

SELÇUKLU SÜSLEME SANATI ÜZERİNE İKİ ESER

Dr. Yıldray ÖZBEK*

Bu yazıda Selçuklu bezeme sanatı üzerine biri Selçuk Mülayim'e, diğeri Doğan Kuban'a ait iki eserin tanıtımı yapılacaktır. Selçuk Mülayim'in eseri, daha önce muhtelif dergilerde yayınlanmış çeşitli makalelerin ve değişik sempozyumlarda sunulmuş bildirilerin bir araya getirildiği bir kitaptır. Doğan Kuban'ın eseri ise, Selçuklu taş bezemesinin en zengin örneklerini içeren Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası üzerine monografik bir çalışmadır.

Selçuk Mülayim, Değişimin Tanıkları. Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, İstanbul 1999, Kaknüs Yayıncılık.

Selçuk Mülayim'in yukarıda adını verdiğim kitabı, yazarın Türk süsleme sanatlarının motif, kompozisyon, ikonografi gibi değişik cephelerine yönelik olarak) daha önce çeşitli dergilerde ve sempozyum kitaplarında yayınlanmış makale ve bildirilerinin yeni bilgilerle gözden geçirilerek zenginleştirilip bir araya getirilmesinden meydana gelmektedir.

Kitap, her biri alt başlıklara sahip giriş, yöntem ve çözümleme, temaların ayrışması şeklinde üç ana konu başlığına sahiptir.

Giriş bölümü, süsleme tarihi, tanımlar ve kavramsal tartışma, Selçuklu türevi ve araştırma-yayınlar gibi alt başlıkları içermektedir (s.9-46).

Yazara göre süsleme, hem yapımı devam eden hem de bitmiş olan işin adıdır. Süsleme kelimesinin Arapça karşılığı olan tezyinat'ın kökü olan ziynet'in "zenginliğin göstergesi olan eşya" anlamına geldiğinin belirtilmesi oldukça ilginçtir. Zira İbni Haldun da, tezyinatın çoğu zaman onu yaptıran kişinin sosyo-politik statüsünü veya zenginliğini vurgulayan bir çalışma bütünü olduğuna işaret etmektedir.

Giriş bölümündeki alt başlıklardan biri olan "tanımlar ve kavramsal tartışma" da yazar, Ortaçağ Türk Sanatının Anadolu coğrafyasında ürettiği ürünlerden neyin Türk, neyin İslam ve neyin Bizans olduğunun belirlenmesinin 13. yüzyıl süsleme sanatının alt yapısının daha iyi anlaşılabilmesi açısından gerekliliğine işaret etmektedir. Öte yandan Anadolu Selçuklu Sanatını analitik yönden ele alan çalışmaların, İran Büyük Selçuklu, Eyyubi ve Fatımi kültür çevrelerini göz ardı etmesi halinde "parça-bütün" ilişkisinin tam olarak kavranamayacağı ileri sürülür.

* Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

Selçuklu sanatının uzak diyarlardan gelen sanatçıların katkısıyla bir çeşitlenme ve serbest yorum ortamında geliştiği ileri sürülerek, bu sanatın klâsliğine ulaşmadığı ifade edilmektedir. Ancak, Selçuklu devletinden daha geniş bir coğrafyaya ve daha heterojen bir kültür alanına yayılan Osmanlı devletinde ulaşılan klâsizmin, Selçuklu sanatındaki yokluğu üzerine herhangi bir tartışmaya girilmemektedir. Esasen Selçuklu dönemi için, plan tipleri (medrese/cami/türbe yapıları gibi) ve cephe düzenleri bakımından belli ölçüde bir klasizmin varlığını kabul edebiliriz. Klasizmin yokluğu, siyasal anlamda tam olarak biçimlenmemiş merkezi otorite ve payitahta (Payitaht anlamında, İstanbul'un Bursa, Edirne ve Üsküp arasındaki konumu, Konya'nın Kayseri, Tokat ve Sivas'la olan konumundan çok farklıdır.) bağlı olarak, Osmanlıda örneğini gördüğümüz Hassa Mimarlar Ocağı ve Nakkaşhane gibi saray merkezli kurumların tesis edilememesiyle ilişkili olmalıdır. Yazar bu bölümün son paragrafında, bir dönem sanatının yorumlanmasında dikkate almamız gereken önemli köşe taşları olduğuna dikkat çekerek; dini mimaride, halıkilimde veya mezar taşlarında heterojen bir yapının bulunmasında farklı toplumsal katmanlar tarafından üretilmiş olmalarının göz önünde bulundurulmasının önemi-ne işaret eder.

