

Doğan Kuban

Divriği Mucizesi

Yrd.Doç.Dr.Mehmet TOP

DİVRİĞİ MUCİZESİ
Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme

Doğan Kuban 1926 yılında Paris'te doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden 1949 yılında mezun oldu. Aynı üniversitenin Mimarlık Tarihi kürsüsüne asistan oldu. Tezini Türk barok mimarisi üzerine yapan Kuban, 1954-55'te İtalya'da Rönesans mimarisi üzerine çalışarak *Osmanlı Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü ve Rönesans'la Bir Mukayese* adlı çalışmasıyla doçent oldu. 1962-63'te Fulbright bursuyla Amerika'da Michigan Üniversitesi İslam Sanatı bölümünde misafir öğretim üyesi olarak bulundu. 1963-64 yılında Harvard Fellow'u olarak Washington'da Dumbarton Oaks Bizans Araştırmaları Merkezi'nde Anadolu Bizans mimarisi üzerine çalıştı. 1965'te *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* adlı kitabıyla profesör oldu. Kuban, 1967'den sonra Michigan ve Minnesota üniversitelerinde İslam Sanatı ve Mimarisi, 1980-81'de MIT'de misafir Ağa Han profesörü olarak İslam Mimarisi Tarihi dersleri verdi. 1965-75 yıllarında Harvard Üniversitesi'nin sponsorluğunu yaptığı İstanbul'da Kalenderhane Camisi kazısı ve restorasyonunda (Prof. L. Striker'le birlikte) direktör olarak çalıştı. Kalenderhane, Tahtakale Hamamı, Kazakistan'da Yesevi Türbesi restorasyonlarının danışmanı olarak çalıştı. İstanbul, İzmir, Gaziantep, İznik, Kastamonu, Sivas ve Erzurum kentleri tarihi çevre koruma rapor ve projelerini yaptı. 1975'te Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitü'sünü kurdu ve başkanlığını yürüttü. İTÜ'de Mimarlık Tarihi ve Restorasyon kürsüleri başkanlığı (1958-1993) ve Mimarlık Fakültesi dekanlığı yaptı (1974-77). 1978-83 arasında Ağa Han Mimarlık Ödülü yürütme komitesinde çalıştı. 1968-1983 yılları arasında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyesi (1981-83'te başkan yardımcısı) oldu. 1993'te emekli olan Kuban, Kültür Bakanlığı, Mimarlar Odası ve Tübitak hizmet ödülleri aldı. 1994 yılında American Institute of Architects'e yabancı şeref üyesi seçildi. *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye* (1997) adlı kitabı ile Aydın Doğan Ödülü'nü aldı. Son yapıtları içinde *İstanbul, Bir Kent Tarihi* (1996), *İstanbul Yazıları* (1998), *Divriği Mucizesi* (1997), *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu* (2000) ve *Sinan, an Architectural Genius* (1999) gibi kitaplar bulunuyor. Kuban, tarihin dinamik boyutu olan göçerliğin tarih yazımındaki yerinin, belge yetersizliği nedeniyle değerlendirilemediğini, İslam ve Türk tarihlerinin farklı kuramlar içinde yeniden yazılması gerektiğini düşünüyor.

Doğan Kuban

Divriği Mucizesi

Selçuklular Çağında
İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme

Yapı Kredi Yayınları - 1542
Sanat - 58

Divriği Mucizesi / **Doğan Kuban**

Kitap Editörü: **Samih Rifat**

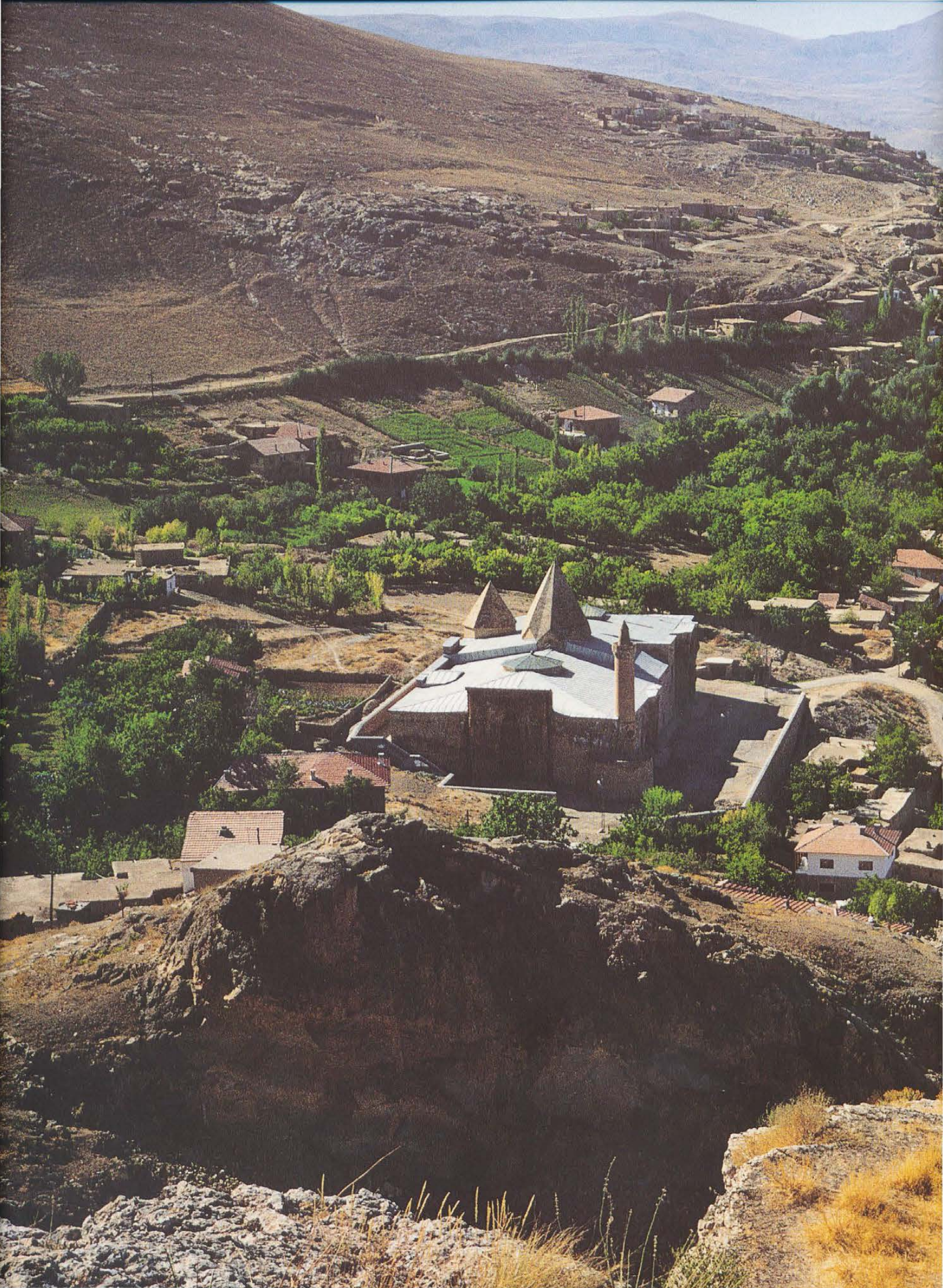
Kitap Tasarımı: **Nahide Dikel**
Baskı: **Promat A.Ş.**

Fotoğraflar: **Ara Güler, Murat Germen, Doğan Kuban Arşivi**
Rölöveler: **Şirin Akıncı** Renklendirme: **Metin Keskin**

3. Baskı: İstanbul, Ocak 2003
ISBN 975-363-756-X

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1997

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
Bilgi Hattı: (0 212) 473 0 444
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://www.estore.com.tr/bulvar/yky
www.teleweb.com.tr





İçindekiler

Önsöz • 11
Teşekkür • 13

Ortaçağ Sanatı İçinde Divriği Ulucamisi • 15

Birinci Bölüm
Tarihsel ve Kültürel Ortam • 27
Kent Kültürünün Bileşenleri • 33
Yapı • 40
Yerleşme Planı ve Temel Mimari Tasarım • 43
Cami • 43
Şifahane • 50
Türbe • 54
Yapının Cepheleri ve Taçkapılar • 55
Minare • 58
Taçkapılar • 58
Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler • 62
Örtü Öğeleri • 62

İkinci Bölüm
Bezeme • 71
Selçuklu Çağı • 71
Selçuklu Döneminin Evrensel Bezeme Sözlüğü • 80
Geometrik Bezeme • 88
Simgesel Öğeler ve İçerik • 92
Simetri • 101

Üçüncü Bölüm
Divriği Taçkapı Bezemeleri • 105
Kuzey Taçkapısı • 105
Şifahane Taçkapısı • 123
Caminin Batı Taçkapısı • 139
Caminin Doğu Penceresi • 145
Mihrap Duvarı Tasarımı ve Mihrap • 149
Bezeme Üzerine Genel Gözlemler • 154
Yontu Tekniği Üzerine Gözlemler • 155
Minber • 158

Dördüncü Bölüm
Divriği Bezemesinin Temel Sanatsal Referansları • 161
Sanatçılar • 171

Beşinci Bölüm
Ortaçağ İslam Bezemesi Üzerine • 177

Altıncı Bölüm
Divriği Plastik Sanatı ve Ortaçağ Sanatı Arasında Bir Karşılaştırma • 187
Divriği Bezemesinin Estetik Boyutları • 190

Son Söz • 197
Notlar • 201
Yapının Bugünkü Durumu ve Restorasyon Sorunları • 217
Kronoloji • 221
Bibliyografya • 223
Dizin • 225

Önsöz

Anadolu'nun binlerce yıl uygarlık merkezi olmuş topraklarında ve eski dünyanın neredeyse merkezinde bulunan Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi dünya sanat tarihinin en büyük anıtlarından biri olarak bütün görkemiyle çağımıza ulaştığı halde, şimdiye kadar hak ettiği ilgiyi görmemiş bir yapıdır. Alparslan'ın, büyük bir olasılıkla, Malazgirt Savaşı'ndaki komutanlarından biri olan Mengücek Gazi adlı bir Türkmen beyine ikta olarak verdiği ve başlıca merkezleri Kemah, Erzincan ve Divriği olan Yukarı Fırat bölgesindeki Mengücek Beyliği topraklarında Ortaçağ Anadolusu'nun belki de en önemli anıtının ortaya çıkması, o dönem tarihinin çözülmemiş kültür sorunlarından biridir. Bu konuda bildiklerimiz, yapı üzerindeki birkaç kitabede ve yüzyıllar sonra yenilenmiş bir vakfiyede adları geçen Ahmed Şah ve Turan Melek'in adları ve unvanları ile birkaç sanatçı adıyla sınırlıdır. Oysa bu yapının 11.-13. yüzyıllarda İslam ülkeleri mimarisinde az rastlanan zengin, fantastik bir bezeme programı ile gerçekleştirilmiş olması ve bu nitelikte bir bezemenin sonradan yinelenmemiş, hatta taklit edilmemiş olması, Anadolu-Türk sanat tarihinin en ilginç olgusudur. Bu anıt yapının Türk dönemi Anadolusu'nun en güçsüz ve küçük beyliklerinden birinin, ikinci derecedeki bir merkezinde yapılmış olması şaşırtıcıdır. Böyle bir tarihi yalnızlığı meteorik bir sanatçının varlığı ile açıklamak kolay bir yöntem olurdu. Divriği bezemesi, büyük bir sanatçı ile karşı karşıya olduğumuzun bir kanıtıdır. Ne var ki, Divriği Ulucamisi'nin ve Şifahanesi'nin içerdiği olağanüstü biçimsel ve bezemesel program bir ya da birkaç sanatçının yaratıcılığı ile açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Başka bir deyişle, Divriği'nin eşsizliği, küçük bir tarihi ve coğrafi niş içinde, kendi yağıyla kavrulan bir kültürün özgün gösterisi olmasından değil, Ortadoğu'nun ve Yakındoğu'nun Ortaçağ'daki –özellikle Selçuklu dönemindeki– sanat ve zanaat ortamının bütün biçimsel sözlüğünü içeren, adeta ansiklopedik bir birikimi sergilemesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca bezeme üslubunda dönemin sanat kurallarına kafa tutan özgür bir sanat ifadesi de Divriği'ye özel bir statü kazandırmaktadır. Bu kitabın asıl amacı da okuyucuya hemen hemen bilinmeyen bir sanat mesajını iletmekten öte, Anadolu'da 12 ve 13. yüzyıllarda oluşan bir Ortaçağ İslamı yaratma ortamının doğasını, geniş bir tarih vizyonu içinde anlatmaya çalışan bir hipotez sunmaktır. Söz konusu yapı, Anadolu-

Türk sanatının oluşma dönemindeki kültür ortamı senkretizmini açıklayan başlıca örnektir. İslam sanatında eşi olmayan bezemesinin sanatsal niteliği ise Divriği'nin ünlü kapılarına İslam ve Türk sanat tarihindeki en saf soyut heykel kimliğini kazandırmaktadır.

Doğu Anadolu'nun bugün bile zor ulaşılan bir köşesinde, 13. yüzyıl başında zenginliği, güzelliği ve çağın bilgisini bir araya getiren tarihsel koşulların kuramsal açıdan yeniden kurgulanması, alışılmış İslam ve Türk tarihi söylemi içinde hemen hemen olanaksız görünüyor. Böyle bir başyapıtın inşaatına olanak veren tarihi ve kültürel koşulların anlaşılması belki de değişik bir tarih yorumu gerektirmektedir. Bu nedenle dünya tarihinin o dönemine yeni bir duyarlıkla bakmak gerekir. 11.-13. yüzyıllar arasında Selçukluların, Gazneli ve Karahanlıları izleyerek yavaş yavaş egemen oldukları ve Orta Asya, Afganistan, İran, Güney Kafkasya, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'yu kapsayan coğrafi bölge, bir politik egemenlik ve iletişim alanıdır. Çin, Hint ve Güneydoğu Avrupa bozkırı arasındaki bu engin topraklarda, Bizans, Güney Kafkasya ve Haçlılarla ve Bulgar, Hazar, Peçenek, Kuman, Kıpçak ve Tatar gibi Türk dilli halkların Güney Rusya ve Balkanlar'daki etkinlikleriyle, fetih, savaş ve ticaret ilişkileri içinde, bir Türk-İslam dünyası biçimlenmektedir. Selçuklu dönemi, Türk-İran-Arap ve biraz da Hıristiyan bir kültür alanı tanımlar. Bu karmaşık sosyo-kültürel yapı sonradan Hindistan'da Türk-Moğol, İran'da Türk-İran ya da Safevî, Anadolu'da ve Balkanlar'da Osmanlı, Mısır'da Memluk olarak tanımlanacak kozmopolit bölgesel oluşumların, henüz kristalleşmemiş, daha karmaşık bir prototipidir. Gerçi Selçuklu döneminden önce İslam dünyası politik olarak bu bölgelerin bir bölümüne ve Avrupa'ya uzanan bir altyapı hazırlamıştı. Fakat bunun mutlak bir Türk politik egemenlik alanına dönüşüp, önce bütünleşen bir kültür çevresi tanımlaması, sonra da bölgesel gelişmeleri ve üslupları yaratan parçalara bölünmesi ve bu süreçte İslam öncesi kökenlerle yeniden buluşması Selçuklularla başlamıştır. Divriği bezemesi, Selçuklu çağının mimari alanda en yaratıcı olduğu dönemde bitkisel kökenli bezemenin olağanüstü boyuta eriştiği tek örnektir. O çağın genel eğilimi içinde bir davranış sergiler, fakat kendi çağını aşar. Tek örnek olması da çağın ötesine geçmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu kitabı yazmak ve resimlemek için gösterilen çabaların amaçları içinde, Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi konusunda evrensel bir kamuoyu oluşumuna yardım ederek, yapının kurtulmasına olanak verecek bir ilgiyi harekete geçirmek isteğini de vurgulamak isterim.

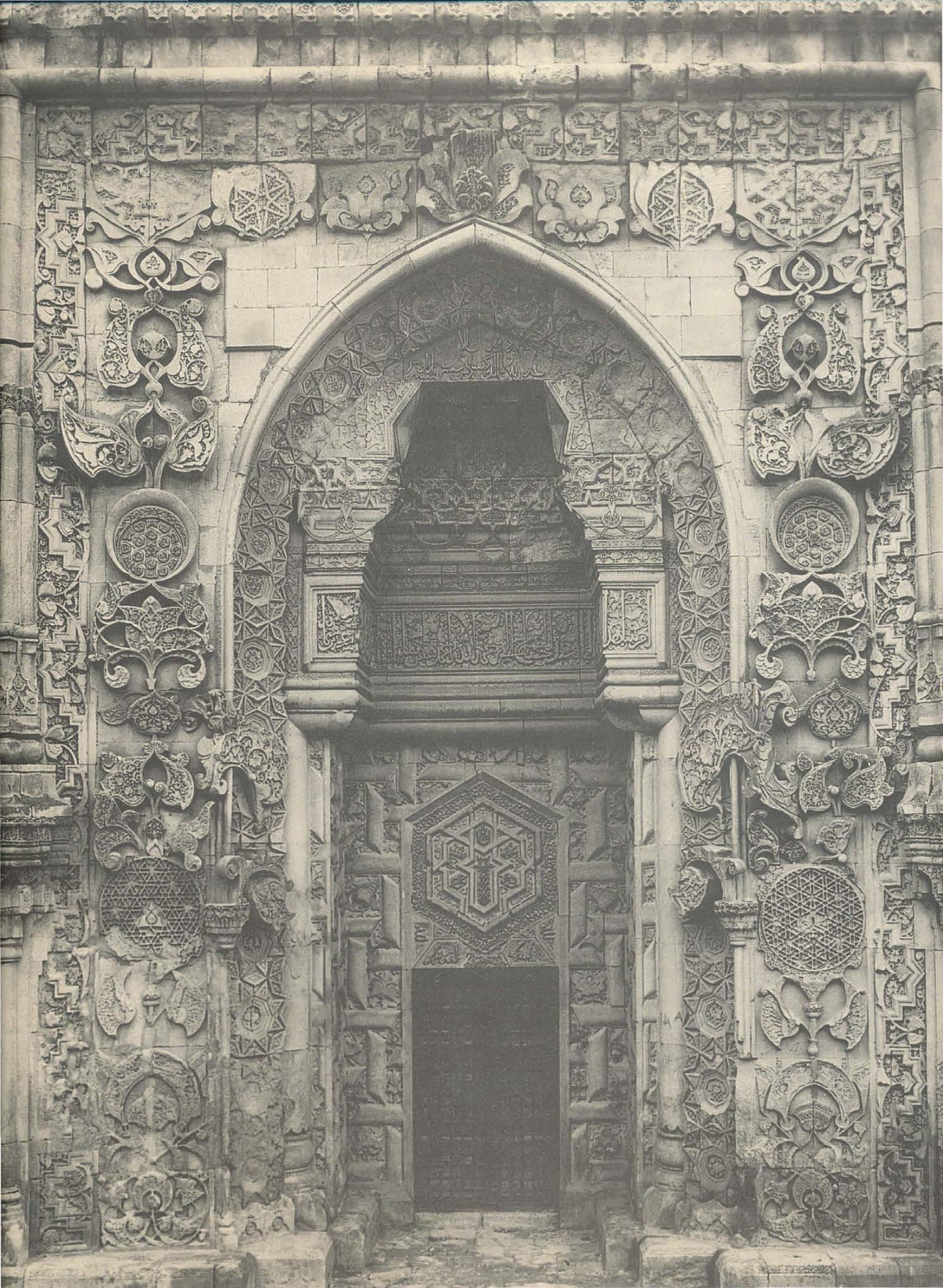
Doğan Kuban
İstanbul, 1997

Teşekkür

Divriği Ulucamisi bezemesi üzerindeki gözlem ve çalışmalarıma 1965 yılından sonra başladım. 1967 ilkbaharında Mimarlık Fakültesi'ndeki yardımcılarımla Divriği külliyesinin rölövesini yaptık ve fotoğraflarla belgeledik. 1967 yılı yaz sömestrinde Michigan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde bir doktora semineri olarak Divriği bezemesini anlattım. Bu kitabın çekirdeği o günlerden kalmadır. O tarihten sonra, fırsat düştükçe Divriği'yi ziyaret ettim. Giderek tahrip olduğunu büyük bir üzüntüyle gözlemlediğim eşsiz bezemesi, sanat tarihçileri ve aydınların sürekli sancılarından biridir. Bu olağanüstü sanatsal yapıtın restorasyonu, müze olması, müzeye kaldırılması, çevresinin temizlenmesi için yıllarca uğraşıldığı halde yanına bir imam hatip lisesi ve etrafına apartmanlar yapıldı. Cennet simgesi olarak tasarlanan taçkapılar, zamanın ve hava kirlenmesinin etkilerine açık bırakıldı. Böyle bir sanat mucizesini ulus tarihine hediye edecek bir tarih bilincine ve kültür iradesine sahip bir politikacı ya da idareci çıkmadı. 1986'da Divriği'de hazırladığımız küçük bir uluslararası toplantıda insanı her zaman hayran eden ustalıklar ve biçimler karşısında sanat tarihi tartışmaları yaparken, hava kirliliği ve çevrede oturanların hoyratlığı ile erimeye başlayan bezemeli taşların karşısında çaresiz kalmanın acısını duyduk. Bu kitabı Ortaçağ İslam ve Türk sanatı ile ilgili yargılarımı açıklamak isteğiyle olduğu kadar, bu yapıyı kurtaracak bir kampanyayı başlatmak amacıyla da yazdım.

1978'de, geçen yüzyıl sonundan bu yana bu yapı üzerindeki bütün çalışmaları bir antolojide toplayıp yayımlayan Yılmaz Önge ve Sadi Bayram'ı ve özellikle, yapının o zaman içinde bulunduğu durumu ayrıntılı olarak belki de ilk kez bir koruma mimar duyarlılığı ile incelemiş olan Yılmaz Önge'yi saygıyla anmak isterim. Divriği bezemesine karşı duyduğu büyük sevgiyle o bezemeyi bağımsız bir heykel niteliğiyle ve büyük bir duyarlılıkla resimleyen usta heykeltıraş Ali Teoman Germaner'in beni daha çok teşvik eden ve onurlandıran katkısını özellikle vurgulamak isterim. Cami ve Şifahane'nin tonoz örtüleri üzerindeki çizimleri kullanmama izin veren Prof. Dr. A. Yavuz'a ve kitabın şekillerini hazırlayan Dr. Şirin Akıncı ve arkadaşlarına, yayına hazırlık aşamasında yardımcı olan Prof. Dr. Ayla Ödekan'a, Divriği'yi dünyaya tanıtma projesine gönül vererek kitabın yayımlanmasına zemin hazırlayan Enis Batur, Çelen Birkan ve Güven Turan'a, ayrıca kitabın editörü Ahu Antmen'e ve Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. sorumlularına özellikle teşekkür ederim. 2. baskısının hazırlanmasını yüklenen Samih Rifat'a da özel bir teşekkür borçluyum. Bu anıtın kültürel büyüklüğünü anlamadan yaşayıp o büyük yapıtın çevresini çirkinliklerle dolduranları da geleceğin daha bilinçli kuşaklarının herhalde acımasız olacak yargılarına bırakıyorum.

Doğan Kuban
İstanbul, 2001

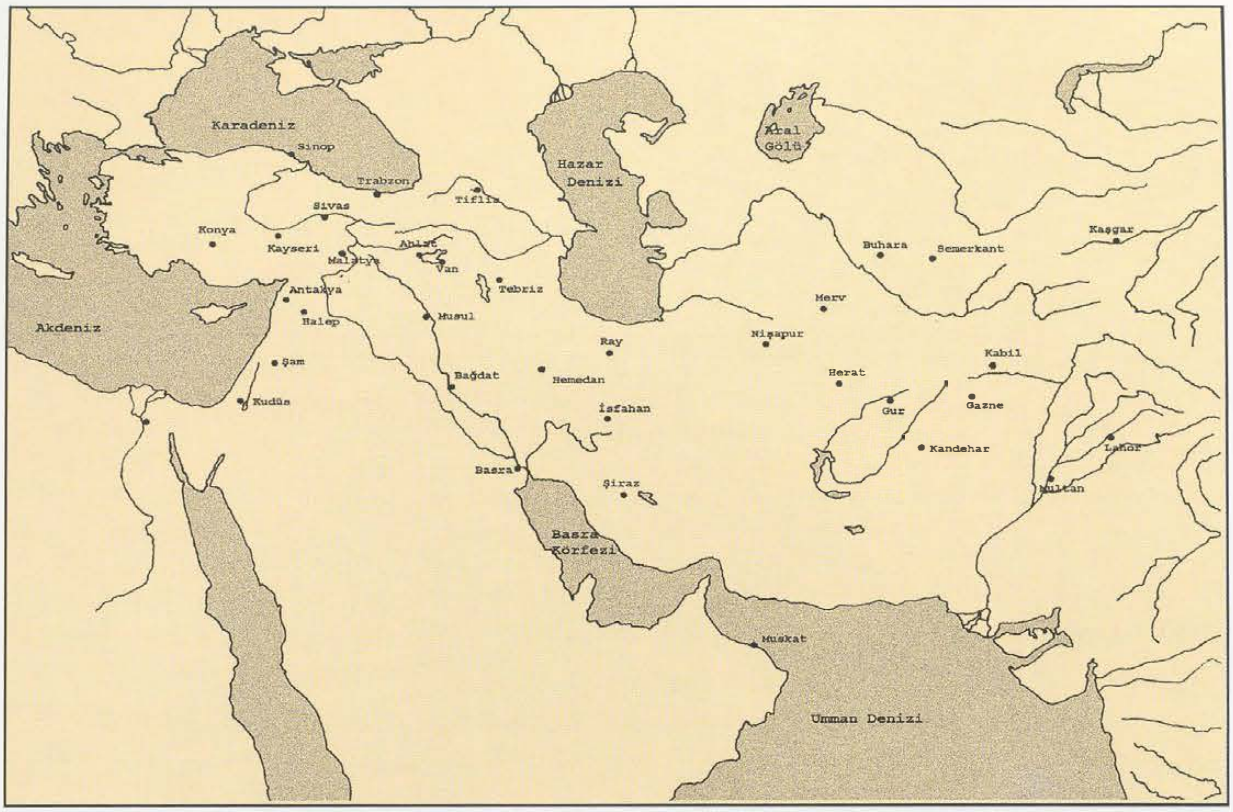


Ortaçağ Sanatı İçinde Divriği Ulucamisi

İslam sanat tarihi yazımının kaderi, inceleme sürecinin Batı'dan başlayarak Doğu'ya uzanmasından kaynaklanır. Avrupalılar, İslam'ı tanımaya İspanya'dan başlamış, Bizans-İslam kavgalarıyla ve Haçlı seferleriyle Doğu Akdeniz'e ve Anadolu'ya uzanmışlar, daha ötesini ise 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda öğrenmişlerdir. Birkaç sınırlı yapıt ve gezi notları dışında Anadolu-İslam sanatı bilim dünyasına Cumhuriyet'ten sonra açılmıştır.[1] İslam sanatı üzerindeki bilgilenmenin bu mekânsal hareketi, Avrupa'da İslam sanatı imgesinin oluşumunun mekânsal dizinini İspanya, Sicilya, Kuzey Afrika, Mısır, Filistin ve giderek Suriye, Anadolu ve İran olan bir kronolojik açılıma bağlamıştır. Gerçi 18. yüzyıldan sonra Hindistan'ın da öğrenilmeye başlandığı söylenebilirse de, o bölgenin sanatı, İslam dönemi de dahil, 19. yüzyıl rasyonalizmi ve Avrupa merkezli bir sanat görüşü için fazla pitoresk ve gizemliydi. O nedenle de bugüne kadar, İslam sanat tarihlerindeki bağımsız konumunu korumuştur.

Avrupalıların İslam sanatı üzerindeki genel yargıları, Avrupa uygarlığının Yunan, Roma ve Hıristiyanlık kökenlerinin oluştuğu coğrafyanın merkezi olan Akdeniz'de başlamıştır. Erken İslam sanatı da Geç Antik ve Erken Hıristiyan bir miras üzerine kurulduğu için, Avrupalılar, İslam sanatını Batı'nın benimsediği her şeyin bir deformasyonu olarak algılamış ve bu tavır, araştırmalar arttıkça önyargılarından uzaklaşmakla birlikte, Doğu'nun, özellikle Orta Asya'nın çok geç araştırmalara açılması nedeniyle İslam sanatı kavramında Batı'ya bağımlı bir değerlendirmeyi neredeyse bir şartlı refleks haline getirmiştir. Bilgilenmenin bu tarihi ve coğrafi, büyük ölçüde de kültürel koşullanması içinde örneğin Müşettâ Sarayı –kuşkusuz cephe bezemelerinin Berlin'e taşınmasının da verdiği kolaylıkla– İslam sanat tarihi yazarlığında önemli bir yer işgal etmiş ya da Kubbetü's-sahrâ, tarihçilerin tüm ilgisini çekmiş ve bu yapıtların Antikite'ye olan borçları bütün ayrıntılarıyla saptanmıştır. Ancak İslam kültürü içinde anlaşılabilecek ve bezemesel zenginliğiyle onlardan kat kat zengin olan Divriği Ulucamisi gibi bir yapı, coğrafi izolasyonunun ve kültürel önyargıların katılığı nedeniyle, İslam kültürü denen karmaşık olguyu açıklayan bir fenomen olarak bile, İslam sanat tarihçilerinin ilgisini yeterince çekmemiştir. Bu olgu kendi başına, ayrıntılarında değilse bile, kavramsal yapısında bütün İslam sanat tarihi yazımının yeniden elden geçirilmesini gerektirmektedir.[2] Doğrusu istenirse, dinsel ya da ulusal heye-

Kuzey taçkapısı.
Fotoğraf: Ara Güler



Selçuklu döneminde, Avrasya'da Türklerin egemen olduğu bölgeler

canlarla değil, fakat bilimsel sorumlulukla, İslam tarihinin oryantalist bir *construct* olmasından kurtulması dünya tarihinin doğru anlaşılması için birincil bir önem taşımaktadır.[3]

İslam tarihi ve sanatının bazen yanlış, bazen de aksak ölçütlerle değerlendirilmesinin bir diğer nedeni, bu kültür ve uygarlık alanının coğrafi temelinin Avrupalılarca yeterince doğru algılanmamasından kaynaklanır. Bu da, çok kez dile getirilmiş olan, dünya tarihinin Avrupa-merkezli yazılmış olmasının sonucudur. Oysa İslam tarihinin ve kültürünün özelliği, onun coğrafi konumunda ve zaman boyutlarındadır. İslam, eski dünyanın bütün kültür alanlarıyla komşu olan bir coğrafyada gelişmiştir. Başka bir deyişle, 18. yüzyıla kadar sadece İslam dünyası tarihi mekân ve zamanda merkezi bir yer işgal etmiştir. Bütün diğerleri Uzakdoğu (ya da Çin), Hint, Avrupa ve Afrika, İslam'a göre kendi içine kapalı (*cul-de-sac*) alanlardır. Bu merkezi coğrafyada sadece Araplar, bir yanda Orta Asya'da, öte yanda Güney Fransa'da aynı zamanda savaşmışlar ya da Orta Asya bozkırlarından gelen göçerlerin Ege kıyılarında yerleşmesi gibi kütlesel olgular gerçekleşmiştir. Sadece İslam dünyasında İspanya'dan Çin'e kadar uzanan bir coğrafyanın insanları Mekke'de buluşmuş ve İbn Battûta gibi bir Kuzey Afrikalı gezgin, elini kolunu sallayarak dolaşabilmiştir. Eski dünya tarihinin bu coğrafi özelliğinin tarihi boyutları, Batılı tarih yazımında yeterince anlaşılamamış ve değerlendirilememiştir.[4]

Aynı coğrafi vizyon yoksulluğu, Selçuklu döneminin coğrafi yapısının kültürüne etkisini anlatmakta zorluk çeker. Akdeniz'den Afganistan'a uzanan ve Avrupalıların jeopolitik vizyonları içinde Ortadoğu olarak adlandırılan topraklar, eski dünyanın coğrafi ve politik merkezi olarak, hem öncül senkretizmlerin, hem de sentezlerin ülkesidir. Burada Helenistik miras Roma döneminde, Roma ve Sâsânî mirası erken İslam'da etkili olmuştur. Emevi döneminde egemenlik alanı genişledikçe temasa geçilen

kültürlerin sayısı artmış, fakat merkezin batıda olmasının ağırlığı da sürmüştü. Abbasi döneminin doğuya kayan ağırlık merkezi, Doğu İslam dünyasına Türkler egemen olduktan sonra, ilk aşamada daha da doğuya kaymış, Selçuklu çağında Hindistan'dan Anadolu'ya uzanan coğrafyada, Türk sülaleleri idaresinde, İran merkezli yeni bir coğrafi-tarihi bütünlük ortaya çıkmıştır. Bu bütünlük politik değil, kültüreldir. Böylece eski dünyanın Doğu Akdeniz, Avrasya'nın güney bozkırı ve Orta Asya platosu ile sınırlanan coğrafi merkezi, tarihinin yeni bir dönemecinde İslam'ın yayılmasını izleyen bir Türk egemenliğine geçmiştir. Türk aşiret reisleri, beyleri ve sultanlarının Abbasilerin erken dönemlerinden başlayarak bu eski dünya merkezinin politik kontrolünü ele geçirmeleri, Türklerin Avrasya orta kuşağındaki hemen hemen hiçbir zaman kırılmamış sürekli varlıkları nedeniyle büyük bir kültürel ortaklık coğrafyası oluşturmuştur. Orta Asya, Akdeniz'e bu çağda ulaşmıştır. Selçuklu dünyası İran ve Orta Asya'nın geçmiş katlarının mirasına yüz çevirmeden Avrasya'nın bütün periferal kültürlerini de yansıtan bir sanat yaratmıştır. Arapça, Farsça ve Türkçenin bir arada kullanıldığı, sanatçıların sultanların, orduların ve fetihlerin peşinde dört bir yöne dolaştığı bu ortamda yerel ve evrenselin yan yana gelmesi doğal bir mekanizma olarak görülmelidir. 13. yüzyılda Moğol fetihlerinin Asya'nın en doğusu ile Batı Asya ve Doğu Avrupa arasında çok etkili bir ulaşım ve iletişim yolu açmış olması, yerel ve evrensel biçimler ve düzenler arasındaki bu simbiyotik ilişkileri daha da artırmıştır. Bu sürekli politik çalkalanmalar ortamında uzak kültür verilerinin varlığı her zaman hissedilen bir birikim olarak bulunması kadar yerel ve yöresel olarak hazır olan bütün olanakların da kullanılması, yaşamın ve yaratmanın vazgeçilmez bir ikinci boyutunu oluşturuyordu. Başka bir deyişle, yerel ya da uzak kaynaklı bir motif ve düzenler sözlüğü ile onları kendi geleneklerinin, duyarlılıklarının ve teknik becerilerinin süzgecinden geçirerek yorumlayan ve malzemeye geçiren, çeşitli diyarlardan gelmiş sanatçılar ve işçiler bir araya geliyordu.



Bu kozmopolit kültür ve sanat ortamında Küçük Asya, Mezopotamya, Suriye ve İran'dan oluşan eski uygarlık merkezi ülkelerin önemi azalmamıştır. Çünkü bu bölgedeki gelenekler en eski birikimleri içeriyordu. Sayısız sanat düzeninin, motifinin, mitosların ve hükümranlık simgelerinin ulaşılabilen kökenleri bu topraklardaydı. Ne var ki bir düşün ve his dünyasında adeta erimiş olarak yaşayan bu birikmiş zenginliklerin sahibi olan topraklar önce Arabistan'dan, sonra da Asya bozkırından gelen göçer toplumların egemenliğine geçtiği zaman, kültür ortamı iç homojenliğini yitirmiş ve parçalanmıştı. Türklerin egemen olmasından sonra ise bu bütünlük değişik bir jeopolitik nitelik kazanmış, İslam'a temel oluşturan klasik Yakındoğu topraklarının dışında Anadolu'da, Hindistan'da, İran'da ve Orta Asya'da, yeni politik yapılaşmaya paralel kültür ve sanat kimlikleri ortaya çıkmıştır. Fakat Selçuklu Ortaçağı'nda İslam kültürünün ve Türk unsurunun bunları birbirlerinden koparmayan bir niteliği vardır. Bu bir bakıma Avrupa'da aristokrasinin ve Roma Kilisesi'nin, Ortaçağ'dan bu yana Avrupa'yı birleştirici bir rol oynayan ilişkilerine benzetilebilir. Bu gelişmede İran, coğrafi sınırların genişliğine karşın, hem bir merkez hem de bir koridor ödevi görmüştür.

Türksüz ve Moğolsuz bir İslam'dan Türk'ün egemen olduğu İslam'a geçiş 11. yüzyılda başlamıştır. Bu dönemde İslam sanat ve mimarisinde birçok sanat olgusu yeniden tanımlanmış, sonraki çağlar için karakteristik motifler ve biçimler ortaya çıkmıştır. Bu dönem, kültür ve sanatta senkretizm olgusunun en güçlü olduğu çağdır. Bu dönemin en ilginç ürünleri yeni fethedilen İslam topraklarında, Hindistan'da ve Anadolu'da yaratılmıştır. Eğer ilk İslam bütünleştiriciliğine birinci İslam ökümenizmi, Türk birleştiriciliğine ikinci İslam ökümenizmi dersek, Divriği sanatının oluştuğu çağ, birinci ve ikinci ökümenizm arasındaki geçiş dönemine rastlar. Moğolların sahneye girmesinden sonra Türk-İslam ökümenizmi parçalanmıştır. Moğollardan önce, 12. ve 13. yüzyıl Anadolusu ise içine her şeyin atıldığı bir aş kazanıdır. Burada eski Ortadoğu, Uzak Asya, pagan Türk gelenekleri, yerel teknikler ve ustalıklar bir araya gelmişlerdir. Bu önceleri, Divriği'de en yoğun görüntüsüyle ortaya çıkan bir senkretizme, çok sonraları da, Moğol egemenliği nedeniyle, Doğu'yla ilgisini hemen hemen kesen bir Osmanlı sanatına ve mimarisine hayat vermiştir.



Bütün İslam tarihçilerinin vurguladıkları gibi, ancak bir yüzyıl süren Büyük Selçuklu dönemi Ortadoğu İslamı'nın yenilenmesidir. Türklerin de tarih sahnesine yerleşik dünya egemeni olarak girmeleri ve Hint ve Anadolu fetihleri bu yenilenmeyi belirler. Antik kökenli olmayan bir sanat üslubu, güçlü bir Orta Asya ve olası bir Budizm etkisi, halk katına inmiş bir sufizm, göçer patronlar, bu dönemin göstergeleridir. Bu bütünleşmenin bu büyük coğrafi bölge için neredeyse bir iç zorunluluk olduğu, bugüne kadar, politik olmasa bile spiritüel bütünlüğünü korumasıyla kanıtlanmış sayılabilir. İlk İslam ökümenizmi 8. ve 10. yüzyıllar arasında bütün boyutlarıyla yaratıcı bir dönemdi. Ne var ki bu bütünlük, bozkırdan gelen Türklerle doğasını değiştirmiştir. Bir yandan bozkır pagan kültürünün etkileri, öte yandan Çin'e, Hindistan'a, Anadolu ve Doğu Avrupa'ya uzanan ve klasik Ortadoğu'nun coğrafi sınırlarını aşan yeni fetihlerle, ele geçirilen bölgelerin kültür gelenekleri ve yeni sosyo-politik birimlerin ortaya çıkması, giderek yeni bölgesel gelenekler yaratılmasına yol açmıştır. Bunların ortaya çıkmaya başlaması, Türklerin egemen olduğu ikinci İslam ökümenizmi döneminde olmuştur.[5]

Gazneliler sahneye çıkana kadar politik sınırları donmuş birinci İslam ökümenesi Sultan Mahmud'un Pencap'a yaptığı akınlarla yeni bir fetih döneminin getirdiği ivme ile başlamış ve bu dönem, Selçukluların liderliğinde Türk göçerlerin Horasan'a girmesiyle kısa sürede, kültürel yeni bir İslam sahnesini tanımlamıştır. Politik egemenliği ellerine geçiren Selçuklular Bağdat'a girmelerinden yirmi yıl sonra İznik'te Anadolu-Selçuklu devleti için bir başkent kurmuşlar, Abbasi-Bizans statükosunu kökten değiştirmişlerdir. İşte bu ortamda Hindistan'la Anadolu arasında küçük beyliklerin ve atabeyliklerin merkezlerinde, fetihlerin getirdiği yeni enerji ve olanaklarla, görkemli yapılar, yeni biçim ve üsluplar ortaya konmuştur.

Selçuklu çağı Türk-İran ağırlıklıdır. Delhi saraylarından, Konya ve Kahire saraylarına kadar, politik gücü Türk kökenli askerlere ve sultanlara dayanan bu ikinci İslam dünyasında bilim dili, edebiyat, sanat sözlüğü ve teknikleri, imgeler, simgeler ve mitoloji ortaktır. Bir sanat ve düşün

yapıtının kültürel statüsü, Delhi'de, Gazne'de, Isfahan ya da Halep ve Kahire'de ya da Konya'da aynıdır. Selçuklu çağında Belh'ten gelen bir kişi Şam ya da Konya'da aynı kültür ortamında yaşadığını hissetmiş olmalıdır. Sadece politik ve ekonomik olanaklar düşünüldüğü zaman Divriği gibi bir küçük beyliğin ikinci derece başkentinde, Anadolu-Selçuklu döneminin en zengin yapısının ortaya çıkışı hayret uyandırıcıdır. Fakat Selçuklu kültür alanının sınırı ve iç ilişkileri düşünüldüğü zaman, bu imparatorluğun herhangi bir köşesinde benzer yaratma potansiyelinin bulunabileceği kolayca anlaşılır. Selçuklu İmparatorluğu'nun çevresinde Kafkasya'nın, Anadolu'nun Hıristiyanları ve hâlâ pagan kalan Türkler bu alanın çekimi içinde yaşamışlardır. Gürcü ya da Ermeni mimarilerinde mukarnas ya da geometrik örgülü bezeme gördüğümüz, ya da 13. yüzyılda oldukça güçlü bir yöresel devlet olan Gürcü Krallığı'nda idari unvanlar içinde "atabey", "sipehsâlâr" gibi unvanlar kullanıldığını öğrendiğimiz zaman, bu kültür alanının doğası daha iyi anlaşılmaktadır.

Divriği'de böyle bir başyapıtın ortaya çıkmasına olanak veren tarihi koşulların rekonstrüksiyonu, yapının doyurucu bir sanatsal yorumu için de gereklidir. Ne var ki, bu çalışmadaki değerlendirme ve yargıların birçok verisi kabul edilebilir, ya da en azından anlaşılabilir olsa da, Divriği'yi hazırlayan koşulları anlatan tarihi ve kültürel çerçeve bir ölçüde hipotetik olmak zorundadır. Minorski'nin haklı olarak belirttiği gibi, Selçuklu çağı yaşam sözlüğünün terminolojisinin Orta Asya ile bağlantılı olduğunu düşünmemek için bir neden yoktur.[6] Öte yandan Erzincan emiri Behram Şah'ın yanında dört yıl kalan Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled'in, Ahlatlı, Tiflisli ve daha başka yerlerden gelmiş ustaların, Erzincanlı ve Divriğili Ermeni taşçıların, insan figürlerini, hatta kendi heykellerini yaptırmakta bir sakınca görmeyen Türkmen beylerinin, dünyanın değişik yörelerinden getirdiklerinin ötesinde, yaşamsal olarak paylaştıkları ortak bir kültür ortamı vardır. Bu yeni kent kültürü bozkırdan gelerek Azerbaycan ya da Doğu Anadolu'da yaylak ve kışlak arayan henüz çadırından çıkmamış Türkmen göçerin kültürü değilse de, oluşmaya başlayan yeni bir kent toplumu kültürüdür ve göçerin yaşamı ile kesişmek zorunda olan boyutları vardır.



Bütün bölgesel İslam kültürleri 11.-14. yüzyıllarda Türk hanedanlarının idaresinde yeşeren bu ikinci İslam-Türk ökümenizmini izleyerek ortaya çıkmışlardır. Türk göçerlerin Anadolu'ya yerleşmeye başlamalarından Osmanlı sentezine kadar uzanan üç yüzyıl içinde Divriği Ulucamisi, Anadolu-Türk sanat ortamı senkretizminin olağanüstü, karmaşık ve çokbileşenli yapısını en iyi anlatan sanat ürünüdür. Bu tür bir senkretizme sadece Türk hanedanları döneminde Kuzey Hindistan'da, örneğin Delhi'de Kuvvetü'l-islam Camisi gibi yapılarda rastlayabiliriz. Wittek, Anadolu-Selçuklu döneminin İslam tarihi açısından en önemli rolünün İslam sanat ve kültürü için bir barınak olduğunu yazdığı zaman herhalde bu olguyu vurgulamak istiyordu.[7]

Bu dönemin sanatını anlatırken tarihi gerçekleri aydınlatmayı zorlaştıran ulusal ve politik yorumların çıkardığı deformasyonları da ayıklamaya çalışmak gerekir. Anadolu, Türkler tarafından yavaş yavaş fethedilen bir Hıristiyan ülkesidir.[8] Toplumun kentlilerinin büyük çoğunluğu Hı-

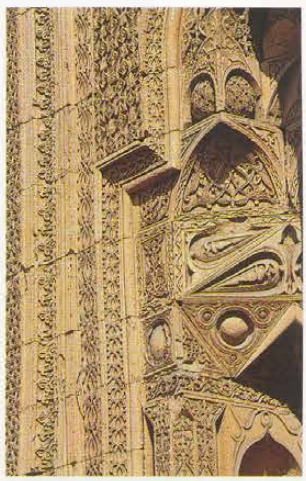
ristiyandır. Doğu Anadolu'nun Hıristiyan kültür alanı içinde ve taş mimari geleneğinin anılarıyla ve kuşkusuz yerel ustaların katkısıyla yapıldığı için, sadece Divriği Ulucamisi bağlamında değil, bütün Anadolu sanat ve mimarisinin Bizans ve Kafkasya, Kuzey Suriye ve Kuzey Mezopotamya, Kapadokya taş mimari gelenekleriyle ilişkisini irdelemek, İran ve Orta Asya ile ilişkileri irdelemek kadar önemlidir. Bu tavır, bileşenleri aşan senkretik ya da sentetik sanat ürünlerinin doğalarını, kimliklerini ve özgünlüklerini tanımlamak için gereklidir. Ortaçağ sanat tarihi yazımında, ulusal ve dinsel şovenizme dayalı bilinçli unutmalar, görmezliğe gelinen ya da gereğinden fazla vurgulanan ilişkiler vardır. Bu, günümüzün İran, Arap ve Türk sıfatları arasındaki sahiplik kavgalarında olduğu kadar Hıristiyan-İslam ilişkileri bağlamında da vardır. Türk sanat tarihçileri yakın geçmişin anıları üzerinde, Ermeni ve Bizans sözcüklerini mümkün olduğu kadar az kullanma eğilimindedirler. Ermeni ve Batılı sanat tarihçileri de, yine ulusal kültür ve Hıristiyanlık gayretiyle, 8. yüzyıldan bu yana İslam dünyasına bağımlı bu yerel kültür alanlarına, tümüyle özgür ve çok etkin görevler verme eğilimindedirler. Oysa Hıristiyan litürjisinin ve taş işçiliğinin sınırları içinde Güney Kafkas Hıristiyan sanatı önce Kuzey Suriye Geç Antik, sonra Bizans, daha sonra da İran-İslam kültür çevrelerinin yerel bir uzantısıdır. Kuzeydoğu Anadolu, Azerbaycan ve Güney Kafkas mimarisinin hiçbir döneminde Divriği düzeyinde ya da Erzurum ve Sivas yapıları düzeyinde bir mimari üretilmemiştir. Böyle bir vizyon da yaratılamazdı. Çünkü İslam dünyası içinde ya da çevresinde, kendi içine kapalı bu kültür alanları, evrensel bir sanat vizyonu yaratacak yoğunlukta politik ve ekonomik egemenlik alanları değillerdi. Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi bir yandan Anadolu-Türk Ortaçağı'nda biçimlenmeye başlayan yeni bir toplumun henüz senteze ulaşamamış kültür ortamını, öte yandan yöresel ve evrensel klişelerin adeta soyut bir heykel niteliği taşıyan özgün yaratma sürecini birlikte sergileyerek, o çağın seçmeciliğini bütün özellikleriyle yansıtmaktadır. Divriği'de, 12.-13. yüzyıllarda, göçer kökenli sultanlar ve beyler tarafından, çadır yaşamını tümüyle terk etmeyen yeni patronlar olarak, böylesine zengin ve uzun ömürlü yapılar istemiş olmaları, ayrıca inşaatının bitmesini sabırla beklemeleri, kültürlerindeki garip olduğu kadar köklü değişiklikleri de yansıtır. Böyle bir kültür transformasyonunun sürekli bir savaş ortamında gerçekleşmiş olması şaşırtıcıdır.



Anadolu-Türk sanatının ilk dönemi üzerindeki araştırmalar ve yorumlar, belki de bu ortamı tanımlamanın zorluğu nedeniyle, en uzak ilişkileri vurguladıkları zaman bile, motifler ve biçim düzenleri arasındaki bireysel ilişkilerini saptayan ampirik betimlemelerde yoğunlaşmıştır. Divriği'nin karmaşık bezeme sözlüğünün analizi ile ilgili tavırlar değişik olabilir. Basil Gray, klasik ve müzeci denilebilecek bir görüşle tarihi belgelemede, ikonografik, epigrafik ve nümizmatik verilere ilişkin yargıların üslupsal yargılara yeğ tutulmasını isterken, O. Grabar'ın "İslam mimarisinde anıtlarla tarihi olgular arasında koordinasyon sağlanmasının hemen hemen olanaksız olduğu"na ilişkin yargısına katılmadığını söyler.[9] Hiçbir belgenin önemini küçümsemeden, Grabar'ın gözleminin, özellikle 12.-13. yüzyıllarda Anadolu fetihleri sürecinde geçerli olduğunu vurgulamak

gerekir. Divriği sanatı bu tartışma bağlamında karakteristik bir üründür. Yazıtları, patronları, nümizmatik bilgileri, hatta birkaç sanatçı adını bilsek bile, Mengücekler üzerindeki bilgiler birkaç sayfada toplanmaktadır. Divriği Ulucamisi konusunda, yapının kendisi dışında, yapıya ilişkin yazılı belgelerin sağlayacağı daha aydınlatıcı bir bilgi ortaya çıkmayabilir. Üslup analizinin yeterli ve kesin olacağını söyleyemesek bile, sanat tarihi yazımının araçlarından biri olarak ondan vazgeçemeyiz. Kaldı ki yazılı belge ile sanatsal biçim arasındaki ilişkinin, üslupsal analizden her zaman daha aydınlatıcı olduğunu varsayamayız. Sanatsal duyarlık konusunda ise hiçbir belge ya da ikonografik bilgi aydınlatıcı değildir. Doğrusu istenirse, İslam sanatı tarihi de belge arama ve betimleme aşamasından öteye henüz gidememiştir. Estetik değerlendirme düzeyinde, olsa olsa, sufi simgeselliği eşliğinde, birkaç kuşkulu estetik yargı üretildiği söylenebilir.

Divriği'de o denli farklı tavırlar ve anılar bir araya gelmektedir ki, bunları tümel bir estetik irade ve yaygın bir kültür ortamının ortak davranışları içinde anlamaya çalışmazsak, Ulucami'yi her malın satıldığı bir antikacı dükkânı gibi görmek zorunda kalabiliriz. Oysa Divriği'de Anadolu Ortaçağı için pek karakteristik olmayan çok güçlü, özgün bir sanat iradesi belirgindir. Yapı, bitmemiş ve sonradan müdahale görmüş olmasına karşın, İslam sanatında eşi olmayan bir üslup yaratmıştır. Yapının programı, İslam-Türk sosyal kültürü içinde saptanmıştır. Mekânsal düzeni, yerel ve Anadolu dışı bileşenlerin karışmasıyla oluşmuş, konstrüktif ve strüktürel özellikleri ise yerel gelenekler içinde gerçekleşmiştir. Bunlara karşın, bezeme dünyası ve simgesel içerik açısından Türk-İslam ökümenizminin kapsadığı çok daha geniş bir kültür dünyasını yansıtmaktadır. Bütün bu karmaşık kökenli eğilimlerin varlığı, sanatçıların, Ahmed Şah'ın yapısını üstün bir estetik duyarlılık ve çok kez söylenenlerin aksine, özgün dönemden kalan temel öğelerinde tutarlı bir heykel gösterisiyle süslemelerini engellememiştir.

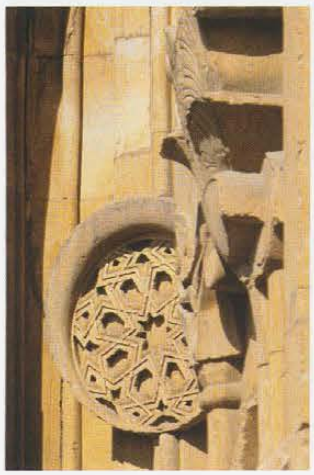


Divriği sanatının büyüklüğü, çevresinin koşullarını aşan bir sanatçının ya da sanatçı grubunun varlığında temellendirilmelidir. Bu sanatçıların önerilerini kabul eden patronun da özel bir insan olduğunu kabul etmek gerekir. Popper'ın sözünü ettiği "durumun mantığı" (*logic of situation*) bağlamında Divriği'de de ancak bir kez var olan bir koşullar coğrafyasından söz edebiliriz. Bunu patron istemeseydi, sanatçılar yapamazlardı. Fakat orada toplanmış sanatçılar olmasaydı, patronun olağanüstü taçkapılar ve fantastik yapraklar hayal etmesi de beklenemezdi. Patronun hoşgörüsü, o dönemin bir Türk beyi için genel bir kültürel tavırdır. Sanatçının tavrı ise kültürel birikimi aşan bir yaratıcılıktır. "Tarihin konuları uluslar, çağlar ve üsluplardan çok kişiler, ustalar, tasarımcılar ve patronlardır. Fakat zaman içinde onların da sınırlarını kabul etmek gerekir."[10]

Böyle bir yapının gerçekleşmesi için gereken yüzlerce duvarcı ve taş ustası ve bir o kadar da işçinin etnik kökenleri ve geldikleri yöreler üzerine bir kanıya sahip olmak olanaksızdır. Batı Ortaçağı'nda olduğu gibi en önemli ustalar, taçkapıların bezeme kompozisyonlarını yapan ve taş oyan ustalardır. Ahlatlı Hürremşah (ya da Horşah'ın) kapıları yontan önemli bir heykeltıraş olduğunu, Tiflisli Ahmed Usta'nın minberi yaptığını, baş-

ka bir Ahmed Usta'nın da doğu penceresini yaptığını yazıtlarda okuyoruz. Kuşkusuz bu adlar başka olsaydı da bizim Divriği üzerindeki fikrimizde bir değişiklik olmayacaktı. Burada üç Müslüman ustanın adı geçmektedir. Bunlar Divriği'ye dışarıdan gelmişlerdir. Yeterli olmasa bile bunların yanlarındaki çıraklarla birlikte yöresel değil, ökümenik Selçuklu sanat pazarının adamları oldukları yapı bezemesinin analizinden de anlaşılmaktadır. Bu dönemde, İran etkisi, Kırşehir Melik Gazi, Van Ulucamisi, Malatya Ulucamisi gibi yapılarda belirgindir. Bunların ustalarının da İran'dan gelmiş olması doğaldır. 1180-81 tarihli Divriği Kale Camisi'nin sanatçısı Meragalıdır. Sivas'ta Keykâvus Şifaiyesi'nin çinilerinin sanatçısı Merendilidir. Doğu Anadolu'da Azerbaycan, Batı ve Orta İran'daki Selçuklu bölgeleri ile süreklilik kolayca saptanır. Ona karşın, Anadolu'nun her yöresinde olduğu gibi, Divriği'de de sıradan işgücünün yerel olması gerekir.

İslam ve Türk sanatları bağlamında Divriği sanatı şöyle bir soruya yanıt aramayı gerektiriyor: Patronların ve sanatçıların adlarından başka bir şey bilmediğimiz bir Ortaçağ yapısı, kültürel olarak kesin bir seçmeciliğin yaşandığı ve sosyal olarak homojen olmayan bir ortamda kimindir? Divriği'nin aidiyeti etnik midir? Dini midir? Coğrafi midir? Divriği'den ne önce ne de sonra, Divriği bezemesi türünden bir başka bezemeyi yüzyıllarca görmediğimize göre, buradaki sanat iradesi ne o yörenin, ne İslam kültürünün, ne de sonraki yüzyılların kültüründe göreceğimiz özelliklerin potansiyeli ile açıklanabilecek bir üründür. Bu, patron, sanatçı ve çeşitli koşulların, rastlantısal bir buluşması mıdır? Ne var ki buradaki sanatçılar, Divriği'nin kendi içinden yetişmiş ustalar olmadığı gibi, kullandıkları dil de bilinmeyen bir dil değildir. Divriği'de tarihçileri şaşırtan sanat olgusu, sadece sanatçıların yaratıcılıklarının rastlantısal bir ürünü sayılamaz. Bu olguyu kişisel yaratmadan öteye açıklayan koşulların analizi yapılmak zorundadır. İslam sanat tarihlerinde bu denli kişilikli bir yapıt, dönemin kültürünü açıklamak için yeterli bir analiz konusu olmamış ve Ortodoks İslam tarihi ve sanatı öğretisi içinde bir yere yerleştirilemediği için, Ettinghausen ve Grabar'ın ortak yazdıkları *İslam Sanatı Tarihi*'nde Divriği bezemesinden "Kelt minyatürleriyle Roma mimarisi cephelerini anımsatan, şiddetle eziyet gören fantastik bitkisel ve hatta hayvansal biçimler" şeklinde söz edilir. İslam sanatının başka hiçbir yapıtında görülmeyen bezeme programına karşı özel bir duyarlılık gösterilmemesi, karakteristik bir tavırdır. Bu yaygın tavır İslam tarihinin, bugüne kadar oryantalistlerin ürettiği suni bir *construct* olduğunu gösteren işaretlerden biri olarak algılanabilir.[11]



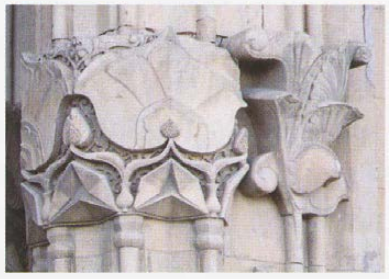
Batılı sanat tarihi yazımında hâlâ yaşanan önyargıları ve soruları ortadan kaldırmak için Türklerin bu ortama katkılarının yeniden tanımlanması gerekir. Genel olarak şu söylenebilir: Eğer Kubbetü's-sahrâ bir İslam yapısı ise, Divriği de bir Türk yapısıdır. Ne var ki ne Kubbetü's-sahrâ'yı yaptıran Emevi halifesi, ne de Divriği'yi yaptıran Ahmed Şah böyle bir soruyu akıllarına getirmemişlerdi. Büyük Petro St. Petersburg'u yaptırırken, İtalyan mimarların bir Rus yapıtı yaratıp yaratmadıklarını merak etmemişti. Ortaçağ İslam tarihinde hiç anlam taşımayan sorulardan biri de bu etnik aidiyet sorunudur. O çağda yapıtların etnik köken, ulusal

kimlik ve aidiyet sorunları yoktur. Divriği Ulucamisi, Mengücek sülalesini destekleyen göçer Türkmen halkının kültürel yaşamının ifadesi değildir. Emir Ahmed Şah'ın kişisel güç gösterisidir. Günümüzde büyük bir politikacı, zengin bir işadamının yabancı bir firmaya ya da ünlü bir mimara yaptırdığı bir gökdelen, Pei'nin Mitterrand için Louvre avlusunda yaptığı cam piramit türünden bir sanat olgusudur. Pei'nin yapıtı ne kadar Fransızsa, Divriği Ulucamisi de o kadar Divriğili ya da Anadoluludur. Bütün yapıtlar genel bir kültür ortamının ürünüdür. Bu kültür ortamı yaygın, yöresel, bazen de kendine özgü nitelikler taşıyabilir. Örneğin, Orta Asya ve İran'ın 9. yüzyıldan bu yana gelişen mezar mimarisinde bir tane Künbed-i Kabus, bir tane de Sultaniye vardır. Fakat 12. yüzyılda Harrakan türbelerinde görülen tipolojinin 15. yüzyılda Hindistan da, bugünkü Pakistan toprakları içinde Uç kentinde Bibi Cavindi türbesinde daha anıtsal boyutlarla hâlâ kullanıldığını görmek, özellikle patronun Horasanlı olduğunu bilince, hiç de şaşırtıcı değildir. Orta Asya'dan Batı Anadolu'ya kadar Arap tipi denilen çok ayaklı cami inşa edilegelmiştir. Öte yandan sadece Orta Asya'ya ya da sadece Anadolu'ya özgü cami türleri de olmuştur. Bütün değişik durumlarda, herhangi bir yapıtın üretildiği dönemdeki sanat ortamının potansiyelini irdelemek, yapıtı kimin ya da hangi ulusun yaptığından daha önemlidir. 12.-13. yüzyıllarda bir İran, bir Suriye, bir Irak, bir Anadolu ya da bir Özbek sanatı yoktu ve olamazdı. O sırada Basra'da çalışan bir Peşaverli ağaç oyma ustası, bir Irak sanatı mı yaratıyordu? Yoksa bir Gandhara ya da Hint sanat ürünü mü yaratıyordu? Bir Arap yapıtı mı, bir Abbasi yapıtı mı, yoksa bir Selçuklu yapıtı mı üretiyordu? Ve bu bağlamlardan herhangi birisi için bilinçli bir çabası olabilir miydi? En yakın çağlara gelene kadar sanat tarihinin en *absürde* sorusu budur.[12]

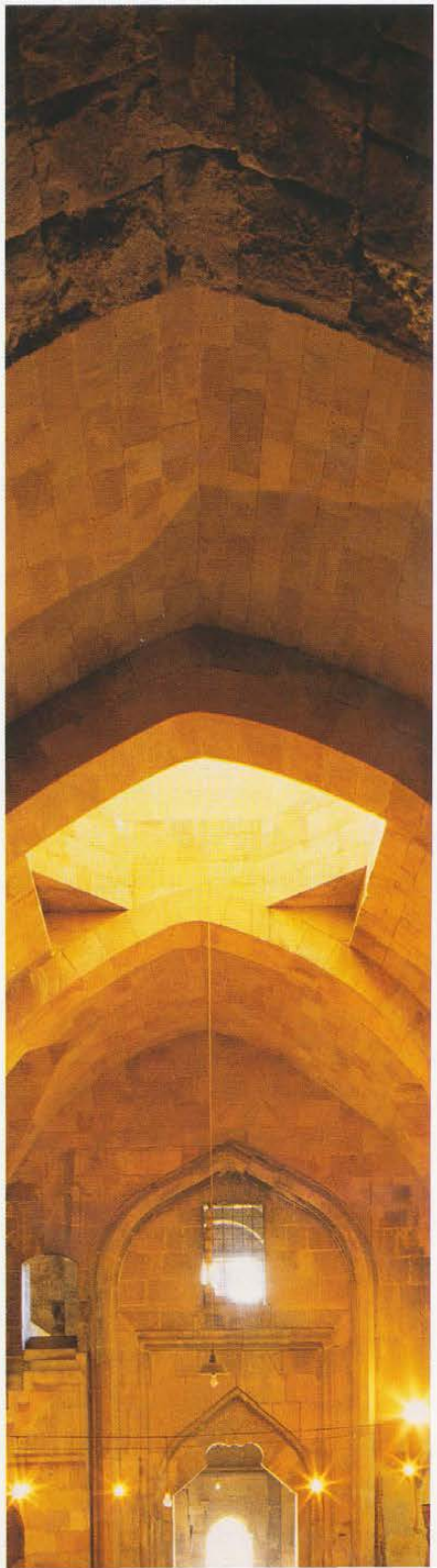


Divriği sanatını inceleyenlerin yer yer belirttikleri gibi, sayısız geleneği bir araya getiren İslam kültür ortamının çeşitli dönemlerde yarattığı sanat ürünlerinin gelişme mekanizmalarını aydınlatan ipuçları vardır. (Sonradan genel bir İslam şemsiyesi altında yer alan bir yapıt, başlangıçta, daha önceki bir İslami kültür eğiliminin ifadesi olmaktan çok, özel bir tarihi ve coğrafi konumda ortaya çıkmıştır. Örneğin, buradaki yeni oluşumların kökü Antikite'ye dayanan bir taş yapı geleneğine uzanmakta, yapı henüz İslamlaşmamış bir coğrafi bölgede yer almakta ve sonradan alacağı "İslami" sıfatını ancak kendi varlığı ile belirlemektedir. Divriği bağlamında Ermenistan'dan Mısır'a kadar yaygın bir taş oyma tekniği ve geleneğinin İslam öncesine uzanan varlığı, yapı için bir tarihi temel oluşturmaktadır. Sanatsal söylemin sözlüğü bölgesel değil, fakat o dönemdeki İslam kültür alanının politik koşullara, göçlere, savaşlara, gezici sanatçılara, ekonomik koşullara, patronların isteklerine ve nihayet yaratıcı bir muhayyilenin, bazen hiç dizginlenmemiş atılımlarına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda o dönemde hâlâ çok aktif olan Türk fetihlerinin, bu koşulları sürdüren bir dinamiği vardı. Onun için Divriği Ulucamisi gerçek anlamıyla bir arakesit yapısıdır ve Türk tarihinin yeni bir bölgesel sentez yaratmasının başında ortaya çıkmıştır. Anadolu-Türk sentezi dört buçuk yüzyıl sonra, bir arakesit ya da sınır kültürünün ikinci büyük başyapıtını Edirne Selimiye Camisi'nde ortaya koyacaktır.

Adlarını bildiğimiz, fakat gerçekte tanımadığımız Divriği sanatçılarına bir övgü dizmemiz gerekir. Burada gerçekleştirilen ne daha önce, ne de daha sonra vardır. Divriği ustaları yaygın ve etkili geleneklere kafa tutmak, onları aşmak cesaretini göstermişlerdir. Yarı göçer bir patronun isteği ve zevki, eskiden yapılmış örneklere dayanarak böylesi taçkapıları ustalardan isteyemezdi. Burada egemen olan, heykeltıraş nitelemesine değer bir taşçı ustasının iradesidir. Ve başka benzeri olmadığı için, burada ne bir deformasyon, ne de dejenerasyon söz konusudur. Bu bezeme başlamış ve ustalarının uygarlığa bir hediyesi olarak bugüne gelmiştir. Alışılmadık bezemesel boyutları, özgün öğeleri ve süslemenin mimariye ağır basan özellikleriyle, büyük bir ruhsal gücü yansıtmaktadır. Ruskin'in dediği gibi, "Esef etsek bile toplumların ve insanların üç bin yıllık otoritelerine ve alışkanlıklarına kafa tutan ustaların cesaretine hayran olunur."[13]



BİRİNCİ BÖLÜM

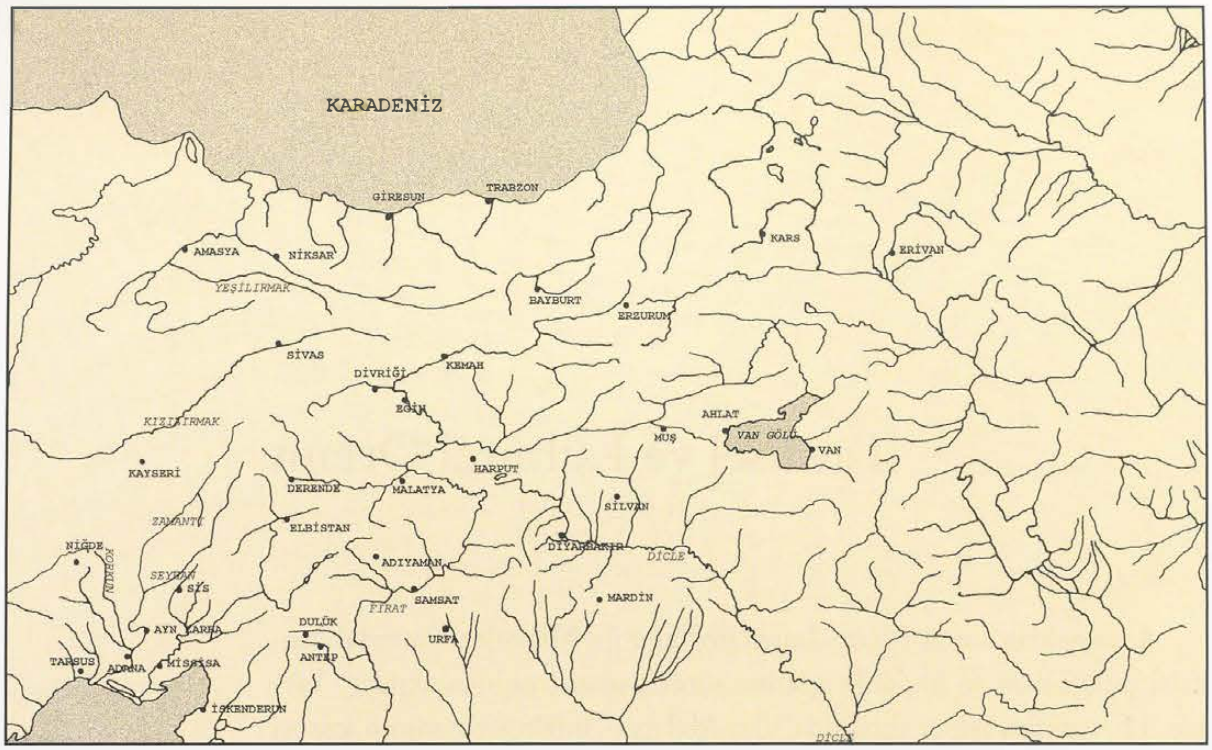


Tarihsel ve Kültürel Ortam

8. yüzyıldan sonra Bizans İmparatorluğu ile Abbasiler arasındaki sürekli çatışmalara ve Anadolu içlerine sürekli olarak yapılan akınlara karşın, 11. yüzyılın ikinci yarısında Van-Malatya-Antakya çizgisinin kuzeyi ve batısı Bizans egemenliğindeydi. Selçukluların İran'a egemen olmalarından sonra Türklerin Bizans sınırlarındaki baskıları artmış ve göçer Türkmenler, Hıristiyan topraklara sadece akın yapmakla kalmamış, yerleşmeye başlamışlardı. Doğuda, Azerbaycan ve Ermenistan'da Selçuklular Ani'yi 1055'te, Kars'ı 1064'te ele geçirdiler. Türk tehlikesine karşı kesin bir çare bulmak amacıyla büyük bir ordu toplayan İmparator Romanos IV Diogenes,[14] Alparslan'ın sayıca küçük fakat düzenli ordusuna yenilip ordusu dağılınca, Bizans topraklarını koruyacak bir güç kalmamış ve Malazgirt'ten birkaç yıl sonra Selçuklu ailesinden Kutalmış'ın oğlu Süleyman, İznik'i ele geçirip başkent ilan etmişti. İznik, Birinci Haçlı Seferi'ne kadar Türklerin elinde kalmıştır. Malazgirt'ten sonra Türkmenlerin Anadolu'ya yerleşerek yurt tutmaları birkaç yüz yıl sürer. Bu, çok uzun ve karmaşık bir yerleşme sürecidir. 12. yüzyıl Anadolu tarihi Büyük Selçukluların Konyalı yeğenleri ile Türkmen emirleri arasındaki egemenlik kavgalarıyla geçmiştir. 12. yüzyılda bugün Anadolu dediğimiz Türkiye toprakları üzerinde Bizans İmparatorluğu, Gürcü Krallığı, Kilikya Ermeni Krallığı, Doğu Anadolu Ermeni Prenslikleri, Urfa Haçlı Kontluğu, Antakya Haçlı Krallığı gibi Hıristiyan devletleri yanında Emir Danişmend'in kurduğu Danişmend Emirliği, Konya-Selçuk Sultanlığı, Artuklu Devleti, Emir Kasım'ın kurduğu Saltuklu Beyliği, Emir Mengücek'in kurduğu Mengücek Beyliği gibi devletler vardı. Bunlara Azerbaycan, Arran, Mezopotamya ve Suriye-Selçuklu atabeylerinin ve Eyyûbîlerin Anadolu içlerindeki emellerini de katmak gerekir. Malazgirt'ten sonra Anadolu'nun kesin sahibi belli değildir. Birinci Haçlı Seferi bu topraklardan geçerek ve İznik'i tekrar Selçuklulardan alarak Filistin'deki kutsal topraklara geçmiş ve Akdeniz kıyılarında ve Kuzey Suriye ve Güney Anadolu'da küçük Haçlı devletlerini kurmuştu. 1071 ile II. Kılıç Arslan'ın Danişmend sülalesini ortadan kaldırdığı 1180'e kadar, bir yüzyıla Anadolu-Selçuklu sıfatı takmak doğru değildir. Selçuklu denince bu, İran'daki Büyük Selçuklu egemenliğinin bir uzantısı olarak görülmelidir. Danişmendliler en az Konya-Selçukluları kadar güçlüydüler. Hatta birçok tarihçi, Anado-



Selçuklu sikkesi,
Yapı Kredi Koleksiyonu.



Konya'dan doğuya Selçuklu kentleri

lu'nun gerçek gazileri ve Türkleştirici öğesi olarak onları görmüştür.[15] Egemen oldukları Kayseri, Sivas, Niğde ve diğer kentlerde, 12. yüzyılda, Konya-Selçuklularından daha fazla yapı yaptırmışlardır. Konya-Selçukluları İran'ı Anadolu'da ne kadar taklit etmek istemişlerse, Danişmendliler de o kadar bağımsız hareket etmiş görünüyorlar.

Anadolu, bu devletler arasında sürekli bir savaş alanıdır. Beyliklerdeki egemen sülalelerin beyleri de kendi aralarında taht kavgaları yapar ve zaten birkaç kentten meydana gelen egemenlik alanlarını kendi aralarında paylaşırlar. II. Kılıç Arslan, eski Türk töresine göre, ölmeden önce ülkesini on bir oğlu arasında paylaştırmış, Danişmend Emiri Mehmed'in ölümünden sonra da beyliğin toprakları, oğlu ve iki kardeşi arasında paylaşılmıştı. Artukluların Diyarbakır, Hasankeyf, Mardin kolları vardı. Küçük Mengücek Beyliği'nin Erzincan, Kemah ve Divriği kolları olmuştur. Bu dönemde hiçbir devlet sınırı yoktur. Sadece herhangi bir sülalenin, bir beyin ya da prensin elinde bulunan kentlerin ve kalelerin sayısı, egemenliği belirler.[16] Danişmendliler 11.-12. yüzyılın birinci yarısına kadar Konya-Selçuklularından daha güçlüdür. Karadeniz kentleri vergilerini Danişmendlilere verir.[17] Melik Danişmend 1103'te Malatya'yı ele geçirdiği zaman Haçlı Prensi Bohemund'u serbest bırakır ve onunla Bizans ve Selçuklulara karşı bir anlaşma yapar. Yine Danişmendli Yağıbasan, 1158'de Bizans İmparatoru Manuel'le II. Kılıç Arslan'a karşı ittifak yapar. Fakat bir yandan da Danişmendliler Gürcistan ve Ermenistan'a cihat düzenlerler. Bu politik yönsüzlüğün ve bir yandan cihat yaparken, öte yandan Hıristiyanlarla ortak olarak Müslümanlarla savaşmak gibi belirsizliklere, bir bakıma "aşiretsel" bir "reel politik" adı verilebilir. Kaldı ki bu küçük sülalelerin hemen hepsi, birbirleriyle akraba ve hısımdır. Selçuklu I. Mesut, Melik Danişmend'in oğlu Emir Gazi'nin damadıdır. Emir Gazi'nin diğer kızı, Erzincan'ın Mengücekli emiri ile evlidir. Ermeni Kralı Leon'un kızı, Pervane Muineddin Süleyman'ın karısıdır. Bu emir, bey ve sultanların güçleri kendilerine bağlı Türkmen aşiretlerinin gücü ile orantılıdır. On-



Selçuklu sikkesi, Yapı Kredi Koleksiyonu.

ların yardımı ile ayakta kalır, birbirleriyle mücadele ederler. Bütün bu küçük hanedan kavgaları yapılır ve politik oyunlar oynanırken, Türkmen göçerler de çoğu kez bağımsız olarak Anadolu'yu işgal eder ve yurt tutarlar. Göçerlerin sürekli hareket halinde batıya akıp gittikleri gibi bir yanlış yoruma da olanak yoktur. Onlar hayvanlarını otlatacak yaylalar ve kışlayacak köyler buldukları zaman yerleşirler. Neşrî, Gazneli Mahmud'un Horasan'a geçirdiği 100.000 Türkmenin Ahlat civarında 170 yıl yaşadıklarını söyler.[18] Bu çokmerkezlilik, 12.-14. yüzyıl Anadolusu'nun özelliğidir. Konya-Selçuklularının diğer bölgeler üzerindeki politik egemenlikleri de ancak yarım yüzyıl sürmüştür. Fakat bu durum birçok mahalli sülalelerin ortadan kalkmasını gerektirmemiştir. 12. yüzyıl henüz Hıristiyan bir ülkenin Selçuklu emirleri ve Selçuklu sülalesinin bir kolu tarafından, kendilerine ikta olarak verilen ya da temlik edilen alanlar merkez olmak üzere egemenlik alanlarını genişletme savaşı verdikleri bir dönemdir.

Anadolu'nun bu dönemdeki dini yapısı çok karışıktır. Batıni kalenderi dervişlerin Anadolu ve Suriye'ye 12. yüzyıl sonunda doldukları anlaşılıyor. Bu dervişlerin Anadolu Bektaşiliği için önemli bir temel oluşturdukları bilinmektedir. İlginç olan, bu zümreler arasında Ay'a, Güneş'e ve yıldızlara tapanların bulunduğudur. Bu, o dönem Anadolusu'nun heterodoks yapısını anlamak açısından büyük önem taşır.[19]

Emir Mengücek'in Malazgirt'ten önce, Tuğrul Bey döneminde, Erzincan, Erzurum bölgesine yapılan akınlara giden komutanlardan biri olması ve Malazgirt'ten sonra bu toprakların o nedenle kendisine verilmiş olması düşünülebilir. Mengücek, bu bölgelerdeki egemenliğini korumak için hem Rumlar ve Gürcüler, hem de diğer Türk beylikleriyle savaşmış olmalıdır. Onun döneminde beyliğin merkezi Divriği değil, fakat Kemah'tı. 1095'te I. Kılıç Arslan'ın İmparator Aleksios Komnenos'a karşı kurduğu birliğe ve savaşa katıldığına ilişkin Aksarayi'nin verdiği bilgi dışında, kendisinin ne yaptığı ve ne zaman öldüğü belli değildir.[20] Oğlu İshak, 1118 yılı civarında babasının yerine geçmiş olmalıdır. Emir İshak, Danişmend Emiri Melik Gazi'nin de kızını alarak damadı olmuştu. Emir İshak'ın yaşamının en önemli olgusu, Tuğrulşah'ın elinde olan Malatya'ya hücum etmesi, bunun üzerine Tuğrulşah'ın annesi Ayşe Hatun'un kocası Artuklu Belek'in Mengücek topraklarına yürümesi; Emir İshak, Trabzon Dükü Konstantin Gabras ve Bayburt'un Saltuklu emirinin ortak olarak yaptıkları savaşta Emir Belek'e yenilip esir olmalarıdır.[21]





Danişmend sikkesi, ön-arka, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Bu durum, o dönemin siyasal olduğu kadar kültürel ortamını da yansıtır. Çünkü Mengücek Beyliği, görüldüğü gibi, Üst Mezopotamya'dan Karadeniz'e, Orta Anadolu'dan Saltuklu bölgesine kadar geniş bir alandaki tarihsel ve dolayısıyla kültürel ilişkilerin içinde yaşamaktadır. Emir İshak 1142'de ölünce, herhalde karısının bir Danişmend prensesi olması nedeniyle Kemah, Danişmendliler tarafından alınmıştır. Gerçi bunun beyliğe bir son vermediği, sülalenin devam etmesinden anlaşılmaktadır. Fakat İshak'tan sonra sülale ikiye ayrılmış, Kemah ve Erzincan bölgesi emiri, Melik Davud, Divriği emiri ise Süleyman olmuştur. Melik Davud, II. Kılıç Arslan'dan yana olduğu için Danişmend Sultanı Yağıbasan tarafından 1162'de öldürtülmüş, Süleyman ise Divriği'de, olasılıkla, 1142-

1174 arasında hüküm sürmüştür. Süleyman Bey hakkında hiçbir şey bilinmemektedir. Süleyman'ın oğlu olan Şahinşah ise, yaptırdığı yapılar ve bastırdığı para ile ve kaynaklarda kendine verilen "şah" unvanı ile hakkında bilgi sahibi olduğumuz ilk Mengücek hükümdarıdır. Erzincan ve Kemah kolunun en ünlü hükümdarı Fahreddin Behram Şah ile aynı zamanda yaşayan Şahinşah hakkındaki bilgiler ve bunlara dayanarak yapılan yorumlar kendisi tarafından yaptırılmış bir iki yapıdaki yazıtlara dayanmaktadır. Bunlardan biri Divriği kalesinde yaptırdığı cami, diğeri Ulucami'nin batısındaki türbesidir.[22] Türbe kitabesindeki pagan Türk geleneğindeki unvanlar sülalenin aşiret beyi kökeninden geldiğini kanıtlar niteliktedir.[23] Şahinşah bu kitabelerde bir cihat kahramanı olarak övülmektedir. Fakat Divriği beyinin Konya-Selçuklularına bir ölçüde bağımlı olduğunu biliyoruz.

12. yüzyılın sonunda Mengücek soyunun en ünlü hükümdarı Kemah ve Erzincan hâkimi Fahreddin Behram Şah'tır. Onun döneminde Erzincan, beyliğin ikinci merkezi olmuştur. 1162(?)-1225 yılları arasında çok uzun bir süre hükümdarlık etmiş olan Behram Şah, döneminin siyasi ve kültürel yaşamına, belgelere geçmiş bazı önemli olgularla katılmaktadır. Konya-Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan'ın damadıdır. Şahinşah gibi, Gürcülerle yapılan gazaların komutanlarından biridir. Fakat 1202'de, ünlü kraliçe Tamar döneminde, Gürcülerle yapılan savaşta yenilip esir düşmüş ve büyük fidyeler vererek kurtulmuştur. Mengüceklerle Konya-Selçukluları arasındaki ilişkilerin hem bir bağımlılık, hem de akrabalık bağlamında devam ettiği anlaşılmaktadır. İzzeddin Keykâvus, Behram Şah'ın kızı Selçuk Sultan'la evlenmiştir. Divriği Mengüceklerinin de Alâeddin Keykubad'ı metbû olarak tanıdıkları yazıtlarda okunmaktadır. Mengüceklerin 12. yüzyılda Danişmendlerle, 13. yüzyılda Selçuklularla akrabalık bağları kurmuş olmaları ailenin izlediği bir devlet politikası olmalıdır. İzzeddin Keykâvus'tan başka Erzurum Meliki Mugîseddin Tuğrul Şah ve Divriği Meliki Ahmed Şah da Behram Şah'ın torunlarıydı. O dönemde bir göçer Türkmen aristokrasisinin varlığı bu ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz bu aile ilişkileri Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar bütün Türk sülalerinin egemen oldukları bölgelerde kültürel ilişkilerin de sürekliliğini kanıtlar.



Mengücekoğulları sikkesi, ön, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Behram Şah'ın saltanatında Erzincan'ın, o dönemin önemli kültür kentlerinden olduğu ve Behram Şah'ın tanınmış bir mesen olduğu anlaşılmaktadır. Kuzey Kafkasya ve Azerbaycan'la Mengücek sülalesi arasında oldukça yakın ilişkiler vardı. Genceli Nizami, *Mahzenü'l-esrâr* adlı yapıtını Erzincan meliki Fahreddin Behram Şah'a sunmuştu. Yapıtla, o dönemin ağdalı övgü formülleriyle Nizami, Behram Şah'ı "Ermenistan hükümdarı, Rum şahı, Halifeler postunun ulu kişisi Rum diyarını açan ve Gürcistan'ı yenen" olarak kutlar.[24] 12. yüzyıl Divriği yapılarının yazıtlarında da ortaya çıktığı gibi, Batı Azerbaycan, kültür alışverişi açısından Mengücek ülkesi ile sıkı ilişkisi olan bir bölgedir. Fahreddin Behram Şah, Divriği Ulucamisi'ne bitişik olarak yapılan Şifahane'nin kurucusu ve Ahmed Şah'ın karısı olduğu tahmin edilen Turan Melek'in babasıydı. Mengücek bölgesinin batıya kaçanlar için bir ilticagâh olduğuna işaret eden bir başka olgu, Belh'ten, büyük olasılıkla Moğol tehlikesi nedeniyle Ana-

dolu'ya kaçan Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled'in, Behram Şah ve oğlu Davud'un hükümdarlıkları sırasında Erzincan'da kalmış olmasıdır. Bu da Mengücek beylerinin bilim ve sanat patronu olarak ün salmış olmaları nedenine dayandırılabilir. Kuşkusuz böyle bir ün, batıya göçen her sanatçıyı şansını denemek için bu yöreye yönlendiren bir faktör olabilirdi. Divriği'de sanatçıların toplanmış olması da bu nedenlere bağlanabilir.

Divriği'de Şahinşah'tan sonra oğlu Süleyman Şah 1196(?)'da hükümdar olmuşsa da ne kadar saltanat sürdüğü pek bilinmemektedir. Aynı şekilde oğlu Ahmed Şah'ın ne zaman tahta çıktığı belli değildir. Fakat Divriği Ulucamisi inşaatı o dönemin seçkin sanatçılarının burada toplandıklarını kanıtlar. Ne var ki bu büyüklükte bir yapı çok kısa bir sürede bitirilemeyeceği ve zaten tümüyle bitmemiş olarak kaldığı için, Ahmed Şah'ın 1228'den birkaç yıl önce hükümdar olduğu söylenebilir. Ahmed Şah, Ulucami'den başka, Divriği Kalesi'ni onarmış, kente su getirmiştir. O dönemde Divriği merkezli beyliğin sınırları sadece kentin çevresindeki köylerle sınırlı olmalıdır.[25]

Divriği Şifahanesi'nin yazıtı, Behram Şah'ın kızı Turan Melek adınadır. Tarihçiler tarafından genel olarak paylaşılan kanı, Turan Melek'in Ahmed Şah'ın karısı olduğudur. Ahmed Şah 1243'te Moğollarla yapılan savaş sırasında yaşamakta olduğu için, Divriği'nin Moğollar tarafından tahrip ve yağma edildiğine tanık olmuş olabilir. Ahmed Şah'ın oğlu Melik Müeyyed Salih'in Moğol istilası sırasında tahta geçtiği, 1252'de surları tamir ettirdiği anlaşılmaktadır. Fakat 1277'de İlhanlı hükümdarı Abaka Han Divriği'ye geldiği zaman Mengücek sülalesi artık yoktu.[26]



Mengücekoğulları sikkesi, arka, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Malazgirt'ten sonra Selçuklu beyleri küçük orduları ve onları izleyen kabileleriyle Bizans ve yeni fethedilen topraklarda küçük devletçikler kurup, onlar üzerinde hükümranlık hakları elde ettikleri zaman, onlardan tek istenen, İran'daki Büyük Selçuklu devletinin üst otoritesini kabul etmeleriydi. Gerçi bu bağımlılık, pratikte mutlak bir egemenlikten farklı olmasa bile, beylik topraklarının Orta Asya'dan Kafkasya ve Suriye'ye kadar uzanan bir devlet yapısının öğeleri sayılması, yani düşman topraklar değil, "bizden" topraklar olması, ekonomi ve kültürel yaşam açısından bir beyliğin birkaç ili ancak kapsayan alanından çok daha büyük bir makrokültür ortamının parçası olmasını da sağlıyordu. Aşiretlerin ve onlara dayalı olarak il açan şeflerin bu yarı bağımsız yayılmaları İtalyan tüccarlarının Anadolu'ya *Turchia* demesini gerektiren tarihi sürecin en can alıcı özelliğidir. Ortaçağ İslam kültürü ve Anadolu'daki Türk kültürü, çokmerkezliydi. Osmanlı dönemindeki gibi tek bir merkezin yarattığı ve yaydığı bir kültür yoktu. Böyle bir ortamda yaygın klişeler kadar, tek bir duruma özgü biçim ve düzenlere de rastlanır. Bu çokmerkezlilik, Anadolu'nun daha çabuk İslamlaşma ve Türk dilli olmasına yardım etmiştir. Bu durumu İtalyan Ortaçağı ve hatta Rönesansı ile karşılaştırabiliriz. 11. ve 12. yüzyıl Türkiyesi'nde Konya, Kayseri, Niğde, Sivas, Amasya, Diyarbakır, Malatya, Mardin, Dunaysır, Erzincan, Erzurum, Tokat, Harput, Ahlat gibi hemen hemen eşit statüde birçok kent vardı. Bu küçük, bağımsız ya da yarı bağımsız beylik merkezleri, ekonomik olarak da bağımsızdılar. Avrupa kentleriyle aynı nitelikte olmasa bile Anadolu'da da birbirleriyle aynı ağırlıkta kültür eylemlerine sahne olan politik merkezler oluşmuştu.

12. ve 13. yüzyıllarda bu kentlerde, özellikle bağımsız olarak yaşanan dönemlerde, yöresel özellikleri olan önemli anıtlar yaratılmıştır. Beyler kendi ülkelerinin kalelerini ve önemli kentlerin surlarını tamir edip güçlendirmişler; cuma camileri, medreseler, hamamlar, hanlar gibi kamusal yapılar yaptırmışlar; saraylarına bilim ve din adamlarını, şairleri ve sanatçıları toplamışlardır. Göçerlerin yerleşme süreci yüzyıllarca sürmüş ve daha çok köylerde olmuş, buna karşın kent halkı, doğudan gelenler, bir bölümü Müslümanlığı kabul eden yerli halk ve az miktarda yeni yerleşen göçerler, ticaret erbabı ve askerlerden oluşmuştur. Bu çokmerkezli üretim ortamı ve yeni kentleşme, o dönemin sosyal ve kültürel fizyonomisini yaratmıştır. Gerçekten, o dönemdeki yaratma yoğunluğu sonradan giderek azalmış, Osmanlı döneminde başkentlere indirgenmiş, Anadolu 19. yüzyıla gelene kadar 12. ve 13. yüzyıl canlılığına bir daha kavuşamamış, 15. yüzyıldan sonra, Karatay Medresesi, Gökmedrese, Divriği Ulucamisi niteliğinde bir sanat yapıtı Cumhuriyet'e kadar yapılmamıştır.

13. yüzyıl, İslam dünyası tarihinin en karışık dönemlerinden biridir. 13. yüzyılın üçüncü onyılı, özellikle İran için bir kargaşa dönemidir. Moğol orduları batıya doğru akmaktadır. Onların önünden kaçan Celaleddin Harzemşah, İran ve Hindistan'da bir kasırga gibi dolaşarak Kafkasya, Kuzeybatı İran ve Doğu Anadolu'da kısa ömürlü bir egemenlik alanı kurmuştur. Harzemşah, Anadolu-Selçuklu devletinin ve diğer Doğu Anadolu Türkmen beyliklerinin yaşamını da tehdit etmektedir. Ordusu, sarayı ile sürekli yer değiştiren Celaleddin, pagan Moğollara ve Gürcülere karşı savaştığı için bir İslam mücahidi olarak algılanır. Öte yandan işgal edip, yakıp yıktığı kentler, o bölgelerden kaçan insanlar, yer değiştiren göçerler, savaşlarda yok olan yapıtlar ve tahrip olan tarım alanlarıyla geçtiği bölgeler hem onun askerleri hem de Moğollar tarafından yerle bir edilmektedir.

Erzurum Emiri Rükneddin Cihanşah bin Tuğrul Şah'ın yanı sıra Âmid (Diyarbakır) ve Hasankeyf Artuklu emirlerinin Harzem Sultanı'na tabi olduklarını bildirmeleri, 1230'da Ahlat'ın ele geçirilmesi, Eyyûbî Sultanı Melik el-Eşref'in ve Konya Sultanı Alâeddin Keykubad'ın Harzem Sultanı'na karşı işbirliği yapmaları ve onu Yassıçimen'de mağlup etmeleri, daha sonra Celaleddin'in 1231'de öldürülmesine kadar geçen olaylar Batı Asya'da çok hareketli bir dönem yaşandığını, olay ve insanların Hindistan'la Anadolu arasında karşı konulmaz bir girdap içinde, oradan oraya savrulduklarını belgeler. 1220'den sonraki onyıl, yani Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin yapıldığı yıllar, Harzemşah'ın oluşturduğu çevrenin dinamiğinde şekillenmiştir. Mengücek oğullarının az bilinen tarihi içinde, Transkafkas ilişkileri, Erzurum emirleri ve Keykubad'la olan ilişkileri aynı coğrafya ve tarihin paylaşıldığı dönemdir. 12. yüzyılda, Azerbaycan'dan Suriye'ye kadar Selçuklu atabeylerinin elinde bulunan coğrafi bölgeler, aynı kültür ortamının parçalarıdır. Bu bağlamda Divriği'de genel bir Selçuklu fonu üzerinde Güney Kafkas, Cezire[27] ve Kuzey Suriye etkileri bulmak şaşılacak bir olgu değildir.

Türklerin daha 11. yüzyılın ilk çeyreğinde yerleşmeye başladıkları Kuzeydoğu Anadolu, Antikite'den bu yana Akdeniz bölgesiyle İran arasında iki kültür dünyasının arakesitinde yaşamıştır. Doğu Anadolu bir boyutu ile Helenistik geleneğin ve erken Hıristiyanlığın etki alanı içinde, fakat daha yoğun olarak da İran kültür alanının etkisi içinde yaşamaktaydı. İslam fetihlerinden sonra bütün bu bölge Müslümanlar, Bizanslılar ve bir süre Hazarlar arasında bir tampon bölge olarak, bazen Müslüman, bazen Bizanslılara yanaşan Gürcü ve Ermeni prenslerin idaresinde, ara sıra Begratlılar ya da Tamar çağının Gürcü Krallığı gibi, oldukça güçlü yöresel güç merkezleri oluşturarak, özgün yaşamını sürdürmüştü.

Ortaçağ Türk kentlerinin halkları Orta Asya, İran, Mezopotamya, Suriye'den gelen Müslümanlar, çok az sayıda göçer, göçer kökenli ya da paralı asker, her milletten tüccar ve hepsinden fazla yerli Hıristiyanlardan oluşuyordu. 12. yüzyılda Türk kökenli halkın kentlere yerleşmiş olanları çok sınırlı olmalıdır. Anadolu'ya gelen göçerlerin hepsinin Müslüman olduğunu düşünmek de doğru değildir. Bunlar yüzeysel olarak Müslüman olsalar bile pagan geleneklerini sürdürüyorlardı. C. Cahen, Anadolu'daki Türkmenlerin pagan gelenekleriyle, İran kaynaklı bir Şiîliğin etkisi altında bir inanç ortamında yaşadıklarını söyler.[28] Gerek devlet büyükleri, gerekse yerli halk arasında İslam'ı kabul etme, oranı belli olmasa bile, özellikle 12. yüzyıldan sonra giderek artmıştır.[29] 13. yüzyılın ünlü devlet adamları arasında Hıristiyanlıktan dönen Şemseddin Altunapa, Celaleddin Karatay ve Ertokuş gibi büyük idareciler vardır. Kent idaresinin, dinsel açıdan hoşgörülü olması, kuşkusuz büyük bir Hıristiyan nüfusun varlığından ya da İslam doktrininin "Ehl-i Kitab" olarak gördüğü Hıristiyan ve Yahu-



Divriği; Kale.

dilere karşı tavrından çok, Türklerin o sırada henüz biçimsel bir İslam'la yetinmelerinin, İslam'ı kendilerine göre yorumlamalarının sonucudur.

Tefrike (Divriği) Doğu Anadolu'daki başlıca Bizans kentleri arasında sayılır.[30] Tefrike'nin özel tarihi statüsü 843-879 yılları arasında burada Müslümanlarla işbirliği yaparak Bizans topraklarına akınlar düzenleyen kısa ömürlü bir prensliğin kurulmasından kaynaklanmaktadır. İsa'nın, vaftizinden sonra Tanrı'nın manevi oğlu olduğunu kabul ettikleri için Ortodoks Kilisesi tarafından heretik olarak kabul edilen ve ağırlıklı olarak Ermeni kökenli Paulusçulardan (Pavlikan)[31] oluşan bu küçük devletin kurucusu Karbeas'tır. Karbeas Anatolikon temasının strategos'u Theodoros Meliteniotes'in yanında protomandator olarak çalışırken, 843'te 5000 adamıyla Fırat bölgesine kaçmış ve büyük bir olasılıkla Malatya Arap Emiri'nin yardımıyla Divriği bölgesine yerleşerek Tefrike'yi devlet merkezi yapmıştır. Divriği Kalesi'nin ilk yapıcısı da odur.[32]



Erzincan, Matrakçı Nasuh.

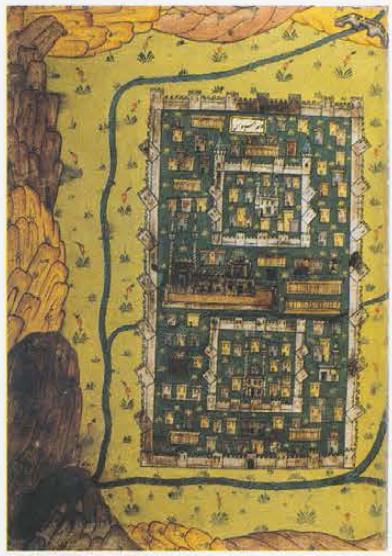
Divriği, ücra bir yerde bir sınır kalesi olmasına karşın kültürel yapısında Ortaçağ Anadolusu'nun karmaşık ilişkilerinin bütün özellikleri vardır. Paulusçuların İran Maniciliğinin düalizminden etkilendikleri ve ikonoklast oldukları genellikle kabul edilir.[33] Araplar tarafından daha 656'da ele geçirilen Melitene (Eski Malatya), Bizanslılar tarafından geri alınmış, fakat 767-934 arasında yeniden Arapların sugûr kalelerinden biri olmuştur. Fırat'ın büyük kollarından biri olan Tohma Suyu'nun Fırat'a döküldüğü yerden 3 km. uzaklıkta bulunan Malatya sınır kalesi, Halife Mansur'un emriyle 756'da yeniden inşa edilmiş ve içine 4000 asker yerleştirilmişti.[34] 934'te İoannes Komnenos Malatya'yı yine geri almış ve kent Malazgirt'e kadar Bizanslıların elinde kalmıştır. Bizans imparatorları Melitene bölgesine Rumları, Ermenileri ve Phokas döneminde de Suriyelileri yerleştirmişlerdir. Müslüman ve Hıristiyan ülkeleri arasında, sürekli değişen sınırların, Mezopotamya'nın ve Suriye'nin kilidi olarak kabul edilen bu yöredeki dinsel çatışmalar, ünlü kahramanlık öykülerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Büyük bir olasılıkla ikisi de 12. yüzyılda, sözlü destanlardan alınarak yazılmış olan, Müslümanların Battal Gazi, Bizanslıların bir Arap emirinin oğlu olan Digenes Akritas destanları bu bölgelerin insanlarının dünyasını anlatırlar. 7. ve 8. yüzyıllarda bir Arap valisi olan, İstanbul kuşatmalarına katılan ve Bizanslılarla yapılan savaşlarda ölen Battal Gazi'nin öyküsü, muhtemelen 12. yüzyılda, Danişmend egemenliğindeki Malatya çevresi mücahitlerine de yansıyan bir kahramanlık destanıdır. Digenes Akritas destanı da Homeros'tan İncil'e, Binbir Gece Masalları'ndan Şahname'ye kadar Doğu'dan ve Batı'dan, Hıristiyan, pagan ve Müslüman kökenli öğeler içeren bir yapıttır.[35] Bu yapıtlar, Divriği Ulucamisi tasarımını hazırlayan kültürel kozmopolitizmin, daha eski tarihli bir edebi metaforu olarak kabul edilebilir. Kafkasya'nın, İran'ın, Eski Yunan'ın ve Müslümanların mitoslarında özel bir yeri olan ve tarihin her döneminde bir arakesit olarak var olan bu bölge her zaman yol üstünde olmuştur. Büyük Selçukluların atabeyleri ve komutanlarının, Azerbaycan'ın Türk, İranlı belki de Arap kökenli prens ve beylerinin, Trabzon'un Bizans imparatorlarının, Gürcü ve Ermeni krallarının, prenslerinin ve Kürt beylerinin fiili egemenliğindeki bu dağlık yörenin etnik ve politik dokusu, Ortaçağ'da her zaman bir yamalı bohça niteliği



Kayseri, Matrakçı Nasuh.

taşımıştır. Fakat her çağda Kaf ve Ağrı (ya da Ararat) dağlarının mitolojileriyle beslenerek, yüksek tepeler, derin vadiler ve hızlı akan nehirler arasında Nuh peygamberden, Urartulardan kalan gizemli, destansı ve özelliklerini günümüze dek korumuş olan bir yaşamın tanımladığı bir yöresel kültür bu bölgede var olmuştur. Böyle bir ilişkiler ortamında Mısır'a kadar yaygın bir taş oyma tekniği ve geleneğinin İslam öncesine uzanan varlığı, Divriği Ulucamisi ve bölge mimarisi için, tarihsel bir temel oluşturmaktadır. Bu açıdan, sanatın gelişiminin ve fizyonomisinin salt bölgesel olmadığı, o dönemdeki İslam kültür alanının politik koşullarına, göçlere, savaşlara, gezici sanatçılara, ekonomik koşullara, patronların isteklerine ve nihayet yaratıcı bir muhayyilenin, bazen hiç dizginlenmemiş atılımlarına bağlı olarak ortaya çıkmış olması olasıydı.

Moğollardan ve Harzemşah'tan kaçan Türkmen göçerleri, yakılıp yıkılan kentlerin halkları Suriye ve Anadolu'ya ve savaş belasından uzak kentlere sığınmışlardır. Kaçanların başında, yollara düşmesini en iyi bilen tüccarlar ve zaten şantiyeden şantiyeye dolaşarak sultanlara, beylere hizmetlerini sunan yapı ustaları, gezici sanatçılar geliyordu. Böyle bir ortam, eğer yaratıcı bir sanatçıya bir şeyler yapmak olanağı sunarsa, büyük bir olasılıkla onu yaptığı ile baş başa bırakan özgür bir ortamdı. Çünkü patronlar için, birtakım imgeler var olsa bile, yerleşmiş bir kültür ortamının uzun süreli gelenekleri söz konusu değildi. Bunun ötesinde sanatçılar sadece bir tekniğin uzmanları değil, çeşitli malzemelerle çalışan ustalardı. Rönesans'ın usta heykeltıraşlarının aynı zamanda kuyumcu ustası olmaları gibi, İslam ustalarının da aynı zamanda ağaç, alçı ve taş üzerinde çalışan sanatçılar olması doğaldır. Selçuk döneminde hemen hemen aynı üslupların değişik malzemede görülmesi, sanatçıların çok yönlülüğüne işaret eden bir olgudur.



Sivas, Matrakçı Nasuh.

Bu savaşlar, katliamlar, yıkımlar, göçler dünyasının bir özelliği, hemen hemen bütün politik kontrolün Türk ve Moğol göçer kökenlilerin elinde olmasıdır. Özellikle Divriği fenomeninin çevresindeki coğrafyada, Batı İran, Mezopotamya, Suriye, Anadolu'nun büyük bir bölümü ve Mısır, Türk sülalelerin politik egemenlik alanıdır. Bu alan, sürekli bir hareket, kaçış ve arayışlar dünyasıdır. İnsanları, düşünceleri, yapıtları, formülleri oradan oraya taşır, sonsuz çeşitlilikler içinde bir davranışlar homojenliği içerir. Buhara'dan Hac'ca giden, Isfahan ya da Bağdat'a gideceğine, Ahlat ya da Konya'ya düşebilir. Kervansaraylarda kimlerle karşılaşacağınızı bilmezsiniz. Moğollardan kaçan Celaleddin'in eline düşer. Onun bıraktığı, Mengücek sultanına sığınır. Oradan nasibini alamayan, Erzurum Saltuklu Beyi'ne ya da Diyarbakır Artuklu sarayına sığınabilir. Yolda Eyyûbî askerlerinin eline geçip, Kahire'de esir olarak satılabilir. Hindistan'dan Akdeniz kıyılarına kadar göçer ya da kentli, sürekli hareket halinde bir Türk öğesi ve onun harekete getirdiği bir İran öğesi, bu ülkelerin yerli halkı ile karışarak ya da yan yana yaşayarak, yerli halkların bir bölümünü de oradan oraya göçe zorlayarak, bir büyük kültür çorbasını sürekli karıştırmışlar; o bölgelerin damarlarında düşünce ve biçim taşıyan kan gibi dolaşmışlardır. 15. yüzyılda politik dalgalar bölgesel *polity*'lerde stabilize olana kadar, "her şey her yerde" olarak tanımlanabilecek bir orta İslam dünyası vardır. Burada sanat iradesi, toplumsal değil kişisel, sürekli değil ge-

çici, ayrıca spontanedir. Patronla sanatçının rastlantısal birleşmesi içinde şekillenen bir sanat ortamı vardır. Herhalde ünleri geniş alanlara yayılmış sanatçılar da, bir sultanın çevresinden, koşullar zorladığı zaman, başka bir sultanın ya da beyin saray çevresine gidiyordu. Bu dönemin sanatlarında yerel geleneklerin ağırlığı değişmez tekniklerde ve orada bulunan malzemede görülse bile, biçim düzenleri (*pattern*) evrenseldir, rastlantısaldır ya da bir yerde, bir kez, bir daha adı duyulmayacak, belki de bir baskında yok edilecek ya da esir olarak satılacak bir sanatçı grubunun elinde biçimlenecektir. Anadolu Ortaçağı'nın en özgün anıtının Divriği'de ortaya çıkabilmesi ancak böyle bir tarihi ortamda olasıydı. Divriği, tarihi koşulların yaratıcı özünün, bir kereye özgü bir durağıydı. İslam dünyasının dört bir tarafından gelen bir sanatçılar grubu buluşmasaydı, böyle bir bezeme dünyası yaratılamazdı. Öte yandan adını iki kez, hem camiye hem de şifahaneye kazımış Ahlatlı (Helâtî) Hürremşah'ın (ya da Horşah) burada orkestra şefi olduğu da yadsınamaz. Caminin inşaatı döneminde eşsiz ahşap minberini yapan Tiflisli Ahmed Usta burada toplanan sanatçıların değişik kökenlerine işaret eder. Fakat Ahlat'ın ve Tiflis'in Celaleddin Harzemşah'ın 1225'te ele geçirmeye çalıştığı kentler olduğu düşünülünce Divriği'de toplanan sanatçıların öncelikle Harzemşah'tan kaçtıkları ve kentin hem politik, hem de ekonomik açıdan güvenli bir konumda olduğu söylenebilir. Kaldı ki böyle bir yapının varlığı da Mengücek Beyliği'nin Divriği kolunun o dönemde refah içinde yaşadığına bir kanıttır.



