

Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları

Ali Uzay Peker*

11-14. yüzyıllar arasındaki dönemi kapsayan Anadolu Selçuklu mimarisini konu alan yayınları iki ana gruba ayırabiliriz. Bunlardan ilki, bu dönemin mimarisinin sahip olduğu niteliklerin dökümü niteliğindeki ‘taksonomik’ (anlam/yorum) çalışmalar; ikincisi ise siyasetbilim, sosyoloji, teoloji, teosofi, kozmoloji, mitoloji gibi alanlardan ödünç alınan kavramlar aracılığıyla yapılan ‘hermenötik’ (anlam/yorum) çalışma. İlk grup çalışmalar, mimarî biçim, yapı, malzeme, bezeme, kitabe, bânî, mimar ve sanatçı gibi konuları birer araştırma nesnesi olarak ortaya koyar. Bu yayınlar, malzemeyi görsel olarak sergiler, betimler ve tanımlar. Tanımlama aşamasında ‘karşılaştırmalı inceleme’ yöntemini kullanır; benzerlikler ve karşıtlıklar sergilenerek nesneye ait tekil nitelikler belirlenir. Taksonomik araştırmalar mimarî nesneyi modern sanat tarihi terminolojisi ile tanımlar. Bu tür çalışmalarda kültürün rolü çoğunlukla genel bir tarih anlatımı çerçevesindedir. Eğer konu bânî, mimar veya sanatçı üzerineyse çalışma, kişiler ve içinde buldukları ortama yönelik tarihi/biyografik bilgi açısından daha zengindir. Anadolu Selçuklu mimarisi üzerine yapılan yayınların büyük çoğunluğunu bu ilk gruba girenler oluşturur.¹ İkinci gruba giren, çoğunlukla daha yakın tarihli olan anlam araştırmalarında mimariyi şekillendiren çeşitli etki alanlarından derlenen kavramlar kullanılmıştır. ‘Hermenötik’ tanımı ile grupladığımız bu çalışmalar, araştırmaya “Bunun anlamı nedir?” sorusu ile başlar, ya da bu soruyu araştırmanın herhangi bir aşamasında sorup

* Doç. Dr., Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi Bilim Dalı

¹ Anadolu Selçuklu mimarisi üzerine kaynaklar için şu bibliyografya çalışmalarına bakılabilir: Oktay Aslanapa, *Selçuklu Sanatı Bibliyografyası*, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası, 1971; Aynur Durukan ve Mehlika S. Ünal, *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatı Bibliyografyası*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1994; Aynur Durukan, *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatı Bibliyografyası II (1993-2005)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2007.

yanıtlamaya çalışır.² Bu yayınlarda mezkur soruya verilen yanıtlar şöyle olabilir: “Şu hükümdar veya hükümdarların siyâsetini yansıtır”; “Şu dinî/felsefî/kozmolojik kavramı somutlaştırır”; “Şu dönemin toplum hayatını yansıtır” vb. Bu makalede sadece ikinci gruba giren literatür konu alınmıştır. Yukarıdaki soruyu sorarak başlayan yayınlar için verebileceğimiz örnekler sınırlıdır. Burada, gözümüzden kaçmış bir kaç yayın da olabilir.

Anlama dair sonuçlar çıkarabileceğimiz yazıları iki bölümde inceleyebiliriz. Birinci bölümde kültür bağlamı ya da siyasi düşünce geleneği ve bunun uygulamaları aracılığıyla yapılan anlam açıklamaları, ikinci bölümde ise ‘Ortaçağ evren anlayışı’ aracılığıyla yapılan anlam açıklamaları yer alır. Doğan Kuban, J. M. Rogers, Scott Redford, E. S. Wolper’ın yazıları ilk bölümde; Semra Ögel, Günkut Akın ve A. U. Peker’in yazıları ise ikinci bölümde yer alabilir. Recep Gün’ün araştırmasına ise doğrudan mimarî anlam üzerine yoğunlaşmasa da mimaride yazı ve anlam konusunda en kapsamlı çalışma olması nedeniyle yer verilmiştir.

Kültür Bağlamı ile Siyasi Düşüncenin Gelenek ve Uygulamalarından Anlam Aktarımı

Doğan Kuban, editörü ve bazı bölümlerinin yazarı olduğu, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* adlı kitabın önsözüne Selçuklu sanatı araştırmalarının durumundan yakınlıkla başlar: “Anadolu Selçuklu Çağı gibi, üzerindeki araştırmalar belge yayımlamak ve maddi dünyasının ürünlerinin betimlenmesini yapmaktan öteye fazla geçmemiş, sosyal ve ekonomik tarihi yeteri kadar aydınlanmamış bir tarih döneminin tümel bir sanat tarihini yazmanın bazı eksikliklerini baştan kabul etmek gerekir.”³ Kuban’ın burada yakındığı, aslında yukarıda belirttiğimiz taksonomik araştırmalar grubuna aldığımız çalışmaların sayıca çokluğu yanında, Anadolu Selçuklu sanatını ‘anlamaya’ yönelik çalışmaların yetersizliğidir. Kuban, aynı kitaptaki bir makalesinde, sanat ve mimarinin bu dönemde “egemenliği tamamlayıcı” olarak varolduğunu ifade eder.⁴ Anadolu Selçuklu mimarisinin sultan, emir ve diğer bânîlerin egemenlik alanının ürünleri olarak incelenmesi bu bölümde değindiğimiz çalışmaların özelliğidir. Kuban’ın çalışmasında, kültür ve siyaset tarihinin mimariyi anlamak için ana kaynak olarak alındığı görülür. Kitabın ilk bölümlerinin “Tarihî Çevre” ve

2 Gadamer, sanat deneyiminin bir ‘anlam deneyimi’ olduğunu, bu deneyimin de ‘anlama’ ile ortaya çıktığını belirtir (Hans-Georg Gadamer, *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary*, çev. ve der. R. E. Palmer, New Haven and London: Yale Un. Press, 2001, s. 70-71). Burada ‘hermenötik çalışmalar’ ile, Gadamer’in ifade ettiği gibi “sanat eserinin söylediği mânâyı anlama, kendimize ve başkalarına açıklama” gayretindeki çalışmalar kastedilmektedir (Hans-Georg Gadamer, “Aesthetics and Hermeneutics”, *The Gadamer Reader*, çev. ve der. R. E. Palmer, Evanston: Northwestern University Press, 2007, s. 128).