Selçuklu Türevi başlığı altında, Selçuklu sanatının figüratif anlatımlar karşısındaki hoşgörüsüne dikkat çeken yazar, bu yönüyle Selçuklu sanatını dünyevi yada artistik olarak nitelemenin yanlış olacağını belirtir ve Selçuklu sanatının İslam öncesi geleneklerle, İslam ve yerel kültürler arasında bir bocalama yaşadığını ileri sürer. Bu bölümde ele alınan konulardan biri de, süsleme üzerine çalışanların yaşadığı "terminoloji" sorunudur. Orijinal kaynakların yokluğu veya var ise henüz ortaya çıkarılmamış olmasının, bazı biçimleri tanımlarken gülünç durumlara düşmemize sebep olduğu belirtilir.

Araştırma ve Yayınlar bölümünde, Selçuklu sanatı üzerine yapılan araştırmaların oryantalist eğilimlerin sonucunda XIX. yüzyıl sonunda batılılar tarafından başlatıldığı bildirilerek M.Th.Houtsma, M.C.Huart, H.Glück, A.Gabriel, H.Edhem, Ö.Bakır, R.H.Ünal, A.Ödekan, M.Meinecke, G.Öney, S.Ögel, gibi araştırmacıların Selçuklu sanatı üzerine yayımlanmış çalışmaları hakkında özet bilgiler sunulmaktadır.

Yöntem ve Çözümleme başlığı altında, üslûp, arabesk, tipoloji kavramları tartışılmıştır (s.47-103). Selçuk Mülâyim'in kitabında tartıştığı veya tartışmaya açtığı konulardan biri de "arabesk" terimidir. Terimin tanımlanmasında berrak bir sonuca ulaşılmamış olduğu belirtilerek, bu terimin kullanılıp kullanılmaması yönünde bir tercih bildirimini yapmanın zorunluluğuna işaret edilmektedir. Bazı yazarların tanımlarından hareketle arabesk'in hem bir terim hem de kavram olduğunu belirleyen yazar, kelimenin batı edebiyatında 14. yüzyılda kullanılmaya başlandığını ve "doğuyla ilişkili, Araplara ait" gibi anlamlar yüklendiğini bildirir. Bu terimin İslam süsleme sanatında daha çok geometrik kompozisyonlar için tercih edildiğini belirten yazar, böyle bir tanımlamanın yanlış olacağını iddia eder. Sonuçta yazar, ister geometrik, ister bitkisel motiflerin, karmaşık düzende bir araya getirilmesiyle oluşmuş kompozisyonlara arabesk denilmesini yanlış bulmakta, bu terimin anlam ve biçim olarak eksik kaldığını belirtmekte ve kompozisyonları "kapalı" ve

“sonsuz” kompozisyonlar olarak grublamanın daha doğru olacağını ifade etmektedir.

Tipoloji bölümünde, tipolojinin sanat tarihi çalışmalarındaki önemine işaret edilerek, bu türden çalışmaların öncelikle malzeme tiplerinin değişme şeklini açığa vurmak ve bu değişmelerin sebebinin araştırılması için kullanıldığı belirtilmektedir. Mimariyle ilgili tipolojik çalışmada, yapının kullanım amacının birinci grublama oluşturduğu, plan tiplerinin ikinci, malzemeye göre yapılacak bir tasnifinde üçüncü tipi oluşturacağı önerilmektedir.

Temaların Ayrışması başlığı altında bezemeye yönelik konular ele alınmıştır (105-201). Tematik sınıflama için Türk sanatının zengin birikime sahip olduğu belirtilerek, bu sınıflamanın bitkisel biçimler, yazı, geometrik kompozisyonlar, figürler, günlük eşya şekilleri, kozmik semboller, seyrek rastlanan şekiller biçiminde yapılabileceği ileri sürülür. Bitkisel şekillerden rumi motifi üzerine yapılacak bir tipolojide, zaman dilimi, malzeme ve bölgesel niteliklerin daha berrakça ortaya çıkabileceği ve “elimizde ne var” sorusuna alınacak cevabın daha da detaylandırılmış olacağı ifade edilerek bu türden çalışmaların prototiplere yönelik peşin hükümleri de değiştirebileceği üzerinde durulmaktadır.