Erzurum, Matrakçı Nasuh.

Bu karmaşık tarihsel ortamda Divriği ile ilgili olarak pek çok kez bir Hint etkisi dile getirilmiştir. Bezeme sözlüğü temelinde bunu kanıtlayan veri yok denecek kadar azdır. Fakat Ortaçağ İslam sanatında Batı Türkistan'ın rolü ve bu bölgenin Budist kültürü ile Kuşan döneminden başlayan ve 6. yüzyıldan sonra Türklerin de bir ölçüde katıldıkları, bugün artık yadsınamıyacak olan ilişkileri, bu konudaki spekülasyonları taze tutmaya yeter.[36] Kaldı ki Harzemşah'ın yaşamı Ahlat'la Hindistan arasında ilişki kurmanın sadece hayal olmayacağının da bir kanıtıdır. Harzemşah'ın çevresinde sürüklediği insanlar arasında Afganistan ve Hindistan'dan gelmiş sanatçıların bulunması da şaşırtıcı olmazdı. Celaleddin Harzemşah'ın annesi Hindistan kökenliydi. Celaleddin, babasının ölümünden sonra, babasının sağlığında valisi olduğu Gazne'ye ve sonra Hindistan'a kaçmış ve orada bütün saray erkânı ve adamlarıyla birlikte maceralı bir üç yıl geçirdikten sonra tekrar İran'a dönmüştü.[37] Tarihi koşulların bu özel örtüşmesinde Divriği'dekinden başka örneği olmayan sanat yapıtının, sanatçı ve üslup açısından kökenlerinin çok geniş coğrafi sınırlara uzatılabileceğini düşünmek şaşırtıcı değildir. Kuşkusuz bu olanakların varlığı, bu uzak katkıların zorunlu olarak burada bulunmaları anlamına gelmez. Yine de Moğollardan kaçan Orta Asyalı ve özellikle Baktra'dan gelen ustalar, Suriye'den gelmiş Haçlı artığı taşçılar, Ermeni, Gürcü, İranlı her ülkeden insanın, esir ya da sığınmış olarak burada buluşmuş olmaları, o günlerin koşullarında olasıdır. Ancak böylesine karmaşık bir tarihi *background* üzerinde Divriği mucizesi denilebilecek olağanüstü zengin, olağanüstü özgür mimari ve bezemesel başyapıt ortaya çıkmış olmalıdır. Divriği sanatına, 12.-13. yüzyıl Selçuklu İslam sanatının ayakta kalan en zengin ve önemli verisi olarak bakılabilir.



Divriği; Ulucami ve Şifahanesi.





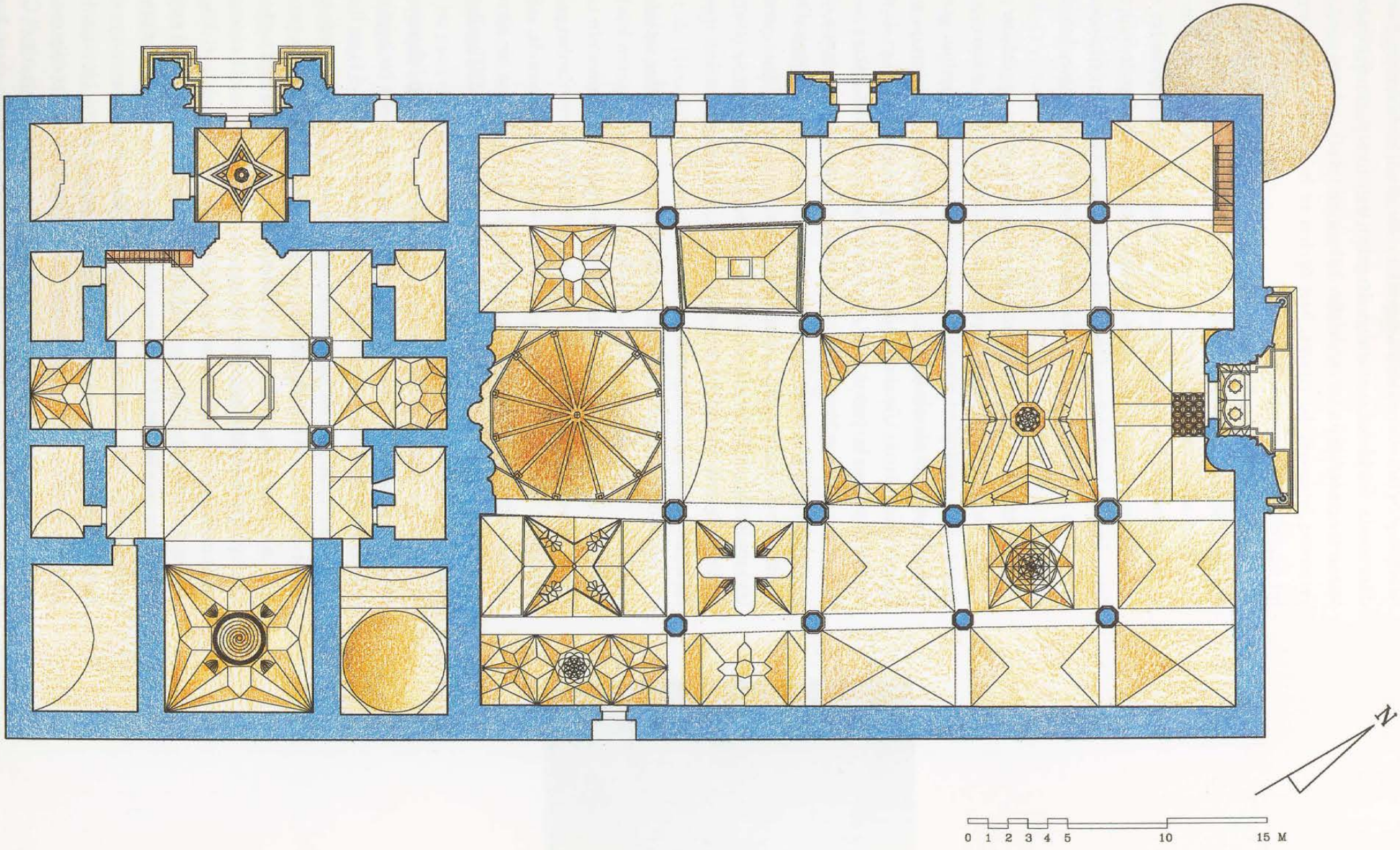
Yapı



Fırat'ın kollarından biri olan Çaltı Suyu'na karışan güçlü ırmaklardan birinin derin bir boğaz açarak geçtiği sarp bir tepenin üzerinde, bölge için oldukça geniş sayılabilecek bir ovaya bakan Divriği Kalesi vardır. Kalenin yapıldığı tepenin güney eteğinde Divriği'yi Sivas'a bağlayan vadinin yamacında, Mengücekoğlu hükümdarı Ahmed Şah ve karısı Turan Melek tarafından yaptırılan Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi, Anadolu'da Selçuklu devletinin en güçlü olduğu dönemin kanımca en önemli yapısıdır. Bu yapı ancak kısa bir bağımsızlık dönemi olan küçük bir Türkmen göçer beyliğinin başkentlerinden birinde ve beyliğin Konya-Selçuklularına tabi olduğu bir dönemde inşa edilmiştir. Divriği'de bu yapıtı yaratacak sanatçıların bir araya gelmesi, onlarla bu büyük anıtı yaptırmak isteyen emir arasında ortak bir yapı ve bezeme kurgusu üzerinde anlaşılması ve bir tür üretim ittifakının kurulması, Anadolu'da 13.-15. yüzyıllarda, Türklerin egemen olduğu bütün bölgelerde eşine rastlanmayan böyle bir plastik sanat olgusunun tasarlanması ve bu tasarının bitirilip bitirilemeyeceğinin düşünülmeden uygulanmaya konması, insanlığın sanat serüveninin ve dünya sanat tarihinin en ilginç gösterilerinden biri sayılmalıdır. Fakat böyle bir olgu Ortaçağ insanının davranış parametreleri içinde Doğu'da ya da Batı'da anlaşılabilir bir tavırdır.[38] Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin eşi olmayan taş oyma bezemesi gerçekten de yarım kalmıştır. Fakat yapıldığı kadarı ile Türk döneminde Anadolu'da yaptırılan anıtlar içinde en evrensel nitelikli sanat yapıtıdır. O nedenle de anlaşılması zor bir kültür tarihi sorunudur. Mengücek Beyliği'nin topraklarından bir mucize gibi yeşeren bu yapının bitirilememiş taş oyma bezemesi, Yakındoğu ve Ortadoğu'nun bütün plastik bezeme gelenekleriyle akrabalığını ortaya koyan motif sözlüğünün içeriğine karşın, tümüyle özgün bir yaratmadır.

Toplumların tarihinde bir başyapıtın, ya da bir gelişmenin en üst basamağına ulaşmasına olanak veren faktörlerin, zorunlu olarak toplumsal ve ekonomik faktörlerle atbaşı paralel gitmediği ve bazı hallerde, sözgelimi Divriği'de olduğu gibi, birçok olasılığın bileşkesinde, tek bir örnek olarak da ortaya çıktıkları söylenebilir. Kuşkusuz bu olasılık kendi çağının koşullarıyla tanımlıdır. Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi 12. ve 13. yüzyıl mimari ve sanatının birçok boyutunu içerir. Fakat Anadolu-Selçuklu adı altında tanınan sanatın sınırlarını aşar. Bu tasarım özel bir jeopolitik perspektif içinde, egemenlik alanlarının sınırlarını aşan yaygın bir kültür ortamının ürünü olarak görülürse daha iyi anlaşılacaktır. Mimari tasarım olarak özgün durumunu en iyi koruyan ve bütün 13.-14. yüzyıl camileri içinde çok ayrıntılı bir programla başlamış ve büyük ölçüde gerçekleştirilmiş yapılardan biridir. Ünlü kuzey kapısının çok kereler yayımlanmış fotoğrafları dışında ancak bazı uzmanlar tarafından tanınır. Üzerine yapılan yayınlar da bu olağanüstü yapıyı bütün karmaşıklığı ve eşsiz bezemesi ile tanıtmaktan uzaktır.[39]

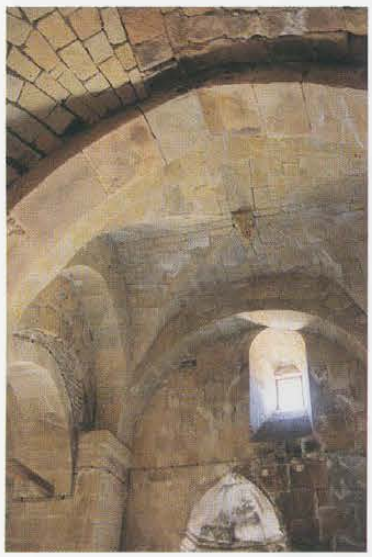
Ulucami ve onunla bir bütün oluşturan Şifahane ve içindeki Ahmed Şah Türbesi'nin gelişmiş kurguları ve mimari tasarımlarıyla, erken Anadolu-Türk mimarisinde, önemli bir yeri vardır. Fakat bu kompozit yapıya özel bir statü kazandıran, mimari tasarımından çok, değişik kaynaklı



Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası, plan.

bezeme programının sunduğu mozaiktir. Bu cami ve bezemesi, İslam dünyasında Türklerin egemenliği ile gelen transformasyon döneminin kültürel seçmeciliğinin bir modelidir. Yüksek bir teknik ve hayal gücü ile yaratılmış bezemesi, bu kitapta, bazı öğeleri ve boyutlarıyla, yarı-soyut bir heykel olarak değerlendirilecektir.

Kuzey taçkapısının, Şifahane taçkapısının ve mihrabın bitmemiş olmaları ve yonusal nitelikleriyle birbirlerine benzemeleri, bunların, yapının ilk ustaları ya da ustası tarafından yapıldığının kanıtıdır. Yarım kalmaları, patronun ya da ustaların ölümü, veya kentin Moğollar tarafından ele geçirilmesiyle ilgili olabilir. Cami'nin batı kapısının diğerleriyle üslupsal ilgisi olmayan bezemesi ve tümüyle bitmiş olması, batı duvarı yıkıldıktan sonra, bazı eski fragmanlarının kullanılarak yeniden yapıldığını kanıtlamaktadır.



Yapının planimetrik özellikleri o dönemin cami, türbe ve şifahane türü yapılarıyla bir karşılaştırma çerçevesinde, Anadolu-Türk mimarisinin ürettiği yapı tipolojileri içinde ele alınırsa, mimari bileşenlerinin genel olarak İslam, özel olarak da yöresel ve bölgesel ilişkiler içinde ortaya çıktığı görülür. Divriği Ulucamisi'nde dönemin genel eğilimlerini ya da yöresel verileri aşan bu yapıya özgü tasarım davranışları vardır. Fakat genelde bu kompleksin mimari tasarımının bezemede görüp şaşırdığımız olağanüstü bir niteliği yoktur. Başka bir deyişle mimari hayal, bezemesel hayal düzeyinde değildir. Buna karşın bezemenin mükemmelliğine paralel bir yapı işçiliğinden söz edilebilir. Başka bir deyişle, patronlar ve sanatçılar bu külliyeyle önemli bir "sanatsal mesaj" vermek için gereken itinalı bir inşaat çabası göstermişlerdir.

İnşaatın başlangıç tarihini saptamamıza yardımcı olacak bir veri şimdiye kadar bulunmamıştır. 1228-29'da inşaatın bitimini gösteren kitabe, Cami'nin kıble kapısı üzerine konduğu zaman yapının bezemesinin tam olarak bitmediği, Cami kapısında eskiz halinde kalmış ayrıntılardan anlaşılmaktadır. Böyle bir yapının, o günün ve Divriği'nin koşullarında, sadece bezemesinin gerektirdiği işe bakarak, 5-6 yıldan daha kısa bir sürede bitmiş olması düşünülemez. Kanımca inşaatın başlangıcını 1220'li yılların başına götürmek doğru olur.

Cami'nin inşaatı bittikten sonra ne kadar süre kullanıldığı bilinmiyor. Moğol istilasından Kanuni dönemine kadarki tarihi üzerinde bir bilgimiz yoktur. Fakat son rakamı düşmüş bir tarihi (H. 93(?)/1524-34) ve İbrahim oğlu Ahmed adlı bir hayırseverin adını içeren kırık bir kitabede kuzeybatı köşesindeki büyük silindirik payandanın (sedde) yapıldığı yazılıdır.[40] Kuzeybatı köşesindeki payandanın batı duvarının yıkıldığı tarihten sonra yapıldığı savlanabilir. Bu yıkılma, arazinin bu noktadaki olumsuz yapısı nedeniyle, bir tasman ya da bir depremin sonucu olabilir.[41] Minaresinin Kanuni döneminde yapıldığını yazan kitabe H. 973 (1566) tarihlidir. Fakat minarenin 1566'da yapıldığını bildiğimize göre Cami'nin o tarihte kullanılabilir durumda olması gerekir. Bu da batı duvarının ya daha sonra yıkıldığını ya da yapının Kanuni döneminde büyük bir tamirden geçtiğini gösterir. 17. yüzyılda Evliya Çelebi Divriği'yi ziyaret edip caminin bezemesini hayranlıkla tanımladığı zaman cami kullanılıyordu.[42] Cami, 18. yüzyılın birinci yarısında bir tamir geçirmiştir. Fakat ahşap kapı-

ların değiştirilmesinden öte ne yapıldığı belli değildir.[43] 19. yüzyıl içinde ibadete kapatılmış olan Cami, yüzyıl sonunda ise tahıl deposu olarak kullanılmıştır.[44] Cami, 19. yüzyılın son yıllarında ve 20. yüzyıl başında da tamir edilmiştir.[45]

Yerleşme Planı ve Temel Mimari Tasarım

12. ve 13. yüzyıllar Anadolusu'nda cami ve medreseyi yan yana getiren kompozisyonlar vardır. Bu, cami işlevinin doğal bir uzantısıdır. Medrese Selçuklu döneminde bir yapı olarak gelişmeden önce, öğretim işlevi ya hocaların evinde ya da camide oluyordu. Medrese bağımsız olduğu zaman, Diyarbakır Ulucamisi avlusundaki Zinciriye Medresesi ya da Kayseri'deki Huand Hatun Camisi'ne bitişik olan medreseler gibi, caminin yanına yapılmıştır. Cami sosyal ve kültürel yaşamın tek merkezi olduğu zaman, eğitime ve sosyal dayanışmaya ilişkin bütün işlevleri bünyesinde toplaması doğaldı. Osmanlı döneminde külliye tasarımı bu kavramın en gelişmiş örneklerini vermiştir. Fakat İslam mimarisinde cami ile şifahaneyi tek bir dikdörtgen blokta ve aynı çatı altında birleştiren başka bir örnek yoktur. Başka bir deyişle, o dönemde herhangi bir model gelişmemişti. Bu ikisinin tek bir yapı bloku olarak inşa edilmesinde, örneğin yapıyı oldukça meyilli bir yamaca yerleştirirken büyük bir platform elde etme, önde ve arkada istinat duvarları inşa etme, bu hafriyat işlemini mümkün olduğu kadar çabuk ve ekonomik olarak gerçekleştirme ve incelenmediği için de bilmediğimiz, örneğin inşaat zemininin durumu gibi, tümüyle pratik nedenler, söz konusu olmuş olmalıdır.

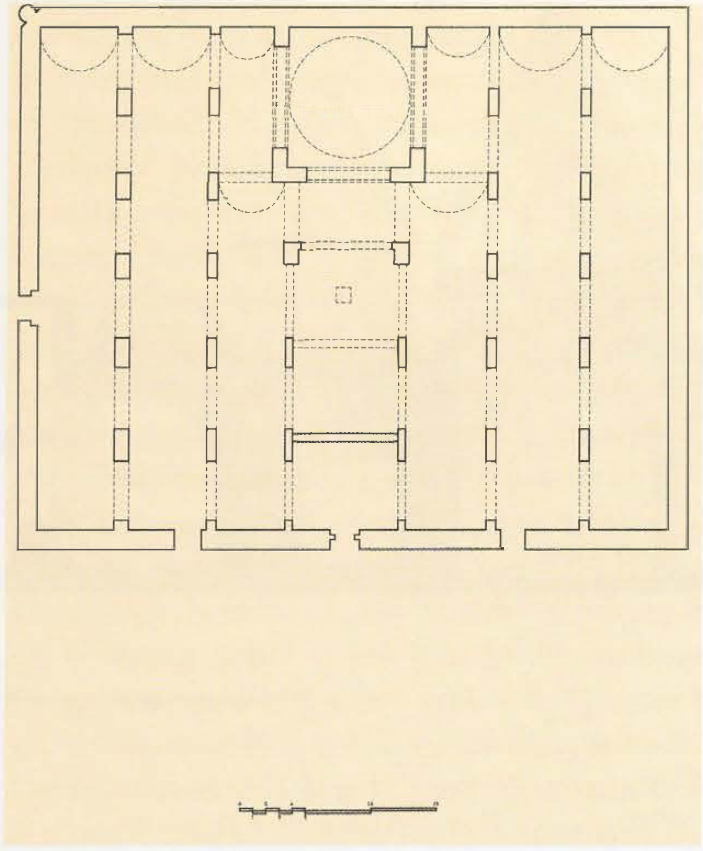


Cami

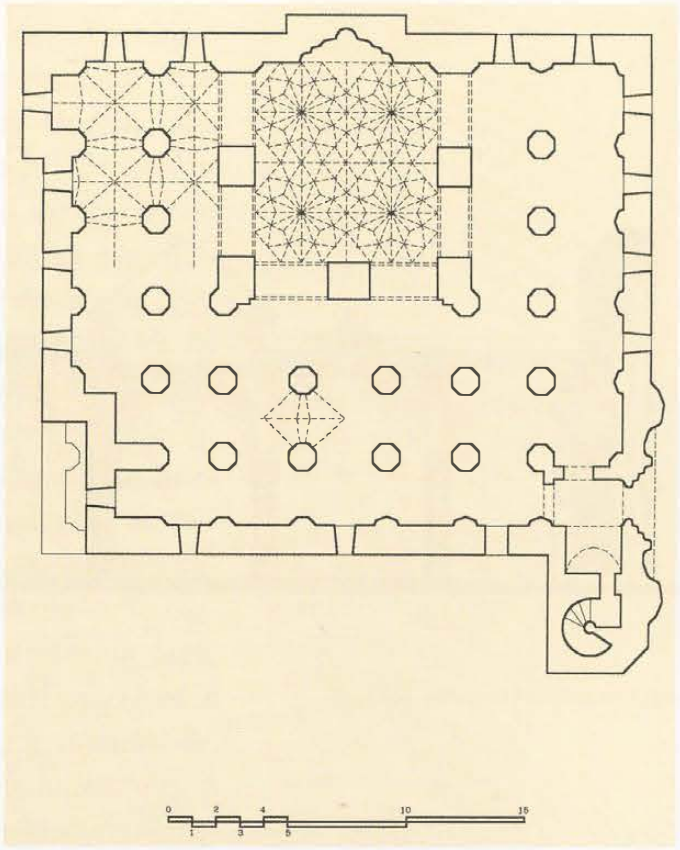
Anadolu'nun değişik yörelerinde kurulan Türk beyliklerinin egemen oldukları bölgelerde, 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başında Anadolu'ya özgü bir cami tipolojisi gelişmiştir. Gerçi bu tipin yanı sıra kâgir ya da ahşap ve çok ayaklı ilk Arap camileri geleneği de terk edilmemiş ve sürdürülmüştür. Diyarbakır, Siirt, Meyyafarikîn (Silvan), Dunaysır'daki (Kızıltepe) gibi Ulucamiler, avlulu cami tipolojisine sadık kalarak Suriye geleneğini izlerken, Anadolu'nun kuzey kuşağında, 12. yüzyılda Danişmendlilerin egemen olduğu bölgelerde ve daha doğuda Azerbaycan ve İran'a komşu olan bölgede, Van, Erzurum, Sivas hatta Kayseri gibi kentlerde avlusuz ve minaresiz cami tipi, başka hiçbir İslam ülkesinde görülmeyen yeni bir mekân tasarımı ortaya koymuştur. Bu dönemden kalan camilerin büyük bir çoğunluğu büyük değişiklikler geçirmiş olsalar da, Divriği Ulucamisi'nde en iyi şekliyle korunmuş şeklini bulduğumuz yeni cami tipolojisinin temel tasarımına uygun olarak inşa edilmişlerdir. Hepsi çok sahınlıdır. Mihraba doğru boyuna gelişen iç mekânları vardır. Orta sahın yan sahınlardan biraz daha geniştir. Bu planimetrileriyle, yüzeysel olarak, beş nefli kiliselere benzetilmişlerdir. Oysa örneğin Erzurum Ulucamisi'nde aynı şema yedi sahınlıdır. Sahın sayısı arttıkça, yapı Arap cami ti-

polojisine yaklaşır. Kaldı ki ne bu çevrede ne de Bizans Orta Anadolu mimarisinde beş nefli kilise vardır. Bu camilerde orta sahın, mihrap önünde kubbeli ve bezemesiyle özel olarak vurgulanmış kubbeli hükümdar maksuresi ile sonlanır. Bu kubbeli maksurenin, İran'daki erken örnekler geliştikten sonra, batıya da uzanarak, eski çok ayaklı cami tipinde, mihrap önü kubbesinin giderek vurgulandığı yeni bir mekân biçimlenmesine yol açtığı görülmektedir. İran'daki maksure fikrinin yankıları, mihrap önü açıklığının iki yanında, çoğu kez yapının esas aksına paralel, iki dar açıklığın ortadaki maksureyi saracak şekilde düzenlenmesine neden olduğu söylenebilir. Cami girişine doğru, mihrap önünden sonra gelen açıklık da yine göreceli olarak dar, adeta boyutsal olarak küçültülmüş bir eyvan gibi, yapının esas aksına paralel bir beşik tonozla örtülüdür. Bunu hemen hemen mihrap açıklığı boyutunda bir aydınlık izler. Bu aydınlık, özgün örneği kalmamış olsa da, ahşap bir fenerle örtülmüş olmalıdır ve bir bakıma bir avlu redüksiyonu ya da kapalı bir medrese etkisi uyandırır. Geri kalan bütün açıklıklar tonozlarla örtülüdür. Ortaçağ camileri, kuşkusuz cam elde etmenin zorluklarından ötürü çok pencereli olmadıkları için, bu merkezi aydınlık büyük, karanlık camilerin içlerini aydınlatmak için gerekliydi. Çok ayaklı camilerdeki bu merkezi aydınlık sadece Anadolu'ya özgüdür. Ve ilginç olan bu ortası aydınlanmış mekân fikrinin medrese yapılarıyla ortak olmasıdır. Anadolu medreselerindeki bu orta açıklık ona açılan eyvanlarla birlikte İran ve Orta Asya'nın büyük cami ve medreselerindeki avlunun küçük boyutlara indirgenmiş bir kalıntısı gibi yorumlanmıştır. Camilerde ve medreselerde görülen eyvanlar söz konusu olmadığı için, mekânın merkezine getirilen bu aydınlatma düzeninin kapalı medreselerdeki uygulamadan esinlenmiş olduğu söylenebilir. Fakat bu arkitektonik vurguyla, Anadolu'da gelişen Ortaçağ cami tipolojisi, çok ayaklı Arap camilerinin enine ya da boyuna istenildiği kadar büyüyebilen tasarımından uzaklaşarak merkezileşme eğilimi gösterir.

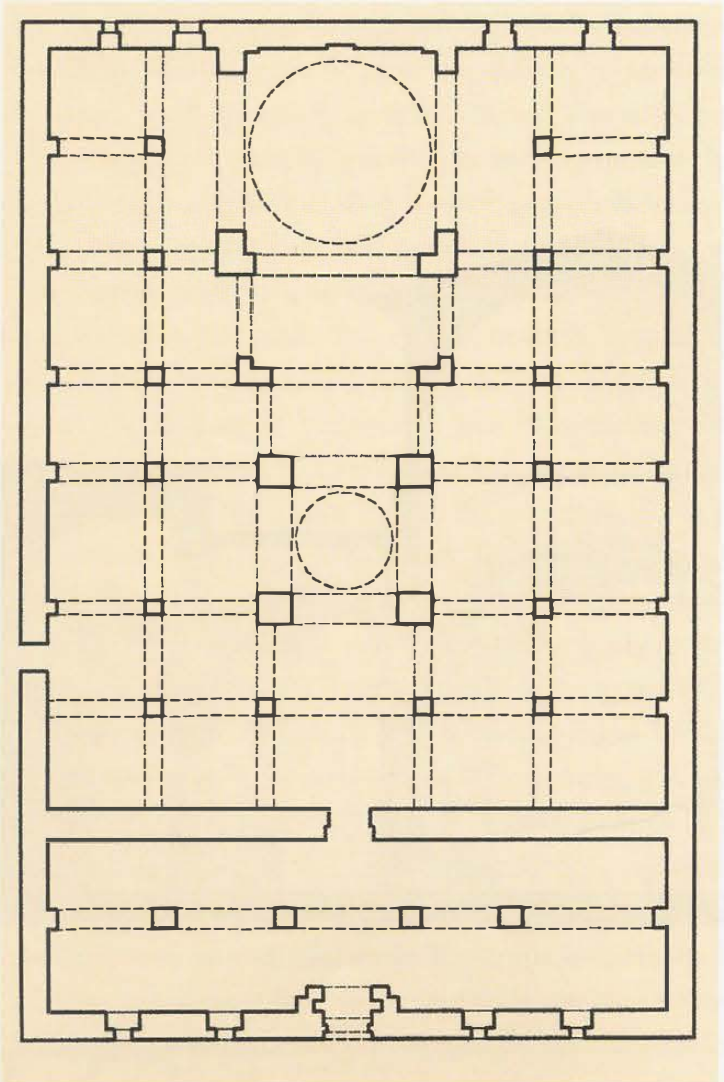
Divriği Ulucamisi Anadolu-Türk mimarisine özgü bu plan düzeninin en iyi korunanı, boyutları ve mimari kalitesiyle en güzeli olarak kabul edilebilir. Erzurum Ulucamisi de, Divriği'den kısa bir süre sonra aynı plan tipolojisiyle inşa edilmiş, fakat büyük bir deprem geçirip yıkıldığı için, özgün ayrıntılarını hemen tümüyle kaybetmiştir. Bugün hemen hepsi çeşitli yıkım ve tamirlerle bozulmuş olsalar da, Anadolu 13. yüzyıl camilerinin önemli bir bölümünün Divriği Ulucamisi'nin adeta ideal bir örneğini oluşturduğu tipolojiye uygun olarak tasarlandıkları görülmektedir. Van Ulucamisi, Kayseri Külük Camisi ve çok bozulduğu için özgün durumunu tam bilemediğimiz Konya Alaeddin Camisi Divriği'den önceki örneklerdir. Bu tipolojide çok ayaklı en eski İslam camisi şeması, kubbeli maksure, Anadolu'nun kilise planlarından etkilenmiş olabilecek kıbleye doğru boyuna gelişmiş bir iç mekân, ortadaki aydınlıkta basite indirgenmiş bir orta avlu, bir merkezi plan vurgusu gibi tasarım özellikleriyle, Anadolu'ya özgü bir cami planı ortaya çıkmıştır.[46] Bir bakıma bu cami tipolojisinde çok ayaklı Arap cami geleneği bir tasarım temeli olarak yaşamaktadır. Mihrap-önü düzeni ise İran ve Orta Asya anısını taşımaktadır. Modüler ve bölümlü bir mekânın, mekân içinde bir merkezi vurgulayarak, Osmanlı döneminin gelişmesine doğru bir açılımı hazırla-



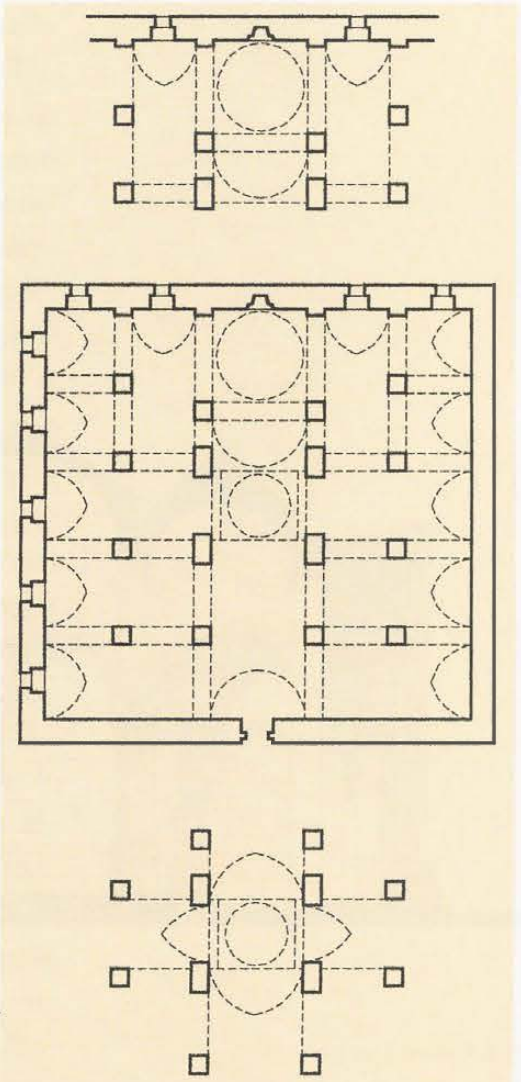
Erzurum Ulucamisi



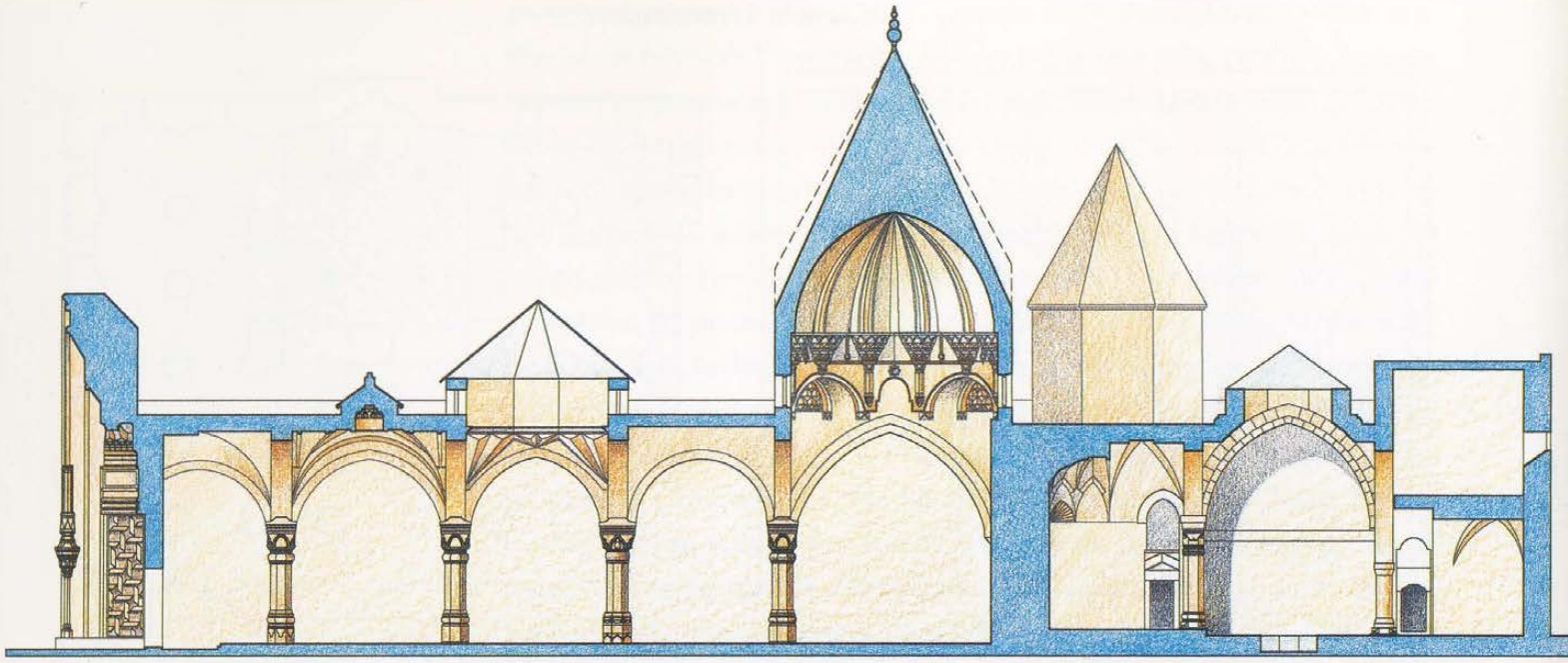
Van Ulucamisi



Kayseri Ulucamisi

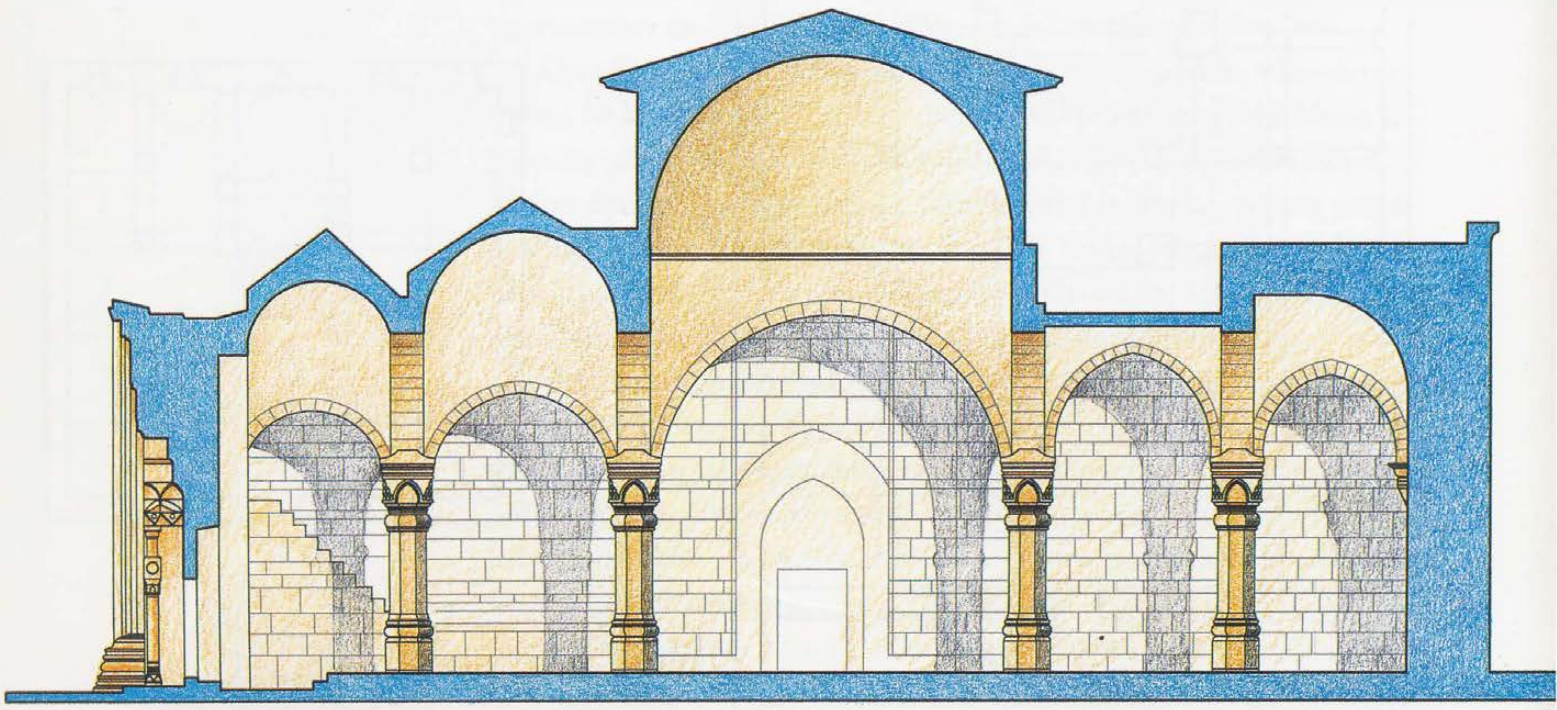


Kayseri Külük Camisi



Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası, boy kesit.

0 10



Divriği Ulucamisi, en kesit.

0 2 4 6 8

dığı söylenebilir. Buradan, Türk camilerini bütün İslam camilerinden ayıran kubbeli, merkezi planlı iç mekân tasarımlarına ulaşılacaktır. Divriği'de cami planı her iki yönde beş açıklıklı yirmi beş birimden oluşan modüler, fakat modül boyutları esnek bir sisteme göre kurulmuştur. Cami'nin sütunları iç sıradan dış sıraya göre sistematik olarak daha kalın yapılmıştır. Bu ilginç ve bilinçli bir strüktürel uygulamadır. Orta açıklığın daha geniş, dolayısıyla daha fazla olan yükünü almak için gerçekleştirilmiş olabilir. Yirmi beş birimin ortasında Türk üçgenli bir geçit bölgesi üzerinde aydınlık vardır.[47] Bu aydınlık, merkez etrafında onu çeviren daha az aydınlık ikinci bir çevre cami mekânını oluşturmaktadır. Bu mekân arkitektonik olarak kolayca kavranan bir tasarımın ifadesidir. Her açıklığı değişik bezemeli tonozlar, onları taşıyan yine bezemeli sütun dizileri, kemerlerin duvarlara inen üzengilerini bitiren bezemeli furuşlarla, kolay kavranabildiği oranda mimari ayrıntılarıyla etkili olan bir mimari ritm yaratmaktadır. İlk bakışta çok ayaklı bir yapı hissi kuvvetle duyuluyorsa da, bu, Arap camilerinde kıble duvarına paralel sıralardan oluşan bir mekân etkisinden çok farklıdır. Burada namaz sıralarının değil, fakat mimari tasarımın yapıyı şekillendirdiği, yani pratik nedenlerden çok estetik ve simgesel nedenlerin tasarımı yönlendirdiği görülmektedir. Cami'nin içinde yüksekliği ve ferah boyutları, sütunlarının ince, elegan oranlarıyla rahat ve bölünme hissi uyandırmayan bir mekân yaratılmıştır. Örneğin Niğde Alaeddin Camisi'nin, benzer nitelikte tasarımına karşın, basık ve ağır bir iç mekânı vardır. Niğde'deki üç nefli ve orta açıklıklı plan, Anadolu'nun geliştirdiği yeni cami tipolojisinin bir başka örneğidir. Burada üç nefli kilise planlarının ve yerel mimarinin, özellikle mekân tasarımı açısından etkisi Divriği'den daha belirgindir. Divriği Ulucamisi'nin mekânsal düzenlenmesinde saptanan kuramsal mükemmellik bugün algılanmaz. Batı duvarının yıkılmasından sonra yapılan örtü tamirleri, güneydoğu köşesinde bir ahşap mahfil yapmak için sonradan yapılan müdahaleler, kuzey taçkapısının iç mekâna yansıyan ve nedeni anlaşılmayan asimetrisi ve bitmemişliği nedeniyle Cami'nin içinde hemen farkına varılan birçok deformasyon vardır. Kuzey taçkapısının iç duvar yüzünde hiçbir bezemesel çaba izi olmaması, buna hiçbir zaman başlanmamış olduğunu da ifade edebilir.[48] Cami'nin kaba inşaatı tamamlandıktan sonra bezemeye kapılardan ve mihraptan başlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Büyük maksure kubbesi altındaki bütün güney duvarının, kubbeyi taşımak için strüktürel amaçlı da olabilecek çok büyük yarım silindir profilli payandalarla sınırlandırılmış ve büyük bir olasılıkla, şimdiki durumdan çok daha zengin bir bezeme programı ile süslenmesi öngörülmüş olmalıdır. Silindirik payandalardan çıkan büyük yaprak motifleri, yetiştirilememiş ya da bitirmek olanağı kalmamış bir bezeme programının bir işareti olarak görülebilir. Çünkü kapılarla karşılaştırıldığı zaman, mihrap nişi dışında, kıble duvarı oldukça çıplaktır. Burada sanatçının öngördüğü kompozisyonu tahmin etme olasılığı yoktur. Fakat mihrap duvarının iki yanında, kuzey kapısında ve Şifahane kapısındaki özgür ifade ile yonulmuş olan büyük yapraklar, taçkapıların ve mihrap duvarının olağanüstü bir bezeme programı ile tasarlandığı kanısını vermektedir.



Cami'nin güneydoğu köşesindeki ahşap platform ve ona açılan doğu penceresi tartışma konusu olan öğelerdir. Cami'nin özgün durumunda güneydoğu köşesinde bir mahfil ya da maksure olacağının işareti olan bir ayrıntı yoktur. Kaldı ki 13. yüzyılda maksureler, mihrap önünde özel olarak kubbe ile zenginleştirilmiş ve bezenmiş alanlardır.[49] Doğuya bakan pencerenin kapı olduğunu kanıtlayan özel bir ayrıntı da yoktur. Bugünkü ahşap strüktür 19. yüzyıldan kalmış olabilir. Türbeye açılan pencere de dahil olmak üzere duvarlardaki bezemeli konsolların, mahfilin kuzeybatı köşesini taşıyan sütun başlığının yenilendiği görülmektedir.[50] Bu açıklıktaki ilginç tonozu inceleyen A. Yavuz, buradaki galeriyi hünkâr mahfili olarak kabul etmektedir.[51] Crow ise, burasının bir pencere olduğu kanısındadır.[52] Sonradan bir mahfil olarak kullanılmış olsa bile, o çağda başka hiçbir örneği olmayan bu yan girişi bir sultan mahfili gibi kabul etmek, fazla zorlayıcı bir yorumdur.



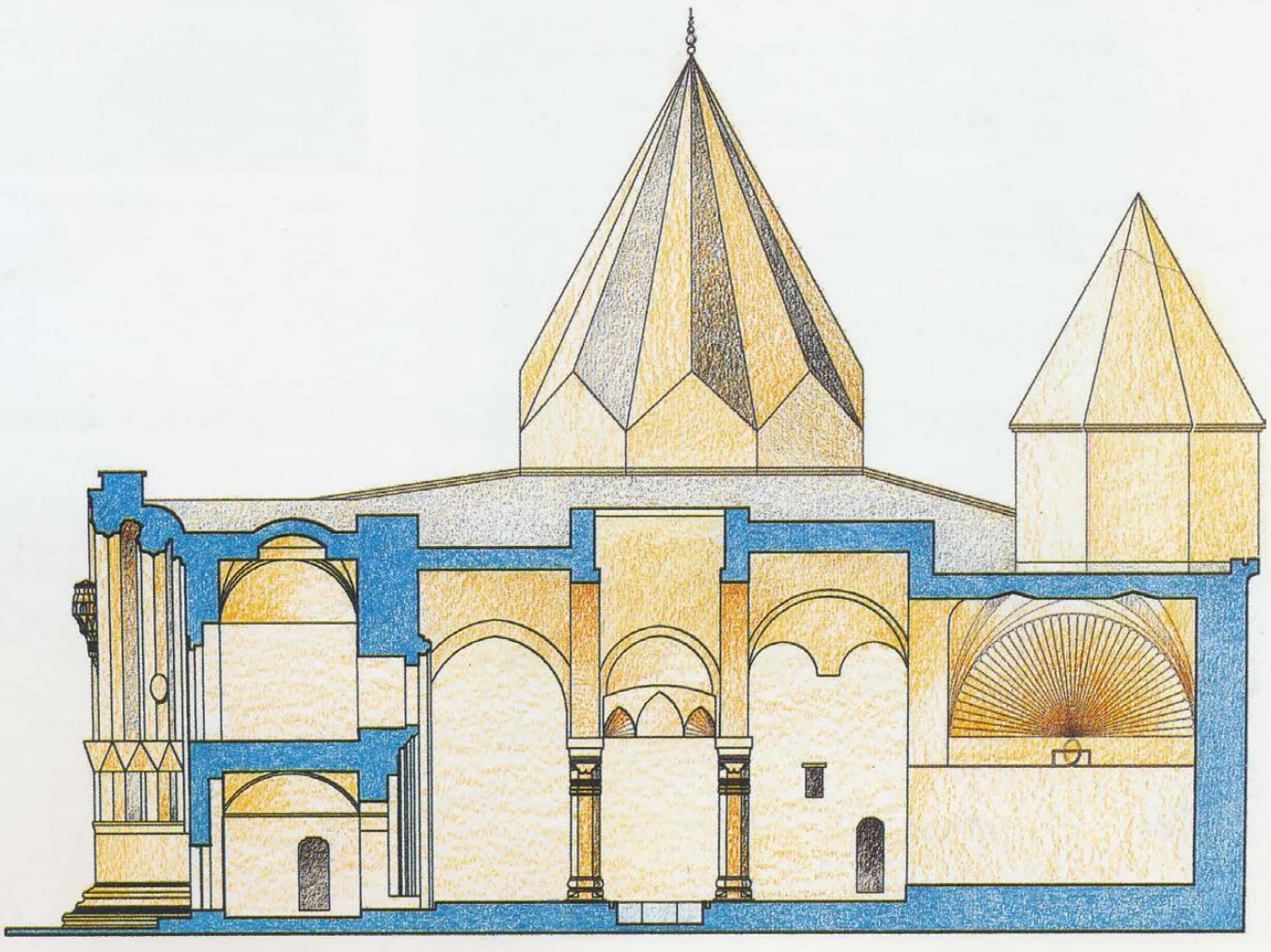


Cami içinden ayrıntılar.

Şifahane

Cami'ye bitişik olarak yapılan Şifahane, bütün öğeleriyle klasik bir medrese planına sahiptir. Fakat orta avlu çok küçültülmüş ve örtülmüştür. Bu düzeniyle orta aydınlıklı kapalı medreselere benzeyen bir planla tasarlanmış, fakat kendisinden beklenen işlevi yerine getirmesi için, yine başka örneği bulunmayan bir planla birinci katın bir bölümü üzerine ikinci bir kat yapılmıştır. Üzerinde iki küçük oda bulunan anıtsal bir giriş holünden, ortası bir fenerle aydınlanan üç eyvanlı esas hacme geçilmektedir. Bu esas Şifahane mekânından, merdivenle üst kattaki batı ve güney bölümleri üzerindeki odalara çıkılmaktadır. Bu tür Ortaçağ yapılarının nasıl kullanıldığı konusunda bilgimiz az ve ampiriktir. Büyük bir olasılıkla üst katlar burada okuyan birkaç öğrenci için yatakhane olarak kullanılıyordu. Bu odalara hasta çıkarıp yatırmak olasılığı pratik olarak yoktur.

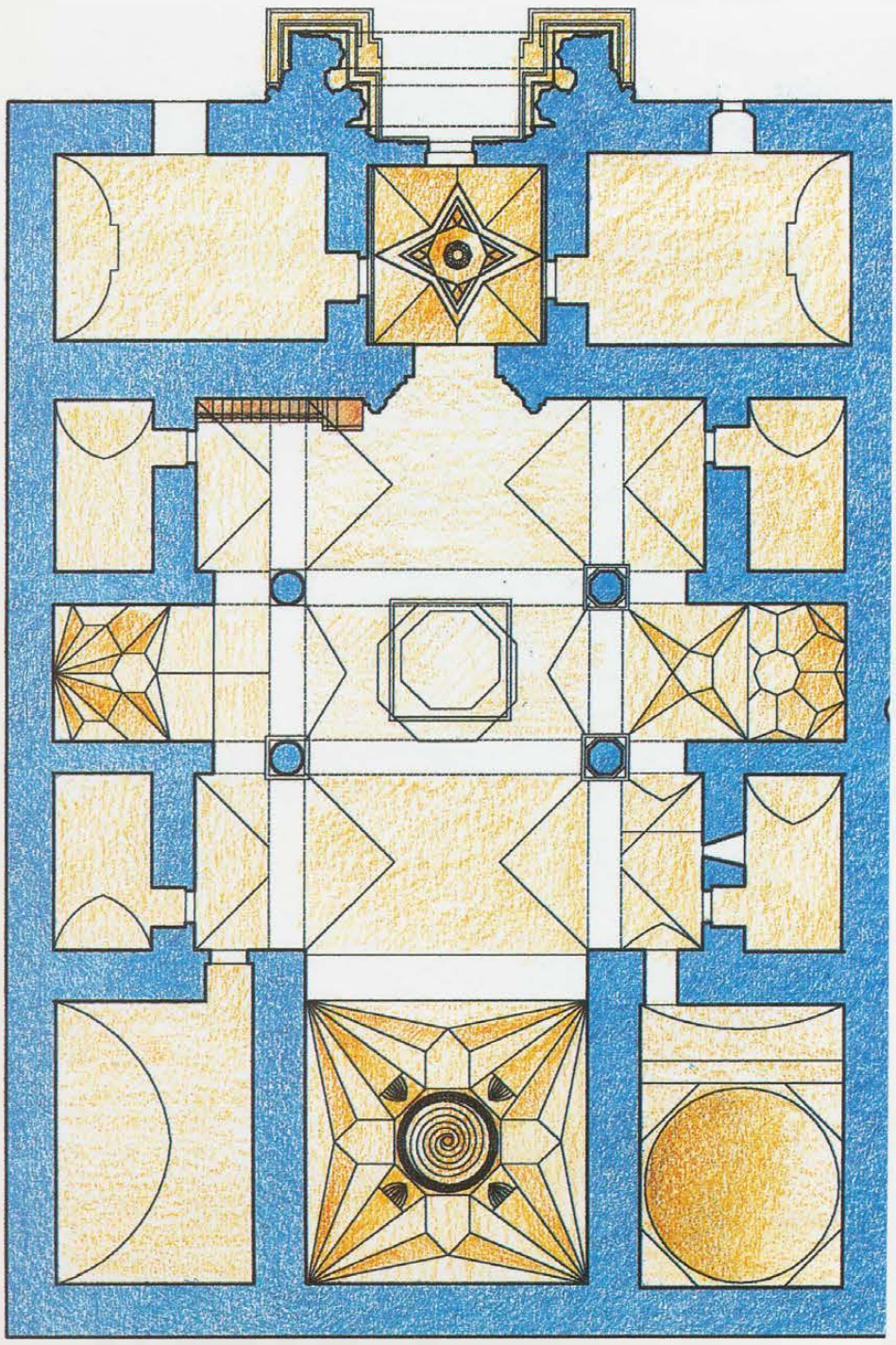
Şifahane inşaatının da tam olarak bitirilmediği görülmektedir. Kuzey eyvanında bugünkü payandalar arkasında işlenmemiş özgün duvar yüzü görülüyor. Bu da yapının bitmediğini ve kaba yonu olarak konan duvar taşlarının sonradan perdah edilmediğini gösteren bir işaret olarak kabul edilebilir. Doğu eyvanının doğu duvarı üzerindeki rozet dışında, bu duvarın bezemesi de tamamlanmamıştır. Bu eyvanda ilginç bir bezeme motifi kemerin altında, bir duvar payandasını sonlandıran akant frizidir.[53] Burada duvarın üst bölümünde küçük bir rozet içinde "Amel-i Horşah-i Helâtî" yazıtı ile sanatçının adı ikinci kez yinelenmektedir. Bu kadar ısrarla adını duvarlara hakkeden ustanın, daha başka belgeler bulunana kadar, yapı-

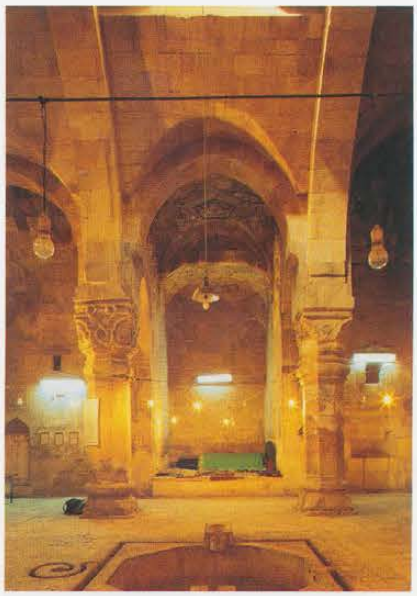


nın baş tasarımcısı ve yontucusu olduğunu kabul etmek zorundayız.

Cami'ye bitişik kuzey eyvanı üzerinde oda olmadığı için güney eyvanına göre daha yüksektir. Bu eyvanın iç açıklığında altıgen göbekli bir bezemesel tonoz yapılmıştır. Sütunların arkasındaki ikinci açıklıkta ise nadir rastlanan bir beşgen göbek vardır.[54] Güney eyvanın bezemesi özgündür ve değişik renkte taşlar kullanılmıştır. Tonoz girişindeki iki alçak sütun, geometrik şerit bezelidir. Bu eyvanda da değişik renkte taşlar kullanılmıştır.

Şifahane girişinde taçkapının içe bakan dış kemerinin, herhalde Cami'nin batı duvarını yıkan depremde yerinden oynadığı görülmektedir. Fakat Şifahane giriş holü iyi korunmuş durumdadır.[55] Şifahane'nin girişi ve güney bölümü üzerindeki ara katta kapıların başka başka ustaların elinden çıktığı anlaşılmaktadır. Fakat ayrıntıları işleyen taşçıların kuzey kapısındakilerle aynı okulun mensupları olduğu ya da aynı ustalar olduğunu kabul etmek daha inandırıcı bir yorum olur. Dolayısıyla, tasarımındaki farklılıkların, motifleri aracılığıyla birleşmiş olduğu söylenebilir.[56]



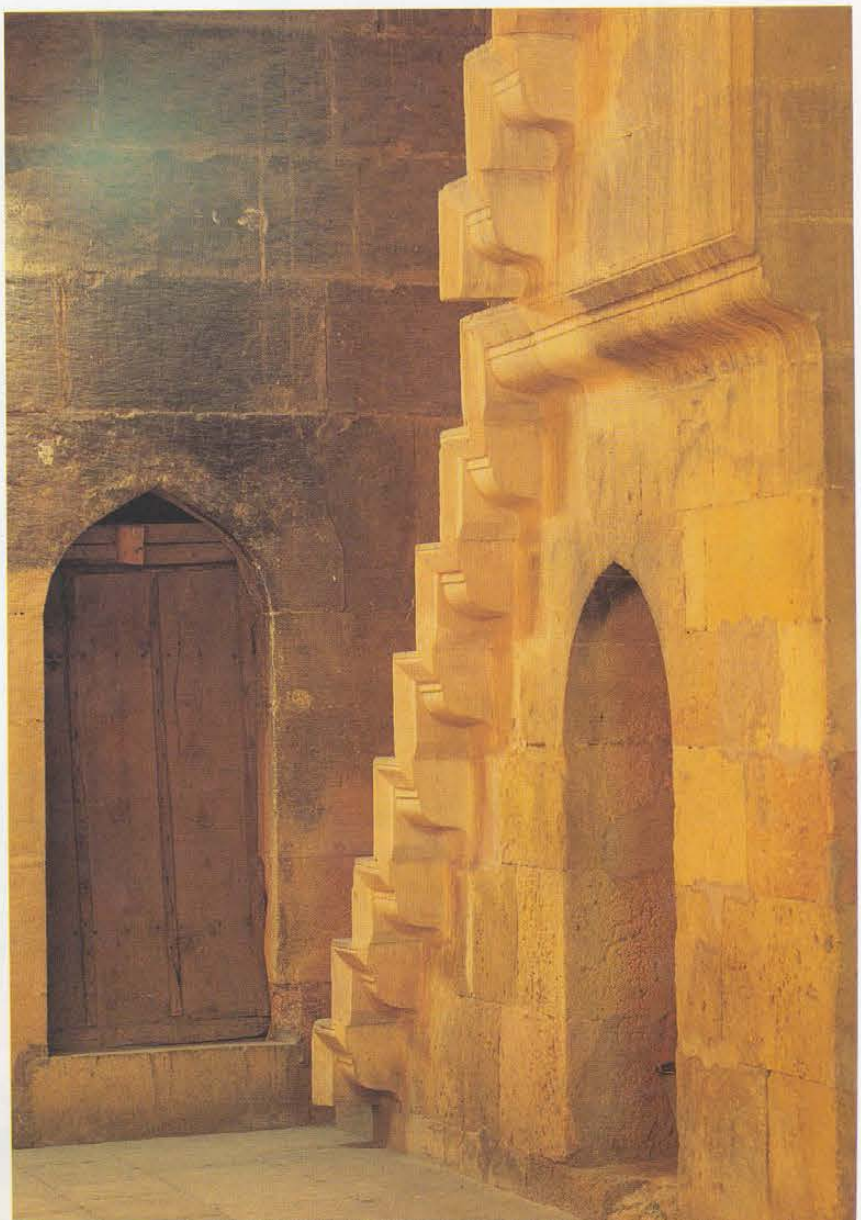


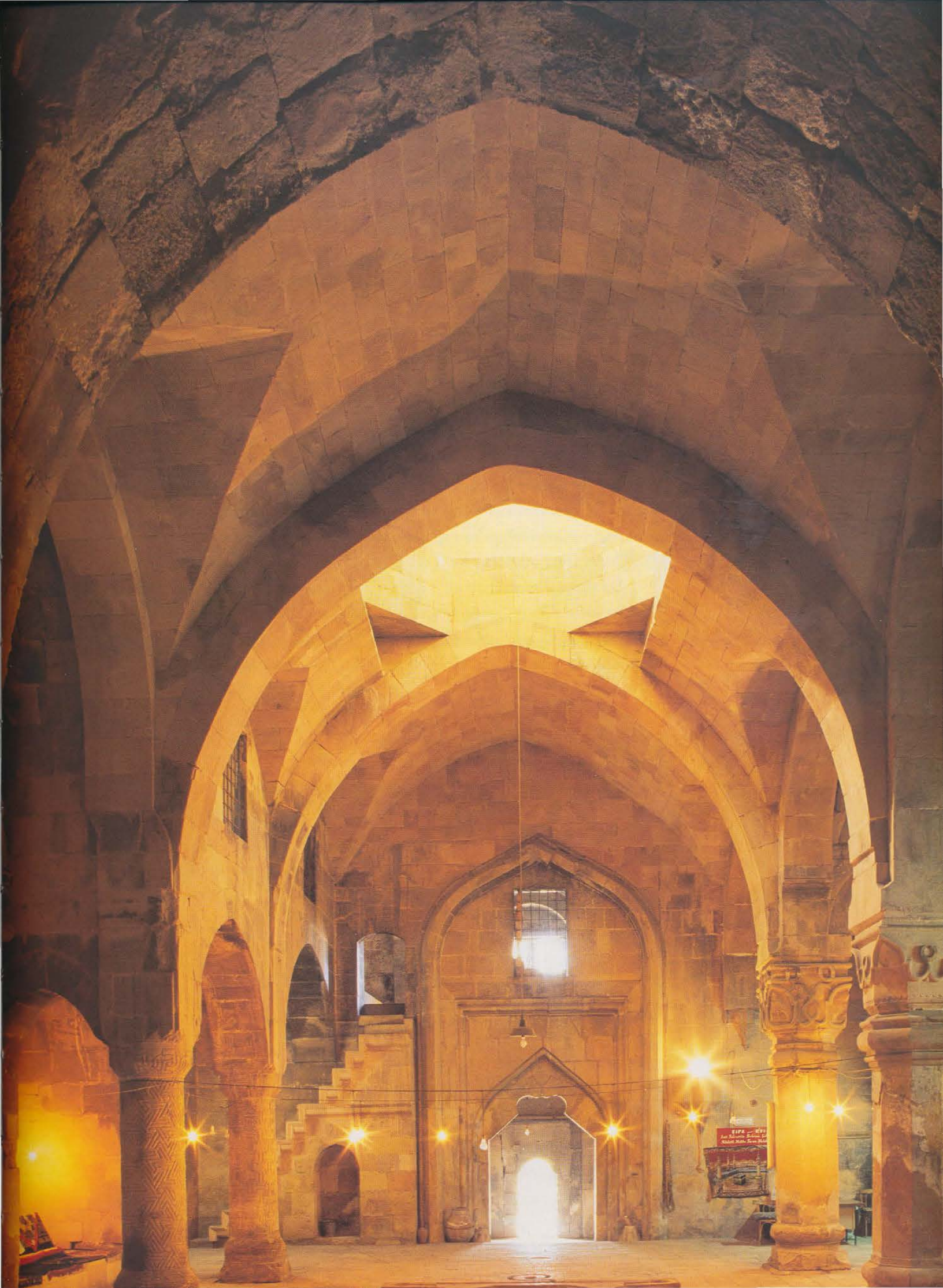
Şifahane, plan.







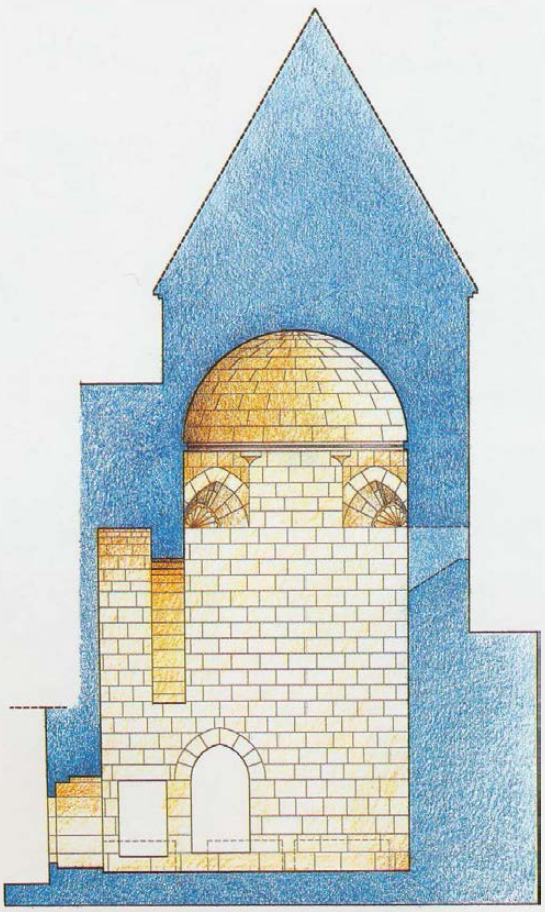


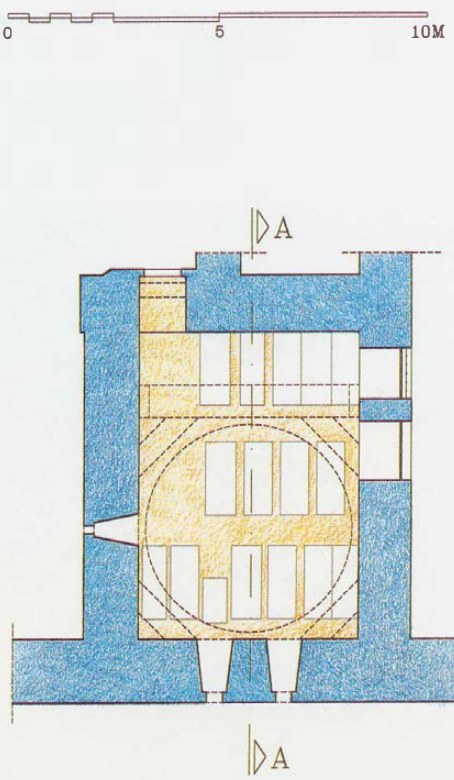


Türbe

O çağda özellikle medrese, şifahane ve zaviye türünden yapıların bir odasının patronların mezarı olarak düzenlenmesi karakteristiktir. Bu yapıdan önce, Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi'nde (1206) ve Sivas'ta İzzeddin Keykâvus Şifahanesi'ndeki (1217) birer oda, türbe olarak düzenlenmiştir. Şifahane'nin kuzey eyvanının doğusundaki dikdörtgen oda, Ahmed Şah ve ailesinin türbesi olarak tasarlanmıştır. Dikdörtgen planlı bu odanın örtüsü, o dönem için karakteristik bir tutumla, kemerle ayrılan bir kubbe örtülü kare ve beşik tonozdan oluşur. Bugünkü örtü özgün değildir. Yeni bir restorasyonda yapılmıştır. Fakat rökonstrüksiyonun doğru olduğu kabul edilebilir. Çünkü dikdörtgen alanın bir kare alan oluşturacak bir kemerle bölünmesi bir kubbeli örtü yapma isteğini göstermektedir. Bu kubbenin tromplar üzerinde oluşturulan bir kaideye oturduğu, dışarıdan bir sekizgen kasnakla çevrildiği ve sekizgen dilimli bir piramitle sonlandığı kabul edilebilir. Türbe kasnağında, tromp sırasının üzerinde güneye bir, doğuya iki küçük pencere açılmıştır.[57] Dönemin yaygın mezar yapısı tipolojisini sergileyen bu türbenin kapısı, Şifahane'nin içindendir. Fakat statik nedenlerle doldurulmuştur.[58] Yapının tümüne egemen olan bezeme arzusu bu türbede görülmez. Büyük bir olasılıkla, sona bırakılan bu iş de, yapı gibi tamamlanamadan kalmıştır.[59]

Bu türbe Ahmed Şah ve Turan Melek için yapılmıştır. Fakat Ahmed Şah'ın babası Emir Süleyman ve annesinin türbeleri de buraya konmuştur. Ahmed Şah ve Turan Melek'in sandukaları diğerlerinden daha büyük ve süslü olmakla birlikte, özel bir itina ile yapılmamışlardır.[60]

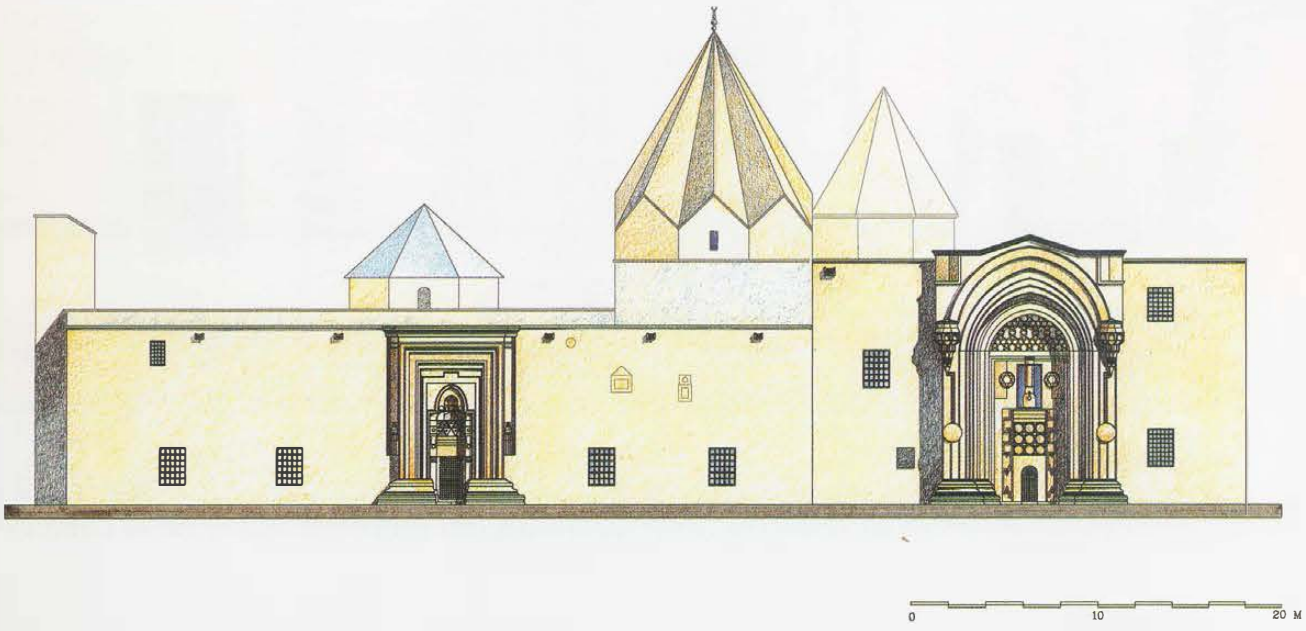




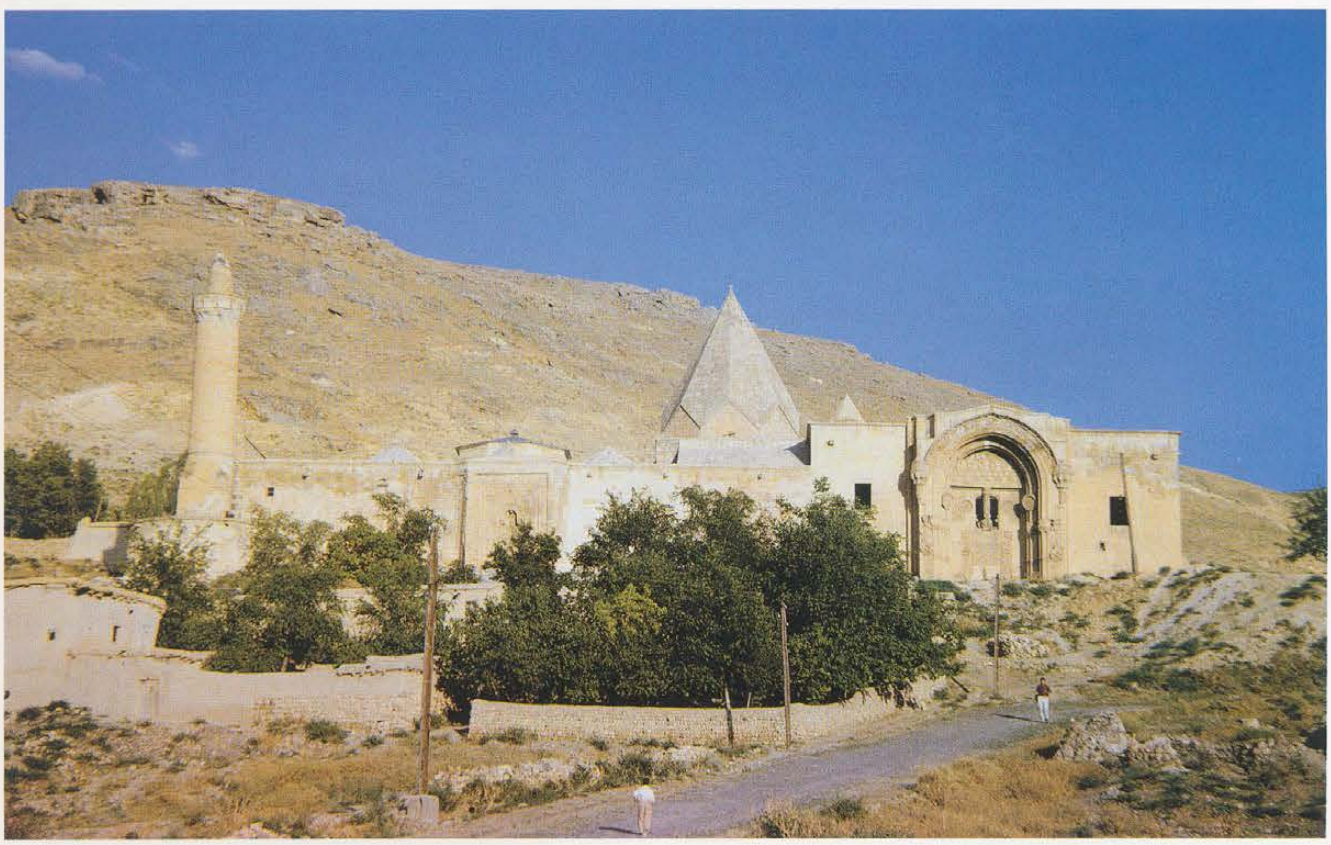
Yapının Cepheleri ve Taçkapılar

Yapının cepheleri içinde az ya da çok hasara uğramamış ve tamirat geçirmemiş cephe yoktur. Tümüyle yıkılan bölüm ise, cami bölümünün batı duvarıdır. Bu dönemde yapıların cephe tasarımı taçkapıların vurgulanması üzerine kuruludur. Bu tutum, 13. yüzyılın erken tarihli yapılarından biri olan Divriği'de de görülmektedir.

Batı Cephesi: Batı taçkapısının solundaki bitmemiş ve sağında fragmanları kalmış gülbezekler bunların kapının iki tarafında simetrik olarak işlendiklerini gösteriyor. Kapının kuzeyindeki silindirik duvar payandası özgün duvarda var olan bir payanda temeline oturuyor olabilir. Duvarın



Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası, batı cephesi rekonstrüksiyonu.



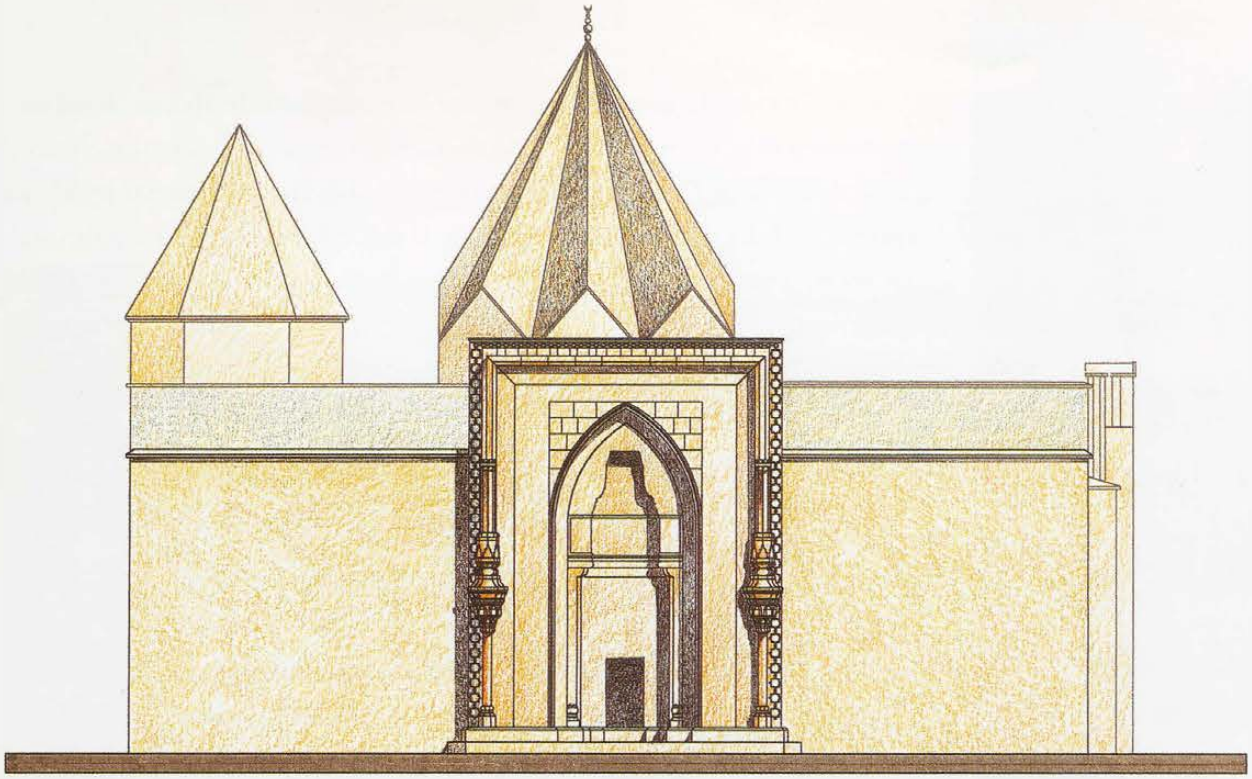


Batı cephesi, Cami bölümü.

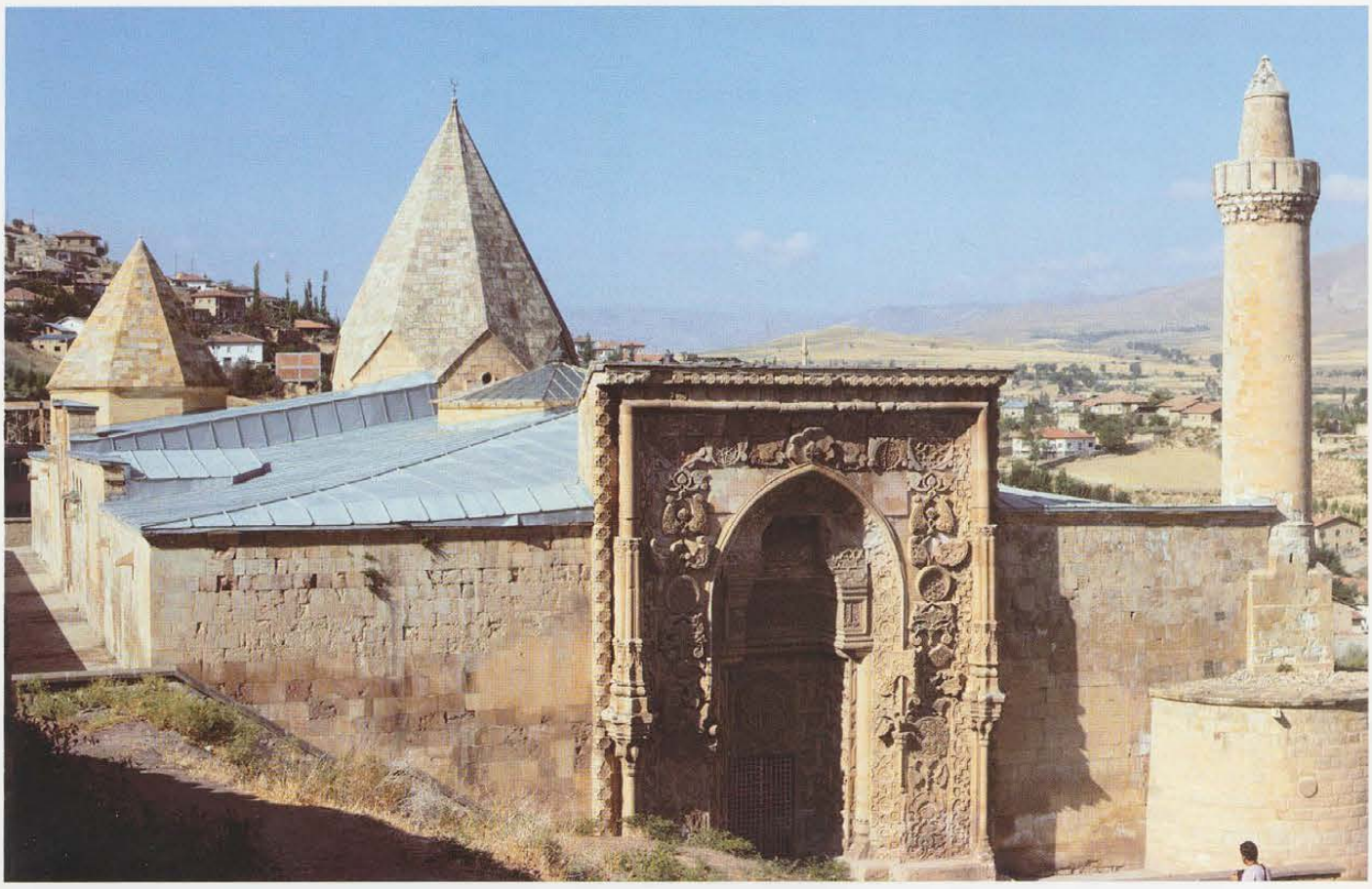
en alt sıraları tümüyle yıkılmadığı için yeni duvar eski temel ve duvar kalıntıları üzerine inşa edilmiş olmalıdır. Özgün batı cephesinde de, kapının iki yanında, arazinin meyli düşünülerek payandalar yapılmış olabilir. Fakat bunların özgün durumları, kazı yapılmadığı için belli değildir. Taçkapının güneyindeki poligonal payanda ise bu biçimiyle yeniden yapılmış olmalıdır. Şifahane cephesinde giriş kapısının kuzeyindeki pencere restore edilmiş ve özgün biçimini yitirmiştir. Üzerindeki küçük delik de yeni tamirlerden kalmıştır. Şifahane cephesinde üst pencere üzerinde boğa kafalı bir çörten vardır. Bunun özgün olduğunu söylemek zordur. Fakat yapının özgün durumunda çörtenlerin uçlarının hayvan başlarıyla süslü olduğuna işaret etmektedir.

Güney Cephesi: Bu cephe büyük ölçüde restore edilmiştir. Özgün duvar taşları duvarın alt sıralarında görülmektedir. Duvarın üst bölümünün çürütülerek yeniden daha küçük boyutlu taşlarla kaplandığı anlaşılmaktadır. Bu cephedeki en büyük pencere üzerinde tahrip edilmiş bezemeli büyük bir taş, büyük bir olasılıkla batı taçkapısının ve duvarının ve Şifahane taçkapısının güney ayağının restorasyonu ile aynı dönemde güney duvarının da restore edildiğini, başka bir deyimle, yapının batı cephesinin yıkılması sırasında yapının tümünün yer yer tahrip olmuş olduğuna işaret etmektedir. Güney cephesinin üst katı tümüyle yeni tamirden kalmış olabilir. Bu, yapının içinde edinilen izlenime de uygun düşmektedir.

Kuzey Cephesi: Bu cephe yapının en iyi korunmuş olan ve büyük bir olasılıkla özgün ölçülerini koruyan tek cephesidir. Taçkapının cephe tasarımının tek uğraşı olduğu burada daha iyi anlaşılmaktadır. Böylece



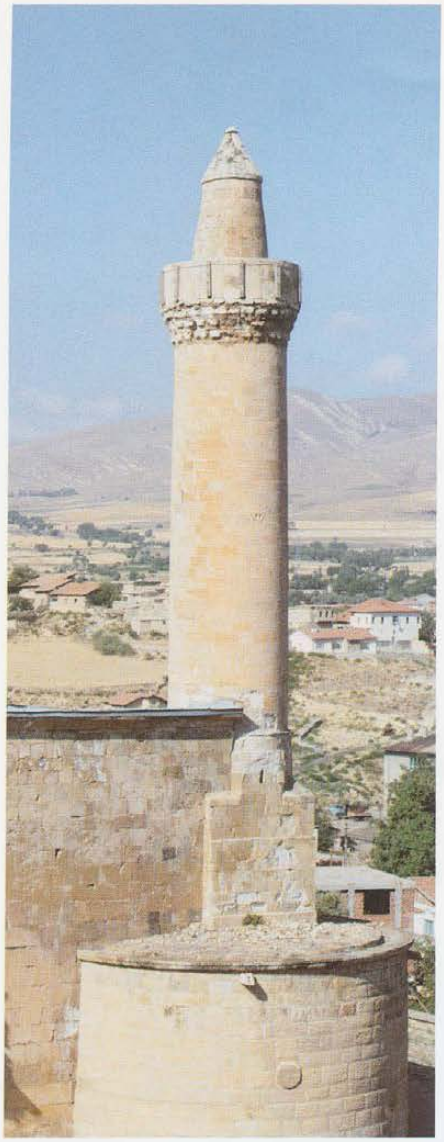




Cami giriş cephesi.

cephe, iç mekânı çevreleyen duvarların oluşturduğu bir kutudan ibaret olmakta ve girişlerin tasarımı ile kimlik kazanmaktadır.

Doğu Cephesi: Dağ tarafında olan bu cephe çok tamir görmüştür. Ve bütün saçak kornişleri, çörtenler yenidir. Taçpencerenin güneyindeki boğa başlı çörten özgün olabilir.[61]



Minare ve kontrfor, 16. yüzyıl.

Minare

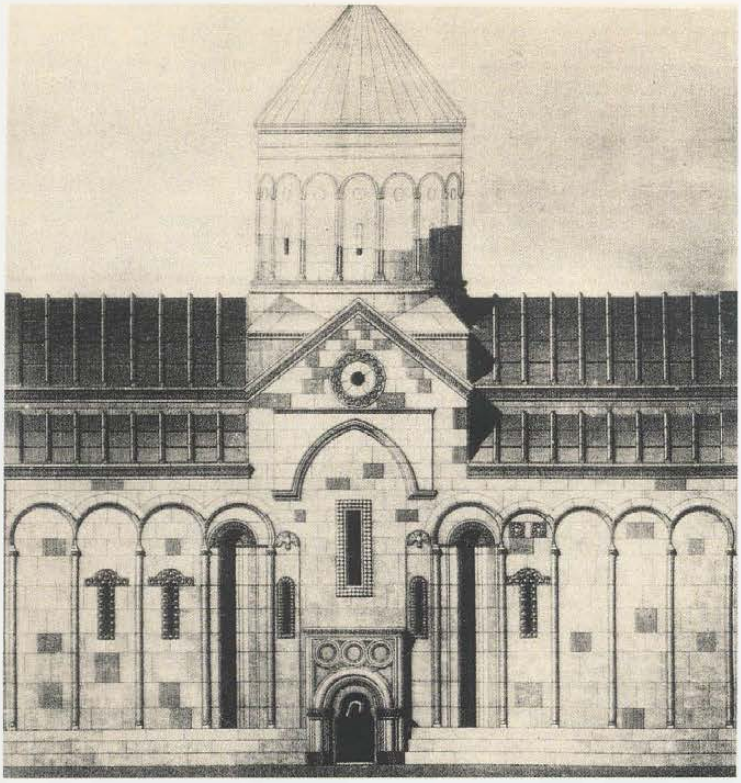
Cami'nin başlangıçta minaresi olup olmadığını bilmiyoruz. Bugünkü minare oranları, Güneydoğu Anadolu ve Suriye minarelerininkine yakındır. Memlukların Orta Anadolu'ya egemen oldukları 14. yüzyıl içinde de yapılmış olabilir. Fakat daha büyük bir olasılık, batı duvarının yıkılmasından sonra kuzey köşesindeki büyük silindirik payanda kaide ile birlikte yeniden yapılmış olmasıdır. Bu payandanın bu kadar geniş, ayrıca yapıya yabancı olması, batı duvarının yıkılmasından sonra hem kuzey duvarına hem de minareye yeterli bir istinat sağlamak için inşa edilmiş olduğunu göstermektedir.

Taçkapılar

Ortaçağ İslam mimarisinin en önemli tasarım öğelerinden biri, çoğu kez de en önemlisi, taçkapılardır. Taçkapıların yapı tasarımında kazandıkları tasarımsal statü, sadece yapıya giriş işlevi, hatta yapıyı temsil etme işlevinin de üzerinde, bir simgesel işlev yüklendiklerini gösterir. Özellikle 13. yüzyılın ikinci yarısında Doğu Anadolu'nun büyük medreselerinde İslam mimarisindeki en zengin taş işçiliğini içeren taçkapılar gerçekleştirilmiştir. Bunların hepsinden daha zengin ve çok daha özgün olan Divriği taçkapıları ise bu yeni üslubun, bir daha yinelenmemiş öncüleridir. Divriği'deki yapıyı yerel bir bağlam dışında değerlendirme zorunluluğu taçkapı tasarımında ortaya çıkar.[62] Ermeni ve Gürcü mimari geleneklerinde taçkapı yoktur. İslam mimarisindeki olağanüstü örnekleri görüp, hatta onlarda usta ve işçi olarak çalışıp, bu motifi hiç kullanmamış olmaları litürjik olarak dondurulmuş bir geleneği yansıtır. Genelde küçük ölçekli olan manastır ve kiliselerdeki plan tipolojileri de erken Ortaçağ'dan başlayarak birkaç şema ile yetinmiştir. Taçkapı, İran ve Orta Asya mimari geleneklerinin Part dönemine uzanan büyük eyvan ana biçiminin anıları üzerinde gelişmiş bir yapı motifidir. Ve en büyük anıtsallığı, Türk sülalerinin egemen olduğu bölgelerin mimarisinde göstermiştir. Eyvanı bilmelerine karşın, erken dönem İslam mimarisinde de taçkapı birincil bir mimari tasarım öğesi olarak gelişmemiştir. Taçkapı, İran'da, Büyük Selçuklu döneminin bir yaratmasıdır. Fakat İran'da, eyvan, geleneğin gücü nedeniyle derin bir eyvan karakterini korumuştur. Buna karşın Anadolu, Suriye ve Mısır'da Türk atabeyleri, sultanları ve Memluklar döneminde değişik bir mimari öğe olarak cephelerin temel vurgu araçları olarak karşımıza çıkarlar. Divriği'de de taçkapılar temel tasarım öğeleridir. Sanatsal çaba bunlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca, taçkapı işlevselin üzerinde bir görev yüklendiği zaman bir kapıya sadece mimari tasarım olarak bakmak da olanaksızlaşmaktadır. Ortaçağ yapılarında ve özellikle Divriği'de saptadığımız gibi, taçkapı tasarımında yapının işlevinden bağımsız, tasarımı kendinde başlayan ve kendinde biten bir plastik olgu söz konusudur.

Ortaçağ İslam mimarisinde taçkapı, geometrik bir biçim düzeni olarak yapıların cephesinden taşan dikdörtgenler prizması bir kütledir. Bu





Ermeni mimarisinde giriş kapısı.

kütle içine yapının kapısını da içeren büyük bir niş açılır. Ve hem dikdörtgen çıkıntının cephesi, hem de nişin içi bezenir. O dönem mimarisinde bezeme çabası ve yaratıcılığının büyük bir bölümünü taçkapılar sergiler. Konya'da İnceminareli Medrese, Sivas ya da Erzurum'da Çifte Minare Medreseleri, Sivas Gökmedrese ve Divriği Ulucamisi, taçkapılarıyla anımsanır. Taçkapı anlam olarak bir yapının bütün kentsel varlığı ile, yani girilmeden algılanan tüm cephesiyle neredeyse eşdeşleşen iddialı bir mimari varlıktır.

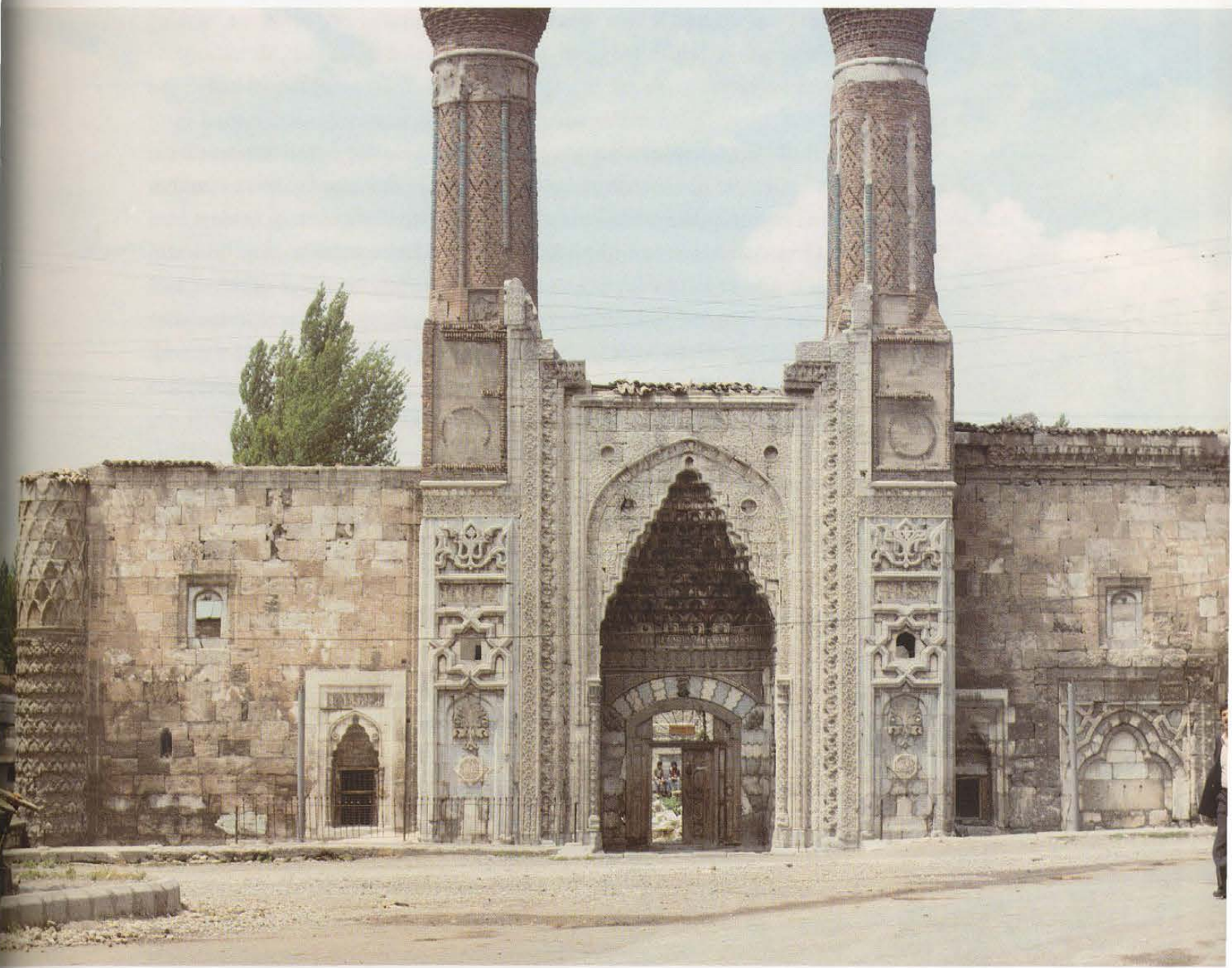
Taçkapıların bu genel şematik ve ortak biçim ve anlamları dışında bölgesel özellikleri vardır. Fakat boyut ve oran açısından bazı farklar dışında Anadolu ve Suriye'yi bir tasarım grubu olarak ele almak olasıdır. Mısır'da Fâtimîlerden bu yana bir cephe tasarım geleneği vardır. İran'da da Sâsânîlerden bu yana cephe tasarım geleneği vardır. Orada taçkapı daha çok bir eyvan niteliğindedir. Sade bir çerçevesi vardır. Nitekim İran yapıları, Anadolu Ortaçağ yapıları gibi, sadece kapılarıyla belirli değillerdir. Anadolu-Türk mimarisinde taçkapı, cephe tasarımının hemen hemen tümü demektir. Ve bir İran eyvanı anısıyla tasarlansa bile, gerek kendi oranları gerek tüm cephe ile ilişkileri açısından İran'daki örneklerinden farklı şekilde ele alınmıştır. Taçkapı basit bir eyvan değildir. 12.-13. yüzyıl taçkapılarının bazı başka genel öğeleri de vardır. Taçkapı nişi içindeki küçük yan nişler, kapı nişinin köşelerindeki sütunçeler, yazıtlar ve nişi cephede çevreleyen dikdörtgen çerçevede köşe bezekleri, bu tür yaygın öğelerdir. Üslup açısından geometrik tasarımın egemenliği, ikiboyutluluk, geometrik ve bitkisel motiflerin alternasyonu da yaygın özellikleridir. Divriği'nin taçkapıları ise, özellikle bezemeleriyle, Anadolu klişelerinin dışında tasarlanmışlar, bir bakıma taşçı ustaların yaratıcılıklarına teslim edilmişlerdir.



Sivas Buruciyye Medresesi taçkapısı.

Divriği Ulucamisi'nin kuzey kapısı ve batı kapısı ile, Şifahane kapısının kompozisyonları birbirlerinden çok farklıdır. Bu açıdan da Divriği Külliyesi'nde taçkapıların mimari anlam olarak özel bir konumundan ya da hiyerarşisinden söz edilebilir. Taçkapıların heykelsi özgür tasarımları Divriği'de en üst noktasına erişmiştir. Bu hem tümel tasarımda, hem de ayrıntılarda karakteristiktir. Taçkapılarla aynı duyarlılık ve üslupta yapılmış mihrap duvarı da düşünülecek olursa, bu yapıda, daha başından başlayarak, çok kap-

samlı ve ağır bir yonu programı olduğu ve tek bir sanatçı tarafından yapılamayacağı söylenebilir. Öte yandan bunlardaki yontu üslubu ve tasarım öylesine özgün ve kendi içinde tutarlıdır ki, bunun değişik yörelerden gelmiş sanatçılar tarafından yapıldığı da söylenemez. Büyük bir olasılıkla bir baş usta (Ahlatlı Hürremşah) tasarımın bütününe karar vermiş, belki de yer yer bu programı uygulamış, büyük olasılıkla onun ekibini oluşturan diğer ustalar yonu ayrıntılarını tamamlamışlardır. Divriği'de birçok ayrıntı heykeltıraşlık tanımına girer. Bazı yaygın ve geometrik klişelerin yinelendiği bölümler olsa bile –ki bunların da başka ustalar tarafından yapıldığını kabul etmek gerekir– Hürremşah (ya da Horşah) ve ekibi Divriği'yi yaratan sanatçılardır.



Sivas Gökmedrese.

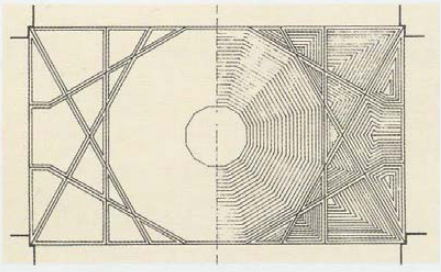
Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler

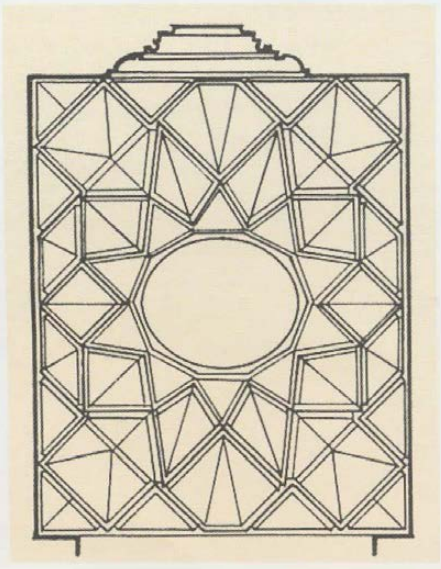
Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi, dönemin bilinen ve bütün Anadolu'da yaygın taş duvar, tonoz örtü tekniği ile yapılmıştır. Gerçekten itinalı bir yapı olduğu, zemine yakın sıralarda 150 santimetreyi bulan çok büyük bloklar kullanılmış olmasından anlaşılmaktadır. Üst sıralarda taşlar 30 santimetreye kadar küçülür. Duvarlar taş arakesitlerini hemen hemen yok eden ve derz harcını arada bırakan bir sistemle örülmüştür. Özgünlüğünü koruyan taşların perdahı çok ince kalemlerle ve aynı yönde, büyük bir homojenlikle yapılmıştır ve sonradan yapılan bütün tamirleri açıkça ortaya çıkaran bir mükemmelliktedir. Aynı işçilik kalitesi tonozlarda da vardır. Yapının özgün durumunda, taşla değil toprakla örtülmüş olması gerekir. Son dönemlerde toprak dam kaldırıldığı zaman ortaya çıkan testilerin, Selçuklu döneminde de olup olmadığı ya da Osmanlı dönemindeki tamirlerde kalıp kalmadığı, bu konuda bir inceleme yapılmadığı için bilinmemektedir.

Divriği'de alçı kullanılmamıştır. Cami içinde yer yer renk kullanıldığını gösteren izler varsa da, bunların özgün yapıdan kaldığı söylenemez. Fakat değişik renkte taş kullanılarak örtüde sağlanan bir polikromi vardır.

Örtü Öğeleri

Yapının örtüsünün zengin tasarımının 13. yüzyıl Anadolu mimarisi içinde özel bir yeri vardır. İslam mimarisinde dekoratif tonoz ve kubbelerin, yaygın mukarnaslı kubbeler dışında, en ilgi çeken örnekleri İran ve Orta Asya'da inşa edilmiştir. Temel malzemesi tuğla olan bu bezemeli tonoz ve kubbe örtü tasarımının geometrisi modüler öğelerin kullanımına ve genelde kalıpsız, hızlı bir yapı tekniğinin gereklerine göre kurulmuştur. Orta Asya ve İran'ın İslam öncesi yapı sanatına dayanan bu gelişme, Selçuklu döneminde büyük bir atılım göstererek Selçuklu döneminin anıtsal mimarisini yaratmıştır. Tuğla yapının zorladığı geometrik tasarım hem duvar örgüsüne bağlı bezemede, hem de strüktürde kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Bu geometrik yaklaşım, yine aynı dönemde gelişen mukarnas tasarımını da yönlendirmiştir. 12. ve 13. yüzyıllar, özellikle trompun değişik kullanışlarına bağlı olarak, önce tek cidarlı, daha sonra da çift cidarlı tuğla kubbe konstrüksiyonunun da geliştiği bir dönem olmuş ve Selçuklu çağındaki büyük mimari atılım, ondan sonraki dönemlerde, İran ve Orta Asya'ya dünya mimarlık tarihinde özgün bir statü kazandırmıştır.





