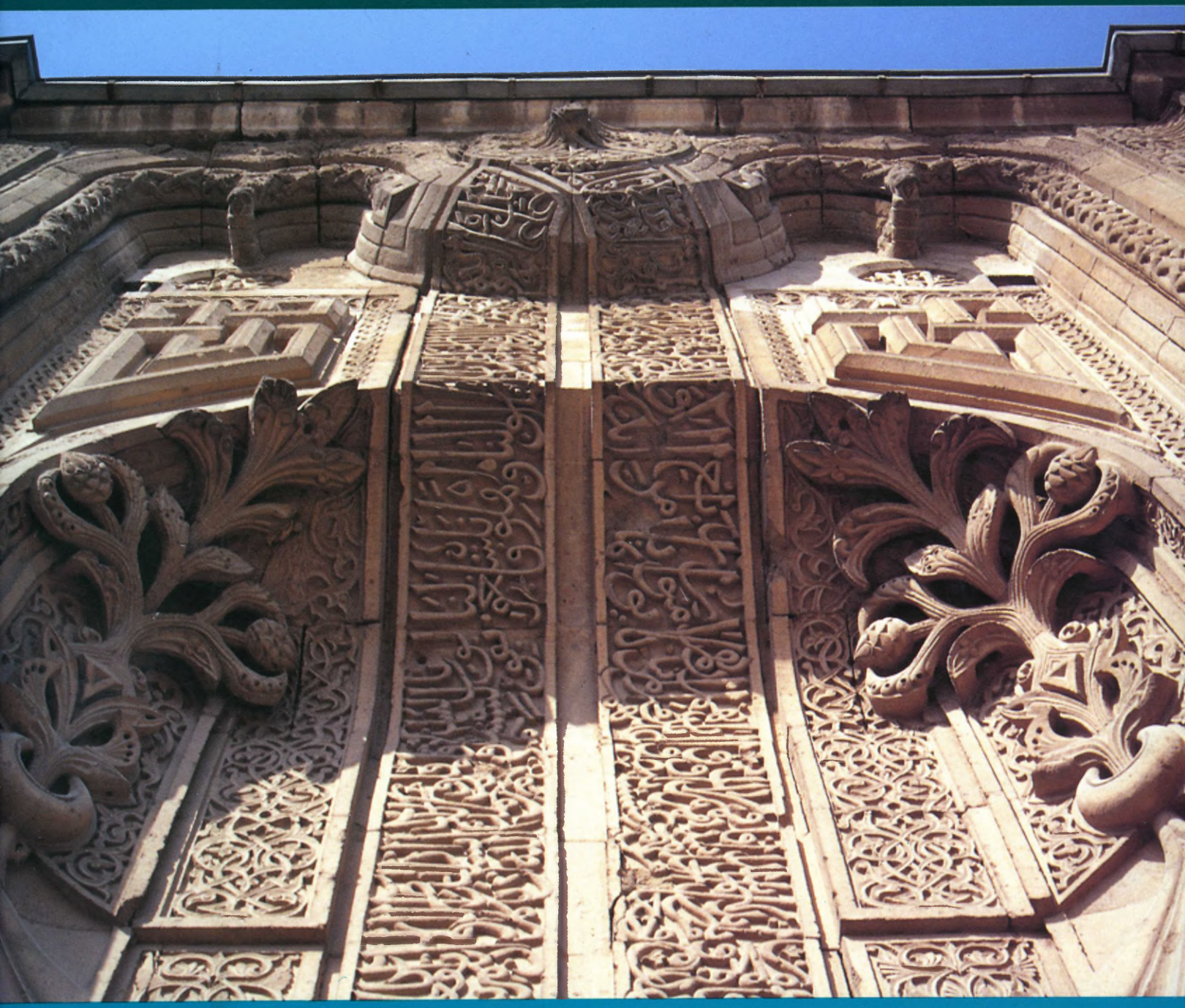
SEMRA ÖGEL

ANADOLU'NUN SELÇUKLU ÇEHRESİ



AKBANK

AKBANK YAYINLARI KÜLTÜR SANAT KİTAPLARI: No: 58

FOTOĞRAFLAR
FİRDEVS SAYILAN

GRAFİK DÜZEN
TEOMAN SAYILAN

BASILDIĞI YER
TAYF BASIN

Akbank Kültür Sanat Başdanışmanlığı'nca
hazırlanan bu kitap, 1994 yılında 3000 adet basılmıştır.

ISBN 975-7880-00-0

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Önsöz 7

I. Bölüm

Mimari Çevre ve Yaratıcıları 9

Baniler 17

Yapı Alanı 33

Bani-Sanatçı İlişkileri ve Yapıların Uygulanması 37

Biçim Kullanma ve Etkilenme 49

İfadeye Yansıma 54

II. Bölüm

Evren Anlatımı 63

Yapılarda Kozmik Diyagram 64

Örneklerde Evren İmgeleri 90

The Seljuk Face of Anatolia 118

Dip Notları 130

ÖNSÖZ

Bu çalışma, 1986'da "Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler" adı ile basılmıştır. Değerli meslekdaşım Akbank Sanat Danışmanlarından Gürol Sözen, renkli resimler eşliğinde yeniden yayınlanmasını önerince, birçok Selçuklu yapısının, Divriği Külliyesi'nin taş kabartmalarının ufalanıp döküldüğü, yakın tarihlere kadar Anadolu şehirlerinin çehresini belirleyen Selçuklu eserlerinin yeni yapılaşmalar içinde saklı kaldığı günümüzde, kaybolmaya yüz tutan Anadolu Selçuklu dünyasının kapılarını aralayarak derin anlamlı görüntülerinin yeniden farkına varmanın zamanıdır gibi geldi.

Bu basımda esas metni değiştirmeyen bazı düzenlemeler gerekli oldu. Yeni katılan resimler, sayfa metinleri ile adım adım ilerleyen bir beraberlikte değil, Selçuklu sanatının renkli çeşitliliğini sürekli izleten bir tablo olarak tasarlandı.

Fotoğraflarıyla Selçuklu dünyasını sevgi ile canlandıran Firdevs Sayılan'a, mizanpajını yapan Teoman Sayılan'a, kitabın özetini ingilizceye çeviren, özet ve metnin baskıya hazırlanmasında değerli yardımları olan Nurcan Ulaba'ya ve kitabın basımını gerçekleştiren Akbank Genel Müdürlüğü'ne içtenlikle teşekkür etmek isterim.

Semra ÖGEL

1. BÖLÜM

MİMARİ ÇEVRE VE YARATICILARI

Anadolu Selçuklu Devleti, Hitit'lerden sonra Orta Anadolu'yu merkez alan son büyük devlettir. Bu niteliği ile, kendinden önceki kültür devirlerinin mirasçısı olan gerçek bir Anadolu devletidir.

12. yüzyıl sonunda II. Kılıç Aslan'ın başlattığı büyük yapı faaliyeti ile Anadolu'nun Selçuklu çehresi oluşmaya başlar. 13. yüzyıl ve özellikle I. Alâeddin Keykubâd (1220-1237) devrinde kurulan sanat ortamı, sultan ve vezirlerin başlattığı anıtsal yapı bâniliği, Moğol istilâsı ve devletin çöküşü gibi sarsıntıları atlatabilen bir güç kazanmıştır.

Selçuklu Türkiye'sinde anıtsal mimari şehir çevresinde yer alan ve oradan yönetilerek şehirler arasına, kervansarayların gösterdiği gibi, uzanabilen bir yapı faaliyeti ürünüdür. Yerleşik düzenin günlük yaşam çevresini gözümüzde bütünü ile canlandıracak kadar yeterli bilgimiz yok diyebiliriz. Daha sonraki verilerin bu devre kadar geri gittiğine ait kanıtlar istediğimiz kadar çok değildir.

Kaynaklarda tek tük söylenenler, çok genel bir fikir verebiliyor. Ms. Konya evlerinin düz damlı olduğunu, şehir halkının köy ve kasabalarda âdet olduğu gibi, sıcak gecelerde damda yattıklarını, H. 1330 yılı Konya Salnamesi'nde, I. Alâeddin Keykubâd'ın Konya'daki köşkünün tamiri hikâye edilirken (hangi kaynaktan nakledildiği zikredilmeksizin) öğreniyoruz "... kasır ikmal olundu... akşam üzeri çıkıp köşke oturdu (Keykubâd), mevsim yaz idi. Bütün şehir halkı sıcaktan hanelerinin üzerine çıkıp yatmışlardı..." Sultanın seher vakti ayağının altındaki Konya şehrine köşkünden baktığında, sere serpe yatan tebasını görünce saltanatı süresince bir daha köşke (herhalde üst katına) çıkmadığı da anlatılıyor.[1]

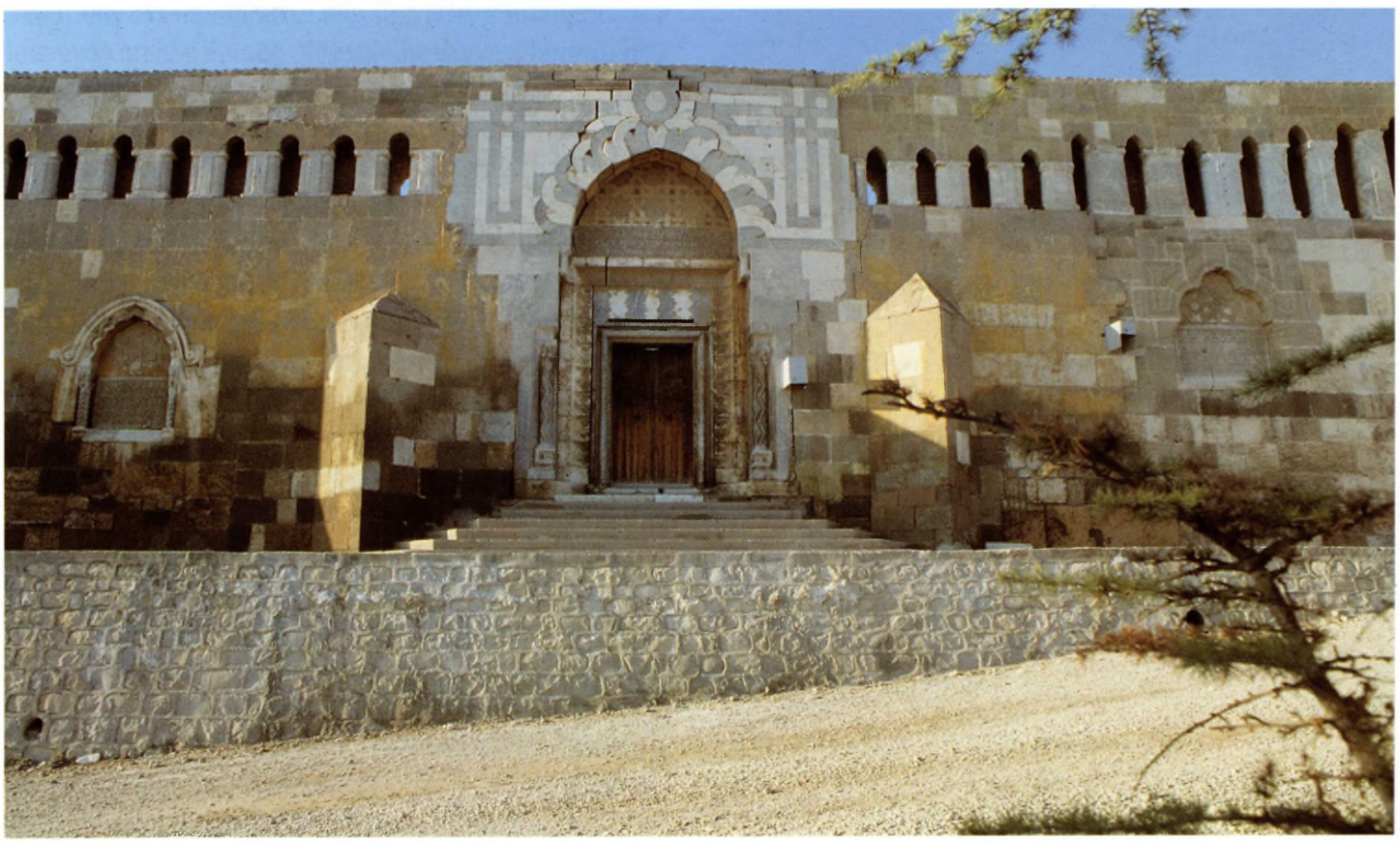
Anıtsal mimarinin yapımı, yönetici kadronun, hükümdar ve ailesinin, emirlerin, vezirlerin elindedir. Kısa sürede bir Türkiye oluşturan[2] ve kırsal bölgede, Asya'da

alıştıkları tarzda göçebe, yarı göçebe yaşayan, bir kısmı zamanla yerleşen büyük Türkmen nüfusu, her yerde olduğu gibi, sanata daha ziyade el sanatları yönünden katkıda bulunmuştur.

Türkmenlerin anıtsal çevre ile görünürdeki ilişkisizlikleri, yaşama alanlarının şehir olmaması yönündendir. Kırsal bölgeye daha yakın sayılabilecek kervansarayları belki bundan hariç tutmalıyız. Ancak Türkmenlerin anıtsal mimarinin meydana gelmesinde payları olduğu hesaba katılmalıdır. Sanatçılar ve yapı işçileri arasında yer almış olabilecekleri, aykırı bir düşünce değildir. Geleneksel sanatlarından olan ağaç işçiliğinde, ünlü bozkır tekniği mail kesimin Anadolu'ya girmesini onlara atfedebiliriz ve şamanist imgelerin başlıca koruyucusu olarak varlıklarını gösterdiklerini kabul edebiliriz.

Türkmenlerin savaşçıları, Anadolu'yu iskân için tabii ki sayıca yetmeyeceğinden, yeni ülkeyi Türkleştirenler, onların arkasından bozkır arabalarına yükledikleri varlıkları ile ailece dalga dalga gelen aşiretlerdir. Bir taraftan kısım kısım yerleşirken, konutları Anadolu'da da uzun süre çadır olmuştur. İşaret ettiğimiz gibi yerleşik konutlar hakkında, maddesel çevreyi etraflıca belirleyecek bilgimiz olmadığı halde, Asya'dan beri bugüne kadar bildiğimiz çadırlardaki yaşama düzeninin çok sonraki konutlarda devamlılığını görebiliyor, hükümdarların ömürlerinin önemli bir bölümünü çadırda geçtiğini de gözönünde tutarak, geleneksel Türk konutunun yaygın özelliklerini tanıyabiliyoruz. Geleneksel Türk evinin odası, ev içinde çadır gibi bir birimdir: Her oda ayrı bir "hane"dir. (Anadolu'da zaten öyle de adlandırılır). Odalar ancak sofa ile bağlanır, odanın düzeni, sedir, mangal, sini sehpası gibi çadır eşyasına benzer mahdut eşya, odaların maksatlara ayrılmayışı hep ortak hususlardır.

Ortaçağ Avrupa'sında gördüğümüz şekilde hükümdar ve aristokrasinin, kilise ve manastır gibi din kurumlarının elindeki kamu yapılarına karşılık, Selçuklu Türkiye'sinde, diğer İslâm ülkeleri gibi, kamu yapıları başta hükümdar olmak üzere, herkes tarafından yaptırılabilir. Hıristiyan kilisesi gibi bir kurumun organizasyonu ürü-



I. Alâeddin Keykubâd'ın adı ile anılan Konya Alâeddin Camii, cephe.



Beyşehir Eşrefoğlu Camii, hünkâr mahfili.

nü olmadığından, buna cami de dahildir. Ancak ülkenin topraklarının sahibi, mirî sistemde sultan olduğundan ve istediği kişilere bu toprağı dağıtma hakkına sahip bulunduğundan[3] (ikta), kamu yapılarının büyük bir kısmı hükümdar ve yönetici çevresi tarafından inşa edilmiştir. Resmî sıfatı olmayan kişilerin vakıflarına daha az rastlanmaktadır. Sultan, büyük çapta bir yapı girişimi için her türlü alanı açabilir. Bu ailesi için de geçerlidir. I. Alâeddin Keykubâd'ın eşi Mahperi Hatun, Kayseri'deki külliyesini kurarken, şüphesiz hükümdarın onayı ile, şehrin büyük bir alanını kullanabilmektedir. Şehir içindeki arsaların kullanımında, şehirlerde özel mülk hakkı bulunduğu düşünülürse, herhalde yerine göre geniş çapta istimlâk gerekmektedir. Vezir ve emirlerin şehir içindeki inşaatlarında, arsalara nasıl sahip olduklarını bilmiyoruz. Sahip Ata Fahreddin Ali, Konya şehrinin en seçkin yeri olan Alâeddin Tepesi, yani Saray Tepesi eteğindeki İnce Minareli Medrese'nin arsasını nasıl edinmiştir, satın aldıysa kimden almıştır gibi bilgilerden yoksunuz. Yalnız hükümdar sarayının hemen yanında kişilerin inşaat yapabileceklerini anlıyoruz. İkta olarak dağıtılan topraklar kırsal bölgededir ve ikta sahiplerinin buralardaki varlığı, Avrupa feodalitesinin şatoları gibi bir yapı türüne yansımamıştır.

Ortaçağ Avrupa'sında hükümdar yapısı deyince, başta akla savunma karakteri ile beraber bir prestij iddiası taşıyan kale, şato gelmektedir. Selçuklu sultanlarının Anadolu'da böyle yapıları yoktur. İtibar yapıları doğrudan doğruya kervansaray, şifahane gibi kamu yapılarıdır. Saraylarından çok az kalıntı bulunmasına karşılık, ne Konya sarayı, ne Kayseri'deki Keykubadiye'nin, ne de Beyşehir gölü kıyısındaki Kubadâbâd'ın, "padişah sarayı" deyince hatıra gelen görkemli ve heybetli nitelikleri bulunmadığı anlaşılabiliyor. Hatta sultan hanlarından daha görkemli olmadıklarını, bütün zengin iç süslemelerine rağmen, söyleyebiliriz. Kubadâbad gibi bir sayfiye sarayında, saray sanatı diyebileceğimiz öz çevreyi yaratan, başka bir yapı türünde benzer tarzda rastlamadığımız figürlü çini duvar kaplamasıdır. Bu çevre tamamen iç me-



Beyşehir Eşrefoğlu Camii, mahfilden ayrıntı, ağaç oyma işçiliği.



Anadolu'nun 13. yüzyıl ahşap sütunlu camilerinden bir örnek, Beyşehir Eşrefoğlu Camii, iç mekân.

kânda gizli, gözden uzak, ancak hükümdar ve etrafındakilerce görülebilir. Anıtsal mimari örnekleri hâlâ ayakta durabilirken, bu sarayların böylesine yeryüzünden silinebilmeleri, insan ve zaman tahribini hesaba katsak bile, aynı kalıcı sağlamlıkta yapılmamış olduklarını gösterir. Konya sarayının köşkleri, hatta belki Divânhâne, ahşap yapılmış olabilirdi. Anadolu Selçukluları'nın nasıl görkemli ve etkili bir ahşap mimariye sahip olduklarını ahşap camileri göstermektedir. Ayrıca, çeşitli vesilelerle, özellikle törenlerde, karşılamalar veya şenliklerde, zengin süslü seyyar ahşap köşkler yapıldığını biliyoruz. Bu konstrüksiyonların, çadır kurar gibi çabuk ve alışılmış bir maharet ile ortaya çıktıkları anlaşılıyor. İbn Bîbî, defalarca böyle köşklerden bahseder.[4] Güç ve itibar sergilemek isteyen yapılarda, çevreye hitap ön planda gelmektedir. Dolayısıyla cephe önemlidir. Şehir dışı saraylarda bu bahis konusu değildir. Dinlenme, av, eğlence için yapılmışlardır. Tepe üstündeki yeri, şehre karşı büyük ve görkemli bir şato halinde ağırlığını koymaya uygun başkent sarayında da bu tutum, her ne kadar öyle olduğu kabul edilmek istense de, görülmüyor.[5] Leşker-i Pazar'daki Gazne sarayı gibi bir sarayın varlığını düşünmek, uygun bir yer bahis konusu olmadığından imkânsız görünüyor. Bu boyutlarda bir yapı, tepenin arkasına bile sığamazdı. Ayrıca başkent sarayının şehre arkasını dönmesi veya tepenin ardına gizlenmiş olması inandırıcı değildir. Matrakçı Nasuh'un 1535'te yapmış olduğu Konya Sarayı resmi, yapı türlerine devamlı kullandığı "formüller" bulduğu hatırlanırsa, sınırlı bir belge niteliği taşımakta, ancak serpiştirilmiş binalardan oluşan bir sarayı yansıtması önem kazanmaktadır. I. Alâeddin'in Divânhânesi olarak adlandırılan bina, saray kompleksinde egemendir. Topkapı Sarayı Bab üs Selâm kulelerine benzeyen kuleleri ise, belki gerçeğe değil, Matrakçının "saray cephesi" şematik anlatımına uymaktadır. Saray köşklerden meydana gelmekte, tek yapının gösteriş heybeti



Emir Beşarebey tarafından Sultan adı ile yaptırılan Niğde Alâeddin Camii.

amaçlanmamaktadır. Alâeddin Camii, sarayı şehre karşı kapatmaktadır. Onun önünde ise, başka büyük yapıların yükselebileceği kadar yer yoktur, sadece sarayın gözönündeki bir köşkü, bir seyir köşkü bulunmaktadır. II. Kılıç Arslan devrine ait olduğu ileri sürülen, Alâeddin Keykubâd tarafından tamir ettirilen veya yeniden yaptırılan, dolayısıyla Alâeddin köşkü diye tanınan bu köşk, zengin süslemeleri, nişler içindeki aslan heykelleri ile, saltanatı dışa karşı temsil etmeyi üstlenen tek yapıdır. Buna rağmen, tuğladan yapılmış olması, hükümdarların anıtsal yapılarından ayıran bir nitelik taşıyor. Bu köşkte, yalnız alt kısımda taş kaplama kullanılması, esas göz önündeki konsol çıkmalı üst kısmın tuğladan yapılması, ilginçtir. Alt kısmın tepeyi çeviren iç kale surları ile bütünleştiği düşünülür. Bu iç kalenin duvarları ve kapıları ise, saraya heybetli çevre sağlayan tek unsurdur.(6)

Diğer taraftan içine aldıkları saray yapılarını saklamaktadırlar. Sarayı oluşturan köşklerin, özellikle hükümdarın ün kazanmış Divânhâne'sinin, mimari süslemeleri ile, iç döşemesi (halı, kilim, dokuma) ile, el sanatlarının en seçkin ürünleri olan kullanım eşyası ile "sultanlara lâyık" olduklarına, tıpkı aynı niteliklere sahip otağ gibi, hiç şüphemiz yoktur.

Savaşçı olarak ünlerine rağmen, Selçuklular kale yapımcıları sayılmazlar. Çok defa buldukları Roma, Bizans kalelerini onarmak veya genişletmekle yetinmişlerdir. Savunmaya yönelik olmayan savaş tekniklerinin de burada rol oynadığını düşünebiliriz. Az sayıda kale, Konya, Sivas, Sinop, Alanya gibi, Selçuklu elinden çıkmadır. Başkent kalesi, Konya kalesinin yapımını bile, I. Alâeddin Keykubâd'ın (1219-1237) emirleri ile paylaştığını, hatta onların yaptırdığı burçlara isimlerini yazdırttığını



Niğde, Alâeddin Camii, mihraba doğru bakış.

hatırlarsak - tarihte benzeri az bir olay, çünkü hükümdarlar böyle bir yapının ününü paylaşmak istemez - bir prestij vesilesi saymadığını görürüz. İbni Bîbî'nin, kalenin yapımı ve tasarlanmasını anlatan metninde, Sultan'ın ağzına kale ve surları Konya'nın ziyneti olarak gördüğü şeklindeki sözleri koyması da, hükümdarlık kurumu ile özdeşleştirmediğini açıklamaktadır. Sultan, kudretinden bahsetmekten geri kalmamakla birlikte, "...Gerçi bizim kuvvet ve kudretimizden bütün dünya bir sur halindedir...", Konya'nın sur ihtiyacını "...böyle yeni gelin gibi güzel ve ünlü bir şehri burç ve baru ziynetlerinden mahrum bırakmak hata olur..." sözleri ile dile getirmekte, asıl gayeyi "...fakat tedbirli insanlar için her vakit tehlikeden sakınmak lazımdır. Çünkü zaman daima bir hal üzere kalmaz... bu şehrin çevresine ve Sivas'a öyle bir sur çekmelidir ki iki yüzlü dehrin felâket sadmeleri ona tesir etmesin, devirlerin kin ve husumet korkusu ondan uzak kalsın..." şeklinde ifade etmektedir. Sultan Alâeddin, "dağ gibi" Sivas kalesinin ve Konya kalesinin "geceli gündüzlü" çalışma ile bitiminden sonra, atına binip Konya kalesinin hendeklerinin etrafını dolaşmıştır ve yapıma ortak ettiği "Ümeradan herbirisinin kendi isimlerini birer taş üzerine altınla nakşettirmelerini ve bu suretle mesaileriyle nam ve nişanlarının uzun seneler payidar kalmasını tensip..." buyurmuştur[7]. Dikkat edilirse kendi namından bahis yoktur, kaleden kendine - hükümdarlık kurumuna - ait bir şan ve şeref imgesi olarak bahsetmemektedir.

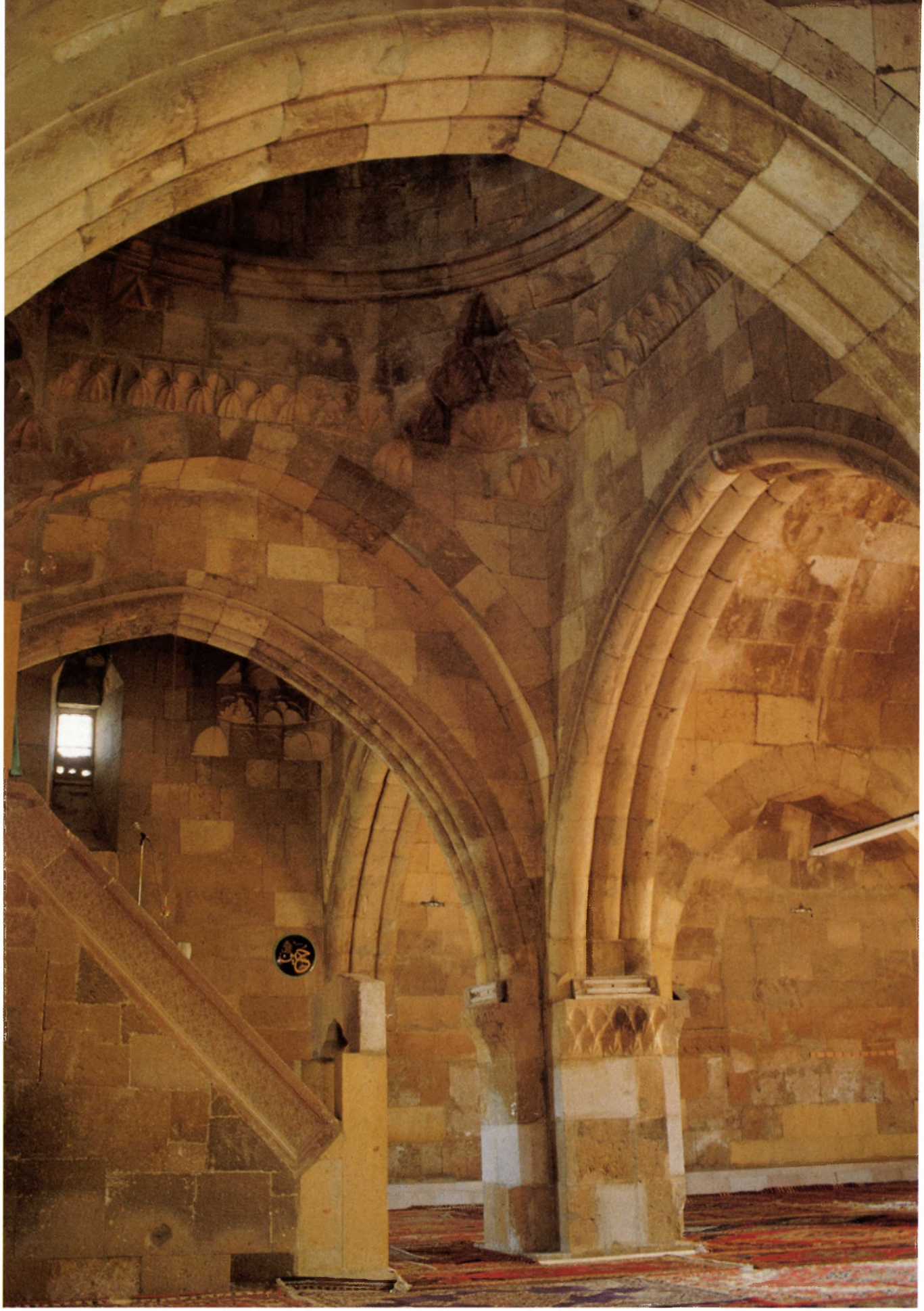
Anadolu'nun Selçuklu anıtsal mimarisinde, prestij ve pratik amaç birleşmektedir. Anadolu'da cami, dinle bağlı prestij yapısı değildir. Yalnız ibadet mekânı olarak görülmüştür, temsilî bir mahiyeti ve öteki anıtsal yapılardan ayrıcalığı olarak bir 'imge taşıyıcı" özelliği yoktur. Bu durum, İsfahan'daki Mescid-i Cuma (1072-92) misali, anıtsal çevrede ön planda yer alan İran'daki Büyük Selçuklu camileri ile bir farklılık yaratmaktadır. İslâmın ilk devirlerinden itibaren, Şam Emeviye Camii, Medine Camii gibi 8. yüzyıl yapılarında, Emevi halifelerinin büyük cemaata yer sağlamakla paralel, dine (ve kendilerine) itibar kazandırma isteği, çeşitli İslâm ülkelerinde devam



Niğde, Alâeddin Camii, içten görünüş.

etmiştir. Anadolu Selçukluları, Büyük Selçuklularla beraber kendilerine atfedilen din politikasını, Sünnî mezhebinin koruyucuları rolünü, dinsel yapılarına yansıtmış görünmüyorlar.

Saray Camii mahiyetindeki Konya Alâeddin Camii'ni göz önüne alırsak, şehrin Ulu Camii yerini tutan, fakat aslında bu anlamda bir yapı olmayan bu cami, diğer anıtsal Selçuklu yapılarında görülmeyen bir düzensizlik içindedir, mekân ve cephesinin "yamalı" hali hayret vericidir. Hemen hatırlamamız gerekir ki, bu geç devirlerin kayıtsızlığından ileri gelmemektedir. Selçuklu hanedanı yönetimi süresinde değişik yapı devirleri geçiren camide, bir uyum sağlamak için çaba gösterilmemiştir[8]. Anıtsal Selçuklu yapılarının görkemi yanında, tarihi yönden ve hanedan türbesini içine aldığı için manevi değeri yüksek bu yapının sergilediği özensizlik ilginçtir. Muhteşem minber, çini mihrap ve çinili mihrap kubbesine sahip olmakla birlikte, hükümdar maksuresi sayılabilecek bu kısmın, safların devşirme Bizans sütunları ile beraberliği, bir rastlantı görünümündedir. Avludaki hanedan türbesinde, aralarında I. Sultan Mesut, II. Rükneddin Süleyman, II. Kılıç Arslan, I. Gıyaseddin Keyhusrev, I. Alâeddin Keykubâd gibi en büyük Selçuklu sultanlarının bulunduğu 11 hükümdarın medfun olduğu düşünülürse, kral mezarları içeren Mainz, Speyer gibi Ren katedralleri ve uzağa gitmeden komşu Bizans'ın imparator mezarlarının yer aldığı ünlü Havariyun kilisesi gibi yapıların görkemi ve özeni yanında bu sadelik ve tevazu, aynı anlamda hükümdarlık bahis konusu olmasa bile, Anadolu Selçuklularında dinsel yapının prestij ve politikadan bağımsızlığını açıklamaktadır. Selçuklu sultanları kendilerini kitabelerinde Sultan ül âzam, kasım ül emir - ül müminin, ebul feth, Sultan ül ber ve bahreyn olarak tanıttıkları, devirlerine ait kitabelerde kendilerinden "Tanrı-



Niğde, Alâeddin Camii, tonozdan ayrıntı.

nın alemdeki gölgesi" olarak bahsedildiği halde, bu güçlerini, sergilemeleri beklenen yapılarda değil, başka yapılarda ortaya koymuşlardır[9].

Vakitlerinin büyük bir kısmını hareket halinde, çadırda geçirmeleri de, Selçuklu sultanlarını içinde fazla oturmadıkları anıtsal bir saray tasarımından uzaklaştırmış olmalıdır[10]. Otağ saray yerini alır ve önemini geç Osmanlı devrine kadar korur. Saray da aslında, çadır misali, köşklerden oluşan konaklama yeridir.

Bâniler: Anadolu Selçuklu sultanları bâni olarak kısa bir süre, II. Kılıç Arslan devrinden (1156-1192) itibaren Moğol istilasına kadar yaklaşık 50 yıl etkilidirler. Kılıç Arslan'ın Aksaray'da yaptırdığı cami, medrese, han, hamam gibi yapıları kaynaklar bildirdiği halde, bugüne gelebileni olmamıştır[11]. Han yapımını Kılıç Arslan'ın başlattığını kabul edebiliriz. Ondan sonraki sultan yapıları arasında ilk planda kervansaraylar yer almaktadır. I. Alâeddin zamanının saray ve köşkleri buna katılmaktadır. Sultan medreselerinin azlığı dikkati çekmektedir. Bugüne gelebilen iki sultan medresesi de, şifahane ve tıp medresesinin oluşturduğu yapı gruplarıdır: I. Keyhusrev'in Kayseri'de 1204/5'te, kızkardeşi ile birlikte yaptırdığı külliye ve I. Keykâvus'un 1217 tarihli Sivas şifâhâne ve tıp medresesi. Mevcut en eski sultan medresesi, Kayseri'deki yapıdır. Başkent Konya'da bugün sultan medresesi yoktur. I. Alâeddin'e atfedilen ve biri şifahane olan iki medreseden birşey kalmamıştır[12]. Bilimsel temelli bu kamu hizmeti yapıları, şifahane ve tıp medreselerini üstlenmeleri, sultanların bilinçli bir davranışı mıdır? Bir din eğitimi, bir sünnî eğitimi politikasını kendileri gütmedikleri izlenimini destekliyor. Daha doğrusu dini eğitimi diğer vakıfçılara bırakmışlardır ve ilk safta Selçuklu vezirleri bu görevi üstlenmişlerdir. Selçuklu anıtsal mimarisinin şehirlerdeki temel taşları olan ünlü medreseler, Selçuklu vezirlerinin eserleridir. Kervansaray yapımı ile ise sultanlar bir ekonomik politika çizgisi sürdürmüşlerdir, eğitim politikasından ziyade ekonomik politika programı yapmışlardır. Yüzyılların büyük kervan yolları ve onlar boyunca gelişen ticaretin ve uygarlığın Asya'sında yine yüzyıllarca yaşamışlığın bilinçlerine yerleştirdiği gerçeklere göre hareket etmişlerdir.



Niğde. Alâeddin Camii. taçkapıdan kabartma. ay sembolü kadın başı.



Alanya tersanesi yanında surların "Kızıl Kule"si.



Selçukluların Alanya tersanesi.

Görülüyor ki, yok olan yapıları da hesaba katsak bile, sultanların yapıları şehir dışındaki kervansaraylarda, yani geniş bir alan organizasyonunda ortaya çıkmaktadır. Bir şehrin dar çerçevesi içinde değil, bütün ülke çapındadırlar. Burada da Asya'daki gibi geniş alanlar içinde hareket etmeye alışmışlığın, araziye işaret koyabilmenin bilinci rol oynamakta ve pratik gaye ile bütünleşmektedir. Ayrıca gerek şifahane, gerek kervansaray, çok fazla sayıda ve gelip giden kalabalıklara hizmet vermekte, bir medresenin uzun süre kalıcı olan kullanıcılarından çok daha geniş bir çevreye hitap etmekte ve hükümdarın ve devletin itibar gösterisi esas buralarda yerini bulmaktadır.

Tabii ki cami de, adının belirttiği gibi toplanılan bir yer olarak, zaman zaman ve bulunduğu yere göre, ayrıca cuma namazlarında, çok kalabalık bir cemaati kendine çekmektedir. Ancak bu cemaat genelde şehir ve mahallelerin halkıdır.Şehir dışından gelen ziyaretçilerin sayısı kıyasla azdır. Şifâhâne ve kervansarayda ise çok daha çeşitli yerlerden sürekli bir akış içinde gelen ve geniş kapsamlı bir hitap ve etkileme alanı sağlayan insan toplulukları bahis konusudur. Camiyi sadece ibadet amacı ile değerlendirme kadar, Anadolu'da hükümdar yapısı olmayışında bu bakış açısının da payı bulunduğu düşünülebilir.

Diğer taraftan, bânisi kim olursa olsun, ülkede yapılan tüm önemli kamusal yapılarda, sultanın, en zayıf ve silik olanının bile adı en görkemli ünvanlarla anıldığından, hepsinde varlıkları zaten kayıtlıdır.

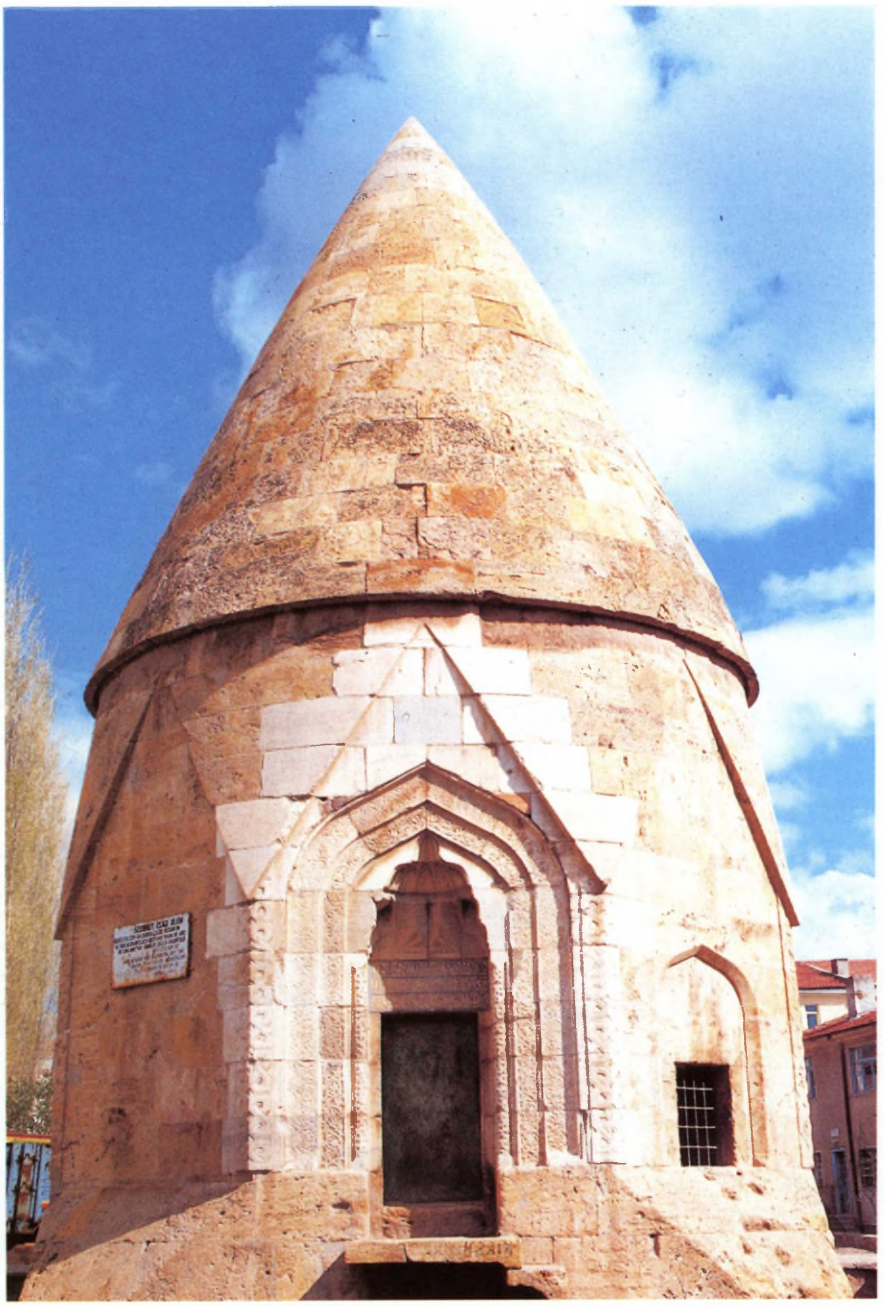
Ülkelerine yeni bir çehre kazandıran bu bâniler nasıl kişilerdir? Anadolu Selçuklu hanedanı son derece hareketli, dramatik olaylar ve maceralarla dolu yaşamları ile - mitolojik olaylar gibi - başlıbaşına sanata konu olabilecek bir kadroya sahiptir. Anlatıcı bir resim ve heykel geleneğinin yokluğu buna imkân vermemiştir ama, edebiyata bu Shakespearean figürlerin şimdiye kadar girmemiş olmaları şaşırtıcıdır.

Ok yağmuru altında atını Habur nehrine süren ve sulara gömülen I. Kılıç Arslan, en kuru tarihi kaynakların anlatımı ile dahi ürpertici bir tablo çizmektedir[13].

1243 Kösedağ savaşı dramında, bir ülkenin kaderi ve tüm Anadolu'nun geleceği, başta Sultan birkaç sorum-



Konya-Aksaray yolunda I. Keykubâd yapısı Sultan Han, cephe.



Kırşehir, Melik Gazi Kümbedi.

suz kişinin zaaf anlarının pamuk ipliğine bağlıdır. Savaşları, özellikle I. Keykubâd'ın Harzemlilerle savaşını çok etkili sahneler çizerek anlatan İbn Bîbî, Kösedağ savaşının ilerisi için o kadar acı sonuçlar getiren yönetim zaafını, Emir Çavlı'ya sultana hitaben (II. Keyhusrev) "İş kuru dudakla yaşlı gözlerden geçmiştir" şeklinde söyletiyor[14].

Selçukluların Haçlılarla savaş ve ilişkileri ise başlıbaşına bir büyük serüvendir.[14]

Uzun saltanatı sonunda, yaşlılığında ülkeyi onbir oğlu arasında paylaştıran ve aralarında kalarak birinden ötekine dolaşan, ihanetlerine ve kötü muamelelerine uğrayan, sonunda küçük oğlu I. Gıyaseddin Keyhusrev yanında bir miktar huzura kavuşabilen II. Kılıç Arslan, bir Kral Lear misalidir[15]. Bu küçük oğlu Gıyaseddin, fırtınalı bir saltanat ve tahttan uzaklaşma gel giti içinde kalan hükümdarlardan biridir. İlk hükümdarlığı (1192-7) sürgünde sonuçlanmış, yazgısı onu Bizans başkentine sürükle-

miş, orada oğulları ile birlikte bir süre yaşamış, ünlü düello gibi olaylara karışmış, ikinci saltanatında (1204-11) savaş alanında şehit olmuştur[16]. Oğulları İzzeddin Keykâvus ile Alâeddin Keykubâd, ilerde Anadolu'nun en ünlü sultanları olacaktır. Birlikte yetişen ve eğitilen, babaları Konya'da ikinci defa tahta geçmek için İstanbul'dan yola çıkınca Bizans'a rehin bırakılan, lalaları tarafından gizlice kaçırılan bu iki şehzadenin heyecanlı kader birlikleri, babalarının ölümünden sonra taht uğruna düşmanlığa dönüşürken, ağabey Keykâvus'un kardeşini öldürtmeyip Ankara'da oturmasına izin vermesinde bir nefret - sevgi bağının varlığını göstermektedir[17].

Anadolu Selçuklu hanedanının en dramatik figürünü belki I. İzzeddin Keykâvus'da (1211-1219) bulmaktayız. İbn Bîbî onu bize "...Irmak kenarındaki servileri imrendiren bir boyu, ilk baharın güzelliğini süsleyen bir çehresi, can alıcı güzellerin kemerlerini andıran keman kaşları, mazlumların felekleri aşan duası, oku gibi kirpikleri..." diye tanıtıyor. Olgun aklı, adaleti ve cömertliğini kaydediyor. "...cömertliği yağmur daneleri gibi sayısız dehâsı karanlık geceleri aydınlatan müşteri yıldızı gibi parlak..." Erzincan meliki Fahreddin Behramşah'ın kızı ile evlenmesini masal düğünü gibi anlatıyor. Şiirlerinden, âlim ve filozoflarla ilişkisinden haber veriyor[18]. Olaylardaki tavırlarından anlıyoruz ki, çelişkilerle dolu kişiliğinde, akıllı ve adil bir hükümdar yerini pervasızca atılgan bir maceracıya bırakabilmekte, ani ve şiddetli öfkeler ve beklenmedik korkunç zulüm - başarısız Şam seferinde ihanetle suçladığı emirlerini yaktırması - keder dolu pişmanlığa, içliliğe dönüşmektedir. Son olay ona hayatına mal olmuştur[19]. Sanırım haksızlığını yaşamı ile ödeyen bir hükümdara, tarihte ender rastlanılır.

Selçuklu hanedanı mensuplarının pek azı ülkelerinde ihtiyarlık yatağında ölmüş görünüyor. Kardeşin kardeşi, oğulun babayı yok etmesi, Moğol istilasından sonra emirlerin daha geniş çapta karıştığı öldürülmeler, sürülmeler - II. Keykâvus'un Kırım sürgünü ve orada yaşamını bitirmesi gibi - birbirini kovalıyor. "Roman gibi" bir yaşamı olan sultanlardan II. İzzeddin Keykâvus'un Kırım sürgününü ve ölürken İbn Bîbî'nin ona söylettiği, tarihinin başında II. Kılıç Arslan'ın küçük oğluna verdiği öğütlere benzer öğütleri Selçuknâme'de buluruz (s. 300 - 302). Sayısız maceralara bir örnek, IV. Rükneddin Kılıç



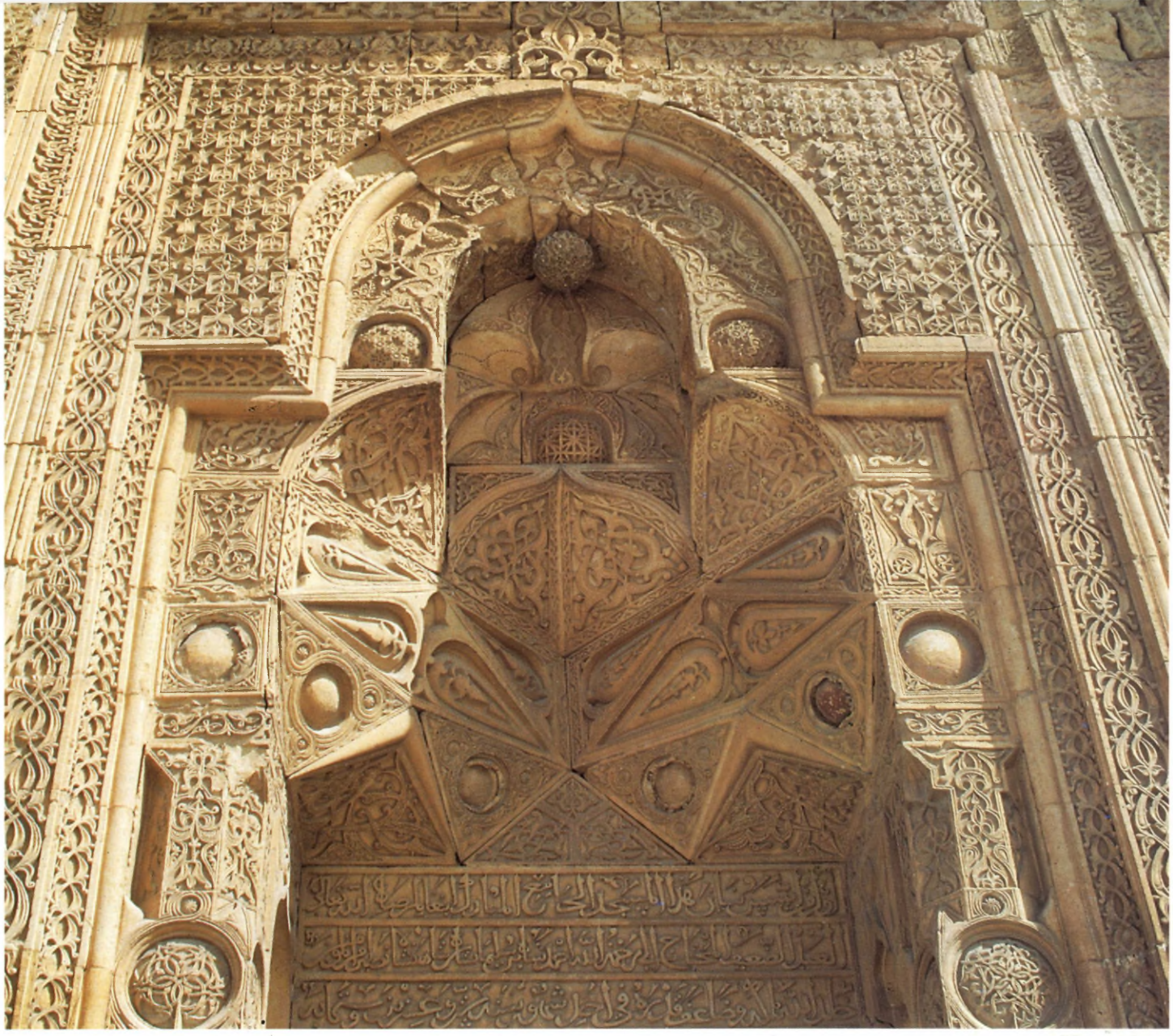
Kayseri, Döner Kümbed.



Mengüçoğlu Ahmet Şah ve eşinin eseri
Divriği Külliyesi, cami taçkapısı (Kuzey kapı).

Arslan'ın, kardeşi II. İzzeddin Keykâvus'a karşı sefer hazırlamak için kiler uşağı kılığında, başında yüzünü saklayan büyük erzak sepeti ile, Kayseri'ye gitmek üzere konaklayacağı Hoca Mesut kervansarayına (Ağzıkara Han) kilercibaşı Kemal tarafından kaçırılışıdır (Selçuknâme, 251).

