

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Cennetin Kapıları *Gates of Paradise*

Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı

The Sculpture of Hürremşah at Divriği Ulu Cami and Şifahane

Doğan Kuban

Fotoğraflar *Photography* by Cemal Emden

YEM Yayın

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

YAPI-ENDÜSTRİ MERKEZİ

YEM Yayın - 169

Cennetin Kapıları
Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı

Gates of Paradise
The Sculpture of Hürremşah at Divriği Ulucami and Şifahane

Doğan Kuban

Fotoğraflar Photography by
Cemal Emden (H. Basri Hamulu Arşivi/Archive)

Yayın Yönetmeni Editor-in-Chief
Gülçin İpek

Yayın Sorumlusu Publishing Supervisor
Mesut Kaya

Çeviri Translated by
Adair Mill

Üst Okuma Editing
Bahar Demirhan
Selmin Kangal

Grafik Tasarım Graphic Design
Timuçin Unan, TUT

Grafik Uygulama Realisation
Kemal Kara

Baskı Print and Color Separation
Ofset Filmcilik ve Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Şair Sokak No: 4 Çağlayan Mahallesi
Kağıthane 34410 İstanbul
T: 0212 295 86 01
Sertifika No Certification No: 12326

Birinci Baskı First Edition
İstanbul, Ağustos 2010 İstanbul, August 2010

ISBN: 978-605-4793-32-7

© Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.
Bu kitabın her hakkı saklı olup, tümünün ya da
bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir, elektronik ya da
başka yollarla çoğaltılması ancak Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.'nin
ve yazarının yazılı onayıyla olabilir.

No part of this book may be reproduced in any form or by means,
electronic or mechanical, including photocopying, recording,
or by any information storage and retrieval system, without
permission in writing from the Publisher or from the authors.

YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Fulya Mah. Yeşilçimen Sok. No: 12/430
34394 Fulya/İstanbul
T: 0212 266 70 70 F: 0212 266 70 10
www.yemyayin.com
info@yemyayin.com
www.yem.net
Sertifika No Certification No: 12370

Cennetin Kapıları Gates of Paradise

Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde
Hürremşah'ın Yontu Sanatı

The Sculpture of Hürremşah
at Divriği Ulucami and Şifahane

Doğan Kuban

Fotoğraflar Photography by Cemal Emden

Çeviri Translated by Adair Mill

Mimar ve Fotoğraf Sanatçısı Cemal Emden tarafından yapıyı
belgelemek amacıyla yapılan fotoğraf çekimleri
Y. Mimar H. Basri Hamulu'nun sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir.

The photo material presented in this book constitutes the
photographic documentations of the monument taken by the photographer
Cemal Emden. The expedition was sponsored by H. Basri Hamulu, architect.

İçindekiler

Contents

Önsöz	7	Foreword
Giriş	9	Introduction
Tarihi Çerçeve	15	Historical Background
Göçerlerin Yerleşme Sürecinde Tarihsel Çerçeve		The Historical Environment During the Period of Sedentarisation of the Turkish Nomads
Mengücek Beyliği		The Principality of Mengüjek
Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi	23	Divriği Ulucami and Şifahane
Mihrap Duvarı Yontusu		Carving on the Mihrab Wall
Taçkapı Kompozisyonları	57	Portal Compositions
Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi Taçkapıları		The Divriği Ulucami and Şifahane Portals
Caminin Kuzey (Kible) Taçkapısı ya da Cennet Kapısı		The Northern (Qibla) Portal of the Mosque or Paradise Gate
Hayat Ağacı ve Palmetler		Palmettes and the Tree of Life
Kuzey Taçkapısı Tasarımı		The Design of the North Portal
Şifahane Taçkapısı		The Şifahane (Hospital) Portal
Divriği Yontusu ve Hürremşah	151	Divriği Stone Carving and Hürremşah
Anadolu'da Taş Yontu Geleneği		The Stone Carving Tradition in Anatolia
Taçkapılarda Hürremşah Yontusu için Genel Gözlemler		General Observations on the Hürremşah Stone Carving on the Portals
Batı Heykel Kavramı Bağlamında Hürremşah'ın Yontusu	159	Hürremşah Sculpture in the Context of Western Sculptural Theory



Önsöz

Foreword

Elinizdeki kitap, 12-14. yüzyıllar arasında Anadolu Selçuklu Mimarisi adıyla anılan sanat çağında 1228/29 tarihli Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin Anadolu'daki mimari gelişme içinde tek kalmış ve İslam sanat tarihinde de eşi olmayan taş yontularını sunmaktadır. Bu yapının ustaları içinde sadece bir tanesinin adı, cami ve şifahanede birer kez "Ahlatlı Hürremşah" olarak verilmiştir. Olasılıkla yapıların tasarımı ve taş yontuların bir bölümü bu Ahlat kökenli sanatçının yaratmasıdır. Yapıdaki anıtsal taşkapıları süslemek için gerçekleştirilen yontu programı, bezemeyi mimariyi tamamlayıcı rolünden uzaklaştırmış, taşıymayı heykelleştiren olağanüstü bir yapıt yaratmıştır. Divriği sanatını özgün kılan ve ün kazandıran, bu heykel nitelikli taşıymalardır. Fakat bu estetik nitelik ötesinde sanal bir Cennet Kapısı olarak tasarlanmış olan Kuzey (Kible) Taşkapısı, İslam sanat tarihindeki belki de tek cennet kapısı imgesidir. Bu bakımdan da İslam kültüründe çok önemli bir yeri olmalıdır.

17. yüzyıl ortasında ilk değerlendirmeyi yapan Evliya Çelebi, Ayasluk (Efes) İsa Bey Camisi, Bursa Ulucamisi gibi 14. yüzyıl Anadolu camilerinin ve Atina'daki Fatih Camisi ve Estergon Kalesi'ndeki cami gibi, yeni fethedilen ülkelerdeki camilerin Divriği Ulucamisi ile karşılaştırılamayacağını ve zengin bezemesini övmeye söz yetmeyeceğini söyleyerek anıtı ilk anlayan ve öven Türk yazarı olmuştur. W.F. Ainsworth "Batı Asya'daki Müslüman yapılarının en güzellerinden biri"¹ der. V. Cuinet ise Kuzey Taşkapısı'nın "bir mimari ve heykel harikası"² olduğunu söyleyen ilk Avrupalı'dır. Daha sonra gelen ve yapıyı daha ayrıntılı inceleyen çoğu Fransız tarihçi neoklasik sanat kuramı içinde pek olumlu olmayan yargılar dile getirmiştir.³

The book you are holding in your hand is devoted to the description of the stone sculpture of the Divriği Ulucami and Şifahane (Great Mosque and Hospital of Divriği) (1228/29), a glorious example of 12th to 14th century Anatolian Seljuk architecture and a truly unique phenomenon in the history of Islamic art. Of the craftsmen involved in the work the name of only one has survived – that of "Hürremşah of Ahlat", whose name appears once in both the mosque and the hospital. It seems probable that this master builder and stone carver from Ahlat was responsible for the design of the buildings and for the creation of part of the sculpture. He created a sculptural programme for the decoration of the monumental portals which gave the ornamentation a sculptural dimension and removed it from its traditional role as a mere subsidiary element and complement to the architecture. It is this sculptural stonework that is responsible for the unique quality and fame of Divriği art, but besides this aesthetic quality, the Qibla portal, designed as an imaginary Gate of Paradise, is probably the only example of a symbolic paradise gate in the history of Islamic architecture. From that point of view, it deserves to be awarded a very important place in Islamic culture.

Evliya Çelebi, who carried out the first examination of the work in the middle of the 17th century and was the first Turkish writer truly to understand and express a true appreciation of the value of the work, declared that 14th century mosques like the İsa Bey Mosque in Ayasluk (Efes), the Bursa Ulucami and mosques in newly conquered territories such as the Fatih Mosque in Athens and the mosque in the Esztergom Castle were in no way comparable with the Divriği Mosque, regarding which no words could express the richness of its decoration. W.F. Ainsworth

Avrupa sanatı dışında üretilen bir sanat yapısının dünya sanat tarihi içindeki yorumu her zaman sınırlı olmuş ve mimarlık dışında yeteri kadar ilgi çekmemiştir. Dünya resim ve heykel tarihleri İslam sanatını konu ve teknik olarak içermez. Batı kültürü kenditarihi açılımları içinde bir dünya sanatı tarihi vizyonu yaratmıştır ve bütün dünyanın sanat gelenekleri, Avrupalı sanat vizyonunun süzgecinden geçmiş yorumlarla sunulmaktadır. Avrupa heykel tarihinde konu temelde insan figürüdür. İslam geleneği figüratif sanatı ilke olarak reddettiği için İslam taşıyması dünya sanat tarihinde bezeme kategorisinde değerlendirilmiştir. Gerçi soyut sanat kavramının gelişmesinden bu yana figür konusu resim ve heykel kavramının zorunlu bir özelliği olmaktan çıkmıştır. Fakat bu durum, figüratif sanat geleneği üzerine kurulmuş geniş bir kuramsal ve eleştirel düşüncenin ne varlığını ne de etkisini ortadan kaldırmıştır. Kaldı ki binlerce yıllık figüratif sanat geleneğinin dışında bırakılmış İslam sanatı yapılarının, evrensel boyutlarda da olsa, dünya sanat tarihindeki yeri sınırlıdır. Divriği yontusu, İslam sanatı içinde başka örneği olmayan bir sanat fenomenidir. Bu kitap, İslam ve Türk sanatlarında olduğu kadar dünya sanat tarihinde de başka paraleli olmayan bu yontunun, evrensel bir heykel kavramı içinde konumunu irdeleyen bir çalışmadır ve özel olarak hazırlanan çizim ve fotoğraflar eşliğinde okuyucuya sunulmuştur.

Doğan Kuban, İstanbul 2010

describes it as "one of the finest Muslim buildings in Western Asia"¹, while V. Cuinet was the first European to describe the North Portal as "an architectural and sculptural wonder of the world".² Later historians, most of them French, who carried out a more detailed examination of the building, belonged to the neoclassical tradition and tended to be more restrained in their judgments.³

The evaluation in world art history of a work of art created outside the European artistic tradition has always been somewhat limited and, apart from architectural monographs, such a work has always aroused less attention than it deserves. Histories of world painting and sculpture never include an evaluation of Islamic technique and content. Western culture has created a vision of world art history from the point of view of its own world outlook, with the result that all world artistic traditions are passed through the filter of the European artistic vision. European sculpture is ultimately based on the human figure and, as the rejection of the human figure is one of the principles of Islamic art, Islamic sculpture has been classified in histories of world art as ornamentation. It is true that with the development of abstract art the human figure no longer constitutes the essential element in painting and sculpture, but this has removed neither the existence nor the influence of a conceptual and critical approach based on the figurative artistic tradition. As a result, Islamic art has remained quite outside of the world history of sculpture and painting based on the representation of the human figure. The Divriği sculpture is a unique artistic phenomenon in Islamic art and this essay is an attempt to examine, within the dimensions of the universal sculptural concept, the place occupied by a sculptural masterpiece that remains as unique in Islamic and Turkish art as in the world artistic tradition, and to present it to the reader accompanied by specially prepared visual material.

Doğan Kuban, İstanbul 2010

¹ Ainsworth, W.F., *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia*, c. II, Londra, 1845.

² Cuinet, V., *La Turquie d'Asie Géographie Administrative, Statistique Descriptive et Raisonnée de Chaque Province de l'Asie-Mineure*, Paris, 1892.

³ Gabriel, A., "Divriği-La Grande Mosquée", *Monuments Turcs d'Anatolie*, c. II, Paris, 1934, s. 174-188.

¹ Ainsworth, W.F., *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia*, v. II, London, 1845.

² Cuinet, V., *La Turquie d'Asie Géographie Administrative, Statistique Descriptive et Raisonnée de Chaque Province de l'Asie-Mineure*, Paris, 1892.

³ Gabriel, A., "Divriği-La Grande Mosquée", *Monuments Turcs d'Anatolie*, v. II, Paris, 1934, pp. 174-188.

Giriş

Introduction

“Elhasıl medhinde diller kâsirdir.”

(Övmek için söz yetiştirmez.) Evliya Çelebi (1650)

Dünya yontu tarihinde taşın kullanıldığı büyük bir bezeme geleneği vardır. Bu gelenek, her zaman mimariyi bütünleyici niteliği düşünülerek, mimarinin yanında ikincil bir uğraş olarak görülmüştür. Fakat İslam kültürü dışındaki bütün kültürlerde, özellikle dini yapılar söz konusu olduğu zaman, bezeme amaçlı da olsa, taş yontunun özünü insan figürü oluşturmuştur.

Figüratif yontu, yontu sanatının özünü oluşturur. Sanat tarihine egemen olan Batı düşüncesi heykel (yontu) sanatındaki en büyük ürünlerini insan figürünün taşta ifadesi üzerine kurmuştur. Mısır ve Yunan'dan Rodin'e kadar klasik Batı geleneğinin öğrettiği heykel budur. Eski Çin, Hint ve Güneydoğu Asya, Ortaçağ Amerika ve Afrikası'nın insan figürüne dayalı zengin heykel gelenekleri de, Avrupa kültürünün kendi tarihi içinde geliştirdiği kuramsal tavırlara uyacak şekilde değerlendirilmiştir.

İnsan figürünü dışlayan müslüman kültürü, dünya sanat tarihinde figürlü sanatın yokluğu nedeniyle ayrı bir yer işgal eder. Gerçi İran ve Anadolu'nun Selçuklu kültür ortamında, henüz pagan geleneklerinden uzaklaşmamış yeni Türklerin, Sünni İslam'ın dogmatizmine tam uyum sağlayamadığı bir dönemde, insan figürü yapmaktan çekinmediği, İran ve Anadolu'da günümüze ulaşabilen figürlü sanat fragmanlarında açıkça görülmektedir. Konya Kalesi'ndeki insan figürlü yüksek kabartmalar, kanatlı melekler, Diyarbakır Ulucamisi'nde boğaya saldıran aslan kabartması, Divriği Şifahanesi Taçkapısı'ndaki kabartma Selçuklu figürleri, İran ve Orta Asya'da Selçuklu devrinin *ronde bosse* prens heykelleri ve seramikler üzerindeki insan

“Elhasıl medhinde diller kâsirdir.”

(No words are capable of its praise.) Evliya Çelebi (1650)

There is a great ornamental tradition in the use of stone in world sculpture. This tradition has always been regarded as a complementary element in architecture and a secondary activity for the architect, but in all cultures apart from the Islamic, although the aim may be fundamentally decorative, the essential element in stone sculpture, even in religious buildings, has always been the human figure.

Figurative representation forms the basis of the art of sculpture. As a result of Western attitudes, which dominate the history of art, the greatest works in the art of sculpture are based on the representation in stone of the human figure. From Egypt and Greece to Rodin, this is the type of sculpture as taught in the Western tradition. The rich sculptural traditions based on the human figure in Ancient China and Southeast Asia, Central America and Africa have been evaluated in a manner in line with the theoretical concepts nourished within the European tradition.

Because of its exclusion of the human figure, Muslim culture occupies a singular place in world art history, though fragments of figurative sculpture can be found in Persia and Anatolia dating from a period when, in a Persian and Anatolian environment, the nomadic Turks had not yet discarded their pagan traditions in conformity with the dogmatism of Sunni Islam, and still saw no reason to refrain from the representation of the human figure. The human figures and winged angels rendered in high relief in Konya Castle, the relief in Diyarbakır Ulucami of a lion attacking a bull, the Seljuk figures in the

figürleri, resim yasağının katı kurallarla uygulanmadığının ya da Türk sultanlar ve emirler için geçerli olmadığını kanıtlar. Gerçi bugüne kalan fragmanter heykel verileri bu heykel sanatı için genelleme yapmaya yetmez. Fakat figürlü heykel sanatının varlığını kanıtlar.

Bu figüratif deneylere karşın taşıymanın İslam sanatında sadece bezeme amaçlı kullanılmış olduğunu düşünmek genel olarak doğru bir yargıdır. Anadolu Selçuklu döneminin (1200-1350) zengin taş bezemesi Ortaçağ İslam sanatında özel bir yer işgal eder. İran'ın pışmış toprak ve alçıya dayalı mimari bezeme sanatı, Anadolu'da yerel gelenekle buluşarak taş bezemeye dönüşür. Bu süreçte İslam ülkelerinden Anadolu'ya gelen sanatçılar gibi, yerel gelenekler de bezeme sözlüğünün gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Selçuklu çağında taşıyma bezeme, kesinlikle mimari sınırlar içinde kalır. Belirli bezeme düzenleri vardır. Motif sözlüğü yaygın olarak kullanılır. Yapıların taçkapı, eyvan, mihrap gibi öğeleri üzerinde yoğunlaşan bu mimari süsleme sanatında, Orta Asya'dan İspanya'ya kadar uzanan bir coğrafyada, mimari ile bezeme arasındaki birincil-ikincil ilişkisi değişmez. Avrupa'nın ilk kez İspanya'da öğrendiği İslam mimarisini algılaması ve tanımlaması, İspanya-İslam modeline dayanıyordu. Bu nedenle Avrupa perspektifli evrensel sanat tarihinde İslam mimarisi "bezemesel" sıfatı taşır. Beşinci Karl'ın ünlü mimar Pedro Machuca'ya Elhamra Sarayı bahçesinde yaptırdığı sarayla karşılaştırıldığında, Elhamra'nın bezeme ağırlığı fazla olan bir yapı olduğu görülür. Öte yandan bugün artık kanıtlandığı gibi, Elhamra, mimari tasarım açısından bahçesine yapılan Rönesans sarayından çok daha özgün, etkili ve insanların ilgisini daha fazla çeken bir yapı olmaya devam etmektedir.

İslam'ın bezemesel bir mimari olduğu düşüncesi yanlış bir klişedir. İslam ülkelerinin mimari geleneklerinde bezemenin ağırlık taşıdığı örnekler vardır. Fakat yapıların mimari tasarımlarına paralel bir bezeme ağırlığı taşıdığı Gotik, Rokoko, Barok çağlarının mimariyi ikinci planda bırakan abartısı İslam mimarisinde hiçbir zaman görülmez. Portekiz ya da Güney Alman Barok mimarilerinin bezemesel yoğunluğuna paralel bir süsleme eğilimi İslam'da hiç olmamıştır. Kubbet-üs-Sahra'nın, Samarra saraylarının, Orta Asya ve İran'ın anıtsal tuğla mimarisinin ve Osmanlı mimarisinin bezemesel nitelikli olmadığı açıktır. Divriği Külliyesi bu bağlamda bir istisna oluşturur. Çünkü cami taçkapısının süslenmesi mimariden fazla ağırlık verilen bir programla tasarlanmıştır.

relief on the portal of the Divriği Şifahane, the figures in *ronde bosse* of princes and the human figures on ceramics belonging to the Seljuk periods in Persia and Central Asia show either that the prohibition on representation was not strictly adhered to or that it was not regarded as valid by the Turkish sultans and emirs of the time. It is true that there is not sufficient surviving sculptural data to justify any valid generalisation but all this proves the existence of a figurative art of sculpture.

In spite of these essays in figurative representation, sculpture is rightly regarded as a purely decorative element in Islamic art. The rich stone ornamentation of the Anatolian Seljuk period (1200-1350) occupies a special place in medieval Islamic art. The art of architectural decoration in Persia based on terra cotta and stucco was transformed into stone decoration through its union with the local Anatolian tradition. In the process, these traditions, like the various artists arriving in Anatolia from other Islamic countries, contributed to the development of both local traditions and the decorative vocabulary.

Stone decoration of the Seljuk period remains strictly confined within architectural limits. There are definite decorative patterns and wide use is made of an accepted motif vocabulary. In this art of architectural decoration, concentrated on elements such as portals, eyvans and mihrabs, to be found in a territory ranging from Central Asia to Spain, there is no change in the primary-secondary ranking of architecture and decoration. The perception and interpretation of Islamic architecture, which first came to the attention of Europe in Spain, was based on the Hispanic-Islamic model. Thus, in the universal history of art, written as it is from a European perspective, Islamic architecture is defined as "decorative". When compared with the palace built by Pedro Machuca, the celebrated architect of Charles V, in the garden of the Alhambra Palace, the Alhambra Palace displays an excessive emphasis on decoration. On the other hand, from the point of view of architectural design, the Alhambra continues to be a much more interesting, striking and original creation than the Renaissance Palace erected in its garden.

The perception of Islamic architecture as decorative is an erroneous cliché. There are, indeed, examples of buildings in Islamic countries in which the main emphasis is placed on decoration, but the exaggerated concentration on decoration typical of the Gothic, Rococo and Baroque styles that leaves architectural design as a secondary element is never to be found in Islamic architecture.

Anadolu'da Selçuklu egemenliği ve onu izleyen Moğol işgali sırasında mimari bezemenin “bölgesel farklılaşmalarına karşın” yaygın ve ortak karakteristikleri vardır. 11. yüzyıl sonu ile 14. yüzyıl arasındaki taşıyıcı bezemenin, Anadolu'ya özgü ve İran'ın tuğla geleneğinden olduğu kadar Arap ülkeleri bezemesinden de ayrılan yerel bir üslubu gelişmiştir. Bu ortamda Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin taşıyıcı bezemesi, dönemin ölçütleri dışına çıkan ve bezeme niteliğinden çok bağımsız yontu karakterine yaklaşan özellikleri, zengin sözlüğü, cennet kapısı tasviri üzerine kurgulanmış programı ve tasarımıyla şaşırtıcı bir yenilik ve yaratıcılık sergilemektedir. Bu yapının yontuları Anadolu Selçuklu mimari bezemesinin gelişme çizgisinin olduğu kadar, İslami bezemesel yontu sınıflamasının da dışında bir yaratmadır. Mimari ve bezeme arasındaki hiyerarşik ilişkileri ortadan kaldıran eşsiz bir deneme olarak, İslam mimarlık tarihi bağlamında olduğu kadar dünya sanat tarihinde de karşılaştırılabileceği başka bir örnek olmadığı için, mucizevi bir yapıt olarak ortaya çıkar.

Divriği kompleksiyle ilgili birinci sorunsal, yapıtın İslam sanat tarihinde eş olmayan yontularının tarihsel konumudur. Aynı tarihlerde ve yakın bölgelerde, örneğin Kayseri Şifaiye Medresesi (1205-1206)'nin taşkapısıyla karşılaştırıldığı zaman, bu yapıdaki basit geometrik tasarımdan Divriği Ulucamisi Kuzey Taşkapısı'na atlayan kısa bir gelişim sürecini, Selçuklu sanatını oluşturan tarihsel koşullar içinde hayal etmek olanaksızdır. Kaldı ki bu yontunun ne öncesinde ne de sonrasında Anadolu Türk tarihi boyunca hiçbir akrabası yoktur. Anadolu Selçuklu sanatının gelişmesinde etkili olmuş Bizans, Ermeni ve Kuzey Suriye taş yontu geleneklerinde de bu yontuyu aydınlatacak bir ipucu bulamıyoruz. Bu yapıda ne kapı tasarımı ne kullanılan motiflerin zenginliği ne de taşıyıcı bezemenin kompozisyonu bağlamında referans verebileceğimiz bir taşıyıcı geleneği dünya sanat tarihinde yoktur. Köken sorunu bir anlamda yanıtsız kalmaktadır. Sanat tarihi açısından referans, sanatçının kişiliği, çevresinde toplanan taş işçilerinin ve ustalarının olası kimliklerine ilişkin, yapıdaki uygulamanın analizine ve onlarla karşılaştırılabilecek örneklerin bulunduğu yörelerin sanat geleneklerine dayalı gözlemler olabilir. Ne var ki bunlar Divriği sanatını yorumlamak için yetersiz bir veri tabanı oluşturmaktadır.

İkinci sorunsal, İslam tarihinde başka eş olmayan ve bilinen İslami bezeme kategorilerine girmeyen bu üçboyutlu çalışmanın tanımı ve adlandırılmasıyla ilgilidir.

Decoration as extravagant as that displayed in the Baroque buildings of Portugal or Southern Germany is not to be found in Islam. The Dome of the Rock, the Samarra Palaces, the monumental brick buildings of Central Asia and Iran and Ottoman architecture as a whole are quite clearly non-decorative in character. In this connection Divriği forms an exception. The main portal of the mosque was obviously designed in accordance with a programme that laid more emphasis on decoration than on architecture.

In spite of certain “regional differences”, architectural decoration dating from the period of Seljuk hegemony in Anatolia and the subsequent period of Mongol occupation displays certain common and widespread characteristics. Architectural stone decoration dating from between the end of the 11th and the 14th century developed a regional style peculiar to Anatolia as clearly distinguishable from the oriental brick tradition as it is from that of the Arab countries. In the context of this widespread sculptural style, the stone carving on the Divriği Ulucami and Şifahane is characterised by features that break the bounds of contemporary norms and come closer to sculpture than to decoration, by a wealth of vocabulary and by an amazing originality and creativity in the programme and design based on the concept of the paradise gate. The sculptures in this building, though in the tradition of Anatolian Seljuk architecture, lie outside the category of Islamic decorative sculpture. As a unique experiment in removing the hierarchical relations between architecture and decoration, it emerges as a miraculous creation as unique in the context of Islamic architectural history as in that of world art history.

The first problem with the Divriği Complex is the historical position of its unique stone carvings in the history of Islamic art. When it is compared with other portals of the same date and neighbourhood, such as the portal of the Kayseri Şifaiye Medrese (1205-1206), it is impossible to conceive, in the conditions created by Seljuk art, the leap from the simple geometric design of the latter to the Divriği North Portal. Moreover, this stone carving has no relation to any previous work, nor to any of a later period throughout the whole of Anatolian Turkish history. Nor can we find in the Byzantine, Armenian and Northern Syrian stone carving traditions that exerted an influence on the development of Anatolian Seljuk art any clue that would throw light on this particular stone carving. In this building neither the design of the door nor the richness of the motifs employed nor the sculptural decoration can be

Bu satırların yazarı için Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi taçkapıları Batı sanat tarihinin "sculpture" adı altında tanımladığı sanat etkinliği kategorisine koyacağımız özellikler taşımaktadır. Gerçi değişik kültür ortamlarında, yontusal teknik ve biçimlerde rastlanabilecek benzerliklerin üslupsal benzerlikler olarak değerlendirilmesi söz konusu değildir. Taşı yontan sanatçı ile malzeme arasında oluşan profesyonel buluşmanın benzer davranışlara yol açtığı, yadsınamayacak örneklerle bu kitapta gösterilmiştir.

Bu kitapta yapılan karşılaştırmalar Hürremşah'ın yontusunun karakteri açısından aydınlatıcıdır. Fakat bütün ölçütleri insan figürü "temsili"ne dayalı Batı sanat geleneğinde Divriğiyontusunu "heykel" olarak adlandırmak ancak 20. yüzyıla geldiğimiz zaman olası görünmektedir.

linked to any portal tradition in the history of world art. In a sense, the basic problem remains unsolved. From the point of view of art history, observations may be made in relation to the character of the artisan and the probable identities of the masons and master masons gathered in the area, as well as on the basis of an analysis of practice applied in the structure and the artistic traditions of regions in which comparable examples are to be found. Unfortunately, these provide inadequate data for the interpretation of Divriği art.

The second problem concerns the definition and classification of a three-dimensional work unique in Islamic art and belonging to none of the categories of Islamic decoration. For the author of these lines, the Divriği Ulucami and Şifahane portals display none of the characteristics that would justify their being included in any artistic category under the heading of "sculpture" in the history of Western art.

The comparisons made in this book serve to throw light on the character of the Hürremşah stone carving, but it is only in the 20th century that we have reached the stage in the tradition of Western art when we can classify the Divriği stone carving as "sculpture".

► Kuzey (Kible) Taçkapısı. Taşoyma bezeme ayrıntısı.

North (Qibla) Portal. Carved decoration, detail.





Tarihi Çerçeve

Historical Background

Göçerlerin Yerleşme Sürecinde Tarihsel Çerçeve

Bozkır göçerleri Avrasya tarihinin büyük boyutlu dinamizmini temsil eder. Bu dinamizm Hyung-Nu'lardan başlayarak, içerdiği tarihsel tartışma boyutlarıyla birlikte, Türk dili diyalektleri konuşan göçerlerin çoğu zaman temel öge olduğu büyük tarihsel hareketleri kapsar. Hunları da sayarsak, Çin'de Wei Sülalesi'ni kuran To'pa'larla birlikte göçer-yerleşik arakesitinde başlayan, Batı'ya yönelmiş ve her aşamasında Asya'nın yerleşik güney topraklarına sızan bir Türk göçeri olgusu Osmanlı dönemine kadar ulaşır.

Anadolu'nun bugün bile ana ulaşım aksları dışında kalan bir küçük kenti olan Divriği'de Ortaçağ'ın en görkemli ve tasarım açısından en gelişmiş camisinin ve şifahane-sinin bulunması, yapının taçkapılarını, maksuresini,⁴ mihrap duvarını bir üçboyutlu heykel niteliğinde süsleyen yontuları, İran ve Orta Asya'da Gazneliler, Karahanlılar, Selçuklar ile başlayan Türk göçer-yerleşik İran simbiyotik yaşamının Anadolu'ya uzanan bir aşamasını oluşturur.

Erzurum'da, Diyarbakır'da, Malatya'da, Konya'da kalmamış ya da hiç olmamış bir mükemmelliğin küçük Mengücek emirliğinin ikincil bir kentinde gerçekleşmesi, Ortaçağ'ın sülale ve savaş hikâyeleri içinde sunulan klasik tarihi birçok temel kültürel olguyu ikinci plana attığı için, gerçek tarihsel gelişimin doğasını anlamayı güçleştirmektedir. Sadece tarihi olguları izleyen bir politik tarih kurgusunun bu kültürel olguyu açıklamakta yetersiz kaldığını kanıtlamaktadır. Bugüne kadar yazılmış Orta-doğu ve İslam tarihleri, politik egemenlik sorunları ötesinde

The Historical Environment During the Period of Sedentarisation of the Turkish Nomads

The steppe nomads were characterised in Eurasian history by their extraordinary dynamism, which, from its beginnings with the Hyung-Nu, comprises a number of great historical movements in which Turkish speaking nomads played the leading role. If we include the Huns, the phenomenon of Turkish migration towards the West, beginning with a nomadic-sedentary conjunction with the To'pa, the founders of the Wei dynasty in China, and accompanied, at every stage, by a Turkish migration infiltrating into the settled regions of Asia, continued into the Ottoman era.

The fact that a medieval mosque and şifahane displaying such architectural magnificence and highly sophisticated design, with stone carving of a three-dimensional sculptural quality adorning the portals, *maqsura*⁴ and mihrab wall, should have been located in Divriği, a small country town lying, even now, outside the main Anatolian lines of transportation, represents a stage in the penetration into Anatolia of the symbiotic Turkish nomad-sedentary Iranian lifestyle in Iran and Central Asia beginning with the Ghaznevids, Karakhanids and Seljuks.

The location in a small second-rate country town of a minor dynasty, such as the Mengücek, of a building of such perfection of design the like of which has failed to survive or, indeed, never even existed in much more important political centres such as Erzurum, Diyarbakır, Malatya or Konya, substantially reduces the cogency of

⁴ Maksure: Sultan'a ayrılan bölüm, kubbeli mihrap açıklığı.

⁴ The *maqsura* was the generally domed section of the mosque in front of the mihrab reserved for the use of the Sultan.

simbiyotik yaşamın doğasını açıklamış görünmüyor. Örneğin İslam Ortaçağı'nın en sıradışı yapısının Divriği'de yaratılmış olması gibi, İslam'ın yetiştirdiği belki de en büyük filozof olan İbn Sina'nın Bağdat'ta değil, fakat Buhara'da yetişmiş olması hattâ ömründe Bağdat'a gitmemiş olması da sorgulanacak bir olgudur. İran ve Orta Asya'da Tahiri, Saffari, Buyid, Samani devletleri ve onu izleyen Gazneli, Karahanlı ve Selçuklu tarihi süreçlerinin yarattığı politik kasırganın, Pencap ve Afganistan'dan Suriye ve Anadolu'ya uzanan büyük coğrafyada çağdaş dönemin "beyin göçü"ne benzer bir kültürel mekanizmayı harekete geçirdiği açıktır. İslam tarihleri, Gazneli Mahmud'un ya da Celaleddin Harezmsah'ın destanlarını anlatırken, Gazneli Mahmud tarafından adeta kovalanan İbn Sina'nın serüvenini anlatamazlar. Mimari ya da sanat eserlerinin üretimi gibi gündelik yaşam etkinlikleri düzeyine indirildiği zaman, yaratıcı ve üreticilerinin kimlikleri anonimleşir. Bir sanatçının adını bildiğiniz durumlarda, coğrafi bir referans olmazsa Muhammed, Hasan, Hüseyin gibi adlar herhangi başka bir adla yer değiştirebilecek anonim referanslar olarak kalır. Bu durumlarda yaratılan sanat yapıtları tarihin daha fazla incelenmesi gereken verileri olur.

Bu yayılma ve simbiyotik oluşumun karakteri üzerinde düşünmeden Ortaçağ İslam dünyasını anlamak belki de olanaksızdır.