Bu gelenekle eşzamanlı olarak Anadolu Selçuklu Ortaçağı, diğer İslam ülkelerinde aynı nitelikte olmayan, taş malzemeye dayalı tonoz örtünün gelişmiş örneklerini sergiler. Bu bezemeli taş örtü geleneğinin en sürekli kaynağı Güney Kafkasya'dır. Geçmişi Helenistik çağa, Roma dönemine ve erken Hıristiyan sanatının Kuzey Suriye'deki anıtlarına dayanan Gürcü ve Ermeni mimarileri, Yakındoğu'nun, Antikite'den sonraki en özgün taş mimarisini İslam'ın ilk çağlarından başlayarak geliştirmişlerdir. Tuğla tonoz konstrüksiyonunun Selçuklu dönemindeki

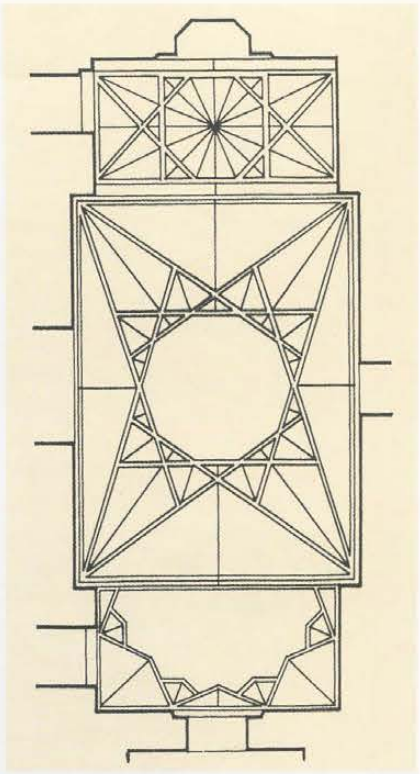
bezemesel örneklerinden etkilenerek, daha zengin kompozisyonlara yöneldikleri varsayılsa bile, taş yapı konstrüksiyonunda önemli bir yöresel geleneği temsil ettikleri yadsınamaz.[63]

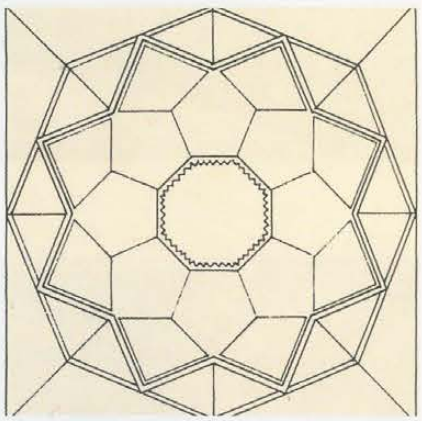
Güney Kafkasya'nın, çok küçük ölçülerde de olsa yarattığı taş strüktürler Avrupa Ortaçağ mimarisinin paralelinde bir yapı gösterisidir. Nervürlü (kaburgalı) tonozların erken örneklerine Ermenistan'da rastlanılması Gotik mimarinin *ogive* motifinin kökeninin Ermenistan'da olduğu düşüncesine de destek olmuştur. Kesin tarihli örneklerin bulunmaması bu tartışmaya pek açıklık getirmese bile, İslam ülkelerinde tonoz örtünün bezemesel gelişmesi ile Güney Kafkasya ve Doğu Anadolu'daki taş tonoz örtünün kazandığı bezemesel nitelik paralel gelişmelerdir.

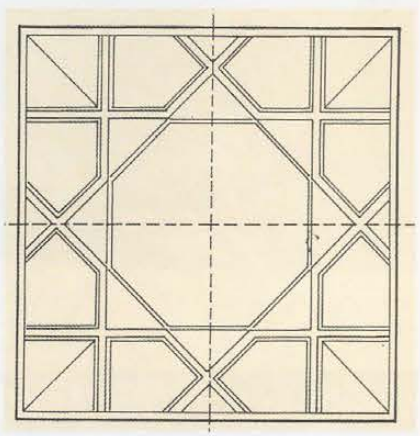
Taş tonoz inşaatı, özellikle karmaşık ve bezemesel olduğu zaman, gelişmiş bir taş kesme (stereotomi) bilgisi gerektiren zor bir tekniktir. Ve bunun Anadolu'ya Doğu'dan gelmesi söz konusu değildir. Çünkü Doğu dünyasında böyle bir gelenek yoktur. Bu geleneği Güney Kafkasya'da sınırlı ekonomik olanaklarla geliştiren Ermeni ve Gürcü yapı ustalarının, 13. ve 14. yüzyıllarda Selçuklu ve Moğol idaresi altındaki Anadolu topraklarında yeni patronları için, daha elverişli koşullarda ve daha zengin olanaklarla taş tonoz konstrüksiyonlar yaptıkları ve Yakındoğu'daki en güzel örneklerini yaratma fırsatı buldukları söylenebilir.[64] Gerçekten de, özellikle Selçuklu dönemi bezemeli tonoz konstrüksiyonu, Selçuklu yapılarında, İslami yapı programı ile, yerel inşaat tekniklerinin buluşmasını gösteren ilgi çekici uygulamalardır.[65]

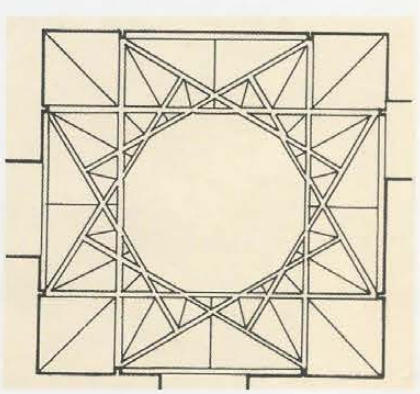
Fakat bu bağlamda şu gözlemi yapmak gereklidir: Güney Kafkasya'nın Hıristiyan mimarisi, küçük boyutlu, küçük açıklıklı yapıların mimarisidir. Selçuklu döneminde mimari üzerindeki etkisi, genelde Doğu Anadolu ve Kuzeydoğu Anadolu'da görülür. Çünkü yerel ustalar tarafından, kolay bulunan malzeme eşliğinde yapılmış ve uygulama açısından yeni patronlara herhangi bir sorun çıkarmamıştır. Fakat yapı boyutları büyüdükçe kullanılma şansı da azalmıştır. Çünkü büyük açıklıklı mekânları taş gibi ağır bir malzeme ile örtmek zor ve pahalıdır. Büyük mekân yapılarının malzemesi hiçbir zaman taş olmamıştır. Büyük açıklık kubbe ve tuğla gerektirmiştir. Dolayısıyla Anadolu'da büyük mekânsal yapılar ya İran ya Batı Bizans gelenekleriyle tuğla kubbe kullanımına ağırlık vererek gelişmiş ve taş tonoz inşaatı, giderek önemsiz yerel yapılara inhisar etmiştir. Konya'da Karatay ve İnceminareli gibi kapalı medreseler bu seçimin ünlü örnekleridir. Öte yandan 13. yüzyılda Anadolu'nun özellikle doğusunda, birçok yapıda bezemesel taş tonoz geleneğinin en güzel örnekleri gerçekleştirilmiştir. Bunların içinde Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi taş tonoz örtülerinin özel bir yeri vardır.

Cami ve Darüşşifa'daki bütün açıklıklar, bezeme programına eş düşen değişik bezemeli taş tonozlarla örtülmüştür. Böylece taçkapıları ve süslü örtüsüyle Divriği, Selçuklu döneminin en süslü yapısı sayılabilir. Yapı örtüsünün taçkapı bezemelerinden önce bitmesi gerektiği düşünülürse, bezemeli tonozların yarım kalmış olanının bulunmaması gerekir. Fakat Cami'nin batı bölümünün yıkılmış ve bu tonozların bir bölümünün yerine bugünkü kaba kubbelerin yapılmış olmaları bu süslü mekân örtüsünün bütün etkisini algılama şansımızı ortadan kaldırmıştır. Hiçbir açık-

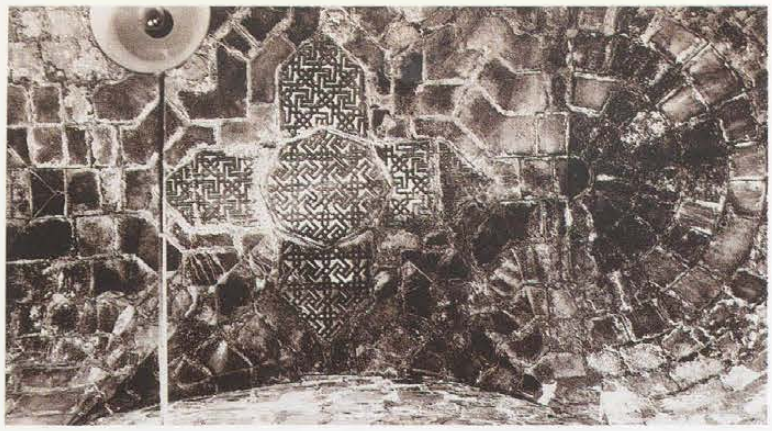


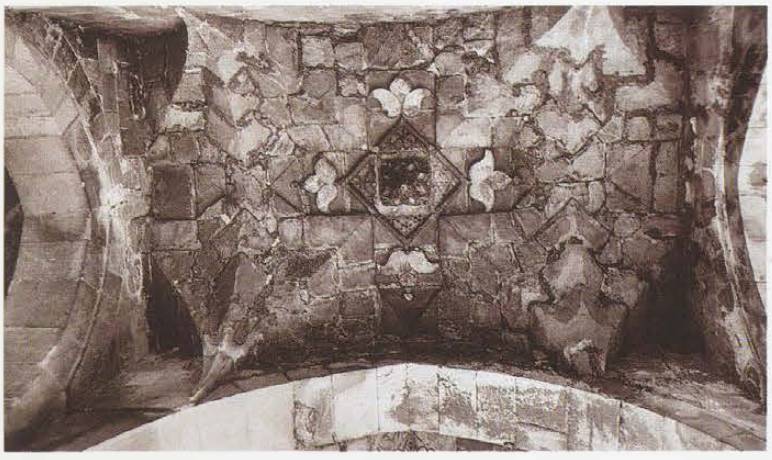


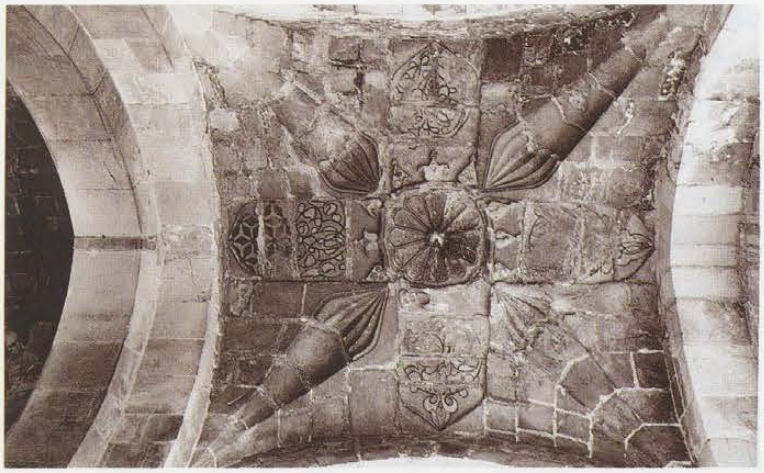


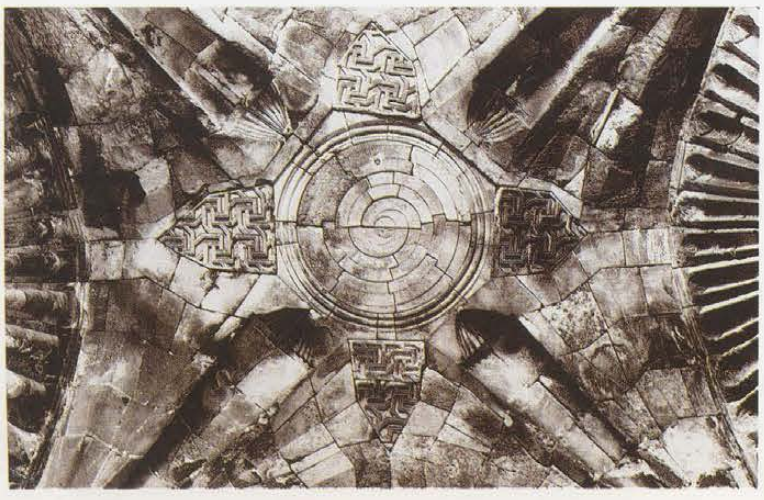


İran, tuğla tonoz örnekleri.





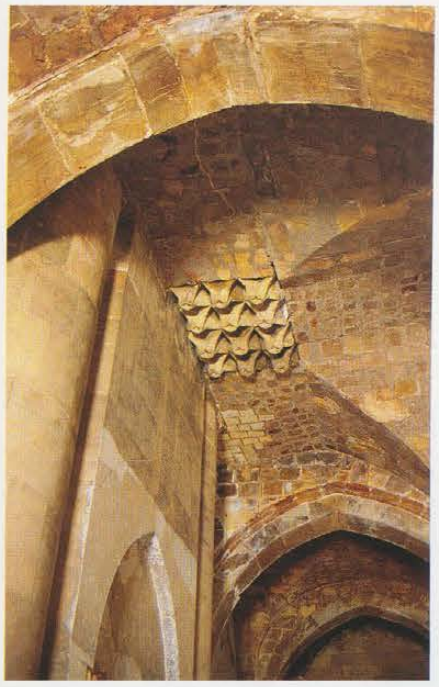
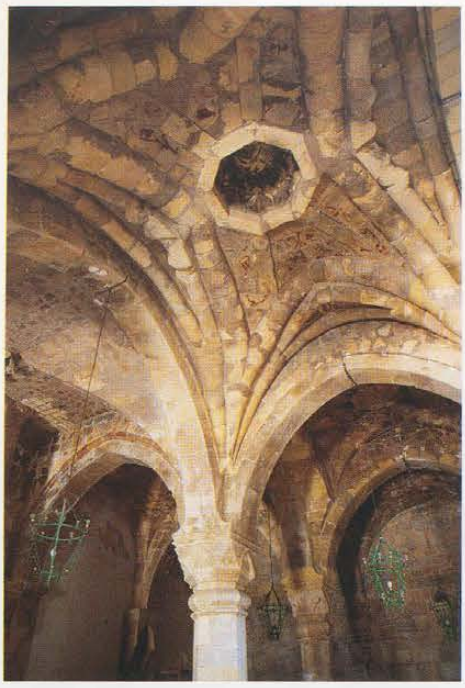
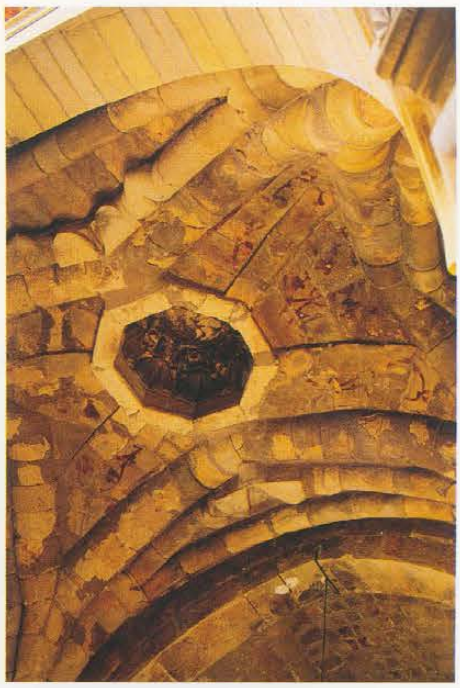




lık birbirine benzemediği ve genel bir simetriye uyulmadığı için yıkılan tonozların rekonstrüksiyonunu yapmak olanaksızdır. Örtü elemanlarında 13. yüzyıl taşkesme tekniğinin bütün becerileri sergilenmiştir. Bu taş işçiliğinin 12.-13. yüzyıllarda, Güney Kafkasya, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da var olduğu görülmektedir. Taş tonoz örtü, bezemesel zenginliğini özellikle 12. yüzyıldan başlayarak, Batı İran'da tuğla tonoz inşaatının olağanüstü yaratıcı uygulamaları etkisinde kazanmış olmalıdır. Gerçi strüktürel yapı öğelerinin bezenmesi Ortaçağ yapı sanatının evrensel özelliğidir. Fakat İslam mimari geleneğinde tuğla yapının doğasından kaynaklanan en görkemli bezeme, Selçuklu döneminde İran'da gelişmiştir. Isfahan'da Mescid-i Cuma'nın 11. yüzyıl sonunda yapılan tuğla tonozlarının bezemesel tasarımlarını, taşa da geçirebileceklerini gösterirken, Ermeni ve Gürcü ve büyük bir olasılıkla Kuzey Suriyeli taşçı ustalar, taş tonoz geleneğinde de yeni bir dönem yaratmışlardır. Eski gelenekleri nde olmayan bezemeli ve mukarnaslı tonozlara örnek olarak, Ani'de büyük ölçüde yıkılmış olan Arakelotz Kilisesi'nin 13. yüzyılda eklenen "gavit" bölümünde hem mukarnaslı, hem bezemeli düz tonozlar gösterilebilir.[66]

Divriği'de Cami'nin yıkılan batı duvarı ile birlikte ona bitişik beş açıklık, ikinci sırada ise iki baştakiler dışındaki üç açıklık yıkılmış, ortadaki aydınlıklı açıklık da hasar görmüştür.[67]

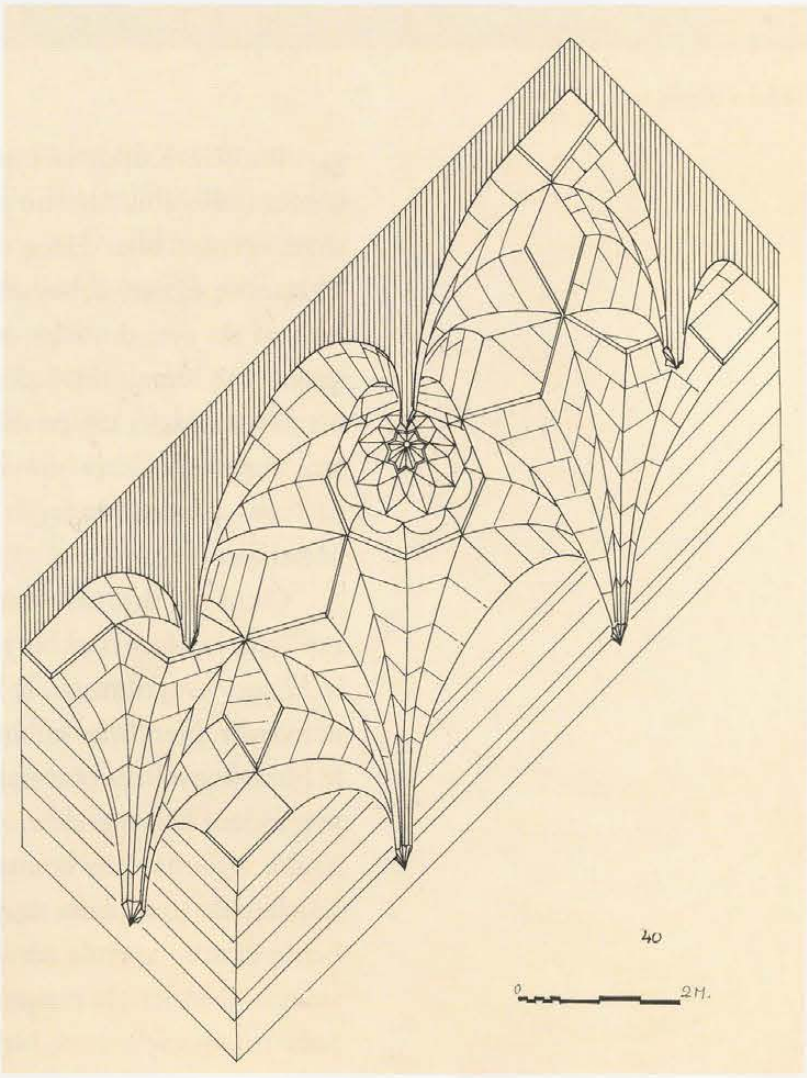
Mihrap kubbesini kuzeye doğru izleyen açıklığın da kısmen hasara uğradığı söylenebilir. Yine de Cami ve Darüşşifa'da kalan bezemeli tonozlar ve mihrap kubbesi geometrik vizyonu ve uygulama pratiğinin mükemmelliğine tanıklık ederler. Bu tonozlarda kullanılan örtü düzenleri çapraz tonoz, yıldız tonoz ve bileşik tonoz denilen, fakat strüktür açısından çapraz tonozun, yani diyagonaller boyunca kesişen tonoz dilimleriyle inşa edilen en yaygın tonoz örtü sisteminin, taş bloklara verilen değişik biçimler ve onların bazen karmaşıklaşan stereotomik oyunlarıyla elde edilmiştir. Tonozu oluşturan blokları yerine koyduktan sonra üçboyutlu heykelsi desenlerle yontarak, diyagonaller üzerinde değişik şekillerde dekoratif nervürler yapılmış (nervürlü tonoz nadirdir),

Örtü öğelerinden ayrıntılar.

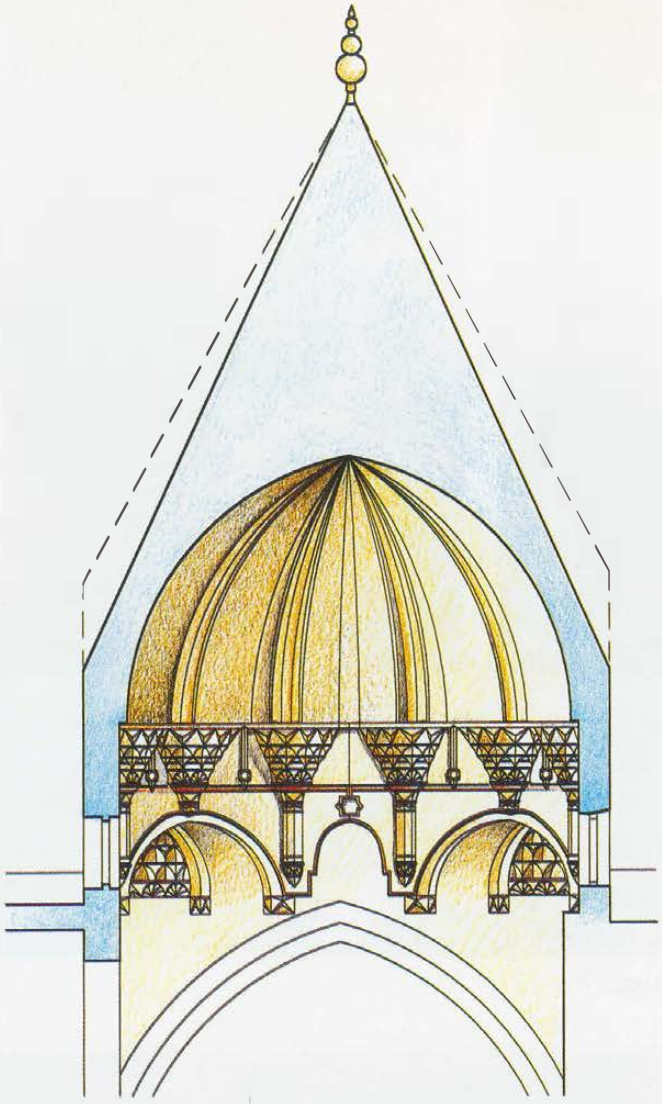
kilit taşları yerine daha geniş yatay ya da oyuk kilit öğeleri koyarak değişik bezeme düzenleri elde edilmiştir.[68] Örneğin çapraz tonozlarda diyagonallerin nervürlerini basit bir kiriş gibi yapmak yerine daha bezemesel biçimlerde tasarlayarak genellikle kare olmayan açıklıklarda bazen açıklığı kareye indirgemek için kenarlara yeni kemerler eklenmiş, bazen de daha uzun dikdörtgen açıklıklarda bileşik tonozlar inşa edilmiştir.[69]

Genel olarak bütün tonozlar biraz deforme edilmiş çapraz tonoz tekniğinde inşa edilmiştir. Bazen eklenen nervürler daha çok bezemeseldir. Bazı tonoz örtülerde en üst düzeyde, tonoz kilidi yatay bir göbek olarak yapılmıştır. Bazen bir sekizgen, bazen bir haç biçiminde olan bu düz göbek üzerinde geometrik ya da floral motifler vardır. Genelde bu tonozlarda strüktürel bir karmaşaya gidilmediği görülmektedir. Konstrüksiyonda, Gotik mimaride bulduğumuz karmaşık taş kesimi cambazlığı yoktur. Bezemeli merkezleri dışında bu tonozların inşaatı çok hassas değildir. Fakat bu, tonoz ören ustaların gelişmiş bir tekniğe sahip olmadıkları anlamına gelmez. Kaldı ki bugünkü görünüş, yapının geçirdiği depremin neden olduğu deformasyonların sonucu da olabilir.[70]

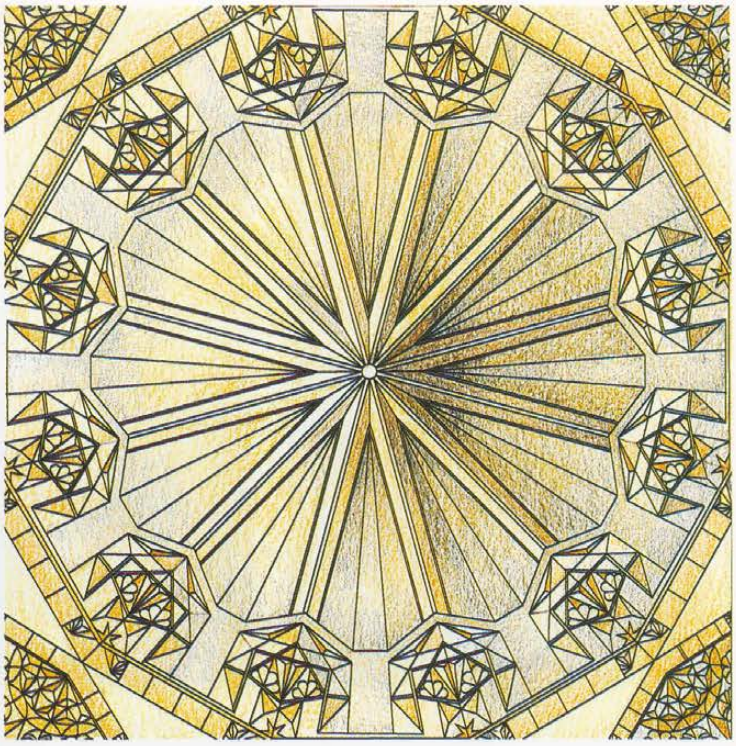


Mihrap duvarına bitişik doğu açıklığı tonoz örtüsü.

Bu strüktürel varyasyonlara ek olarak, tonoz taşları üzerinde daha küçük boyutlu bezemesel müdahaleler de yapılmıştır. Örneğin kilit taşı, ayna adı verilecek kadar büyümüş ve ortasında da bir küçük kubbecik ya da tersine bir sarkıt bezek meydana



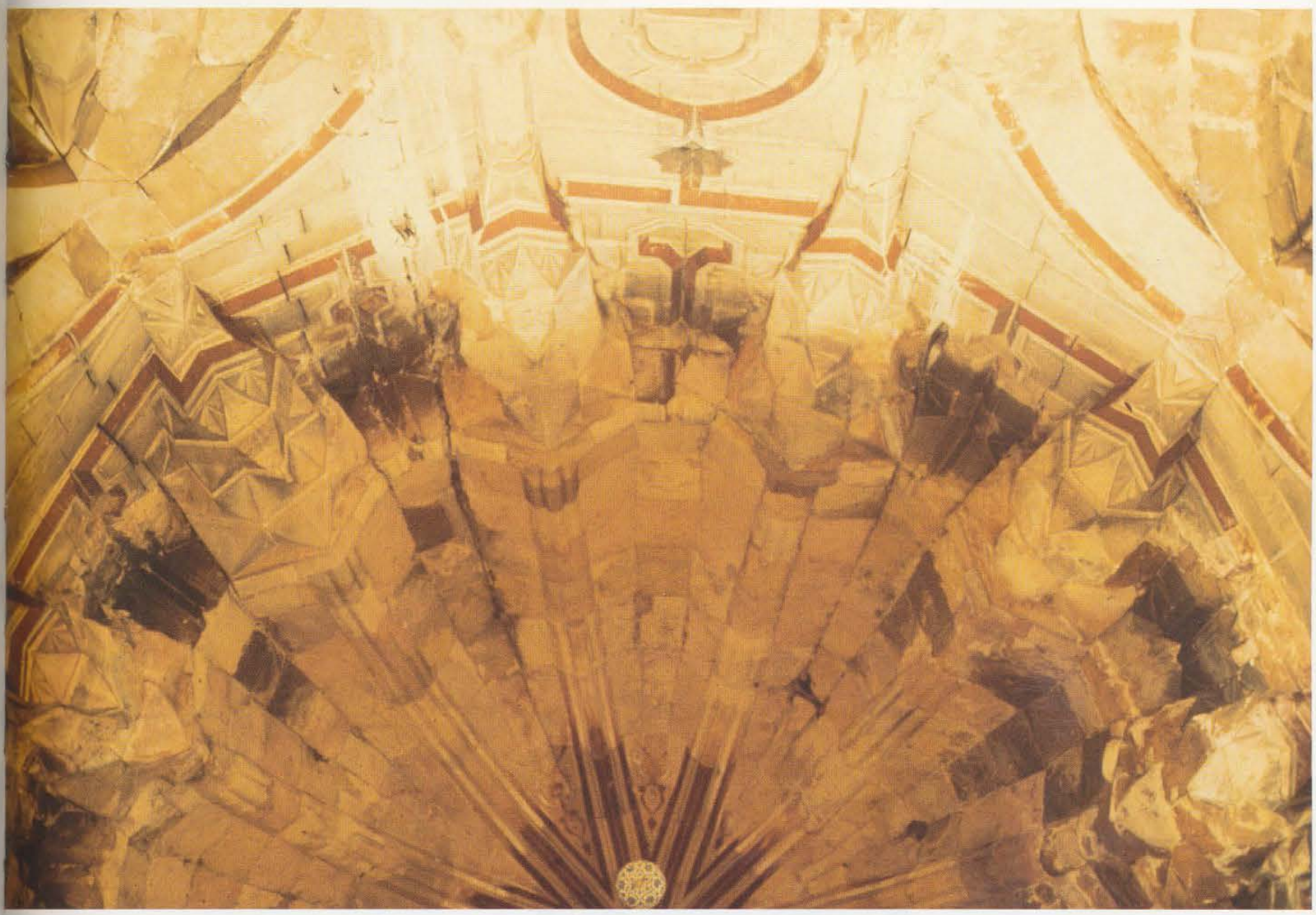
Maksure kubbesi kesiti.



Maksure kubbesi planı.

getirilmiştir. Kuşkusuz tonozu oluşturan taşların üzerinde geometrik biçimler çizilebilir. Alterne renkli taşlar kullanılabilir. Tonozlu örtü tasarımına egemen olan düzen tümüyle geometriktir. Bu, duvar ve kapılardaki bitkisel ve eğrisel üçboyutlu biçimlerle büyük bir kontrast oluşturur. Bir bakıma iki ayrı duyarlık ortaya koyar. Ayrıca örtü tekniğinin yapısal ve geometrik temeli ile, bitkisel bezemenin doğal kökeni arasındaki, başka bir deyişle, akılcı tasarımla organik tasarım arasındaki temel davranış farkını vurgular. Gerçi bunun bilinçli olarak yapıldığı söylenemez. Yapı ve süsleme süreçlerinin farklı doğasının yapıya yansımasından kaynaklanmış olmalıdır.

Cami'nin örtü sisteminde bezemeli tonozlar arasında maksure (mihrap-önü) kubbesi özel bir yer işgal eder. İçerideki dilimli kubbe nervürlerle 12 panele ayrılmıştır. İç kubbenin dışında poliedrik bir piramidal dış cidar vardır. Nervürler kubbe tabanında duvardan çıkan mukarnas dizileriyle biten konsollara oturmaktadır. Fakat bu strüktürel görünüşlü artikülasyon sadece bezemeseldir. Aslında, nervürlerin kubbeye bir rijitlik ve sağlamlık sağlaması söz konusu olsa bile, 869 santimetre çaplı kubbe yükleri köşelerdeki tromplarla taşıyıcılara intikal etmektedir. Fakat onikigen kubbenin ritmini aşağıda sürdürmek için trompların tanımladığı geçit bölümünde birbirleriyle kesişen kemerlerden oluşan bir bant yaratılmıştır. Burada tromp taçkemeri, birbirleriyle çok dar açıyla kesişen iki kemerden

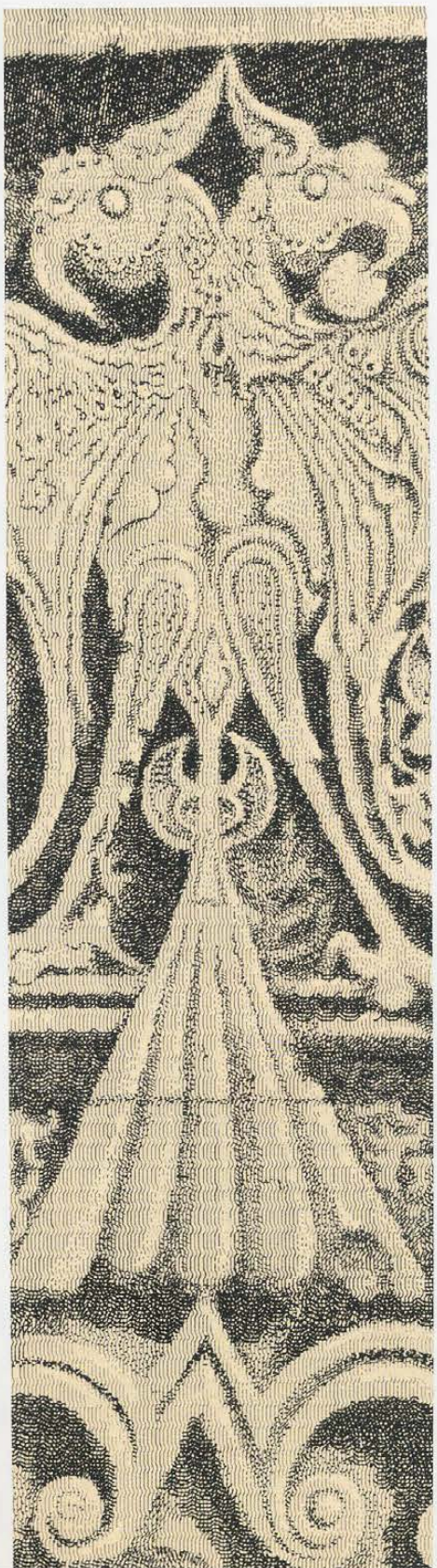


Maksure kubbesi.

oluşmaktadır.[71] Trompların içi, nervürlerin başlıkları ve nervürlerin kaideleri basit mukarnas motifleriyle süslüdür. Bu kubbede polikromi, kırmızı ve beyaz iki tür taş kullanılarak elde edilmiştir. Özellikle nervürler ve bazı yatay bantları belirtmek için iki renkli taş kullanılmıştır. Kuzey ve güneye bakan sütunçeler arasında iki pencere açılmıştır.

Azerbaycan'dan Orta Anadolu sınırlarına kadar bu bölge aynı konstrüksiyon geleneği içinde yer alır. Divriği de bu bölge içinde ele alınmak zorundadır. Ve Divriği tonozlarının bilinen örnekler içinde oldukça erken tarihli olmaları da bölgesel yapı kronolojisi için önemlidir. Bir bakıma bezemesel taş tonoz yapımının en üst düzeyini temsil ettikleri söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM





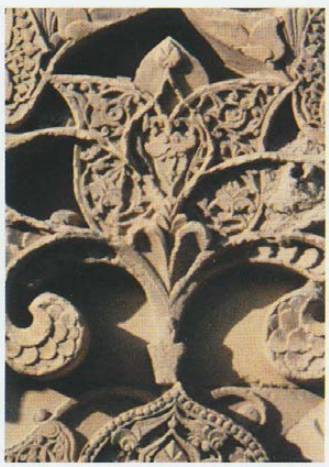
Bezeme

Selçuklu Çağı

Bu kitapta Selçuklu deyimi Afganistan'dan Anadolu'ya uzanan tek bir kültür alanına ilişkin bir içerikle tanımlanmaktadır. Bu alan, Selçukluların politik egemenliğine girmemiş olsa bile, Gazneli bölgesini de kapsar. Yine kültürel süreklilik açısından Selçuklulardan sonra, Moğolların gelişine kadar bu bölgeye egemen olan Harzemşahlar dönemi de aynı bütünlük içinde yer alır. Bu kabulden hareket ederek, "Selçuklu sanatı" terimi sadece İran coğrafyası çerçevesinde ya da Anadolu-Selçuklu deyiminin bugün anlaşıldığı içeriğiyle değil, Selçuklu döneminde Türk sülalelerin egemen olduğu Doğu Türkistan ve Kuzey Hindistan'dan Anadolu ve Doğu Akdeniz'e kadar uzanan bir coğrafi kapsamda ele alınmış ve bir kültür alanı bağlamında kullanılmıştır. Bu bölgelerde politik egemenlik alanı kurgusuna bağlı bir kültür tanımı yapılamaz. 11. yüzyılın ortalarından bu yana, Tuğrul Bey'in sultan unvanı almasından sonra, Orta Asya'dan Mezopotamya'ya ve Suriye'ye, Orta Anadolu'ya ve Kafkasya'ya uzanan bölgeleri, sanat üretimi açısından birlikte değerlendirilmesi gereken bir kültür alanı olarak kabul etmek gerekir. Bu coğrafyada Horasan, Maveraünnehir ve Afganistan'ın, Hint ve Çin kültürleri ve bozkır arasında "pivotal" bir önemi vardır. 12. yüzyılda yeni sanat akımlarını örnekleyen yapıtların ağırlığı Orta ve Doğu İran topraklarındadır. Pope'un, Selçuklulardan önceki deneyimlerin yeni deneylerle zenginleşmesini Selçuklu döneminin daha geniş bir egemenlik ortamı kurmuş olmasına bağlaması doğru bir gözlemdir.[72] Sâsânî sonrası dönemde Kara Hoço'dan Batı'ya uzanan bir süreklilikten söz etmek ne kadar doğruysa[73] Selçuklu dönemine de, belki de daha büyük bir ısrarla, aynı perspektif içinde bakmak gerekir. Başka bir deyişle, bugünün ulusal sınırları içinde yapılan bütün değerlendirmeler, kuşkusuz, yanıltıcıdır.

12. yüzyıl Selçuklu sanatı, İran geleneği içinde de önemli bir dönüm noktası oluşturur. Bu yüzyılın birinci yarısı gerçekten İslami İran sanat tarihinde üretim ve içerik açısından büyük bir yaratıcı iradenin ifadesidir. Önce doğuda, Gaznelilerle başlayan yeni bir fetih, büyüme ve zenginleşme dönemi, Selçuklularla Anadolu'ya uzanmış, 8.-10. yüzyıllar İranı'nın, değişmeyen sınırlar içinde durağan tarihi Orta Asya'ya, Mezopotamya'ya,

Suriye'ye ve Anadolu'ya uzanan hareketliliği ile İslam tarihinin bambaşka bir aşamasını yaratmıştır. Artık İslam'a yeni bir bileşen, göçer Türkler karışmış ve egemenliği uzun yüzyıllar için ele geçirmişlerdir. Bunlar, bir sürekli fetih ve savaş süreci içinde, hem yerleşmiş toplum düzenlerini öğreniyorlar, hem taze davranışlar sergiliyorlar, hem de değişik istekler dile getiriyorlardı.[74] Tuğrul Bey'den sonra bir yüzyıl boyunca yeni bir politik egemenlik yapısı içinde etkili olan bir değişme ortamı şekillenmişti: Yeni egemenlik yapısından kaynaklanan davranışlar, yerleşmiş Müslüman davranışlarıyla karşıtlaşıyor, fetihlere bağlı olarak yeni kültür alanlarının açılması ve eskisinden farklı yeni bir etkileşim mekanizmasını oluşturuyordu. Bu etkileşimde hem İslam'a mal olmuş eski katmanlar, hem yeni fetih bölgeleri kültürleri hem de göçer gelenek ve duyarlılıkları birbirine karışıyordu. Bu karışımın bir sentez haline dönüştüğü bölgeler ve durumlar da vardı, seçmeci süreç ve ürünler de vardı. Örneğin 12. yüzyıl Selçuklu mimarisi İran'da, yeni bir sentez yaratmıştır. Oysa Anadolu, Osmanlı dönemine kadar bir senkretizm sergiler. Çünkü birincisinde, dört yüz yıllık bir İslam ülkesi ve o yöre halkının yerleşmiş gelenekleri söz konusudur. Orta Asya ve İran'da senteze ulaşılmıştır. Fakat Anadolu'da, yeni fethedilmiş bir Hıristiyan ülkesi ve saf göçer katmanlar söz konusudur. Anadolu, bu nedenle yeni denemeler ülkesidir.

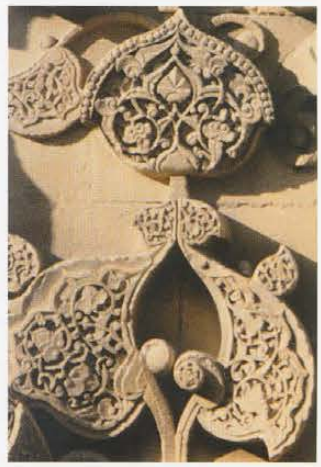


Selçuklu dünyasında bir tarafta Gazne döneminden bu yana İslam ökümenesine katılan yeni kültürel veriler öte yanda Anadolu ile, yeniden İslam yaşamının değişmez parçası haline dönüşen Hıristiyan faktörü ve bozkır göçerinin giderek daha fazla katıldığı daha geniş ve daha karmaşık bir toplum yapısı ve Çin'den Akdeniz kıyılarına serbest bir insan trafiği, değişik yaşam vizyonları ortaya koymak zorundaydı. Yeni ve zengin biçim arayışları küçük emirlikler ve beyliklerin yerel üretim ortamlarında değil, bu büyük ve birleştirici dünyanın getirdiği enerji ve olanaklarla ortaya çıkmıştır. Selçuklu dönemini İran'la sınırlayıp Sâsânîlerden bu yana görülen süreklilikleri saptayarak bu dönemin sanatını anlamak olası değildir. Eğer İran'la sınırlı olsaydı, bu kadar çok yeniliğin ortaya çıkması için bir neden olmazdı. Oysa yeni sanat düzenlerinin özgün nitelikleri değişik bir istek yapısı tanımını zorunlu kılmaktadır.

Anadolu-Türk sanatında değişik malzemeden yapılan bezemelerin İran, Orta Asya, Mezopotamya, Suriye ve Mısır ile ilişkileri birçok araştırmacı tarafından vurgulanmıştır.[75] Fakat Gazneliler döneminde olduğu gibi Büyük Selçuklu döneminde ve daha sonra, Moğol yenilgisine kadar egemenliği aynı alanlara yayılan Harzemşahlar döneminde de ve doğrusu istenirse Moğol egemenliği altında da, güçlü ve özgün olarak bu bezemesel sözlüğün, ortak bir dil olduğunu kabul etmek gerekir. Celaleddin Harzemşah'ın bizim konumuzla teğet olan Moğollardan kaçışının Hindistan, Orta Asya, Azerbaycan, Gürcistan'dan geçerek Kürdistan'da son bulan destansı macerası bu kültür alanının sınırlarını ve ilişkilerini anlatan bir işaret olarak algılanabilir.

Verilerin sınırlılığı Selçuklu çağı sanatının gelişme mekanizmalarının restitüsyonunu yapmayı zorlaştırmaktadır. Fakat, kalan yapıtların sınırlı olmasına karşın sanat sözlüğü zengindir. Divriği Ulucamisi gibi tek bir yapı bile bu sözlüğün zenginliğini ortaya koyacak niteliktedir. Mimari be-

zeme sözlüğüne ilişkin boşluklar dokumalar, seramik ve madeni eşyalar, üzerindeki bezemeler yardımıyla bir ölçüde tamamlanabilmektedir. Bu bezeme sözlüğünün derlenmesi, bir filolojik köken araştırması olmaktan çok kendi içinde homojen bir sanat kültürü çevresini tanımlamak için gereklidir. Bu ilişkilerde araştırma sınırının Hindistan'a kadar uzaması genellikle kuşku uyandıran bir araştırma abartması olarak görülebilir. Fakat o dönem koşullarında egemenlik alanlarının yaygınlığı ve bugün birbirinden çok uzak gibi görünen ülkeler arasındaki kültürel bağların çok daha sıkı olması araştırmanın coğrafi sınırlarını genişletmesi eğilimini artırmaktadır. İpek Yolu çalıştığı sürece ve 13. yüzyılda Moğol egemenliği sınırları Çin'den Anadolu'ya uzandığı dönemde, İslam dünyasının kalbi Orta Asya ve İran merkezli bir coğrafi bölgede atıyordu.[76] Burada Strzygowski'yi anımsamak bir borçtur. Onun *vorgelagerte Asien* diye adlandırdığı "model olan Asya" kavramında bu kitapta dile getirilen her tür karışma olağandı. Müşettâ bezemesinde Hindistan'dan paraleller araması, her şeyi Akdeniz ve Mısır-Yunan aksı üzerinde görenler için kabul edilemeyecek bir *arrogance* olsa da, Sâsânî kültür ortamının Hindistan'la ilişkisi ve Müşettâ'nın Sâsânî kültürü ile bağları düşünüldüğü zaman onun fikirlerinde yadsınacak bir abartma yoktu.[77] Nitekim Herzfeld de Tâk-i Bostan'daki hayvan figürlerinin Hintli sanatçılar tarafından yapıldığı kanısındaydı.[78]



İslam sanatı oluşumunda Sâsânî geleneği söz konusu olduğu zaman, Orta Asya ve Hint geleneklerinin de o senteze sızmış olduğunu düşünmek gerekir. Aslında İslam sanatının bu coğrafi yaygınlığı en erken çağlardan sonra saptanmıştır. İslam toplumu daha 8. yüzyılda Akdeniz'i, Sâsânî dünyasını ve Orta Asya etkilerini buluşturan yapıtlar üretmiştir. Müşettâ Sarayı'nın İslam mimari tarihinde fenomenal bir yapı olarak algılanması Geç Antikite'nin Roma ve Sâsânî geleneklerini kendi bünyesinde sergilemesindendir. Oysa Müşettâ, kendini tanımlamış bir İslam kültürünün ürünü bir yapı da değildir. Onun yanında Divriği gibi bir yapı, bir İslam kültürü yapısıdır. Yeni fethedilmiş bir ülkede yapılmış olsa bile, İslam'ın ortaya çıkışından altı yüzyıl sonra ve ayrıntılarında o çağın Türk-İslam toplumunun vâris olduğu bütün gelenekleri içeren bir vizyonla yapılmıştır. Ve ancak o gelenekler içinde tanımlanabilir.

Selçuklu dönemi sanat ve bezemesindeki yenilik ve yaratıcılığın batı kökenli değil, doğu kökenli olduğunu vurgulamak önemlidir.[79] Fry, Budist etkisinin Belh'e kadar geldiğini, Kâbil'in kuzeyinde Fundukistan'da var olduğunu, Tirmiz'de Budist manastırlar olduğunu anımsatır.[80] Merkezi Belh olan Afgan Türkistanı kuzeye açıktı. İran kültürlü Batı Afganistan'ın merkezi ise Herat'tı. Kandehar, Gazne ve Celalâbâd gibi merkezlerde Hint etkisi vardı. Kâbil bu üç bölgenin merkezindeydi. Meşhed-i Mısriyan (Dihistan) mihrap bezeme işçiliğinde Afgan bölgesinin izleri saptanabilir. Medrese biçiminin gelişmesinde viharaların, Gazne minarelerinin temelinde kulesel stupaların olduğu tezi de çok vurgulanmıştır.[81] Kuşkusuz bu doğulu kökenlerin varlığı, batıdakilerin yadsınması anlamında değil, fakat daha doğru ve dengeli bir kültür ve sanat tanımı için gereklidir.

İslam'ın politik egemenliğinde gelişen kültür ortamında Sâsânî döne-

mi ile süreklilikler irdelenmiştir. Aynı coğrafyanın, önce Arap-İran, sonra Türk-İran dünyasında, politik egemenlik parametreleri ne olursa olsun, kültürel sürekliliği sağlamış olduğu, Sâsânî sanat sözlüğü ve üslubunun daha sonraki dönemlerinde, örnekler sınırlı bile olsa, saptanmaktadır. Başka bir deyişle, hem Arap hem de Türklerin göçer olmaları, İran'ın yerleşmiş geleneğini, ele geçen her eşyanın içinde toplandığı bir sandık durumuna sokmuştur. Doğu İran, Orta Asya ve Afganistan'da da bezeme üsluplarında ve bezeme sözlüğündeki bu süreklilik giderek yeni yorumlar gerektiren önemli bir konuma gelmiştir.[82] Fakat bu gözlemler henüz kuramsal genel bir yargıya dönüşmemiştir. Günümüzde bu bağlamda daha kesin yargılara ulaşılabilir. Belh, Herat, Kâbil, Kandehar, Gazne gibi kentler Hindistan-İran-Anadolu aksı üzerinde düğüm noktalarıdır. Erken İslam çağında da, biraz da fetihlerin rastlantılarına bağlı olarak, Afgan-Hint etkilerini batıya taşıyan olayları biliyoruz. Belâzûrî'ye göre Kâbil ele geçirildiği zaman Abdurrahman Basra'ya, Kâbilli ustaları götürerek Kâbil üslubunda bir cami yaptırmıştı.[83] Gazne döneminde görülen biçim ve düzenlerin Kuşan dönemine kadar uzanabileceğini düşünmek gerekir. Çünkü yerleşmiş biçimlerin değişmesini gerektiren teknolojik değişiklikler olmuyordu. Gazne'de kuşkusuz Hintli ustalar Hint üslubunda çalışıyorlardı. Onun için Kuşan dönemine tarihlenen bir stupada kullanılan sivri kemer biçimine, Divriği'de rastlamak çok şaşırtıcı değildir.[84] Bu tür biçimsel özellikler bazen rastlantısal olabilir. Fakat birçok motifin, ya da bazı kompozisyon ilkelerinin sürekliliği farklı bir kültür ortamının altyapısının varlığını açık olarak belgeler.



İslam'ın doğduğu toprakların ve Akdenizliliğin sihrinden kurtulamayan Batılı tarih yazıcılığı, Selçuklu çağında artık özümsenmiş bir bileşen olarak kabul edilebilir olsa da, Budizm'in etkisini çoğu kez küçümsemiştir. Ve İslam sanatının gelişmesi konusundaki genel yaklaşımlar, özellikle Sovyetler döneminde Orta Asya'da yapılan bütün çalışmalara karşın, İslam kültür ve sanatı kavramına entegre olamamıştır. Bunda Arap dilli bir Ortaçağ İslam kültürünün filolojik ağırlığı ve kaynağı kuşkusuz Buda heykellerine uzanan "put" sözcüğünün Müslümanlar katında, pagan ve kâfir anlamına gelen dehşet verici etkisi olmalıdır.[85] Oysa Orta ve Yakındoğu'ya 6. yüzyıldan başlayarak sızan Türk dilli bozkır göçerlerinin batıya uzayıp giden hareketlerinde Kuşan döneminden başlayarak Afganistan ve Batı Türkistan'a nüfuz etmiş olan Budist kültür verilerini taşımış olmaları şaşılacak bir olgu değildir. Politik ve biçimsel bir Müslümanlığın altında bu kültür verileri uzun süre yaşamış ve özümsenmiş olmalıdır. Bu süreklilik sadece İranlılar ve Sogdlularca değil Türkler tarafından da sağlanmıştır. Doğrusu istenirse İranlıların Erken İslam çağında Zerdüşt inancını sürdürmüş olmaları da kabul edilecek bir savdır. Budist kültür verileri, belki de yeterli olarak incelenmediği için, ancak sporadik gözlemlere olanak vermektedir. Fakat uzun ömürlü oldukları kesindir. 11. yüzyıl başında Gurgan'da Künbed-i Kâbus'un kule biçimindeki ünlü mezar yapısında Sultan Kabus'un lahdinin kubbeye asılı olduğu rivayeti bir Budist geleneğinin hâlâ yaşadığını gösterir.[86] Kule mezarın, anıtsal kubbeli mezarın doğudan kaynaklandığı da, tartışılamayacak kadar güçlü bir yargıdır. Medrese-vihara ilişkisi de Sâsânî döneminden başlayarak, aynı kültür ortamın-

da gerçekleşmiştir. Sogdluların Hintlilerle ticari rekabetlerinden ötürü, Budizm etkisinin Eftalitler ve Türklerin bu bölgeye egemen olmalarından sonra azaldığı ileri sürülmüştür.[87] Fakat kültürel biçim ve düzenlerin sürekliliği, politik ve ideolojik temizliklere dayanıklıdır.

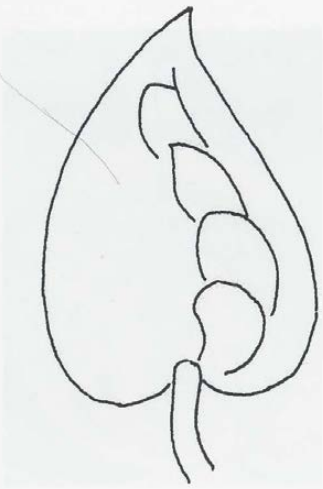
Ayrıntılara girmeden 6. yüzyıldan başlayarak Türklerin güçlü bir Budist etkisinde kaldıkları söylenebilir. Semireçye ve Fergana'ya egemen olan Batı Türklerinin hakanı Tun Şehu'nun, ünlü Çin Budist hacısı Hsüan Tsang'ı kabulü bir hoşgörü tavrı olarak kabul edilse bile, 7. yüzyılda batı Türk hakanları ve beyleri içinde Budist olanlar vardır. Bunlar Budist manastırlar da kurmuşlardır. A. M. Gabain, Türk hakanlarının Budizm'i kabul etmelerini egemen oldukları ülke halkının büyük çoğunluğunun Budist olmasına bağlar.[88] Bu bölgede Budizm, Manicilik ve Zerdüşt inancı ile birlikte yaşıyor. Çinli gözlemciler Semerkant'ın Budist olduğunu yazmışlardır. Hsüan-Tsang ise sadece iki boş manastır olduğunu yazar. Fakat Barthold, Semerkant'ın Nevbahar kapısının Belh civarındaki ünlü bir viharadan geldiğini belirtir.[89] Belenitsky Semerkant civarındaki Pencikent ve Varakşa bulgularının Budist ikonografisi içermediğini, fakat Budist etkisi taşıdığını yazar.[90] Hint kültür etkilerinin daha sonra da uzayıp gittiği açıktır. Bağdat'ta Afşin'in sarayında, Kâbil'den getirilen, ağaçtan Budist yontular vardı.[91] Harun Reşid'in veziri Yahya bin Halid el-Bermekî'nin Belh civarındaki büyük Budist viharasının başrahibinin sülalesinden geldiği ve onun döneminde özellikle Hintçeden çok sayıda çeviri yapıldığı da anımsanabilir. Müslüman geleneklerine fazla önem vermediğini de o dönemin yazarları vurgulamışlardır.[92] Özellikle Toharistan'ın bir Budist ülkesi olduğu Belh'te yüz Budist manastırının olmasından, Tirmiz'de Hsüan-Tsang'ın on manastır ve yüz rahip görmesinden anlaşılmaktadır.[93] Tirmiz ve Adzina tepe kazıları bu etkileri ortaya koymuştur.[94] İslam etkisinin güçlü olmadığı bölgelerde Budist etkileri sürmüştür. 9.-12. yüzyıllarda Semireçye, Pamir ve Tianşan bölgesinde Budist tapınaklar yapılıyordu.[95] Litvinsky Manicilik ile Budizm'in 10. yüzyılda yayılışında Türklerin etkili olduğu kanısındadır.[96] Bu verilere dayanarak Litvinsky Orta Asya sanatını İran sanatının bir türevi olarak görme döneminin geçtiğini ileri sürer. Önemli olan Türklerin rollerini saptamaktan çok, bu ortamın varlığını vurgulamaktır. Budizm yollarının İslam dünyasına açık oluşu Doğu Türkistan ve Uygur dünyası, Moğol egemenliği ve bozkırdan sürekli gelen Türk göçerlere bağlıdır. Ve Selçuk politik varlığının Sünni İslam'ı güçlendiren tavrı, bu etkilerin toplum katında etkili olmadığı anlamına gelmez. Bu ortamda özellikle sufi inançların, *vahdeti vücud* felsefesinin, Hint ve Çin düşüncesiyle, Budizm ve Taoizm'le ilişkileri bir uzmanlık haline gelmiştir.[97] Yaşamsal ayrıntılarda İslam dünyası ile Budizm arasındaki bazı sürekliliklere de işaret edilebilir. Örneğin Belhli Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin ortaya koyduğu Mevlevi ayininde geniş entarileriyle dönerek zikreden dervişlerin Budist rahiplerin yeni yıl töreni nedeniyle Taşi Lama karşısında yaptıkları danslarla ne denli yakın bir spiritüel deney içinde oldukları anımsanmaya değer.[98] Ancak bu karmaşık tarihi fon üzerinde, biçimsel ve davranışsal, sınıflandırılması zor tortu ve birikimler Divriği gibi bir sanat ürünü meydana getirebilirdi.

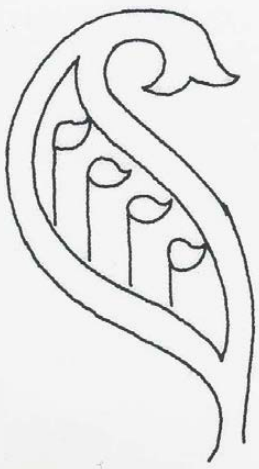


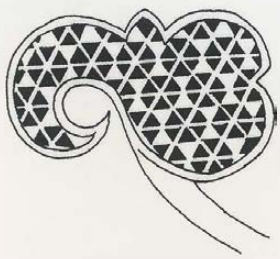
Sâsânî bezeme sanatı alçı malzemenin kullanılışı ve bitkisel motif ve



Samarra alçı bezemeleri.







Geleneksel yaprak motifleri.

düzenleriyle sonradan gelişen İslam bezemesinde etkisi çeşitli örneklerle gösterilmiştir.[99] Bu gelenek Nâyin ya da Nişapur'da gördüğümüz örneklerle sürüp giderek 12. yüzyılda olağanüstü plastik bir karakter kazanacaktır.[100] Bitkisel öğeler temelde büyük yapraklar ve ağaç motifleridir. İlginç olan bütün bu çeşitliliğin kozmik ağaç kavramı olarak gelişmiş olmasıdır. Bu ağaç desenlerinin dört öğesi ileriki dönemlerin bezeme sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır: "Lotus, palmet, akantus ve fantastik yapraklar."[101] Ettinghausen ve Pope, bu motiflerin her tür malzeme ile yapılan artifaktlar için aynı olduğunu da vurgularlar. Türk sanat tarihçilerinin rûmî dedikleri kıvrımlı yaprak motifini Sâsânî döneminde bulmak olasıdır. Pope'un yarım akant dediği kıvrık yaprak alçı bezeme de, daha sonra 10. yüzyılda ahşap oymalarda yaşamını sürdürerek, 11.-13. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılmıştır.[102] Sâsânî bezemesinde geometrik altyapı kurgusu sonraki dönemlerde de karakteristiktir. Yine Sâsânîlerin doğal biçimleri parçalayıp onun öğeleriyle, sentetik kübizmde olduğu gibi, değişik sentezler yapmaları sonraki dönemlere ve Selçuk dönemine de geçmiştir. Bu mekanizma giderek soyut ve karmaşık olmuş ve Divriği'de en ilginç örneklerini gördüğümüz bağımsız yaprak desenlerine uzanmıştır.[103]

Emevilerin Müşettâ, Kusayr Amra gibi çöl şatolarında, alçı bezemenin ve boyalı süslemenin doğulu kökenleri Abbasilerin Samarra sarayları bezemesinde de gözlenir. Kaldı ki Abbasi kültürünün önemli merkezleri de Bağdat dışında Belh, Herat, Merv gibi Doğu İran, Semerkant ve Buhara gibi Maveraünnehir kentleridir. Samarra alçı ile yapılan bitki kökenli bezemenin giderek soyutlaştığını ve bitkisel referansın yavaş yavaş ortadan kalktığını gösterir.[104] Samarra'nın boyalı alçı bezemesinde saptanan ve A, B, C olarak sınıflanan bezeme üsluplarının bir grubu doğrudan Sâsânî geleneğinin uzantısıdır. B üslubu olarak adlandırılan alçı bezemede ise, Selçuklu döneminde de göreceğimiz kalıpla elde edilen konturlar içinde serbest elle yapılan oyma tekniği uygulanmıştır. Bu üslupların içinde yatay ve düşey akslar üzerinde, eğik kesimle yapılan Samarra C üslubunun yine doğu kökenli, hatta Bozkır ağaç işçiliği geleneğine bağlanabi-



Samarra alçı bezemeleri.

leceği sanat tarihçileri arasında genelleşmiş bir yargıdır.[105] Samarra alçı bezemesinin 9. yüzyıl yapısı olan Belh'teki Hacı Piyade Camisi'nde[106] Samarra saraylarında görülenin neredeyse aynı karakterde olması ve 10. yüzyıl başında Nâyin Cuma Camisi'nde kullanılması, örneklerin az olmasına karşın, sürekliliğin varlığını ve yaygınlığını kesinlikle belgelemektedir. Mukarnas bezemenin kökeninin Nişapur'da boyalı alçı niş motiflerinin gelişmesine dayalı olarak ortaya çıkması da hâlâ en yakın olasılık olarak ileri sürülmektedir. Kuşkusuz bu biçimlerle birlikte bunların simgesel içeriklerinin de İslam dönemine uzandığını kabul etmek gerekir.

Pope, Gazne döneminin Doğu İran ve Afganistan'daki yapıtlarla temsil edilen özelliklerinin Selçuklu döneminde de sürdüğünü söyler. Örneğin Selçuklu döneminde de Gazne sanatı ritmik deseninin birincil özellik olduğunu, bitkisel bezemede doğru çizgi bulmanın zor olduğunu, fakat simetrinin egemen olduğunu belirtir.[107] Ne var ki 11. yüzyıl Selçuklu döneminden bilinen çok az örnek vardır.[108] Büyük bir olasılıkla Selçuklulara da geçen Doğu Sâsânî-Hint sentezi Gazne döneminde gelişmişti. Gazne kültür alanında da simgesel içeriğin unutulmadığı, aksine Hint kültür ortamı ile sürekli ilişki içinde beslendiğini söyleyebiliriz. Kalan veriler çok olmamakla birlikte hem ahşap, hem taş üzerinde uygulamalar daha zenginleşmiş desenlerle Gazne dönemindeki birkaç örnekte vardır. Örneğin Mahmud döneminden kalan 1030 tarihli kapılar üzerinde hayat ağacı motifi görülür. Bu hayat ağacı, güneşi simgeleyen bir lotüsle birleşerek üç öğeden oluşmaktadır. Pope, bu motifin Sâsânî döneminden kaldığı kanısındadır. Buda'nın hem ay hem de güneşle simgelenmesi, Budist kültür ortamında yaygın bir uygulamadır.[109] Güneş çemberi (*axis mundi*) ve bunlarla ilişkili kuşlar Türk pagan geleneğinde de vardır.[110] Güneş çemberi kavramının genelliği 12. ve 13. yüzyıllarda değişik malzeme ile yapılan bezemelerde görülmektedir. Bu motifin geometrik olduğu kadar astrolojik içerikle hayvan motifleriyle de birleşerek kullanılması yaygındır. Otto-Dorn Griffin, sfenks ve ağaç motifinin ortak kullanılışında hayvan motiflerinin güneşi simgelediğini ve 13. yüzyılın birinci yarısında, yani Divriği kompleksinin yapıldığı dönemde, Mezopotamya,

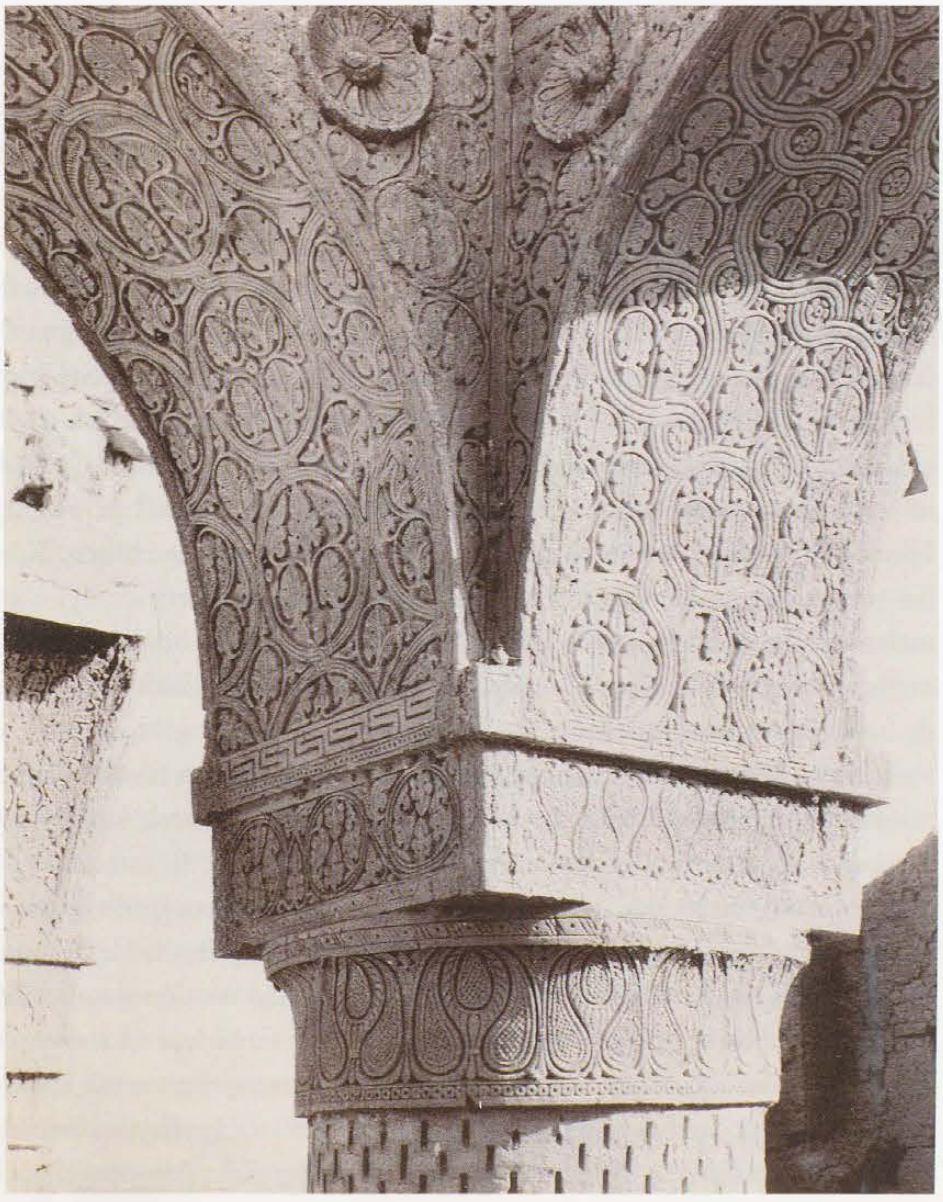


Geleneksel yaprak motifleri.

Suriye ve İran pirinç eşyalarının üzerinde bunun yaygınlığını vurgular.[111] Bu simgeselliğin o dönem edebiyatına da yansıdığı ve Nizami'nin *Heft Peyker*'inde yaşamın astrolojik ilkelere uygunluğu düşüncesine uygun düştüğü gözlenmektedir.[112] Güneş çemberinin Bizans sanatında da, örneğin 11. yüzyıl kumaşları üzerinde kullanıldığı görülmektedir.[113]

Afganistan'ın, bütün erken Ortaçağ ve sonrasında Budist kültürünün yeşerdiği bölgelerden biri olarak 6. yüzyıldan bu yana Türk egemenliği altında bir coğrafi bölge olarak, sonradan sürdüğünü gördüğümüz kompozisyonların çıkış yeri olması olasılığı üzerinde durmak gerekir.[114] Genelde alçı bezeme, mermer mezar taşı oymaları, 12. yüzyılın ikinci yarısından çini işleri, maden işleri ve dokumada[115] yazı fonlarında benzer bezeme motifleri kullanılır.[116] Bu bezeme motiflerinin Selçuk dönemindeki tarihi referanslarının Orta Asya ve Doğu İran geleneğine bağlanması, elimizdeki verilere göre, en tutarlı yorumdur.

Selçuklu çağı sanatında sadece bezemenin değil, mimarinin temel biçimlerinin de doğu kökenli olduğu açıktır. Türbe yapılarına bağlı olarak gelişen taçkapı (ya da pîştâk) motifi de Orta Asya'da ortaya çıkmıştır. Kapı motifinin simgesel içeriği Türk kültüründe ağırlıklı bir yer taşımaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi, Selçukluların geliştirdiği medresenin biçimsel kökenini de Batı İslam ülkelerinde aramıyoruz.[117] Büyük silindirik

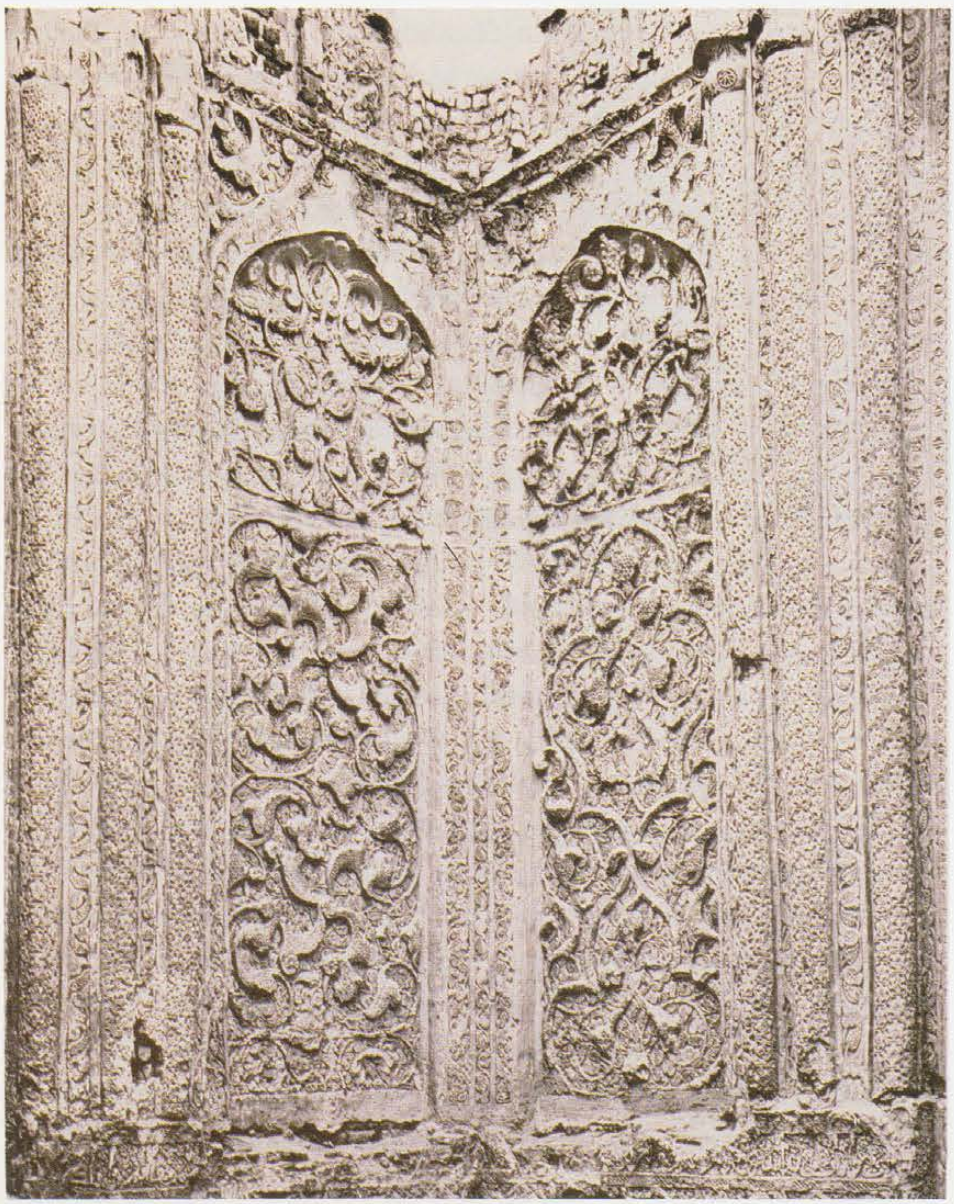


Belh-Hacı Piyade Camisi.

kulesel minarelerin de aynı bölgeden kaynaklandığı konusunda sanat tarihçileri arasında bir yargı karışıklığı yoktur.

Görsel veriler sınırlı olduğu için üzerinde kesin yargılar oluşturamadığımız Gazne dönemi mimarisinin ve bezemesinin gelişmesinin Doğu İslam ülkelerinde yaşanmış olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Afganistan'da her zaman var olan ve bazen Helenistik bir havaya bürünmüş Hint etkileri, İpek Yolu'nun göçer yaşam alanı içindeki Çin etkileri ve sürekli olduğunu saptadığımız Sâsânî anıları Gazne sanatı yoluyla ve aynı coğrafi yörelerde Selçuk dönemine aktarılmıştır. Hem doğal, hem stilize edilmiş bitkisel sözlüğün, pişmiş toprak yapı tekniklerinin zorladığı geometrik sözlük, menderes, kesişen şeritlerle oluşturulan örgü bezeme ile yan yana gelerek Selçuklu mimari ve bezemesi için de bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Divriği'nin, kökeni saptanamayan ve bezemesel davranış bakımından o dönemin yaygın anlayışı içinde abartılı görünen bezemesi, Van Berchem, Strzygowski, Diez, Gabriel gibi hemen hemen bütün sanat tarihçilerine bir Hint etkisinden söz ettirmiştir. Fakat bu daha çok Strzygowski'nin kapsayıcı kuramlarının etkisi altında yinelenmiş bir klişedir. Strzygowski'nin yapıtı biçimsel karşılaştırmaların çok zengin bir koleksiyonu gibidir. Bu bağlamda Gaznelilerin oynadıkları rol, İslam tarihi için



Aleviyyan alçı bezeme.

de büyük önem taşımaktadır. Bu tarihi fon üzerinde annesi zaten Hintli olan Celaleddin Harzemşah'ın 1220'de Gazne valisi olması ve Moğollardan kaçarak üç yıl Hindistan'da kalması gibi olgular, Orta Asya-Türk egemenlik alanlarıyla Kuzey Hindistan arasında Sultan Mahmud'un akınlarıyla başlayan bir sürecin parçası olarak görüldüğü zaman, Divriği'deki, birkaç motif dışında, belki de bir varsayım olan Hint etkileri düşüncesine somut bir kültürel anlam kazandırmaktadır.

Selçuklu Döneminin Evrensel Bezeme Sözlüğü

Bütün bölgelerde ortak bir sözlüğün gelişmesi, fetihlerin, savaşların, gezici sanatçıların, esirlerin, kölelerin, ticaretin sağladığı alışveriş ortamı ötesindeki örneklerin, benzer motiflerin dağılmasını sağlayan bir mekanizmanın da varlığını düşündürür. Çünkü taş ya da alçı ya da terrakota üzerine benzer lotus motiflerini çizen ustanın ya bu motifleri ustasından görüp ezberlemiş olması ya da çizilmiş örneklerden kopya çekmesi gerekir. Geometrik bezemenin, belki de ezberlemeyi kolaylaştıran birkaç formüle indirgenmiş olduğu ve ufak tefek varyasyonların ustalar tarafından yaratıldığı kabul edilebilir. Benzer motiflerin yinelenmesinden elde edilen sayıya ve geometriye indirgenebilir bütün desenlerin, onları anımsamaya yarayan, biçime dair ilham edici adları da olmuş olabilir. Bu aynı motifin sıralanmasından elde edilen frizler, sular, sayıya ve geometriye indirgenebilen bütün motifler için de geçerli olmuş olmalıdır. Genel olarak tanımlanmış bir süreç, işlem basamakları ve bu süreç içinde işlenecek motiflerin sanatçıların ortak motifler sözlüğündeki kesin olmayan tanımları ve belki de sadece adları, ustaların çalışmasını yönlendirmiş olmalıdır. Fakat bir süre ortadan kalkmış olan motiflerin yeniden kullanılmaya başlanması ya bir bölgede o motifin yaşamaya devam ettiğini ya da oradan gelen sanatçılarla yeniden moda olduğunu gösterir.

Bütün bezeme programlarının büyük bir bölümü klişelerden oluşur. Fakat Hemedan'daki Aleviyyan'ın alçı bezemeleri, ya da Divriği'deki büyük yaprakların işlenmesi için ezberlenmiş klişe ve tanımların yeterli olamayacağı açıktır. 11. yüzyılın belli ürünlerinde[118] Selçuklu dönemine ve daha sonrasına damgasını vuran biçim ve teknikler panel şeklinde süsleme ve alçı oyma bezeme, tuğla kullanılışına dayalı geometrik desenler ve en önemli verisi Alparslan tepsisinde görülen arabesk varyasyonları, tezhipler ve Türk geleneklerini sürdüren heraldik kuşlar ve diğer hayvan motifleridir. Bu sözlükteki motiflerin her ifade aracı için benzer olduğu fikri bütün araştırmacıların kabul ettiği bir yargıdır.[119]

Kuşkusuz malzemenin ve kullanılan tekniğin doğasına uygun değişiklikler yapılmıştır. Fakat bu değişiklikler, motifleri tanınmaz hale getirmemiştir. Bu sözlükteki motiflerin senkronik kullanımı ortak bir kültür alanının sınırlarını tanımlar. Değişik yörelerde senkronik kullanım karşılıklı etki anlamına gelmez. Başka bir deyişle, örneğin bir palmet motifinin, eşzamanlı iki yapı üzerinde görülmesi ne bunların aynı sanatçılar tarafından yapıldığını, ne de birinin ötekinden doğrudan etkilendiğini gösterir. Sözlük, zaman içinde edinilmiş bir birikimi anlatır. Bir motif, az bir

değişiklikle, büyük zaman ve mekân farklarıyla, değişik yörelerde görülebilir. Aslında bu özellik yaygın bezeme sözlüğünün bir başka tanımıdır. Selçuklu dönemi üslubu bu sözlüğün kullanıcısıdır. Burada o üslubu belirleyen sadece sözlükteki motifler değil, kullanım grameri ve estetik söylemdir. Bu bağlamda önemli olan sahiplik ve aidiyet sorunlarının coğrafi, tarihi ve kültürel nedenleridir. Sonradan Moğol döneminde de aynı sözlük kullanılmış, fakat Selçuklu döneminin yaratıcılığı, yerini genelgeçer klişelere bırakmıştır.[120] Böylece bütün malzemeler ve artifaktları kapsayan geometrik ya da bitki kökenli bir motifler sözlüğünü bütün Selçuklu dünyasının ortak mirası olarak belirleyince, bunun yöresel koşullarda hangi değişikliklere, hangi nedenlerle uğradığını saptamak kolaylaşır.[121]

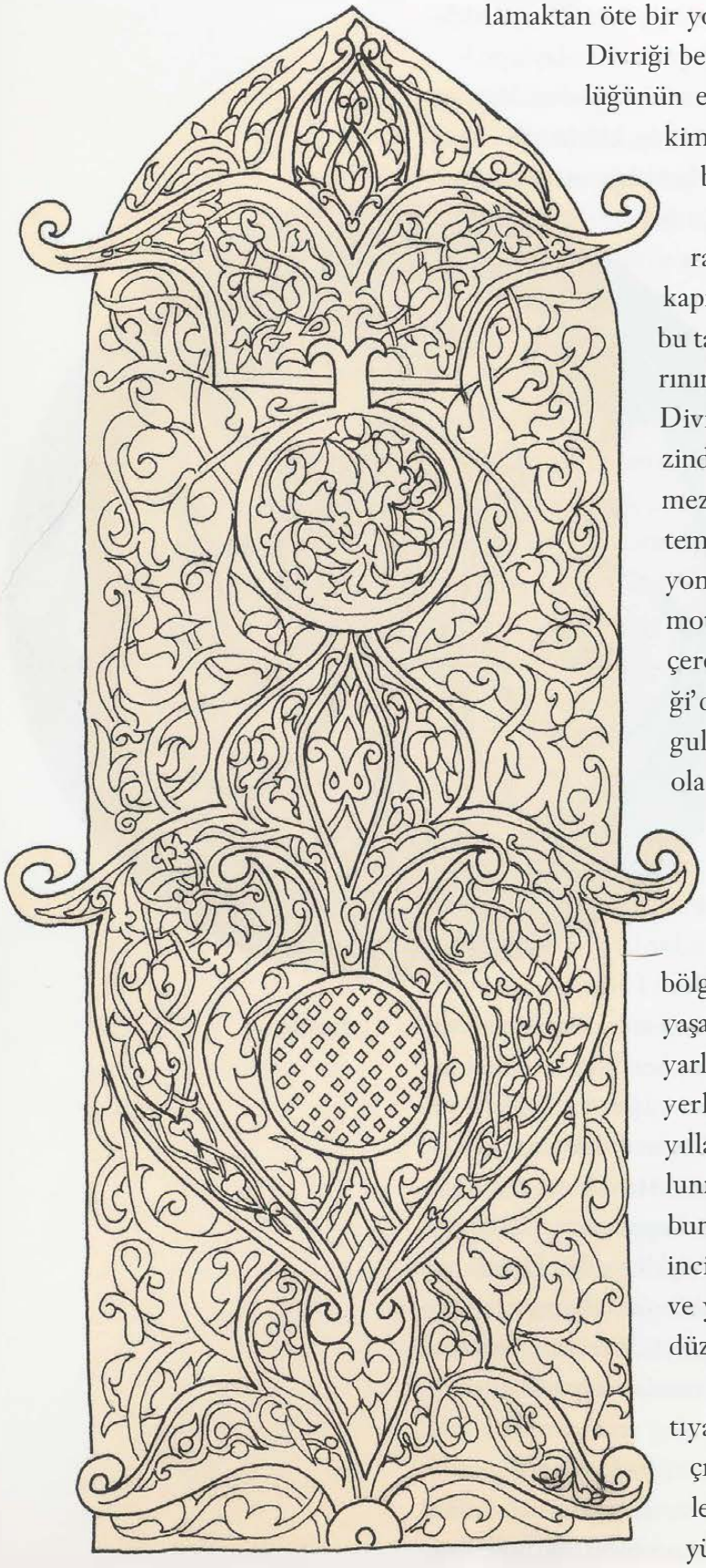
İslam sanatını sadece motiflerin kimliği ile tanımlamıyoruz. Zaman içinde üslupsal tavırlar şekillenmeye başlayınca, sanat da, kültür gibi, kendini tanımlamaya başlıyor. Sürece başka etkenler katıldığı zaman üslupsal tavırlar da değişiyor. İslam dünyasının Selçuklunun politik egemenliğinde –bu kitapta buna Anadolu da dahil edilmiştir– değişik üslup iklimlerindeki motifler sözlüğü eski Ortadoğu kültürlerinin geniş kaynaklarını kullanır. Bu sözlük değişik üsluplarla kullanılmış, fakat bir anadilin diyalektleri ve ağızları gibi, sözcüklerin etimolojisi tanınabilir kalmıştır. Değişikliklerse mimaride olduğu kadar bezemede de söz konusudur. Divriği'nin coğrafi çevresindeki Hıristiyan ve İslam gelenekli bölgelerin bezeme üslupları Divriği ile benzer özellikler sergilerler. İran, Anadolu'ya ve Akdeniz'e Doğu'dan gelen etkilerin toplanma, süzülme ve transfer bölgesidir. Gazneli, Karahanlı, Selçuklu, Harzemli, İlhanlı ve Timurlu dönemlerinin egemen olduğu pagan, Müslüman, ve Budist kültür alanlarının tarihsel birikimleri burada bir senteze ulaşmıştır. 7. yüzyıldan sonra/çoğu zaman İslam dünyasının egemenliği veya tehdidi altında kalan Güney Kafkasya ve Doğu Anadolu'nun Hıristiyan sanat gelenekleri ise, kendi gelenekleriyle birlikte, İslam dünyasından gelen etkileri de özümsemişlerdir. Bitkisel ve geometrik bezeme düzenlerinin Gürcü ve Ermeni sanatındaki paralel verileri, İslam ülkeleri ile Güney Kafkasya ve Bizans Anadolusu arasında gerçek bir sembiyosis oluştuğunu belgeler. Bizans İmparatoru Theophilos'un İstanbul'da yaptırdığı İslam üslubundaki köşkler gibi, Gürcü ve Ermeni sanatçıları da yeni formülleri kendi sanatlarına aktarmışlardır. Onların İslam sanatının yöresel oluşumlarına katkısı ise, özellikle yapı ustası olarak her zaman uygulamaların içinde olmalarından kaynaklanmaktadır.



Heraldik kuş.

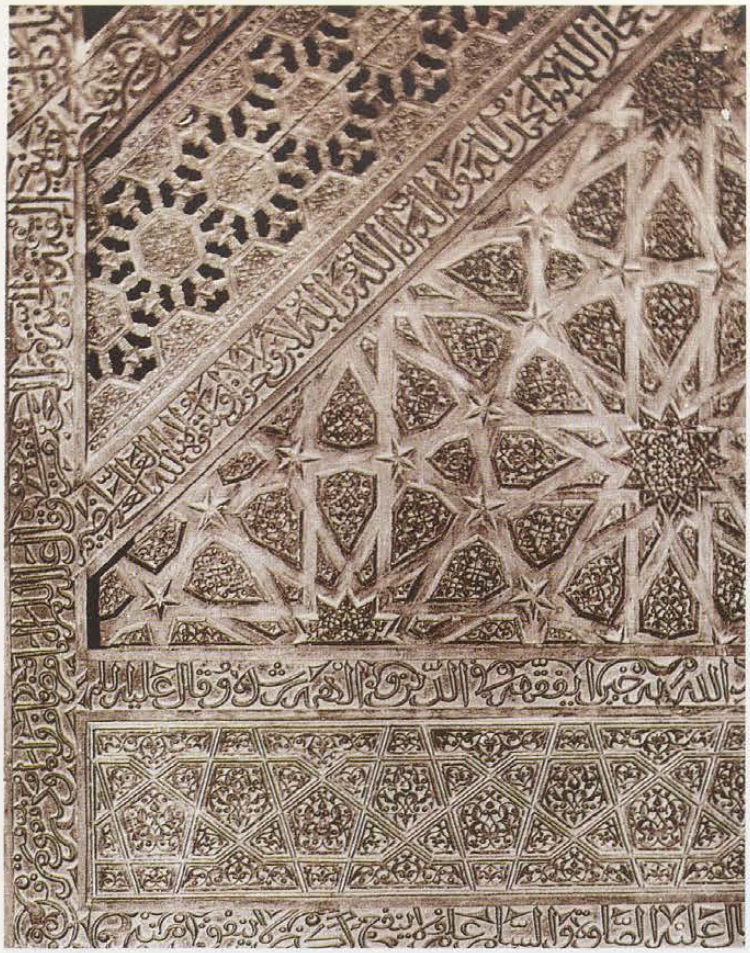
Göçer Türk kültürünün pagan kalmış isteklerini ifade eden figüratif ya da simgesel motifler de, Divriği'nin kimliğini yaratan öğelerdir. Fakat bunların yapının tümel estetik varlığı içinde sadece amblematik bir işlevi

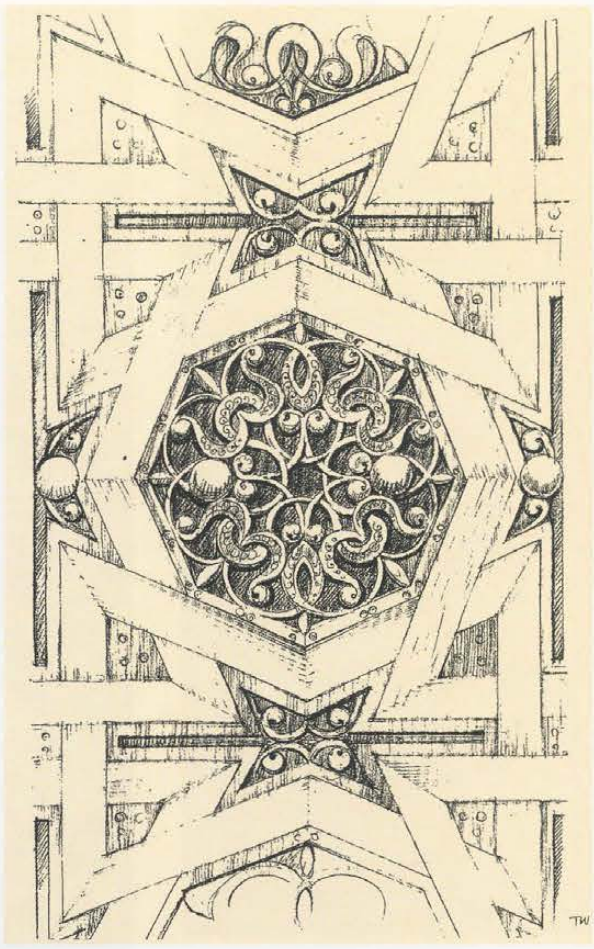
vardır. Divriği'de görülen büyük yapraklı heykelsi bezeme düzenlerinin ne daha önce ne de daha sonra bir daha görülmemiş olması şaşırtıcıdır. Ortaçağ'ın birçok ünlü kentinin, örneğin Divriği'nin en tanınmış sanatçısının geldiği Ahlat'ın büyük ölçüde tahrip olması, bu kopukluğun nedenlerinden biri olabilir. Gerçi Ahlat mezar taşları yöresel taş oyma sanatının gelişmişliğini kanıtlamaktadır. Fakat Divriği bezemesinin plastik karakteri, bütün gelişmiş tekniğine ve estetik düzeyinin yüksekliğine karşın, buraya yansımamıştır. Divriği bezemesini de o çağın dilini olağanüstü bir ifade zenginliğine kavuşturan büyük bir sanatçının varlığıyla açıklamaktan öte bir yorum, bugünkü bilgilerimize göre, yoktur.



Divriği bezemesi bağlamında Selçuklu dönemi bezeme sözlüğünün en önemli öğeleri bitkisel motiflerdir. Divriği'ye kimlik kazandıran, iki büyük taçkapının olağanüstü büyük ve plastik yaprakları ve palmetleridir. Pope'un Selçuklu dönemi bitkisel bezemesi için karakteristik saydığı düz çizgiyi dışlamak eğilimi bu kapıların bezemesinde özellikle belirtilmiştir. Gerçi bu taçkapı eyvanlarının arka duvarlarında, giriş kapılarının iki yanında geometrik motifler de vardır. Zaten Divriği gibi, bir Türkmen beyliğinin ikincil merkezinde üslup açısından homojen bir bezeme beklenemezdi. Fakat kuzey taçkapısı ve Şifahane kapılarının temel tasarımlarına egemen olan eğrisel kompozisyonlardır. Bu nedenle bitki kökenli Selçuklu dönemi motiflerinin Divriği ile ilişkilerini daha ayrıntılı bir çerçevede saptamak gerekir. Bitkisel sözlüğün Divriği'deki egemenliği, bitkisel ağırlıklı bezemenin vurgulandığı Orta Asya ağaç işçiliğine doğal bir referans olarak düşünülebilir. Orta Asya'da ahşap bezemenin geometriden çok stilize edilmiş bitkisel biçimlere dayanan bir sözlüğü vardır. Avrasya bozkırının göçer geleneğinde de olağanüstü bir gelişme gösteren ağaç oyma geleneği sonradan bu bölgeye gelen Türkler ve kuşkusuz yerliler tarafından yaşatılmış olmalıdır.[122] Göçerlerin olağanüstü bir duyarlık ve elegansla gerçekleştirdikleri ağaç işçiliğinin, yerleşmiş bölgelerdeki örnekleri 7., 8., 9. ve 10. yüzyıllarda, özellikle Hîve ve Zerefşan vadilerinde bulunmuştur.[123] Bu eşyalar üzerinde Samarra C üslubunda kesim teknikleri ve Sâsânî geleneğine uzanan inci dizileri ve simetrik palmetler görülür. Kıvrık dal ve yaprak motifleri Hîve bölgesinde geometrik şerit düzenleri içinde işlenmiştir.[124]

Bu sözlük, gezici ya da esir sanatçılar eliyle, batıya da uzanmıştır. Nitekim Samarra saraylarının alçı ve ahşap bezemesinin kökeninde Orta Asya etkileri çok iyi incelenmiş bir konudur. Kuşkusuz 13. yüzyılda ahşap işçiliği bütün Batı İslam dünyasında

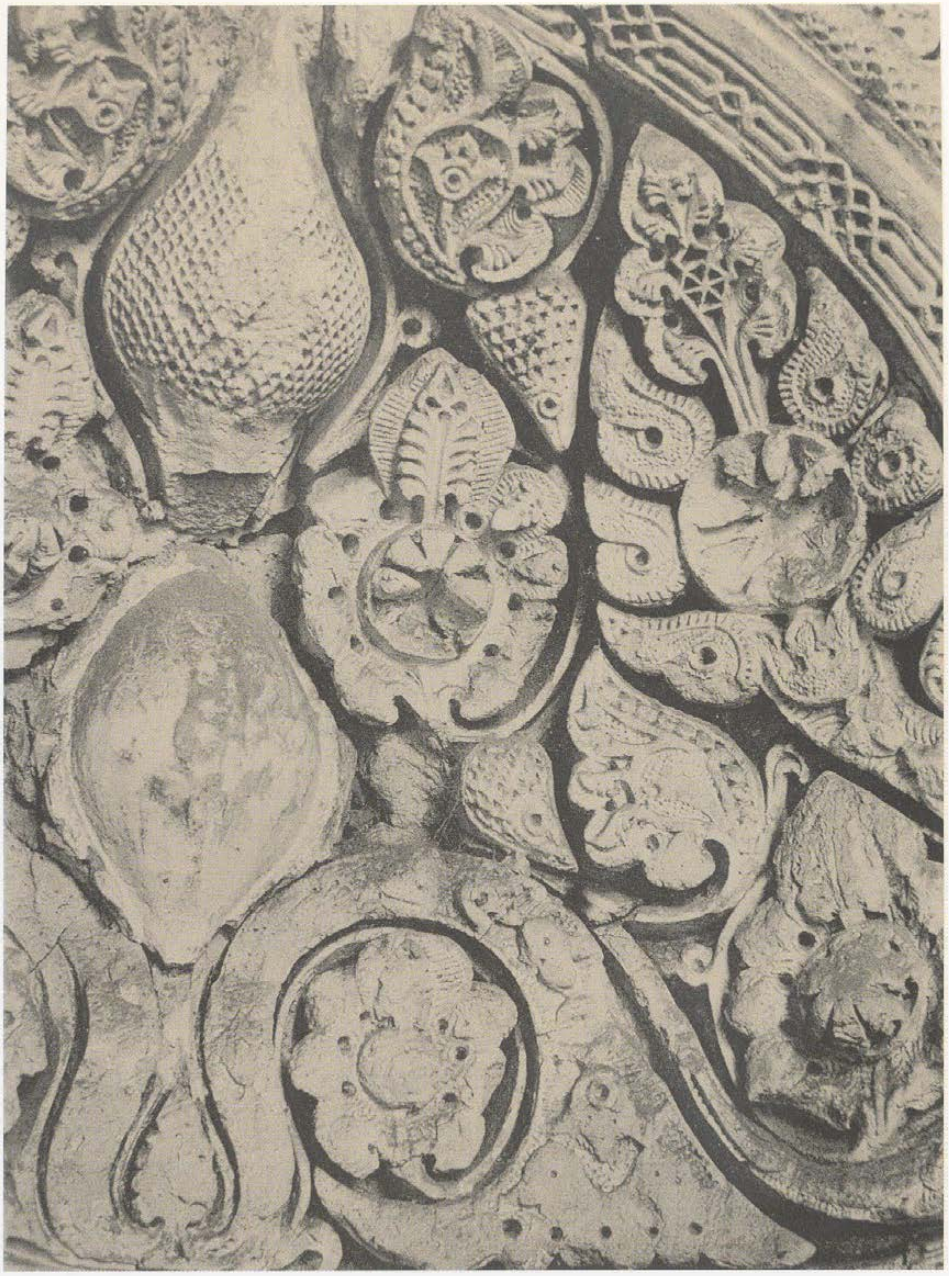




Ahşap bezeme örnekleri.

çok gelişmiş durumdaydı. Divriği mihrabının ustası da Tiflis'ten gelen bir Müslümandır. Bu ustanın ihtida etmiş bir Hıristiyan mı, Tiflis'e gitmiş bir Müslüman mı yoksa Tiflis kökenli mi olduğunu saptamak olasılığı yoktur. Fakat sadece ustaların dolaşmasına bağlı etkiler yerine bütün Selçuklu dünyası için ortak bir motifler sözlüğü öngörülürse biçimsel ilişkilerin açıklanması daha kolay olur. O zaman Tiflisli ustanın minber üzerinde kullandığı düzen ve motifleri Orta Asya taş oyma örneklerinde de aynen bulmak şaşırtıcı olmaz. Doğu İran'da özellikle mezar taşları üzerinde bulduğumuz bitkisel desenler Divriği ile karşılaştırabileceğimiz bir kaynak oluşturmaktadır.[125] Orta Asya'da ağaç işçiliği daha sonraki yüzyıllarda aynı teknik mükemmellikle devam etmiştir.[126] Timurlu ve Safevîler dönemlerinde Herat taş atölyelerinin ünü bu eski geleneğe dayanıyor olmalıdır.[127]

Bitkisel ağırlıklı bu bezeme geleneğinin batıya da göçtüğünü Nâyin ve Isfahan camilerinin minberlerinde görürüz. Pope, Selçuklu döneminin bitkisel bezeme sözlüğündeki asma kökenli uzun yaprakların değişik boyut ve oranlarla, değişik sayıda öğelerle ve taşıyıcı aksın değişik manipülasyonları ile karşımıza çıktıklarını ve asimetrik düzenlerde kullanıldığını örneklerle belirtir.[128] Selçuklu çağında bitkisel kökenli bezemede yaprak ve palmet temel öğelerdir. Pope, Ortaçağ İran bezemesinin geleceği açısından en önemli gelişmenin "fantastik yapraklar" olduğuna da işaret etmişti. Bu, Türk sanat tarihinde rûmî adı verilen kıvrık uçlu yaprak biçimini de içerir. Asma yaprağı kökenli olan, doğudan ithal edilen ve antik palmet biçimlerinden etkilenmiş, yaprak, çiçek arası bir biçimdir.[129]



Nâyin Ulucami,
mihrap alçı bezeme ayrıntısı.

Bitkisel bezemenin yoğunluğuna karşın birçok geleneksel motif, özellikle palmet dizileri, akant yaprakları gibi motifler ve bitkisel rozetler adeta unutulmuştur. Buna karşın lotus önemini korumuştur. Selçuklu bezemesinin bu özellikleri Divriği'de de vardır.[130] Kıvrımların ve eğrilerin elegansı Ortaçağ ustalarının el marifetlerini ve bezeme yeteneklerini en büyük duyarlılıkla gerçekleştirdikleri ve kuşkusuz bununla övündükleri bir alandı. Gombrich'in dediği gibi hem batıda, hem doğuda kıvrık dal Ortaçağ'ın en yaygın, adeta evrensel motiflerinden biri olmuştur.[131] Yaprak ya da çiçek, bitkisel öğenin simetrik ve stilize edilmiş düzeni olan palmet ya diziler halinde ya da simetrik kompozisyonları vurgulamak için yoğun olarak kullanılan bir motiftir.[132] Pope'un *quilted style* dediği bitkisel motif düzeni eğri çizgiler ve "volüt"le biter. Fakat temelde ikiboyutludur. Divriği kuzey taçkapısındaki gibi düz bir yüzeyde, *cloisonné* karakterinde birbirine girmiş, zambak-gibi motifler, Isfahan Ulucamisi'nde ve Yezd'de Düvazdeh İmam'da görülmektedir.[133]

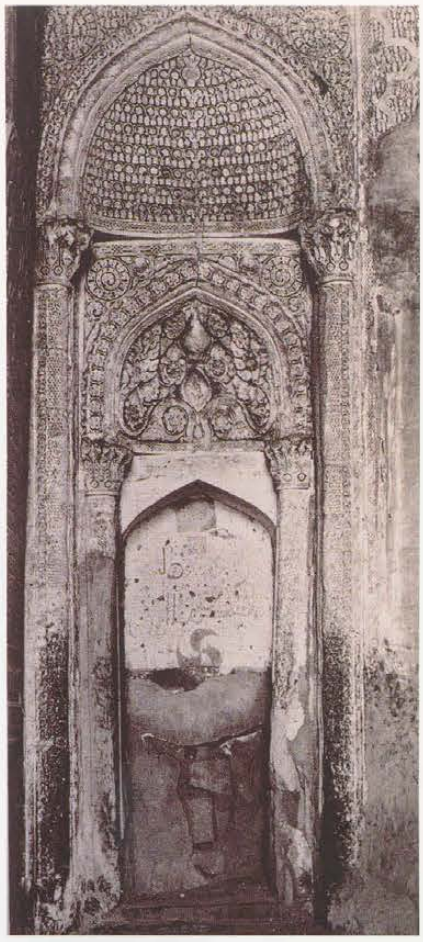
Selçuklu döneminin en simgesel ve yaygın bitkisel motifi, Divriği'de de yaygın örneklere yakın biçimiyle bulduğumuz, lotustur.[134] Varlığı İ.Ö. 3000'den bu yana bilinen lotus, Ortadoğu sanatında, Ortaçağ'a kadar, be-

zemenin değişmez öğesidir. Fakat bu tek merkezden yayılan bir süreklilik değildir. Lotusun Budist kültüründeki yeri ve Selçuk dünyasının Budist Orta Asya ve Hindistan'la ilişkisi tek merkezli bir yayılma ve gelişme modelini kabul etmeyi olanaksız kılar. Lotus motifi, bu coğrafyada, doğaya referans verme niteliğini hiç yitirmeden, her tür artifakt üzerinde görülür. Çok stilize edilmiş lotusun 12. yüzyıl alçı bezemelerinde ve başka artifaktlar üzerinde çeşitli biçimlerde kullanıldığı görülmektedir.[135] Lotusun, biçimsel şemalar içinde kullanılmasının ötesinde, 11.-13. yüzyıllar Selçuk dönemi süslemesinde Orta Asya Budist geleneğinin etkisi altında Buda imgesi ile özdeşleşen (lotus=güneş) simgeselliğin anılarını sakladığı da varsayılabilir. Lotusun bezemesel şemalar içinde kullanılması, güneşin simgesi olduğu fikrinin her zaman anımsandığı anlamına gelmez. Fakat Divriği kuzey taçkapısında, kozmik ağaç (ya da hayat ağacı) simgeselliğini tamamlayan bir motif olarak programa katıldığını söyleyebiliriz.[136]

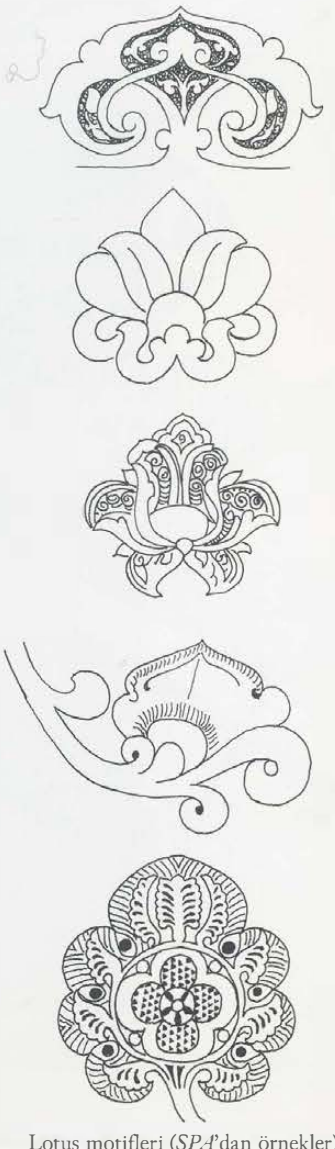
Divriği bezemesi bağlamında diğer önemli bir olgu da ağaç soyutlamasıdır. Ağaç motifinin, her zaman, doğal bir ağaç biçimine referans vermesi gerekmez. Natüralist varlığını yitirmiştir. İdeal bir doğanın ya da soyut bir cennet imgesinin işareti olarak kullanılmaktadır. Çeşitli eşyalar üzerinde ağaç motifinin kayda değer bir simgesellik taşıdığı ileri sürülemese de, camilerin mihraplarına ya da mihrap duvarlarına ve kıble kapılarına getirildiği zaman simgesel bir içerik kazanmaktadır. Divriği kapısı gibi bir konumda, basit bir bezemenin çok ötesinde bir anlam taşıdığı yadsınamaz. Bu nedenle Divriği kuzey taçkapısı kozmik ağaç (ya da hayat ağacı) geleneği içinde özgün ve güçlü bir simgesel içerik modeli olarak kabul edilmelidir.