Selçuklu sultanları, kendilerine zamanın en iyi eğitimi sağlanmış, dünyadan haberi olan kişilerdir. Komşuları ile, özellikle Bizans, Gürcü ve Ermeni krallıkları ile kâh dost, kâh düşman, devamlı ilişkiler içindedirler. Bu ilişkiler evlilik bağlarına kadar götürdüğünden, bir çoğu küçük yaştan en azından iki lisanlıdırlar. Ayrıca eğitimlerinde Arapça ve Farsça'ya önemli yer verilmektedir. Büyük Selçukluların ünlü veziri Nizam ül Mülk'ün "Siyasetnâme"sinde bir hükümdarın nasıl vasıflarla yetişmesi gerektiğine dair öğütleri çizgisine sadık kalarak, bir eğitim programına göre hazırlanmakta oldukları anlaşılıyor. "Siyasetnâme"yi hükümdarlıklarında da elden bırakmıyorlar. İyi savaşçılar olmaları, kral sporu avda beceri sahibi olmakla birlikte, geleneksel Türk sporlarını da sürdürebilmeleri, faziletli ve adil yöneticilik uygulamaları sağlanmak isteniyor. Ülkedeki ve ülkeye getirdikleri bilginler ve bilgelerle görüşüyorlar, zaman zaman yakın ilişkiler kuruyorlar, şiir yazıyorlar, sanatla ilgileniyorlar, tasavvuf erbabı ile bağları var ki, Mevlâna ailesini Türkiye'ye getiren ve onlara ülkenin gerçek sultanları imişler gibi davranan I. Alâeddin Keykubâd devrinde bu bağlar doruğuna ulaşıyor. İbn Bîbî, Alâeddin Keykubâd'ın "güzel menkibeleri ve yüksek ahlâkı"nı anlatırken "Daima Nizam ül Mülk'ün Kimya-i Saadet ve Siyer ül müluk kitaplarını mütalâa ederdi" diyor (s. 91). Ibn Bîbî'nin kendini ilgi ile okutan özenli bir edebî ifade ve renkli benzetmelerle kaleme aldığı tarihi de, ülke yöneticilerine, ilk sırada hükümdar ve genç şehzadelere yönelen bir öğüt ve geçmişten ibret gösterme kitabıdır. Öteki kaynaklarda da şehzadelerin yetişme tarzlarını anlatan pasajlar vardır. III. Gıyaseddin Keyhusrev'in yetişmesi şöyle anlatılmaktadır: Babası IV. Kılıç Arslan'ın öldürülmesinde rol oynayan Pervane Muineddin Süleyman, altı yaşında tahta oturttuğu III. Keyhusrev'in yetiştirilmesine büyük özen göstermişti. "Pervane Muineddin Süleyman, yeni sultana cidden yüksek bir terbiye verdi. Yenbuğlu Kadı Nurüddin gibi fazilet sahibi eşsiz bir âlimi ona hoca ta-



Divriği Külliyesi, caminin batı kapısı.

yin etti. Mümkün olan bilgileri öğretmeye başladı. Yanına iyi ahlâklı ve tecrübeli nedimler verdi... genç padişah sultanlık töresi gereğince hayırlı işlere, namaz ve oruç gibi ibadetlere alıştırıldı, halka karşı iyilik usullerini öğretmek için pek çok dikkat gösterildi... Gıyaseddin "bu şekilde verilen terbiye ile erginlik çağına vardığında, orta boylu, yakışıklı bir genç, iyi bir süvari olmuştu..." (Aksarayî, s. 172). İbn Bîbî'nin bize "Sultanı Kahir Rükneddin Süleyman Şah, öyle bir padişah oldu ki, Kılıç Arslan evlâtlarının, belki Selçuk torunlarının devlet bağında hiç kimse onun kadar yüksek bir yer işgal edemez. Silahı kuvvetli, halka karşı şefkati nihayetsizdi. İffetli, dindar ve son derece perhize riayetli, yüce bir dağ gibi sakin tabiatlı, hükümlerinde zamanın en isabetlisiydi. Her ilme aşina ve her sanata ziyadesi ile âşık tabiatı vardı..." diye övdüğü Rükneddin Süleyman Şah'ın (1195 - 1204) filozof Şahabeddin Suhreverdi ile yakınlığı, sofu çevrelerce onun 'dinsiz' töhmetinde bırakılmasına yol açıyor. İbn Bîbî ise "Lutuf ve himayesi sayesinde âlimler, şairler, hüner ve sanat erbabı fakirlikten ve sefaletten kurtularak nimet ve saadete kavuştular." demektedir (s. 34-36). Selçuklu hanedanı Fars kültürünün etkisi yanısıra Türk örf ve adetlerini canlı tutuyorlar, geleneksel merasimleri sürdürüyorlar. Hıristiyanlıkla özel yaşamlarına kadar giren kaynaşmaya karşılık, İslâm dinine sadakatleri sarsılmıyor.

İran kültürüne duyulan yakınlığı belki de en belirgin şekilde vurgulayan II. Kılıç Arslan oluyor. Hıristiyan din adamları ile görüşmeleri yüzünden haksız yere İslâm dininden uzaklaşmakla suçlanan, Alman İmparatoru Frederik Barbarossa ile mektuplaşan bu hükümdar, oğlu Gıyaseddin'e Keyhusrev adını Firdevsi'nin "Şehnâme"sinden seçiyor. Büyük bir ihtimalle de onun oğulları olan torunları Keykâvus, Keykubâd ve Kayferidun'a da isim-

lerini o vermiş olabilir[20]. Aslında isimler Arapça ve Farsça'nın ilginç bir birleşimidir. İslâm dinine atıf olan bu isimler, İslâm öncesi İran mitolojisi adları ile birleşirken, bir kültür birleşimi de sergilenmiş oluyor. Daha sonra da bu isimler hanedanda kullanılmaya devam ediliyor. Acaba Selçuklu sultanları neden çocuklarına Kutadgu Bilig'den isim seçmemişler, Alp Ertonga veya Aytoğdu dememişler, II. Kılıç Arslan neden Şehname'deki Turanlı kahramanları değil de "karşı tarafın" isimlerini seçmiştir, Gazneli Mahmud'un Firdevsi'yi, açıkca İran'ı "tutmasına" rağmen ödüllendirmesi misali? Efsane isimlerini tercih etmelerinde, Şehnâme'nin şiirsel anlatımına kapılmaları, oradaki gerçek üstü olayların, görülmemiş kahramanlık ve maceraların romantizmine, hükümdarlık efsanesine hayranlıkları rol oynamıştır. Şehnâme hayranlığı, kendini Konya surlarına beyitlerinin yazılmasında da açıkca göstermektedir[21]. Eserde İran'ın mitolojik kahramanları daha olumlu gösterildiğinden, daha hoşa gitmiştir, onların 100 - 150 yıllık saltanat süreleri imrendirmiştir diyebiliriz. İbn Bîbî eserini II. Kılıç Arslan'ın ölüm döşeği sözleri ile başlatırken, sultana taht ve ikbalin geçiciliği konusunda Şehnâme'den örnek verdiriyor "...Biri göçer, öteki yerine geçer, cihan kethüdasız olamaz, Keyhusrev'in oğlu Menuçehr kendisinde bütün şahane vasıfları toplamıştı..." Asıl cevap Asya'nın onca din ve kültürün kaynaştığı potasından gelmiş olmanın, bugünkü anlamda şovenist tutumları silen birlikte yaşama hoşgörürlüğü ve geniş fikirliliğinde, din baskısı olmadan eğilimlerin güdülebilme serbestliğinde saklıdır. Asya geçmişi, hele Anadolu'dan bakıldıkça, çeşitli millet ve kültürlerin ortak geçmişi olarak görülmektedir.

Kaderin seyrinden midir, yoksa isim sahiplerinin mitolojik olayların bilinçli veya bilinçsiz etkisinde kalmalarından mıdır, özellikle I. Keykâvus ve I. Keykubâd'ın yaşamları ile adlarını taşıdıkları Kayanî sülâlesinin İran hükümdarlarının efsanevî hayatları arasında bazı benzerlikler yok değildir[22].

"Keykubâd memleketini teşkilâtlandırmak için çalıştı, ülkeyi dolaşıp şehirler kurdurdu. Şehirlerden bilhassa Amu-Derya üzerindeki Kubâdiyan'ından, İsfahan'ı genişletmesinden bahsedilir[23]." I. Alâeddin Keykubâd'ın kurduğu minyatür şehir misali saraylarında, Kayseri yakınındaki Keykubâdiyye'ye ve Beyşehir gölü kıyısında-



Divriği Külliyesi. Şifâhâne taçkapısı.



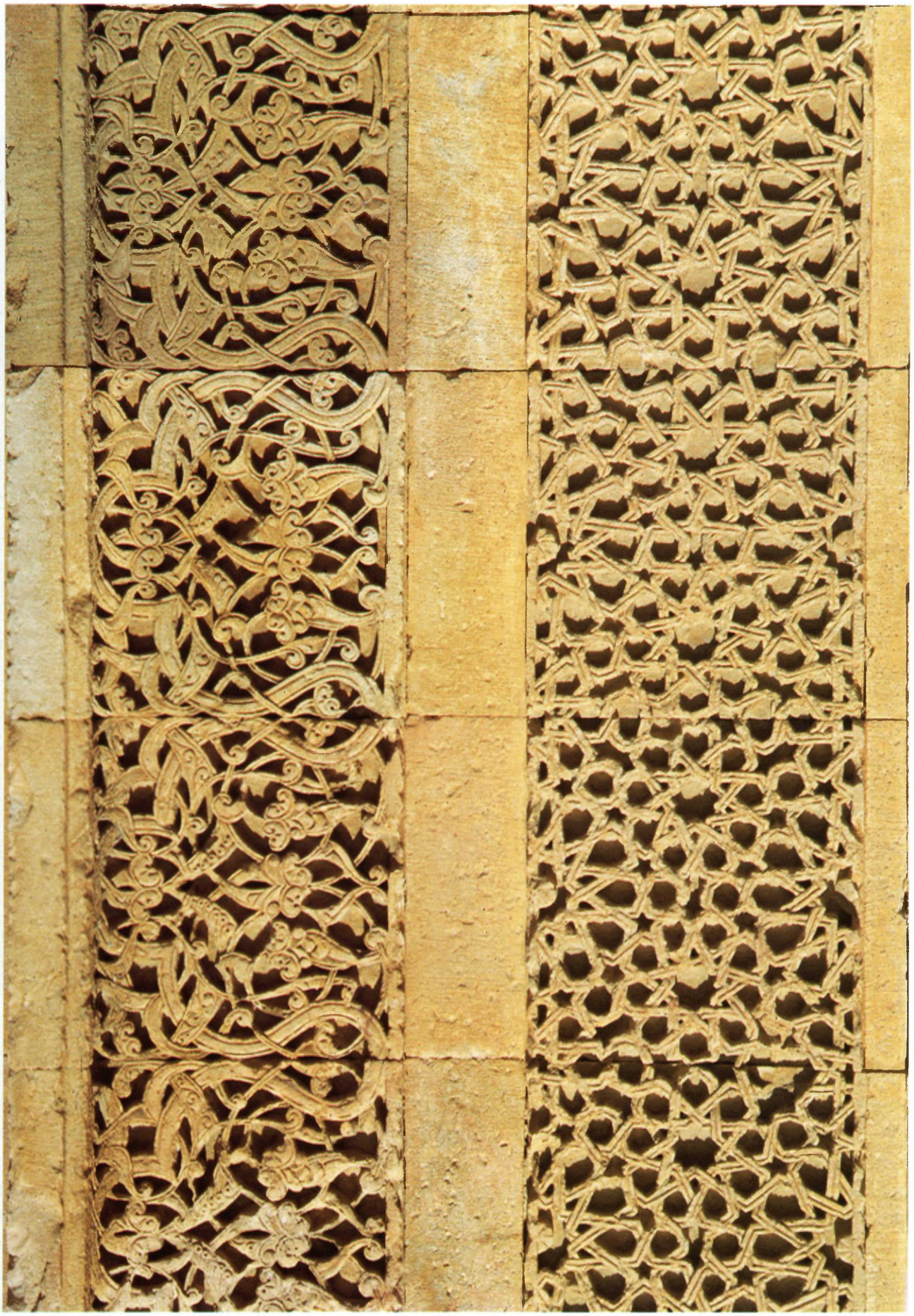
Divriği Külliyesi, Şifahâne taçkapısından "ayna".



Divriği Külliyesi, Şifâhâne taçkapısından, "ayna".

ki Kubadâbad'a adından gelen bu isimleri vermesi rastlantı olmasa gerek. Kubâdiyan'dan esinlenmiş görünüyor. Kayani Keykubâd'ın "dünyadan uzak yaşama" isteği onun gerçekleştirebileceği bir şey değildir, gerek sorumluluk duygusu gerek ihtirası buna engeldir ama, özellikle Kubadâbâd'ın şehirlerden uzaklığı, sultanın vakit bulabildiği an buraya çekilmesi, zaman zaman bu özlemi duyduğunu gösteriyor. Özel bir çevreye çekilme ihtiyacı, inziva isteği değildir, sultanın etrafı daima kalabalıktır, ziyafet vermeyi sever "Elburz dağlarındaki ziyafetin" benzerlerini buralarda verir. Mitolojik örneğinin bilgeliği de, sultanın tasavvuf ehli ile yakınlığında paralelini buluyor. "Teşkilâtçılığı" ise, hükümdarlığının en belirgin özelliklerindendir. Kayanî hükümdarın rüyasında başına 2 beyaz şahinin taç giydirmesi ve böylece tahta çıkacağını haber vermeleri gibi güçlü bir imgeyi Selçuklu sanatında bulsak, benzerlik tablosu nerdeyse tamamlanacaktır.

Kayanî hükümdarı Keykâvus'un devlere karşı sefer yapan, onları buyruğuna alıp Elbruz'a kasırlar yaptıran, telkinlerine inanıp kartalların taşıdığı tahtı ile yıldızlara doğru havalanan pervasız atılganlığı ve macera hevesini, I.



Divriği Külliyesi, Ulu Cami, doğu kapıdan çerçeve ayrıntısı.



Divriği, kuzey kapısı, ayrıntı.



Divriği, kuzey kapısı, ayrıntı.

İzzeddin Keykâvus'un kişiliğinde sezebiliyoruz. Yıldızlara erişmek isteyen bir heyecanı onda da bulabiliyoruz.

I. Keykubâd'ı izleyen sultanlarda ise, isimler tekrarlanırken "efsanevi" kişilikler giderek soluklaşıyor.

Selçuklu Türkiye'si yapılarının birçoğunda bâni adları vardır. Tanınmış bilgin şeyh ve fakihler dışında, çoğu hakkında ise bilgimiz yoktur. Bir dizi mescit ve türbe, birkaç medrese ve kervansaray, Anadolu şehirleri sakinlerinin mimari çevreye katkısıdır. Büyük kamu yapılarında ise ilk sırayı devletin emir ve vezirleri almaktadır. Eserlerinin toplamı, hanedanın yapılarında daha büyük bir sayıya ulaşmaktadır. 1243'ten sonra Selçuklu hanedanı artık bâni olarak rol oynamamaktadır. Moğol egemenliğine girmiş ülke, eskisi gibi rahatlıkla organize edebilecekleri mirî mülkleri değildir. Devlet hazinesinden sarfetme imkânları da eskisi kadar bol değildir. Buna karşılık mülk ve kişisel gelirleri azalmayan, güçleri artık sultanlarınkini aşan emirler, özellikle şehirlerde, başta medreseler olmak üzere yapı faaliyetini arttırmışlardır. Selçuklu mimarisinin baş yapıtlarının çoğu onların eseridir. Medreselerin artışı içinde şifahanelerin azlığı, hastane yapımını ön planda hükümdarların üstlenmiş olduğu yolundaki görüşümüzü destekliyor. Anadolu'da 1243'ten sonra yapılan Şifâhâneler Kastamonu'da Ata bey 1270 - 75, Tokat'ta Muineddin Pervane (Gök Medrese, 13. yüzyılın ikinci yarısı) ve Kastamonu'da Pervane oğlu Ali Darüşşifaları, 1272 - 73 olup, Malatya'da Karatay'a atfedilen bir Şifâhâne'nin bu devre ait olması mümkündür. Bu durumda Şifâhâne yapımını da büyük vezirler sürdürmüş görünüyor.

Büyük bâni emirlerin başında, bilindiği gibi Sahip Ata Fahreddin Ali bin Hüseyin yer almaktadır. Anadolu Selçukluları devrinde sayılarının fazla olmadığına işaret ettiğimiz anıtsal camilerden birini, Konya'daki Sahip Ata Camii'ni (1258), Konya'da İnce Minareli (1260 - 65) adı ile tanınan Darülhadis'i, Sivas'ın ünlü Gök Medrese'sini



Divriği Külliyesi, Şifâhâne taçkapısından.

(1271 - 2), İshaklı kervansaray ve külliyesini (1249), Ilgın külliyesini (1267 - 8) v.b. yaptırarak en çok eseri olan Selçuklu devlet adamı olarak anılmaya hak kazanmıştır. Onu Celâleddin Karatay, kervansarayı (1240 - 41) ve Konya'daki medresesi (1251) ile izlemektedir. Diğer emirler de cami, mescit, kervansaray ve medreseleri ile sırayı sürdürmektedir.

Selçuklu vezirleri Moğollarla anlaşma çabaları yüzünden, kendi menfaatlerini gözetmekle kınanırlarsa da, bu çabaları ile ülkeyi daha büyük bir tahripten korudukları da kabul edilir. Zaman zaman Moğollardan silkinmek için ümitsiz savaşlara da girmişler, II. Kılıç Arslan'ın Haçlılara davranışı gibi, fırsatlarını kollamışlar, ancak onun gibi başarılı olamamışlar, Selçuklu devletini yok olmaktan kurtaramamışlardır. Yine de peşinden Anadolu'nun kaderinde o kadar önemli değişiklikler getiren Moğol istilâsına rağmen yapı faaliyetinin devamı, ilk planda onlarca sağlanmıştır. Gerek tarih sahnesinde gerek mimari sahnede, 1243 - 1308 emirlerin devridir. Nitekim 1262 - 77, Muinüddin Pervane devri olarak adlandırılmaktadır.

Sahip Ata Fahreddin Ali, Celâleddin Karatay gibi vezirler, Büyük Selçuklu'ların ünlü Nizam ül Mülk'ü örneği, akıllı, bilge vezir tiplerdir[24]. Dirayetli olarak anılırlar, tedbirli devlet adamlarıdır. İçlerinde sultanların lalaları vardır. Şehzadeleri onlar yetiştirirler. Onları eğit-

tikleri gibi, bilginlerle, sanatçılarla görüşen, tasavvuf meclislerinde hazır olan, bilimi koruyan ve teşvik eden, medrese yapımını ülkede üstlenmiş kişilerdir. Devrin kaynaklarında, ms. Aksarayî, s. 173 v.d., s. 179, İbn Bîbî Selçuknâmesi ve Anonim Selçuknâmede, sık sık vezir ve emirlerden bahis vardır. Bizi ilk planda bani emirlerin - eserleri bugüne gelebilmiş olanları - ilgilendirmekle beraber, İbn Bîbî'nin çok yer ayırdığı ünlü vezirlerden, parlak iktidar sürmüş fakat feci bir son kaderinden Selçuklu devlet adamlarının çoğu gibi kurtulamamış Sahip Muhammed İsfahanî'nin dolu günlerinde tekrarlanan iki etkinliğine işaret etmek istiyoruz. "...Sahip... tekrar sofaya gelir (İbn Bîbî'de sık sık geçen sofanın, bazen avlu niyetine de kullanılmakla beraber, daha sonra geleneksel Türk ev mekân düzeninin belirgin merkezi olan iç ve orta sofa gibi bir orta mekân olduğu tahmin edilebilir) Tebriz'li Mevlâna Taceddin'i çağırttırır, onunla her ilimden konuşmalar yapardı. Sabah namazını cemaatle kılar, namaz bitince Tebriz'li hattat Veliyüddin gelir, öğle zamanına kadar yazı sanatı meşk ederlerdi... Ta gece yarılarına kadar, her taraftan kısmet aramak üzere Konya'ya gelmiş olan Arap ve Acem bilginlerinin, şairlerin kasideleri okunur, kitap ve risaleler mütalâası ile uğraşılır, her ilim din, hususu ile tarihten bahisler açılırdı..." (s. 238.) İsfahan'lı vezirin, İran kültürü ile devam eden ilişkisi de, yönetici zümrenin şehir çevresine has bu tercihini açıklıyor. "Günün içinden" Selçuklu devri olaylarını bize nakleden kaynaklar, bizi burada ilk planda ilgilendiren iki ünlü bâni, Sahip Ata Fahreddin Ali ve özellikle Celâleddin Karatay hakkında övgü dolu cümlelerle söz birliği ediyorlar. Yazarların açıkça belli olan eğilimleri göze çarpmaktadır. Aksarayî Celâleddin Karatay'a, Sahip Ata Fahreddin Ali'den daha fazla itibar etmektedir. İbn Bîbî İsfahanî'ye hayrandır ve zalim hareketlerini mazur göstermeye çalışır v.b.

"...Fahrüddin Ali, bilgin bir adam olmamakla beraber idare ve divan işlerinde, hükümet umurunda güzel tedbirleri, isabetli fikirleri ile tanınmış, sözünü yerinde söyler kâmil ve tecrübeli bir vezir idi. Uzun zamanlar memleket onun idaresi altında refaha kavuşmuş, harîs mideler onun cömertlik sofrasının nimetleriyle doymuş, memleketin dört bucağı nefis ve hayırlı eserleri ile süslenmiş, huzur ve rahat kapıları açılmış, mescitler, medreseler,



Divriği Külliyesi, Şifâhâne taçkapısından.



Divriği Külliyesi, Ulu Cami, ahşap pencere kanadı.

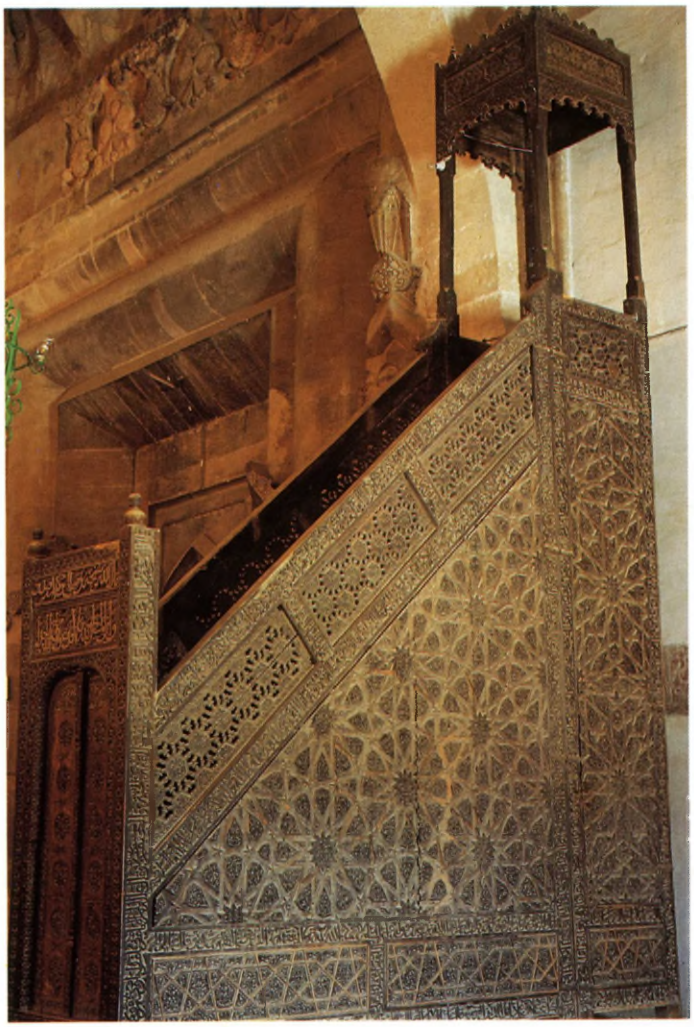


Divriği Külliyesi, caminin mihrabı.

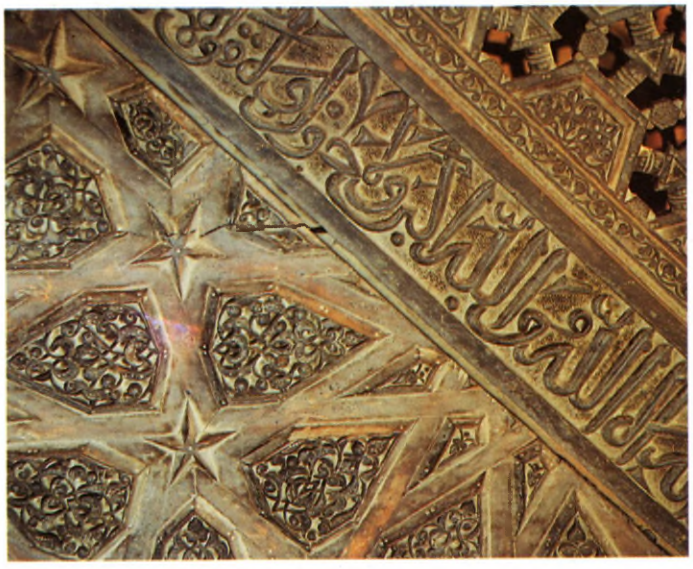
tekkeler, kervansaraylar yurdun her tarafına yer yer saçılmıştı. Büyük küçük herkese bol bol mallar, paralar, armağanlar dağıtırdı. Makamına girmek, dert anlatmak son derece kolaylaşmıştı. Halk, başka amirlerden, büyüklerden ziyade onun yüce dergâhına itibar ve iltifat gösterirdi. Herkes hakkında tatbik ettiği bu faziletli hareketler, gösterdiği bu kolaylıklar yüzünden uzun yıllar vezirlik makamında hürmet ve itibar buldu. Hiç bir fert onun dergâhından eli boş dönmezdi..."

Gücü öyle idi ki "...Emirliklerde ve naipliklerde geçirdiği başka hizmetleri ile birlikte otuzüç yıl öyle bir vezirlik hükmü sürdü ki divan kararları müstesna olmak üzere ferman ve menşurlara kendisinden başka hiç kimse imza koyamaz, divan kararları da kendisine gösterilmeden öteki devlet büyüklerine imza ettirilemezdi..." (Aksarayî, s. 153 - 154.)

İbni Bîbî, Emir Celâleddin Karatay'ı anlatırken "Emir Celâleddin Karatay, gerçi Rum neslinden gelmiş bir köle idi. Fakat pek yüksek vasıfları vardı. Gecelerini namaz kılmakla, gündüzlerini oruçla geçirir... İslâm dini gibi gü-



Divriği Külliyesi, Ulu Cami, ahşap mimber.



Divriği Külliyesi. Ulu Cami. mimberden ayrıntı.

zel, yumuşak bir tabiata herkes hakkında derin bir şefkat duygusuna sahip idi" demektedir (s. 244). Aksarayî'ye göre ...Celâlüddin Karatay'ın ünvanı, ferman ve menşurlarda "Yeryüzünde Allah'ın valisi" diye yazılırdı. Cidden yüksek ahlâklı, temiz ve imanlı idi. Hayır severliği, cömertliği, alçak gönüllülüğü son derece idi... II. Gıyaseddin Keyhusrev'in 1245'teki ölümünden sonra üç kardeşin saltanat devri başladığında, Karatay'ın da katkısıyla... kardeşler saltanatı bir müddet devam etmiş, devlet ulularının güzel idaresi sayesinde memlekette parlak bir devir açılmıştı. Celâlüddin Karatay 656/1258 yılında Tanrı rahmetine kavuştuktan sonra kardeşler arasındaki birliğin düzeni bozuldu..." (Aksarayî, s. 133 v.d.)

Karatay'ın iki kardeşinin de Konya'da bugün ortadan kalkmış medreseleri vardır[25].

Bu "devlet adamı" vasıflarına lâyık ve yerini dolduran emir ve vezirlerin arasında, ülkeye zararlı kişiler de yer almaktadır, Sahip Ata Fahreddin Ali'yi izleyen Kazvinli Fahreddin gibi. Selçuklu tarih sahnesinin ünlü "kötü adam"ı ise, I. Keykubâd ve II. Keyhusrev vezirlerinden Sadeddin Köpek'tir. Korkunç cinaî faaliyeti ile tanınan ve korku yaratan, Konya halkının Selçuklu soyundan geldiğini rivayet ettiği (I. Keyhusrev'in oğlu, Keykâvus ve I. Keykubâd'ın kardeşi) ve belki onun için bu kadar ihtiraslı olan bu vezirin[26], I. Keykubâd'ın bina emiri olması, onca eserin ortaya çıkmasında rol oynaması ve sanatla yakından ilgili bulunması, en büyük Selçuklu kervansaraylarından birinin bânisi olması, onu Selçuklu tarihinin en ilginç kişilerinden biri yapmaktadır. Sadeddin Köpek, tarih dramlarının, çelişkili kişiliklerinde olumlu - olumsuz dengesi anında değişiveren veya kötülüklerinin karanlığından çıkamayan figürlerindendir. Kendisinden bahsedilirken, Selçuklu sanatına eserler kazandıran yaratıcı yanı hep geriye itilerek, cürümleri ile lânetlenir. Atfedilen suçlarda bir abartma bulunduğu değil ama, devrinin birçok kişisinden fazla farklı olmadığı söylenebilir.

Diğer vezirler de zaman zaman eserleri kadar yüce tavırlar ortaya koymamaktadır. Mevlâna'nın dostu ve devrinin en güçlü adamı Muinüddin Pervane, kendi yetiştirdiği Rükneddin IV. Kılıç Arslan'ı soğukkanlılıkla öldürtmüş, Sırçalı Medrese gibi bir eserin bânisi olan Bedreddin Muslih, lalası olduğu II. Keykubâd'ı aynı akıbete göndermiştir[27]. Gücü ile sağladığı emniyet ortamı sayesin-



Divriği Külliyesi, Ulu Cami iç görünüş.

de devrinde "kurt ile kuzunun birlikte su içtikleri" söylenmiş Pervane, Sadeddin Köpek gibi, aydınlık-karanlık yanları denge değiştiren kişilerdendir. "Bir sultan gibi" hüküm sürmesini, Moğollarla anlaşmasına borçludur, onlara yaranmak ve güç kazanmak için Selçuklu hanedanını harcamış, buna rağmen, onca ikbalden sonra, Moğollar tarafından öldürülmüştür. Âlimleri ve şeyhleri himaye etmiş, Mevlâna'dan başka ünlülerle de dostluk sürdürmüştür. Sahip Ata gibi büyük bir bâni olmayışının nedeni, belki bina yapmak yerine bu kişilere yaptığı kaydedilen yardımlardır. Tokat'ta (kendi ikta yeri) müridi olduğu şeyh Fahreddin Iraki için yaptırdığı bir zâviye ve medrese, Kayseri'de bugün ortadan kalkmış bir medrese ve Merzifon'da bir cami ile, bâni olarak, Sahip Ata'dan geri kalır.

Diğer taraftan I. Alâeddin Keykubâd gibi adaleti ve sorumluluk duygusu ile tanınan bir hükümdarın da şaşırtıcı şiddet olayları yarattığını görüyoruz. Ağabeyi Keykâvus'un vezirlerini, ihanet sebebi ve fazla güçlenmeleri sakıncası ile, Niğde'deki Alâeddin Camii gibi kendi adına cami yaptırtmış olan Zeyneddin Beşarebey'i de esirgemeyerek, pusuya düşürüp öldürtmüştür[28]. Yine ağabeyinin Ankara'da yaptırttığı medreseyi yıktırması rivayeti de, kişisel kin yüzünden bir eğitim kurumunu yok edebilecek tutumu yakıştıramadığımız için bizi yadırgatıyor. Yarattığı yapıcı ortam içinde, Keykubâd'ın sevapları öncelikle anılmaktadır[29].

Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısında, Selçuklu sanat ve mimari çevresi, siyasi olaylar fırtınalarına tutulmadan gelişmeye devam ederken, şehir çerçevesinde, özellikle Konya, Kayseri, Sivas gibi ileri gelen şehirlerde, şehrin çehresini kalıcı biçimde etkileyen bir yapı faaliyeti sürüyor. Sivas'taki üç ünlü medrese, Moğol istilasına rağmen şehrin geliştiğini, üç büyük eğitim kurumunu bünyesine almaya hazır olduğunu gösteriyor[30]. Medrese yapımı, dışardan da öğrenci geldiği düşünülürse, bir şeh-



Divriği Külliyesi. Şifâhâne iç görünüş.

rin ihtiyacı veya nüfus artması ile ilişkili olmamalıdır. Ancak şehrin buna göre bir aydın çevresi olması gerekir. 1271/2 yılında yükselen bu medreselerin eğitim programlarını yazık ki bilmiyoruz. Bir "fakülteler grubu" oluşturmaları, önceden mevcut Keykâvus Tıp Medresesi ve Şifâhânesi'ni de içeren bir üniversite mahiyetinde görmemizi mümkün kılıyor. Üç yapıyı üç bâninin bir yarışı halinde, yani ayrı ayrı projeler olarak görmek yerine, bizce akla yakın gelen, bu büyük projeye Sahip Ata'nın Gök Medrese ile önayak olması, Moğol veziri Şemseddin Cüveynî'yi Çifte Minareli diye tanınan medresenin yapımı ile katılmaya davet etmeyi başarması, üçüncü yapı Buruciye ile de bir özel kişiyi, anlaşılan büyük masrafı karşılayabilecek birisi olan Muzaffer Barucirdi'yi de katılmaya çağırması yolunda bir açıklamadır. Yoksa özellikle bu İran'dan, Burucird'den gelme kişinin, Selçukluların güçlü devlet adamı ile ve Anadolu'da Moğol egemenliğinin temsilcisi vezir ile bir yarışa kalkması, hem pek mümkün görülen bir durum değildir, hem de bir eğitim meselesinde yersiz gelmektedir. Ancak her bâninin kendi eseri için temin ettiği sanatçılar arasında doğal olarak bir yarış havası oluşmuş, birbirinden daha etkili olabilmek için çalışmışlardır.

Anadolu Selçuklu mimarisinin işverenleri bu kişilerdir, sanatçılar onlarla karşı karşıyadır.

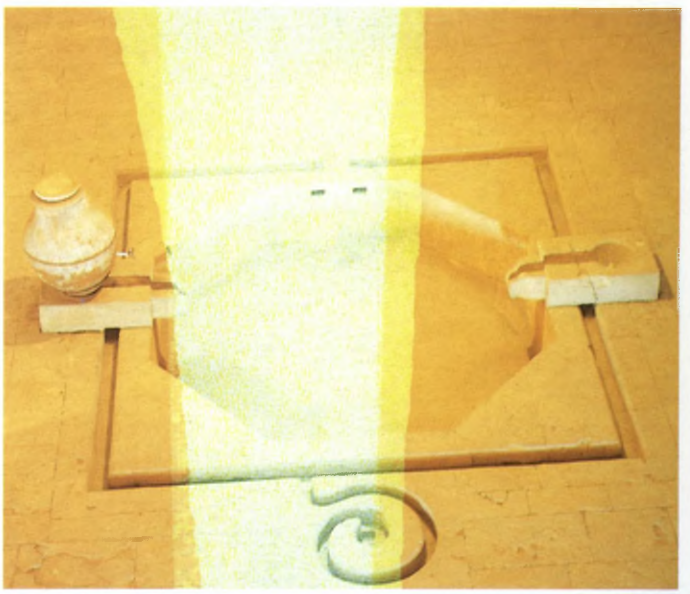
Yapı Alanı: Onüçüncü yüzyılda Anadolu sanki büyük bir yapı alanıdır. Şehirlerde, şehirler arasında birbiri arkasından yapılan yükselmektedir. Yapı faaliyeti tüm Selçuklu ülkesi alanına yayılmıştır. Böylesine yoğun bir çalışmaya, ülkenin yerli sanatçı ve zanaat erbabının sayısı yetmeyeceğinden, komşu ülkelerin sanatçıları da seferber olmuştur. Bu ülkelere haberler salındığı, pazar yerlerinde Rûm ülkesindeki inşaat faaliyeti için çağrılar yapıldığı, kimi sanatçıya doğrudan davet yollandığı, kiminin kulaktan kulağa yayılan haberi izleyerek Anadolu'ya geldiğini düşünebiliriz. Haberler ve cazip büyük iş im-



Divriği Külliyesi, Şifâhâne'den iç görünüş.



Divriği, Şifahâne taçkapısı, insan başları.



Divriği Külliyesi, Şifâhâne, orta kubbe altında spiral kanallı havuz. Spiral, doğada büyüme, gelişme sembolü olarak su ile birlikte.

kânlarının uyandırdığı hayaller, devrin sanat âleminde mutlaka büyük heyecan yaratmıştır. Bu çapta bir yaratma içinde yer alabilmek için sanatçılar ve zenaat erbabı Selçuklu ülkesine gelmiştir. Yine de Selçuklu bölgesine dışardan gelenlerin sayısının gereğinden fazla abartarak düşünmemeliyiz, çünkü 12. yüzyıldan itibaren, ülkede oluşan bir sanatçı ve teknisyen birikiminin küçümsenmeyecek boyutta ve hepsini değilse bile birçok yapıyı kendi sayıları içinde halledebilecek güçte olduğunu da hesaba katmalıyız.

Onüçüncü yüzyıl boyunca şehirlerde ve Anadolu yollarında inşaat gürültüsü durmamıştır, şehir yaşamının bir parçası olmuştur. Sivas'taki üç medresenin aynı yıllarda birbirine yakın yerlerde yapımının trafiği etkilemesinden tutalım, yerli sanatçı ve işçilere iş imkânı sağlaması yabancı sanatçıların gelmesi gitmesi hareketi, barınma ve iaşeleri, alışverişleri, şehir ekonomisinde etkili olmuştur. Yabancıların getirdiği değişik kültür akımları şehiri canlandırmıştır. Bizce en önemlisi ortak yaşanan sanat olayıdır. Sanat yapıtlarının herkesin gözü önünde taş taş yükselmesi, motiflerin işlenmesi, daha eserlerin bitiminden önce tanışıklık bağları kurmuştur.

Kervansaraylar da kırsal bölgeye yollar boyunca daha yapımları sırasında hareket getirmiştir. Şehirden uzakta her türlü ihtiyacı temin için yapı alanları etrafında kurulan pazar yerleri, canlı bir alışveriş oluşturmuş olmalıdır. Bu pazar türündeki çarşılar, sonradan da kervanlarla aynı alışverişi devam ettirmiştir. Anadolu bozkırında bu canlılığı yaratmanın ne demek olduğunu, kervansaray harabelerinin bugünkü suskun, ıssız çevrelerini görünce daha iyi anlıyoruz.

Yazık ki ülkeyi şenlendiren bu yapı faaliyetini ancak hayalimizde canlandırabiliyoruz. Avrupa Ortaçağı'nda katedral yapımlarını anlatan resimler gibi tasvirlerden yoksunuz[31]. Benzer sahneleri Anadolu için göz önüne getirebiliriz.

Yapı vakfiyeleri, kullanımın sürebilmesi için gerekli malî kaynaklar ve bina personeli ile masraflar için türlü



Tokat. Gök Medrese. çinilerden ayrıntı.

bilgiyi verirken, inşaat safhasını tabî ki kapsamlarına almıyorlar[32]. Süleymaniye Camii İnşaat Defterleri gibi belgeler, Selçuklu Türkiye'si için özlemini duyduğumuz, yokluğuna esef ettiğimiz bir mimarlık tarihi kaynağı olacaktı.

Sanatçı sözleşmeleri, iş saatleri, çalışma ücretleri ve ödeme tarzları, yapı maliyeti, yapı malzemesinin temini şekilleri ve bunlarla ilgili masraflar vs. gibi bilgilere sahip değiliz. Malzemenin başlıca unsuru taş ve mermer, Anadolu'nun antikiteden beri kullanılan taş ve mermer ocakları aşağı yukarı bilindiğinden, bunlar hakkında etraflı bir çalışmanın eksikliği ise tamamlanabilecek bir eksiktir.

Yapıların inşaat masrafı da, onları yaşatacak gelir kaynakları gibi, kurumların değil, kişilerin üzerinde olduğundan, Avrupa Ortaçağı'nda sık sık sorun olan yapının bitirilmesi için para temini de, Anadolu'da bir sorun olarak ortaya çıkmıyor. Ender de olsa, paranın tükenmesi halinde yapı yarıda kalabilir. Para temini için faaliyet, işbirliği, her türlü imkânların araştırılması gibi yapı faaliyetini toplum katlarına yayabilen ve dolayısıyla yapıyı toplumun ortak malı haline getirebilen durumlarla karşılaşılmıyor. Bir kilisenin bitirilebilmesi için açılan kampanyalar, bu gaye ile rahiplerin en uzak ülkelerden akla gelebilecek her yolu deneyerek yıllarca süren yolculuklarla para toplamaya çıkmaları, bir katedralin bitebilmesi için, abartılarak zamanımıza bir Ortaçağ efsanesi gibi yansıyan, fakat gerçek olaylara dayanan, tüm şehrin, hatta ülkenin bu yolda seferberliği hikayeleri[33], Anadolu - ve bütün İslâm âleminde - benzeri olmayan yabancı olaylardır. İşverenin yarattığı bir bina faaliyeti vardır, işveren yürütebildiği sürece yürür. Şehir ve şehirli bilincinin gelişmemişliği, herşeyin bir merkezi idareye bağlı olmasından ileri gelir. Büyük kamu yapılarının hizmetini bu yönetim çevresi üstlenmiştir. Mahalle çapındaki daha ufak ihtiyaçları varlıklı özel şahıslar vakıflarıyla karşılar, mescit, çeşme, hamam v.b. Yani daima işleri yapan "bir başkası" vardır. Herşeyi devletten beklemek, şehre sahip çıkmamak gibi bugüne kadar süregelen tutumların kaynağı, Anadolu'nun ilk Türkleştiği yıllara kadar geri gidiyor.

Anadolu'da halkın bir hükümdar yapısına katılmasına ender bir örnek, Uzluk'un "Konya Köşkü" çevirisi



I. Keykâvus'un Şifâhânesi. türbenin renkli sırlı tuğla dekoru. yazı panosu.

(bkn. yuk. not 1) ek yazılarında zikrettiği 1330 Konya Salnâmesinde nakledilmektedir. Buna göre I. Keykubad'ın Konya Köşkü'nü onarımına halk coşku ile yardım etmiş, bitimde şenlikler yapılmış ve önemli bir husus, mimarlara hil'atler giydirilmiştir.

Kitabelerde, hükümdar kitabelerinde de devlet adına yapılandan çok kişi adına yapılandan söz edilir. Hükümdar devleti temsil etmektedir, bunun sorumluluk yükünü de taşır, ancak devlet adına hareket ettiği yeterince açıklanmış değildir. Hazineden karşılanan yapılar da onun kişisel bağışı, hediyesi gibi takdim edilir. Önemli ihtiyaçların karşılandığı özel kişi vakıflarında da, bu ihtiyaçtan çok bâniye hayır duası getirecek şu veya bu sebepten kaynaklanan kişisel isteği hareket motifi olabilir.

Yukarıda değindiğimiz Konya suru yapımı da, Alâeddin Keykubâd'ın Moğol tehlikesine karşı aldığı bir tedbir, ayrıca projeye emirlerini de katmasıyla mükemmel bir organizasyon örneğidir. Ancak İbni Bîbî'nin bilinen sevimli ve şiirsel ifadesi ürünü sözleri, belki çoktan yapılması gerekeni zarifane bir gerekçeye bağlaması, Moğollara karşı stratejik bakımdan ilk engellerden biri olarak çok daha kritik bir acil ihtiyaç olan Sivas surlarının da "kenarda kalarak" araya katılması, devlet sorumluluğu içinde yapılması gerekenin ve yapılmış olanın kişisel irade olarak takdimine tipik bir örnektir.

Bâni - Sanatçı İlişkileri ve Yapıların Uygulanması:

Alâeddin Keykubâd'ın Kubadâbâd sarayının yerini seçmesi ve yapımını emretmesi, İbni Bîbî'nin anlatışı ile, Konya suru yapımı gibi bilinen ve çok tekrarlanmış olan diğer bir yapı faaliyeti kaynağıdır, zaten bu iki belge dışında, bânilerin yapılarını planlaması hakkında bildiğimiz yoktur.

İbn Bîbî'nin "Çin ipekleri gibi dalgalı deniz (Beyşehir gölü) zümrüt gibi yeşil bir ova ve arkada karlı dağlar" diyerek tablosunu çizdiği sarayın yeri (s. 135), sultanın bina emiri Sadeddin Köpek'e sarayın yapımını emretmesi, sık sık zikredilir.

Bahsi az geçen bir inşaat, Aksarayî'nin anlattığı bir şehir inşaatıdır. (s. 284). II. Gıyaseddin Mesut devri veziri Sadrüddin Halidî, Aksarayî'nin tutmadığı bir vezirdir. Kâğıt para bastırmış olan bu vezirin yazara göre "İkinci bir



Kubadâbad Sarayı çinilerinde aslan.



Antalya yolunda Alara Han'da iç mekândaki konsol aslanlarından biri.



Niğde, Alâeddin Camii'nde çörten aslan.



Ak Han taçkapısından hayvan figürleri.

ukalâlığı", Erran (Karabağ) kışlağında Bağdad modeli bir şehir yaptırmak için başarısız girişimidir. ...ilkbaharda bir mızrak boyu yükselen ve haziran, temmuz aylarında etrafı yılanlarla dolu olan Gür çayı kıyılarında... kurulmaya başlanan şehir için "...sayısız paralar sarfetti. Her gün bin işçi çalışıyordu. Evler, dükkânlar, hamamlar, hanlar bir adam boyu yükselmiş, ırmağın yatağı şehrin ortasına getirilmişti. Gür çayının suları bu suretle şehre dağılacak, kanallarla her tarafı dolaştıktan sonra ırmağa akacaktı. Bu büyük inşaat yaz, güz ve kış mevsimleri boyunca devam etti. Bahar gelince sular yükselmeye başladı. Elburz ve Abhaz dağlarının karları eridikçe sular coştu. Şehrin temelleri seller altında kaldı. Bir yıldan beri meydana getirilmiş olan bütün yapılar, tesisler bir saat içinde yerle beraber oldu. Şehrin yerinde suların sürükleyip getirdiği toprak yığınlarından başka birşey kalmadı." Osman Turan bu şehrin yapımı projesinden kısaca ve Moğol Hanı Geyhatu'nun bir girişimi olarak bahsetmektedir. (Türkiye Tarihi, s. 615.) Selçukluların şehir değil, bina yapımında artık zorlandıkları bir devirde, acaba Aksarayî bu şehri neden Selçuklu vezirinin girişimi olarak



Sivas, Çifte Minareli Medrese, taçkapıdan ayrıntı.



Sivas, Buruciye taçkapısı, "ayna".

göstermektedir? Belki, Moğol Han'ı tarafından nezaret için görevlendirilmiş olabileceği düşünülebilir.

Bunun dışında bâniler ve eserleri arasındaki ilişkiler hakkında sadece tahminlerde bulunabiliyoruz. Sahip Ata Fahreddin Ali gibi ünlü bir bâninin görevlendirdiği sanatçılarla, başta ona bağlı bir sanatçı gibi görünen ve iki önemli eserini yapan Kölük bin Abdullah, görüşmeleri ve anlaşmaları hakkında bilgimiz yok. Sahip'in, eserlerinde yazının o zamana kadar görülmeyen önemde bir yer aldığına bakarak, vaktiyle herhalde bu özelliğin onun isteğine bağlı olabileceğini düşünmüştük(34). Bugün de bu tahmine başka bir şey katamıyoruz. Moğol veziri Cüveynî, Sivas'taki medresesinin portalindeki stilize Çin bulutu şeklindeki şeridi kendi mi istemiştir, sanatçı mı buraya yakıştırmıştır, Muzafferidin Barucirdî yine Sivas'taki medresesinin portaline Divriği Ulu Camii süslemesinden esinlenen, 12. yüzyıl İran alçı uslûbundan kaynaklanan plastik motifleri koymasını mimarından kendi mi talep etmiştir? Bunların kesin cevabı verilememekle birlikte, kişilerin kökeni ile ilişki de gözden kaçmıyor. Divriği külliyesi bânisi Mengüçoğlu Ahmet Şah'ın mimarından "cennet misal" bir taçkapı istemiş olabileceğinden söz etmiştik (bkn. not 34, s. 151). Bu da elbette kesin bir iddia değildi. Ancak kabul edebileceğimiz bir husus



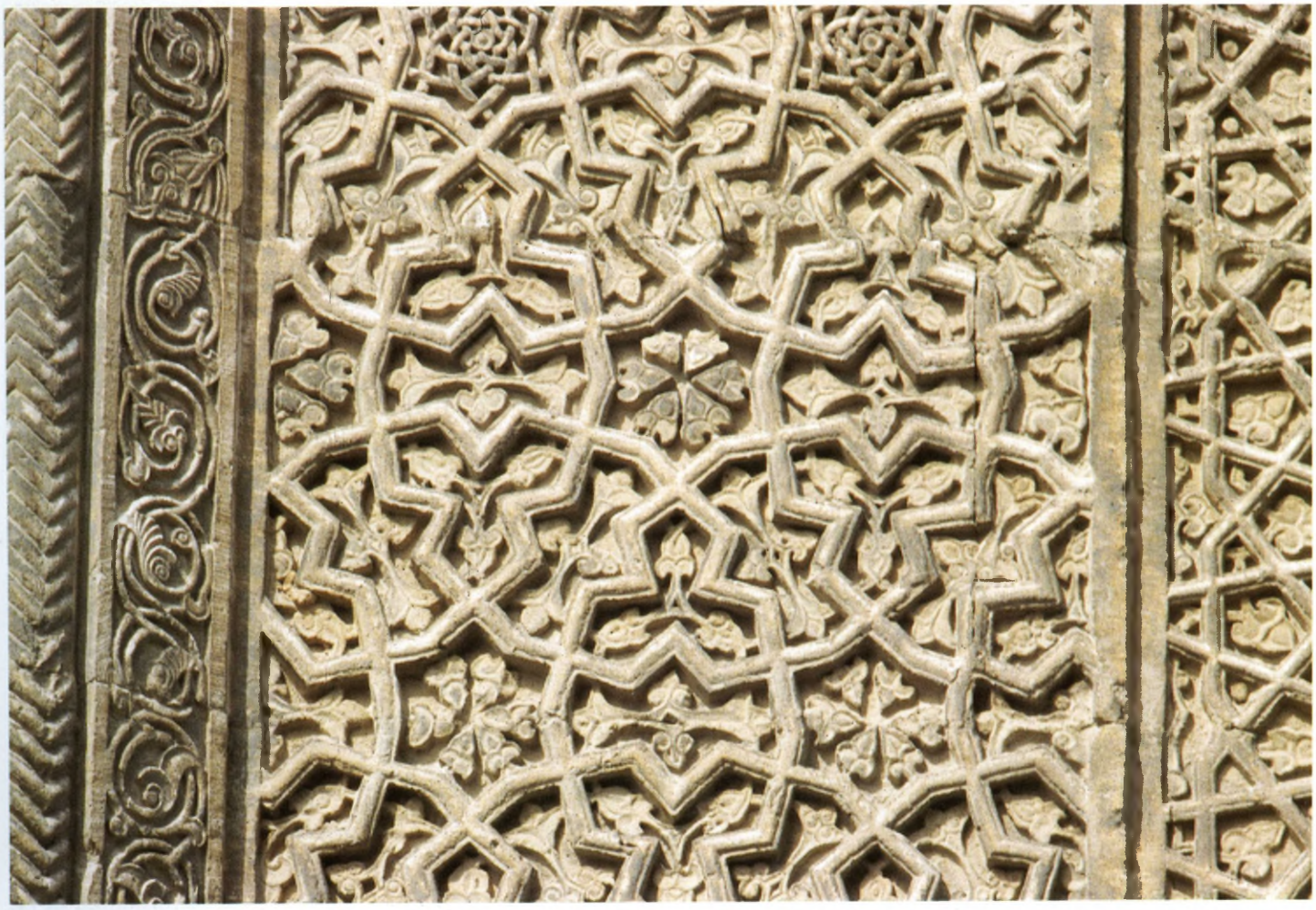
Sivas, Çifte Minareli cephesinde "yedi mum"lu köşe payesi.

var, o da bânilerin eserleri ile ilgili olmaları, tasvip etmeleri gerektiğidir. Onca büyük masraflarla gerçekleştirilen yapılara kayıtsız kalabilmeleri, herhalde bir istisna durumudur. Keykubad'ın projeleri onayına dair İbni Bîbî'deki ifadeler, bu çok doğal tutuma bir kanıttır.

