



1



2



3

Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası

Ali Uzay Peker

"Medhine diller kâsırdır (güçsüz)" Evliya Çelebi

Divriği'nin Kısa Tarihi ve İşverenler:

Unesco Dünya Mirası Listesi'ne alınmış olan Sivas Divriği'deki Ulu Cami ve Darüşşifa Anadolu'daki en dikkat çekici Selçuklu yapısı. Divriği kasabası uzunluğu 180 km.'yi bulan ve Fırat Nehri'ne akan Çaltı Çayı'nın kenarında, Ortaçağdaki zenginliğin kaynağı olan demir cevheri ile ünlü dağların arasında yer alan bir vadiye kurulmuş. Anadolu'nun pek çok şehir ve kasabası gibi son derece zengin bir tarih ve kültür birikimine sahip. Kente çeşitli dönemlerde verilen adlar bunu kanıtlar: 'Apblike' (Yunan), 'Tephric' (Tefrike, Bizans), 'Difrigi' (Selçuk), 'Divrik' veya 'Divriği' (Osmanlı). Divriği ve civarında, M.Ö. 2000'den itibaren çeşitli dönemlerde Hitit, Pers, Makedon, Roma, Sasani, Pavlikian, Bizans, Selçuklu ve Osmanlılar hakim olmuş ve Yunan-Pers, Roma-Sasani, Bizans-Arap bölgeleri arasında bir sınır alanı konumunda bulunmuş.

9. yüzyıldaki Pavlikian (Paulicien, Ar. Baylakani, Pauluşçu) hakimiyeti bu 'ara' konumun bir dışavurumu. Bu sıradışı Hıristiyan mezhebinin lideri olan Samsatlı Paulus (200-273) Manicilik öğretisini Hıristiyan dinine uyarlamış, İsa'nın insan olduğunu ilan etme cesaretini göstermişti. Pavlikianlar arasında Güneşe tapanlar (Arevortiler) ve ateşperestler de bulunuyordu. Kiliselere, ayinlere, ruhban sınıfına, vaazlara karşı çıkan Pavlikianların Bizans merkezi yönetimi tarafından sapkın kabul edilmesi Araplarla müttefik olmalarını kolaylaştırdı. Araplarla beraber Bizans'a karşı savaştılar. Önderleri Sergius, Abrik (Divriği) kayalıklarındaki Tephrike Kalesi'ni 855 yılında kurdu. Malatya emirinden destek alabilmek için Pavlikianların bir kısmı İslamiyet'e geçti. Öte yandan, Sergius'un oğlu Karbeas'ın yönetimindeki Tephrike monarklığı, Bizans topraklarının en doğu noktasında, Arap topraklarının ise en batısında yer alan tampon bölge olarak bağımsızlığını sürdürdü. Bağımsız Pavlikianların kısa tarihi bir yandan da Bizans'a karşı verdikleri korkunç mücadelenin tarihidir.

Pavlikianların Tephrike prensliğinin saldırgan mensupları, 9. yüzyılın ikinci yarısındaki akınları sırasında Ankyra (Ankara), Malegena (Eskişehir dolayları) ve hatta Efes'e kadar ilerledi. Bu mezhebi ve mensuplarını ortadan kaldırmaya kararlı olan Bizans İmparatoru Basileos, çıktığı askeri seferlerin ancak üçüncüsünde, 872 yılında, kartal yuvasını andıran Tephrike Kalesi'ni zapt edebildi; destekçi Arap kuvvetlerini de ortadan kaldırdı. Bu yenilgi, Pavlikian mezhebi ve onun mensuplarının da sonunu getirdi. Birçoğuna soykırım uygulanıp, kalanlar ise zorla Ortodoksluğa geçirilip, Trakya'ya sürüldüler. Heterodoks Türkmenlerin 13. yüzyıldaki Babaîler isyanı da, daha önce Pavlikianların yaşadığı Divriği'nin içinde bulunduğu Yukarı Kızılırmak havzasında ortaya çıktı. Araştırmacılar dualizm ve semavî kurtarıcı gibi bazı ortak inanç öğelerinden hareketle bu isyanı bölgedeki geleneğin bir diğer dışavurumu olarak değerlendirir. Bölgenin Kafkasya, İran ve Arap yarımadası arasındaki konumu ortaçağ ve öncesinde güney, doğu ve kuzeyden gelen düşün-

ce akımlarına açık olmasını doğurmuştur.

