

# TÜRK KÜLTÜRÜNDE SANATKÂR ÜZERİNE

BEYHAN KARAMAĞARALI\*

Sanatkârlar bize toplumun sosyal yapısını aksettirirler. Toplumun töresi, inancı, sanatkârı etkilediği gibi, yaptığı eserlerde de bunları görmek mümkün olmaktadır. Sanatkâr önce zihninde yapacağını tasavvur eder. Bunu yaparken de o güne kadar kazanmış olduğu estetik sezgisini, dinî felsefesini, halkın örf ve âdetlerini, tecrübesini bir araya getirir. Zaten sanat eserinin fonksiyonel olabilmesi, yani kullanım amacına uygunluğu, içinde yaşanan toplumun felsefesini bilmeden sağlanamaz. Meselâ, Kırşehir Hacı Bektaş Veli Dergâhı'nda bulunan "Kırkbudak" isimli şamdana baktığımız zaman, onu yapan sanatkârın Bektaşî felsefesindeki 40 makamı bildiğini,<sup>1</sup> bu şamdanın yukarıya doğru uzanan gövdesiyle, yer ve gök arasında irtibatı sağlayan bir hayat ağacı olduğunu,<sup>2</sup> şamdanın kollarının ejder şekillerinden meydana gelmesinin evreni,<sup>3</sup> dallar üzerindeki kuşların velileri temsil ettiğini,<sup>4</sup> şamdanın kaidesindeki aslan figürleriyle de şamanizm<sup>5</sup> ve ondan kaynaklanan Bektaşî ikonografisini bildiğini; dolayısıyla bu sanatkârın Bektaşî kültürü içinde yetişmiş olduğunu ve bütün bu sembollerin kutsal olduğuna inandığını tespit etmek mümkündür. Aynı dergâhın meydan odasındaki fonksiyonel mimarî düzenlemenin de Bektaşîliğin mistik yönünün bilinmeden yapılamayacağı açıktır.<sup>6</sup>

\* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

<sup>1</sup> B. Noyan, *Alevilik Bektaşilik Nedir?*, Ankara 1985, s. 49-52; E. R. Fıglalı, *Türkiye'de Alevilik—Bektaşilik*, Ankara 1991, s. 246-249; L. Göktaş, *Türk Sanatında Şamdanlar 'Hacıbektaş ve Mevlâna Müzelerinde Yer Alan Çok Kollu Şamdanlar (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Ankara 1995, s. 21-24.

<sup>2</sup> R. Cook, *The Tree of Life*, London 1974, s. 29-119; G. Öney, "Artuklu Devrinde Bir Hayat Ağacı Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, 7 (1968), s. 117-120; M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstase teknik*, Zürich 1957, s. 170-171; B. Karamağaralı, *Ahlat Mezartaşları*, Ankara 1992, s. 3-7, 11-13, 15-19.

<sup>3</sup> B. Karamağaralı *a.g.e.* s. 3,4,7,9,16,17,74-79; L. Göktaş, *a.g.t.*, s. 55-78.

<sup>4</sup> B. Karamağaralı, "Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 2 (1971), s. 75-103; L. Göktaş, *a.g.t.*, s. 65-70.

<sup>5</sup> M. Eliade, *a.g.e.*, s. 444; G. Öney, *a.g.m.*, s. 119; B. Karamağaralı, *a.g.e.*, s. 16-17; L. Göktaş, *a.g.t.*, s. 75-78.

<sup>6</sup> J.K. Birge, "Meydan Evi dikdörtgendir ve 9x6 m. ölçüsündedir. Bir ucunda, içeri girenlerin üzerinden aştıkları eşiği ihtiva eden bir kapı bulunur. Karşı uçta üç basamaktan

Konya Mevlâna Dergâhı'nda mutbaha bağlı olarak yer alan semah tahtası ve üzerindeki semah çivisi,<sup>7</sup> canların çile hücreleri ile semahın yapıldığı alan ancak Mevlevî bir sanatkâr tarafından bilinebilir. Amasya Yakup Paşa Tekkesi'nin plânını yapan ve mescidin doğu ve batısına dar bir koridor üzerine altışar çile odası yerleştiren mimarın halveti veya aynı özellikleri hâvi bir tarikat mensubu olduğunu düşünmemek mümkün değildir.<sup>8</sup> Bu durum sanatkârların eserlerini meydana getirmek için tarikatlerle ilgili geniş bir kültüre de sahip olmaları gereğini ortaya koyar.