3 Doğan Kuban (der.), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: YKY, 2002, s.1.

4 A.g.e., “Toplum Yapısı ve Kültür”, s. 37.

ardından “Toplum Yapısı ve Kültür” olması bu eğilimi dışa vurur. Kuban, Selçuklu Anadolu’sunu “Vahşi Batı” ve “insan pazarı” benzetmeleri ile tanımlayarak, “sinkretik bir kent kültürü” olduğunu söyler.⁵ Kuban *Divriği Mucizesi* başlıklı Selçuklu mimarî bezeme sanatına dair kitabında bezeme motiflerinin kaynaklarına değinir.⁶ Yazara göre, motifler, ‘göçer-yerleşik simbiosis’i içinde yaşayan Pagan Türk inançları, Orta Asya Budizmi gibi kaynaklardan ‘seçmecî’ bir anlayışla alınmıştır.⁷ Anadolu Selçuklu kent ve kır kültürü hakkındaki ‘yamalı bohça’ görünümündeki bilgimiz Selçuklu mimarisi araştırmalarının kültür tarihi üzerinden yapılmasını güçleştirir. İdeolojik yönelimler de bazı araştırmalarda pek çok etkenden birinin öne çıkarılmasını getirmiştir. Anadolu Selçuklu yönetim tabakasının eğilimlerini sadece ‘İran geleneği’, ya da sadece ‘Orta Asya Türk geleneği’ ile açıklayan araştırmacılar bulunmaktadır. Oysa, bu iki gelenek de etkili olmuştur, fakat tek başına açıklayıcı değildir. Kuban’ın çalışmaları her iki alanın da sınırlamalarının dışında olsa da Anadolu Selçuklu çağı için kültürel kimlik veya kimliklerin tanımını yapabilecek araştırmaların yetersizliği nedeniyle kullandığı ‘sinkretik’ kavramı tahminî bir kültürel kozmopolitizmi gündeme getirmektedir. Böyle bile olsa, bu kavram, kaynakların yetersiz olduğu durumlarda, 13. yüzyıl Anadolu’sunun çok farklı etkiler gösteren sanat ve mimarisinin ilişkilendirilebileceği çok-yönlü bir kültür yapısını çağrıştırarak açıklayıcı olabilmektedir.

Araştırmaların anlam içeriğinden yoksunluğundan yakınan sadece Kuban değildir. Scott Redford bir makalesinde, Selçuklu binalarında bulunan devşirme malzemenin kataloglanıp sınıflandırıldığını, fakat bunlardan anlam çıkarılmadığını belirtir.⁸ Redford’un burada yakındığı, Selçuklu mimarisinde görülen devşirme malzeme kullanımını anlamaya yönelik yayın olmamasıdır. Redford yazısında, Anadolu Selçuklu mimarisinde antik gelenekle kurulan ilişkiyi kısaca irdeler. Sultanın, Alanya, Sinop ve Konya kalelerindeki devşirme malzeme ve kitabeler aracılığıyla kendisini, geçmişin hükümdarları Sezar veya Hüsrev gibi, mitolojik bir bağlama yerleştirdiğini belirtir. Ona göre, kalelerde Anadolu’nun İslâm-dışı antik dönemi içerildiği gibi, İran’ın hükümdarlık geleneğinden gelen kahramanların gerçekleştirdikleri eylemler, *Şehnâme* hikâyeleri ve bilgelerin sözleri ile Hz. Muhammed’in hadisleri ve ayetler de kapsanmıştır. Redford, İslâm dünyasında ‘siyasetname’ veya ‘nasihatname’ söyleminin hükümdarlara davranış ve yönetimle ilgili bilgi veren, taklit edecekleri ve sakınacaklarını sunan bir ‘hükümdarlık imgesi’ oluşturduğunu, bu imgenin yukarıdaki kavram kaynaklarını kapsadığını, Selçuklu sultanlarının

5 A.g.e., s. 33, 37, 74.

6 Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: YKY, 1999.

7 A.g.e., s. 83, 87.

8 Scott Redford, “The Seljuqs of Rum and the Antique”, *Muqarnas*, 1993, sy. 10, ss. 148-156, s. 148.

bu imgenin etkisi altında olduğunu belirtir. Şehir surlarının resmî törenlerde misafirlerin karşılandığı yer olması, zafer kutlamalarının surlar önünde gerçekleşmesi ve ihsanların burada dağıtılmasından hareketle Redford, surlara hükümdar törenselliğinin arkaplanı olma rolünün verildiğini söyler.⁹ Devşirme malzeme Redford tarafından 'hükümdarlık ideali' ile ilişkilendirilir. Bu yaklaşımla Redford devşirme malzeme ve surların ne anlama gelebileceği üzerine ilk defa görüş öne süren araştırmacı olmuştur.

Redford, *Ortaçağ Anadolu'sunda Peyzaj ve Devlet* başlıklı daha yakın tarihli çalışmasında daha önce belirlediği referanslar çerçevesini kullanmış, şehnamelerle ve nasihatnâme türü yazınla ulaşan İslâm-öncesi hükümdarlık gelenekleri içinde Büyük İskender ve 'İran hükümdarlık ideali'nin etkisini özellikle vurgulamıştır. Redford, Aspendos gibi Roma binalarının tekrar kullanılmasının Anadolu'nun geçmiş yöneticileri ile kurulmak istenen bağ ile açıklanabileceğini belirtir.¹⁰ Redford bu çalışmada ilginç bir yorum yaparak, yönetici tabakaya ait ortamların veya mekânların, yapının adının imâ ettiği katı bir tipoloji veya işlevden -ya da sadece ölçüğünden veya yerinden- ziyâde taşınabilir simge, obje, renkli boya ile yapılmış bezeme (zig zag) ve bahçeler ile anlam kazandığını belirtir.¹¹ Ona göre, Rum Selçuklularının bahçeleri 'hanedanlık alanları'dır.¹² Redford'un Selçuklu peyzaj kullanımı, bahçe tasarımı, köşk ve saray mimarisini hükümdarlık ideolojisi ile açıklama eğilimi başka makalelerinde de ana fikirdir. Örneğin bir başka yerde, Konya Kalesi duvarlarında bulunup İnce Minareli Müze'de korunan çift-başlı kartal kabartmaları ile *es-sultânî* veya *es-sultân* yazılarını sultanın hakimiyet alanının işaretleri olarak değerlendirir. Bu yazılar hükümdarlığın tuğra-benzeri dışavurumlarıdır.¹³ Redford, Selçuklu hanedanının yüksek saray kültürünün Doğu İslâm dünyasındaki (*meşrik*) Türko-İran hanedanlıkları tarafından belirlendiğini belirtip, bu kültürü İranlı (*Persianate*) olarak adlandırdığını ekler.¹⁴ Bu yaklaşımda İran kültürünün öne çıkarıldığı açıktır. Buna rağmen eserinde, İran'daki Büyük Selçuklu Devleti'nin öncülüğünden hareketle İran'ın bir etki alanı olarak ele alınmasının getirdiği açılımlar da bulunmaktadır. Redford'un özellikle *Ortaçağ Anadolu'sunda Peyzaj ve Devlet* başlıklı çalışması, mimari, peyzaj ve hükümdarlık ideolojisi üzerine eğilerek, Selçukluların Alanya-Kayseri-Konya-Sinop arasında, Anadolu'nun orta kuşağındaki araziye nasıl kullandıklarını kapsamlı bir şekilde açıklamaktadır.