Divriği'nin Türk devri, Oğuz beylerinden Emir Mengücek Gazi'nin kurduğu Mengücekoğulları'nın Divriği kolunun tarihi ile özdeşleşmiştir. Mengücekoğulları, ilk Anadolu Türk beyliklerinin en eskisi ve en uzun yaşayanıydı. Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası'ndan oluşan külliyein bânisi Ahmed Şah, Divriği Mengüceklerinin dördüncü melikiydi. Necdet Sakaoğlu'na göre, Divriği Mengüceklerinin herhangi bir savaşa karışmamış olması, barışçı ve itaatkâr bir emirlik olduklarını düşündürür. Konya Selçuklu hükümdarı II. Kılıçarslan 1180'de Danişmendleri, Alâeddin Keykûbad ise Mengücekoğulları'nın Erzincan-Kemah kolunu, Ulu Cami'nin temellerinin atıldığı 1228 yılında ortadan kaldırmıştı.

ÇİZİMLER:

1. Külliye Doğu ve Batı Cepheleri ve Kale, Çizen: T. Wöhrin

FOTOĞRAFLAR:

Fotoğraflar: Ali Uzay Peker
1. Darüşşifa Taçkapısı
2. Cami Taçkapısı
3. Külliye Batı Cephesi



4

Divriği Mengüceklerinin İlhanlı egemenliğine kadar hüküm sürdürmesi izledikleri bu siyasetin başarısına bağlanır. Konya Selçuklularının hükümdarı Alâeddin Keykûbad'ın adının Divriği Ulu Camisi'nin portalı üzerinde son derece sıradışı bir biçimde Ahmed Şah'ın yapı kitabesinin üstünde "Sultanü'l-azam Alâeddin Keykûbad'ın saltanatında" şeklinde geçmesi bu özel konumu vurgular. Külliye, Mengücekoğulları'nın Divriği ve civarındaki egemenliğini hoşgören Keykûbad'a bir hediye olarak değerlendirilebilir.

Ulu Cami'nin güneyine bitişik olan Darüşşifa'yı yaptıran Turan Melek, Erzincan meliki Fahreddin Behram Şah'ın kızıydı. Ahmed Şah'ın eşi olduğu söylense de Necdet Sakaoğlu'na göre Meliketü'l-âdile ünvanı dolayısıyla

5



Erzincan'daki emirliğin ortadan kalkması ile Divriği'ye yerleşen ve Ahmed Şah'ın taht ortağı konumunda olan güçlü bir kadındı. Ortaçağ Anadolu'sunun diğer nüfuzlu kadınları olan Gevher Nesibe, Atsuz Elti Hatun ve Mahperi Hunad Hatun gibi, onun da kendi adına vakıf eser yaptıracak konum ve etkinlikte olduğu anlaşılıyor.

Mimari ve Bezemenin Gizemi

Doğan Kuban, Divriği Ulu Camisi'nin tasarımını bir "kültürel kozmopolitizm" in hazırladığını belirtir. Ona göre, bu dönemde Kuzeydoğu Anadolu; Arap, Türk, Bizans, Gürcü ve Ermeni güç merkezleri kontrolündeydi. Bölgede, Orta Asya, İran, Mezopotamya ve Suriye'den gelen göçer ve göçer kökenliler ile tüccar ve askerler yaşıyordu.

Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası'nın yaratımını bu renkli toplumsal ortam ve bölgenin sıradışı tarihinin yarattığı kültürel zenginliğe bağlamak mümkünse de, sanat alanının politik ve toplumsal atmosferden özerk bir estetik oluşum sürecini yansıttığı da unutulmamalı. Bu külliye bize hâlâ gizemli gelebilen bazı öğeler, yalnızca yapıldığı dönemin değişken kültürel ortamının sunduğu

biçimlerle açıklanamaz. Taş ustaları ve diğer uygulamacı sanatçılar burada belli ki dâhi bir tasarımcının, Ahlatlı Hürremşah'ın keşiflerini uyguladı. Hürremşah'ın ortaya koyduğu yenilikler, dünya mimarlık tarihinde sadece büyük İspanyol mimar Antonio Gaudi'nin serbest tasarımları ve bunların içerdiği bezeme / strüktür buluşlarıyla karşılaştırılabilir. Külliye aynı zamanda, içerdiği zengin bezemenin gösterdiği gibi, dönemin ana düşünce akımını yansıtan mimari sembolizmin sıradışı bir yoğunlukta ifade edildiği eşsiz bir başyapıttır. Burada göstermeye çalışacağımız 'düşünce bina ilişkisi' pek çokları için hâlâ bir gizem perdesi ardındadır. Traugott Wöhrlin 1996 yılında Türkçe'ye çevrilen kitabında "Buradaki dinsel bildirinin dili bize tam ulaşmıyor" demişti.