Vesikaların bulunmaması veya bilinen bazı vesikaların yeterli bilgi vermemesi sebebiyle, sanatkârın bilgisini ve manevî dünyasını anlamak, yaptığı eseri bütün unsurlarıyla analiz ederek değerlendirmek suretiyle mümkün olabilir. Yani eldeki kaynak doğrudan doğruya eserin kendisidir.

Mevlâna'nın ilk türbesini inşa eden Bedreddin-i Tebrizî hakkında Ahmet Eflâkî: "Şeyh Bedreddin-i Tebrizî muhtelif fenleri bilen bir adamdı. Kimya fenninde ve simya sanatında da Ebû Ali Sînâ idi. Filozofların felsefesinde II. Sokrates ve Yunanlı Eflatun' du" demektedir.<sup>9</sup> Biz böylece, sadece bu türbeyi yaptığını bildiğimiz bir mimarın ne kadar geniş bilgi ve kültürle mücehhez olduğunu adetâ tesadüfen öğreniyoruz. Bu sanatkâr gibi bilgili ve kültürlü pekçok sanatkârın bulanabileceğini ancak, belgelerin yetersizliği sebebiyle onların kimliklerinden habersiz olduğumuzu söylemek gerekir. 1269 yılında vefat eden Kadıların Kadısı Zeyneddin'in oğlu Reşideddin Reşid'in Ahlat'taki mezartaşında, şâhidenin

oluşan ve üzerinde oniki ya da daha fazla çırağı bulunan bir taht-ı muhammedî bulunur. Çırağlar arasında tepesi Bektaşî derviş tacı şeklinde dört kolu dört kapıyı yani yönü gösteren bir çırağ vardır. Ayrıca tahtın bir yanına Mürşid postu denen bir post, Ali el-Murtaza Postu, Seyyid Ali Sultan Postu, Kaygusuz Postu, Horasan Postu ve törendeki rehberler için bir post bulunur. Törenin yapıldığı bu salonun tavanında kırılmalı kubbe dediğimiz sekizgen biçimde biten bir açıklık vardır. 8 ve 12 rakamları Bektaşîlerce kutsal sayılır. Hacı Bektaş *Vilayetnamesinde* I. Murad'ın şöyle emir verdiği söylenir:

"Kubbeyi kavî ve güçlü yapın  
Fakat çevresi sekiz cephe olsun  
Sekiz imam (İmamı Heştum) aşkına  
Kubbeyi padişahın niyetine göre yapın."

(J.K. Birge, *Bektaşîlik Tarihi*, (Çeviren R. Çamuroğlu), İstanbul 1991, s. 199-200.

<sup>7</sup> M. Önder, "Mevlevîliği Temsil Eden Eşyalar", *Türk Etnografya Dergisi*, 2 (1957), s. 62-64.

<sup>8</sup> Bu tür yapılar için bkz. B. Karamağaralı, "Ereğli Şeyh Şihâbü'd-din Sühreverdî Külliyesi Kazısı", *VII. Vakıf Haftası*, Ankara 1990, s. 252-278; B. Karamağaralı, "Hacı Bayram Zâviyesi", *I. Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 1990, s. 91-101.

<sup>9</sup> Ahmet Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, (Çev. T. Yazıcı), İstanbul 1973, s. 374.

alt kısmındaki altı mısralık lirik şiir, bazı harflerin yıpranması sebebiyle tam olarak okunamamakla birlikte şöyledir:

“Göğün dönüşü bütün sene insanoğlunun içini yakıyor  
Reşid delikanlılık bağında bir gül idi  
Ölüm dolu bir rüzgar esti  
ve onu toprağa düşürdü”