Selçuk Mülayim, *Temaların Ayrışması* bölümünde, ayrışmanın gerekliliğinin Ortaçağ Anadolu Türk Sanatı plastik dilinin çok kaynaklı bir alt yapıya sahip olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Tematik ayrışma bölümünde ele alınan motiflerden biri rumi'dir. Rumi'nin zoomorfik kaynaklı bir motif olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu bölümün “Asya Kökenli Katılımlar” alt başlığında özellikle birbirleriyle boğuşan iki hayvan yada hayvansı görünüşlü fantastik figürlerin ele alındığı “hayvan üslubu” incelenmektedir. Bu üslubun daha M.Ö. VII. yüzyılda kendi klâsiğine ulaşmış olduğu ileri sürülür. Hayvan üslubu içindeki temel figürlerden biri olan geyik figürü üzerine üslup bakımından analitik çözümler getirilmektedir.

Figürlerin Çeşitlenmesi başlığı altında genel olarak insan, geyik ve ejder figürleri incelenmiştir. Asya'nın farklı bölgelerindeki balballardan hareketle ele alınan insan figürleri, daha çok yüz biçimlenişleri açısından Selçuklu dönemi çini, maden ve minyatür eserleri bağlamında incelenmektedir. Ele alınan figürlerden biri geyiktir. Geyik figürü, Anadolu'daki bir yapıdan, Niksar Çöreği Büyük Tekkesi taçkapısındaki örnekten hareketle ele alınmakta, figür ile üzerinde yer aldığı yapının işlevine dikkat çekilerek, Anadolu öncesi Türk sanatındaki örnekler hakkında bilgi verilmekte ve figürün ikonografik anlamları üzerine tasavvuf ve folklor kaynaklı ilginç bilgiler sunulmaktadır. Selçuklu sanatındaki ejderler ve fantastik figürler hakkında da bilgi verilmekte ve özellikle fantastik figürlerin “geniş tabanlı bir inanç sisteminin beslediği zenginlik” olarak algılanması önerilmektedir.

Rumi motifi, *Rumi'nin serüveni* başlığı altında yeniden ele alınmaktadır. İncir Han'ın (Burdur) taçkapısındaki panolarda yer alan süslemelerden hareketle bir kısım rumi biçimlerinin zoomorfik kaynaklı olabileceği ileri sürülür.

Saadet Düğümü ve Yıldızlar başlığı altında genel olarak geometrik süslemeler incelenmekte ve bu gruptaki süslemelerin İslâm coğrafyasının tek karakteristik simgesi olduğuna hükmedilmektedir. Geometrik süslemelerin bütün İslâm coğraf-

yasında çok sevilerek kullanılmasının altında, insanların arzuladığı düzen isteği ve anıtsallık kavramlarına duyulan ilginin olduğu iddia edilmektedir. Geometrik süslemelerde, kırık ve düz çizgiler, çokgenler, düğümler gibi sınırlı biçimlerden hareketle zengin örneklerin üretildiği belirtilmektedir. Çeşitli örnekler üzerinde durulmakta ancak Konya Karatay Medresesi ana kubbesindeki kapalı kompozisyonun çözümlenmesi yapılarak, kompozisyonla yer aldığı yüzey arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Yazarın çözümlenmesini yaptığı bir başka örnek de Niğde Sungurbey Camisi kuzey cephe kapısının ahşap kapı kanatlarındaki kompozisyonudur.

Mimari Plastik başlığı altında yazar, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan ve üzerinde tarih ve usta kitabesi olan mukarnas süslemeli bir başlığı incelemektedir. Mukarnasın sütun başlıklarındaki gelişiminin, minare şerefelerinin alt bölümlerinde olduğu gibi Osmanlı döneminde olduğu belirtilmektedir. Mukarnas süslemeli sütun başlığının 1168 (1754) yılında Ali Kalfa adında biri tarafından yapıldığı belirtilerek, dönemi içindeki İstanbul örnekleriyle karşılaştırılmıştır. 1754 tarihli bu başlığın 3 Eylül 1754 tarihinde meydana gelen ve Fatih ve Bayezid Camilerinin kubbe ve minarelerini yıkan deprem enkazından olabileceği belirtilerek anakronik bir hataya düşülmüştür.