Çağrışımlar

Külliye'nin arazideki konumlanımı dikkat çekicidir. Bina, sarp bir tepenin üzerinde yer alan Kale ile aşağıdaki kentin merkezi arasında kuzey, güney ve batıdaki vadi ve tepelerden ulaşanların görebileceği şekilde yamaç üzerinde konumlandırılmıştır. Caminin 14,50 m. yüksekliğindeki, darüşşifanın



6

ise 14,00 m. yüksekliğindeki taçkapıları ile çatıdaki konik külahlar bir dikeylik oluşturur. Öte yandan, binanın yatay uzanımı, baskın bir anıtsal karşılık yaratır. Burada örnek alınan kuşkusuz arazidir. Anadolu'nun sonsuza uzanmış izlenimi veren uçsuz bucaksız bozkırında ilerleyen yolcu, kendisini birden sarp yamaçlı kayalıkların veya dik tepelerin dibinde kıvrılarak uzanan vadilerde bulurken, bazen de gittikçe yaklaşan yüksek dağların görkemine tanık olur. Mağara ve oyukların gölgeli çukurlukları soluklanma yeridir. Benzer şekilde, Divriği Külliyesi'nin çıplak duvarları birer kaya kütleleri gibi yükselir, konik külahlar sivri tepeleri andırırken, devasa taçkapıları gölgeli mağaraların girişi gibidir. Yakın Doğu'da tarihteki ilk tapınakların mağara mekânları olduğunu, bunların daha sonra İran kökenli Mithra tapınmasına adanan "mithraeum" olarak yaşadığını belirtelim (Pontus krallarının Mithridates adı taşıması da bölgedeki etkileşim sahasının niteliği hakkında bir fikir verir). Bir mağara tapınağı olan mithraeum içindeki uzunlamasına oyuk, üzerindeki yıldızlı tonoz, ışık tanrı Mithra'nın, karanlığın simgesi azgın boğayı hançerlediği niş, ışığın karanlığa hakimiyeti, kozmosun

kaosu altediği, bunlar bir cami yapısının tasarımındaki ana fikirler olabilir mi? Benzerlikler bulunabilir, fakat Divriği sembolizmi ışığın karanlığa, iyinin kötüyeye karşıtlığı üzerine temellenen Mitraizm ve Mazdeizm'de görülen İran kökenli düalistik düşüncenin ötesinde olarak tasavvuf felsefesinde geliştirilen vahdet-i vücud (varlık birliği) öğretisinin dışavurumu olan bir semgesel dile sahiptir. Mimaride ve bezemede olduğu gibi, anlam alanında da kaynaklar zengindir. Fakat bunlar diğerlerinde olduğu gibi dönüştürülmüş ve bir aradalığın ötesine geçen bir özgünlükle ifade edilmiştir.

Cami

Külliye'nin cami bölümü, sütun dizileri ile belirlenmiş beş sahin içerir. Diğerlerinden daha geniş olan orta sahinin merkezinde eskiden ortası açık, fakat şimdi kapatılmış bir kubbe yer alır. Bunun altındaki bölümün eyvanlı açık avlulu İran camisi ile transeptli Anadolu bazilikasının sentezlenmesinden ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Selçuklu dönemine özgü bir yaratımdır. 'Maksure kubbe' adı verilen mihrap-önü kubbesi Erken İslam dönemi cami mimarisi geleneğindedir.

Fakat Anadolu'ya özgü konik bir külahla örtülmüştür. Bu iki örtü sistemi dışındaki taş malzeme ile inşa edilmiş 23 adet dekoratif çapraz tonoz, türlerinin Anadolu'da bulunan en ihtisamlı örnekleridir.

