

D Ü N Y A M İ R A S I N D A T Ü R K İ Y E

Editör
Gül PULHAN



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI



© T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
3067

SANAT ESERLERİ DİZİSİ
456

ISBN 975-17-3227-1

www.kulturturizm.gov.tr
eposta: kygm@kulturturizm.gov.tr

Dünya mirasında Türkiye / Ed. Gül Pulhan.- Ankara: Kültür
ve Turizm Bakanlığı, 2006.

512 s.: mk res.; 31 cm.- (Kültür ve Turizm Bakanlığı
yayımları; 3067. Kütüphaneler ve Yayınlar Genel
Müdürlüğü sanat eserleri dizisi; 456)

ISBN 975-17-3227-1

I. Pulhan, Gül. II. Seriler.
720.956

Editör

Gül Pulhan

Fotoğraflar:

Şemsi Güner, Caner Şenyuva,
Rüstem Aslan, Gülşen Gülmez,
Oğuz Özer, Zeynep Ahunbay,
Murat Gülyaz

Yapım

Reta İletişim Hizmetleri
www.reta.com.tr
Ziaurrahman Caddesi 11. Sokak 26/19 Çankaya 06610 Ankara
Tel.: 0312 440 20 56 • Faks: 0312 440 53 69

Kapak resmi

Caner Şenyuva

Birinci Baskı

3.000 Adet

Baskı:

Fersa
İstanbul Yolu 12. km Dökmeci Sanayii Sitesi No:5/8 Şaşmaz 06930 Ankara
Tel.: 0312 278 43 56

Baskı Yeri, Tarihi

Ankara-2006



DİVRİĞİ ULU CAMİ VE DARÜŞŞİFASI

İslam Orta Çağı'nın büyük Türk fetihleri çağında, Anadolu'da, kısa sürelerle hükümlük kuran Türkmen boylarının devlet merkezlerinde birbirleriyle boy ölçüşen bir mimarlık üretimi olmuştur.

Sivas, Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi bunun en görkemli örneklerindedir.



Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi

İslam Orta Çağı'nın büyük Türk fetihleri çağında, Anadolu'da, kısa sürelerle hükümlük kuran Türkmen boylarının devlet merkezlerinde birbirleriyle boy ölçüşen bir mimarlık üretimi olmuştur.

İslam Orta Çağı'nın büyük Türk fetihleri çağında, Anadolu'da, kısa sürelerle hükümlük kuran Türkmen boylarının devlet merkezlerinde birbirleriyle boy ölçüşen bir mimarlık üretimi olmuştur. O çağın gezici sanatçıları, yerel iş gücünü de kullanarak, Erzurum'da, Divriği'de, Diyarbakır'da, Mardin'de, Niğde, Kayseri ve

Konya'da, genel bir tipolojik temel üzerinde, üslup olarak bazen birbirlerinden çok farklılaşan yapıtlar üretmişlerdir. Fakat, bunlardan hiçbiri Divriği'de Mengücek Oğullarından Ahmet Şah ve karısı Turan Melik'in yaptırdıkları Cami ve Şifahane kadar olağanüstü artistik boyutlara erişmemiştir.



Ulu cami Kuzey Taç Kapısı



Hürrem Şah'ın Taş Bezelemelerinin Dehası Divriği'yi Dünya Mirası Yapar



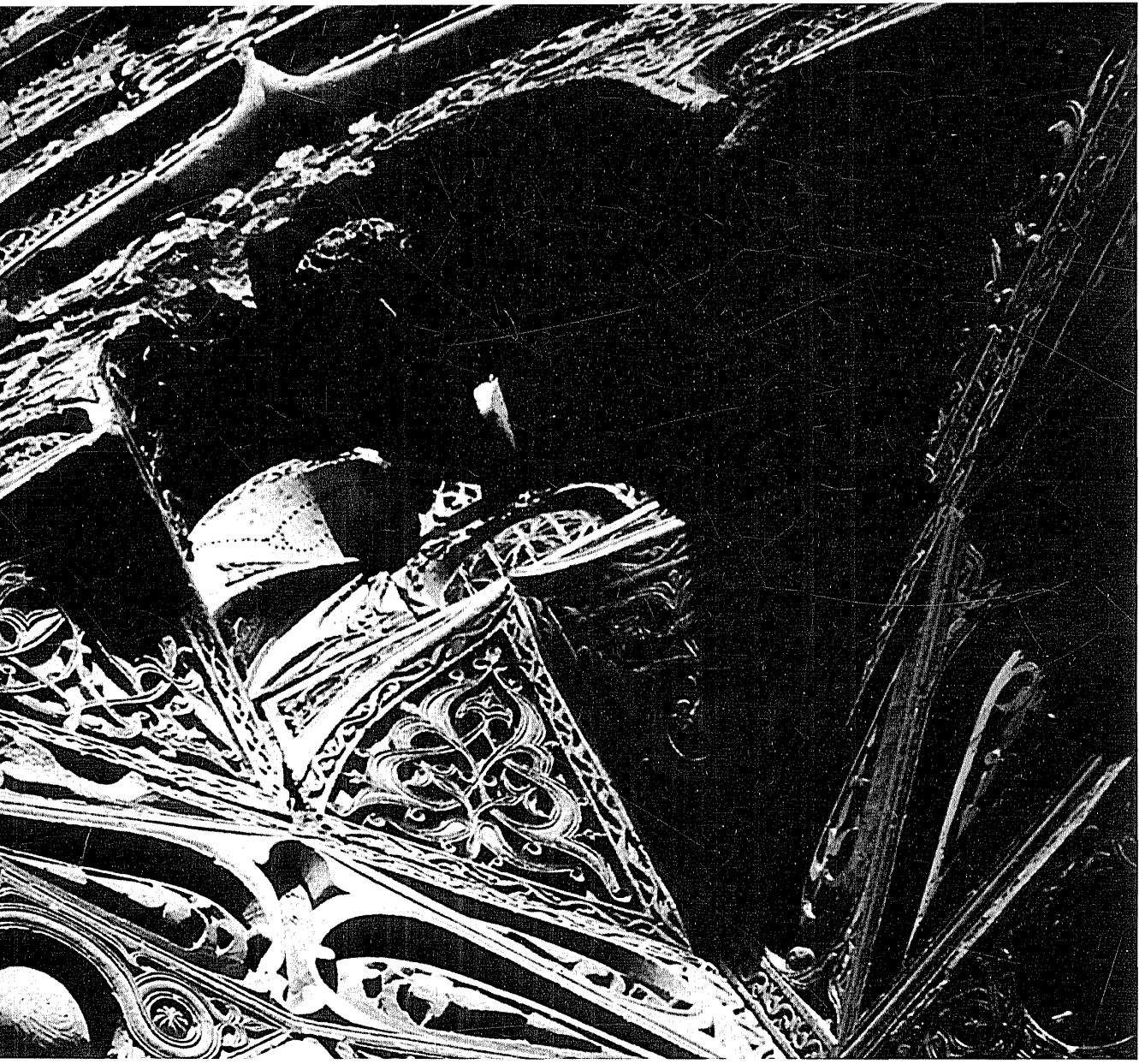
Kuzey Taç Kapısı Niş ve Kitabes

Mengücek Ülkesi, özellikle Ahmed Şah'ın dedesi Behram Şah döneminde, beyliğin diğer merkezlerinden biri olan Erzincan'da o çağın karışıklıklarından kaçan pek çok sanatçı ve düşünürün Mengücekoğlu sarayı çevresinde buluştuklarını göstermektedir.

Genceli Nizami, "Mahzen ül-Esrar"ını Behram Şah'a sunmuş, Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled bu sultanın yanında iki yıl yaşamıştır. Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi bu spiritüel ortamın çevresinde, olasılıkla Moğol akınlardan sonra, batıya sığınmış dahi bir sanatçının

bitmemiş ve bir daha yinelenmemiş bir yaratmasıdır.

Kuzey Taç Kapısı üzerindeki kitabesinde 1228/9 da bittiği yazılan bu kompleksin, Ahlatlı Hürrem Şah adlı bir taş oyma ustası tarafından yapıldığı, kendisinin adını içeren, biri giriş kapısında diğeri şifahane içindeki iki yazıta dayanarak, kabul edilmektedir. Fakat Hürrem Şah bu bezemeyi tamamlayamamıştır. Buradaki taş oyma mucizesi gerek kompozisyon ve simgesellik, gerekse teknik mükemmellik açısından herhangi bir non-figüratif yontu geleneği içinde yer alabilir.



Selçuklu Çağı'nın, İslami yasaklarını açıkça dışlayan, fakat varlığı, kalan bir kaç nadir örnekte kanıtlanan figüratif yontu geleneğiyle yaşıt, İslam ve Türk sanatında başka eşi olmayan bu baş yapıt, İslam kültürünün Türk egemenliğinde olağanüstü sinkretizminin çarpıcı bir ifadesidir. Divriği Ulu Cami, Şifahanesi ve Şifahane'nin bir odasındaki Ahmet Şah ve ailesine ait mezar odası, bütün bu öğelerin dikkörtgen bir hacim içine yerleştirildiği ilginç bir kompozisyondur.

Gerek Cami, gerek Şifahane o dönem cami ve kapalı

medrese tipolojisinin en gelişmiş uygulamaları arasında olmalarına karşılık, ortak kompozisyonları, gelişmiş bir mimari tasarım örneğidir. Bu, mimari tasarımın, taş oyma ustası Hürrem Şah tarafından yapıldığını düşündüren bir gözlem olarak değerlendirilebilir.

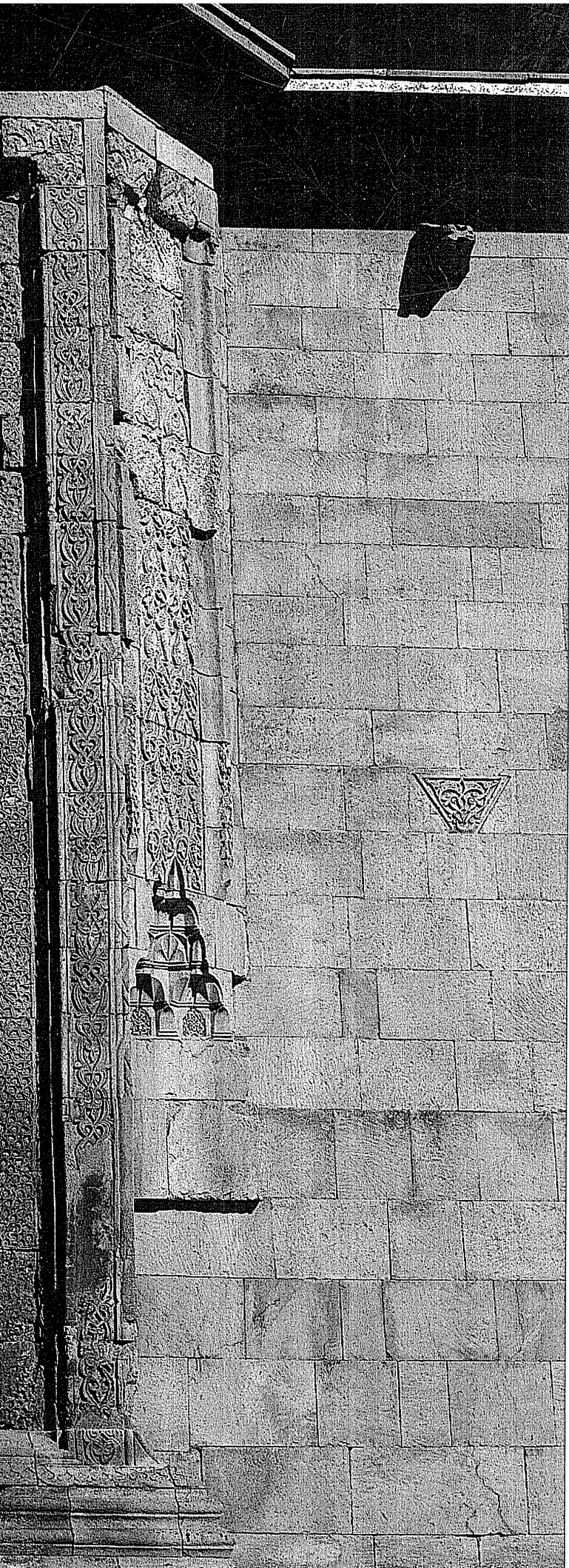
Fakat yapı genel planının basitliğine karşın, külliye'nin dış mimari şekillenmesi pitoresk ve etkileyicidir. Bunda özellikle mihrap önündeki büyük ve çok parçalı maksure kubbesi ve Ahmed Şah'ın mezar odası kubbesinin konik külahları ve büyük taç kapılar etkili olmaktadır.