Bânilerin eserleri ile ilgilenmeleri konusundaki bu belge yokluğunda, bizi desteklemesi beklenen çok değerli bir kayıt ise, bir bâninin eserini gördüğünü ve yapımını takip ettiğini değil, *görmeye gitmediğini* açıklamaktadır! Celâleddin Karatay'ın, ünlü kervansarayını bitiminde gidip görmediğini anlatan Aksarayî tarihinde şöyle deniyor. "...Anlatırlar ki (Zemendu) vilâyetinde, Elbistan



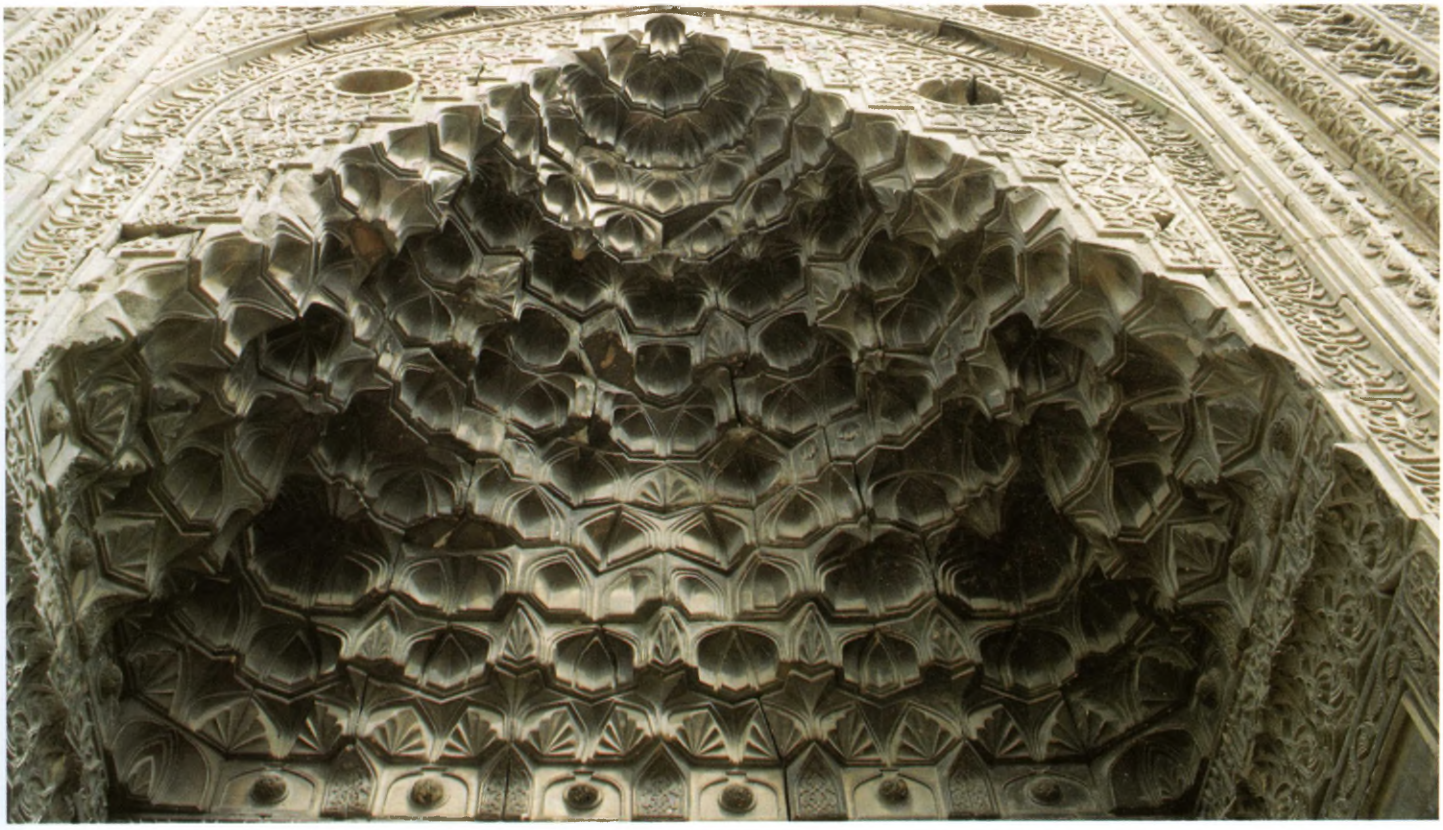
Sivas, Çifte Minareli taçkapısı kemer tepeliği.



Sivas, Çifte Minareli, taçkapıdan ayrıntı.



Sivas, Gök Medrese cephesi.



Sivas, Gök Medrese, taçkapının mukarnaslı nişi.

caddesi üzerinde yaptırdığı kervansaray tamamlandığı zaman yapıyı görmek için Kayseri'den yola çıkmıştı (Zemendu) ya yakın bir yere gelince pişman olarak geri döndü. Celâlüddin, bu görkemli yapıyı gezerken, belki içine bir büyüklenme duygusu geleceğini ve bu yüzden kazanmış olduğu sevaptan mahrum kalacağını düşünmüştü. Yeryüzünde bir eşi olmayan bu kervansaray iyice tamamlandıktan sonra da gidip görmedi. Yapının masraf defterlerini önüne koydukları zaman, o kadar çok para sarfedilmiş ve bir çok alacaklı hesaplar kalmış olmasına rağmen bütün defterlerin yakılmasını emretti. Çünkü borçlu çıkacak olan mutametlerle, usta ve ameleye borçlarından dolayı zahmet verilmemesini ve kendilerinden bir şey geri alınmamasını arzu etmişti..." (s. 133)

Karatay'ın kervansarayını görmeye gitmeyişinin belki daha başka sebepleri de vardır (bkz. 2. Bölüm). Ancak görmese bile, masraf defterleri önüne konmuştur. Yokluğuna üzüldüğümüz inşaat kayıtlarından biri ile, masraf defterleriyle, hiç değilse kısa bir bahisde karşılaşıyoruz. Mutemetle usta ve amelenin neden borçlu çıktığını, ne gibi bir sözleşme yapılmış olduğunu merak ediyoruz. Herhalde sözleşmede tayin edilen süre aşılmış olmalıdır[35].

Ahmet Eflâkî Dede'nin "Menakıb ül Arifîn"inde sanatçılara dair birkaç sözü de, belge azlığında devamlı başvurulan hiç şüphe yok ki değerli, fakat gereksindiğimizden azını söyleyen kayıtlardır. Ne ressam Aynüddevle'nin resimleri, ne de Mevlâna türbesi mimarı Bedreddin Tebrizî'nin başka eserleri bugüne gelebilmiştir[36]. Ressam Kaluyan'ın adının geçmesi ise, kimliği ve Sivas'taki Gök Medrese'de imzası bulunan Kaluyan-ı Konevi ile aynı şahıs olup olmadığı sorusuna bir açıklama getirmemektedir. Kölük bin Abdullah ile Kaluyan'ın aynı kişi olabileceği üzerindeki tartışmalar, son stilistik analizlere göre ayrılıkları iyice belirlendiğinden, artık sona ermiş sayılabilir[37]. Devir sadece iki büyük mimar değil, birçok adı bugüne gelememiş mimar çıkarabilecek güçtedir.

Gerçek şu ki, Anadolu'nun bu sanat devri konusunda belgelerin suskunluğu dolayısıyla, eserlerle karşı karşıya kalıyoruz. Üslup analizleri ve üslup gelişimi tarihi yolu ile sonuçlar çıkarmaya çalışıyoruz. Avrupa Ortaçağı ile yine bir karşılaştırma yaparsak, sonraki devirlere göre o çağ için de belge azlığından yakınılmasına karşın,



Gök Medrese, taçkapının köşe sütuncuğu başlığı ve üstünde mimarın imzası. Kalûyan-ı Konevî.



Gök Medrese, cephenin köşe payesinden.



Gök Medrese, taçkapının sağ kanadında hayat ağacı kabartması.



Buruciye Medresesi ana eyvan, yan revaklar.

pek çok husus hakkında bilgi vardır. Gotik devrin sonuna doğru mimar kişilikleri ve toplumdaki statüleri belirlenebilmektedir(38). Bizim kendi konumuzda söyleyebileceklerimiz, görkemli cephelere imza koyabildiklerine göre, Anadolu mimarlarının, sanatçılarının da toplumda hatırı sayılır bir yeri olması gerektiği yolundadır. Bu noktada Mevlâna çevresinde adı sık sık övgü ile geçen Bedreddin Tebrizî, tahmini desteklemektedir.

İmza konusu, Anadolu sanatı için en fazla belge sağlayan bir alandır. Taşta, çinide, ağaç ve metal üzerinde pek çok imza vardır(39). İsimler bellidir, o kadar. Kişilikler ise ancak eserlere yansıdığı, üslup analizinden çıkarabildiğimiz, imgelerden yakalayabildiğimiz kadar belirir. Sanatın geliştiği ortamın mahiyeti, ve özellikleri, sanatçıların kendileri bu ortamın ürünü olduğundan ve içinde hareket ettiğinden, eserleri kadar ön plana çıkar.

Şüphesiz bu eserler bir ortak çalışma ürünüdür. Ayrı ayrı ve çok defa gezici sanatçı grupları yapıları meydana getirmiştir. Belki ilk planda taşçı ustaların gezici olduklarını kabul etmek daha doğru olacaktır. Sanatçı adlarından, dışardan gelenlerin az oluşu sonucu çıktığına işaret edilmiş, ayrıca isme eklenen yer adlarının aile kökenini belirtmiş olabilecekleri de ileri sürülmüştür (bkn. not 41). Değişik atelye veya grupların varlığı kesin görünüyor. Taş kapıların üzerinde, cepheye, amel-i... olarak imza atan kişinin yapının tümünden, yani kaç kişinin katkısı olursa olsun, tasarımdan ve uygulamadan sorumlu bulunması gerektiği, bütünlük gösteren kompozisyonlarda özellikle zorunlu görünüyor. Kollektif çalışma veya "ekip çalışması" bu büyük yapılarda doğaldır, ancak Avrupa katedrallerinin "usta mimarları" gibi, Anadolu yapılarının da biçim ve ifade bütünlüğünün yaratıcısı ve sorumlusu mimarları vardı.

Ekip çalışmasında proje safhasında rol oynadıkları kabul edilebilecek ressamlar, tersim ustaları, taş veya çini motifleri "kağıt üstünde" tasarlayanlardır(40). Zengin bir



Buruciye Medresesi, avlu revaklarında kabartma.

gelenek dağarcığından yararlanan, İslâm dünyasında yaygın örnekleri gayet iyi bilen bu çizim ustaları ile mimarların yakın işbirliği bahis konusu olmalıdır. Yalnız proje safhasında teknik ressam gibi değil, kompozisyon yaratıcısı olarak birlikte çalışmış olmalıdırlar.

Kollektif çalışma konusundaki tahminlerin geçerli olması gerekir, çünkü en doğal ve gelmiş geçmiş tüm anıtsal mimaride görülmüş olan budur, ayrıca birkaç yapı hakkındaki bilgi de bu kanıyı desteklemektedir.

Yapı sayısı göz önünde tutulursa, bilinen mimarların oranı azdır. Medrese ve kervansarayların çoğu "imzasız"-'dır. Yine de yapıdan sorumlu tek kişinin varlığını kabul etmek gerektiği yolundaki görüşüm değişmemiştir. Büyük süsleme programlarına sahip yapılarda, taş veya çini kompozisyonları uygulayan ve tasarlayan atelyenin ve başındaki sanatçının, mimardan ayrı olabileceği tartışma konusu ise de, birlikte tasarlama şeklinde bir işbirliğinin temel prensip olduğunu sanıyorum. Yoksa mimar işini bitirdikten sonra, kendi başına gelip çalışan bir taşçı veya çini atelyesi şeklinde bir uygulamayı düşünemiyorum. Uzun süre, kollektif bir yaratma ürünü olduğu, abartılmış olarak vurgulana gelen Avrupa Ortaçağ katedrallerinde de, bugün artık giderek bir mimarın proje



Buruciye Medresesi, taçkapı, giriş kemeri üstü.

sahibi ve yöneticisi olarak varlığı üstünde durulmakta, bu kişilik giderek ışığa çıkmaktadır (bkn. not 38). Anadolu ile Avrupa Ortaçağı'nın bir paraleli, her iki tarafta da bu kişiliğin varlığı sivrilirken, yine de, en iyi ihtimalle, bilinen bir isim olarak kalması, 'vita'sı hakkında bilgi bulunmaması veya çok az bulunmasıdır. Aslında bu da bir tür anonim kalmaktır.

Bu durumda, mevcut imzaların içinde Anadolu dışından gelenlerin azlığı dikkati çekebilmekle beraber, bir yapıda ne kadar sayıda usta çalıştığı düşünülürse, aynı zamanda yükselen yapılar karşısında Anadolu'nun Selçuklu bölgesinin bu iş gücünün tamamını temin etmesinin de imkânsız olduğu görülür. Anadolu'da çok eskilere giden yapı geleneği içinde mükemmel ve görkemli eserler gerçekleştiren kadrolar her devirde mevcut olmuştur. Ancak bu bir talep meselesidir. Türkler Anadolu'ya geldiklerinde, bir yapı faaliyeti alanı ile karşılaşmamışlardır, tam tersine, kendileri böyle bir yapı alanını tekrar ve zamanla yaratmışlardır. Onbirinci yüzyılın Bizans Anadolu'su bazı bölgeleri dışında, bir mimari faaliyet sahnesi değildi. Türklerin gelişi ile yeniden canlanmış ka-



Buruciye Medresesi, taçkapı, üst kısım.

bul edilse, hızla tekrar yapı kadroları kurulduğu ve eğitildiği düşünülse dahi, Selçuklular Haçlı seferlerinin de sebep olduğu bir gecikme ile, ancak onikinci yüzyıl sonunda bir mimari çevre yaratmasına girişebilmişlerdir. Artukoğulları, Danişmendliler, Saltukoğulları ve Mengüçoğulları, kendi bölgelerinde bu çalışmaya daha önce başlayabilmişlerdir. Yalnız bu, bölgede kalan ve az yapılı bir faaliyettir. Selçukluların onüçüncü yüzyıldaki büyük yapı programlarına şüphesiz yararı olmuştur, sanatçı ve yapı ustası yetişmesini herhalde hızlandırmıştır. Yine de, daha önce belirttiğimiz gibi, komşu bölgelerden bir akına da, gereksinme karşısında, yol açmıştır. Kaba inşaat için yetişmiş olmak gerekmez. İşçiler yöreden temin edilebilir. Ehliyetli iş gücü gereken safhalar için ise, ülke potansiyelini aşan bir ihtiyaç - yapıların birbiri ardından yükseldiği hız düşünülürse - hasıl olmuştur. Yapı safhalarında çalışanlar şöyle toplanabilir: Malî hesapları yapanlar. Tasarımı yapan mimar ve projeyi çizenler (teknik ressamlar, mimarın yanında yetişen genç mimar adayları). Uygulama safhasında kaba inşaat için işçiler ve kalifiye ustalar. Taş, tuğla, çini sanatçı ve ustaları, tasarımı yapan ve uygulayanlar (mimarla işbirliği veya doğrudan doğruya mimarın tasarımı olabilir). Yazı için özel ihtisas sahibi ustalar (ketebe)[41].

Bütün bu çalışmaların bitiminde, amel-i Kölük bin Abdullah imzası ile bir portalde karşılaşıyorsak, portali kendi başına yapan taşçı ustası olduğunu düşünemeyeceğimize göre, - zaten böyle bir şey olabilse bir portalden fazlasına ömrü yetmezdi! - tüm projenin "sahibi" ve uygulama yöneticisi olarak onu kabul edebiliriz.

Daha önce, merkezden yönetilen bir programın 1250'ye kadar gücünü gösterdiği (özellikle kervansaray programı) bundan sonra vezirler ve onların adamı olan mimarlarla bu merkezi yönetimin çözülmüş olabileceğini varsaymıştık (bkn. not 42). O zaman da var olduğunu sandığımız mimar kişiliği (1250'den önce) belki bu merkezî yönetimin gücü ve tavrı karşısında ön plana çıkamıyordu.

Selçuklu Türkiye'si çerçevesinde, çoğunun Türk devri öncesinin gelenekleri içinden yetişmiş olduğu bir sanatçı zümresi, Türkleşmiş Anadolu'nun mimari çevresini yaratırken, bazı sorunlar da ortaya çıkar.



Buruciye Medresesi, taçkapıdan ayrıntı.



Buruciye Medresesi'nden rozet.

Biçim Kullanma ve Etkilenme

Sanatçı atelyelerinin, özellikle taşçı ustalarının dağarcığının zengin ve çok çeşitli kökenli motiflerle dolu olduğunu eserlerde sergilenmiş olarak görüyoruz. Yaygın ve bilinen motifler, Asya, İran, Mezopotamya, Kafkas bölgeleri, İslâm dünyası ve İslâmiyet öncesinden kalma biçimler ve örnekler kalabalığından kompozisyonların şekillenerek ortaya çıkması, mimarlarla taş ustaları arasında bir işbirliği sonucudur demiştik. Belki Ortaçağ Avrupa'sında görüldüğü gibi mimarlar diğer plastik sanatlarla da uğraşan kişilerdi ve sonuçta bir seçici ve bütünleyici sorumluluğunu onlar yükleniyordu. Veya taşçı ustalarının başının kompozisyonunu, diyelim taç kapıyı, onaylıyorlardı. Değişik kökenli motifler ve sanatçılar çokluğu içinden bütünlük sahibi, "bir dökümde tasarlanmış" yapıların doğuşu ancak böyle mümkün görünüyor[42]. Belki sanatçılar bildikleri motifleri, işlemekte beceri sa-



Buruciye Medresesi. türbenin çinili kubbe geçişi.



Erzurum, Çifte Minareli Medrese'den rozet.

hibi ve alışkın oldukları örnekleri teklif ediyor ve bunlar beğeni kazanınca uygulanıyorlardı. Önemli olan, kompozisyonun anlatım amaçlarına bunların uygun düşmesi idi. Dışardan gelen sanatçıların da Anadolu sanat ortamı ile bir yakınlık kurabilmeleri gerekiyordu. Veya ancak bu bağı kurabilenler gelip işe katılıyorlardu. Bunun için Selçuklu ülkesi kompozisyonlarında çarpıcı, değişik gelen motiflerle karşılaşabiliyoruz ama, "yabancı" kalan, aykırı düşen biçimler bulmuyoruz.

Komşu çevrelere ait şekillerin Selçuklu eserlerinde yer alması, çağrışımlara yol açan benzerlikler doğurması, bunların Anadolu sanat ortamı içinde, amaçlanan ifade hizmetinde veya fonksiyonel uygunluk sebebi ile kullanılma imkânı bulmalarındandır, yoksa her defasında bir etkilenmeden bahsetmek, çıkmaz yollara saptırıcı olabilir. Kullanma ve etkilenme ayırımını titizlikle yapmalıyız. Etkilenme, ancak anlamı devir alma, benimseme ile olur. Bir motif, anlamı ile birlikte geliyorsa, etkiden bahsedebiliriz, yoksa sadece bir eserin kendi amacı için kullanılmıştır. Divriği Şifâhânesi'nin sütun başlıklarının benzerini bir yarım yüzyıl önce, bir Ermeni kilisesinde bulabiliyoruz[43]. Tabii ki orada bir hıristiyan imgeler topluluğu içinde yerlerini alıyorlardı. Divriği'de ortaya çıkmasını ancak bu imgelere bağlayabilirsek bir etkilenmeden bahsedebiliriz ve şüphesiz bunun çok daha geniş çerçevede, Hıristiyan sanatının etkisi olarak ele alınması gerekir ki, böyle bir etkiyi Divriği'de değil, tüm Anadolu Selçuklu sanatında göstermek zor olacaktır.

Silindirik gövdeli konik külâhlı Anadolu kümbetleri ile Ermeni kiliselerinin kuleleri arasında yakın benzerlik göze çarpar. Onca eski bir mezar anıtı geleneğine sahip olan Türkler acaba Anadolu'ya gelince neden mezar kulelerinin bazısını, kendi başına bir yapıyı, kilise kulesinden, bir yapının bünyesindeki unsurdan alınan bir biçimde yapmak gereğini duysunlar? Kilise kulesi ile mezar yapısı arasında ne gibi bir bağ bulunabilir? Mezar yapısı kilise kulesinden nasıl "etkilenebilir"? Ölü çadırı - mezar kulesi bağı geleneklerinde mevcut olan Türkler, Anadolu'da bu Asya biçimini hatırlatan - hatta belki oradan esinlenmiş olan - biçimi âşina bularak, mezar anıtlarında kullanmışlardır. Alışkın olduklarını seçip almışlardır ki, bu tamamen biçim kullanmaya, anlam aktarması olmadan, yabancı gelmeyen bir biçim benimsemeye tipik bir örnektir.



Erzurum, Çifte Minareli Medrese, taçkapı sağ yan kanat.



Erzurum, Çifte Minareli Medrese, taçkapı sol yan kanat.

Anadolu'nun tonozla örtülü mekânlarından bazısı ile kilise mimarisi arasındaki benzerlik, örtüde kaburga kemerlerle takviye edilmiş sivri kemer tonozun kullanımına dayanmaktadır. Bazilikal mekânın taş tonozla örtülmesi, erken Hıristiyan devri Doğu kiliseleri, özellikle Suriye bazilikaları için karakteristik olmuştur. Bu tonozlu bazilikal mekân Ermeni ve Gürcü kiliselerinde - özellikle Gürcü - devam eder. Anadolu Bizans mimarisinde başkentten farklı olarak da Karaman bölgesinde varlığını sürdürür[44]. Payelerle saflara ayrılmış, uzunlamasına dikdörtgen planlı Anadolu Selçuklu cami ve kervansaraylarında orta safın benzer şekilde örtülmesi, ilk bakışta bir paralellik yaratabilir. Uzunlamasına dikdörtgen plan aslında enine saf ibadetine dayanan İslâm dinsel mekânı için ideal olmamakla beraber, enine safları ile bu ideal planı ekol yapan ana yapı Şam Emeviye Camii ile birlikte (705-15), Kudüs'teki Mescid-i Aksa'da (8. yy) Kuzey Afrika'da Kayrevan'da Sidi Ukba Camiinde (9. yy) ortaya çıkmıştır. Anadolu Selçuklu camileri, Aksa camiine, dolayısıyla Kûfe tipine paralel 12. yüzyıl Danişmendli yapısı Sivas Ulu Camii dışında, çok destekli Arap camileri gibi düz çatılı olmadıklarından ve tonoz örtüyü kullandıklarından, kalın payeli iç mekânlar bu kilise benzerliğini getirmektedir[45]. Aslında böyle bir çağrışım yaptıran Anadolu camileri çok sayıda değildir. Orta saf genişlemesinin başka bir tarzda uygulandığı Kayseri Ulu Camii ve Kayseri Huant Hatun Camii dışında, orta safları tonozlu Divriği Kale Camii ve Niğde Alâeddin Camii ile Divriği Ulu Camii, Amasya Gök Medrese Camii bahis konusudur. Sadece orta saf diyoruz, çünkü bazilikal mekânın şartı olan yan saflarla orta safın örtü birliği, örtünün yön birliği, bu camilerde yoktur. En benzer görünümde olan Divriği Kale Camii'nde yan saflar kubbelerle örtülüdür. Divriği Ulu Camii ve Amasya'da her bölüm



Erzurum. Çifte Minareli Medrese. cephe.

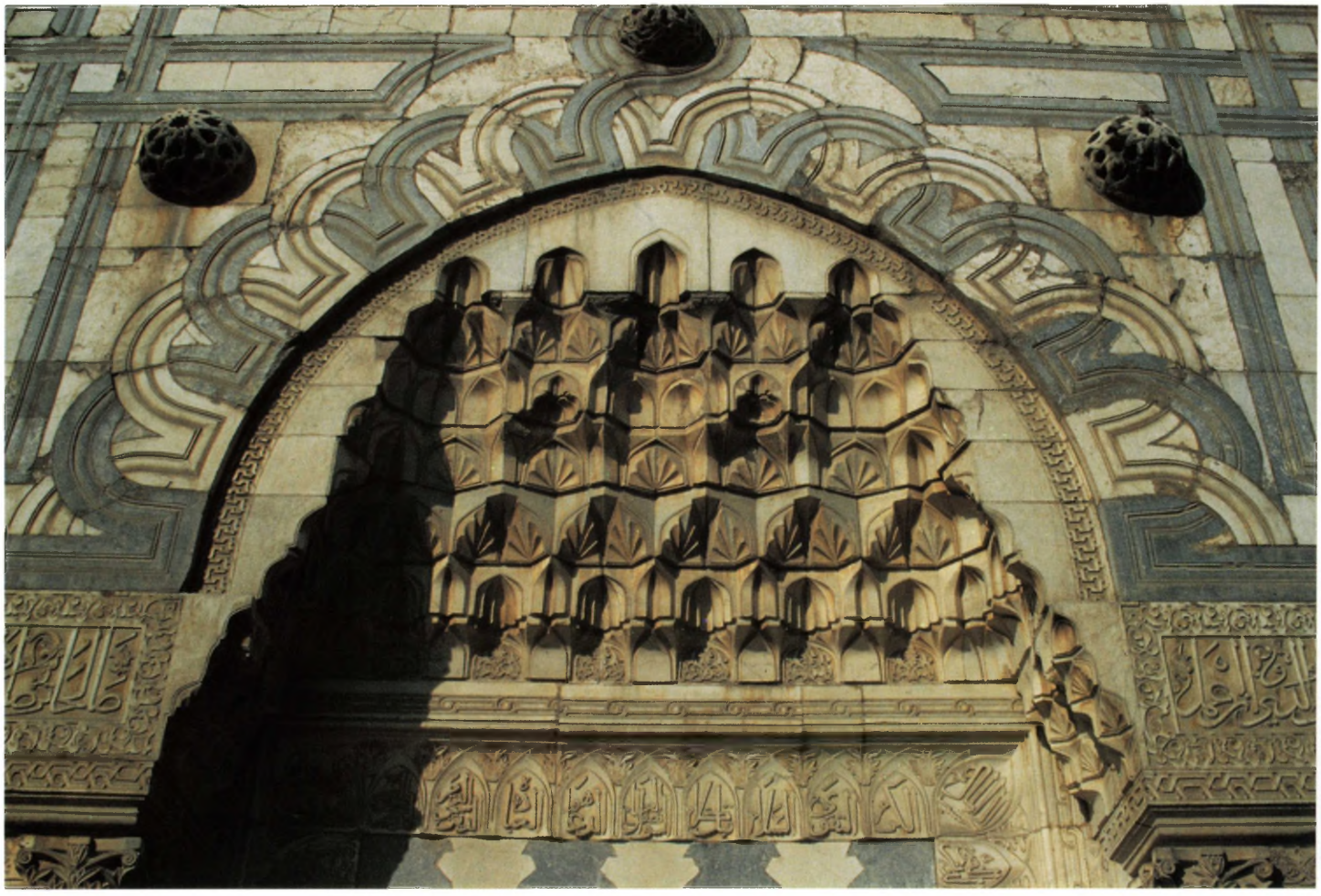
ayrı bir tonoz örtüsüne sahiptir. Bölümlere ayrılmakla bu camiler daha ziyade Romanesk mimarinin bağlı sistemine, bölümlere ayrılarak geleneksel bazilikal mekândan uzaklaşan sisteme daha yakındır. Açıkça bazilikal mekândan gelişen Avrupa Ortaçağ katedralleri mekânlarına bundan ötürü artık "bazilika" denmemektedir. Romanesk devrin ve Gotik'in bağlı sistemlerinde örtü birliği şarttır. Niğde Alâeddin Camii bazı özellikleri ile Romanesk yapıları andırmakla birlikte, gerek mihrap duvarı önündeki üç kubbemsi tonozu, gerek yan safların tonoz ve kubbe örtüleri, gerek ortada bir kesinti yaratan merkezî açık bölümü ile, ayrıca mihrap eksenine değil, yan duvara açılmış olan ve bazilikal yönü kaldıran giriş kapısı ile - ki bu özelliği ile diğer Anadolu camilerinden de ayrılmaktadır - tamamen bazilika karşıtı bir karaktere sahiptir[46].

Sultan Han tipi kervansaraylardaki orta saf, yüksekliği ile camilerden daha çok kilise mimarisi benzerliğini hatırlatmıştır. Öteden beri katedrallere benzetilen bu yüksek orta saf[47], kervanların yükü, sürücülerle bazı yolcuların ve hayvanlarının barındırıldığı kapalı kısmın ekseni olarak, dolaşımı sağlayan ve organize eden eksendir. Kervan, kapalı kısma buradan dahil olur ve yan bölümlere ayrılarak dağılır. Bu yan mekânların orta safa dik gelen tonoz örtülerindeki yön değişikliği, bazilikal mekân benzerliğini ortadan kaldırmaktadır. Mekân, içinde dolaşıldığında bir bütün olarak algılanırken, böyle bir benzerlik silinmektedir.

Anadolu eserlerinde çalışan ustaların alıştıkları mekân örtüsü taş tonoz olsun, becerileri bu konuda gelişmiş olsun, bâni veya mimar beğenisi veya isteği olsun, fonksiyon ve anlatımda uyum sağladıklarında bu taş örtüler



Erzurum, Çifte Minareli Medrese, taçkapı üstündeki minarelerden sağdakinin kaidesinde mozayik çini pano.



Karatay Medresesi, taçkapıdan geometrik geçme.

kullanılmıştır. Komşu ve çağdaş çevrelerle canlı bir kullanma alışverişi, Anadolu Selçuklu sanatının özelliklerindendir. Kompozisyonların bütünlüğü göz önüne alınınca bu kullanma bolluğunu bir eklemecilik olarak görmek mümkün değildir. Tabii ki her yapı bir sanat eseri sayılamaz ve sözümüz gelişigüzel, beceriksizce bir istiften ibaret olanlara yönelmiyor.

Şu halde Selçuklu devri sanatı için etkilenme olayını, Türklerin yeni geldikleri ülkede bulduklarından çok, geldikleri yerlerden ne getirdiklerinde bulmak daha olası görülüyor. Asya'dan Batı'ya geldiklerinde, Asya potasında görmedikleri ve bilmedikleri ile yeni tanışmalar zaten az olsa gerek. Osmanlı kültürünün 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'dan etkilenmesi gibi bir olay beklemek sonuca götürmüyor. Osmanlılar 19. yüzyılda, geleneklerinde hiç mevcut olmayan ve Avrupa'dan "ithal" ettikleri saraylar yapmışlar, geleneksel oda düzenlerine mobilya ithal etmişlerdir. Selçuklular'ın Bizans'tan veya Gürcistan'dan, Ermenistan'dan böyle bir yapı tipi devir aldıklarına parmak basamıyoruz. Buna karşılık, tıpkı Asya'da olduğu ve göre geldikleri gibi, bir motifler kaynaşması, her türlü motifi rahatlıkla kullanma alışkanlığı devam ediyor.

İfadeye Yansıma

Bizim için önemli olan, değindiklerimizden biçime ve ifadeye nasıl bir geçiş olduğu sorunudur. Sanat sosyolojisi araştırmacılarını da sonuçta duraklatan ve düşündüren budur. Yapı organizasyonundan forma giden yol var mıdır? Gerçekten, üslup gelişmeleri analizleri ve yorumlar için böyle çalışmalar sadece bir arka plan belirleyici, bir "yan hizmet" gibi görünüyor. Sanat sosyologları da üslup tarihini yetersiz ve ortamdan kopmuş buluyorlar. Bütün soruları cevaplayan ve tatmin eden yorumlara varmak zor.



Konya, İnce Minareli Medrese genel görünüş.

Aksaray Sultan Hanı'nın kaça mal olduğunu bilmek, işçilik ve malzeme faturaları gibi belgelere sahip olmak, bu eserin biçimlenmesinin analizine ve yorumuna nasıl bir katkıda bulunabilir? Diyelim ki mermer kullanılmış olması, taç kapıda özellikle geometrik örneklere bu malzemeye has kesin çizgili berraklık kazandırmıştır. Aynı örnekleri çinide, tuğlada, ağaç oymada bulabildiğimize göre, bu taş oyma özelliğinden öte bu malzemenin de yoruma yönelik faktör olduğunu belirtebiliriz. Bu durumda da malzeme seçimi, biçim iradesine tâbidir. Mermeri ödeyebilecek güce sahip olma, önemli bir ekonomik koşuldur, fakat biçimin yaratılmasında sadece bir yardımcıdır. Bu örnekler her yerde bulunan taşa da işlenebilir. Mermerin nakliyat faturaları bugüne gelmiş olmasa bile, o yöreye uzaktan gelen pahalı bir malzeme olduğunu söyleyebiliriz.

Diğer taraftan, biçim analizi yapmadan sanat tarihçileri bir yere varamaz. Ancak üslup tarihçiliğinin sanat eseri yorumunda yeterli olmadığı eleştirileri de göz önüne alınırsa sanat eserinin doğduğu ortamda, harekete geçiren bir ortak yaratıcı güç olduğunu, her alanda kendini gösterdiğini de hesaba katmalıyız. Dayanağımız manevi iklimdir ve imgelerin yüzyılları kat eden yaşama gücüdür.

Sanata ve mimari çevreye etkili olabilecek hususları toplayacak olursak aşağıdaki görüşlere yer verebiliriz:

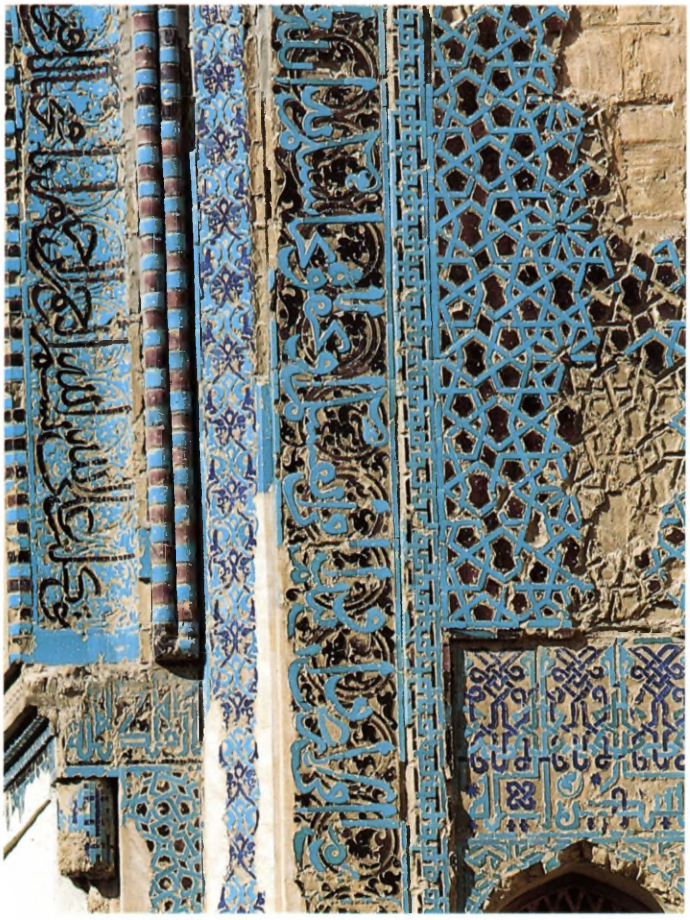
• Göçebesi ile, Türkmenlerle, şehre alışık yönetici zümresi, hükümdar ve çevresi ile, ortak geçmişi olan Selçuklu devri Anadolu halkının ortak özellikleri vardır: Asya'da yüzyıllardır çok çeşitli etnik grupların bir arada yaşama alışkanlığı ve tanışıklığı, çeşitli din ve kültürden olanlarla beraber olabilme, onlara ait unsurları benim-



İnce Minareli Medrese, taçkapıdan ayrıntı.



İnce Minareli Medrese, taçkapı, orta kısım.



Sırçalı Medrese, çinilerden ayrıntı.

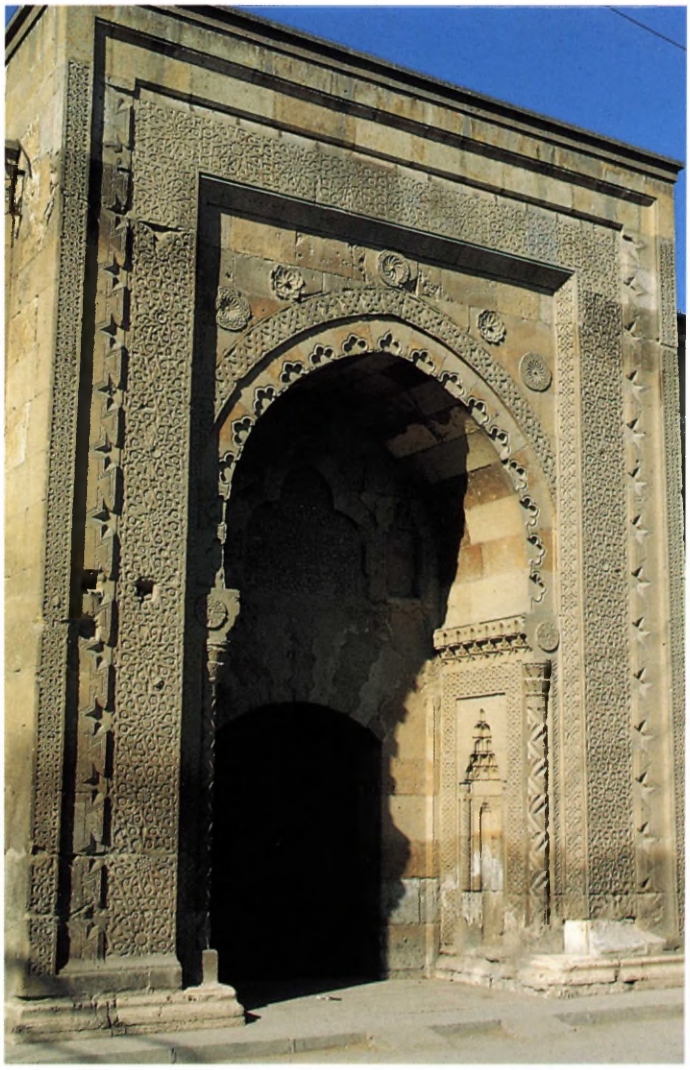


İnce Minareli Medrese yanındaki mescidin sırlı tuğla minare gövdesi

seyebilme, motif kullanma ve hoş görme, bir fanatik tutum bahis konusu olmadığından açık fikirli yaklaşım görülmektedir.

• Asya'dan getirilen yapı türleri, türbe, medrese, kervansaray, devam ettirilmiş ve özellikle kervansaray gibi Asya ticaret yollarının elzem konaklama yerleri, yine geleneksel bir yaşam alışkanlığı sonucu, ekonomik politikanın esası olan ticarete yönelme ürünü olarak ağırlık kazanmıştır. Anadolu'da bir bakıma Asya'nın yaşam koşulları sürdürülmüştür. Bu kervansarayların planlanması da, geniş arazi içinde hareket etme, araziyi kavrama ve hakim olma gibi geleneksel bir becerinin bilince işlenmiş olması ile mümkündür ve çağında benzeri bulunmayan bir organizasyondur. Bu amaçla yapılmış ve bir ülke boyunca sıralanan başka bir anıtsal yapı dizisi gösteremeyiz. Bu ticaret politikası olayı da, Anadolu Türk toplumunun tüm katlarına âşina bir olaydır, İran kökenlileri de katabiliriz. Bizans, Ermeni, Gürcü toplumların ise kendi ülkelerinden bildikleri bir yapılar dizisi değildir.

• Bâni ile sanatçı arasında bir zevk birliği, kültür ortamı bağı vardır. Güçlü bânilerin karşısında gerçi sanatçıların "boynu kıldan incedir". Yine de ortak kültürel yetişme ortamı, sanatçıya ifade imkânı tanımaktadır ve ikna edici olabilmektedirler. Özel bir bâni zevki veya talebi - Sahip Ata'nın eserleri örneği - diyelim geniş ölçüde yazı kullanılmasında, kompozisyonda tayin edici bir rol oynayabilir. Diğer taraftan aynı bâninin değişik eserlerinde değişik kompozisyonlar - Konya İnce Minareli ve Sivas Gök Medrese gibi Sahip Ata eserleri örneği - her halde sanatçının bir oranda serbest hareket edebildiğini ve ikna gücü ile kendini onaylatabildiğini gösteriyor. Gök Medrese'de de yer alan yazı şeridi göz önüne alınırsa, yine de bâninin isteklerine uyma gözetiliyor.



Konya, Sırçalı Medrese, taçkapı.



Konya, Sahip Ata Camii cephesinde taş düğüm ve firuze renkli sırlı tuğla beraberliği.

I. Alâeddin Keykubâd gibi bizzat uygulayıcı sanatçı kişiliği olan bânilerin[48] eserleri ile bağlantısı bulunmadığını, maddi ve manevi ortamdaki tayin edici rolünü düşünürsek, kabul etmek zor geliyor. Nitekim yapıları ile nasıl ilgelendiğini biliyoruz. Özel kişiliğinden çok, manevi iklimin ortak imgelerini benimsemesi ile etkilidir. Özel kişiliklerin yansımasını aramak bizi yanıltabilir. Keykubâd'ın bina emini tayin ettiği ve adı mimar olarak da geçen Sadeddin Köpek'in ünlü kötülükleri, sultan tarafından yapımı ile görevlendirildiği Kubadâbâd sarayında nasıl ortaya çıkabilirdi? Tarihi kaynaklar bize onun karanlık yönüne işaret etmese ve sadece sultanın ünlü eserlerinin yapımının yöneticisi, ve kendi büyük hanının bânisi olarak bilsek, onu çok değişik tanıyacaktık. İzzeddin Keykâvus'un hareketli yaşamını, atılgan dönemlerini, Sivas'taki Darüşşifâsı'nda bulunan türbesinde, kendisinin kaleme aldığı söylenen mahzun ve duygulu dörtlük[49] ile keşfedebilir miyiz? Yapıdan bâniye ve bâniden yapıya yönelik ipuçları bulunabilmekle beraber, asıl varlıkları bâninin hem içinde yetiştiği, hem oluşmasında pay sahibi olduğu ortamdadır. Bâni kişiliklerine bu sebeple değindik. Bânilerin olumsuz yönlerine de işaret etmenin sebebi, sanatın yaratıcı kişilerin günahlarını bağışlatan o eşsiz hoşgörüsünde, insanları birleştiren ortamının bu niteliğini hatırlatmaktı. Bize yorum yolunu gösteren, benimsenen ortak imgelerdir.



Sırçalı Medrese, çinili eyvan.

Yukarıda bahsettiğimiz olay, gerçek mi, yakıştırma mı bilmiyoruz. Celâleddin Karatay'ın ünlü kervansarayını bitiminden sonra görmemesi, görmek istememesi, hatta gitmekten vazgeçerek yarı yoldan geri dönmesi, Aksaraylı Kerameddin'in gösterdiği gibi bir tevazu fazileti, acaba bâninin eserden habersizliği şeklinde mi yorumlanmalıdır? Masraf defterlerini incelediğine işaret ettik. Ayrıca bitmiş yapıyı görmemiş olabilir ama, tasarımı, hatta taş dekorunu onaylamıştır. Karatay Han'ın bütün diğer hanlardan farklı, çok özgün figür dünyası, bânisine bir sürpriz mi olacaktı? Büyük devlet adamı Karatay'ın adını verdiği bir yapıyı bu kadar hafife alacağını düşünmek, bize anlatılan kişiliğine aykırı düşüyor.

• Şehir halkı ile, Sultan ve çevresi ile, yani yönetici kadro ile kırsal bölgenin halkı Türkmenler arasındaki farklılık, hatta yabancılıktan bahsedilegelmektedir[50]. Asya'dan gelenlerle, şehirde otursun, kırda otursun, ortak bir köken bağının varlığına değindik. Tabii ki şehirlerde oturan, şehire alışmış birinci grup ile yarı göçebe Türkmenler arasında, bu yönden önemli bir çevre değişikliği farkı vardır. Ancak şehir, Türkmenlere alışveriş başta olmak üzere çeşitli nedenlerle girip çıktıkları yabancı olmayan bir yerdir. Dolayısıyla şehrin mimari çevresi ile de tanışıklıkları vardır. Diğer taraftan Anadolu Selçuklu hükümdarlarının sarayda devamlı oturan hükümdarlar türünden olmadıkları, sürekli hareket halinde görüldükleri, icabında uzun süreler çadırda konakladıklarını biliyoruz. I. Keykubâd gibi saraylarını şehir dışında özel çevreler olarak yaptıranlar da alışılmış hükümdar tipinden ayrılıyorlar. Asya'nın geniş alanlarındaki hareket alışkanlığı, Asya'da hiç yaşamamış bu nesillerde bile, kişiliklerine işlemiş bir soy niteliği olarak sürüyor. Türkmen soydaşlarından çok farklı bir yaşama eğilimi değildir ortaya koydukları. Yenen yemeklerden ev düzenlerine kadar ortak geçmişin alışkanlıkları saraydan çadıra kadar sürüyor.



Sırçalı Medrese, çinilerden ayrıntı.

Türkmenler güçlü Sultanlara bağlılık gösterebilirken, merkezi idarenin zayıfladığı devirlerde hemen başlarına buyruk kesiliyor, isyan ediyor, şehirleri hatta başkenti bile basıp yağma edebiliyorlar. Yüzyılların yerleşik halk - göçebe gerginliğini Asya'dan Anadolu'ya aktarıyorlar. Tahrip edici, bozguncu olarak isim yapmaları, bu hareketlerinden ileri gelmedir. Şehirliler tarafından, soydaşları bile olsa, küçümsenerek anılmaları bundandır[51]. Gerçekten vahşi bir kütle olsalardı, 1243'ten 14. yüzyıla kadar sık sık saldırdıkları Anadolu şehirlerindeki anıtların hiçbiri bugüne gelemezdi. Konya'da medreseleri veya Mevlâna dergâhını tahrip ettiklerine dair bir kayıt bulunmadığı gibi, yapılarda böyle izler gözlenmemektedir. Kendi alanlarına daha yakın kervansarayları da yerle bir etmemişlerdir. Şehirlerde zamanımıza gelememiş yapıların yok olmasının sebebi Türkmenler değildir. Çarşıları - en düzenli orduların bile yaptığı gibi - herhalde yağma etmişlerdir ama, kitaplıkları ateşe verdiklerine dair bir belgeye rastlamıyoruz.

Türkmenler de, şehirliler gibi, Asya'dan gelme gelenek ve göreneklere sahiptirler. Şehirlerdeki etnik karışıklıkta daha çabuk eriyen bu unsurları, daha saf koruyabilmişlerdir. Çok yönlülük, değişik inanç ve kültürlerle ilişki kurabilme alışkanlığı onlara da yabancı değildir. Şehirlerde değişik kökenli grupların kaynaşmasında kaybolabilen sanat geleneklerini, başta el sanatlarının bir çoğunu, bugün hâlâ tanımamızı onlara borçluyuz. En yaygın ve güçlü, sanata en verimli kaynak olan ortaklık ise, dinsel inançlardır ve İslâm öncesi inançlarla bağdaşabilen tasavvuftur. Burada da ilk bakışta farklar büyük gibi görünüyorsa da aslında hükümdar ve çevresinin öncülük ettiği daha incelikli bir şehirli tasavvufu ile, Şamanist renkli Türkmen tasavvufu aynı kaynaktan gelir ve birbirinin imge dilini anlar. Hükümdarlarla Türkmenler sık sık anlaşmazlığa düştükleri, savaştıkları halde ilişkileri kopuk değildir. Manevi bağların varlığını, Mevlâna'nın yakını olan IV. Kılıç Arslan'ın aynı zamanda Buzağı Baba adlı Türkmen babasına mensubiyeti göstermekte-



Tokat, Gök Medrese taçkapıdan ayrıntı.

dir[52]. Şehirli tasavvufu ile halk tasavvufu birleşmektedir. Türkmen Farsça tasavvuf metnini anlamayabilir ama, bir taç kapı üzerinde tasavvuf imgesinin bir taş kabartmada ortaya çıkması iletişimi sağlar. Tasavvuf Anadolu sanatında en birleştirici yaratıcı faktör olarak görülüyor, çünkü metinlerde olsun - halk edebiyatı veya Mevlevi literatürü - plastik sanatlarda olsun, onüçüncü yüzyıla ait sahip olduğumuz sanat ürünlerinde temel oluşturuyor. Farsça şehir, Türkçe kırsal bölge ayrılığını, imgeler birleştirebilir. Bu imgeler, Asya'nın eski evren imgeleri ile bütünleşir. Göçebenin evren imgelerine tutkusu, içinde yaşadığı büyük düzenin bir parçası olduğunun bilincine yerleşmiş olması ve evreni ifade ederken kendini anlatmasıdır.

İsimleri bile İran'dan gelme Anadolu Selçuklu hükümdarlarının bu zevk eğilimi eserlerine yansımaz. Kuzenleri Büyük Selçuklulardan çok farklı bir çevre yaratabilmelerini, İran'da yapılamayanın Anadolu'da başarılabilmesine atfedebiliriz, yani Türkmenlerin Anadolu'yu kısa bir sürede Türkleştirebilmelerine. Bu ortamda Asya gelenekleri, birçok yeni biçim kullanma imkânına da kavuşarak, yeni bir yaşam kazanarak varlığını sürdürebilmiştir.

• Anadolu sanatının serbestlik ve özgürlüğü, dinsel bir programa tabi olma zorunluluğu bulunmayışına da bağlıdır. Merkezi bir kurumlaşma göstermeyen İslâmiyet, ne camiye ne de medreseye bağlayıcı bir program tayin etmemiştir. İslâm ülkelerinde camilerin birbirinden bu kadar farklı olabilmeleri, bu sayede mümkün olmuştur. Böylece kayıt tanımayan bir yaratıcı serbestlik bahis konusudur. İslâm liderliği hilâfet, camiye bir program getiren, din adamlarını merkezden organize eden bir kurum değildir. Bu sebeple Anadolu Selçuklu devri camii, ne başka İslâm ülkeleri camilerine, ne kendini izleyen Osmanlı camilerine benzemeyen özgür kişiliklere sahip olabilmiştir. Tasavvufla kaynaşan İslâm öncesi imgeleri de rahatlıkla yaşama alanı bulmuştur. Selçukluların İslâm dinini kendilerine göre yorumlamaları kadar, dinin de zaten yaratma olayını belli bir programa zorlayan bir tutum getirmeyişi önemlidir.

2. BÖLÜM
EVREN ANLATIMI

Anadolu'nun sanat iklimini tasavvuf oluşturmuş, değişik yönleri Anadolu'da buluşmuştur. 13. yüzyılda Mevlânâ Celâleddin Rûmi, Hacı Bektaş Veli, Horasan'dan Anadolu'ya göç etmiş, İspanya'dan gelen Muhyiddin ibn ül Arabî için bu ülke Vahdet-i Vücut kavramını geliştirdiği önemli bir uğrak yeri olmuştur. Bu ünlü sûfiler arasında bir Anadolulu, Yunus Emre, bize bugünkü dilimizle seslenebilmektedir. Böylece tasavvufun şehirlere ve kırsal alanlara, bütün Anadolu'ya yayılması sağlanmıştır. Sanatçıların çevresi medrese değil tasavvuf çevresi olmuştur.

Tasavvufun tanrının sonsuzluğunu ifade eden deniz (umman), tanrının binbir görüntüsünün yansıması olan ayna, gerçeği gizleyen perde, tanrı aşkıyla yanmayı ima eden mum ve güneş, ay ve yıldızlar gibi ışık imgeleri vardır. Ağaç ve kuş gibi daha yakın doğa unsurları Mevlânâ'nın Mesnevisinde tasavvufî bağlamda kullanılmıştır.

Gök, ağaç, kuş Asya Türkleri arasında yaygın bir doğa dini olan Şamanizm'e de bağlı imgelerdir. Gökle yeri bağlayan ve evreni, dünya eksenini temsil eden kutsal hayat ağacı, gök simgesi kartal, insan ruhlarının görüntüsü olan kuş, ay ve güneşi, gezegenleri temsil eden rozetler, güneş ve aydınlık simgesi aslan, yerine göre karanlık, yeraltı güçleri veya karşı anlamda uğur, bereket, tılsım, koruyucu anlamlarını taşıyan ejder v.b. (bkn. not 53). Bu figürler şüphesiz Şamanizm sınırlarında kalmadıklarından, hayat ağacı, aslan, ejder gibileri çok eski ve yaygın olduğundan, Anadolu'da çalışan çeşitli kökenli sanatçıların tanıdığı motiflerdir. Bütün bu imgeler dolaylı ve dolaysız Anadolu sanatına yansımış, Anadolu Selçuk sanatında sanki evren taşa işlenmiştir.