Doğan Kuban, Selçuklu döneminde İran ve Orta Asya'da tonoz ve kubbe uygulamalarının atılım gösterdiğini, fakat bunların tuğladan inşa edildiğini, öte yandan Güney Kafkasya, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki taşkesme tekniği ile yapılan tonozların 12. yüzyıldan başlayarak edindiği bezeme zenginliğini İran'daki tuğla uygulamalarının etkisinde kazandığını belirtir. Doğan Kuban, bu şekilde Anadolu'ya has teknolojik uygulamaların etkileşim alanını açık bir şekilde ifade etmiştir.

Divriği'deki dekoratif tonozlar, ne Selçukluyu önceleyen Bizans veya Ermeni mimarisinin taş tonozlarının ne

FOTOĞRAFLAR:

1. Külliye Batı Cephesi
2. Divriği Kalesi ve Külliye
3. Cami Orta Sahin ve Mihrap
4. Darüşşifanın Açık Tonozu ve Ana Eyvanı



8

de İran ve Orta Asya'nın tuğla tonozlarının taklididir. Bunlar binanın her ayrıntısında olduğu gibi, varolan gelenek üzerinde yükselen özgün yaratılardır. Tonozların merkezinde, 'çapraz tonoz' uygulaması ile birleştirilmiş iç içe geçen doğrusal bezeme hatları haç görünümündedir. Fakat, bunlar aslında Güneş'in devinimi üzerine temellenmiş 'dört yön, ara yönler ve merkezdeki gökyüzü-güneş kapısı' kavramlarının somutlanmasından oluşur. Buradaki 'svastika' ve 'lotus tipte palmeler' Çin'den İran'a kadar olan sahada, göçebe yurtlarından, Hint mandalalarına ve Çin 'TLV' aynalarına kadar ortak bir sembolizmin ögesidir. Çin imparatorlarının Orta Asya yurtlarının üzerindeki tüteklik adı verilen kubbe deliğinin etrafına uygulanan, Sibiry'a dan Kafkasya'ya kadar yayılan 'lotus tipte palmeleri', 'bulut yaka' motifi olarak giysilerinde uyguladığını biliyoruz. İmparatoru bir mikrokozmos eksene dönüştüren bu simge-motif, Divriği tonozlarına Çin'den mi yoksa Orta Asya'dan mı ulaştı? Bu evrensellik ve bir yandan da özgünlük, Divriği

Külliyesi'nde her yerde karşımıza çıkmakta. Birer tavan mandalası içeren tonozlar yeryüzünün kozmik geometrisini ve bunun merkezindeki kapıdan ilahi alana geçiş bölgesini simgeler. Tonozların her biri aynı zamanda dikdörtgen birer alt mekân belirler; binanın sahip olduğu bazilika benzeri tonozlu yapıyı önceleyen Bizans ve Ermeni bazilikalarından ayıran bir özelliktir bu. Bazilikada dar ve alçak yan sahnalar aracılığıyla apsise yönelim ana fikirdir. Oysa Divriği Ulu Camisi'nde ve diğer bazilika benzeri tonoz örtülü Selçuklu binalarında, mevlî dervişlerinin kendi eksenî etrafında dönmesine benzer olarak, parçaları bağımsız hareket eden bir bütünden söz edebiliriz. Her bir tonoz bir eksen tanımlar; bunlar birer mikrokozmos ara mekândır. Dört yönün ortasındaki eksenin alt noktası yeryüzü, tepesi ise gökyüzüdür. Gökyüzünde Tanrı'nın kutsallığına götüren bir kapı yer alır.