Kitabın son bölümünde, süslemede Selçukludan Osmanlıya geçişte görülen değişim ele alınmakta (s.203-209), değişimin din ve siyasal buhranlardan kaynaklanan iki dinamiğinden bahsedilmektedir. Eser zengin bir bibliyografya çalışmasıyla bitirilmiştir (s.211-253).

Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi. Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, İstanbul 1999, Yapı Kredi Yayınları.

Doğan Kuban'ın yukarıda adını verdiği eseri, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası üzerine, yapıların inşasının 750. yılına armağan olarak Y.Önge ve S.Bayram'ın editörlüğünde hazırlanan kitaptan (*Divriği Ulucamii ve Darüşşifası*, Ankara 1978) sonra en kapsamlı analiz ve yorumları içeren monografik bir yayındır.

Doğan Kuban'ın Divriği Ulucamii ve Darüşşifası ile ilgili olarak "evrensel bir kamuoyu oluşturmak ve yapının kurtarılmasına olanak verecek bir ilgiyi harekete geçirmek" amacıyla yazdığını belirttiği eseri, Ortaçağ sanatı içinde Divriği Ulucamisi başlıklı girişten sonra altı bölümde ve bu altı bölümü tamamlayan Son Söz başlıklı sonuç ve Notlar, Kronoloji, Bibliyografya ve Dizin'den meydana gelmektedir.

Yazar eserine *Ortaçağ Sanatı İçinde Divriği Ulucamisi* başlıklı bir girişle (s.13-23) başlar. Bu bölümde, İslam sanatı tarihinin, dahası dünya uygarlık tarihinin Avrupa merkezli yazılışının, İslam tarihinin doğru yorumlanmasına engel olduğu ileri sürülür. Avrupalıların İslamla İspanya, İtalya, Kuzey Afrika, Mısır, Suriye, Anadolu ve İran gibi coğrafyalarla kronolojik bir tanışma evresi geçirdiği belirtilerek, bu süreçte en son ilgilenilen bölgelerden birinin Anadolu oluşundan dolayı Divriği'nin tam olarak anlaşılmanın ve dahası ihmal edilmiş bir kültür varlığı ol-

duğu ifade edilmiştir. Divriği olgusunun analizi yapılırken, Hindistan'dan Anadolu'ya uzanan ve hemen her bölgesinde bir Türk sülalesinin hüküm sürdüğü çok çeşitli kültürlerden tortular bulunduran bir coğrafyanın göz ardı edilmemesi gerektiğinin altı çizilir. Özellikle bu coğrafyada 11-13. yüzyıllarda üç dilin konuşulduğu, sanatçıların, orduların ve sultanların ve bunlarla birlikte insanların fetihlerle binlerce kilometrekarelik bir alana girip çıktıkları, bunun sonucu olarak da yerellekle evrenselliğın aynı zaman diliminde yaşandığı iddia edilir. Kuban'a göre Türklerin İslam'a egemen olduğu 11. yüzyılda, İslam mimarisindeki sanatsal olgular, sonraki dönemlere geçecek kadar yetkinleşmiştir. Bu coğrafyada İslam dünyasında, 8-13. yüzyıllar arasında bütünlleştirici ve birleştirici açılardan iki ökümenizm yaşandığı kabul edilirse, Divriği'nin ikisi arasında, bir geçiş döneminde ortaya çıktığını belirten yazar, Moğollarla Türk-İslam ökümenizminin parçalandığını iddia eder.

12-13. yüzyıllar içinde Anadolu'nun yavaş yavaş fethedilen, şehir ahalisinin neredeyse tamamının hristiyan olduğu ve Suriye, Kafkasya, Bizans taş mimari geleneklerinin yaşadığı bir ülke olduğunun dinî yada millî şovenizmden hareketle görmezlikten gelinmesinin, Divriği'nin yanlış yorumlanmasına sebep olduğu belirtilmektedir. Aynı şekilde Kuzey Kafkasya Hristiyan sanatının da Suriye Geç Antik, Bizans ve İran-İslam kültür çevreleriyle ilişkilerini de görmemenin yanlışlığı vurgulanarak, Kuzey Kafkasya coğrafyasının kendi içine kapanıklığından dolayı Divriği, Sivas yada Erzurum yapıları düzeyinde evrensel bir sanat vizyonuna sahip olmadığı iddia edilir.