9 A.g.m., s. 152, 154, 155.

10 Scott Redford, *Landscape and the State in Medieval Anatolia: Seljuk Gardens and Pavilions of Alanya*, Turkey, Oxford: Archaeopress, 2000, s. 60, 61, 86.

11 A.g.e., s. 95.

12 A.g.e., s. 110.

13 Scott Redford, "Thirteenth-Century Rum Seljuq Palaces and Palace Imagery", *Ars Orientalis*, 1993, sy. 23, ss. 219-227, s. 221.

14 Redford, *Landscape and the State in Medieval Anatolia*, s. 98.

Anadolu Selçuklu mimarisinde görülen ‘taçkapı’ (portal) uygulaması üzerine bir yorum denemesi Ethel Sara Wolper tarafından yapılmıştır.¹⁵ Wolper’a göre, Selçuklu taçkapıları farklı simge sistemleri içermesi nedeniyle benzersizdir. Ona göre, Selçuklular yeni bir geçiş yolu veya şehri aldıkları zaman binalarında Selçuk-tarzı bir taçkapı inşa ettiler. Ticaret yolları üzerinde oluşturulan Selçuk-tarzı taçkapılar Selçuklu ülkesinden geçenlere bir hükümdarın toprağında bulduklarını, seyahat eder ve ticarî işlerini yaparken güvende olduklarını gösterirdi. Sultan kervansaraylarında temel bir taçkapı modelinin kullanımı ile birlikte bu model, egemenliği gösteren bir aygıt haline geldi. Öte yandan, atabeyler ve diğer resmi görevliler bina inşa ettikleri zaman farklı bir taçkapı üslubu seçtiler.¹⁶ Wolper 1205-1237 arasında oluşan Selçuk-tarzı taçkapı inşasının II. Gıyaseddin Keyhüsrev’in 1237’de tahta çıkmasıyla değişim gösterdiğini belirtir. Keyhüsrev’in taçkapılarında artık mukarnaslı kavsara olmaması buna işarettir. Wolper bunu, Keyhüsrev’in Selçuklu-Eyyûbi ittifakını bitirip, Selçuklu-Ermeni ve Selçuklu-Gürcü ittifakını başlatmasına, yani siyaset değişikliğine bağlar. 1245’ten sonra Selçuklu Sultanlığı’nın iki sultan arasında bölünmesinin ardından Selçuk-tarzı taçkapılar yerel yöneticilerin binalarında görülmeye başlar. Bunlar genellikle bağımsız olarak hüküm süren Fahreddin Ali ve Muineddin Pervane gibi vezirlerdir.¹⁷ Wolper’a göre, Selçuk-tarzı taçkapılar hükümlerlik gösterisi olarak kullanılmıştır. Selçukluların 1243’te Moğollara yenilmesinden sonra da bu tarz güçlü bir simge olmaya devam etmiştir. Karaman, Eretna ve Osmanlı beylikleri de Selçuk-tarzı taçkapıyı uygulamıştır.¹⁸ Wolper’ın yorumu ilginçtir. Taçkapıya siyasî bir simge olma rolü yükleyerek anlam katmanlarını zenginleştirir. Bu, simge-işlevini destekleyecek bir kaynak olmasa da üzerinde düşünülmesi gereken bir varsayımdır.

Wolper’ın Ortaçağ Anadolu’sunda kent mekânının dönüşümü üzerine yaptığı bir çalışma bulunmaktadır.¹⁹ Bu kitap, Anadolu şehirlerinin 13. yüzyıl ortası ile 14. yüzyıl ortası arasındaki değişiminde hangâhların oynadığı rol üzerinedir. Bu dönem Selçuklu merkezî otoritesinin çözülmesine tanıklık etmiştir. Wolper, Baba Resûl ve takipçilerinin Amasya’da bir hangâhda toplanmaları gibi tarihî bir olaydan hareketle hangâhların siyasî merkezler olarak ortaya çıktığını ve Selçuklu yönetimi tarafından birer tehdit olarak görüldüğünü öne sürer. Onun yorumuna göre Baba Resûl ayaklanması hangâhlara yerel bir anlam vermiş, bu yapılar siyasî anlaşmazlık ve silahlı ayaklanma yerleri haline gelmişti. Wolper’a göre, medreseler yerine hangâhları destekleyen yeni

15 Ethel Sara Wolper, “Understanding the Public Face of Piety: Philanthropy and Architecture in Late Seljuk Anatolia”, *Mésogeios*, 2005, sy. 25-26, s. 311-336.