Bu kayıt, bu devirde dünyanın döndüğünün ve bir yıl içinde bu dönüşün tamamlandığını sanatkâr tarafından bilinmekte olduğunu ortaya koymaktadır.<sup>10</sup> Bu veri sanatkârların *Kur'ân*'ı çok iyi bildiklerini ve bu bilgiyi de Yâsin sûresinin 40. âyetinden aldıklarını gösterir. Kozmoloji ve astronomi alanlarında da sanatkârların derin bilgi sahibi oldukları, eserlerinde koydukları motiflerin iç dünyası ile meydana çıkmaktadır. Sivas'ta Burûciye Medresesi'nin ana eyvanının cephesine işlenen burç ve yıldız tasvirleri ile Çifte Minareli Medrese'nin H. Karamağaralı tarafından 1964'te tamamlanan kazısında bulunan muhtemelen bir ana eyvan parçası üzerindeki küremsi şekillerle yıldız motifleri, bu sanatkârların astronomi ve kosmos alanlarında bunların sembollerini yapabilecek kadar geniş bilgiye sahip olduklarını gösterir. Sivas Çifte Minareli Medrese cephesinin güneyindeki köşe kulesinin alt kısmına işlenen mumu yanan sekiz şamdan motifi, sanatkârın ışığın Allah'ı temsil ettiğini bildiğini (Nûr suresi: 35-36), mum sayısının 8 olmasının da Orta Asya Budist kültürü ile Bektaşî kültürünce kutsal bir rakam olduğunun kavrandığını gösterir. Bu durum, Müslüman sanatkârın İslâm felsefesini iyi anladığını ve bunu gerek mimarî gerekse motiflerle yorumladığını ortaya koyar. Konya, Karatay Medresesi'nin kubbesini yapan çini sanatkârlarının da kosmosu ve bunların İslâm felsefesindeki manâsını biliyor olması gerekir. Erzurum Hatuniye Medresesi'nde taç kapının yan kısımlarına konulan kartal, hayat ağacı ve ejder motifleri bunları yapan sanatkârın, Asya'da mevcut eski dinî inançları bildiğini ve bu inançların İslâmiyet'ten sonra da yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Müslüman sanatkâr, Ahlat'ta bir mezar şâhidesinin en üst kısmına çift başlı bir ejder figürünü Çin'de, bir Han dönemi mezarında olduğu gibi bir kemer şekli vererek yerleştirirken bunun evreni temsil ettiğinden haberdardı.<sup>11</sup> Ankara Aslanhane Camii mihrabının üst kısmına, ejder figürleri yerleştiren sanatkâr da bu motifin saygıya değer bir sembol olduğunu biliyordu. Bursa Ulu Camii'nin ahşap minberini yapan

<sup>10</sup> B. Karamağaralı, *a.g.e.*, s. 155.

<sup>11</sup> *A.g.e.*, s. 77

Muhammed bin Abdulaziz ibnu'd-Dakî el-Antebî, minberin yanlarına sonsuzda birleşen geometrik bir kompozisyon içinde güneş ile beraber Zühre (Uranüs) gezegenini ve gökyüzünü resmetmiş, yani İslâm felsefesini yorumlamıştır. Aslında gerek mezartaşları üzerine, gerekse yapıların muhtelif yerlerine konulan yıldız motifleri, kosmosu ve Allah'ı tanıtan yorumlardır. Nitekim Nahcivan Mümine Hatun Türbesi ile Konya Beyhekim Mescidi'nin kubbe göbeğindeki yıldız kompozisyonlarının ortasındaki Allah yazıları başka türlü düşünülemez.<sup>12</sup> Bir kandil içindeki ışık Tanrıyı temsil ederken, şekil ötesi olan Tanrının bir görüntüsünü ortaya koyar. Mezartaşları veya yapıların üzerinde görülen yuvarlak şekiller, çarkifelekler, gülbezek dediğimiz lotuslar, hep Allah'ın fizikötesi dünyalarda ifade edilen tezahürleridir.<sup>13</sup> Sanatkâr, muhtelif bitki formlarını eserine yerleştirirken de bunların Asya Budist sanatında Tanrı sembolü olduğunu ve *Kur'ân*'daki anlamını bilmekte idi. "Musa ateş istediği vakitte Tanrı ağaç suretinde O'na dedi ki: Seni yaratan benim ve senin Tanrınım".<sup>14</sup> Bu ifade bitkilerin de Allahı hatırlattığını göstermektedir.