Dirağı Ulu Cami, Konuk Kulağlar ve Kızlar Raç Kapı





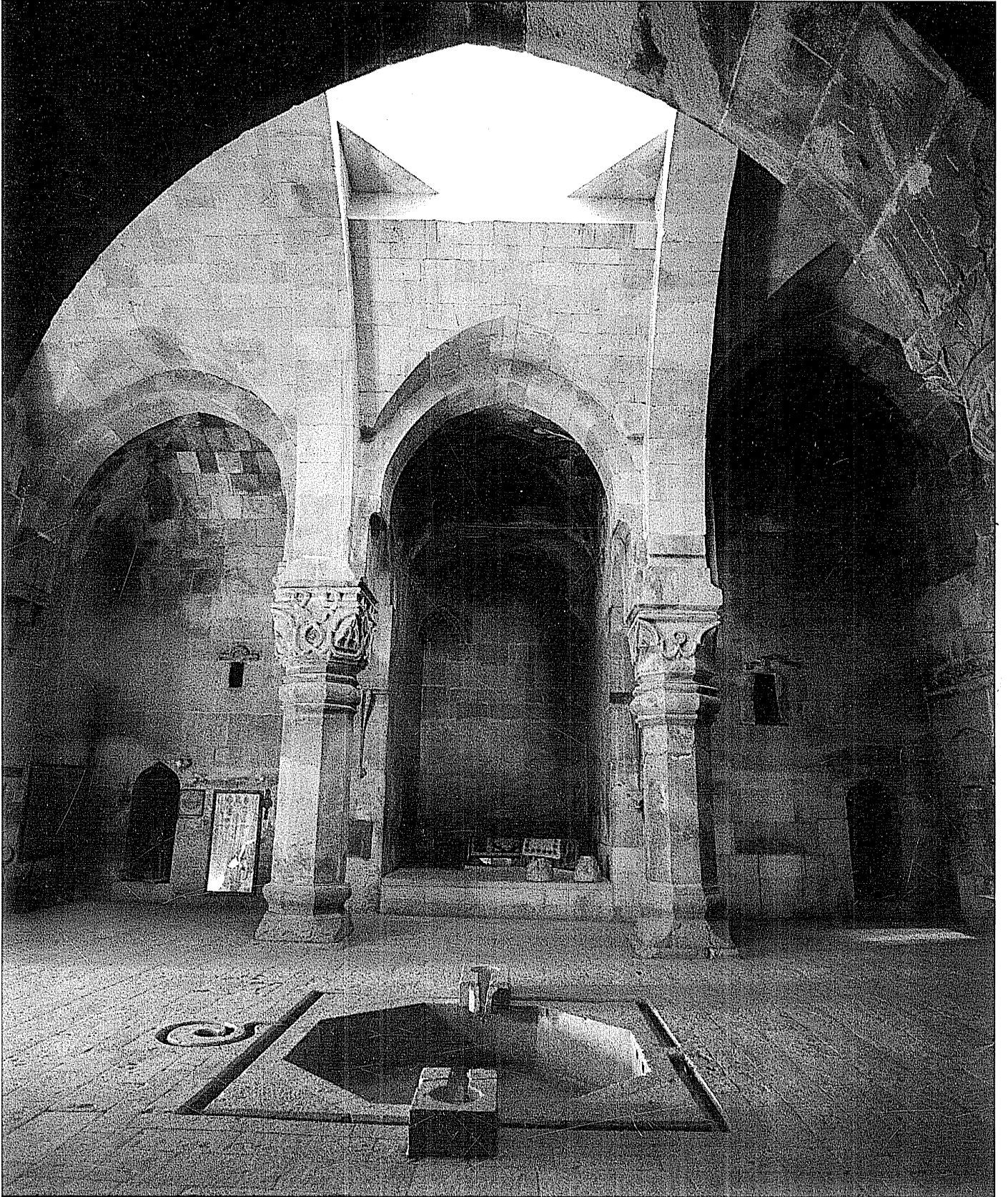




Cami

Divriği Ulu Cami Selçuklular Çağı'nda Anadolu'da gelişen cami tipolojisinin en görkemli örneğidir. Bu tipolojide, cami mekânlarını mihraba doğru uzanan üç ya da beş sahn oluşturur. Diğerlerine göre daha geniş olan orta sahunda, mihrab önünde, büyük ve bezemeli bir maksure kubbesi vardır. Aynı aks üzerindeki aydınlık feneri cami mekânını aydınlatan başlıca ışık kaynağıdır. Bu tipolojide avlu yoktur. Bu camilerin minareleri de yoktur. Olanlar sonradan eklenmiştir.

Divriği Ulu Cami'nin batı bölümü Kanuni Dönemi'nde yıkılmış, sütunlar poligonal duvarlarla gömlelenmiş, bezemeli tonozlar yerine eliptik kubbeler yapılmış ve batı duvarına iki pencere açılmıştır. Minareye kaide olacak şekilde ve aynı zamanda kuzey duvarını desteklemek için daire planlı büyük bir duvar kütleşi inşa edilmiştir. Aydınlık feneri aksındaki Batı Taç Kapısı yıkıldığı için eski kapı temeli üzerinde yeniden yapılmış, bu arada eski Taç Kapı'dan kalan bazı parçalar kullanılmıştır. Bu yeni Taç Kapı'nın geometrik karakterli bezemesinin Hürrem Şah'ın yaptıklarıyla üslupsal bir ilişkisi yoktur. Yapıldığı tarih de cami inşaat dönemiyle ilişkili değildir. Caminin doğu cephesindeki son aks üzerindeki pencere ise, başka bir usta tarafından, olasılıkla Hürrem Şah öldükten ya da ayrıldıktan sonra, Orta Anadolu Klasik Selçuklu üslubunda, iyi bir işçilikle yapılmıştır. Bunun da özgün yapı bezemesi ile üslup açısından ilişkisi söz konusu değildir. Bu pencere önüne yapılmış ahşap maksure, caminin inşaat döneminde varolmayan bir öğedir. Pencere ile birlikte yapılmış olabilir. Bununla birlikte inşaat dönemi konusunda kesin bir kanağe şimdiye kadar varılamamıştır. 140 cm yüksekliğinde bu pencerenin bazı yayınlarda kapı olarak yorumlanması yanlıştır.



Şifahane'nin Avlusu, Havuz ve Okulus



Şifahane ve Taç Kapısı

Şifahane

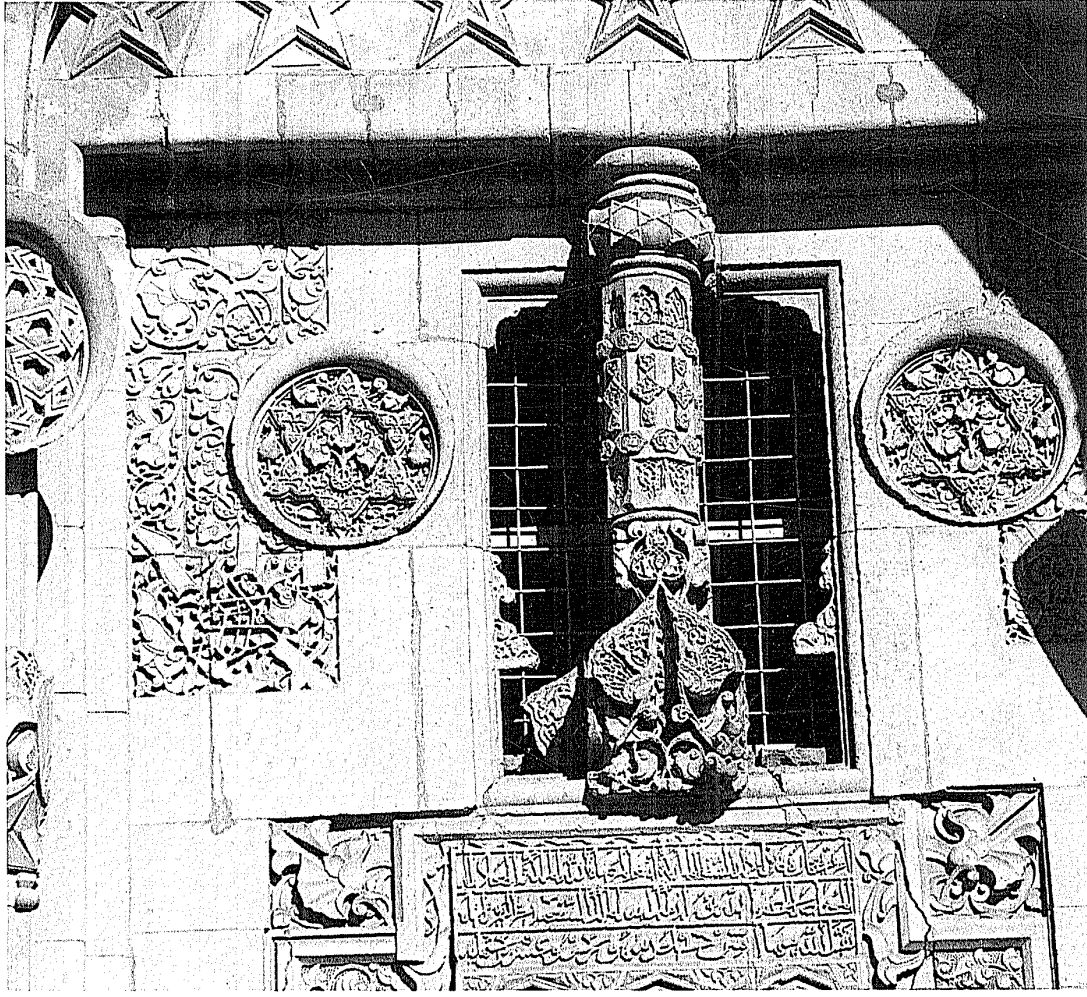
Vakfiyesinde bir Şifahane olarak belirtilen bu yapı Selçuklu Çağı'nda 'kapalı medrese' olarak tanımlanan avlusuz ve orta açıklığı genellikle bir 'okulus' ile aydınlatılan yapı tipolojisini en iyi temsil eden bir uygulamadır. Zemin katında plan düzeninin kesin simetrisi, üç eyvanın bezenerek vurgulanması ve büyük eyvana uzanan aksın iki yanındaki revak tasarımıyla Anadolu'daki kapalı medreselerin en güzel ve öncül örneklerinden biridir. Planın mutlak simetrisi içinde görkemli Taç Kapı'dan girilen giriş sofası bezemeli bir tonozla örtülüdür. Bunun iki yanında beşik tonoz örtülü iki büyük odadan sadece birinde bir pencere vardır. Bunun da deprem sonrasında yapılmış olduğu savlanabilir. Aydınlık fenerli orta sahnın güney ve kuzey kenarlarında üçer açıklıklı revaklar arkasında, orta eyvanların iki yanında, dört oda vardır. Yapı aksı üzerinde, göbekli, yıldız tonozlu, büyük eyvanın iki yanındaki hacimlerin kuzeyde olanı, o dönem için karakteristik bir tutumla yapının kurucusu Ahmet Şah ve ailesi-

nin mezarı olarak düzenlenmiş bir kümbettir. Sağda beşik tonozla örtülü oda ise Orta Çağ medreselerinde işlevlerini pek anlamadan dershane olarak adlandırdığımız penceresiz bir hacimdir. Bu tasarımının bir özelliği giriş yönündeki iki oda ve orta sahnın güney revakı ve odaları üzerinde yapılmış olan ikinci kattır. Bu kata orta revaklı sofanın batı duvarındaki çok dar ve dik bir merdivenle ulaşılır. Fakat bu katın batı kolu Taç Kapı içine açılan çok görkemli bir pencere ile aydınlatılmıştır. Yapının planındaki simetriye karşın ikinci katın tek taraflı oluşu, bu yapıya alışılmamış bir mekân zenginliği kazandırır.

