçekten onlar, tamamen zenginlik tesiri vermek gayesiyle, büyük oranda Nasrî sanat ürünlerinin tesiriyle ortaya konan temaları takip ettikleri görülür.

Madrid'deki Museo del Ejército'da bulunan parlak kılıç ve kın, Granada'nın düşmesinden en az on yıl önce alınmış, gerçekten muhteşem gümüş ve telkari kaplamalı, fildişi kakmalı ve parlatılmış bir eser durumundadır. Yüksek fiyatlı olağanüstü ipekler, şu anda Cleveand Müzesi'nde bulunan Elhamra perdesinde olduğu gibi, veya kuzey Hıristiyanlarının aziz mahfazaları içini kaplayan kumaşlar, İslâmî yönetimin İspanya'daki son anına kadar bütün ayrıntısıyla yük-

sek fiyatlı lüks ve iyi ürünlerine şahitlik eder.

Vazolar, kumaşlar ve daha pratik sanatlar -Madrid'deki Museo Arqueologico Nacional'daki kakma masa ve mobilyalarına benzeyen- bütün hepsi saray hayatının günlük yaşantısının izahına katkı sağlamaktadır. Onlar, belki de temel veya nihai noktada günlük hayatın ayrıntılarının içindeki sanat işlerine daha az katkı sağlayan objelerdi. Muhtemelen Muvahhid ve Murâbit yönetimi altında gelişen üslubun bir parçası olarak onlar, yüksek kültürün bir parçası haline geldiler ve yüksek kültürün örneği Nasri sarayının mimari detaylarında mevcuttur.

Tabii ki bu koşul Elhamra'daki saltanat sarayı tarafından yerine getirildi. Kırmızı kule üzerine inşa edilen hâlâ ayakta kalan Elhamra'nın, Berberî bir hükümdarın Yahudi Veziri Yehoseph b. Naghrilla tarafından 5./11. yüzyılla birlikte başlatıldığına inanılır. Bununla birlikte onun görünümü, saltanat şehri olmasıyla 8./14. yüzyılda Nasrî döneminde tamamen değiştirilmiştir. Bahçeli villa, saraylar, camiler, okullar ve yüce saltanat merkezini desteklemek için çeşitli uygulamalı tören yerleri mevcuttur.

Elhamra'nın çeşitli bölümlerinin işlevselliği ile ilgili ihtilaf mevcuttur, -orada bilfiil yedi adet saray mevcut idi- hem özel hem de halka ait saraylarda avlu ile aynı merkezde ve özel kraliyet sarayın toplantı salonlarında görülür. Bugün ziyaret edildiği gibi, eski kraliyet sarayının merkezi olan iki saray, ve onların yapım süresi en az iki saltanat dönemi olmasına karşın, onların planlaması ve tasarımı devamlı mevzu olan manidar bir belirsizliktir. Medinetü'z-Zehra'ya gelince, sarayın en içteki odalarına girmek karmaşık ve dolambaçlıdır. Avlular ve odalar, birbirini acayip bir açıyla kesmekte ve girişler genellikle önemsiz kapılar ve karanlık bölümlerden sağlanmaktadır. Bu mekanlar aynı zamanda yöneticilerin güçlerinin erişilmezliğine destek olmakta ve bakanın gözünde incinme duygusu oluşturmaktadır. Bu müphem davranış, onların etrafındakileri küçülten, aynı zamanda bilinen bir yüceltmedir.

İki sarayı ihtiva eden ve bugün de ayakta olan esas bölge: Comares Sarayı ve Arslanlar Sarayı'dır. Comares Sarayının ön cephesinde bizzat sarayın giriş kapısı vardır. Daha önemlisi, kralın orada adalet dağıtmış olduğuna dair bazı göstergeler mevcuttur ki bu uygulama en azından Samarra'daki Abbasî geleneğine kadar geriye götürülür. Fakat bu uygulama, birinin zannettiği gibi sarayın önyüzünde ve dinleyici salonunda standart bir aksiyel form ihtiva etmez. Mekan, kasabaya doğru açılan pencerelerden oluşan koridor şeklinde sıralanmıştır. Bu diziliş revakları etki etmiştir ki bu durum çatısı olmayan avluya sebep olmuştur ve dahili ve harici deneyimin sürekli değişimine katkı sağlamıştır. Bakanda hemen heyecan uyandıran eğilimi mantıkî beklentisini sarstığı sonucu çıkarılmaktadır.