16 A.g.m., s. 318, 319, 320, 321.

17 A.g.m., s. 322, 323.

18 A.g.m., s. 324, 324.

19 E. S. Wolper, *Cities and Saints: Sufism and the Transformation of Urban Space in Medieval Anatolia*, Pennsylvania: PSU, 2003.

siyasî yapının önderleri medreselerde eğitilmiş bürokratik ve dinî elitlerin yerini almaya başladı. Yerel aristokrasiye mensup yöneticilerin yaptırdığı hangâhların sayısı arttı. Bu binaları kullanan dervişler yenilikçi inanç ve uygulamaları benimseyerek farklı toplum gruplarından taraftar bulabildi. Bunların arasında Hristiyanlar da bulunuyordu. Devîşler, yeni Müslüman olanlara, hatta Müslüman olmayanlara da çekici gelen alternatif dinî uygulamaları takip ettiler. Wolper'a göre, büyük oranda bağımsız olan toprak sahibi yerel aristokrasinin inşa ettiği binalar, yerel Hristiyanların ve pagan Türkmenlerin din değıştirmesi için yapılmış inzivâ yerleri olarak anlaşılrsa da öncelikli olarak karizmatik kişilerin etrafında toplanan dinî toplulukların destek, tanınma ve tanımlanma merkezleri olarak işlev gördü. Dolayısıyla, hangâhlar kimlik-oluşumunda merkezî roldeydi. Derviş hangâhının merkezî yönetim yapısı veya tarikat dışına konumlandırılması onları yerel bir peyzaja yerleştirir. Bu peyzaj, Baba Resûl ile bir dizi Türkmen ayaklanması ve göçleri tarafından tekrar tanımlanmıştı.²⁰ Wolper, Amasya'daki Halif Gâzi Külliyesi'nde olduğu gibi, bazı hangâh binalarının eski Hristiyan yapılarının olduğu alanlarda inşa edilmesi, Hristiyan inanç rotalarını canlandırması, bünyesinde devşirme malzeme ve Grek yazıtları bulundurması ve *Danişmendnâme*'de sözü edilen bir Hristiyan yapısının yıkılıp yerine Halif Gâzi Medresesi'nin yapılmasından hareketle Sivas, Tokat ve Amasya'daki derviş hangâhlarının Moğollar, Türkler, derviş tarikatları ve Hristiyanlar arasında kültürel bir işbirliği oluşturan bir geçmiş zamanı tanımlayıp sunduğunu belirtir. Ona göre, 13. yüzyıl dervişleri, medreselerle irtibatlı âlimlerin yapamayacağını yapmayı başardı: bunlar paylaşılan inançlar ve uygulamalar çoğulluğunu mümkün kılan farklı dinî ifade biçimlerini başarıyla özümsemi. Bu simgesel sistem, bina kalıntılarının kullanılması, ve kendisini medreseden ayırarak onun yerine geçmeye çalışan 'ortak bir görsel sözlük' tarafından temsil edildi.²¹ Wolper'ın yorumunda hangâhlar merkez-dışı siyasî ve kültürel örgütlenmenin alanı olarak değerlendirilir.

Michael Rogers, 70'li yıllarda, bazı Selçuklu anıtlarının kitabelerindeki *es-sultân* ibaresinden hareketle bu binaların 'sultanlık' kavramı ile bağlantısını çalıştı.²² Ona göre, *es-sultân* ibaresi, bir binanın başkaları tarafından sahiplenilmemesi için sultanî tapu senedi aracılığıyla garanti altına alındığını gösteriyor olabilir; *es-sultân* yazısının yapının Sultan tesisi olduğuna dair bir işaret olmadığı söylenebilir.²³ Rogers, epigrafik malzeme ve karşılaştırmalı siyaset tarihini ustalıkla kullandığı makalesinde hem *es-sultân* yazısının hem de

20 *A.g.e.*, s. 11, 12, 13.

21 *A.g.e.*, s. 92-98.

22 J.M. Rogers, "Royal Caravansarays and Royal Inscriptions in Seljuk Anatolia", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi in Memoriam Albert Gabriel*, Ankara, 1978, ss. 397-431.

23 *A.g.m.*, s. 402.

mimarî bezemede görülen hayvan motiflerinin sultanî veya arma çağrışımlarına sahip olduğunu kanıtlayacak delillerin yetersiz olduğunu belirtir.²⁴ Rogers'ın araştırmasından anlaşıldığı gibi, siyasî ortamın binalar ve üzerindeki simgeler aracılığıyla doğrudan ifade edildiği fikri, kaynakların yetersiz olduğu durumlarda –ki çoğu zaman böyle bir eksiklikle karşı karşıyayız- sabit bir gerçeklik olmaktan ziyade bir yorum olarak değer kazanmaktadır.

Ortaçağ Evren Anlayışından Anlam Aktarımı

Anadolu Selçuklu mimarisinde yazı kullanımını üzerine bir doktora çalışması yapılmıştır.²⁵ Bu tez, önemli bir boşluğu doldurarak, yazıların içeriklerini, binalar üzerinde buldukları yerleri ve anlamlarını açıklamaktadır. Tezin, 'İçerikleri Açısından Yazılar' başlıklı bölümünde yazılar yazar tarafından 'epigrafik' yani yapı kimliğini verenler ile âyet, hadis, dua ve hikmetli sözlerden oluşanlar olmak üzere iki grupta incelenmiştir. Camiler içindeki âyetler, mihrab ve minberlerde yer alırken, medreselerde portal, eyvan, kubbe kasnağı ve fener açıklıklarındadır. Bakara suresinin 255. ayeti olan "Ayetü'l-Kürsi" cami, medrese, türbe gibi hemen bütün yapı türlerinde mihrab, minber, eyvan duvarı gibi çeşitli öğeler üzerinde bulunmaktadır. Yazar, bu ayetin, saltanat ve hükümdarlığın Allah'a ait bulunduğunun ve kâinatın mutlak hakiminin Allah olduğunu vurguladığından hareketle, ayetin inananlar tarafından hayat anlayışlarını belirleyen bir düstur olarak algılandığını, dolayısıyla mimaride bezeme unsuru olarak değerlendirildiğini belirtir.²⁶ Yazarın değindiği pek çok örnekte bina ve üzerindeki yazılar arasında anlam yönünden daha ayrıntılı analiz ve yorumlar yapılabilir. Fakat tez, yazı kullanımını malzeme, konum, yazı karakteri, biçim, şekil gibi çok çeşitli yönleriyle ele almakta, yazıların anlamı ve mimari ile olan ilişkisine yoğunlaşmamaktadır.²⁷

Semra Ögel, Anadolu Selçuklu mimarisi üzerine kitap ölçeğindeki denemesinde biçimlere aktarılacak anlamları genişletir.²⁸ Kitap iki ana bölümden oluşmaktadır: "Mimarî Çevre ve Yaratıcıları" ve "Evren Anlatımı". İlk bölüm, kültür tarihine dayanır. Yazar, bânîler, sanatçılar, biçim kullanımı ve etkilenme konularındaki bilgiyi özgün yorumları ile harmanlar. Kitabın ikinci bölümünde, mimarinin sahip olduğu anlamlar açıklanır. Yazar, burada "tasavvuf çevre-

24 A.g.m., s. 428, 429.

25 Recep Gün, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı", Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 1999.