Darüşşifa

Caminin güneyine bitişik olan Darüşşifa, Anadolu'da kitabesinde 'da-

rüşşifa' tanımı geçen tek binadır. Külliye'nin vakfiyesi kayıptır. Bu nedenle, darüşşifanın kuruluş amacı tam olarak anlaşılammıştır. Necdet Sakaoğlu, yapının taçkapı ve planından hareketle bir medrese olarak tasarlandığını belirtir. Arapça'da 'tavhane', 'tabhane' ve 'darüşşifa' fakir ve acizlerin ağırlandığı, bakım ve tedavilerinin yapıldığı mekân ortak anlamını verir. Darüşşifa kelimesi, 13. yüzyılda, medrese, imaret, konukevi alamlarında kullanılıyordu. Bu binalara gezgin hekim veya cerrahlar uğruyor, hastaları muayene ediyordu. Necdet Sakaoğlu'na göre, Divriği'deki darüşşifa bir 'konukevi' işlevindeydi. Ona göre, aynı zamanda, bu binanın üst katındaki orta sofalı mekân, bir 'divanhane' olarak 'resmi makam' alanı, Ahmed Şah ve Turan Melek'in konutu olarak kullanılmış olabilir. Darüşşifa'nın merkezindeki havuz ve üzerindeki ortası delik tonozla 'kapalı avlu' fikri vurgulanmış. Üç adet eyvan, İran'daki eyvanlı avlu fikrini; dört sütunlu uygulama, Anadolu'daki dört sütunlu transeptli-kubbeli bazilikayı; ve eyvan-

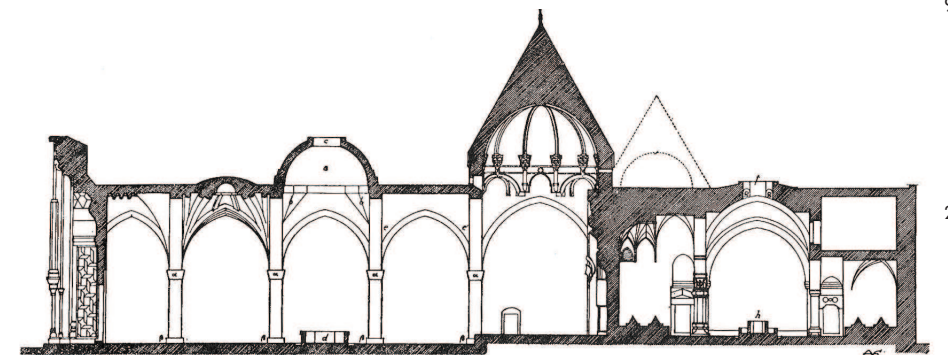


9

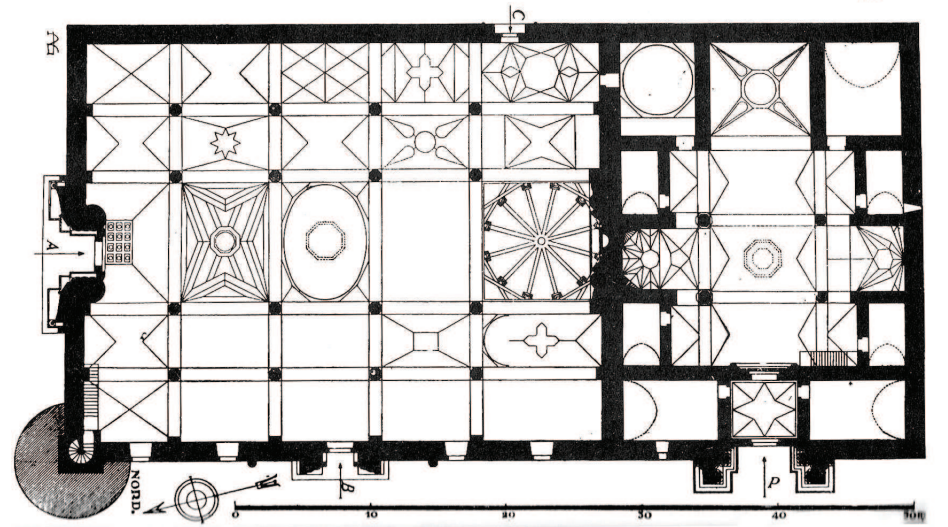
ların önünde koridor uygulaması, üç sahnalı bazilikayı anımsatıyor. Bunların bir araya getirilmesiyle özgün ve benzersiz bir sentez ortaya çıkmış. Mimar Sinan, 16. yüzyılda Selçuklu, Bizans ve Erken Osmanlı mimarilerinin devrettiği geleneği yorumlamış ve sentezleyebilmiştir. Ne yazık ki hakkında Ahlatlı olduğundan başka hiç bir şey bilmediğimiz Hürremşah da devraldığı Orta Asya, İran, Kafkasya ve kuzey doğu Anadolu'nun biçimsel gelenek ve yapı teknolojilerini birleştirmiş, sentezlemiş ve ortaya özgün bir mimari yapıt çıkarmıştır.