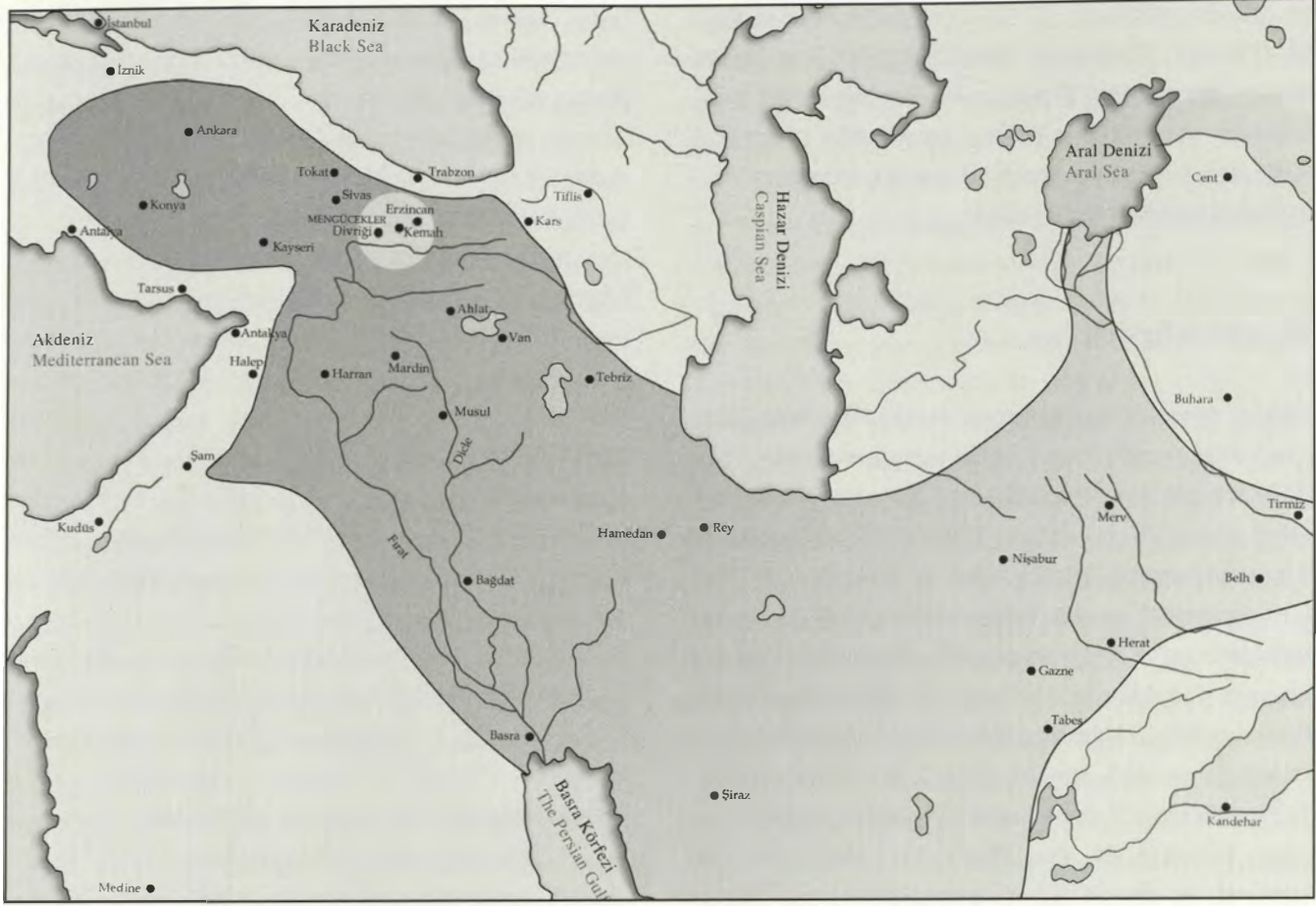
Avrasya'nın göçer-yerleşik sınır coğrafyasında, sadece savaşımlardan, göçlerden dolayı değil, kişilerin yer değiştirmesi nedeniyle, sayısız değişik kökenli insan, değişik koşullarda Ortadoğu'nun olmayacak kentlerinde belki de rastlantısal diyeceğimiz koşullarda buluşmuştur. Sayısız insan yeni fethedilen topraklara göçmüştür. Fakat değişik insanların bir araya gelmesi her zaman bir Divriği yaratmamıştır. Batıya göçün Anadolu kültürüne rastlantısal olarak hediye ettiği Mevlevilik, Bektaşilik ve Alevilik gibi olguların yanında kimse Divriği'yi bir kültürel fenomen olarak değerlendirmemiştir.

11-13. yüzyıllar coğrafi, sosyal, kültürel tarihi kolay yazılabilecek bir dönem değildir. Yazılı belge azdır. Tarihi veriler, bugüne ulaşmış yapılar ve sanat eserleridir. Dönemin kültürünü, süregiden göç ve savaşların, coğrafyanın herhangi bir köşesinde bir araya getirdiği olasılıklar belirlemiştir. Kabus bin Vuşmgir'in kulesi, Gazne'de Mesud'un kulesi, adı yaşayan fakat günümüze ulaşamamış büyük saraylar, *Şahname* ya da bir Selçuk kümbedi ya da Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi, bu oradan oraya savrulan sanatçı ve düşünürlerin yapıtlarında şekillenen

some of the basic cultural tenets of a history confined to the political phenomena and thus standing in the way of any real understanding of the true nature of the historical processes. Histories of the Middle East and Islam written so far do not reveal the true nature of this symbiotic phenomenon, apart from questions of hegemony. For example, that Ibn Sina, perhaps the greatest philosopher Islam has ever produced, should have been brought up in Bukhara rather than Baghdad and that, indeed, he never even visited Baghdad, poses, like the erection of the most extraordinary building of the Islamic Middle Ages in Divriği, a real problem. The mass movements produced over a wide region extending from Punjab to Syria and Anatolia by the political turbulence in the Tahirid, Saffarid, Buyid and Samani states in Iran and Central Asia, together with the subsequent Ghaznavid, Karakhanid and Seljuk historical developments, clearly constituted a cultural phenomenon of utmost complexity. While relating the epic tales of Mahmud of Ghazne and Jalaladdin Khwarazmshah, Islamic histories make no mention of how Ibn Sina escaped from the hands of Mahmud of Ghazne. The life of Ibn Sina is emblematic of the fates of all the philosophers, men of religion and artists in the turmoil and confusion that reigned among the Ismailis, Sunnites, Zoroastrians and Turkish converts to Islam on the outer borders of the nomadic world. As always, the migrants carried with them to the West artists, thinkers, poets, dervishes and administrators. One of the great epics produced by the nomadic Turkish whirlwind was the story of Jalaladdin Khwarazmshah's wars in India, Iran, Caucasia and Eastern Anatolia, and all this may be said to be relevant to the emergence of the Divriği master artisan. The reduction of architecture and artefact production to the level of an everyday activity leads to anonymity as regards the identities of its creators and producers. Even in instances where the name of the artist is known, craftsmen with common names such as Muhammad, Hasan and Hussein remain, in the absence of any geographical reference, virtually anonymous. In such cases, data required for the further consideration of the date and nature of artistic works and artefacts remain inadequate and medieval literature does not provide more information.

It is perhaps impossible to reach a full understanding of medieval culture without an examination of the character of this expansion and symbiotic formation.

Thousands gathered in the various cities on the borders between the nomadic and sedentary societies as a



Selçuklu İmparatorluğu, 12. yüzyıl.

The Seljuk Empire, 12th century.

17

rastlantısal oluşumlardır. Van, Erzurum, Malatya, Konya dururken Divriği'nin Ortaçağ'ın en özgün mimari yapıtına sahip olması, bu tarihin oluşmasındaki rastlantısallığın kanıtıdır.

Gerçi bu yapıda ilk kez bir araya gelen koşulların bileşenleri bilinen kökenlere dayanmaktadır. Göçer düzenden yerleşik düzene geçmek yüzyıllar almıştır. Bu bağlamda tarihsel veriler muzaffer kumandanların zaferleri, kurdukları devletlerin sürekliliğiyle tanımlansa bile, o dönemlerin kültürel içeriğinin maddi boyutu ve uygarlık potansiyeli, zamanımıza ulaşan ve daha ayrıntılı olarak irdeleyebileceğimiz sanat ve düşün yapıtlarında bulunmaktadır.

Anadolu'ya Belh'ten gelen Mevlânâ, *Mesnevi*'sini ve *Divan*'ını Farsça yazar. Onun yapıtıyla karşılaştırıldığında Divriği daha çok Anadolu'dur. Burada madde Anadolu, fakat spiritüel olan daha geniş bir alanın malıdır. Divriği sanatında Asya'nın dört bir yanından gelen düşünceler

result, not so much of wars and migrations, but rather as a result of the movement of individuals of various origins. Numberless thousands migrated to the newly conquered territories, but the coming together of a number of individuals did not always result in the creation of a Divriği art. The creation of the Ulucami has never been regarded as a cultural phenomenon on a par with the accidental gift of the orders of Mevlevism, Bektashism and Alevism to Anatolian culture as a result of the migration to the West.

The geographical, social and cultural history of the 11th-13th centuries is not an easy one to write. Documents are scarce. The historical data consist of the surviving buildings and artefacts. The culture of that period was shaped by the results in one corner or another of the geography produced by the continual wars and migrations. The tower of Qabus ibn Wushmgir and the tower of Masud in Ghazni, the great palaces of which only the names have survived, a *Şahname* or a Seljuk tomb tower or the Divriği

ve eşyalar buluşurlar. Bir bakıma göçer Türkler Asya kültürlerinin tohumlarını, fethettikleri her yere taşımış olurlar. Böylece Divriği sadece bir Ortaçağ camisi değil, Türklerin egemenliğine geçen İran-Anadolu dünyasının simbiyotik kültürünün ancak o karmaşık ortamda yeşerebilecek olağanüstü bir ürünüdür.

Mengücek Beyliği

Türkler, Abbasi sultanlarının paralı askerleri olarak, Doğu Anadolu'yu 9. yüzyıldan itibaren tanımış olmalıdır. Fakat Doğu Anadolu'nun sistematik olarak Selçuklu hücumlarına hedef olması ilk kez 1018'de Çağrı Bey'in Oğuz süvarileriyle başlamıştır. Müslümanlar ile Bizanslılar ve Haçlılar arasındaki sınırlar kabaca Antakya'dan başlayarak Mezopotamya'ya kadar uzanıyordu. Türklerin 11. yüzyıl boyunca yaptıkları akınlar sırasında Vaspurakan'a (Van Ermeni Krallığı bölgesi) göçer aşiretleri olarak kısmen yerleşmiş olmaları olasıdır. Tuğrul Bey'in 1054-1055'te Tercan-Malazgirt hattına kadar ilerlediğini, 1068'de akınların, başarısız da olsa, Divriği'ye kadar uzandığını biliyoruz. Bu süreçte dağınık göçer aşiretlerinin giderek daha batıya uzanmaları ve sonraki beyliklerin oluşumuna katılmış olmaları doğaldır. Fakat Türklerin giderek artan ve süreklilik kazanan Anadolu'yu yurt edinme hareketleri 1071'de Malazgirt'te, Selçuklu sultanı Alp Arslan'ın Bizans İmparatoru Romanos Diogenes'i yenerek Bizans ordusunu yok etmesinden sonra yoğunlaşmıştır.

Doğu Anadolu'da beylikler kuran Türk emirleri arasında Mengücek de vardır ama onun kimliği konusunda belgesel bir bilgi yoktur. Alp Arslan'ın ordusunda ikinci derecede bir komutan ya da bir aşiretler grubunun başı da olabilir. Kaynaklarda adı doğru yazılmamıştır. Fakat tarihte Mengücek olarak bilinen ve Erzincan, Kemah, Divriği, Şebinkarahisar bölgelerine egemen olmuş, Danişmend ve Selçuklu sülaleleriyle evlilik yoluyla bağlantı kurmuş ve bazı yöresel savaşlara, özellikle Gürcü krallığıyla yapılanlara katılarak gazi unvanı almış beyleri olan Mengücek sülalesi, bastırdıkları paralar ve yaptırdıkları yapıların yazıtlarıyla tanınmaktadır. Kurucu olarak Mengücek Gazi'nin adı Divriği'deki Sitte Melik Türbesi yazıtında vardır. Kemah ve Erzincan arasındaki Sultan Melik Türbesi'nin Farsça kitabesinde de Mengücek Gazi Erzurum, Erzincan, Kemah, Diyarbakır fatihi olarak tanıtılmaktadır.⁵

Herhangi bir temel belgeye dayanmasa da Mengücek, ülke açan, beylik kuran bir Türkmen emiridir. 1118'den

Great Mosque are the accidental formations created by artists and thinkers scattered here and there throughout the region. That a most original work of architecture and carving of the Middle Ages should be found in Divriği rather than in Van, Erzurum, Malatya or Konya is proof of the role of chance in the history of this period.

It is as if, in this building, it all rested on certain known origins, the constituent conditions of which had come together for the first time. The transition from a nomadic to a sedentary way of life took centuries to complete. In this context, although historical data may consist of the victories of great commanders and the stories of the states they founded, the physical dimensions and civilisation potentials of the cultural content of those periods are to be found in the surviving artistic and intellectual creations which are now open to our inspection.

Mevlânâ, who came from Balkh to Anatolia, wrote his *Mathnawi* and *Divan* in Persian. Compared with such a work, Divriği art is much more Anatolian in character though the whole is the product of a much wider spiritual ground. Concepts and artefacts come together in Divriği art from the four corners of Asia. In a sense, the Turkish nomads carried the seeds of Asian culture to every region they conquered. Thus Divriği is not only a medieval mosque complex, it is an extraordinary product that could only have flourished in the complex environment created by the symbiotic culture of an Iranian-Anatolian world that was at that time falling under Turkish hegemony.

The Principality of Mengücek

From the 9th century onwards the Turks were recognised in Eastern Anatolia mainly as mercenaries employed by the Abbasid sultans, but the exposure of the region to regular Seljuk attacks began with the raids carried out by the Oghuz cavalry under the command of Çağrı Bey in 1018. The border between Muslims and the Byzantines and Crusaders ran in a rough line from Antakya to Mesopotamia. By the time of the Turkish raids in the 11th century some of the Turkish nomadic tribes had probably settled in Vaspurakan (the Van region of the Armenian kingdom). We also know that in 1054-1055 Tuğrul Bey had advanced as far as the Tercan-Malazgirt border and that, by 1068, raids, though sporadic, had reached as far as Divriği. It is natural that in the course of this process a few scattered nomadic tribes should have advanced further

önce öldüğü düşünülen Mengücek Gazi'nin oğlu İshak, Danişmend sülalesinden Melik Gazi'nin kızıyla evlenmiştir. Oğullarından Davut'a Erzincan kentini ve Kemah Kalesi'ni, Süleyman'a ise Divriği'yi bırakmıştır. Fakat Divriği kolunun, adını ve yaptıklarını bildiğimiz ilk emiri Süleyman'ın oğlu Şahinşah'tır. Divriği Kalesi'nde 1180 tarihli ilk caminin kitabesinde Şahinşah'ın adı yazılıdır. Divriği'deki en önemli yapılardan biri olan Sitte Melik Türbesi'nin kurucusu da Emir Şahinşah'tır. Şahinşah'ın iki oğlundan biri olan Süleyman, Divriği Ulucamisi'ni yaptıran Ahmed Şah'ın babasıdır.

Divriği'deki Mengücek sülalesi, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz Süleyman Şah'tan başlayarak 1270'e kadar devam etmiş olabilir.⁶

Kitabeler ve sikkeler dışında tarihleri konusunda pek az şey bildiğimiz Mengücek Beyliği'nin en ünlü hükümdarı Erzincan Emiri Fahrüddin Behramşah hakkında bildiklerimiz, Divriği gibi önemsiz bir Anadolu kentinde büyük bir mimari yapının yaratılması olgusunu bir ölçüde aydınlatmaktadır.

Bu sülalenin en ünlü ve en uzun süre hükümdarlık yapmış olan beyi Davut Bey'in oğlu Fahrüddin Behramşah (1162?-1225) Konya Selçuklu ailesiyle dönürlük kurmuştu. Mengücekler, Konya Selçuklu Devleti'nin egemenliğini tanıyordu. Behramşah, saltanatının başında Gürcüler ile yapılan bir savaşın galipleri arasında olduğu için "Gazi" unvanı da taşımıştır. Behramşah döneminde Erzincan sarayı sürekli bir göç ve savaş ortamında, özellikle Moğolların İran'daki baskıları arttıktan sonra, batıya kaçan sanatçıların, sufilerin, şairlerin himaye gördükleri, sığınılacak bir kültür ortamı olarak ünlenmiş olmalıdır. Behramşah'ın sarayının ününü artıran iki ad, Belh'den gelerek dört yıl boyunca kendisi için yapılan medresede ders veren Mevlânâ'nın babası Bahaeddin Veled ve *Mahzen-ül-Esrar* adlı kitabını Behramşah'a sunan Azerbaycanlı şair Nizami'dir. Mengücek bölgesinin Ahlat ve Tiflis gibi kentler ve Azerbaycan ile sürekli ilişki içinde olduğu anlaşıyor. Bahaeddin'in buradaki uzun süreli yaşamı Sufizm'in yöredeki etkinliğinin de kanıtı olarak düşünülebilir.

Öte yandan Mengücek emirlerinin İslam öncesi geleneklerini sürdürmeleri de bölge için karakteristiktir. Divriği'de Emir Şahinşah'ın, Alp Kutluk, Tuğrul Tekin,

toward the West, but the real increase in the number of Turks who made their home in Anatolia took place after the defeat of the Byzantine Emperor Romanos Diogenes by the Seljuk Sultan Alp Arslan in 1071.

Mengücek was one of the Turkish emirs who founded an emirate in Eastern Anatolia but there is no documentary evidence as to his personal identity. He may have been a commander of a subordinate rank in Alp Arslan's army or the head of a group of tribes. His name does not appear directly in the sources but he would appear to be the Mengücek who gained control of the Erzincan, Kemah, Divriği and Şebinkarahisar regions, formed marital relations with the Danişmend and Seljuk dynasties and earned the title of "gazi" as a result of his participation in several regional battles and, more particularly, in joining in the attacks on the kingdom of Georgia. The name of the Mengücek dynasty is to be found on both coins and inscriptions, while Mengücek Gazi also appears as founder in the inscription on the Sitte Melik Tomb in Divriği as well as in the Persian inscription on the tomb of Sultan Melik located between Kemah and Erzincan, where Mengücek Gazi is recorded as the conqueror of Erzurum, Erzincan, Kemah and Diyarbakır.⁵

Although there is no real documentary evidence, Mengücek would appear to have been a Turcoman emir who founded the Mengücek Principality. He is thought to have died before 1118. His son, İshak, married the daughter of Melik Gazi of the Danişmend dynasty. To his son Davut he left the city of Erzincan and Kemah Castle, and to his son Süleyman he left Divriği, but the first known member of the Divriği branch whose name and works are known to us was Şahinşah, the son of Süleyman, the first emir. The name of Şahinşah is recorded on the inscription of the first mosque, dating from 1180, to be erected in Divriği Castle. Emir Şahinşah was the founder of the Sitte Melik Turbe, one of the most important monuments in Divriği. Süleyman, one of Şahinşah's two sons, was the father of Ahmed Şah, the founder of Divriği Ulucami.

The Mengücek dynasty, which began with Süleyman Şah, of whom nothing is known, may have survived until as late as 1270.⁶

The information we possess regarding the Erzincan Emir Fahrüddin Behramşah, the most famous ruler of the

⁵ Sakaoğlu, N., *Türk Anadolu'da Mengücek Oğulları*, İstanbul, 1971.

⁶ A.g.e.

⁵ Sakaoğlu, N., *Türk Anadolu'da Mengücek Oğulları*, İstanbul, 1971.

⁶ *Ibid.*

Yabgu gibi eski Türk unvanlarını kullanmaya devam ettiği görülmektedir. Divriği Ulucamisi Taçkapısı'ndaki hayat ağacında şaman mitologyasındaki sayısal oranların kullanılışı, batı kapısındaki totem nitelikli kuşlar ve Şifahane Taçkapısı'ndaki saçlı Selçuklu figürlerinin İslami unvanlarla birlikte kullanılması yeni Müslüman olan Türk emirlerinin sinkretik kültürlerini aydınlatan olgulardır.

Mengujek Principality, of the history of which very little is known apart from the dates on the coins and inscriptions, serves to throw some light on the phenomenon of the creation of a great architectural monument in as unimportant an Anatolian town as Divriği.

Fahrüddin Behramşah (1162?-1225), the son of Davut Bey, the longest reigning and most famous member of this dynasty, formed a marital relationship with the Konya Seljuk family. The Mengujeks recognised the suzerainty of the Konya Seljuk state. Behramşah had won the title of Gazi as one of the victors in the wars fought with the Georgians at the beginning of his reign, and under Behramşah the Erzincan court must have served as a place of refuge for artists, sufis and poets fleeing to the West from the increasing pressure of the Mongols. Two names that were to add to the fame of Behramşah's court were Bahaeddin Veled, the father of Mevlânâ, who arrived from Balkh to teach for four years in a medrese built specially for him, and the Azerbaijan poet Nizami, who presented to Behramşah his book *Mahzan al-Asrar*. Cities mentioned in relation to Mengujek history such as Ahlat and Tiflis indicate that the Mengujek dynasty was in constant relations with Azerbaijan. Hence Bahaeddin Veled's long residence here may be regarded as evidence of Sufi influence in this region.

On the other hand, another characteristic feature of the Mengujek emirs is their continuing adherence to pre-Islamic traditions. In Divriği we find the continued use by the Emir Şahinşah of old Turkish titles such as Alp Kutluk, Tuğrul Tekin and Yabgu. The use of the numerical proportions of shaman mythology in the tree of life on the door of the Divriği Ulucami, the totemic birds on the western portal and the use of Islamic titles alongside long-haired figures on the door of the Şifahane all throw light on the syncretic culture of the Muslim Turkish emirs.

► Divriği Ulucamisi'nin yıkılan Batı Kapısı'nın özgün bezemesinden geriye kalan kuş motifleri.

Fragments of totemic birds motifs from the destroyed original West Portal of the Divriği Ulucami.





Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi

Divriği Ulucami and Şifahane

Selçuklu çağının önde gelen anıtlarından birinin bu küçük beylik merkezinde inşa edilmiş olması, Mengücek sülalesinin yaşamında Ortaçağ kültürünün güçlü bir temsilcisini bulduğumuzu kanıtlar. O karmaşa döneminde bu ortam büyük bir sanatçı ve başka sanatçılar için de davetkâr olmuş olmalıdır. Divriği Külliyesi ve yontuları Mengücek saraylarının o dönemde kültür ve sanatın sığındığı bir ortam olduğunu göstermektedir. Divriği'de sadece yapıların tasarımının mükemmelliğiyle değil, dönemin bütün klişelerini bir yana bırakan yontu programıyla olağanüstü bir başyapıt yaratan Hürremşah'a destek olan Ahmed Şah ve eşi Turan Melek'in gerçekten dönemin üst kültürünü temsil eden patronlar olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Divriği Külliyesi'nin sorumlu ustası olduğunu cami ve şifahanedeki yazıtlara bakarak kabul ettiğimiz Hürremşah, döneminin ünlü bir sanatçısı olmalıdır. Ahlat kökenli bu sanatçının üslubunun öncesi ve sonrası yoktur. Ortaçağ'ın Ahlatşahlar, Sökmenoğulları adlı Türk sülaleleri ve bir ara da Eyyubiler tarafından idare edilen ünlü Ahlat kenti Gürcüler, Celaledin Harezşah ve Moğollar tarafından tahrip edilmiştir. Ahlat, 12-13. yüzyılların önemli kültür merkezlerinden biridir. Eğer bugüne ulaşabilmiş olsaydı Divriği sanatını açıklayacak bazı bilgiler edinme şansımız olabilirdi. Fakat Ahlat, 1230'da Celaledin Harezşah tarafından tahrip edilmiştir.

İran kökenli Hürremşah 11-12. yüzyıl Selçuklu döneminin yeni oluşumlar ortamında yetişmiş, deneyimli, dâhi bir sanatçıdır.

İslam tarihinde başka eşi olmayan bu kapıların mimarı ve heykeltıraşı, eski motif sözlüğüne getirdiği yenilikler, mimari tasarım dehası ve özellikle caminin

The construction of one of the most outstanding monuments of the Seljuk era in a small provincial centre proves that we have found here, in the Mengüjek dynasty, a powerful representative of medieval culture. In that age of turmoil and confusion, a number of great artists and artisans appear to have been attracted to the region. The Divriği Complex and stone carving are evidence that, in that period, the Mengüjek court must have provided a cultural and artistic haven, and we must recognise Ahmed Shah and his consort Turan Melek as true representatives of the highest culture of the period in their patronage of Hürremşah, the creator of a masterpiece with a sculptural programme that is quite extraordinary, not only in the excellence of the design displayed in these buildings but also in a sculptural programme that rejects all the clichés of the day.

Hürremşah, whom we must accept on the basis of the mosque and hospital inscriptions as the master craftsman responsible for the Divriği Complex, must have been a celebrated craftsman of the period. His work has neither forerunner nor successor. The famous city of Ahlat, ruled in medieval times by Turkish dynasties such as the Ahlatşahs and Sökmenoğuls and, for a time, by the Ayyubids, was destroyed by the Georgians and the Mongols. Ahlat was one of the most important cultural centres of the 12th-13th centuries which, had it survived, would have given us access to information that would have thrown a great deal of light on Divriği art. But Ahlat was destroyed by Jalaladdin Khwarazm-shah in 1230. Of Iranian origin, Hürremşah was an experienced craftsman of genius, who grew up in the enterprising, innovative Seljuk environment of the 11th-12th centuries.

kible kapısındaki cennet kapısı tasavvuruyla 12-13. yüzyıl İslam Sufizmi'nin sanat alanındaki bir temsilcisi olarak da kabul edilebilir. Anadolu-Türk İslam Ortaçağı'nın Yunus Emre, Hacı Bektaş, Mevlânâ gibi büyük adlarıyla birlikte anılması gereken en büyük Müslüman sanatçılardan biridir Hürremşah.

Divriği ustası Hürremşah için belgelere dayalı bir yaşam öyküsü yazılamaz, ancak sanatı değerlendirilebilir ve yaşadığı ortam içinde tarihi bir romana konu olabilir.

Anadolu Selçuklu çağı yapılarının yaratıcıları bağlamında, geçmişe göre biraz daha fazla bilgi sahibi olduğumuz söylenebilir. Tarihsel koşulların kolayca değişebilen, kolayca yok olan, başı ve sonu, bazen de nedeni belirsiz olaylarla dolu Anadolu Selçuklu çağında adını bildiğimiz mimar ya da yapı ustaları hakkındaki bilgimiz sınırlıdır. Adları, baba adları ve bazen geldikleri yerler dışında hiçbir bilgi yoktur. Bu bilgi de genelde ustanın yaptığı tek yapının ikincil bir mekânında sınırlı bir künyede yazılıdır.⁷

Hürremşah'ın adının arkasını belgelerle dolduramıyoruz. Fakat Divriği'nin motif sözlüğünün zenginliği, kapı tasarımı ve simgesel düzenlemelerin yenilikleri ve tarihsel kökenlerinin olası kaynakları çok deneyimli ve bilgili bir sanatçının varlığını kanıtlıyor. Ortaçağ'ın Türk göçleriyle kaynaklanan fetih döneminde fetihler, küçük büyük politik oluşumlar, o çağda yeni kurulan beylik ve sultanlık merkezleri, oradan oraya kaçan bilginler, sanatçılar, şairler, Sufi şeyhleri, din adamları, doktorlar gibi gezici olmak zorunda kalmış, düşün ve sanat ehlinin kendilerini koruyacak "mesen" hükümdarlar aradıkları yukarıda değindiğimiz İbn Sina örneğinin aydınlatığı yaygın bir durumdur. Bu ortamda Hürremşah gibi büyük bir sanatçı da Ahmed Şah ve eşi Turan Melek'in külliyesinde yaratıcılığını sergileme olanağı bulmuştur.

Divriği Külliyesi, o çağda sadece Anadolu'da varolan ulucami, medrese ve şifahane tipolojisinin en başat ve olgunlaşmış örneklerini birleştiren bir yapıdır. Cami, İran kökenli örneklerden farklı bir planla karşımıza çıkar. Bu plan, mihrap önündeki açıklığı bir maksure kubbesiyle vurgulanmış, çok ayaklı bir Arap camisi türevidir. İslam ülkelerinde her dönemde pek çok varyasyonu olan bu temel tipoloji Selçuklu çağında da Anadolu'ya özgü bir boyut ve nitelik kazanmıştır. Anadolu'nun göçer Türk emirleri için çok ayaklı cami yapılması ve emirin namaz kılacağı maksurenin süslü bir kubbeye örtülmesi, İran

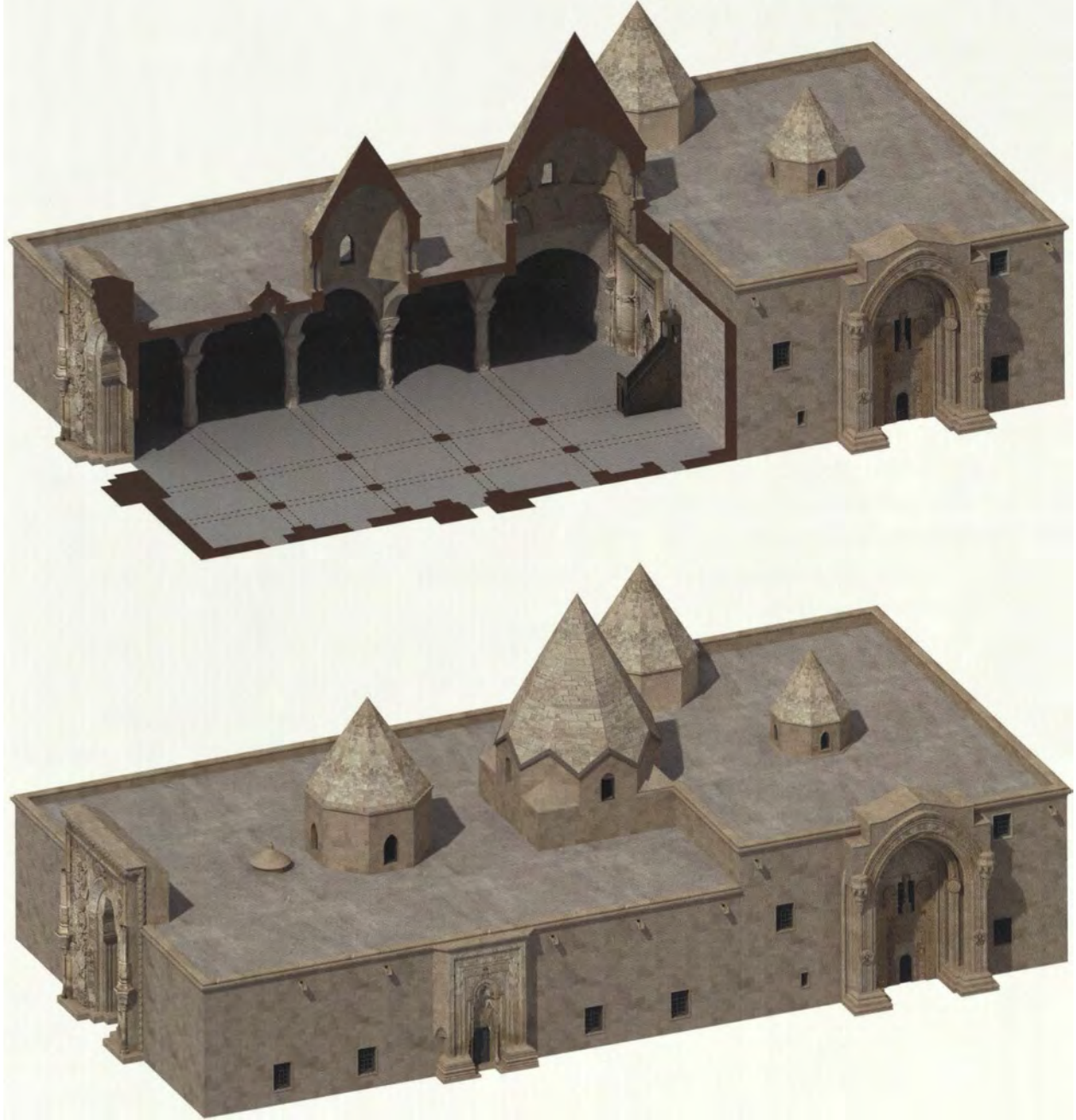
Hürremşah may be recognised as the architect and sculptor of portals unique in the history of Islamic art. The innovations he introduced into the old decorative vocabulary, the excellence of his architectural design and, most importantly, his conception of the gate of paradise in the north portal wall of the mosque justify his being regarded as a key representative of the artistic environment of a 12th-13th century Islamic society imbued with mysticism. Hürremşah may be considered, along with the other great representatives of the Anatolian-Turkish Middle Ages such as Yunus Emre, Hacı Bektaş and Mevlânâ, as one of the greatest of Muslim artists. As a Divriği master craftsman, no biography of Hürremşah can be written based on documentary evidence. The only reasonable alternative is a critical evaluation of his art, although he might well be portrayed as the hero of a historical novel set in the period in which he lived.