26 A.g.e., ss. 189-191.

27 Benzer bir yayını tek yapı ölçeğinde yapılmıştır. Bu yayını, Konya Karatay Medresesi iç mekânı ve portalinde uygulanan yazıların anlamları üzerinedir. Ayet ve hadislerden seçilen yazıların bina içindeki yer ve içeriklerinin sergilenmesi açısından önemli olan bu kitap da mimarî anlam üzerinde durmaz: Mehmet Eminoğlu, *Karatay Medresesi Yazı İncileri*, Konya: Karatay Müzesi, 1999.

28 Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul: Akbank, 1994.

si” olarak bahsettiği topluluğu anlam üretiminde önemli bir etken olarak görür. Ögel, hayvan, gezegen ve ağaç gibi simgeler için şamanizmi kaynak olarak görürken, soyut geometrik ve bitki örneklerini tasavvufu ilişkilendirir.²⁹ Bu bölümde, ‘Asya’nın eski evren imgeleri’ tanımı genel bir başvuru kaynağı olarak kullanılmaktadır.³⁰ Mandala ile ‘dört eyvanlı plan’ şeması arasında ilişki kurularak kullanım ve yönelimden doğan anlamlar sergilenir. Yazarın kullandığı ‘kozmetik düzen’ kavramının Kopernik-öncesi Ortaçağ kozmolojisine bir gönderme olduğu tahmin edilebilir.³¹ Yazar, hanlar bağlamında ‘evren-hükümdarlık imgeleri’ veya ‘hükümdarlık prestij imgesi’nden bahsetmektedir.³² Burada gönderme yapılan kavramlar ile 13. yüzyıldaki uygulamalar arasında kurulan bağlar genel bir çerçeve çizer. Kitap, kozmoloji konusuna cesurca eğilen ilk yorum denemesi olarak dikkat çeker. ‘Örneklerde Evren İmgeleri’ başlığı altında geometrik bezeme ile ilgili bölüm, yazarın daha önceki ‘Taş Tezyinat’ üzerine yaptığı kapsamlı araştırmayı temel alır.³³ Bu bölümde, Eski Yunan düşünürlerine göndermeler ile sayı ve geometrik motiflerin sembolizmi, ayrıca mutasavvıf İbn Arabî’nin ‘âlem katları’nı diyagramlarla anlatısına gönderme ile ‘yıldız sistemleri’ olarak adlandırılan motiflerin anlamları açıklanır.³⁴ Semra Ögel’in tasavvuf düşüncesi ile geometri motifli bezeme arasında bir bağ kurmasıyla Anadolu Selçuklu mimarî bezemesi ilk defa kendi çağından bir bilgi kaynağı ile ilişkilendirilmiştir. Ögel’in bu çalışmasını, tasavvuf felsefesi ile mimarlık, özellikle de mimarî bezeme üzerine karşılaştırmalı çalışmalara yönlendiren bir eser olarak görmek yerinde olur.

Güncüt Akın, doktora tezinde Doğu ve Güneydoğu Anadolu’daki evlerin anlamlarını çalışmış, ortaya çıkan anlam dünyasını Osmanlı mimarisinde görülen bazı biçimler ve olası anlamları ile ilişkilendirmişti.³⁵ Bu çalışmada Selçuklu mimarisine değinilmemiş olsa bile ‘eyvan’ ve ‘tüteklikli ev’in yer alması, bu mimarî birimler ve kapsadıkları mekânlar ile eyvanlı ve kubbe açıklıklı Selçuklu mimari eserleri arasında bir bağ oluşturabilir. İstanbul Teknik Üniversitesi matbaası tarafından basılan bu tezde mimarî bir biçim olarak ‘eyvan’ın sembolizmi üzerine açıklamalar bulunmaktadır. Akın, önce eyvanın tarihî kökenini araştırmış, Anadolu’da ‘kaya eyvanı’ olarak adlandırdığı mekânların öncü olabileceğini, fakat eyvanın kökeninin nerede ve hangi mekân biçiminde olduğunun kesin olarak bilinmediğini ifade etmiştir.³⁶ Akın

29 A.g.e., s. 63.

30 A.g.e., s. 64.

31 A.g.e., s. 85.

32 A.g.e., s. 82, 85.

33 Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, 2. baskı, Ankara: TTK, 1987.

34 Ögel, *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*, s. 95, 100.

35 Güncüt Akın, “Doğu ve Güneydoğu Anadolu’daki Tarihî Ev Tiplerinde Anlam”, Doktora tezi, İ.T.Ü., 1985.

36 A.g.e., s. 44, 45.

'mağara imgesi' ile eyvanı ilişkilendirerek, 'su' ögesi ile ilişkisinden hareketle eyvanı yeraltı dünyasına açılan bir 'bereket kapısı' olarak yorumlar.³⁷ Ona göre, eyvan bir 'güç simgesi' olarak feodal beyin veya kralın sahip olduğu gücü temsil eder.³⁸ Akın, bu araştırmasında Güneydoğu Anadolu'daki 'bindirme kubbeleri' ve 'tüteklikli evler'in içerdiği anlamları da yorumlar. Akın, tütekli evin anlam kazanmasında da 'mağara imgesinin' etkin olduğunu belirtir. Tüteklik açıklık ve ocak içeren bu evlerin gök, yer ve yeraltı düzlemlerinden oluşan bir 'evren tasarımı'nı yansıttığını, buradaki dünya ekseninin evi merkeze taşıdığını belirtir.³⁹ Akın, tüteklikli evlerin Osmanlı döneminin anıtsal merkezî planlı camilerinin ilk örnekleri olma olasılığını da gündeme getirir.⁴⁰