Divriği'deki hayat ağacının tasarımının özelliği geometriyi ve simetriyi hemen hemen dışlamasındadır. Bu tutum Orta Asya kökenli olabilir. Örneğin Samarra bezemelerinde görülmemesine karşın Baktra'da vardır.[137] Pope bunun bölgenin her zaman Hint etkilerine açık olan tarihi ile açıklanabileceğini, Baktra'da Baküs kültünün asması ile güneş kültünün buluştuğunu söyler.[138] Burada İran açısından bakınca hep Sâsânî olarak vurgulanan olgunun Sâsânî ile Budist-Hint senkretizmi ya da sentezi olduğunu söylemek daha doğrudur. Tâk-i Bostan'daki grotto'nun iki yanında üç öğeden oluşan hayat ağacı ve altındaki güneş rozeti kuşkusuz kozmolojik bir anlam taşıyorlardı.[139]

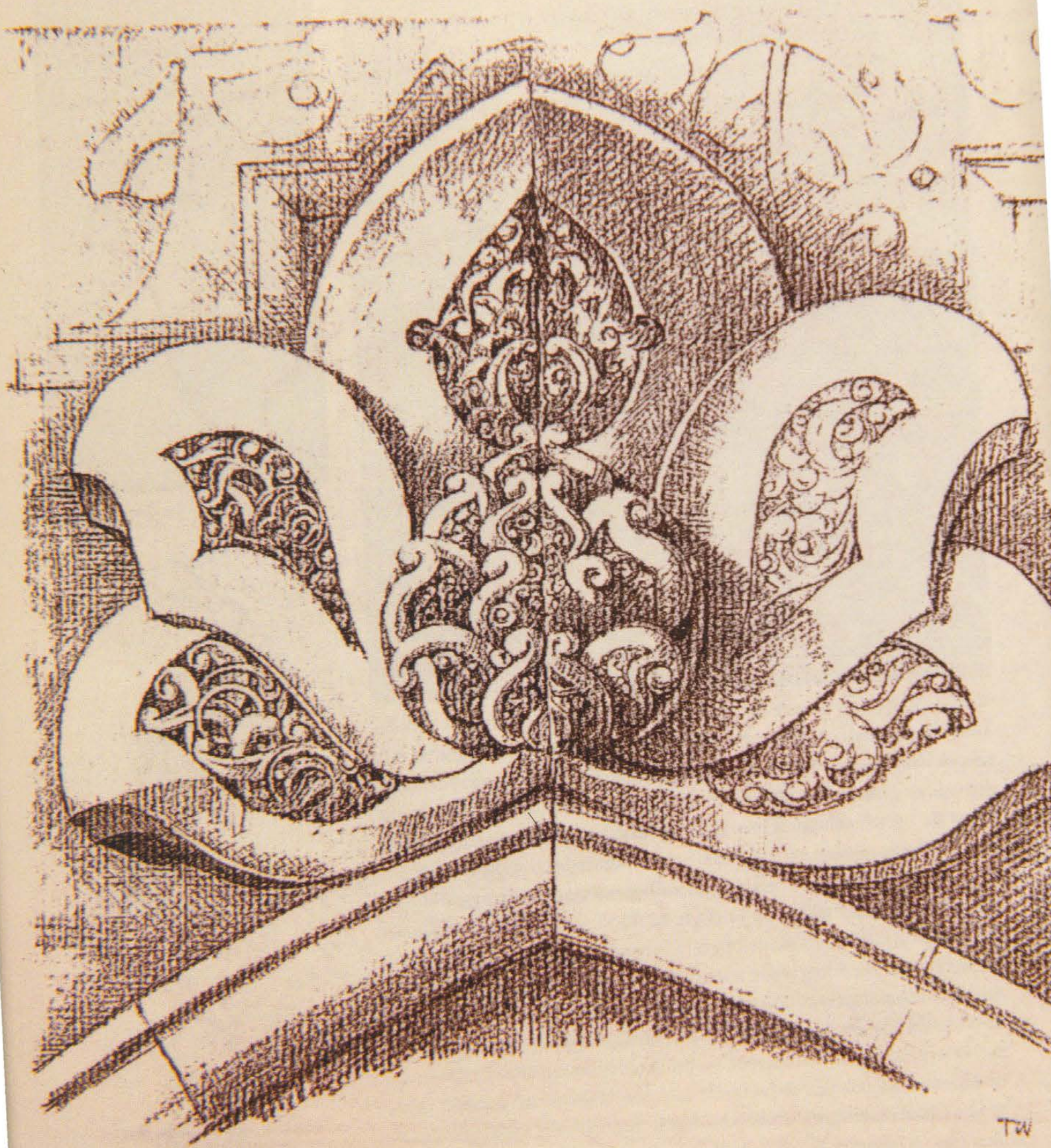
Motiflerin kökenlerinin saptanması biçimsel analiz ve simgesel içerik açısından geçen yüzyıldan bu yana geçerli bir araştırma alanı olarak moda olmuşsa da, bu tavır, sözde bilimsel yargıyı ön plana çıkararak, estetik yargıyı her zaman ikinci plana atmıştır. Kaldı ki verilerin yetersizliğinden ötürü, bilimsel denen köken ve kronoloji değerlendirmeleri, sonunda yine öznel üslup değerlendirmelerine dönüşmüş, fakat estetik değerlendirme, yeteri kadar gelişmediği için, bu üslup temeline dayalı yargılar da yetersiz kalmış ve çok kez de kültürel önyargılarla deforme olmuştur. Motif bazında akrabalıkların dışında kaynak ve köken konusunda açık bir kanıya ulaşamadığımız büyük yaprak motiflerinin kompozisyonlarıyla en yakından ilişki kurulabilen Selçuklu dönemi uygulaması, gelişme tarihini Sâsânî dönemine kadar götürdüğümüz, fakat Nâyin mihrabındaki uygulamalardan sonra, alışılmamış bir plastiklik kazanan, özellikle 12. yüzyıl-



Nâyin Ulucami, mihrap.

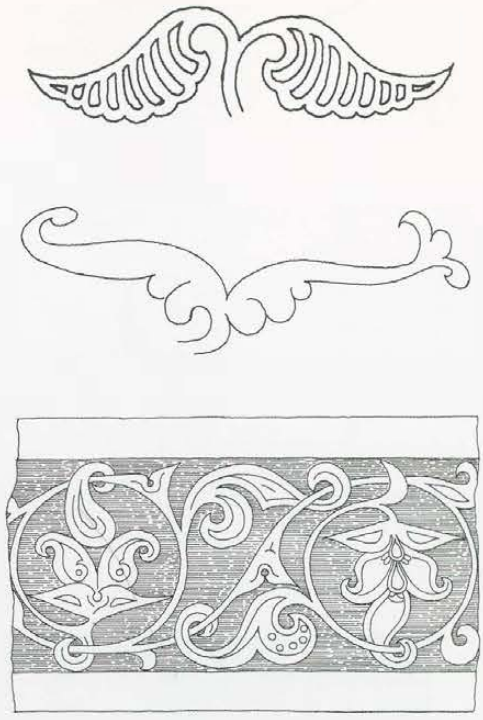


Lotus motifleri (*SPA*'dan örnekler).



Divriği Ulucami, kuzey taçkapıdan ayrıntı. (Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

da yapılmış alçı mihrap bezemeleridir.[140] Bu alçı bezeme ile karşılaştırıldığı zaman Divriği bezemesinin özgünlüğünün sadece bitkisel motiflerin fantastik biçimlerinden değil, geometrik çerçevenin kırılmasından kaynaklandığı görülmektedir. Alçı bezeme sözlüğünün genelde simgesel ve soyut bitkisel sözlük üzerine kurulmuş olması da Divriği ile yakınlığını artırmaktadır. Bu yakınlık biçim, hatta kompozisyon açısından çok, plastik tutum, boyutsal abartma, bir tür biçimsel azamet ve aşırılık gösterisi olarak tanımlanabilir. Ne var ki alçı bezemeli kompozisyonlarda birçok hallerde kalıp kullanıldığı ve simetriden bir klişe tavır olarak uzaklaşılmadığı için, Divriği'deki büyük yaprakların tasarım özgürlüğü onlarda yoktur. Ayrıca, alçı işlerinde, tahta kalıplar ya da madeni damgalarla şekillenmeyip, alçı kurumadan, yerinde işlendikleri için, taşla varılan hassasiyete sahip değillerdir. Yine de Erdistan Cuma Camisi mihraplarındaki olağanüstü etkili alçı bezeme, gelişmiş bir teknik ustalık ürünüdür. Güney Kafkasya, Cezire ve Anadolu taşçılarının taş oyma sanatı da üstün bir teknik performans sergiler. Fakat Divriği'deki büyük yaprakların yontucularının bütün bu standartları aştığını söyleyebiliriz.



Kıvrık dal motifleri.

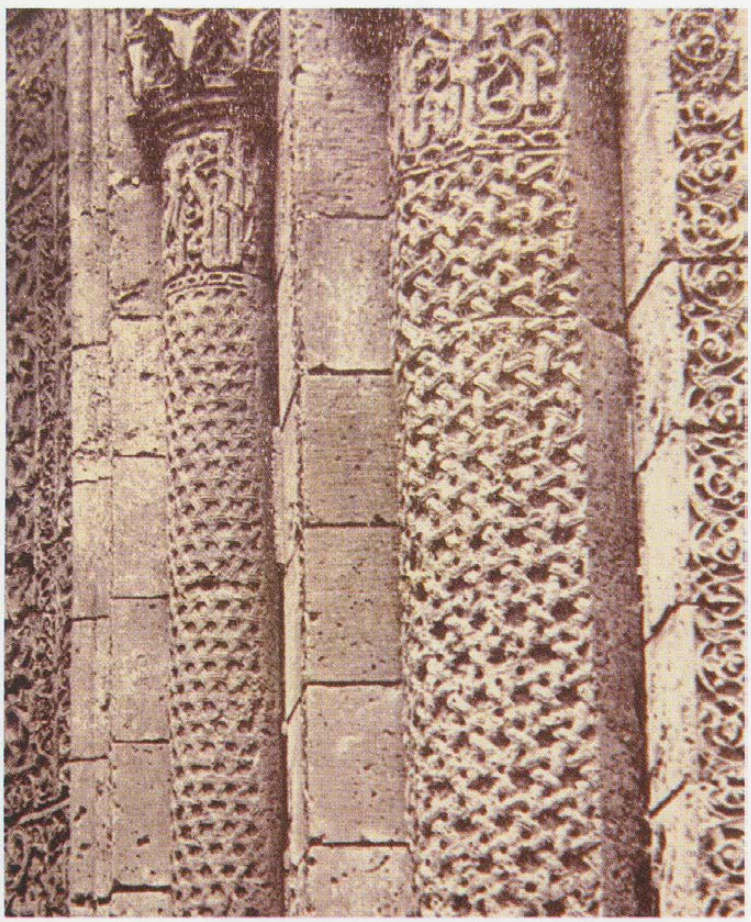


Cloissonné bezeme.

Geometrik Bezeme

Divriği'de ikincil bir yeri olan geometrik bezeme Selçuk dönemi sanatının en karakteristik özelliklerinden birini oluşturur. Geometrik bezemenin temel dokusu ağ örgüsüdür (*reticulation*). Yatay, düşey ve diyagonal şeritlerin kesişmesinden elde edilen ağ örgüsünü oluşturan şeritlerin o dönemde yaygın profilleri vardır. Bu profiller, taşçı ustalarının bağlı oldukları taş işçiliği tekniğinin kökeni konusunda açıklayıcı olabilir.[141]

11. yüzyıldan başlayarak, çeşitli profilde şerit ya da silmeler girişerek, birbirine dolanarak, alttan, üstten geçerek değişik örgüler oluşturan karmaşık örgü desenleri yaratırlar. Özellikle düz çizgilerle dairelerin kesişmelerinin yarattığı ve İslam kültür alanının her döneminde kullanılan bu geometrik düzenler, İslam sanatı için simgesel bir nitelik de kazanmıştır. Bunların yanında antik kaynaklı zikzak, menderes, boncuk dizisi, dairesel ve poligonal *entrelac*'lar, yıldızlar, üçlü ve dörtlü oylumlu motif kompozisyonları, rondelalar, spiraller, dolamadallar, dalga halinde frizler ya da inip çıkarak uzayıp giden frizler[142], baklava, boncuk, ya da bunları alterne olarak kullanan sular geliştirilmiştir. Bu geometrik bantların, hatta örgülerin bitkisel motiflerle karıştırılması ya da geometrik bir kurguyu bitkisel motiflerle gerçekleştirmek, sanatçının bir anlık oyunu ile, taşçı kaleminin ya da fırçanın ufak bir dikkatsizlikle değiştirdiği desen nüansları, İslam bezeme sanatına olağanüstü ve adeta sonsuz bir yaratma alanı açmıştır.[143]



Kızıltepe (Dunaysır) Ulucami kapısından ayrıntı.

Buna Selçuklu döneminde tuğla yapı tekniğinden kaynaklanan ve sadece o tür yapıda görülen, daha sınırlı bezemesel desenleri de katabiliriz. Taş yapılarda, sınırlı da olsa bunların taklidi vardır. Fakat taş üzerinde, alçı kaplamada, seramikte görülen geometrik bezeme, temelde şerit örgü varyasyonlarına dayanır. İran, Anadolu ve Güney Kafkasya'da özellikle yaygın olan geometrik örgü, Divriği'de sadece doğu penceresinde kullanılmıştır. Selçuklu döneminin en önemli bezeme öğelerinden biri olan mukarnas kullanımı da bu penceredir. Kullanıldığı her yapıya İslami bir karakter kazandıran ve geometrik bezemenin en etkili öğelerinden biri olan mukarnas, Divriği bezemesinin özgün tasarımında yoktur. Fakat bu yokluğu, Divriği'nin baş sanatçısının farklı bir kültür ortamından gelmesine bağlamak doğru değildir. Yazı da Divriği bezemesinde fazla yer işgal etmez. Oysa yazı Selçuklu dönemi bezemesinin en gözde öğelerinden biridir. Gerçi Divriği'de kuzey taçkapısının Selçuklu nesh ile yazılmış kitabesi gerek istifi ve biçimi, gerek bezemesel karakteri ile o dönemin en güzel örneklerinden biridir. Fakat bu yapıda yazı kullanmakta görülen çekingenlik sanatçılardan çok patronların isteklerine bağlı bir tavır olarak değerlendirilmelidir.

Divriği, Ulucami,

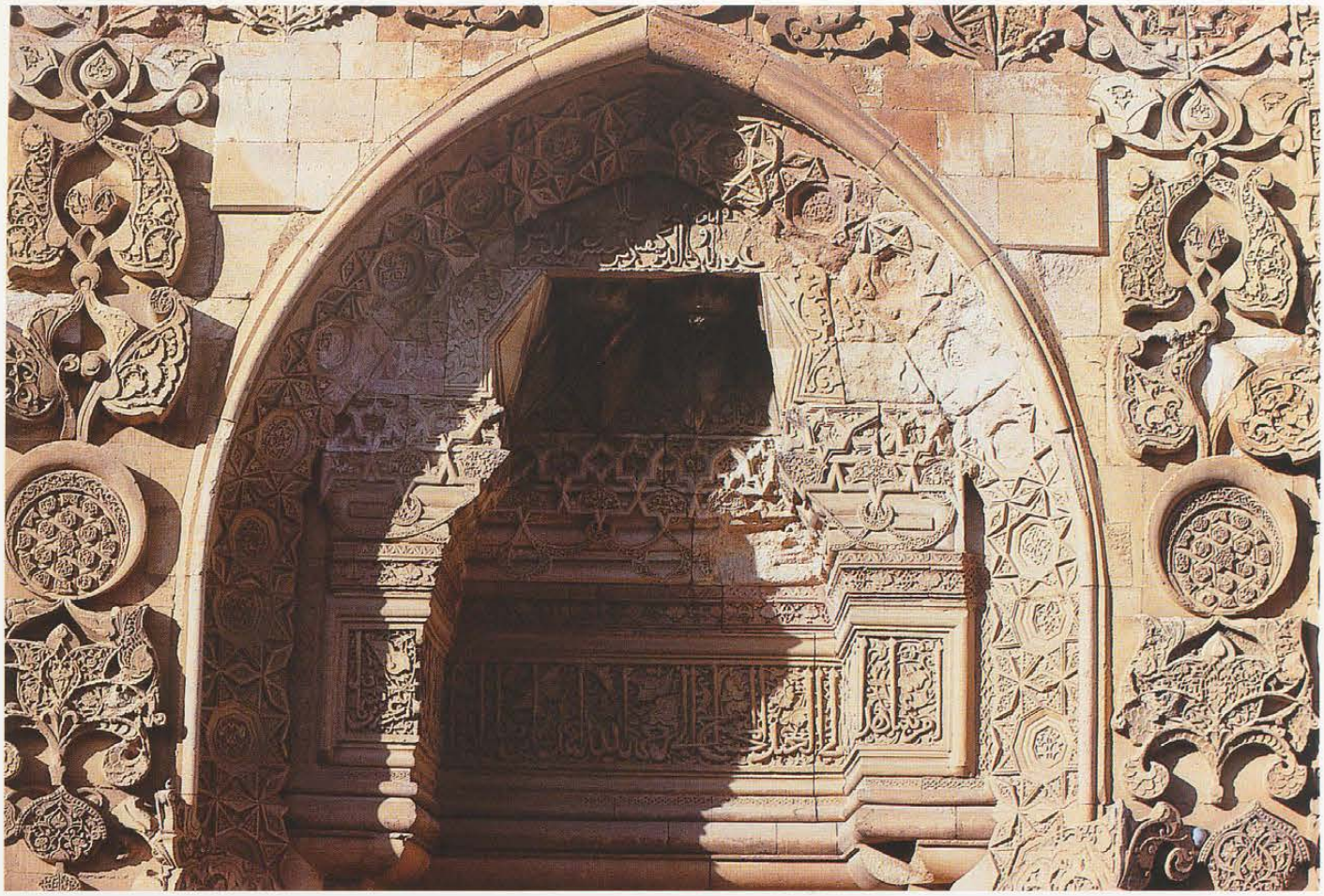




Divriği Ulucamisi, kuzey taçkapı kitabesi.

Selçuklu çağı bezemesinin Divriği'de de tanık olduğumuz yaygın üslup özellikleri vardır. Pope-Ackerman Selçuklu dönemi üslubunda canlılık, bir iç gerilim ve hatta eksantrik bir tavır bulurlar. "O dönemde İran bezemesi öyle bir aşamaya gelmişti ki bitkisel bezeme düzenlerinde düz bir çizgiye rastlamak çarpıcı bir istisna olurdu."[144] Gerçekten de düz mimari çizginin kaybolduğu Divriği'nin özgün bezemesi bu tanıma çok uygun bir üslupla yapılmıştır. Ona karşın Selçuklu bezemesinin o kadar ısrarla üzerinde durduğu simetri tutkusu Divriği sanatçılarında yoktur.

Divriği bezemesinin önemli tasarım özelliklerinden biri, bir bezeme motifinin, içinin daha küçük motiflerle süslenmesidir. Bu Asya göçer geleneğinin bezeme sanatının üslup niteliklerinden biridir. Fakat bütün Selçuklu dönemi için de yaygın bir karakteristiktir.[145] Vaktiyle bu tavrı İslam sanatının bir özelliği olarak *Horror Vacui* (boşluk korkusu) diye nitemişlerdi. Oysa bu İslam sanatına özgü değil, Ortaçağ ve daha öncesi toplumlarının evrensel bezeme tavrının bir özelliğidir. Bu, Kelt sanatı ya da Ortaçağ Roman sanatı için de söylenebilir. Divriği'de de, bütün yüzeyleri süslemek endişesi egemendir. Duvar kaidelerinden, büyük motiflerin yüzeylerine ya da geometrik öğeler arasındaki boşluklara kadar bu bezeme ile doldurma isteği bezemenin bitmemişliğini, yonulmamış desenlerin çizgi olarak kalmış konturlarında göstermektedir. Ne var ki yüzeyleri tümüyle süslemek isteği, sadece iki boyutta değil, fakat üçüncü boyuttadır. Ve bu davranışta yine Selçuklu sanatı için yaygın bir tutum gözlenmektedir. Yüzeyleri boş bırakmayan bir süsleme endişesi daha 10. yüzyılda, kûfî yazıların fonlarını dolduran küçük motiflerden oluşan bitkisel



Divriği Ulucamisi, kuzey taçkapı kitabesi.

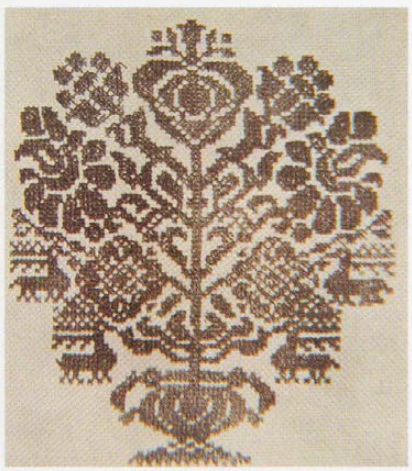
fonlarda açıkça görülür.[146] Bu basit katlaşma ya da kat kat desen olgusu Selçuklu döneminde giderek zenginleşir.[147] Gerçekten de 12.-13. yüzyıl bezemesinin en önemli biçim düzeni çok katlılıktır. Her katın kendi içinde bağımsız desenleri olması da vurgulanması gereken bir özelliktir. Geleneksel motiflerin Selçuklu dönemindeki gelişmesinde doğal köken ve mimetizm hemen tümüyle unutulmuş, fakat doğadan kaynaklanan eğriselin organik elegansı korunmuştur.

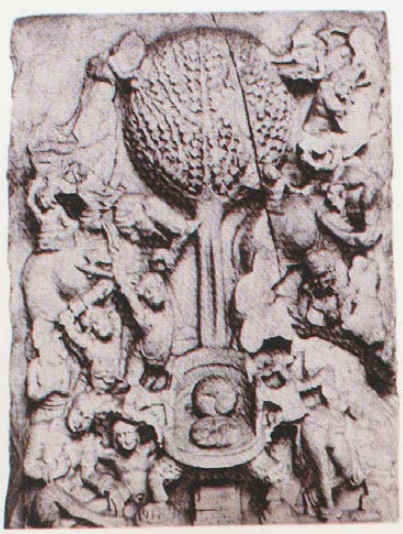
Divriği Ulucamisi'nin kuzey taçkapısında bütün bu varyasyonları kapsayan yaygın geleneğin taş üzerindeki uygulamaları yapılmıştır. Bu tasarım davranışlarının Orta Asya ve Doğu İran kökenli olduğu da belirtilmelidir. Mısır ve Greko-Romen sanatında olmayan ve bağımsız öğelerin bir dizi içinde üst üste sıralanması olarak tanımlayabileceğimiz tasarım ilkesini, kuşkusuz değişik öğeler ve pişmiş toprak malzemeyle, örneğin Kala-i Bust'ta, 12. yüzyıldan kalan Gıyaseddin Türbesi'nde kemer içinde görüyoruz. Aslında Gazneli ülkesinin taş oyma geleneğinin, batıyı etkilemesinin yolları yeteri kadar açık olmasa bile, Divriği'deki en önemli köken sorunlarından biri budur.[148]

Simgesel Öğeler ve İçerik

Ortaçağ yaşamı dinsel imgelerin egemen olduğu bir ruh dünyası olarak sözlü tarihin şarkı, şiir, efsane ve hikâye olarak taşıdığı bütün imgeleri, önceleri simgesel içeriklerini de anımsayarak, sonraları klişeleşmiş bezeme düzenleri içinde dokumada, halıda, mimaride yaşatmıştır. Orta Asya'nın merkez olduğu coğrafyada, İran-Çin-Hindistan gibi yerleşmiş kültür alanlarıyla Avrasya'nın güney bozkırının karşılıklı etkileşimleri bu imgeler dünyasının kaynaklarını oluşturuyor. Bu imgeleri ilkel kültürlerin kozmoloji ve kozmogonisine bağlayan tanımlayıcı veriler yeteri kadar aydınlık olmayabilir. Fakat sanat ve kültür tarihçisi, psikolog ve antropolog bütün araştırıcıların sanatla mitoloji arasında saptadıkları ilişkilerin Divriği bezemesinin simgesel içeriğini açıklamak açısından tutarlı bir yoruma olanak verecek gözlemlerini anımsayabiliriz. Divriği Ulucamisi'ni olağanüstü bir sanat ürünü yapan bezeme özelliklerinin Ortaçağ İslam dünyasında bir Türk kültürel katmanı olduğunu gösteren nitelikleri içinde simgesel olgular da vardır.

Bunun, göçer Türklerin Müslümanlığa geçiş döneminde olması da doğaldır. Türklerin Müslümanlığı kabul etmeleri, biçimsel olarak hükümdarların Müslüman olmalarıyla başlasa da Müslümanlığın toplumlar-

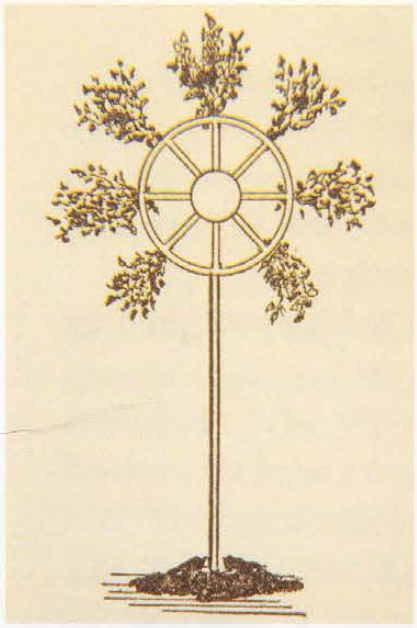






Hayat ağacı motifleri.

ca kabulü sultanların "ben Müslüman oldum" demeleriyle olmamıştır. Özellikle uygulamada etkili bir doktrin olarak doğudan batıya akan göçer boylarının geleneksel kimliklerini unutarak Müslüman olmaları yüzyıllarca sürmüş ve göçer ortamında yüzeysel bir nitelik taşımıştır. Gazne ve Karahanlı egemenliklerinden başlayarak bütün İslam dünyasında kültürün göçer-yerleşik simbiyosisi içinde, pagan dönemin simgelerini yaşattığı sayısız örnek gösterilmiştir. Tarikatler bu simgelerin yaşatıldığı kurumlardır. Bu bağlamda İslam'ın yarattığı yeni kozmoloji ile çakışan Türk pagan mitolojisi giderek İslami mitoloji haline dönüşmüş olmalıdır. İslam dininin üzerine yerleştiği eski kültür gelenekleri, yaratılan yeni mitoslar ile pagan inançların örtüştüğü alanlarda, Türk inançlarının İslami bir yorumla sürüp gitmesi değişik kültürlerde bilinen bir sosyo-kültürel mekanizmadır.



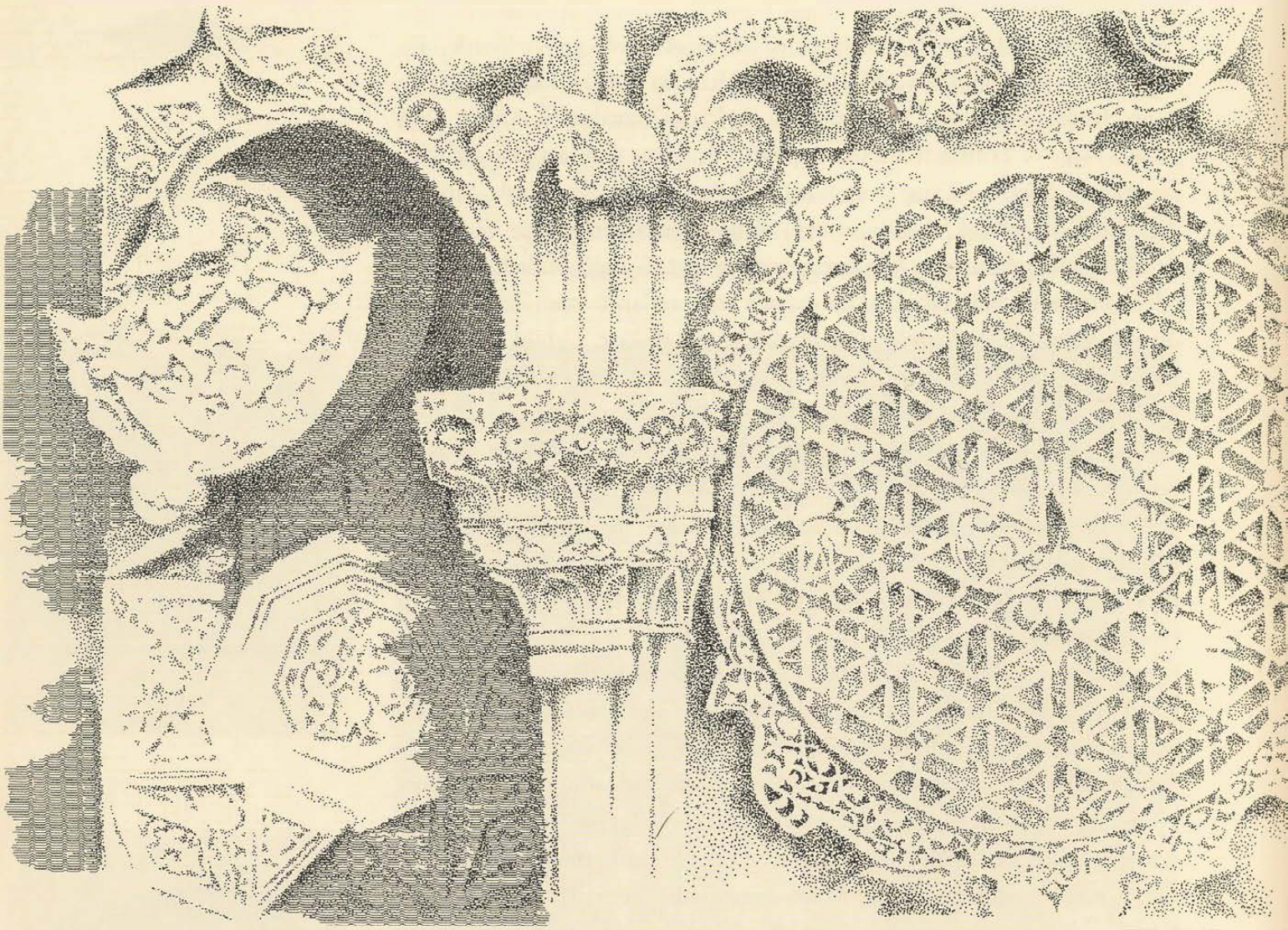
Kozmolojik kökenler, yerleşmiş ya da göçer bütün geleneklerde birbirine benzer. Güneş, Ay, yıldızlar eski Mısır'da olduğu kadar Türk ve Moğollarda da tanrısal varlıklardır, ya da bizzat tanrılardır. Aknaton'un güneşi, Asur ve Hititlerin güneşi hep tanrıdır. Hint devaları gök varlıklarını temsil ederler. Tanrı yukarıda, yüksekte olan kavramlarla birlikte dağ, ulu ağaç, yüksek, büyük boyutlu olan işaretler, simgelerle ifade edilir. Bu da giderek bezeme şemalarına yansımıştır. Gökyüzünde her zaman izlenen kozmik, tanrısal varlıklar dışında, tohumdan üreyen, dinamik en önemli doğal varlık, hayvan ve insandan sonra ağaçtır. Üstelik onun boyutları diğer canlıları geçer, göğe uzanır, ömrü de uzundur. Onun için ağaçlara da tanrısal özellikler atfedilmiştir. Böylece güneşin can alan ve can veren gücü ile yaşamın gücünü ve dinamizmini vurgulayan ağaç ve bitkiler, bezeme sözlüğünün hem doğal, hem soyut, fakat temel kökenini oluşturur. Kuşkusuz başlangıçta doğa, bezemenin geometrisi için de ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda Türk-İran dünyası için önemli olan özel bir tarihsel ve coğrafi ilişki de anımsanmalıdır. Vedalarla ilişkili İran'ın Avesta geleneği ve Asoka ve sonra Kanişka dönemlerinde bütün Orta Asya'ya egemen olan Budizm inancı, bu kült imgelerini ve simgelerini Türk-İran dünyasına bir temel kültür verisi olarak bırakmıştır. Bu tarihi ilişkilerin tanımladığı kültür ortamının, bugüne pek kalmamış artifaktların aracılığı ile daha sonraki çağlara uzandığını kabul etmek gerekir. Güneş kursu, hayat ağacı, Buda'yı ve güneşi simgeleyen lotus gibi motiflerin Selçuklu dünyasına bir Orta Asya mirası olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan benzer motiflerin Mısır, Mezopotamya ve Anadolu'daki antik kökenleri de, özellikle Sâsânîler aracılığıyla yine Erken İslam dünyasına uzanmıştır. Bu iki yönlü gelenek Divriği'de bulduğumuz biçimlerin simgesel içeriğini açıklayacak kadar sürekli ve belirgindir.





Mengücek bölgesi Türkmen egemenliğine girmiş, fakat ne İslamlaşma ne de Türkleşme sürecini, sözünü ettiğimiz dönemde tamamlamıştır. Kaldı ki bu süreç Akkoyunluların bölgeye egemen oldukları 15. yüzyılda da tamamlanmamıştı. Kaldı ki ne Selçuklu döneminde ne de daha sonra Anadolu'da etnik ya da dini bir temizleme söz konusu olmamış, yerli halkın ihtidası önce İslamlaşma, sonra Türkleşme şeklinde gerçekleşmiştir. Bu geçiş döneminin iyi korunmuş erken yapılarından biri olan Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin bezemesine, sınırlı da olsa, pagan gelenekle-

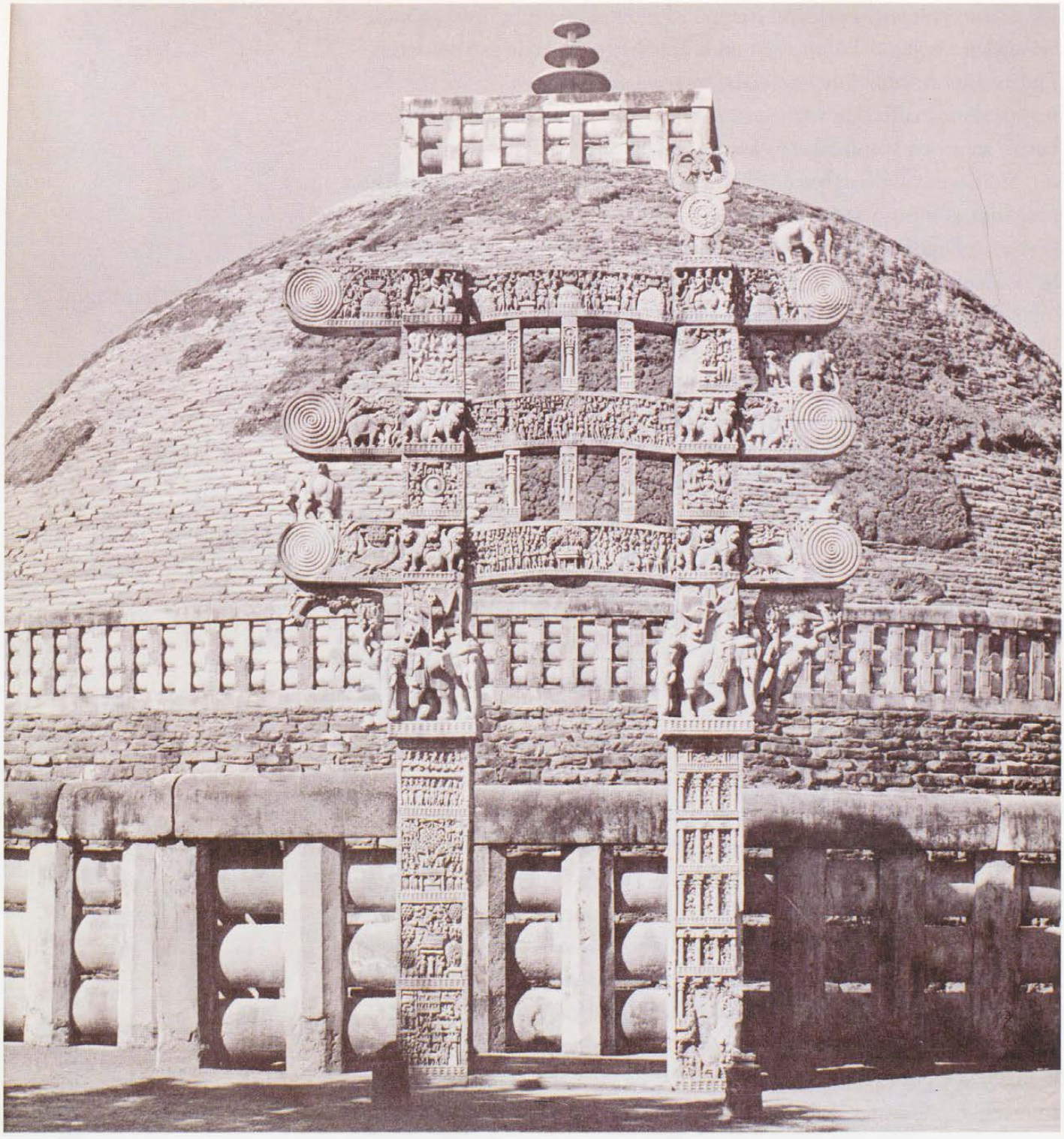
Hayat ağacı motifleri.



Güneş diski; Divriği Ulucamisi, kuzey taçkapısından ayrıntı.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

rin yansımış olması, Türklerin İslam öncesi mitolojilerini yansıtan simgesel öğelerin o günkü kültür ortamında yaşadığını, belki de patronlar tarafından empoze edildiğini, sanatçılar tarafından da bilinen öğeler olduğunu göstermektedir. Batı kapısındaki hiyeratik kuş motiflerinin usta uygulaması ancak bu koşullarda söz konusu olabilirdi.

Simgesel konuların başında hayat ağacı kavramının bir tümel bezeme programı konusu olarak işlenmesi gelmektedir. Hayat ağacı *axis mundi* (Evren'in Direği), cennet, gök, bereket gibi kavramların yanı sıra evrenle yaşam arasındaki tüm ilişkileri simgeleyen evrensel bir motiftir. Bu caminin ana kapısının üzerinde bütün kapıyı sarmak isteyen bir sarmaşık, bir çelenk olarak Divriği Ulucamisi imgesini tanımlayan temel öğelerden biri olmuştur. Divriği kuzey taçkapısındaki büyük yaprak ve palmetlerle kurulmuş kompozisyonun bir evren direği ya da hayat ağacı simgesini temsil edip etmediği yazılı bir belgeye dayanarak savunulamaz. Fakat burada karşımıza çıkan kompozisyonun sayısal ritmi, kullanılan motiflerin referans verdiği tarihi örnekler bu savı destekler niteliktedir. Bütün toplumların mitolojilerinde *axis mundi*'ye tekabül eden hayat ağacı kavramına rastlanılmaktadır. Mezopotamya'da en eski Babil geleneğinde palmiye hayat ağacını temsil eder.[149] Suriye Hitit damgalarında bir güneş çemberi ile sonlanan ağaç motifleri vardır.[150] Güneş çemberi, hayat ağacı simgesinin bir öğesi olmaktadır. Ağaç güneşe doğru büyüyen, ya da göğe yani Tanrı'ya ulaşan bir hayat simgesidir. Simgesel ağacın katlarından sonra gelen güneş motifi genelde bir çember biçimi ile belirtilmektedir. Mısır'da olduğu gibi kanatlı olması bazen radyal ışınlarla belirtilmesi, ya da bir çarka benzetilmesi, bir ağaçla veya bitkisel öğelerle birlikte gösterilmesi onun yaşam kaynağı olduğuna işaret eder. Sanskritçede *mandala* sırlı çember anlamına gelir. *Mandala*'nın simgeselliği bütün eş merkezli biçim düzenlerini, radyal ve küresel düzenleri ve merkezi olan bütün karesel ve dairesel düzenleri içermektedir. Bu en eski dini simgelerden biridir. Ve onun en eski bilinen simgesi de "güneş çemberi"dir.[151] Divriği'de de dairesel motifler geometrik örgülerle süslenmiştir. Fakat üç palmet dizisini sonlandıran ve en belirgin olanın merkezinde yine bitki motifi yapılmıştır. Ve güneş çemberinin çevresinde de yine bitkisel oluşumlar görülmektedir. Hayat ağacında sayısal bir simgesellik de vardır. Holmberg'in anlattığı gibi, bu katlanmayı değişik olguları simgeleyen gök katlarını tasvir eden bir imge olarak değerlendirebiliyoruz.[152] Strzygowski, Sançi stupasında doğu kapısının bir ayağı üzerinde bir güneş penceresi olduğunu ve bunlardan ağaçlar çıktığını anımsatır.[153] Sançi'de diğer bir ayak üzerinde palmetlerden oluşan bir sütun ve üzerinde bir disk görülmektedir. Hayat ağacı ya da kozmik ağaç, kozmik direk, evren direği kökleri yerde ve tepesi gökte olan ağaçtır.[154] Nemrud'da İ.Ö. 9. yüzyılda kutsal ağaç etrafında şeytanları ve tanrısal güçleri ifade eden iki kuşkafalı insan figürü vardır. Buradaki ağaç da üç katlıdır. Her kat, simetrik bir palmetle ifade edilmiştir. Bu palmetler bildiğimiz lotus palmetlerine benzerler. Sonları kıvrımlarla biten iki sap, altlarında iki kıvrımlı yaprak, üstte ve ortada bir yarım daire tomurcuk olan temel biçim üç kez yinelenmiştir. En üstte de açılmış bir çiçek var. Bu kutsal ağaç imgesinin sürekliliği, pagan imgelerin tektanrılı dinlerin temel inançlarını rahatsız etmedikleri



Sanchi Stupası.

zaman, biçim değiştirerek, hatta değiştirmeyerek sürüp geldiklerini gösterir. Ne var ki simetrik hayvan motifleriyle de eşdeşleşen bu ağaç motifi, çok stilize edilmiş olarak İslam sanatında da yaşamışsa da cami kapısına insan ya da hayvan figürleriyle kombine edilerek konması söz konusu olamazdı. Divriği taçkapısında ise ağaç doğal biçimini yitirmekte. Gombrich'in dediği gibi, sırlı bir dünyanın, sanatçının muhayyilesinde biçime dökülmüş fantastik bir metaforu olmaktadır.[155]

Hayat ağacına referans hemen bütün inanç sistemlerinde vardır. Zerdüşt dininde hayat ağacının (beyaz homa) meyveleri cennette mukaddes ruhları besliyordu. Tevrat'ta cennetin merkezindedir. Bunun bir asma dalı olacağı yazılıdır.[156] Kur'an'da Sidre Ağacı'nın (Sidretü'l-müntehâ) yedinci kat gökte Allah'ın tahtının sağında olduğu yazılıdır. Bu cennetin sınırıydı ve melekler de daha öteye geçemezlerdi.[157] Bu motiflerin, hatta

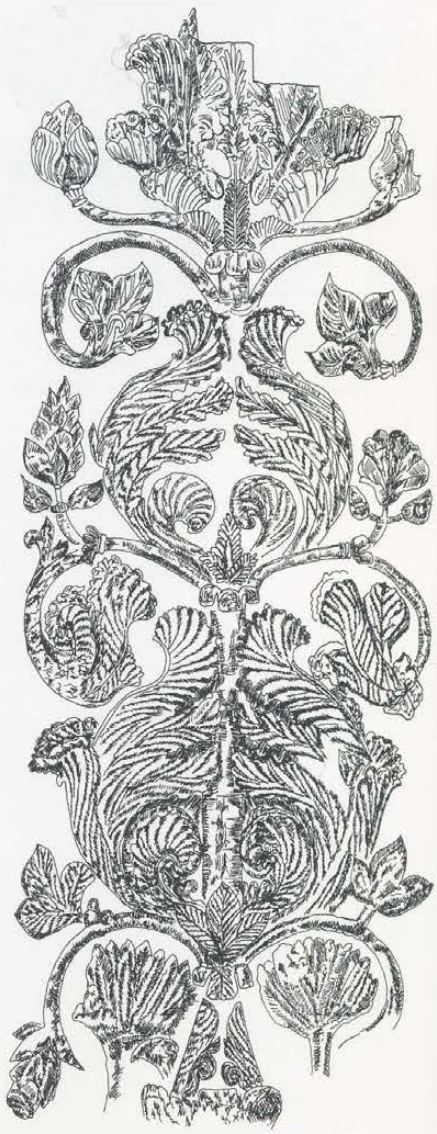
İslam bezemesinde gördüğümüz bitkisel ve geometrik arabeskin kötü niyetli nazarlardan ya da ruhlardan sakınmak için yapıldığı da ileri sürülmüştür.[158] Aynı *apotropaic* amaç Şifahane kapısındaki Ay ve Güneş figürleri için de düşünülmüş olabilir.

Burada Sâsânî motifleri, Orta Asya'nın ahşap oyma sanatının motif ve biçim düzenleri, Gazne dönemindeki gelişmelerden önce, yeni senteze giren öğeler olarak kabul edilir.[159] Hızlı bir arabesk gelişimi gösteren Gazne dönemi sanatında hayat ağacı motifine rastlanmaktadır. 1030 tarihli Mahmud dönemi kapısında üst üste üç öğeden oluşan bir hayat ağacı görülür.[160] Başka yapılarda görmediğimiz bütün bu yenilikler dini ritüellerin henüz yerleşmediğini ve ister kesinlikle simgesel anlamı olan kapılarda, ister mihrap tasarımında, sanatçıların henüz serbest davranabildiklerini göstermektedir. Bu özgürlük 12. ve 13. yüzyıl Anadolusu kültür ortamının tümüyle seçmeci yapısını yansıtır. Aynı şey mimari tasarımda da vardır. Gerek cami yapılarında, gerek türbe yapılarında, bütün öğeleri daha önceki dönemlerden gelen, fakat kompozisyon olarak değişik biçimler 12. yüzyılda ortaya çıkmaktadır.[161]



Hayat ağacı motifi (Schneider, 109/393).

Türk mitolojisinde gökle yer arasındaki ilişki bir ağaç ya da bir dağ motifiyle kurulur. Hayat ağacı evrenin yapısı ile ilgilidir. Evren direği, ağaç ya da dağ motifiyle eşdeşleşir. Bir Altay halk şarkısında "dünyanın merkezinde bir demir dağ ve üzerinde beyaz, yedi dallı bir ağaç"tan söz edilir.[162] Türk kökenli kavimlerde bu ağaç, evrenin yapısı ile ilgiliydi. Bu ağacın, dünyanın direği gibi, katlardan oluşan bir yapısı vardı.[163] Yakutlar bu ağacı "kökleri yerin dibinde, tepesi dokuzuncu kat gökte" olarak tanımlarlar. Beyaz tenli genç ilk insan bu ağacın altındaydı.[164] Divriği kapısında saptadığımız sayısal ritmler Türk mitolojisinde var olan sırlı sayılara da bağlanır. Bunlar 3 ve 9 (3x3) sayılarıdır.[165] Üç sayısının bütün insanlığın manevi mirası arasında olduğunu söyleyen Ernst Cassirer'i doğrulayarak Türk ve Moğollarda üç ve dokuz sayısı kutsaldır. Dokuz tane gök vardır. Tanrı Bayülgen'in dokuz kızı vardır.[166] Mahmud-i Kaşgarî (Kaşgarlı Mahmud) dokuz kutlu sayı olduğu için ne kadar güçlü bir hükümdar olunursa olunsun, Hanlık otağı önüne dikilen tuğ sayısının dokuzdan fazla olamayacağını yazar.[167]



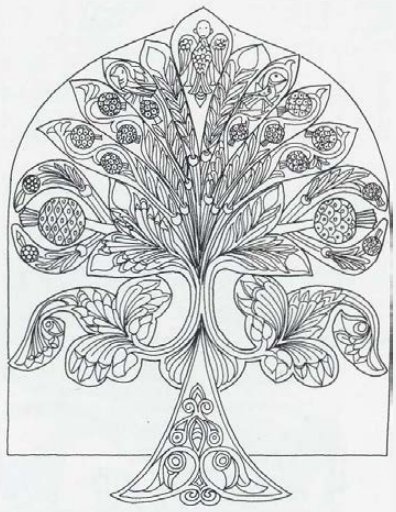
Hayat ağacı motifi (Tâk-i Bostan).

Divriği kuzey taçkapısının soyut hayat ağacı, birer geometrik güneş çemberi ile biten üç sıra üçer palmetten oluşmaktadır. Kapının iki yanında bir tür totem direği gibi duran bu sıralar, kapının geometrik çerçevesine uymak için yatay bir palmet sırasıyla bir çelenk oluştururlar. Üstteki yatay dizinin ortasında da yine güneşi simgeleyen bir lotus çiçeği vardır.

J. P. Roux, hayat ağacının Türk ve Moğol kültürlerindeki yerini ve bunun, bugünün Anadolusu'na kadar olan pratik yaşamdaki uzantılarını incelemiştir.[168] Türkler büyük ağaçlara, ağaç gruplarına ve ormanlara (örneğin Ötüken Ormanı) sırlı hatta tanrısal değerler veriyorlardı. Kaşgarlı Mahmud lügatinde, Türklerin büyük boyutlu doğal olgulara, büyük dağlar, büyük ağaçlara tanrısal ve kutsal bir anlam verdiklerini yazar. Oğuz, Kıpçak ve Uygur efsanelerinde büyük adamların doğuşu ağaçlara bağlanmaktadır. *Oğuzname*'de ilk adam, bir ağacın üzerindeki yarı çıplak bir kadından olur.[169]

Bugünün Altay halkları dünyanın göbeğinden çıkan büyük ağacın

Tanrı'ya (Bayülgen) ulaştığını söylemektedirler. Şeyh Edebali'nin rüyasında Osman Bey'in göbeğinden çıkan bir ağacın bütün dünyayı kaplaması ve bunu devletin geleceğini muştulayan bir haber olarak yorumlaması da bu efsanelerin Anadolu'da 14. yüzyılda da yaşadığını gösterir. Manas destanında da (Ertöştük hikâyesi) göğü taşıyan büyük bir ağaç vardır. Şaman pratiğinde dünya ile Kök Tengri arasında ilişki kurmak isteyen şaman, çadırın ortasında yedi ya da dokuz dalı olan bir direğe tırmanırdı.[170] Kuzey Amerika yerlilerinin ya da Güneydoğu Asya adaları yerlilerinin totem direkleri benzer mitolojik direkleri anımsatır. Bu simgesel direk göğün yedi ya da dokuz katına tekabül ediyordu. Asya mitolojilerinin kutsal ağaçları, kuşkusuz giderek Cennet'in Sidresi ile örtüşmüştür. Hayat ağacı ölümsüzlüğü, cenneti, bereketi simgeler. Her dalında başka meyve, başka çiçek açan bu ağaç, bir bakıma cennet kavramının içerdiği ve hayalin icat edebileceği en muhteşem tropikal bir orman, bütün bir bitki dünyasını, içindeki canlılarla birlikte içeren sanatsal, fantastik bir varlıktır. Bu nitelikleriyle hayat ağacı, daha doğrusu evren direği ya da kozmik ağaç sonradan unutulmuş olsa bile, 13. yüzyıl yarı göçer Türk emir ve beyleri ve halkı için bir ulucaminin kapısına uygun bir simge oluşturmuş olmalıdır.



Hayat ağacı motifi (Schneider, 109/396).

Böyle bir kavramsal ağaç, sanatçının hayal gücüne bağlı soyut ve göz kamaştırıcı bir çeşitlilikte sunulabilirdi. Divriği heykeltıraşı bunu gerçekleştirmeye çalışmıştır. Sanat tarihçilerinin her zaman anımsattıkları gibi bu anıtsal yaprakları Tâk-i Bostan'daki ünlü grotto'nun iki tarafındaki büyük ve gerçek palmiye yapraklarıyla oluşmuş simgesel ağaç tasarımına uzanan bir geleneğe bağlamak doğru olabilir. Ne var ki Divriği'nin soyut ve palmiye yaprağı ile ilgisi olmayan yapraklardan, palmetlerden ve kartuşlardan kurulu simgesel ağacının ya da anıtsal çelengin Tâk-i Bostan'la biçimsel ilişkisi azdır. Fakat Tâk-i Bostan'da II. Hüsrev'in kaya mezarının iki yanındaki büyük palmetler nasıl hükümdarın mezarının iki yanını bir ölümsüzlük işareti olarak süsleyen simgelerse, burada da yine ölümsüzlüğü simgelerler. Hemen bütün anıtsal örneklerde kompozit bir palmete indirgenmiş bu motifin, cami girişinin iki yanında, bütün mimari çerçeveleri hiçe sayarak, mimari yüzeyi kaplamaya çalışan soyut bir sarmaşık şeklinde tasviri, Divriği sanatının özelliğidir.

Hayat ağacı kavramının binlerce yıl yaşamış olması önemli bir tarihi ve kültürel olgudur. Değişik öğelerle, her dalında başka bir çiçek ve meyve ya da insan olan kompozisyonlar bütün yaşamı temsil eden soyut bir simge olmasından kaynaklanıyor.[171] Ağacın simgeselleştirilmesinde biçimsel ve sayısal süreklilikler ilgi çekicidir. Kalkolitiğe kadar uzandığı söylenen, düşey bir aks üzerinde güneş motifi ile birlikte gelen düzen kurguları Divriği kuzey taçkapısındaki ağacın da temasını oluşturuyor.[172] Ortaçağ'dan kalan örnekler kozmik ağacın bezeme amaçlı kullanılmasının sürekli olduğunu, yani bu motifin bir tür arketip olarak kabul edildiğini göstermektedir. Fakat Selçuklu döneminde Asya'nın hiçbir yerinde bir taçkapının bütün yüzeyini böyle işgal eden bir kompozisyon yoktur. Bu gelenek Hıristiyanlıkta da yoktur. Anadolu-Türk ortamında, kalan birkaç örnek bu fantastik ağaç kavramının 13. yüzyıl Türklerinde yaşadığını gösteriyor. Anadolu Ortaçağ mimarisinde Erzurum Çifte Minareli Medresesi kapısındaki palmetlerin ve hayvan başlarının Sâsânî geleneği

ile yakınlığı hayret vericidir. Hayat ağacı tasarımı olarak Divriği'nin farkı, Tâk-i Bostan'da görülen bir düşey aks etrafında simetrik ve benzer öğeler yerine, genel bir simetri havası içinde, fakat birbirlerini yinelemeyen kompozit öğelerle kurulan kompozisyonudur.

Göçer kültürünün hayvanlar dünyası ile ilişkisi çok işlenmiştir. Bütün mitolojilerde ağaç, kuş, ejderha, balık, fil, boğa, at, aslan, yönleri ya da burçları gösteren simgeler olarak, yıldızlar ve güneş çemberleriyle birleşerek, kutsal ağaç kompozisyonlarında kullanılmışlardır. Yüzyıllar geçtikten sonra, litürjik ayrıntılar unutulsa ve başka biçimlere girse bile, bütün yaşamı simgeleyen bitkiler, hayvanlar, güneş ve yıldızlarla buluşan simgesel bir ağaç motifi sanat alanında yaşamıştır. Hükümdar simgesi olan ongon türü motifler Osmanlı döneminde ortadan kalkmıştır. En son kalıntı vezirlerin başlıklarına takılan tuğlardır.

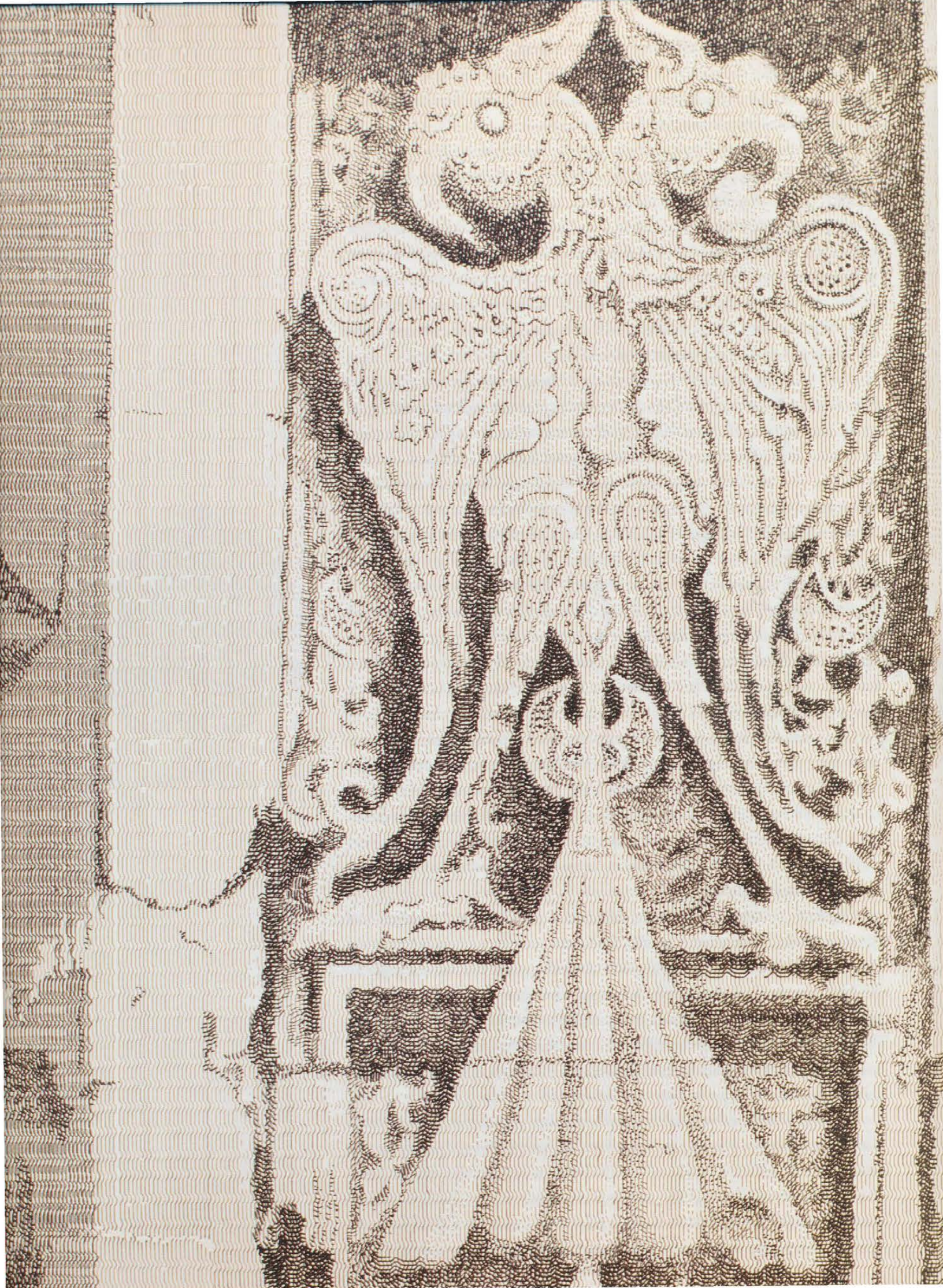
Ay ve Güneş Türk-Moğol kozmogonisinde evren, yer ve gökle birlikte temel öğelerdir. Fakat bunun ötesinde Şifahane taçkapısında dış kemerin iki yanında, 19. yüzyılda bağnazlar tarafından kırılan iki insan figürü Ay ve Güneş'i simgelerler. Buradaki insan figürleri şapkaları ve örme saçlarıyla çini ve minyatürlerde görmeye alıştığımız Selçuklu dönemi insanı tipolojisine uygundur. Başka bir deyişle sanatçıların elinde ya da motifler sözlüğünde bu insan tipi vardır. Cami kapısına konulmaya cesaret edilemeyen, daha doğrusu uygun görülmemiş olan insan figürünün Şifahane cephesine konmuş olması patronların dini geleneklerinde insan figürünün kullanılışına ilişkin yasakları dinlemediklerini ya da o dönemde bu yasakların pek geçerli olmadığını gösteriyor. Bu iki figürün Budist ve Hıristiyan geleneklerinde var olan ve binayı yaptıran patronları kapıların yanına konan madalyonlarda tasvir etmek şeklinde bir amaçla yapılmış oldukları da düşünülebilir. Resimler tahrip edildiği için bu konuda kesin bir yargıya varmak olanaksızdır. Öte yandan Şifahane kapısının iki kemeri arasındaki girintide küçük bir niş içine birbirine dönük, biri erkek diğeri kadın iki çok küçük insan figürünün varlığı yapı patronunu sadece bir yazıtla değil, insan figürü olarak da kapıya koyma isteğinin varlığını da kanıtlamaktadır.[173] Yapıdaki zoomorfik çörtenlerin, özgün yapıda çok sayıda oldukları tahmin edilebilir. Bugün kalanlar, eski modellere uysalar bile, özgün olmayabilirler.



Hayat ağacı motifi, (Schneider, 109/392).

Yapının bitkisel sözlüğünde, daha önce de belirtilen, evrenin sırlı dünyası ile ilişkili olan lotus motifi, Buda'nın simgesi ve bereket simgesidir. Tanrıların tahtını, yaratıcı gücü simgeler. Güneş'i de simgeler.[174] Açık bir lotus radyal petalleriyle güneş ışınlarını, sapı ile de kutlu kozmik evren direğini simgeler. Divriği kuzey taçkapısının iki yanındaki evren direği, hayat ağacı düzenlerini bağlayan tepedeki yatay palmet dizisinin ortasında büyük bir lotus çiçeği, iki yanında da yine lotus çiçekleri Uzak Asya'nın Anadolu'ya uzantısı olarak görülmelidir.

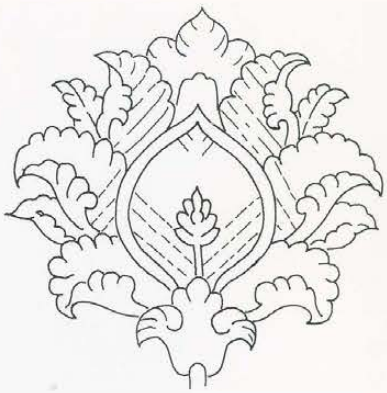
Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde oldukça yoğun mitolojik unsurların varlığına sayı ve geometriye bağlı ritm ve düzenlerde gizlenmiş bir matematik simgesellikten de söz edilebilir. Böylece Divriği'de, yapının bezemesel kurgusunda pagan Türk mitolojisine olduğu kadar, Budizm anılarına ve Yakındoğu mitolojisine ilişkin öğelerin vurgulanması Türk sanat tarihinde çok yaygın olmayan bir uygulama olarak özel bir yer almaktadır.



Simetri

Simetriye genel bir estetik simgesellik olarak bakılabilir. Divriği'de kompozisyonlarda genel bir simetri vardır. Fakat ayrıntılarda bu simetri aranmamıştır. Ve bunun bilinçli bir tutum olduğu açıktır. Çünkü bu sadece küçük motiflerin işlenmesinde değil, kompozisyona egemen olan büyük elemanların asimetrisinde ve sözgelimi kuzey kapısının büyük yapraklarında ve palmetlerinde de görülmektedir. Bu bilinçli asimetrinin özel bir anlamı var mıdır? Bu, tasarıma egemen bir düalizmi vurgulayan bir tutum olarak görülebilir mi? Bazı motiflerin bir dişi-erkek ikilemine referans verdiği, kuzey taçkapısının sol tarafının (doğu) erkek varlığını, sağ tarafının (batı) dişi varlığı temsil ettiği kentin yerlilerince kabul edilmekteydi. Şifahane kapısındaki, bugün tahrip edilmiş figürlerin soldakinin erkek, sağdakinin kadın olduğu varsayılır. Üslup belirleyici bir kompozisyon ilkesi olarak kabul edilebilecek böyle bir tutum, biçimlerin analizinde ortaya çıkmamaktadır. Çok keskin olmasa bile, bilinçli bir asimetrinin arkasında bir diyalektik tavır olup olmadığı, yazılı bir kaynak olmadıkça, ileri sürülemez. Halk arasında bir rivayet olarak kalmış bu dişi-erkek ikilemi, Paulusçuların inançlarında da yaşayan, eski Manicilik ikileminin değişik bir kültür ortamındaki uzantısı olarak da yorumlanabilir.





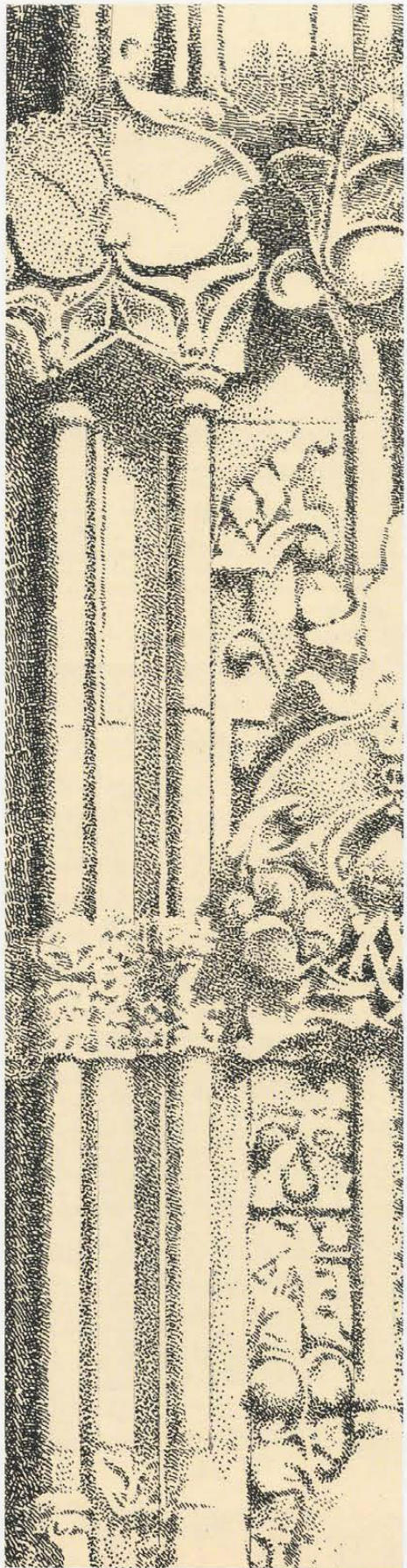
Lotus örnekleri.

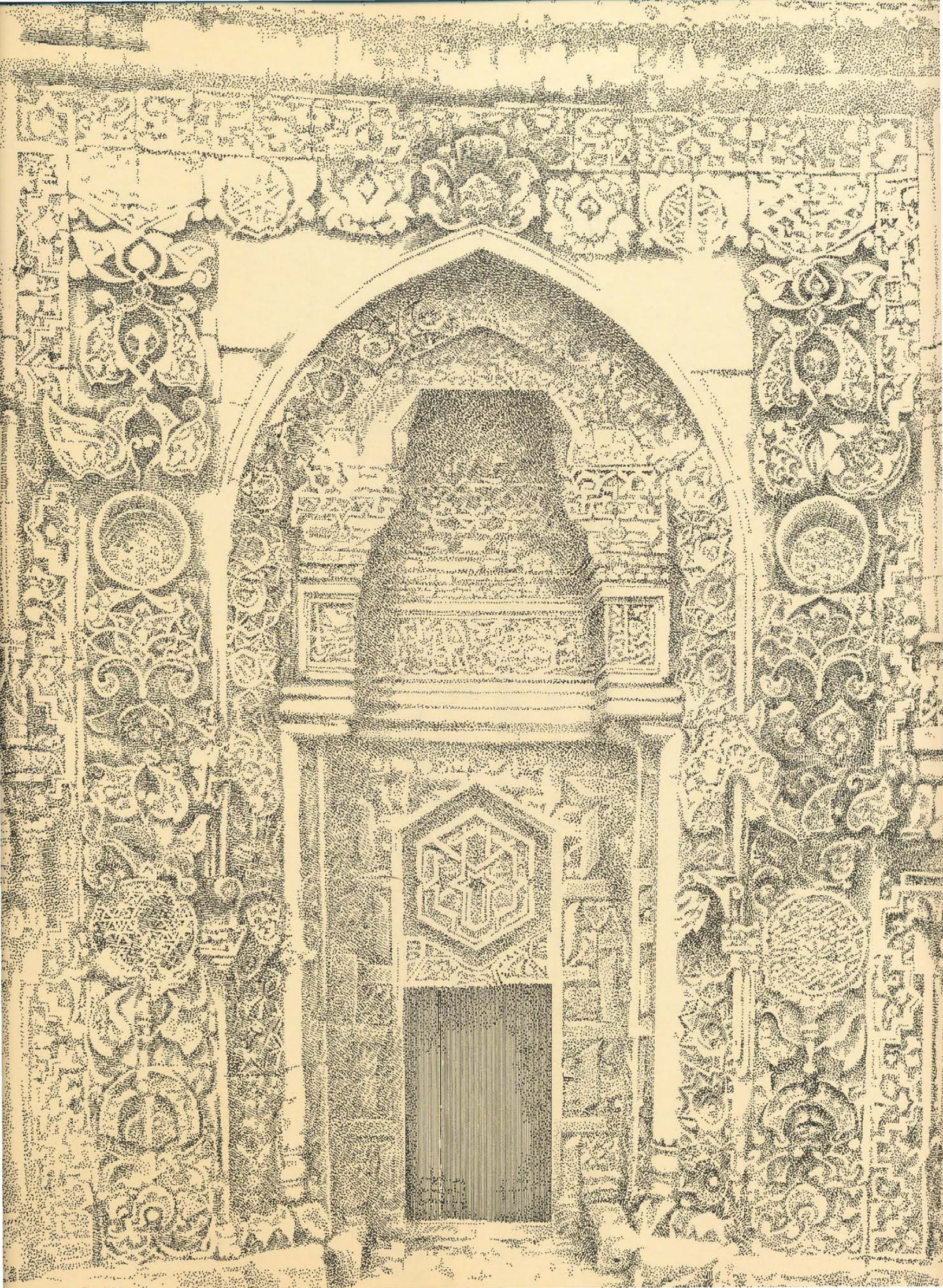


Divriği, batı taçkapısından ayrıntı.

Divriği, batı taçkapısından ayrıntı

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM





Divriği Taçkapı Bezemeleri

Kuzey Taçkapısı

Divriği Ulucamisi sanat tarihindeki ününü büyük ölçüde kuzey taçkapısının olağanüstü bezemesine borçludur. Bezeme öğelerinin alışılmamış boyutları ve mimari çerçeveyi ikinci planda bırakan bezeme kompozisyonuyla, hem kuzey taçkapısı hem de Şifahane taçkapısı, ne kendileriyle eşzamanlı ne de başka çağların, hatta bütün İslam mimari tarihinin bilinen kapı tasarımlarına uyar. 19. yüzyılın akademik geleneği içinde yetişen Fransız bilim adamları için Divriği bezemesi, anlaşılmaz bir tasarımdı. Divriği'yi ilk inceleyen ve caminin epigrafisini yayımlayan Van Berchem'in bu bezemeyi garip bulan yargısına sonradan A. Gabriel, O. Grabar ve hatta bazı Türk sanat tarihçileri de katılmıştır.[175]

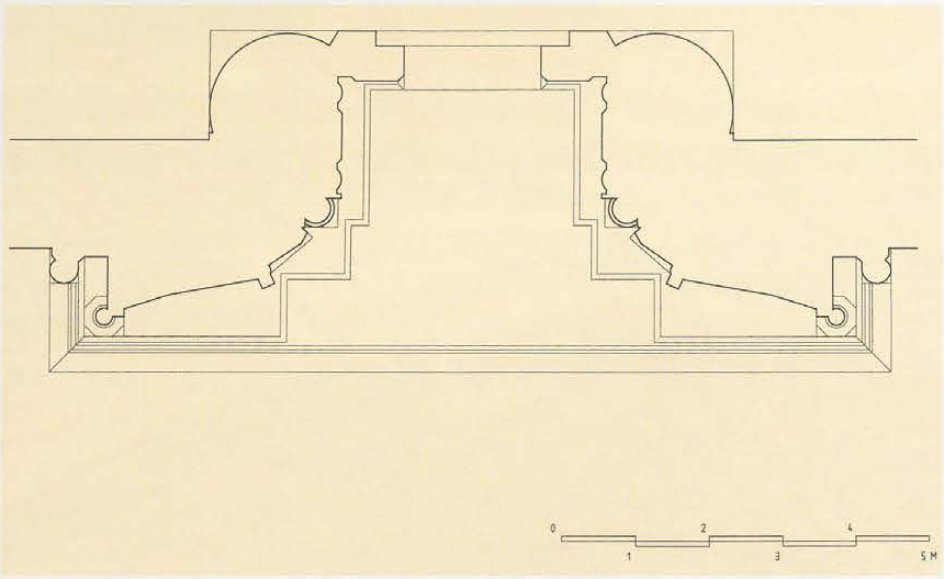
Cami'nin mihrap aksı üzerindeki ana girişi, dünya mimari tarihinde eşi olmayan bir bezeme programı içerir. Bu program 12.-13. yüzyıllarda Selçuklu kültür alanının ortak bezeme sözlüğünün bir koleksiyonu olmaktan da öte, bütün çağdaş normları aşmış dâhi bir heykeltıraşın muhayyilesinin ürünüdür. Gerçi 13. yüzyılda Anadolu'da gerçekleştirilen anıtsal taçkapı tasarımları, Konya İnceminareli, Sivas Gökmedrese taçkapıları gibi kural dışı örnekler vermişlerdir. Fakat Divriği taçkapıları, onlardaki kural dışılıkları da aşan ve İslam sanatında gerçekten heykel niteliği taşıyan belki de en önemli sanat yapıtları arasında değerlendirilmelidir. Bu taçkapıların süslemesinde gösterilen büyük çaba, o dönemde taçkapıların tüm cephe tasarımı ile eşdeş, simgesel bir anlam taşıdıklarını kanıtlamaktadır.

Şema olarak Ortaçağ taçkapıları, iç içe geometrik çerçeveler arasındaki bezemesel yüzeylerin bir araya gelmesinden oluşur. Kuzey taçkapısı da bu biçim düzenine uygun olarak tasarlanmıştır. Fakat bu kompozisyondaki çerçeve öğelerinin sayısı, oranları ve bezeme öğelerinin zenginliği ve dev bir heykel niteliğinde, taçkapıyı süsleyen ve mitolojik bir evren direğini (*axis mundi*) ya da hayat ağacını simgeleyen yüksek kabartma yaprak düzeninin kurgusunun temsil ettiği soyut ağaç, olağanüstü bir yapıt yaratmış, Divriği Ulucamisi'nin eşsiz kimliğini belirlemiştir.

Mimari şemanın bezemesel vurgusu şimdiye kadar alışılmış taçkapılardan farklıdır. Gerçi kapının prizmatik kütlesi içindeki niş, alışılmış bir

Kuzey taçkapısı.





Kuzey taçkapısı; plan.

sivri kemerle dışarı açılmaktadır. Fakat kapı köşelerinin bu kadar zengin silmelerle ve pilastrlarla, başlıklarla tasarlanması sadece bu kapıya özgüdür. Buna karşın taçkapıların klasik motifi olan niş içi mukarnası burada itibar görmemiştir. Bir bakıma sanatçının, bilinçli olarak alışılmış düzenleri kullanmadığı ya da çok farklı şekillerde yorumladığı söylenebilir. Bazı ayrıntılar çağın bilinen biçim düzenlerine yaklaşır. Köşelerdeki olağanüstü başlıkların düzenlenmesinde mukarnas düzenine yaklaşan niş dizileri ve yazı bantları vardır. Fakat genel tasarım bilinen motiflere bile alışılmamış ifadeler kazandırmaktadır. Taçkapının çok zengin silmeler düzeni, kompozisyonun en özgün boyutlarından biridir. Bu zengin plastik mimari tasarım, ondan daha da zengin, alışılmamış boyutta bir bitkisel motif çeşitliliğiyle, gözlemciler tarafından çok yinelenen ve barok üslubu çağrıştıran bir görünüm kazanmıştır.

Kuzey taçkapısının bezemesinin üç değişik nitelikte öğesini ayrı ayrı ele almak gerekir: 1. Mimari öğeler 2. Selçuklu döneminin yaygın klişelerini yineleyen düzen ve motifler 3. Bu kitapta "Kuzey Taçkapı Çelengi" olarak adlandırdığım kozmik ağacı oluşturan kompozit yaprak, kartuş, rozet ve madalyonlar. Bu üç öğeyi birleştiren tasarım tavrı aşırı bir uçarılık olarak nitelendirilebilir. Bu Dürer'in *Traumwerk* dediği tavra benzer. Dürer İmparator Maximilian için hazırlanan bir dua kitabına, birbirine benzemeyen öğelerle çerçeveler yapmıştır. Ve bu motiflerle yaptığı bezeme için "Kim bir 'rüya işi' yapmak isterse her şeyi birbirine karıştırmalıdır" der.[176] Divriği kuzey taçkapısı bezemesinde sanatçının psikolojisi Dürer'in bu tanımına uyuyor. Gerçi Divriği kapısındaki hayat ağacı kompozisyonu Dürer'in fantezilerinde daha tutarlıdır. Ve hem biçim, hem de içerik açısından bezemeden öte simgesel bir içeriği vardır. Fakat bunların sanatçının hayalini süsleyen bir *Traumwerk* olduğu kabul edilebilir. Bu tavır, mimaride, kapı kütlesini çevreleyen sütun ve sütunçeler demetinin düzenlenmesinin zenginliğinde; kapı nişinin alışılmamış profil ve öğelerle meydana getirilmesinde; 12.-13. yüzyıl mimari bezemesiyle ortak olan motiflerin, özellikle bitkisel motiflerle birleştirilmesi ve özgün yorumunda ifade edilmiştir. Kapı çelengini ve kozmik ağacı meydana getiren öğelerde, İslam bezeme sanatında çok daha küçük ölçeklerde bilinen motif-



Dua kitabı sayfası. (Resimleyen; Albrecht Dürer)



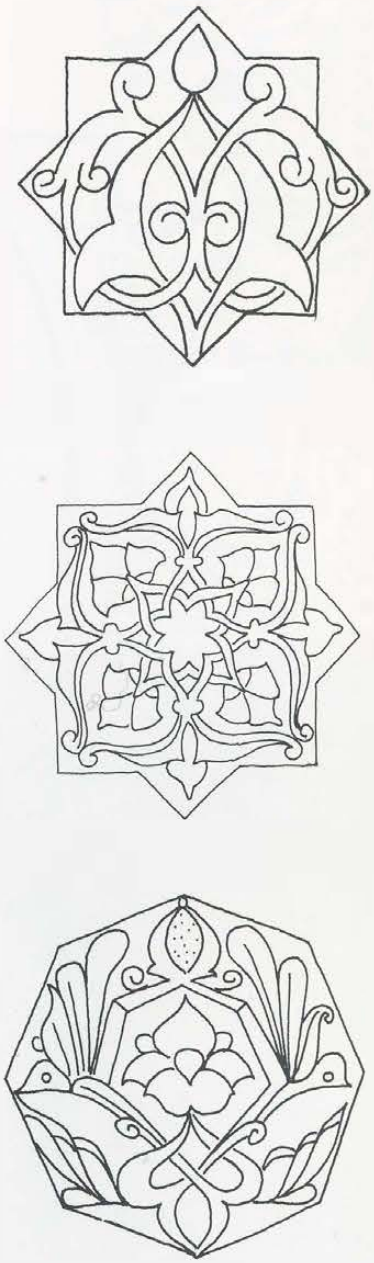
lerin kolosal ölçülere sıçraması da bu senkretizmin –aslında burada senkretizmi aşmaya çalışan bir sanat iradesi vardır– insanı şaşırtan bir ifadeyle ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Cami'nin kuzey duvarı ile kapı arasında sekizgen yıldız motifleriyle süslenmiş ve kapı çıkıntısının en üst katında çatı kornişi olarak dönen kalın bir kaval silme vardır. Burada silindirik profil üzerinde sekizgen yıldız motifleri ve aralarında rozetler oluşturulmuştur.[177] Sekizgen yıldız motifleriyle süslü çerçeveler mimariden kitap tezhibine kadar her uygulama alanında vardır.[178]

Demet şeklinde sütunlar, Anadolu'da, başka yapılarda da, örneğin Kayseri-Konya arasındaki Sultanhan'ın kapısında görüldüğü gibi, kullanılmıştır. Güney Kafkasya Gürcü ve Ermeni mimarisinde de aynı dönemde görülür. Büyük kaval silme ise Orta Asya'dan Batı'ya çok geniş bir coğrafi alanın ortak mimari motifidir.

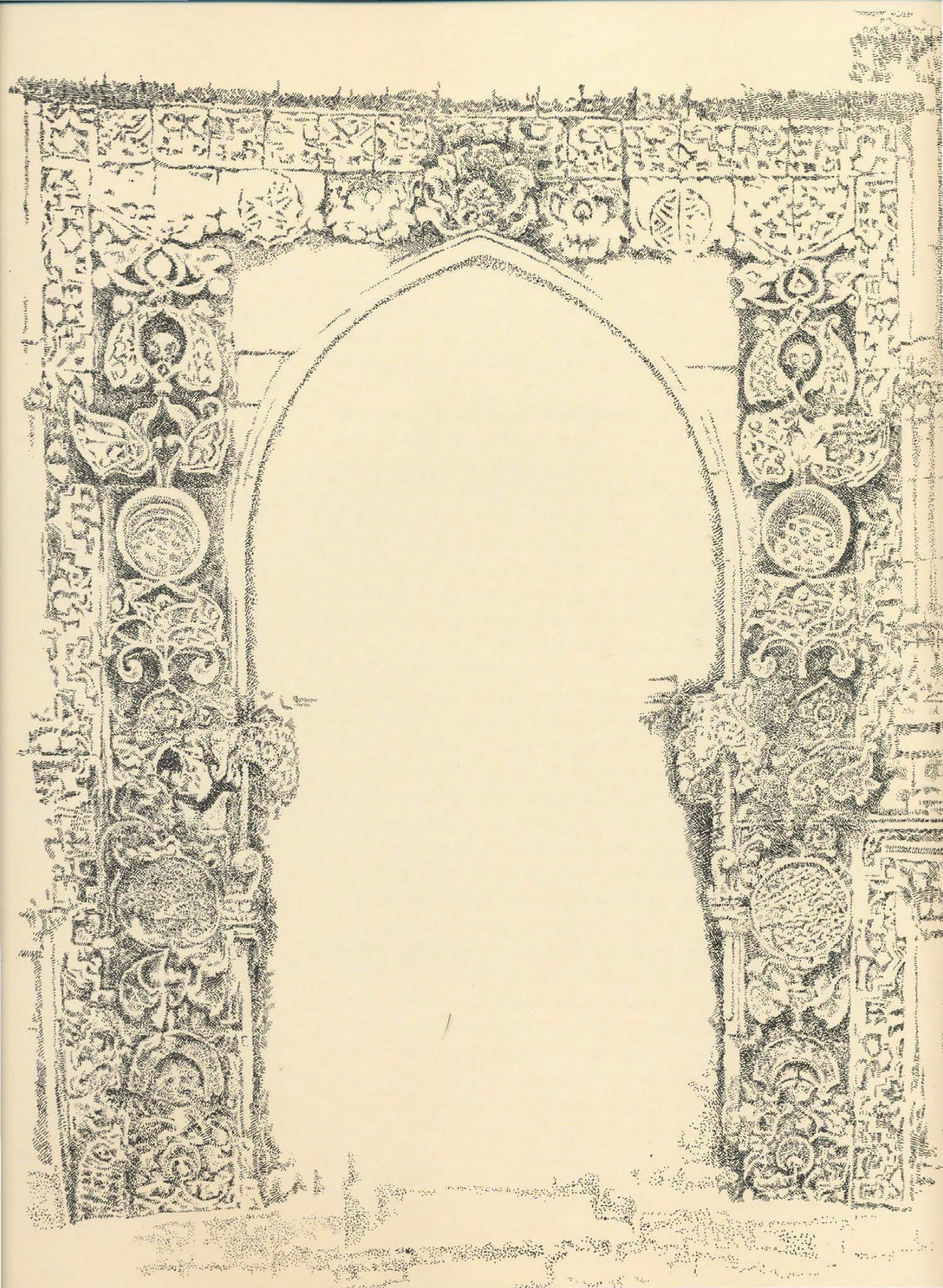
Taçkapının mimari kurgusunun en göze çarpan öğesi zeminden yükselen sütunun kendine göre büyük boyutlu mukarnas başlığıdır. Bu geniş başlığın üzerinde zengin silmeli bir ikinci kaide üzerinde dört sütunçeden oluşan bir demet vardır.[179] Bu küçük sütunların deforme olmuş akantlı başlıkları üzerinden bir geniş kaval silme yükselmekte ve kapı çevresinde yatay olarak da uzanarak iki taraftaki demetleri birleştirmektedir. Mukarnas başlığın üzerinde dörtlü sütunçe demetine oturan kaide gerçekten olgun ve etkileyici bir profil anlayışı ile biçimlenmiştir. Arkitektonik bir duyarlılıkla gerçekleştirilen bu kapı çerçevesi Divriği ustasının heykeltıraş olduğu kadar usta bir mimar olduğunun da kanıtıdır.

Bu birinci çerçeveyi 13. yüzyıl Anadolu mimarisinde başka örnekleriyle tanıdığımız basamaklı, geometrik menderes motifli bir frizin (su) oluşturduğu ikinci bir çerçeve izlemektedir. Yine o dönem için karakteristik bir dışbükey profille belirtilen bu menderes, ince dallarla birbirine bağlanan palmetlerin oluşturduğu narin bir ondüle dal deseni ile kesişerek kapıyı çevirmekte ve bu iki sürekli motifin oluşturdukları boşlukları küçük dal, yaprak ve çiçeklerden oluşan bir bitki dokusu doldurmaktadır. Bu menderes frizinin çevirdiği alanda kapı nişinin çevresinde çok geniş bir yüzey, taçkapının temel simgesel motifi olan kozmik ağaç kompozisyonu için ayrılmıştır. Kapı çevresinde görkemli bir çelenk olarak algıladığımız bu kompozisyon içinde yine kaval bir silmeyle belirtilmiş sivri kemerli kapı nişi açılmaktadır. Kemeri tanımlayan ve sınırlandıran kaval silme zeminden yarım kaval ince bir sütunçe olarak başlamakta ve kapı lentosu hizasında bir başlıkla kesildikten sonra tekrar devam etmektedir.

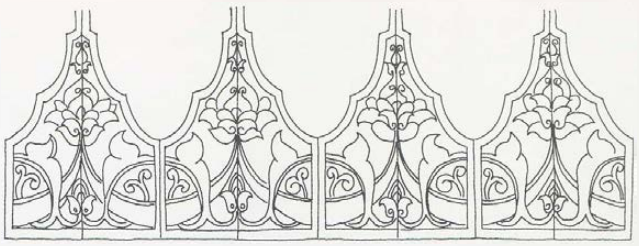


Sekizgen yıldız motifleri.

Büyük kapı nişinin en dış frizi, eğik bir silme üzerinde sekizgen yıldızlarla eşkenar dörtgenlerin oluşturduğu rozetlerden oluşmaktadır. Bunların yüzeyleri klişeleşmiş palmet motifleriyle süslenmiştir. Eğik silme, çok yaygın olmamakla birlikte, o çağda kullanılmıştır.[180] Büyük sivri kemerli nişin içindeki ikinci nişin tasarımı sadece Divriği'ye özgüdür. Bu nişin açıklığı birbiri üzerinden taşan öğeler ve ortada düz bir lento ile geçilmiştir. Bu lentodan aşağıya sarkan polyedrler Anadolu ve çevresi için karakteristik değildir.[181] Kapı nişi bu düzeniyle, özellikle aşırtma tekniğinde kapı içi kemeri ve düz lentosuyla İslam öncesi Hint yapılarını çağrıştırır.[182] Düz atkılı kapı kemeri Hint mimarisinde yaygındır. Yukarıda üzerinde



durulduğu gibi Selçuklu çağında Hint motifler ise biçimsel çağrışımlar Gazne-Afganistan kanalına işaret eder. Sultan Mahmud'un Gazne'ye götürdüğü 5300 Hintli esirin bir bölümünü kuşkusuz sanatçılar oluşturuyordu. Bunların içinde batıya gelmiş olanlar da bulunabilirdi.[183] Bu niş içinde görülen konsollar taşırtma konsol taşları olabileceği gibi Anadolu evlerinde kullanılan profilli furuşlara da benzemektedir.[184] Fakat kesin bir eğri geometrisinin egemen olduğu, her motifin daire ya da onun yaylarından kurulu olduğu bir bezeme düzeninde doğrusal öğeler bir anomaliye işaret eder. Bunu kapıda da, yapının tümünde olduğu gibi, değişik kökenli sanatçıların çalışmasıyla açıklayabiliriz. Kuzey taçkapısının o dönemin genel geçer bezeme sözlüğüne uyan taş oymalarının değişik ustalar tarafından yapılması da olağandır. Diğer kapılarda ve ayrıntılarda da değişik kaynaklı bezemeler ve değişik sanatçı elleri görülmektedir. Kapı üzerindeki düz sivri kemer[185] altıgen bezemesel bir poligonla çok kez birleştirilmektedir. Bu ikinci nişin tasarımında eşkenar dörtgenlerden oluşan ve alışılmamış boyutlarıyla biraz da rahatsız edici bir geometrik örgü tanımlayan ve ahşap işçiliğinden esinlenmiş hissi veren desen, eşkenar üçgen çubuklarla oluşturulmuştur. Bunların arasında, genelde kare, dörtgen panolar bırakılmıştır. Bu küçük panoların içleri alçı bezeme kıvraklığında birkaç katlı çiçek ve yaprak motifleriyle bezenmiştir. Birbirlerinden tümüyle bağımsız bu küçük taş oyma uygulamaları Divriği taş oyma sanatçılarının güçlü el becerisini ve sanatsal duyarlılıklarını gösteren, birbirinden ilginç kompozisyonlardır.

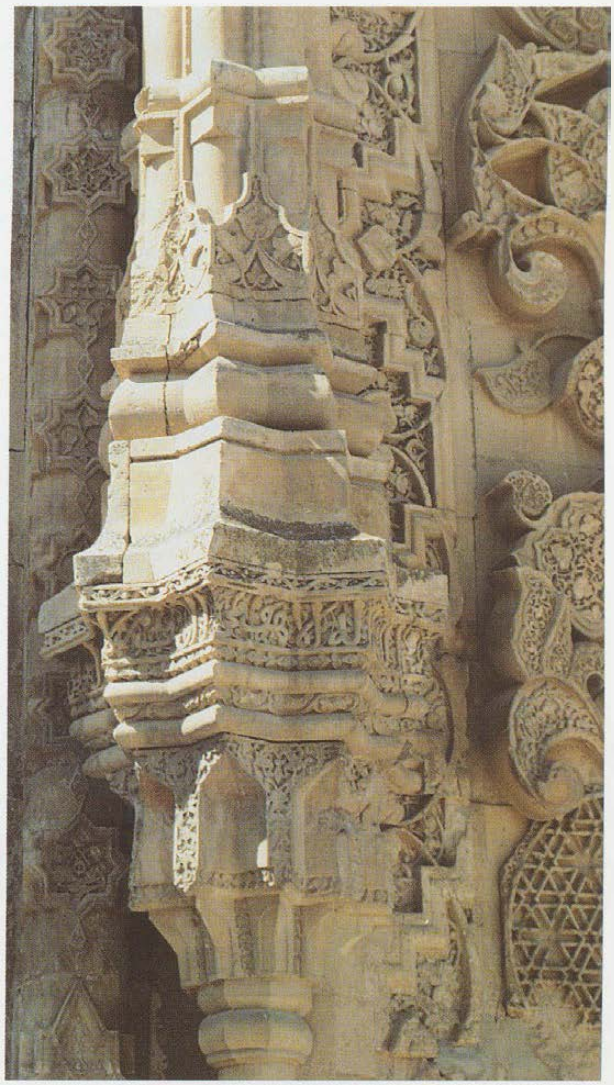


Bezemeli çevre.

Birçok Selçuklu dönemi yapısının aksine Divriği bezemesinde yazı, kompozisyonda önemli bir yer tutmaz. İç kapı yüzeyinin yarım kaval silmesi üzerinde yine kaval silmelerden oluşan bir korniş üzerinde, yapının, Selçuklu neshi ile yazılmış büyük boyutlu kitabesi vardır. Kitabe yine yarım kaval ve iki düz şeritten oluşan bir silme takımı ile çevrili olarak, eğik yüzey üzerindeki yıldızlı frizin bittiği düzeyden başlayarak içeriye dönmekte ve bir "u" oluşturarak kapı üzerinde devam etmektedir. Kitabe üzerinde yine yarım kaval profillerle oluşan bir başka yıldız frizi daha vardır. Kitabenin fonunda çok küçük boyutlu rûmî motiflerden oluşan bir süsleme vardır.[186]

İç kapının üzerindeki altıgen çerçevenin içi de geometrik bir örgü ile bezenmiştir. Kapının düz atkılı nişinin en üstüne nesih üslubunda ve yapının başustası olan Hürremşah'ın adının verildiği yazıt konmuştur.[187] Bu levhanın giriş kapısının en üstüne konmuş olması, sanatçının, ancak, sultanın ve sarayın nezdinde büyük bir prestiji olmasıyla açıklanabilir.

Kozmik ağacı simgeleyen ve bu kitapta kapı çelengi olarak adlandırdığım kompozisyonun biçimsel kurgusu ve analizi Divriği sanatçısının davranışını en iyi açıklayan öğedir. Yapının ne içeride ne de dışarıda bitirilememiş bezemeleri yanında kuzey taçkapısının bezemelerinin hemen



Kuzey taçkapısı; sütun başlığı.

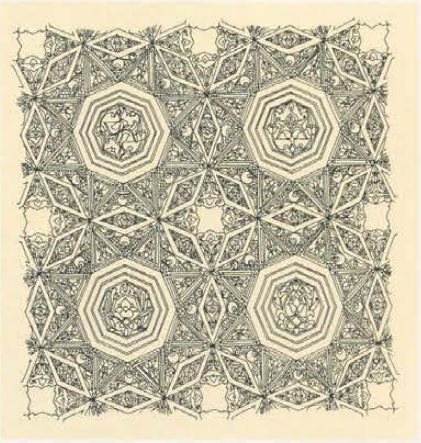
Kuzey taçkapısı – çelenk.



hemen tamamlanmış olması bütün emeğin önce burada yoğunlaştığını, başka bir açıdan da camideki en büyük simgesel öğenin bu kapı olduğunu gösterir. Araştırmacılar bazen bunun önemine işaret etmişlerdir. Ne var ki bu bezemede, kozmik ağaç motifinin içeriği ve bu içeriğin kompozisyona etkisini incelemedikleri, daha doğrusu bezemeyi o kapsamda değerlendirmedikleri için, genellikle bezeme tarihindeki benzerliklere değinmekle yetinmişlerdir.[188]

Taçkapı çelengini oluşturan kozmik ağaç motifi, kapı nişinin iki tarafında 120 santimetre genişliğinde düşey duvar bantları üzerinde genel bir simetriye göre işlenmiştir. Simgesel içeriği yukarıda açıklanan 3+1, 3+1, 3+1 sayısal ritminde öğelerle kurulmuş ve kapı nişinin üzerinde de iki rozet ve üç palmetten oluşan bir yatay bantla tamamlanmıştır. Yapı tekniği açısından bu palmetler duvar yüzünden taşan büyük boyutlu portafo taş bloklardır. Mimari yüzey üzerinde bir ikinci yüzey oluştururlar. Buradaki amaç, doğacı bir tavırdan tümüyle uzak, tümüyle soyut bir kozmik ağaç imgesi yaratmak olduğu için, bütün heykelsi görüntüsüne karşın, bunu Batılıların aradığı bir plastik tavırla karşılaştırmamak gerekir.

Üç kompozit yaprak ve onları izleyen ve Güneş'i simgeleyen çember[189], oluşan her (3+1) ünitesi kendi başına bir kozmik ağacı (ya da evren direğini) simgelemektedir. Fakat bütün taçkapı yüksekliğini sadece dört öğe ile doldurma oransal olarak çözümsüz olduğu için ve olasılıkla Türk pagan geleneğindeki dokuz katlı evren direği geleneği etkisiyle kozmik ağaç, 3 x (3+1)'lik üç katlı bir sistemle ifade edilmiştir. Kapının iki tarafında iki totem direği gibi yükselen bu yaşam simgesi kutsal ağaç motifinin ritmini, bezeme programının en heykelsi öğeleri olan yaprak grupları bozarlar. Ortadaki üçlü yaprak grubunun yön değiştirerek, kapının içine sarkıp, yapının cephesinde dev bir sarmaşık dalı gibi mimari çerçeveyi saran karmaşık yaprak kompozisyonu, İslam sanatında görülmeyen bir dekoratif hayal ve enerjinin ifadesi olan organik bir heykel tasarımı niteliğine bürünmüştür. Bu büyük plastik öğe kozmik ağacın diğer iki ünitesinin ritmini taçkapının tam ortasında değiştirmektedir. Ne var ki 3+1 fomülünün simgesel önemini değiştirmemek için, bu yaprak grubunun yanında daha küçük boyutta iki kartuş[190] eklenerek sistemin sayısal teme-



Kuzey taçkapı içi motifleri.



Kuzey taçkapısı, sarkıtlar; alttan görünüş.

Kuzey taçkapısı; kapı kenarlarından ayrıntı.



Kuzey taçkapısı; niş ve kitabe.

li korunmuştur. Böylece her iki tarafta da büyük yaprak kompozisyonu sayısal dengenin dışında, ayrı bir görsel zenginlik yaratarak kompozisyona katılmıştır. Heykeltıraş adına layık taşçı ustasının olağanüstü bir heykelsi coşkunun ifadesi olan bu tavrı, İslam sanat ortamında büyük bir cesaret ve kendi sanatına olağanüstü bir güven ifade eder. Kaldı ki teknik açıdan da kapının arkitektonik kuruluşunu bozan bu büyük kütlesel taşmalar, ancak kuzey duvarı örülürken taçkapının yüzeyinden taşan büyük portafo taş kütleleri bırakarak yapılabilirdi. Bu da bezeme programının mimari tasarımla birlikte, inşaattan önce var olduğunu göstermektedir.

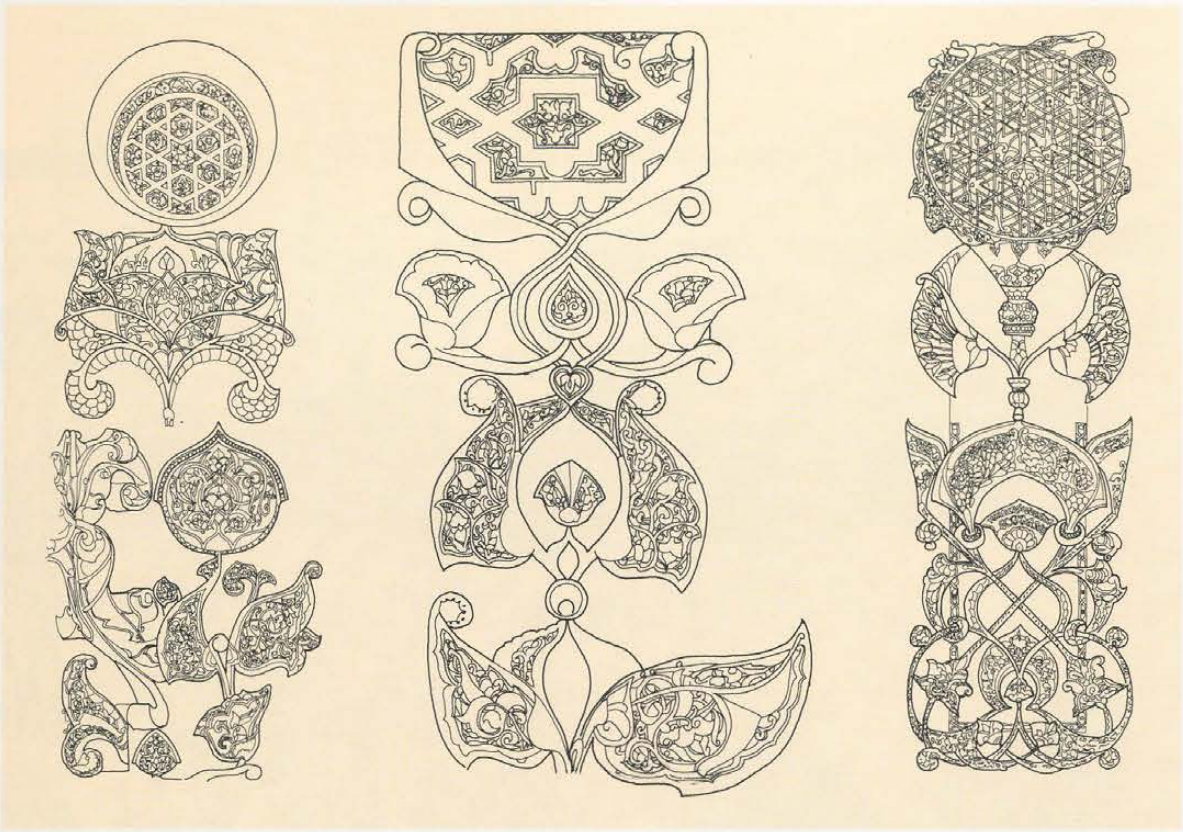


Kuzey taçkapısı; nişin üst köşesinden ayrıntı. Sarkıtların üstünde Alaeddin Keykubad döneminde olduğu yazılıdır.

Uzaktan simetrik olarak algılanan bu iki kutsal ağaç kompozisyonu, ayrıntılarda simetrik değildir. İki tarafta da benzer öğeler hem boyut, hem desen olarak farklıdır.

Divriği'nin özgün bezemesinin en önemli özelliği mimari tasarımı ikinci planda bırakan ve bezeme niteliğini aşarak heykelleşen bu büyük yapraklı hayat ağacı uygulamasıdır. Şifahane taçkapısında, mihrap duvarında ve kuzey taçkapısının kapı nişi içindeki geometrik çerçeveler içinde, fakat ara sıra onları aşarak küçük dal, yaprak ve çiçek motiflerinde de bu heykeltıraş tavrı vurgulanmıştır. Bu uygulamada bütün kapıyı işgal etme çabası içinde bitki dünyasına referans veren fantastik bir varlığın –yaşamı simgeleyen bir soyut ağaç ya da bitkinin– ifade edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Gerçekte bu varlık tek bir ağaç değil, bütün bir doğanın simgeselleştirilmesidir. Bu soyut bitki dünyası, tıpkı doğa içinde terk edilmiş bir yapının her tarafını saran bitkiler gibi, doğanın mimariyi işgal etmesi izlenimi yaratacak şekilde gerçekleştirilmiştir. Kuşkusuz Divriği heykeltıraşının sorunu gerçek bir ağacı natüralist bir tavırla taşa yansıtmak değil, burada düşsel bir içerik kazanan bir yaşam ve evren simgesini soyut bir kompozisyonla ifade etmekti. Ruskin'in Ferrara Katedrali'nden örneklediği türden, örneğin bir sütuna sarılmış sarmaşık dalı türünden bir imge Divriği sanatçısının aklından geçmemiştir.[191] Çünkü evrenin direği olan bir ağaç doğadan esinlenerek değil, ancak aklın tanımladığı bir soyut iklimde tasarlanabilirdi. Fakat uygulamada büyük temel öğelerin ayrıntılarına inilip, küçük dal ya da tomurcuklar taşa oyulduğu zaman doğaya daha çok yaklaşan bir tavır vardır. Bu hiyerarşik kurguda, büyükten





Hayat ağacı; üçlü gruplar.

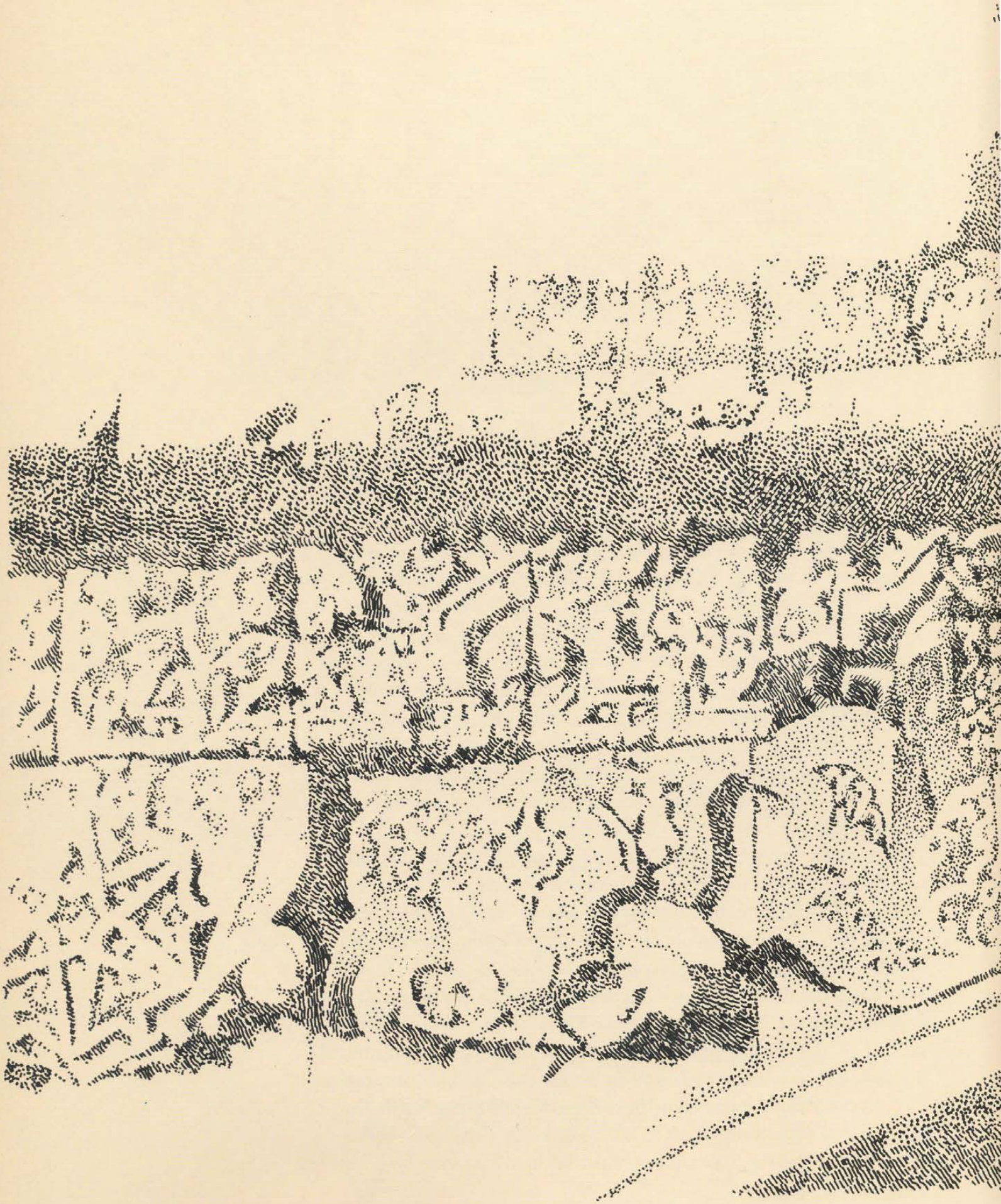
küçüğe, soyuttan doğala doğru, bir düzenleme gözlenmektedir. Küçük bir yaprakçık, ne kadar soyutlansa, bir yaprakçık olarak kalmaktadır.