As far as the creators of buildings in the Seljuk era are concerned, much more information is now available than in the past, but our knowledge of the architects and master craftsmen of the Anatolian Seljuk period in which historical conditions could so easily be altered or destroyed and which was characterised by events with no definite cause or beginning or end, is still very limited. Very often nothing is known apart from the name, the father's name and the place to which they belonged. This information is generally to be found recorded in a short entry in some corner of a building for which the craftsman was responsible.⁷

There are no documents which could allow us to fill the gap against Hürremşah's name, but the richness of the Divriği motif vocabulary and the innovations displayed in the design of the portal and symbolic patterns prove that we are in the presence of a highly experienced and knowledgeable craftsman. In the medieval period, characterised by Turkish migrations, newly founded principalities and sultanates centres, the flight hither and thither of scholars, artists, poets, Sufi sheikhs, men of religion and doctors, all forced to seek refuge elsewhere and seeking out the patronage of rulers willing to harbour thinkers and artists, the experience of an İbn Sina, to which we referred above, was a widespread phenomenon. It was in such an environment that a great craftsman like Hürremşah found the opportunity of practising his skills in an architectural complex founded by Ahmed Şah and his consort Turan Melek.

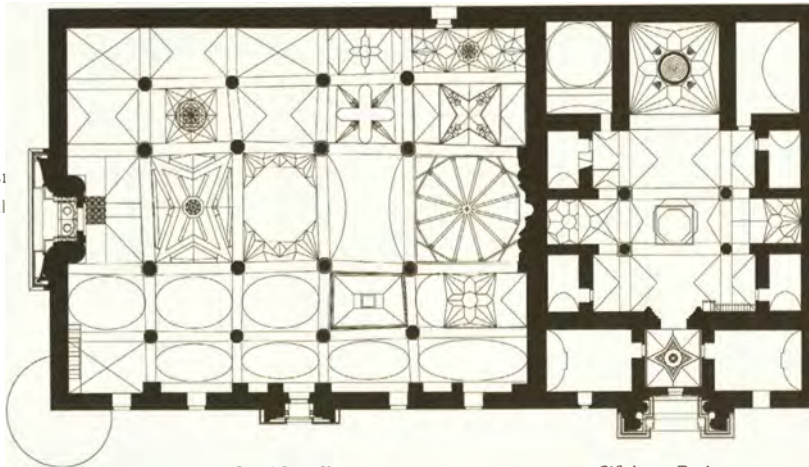
⁷ Kuban, D., "The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian Turkish Architecture", *Anatolica*, c. II, 1968, s. 122-129.

⁷ Kuban, D., "The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian Turkish Architecture", *Anatolica*, v. II, 1968, pp. 122-129.



Doğu penceresi
East window

Kuzey (Kible) Taçkapısı
North (Qibla) Portal



Cami Batı Kapısı
West Portal of the Mosque

Şifhane Taçkapısı
Şifhane Portal

Caminin bugünkü batı cephesi 16. yüzyıl restorasyonunda yapılmıştır. Bu üçboyutlu çizimlerde özgün yapıda olmayan payanda ve minare gösterilmemiştir.

The present west façade of the mosque is a 16th century restoration. The cylindrical buttress and minaret not belonging to the original building are not shown in three-dimensional perspectives.

Restitüsyon: Doğan Kuban
Restitution by: Doğan Kuban

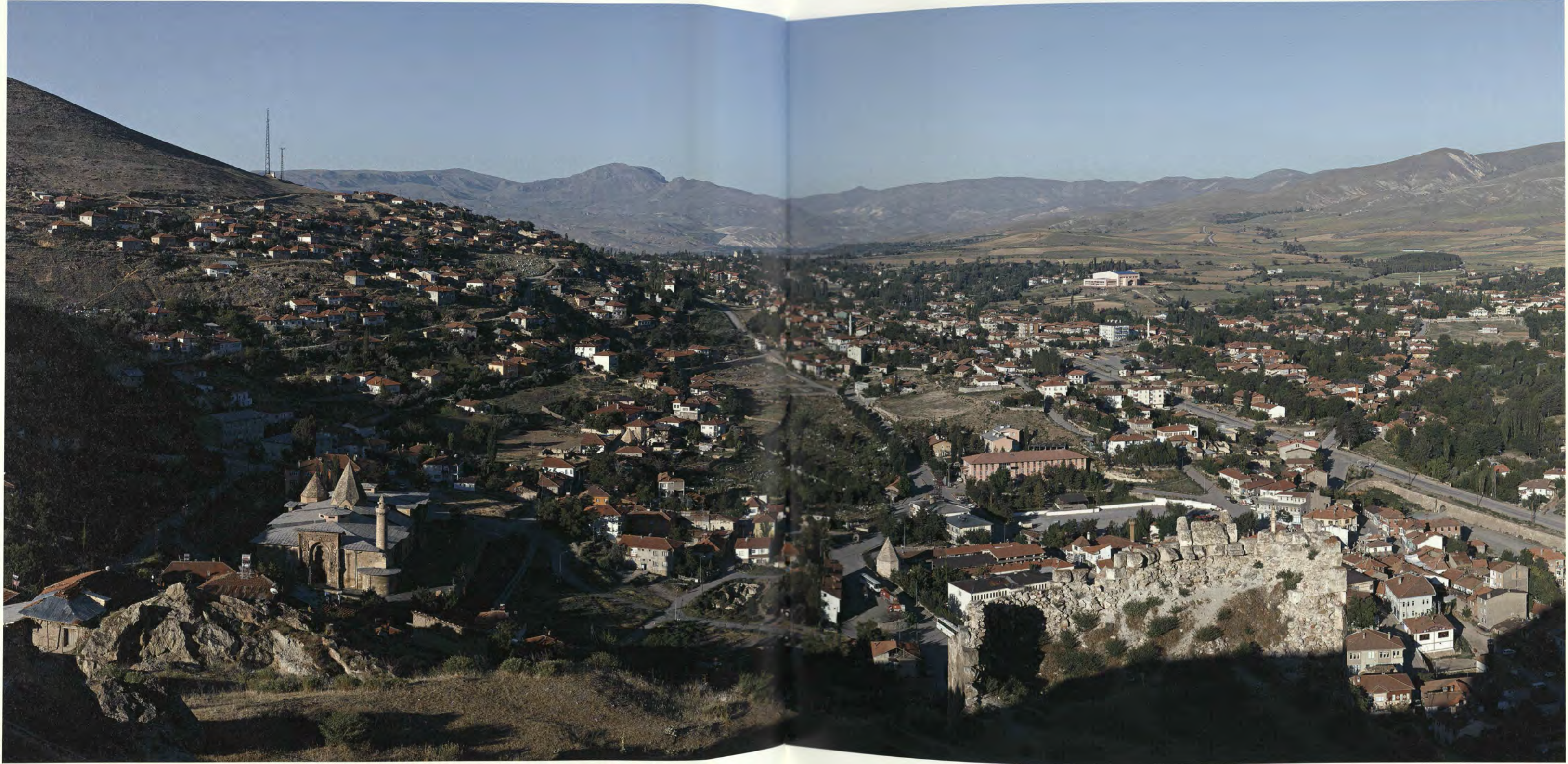
Selçuklu çağının yarattığı bir mekân düzeninin Anadolu yorumudur. Mihrap önündeki maksure, yani emir ya da sultanın namaz kılacağı özel alan, Melikşah'ın İsfahan Cuma Camisi'nde olduğu gibi, caminin en görkemli mekânı idi. Fakat bu alan Anadolu'da bağımsız bir hacim değildir. Süslü bir kubbeyle vurgulanmış bir mekândır. Divriği'de maksure üzerindeki sivri külahlı sekizgen dilimli nervürlü kubbe, büyük bir itina ile uygulanmış görkemli bir kubbe tasarımıdır. Gelişmiş mukarnas bezemesiyle Anadolu'nun en güzel Ortaçağ kubbesi sayılabilir. Anadolu'da Selçuklu egemenliğinde cami tipolojisi değişik bir yön vurgusu kazanmıştır. Genelde enine yani mihrap duvarına paralel olarak gelişen eski Arap geleneğindeki cami mekânı, hoyuna gelişen bir mekâna dönüştürülmüştür. Bu değişim, camileri inşa eden yerli ustaların Hristiyan kilise tipolojisini anımsamaları sonucu olabilir. Ne var ki Doğu Hristiyan mimarisinde 5. yüzyıldan sonra beş nefli bazilika yoktur. İustinianos'tan sonra Doğu Hristiyan mimarisi küçük boyutlu merkezi planlı kiliseler üzerinde yoğunlaşmıştır. Divriği Ulucamisi ise iç mekânı 28,50x37,50 m boyutunda, 5 sahınlı, 25 açıklıklı büyük bir ibadet mekânıdır. Mihrap aksı üzerinde bulunan üçüncü açıklıktaki aydınlık feneri caminin içini aydınlatma amacı taşıyordu. Camiye bitişik olarak yapılmış Şifahane, kapalı orta aydınlıklı medrese tipolojisinin Anadolu'daki en güzel ve değişik uygulamalarından biridir.

The Divriği Complex is a building that combines the most characteristic and mature qualities of the ulucami and şifahane typology in the Anatolia of that period. It also presents us with a mosque plan quite different from that to be found in Iranian examples, belonging as it does to a type of multi-columned Arabic mosque typology in which interest is directed to the space in front of the mihrab by the maqsura dome. In the Seljuk period, this basic typology, which has many variations in every period in Islamic countries, assumed characteristics and dimensions peculiar to Anatolia, while the multi-columnar mosque and the dome covering the maqsura in which the faithful performed their prayers was an Anatolian modification of the Iranian Seljuk prototype specially altered to suit the needs of the nomadic Turkish emirs of Anatolia. As in the Friday Mosque of Melikşah in Isfahan, the maqsura (mihrab bay) in front of the mihrab in which the emir or the sultan performed his prayers, was the most imposing part of the interior, but in Anatolia it did not form an independent space. The importance of the maqsura was emphasised by the presence of an ornate dome. In Divriği, the octagonal segmented dome with pointed top covering the maqsura displays an imposing and meticulously rendered design and, with its highly developed muqarnas decoration, may well be regarded as the most beautiful medieval dome in Anatolia. During the Seljuk hegemony mosque typology saw a change in the spatial layout. The arrangement in the old Arab tradition with the interior space running parallel to the mihrab wall was transformed into a lengthwise arrangement, a change in which the local master craftsmen responsible for the construction of these mosques may have been inspired by Christian church typology. In the whole architecture of Eastern Christian architecture from the 5th century onwards there is no instance of a five-nave basilica. After Justinian, Eastern Christian architecture was based on a small scale central plan, whereas the interior of the Divriği mosque consists of a large prayer hall measuring 28,50x37,50 m with five naves and twenty-five bays with a lantern over the third bay designed to illuminate the mosque interior. The Darüşşifa, which was built as an adjunct to the mosque, is one of the finest and most original applications in Anatolia of the roofed medrese typology with oculus (central opening for illumination).

- Caminin batı cephesindeki minare, silindirik payanda duvarı, batı cephesinin cami bölümü ve caminin kapısı, 1509 depreminde yıkılan batı bölümünün restorasyonu sırasında yapılmıştır. Fotoğrafta görülen ahşap saçaklar ve borular son restorasyondan kalmadır.

The minaret, cylindrical buttress, and the west façade and west portal of the mosque shown in this photograph date from the restoration of the western section destroyed after the earthquake of 1509. The wooden eaves and pipes to be seen in the photograph date from the latest restoration work.





▲ Divriği şehrinin ve Divriği Külliyesi'nin
Divriği Kalesi'nden görünüşü.

Divriği City and the Divriği Complex
from Divriği Castle Hill.

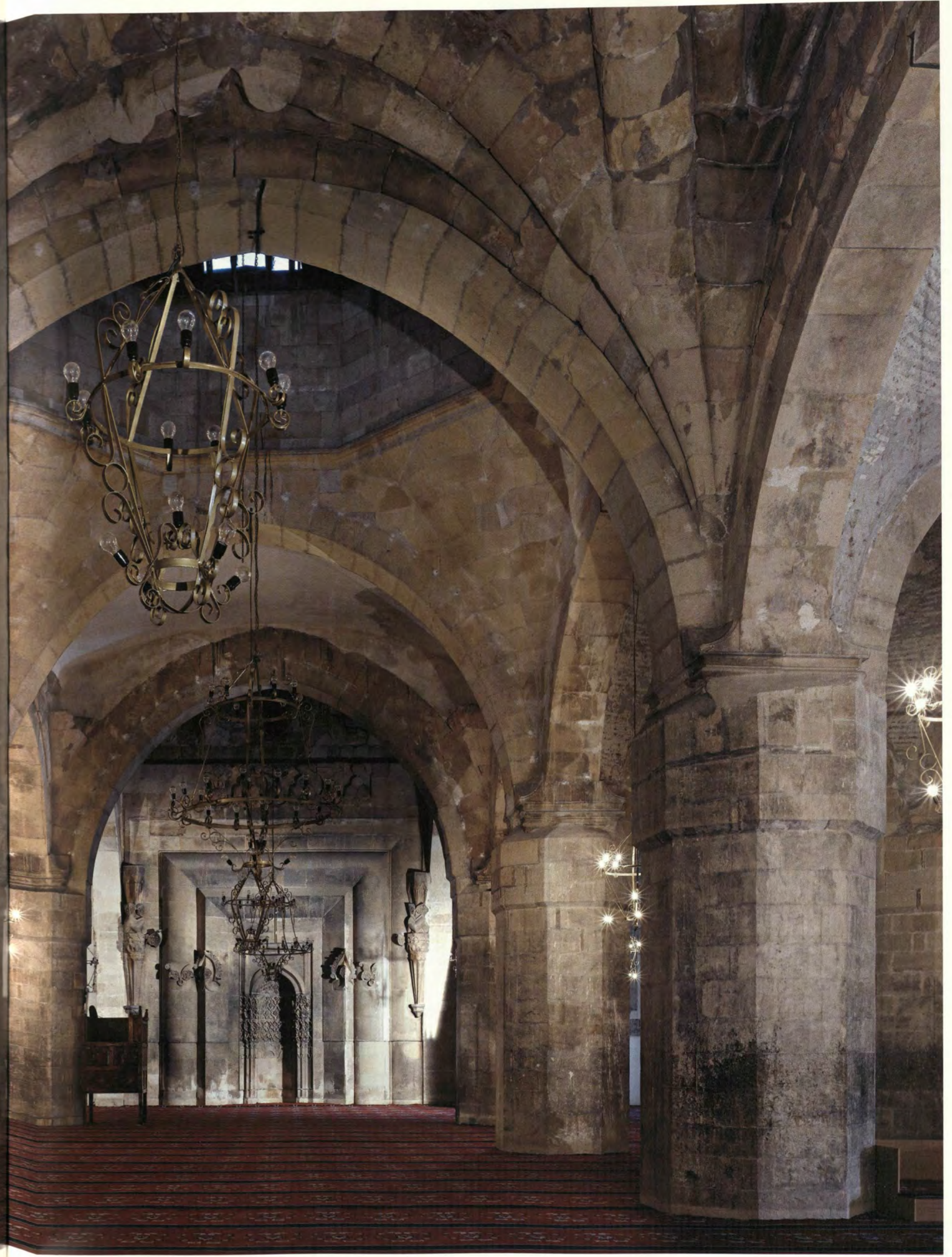


▲ Divriği Külliyesi'nin son restorasyonlardan sonraki durumu.

The present condition of the Divriği Complex after the recent restorations.

► Cami, iç mekân. Orta sağından mihrap duvarına bakış. Cami, döneminin en iyi korunmuş yapısıdır. Batı cephesinin iki açıklığı yıkılmış olmasına karşın bu yapı, Anadolu'daki yorumuyla İslam mimarisindeki çok ayaklı maksureli cami tipolojisinin en güzel varyasyonlarından biridir.

Mosque, interior. View of the mihrab wall from the central nave. The mosque is the best preserved building from the medieval period. In spite of the collapse of two western naves, Divriği Mosque remains one of the finest variations in Islamic architecture on the Anatolian interpretation of the typology of multi-columned mosque with maqsura.



► Cami, iç mekân. İkinci doğu sahını.
Kuzeyden güneye bakış.

Mosque, interior. The second eastern
nave. View from the north to south.



► Mihrap açıklığı (maksure) kubbesi.

The dome over the mihrab bay
(maqsura).



► Bezemeli apraz tonoz.

Decorat ed cross-vault.



► Bezemeli apraz tonoz.

Decorated cross-vault.



Mihrap Duvarı Yontusu

Caminin iki batı sahını 1509 depreminde yıkılmıştır. Fakat kalan bölümüyle Selçuklu çağının en güzel camisi olan Divriği Ulucamisi, özellikle maksuresiyle İslam mimarlık tarihinde özel bir konuma sahiptir. Mihrap kubbesi bütünüyle tamamlanmıştır. Buna karşın, mihrap duvarında, büyük boyutlu heykelsi bitkisel motifleri tamamlayacak ayrıntılara sahip değildir. Kubbenin alt kısmında iki köşe trompu arasındaki köşe sütunlarının altında yer alan yontulmamış taş bloklar sanatçının başlamadığı bir motifi haber verdiği gibi, taşların işlenmeden yerlerine konduğunu da kanıtlar. Kubbe aksında bulunan küçük pencere altındaki palmet frizi de tamamlanamamıştır.

Mihrap nişinin içinde bitmeyen motifler vardır. Fakat mihrap duvarının asıl sorunsalı tümünün büyük çıplaklığıdır. Burada sanatçının duvar örülürken portafo olarak bıraktığı büyük blokların taşıdığı palmetler işlenmiştir. Kuzey Taçkapısı ile karşılaştırıldığı zaman bu çıplak yüzeylerin bu kadar yalın bırakılmayacağını kabul etmek gerekir. Sanatçının bu yüzeyi dışarıdaki örnekler gibi oyarak palmetlere ışıklı, gölgeli bir zemin oluşturmayı düşünmüş olduğu söylenebilir. Mihrap açıklığının iki yanındaki büyük silindirik payandaların içinde köklenen büyük yapraklar sanatçının yaratıcı hayalinin zenginliğini kanıtlamakla kalmaz, alışılmış düzenleri değiştirmekteki büyük cesaretini de gösterir. Kanımca Ortaçağ Anadolu ortamında başka örneği olmayan bu zengin ve olağanüstü tasarım bir yandan Hürremşah'ın büyük sanatçı kimliğine, öte yandan 11-13. yüzyıllarda Orta Asya, İran, Anadolu, Suriye ve İslam dünyasını yeniden şekillenmeye götüren politik, sosyal ve kültürel kargaşanın boyutlarına tanıklık etmektedir.

Carving on the Mihrab Wall

The two western naves of the mosque were destroyed in the 1509 earthquake, but Divriği Ulucami, undoubtedly the finest mosque of the Seljuk era, enjoys, with its remaining parts and, more particularly, with its maqsura, a high status in the history of Islamic architecture. The mihrab dome has been completed, but the large sculptural type vegetal motifs on the mihrab wall lack a number of details. While the uncarved stone blocks under the corner columns between the two corner squinches under the dome indicate the position of a motif the craftsman had not yet begun, they also prove that the blocks were put in place before carving began. The palmette frieze beneath the small window had also been left unfinished.

The mihrab niche contains unfinished motifs, but the greatest problem in the mihrab wall is its complete nudity, although palmettes have been carved on the large blocks the craftsman left overhanging during the construction of the wall. A comparison with the North Portal suggests that these bare surfaces were not intended to be left empty. The craftsman may have intended to treat this surface like the others in creating a chiaroscuro ground for the palmettes. The large leaves springing from the large round pillar on each side of the mihrab niche reveal not only the richness of the craftsman's imagination but also his boldness in bringing changes on the traditional forms. In my opinion, this rich and quite extraordinary design, which remains unique in the medieval Anatolian environment, not only bears witness to Hürremşah's great artistic personality but also to the magnitude of the political, social and cultural turmoil that was reshaping Central Asia, Iran, Anatolia, Syria and the whole Islamic world in the 11th-13th centuries.

- Mihrap, mihrap açıklığı, tromplu ve mukarnash kubbe, bitmemiş bezeme bandı, mihrap duvarı ve mihrabın bitmemiş bezemeleri. Caminin maksuresi olağanüstü bir programla tasarlanmıştır. Alışılmamış ve zengin öğeler içermektedir. Süslü trompları ve nervürlü mukarnas kubbenin altındaki mihrap nişinin zengin şerit örgü bezemesi bitmemiştir. Kubbe kasnağının altında çok zengin bir palmet dizisinden oluşan kısım da bitirilememiştir. Bu duvardaki en şaşırtıcı motifler, mihrap nişini çerçeveleyen silindirik payandamsı çıplak duvar profillerinin içinden fıskıran palmet gruplarıdır. Bu, yontucunun, olasılıkla bütün çerçeve için düşündüğü soyut, bitkisel çelenk düşüncesinin sonucu olarak spontane bir duygusallıkla başladığı kompozisyonun ilk aşamasıdır. Hürremşah bu duvarda da köşelerdeki fantastik gösteri gibi kanımca ikinci bir cennet simgesi kompozisyonuna başlamış, fakat bitirememiştir.

Mihrab, mihrab bay, dome with squinch and muqarnas decoration, and unfinished frieze above the mihrab. The maqsura of the mosque was designed in accordance with a quite extraordinary rich and unusual programme. The ribbed dome and ornamented squinches are completed, but the interlacing bands in the mihrab niche remain unfinished. The frieze consisting of the very rich palmette band under the drum of the dome also remains unfinished. The most remarkable motifs on this wall are the palmette clusters bursting out from the bare cylindrical semi-columns surrounding the mihrab niche. This probably formed the first stage in the composition of an abstract, vegetal wreath possibly intended to form the whole surrounding frame embarked upon by the sculptor in a burst of spontaneous creativity. The fantastic shapes in the corners suggest that Hürremşah was considering a second image of paradise which he was unable to complete. The whole composition indicates the extraordinary creativity of the artist's imagination.



► Mihrap duvarı. Hürremşah'ın yontu sözlüğünün iki büyük motifi, asimetrik palmetler ve soyut heykeller gibi tasarladığı sütun ve başlık öğeleri taşıyan fakat taşıyıcı hiçbir rolleri olmayan öğelerdir. Taçkapılarda olduğu gibi, sanatçı, mihrap duvarında da bu büyük motiflerin yanısıra dairesel silmeyi çok büyük ölçülerde kullanmıştır. Yapının taşıyıcı programı bitirilemediği için buradaki mihrap duvarında, bu silme ve duvarları sarma eğilimi gösteren soyut bitkisel süslemenin birkaç motifle bitmiş olması düşündürücüdür. Olasılıkla, yuvarlak profilli büyük payandalar derinliği az bitkisel motiflerle Kuzey Taçkapısı dolguları gibi işleneceklerdi.

Mihrab wall. The two important motifs in Hürremşah's sculptural vocabulary are asymmetrical palmettes and the column and capital elements designed as abstract sculptures without a structural role. As in the case of the portals, the sculptor has employed on a very large scale circular mouldings known as "tor profiles", in addition to the large palmettes on the mihrab wall. Because of the incompleteness of the carving program, it may be conjectured that the intended low relief floral background was not realized.



► Mihrap nişinin yontusal programı da tamamlanmamıştır.

The sculptural programme on the mihrab niche remained incomplete.





▲ Mihrap nişi, ayrıntı.

Mihrab niche, detail.

► Mihrap duvarı, yontusal ayrıntılar.
Mimari öğelerle gerçekleştirilmiş bu soyut arkitektonik köşe motifi bezeme amaçlı bir heykeldir. Ortaçağ kilise yapılarındaki aziz figürleriyle artistik akrabalığından söz edilebilir.

Carving in the mihrab wall, details.
Designed as an abstract sculpture composed of architectonic elements, this decorative motif at the corner is a sculpture. It resembles the saintly figures on the walls of medieval churches.







▲ Mihrap duvarı, yontusal ayrıntılar.
Çıplak duvardan fıskıran bu büyük
yapraklı motifler Hürremşah'ın sanatı
gibi alışılmamış biçimlerdir.

Carving in the mihrab wall, details.
The fantastic appearance of great
leaves bursting forth from the bare wall
are as unusual as the art of Hürremşah.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

-
- Mihrap duvarı, köşe ayrıntısı.
Hürremşah'ın olağanüstü plastik bir cesaretle başladığı mihrap duvarından taşan üçboyutlu yaprakların yontuları da bitmemiştir. Bu ilginç soyut plastik motifleri taşıyan taş bloklar, mihrap duvarı yapılırken yerine konmuş ve sonradan yerinde yontulmuştur.

Mihrab wall, corner detail.
The three-dimensional leaves protruding from the mihrab wall with such extraordinary plastic audacity remain unfinished. The stone blocks protruding from the wall had been put in place during the construction of the wall and carved in situ.





Taçkapı Kompozisyonları

Portal Compositions

Divriği Ulucamisi ve şifahanesi Taçkapıları

Divriği Ulucamisi'nin Kuzey Taçkapısı'nda, kapı çerçevesinden taşan ve mimari öğeleri sarmaşık gibi saran büyük palmetler için, yüzeyden taşan taş blokları kapıyla birlikte örmek gerekiyordu. Başka bir deyişle, kapı nişinin iki yanındaki hayat ağacı kompozisyonları, taçkapı duvarı inşa edilirken tasarlanmışlardı.

Hürremşah'ın tasarımını vurgulayan büyük boyutlu palmetler, güneş simgeleyen çemberler, diskler, bunları taçlandıran lotus gibi motifleri taşıyacak blokların kapı inşaatı sırasında yerleştirilmesi "Cennet Kapısı" imgesinin inşaatın önce tasarlanmış olduğunu göstermektedir. Bu motiflerin mimari çizgiyi ikinci planda bırakarak kapıya bir yontu ağırlığı getirmesi Divriği heykelini yaratmıştır. Oysa Konya'daki İnce Minare, Sivas'taki Gökmedrese gibi daha geç tarihli yapıların klasik cephe düzenini zorlayan tasarımlarında da mimari çizginin önceliği değişmemiştir.

Hürremşah'ın, bu kadar yoğun ve zengin motifler içeren bu büyük taşıyma işini, Medici'lere anıtsal mezar tasarlayan Michelangelo gibi kendi başına yaptığını düşünmek bir Ortaçağ şantiyesini tanımamak olur. Bu külliye, takapıları ve birçok parçayı gerçekleştirdiğine inanmamız gereken büyük mimar ve olağanüstü yontucu Hürremşah'ın yanında çalışan diğer ustaların, o günün koşullarında Ortadoğu'nun dört bir yanından geldiği ve Divriği şantiyesinin, deneyim ve bilgi açısından zengin bir sanat birikimini temsil ettiği görülüyor. Burası sanat sözlüğünün kaynadığı bir ocak olmuş olmalıdır. Kullanılan motiflerin yaygın coğrafi kökenleri ve tasarımın eşsizliği, Divriği şantiyesinde bir beyin fırtınasının estiğini gösterir. 7. yüzyıl Pencikent fresklerinde görülen bir pencere motifinin şifahane Taçkapısı üzerinde ve şaşırtıcı bir

The Divriği Ulucami and şifahane Portals

In order to form the large palmettes that protrude from the frame of the arch and cling like ivy around the architectural elements on the Northern Portal of the Divriği Mosque it was necessary to use stone blocks projecting from the surface of the building. In other words, the tree of life compositions on each side of the portal niche must have been planned in detail in the course of the construction.

That the blocks that were to bear the motifs characteristic of the Hürremşah design, such as large palmettes, circles and disks representing the sun and the lotus flowers crowning these, were put in place during the actual construction shows that the "Paradise Gate" was designed before the work of construction had begun. Divriği sculpture was the result of an emphasis on stone carving that left the architectural design in second place, whereas in later monuments such as the İnce Minare in Konya or the Gökmedrese in Sivas the classical façade arrangement is determined by the architectural line.

To imagine that Hürremşah, like Michelangelo when constructing the monumental tomb of the Medicis, could personally undertake such a massive work comprising a wealth of motifs is to misconceive the nature of the construction work in medieval period. In creating this building complex, its portals and several other elements, the great architect and stone mason Hürremşah was almost certainly assisted by other master craftsmen who had arrived from every corner of the Middle East to form a body of rich artistic knowledge and experience. This must have been a centre brimming with artistic ideas. The geographically widely scattered origins of the motifs employed and the matchless excellence of the design show

yorumla uygulanmış olması, yine aynı kapıdaki insan figürleri, bu sanat ortamının bizim için tasavvuru güç olan karmaşık bir kültür potası olduğunu kanıtlamaktadır.

Divriği Külliyesi'nin Hürremşah tarafından tasarlanmış sadece iki taçkapısı vardır: Caminin Kuzey (Kible) Kapısı ve Şifahane Kapısı. Batı Kapısı, 1509 depreminde iki batı sahını ve kuzey duvarıyla birlikte yıkılmış ve Kanuni döneminde, kimliği bilinmeyen bir taş ustası tarafından, diğer kapılarla gerçek bir boy ölçüştürme isteğini yansıtan bir çabayla, özgün yapıdan kalan ve en önemlileri kuş motifleri olan fragmanlar da kullanılarak, yeniden yapılmıştır. Batı Kapısı, üslup ve estetik olarak diğer iki kapıyla karşılaştırılamayacak nitelikte, fakat işçilik olarak usta bir taşçının kalemiyle işlenmiş sihirli bir kompozisyondur. Kaidesi eski kapıdan kalmış uyumsuz taş bloklardan oluşmaktadır. Bazen "Mahfel Kapısı" diye adlandırılan, 140 cm yüksekliğindeki doğu penceresi ise, yapının özgün bezemelerinden farklı ve Selçuklu mimarisinin ortak yüzyıl ortası üslubunda işlenmiş iyi bir bezeme uygulamasıdır. Burası geç dönemde varlığı bilinen ahşap mahfile kapı görevi görmüş olmalıdır.

Caminin Kuzey (Kible) Taçkapısı ya da Cennet Kapısı

Divriği Ulucamisi'nin Kuzey (Kible) Taçkapısı, bir Cennet Kapısı imgesi yaratmak amacıyla tasarlanmış tek örnektir. Bu Cennet Kapısı kompozisyonunun anlamsal içeriği ve bunu ifade etmek için kullanılan düzen ve motifler bu bölümün ve bu çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Cennet, İslam eskatolojisinin en önemli kavramıdır. Hristiyanların yaşamı ilk günah ve cehennem, Müslümanların ise cennet imgesiyle doludur. Bu, pratik yaşamda temel bir ayrılıktır. Bir yaşam sevinci verme bağlamında olumlu bir ayrıcalıktır. Bunun nedeni Hristiyanlık dininin İsa'nın çarmıha gerilmesiyle yani bir cinayetle başlamasıdır. İslam her şeyi gören ve bilen, gücü sonsuz ve mutlak bir Allah ile başlamaktadır. Kur'an'da aydınlık Allah'tır.

Müslümanların öldükten sonra gidecekleri cennet (bahçe, firdevs), Tevrat ve İncil'den farklı olarak, bu hayatta sahip olunmayan şeylerin sahip olunacağı bir yerdir. Kur'an, İslam'da zenginlerin sahip olduğu şeylerin en mükemmeli inananlara vaat eden cennet tasvirleriyle doludur. Zenginlik, huriler ve gılmanlar ötesinde, büyük ağaçların gölgesi altında içinden Kevser akan nehirler,

that the Divriği building must have been a hive of artistic invention. The remarkable rendering over the Şifahane gate of a window motif to be seen in the Panjakent frescoes of the 7th century and the human figures on the same gate prove that this artistic milieu formed a powerful artistic crucible.

Only two of the portals in the Divriği Complex were designed by Hürremşah – the portal to the north of the mosque and the door of the Şifahane. The western portal, which, along with the two western naves and the north wall, was destroyed in the earthquake of 1509, was rebuilt during the reign of Süleyman the Magnificent by a craftsman of unknown identity who carefully took into account the dimensions of the other doors and, more importantly, employed the fragments of the bird motifs surviving from the original work. From the aesthetic point of view the Western Portal cannot be compared with the other two portals, but in its workmanship it displays a composition created by the chisel of a master craftsman. The base is built of ill-matching stone blocks surviving from the old door. The eastern window 140 cm in height sometimes known as the Mahfel Gate differs markedly from the original decoration of the building, but is nevertheless a very fine piece of ornamentation created in the Seljuk architectural style of the mid-century. This must have served as a door to the wooden *mahfil* (loggia) in later periods.

The Northern (Qibla) Portal of the Mosque or Paradise Gate

The Qibla portal of the Divriği Ulucami is the only example of an attempt at the creation of the Paradise Gate. The intellectual content of the composition of this Paradise Gate and the motifs and patterns employed in rendering it forms the essential core of this section.

Paradise is the most important concept in Islamic eschatology. The life of the Christian is centred on sin and hell, whereas the life of the Muslim is centred on the concept of paradise. This forms a basic distinction in everyday life and is a valuable characteristic in so far as it creates a joy in life. The Christian religion is based on the crucifixion of Christ, namely, on a crime. Islam is based on an all-seeing, omniscient, omnipotent God. The light of the Koran is God.