Anadolu'daki 'tüteklikli örtü geleneği' üzerine bir makale de yazan Günkut Akın, 'kırlangıç kubbe' de denilen bu örtü biçiminin kökeni, yapı özellikleri ve anlamı üzerine bilgi verir.⁴¹ Makale, 13. ilâ 19. yüzyıllar arasını kapsar. Fakat 13. yüzyıla tarihlenebilecek örnekler ya değiştirilmiş ya da yeniden yapılmıştır. Öte yandan, tüteklikli evlerin veya cami, tekke ve hangâhlarda görülen kırlangıç kubbelerin Selçuklu döneminden itibaren Anadolu'da ortaya çıktığı bir gerçektir. Makalenin, çoğu geç dönem örnekleri aracılığıyla da olsa tüteklikli örtü geleneğinin içerdiği anlamları açıklayıcı ifadeler içermesi, Selçuklu mimarisi anlam araştırmalarında kaydadeğer bir yer edinmesini sağlar. Akın, tüteklikli evin kökeninde, subarktik kuşakta yaşayan grupların şamanist törenler için kullandığı yarı toprağa gömük mekânların bulunduğunu, dolayısıyla, tüteklikli evin, "bir mikrokozmos kimliği taşıdığını..." ve "üst üste üç düzlemden (gök/yer/yeraltı) oluşan Şamanist evren tasavvurunu yansıttığını" belirtir.⁴² Buna göre, tekke yapısındaki tüteklikli örtüde, "köşeleriyle evrenin tüm yönlerini gösteren eşmerkezli kareler, merkezi vurgulayan bir tür 'tevhid' sembolü olsa gerektir".⁴³ Mandala benzetmesini de kullanan Akın'a göre, "küçük bir evren modeli (oluşturan) tüteklikli ev kare planı ve tavan konstrüksiyonunun vazgeçilmez dört köşe kirişiyle... bir mandala biçimi içermektedir".⁴⁴ Bu şekilde, Anadolu'da İslâm döneminde ortaya çıkan bir konut tipinin mikrokozmos bir boyut içerdiği Günkut Akın tarafından ifade edilmiştir.

Doğan Kuban yukarıda sözü geçen *Divriği Mucizesi* adlı kitabında taçkapılardaki bezeme motiflerinin anlamlarından hareketle taçkapı sembolizmine de kısaca değinir. Ona göre, batı taçkapısında "başka bir dünya ya da öbür

37 A.g.e., s. 87.

38 A.g.e., s. 90.

39 A.g.e., s. 75, 78.

40 A.g.e. s. 79.

41 Günkut Akın, "Tüteklikli Örtü Geleneği: Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü", *Vakıflar Dergisi*, 1991, sy. 22, s. 323-354.

42 A.g.m. s. 327.

43 A.g.m., s. 339.

44 A.g.m., s. 341.

dünya imgesi” bulunmakta, kuzey taçkapısı ise “Cennet’e referans vermektedir”.⁴⁵

Anadolu Selçuklu mimarisi ile ilişkilendirilebilecek kozmolojik kavramların şamanist, Budist, Maniheist, Zerdüşti v.b. kökenlerini tanımlamaktan ziyade biçim ve motifleri anlamak için, tasarımların uygulandığı dönemde yaygın olan düşünce akımlarını ortaya koymak gerekmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinin Ortaçağ evren anlayışı çerçevesinde içerdiği anlamlar üzerine çalışmalar yapıp, sonuçlarını yayımlarken özellikle bu konuya dikkat çektik. İlk yayınlarımızdan birinde Anadolu Selçuklu mimarisinin önde gelen biçimlerinden eyvanın içerdiği anlamları anlamaya çalışmak üzere, mağara tapınaklarından çıktığı düşünülen eyvan biçiminin kaya-eyvanı şeklinde uygulandığı Sasani dönemindeki sembolizmini Mithraizmin mağara tapınakları ile karşılaştırıp ‘kozmetik dağ’ (Ortaçağ’da Kaf Dağı) ile irtibatlı olarak ‘gök ve yer-yüzü kapısı olarak’ tanımladık.⁴⁶ Bu yayında, özellikle eyvanın İslâm öncesindeki kullanımı ve içerdiği düşünülebilecek anlamlar üzerinde durulmuştu. Bir başka yerde ise Anadolu Selçuklu çağında üretilmiş bir metin olan İbn Arabî’nin (1162-1240) *Risaletü’l-ittihadi’l-kevnî... (İnsanlık Ağacı ve Dört Ruhani Kuşun Huzurunda, Varlığın Müşahedesinde Yarattılış İttihadi* [: birleşme]) başlıklı risalesinin içerdiği ‘kozmetik ağaç aracılığıyla yaratılışın hiyerarşik düzeni’ ile Anadolu Selçuklu mimari sembolizmini değerlendirerek, kümbet yapısını evren katmanları içeren bir ‘kozmetik dağ’ olarak yorumladık.⁴⁷ Bir diğer bildirimizde Sadreddin el-Konevî’nin (ö.1274) ‘evren katmanları’ anlayışını mimarinin içerdiği dikey kademelenmeyi açıklamak için kullandık.⁴⁸ Semra Ögel için yayımlanan bir anı kitabında, Anadolu Selçuklu mimarisindeki anlamlar keşfedilirken veya onu oluşturan parçalara ya da bütüne anlamlar atfedilirken kaynaklarımızın 11 ilâ 14. yüzyıl arasında Anadolu Selçuklu döneminde yazılmış veya tekrar üretilmiş olması gerektiğini vurgulamış, Nasıreddin Muhammed’e atfedilen *Kitâbu Dakâiki’l-hakâik* (1272-1273) içindeki minyatürlerle Selçuklu mimarisi ve kentleri arasında kurulabilecek anlam ilişkisini irdelemiştik.⁴⁹ Bu yayında, şamanizmin, Anadolu Selçuklularının evren anlayışını ve bunun yansımaları olan sanat ve mimarî sembolizmini açıklamak için doğru bir kaynak olmadığını belirttik. Avcı-toplayıcılık yapan kabilelerin

45 Kuban, *Divriği Mucizesi*, s. 150, 175.

46 A. U. Peker, “The Monumental Iwan: A Symbolic Space or a Functional Device?”, *METU Journal of Faculty of Architecture*, 1991, sy. 11, n. 1-2 (1991) s. 5-19.

47 A. U. Peker, “Ortaçağ Türbe Mimarisinin İçerdiği Anlamlar ve Kayseri Döner Kümbet Örneği”, *I. Kayseri ve Yöresi Tarih Sempozyumu Bildirileri (11-12 Nisan 1996)*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 1997, s. 291-302.

48 A. U. Peker, “Anadolu Selçuklu Mimarisi İkonografisi Yazımına Doğru”, *Selçuk Üniversitesi VII. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri (Konya, 30 Nisan-02 Mayıs, 1998) Bildirileri*, 1998, s. 289-299.