Geometrik ve bitkisel örnekler, figürler, ortak özellikler gösteren düzenlerdedir ki, sınırsızlık, sonsuzluk, çeşitlilik içindeki birlik gibi tasavvuf görüşleri ile uyum gösterirler. Örneklerin kendilerine ayrılan alanı sınır kabul etmemesi, devamlı kesişmelerle yeni görüntüler ve aynı anda (simultan) çeşitli görüntüler yaratmaları, merkezler etrafında gruplaşmaları, izledikleri belirli yollarla, bu devamlı değişiklik ve yenilemelerle anlam kazanmaları, yeryüzünün sayısız değişken görüntüsünün tanrıyı yansıtmasının ifadesidir. "Güzellik birdir, yalnız şu var ki, eğer sen aynaları çoğaltırsan o da çoğalır" (Mevlânâ).



Erzurum, Çifte Minareli Medrese, taçkapı, sağ yan kanatta evreni simgeleyen kabartma, hayat ağacı.

Divriği, Sivas eserlerindeki gibi taş kabartmalarda yuvarlak levhalarda ayna, Sivas'taki Çifte Minareli Medrese'nin cephesinin köşe payelerinde halkın "yedi mum" dediği yuvarlak çubuk demetinde mum, Erzurum Çifte Minareli Medrese cephesindeki ünlü kabartmadaki hayat ağacını çevreleyen silmede perde motifini bulabiliriz. Erzurum kabartması, Uzak Doğu, Şamanist Asya ve Mezopotamya'nın en eski evren simgelerinin kaynaştığı

bir bileşimdir. Hayat ağacı ve tepesinde göğü temsil eden çift başlı kartal ile dibindeki koruyucu ejderlerden oluşan kabartmayı, ay biçimi halkalardan geçerek iki yana perde gibi toplanmış bir silme çevirir ki, bu evren simgesini açıklamak için kalkmış bir perde misalidir. Şüphesiz bu benzetmelerde kesinlik iddia edilemez ve zorlanamaz. Yine de örneğin bir perde imgesinin yaygınlığını burada hatırlayabiliriz. İbni Bîbî'nin renkli dilinde sık sık geçmektedir. "Feleğin perde arkasında göstereceği hadiseler"den bahsetmekte (Selçuknâme s. 95), "Bakalım zaman görünmeyen perdenin arkasından ne nakışlar gösterecek" (s. 28) demektedir. "Perdenin arkasındaki nakışlar" ile taşa işlenen motifler bir anlam bağı içinde görünüyorlar.

Yapılarda kozmik diagram: Tasavvufta uygun bir devamlılık bulabilen Asya'nın eski evren imgeleri, sadece dinsel yapıya bağlı değildir. Zaten bu yaygınlıkları bize yorumda dayanabileceğimiz ortak zemini sağlayabilmektedir.

Yapıyı evren imgesi olarak kabul etmek, belki Türklerde çadırın "küçük evren"i temsil etmesine dayanır[53]. Göçebe yeryüzünde serbest dolaşır, bildiği dünya vatanıdır. Konutu çadır, uçsuz bucaksız bozkırda sığınacağı tek barınak, onun küçük evrenidir. Yerleşik düzenin konutunda rastlayamadığımız bir yoğunlukta, kendini küçük evreninde daha büyük bir düzenin içinde hisseder. Belli bir toprağa değil, bu büyük düzene bağlıdır Gök örtüsü ve içinde hareket eden güneş, ay ve yıldızlar, düzenin ilk habercileri olmuş, yüzyıllar boyunca sürecek olan "gök kubbe" tasarımı ilk ifadesini çadırda bulmuştur.

Anıtsal mimarideki evren düzeni tasarımı, geçici strüktür olan çadırdan daha organize ve "yerleşmiş" bir düzendir.

Anadolu Türk mimarisinde konut olarak kullanılan tüm yapılarda evren imgesi canlıdır: Medresede, kervansarayda, hatta "ölü konutu" türbede.

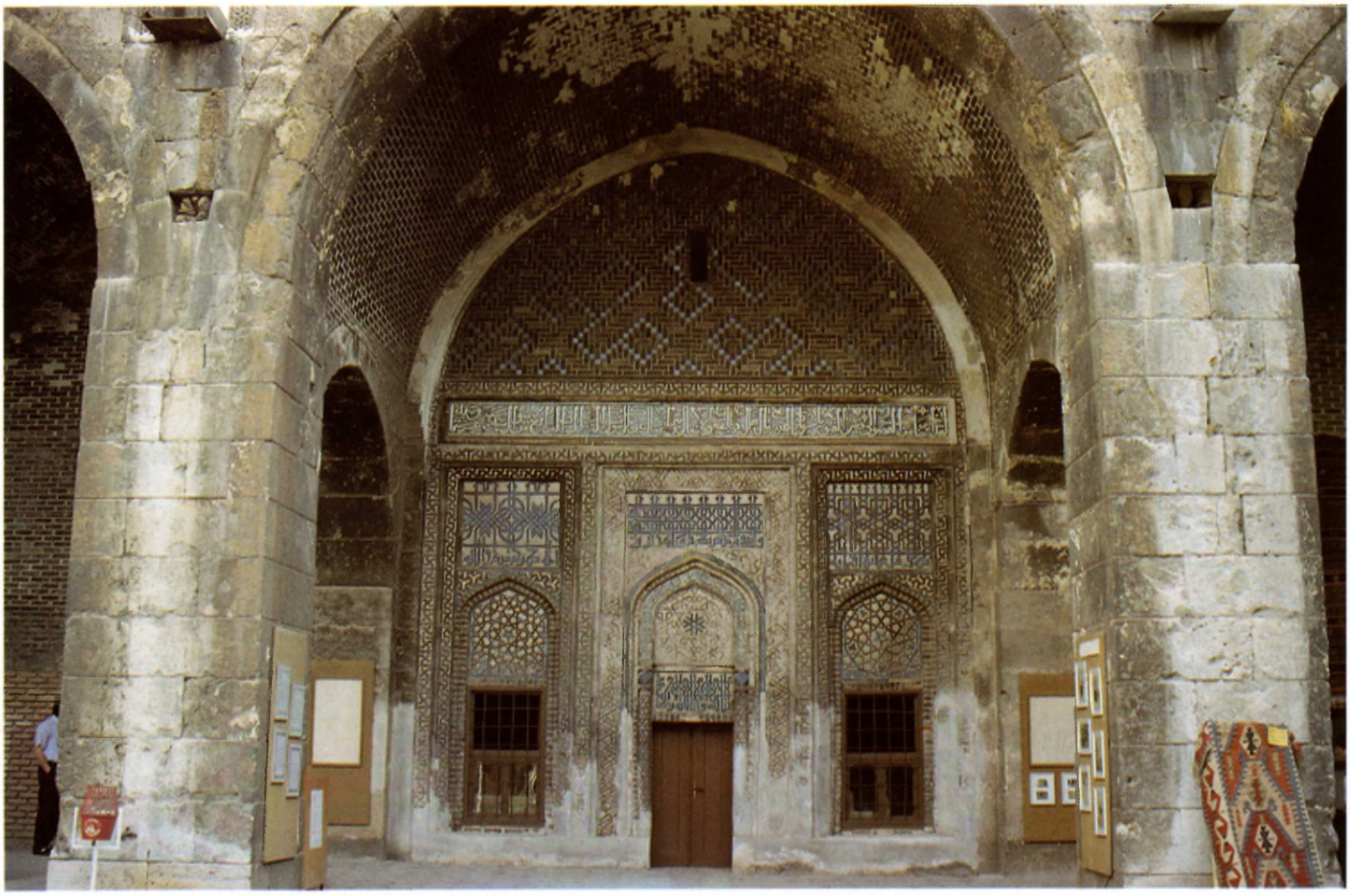


Sivas, Çifte Minareli Medrese ve I. Keykâvus'un Şifâhânesi yüzyüze.



I. Keykâvus'un Şifâhânesi, avlu ve ana eyvan.

Bir kozmos imajı olarak yorumlanan *dört eyvanlı ve merkezi avlulu plan*(54), bilindiği gibi çok eskilere giden bir geçmişe sahip olup, Selçuklularla da bağlantısı yoğun, hattâ onlarla başlayan bir medrese ve cami planı olarak kabul edilen bir mekân düzenidir. Türk dünyasında Gazneliler'de sarayda, Büyük Selçuklular'da bugüne kadar örneği kalmamış olmakla birlikte medreselerde ve nihayet etkili, anıtsal İsfahan Mescit-i Cuma'sı ile başlayarak bir camiler dizisinde (12. yüzyılda İran'daki Zevare, Ardistan, Gülpâyegân camileri) değişik türde yapılarda denenmiş ve kalıcı olmuş bu mekân düzeni, Anadolu Selçuklularında aynı anıtsal ölçüde kullanılmamış olduğundan, avlulu dört eyvanlı planın Anadolu'da önemli bir rol oynamadığı kanısı uyanabilir. Ancak, dört eyvanlı şemaya sahip Anadolu yapılarını gözümüzün önünden geçirdiğimizde, Kayseri Tıp Medresesi (1205/6) ve Şifâhânesi, Sivas Keykâvus Şifâhânesi (1217/8), Sivas Gök Medrese (1271), Sivas Buruciye (1271/2) ve belki Sivas Çifte Minareli (1271/2), Erzurum Çifte Minareli (13. yüzyıl) gibi, Anadolu'nun en önemli medreselerinin bu şemayı gösterdiğini, kervansaraylar arasında Evdir Han'ın da (1219/20) sıraya katıldığını ve böylelikle bu planın Anadolu'da da varlığını ortaya koyduğunu anlamaktayız. I. İzzeddin Keykâvus ve Sahip Ata Fahreddin Ali gibi büyük bâniler, ikişer yapıları ile temsil ediliyorlar. Diğer İslâm ülkelerindeki kadar anıtsal ölçüde uygulanmayışı ve Büyük Selçuklulardaki kadar camide görkemli bir düzende kullanılmayışı - Malatya Ulu Cami hariç - ve camide prestij imgesi taşımayışı yüzünden, bu plan Anadolu'da ön safta sayılmamıştır. Diğer taraftan Anadolu'da bu şemaya katılan yapıların hepsinin zengin dekorasyon programlarına sahip bulunması da dikkatimizi çekmektedir (Şek. 6 - 8)



I. Keykâvus'un Şifâhânesi , türbe girişi.



I. Keykâvus'un Şifâhânesi, türbede yazı panosu.

Dört Eyvan

Merkezi avlulu dört eyvanlı plan şemasına yüklenen anlam, dört ana yönü birbirini dik açı ile kesen iki eksen üzerindeki eyvanlarca vurgulanarak, bir merkez etrafında dengeli, simetrik bir bütünde kozmos imgesinin oluşmasıdır. Gerçekten, insanlık tarihi kadar eski, Budizmin Mandala dediği kozmik sembol[55], burada açıklanmaktadır. Mandala, Budizm'de her şeyin başı ve sonu olan sonsuz bütünü temsil eden dairedir. Ancak, kare veya dörtlü prensibi ifade eden simetrik bir düzeni de kavramı kapsamına, almaktadır. İdeal bütün dairedir, doğal olarak bölünmesi dörttür. Çok defa elemanlardan biri daha belirgindir (dört eyvanlı planda ana eyvan). Bu değişik unsur, ötekilere eklenince bütünü oluşturur. Mandala sadece Budizme has bir kapalı bütün imgesi değildir. Dünyada yaygın bir işarettir. Mimariye yansıması, eyvanın kullanılmasından önce, dört yönün bir merkez etrafında belirlenmesi şeklindedir. Bu plan Asya'daki Türk ve Türk devri öncesi mimarisinde, kutsal varlık sayılan Han'ın içiçe iki dörtgenden oluşan saray - karargâhı olan Ordu'da ve Budist manastırları olan Vihara'larda görülmektedir. Özellikle Budist Mandala, Viharada, merkezdeki kutsal öz sayılan hücrenin etrafında dört ana yönün iki kesişen eksende belirtilmesi ile çok düzgün bir şekilde ortaya çıkar. Uygur Türklerinin Vihara'larında da mevcuttur[56]. Türkler, haçvarî mandala'ya "törtgil mandal" demektedir. Bunlardan Karahanlı ve Gazneli mimarisine geçişine işaret edilmiştir. Fakat artık bahis konusu kullanım, kutsal yapılardan profan yapılara geçmiştir, belki kutsallığı bazı yansımalarla aktarılmıştır. Ayrıca yönler, artık eyvanlarla belirmektedir. Burada ikinci bir gelenek çizgisi olarak dört eyvanın bir merkez etrafında dizilmesi ortaya çıkar. En eski örnekler anıtsal Part mimarisinde, ondan sonra Sasani mimarisindeki uygulamada gösterilmektedir[57]. Abbasi saraylarında, merkez kubbe olmak üzere dört eyvanlı şema kullanılmıştır. Kubbe - eyvan bağlantısı, ki yine anıtsal ölçüde Part ve Sasani mimarilerinde mevcuttur, Selçuklularla devamlı kullanılan, yerleşen bir beraberlik olmuştur. Kubbenin geçmişi daha açık seçik izlenebilirken, eyvanın oluşumu ve anıtsal mimariye geçişi tam aydınlanmış değildir.



I. Keykâvus'un Şifâhânesi, türbede köşe sütuncuğu başlığı.



Sivas, Şifâhâne taçkapısından aslan.



Karatay Medresesi. çinili orta kubbe ve pandantifleri.

Eyvan saray dışı konutta da önemli bir yer tutan, Güneydoğu Anadolu'da başlıbaşına bir ev tipi tayin eden, özellikle sıcak bölgelerde aranan havadar ve gölgelik bir yarı açık mekândır. Anadolu'da anıtsal mimaride de bu kullanım ağırlığını koymaktadır[58]. Büyük Selçukluların İran'daki görkemli düzenlerinde, camide eyvan bu kullanımı ile değil, sembolik yükü ile baş roldedir. Gök kapısı, cennet kapısı yorumu ile kozmolojik imgede anlama anlam katmaktadır[59]. Cami bir toplantı alanı olarak, ilk fonksiyonu ile düşünülürse, eyvanın konuta benzer kullanımı bahis konusu olabilir, ama ibadet için elzem hatta alışılmış değildir, dahası enine saflar halinde ibadete uygun mekânı bölücü niteliktedir. Camide sembolik anlamı dışında yersiz olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim İran'da Büyük Selçuklulardan sonra da bugüne kadar varlığını sürdürürken, başka ülkelerin camilerinde revaç bulmamıştır. Şu halde, anıtsal İran camiinde gerçekten sembolik yönü varlığını tayin etmektedir. Eyvanlar avlu ile ibadet mekânından ayrı bir merkezî bütün oluşturmaktadırlar ve iç mekân ile ilişkileri yoktur. Kubbe ile bağlantıda sıra eyvandan kubbeye varıştır. Anadolu'da ise çok daha vurgulanmış, yapının bütünü için geçerli bir düzen, cami dışındaki yapılarda görülür. Şöyle ki, yapının merkezi açık avlu veya genellikle kubbe ile örtülü kapalı bir mekân, belirgin veya gizli, mekân dolaşımında organizatör ana alanı olarak varlığını ortaya koyar. Eyvan, cephesinin açık olması ile daima yönlenmiş mekân olduğundan, avlulu planda avluya yönelmesi doğaldır. Merkezi kubbeli yapıda da, bir iç mekân unsuru olarak, kubbeli orta birime yönelmiştir. Böylece kubbe - eyvan bağı, Büyük Selçuklu yapılarındakinden çok daha kaynaşmış bir bütündür. Bütün diğer hacimler, kapalı odalar mahiyetinde olup birbirlerine değil, avlu veya kubbeli orta alana açılırlar. Birinden ötekine ancak bu yolla varılır. Anadolu Selçuklu medreseleri eyvanlarının iki yanında bulunan odalarla bağlantısı da bu yoldan sağlanır. Bu merkeze yönelme, mekânlar arasında bir ortak bağ oluşturur, dört eyvanla avlunun yapı içinde bir özel düzen halini almasını önler. Avlu veya merkezi kubbeli alan, geleneksel Türk evinin sofası gibi bir düzeni sağlayan alandır. Türk evinin bu özelliği, anıtsal mimaride çok eskiye giden bu düzenle ortaktır ve mimarimizdeki ev - anıtsal mimari bağlantısının bir başka kanıtıdır.

Eyvanla avluyu bağlayan plan, Anadolu'da anıtsal ölçüde başlıca medreselerde yer almaktadır. Medrese bir bakıma konut olduğundan, kubbeli medreseler de konutla (Türkistan'dan verilen örneklerle) ilişkili görüldüğünden[60], eyvanlı medresede de bu bağın ortaya çıkması ilginçtir. İkinci bir benzerlik de bunu desteklemektedir. Geleneksel Türk konutunun iç mekân - dış mekân bağlantısı, ki Osmanlı konutu ve anıtsal mimarisinde ortak bir tutumdur[61], eyvanlı medresede de geniş ölçüde mevcuttur. Eyvanın orta avluya bağı, öteki odalarınkinden çok daha fazla olduğuna göre, avlu - eyvan ilişkisi, iç ve dış mekânı en etkili bir tarzda bağlayan bir ilişkidir. Avlunun örtüsü gök yüzüdür, yapının içine alınmış bir dış mekân parçasıdır. Üçsuz bucaksız bozkır ve kapalı çadırın küçük evreni tezadı içlerine sinmiş olan Türklerde, sanırım bu planın böylesine tutulmasının bir se-

bebi de, bu kadar rahat ve güzel kurulabilen bu iç mekân ilişkisidir. Geceleri yıldızlı gökyüzünü üstünde görmeyi, açıkta imiş gibi, ama korunmuş olarak sağlayan bir ilişkidir bu.

Medreselerde eyvanlar arasında yaklaşık bir eşitlik bile enderdir. Giriş eyvanının karşısına gelen, ana eyvandır ve bir eksen yaratır. Yan eyvanlar, dört eyvanlı şemada dört yönlü dengeyi getirir. Odaların önünde, genellikle yan kenarlarda yer alan revaklar, hem kapalı odadan avluya geçişi, hem de dolaşımı sağlarlar. Acaba bugünkü gibi kapıdan doğru ana eyvana mı gidiliyordu, yoksa yan revaklar yolu mu kullanılırdı? Eğer ortada bir bahçe var idiyse, ki böyle olması düşünülebilir, belki revaklardan geçiliyordu. Bahçe bir dolaşma ve eyvanlardan seyir etme yeri olmalıydı. Sivas Gök Medrese'sindeki gibi sonradan yapıldığı kabul edilen bir bahçe, neden baştan beri medreselerde bulunmasın? Gök Medrese'de bir havuz ve kanalları, dik kesişen eksenler ve merkez ile kozmik işareti tekrarlar[62]. İsfahan Mescid-i Cuma'sı misali merkezin bir havuz olması, evren imgesine merkez vurgulamasından başka su unsurunu da getirir. Her medresede bu havuzun bulunması kabul edilebilir. Nitekim kubbeli medreselerde kubbenin altındaki havuz, varlığını bu anlamda da duyurmaktadır.

Oktay Aslanapa'nın Diyarbakır'da meydana çıkardığı 13. yüzyıl Artuklu sarayında, avlu merkezi sekizgen havuzlu dört eyvanlı kozmik diagram, Selçuklu ülkesinde değilse de, Anadolu'da bir hükümdar sarayında kendini göstermektedir. Orhon anıtları çevresinin dört yönü vurgulayan eksenli bir düzende olması da, hükümdar eserlerinde bu düzenin geleneğini işaret etmektedir.

Bir medrese düzeninde eyvanın yeri nedir, nedendir diye sorduğumuzda, fonksiyon bakımından gerekli bir eleman olmadığını söyleyebiliriz. Ana eyvan büyük dershane olarak kabul edilir. İki yanındaki tonozlu veya kubbeli odalar da dershane odalarıdır. Eyvanların yan kenarların mekânları ile bağlantıları "sofa" avlu iledir. Odaların kapalılıkları nedendir, burada ayrı özel seminerler mi yapılır, eyvan neden avluya açıktır? Açık olması için yeterli bir ikna edici sebep bulunamıyor. Kışın belki perde ile, hatta tahta bir paravan ile kapatılması bahis konusu olmalıdır. Bir dershanenin avluya böylesine açık olması, yazlık kullanım düşünülse de - o zaman yan odalar



Karatay Medresesi, kubbe altına gelen havuz ve kanal.



İnce Minareli Medrese, orta kubbe altındaki havuzun spiral kanalı.



Antalya-Burdur yolunda I. Keykâvus yapısı Evdir Han, taçkapı.

kışlık olabilir - zorlayıcı bir nedene bağlı değildir. Daha geç devirlerden tanıdığımız konutların yazlık ve kışlık oda, hatta katları, böyle bir açıklamaya destek olabilir. Yine de eyvan bir yüksek okul planında, ders ve yapı programının gerektirebileceği bir unsur değildir. Nitekim Osmanlı medresesinde yoktur. Yerini kapalı bir kubbeli mekân almıştır. Şu halde ferah ve sevilen, alışılmış bir mekân olduğu için Anadolu'da tercih edildiği düşünülebilir. Kubbeli medresenin zamanca paralel varlığı, ders programının getirdiği fonksiyonel zorunluktan çok, bâni tarafından gelmesi muhtemel bir tercih nedeni ile olmalıdır. Yalnız avlulu dört eyvanlı planın kullanımında, yüzyılların anlam yükü de rol oynamıştır. Bu planın taşıdığı anlam, o eski evren imgesi, kullanım tercihi ile kaynaşan biçimsel bir seçim getiriyor. Plan şeması Anadolu'da İran ve Türkistan'daki kadar anıtsal etkili değilse, bunun sebebi Anadolu Selçuklu çevresinde cepheye verilen anlatım ağırlığındandır. İmgeler en çarpıcı şekilde cephenin taş oymalarında toplanmıştır.

Avlulu, dört eyvanlı şemanın bir kervansarayda da, Antalya - Burdur yolundaki Evdir Handa, karşımıza çıkması Anadolu için bir istisnadır. Onca kervansaray içinde, özellikle "Sultan Han" tipinin Karahanlı ve Büyük Selçuklu kervansaraylarında öncü bulduğunu ve bunlar arasında avlulu eyvanlı planın yaygın olduğunu hatırlarsak[63], Anadolu'da bu planın hanlarda revaçta sayıldığını ileri süremeyiz. Bu da doğal görünmektedir. Çünkü avlunun öneminin büyük olmasına karşılık, eyvan bir kervansarayın fonksiyonel düzeni için hiç gerekli değildir. Şu halde gerek Asya'daki kullanım, gerek I. İzzeddin Keykâvus'un Evdir Han'ı, yine şekil ve anlam nedenine dayanmalıdır. Evdir Han'da eyvanlar belli belirsizdir, sadece varlıklarını duyururlar, planın varlığını tasdik ederler. Keykâvus'un Sivas Şifâhânesi'nde de aynı planın uygulandığını hatırlarsak, geleneksel planın seçiminde sultanın isteğinin rol oynadığını düşünebiliriz. Evdir Han, Antalya - Burdur yolundaki diğer kervansaraylardan da ayrılmaktadır. Suriye kervansarayları ile benzerliğine işaret edilmiştir[64]. Ancak bu tek örnekte, fonksiyonel bir kolaylık da getirmezken, neden Suriye hanlarının ilham vermiş olduğu sorulabilir. Bâni ile ilgili olarak, biçimsel kaygı ile açıklamak daha ikna edici geliyor. Eyvanın ortalarında yer aldığı revaklar, aynı işlevi

ve yarı - açık gölgeliği temin etmektedir. Diğer kervansaraylarda tek bir eyvanı giriş olarak ve bazen yan kenarlarda buluyoruz. İkinci kullanımı, konuttaki gibi özel bir oturma yeri diye açıklanabilir.

Dört eyvanlı şemanın Anadolu hanlarında yaygın olmamasına karşılık, Asya'daki öncülerde, özellikle Karahanlı ve Büyük Selçuklu kervansaraylarında bu şemaya rastlıyoruz. Kapalı kısım ve açık avlu ile iki kısımdan oluşan Karahanlı kervansarayları, Anadolu'da Sultan Hanı tipi dediğimiz plan şemasının doğrudan doğruya modelleri gibi görünüyor (bkn. not 63). Anadolu'da kapalı olan ve kervanı, hayvanları ve malları ile, belki sürücüler veya nöbetçi sürücüler de katılmak üzere, barındıran kısma kışlık, açık avlulu ön kısma ise yazlık demek adet olduğu halde, iki kısmın da her mevsimde birlikte kullanılması bahis konusudur.

Devamlı gel-gitleri, uzak ülkelerden gelen değişik kılıklı konukları, merak uyandıran malları, yalnız ticaret değil, geceleri ateş etrafında toplananların haber, hikâye ve deneyim alışverişleri ile, Doğu romantizminin vazgeçilmez bir unsuru olan kervansaraylar, birer hayat menzili gibi sanki evren dokusuna aittir. Çeşitli ilişkilerin kurulduğu, kültür unsurlarının değiş tokuş edildiği, ülkelerin tanıştığı yerlerdir. Aynı zamanda yukarıda işaret ettiğimiz gibi, Anadolu Selçuklu sultanlarının ekonomik politikası ürünü, devleti temsil eden prestij yapılarıdır. Selçuklu sultanlarının han ve şifahane bânisi olmaktaki tercihlerini, medreseleri başka bânilere bırakmalarını, han ve şifahanelerin çok daha fazla sayıda kişiye hitap eden nitelikleri ile ilişkili görmüştük (1. Bölüm). Medreselerde küçük bir grup uzun süre kalır, gidip gelenlere rağmen daha kapalı bir çevredir. Öteki yapılar ise daha geniş çapta bir kamu ilişkisi içindedirler. Dolayısıyla hükümdarların şahsında devleti temsil etmeleri daha uygun görülmüştür.

Sultanların vakfı olarak bilinen yapıların azlığına işaret edilerek, onların idaresinde bir programın varlığı tartışılabilir. Kaybolan yapıları da hesaba katsak bile, belki gerçekten büyük bir sayı elde etmeyiz. Ancak, Anadolu'nun Doğu - Batı ve Kuzey - Güney bölgelerini bağlamak, yolları kuzey ve güney limanlarına vardırmak amacında olduğu gayet açık olan bu program, hükümdarların idare veya kontrolünde olmadan düşünülemez.



Evdir Han, taçkapı çerçevesinden ayrıntı.

Tüm ülkenin sahibi olarak, özel şahıslara ait şehir arsalarında değil, şehirlerarası alanlarda, mirî topraklarda inşa edilen bu yapılar için, yapı iznini veren hükümdarlardır. II. Kılıç Arslan'dan beri izledikleri ekonomik politika da belli olduğuna, kendi yaptırmadıkları hanlarda konaklayan insanların can ve mal güvenlikleri sorumluluğunu da üstlendiklerine göre[65], kervansaray programını Anadolu Selçuklu sultanlarının eseri olarak düşünmek gerekir.

Bir ülke çapındaki bu programlama, Ortaçağ'da benzersizdir. Asya'nın ticaret yollarına ait bilginin örnek olduğu bellidir. Ancak orada yıllar, yüzyıllar süresince yollar boyunca çeşitli devirler ve değişen hükümdarlıklar yapıları dizerken, burada çok kısa bir zaman içinde, 12. yüzyıl sonlarında II. Kılıç Arslan devri ile 13. yüzyıl ortaları, II. Keyhusrev devri arasında, hanların yükselmesi herhalde rastlantı değildir. Bu kısa süre, Anadolu Selçukluları'nın ikbal devri olduğuna göre, özellikle I. Keykubad'ın hükümdarlığı devrinde en yoğun yapı faaliyetinin cereyan ettiği eklenince, merkezden kontrollü bir girişim ve uygulama bahis konusu olduğu daha açık belirir.



Anadolu Selçukluları'nın zengin figür dünyasından örnekler barındıran yapılarından biri, Antalya-Burdur yolunda Susuz Han, taçkapı.

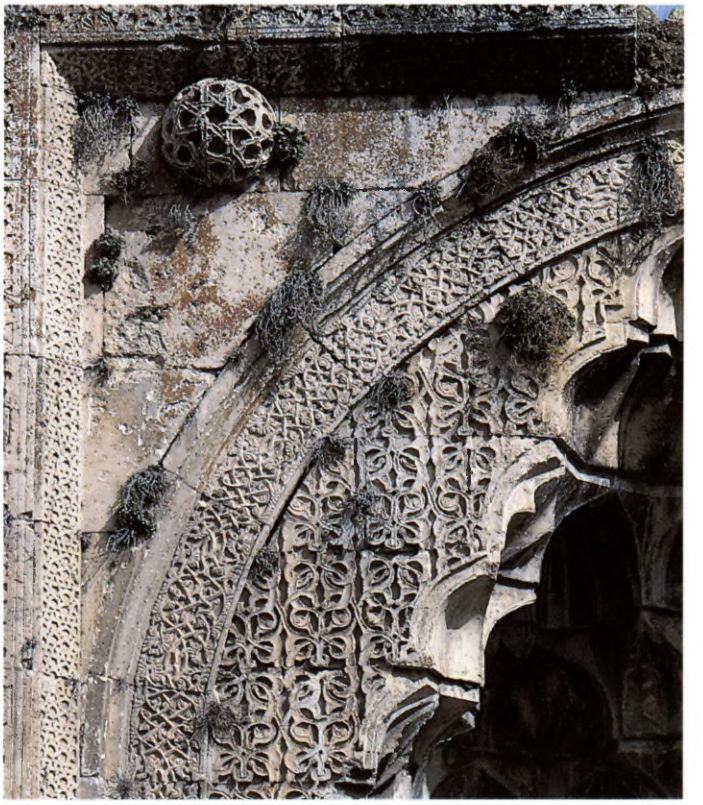
Bu Sultan, Konya kalesine burç yaptırttığı gibi, emir ve vezirlerini han yaptırmaya yöneltmiştir, diğer vakıfçılar da bu inşaat coşkusuna katılmışlardır. 1243'ten sonra Moğollar bu heyecanlı tasarıma son vermeselerdi, deniz yollarının keşfine kadar 1 - 1.5 yüzyıllık sürede Anadolu ticareti, Anadolu'yu kalkındırabilirdi(66), Anadolu Osmanlılar devrinde, Bizans devrindeki gibi ihmal edilmiş bir eyalet haline kolay kolay dönüşemezdi. Hititlerden bu yana Anadolu kısa bir zaman ikinci bir altın devir yaşamış, bir daha da böyle bir imkâna sahip olamamıştır.

1243'ten sonra yolların emniyetini kaybetmesi ile kervansaray yapımının durakladığını, yapı faaliyetinin şehirlere çekildiğini, artık gücü ellerinde bulunduran vezirlerin ve emirlerin medrese yapılarının başı çektiğini söyleriz. Bu gerçeği aslında şöyle ifade etmek gerekir: Sultanların gücünü kaybetmesi ile kervansaray programı da çok yavaşlamıştır. Bu da programın onların girişimine bağlı olduğunu göstermektedir. Vezirler görünüşte ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, hiçbiri böyle merkezden idare edilen bir programı devam ettirememişlerdir. Buna karşılık, tüm olumsuz yönleri ve Moğollara karşı aczi ile, II. Keyhusrev, 1243'ten ölüm tarihi 1246'ya kadar, "baba yadigârı" programı sürdürmüştür! Moğol egemenliği altında ekonomik politikanın söndüğünün bilincinde olmalıydı, ancak hanedanda artık gelenek haline gelen bu prestij yapılarını devam ettirmiştir.

Kervansaray programının oluşumunda etkili bir başka faktör, arazi içinde hareket alışkanlığı, araziyi kavrama bilinci gibi, Türklerin göçebe geçmişi ile ilgili bir bilgi birikimidir ki, topografik özellikleri değerlendirme yeteneği olarak çok daha geç devirlere kadar sürmüştür. İstanbul'un tepelerini değerlendirme, "arazi işaretleri" koyma, sonuçta buradan kaynaklanır. Tepeleri böylesine vurgulamayan Bizans şehrinden çok farklı bir tutumdur. Bursa'nın anıtlarının yerleştirilmesi şekli aynı değerlendirme bilincinden doğmuştur. Kervansaraylar da, uzaktan kendini belli eden arazi işaretleridir.



Susuz Han, iç mekân.



Susuz Han, taçkapıdan ayrıntı.



Susuz Han taçkapısında, iç yan niş üzerinde melek figürleri arasında güneş ve altında bereket getirici olarak ejderler.

Sultan yapısı hanların çok sayıda bulunmaması, programı kontrol etmedikleri anlamına gelmez demiştik. I. Alâeddin Keykubâd'ın iki hanının da başkent yakınlarında, en çok kullanılan yollar üzerinde olması, kendine konaklama yeri olarak yapttırdığı kanısını uyandırabilirse de, bu yollarda ancak birer menzil teşkil ettiklerine göre, atla kervandan hızlı gidildiği hesaba katılsa bile, kısa yolculuklar dışında sultan şüphesiz başka hanlarda da konaklamak durumunda idi[67]. Diğer taraftan tabii ki Sultan Hanları, kervanlarca da kullanılıyordu. Sultan konakladığında, han kendi ve beraberindekiler için kapatılıyor muydu, bilemiyoruz. Böyle bir durum, ticaret akışını aksatacağından ve kervanları ortada bırakabileceğinden, akla yakın gelmiyor.

"Müstahkem" görünüşlerine karşılık, hanların savaş esnasında bazen kullanılmış olmaları, varlıklarından yararlanma rastlantısıdır. Yapılışlarında bu maksat rol oynamamış olmalıdır. Onlara kale görünümü veren kuleler, savunma için yararı olmayan masif takviye kuleleridir. Duvarlardan pek yüksek tutulmadıklarından, gözcü kulesi olarak kullanılma yararları da yoktur. Bu takviye kuleleri, Asya'da çok eski bir yapı geleneğinden gelirler[68]. İslâm ülkelerinde de Emevi ve Abbasi sarayları gibi hükümdar yapılarında mevcutturlar. Kulenin dünyada yaygın bir güç ve dolayısıyla hükümdarlık simgesi olduğu bilinir[69]. Kervansarayların görünümde statik gerekle birlikte böle bir etki yaratmak istenildiği söylenebilir. Duvarlar üstündeki mazgal motifleri etkiye katılır. Ancak gerçek kule fonksiyonları olmadığını hatırlamalıyız. Bazı yapılarda sayılarının takviye amacını aşan çokluğu, yapı görünümünde bu imgeyi kullanma amacına bağlanabilir. 1243'ten sonra merkezî güç zayıfladığında, şehirlerdeki vezir yapısı medreselerde - Kayseri'de Sahip Ata Fahreddin Ali'nin medresesi Sahibiye gibi - heybetli kuleler dikkati çekiyor ve vezirlerin bu güç simgesini devir almak istediklerine işaret ediyor. Daha önce de medresede kule takviye payeleri, Kayseri'de Huant Hatun külliyesinde görüldüğü gibi, kullanılmıştı. Ancak orada da bir hükümdar hatununun yapısı bahis konusudur. Sultan Hanları dışındaki hanlarda da neden kule bulunduğuna gelince, bazılarının planlarının aynı düzende olması yanında, hükümdar himayesindeki bir program içinde yer almaları dolayısıyla bu yadırganmaz.



Konya-Aksaray Sultan Han, kışlık kısım, iç mekân.

Kervansaraylar içinde Aksaray civarındaki Sultan Han'ın 24 adet ile en fazla kuleye sahip olması (6 köşe kulesi, 18 yan duvar kulesi) ve 15 kulesi ile Kayseri - Sivas (Tuzhisar) Sultan Hanı (6 + 9) onu izleyenler arasına girmesi, bu en görkemli hanları sanki bir kere daha I. Alâeddin Keykubâd'ın Sultan yapıları olarak tescil ediyor. Celâleddin Karatay'ın Malatya civarındaki hanının da bir Sultan Hanı olması ihtimali vardır[70]. Kışlık kısmın kapısında I. Alâeddin Keykubâd'ın adı bulunur. Tarih ve bitişi sırasında hükümdar olan II. Keyhusrev'in adı ana taç kapıda verilmiştir, vezirin adı ise yoktur. Bir hükümdar yapısını başkasının tamamlaması ne kadar yadırgatıcı ise de, Karatay'ın, II. Keyhusrev emri ile veya belki Keykubâd'a söz verdiğinden ötürü, onun ölümünden sonra bu



Konya-Aksaray Sultan Han, taçkapı.

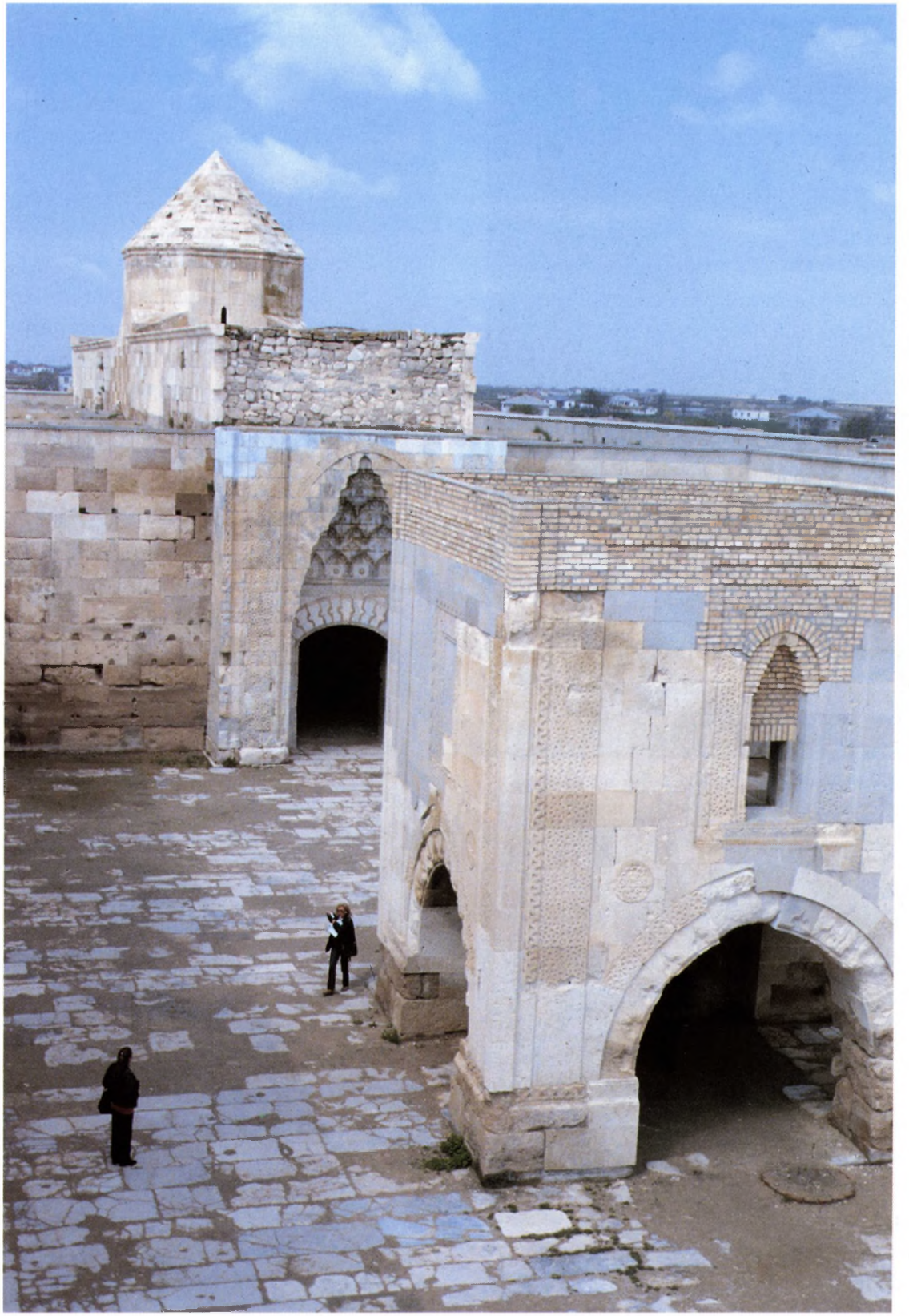


Konya-Aksaray Sultan Han, avluda köşk mescit.

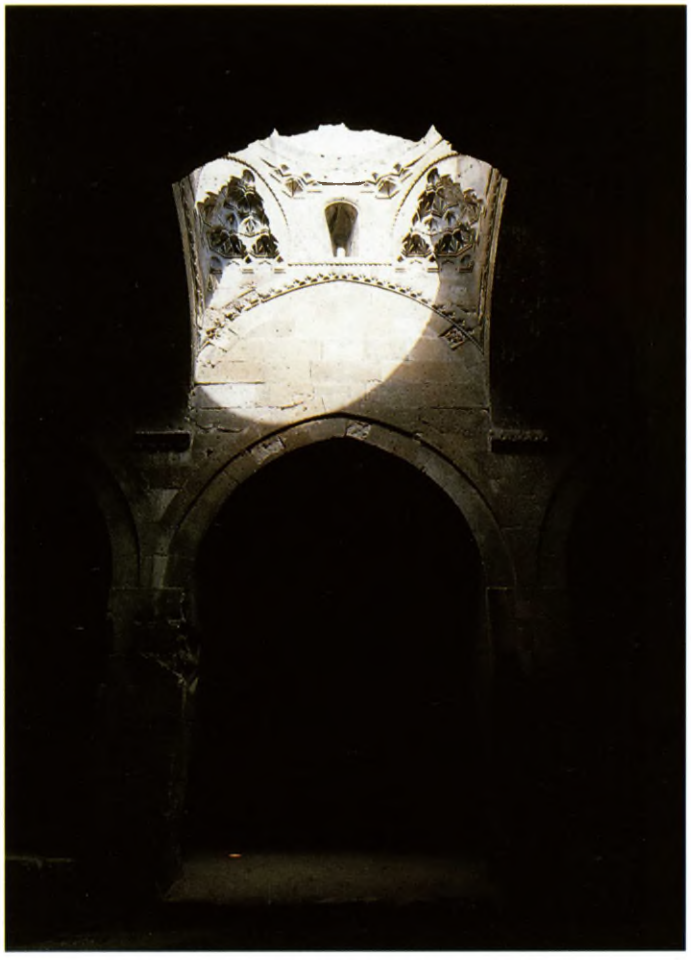
hanı bitirmiş olduğu kabul edilirse, planı ile de Sultan Hanı tipine katılan bu yapı, aslında bir Sultan Hanı sayılabilir. İbn Bîbî'ye göre, I. Alâeddin Keykubâd'ın ölümünden önce son konuştuğu kişi Celâleddin Karatay'dır. Ondan sonra ağırlaşarak, Karatay'dan Kemaleddin Kâmyar'ı vasiyette bulunmak için istemiş olduğu halde konuşamamış, istediklerini söyleyememiştir. Belki bu arada Karatay'a bazı vasiyet ettiği işler vardır (Selçuknâme, s. 187). Karatay Han 18 kulesi ile (6 + 12) ağırlığını koyar. Sultan Han tipinin bir diğer örneği, Ağzı Kara Han diye bilinen Hoca Mesut Kervansarayı 13 (6 + 7) yine Sultan Han olması muhtemel Eğridir Han 20 (6 + 14), Mahperi Hatun (Huant Hatun) vakfı, yani hanedan yapısı Tokat civarındaki Hatun Han 16 (6 + 10), Konya civarındaki Sadeddin Han 13 (2 + 11), Avanos'taki Sarı Han 12 (6 + 6) ile sırayı sürdürürler. Kule sahibi ilk han, tarihi belli yapılar arasında, Kızılören Han'dır. Babası I. Kılıç Arslan'ın başlattığı programa devam eden I. Keyhusrev'e ait olduğu tartışılabilir. Kızılören Han'ı I. Keykâvus yapısı Evdir Han izlemektedir.

Hükümdar ailesi dışındaki bânilerin, kendi başlarına hareket etmeleri, şehir dışı alanlarda ülke yolları boyunca inşaat yapmaları, hükümdarın izni veya haberi olmadan mümkün görünmüyor demiştik. Yol boyları özel arazi değildi, olabilmesi için Sultan'ın kişiye vermesi gerekirdi. Geçerli ve aranan bir vakıf olarak, bânilerin hükümdarların kervansaray programına hevesle katıldığı, Keykubâd misalinde belirttiğimiz gibi, çağrılarına uydukları görülüyor.

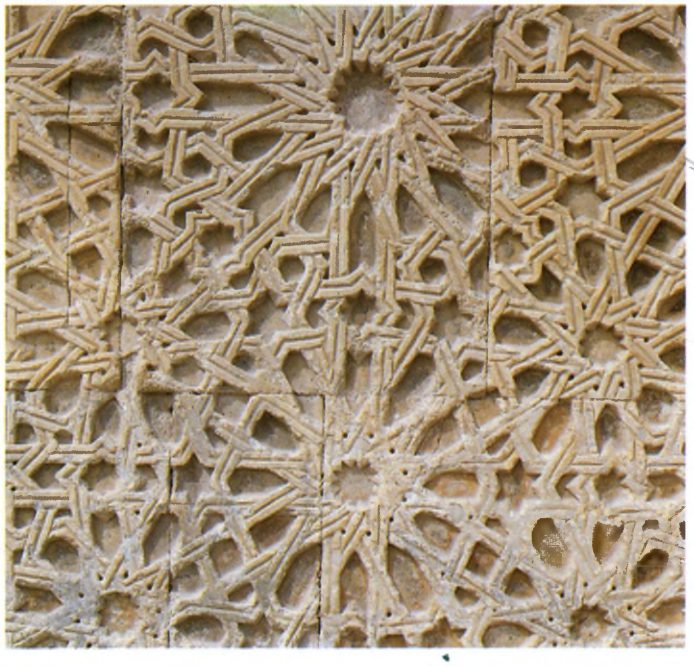
Anadolu Selçuklu kervansaraylarında en yaygın plan tipi, Sultan Hanı tipi dediğimiz, avlulu ön kısım, yazlık ve kapalı bir kısım, kışlıktan oluşan düzende, kapalı kısmı genellikle tonozla örtülü geniş ve yüksek bir orta saf ile ona dik tonozlu, daha alçak ve dar yan saflardan olu-



Konya-Aksaray Sultan Han, eksen üstünde köşk mescit, kışlık kısım taçkapısı ve orta kubbesinin külâhı.



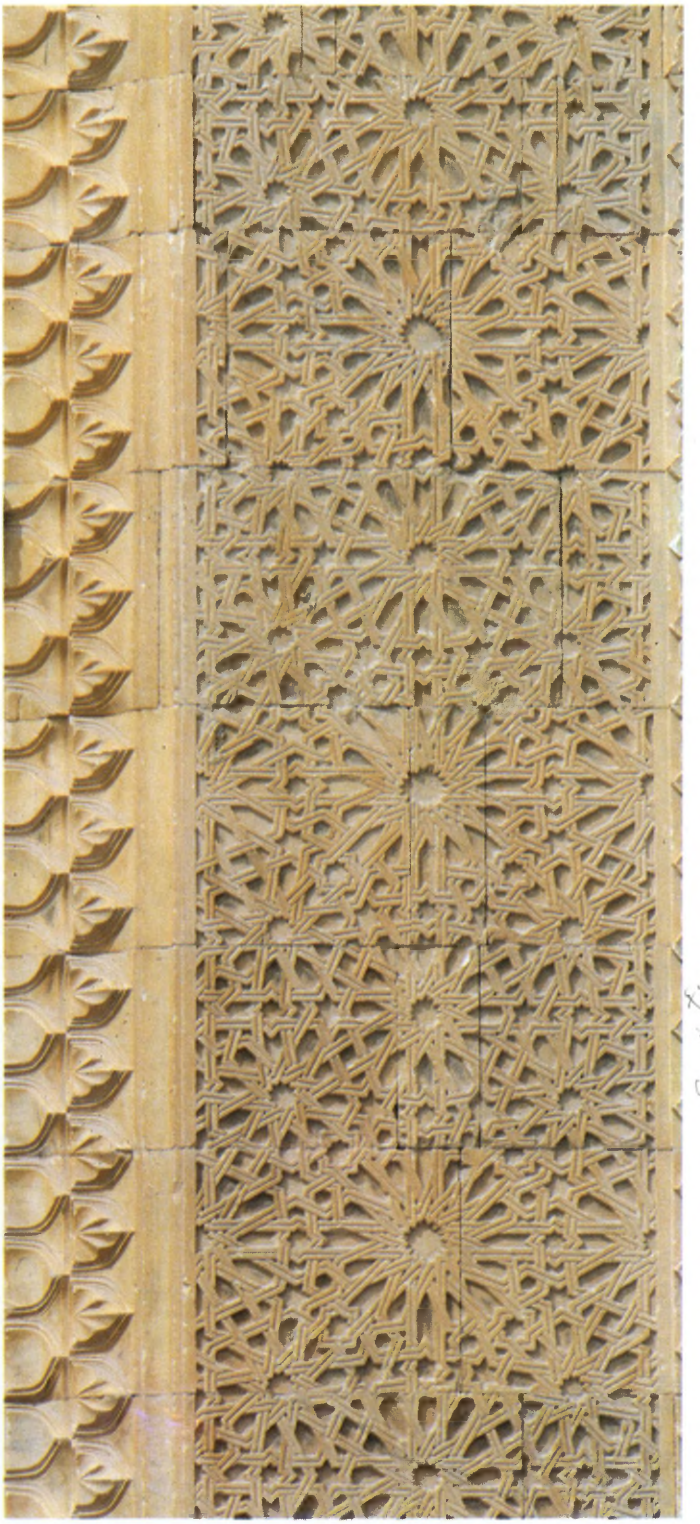
Konya-Aksaray Sultan Han, kışlık kısım orta kubbesi, içten.



Konya-Aksaray Sultan Han, taçkapı çerçevesinden ayrıntı.

şur. Bu düzen, kapıdan içeri giren kervanın dağılması için gereklidir. Orta saftan iki yana doğru ayrılarak ilerleyen kervan, sürücüler tarafından saflara yerleştiriliyor olmalıydı. Orta saf dolaşım için gerekli olarak herhalde boş kalıyordu. Daha yüksek tutulması havalanma bakımından önemli olduğu gibi, bazı yapılarda tam merkezinde, dolayısıyla tüm kapalı kısmın merkezinde yer alan bir kubbe, ışıklandırmada bir ek ışık kaynağı sayılmaktadır[71]. Duvarlara açılmış dar yarıklar, zayıf ışık vermektedir. Kasnak pencereli ise, kubbe mekân ortasına ışık verebiliyordu. Bu ışığın dağılım alanının pek fazla olmadığı meydandadır. Yine de akşam hana varan ve kapalı kısımda meşalelerle aydınlanan kervana, sabah hazırlığında bir toplayıcı merkezi aydınlık alanı sağlayabilirdi. Bazı kubbelerin sağır olması ise, bu açıklamayı desteklememektedir. Kubbe daha ziyade bir merkez vurgulaması olarak kalmaktadır. Kümbetlerinkine benzer bir dış külahı olan kubbe, uzaklardan görülebilen ve kervana menzile yaklaştığı haberini veren bir arazi işareti niteliğine de, pek yüksek ve büyük bir kütleye sahip bulunmaması nedeni ile kendi başına sahip bulunmuyor.

Orta safın tonozundan kubbesi yükselen hanlar 2 Sultan hanı (1229 ve 1230 - 36), Ağzıkara (1231), Karatay (1241), Sadeddin (1234), İncir (1238), Susuz, İshaklı (1249), tarihsiz hanlardan Horozlu, Eğridir, Obruk, Sarı, Çay ve Öresin hanlardır. Bunlardan ilk defa Aksaray Sultan Hanı'nda, sonra Karatay, Çay ve Öresin hanlarda, kubbe merkez olmak üzere yan kısımlarda da ortaya gelen safın genişlemesiyle, dik eksende kesişen iki kol, haçvari bir düzen meydana gelir. Yani dört yön ve merkezden oluşan *kozmik diagram* ortaya çıkar. Yan saflardaki genişleme, merkez kubbe varlığı ile açıklanırsa, diğer hanlarda neden buna gerek görülmediği de düşünülmelidir. Küçük kubbe için bu genişlemeye gerek yoktur. Dolaşım için yararlı bir düzen mi olduğu sorusu ile yaklaşırsak, öyleyse neden bütün hanlarda uygulanmadığı merak konusu olur. Bunca yapıda lüzum görülmeyen bu kesişen eksenler düzeni, yan safların ortada genişlemesinin bu dört handa meydana getirdiği ayrılık, pratik sebepten kaynaklanmıyor, hiç değilse açıklanamıyor demektir.