Bu belirsizlik algısının bir bütün olarak sarayın meşru sisteminin bir parçası oluşu, avlunun önyüzünde daha gerçek bir şekilde ortaya konulur: Bu öyle bir şey ki bizzat hükümdara perde olarak hizmet etmiştir. Duvar iki taraftan simet-

rik iki büyük odaya sahiptir. Ayrıca iki çift kemerli iki sivri pencere ve onun üzerindeki bir küçük pencere ve onların arasındaki tek kemerli pencereden ibarettir. Duvarın her bir santimetresi ve kapı çerçevesi sürekli tekrar eden geometrik motifler oluşturmak için kullanılan renklerle tezyin edilmiştir. Alçı süsleme, İspanya'daki İslâm sanatının figürden uzak bitkisel ve geometrik motiflerin kabul edildiği yüzeysel olarak tasarlanmış alçak kabartma şeklindedir. Kitabeler ve mukarnas dizileri en üst noktada bulunur.

Bunun sonucu kesinlikle çekicidir, fakat onun bütün amacı iki açıklığı çerçeveyen benzersiz kapıları ve boşluğu çerçevelemektir. Onların her ikisi de saraya ait şeyler midir? Şayet onların her ikisi de özdeş ise girişi daha büyük olan krala birisi nasıl yol gösterebilir? Ön cephenin kompozisyonu süsleme ve mihverde yardıma ait herhangi bir ipucu sunmaz, sadece tercihi sorgulamak içindir. Elhamra sarayının ön cephesi, dışarıdan bakan göze, genel olarak soyut süsleme sistemine sahip girift geometrinin türevlerinin bir çeşidini sunmaktadır. O süsleme motifleri arasındaki ilişkinin değişkenliği sebebiyle daha evvel bakan göze birbirinden farklı formlarda oluşan bir süsleme sunar ya da birbirinden farklı iki ayrı geometrik yapı bir seri halinde birbiri içinde kaybolmuş fikri verir. Nasrî hükümdarlığının yapılarında ve özel avluları içinde bir kapının saray bekleme odası ile devam ettiğini gördüğümüzde tercihteki uyumsuzluk ortaya çıkar. Kapılar, sadece form ve süsleme bakımından değil, görev bakımından sıralarını bilenler için bir hiyerarşiye sahiptirler. Elhamra sarayının formlarının tasarımı imtiyazlı ve imtiyazlı olmayan bir sınıf tarzında özellikle belirtilmiştir. Biz bunu Cuarto Dorado'da fevkani pencerelerle karşılaştığımız zaman tecrid edilmiş yerlere girdiğimizde keşfederiz. Gerçekten sarayın içinde seviyeleri birbirinden farklı bir çok mekan, aynen saray tasarımında olduğu gibi entrikaların mekanı da doğrudan doğruya avlular olmuştur.

Elhamra'nın süsleme ve tasarım tarzı tamamen gizem ve karmaşalarla dolu saray imajı yaratmaya yöneliktir. O, Ortadoğu'nun erken tarihli saraylarına dayanan ruhun devamından öteye gider. O hayali bir saray olarak insani bir bilinç uyandırmaktadır.⁹ Gerçekten o hayali bir güç ve servettir. Onun İber yarımadasındaki son İslâmî yönetimin kültürel aktivitelerini muhafaza ettiğini belirtmek gerekir. Özellikle o, korkuya dayalı politik gerçekler ve antlaşmalar ile İspanya'daki Müslümanların fevkalade yönetimlerinden stayişle bahsetmektedir.

Patio de los Arrayanes yada Myrtles mekanı olarak adlandırılan yer, sultan ve onun dört hanımı için şirin yaşam alanları sağlıyordu. Kur'an'dan âyetler ve şiirlerle süslenmiş elçilerin odaları içinde kubbesi olan taht salonlarının öncülleri Yakındoğu ve Roma'ya kadar geriye giden saray geleneğinin kubbeli mekan-

⁹ Elhamra hususundaki tahliller seçkin bilim adamlarının, özellikle O. Grabar'ın, fikirlerine dayanmaktadır. Bkz. O Grabar, *The Alhambra*, Cambridge 1978. Ayrıca bkz. J. Bermudez Lopez, *La Alhambra y el Generalife*, Madrid 1987; Fernandez Puertas, *La Fachada del palacio de Comares*, Granada 1980.

larında mevcut idi. Bu anlayış, avlu etrafındaki arslanlı küçük odalarla genişletilmiştir. İkiz kız kardeş odasında (Hall of two Sisters), üzeri sekizgen bir formla kapatılmış mukarnasların oluşturduğu girintili çıkıntılı ortadaki çeşme vardır. Bu oda muhtemelen özel kabul salonu idi ve kubbedeki tezyinatında Şair İbn Zümrek'in aşağıdaki ifadesi yer alır:

*Buradaki kubbenin yüksekliği onun manzarasında kaybolmakta;
onun güzelliği hem zahir hem de batnında görülür.
Parlak yıldızlar kendilerini gökyüzünün mahzeninde sürekli do-
laşmak yerine onun içine yerleştirmek ister...
Önceden o sizin meskeniniz idi. O hizmet için yükseltilmişti. Zira
o kimse bu münasebetle en yüksek kazanılmış hakları elde
ederdi.*

Kralın oturduğu salonun tarzı, sanki semada oturur gibidir. Fakat daha karmaşık ifadesiyle, kubbedeki mukarnaslı oluşum bize mimarının içindeki yolları hatırlatarak hem tarih hem de masal oluşumunun ikna edici bir yönünü ortaya koyabilir. Bu masal sanatı krallığı kapsayacak şekilde ve geçmişe ait İslâmî bir yöneticilik tasarımı imajıyla yapılmalıdır. Zira bu durum saray literatürüne Bağdat'taki Abbasi hilafeti sırasında girmiş olmalıdır. Hatırlamakta yarar vardır ki Bağdat masallar şehri idi. Bu şehir, saray entrikalarının tertip edildiği masal ve İslâmî yönetimin yenilmez hatıralarının merkezi idi. O öyle bir tasavvur ki, o bir yapıt olarak mitolojinin ölümsüzlüğünü arayan çehresiyle Elhamra'nın şuur altındaki parçası olarak yaşamaktadır.

Bununla birlikte biz burada sadece mukarnas kavramının sultan etrafını saran sema olarak değil aynı zamanda mukarnasın seyirci üzerindeki bütün etkisinin şuurlu bir onayını buluruz. Hem zahir hem de batın olan kısımların araştırılması müphem üslubun öne çıkan süsleme ve mimari özellikleri onun bütün kudretini sadece onun tamamen anlaşılabilir karmaşası ile değil makul bir tefekkür ile ifşa etmiştir. Onlar ilahi düzene inanan kaderci bir görüntünün kozmik parçası idiler. Belki birisi İspanya'daki yedi yüz yıllık Müslüman egemenliğinin çöküşünü nasıl izah edebilir ya da ortaya koyabilir.

Nasrîler mistik usulde bir saray ve onların karmaşık siyasî güçlerini mukavemetinin zenginliğini ortaya koymuştur. Hemen hemen kötülüğe karşı koruyucu süsle şekillerinin katalogunun tamamında mevcut olan söz ve şiirlerdeki dualar ve yüzyılların birikimi olan süsleme ve saraya ait birikimlerdir. Elhamra hükümdarlık sarayı da İspanya'daki Müslümanların istikrarsız kötü durumuna karşı koyan teşebbüsü olduğu görülür. Her ne kadar zayıflamış siyasî ve askerî güç olsa da o eski ve güçlü bir kültür idi. Bu değişimdeki görünmeyen ortak nokta, hızla tecavüz edilen Hristiyan kanunları idi.

Grabar, Nasrî hükümdarlığının Algeciras'ta Hristiyanlara karşı kazanılan askerî kahramanlığı kutladıklarını ihtiva eden saray kitabesindeki delilleri ortaya koymuştur. O küçük kitabedeki çekişme başka siyasî alanlarda nadiren güç yetiren İslâmî bir idare için büyük bir zafer anlamına gelmektedir: "Sabah ulaş-

tiğiniz ve akşama kadar söz sahibi olduğunuz yegane memleket var mıdır?"¹⁰ Muhtemelen o, daima mevcut olan ve Elhamra'nın reddettiği Hristiyan siyaseti ve kültürel egemenliğini tehdit ediyordu. Sanki o reddetme İber Yarımadasındaki son Müslüman krallığından kaynaklanarak Hristiyan İspanya'sında bir biçimde muhafaza edilmiş olmalıdır.¹¹