Kozmik ağaçları oluşturan öğelerin diziminde zeminden yukarıya doğru üç grubun birincisinde iki lotus kökenli simetrik palmet ve yine lotus kökenli asimetrik bir çift yaprak ve bir Güneş çemberi vardır. İkinci grup üç öğeli kompozit bir yaprak, açılmamış lotus çiçeğinden esinlenmiş bir kartuş, dört öğeli kompozit bir diğer yaprak ve Güneş'i simgeleyen bir madalyondan oluşmaktadır.[192] Bu grubun içinden yukarıda sözü edilen karmaşık ve heykelsi yaprak kompozisyonu çıkmaktadır. Kapının sol tarafında bu büyük yaprak kompozisyonu o sıradaki kartuşu simetri aksı ötesine iterek, boyutunun küçültülmesine neden olmuştur. Üçüncü grup yine lotustan esinlenmiş çift yaprak üzerinde lotus kökenli iki palmetten ve onları izleyen, fakat kapının mimari çerçevesine uymak zorunluluğu ile tamamlanmamış bir rozetten oluşmaktadır.[193]

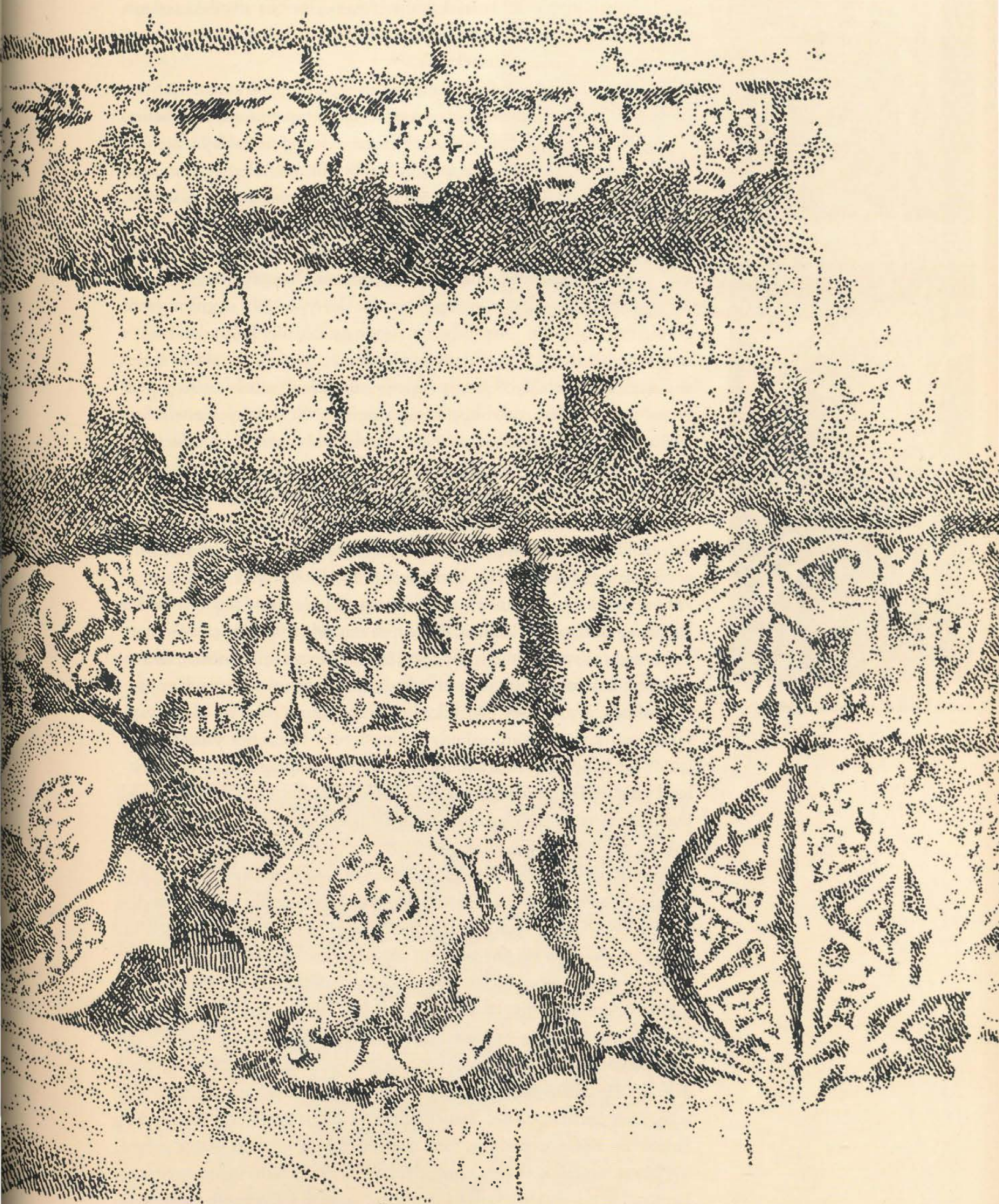
İki taraftan genel bir simetriye uyarak yükselen bu iki kozmik ağaç simgesinin fantastik sütunları kapının mimari simetrisine uyarak yatay bir rozet ve palmet bandıyla birbirlerine bağlanmıştır. Yatay öğelerden ortadaki üçü, lotus çiçeklerinden oluşan ve İslam bezemesinde çok kullanılan motiflerdir. En görkemlisi ortada çok petalli büyük lotus çiçeğidir. Bunun hayat ağaçlarını sonlandıran, ya da Budist geleneğinden tanıdığımız Güneş-lotus simgesi olduğunu varsayabiliriz. Yatay palmet grubunun iki yanında dış konturları yine palmete benzeyen, fakat içleri geometrik yıldız deseniyle süslenmiş rozetler gelmektedir. Bunların da, olasılıkla, önce palmet olarak tasarlanıp yarım kaldıkları ve sonradan yıldız motifleriyle süslenmiş oldukları düşünülebilir. Çünkü bunlar kuzey taçkapısının hemen bütün öğelerinden farklı bir tutumla ve pek de duyarlı olmayan bir desen hissiyle işlenmişlerdir.

Bu büyük kapı çelengi ile kapı nişi kemeri arasındaki timpanonun bu-

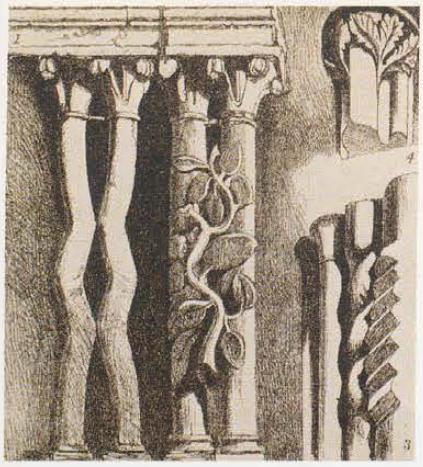
Kuzey taçkapısı bezemeleri;

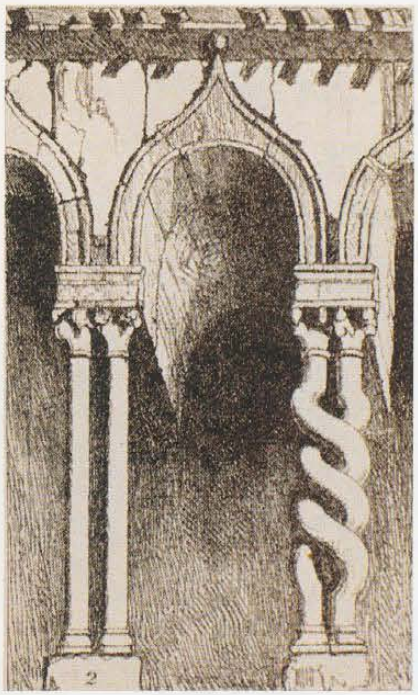


Kuzey tackapısı: çelenk bandı.



RIOS 1997.





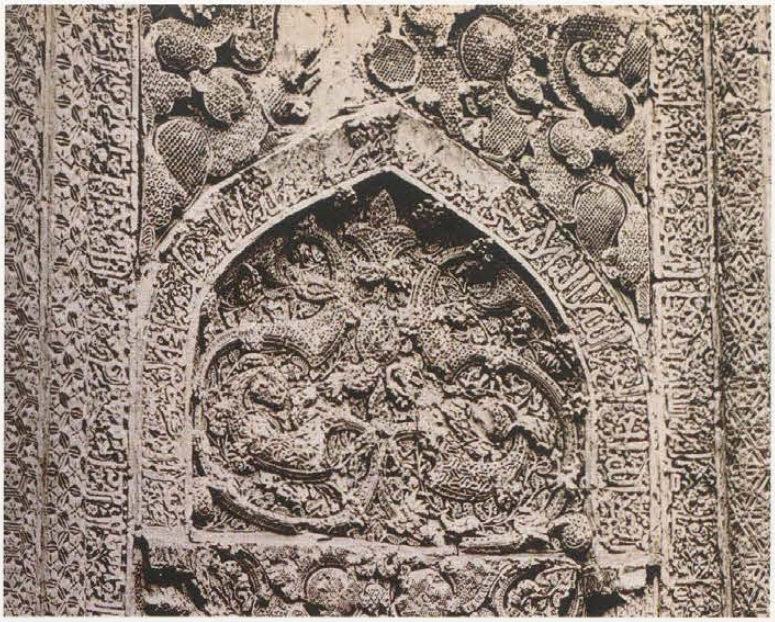
Ferrara Katedrali, sarmaşıklar. (Ruskin)

gün görüldüğü gibi, çıplak bırakılmış olması, kapı yüzeyinin bütün alanlarının süslendiği ve çıplaklık etkisinin de o dönemin üslubu içinde tutarsızlığı düşünüldüğünde, kolay kabul edilemez. Bu boş alandaki taşların kapı duvarı yüzünde çıkıntılı olması da üzerlerinde kabartma bezeme yapılacağı kanısını güçlendirmektedir.[194]

Bu palmet dizisi içinde bir grup, taş oymalarının çok katlı derinlikleri ve etkili bir plastik dinamizm nedeniyle, bazı araştırmacıların da belirttikleri gibi, 12. yüzyıl Selçuklu alçı bezeme geleneğine yaklaşan bir teknikle işlenmişlerdir. Organik tavır ve üçboyutlu nitelikleriyle 12. yüzyıl İran Selçuklu alçı bezemesi, Divriği sanatçılarının üsluplarına ışık tutar. Fakat ayrıntılarına girildiği zaman, malzemenin ve işleme tekniğinin niteliğine bağlı olarak, tümüyle farklı bir sanat gösterisidir. Yine de çevredeki o çağın sanat ortamında bezeme açısından Divriği'ye en çok yaklaşan tavır Erdistan Camisi mihrabı, ya da Aleviyyan gibi uygulamalarda görülen alçı işleridir. Divriği bezemesinde de, hiç alçı kullanılmamasına karşın, en büyük etki kaynaklarından birinin 12. yüzyıl İran alçı bezemesi olduğu söylenebilir.[195] Kuzey taçkapısının çelengini oluşturan yaprak ve palmet biçimleri, daha küçük ölçeklerde, türlü varyasyonlarıyla Selçuklu döneminin bezemesel sözlüğünde, özellikle İran'da karşımıza çıkmaktadır.[196]

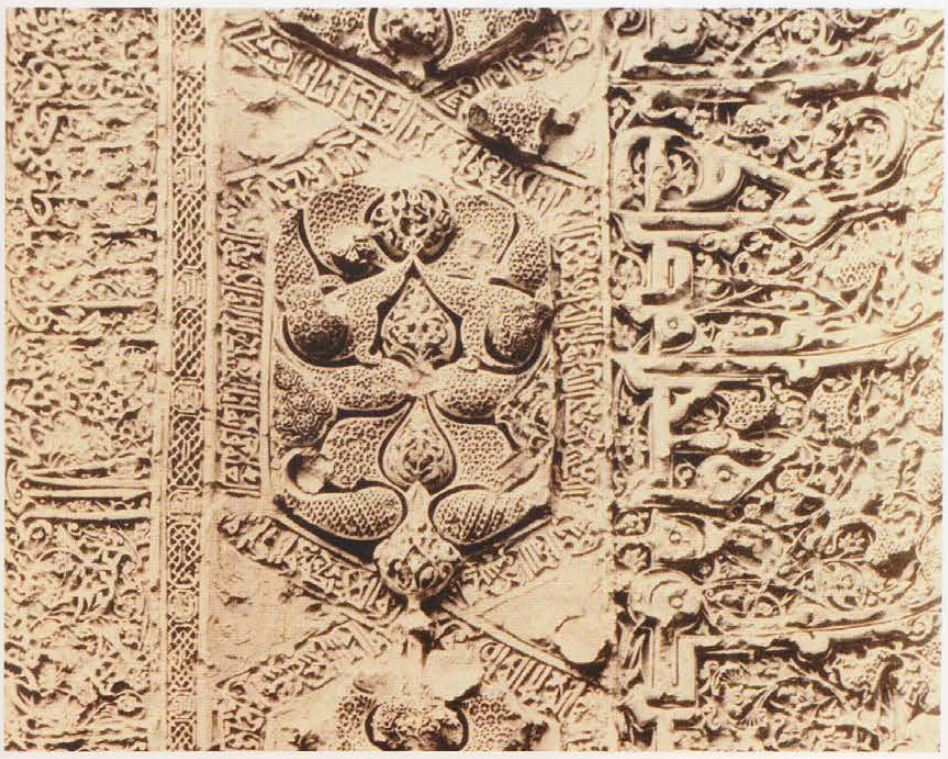
Divriği'deki sanatçıların alçı geleneği ile ilişkilerini saptamak için en üstteki üçlü dizinin ikinci öğesinin desenini ve işlenişini örnek alarak irdeleyebiliriz: Örnek aldığımız bu kompozit yaprağın yapısı birbirine benzeyen asimetrik iki yaprakla kurulmuştur. Bunlar yuvarlak bir kökten çıkar ve kavisli olarak yanlara açılırken ortalarında sivri uçlu ve oval bir boşluk bırakırlar. Bu boşlukta, iki yaprak arasında stilize bir çiçek tomurcuğu vardır. Yaprakların biçimi doğal bir örnekten esinlenmemiş, fakat o dönemin bezemesel yaprak motiflerinden birini örnek almıştır. Her yaprak, aslında, aynı kökten çıkan ikili bir oluşumdur. Genel tip olarak yaprakların ucu kıvrımlı rûmî üslupla çizilmişlerdir. Fakat her yaprak kendi içinde bir bahçe gibi tasarlanmıştır. Çünkü her yaprağın alanı düz şeritlerle oluşturulan sınırlarla, bahçe tarhları gibi, dört alana bölünmüştür. Bu alanların biçimleri de yaprak şeklindedir. Bu tasarımda yaprak, tomurcuk ve çiçek doğal ortam simgeleridir. Bu alanların her birinde birkaç yapraktan oluşan ve bazen çiçek de içeren bir merkezi motif grubu işlenmiştir. Bu alanları ayıran şeritler ana palmetin yüzeyi ile aynı düzlemdedir. Başka bir deyişle palmetin kendisi mimari yüzeyden taşan yüksek bir kabartma olmasına karşın, palmetin yüzeyi birkaç katlı bir oymadır. Merkezi yaprak ya da çiçek motifleri bu düzlemin altına doğru oyulmuştur. Şeritlerin çizdiği konturlarla bu merkezi motifler arasında daha derin bir yüzeyde dal, yaprak ve tomurcuklardan oluşan bir doku üçüncü bir kat oluşturmaktadır. Bu küçük öğeler önceden saptanmış bir düzene uymadan, doldurdukları boşluğa göre spontane olarak oyulmuştur. Bu oyma tekniğinde en altta, hemen hemen mimari yüzeyle aynı derinlikte bir düz fon vardır. Böylece bir duvar fonu üzerinde büyük bir blok olarak yükselen büyük yaprak konturu, kendi alanları içinde birbirlerinden bağımsız, herhangi bir geometrik şemaya uymayan, üç katlı bir organik kompozisyonla süslenmiştir. Bu bezeme üslubunun ve işçiliğinin arkasında her tür-

lü mekanik deseni reddetmiş bir üslup ilkesi vardır. Bu açıdan 12. yüzyıl Selçuklu dönemi alçı bezemesiyle, taş malzeme üzerinde olduğu halde, çok yakından akraba bir üslup sayılabilir.[197]

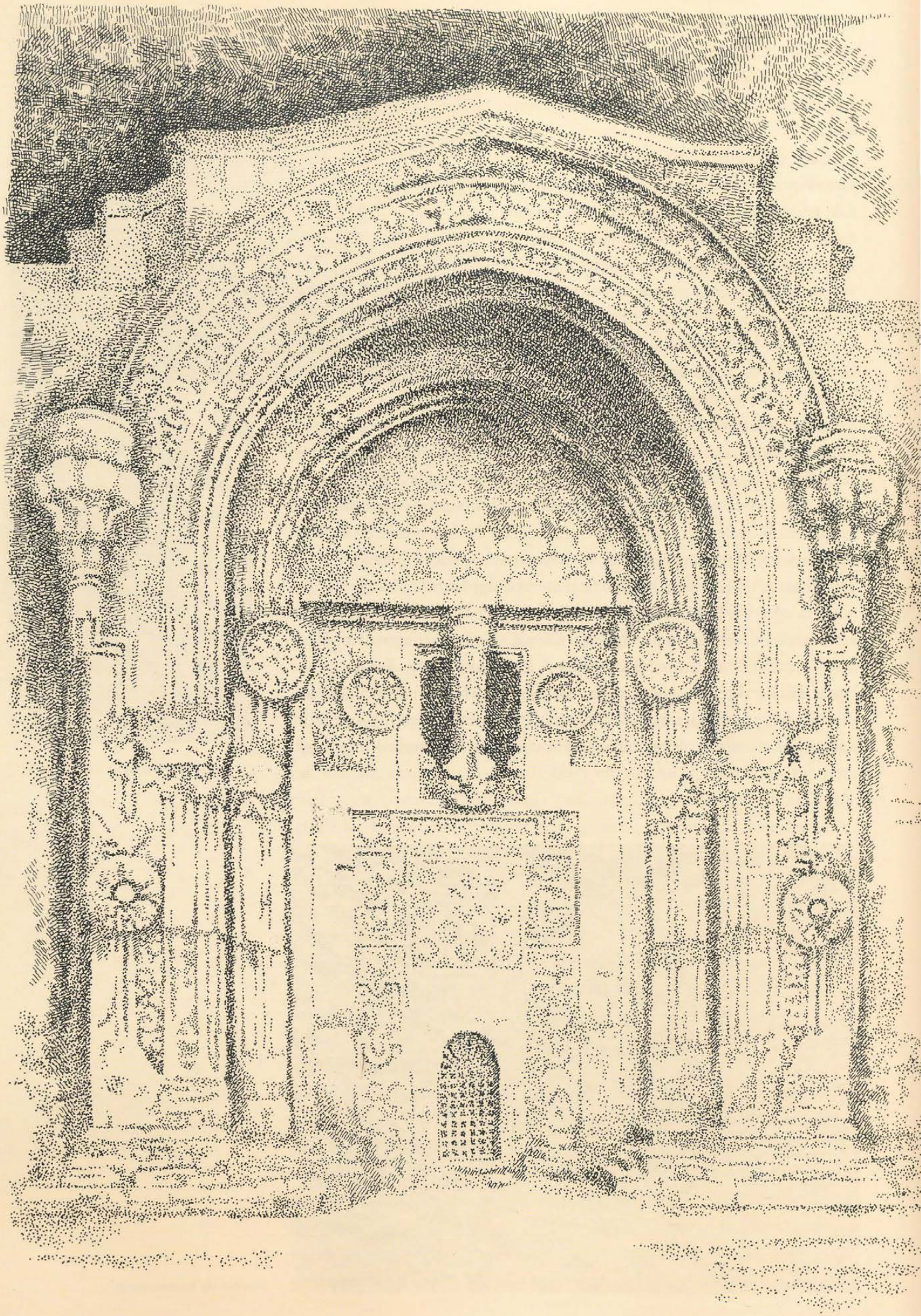


İran'dan alçı bezeme örneği.

Alçı bezemede, özellikle, tekrarlanan yapraklar ahşap kalıplarla yapılmıştır. Onlardaki tahta kalıp fikri burada mimari yüzeyden dışarı taşan büyük taş blok fikri ile eşdeştir. Ne var ki alçı yaprak yüzeylerinde çoğu kez yine kalıpla yapılmış geometrik ve monoton örgülerin yerine, Divriği'de itina ile oyulmuş üç katlı yeni bir bezeme düzeni vardır. Boyut ve biçimler de farklıdır. Burada her yaprak bitkisel dünya metaforunu içinde saklayan bir bahçedir. Her bahçenin içinde tarhlarla ayrılmış daha küçük bahçeler, bezeme alanları vardır. Yaprak yüzeylerinin şeritlerle alanlara bölünmesi bir tür *cloisonné* tekniğidir. Bu bezemede arka planda kalmakla birlikte, bütün büyük ölçekli yüzeyleri dolduran çok küçük motifler üslup bakımından en karakteristik öğelerdir. Bunlar, 12. ve 13. yüzyılda, her malzeme üzerinde ve her teknikte en yaygın olan ve boyutlarıyla göze batmadıkları için, doğaçlamaya en çok olanak veren bezemesel dolgulardır. Sanatçıların geometrik öğelerle değil, fakat serbest eğrilerle kurduğu sarmaşık gibi dokunmuş desen, doğrudan hiçbir doğal örneğe gönderme yapmadan, fakat kesinlikle doğal bir desen etkisi yaratacak kadar organik bir karaktere sahiptir. Bu karakteriyle kendine en yakın kuramsal ve sanatsal yaklaşım, kanımca 20. yüzyılın başında, Gaudi'nin doğanın biçim üretme mekanizmalarından esinlenen, fakat doğayı taklit etmeyen üslubunda dile gelmiştir.



İran'dan alçı bezeme örneği.



Şifahane Taçkapısı

Şifahane taçkapısı kuzey taçkapısına göre çok daha az tamamlanmıştır. Burada taçkemerlerden başlayıp aşağı doğru inen bezemeler olduğu gibi, kapı kaidesinden başlayıp yukarıya doğru çalışıldığını gösteren ayrıntılar da vardır. Ön cephedeki bütün büyük üçboyutlu palmetlerin yüzeyleri işlenememiştir. Yine aynı kapıda döşeme üzerindeki kaide frizi tamamlanamamıştır. Taçkapının iç kemer bezemesi yarım kalmıştır. Kapı nişinin arka duvar bezemesi de bitmemiştir. Trepanla açılan delikler düzensiz ve bazen de yoktur. Burada ustaların duvar işlendikten sonra önce ana konturları çizdikleri ve sonra yerinde işlemeye başladıkları görülmektedir. Bu nedenle özellikle Şifahane taçkapısının genel görüntüsü genel kapı tasarımı dışında, büyük bir olasılıkla, sanatçının özgün tasarımından tasarladığından tümüyle farklı "izlenimci" bir ifade uyandırır. Çağdaş sanatçıları, hatta sanat tarihçilerini etkileyen bu cephenin, özgün tasarımı tümüyle ifade etmediğini anımsamakta yarar vardır.

Bütün bitmemişliğine karşın Cami'nin kuzey kapısı gibi Şifahane kapısı da, hem Türk sanatında hem de İslam sanatında benzer bir örneği bulunmayan bir başyapıttır. Divriği'nin yakın olduğu Kafkasya Hıristiyan mimarisinde ya da İran sanatında bu aşırılık ve motifler yoktur. Böylesine hareketli, karmaşık, zengin ve kalabalık motiflerle dolu bir plastik karakter, biçimsel benzerlik aramamak kaydıyla, ancak Hindu mimarisinde, Gotik taçkapılarda, İspanyol barok mimarisinde görülebilir. H. Saladin Şifahane kapısını 15. yüzyıl Fransız geç gotik kapılara benzetir ve tasarımı Ermeni geleneğindeki sütunçeler grubu ile Selçuklu dönemi İran sivri kemerinin bir karışımı olarak görür. Oysa Ermeni mimarisinde buradaki gibi atektonik, bezemesel bir sütun kullanma örneği yoktur.[198] Strzygowski Şifahane kapısının Gotik niteliğine ilk değinenlerden biridir. Gotik taçkapıların yatay kesitlerinde gerçekten Şifahane'ye benzer düzenler görülür. Ne var ki yatayda olan benzerlik düşeyde yoktur. Roman ve gotik mimarilerinde içeriye doğru küçülen paralel kemerler vardır. Fakat aynı yükseklikte paralel kemer yoktur. Şifahane taçkapısı, aynı yükseklikte, iç içe iki taçkemerden oluşmaktadır. Divriği'de gotik etkisi aramak, bir fantezi gibi düşünülse de, elimizde biçimsel karşılaştırmalardan öte herhangi bir yargı olanağı olmadığı için, ne yakın çevresinde, ne İslam dünyasında ve ne kendinden önce, ne de kendinden sonra eşi olmayan bu taçkapı tasarısının kaynağı üzerinde spekülasyon yapmak zorundayız. Bu kadar zengin bir taçkapı profili bulmak için gotik dönem kiliselerine gitmek gerekir. Cami'nin kuzey taçkapısı, bütün sıradışı özelliklerine karşın, kendi çağının genel taçkapı şemalarına, hiç olmazsa kütle tasarımı açısından uymaktadır. Şifahane taçkapısında bu tutum yoktur. Anadolu'da Haçlı etkisini kesin olarak bulduğumuz yapılar vardır.[199] Burada da gotik taçkapıların anısı ve yorumu akla gelmektedir.

Şifahane kapısının iki taçkemeri keskin açılı çok parçalı ve alışılmamış silme takımları, ince sütunçeler, bunları sonlandıran ve bir tür başlık ödevi gören palmetlerle kompoze edilmiş ve geometrik şeritlerle bezenmiştir. İki taçkemer yine zengin silmelerle hareketlendirilmiş derin bir nişle birbirlerinden ayrılmaktadır. Bütün taçkapının dev bir silme takımı

Şifahane taçkapısı.



olarak bir heykel gibi şekillenmiş bir pilastr olduğu da söylenebilir. Bu olağanüstü zengin profil tek bir sürekli hareketle kapının bir yanından yükselmekte, taçkemerleri de oluşturarak taçkapının öbür yanında sonlanmaktadır. Taçkemerin ana formunun hiç kesilmeden, bir başka deyişle, yapı tektoniğinin tümüyle dışında bir tutumla başlayıp bitmesi mimarlık tarihinde rastlanmayan, bu satırların yazarının, sürekli araştırmalarına karşın eşini bulamadığı tek bir örnektir. Burada alışılmış bir taçkapının hiçbir öğesi yoktur. Burada ne yan duvarlar, ne kapı girintisi ne de mukarnasla bezeli yarım kubbe ya da tonoz bir örtü vardır. Bütün kapı karmaşık bir silme grubunun tek bir hareketiyle yaratılmıştır. Yakın tarihten benzer bir organik davranışı Gaudi'nin Barselona'daki La Pedrera cephesinde görebiliriz. Taçkemerleri yaratan silmelerin sonunda bezemeli bir giriş duvarı vardır. Bu duvarın kompozisyonunun da o dönemin mimarisinde benzeri yoktur. Tek kalmaktadır. Giriş kapısının üzerinde böyle büyük pencere olan bir taçkapı yoktur. Bu pencerenin ortasında, kaidesi duvardan bir çıkma yapan, yani strüktürel işlevinin olmadığı anlatılmak istenen, bir başka deyişle, sanatçının marifetini bir cambaz gibi sergilediği çok dekoratif bir sütun vardır.

Divriği Şifahane kapısında, giriş kapısı üzerindeki çift pencereyi ayıran abartmalı büyük süslü sütun, sanatçı için bir gösteri niteliği taşıyan, bir bakıma kuzey taçkapısında kapı çerçevesi üzerine bir sarmaşık gibi dolanan büyük yaprağa tekabül eden bir motiftir. Bir sütunla ikiye ayrılmış pencerenin İslam öncesi Orta Asya mimarisinde kullanılan bir motif olduğunu gösteren örnekler vardır.[200] Kuşkusuz ortasında kolonla ikiye bölünen bir pencere ya da kapı açıklığı evrensel bir mimari motiftir. Bu bağlamda Batı ile İslam dünyası arasında, fazla incelenip anlaşılamamış olsa da, yadsınamayacak sanat ilişkileri olduğunu kabul etmek gerekir. Anadolu'nun içinden geçerek kutsal topraklara giden Birinci Haçlı Seferi'nden başlayarak yazılı belgelerle saptanabilenin çok ötesinde, özellikle esir edilen inşaat ustaları ve sanatçılar yolu ile, iki taraflı güçlü bir sanat sözlüğü transferi olmuş olmalıdır. Üzerinde fazla araştırma yapılmamış olan bu süreç içinde, yabancı ustalar elinde yerel sözlüğün ya da yerel ustalar elinde yabancı sözlüğün transformasyonlarıdır.





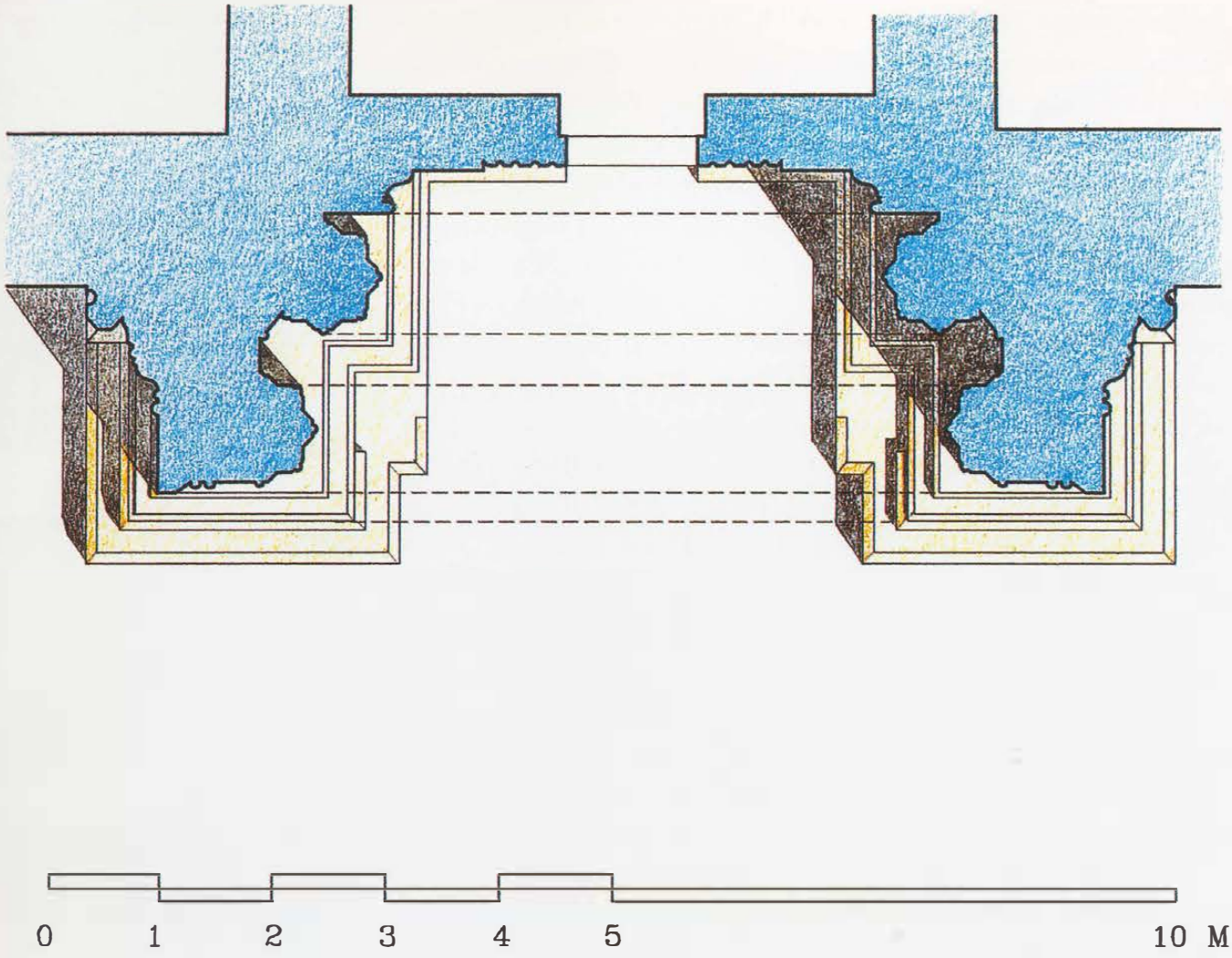


Şifahane taçkapısından bitmemiş bezeme örnekleri.



Şifahane giriş cephesi.

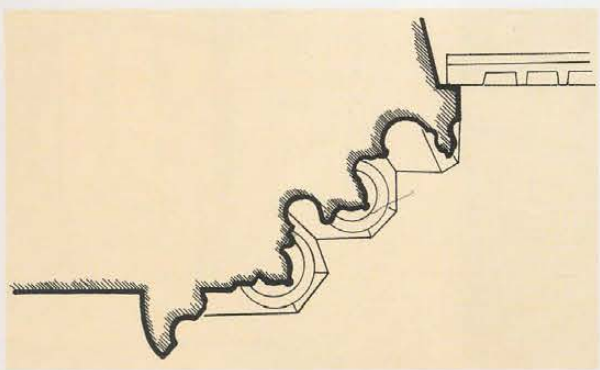
Şifahane taçkapısı.



Şifahane taçkapısı, profil kesiti.

12. ve 13. yüzyıllarda Haçlı prenslikleriyle sürekli çatışma içinde olan Anadolu Türk emirlerinin esir sanatçı çalıştırmaları olasılığı her zaman olmuştur. Şifahane taçkapısında motifler bazında pek kanıtlanamayan Avrupa Ortaçağ bezemesi etkisi, kapının mimari tasarımı açısından kolay yadsınamayacak kadar *allusion*'larla doludur. Divriği Ulucamisi ve Şifahane'sinin tasarımında ve uygulamasında her ayrıntıda saptanan karmaşık seçmecilik böyle bir olasılığa da işaret etmektedir. Bu yargılara olanak veren benzerlikler şöyle sıralanabilir:

a. Zengin silme takımlarıyla tasarlanmış iç içe büyük kemerlerden oluşan bir çerçeve; b. Bitkisel motifli sütun başlıklarıyla sonlanan sütun demetleri ve başlıklar üzerinde kaval silmeler olarak yükselen ve taçkemerleri oluşturan silme takımları; c. Taçkapı yüzeyinin iki yanında hiçbir taşıyıcı niteliği olmayan büyük konsol başlıklar; d. Zengin subasman profilleri; e. Kapı üzerinde ortasında bir bezemesel sütunla ikiye ayrılmış pencere; f. Kapı çıkıntısının bir dikdörtgen çerçevesinin olmayışı; g. Taçkapı cephesi üzerinde insan figürleri.



Bir gotik taçkapı profil kesiti.

Bu kapının mimari tasarımı ile bezeme motiflerinin tümüyle farklı kökenleri olması gerekir. Bu kitapta bezemenin ortak ve bilinen bir bezeme sözlüğü içinde gerçekleştiği gösterilmeye çalışılmıştır. Şifahane taçkapısında, yatay sil-



Şifahane taçkapısı kemeri.



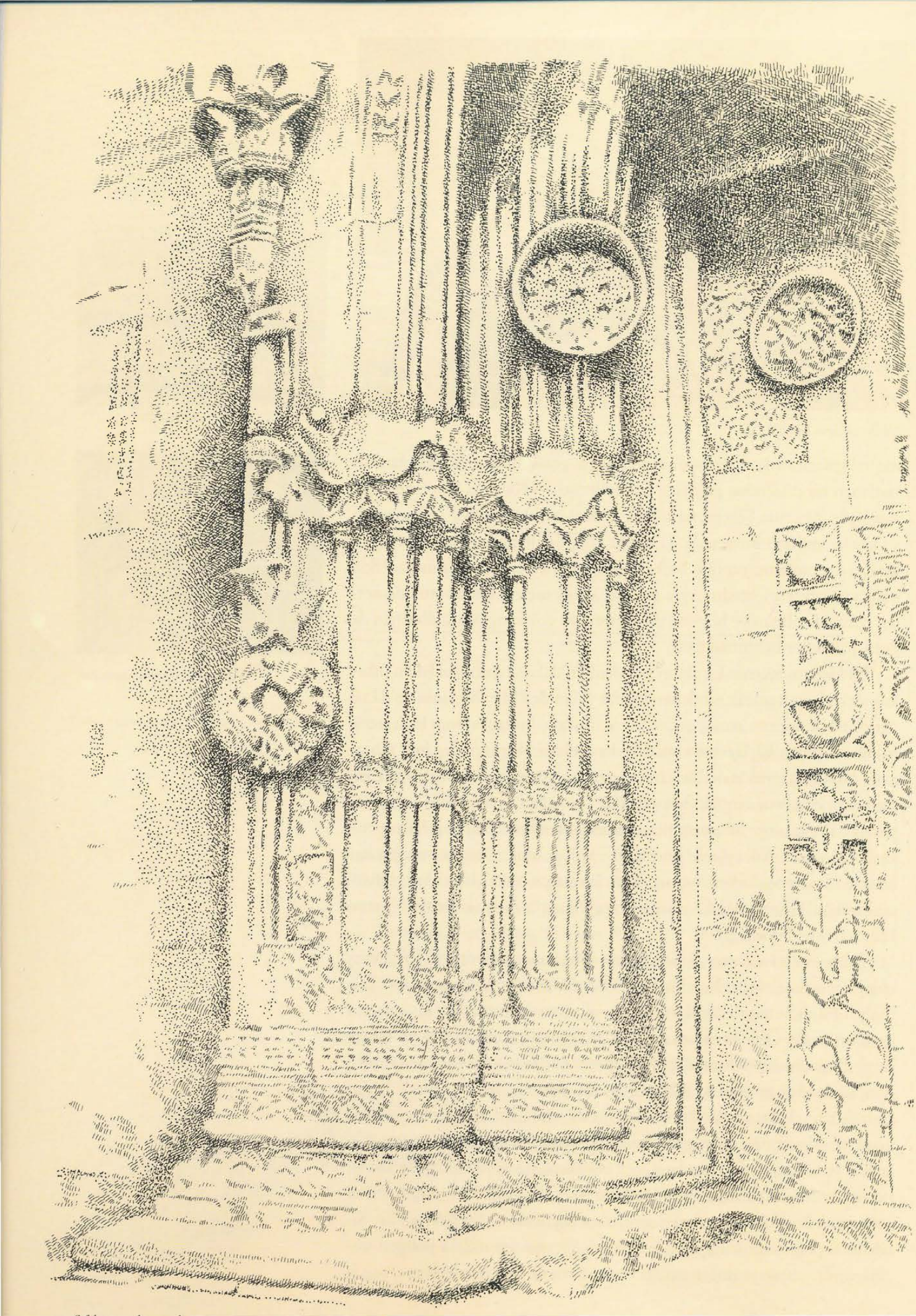


Şifahane taçkapısından ayrıntılar.

me takımlarının kompozisyonu açısından gotik dönem taçkapılarında rastlanan bir düzenden yukarıda söz edilmişti.[201] Kaldı ki Şifahane kapısında gördüğümüz bezemesel büyük konsol başlıklar kuzey taçkapısında ve içeride mihrap duvarında da vardır. Bu, Şifahane kapısını tasarlayan usta ya da mimarın, yapının başka köşelerinde de tasarım açısından etkili olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde, kuzey taçkapısında sütun demetleri üzerinde oluşan ve büyük kaide oluşturan çok zengin profiller için de gotik paraleller bulunmaktadır.

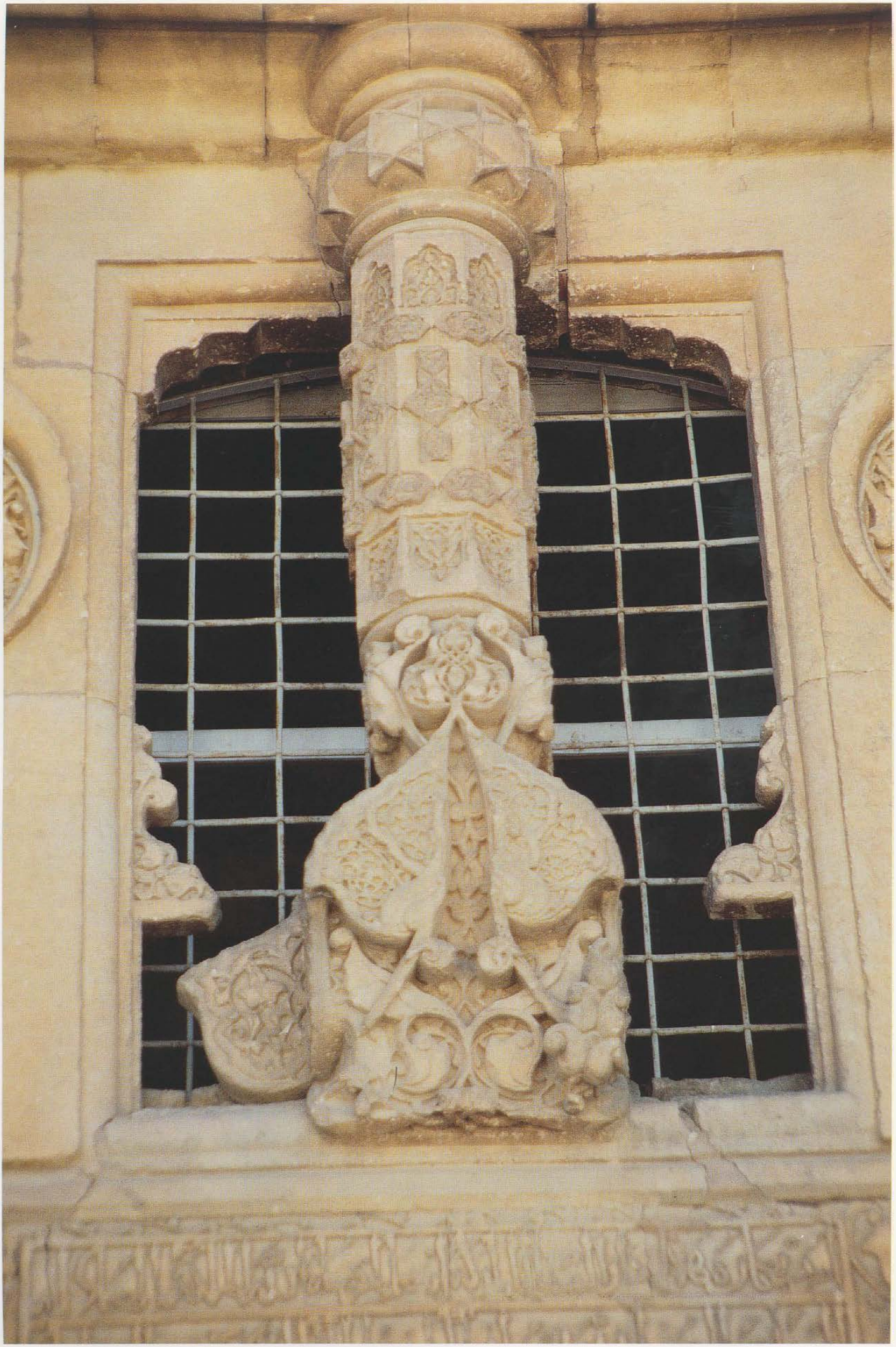
Bu kapının tasarım karakteri ne Anadolu'daki ne de başka İslam ülkelerindeki, İslami olarak nitelenen üsluba yakın değildir. Anadolu'da da ne öncesi ne de sonrası olmayan böyle bir tasarım, bu taçkapının bezemesini subasmandan başlayarak soyut bir heykel olarak gerçekleştiren sanatçının kimliği üzerinde de bir kanıya varmayı güçleştirmektedir. Eğer bitirilseydi, kuşkusuz bugünküyle pek ilgisi olmayan ve herhalde kuzey kapısıyla daha uyumlu bir görüntü kazanacak olan bu taçkapının bitmiş çok az motifi vardır. Yüzeylerde görülen ve sadece konturlarıyla belirgin kabartma motiflerin hiçbiri bitmemiştir. Bu yarım kalmışlık sadece büyük cephe başlıklarında değil, örneğin kapı kemerinin iç tarafındaki yarım kalmış frizde de belirgindir.

Şifahane taçkapısının diğerlerinden daha sonra bezenmeye başlanmış olduğu görülmektedir. Yapının mimarisi tamamlandıktan, yani yapı bütün profilleriyle inşa edildikten sonra, altta ve üstte ekipler taş oymaya başlamışlardır. Örneğin kaidede görülen friz yukarıdan başlar ve büyük kaval silmenin altından dolaşır. Taçkapının bütün kaidesi boyunca vardır. Aynı silme, değişmeyen profili ile kapı açıklığının iç profili olarak da dolanmaktadır. Fakat tamamlanamamış ya da sonradan kısmen tamamlanmaya çalışılmıştır.[202] Kapı aynasının bezemesi yukarıdan yapılmaya başlanmış ve bitmemiştir. Kapı kemerini oluşturan iki büyük kemerin konstrüksiyonunda, özellikle kilit bölgesinde bazı düzensizlikler vardır. Fakat bunların batı cephesini yıkan depremden kaynaklandığı söylenebilir. Şifahane taçkapısının sol ayağında ince sütunçeler arasındaki poligon yüzeylerinde, yukarıya doğru üçgen ve palmetlerle başlayan bezeme, sağda





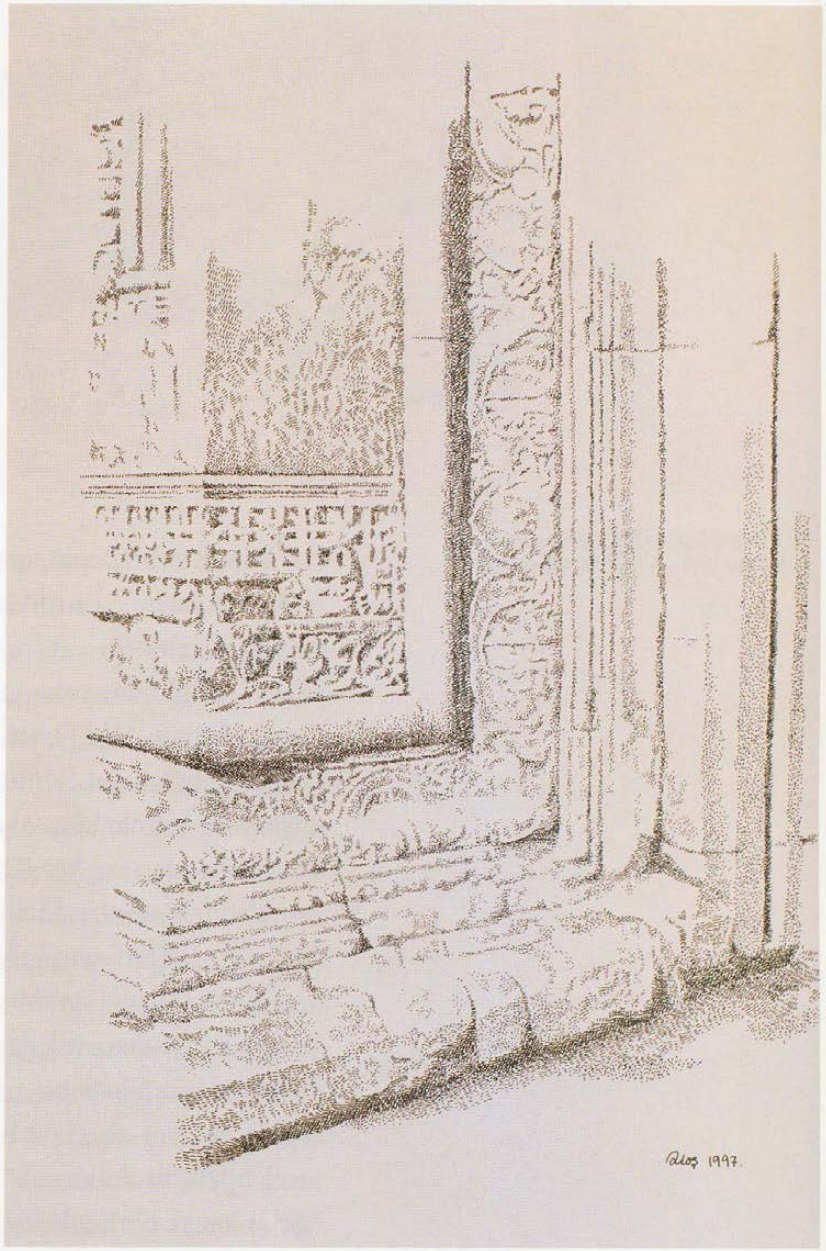
Şifahane taçkapısından ayrıntı.



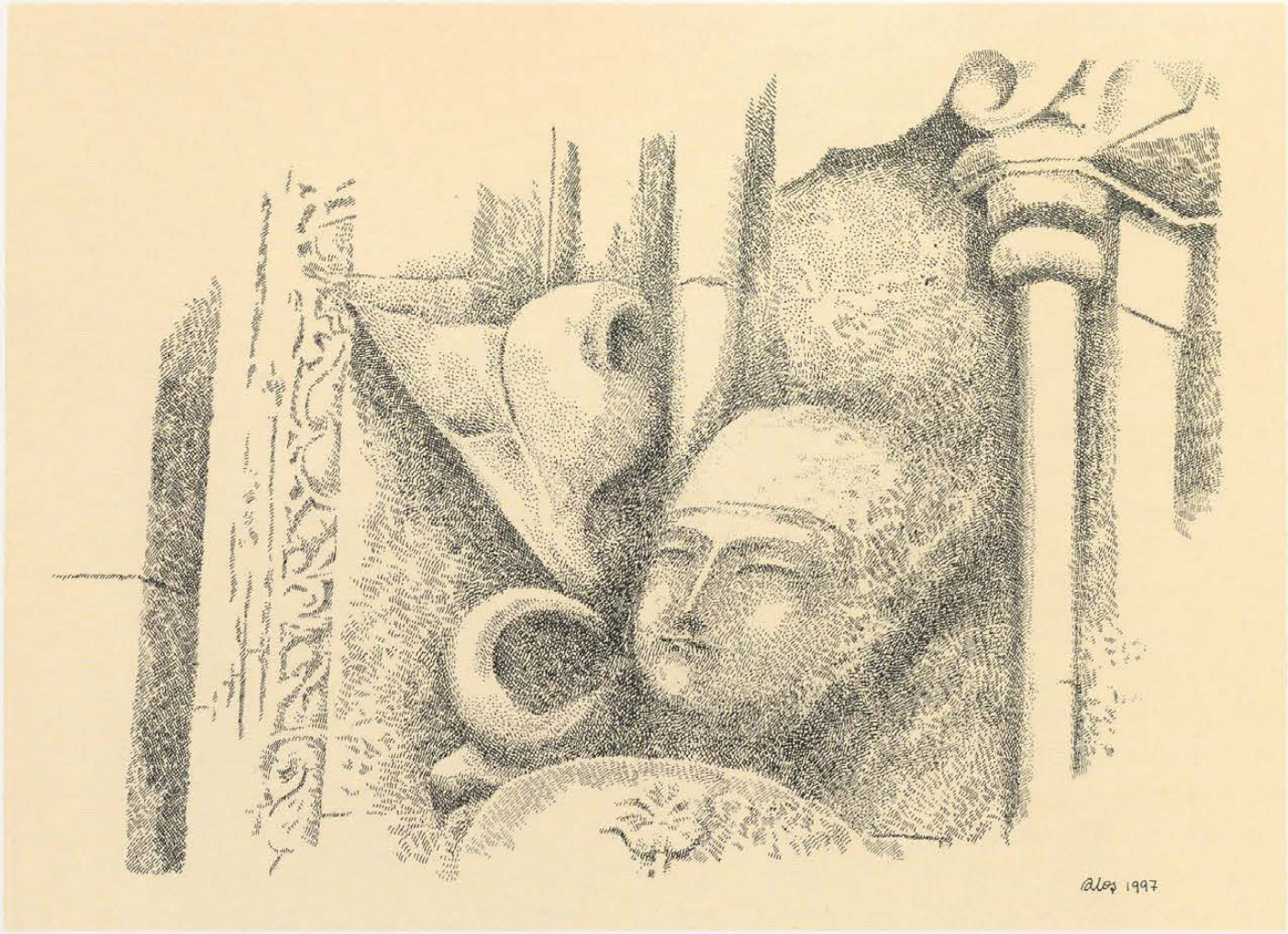
Şifahane taçkapısı; ayrıntı.

daha küçük motiflerle yapılmıştır. İki büyük ayak arasında, çift insan figürünün bulunduğu girinti içinde figürlerin karşısında bitmeden kalan üçgen alanlar vardır. Bu, önce bu alanın hazırlandığını, içinin bezemesinin sonradan tamamlanamadığını göstermektedir.

Şifahane taçkapısı, diğer kapılara göre bezemesi en az tamamlanmış olduğu için, yarım kalmış öğeleri taş oyma sürecinin bütün aşamalarını sergilerler. Bitirilen bölümlerin yarattığı etki taçkapının bütün yüzeyinin bezenmesini öngören bir programla işe başlanmış olduğu kanısını vermektedir. Buradaki zengin motif sözlüğüne geçmeden önce bu taçkapıya önemli bir simgesel boyut kazandıran bir ayrıntıya da değinmek gerekir. Bu kapının cephesinde, geçen yüzyılda bağnaz gruplar tarafından tahrip edilmiş iki insan figüründen söz edilmişti. Bunlar yapının patronlarını ya da Ay ve Güneş'i temsil eden figürler olarak yorumlanmıştır. Solda bir erkek (ya da Güneş) sağda bir kadın (ya da Ay) olan iki insan figürü, klasik Selçuklu dönemi şapkaları ve saç örgüleriyle, yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Bunlar pagan Türklerin Kün-Ay ikilisi olarak algılanabileceği gibi, yaptıranlara referans veren temsili figürler olarak da düşünülebilir. Fakat birinci olasılık daha güçlüdür. Bunları bir hükümranlık simgesi olarak görmek olasıdır. Ziya Gökalp'in *Türk Medeniyeti Tarihi*'nde vurguladığı gibi, Hakan ve Hatun, Gök ile Yer'in çocuklarıdır. Güneş Ana ile Ay Ata ise onların göklerdeki temsilcileridir. Kutadgu Bilig'deki Adalet (Gün, Güneş) ve Güç'ü (Dolunay) temsil ettikleri de söylenebilir. Birbirlerine dönük biri kadın diğeri erkek iki küçük kabartma figür de kuzey taçkemerlerinin arasındaki nişin döşemeye yakın ve farkına varılması zor silmeleri arasına yapılmıştır. Bu figürlerin yeri onların gözden uzak kalması gerekliliğini sanatçının düşündüğünü, fakat yine de yapmaktan vazgeçmediğini göstermektedir. Bu küçük birbirine dönük insan figürlerinin astrolojik içerikten çok, gerçekte patronları temsil ettiğini kabul etmek doğru olur. Kapının cephesinde ve bu nişteki insan figürlerinin varlığı insan figürünü özellikle üçboyutlu bir biçim olarak kabul etmeyen bir İslami ortamda ancak patronların bu tür yasaklara aldırış etmedikleri ve Ahmed Şah ve karısı Turan Melek'in Müslümanlığı kabul etmiş olmalarına karşın geleneksel pagan kültüründen fazla uzaklaşmamış olduklarına bir işaret sayılabilir. Gerçi insan figürleri Cami üzerinde değil, Şifahane'de bulunmakta, yani Cami'de İslami ilkelere gereken saygı gösterilmektedir. Ahtamar Kilisesi'nde Kral Gagik'in kiliseyi İsa'ya sunması türünden heykelcikler Hıristi-



Şifahane taçkapısı; ayrıntı.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Gerınaner)

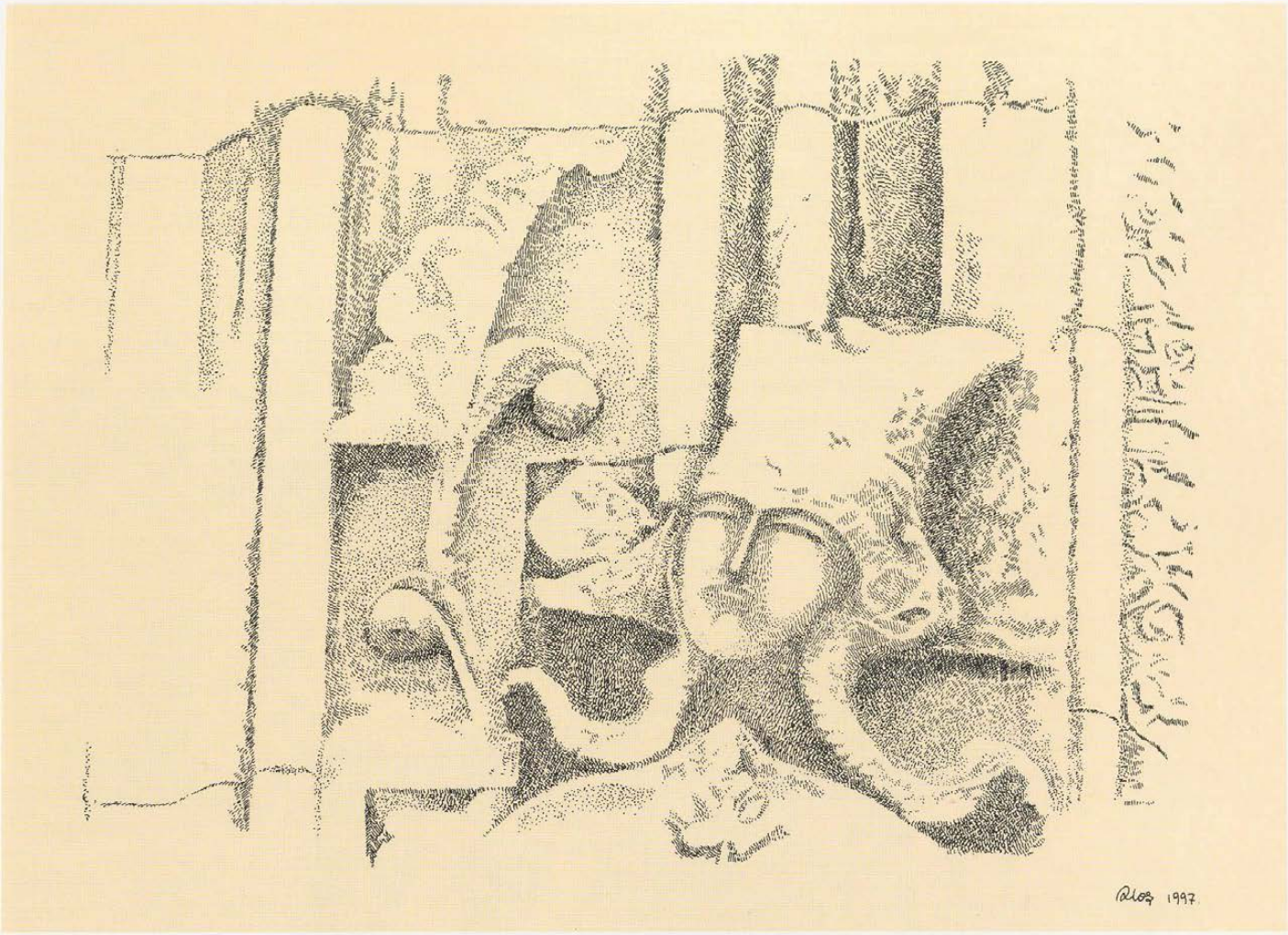


Şifahane taçkapısında insan figürü.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

yan kiliselerinin cephelerinde de nadir olarak görülür. Budist geleneğinde de kurucuların yaptırdıkları yapıların cephelerine kendi portrelerini yaptırmaları geleneği vardır. Büyük bir olasılıkla Selçuklu döneminde, özellikle Anadolu'da, yani yeni fethedilen bir Hıristiyan ülkesinde, figürlü plastik, bugün bildiğimize göre çok daha yoğun olarak yapılmıştır. Fakat aradan geçen uzun Sünni egemenliği döneminde, bu yapıtlar tahrip edilmiştir. Bu bağnazlığın özellikle 19. yüzyılda arttığı, Osmanlı ülkesine ilişkin gezi notlarının verdiği bilgilerden anlaşılmaktadır.

Üslup açısından Şifahane kapısı ile Cami'nin kuzey kapısının bezemesel ayrıntılarının aynı gelenek içinde çalışan iki usta, hatta aynı usta tarafından tasarlanıp yonulduğu söylenebilir. Burada söz konusu olan taçkapıların mimari tasarımlarının benzerliği değil, bilinen örnekleri yinelememeleri, ilginç bir üçboyutluluk isteğinden, benzer bir heykelsi yontu tavrından ve aynı düzeyde bir yontu tekniğinden kaynaklanmaktadır. Strüktürel öğelerin atektonik kullanımı her iki taçkapıda da aynıdır. Mimari öğeler ancak bir heykeltıraşın kabul edeceği özgür bir tutumla kullanılmıştır. Kaldı ki aynı ustanın, Horşah ya da Hürremşah olan adı hem Cami'de hem de Şifahane'de vardır. Fakat bu plastik bezemenin yontusundaki üslupsal tavır, Şifahane taçkapısının hiçbir sınıflamaya girmeyen mimari tasarımının olağanüstü kompozisyonunun kaynağını açıklamaya yetmez.

Bu kapıda da, kuzey kapısında olduğu gibi, bütün yüzeyler üzerinde dolanan sürekli bitkisel motifli şeritler kullanılmıştır. İki büyük, birbirine paralel kaval silmeyi süsleyen friz kapı girintisinin iç yüzünde başlayıp sütunçelerin kaidelerinin altından dolanmakta ve kaideleri çevresinde dolaş-



Şifahane taçkapısında insan figürü.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

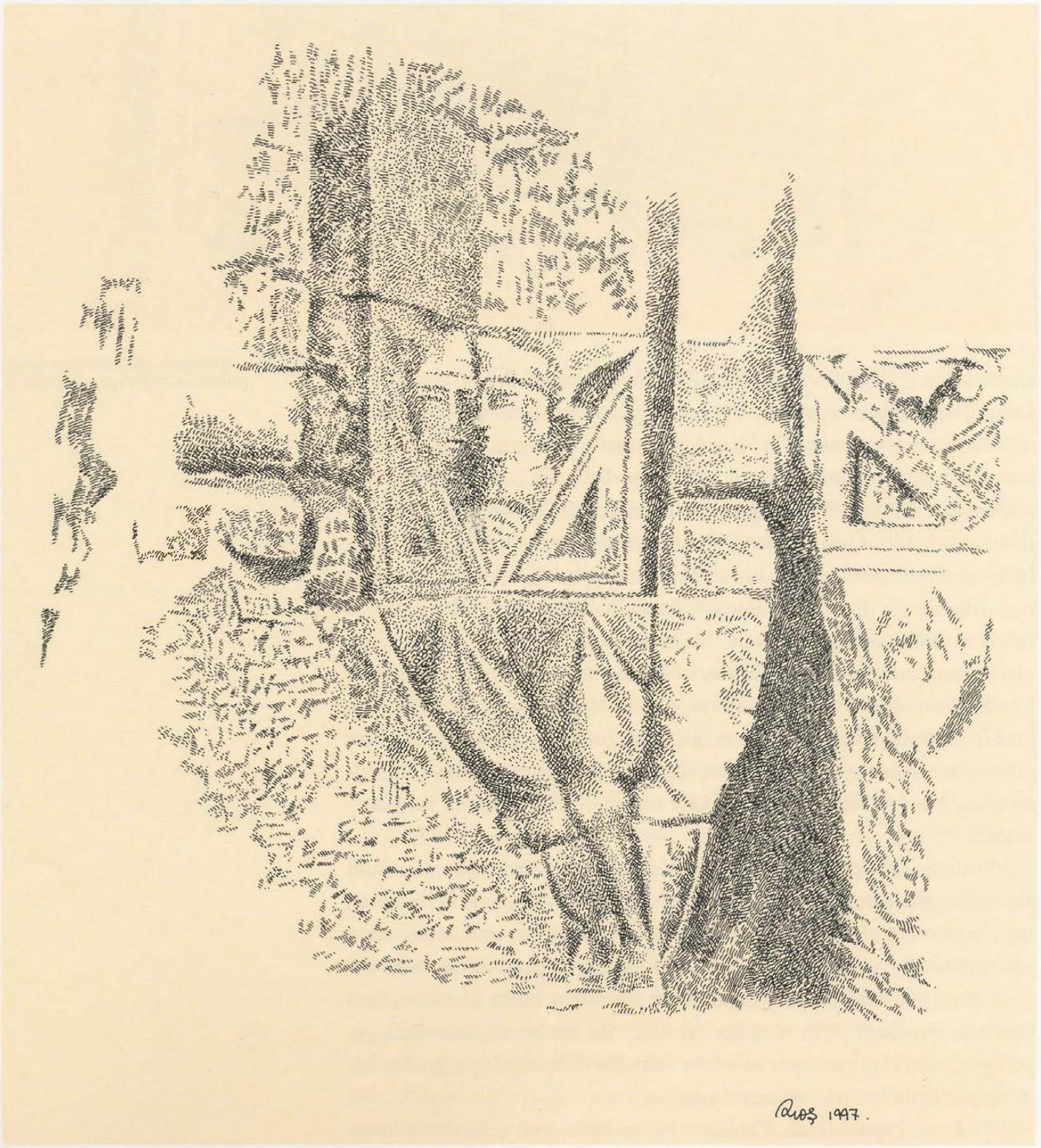
tıktan sonra kemerlerin üzengilerine kadar uzanmaktadır. Bu büyük taçkemerlerin tasarımına paralel bir tutumun yüzeylerin bezemesinde de sürdürüldüğünü göstermektedir. Kapıların tasarımında sanatçının tümüyle tutarlı bir üslup bütünlüğü içinde olduğunu söylemek kolay değilse de bu gözlem önemlidir. Çünkü özgün bir biçimlendirme iradesinin varlığına işaret etmektedir. Örneğin burada başlık kavramı ortadan kalkmıştır. Başlığın var olması gereken yer, kemer eğrisinin başladığı noktadır. Oysa bunun daha altında düşey ayak üzerinde iki ayrı yükseklikte başlık olarak yorumlanacak plastik öğeler vardır. Bir taçkemerin düşey öğelerinin sütun olarak tasarlandıkları zaman, mimari öğelerle birkaç kez bölünmesi Hint mimari geleneğinde vardır. Bütün yapıda, bölük pörçük algılanan bulanık bir Hint etkisinin Şifahane kapısında da olduğunu ve bunun doğrudan bir etkilenmeye işaret ettiğini söylemek zordur. Gerçi tek motif temelinde olmasa da, Hint mimarisindeki bazı kapı örnekleri bu taçkapı ile karşılaştırılabilir.[203]

Şifahane taçkapısının işçiliğinde bölgedeki yerel Ermeni mimarisinin taş oyma geleneğinin etkisi doğal olarak vardır. Sıradan motifler yörenin taşçı ustalarının elinden çıkmıştır. Örneğin kapının üzerindeki pencerenin üstünde beşli yıldızlarla yapılmış bir bezeme düzeni vardır. Ağrı dağının eteğinde 1215 tarihli Sazmosavank Manastırı kapısı üzerinde, timpanonda aynı beşli yıldız motifler vardır.[204] Bu tür benzerlikler hem yerel işgücünün varlığına hem de bütün Selçuklu dünyasında yaygın bir bezeme sözlüğünün varlığına işaret ederler.

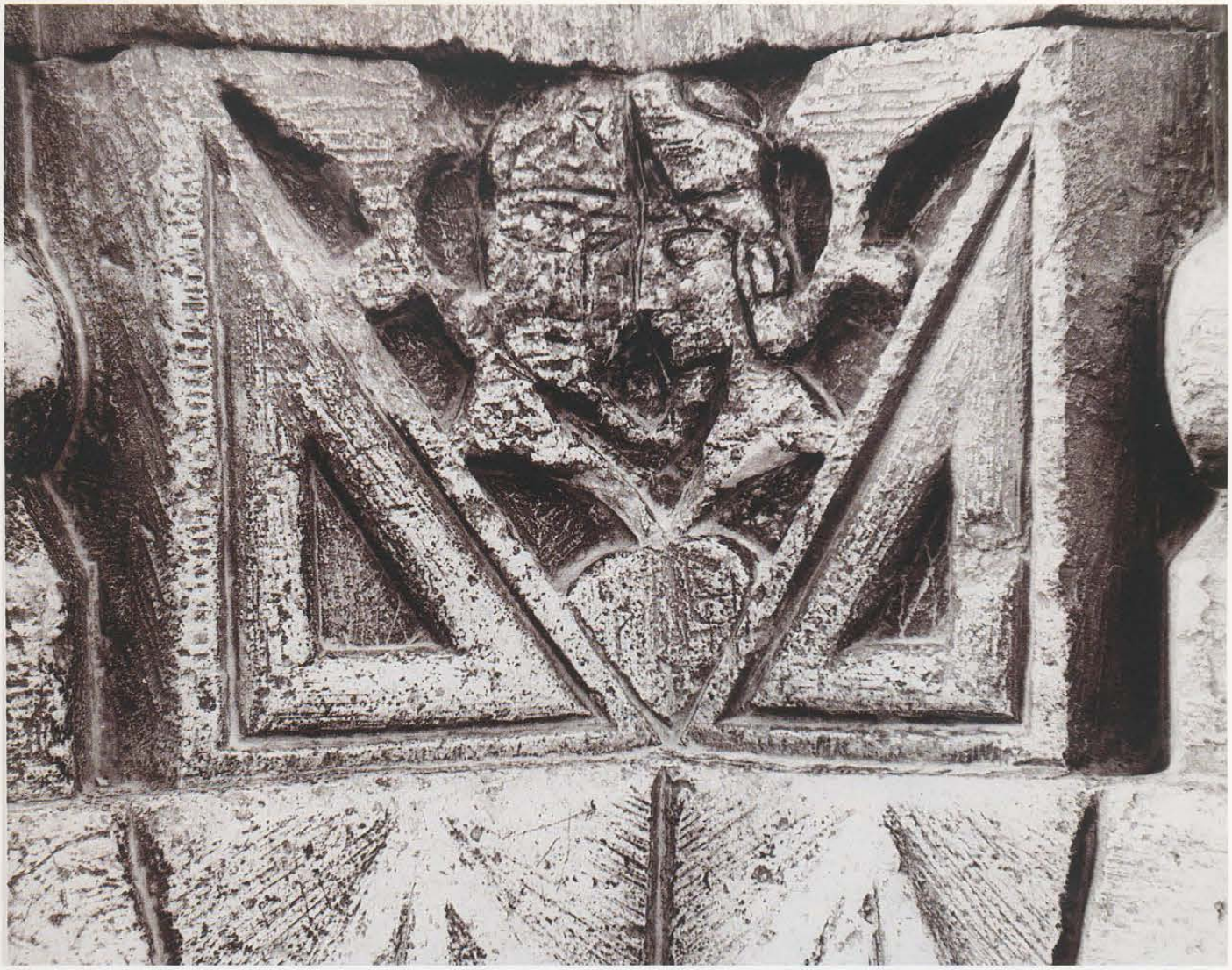
Şifahane kapısında da, Cami'nin kuzey kapısı gibi arka duvar beze-

mesi bir ahşap kökene işaret etmektedir. Geometrik örgü ve rozetlerle süslü sekizgen madalyonlardan oluşmaktadır. Buradaki yüzeysel geometrik bezeme ile kapının organik ve bitkisel kökenli bezemesinin tasarımı arasında kesin bir karşıtlık vardır. Bu kapının daha çok ikiboyutlu geometrik nitelikli bezemesinin kapıyı tasarlayan çok başka formasyonlu sanatçıların aksine, yerel ustalar olduğu ve yarım kalmış bir bezemeyi tamamlamaya çalıştıkları düşünülebilir.

Kapıdaki bütün yapraklar bitirilmeden bırakılmıştır. Bazıları sadece kaba formlarıyla hiç işlenmemiş taş bloklarıdır. Bazı işlenmemiş kaba formlar üzerinde görülen "trepan" delikleri özgün dönemden sonra da yapılmış olabilir. Buna benzer gözlemler yapılarak, yapının iki değişik bezeme döneminden geçtiği söylenebilir. Hatta batı duvarının ve Cami'nin



Şifahane taçkapısında insan figürleri.



Şifahane taçkapısında insan figürleri.

batı sahınının tümüyle yıkıldığı açık olduğuna göre, batı kapısının tamir geçirdiği çok daha geç bir üçüncü dönemden de söz edilmesi gerekir. Şifahane'nin taçkapısının güney ayağının temeli tamir görmüştür. Burada kullanılan taş malzeme batı kapısının tamirinde kullanılan taşla aynıdır. Bu da batı duvarı yıkıldıktan sonra Şifahane kapısında ve hatta güney duvarında da tahribat olduğunu göstermektedir. Bu tamirat sırasında bazı bezeme öğelerine müdahaleler olmuştur.[205] Bu cephenin sol üst köşesinde, pencere üzerindeki bir boğa başı ile biten çörten, yenilenmiş olsa bile, Ortaçağ Selçuklu Anadolusu için karakteristik hayvan başlarının Cami'nin ve Şifahane'nin özgün tasarımında da var olabileceğine işaret eder.

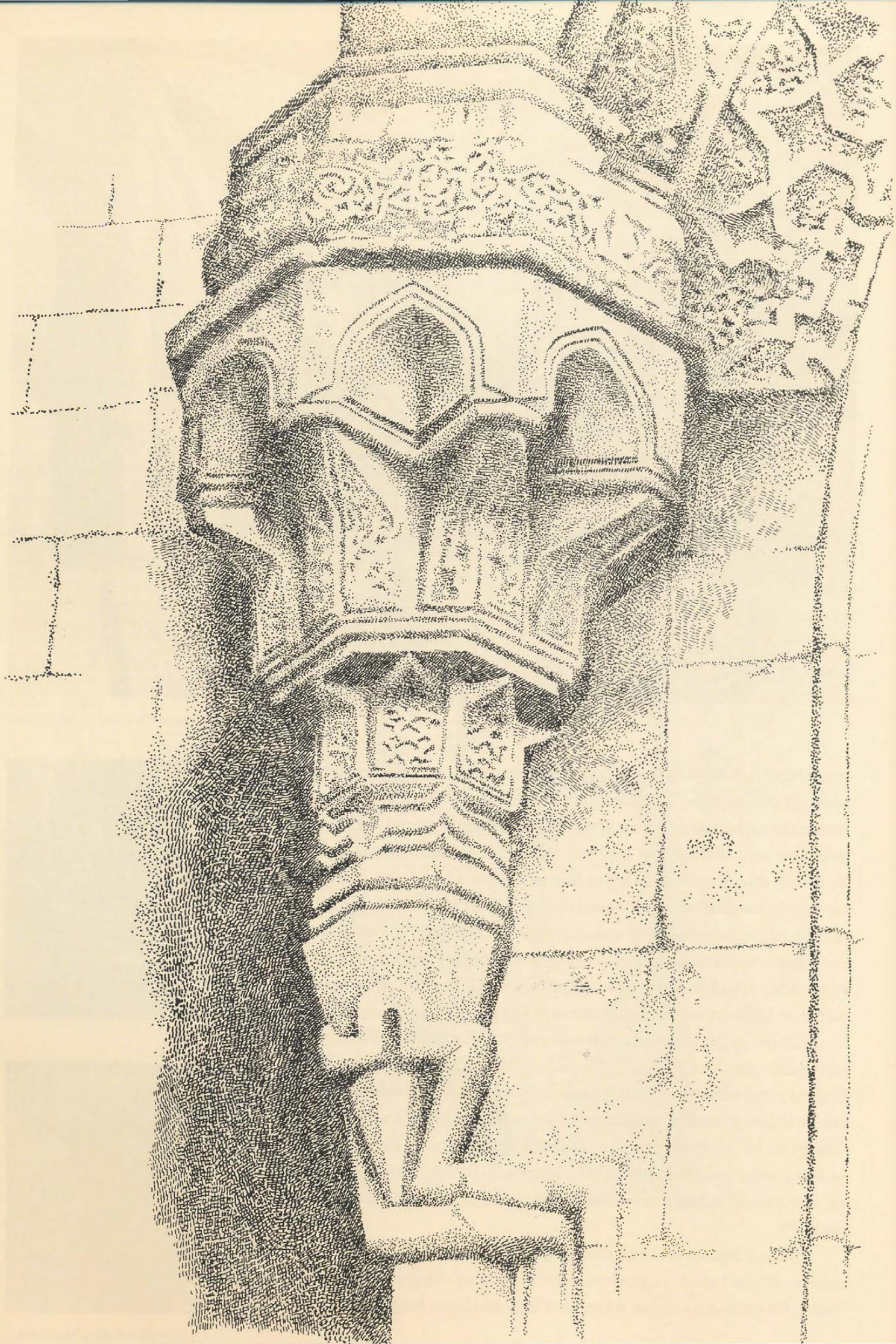


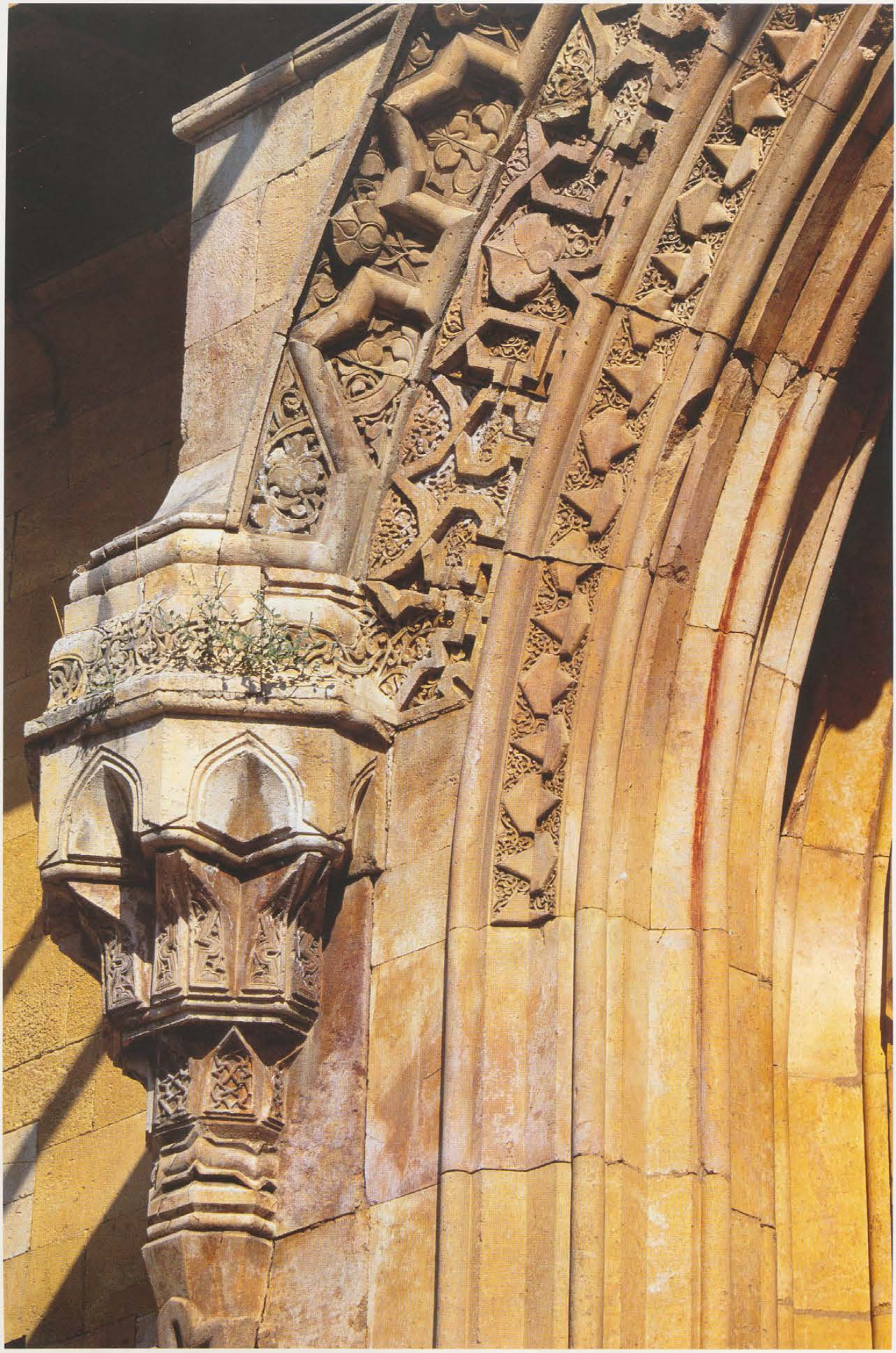
Şifahane'de taçkapıyı oluşturan büyük profillerin kaidelerinin dışarı taşan yüzlerinin bezenmesi 12.-13. yüzyıllarda başka yapılarda görülmez. Bezeme programlarının inşaatın başında büyük bir zenginlikle tasarlandığını ve köken açısından, Selçuklu dönemi politik egemenlik alanı dışında, daha geniş bir kültür ortamından esinlenildiğini gösteren bir kanıt da bu su basmanının bezemeleridir. Kaide üzerindeki bu friz tamamlanmamıştır. İç cephenin sağında ve solundaki köşelerde değişik motifler kullanılmıştır.[206]



Şifahane taçkapısından ayrıntılar.

Şifahane binasının ikinci katının güney bölümü kısmen tamir görmüştür. Bütün kapılar ve pencereler iyi korunmuş ahşap hatıllarla geçilmiştir. Bu onların da özgün dönemden kalmadıklarını belgelemektedir.



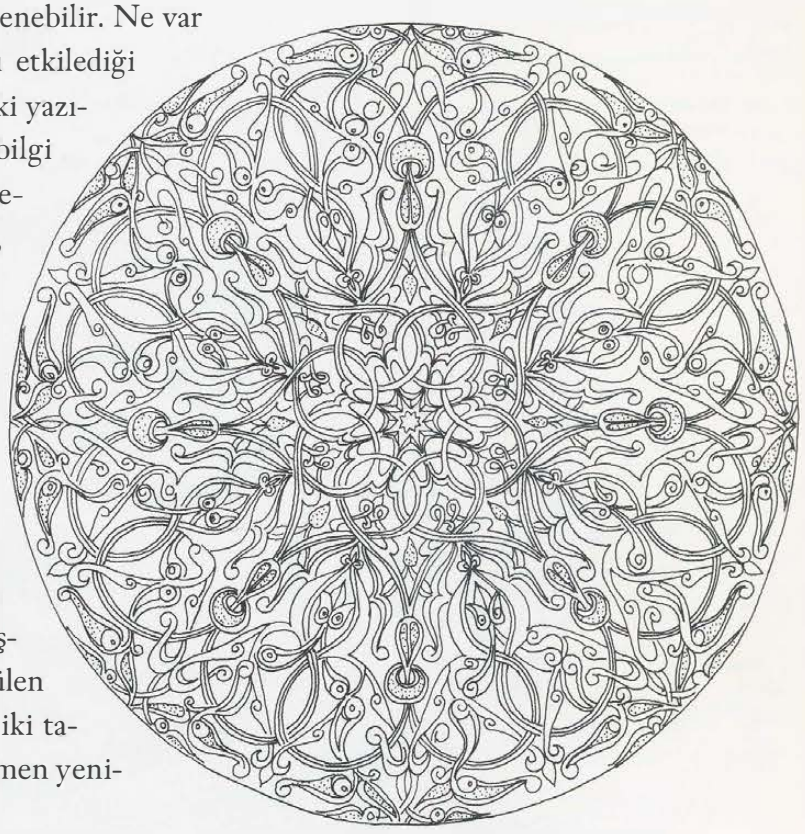


Şifahane taçkapısı, ayrıntı.



Caminin Batı Taçkapısı

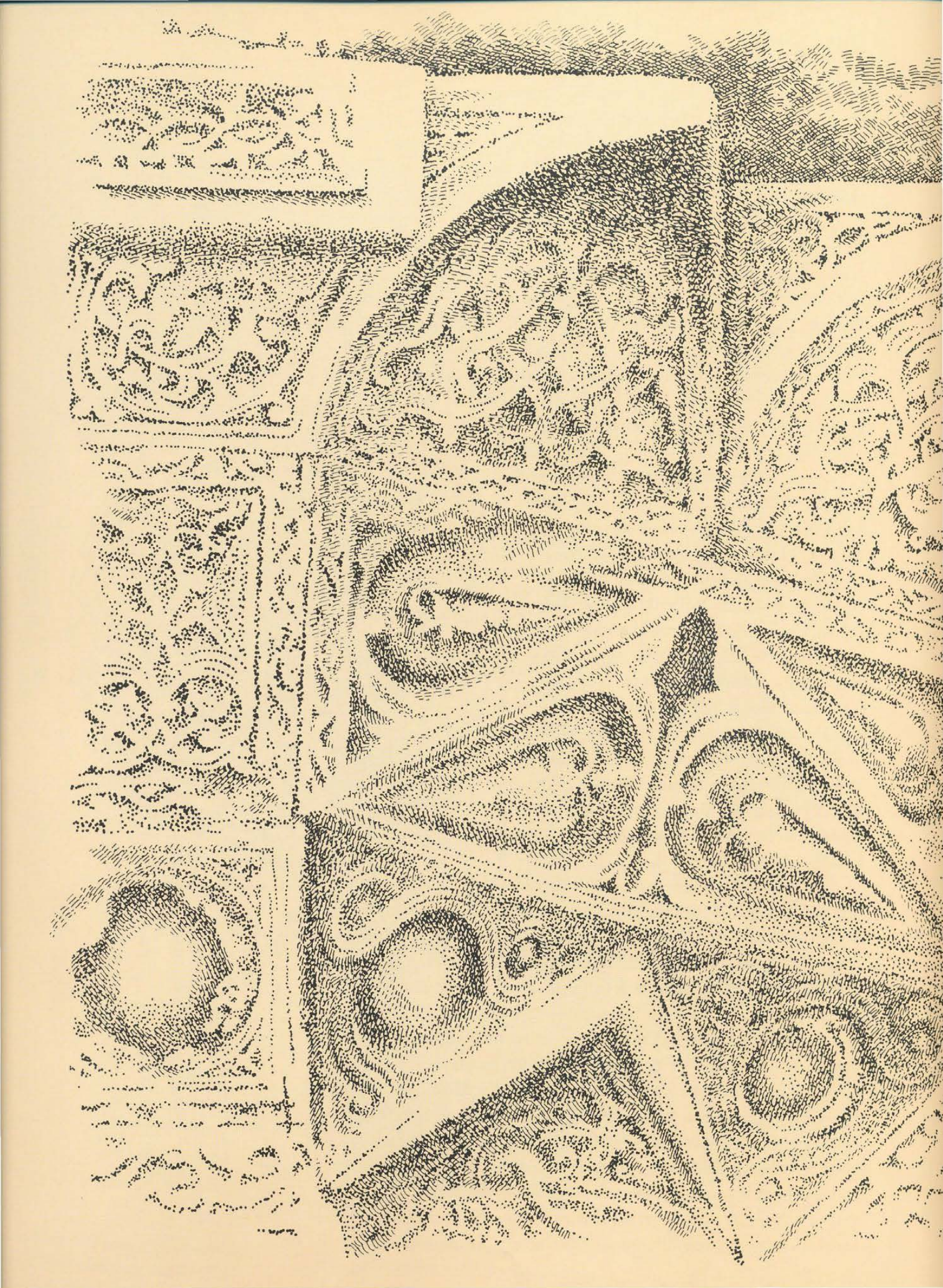
Batı duvarı ve arkasındaki sahın, tonozlarıyla birlikte yıkıldığı için yeniden yapılmıştır. Fakat bugünkü kapının Kanuni dönemi tamiri sırasında mı, 18. ya da 19. yüzyıl sonundaki tamirlerde mi bugünkü durumuna getirildiğini gösteren hiçbir belge yoktur. Batı duvarı yıkılmış olsa bile, taçkapının temeli kalmış olmalıdır. Taçkapının ve duvarın alt sıralarında özgün yapı taşı sıraları vardır. Ve özgün taçkapıdan kalan bazı fragmanlar da bu kapıda kullanılmıştır. Eğer bugünkü kapı Kanuni döneminden kalmış olsaydı, üzerinde o döneme ilişkin bir kitabe ve Selçuklu dönemine özenen bir kapı değil, bir 16. yüzyıl kapısı bulmamız olağan olurdu. Bugünkü kaide ne diğer kapı kaidelerine ne de Osmanlı dönemi kaidelerine benzemektedir. Kapının belki de bir kez daha yıkıldığı başka bir döneme ait olabilir. Bu çok profilli kaidenin, yapıda bir Hint etkisi olduğunu düşündüren en önemli öğe olduğu söylenebilir. Ne var ki Hint yapı geleneğinde de buradaki ustayı etkilediği söylenecek bir kaide profili yoktur. Elimizdeki yazılı belgeler Mengücek dönemine ilişkin bir bilgi içermez. Vaktiyle Ali Saim Ülgen'in de bazı bezeme ayrıntılarıyla ilgili olarak söylediği gibi, buradaki garip ve garip olduğu kadar da klasik espriden de, Selçuklu dönemi bezemesinden de uzak olan mekanik bezeme, ancak en son tamir döneminde yapılmış olabilir.[207] Bu bezeme tümüyle geometrik, pek yaratıcı olmayan, monoton, fakat özgün olma savında bir tutumla işlenmiştir. Batı kapısının alışılmamış profillerle yapılmış yeni kaidesi yapının özgün malzemesi olan taşla değil, sonraki tamirlerde kullanıldığı görülen bir taşla yapılmıştır. Batı cephesinde kapının iki tarafında bulunan bitmemiş iki gülbezek de kısmen yenilenmiş olabilir.

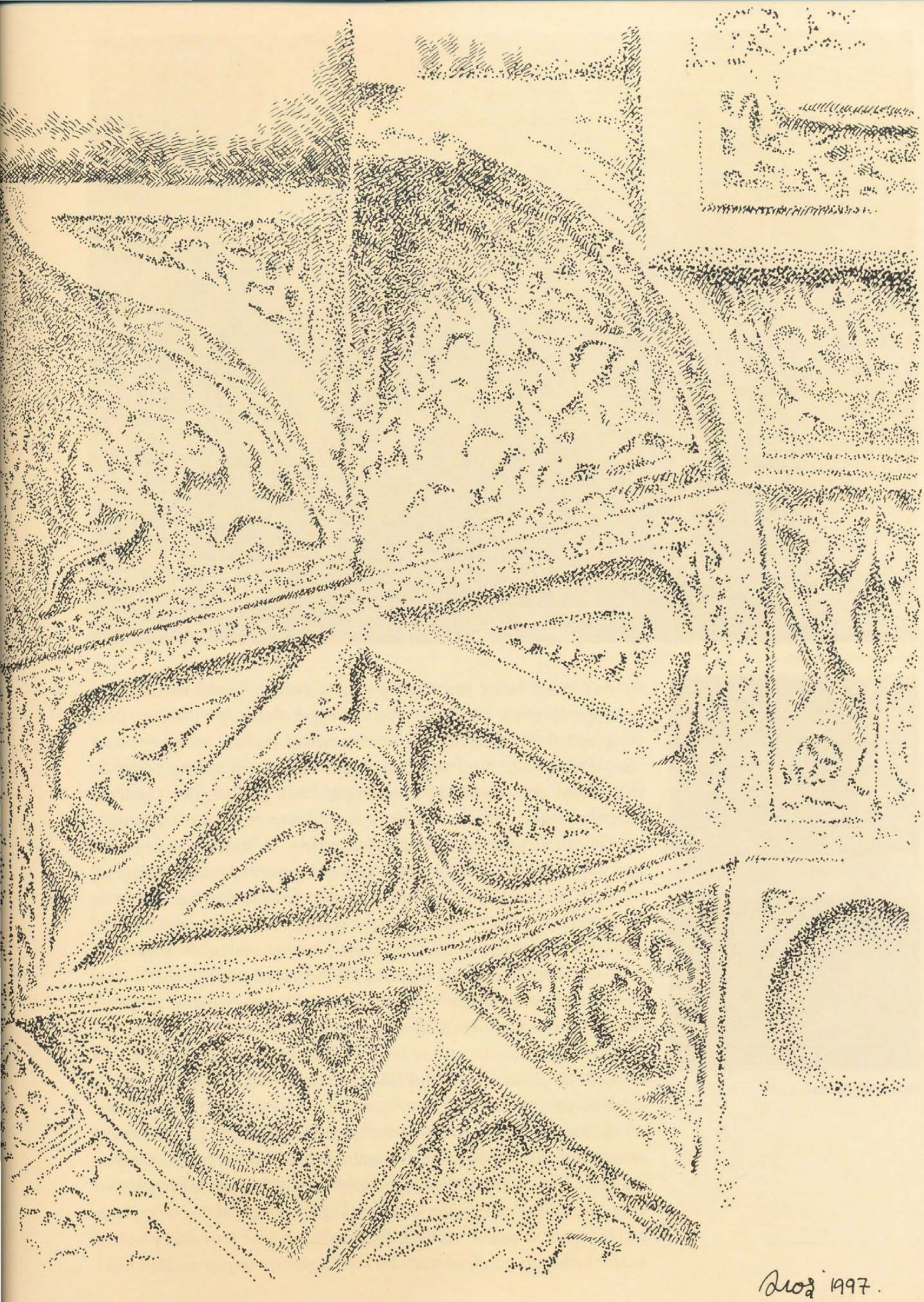


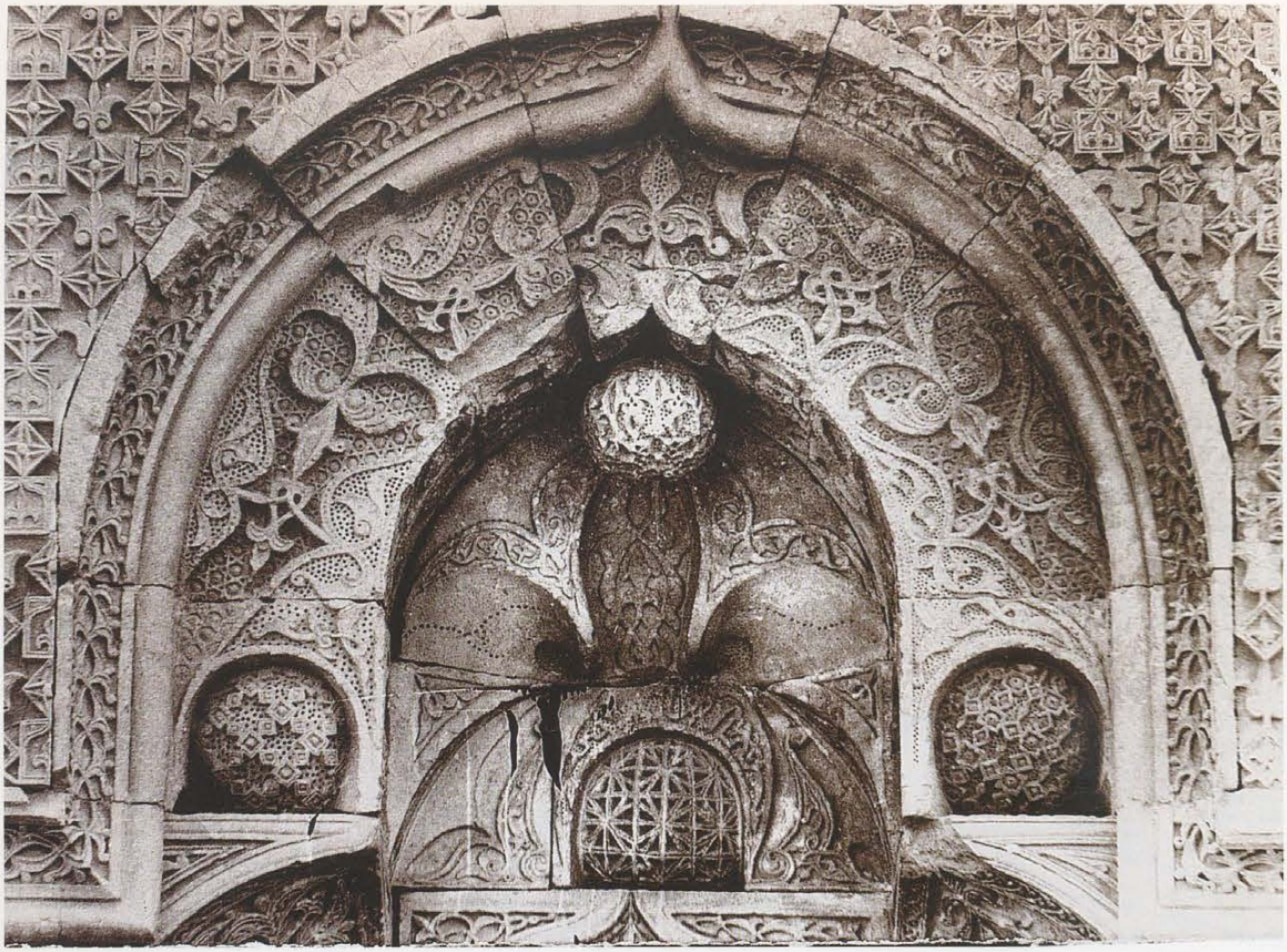
Batı taçkapısı, gülbezek.

Bütün araştırmacılar tarafından Cami'nin özgün kapılarından biri olarak kabul edilmesine karşın, batı taçkapısı diğer kapılarla, doğu penceresi ile cami ve Şifahane'nin içindeki bezeme üslubu ve motifleriyle ilgisi olmayan, tümüyle farklı bir sanat anlayışının ve hatta ortamının ürünüdür. Bu kapının bezemesinde fragmanlar, bazı motifler ve özgün dönem yazıtları bulunsa bile, bu taçkapıyı ilk inşaat dönemine bağlamamak için güçlü nedenler vardır. Desenler kaba, tümüyle geometrik ve simetrik, işçilik olarak diğer bezeme gruplarından çok daha aşağı kalitededir. Cami'nin bütün batı cephesinin ve ona bitişik açıklığın tümüyle yıkılıp sonradan yapıldığı açıkça anlaşıldığı için, bu kapının yeniden yapılırken özgün batı taçkapısından kalan fragmanlar burada kullanılmıştır. Kapının ana planı temelde aynı kalmış olabilir. Fakat köşelere yapılan mukarnaslı nişler bu taçkapı planını, hiç alışılmamış şekilde yan cephelerde verev bir düzlemle, poligonal hale getirmektedir. Bu yeni düzen, özgün kapıdan kalan ongun motiflerini yerinde tutmak amacı ile yapılmış olabi-

Ulucami, batı taçkapısı.




1997.



Batı taçkapısı, niş kemeri.



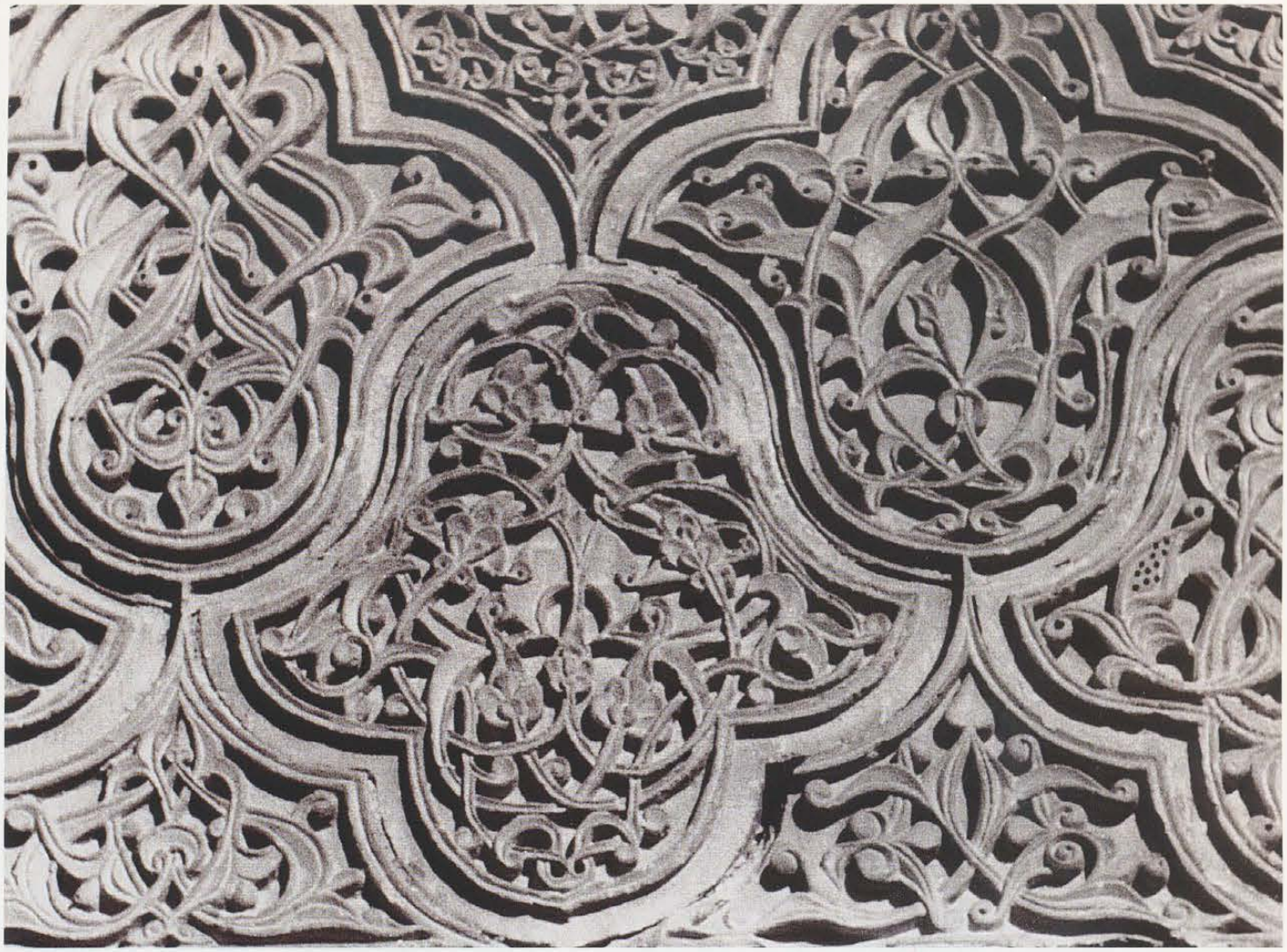
Batı taçkapısı; subasmanı.



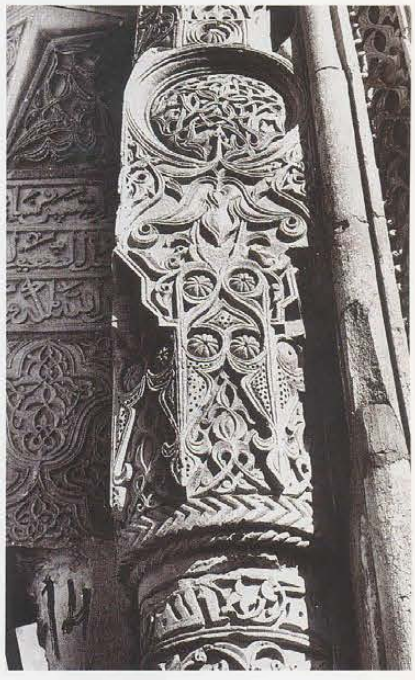
Batı taçkapısı; kitabe.

lir. Bu kapının birkaç kez yıkıldığı da söylenebilir. Çünkü ilk subasman taşlarının üzerinde kapının yıkılmasına engel olmak için ikinci ve daha geniş bir subasman yapılmıştır. Araştırmacıları şaşırtan, bu ikinci kaidenin profilleridir.[208] Yeni taçkapı bu ikinci subasmanın üzerine oturmaktadır. Batıya doğu eğimli dik bir yamaç üzerinde yapılmış olan Cami'nin zemin hareketlerinin zeminin Cami batı duvarına rastgelen bölümünün zayıf olmasının ve tepeden gelen sürekli suların, bu tahribata neden olduğu söylenebilir. 16. yüzyılda minarenin bulunduğu köşede de çok geniş silindirik payanda yapıldığını yukarıda görmüştük. Bu taçkapı bugün de peresesinde değildir. Ve güney kenarı caminin batı duvarından ayrılmış ve geç bir tuğla dolgu ile doldurulmuştur. Bu cephedeki çörtenlerin hepsi yenidir. Batı duvarındaki taçkapı açıklığın aksında da değildir. Taçkapının üst kısmı tümüyle yenidir. Bu cephedeki ayyıldız motifi 19. yüzyıl sonu ya da 20. yüzyıl başı tamirinden kalmış olmalıdır.[209] Taçkapının kuzey kontrforu silindirik, güney kontrforu ise poligonaldir. Silindirik olanı konik bir külahla sonlanmaktadır. Silindirik olanın özgün dönemden kalan bir payanda kaidesi üzerine yeniden yapılmış olduğu varsayılabilir.