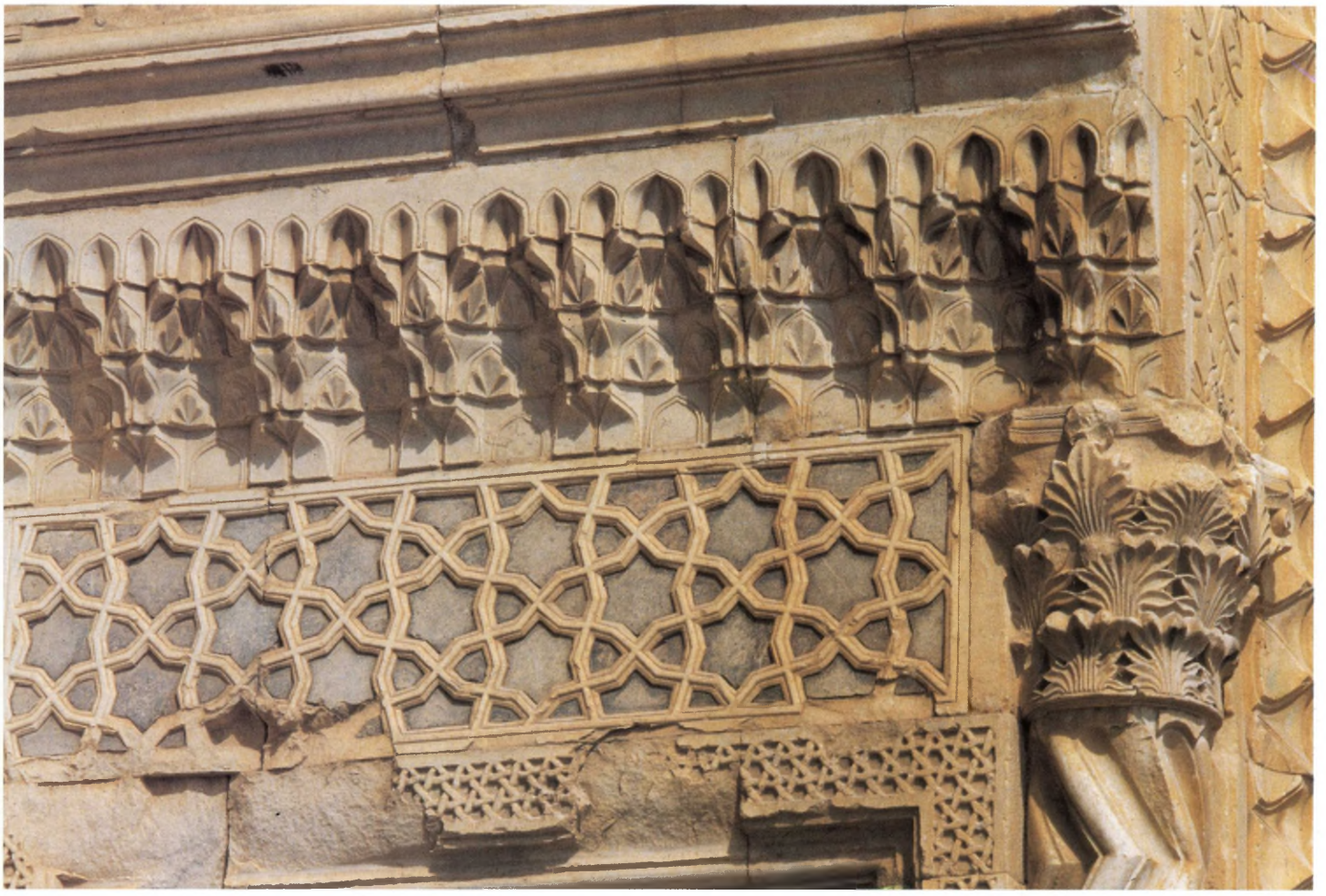
Konya-Aksaray Sultan Han, taçkapıdan çerçeve ayrıntısı.

Kozmik digaramın, avlulu dört eyvanlı Evdir Han bir yana bırakılırsa, iki kısımlı kervansaraylarda ilk defa görüldüğü yapı olan Aksaray Sultan Hanı'nda, haçvari düzende yan kollar da orta saf gibi, 5.40 m genişlik ile, 4.50 m enindeki diğer yan saflardan bu genişlemeleri ile farklılık yaratır(72). Bu yalnız "kağıt üstünde" değil, mekânda dolaşırken de farkedilebilir. Bu diagramın iç mekânda geçmişi oldukça eskiye geri gitmektedir, örneğin 9. yüzyıl Abbasî saraylarının özel dairelerinden ayrılan, temsili karakterdeki ön mekânlarında taht salonu olarak bulmaktayız. Haç kolları orada daha kısadır ve eyvanlar şeklindedir. Dört yönde dört eyvan ve kubbeli merkezden oluşan *beşli diagram* bahis konusudur. Abbasîlerden önce 8. yüzyıl Emevî saraylarında - Şam sarayında - aynı düzenin bulunduğu kabul edilmektedir, daha sonra da Gazne saraylarında (11. yüzyıl) karşımıza çıkmaktadır.(73) Avlulu dört eyvanlı planın daha eski olduğunu kabul edersek, açık avlu merkezi etrafındaki dört eyvanlı şemanın, merkez kubbe ile örtülü olarak iç mekânda uygulanmasıdır. Kubbenin gök simgesi niteliği de böylece vurgulanır. Gök örtüsüne sahip avlu yerine, göğü sembolize eden kubbe örtüsü olan bir dörtgen meydana gelir. Dörtgenin yer simgesi niteliğini de hatırlamalıyız.

Evren imgelerinin hükümdar yapılarında, özellikle hükümdarın konutu sarayda yoğunlaşması, çağlar boyunca ve dünyanın her yerinde rastlanan bir olgudur. Hükümdarlara yakıştırılan kutsallıkla şüphesiz ilişkilidir. Türklerde de bu geleneğin varlığını biliyoruz. Göçebe olanlarda dahi, hakanın çadırı en belirgin evren imgesini taşımaktadır. Anadolu Selçukluları'nın Konya ve Kayseri sarayları günümüze gelemediğinden, kaynaklar bu konuda suskun olduğundan, kozmik diagramın varlığına dair bir işaret yoktur. Kubadâbâd sarayı ve ufak köşklerde de onu bulamıyoruz. Buna karşılık, asıl prestij yapıları olduğunu kabul ettiğimiz kervansaraylarda, Alâeddin Keykubâd'ın ilk büyük hanında karşımıza çıkması anlamlıdır. Kubbe manevî merkez olarak rolünü oynamakta, ek ışık kaynağı görevini ikincil olarak sürdürmektedir. Acaba neden kervanın barındığı mekâna bu anlam yüklenmiştir? Dünyanın herhangi bir yerinde, görkemli bir saray yerine geçebilecek mekânlar olmaları bir yana, yapı bir bütün halinde kabul edilerek böyle davranıldığını söyleyebiliriz. Hayvanlar ve mallar, kervanın ana



Konya-Aksaray Sultan Han. taçkapı blokunun iç yan nişi.



Sultan Han. taçkapı blokunun iç yan nişinden ayrıntı.

unsuru olduğuna, biri ticareti sağlayan araç, öteki ticaretin varlık sebebi olduğuna, sürücüler ve yolcular da mekânı kullandığına göre, yapıda bir ayırım yapmak yersiz görünmüş, bütünü ile kervan mekânı olarak düşünülmüştür. Sultan Hanlar başta olmak üzere, hükümdar buralarda konakladığında, askerler ve atlar herhalde bu kısımda barındığından, sultan ordusuna lâyık bir yer olarak düşünülebileceği de hatıra geliyor.

"Alâeddin bu yapıda, başka bir hükümdarın yapmadığı şekilde, ticaretin kültür tarihi bakımından önemini parlak bir tarzda yüceltmiştir. Han, bir milletin sadece kısa bir süre için, kültür yaşamının zirvesinde erişebileceği, güzellik ve amacı sağlama uyumunun bütünlüğünü gösterir[74]". Böyle bir anlam yüklü yapıda, yol menzili - yaşam menzili kervansarayda, evren imgelerinin canlı kalabilecekleri bir ortam buldukları bellidir. Han aynı zamanda hükümdarın güç imgesi görevini de üstlenmektedir. Hükümdar imgesini destekleyen başka unsurlar da vardır. Birisi, bahsini ettiğimiz kulelerdir. 24 adet ile en fazla kuleye sahip Aksaray Sultan Hanı'nda, kulelerin bu imgeleri beslediğini söyleyebiliriz. Takviye için bu biçimini gerektirmeyen, savunma bakımından yararsız kulelerin kale - güç imgesini vurguladıklarını kabul etmiştik. Bir diğer unsur köşk mescittir.

İlk defa yine Aksaray Sultan Hanı'nın avlusunun ortasında yer alan mescit, Kayseri - Sivas Sultan Hanı, Ağzıkara Han ve İshaklı Han'da da bulunmakta, böylece bugün bildiğimiz bu tür mescitlerin sayısı dört taneden ibaret kalmaktadır. Avlu ortasına mescit yapmanın, diğer hanlarda giriş üstünde veya diğer bir yerde yerleştirilebilirken, bir anlamı olmalıdır. Her şeyden önce özel bir yer verildiği bellidir. Avlunun merkezini mescit vurgulamaktadır. Avluda ana yönler belirlenmiş olsa - veya ms. Evdir Han'da böyle bir mescit bulunsa - ideal bir kozmik



Ağzıkara Han kışlık kısım iç mekânı.

diagram teşkil ederdi! Ancak, küçük yapıyı yerden yükselterek özelliğini belirten dört kemer de aynı görevi yerine getirmektedir. Pratik fonksiyonlar yeterince zorlayıcı değildir. Burada da ifade amacına yönelik bir biçim seçiciliği bahis konusudur. Hükümdarın özel ibadet yeri görevini üstlenebilecek bu mescit, şüphesiz yalnız onun tarafından kullanılmadığı halde, onun varlığını belli etmektedir. Sultan Hanlarında hükümdar dairesinin yeri kesin bilinmemekle beraber, her ikisinde de mescit hizasındaki "özel daire" niteliğindeki (bugünkü otellerdeki kral daireleri gibi) mekân gruplaşmaları, hükümdara ait bir küçük mekân grubu olmaları ihtimaline işaret ediyor. İran'ın Büyük Selçuklu devri camilerinde "köşk" olarak adlandırılan kubbeli mihrap önü özel mekânı, hükümdarın ibadet yeri olarak yorumlanmaktadır ve Anadolu'da bir paralellik yaratarak, kendi başına bir küçük yapı niteliği ile birleştiğinde, "köşk mescit" tabirine götürmüştür(75). Daha doğrusu adlandırmada paralellik vardır. Mihrap önü kubbesi, Anadolu camilerinde de özel bir yer almakta, İran'daki kadar belirgin olmasa da, bir hükümdar maksuresi olduğunu hatıra getirmekte ise de, ms. Konya Alâeddin Camii'nde, mihrap önü kubbeli karesinden ayrı bir hükümdar mahfilinin bulunması düşündürmekte ve İran Selçuklu camileri ile farklılık göstermektedir. Kervansarayların köşk mescidi ise, İran örneklerine daha yakın bir anlamda hükümdarın mahfel köşküdür.

Avlu veya bina merkezinde kutsal bölüm - kutsal hücre, Budist viharalarında mevcut olup, viharaların Orta Asya kervansarayları ile benzerlik bağları üstünde durulmuştur(76). Kutsal anlam, hükümdar yapısı Anadolu hanında, evren - hükümdarlık imgelerinin bütünleşmesine dönüşmüştür. Mescit ile kapalı kısım kubbesi, aynı eksen üstündedir. Böylece eksen üzerinde anlam sürekliliği vardır. İsfahan Mescid-i Cuma'sının avlusu merkezinde kemerler üzerindeki ufak yapı, baldaken, havuz üstünde yer alarak evren imgesine dahil olmaktadır. İlk yapıda varlığı kanıtlanamazsa da - bugünkü baldaken daha geç devre aittir - ihtimal dışı değildir ve dört eyvanın yön belirtmesini merkezde tekrar etmektedir. Anadolu'nun köşk mescidi baldaken değildir ama, zeminden yükselten dört kemeri anlamı desteklemektedir. Kayseri'deki Keykubâdiyye sarayı kalıntıları arasında bulunan dört ke-



Aksaray civarında Ağzıkara Han. cephe.



Kayseri-Sivas yolunda Sultan Han, cephede iki kule arasında taçkapı.



Karatay Han, ana eksen üstünde avlu, kışlık kısım taçkapısı ve orta kubbesi külâhı.



Malatya-Elbistan yolunda Karatay Han, cephe.



Kayseri-Sıvas Sultan Hanı köşk mescidi cephesinde ejderler.

merli (kubbeli ?) yapının mahiyeti belli değildir. Yine de saray çerçevesinde yer alması, üstünde durduğumuz anlamda olabilir[77].

Köşk mescitle birlikte kozmik diagramı içeren bir başka kervansaray yoktur. Bu bakımdan Aksaray Sultan Hanı'nın özel bir yeri vardır. Keykubâd'ın diğer kervansarayında tekrar yoluna gidilmemiş, fakat orada da kendine has bir evren anlatımı oluşmuştur.

Kayseri - Sivas Sultan Hanı'nda, aynen Aksaray Sultan Hanı'ndaki gibi, orta saf kubbesi ile mescit aynı eksendedir. Ayrıca 15 kulesi ile en fazla sayıda kulesi olan hanlar arasında yer alır. Diğer taraftan dört yönlü ve merkezli beşli diagrama sahip değildir. Başka anlam özellikleri ile evren imgesi beslenmiştir. Orta saf kubbesinde, kasnağı bir Kuran yazısı şeridi dolaşır. 48. süre olan Fetih sûresinin ilk ayetinde, Allah'ın bahşettiği zaferlerden söz eden satırlar, kapalı kısım merkezini vurgulayan kubbede yer almakta[78] ve Sultan yapısında hükümdarlık prestij imgesini güçlendirmektedir. Kervansarayın bu kısmında, yükseltilmiş kubbede de olsa, Kuran ayetinin bulunması ilk anda şaşırtıcı olabilir, ancak yukarıda işaret ettiğimiz gibi, yapı bütünü ile anlam taşıyıcı olarak görülmektedir. Bu ayete dayanarak, hanların veya Sultan Hanların, askeri maksatla da kullanımı hesaba katılarak inşa edildiği sonucunu çıkarmak yeterli derecede inandırıcı olmayacaktır. Çeşitli çatışmalarda adı geçen Sultan Han'ın bu kullanımı bizce yapılış maksadı ile ilişkili değildir. Ayetin devamı, Allah'ın doğru yolu gösterdiğinden bahseder ki, bir kervansarayda şüphesiz yerinde bir niyaz ağırlığı vardır. Kayseri Sultan Hanı'ndaki kubbe, yapının manevi merkezi olma niteliğini daha belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır.

Bu hanın yeni bir unsuru, köşk mescit kemerlerinde yer alan kabartmanın, evrensel simge karakteri ile kozmik düzen imgesini zenginleştirmesidir. Vücutları kıvrımlı iki ejderin kemerlerin iki yanından kilit taşına doğru hareketleriyle, ortada başları karşı karşıya gelmektedir. Ejder figürünün yerine göre çeşitli anlamları vardır, bunlar bazen zıt olabilir; bereket simgesi - yer altının karanlık güçlerinin simgesi karşıtlığı gibi. Ancak bu çeşitli anlamların hepsinde ortak olan, ejderin kozmik figür kimliğidir. Gök kubbe ile ilgili anlamlar, burç işareti, yıldızların dönüşü, gökyüzü gövdeleri, ay ve güneş, gövde düğümleri ile gezegenlerin durumu, ay ve güneş tutulmaları, hayat ağacının koruyucu bekçileri, tılsım gibi olumlu figür rolleri arasında, su unsuru olarak bereket getirici anlamları da vardır. Susuz Han'ın taçkapısının iç yan nişindeki kabartmada, bu sonuncu şekilde yorumlanmışlardır[79]. Asya kaynaklı bu anlamlar arasında, hükümdarlık simgesi olmaları da vardır ki, ejder Eski Mezopotamya'da da bu anlamı taşımıştı. Kervansaraylarda evren imgesini desteklerken, aynı zamanda bu sebepten de seçilmiş olabilirler.

"Ejderli" diğer iki kervansaray Karatay Han ve Susuz Han'da figürlerin konumuna bakacak olursak, Susuz Han'ın iç yan niş ejderleri, taçkapı kompozisyonunda oldukça mütevazi bir yerde bulunurlar. Yine de bu görkemli kapının unsurudurlar. Karatay Han'da ise, avlunun yan kenarının ortasındaki büyük eyvanın cephesinde, "anıtsal" ölçüde belirgin bir ejder çifti yerleşmiştir. Yukarıda değindiğimiz gibi, Karatay Han'ın bir Sultan Hanı olması ihtimali, kışlık kısımdaki kozmik diagram, avlu portalinde I. Keykubâd'ın, giriş taçkapısında II. Keyhusrev'in adlarının yer alması - bâni adı belirtilmeden - ile kendini duyurmaktadır. Her yönü ile bir Sultan Hanı ayarında olduğu kesindir. Ejderlerin hükümdar - evren imgesi ikilisi anlamında kullanılmış olabileceği, ejder figürlerinin o kadar etkili bir tarzda yer aldığı eyvanın, hükümdar dairesi olabilecek nitelikteki, hatta bütün hanların içinde en özenli örneği teşkil eden özel dairenin bulunduğu avlu kenarında yer aldığı göz önünde tutulursa, ağırlık kazanmaktadır. Gerçekten de ne böyle bir eyvan, ne de böyle bir özel daireye diğer hanların hiçbirinde rastlamıyoruz. Celâleddin Karatay'ın bunu kendisi için yaptırmış olabileceğini kabul etmek zor oluyor. Daha önce değindiğimiz olay, Karatay'ın hanını görmeye gitmeyişinin sebebi, hanı kendi için bitirmemiş olmasına dayanabilir. I. Keykubâd'ın başlattığı hanı, ya ona söz verdiğinden, veya belki yeni sultan II. Keyhusrev emrettiğinden bitirirken, kendini ön plana çıkararak, her iki ihtimalde de Keyhusrev'in hışmına uğramamak için ihtiyatlı davranmış olabilir. Aksarayî'nin yakıştırdığı tevazu, hükümdarlara lâyık yapılmış handan, bitiriş masraflarını üstlendiği halde, kendine şeref payı çıkartmak is-



Antalya-Burdur yolunda, II. Keyhusrev'in paralarında görülen armasını, özgün biçimli taçkapısında sergileyen İncir Han.

temeyişi olarak yorumlanabilir. Susuz Han'ın da bir Sultan Hanı olabileceği ihtimali üzerinde durulmuştur. O halde, ejderlerin bu kervansaraylardaki rolü ve varlığı, diğer hanlarda ortaya çıkmadıklarına göre, bir özellik kazanmaktadır.

Adını vermiş olduğumuz kapalı kısım kubbesine sahip diğer hanlarda, merkez vurgulaması ile yetinilmiş olsa da, bununla bir anlam boyutu katılmıştır.

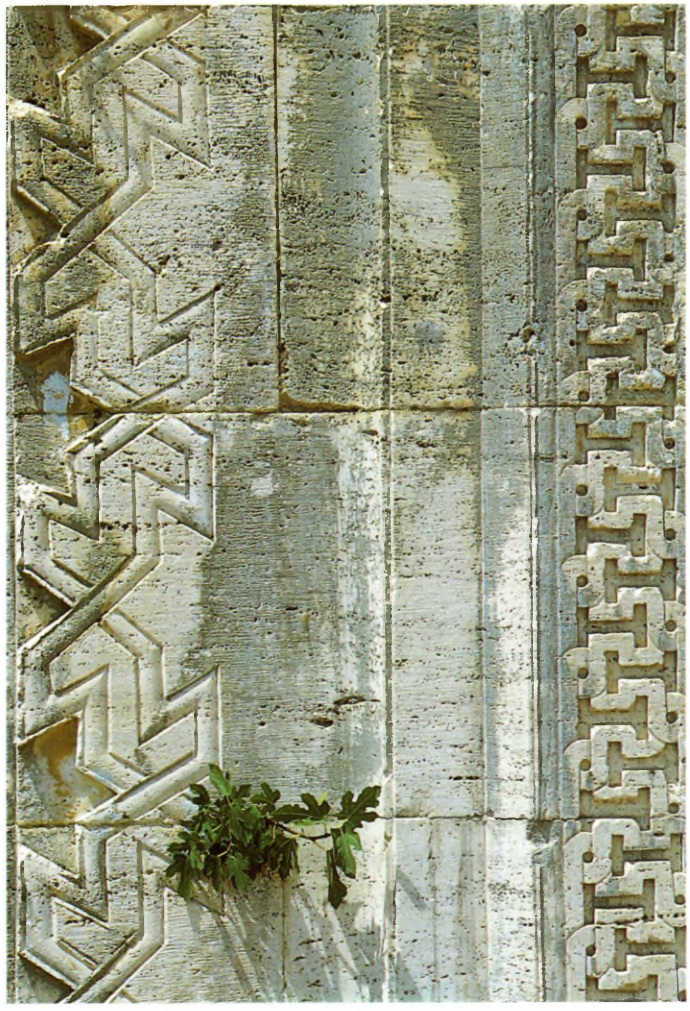
Köşk mescitli öbür hanlar, Ağzıkara Han ve İshaklı Han idi. Sultan yapıları olmamakla beraber, Sultan Hanları'na yaklaşan boyut ve özen gösterirler. İkisinde de, Sultan Hanlar'daki eksen gelişmesinden kaçınılmış olması ilgi çekicidir. Ağzıkara Han'da, Niğde Alâeddin Camii'nde olduğu gibi şaşırtıcı bir şekilde, taçkapı kapalı kısım ekseninde değil, yan kenarda yer almaktadır. Yol durumuna bağlılık akla gelirse de, eksen vurgulanması istenseydi, konum mutlaka halledilirdi. Böylece Sultan Hanların anlam düzenine benzerlik yaratmak istenmemiştir. Yeri ile sultanların sık kullanmış olabileceği bir yapı durumunda olan Aksaray civarındaki Ağzıkara Han veya Hoca Mesut kervansarayında, köşk mescidin varlığı bu sebebe bağlanabilir, ancak temsilî bir yapı olmadığı da belirtilmek istenmiştir. İshaklı Han'da ise durum farklıdır. Selçuklu sultanlarının gücünün kalmadığı ve kervansaray programının yavaşladığı bir devirde, vezir Sahip Ata tarafından yaptırılan son görkemli hanlardandır. Acaba ünlü ve artık hükümdarlardan güçlü vezir, onlara ait bir unsuru kendine mal etme hakkına kendini sahip mi görmüştür, yoksa her şeye rağmen Selçuklu devletinin hâlâ var olduğunu bu Sultan işaretini sürdürmekle göstermek mi istemiştir? Köşk mescidin İshaklı Han'da zayıf bir işaret olarak kaldığı açıktır.

Kozmik diagramı bulduğumuz diğer iki han olan Çay Han ve Öresin Han, geç devir yapıları olarak kabul edilen tarihsiz hanlardır[80]. 1278 tarihli Çay Medresesi ile, hamamı ile bir külliye teşkil eden Çay Han için, medre-

senin tarihi geçerli olabilir. Öresin Han ile mekân düzenlerinde paralellik vardır. İkisinde de 5'li diagram mekânda çok belirgindir, Sultan Han ve Karatay Han'da görmediğimiz kadar belirgindir. Diğer kısımlarda da tonoz yönlerinde zenginleşme vardır denebilir, tonozların hepsi değişik yönlerdedir. Haç düzeni, paralel bölümler arasında bir genişleme ile değil, orta safa paralel ve genişlemiş yan kollara dik bir yönlenme ile vardır. Neden böyle hareket edildiğinin açıklanması zor. Çay Medresesi'nin mimarı Oğulbey (Oğulbek) medresede değişik bir tertip deneyerek kubbeli eyvanlı ana düzeni korumuş, yanlarda uzun bölünmemiş mekânlarla yetinmiştir. Gök Medrese ile benzerlik vardır[81]. Hanın mimarının da aynı kişi olduğunu düşünürsek, kalıplardan sıyrılmak isteyen çabaları var diyebiliriz. Sultan yapısı olmadığı halde diagramı kullanması da bu tahmini destekliyor. Tarihi ve mimarı bilinmeyen Öresin Han ise acaba Çay Han planından bir esinlenme midir? Etkili mekânları ile bu planın gelişmişi izlenimini veriyor. Geç devirde, "klasik" düzenleri çeşitlemelerle yenileme isteği bahis konusu olabilir.

Hanların ve kozmik diagramlı avlulu eyvanlı medreselerin yönlenmesinde belli bir yön tercih edilmiş olsaydı, evren sembolizmi açısından çok ilginç bir sonuç çıkardı. Yönlendirmeler, Kuzey - Güney ve Doğu - Batı arasında değişir. Kuzey'e yönlenme, eski Türk geleneğinde Kutup Yıldızı'na doğru, yani ana eksene, çadırın demir kazığına, orta direğine benzer bir konum anlamında, hakan yapılarında gözetilen bir yön olarak Anadolu'da devam edebilirdi. Nitekim Kayseri - Sivas yolu Sultan Han'ı Kuzey'e yöneliktir[82]. Diğer hanlarda ise yön değişmekle birlikte, ana yönlerden birinin daima tercih edildiği gözlenebilmektedir. Medreselerde de durum aynıdır. Bu, dikkate değer bir husustur, cephelerin sokağa bakan veya paralel olmalarını zorlayıcı sebepleri mevcut olmadığında, yönlenmeye bağlı düşünülebilir.

Dört eyvanlı plana sahip medreselerde yönlenme şöyledir: Antalya İmaret Medresesi Kuzey - Güney, Kayseri Tıp Medresesi Kuzey - Güney (hafif kaymış), Şifâhâne aynı, Sivas Şifâhânesi Doğu - Batı, Kayseri Sahibiye hafif kaymış Kuzey - Güney, Sivas Gök Medrese biraz kaymış Doğu - Batı, Buruciye ve Çifte Minareli de Doğu - Batı (böylece Sivas yapıları aynı yönde), Erzurum Çifte Mi-



İncir Han taçkapısından ayrıntı.



İncir Han taçkapısı, aslan ile insan çehreli güneşten oluşan kabartma arma.

nareli Medrese Kuzey - Güney[83]. Bir Sultan Hanı olan Keykâvus'un Evdir Han'ı ise Kuzey - Güney yönündedir.

Tüm Selçuklu yapıları incelendiğinde, ana yönler üstünde yer alma, büyük bir kısım için geçerli olabilir. Ana yönlerin, yapıyı "evrene yerleştirme" çabasında geleneksel önemini koruduğu sonucuna varabiliriz. Dört eyvanlı planda yönlerin "yerleştirilmiş" olması bizim için önemlidir ve kozmik diagramı güçlendirir.

Bu diagramın mekân içinde belirmesine, eğer dördüncü eyvanı oluşsaydı, Konya'daki Sahip Ata hankâhı çok iyi bir örnek verebilirdi. Dört kol ve merkezin, büyük tutulmuş kubbenin ağırlık kazandığı bir merkezin vurgulanması ile, ideal şekil olurdu. İlk Osmanlı devrinin iki fonksiyonlu camileri de çok defa üç kolludur. Dört kollu plan daha sonra Fatih devrinin Çinili Köşkü'nde karşımıza çıkar. İç mekânı tayin eden ve köşe mekânlarını dörtgene tamamlayıcı ikincil mekânlar haline getiren bir düzendir. Ana kubbe ve dört yarım kubbeden oluşan Şehzâde Camii gibi bir klasik devir Osmanlı camiinde de, artık eyvanın yerini yarım kubbelerin almasına rağmen, aynı diagramı teşhis etmek mümkün gibi görünüyor. Merkez büyümüş ve egemen unsur olmuş, yarım kubbelerin örttüğü "dört kol" merkeze çok daha bağımlı bir hale gelmiştir. Ancak beşli diagram aynıdır. Ermeni kiliselerinin ve Bizans mimarisinin kapalı haç planı da beşli kozmik diagramı vermektedir. Bu yapılarda da bu evrensel sembolizmin bilincine varıldığı düşünülebilirse de bunu izlemek konumuz dışındadır.

Osmanlı camisini evren düzeni ifadesi olarak daha değişik bir şekilde yorumlamakla beraber[84], yüzyılların geleneğinin de hâlâ yaşamaya devam ettiğini, yapının evrendeki yerini belirtmeye devam ettiğini görüyoruz. Gerek Çinili Köşk'ün, gerekse bu 4 yarım kubbeli merkezi kubbeli planı gösteren Şehzâde Camii, Sultan Ahmet Camii, Fatih Camii'nin, hükümdar yapıları olmaları da rastlantıya benzemiyor. Valide Sultan yapısı Yeni Camii'yi de aynı hükümdar yapıları grubuna katabiliriz. Planın Osmanlı devrindeki öncülerinden olan Dimetoka'daki Çelebi Mehmet Camii'de hükümdar yapısıdır, fakat "kolların" tonoz yönlerinin duvarlara paralel olması şemayı ortaya çıkarmamaktadır. Doğrudan doğruya Şehzâde Camii'nin öncüsü sayılabilecek Diyarbakır'daki Mehmet Paşa Camii ise, kozmik diagramı yeniden yorumlayarak



İncir Han taçkapısı, güneşin ve gücün timsali aslan ile insan çehreli güneşten oluşan arma.

canlandırmış, hükümdar yapılarında geleneksel anlamını tekrar bulmasını sağlamıştır.

Selçuklu kubbeli medreselerinde, beşli diagramı bulmuyoruz. Buna karşılık Osmanlı merkezi mekânlarını hazırlar nitelikte ağırlığını koyan orta kubbeli mekân, anlam ağırlığı da kazanmıştır. Merkezî kubbenin, kozmik diagram dışında, Türkistan'da geçmişi vardır. Nitekim kubbeli medresenin öncüleri, Türkistan ve saraylarında gösterilmektedir (bkn. yuk.). Kubbenin, tek kubbeli mekân olarak Türkler için önemi düşünülürse, Anadolu'da merkezî kubbeli ve ona bağımlı mekân düzeni denemeleri, yerine oturmaktadır. Kubbeli mekân, avlu gibi, tüm diğer mekânlara girişi temin eden bir orta mekân organizatörüdür. Daha önce belirttiğimiz gök - kubbe anlamı ile evrensel kimliği, bu egemenliğinde de dile getirmektedir. Kubbe altında ve mekân merkezindeki havuz,





II. Gıyaseddin Keyhusrev'in armalı gümüş paraları.

gök - yer - su ana unsurlarını da birleştirmektedir. Kubbeli mekânda yer - dörtgen, gök - daire işaretleri bir araya geldiğinden, bilindiği gibi yaygın bir evrensel simgedir. Osmanlı mimarisindeki devamlılığı ve önemi düşünülürse, dörtgen üzerine kubbeden oluşan kozmik diagram, bahsini ettiğimiz beşli diagramdan Türkler için belki daha da yoğun bir anlam taşımaktadır, diyebiliriz. Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Konya Karatay medresesinin "gök yüzü" kubbesinin çini kaplamasının desteği ile, merkezî vurgulamanın ön plana çıktığı bellidir. Merkezî avlulu şema ile merkezi kubbeli düzen arasında, ortak merkez beraberliği dışında, birbirinden gelişme, öncelik, iklim koşulları sorunları değil, iki yolun denemesi ilişkisi vardır. İç mekânın ağır bastığı merkezî kubbeli mekân, geleceğin yolunu tayin edecektir. Beşli diagram ise hiçbir zaman bellekten silinmeyecektir ve avlulu plan yerine, o da iç mekân kişiliği ile varlığını sürdürecek, Topkapı Sarayı Bağdat köşkü, Köprülü Yalısı (Amcazâde Hüseyin Paşa yalısı) örneği, evlerde de, saray - özel konut bağlantısının bir başka kanıtı olarak, yaşamaya devam edecektir. Naima'nın Tarihi'nde Topkapı Sarayı'na bağlı yalı köşklerinden, aynı plana sahip Sepetçi Kasrı'nı "otağ-ı hümayun"a benzetmesi, bu düzende bir otağ tanımış olsaydık, çok ilginç bir bağlantı ortaya çıkarabilirdi[85].

İmge taşıyan başka bir Anadolu Selçuklu yapı türü, kümbetlerdir. Ölü çadırı - kurgan geleneğine göre yorumlanmış olmaları, inandırıcı bir yorumdur[86]. Yer altı gömü odası - kurgan, üst yapı - çadır sivri külâhı ile bağlantıyı kuruyorlar. Oğuzların çadırı ölümün öteki dünyadaki konutu saymaları[87], ölü çadırı geleneğinin gücünü teşkil etmektedir. Aynı zamanda kurganın yer üstündeki yapay tepesi, gömü yerini gösteren, anıtlaştıran arazi işareti niteliğini üstlenmektedir. Böyle kümbet biçimli bir çadır tipi var mıdır sorusu, önemli değildir, çünkü bahis konusu olan, herhangi bir çadırın kopyası değil, geleneğin devamı, geleneksel imgedir. Acaba Anadolu'da neden Büyük Selçuklular'ın kubbeli mezar anıtları değil de, külâhlı kümbet tipi geçerli olmuştur sorusu, daha ağırlıklıdır. Ölü çadırı olarak kubbeli çadır da bilindiğine göre, bu tercih düşündürücüdür. Yer altı gömü odasının varlığı, kubbeli mekân bütünlüğünü bozar diye düşünürsek, Anadolu kümbetlerinin, basık da olsa kubbeli olduklarını hatırlamamız gerekir. Külâh ikinci ve dışa hitap eden - arazi işareti - örtüdür. Türkistan ve İran'daki kubbeli mezar odaları da çift kubbelidir. Sivri külâhın hem konik çadıra uygunluğu, hem de eski bir Anadolu formu ile akrabalığı vardır. Bizans çaprazlama kulelerinden çok, Gürcü ve Ermeni kiliselerinin kulelerine, yüzeysel biçimlemeye kadar varan bir benzerliği bulunur.

Eski çağlardan beri güneşin ve gücün temsilcisi olan aslan figürünün, Selçuklu sanatında koruyucu rolünün yapıda görevle birleşmesinden örnekler.



Karatay Han'dan çörten aslan ve insan figürü.



Karatay Han'dan bir başka aslanlı çörten.

Burada yukarıda 1. Bölümde işaret ettiğimiz bir kullanma olayı ile karşılaşırız. Kümbet gövdeleri, çok özgün ve farklı konular gösterdikleri halde çoğunlukla, bu kilise kulelerinden etkilenmiş kabul edilir. Bir dinsel yapı unsurunun, o dinle ilgisi olmayan, İslâm öncesinde çok eskiye dayanan bir geleneği yaşatan kümbette bir etki yaratmasını açıklamak güçtür. Ancak çadırdan gelen ve kullanılabilir bir biçim tanıması bahis konusu olduğunda, yerli yapı ustaları ve mimarların bildiği kule formu problemsiz kabul edilmiş olmalıdır. İran'da külahlı kümbetin varlığı da bunu desteklemiş olmalıdır.

Anadolu'da yukarıda değindiğimiz gibi, hükümdarın Sultan Sencer türbesi misali (Merv, 1157), özel ve görkemli mezar anıtı yoktur. Boyutları ile öbür kümbetlerden biraz farklı olan Alâeddin Camii avlusundaki hanedan türbesinde, sandukaların çini kaplamaları sanat değeri taşıyan özenle yapılmış ise de, Mevlânâ'nın mezarının daha görkemli olduğunu kabul etmek gerekir. Anadolu'da mezar anıtı, hükümdar simgesi olarak zayıftır.

Çok sayıdaki hükümdar işaretleri arasında, ön planda gelen çok bölmeli, 'mobil saray' otağdan başlamak üzere, taht, çetir, sancaklar, bayraklar, alemler, mühürler v.s. sayılabilir. Bu hükümdar işaretlerinden İbn Bîbî ve Aksarayî çeşitli vesilelerle söz ederler. (Ayrıca bkn. Kurt Erdmann, *İbn Bîbî als Kunsthistorische Quelle,* yuk. not. 10 s. 5-12.) I. Keyhusrev'in tahtı dışında bugüne yazık ki birşey gelememiştir. Baldaken olarak adlandırılan, fakat aslında geniş bir güneşlik - şemsiye olan çetir, mimariye yansımış değildir. Hükümdarın her gittiği yerde, varlığının en yakın işaretidir. Karahanlılar'ın kırmızı çetirine karşılık, Selçuklularınkinin kara renkli olduğu, tepesinde hükümdarın arması kartalın (veya karakuş ?) bulunduğu anlaşılıyor. Alemlerde de herhalde figürler vardı. Otağın geleneksel ve güçlü evren imgesi dışında, bunların hepsi birer işarettir. Armalar dışında süsleme ve mimari ile direkt bağları bugün bilinmediğinden, evren imgesine katamıyoruz. Bir Selçuklu otağına da sahip değiliz, halbuki süslemesi dokuma motiflerle Anadolu Selçuklu süslemesi arasında kurulabilecek bağlar bakımından önem kazandırırdı. Nitekim taş ve tuğla dekorda tekstil motiflerle mevcut akrabalık, taçkapı - çadır girişi arasında bağlar teşhisine yol açmaktadır.

Örneklerde evren imgeleri: Anadolu Selçuklu yapılarının cephelerindeki biçim zenginliği, çeşitli sebeplere dayandırılabilir. Cephedeki bu yoğunluğa karşın diğer yapı yüzlerinin yalınlığı, köşe kuleleri dışında ender olarak cephe yüzeyinde, ama diğer yüzeylerde biçimleme görülmemesi, şehir dokusunun niteliğinden dolayı, yapıların etraflarında dolaşılabilir bir şekilde yapılmaması, meydanlarda sahnelenmemesi, cephede sokağa kar-



Ak Han'dan konsol aslan.

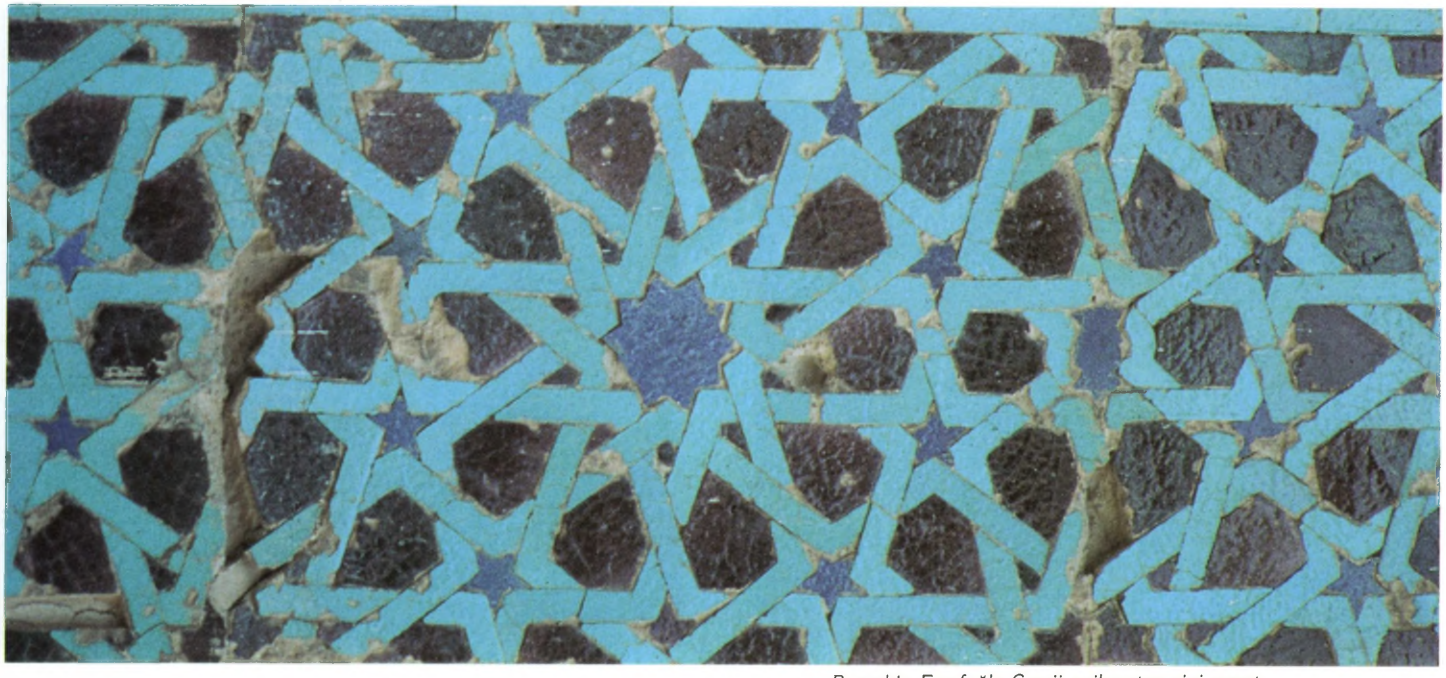


Ak Han'dan bir başka aslanlı konsol.

şı bir gösterişe gidilmesi gibi. Tüm anlatımın cepheye yüklenmesi, başlıca ifade aracı taş işçiliği olan Selçuklu sanatının buralarda taşa işlenmiş bir dünya yaratması, gösterişten çok bir gösteri niteliğindedir.

Yapının küçük evreni ile dış çevre arasındaki bağı sağlayan kapı, eşik etrafında oluşan cephe kompozisyonu, girmek isteyene veya gelip geçene, yapının evrendeki yerini belirleyen bir mesaj iletmektedir. Cepheler taşa işlenmiş yazı, geometrik örnekler, bitkisel örnekler, hayvan figürlü anlam yükleri ile herkese birşey anlatabilmektedir. Konya'da yaşayıp hiç İnce Minareli Medrese'ye girmemiş bir kimsenin, yapının şehir mekânında kendini öylesine kabul ettiren, ayrılmaz bir parçası haline gelen varlığından haberdar olmaması, cephesi ile tanışıklık kurmaması, biçimlerine bilinçli veya bilinçsiz aşina olmaması imkânsız gibi görünüyor. Osmanlı yapıları gibi etrafında dolaşarak algılanmamaları, Selçuklu yapılarının olumsuz bir vasfı değil, karakterleri icabıdır. Anıtların şehir dokusu ile içiçeliği, Osmanlılarda da devam eder, hatta İslâm şehrinin genelde özelliğidir. Osmanlı devrindeki farklılık, Osmanlıların şehir topografyasından yararlanmaları, yapıları arazi işareti gibi yerleştirmeleridir. Bunu, Alâeddin tepesi yapıları hariç, Selçuklu şehir yapılarında görmüyoruz. Osmanlı iç mekânı, kubbe egemenliğinde gelişerek, dışa yansıyan ve mekân - kütle arasında ayrılmaz bir bütün yaratan doruğuna varırken, böyle bir bütünlükten ayrıcalık gösterecek cephe kompozisyonuna yer yoktur. Selçuklularda iç mekân bu ağırlıkta anlam kazanmamıştır, dışa yansıması ve kütle ile kaynaşması gayesinden bahsedemeyiz. Bu bakımdan, yapının çevresi ile bağını cephe sağlar, hitabı o gerçekleştirir.

İç mekâna bir bütünlük ve kişilik verme çabaları, buna rağmen Selçuklu kubbeli medreselerinde mevcuttur ve işaret ettiğimiz gibi, Osmanlı iç mekân gelişmesine bir hazırlayıcı öncü niteliğine sahiptir. Kubbeli medrese planında orta mekânın sofa mahiyetindeki rolünden bahsettik, avlulu medresede avlunun da aynı rolde olduğunu söyledik. İbn Bîbî ve Aksarayî tarihlerinde ve ayrıca Eflâkî'nin *Âriflerin Menkîbeleri*'nde sık sık adı geçen bu mekânın bir orta mekân olduğu, özellikle sarayda içinde toplanılabilecek kadar geniş tutulduğu anlaşılıyor. Geleneksel Türk evinin iç ve orta sofasının Selçuklu devrine kadar geri gittiğine bir kanıt sayılabilir. Kayseri civarındaki Haydar bey köşkü gibi Selçuklu yapılarında, iç sofa mahiyetinde dolaşımı organize eden bir orta mekânın varlığı da bunu destekliyor. Merkeze açılan eyvanla beraber, kubbeli mekân iç düzenin özüdür. Gerek açık, gerek kapalı medresede eyvanın iki yanındaki odaların merkeze bağlantısı, yan kemerlerde sıralanan hücreler-

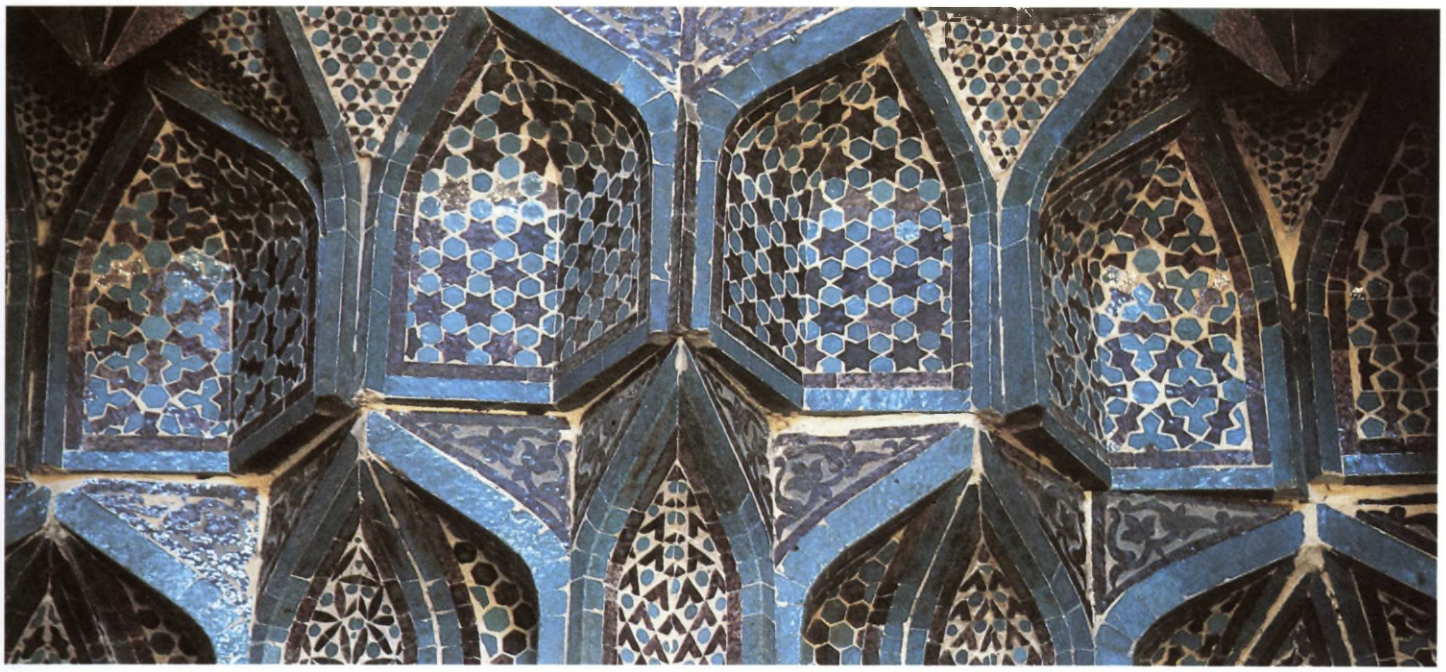


Beyşehir, Eşrefoğlu Camii, mihraptan çini ayrıntı.

den farklı değildir. Kapıları "sofaya" açılan kendi içine kapalı hacimlerdir. Aslında iki tipte de, Osmanlı merkezi mekânı mahiyetinde bir orta mekân vardır, ancak yan mekânlarla bağlantısı daha zayıftır. Budist manastırların rahip hücreleri misali sıralanan küçük odalar[88], kapalılıkları ile mekân bütünlüğü değil, çokluğu yaratırlar. Bu da esasen maksada uygundur ve Osmanlı medresesinde de, örtülerin tümünün kubbeye dönüşmesi farklılığı dışında devam etmesi, medrese geleneğinin gücünü gösterir. Eğitimde büyük değişmeler olmamıştır, dolayısıyla plan da değişmemektedir. Halbuki Selçuklu kubbeli medreseleri Osmanlı devrinde ortadan kalkmakta, Bursa tipi iki fonksiyonlu camilerde devamlılıkları kesilince, özellikleri yalnız camiye devrolunmaktadır. İbadet de değişmediğine göre, Osmanlı camiindeki farklı gelişimi, ibadet ile birleştirilen imgelerde aramak gerekir. Selçuklularda ise ibadet ile imge birleşiminde özel bir gelişme olarak bahsedilemeyeceğine yukarıda değinmiştik.

Anadolu Selçuklu yapı sahnesinde tek kubbeli mekânlar dışında, iç mekâna mekân düzeni olarak ağırlık veren tek yapı türü olan kubbeli medresede, bu algılamayı ve mekân yaşantısını destekleyen çini dekordur. Dışta taş kompozisyonlarına sırlı tuğlalarla - taçkapı üstündeki minarelerde - renk çok ölçülü bir şekilde katılırken, medrese kubbeli mekânlarında, Karatay, İnce Minareli, Çay gibi, iç yüzeyleri mozayik çiniler, sırlı tuğlalar kaplamaktadır[89]. Daha önce içte mihrap ve mihrap kubbesinde kalan renk - Alâeddin Camii misali - iç mekânda bir bütünlük sağlamak üzere, merkezî kubbe, eyvan cephesi, pandantifler ve duvarlarda yer almaktadır. Antik tapınak veya Gotik katedralde görüldüğü gibi, dışta taşın boyanması izlerine rastlamıyoruz.

Renklerde mavi - firuzeden lâciverde kadar - ve siyah bağlantısının ön planda gelmesi, Asya renk sembolizminde mavinin gök ve siyahın toprak rengi olduğu düşünülürse[90], bu seçimin bir rastlantı olmayabileceğini hatıra getiriyor. Gök kubbe sembolizminin açıkça belirdiği Karatay Medresesi kubbesinin iç yüzeyinde, lâcivert - firuze renkler bu imgeyi destekler mahiyettedir. Duvarlarda da firuze - siyah bağlantısı hâkimdir. Diğer kubbeli medreselerde kubbe yüzeyinde sırlı tuğla motifler, ölçülü renk vurguları yaratır. Simgesel ifadeleri varsa bile henüz meçhuldür. Bu arada Malatya Ulu Camii'nin (1248) mihrap kubbesindeki helezoni dizilişi, dönme hareketini anmalıyız. Karatay kubbesi ile birlikte Selçuklu yapıları içinde evrensel imge ifadesi en güçlü kubbedir (bkn. s. 129).