Unlike the paradise portrayed in the Old and New Testaments, the paradise to which Muslims go after they die

çiçekli çemenlikler, uzanınca erişilebilen meyveli dallar, hiçbir derdin olmadığı ve bitmeyecek bir mutluluğu muştular. Cennette adı geçen ağaçlar arasında hurma palmyesi, nar, asma, akasya, lotus vardır. Palmiye ve lotus cennet kapısında kullanılmıştır. Hürremşah'ın kapısı bu cennete açılan sanal bir kapıdır. Bu kapıdaki cennet imgesinin varlığı, bitkisel motiflerin mimariye egemen olmasına ve bunların simgesel içeriklerinin böyle bir yoruma olanak vermesine dayanmaktadır.

Hayat Ağacı ve Palmetler

Taşkapının bilinen klişelere uymayan tasarımı yanında, Ortadoğu kültüründe var olan üç simgesel düzen ve motifin varlığı, İslam kültüründe “cennet” kavramı bağlamında bilinen yukarıdaki tanımlar yeterince inandırıcıdır. Biçimsel açıdan birinci kanıt, kapı nişinin iki yanına genel bir simetri içinde yerleşen iki hayat ağacıdır. Ortadoğu sanat geleneklerinin en eski motiflerinden biri hayat ağacıdır. Ur kral mezarlarında bulunmuş olan (bugün British Museum'da) ünlü, ağaca tırmanan geyik heykelindeki ağaç bir hayat ağacıdır. Mari'deki kazılarda bulunan fresklerde görülen hurma ağaçları hayat ağacını simgeler (bugün Louvre'da). Nimrud'da bulunan bir Fenike fildişi oymasındaki hayat ağacında Mezopotamya kökenli hurma ağacı ile Mısır lotusu bir araya getirilmiştir. Ağaç üzerinde bir güneş diskinin olduğu Hitit örnekleri de bilinmektedir. Sasani imparatorlarının kaya mezarlarının girişlerindeki büyük palmetler de hayat ağacı simgeleridir.

Divriği'de hayat ağacı tasarımının temel ögesi olarak büyük yapraklar kullanılmıştır. Arapça'da ağaç sözcüğünün karşılığı olan “şecer” (çoğulu eşcar), ağaç ve diğer sapsız bitkileri de kapsar. Burada bir sap üzerindeki çift yapraklar ağacı simgelemektedir. İslam kültüründe ağaç, simgelerin simgesi olarak kabul edilir. Cennette var olduğu bildirilen palmyeyi simgelediğini kabul edeceğimiz palmetler üzerinde, herhalde ağaçlar altında var olan, küçük boyutlu bitkilere benzeyen yapraklar, tomurcuklar, genç filizlerden esinlenen küçük, simgesel bahçeler vardır.

Öte yandan cephe tasarımında büyük yaprakların (ya da palmet) uydukları matematiksel düzen, Türk pagan eskatolojisinde şamanların göğe yükselme sürecindeki dokuz katı içermektedir. Her üç sırada bir, palmet katlarını güneş çemberleri sonlandırmaktadır. Üç ağaç katı ve güneş dizisinin üç kez tekrarıyla oluşan hayat ağaçları mimari çizginin sürekliliğini ortadan kaldıracak şekilde cepheyi

is one in which they will possess all the things they were never able to possess in this life. The Koran is filled with descriptions of a paradise that promises the believer the most excellent of the things possessed by the most wealthy in Islam. Here, besides riches, houris and beautiful youths, there are rivers of nectar flowing in the shade of great trees, flowery meadows, boughs laden with fruit within easy reach and a whole environment of untroubled and eternal bliss. Among the plants to be found in Paradise are date palms, pomegranates, vines, acacias and lotus. Palmettes and lotus motifs are employed on the gate of paradise and Hürremşah's portal is a virtual gate into this paradise. The concept of paradise displayed on this door is based on the dominance of vegetal motifs in the architecture and the possible interpretation of its symbolic content.

Palmettes and the Tree of Life

Besides a tree of life design that rejects all the well known clichés, the presence of three symbolical patterns and motifs of medieval culture, together with the elements referred to above as part of the conception of “paradise” in Islamic culture, are convincing enough. From the formal point of view, the first proof lies in the two trees of life symmetrically placed on each side of the entrance niche. The tree of life motif is one of the oldest symbolic motifs of universal character. The tree in the statue of the stag climbing the famous tree in the tomb of the Kings of Ur in the British Museum is a tree of life, while the tree of life is also symbolised by the date trees in the frescoes discovered in the excavations at Mari (today in the Louvre). In a Phoenician ivory carving found at Nimrud a date palm of Mesopotamian origin is combined with an Egyptian lotus. Hittite sun disks are also to be found on the tree. The large palm trees at the entrances to the rock tombs of the Sassanid emperors are also representations of the tree of life.

The main element in the two representations of the tree of life at Divriği consists of the large leaves. The Arabic word for tree includes various other types of plants with stems or trunks. Here the tree is represented by twin leaves on a stem. In Islamic culture the tree is regarded as a symbol of symbols. Besides the palmettes that can be accepted as symbols of the palm trees in the paradise garden there are, under the trees, symbolic gardens consisting of leaves, buds and young shoots forming a small area of vegetation.

► Kuzey Taçkapısı, ayrıntı.
Kapı çelenginin tepesinde ve
merkezinde üçlü bir lotus çiçeği
grubu vardır. Çin'den Mısır'a
kadar bütün eski kültürlerde
lotus, yaradılışı ve doğanın ilahi
karakterlerini simgeler.

North Portal, detail.

At the top center of the wreath
around the gate of the the mosque
there are three lotus flowers.
The lotus flower, from China
to Egypt, always symbolized
creation, the superhuman and
divine characters of nature.



işgal eder. Mimari ögenin bir çizgi ya da atektonik bir yontuya dönüşerek adeta bezemesel bir niteliğe bürünmesi, bu taçkapıyı Hürremşah'ın heykeline dönüştüren sanatsal metamorfozun kendisi yapar.

Gerçi hayat ağacı bir Kur'an kavramı değildir. Çok eski ve yaygın bir kozmogonik simgedir. Yaşamın sürekliliğini yani ölüm sonrasını simgelediği söylenebilir. Ağacın simgeselliği aydınlığa ve söze (yani Kur'an'a) referans verir. Aydınlık ise Tanrı'nın kendisidir.

Sanatçının kapıyı bir ilahi simgeye dönüştürme amacını vurgulayan üçüncü olgu, kapı nişini çevreleyen hayat ağaçlarını ve onları birleştirerek kapı çevresinde oluşturulan çelengi bir lotus çiçeğinin taçlandırmasıdır. Lotus Kur'an'da adı geçen ağaçlardan biridir ve Hint'ten Mısır'a bütün Doğu'da ölümsüzlük simgesidir.

Divriği Ulucamisi Kuzey Taçkapısı, sanatçının hayal ettiği bir mitolojik sahneyi sergilemektedir. Tarihimize camilere ilişkin bütün övgüler cennetle ilgilidir. Cami yaptırılması cennette bir yer edinmekle ilişkilidir. Mitolojik bir ağacın karmaşık ve soyut kurgusunu hayal eden sanatçının bir Sufi olması, yorumları yönlendirecek bir olasılıktır.

İslam sanatı tarihinde bu zenginlikte bir cennet kapısı tasviri mimaride olmadığı gibi minyatür sanatında, hattâ İslam edebiyatında da yoktur. Bu durum, hem Divriği Külliyesi'ni hem de baş sanatçısını İslam kültür tarihinde özel bir konuma getirmektedir. Herhangi bir kapı yapısıyla karşılaştırılamayacak niteliklere sahip bu heykel kapı, Henri Focillon'un dediği gibi, kendi estetik ve mekânsal ortamını yaratmakta ve tanımlamaktadır.

Bu kapı kompozisyonuna "palmet fantezisi" adı verilebilir. Bu yontuda Ortadoğu sanatının palmet motifi, farklı kültür çevrelerinde tasarlandığından değişik ve büyük boyutlu kompozisyonlar içinde kullanılmıştır. Hürremşah'ın kuşkusuz iyi tanıdığı İran sanatında palmet yaygın kullanımı olan bir motiftir. Hürremşah'ın yontuculuktaki yeteneği en üst düzeyine bu palmetlerin yontulmasında varır. Palmet yeni bir kimlik kazanmış, bir cennet ağacı imgesi olmuştur. Hürremşah ağaçları yapraklara indirgediği için kompozisyonda sapsar da çok kısadır. Burada bilinen bir yaprak olmadığı ve yontunun ana teması palmet olduğu için bir taklit söz konusu değildir. Bir dal ya da ağaç temsiliyle karşılaştırılabilecek bir nitelik taşımaz. Soyut palmet, yontunun kendisidir ve simgedir.

Bu motiflerde Hürremşah'ın yontuculuk yeteneği de en büyük kompleksiteye ulaşmaktadır. Dinsel bir imgenin

On the other hand, the mathematical arrangement in the façade design created by large leaves (or palmettes) constitutes a reference to the seven or nine stages in the ascension of the shaman in Turkish pagan eschatology. Every third row of palmette culminates in a sun disk. The trees of life formed by a threefold repetition of the three rows of tree and a row of sun disks penetrates the façade in such a way as to break the continuity of the architectural line. The transformation of the architectural element into a linear pattern or an atektonic sculpture, thus investing it with a certain decorative quality, is in itself the artistic metamorphosis that transforms this portal into a Hürremşah sculpture.

Actually, the concept of the tree of life does not appear in the Koran, but it is a very ancient and very widespread cosmogonic symbol that may be regarded as symbolising eternal life, or the afterlife. The symbolism of the tree points to light and the word (i.e. the Koran). Light is God Himself.

The third element that emphasises the artist's intention of transforming the door into a sacred symbol consists of the trees of life surrounding the entrance niche and the lotus wreath that joins them in the door frame. The lotus, one of the plants mentioned in the Koran, is regarded as a symbol of eternal life throughout the whole of the East from India to Egypt.

The Divriği North Portal presents a mythological scene as conceived by the artist. In Turkish history, all praise given to the founders of mosques is connected with paradise. The reward for the foundation of a mosque is a place in paradise and if the artist creating a vision of the complex and abstract quality of a mythological tree is a Sufi that fact will undoubtedly affect his interpretation.

The conception of a gate of paradise of such richness is to be found nowhere in the history of Islamic art, whether in architecture, the art of the miniature, or literature. This gives the Divriği Complex and its master craftsman a unique place in the history of Islamic culture. To paraphrase the words of Henri Focillon, this door and its stone carving, which creates and defines its own aesthetic and spatial environment, displays qualities beyond any possible comparison with any other portal. It might well be described as a "palmette fantasy". In this sculpture, the palmette motif of Middle Eastern traditions is rendered in radically different compositions of large dimensions. The palmette is a motif widely used in Persian art, with which Hürremşah was undoubtedly familiar, and his skill as a

yaratılması heyecanı, sanatçıyı bu zenginliğe götüren neden olabilir. Bu yoğunlukta bir ifade zenginliğine karşın sınırlandırıcı bir endişe, herhangi bir doğal bitkiye benzememe kaygısı olmalıdır. Böylece yeryüzünün etkisinden kurtulmak, olasılıkla önce aklın süzgecinden geçen bir hayali yaprak tasarlamak ve onu yontu uygulamasının her aşamasında spontane duyarlılığın dürtüsüyle bir öbür dünya imgesine dönüştürmek Hürremşah'ın temel motivasyonudur.

Burada bitki dünyasındaki çeşitlilik bir kompozisyon örneği olarak ele alınmıştır, fakat taklit yoktur. Palmetler değişik boyutlardadır. Aynı saptan simetrik olarak ayrıldıkları zaman bile ayrıntılarda simetrik değildir. Her palmet kendi başına bir bahçedir, bir heykeldir. Bu bahçeyle, değişik öğelerle ve üç derinlikte bir öbür dünya tasviri yapılmaktadır. Doğayı taklit eden tek yaprak böyle bir zenginliği temsil edemezdi. Doğada, bir ağacın dalları ve yaprakları arasında sanatsal bir gerilim yoktur, büyük bir homojenlik vardır. Oysa her palmet motifi yeni bir sanatsal doğaçlamanın gerilimini taşır.

Palmetler ne bütünde ne de ayrıntılarda matematiksel bir simetriye uyar. Sanatçı buradaki yüzeyleri bölmek için sadece yönlendirici birkaç yay parçası kullanmıştır. Bunun dışında geometrik bir öğe yoktur. Karşımızdaki uygulama olasılıkla 12. yüzyıl İran alçı bezeme geleneğinden öğrenilmiş bir desen altyapısıdır. Burada doğanın bütün ilkeleri vardır, fakat kendisi yoktur. Bu mikrokozmos bahçenin tasarımı sürekli, değişken bir eğrisel hareketin dinamizmi içinde bir dansa benzetilebilir.

Gözlemci, palmet kompozisyonlarını eğri konturlar içindeki değişik derinliklerde hayali bitkisel biçimlerin zengin ışık-gölge oyunları olarak algılar. Cennette ağaçların altındaki zemin üzerinde oluşabilecek ışık-gölgenin sürekli hareketi olarak da algılanabilir.

Kuzey Taçkapısı Tasarımı

Bu taçkapıda Selçuklu döneminde, İran ve Orta Asya mimarisinde pişmiş toprağa, Anadolu'da taş malzemeye dayalı bezemenin genel geometrik karakteri ortadan kalkmıştır. Tasarıma kimlik kazandıran, coşkulu ve bitkisel dünyaya referans veren heykelsi, üçboyutlu bir yontu üslubudur.

Kuzey Taçkapısı, kapı nişi çevresinde kolayca ayırt edilen dört bölüme ayrılır: Ön plandaki en geniş bölüm kapı nişinin iki yanındaki hayat ağaçlarını içerir. Hayat ağacı

stone carver reaches its zenith in the rendering of these palmettes, which are here endowed with a new identity as a symbol of the tree of paradise. Hürremşah represents the trees simply by their leaves, with the result that the trunks in these compositions are very short. As it is a question of leaves of no known type and the main motif is that of the palmette there is no question of mimetic representation.

It is in these motifs that the skill in carving displayed by Hürremşah reaches its highest complexity. The enthusiasm aroused in the creation of a religious symbol of this type may have been responsible for the artist's achievement of such richness and complexity. The anxiety that acts as a brake in the creation of such a wealth of decoration arises from the care taken to avoid the actual representation of any known plant. Hürremşah's prime motivation was to break free from the influence of the real world, to design an imaginary leaf through the filter of his imagination and transform it, under instinctive prompting at every stage of the carving process, into an image of the other world.

Here, the diversity of the world of plants is adopted as an essential element of the composition but there is no actual representation. The palmettes are of various sizes but even when they emerge symmetrically from the same stem they are never symmetrical in their details. Every palmette is a garden, a sculpture in itself. The garden is a three-dimensional representation of the other world employing a number of different elements. The naturalistic rendering of a single leaf could never have displayed such richness. In nature, there is no artistic tension between the branches of a tree and its leaves. Instead, there is a great homogeneity, whereas in this composition every palmette motif bears the tension of a new artistic improvisation.

The palmettes are symmetrical neither in the whole nor in detail. To divide up the surfaces the artist has employed only a few guiding curves, which constitute the only geometrical element in the composition. The approach we find here is very probably the offshoot of a design inspired by the Iranian tradition of 12th century stucco decoration. Here we find many natural elements but never nature itself. The design of this microcosmic garden might be likened to a dance within the dynamism of a continually changing curved motion.

The palmette compositions display a rich play of chiaroscuro in the imaginary plant forms at various depths within the curved contours. They can also be perceived as a continual play of light and shade on a ground beneath the trees of paradise.

motifini içeren yüzey bir silindirik profille, yanındaki eğik silme üzerindeki sekizgen yıldızlardan oluşan şeritten ayrılır. Geometrik bezemenin yontucusu olasılıkla Hürremşah değildir. Yüzeyleri ayıran silindirik profilin alt bölümü çok ince bir çiçek başlıklı sütunçeye dönüşmüştür. Dışa doğru hayat ağacını kapının dış profilinden ayıran düşey friz bir mimari tasarım öğesidir. Buradaki çerçeve oluşturan menderes motifi Selçuklu çağında çok rastlanan antik kökenli bir motiftir. Ekipteki bir taş ustası tarafından yapılmış olmalıdır. Fakat bunun orta akslarını bağlayan eğrisel dallar, onları bitiren yapraklar (ya da goncalar) ve bu bezemesel sınırlar içindeki harekette Hürremşah'ın üslubunda yapılmış ayrıntılı ve bitkisel karakterli zengin bir iç dokusu vardır.

Ağırlıklı olarak bitkisel öğelerden oluşan kompozisyonu, taçkapının ön cephesinin köşesinde bir sütun demeti motifi sınırlar. Zeminden yüksek bir kaide üzerinde başlayan ince bir sütunçe ölçsüz, süslü ve çok geniş bir mukarnas başlıkla biter. Bu başlık olağanüstü zengin ve zarif silmelerden oluşan yatay öğelerle üstteki sütunçe demetine kaide oluşturur. Burada açıkça hiçbir strüktürel endişe yoktur. Bu bezemesel sütunlar kompleksi, sanatçının tasarım gücünü kanıtlayan eşsiz ve etkili bir mimari motiftir.

Hürremşah, karmaşık ve yeni olanın sanatçısıdır. Kuzey Taçkapısı'nın hayat ağaçlarının palmetleri bir mikrokozmosu simgeler. Dünyada var olmayan bir öteki dünya, daha doğrusu bir hayali cennetin ağaçlarını simgeleyen palmetler, aynı zamanda cennetin bahçelerini canlandırır. Bu hayat ağacı kompozisyonlarında palmetlerin, simetrik konumda olsalar bile, birbirlerinden farklılaşmaları, bir ana biçim içindeki asimetrik ayrıntılar, sanatçının keski darbelerinin spontane karakterini yansıtır. Burada herhangi bir doğal yaprağa referans olmadığı gibi, bir temel palmet formu dışında, doğal palmetlere de referans yoktur. Simetrik gibi görünen bir palmette bile simetri aksına göre benzer ayrıntılar gözlenmez. Sanatçının keskiyi vururkenki sezgisi, doğanın spontaneliğine tek referans olmaktadır. Burada doğal olan tek şey, sanatçının çalışma tekniğidir.

Hürremşah'ın bu cennet ağacı ya da yaprağı tasarımı dünya sanat tarihinde yoktur. Böyle biçimler Gotik, Barok ya da Rokoko bezeme tasarımında pek bulunmaz. Yine de özellikle Rokoko, Barok ve Art Nouveau üsluplarında, biçimsel olmayan fakat paralel coşkulu davranışlar vardır.

Kuzey Taçkapısı'nı bir cennet kapısı olarak çevreleyen ağaç imgeleri, sanatçının imgeleminde yarattığı hayali

The Design of the North Portal

In this portal, there is no trace of the geometrical decorative character of the ornamentation applied to terracotta in Iranian and Central Asian architecture or the stone structures of Anatolia. The design acquires its essential quality from a sculptural, three-dimensional style characterised by a lively but abstract world of vegetation.

The North Portal is divided into four clearly distinguished sections in the framework of the portal. The widest section in the foreground contains trees of life on each side of the niche while the section containing the tree of life motif is separated from a band of octagonal stars on the curved moulding beside it by means of a cylindrical profile. Hürremşah was probably not the craftsman responsible for the geometrical decoration. The section under the cylindrical profile separating the sections was transformed into a slender colonnette with floral capital. The vertical frieze separating the tree of life from the outer profile of the portal is an architectural design element. The meander motif that acts as a frame is an ancient motif widely used in the Seljuk period. This was probably the work of a master mason in the team, but the curved branches joining the central axes and the leaves (or buds) in which they culminate produce a rich, detailed, vegetal inner texture in the style of Hürremşah.

The pattern mainly created by the vegetal elements ends in a cluster of columns on the façade of the portal. A slender colonnette resting on a high base is surmounted by a very wide, excessively ornate muqarnas capital which forms the base for a cluster of colonnettes created by extraordinarily rich and elegant mouldings. Here there is no structural concern. This complex of ornamental columns is a matchless, highly effective architectural motif testifying to the craftsman's outstanding skill in design.

Hürremşah is an artist of the complex and the new, and here, on the North Portal, we find a microcosm symbolised by the palmettes on the trees of life. The palmettes symbolising the imaginary trees of life give reference in the same time to another world which enliven the gardens of paradise. In these tree of life compositions, the diversity within the overall symmetry and the asymmetrical details within the main form reflect the spontaneous strokes of the craftsman's chisel. There is no reference here to a natural leaf, nor is there any reference to natural palmettes. Even an apparently symmetrical palmette displays no details

bitkilerden oluşmaktadır. Bunlar, son bir analizde, bu dünyada var olan bitkisel varlığın gerek öge gerekse kurgu olarak transformasyonu ile gerçekleştirilmiştir. Sanatçının bütün çabasının, dünyaya referans veren hiçbir biçimin olmamasını sağlamak olduğu düşünülürse, bu tutumun, bütün kaygısı mimesis olan Batı yontu geleneğinin karşısı bir tavrın ifadesi olduğu söylenebilir.

Hürremşah taş üzerindeki tasarım için iki araç kullanmıştır. Birincisi taş üzerindeki yüzeyde yapılan ikiboyutlu desendir. Bu genelde çember yaylarından oluşur. Fakat bunun üçüncü boyuta, yani taşın derinliğine inmesinde artık çizim olanağı yoktur. Taşın üzerine, yontuya kılavuzluk edecek yay parçaları çizildikten sonra, keskinin ve sezginin yönlendirdiği, bir bakıma ressam çalışmasına benzer bir doğaçlamayla yontu son biçimini almaktadır.

Selçuklu çağında taçkapı bezemeleri, genel bir geometrik şemaya göre dizilen motiflerle süslandıkları için, taçkapı kaplamaları yerlerine konmadan yontulabilir. Birçok taçkapıda önceden hazırlanmış olmanın uyumsuzlukları fark edilir. Divriği taçkapılarında ise yontu "in situ" yapıldığı için özel bir konstrüktif uygulama gerektirmiştir. Taçkapının simgesel ve temsili bir konuyla işlenmesi böyle bir uygulamaya zorlayan bir motivasyon olmuştur. Konulu kapı tasarımı Divriği sanatına damgasını vurmaktadır.

Bu yontuda insan tenini bütün yumuşaklığıyla veren bir Bernini ya da Canova'nın ifade gücü aranmamalıdır. Hürremşah'ın arkasında binlerce yıllık figüratif yontu geleneği de yoktur. Burada dallar, tomurcuklar, daha ince dallar, kıvrımlar, çiçek açacak goncalar, yapraklar değişik derinliklerde ve asimetrik ayrıntılar olarak yontulmuştur. Bu minüskül bitkisel imgeli biçimler, çevrelerinde binlerce küçük mekân yaratırlar. Bu görüntü her mekânda sonsuz yontunun derinliğinde kaybolan bir bahçenin ön planda görünen öğeleri olarak hayal edilmiştir. Bu sonsuz hareketli yüzeyin gölgede kalan derin yüzeyleri, ölçülemeyen bir derinlik, büyük bir bitkisel kalabalık duygusu yaratır, adeta sonsuzluk hissi uyandırır. Bu çokluk ya da sonsuzluk olgusu Hürremşah'ın yontusunun temel özelliklerinden biridir. Algılamadaki yoğunluk, bitkisel öğelerin birbirlerinden farklılaşmasıyla büyük ölçüde kuvvetlendirilmiştir. Bir anlamda kapı nişi çevresinde efsanevi bir sanal bitkisel ortam yaratılmıştır.

Motif yoğunluğu bu yontuyu taşıyan fonu yok eder. Onun yerine gölge, ışıklı küçük mekânlar yaratır. Bir başka anlamda, İslam'daki bezeme anlayışı için vaktiyle, Granada'dan Orta Asya'ya kadar uzanan İslam

in accord with the symmetrical axis. The natural instinct of the craftsman wielding the chisel is governed solely by a natural spontaneity. The only natural element in the process is the working technique of the craftsman.

Hürremşah's composition of a tree of paradise or leaf is unique in the history of world art. Such richnesses are not seen in gothic, baroque or rococo decorative vocabulary. But, particularly in the Rococo, Baroque and Art Nouveau styles, one can sometimes find elements exhibiting the same exuberance of improvised forms.

The tree images that surround the North Portal in its representation of a paradise gate consist of an imaginary vegetation created in the mind of the artist. These, in the final analysis, are realised by the transformation of natural vegetation into pure invention. If we accept that the whole aim of the craftsman is to ensure that no form should have any reference to the natural world then it may be regarded as the expression of an attitude in direct opposition to the Western approach, which is based firmly on mimesis.

Hürremşah employed two methods in design. The first was the creation of a two-dimensional design on the surface of the stone. This generally consists of curved frames, but this leaves no room for a third dimension; in other words, the design cannot be continued down into the depth of the stone. After tracing the curved fragments that will serve as a guide to the carving, the work assumes its final form as the result of improvisation guided by the chisel and the craftsman's intuition.

In the Seljuk period, the portal decoration consisted of motifs arranged in accordance with a geometrical pattern and the outer slabs of the portal could be carved before being put into place. In some portals this prefabrication method led to a certain incongruity. In the case of Divriği the stones were carved in situ, which required a very special work method. The application in the portal of a symbolic content led inevitably to this type of approach. The representational design was an image created by the artist's fantasy.

In this sculpture one should not expect to find the power of expression in the rendering of the human body with all its smoothness and softness characteristic of a Bernini or a Canova. Hürremşah did not have a thousand year tradition of figurative sculpture behind him. Here we find branches, twigs, buds about to burst and leaves rendered with various depths of carving and with asymmetrical details. These miniscule vegetal forms create thousands of tiny spaces around them. These are envisaged as elements

mimarisindeki arabesk ve mukarnas bezemeden ilham alınarak söylenmiş *horror vacui* (boşluk korkusu) kavramı, Divriği yontusu için de sınırlı alanlarda doğrudur. Burada geometrinin sağladığı anlaşılabilir bir düzen görülmediği için bu doluluk ya da kalabalık hissi daha da güçlüdür.

Kuzey Taçkapısı'nın hayat ağacı motifi çevresindeki geometrik ve bitkisel motiflerin özgün karışımından oluşan kompozisyonunda yontunun mimariye egemenliği, temelde eğrisel çizginin düz çizgiye egemenliğinden kaynaklanmaktadır. Bu yontuda büyük üçboyutlu öğelerin yüksek kabartma niteliğindeki tümel etkisi, onların içini dolduran ve hem derinlik hem de hareket illüzyonu yaratan küçük motiflerin varlığıyla zenginleşir, fakat dinginleşmez. Tektonik ve strüktürel bir ifade değildir.

Bu kapının estetik değerlendirmesinde, özgün tasarımının doğasından kaynaklanan dinamik karakterin anlaşılması, köken ve morfoloji sorunlarından daha önemlidir. Çünkü geniş bir kronolojik coğrafi açılamda birçok motifin akraba olduğu eski örnekler bulunsada, Divriği'nin özgünlüğü o zamana kadar denenmemiş yeniliklerden kaynaklanmaktadır. Bu yapıda yaratılan sanatsal kimlik Türk ve İslam tarihinde genelleşmemiştir. Bu bakımdan dünyadan soyutlanmış bir tarihi fenomendir. Divriği'yi ne İslam'a ne de Avrupa'daki Arkaik, Klasik, Barok, Romantik gibi kültürel ve biçimsel kategorilere sokabiliyoruz. Bir Maniyerizm ya da daha önce var olanın deformasyonu da değildir Divriği. Bir kez yaratılmış bir şiire benzetilebilir. Eski deyimle bir *mısra-ı berceste*'dir. Fakat duygusal yorumu dışında anlaşılabilir asli bir kurgusu vardır.

Divriği bezemesinin soyutlama ve fantezi bağlamında sanatçı imgelemine sonsuz ufuklar açtığı söylene bile böyle bir şey gerçekleşmemiştir. Burada, eş olmayan bir sanatçının bir kez gerçekleşen öbür dünya yorumu vardır ve bu yontu, uzun bir gelişme süreci içine yerleşmediği için, her ayrıntısıyla şaşırtıcı olabilir. Fakat bu olgu, onun hangi tarihi bağlamda oturduğunu bulanıklaştıran bir düzeyde değildir. Başka bir deyişle, Hürremşah'ın olağanüstü bir yontucu olduğu ne kadar açıksa, çağı içinde yer alan bir sanatçı olduğu da o kadar açıktır.

Kuzey Taçkapısı, boyutları ve tasarımıyla çağın taçkapılarından ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, bir cepheden taşan dikdörtgenler prizması biçimindeki kapı kütleleri içinde bir kapı nişi olarak çağının taçkapı tipolojisine uygun bir kurgudur. Sanatçı bu tipolojiyi kendi yontusal estetik amacı için kullanmıştır. Kuzey Taçkapısı'nı çevreleyen hayat ağaçlarının fantastik ve kapıyı kucaklayan biçimleri, mimari mekânı işgal eden

seen in the foreground of a garden vanishing into infinite sculptural depths. The deep surfaces in the shade of this perpetually changing surface create the impression of an unfathomable depth and innumerable plants, arousing a sense of infinity. This impression of profusion and infinity is one of the characteristic features of Hürremşah's stone carving. In one sense, an imaginary vegetal environment is created around the portal niche.

The profusion of motifs destroys the ground on which the sculpture is based, its place being taken by small spaces of light and shade. In other words, the so-called *horror vacui*, characteristic of Islamic art inspired by arabesque and muqarnas decoration in Islamic Art from Granada to Central Asia could also be regarded as a feature of Divriği sculpture. Here, this impression of profusion or multitude is strengthened by the lack of any visible geometrical pattern.

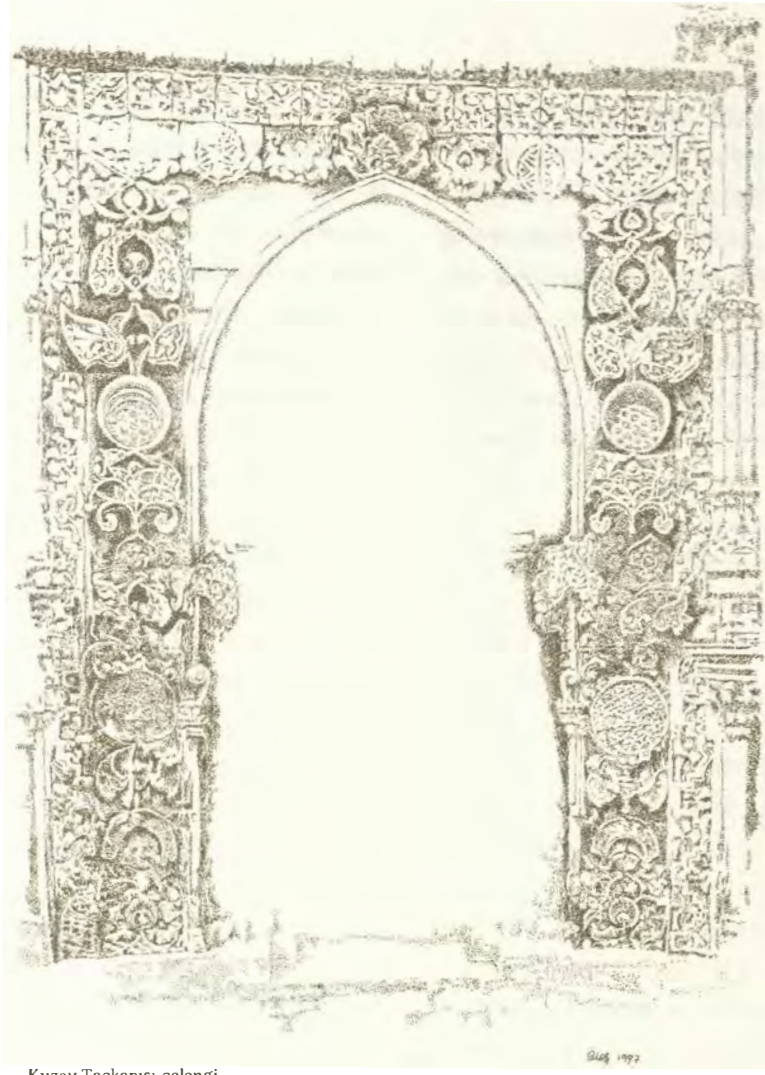
In the composition formed by the unusual combination of geometrical and vegetal motifs around the tree of life on the Northern Portal of the mosque the priority given to sculpture over architecture arises from the dominance of the curve over the straight line. In this sculpture the overall effect of the three-dimensional elements in high relief is enriched by the presence of small motifs filling the inner spaces and, at the same time, creating the illusion of both depth and movement. It is neither tectonic nor structural in character.

In the aesthetic evaluation of this portal an understanding of the dynamic character arising from the peculiar nature of the design is more important than problems of origin or morphology, for although old examples related to a number of motifs can be found over a broad geographical area, the originality of Divriği art stems from innovations not previously attempted. The artistic identity created in this monument never became generalised in Turkish or Islamic history and thus remains a unique historical phenomenon. Divriği cannot be classified in any of the Islamic or European cultural or formal categories such as Archaic, Classical, Baroque or Romantic. Nor is Divriği a type of Mannerism or a deformation of a previous style. Divriği might well be likened to a poem created in a singular instance. It is what used to be termed a *mısra-ı berceste* (the best and most powerful line in a poem), but it possesses a comprehensible core significance quite apart from the emotional interpretation.