Yapının planının herhangi bir kapalı medreseden hiç farkı olmaması, hacimler arasında kullanışa ilişkin özelliklere rastlanmaması, odaların yeterince aydınlık olmaması Darüşşifa için özel bir plan tipinin varolmadığını ve hangi amaçla kullanılırsa kullanılсын medrese tipolojisinin uygulandığını kanıtlar. Nitekim Keykavus'un Sivas'ta ve Gevher Sultan'ın Kayseri'deki şifahanelerinde de açık medrese tipolojileri kullanılmış,



Şifahane Taçkapı



Şifahane Taçkapı Detay

Kayseri'de bir koridor üzerinde hasta hücreleri yapıldığı saptanmıştır. Divriği Şifahanesi'nde tek planimetrik özellik L biçimindeki üst kattır. Hastayı buraya çıkarmak söz konusu olamayacağına ve yapıda öğrenciler için de özel odalar olmadığına göre üst katın öğrenciler ve hizmetliler için ortak yatakhane olarak kullanıldığı varsayılabilir.

Ortaçağ İslam dünyasında Hunayn İbni İshak, El-Razi, İbni Sina ve daha pek çok bilim adamı, filozof ve doktor tarafından oldukça geliştirilmiş ve 17. yüzyıla kadar Avrupa tıbbi için de örnek olmuş bir tıp bilimi ve uygulaması olduğunu biliyoruz. Erken İslam Dönemi'nde Hippokrates, Galen ve Dioscurides'in kitaplarının çevirilerinin ve yazmalarının varlığını da biliyoruz. Bu bilgilerin Müslüman, Hristiyan ve Yahu-

di hekimler kanalıyla Anadolu'da da bilinip uygulanmış olacağı açıktır. Göz de dahil, bir çok cerrahi müdahaleler, deri hastalıkları, zehirlenme, dış yaraları dağlama uygulanan tedaviler arasındaydı. Gelişmiş bir bitkisel ilaç üretimi de vardı. Fakat Divriği ya da benzer yapıların, örneğin bir ameliyat yapmak için yeterli derecede aydınlanmış bir odaya sahip oldukları söylenemez.

O dönem şifahanelerini daha çok bir poliklinik olarak kabul etmek gerekir. Fakat, psikiyatrik hastalar için ayrı hücreler olduğu saptanmaktadır. Ancak Divriği'de bu bölüm yoktur. O dönemde, tıp konusunda bir kaç yazmadan başka kaynak mevcut olmadığı için öğretim temelde okumaya değil, tecrübete dayalı bir usta-çırak eğitimi niteliğinde idi.

Selçuklu Döneminde Medrese ve Şifakanelerin Bir Odaşında Kurumcuların Mezarları Yer Alırdı



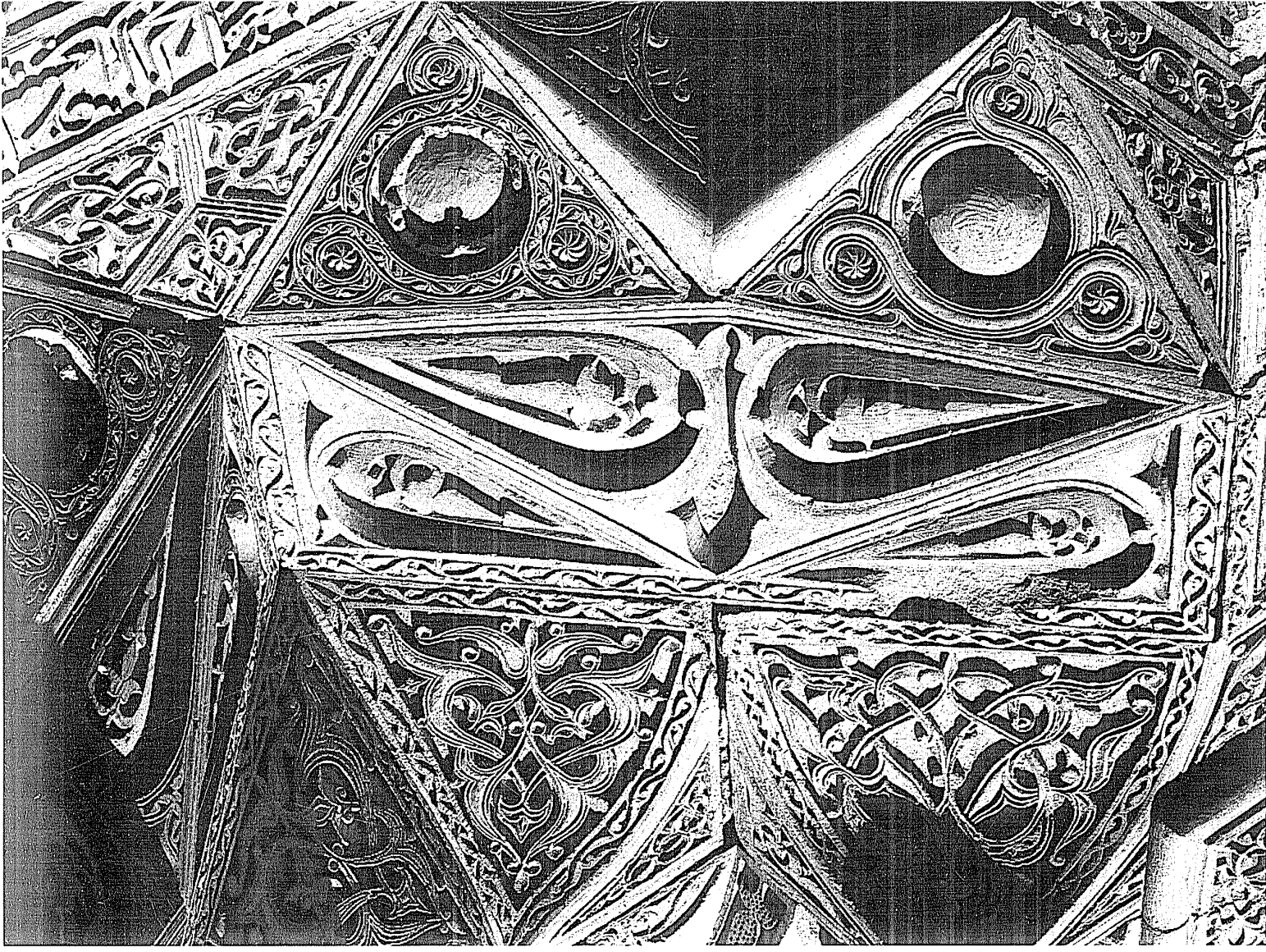


Şifahane'nin Avlusunda Mezarlar

Türbe

Kurucularının mezarlarını medrese ve şifahanelerin bir odasına koymak Selçuklu Dönemi'nin âdetlerinden birisidir. Kayseri'de Gevher Nesibe Sultan Şifahanesi ve Sivas'ta Keykavus Şifahanesi'nin de birer odaları kurucularının mezardır.

Şifahane eyvanının yanındaki oda bir tonoz ve yükseltilmiş tromplu bir kubbe ile örtülmüş gösterişsiz bir kümbettir. Ahmet Şah'ın annesi, babası ve karısının lahitleri de buradadır.



Yüksek Kabartma Taş Oymalar

Divriği Sanatının Ökumenik Kökenleri

Buradaki bezemesel ve yapısal desenler tasarım açısından İran'da aynı dönemde gelişmiş geometrik bezemeli tuğla tonozlarla, Ermeni geleneğinin bezemeli taş tonoz uygulamalarının etkisini gösterir. Fakat yapıyı İslam ve Türk tarihinde eşsiz yapan olgu İslam dünyasının bütün kültür iklimlerinden gelen motifleri toplayan bir bezeme sözlüğüne sahip olması ve Taç Kapı'larında ve mihrabındaki yüksek kabartma taş oymalardır.

Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi mükemmel bir taş işçiliği ile yapılmıştır. On altıncı yüzyıl depreminde yıkılanlar dışında bütün açıklıklar bezemeli tonozlara örtülüdür. Buradaki bezemesel ve yapısal desenler tasarım açısından İran'da aynı dönemde gelişmiş geomet-

rik bezemeli tuğla tonozlarla, Ermeni geleneğinin bezemeli taş tonoz uygulamalarının etkisini gösterir.

Fakat yapıyı İslam ve Türk tarihinde eşsiz yapan olgu İslam dünyasının bütün kültür iklimlerinden gelen motifleri toplayan bir bezeme sözlüğüne sahip olması ve Taç Kapı'larında ve mihrabındaki yüksek kabartma taş oymalardır. Bu yapıda değişik kökenli bir çok taşçı ustası çalışmış olmalıdır. Fakat yapıların ve kapıların genel tasarımı, bezemenin en önemli bölümünü yaptığını kabul ettiğimiz Hürrem Şah'a ait olmalıdır.

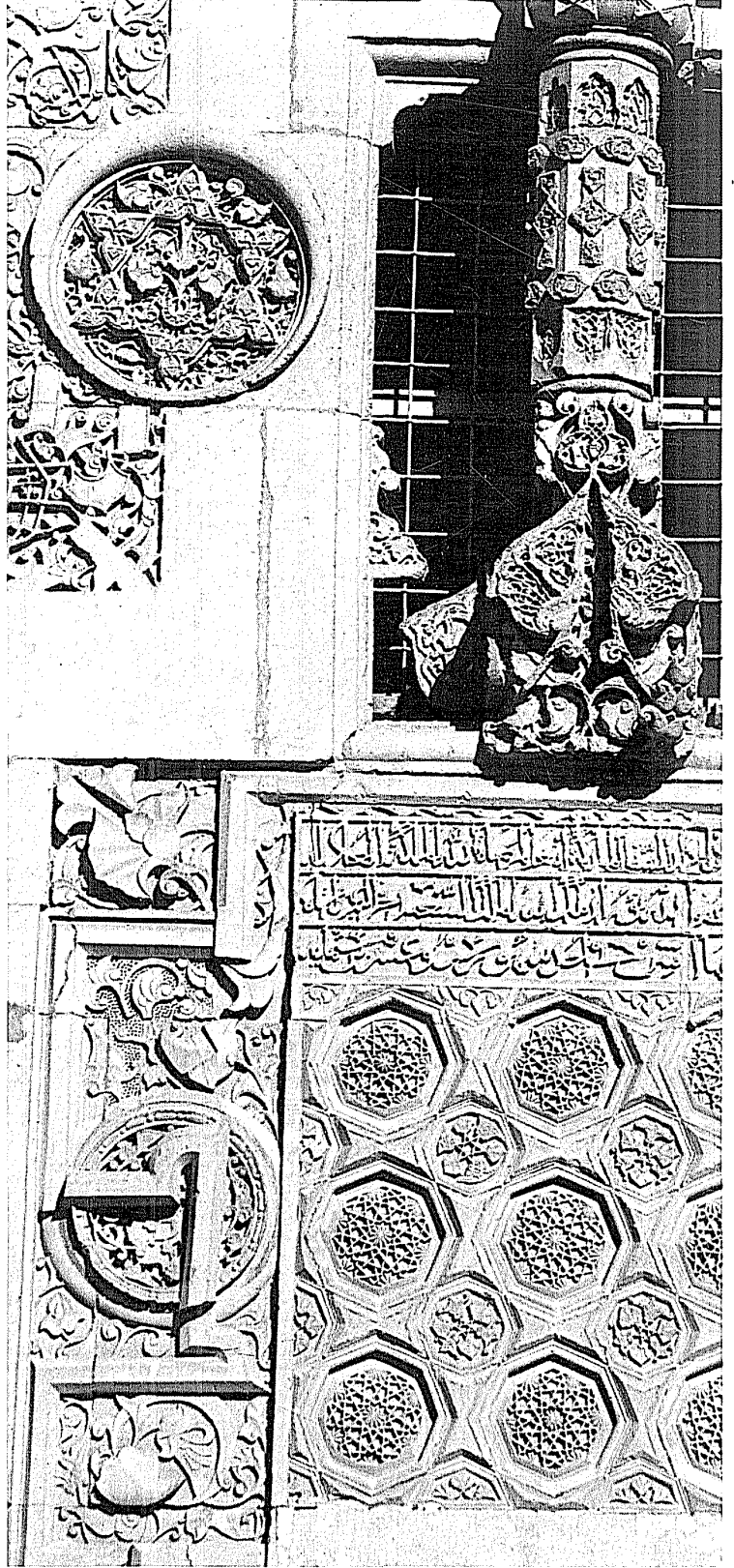
Bütün Orta Çağ yapı tasarımlarında bir kaç klişe tipolojinin, hemen herkes tarafından uygulanabilecek düzenleri ötesinde, yapıların en önemli yaratıcıları taş oyma ustaları, çini ustaları ve ince maran-

gozlardı. Divriği'de adını bildiğimiz ikinci usta ahşap mihrabı yapan Tiflisli Ahmet Usta'dır. Tiflis marangoz ihraç eden bir merkezdir ve bu ustalar genellikle işlerini imzalamışlardır.