Bu kapının karakteristik motifleri şunlardır: Kapının eğik dış kenarlarında mukarnaslı nişler; geometrik arabesk *(flechtmuster)*, bezemeli toplar; niş içinin başka hiçbir yerde bulunmayan Türk üçgeni ile kaba mukarnas arası prizmatik öğeleri; sütun kaideleri. Diğer kapıların aksine bu cephede hiçbir yaprak ve palmet motifi kullanılmamıştır. İnce şerit *fillet* profilleri sadece bu kapıda görülmektedir. Bu kapıda görülen trepan delikleri diğer



kapılarda çok sınırlıdır. Divriği özgün bezemesinin temel motifi olan büyük yapraklar bu taçkapıda yoktur. Burada taştan yapılmış alışılmamış geçme düzenlerinin tuğla ile yapılan prizmatik geçit alanlarından esinlenmiş olabileceği savlanabilir.[210] Fakat böyle bir transformasyonu nasıl bir düşünce ve tavırla kimin gerçekleştirmiş olacağını ortaya çıkarmak, şimdiki bilgilerimize göre, kolay değildir. Bu motiflerin hiçbiri Selçuklu dönemi için karakteristik değildir. Osmanlı dönemi için de karakteristik değildir. Bu kapının yeniden yapıldığını gösteren bir önemli özellik de bütün yapı yarım kalmış olduğu halde bu kapının tamamlanmış olmasıdır. Kuş motifleri ve kitabe dışında taçkapı kendi içinde tutarlı, fakat estetik duyarlığı kuşkulu bir zevkin, bir bakıma, eski ustalarla boy ölçüşmek isteyen, yetenekli bir yeni zaman taş ustasının bir marifet gösterisine benzemektedir. Bunun 19. yüzyılda, eski geleneğin yaşamadığı ve eski taş ustalığının artık yozlaştığı bir dönemin ürünü olduğu akla geliyor. Özgün taçkapı bugünkünden biraz daha geniş olabilirdi.[211]



Batı taçkapısından ayrıntılar.

Batı kapısındaki yırtıcı kuş motiflerinin kökeni, hemen hemen bütün araştırmacılar tarafından Türk pagan geleneklerinin totemlerine bağlanmıştır. Anadolu-Selçuklu mimari bezemelerinde kuş motifi çoktur. Konya Kalesi'nden getirilen ve bugün İnceminareli Medrese'de bulunan taş kartal bunların en tanınmışı olarak anımsanabilir.[212]



Caminin Doğu Penceresi

Cami'nin güneydoğu köşesindeki son açıklıktaki zengin bezemeli pencere çoğu araştırmacı tarafından bir "hünkâr mahfili kapısı" diye adlandırılmıştır.[213] Doğu penceresinin eskiden kapı olup bir hünkâr mahfiline açıldığını ilk kez söyleyen, anlaşılan Van Berchem olmuştur. Cami mekânı ortasındaki aydınlık ve mihrap kubbesinin, tamburundaki üç küçük pencereden başka ışık almayan, özellikle yaz ayları dışında çok karanlık olan Cami içini daha fazla aydınlatmak amacı ile ve büyük bir olasılıkla Cami'nin bezemesini bitirememiş olan ilk ustalar gittikten ya da öldükten sonra, başka bir usta tarafından yapılmış olduğu akla gelmektedir. Bu açıklığa kapı dedirten iki ayrıntı vardır: Birincisi yapının saçak kornişini 2.60 metre kadar aşan büyük dekoratif dış pervaz, diğeri özgün dönemde yapılmış olduğu savunulamayacak ahşap galeri kalıntıları. Fakat Selçuklu döneminde bina cephesinden taşmayan bir kapı örneği yoktur. Bu pencere de bütün pencereler gibi duvar içinde kalmaktadır. Ayrıca bu pencerenin yüksekliği 1.40 metredir. Bu yükseklikte bir sultan mahfili kapısı olamayacağı için bu açıklığın vaktiyle yüksek olduğu, fakat arka tarafta arazi giderek dolduğu için küçültüldüğü ileri sürülmüştür.[214] Oysa bir sultan mahfili kapısının küçültülmesi düşünülemez. Onun yerine araziye bir istinat duvarı yapılması ve küçültülmesi daha kolay ve işlevsel olurdu. Kaldı ki burada alt bölümü anlaşılmayacak kadar bozulmuş olan bu pencerenin bir kapı olduğuna ilişkin bir yapı verisi yoktur. Pencerenin cami döşemesinden yüksekte olduğu düşünülürse, pencerenin cami inşaatı, tonoz üzengileri hizasına geldiği, hatta tonozlar yapıldığı zaman açılmasına karar verilmiş olması büyük bir olasılıktır. Çünkü pencere çerçevesi bu açıklık üzerindeki tonozu kesmektedir. 13. yüzyılda birçok yapıda buradaki kadar süslü pencereler vardır. Divriği bezeme programının zenginliği düşünülünce bu pencerenin de gösterişli olması gerektiği kolayca kabul edilebilir.[215] Ayrıca 13. yüzyılın başında sultanlara tahsis edilen yer mihrap önündeki maksurelerdir. Mihrabın süslü kubbesi özgün maksurenin simgesel örtüsüdür. İran'daki büyük Selçuklu camilerinin ya da Konya'daki Alaeddin Camisi'nin kubbeli maksureleri ve 12. yüzyılda yapılmış bütün Anadolu camileri bu uygulamanın yaygınlığını gösterir.



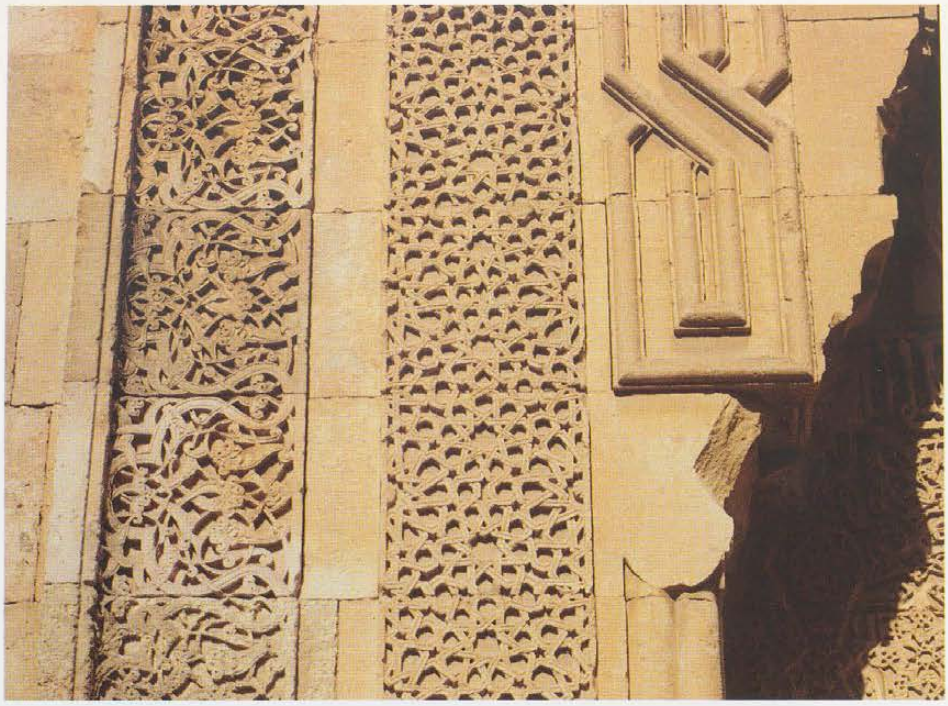
Doğu penceresi.

Doğu penceresi üslup açısından Divriği'nin diğer kapılarından farklıdır. Konya ve Orta Anadolu Selçuklu bölgesinin karakteristik üslubunu taşır. Divriği'ye özgün kimliğini kazandıran bitkisel bezeme burada yeri-

Batı taçkapısında kuş motifi







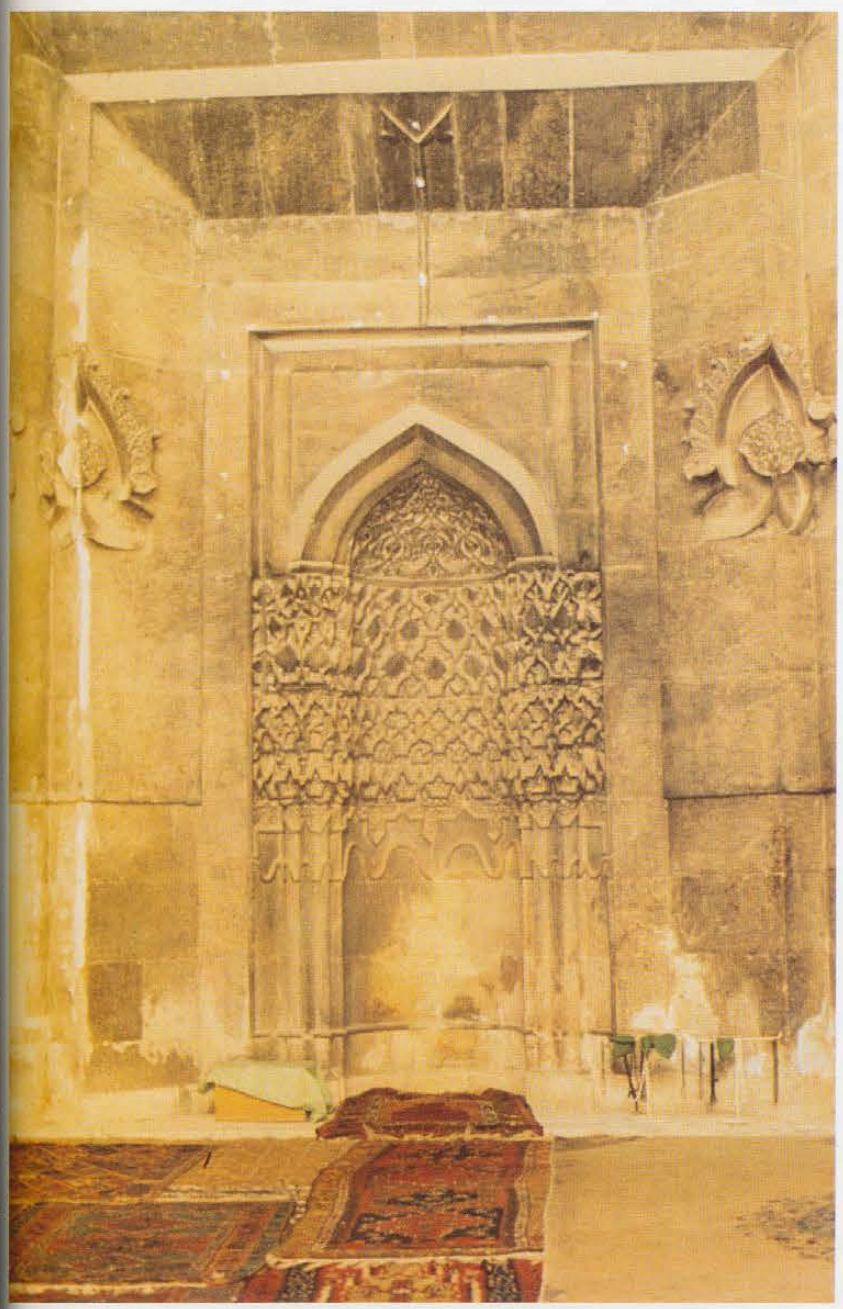
Doğu penceresinden ayrıntı.

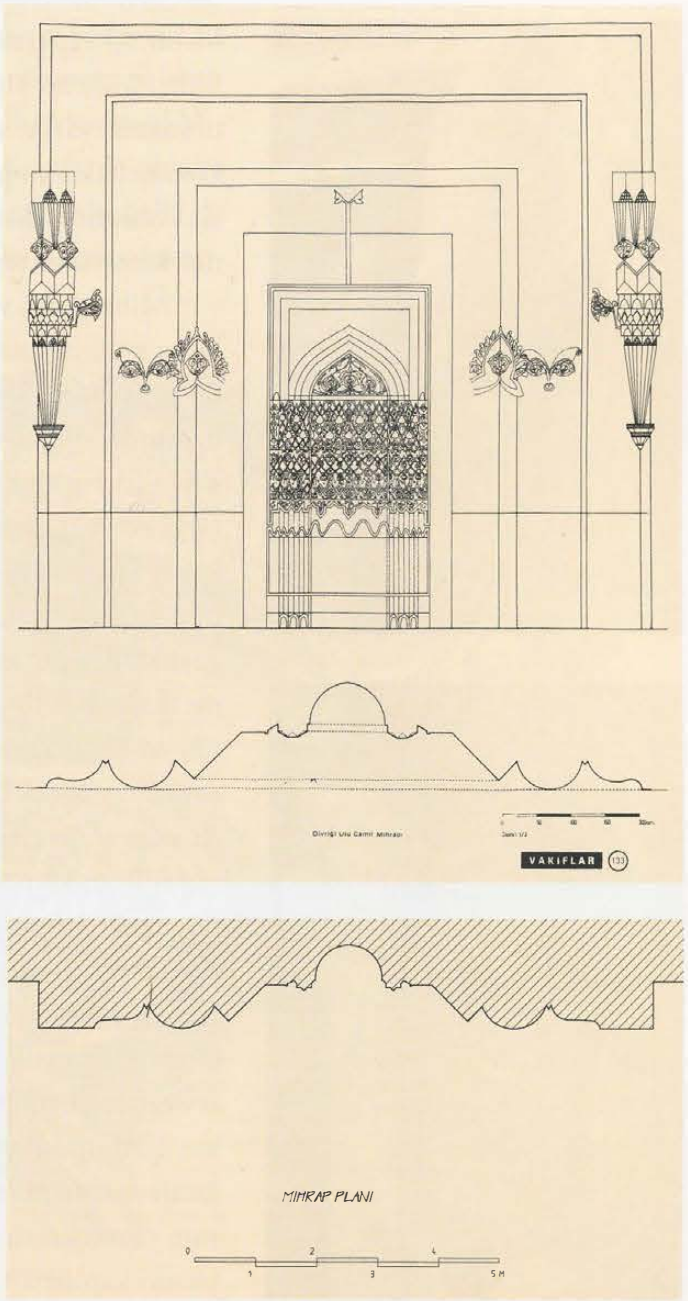
ni geometrik ve sıradan bir bezemeye bırakmıştır. Diğer kapılarda mukarnas kullanılmadığı halde, burada, pencere üzerinde klasik bir mukarnas bezeme vardır. Penceredeki kitabede adı sadece Ahmed olarak geçen fakat nereli olduğu bilinmeyen bir taşçı ustasının adı yazılıdır. Pencere çerçevesi klasik bir düzene göre kurulmuştur. En dış çerçeve bitkisel arabeskle bezelidir.[216] Onu düz şeritlerle oluşturulan geometrik örgülü ikinci çerçeveden ayırır. Bu örgüde çift profilli şeritler kesişerek sekizgen yıldızlar oluştururlar. Mukarnaslı nişin çevresinde kalın çift kaval silme ile yapılan ve mukarnas niş üzerinde düğümlenen ve kenarlarda da kesişen profiller köşe sütunçelerine oturmaktadır.[217]

Duvar kalınlığı içinde yapıldığı için derin olmayan pencere nişinin içinde, pencere çevresinde kesişen şeritlerin oluşturduğu geometrik desenli bir su, onun çevresinde de üç sıra mukarnas dizisi vardır. Pencerenin alt bölümü tahrip olduğu ve çok kötü tamir edildiği için pencere süveleri doğrudan döşemeye oturur.[218] Mukarnas dizisinin pencere altında dönmemesi kapı etkisi yaratan nedenlerden biridir. Pencere üzerindeki derinliği çok az, fakat yüksek mukarnas dizisi, biçimsel kompozisyonu ile Nahçevan ve Meraga'daki tuğla mukarnas desenlerine yakındır. Crow yakın taş örneklerin Şam'da Nureddin'in Maristanı (1177) ve Sivas'ta Keykâvus Darüşşifası'nda da (1218) olduğunu anımsatır.[219] Bu dönemde mukarnaslı niş için model aramak gerekmez. Çünkü dış cephe düzenlerinin en gözde öğesi mukarnaslı niştir. Yüksek mukarnas dizisinin altında, boyut olarak rahatsız edici bezemeli bir geniş bant vardır. Bu bandın benzerlerine de Azerbaycan'da rastlanmaktadır.[220] Diğer kapılarda olmayan mukarnas ve geometrik arabeskin bu pencerede kullanılmış olması, buradaki bezeme kararının başka bir usta tarafından verildiğini göstermektedir. Yapının özgün tasarımını ve önemli bezemelerini yapan ustaların, burada ne mimari ne de bezeme uygulamasında hiçbir katkılarının bulunmayışı, bu pencerenin ilk ustalar şantiyeden ayrıldıktan, belki de öldükten sonra başka ustalar tarafından yapıldığı kanısını güçlendirmektedir.

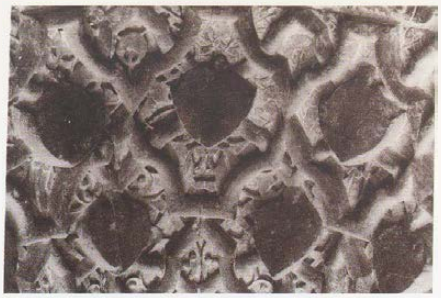
Mihrap Duvarı Tasarımı ve Mihrap

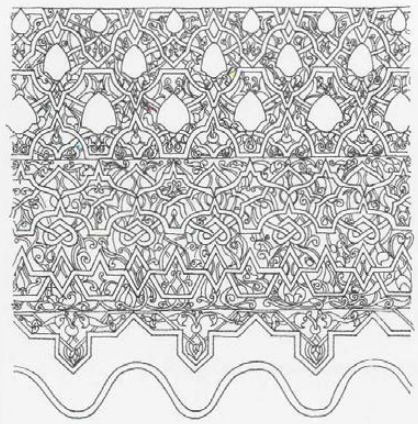
İslam mimari tarihinde eşi olmayan bu mihrap duvarı yontusal karakteri ve tasarımıyla Cami'nin kuzey taçkapısı ve Şifahane taçkapısının özgür tasarımlarına paralel ve yontu ustasının tekniğini olduğu kadar hayal gücünü de belgeleyen bir uygulamadır. Bu mihrabın bezemesi de yarım kalmıştır.[221] Beş yatay bant olarak tasarlanan mihrap nişi de bitmemiştir. Mihrap nişinin iç bezemesi tamamlanmış, fakat nişin yan profilleri yontulmamış ve niş üzerinde öngörülen bezeme de bitirilememişir. Nişin altındaki ikinci banttaki ilginç üçboyutlu çubuk dolama da bitmemiştir. Burada yaprağa benzer biçimleriyle kaba olarak kalan taşların alacakları son şekil, biten bölümlerde görülmektedir. Yontulacak biçimler çizgi olarak değişik katlar üzerinde işaretlenmiş, fakat yapılmamıştır. Üçüncü bantta bu bezemenin bitmiş durumu görülmektedir. Dar ve az derin dördüncü bant bezemesi, olasılıkla mihrap nişinin en altına kadar devam edecekti. Fakat örnek olacak başka bir mihrap bilinmediği için, nasıl biteceğini saptamak olanaksızdır. Belki de dairesel profilli büyük duvar ayakları arasındaki bütün mihrap duvarının olağanüstü bir bezeme programı ile süslen-



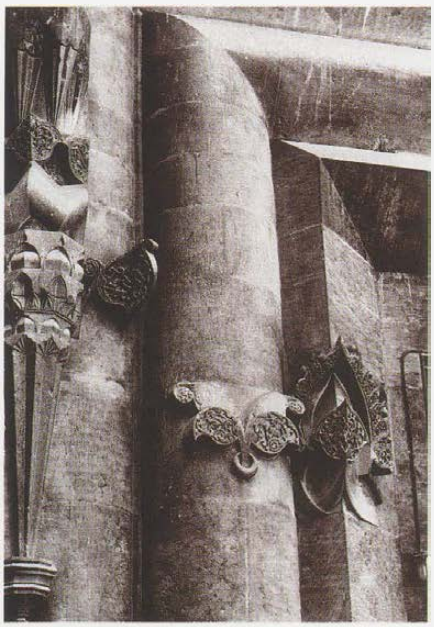


Mihrap, rölövesi ve profil kesiti.





Mihrap bezemesi.





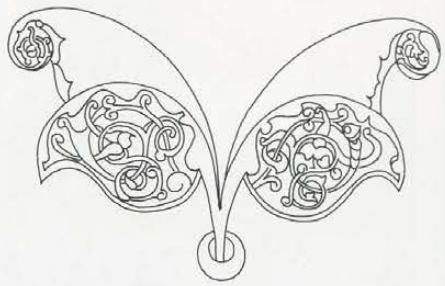
Mihrap duvarından ayrıntılar.

mesi programlanmıştı. Mihrapla birlikte bütün bu duvarın da bitkisel bir bezeme ile bir cennet kapısı ya da bahçesi olarak bezenmesi, Divriği bezemesinin asıl yaratıcısı olan sanatçıya yakışan bir tavırdır.

Divriği Ulucamisi'nin yapılmasından önceye tarihlenen İran ve Kuzey Mezopotamya, Güneydoğu Anadolu bazı ahşap ve alçı mihraplarıyla Divriği arasındaki bezeme esprisinin yakınlığı araştırmacılar tarafından vurgulanmış, mihrap duvarını çevreleyen dev payandaların içinden fışkıran yaprak motifleri dışında, buradaki tavır ve motiflere akraba uygulamalar araştırmacılarla belirtilmiştir.[222] Fakat mihrap önü kubbesinin örttüğü bütün alanın mihrap açıklığının bütünü ve mihrap nişi ile birlikte bir plastik program olarak düşünüldüğü camiler içinde Divriği özel bir yer işgal eder. Mihrap duvarı, mihrap girintisinin çevresinde, kubbe altındaki büyük açıklığın bütün genişliği boyunca tasarlanmıştır. Bu duvar çok büyük dairesel kaval silme profilleriyle bir çerçeve içine alınmıştır. En dıştaki profil kubbe altı payandasıyla birleşerek çift eğrilikli bir S profiline dönüştürülmüştür. Aşağı yukarı bir kare oluşturan büyük dış çerçeve profillendirilmiş yan yana üç duvar ayağından meydana getirilmiştir. En dışta bir *cyma recta* vardır. Bu küçük bir şeritle bir yarım kaval profilden ayrılmaktadır. Üçüncü payanda ise ikincinin düzlemi ile 45 derecelik bir açı yaparak mihrap nişini hazırlayan yarım dikdörtgen düz bir profildir. Mihrap nişi ise duvar açıklığının ortasında ve onun ortalama 1/9 oranında yarım daire bir girintidir. Bir sivri kemerle sonlanmaktadır. Geometrik kompozisyon açısından ilginç olan, kıble duvarının çerçevesini oluşturan karenin iki diyagonalinin birleştiği noktanın mihrap nişinin kemerinin tepe noktasında kesişmesidir.

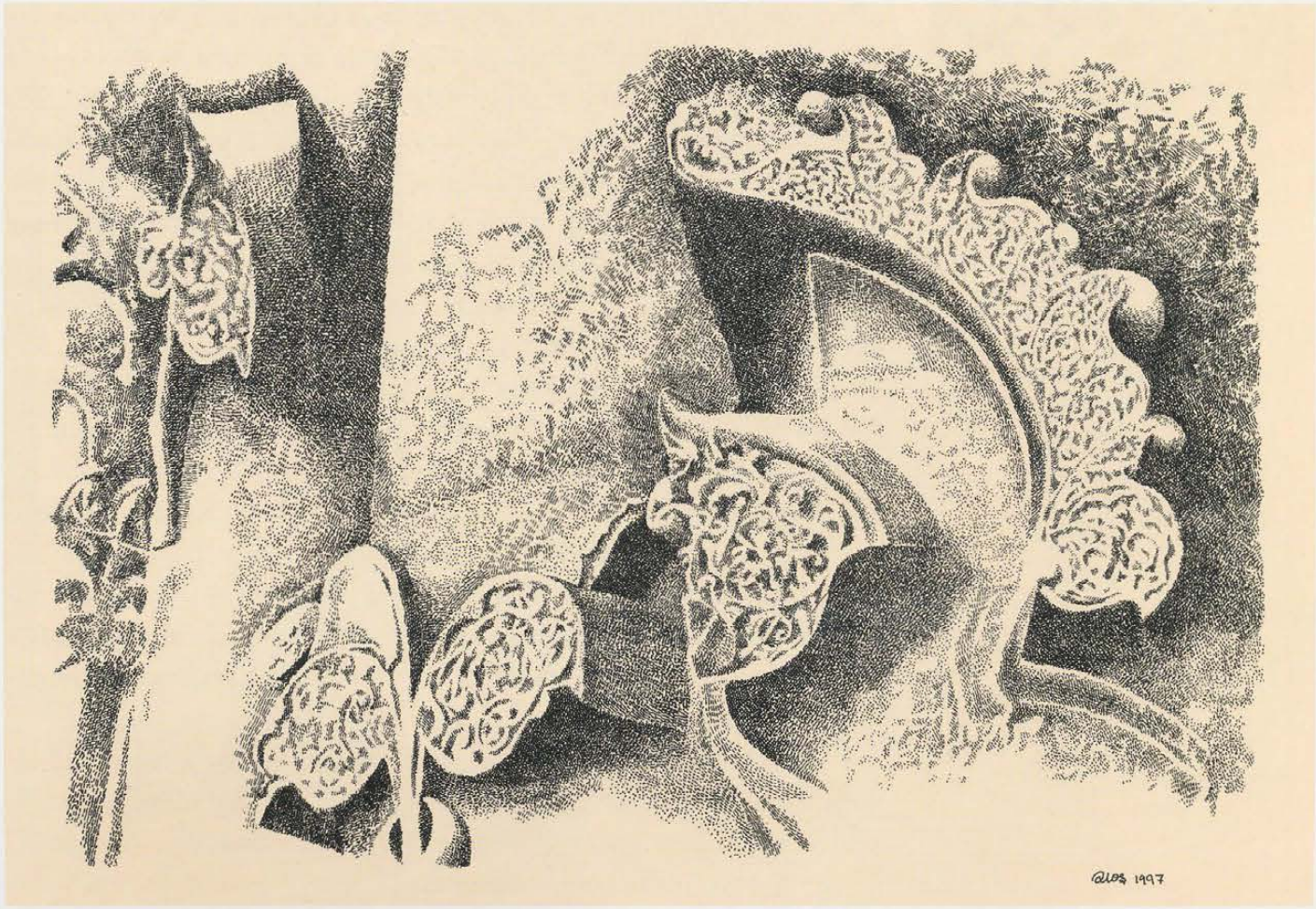
Mihrap nişi ve bütün mihrap duvarının tümel tasarımının nasıl olduğunu saptama olanağı yoktur. Fakat hem kuzey kapısında hem de Şifahane kapısında izlenen bir tasarım davranışıyla çerçevelerin en dış silmeleri üzerinde, silmelerin konturlarını aşan ve üst üste gelmiş mukarnas esprisinde iki başlıkla onlara eklenen bir konsoldan meydana getirilmiş strüktürel niteliği olmayan, bir anıtsal bezeme öğesi vardır. Şifahane kapısı ve kuzey kapısından daha da belirgin olarak, böyle bir motifin, ne altında bir taşıyıcı imgesi, ne de üstünde taşınan bir çerçeve imgesi olmadan, taş yüzeyinden bir iç enerji ile doğmuş gibi dışarı fırlaması Divriği'deki yontu ustasının kendine özgü, irrasyonel, fantastik, atektonik tasarım anlayışının en çarpıcı düzenlemelerinden biridir. Aynı tavır kıble duvarı dış çerçevesinin ikinci silmesi olan büyük kaval silme ile ona bitişik düz payanda silmesi üzerindeki palmetlerde de görülür. Fakat bu palmetlerin mihrap nişinin kemeri hizasında işlenmiş olmaları, geometrik bir kontrol isteğini de vurgulamaktadır. Bu duvarın bezemesi tamamlanmadığı için çıplak yüzeyler üzerindeki bu yalnız kalmış soyut bitkisel motiflerin doğada hiç umulmayacak bir yerde fışkırtılan fantastik bir yaprak ya da bir çiçek gibi büyüleyici etkileri vardır. Sanatçının da bu heyecanı estetik bir önseziyle duyduğunu düşünebiliriz. Kapılardaki ve mihrap içindeki bezeme üslubunun yayılmacı ve tüm yüzeyleri kaplayıcı tavrını değerlendirdiğimiz zaman mihrap duvarındaki büyük motiflerin daha geniş bir programın yalnız kalmış parçaları olduğunu kabul etmek gerekiyor. Fakat bütün yüzeyi kaplaması öngörülen bir yüzey bezeme programının tekil parçala-

rı bile olsa, boyutu ya da biçimi ile belirli büyük öğeleri üslup belirleyici bir güçle vurgulamak Divriği yontucusunun özgün üslubunun temel özelliklerinden biridir.



Mihrapta dev yaprak figürü.

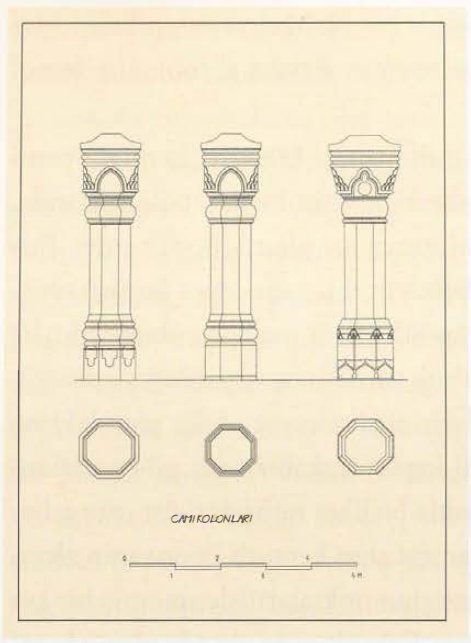
Duvar içinde yarım daire planlı mihrap nişi bir sivri kemerle cami mekânına açılmaktadır. Mihrap nişi bezemesinin bitmiş bölümlerinde, birkaç katlı, iç içe girmiş çubuklarla oluşmuş bir plastik örgü vardır. Burada temel öğe alttan üstten geçerek üçboyutlu bir tür sepet örgüsü oluşturan derin oyma tekniğinde yonulmuş silindirik profilli çubuklardır.[223] Bir yumak gibi birbirine dolanmış çubuk ya da ince urganların arası sürekli bir doku oluşturan floral motiflerle süslenmiştir. Arka plandaki bu bezemesel doku, nişin bütün yüzeyini kaplayacak bir örtü gibi tasarlanmıştır. Kaba çizgilerle belirtilmiş olmakla birlikte mihrabın üst üste tabakalar olarak tasarlandığı anlaşılan bezemesi sivri kemerli kavsaranın altında yarım kalmış, yuvarlak şeritlerin kesişme noktaları işlenmemiş bir tür yaprak biçimli taşlar olarak bırakılmıştır. Fakat bunun altında tümüyle tamamlanmış geniş bir yatay bant vardır. Bu üçboyutlu geçme, bezeme bir bantla sonlanmakta ve onun altında yüzeysel küçük bir dizi kemer görülmektedir. Bu kemerin altının mihrap nişinin döşemesine kadar dizi kemer üzerindeki bant gibi süsleneceği, fakat bitirilemeden bırakıldığı savlanabilir. Mihrap nişini tamamlayan tonoz-kubbe kavsaranın bezemesi ise daha geleneksel, ikiboyutlu bir dolamadal düzeninde sıralanmış palmetlerle (ya da bitkisel arabeskle) süslenmiş ve bitirilmiştir. Bu 13. yüzyıl Mısır mimarisinde benzerlerini bulacağımız bir üsluptur. Kapılarda olduğu gibi, mihrapta da bu üslup farklılığı, başka ustaların eşzamanlı, belki de birbirlerini izleyen çalışmalarına işaret edebilir. Ne var ki mihrap duvarı-



Mihraptan dev yaprak.



Divriği, mihrap bezemesi.





Sütun başlığı rölöveleri



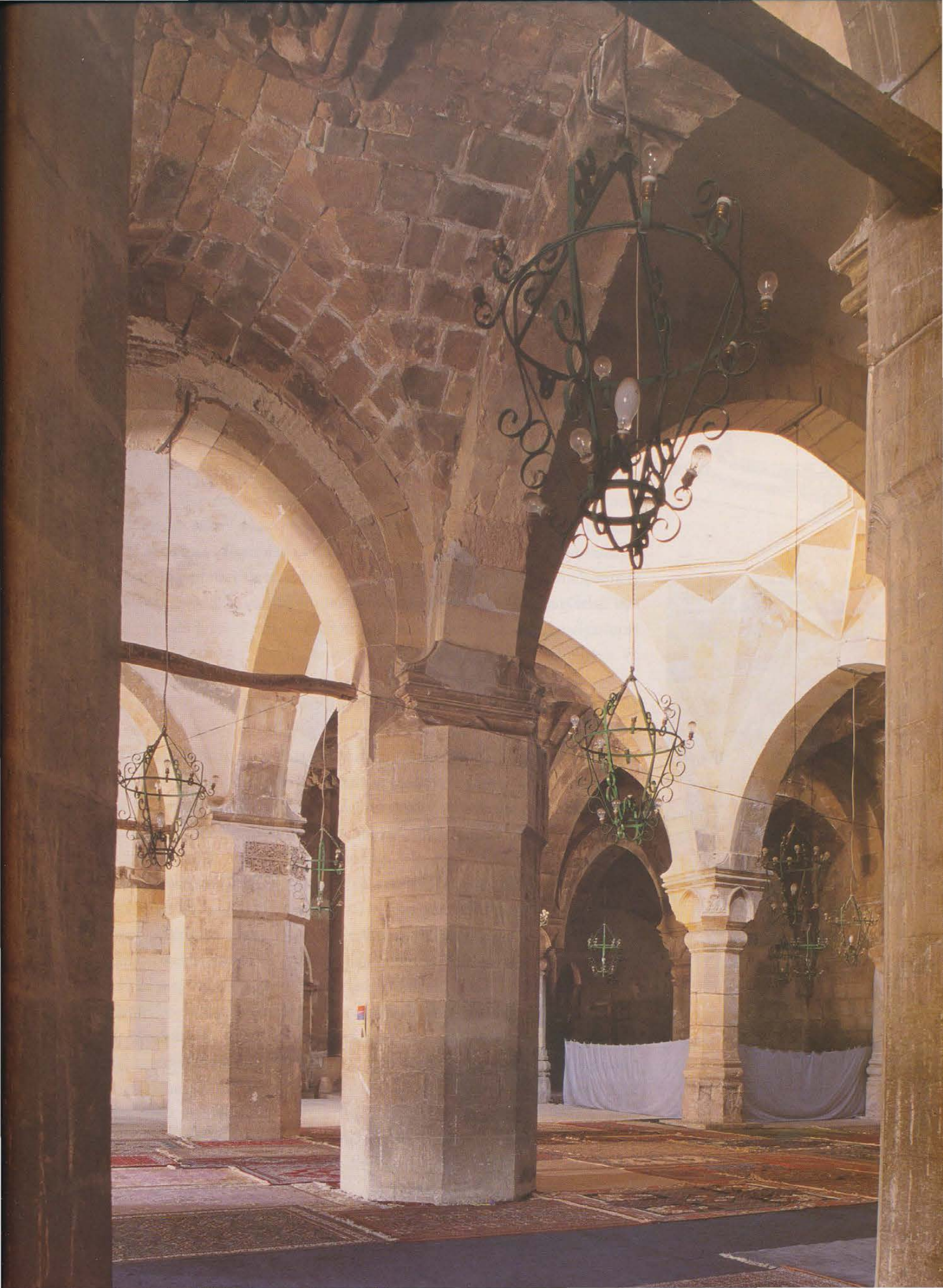
Sultan Salih Necmeddin Türbesi, Kahire.

nın temel tasarımı büyük plastik oymaları gerçekleştiren sanatçıya ait olmalıdır.

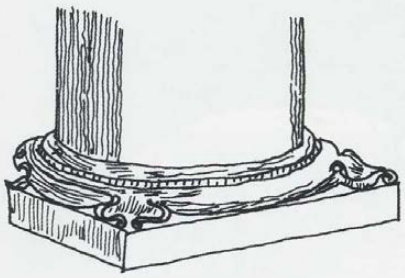
Çerçeve silmelerinin üzerinde ve kubbe üzengisinin bulunduğu düzeyde yine palmetlerden ve disklerden oluşan bir yatay friz vardır. Bunda da palmetlerin çoğu kaba dış formlarıyla işlenmeden bırakılmıştır. Mihrap duvarının ve mihrabın alışılmamış görüntüsü, bir ölçüde bezemenin bitmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Fakat bezemesel tasarımın ilkelerini, oransal araştırmaları, kompozisyona ilişkin ölçütleri, motifler sözlüğünün bir bölümünü ortaya koymaktadır.

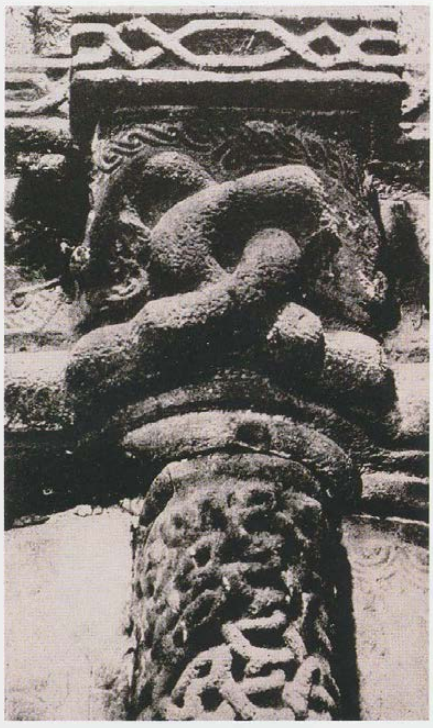
Mihrapta ve mihrap duvarında kullanılan bezemesel sözlükteki motiflerin kitabın başında sözünü ettiğim sanat ökümenesi içinde akrabalarını saptamak olasıdır. Örneğin bu üçboyutlu örgü, daha basit şemalarla Ermeni sütun başlıklarında, Suriye İslam yapılarında ve gotik sütun başlıkları üzerinde de görülür.[224] Bu olgu motiflerin yaygın sözlüğünün ve taşçı ustalarının gezici olmasının ilginç örneklerinden biridir. Ne var ki bir başlık üzerindeki çubuk motifleriyle Divriği mihrabındaki geniş yüzey bezemesi arasında sadece boyut değil, tasarım farkı da vardır. Bu tavır, eşzamanlı İslam sanatı ve Kafkasya Hıristiyan sanatından farklı bir üslüp eğilimini yansıtır. Tarih olarak Divriği'den daha geç olmakla birlikte, Kahire'de Sultan Salih Necmeddin'in 1250 tarihli türbesinde, daha basit ve ikiboyutlu bir çubuk motifle işlenmiş bir arabesk vardır. 13. yüzyılın ilk yarısı için silindirik çubuklarla kurgulanan bezeme, dönemin ruhuna aykırı değildir. Divriği mihrap bezemesinin özelliği ikiboyutlu bir biçim düzeninin, üçboyutlu bir biçim düzenine dönüşmesidir. Biçimsel bir ilişki seramik ve cam eşya üzerindeki *open work* denilen teknik ve bezeme düzeni ile kurulabilir. Bu bağlamda ajurlu sırlı seramik eşyalar içinde Metropolitan Müzesi koleksiyonundaki 1215 tarihli bir Kâşân testisi anımsanabilir.[225]

Genel bir yargı olarak mihrap içindeki hiçbir motifin buraya özgü olduğu söylenemez. Fakat çeşitli kaynaklara referans veren motiflerin kompozisyonu buraya özgüdür. Boyutların büyümesi, karmaşıklık ve biçimlerde alışılmamışa ulaşma çabası, kesin bir kompozisyon özgürlüğü ve niha-









Sütun başlığında doğaçlama.

yet, büyük bir olasılıkla programın fazla zengin tutulmasından kaynaklanan bitmemişlik, taçkapılar gibi bu mihrap bezemesinin de özellikleridir. Biçimsel ve estetik açıdan mihrap duvarı üzerindeki birçok motifin yontu olarak değerlendirilmesi doğru olur. Bu tür bir heykel için şöyle bir tanım önerilebilir: Eğer bir mimari bezemenin üçboyutlu öğeleri, mimarinin geometrik çerçevesinin disiplininden bağımsız tasarlanmış ve gerçekleştirilmişlerse, bunlar heykel olmaya yönelmişlerdir. Heykel de olabilirler. Mimarlık tarihine bakıldığı zaman, doğrudan figüratif heykel olarak eklenen bezeme dışında, Divriği bezemesine benzeyen örnek bulmak çok zordur. Gotik ve barok mimaride mimari biçimlerin heykelsi nitelikleri Divriği'den farklıdır. Onlarda bezemesel olan mimari öğelerin kendileridir. Oysa Divriği'de mimari öğeler değil, bezeme heykel niteliği kazanmaktadır. Bu soyut üçboyutlu bezeme çağdaş heykele yaklaşan özellikler taşır. Modern sanatta biçimsel davranış akrabalıkları için Balla, Falchi, hatta Henri Moore'un yapıtlarına gönderme yapılabilir.

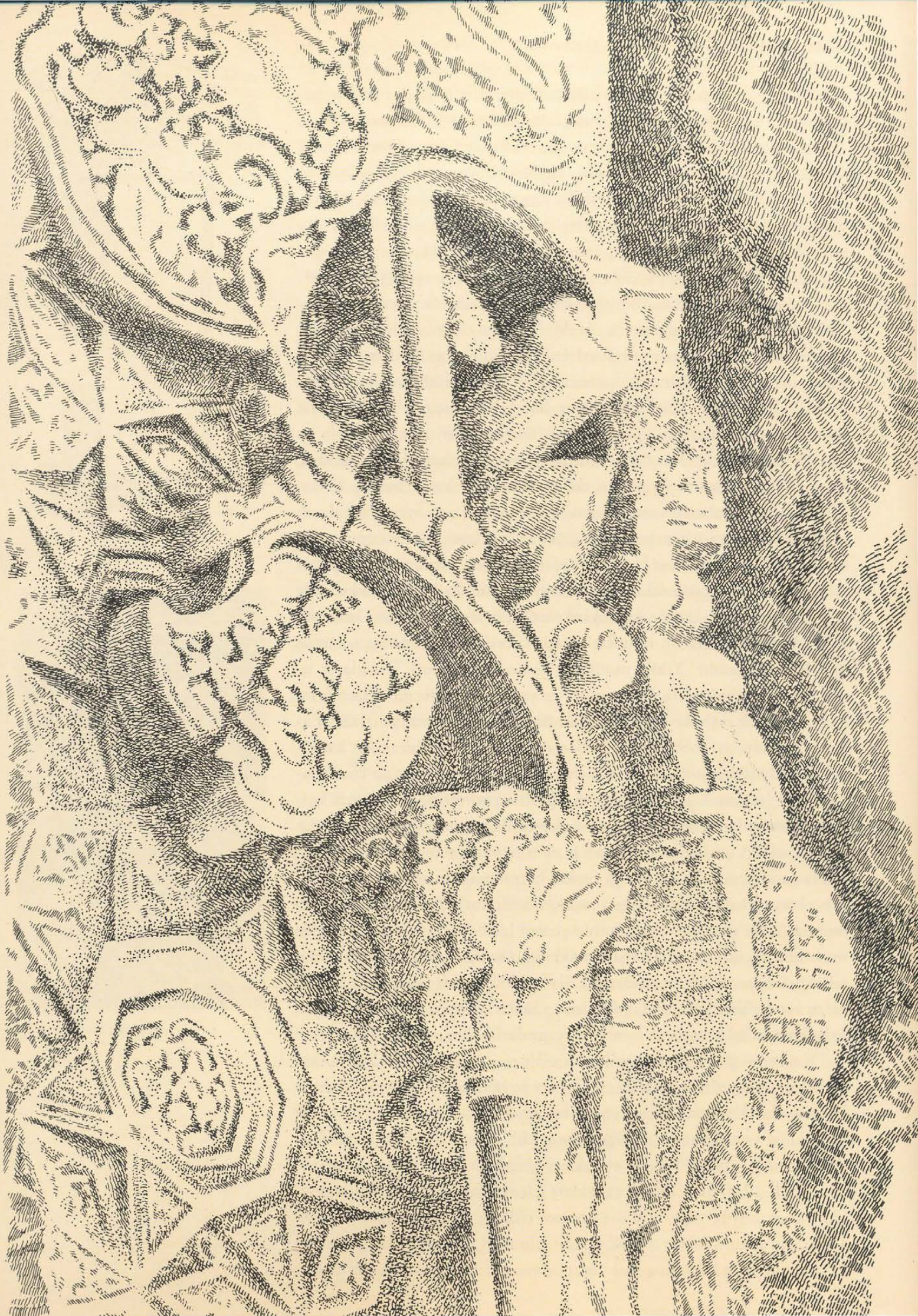
Mihrabın, profilleriyle birlikte, bütününün oyma bir bezeme ile tamamlanması düşünülmüş olmalıdır. Mihrabı çevreleyen büyük dairesel profilli çerçeve öğeleri üzerinde olağanüstü bir plastisite ile mekâna fırlayan büyük palmetler bütün bu silindrik çerçeveyi içeren fantastik bir programın varlığına işaret eder. Sanatçı, kuzey taçkapısı ya da Şifahane taçkapısı gibi, mihrap duvarını da bir soyut heykel tasarımı gibi ele almayı amaçlamış olabilir. Mihrabın iki tarafındaki dikdörtgen duvar payandaları daha geç dönemdeki bir tamirden kalmış olmalı. Onların arkasında özgün yapıdan kalmış konsollar görülüyor.

Bezeme Üzerine Genel Gözlemler

Cami'de süsleme olanağı veren her mimari ayrıntı tutku ile süslenmiştir. Sütun başlıkları ve kaideleri, duvarlardaki kemer üzengilerini bitiren konsollar, düz taş yüzeylerini süsleyen ilginç bezemesel ekler, kapı süslemeleri ve örtü öğeleri dışında, adeta bir ressamın bir tablonun orasına burasına vurduğu son tuşlar gibi, yapıyı süslemektedir. Bunların başında sütun başlıkları gelmektedir. Cami içindeki başlıklar üzerinde, ince kaval silmelerle yapılmış, bazen birbirleriyle kesişerek dolamadallar ve niş dizileri etkileri yaratan profiller vardır. Bazıları üzerinde, doğaçlama, basit mukarnas motifleri yapılmıştır. Bütün sütunların ve başlıkların bezemesi birbirinden farklıdır. Bu, ya bilinçli bir farklılaşmadır ya da her sütun başlığı ve kaidesinin taşçı ustasının arzusuna göre süslendiğini gösterir. Bu ayrıntılara uzanan, yapının olmadık köşelerini süsleyen bezemesel öğeler, herhangi bir programın parçası olmadan, ilginç, kişisel ve bazen rastlantısal, fakat her zaman büyük bir estetik duyarlılıkla uygulanan bir genel süsleme anlayışını ortaya koymaktadır.

Bezemenin taşa işlenmiş olmasından önce Divriği'de normal taş duvar inşaatı ve kaplamasının olağanüstü mükemmelliğini anımsamak gerekir. Taşın son perdahını yapmak için kullanılan taşçı kalemi (ya da murç) çok incedir. Taşçılar murcu genelde eğik ve paralel darbeler şeklinde vurmakta ve bunu milimetrik bir hassasiyetle ve hemen hiç şaşmadan gerçekleştirmektedirler. Kalem izleri bazen düşey de olmaktadır. Bu taşların son perdahı yerinde yapılmıştır.[226] Bezemenin bitmemişliği, yer yer, skeç halinden bitmiş biçime kadar, değişik işleme aşamalarında kalmış olması yontu sürecini bütün ayrıntılarıyla anlamamıza olanak vermektedir. Oyma konusu olan taş bloklar normal duvar örülürken yerlerine konmaktadır. Bu yer yer duvar kaplamasının normal olandan daha kalın olmasını gerektirir. Çünkü bezemeler taşın derinliğine doğru katlar halinde işlenmektedir. Kapı duvar olarak kaba biçimiyle örüldükten sonra motiflerin ana hatları taş yüzüne çizilmekte ve taşçı kalemiyle bu taşa işlenmektedir. Genellikle motifler birkaç derinlikte olduğundan, önce en üstte olanlar işlenmekte, daha sonra diğer katlar oyulmaktadır. Motifin doğası olanak verdiği zaman bütün katların ayrıntısız olarak oyulduğu ve sonra ayrıntıların işlendiği görülmektedir. Bu yöntem, tasarımı yapan sanatçının ana biçimleri saptamasından sonra rutin ayrıntıları diğer ustalara bırakmasına olanak vermiştir. Bu bezeme süreci kaba bir taştan yontularak çıkarılan bir heykel sürecinin paralelindedir. Gerçi burada yer yer tekrarlanan motiflerin taşlar yerlerine konmadan işlenmiş olmaları da olasıdır. Yıldız motifleri, geometrik arabesk, menderes ve dolamadal türünden yinelenen motifler ya da ahşap geçme düzenlerini andıran büyük dışbükey profilli taşlar önceden hazırlanmış olabilir. Fakat büyük bitkisel motifler, yapraklar ve boşlukları dolduran kat kat çiçek, dal motifleri, yerinde, kaba taş yontularak ve yontucunun fantezisine de yer bırakarak gerçekleşmiştir. Eğer bu yerinde yontu tekniği kullanılmasaydı, bu üçboyutlu bezemesel motifler mimari içinde bu kadar organik olarak yerleşemezdi. Kaldı ki eğer bezeme, duvar örülmeden dışarıda yapılsaydı, mimari bittiği zaman bezemenin de bitmesi gerekirdi. Oysa bu cephede olduğu kadar, yapının diğer yerlerinde de bezemenin bitmediği, bir çizgi ile taş yüzlerine çizilen bir bölümü bitmiş, bir bölümü bitmemiş sayısız ayrıntı bulunmaktadır. Divriği'de görülen dik kesim tekniği Suriye ve Mısır yapılarında da vardır. Çeşitli aşamalarda yarım kalan ayrıntıların gösterdiği gibi sanatçı, önce konturu işaretliyor, sonra kaba bir modlaj yapıyor daha sonra ayrıntıları hassas olarak işliyordu.[227]

Kuzey ve Şifahane taçkapılarına olağanüstü plastik karakterini kazandıran, sanatçıların yerinde işledikleri ve bütün ustalıklarını bir heykeltıraş olarak gösterdikleri yer yer bitmeyen büyük motifler, karmaşık yapraklılar ve palmetlerdir. Her kaba taş bloğunun içinde, vaktiyle Rodin'in dediği gibi, potansiyel olarak var olan biçimlerin, üzerinde ayrıntılı olarak çalışıldıkça ortaya çıktıkları izlenmektedir. Duvar geometrisini bozan büyük yapraklar söz konusu olduğu zaman, bunların duvar yüzünden taşan bloklar olarak yerleştirilmeleri gerektiği için yerlerine konmadan önce kapının genel kompozisyonu içinde tasarlanmış olması



gerekir. Ve böyle bir gereklilik taçkapıyı tümel olarak tasarlayan sanatçı ile, büyük plastik yaprakları yontan sanatçının aynı kişi olduğunu kanıtladığı gibi, tümel bir tasarımın var olabileceğini de düşündürür. Bu nedenle büyük yaprak ve palmet motifleri Divriği'nin asıl sanatçısının üslubunu yakalayacağımız bezeme öğeleridir. Duvar taşının potansiyeli ile ona empoze edilen biçim arasındaki çekişme, heykeli ortaya koymaktadır. Eğer bir noktada taş malzeme, yapısındaki bir sakatlık nedeniyle ya da sanatçının kaleminin bir yanlış hareketiyle ilk tasarlanan biçime olanak vermemişse, yontucunun taşın yapısına uygun, fakat kendi tümel tasarımını da bozmayan yeni bir motifi ya da ilk motifin varyasyonunu doğaçlaması gerekir.

Doğaçlama, Divriği taş bezemesinin özelliklerinden biridir. Bu yontu sürecinin bir diğer özelliği de değişik bir malzemeden anımsanan bir motifi taşa işlerken, taşın doğasından kaynaklanan teknikle, yapının boyutuna bağlı yeni ölçülerin motifin ifadesine getirdikleri değişikliklerdir. Bütün bunlar bu kapının taş oyma bezemesine çağdaş bir soyut yüksek kabartma heykelin özelliklerini getirmiştir.

Taçkapıların ve mihrabın başlanıp bitirilememiş oymaları, sanatçıların kullandıkları oyma tekniğini açıklamaktadır. Taşlar işlenmeden duvar örülmekte, ilk aşamada taşın yüzü perdahlanmaktadır. Bu perdahın olağanüstü bir titizlikle gerçekleştirildiği, oyulmamış taş yüzlerinde, örneğin Şifahane içinde merdivenin arkasındaki duvarda görülmektedir. Taşlar kompozisyonun ana temalarına olanak verecek şekilde, kaba yontu olarak, üzerlerine işlenecek biçimleri potansiyel olarak içererek duvarla birlikte örülmüşlerdir. Yarım kalmış motiflerden anlaşıldığı kadar temel motifler bütün katlarıyla bir heykel *abbozzo*'su olarak hazırlanmakta, ayrıntılara sonradan geçilmektedir. Bu, ustanın ana biçimleri saptadıktan sonra gerisini çıraklarına yaptırdığı şeklinde yorumlanabilir. Kanımca her noktada böyle bir durum söz konusu olmasa bile, özellikle birbirine benzeyen rozetler, küçük boyutlu palmetler ve disklerin çıraklar tarafından tamamlanmış olması normal bir Ortaçağ ve Rönesans rutinidir.

Burada sanatçının gerçek bir heykeltıraş olduğu, bezemenin sistematik olarak aşağıdan yukarı ya da yukarıdan aşağı tamamlanmayıp, sanatçının o andaki isteğine ve ruh haline bağlı olarak bitirilmesi ya da bir aşamada bırakılmış olmasıdır. Bu süreç bir taşçı ustasından çok bir heykeltıraşın çalışmasına benzemektedir.

Oyma farklı derinliklerde, iki ya da üç kattan oluşmaktadır. Duvar yüzüyle aynı ilk düzey üzerine bezeme öğeleri kaba hatlarıyla keskin bir kalemle çizilmektedir. İkinci kat, ilk kat biçimlerini ortaya çıkaracak şekilde, istenen derinlikte oyulmaktadır. Bu kata da birinci düzeye bir fon oluşturacak ikinci düzeyin motifleri çizilmektedir. Üçüncü katın düz bırakılması ya da "trepan"la deliklerden oluşan daha koyu tonlu bir tekstür yaratılması alçı tekniğinden aktarılmış olmalıdır. Bu kat kat konturlar önce kabaca oyulup, son aşamada daha keskin bir aletle nihai biçimlerini almaktadırlar.

Kuzey taçkapısının cephesinde bezeme için oymanın yukarıdan aşağıya doğru gittiğini gösteren gözlemler yapılabilir. Bu bir rastlantı da olabilir. Genel bir simetriyi kapıların iki tarafında paralel ve eşzamanlı çalı-

Kuzey taçkapısı, ayrıntı.

şarak elde etmiş olabilirler. Bu Şifahane cephesinde görülüyor. Bezemesel motiflerin ayrıntılı oymaları hep doğaçlamadır.

Minber

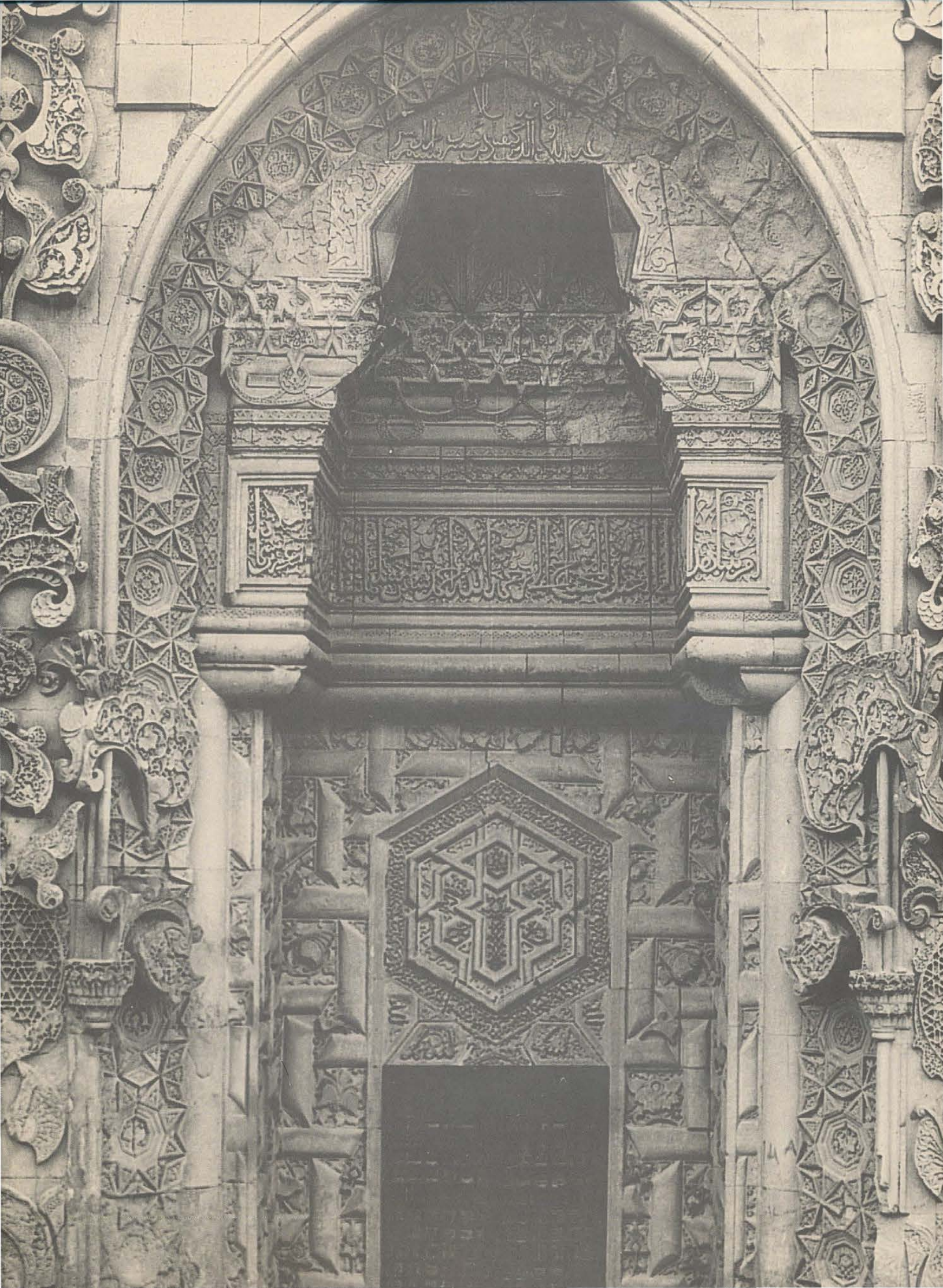


Minber bezemesi, ayrıntı.

Tiflisli Ahmed adlı bir usta tarafından yapıldığı özgün kitabesinde yazılı olan ahşap minber, 13. yüzyıl minber tasarımı ve bezemesinin özelliklerini taşır ve taş bezemenin Divriği'ye özgü yaratıcılığını içermez. Fakat mükemmel bir işçilikle yapılmıştır.[228] Minberin klasik bezeme motifleri, şeritlerle oluşturulmuş geometrik arabesk, bunların aralarını dolduran düğümlü, eğik kesimli rûmî motifler, altıgen bir modül sistemine dayalı bir geometrik desen ve bunların arasındaki rûmîlerle bezeli fon ve yazıdır. Minberin çubuk bezemesi Mısır etkisi gösterir.[229] Bu tür işçilik Anadolu'da yaygın değildir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM





Divriği Bezemesinin Temel Sanatsal Referansları

Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin bezemeleri bir Ortaçağ İslam sanat ürünü olarak algılandığı zaman özgün üslubunun ayrıcalıkları şimdiye kadar İslam ya da Anadolu-Türk sanatı adı altında ulaşılan basit genellemelerin *concensus*'unu aşar. Bundan önceki bölümlerde ayrıntılı olarak anlattığımız bu ayırıcı özellikler bu bölümde özetlenmiş ve bütünleyici bir çerçevede sunulmuştur.

Divriği bezemesine doğrudan etkili olan ve onu açıklayan tek bir yerel sanat geleneği yoktur. Fakat bu bezemelerin analizi onları hazırlayan ortamın hem zaman hem de mekân içinde, karmaşık bir etkileşim süreci içinde de olsa, tanımlanabilir boyutları olduğunu ve Selçuklu bezeme sözlüğü ve grameri dediğim tarihi olgunun varlığını belirlemektedir. Fakat bu tanımlamayı, şimdiye kadar olduğu gibi, sadece yinelenen motiflere dayanarak yapmak yeterli değildir. Burada gördüğümüz biçim düzenleri ve bunların kompozisyonlarındaki üslupsal davranışlar, ikiboyutlu yüzeylerin bölünmeleri ya da üçboyutlu oymalarda gölge ışık ilişkileri, sanatçıların doğaçlama yapmakta kendilerini özgür hissettikleri alanlar, soyuttan doğala doğru boyutsal bir hiyerarşi, bitkisel referansın yeğlenmesi gibi davranışlar çok büyük coğrafi ve kültürel alanlara yayılmakta ve çok eski geleneklere referans vermektedir. Örneğin Divriği kuzey taçkapısında büyük palmet ve yaprak yüzeylerinin daha küçük parçalara bölünmesi ve bu bölümlerin bağımsız bezeme alanları olarak ele alınıp küçük boyutlu motiflerle süslenmesi göçer sanatı geleneklerine kadar uzanan üslupsal bir tutumdur.

Birbirlerinden farklı üslupların, çok geniş bir motifler sözlüğünü kullanarak, yan yana getirildiği kuzey taçkapısı tasarımı külliyenin ilk çarpıcı tasarımıdır. Burada karşılaştığımız motifler ve bunların işlenmesi bazen bilinen klişeleri yineler, daha doğrusu öyle görünür, bazen de alışılmamış yeniliklerle karşımıza çıkarlar. Sanat tarihçilerinin olumsuz, bazen de duyarsız yargıları herhangi bir kategoriye sığdıramadıkları bu kompozisyon karşısında bildikleri şemaları görememiş olmanın yanında, buradaki mimari ötesi heykelleşme enerjisini ve sanatçının adeta fışkıran yaratıcılığı-

Kuzey taçkapısı – detay.
Fotoğraf: Ara Güler

nı da İslam sanatı diye tanımladıkları klişe içinde bulamamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Bütün İslam bezemesinde, üçboyutlu plastik bir üslupsal tavrın vurgulandığı nadir hallerde bile, motiflerin yinelenmesi hemen hemen vazgeçilmez bir tasarım ilkesidir. Bu, İslam bezeme sanatının mimarinin hizmetinde olduğunu vurgulayan evrensel bir özelliktir. Oysa Divriği bu ilkenin dışına çıkan bezemesiyle kimlik kazanmaktadır.

Motifler bazında incelendiği zaman, bu bezemede köken araştırıcılarının kendi kuramlarını doğrulayacak birkaç motif vardır. Bu kapsamda Konya ve Tiflis; Gürcü ve Ermeni mimari gelenekleri; 12. ve 13. yüzyıllar İran Selçuklu dönemi alçı bezemesi; Suriye, Mezopotamya, Mısır, bütün yöreleriyle İran ve Orta Asya anıları da vardır. O çağın İslam dünyasında klişeleşmiş düzenler ve dokumadan madene, alçıdan taşa bütün sanat alanlarının motifler sözlüğü bir kaynak olarak kullanılmıştır. Ne var ki bütün bu geniş coğrafyada Divriği'ye kimliğini kazandıran kuzey taçkapısı, Şifahane taçkapısının mimari kurguları ve özellikle geometrik ve analitik bezeme tavrını tümüyle aşarak bir heykel niteliği kazanmış, üçboyutlu büyük bezemesel kompozisyonlarına yaklaşan bir başka örnek gösterilemez. Dünya sanat tarihinde Divriği'ye özel bir statü kazandıran onun bu yalnızlığıdır. Kuzey taçkapısındaki kozmik ağaç kompozisyonunda görülen kural dışı, geometri tanımaz ve zengin bir muhayyile ürünü kompozisyonun insanda uyandırdığı yaşam dolu dallanıp budaklanma, davranış olarak, belki Hint sanatında, bir ölçüde Avrupa Ortaçağı'nda, özellikle *flamboyant* gotik aşamasında, Elhamra'da renk ve mukarnasın yarattığı hayal dünyasında, olağanüstü atektonik alçı mukarnas bezemeleriyle İran ve Orta Asya'nın büyük giriş eyvanlarında, Portekiz Chirruguerra Baroku'nda ve Afrika ve Güneydoğu Asya yerlilerinin büyük totemlerinde görülebilir. Fakat ilginç olan, bütün bu sayılan üslupların bir dönem, bir bölge ile tanımlanabilen yaygınlıklarına karşın Divriği'nin tarih boyunca tek kalan gösterisidir.

Bu süsleme programında, batı taçkapısında Türk totemizmine bağlı ongonlar dışında, bitki ve diğer canlılar dünyasına doğrudan referans veren motifler yoktur. Burada dünyayı soyut ve taştan bir metafora indirgemiş, bir başka dünya ya da öbür dünya imgesi vardır. Fakat İslam geometrik sanatının da ötesindedir. Elhamra'nın geometrik esprisi buradan uzaktır. Gerçi Müşettâ Sarayı'ndan bu yana geometrik şemalar içinde yeniden düzenlenmiş bir bitki dünyası metaforunun İslam ülkelerinde yapı yüzeylerini doldurma eğilimleri Divriği'de de sürmektedir. Fakat Divriği'de alışılmış bir temel geometrik çerçeve reddedilmiştir. Burada sanatçının serbest eğrilerle kurduğu yaprak yüzeyinde sarmaşık gibi dokunan desen, hiçbir doğal örneğe gönderme yapmadan, fakat kesinlikle bir doğal düzen etkisi yaratacak kadar organik bir karaktere sahiptir. Mimari de bu süsleme iradesine tabi kılınmıştır. Bu karakteriyle Divriği'nin, Gaudi'nin doğadan kopya çekmeden doğa gibi davranan sanat vizyonu ile, biçimsel açıdan değil, fakat duygusal ve tavırsal bir akrabalığından söz edilebilir. Motiflerin bezeme yüzeyinden fışkırarak mimari çerçeveleri aşmaları serbest eğrisel biçimlerle tasarlanmaları, hepsinin birbirlerinden farklı olmaları patronların çok zengin bir bezeme isteğini yansıtsa bile, bütün bu biçimsel yenilikler sanatçıların eliyle ve iradesiyle oluşmuştur.

Ahlatlı usta, bir yapı ustasından çok bir heykeltıraş olarak anılmalıdır. Adından ve geldiği yerden başka bir şey bilmediğimiz bu büyük sanatçı Divriği'ye klişeleşmiş bezemenin yaygın olduğu Ortaçağ'da çok özel bir statü kazandırmıştır.

Kuzey taçkapısına kimlik kazandıran temel dekoratif kurgu, kozmik ağacı simgeleyen ve taçkapı nişini çevreleyen büyük çelenktir. Geri kalan bütün öğeler, aynı nitelikte bir yontusal kalite ve duyarlığı da ifade etseler, ikincil durumdadırlar. Taçkapının mimari tasarımı da, büyük çelengi taşımak için değişen oranları ve coşkulu sütun düzeni dışında bir özellik taşımaz. Buna karşın Şifahane taçkapısı İslam mimari geleneğine o kadar aykırıdır ki, bu mimari tasarımı kuzey taçkapısı ile aynı gelenek içinde düşünme olasılığı yoktur. Bu tasarımı Güney Kafkasya ya da Suriye, Haçlı etkileriyle de açıklamak olası değildir. En zengin Ermeni ve Gürcü yapıları ya da Haçlı dönemi şatolarının şapellerinde bu anlayışa yaklaşan bir örnek yoktur. Bu kapı akıl almaz silme kompozisyonu ile, mimari tarihi açısından çözülmesi olanaksız bir bilmece gibidir. Bu zenginlikte bir silme takımı tasarımını sadece geç gotik mimaride görüyoruz. Ne var ki gotik taçkapıların cephelerinde kesin bir mimari öğeler hiyerarşisi vardır. Hiçbir gotik kapı nişinde ikisi de aynı yükseklikte iki paralel kemer yoktur. Ayrıca gotik mimari tasarımda yatay kesitteki profiller düşeyde de belirgin mimari öğelere tekabül ederler. Cephelerinde de kolayca okunan geometrik bir dizilim vardır. Oysa buradaki karmaşık silmelerle oluşan iki paralel kemer dev bir doğal oluşum gibi, birbirleriyle yarışarak, yatay ve düşeyde kesilmeyen bir süreklilikle, taçkapının çerçevesini oluşturmaktadırlar. Bunların bir heykel gibi yükselen güçlü payetlerinin ön yüzünde, yani Şifahane kapısının cephesinde strüktürel ilişkileri hiç önemsenmemiş ve mimariden çok heykel nitelikli organlar yapılmıştır. Bu tasarım tümüyle atektonik bir vizyona, başka bir deyişle, mimariden çok bir heykel vizyonuna tekabül eder.

Kullanılan motiflere bakarak Divriği gibi bir başyapıtı ortaya çıkaran sanatsal gelenekleri irdelerken tek tek motiflerin kökeninden çok, biçim düzenlerine *(pattern)*, başka bir deyişle birkaç öğe ile meydana getirilen kurgulara bakmak, daha emin bir ilişki saptama aracıdır. Bir biçimin kullanılmasından çok o biçimin girdiği düzenlerin sürekliliği aydınlatıcıdır. Nitekim, Gombrich'in dediği gibi, bir dolamadal, her tür yaprak ve çiçek, çeşitli hayvan motifleri ve düzenleri bu gezici motifler serüvenini açıklar.[230]

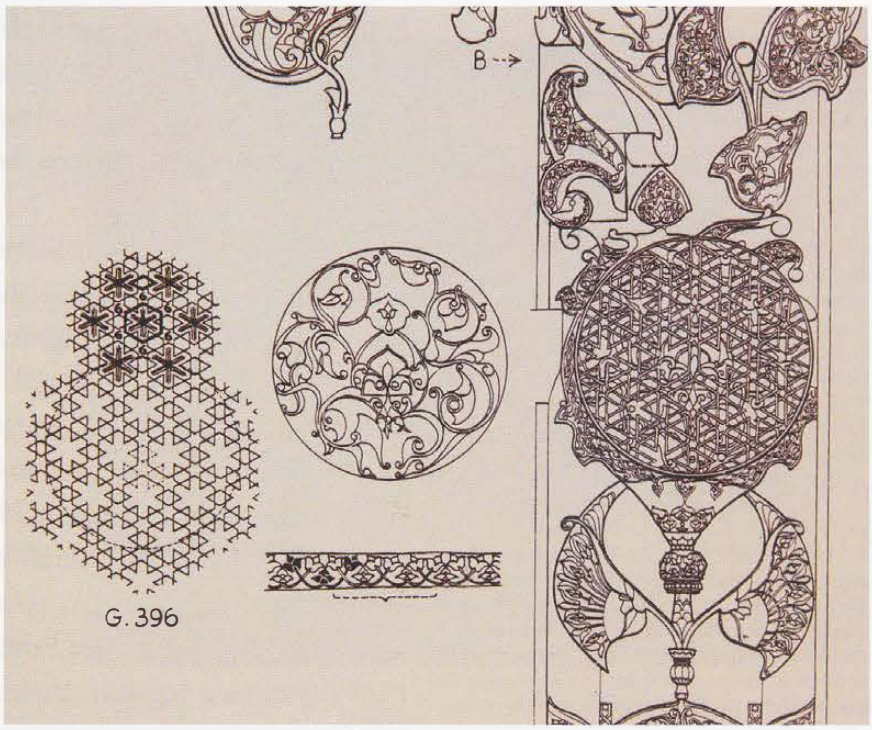
Genelde sanat tarihçileri, motiflerin küçük değişikliklerle sürüp giden yaşamlarını, üslup değişmeleriyle karıştırmaya eğilimlidir. Fakat üslup, bazı motiflerin yinelenmesinden çok, onların yaratıcı kullanımındadır. Bu açıdan Divriği, tek bir yapıda ve hiçbir zaman taklit edilmemiş ya da edilememiş özellikleriyle, en köktenci sanat yaratmalarından biri sayılabilir. Sâsânî sanatının doğal öğeleri çözerek sentetik biçimler ürettiği söylenmiştir.[231] Bu, E. Diez'in sözünü ettiği İslam sanatının kübistik üslubunun da evrensel tavrıdır.[232] Bu tavır 20. yüzyıl başında Avrupa resminde kübizmin de temel yaratma ilkesiydi. Başka bir deyişle İslam sanatına özgü değildir. Kuşkusuz sonunda İslam sanatının bir aşamasında, özellikle Ortaçağ'da, bezeme motiflerinin doğal kökeni neredeyse unu-

tulmuş, soyut bir bitki dünyası metaforu oluşmuştur. Bu bağlamda motiflerin ikonografisinden çok estetiği önem taşır. Kuzey taçkapısının kozmik ağaç kompozisyonu İslam sanatında bu tavrın en köktenci, özgün ve tek kalmış örneklerinden biridir. Bu kural dışı örnek, belki de İslam sanatının evrensel eğilimini en iyi açıklayan örnektir. Fakat bütün aykırılığına ve yalnızlığına karşın böyle bir bezeme anlayışını ancak Anadolu'nun 13. yüzyıl başındaki tarihi koşullarında ve bir İslam vizyonu içinde düşünebiliriz. Ne var ki bu değişik İslam vizyonu alışılmış klişelerden farklıdır. Bunun nitelikleri İslam dünyasını çevreleyen kültür ortamlarıyla bir karşılaştırma çerçevesinde yapılmalıdır. Çin, Hint, Hıristiyan kültürlerinin figüratif sanat gelenekleriyle hem zamanda hem de mekânda çevrilmiş olan İslam sanatının en büyük özelliği insan figürünü, ilkesel olarak, dışlamış olmasıdır. Minyatür ve seramik dallarında ve İslam kültürel dogmatizminin saray çevresine tam egemen olmadığı dönemlerde bunun dışına çıkılmışsa da mimari bezeme, ilke olarak, üçboyutlu figürü dışlamıştır. Bunun sonucunda İslam mimarisi etkisini sadece mimari tasarımdan ve soyut bezemeden alan bir gelişme göstermiş ve o özelliğiyle tanımlanmıştır. Fakat bütün zengin varyasyonlarına karşın saf geometrik biçimlerin katılığı yazı, mukarnas ve bitkisel metaforla zenginleştirilerek kırılmıştır. İkiboyutlu geometrinin kuruluğu yazının eğri hatlarıyla, stilize edilmiş, fakat eğrisel hatları zengin ve bazen de üçboyutluluğu vurgulanmış bitkisel bezeme ile ve yine geometrik bir kurguya dayansa da, güçlü bir *clair-obscur* niteliği olan ve biçimsel fanteziye olanak veren zengin mukarnaslarla dengelenmiştir. Klişe haline geldiği ve ikiboyutlu, az derinlikli olduğu zaman geometrik bezeme bıktırıcıdır. Fakat geometrik bezemeli yüzeylerin bitkisel bezemeli, eğri çizgilerin egemen olduğu yaprak ve çiçeklerle süslü yüzeylerle alterne olarak kullanılması, mukarnas nişlerle süslenmesi ve yazı bantlarıyla çevrilmeleri onları canlandırmış ve özellikle 12.-14. yüzyılda İran ve Anadolu'da, belki de İslam mimari bezeme sanatının en büyük örneklerini yaratmıştır. Ortaçağ'dan sonra geometrinin soyutluğu sırlı tuğla ve çininin getirdiği renk ve daha sonra da İran, Türkiye ve Hindistan'da doğal bitki motiflerinin katkısıyla canlandırılmıştır. 12. yüzyılda Selçuklu alçı bezemesinin ulaştığı üçboyutluluk, diğer geleneklerde figürün getirdiği dinamizm ve üçboyutluluğa paralel bir tavır sergiler. Divriği ise bunun en son ucudur.

Bu olgunun tarihi açıdan değerlendirilmesi yeterince açık ölçütlere oturtulamamıştır. İslam sanatının tarihi gelişmesine Batı'dan bakıldığı zaman süreklilikler Batı kökenli görülür. Çünkü benzerlikler bilinen biçimlerden başlayarak aranmıştır. Fakat Rusların Orta Asya'da ve Amerikalı, Fransız ve İtalyanların Afganistan'da yaptıkları araştırmalardan sonra Doğu'dan Batı'ya bakan bir yorumda birçok motif ve biçim düzenlerinin değişik yönlü ilişkiler içinde olabileceği görülmüştür. Bu yeni perspektifler içinde, Türklerin Ortaçağ politikasına egemen olmalarından sonra sanat biçimlerinin zenginliği ve yayılımı Doğulu bileşenlerin de yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Nasıl bir Gandhara sanatı İskender'in fetihleriyle açıklanırsa, Part, Sâsânî, Abbasi ya da Gazneli, Selçuklu politik egemenlik alanları ya da Celaleddin Harzemşah'ın politik serüvenleri ve Moğol egemenliği de benzer mekanizmalarla Çin'i, Orta Asya'yı ve

hatta Hindistan'ı Batı'ya taşıyan kanallar yaratmıştır. Gazne saraylarının süslenmesinde Hintli köle sanatçıların da çalışmış olması doğaldır. Bu yargılarla Divriği'deki motiflerin ne tek bir yöreden, ne sadece taş geleneğinden, hatta ne de sadece mimariden geldiğini, fakat bir ortak evrensel sözlüğün ürünü olduğunu söyleyebiliyoruz. Bu perakende gözlemleri ortak bir biçimler sözlüğünün varlığını kanıtlayan veriler olarak kabul etmek daha tutarlıdır.

Divriği bu karmaşık kökenliliğin en görkemli örneklerinden biridir. Kuşkusuz malzemenin farkına bağlı uyarlamalar yapılmıştır. Küçük motifler çok büyütülerek ve plastik ayrıntılarla daha da zenginleştirilerek uygulandığı zaman, gerçekten etkileyici bir hayal dünyası yaratılabilmektedir. İslam sanatının bu hayal dünyasından insan figürünü uzaklaştırmış olması, Batı için o kadar karakteristik olan Ortaçağ imgesini bambaşka bir anlatı düzleminde, soyut bir ortama taşımakta, bu da, Batılılar için, alışılmamışlık hissini güçlendirmektedir. Divriği'deki az rastlanan ya da alışılmamış düzen ve motiflerin, tekniklerin ve tasarımsal davranışların açıklanması daha geniş kaynaklardan esinlenen bir sanat ortamı olduğunu ve bunun varlığının ancak ortak bir bezeme sözlüğüne dayandığını düşündürmektedir. Nasıl bir yazar ya da bir şair yapıtlarını bir sultana sunarsa, belki bir loncaya mensup sanatçılar da, gruplar halinde dolaşıp, sanatlarını sultanlara ve beylere sunuyorlardı. Bu gezici sanatçılar, çoğu kez savaş ganimeti olarak da oradan oraya taşınıyorlardı. Biçim ve motifler sözlüğünün evrenselliği, kuşkusuz, o dönem sanatçılarının oradan oraya taşınmalarıyla ilgilidir. Savaşlarda elde edilen, kroniklerde sık sık adı geçen zengin hazinelerdeki eşyaların da, el değiştirdikçe, biçim taşıyıcı bir rolleri olmuş olmalıdır. Kuşkusuz kökeni ne olursa olsun, herhangi bir motif, biçim düzeni ya da kompozisyon birkaç kez uygulandıktan sonra her sanatçının malı oluyordu. Divriği'de klişeleri çok aşmış özelliklerine karşın, ahşap, alçı ve madeni malzeme ile yapıldığını bildiğimiz motiflerin ve düzenlerin taşta yinelenmiş olması bu mekanizmayı açıklar.



Güneş diski analizi.
(G. S. s 169, f 1000-c bölümü)

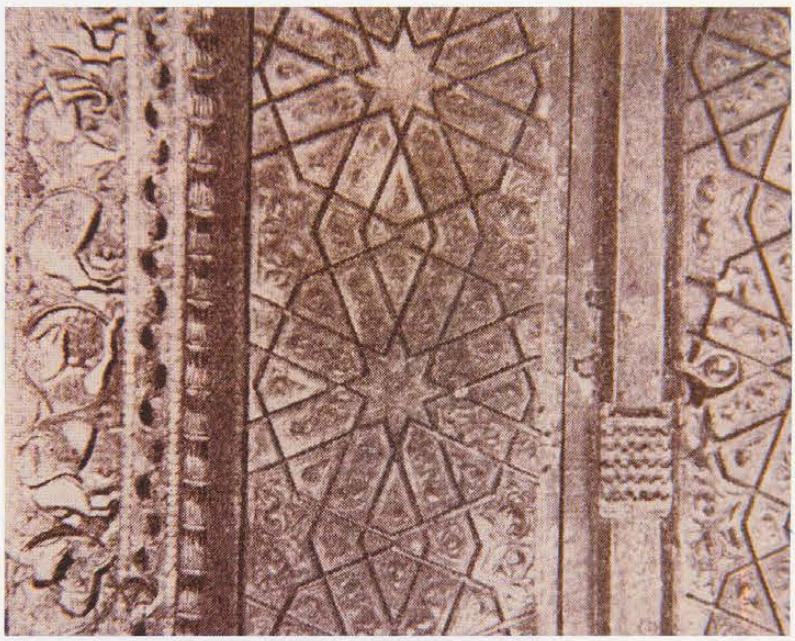
Divriği bezemesinin doğal ilişkileri yöresel coğrafya ile başlar. Özellikle taş işçiliği açısından dört coğrafi bölgenin taş oyma gelenekleri üzerinde durmak gerekir. Güney Kafkasya ve Azerbaycan, özellikle Ermeni ve Gürcü mimari gelenekleri; Orta Anadolu Bizans geleneği, Kuzey Mezopotamya ve Suriye'de Geç Antik gelenek üzerine oturan taş oyma geleneği ve 12. ve 13. yüzyıllarda Haçlı dönemi uygulamaları ilk yakın fiziksel çerçeveyi oluşturur; buna Mısır da bir ölçüde katılmalıdır. Eyyûbîler döneminde Suriye ve Güneydoğu'da Fırat-Dicle bölgesi Mısır egemenlik alanı içindeydi.[233]

Yöresel ilişkiler yüzyıllarca süren bir jeopolitik ortamın varlığından kaynaklanmaktadır. Kuzeydoğu Anadolu, Ermenistan ve Azerbaycan ve Kuzeybatı İran adları altında ve değişik politik egemenlikler altında yaşayan bölgeleri Abbasi döneminden başlayarak kendine özgü bir sosyal ve kültürel ortam oluşturmuşlardır. Burada İslam, Kafkas Hıristiyan ve 11. yüzyıldan bu yana, Türkmen ve Moğollarla yoğunlaşan karmaşık ve heterojen bir kültürel alışveriş ortamı vardır. Kafkasya sınırında ve Abbasilerin Hazarlarla çarpıştıkları dönemlerden bu yana bölge İslam kültürü ile iç içe yaşamıştır. Selçuk komutanları ve atabeyleri Azerbaycan, Ermenistan ve Batı İran'da yapısı 20. yüzyıla kadar değişmeyecek, kaleydeskopik bir sosyo-kültürel ortam yaratmışlardır.[234] Burada kesin bir Müslüman-Türk-Moğol politik egemenliği altında, yerleşik İranlılar, yerleşik ve göçer Kürtler, yerleşik Hıristiyanlar ve göçer Türkmenler bölge halkını oluşturmuştur. Kuzeyde Rum-Trabzon İmparatorluğu, Gürcü Krallığı, Ermeni prensleri, İran Selçukluları ve sonra Moğollar, Türkmen Beylikleri ve Anadolu-Selçuklu Devleti, Akkoyunlular, örtüşen sınırlar içinde, değişen politik şanslarla birbirlerini izlemişlerdir. Bu coğrafyada 12. ve 13. yüzyılda egemen olan Selçuklular ve onların atabeyleri ve beyleridir. Onların, yapı patronları olarak, dünya görüşleri ve istediklerinin, yapı programlarının sadece bölgesel geleneklerle açıklanması olanağı yoktur.

Öte yandan Anadolu-Selçuklu mimarisi söz konusu olduğu zaman yöresel Hıristiyan geleneklerinin rolü de yadsınamaz. Burada dinsel ve ulusal önyargılar bir yana bırakıldığı zaman bazı motiflerin ve tekniklerin benzerliği, varlığı ve yokluğu kuşkusuz ilişkileri belirleyen ipuçlarıdır. Türklerin Anadolu'da 11. yüzyıldan bu yana yerleşmeye başlamış olmaları, bu bölgelerin 8. yüzyıldan bu yana İslam egemenliği altında yaşamış olduklarını unutturmamalıdır. Kültürel ve sanatsal yargı, üslup özellikleri üzerine kurulsa bile yapıyı topraktan çıkarmanın, patronların empoze ettiği program ve şemaları yorumlamanın ve yüzyıllardır süren taş yapı geleneklerinin patronlarca kabul edilen pratiğini sürdürmenin yerel işgücüne dayanması doğaldır. Bu hem yapılan işlerden bellidir, hem de bütün o çağın yapı yaptırma sürecinin gereğidir. Süleymaniye inşaatında bile işgücünün hemen hemen yarısının Hıristiyan olduğu düşünülürse 13. yüzyılda Doğu Anadolu'da bunun başka türlü olması için bir neden düşünülemez. Bütün Selçuklu dönemi yapılarının taş işçiliğinde, Güney Kafkasya, Kuzey Mezopotamya ve Suriye gelenekleri ve Orta Anadolu'nun Hıristiyan taş yapı geleneklerinin etkileri açıktır. Ne var ki bu gözlem, ustalık ve işçiliğin yöreselliği ile yapının tümel tasarımını birbirine karıştırmayı gerektirmez. Yerel işgücü sanat üretimine bir özellik kazandırmıştır. Fakat Anadolu-Selçuklu çağı sanatını bir yöreselliğe zorlayamazdı. Cami, medrese ya da kervansaray inşa eden bir Ermeni ustası, yapıların şemalarını da empoze etmemiştir. Başka bir deyişle, bir yerli taşçı ustasının varlığı tasarımsal ve kavramsal seçimi de zorunlu olarak içermez. Ne Güney Kafkas sanatı ne de Ortaçağ İslam sanatı, bildiğimiz boyutlarıyla Divriği'yi içine yerleştirebileceğimiz kategoriler değildir. Gürcü ve Ermeni mimari ve bezeme gelenekleri Divriği için kaynak olamayacak kadar sade kalırlar. Sadece Divriği'de değil, Selçuklu egemenliğinde Ana-

dolu'nun mimari ve bezeme sanatının, hatta Hıristiyan nüfusunun çoğunluk olduğu yörelerde bile yöresel Hıristiyan mimarisi ile karşılaştırılamayacak kadar zengin biçim kaynakları vardır. Bu olgu Divriği bağlamında bu kitap boyunca açıklanmıştır. Örneğin Divriği külliyesinde cami, medrese, türbe bileşiminden oluşan mimari programı yöresel değildir. Fakat bunun somut bir külliyeye dönüşmesinde bölgesel yapı geleneklerinin rolü vardır. Fakat, daha sınırlı boyutlarda örneğin Turumtay Türbesi ya da Mama Hatun Türbesi gibi yapılarda, tipoloji olarak da yöresel geleneklerin etkisini açıkça gösteren uygulamalar vardır. Ayrıca 12. ve 13. yüzyıllarda bu bölgede Haçlı egemenliğindeki Suriye ve Filistin topraklarında Avrupa Ortaçağ mimarisinin anılarının yankılandığını ve Selçuklu Anadolulaşmasıyla birlikte Dicle-Fırat kemerindeki İslam mimari geleneğinin Van'a, Kapadokya'ya, Konya'ya ve sonra Ege kıyılarına kadar uzanan etkilerini de anımsamamız gerekir.

Ortaçağ'da İslam coğrafyacılarının Gürcistan ve Arminiya dedikleri Güney Kafkasya Hıristiyan kültürleri özgün bir mimari ve mimari bezeme üretmiştir. Divriği'nin ortaya çıkışında, mimari programın İslami evrenselliğine karşın yapının konstrüktif tasarımı yerel ustaların ürünüdür. Örtü sistemindeki bezemeli tonoz işçiliği de yereldir. Sadece bu bezemenin İran tuğla tonoz geleneğinin etkisiyle bu bezemesel zenginliğe ulaştığını, başka bir deyişle Selçuklu dönemindeki evrensel bezeme sözlüğü etkisinde, özellikle İran kültür alanı ile bir alışveriş içinde yerel bir gelişme olduğunu düşünmek gerekir. Selçuklu bezeme sözlüğünün bu bölgedeki yayılışını en güzel belgeleyen örneklerden biri Erivan Müzesi'nde bulunan ve Muş'ta Arakelotz Manastırı'ndan getirildiği söylenen 1134 tarihli bir ahşap kapının bezemesidir. Burada Doğu Anadolu'da kullanılan bütün palmet örneklerini bulmak olasıdır.[235] Divriği'nin büyük, üçboyutlu palmetler ve yapraklarla etkili olan, hatta ayrıntılarında tam bir doğaçlamaya olanak veren temel ifadesiyle yarattığı üslubun, bu yöresel gelenekle ilişkisi sadece uygulama rutini içinde kalan ayrıntılarda vardır. Ermeni mimarisinin bezeme açısından en etkili örnekleri haçkarlar (mezar taşları) üzerinde bulunur. Bunların tümünde, değişik yönlü paralel şeritlerin kesişmelerinden kurulu geometrik örgü, derinliği az yüzeysel ifade egemendir.[236] Bu bezemeden Divriği bezemesine atlamak olanaksızdır. Motifler arasındaki bazı benzerliklere dayanarak, bu yerel gelenekten Divriği'ye varmak için olağanüstü bir hayal gücü gerekir.

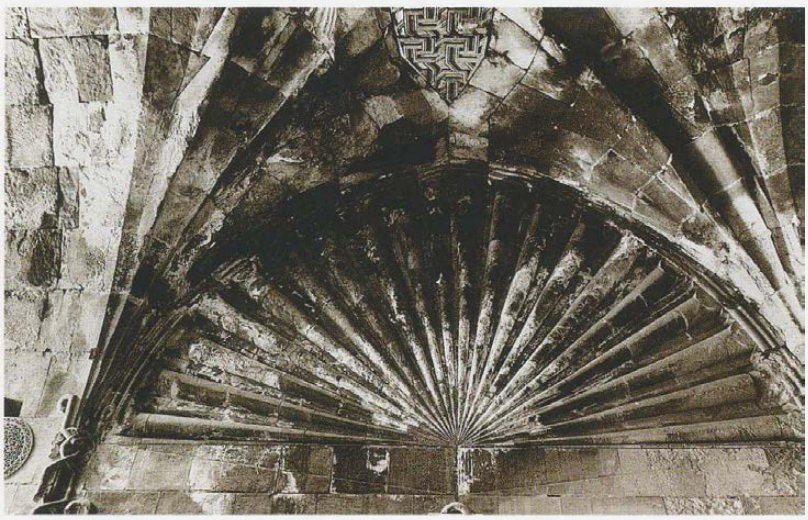


Arakelotz Manastırı'nda ahşap kapı ayrıntısı, Muş.

Divriği'nin bir yandan dönemin klişelerine uyan, öte yandan tümüyle özgün, o zamana kadar görülmemiş taş oyma bezemesinin Kafkasya Hıristiyan bezeme geleneğiyle ilişkisi her zaman tartışma konusu olmuştur. Fakat bu bezemede örneğin bezemeli tonoz örtülerde görülen bir etkiden söz etmek olanaksızdır. Bu farklılaşmayı ortaya koymak için yöre-

nin Hıristiyan mimari bezeme geleneğinin özelliklerini tanımlamak yeterlidir. Bu gelenekler kesin bir geometrik desen, kesin bir simetri, basit geometrik çerçeveler içinde kalan bir tasarım, bitkisel motiflerle bezemede dolamadal *(entrelacs)* dizileri içinde basit, simetrik palmet kullanımı hemen hiç değişmeyen, çok az varyasyon içeren bir sözlük ve üslupsal tavır ortaya koyar. Bu mimari gelenekte silme takımları *(modenature)* karmaşık olmayan profillerle yetinir. Yaygın geometrik örgü her zaman yinelenen ve karmaşık olmayan biçim düzenlerinden oluşur. Bu basit ve ekonomik tasarım, katı gramer kuralları olarak, kesin bir disiplinle uygulanmıştır. Kafkasya Hıristiyan mimari geleneği, kimliğini bu özelliklere borçludur. Henri Focillon'un dediği gibi Ermeni mimarisi basit bir aritmetik ve geometrik analiz esprisine dayanır.[237]

Öte yandan 8. yüzyıldan bu yana genel bir İslam dünyası egemenliği ve şemsiyesi içinde yaşamış Güney Kafkas sanatının bağımsız bir gelişme göstermediğini de vurgulamak gerekir. İslam sanatı ve Selçuklu dönemi sanatı Güney Kafkasya Hıristiyan sanatını etkilemiştir. Örneğin mukarnas İslam'dan geçmiştir. Geometrik örgünün kökeni İslam bezeme sanatıdır. Ahtamar Kilisesi'nde Orta Asya etkileri görülmektedir.[238] Selçuklu alçı bezeme motiflerinin Ermeni sanatında kopya edildiği izlenir.[239] Gerçi Hıristiyan taşçıların İran alçı bezemesinden şematizasyon ve geometrileştirme bakımından etkilendikleri örneklerde de açık olarak görülür. Anıtsal Selçuklu bezemesiyle karşılaştırınca Gürcü ve Ermeni mimari bezemesi yöresel bir taşra geleneği olarak görülür. Fakat özellikle taşa dayalı kubbe ve tonoz strüktürü açısından, boyutlarını ve ekonomisini aşan yaratıcı bir tasarım geleneği yaratmıştır. Bunun, özgün bir kültür ortamının ürünü olduğu yadsınamaz.



Divriği; Şifahane'de eyvandan ayrıntı.

Daha geniş bir coğrafi referans ise, yine taş işleme geleneğinin varlığı açısından, Afganistan-Kuzey Hindistan'dır. Bu bölgeler de, Gazne dönemiyle birlikte Ortaçağ'ın kültür ufkuna katılmıştır. Nitekim bütün bu bölgelerde motif bazında benzerlikler bulmak olasıdır. İtalyan arkeologlarının Gazne kazılarında Anadolu Selçuklu sanatı bezeme sözlüğünün birçok öğesi saptanmıştır.[240] Gaznelilerin ve Selçukluların egemen oldukları Orta Asya, Afganistan ve Kuzey Hindistan kaynaklı biçim düzenleri ve motiflerin, sürekli mücadeleler ortamında oradan oraya taşınan sanatçıların eliyle Batı'ya uzanmış olması da yadsınamaz. Örneğin Afganistan'da 14. yüzyılda çok gelişmiş olan ağaç oyma üslubunu, daha geç tarihli olsa bile, daha uzun zaman kesimleri içinde etkin bir sanat etkinliğinin parçası olarak görerek, Divriği bağlamında değerlendirmek olasıdır.[241] Nitekim o dönemin ahşap işçiliğinin teknik ve desen olarak ne kadar gelişmiş olduğunu görmek için, kültür coğrafyasının sınırları içinde 7.-8. yüzyıllarda Tarım Havzası ve Orta Asya'da Sartların egemen olduğu, fakat Türk ve Hintlilerin de yaşadıkları kentlerde eski ahşap geleneğini anımsamak gerekir.[242] Afganistan'da Nuristan bölgesinde ve Peşa-



Kuzey taçkapısı, güneş diski.

ver'den Keşmir'e günümüze kadar yaşayan ilginç bir ahşap geleneği bunun bir uzantısı sayılabilir.[243] Gerçi Batı Türkistan ve Afganistan'ın zengin ahşap ve taş bezeme geleneği ne üçboyutluluk ne de fantezi olarak Divriği ile karşılaştırılacak bir üslup olmamıştır. Ne var ki Gazne sanatında daha açık bir natüralizm olmasına karşın, ayrıntılarda Divriği'de kullanılan motiflerle görülen akrabalıklar ortak bir bezeme sözlüğünün uzun ömürlü varlığına açıkça işaret eder; bu geniş coğrafi alanlarda, çok dağınık olarak, 12. ve 13. yüzyıllara tarihlenen ya da atfedilen yapılarda, fragmanter olarak günümüze gelebilmiş ve Divriği bezemesiyle akraba motifler ve düzenler, geniş bir kültür ve sanatsal varlık alanı tanımlar.

Divriği sanatçılarının sunduğu zenginlik, araştırmacıları, Orta Asya'da Budist köken araştırmalarına da yönlendirmiştir. Ne var ki Hint mitolojilerinin etkisiyle zenginleşmiş figüratif bezeme programlarında ağırlığı İslami bir yapının tasarımında çok etkili bir süzgeçten geçmek zorundadır. Fakat İslam öncesi Hint mimari geleneklerinin İslam döneminde etkilediği mimarinin erken dönemlerinde biçimsel olarak benzemese bile, tavır olarak benzerlikler bulunması, tarihi koşulların hareketliliği göz önüne alınırsa, şaşırtıcı olmaz. Divriği'de soğuk bozkırların ya da yakıcı çöllerin insanlarının ruh hallerinden çok tropikal Hindistan'ın davranışsal anıları vardır. Celaleddin Harzemşah'ın Hintli annesi Ayçiçek Sultan, Harzem Sultanı'nın üç yıllık Hint ikameti, Delhi sultanlarıyla ilişkileri, aynı sultanın sonradan Kafkas seferleri ve, Gürcü Krallığı'nın en güçlü döneminde, Müslümanların elinden çıkmış olan Tiflis'i işgali ve Divriği'nin minberini yapan Tiflisli usta, onları izleyerek Batı İran maceraları ve Ahlat işgali gibi episodlar, Divriği Külliyesi'nin iki yerinde adı kazılı Ahlatlı sanatçının varlığı Divriği fenomenini Celaleddin'in yaşam

hikâyesinin Anadolu'ya yansımış bir yan olgusu olarak görmeyi teşvik etmektedir. Bu alan içinde herhangi bir yapı ve hiçbir bezeme programı Divriği için bir prototip sayılmasa da Divriği bu kültür alanında ortaya çıkmıştır ve bu kültür alanındaki paralellikler ortak motifler sözlüğünün varlığının kanıtıdır. Bunun yayılmasının yazılı, çizili belgelerden çok, gezen sanatçılar aracılığı ile olması, o dönemin koşulları içinde akla daha yakın bir olasılıktır. Çünkü sanatçıların hafızalarında taşıdıkları biçimlerin, her yeni yapıda ve yeni bir malzeme ile uygulandığı zaman, değişme olanağı vardır. Bu biçimler sözlüğü transferinde geometrik biçimler, basit kurallara ve evrensel geometrik biçimlere uydukları için, daha az değişmiş, hatta aynen uygulanabilmişlerdir. Yıldız motifleri, geometrik meandrlar, hatta girişen daireler üzerine kurulmuş dolamadal dizileri böyledir. Oysa stilize edilmiş bitkisel biçimler, her sanatçının elinde ve her yeni uygulamada birçok değişikliğe uğramıştır. Bu tür benzerlikler tek bir usta aracılığı ile bir rastlantı sonucu da olabilir. Ne var ki bu tür ilişkiler zaman ve mekân içinde o denli yaygın ve o kadar çoktur ki, bunları sadece rastlantılara bağlamak yanıltıcı olabilir. Örneğin Şifahane'de eyvanın doğu duvarında radyal çizgilerle belirtilmiş büyük bir yarım çember vardır. Bu oldukça nadir görülen bezemesel uygulamanın daha geç tarihli bir örneği Kahire'de 1319 tarihli Emir Hüseyin Camisi girişi üzerinde de görülmektedir.[244]

Böyle bir paralellik Divriği'deki bir motifin doksan yıl sonra Kahire'de tekrar uygulandığı zaman bunun bir rastlantı sonucu olmaktan çok Ortaçağ İslam dünyasının Türk hanedanları elindeki coğrafyasının bütünleşmiş kültür ortamında yaygın ve sanatçılarla ulaşılabilen ortak bir sanat sözlüğü ortaklığına işaret eden bir olgu olarak yorumlanması gerekir.

Selçuklu çağı, 11. yüzyılın ortalarından 14. yüzyılın ortalarına kadar, o zamana kadar İslam kültüründe var olmayan bir bezemesel sözlüğü, Kuzey Afrika ve Hindistan dışında, Anadolu içerikli bir coğrafyada genelleştirmiştir. Bu sözlüğün öğeleri zaman zaman, natüralist bir tavır da sergilerler. Divriği, bitkisel metaforun bu dönemdeki en uç noktasıdır. Bu yargı özellikle kuzey taçkapısındaki büyük hayat ağacı çelengi, Şifahane kapısı ve mihrap duvarındaki büyük yapraklar ve düzenleme için söylenebilir. Divriği'nin ikincil bezemeleri ise genelgeçer Selçuklu bezeme pratiği içinde kalır. Bu çalışmada yanıtlanmaya çalışılan sorun, Divriği'de bulduğumuz motiflerin ikonografik bağlarından çok, bezemeye getirilen, özellikle kuzey taçkapısındaki kozmik ağaç tasarımında geometrik düşünceyi tümüyle dışlayan davranışın getirdiği sanatsal yorumun estetik boyutlarıdır. Sözü edilen ilişkiler bir kapı ya da bir eyvanın iki yanına bir ağaç kompozisyonunun yerleştirilmesi şeklinde çok eski kökenli bir simgesel düzenin çok daha soyut bir plana aynı simgesellikle taşınmasıdır. Bu anıtsal ve mitolojik simge aynı zamanda politik güç simgesi olarak kullanılmaktadır. Bu motifler İslam tarihinin hiçbir döneminde bu boyutta ve düzende kullanılmamıştır.

Divriği'de gerçekleşen ve tasarımı ile Anadolu'nun en görkemli yapısı olan Ulucami ve Şifahane'nin işgücü kaynakları, 1220-1230 arasında Moğol, Harzemşah mücadeleleri içinde oradan oraya kaçan ve kendilerine güvenli ülkeler arayan sanatçılar olabilir. Harzemşah'ın ilk Tiflis işgali ve Ahlat'a hücum etmesi (1226) ile Ulucami'nin bitiş tarihi (1228/29) arasında üç yıl vardır. Kitabe konduğu sırada kapı bezemelerinin bitmemiş olması Tiflis ya da Ahlat'tan kaçan ustaların ya da Harzemşah'la dolaşıp, o sıralarda onun yanından uzaklaşan bir ustanın Divriği'ye sığınmış olabileceğini düşündürür. Bu sanatçılar içinde, Orta Asya'dan gelenler de var mıdır? Celaleddin Harzemşah'ın ordusunda Gazne ve Hint kökenli ustalar her zaman olmuştur. O dönemde ordular için savaş araçları yapan, örneğin kaleleri kuşatma için mancınıklar, hareketli kuleler ve başka araçlar icat eden mühendislerin hemen hepsi yapıcıydı.

13. yüzyılın birinci çeyreğinde Anadolu'da Kayseri-Niğde-Sivas-Erzurum bölgesinin sanatçılar ve yapı ustaları için bir sığınak bölge olduğu, buradaki yapı etkinliğinin yoğunluğuna bakarak ileri sürülebilir. Gerçi Divriği Ulucami ve Şifahanesi'nin sanat tarihine katkısı, yerel taşçı ustalarının bilinen gösterileri ya da Ortaçağ İslam dünyasının Gaznelilerden ve Selçuklulardan bu yana geliştirdiği ortak sözlük ve onun kültürel bağlarından çok, olağanüstü bezemesinden ve onun daha derin ve karmaşık kültür ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Fakat sanatçının, bağlamında hipotezler yürütürken, değişik malzemelerle yapılan, örneğin alçı ve ağaç üzerinde işlenmiş biçim ve motiflerin, hatta pişmiş toprak ve maden eşyaları üzerinde görülen motiflerin taşa geçirilmesi gibi bir transfer sorunu olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Örneğin 12.-13. yüzyıl İranlı alçı bezeme ustalarının Divriği taş bezemesini yapmış olabileceklerini düşünmek zordur. Buradaki ince taş işçiliği ancak taş geleneğinde çalışan ustalar tarafından yapılabilirdi. Ahlatlı Hürremşah'ın İranlı ya da Gazne bölgesinden gelen bir usta olduğu da ileri sürülebilir. Batı İran ve Mezopotamya kökenli Ahlatlı bir Müslüman usta olmaması için de bir neden yoktur. Belki de Selçuklu dünyasının çeşitli bölgelerinde çalışmış bir ustaydı. Çevredeki sanat gelenekleri içinde, İran'ın alçı mihraplarında bulduğumuz üslup coşkunluğunu algılamanın verdiği bir iç tutarlılıkla, görsel deneyimi belki Hindistan'a kadar uzanmış, bir yerel usta ya da usta grubunun varlığı da düşünülebilir. Gerçi sanatçının kökeni gibi, o ortamın koşulları içinde fazla anlamı olmayan ve saptanması olanaksız bir soru yerine, bezemenin motiflerle tanımlanan sözlüğünün ilişkileri üzerinde durmak kuşkusuz daha akılcı bir tutumdur. Gombrich'in "sanat yoktur, sanatçı vardır"[245] deyiminin, katılınması her zaman kolay olmasa bile, etkileyici savı, kimliklerini bilmediğimiz sanatçılar üzerinde, yapıtları aracılığıyla bazı yargılar geliştirmeyi gerekli kılıyor.