No matter how greatly the North Portal may differ in dimensions and design from the other portals of the

mimarinin geometrisini ortadan kaldırır, mimarinin tektonik karakterini bozar. Bütün bilinen mimari olgular, kapı heykelinin tasarımına uymak için kılık değiştirmiştir. Burada hiçbir mimari öge alışılmış ölçülerde ve alışılmış ilişkiler içinde değildir. Kolonlar, ince sütunçe olmaktan da öte, incecik silindirik saplara indirgenmiş; başlıklar, çok büyük boyutlarda açmış geometrik çiçeklere benzemiş, sütunlarla ilgileri kalmamış, fantezi ve soyut bir doğanın öğeleri olmuştur. Kuzey Taçkapısı'nda da Şifahane Taçkapısı'nda da strüktürel işlevini ifade eden bir öge yoktur.

period, the prism of quadrilaterals protruding from the façade can be classified as belonging to a contemporary portal typology employed by the craftsman in accordance with his own individual aesthetic goal. The fantastic forms assumed by the trees of life embracing the portal and the forms surrounding the door annul the geometry of the architecture invading the architectural space impairs its tectonic nature. All the known architectural forms have been transformed in such a way as to conform to the design of the portal sculpture. Here, none of the architectural elements appear in their customary proportions or customary relations. The colonnettes are reduced to extremely slender cylindrical stems, the capitals are adorned with very large geometrical flowers; they no longer have any relation to the columns and are transformed into a fantastic, abstract representation of natural forms. None of the elements in the North Portal and Şifahane Portal are invested with a structural function.



Kuzey Taçkapısı çelengi.
Çizim: Ali Teoman Germaner (YKY Arşivi)
The garland of the North Portal.
Sketch: Ali Teoman Germaner (YKY Archive)

► Caminin Kuzey Taçkapısı iki ayrı kökenli simgesellik içerir: Biri, Kur'an'da olan cennet imgesi, öteki bu cenneti hem tasvir eden hem de ona ulaşan iki hayat ağacı. Kapı nişinin iki yanındaki hayat ağaçları üç sıralı benzer öğeden oluşur; her kat üç palmet ve bir güneş diski içerir. Burada dünyada olmayan cennet ağaçları ile Türk şamanının dokuz katlı göğe yükseliş simgeselliği örtüşmektedir. Kemerin üzerindeki lotus, eski Mısır'ın yeni doğan yaşam simgeselliğinden Hint mitolojisinin tannsal "emanation"una kadar uzanan evrensel bir simgedir. Bu süsler taçkapı çevresinde soyut bir çelenk oluştururlar.

The North Portal of the mosque contains symbols of two different origins. One is the image of paradise to be found in the Koran, the other the trees of life by which paradise is both represented and attained. The trees of life on each side of the gate niche are composed of three rows of similar elements with three palmettes and a sun disk in each row. Here we find combined the symbolism of the trees of paradise that are nowhere to be found in this world and the symbolic ascent of the Turkish shaman to the nine spheres. The lotus above the arch is a universal symbol extending from the symbolism of new-born life in Ancient Egypt to the sacred emanation in Hindu mythology. These ornaments form an abstract wreath around the portal.



► Kuzey Taçkapısı, ayrıntı. Kuzey Taçkapısı'nın iki yanındaki hayat ağaçlarının ilk kademesini üç palmet ve onları taçlandıran bir güneş diski oluşturur. İçine soyut bitki motifleri karışan simgesel güneş diski, İslam sanatının kesişen diyagonal çift şeritlerle oluşturulan en yaygın arabesk kurgusuyla ve büyük bir oransal duyarlılıkla tasarlanmıştır. Kapı çevresindeki çelengin en heyecan verici ögesi ikinci palmet dizisinin orta ögesinin mimari çerçeveyi bir sarmaşık dalı gibi istila etmesidir.

North Portal, detail. The first stage of the trees of life motif on each side of the North Portal is composed of three palmettes crowned by a sun disk. The sun orb containing a medley of plant motifs is designed with very great sensitivity and contains the most widespread type of arabesque in Islamic art formed by intersecting twin diagonal bands. The door of the mosque is surrounded by a wreath, the most exciting and unique element of which is the great palmette composition penetrating the architectural frame like ivy.



-
- Kuzey Taşkapısı çerçeve kompozisyonu, ayrıntı. Sütun, başlık, ara kaideler ve sütun demetlerinden oluşan zengin atektonik köşe kompozisyonu, Kuzey Taşkapısı'nın hayat ağaçlarından kurulan kapı çelenginin mimari çerçevesini oluşturur.

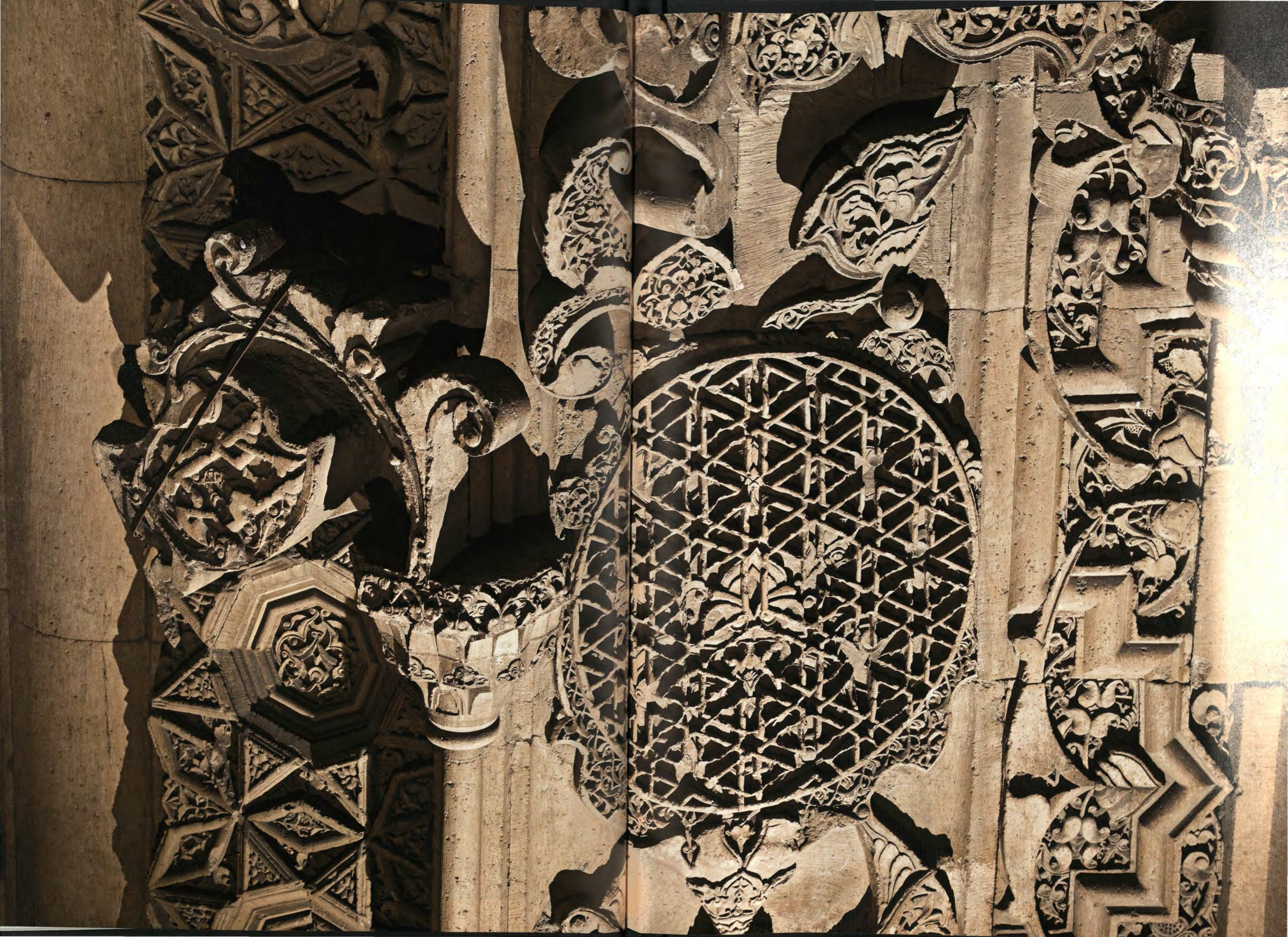
North Portal frame composition, detail.
The rich atectonic corner composition consisting of column, capital, intermediate bases and column clusters produces the architectural frame of the door wreath consisting of the trees of life on the North Portal.



-
- Kuzey Taçkapısı doğu kanadı.
Hayat ağacından ayrıntı. Bütün
mimari çerçeve sınırlarını aşan bu
kompozisyon, Divriği sanatçısının en
olağanüstü yaratmasıdır.

East side of the North Portal. Tree of
life, detail. This composition, which
breaks through all the boundaries
of the architectural frame, is one of
the most remarkable creations of the
Divriği craftsman.



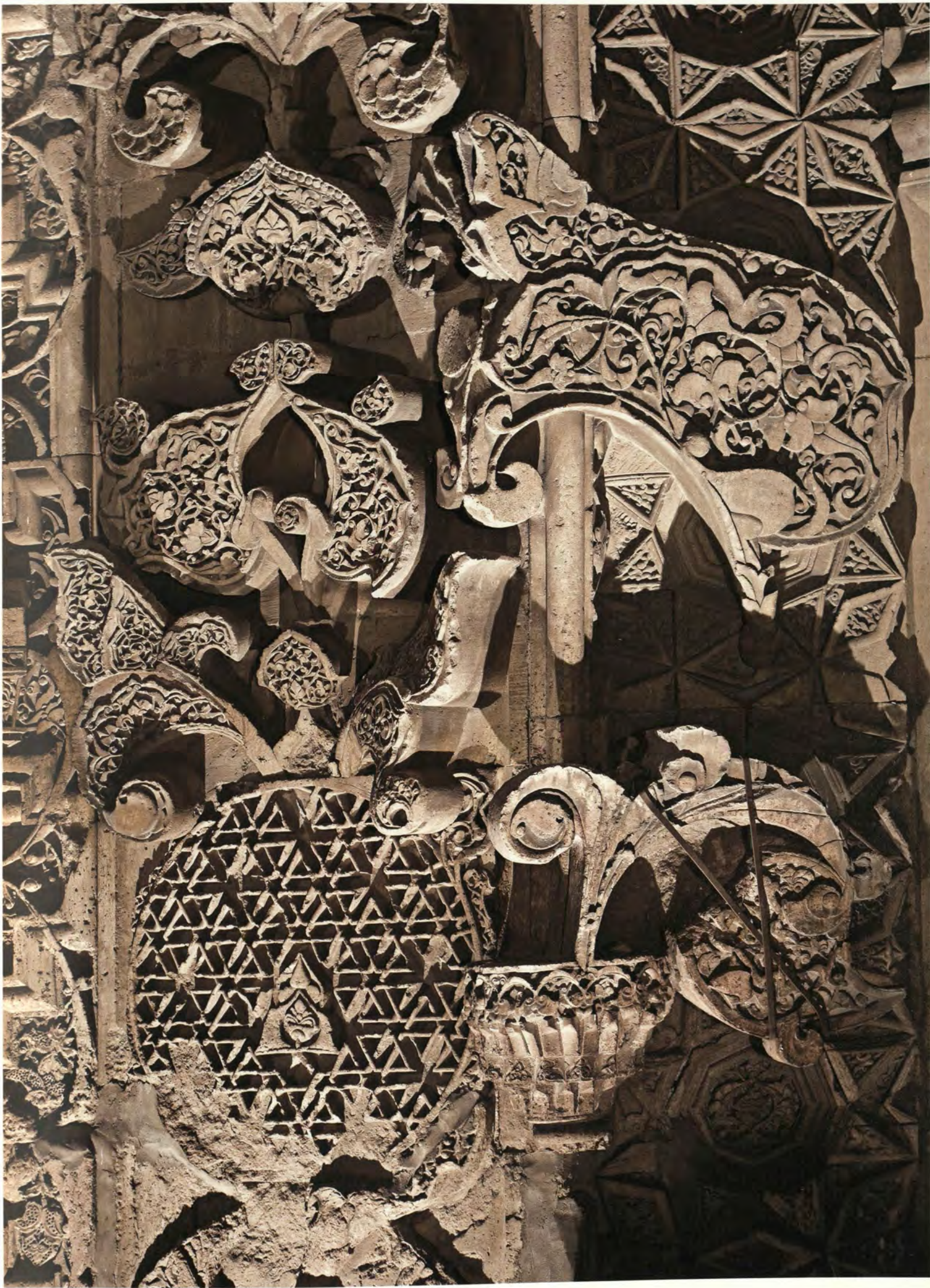


- ▲ Hayat ağacı, ayrıntı. Taçkapının iki yanındaki hayat ağaçlarının palmet ve soyut güneş diskleri değişik biçimlerde tasarlanmıştır. Bunların en özgün ve etkili olanı, çok ince şeritlerle uygulanmış klasik bir arabesk tasarımı bitkisel motiflerle zenginleştiren olağanüstü güzel bir kompozisyonudur. Bu yontunun en şaşırtıcı özelliklerinden biri, sanatçının çok küçük ayrıntılarda gösterdiği ustalık ve eleganstır. Hayat ağacını çevreleyen menderes frizinin arasını dolduran bitkisel bezemenin tümü, değişik ve doğaçlama küçük motifleriyle büyük bir yaratıcılık gösterisidir.

Tree of life, detail. The palmettes and abstract sun disks on the trees of life on each side of the portal are designed in several different ways. The most original and the most remarkable is the extraordinarily beautiful composition enhancing by means of plant motifs a classic arabesque design composed of very slender bands. One of the most astonishing features of this carving is the mastery and elegance displayed by the craftsman in even the very smallest details. The whole of the vegetal decoration filling the intervals in the meander frieze surrounding the tree of life displays great creativity with various small arabesque motifs.

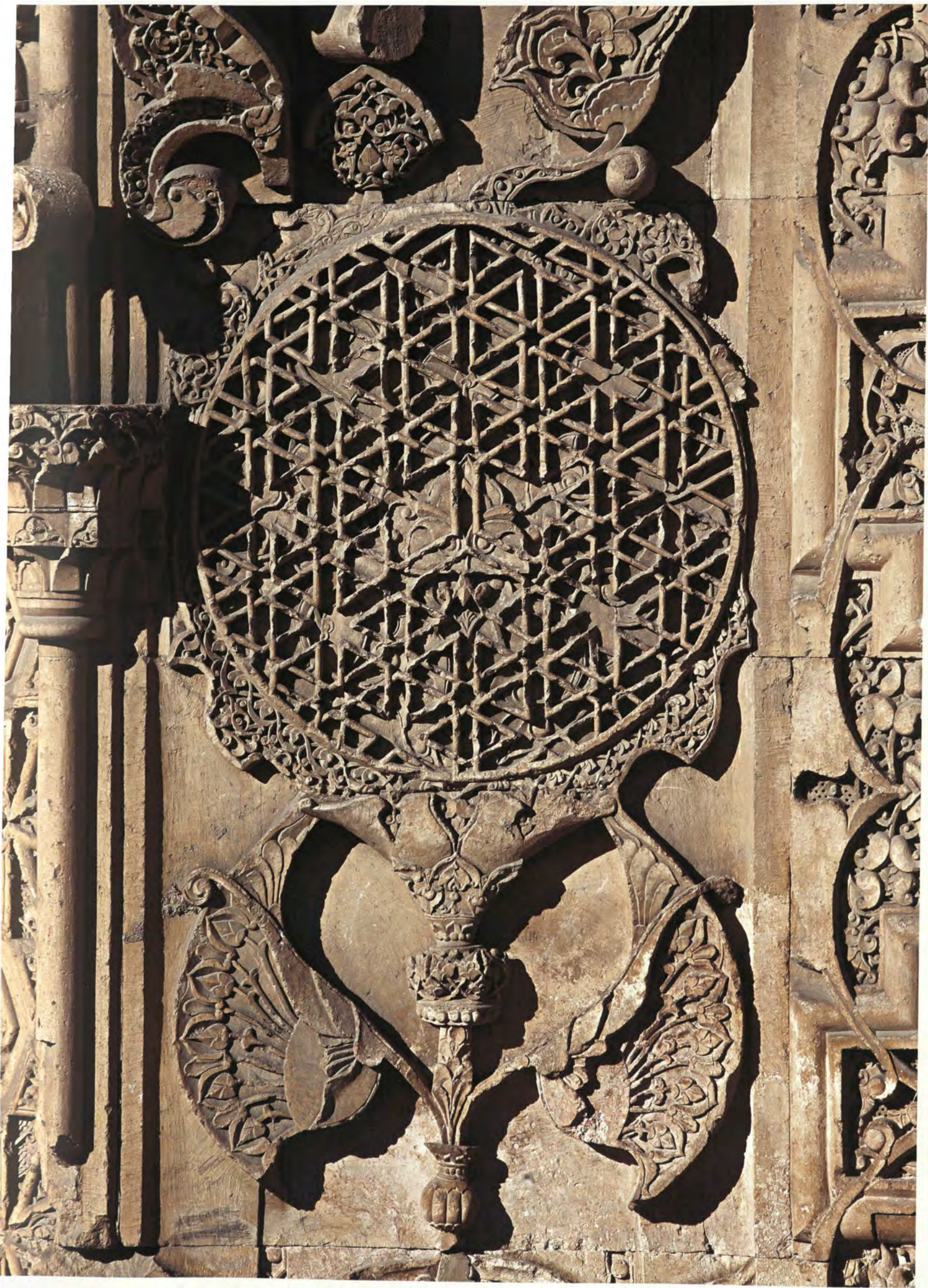
- Hayat ağacı, ayrıntı. Bu olağanüstü serbest, üçboyutlu yaprak yontusu Hürremşah'ın yaratıcı heykeltıraş kimliğini en iyi yansıtan kompozisyonudur.

Tree of life, detail. This quite extraordinary free, three-dimensional leaf carving is what displays Hürremşah's sculptural identity at its finest.



- Hayat ağacı, ayrıntı. Kapının sağındaki hayat ağacının alttan birinci dizisindeki en üst palmet ve ilk güneş diski.

Tree of life, detail. The first sun disk and the uppermost palmette in the first row from the bottom of the tree of life on the right hand side of the door.





▲ Palmet motifleri. Divriği taşıyma bezemesini İslam'da eşsiz yapan büyük, üçboyutlu, mimariden bağımsız palmet motifleri, izleyiciye olağanüstü kompozisyonlarıyla destansı bir biçimsel yoğunluk sunar.

Palmette motifs. The large, three-dimensional palmette motifs quite independent of the architectural lines make Divriği unique in Islamic art. They confront the viewer by the singularity of their composition which has a spectacular formal intensity.

► Üçboyutlu palmet motifleri, ayrıntı.

Three-dimensional palmette motifs, detail.



► Palmet motifleri. Kuzey Taçkapısı'ndaki palmetler üzerinde bulunan işlenmemiş yüzeyler, yontu çalışmasının bitmemiş bir aşamasını göstermektedir.

Palmette motifs. The unworked surfaces over the palmettes on the North Portal show that the carving remained in an unfinished state.



► Hayat ağacı kompozisyonunun son palmeti, simetrik bir lotus stilizasyonudur. Fakat ayrıntılarda mutlak bir simetri aranmamıştır.

The last palmette in the tree of life composition consists of a symmetrical stylization of a lotus flower, but there is no attempt at definite symmetry in the details.





▲ Giriş kapısının sağındaki en güzel palmetlerden birinin çevresinde bulunan ayrıntılardaki zenginlik şaşırtıcıdır.

One of the most elegant palmettes on the east side of the North Portal. The surrounding exuberance of minute details is overwhelming.

► Hayat ağacı, ayrıntı. Bu üst üste yer alan üç palmette Hürremşah ile yanında çalışan ustalar arasındaki üslup ve yetenek farkı izlenebilir. Alttaki asimetrik palmetteki desen işleme ustalığı üstteki simetrik palmetlerde yoktur. Burada, ustanın üslubunu izleyen başka bir usta söz konusu olabilir.

Tree of life, detail. The difference in style and proficiency between Hürremşah and the craftsmen who worked alongside him can be seen in these three superimposed palmettes. The mastery of asymmetrical design in the lower palmette is quite lacking in the symmetrical palmettes above. This may be a question of another craftsman attempting to follow the master's style.





▲ Hayat ağacı, ayrıntı. Bu olağanüstü güzel palmet, işçiliğinin hassaslığı, güzelliği ve ayrıntılardaki işlemenin biçimsel zenginliği ile Hürremşah'ın sanatının en güzel örneklerinden biridir.

Tree of life, detail. This extraordinarily beautiful palmette, in the delicacy and beauty of the workmanship and the richness of form in the details, is one of the finest examples of Hürremşah's art.

► Menderes frizi yontu ayrıntısı.
Bu yüzeylerde yontu sanatının olağanüstü mükemmekte bir uygulaması vardır.

Meander frieze, detail. In these details, there is an extraordinary dexterity of the stone carver.





▲ Kuzey Taçkapısı'nda hayat ağacıyla oluşan kapı çelengi, menderes frizi ve bitkisel ayrıntılar kapı çerçevesini oluşturan kompozit köşe sütununun güçlü kompozisyonu ile tamamlanır.

In the North Portal the door wreath formed by the tree of life, the meander frieze and floral details are completed with the powerful composition of composite corner column which frame the whole portal.

► Kuzey Taçkapısı'ndaki hayat ağacı kompozisyonundan palmet örnekleri.

Examples of palmettes from the tree of life composition on the North Portal.





▲ Güneş diski ve menderes frizi bezeme ayrıntısı. Bu güneş diski değişik bir yontu ustasının işidir. Sun disc and meander frieze, detail. This work is by another master carver.

► Cami temel kitabesinin sağ üstündeki taşıyma motifleri, bu büyük anıtın yapımına katılmış değişik ustaların taşıyma tekniklerini sergilemektedir. Bu ustalar olasılıkla Suriye ve Mısır kökenlidir. Kemerin altındaki itinasız yazı Alaeddin Keykubad dönemindedir. Burada, caminin 1228-1229 tarihli ana kitabesinden sonra Alaeddin Keykubad adına ikinci bir kitabe konmuştur. Bu kitabe, Keykubad 1237'de Ahmed Şah'tan önce öldüğü için, Mengücekler'in Keykubad'a tâbi olduklarını göstermek amacıyla gösterişsiz bir yazıyla sonradan yazılmış olmalıdır.

These details of the North Portal above the main inscription on the inside of the entrance niche is the work of other master craftsmen, probably from Syria or Egypt. The rather clumsy secondary inscription is from the time of Alaeddin Keykubad, the ruler of the Konia Seljukid. Here we find a second inscription in the name of Alaeddin Keykubad after the main mosque inscription dated 1228-1229. As Keykubad died in 1237 before Ahmed Şah this inscription may have been written here later as a modest recognition of the Mengüjek submission to Keykubad authority.



► Giriş kapısı nişi ilginç bir üsluplar karışımıdır. Kapının üstünde bir altıgenin poligon kenarlarıyla biten kemer, olasılıkla Mısır Türk Memlukları'nın bu bölgeye kadar uzanan politik ve kültürel egemenlik alanı etkisini gösteren ve ustası da Suriye'den ya da Mısır'dan gelmiş olabilecek bir arabesk uygulamasıdır. Ancak altıgen poligonun çevresindeki frizde yarım daire profillemeler arasındaki kare ve dikdörtgen alanlarda Hürremşah'ın üslubunun zarif uygulamaları vardır.

The entrance niche presents an interesting mixture of styles. The arch culminating above the door in the sides of a hexagon consists of an arabesque probably created by a master craftsman from Syria or Egypt and evidencing the political and cultural hegemony of the Egyptian Turkish Mamelukes that once extended as far as this region. But the frieze constituted by large semi-cylindrical profiles enveloping the central hexagon presents in their quadrangular frames some of the most elegant examples of Hürremşah's carvings.



- Kuzey Taçkapısı'nı çerçeveleyen geometrik öğelerle oluşan frizin kare ve yıldız biçimli aralıklarında Hürremşah yontu üslubunun en güzel örnekleri işlenmiştir. Küçük bir saksıdan düşey olarak yükselen ve profillerin üzerinden geçen ince dal, sanatçının olağanüstü duyarlılığının bütün simgesi olarak algılanabilir.

The beautiful frieze around the North Portal in which the square and star shaped areas are filled by the most delicate carvings from the hand of Hürremşah. The rise of a thin perpendicular branch with tiny leaves from a small flower pot on the surface of architectural elements is a unique symbol of the artist's sensibility.





▲ Caminin kitabesi. Kuzey Taçkapısı'nın kapıyla birlikte bitirilen, Selçuklu dönemi nesih yazı üslubuyla yazılmış kitabesi: "Yüce Tanrı'ya yönelmek için bu büyük caminin yapımını, Tanrı'nın rahmetine muhtaç, güçsüz kul Ahmed Şah bin Süleyman Şah 1228 (Hicri 626) tarihinde buyurdu. Allah sultanlığını sonsuz kılsın." Kitabe, dal ve kıvrımlı yapraklardan oluşan bir zemin süslemesi içerir.

Mosque inscription. Nesih inscription of the Seljuk period coterminous with the gate: "Turning towards God Almighty, Ahmed Şah ibn Süleyman Şah, wretched slave and needful of God's mercy, ordered the construction of this great mosque in 1228 (626 AH). May God preserve his Sultanate for ever." The inscription has a background of floral decoration.

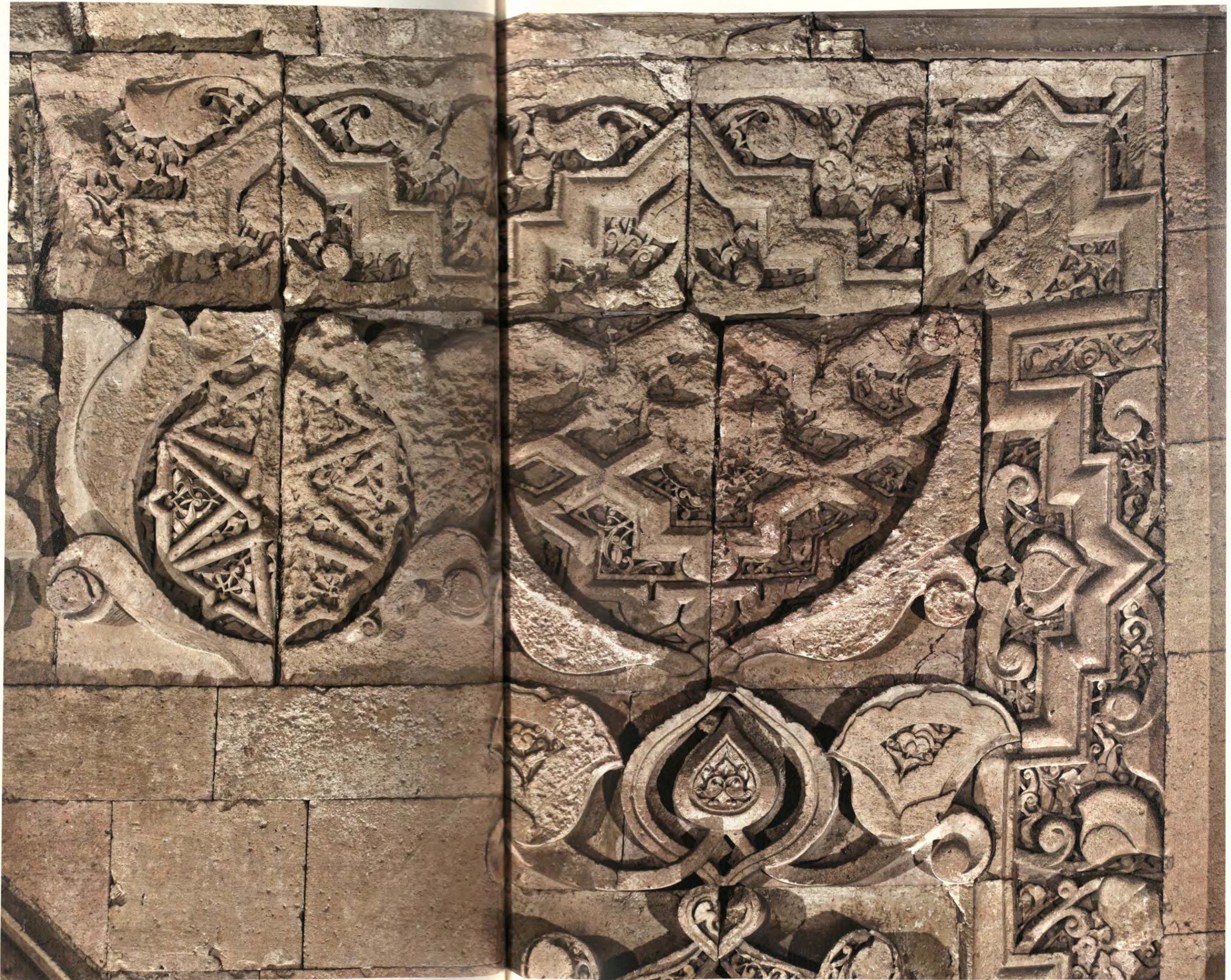
► Kitabenin sol köşesinden ayrıntı.

Left corner of the inscription, detail.



► İki hayat ağacını Taçkapı üzerinde tamamlayan yatay bandın yan öğeleri Hürremşah'a ait değildir ve yüzeyleri erozyonla tahrip olmuştur. Sol alt köşede özgün durumda olması gereken motifin yok edilmiş olduğu ve bu üçgensel köşelerin bir taş kaplama tamiri geçirdiği görülmektedir. Bu tümel yok olma, köşelerde figürlerin olabileceğini akla getirmektedir.

The two side elements in the horizontal band over the door completing the two trees of life are not the work of Hürremşah and have been impaired by erosion. The motif that must originally have occupied the left bottom corner has disappeared and the triangular corner repaired with a plain stone surface. It may be suspected that they had some figures.



- Kuzey Taşkapısı'ndaki bu friz Hürremşah'a ait değildir.

This frieze on the North Portal is not the work of Hürremşah.



Şifahane Taçkapısı

Şifahane Taçkapısı, caminin Kuzey Kapısı da dahil olmak üzere İslam Ortaçağı'nın bütün kapılarından tümüyle farklı bir tasarımıdır. Şifahane içinde adı yazılı olduğu için bu tasarım da –çok büyük bir mimar ve heykeltıraş olduğuna şüphe olmayan– Hürremşah'ın yapıtı olarak kabul edilmelidir. Fakat zaten tamamlanmamış olan bu kapıdaki taşıymaların tümünün onun tarafından yapıldığını düşünemeyiz. Şifahane Taçkapısı'nda Kuzey Taçkapısı'nda olduğu gibi simgesel bir içerik yoktur. Fakat bu kapıda da, cami Kuzey Taçkapısı'nda vurguladığımız bir özellik vardır: Bu kapı da mimarinin heykelleşmesi diyebileceğimiz bir Hürremşah yaklaşımı gösterisidir. Burada, olasılıkla sanatçının ölümünden sonra yarım kalmış ve değişik ustalar tarafından yapılmış ve birçoğu da bitirilememiş taşıymalar vardır.

Şifahane Taçkapısı'nın büyük taç kemeri iki büyük zengin profilli sivri kemerin ardışık kompozisyonudur. Ancak Geç Gotik katedrallerin kapılarında görülen çok zengin silme takımlarıyla, kemer kilidine kadar, birbirlerini izleyen iki büyük dalga gibi yükselen sivri kemerlerin kurdukları etkileyici çerçeve, Hürremşah'ın yontucu olduğu kadar mimar olarak da büyük bir yaratıcı olduğunu kanıtlamaktadır. Burada Ortaçağ Gotik katedral girişlerini anımsayarak eyvan profillerinin akrabalığını bir Avrupalı Hristiyan sanatçının varlığı için bir işaret olarak düşünmek olasıdır. Fakat Yakınoğlu'da hiçbir Haçlı yapısında böyle bir uygulama olmadığı gibi, Avrupa Gotik mimarisinde de buna benzer bir taçkapı elevasyonu yoktur. Bütün Yakınoğlu ve Anadolu'da Haçlıların yerleştikleri yerlerden çıkarıldıkları bir çağda bu külliye'nin inşaatının esir alınmış bir Hristiyan'a verildiğini düşünmek zordur. Kaldı ki Kuzey Taçkapısı tasarımının ve taşıymalarının bir Avrupalı ustanın bilgisi çerçevesinde ortaya çıkması söz konusu değildir.

The Şifahane (Hospital) Portal

The Şifahane (Hospital) Portal joins the North Portal in presenting a design utterly different from that of any of the other Islamic portals. The fact that his name is inscribed in the Şifahane allows us to attribute the architectural concept and part of the stone carving to Hürremşah but we cannot conclude that he was responsible for all the stone carving carried out on this, in any case, unfinished portal. Unlike the mosque portal there is no symbolic content here, but on this portal too there is a special attitude, which we categorised as the “sculpturisation” of architecture, a feature that might be described as characteristic of the typical Hürremşah approach. Here are to be found a number of carvings left unfinished at Hürremşah's death, some of which were taken over by other craftsmen but most of which were never completed.