49 A. U. Peker, “Anadolu’nun Onüçüncü Yüzyılını Anlamak”, *Semra Ögel’e Armağan: Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul: Ege Yayınları, 1999, s. 107-119.

evrensel dini olan ve kozmolojisi ancak 19. yüzyıldan itibaren Batılı araştırmacılar tarafından yazıya aktarılan şamanizmin tarihi yazılamamıştır. Yakın Doğu'da, özellikle Türklerin ulaşmasından sonraki dönemde, tabiat kültürleri ile ilgili herhangi bir ögenin keşfedilmesi, bu ögenin şamanizme, dolayısıyla belirsiz bir kökene atfedilmesi sonucunu getirmektedir. Yayınlarımızda bu yaklaşımı eleştirdik.

Bir başka makalemizde, Anadolu Selçuklu mimarî bezemesinin içerdiği insan, hayvan ve bitki motifli bezemenin arkasındaki kozmolojik kavramları sergileyip, bunları mimarî biçimler ile ilişkilendirmiş, her iki alanda da üretilen 'anamların ikili yönü' (yer/gök, mekân/lamekân, varlık/yokluk, zâhir/bâtın) nedeniyle Anadolu Selçuklu mimarlık yapıtlarının bir yandan duyumsanabilir evreni içerirken (makrokozmos), aynı zamanda beş duyu ile duyumsanabilir olmayan bir boyuta (*alemü'l-gayb*) götüren birer 'geçiş bölgesi', 'aracı saha' (mikrokozmos) niteliğine de sahip olduğunu öne sürdük.⁵⁰ İslâm mimarisinde farklı bölgelerdeki yapılara atfedilen anlamları değerlendirerek Anadolu Selçuklu mimarisinde anlam konusunu genişlettiğimiz bir yazımızda, mimarî eserler üzerine uygulanan yazıların 'üst boyut-yeryüzü ilişkisi' oluşturma işlevini vurgulayarak, Sadreddin el-Konevî'nin (1210-1274) 'Varlık Dairesi' (*Dairetü'l-vücûd*) ve 'kâinatın beş mertebesi' kavramlarındaki duyumsanabilir (*şehâdet*) ve duyumsanamaz (*gayb*) sâhalar ayrımı ve mertebelerin içerdiği hiyerarşik düzenleme aracılığıyla Karatay Medresesi orta havuzundan kubbenin ortasındaki açıklığa uzanan dikey eksen üzerindeki iç-dış mekân ilişkisinin anlamını çözümledik.⁵¹ 2006 yılında Gregynog'da ikincisi düzenlenen 'The Life and Times of F.W. Hasluck' konferansında sunduğumuz fakat henüz yayımlanmayan bildirimizde ise simge ve anlam açısından son derece zengin bir yapı olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nı yorumladık. Bu bildiri- de, mimarinin kapsadığı iç veya dış (ör. eyvan, taçkapı) mekânların 'Cennet imgesi'nin dışı vurumu olarak yorumlanmasına karşı çıkıp, artık doğruluğuna iyice kanaat getirdiğimiz bir fikir olan binanın maddî ve akli alanlar arasında bir 'ara bölge' yani 'berzah' temsiliyeti' olduğu fikrimizi genişlettik. Yakın tarihli bir yayıнымızda, Plato (M.Ö. 427-347) ve ardından Plotinus'dan (204-270) beri sanat ve mimarlık kuramcılarını meşgul eden 'taklit' (*mimesis*) kavramının Gazalî (1058-1111) ve İbn Arabî (1165-1239) tarafından nasıl yorumlandığını gösterip Anadolu Selçuklu mimarisinde uygulanan bazı özel biçim ve motiflerin hayalî ara bölgeyi (*berzah*) ve onun topografyasının öğelerini somutlaştırmasının Eski Yunan'dan beri varolan bir gelenek içinde oluştuğu-

50 A.U. Peker, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Anlam", *Arkeoloji ve Sanat*, 1998, sy. 20, n. 85, s. 29-38

51 A. U. Peker, "Evrenin Binası: Mimaride Yazı ve Kozmolojik Anlam", *Selçuklu Uygarlığı: Sanat ve Mimarlık*, der. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, s. 31-41.

nu gösterdik.⁵² Daha önce de belirttiğimiz gibi bu yayınlarımızda Anadolu Selçukluları ile çağdaş kaynakları kullanmaya gayret ederek, kozmolojik düşünce-mimarlık bağlamını yakalamaya çalıştık.

Sonuç

Yukarıda alıntılanan yazarların açıklamalarında, Kuban'ın 'sinkretizm'; Redford'un 'hükümdarlık imgesi', 'İran hükümdarlık ideali' ve 'hanedanlık alanı'; Wolper'in 'Selçuk-tarzi portal' ve 'ortak görsel sözlük'; Ögel'in 'Asya'nın eski evren imgeleri', 'kozmetik düzen', 'evren-hükümdarlık imgeleri' ve 'hükümdarlık prestij imgesi'; Akın'ın 'mağara imgesi', 'bereket kapısı', 'evren tasarımı', 'mikrokozmos kimliği', 'Şamanist evren tasavvuru' ve 'tevhid sembolü'; Kuban'ın 'Cennet' ve 'başka bir dünya ya da öbür dünya imgesi'; Peker'in 'gök ve yeryüzü kapısı', 'kozmetik dağ', 'ikilik', 'geçiş bölgesi', 'aracı saha' ve 'hayalî ara bölge (*berzah*)' kavramları öne çıkar. Bu kavramların hepsi Anadolu Selçuklu mimarisini anlama çabasının ürünü olarak gündeme getirilmişlerdir. Bu anlama gayreti, Gadamer'in 'niyetleri anlama' olarak tanımladığı edimdir. Bu, tarihî ve biyografik ortamların içyüzünü kavrama ile ortaya çıkan bir anlama şeklidir.⁵³ Gadamer'e göre, niyetleri tanımlama girişimimiz tarihî olarak konumlandırılmıştır. Çünkü belli bir zaman aralığından yapılıdır. Dolayısıyla niyetleri anlayışımız bir yorumdur.⁵⁴ Fakat, Gadamer'e göre, bu durum niyetlerin tarihçinin ilgisi dışında olması sonucunu doğurmaz; niyetlerin tasviri, onların bir boyutunu ortaya koyabilir.⁵⁵ Sonuçta, "Bunun anlamı nedir?" sorusuyla yola çıkıldığı zaman verilen yanıtlar, "Bu nedir?" sorusuna verilen yanıtlardaki gibi sadece görece somut bilginin sergilenmesinden ibaret olmadığı, niyetleri anlamaya yönelik olduğu için yorum içerikli olacaktır. Yukarıda özetlediğimiz Anadolu Selçuklu mimarisi üzerine yapılan anlam yorumları, bu mimarlık geleneğinin anlam katmanlarını -veya Gadamer'in deyişiyle 'boyutlarını' - sergiler. Bu yorumlar, işveren, mimar ve sanatçıların niyetleri üzerine algımızı genişleterek, bu mimarlık geleneğini, sadece barınma işlevini karşılayan maddî bir ürün olarak değil, Orta Çağ'da yapılı ve doğal çevreyi anlamlandırma eğiliminin temsil alanı olarak görmemizi sağlar.