Divriği bezemesinde Ortaçağ Selçuklu dünyasının ortak klişelerini yapan pek çok taşçı ustası olabilir. Gerçi bu yaygın motiflerin ve bezeme düzenlerinin de Divriği'ye özgü yorumları söz konusudur. Fakat bu daha çok yapının değişik bölümlerinde farklı yörelerden gelen ve değişik kişi-

sel üslupları olan sanatçılar olduğunu ifade eder. Bu yapıda tekdüze bir teknik ve üslup bütünlüğü yoktur. Cami'nin kıble kapısının (kuzey taçkapısının) ve Şifahane kapısının taşçı ustaları büyük heykeltıraşlardır. Bunların, değişik deneyimleri olan, bugün öğelerini saptamamız olanağı olmayan bir yaratma ortamını temsil eden kişi ya da kişiler oldukları söylenebilir. Her iki kapının yaratıcı sanatçısının, adını iki yerde bulduğumuz Ahlatlı Hürremşah olduğunu başka bir belge bulunana kadar, kabul edebiliriz.[246]

Ortaçağ pratiği içinde Hürremşah'ın yapının aynı zamanda mimarı olduğu ileri sürülebilir. Yöresel gelenekler içinde tasarlanmamış olan kuzey taçkapısı onun yapıtıdır. Fakat bu taçkapı üzerinde onun büyük bir heykeltıraş olarak gerçekleştirdiği yapıt kozmik ağacı simgeleyen büyük çelenktir. Kapı nişinin içindeki eşkenar dörtgen motifler arasındaki kare alanlarda olağanüstü bir duyarlılıkla yapılan plastik yaprak ve çiçek kabartmaları da onun ya da çıraklarının olmalıdır.

Hürremşah'ın Şifahane'de çalıştığı eyvandaki kitabe ile belirli olduğuna göre, Şifahane kapısındaki yarım kalmış bezemenin tasarımının ve bir ölçüde işlenmesinin, mihrap duvarında büyük silindirik profillerin içinden fışkıran iki kapıyı süsleyen espri ile tasarlanmış yapraklarının da ona ait olduğu söylenebilir. Böylece Cami ve Şifahane içinde, adeta bir imza gibi, bilinen bezeme kurallarını aşan, mimari çizgiye müdahale eden plastik işaretler Hürremşah ve onun çıraklarının işidir. Batı taçkapısının yapının özgün döneminden kalmış olması gereken ongun desenlerinin de aynı ustanın işi olduğunu düşündürecek bir duyarlılık ve desen kalitesiyle yapıldığı görülmektedir. Bütün İslam mimari tarihi içinde bu denli güçlü bir kuş stilizasyonunu bulmak zordur.

Şifahane kapısının mimarisini tasarlayan usta ile taş oyma ustası Hürremşah'ın, bir üslup çatışması olmasa bile, aynı kişi olduğunu savlamak zordur. Fakat bu kapı üzerinde kuzey taçkapısı ile aynı nitelikte ve üstün teknikte bezemeleri ve Şifahane eyvanındaki sanatçı adını göz ardı edemeyeceğimiz için, başka bir bilgi ortaya çıkmadıkça, Hürremşah'ın Divriği'nin kimliğini yaratan sanatçı olduğunu kabul etmek zorundayız. Bu yapıda taşa dökülen biçim dünyasının bu yörede tek kalmış olması bunu yaratan heykeltıraşın başka iklimlerden gelmiş olduğunu düşündürse bile, bu sanatçı o çağın yabancısı değildir. Öte yandan karmaşık tarihi ilişkilerin varlığına ve bazı motiflerin ortaklığına karşın, Divriği'ye doğrudan aktarıldığını söyleyebileceğimiz bir üslup yoktur. Bu da Divriği'nin özgün tarihi konumunu ortaya koymaktadır.

Mimari tasarımı ile bilinen bütün şemalardan uzaklaşan Şifahane taçkapısının mimarı ya da taşçı ustasının kökeni de, üzerinde düşünülmesi gereken bir sorundur. Böyle bir taçkapıyı tasarlayan mimarın savaşlarda esir düşmüş Avrupalı bir taşçı ustası olması o dönem için şaşılacak bir olasılık değilse de, taçkapı üzerindeki diğer öğeler bu olasılığı desteklememektedir. Fakat değişik yörelerden gelmiş bir grup ustanın içinde böyle biri bulunabilirdi. Böyle bir usta, uzun yıllar İslam ülkelerinde çalıştıktan sonra Divriği'ye gelmiş ve yapının olağanüstü yaratıcı ortamında böyle bir kapı önerisini ortaya atmış da olabilirdi. Bu kapıda gotik bir şema ya da ayrıntı yoktur. Fakat sadece gotik mimaride bulduğumuz bir silme

zenginliği vardır. Bunun düşey izdüşümde bir gotik tasarıma benzememesi ise bir gotik kapı imgesinin buraya özgü bir yorumu olabilir.

Bütün bezeme alanlarında, özellikle Selçuklu dünyasının her yöresinde bulunan sıradan geometrik bezemeler, mukarnaslar, yazı frizleri, geometrik şemalara dayalı bitkisel arabesk değişik ustaların işi olmalıdır. Çünkü yapıya asıl karakter kazandıran büyük bezeme programları bitmeden, ikincil süsleme alanlarında büyük ustaların çalışmaları yapının mantığına aykırıdır. Eğer bezeme programı bitmiş olsaydı ya da kendi içinde homojen olsaydı, aynı ustaların ya da aynı grubun eseri olarak düşünülebilirdi. Fakat, örneğin kıble kapısı ya da Şifahane kapısı bitmeden doğu penceresinin bitmiş olması, bunun başka bir usta tarafından yapıldığını göstermektedir. Orta Anadolu Selçuklu yapılarından bilinen yaygın bir şemaya göre bezenmiş doğu penceresi, Divriği bezemesinin özgün felsefesi Ahmed Usta'nın işidir. Şifahane kapısını yapan ustanın böyle bir pencerenin yapılmasına izin vermesi şüphelidir. Yapının büyük yaratıcıları olan ustalar burada olsalardı, bu pencerenin tasarımını da yönlendirirlerdi.

Batı duvarı yıkıldıktan sonra duvarla birlikte yeniden yapılan batı taçkapısının, eski kapının temelleri üzerinde inşa edilmekten öteye Divriği üslubu ile bir ilişkisi olmadığı yukarıda belirtilmişti. Cami'yi inceleyen sanat tarihçilerinin, bu bezemenin 13. yüzyılın ilk yarısındaki bezeme sözlüğü ile ilgisi olmayan, tam bir geometrik ve mekanik mantıkla yapılmış bu kapıyı Divriği'nin özgün kapılarından biri olarak kabul etmiş olmaları şaşılacak bir olgudur. Burada inceleyenleri şaşırtan kapı planının alışılmamış biçimi, soyutlamanın ve desenin güzelliği ile büyük taçkapıların kalitesine erişen, rekonstrüksiyon sırasında yeniden kullanılmış kuş motifleri, özgün yapıdan kalan kitabedir. Yeniden inşa edilen kapıya entegre edilen bu eski fragmanlar dışında, dokuma desenlerinden esinlenen, oldukça kaba bazı motiflerden dolayı tekstil kapısı da denen bu taçkapı,[247] Divriği'nin özgün üslubuna ve dönemine yabancıdır. Gerçi bu taçkapı tasarımı da kendine özgü nitelikler taşımaktadır. Taşçı ustası, bazı yerde eski bezemenin sıradan düzenlerini taklit etmiş, fakat niş içinde özgün bezeme ile bir yarışma havası içinde, onun gibi üçboyutlu niteliği ağır basan bir taçkapı tasarlamıştır. Bu usta Ortaçağ geleneğinde yetişmiş bir taşçı değildir. Daha önce de belirtildiği gibi, yöresel ün sahibi, Kafkas geometrik bezeme geleneğini sürdüren, kendine güvenen bir usta olabilir. Kısaca Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin sanatçılarını, önemlerine göre şöyle sıralayabiliriz: Hürremşah ve çırakları, Şifahane kapısı mimari tasarımını yapan usta, mihrapta çalışan usta, minberin Tiflisli Ahmed Ustası, sıradan bezemelerin taşçı ustaları, Külliye'nin mimarisini ve tonozlarını yapan yapı ustaları, doğu penceresinin Ahmed Ustası, batı kapısının Osmanlı dönemi ustası ve geç dönem tamirlerini yapan ustalar.

Yeni fethedilen toprakların yerel gelenekleriyle, politik ve kültürel ilişkiler içinde bulunulan coğrafi bölgelerden gelen etkilerin özümsenmesi 12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu'nun Türkler tarafından fethedilen bütün yörelerinin ortak özelliğidir. Burada yeni bir kültür ortamının yapı inşaatı alanında, ancak yerli ustalarla iş yapabilmesinin gerektirdiği zorunlu bir süreklilik vardır. Türkler döneminde Anadolu-İslam mimarisi-

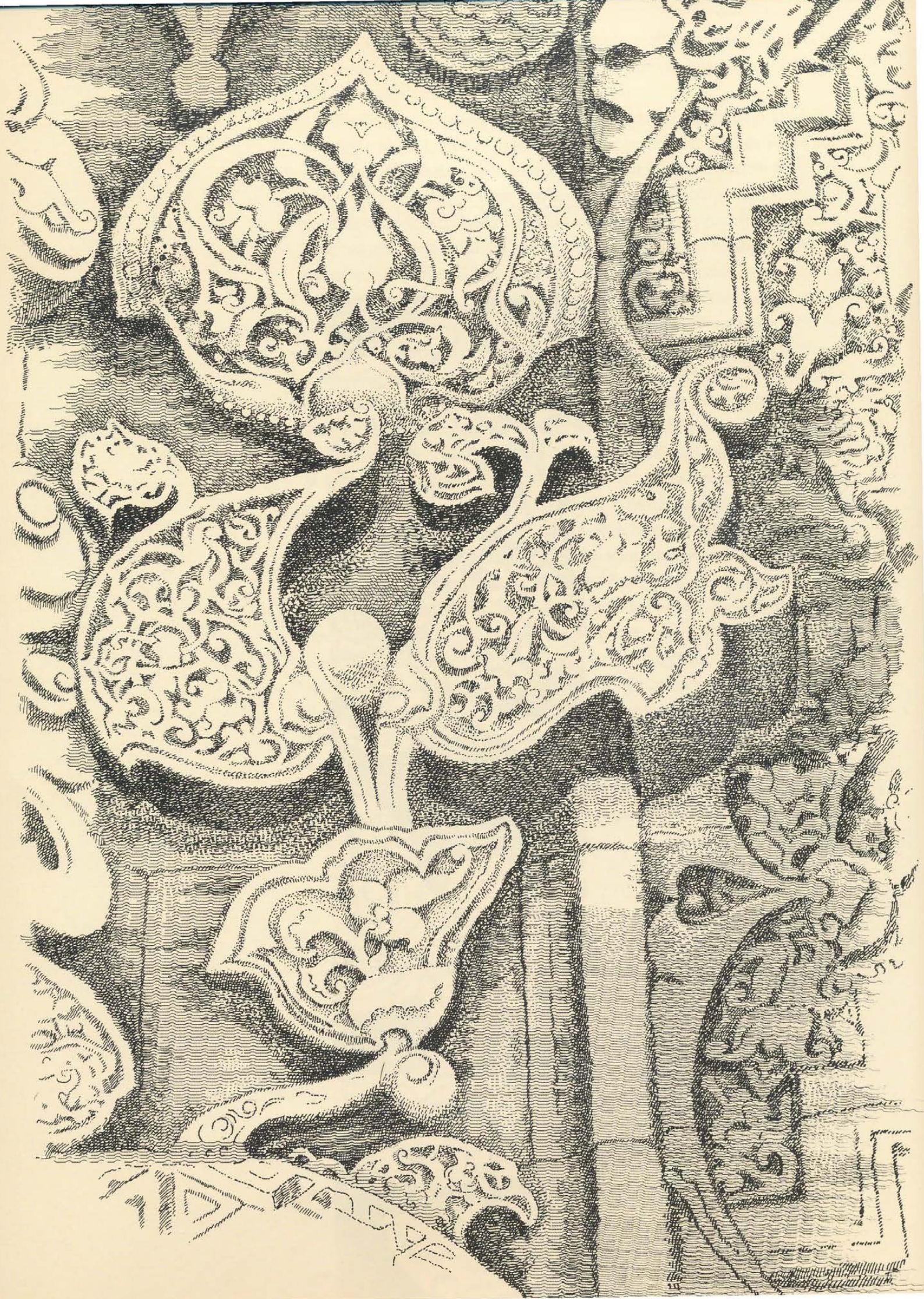
nin kimliği, bu yerel-işlevsel temel üzerinde, yeni patronların kültürel bagajlarının zorladığı ve tasarımı tipoloji, bezeme ve simge olarak yerel gelenekleri aşan niteliklerinde ortaya çıkmıştır.

Bütün bu çok yönlü etkileri yan yana getiren sanatçıların kimliği ve yetiştiği ortam, bir iki addan öteye bilinmemektedir. Burada ilginç olan soru şudur: Bu kadar çeşitli kaynağa dayalı bir bilgi ve deneyim tek bir sanatçıda olamayacağına göre bunları ortak bir vizyonda ve bezemesel bilgide birleştiren ne tür bir kültürel araç vardı? Bu yaygın bir bezeme sözlüğü müydü? Yoksa tek bir sanatçının temel kararları verdiği ve belli sınırlar içinde çalışan diğer sanatçıları kendi inisiyatiflerine bırakan bir çalışma düzeni sonucu muydu? Divriği'ye kimlik kazandıran bezemenin ne kendinden önce ne de kendinden sonra bir örneği olmadığına göre, buranın asıl sanatçısı hangi sanat ortamında yetişmişti? Kuşkusuz böylesine tek ve özgün bir tasarımı yöneten taşçı ustası çok büyük bir sanatçıdır. Batı sanat tarihlerinin ölçütleri içinde bir taş oyma bezemesinin yaratıcısına büyük sanatçı unvanı vermek zor olsa da İslam tarihinin, modern çağdan önce en önemli strüktürel çabası olan Divriği kapılarının yaratıcısı kuşkusuz büyük bir sanatçıdır. Buna Ahlatlı Hürremşah demek istemezsek, anonim, fakat belirleyici olarak "Divriği Ustası" diyebiliriz.

Öte yandan taş oyma işçiliğinin küçük boyutlardaki bütün ustalığına karşın, İslam geleneği, Divriği heykeltıraşını hazırlayan bir duygu iklimini hiçbir zaman yaratmamıştır. Bu yeni fetih ülkelerinde henüz oluşmamış bir sanat üslubunun çıkmaz sokaklarından biridir. Nasıl Gaudi bütün Art Nou-veau fantezileri içinde kendine özgü bir biçimler dünyasının tek egemen sanatçısı ise Divriği heykeltıraşı da öyle yalnız bir sanatçıdır. Nasıl Sagrada Familia'nın girişi, mimari ile bütünleşen bir strüktürel irade ile göğe yükselen bir dev ağaç gibi tasarlanmışsa Divriği'nin yontucusu da Cami'nin taçkapısını muhayyilesinin olanak verdiği en görkemli soyut kozmik ağaçla donatarak onu bir cennet kapısı imgesiyle yüklemiştir. Bu gözlem, Divriği taş oyma bezemesine bir heykel olarak bakma ve Avrupa kültürü dışında bir kültür bağlamında heykel olgusunun değişik boyutlarını irdeleme şansını bize vermektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM





Ortaçağ İslam Bezemesi Üzerine

Mimaride "süs" *(ornament)* tanımı, Riegl, Ruskin, Focillon, Gombrich, son dönemde Grabar gibi Batılı sanat tarihçileri ve sanat estetiği üzerine yazanlar tarafından hep strüktüre bağlı olarak ele alınmış ve bezemeye, mimariyi ya da bir objeyi güzelleştirmek amacıyla yapılan bir ek olarak bakma geleneği, yargıların altyapısını oluşturmuştur. Bu, mimarinin temel öğe olduğu düşüncesine uyan bir tanımdır. Burada düşüncenin odaklandığı temel varsayım mimari nesne ve onun, süsleme süreci içinde, zamansal öncelliğidir. Oysa bezemeyi gerçekleştiren sanat ustası için "süs" temel uğraştır. Bir bezeme motifinin ya da düzeninin sanatsal içeriği onu gerçekleştirenin tümel yaratma iradesiyle orantılıdır. Kuşkusuz bunu tek bir motif kalıbını bir alçı yüzeyine yan yana mekanik olarak basan alçı işçisi anlamında değil, fakat bir Müşettâ subasmanında, Erdistan mihrabında ya da Divriği'deki büyük yaprak yüzeylerinde taş ve alçı ile savaşan ustalar ve o büyük bezeme düzenlerinin tasarımcıları için söylüyoruz. Başka bir deyişle süsleme ya da bezeme olgusunu, mimariye göre göreceli olarak ikincil bir duruma düşüren hiyerarşik bağlamda değil, bir yaratıcı uğraş olarak düşündüğümüz zaman, onu bağımsız bir sanat olarak değerlendirmek olasıdır. Gotik nişler içine arka arkaya dizilmiş, hatta kapı kemerlerinin çizgilerine bir balık dizisi gibi yerleşen insan figürlerinin, mimariye bağımlı yerleşme düzenleri esas alındığı zaman, bunlara süsleme öğeleri olarak bakılabilir. Fakat bir insan figürünün, ne kadar sınırlı bir geometrik çerçevede olursa olsun, uğrayacağı bütün *distortion*'lara karşın insan figürü olarak kalması için sanatçının verdiği topolojik savaş o figürü mimarinin bağımlılığından kurtarır. Daha doğrusu burada mimari çerçeve, heykeltıraşı bağımsız kılan, onu savaşa sevk eden kışkırtıcı bir işlev görür. Michelangelo, *Pieta*'sını San Pietro'nun bir ayağının nişi içine yerleştirdiği için, onun mimari kadrolar içinde gördüğü işlev, kendi heykel özelliklerini ortadan kaldırmaz.

Ornament ya da "süs"ün kendine özgü varlığını yadsımak ve onu ikincil bir öğe olarak görmek iki nedenden kaynaklanır:

1-Yapımda zamansal öncelik. Bir nesne, bir yapı, giyim eşyası, çanak çömlek, esas taşıyıcı strüktür yapıldıktan sonra süslenir. Bezeme, yapım

programında sonradan gelen ek olarak algılanır. Kaldı ki gerçekten eşya ve yapı tümüyle tasarlanıp bittikten sonra süslenebilir ve renklendirilebilir. Ne var ki birçok eşya, bezeneceği düşünülerek şekillenir. Bir kilise bezeme programına uygun nişler, taşıyıcılar, artikülasyonlarla birlikte inşa edilir. Mimariye bezeme programının getirdiği farkları anlamak için bir kilise ile bir klasik dönem Osmanlı camisinin duvar ve cephe tasarımlarını karşılaştırmak yeterlidir. İran camilerinin büyük giriş eyvanları, onu süsleyecek büyük alçı mukarnas programları düşünülerek inşa edilir. Halı ve kilim, yapılırken süslenir. Süs motifi, halı strüktürünün içindedir. Bir mozaik döşeme, halı gibi, döşeme strüktürünün kendisi olabilir. Bir sütun başlığı da strüktürün bir parçasıdır. Divriği'nin büyük yaprak ve palmetlerini taşıyan taşlar duvarla birlikte, yani yapı tasarımının parçası olarak, örülmüşlerdir.[248] Daha küçük boyutlarda da bu gözlemler yapılabilir. Süslemeli bir yazıtta bir elif onu zenginleştiren bütün parçalarla birlikte yazılır.



Kuzey taçkapısı; bezeme.

2. İkinci neden ahlaki olabilir. Süssüz bir yapı, bir düz kumaş, yalın bir çarık sadelik ve yoksulluğu çağrıştırırlar. Bazı dini görüşler için süs bir günah olabilir. Adolph Loos için süs bir cinayetti. İslam'da Miskeveyh gibi süslemenin bir şeytan dürtüsü, bir günah olduğunu söyleyenler çıkmıştır.[249] Figüratif resmin yasaklanması da bunun başka bir göstergesidir. Taş oyan, heykel yapan, mozaik yapan sanatçılar için böyle endişeler temel değildir. Onların birincil işleri boyamak, oymak ve yaptıklarını iyi yapmaktır. Ayrıca bir minber yaparken, bir yazıt yazarken, bir takı hazırlarken bir ekleme süreci de söz konusu değildir. Küçük sanatlarda özgür olan sanatçının, bir cami kapısında benzer motifler oyarken özgür olmadığını hissedeceği savlanamaz. Bu yorum sanat olgusu ve pratiği ile ilgisi olmayan kuramsal bir soyutlamadır. Mimaride bezemenin ikincil olduğunu düşünmek, bazı hallerde gerçekten ters bir değerlendirmedir. Bir Hint tapınağını bezemesinden bağımsız düşünmek olası değildir. Bir gotik taçkapı, mukarnas bezemeli büyük bir eyvan, Divriği taçkapıları bezemelerinden soyutlanırsa onları dünya sanatının başköşelerine koyan temel niteliklerinden uzaklaşırlar. Divriği'de birincil olgu mimari değil, bezemedir.

Süs her zaman bir ek değildir ve mimari ile birlikte tasarlanabilir; güzelliğe ulaşmak için gösterilen her çaba insanidir ve yücelticidir. Temel sanat içgüdüsü açısından yapıtın boyutu ve malzemesi ve doğası önemli değildir. Eğer güzelleştirme İslam'a aykırı bir tavır olsaydı, bütün İslam sanatı İslam'a aykırı olurdu. Oysa İslam kültürü sanatı dışlamamıştır. Güzellik, yaşam pratiğinde, İslam'a aykırı bulunmamıştır. Miskeveyh gibi düşünürler Bizans ikonoklastlarından etkilenmiş olabilecekleri gibi, 9. yüzyılda Bizans'ta ikonofillerin iktidarına karşı bir İslam tepkisi olarak da görülebilirler. Bütün özelliği süsleme olan mimari yapılabilir. Bir taçkapı işlevsel bir öğe değildir. Bir güç öğesidir. O gücün ifadesi olarak süslenir. İslam mimari bezemesi, özellikle bu kitabın konusunu oluşturan Selçuklu döneminde, bu yargılarla uyuşan bir karaktere sahiptir.

Bezeme tarihinin yorumunda Batılı sanat tarihçilerinin tek yönlü yargıları şaşırtıcıdır. En tutarlı çağdaş yorumculardan biri olan Gombrich, alışkanlığın sanatın gelişiminde şemalar yoluyla nasıl etkili olduğunu an-

latırken Yunan sanatçıların Doğu'dan aldıkları lotus şemasını Yunan kültürünün bütün boyutlarında görülen büyük aydınlanmanın örneklerinden biri olarak gösterir.[250] Bununla karşılaştırınca Yunan, Roma ve Bizans sanatlarında sayısal ve geometrik ve daha çok lineer şemalar içinde kullanılan palmet ya da dolamadal motifinin İslam sanatında çok daha karmaşık bir arabeske dönüşümüne de daha köklü bir yenileme olarak bakmak gerekir. Nitekim Batı'da *The Book of Kells* ile sonlanan *interlace*'in Doğu'da böyle bir sonu olmadığını belirten Gombrich, "arabesk"in mükemmel bir düzeye eriştikten sonra günümüze kadar sürdüğünü söyler.[251]

Selçuklu dönemi, Orta Asya'dan Doğu Akdeniz'e kadar bütün İslam ülkelerinde arabeskin bu mükemmelliğe eriştiği dönemdir. Klasik ve klişeleşmiş İslam sanat tarihi yazımında İslam bezemesinin yarısının Sâsânî kökenli olduğu vurgulanır.[252] Sâsânî bezemesi ise temelde Akameniş (Ahamenit/Hahamenişî) döneminden başlayarak Yunan ve Helenistik sanat etkilerini de içeren Part geleneğine oturmaktadır. Erken dönem İslam bezemesi, özellikle Emevi dönemi bezemesi, Sâsânî'den etkilense bile daha çok Geç Antik gelenekleri izlemiştir. Bazı Uzakdoğu ya da göçer esintileri ve lotus gibi eski Mısır ve Hint-Budist kökenli bir iki motif eklenirse, İslam bitkisel arabeskinin temeli kurulmuş olur. Bitkisel sözlüğün zenginleşmesinde Budist gelenekler etkili olmuş olmalıdır. J. Rawson, bitkisel bezemenin Çin sanatına Budizm kanalı ile girdiğini göstermiştir.[253]



Kuzey taçkapısı; bezemeden ayrıntı.

İslam'da da bitkisel motif kullanımının Geç Antik ve Sâsânî kökenli olduğu kadar Orta Asya-Budist kökenli olma olasılığı güçlüdür. Buna üç değişik öğe daha, mukarnas, geometrik örgü ve yazı eklenince İslami bezeme sözlüğü tamamlanmış olur. Bunlardan yazı, simgesel bir kültür damgasıdır. Herhangi bir bezeme düzeninde tümden yabancı motiflerle de kursanız, buna Arapça alfabe ile bir yazı eklenirse, bu İslami bir bezemenin işareti olur. Kuşkusuz aynı yargıyı, Çince bir yazıt eklenmiş aynı desen için de kullanabilirsiniz. Etimolojik değerlendirmeler için yararlı olsa da bir akant yaprağının, bir inci dizisinin ya da bir lotus tomurcuğunun varlığı bir bezemenin doğasını anlatmaz. İslam bezemesi akant yapraklı bir antik sütunu süsleme amacıyla kullanmıştır. Fakat bu, akantı İslami yapmaz. Bunun için tarihi ve kültürel bir transformasyondan geçmesi gerekir. Fakat bir motifin değişik biçimlere girmesi de onu İslami yapmak için yeterli değildir. Hangi süsleme düzeni bağlamında kullanıldığı önemlidir. Başka bir deyişle bir motifin nerede ve ne amaçla kullanıldığını saptamak onun tanımlanması için birincil aşamadır.

Bir kapının üzerindeki yazıt süsleme amacı taşımayabilir. Fakat bir cephenin bütün uzunluğunca, bir çerçeve, içinde bir friz oluşturursa bu bezemesel nitelikli olur. Bir kapı nişinin örtüsünü mekânsal ve bezemesel nedenlerle dolduran bir mukarnas düzeni, örneğin büyük bir eyvanın içindeki mukarnasla, iki sıra kemer dizisinden oluşan bir çerçeve frizi başka başka şeylerdir. Bir antik palmet dizisinin klişeleşmiş monotonluğu ile Divriği'nin kuzey taçkapısındaki dev boyutlu palmetlerin, benzer konturları da olsa, bezeme davranışı açısından birbirleriyle ilişkileri azdır. Nar motifinin Sâsânî bezemesindeki kullanılışı ile 16. yüzyıl Osmanlı bezeme sanatındaki kullanılışı, onları birbirleriyle akraba yapmaz.

Simgesel içeriğini yitirmiş bir bezeme öğesi ile yitirmemiş arasında, örneğin ejder (dragon) kafası ile biten bir *entrelac* ile bir madalyonun içine yerleştirilmiş ejder figürünün de bezemesel mesajları aynı değildir. İslam bezemesi adı altında yapılan genellemeler, sözlüğün öğelerini saptamakta çok ileri gitmiş olsa bile, gramer ve dilin doğasını saptamakta yüzeysel kalmıştır. Sanat tarihinde sürekliliklere görsel haberleşme hatları olarak bakabiliriz. Menderes motifi, akant yaprağı, lotus çiçeği, üç ya da dört oylumlu rozet görsel anıların evrensel sözlüğüdür. Fakat kimse Avrupa ya da Çin kültürünün tarihini yazarken Homo Afarensis'le işe başlamaz. İslam kültür ortamı, eski dünya tarihinin coğrafi merkezinde, sürekli bir sembiyotik sürecin içinde oluşmuştur. Bu sürecin oluştuğu ortamda görsel ve estetik iletişimin özel olarak yoğunlaşmış, kendine özgü durumunu yansıtır. Politik egemenlik alanlarının müsaade ettiği ya da zorladığı ya da yarattığı sosyal ve kültürel gelişmeler ortamında, coğrafi sınırların ekonomiye, yapı tekniğine ve iletişime olanak verdiği sınırlar içinde kimlik kazanan alt kültür alanları vardır.



Sütun başlığı.

Divriği bezemesinin analizinde görüldüğü gibi, Batılı sanat tarihçilerinin ve kuramcılarının, temelde Yunan-Roma geleneğine ve Hıristiyan doktrinine dayalı yorum ve değerlendirmeleri İslam sanatını, bezeme bağlamında açıklamak için yetersiz kalır. Bu yorumun yetersizliği 19. yüzyılda Avrupalıların kuramsal tavırlarından kaynaklanıyor. Bu tavırları belirleyenlerin başında *Spaetrömische Kunstindustrie* adlı kitabındaki tezi ile Alois Riegl gelmektedir. Bu konuda Gombrich'in, bu yorumun etnik bir temele dayandığını ve Avrupa sanatında herhangi bir yabancı etki olmadığını kanıtlama çabasının sonucu olduğunu söylemesi anımsanmalıdır.[254] Fakat bunun da ötesinde Batılılar için İslam bezemesini değerlendirmekte bir önemli handikap vardır: İslam bezeme motiflerini doğal olanlarla karşılaştırarak bir değerlendirme çerçevesi oluşturulamaz. Çünkü bu bezemede doğal figür unutulmuştur. Canlı dünya deforme edilmiş, Selçuklu döneminden önce soyutlanmış, stilize edilmiş, şemalara indirgenmiş ve yok olmuştur. Özellikle Selçuklu döneminin geometri ile bitkisel olanı buluşturup, o zamana kadar var olmayan yeni bir üslup yarattığı dönemde, sadece tek tek motiflerin sürekliliğine dayalı bir üslup sürekliliğinden söz etmek doğru değildir. Başka bir deyişle ortaya çıkan yeni mimari ve bezeme üslupları daha önce var olmayan şekiller ortaya koymaktadır. Bu yeni yaratmaların içerdiği süreklilikler, biçimsel anıların uzun zaman unutulmadığını, hatta toplumsal bir mekanik hafızanın onu canlı tuttuğunu gösterse bile, üslubu doğuran süreç, bir motifler sözlüğünün varlığı üzerinde ve dışında bir olgudur.

Batı kültür kanonları içinde doğadan esinlenme, insan dışındaki dünyayı insanın karşısında bir bağımsız varlık olarak gören bir dünya görüşünün ifadesidir. Müslümanların Tanrı buyruğu ile ortaya çıkan doğaya bir tür dokunulmazlık atfetmeleri, her şeyi tanrısal bir kaderin emrine bırakmaları, doğayı sorgulamamaları ve Tanrı'nın yarattığına şirk koşmamak için doğal olanın sanatta ifade edilmemesi Müslüman sanatının temel ilkelerinden biri olarak sunulmuştur. Gerçi bu anlayışı yeteri kadar yansıtmayan davranışlar vardır. Erken ya da geç dönemlerin doğacı davranışları, Selçuklu döneminin insan ve hayvan figürlü kabartmaları, hatta hey-

kelleri, minyatürlerdeki figürler, çiçek natüralizmi, figürasyon kullanılmaması tabusunun varlığına karşın ortaya çıkan oldukça yaygın gelişmelerdir. Bunlar toplum kültürünün dini dogmalara karşı bazı istekleri dile getirdiğini ve özellikle idare eden sınıfların bu isteklerini, dine karşı olarak yorumlanmasa bile, ona rağmen gerçekleştirdiğini göstermektedir. Böylece kısıtlamalar zaman zaman aşılmıştır. Fakat sanatçıların birçok kısıtlamalara uydukları, onların varlıklarından haberdar oldukları görülmektedir. Onun için İslam sanatında figür olmaması, resim ve heykelin bağımsız sanatlar olarak gelişmemesi, Batılı gözünde o mimariyi bezemesel yapmıştır. Ruskin, "Canlı varlık varlığın en üst derecesidir. Ve en iyi bezeme motifidir. Taklit çiçek taklit taştan, eklerden, taklit insanlar taklit hayvanlardan daha asildirler" der. Ona göre süs doğadaki varlıkları taklit eden ya da onlara referans veren bir biçimler düzeni olmalıdır. Onun için de Cinquecento üslubunun kötüleştiğini, çünkü doğal olmayan şeyleri taklit etmeye başladığını söyler.[255] Oysa İslam'da "mimesis" zaten gelişmemiştir.

Bu Avrupa merkezli yargı İslam sanatını yorumlamakta zorluk çekmiştir ve hâlâ da çeker. Gotik heykel ne kadar dekoratif olursa olsun, nasıl heykel olarak kendi içinde değeri varsa, İslam bezemesi de, sadece bezemesel olanın ötesinde bazı özelliklere sahiptir. Fakat sanat tarihi yazımı ve yorumunda bu ayrımı eleştirel ve tarihi olarak yapacak kavramsal bir tavır ve ona bağlı bir sözlük gelişmemiştir. Bir mimari nişi bir heykelle birlikte görmeye alışan Avrupalılar, nişin ikiboyutlu bir örgü düzeni ile doldurulduğunu gördüklerinde bu tutumu değerlendirecek kritik söylem yaratmakta zorluk çekmişlerdir. Sanat yapıtı, parçalara ayrılmadan, tümel bir yaratma olgusu olarak görülürse, süsleme ve bezeme ayrımlı değerlendirmenin yetersizliği açıkça görülür. Bu yargının en iyi anlaşıldığı yapılardan biri Divriği Ulucamisi'dir. Kuzey taçkapısına yerleştirilen kozmik ağaç motifi, taçkapıyı süslemek için değil, kapının kutsal statüsünden ve simgeselliğinden kaynaklanmaktadır. Eğer buradaki soyut bitkisel biçimler yerine figürler olsaydı, o zaman bu kapıyı bir Roman ya da gotik taçkapısında olduğu gibi değerlendirecektik. Oysa bu ağaç temsilinin bir bezeme klişesi olmadığı açıktır. O nitelikteki diğer kapı çerçevesi bezemeleriyle karşılaştırıldığı zaman, onun kapı tasarımındaki özel statüsü ve farklılığı görülmektedir. Başka bir deyişle, kuzey taçkapısı çelengi Avrupa'da resmin ve heykelin gördüğü ödevleri yüklendiği gibi, ayrıca bir aziz heykelinde ya da tablosunda olan dini bir statüsü de vardır. Gerçi bu statü onun bezemesel rolünü ortadan kaldırmaz. Ne var ki Müslüman sanatçının bu biçimleri işlerken takındığı tavır bir süsleme çabasının çok ötesinde bir anlam taşımaktadır. İşte bu ara kategoride Avrupa sanatının olanak verdiği bir kritik kavram yoktur. Örneğin Avrupa'da mukarnasa tekabül eden bir öğe yoktur. Doğadan esinlenmeyen ve iki sıradan oluşan küçücük bir çerçeveden beş on kat yüksekliğinde bir eyvanın bütün üst boşluğunu doldurabilen, başka bir deyişle küçük bir bezeme frizi olarak kullanıldığı kadar büyük bir mekân öğesi de olabilen böyle bir mimari öğeye tekabül eden bir işlevsel tavır ve ona tekabül eden kuramsal bir kavram, Avrupa sanat kuramında gelişmemiştir. İslam mimarisi için *ornamantaliste* değerlendirmesi, özellikle bir dönemde bir tür suçlamaya dö-



Niş.

nüşmüş, hatta İslam mimarisinin mimari sıfatı taşımadığı bile söylenmiştir.[256] Sencer Türbesi'ni ya da büyük mezar anıtlarını, bir Erdistan Camisi'ni ya da bir kervansarayı görüp de bu görüşü savunmak, kuşkusuz olanaksızdır. Ruskin, bir yapının mimari olması için bir *unnecessary feature*'a sahip olması gerektiğini söyler.[257] Bunu Ruskin'vari bir abartma saysak bile, Ortaçağ'da birçok yapılarda bezemenin mimariyi saptadığını söyleyebiliriz. Yine Ruskin'i anımsayarak, "eğer süsleme iyi ise hiçbir şey abartma değildir. Onun için 'fazla süslü' sıfatı iyi bir bezemeye uygulanamaz" demek, İslam sanatı bağlamında da tutarlıdır.[258]

Focillon, Roma çağı bezemesinin son dönemi için, "Mimari disiplini hiçe sayan bir tavırla serbestçe yüzeyleri işgal eden ve uymadığı öğeleri sarıp sarmalayarak işlevlerini gölgeleyen ya da zayıflatan bezeme, onu belirli çerçeveler ya da durumlara hapseden kesin tavırları aştı... Titreyen gölgeler, çok sayıda ve değişik vurgular, anıtsal bloğun birliğini ve dengesini bozdu" der.[259] Bu Divriği'de gördüğümüz bezeme tavrıdır. Aslında Focillon'un yakındığı bu tavır, Divriği sanatçısının özgür davranışı yanında çok zayıf kalır. Romalı sanatçı, sütun başlıklarını ya da sütunları ne denli mimarinin geometrisini kırarak donatırsa donatsın, Divriği'deki yaprak ve palmetlerin mimari çerçeveye yaptıkları saldırı yanında Romalı sanatçının, hatta Erken Bizanslı sanatçının yaptığı çok mütevazı ve itaatkârdır. Yine de Divriği bezemesinin strüktürün anlaşılmasını rahatsız eden bir tavrı olduğu söylenemez. Bu bezeme duvarın varlığını unutturmuyor. Çünkü onunla birlikte örülmüştür. Sorunu strüktürel değildir. Bu gözlem Divriği sanatını özgün ve eşsiz kılan bir sanatsal tavrın tanımıdır.

Divriği bezemesinde saf bezemesel olanla simgesel amacı olan bezeme birbirlerinden açıkça ayrılır. Fakat pratikte, yani taşçı ustası taşı işlerken süslemek, zenginleştirmek amacı ile yapılanla ikonografik içeriği simgesel bir amaca yönelmiş olan arasında teknik fark yoktur. Bu bezemede batı taçkapısındaki kuş figürleri ve Şifahane taçkapısındaki insan figürleri dışında amblematik içeriği olan motif yoktur. Cami'nin cümle kapısı olan kuzey taçkapısını süsleyen, cennete referans verdiğini kabul ettiğimiz, simgesel ağaç kompozisyonu simgesini içermektedir. Bu büyük soyut hayat ağacı kompozisyonu ne İslam ne de başka büyük sanat tarihlerinde eşi olmayan bir yorumdur. Bir bakıma Divriği Ulucamisi kuzey taçkapısının bezemesi, bu özelliği ile, kozmik ağaç, evren direği, hayat ağacı ve kutsal ağaç mitosunun en önemli sanatsal temsilcilerinden biridir. Kozmik ağaç ya da hayat ağacını bir yaprak, bir palmet, bir ağaç ya da bir bitkisel kompozisyon simgeleyebilir. Çünkü kozmik ağaç bir ağaç değil, organik yaşamdır. Onun için, Grabar'ın alaylı bir üslupla söylediği gibi, "Her dolamadal, eğer Tâk-i Bostan'daki gibi düşeyse bir hayat ağacı olur."[260] Divriği bu olgunun alay edilemeyecek kadar karmaşık olduğunu kanıtlar. Kaldı ki, figüratif ya da soyut, her biçim böyle bir potansiyele sahip olabilir.

Tartışmanın bu aşamasında bitkisel bezemenin doğası ve simgeselliği konusunu biraz daha derinleştirebiliriz. Nasıl canlı doğa cansız doğayı büyüyüp yayılarak işgal ederse, bitkisel motifler de bir sarmaşık gibi ya da bir kaya arasında açmış bir çiçek gibi, mimarinin cephelerinde öyle boy gösterirler. Divriği kuzey taçkapısının çelengi de kapının yüzeylerini öy-



le işgal etmiştir. Başka bir deyişle mimari, cansız doğa; bezeme, canlı doğadır. Fakat bu metafordaki transformasyonu sağlayan, burada sanatçının temsil ettiği insan ya da kültürdür. Bitkisel motiflerin simgesel amaçlarla kaya yüzlerine çizilmesinin mimetik karakteri aradan binlerce yıl geçtikten sonra, yerini soyut bir biçimsel söyleme dönüştürmüştür. Bu soyut söylem insanın yarattığı en güçlü metafor olan sanatsal ifade biçimidir. Bu söylem kendi kurallarını koyar. Doğayla, hatta bu transformasyonu gerçekleştiren insanla ilişkisini sınırlar. Yani söylem bağımsız olarak gelişir. Ve kendi kurallarını insanlara dayatır. Bezeme öğeleri, sadece *primeval* dönemin simgeselliğini değil, binlerce yıl içinde kazandıkları sanatsal statüyü de simge olarak sunarlar. Simgesel değer biçimsel değeri çok aşabilir. Bu sürecin hemen algılanabilen bir estetik içeriği olması gerekmez. Kaldı ki estetik içerik zaman içinde oluşan bir yaygın yargıdır. İnsanın yarattığı her yeni biçimin estetik potansiyeli olabilir. Fakat bunun estetik yargıya dönüşmesi için zamana gereksinim vardır. Büyük bir olasılıkla doğadan taklit edilen her şey başlangıçta simgeseldir. Fakat bu ilk simgesel içerik değişebilir. Lotusun güneş olması için bir zaman geçmiştir. Öte yandan her motif zaman içinde değişir, rutin bir bezeme motifi olup simgesel anlamını yitirebilir. Fakat doğal motiflerin her zaman geometrik olanlardan daha fazla simgesel potansiyelleri vardır. Geometrik tavır egemen olduğu zaman bezemesel eğilim daha güçlüdür. Bitkisel motif geometrik şemalar içinde sunulduğu zaman da bezemesel karakteri zenginleşir. Geometrik şemayı, Divriği'de olduğu gibi, kırdığı zaman simgesel içeriği kendini dışarı vurur. Roman ya da gotik sütun başlıkları geometrik stereotipler içinde simgesel değildir. Fakat bitki ve hayvanlarla süsledikleri zaman simgesel mesajları vardır.

Bitkisel motif her zaman, hiç olmazsa başlangıçta, insanla doğa arasındaki bir ilişkinin simgesidir. Bunun anlamı zaman içinde unutulmuş olabilir. Fakat, yukarıda belirtildiği gibi, sanat yapıtında simgeselleşen doğal objenin estetik içeriği olmayabilir. Belki bir bezeme yorumu ilkesi olarak, bezeme klişesine dönüşmemiş her doğal motifli kompozisyon simgeseldir. Bu simge, bir destandan, bir inançtan, mitolojiden ya da bir hikâyeden gelir.

Sanat tarihçilerince çok yinelendiği gibi, her motif başlangıçta bir simge olarak ortaya çıkmış olsa bile, Divriği'de bildiklerimiz sınırlıdır. İslam sanat tarihinin bir özelliği, İslam sanatının güzele ve sanata karşı tavrının, Kur'an ve hadislerin olumsuz, daha doğrusu sanata karşı ilgisiz içerikleri nedeniyle, kuramsal düzeyde bir söylem geliştirmemiş olmasıdır. Fakat çiçeğin çiçek, yaprağın yaprak olmadığı ve biçimsel soyutlamaların, metaforlarla ifade edildiği bir üslubun İslam kültürüne egemen olduğu açıktır. Bu zaman zaman aşılmış olsa bile, dini ilkelere uymama sınırı gibi bir sorun yaratmamıştır. Anadolu'da Selçuklu dönemi yapı bezemesinde, çoğu simgesel, yüzlerce figür kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde bunların büyük bir çoğunluğunun köktendinciler tarafından tahrip edildiği düşünülürse, Ortaçağ'da Türklerin egemen olduğu ülkelerde, Batılı anlamda olmasa bile, amblematik olarak, figürün kullanıldığı görülmektedir.

ALTINCI BÖLÜM





Divriği Plastik Sanatı ve Ortaçağ Sanatı Arasında Bir Karşılaştırma

Divriği bezemesi bir süsleme programı içinde değerlendirilmemelidir. Kuzey taçkapısı, Şifahane taçkapısı ya da mihrap duvarı, mimari ve bezemeyi birleştiren tümel tasarımlardır. Bu tasarıma bilinen klişelerin de karışmış olması tasarım tavrının niteliğini değiştirmez. Divriği, bezemesiyle sıradışı bir yapıdır. Batı Ortaçağı ile bir karşılaştırma çerçevesi oluşturmak için gözlemlerine sık sık başvurduğum Ruskin, Ferrara Katedrali için "...bütün alışılmış biçimlerden bu denli uzaklaşan ve bu denli garip ve kaba malzemeyle bu kadar ahenkli bir dini yapıyı gerçekleştiren bir yaşam ve duyarlılıktan" söz eder. Ve Ferrara Katedrali'nde üzerlerine taştan sarmaşıklar sarılmış sütunları "hoş, fakat garip" bulur.[261] Bu gözlemi Divriği için de yineleyebiliriz. 13. yüzyıl birinci yarısının kendine özgü bir yaşam ve duyarlık ortamı olduğu, bu yapıyla dile gelmektedir. Divriği taş oyma bezemesinin süsleme niteliğinin mi, heykel niteliğinin mi ağırlık taşıdığını ya da her iki tavrın da var olduğunu ileri sürmeden önce bazı tanımlar yapmak gerekir. Üçboyutlu bir mimari bezemenin motifleri kendi biçimlerinin bütünlenmesi için mimari şemaların geometrisini bozuyorlarsa heykel olmaya yönelirler. Bir motif, mimariden bağımsız bir estetik his uyandırıyorsa, başka bir deyişle mimari çerçeveden soyutlandığı zaman da estetik ifadesinin zenginliği azalmıyorsa onu bir heykel olarak değerlendirmek gerekir. Nitekim, herhangi bir Ortaçağ katedralinin mimari çerçeveleri içine yerleşmiş bir figüratif heykel, nasıl kendi içinde bağımsız bir heykel olarak değerlendiriliyorsa, Divriği kapılarında bir sarmaşık gibi, mimari çizgileri dışarıdan saran olağanüstü boyutta ve yüzeyi zengin motiflerle dolu büyük bir yaprak da bir heykeldir. İslam sanatının bağımsız bir heykel sanatı geliştirmemiş olduğu doğrudur. Fakat bu, Avrupa, Hint ve Çin'in figüratif heykel gelenekleriyle yapılmış bir karşılaştırma çerçevesinde ortaya çıkmış bir yargıdır. Bu karşılaştırmalı yargı, özellikle soyut sanatın gelişmesinden sonra anlamını yitirmiştir. İslam'da figüratif heykel yoktur, ya da çok sınırlıdır, denebilir. Fakat heykel yoktur denemez. Eğer heykel malzemeye üçboyutlu bir biçim vermek ve o objeye bir anlam kazandırmaksa, bu tavır, özellikle Divriği'de oldu-

ğu gibi, mimari çerçeveleri dinlemeyen bir özgürlükle ifade kazanmışsa, bu kapının bazı sanatçıları heykeltıraş, yarattıkları da heykeldir. Bu olguda heykel niteliğini, zeminden kurtulmuş ya da kurtulmamış olsun, alçak ya da yüksek kabartma, her tür üçboyutlu plastik ifade arayışı için kullanmak gerekir. Eski Mısır'ın figüratif alçak kabartması, bütün Asur, Hitit, Sâsânî kabartmaları, plastik sanatlar içinde, mimari bezeme değil, heykeldir. Taşa işlenmiş, üçboyutlu, anlamlı sanat mesajlarıdır. Divriği de onlardan birkaç adım ötede, çağdaş plastiğe daha yakın bir soyut heykeldir. "Doğadan esinlendiği ve onu soyutladığı halde onu geçen bir yapıt gerçek bir sanat eseridir."[262] Divriği plastiğinin arkasında bitki dünyası vardır. Fakat buradaki yüksek derecede stilizasyon ve soyutlamadan sonra artık doğal biçimlere herhangi bir referans kalmamış gibidir. Bazı ayrıntılarda lotus anısı yakalanabilir. Buradaki transformasyon her türlü doğal veriyi, tanımlanabilir olmanın sınırlarından çıkarmıştır. Bu motiflerde ve onların bileşiminde bir dış dünya metaforu da yoktur. Özellikle soyut bir hayat ağacını, bir *axis mundi*'yi yansıtan, olağanüstü bir muhayyile ürünü büyük kompozisyonlarda dış dünyanın somut verileri dışlanmıştır. Kübizmin figürasyondan soyutlamaya geçerken dile getirdiği bütün yargılar ve tartışmalar buradaki soyutlama için de geçerlidir. Picasso ve Braque dış dünyanın öğelerinin analizinden elde ettikleri motiflerle yeni sentezler gerçekleştiriyorlardı. Batılının yaptığı nesnelerden kurulu somut varlıkları, her yaptığı şeyde anımsaması, Müslümanın yaptığı ise tek nesnenin varoluşuna fazla ağırlık vermeden, tümüyle soyut ve kavramsal bir bütünlüğü vurgulamasıdır.

İslam sanatında iki tür soyut ifade buluyoruz: Birincisi geometrik bezemede ifade bulan; ikincisi bitkisel biçimlerin stilizasyonundan hareket ederek, sonunda tümüyle doğaldan uzaklaşan soyutlama. Bu ikincisi Türklerin de ortak olduğu Asya göçer sanatının büyük payı olan bitkisel bezeme ya da bitkisel arabesktir. Divriği bezemesinin ağırlığı bitkiseldir. Ortaçağ Anadolu-Türk sanatında bitkisel bezemenin ağırlıklı bölgesi Doğu Anadolu'nun kuzey kuşağıdır. Erzurum, Sivas ve Divriği bunun üç ayağıdır. Orta Anadolu Selçuklu ve Güney Kafkasya Hıristiyan sanatında ise geometrik eğilim egemen olmuştur.

Mihrap bezemesinde de motifler mimari tasarımın sınırlarını aşarlar. Yapraklar yinelenen motifler olmaktan çıkmışlardır. Tek motifin, genellikle İslam bezemesi için karakteristik olan, mimari çerçeve ile sınırlı bir alanı doldurma özelliği burada yoktur. Kaldı ki yaprakların ele alınışı basit bir kabartmanın hafif plastik karakterini de çoktan aşmıştır. Mihrapta taçkapılardaki büyük yaprak motiflerinin tek öğelerden oluşan kompozisyonunu aşan/tümel bir kompozisyon gerçekleştirilmiştir. Bu birbirlerine dolanan çubuklar,[263] geometrisi kolay anlaşılmayan hareketleriyle, bir yıllanmış sarmaşığı ya da bir dallanmış, budaklanmış bitki kökünü anımsatırlar. Burada Ortaçağ İslam sanatının bilinen bir klişesi yoktur. Fakat bunu oyan sanatçı taşçı ustası, bir heykeltıraşın doğrudan taş üzerinde çalışırken duyduğu hislerden çok farklı bir davranış içinde olamazdı. Taşın modle edilmesinde, üçboyutlu hareketlerle kendi mekânını yaratmasında ve bir plastik nesne olarak yarattığı gölge-ışık oyunlarıyla heykeli biçimlendirmenin bütün sürecini yaşamıştır. Gerçi burada geometrisini, özel-

likle bitmemişliğin verdiği ipuçlarıyla, saptadığımız bir yinelemeler düzeni vardır. Ve bütün bu çalışma boyunca vurguladığım gibi, küçük sanat alanları ve malzemelerle akrabalıklar kurmak olasıdır. Yine de bu karmaşık çubuk kompozisyonu, modern heykeltıraşların soyut kompozisyonlarından çok farklı değildir. Kuşkusuz amaç farklıydı. Ve temel farklılık da başlangıçtaki amaçlardan ve bilinçlenmenin doğasından kaynaklanmaktadır. Ama bir "fetiş" yapan zenci de heykelinin soyut veya figüratif nitelikleriyle ilgilenmez. Onun yapıtı da bu nedenle heykel niteliğini yitirmiyor. İslam sanat tarihi hâlâ bir sınıflandırma ve betimleme dönemindedir. Arkeolojiyi aşarak sanat tarihi yazılmaya başlanmamıştır. Onun için sadece Van Berchem'in değil, ondan çok sonra Oleg Grabar'ın da Divriği üzerindeki yargısı –sadece fotoğraflara bakarak– *rather crazy accumulation* ("neredeyse delice bir yığılma") olarak ifade edilmiştir.[264]

Divriği'nin hayret uyandıran bezeme programı, en ufak ayrıntısına kadar gösterilen ihtimam ve olağanüstü çaba, ve heyecan uyandıran biçim düzenleriyle güzel ve şaşırtıcıdır. Doğanın zenginliğini küçücük bezeme alanlarının kat kat oyulmuş derinliklerinde, fakat doğal biçimleri taklit etmeden, yeniden yaratmaya çalışmak, en ufak bir taş kırığını bir biçime dönüştürmek –bu doğaçlamada doğal sürece bir paralellik olduğunu belirtmek de doğru olur– mimari çizginin ya da alan ayırıcı bir şeridin bir noktasına küçük bir yaprak ya da tomurcuk takarak, onu taçkapının yüzünü şenlendiren bir çiçek tarlasına dönüştürmek Divriği sanatçılarının amacı ve başarıları olmuştur. Gotik *tracery* temelde bir geometri oyunudur. Fakat Divriği'de üst üste gelen küçüklü büyüklü dallar, onların uçlarından ya da kenarlarından çıkan yaprakçıklar, çiçekler ve tomurcuklar, belirli bir düzene uyarak değil, ustanın fantezisine ve o noktada taşın mukavemetine, bazen taş dokusunun doğal bozukluklarına ve taşçı kaleminin küçük, ihtiyatlı ve kuşkusuz sevecen hareketlerine göre biçimleniyordu. Burada tümüyle özgür bir alan kompozisyonu söz konusu olmuştur. Ruskin "...Yunan sütun başlığında çizgi düzenleri daha sanatlı, fakat Bizans başlığında ışık ve gölge hiç kuşkusuz daha erkek ve güçlü" der.[265] Bir Bizans sütununun biçimselliği ve monotonluğu yanında Divriği taş bezemesi çok daha yoğun bir estetik çaba ürünüdür.

Divriği'nin kuzey taçkapısı hem mimari artikülasyonu ile hem de yapraklı ve palmetli çelengin cepheden fışkıran öğeleriyle gölge-ışık karşıtlığının ilginç bir örneği olmakla kalmıyor. Palmetlerin ve yaprakların yüzlerinin ışık altında fıkır fıkır kaynayan ince işlenmiş tekstürü ile de o dönemin çoğu ikiboyutlu, tek derinlikli bezemeli cephelerine göre farklı bir ifade kazanıyor. Işık-gölge karşıtlığının bu yoğunluğunu sadece Hint tapınaklarında, geç gotik'te ve geç barok'ta bulmak olasıdır. Eğer daha yakın bir benzetme gerekirse, konu tümüyle farklı olmakla birlikte, bu taş oymada İustinianos çağının sütun başlıklarını yapan sanatçıların oyma geleneği de yaşamaya devam etmektedir. Buradaki büyük yaprak motiflerinin şaşırtıcı boyutları olsa bile, küçük alanlar içinde giderek küçülerek bir doğa metaforu yaratan motifler, yakından izlendiği zaman, belki de Divriği bezemesinin en ilgi çekici gösterisidir.

Divriği bezemesine karakter kazandıran özellikler büyük, etkileyici boyut, üçboyutluluk etkisini artıran yüksek kabartma, taş yüzeyinin çok

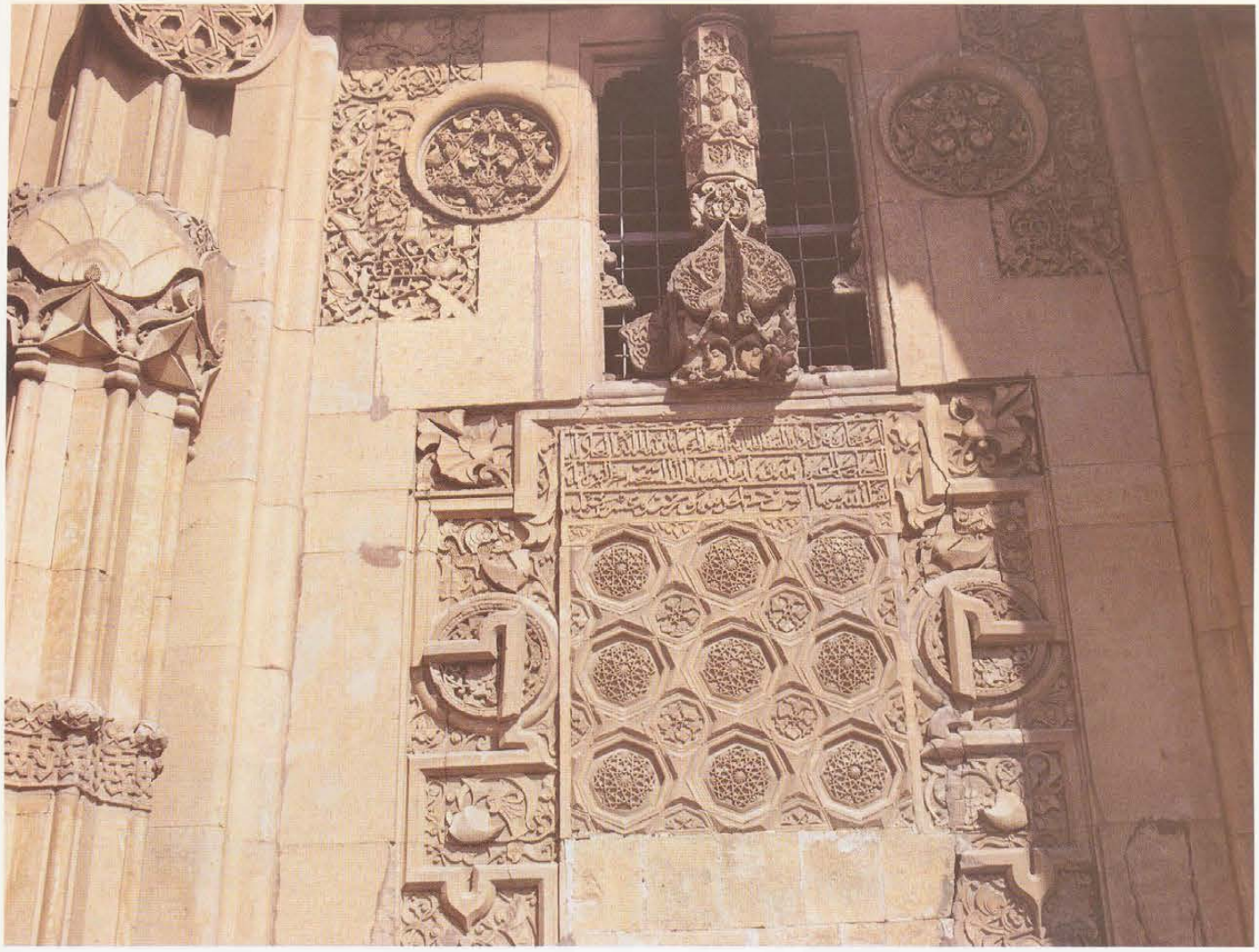
zengin işlenişi ile elde edilen tekstür, her kotta kolayca algılanan ayrıntılar, doğal bir simetri için, mutlak bir simetrisizliktir. Ortaçağ'ı gerçekten uzman bir gözle izlemiş olan Ruskin'in dediği gibi, "Heykel, herhangi bir şeyi taşa işlemek değildir. İstenen etkinin taş yüzeyine işlenmesidir."[266] Didaktik bir sınıflama bağlamında Divriği'de bezemesel nitelikte olduğu düşünülen süslemeyi, genel bir değerlendirme bağlamında, dört tasarımsal-biçimsel tavırla tanımlayabiliriz:

1. Organik dünya metaforu olarak tasarlanmış yüksek kabartma heykel niteliğinde olan motifler ve düzenler; 2. Organik tavrın tam egemen olmadığı *(sub-dominant)* oyma ya da alçak kabartma motifler, ki bunlarda derinlik azaldıkça soyutlama artmaktadır; 3. Sadece kontur olarak verilen organik biçimler; 4. Bezemesel geometrik düzenler.

Divriği Bezemesinin Estetik Boyutları

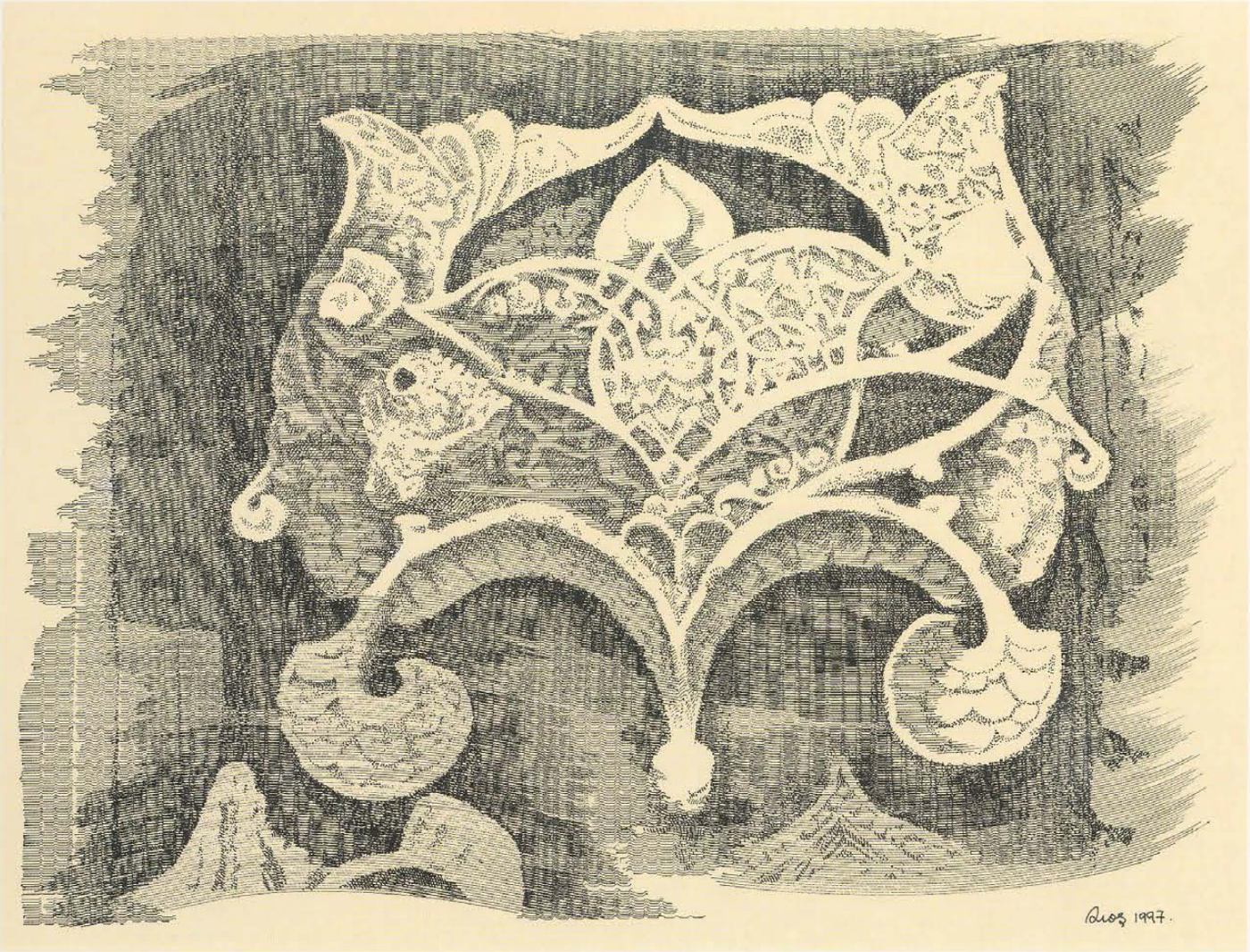
İnanç toplumlarının genel davranışlarına, politik sistemlerin otoriter kuruluşuna ve sanayi öncesi yapı sanatı ve teknolojisinin benzer olanaklarına bağlı olarak Ortaçağ sanatının evrensel özellikleri gözlenebilir. Avrupa sanat ve düşün tarihi kendi Ortaçağ sanat üretiminin estetik boyutlarını, özellikle Antikite ve Rönesans'la yapılan karşılaştırmalar çerçevesinde geliştirmiştir. Divriği Ulucamisi bezemesinin estetik boyutları üzerindeki bu kısa bölümde, Avrupa Ortaçağı'nın dinsel bileşenini özellikle vurgulayan ve bezemeye mimarinin öznesi gibi bakan John Ruskin'in yapıtlarında ve özellikle *The Seven Lamps of Architecture*'da dile getirdiği bazı görüşlerin Divriği bezemesinin kimliğini tanımlamakta bir karşılaştırma çerçevesi oluşturduğu söylenebilir.[267] Bu karşılaştırma benzer ve karşıt tavırları ortaya koyarak, hem Batı gelenekleri içinde yetişenlere hem de onlardan etkilenen fakat Batılı kültürün temellerini kendi kültürlerinde bulamayanlara Divriği'de ifade edilen bir sanat söyleminin doğasını anlatmak için yapılmıştır.

Divriği'de sultanın kendisine sadece bir cami yaptırmak istemesinin ötesinde olağanüstü bir yapı üretme isteği, cami kapılarının ve özellikle ana giriş kapısı olan kuzey taçkapısının Tanrı'ya yapılan bir adağa dönüşmesine yol açmıştır. Bu kapının her köşesi adeta Tanrı'nın gözü önünde olduğu kanısıyla, bezenerek donatılmak istenmiştir.[268] Divriği bir inanç yapısıdır. Bir yapı, kullanım ötesi karakteriyle mimari oluyorsa, Divriği'yi de büyük bir sanat yapıtı yapan, gerçekten işlevin ötesindeki özellikleri, yani bezemesidir. İlginç olan, Selçuklu döneminde sanat tarihinde yaygın olan kabullerin aksine, yapıların mimari kütleleri ve mekânlarıyla etkili olmaları ve bezemelerinin birkaç noktada yoğunlaşmış olmasıdır. Selçuklu yapıları, genellikle mimari tasarımın ağırlığını bezemeden daha fazla hissettirirler. Bu bağlamda Divriği kuzey taçkapısı üzerindeki bezemesel yoğunlukla mimari tasarımı kesinlikle ikinci planda bırakır. Buna karşın Şifahane taçkapısı bitmemiş bezemesinin ağırlığına karşın, olağanüstü bir silme düzeniyle en az bezemesi kadar etkileyici bir mimari kompozisyon sergilemektedir. Bu iki farklı tavır tek bir Divriği estetiğinden söz etmemize olanak vermez. Taçkapıların ve yapının, değişik tavırların heterojen



Şifahane taçkapısından ayrıntı.

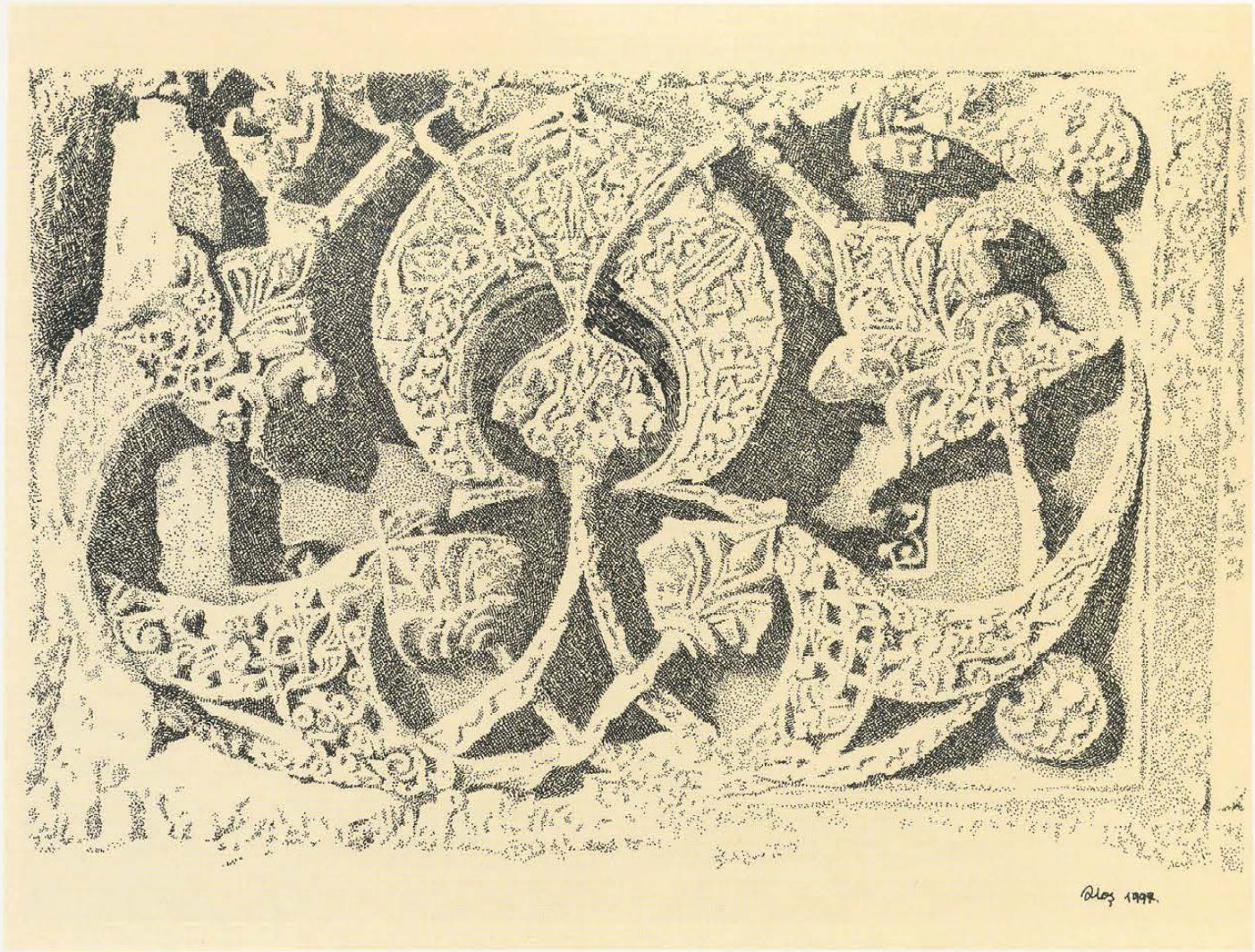
bir birleşimi olarak görülmesi gerekir. Fakat Divriği Külliyesi'nin tarihi statüsü, özellikle bezemesel karakterden kaynaklandığı için estetik yargının da, daha çok bezemesel varlık üzerinde yoğunlaşması gerekmektedir. Divriği'de estetik heyecan veren sadece dâhi bir sanatçının muhayyile zenginliği ya da teknik ustalığı değil, mimari yüzeyleri süslemek için gösterilen olağanüstü çabanın hissedilmesidir.[269] Yapının estetik mesajının bir bölümü bu emeğin büyüklüğünün hissedilmesinde yatmaktadır. Bu kapının tasarımında bir bahçeye itina ile bakan ve onun her köşesinde ayrı bir çiçek yetiştiren bir bahçıvan gibi bütün yüzeylere yaratıcı sanatçının eliyle can verilmiş olmasıdır. Bu bezeme rutin ve tekrar edici bir mekanik sistemle –örneğin birçok 12. yüzyıl alçı bezemesinin kalıpla yapılan ve yinelenen motifleri gibi değil– en ufak ayrıntısına kadar taş oyma tekniğiyle, gerçekten büyük bir özveriyle yapılmıştır. Bu bezeme yoğunluğuna karşı bu yapıda taş oyanların gözden saklamaya çalıştıkları herhangi bir konstrüktif ya da strüktürel olgu yoktur. "Taşları ve derzleri gördüğümüz, neyin neyi taşıdını anladığımızda, sütunlarda adeta can olduğu sanısı veren usta bezemeleri yadsımamak, bilakis övmek gerekir."[270] Albertus Magnus'un bir Ortaçağ duyarlığı ve düşüncesiyle güzelliği tanımlamak için söyledikleri, kanımca Divriği tasarımı için de geçerlidir: "Güzellik doğasında birçok şeyler içerir, özellikle temel ya da rastlantısal biçimlerin malzemenin yerleşmiş ve düzenli çerçevesi içindeki parıltılı gösterisidir."[271]



Kuzey taçkapısı; ayrıntı.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

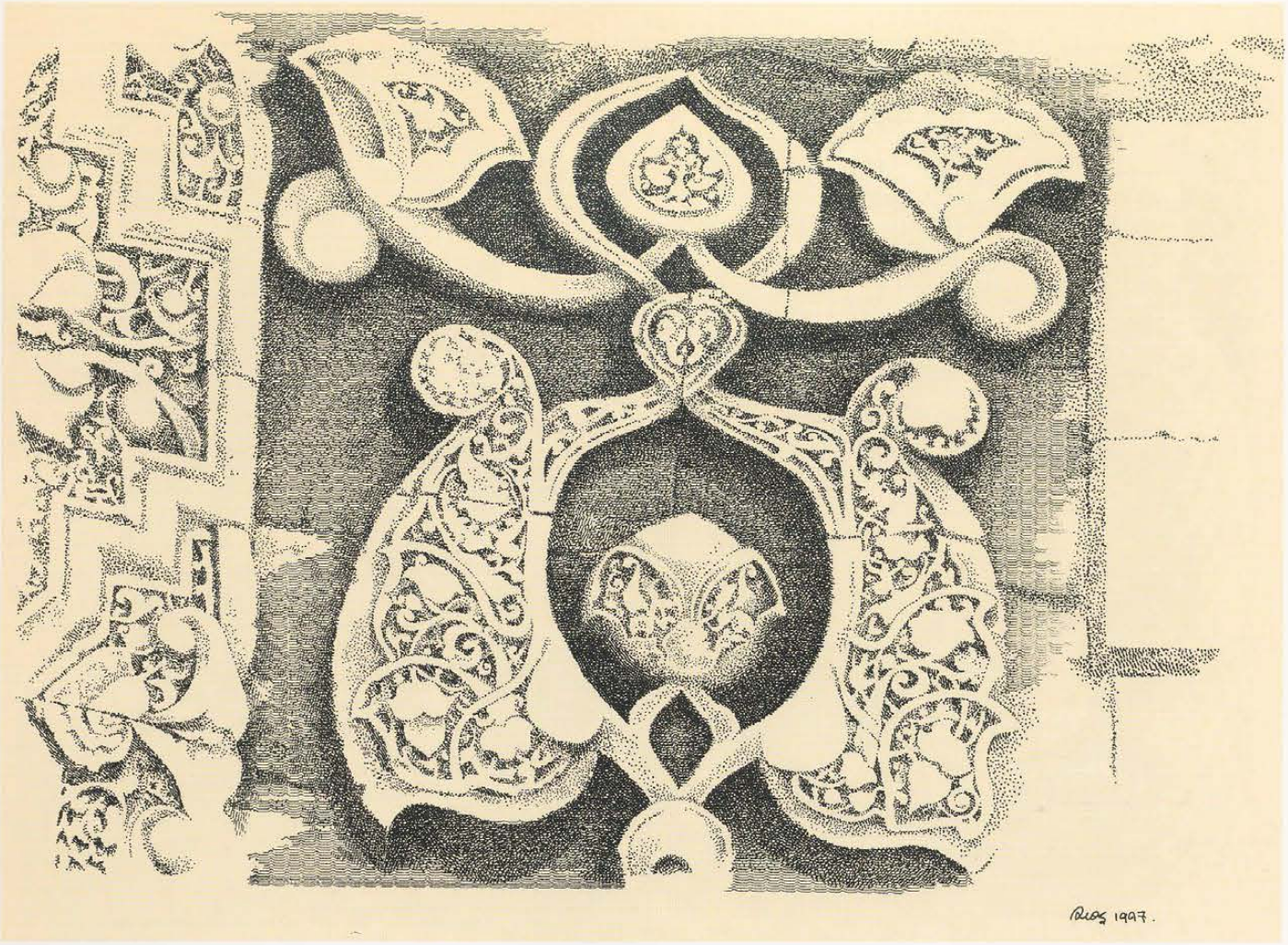
Bazı çerçevelerde geometrik ve yaygın düzenler kullanılmış olsa da Divriği bezemesi zengin bir bitki dünyasının coşkusunu dile getirir. Fakat doğadan esinlenen bir gerçek dünya imgesi burada aranmamıştır. Bu bezemeyi yorumlamak için kullanacağımız bütün referans noktaları doğalın taklidi sürecinin dışındadır. Doğa bir kavram olarak, doğal öğelerin stilizasyonları, yıllanmış simgeler olarak vardır. Fakat doğa yoktur. Bu soyut bezeme dünyasında kültür ortamının gelenekleri ve simgesel değerler açıklayıcı olabilir. Fakat biçimsel bir karşılaştırma olanağı veren öğeler çok sınırlıdır. Divriği yaprak ve palmetleri ne İslam dünyasında ne Hindistan'da ne de Batı dünyasında vardır. Burada ilk kez karşılaşılan şaşırtıcı bir sanat ürünü, kendi mesajının içeriği ve belki bazı evrensel biçimsel özellikler üzerinde yorumlar yapmaya olanak vermektedir. Örneğin bu tasarımın asaletini sadece bir yaprağın arkasındaki ayrıntıya bakarak veremeyiz.[272]

Doğayı temel alan bir estetik yargı Divriği'yi ya da İslam bezemesini kendi iç yapısı bağlamında yeteri kadar anlayamaz. Bu açıdan en bilinci açık olduğu zamanda bile Avrupalılar için Divriği anlaşılır olamazdı. Ortaçağ mimari bezemesi için her zaman ilgi çekici olan yorumlarına karşın Ruskin, İslam bezemesini herhalde pek sempati ile karşılayamazdı. İslam sanatı estetiği –estetiği güzel olanı elde etmeyi amaçlama ve onu bulduğunu kabul etme ölçütü olarak tanımlarsak– doğaya karşı alınan tavır üzerinde durmadan açıklanamaz. Bütün değerlendirme ölçütlerini kullandı-



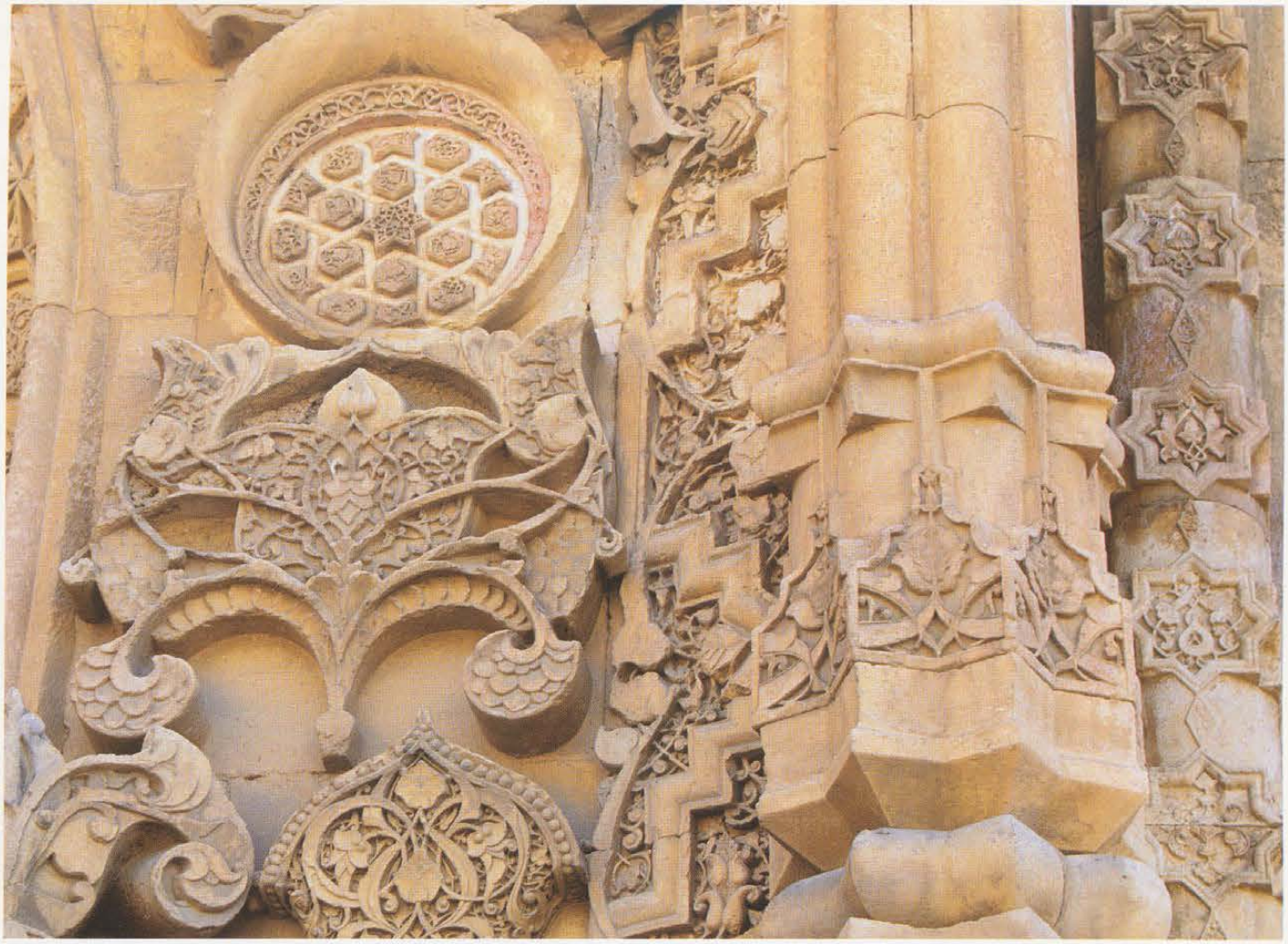
Kuzey taçkapısı; ayrıntı.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

ğımız Batı sanat ölçütleri içinde "mimesis" önemli bir yer tutar. Başlangıç ve son yüzyıl bir kenara bırakılırsa, doğanın taklidi İslam sanatı için bir temel ölçüt sayılmamıştır. Bu genel yargı, İslam estetiğine dinsel bir içerik verildiği zaman da değişmez. Ruskin Tanrı'nın çevremizde yarattığı en doğal şeylerin en çok rastlananlar olduğunu ve bu yoğunlukla güzellik arasında "sınırlı ve yalıtılmış bir ısrarlı tekrar" da olsa,[273] bir ilişki olduğunu söylediği zaman ya da "mükemmel biçimler eğrilerden oluşmalı, çünkü doğal bir biçimde düz çizgi yoktur"[274] ya da "doğal olmayan düzenlemeler ve doğal olmayan biçimler çirkindir" dediğinde, bütün Ortaçağ İslam bezemesini kuramsal olarak dışlar. Böyle bir yargının Divriği palmet ve yapraklarını beğenmesi zordur. Ruskin, "Silindirik sütun her zaman güzeldir, çünkü Tanrı ağaç gövdelerini her zaman göze hoş gelen silindirik biçimde yaratmıştır; sivri kemer güzeldir. Yaz sıcağında sallanan her yaprak sivri bir uçla sonlanır. Ve en güzel biçimler kırların üç yapraklı otlarından ya da yıldız biçimli çiçeklerinden esinlenmiştir... İnsan sonunda tarlalardan çiçekleri toplamış ve sütun başlıklarının çevresine bir çelenk gibi sarmıştır"[275] der. Bu şairane yargı İslam sanatı ve bezemesinin açıklanması için bir temel oluşturmaz. Örneğin, İslam sanatının adeta simgesi olarak düşünülen yazının, doğal biçimlerin taklidi ile ilgisi yoktur. Kullanıldığı zaman da ona doğadan esinlenmiş bir bezemesel öğe olarak bakmak olası değildir. Ruskin'in yazıyı çirkin bir bezeme öğesi olarak görmesi ondandır. İslam sanatındaki soyutlama Batı düşüncesine, en



Kuzey taçkapısı; ayrıntı.
(Çizim-baskı: Ali Teoman Germaner)

azından 20. yüzyıla gelene kadar yabancı olmuştur. Bu soyutlama tavrını, özellikle geometri ile birleştiği zaman bilimsellik olarak yorumlamak tümüyle yanlıştır. Aksine doğadan bu uzaklaşma, doğaya olan ilginin azlığını ifade eder. Ve İslam'da *sciences naturelles* – doğa bilimlerinin gelişmesine erken Ortaçağ'dan öteye engel olunmuştur. Öte yandan Ruskin küçük boyutlu yapraklı silmeleri çok güzel bulur. Çünkü onlar, "boşlukları ve köşeleri doldururlar ve sütunları, tıpkı bir sarmaşığın yaptığı gibi sararlar."[276] Bu ikinci gözlemde saptandığı gibi, doğal biçime ilişkin iki farklı yargı dile getirilmiştir: Doğal olanın taklidi bir gerekliliktir. Bunu yapamayan güzel olmaz. Bunun işlevsel olarak kullanılması da estetik bir davranıştır. Divriği'de aynı işlevsel davranışı büyük yaprakları dolduran ikincil bezemede buluruz. Bu da büyük bir teknik ustalıkla gerçekleşmiştir. Fakat doğa taklidine bir temel ilke olarak bakınca, buradaki uygulama Batılının yargısını tatmin etmez. Batılı bir görüşle Divriği kuzey taçkapısının yorumundaki ikilem, mimarinin heykel için bir çerçeve mi, yoksa heykelin bir mimari süsleme mi olduğu konusunda yapılan ayırımda yatar. Çünkü Batı, mimariden bağımsız bir heykel ve resim yaratmıştır. Her bir sanat kendi egemenlik alanları konusunda kıskançtır. Sanatçının da bu konuda kesin bir ayırım yapması beklenir. Yapılarını heykel ve resimlerle süsleyen Batı dünyasının bu ayırımı mimari bezeme bağlamında gerçekleştirdiği söylenemez. Çünkü resim ve heykelin bağımsız sanat statüleri hiç olmazsa Rönesans'tan sonra kesinleştiği zaman bile, mimari bu ikisini içerecek şekilde tasarlanmıştır. Bu nedenle de Avrupa sanat eleşti-



Kuzey taçkapısından ayrıntı.

risi her zaman bu ikilemi tartışmıştır. Oysa İslam'da bu sorun yoktur.

Divriği'de mimari çerçeve vardır. Fakat bezeme ondan bağımsız olarak tasarlanmıştır. Daha doğrusu burada mimari, ana biçimleri bozmadan süsleyen, klişeleşmiş bezeme düzenleri yanında büyük kapı çelengi ile tasarıma eklenen bağımsız, simgesel bir öğedir. Buna karşın bu kapıda bir ikilem olmasa bile birçok anlamlılık da vardır. Örneğin, kapı nişi içindeki geometrik panolar üzerinde, bağımsız bir bitki dünyası, bir vazo içine yerleştirilmiş çiçekler gibi yaşamaktadır. Buradaki soyutlama ve ifade düzeyi, büyük yapraklar ve palmetlerin anlattıkları kozmik düzeyden çok daha aşağıda, bize yakın bir dünyanın öğeleridir. Fakat yine soyut biçimlerdir.[277]

Kuzey kapısı süslemesinde, en karmaşık plastik yapıtta bulabileceğimiz bir gölge ışık oyunu vardır. Burada gölge önce duvar yüzünden çıkan karmaşık palmet ve yaprakların verdikleri total gölge ile başlıyor. Üst düzeyde ise şeritlerle bölünen alanların kat kat oyulmasıyla bir tekstür yaratmaktadır. Topraktan yükselen bir ağaçla karşılaştırma yapılabilir. Bir ağaç da altına genel bir gölge verir. Ana biçimiyle belirlenir. Fakat ağacın içinde de değişik düzeylerde kıpırdayan ışıklar ve gölgeler arasında kıpırdayan dallar, yapraklar ve çiçekler vardır. Divriği cephesindeki her palmet ya da yaprağa bir ağaç olarak bakabiliriz. Her biri kesin konturlarla yüzeyden fırlamaktadır. Biçimsel yakınlık olmasa da doğanın çeşitliliği, canlılığı ve zenginliği soyut bir planda taşa yansıtılmıştır. Bu taçkapı çelenginin tasarımında, palmet ve yaprakların zengin biçimlerinde ve ge-

ometrik çerçeveleri parçalayan patlamalarında ve hiçbir geometrik şemaya uymayan, taşla ilk karşılaştıkları anda, bir kille oynar gibi, taşçı kalemiyle oyulan küçük dallar ve yapraklarda kat kat kendini ifade eder. Bu heykel tasarımında, figüratif, natüralist heykel geleneği olmayan, fakat tuhaf bir unutkanlıkla, geometrik çerçeveyi, belki de başka ustalara bırakmış olan heykeltıraşların eğrilerle yarattıkları bir organik dünya metaforu vardır. Bu metafor doğal olandan uzaklaştığı oranda şiir olmuştur.

Bu, uzaktan ya da yakından okunabilen bir biçim düzenidir. Bu kapıda mimari ile bezeme arasındaki ikilem, Batılı bir perspektife göre bezeme lehine çözülmüştür. Fakat örneğin Riegl'in Roma mimari bezemesinin gelişmesine dayanarak saptadığı hiçbir özellik bu bezemede yoktur. Riegl Geç Roma sanatının ikinci aşamasında zeminin biçimin çevresinde nötr olmadığını, mimari zemin kalmadığını söyler. Kuşkusuz bunu Klasik Antikite'nin keskin biçimleriyle karşılaştırırken söyler. Oysa İslam bezemesinde zaten bezeme ile mimari zemin arasında bu tür bir ikilem yoktur. Daha doğrusu, örneğin caminin mihrap duvarında olduğu gibi, büyük yuvarlak pilastrların içinden fışkıran yapraklar duvarla büyük bir kontrast yaratırlar. Fakat bu Riegl'in Roma mimarisinde bulduğu mimari ile bezeme arasında dengeli bir ilişki kavramının tümüyle dışında, bir bakıma çok modern, fakat kesinlikle *ornament* kavramının Batılı tanımının dışında bir davranıştır.

Son Söz

J. Derrida Batılı filozofların, özellikle Hegel'in, Eski Mısır ve Çin gibi, yazılarında sese tekabül eden işaretleri olmayan, başka bir deyişle fonetik-alfabetik ilişkinin kurulmadığı kültürleri felsefe tarihi dışında gördüklerini söyler.[278] Bu Batılı sanat tarihçilerinin bir zamanlar İslam sanatı üzerindeki düşüncelerine benzer. Günümüzde de Avrupa dışındaki sanatlar Batılı sanat tarihi yazınında marjinal bir yer işgal ederler. Bu açıdan Batı'da gelişen bir mantık ve bilgi kuramı üzerine kurulu bir estetik içine, ya da Batılının şimdiye kadar geliştirdiği İslam sanatı perspektifi içine Divriği'yi yerleştirmek belki de olanaksızdır. Daha evrensel yeni bir tarih görüşü ve estetik oluşana kadar bunu yapmak da gerekli olmayabilir.

Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin mimarisine ve bezemesine yeni bir fetih ortamında sanat üretiminin doğasını açıklayan, bir üretim sürecindeki bileşenlerini, değişmelerini, sanatçıların değişik kökenli bileşenleri kullanma yöntemlerini ve özgürlüklerinin sınırlarını anlatan, bölgesel üslupların oluşum dönemlerindeki süreci açıklayan bir örnek olarak bakmak öğreticidir. Divriği'nin olağanüstü taçkapılarında gözlenen en önemli özelliklerden biri sanatçıların özgürlüğüdür. 12. ve 13. yüzyılda neredeyse birbirlerini aynen yineleyen taçkapılar ve bezeme desenlerinin yanı sıra, Divriği'nin öncülük ettiği bir sanatsal coşku Konya'nın İnceminareli, Sivas'ın Gökmedrese, Sivas ve Erzurum'un Çifteminareli medreseleri, Erzurum'un Yakutiye Medresesi gibi anıtlarda izleyeceğimiz bir eğilimi temsil eder. Bu, yeniyi deneme psikolojisidir. Anadolu-Türk kültür ortamının İran ve Orta Asya'dan farklılaşan ve Osmanlı klasik çağına kadar uzayacak tavrını yansıtır. Bu dönemde cami planlaması, mezar tasarımı, medrese tasarımı, hatta kervansaray tasarımı da, Doğu'nun İslam'la olan göbek bağlarına karşın, farklılaşmıştır.

Divriği taçkapıları, oturmuş bir kültür ortamında olmayan bir cesaretle birbirlerinden çok farklı kökenlerden gelen motifleri yan yana getirir, motiflerin ve düzenlerin seçiminde de İslami ya da İslami olmayan diye bir ayrım gözetmez, bilinen klişeleri aşar. Burada yerleşmiş bir üslubun sınırlamaları yoktur. Müthiş bir süsleme isteği ve enerjisi farklı üs-



luplar ve teknikler içinde yetişmiş sanatçıları bir araya getirmiştir. Birbirlerinden farklı üsluplarda bezeme öğelerini, yan yana getirseler bile, tümü kendilerinden farklı bir şeyler istendiğinin farkındadır. Burada değişik malzemelerle çalışmaya alışmış ustaların birdenbire taşçı olduğunu düşünmek zordur. Ancak taşçıların bütün malzemeler için ortak bir biçimler sözlüğünü taşa geçirdikleri ya da ustaların birkaç malzemeyi işleme yeteneğine sahip olduklarını düşünmek gerekir. Büyük bir olasılıkla, başka durumlardan da bildiğimiz gibi, değişik malzemelerde çalışmaya alışmış ustaların varlığı en kabul edilebilir hipotez olmaktadır. Bu çok yönlülük Ortaçağ'da, hatta bütün sanayi öncesi toplumlarında önemlidir. Ustalar, "Ben sadece bir şeyin ustasıyım" diye dolaşıp iş bulamazlardı. Bu denli değişik geleneklerin yan yana gelebilmesi, o dönemde Divriği'de henüz belirgin bir üslubun egemen olmadığını da kanıtlamaktadır. Öte yandan böylesine özgün ve yeni bir yapı yapma ortamında yerel ustalar da kendi yerel koşullarında olmayan bir özgürlükle kendi geleneklerini aşmışlardır. Divriği taş tonozlarını sadece Hıristiyan mimari geleneği içinde bulmak olası değildir. Fakat o geleneğin, bu yeni ortamda, özellikle İran'ın 12. ve 13. yüzyıl tuğla bezemesel tonoz sanatı etkisinde belki de en üst aşamasına eriştiği söylenebilir.

Divriği'de programı ile İslami olan bir cami vardır. Fakat bu yapı daha önce İslami diye tanımlanmış bir modele göre yapılmamıştır. Şimdi kendisi başka bir İslami tanımı yapmakta, o zamana kadar yan yana gelmemiş öğeleri yan yana getirmektedir. Temel kültürel özelliği de budur. Bu tür başlangıç deneyleri Anadolu'da Türk döneminin 15. yüzyıla kadar yaratma mekanizmasının doğasını tanımlar. Her yeni koşulda bilinen ve bilinmeyen öğeler yan yana gelmiştir. Onun için Divriği 12. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar sürekli arayan ve değişen bir kültür sürecinin özgün yapı taşlarından biridir. Bu süreç bütün İslam tarihi boyunca eski dünyanın merkezinde büyüyerek her dönemde yeni sınırlara ulaşan bir kültür ortamının sınırlarında meydana gelen transformasyonların doğasını anlatır. İlk Arap fatihler Suriye'ye, Mezopotamya'ya, İran'a, Maveraünnehir'e, Mısır'a ya da İspanya'ya vardıkları dönemlerde de benzer mekanizmalar çalışmıştır. Kubbetü's-sahrâ'yı, Samarra mimarisini ve bezemesini yaratan mekanizma, Divriği'de de çalışmaktadır. Fakat bileşenleri daha gelişmiş ve zenginleşmiştir.

Notlar

1 Evliya'dan sonra 1842'de Ainsworth ve 1892'de V. Cuinet (*La Turquie d'Asie*), yapının bezemesinin büyüleyici olduğunu yazarlar. Van Berchem'in ve Halil Edhem'in *Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*'u, (I, Le Caire, 1910, 70-86) Divriği konusunda ilk ciddi incelemedir.

2 Batılı önyargıya 1968'de yayımladığım "İslam Sanatının Yorumlanması Üzerine", *Anadolu Sanatı Araştırmaları I*, İstanbul, 1968, 9-27'de işaret etmiştim. Bu makale 1963'te Amerikan Sanat Tarihçileri Yıllık Toplantısı'nda (Baltimore) verilen "On the Interpretation of Islamic Art" adlı bildirinin Türkçesidir. *A.g.y.*, 28-47.

3 İlginç bir rastlantıyla Marshall G. S. Hodgson'un ölümünden sonra yayımlanan denemelerinde aynı görüş dile getirilmektedir: *Rethinking World History, Essays on Europe, Islam and World History*, Ed. Edmund Burke III, Cambridge, 1993, 132.

4 Bu konuda bir tartışma için bkz.: Doğan Kuban, "The Geographical and Historical Bases of the Diversity of Muslim Architectural Styles: Summary of a Conceptual Approach", *Islamic Architecture and Urbanism*, (Kral Faysal Üniversitesi, Mimarlık Koleji'nce düzenlenen İslam Mimarlığı ve Şehirciliği Sempozyumu, 5-10 Ocak, 1980, Ed. Aydın Germen, Dammam, 1983 (1403), 1-5.

5 Bu konuda genel bir görüş için bkz.: Doğan Kuban, "Perspectives on Islamic History and Art", *Faith and the Built Environment, Architecture and Behavior in Islamic Cultures*, Ed. S. Özkan, Lausanne, 1996, 31-38, Cenevre'de toplanan X. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi (Ekim, 1995) açış konuşması.

6 Oğuz geleneklerinin sürekliliğine ilişkin gözlemler için bkz.: V. Gordlevski, *Anadolu Selçuklu Devleti*, çev. A. Yaran, Ankara, 1988, 77-110.

7 P. Wittek, "Deux chapitres de l'histoire des Turcs de Roum", *Byzantion*, cilt VI (1936), 283.

8 Yakut, 13. yüzyılın birinci çeyreğinde yazılmış olan *Mu'cemu'l-buldân*'da Erzincan halkının çoğunluğunun Ermeni olduğunu söyler. Nakleden Guy Le Strange, *The Lands of Eastern Caliphate*, üçüncü basım, Londra, 1966, 118; İbn Battûta'nın gezisinde de halkın çoğunluğu Ermenidir ve Müslüman nüfus Türktür: İbn Battûta, *Voyages*, çev. C. Defremery, B. K. Sanguinetti, 1858; Yeni baskı, ed. S. Yerasimos, II, Paris, 1982, 162.

9 B. Gray, "Giriş", R. Hillenbrand, *The Art of the Seljuks in Iran and Anatolia*, 1982'de Edinburgh'da yapılmış bir sempozyumun tutanaklarından; Costa Mesa (Cal.), 2, 1994.

10 E. Gombrich, *The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, 1979, 209. Gombrich daha radikal bir tavırla "Sanat diye bir şey gerçekten yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır" der. Bu doğru olsa bile sanatçıların genellikle bilinmediği Ortaçağ'da sanatın sanatçıdan bağımsız varlığı da yadsınamaz.

11 "Fantastic combinations of vegetal and even animal forms which, in their tortured violence, recall Celtic miniatures and romanesque facades", Ettinghausen-Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, Pelican, Harmondsworth, 1987, 325.

12 Kitaplarında "Türkler" diye küçük bir başlık altında bu konuyu tartışan Grabar'ın, göçerlerin Ulucami inşaatı yapamayacaklarını özel olarak açıklaması gerekmez. Fakat Divriği Ulucamisi bir İran ya da Ermeni yapısı değildir. Sorunun değişik bir tavırla ve başka bir soruna yanıt vermek üzere sorulması gerektiği açıktır: Ettinghausen-Grabar, *a.g.y.*, 332.

13 J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Tekrar baskı: Everyman's Library, London, 1956, 66.

Birinci Bölüm

14 Jenkins bu ordunun 250.000 kişiden oluştuğunu, fakat Oğuz, Peçenek, Rus, Balkanlı Slav, Ermeni, Rumlardan oluşan heterojen bir kalabalık olduğunu, kumandanların ise Romanos'a düşman olduğunu ve daha savaşa başlamadan onu terk ettiklerini yazar: R. Jenkins, *Byzantium, The Imperial Centuries, A.D. 610-1071*, New York, 1969, 372.

15 1142'de Melik Muhammed'in ölümüne ve beyliğin paylaşılmasına kadar Danişmendlilerin Konya-Selçuklularından daha güçlü oldukları ve I. Melikoff'un söylediği gibi, Anadolu'nun Türkleştirilmesi sürecinde daha etkili oldukları söylenebilir.

16 Nitekim daha sonraları da İbn Battûta Anadolu'da dolaşırken uç beyleri arasında en güçlüsünün Orhan Bey olduğunu, çünkü 100 kalesi olduğunu söyler.

17 I. Melikoff, *La geste de Melik Danishmend*, 2. cilt, Paris, 1960.

18 Kâtip Çelebi, *Kitab-ı Cihannüma*, cilt I, 1908-1938, 51.

19 I. Melikoff, *Uyur İdik Uyardılar, Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları*, çev. T. Alptekin, İstanbul, 1993, 29 ve dev.; F. Köprülü'nün Sünni Selçuk idaresi ile Alevi Türkmenler arasındaki çatışmayı vurgulayan düşünceleri sonradan sayısız araştırıcı tarafından da ele alınmış ve belgelenmiştir: F. Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Birinci baskı, 1926), 3. Baskı, İstanbul, 1981, 242 ve dev.

20 Aksarayi'den naklen N. Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücek Oğulları*, İstanbul, 1971, 36.

21 Sakaoğlu, *a.g.y.*, 39 ve dev.

22 Günümüzde Sitte Melik adı verilen türbe.

23 Van Berchem, Tuğrul Tekin unvanının Orhun abidelerinde olduğunu anımsatırken, göçer pagan unvanlarının, Arap harfleriyle yazan Müslümanlar tarafından modası geçmiş bir gelenek olarak görülmüş olduğunu söyler: Van Berchem, M. - Halil Edhem, "Mosquée d'Ahmed Shah (Djami Kabir), 626 H.", *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* I, Le Caire, 1910, 75-77; Sakaoğlu, Alp Kutluğ gibi kahraman unvanı, Uluğ Hümayun Tuğrul Tekin gibi totemik içerikli kuş adları ve Yabgu gibi soylu idareci unvanlarının göçer Oğuz geleneğini sürdürdüklerini anımsatır: Sakaoğlu, *a.g.y.*, 76.

24 Sakaoğlu, *a.g.y.*, 4.

25 Sakaoğlu, *a.g.y.*, 93.

26 Sakaoğlu, *a.g.y.*, 97.

27 Kuzey Mezopotamya'da Fırat ve Dicle arası.

28 C. Cahen, *Anadolu'da Türkler*, İstanbul, 1979, 245, 255.

29 Hıristiyanların Müslümanlığı kabulü için bkz.: S. Vryonis, Jr., *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization From the Eleventh Through the Fifteenth Century*, London, 1971, 350-402.

30 Vryonis Jr., *a.g.y.*, 60.

31 Grekçe Paulikanioi, Ermenice Pavlikeank.

32 *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Ed. A. P. Kazhdan, "Paulicians" mad., III, New York, Oxford, 1991, 1606.

33 Büyük bir olasılıkla İslam'daki figür yasağında Müslüman olan Bizanslıların rolü olmuştur. Bugünün Anadolusu'nda Maniciliğin etkilerinden söz etmek olası değilse de, 1965'te Divriği'deki bir gezimde kuzey taçkapısındaki bezemesel figürlerin dişi-erkek düalitesini ifade ettiğini savunan ve kapıdaki motiflerle anlatmaya çalışan bir Divriğili ile karşılaşmıştım. Paulusçuların inancında etkili olmuş olan Maniciliğin iyi-kötü, aydınlık-karanlık düalitesi, İslam Divriğisi'nde dişi-erkek düalitesine dönüşmüş olabilir.

34 Guy le Strange, *The Lands of Eastern Khalifate*, Üçüncü Baskı, London, 1966, 120.

35 Digenes Akritas için: N. Oikonomides, "L'épopée de Digenes et la frontière orientale de byzance aux X^e et XI^e siècles" *Travaux et Mémoires*, 7(1979), 375-97; *Digenis Akritas: The Two Blood Border Lord*, çeviri ve ed. Denison B. Hull, Athens, Ohio, 1972; P. N. Boratav, "Battal" mad. *İA*, II, 1944, 344 ve dev.

36 B. A. Litvinsky, "Outline History of Buddhism in Central Asia", B. Gafurov, M. Asimov, G. M. Bongard Levin, Stavisky, B. A. Litvinsky ve başkaları: *Kushan Studies in u.s.s.r*; Unesco'nun, Kushan Dönemi Orta Asya Tarihi, Arkeolojisi ve Kültürü Konferansı'na Sovyet bilim adamlarının verdiği bildiriler, Dushanbe, 1968; Indian Studies, *Past and Present*; Debiprasad Chattopathyaya Yayınevi, Sovyet İndoloji dizisi III, Calcutta 1970, 87, 89.