The large main arch of the Şifahane Portal is composed of two large consecutive richly profiled pointed arches, but the frame, with its very rich sets of mouldings of the type to be seen on the doors of late Gothic cathedrals, produced by pointed arches rising one above the other right up to the keystone of the arch in two great waves, prove that Hürremşah was as skilled in architecture as in stone carving. The way that in the horizontal section of the great arches the profiles recall the entrances to Gothic cathedrals suggests the possible involvement of a European Christian craftsman, but, on the other hand, there is no such element to be found in any cruciform building in the Near East, nor is there any portal of similar elevation in European Gothic architecture. It is most unlikely that in a period when the Crusaders were being driven out of the Near Eastern or Anatolian regions in which they had settled that any part of the construction of this complex should have been entrusted to a Christian captive. Moreover the knowledge

- Şifahane Taçkapısı. Bu kapı ilginç ve eşsiz kompozisyonu ve bezemede kullanılan motiflerin sayısı ile kendi başına bir sözlük oluşturur. Bu taçkapı iki büyük taş kemerin iki büyük dalga gibi, çok zengin silmelerle birbirini izleyen olağanüstü kompozisyonudur. Yatay kesitinde büyük Gotik kilise kapılarının silme zenginliğini anımsatır. Fakat kompozisyonun ve bezeme programının bir Gotik portalle benzerliği yoktur. İnce sütunçeler üzerinde onları bir başlık gibi sonlandıran palmetler, simetrik olmayan yapraklar, çok zengin silme takımları, Taçkapı'nın iki yanında iki sütunçe üzerindeki iki dairesel palmet üzerinde bulunan, 19. yüzyılda yüzü tahrip edilmiş örgü saçlı “Selçuklu prensi ya da prensesi figürü”, Şifahane Taçkapısı'nı yontu sanatının çarpıcı örneklerinden biri yapmaktadır. Hürremşah'ın olasılıkla ölümünden sonra yarım kalmış bu taçkapı, sonraki dönemlerde değişik ustalar tarafından kısmen tamamlanan panolar içermektedir. Giriş kapısı üzerindeki pencerenin tasarımı Hürremşah'a ait olsa da, ayrıntılı işleme ona ait olmayabilir.

The Portal of the Şifahane. In its rich variety of motifs this unfinished but unique composition forms in itself a complete artistic discourse. Designed as two grandiose stone arches following one upon the other like two great waves, it presents, in its horizontal section, an incredibly rich set of mouldings, such as found in the great portals of Gothic cathedrals, but in its composition and form composition the portal has no relationship to a Gothic portal. The flat palmettes resting like capitals on slender colonettes and mouldings, the asymmetrical leaves, the ornamental double bands and the figures, on the two sides of the portal and set over elegant circular palmettes, of two Seljuk prince or princess with plaited hair and faces destroyed by 19th century zealots make the Şifahane gate one of the most striking examples of the art of stone carving. This portal, which was probably left unfinished at the time of Hürremşah's death, contains panels added and apparently completed at a later date by various craftsmen. Though the window over the door is designed by Hürremşah the detailed implementation may probably be carried out by others.



Hürremşah'ın taçkemer tasarımında gösterdiği cesur yenilik ve gerçekleştirdiği biçim, kapı nişinin çevresindeki atektonik düzenlemede de şaşırtıcı boyutlara ulaşır. İnce silindirik, neredeyse çizgisel işaretlere dönüşmüş sütunçelerin, üstelik yön değiştirerek, kapının iki yanına iki fener gibi asılmış mukarnas başlıkla sonlanması strüktürel imgeyle adeta alay eder bir niteliktedir. Büyük taçkemer üzerinde herhangi bir strüktürel işleve sahip olmayan iç içe geçmiş konturlarıyla ilginç bir başlık dizisi vardır. Kapı üzerindeki ikinci kat penceresini ikiye bölen bezemeli ağır sütun, İslam geleneğinin oluşmasından önce Orta Asya mimarisindeki varlığı bilinen bir motife referans verir.

Hürremşah'ın fazla ayrıntısına geçmeden *abbozzo* olarak bıraktığı, fakat büyük bir estetik duyarlılık sergilediği bu bitmemiş taçkapı olağanüstü bir tasarımdır. Giriş üzerindeki kat penceresinin ortasında bulunan büyük sütunun tasavvuru Hürremşah'a ait olabilecek fakir uygulamalardır.

Bu kapının içindeki başlanmış ve yarıda kalmış bezemesel taşıymanın sanatçısı ve tarihleri konusunda kesin bir şey söylemek olanaksızdır. Fakat Anadolu'daki benzer motifler kullanan uygulamalarla karşılaştırarak değişik tarihlerde bazı tamamlama girişimlerinden söz edilebilir. Örneğin giriş duvarında Sivas Gökmedrese girişindeki büyük geometrik şeritlere benzeyen ayrıntılar Hürremşah döneminin üslubuyla çelişen ayrıntılardır. Bunların bitmemiş varlıklarıyla Sivas'ı etkilediğini değil, Mengücek Beyliği'nin yıkılmasından sonra Gökmedrese'den etkilenen bir ustanın işi olduğunu düşünmek gerekir.

Şifahane Taçkapısı'nın iki yanında işlenmesi belki de tamamlanmamış iki dairesel rozet üzerinde, uzun saçlı iki Türkmen figürü vardır. Bunlar minyatürlerden bildiğimiz, uzun örgülü saçlı Selçuk savaşçıları ya da beyleridir. Külliye'nin kurucuları Ahmed Şah ile eşi Turan Melek'in simgesel figürleri de olabilir. Bu figürlerin patronlara benzemesi gerekmiyordu. Başka bir deyişle bunlar Batılı anlamda birer portre değildi. Bu figürlerin inşaatın patronları tarafından onaylanması, bu yüzyılda Anadolu'ya yeni yerleşmiş Türk aşiretlerinin ve onların Müslüman beylerinin geleneksel göçer kültürünün çabuk değişmediğini kanıtlar. Malazgirt savaşından 150 yıl sonra Selçuklu sanatında insan figürünün kullanılmasına devam ediliyordu. Bu figürleri yapanın kim olduğunu söylemek olanaksızdır. Fakat Selçuklu çağında (11-13. yüzyıl) *ronde bosse* insan figürü üretilen kısa bir dönem vardır. Selçuklu beylerinin insan boyunda heykelleri

of a European craftsman cannot be involved in the design and creation of the North Portal.

The bold innovation displayed by Hürremşah in the design of the arch and the atektonic arrangement around the portal niche are truly remarkable. The manner in which the slender, cylindrical colonnettes, transformed into mere linear elements, change direction and culminate in muqarnas capitals hanging like two lanterns on each side of the door seem to make a mockery of the structural image. The main arch has a row of interwoven capitals which do not correspond to any structural function. The massive ornamented pillar in the middle of the window over the door recalls a motif known to have existed in Central Asia prior to the formation of the Islamic tradition.

The design of this unfinished portal, which Hürremşah left as an *abbozzo* without going into too much detail but which displays a quite remarkable aesthetic sensitivity, is quite extraordinary.

It is impossible to come to any definite conclusion concerning the date of the work or the craftsmen responsible for the half finished decorative stone carving on this door, but one may compare it with certain works in Anatolia employing similar motifs. For example, the details resembling the broad geometrical bands on the inner wall of the entrance to the Gökmedrese in Sivas have nothing in common with the style of the Hürremşah period. These should not be regarded as having influenced Sivas in their unfinished state but rather as the work of a craftsman influenced by the Gökmedrese after the collapse of the Mengücek Principality.

On each side of the Şifahane Portal there are two long-haired Turcoman figures on two, probably unfinished, circular rosettes. These are the Seljuk warriors with long plaited hair that we know from miniatures. They may be symbolic figures of Ahmed Şah and his consort Turan Melek, the founders of the complex. At that time it was not deemed necessary that the figures actually resembled the patrons. In other words, these were not portraits in the Western sense of the word. These figures stand as evidence of the approval granted by the patrons to the construction and are proof that there had been no rapid change in the traditional nomadic culture among the Turkish tribes that had recently settled in Anatolia and their Muslim rulers. Human figures continued to be employed in Seljuk art 150 years after the battle of Manzikert. It is impossible to identify the artist responsible for these portraits, but there was a short period during the Seljuk era (11th-13th

bulunmuştur. Ortaçağ'dan sonraki dini dogmatizm, figürlü heykeli yok etmiştir. Bunun görece geç dönemlere ait bir tepki olduğu da söylenebilir. 19. yüzyıla kadar ayakta duran Konya Kalesi'nin ünlü kanatlı melek heykelleri, kapı ve duvarlarda kullanılmış heykel fragmanları 19. yüzyıl Anadolu toplumunun figürlü heykel bağlamında bugünkü kadar bağnaz olmadığını gösterir. Isparta Ertokuş Medresesi'nin duvarlarında günümüze kadar korunmuş bir geç antik baş vardır. Olasılıkla bir tılsım olarak bugüne kadar korunmuştur. Divriği Şifahanesi'nin taçkapısındaki Selçuklu başlarının yüzleri de 19. yüzyılda kırılmış olmalıdır. Fakat zengin bir minyatür geleneği, Anadolu'da Selçuklu döneminin figürlü çinileri, figür yasağının Kur'an'a dayalı bir yasak olarak algılanmadığını kanıtlar. Erken Emevi döneminin figürlü freskoları da düşünülürse, bu yasağın 8. yüzyılda şekillenen şeriat kuralları içine Bizans ikonoklast akımından, İslam'ı kabul eden Suriyeli Bizanslılar tarafından getirildiği bir hipotez olarak ileri sürülebilir.

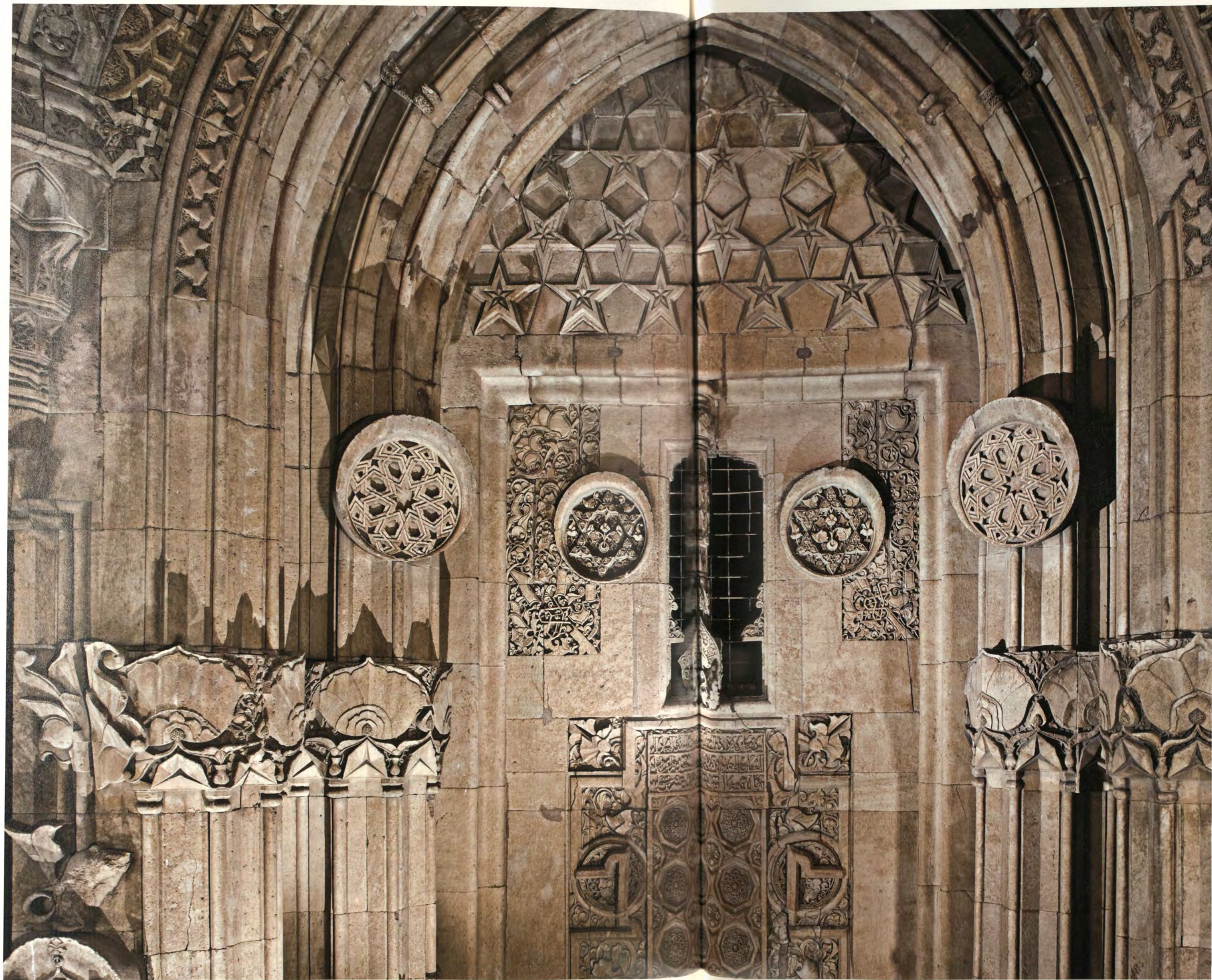
İslam tarihinin minyatür sanatı Hindistan, İran ve Osmanlı ülkelerinde, Şii ya da Sünni ortamlarda sultanlar, büyük idareciler katında bezemesel olarak algılsa bile, itibarlı bir sanatsal uğraş olmuştur. Bunlardaki savaş sahneleri, törenler, aşk sahneleri egemen sınıfın pratikte resim yasağına uymadığını açıkça gösterir. Bu bağımsız bir figüratif resim geleneği sayılmasa bile, figür yasağının kesin bir dogma niteliğinde olmadığını gösterir. Bu eğilim Hindistan'da daha kuvvetlidir. Çünkü İslam'dan daha kalabalık bir Hindu kültür ortamında figürlü resim ve heykel yaşıyordu. Hindu-İslam simbiyotik yaşamındaki kültürel ortamda figür kullanımı sürdürülmüştür. İran ve Türkiye'de de bu yasak kesin olamamıştır.

İslam'da figür karşıtlığının Hristiyan kilisesindeki resim ve heykele tepki olarak geliştiği söylenebilir. Ne var ki bu tepki Ortaçağ'da güçlü değildi. Mevlânâ döneminde Mevlevi tekkelerinde resim vardı.

centuries) in which figures were rendered in the *ronde bosse* technique and there were life-size statues of the Seljuk beys. The religious dogmatism of the later Middle Ages put an end to sculpture of the human figure. This may be regarded as a reaction typical of later periods. The famous winged angels in Konia Castle that survived until the 19th century and the fragments of statues employed in the door and the walls show that 19th century Anatolia was not as bigoted as now as regards figurative sculpture. On the walls of the Ertokuş Medrese in Isparta there is a Late Antique head that has survived to the present day. It has probably been preserved as a talisman. The faces on the Seljuk heads on the Şifahane Portal in Divriği were probably smashed in the 19th century, but a powerful miniature tradition along with the tiles adorned with human figures belonging to the Seljuk period in Anatolia show that the prohibition of the human figure was not perceived as a prohibition based on the Koran. If one considers the figurative frescoes of the Early Omayyad period one might put forward the hypothesis that this prohibition was derived from the Byzantine iconoclastic movement and inserted by Syrian Byzantine converts to Islam into the sharia code that was taking shape in the 8th century.

In Islamic history, the art of the miniature, although perceived as pure decoration, was regarded in India, Iran and the Ottoman territories as a highly respected occupation worthy, in both Shiite and Sunni cultures, of sultans and high administrators. These miniatures, dominated as they were by battle scenes, ceremonies and love stories, are clear proof that in practice the ruling class paid no heed to the prohibition on figurative art. It also shows that, although there was no independent figurative tradition, the prohibition was never received as dogma. This tendency was even stronger in India, where figurative painting and sculpture survived in a predominantly Hindu population. Figurative art continued in a symbiotic Hindu-Islam cultural environment, while in Turkey and Iran the prohibition had never been absolute.

The opposition in Islam to the delineation of the human figure may have been a reaction to the paintings and statues displayed in Christian churches, but the reaction was not very strong. There were pictures in the Mevlevi lodges (tekkes) during the lifetime of Mevlânâ.



▲ Şifahane Taçkapısı. Motiflerin ve süslemelerin bitmemişliği ve değişen üslupları, Divriği'de toplanmış sanatçı grubunun kompozitliğini yansıtır.

Şifahane Portal. The incompleteness and stylistic differences of the decoration attest to the diversity of origin of the artists working at Divriği.

► Şifahane Taçkapısı, pencere.

Bu Orta Asya kökenli pencere tasarımı Hürremşah'a ait olabilir. Fakat sütun kaidesi yanındaki yontu dışında diğer ayrıntılar Hürremşah'ın işini tamamlamaya çalışan başka ustaların işi olmalıdır.

Şifahane Portal, window. This window design of Central Asian origin in its concepts may be the work of Hürremşah but its details would appear to have been carried out by the other craftsmen who tried to complete Hürremşah's work.



- Şifahane Taçkapısı, ayrıntı. Portal çerçevesinin heykelsi artikülasyonu, ayrıntıların yarım kalmasına karşın heyecan vericidir.

Şifahane Portal, detail. Despite its incompleteness the sculptural articulation of this portal is an exciting composition.





-
- ▲ Şifahane Taçkapısı kaideleri. Büyük ölçüde tahrip olan kaideler Hürremşah'ın tasarladığı eşsiz bir kompozisyonudur.

Şifahane Portal, bases. The design of these now largely destroyed bases in the Şifahane Portal display a matchless composition by Hürremşah.

-
- Şifahane Taçkapısı'nın zengin silmeleri üzerindeki bu genel çizgileriyle belirtilmiş başlıksız palmetler, yüzü kırılmış "Selçuklu prensi ya da prensesi" başı ve diğer motifler çalışmanın bir aşamasında yarıda kalmış işçiliği göstermektedir.

The palmettes in the form of capitals traced in general lines over the rich mouldings on the Şifahane Portal, the head of the "Seljuk prince or princess" with damaged face and the other motifs show that the work must have been abandoned at this stage.





▲ Şifahane Taçkapısı. Hürremşah'ın yarım kalmış başlık demetleri ve değişik ustaların yontuları.

Şifahane Portal. The capital clusters left unfinished by Hürremşah and carvings by various other craftsmen.

► Şifahane Taçkapısı. Hürremşah'ın sütunu ve başlık demetleri.

Şifahane Portal. Column and capital clusters by Hürremşah.



- Şifahane Taçkapısı. Yüzü tahrip edilmiş Selçuklu prensi ya da prensesi figürü (olasılıkla Turan Melek).

Şifahane Portal. The damaged face of the Seljuk prince or princess (probably Turan Melek).



Restitüsyon: Ali Teoman Germaner (YKY Arşivi)

Restitution: Ali Teoman Germaner (YKY Archive)



- Şifahane Taçkapısı. Taçkapı eyvanının iç yüzeyinde tamamlanmamış bir şerit ve onu süsleyen disk. Burada, Hürremşah'ın soyut bitkisel üslubunu izleyen, fakat ondaki özgür ve üçboyutlu yaklaşımı formelleştirmiş bir başka taş ustasının işi görülmektedir.

Şifahane Portal. An unfinished band on the inner face of the portal eyvan with sun disk decoration. Here can be seen the work of another craftsman who followed Hürremşah's abstract vegetal style but formalized his free and three-dimensional approach.



- Şifahane, girişe bakış. Sol yandaki (güney) yan galeri katına çıkan merdiven, giriş üzerindeki odanın Şifahane içine açılan penceresi ve sekizgen aydınlık feneri.

Şifahane, entrance. The steps leading up to the mezzanine on the left hand (south) side, the window inside the Şifahane opening into the room over the entrance and the octagonal lantern.





▲ Şifahane, iç mekân. Ana eyvanın solundaki küçük kapı türbeye açılmaktadır. Ondan sonra gelen kuzey eyvanı, bu fotoğrafta görülmeyen güney eyvanına göre iki kat yüksekliğindedir. Sütun, sütun başlıkları ve tonozlar, geometrik karakterli ikiboyutlu motiflerle süslenmiştir. Taşıyıcı duvarlar ve tonoz örtünün çıplak yüzeyleriyle, o dönem mimari yaklaşımının tipik bir eğilimini vurgular.

Şifahane, interior. The small door to the left of the main eyvan opens into the tomb. The north eyvan next to this has two storeys relative to the north eyvan, which is not shown in this photograph. The column, column capitals and vaults are adorned with two-dimensional, geometric decoration. The bare surfaces on the supporting walls and the vaults display typical forms of that period.



▲ Şifahane, iç mekân. Kuzey eyvanı önünde sütun başlığı ve ara kata çıkan merdiven.

Şifahane, interior. The capital of the octagonal column before the northern eyvan and the steps leading up to the gallery level.



▲ Şifahane, iç mekân. Ana eyvan ve türbe girişi.

Şifahane, interior. Main eyvan and tomb entrance.

► Şifahane, iç mekân. Bitmiş bir sütun başlığı.

Şifahane, interior. A completed carved capital.





- ▲ Şifahane, iç mekân. Eyvanın arka duvarını süsleyen ve ışınal öğeler üzerinde basit geometrik motiflerin tekrarıyla oluşan bu ikiboyutlu bezeme, Divriği Külliyesi'nde Hürremşah'ın yontusal çalışması yanında bu zarif süslemeyi tasarlayan başka sanatçılar da olduğunu kanıtlar.

Şifahane, interior. This two-dimensional decoration consisting of simple geometrical motifs over radial lines adorning the back wall of the eyvan is evidence of the involvement of other craftsmen alongside Hürremşah in the stone carving of the Divriği Complex and in the design of this exquisite piece of decoration.

- Şifahane, iç mekân. Ana eyvanda diyagonal tonoz örtü.

Şifahane, interior. Diagonal cross-vault over the main eyvan.





▲ Şifahane, eyvanda diyagonal tonoz örtü. Tonozun alınlığında "Amel-i Hürremşah Hilatı" kitabesi bulunmaktadır.

Şifahane, diagonal cross-vault over the main eyvan. The fronton of the vault contains the inscription "Amel-i Hürremşah Hilatı" (Work of Hürremşah from Khelat "Ahlat").



Divriği Yontusu ve Hürremşah

Divriği Stone Carving and Hürremşah

Anadolu'da Taş Yontu Geleneği

Kilikya'dan Suriye'ye kadar uzanan Güney Anadolu'da, Üst Mezopotamya'da, Orta Anadolu'da anıtsal mimari gelenekler taş malzeme üzerine kurulmuştur. Bu gelenekler bu büyük bölgenin Türk döneminde de devam eder. Ağrı, Muş, Siirt, Diyarbakır, Mersin'e kadar Güney kuşağı, Doğu Karadeniz, Sivas, Erzincan, Erzurum, Van taş yapı bölgeleridir. Selçuklu Türkleri Anadolu'ya göç ettikleri ve bu yörelere yerleşmeye başladıkları zaman Horasan ve İran'ın tuğla inşa geleneği yerini taş bırakmıştır. Selçuklu döneminde ara sıra görülen tuğla yapılar ya da ayrıntılar, örneğin Divriği Kale Camisi girişinde ya da Sivas Keykavus Şifahanesi'nde olduğu gibi, Doğu'dan gelen ustaların varlığına işaret eder.

Anadolu'da yerli taş geleneklerinin gelişmiş teknikleri vardı. Geç Antikite'den (ki buna Roma ve Sasani dönemleri de dahildir) bu yana geometrik alçak kabartma ve basit profil, ekonomik bir taş bezeme tekniği bu bölgeler için karakteristiktir. Bu geleneklerde bitkisel motif ve eğri geometrisi sınırlıdır. Yapıların mimari tasarımı yalın ve strüktürel. İtinayla uygulandığı örneklerde Selçuklu çağında da uzun bir tarihi deneyime dayanan taşıma tekniği sürdürülmüştür. Genelde Selçuklu taş ustasının klişeleşmiş hafif kabartma motifleri yontarken rutin bir iş yaptığı söylenebilir. Mimari çerçeve içinde kalan, genelde ikiboyutlu bezemenin tasarım ilkesi aynı motifin geometrik bir kurgu içinde yinelenmesidir. İran'ın tuğla inşa geleneği de malzemeye bağlı olarak, geometrik karakterliydi. Taşla yer değiştirdiği zaman da bu geometrik tasarımdan vazgeçilmemiştir.

Divriği'de kullanılan taş, yerel olarak elde edilen (volkanik) tüftür. Bunun andezit ya da kriyolit bileşenli

The Stone Carving Tradition in Anatolia

In South Anatolia, a region stretching from Cilicia to Syria, Upper Mesopotamia and Central Anatolia, monumental architectural traditions were based on stone as a material, a tradition that was to continue throughout the whole area during the Turkish period. Ağrı, Muş and Siirt, Diyarbakır, the southern strip as far as Mersin, the Eastern Black Sea region, Sivas, Erzincan, Erzurum and Van were all areas of stone construction. At the time when the Seljuk Turks migrated to Anatolia and began to settle in these regions the brick building tradition of Khurasan and Iran had been replaced by stone. The brick buildings or elements sometimes to be seen in the Seljuk period, as in the entrance to the Divriği Castle Mosque or the Keykavus Şifahane in Sivas, indicate the presence of master craftsmen from the East.

The local stone traditions in Anatolia display highly developed techniques. Since Late Antiquity (and this includes the Roman and Sassanid periods) a characteristic of the region was the use of economical stone decoration techniques with geometrical motifs in low relief or shallow profile. In these traditions ornamentation was limited to vegetal or geometrical motifs. The architectural designs were plain and essentially structural. A stone carving tradition based on centuries of experience was continued in meticulously rendered examples. In general, in creating traditional motifs in low relief the Seljuk stone carver may be said to have been carrying out a routine operation. Generally, the two dimensional decorative design principle within the architectural framework consisted of a repetition of the same motif in a geometrical form. The Iranian brick tradition was

olduğu biliniyor. Bu, taş mermer kadar homojen değildir. İşlendiği zaman taşçının keskinin bir darbesi, taşçının istemediği bir parçayı koparabilir. Bu, başlangıçta sanatçının ilk tasarladığı biçimde spontane bir değişiklik yapılmasını gerektirir. Divriği’de saptadığımız simetrik tasarımın ayrıntılarda farklılaşmasına, malzemenin yapısından kaynaklanan doğal patolojik bir bileşenin biçimlenmeye etkisi olarak bakılmalıdır.

Taşkapılardaki çalışmaların taş konduktan sonra yapıldığını kanıtlayan pek çok yarım kalmış ayrıntı vardır. Bu bağlamda yontucu, taşın yapısal bozukluğunun verdiği kırılmaları, tasarladığı biçimin doğaçlamayla gerçekleşen bir varyasyonuna dönüştürmek zorunda kalır.

Taşkapılarda Hürremşah Yontusu için Genel Gözlemler

Birdenbire karşımıza çıkan böyle bir sanat yapıtı için, o dönemin etkili mistisizmi içinde Hürremşah’ın sanatına entelektüel bir yorum getirmek istersek, Panofsky’nin *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* adlı kitabında yaptığı gibi bir yorum düşünülebilir.

Hürremşah’ın taşçı kaleminden çıkan her biçim, varlığıyla bu dünyada bir ad ve kimlik kazanır. Bir bakıma sanatçı, sanatıyla cennet kapısına ulaşan bir yolun yapımcısıdır. Hürremşah’ın kompozisyonundaki lotus, Sufi’nin cennetin kapısına, bir bakıma Tanrı’nın aydınlığına erişmesine benzetilebilir.

Yapıtın estetik mesajı boyut ve konuyla ilişkili değildir. Hürremşah’ın sanatında insan da yoktur. Bu, Batı sanat geleneğinde yetişmiş biri için anlaşılması zor bir tutumdur. Michelangelo’nun *Pietà*’sını gördükten sonra, insan konusundan uzak bir soyut yontunun gözlemciyi aynı yoğunlukta etkileyeceğini düşünmek zordur. Fakat figüratif gelenek içinde yetişmemiş bir toplumda, *Pietà* karşısında duyulan duygusal yoğunluğun, Hürremşah’ın doğaüstü yontusu karşısında da hissedilebileceği kabul edilebilir.

Divriği’de mimari ile heykel arasında ayırıcı bir çizgi yoktur. Hürremşah’ın sanatının özgünlüğü de bu çizginin ortadan kalkmış olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçi her iki taşkapı da yapıyla geometrik ilişkileri bağlamında en genel çizgileriyle dönemin taşkapı tipolojisine uyar. Fakat yontusal etkiyi artırmak için mimari kompozisyonun bütünlüğü gözden çıkarılmıştır.

Hürremşah’ın taşkapılarda mimari karakteri heykele dönüştürmek için kullandığı ilginç bir yöntem, onun genel

geometrical in character in conformity with the material, and when brick was replaced by stone the geometrical tradition was not abandoned.

The stone employed in Divriği consists of local volcanic tufa. This is known to contain andesite or cryolite and is not as homogeneous as marble. A fragment may accidentally split off as the result of an ill-aimed blow from the mason’s chisel and this may well require a spontaneous change in the mason’s original plan. Some irregularities in the symmetrical design we have observed at Divriği should be regarded as the effect of the natural pathological formation of the components resulting from the natural character of the material.

A number of unfinished details indicate that work on the portals was carried out after the stone had been laid. In this connection, it would appear that the stone mason had been forced by the structural defects in the stone to improvise variations on his design.

General Observations on the Hürremşah Stone Carving on the Portals

Confronted with the unusual design of the northern portal of the Divriği Ulucami a possible intellectual interpretation may be based on the mystical atmosphere that prevailed in that period. Relationships between the artistic imagination and medieval Sufi thought cannot be proved without documentary evidence but a possible interpretation has been put forward by Panofsky in his book *Gothic Architecture and Scholasticism*.

Every form elicited from the stone by the chisel of Hürremşah is endowed with a name and an identity. The artist, by means of his craft, is the creator of a path leading towards a Gate of Paradise culminating in the lotus flower at the top center of the design. This could be interpreted as the attainment by the Sufi to a state of enlightenment.

The aesthetic message of any work of art is in no way related to its size or content. There are no human beings in Hürremşah’s art, a phenomenon that anyone reared in the Western artistic tradition finds it hard to understand. After seeing the *Pietà* of Michelangelo is difficult to conceive how an abstract sculpture could affect the spectator with the same intensity, but the emotional intensity aroused by the *Pietà* can be aroused by the abstract sculpture of a Hürremşah in similar equal measure in a Muslim society that was not brought up in the figurative tradition.

kompozisyonun mimari öğelerini atektonik biçimlere sokmasıdır. Kuzey Taçkapısı'nın köşe sütunlarının kur-gusunda tek bir ince sütunçeyle başlayan motif, kendisiyle orantılı olmayan çok büyük mukarnaslı bir başlık, onu izleyen, üç katlı zengin bir kaideyle devam etmekte ve üzerinde dörtlü bir sütunçe demetini taşımaktadır.

Şifahane Taçkapısı'nda köşe sütunlarının mimari anıları unutulmuştur. Zeminden başlayan iki ince, silindirik profilli, birbirine paralel çizgiler dışarı doğru bir dirsek yaptıktan sonra, taçkapı kemeri hizasında adeta cepheden dışarı fırlayan soyut bir mukarnaslı başlıkla sonlanmaktadır. Burada sütun iki paralel çizgiye dönüşmüştür.

Bu büyük öğelerin mimari karakterlerini tümüyle yitirerek soyut bir heykele dönüşme sürecinin en şaşırtıcı örnekleri, caminin içinde, mihrap açıklığının köşelerindeki geometrik motiflerdir. Kesinlikle soyut heykeller olarak görülebilecek, hiçbir şeye referans vermeyen bu büyük biçimler, bütün yapıyı bu denli yeniliklerle tasarlayan büyük sanatçının varlığını kanıtlamaktadır.

Kuzey Taçkapısı'nda cennet simgesinin temel öğesi olan hayat ağacı, çok eski tarihli olmasına karşın Ortadoğu geleneklerinde biçimsel olarak klişeleşmemiş bir motiftir. Burada sunulan hayat ağacı da kişisel bir yorumdur. Bir öbür dünya tasarlama ve onu yontu uygulamasının her aşamasında, spontane duyarlılığın dürtüsü ve sezisiyle ila-hi bir dünya imgesine dönüştürme çabası Divriği sanatçısını yönlendirmiş olmalıdır. Kompozisyonda genel bir simetri gözetilmiş olmasına karşın ayrıntılarda yineleme yoktur. Güneş çemberleri gibi temelde geometrik kurallara uyarak tasarlanan motiflerde bile simetriyi bozan öğeler bilinçli olarak kullanılmıştır. Mozart'ın "Güzel bir yüz hiçbir zaman simetrik değildir" deyişine uygun olarak Hürremşah simetriyi sevmiyordu. Belki de simetriyi bozan şeyleri özel olarak vurguluyordu. Gerçi doğada da ağaç ya da bitki kuramsal bir simetriye uymazlar.