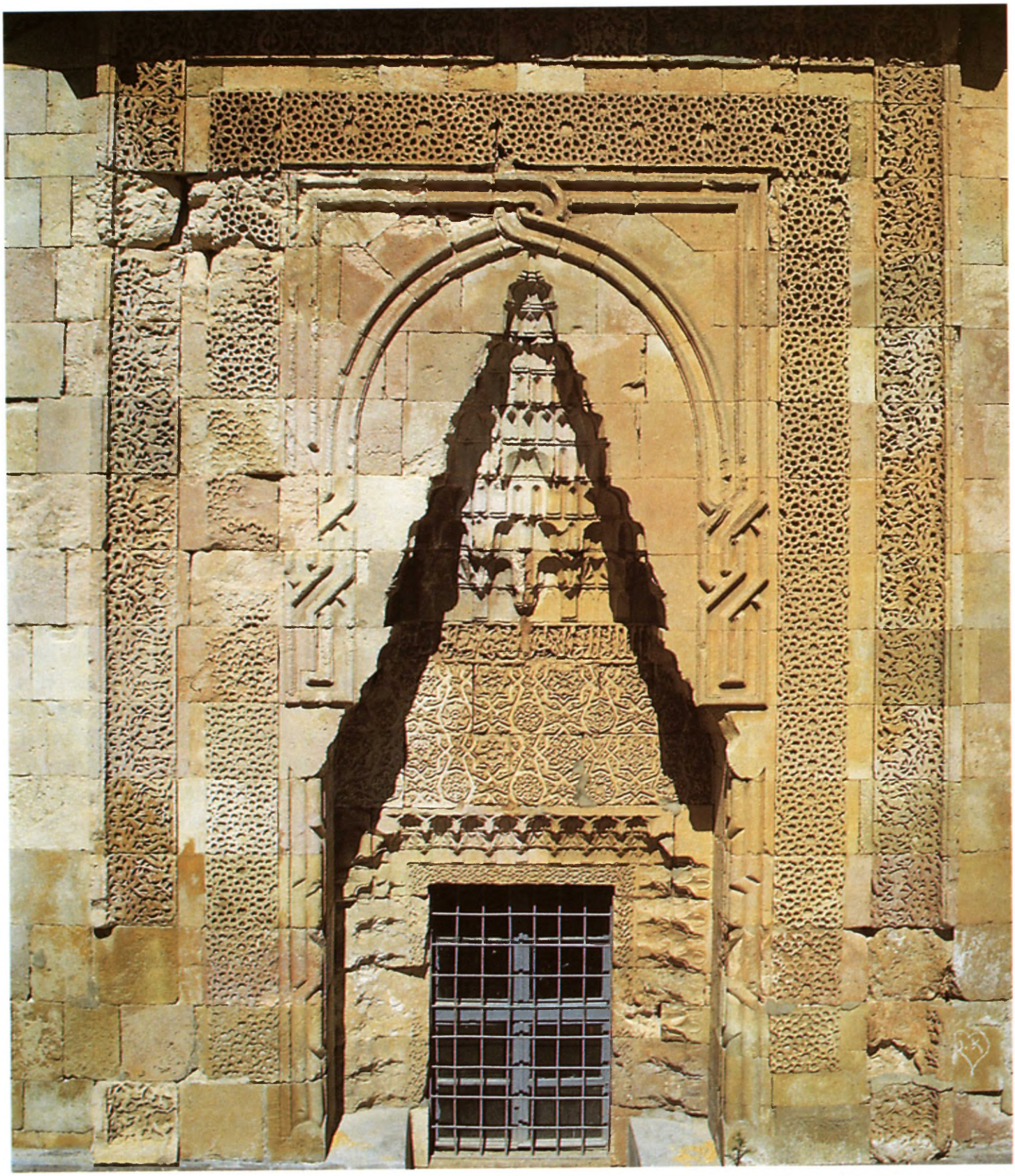


Beyşehir, Eşrefoğlu Camii, mihraptan çini ayrıntı, mukarnaslar.

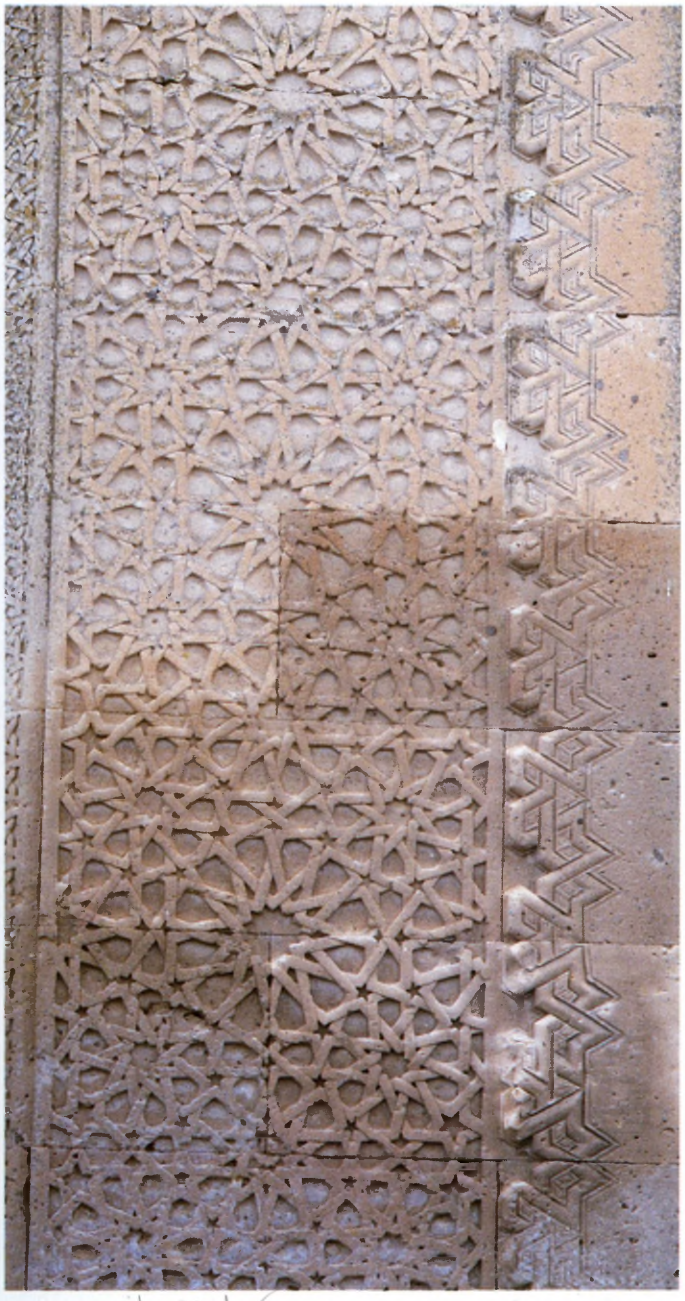
Çini dekor, eyvanlı avlulu medresede de, bilindiği gibi çok yaygın olmamakla birlikte, Konya'daki Sırçalı Medrese, Tokat'taki Gök Medrese gibi örneklerde, bir iç mekân bütünlüğü getirmeden, taş dekor yerine kullanılmıştır. Sırçalı Merderese'deki denemeden sonra, Karatay Medresesi'nde, iç mekânı birleştirici ve özellikle anlam verici amaçla ve yazı bolluğu ile, evren simgelerini taş dekora uygun olmayan bu iç mekânda çini ile iletmek için kullanılmıştır. Tüm diğer yapılardan daha geniş bir çini iç mekân kompozisyonudur. Motiflerin içinde en belirgini olan geometrik yıldız sisteminin benzeri, yalnız Çay Medresesi'nin yelpaze pandantiflerinde ve kubbe kasnağı şeridinde bulunmaktadır.

Tam bir iç mekân çini kompozisyonuna sahip ve hatta Osmanlı çinileri tarzında levha çini duvar kaplaması gösteren duvarların alt yüzeyinde, büyük bir ustalıkla yaratılmış çini dekor, taş plastikte uygulandığı gibi en önemli mimari elemanları, kubbe, eyvan kemeri, pencere çerçeveleri, değerlendirdikten sonra, tek tek muhteşem panolar halindedir. Duvarlara çerçevelenip asılmış gibi, birbiri ile bağlantısı olmayan. Osmanlı çini yüzeylerinden farklı 'bağımsız' panolar, henüz çok hacimli iç mekânın tam bir bütün olarak görülmediğini gösterir. Çini panolara tek tek baktıkça çadır içine asılmış, her biri kendi başına değerli kilimler görüyoruz gibi bir izlenim oluşur. Cepheye yayılan taş plastikte de bu "çok parçalı" görünüş vardır. Köşe kuleleri ve taçkapı arasında kalan yüzeylerde ender olarak kompozisyona katıldığında, birleştirme çabası sezilmekle beraber, biçimleme bütünlüğü yoktur. Cephede hiçbir zaman disiplinsiz bir yayılma bahis konusu olmadığı halde, bağlantılı bir dekor düzeninden bahsedilemez. Cephenin köşe payeleri, ortada taçkapı, iki yanında simetri gözetmeden pencere, niş veya çeşme çerçevelenmeleri, bir ön tasarımdan gelme izlenimi bırakmıyorlar.

Onüçüncü yüzyılın ilk yarısında Anadolu Selçukluları'nın yapıyı dışa karşı temsil eden anlamını dile getiren ve içeri davet eden taçkapılarında, ana motif geometrik örnekler ve özellikle *yıldız sistemleri* dediğimiz düzenlerdir(91). Merkezî idarenin güç varlığı ile ilginç bir paralellik gösteren bu durum için, merkezden kontrol edilen bir yaratma ortamını açıklama olarak ileri sürmüştük. Kontrol demek yerine, o tarihe kadar daha bütünlük sahibi bir ortamın varlığına işaret etmek daha doğru olacaktır. Nitekim 1250'den sonra - hatta 1243'ten - kişisel yaratmalara daha açık bir ortam mevcuttur.



Divriği Ulu Camii, Doğu kapısı



Ağzıkara Han taçkapısından.

Geometrik örnekler diğerleri arasında evren imgeleri olarak, yapı planlarında varlığını ortaya koyan kozmik diagramlara anlamca en yakın ve destekleyici olanlardır. Figürlü plastik bunu açık seçik yapmaktadır. Geometrik düzenler ise, yapı düzeni içinde var olup kendini duyuran ve keşfettiren evren diagramları gibi, strüktürlerinde mevcut temel geometrik biçimlerle "gizlenmiş" bir anlatım yüküne sahiptirler. Ayrıca görünümdeki hitapları da vurgulamak istedikleri mesajları taşımaktadır.

Geometrik sistemlerin hepsi, bizim "açık sistemler" dediğimiz görünümde bir kapalı şekil ipucu vermeyenleri bile, tabii ki kuruluşlarında kapalı geometrik figürlere dayanmakta, yani onlar tarafından oluşturulmaktadırlar, daire üçgen altıgen, sekizgen gibi. Bu temel figürlerin çağlar boyunca yüklendiği anlamlar vardır ki, gerilere gittiğimizde kendimizi Platon'un temel geometrik figürleri ile karşı karşıya buluruz. Timaeus diyalogunda Platon kozmik yasalardan bahsetmekte, geometrik biçimlerin temsil ettiği evren unsurlarını saptamaktadır: Küp = yer, piramit = ateş, üçgen prizma = hava, 12 yüzlü prizma = kosmos, 20 yüzlü prizma = su. Phythagoras'ın sayısal evren yasalarından etkilenerek yola çıkan Platon bu geometrik biçimlerin köşe ve yüz sayıları ile bölünebilirliklerinin verdiği sayıları evrensel sayılar olarak (Phythagoras) kabul eder, çünkü evrendeki oluşumlar ölçülebilir ve matematik oranlarla ifade edilebilir. Dolayısıyla matematik, evrensel yasaların kaynağıdır, tanrısal bilgeliktir[92]. İslam dünyasına Pythagoras'ı dahil eden, 9. yüzyıl Abbasî devri düşünürü Basra'lı Ebu Yusuf Yakub bin İshak el Kindî'dir. Doğa bilimci, matematikçi, fizikçi ve astrologdur. Yeni Pythagoras'cı matematiği bütün ilimlerin temeli saymaktadır. (Bkn. İ.A. da *el Kindî* maddesi, TJ. De Boer)

Daire, simgeler arasında, sonsuzun ifadesi olarak en güçlü olanıdır, "kaynağı ve sonu" içerdiği için, evren düzeninin, evrendeki birlik ve bütünlüğün canlı ve cansız başlıca ifadesidir. Bütün diğer geometrik şekilleri dairenin içinden kurmak mümkündür. Dairenin "sonsuz" potansiyeli vardır. Diğer temel geometrik şekiller olan üçgen, altıgen ve kare, bir temel daire ve onun etrafında kesişen dairelerden kurulabilir. Daireden hareketle "sonsuz" motifler üretilebilir. Bütün İslâm sanatının başlıca ifade aracı olan geometrik düzenlerdeki devamlı tekrar etme prensibi buna dayanır. İnsan bilincini simgeleyen üçgen, ahengin prensibi, iki varlık ve aralarındaki bağlantının geometrik ifadesi, daireye yakın altıgen gök sembolü, yeryüzünü ve maddeyi ifade eden kare, daireden elde edilebilen temel geometrik figürlerdir. Karenin dört köşe sayısı, yani 4'ü temsil etmesi ile yeri özeldir. Phythagoras, her şeyi sayılarla özdeşleştirdiğinde, 4'ü en mükemmel oran temsilcisi olarak, adaleti temsil eden sayı diye göstermiştir. Bütün doğada 4 ritmi egemendir:

4 ana yön, 4 unsur (ateş, hava, su, yer), doğanın 4 fiziksel niteliği (sıcak, soğuk, kuru, nemli) 4 rüzgâr, doğanın 4 ürünü (insan, hayvan, bitki, metal). Dört sayısının neden yeryüzü ile bu kadar ayrılmaz bir bağlantıda görüldüğü, dörtgenin ve onun "ideal" türü karenin neden yer yüzünün değişmez sembolü olduğu ve mandala gibi bir evren simgesini daire ile birlikte oluşturduğu böylece açıklanmış olmaktadır. Dört eyvanlı planın da neden evreni ifade ettiği, yer ve gök ile evreni temsil eden Osmanlı camiinde, kubbe (daire) ile dörtgen alt yapısının neden vazgeçilmez bir beraberlik kurduğu da anlaşılmaktadır.

Dairenin bölünmesi ile elde edilen 6 ve 12 sayıları, güneşin çizdiği çemberle ilişkili kozmik sayılardır, güneşin bir yılda geçtiği 12 gezegen - Zodiak sistemi ile bağlıdırlar. 6, dünyanın yaratıldığı gün sayısıdır. Merkez noktası ile 7'yi bulur, 7 gök katını anlatır. Güneş, ay ve yerin hareket ritmleri, kozmik sayıların anahtarıdır. Bu üçlü ilişki, 3 sayısına ağırlık verdirir. Sayılar arasındaki bağlantılar da önem kazanmaktadır. 3, 6'ya götürür (üç büyük dinde dünyanın yaratıldığı gün sayısı). 6, 12'ye çıkar ki, 12 de 3 ve 4'ü birleştiren sayıdır. (İslâm'da 12 İmam, Hıristiyanlıkta 12 havari) 12 içerdiği sayılarla evreni idare eden yasaların (prensiplerin) tümünü kapsar. Ay ritminin sayısı 7'dir (altıgen ve merkezi) ve 3'ün katı olan gök sayısı 9'da (7 kat gök veya 9 kat gök) evren sayıları dizisine katılmaktadır. Bütün bölünmeler ve çoğalmalar, evreni yöneten yasaların birliğinde, düzenleyici prensiplerle, simetri ve denge ile buluşmaktadır.

Evren birliğinin en ideal ifadesi olan, zaman hareketi içinde zamansızlığı ile daire, merkez etrafında sonsuz oluşumu anlatır. İslâm aleminin düşünürleri, insan varlığının maddeler dünyasının algılanması ile iç dünyası arasındaki safhaları, tabakaları, merkezini akl ül faal'in oluşturduğu konsantrik daireler halinde bir şekilde bağlamışlardır. Ortaçağ filozoflarının sık sık karşımıza çıkan bu imgesi, Platon ve Aristo felsefelerinin bir sentezi olarak yorumlanabilmektedir. Gerçeğin değişik düzeylerini bağlantı içinde gören Platon düşüncesi, dairenin merkezinden bütün daireleri kesen ışınlar çıkması şeklinde ifade bulabilirken, bütün kesişme noktaları, hangi dairede yer alırlarsa alsınlar, birbirine böylece bağlanabilmektedir. Değişik varlık düzeylerinde aynı özün bıraktığı iz gibi. Işınlar tek bir ışık kaynağından, merkezden,



Ağzıkara Han, taçkapı nişi,iç yan yüzü. kapalı geometrik şekillerden oluşan bir sistem.

çıktığından, bu her varlık düzeyini aydınlatan ışık, evrensel akıldır, akl-ı evvel. Akıl tüm kavrama, bilinç ve anlama düzeylerini aydınlattığından, tektir, ruh ise kişisel değişimler içindedir. Bütün İslâm düşünürleri, aklın birliği doktrinini benimsemişlerdir.

İçiçe daireler imgesi, dünya etrafında dönen gezegenlerin çizdiği konsantrik çemberlerde benzerini bulmaktadır. Mısırlı Ptolemeus'un astronomisinde ortaya koyduğundan beri, yüzyıllarca geçerli bu kozmik şema hakkında, gök gövdelerinin dönüş tarzı bir çok tartışmalara yol açmış, fakat konsantrik daireler tasarımı kalıcı olmuştur[93].



Sivas, Çifte Minareli Medrese, taçkapıdan.

Bu kozmik şemanın, yıldız sistemleri dediğimiz geometrik düzenlerle çarpıcı bir yakınlığı vardır: Son yıllarda bu ve diğer geometrik İslâm sanatı örneklerine karşı artan bir ilgiden bahsedebiliriz. Çeşitli yayınlarda geometrik kompozisyonların strüktürü ayrıntıları ile incelenmekte, kuruluş tarzlarına teknik çözümler getirilmektedir. Geometrik örnekleri yalnız biçimsel oluşumu ile değil, tam bir rekonstrüksiyon denemesi ile, meydana geldikleri felsefi ve mistik ortamla birlikte, yani kaynağı içinden ele alıp izleyen çalışmalar da vardır. Aslında bu, geçmişte bu kompozisyonlara karşı var olan ilginin canlanması ve teknik açıdan daha gelişmiş ürünlere dönüşmesidir.

Yıldız sistemlerinde esas olan, daire ve içine çizilebilen temel geometrik şekillerin kesişmesidir. Bu şekiller, tıpkı bir resmin gizli geometrik strüktürü gibi, göze gizlenmektedir. Yakından ve ısrarlı bakışta, kuşkusuz 'keşfedilebilirler'. Daire ise çok daha göze çarpıcı olarak kendini belli etmektedir. Bu örneklerin kuruluşunu çözmeye uğraşanlar, sonsuz devamı belirtmekle beraber daha çok tek 'yıldız' motifi ve onu oluşturan dairenin içindeki geometrik kapalı şekiller ve kesişmeleri üstünde durmaktadırlar. Halbuki sonuçta, strüktürü nasıl oluşursa oluşsun, örneğin göze hitabındaki mesaj iletişimi önemlidir. Bu niteliği ile, göze ilk planda görünen, motiflerin sürekli tekrarla devamlılığı, sonsuz hareketi, tekrardaki zorunluluk, yani görünüşler üstünde bir merkeze bağlı olmaktır. Sonsuza dek devam edermişcesine tekrar, 'sonsuz bir örnekten kesit', bitkisel örneklerin de, bütün İslâm sanatı süslemesinin de bilinen temel özelliğidir. Ancak böylesine bir hareketi belki de en sürükleyici bir anlatımla bize açıklayan, bu yıldız sistemleridir. Kuruluşları kapalı geometrik şekillerle tayin edilse bile, önemli olan bağlantılar, yani bir yıldızdan ötekine sürekli geçiş halinde olan çizgisel harekettir. Yıldızları oluşturan 'kollar'ın (ışınların) hiçbiri kapalı değildir, hepsi bir yıldızdan ötekine atlamakta, sonsuza yol almaktadırlar. Dolayısıyla bu sürekli içiçe geçişin ön planda anlatılmak istendiği görüşü doğmaktadır. Amaçlanan 'çokluk içinde birlik' ifadesini sağlayan da bu devamlı harekettir. Bu örnek taş üzerine işlendiğinde, çini veya ahşap üzerinde olduğundan çok daha belirgin bir tarzda çizgi sistemi olarak ortaya çıkmakta, en yoğun anlatımı sağlamaktadır. Bu düzen evrensel düzendir. Evrenin yasaları sonsuz ve zorunlu, değişmez yasalardır. Evrenin matematiği, her görünümü ve gücünün anlamı ile yüklü imgelerle, geometrik şekillerle, yüksek düzeyde bir matematik sistemde yansımaktadır. Sistem evrenin matematiği kadar karmaşık, temel figürler temel gerçekler kadar yalın ve berraktır. Yıldız merkezler etrafındaki ritmik ahenk, evrensel



Geometrik yıldız sistemlerinden örnekler. Sivas Şifâhânesi taçkapısından

düzenin ritmidir. Bitiş gibi görünen noktalar kesişme yerleridir ve çizgiler bir merkezden ötekisine doğru sonsuzdan gelip sonsuza giderler. Her biri kendi başına bir yola sahiptir ama, arkalarındaki güç, onları diğer çizgilerle daima aynı kesişmelere yönelterek bir düzene örer.

Devamlı tekrar içinde *iki hareket* vurgulanmaktadır. Birisi *çizgilerin yoludur,* yani yıldız kollarını oluşturan şeritlerin, bir yıldızdan ötekine atlayarak devam eden yol ki, 'sonsuza' giden bu yollardır. Bu sebeple 'açık sistem' olarak adlandırıyoruz. Burada güçlü bir zaman boyutu oluşmaktadır. Hareket, zaman içinde bir akış hareketidir. Düzen, temel yapısının unsurları altıgen, sekizgen, beşgenlerin daire içinde kesişmesi ile kurulsun, gizli kaldığından, bu sonsuz çizgilerin (şeritlerin) üstün bir irade - örnek dışındaki merkez - tarafından merkezler etrafında daire içinde ışınsal kollar oluşturması şeklinde 'okunur'. Bu dairesel yıldızlar, ikinci hareket olarak *merkez etrafıdaki dönüşü* devamlı tekrarlarlar. Evrendeki dairesel dönüş hareketi, dönen çark, çark-ı felek misali tekrarlanmış olur. Konsantrik dairelerle dünya ve gezegenlerin dönüşünü anlatan şemayı çağrıştırır. Bakanın bu dönüş hareketini adlandırması için, zamanın gök şemaları çizen düşünürü olması gerekmezdi, felek çarkı yeterince yaygın bir imge idi, ve örnekte bu çarklar dönüyor, dönüyordu. Kutadgu Bilig'de (5. bap başında) dendiği gibi... "Bakınız: (Tanrı) Cihanı yarattı, durmadan dönmektedir. Onunla beraber bütün seyyareler muttasıl hareket etmektedir..."(94)

Gerek bağlayıcı devamlı yollarda, gerek devamlı dönüş hareketinde, gerekse merkezler etrafındaki sürekli oluşum ardında, sayısız görüntünün bir bütün içinde yer alması, birlik içinde olmaları veya 'bir'in sonsuz çoğaltılması kavramı bulunmaktadır.



Konya, Sırçalı Medrese taçkapısından.

Bizim yıldız sistemi veya yıldız örgüsü dediğimiz bu geometrik kompozisyonların "yıldız" motifleri, bitkisel olarak da adlandırılmaktadır. 'Bir çiçekten diğerine akış', 'çiçeklerin açması' gibi tariflerle anlatılmaktadır. Gerçekten de böyle bir çağrışım yapılabilir. İbn Bîbî, gökyüzünde çiçek gibi açan yıldızlar benzetmesini sık sık yapmaktadır. (Selçuknâme, s.25.) "...bir akşam semanın mai kubbesinde yıldızlar saçılmış taze çiçekler gibi belirmeye başlamıştı..." Motifler papatya, yıldız çiçeği gibi organik dünya şekillerini andırmaktadır. Nitekim, yıldız merkezlerin ortasını sık sık bitkisel motifli rozetler doldurur. Her ne kadar sistemlerin kesin açılı çizgileri, hemen yanlarında yer alan bitkisel motifli kompozisyonların yumuşak, kavisli akışlarından çok farklı ise de, böyle bir benzerlik, örneklerin 'çokluk içinde birlik' anlamını desteklemektedir, evrenin her türlü görüntüsünü tayin eden yasaların yansıtılması güçlenmektedir.

Bütün görüntülerin ardındaki tek varlık, evrendeki birlik, tasavvufun ana temasıdır. Elbette ki Kuran'ın açıkladığı gerçektir. Yaratıcı bir ifadeye götürmesi için, yaratıcı gücün motorunu harekete geçirmek için ise, tasavvufun coşkulu vurgulanması ve tekrarına, imgelerle canlandırılmasına gerek vardı. Felsefeden alınan destek de önemli olmuştur. İslâm düşünürlerinin matematiğe verdikleri önem, antikitenin bilgi birikiminin korunması ve işlenmesi sadece yüksek seviyede bir matematik yetenekle açıklanamayacak bu örneklerin oluşumunda etkin ortam koşullarını tamamlamıştır.

Yıllar önce bu örnekler üzerinde çalışırken, biraz çekingen bir şekilde, bir isimle bağlayarak çerçeveye oturtmak istemiştim[95]. Bugün Muhyiddin ibn ül Arabî'nin (1165-1235) özellikle Anadolu'daki etkisine çok daha fazla ikna olmuş olarak, bu geometrik düzenlerle ilişkisini daha açıklık kazanmış bir tarzda görebildiğimi sanıyorum.

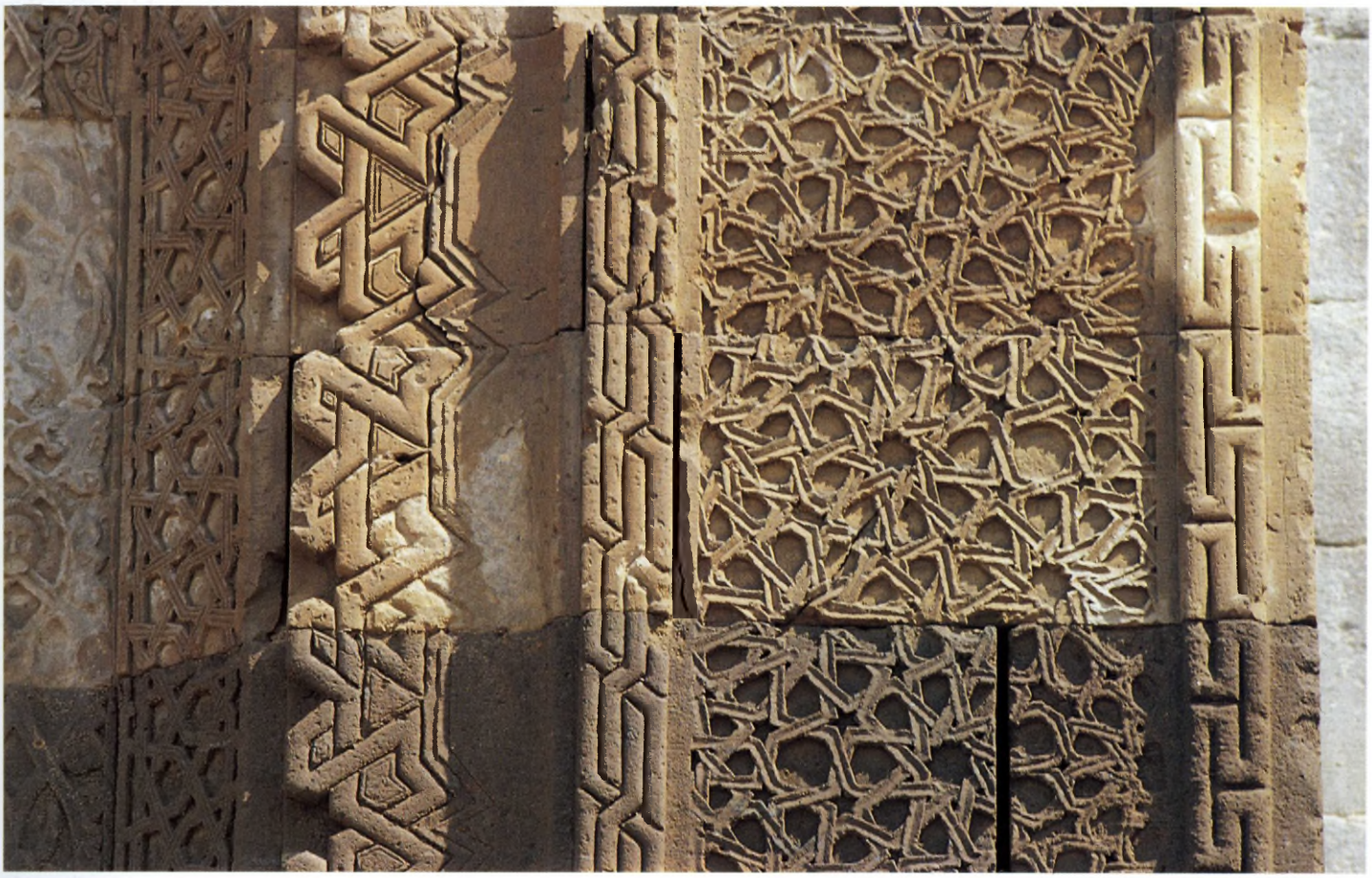
Tasavvufun ulularından ve Vahdet-i Vücud'un belki en etkili yayıncısı İbn ül Arabî, 1204/5 yıllarında, ülkesi İspanya'dan Mekke'ye gittikten sonra, Anadolu'ya da gelerek bir süre kalmıştır. Sadreddin el Konevî, Anadolu'da en ünlü öğrencisi olmuş ve şeyhinin fikirlerini, 1263 yılında ölene kadar Konya'daki hankâhında yaşatmış ve aktarılmasını sağlamıştır[96]. Bu tarihler, Anadolu'da geometrik düzenlerin, başta taşta olmak üzere, çini ve ağaç oymada da ön planda olduğu devirdir.

Tasavvuf metinlerinde sanata doğrudan atıflar ve bağlar aramak gerekmez, önemli olan, sanatçılara iletilen imgelerdir.

İbn ül Arabî'de tecelliyat, çeşitli katlara bağlıdır. Görüş âlemi katları (duygular ve görüş âlemi) gök katını, Allah'ın âlemin suretlerini verdiği kat, arş-ı kürsî, sıra ile felekler, unsurlar âlemi, beş kat teşkil eder (el hazarat el hams). Katlar bir deniz ve onun dalgaları gibidir. Asıl varlık denizdir, dalgaların ayrıca varlığı yoktur. *Hepsi Allah'ın emriyle birden zuhur etmiştir.* Yoktan var olmamışlardır, Allah'ın varlığındadırlar. "Ne yok var olur, ne var yok olur". Katların hepsi kâmil insanı meydana getirmek için hareket eder. Kâmil insan bütün katları içine alır. *Büyük âlemde,* onu tümüyle içine alan *küçük âlemdir.* "Yerlere göklere sığmayan Allah, kâmil insanın gönlüne sığar. Katların hepsi, birbirinin *aynasıdır*. Kâmil insan hepsinin, Allah'ın aynası gibidir."

İnsanın dünyaya gelmesi ve kemal derecesine ulaşması, yolculuklar ile ifade edilir. Sayısız yolculuklar temelde üç sınıftadır. Yollar arasında ilk yol Allah'tan çıkarak bütün âlemleri dolaştıktan sonra, insan halini almak, sonunda yine Allah'a varmaktır ki, *daire* ile temsil edilir. Ayrıldıktan sonra birleşmeye götürür. Yollarda durulan yerler, varılan safhalar, makam veya konak (menzil) dır. Yolcu Allah içinde yok (fâni) olana kadar binlerce makamdan geçer. Hepsinde ilâhi bilgiler edinir. Yolcunun manevî terbiyesi Riyazat'tır. Yolcu içinin arınması yönünde önce doğanın çeşitli görüntülerinin rüyasını görür (manzaralar, hayvanlar) Gönül temizlenince görüntüler gizlilik (gayb) âleminin nûrlar, *yıldızlar, ay ve güneş* şekillerine bağlanır, sonunda nûr'a kavuşulur. Bu anda Allah ile kul arasında *perdeler* açılır. *Sonsuz âlemler* görünür, zaman kaydı kalkar, yolcu nefsinden sıyrılır, Allah'a kavuşur.

İbn ül Arabî, âlem katlarını anlatırken, daireler çizimi ile açıklamaktadır. Kullandığı şema, bir merkez daire etrafında onunla ve birbirleri ile kesişerek halkalanan dai-



Karatay Han taçkapısından.

relerden meydana gelir. Bu, yıldız sistemlerimizin de temel şemasıdır ve geometrik örneklerle ne kadar ilginç bir bağ kurulduğu açıktır. Şema, *Fütuhat el Mekkiye* veya kısaca *Fütuhat* olarak anılan, İbn ül Arabî'nin *El Fütuhat el Mekkiye fi esrar el malikiye ve el mülkiye* isimli eserinde mevcuttur. Mekke'de 598/1201 tarihinde başlamış, 629/1231 sonunda tamamlanmış birkaç ciltten meydana gelir. Şeyh ül Ekber'in 736/1238'e kadar üstünde çalıştığı söylenir. 6 fasıl 560 bap'tan oluşur. Yüzyıllar boyunca çeşitli ebat ve ciltte toplanmış, aynen yazılmış veya kısaltılmış pek çok kopyası vardır. Bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 636 tarihli ve kendi el yazısı ile yazıldığı kabul edilen nüsha, Konya'da Sadreddin Konevi'den intikal eden yazmadır. Bu yazmada, 1848 envanter numaralı IV. ciltte, 47. yaprakta kesişen daireler şeması yer almaktadır. (Şek. 1)

Beyazıd Devlet Kitaplığı'nda bulunan ve 629, yani *Fütuhat*'ın bitiş tarihini taşıyan, Şam'da Abdullah (560-638 H.) isimli zatın kopyası olduğu kayıtlı ve bu erken tarihi ile büyük önem kazanan nüshada, Cilt I (env. no. 3743) s. 161'a da kesişen daireler şeması büyük bir şekil olarak bulunmaktadır. Bundan başka Cilt III (env. no. 3745) s. 323-327 arasında, aralarında konsantrik dairelerin çoğunlukta olduğu birçok şekil yer almaktadır. (Şek. 6-8) Bunlardan birkaç tanesini sunuyoruz. Kesişen daireler ve bu içiçe daireler şemalarındaki yazılar, İbn ül Arabî'nin evren ve insan yapısı kavramları ile geometrik figürleri bütünleştirmektedir.

Çeşitli devirlere ait *Fütuhat* yazmalarında şemaların yer aldığı cilt ve sahifeler kadar çizimler ve mürekkep rengi de değişmektedir. Bazılarında ise şekillerin hiç yer almadığını görebiliyoruz. Ms. bugün Süleymaniye Kitaplığı'nda bulunan Fatih nüshasında (Env. no. 2745-50) son ciltte İnsan-ı Kâmil'i ifade eden (s. 376) basit bir şema ve yine küçük boy bir iki şekil ile yetinilmiştir. Bu nüsha 821 H. tarihli olup Ahmed b. Muhammed kopyasıdır.



Amasya Şifâhânesi'nde taçkapının giriş kemerinin kilit taşında insan figürü.

629 nüshasını kopya eden, yine Süleymaniye Kitaplığı'nda bulunan I. Sultan Ahmet nüshası, şekillerin tümünü, 17. yüzyıl biçimdili anlayışı içinde tekrarlamaktadır. Sahifeler altın yaldız çerçevelidir ve s. 631-633 arasındaki şekiller de altın yaldız olup zarif boyutlardadır. s. 92'de ise kesişen daireler şeması küçük boyda ve oldukça titrek çizilmiş, sadece 6 daireden düzenlenmiş olarak yer alır. Sahife kenarında altın çerçeveyi kesiş tarzından sonradan ilave edildiği anlaşılan bir ikinci şema, kırmızı mürekkep ile ve düzensiz bir tarzda, bu sefer 9 dairenin kesişmesi ile çizilmiştir.

Çeşitli devirlerin bu farklı uygulamaları, iyi bir araştırma konusu olurdu. Geç devirlerde sanat ile bu geometrik şemaların bağlantısı aynı yoğunlukta değildir, bu değişim kendini fark ettirmektedir. İbn ül Arabî'nin bir eserinde daha, *İnşa ed-dava'ir,* geometrik şekillerle anlatım desteklenmektedir. Kesişen daireler şeması burada yoktur, içiçe dairelere dayanan şekiller kullanılmıştır.

Bu bağlantıda önemli olan, kimin kimi etkilediği, İbn ül Arabî'nin şekilleri kendi çizdiği veya çizdirdiği "ödünç" mü aldığı, yoksa "icat" mı ettiğinden çok devrin ortak anlatım dilini, ortak kaynaklardan beslenen ve İslâm felsefesi, tasavvuf ile sanatı kaynaştıran ortak imgelerin evren düzeni ifadesini oluşturmasıdır.

Âlem katları, âlemde yolculuk görüntüleri, bütün bu imgeleri, Anadolu Selçuklu biçim dünyasında bulabiliriz. Doğa görüntüleri, bitkisel motifler ve hayvan figürleri, düzeni daima göz önünde tutarcasına geometrik motifler. Özellikle taş üzerinde karşımıza çıkmalarına bakarak, taşa işlenmiş evren diyoruz. İnsan figürü, insanın kendi iç âleminin yansıması bahis konusu olduğunda, bütün bu görüntüler kendisi ile aynı varlık sayıldığından, gereksiz kalıyorsa da, zaman zaman insan figürleri de diğer görüntüler içinde yer almaktadır. Ms. Karatay Han portalinde, bitkisel motifli çerçevede, Rumi yaprakları arasındaki küçük çıplak insan figürleri gibi.

Onüçüncü yüzyılın ilk yarısında Anadolu'nun taçkapılarında, esas çerçevede egemen olan yıldız sistemi, bu devirde yapıların çoğunu kervansaraylar teşkil ettiğinden, onlardan ayrılmaz bir unsur olmuştur. Âlemdeki sayısız yolculuklar, yolculukların vardığı menziller gibi tasavvuf kavramları ile bağlanabilen kervansaray taçkapılarında, en yaygın yıldız sistemi olarak 12 kollu yıldız strüktürünün yer alması, 12'nin doğrudan doğruya kozmos sayısı kabul edildiği düşünülürse, ilgi çekicidir. Aksaray Sultan Hanı'nın taçkapısında, Anadolu'da pek sık rastlanmayan bir şekilde, 12 kollu yıldızların etrafına kapalı figür olarak altıgenler halkalanmaktadır ki, altıgen de onikinin içerdiği, ona bağımlı sayılardandır. Yolcular akşam kervansaraylara girerken ve sabahları tekrar yola çıkarken, taçkapılarda bu evren imgeleri onları karşılar ve uğurlar.

Yıldız sistemlerinin İslâm âleminde en yaygın, "baş köşede" oldukları ülkeler, Anadolu ve Magreb'tir. Ancak İspanya'da Anadolu'ya nazaran oldukça geç, 14. ve 15. yüzyıllarda ön plana çıkmışlardır. Her iki ülkede ne yoğun tasavvuf ortamları oluştuğu dikkate alınırsa, bu geometrik örneklerin böyle bir ortamda "yetiştiği" kanısı güçlenmektedir. Tabii ki yıldız sistemi, 13. yüzyıl Anadolu'sundan önce de kullanılan bir örnektir, ancak kompozisyonlarda Anadolu'da kazandığı öneme rastlamı-

yoruz. Eyyubi Suriyesi ve Mısır Memlûk sanatındaki yeri ise, çağdaş veya sonraki devirlere aittir. Mısır Memlûk mimarisinin bir özelliği olan üstü motifli taş kubbelerde, yıldız sistemlerinin kubbenin dış yüzeyi ile birleşmesi, bu mimarinin özgün ve yıldız sistemlerine güçlü bir ifade sağlayan kişiliğini gösterir. Kuzey İran ve Azerbeycan'da, Büyük Selçuklu devri sanatının tuğla tezyinatında ise Anadolu örneklerinin öncülerini buluyoruz[97]. Ahlat mezar taşlarında, bir köprü görevi üstlenen, Anadolu'nun eşiği - bir anlamda taçkapısı - bu yörelerde yıldız sistemleri varlığını gösterir[98]. Anlam yükünü geniş ölçüde üstlenmeleri, Anadolu taçkapılarında meydana çıkar. Dolayısıyla Anadolu sanatı sahnesinin kendine has ve diğer İslâm ülkelerindekinden farklı bir özel ifade unsuru oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu örneğin zenginleştirildiği, ilk defa bütün imkânlarının denendiği, yeni yeni bağlantıların uygulandığı yer ve zaman da 1200 - 1250 arası Anadolu'sudur. Taş üzerine işlenmesi ile de Anadolu'ya has olmuştur.

İslâmiyetin ilk yüzyıllarından beri sanatçılar geometrik ifadeye doğru yöneltilmişlerdir. Platonik felsefenin, neo-platonistler ve özellikle Plotinus yolu ile Arap düşünürlerince devir alınıp işlenmesi, yasası saydığı sayı sistemlerini geniş ölçüde benimseyen Platon aracılığı ile evrenin işleyişini açıklayan anlam yüklü sayılar, sanatçılara başta tasavvuf yoluyla aktarılmıştır. Sanatla doğrudan ilgili, sanat metni diyebileceğimiz metinler bulunmamakla birlikte, el sanatı loncalarının kuruluşu ile ilişkili görülen Ihvan üs Safa'nın Resail'i gibi metinler, sanatçıları yönlendirici olmalıydı[99]. Ihvan üs Safa, 10. yüzyılın son-



Karatay Han avlu eyvanının içindeki hayvan figürleri.



Sivas, Gök Medrese taçkapısı giriş kemeri köşe taşındaki yaprak üstünde hayvan figürleri yumağı.

larında Basra'da kurulan bir dini birlik idi. Şiî - İsmailî eğilimli bu birliğin, aynı zamanda siyasi amaçlı olduğu ileri sürülür, ancak böyle bir faaliyeti gösterilemez. 52 risaleden oluşan Resail'de ruhun Tanrı'ya kavuşması, Âlem ruhu olması ana fikri etrafında, dünyanın her türlü varlığı ele alınmıştır (akl, nefs, ilk madde, doğa, cisimler, felekler âlemi, unsurlar âlemi, madenler, bitki ve hayvanlar birbirine bağlı silsilede işlenmiştir). Risalelerde 4 kısımda toplanan konular, mantık ve riyaziye, doğa ilimleri, metafizik, tasavvuf, ilm-i nücum (yıldızlar ilmi) ve sihirdir. Geometri konusunda, geometrinin bütün el sanatlarında beceri ve başarıya götürdüğü ve entellektüel sanatlara ulaştırdığı, bunların ise bütün bilginin temeli olan birlik yaşantısına ulaştırdığı anlatılmaktadır. Sayıların niteliğini ilk defa açıkladığı için, Phythagoras'ın geometri felsefesine çok önem verilmektedir. Birliği kavrama yolu sayılardır, bütün varlıkların temel prensibini içerirler. Sayılar Birliğin tekrarından doğar. Geometri insan ruhunun zâhir dünyada bağımsız olarak düşünmesini ve bu dünyadan sıyrılıp sonsuz âleme kavuşmasını sağlar.

El sanatlarını kendilerine göre esaslara bağlayan Ihvan üs Safa'nın "beceri arttıkça Tanrı'ya yaklaşılır" ilkesi ile zenaate verdiği önem kadar, geometrinin üstünlüğü konusunda aktardıkları görüşler, sanatçıları nesilden nesile etkilemiş olmalıdır. Geometrik örneklerin yavaş yavaş ön plana çıkması, tasavvuf ortamının yayılması ile paralel görülebilir. Kompozisyonu tayin etmeleri ise, değişik bölgelerde Türk sanatı çerçevesinde yer alan bir olaydır. Karahanlı ve Büyük Selçuklu yapılarında da, mimari dekorda anlatım yükü geometrik motiflerdedir. Anadolu Selçukluları sanatı ortamında ise, yıldız sisteminin oluşumu ve uygulanması, sadece bir tasavvuf ürünü değil, adeta kendi başına bir yorumdur artık.

Anadolu'da 13. yüzyılın ilk yarısında çalışan atelyelerde, bu örneği bütün çeşitlemeleri ile işleyebilen çok ye-

tenekli taşçı ustalarının varlığı ilk bakışta anlaşılabilir. Tabii asıl önemli olan, örneği yaratanlardır ki, bu çizimleri yapanlar, tasavvuf ortamı ile bağları, tanışıklıkları olan kişilerdir. Mimarla aynı kişi olup olmadıkları, yukarıda değindiğimiz gibi kesinlikle çözemeyeceğimiz bir sorun olmakla beraber, yapının sorumlusu bir kişi kabul ettiğimize göre, mimarla ortamın dilini paylaşırlar.

Görüşlerimizi bir sonuca bağlayacak olursak, merkezi Konya olan ve birkaç sanatçı grubunun, başta taş işçileri, gezici olarak eserden esere dolaşmasını organize eden bir büyük atelye bulunduğunu düşünebiliriz. Şimdiye kadar "merkezden kontrol" diye ifade ettiğimiz durum, onüçüncü yüzyılın ilk yarısında başkentte etkin, hükümdar çevresine ve dolayısıyla bânilerin çoğu ile ilişkide, mimarları, teknik ressamları ile tasarlayıcı kadroya sahip bu atelye ihtimalini belirtmekle daha açıklık kazanmaktadır.Büyük bir kısmını kervansarayların teşkil ettiği bu devirde, yapılarda açıkça, özellikle taş dekorda fakat hanların planında da, kompozisyon benzerliği ve birliği görülmektedir. Hiç değilse kervansaray programını bu atelyenin yürüttüğünü tahmin edebiliriz. Diğer şehir yapılarında da işbirlikleri, mimara ekip sağlama gibi ortak çalışmalar bahis konusu da olabilir. Divriği külliyesinin 13. yüzyıl ilk yarısı çizgisinden ayrılması, Mengüç ülkesinde bu atelye gruplarının çalışmadığını veya çağrılmadıklarını gösterir. Onun için bu tarihte (1228/9) devrinde tek kalan ve özel bir ekip ile kişisel bir yorumun ağırlığını koyabildiği bir eser ortaya çıkmıştır.

Atelyenin biçim dağarcığı, repertuarı, çok zengindir. "İhtisas konuları" yıldız sistemidir. Belki bu örneklerin Anadolu öncesi varlığından kalma veya gelme çizimlere de sahiptiler, fakat asıl gelişmiş kişiliğini kazandıran çizimler Anadolu'da yapılmış görünüyor. Çini atelyeleri de bu merkez atelyenin bünyesinde düşünülürse, bağlantılar ve motif alışverişleri, hatta her türlü malzeme için tasarlanan, işlendiği malzemenin getirdiği özelliklerle çeşitliliğini kazanan ortak bir çalışma bahis konusudur diyebiliriz.

Anadolu'nun ilk gelişmiş yıldız kompozisyonu, ayrıca en görkemli örneklerinden birini, 1217 tarihli Sivas Şifâhânesinin taçkapısında buluyoruz. Tabii bugüne gelemeyen eserlerin varlığını da hesaba katmalıyız. Muhyiddin İbn ül Arabî'nin 1204/5 tarihinde Anadolu'ya geldiği düşünülürse, sanatçılara onun çevresinde oluşan tasavvuf ortamının yön vermesi için 1205 - 1217 uygun bir gelişme ve örnek çizmede yıldız sistemi üzerindeki çalışmalara ağırlık veren hazırlık devresidir. Aslında 1204/5 tarihli Kayseri Çifte Medrese'nin, tıp medresesi portalindeki geometrik kompozisyon, yıldız sistemi türünde, yalnız daha sade ve belirgin bir tarzda yıldız merkezlerin kapalı bir figürle, bir daire ile çevrildiği bir örnektir. Daha önceki benzer örnekler, Divriği Sitti Melik Türbesi (1180) ve Kale Camii ve eğer II. Kılıç Arslan'a ait olduğu tahmini doğru ise, Alay Han taçkapılarında görülür. Buralarda dairenin yerinde sekizgen yer almaktadır. Büyük Selçuklu devri İran tuğla örnekleri ile bir devamlılık bulduğumuz bu geometrik kompozisyon, sanat ortamının geometrik sistemleri geliştirmeye hazır olduğuna işarettir.

Şüphesiz bânilerin de sanatçılar gibi tasavvuf çevresinin çekiciliğini duymaları, davetini kabullenmeleri önemli bir rol oynamıştır. Sivas Şifâhânesi'ni yaptıran I. İzzeddin Keykâvus'un İbn ül Arabî'ye gösterdiği ilgi bilinmektedir[100]. Eserinde Anadolu'da ilk evren bilincine varma



Amasya Şifâhânesi (Bîmarhâne) taçkapısı giriş kemeri köşe taşında figürsüz yaprak.



I. Keykâvus'un Şifâhânesi, ana eyvanda ay sembolü hilâl içinde kadın başı.

çağrısının böylesine etkili bir kompozisyonda ortaya çıkmasını onun kişiliğinden ayırabileceğimiz, ilişkisiz bulunduğu bir rastlantı saymamalıdır. Büyük Konya atelyesinin veya uyum ve karşılıklı verip alma bağı içindeki bir kaç atelyenin olgunlaşmasının onun devrinde yer aldığını tahmin edebiliriz.

Sivas Şifâhâne portali, ana temayı destekleyen bitkisel motifli çerçeveleri, daha zarif boyutlara inmiş ve sıklaşarak daha çok görüntülü ve değişimli bir kişilik kazanmış mukarnas nişi ile, bundan sonraki taçkapıların şemasını da tayin etmektedir. Üçüncü boyutu getiren mukarnaslar, girift geometrik strüktürleri ile ve yarım daire sıralar halinde dizilişleri ile, yıldız sisteminin özelliklerini, derinliğine mekânsal değerlerle ifade ederek, onun üç boyuta ulaşmış hali gibi, zaman boyutunu da zenginleştirerek Anadolu Selçuklu taçkapılarının vazgeçilmez unsuru olmuştur[101]. Daha yapı içine varmadan mekân derinliğini cepheye getiren bu motif, kervansarayların iç kapılarında yalnız iki Sultan Han'ında bulunmakla, bu hanların özel anlamlarını vurgulayan bir katkı teşkil etmektedir.

Geometrik düzenin matematik - soyut niteliği, anlatım gücünün amacına ulaşması hakkında düşündürebilir. Yalnız belirli bir zümreye hitap edebileceğini, tasavvufa vâkıf olmayı gerektireceğini hatıra getirebilir. Halbuki hiç bir ön bilgisi olmadan önünde durana iletişim sağlayabilmesi o kadar zor değildir. Yeterince bakanı, çizgilerin akışı sürükleyebileceği gibi, kaçınılmaz tekrarlarla toplanmaları da çağrışımlar yaptıracaktır. Bunun yanısıra, zaten bu ince ağ tabakaları halinde zemini kaplayan geometrik örneklerle kuvvetli bir tezat yaratan, çok daha kabartma işlenmiş figürlerin varlığı ipuçları vermekte, seyredene daha yaygın imgeleri yansıtmaktadır. Keykâvus Şifâhânesi eyvanının üst kısmında, çerçeve ile niş arasındaki boşlukta yüksek kabartma figürler, bir kadın ve bir erkek başı, ay ve güneşi temsil ederek, yüzyılların geleneksel evren simgelerini, tasavvufun Anadolu'da oluşturduğu gizemli şekil dünyasının ortasına çarpıcı bir tarzda katıvermektedir. Aynı durumu yine bir matematik düzen yansıtan 1223 tarihli Niğde Alâeddin Camii portalinde de bulmaktayız. Orada da ay ve güneş sembolleri, iletişimi bir yanlış anlama meydana bırakmayacak şekilde yerine oturtmaktadır. Anlatım anahtarı diyebileceğimiz figürler, taşa işlenmiş dünyayı herkese, bütün Anadolu halkına ve ülkeden her gelip geçene açıklamaktadır, "âlem katları" unsurlarını tamamlamaktadır.

Bol figürlü bir Anadolu Selçuklu yapısı yerine, burada bu iki örneği göstermenin sebebi, girişte değindiğimiz sentezi, Asya'nın Türk çevresinin eski inanç imgeleri ve tasavvuf aracılığı ile benimsenen İslâmiyet ikliminde gelişen imgelerin sentezini sergilemeleridir. Anadolu Selçukluları'nın taşa işlediği dünyayı, motiflerin çokluğu, kökenlerin çeşitliliğine bakıp da eklemeci ve derleyici, bir eklektisizm sonucu olarak hiç görmedim. Görünen hep bu sentez idi. Böylesine bütünlük gösteren kompozisyonların yaratıcılarının da, uygulayanların renkli kalabalığına karşılık, eski Türk geleneklerinin sahibi olarak yeni Anadolu ortamında yetişmiş kişiler olması gerektiği inancındayım. Belgesel gerçekler de bunun aksini kanıtlamıyor. Konya Karatay Medresesi portali gibi eserlerde ise, bu gelenekler dışında kalan bir sanatçı, kompozisyondan sorumlu olabiliyor.

Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısındaki üslûp farklılığını, merkezi atelyenin dağılmasına atfedebileceğimizi söylemiştik. Gerçekten de şimdi Kölük, Kaluyan gibi sanat-



Amasya Turumtay türbesi taş dekorundan ayrıntı.

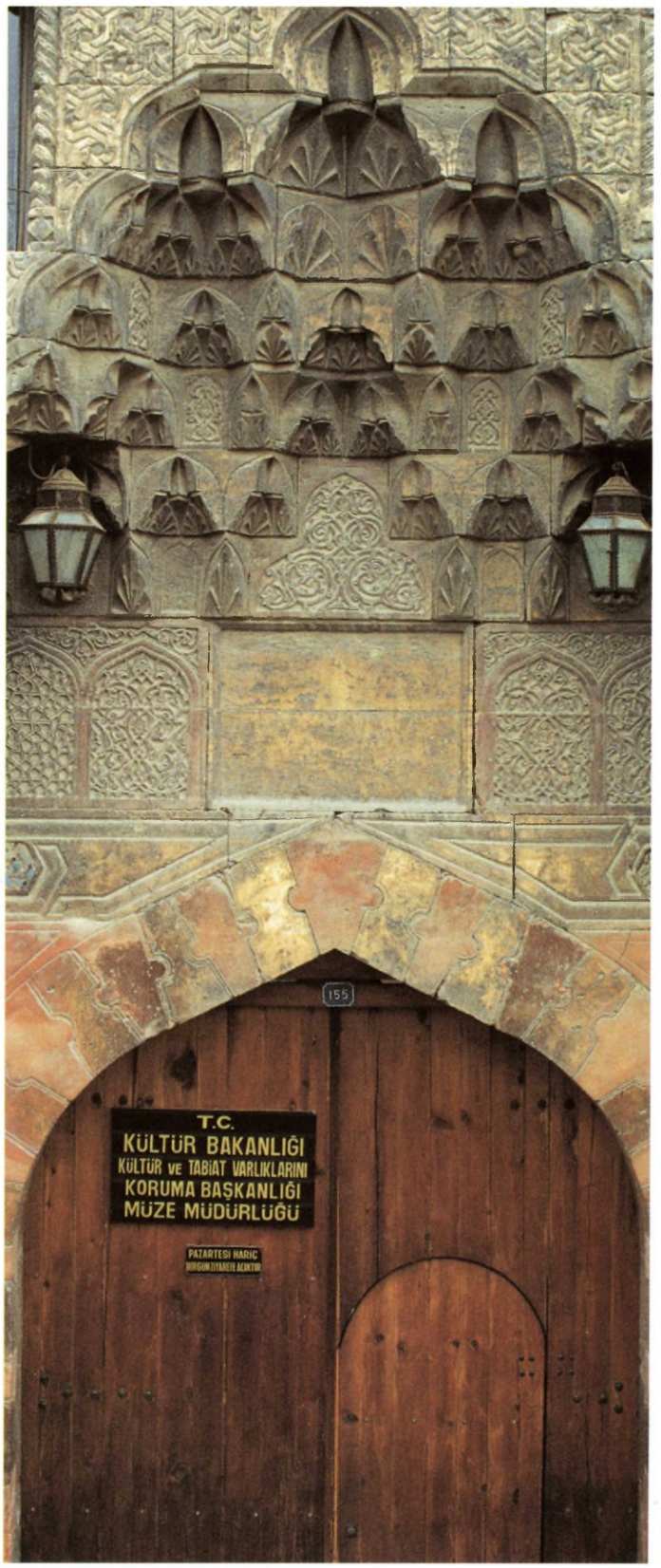
çı adlarının yer aldığı taçkapılarda, yüzyılın ilk yarısındaki tablonun bütünlüğü yerine, eserden esere bir farklılık, çeşitlilik, İnce Minareli portali gibi benzersiz kompozisyonlar yaratabilen ortam vardır. Divriği'de çalışmış usta veya ustaların etkisi de kendini artık duyurabilmektedir. Aynı sanatçının eserlerinde bile benzerlik azdır. Kaluyan'ın Konya'daki Sahip Ata Camii ve Sivas'taki Gök Medresesi arasındaki farklılık gibi. Bu sanatçıların artık ya kendi ekipleri vardır, ms. kendi taşçı ustaları grubu veya her eser için çeşitli yerlerden ustalar toplamaktadırlar. Önemli olan sanatçının özgün yaratmasıdır. Sanatçı ile bâni arasında kararlaştırılan bir olay olan uygulamada sanatçı, bâninin onayı ile, geniş ölçüde serbest kalmaktadır.

Devir artık Mevlâna devridir, onun kişiliği, İbn ül Arabî tasavvufunu geri plana itmiştir. Büyük taçkapı kompozisyonlarında yıldız sisteminin artık baş rolde olmaması elbet bir rastlantı değildir. Kalûyan Mevlâna çevresindendir ve âleme yansıyan görüntülerin coşkulu çeşitliliği, evren yasalarını yansıtan çizgisel deviniminin yerini almaktadır. Görünüşte Mevlâna'dan farklı olsunlar, gerek Hacı Bektaş gerek Yunus Emre, ona İbn ül Arabî'ye olduklarından daha yakındırlar. Bu yeni devirde, onların evren yaşantısının payı vardır.

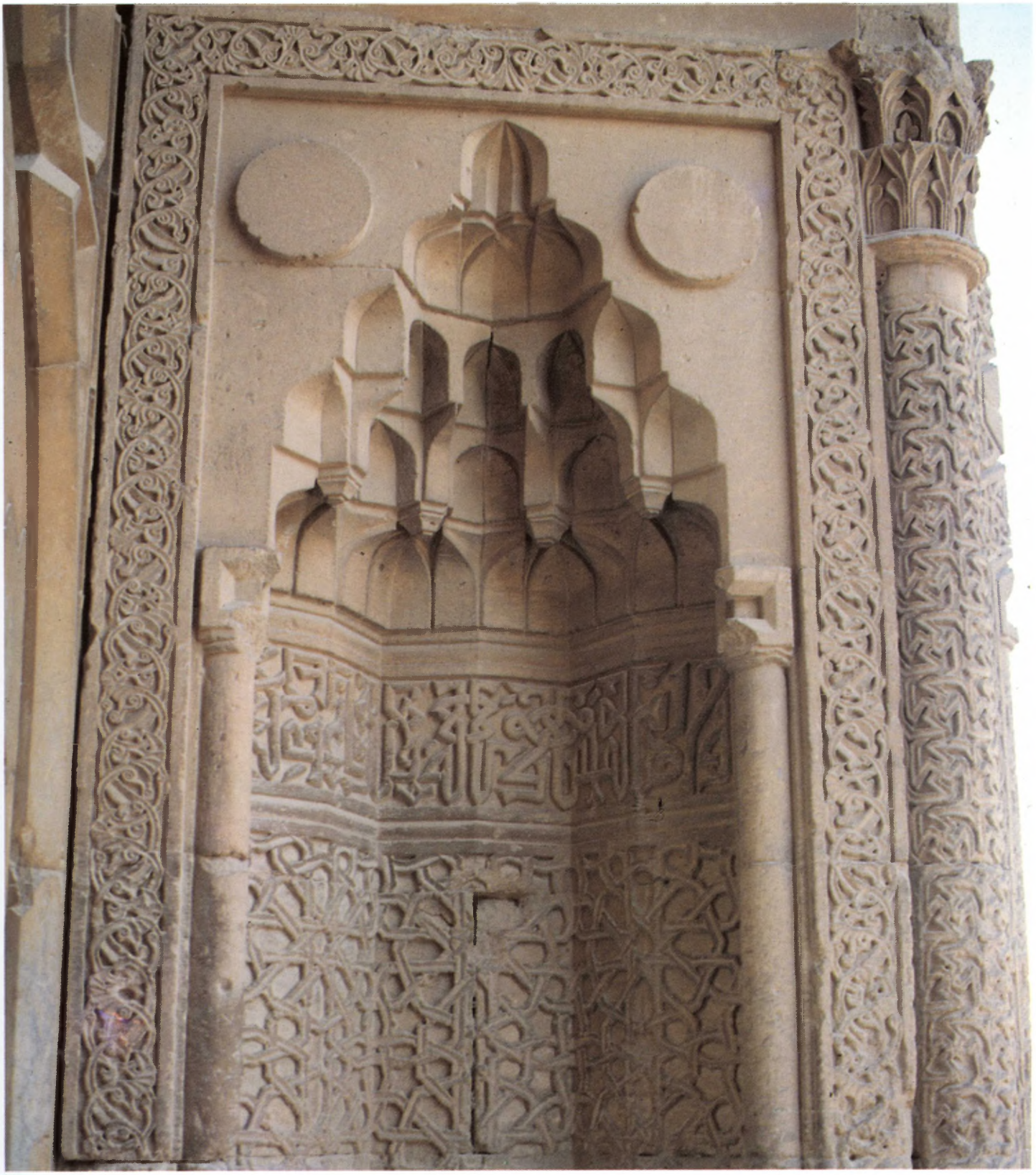
"Karanlık" zemin üstündeki ışık çizgilerinden meydana gelen yıldız sistemleri yerine, daha "elle tutulur" yüksek kabartma motifler, ya yine motifli bir zemin üstündedir veya derinliğine işlenmiş tabakalar halinde evrendeki birliği değişik bir tarzda dile getirmektedir. Sivas Gök Medrese taçkapısındaki hayat ağacı motifini, ya kapıda imzası bulunan Kalûyan, Orta Asya'dan Ön Asya'ya kadar yaygın bu imgeler bileşiminin bilincini taşıyan ve yansıtan bir sanatçı olarak kendisi yaratmıştır, veya çevresinde onunla çalışanlardan birisinin bu kompozis-

yonunu beğenerek taçkapısına koymuş, öğrencisinin beğendiği çalışmasına imzasını atan ustanın geleneksel tutumu içinde, kendi imzasını taşıyan cepheye dahil etmiştir. Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese'nin taç kapısındaki çok daha güçlü ve anlam ilişkileri Çin'e kadar uzanan ejderler kompozisyonunun bilinmeyen ustası için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Artık Pyhthagoras ve Platon'un, İbn ül Arabî'nin tasavvufunun geometrik evren imgeleri yerine, Yunus'un, Mevlâna'nın, Hacı Bektaş'ın renkli imgeler dünyası gelmiştir. Ötekiler dayandıkları unsurları nasıl Anadolu ürünü haline getirmişse, bu imgeler de tamamıyla Anadolu'ya has özgün kompozisyonlarda bir araya gelmektedir. Anadolu halkının hepsine hitap edebildikleri görüşümüzü burada tekrar edelim. Çok daha kolay anlaşılır bitkisel motiflerin kompozisyonlardaki egemenliği bir yana, ayrı 'tablolar' halindeki kabartmalar, yine bütünün anahtarını vermektedir. Sivas'taki Gök Medrese'nin kapı kemerinin köşe taşlarındaki yaprak üzerinde hayvan başlarından oluşan kabartmalar için de Asya hayvan takviminin figürlerini zorlamaya gerek yoktur. Canlı âlemin unsurları olarak evren tablosundaki yerleri bellidir.

Kozmik diagramı gösteren yapıların hepsinde, onunla bütünleşen evren imgeleri vardı. Sivas Şifâhânesi, Gök Medrese, Buruciye, Çifte Minerali Medreselerin, Erzurum Çifte Minarel Medrese'nin, Aksaray Sultan Hanı v.b. Keza kubbeli medreselerde de mekânların gök kubbe imgesini destekleyen taçkapılar bulunur. Anadolu Selçuklu sanatının özgün ve İslâm âleminde özel yeri, bu bütünlüğe dayanmaktadır. Onüçüncü yüzyıl, türlü sarsıcı olaylara rağmen, bağlantıları sağlam bir tablo sergilemektedir. Bütünün her eserde pek çok ve çeşitli unsuru bulunmaktadır. Binbir görüntünün temelindeki evren prensipleri mesajı, bilinçlenmeye ve büyük evren düzeninde yer almaya çağrı, değişmemektedir. Bu değişik kökenli unsurların başardığı bütünlük ile devrin diğer ürünleri, tasavvuf metinleri ve şiiri, halk şiiri, el sanatlarının figürleri kaynaşmaktadır. Böyle bir sahnede çok yönlü bânilerin kişilikleri, özellikle mitolojik isimler taşıyan, Orta Asya geleneklerine bağlı hareket eden, kendi dininden olmayanlarla rahatlıkla dialog kuran, tasavvuf erbabı ile söyleşen, şiir söyleyen ve yazıtlarında kendinin "kasım ül emir ül müminin" olarak ilan etmeyi ihmal etme-



Tokat, Gök Medrese, taş renkliliği.



Konya, Sahip Ata Camii taçkapısından iç yan niş.

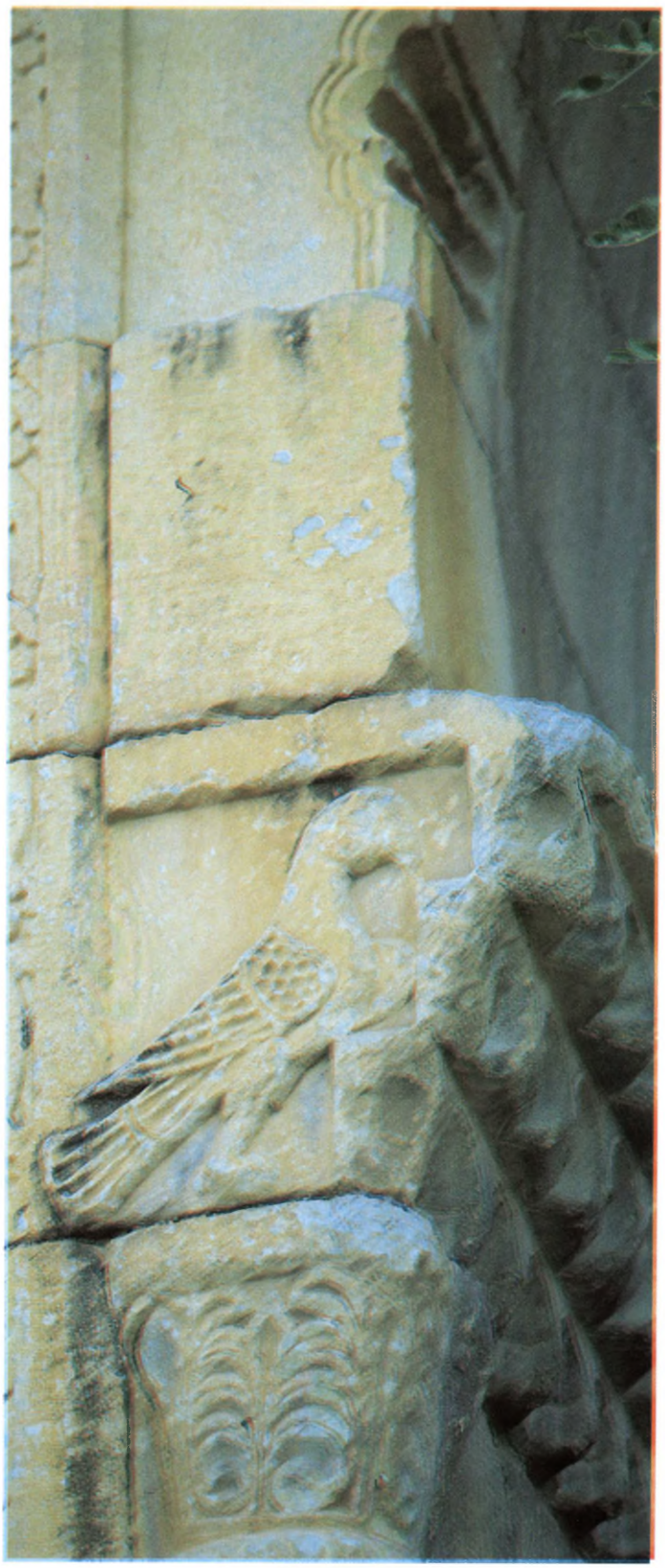


Ak Han taçkapısı köşe sütuncuğu başlığında kuş.

yen hükümdar bâniler, tam rollerine oturmaktadırlar. Selânik'li Müneccimbaşı Ahmed'in, Osmanlı hükümdarı IV. Mehmet'e sunduğu *Cami üd Düvel*'inde verdiği bilgi, Anadolu Selçuklu sultanlarının ilgi alanlarının genişliği ve çeşitliliğinin, daha ataları Kutulmuş oğlu Süleyman'la varlığını göstermesi bakımından ilginçtir. Müneccimbaşı, Kutulmuş oğlu Süleyman'ın "Eski bir takım bilimlerle tanındığını, gök bilimi ile ülüşü (hissesi)" olduğunu, İbn ül Esir'e dayanarak kaydetmektedir.

İbn Bîbî, Anadolu hükümdarlarında ilm-i nücum (yıldızlar bilimi) merakının devam ettiğini, Mengüçoğlu Melik Alâeddin Davutşah'ın meziyetlerini sıralarken ...Mantık, Tabiiyat ve İlâhiyatı gayet iyi tahsil etmişti. Riyaziyata tam vukufu vardı. Berrak bir su gibi akan şiirler söylüyordu... "her ilimden ve hususu ile İlm-i nücumdan yüksek behresi vardı" demekle kaydetmiş oluyor. (Selçuknâme, s. 137-138).

Onüçüncü yüzyıl, Ortaçağ Avrupa'sında Gotik katedrallerin çağıdır. İçinde yer aldıkları çevre ile, ona egemenliklerini kabul ettirmek dışında ilişkileri olmayan, dinsel mekânda özel çevre yaratan, devamlı yeniden oluşurcasına bir yükseliş hareketi içinde kavranmış demet payelere oturan kaburgalı tonozlarla örtülü birimlerle adım adım kurulan, dış kütlelerindeki büyük figür bolluğu ile kaynaşan bu yapıların, bir geometrik düzen ürünü olmaları hatıra gelmez. Gotik katedrallerin karmaşık görünen



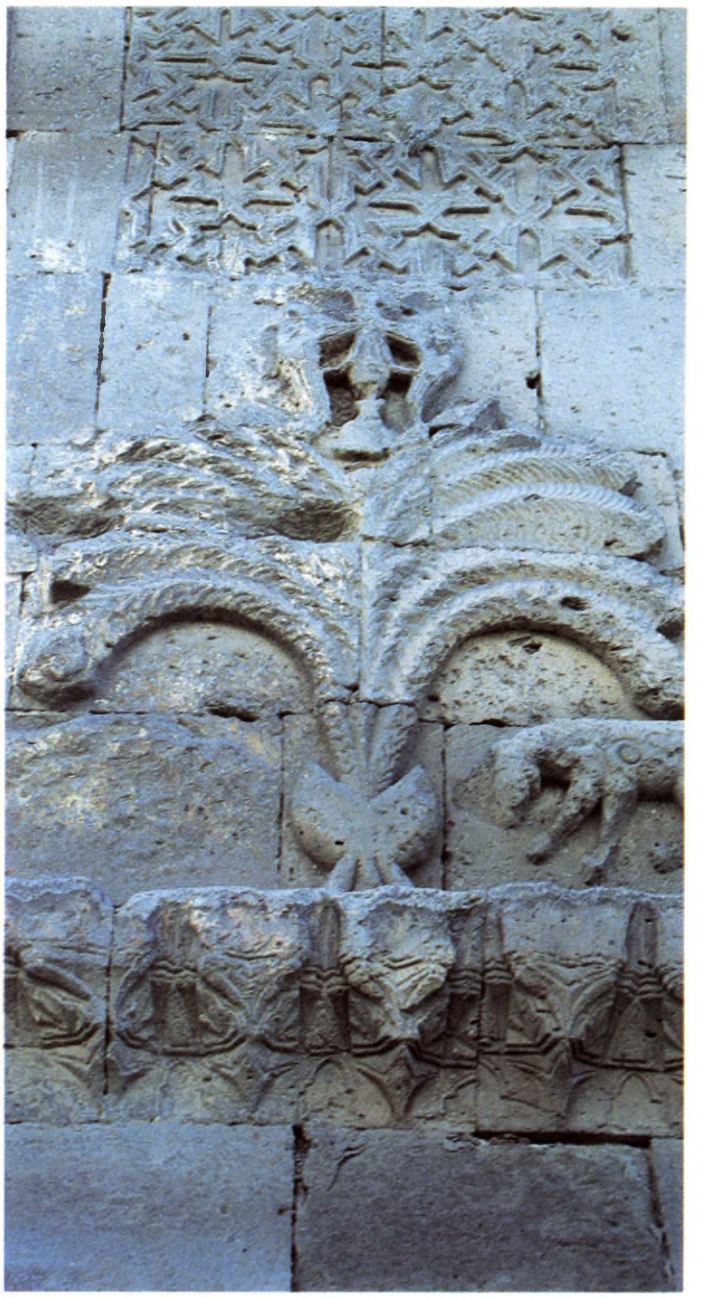
Karatay Han taçkapısı köşe sütuncuğunda kuşlar.



Divriği Külliyesi, Ulu Cami batı kapısı yanında çift başlı kartal (şahin).



Kubadâbad çinilerinde şahin ve tavşan.



Kayseri, Döner Kümbet'te hayat ağacı ve koruyucu aslan.

strüktürünü, üçgen anahtar figürü ile kurmak mümkün olmaktadır, veya dairenin beş, altı, sekiz, on köşeli figürlere bölünmesi esası teşkil etmektedir[102]. Bu poligonlara üçgenler çizilmektedir. Strassbourg katedralinde, cephedeki rozasının merkezi esas alınarak, sistem sekiz bölümlü dairelerden kurulabilmekte ve yalnız cephe değil, bütün mekân buna göre tayin edilmektedir. Gizli geometri, esrarlı güç yaratmaktadır ve bu gize sahip mimar ve taşçı ustalarına özel bir önem sağlamaktadır. Göze görünmeden düzeni sağlayan 'gizli' geometri, çağdaş Anadolu yapılarında, o kadar gizli olmayan kozmik diagram ve geometrik örneklerin kuruluş prensiplerinin yanısıra, belki plan düzeninde de mevcuttur ve şimdiye kadar bu yönde incelenmediği için, henüz açığa çıkmamakla birlikte, varlığı çok muhtemeldir[103].

Euclides, Phythagoras ve Platon'un "evren geometrisi", doğuda ve batıda Ortaçağ yapılarının evrene dahil



Mezopotamya ve Asya'nın en eski evren simgelerinden hayat ağacı. Erzurum Çifte Minareli Medrese cephesinden.

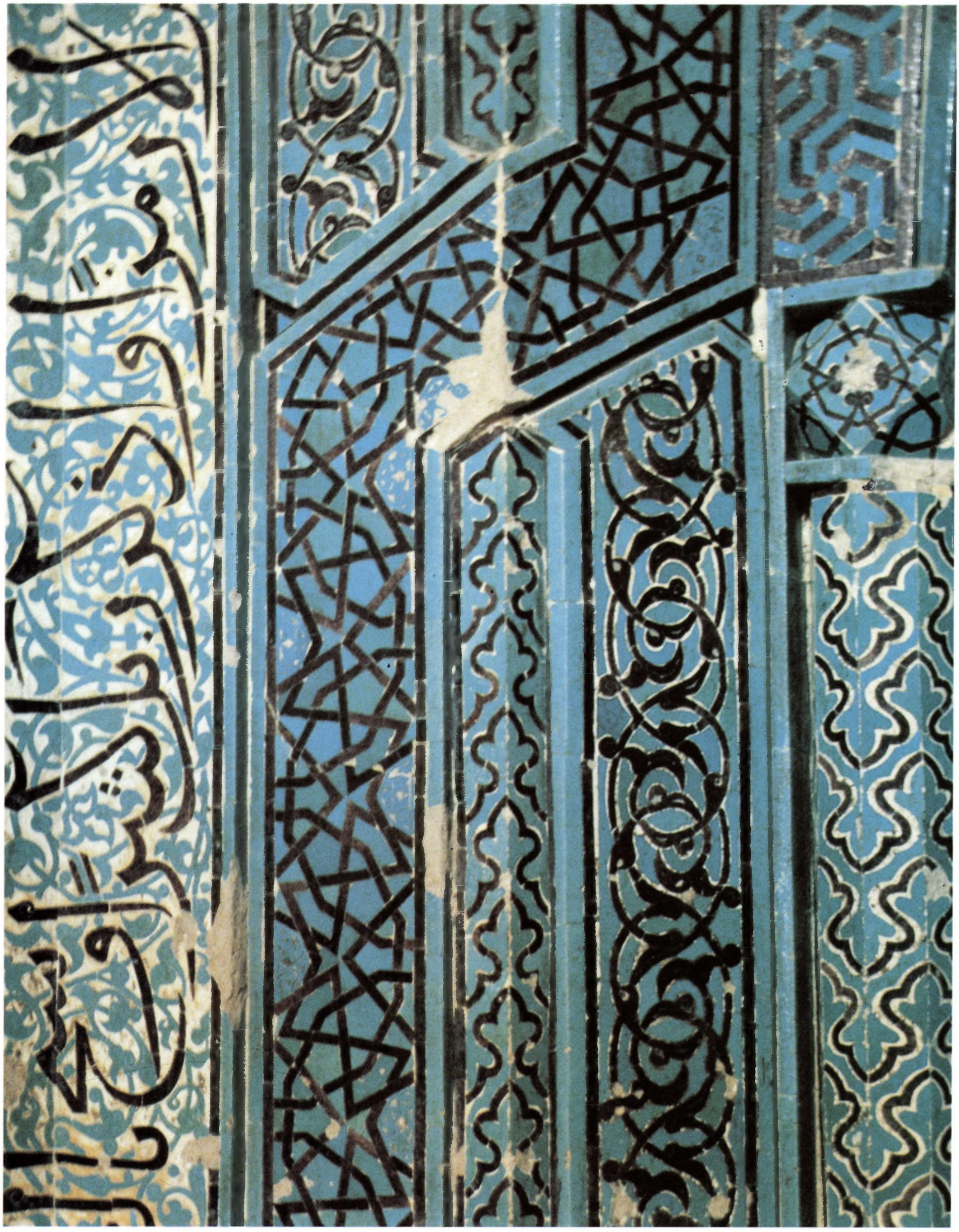


Son büyük Selçuklu yapısı olan (1308) Amasya Şifâhânesi, taçkapı.



Sivas, Gök Medrese, cephe köşe kulesinden ayrıntı.

olma amaçlarında tasavvuf imgeleri ile soyut yaratıcılığın sınırlarını zorlarcasına zenginleşirken, Avrupa Ortaçağında, Chartres ve Reims katedralleri örneği, insanı tüm tarihi ve her türlü uğraşı ile tasvir eden bir figürlü anlatım vardır. İnsan figürüne yapılarında çok ölçülü bir yer veren Anadolu ile Batılı figür kalabalığı arasında bir farklılık doğmaktadır, fakat bu farklılık aynı zamanda Ortaçağ tablosunu tamamlamaktadır. İnsanın, parçası olduğu evren birliğinde en üstün varlık olarak ayrıca gösterilmesine gerek görmeyen, canlı dünyanın tasviri değil, çağrışımı ile yetinebilen, mimari çevresinde insana evren birliğini sayısız görüntünün prensibi olarak yansıtan ve onu içinde hareket ettiren bir sanat ile, insanı yine evrendeki her hali ile anlatmaya çalışan bir sanat, bir yerde birbirini bütünleştirmektedir. Gotik devirde din, felsefe ve sanatın birleştiği bir tablo çizilebilir, mimari düzende dahi skolastisizmin prensiplerinin tayin edici gücü gösterilebilirken, çağdaş Anadolu'da da sanat ile tasavvufun kaynaştığı bir anlatım birliğine işaret edilebilmektedir[104]. Çok görüntülü ve çok parçalı Doğu ve Batı Ortaçağı'nın ortak anlatım coşkusu, dinsel görüşten kaynaklanan heyecanları, daha sade anlatım ile öze varmayı amaçlayan devirlerle, Doğu'da Osmanlı ve Batı'da Rönesans sanatı ile yer değiştirirken, yine ortak yönleri olan bir kaderi paylaşmaktadır.



Beyşehir. Eşrefoğlu Camii. mihraptan çini

THE SELJUK FACE OF ANATOLIA

THE SELJUK FACE OF ANATOLIA

Once the foundations of a settled way of life had been finally consolidated during the reign of Kılıç Arslan II at the end of the 12th century, the sultan embarked on a building activity that was to create a characteristically Seljuk environment throughout Anatolia. This development was much accelerated as a result of the economic prosperity of the 13th century, in the course of which the Seljuk sultans and vizirs began to occupy a place among the greatest patrons in the Islamic world. The stability established during the reign of Alaeddin Keykubad I (1220-1237), generally regarded as the golden age of the Anatolian Seljuks, was reflected in the art of the period. And the Mongolian invasion that immediately followed this, together with the subsequent collapse of the Seljuk state, though they obviously had an effect on art, did not succeed in extinguishing the passion for artistic creation that had gripped the whole of Anatolia. This was due as much to the powerful artistic environment that had been created in Anatolia as to the continued activity of the Anatolian viziers as patrons of art.

The art of Islam was obviously influenced by sufism which regarded the material world of appearance, with its thousand and one varying aspects, as a reflection of the divine will, recreated at every breath. Anatolian Seljuk art, contributed its own interpretation. The conception of the universal order was most clearly represented in architectural stone decorations.

It was as if, in the Anatolian Seljuk period, the universe was carved in stone. Shamanism, on the other hand, the oldest and most widespread of the religions adopted by the Asian Turks, endowed natural forces with human or animal form, and various Shamanist symbols appear in Anatolian stone-carving and handicafts bearing the full weight of their inherent significance.

During this period in Anatolia, mysticism is represented by sufis such as Muhyiddin ibn ul Arabi, Mevlana Celaleddin, Yunus Emre and Haci Bektaş Veli.

The Architectural Environment and its Creators

Monumental architecture in Seljuk Turkey was the product not only of architectural activity within the cities themselves but also, as is exemplified by the caravanserais on the routes connecting the towns, of a rural architectural activity directed from the urban centres. We lack, however, adequate knowledge to reconstructs a full picture of everyday life under the new settled conditions.

Monumental architectural construction was in the hands of the various members of the ruling class - the sultan and his family, emirs and viziers. Here, as everywhere else, no matter whether they adopted a settled form of life or whether they continued in rural areas the type of nomadic or semi-nomadic existence to which they had grown accustomed during their sojourn in Asia, the Turkmen population made a contribution to art in general and to handicrafts in particular. To them may be attributed the introduction into the traditional art of woodwork the famous bevelled cut typical of the steppes, and they may also be regarded as the prime preserves of Shamanist imagery. Although they seemed to have little contact with the architectural environment they must at least have worked as labourers in its construction. Thanks to their tents, we can recognise the widespread features of the Turkish dwelling. Public buildings, including the mosque, could be erected by all, but as, according to the miri system, the Sultan was the owner of all land, and as he possessed the right to allocate any piece of land to whomever he chose (ikta), in actual fact most public buildings were erected either by the Sultan himself or by one of his high officials. Few of those responsible for such vakifs or pious foundations lacked official standing. The Sultan had the power to provide every type of opportunity for large scale building activity.

The Seljuk sultans showed little interest in prestigious buildings such as the castles and chateaux favoured in

medieval Europe, and generally limited themselves to the repair and enlargement of already existing Roman and Byzantine castles. They were much more interested in public buildings such as caravanserais and hospitals. Even their palaces were not as magnificent and imposing as the Sultan Hans (Imperial Caravanserais), and the fact that so little of these palaces have survived shows clearly that they lacked the caravanserai's solidity and durability. They actually consisted of complexes of pavilions rather reminiscent of clusters of tents.

The Patrons: The Anatolian Seljuk Sultans were active as patrons for the relatively short period of fifty years that elapsed between the reign of Kılıç Arslan II (1156-1192) and the Mongol invasion. Although historical sources give us information concerning the various buildings such as mosques, medreses, hans and hamams erected in Aksaray by the Sultan Kılıç Arslan, not one of them has survived to the present day. It seems certain that it was Kılıç Arslan who first embarked on the construction of the caravanserai, a type of building that was to occupy a place of first priority among the buildings erected by the later Sultans. It is interesting to note that the Sultans built remarkably few medreses. The two imperial medreses to have survived belong to the şifahane (hospital) and medical medrese types. These consisted of the complex erected in Kayseri in 1204-1205 by Keyhusrev I and his sister, and the Sivas şifahane and medical medrese erected by Keykavus I in Sivas in 1217. The foundation of buildings to be used for religious education was left to other benefactors and the responsibility shouldered above all by the Seljuk viziers. It was by these viziers that the famous medreses that constituted the foundation stones of Seljuk monumental architecture in the cities were founded. In erecting caravanserais, the Sultans were actually implementing a definite economic policy. They were acting, too, in accordance with a clear awareness of the existence of centuries old trade routes, the products of a commercial activity and an age-old civilisation that had developed in the course of many hundreds of years. The caravanserais were a symbol of strength and power. They were built on a national scale and not in accordance with the narrow confines of any single city. In Asia, the Seljuks had become used to wide open spaces and the ability to set their seal on the land, and this was to play an important role in Anatolia, combined with a practical aim and function. Moreover, both the caravanserai and the şifahane served a much larger number of people than did the medrese.

On the other hand, no matter who the founder may have been, the fact that even the weakest and most insignificant of the Sultans would be commemorated by glorious titles encouraged them to register their existence in this way.

What sort of men were the builders who endowed their country with a new physiognomy? The life on the members of the Anatolian Seljuk dynasty, characterised by the most extraordinarily violent and dramatic events and by adventures reminiscent of those recounted in ancient myth and legend, was admirably suited to be made the subject of artistic or literary work. Artistic treatment was precluded by the lack of any tradition of narrative painting or sculpture, but it is amazing that these Shakespearean figures should never have been chosen as subjects of any branch of literature. The Seljuk Sultans were educated individuals with knowledge of the world. They cultivated the fruits of Persian culture side by side with Turkish customs and usages, and continued the old traditional ceremonies. Although they were affected by Christian influences in the recesses of their private lives, they were eager to emphasize their devotion to Islam.

The inhabitants of the Anatolian cities too contributed to the architectural environment a series of mescids and turbes as well as some medreses and caravanserais, but our information is limited to their names. After 1243 members of the Seljuk dynasty played no further role as founders of public buildings. Under Mongol occupation the country no longer consisted of state lands (miri), and, what is more, the state treasury was no longer in a position to be so generous. On the other hand, the emirs, whose wealth and property continued to increase until, in this respect, they surpassed even the old Sultans, played an increasingly important role in architectural activities, particularly in the cities, in which they founded

a number of medreses. It is, indeed, to the emirs that we owe most of the masterpieces of Seljuk architecture.

The years 1243-1308 may well be described as the period of the emirs as far as both history and architecture are concerned. The years 1262-1277 are generally known as the period of Muinuddin Pervane, while Sahip Ata Fahreddin Ali and Celaleddin Karatay are the most important of all the emirs who engaged in building activity.

Field of Construction: Thirteenth century Anatolia resembled one vast building site. One building after another arose either in the cities themselves or in the open countryside that lay between them. Building construction covered the whole of the Seljuk realm. The local craftsmen and artisans were insufficiently numerous to undertake such a vast quantity of work by themselves, and the cooperation was sought of workers from neighbouring countries. Still we should not exaggerate the numbers of foreign craftsmen involved. From the 12th century onwards there had been created an army of craftmen and artisans of sufficient size to undertake, if not all, at least a considerable number of the buildings involved.

Unfortunately, the building activity can be recreated only in our imagination. We have no pictures such as those illustrating the construction of the medieval European cathedrals. Nor do we have records of the craftsmen's contracts, their working hours, pay and method of payment, construction costs, building materails etc.

Patron-Artisan Relationships and the Construction of the Buildings

The patrons and artisans were bound by a common artistic outlook and a common cultural background. It is true that the artisan was not in a position to in any way oppose the wishes of a powerful patron. Nevertheless, a common cultural upbringing allowed the craftsman freedom of expression. A particular patron might make a certain request or insist on some special point. In the buildings founded by Sahip Ata, for instance, calligraphy plays a predominant role in the design of the whole. On the other hand, works from the same patron may display quite different compositions, as in the case of the Ince Minareli Medrese in Konya and the Gök Medrese in Sivas, both of which were founded by Sahip Ata, which suggests that the artisan was given a certain amount of freedom and that he was capable of bringing his own powers of persuasion to bear. Still, the inscription border on the portal of the Ince Minareli Medrese shows that the wishes of the patron were normally complied with.

In view of the predominant influence exerted by Alaeddin Keykubad I in both the spiritual and material spheres it would be difficult to deny a close connection between the artistic outlook of the patron and the works he founded. We know that he took a close interest in these buildings, and that the influence he exerted arose from his assimilation of the images common to the prevalent spiritual climate rather than to his own individual character. Although the work yields obvious clues regarding the patron and the patron obvious clues regarding the building, the essential factor is to be found in the environment in which the patron was brought up and which he himself had a share in forming.

The lack of any references to Anatolian art of this period in the written sources of the time leaves us face to face with the works themselves. We endeavour to extract results from stylistic analyses and the history of stylistic development. There is also the question of signatures, which reveals the position of the artist in society and which yields the greatest amount of evidence regarding Anatolian art. Many signatures are to be found on stone, tiles, wood and metalwork. But information is restricted to the names themselves. Information regarding the individual artist must be extracted from an analysis of the style reflected in the work, and from what we can grasp from the imagery employed. As the craftsmen themselves are products of the artistic environment in which they operate, the nature and character of this environment is as significant as the works themselves.

Undoubtedly these works are the results of a communal effort. Buildings were constructed by individual, and often itinerary, groups of artisans. There can be no

denying the existence of different workshops and groups, but no matter how many workers were actually engaged in the work, the individual who carved his signature on the portal or the façade must have been responsible for the plan and its realisation, especially in compositions of an organic character. It is only natural that large buildings should be the result of "collective" or "group" work, but in Anatolian buildings the creation of and responsibility for form and style lay in the hands of architects resembling the "master architects" of the European cathedrals.

The various workers employed in the construction of these buildings may be grouped in the following categories; those responsible for the financial side of the operation; the architect responsible for the plan of the building and the draughtsmen responsible for drawing the plans (these draughtsmen were young apprentice architects that trained by the side of the achitect); the labourers who carried out the rough work on the site as well as skilled workers; stone-masons, brick-layers and tile workers; those who prepared the plans and those who realised them, possibly the architects themselves or others in close cooperation with the architects and, finally, the experts in calligraphy.

The Use and Influence of Form

We find the artistic resources of the various groups of craftsmen and of the stone-masons in particular displayed in works filled with motifs of rich and varied provenance. The appearance of compositions displaying a wealth of widely used and widely known motifs, and of forms and, designs from Asia, Iran, Mesopotomia and the Caucasus, Georgia and Armenia, dating from both Islamic and pre-Islamic times is the result of a close cooperation between the architects and the stone-masons. A host of craftsmen employing motifs of widely different provenance created works that give the impression that the craftsmen suggested motifs with which they were familiar and designs in which they were already skilled, and that these, once approved, were applied to the work. The really essential point was that these should be in conformity with the intent and purpose of the composition. It was of vital importance either that the craftsmen arriving form abroad should succeed in establishing a certain sympathy with the Anatolian artistic environment or that only those who had succeeded in setting up such a relationship should participate in the work. The motifs encountered in Seljuk designs and compositions are often striking and unusual, but they are never "alien", they are never at variance with the forms to which they are applied.

The appearance in Seljuk works of forms stemming from neighbouring regions and their giving rise to resemblances that call up certain associations, arises from their inherent suitability for use in the Anatolian artistic environment in the service of the aim intended or from their functional compatibility. To refer each example to a particular influence would be highly misleading.

There is a striking resemblance between the Anatolian kumbets with their round bodies and conical roofs and the towers of the Armenian churches. But why should the Turks, who possessed an ancient tradition of funerary architecture, feel the need, on arriving in Anatolia, of constructing some of their burial towers, all of them independent buildings in the form of a church tower, an element constituting only one part of a complete building? What sort of link could be found between the church tower and the tomb, and in what way might the tomb be "influenced" by the church tower? The Seljuks, in whose traditions there existed a close relationship between the mortuary tent and the tomb, must have found this Anatolian form, which so closely resembles the Asiatic, very familiar, and proceeded to employ it in their funerary architecture. They chose a form with which they were already familiar, and in doing so they offered a typical example of the adoption of a familiar form without any transfer of functional import.

The Reflection in the Expression: For us, the way in which the transition to form and expression is effected by our topics of discussion is important. This is a subject that gives researchers in the sociology of art much

thought and hesitation. Is there a path leading from building organisation to form? Work on the analysis and interpretation of artistic development would seem to be limited to the determination of the background, a purely "secondary activity". Sociologists of art find the history of style inadequate and divorced from the environment. Art historians need an analysis of form. In view of criticisms that the history of style is insufficient for the interpretation of a work of art, we must keep in mind that in the environment in which the work of art is created there is a common creative power that displays itself as a motive force in every field. Our basis is the spiritual climate and a life force that has absorbed centuries of imagery.

THE REPRESENTATION OF THE COSMOS

The Cosmic Diagram in Architecture: The cosmic images that found in mysticism a fertile ground for their continued existence are not confined to religious buildings. As a matter of fact, their wide-spread use will provide common ground on which to base our interpretation.

The idea of the buildings as a cosmic image may well be based on the conception of the Turkish tent as à "little universe". The nomad wanders freely over the face of the earth. The world he knows is his home. His tent is his only shelter in the midst of the endless steppes. It is his little universe. His feeling of being in a little universe within a larger world has an intensity that is never to be encountered in dwellings in a more settled existence. It is bound, not to the soil, but to this greater world.

The cosmic plan found in monumental architecture is more highly organised and more "settled" than the temporary structure of the tent. In Anatolian Turkish architecture the cosmic image exists in all buildings employed as dwellings. It is to be found in the medrese, the caravanserai and in the tomb, the "house of the dead".

The four eyvan central courtyard plan which has been interpreted as an image of the cosmos is a spatial arrangement that can, as is well known, be traced back to a very distant past and is very closely connected with the Seljuks. As a matter of fact, as a plan employed in mosques and medreses it is generally accepted as having originated with them. We find this plan exemplified in the most important medreses in Anatolia, and, if caravanserais are included, Evdir Han (1219/20) may also be cited, showing that the same plan existed throughout Anatolia.

The significance of the four eyvan central courtyard plan lies in its consituting a symbol of the cosmos with a symmetrical whole balanced around a central point. The eyvans were placed in the four main directions on two axes intersecting at right angles. Here we find a cosmic symbol as old as humanity itself, known in Buddhism as the Mandala. But the Mandala is not a symbol confined to Buddhism. It is found widely throughout the world. Before its application to architecture and its use in the eyvan it was to be found as a four directonal arrangement around a central point.

The eyvan is a half open chamber offering coolness and shade much appreciated in hot climates. It was an important architectural element in private dwellings as well as in palaces and formed the basis of a definite type of house to be found in south-eastern Anatolia. It was also widely used throughout Anatolia in monumental architecture. Interpreted as a door to the heavens and a door to paradise, it possessed layer upon layer of symbolic significance. In Seljuk Turkey, though only one mosque was to be found based on the four eyvan plan scheme, this type of plan is to be seen in domed medreses as well as in medreses with open courtyard. The dome as here employed is, of course, another cosmic symbol representing the dome of the sky. In Anatolian Seljuk architecture the combination of dome and eyvan fused to form a single organic whole. The other spaces were in the form of roofed chambers opening, not into one another, but into the courtyard or domed central space. It is all a question of convergence upon a centre constituting a common link between the various spaces and preventing the four eyvan courtyard from assuming a special place within the structure. The courtyard or central domed space performs the same

function as that performed by the sofa in the traditional Turkish house. This feature of the Turkish house can be traced back to a very early date in monumental architecture, constituting another proof of the connection between monumental architecture and the private dwelling. The relation between the interior and the exterior in the traditional Turkish house also existed on a larger scale in the eyvan medrese.

One rarely encounters even an approximate equality between the eyvans of a medrese. The eyvan directly opposite the entrance is the principal eyvan and establishes one of the axes. The side eyvans provide the balance in the four eyvan scheme. The porticos generally to be found in front of the rooms on the two sides of the courtyard afford access from the chambers to the courtyard and allow circulation. There may well have been a garden in the centre. In the Gök Medrese the cosmic symbol is repeated in the pool and its canals, the whole forming a central point with axes intersecting at right angles. This arrangement, in addition to the emphasis laid on the centre, also introduces the element of water. The pool placed under the dome in domed medreses has this symbolic significance above its practical use.

The plan most widely used in Anatolian Seljuk caravanserais is what is generally known as the Sultan Han type, consisting of an open courtyard leading into winter quarters consisting of a roofed hall with vaulted aisles, the higher, central aisle being flanked by lower aisles. The height is an importnt element in the ventilation of the building, and extra illumination is sometimes provided by a dome placed in the centre of the roofed hall. Feeble illumination is also provided by the narrow slits in the walls.

Caravanserais in which the central aisle is surmounted by a dome include two Sultan Hans (1229 - 1230 - 1236), Ağzıkara Han (1231), Karatay Han (1241), Sadeddin Han (1234), İncir Han (1238), Susuz Han, Ishaklı Han (1249) as well the Horozlu, Eğridir, Obruk, Sarı, Çay and Oresin Hans, the dates of which are unknown. In some of these we find the development first to be seen in the Aksaray Sultan Han and subsequently found in the Karatay, Çay and Öresin Hans, of a cruciform arrangement resulting from the widening of the central aisle on each side of the central dome with the two arms intersecting at right angles. In other words, a cosmic diagram is produced by the centre and the four cardinal directions.

The appearance of the cosmic symbol in imperial buildings, particularly in the palaces which constituted the ruler's residence, is a phenomenon encountered throughout the centuries in every part of the world. The same tradition is known to have existed among the Turks. Even among the nomads, the tent of the Khan constituted a cosmic symbol. As nothing remains of the Seljuk palaces at Konya and Kayseri and the sources are silent on the subject we have no evidence for the existence of cosmic symbolism in these instances.

The cosmic diagram is also reflected in the kiosk mescid (pavilion mescid). This was always situated in the courtyard and occupied a very special place in the Aksaray Sultan Han. In the Kayseri-Sivas Sultan Han the mescid is located on the same axis as the dome in the central aisle. A new feature of this caravanserai consists of the relief on the arches of the kiosk mescid which enriches the cosmic layout with its symbolic character. The cosmic figure of the dragon here depicted bears various meanings and is to be encountered in a number of different caravanserais.

Another important feature is the alignment of the buildings. An examination of all the Seljuk buildings reveals that most of them are aligned according to the four cardinal points of the compass, which suggest that concern with the alignment of the building in the four main directions had retained its traditional importance. That the four cardinal points should have been "embedded" in the four eyvan plan is a fact of great singificance and gives added emphasis to the cosmic diagram.

Another Anatolian Seljuk form of architecture with symbolic significance is the Kümbet, and it would appear reasonable to interpret this on the basis of the mortuary tent/kurgan tradition. The Kurgan, with its underground burial chamber, establishes a link with the sharp-pointed cone of the tent above.

Cosmic Images in Decorative Patterns

The wealth of form displayed by the façades of Anatolian Seljuk buildings can no doubt be attributed to a variety of reasons. But that the whole significance should be concentrated on the façade and that Seljuk art, whose main medium of expression lay in stone carving, should have created here a world carved in stone, is to be regarded as something in the nature of pure expression rather than mere ostentation.

The door, which provides a link between the microcosm of the building and the external environment, as well as the façade composition formed around the threshold, communicate to the passer-by or to someone wishing to enter, a message defining the place of the building, in the universe. The highly significant stone carving on the facades, composed of calligraphy geometric and vegetal motifs and animal figures, has something to say to all.

In the first half of the 13th century, the principal motifs on the portals inviting one to enter and expressing the significance presented by the Seljuk building to the outer world, consisted of geometric motifs and, above all, of what we refer to as "star systems".

The geometric motifs, being themselves of the nature of cosmic symbols, are the closest in meaning to the cosmic diagrams represented in the architectural plans. The figured reliefs do this quite explicitly. The geometric desings, on the other hand, resemble the cosmic diagrams that reveal and proclaim themselves in the architectural plan insofar as they bear a weight of significance "concealed" in the geometric forms existing in the structures. Moreover, the meanings in their outer appearance bear the various messages they aim to express.

All the geometric systems, even those with the appearance of what we call "open systems" that give no clue to a closed form, are, of course, based on the closed geometric figures such as circles, triangles, hexagons and octagons of which they are actually composed. These basic figures possess an accumulation of meaning acquired over the centuries, and if we go back far enough we shall find ourselves confronted with the basic geometrical figures of Plato. Starting out from the numerical cosmic laws of Pythagoras, Plato accepts the numbers given by these geometrical forms as cosmic numbers on the basis that cosmic phenomenon can be measured and expressed in mathematical terms. Thus mathematics is the source of the laws of the universe and divine wisdom.

The star systems are founded on the circle and the intersection of the basic geometrical forms traced within it. It is linear movement in a state of perpetual transition from one star to another. None of the "arms" or "rays" of the stars are closed. All of them leap from one star to another in an infinite pattern. This produces an appearance based on a perpetual interlacing. It is this perpetual movement that achieves the desired appearance of 'unity within multiplicity'. This arrangement constitutes a cosmic order.

From within this perpetual repetition two movements emerge. One of these is the path traced by lines, the other the return movement around the centre. In the continual linking paths, in the continual return movement and behind the continual formation around the centres there lies the conception of a multiplicity of appearance within a single whole, the formation of a single unity or the infinite multiplication of the one.

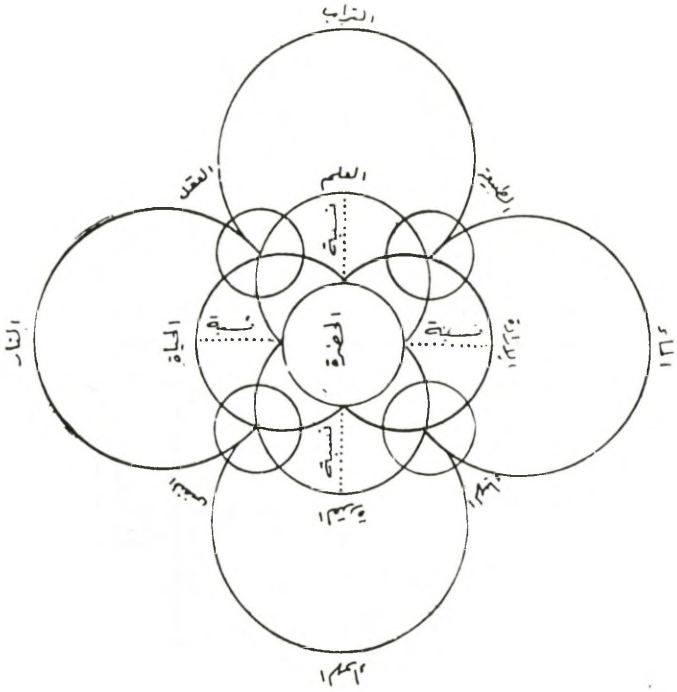
The 'star' motifs to be found in these geometric compositions, which we have referred to as "star systems" or "star designs" may also be referred to as "vegetal motifs". In that case, the compositions are described in terms such as 'the flow of one flower to another' or 'the opening of the flowers'.

The single, cosmic unity behind all appearance is the principal theme of mysticism. Muhyiddin ibn ul Arabi (1165-1235), one of the greatest of the mystics and perhaps the most influential of the preachers of Vahdet-i Vücud (monotheism) explains the layers of the universe by means of circular lines. The scheme he employs consists of circles interlacing and intersecting around a central point. This is the basic plan of our star systems and clearly shows how a link has been formed between geometrical forms and sufi images.