Sanatkârın yaptığı motifler ve figürler onun ilâhî kaynağından yani cennet mefhûmundan gelir. Sanatkâr eserini yaparken sadece duyu organlarının kendisine ilettiğini algılamakla kalmaz, akılla, düşünerek kavradığı olguları yüce ve ulvî Tanrıya lâayık bir şekilde yapar. Sanatın gelişmesi ve mükemmelleşmesi, özellikle dinî câzibenin artmasına bağlıdır. Makrokozmos (kainat) ve mikrokozmos (insanın manevî yönü-çıplak gözle görülemeyen dünya) arasında ilişki vardır. Sultan Veled "bu binalarda ve sanat eserlerinde gördüğün bütün güzellikler, bağlar, bahçeler, köşkler, kumaşlar, melek ve insanlar, hepsi Tanrı'nın eser ve sanatıdır. Tanrı büyük olduğu için sanatı da büyük olur. Bir parça olan insanın parçalardan ibaret sanatları ve eserleri de gerçekte Tanrı'nındır." demektedir. Sultan Veled asıl ressamın Allah olduğunu şöyle ifade ediyor: "Ressamdan habersiz olanlar ve onu aramayanlar yalnız resmi nazar-i itibara alırlar" ifadesini kullanmaktadır.<sup>15</sup> "Yüzlerce nakıştan, türlü türlü hünerlerden....., ona iyi bakarsan hepsinin bir olduğunu görürsün. Deniz birdir, fakat sayı onun dalgalarındadır. Bu sayıdan geçersen dalganın da denizin de bir olduğunu görürsün" şiiriyle Sultan Veled, vahdet ile kesret arasındaki münasebeti

<sup>12</sup> Y. Önge, "Konya'da Beyhekim Mescidi" *Önasya*, 3/29 (1988), s. 8; B. Karamağaralı, "İçiçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnâl'a Armağan*, Ankara 1993, s. 259, 270.

<sup>13</sup> B. Karamağaralı, a.g.m., s. 259-270.

<sup>14</sup> Sultan Veled, *Maarif*, s. 174.

<sup>15</sup> *A.g.e.*, s. 110.

kurmakta, sanat eserinin de O'nun eseri olduğunu söyleyerek kesrette vahdeti vurgulamaktadır.<sup>16</sup> “Sanattan sanatkâra doğru bakınız” ifadesi ile de, sanat eserlerinin Allah'ı hatırlatmakta olduğunu, hepsinin onun hikmetini anlamak için yapılmış olduğunu göstermektedir.<sup>17</sup> Ahmet Eflâkî, Aynüddeve ile Mevlâna arasında geçen bir konuşmayı bize naklederken “Mevlâna'nın bu kadar sanatı ve canlı bir resmi olan sen, dünya, insan, yerde ve gökteki her şey kendi mahsulü olan bir ressamın eserisin” dediğini açıklamıştır.<sup>18</sup>

Hint ve Uzakdoğu sanatında da Tanrı ile sanatçı arasında aynı tür bir ilişkinin olduğu görülmektedir. Bu felsefeye göre, sanattaki esas unsur zih-nî faaliyettir (citta-sanna). Ancak, fâni hislerini dağıtabilen sanatçı, ilmî ve dinî kitaplardan da yararlanarak Tanrının veya bir meleğin şeklini üretebilir. Bu şekilleri ise bütün sanat çeşitlerinin mevcut olduğu Cennet'teki örneklerini giz alanından görerek çizer. Yani bütün sanatların kaynağı ilahîdir, Cennet'te meydana çıkmış ve cennetten yeryüzüne inmiştir.<sup>19</sup>

Sanatla din arasındaki ilişki, Fütüvvet teşkilâtında esnaf gruplarının pîrlerinin, ashaba dayandırılmasıyla da ortaya çıkmaktadır.<sup>20</sup>