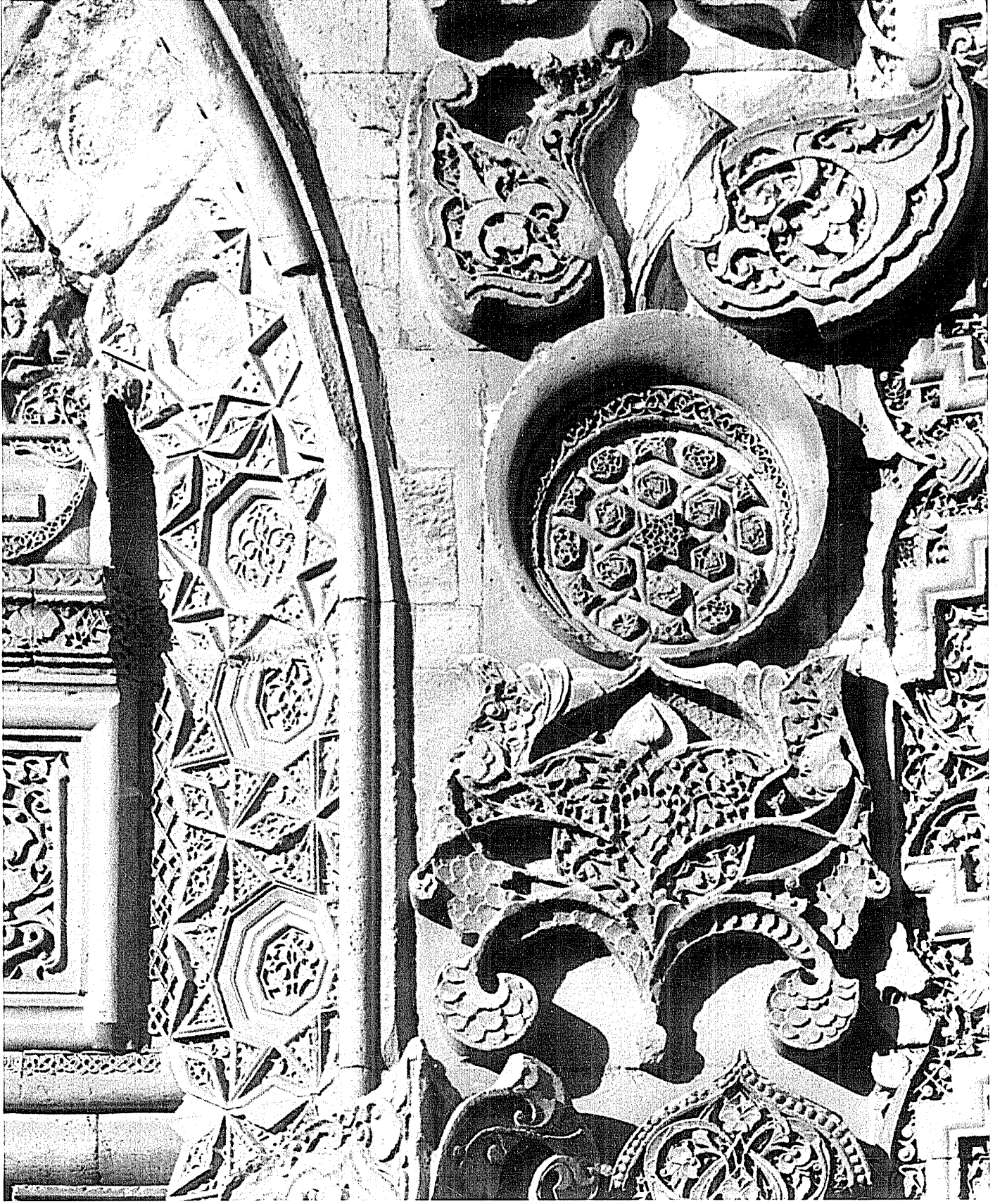
Camilerin litürjik eşyaları içinde ahşap minberler en önemli eşyalardır. Bu eşyaları yaratan ustalar da toplumun saydığı sanatçılardır. Taş işçilerinin bir anlamda imzaları olan sayısız taşı işaretli bilinmektedir. Divriği taş bezemelerinde de pek çok ustanın çalıştığı anlaşılıyor. Burada, tonozların, taş yapı geleneği içinde yetmiş yerel ustalarca, Taç Kapı'lardaki bazı panoların ise değişik kökenli ustalarca yapıldığı üslup farklılıklarına bakılarak söylenebilir. Güneşi simgeleyen büyük çanak şeklindeki disklerin benzerlerine Gazne'de rastlanmaktadır.

Şifahane kapısının iki tarafındaki ay ya da güneşi, belki de kurucuları temsil eden, örme saçlı, Selçuklu başları da büyük bir olasılıkla Budist geleneğe dayalı bir Orta Asya uygulamasının Anadolu'ya yansımalarıdır. Bu başlar 19. yüzyılda bağnazlığın kurbanı olarak tahrip edilmiştir. Hürrem Şah'ın yapıtı olarak değerlendirdiğimiz yontuların özgünlüğünün ve çeşitliliğinin de sanatçının belki de bir süre Harzem Şah Celaleddin'in askeri maceralarına katılarak Kuzey Hindistan, Orta Asya ve İran sanatını doğrudan gözlemesi sonucu ortaya çıktığı savlanabilir. Divriği sanatının kökeninde pek çok kaynak olduğu açıktır. Örneğin Şifahane kapısı üzerindeki bezemesel bir sütunla ikiye bölünmüş büyük pencerenin Orta Asya duvar resimlerinde gördüğümüz bir pencere deseni ile benzerliği şaşırtıcıdır. Kapıları süsleyen büyük palmetlere benzeyen palmet biçimleri 12. yüzyıl Batı İran alçı işçiliği ile, malzeme farkına karşın, akrabadır.

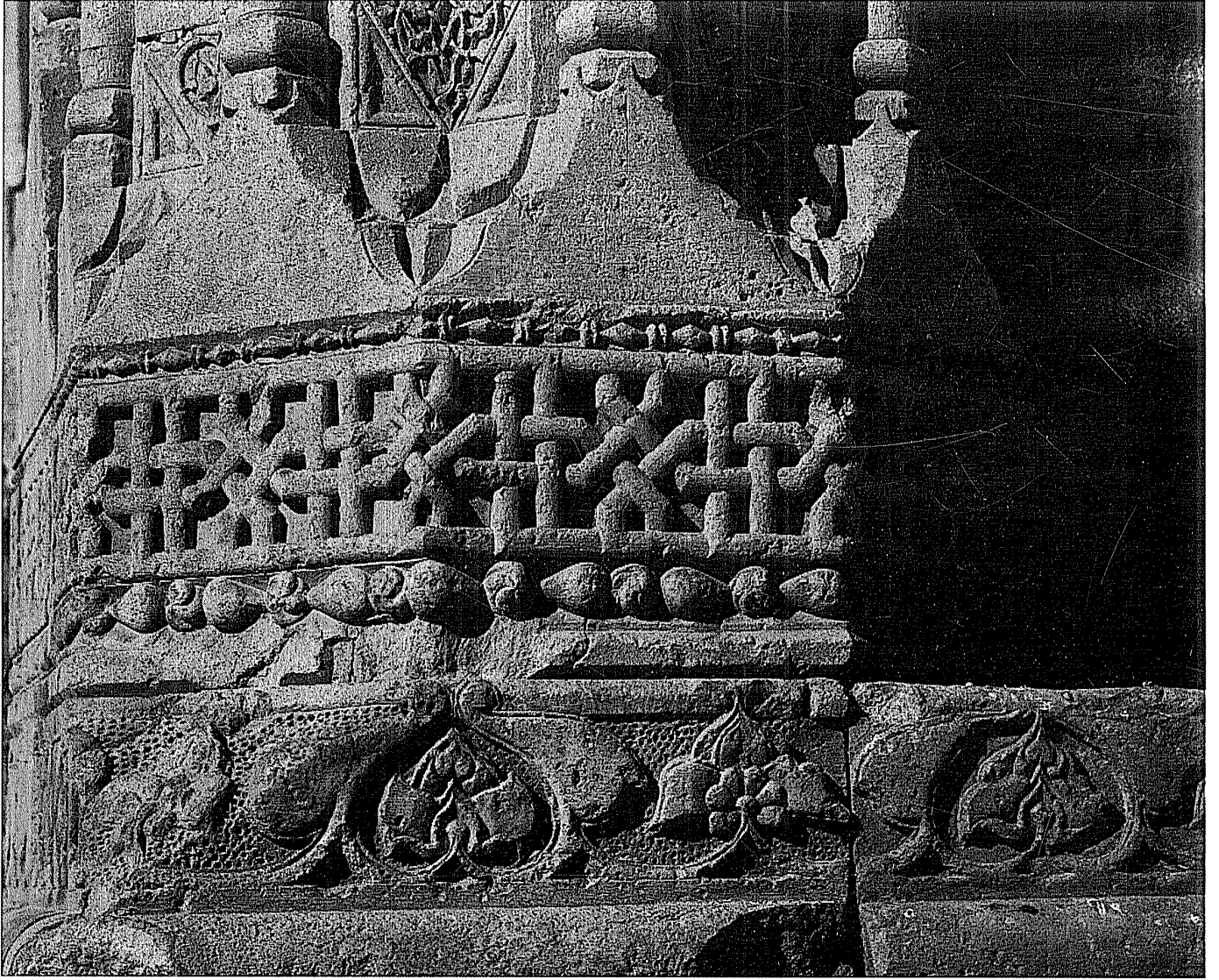
Divriği Külliyesi'nin adını bildiğimiz baş ustası ve belki de tasarımcısı olan Hürrem Şah'ın mihrap nişi ve mihrap duvarının, eğik, büyük silmeleri üzerinde bir çiçek gibi açmış cesur palmetlerin, Kuzey Taç Kapı'sında kapı nişinin çevresinde bir çelenk oluşturan karmaşık hayat ağacı simgesinin, mimari kadrolardan taşan üç boyutlu tasarımının, mimari öğeleri bezemesel öğeler gibi kullanan yaratıcı imgelemin ve Şifahane kapısının yontusal, özgün tasarımının yaratıcısı olduğunu kabul etmek gerekir. Hürrem Şah'ı, hafızasındaki bütün sanat biçimlerini taş malzemeye büyük bir yetenekle işlemeye muktedir, kuşkusuz kendi yaratıcı gücüne kesinlikle inanan, bir sanatçı olarak hayal edebiliriz.