Cami Taçkapısı

Caminin kuzey taçkapısının yüklü bezemesi yine pek çok geleneksel öğeyi çağırıştırırken, bir yandan da alabildiğine özgün bir kompozisyon sunar. İki yandaki içinde güneş simgesi lotus çiçekleri ve rumilerin hakim olduğu devasa kutsal ağaçlar, İran'da Sasani döneminden kalan mağara eyvanları üzerinde görülür. Eski Mezopotamya, İran ve Orta Asya'nın ışık simgesi kutsal ağacı, Kur'an ve ilişkili İslam



2



ÇİZİMLER:

2. Külliye Plan ve Kesit, Çizen: A. Gabriel

FOTOĞRAFLAR:

8. Caminin Açıklıklı Kubbesi ve Mihrap

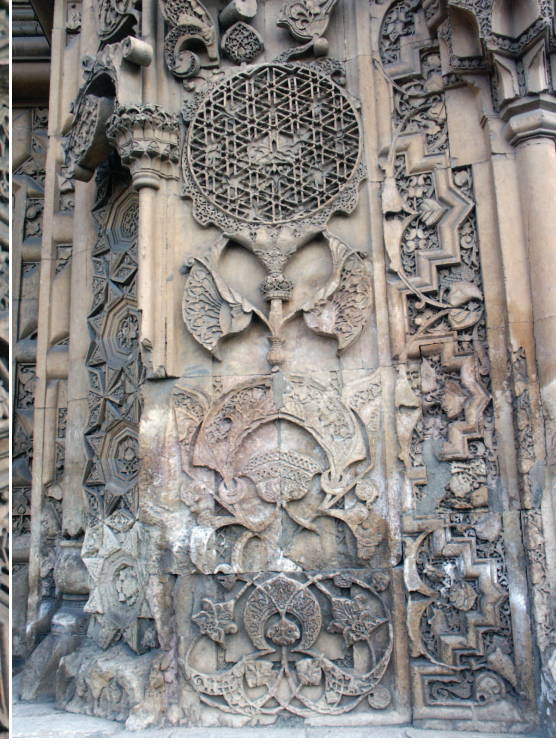
9. Darüşşifada Havuz, Açık Tonoz, Güney Eyvanı Önünde Sütunlar ve Asma Kat (Merdiven Asma Kat ve Divanhane'ye Götürür)



10

kozmojisine Sidret'ul Munteha (En Son Sınırın Ağacı) adı altında girmiştir. Ağacın sınır kavramı ile ilişkilendirilmesi, onun evren ve Tanrı arasındaki eşğin bir simgesi olmasından kaynaklanır. En alt düzeydeki güneş diskleri, Hattilerin kozmos simgesi güneş disklerini anımsatır. Güneş diskinin merkezindeki kutsal geometri Tanrısal akıldan yayılan evrenin ahengini yansıtır. Aynı zamanda insan ve Tanrı arasında bir perdedir. Yeni Eflatuncu filozof Plotinus'a (204-270) göre 'güzellik' Tanrı'nın 'perdesi'dir. Bu düşüncenin izlerini taşıyan Tasavvuf anlayışında evren zahir (açık, görünen), Tanrı gayb'dır (gizli, belirsiz). Gayb ile insanlar arasında bir perde olduğu (perde-i gayb), bu perdenin de doğadaki özdelerden oluştuğu düşünülür. Kısaca varlığın kendisi bir perdedir. Burada, tasavvufdaki ayna metoforunu da anımsatmak gerekir. Tanrı, insanın nefsinin (ruh) gördüğü bir ayna olarak değerlendirilmiştir. Burada belli bir evren

algısının bakış açısı, ayrıntıların tabi olduğu bütüncül bir fikir hakimdir. Bu fikir doğanın aracı kılınması, perdeye dönüştürülmesi, böylece Tanrısalığın zuhur ettiği kadim tapınağın girişinde ziyaretçinin ilahi varlığın yaratıcılığı, kapsayıcılığı ve soyutluğu karşısında büyülenmesidir. Bu fikir öylesine güçlüdür ki taçkapıyı eyvan benzeri bir geçiş mekânına dönüştürebilmiştir. Ortadaki kaval silmeli kemerin altında duran ziyaretçi üç yandan sarıp sarmalanır ve taş plastiğin girdabında efsanevi bir kent, uzun kervan yolculukları sonucu ulaşılan devasa kalesinin kapısı önündeymişcesine kalakalır. İçeri girme fikri baskındır, çünkü burası nihayetinde bir kapıdır ve ziyaretçinin bir ereği bulunmaktadır, öte yandan onu sarıp sarmalayan bu yarı-açık gizemli mekândan ayrılık zordur; ötesinde bilinmeyen, dünyaya ait olmayanın, kutsal ışığın kaynağının boyutu uzanır. Taçkapı kompozisyonunun ana motifi bir altıgendir. Altıgen, Eski Ahit ve