- |                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Selman-i Farisî: Berberler      | 10. Abdullah b. Abbas: Müfessirler |
| 2. Ömer b. Ümmeyye: Peykler        | 11. Mâlik el-Eşter: Beğler         |
| 3. Bilâl-i Habeşî: Müezzinler      | 12. Muhammed ibn Ebû Bekr:Mimarlar |
| 4. Büride-i Eslemî: Sancaktarlar   | 13. Cömert Kassap: Kasaplar        |
| 5. Zünnun-ı Mısrî: Tabibler        | 14. Cebir-i Ansarî: Nakîbler       |
| 6. Suheyb-i Rumî: Ahîler           | 15. Ebu Zerr-i Gifarî: Palanduzlar |
| 7. Hasan Basrî: Şeyhler            | 16. Ebu'd-Derda: Riyâzet ehli      |
| 8. Kanber: Seyisler                | 17. Ebû Übeyde: Reisler            |
| 9. Kümeyli İbn Ziyad: Bazı Şeyhler |                                    |

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'sinde, sanatların pîrleri vasıtasıyla Hz. Muhammed'e, Cebrail'e ve Allah'a kadar uzanan bir silsile takip ettiğini anlatarak, pîrlerinin isimlerini vermektedir.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> A.g.e., s. 111.

<sup>17</sup> A.g.e., s. 236.

<sup>18</sup> A. Eflâkî, a.g.e., s. 535.

<sup>19</sup> A. K. Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, (Çeviren N. Özdemiroğlu), İstanbul 1995, s. 12-13, 164-166, not 9.

<sup>20</sup> A. Gölpınarlı, “İslâm ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilâtı”, *İktisat Fakültesi Dergisi*, 2 (1949), s. 91-93.

<sup>21</sup> Evliya Çelebi, *Seyahatnâme* (Çeviren: Z. Danışman), İstanbul 1969, s. 186-305.

Sanatkârların bütün yöneticiler tarafından korunması üzerinde de durmak gerekir. Cengiz Merv'e girdiği zaman bütün sanatkârları ayırdıktan sonra 1000 erkeği öldürtmüştür. Sanatkârlara, Selçuklular ve İlhaneliler'da ayrı bir önem vermişlerdir.<sup>22</sup> İbn Bibi, Alâeddin Keykubat'ın mimarlık, marangozluk, oymacılık, saraçlık ve ressamlık sanatında son derece mahareti olduğunu, Kubadabad Sarayı'nın projesinin bizzat sultan tarafından çizildiğini belirtmektedir.<sup>23</sup> Hülagü felsefe, nücûm ve geometri ile ilgilenmiş, doğudan ve batıdan âlimleri toplamıştır. Argun Han (1284-1291) kimya ile meşgul olmuş<sup>24</sup> ve boyacılığın gelişmesinde rol oynamıştır. Onun zamanında gelişen minyatür sanatında boyanın önemi görülür. Gazan Han'ın (1295-1304) veziri Reşideddin oğullarından birine yazdığı mektupta şehri anlatırken kağıt, boya, yün, iplik boyama atölyeleri, 6000 talebe için bir talebe mahallesi, 200 hâfız için dârülhüffâz, müderris ve ulema için ulema caddesi meydana getirmiş olduğunu, muhtelif ülkelerden 50 kadar tıp âliminin de buraya celbedildiğini söylemiştir.<sup>25</sup> İlhaneliler döneminde Anadolu'daki taş eserler üzerinde görülen astrolojik süslemeler ve geometrik motifler, sanatkârların Rab-ı Reşidî ve Rab-ı Gazan gibi merkezlerde yetiştirilmiş olabileceklerini akla getirmektedir.

Göktürklere ait Orkun'daki Kültigin Anıtı'nda, Çin hakanının sarayından sanatkâr getirildiği ve bunlara ayrıca bir bark yapıldığı, içine ve dışına nakış vurdurttuğu kaydedilmiştir.<sup>26</sup> Bu bilgilere göre Göktürkler zamanında da sanatkârın diğer insanlardan farklı bir pozisyonda olduğu anlaşılır.