52 A. U. Peker, "Taklidin Estetiği: Anadolu Selçuklu Mimarisinin Mimesis Kavramı Üzerinden Okunması", *Türkiye'de Estetik: Türkiye Estetik Kongresi Bildirileri*, der. Jale Erzen ve Pelin Yoncacı, Ankara: TMMOB, 2007, s. 563-571.

53 Georgia Warnke, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, Stanford: Stanford University Press, 1987, s. 7, 9.

54 A.g.e., s. 25.

55 A.g.e., s. 25.

Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları

Ali Uzay PEKER

Özet

11-14. yüzyıllar arasındaki dönemi kapsayan Anadolu Selçuklu mimarisini konu alan yayınları iki ana gruba ayırabiliriz. Bunlardan ilki, bu dönemin mimarisinin sahip olduğu niteliklerin dökümü niteliğindeki 'taksonomik' (sınıflandırıcı, betimlemeci) çalışmalar; ikincisi ise siyasetbilim, sosyoloji, teoloji, teosofi, kozmoloji, mitoloji gibi alanlardan ödünç alınan kavramlar aracılığıyla yapılan 'hermenötik' (anlam/yorum) çalışmalar. İkinci gruba giren anlam araştırmalarında mimariyi şekillendiren çeşitli etki alanlarından derlenen kavramlar kullanılmıştır. 'Hermenötik' tanımı ile grupladığımız bu çalışmalar, araştırmaya "Bunun anlamı nedir?" sorusu ile başlayan, ya da bu soruyu araştırmının herhangi bir aşamasında sorup yanıtlamaya çalışan çalışmalardır. Anlama dair sonuçlar çıkarabileceğimiz yazıları iki bölümde inceleyebiliriz: Birinci bölümde kültür bağlamı ya da siyasi düşünce geleneği ve bunun uygulamaları aracılığıyla yapılan anlam açıklamaları; ikinci bölümde ise 'Ortaçağ evren anlayışı' aracılığıyla yapılan anlam açıklamaları yer alır. İlk grupta, D. Kuban'ın 'sinkretizm'; S. Redford'un 'hükümdarlık imgesi', 'İran hükümdarlık ideali' ve 'hanedanlık alanı'; E. S. Wolper'in 'Selçuk-tarzı portal' ve 'ortak görsel sözlük'; ikinci grupta, S. Ögel'in 'Asya'nın eski evren imgeleri', 'kozmetik düzen', 'evren-hükümdarlık imgeleri' ve 'hükümdarlık prestij imgesi'; G. Akın'ın 'mağara imgesi', 'bereket kapısı', 'evren tasarımı', 'mikrokozmos kimliği', 'Şamanist evren tasavvuru' ve 'tevhid sembolü'; D. Kuban'ın 'Cennet' ve 'başka bir dünya ya da öbür dünya imgesi'; A.U. Peker'in 'gök ve yeryüzü kapısı', 'kozmetik dağ', 'ikilik', 'geçiş bölgesi', 'aracı saha' ve 'hayalî ara bölge (berzah)' kavramları öne çıkar. Araştırmacların Selçuklu mimarisini anlama gayreti, Gadamer'in 'niyetleri anlama' olarak tanımladığı edimdir. Gadamer'e göre niyetleri anlama çabamız bir yorumdur. Sonuçta, "Bunun anlamı nedir?" sorusuyla yola çıkıldığı zaman verilen yanıtlar. "Bu nedir?" Sorusuna verilen yanıtlardaki gibi sadece sabit bilginin sergilenmesinden ibaret olmadığı, niyetleri anlamaya yönelik olduğu için yorum içerikli olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, Anlam, Yorum, Siyasî Düşünce, Evren Anlayışı

Semantic Studies in Histogrigraphy of Anatolian Seljuq Architecture

Ali Uzay PEKER

Abstract

Publications on Anatolian Seljuq architecture might be divided into two groups. The first is taxonomic studies (classification and description of things), which focus on the inventory of architectural characteristics; the second is hermeneutical studies (interpretation) which make the use of the concepts borrowed from political science,

sociology, theology, theosophy, cosmology, mythology and the like. These realms shape architecture, hence become intermediary in hermeneutical studies, which starts with the question: "What is the meaning of this?" We may subdivide the latter publications in two. The first is the studies into meaning through cultural contexts and politics; the second is the studies into meaning through 'medieval understanding of cosmos'. The first part covers concepts as such: D. Kuban's 'syncretism'; S. Redford's 'expression of monarchy', 'sultanic domain' and 'Persianate ideal of kingship'; E. S. Wolper's 'Seljuk style portal' and 'common visual lexicon'. The second part covers concepts as such: S. Ögel's 'old cosmic images of Asia', 'cosmic order', 'images of cosmos/sovereignty' and 'image of royal prestige'; G. Akın's 'cave image', 'gate of fertility', 'cosmic design', 'microcosmic character', 'Shamanist representation of cosmos' and 'symbol of tevhid (unity)'; D. Kuban's 'Paradise' and 'image of another world or after world'; A.U. Peker's 'gate of earth and sky', 'cosmic mountain', 'duality', 'area of transition', 'intermediary realm' and 'imaginary intermediary region (berzah)'. Scholarly endeavor to understand Seljuk architecture actually is an aim to 'understand intentions' (from H.G. Gadamer). According to Gadamer, our attempt to understand intentions is an interpretation. Hence, the response to the question "What is the meaning of this" is based on an understanding of intentions; hence it is interpretation-wise for the reason that it is not the demonstration of constant facts, which is the response to another question "What is this?"

Keywords: Anatolian Seljuq, Meaning, Interpretation, Politics, Cosmos Understanding.