Divriği Taş Bezemelerinde Pek Çok Farklı Yerden Gelmiş Usta Çalışmıştır



Kuzey Taç Kapısı Çiçek Palmetleri



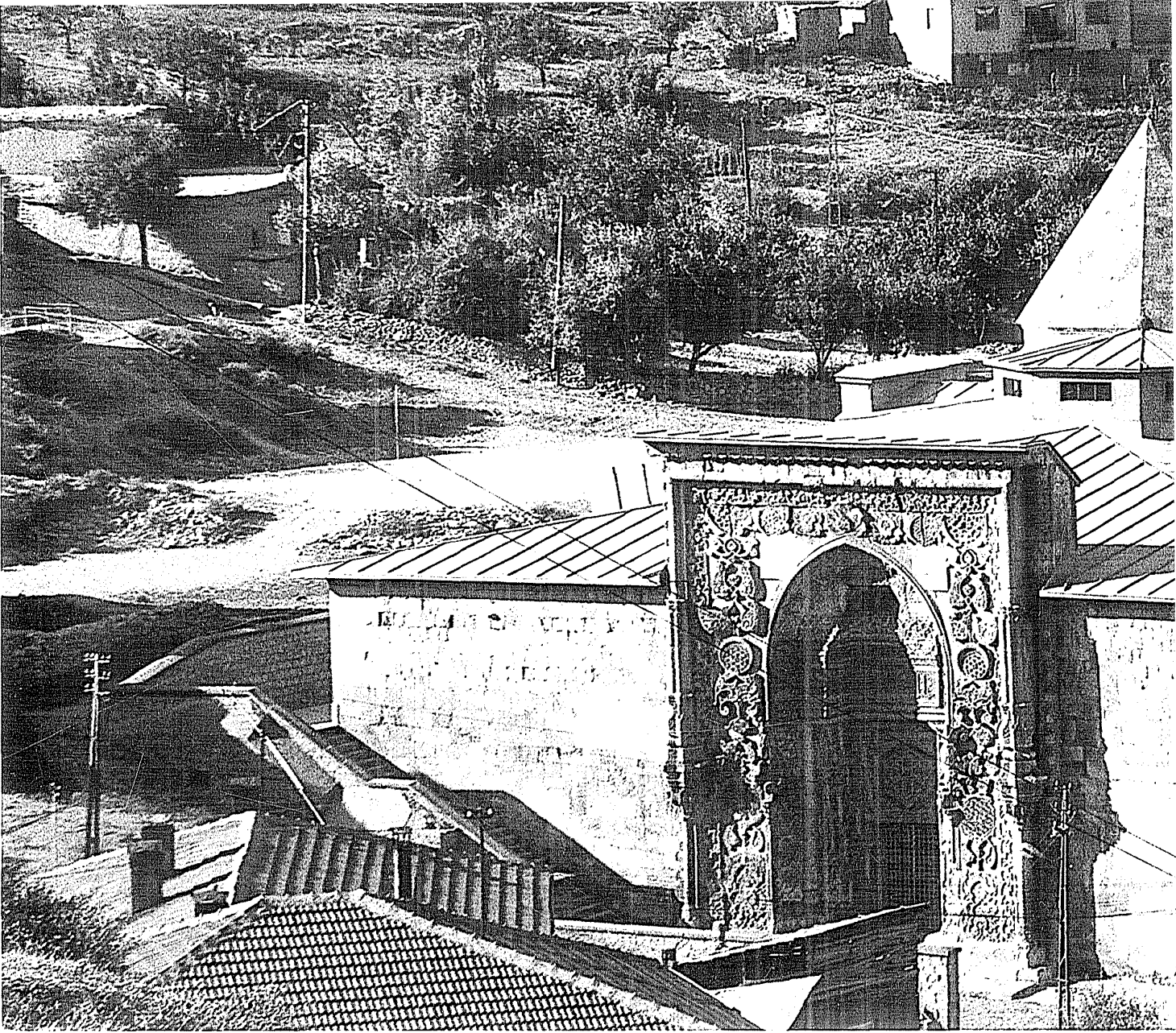
Şifahane Taçkapısı Detay

Hürrem Şah'ın Taç Kapıları

Kompleksin üç kapısından birisi olan Batı Kapısı depremde yıkılmış olduğu anlaşılan özgün kapının temelleri üzerinde ve eski dönemden kalmış bazı parçalar kullanılarak 16. yüzyılda, ya da daha sonraki bir tarihte yapılmıştır. Bu kapı Hürrem Şah'a ait değildir. Diğer kapılarla üslupsal bir ilişkisi yoktur, ancak Klasik Dönem'de de yapılmış olamaz. Kanımca, Batı Kapısı, yapının büyük ustası ile boy ölçüşecek bir yeteneğe sahip olduğunu düşünen bir on dokuzuncu yüzyıl taşçısı tarafından yapılmıştır. Bu tespit yapının tarihi için bir

anlam taşır, fakat Divriği Külliyesi'nin yapıldığı tarih için bir referans değildir. Başka bir çağın ustasının yapıtı olmakla birlikte Batı Kapısı özgün bir kompozisyondur. Ne var ki, Hürrem Şah'ın tasarım ve kompozisyonlarındaki yontusal incelikler, doğanın köktenci stilizasyonu ve yaratıcılık ile uygulamadaki yumuşaklık bu Taç Kapı'nın bezemesinde yoktur.

Özgün Taç Kapı'dan kalan ve yeniden kullanılan bazı parçalar, özellikle tek ve çift kartal kabartmaları, bu evrensel güç simgelerinin en güzel yorumları içinde kabul edilebilir.

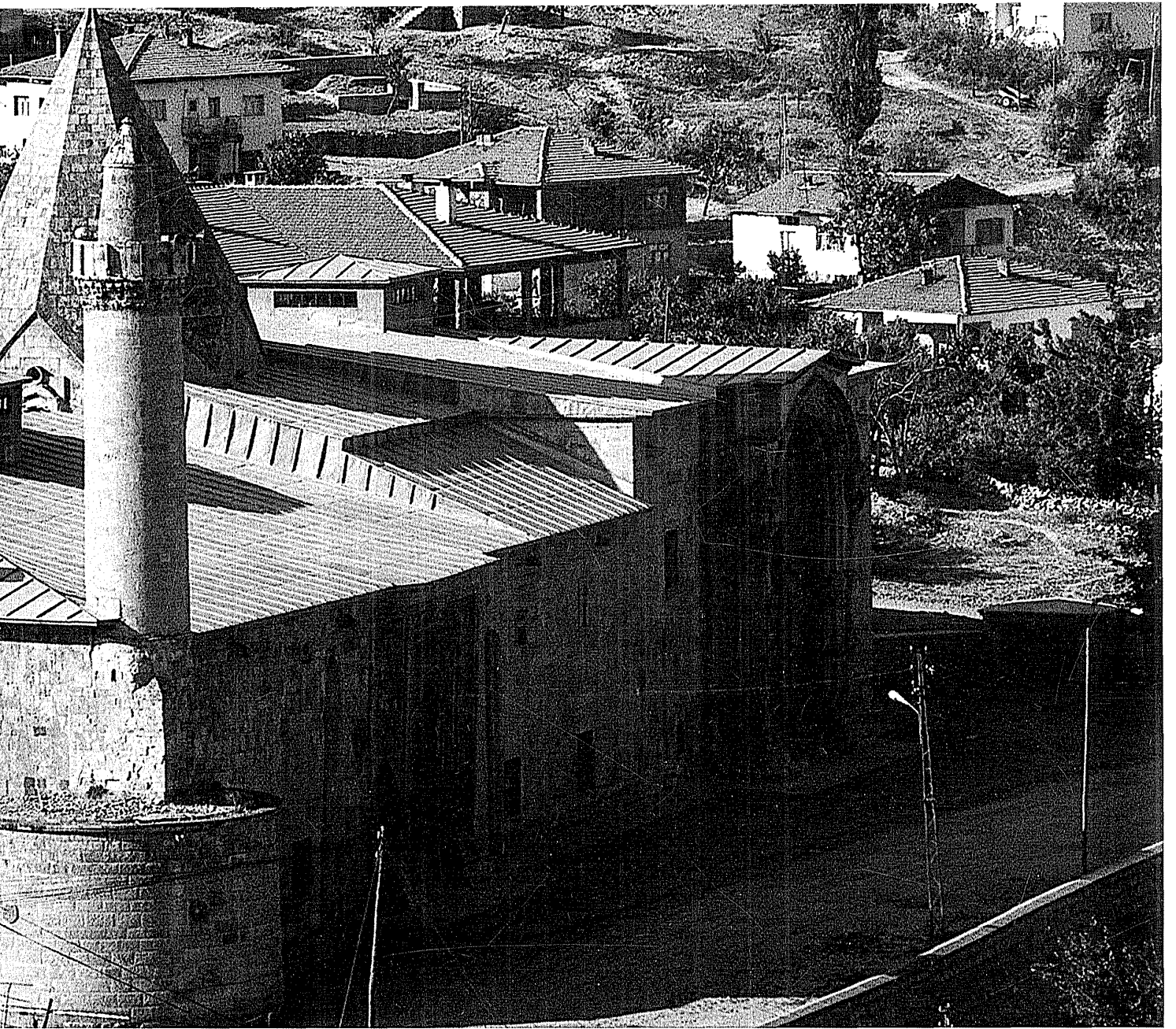


Ahlatlı Hürrem Şah'ın Şaheseri Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi

Caminin Kuzey Taç Kapısı

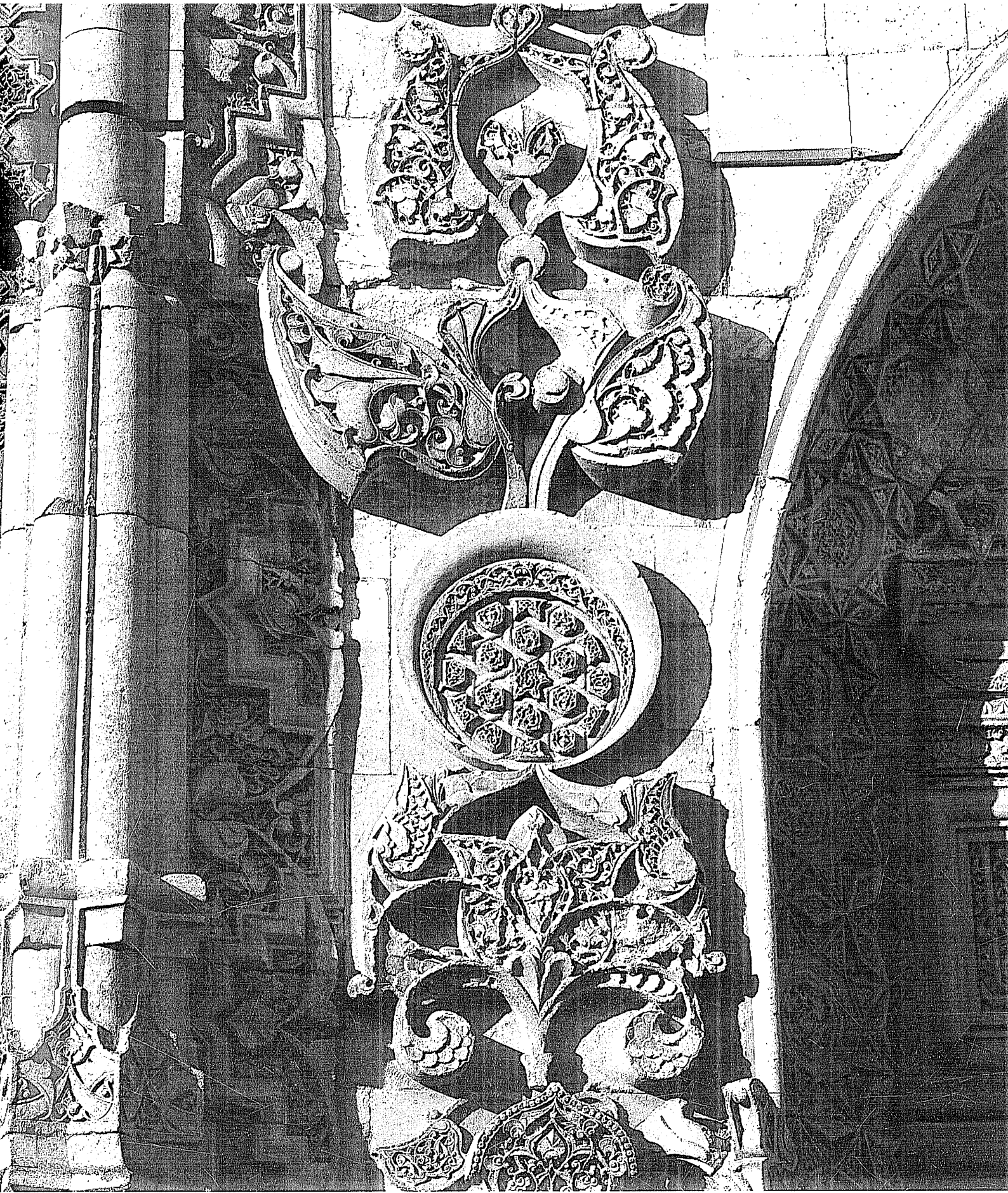
İslam mimarisinde özel bir yeri olan bu Taç Kapı, o dönem için yaygın olan modele uyularak, bina kütlelerinden taşan bir dikdörtgenler prizması, dikdörtgen çıkıntı içinde kemerli bir kapı nişi olarak biçimlenmiştir. Taç Kapı mimari çerçeveyi yer yer aşmış, yerine geçmiş ve bütün kapıyı bir çelenk olarak sarmış, simgesel bir hayat ağacıdır. Bu hayat ağacını oluşturan ve simgesel-sayısal bir kurgu içinde birbirlerini izleyen büyük palmetler, güneş diskleri ve lotüs motifleri, üç boyutlu ve kapı çevresindeki simetrik konumlarına karşın, hiç bir ayrıntıda birbirini yinelemeyen motiflerden oluşmaktadır.