Kuban, bu bölümün sonunda, Divriği Ulucamiinin ulusal yada dinsel bir aidiyet zorlaması içinde önce İslam sonra Türk eseri olarak kabul edilebileceğini ancak, ortaçağda yapıların çoğunun etnik veya dinsel aidiyetlik sorunlarının olmadığına dikkat çekerek yapının, banisi Ahmed Şah'ın bir güç gösterisi şeklinde değerlendirilmesini ileri sürer. Ayrıca bezemelerinin öncesinin olmamasından dolayı da deformasyon ve dejenerasyondan bahsedilemeyeceğini vurgular.

Birinci bölüm (s.27-59) *Tarihsel ve Kültürel Ortam* başlığı altında, Anadolu coğrafyasının siyasal tarihinin, doğuda Moğollardan kaçan kitlelerle, İtalya'dan Suriye'ye, İran'a uzanan ve mal-pazar-müşteri ilişkilerinin ötesinde modaların, yeni beğenilerin harmanlandığı ve farklı dinî inançların hoşgörü ortamında iç içe geçtiği heterojen yapıli kent kültürünün özetlenerek yorumlandığı bölümle başlar (s.27-38). Bu tarihsel ve kültürel ortam içinde inşa edilen yapı, *Yerleşme Planı ve Temel Mimari Tasarım, Cami, Şifahane, Türbe, Cepheler ve Taçkapılar, Minare, Yapı Tekniđi Üzerine Gözlemler, Örtü Ögeleri* gibi alt başlıklarla bezmeden ziyade plan ve stürüktürel açıdan dönem içindeki diğer yapılara da göndermeler yapılarak tanıtılmıştır (s.38-59).

İkinci bölüm (s.63-93), *Bezeme* başlığı altında toplanan *Selçuklu Çağı, Selçuklu Döneminin Evrensel Bezeme Sözlüğü, Geometrik Bezeme, Simgesel Ögeler ve İçerik ve Simetri* alt başlıklarını içermektedir.

Selçuklu Çağı başlığı altında yazar, Selçuklu kavramının Afganistan'dan Anadolu'ya uzanan coğrafi genişliğe referans olduğunu vurgular ve bu genişlik içinde Hint, Budist gelenekleri aktaran Gazne sanatının, Sasani geleneğinden izler taşıyan İran'ın göz ardı edilmemesi gerektiğine işaret eder. Hatta Sasani gelenekle-

riyle Akdeniz'e inmiş ve Müşatta Sarayında (8.yy) belirgin şekilde ortaya çıkmış Hint bezeme geleneklerine dikkat çekerek, Selçuklu bezemesindeki yenilik ve yaratıcılığın doğu kökenli olduğunu ileri sürer.

Divriği'deki bezemenin, Afganistan'dan Anadolu'ya uzanan bir coğrafi kesit içinde değerlendirilmesi esnasında, önemli duraklardan birinin İran ve Mezopotamya olduğu, dolayısıyla Sasani sanatıyla ilgi kurulmasına işaret eden Doğan Kuban, Sasani sanatının özellikle alçı bezemenin kullanılışı ve bitkisel motifler açısından İslâm sanatını etkilediğini savunur. Özellikle alçı bezeme geleneğinin İran'da 12. yy.da görülmemiş bir plastik ifade zenginliğine kavuştuğu belirtilir ve bitkisel süslemenin kozmik ağaçtan hareketle lotüs, palmet, akantüs ve fantastik yapraklar şeklinde dört öğede yoğunlaştığı kaydedilir. Hatta rumi diye tanımlanan bitkisel formun ilk örneklerinin de Sasani sanatı içinde varlığına işaret edilir. Divriği taçkapılarında gördüğümüz büyük yaprakların içinin bölümlenerek yeniden bezenmesinin Sasani alçı bezemelerindeki benzerlerine dikkat çekilir.