12

Kur'an'da Tanrı'nın yeryüzünü yarattığı gün sayısıdır. Teolog Hrabanus Maurus (9. yy.) şöyle diyor "6 sayısı, Tanrı yeryüzünü 6 günde yarattığı için kutsal değildir, 6 sayısı mükemmel olduğu için Tanrı yeryüzünü 6 günde yaratmıştır". Taçkapının merkezindeki altıgen, aslında palpeteği gibi bütün taçkapı yüzeyi boyunca yayılan bir içiçe altıgenler örgüsünün merkezi motifini verir. Kesişen altıgenlerin ışınal kolları çapraz tonozların haçvari geometrisi ile karşılaştırıldığında binanın bezemesinin arkasında gizli bir 'kutsal geometri' anlayışının ifade edildiği ortaya çıkar. Taçkapının ardında ve tonozların altındaki mimari mekân kozmik bir alan olarak ilahidir. Öte yandan, içerideki anıtsal bir taçkapıyı andıran Anadolu'nun en büyük taş mihrabı, tonozlardaki kapı gibi şekillendirilen merkez noktaları, bunlar, kapıların ardında açılan kapılar olarak ulaşılan her mekânı yersel kılar. Çünkü Tanrı mücerrettir (soyut).

Darüşşifa Taçkapısı

Darüşşifa taçkapısının silmelerle kademelendirilmiş anıtsal girişi, Cami taçkapısında olduğu gibi aşamalı bir ilerleme seremonisi için uygun mekânı tanımlar. Giriş kapısı bir lotus tipte palmet ortasına konumlandırılmıştır. Bugün büyük ölçüde kırık olan bu motif, gökyüzü ve güneş kapısını simgeler. Kapının sağına ve soluna yerleştirilmiş erkek ve kadın başları dönemin astrolojisinde ve Sivas Şifhanesi eyvanında gördüğümüz Güneş ve Ay simgeleridir. Burada Ahmed Şah ve Turan Melek kendilerini bu birincil anlamın gerisine gizlemiş olabilir. Taçkapının üzerinde yükseldiği geniş kaide, büyük kemerin



13

üzerinde yükseldiği devasa sütun başları ve ortadaki sütun, yüzeyde kalan bir taçkapının ötesine taşan mimari bir birim oluşturulmak istendiğini gösterir. Sütun ve desteklediği yıldız kompozisyonu kozmolojik bir fikri 'dünya eksenini desteklenen yıldızlı gökkubbe'yi çağırır. Bilindiği gibi bu, Asya çadır ve konutunun tasarımının da arkasındaki temel kavramdır. Taçkapının bir eyvan gibi üç yönden kapalı bir mekân içermesi ve bu mekânın 'kozmosun yeniden üretimi' ana fikrine sahip olması, Divriği'de karşımıza çıkan yeni bir yorumdur. Kısacası, binaya girerken bir mekândan diğer mekâna geçilmekte, kaosun hüküm sürdüğü alandan bir ara alana, buradan da kozmosa ulaşılmaktadır. Taçkapı ve hatta iç mekân ile ilişkilendirebileceğimiz bu ara alan orta çağ İslâm sufi kozmojisinde 'arkeotipik imgeler, ide, simge ve tekabül dünyası' veya 'özerk imgesel biçimler dünyası' anlamlarını veren 'alem el-misal' (Hurkalya yeri), başka deyişle