Kapı nişi, içi çok değişik üsluplarda, değişik kökenli taşları barındırdığı kadar, değişik kökenli motifler de içeren, hatta kendi içinde tutarlı olduğu da söylemeyecek bir bezeme sergisidir. Bu çeşitlilik Divriği'de toplanmış taşçı ustalarının İslam dünyasının değişik yörelerinden geldiğini de kanıtlar. Kapı nişinin sivri kemeri ince bir torus silmesi ile zemine iner. Bezemesel bir sütun başlığı ile kesilir. Fakat bu sadece çizgisel bir kompozisyon ögesi olarak kullanılmıştır. Bu çizginin içinde taçkapının bilinen şemara indirgenemeyecek çok karmaşık bir düzeni vardır. Kapı kemeri içinde ilk önce sekizgen yıldız rozetlerle



süslü, eğik ve düz bir silme vardır. Bunun içinde Taç Kapılar'ın kavsaralarını süsleyen mukarnas yerine karmaşık ve çok değişik motiflerle süslü bir kompozisyon vardır. Bir yazı bandı ile başlayıp üstüste gelen ve zengin bir silme takımını süsleyen rozetler ve çok ince bitkisel motiflerle süslü bu kavsara düz atıklı bir poligonal bir kemerle bitmektedir. Bu düz atıklı altında iki küçük sarkıt ya da kabara vardır. Bu kavsaranın altında kalın eşkenar ve eğri yüzlü elemanların oluşturduğu hiç görülmemiş dörtgen alanlar, bu ahşap işçiliğinden esinlenmişe benzeyen geometrik çerçeveler içinde, birkaç derinlikte minüskül

bir bitki dünyası yaratmışlardır. Boyutlar, yalınlık ve bezeme öğelerinin karakteri arasında yaratılan bu karşıtlık çarpıcı ve şaşırtıcıdır. Başka bir benzerinin olmaması, hatta bilinen motiflerin bile değişik düzenler içinde kullanılması Divriği bezemesinin adeta istenerek bir bilmece gibi algılanmasına yol açar. Yatay lentolu kapı, üzerindeki büyük altgen rozet ve kapıyı sınırlayan çerçevenin üçgensel bitimi, burada Dürer'in dediği bir özdeyişi akla getirir, "kim bir rüya işi (Traumwerk) yaratmak isterse her şeyi birbirine karıştırmalıdır."

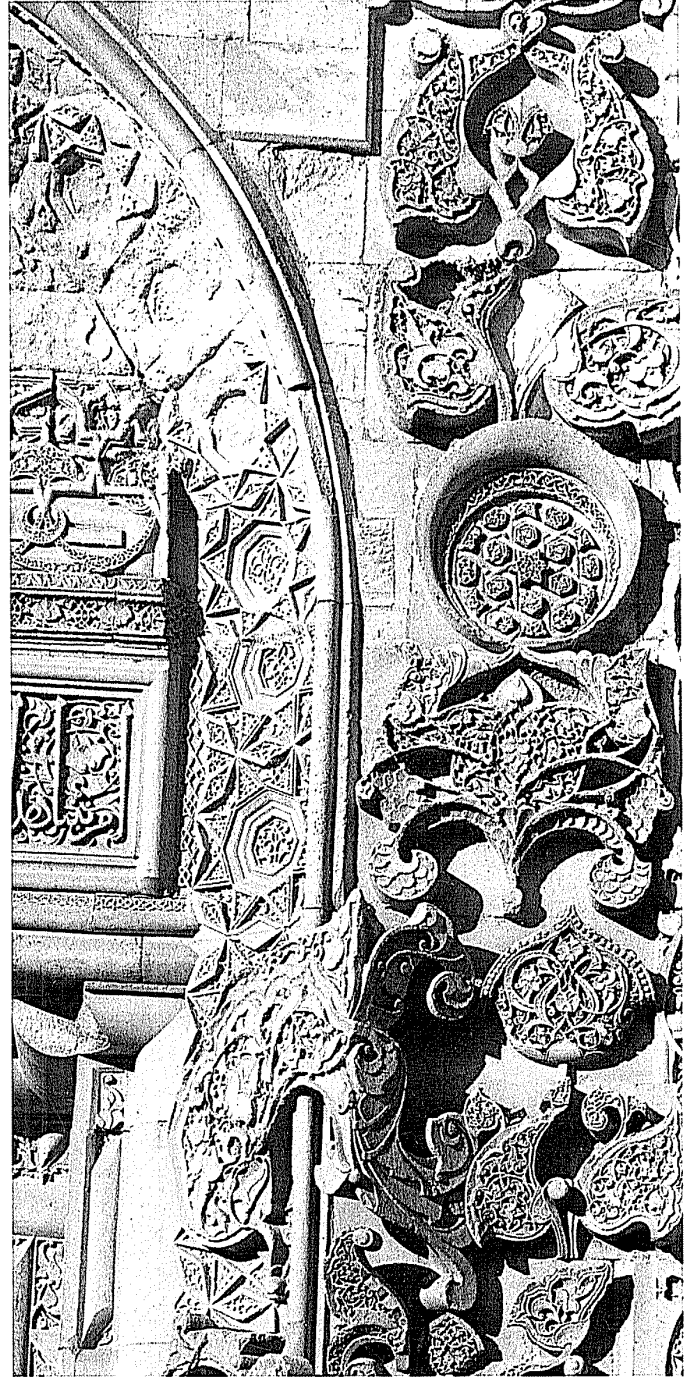


Hayat Ağacı Bezemeleri

Bu bezemesel karmaşık zenginliğin ötesinde, bu Taç Kapı'ya kimlik kazandıran ve onu gerçekten bir hayal dünyası ürünü yapan, Hürrem Şah'ın kapı nişi çevresinde palmetler, güneş diskleri, lotüs motifleri ve diğer stilize edilmiş bitkisel motiflerle oluşturduğu 'Hayat Ağacı Çelengi'dir. Öte yandan klasik mimari öğelerin, strüktürel şekillenmeyi tümüyle dışlayan, çizgiye indirgenmiş ya da taşıyıcı ile taşıdığı başlık arasındaki ilişkiyi soyut resimsel-yontusal bir görsel ilişkiye çevirmiş yorumları da sanatçıyı çağının standartları üstüne taşıyan yaratıcı bir imgelemin ürünleridir.

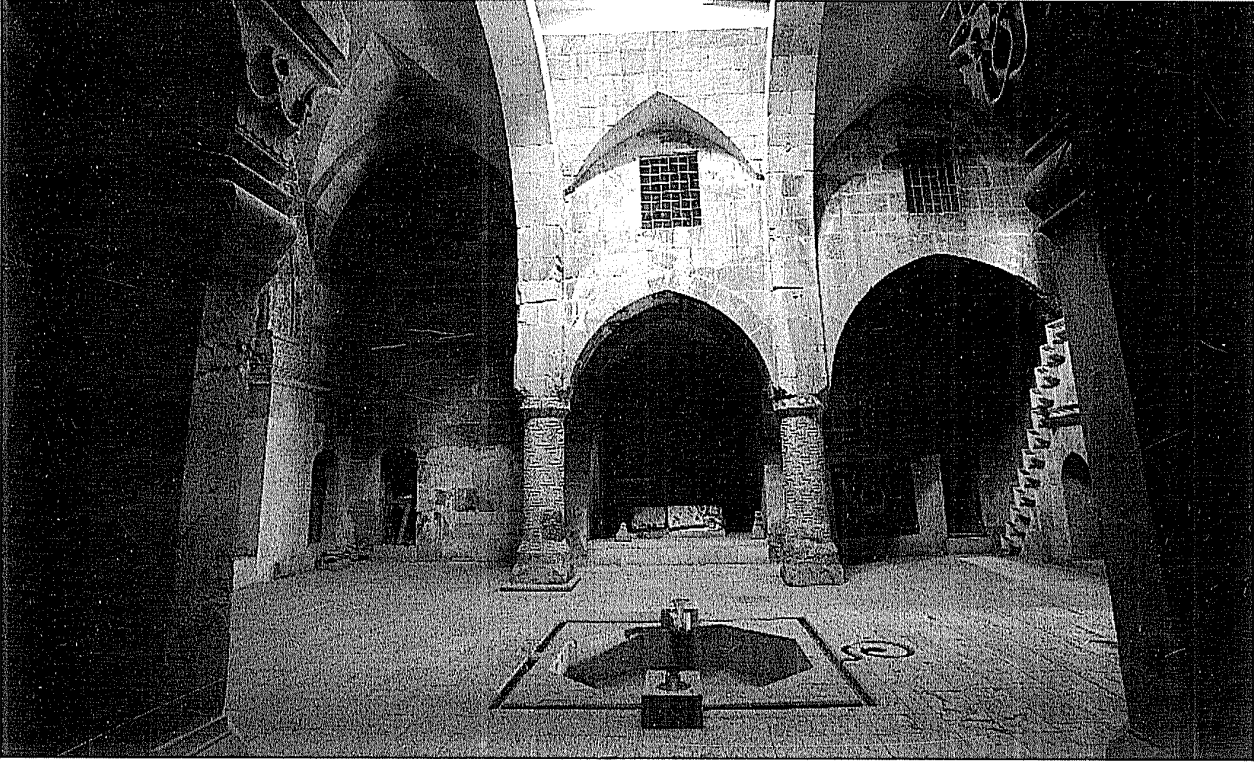
Yakındoğu kültürlerinde hayat ağacı kavramı ve onun değişik tasvirleri, ağaçlarla güneş arasındaki ilişkiler erken Mezopotamya katlarına kadar uzanır. Bu amaçla tek bir ağaç, tek bir yaprak, bir ağaçla kombine edilmiş bir güneş ya da herhangi bir biçimsel düzenleme yapılmış olabilir. Yerden bitip göğe uzanan ağaç, bazen cennetle eşleşen yeraltını, ağacın gövdesi yaşamı, yapraklı tepesi göğü ve cenneti simgeler. Ağaç güneşle bulunduğu zaman gökyüzüne ulaşmış bir 'Dünya Aksı', bir 'axis mundi' haline gelir. Buradaki büyük hayat ağacı kompozisyonunun sayısal bir özelliği vardır. Kapı nişinin iki yanında, çift palmetlerden oluşan üçer sıra yaprak dizisi bir güneş diski ile sonlanır. Ve bu düzen üç kez yinelenir. Taç Kapı'nın iki yanındaki bu sayısal düzen Türk kozmogonisinde dünya ile gök arasında ilişkiyi kuran ağaç, ağacın taşıdığı gök, şamanların dünya ile Kök Tengri arasındaki ilişkiyi simgeleştirmek için yedi ya da dokuz dallı bir direğe tırmanması gibi mitolojik motiflerle birlikte düşünülünce, bu Taç Kapı'daki birbirine girmiş bezeme ve simgesel motifler Divriği sanatını ve sanatçısını Selçuklu Orta Çağı klişelerinin çok ötesinde bir statüye yükseltir. İslami bir ortamda, Taç Kapı, bir cennet kapısıdır.

Hayat çelenginin en heyecan verici ögesi, büyük, üç boyutlu, sadece sanatçının hayalinde varolan bir bitki dünyasını yansıtan palmetlerdir. Bu palmetler kapının taş konstrüksiyonu yapılırken duvar yüzeyinden taşan büyük kaba bloklar olarak bırakılmışlar ve sanatçı tarafından yerinde yontulmuşlardır. Bu çelengin bir sarmaşık gibi mimari çizgilerin üstünden geçeceğini, Hürrem Şah'ın, Taç Kapı'nın tasarımı ile birlikte düşündüğü açıktır. Bu, herhangi bir heykeltraşın bir taş blok içinden çıkaracağı figürü tasarlamasından daha zor bir imgelem sorunudur. Hürrem Şah çok genel bir simetriye uymakla birlikte hiç bir ayrıntıda simetriye gitmemiştir. Bütün palmetler konturları ve ayrıntıla-



Hayat Ağacı Çelengi

rında birbirlerinden farklıdır. Bu Taç Kapı çelenginin taş oymaları, sanatçının adeta bir roman yazar gibi, spontane bir yaratma süreci içinde yerinde gerçekleştirdiği heykellerdir.