37 M. H. Yınanç, "Celalüddin Harzemşah" mad. *İ.A.*, III, 1944, 49 ve dev.

38 J. Harvey Sevilla'da kilise meclisinin verdiği bir kararı nakleder: "Tanrı için öyle büyük bir kilise inşa edelim ki bizden sonra gelenler böyle bir yapıya teşebbüs ettiğimiz için bize deli gözü ile baksınlar", J. Harvey, *Gothic Architecture, 1100-1600*, London, 1950, 8; Divriği'nin yapımına böyle bir tavırla başlanmış olmalıdır.

39 Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'ne ilişkin, 1970'li yıllara kadarki bütün yayınlar Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından bir antoloji halinde yayımlanmıştır: Yılmaz Önge, ed., Sadi Bayram, *Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası*, Ankara, 1978. (Bundan sonra *DUŞ* olarak kısaltılmıştır.) Bu yapının bezemesi konusunda çağının bütün ilişkilerine kısaca değinen en ciddi çalışma Semra Ögel'in *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara, 1966 içindeki ilgili pasajlardır. Yapı bezemesinin hemen bütün öğelerinin fotogrametrik rölöveleri ise G. Schneider'in *Pflanzliche Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien*, Wiesbaden, 1989'da yayımlanmıştır.

40 Yapıyla orantısız bu büyük alçak payanda daha sonraki tamirlerde de büyütülmüş olabilir. Bugün görülen taş kaplama 16. yüzyıl konstrüksiyonu olamaz. Son dönemde yapılmış olmalıdır ve kitabenin parçaları tamirlerde kullanılmıştır.

41 Son derlenen bilgilere göre 16. yüzyılda Doğu Anadolu'da büyük tahribata neden olan depremler olmuştur. Ermeni kaynaklarına göre 1535'te Erzincan ve güneyindeki bölgede, 1543'te güçlü bir deprem Tokat'ta, 1544'te Elbistan'ın yarısını toprağa gömen ve altı ay sürdüğü söylenen depremler bütün doğuyu sallamıştır. Fakat bu tarihler payanda üzerindeki tarihle uyuşmamaktadır: N. N. Ambraseys - C. F. Finkel, *The Seismicity of Turkey and Adjacent Areas. A Historical Review, 1500-1800*, İstanbul, 1995, 45-47.

42 Evliya Çelebi, *Seyahatname*, III, 1314, 213.

43 Y. Önge, "Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda Günümüze Kadar Yapılmış Olan Onarımlar, Değişiklikler ve İlaveler", *DUŞ*, 56.

44 V. Cuinet, *La Turquie d'Asie*, Paris, 1892, 687.

45 Y. Önge, *a.g.y.*, 57.

46 Bugün batı kapısının hâlâ eğik ve batı duvarından güney kenarında ayrılmış, duvarla arasının tuğla ile doldurulmuş olması ve eski fotograflarda bugünkü kaide silmeleri yerine bütün kaidenin sandık gibi bir duvarla çevrilmiş olması, taçkapının tümüyle bu dönemde yapılmış olduğu kanısını uyandırmaktadır. Çünkü, ilgili bölümde belirtildiği gibi, özgün kapıdan kalan bir iki fragman ve kuzey taçkapısındaki bazı bitkisel frizlerin yinelenmesi ötesinde bu kapı bezemesinin Selçuklu bezemesi ile ilgisi yoktur. Bütün 20. yüzyıl boyunca bu külliye sürekli tamir edilmiş ve her seferinde, özellikle batı cephesi değişmiştir. Yapıldığı zemin kaya olduğu için, genel çerçevesinin yıkılmamış olduğu görülen Şifahane taçkapısı ötesinde, Divriği sanatının tartışmasında ne batı cephesinin ne de batı kapısının yeri yoktur. Fakat yapının tarihi biyografisinin parçası olarak başından geçen olayların rekonstrüksiyonu önem taşımaktadır.

47 Bu aydınlığın çeperleri kısmen yıkılmış ve restore edilmiştir. Özgün durumunu kesinlikle saptamak olanağı yoktur.

48 Kuzey duvarının Cami içindeki görüntüsü, Cami'nin diğer yerlerindeki ayrıntıların ele alınışı ile karşılaştırılamayacak kadar itinasız ve kabadır. Cami'nin geçirdiği büyük tahribat sırasında bu bölümde de, özellikle kuzey taçkapısını sağlamlaştırmak için bazı müdahaleler yapılmış olmalıdır.

49 Kubbeli maksure ve kıble duvarının bezemesi için İkinci Bölüm'e bakınız.

50 Bugünkü ahşap mahfil özgün değildir. Fakat ahşabın eskimesine bakarak geçen yüzyılda yapılmış olduğu söylenebilir. Bu mahfil yapılırken bu açıklığın özgün örtüsüne müdahale

edilmiştir. Örneğin mahfili taşıyan sütun kemer üzengisini delmektedir. Doğu penceresi tonozun aşağı sarkan bölümünü kestiği için bu açıklığın örtüsünden sonra açıldığı anlaşılmaktadır. Doğu duvarındaki payanda üzerinde, kemer üzengisi altındaki süslü konsol yenilenmiştir. Mahfili taşıyan sütunun başlığı da yenidir. Türbe duvarında bulunan pencere üzerindeki konsolun değişik bir tasarımı vardır. Türbe penceresindeki ahşap işçiliği Osmanlı öncesi olabilir.

51 Ayşıl Tükel Yavuz, "Divriği Ulucamisi Hünkâr Mahfili Tonozu", *DUŞ*, 137-154.

52 Y. Crow, "The East Window of the Great Mosque of Divriği", *Art and Archaeology Research Papers*, 2(1972), 105-108; Y. Önge bu açıklığa "Şahkapısı" olarak bakar: *DUŞ*, 40. O dönemde, "Şah Mahfili" ya da "Hünkâr Mahfili" deyimi henüz yoktu. Bu öğe Osmanlı döneminde ortaya çıkmıştır.

53 Bu eyvanın bezemeli kemerlerinin altındaki duvarlar tümüyle yenilenmiştir. Eyvanın kuzey duvarı, tamirler sırasında çok kötü bir işçilikle murçlanmıştır. Doğu duvarı süslemesi tamamlanmamıştır. Fakat kaba hatlarıyla belirtilmiştir.

54 Bu eyvandaki özgün taş duvar işçiliği sıva altında görülmektedir. Yüzey kaba bırakılmıştır. Bitmemiş olabilir. Muhtemelen taşlar kaba yonu olarak yerlerine konuyor ve sonra perdahlanıyordu. Yapı inşaatının bir dönemde birdenbire kesilmiş olduğu düşünülebilir. Bu eyvanın yanındaki iki oda ışıklarını ortadan alıyorlar. Bunların inşaatlarının da kaba halde kalmış olması olasılığı vardır.

55 Bu eyvanda bulunan iki sanduka buraya sonradan konmuş olmalıdır.

56 Üst katta kapılar yeniden elden geçmiştir. Bu üst katın tümüyle restore edilmiş olduğu söylenebilir. Çünkü bütün üst katta açıklıklar üzerinde özgün dönemden kalmış olması söz konusu olmayacak yepyeni ahşap lentolar vardır.

57 O. C. Tuncer, "Sivas-Divriği Melike Turan Şifahanesi'ndeki Türbe", *DUŞ*, 155-158.

58 Bu kapı doldurulduktan sonra, cami içindeki pencereler açılmış olabilir. Ya da burada özgün durumda mevcut olan bir pencerenin biçimi sonraki tamirler sırasında değiştirilmiş olabilir.

59 Türbede görülen iki mukarnaslı başlık ve silmeli iki kemer fragmanı Cami'ye ait olabilir.

60 Türbede 16 sanduka vardır. Bunlardan dördü çocuklara aittir. Sandukaların bazıları firuze çinilerle kaplıdır. Büyük bir çoğunluğunun herhangi bir bezemesi yoktur. Doğu-batı yönünde yerleşmiş olan sandukaların doğudan ikinci sırasının güneydeki ikinci sandukası çini kaplı ve yazıtlı olan Turan Melek'e aittir. İkinci sırada en güneydeki ise taştır. Ve döşemeye yakın bir gamalı haç frizi ve bir şerit bezeme ile sonlanmaktadır. Bunun Ahmed Şah'ın babası Emir Süleyman'a ait olduğu sanılmaktadır.

61 13. yüzyılda cephelerin karakteristik bir öğesi olan hayvan başlı çörten, Avrupa Ortaçağ yapılarıyla paralel bir uygulama olarak görülebilir.

62 Taçkapıların cepheden dışarıya taşan kütlelerinin köşelerine büyük silindirik payetler konulması ne Anadolu ne Güney Kafkasya ne de Cezire ve Kuzey Suriye için karakteristik değildir. Fakat böyle bir uygulamanın erken örneği, Buhara'da 10. yüzyılda Samani türbesinde ve 12. yüzyıl Uzgend türbelerinde görülür. Orta Asya'da cepheleri süsleyen büyük silindirik profiller İslam öncesi mimarisi için de karakteristiktir: M. Hrbas/E. Knobloch, *Die Kunst Mittelasiens*, Prag, 1963, şekil: 41, 45, 46.

63 Strzygowski Ermeni nervürlü tonoz geleneğinin Gotik mimari için ilham kaynağı olduğunu ileri sürmüştür. J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Viyana, 1918.

64 D. Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965, 62 ve dev.

65 Bu dönem tonoz örtü konstrüksiyonu üzerinde çok ayrıntılı bir çalışma A. Tükel Yavuz tarafından yapılmıştır: A. Yavuz, *Anadolu Selçuk Mimarisinde Tonoz ve Kemer*, Ankara, 1983.

66 Kafkasya ve Anadolu'daki taş örtü geleneğine paralel İran tuğla örtü tasarımının biçimsel evrimini örnekleyen örnekler çoktur. İran tonozları üzerindeki en ayrıntılı araştırma M. B. Smith tarafından İkinci Dünya Savaşı öncesinde yapılan çalışmalara dayalı bir doktora tezidir. Smith'in *Persian Vaulting* konulu tezi kendisinin isteği üzerine ölümünden sonra bu yazar tarafından yeniden redaksiyonu yapılıp, çizimleri de yeniden hazırlanarak tamamlanmış, fakat Princeton arşivlerinde kalmış ve basılmamıştır. Ayrıca A. Godard'ın "Voutes Iranienne", *Athar-e Iran*, IV (1949), 125-160 ve Galdieri, E., *Isfahan: Mesjid-i Juma, I*, Roma, 1972 incelenebilir.

67 Bunlar örtü şemasında 1, 6, 11, 16, 21, 7, 12, 17 ve 13 numaralı açıklıklardır.

68 Tonoz göbeğinin geniş ve bezemesel işlenişi aynalı tonoz adı verilen türü meydana getirmektedir.

69 Bunlara girişen tonozlar demek daha doğru olur.

70 Cami'nin tonoz örtülerinin 1967 yılında yapılan gözlemleri şöyle özetlenebilir: (Buradaki numaralar, şekilde gösterilen numaralara tekabül etmektedir.)
Açıklık (1): Buradaki tonoz başlangıcı simetriği olan açıklığa göre oldukça farklı olduğu için mevcut merdivenin özgün olabileceğini düşündürüyor. Bu tonoz özgün değildir. Fakat düzenle örülmüştür. Minare ile birlikte yapıldığı söylenebilir. Açıklık (2): Küçük taşlarla yapılmış bu tonoz çok kötü tamir edilmiştir. Sıvanmış ve badana yapılmıştır. Restorasyon sırasında (A) sütunun dış yüzü yeniden murçlanmıştır. Açıklık (3): Bu açıklık Cami'nin bitirilemediğine en büyük kanıttır. Burası ne mimari olarak çözümlenmiş ne de tamamlanmıştır. Açıklık (4): Özgün örtü kötü bir tamir görmüştür. (3). ve (4). açıklıklar arasındaki payanda üzerinde, duvar dibinde parçası görünen, kemerin iç açıklığındaki gibi bir profilin döndüğü anlaşılmaktadır. Açıklık (5): Özgün tonoz çok kötü tamir edilmiştir. Açıklık (6): Bu açıklıkta özgün tonoz yıkılmıştır. Açıklık (7): Özgün durum belli değildir. Açıklık (8): Çok kötü bir restorasyon özgün durumu değiştirmiştir. Açıklık (9): Açıklığı kareye indirgemek için, tamir sırasında iki garip kemer yapılmıştır. (a) Sütununun başlığı ve kaidesi sağlamdır; gövdesinde kısmen çürütme yapılmıştır. (c) Sütununun kaidesi kısmen tahrip olmuştur. Sütun gövdesi de çatlaktır. Açıklık (18): Örtü yenidir. Köşelerde eski tonozun izleri kalmıştır. Açıklık (20): Özgün ve güzel tonozlardan biridir. (20). ve (25). açıklıklar arasındaki duvar payandası üzerinde yeni bir konsol vardır. En güzel tonozlar Cami'nin bu köşesinde kalmıştır. Açıklık (21): Sonradan yapılmış olabilir. Burada duvardaki ahşap konsol yapının mimarisine yabancı bir nitelik taşımaktadır.

71 Buna benzer bir tromp Buhara'da 10. yüzyılın birinci yarısında inşa edilmiş İsmail Samani türbesinde vardır.

İkinci Bölüm

72 A. U. Pope, Ph. Ackerman, *A Survey of Persian Art*, 6 cilt, London 1938.

73 A. Daneshvari, "A Preliminary Study of the Iconography in Medeival Islam", R. Hillenbrand, *a.g.y.*, 197 ve dev.

74 E. Diez, *Churasanische Baudenkmaeler*, Berlin 1918, 112, Budist kültürlü Turan halklarının İslam bezemesinin yaratılışındaki rolünü vurgular.

75 Örneğin Ögel, Gazne kazılarında Anadolu taş oyma bezemesinin sözlüğünün bazı ilişkilerine dikkat çekmiştir: S. Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Oyma Tezyinatı*, Ankara, 1966, 93.

76 İslam tarih yazımcılığında bölgeler arasındaki hiyerarşi Avrupalıların kültürel ve tarihi bağları nedeniyle, Batı İslam'da yoğunlaşmıştır. Ve emperyalizm çağının ilişkileri ve 19. yüzyılda İran ve Orta Asya'nın her açıdan çöküşü bu bölgedeki araştırmaların, Akdeniz çevresine göre çok daha geriden gelmesine, bu da oryantalist İslam tarihine yol açmıştır.

77 Strzygowski, *daurnde lagekraefte* (yerel sürekli etkiler) ve *veraenderlicher lagekraefte* (değişken etkiler) olarak yaptığı ayırımda ikincisini göçer Türklere bağlamıştır: J. Strzygowski, *Asiens Bildende Kunst*, Augusburg, 1930, 539 ve dev.

78 Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, New York, 1941.

79 Doğulu etkinin temelinde Arap istilasından önce Orta Asya'ya egemen olan ve göçer Türklerin de katıldıkları Budist kültür ve sanatının rolü ağırlık taşımaktadır. Belenitski Pencikent ve Varakşa'da, Budist ikonografisi olmamasına karşın Kuşan, Budist kültürünün sanat etkisinin güçlü olduğunu anlatır. Batı Türkistan'da yapılan bütün araştırmalar bu kanıyı güçlendiren veriler ortaya koymuştur. A. Belenitski, *Zentralasien*, Cenevre, 1968, 200 ve dev. Orta Asya sanatını Sâsânî ya da Hint sanatı türevi olarak görme çağının geçtiğini Sovyet araştırmacılar vurgulamışlardır: B. A, Litvinsky, "Outline History of Buddhism in Central Asia", *Kushan Studies in u.s.s.e*; Unesco'nun, Kushan Dönemi Orta Asya Tarihi, Arkeolojisi ve

Kültürü Konferansı'na Sovyet bilim adamlarının verdiği bildiriler, Dushanbe, 1968; Indian Studies, *Past and Present*; Debiprasad Chattopathyaya Yayınevi, Sovyet İndoloji dizisi III, Calcutta 1970, 87, 89.

80 R. Fry, *Ars Islamica*, XI-XII, 1946, 201-2.

81 D. Kuban, *Batı'ya Göç'ün Sanatsal Evreleri*, İstanbul, 1993, 140 ve dev.

82 A. U. Pope, *SPA*, 2726.

83 Belâzûrî, *Fütûhu'l Büldan*, Türkçesi M. Fayda, Ankara, 1987, 576.

84 Litvinsky, *a.g.y.*

85 Sogd dilinde Buda'nın karşılığı *pwty* ya da *bwty*'dir. Budist viharalara da puthane denir. Litvinsky, *a.g.y.*, 16.

86 Sven Hedin Tibet'te Budist Lamaların tabutu asma âdetlerinin 18. yüzyıldaki bir örneği olarak Tashi Lunpo'da Gelugpas sektinin kurucusu Tsong Kapa'nın tabutunu görmüştür: S. Hedin, *My Life as an Explorer*, Yeni baskı, New York, 1996, 429.

87 Litvinsky, *a.g.y.*, 87.

88 A. von Gabain, "Buddistische Türkenmission", *Weller Festchrift*, Leipzig, 1954, 166; Litvinsky, a.g.y., 91.

89 Gabain, *a.g.y.*, 99-100.

90 Gabain, *a.g.y.*, 101.

91 E. Herzfeld, *Geschichte der Stadt Samarra*, Hamburg, 1948, 152.

92 W. Barthold, "Bermekiler" mad., *İA*, II, 1944, 560-563.

93 Litvinsky, *a.g.y.*, 110.

94 Litvinsky, *a.g.y.*, 114.

95 Litvinsky, *a.g.y.*, 122 (Bernstam'ı zikrederek).

96 Litvinsky, *a.g.y.*, 122.

97 T. Izutsu, *Sufism and Taoism, A Comparative Study of Key Philosophical Concepts*, Berkeley, Londra, 1983.

98 S. Hedin, *a.g.y.*, 425 dn.

99 Erken bir Sâsânî örneği için: H. H. F. Jayne, "Joint Expedition to Damgan", *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Architecture*, 5 (1933), 3-7, şek. 5.

100 Nişapur için: *Journal of American Oriental Society*, cilt. 58 (1938), 258-261; ayrıca bkz. S. R. Petersen "The Masjid-i Pa-Minar at Zawara: A Redating and Analysis of Early Islamic Iranian Stucco", Hillenbrand, *a.g.y.*, 62; R. Shani, "Stucco Decoration in the Gunbad-ı Alawiyyan at Hamadan", *a.g.y.*, 71-74.

101 *SPA*, 2694.

102 *SPA*, 903 b, g; Gerçekte bunun akantla biçimsel ilişkisi yoktur. Bir yaprağın ikiye bölünmesi ve yeni bir kıvrık yaprağın oluşması daha çok patolojik bir gelişme sayılabilir. Bu yarım yaprakları, ikiye bölünmüş değil, fakat henüz açılmamış veya yandan görülen yaprak profili olarak yorumlamak daha doğru olabilir.

103 *SPA*, 2694.

104 E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra*, zikreden R. Ettinghausen - O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam, 650-1250*, Pelican History of Art, Harmondsworth, 1987, 104.

105 E. Kühnel, *The Arabeske*, Wiesbaden, 1949, 3.

106 Bernard O'Kane, "Iran and Central Asia", *The Mosque*, ed. Frishman, Hasanü'd-din Khan, London, 1994, 121.

107 *SPA*, 2727.

108 Bunların içinde mimari olarak Yezd'de 1037 tarihli Düvazdeh İmam da alçı bir pano ve Isfahan Cuma Camisi'nde (1080-88) kubbeli hacimlerdeki alçı ve tuğla desen örnekleridir. Diğerleri maden, tekstil ve tezhip yapıtlarıdır: (*SPA*, 2727).

109 D.G. Shepherd, "A Study in Iconography", Hillenbrand, *a.g.y.*, 210, 215. Sözü edilen Selçuklu dönemi ipeklisinde, Türk muhafızlarla birlikte görülen fil üzerindeki savaşçının –fil Hintli bir içeriğin damgası sayılabilir– büyük bir ağaca verdiği suyun bir *libation* olduğunu ve bu ağacın bir hayat ağacı olduğunu söyler.

110 Kün-ay İ.S. 6. yüzyıldan bu yana Türklerde görülür. Paralar üzerinde 8. yüzyılda görülmektedir: E. Esin, "The Oghuz Epics and Seljuk Iconography", Hillenbrand, *a.g.y.*, 203 dn.

111 K. Otto-Dorn, "The-Griffin-Sphinx Ensemble" Hillenbrand, *a.g.y.*, 303-309.

112 Otto-Dorn, *a.g.y.*, 307. Otto-Dorn, Ettinghausen'in "The Wade Cup" adlı makalesinde Nizami'nin bu düşüncelerini vurguladığını nakleder.

113 Otto-Dorn/R. Ettinghausen, *a.g.y.*, 306.

114 Üç oylumlu kemer için bkz.: E. Diez, *Churasanische Baudekmaeler*, Hagen, 1923, 108 dn.

115 Dokumada tarihli örnek yoktur.

116 *SPA*, 2731.

117 Litvinsky, *a.g.y.*, 130.

118 *SPA*, 2727. 1930'larda Selçuklu döneminden sadece altı yapıtın listesi vardır.

119 Yeni araştırmalarda da bu sözlüğün malzeme-üstü niteliği vurgulanmaktadır: J. Allan, "Manuscript Illumination, A Source for Metalwork Motifs in Late Seljuk Times", Hillenbrand, *a.g.y.*, 119-123; Aynı özellik Sâsânî döneminde de vardır. Örneğin Tâk-i Bostan'daki ağaç örneklerini Paris'te Bibliothèque Nationale'de Firuz Şah'ı gösteren gümüş bir tabak üzerinde de buluyoruz: K. Erdmann, "Das Datum des Tâk-i Bostan", *Ars Islamica* IV (1937), şek. 13.

120 *SPA*, 2739.

121 Bu sözlüğü açıklarken bugüne kadar klişe olarak devam etmiş İslam bezemesi düşüncelerini bir ölçüde terk etmek gerektiğini de belirtmek gerekir. 1976'da Londra'daki İslam Dünyası Sergisi'nde ziyaretçiler için yazılan broşürde şöyle deniyordu:
"Arabesk, bitkisel biçimlerden soyutlanmış düzenlerdir. Başı ve sonu olmayan ve bir ölçüde natüralist olabilen tasarımların yaratılmasına olanak verir. Düzenli ve homojen bir sistem içinde bu sürekli sonsuzluk hissi dini bir simgesellik içerir. Arabeskin bitki biçimlerine verdiği referans İslam düşüncesindeki iki önemli kavrama işaret eder: Bilime olan ilgiyi vurgular ve cennetin çiçek ve su öğeleriyle dolu kapalı bir bahçe olduğunu anlatır." (Nakleden Gombrich, *a.g.y.* 224-25.) Kuşkusuz Paradeisos'un İslam öncesi büyük emperyal bahçeleri tanımladığını ve Roma dönemi döşemelerinin de geometrik homojenlikleriyle İslami bir içerikleri olduğunu söyleyemeyeceğimiz için bu tür genellemelerin yarattıkları yanlış imgeleri sürdürüp gitmeleri rahatsız edici bir olgudur.

122 Niya'dan bir iskemle: T. T. Rice, *The Arts of Central Asia*, 1965, 177, şek. 163; Parun'da bir mezar, Afganistan, ilgi çekici bir işçilik gösterir: L. Edelberg, "Fragment d'un Stupa dans la vallée du Kumar en Afghanistan", *Arts Asiatiques* IV/3 (1957), 199-207, şek. 2.

123 Rice, *a.g.y.*, 177, şek. 163 (Tacikistan, Oburdan köyü, sütun ve üç ağaç pano, 10. yüzyıl; Kurut köyü, sütun, 11.-12. yüzyıl; İşkodar köyü, Cami mihrabı, 69).

124 Hîve Camisi, sütun, 11.-12. yüzyıl.

125 D. N. Wilber, "The Institute's Survey of Persian Architecture. Preliminary Report of the Eighth Season of the Survey", *Bulletin of the American Institute of Iranian Art and Architecture*, II (1937), 126 (Afganistan-Gazurgah, Hill, 141; Uzgend-Fahreddin Gazi Türbesi, 1208).

125 Divriği'de rastladığımız yaprak biçimleri ve oyma tekniğinin aynısını, örneğin Herat yakınında Hâce Abdullah-i Ensari'nin mezar taşında bulmak olasıdır.

126 F. R. Martin, *Türen aus Turkestan*, *Stockholm*, 1897; J. Breck, "A Carved Wooden Door From Turkestan", *Bulletin of the Metropolitan Museum*, XVIII (1923), 130-31; B. Denike, "Quelque monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental", *Ars Islamica*, II (1937), 69-83.

127 Helmut von Erffa, "A Tombstone of the Timurid Period in the Gardner Museum of Boston", *Ars Islamica*, XI-XII/5 (1946), 184-90.

128 "The scrolling vine, chief plant ornament", *SPA*, 269.

129 Pope, palmet kullanılmadığını lotus ve asma yaprağının birbiriyle karışarak kullanıldığını vurgular: *SPA*, 2728; Hillenbrand, *a.g.y.*, 3 no.'lu not.

130 Baktra sarmaşığı *(Bactrian vine)* Düvazdeh İmam'da kemer köşelerini boyalı desenlerle süsleyen sarmaşık motifi; yarım palmet: beş oylumlu yapraklar: *SPA*, 2728. İki saplı akantus da *(split acanthus)* bu dönemde vardır: *SPA* 2694, şek. 902; Uzgend, Celaleddin Türbesi'nde angaje sütunlar üzerinde *entrelac* (*SPA*, 2732) gibi motiflere rastlanmaktadır.

131 Gombrich, *a.g.y.*, şek. 319.

132 Bunların, Aleviyyan'da olduğu gibi, arabesk-öncesi kartuşları *(escutcheon)* ve yaprak biçimlerinden esinlendiği kanısındadır: *SPA*, 2735; Pope gelişmiş palmet biçimlerinin mü-

zehhipler tarafından yaratıldığını düşünür: Hillenbrand, *a.g.y.*, 9 no.'lu not.

133 Sarmaşık *(vine)*, birbirine sarılan dallarla oluşan çelenk *(wreath)* ve dolamadal *(scrolls, entrelac)* diğer yaygın bileşik motif düzenleridir.

134 Mısır lotusunun Yunan palmetine dönüştüğünü söyleyen Goodyear, lotus çiçeğinin tomurcuğunun ve bunlardan oluşan frizin, dolamadalın, kıvrık dalın ve Geç Roma bezemesinden geçerek bitkisel arabeske kadar uzanan bezeme tarihinin sürekliliğini ve kendi çağının bütün sanat tarihçileri gibi Batılı kökeni vurgular: W. H. Goodyear, *The Grammar of Lotus*, New York, 1891, nakleden Gombrich, *a.g.y.*, 182-84.

135 *SPA*, lev. 517, 522E. (Divriği'ye çok yakın örnekler –12. yüzyıl lotus çiçekleri–: lev. 517, 524; şek. 927c; *SPA*, 2735, lotus palmet 927 e: "The foliate scroll takes a further step forward in elaboration by merging with the ancient vaq vaq tree", 702 C, D, 317 D; lotus çiçekleri, 12. yy: lev. 517, 524; Sâsânî dönemi doğal ve üsluplaşmış örnekler g-2692, şek. 900; 2693; Selçuk dönemi lotus motifleri: *SPA*, k-2692).

136 *SPA*, 2725.

137 *SPA*, 2701.

138 Ve bu buluşmanın en önemli örneği olarak Meşhed-i Mısriyan (Dihistan) mihrap bezemesini gösterir. Meşhed-i Mısriyan'daki ahşap işçiliğinde Orta Asya'nın, özellikle Afganistan'ın Hint ve Helenistik karışımı geleneklerinin izleri vardır.

139 A. U. Pope güneşi simgeleyen radyal çizgili motiflerin Loristan bronzlarında ortaya çıktığını ve güneşi simgeleyen motiflerin lotus çiçekleriyle birleştiğini söyler.

140 Bu alçı bezemeyi betimlerken Pope, "Öğeler yeni biçim ve artikülasyonlara girmek için parçalanıyor. Çok zengin bir plastik ortaya çıkıyor. Yapraklar kalınlaşıyor ve kendi ağırlıkları altında kıvrılıp sarkıyorlar; dallara yeni saplar ekleniyor, tomurcuklar, tohum torbaları yaratılıyor. Her şey yeni bir büyüme ve enerji ile fışkırıyor" der. Pope Erdistan mihrabındaki arabesk desenin deforme olmuş bir ağaç olduğunu savlamıştır.

141 Düz, iki çizgili, üç çizgili, sivri ya da eğrisel profilli, düz ya da kaval profil her tür örgü düzeninde kullanılmıştır. Örneğin Divriği'de görülen şerit profilleri Uzgend'de Celaleddin el-Hüseyin'in 1152 tarihli türbe bezemesinde de görülür: Hill, *a.g.y.*, şek. 113.

142 Fransızca deyimiyle "*Guillochis*"ler.

143 *SPA*, 2742-2753.

144 "Persian pattern by now reached the point where a straight line is a striking exception in plant ornament": *SPA*, 2226 dn.

145 Bkz.: Oxus Hazinesi-Bilezik, İ.Ö. 5. yüzyıl: Rice, *a.g.y.*, 138, şek. 123.

146 Kûfî ve *entrelac: SPA*, 2729, lev. 514 C.

147 *SPA*, 2729; bu katlı desenin gelişmiş örneği Buzan'da İmamzade Karrar'da görülür: *SPA*, 311 A, 312 A.

148 Divriği'de gördüğümüz tabak şeklindeki büyük boyutlu diskler Fergana'da 12. yüzyıldan kalan Mezar-ı Şah Fâzıl'da da vardır.

149 G. Lechler, "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures" *Ars Islamica*, IV (1937), 381.

150 *A.g.y.*, 379, şek. 73.

151 Gombrich, *a.g.y.*, 243dn. güneş, lotus vb. örnekleri saymaktadır.

152 Lechler, *a.g.y.*, 388-89.

153 Strzygowski, *Asiens Bildende Kunst*, 238, şek. 268.

154 Kozmik direk (ya da evren direği) Moğollarda "altın direk", göğü taşıdığı savlanan ve Kutupyıldızı'nı da simgeleyen direk ya da ağaç motifi bazen bir çadırın orta direği olarak da düşünülmüştür. Yurt çadırının ortasındaki delik de cenneti simgelemektedir: M. Eliade, *A History of Religious Ideas*, Chicago, London, 1978, Yeni baskı, 1981, II, 6. Kozmik ağaç yerine kullanılan hayat ağacı deyimi Mezopotamya ve Eski Ahid geleneğinden kaynaklanır.

155 Gombrich, *a.g.y.*, 243.

156 *İncil*, Genesis, 9/20.

157 *Kur'an*, 53/16. Sidre, Arabistan'da ve Hindistan'da yetişen bir yabani erik ağacıdır. Seccadeler üzerinde Sidre motifi de cenneti simgeleştiriyordu. Pope halılarda kemerler içinde ağaç motiflerinin, kökende, Ay ve Güneş simgeselliğine bağlı ağaçlar olarak düşünülebileceğini belirtmiştir: *SPA*, 873.

158 Hildburg, nakleden Gombrich, *a.g.y.*, 262-63; Fakat geometrik düzenli bir arabeski be-

lirsiz, düzen karşıtı gibi düşünmek pek inandırıcı değildir.

159 *SPA*, 2725.

160 *SPA*, lev. 1462.

161 Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965.

162 Lechler, *a.g.y.*, 380.

163 Uno Holmberg'den naklen Lechler, *a.g.y.*, 388-9.

164 Lechler, *a.g.y.*, 371, "The nine discs of heaven in the central place and there he approached the Tree of Life for a partner: then the leaves of the Tree began to rustle, and finally the tree cracked male being rose up from under its roots"; Uno Holmberg'den alıntı, *The Tree of Life, Mythology of All Races*, Boston, 1927, IV, 352.

165 A. Schimmel *Sayıların Esrarı* adlı kitabında Altaylar'dan bir şaman davulu üzerindeki desenleri vermiştir. Evrenin üst, orta ve alt âlemlerini gösteren bu desende ortada dokuz dallı bir kozmik ağaç vardır. Yukarı âlem Güneş ve Ay'la, orta âlem iki insanla, aşağı âlem de bir hayvanla (yardım isteyen bir ruh) aşağı doğru büyüyen bir ağaç ve kozmik ağacın bir küçük örneği ile ifade edilmiştir: A. Schimmel, *Sayıların Esrarı* (*Das Mysterium der Zahl*, 1984), İstanbul, 1997, 82.

166 Altay pagan geleneğinde şaman, Bayülgen'e ulaşmak için otağının kapısından başlayarak dokuz merhale geçer. Bayülgen tepede güneş ışınlarıyla eşdeşleşmiştir: R. Cook, *The Tree of Life, Image for the Cosmos*, London, 1974, tekrar basım, Thames and Hudson, Slovenia, 1995, 117, şek. 61.

167 *Divan-ı Lugat it-Türk*, B. Atalay çevirisi, I. cilt, Ankara, tarihsiz, 127.

168 *Asian Mythologies* Y. Bonnefoy'nın derlemesi, Fransızcadan çeviri, Chicago, London, 1993, s. 327 ve dev.

169 Anadolu'da oduncunun bir ağaca vurduğu zaman içinden bir kadın çıkması ya da kadınların çocuk doğurmak için gece bir ağacın altında yatmaları, mezarın başına bir ağaç dikilmesi türünden hikâye ve olgular vardır. Yürükler ve Tahtacılarda büyük ağaçları yatır gibi ziyaret âdeti vardır.

170 Batı İran'da Zagros bölgesinde ünlü Ziviye hazinesinde bulunan fragmanlardan biri üzerinde görülen bin lotusla biten hayat ağacı motifi ilginç bir benzerlikle şamanların göğe tırmandıkları direği anımsatır: A. Godard, *The Art of Iran*, London, 1965, 94, şek. 117.

171 Irak-Câmi'u'l-hasekî mihrabı ile bir seccade ve rahlelerde bu figürler vardır: Lechler, *a.g.y.*, 375, şek.2; Amman Kalesi'nde bir eyvanın iki yanında birer ağaç vardır: Strzygowsky, *Asiens bildende Kunst in Stichproben*, Augsburg, 1930, 109, şek. 100; Tâk-i Bostan ağacına benzer figürler küçük eşyalar üzerinde de görülür. Paris, Bibliothèque Nationale, Şah Firuz için bir gümüş tabak üzerinde: K. Erdmann, *a.g.y.*, şek. 13.

172 Burada Türk kozmolojisine uyarak (dokuz ya da yedi kat gök) üç kez tekrarlanarak karşımıza çıkıyor. Bir örnek: *SPA*, 2700.

173 Divriği'deki kuşlar, büyük bir olasılıkla kartal değil, fakat yırtıcı av kuşlarıdır. Bunun, Türk erkeklerine verilen adlarda da belirdiği gibi primitif totemizme dayanan bir geçmişi ve statüsü vardır. Niğde Sungur Bey Camisi'nde kuzey kapısında bir Sungur kabartması vardır. Van Berchem bunu, iki başlı doğan ya da şahin olarak düşünür. Şahini, Ahmed Şah'ın simgesi olarak yorumlar.

174 Lotus sabahları açıldığı için sabah güneşini ve Mısır'da Şafak tanrısı Nerfertem'i simgeler.

Üçüncü Bölüm

175 Van Berchem: ".. frisant le mauvais gout(!) est un des produits les plus curieux de l'art musulman" (Kötü bir zevki yansıtan, Müslüman sanatının en garip ürünlerinden biri) der: *a.g.y.*, 70; A. Gabriel "(kuzey kapısının) tümü olağanüstü bir zenginlik içermesine karşın, bazı düzenler pek hoş değil": *Monuments Turques d'Anatolie* II, Paris, 1934, 182; O. Grabar "çok zengin, abartılmış": D. Hill ve O. Grabar, *Islamic Architecture and its Decoration*, London, 1964, 71; S. Ögel, "büyük bir taşkınlık içinde, İslam tezyinatı prensiplerine aykırı", *a.g.y.*, 22.

176 Nakleden Gombrich, *a.g.y.*, 252.

177 İki karenin diyagonal olarak kesişmesinden elde edilen ve şemse denilen bu sekizgen yıldızın Güneş'e benzetildiği için mi, yoksa Güneş'i simgelediği için mi bu adı taşıdığı bilinmiyor.

178 Diyarbakır Ulucamisi, avlu sütun başlığı yastıkları üzerinde *Amida*, lev. IX; Demavend Cuma Camisi taçkapı bordürü: *Ars Islamica*, II/2, 1935, şek. 28; Herzfeld, 1922, 190; *Syria*, cilt. 13, 68, lev. XIX. Döşeme ile 225 cm. yüksekliği arasında bu dış silme tamir görmüştür. Bu tamir gören bölümdeki yıldız motifler özgün olanların kaba, niteliksiz kopyalarıdır.

179 Çift sütun Ermeni ve Gürcü mimarisinde vardır, örneğin Varzahan-Manastır: Bachmann, *Kirchen und Moscheen in Kurdistan*, Leipzig, 1913, Tafel 41; Dunaysır-Ulucami. Bu motif Suriye'deki Haçlı mimarisinden de esinlenmiş olabilir.

180 Kahire-Bâbu'l-futûh; Rozet şeklindeki sekizgen yıldızlar ağaç oyma kökenli olabilir. İran'da alçı örnekler de vardır. Özellikle floral motiflerle süslü rozetler bu dönemde yaygın olarak kullanılmıştır.

181 Bu öğelerin eşzamanlı örnekleri saptanabilirse burada çalışan sanatçıların bir bölümünün kökeni de açıklık kazanmış olacaktır.

182 Taşırtına tekniği için bkz.: Hindistan-Dabhoi Baroda kapısı, düz atkılı kapı kemeri: (Havell, *Indian Architecture*, lev. II; Jainpur, Atala Mescidi: (Havell, *a.g.y.*, lev. XX; Tahran Müzesi, çini mihrap, H. 668-7q; Athar-ı Iran, 1935, II/1, 311; Victoria Albert Museum-Kâşân'dan sanatçı İbn Arabşah'ın yaptığı mihrap; R. Ettinghausen, "Evidence for Kashan Pottery", *Ars İslamica*, III/1, (1936), şek. 1.

183 A. Gabriel bu konudaki düşüncelerini E. Diez'e referans vererek açıklamıştır: Diez *Die Kunst des islamischen Völker* adlı kitabında, "Benzerlik sadece genel tavırdadır, fakat ayrıntılarda da benzer tavırlar ancak Hint'te bulunur" der. Gabriel bu yaklaştırmayı doğrulayacak bir şey bulamadığını, Divriği ile aynı dönemden Hint yapılarında, örneğin Delhi'de Altamış Türbesi'nde tümüyle farklı bir karakter olduğunu yazar. Gabriel buna karşın, batı kapısındaki kaide profilinin Khajuraho hatta Angkor'u anımsattığını, fakat bunların doğrudan etki anlamına yorumlanmasının doğru olmadığını belirtir: Gabriel, *a.g.y.*, II, 182.

184 Karamağaralı Gazne etkisinden Çorum Ulucamisi minberi vesilesiyle söz ediyor: H. Karamağaralı, "Çorum Ulucamii'ndeki Minber", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1964-65, 123; Agra, Cihangir Mahal-Avlu Cephesi, düz atkı kemerden aşağıya inen sarkıtlar: Havell, *a.g.y.*, lev. LXXIX.

185 Dyhedral arch=arc en échine= Kielbogen Yakındoğu'da tarihi hiç olmazsa Delos'a kadar uzanan bir kemer tipidir. Dura Europos'ta kalede 13 örnek bulunmuştur. Fâtimî dönemi de bu kemeri kullanmıştır. Mısır'da bu kullanıma daha sonra da rastlanmaktadır (Creswell bu kemerleri 1162'den sonraya tarihlemektedir.)

186 Büyük harfli nesih üslubunda benzer kitabeler Orta Asya ve İran'da 12.-13. yüzyıllar için karakteristiktir. Uzgend'de 1152 tarihli Celaleddin Hüseyin Türbesi kitabesi benzer bir üslupta yazılmıştır. Burada malzeme pişmiş toprak olmakla birlikte ajurlu stilize dal ve yaprak motifleri Divriği fon bezemelerine çok yakındır. Buradaki yazı üslubuna yakın diğer bir örnek Kâşân mihrabı üzerindeki nesih yazı ve onun fon süslemeleridir.

187 Cami'de biri Hürremşah gibi okunan, diğeri kesinlikle (m) içermeyen ve Horşah olarak okunabilen ve yapıtın asıl taş oyma ustası olduğu kabul edilen sanatçıya ilişkin iki ayrı ad vardır. Bkz: yazıtlar.

188 Örneğin Ögel bu kapıdaki "Sâsânî sanatını hatırlatan küçük boyutlu hayat ağacı" motiflerinden söz eder: Ögel, *a.g.y.*, 22.

189 Güneş çemberi altındaki palmet Isfahan'da Mescid-i Cuma'nın içindeki alçı mihrapta vardır. Gerçi mihrabın tarihi daha geç bir dönemdendir. Fakat onlarla ortak bir biçimsel sözlük içinde ortaya çıktığı görülmektedir. Alçı malzeme ile de aynı motiflerin yapıldığını açıkça göstermektedir: *SPA*, II, 1318, şek. 486 dn.

190 *SPA*'da *Eschouchon* olarak adlandırılan bu motif, madalyon ve kartuş olarak da tanımlanabilir.

191 Ruskin, *a.g.y.*, 172, lev. XIII.

192 Dairesel bir çemberin (disk, kurs, rozet, madalyon gibi sözcükler benzer motifleri betimlemek için kullanılmaktadır) içini değişik yönlerde çizilmiş paralel çizgilerle doldurmak

kuşkusuz en eski süsleme tekniklerinde vardır. Orta Asya'da tarihi bilinen eşyalar üzerinde sonradan Gazne'de ya da Divriği'de görülen motiflerin bu sürekli ve klişe bezeme uzanması da doğaldır. Kandehar'ın kuzeyinde Mundigah'ta yapılan kazılarda İ.Ö. 1. bine tarihlenen fragmanlar içinde çember içinde geometrik desenleriye taş damgalar bulunmuştur: J. Marie Casal, "Quatre campagnes de fouilles à Mundigah", *Arts Asiatiques*, I/3 (1954), lev. IV; Kuzey Suriye'de Selçuklu dönemi mezar yapılarında çember biçimli rozetler üzerinde geometrik desenler görülür. Balak'ın türbesinde ikiboyutlu yüzeyde dik kesim tekniğiyle oyulmuş, fakat değişik motiflerle süslü rozet örnekleri vardır: J. Sauvaget, "La tombe de l'orthokide Balak", *Ars Islamica*, V/2 (1938), 215, şek. 12, şek. 2, şek. 3. A. Gabriel, *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, Metin I. lev. II, Ed. de Boccard, Paris, 1940'ta başka örnekler var.

Divriği kuzey taçkapısındaki tabak şeklindeki büyük madalyonların hemen hemen benzeri Afganistan'da Cem minaresinde vardır. Yetkin gibi sanat tarihçileri buna dikkat çekmişlerdir. Fakat bu madalyon (ya da tabak) dışında Cem minaresi bezemesinin Divriği ile bir ilgisi yoktur. Bu minare yüzeyinde tümüyle geometrik bir bezeme söz konusudur.

Horasan-Kişmar-Kule Türbe-disk (tabak, *schild*) karakterinde rozetler (rondela), üzerlerinde de geometrik örgü deseni vardır: Diez, *a.g.y.*, Cilt I, lev. 9.

193 Buradaki yarım rozetin geometrik karakterli iç deseni daha sonraki bir dönemde yapılmış olabilir. Fakat bu büyük bir olasılık değildir.

194 Başka bir olasılık da burada bezemeyi taşıyan taşların, bugün bilmediğimiz nedenlerle, değiştirilmiş olmasıdır. Acaba burada da, sonraki Müslüman bağnazlığın kabul etmediği figürler var mıydı? Mimari kompozisyonda bu tür figürler için en uygun yer burasıdır. Bunlar kaldırılıp yerlerine düz taş konmuş ya da kazınmış olabilirler.

195 Daha Kûh-i Hâce ile İ. S. 1. yüzyılda başlayan alçı bezeme (*Amida*, 319) örnekleri Samarra'da, Fırat üzerinde Makam-ı Ali, 10. yüzyıl (*Amida*, 358, şek. 306), Hemedan'da Künbed-i Aleviyyan, Erdistan Ulucamisi gibi yapılarda geleneğin güçlü olarak sürdüğünü gösteren örnekler bırakmıştır. Selçuklu döneminden sonra da devam etmiştir. Örneğin Lincan'da Pir-i Bakran türbesinin (13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başı) alçı bezemesinde Divriği taş bezemesine akraba motifler vardır. (*Ars Islamica* I/1 (1934). Eberkûh, Pir Hamza Sebzpûş Mezarı, iki tarafındaki bezeme Divriği bezemesine oldukça yakın bir espride yapılmıştır (*Athar-ı Iran* I, 1936), şek. 37; Merend- Mescid-i Cuma, Alçı mihrap, *Arts Asiatiques*, III/2 (1956), şek. 3, 5, 6, hem geleneğin sürekliliğini, hem de Divriği üslubuna yakın bir sanat tavrının yaygınlığını belgelerler (Raya Shani, "Stucco Decoration in the Gunbad-i Alawiyyanat Hamadan", Hillenbrand, 71 dn.).

196 Bu örneklere Damgan Sarayı'ndaki sütunların alçı bezemelerindeki simetrik palmet motifleriyle başlanabilir: Horace F. Jayne, "Joint Expedition to Damghan 3-7", *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Architecture*, 5, 1933, şek. 57; İran'da Sin Kervansarayı alçı bezemesinde alev türü yaprak, M. B. Smith, "Two Dated Monuments at Sin", *Ars Islamica*, VI/1 (1939), şek. 6; İran-Nâyin; alçı bezeme, asma yaprağına benzer değişik varyasyonları olan yapraklar, palmetler için Ermeni haçkarları, Baltrusaitis'ten Ani, 12. yüzyıl, Baltrusaitis, J., *Études sur l'Art Médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929. lev. XVIII/31; Nâyin –alçı bezeme– ile birçok spiritüel ve biçimsel akrabalıklar olabilir. Alev biçimli yaprak (*flame-like*), Kahire Müzesi, H. 600/1226; bu Ettinghausen'in alev biçimli dediği tür yaprak; dik ve derin kesim; Ettinghausen *kidney-shaped* yaprak da diyor. R. Ettinghausen, "'The Beveled Style', in the Post-Samarra Period", *Archaeologia Orientalis*, In Memoriam, E. Herzfeld, New York, 1952, 72-83. lev. X, şek. 3); Kahire, El-Hakim C. Ağaç kirişler üzerinde, 11., 12. ve 13. yüzyıllar bu ince arabeskin en yaygın olduğu dönemdir. Gazneli Mahmud Türbesi kapı kanatlarında, 11. yüzyıl; Buzan'da İmamzade Karrar'ın mihrabında (1134); kuş ve yapraklarla doldurulmuş spiraller, ok şeklinde radyal çizgilerle doldurulmuş küçük çember dizili çerçeveler için Philadelphia Üniversite Müzesi'ndeki luster çanak üzerinde (608/1211); Üzerlerinde arabesk bezeme olan yaprakları İbn-i Arabşah Mihrabı'nda (1226) da buluruz, *Athar-ı Iran*, II/1 (1937)'deki örnekler. Küçük boyutlarda, değişik karakterli eşyalarda görülen motiflerin, mikroskop altında büyütülmüş versiyonu gibi Divriği'de karşımıza çıkması, vurgulamaya çalıştığım evrensel sözlük bağlamında aydınlatıcıdır. Örneğin Kahire'de El-Hakim Camisi'nde merkezi kubbede pencere içi alçı süslemelerinde Divriği kuzey taçkapısındaki büyük simetrik

yapraklara benzeyen motifler vardır.

197 Kazvin-Mescid-i Haydariyye, 12. yüzyıl: *SPA*, V, 522; Kirman-Mescid-i Melik Mihrabı: *SPA*, V, 512; üçboyutlu oymaya örnek olarak Kazvin-Mescid-i Cami alçı yazı bandı, 1113-16, *SPA*, V, 521.

198 H. Saladin, *Manuel d'Art Musulman*, Paris, 1907, 456, not 1.

199 Strzygowsky, *Amida*, 343-44. Niğde'de Sungur Bey Camisi girişindeki rozet bunun en tanınmış örneğidir.

200 Dikdörtgen bir panoyu bezemesel bir sütunla ikiye bölen alabasterden bir adaktaşı Semerkant Müzesi'nde vardır (6. yüzyıl Sâsânî dönemi): M. Hrbas/E. Knobloch, *a.g.y.*, Prague, 1965, şek. 27. Ovannavank'taki Yuhanna Manastırı taçkapısında kapı üzerindeki pencere Divriği'deki gibi basık oranlı bir sütun ile ikiye bölünmüştür. Bu yapının tarihi 1217'dir. Oldukça eski tarihli örneğinden yukarıda sözü edilen ve Sâsânî dönemine kesinlikle bağlanabilen bu düzenin Kafkas taş mimari geleneğinde de benimsendiği görülür. Reşîdüddin'in dünya tarihi minyatür bir kale kapısı üzerinde Câmi'u't-tevârîh'inde resmedilmiştir (İstanbul Topkapı Sarayı).

201 F. Bond, *Gothic Architecture in England*, London, 1905, 704-707, "Molds of Doorways"; Aslan Yürekli Richard'ın Haçlı serüveni de 12. yüzyılın son on yılı içindedir.

202 Köşeler birbirlerinden farklı biçimlerde bitirilmiştir.

203 Hindistan'da Baroda Tapınağı girişinde de çift kemer ayağı ve tor profilleri vardır. Büyük mimari öğeler olarak taşıyıcı ayakların kaidelerinde dekoratif frizlerin varlığı da anımsanabilir. Fakat boncuk dizisi (ya da inci dizisi) türünden çok yaygın motiflere, bir etki işareti olarak bakmak doğru değildir: Havell, *Indian Architecture*, London, 1913, lev. II.

203 Baroda'da bir tapınakta çift taçkemer, kaval silmeleri, sütun kaidesi çevresinde friz gibi benzer tasarım öğeleri görülür.

204 Tokarskiy, *Arkitekture Armenii*, Erevan, 1961, lev. 81; Rivoira, *a.g.y.*, şek. 206.

205 Taçkapının sol cephesindeki alttaki pencere özgün değildir. Üzerindeki delik de sonradan açılmıştır.

206 Kaide üzerindeki geometrik frizin benzeri - Diyarbakır'dan gelen alçı fragmanlar arasında var: Strzygowsky, *Amida*.

207 A. S. Ülgen batı duvarının dış kaplaması üzerindeki bazı bezemeler için "mahalli Anadolu ampirine kötü bir örnek olabilecek kabartma panoların yerli bir Hıristiyan ustasının elinden çıktığı" kanısındadır: "Divriği Camii ve Darüşşifası", *Vakıflar Dergisi* V (1962), 94; kanımca bütün batı kapısının, yeniden kullanılan eski fragmanlar dışında, bu son dönemde, eski ustalarla boy ölçüşebildiğini göstermek isteyen bir yerel usta tarafından yapılmış olma olasılığı vardır.

208 Batı taçkapısındaki çok silmeli profilin bir benzeri Ahmedabad'da Sîdî Seyyid Camisi'nde görülür. Fakat bu oldukça yeni bir yapıdır. Hindistan'da İslam dönemi 13.-14. yüzyıl yapılarında bu kadar zengin silmeli kaideler görülmemektedir.

Kaidenin özgün taçkapı ile ilgisi olmadığını gösteren ayrıntılar vardır: Kapının sağ ve sol ayaklarında sütunun hemen yanında değişik taşlardan çok silmeli kaide eski kaideye yanaştırılmıştır. Yalnız sol ayakta biraz daha içeriden konmuştur.

209 Bu kapının üst bölümü batı duvarının son tamiri ile eşzamanlı olmalıdır. Ayyıldızın üzerindeki bezeme ile kapının sağ tarafındaki duvarda nişler üzerindeki bezeme motifleri aynı malzemeden ve benzer üslupta yapılmıştır. Bu ayyıldız bu bezemenin çok yeni (19. yüzyıl sonu) olduğu kanısını pekiştirmektedir.

210 Bkz.: M. B. Smith "Two Dated Seljuk Monument at Sin", *Ars Islamica*, VI/1 (1939), şek. 4, şek. 19.

211 En alt sırada subasman taşları sonradan konanlardan daha geniş bir kontur çizmektedir.

212 Örnekler: Bir Selçuk sarayı kalıntısından getirilip kullanılan fragman üzerinde Ramsay-Bell, *The Thousand and One Churches*, Hodder ve Stoughtor, London, 1909, 292; J-P. Roux, "La Sculpture Figurative de l'Anatolie Musulmane", *Turcica*, XXIV (1992), 80-82).

213 Hünkâr deyimi o dönemde Mengücek beyleri için kuşkusuz kullanılmamıştır.

214 Batı cephesindeki pencereler duvar yıkıldıktan sonra yapılan yeni duvarla birlikte inşa edilmiştir. Burada özgün durumda pencere olması olasılığı da fazla değildir. Fakat bu pencerenin en ayrıntılı incelemesini yapan Önge vaktiyle kapı olan bu açıklığın arazinin dolmasından sonra pencere haline geldiğini söylemektedir: *DUŞ*, *a.g.y.*

215 Bu pencerenin yeterince incelenmediğini söyleyen Yolande Crow kapı tezine katılmayan nadir araştırıcılardan biridir. Pencerenin ışık için açıldığını savunur: Yolande Crow, "The East Window of the Great Mosque of Divriği", *AARP*, 2(1972), 105-108.

216 Burada üç oylumlu omega motifleri 1113 tarihli Kazvin Ulucamisi'nde, Radkan mezar kulesinde ve Halep Meşhedu'l-huseyn'de var. Crow, 1199 tarihli Kitâbu'l-Diryak'ta da olduğunu anımsatır: *a.g.y.*, 106.

217 Bu biçim düzenleri ve motiflerde Horasan'dan Suriye'ye ve Anadolu'ya kadar bütün bölgelerde kullanılmıştır: Crow, *a.g.y.*, 106.

218 Cami depo olarak kullanıldığı zaman, bu üst galerinin bekçiler tarafından kullanılmış olduğu öngörülebilir.

219 Crow, *a.g.y.*, 107.

220 Örneğin Meraga'da.

221 Mihrapta yerden ortalama 182 santimetre yüksekteki taş sırası aşağı yüzden 2.5 santimetrelik bir çıkıntı yapar. Bu, düşünülen bir bezeme düzeninin bitirilemediğini gösteren bir başka işarettir.

222 Ögel, 1966; Ö. Bakırer, "Divriği Ulucamisi Mihrabı", *DUŞ*, *a.g.y.* 127-136; Mihrap nişinin yarım kubbe bezemesi Mısır'da Amr Camisi'nin (H. 673) mihrabı ile karşılaştırılabilir. Ayrıca bkz.: Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, New York, 1978, lev. 90.

223 Türkçe kaval silme silindirik profilli silme anlamına kullanılmaktadır. *Rope* ya da *cord* karşılığı olarak buna ip ya da urgan denilebilir; bu birbirine dolanan çubuk öğelerle yapılan üçboyutlu bezeme Orta Asya mimari bezemesinde de vardır: Rice, *a.g.y.*, 129, şek. 110.

224 Bond, *a.g.y.*

225 Karşılaştırma için bkz.: A. Pope, "New Findings in Persian Ceramics of the Isfahan Period", *Bulletin of the American Institute of Iranian Art and Architecture*, V/2 (1937), 153; Dimand, *A Handbook of Muhammedan Art*, New York, 1947, 180, şek. 113.

226 Bunu gösteren şey, bir taşın perdah izlerinin, bazen yanındaki taşa da sirayet etmesidir.

227 Şifahane'de sol tarafta kaval silmenin üzerindeki yapraklar sağdakine benzemez ve tamamlanmamış, kaba plastik biçimleriyle bırakılmışlardır. Kaidenin sütunçelerinin oturduğu bölümleri tam işlenmemiştir. Bunlar en sona bırakılmış olabilir. İçerideki büyük taçkemerin kemer boyunca devam eden kaval profilleri üzerindeki başlık şeklindeki düğümler bezenmiştir. Anlaşıldığı kadar Cami minberi yapıldığı ve vakfiye hazırlandığı tarihte Şifahane henüz bitmemişti.

228 Bkz.: Z. Oral, "Anadolu'da San'at Değeri olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, V (1962), 43-49.

229 Kahire-Salih Talai C., Ağaç Maksura, tarihi tam belli değil, 12. yüzyıl: Creswell, *a.g.y.*, 1952, 285.

Dördüncü Bölüm

230 Gombrich, *a.g.y.*, 237.

231 *SPA*, 2695.

232 E. Diez, "A Stylistic Analysis of Islamic Art", *Ars Islamica*, III (1936), 201-12 ve V (1938).

233 Örneğin Halep'te Mukaddemiye Medresesi'nde (1168) Divriği'ye benzeyen bir taş bezeme fragmanı bulmak bu bağlamda doğal olmaktadır.

234 O sırada bu bölge Doğu Anadolu değil, İslam coğrafyacılarının Rûm, Gürcistan, Arminiya, Azerbaycan ve Cezire diye adlandırdıkları ülkelerin bazı bölgelerini içeren, sınırları politik egemenlik alanlarının değişmesine bağlı olarak boyuna değişen bir geçit alanıydı. Osmanlılar, Ruslar ve İranlılar arasında yüzlerce yıl sürmüş çatışmalardan sonra bu bölgedeki etnik ve kültürel karmaşa Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Sovyetler Birliği'nin kuruluşuna kadar sürmüştür.

235 Sakisian, *Pages d'art Armenienne*, Paris, 1940, lev. XVII, şek. 30.

236 Şerit profillerinin en yaygın olanları kaval silme, dik kesimli düz dikdörgen çıkıntı ve şerit yüzünün iki taraftan ortaya doğru eğilerek bir kanal oluşturduğu profillerdir.

237 H. Focillon'nin *Etudes sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie* adlı kitabına önsöz.

238 K. Otto-Dorn, "Türkisch-Islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achtamar", *Anatolia*, VI (1961-62), 1-69.

239 Sunik, mezar taşı, 13. yüzyıl, Sakisian, *a.g.y.*, lev. XXX, şek. 58.

240 Divriği kapılarında duvardan dışarı taşan büyük tabak ya da madalyon motiflerinin 12. yüzyılda yapılmış Cem minaresinde olduğu yukarıda belirtilmişti. Bu motifin daha batıdaki bir örneği Horasan'da Kişmar'daki kule mezar üzerinde de vardır; Diez, I, lev. 9.

241 B. Ögel, "Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I (1956), 199-236.

242 Niya-İskemle: Rice, *a.g.y.*, 177, şek. 163.

243 Nuristan-Parun ahşap mezar, L. Edelberg, "Fragment d'un Stupa dans la vallée du Kumar en Afghanistan", *Arts Asiatiques*, IV/3 (1957), 199-207, şek. 2.

244 Creswell, *a.g.y.*, lev. 103.

245 E. Gombrich, *The Story of Art*, London, 1950.

246 Gerçi Şifahane eyvanında okunan ad kesinlikle Horşah'tır. Fakat burada "mim" harfinin düştüğü, ya da taşçı yazı bilmediği için kendisine verilen örneği yanlış taşa geçirdiği düşünülebilir. Zaten yazının karakteri de bunun bezemesel nitelikli yazıtlar gibi değil, küçük bir imza gibi yazıldığını göstermektedir.

247 H. Arel, "Divriği Ulucamisi Tekstil Kapısı ve Diğerleri", *Vakıflar Dergisi*, V (1962), 114-125.

Beşinci Bölüm

248 H. Saladin kuzey taçkapısı bezemesi için şöyle der: "...une décoration touffue et incohérente dont chaque morceau est intéressant par lui-même, mais dont la réunion est absolument déconcertante par le manque absolue de parti architectural qui devrait régler la répartition ensemble." Avrupalı Saladin'in mimariden bağımsız bir bezeme fikrini kabul edemediği görülmektedir: H. Saladin, *Manuel d'Art Musulman*, I, Paris, 1907, 456.

249 M. Arkoun, çeviri, *Traité d'esthétique de Miskeveyh*, Damas, 1969.

250 Gombrich, *a.g.y.*,188.

251 Gombrich, *a.g.y.*, 211.

252 Örneğin *SPA* - (Ornament bölümü) II, 1258-1364.

253 Grabar'dan naklen, *a.g.y.*, 195.

254 Gombrich, *a.g.y.*, 196.

255 Ruskin, *a.g.y.*,117.

256 D. Kuban, "The Mosque and the Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian-Turkish Architecture", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, II (1968), 122-29.

257 Ruskin, *a.g.y.*, 7.

258 Ruskin, *a.g.y.*, 27.

259 Nakleden Gombrich, *a.g.y.*, 205.

260 O. Grabar, "Every scroll became a Tree of Life if it was vertical, as at Taq-i Bustan" *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1989, 204.

Altıncı Bölüm

261 Ruskin, *a.g.y.*, 172-73.

262 O. Grabar, *a.g.y.*

263 Buna üçboyutlu bir *entrelac* denilebilir.

264 Ruskin, *a.g.y.*, 88.

265 Ruskin, *a.g.y.*, 175.

266 Ruskin'in yorumu özellikle mimari bezemeye verdiği ağırlıkla, Divriği gibi bir yapıtın anlaşılmasına, karşıt bile olsa en çok yardım edecek Ortaçağ yorumlarından biridir.

267 Bugün yer yer işlenmemiş olan yüzeyler, örneğin kapı nişinin iki yanındaki timpanlar iş-

lenmiş yüzeylerle yaptıkları kontrastla çağdaş sanatçıları etkilese bile, bu Divriği ustalarının özel bir isteğinden değil, bezemenin bitmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

268 Alınteri ve çabadan söz edince yine Ruskin'i anımsamak zorundayız: Ruskin, *a.g.y.*, 21.

269 Ruskin, *a.g.y.*, 36-37.

270 "*Pulchrum in ratione sua plura concludit; scilicet splendorem formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas ac determinatas*", nakleden Harvey, *a.g.y.*, 6.

271 Ruskin, "Asil bir tasarım sadece küçük bir yaprağın arkasına bakarak anlaşılır" der. Bu Batı ile İslam'ı ayıran bir köklü anlayış farkıdır: Ruskin, *a.g.y.*, 92.

272 "Limited and isolated frequency"; *a.g.y.*, 106.

273 Ruskin, *a.g.y.*, 108.

274 Ruskin, *a.g.y.*, 105.

275 Ruskin, *a.g.y.*, 114.

276 Ruskin, *a.g.y.*

277 Ruskin Salibury Katedrali'nde sınırlı bir soyutlama ile bezemenin heykele dönüştüğünü söyler: *a.g.y.*, 136.

278 J. Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago University Press, 1982, 95, 101, nakleden C. Norris, Derrida, Cambridge, MA, 1987, 69.



Yapının Bugünkü Durumu ve Restorasyon Sorunları

Sonradan çok daha kötü bir duruma düşmekle birlikte yapının geçmişteki tamirleri ve restorasyonlarıyla ilgili olarak en ayrıntılı çalışma Yılmaz Önge tarafından 1978'de Divriği Ulucamisi ile ilgili antoloji hazırlandığı zaman yayımlanmıştı. O zamandan bu yana gösterilen bütün ilgiye karşın yapı giderek daha çok bozulmuş, bezemeleri yok olmaya yüz tutmuş, çevresi ise, kırsal karakterini tümüyle yitirerek, apartmanlar ve kendisini korumakla görevli resmi idarelerin kaygısızlığıyla başka yapılarla dolmuştur.

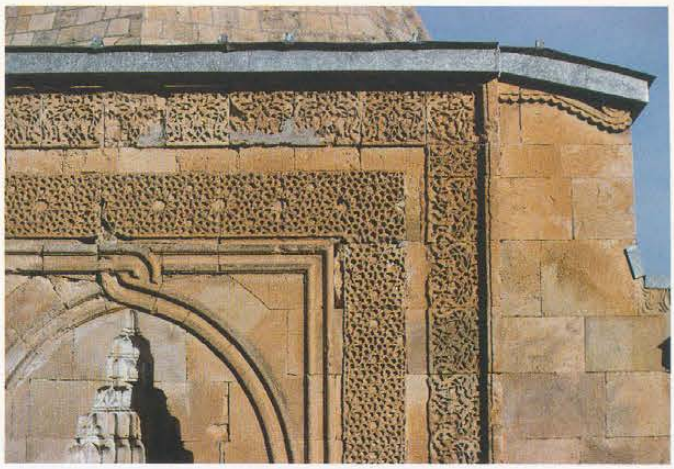
Sanatsal mesajının yoğunluğu açısından Selçuklu Türkiyesi'nin bu en önemli yapısı ve UNESCO'nun Dünya Mimari Mirası listesinde bulunan Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi yüzyıllar boyunca geçirdiği doğal felaketler, sıradan tamirler, değişik amaçlı kullanımlar ve bugün malzeme erimesi nedeniyle gözle görülür bir hızla tahrip olmaktadır. Bugün hava etkilerine açık bu yapının önünde sadece bir alternatif vardır: Taçkapılarının bir müze objesi olarak ve o standartlarda korunması. Bu ya taçkapıların taklitleriyle yer değiştirerek bir müzeye kaldırılmasını ya da yerinde bırakılmaları gerekiyorsa kapıların bir müzedeki gibi korunmalarını, başka bir deyişle dış etkenlerle ilişkilerinin kesilmesini gerektirmektedir. Birinci öneri, yıllar önce Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne iletilmiş, fakat idari nedenler, parasal zorluklar nedeniyle göz önüne alınmamıştır. İkinci öneri bezemenin sadece taçkapılarda yoğunlaşmış olması nedeniyle taçkapıları özel konstrüksiyonlarla doğanın etkilerine karşı koruyacak özel strüktürlerin yapılmasını ya da yapının tümünün bir büyük çelik strüktür, bir tür hangar içine alınmasını gerektirmektedir. Kuşkusuz mimari açıdan ne birinci ne de ikinci çözüm kolaylıkla kabul edilebilecek nitelikte değildir. Ve bunlara göre birinci öneri, yapının kent içindeki simgesel ve fiziksel statüsünü koruması, işlevine devam etmesi açısından daha tutarlı görülebilir. Başka bir deyişle yapının artık yerinde korunması olanaksız ve her gün daha çok bozularak sanatsal özeliklerini yitiren taş bezemesini taşıyan taçkapıların Divriği'de ya da Ankara'da yapılacak bir Divriği müzesine kaldırılması öngörülebilir. Yerlerine kopyaları konur.



Bergama Altarı'nın Berlin'de, Parthenon metoplarının British Museum'da, birçok Ortaçağ yapısının müzelerde, bir küçük Mısır tapınağının Metropolitan Müzesi'nde bir çatı altında sergilendikleri düşünülürse Divriği Ulucamisi'nin taçkapılarının da bir müzeye kaldırılarak daha fazla bozulmalarının engellenmesi yadsınacak bir öneri değildir. Kaldı ki bu bezemenin her noktada tanımlanamayacak bir doğaçlama süreci içinde yapılmış olması mekanik bir müdahaleyi tümüyle reddetmeyi gerektirmektedir. Dolayısıyla söz konusu olan sadece mevcut durumun korunmasıdır. Bunun da dış hava koşulları içinde, ne denli gelişmiş teknikler kullanılırsa kullanılsın gerçekleşmesi olanaksızdır. Bu örneği olmayan taş oyma ve heykel başyapıtının kesinlikle müzeye kaldırılması gerekmektedir. Müzeye kaldırılıp konsolide edildikten sonra bezemenin mulajlarının alınması ve taklidinin özgün taçkapılar yerine konması gerekir.

Bugüne kadar restorasyonlarda çok büyük hatalar yapılmıştır. Yapının tarihi ve estetik değerinin tamir edenler tarafından yeterince anlaşılmaması ve yapının yeterli bir incelenmesi, analitik rölövesi yapılmadan, günü kurtarmak için yetersiz tekniklerle yapılan müdahaleler ve nihayet kullanıcıların tümüyle duyarsız ve kültürsüz kimseler olması Türk mimarisi ve sanatının bu başyapıtının ağır şekilde zarar görmesine neden olmuştur. Yapı strüktürel açıdan, özgün malzemesine saygı, doğanın etkilerine karşı korunma ve insan tahribatına engel olma açısından tümüyle kontrolsüzdür. Hiçbir zaman sürekli bir koruma programına sahip olmamıştır. Çevresinin tarihsel niteliğinin koruması ve tarihi önemine uygun bir mekânda yaşaması bakımından ise bilinçli bir sit koruma şansına da sahip olmamış, bundan otuz yıl önce, kırsal bir alanda, kendinden





uzak birkaç köy evi arasında bir yapıyken bugün apartmanlarla çevrilmiş, on metre yakınına bir imam-hatip okulu yapılmış ve bütün çevre mekânının yapıya kimlik kazandıran oranları yok edilmiştir.

Bu kitapta açıklanmaya çalışıldığı gibi, Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi Türklerin Anadolu fethini yaptıkları bir dönemde bütün Türk ve İslam dünyası sanatından ve onun uzak ilişkilerinden haber veren, onları bir eşsiz sanat yapıtının ayrıntılarında bir imge haline getirmiş eşi olmayan bir başyapıttır. Ortaçağ dünyasını bize ulaştıran bütün tarih kitapları, minyatürler, sanat ve zanaat yapıtlarının tümü bu yapının bugüne ulaştırdığı mesajın yoğunluğuna erişemez. Bu yapıya toplumca gösterilen ilgisizlik ve vefasızlık, bugünün Türk kültürünü lekeleyen büyük bir ayıptır. 13. yüzyılda bir mucize gibi ortaya çıkan bu yapının tarihini yazmak ve tanımlamaktan daha önemli bir sorun bu yapıyı korumaktır. Bu kitabı yazmak ve resimlemek için gösterilen çabaların amaçları içinde en önemlisi, Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi konusunda evrensel bir kamuoyu oluşumuna ve yapının kurtulmasına olanak verecek bir ilgiyi harekete geçirmektir.





Kronoloji

Tarihte, Divriği Mengüceklerinden birkaç satırla söz edilmiştir. Bu sülale üzerindeki bilgiler daha çok yaptırdıkları anıtlar üzerindeki kitabelerden elde edilmiştir. İbni Bibi'ye göre Mengücek Gazi, Kutalmış'ın beylerinden biriydi. Malazgirt'teki Artuk, Saltuk, Danişmend, Çavuldur gibi beylerle birlikteydi. Gürcü ve Rumlara karşı gazalara katılmıştı. Aşağıdaki kronoloji Mengücek tarihine ilişkin belli başlı tarihleri içermektedir.

1062/63	Simbak Vekayinamesi Tuğrul Bey'in bir komutanının (Mengücek olduğu sanılıyor) Kemah ve Argını illerine gelerek yağmaladığını yazıyor.
1071/2	Alparslan Erzincan, Kemah, Kogonya kentlerini Mengücek Gazi'ye veriyor. (Müneccimbaşı, Câmi'ü'd-düver.)
1118	Mengücek Gazi'nin oğlu Emir Süleyman'ın ilk kez adı geçiyor.
1120	Artuklu emiri Belek (Balak) Kemah bölgesine giriyor. Erzincan ve Kemah'ı ele geçirdiği söyleniyor.
1142	Kemah emiri Mengücekoğlu İshak ölüyor. Danişmendli hükümdarı Mehmed, Kemah'ı ele geçiriyor.
1162	Kemah-Erzincan meliki Davud Danişmendli Yağıbasan tarafından öldürülüyor.
1167/68	Kemah-Erzincan meliki Fahreddin Behram Şah'ın bastırdığı ilk Mengücek parası.
1178/9	Genceli Nizami, Mahzenu'l-esrâr'ını Fahreddin Behram Şah'a sunuyor.
1180/81-576	İlk Divriği Mengücek beyi, Mengücek Gazi'nin oğlu Süleyman'dan olan torunu Şahinşah'ın yaptırdığı Divriği Kale Camisi kitabesi.
1189	Fahreddin Behram Şah Konya'ya geliyor.
1191	Kemah-Erzincan yolu üzerinde Fahreddin Bayramşah'ın oğlu Kemah meliki Selçuk Şah adına Melik Gazi (ya da Melek Gazi) türbesi kitabesi.
1196	Divriği'de Şahinşah'ın kendisi için yaptırdığı Sitte Melik Türbesi kitabesi.
1197'den sonra, Şahinşah'ın ölümü (kesin tarih bilinmiyor).	
1202	Selçuklu sultanlarını metbu tanıyan Behram Şah, Rükneddin Süleyman Şah'ın Gürcistan seferine katılıyor. Tamara karşısında kaybedilen bu savaşta Behram Şah esir oluyor ve fidye ile bırakılıyor.
1216-18 arası	Konya-Selçuklu sultanı İzzeddin Keykâvus, Behram Şah'ın kızı Selçuk Hatun ile evleniyor.
1221-24	Celaleddin Harzemşah Hindistan'da.
1225	Fahreddin Behram Şah'ın ölümü.
1225-28	Erzincan-Kemah meliki Alaeddin Davud Şah'ın hükümdarlığı.
1226	Celaleddin Harzemşah Tiflis'i ele geçiriyor. Ahlat'ı ilk kez kuşatıyor.
1228	Konya-Selçuklu sultanı Alâeddin Keykubad'ın Erzincan seferi.
1228/29	Şahinşah'ın oğlu Süleyman'dan doğan Ahmed Şah'ın yaptırdığı Divriği Ulucamisi kitabesi.

1229/30	Celaleddin Harzemşah uzun bir kuşatmadan sonra Ahlat'ı tahrip ediyor.
1231	Fahreddin Behram Şah'ın kızı Turan Melek adına Şifahane kitabesi.
1236/7	Divriği Kalesi kapı kitabesi.
1240/41-638	Ulucami minber kitabesi.
1243/4	Cami'nin ilk vakfiyesinin tarihi ve bir diğer kale kapısı tarihi.
1252	Ahmed Şah'ın oğlu Salih'in kale burçlarından birindeki kitabesi.
1277	İlhanlı sultanı Abaka Han kent surlarını yıktırıyor.
1397	Yıldırım Bayezid'in ilk Divriği fethi.
1401	Ankara Savaşı ve Divriği'nin Memlukları metbu tanıyan yerel beylerin eline geçmesi.
1517	Yavuz Sultan Selim'in Memluk devletini sona erdirmesi ve Divriği'nin Osmanlı ülkesine kesin olarak katılması.
1524/34	Kanuni Sultan Süleyman'ın minare üzerindeki tamir kitabesi.
1565/66	Minarenin ikinci kitabesi.
1638-1650	Melek Ahmed Paşa'nın tamir kitabesi.
1737-1747	Hacı İbrahim Ağa'nın tamir kitabesi.

Bibliyografya

Kısaltmalar

DUŞ Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası, ed. Yılmaz Önge ve Sadi Bayram, Ankara, 1978.

SPA Pope, A.U., A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, 6 vols, London, New York.

Arel, H., "Divriği Ulucamisi Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu", *Vakıflar Dergisi*, V (1962), 99-111, 34 resim.

Arel, H., "Divriği Ulucamisi Tekstil Kapısı ve Diğerleri", *Vakıflar Dergisi*, V (1962), 113-125, 23 resim.

Bakırer, Ö., "Divriği Ulu Camisi Mihrabı", *DUŞ*, 127-136.

Berchem, M. Van - Halil Edhem, "Mosquée d'Ahmad Shah (Djami Kabir). 626 H.", *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* I, Le Caire, 1910, 70-86, pl, V-XLVI.

Berchem, M. Van - Halil Edhem, "Appendice III: Acte de Fondation de la Grande Mosquée de Divrigi", *Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* I, Kahire, 1910, 107-110.

Bombaci-Sherrato, "Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan", *East and West*, New Series, vol 10/1-2 (March-June, 1951).

Byron, R. "Timurid Monuments in Afghanistan", Mem. *3e Congrès Internationale d'Art et Archeologie Iranien*, Moscow, 1939, 34-37.

Crow, Y., "The East Window of the Great Mosque in Divriği", *Art and Archaeology Research Papers*, 2 (1972), 105-113.

Crow, Y., "Divriği: Problems of Geography, History and Geometry. The Art of Iran and Anatolia from the 11th to 13th Century A.D., *Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, 4(1974), 28-39.

Darkot, B., "Divriği" maddesi, *İA*, III (1945), 595-599.

Denike, B. P., "Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Decidental", *Ars Islamica.* II (1935), 69-83.

Erdmann, K., "Die Türen der Ulu Camii in Divriği", *Istanbuler Mitteillungen*, 8 (1958), 37-39, Plates XI-XIV.

Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Dersaadet 1314.

Eyice, S., "Anadolu'da Türk Mimarlık Sanatının Değişik Bir Eseri: Divriği'de Ulucami", *İlgi*, IX/20 (1975), 7-12.

Gabriel, A., "Divrigi-La Grande Mosquée", *Monuments Turcs d'Anatolie*, II, Paris, 1934, 174-188, pl. LXVI-LXXVIII.

Grenard, M. F., "Notes sur les monuments du Moyen Age de Malatia, Divrighi, Siwas, Darendeh, Amasia et Tokat", *Journal Asiatique*, XVII (1901), 551-553.

Herzfeld, E., Der Wandschmuck der Bauten von Samarra, Berlin, 1923.

Huart, C., "Inscription arabe de la Mosquée Seljouquide de Divrigui (Asie Mineure)", *Journal Asiatique*, XVII (1901), 343-346.

Kayaoğlu, İ., "Vakfiyenin Değerlendirilmesi", *DUŞ*, 10-11.

Kuban, D., *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965.

Kuban, D., "The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian Turkish Architecture", *Anatolica*, II (1968), 122-129.

Kühnel, "Die Mamlukische Kasettenstil", *Kunst des Orients*, I (1950), 55-98.

Kühnel, E., *Die Arabeske*, Wiesbaden, 1947.

Lechler, G., "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", *Ars Islamica*, 10(1937), 369-419.

Neubert, E., "İslamische Sternflecht ornamente", *Forschungen und Fortscritte*, Berlin, 1956, 90-94.

Oral, M. Z., "Anadolu'da San'at Değeri olan Ahşap Minberler-Kitabeleri, Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi*, V (1962), Divriği Ulucamisi Minberi, 43-49.

Oriental Islamic Art Collection of the Calouste Gulbenkian Foundation, Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Maio 1963.

Ögel, B., "Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, I (1956), 199-236.

Öney, G., "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica*, 1969-70, 195-204.

Öney, G., "Anadolu Selçuk Sanatında Hayat Ağacı Motifi. Das Lebensbaum Motiv in der Seldschukischen Kunst in Anatolian", *Belleten*, XXXII/125 (1968), 25-36.

Öney, G., *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* (Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolia), Ü. Erginsoy'un "Maden Sanatı" (Metalwork) adlı makalesiyle, 2. Baskı, Ankara, 1988.

Ögel, S., "Bir Selçuk Portalleri Grubu ve Karaman'daki Hatuniye Portali", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, II (1957), 115-19.

Ögel, S., *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara, 1966.

Önge, Y., "Divriği Ulucamisi'nin Hünkâr Mahfili", *Önasya*, 5/49 (1969), 8-9.

Önge, Y., "Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası ile İlgili Araştırma ve Yayınların Kısa Bir Tarihçesi', *DUŞ*, 13-16.

Önge, Y., "Bugünkü Bilgilerimizin Işığı Altında Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası", *DUŞ*, 33-50.

Önge, Y., "Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası'ndaki Usta ve Sanatkâr Kitabeleri", *DUŞ*, 51-53.

Önge, Y., "Divriği Ulucamisi ile Darüşşifası'nda Günümüze Kadar Yapılmış Olan Onarımlar, Değişiklikler ve İlaveler", *DUŞ*, 54-58.

Önge, Y., "Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası'ndaki Teknik ve Estetik Özellikler", *DUŞ*, 59-60.

Pope, A. U., "Notes on the Stucco Ornament in the Sanctuary of the Masjid-i Jami, Qazvin", *Bull. Amer. Ins. Persian Architecture*, IV/4 (1936), 209-216.

Roux, Jean-Paul, "La sculpture figurative de l'Anatolie Musulmane", *Turcica, Revue d'Etudes Turques*, 24. cilt, Paris, 1992, 27-90.

Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, London, Reprint 1956.

Sakaoğlu, N., *Türk Anadolu'da Mengücek Oğulları*, İstanbul, 1971.

Sakisian, A., "Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration armeniennes et musulmanes", *Ars Islamica*, VI, 1939, 66-87.

Sarre, F. *Der Kiosk von Konia*, Berlin, 1936.

Sarre-Herzfeld, *Archaeologische Reise in Euphrat und Tigris Gebiet*, Berlin, 1911.

Schneider, G., *Pflanzliche Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien*, Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden, 1989.

Sözen, M., "Divriği, Melike Turan Şifahanesi", *Anadolu Medreseleri*, II, İstanbul, 1972, 8-14.

Stein, A. *Archaeological Reconnaissance in Northwestern India and Southeastern Iran*, London, 1937.

Sümer, F., "Mengücekler" mad., *İA*, 77 (1977), 3. Baskı, 713-718.

Tokarskiy, N.M., *Arkitektura Armeniy, IV-XIV*, Ereven, 1961.

Tuncer, O. C., "Sivas-Divriği Melike Turan Şifahanesi'ndeki Türbe", *DUŞ*, 155-157.

Ülgen, A. S. "Divriği Ulucamisi ve Dar üş-Şifası", *Vakıflar Dergisi*, V (1962), 93-98, 27. Resim.

Ünver, S., "Divriği'de Prenses Turan Malik Hastanesi, 1228", *Tedavi Seririyatı ve Laboratuvarı*, 4/15, İstanbul, 1934, 1-4.

Yavuz, A. T., "Divriği Ulu Camisi Hünkâr Mahfili Tonozu", *DUŞ*, 137-154.

Wöhrlin, T., *Divriği, Bir Cami ve Dar'üş-şifa ile Karşılaşmalar*, Çev. A. Mumcu, İstanbul, 1996.

Dizin

A. Gabriel 105
A. Yavuz 49
Abaka Han 31
Abbasi yapıtı 23, 163
Abbasi-Bizans 18
Abbasiler 27, 164, 166
Abbasilerin Samarra 77
Abdurrahman Basra 74
Adalet 133
Adolph Loos 178
Adzina 76
Afgan 74
Afgan-Hint 74
Afganistan 12, 16, 36, 71, 74, 75, 78, 80, 111, 164, 168, 169, 170
Afganistan-Kuzey Hindistan 168
Afrika 15, 162
Afşin 75
Ağrı 35
Ahlat 19, 22, 29, 31, 32, 35, 36, 84, 169, 171, 174
Ahlatlı (Helâtî) Hürremşah 36
Ahlatlı 19, 163, 171
Ahlatlı Hürremşah 22, 171, 172
Ahmed 152
Ahmed Şah 30, 31, 40, 54, 134
Ahmed Şah Türbesi 40
Ahmed Usta 173
Ahtamar Kilisesi 135, 168
Akameniş 179
Akdeniz 15, 27, 33, 35, 72, 73, 74, 81
Akkoyunlu 98
Aksarayi 29
Alaeddin Camisi (Konya) 44, 152
Albertus Magnus 191
Aleviyyan 81, 121
Ali Saim Ülgen 145
Alois Riegl 180
Alparslan 11, 82
Altay 101
Amasya 31
Amel-i Horşah-i Helât-î 50
Amerikalı 164
Âmid 32
Anadolu 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 40, 43, 44, 47, 58, 60, 62, 63, 71, 72, 73, 83, 91, 93, 98, 101, 102, 104, 105, 109, 111, 126, 127, 131, 132, 135, 152, 162, 164, 166, 167, 170, 171, 173, 184, 199
Anadolu Ortaçağ 21, 36, 60, 103
Anadolu-İslam 173
Anadolu-Selçuklu 18, 19, 27, 42, 62, 71, 149, 166, 168
Anadolu-Türk 19, 20, 24, 40, 42, 44, 60, 103, 131, 161, 188, 197
Anadolulu 23
Anatolikon 34
Ani 27, 64
Ankara 217
Antakya Haçlı Krallığı 27
Antik 15, 18, 20
Antikite 15, 23, 33, 62, 190, 196
Arabistan 17
Arakelotz 64
Arakelotz Manastırı 167
Arap 16, 17, 20, 23, 34, 43, 44, 47, 74, 75
Arap-İran 74
Arapça 17, 171
Araplar 16, 34
Ararat 35
Arminiya 167
Arran 27
Art Nouveau 174
Artuklu Belek 29
Artuklu Devleti 27
Artuklular 28
Asoka 93
Asur 188
Asya 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 32, 73, 93, 102, 103, 162
Avesta 97
Avrasya 17, 85, 96
Avrupa 12, 15, 16, 17, 18, 31, 63, 163, 167, 174, 180, 181, 187, 190, 194, 197
Avrupa Ortaçağı 131, 162, 190
Avrupalı 172
Avrupalılar 180, 181, 192
Axis Mundi 95, 98, 180
Ay Ata 133
Ayçiçek Sultan 169
Ayşe Hatun 29
Azerbaycan 19, 20, 22, 27, 30, 32, 34, 43, 73, 154, 165, 166

Babil 98
Bağdat 18, 35, 75, 77
Bahaeddin Veled 19, 31
Baktra 36, 90
Baküs 90
Balla 158
Barok 107, 125, 158, 189
Barselona 127
Barthold 75
Basil 20
Basra 23
Batı İran 36, 68, 166, 169, 171
Batıni 29
Battal Gazi 34
Bayburt 29
Bayülgen 101
Begratlılar 33
Behram Şah 19, 30, 31

Belâzûrî 74
Belenitsky 75
Belh 19, 30, 74, 75, 76, 77, 78
Bergama Altarı 218
Berlin 15, 218
Bibi Cavindi 23
Binbir Gece Masalları 34
Birinci Haçlı Seferi 27, 127
Bizans 15, 20, 27, 28, 31, 33, 34, 44, 63, 78, 80, 83, 104, 165, 178, 179, 189
Bizans Anadolusu 83
Bizanslı 33, 34, 182
Braque 188
British Museum 218
Buda 75, 79, 88, 97, 104
Budist 36, 74, 75, 76, 79, 80, 83, 88, 120, 135, 169, 179
Budist-Hint 90
Budizm 18, 75, 76, 97, 104, 179
Buhara 35, 77
Büyük Selçuklu 18, 27, 31, 34, 38, 62, 72

Cahen, 33
Celaleddin 32, 33, 35, 36, 169
Celaleddin Harzemşah 32, 36, 73, 81, 164, 169, 171
Celaleddin Karatay 33, 34
Cezire 32, 91
Cinquecento 181
Crow, 49, 148
Cumhuriyet 15

Çaltı Suyu (Sivas ya da Erzurum) 40
Çifte Minare 60
Çin 16, 18, 71, 72,73, 75, 76, 80, 164, 187, 197
Çince 179
Çinli 75

Danişmend 27, 29, 30
Danişmend Emiri Mehmed 28
Danişmend Emirliği 27
Danişmendli Yağıbasan 28
Danişmendliler 27, 28, 29, 43
Delhi 18, 19, 169
Derrida, J. 197
Dicle 165
Dicle-Fırat kemeri 167
Diez E. 79, 163
Digenes Akritas 34
Divriği 21, 30, 182
Divriği Emiri Süleyman 29
Divriği Kale Camisi 21
Divriği Kalesi 30, 31, 34, 40
Diyarbakır 28, 31, 43
Diyarbakır Artuklu Sarayı 35
Diyarbakır Ulucamisi 43, 73, 171, 173
Doğu Akdeniz 15, 17
Doğu Anadolu 19, 20, 22, 27, 29, 32, 33, 34, 58, 63, 83, 166, 167, 188
Doğu Avrupa 17, 18
Dunaysır 31, 43
Dürer 107
Düvazdeh İmam 88

Edirne Selimiye Camisi 24
Eftalitler 75
Ege 167
Ehl-i Kitab 33
Elhamra 169
Emeviler 76
Emir Ahmed Şah 23
Emir Danişmend 27
Emir Gazi 28
Emir Hüseyin Camisi 170
Emir İshak 29
Emir Kasım 27
Emir Mengücek 27
Emir Süleyman 54
Erdistan 177
Erdistan Camisi 121, 182
Erdistan Cuma Camisi 91
Erivan Müzesi 167
Erken Hıristiyan 33, 62
Ermeni 19, 20, 27, 28, 33, 34, 36, 58, 62, 63, 64, 83, 109, 125, 139, 157, 162, 163, 165, 166, 167, 168
Ermeni Kralı Leon 28
Ermeni Prenslikleri 27
Ermenistan 23, 27, 63, 166
Ernst Cassirer 101
Ertokuş 33
Ertöştük 98
Erzincan 19, 28, 29, 30, 31
Erzincan Emiri Melik Davud 30
Erzurum 20, 29, 30, 31, 32, 35, 43, 60, 188
Erzurum Çifte Minareli Medresesi 103, 197
Erzurum Emiri Rükneddin Cihanşah bin Tuğrul Şah 32
Erzurum Saltuklu Beyi 36
Erzurum Ulucamisi 43, 44
Erzurum Yakutiye Medresesi 197
Eski Mısır 179, 188, 197
Eski Yunan 34
Ettinghausen 22, 77
Evliya Çelebi 42
Eyyûbî 35
Eyyûbî Sultanı Melik el Eşref 32
Eyyûbîler 27, 165

Fahreddin Behram Şah 30
Falchi 158
Familia 174
Farsça 17
Fâtimîler 60
Fergana 75
Ferrara Katedrali 117, 186
Fırat 34, 165
Filistin 15, 27, 166
Focillon 168, 177
Fransız 105, 125, 164
Fransızca 22
Fry 74
Fundukistan 74

Gabain 75
Gabriel 80
Gandhara 23, 164
Gaudi 123, 127, 162, 174
Gazne 19, 36, 72, 74, 78, 79, 80, 81, 95, 97, 99, 111, 165, 168, 169, 171
Gazneli 19, 71, 83, 164
Gazneli Mahmud 29
Gazneliler 17, 72, 80, 168, 171
Genceli Nizami 30
Gevher Nesibe Şifahanesi 54
Gıyaseddin Türbesi 95
Gombrich 87, 99, 163, 171, 177
Gotik 63, 65, 125, 126, 131, 157, 158, 162, 163, 172, 173, 177, 178, 181, 184, 189
Gök 133
Gökmedrese 32, 60, 105
Grabar 20, 21, 22
Gray 20
Greko-Romen 95

Gurgan 75
Güneş Ana 133
Güney Fransa 16
Güney Kafkasya 62 63, 64, 65, 66, 67, 68, 83, 91, 93, 109, 163, 165, 166, 167, 168, 188
Güneydoğu Anadolu 50, 58, 64, 154
Gürcistan 28, 30, 73, 167
Gürcü 19, 34, 36, 58, 62, 63, 64, 83, 109, 163, 165, 166, 168
Gürcü Krallığı 19, 27, 33, 169
Gürcü mimarisi 109, 162
Gürcüler 29, 30, 32, 33

H. Saladin 125
Hac 35
Hacı Piyade Camisi 78
Haçlı 12, 126, 131, 163, 165, 167
Haçlı Prensi Bohemund 28
Haçlı Seferi 27, 127
Hakan 133
Halep 19
Halife Mansur 34
Harput 31
Harrakan 23
Harun Reşid 75
Harzem Sultan 158
Harzem Sultanı 32, 169
Harzemli 89
Harzemşah 32, 33, 35, 36, 171
Harzemşahlar 71, 72
Hasankeyf 28
Hasankeyf Artuklu 32
Hatun 133
Hazarlar 33, 166
Heft Peyker 80
Hegel 197
Helenistik 17, 33, 62, 80, 179
Hemedan 81
Henri Moore 158
Herat 74, 77, 85
Herzfeld 73
Hıristiyan 15, 19, 20, 27, 29, 34, 35, 65, 67, 72, 83, 85, 104, 125, 135, 166, 167, 168, 180, 188, 199
Hıristiyan-İslam 20
Hıristiyanlar 28, 34, 166
Hıristiyanlık 15, 20, 34, 103
Hîve 85
Hindistan 15, 17, 18, 19, 23, 32, 33, 36, 40, 73, 74, 81, 88, 164, 165, 169, 170, 171, 192
Hindu 125
Hint 16, 18, 23, 36, 40, 71, 75, 77, 78, 79, 85, 93, 111, 139, 145, 162, 164, 169, 171, 172, 178, 187, 189
Hint ikameti 169
Hint-Budist 179
Hintçe 75
Hintli 73, 74, 75, 81, 165, 168, 169
Hitit 98, 188
Hititler 97
Holmberg 99
Homeros 35
Homo Afarensis 180
Horasan 18, 23, 29, 71
Horror Vacui 93
Horşah 22, 37, 57, 63
Hsüan Tsang 75, 76
Huand Hatun Camisi (Kayseri) 44
Hünkâr Mahfili 55
Hürremşah 113, 139
Hüsrev II. 103

Irak 23
Isfahan 19, 36, 68, 85
Isfahan Ulucamisi 88

İbn Battûta 16
İbrahim oğlu Ahmed 43
İlhanlı 31, 83
İmparator Aleksios Komnenos 29
İmparator Romanos IV Diogenes 27
İnce Minareli Medrese 62, 67, 143
İnce-minare 56
İnceminare (Konya) 105, 197
İncil 35
İoannes Komnenos 35
İpek Yolu 73, 80
İran 15, 17, 18, 20, 22, 23, 27, 28, 31, 32, 34, 35, 36, 40, 47, 50, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 83, 85, 90, 93, 95, 96, 97, 120, 123, 125, 145, 150, 162, 164, 167, 168, 169, 171, 178, 197, 199
İran Maniciliği 35
İran-İslam 20
İranlı 35, 40, 171
İranlılar 75, 166
İsa 34, 131
İshak 29
İskender 164
İslam 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 43, 44, 47, 49, 50, 62, 64, 65, 66, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 105, 107, 109, 113, 114, 117, 123, 125, 127, 152, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 219
İslam-Türk 19, 21
İslami 23, 71, 93, 97, 127, 131, 169, 197, 199
İspanya 15, 16, 199
İspanyol 123
İstanbul 35, 81
İtalyan 22, 168
İtalyanlar 164
İznik 18, 27
İzzeddin Keykâvus 30, 58

John Ruskin 190

Kâbil 74, 75
Kaf 35
Kafkas 20, 33, 166, 168, 169, 173
Kafkasya 19, 20, 32, 35, 71, 166
Kafkasya Hıristiyan 123, 152, 157, 167, 168
Kahire 19, 36, 152, 170
Kala-i Bust 95
Kandehar 74
Kanişka 97
Kanuni 43, 44, 139
Kapadokya 20, 167
Kara Hoço 71
Karadeniz 28, 30
Karahanlı 83, 97
Karatay 33
Karatay Medresesi 32
Karbeas 34
Kars 27
Kâşân 152
Kaşgarlı Mahmud 101, 102
Kayseri 28, 32, 44, 47, 58, 109, 171
Kayseri Külük Camisi 49
Kelt 93
Kemah 28, 29, 30
Keşmir 169

Keykavus Şifaiyesi 22
Kılıç Arslan I. 29
Kılıç Arslan II. 27, 28, 30
Kıpçak 102
Kırşehir Melik Gazi 24
Kızıltepe 43
Kilikya Ermeni Krallığı 27
Konstantin Gabras 29
Konya 18, 19, 32, 33, 36, 62, 67, 145, 162, 167
Konya Alaeddin Cami 49
Konya İnceminareli 105, 197
Konya Kalesi 143
Konya-Selçuk Sultanlığı 27
Konya-Selçukluları 28, 29, 30, 42
Konyalı 27
Kök Tengri 102
Kral Gagik 131
Kubbetü's-sahrâ 15, 22, 199
Kûfî 95
Kur'an 99
Kusayr Amra 77
Kuşan 40, 74
Kutadgu Bilik 131
Kutalmış'ın oğlu Süleyman 27
Kuvvetü'l-islâm Camisi 19
Kuzey Afrika 15, 16, 170
Kuzey Amerika 102
Kuzey Hindistan 22, 71, 81, 168
Kuzey Kafkasya 31
Kuzey Mezopotamya 20, 166
Kuzey Suriye 20, 27, 33, 65, 68
Kuzeybatı İran 32, 166
Kübizm 163
Küçük Asya 17
Kün-Ay 131
Künbed-i Kâbus 23, 74
Kürdistan 73
Kürt 35
Kürtler 166

La Pedrera 125
Litvinsky 76
Louvre 23

Mahfil 51, 54, 55
Mahmud 79, 99
Mahmud-î Kaşgarî 101
Mahzenü'l-esrâr 31
Maksure 47, 49, 54, 69
Malatya 28, 29, 32, 35
Malatya Arap Emiri 34
Malatya Ulucamisi 122
Malazgirt 27, 29, 35
Mama Hatun Türbesi 167
Manas destanı 102
Manastır 162
Manicilik 75, 76, 105
Manuel'le II. Kılıç Arslan 28
Merendli 22
Mardin 32
Maveraünnehir 71, 77, 199
Maximilian 107
Mekke 16
Melik Danişmend 28, 29
Melik Gazi 24, 29
Melik Müeyyed Salih 31
Melitene 35
Memluk 59
Memluklar 58, 61, 62
Menderes 180
Mengücek 29, 30, 31, 36, 139
Mengücek Beyliği 27, 28, 30, 37, 42
Mengücek sülalesi 23, 31
Mengücekler 21, 30
Mengücekoğlu 42
Merâga 22, 148
Merv 77
Mescid-i Cuma 68
Mesut I. 29
Meşhed-i Mısriyan (Dihistan) 74
Metropolitan Müzesi 152, 218
Mevlana 19, 31
Mevlana Celaleddin'i Rumi 76
Mevlevi 76
Meyyafarikîn 47
Mezopotamya 17, 27, 34, 35, 36, 71, 72, 89, 98, 150, 162, 165, 171, 199
Mısır 15, 23, 35, 36, 62, 63, 72, 95, 97, 98, 151, 158, 162, 165, 179, 180, 197, 199, 218
Mısır-Yunan 73
Michelangelo 177
Miskeveyh 178
Mitterand 23
Moğol 17, 18, 31, 32, 36, 43, 66, 72, 73, 76, 82, 102, 164, 171
Moğol-Asur 93
Moğollar 18, 31, 33, 40, 42, 71, 73, 81, 97, 101, 166
Mugiseddin Tuğrul Şah 30
Muş 167
Müslüman 22, 28, 34, 35, 72, 75, 76, 83, 85, 97, 166, 169, 171, 180, 181
Müslümanlık 32, 75, 97
Müşettâ 73, 76, 162, 177
Müşettâ Sarayı 15, 73

Nahçevan 148
Nâyin Cuma Camisi 78, 85
Nâyin 77, 90
Nemrud 99
Neşrî 29
Nevbahar 75
Niğde 28, 32, 51
Niğde Alaeddin Camisi 51
Nişapur 77, 78
Nuh 35
Nuristan 168

Oğuz 85, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 102
Oğuzname 102
Oleg Grabar 20, 105, 189
Orta Anadolu 29, 44, 58, 67, 71, 152, 165, 166, 173, 188
Orta Asya 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 30, 31, 33, 36, 44, 58, 62, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 85, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 109, 125, 162, 164, 168, 169, 171, 179, 197
Orta Asya-Budist 88, 179
Orta Asya-Türk 81
Ortaçağ 13, 17, 20, 22, 23, 32, 35, 37, 40, 41, 47, 56, 62, 63, 65, 66, 68, 75, 80, 84, 85, 87, 88, 93, 97, 103, 105, 126, 135, 157, 161, 166, 167, 170, 171, 173, 182, 184, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 199, 218
Ortadoğu 16, 18, 42, 82, 88
Osman Bey 102
Osmanlı 18, 19, 32, 44, 50, 64, 72, 103, 132, 139, 143, 173, 178, 179, 197
Otto-Dorn 79

Özbek 23

Pakistan 23
Pamir 76

Part 164, 179
Parthenon 218
Paulusçular 105
Paulusçulardan (Pavlikan) 34
Pei 23
Pencap 18
Pencikent 75
Pervane Muineddin Süleyman 29
Peşaver 168
Peşaverli 23
Petro St. Petersburg 22
Phokas 35
Picasso 188
Pieta 177
Pope 71, 77, 79, 84, 85, 87, 90
Pope-Ackerman 93
Popper 21
Portekiz Chirruguerra Barok'u 162

Rawson, J. 179
Riegl 177, 180, 196
Rodin 143
Roma 15, 17, 22, 65, 73, 155, 179, 182, 184, 196
Roman 93, 123, 181
Roux, J. P. 97
Rönesans 157, 190, 194
Rum 29, 31, 35
Ruskin 24, 115, 177, 181, 182, 187, 189, 190, 192, 193, 194
Ruslar 164

Safevîler 85
Sagrada Familia 174
Saltuklu 30, 36
Saltuklu Beyliği 27
Saltuklu Emiri 29
Samarra 76, 77, 82, 85, 199
San Pietro 177
Sançi stupa 99
Sanskritçe 98
Sartlar 168
Sâsânî 17, 71, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 85, 90, 99, 103, 163, 164, 179
Sâsânî-Hint 79
Sâsânîler 63, 72, 77, 98
Sazmosavank Manastırı 133
Selçuk 76, 77, 80, 88, 91, 166
Selçuk Sultan 30
Selçuklu 16, 17, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 31, 33, 35, 44, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 93, 95, 98, 103, 105, 107, 111, 120, 123, 131, 132, 133, 135, 139, 143, 145, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 178, 180, 184, 188, 190
Selçuklu Anadolusu 135, 142
Selçuklu çağı 17, 19, 73, 74, 111
Selçuklu İslam 40
Selçuklu nesihi 111
Selçuklu Ortaçağı 17, 65
Selçuklu Türkiyesi 217
Selçuklular 18, 27, 28, 30, 71, 72, 79, 80, 166, 168, 171
Semerkant 75, 77
Semireçye 75, 76
Sencer Türbesi 182
Sicilya 16
Sidre Ağacı 99
Sidresi 102
Siirt 44
Silvan 43
Sivas 20, 22, 28, 32, 42, 47, 62, 148, 188, 197
Sivas Gökmedrese 63, 105, 197
Sivas'ta İzzeddin Keykâvus Şifahanesi 58
Sivas'ta Keykâvus Darüşşifası 148
Sogdlu 75
Sovyet 74
Sovyetler 75
Strzygowski 73, 80, 99
Stupalar 74
Sultan Kabus 75
Sultan Mahmud 19, 81, 111
Sultan Salih Necmeddin 152
Sultanhan 109
Sultaniye 23
Suriye 15, 17, 22, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 47, 61, 62, 63, 71, 72, 80, 98, 152, 155, 162, 163, 165, 166, 167, 199
Suriye Geç Antik 20
Suriye-Selçuklu 27
Suriyeli 35, 68
Süleyman Şah 31
Süleymaniye 166
Sünnî İslam 76

Şahinşah 30, 31
Şam 19
Şam'da Nureddin'in Maristanı 148
Şemseddin Altunapa 34
Şeyh Edebali 102
Şiîliğin 34

Tâk-i Bostan 73, 90, 98, 102, 103, 182
Tamar 30, 34
Taoizm 76
Tarım Havzası 168
Taşi Lama 76
Tefrike 34
Tevrat 99
The Book of Kells 179
Theodoros Meliteniotes 34
Theophilos 83
Tianşan 76
Tiflis 85, 162, 171
Tiflis işgali 171
Tiflisli 19, 85, 169
Tiflisli Ahmed 162
Tiflisli Ahmed Usta 22, 37, 173
Timurlu 83, 85
Tirmiz 74, 76
Toharistan 76
Tohma Suyu 35
Tokat 32
Trabzon 29, 35, 166
Transkafkas 33
Tuğrul Bey 29, 71, 72
Tuğrulşah 29
Tun Şehu 75
Turan Melek 31, 42, 58, 131
Turchia 32
Turumtay Türbesi 167
Türk 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 42, 44, 50, 62, 71, 75, 76, 79, 80, 82, 83, 87, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 113, 123, 126, 142, 143, 162, 168, 170, 199, 218, 219
Türk Medeniyeti Tarihi 131
Türk-İran 74, 97
Türk-İslam 18, 74
Türk-Moğol 103
Türkçe 17
Türkistan 40, 71, 74, 75, 76, 169
Türkiye 27, 32, 164
Türkler 27, 40, 42, 43, 72, 74, 75, 76, 85, 97, 98, 102, 131, 164, 166, 173, 184, 188, 219

Türkleşme 98
Türkmen 19, 23, 29, 32, 34, 36, 42, 85, 98, 166
Türkmenler 27, 30

Uç 23
UNESCO 217
Urartular 35
Urfa Haçlı Kontluğu 27
Uygur 76, 102
Uzak Asya 18, 104
Uzakdoğu 16, 179

Vakıflar Genel Müdürlüğü 217
Van 27, 47, 167
Van Berchem 80, 105, 145, 189
Van Ulucamisi 22, 49
Van-Malatya-Antakya 27
Varakşa 75
Vedalar 97
Vihara 75
Viharalar 74

Wittek 19

Yahudi 34
Yahya bin Halid al-Bermeki 75
Yakındoğu 17, 75, 104
Yakutlar 101
Yassıçimen 33
Yer 131
Yezd 88
Yunan 15, 179, 191
Yunan-Roma 180

Zerdüşt 75, 99
Zerefşan 85
Zinciriye Medresesi 44
Ziya Gökalp 131