Elhamra'nın Hükümdarlık Sarayı ve Kurtuba Ulu Camii Ortaçağ İspanya'sının ortaçağdaki sanatını oluşturmaktadır: Bunlardan ikincisi/Kurtuba Ulu Camii, ibadet mekanının tesisine, özellikle uzak yerlerdeki İspanya Müslüman kimliğinin oluşmasına yardım etmiştir. Birincisi/ Elhamra'nın Hükümdarlık Sarayı ise, Endülüs'e hizmet etmek için İslâmî sarayların sonuncusu abartılı imgelemi şekillendiren yapı inşa edildi. Birisi de aynı İspanya'daki Müslüman kimliğini ve İspanya'daki İslâmî çöküşü onun tarihiyle sürdürmeye teşebbüs edebilir. Her iki yapı, muhtelif tarihi dönemleri temsil eder, fakat aynı zamanda Endülüs'teki mimari ve sanatın sürekliliğinin ne olduğunu bize hatırlatır: Kültürel bir kimliğin muhafaza ve yaratılması için gerek olan şey varlığın idraki ve ötekinin mecbur bırakılmasıdır. Yarımada üzerinde kültürel yönetimin kontrolü önceden belli olan sisteme dayalı Müslüman İspanya kanunlarının kimseye müsaade etmediği İslâmî ve Hristiyanların sosyal durumlarının değişimi sabit idi. Halife ve Taife yönetimi uzak memlekette bir kimlik yaratmak adına yerli şekilleri kullandılar. Murâbit ve Muvahhid yönetimi Akdeniz kültür geleneği ve Hristiyan siyasî hayatıyla da desteklenen oldukça bağımsız bir İslâmî geleneğin tesisine niyetlenmiş oldukları görülmektedir. Muhteşem bir duruş için Müslüman güçlerinin sıkıca kontrol edildiği bir ülkeye gerek yok idi. Onların tutumları aynı zamanda bilinçli bir aydınlanma yönünde ve İslâmî kültürel kimliğe bağlı sanatsal üretim tarzında idi. Bu siyasî içerikli sanatsal üslup ve muhteva tamamen Nasri Sanatı ve manası üzerine bir tesir yapmış olmalıdır; Nasrilerin korkutucu ve zayıf yönetimi hakkında burada çok şeyler ifade edildi ki İslâmî İspanya'daki Hristiyanları yok etmek için son bir hamle yaparak tarih ve esatir oluşturdular. Onlar savunmalarında İspanya İslâmî sanat geleneğinin karmaşık kimliği ile, Endülüs'ün kültürel kimliğinin karışımı bir millet teklif ettiler.

Kaynaklar:

- » BASSET, H. – H. TERRASSE, *Santuaires et Forteresses Almohades*, Paris 1932.
- » BECKWITH, J., *Caskets from Cordoba*, London 1960.
- » BORRAS, G., *El Islam: de Cordoba al Mudéjar*, Madrid 1990.
- » CRESWELL, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, II, Oxford 1932-40 (2. Baskı 1969).
- » EWERT, C., *Spanish-Islamische Systeme sich kreuzender Bogen*, I, Berlin 1968.
- » _____, *Forschungen zur almohadischen Moschee. 1. Vorstufen, 2. Die Moschee von Tinmal (Marokko)*, Madrid 1981, 1984.
- » EXPOSITO, M., J. Pano and M. Sepulveda, *La Aljaferia de Zaragoza*, Saragossa 1986 (2. Baskı 1988).
- » FERNANDEZ PUERTAS, A., *La fachada del palacio de Comares*, Granada 1980.

¹⁰ Grabar, *The Alhambra*, s. 140-141.

¹¹ Terimin aynı zamanda Hristiyan kültürünün etkisi hususundaki tahlilli bir çalışma için bkz. J. Dodds, "Paintings from the Sala de Justicia de la Alhambra: Iconography and Iconology", *The Art Bulletin*, 16/2, 1979, s. 186-198.

- » FERRANDIS, J., *Marfiles arabes de occidente*, 1-2, Madrid 1935, 1940.
- » GOLVIN, L., *Essai sur l'architecture religieuse musulmane* *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, vol. 4: *L'art hispano-musulman*, Paris 1979.
- » GOMEZ-MORENO, M., *Arte arabe espanol hasta los almohades. Arte mozarabe*, vol. III of *Ars Hispanie*, Madrid 1951.
- » GRABAR, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven 1973.
- » _____, *The Alhambra*, Cambridge 1978.
- » HERNANDEZ, F., *Madinat al-Zahra, arquitectura y decoracion*, Granada 1985.
- » INSTITUTO VELAZQUES (Madrid), *La casa hispano-musulmana. Aportaciones de la arqueología*, Granada 1990.
- » JIMENEZ MARTIN, A. - A. ALMAGRO GROBEA, *La Giralda*, Madrid, Banco Arabe Espanol 1985.
- » MARÇAIS, G., *L'architecture musulmane d'Occident*, Paris 1954.
- » PAVON, B., *El arte hispanomusulman en su decoracion geométrica*, Madrid 1975.
- » _____, *Estudios sobre la Alhambra*; Granada 1975, 1977, 2 cilt.
- » TERRASSE, H., *L'art hispano-mauresque des origines au XIIIe siècle*, Paris 1932.
- » TORRES BALBAS, L., *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*, vol. IV of *Ars Hispaniae*, Madrid 1949.
- » _____, *Artes almoravide y almohade*, Madrid 1955.