Selçuklu Bezeme Sözlüğünün Evrenselliğinin savaşlar, ticaret, köleler ve gezici ustalarla zaman içinde oluştuğu ifade edilerek bu dünyada daha çok bitkisel öğelerin kullanıldığı, bunlardan da bizim rumi, Pope'un "fantastik yapraklar" dediği biçimlerin temel eleman olduğu belirtilir. Ancak İran coğrafyasındaki bitkisel biçimlerin hiçbirinin Divriği'deki kadar üç boyutlu ele alınmadığı kaydedilir. Divriği'de görülen lotüs motiflerinin Hint ikonografisinde çeşitli anlamlar taşıdığı ve hatta bunların bir kısmının (güneş gibi) Selçuklu dağarına aktarılmış olabileceği kabul edilmekle birlikte, Divriği'de özellikle kuzeydeki taçkapıda yer alan kullanımlarında kozmik ağaç simgeselliğini bütünleyen bir motif olarak ele alındığı ileri sürülmektedir.

Simgesel Öğeler ve İçerik başlığı altında (s.83-93), motiflere yüklenen simgesel anlamların daha çok pagan inançlarla ilintili olduğuna dikkat çekilerek, müslüman olmuş bir toplumda pagan inancın hatıralarının bazı tarikatlarda yaşadığına işaret edilir. İslam öncesi mitolojik değerlerin yöneticiler ve ustalar tarafından da biliniyor olabileceği, Divriği Ulucamii batı kapıdaki kuş kabartmalarının da patronun arzusuyla işlenmiş olmasının kuvvetle muhtemel olduğu iddia edilir.

Simgesel konuların başında hayat ağacı kavramını inceleyen yazar, motifin evrenin direği, cennet, gök, bereket gibi kavramların yanı sıra evrenle yaşam arasındaki tüm ilişkileri simgelediğini kaydeder. Bu motifi tamamlayan öğelerden birinin "güneş çemberi" olduğunu belirten Doğan Kuban, ağacın güneşe doğru uzayan, Tanrı'ya ulaşan bir hayatın simgesi olduğunu ilave eder. Ayrıca çeşitli kültürlerde hayat ağacıyla ilgili inançları aktaran yazar, Türk mitolojisindeki anlamlarına da değinerek bir ebediyet simgesi olarak Şeyh Edebalı'nın rüyasındaki ağaç motifine de göndermeler yapar.

Divriği'de geometriye bağlı ritm ve düzenlerde gizlenmiş bir matematik simgeselliğin varlığına işaret edilerek, bezemede pagan Türk mitolojisine olduğu kadar Budizm ve Yakındoğu mitolojisine ait öğelere de yer verildiği belirtilir. Divriği'de kompozisyon genelinde uygulanan simetriden detaylarda kaçınıldığı ileri sürülür.

Kitabın üçüncü bölümü (s.97-146) adeta Divriği bezeme katalogu olarak düzenlenmiştir. Taçkapıların, caminin doğu penceresinin, mihrabın ve minberin süslemeleri detaylıca tanımlanmıştır. Bu anlatımlarda, İran'dan hatta Ortaçağ Avrupasından örneklere de göndermeler yapılmıştır. Özellikle kuzeydeki taçkapının anlatımında; Divriği'de mimariyi ikinci plana iten ve adeta heykelleşen büyük yapraklı hayat ağaçlarının yaşamı simgeleyen tümenden bir doğa tasvirine dönüştüğü kaydedilerek, "Bu soyut bitki dünyası, tıpkı doğa içinde terk edilmiş bir yapının her tarafını saran bitkiler gibi, doğanın mimariyi işgal etmesi izlenimini yaratacak şekilde gerçekleştirilmiştir" şeklinde görüş bildirilir.

Yazar, Caminin batı kapısının süslemelerini anlatırken, bütün yapının tamamlanmamış olmasına rağmen bu kapının bitmiş görüntüsü ve diğer kapılarla motif ve üslupsal farklılığını, 19. yüzyılda eski ustalarla boy ölçüşmek isteyen bir taş ustasının marifetleri şeklinde yorumlar.