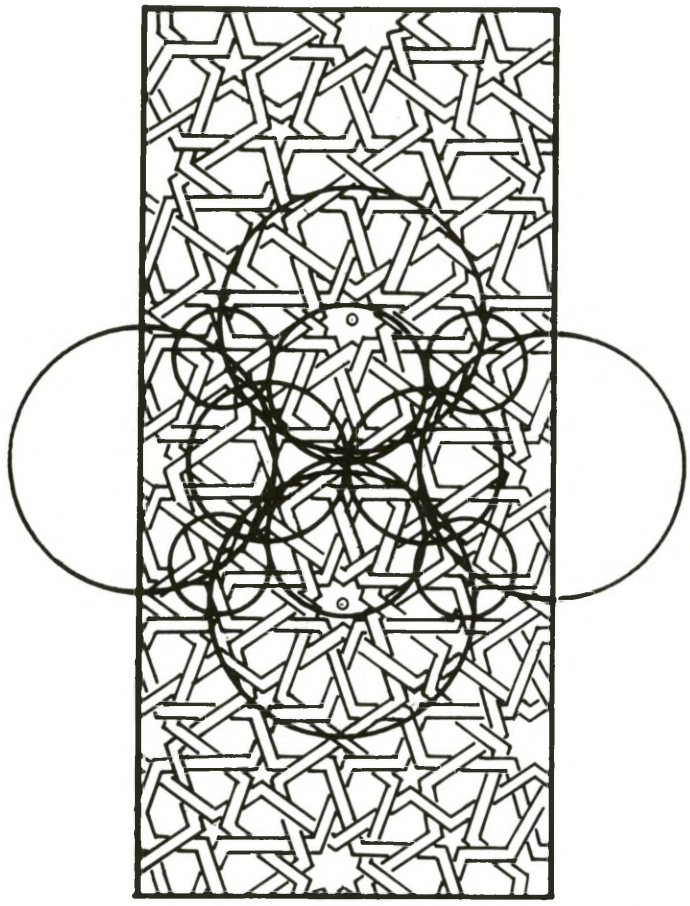
The difference of style to be observed in the 13th century may well be attributable to the dissolution of the central atelier in Konya. The more or less uniform picture presented during the first half of the 13th century is replaced by portals containing the names of artists such as Kölük and Kaluyan, by a marked diversity, with striking differences between one work and another, and an environment quite capable of creating unique compositions like the portal of the Ince Minareli Medrese. The influence of the craftsmen or groups of craftsmen who had worked at Divrigi leads to individual expressions. There is very little uniformity even within the work of a single craftsman. It is now the period of Mevlana, whose personality was to push the mysticism of Ibn ul Arabi into the background. It is doubtless no mere coincidence that the star system no longer plays a dominant role in the compositions on the main portals. Kaluyan belonged to the Mevlana environment, and, in his work, a linear movement reflecting the cosmic laws has replaced by a rich diversity of appearances reflected in the material world. Yunus Emre and Haci Bektaş, though they may appear to differ from Mevlana, are both much closer to Mevlana than to Ibn ul Arabi. Their world of colourful images combines in typical compositions peculiar to Anatolia. Apart from the dominance in design of the much more easily comprehensible vegetal motifs, reliefs in the form of individual 'tableaux" provide the key to the whole. There is no need to force figures from the Asian animal calendar into the reliefs depicting animal heads on leaves on the corner stones of the entrance arch in the Gök Medrese in Sivas. As elements of the living world they have definite place in the cosmic picture.

Cosmic images are to be found fusing with the cosmic diagram in all the buildings in which this is to be found displayed. Examples are the Şifaiye, Çifte Minareli, Buruciye and Gök Medreses in Sivas, the Çifte Minareli Medrese in Erzurum and the Sultan Han at Aksaray. Likewise, the portals of domed medreses support the image of the dome of the sky. The characteristic feature of Anatolian Seljuk art and its special place in the Islamic world are based on this organic unity. The 13th century, in spite of all its turbulence, presents a picture in which the links remain sound. Each work displays a number of different elements belonging to the whole. The message of the cosmic principles at the base of a myriad appearances, the call to achieve greater awareness and to take one's place in the great cosmic order, is unchanging. With the unity achieved by these elements of varied provenance fuse the other products of the period, mystical poetry and prose, folk poetry, and the figures employed in the various handicrafts. On such a stage, the many-sided patrons, bearing mythological names, acting in accordance with medieval traditions, carrying on an easy dialogue with those of different religious beliefs, conversing with the mystics, reciting poetry and proclaiming themselves in their inscriptions kasim ul emir ul muminin, showed themselves perfectly suited to their role.

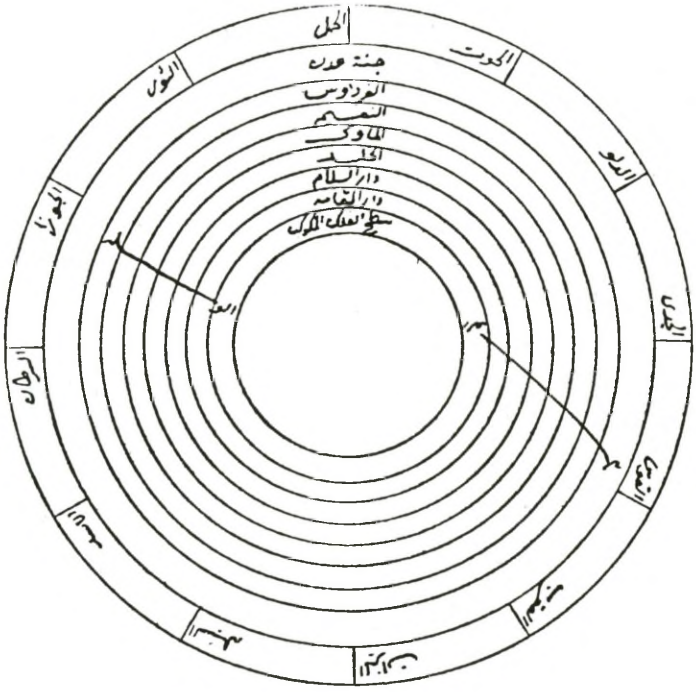
RESİMLER VE ŞEKİLLER



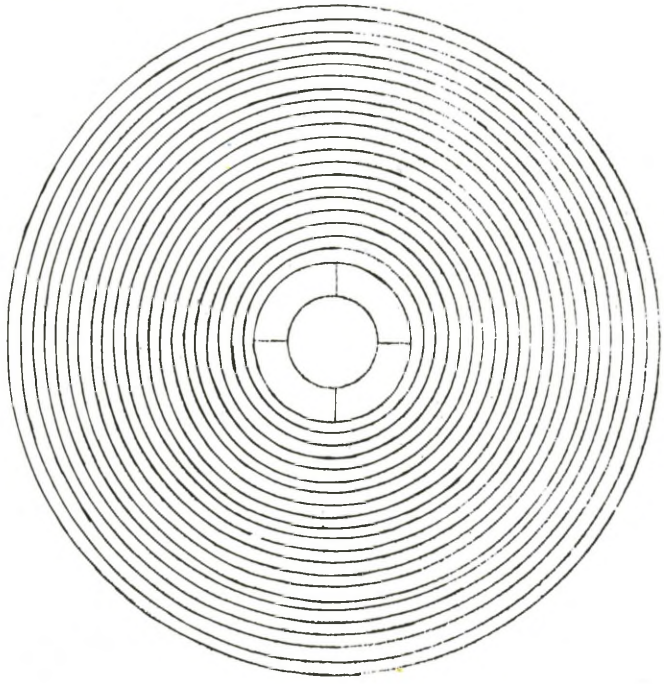
Şek. 1 - Muhyiddin İbn ül Arabî'nin Fütuhat'ından kesişen daireler şeması. Dairelere temel evren unsurları yazılmıştır. Dış dairelerde hava, su, toprak, ateş okunmaktadır. İç dairelerde akıl, irade, ilim gibi insan yapısının unsurları yazılıdır. Çeşitli yazmaların şemaları arasında çizimlerde görülebilen farklılıklar, yazılarda yoktur, ancak bazen "ateş" yerine "ateş parçası" yazılmıştır.



Şek. 2 Antalya - Burdur yolundaki Evdir Han taçkapısında yıldız sisteminin kesişen dairelerden oluşan kuruluş şeması.

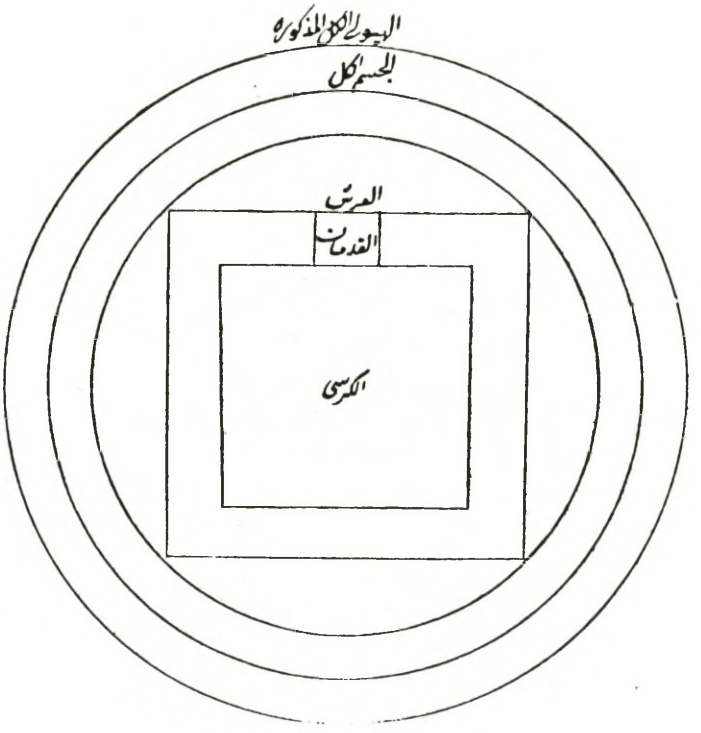


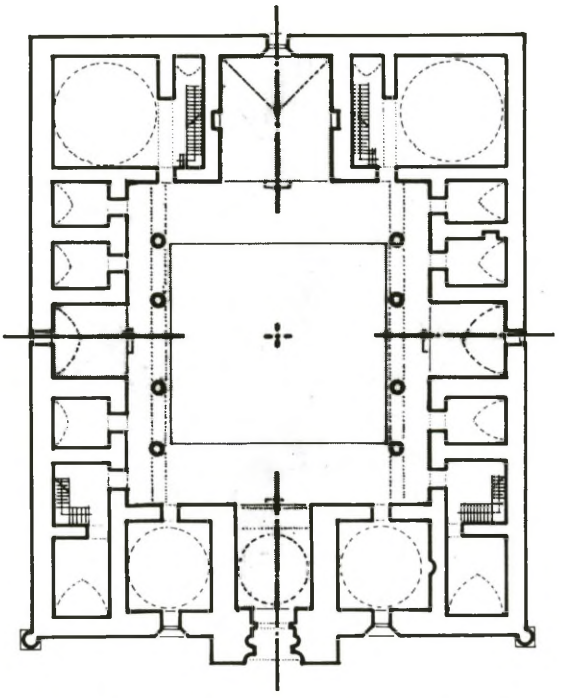
Şek. 3 Fütuhat şemalarından örnek. Daire ve kare bütünleşmesi Şek. 5'de,içiçe daireler içinde belirtilen dört yön Şek. 4'te dikkat çekmektedir. Budist Mandala'sı ile benzerlik göze çarpmakta, tasavvufun Budizm'den etkilendiği hatırlanırsa, bu ilişki doğal gelmektedir.



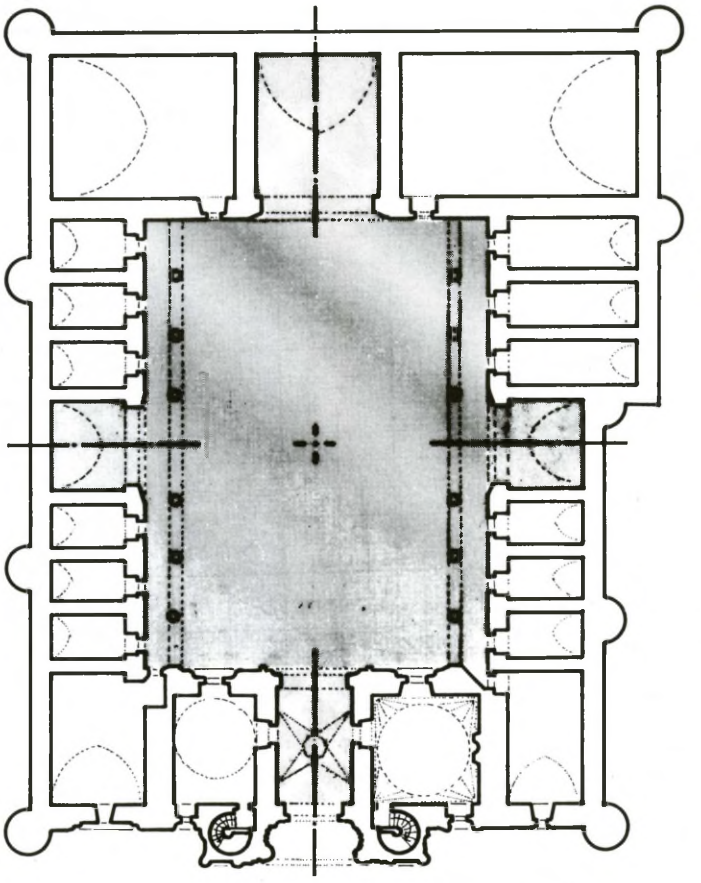
Şek. 4

Şek. 5, 3 ve 4· İstanbul'da Beyazıt Devlet Kitaplığı'nda bulunan H. 629 tarihli yazmadaki şemalardır.

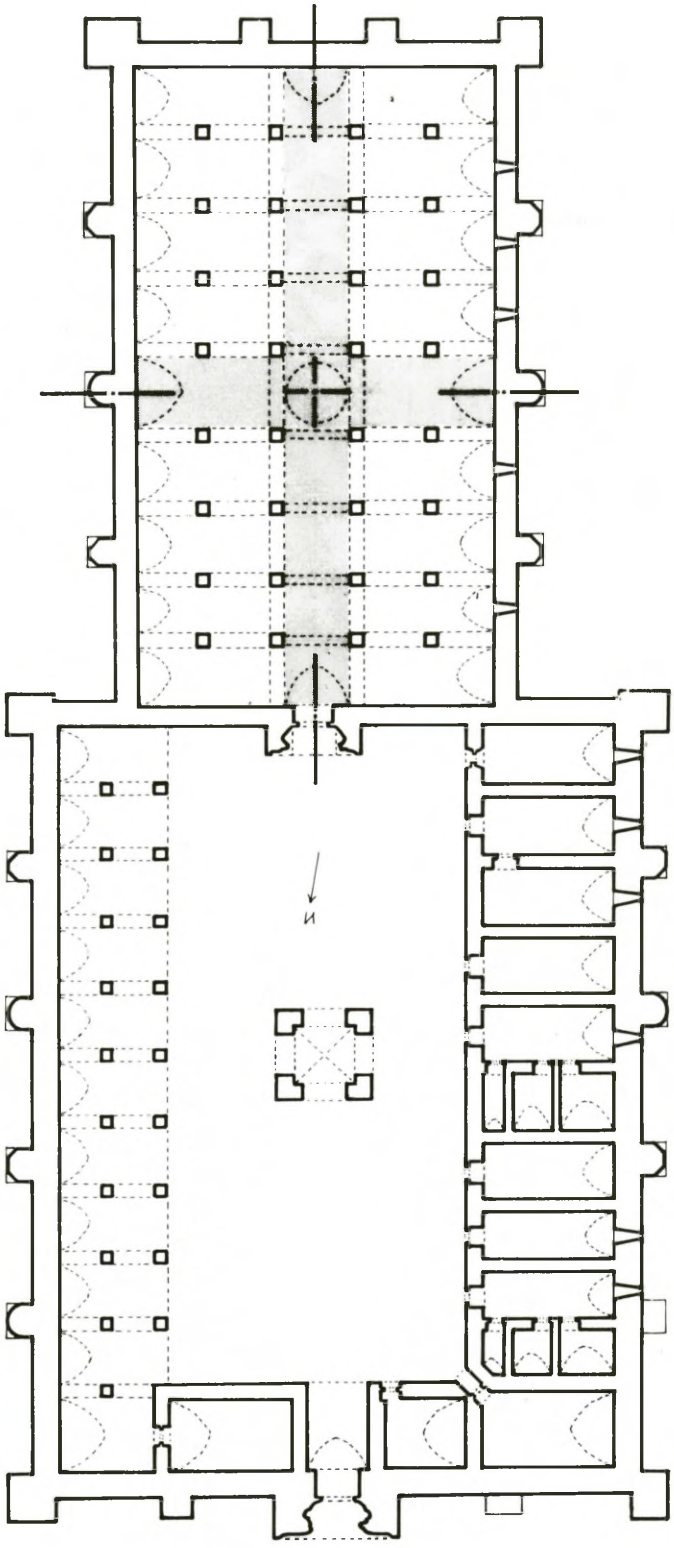




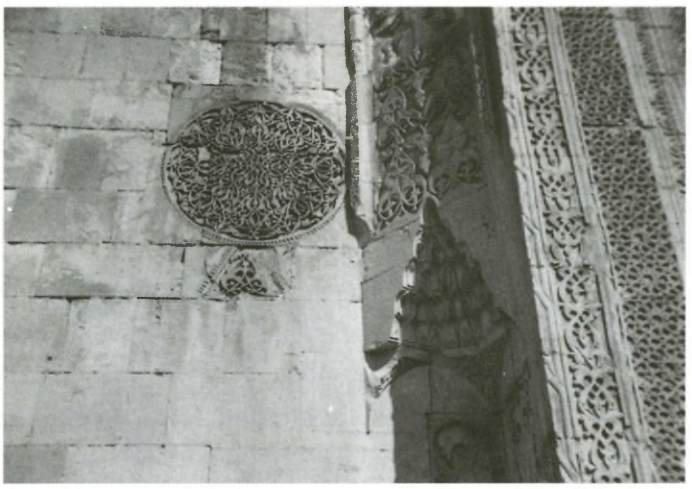
Şek. 6- Sivas Buruciye Medresesi planı (A. Kuran'dan)



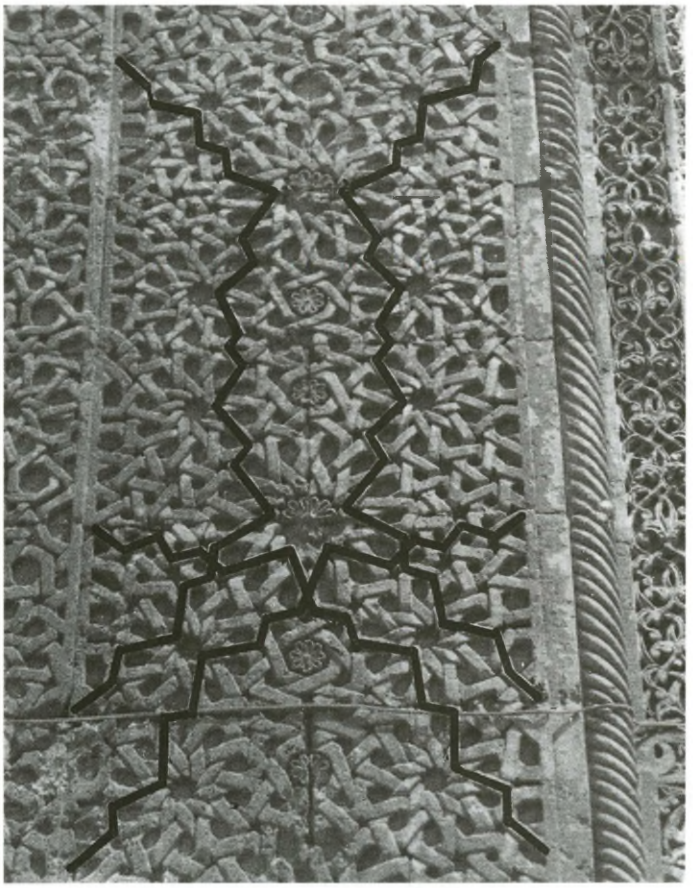
Şek. 7 - Sıvas, Gök Medrese planı (Plan A.Kuran'dan)



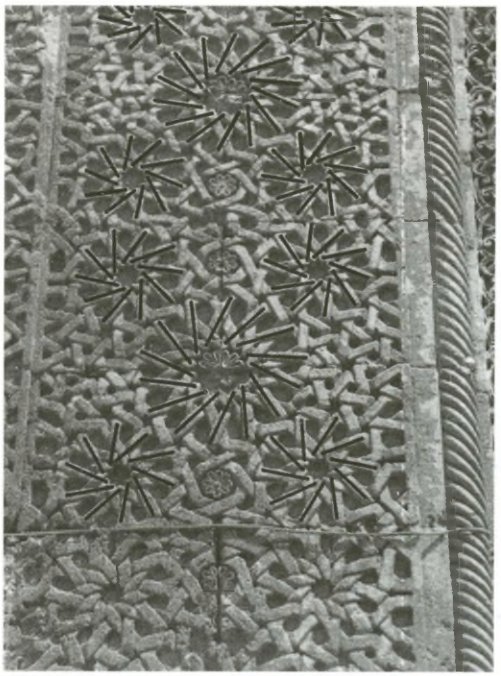
Şek. 8 Konya-Aksaray yolu Sultan Hanı planı (K.Erdmann'dan).



Divriği Ulu Camii Batı kapısı yanındaki yüzeyde "ayna".



Sivas, Şifahâne taçkapısında yıldız sisteminde "yollar"



Sivas, Şifahâne, taçkapıda yıldız sisteminde dönüş hareketi.



Malatya Ulu Camii'nin Mihrap kubbesinde Çark-ı Felek.

Notlar:

(1) Friedrich Sarre, *Konya Köşkü,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Seri IV, sayı 7, Ankara 1967. Çeviren Şahabeddin Uzluk'un eklediği yazılar, s. 90-91.

(2) Anadolu'nun Türkleşmesi süresi için bkn. Mustafa Akdağ, *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimaî Tarihi,* Ankara 1959, Cilt I, s. 1 - 24. Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi,* 2. baskı İstanbul, 1984, s. 1-44, Claude Cahen, *Pre-Ottoman Turkey,* London 1968. s. 143 v.d. Xavier de Planhol, *Kulturgeographische Grundlagen der islamischen Geschichte* (Les Fondaments Géographiques de l'Histoire de l'Islam, Paris 1968) Zürich 1975, s. 247 v.d.

(3) Osman Turan, *Selçuklular ve İslâmiyet,* İstanbul 1971'de Türkiye Selçuklularında Toprak Hukuku, s. 69-92. Cahen, *aynı eser,* s. 173 v.d.

(4) *İbn Bîbî*'nin Anadolu Selçukî Devleti Tarihi (Farsça Muhtasar Selçuknâmesinden) çev. M. Nuri Gençosman ve F.N. Uzluk, Ankara 1941, seyyar köşkler, s. 88, merasim için saray önüne kurulan ahşap köşk, s. 231 v.b.

(5) F.Sarre, *Konya Köşkü* çevirisi Uzluk ekleri, s. 87. Matrakçı Nasuh'un Mecmua-i Menâzil'inde 1535'te yapmış olduğu Konya Sarayı resmi, Lev. 22, s. 114 ve Lev. 24, s. 116.

(6) Mahmut Akok'un çizdiği temsilî resimde, köşkün surlar bünyesindeki görünümü verilmiştir. Arkada yekpare bir saray kütlesi tasavvur edilmiştir. Mahmut Akok, *Konya'da Alâeddin Köşkü, Selçuklu Saray ve Köşkleri,* Türk Etnografya Dergisi, sayı XI (1968) Ankara, 1969, s. 47-73.

(7) İbn Bîbî'nin *Selçuknâmesi* (bundan sonra sadece İbn Bîbî) s. 99 v.d.

(8) Sarre, *Konya Köşkü,* Uzluk eklerinde yer alan, s. 86, şek. 6 cami cephesinin eski hali, yine asimetrik fakat daha muntazam görülmektedir.

(9) Kasım ül emir-ül müminin ve Burhan ül emir-ül müminin, halifenin verdiği unvanlardır. Sultan ül ber ve bahreyn, Alanya ve Sinop fetihlerinden sonra, iki denize hakim anlamında kullanılmaya başlanmıştır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtına Medhal,* 3. baskı, Ankara, 1984. Anadolu Selçukî hükümdarlarının elkabı, s. 75.

(10) Kurt Erdmann, *Ibn Bîbî als Kunsthistorische Quelle,* Uitgaven van het Nederlands Historisch - Archaeologisch Instituut te Istanbul, XIV. İstanbul, 1962, s. 15'te Selçuklu hükümdarlarının saraydan çok çadırda bulunduklarına işaret etmektedir.

(11) *Anonim Selçuknâme,* Çev. Feridun Nafiz Uzluk. Ankara 1952, s. 25'te Kılıç Arslan için "Aksaray'ı bina etti, kervansaraylar, pazarlar kurdu" demektedir. Aksaray'lı Kerameddin, *Müsamerat ül Ahbar*'ında (Çev. M.N. Gencosman - F.N. Uzluk) Ankara, 1943 (bundan sonra sadece Aksarayî), s. 127'de Aksaray şehrini yaptırdığını kaydetmektedir.

(12) Mehmed Önder, *Mevlânâ Şehri Konya,* Ankara, 1971, s. 155 Konya'da I. Keykâvus ve I. Keykubâd'ın Alâeddin tepesi yanında, Selçuklu Köşkü bitişiğinde daruşşifalar yaptırdıklarını kaydetmektedir.

(13) Devrin yazılı kaynaklarından nakleden Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi,* 2. baskı, İstanbul, 1948, s. 109. Ayrıca aynı yazarın İslâm Ansiklopedisi'nde *I. Kılıç Arslan maddesi.*

(14) İbn Bîbî, s. 214-219. Anadolu Selçukluları'nın Haçlılarla ilişkisi için en son Claude Cahen, *Orient et Occident en temps de Croisades,* Paris, 1983 ve orada önceki bibliyografya.

(15) *II. Kılıç Arslan maddesi,* İ.A. da Osman Turan. İbn Bîbî, tarihini II. Kılıç Arslan'ın Giyaseddin Keyhusrev'e verdiği öğütler ile başlatır.

(16) Osman Turan, İ.A. da *I. Keyhusrev maddesi,* Keyhusrev'in gerek hareketli ömrünün olayları, gerek ölümü, kaynaklarda değişik tarzlarda anlatılır.

(17) İbn Bîbî, s. 57. Aynı tür bir ilişki, üç kardeşin saltanatı devrinde devamlı savaşıp barışan II. İzzeddin Keykâvus ile IV. Rükneddin Kılıç Arslan arasında vardır.

(18) İbn Bîbî, s. 53-54, s. 73-74.

(19) İbn Bîbî, s. 82-83.

(20) Efsanevî Kayanî hükümdarları için bkn. İ.A. *Keyhusrev, Keykâvus, Keykubâd* maddeleri (Cl. Huart) ve Firdevsî'nin *Şehnâmesi* (Necati Lugal tercümesi, İstanbul 1971).

(21) İbrahim Hakkı Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi,* Konya, 1964, s. 135, Yazıcıoğlu Selçuknamesinden naklen. Halil Edhem, *Kayseri Şehri,* Ankara 1982 basımı (Kültür Bakanlığı 1000 Temel Eser Dizisi, 93) s. 72 dipnot 99. İbn Bîbî'nin Türkçe *Selçuknâmesi* s. 258'de aynı bilgiyi aktarıyor.

Ayrıca Alessio Bombaci, *Die Mauerinschriften von Konya,* Forschungen zur Kunst Asiens In Memoriam Kurt Erdmann. İstanbul, 1970, s. 67-73.

Bombaci İbn Bîbî Selçuknâmesi'nin esas metnine dayanarak, Konya surlarının heykel ve süslemelerle donatıldığını, Kuran ve Şehnâme'den yazılar konduğunu anlatan kısımları nakletmektedir. Ayrıca Gazne sarayında da Şehnâme'den seçilmiş yazılar yer aldığına işaret etmektedir.

(22) Halil Edhem, *Kayseri şehri,* s. 77'de dipnot 107 devamında Keykubad'ın şehirlerinden söz ederken "...Gariptir ki, İran hükümdarlarından ve Key'ler (Ahamenitler) soyundan Keykubâd da Kubadiyan adıyla Ceyhun nehri üzerinde bir şehir kurmuştur. Acaba Selçuklulardan Keykubâd bunu mu taklit etmek ister?" demektedir.

(23) İ.A. da Kayanilerden *Keykâvus ve Keykubâd maddeleri* (Cl. Huart).

(24) Karatay ve Sahip Ata'nın eserleri hk. bkn. M. Ferit - M. Mesut, *Selçuk Veziri Sahip Ata ile Oğullarının Hayat ve Eserleri,* İstanbul, 1934. Ferit M. Uğur, M. Mesut Koman, *Selçuklu Büyüklerinden Celâleddin Karatay ve Kardeşlerinin Hayat ve Eserleri,* Konya, 1940.

(25) Konyalı, *aynı eser,* s. 878.

(26) İbn Bîbî, s. 191 v.d.

(27) Lala (Atabey) Bedreddin Muslih ve II. Keykubad'ın ölümündeki rolü üzerine Aksarayî, s. 135, "hain lala Muslih" demektedir. Konyalı, s. 735.

(28) İbn Bîbî, s. 107-108, Alâeddin Keykubâd'ın vezirlerini topluca imhası Beşarebey'in öldürülmesi. s. 108.

(29) İbn Bîbî, s. 57.

(30) Osman Turan, *Selçuklular ve İslâmiyet,* İstanbul 1971'de Selçuklular Zamanında Sivas şehri. s. 117-128.

(31) Wilhelm Rüdiger, *Die gotische Kathedrale,* Köln 1979, res. 6. Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen.* Frankfurt a. Main, 1984, s. 200 de res. 5, s. 210 da res. 9, devrin minyatürlerinden örnekler.

(32) Osman Turan'ın yayınladığı vakfiyeler, başta Karatay Han vakfiyesi olmak üzere, bizim için bazı konuları cevapsız bırakmakla birlikte, devrin çok önemli belgeleridir. *Altın-aba ve Vakfiyesi,* Belleten 42 (1947), *Celâlettin Karatay ve Vakfiyeleri,* Belleten 47 (1948), *Selçuk Kervansarayları,* Belleten 39 (1946) Sonuncu makalenin tekrar basımı, aynı yazarın *Selçuklular ve İslâmiyet,* İstanbul 1971, s. 93 - 116. Ayrıca yine aynı yazarın, *Selçuklular hakkında resmi vesikalar,* Ankara, 1958.

(33) Rüdiger, *aynı eser,* s. 17 v.d. Warnke, *aynı eser,* s. 29 v.d. özellikle Chartres katedralinin 1194 yangınından sonra yeniden yapımı, s. 41. Din adamlarının para toplama yolculukları için Rüdiger, s. 15 v.d. Warnke, s. 70 v.d.

(34) *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı,* Türk Tarih Kurumu, Seri VI, no. 6, Ankara 1966, s. 136, 151.

(35) Devlet adına Bağdad'da medrese inşa ettiren Nizam ül Mülk ile yapımı üstlenmiş olan (müteahhitliği ve plan çizimini) Ebu Said Sûfî ile, hesapların tutmaması üzerine tartışmaları, büyük bir açık bahis konusu olduğundan vezir tarafından bağışlanmasının mümkün olmadığını gösteriyor. Nizam, Karatay gibi parayı kendi ödemiyordu ve devlet adına daha titiz olmak zorundaydı. Mehmet Köymen, *Alp Arslan Zamanı Selçuklu Kültür Müesseseleri,* Selçuklu Araştırmaları Dergisi IV, Ankara 1975, S. 80-81, 88-89. Ebu Said'in planı çizdiği kaydı. s. 80.

(36) Ahmet Eflâki Dede, *Menakıb ül Arifin,* "Ariflerin Menkıbeleri" olarak Tahsin Yazıcı çevirisi, Ankara, 1953. Bedreddin Tebrizî ve Aynüddevle'den bahis, s. 459-60, 611, 151-152, 210, 418-20.

(37) Orhan Cezmi Tuncer, *Mimar Kelük ve Kaluyan ile bu Ekoldeki Diğer Yapılarda Önyüz, Geometrik Kurgu, Modülasyon ve Birim Ölçü Araştırması ve bu Bilgilerin Restorasyonlarına Katkısı,* Ankara Gazi Üniversitesi Doçentlik Tezi, Ankara 1984, s. 101 v.d. Bu araştırma yayınlanmak üzeredir.

(38) Warnke, *aynı eser,* s. 128 v.d. Selçuklularda mimarlara hil'at giydirilmesi hk. bkn. yuk.

(39) L.A. Mayer, *Islamic Architects and their Works,* Genève, 1956, Michael Meinecke, *Zur sogenannten Anonymität der Künstler im islamischen Mittelalter,* Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften (ed. Adalbert J. Gail) Graz, 1982, s. 31 - 45, Zafer Bayburtluoğlu, *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatçıları, Yazıt ve Yapıtları,* Erzurum, Atatürk Üniversitesi Doçentlik Tezi, Erzurum 1981.

(40) Bayburtluoğlu, *aynı eser,* Giriş kısmında ekip çalışmasının tartışılması, ayrıca s. 6 ve s. 11. Proje s. 7, s. 12, s. 20 v.d.

(41) Bayburtluoğlu, aynı eser, s. 19 v.d. yapı safhalarında çalışanlar dizisi. Ülke dışından gelenlerin azlığına işaret Giriş XI, ağaç oymacılar hk. s. 26 ve Sonuç s. 352.

(42) *Anadolu Selçukluları Taş Tezyinatı,* s. 149.

(43) 12. yüzyıl Ermeni mimarisi çevresinden Sanahin manastır kilisesi sütunları, N. Stepanian - A. Chakmachian, *Dekorotivnoyoe Iskusstvo Srednevekivoi Armenii,* Leningrad, 1971, Lev. 116 ve özellikle Lev. 117.

(44) Semavi Eyice, *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman çevresinde arkeolojik incelemeler,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1587, İstanbul, 1971.

(45) Katharina Otto - Dorn, *Die Kunst des İslam,* 2. baskı, Baden-Baden, 1980, s. 144-145.

(46) Ayla Ödekan, Niğde Alâeddin Camii kapısının yana alınışını, ilginç bir yöresel hikayeye bağlamaktadır. Buna göre, mukarnaslı portal nişinde mukarnas dizileri içinde, yapan ustanın hayran olduğu bir Türkmen kızının, serpuşlu, uzun saç örgülü başı belirmek üzere düzenlenmiştir. Portal da bu ışık sabahın erken saatlerinde durumu yüzünden yandadır. Belki usta da Türkmen idi. Ayla Ödekan, *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Portal Örtüleri,* İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Doktora Tezi, İstanbul 1977, s. 83 - 84, res. 44.

(47) Kurt Erdmann, *Das Anatolische Karavanseray des 13. Jahrhunderts,* Istanbuler Forschungen 21, Berlin 1961, I. Kısım, Metin, s. 84. Körte, *Anatolische Skizzen,* Berlin 1896 dan nakil olarak "...Ställe, die in jedem anderen Land der Welt für eine stattliche Kirche gelten würden..." Ayrıca Eğret Han hk. Clemens Huar zikredilmektedir "...un Khan monumental qui semble une église gothique..." Konia, *La Ville des Dervishes Tourneurs,* Paris 1897, Erdmann, s. 152.

(48) İbn Bîbî'nin çok zikredilen ve I. Keykubâd'ın "güzel menkîbeleri ve yüksek ahlâkını" anlatan sözlerinde, s. 90-91, "...Mimarlık, marangozluk, oymacılık, saraçlık ve ressamlıkta son derece mahareti vardı..." s. 91. Marangozluk hobisinin o devirde uygulanacağı alan kısıtlı, ev mobilyası ancak sehpa dolap gibi eşya olduğuna göre, "marangozluk" ile kastedilen ve "oymacılık" sözünün desteklediği acaba geleneksel bozkır sanatı ağaç oyma mıdır? Bu takdirde, Sultan ile Türkmenlerin bir sanat bağı bahis konusudur.

(49) *Aynı eser,* s. 83. "Biz ki dünyayı terk edip göçtük / Gönül derdi ektik matemler biçtik / Şimdiden sonra nöbet sizdedir / Biz sıramızı savdık ve geçtik." Gönül derdi eken sultan matemini de biçmiştir.

(50) Claude Cahen, *Pre - Ottoman Turkey, London 1968,* s. 369, 89, 145, 159, 195. "Uzak" Asya'dan gelme bazı geleneklerin devamı 'belki" kabul edilebilir addedilmektedir. Türklerin kendileri o uzak Asya'dan gelme olduklarına göre, geleneklerin yolu kendi katettikleri yoldan uzun değildir. s. 198'de işaret edilen husus, kendilerini Urmiye'li Ahi Türk'ten gelme sayan Ahilerin şehirlerde Türk unsur olması, sanat bakımından önemli bir nokta sayılabilir.

(51) Türkmenlerin şehirlerde aşağılanması hk. bkn. Eflâki, *Ariflerin Menkîbeleri II,* s. 166-167 Mevlânâ'nın sözleri. Ayrıca Cahen, *aynı eser,* s. 153.

(52) Buzağı Baba veya Baba Merendî, Eflâki, I, s. 157 v.d.

(53) "...her insanın konutu evrenin merkezine yansıtılmıştır." Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik,* Frankfurt a. Main, 1975, s. 254'te çadırın mikrokosmos'u hakkında. (Le chamanisme et les techniques de l'extase. Paris, 1951). Çadırın evren sembolizmi hk. bkn. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi,* 1971, cilt II, s. 141 v.d. Anadolu figürleri ve kaynakları için bkn. Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* Ankara, 1978 ve orada yazarın diğer yayınları.

(54) Emel Esin, *"Muyanlık Uygur", "Buyan" Yapısından (Vihâra) Hakanlı Muyanlığına (Rıbât) ve Seçuklu Han ile Medresesine Gelişme* Malazgirt Armağanı, TTK Ankara, 1972, s. 75-102.

(55) C.J. Jung, *Psychology and Religion: West and East,* Collected Works, Vol. II, s. 167. Sanatta mandala hk. Aniela Jaffe, Symbolism in the Visual Arts. Man and his Symbols (ed. C.J. Jung) London, 1964. s. 256-322.

(56) Emel Esin, *aynı mak.* Ordu hk. s. 72-73, not 32. s. 83, Pl. II Uygur Viharası, Murtuk. Pl. I, c.

(57) Hatra sarayında anıtsal Part eyvanları, Ernst Diez, *Die Kunst der islamischen Völker,* Berlin 1915, s. X, XI. Sasani eyvanları için Kurt Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden,* Leipzig, 1953, Lev. Iac, res. 5-8. 9. yüzyıl Balkuvara ve Samarra saraylarında. K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture,* Oxford, 1940. II. Kısım, fig. 194 ve 214. Doğan Kuban, *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları İstanbul, 1965,* s. 104, şek. 9'da Merv'de bir köşk, 11-12. yüzyıl G.A. Pugachenkova'dan, *Putii Razvitaya arkhitekturi yuznogo Turkmenistana pori rabovladeniya feodalizma.* Moskova, 1958, s. 264.

(58) Günkut Akın, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam,* İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Doktora Tezi, 1985. Eyvanlı ev, s. 38 v.d. Eyvanlı evle ilişkin Anlamsal Veriler, s. 85 v.d.

(59) Ulya Vogt - Göknil, *Moscheen,* Zürich, 1978, s. 41 v.d. s. 70, s. 76, s. 80.

(60) Kuban, *aynı eser,* s. 49.

(61) S. Ögel, *Beziehung zwischen Innenraum und Aussenraum in der osmanischen Architektur,* Anatolica IX (1982), s. 123 - 132.

62 Gök Medrese'deki bugünkü altıgen havuz, dikdörtgen çerçevesi ve eksenindeki kanal, geç devre aittir. Metin Sözen, *Anadolu Medreseleri,* İstanbul 1970, s. 46. Altıgen havuz ve kanal, Albert Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie,* Paris, 1932-35, cilt II (1934), s. 156, şek. 99 ve Lev. LIV, 1'de gösterilmiştir. Kafkas halılarındaki stilize bahçe düzenlerini hatırlatan bu su düzeni, Emel Esin'e göre Asya Türk saraylarında mevcut idi. bkn. not 54'deki makale, mandala biçimi park hk. s. 80 ve not 113. Gerek halılardaki bahçe havuzu ve kanalı, gerek orijinali ise mandala biçiminde haçvari kesişen eksenli bir düzendir. Belki Anadolu medreselerinde de bulunmakta idi. Gök Medrese'deki altıgen havuz belki baştan beri vardı. 6 sayısının sembolizmi için bkn. aşğ. metinde s. 95-96. Aptullah Kuran, medrese avlularındaki havuzun varlığını ilk tasarıma ait olarak kabul etmektedir. *Anadolu Medreseleri* (ODTÜ Mimarlık Fak. Yay. 9) Ankara, 1969, Cilt I, s. 141, Sivas Gök Medrese'nin 22 köşeli havuzu. şek. 51.

(63) Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı,* Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 1972. Cilt I, Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonuna Kadar. s. 37, plan 6, res. 58 ve s. 35, plan 7, 8, 9. Özellikle plan 9 Başare (Kutluşehir) kervansarayı.

(64) Merkezi avlulu hanlar Evdir Han, Eshab-ı Kehf, Alara, Şerefsa, Kırkgöz, Kargı Hanlar. Kurt Erdmann und Hanna Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray,* II-III. Kısım, Berlin, 1976'da Kurt Erdmann, Typologie der Hane (s. 28-33)'de s. 30-31.

(65) İbn Bîbî, s. 119. Malları çalınan tüccarlara I. Keykubad'ın zararlarını ödemesi. Osman Turan, *Selçuk Kervansarayları,* Selçuklular ve İslâmiyet İstanbul, 1971. s. 93 - 116, s. 95.

(66) Mustafa Akdağ, *Türkiye'nin İktisadî ve İçtimaî Tarihi,* Cilt I, Moğolların ticarete olumsuz etkisi. s. 27 v.d., s. 366, s. 381.

(67) İbni Bîbî ve Aksarayî'de çeşitli vesilelerle bu konaklamalardan bahis vardır. ms. Hoca Mesut (Ağzıkara Han) kervansarayının, sultanların sık konakladıkları bir han olduğu anlaşılıyor. İbn Bîbî, s. 251.

(68) Emel Esin, *Türk San'at Tarihinde Kara - Hanlı Devrinin Mevkii,* VI. Türk Tarih Kurumu Kongresi Teb-

liğleri, Ankara, 1967, s. 100-130, s. 124 ve not 89. Ayrıca aynı yazar, *Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk Sanatı (Doğu Türkistan ve Kansu'da)* Türk Kültürü El Kitabı, Cilt II, Kısım Ia. İstanbul, 1972, s. 311 - 416, s. 348, s. 352-53.

(69) Stanislav von Moos, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur,* Zürich, 1974 veya Adolf Reinle, *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit,* Zürich, 1976.

(70) Kurt Erdmann und Hanna Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts* Kısım II-III, Kurt Erdmann, s. 78 v.d. kuleler. Aynı eser, Kısım I, Karatay Han, s. 123-4.

(71) Erdmann, *Karavansaray,* Kısım II, Kubbeler, s. 71-74. Işık fonksiyonu ve merkez vurgulaması, s. 74.

(72) Erdmann, *aynı eser,* s. 71.

(73) bkn. yuk. not 57.

(74) Erdmann, *Karavansaray,* Kısım I, bkn. yuk. not 47. Körte'den naklen.

(75) Erdmann, Kısım II, avlu ortasındaki mescit için Mescitler, s. 92-101. "Köşk" mihrap kubbesi, Andre Godard'ın kullandığı tabirdir. *Les Anciennes Mosquees de l'Iran,* Ather e Iran I (1936) Fasc. 2, s. 187-210.

(76) Emel Esin, *Buyan,* Rıbat-Vihara ilişkisi, s. 77 v.d. Han, s. 74 ve dipnot 48.

(77) Kurt Erdmann bu biçimi cihar tak, Sasani ateşgâhı ile ilişkili görmektedir. *Zum Vierbogenbau von Keykubadiyye,* İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi II (1958) s. 93 - 106. Kervansaraylardaki köşk mescidin dört kemer üstündeki kaidesini, Kayseri bölgesinde 13. yüzyılda hâlâ durmakta olan ateşgâhlardan gelen bir esinlenme saymaktadır. Karavansaray, Kısım II, Mescit bölümü, s. 99.

(78) Erdmann, *Karavansaray,* Kısım I, s. 96.

(79) Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* Ankara, 1978, s. 52-53. ejder hk. Güner İnal, *Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri,* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırmaları IV, 1971, s. 153-181.

(80) Erdmann, *aynı eser,* s. 149, Çay Han. Öresin Han, s. 168.

(81) Metin Sözen, *Anadolu Medreseleri,* s. 78 v.d. Çay Medresesi ve külliyesi.

(82) Hanların yönlenmesi Erdmann, *Karavansaray,* Kısım II, s. 38 v.d.

(83) Medreselerin yönlenmesi için bkn. Metin Sözen'in ve Aptullah Kuran'ın Anadolu medreseleri planları.

(84) *Die Beziehung von Innenraum und Aussenraum in der osmanischen Architektur* (bkn. yuk. not 61) ve *Die Innenfläche der osmanischen Kuppel,* Anatolica V, 1973 - 76, s. 217 - 233.

(85) Dört eyvanlı - merkezi planın 17. yüzyılda revaç bulması, aynı plana sahip İstanbul'daki Bayram Paşa Türbesi konu alınırken gösterilmiştir. Zeynep Nayır, *İstanbul Haseki'de Bayram Paşa Külliyesi,* İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1975, s. 405 v.d. Naima'nın benzetmesi, s. 406. Emel Esin, *Kara-hanlı devrinin mevkii,* s. 104 dipnot 11'de bu benzetmeye işaret etmektedir.

(86) Katharina Otto - Dorn, *Die Kunst des Islam,* s. 130. Kümbet ve kilise kulesi paralelliği, s. 150.

(87) Emel Esin, *Kara-hanlı devrinin mevkii,* s. 104.

(88) J.S. Trimingham, *The Sufi Orders in Islam,* Oxford 1971'de The Organization of the Orders, s. 168 v.d. hankâh planında hücre + revak, medrese düzenine paralel bir görünümdedir.

(89) İç mekân çini tezyinatı için bkn. Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları 1631, İstanbul, 1972 ve Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* İş Bankası Kültür Yayınları 185, Ankara, 1978.

(90) Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi II,* s. 328 v.d. Türklerde renk sembolizmi.

(91) Yıldız sistemleri için *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*'nda 1962 öncesine ait bibliyografya bulunabilir. Ayrıca S. Ögel, *Einige Bemerkungen zum Sternsystem in der Steinornamentik der Anatolischen Seldschuken,* Beiträge zur Kunstgeschichlte Asiens in Memoriam Ernst Diez. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü no. 9, İstanbul, 1965, s. 166-172. Ayrıca, Erdmann, Karavansaray Kısım III'de Gerd Schneider'in kervansaraylardaki geometrik sistemler ve özellikle yıldız sistemlerini çizimle

sanatkârca açıklaması önemle gösterilebilir. Ayrıca, aynı yazar *Die Geometrische Ormamentik Anatoliens,* Berlin, 1978. Diğer bir önemli katkı Selçuk Mülâyim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu Çağı),* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 503, Sanat Dizisi 1, Ankara, 1982.

(92) David Wade, *Pattern in Islamic Art,* London, 1976 ve özellikle Keith Critchlow, *Islamic Patterns, an analytical and cosmological approach,* London, 1976'da sayılar ve devirler boyunca sembolizmleri hakkında bilgiler vardır. Critchlow, kitabın ön sözünü yazan Seyyid Hussein Nasr'ın görüşlerini geniş çapta benimsemekte ve Titus Burckhardt'ın *Clé spirituelle de l'astrologie musulman d'apres Mohyiddin ibn Arabi,* Paris, 1950 kitabından da yararlanmaktadır. Geometrik örneklerde, özellikle yıldız sisteminde sayıların anlamı üzerinde belirtilen bazı görüşler için bkn. *Karavansaray II-III*'te Hanna Erdmann, s. 170-171.

(93) Titus Burckhardt, *Moorish Culture in Spain,* London, 1972. s. 163 v.d. ve s. 130 v.d.

(94) *Kutadgu Bilig tıpkı basımı* (Viyana nüshası) Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1942, s. 38'de beşinci bap girişinin nakli.

(95) *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı,* s. 150'de İbn ül Arabî'ye değinme. İbn ül Arabî'nin şu sözü, sûfî imgelerinin sanat ifadesi ile ilişkisine bir anahtar gibidir: "Arifler duygularını başkalarına nakledemezler. Ancak onları, benzeri şeyleri tecrübeye başlayanlara remizlerle (sembolik) anlatabilirler." R.A. Nicholson, *İslâm Sûfîleri* (The Mystics of Islam) Ankara, 1978, Kültür Bakanlığı Yayınları 262, Dünya İlim Eserlerinden Tercümeler 3, s. 88.

(96) Nihat Keklik, *Sadreddin Konevi'nin Felsefesinde Allah, Kâinat ve İnsan,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1208, İstanbul, 1967. Fütühat-ı Mekkiye'nin Türkçe çevirilerinden Selâhattin Alpay'ın İstanbul, 1971 çevirisinde bazı şekiller Alpay tarafından açıklamalarla yer alır.

(97) *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı,* s. 107-117 ve ayrıca *Bemerkungen über die Quellen der anatolisch - seldschukischen Steinornamentlik,* Anatolica III, 1968, s. 181-186 (1967'de Cambridge'de toplanan III. Türk Sanatı Kongresi'ne sunulan bildiri). Ayrıca Şerare Yetkin, *Anadolu Selçukluları'nın mimari süslemesinde Büyük Selçuklular'dan gelen etkiler,* Sanat Tarihi Yıllığı II (1968) s. 36-48.

(98) Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezartaşları,* Ankara, 1972. Yıldız ağları, s. 55 v.d. Sivas Şifâhânesi (1217-18) Ahlat mezartaşları tezyinatına en yakın paralel olarak gösterilmektedir. Şifâhânenin mimarı olması muhtemel Ahmet b. Bezl'in aynı bölgeden, Merend'den geldiğine işaret edilmektedir, s. 58.

(99) İhvan üs Safa için bkn. İ.A. ve Critchlow, aynı eser, s. 102 v.d. Ayrıca Barbara Finster, *Handwerker und Handwerkergruppen in den ersten Jahrhunderten des Islam* (yuk. not 39 Graz 1982) s. 8 v.d.

(100) Arabî'nin I. Keykâvus'a mektubu için bkn. Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti,* s. 280 ve Keykâvus'un İbn ül Arabî'ye ilgisi hk. İ.A. da *Keykâvus maddesi.*

(101) *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı,* s. 100-101 ve Ayla Ödekan, *Bir Mukarnaslı portal yarım kubbesi, geometrik şemadan üçüncü boyuta geçiş örneği,* İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı, Ankara, 1975, s. 437-445.

(102) Fritz Schumacher, *Der Geist der Baukunst* (1938) yeni baskı Stuttgart, 1983, s. 47 v.d. ve s. 49'da şek. 3.

(103) Orhan Cezmi Tuncer, not 37'de adı geçen çalışma, Ön yüzde geometrik düzenleme araştırması, s. 108-133.

(104) Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism,* New York, 1951 ve Panofsky'nin analizini, Gotik mimarinin Gotik yazı ile ortak özelliklerine kadar genişletmeye çalışan strüktüralist Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen,* Frankfurt a. Main, 1974 yayınında "Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis", s. 125 - 158.