Uygurlar'da da, sanatkârın önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Budizm'i kabul eden Uygurların sanatkâra hürmet ettikleri bilinmektedir. Sanatkâr İlâhî Mimarla bir tutulur. Hoço duvar resimleri içindeki bir dinî merasim sahnesinde, beyaz bir at üzerinde Buda figürü görülür. Bu sahnenin sağ köşesinde elinde paleti ile bir ressam sahneye doğru bakmaktadır.<sup>27</sup> Sadece Budizm'deki kutsal kişilerin veya kutsallık atfedilen kimse ve nesnelere yer verildiği merasim sahnesinde görülen ressam da bir bakıma kutsallaşmaktadır. Hoço'da oniki hayvanlı Türk takvimine göre 768 yılına tarihlenen "Semavi Altun Kazık"a benzer, eseri kötü ruhlardan korumak maksadıyla Alfa külliyesinin temelinde bırakılan kazık üzerindeki

<sup>22</sup> O. Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*, Ankara 1980, s. 376.

<sup>23</sup> İbn Bibi, *Anadolu Selçukî Devletleri Tarihi*, (Çeviren M. N. Gençosman), Ankara 1941, s. 91-135

<sup>24</sup> Z. V. Togan, *Umumî Türk Tarihine Giriş*, İstanbul 1981, s. 274-275.

<sup>25</sup> *A.g.e.*, s. 272.

<sup>26</sup> H. N. Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, İstanbul 1936, s. 28.

<sup>27</sup> A. V. Le Coq, *Chotscho*, Graz 1979, s. 31.

kayıtta “Kut veren, kutlu toprak, kutlu biçin (maymun) yılında, hayırlı vakitte, kutlu saatte,...” ifadesinden sonra vakfiyeye iştirak edenlerin isimleri yazılmış en sona da burada çalışan sanatkârların isimleri kaydedilmiştir. *Mütevelli Avluç Tarhan, Ahşap İşçisi Mengü, Duvarcı Kaymış, Hattat Beğ Arslan, Kopuzcu, Boyuncu...* gibi. Hoço surlarının güneyinde bulunan 767 tarihli diğer bir kazık'ta ise *Duvarcı Atsız, Nakkaş ve Yıldızcı Beğ, Ahşap Yapan Beğ Vaş* gibi, isimler yer almıştır.<sup>28</sup> İsmi böyle bir kutsal kazık'ta yer alan sanatkârların da kutlu olduklarını düşünmek gerekir. IX-X. yüzyıl Uygur duvar resimlerinde sanatkârların yer aldığı başka örnekler de mevcuttur. Budizm inancı içinde de sanatkârın kutsallığı söz konusudur. İlâhî Mimar her şeyi yapandır. Uygurlar'ın Maniheizm'i kabul eden grupları arasında Mani'nin ressam olması dolayısıyla sanatkârların kutsallığından bahsedilebilir.

Eserini ince ince işleyen sanatkârın asıl amacı, onda motiflerle ve çizgilerle Allah'ı gösterebilmektir. Yaptığı işi dikkatli ve yapılanların en güzeli haline getirme çabası, kendisinin müminlik derecesini de ortaya koyar. O halde sanatkârlara kutsiyet atfedilmesi ve onların Tanrının bir parçası olarak eser yapmaları, bu kutsallığı Tanrıya taşımaktadır. İlim, fen ve din bakımından iyi yetişmiş bir sanatkârın yaptığı eserlerde bu yönler belirirken kendisi de Allah katında sevap işlemiş olur.

Türklerde, bütün dönemlerde, hanedan mensuplarının bir sanat dalında başarılı olmasının aranması, İslâm öncesi inançlar ve törelerden kaynaklanmaktadır. Osmanlı döneminde, sanatkâr yetiştirilmesi özellikle tarikatlar aracılığıyla, inanç sistemi içerisinde devam ettirilmiştir. Sanatkâr dininin inceliklerini bilmiş, anlamış, kavramış ve bunu eserlerine yansıtabilmiştir. Mimar Sinan'dan lâke ustası Ali Üsküdarî'ye kadar bu böyle sürmüş, ancak eğitim sistemlerinin branşlaşmayı esas almaya başlaması ve dinî bilgilerin sadece o işlerle uğraşan din öğrencilerine bırakılmaya başlamasıyla sanatkârların eserleri de ters orantılı olarak özelliklerini kaybetmiştir.

<sup>28</sup> E. Esin, “Muyanlık” *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 80-82; A. von Gabain, “Gök Türklerin Tarihine Bir Bakış”, *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1950, s. 376.