Yapıda, normal olarak duvarın örüldüğü, sonra taşların çok ince bir titizlikle perdahlandığı ve ustanın kompozisyonu perdahlanmış yüzeye kabaca çizip oyduğu, detayları ise muhtemelen kalfalara bıraktığı belirtilir. Ancak, yıldız motifleri, geometrik arabesk, dolamadal şeklinde tekrarlanan uygulamalarda, birim modülün yerde de işlenip duvara monte edilmiş olabileceği ihtimalinin gözden uzak olmadığını kaydeden Kuban, "bezeme yapı üzerinde işlenmemiş olsaydı, yapıyla bu kadar organik bir ilişki içinde olamazdı" diyerek tüm bezemenin dışarıda yapılması halinde bina bitimiyle bezemenin de bitmesi gerektiğini iddia eder.

Minberin 13. yy. ahşap işçiliği özelliklerini yansıttığı, ancak, taş bezemedeki yaratıcılıktan uzak olduğu belirtilir.

Dördüncü bölüm (s.149-164), *Divriği Bezemesinin Temel Sanatsal Referansları* başlığını içermektedir. Divriği bezemelerinde motif bazında yapılacak bir araştırmada Konya, Tiflis, Gürcü, Ermeni mimari gelenekleri, İran alçı süslemeciliği, Suriye, bütün yöreleriyle İran ve Orta Asya anılarının bulunabileceği ifade edilir. Ancak Divriği'nin tek tek motif kökeninden çok biçim düzenlerine, birkaç öge ile meydana getirilen kurgusuna bakmanın daha doğru olacağı belirtilir ve kuzeydeki taçkapıda birkaç ögeyle meydana getirilen ve kapıyı çerçeveleyen "çelenk" kurgusunun dönem içinde Divriği'de görülen orijinal bir düzenleme olduğu kaydedilir.

Bu bölümde tartışılan konulardan biri *sanatçılardır* (s.160-164). Yazar Divriği Ulucamisi ve Darüşşifasında çalışanları önemlerine göre şöyle sıralar. Hürremşah ve çırakları, Şifahane kapısı mimari tasarımını yapan usta, mihrapta çalışan usta, minberi yapan Tiflisli Ahmed usta, sıradan bezemelerin taşçı ustaları, külliye'nin mimarisini ve tonozlarını yapan yapı ustaları, doğu pencerenin Ahmed ustası, batı kapının Osmanlı dönemi ustası ve geç dönem tamirlerini yapan ustalar. Bu sanatçıların 1220-1230 yılları arasında Moğol-Harzemşah mücadelelerinden kaçarak daha emniyetli yer arayan insanlar olduğu belirtilir. Divriği'deki taş işçiliğinin, taş geleneğinde çalışan ustalar tarafından yapılabileceğine dikkat çekilerek Hürremşah'ın İran'lı yada Gazne bölgesinden gelen bir usta olduğunun varsayılabilmesi ileri sürülür. Yazar bu bezemeyi yapanların 12-13. yüzyıl İran alçı bezemelerini yapanlardan olamayacağını iddia eder. Ancak, Divriği'deki bezemeye,

onu “mucize” olarak yorumlamaya imkan veren “tasarım ve kurgu” açısından bakıldığında ve Hürremşah’ın bu tasarımı yapan sanatçı olduğu kabul edildiğinde, taş işçiliğini çok iyi bilmesinin bu tasarıma fazla bir şey katmayacağını görürüz. Tıpkı Bursa Yeşil Zaviye’nin tüm süslemelerini tasarladığını bildiğimiz Nakkaş Ali bin İlyas Ali’nin taş işçiliği geleneğinde yetişmediği gibi.

Hürremşah’ın Ortaçağ pratiği içinde aynı zamanda yapının mimarı olabileceğini ve kuzeydeki taçkاپıyla, şifahane kapılarında adının geçtiğine bakarak, iki taçkاپıyı da yaptığının kabul edilmesi gerektiğini belirten yazar, iki paragraf sonra, kuzeydeki taçkاپıyla şifahane kapısındaki tasarım farklılığından dolayı, şifahanenin kapısını tasarlayanla bezemeyi yapanın farklı kişiler olduğunu iddia eder.