14

'orta dünya veya evren' anlamındaki berzahdır. Berzah 'akıllar alemi' ile 'cisimler alemi' arasındadır. Bu bölge Kaf Dağı ile özdeşleştirilmiştir. Burada, Cabelka (veya Cabulk) ve Cabersa (veya Caburs) adı verilen efsanevi şehirlere uzanır. Sufinin tinsel yolculuğunun ereği Güneş'in ışığını aldığı, Kaf Dağı'nın ardındaki metafizik Güneştir (nur). Sufi, yolculuğunun sonunda, kendisini yansıtan bir ayna olan 'hakikat'e (Simurg), manevi aydınlanmaya ulaşır; 'varlığın özde bir' (vahdet-i vücud) olduğunu idrak eder. Burada genel çerçevesi çizilen ve sufilerin her dönemde çeşitli simge ve metaforlarla zenginleştirdiği hayalî topografyanın öğelerini Külliye'nin taçkapılarında simgeler olarak buluyoruz. Örnek olarak, Külli Akl'ın simgesi Kral Kartal (Simurg, eril ilke) ile nefis yani 'ruh'un simgesi Gerdanıklı Güvercin (dişil ilke) kavramlarını çift-başlı kartal ve güvercin motifleri olarak Cami'nin batı kapısı üzerine yanyana yerleştirilmiş buluyoruz. 11-12. yüzyıllar arasında geliştirilen bu kavram dünyasını Mevlâna ve Arabî gibi on üçüncü yüzyıl sufleri simge ve mecazlarla ifade etmiştir.

Sonsöz

Girişte alıntı yaptığımız Evliya Çelebi haklı, Divriği'deki Ulu Cami ve Darüşşifa'nın methine sayfalarımız yetmeyecek. Kısaca söylemek gerekirse, külliye, konumu ile kent ve kale, Tanrı ve insan arasında bir ara mekân belirlenir. Külliye'nin bir mikrokozmos olarak, Tanrı yaratısı olduğu düşünülen evrenin (ya da doğanın) yeniden üretimi olduğunu söyleyebiliriz. Mimari mekânın

ilahi bir niteliği olsa da bu onun aracılık konumundan dolayıdır. Yoksa bu düşünce sistemine göre, Tanrı hem mikrokozmos (tekil yaratı) hem de makrokozmosdan (tümel yaratı) özerktir. Dolayısıyla, taçkapı ve iç mekân, ikisi de ara bölgelerdir. Birer geçiş bölgesi olarak, hem cismani hem de Kutsal Aklın alanlarının izlerini taşırlar. Binanın taçkapı ve strüktüründeki ayrıntılar, dâhi tasarımcısının dönemin kozmolojik düşüncesini bir sanat ve mimarlık kuramı çerçevesine oturtturarak ne kadar üstün bir ustalikle biçim diline uyarlayıp ifade ettiğini gösterir.

KAYNAKLAR

- Arabî, Muhyiddin-i, *Fusûs ül-Hikem*, çev. N. Gençosman, Ankara: MEB, 1956.
- Corbin, Henri, *Spiritual Body and Celestial Earth from Mazdaean Iran to Shiite Iran*, çev. N. Pearson, New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- Erdoğan, İsmail, "İslâm Düşüncesinde Gizemli Belgeler," *Dini Araştırmalar*, 6/18, s. 201-209.
- Ferideddin-i Attar, *Manlık el-Tayr (Kuşların Diliyle)*, çev. A. Gölpınarlı, İstanbul: MEB, 1944.
- Kuban, Doğan, *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslâm Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Yapı Kredi, 1999.
- Ocak, A. Y., *Babailer İsyanı*, İstanbul: Dergah, 1980.
- Önge, Yılmaz, Ateş, İ. Bayram, S. (der.), *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, Ankara: Vakıflar GM, 1978.
- Peker, A.U., "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Anlam," *Arkeoloji ve Sanat*, XX/85, 1998, s. 29-38.
- Sakaçoğlu Necdet, *Türk Anadolu'da Megücekoğulları*, İstanbul: Yapı Kredi, 2004.
- Wöhrlin, Traugott, *Divriği: Bir Cami ve Dar'üş-şifa ile Karşılaşmalar*, Ankara: İş Bankası, 1996.

FOTOĞRAFLAR:

- 10. Cami Taçkapısından Lotus
- 11. Cami Taç Kapısından Detay
- 12. Cami Taçkapısından Âsâ (Kutsal Ağaç) ve Güneş Diski
- 13. Cami Taçkapısında Svastika Motifleri ve Merkezi Altıgen
- 14. Darüşşifa Taçkapısında Kadın Baş
- 15. Cami Batı Taçkapısında Kartal ve Güvercin



15