Bu etkileyici kapı çelengini çevreleyen silmeler üzerinde, dairesel profilli paralelkenar taşlarla oluşturulan kare çerçeveler içinde küçük ve doğaçlama kompozisyonlarda olağanüstü bir yontusal duyarlılık ifade edilmiştir. Bu yontudaki hayali cennetin doğasını yaratan küçük büyük bitkisel motifler gerçek bir mini sanal peyzaj öyküsü dokurlar.

Kuzey Taçkapısı'nın tasarımına çember yayının egemen olduğu yukarıda belirtilmiştir. Fakat bordürlerde, mukarnas uygulamalarında düz çizgiyle kurulmuş şerit kompozisyonları da kullanılmıştır. Bu yontuda düz çizgi geometrisini yumuşatan bir organik dünya imgesi, kapı

In Divriği art there is no clear separation between the architecture and the stone carving. Indeed, Hürremşah's work owes its originality to the removal of any such separation. Although both portals conform to the portal typology of the period in their geometrical relations to the building, the architectural composition as a whole is ignored in order to increase the effect of the carving.

An interesting method Hürremşah employs to transform the architectural character of the portals into a sculptural one is to invest the architectural elements of the general composition with atektonic forms as mentioned above. In the composition of the North Portal the motif that begins in a single colonnette with a disproportionately large muqarnas capital continues on a three-layered richly ornamented base bearing a cluster of four colonnettes. In the Şifahane Portal the architectural qualities of the corner columns have been forgotten. After forming a convex angle, the two slender parallel lines with cylindrical profile beginning from the ground culminate in an abstract muqarnas capital that seems to spring outwards from the façade. Here the column is transformed into two parallel lines.

The most remarkable examples of the process by which these elements lose the whole of their architectural character and are transformed into abstract sculpture are to be seen in the geometrical motifs on the corners of the mihrab niche in the interior of the mosque. These large forms, which can be viewed as abstract sculpture with no reference to anything at all, prove the presence of a great craftsman who employed such striking innovations in his design of the whole building.

The tree of life, which constitutes the basic element in the portrayal of paradise on the North Portal, although of very ancient provenance, never had a stereotyped form in Asian traditions. The tree of life presented here is a purely personal interpretation. In his effort to portray the other world in stone carving and to transform it into the image of a divine world, the Divriği craftsman must have been guided at every stage in the process by an instinctive sensitivity and intuition. In spite of the overall symmetry of the composition there is no repetition in the details. Even in motifs such as the sun disks, designed in conformity with basic geometrical rules, elements have been employed with the deliberate aim of breaking the symmetry. Like Mozart, who declared that "a beautiful face is never symmetrical", Hürremşah was no lover of symmetry for its own sake. In fact, he may well have deliberately emphasised elements

cephesine adeta serpilmiştir. Doğaçlama olan bitkisel karakterli yontuların, özellikle bu kapıda, Hürremşah'a ait olduğunu varsaymak gerekir. İşçilik olarak dönemin yaygın geometrik şeritlerini ve yinelenen motifleri yapanlar başka taş ustaları olmalıdır.

Hürremşah'ın çalışma tekniğinin aşamaları, özellikle Şifahane Taçkapısı bitmediği için izlenebilmektedir. Yontu yerinde yapılmıştır. Silmelerdeki mükemmel süreklilik bu tekniğin kanıtıdır. Ne var ki Hürremşah'ın uygulamanın hangi aşamasında öldüğünü bilmemize ya da bilmediğimiz bir nedenle işi bırakmışsa, yer yer yarım kalmış panoların ve diğer bezemenin taşıyıcı ustalarını bulmamıza olanak yoktur.

Kuzey Taçkapısı'na egemen olan bitkisel vizyonun o dönemin yaygın üslubundan ne kadar farklı olduğunu, ondan olasılıkla birkaç yıl sonra yapılmış olan Doğu penceresiyle karşılaştırdığımızda anlıyoruz. Güzel bir işçilikle ve klasik bir üslupla yapılan bu pencere bezemesi, Hürremşah'ın kendi çağını aşmış olağanüstü bir sanatçı olduğunu ve kökten bir üslup değişikliği yarattığını göstermektedir.

Hürremşah bir hümanist değildir. Taklit etmek için baktığı eski bir örnek yoktur. Onun ideali, ifade etmeye çalıştığı mutlu ahiret dünyası olmalıdır. Bu kadar tutkulu bir sanatçının dindar olduğunu da varsayabiliriz. Fakat inancıyla çağının adamı olan Hürremşah, sanatında hiçbir güncel norma uymuyor. Yaptıkları insan merkezli de değildir. Çağının bütün klişelerini dışlayabilen sanatçı, sanatının hangi boyutlarıyla gününün toplumuyla ilişki kuruyordu? Burada Montaigne'in büyük sanat yapıtıyla ilgili gözlemi anımsanabilir: "Büyük sanat yapıtı ikna etmez, insanı allak bullak eder." Hürremşah'ın sanatı da kendi toplumu için yeni ve büyüleyiciydi.

Hürremşah izlenmemiş bir ustadır. Fakat bütün biçimsel sınırları aşan bu yapıtı gerçekleştirebilmesi patronun onayına bağlıydı. Ahmed Şah ve eşi Turan Melek sadece bu alışılmamış kapıya değil, Şifahane Taçkapısı'ndaki insan portrelerine de onay vermişlerdir. Bu yapıların simgelediği öbür dünya, doğaya karşı duyarlılık, sanatta insan figürünü kabul etmek gibi davranışlar, Mengücek saraylarındaki kültür ortamının görece hoşgörüsü, henüz katı dogma düzeyine uzak olduğunu gösteriyor. Erzincan ve Divriği'deki Türk boyları belki bazı âdetleriyle barbardılar. Fakat Divriği Külliyesi'ne patronluk etmeleri onları İslam dünyasındaki büyük sanat hamilerinin arasına katıyor.

Hürremşah'ın sanatsal duyarlılığını en iyi ifade eden ve tasarladığı cennet imgesinin doğasını aydınlatan iki

that spoiled the symmetry. After all, in nature no tree or plant is ever symmetrical.

The small improvised compositions set within square frames formed by parallel edge stones with curved profiles on the mouldings surrounding the wreath on the door are rendered with an extraordinary sculptural sensitivity. The plant motifs of various sizes by which this imaginary paradise is created in stone compose a virtual miniature landscape.

The curved line that dominates the design of the North Portal has already been mentioned, but one should also mention the band compositions formed by straight lines on the borders and in the muqarnas strips. In this carving the organic world image softening the linear geometry is literally scattered over the portal façade. The carvings in the form of improvised plant motifs, particularly those on this portal, should be attributed to Hürremşah. The geometrical bands and repeated motifs in widespread use at that time must have been the work of other masons.

The unfinished nature of the Şifahane Portal allows us to observe the various stages in Hürremşah's technical development. The carving was carried out in situ. The perfection to be observed in the continuity on the mouldings is evidence of this technique. We shall never know at what stage of the work Hürremşah died or for some unknown reason abandoned the work, nor shall we ever know the identities of the craftsmen who took over the half-finished panels and the other parts of the ornamentation.

A comparison with the eastern window, which is probably a few years later in date, reveals the striking difference between the vegetal pattern dominating the North Portal and the prevailing style of the period. The classical style decoration and fine workmanship displayed by the window ornamentation clearly shows that Hürremşah was a remarkable craftsman who far surpassed any other in his own period and employed a radically different style.

Hürremşah was no humanist. He sought out no old examples for imitation. The ideal that he attempted to portray was the other, divine world. It seems reasonable to suppose that so passionate a craftsman was also religious, but, though in his faith very probably a man of his time, in his art he conformed to no contemporary norm. At the same time, his work was in no way centred on the human figure. To what extent could a craftsman who rejected all the clichés of his age establish relations with contemporary society? One thinks of Montaigne's observation on the great

yontusal işaret vardır. Bunlardan biri hayat ağaçlarının iki büyük yaprağının bir sarmaşık dalı gibi kıvrılarak kapı nişi içine dönmesi ve mimari öğeleri sarmasıdır. Bu, dünya mimarlık tarihinde rastlanan bir bezemesel tavır değildir. Kitabın yazarı için bu yontusal jestin sanat tarihinde başka örneği yoktur. Sanatçının olağanüstü duyarlılığını ifade eden ikinci yontusal jest de eşi olmayan başka bir uygulamadır: Kapı nişinin yan duvarında kare çerçeveler oluşturan bombeli yüzeyli paralelkenar taş bloklar üzerinde, zemindeki küçük bir saksıdan yeni sürmüş bir filiz gibi başlayan düşey ince dalın çerçeveler üzerinde çok hafif kabartma olarak devam etmesidir. Her iki motif de mimariden bağımsız tasarlanmıştır ve sanatçının vizyonunda mimari olguyu çevreleyen bir sanal doğa düşüncesinin varlığını kanıtlamaktadır.

Kare çerçeveler içinde birbirinden farklı sanal bir cennet ortamını sunmaya çalışan sanatçının yine doğaçlamayla yarattığı zengin tekstür büyük bir duyarlılık ve ustalık ürünüdür. Bir büyüteç altında doğayı seyreder gibi heykeltıraşın kalemiyle canlanmış bir sanal dünyayı yansıtan bu tablolar, sanatçının büyük bir yaratıcı olduğunu kanıtlamak için yeterlidir.

Bu tasarım ve uygulamanın yenilikleri içinde bazı gözlemciler, ayrıntılarda ara sıra uyumsuzluklar, üslupta tutarsızlıklar görebilirler. Taçkapıdaki bazı biçimsel tutarsızlıklar, olasılıkla başka ustaların işidir. Üslupsal farklılaşmaların daha iyi görüldüğü, bitmemiş olan Şifahane Taçkapısı'ndaki uygulamalar değişik ustaların işleridir. Hürremşah'ın sanatı, Ernst Bloch'un Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'si için söylediği gibi, "kontrol edilemez bir ütopya"ya⁸ ulaşma çabası olarak tanımlanabilir.

Dini yasaklar, geleneksel alışkanlıklar sanatçıların plastik vizyonunu ideolojik kaygılarla bulandırır. Yine de bütün toplumsal ve kültürel sınırlamalara karşın, sanatçı kendisiyle baş başa kaldığı zaman sanatına kendi duyarlılığını yansıtır. Doğrusu istenirse, bu sonsuz bir görecelik, mutlak bir özgürlük anlamına gelir. Soyut sanatçıların istediği de bundan başka bir şey değildir. Büyük sanatçı kendi doğasının eğilimlerine göre yaratır. Kendini ifade ettiği oranda yücelir. Tarih boyunca sınırları delip geçenler büyük sanatçılardır.

Hürremşah kendi çağında put kıran bir sanatçıdır. Egemen olan Türk beyleri için de her şey yeniydi. Yeni fethedilmiş bir Hristiyan ülkesi olan Anadolu, çevrede

work of art: "Great art does not convince, it overwhelms". To the society of his day Hürremşah's art must indeed have appeared overwhelming.

Hürremşah was a master with no disciples, but the creation of a work, particularly one that broke through all formal limits, depended on the approval of a patron. Ahmed Şah and his consort Turan Melek gave their approval, not only to this very unusual portal, but also to the human portraits on the Şifahane Portal. The other world symbolised in these buildings, the love of nature and the apparent acceptance of the human figure show that the cultural environment of the Mengujek court was relatively tolerant and very far removed from any sort of strict dogmatism. The Turkish tribes in Divriği and Erzincan may have been barbaric in some respects, but the patronage accorded by Ahmed Şah and his consort Turan Melek to the Divriği Complex places them among the great artistic patrons of the Islamic world.

Two sculptural motifs best express Hürremşah's sensitivity as an artist and throw light on the image of paradise he created. One of these is the way in which one of the two large leaves of the trees of life wind like an ivy stem into the portal niche and entwines the architectural elements. This decorative concept is to be found nowhere else in the history of world architecture. For the author of this book, this sculptural gesture is absolutely unique in art history. The second sculptural gesture revealing the extraordinary sensitivity of the artist is a quite remarkable piece of workmanship: the continuation in very low relief of the slim vertical branch that springs like a new shoot from a small flowerpot on the ground. Both motifs are designed quite independently of the architectural whole and prove the existence in the craftsman's vision of a virtual nature embracing the architectural component.

The rich texture created by a craftsman aiming to present, again by improvisation, within the square frames, a wholly different virtual world is the product of great sensitivity and exceptionally fine workmanship. These pictures, that reflect a virtual world created by the chisel of one who seems to view the natural world through a magnifying glass, suffice to prove the immense creativity of the craftsman.

Some observers regard the frequent incongruities in the details as the result of inconsistency in the style but it would appear that some of the formal incongruities in the portal are probably to be attributed to another craftsman. The carving on the unfinished Şifahane Portal,

⁸ Bloch, E., *The Principle of Hope*, MIT Press, 1995, c. III, s. 1060.

Aynı konu içinde Bloch, senfoni ile Çin resmindeki mistisizmi eşleştirir.

zorlayıcı örnekler olmadığı için patrona da yaratıcı sanatçıya da bir özgürlük ortamı sunmuştur. Dolayısıyla cami gibi dini içerikli bir yapı, taçkapılarıyla ve tasarımıyla genel bir şemaya uysa bile, sanatçılara yenilik olanağı vermiştir. Anadolu'da 11-13. yüzyıllarda İslam sanatında rastlanmayan bir özgün yontu tasarımının gerçekleşmesi bu yeni kültür ortamının ifadesidir.

Hürremşah'ın hayal ettiği cennet kapısının öğeleri, Ortadoğu kültüründe bilinen motiflerin yeni bir yorumuyla tasarlanmıştır. Hayat ağacı mitolojik bir kavramdır; biçimsel bir klişe değildir. Burada palmetlerden oluşmaktadır. Bu yapraklar herhangi bir doğal yaprağı taklit etmez. Güneş motifi de geometrik bir soyutlamadır.

Fakat cennet kapısı ne kadar evrensel taçkapı tasarımı da o kadar kişiseldir. Sonsuz özgürlüğün evrenselin sinonimi olması da bundan kaynaklanmaktadır.

in which the stylistic differences are more obvious, is undoubtedly the work of various other craftsmen. The art of Hürremşah may be defined, in the words used by Ernst Bloch to describe the *Symphonie Fantastique* of Berlioz, as "a frenetic attempt to reach Utopia".⁸

Religious prohibitions blur the artistic vision with ideological concerns, but when left to his own intuition, the craftsman reflects in his art his own sensitivity in the face of all social and cultural constraints. In fact, this implies a boundless relativity, an absolute freedom. This is exactly what the abstract artist desires. The great artist creates in accordance with the promptings of his nature. He reaches a level proportionate to the strength of his expression. The great artists are those who burst and break through all constraints.

In his own time Hürremşah was an iconoclastic artist. For the ruling Turkish beys everything was new. As a recently conquered Christian country in which there were no rigorous governing principles, Anatolia offered the patron and the creative artist an environment of complete freedom, with the result that a religious building such as a mosque, though conforming to a general prototype in its design, offered the craftsman ample opportunity for innovation. The emergence of an original sculptural design in the Islamic art of the 11th-13th centuries is a result of the new cultural climate.

The elements on the gate of paradise as seen in Hürremşah's imagination were, in effect, a new interpretation of motifs well known in Central Eastern culture. The tree of life is a mythological concept, not a formal cliché. In this case it consists of large palmettes. The leaves are not imitations of any natural leaf and the sun motif is an abstract geometrical form.

But no matter how standardised the vision of the Gate of Paradise may become, the design of the portal remains purely personal. This is the source of a universal synonymy of infinite freedom.

⁸ Bloch, E., *The Principle of Hope*, MIT Press, 1995, v. III, p. 1060. In the same place Bloch finds a similar mysticism in the *Symphonie Fantastique* and Chinese painting.

► Divriği Ulucamisi'nin yıkılan Batı Kapısı'nın özgün bezemesinden geriye kalan kuş motifi.

Fragments of totemic bird motif from the destroyed original West Portal of the Divriği Ulucami.





Batı Heykel Kavramı Bağlamında Hürremşah'ın Yontusu Hürremşah Sculpture in the Context of Western Sculptural Theory

Bu bölüm, Avrupa ve Asya heykel gelenekleri içinde yer almayan İslam sanat ortamında üçboyutlu bir yontu başyapıtı olan Divriği Külliyesi'nin taçkapılarının evrensel heykel kavramı bağlamındaki konumuna ilişkin bir denemedir. Fakat Meyer Schapiro'nun ustaca vurguladığı gibi, "Şimdi bütün dünya sanatı tarihsiz, tek bir panoramada insanoğlunun biçim verme enerjisini sergiliyor".⁹

Alexander Calder, 1952 Venedik Bienali'nde heykel birincilik ödülünü kazanmıştı. Yapıtı ne figüratif, ne ayakta duruyordu, ne de modle edilmişti. Kısaca, heykel tanımına ilişkin hiçbir özelliği yoktu. Bir bakıma bütün heykel tarihinin reddi anlamına geliyordu. Heykel üzerine söylenmiş bütün estetik ve şaşıla sözcükler, düşünceler böyle bir yapıt karşısında anlamlarını yitirmişti. Bu bilinçli olarak heykel geleneğinin dışlanmasıydı. Calder, kendisinin bir sanatçı olarak adlandırılmasını da istememişti. Burada Calder'in yapıtının "heykel" kategorisine alınmasında sanat çevresinin çağdaş gözlemleri tarihi değerlendirmenin yerini almıştı. 20. yüzyılın soyut sanat akımları Avrupa geleneğinin bütün kavramlarını dışladı. Kanımca bugün insan figürüne bağlı heykel anlayışı dünyadaki bütün yontular için değişik bir sınıflandırmaya olanak verecek tanımlar yapılabilir.

Michelangelo, ünlü mektuplarından birinde "scultura"yı, kaba bir taş ya da ahşap bloktan bir parçanın koparılıp alınmasını *tolto via* ve "modellare"yi *modle etmek* yan yana getirmek *aggiungere* olarak tanımlar.

Taş ya da mermeri yontmak Latince'de "sculpere" sözcüğüyle karşılanırdı. Bu sözcük İtalyanca'da "scalpello"nun

This section is an attempt to define, in the context of universal sculptural concepts, the position of the portals of the Divriği Complex, a three-dimensional sculptural masterpiece, in an Islamic artistic environment that has no place in European or Asian sculptural traditions. But as Meyer Schapiro aptly expressed, "The art of the whole world was now available on a single unhistorical planes as a panorama of the formalising energies of man".⁹

Alexander Calder was awarded first prize for sculpture in the 1952 Venice Biennale. The work was neither figurative nor freestanding nor modelled. In short, it possessed none of the characteristic features of a piece of sculpture. From one point of view it rejected the whole of the sculptural tradition. All the grand aesthetic words and thoughts on sculpture lost their meaning when confronted by a sculpture of this kind. Calder was unwilling to be called an artist. In the classification of Calder's work as a "statue", traditional evaluations were replaced by contemporary judgments. 20th century abstract artistic currents shattered all the European traditional concepts. In my opinion, definitions can be made that give rise to quite a different classification for all sculptures outside the world of figurative art.

In one of his letters, Michelangelo defines "scultura" as hewing out *tolto via* a rough block of stone or wood, modelling *modellare* it and joining the pieces together *aggiungere*.

The Latin word "sculpere" means carving in stone or marble. The Italian word "scalpello" refers to the chisel used

⁹ Schapiro, M., *Modern Art 19th and 20th Centuries*, Selected Papers, New York, 1978, s. 186.

⁹ Schapiro, M., *Modern Art 19th and 20th Centuries*, Selected Papers, New York, 1978, p. 186.

(taşçı kalem, keski) yonttuğu şeydir. Taşoyma ustaları “sculptore”dir.

Fakat Rönesans'ta “scultura”, gerçeği taklit eden bir figürdü. “Sculptore” hem yontan hem de taklit eden bir usta oluyordu. Daha sonra, insan figürünü taklit dışında bir heykel sanatı olmadığı için, soyut sanat çağı gelene kadar, Avrupa için insan figürü olmayan bir heykel yapılmadı.

Divriği'de görülen transformasyonlar, Herbert Read'in yorumlarına göre sanatçının psikolojisine ve özgürlüğüne bağlanabilir.¹⁰

20. yüzyılda Antonio Gaudí'nin mimari ve bezemeye yaklaşımı Hürremşah'ın yapıtını aydınlatıcı bir duyarlılık sergiler. Antonio Gaudí'nin ortaya çıkışı ve mimarisinin baş döndürücü, hiçbir sınıflandırmaya girmeyen karakteri sanat tarihinde nasıl eşi olmayan bir fenomen ise, Hürremşah'ın sanatı da kendi çağı için aynı nitelikleri taşır. Her ikisi de çağlarının biçimsel klişelerinden bağımsız yaratıcılardır. Gaudí'nin tasarım yöntemi doğadan esinlenir. Fakat yarattığı biçimler bir doğa taklidi değildir. Bu, doğadan farklı fakat onun sunduğu biçimsel tavırları izleyen bir sanatsal yaratıdır. Hürremşah'ın yaklaşımında da buna yakın bir tutum saptanır. O da doğadan ilham alan fakat ondan farklı olması gereken bir tasvir peşindedir. İkisinin tasarım mekanizmaları aynıdır. Doğayı bir somut ilham kaynağı olarak alan ve mimarının bir ağaç gibi tanımlanması gerektiğini söyleyen Antonio Gaudí, Hürremşah'a ruh açısından yakın bir sanatçıydı. Gaudí'nin kendi tasarımına organik bir karakter verme çabası, başka eşi olmayan bir vizyon sonucudur. Özgünlük, yenilik ve yaratıcılık açısından iki sanatçı benzer yaradılışlara sahiptir. Üsluplarına kimlik kazandıran temel özellikler ve biçimlerin yaratıcıları kendileridir.¹¹ Gaudí ile Hürremşah, kanımca, benzer artistik çabaların ülkeler ve çağlar aşırı benzer eğilimlerinin temsilcileridir. Schapiro'nun sözünü ettiği evrensel ve tarihi olmayan düzeyde, John Ruskin gibi eleştirmenler Hürremşah'ın sanatını daha yakından anlamamızı sağlayacak duyarlılıklar sergiler.¹²

Söylem olarak Hürremşah yontusu soyut dönemden önceki Batılı heykel söylemini dışlar. Çünkü o söylemin temelindeki insan figürünün psikolojik yorumu bağlamında Michelangelo'nun *David*'i ya da Bernini'nin *Santa Teresa*'sı

for stone or marble carving, and “sculptore” is the sculptor. In the Renaissance “scultura” came to be defined as the representation of the human figure and “sculptore” both the carver and the imitator. Later, sculpture came to be confined to the representation of the human figure and no sculpture unconnected with the representation of the human figure was produced until the emergence of abstract art.

The transformation to be seen in Divriği may be described, in accordance with the interpretations made by Herbert Read, as the secret vitality to be found in the psychology and the personal freedom of the artist.¹⁰

As an artist rejecting every cliché of his time the art of Hürremşah transcends the spirit of his age. In his exuberance he has a spiritual companion in the person of Antonio Gaudí. In the 20th century, the conceptual approach to architecture and decoration characteristic of Gaudí serves to throw some light on the art of Hürremşah. Antonio Gaudí's design method was inspired by nature, but the forms he created are not representations of nature. It was an artistic creation that differed quite radically from nature while at the same time imitating its bio-structural characteristics. The designs of Gaudí, who declared that architecture could be likened to a tree, seem very close in spirit to Hürremşah. He too was inspired by nature but aimed at the creation of an image that differed radically from it. The breathtaking quality of his art cannot be included in any simple categorization and is as unique as that of Hürremşah. Both rejected the formal clichés of their day. The two masters shared the same calibre of originality and innovative powers and creativity. They were the creators of the basic qualities and forms that gave their styles their specific identity.¹¹ They represent two similar artistic currents that transcend both temporal and geographical limits. In the universal and unhistorical plane suggested by Schapiro, sensitive art critics such as John Ruskin may also be recorded as displaying sensitivities that allows us to understand more closely the spirit of Hürremşah.¹²

The western sculptural discourse that had existed prior to the emergence of abstract sculpture rejects Hürremşah's carvings as sculpture. No term that could be applied to the *David* of Michelangelo or *Santa Teresa* of

¹⁰ Read, H., *The Philosophy of Modern Art*, 1955, s. 72.

¹¹ Martinell Brunet, C., *Gaudí: His Life, His Theories, His Work*, MIT Press, 1975.

¹² Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, 1849.

¹⁰ Read, H., *Philisophy of Modern Art*, 1955, p. 72.

¹¹ Martinell Brunet, C., *Gaudí: His Life, His Theories, His Work*, MIT Press, 1975.

¹² Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, 1849.

için kullanılabilecek hiçbir sözcük, soyut bir "Cennet Kapısı" için kullanılamaz.

19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan en önemli estetik tartışması John Ruskin, Geoffrey Scott ve Wilhelm Worringer gibi düşünürler tarafından vurgulanan Gotik ve Klasik gelenek karşıtlığı üzerinedir. Gotik, Ruskin için sadece bezemeydi ve bunda doğanın taklidi, işçilik mükemmel olmalıydı.¹³ Geoffrey Scott ise *The Architecture of Humanism* adlı yapıtında yeniden Klasik ve Rönesans ölçütlerine dönülmesini öneriyordu. Wilhelm Worringer Gotik üslubu taşın maddeden soyutlanmasını, bir bakıma taşın maddi özelliklerinin reddi olarak görüyordu. Sonradan Henri Focillon da buna katıldı. Oysa Yunan sanatçı taşı taşlığını unutmadan kullanıyordu. Eti-kemiği taşla dönüştürüyordu. Bu iki yorum üzerine söylenen bütün sözler ve sonraki yorumlar Divriği'yi anlatacak bir şey içermezler. Çünkü Hürremşah bir Ortaçağ İslam sanatçısı olarak bir cennet kapısı imgesi yaratırken malzemeye spiritüel bir anlam vermiyor ya da kazandırmıyordu. Divriği yapı olarak taşın taş olarak üst üste geldiği bir yapıdır.

W. Worringer, Lipps'in empati kuramını eleştirirken,¹⁴ dünyanın uzak köşelerinde farklı tarihlerde yaratılan sanat yapıtlarının üsluplarının bu kuram bağlamında anlaşılamayacağını söyler. Bu ise günümüzdeki bilgi ve iletişim ortamında artık pek doğru olmayan bir yargıdır. Fakat 20. yüzyıldan önce kesin olmasa bile doğru bir gözlemdir. Avrupalı için resim ve heykel ne kadar yaşamın bir parçası ise, Arap alfabesiyle süslenmiş bir yapı da Müslümanın yaşamının bir parçasıdır. Bu bilgisel aşinalık, kuşkusuz empati için bir altyapı oluşturmaktadır.

Taşkapı yontusunda biçimlenen bu cennet imgesi anlaşılacak için gözlemciden özel bir pozitif empati beklenemez. Çünkü kesin bir biçim olarak ifade edilmiş ve sunulmuştur. Camiye namaza gelene bu cennet imgesi bir hayal değil, nesnel olarak algılanacağı öngörülmüş bir sanatsal varlık olarak sunulur. Camiye gelen müminler burada bu sanal imgenin doğası üzerinde tartışma yapmazlardı. Bu hayat ağacı temsili bir cennet ağacı olarak görürlerdi.

Sanat tarihi ve sanat kuramının henüz hiç gelişmediği çağda yapılan bir yontuyu herhangi bir sanat kuramı bağlamında değerlendirmek söz konusu olamaz. Organik,

Bernini could be applied to Hürremşah's abstract "Gate of Paradise".

The most important aesthetic controversy in the history of world architecture was on the subject of the opposition between Gothic art and the classical tradition. It began in the middle of the 19th century in the works of thinkers like John Ruskin, Geoffrey Scott and Wilhelm Worringer. For Ruskin, Gothic meant only decoration, and was characterised essentially by the representation of nature and excellence of workmanship.¹³ Geoffrey Scott, in his book *The Architecture of Humanism* recommends a return to classical and Renaissance principles. Wilhelm Worringer saw the Gothic style as the dematerialisation of the stone material and a sort of denial of the material qualities of the stone. Henri Focillon later came out in agreement. In the controversy between the two camps there is little to illuminate the art of Divriği. Hürremşah, as a medieval Islamic craftsman, made no attempt to invest the material with any spiritual meaning. His was a pure expressionism where stone is shaped to convey an abstract image.

In criticising the empathy principle of Lipps, W. Worringer¹⁴ asserts that works of art created in different periods in different parts of the world cannot be understood in the context of this principle. This judgment may no longer be really tenable in the modern world of information and communication, but prior to the 20th century it was undoubtedly true, though not definitive. Painting and sculpture form part of a European's existence just as an object adorned with Arabic script forms part of the existence of a Muslim. This visual, but not necessarily intellectual, familiarity undoubtedly forms a basis for empathy.

Positive empathy on the part of the observer is not required for an understanding of the vision of paradise in the portal carving in so far as it is presented in a quite definite form. To those who come to pray in the mosque it is presented, not as an imaginary vista of paradise, but rather as an artistic entity intended to be perceived as a material object. The faithful in the mosque did not discuss the nature of the imaginary vista. They saw this representation of the tree of life as simply a tree of paradise.

¹³ Ruskin, J., *a.g.e.*, 1849.

¹⁴ Worringer, W., "Abstraction and Empathy", *A Modern Book of Esthetics, an Anthology*, ed. M. Rader, New York, 1953, s. 446.

¹³ Ruskin, J., *ibid*, 1849.

¹⁴ Worringer, W., "Abstraction and Empathy", *A Modern Book of Esthetics, an Anthology*, ed. M. Rader, New York, 1953, p. 446.

inorganik, natüralist, soyut, taklit, ifade, diyalektik vb. hiçbir Batılı kavramsal sözlük Hürremşah'ın sanatını anlatmaz. Fakat sanatçıya mutlak yaratma özgürlüğü verilen 20. yüzyılda Hürremşah'ın davranışını anlayan bir sanat söylemi şekillenmiştir. Bu da bütün dünya sanatına yeniden bakıp belki daha evrensel düşünsel kurgulara olanak verecektir.

Hürremşah'ın insan figürüne referans vermeyen sanatının ruhi içeriğine yaklaşan örneklerle Avrupa sanatında yaklaşan bir soyutlamanın en eski örneklerinden biri Kelt yazmalarındaki süslemelerdir. Gerçekten şaşırtıcı bir duyarlılık ve biçimsel incelikte yaratılmış o heyecan verici yapıtları, Avrupa'nın ulaşılmaz bir köşesinde, kimliklerini bilmediğimiz sanatçı rahipler yapmıştır. Bu olgu, coğrafi izolasyonun yaratıcı dehayı engellemediğini gösteren bir örnek olarak anımsanabilir.

İnsan figürü üzerinde odaklanan Avrupa sanat tarihinde bunu reddeden bütün sanat etkinlikleri bezemesel olarak değerlendirilmişti. Kaldı ki İslam dışında Mezopotamya, Mısır, Hint ve Çin kültürleri de insan figürünü ve ondan esinlenen tanrı figürünü sanatlarına merkezi konu olarak seçmişlerdir. Dünya kültürleri tanrıların heykellerini yaptılar. Müslümanlar ise sadece adını yazdılar. Avrupa sanatında ölümlü insana özgü duygusal çizgiler insandan tanrılara geçmiştir. Acı çeken bir Tanrı ancak bir Hristiyan tanrısıdır. Müslümanlar böyle bir tanrı tasavvur edemezler. Figüratif sanat Batı sanatında insan ile Tanrı'yı yakınlaştırmıştır. Bunun İslam düşüncesinde yeri yoktur. İslam, Hristiyanlık karşısında en köktenci karşıt dünya görüşünü temsil ettiği ve bu görüş sanata yansıdığı için İslam sanatına Avrupalıların bakışı kendi geleneklerine karşıt bir sanat pratiğidir. Fakat bu tavır sanatın oluşmasının sadece dini motivasyonlara indirgenmesi anlamına gelir. Müslüman-Hristiyan karşıtlığı, Batılı kuram ve eleştirinin İslam sanatına daha nesnel bir perspektiften bakmasını engellemiştir. Divriği gibi üçboyutlu ve "dışavurumcu" bir yontu, genelgeçer İslam sanatı yorumu içinde algılanmış ve özel bir ilgi konusu olmamıştır.

Batı kültüründe kültürlerüstü eleştirel bir bakışın dili bugüne kadar gelişmemiştir. Aslında böyle bir olanağın tartışılması da söz konusu olmamıştır. Çünkü Batılı, dünya egemenliğinin verdiği üstünlük duygusuyla, uygarlığın en üst düzeyinin temsilcisi olarak, diğer uygarlık ve kültürlerin kendisinkinden daha farklı bir sanat sözlüğü yaratmasını, kendi kültürünün ilkel aşamalarına paralel gelişmeler olarak algılamıştır. Gerçi çağdaş Batılı,

No evaluation in the light of a particular principle can be made of a sculpture created in a period when art history and artistic theory had not yet been developed. Terms such as organic, inorganic, naturalistic, abstract, representational, expressionistic, dialectic etc. cannot be applied to the art of Hürremşah, but we may say that in the 20th century an artistic discourse developed in which the attitude adopted by Hürremşah is understandable. This allows us to take another look at world art and reach more universal conclusions.