Şifahane İç Mekânı

Şifahane Kapısı

Şifahane Taç Kapısı, kapı tasarımı ile bezemenin bütünleştiği ve başka bir örneği dünya mimarlık tarihinde olmayan bir mimari-yontu bütünü tasarımıdır. Yatay kesitinde gotik kapı silmelerinin zenginliğini anımsatan, fakat üçüncü boyutta tek bir hareketle meydana gelmiş bir dev dalga izlenimi veren bu Taç Kapı tasarımında geometriye uydurulmuş bir bezeme karakteri yoktur. Bu kapının bitmemiş olması sanatçının yaratma sürecinin bütün aşamalarını saptamamıza yardım etmektedir. Yontulacak ana formların çıkacağı blokların duvar yüzünden taşan parçalar olarak bırakılması, yerlerinde yontularak üç boyutlu konturlarıyla belirlenmesi -bu cephedeki işlenmemiş palmetlerde görülmektedir- bu büyük formlar üzerinde daha ayrıntılı detayların taşçı kalemiyle çizilmesi ve *in situ* olarak, doğaçlama olarak oyulması çalışma sürecinin aşamalarıdır.

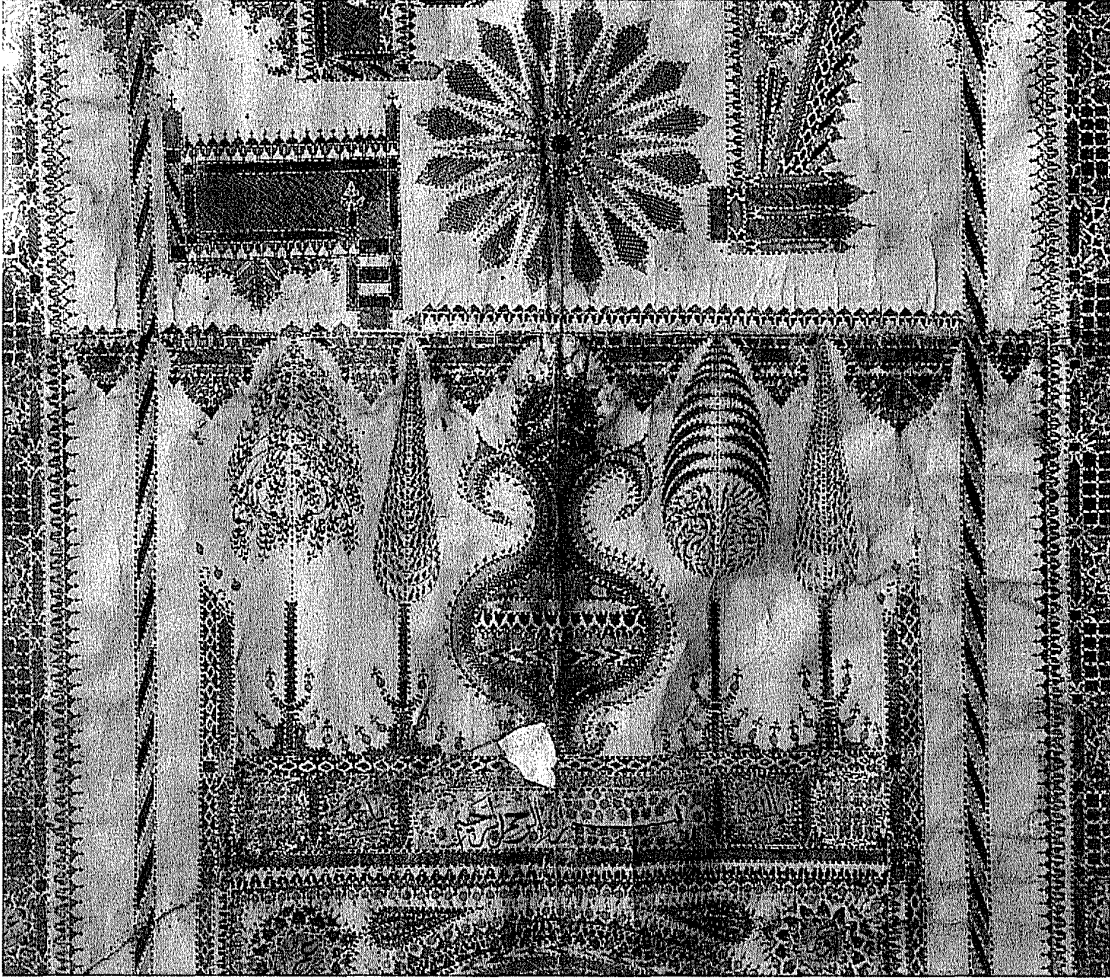
İnce ve düşey, zengin bir silme takımı, bir bambu demeti gibi, Taç Kapı'nın düşey yükselişini ve hiç kesilmeden kapı kemerini oluşturmasını, gerçekten, büyük bir güç ve yontusal ifade ile vurgulamaktadır. Süslü ve çok etki-

leyici bir subasman üzerinde yükselen Taç Kapı'nın ayaklarına palmetler ve güneş diskleri asılmıştır. En içerdeki mukarnas başlığın, hiç bir yapısal rolü olmamasına karşın, adeta bir fener gibi kapı iç kenarına asılması çok güçlü plastik bir etki yaratmaktadır. Şifahane Taç Kapısı tasarımında, her motif, bu soyut yontu kompozisyonunun işlevsel olmayan bir öğesidir. Kuzey Taç Kapısı'ndaki karmaşa yerine, burada, kapıyı da bir heykel olarak tasarlayan bir yontucu iradesi vardır. Kapı nişi içindeki bezemesel pencere, sanatçının mimariyi bir heykel olarak gördüğünü kanıtlayan bir tasarımıdır.

Özellikle bu tamamlanmamış kapıda, mimarının heykelleştirdiği bir imgelem içinde, Antonio Gaudi'nin kendi sanatını tanımlamak için söylediği, mimariyi doğa paralelinde tasarlamak denilebilecek bir tavır söz konusudur. Gaudi'de bu tavır Ortaçağ mimarisinden esinlenen organik ve özgün bir dinamizm idi. Bu kapıda Hürrem Şah'ın benzer bir psikoloji ve düşünceyi taşıdığı savlanabilir. Hürrem Şah'ın Şifahane Kapısı, içine girilen bir yontu olduğu kadar, başka boyutlarda yontularla süslenen bir yontu olarak algılanabilir.

Şifane'nin Taç Kapısı Tamamlanamamıştır





Hayat Ağacı Mezopotamya Uygarlıklarından Beri Kullanılagelen Bir Motiftir

Hürrem Şah'ın Sanatının Doğası Üzerine

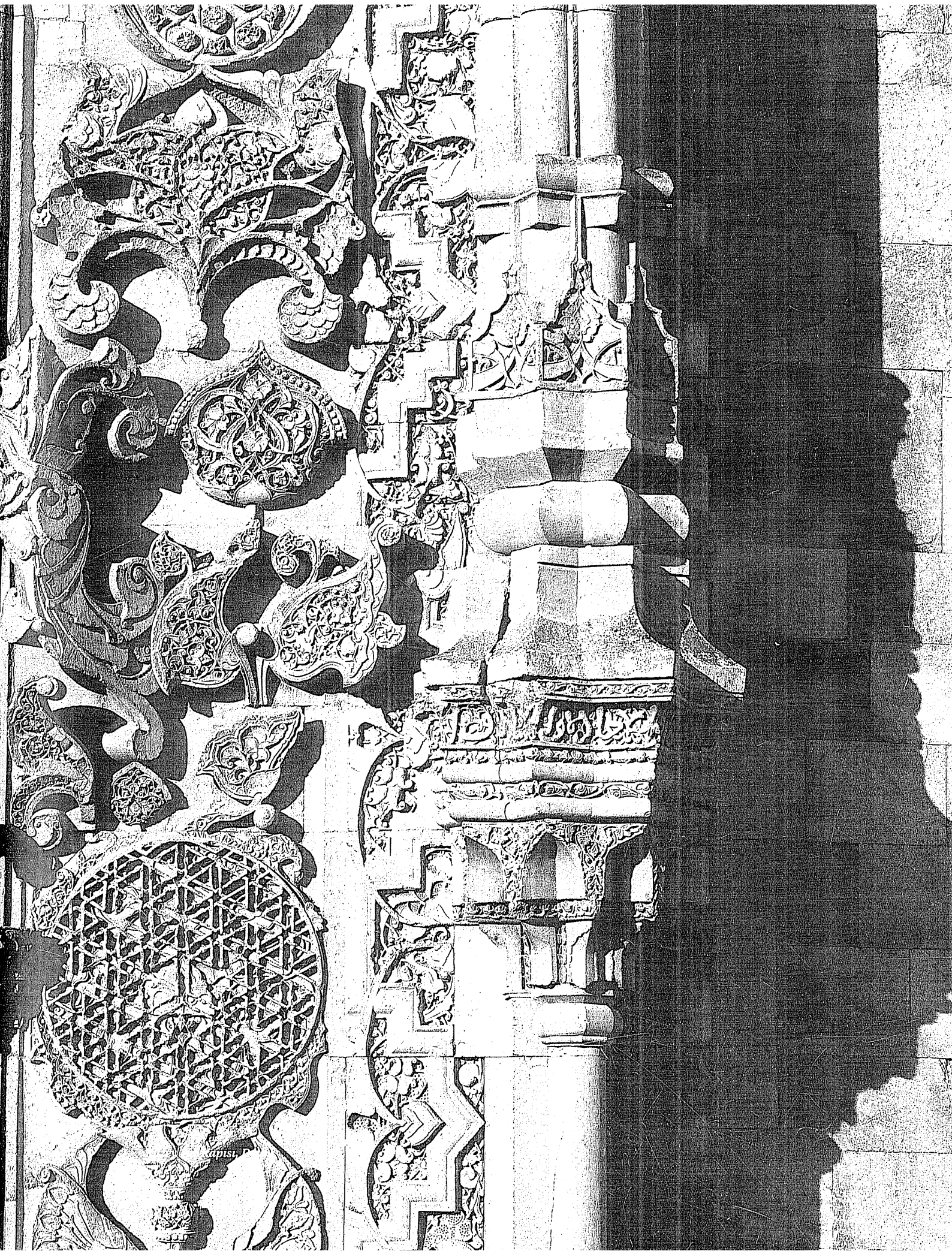
Divriği Taç Kapıları'nın dünya sanat tarihinde eşsiz konumu, bütün Orta Çağ mimari üslupları içinde, ne Roman ve Gotik üslupları çağında, ne de Orta Çağ İslam mimarisinde, Anadolu Selçuk yapıtları da dahil olmak üzere, onlara benzeyen bir kapı tasarımı ve bezemesi olmamasından kaynaklanır.