Yapıda farklı taşçı ustalarının çalışmış olduğu, büyük bezeme programları (taçkاپılar, mihrap) bitmeden, ikincil süsleme alanlarından, örneğin doğu pencerenin bitirilmiş olmasından hareketle iddia edilir. Yazar sanatçılarla ilgili son cümlelerinde, bu kadar çok çeşitli kaynağa dayalı bilgi ve deneyime sahip sanatçıları ortak bir vizyon ve tezyinî anlayışta birleştiren kültürel atmosferin ne olduğunu sorgular. Doğan Kuban, yapıdaki bezemelerin evveli ve sonrası olmadığından üslûpsal kritik yapılmasının zorluğuna işaret ederek, “kim olursa olsun, ister Ahlatlı Hürremşah, ister “Divriği Ustası” bu bezemeleri yapanlar büyük sanatçılardır” şeklinde görüş bildirir.

Beşinci bölüm (s.167-177) *Ortaçağ İslam Bezemesi* başlığını taşımaktadır. Süs ve mimari süsleme kavramları hakkında batılı sanat tarihçilerinin görüşleri etrafında yapılan tartışmalar, erken dönem İslam sanatı ve Divriği süslemelerinin yorumlanmasında kullanılır. Ancak burada, Ortaçağ İslam dünyası içinde sayıları yüzleri bulan ve çoğu, dönemin yöneticileri tarafından himaye edilen ve bazen onlara danışmanlık yapan düşünürlerin süsleme, güzellik gibi konulardaki görüşlerine yer verilmiş olsaydı Ortaçağ İslam bezemesinin daha sağlıklı bir şekilde yorumlanması mümkün olabilirdi.

Altıncı bölüm (s.181-194), *Divriği Plastik Sanatı ve Ortaçağ Sanatı Arasında Bir Karşılaştırma* başlığını içerir. Divriği bezemesi daha çok John Ruskin’in *The Seven Lamps of Architecture* adlı eserinde ileri sürülen görüşler eşliğinde yorumlanmıştır. Divriği bezemesinin tasarım ve biçimsel açıdan dört grupta değerlendirilebileceği belirtilir. Bunlar; “1) Organik dünya metaforu olarak tasarlanmış yüksek kabartma heykel niteliğinde olan motifler ve düzenler 2) Organik tavrın tam egemen olmadığı oyma yada alçak kabartma motifler ki bunlarda derinlik azaldıkça soyutlama artmaktadır, 3) Sadece kontur olarak verilen organik biçimler 4) Bezemesel geometrik düzenler” dir.

Yapının Bugünkü Durumu ve Restorasyon Sorunları başlığı altında yazar, yapının doğa ve insan tahribatından korunması için iki öneri sunar. Taçkاپılar ya yerinden sökülerek Divriği veya Ankara’da kurulacak bir müzeye nakledilmelidir (dünyada bunun örnekleri vardır) ve yerlerine, yapılan taklitleri konmalıdır ya da, çelik strüktürle bir fanus içine alınmalıdır. Bu önerilerin ilgisizlik, parasızlık yüzünden kabul görmediğini belirten yazar, kendisi için asıl sorunun bu mucize eseri tanımlamak veya bu eserin tarihini yazmak değil, korumak olduğunu belirtir.

Eserin *Son Söz* bölümünde (195-196), Divriği taçkapılarında gözlemlenen en önemli özelliğin, tasarım ve uygulama aşamasında sanatçılara tanınan özgürlük olduğu belirtilerek, bunun altında “yeni deneme psikolojisi” nin yattığı ileri sürülmüştür. Divriği’nin 12. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar sürekli arayan ve değişen kültür sürecinin özgün yapı taşlarından biri olduğu vurgulanmıştır.

Bezemeyi tanımlayarak anlatmanın zorluklarına rağmen, dil ve anlatım olarak okuyucuyu sıkmayan eserde, zaman zaman tekrarlara düşüldüğü gözlenmektedir. Yapıdaki tüm kitabeler ve vakfiye metni (kitap bezeme üzerine yazılmış olsa da) kitap içinde verilmiş olsaydı, bu yazıtlardan bezemenin yorumlanmasına yönelik olarak okuyucuya da bir pencere açılmış olabilirdi. Fotoğrafların ve şekillerin metin içine serpiştirilmesi ne kadar uygun düşmüşse, kitabı okurken sayfa altında olması gereken notlar için kitabın son sayfalarını karıştırmak ta bir o kadar sıkıcı olmuştur.