One of the oldest examples in European art of a form of abstraction that approaches the spirit of Hürremşah in the complete lack of any reference to the human figure is to be found in the decoration in the Celtic manuscripts. These amazing works of art, characterised by the most remarkable sensitivity and delicacy, were created by monks in one of the most remote corners of the world, whose identities can never be known. This example show that geographical isolation constitutes no obstacle to creative genius.

In the history of European art all artistic activity that rejects the representation of the human figure is defined as decorative art. While the artistic cultures of Mesopotamia, Egypt, India and China, chose the human figure and the figure of a god based upon it as their basic subject matter, the Muslims confined themselves solely to inscribing God's name. In European art, gods were invested with the emotions of mortal men. The Christian god endures suffering. In the Western tradition, figurative art converges man and god. Such a conception has no place in Islamic art. As Islam represents a world view utterly opposed to the Christian outlook and insofar as this view is reflected in Islamic art, Europeans regard Islamic art as totally opposed to their own traditions. The confrontation between Muslim and Christian cultures has prevented Western theory and criticism from approaching Islamic art in a more objective perspective. Thus the three dimensional "expressionist" Divriği sculpture has never attracted interest as a special subject of study.

So far, Western art criticism has failed to develop a universal critical approach. Indeed, such a possibility has never even been considered. The superiority complex produced by the cultural hegemony of the Western world has led Western critics, as representatives of the highest level of civilisation so far attained, to regard other artistic traditions as no more than developments equivalent to the more primitive stages of their own artistic tradition,

bir Han devri Çin atına, bir Aztek tanrısı başına ya da Hokusai'ye önce üstün bir kültürün hoşgörüsü, sonra da beğeniyle bakmasını öğrenmiştir. Avrupa'da soyut sanata uzanan akımlar öncesinde Batılılar Oryantalizm, Uzakdoğu sanatı, Afrika sanatı ile gelişen bir empati ortamında buluşmuş ve onlardan etkilenmişlerdir. Avrupa düşüncesinin pek çok temsilcisi İslam ve Hint düşüncesini yorumlayan hatta onunla özdeşleşen bir söylem üretmişlerdir. Goethe, Schopenhauer, Heidegger hemen akla gelen adlardır. Fakat Eski Yunan'dan bu yana neredeyse Yunan mitolojisini özümseyen Avrupa kültürü evrensel bir sanat söylemi gerçekleştiremezdi ve bugüne kadar gerçekleştirememiştir.

İslam sanatı bağlamında, Batı'dan bağımsız bir söylemin sözlüğü ve grameri henüz yoktur. Kaldı ki Batılı sanat kuramı ve eleştirinin geliştiği dönemde İslam sanatı üzerindeki bilgi, özellikle kütüphanelere taşınabilen minyatürlü yazmalar dışında, çoğunluk gezi literatüründen oluşuyordu. Divriği'nin birkaç fotoğrafı çok eski tarihlidir.

Avrupa'da sanat kavramlarının Eflatun ve Aristo'nun "mimesis" kavramından bu yana gösterdiği gelişim süreci içinde sanat geleneği, sürekli olarak Yunan ve Roma'nın etkisi altında ve o sanatların transformasyonları olarak görülebilecek bir tarih yazmıştır. Bu gelenek içinde gelişmiş kuram ve eleştiriler, soyut akımlar gelişene kadar sanat söylemini yönlendirmiştir. Mitosta, edebiyatta, felsefede ve sanatta devam eden gerçeğin "temsili" yani "mimesis" geleneği Avrupa'yı tanımlar. Bunun uzantısı da çağdaş bilimi yaratmıştır. Batı'nın antropomorfik güzellik anlayışının bir zamanlar ne denli kategorik olduğu, sanat olgusuna çok duyarlı bir filozof olan Schopenhauer'in şu cümlesinde özetlenmiştir: "Biz ne zaman Yunanlılar'dan uzaklaşırsak, kesinlikle doğru zevk ve güzellikten uzaklaşıyoruz."

Avrupa'nın algılanan dünyayı ayrıntılı olarak anlatma tutkusu –ki bu Yunan ya da Akdeniz duyarlılığıyla başlamıştır– gerçeği mitosa döndüren Doğu ve İslam uygarlıklarında yoktur. Bu gelenek içinde yaratılmamış sanat Batılı'nın kendi kalıpları içinde görebildiği kadar olmuştur. Ne var ki Avrupa'nın gerçekçiliği ona dünya egemenliğini de sağladığından çağdaş dünya kültürünün bütün normlarını Avrupalılar tanımlamıştır. Bütün Batı dışı kültürlerin, geleneklerin, antropolojinin, tarihin, arkeolojinin ve sanatın araştırmacıları ve etkili yayınları da onlarındır. Bu açık üstünlüğün sonucu olarak da, Batı dışı dünyanın tarihi ve kültürü dünya kültür

even perhaps as aberrations, while Westerns have learned to look upon a Chinese horse of the Han period, the head of an Aztec God or Hokusai, at first, probably, with the condescension of a superior culture but subsequently with appreciation. Prior to the rise of trends that were to lead to abstract art in Europe, Westerners had already begun to feel an empathy with Orientalism, Far Eastern and African art and to come under their influence. Many eminent European thinkers developed original interpretations of the Oriental and Indian philosophies. Names such as Goethe, Schopenhauer and, more recently, Heidegger immediately spring to mind. But a European Culture, embedded as it is in Greco-Roman culture, is incapable of transforming European culture into a universal cultural discourse and, indeed, it has so far eminently failed to do so.

Islamic art still possesses no vocabulary or grammar belonging to a discourse independent of the West. In the period when Western theory and criticism was in a process of development, knowledge of Islamic art was largely confined, apart from miniature manuscripts that could be stored in the libraries, to travel literature. The few old photographs of Divriği cannot do justice to its artistic qualities.

Ever since Plato and Aristotle formulated the theory of "mimesis", the development of European art theories has remained under Greek and Roman influence. European development can be considered as a gradual transformation of Greco-Roman tradition. Until the emergence of abstract artistic trends, art discourse was dominated by the theory and criticism that had developed within the "mimesis" tradition of concrete representation, which continued to dominate European discourse in myth, literature, philosophy and art until finally creating the contemporary critical approach. How categorical the Western anthropological conception of beauty became is well summed up in Schopenhauer's dictum: "The further we distance ourselves from the Greeks, the further we depart from true taste and beauty."

The European obsession with the detailed representation of the visible world based on the Greek and Mediterranean outlook, in which reality is transformed into myth, is not to be found in the East or in Islam. A Westerner can perceive art that is not created in accordance with this tradition only in so far as it fits in with his own norms. As a result of the dominant position achieved by Western realism, Europeans have defined all the norms in contemporary culture. They carry out all the research

tarihinde marjinaldir. Bugünün insanları Batı tarihini kendi tarihlerinden daha iyi biliyorlar. Bu paralelde Batı dışı gelenekleri içeren tümel bir sanat tarihi ve eleştiri kuramının gelişmemesi de doğaldı. Bu çerçeveye Hürremşah'ın yontusu girmemiştir.

Bugün figüratif heykele bağlı kavramların çağdaş yontu için bağlayıcı önemlerini yitirmiş olması sanatçıya sınırsız bir seçim hakkı verdiğine göre, Avrupa kültürünün şimdiye kadar kendi gelişmesi dışında kabul ettiği yontu geleneklerini daha evrensel bir değerlendirme düzeyinde, belki de şimdiye kadar egemen olan kuramsal yaklaşımları da gözden geçirerek yeniden tanımlaması gerekir. 20. yüzyılın başında Rodin heykeltıraşa Hürremşah değildir. Fakat Moore ve Calder heykeltıraşa Hürremşah da heykeltıraştır. Belki heykel sözcüğünün Rönesans'tan bu yana figüratif heykelle eşdeğer olmasının çağrıştırdığı düşünceler ve örneklerin tarihi ağırlığını göz önüne alarak Türkçe'de yontu sözcüğünü kullansak, Latince "sculpere" sözcüğünün anlamına ve Michelangelo'nun tanımına daha yakın bir deyim kullanmış oluruz.

Kuramsal kısıtlamaları yok saydığımız zaman, ilk vurgulamak zorunda olduğumuz şey Hürremşah'ın niyetidir. Burada sanatçının amacı kapıyı süslemek değil, kapının tümünü bir yontu olarak tasarlamaktır. Kuşkusuz Hürremşah bir sanat kuramının ilkelerinden hareket etmiyordu. Hayal ettiği tasarımı gerçekleştirmeye çalışırken, yanında çalışan diğer ustalara kendi yapmak istediklerini yaptırması da olası değildi. Dolayısıyla 13. yüzyıl başında Ortadoğu'nun dört bir tarafından gelmiş taş ustalarının, Hürremşah'ın kontrolü altında, ancak bildikleri motifleri değişik bir tasarım çerçevesinde yinelemeleri söz konusuydu. Bu Hürremşah'ın işini iki kat zorlaştırmış olmalıdır. Yine de bu kapının yontularının değişik ustaların katkılarını gösteren sinkretik bir karakteri vardır. Bu nedenle de kapı kemerinin çevresindeki yontusal kurgu, değişik yorum ve oranlarda da olsa, o dönemin taşkapılarının bazı öğelerini içermektedir. Bunların başında taşkapı köşelerindeki sütunçe ve mukarnas başlıklar gelmektedir. Anadolu'daki taşkapıların köşelerindeki bezemesel amaçlı olup strüktürel karakterini koruyan mukarnas başlıklı geleneksel sütun burada atektonik bir yontu fantezisine dönüşmüştür. Hürremşah, İslami sanat geleneği içinde yetiştigi için, kendi yarattığı motiflerin diğer ustaların yonttuklarıyla uyuşmayacağı şeklinde bir endişeye kapılmamış olmalıdır.

Hürremşah, cennet kapılarının hayali imgesini yaratmak için Kur'an ve hadis bu bağlamdaki ifadelerini

on non-Western culture, traditions, anthropology, history, archaeology and art. The result is the marginalisation of non-Western history and culture. In fact, non-Westerners know Western history better than they know their own. In consequence, it is only natural that there should have been no development in the creation of a comprehensive art history and critical theory comprising the non-Western traditions. The art of Hürremşah cannot be included in this intellectual framework.

Now that the theories related to figurative sculpture have lost their hold over contemporary art, thus giving the artist unlimited freedom of choice, a new definition is required in the light of a more universal examination of the sculptural traditions outside the European tradition as it has developed so far, including a re-evaluation of the dominant theoretical attitudes. If the early 20th century Rodin was a sculptor, while Hürremşah was not; but if Moore and Calder were sculptors, then Hürremşah was a sculptor too. If, considering the historical prestige held since the Renaissance by the term "statue" as referring to figurative sculpture, we use the Turkish word "yontu" in its place we should be approaching more closely to the meaning of the Latin "sculpere".

In the light of a lack of any theoretical restrictions the first thing we must consider is Hürremşah's intention. In this case the craftsman's intention was not to decorate the door but rather to design the whole of the door as a piece of sculpture. Obviously, Hürremşah did not base his work on theoretical principles. In practice, in attempting to realise the design he had himself conceived, it was impossible to make the other craftsmen working by his side carry out his ideas, with the result that the work of the stone masons brought from all parts of the Middle East at the beginning of the 13th century was restricted to the creation of familiar motifs in the framework of Hürremşah's design. This must have made Hürremşah's work doubly difficult. Reared in the Islamic artistic tradition, Hürremşah would not have been concerned with whether or not the motifs carved by the other craftsmen accorded with his own. The carvings on this portals have a syncretic character arising from the collaboration of a number of different craftsmen. As a result, in spite of the different content and proportions of the design surrounding the arch of the door, we find certain elements typical of the other portals of that period, but transformed into new shapes. The traditional muqarnas capital employed as a decorative element on the corners of Anatolian portals

kuşkusuz biliyordu. Kendi kültür dağarcığındaki bütün biçimsel ve simgesel referansları da bu amaçla kullanmıştır. Burada temsil edilen şey, dünyada gözlenebilen bir “nesne”ye ait değildir. Sanatçı burada bir hayali sahne yaratmaktadır. Bu sahne biçimsel olarak heyecan verici ayrıntılar içermektedir. Taçkapı ayrıntıları her yeni bakışta gözlemciye yeniden keşfedilecek biçimsel zenginlikler sunar. Bu açıdan figüratif heykelden farklıdır. Figüratif heykel bir kez görüldükten sonra bu kadar çok sürpriz saklamaz.

“Cennet Kapısı” Hürremşah’ın imgeleminin yarattığı, sanatsal bir düzenle kurgulanmış fiziksel bir imgedir. Cennet ne kadar evrensel ise taçkapı tasarımı o kadar kişiseldir. Doğadan ağaç kavramını, yaprak kavramını ve güneş kavramını alıp soyut biçimlere dönüştürmek, ağaçları büyük yapraklarla, bahçeleri yapraklar içine döşenmiş bitkisel öğelerle, güneşi değişik çemberlerle ifade ve temsil etmek yeni, sanal bir doğa yaratmaktır.

Avrupa’da soyut heykel akımı geliştikten sonra, Divriği’nin 13. yüzyıldan kalan yontusunun sunduğu birçok sanatsal nitelik yeni heykel sanatını açıklamak için kavramsallaşmıştır. Kendini ifade etmek sanatın temel amacı olunca dünya sanatına birleştirici bir vizyonla yaklaşma olanağını da beraberinde getirmektedir. Bu yeni bir düşünce değildir. Eğer Ayasofya’nın sütun başlıklarında ya da Güell Parkı’nın bir bezemesinde ve Divriği Taçkapısı’nda taşla yontulmuş aynı sanatsal ifadeyi buluyorsak, bu, yontuda da musikideki bütünlüğü yakalamak anlamına gelir. Benedetto Croce’nin vaktiyle yazdığı gibi, sanat yapıtının anlamı onun ifade etmeyi başardığı şey olarak kabul edilirse, biz Hürremşah’ı daha iyi anlayabiliriz. Onun yapıtında hayat ağacı motifinin simgelediği kutsal bir vizyon vardır. Biçim ve içerik bir bütündür. Burada bir benzetme ustalığı yoktur, sanatçının yaratısı doğadır. Sanatsal gerçek buradaki yontuda dile getirilmiştir. Sanatsal mesaj da odur. 1807’de Goethe de *Natur und Kunst* adlı şiirinde birbiriyle uyumsuz gibi görünen doğa ve sanatın sonuçta aynı şey olduğunu söylüyordu. Yapıt dışında başka bir gerçek yoktur. Yinelenen bir kültürel model de yoktur. Bu sözleri Pietro Consagra’dan ya da Henry Moore’dan söz ederken de yinelemek olasıdır. İngiliz heykeline yeni bir nefes getiren Henry Moore, klasik ve Rönesans gelenekleriyle ilişkisi olmadığını söyler. 1934’te söyledikleri, Hürremşah’ın yontusunu da açıklar: “Sanat yapıtı kendi canlılığına sahip olmalıdır. Bir yapıtın iç enerjisi, neyi temsil ederse etsin, kendi yaşamı vardır. Bunun güzelle ilişkisi yoktur.

and still retaining a structural character was transformed into an atectonic sculptural fantasy.

In creating an imaginary form for the gates of paradise Hürremşah must inevitably have had recourse to the ideas expressed in the Koran and the hadiths, while at the same time employing all the formal and symbolical elements within the compass of his own culture. The artist here creates a purely imaginary scene comprising a new richness in its forms. Once examined, figurative sculpture has few surprises to offer. But in each new look this carving exhibits new details and perspectives.

The “Gate of Paradise” image, as created in Hürremşah’s imagination, is realised in an artistic design that is as personal as the concept of paradise is universal. It was the creation of a new, virtual reality by deriving from nature the idea of real trees, real leaves and a real sun and transforming them into abstract shapes.

After the development of abstract art in Europe, we have a new eye to see and a new taste to enjoy the artistic production of Islamic carving. The acceptance of self-expression as the basic aim of art brings with it the possibility of approaching world art in a spirit of inclusiveness. If the similar artistic feature on the column capitals in Ayasofya or the decoration in Guell Park is to be found carved on the Divriği portal, this means the emergence in sculpture of the sense of universality that is achieved in music. If we accept that, as Benedetto Croce once wrote, the meaning of a work of art is what it succeeds in expressing, we will achieve a better understanding of Divriği art. There is a holy vision symbolised by the tree of life motif. Form and content are one. The creation of the artist is nature itself. The artistic message is expressed in the carving. In the poem *Natur und Kunst*, written by Goethe in 1807, nature and art, which at first appear to be incompatible, are shown in the end to be identical. There is no other reality outside the work of art. Nor is there any recurrent cultural model. The same can be said when speaking of Pietro Consagra or Henry Moore. Henry Moore, who brought a new spirit to English sculpture, declared that there was no connection between his art and the classical and Renaissance arts. Some remarks made by Moore in 1934 throw light on the art of Hürremşah: “For me a work must first have a vitality of its own. A work can have a pent-up energy, an intense life of its own, independent of an object it may represent. When a work has this powerful vitality we do not connect the word beauty with it. The same shapes and form relationships

Birbirlerinden uzak bölgelerde, tarihin farklı dönemlerinde aynı biçim ve biçim ilişkileri görülebilir.”¹⁵

Bu ilahi kapı Hürremşah’tan başka kimsenin görmediği bir kapıdır. Hürremşah’tan başka kimse bu dili konuşmamıştır. Onun mistik, sırlı dünyası ve imgelemi, taşa bu soyut vizyonun güzelliğini yansıtmıştır.

Taçkapı’nın izleyicide uyandırdığı duygular ya da ilham ettiği düşünceler onun biçimsel mesajının dilini, bir musiki parçasının melodisi gibi ayırt ettiğimiz zaman değil, belki, yine Croce’nin söylediği gibi, sanatçının sezgisini anladığımız, onunla özdeşleştiğimiz, var olan nesnenin ötesinde, sanatçıyla aramızda yapıt aracılığıyla bir empati kurulduğu zaman olur. Bu analitik yorum, Croce’nin ifadenin temsilden farklı bir şey olduğu şeklindeki görüşüne uygundur. Ne var ki Avrupa figüratif heykelinde kolaylıkla anlaşılacak bu olgu Divriği yontusunda aynı keskinlikle yapılamaz. Fakat her yapıtın kendine özgü karakterinin sadece sanatçının ifade ettiği şey olduğu düşüncesinin evrensel bir nitelik olduğu saptamasına katılmak olasıdır. Bu, Sufi’nin Tanrı gerçeğine ulaşma çabasının sanatsal bir paraleli olarak da anlamlıdır. Bunun ötesinde, Kuzey Taçkapısı’nın kültürel-epistemik içeriği sanatsal içeriğinden bağımsız olarak vardır ve bu içerikten yukarıda söz edilmiştir.

Bu analizi bir başka doğrultuda, yukarıda sözünü ettiğim “doğa denilen insansı olmayan soyutlamanın kişisel versiyonu” tanımı bağlamında genişletebiliriz. Tarihini ve kültür ortamının doğasını tam bilemediğimiz bu yeni fethedilmiş ülkede Divriği sanatının özgünlüğü, Hürremşah’ın dehasının ürünüdür. Bu bir estetik değerlendirme değil, nesnel bir saptamadır. Doğada başka eşi olmayan bir bitki gibi Hürremşah’ın yapıtı da tektir. Bu yapıt değişik çerçeveler içinde değerlendirilmek zorundadır. Burası bir Türkmen egemenlik ortamıdır. Kültürel olarak İslam dininin ağırlık taşıdığı, fakat yaşamaya devam eden bir paganizmle örtüştüğü bir ortamdır. Ortadoğu’nun coğrafi ve tarihi referansları buradaki yaşamın bir parçasıdır. Bu çok zengin bileşenlere karşın başka bir benzerinin olmaması, sanatçının dehası ötesinde, yörenin izole olma durumuyla da ilgili olabilir. Bu eşsizlik, yapıt estetik skalada tahta çıkarmak anlamına gelmez. Mimarlık tarihinde pek çok eşsiz yapı vardır: Antikite’nin Yedi Harikası, Panteon, Sidney Opera Binası, Ronchamp Şapeli vb. Her biri farklı bir sanat epistemi içinde anlam kazanır.

are able to express similar ideas at widely different places and periods in history.”¹⁵

This sacred portal created by Hürremşah is a portal seen by no one else. No one save Hürremşah has ever spoken this language. His mysterious, mystical world is reflected in the beauty of his abstract vision.

The emotions aroused and thoughts inspired in the viewer by the portal cannot be attributed to any formal message. But they may be likened to a melody that we extract from the music. Perhaps, as Croce says, they are rather to be attributed to the empathy created when we understand and integrate with the intuition of the craftsman through the work of art.

This analysis is compatible with Croce’s view that expression differs from representation but, although this is something that is easily comprehensible in European figurative sculpture, it cannot be understood with the same certainty in the sculpture of Divriği. We may, however, accept the universal validity of the idea that the quality peculiar to any particular work of art is simply that which is expressed by the artist. This forms an artistic parallel to the attempt of the Sufi to attain the divine reality. Apart from this, the cultural-epistemic content of the North Portal is quite independent of the artistic content referred to above.

This analysis may be carried on in another direction in connection with the “personal version of the non-human abstraction of nature”. The originality of Divriği art is the product of the genius of Hürremşah in a newly conquered territory, the history and cultural environment of which remain rather vague. This is an objective observation, not an aesthetic evaluation. Hürremşah’s creation is as unique as a plant that remains alone in nature. This work must be evaluated in different frames of reference. This was an area under Seljuk domination. From the cultural point of view it was mainly Islamic, but it was an environment in which the relics of paganism and Christianity still survived. The geographical and historical characteristics of the Middle East formed an integral part of the lifestyle, but the fact that in spite of these very rich elements the genius of the artist remained unique is to be attributed to the isolated nature of the region. This uniqueness does not mean that the work should occupy a higher rung on the aesthetic ladder. Many unique works are to be found in the history

¹⁵ Moore, H., *Oxford Companion to Twentieth Century Art*, Oxford University Press, 1988, s. 383.

¹⁵ Moore, H., *Oxford Companion to Twentieth Century Art*, Oxford University Press, 1988, p. 383.

Burada sorun, yapıta bir kültürel kılıf bulmaktan, hatta temsilden öte, Clive Bell'in dediği gibi, izleyicilerde yarattığı heyecanın doğasına sanat tarihinin getireceği aydınlatıcı yorumdur.¹⁶

Elin ve gözün koordinasyonu ve malzemeyle bu-
luştığı arakesitte davranış açısından Altamira insanı
ile Picasso arasında niteliksel farklar olduğunu söylemek
bilimsel olarak olası değildir. İnsanın plastik vizyonunda
fizyolojik niteliklerin kültürlere bağlı olarak geliştiğini
öne sürmek olanaksızdır. Toplumların inançları, âdetleri,
bilgi ve deneyimleri sanatçının plastik vizyonunu
yönlendirebilir. Fakat "21. yüzyıl sanatçısı 15. yüzyıl
sanatçısından, Rembrandt Giotto'dan daha büyük sanat-
çıdır" demiyoruz. Her sanat yapıtı sanatçının kendine
özgü duyarlılığının bir ürünüdür. Ortaçağ'da sanatçıyı
-geçerli kurallara, yani genelde dinsel yasaklara uyduğu
süre- politikanın yönlendirmesi, çağımızdaki gibi söz
konusu olmamıştır. Sanatını uygulama açısından Ortaçağ
sanatçısı günümüzdeki sanatçı kadar özgürdür ve Divriği
bu özgürlüğü kanıtlayan önemli bir örnek olmaktadır.

of architecture: the Seven Wonders of the ancient world,
the Pantheon, Sydney Opera House, The Chapel of Notre
Dame du Haut (Ronchamps) etc. Each of them possesses a
certain significance in artistic epistemology. As Clive Bell
remarked, the problem here, quite apart from finding a
cultural frame for the work or even what it represents, is
an enlightening interpretation that art history will bring
to the nature of the emotion created in the viewer.¹⁶

It is almost impossible to state the qualitative dif-
ferences between the Altamira people and Picasso from the
point of view of the coordination of hand and eye and the
treatment of the material, nor is it possible to assert that
the physiological qualities in the human plastic vision
develops in connection with cultures. Beliefs, customs,
knowledge and experience may influence the plastic vision
of the artist but we do not say that "a 21st century artist
is superior to a 15th century artist, or that Rembrandt is
superior to Giotto". Every work of art is the product of the
artist's own sensibility. In the Middle Ages, when the artist
was guided by received principles there was no question
of any cultural antagonism, such as exists at the present
day. As far as practice was concerned, the medieval artist
was probably freer than his modern counterpart, and
Divriği is an important proof of this freedom.

¹⁶ Bell, C., *Art*, Frederick A. Stokes, New York, 1913.

¹⁶ Bell, C., *Art*, Frederick A. Stokes, New York, 1913.



Doğan KUBAN

1926 yılında Paris'te doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden 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 üzerinde çalışarak "Osmanlı Mimarisi'nde İç Mekân Teşekkülü ve Rönesans'la Bir Mukayese" adlı çalışmasıyla doçent oldu. 1962-63'te Fulbright bursuyla Michigan Üniversitesi İslam Sanatı bölümünde misafir öğretim üyesi olarak bulundu. 1963-64 yıllarında Harvard Fellow'u olarak Washington'da, Dumbarton Oaks Bizans Araştırmaları Merkezi'nde Anadolu Bizans Mimarisi üzerinde 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 yılları arasında Harvard Üniversitesi'nin sponsorluğunu üstlendiği Kalenderhane Camisi kazısı ve restorasyonunda Prof. L. Striker ile birlikte direktör olarak çalıştı. İstanbul'da Kalenderhane Camisi ve Tahtakale Hamamı, Kazakistan'da Yesevi Türbesi, Türkmenistan'ın Merv kentinde Sultan Sancar Türbesi restorasyonlarının danışmanlığını yaptı. İstanbul, İzmir, Gaziantep, İzmit, Kastamonu, Sivas ve Erzurum kentlerinin tarihi çevre koruma rapor ve projelerini hazırladı. 1975'te Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü'nü kurdu ve başkanlığını yürüttü. İTÜ'de Mimarlık Tarihi ve Restorasyon kürsüleri başkanlığı (1958-93) ve Mimarlık Fakültesi Dekanlığı (1974-77) yaptı. 1978-83 yılları arasında Ağa Han Mimarlık Ödülü yürütme komitesinde çalıştı. 1968-83'te Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyesi (1981-83'te başkan yardımcısı) oldu. 1993'te emekli olan Kuban, Kültür Bakanlığı, Mimarlar Odası ve TÜBİTAK'tan Hizmet Ödülleri aldı. 1994 yılında American Institute of Architects'e yabancı şeref üyesi seçildi. *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye* (1997) adlı kitabıyla Aydın Doğan Ödülü alan Kuban'ın, YEM Yayın'a Memet Fuat Yayıncılık Ödülü kazandıran *Osmanlı Mimarisi* (2007) adlı kitabının İngilizcesi, 2010 yılında ACC Publishing Group tarafından *Ottoman Architecture* adıyla yayımlandı. 2010 yılında 29. İstanbul Kitap Fuarı'nın Onur Yazarı seçilen Kuban'ın YEM Yayın tarafından yayımlanan diğer kitapları *Kaybolan Kent Hayalleri Osmanlı Sarayları / Vanished Urban Visions Ottoman Palaces*, *Mimarlık Kavramları, Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları ve Osmanlı'nın İstanbul'u / Ottoman's Istanbul* adlarını taşıyor.

Doğan KUBAN was born in Paris in 1926. He became a professor of the history of architecture in 1965. He was Chairman of the Department of the History of Architecture at Istanbul Technical University and later of the Conservation Department. He founded the Institute of History of Architecture and Restoration there, and was Dean of the Faculty of Architecture between 1974-77. He served as a member of the Superior Council of Monuments in 1968-83 and again in 1992-95. He retired in 1993. Recipient of several international scholarships and grants, he has been Visiting Fulbright Professor at the universities of Michigan, Minnesota and Visiting Aga Khan Professor of Islamic Architecture at MIT. Kuban was affiliated with the Aga Khan Award for Architecture and served as a Steering Committee member, 1978-83. He was one of the chairmen of the publishing board of the Encyclopedia of Istanbul. He is a practitioner of architecture and conservation, and has prepared a number of city conservation projects. He is Member of the Association of Turkish Architects, Honorary Fellow of the American Institute of Architects, Corresponding Member of the Deutsches Archaeologisches Institut and Honorary Member of the Turkish Academy of Sciences. In 1990 he was awarded the prize for Distinguished Service to the Profession by the Turkish Chamber of Architects, and honoured by the Ministry of Culture for his services in the cause of conservation of historical heritage in 1991. In 1994 he was given the Distinguished Service Award by the Turkish Foundation of Scientific Research.



Anadolu'da Selçuklu döneminden kalan en görkemli yapı kabul edilen ve UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer alan Divriği Külliyesi, mimari konsepti, anıtsal heykel nitelikli bezemesi ve benzeri olmayan yontularıyla dünya sanat tarihinde Türkiye Ortaçağ sanatının en önemli yapıtı olarak kabul edilir.

Prof. Doğan Kuban'ın kaleme aldığı *Cennetin Kapıları*, her gün biraz daha yok olmaya yüz tutan Divriği Külliyesi'nin mimari konsepti, anıtsal heykel nitelikli bezemesi ve benzeri olmayan yontularıyla dünya sanat tarihinde Türkiye Ortaçağ sanatının en önemli yapıtı olarak kabul edilir. Prof. Doğan Kuban, özellikle Cami Kible Taçkapısı ve Şifahane Taçkapısı'nın yontu sanatının eşsizliğini vurguladığı bu kitapta, Hürremşah'ı ve yapıyı şu ifadelerle anlatıyor:

"İran kökenli Hürremşah, 11-12. yüzyıl Selçuklu döneminin yeni oluşumlar ortamında yetişmiş, deneyimli, dâhi bir sanatçıdır. İslam tarihinde başka eşi olmayan bu taçkapıların mimarı ve heykeltıraşı, eski motif sözlüğüne getirdiği yenilikler, mimari tasarım dehası ve özellikle caminin kible kapısındaki cennet kapısı tasavvuruyla 12-13. yüzyıl İslam Sufizmi'nin sanat alanındaki bir temsilcisi olarak da kabul edilebilir. Anadolu-Türk İslam Ortaçağı'nın Yunus Emre, Hacı Bektaş, Mevlânâ gibi büyük adlarıyla birlikte anılması gereken en büyük Müslüman sanatçılardan biridir Hürremşah (...). Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin taşıyıcı bezemesi, dönemin ölçütleri dışına çıkan ve bezeme niteliğinden çok bağımsız yontu karakterine yaklaşan özellikleri, zengin sözlüğü, cennet kapısı tasviri üzerine kurgulanmış programı ve tasarımıyla şaşırtıcı bir yenilik ve yaratıcılık sergilemektedir. Mimari ve bezeme arasındaki hiyerarşik ilişkileri ortadan kaldıran eşsiz bir deneme olarak, İslam mimarlık tarihi bağlamında olduğu kadar dünya sanat tarihinde de karşılaştırılabileceği başka bir örnek olmadığı için, mucizevi bir yapıt olarak ortaya çıkar."

One of the most magnificent buildings surviving from the Anatolian Seljuk era, the Divriği Complex (Külliye) has been included in the UNESCO World Heritage List. With its architectural concept, its monumental statuesque ornamentation and unique sculptures it is considered as the most important medieval Turkish work in world history of art.

In his book Cennetin Kapıları / Gates of Paradise, Prof. Doğan Kuban aims both at documenting the Divriği Complex with photographs and other visual material with a view to gather public opinion support for the protection of the complex, which is deteriorating day by day, and at making its architect and sculptor Hürremşah known to the world. In this book, in which he stresses the uniqueness of the sculptural work achieved especially at the Mosque's southern (kible) and hospice portals, Doğan Kuban describes Hürremşah and his work as follows:

"Hürremşah was an experienced artist of Iranian origin who was a genius formed in the midst of the new developments brought about by the Seljuk era in the 11-12th century. Unequaled in the Islamic world, the architect and sculptor of these portals can be considered as an artistic representative of 12-13th century Islamic Sufism, be it in his genial architectural design, the innovations he has brought to the old motif repertoire, and especially in his conception of the gate of heaven in the mosque's southern portal. Hürremşah is one of the greatest Muslim artists and he should be remembered together with the great personalities of medieval Turkish-Islamic Anatolia, such as Yunus Emre, Hacı Bektaş and Mevlana (...). With characteristics relating it more to independent sculpture than to ornamentation, with its rich vocabulary and its program and design based on the depiction of the gate of heaven, the Divriği Ulucami and Şifahane stone carving ornamentation digresses from the criteria of its time, exhibiting striking aspects of innovation and creativity. As an incomparable experiment which abolishes the hierarchal relation between architecture and ornamentation, and because there are no other equivalent examples of its kind, this building stands as a miraculous work, both in the context of Islamic architecture and world history of art."



ISBN 978-605-4793-32-7



yemyayın.com