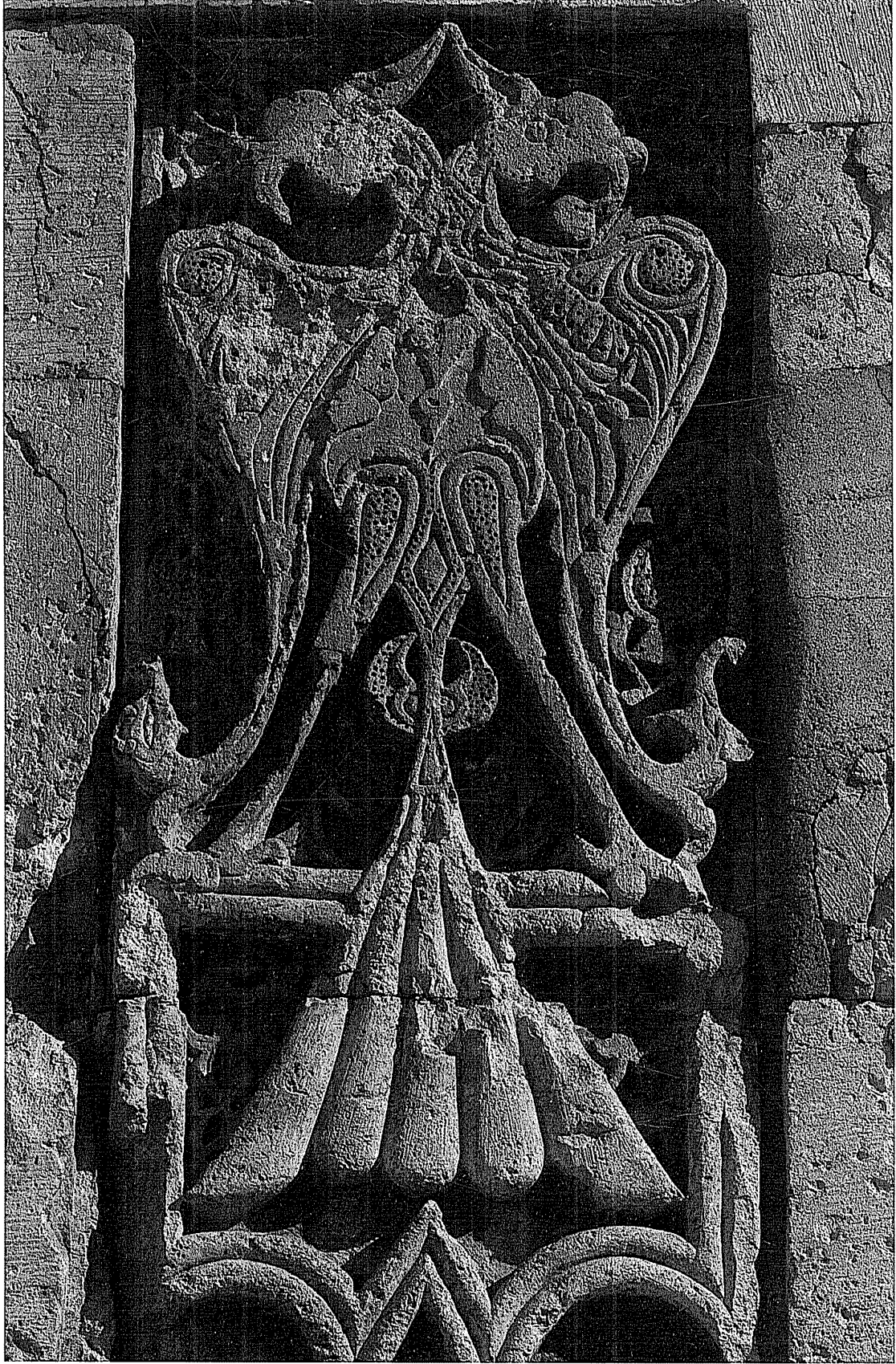
Tek yazılı referans olarak sanatçının adının iki kez, hem Cami'de, hem de Darüşşifa'da varlığına dayanarak, Taç Kapı tasarımı ve en önemli ayrıntılarının kesinlikle Ahlatlı Hürrem Şah'a ait olduğu söylenebilir. Hakkında hiç bir bilgi olmayan ve bu yapıdan başka, ne daha önce, ne de daha sonra başka bir yapıtını bilmediğimiz sanatçının, kimliğine ilişkin tek belge bu yapıdır.

Bazen sanatçımızın esinlendiği varsayılan, Orta Çağ Avrupa yapılarının Taç Kapıları aynı geometrik birimlerin yinelenildiği, dini hikayeleri figüratif referanslarla açıklayan, hiyeratik bir figür dünyasıdır. Ve Divriği'nin yapıldığı yıllarda mimarinin geometrisi içinde ona uyarak şekillenmiş heykel dizilerinden oluşmaktadır. Ne Roman, ne de Gotik mimari üsluplar içinde yapılmış büyük kapı yapılarıyla Divriği tasarımını ve bezemesini karşılaştırmak olası değildir. İslam Orta Çağ mimarisi kapsamında da en görkemli Taç Kapılar Anadolu Selçuklu Dönemi'nde yapılmıştır. Fakat hiçbirisi, Taç Kapı tasarımları nişleri süsleyen mukarnas bezemeler ve Sivas ile Erzurum'da 13. yüzyılın ikinci yarısında yapılan Taç Kapı bezemelerine eklenen üç boyutlu tek palmet motifleri dışında, Divriği'nin tümel yontusal karakteri-

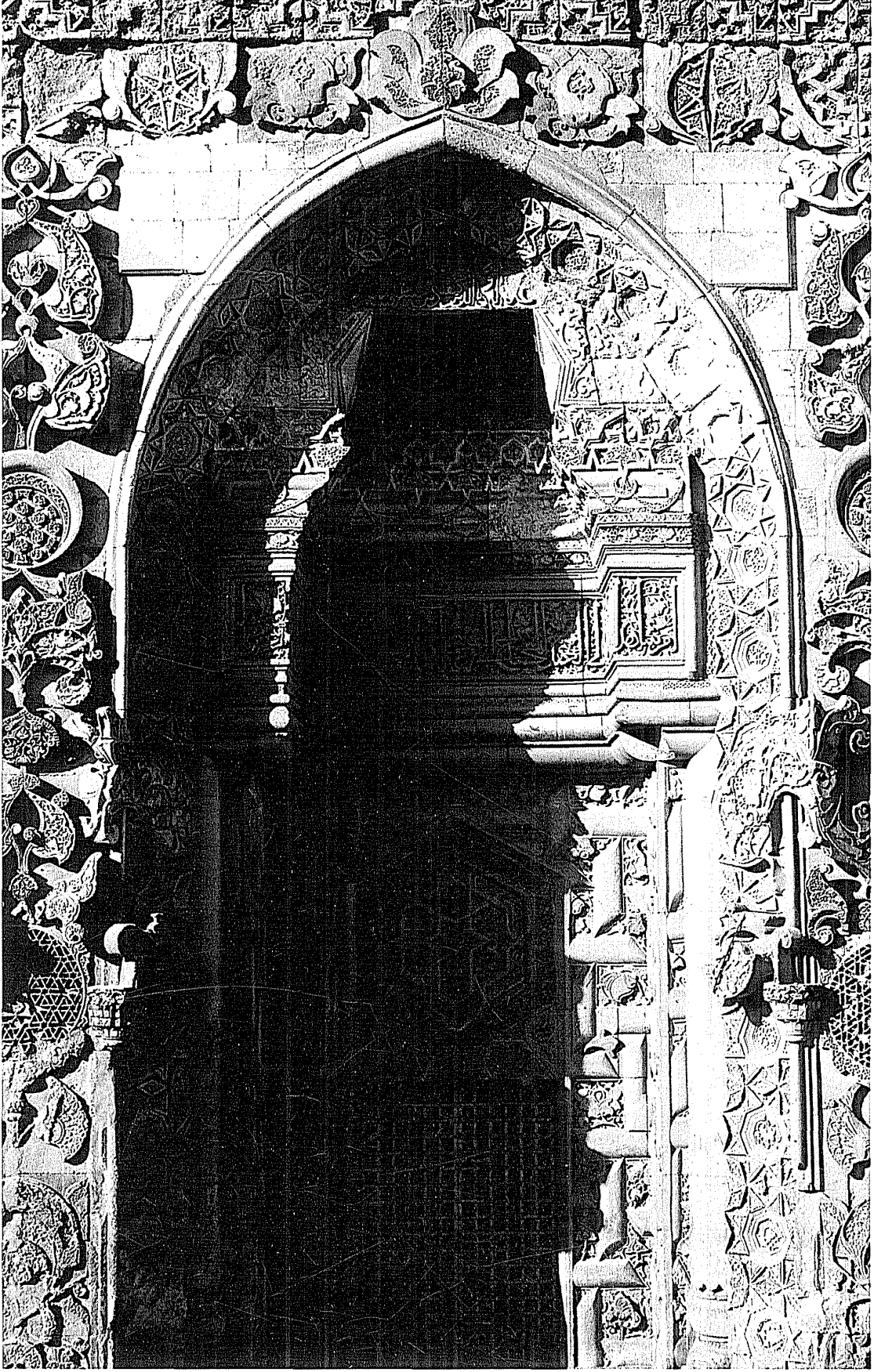


Tonoz Çatı Örtüsü





Batı Taç Kapısı Çift Başlı Kartal



Hürrem Şah'ın Şahaseri Taş Oymalar

ne yaklaşmazlar. Bu bölgede etkili olduğu kuşkusuz olan Ermeni ve Gürcü taş yapı geleneğinin hiçbir döneminde de benzer bir kapı tasarımı ve bezemesini bir örnek olarak bulmak olası değildir. Bu teklik, Divriği yontusunu ortak bir çalışmanın üstünde dahi bir sanatçının yaratması olarak değerlendirmeyi zorunlu kılar. Kuşkusuz bütün bir Orta Çağ pratiği ve mitolojisinden esinlenen bir sanat ortamı, bu gelenekleri temsil eden, değişik kökenli ustaların biraraya geldiği bir şantiye söz konusudur. Hürrem Şah, o dönemin ilkelerine uyarak yapının Taç Kapıları'nı tasarlamış ve yontmuştur. Bunun dışında mihrabın ve mihrap duvarındaki büyük palmet motiflerinin yontucusu da o olmalıdır. Sanatçının cami mihrabında da bitmemiş oymaların ve mihrap duvarındaki büyük dış bükey profiller üzerinde de taş duvar içinde filizlenmiş bir bitkiye benzeyen ve bir soyut çanak içinden fıskıran palmetlerin yaratıcısı olduğunu varsayabiliriz. Bu veriler, eğer zaman olsaydı, sanatçının bir soyut bitki dünyası gerçekleştirebileceğini göstermektedir.

Hürrem Şah bir yontucu idi. Kaba taş blokları duvardaki yerlerinde her anın psikolojisi içinde doğaçlama ile yontuyordu. Malzemenin direncinden ve yontucunun hayalinden kaynaklanan bu işte yineleme yoktu. Taç Kapı'nın kütlesi, girintili, çıkıntılı, kaba bloklar şeklinde yükselirken, sanatçının imgeleminde Taç Kapı oluşmuştu. Michelangelo'nun ve Rodin'in bitmemiş ya da bitirilmemiş yontularında Hürrem Şah'ın bitmemiş büyük palmetlerinin tasarımını yönlendiren paralel tavırlar keşfedilebilir. Bu dünyanın tasavvuru gözlemciden büyük bir hayal

gücü istemektedir. Herbert Read, Michelangelo'nun iki türlü heykeltraş davranışı olduğunu, yontarak ve keserek yapılanın yontucu işi, üstüste getirilerek yapılanın daha çok ressam işi olduğunu söyler. Hürrem Şah bağlamında Michelangelo gibi mimar, ressam ve heykeltraş olan bir tümel sanatçıdan söz etme olanığı yoktur. Fakat kapılardaki yontuların mimari kadrolara eklenmemiş, onlarla birlikte tasarlanmış oldukları açıktır. Onun için Hürrem Şah'a bir yontucu olarak bakmak doğru olur. Buna olanak veren kültür ortamı ise yeni fethedilmiş bir Hristiyan ülkesinde, yeni Müslüman olan Türklerin kültürel davranışlarındaki, henüz katlaşmamış İslam yorumudur.

Divriği Külliyesi, Göçer Türklerin Avrasya'nın yerleşmiş bölgelerine egemen olup devletler kurdukları zaman, göçerlerle yerleşik toplumların simbiosisinin olanak verdiği olağanüstü sinkretizmi en iyi anlatan sanat yapıtıdır. Bu yapının sözlüğünde neredeyse bütün Avrasya kültürlerinin izlerini bulmak olasıdır. Bu tür yaratılar, toplumların yerleşip, geleneklerin katlaştığı, biçimlerin genel geçer klişelere dönüştüğü dönemlerde gerçekleşemez. Örneğin Sinan gibi yaratıcı bir mimarın gerçekleştirdiği tasarımlar, onun dehasının üstünlüğünü gösterse bile, Divriği sanatındaki olağan üstü zenginlik ve özgürlük 16. yüzyıl Osmanlı sanatında yoktur. Selçuklu Anadolu'sunun hiçbir yerinde de bu zenginliğe rastlanmamaktadır. Burada, adından başka bir şey bilmediğimiz bir dahi sanatçıyı yüceltmekten öte yapacak bir şey kalmamaktadır. Türk Sanat tarihi Hürrem Şah'da, Sinan'a ekleyeceği ikinci büyük yaratıcısını bulmuştur.

Kaynaklar

Bayram, Sadi ve Önge, Yılmaz (der.) *Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası, Ankara, 1978.*

Kuban, Doğan, *Divriği Mucizesi, İstanbul, 2001.*

