

PAPER DETAILS

TITLE: Cennetin Kapilari: Divrigi Ulucamisi ve Sifahanesi'nde Hürremsah'in Yontu Sanati

AUTHORS: Leyla YILDIZ

PAGES: 357-362

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/108945>

Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı, Gates of Paradise: The Sculpture of Hürremşah at Divriği Ulucami and Şifahane*, Yem Yayınları, İstanbul, 2010, 173 s., 63 illüstrasyon, 1 harita.

Prof. Dr. Doğan Kuban, “İslam Ortaçağı'nın en sıra dışı yapısı” olarak tanımladığı Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'ni, *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı* adlı eserinde, farklı bir bakış açısıyla tekrar ele alarak külliye'nin sorumlu mimarı Ahlatlı Hürremşah ve taş yontuları bağlamında gündeme getiriyor. Uzun meslek yaşamının büyük bölümü boyunca Divriği Külliyesi üzerinde çalışan, kitap ve yazılar yayımlayan Kuban, külliye ile ilgili bu son eserinde yaptığı karşılaştırmalı analiz ve ilgi çekici çözümlemelerle, dünya mimarlık ve sanatındaki yeri ve değeri henüz tam anlamıyla anlaşılamamış bu görkemli yapının “evrensel bir heykel kavramı” içindeki konumunu irdeliyor. Yazarın, tarih ve coğrafya olgularına politik oluşumların ötesindeki çok yönlü yaklaşımı, mimarlık tarihini eleştirel bir gözle, çok geniş bir perspektiften bakarak yorumlayan, klişeleşmiş kavram ve yorumların dışına çıkararak tekrar düşünmeye sevk eden üslubunun, bu eserinde de ön planda olduğunu görmekteyiz.

Anadolu-Türk İslam sanatındaki özel konumundan dolayı, Batılı ve Türk araştırmacılar tarafından pek çok defa gündeme getirilerek çeşitli çalışmalara konu edildiğini gördüğümüz Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası'nın, XVII. yüzyılın ünlü Türk seyyahı Evliyâ Çelebi başta olmak üzere, takip eden yüzyıllarda W. Francis Ainsworth, V. Cuinet, Vicent W. Yorke gibi seyyahlar tarafından, yapıyı daha çok biçimsel özellikleri ile betimledikleri ve övdükleri yazılarında zikredildiğini biliyoruz. Külliye üzerindeki çalışmaların arttığı ve farklı bir boyut kazanarak daha bilimsel bir temele oturtulduğu XX. yüzyılda ise, yapının kitabelerinin okunarak değerlendirildiği, külliye'nin mimari kompozisyon ve süslemeleriyle ilgili daha detaylı bilgiler veren Cl. Huart, M. F. Grenard, Max van Barchem ile Halil Edhem ve A. Gabriel gibi araştırmacıların çalışmaları dikkat çekmektedir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında; yabancı araştırmacıların yanı sıra A. Saim Ülgen, C. Esat Arseven, O. Aslanapa, S. Eyice ve dönemin diğer önemli Türk sanat ve mimarlık tarihçilerinin pek çoğunun bir şekilde Divriği Külliyesi üzerinde çalıştığı görülür¹. XX. yüzyıl sonunda

1 Y. Önge, İ. Ateş ve S. Bayram'ın, yapı hakkında o zamana kadar yapılan tüm Türk ve Batılı çalışmaları bir antolojide topladıkları, 1978 yılında yayınlanan eserin bu alandaki yerini ve önemini ayrıca belirtmeliyiz.

ise, incelediğimiz eserinde yazarı D. Kuban'ın, Hürremşah ve heykelsi yontusu ile bezeme programının sembolizmine ilişkin tartışmalara da yer verilmiş olmasına karşın, biçimsel ve üslup ağırlıklı değerlendirmelerin yoğunlukta olduğu kapsamlı eseri karşımıza çıkmaktadır. XXI. yüzyılın başından itibaren Anadolu-Selçuklu sanat çağı kapsamında çağdaşı olan yapılarla birlikte ele alındığı çalışmaları da dâhil edersek, biçimsel ve üslup ağırlıklı değerlendirmeler bağlamında, Divriği Külliyesi ve taş bezemeleri hakkındaki tartışmaların belirli bir doygunluğa ulaştığını söylemek yerinde olacaktır.

Kuban bu eserinde, “*adeta ansiklopedik bir sözlük*” olarak nitelendirdiği yapı hakkındaki tartışmaları, külliyein üç boyutlu taş bezemelerini, anlam, içerik ve evrensel dünya mimarlık sanatındaki konumu bakımından tartışmaya açarak, genel mimarlık ve sanat tarihi eğilimleri dışında, farklı bir açıdan ele alıyor. Eserinin önsözünde niyetini açık bir şekilde ifade eden yazar, Divriği Külliyesi'nin Anadolu'daki Türk-İslâm sanat tarihinde tek kalmış taş yontularına ve yontuların sanatkârına odaklanmaktadır. Aynı zamanda, sembolizmi ile İslâm sanat tarihindeki belki de tek “*Cennet Kapısı*” imgesi olan Kuzey (Kible) Taçkapısı ve alışlagelmiş mimari-bezeme hiyerarşisinin ötesinde, adeta “*heykelleştirilen*” yontularının önemi üzerinde durulan bu bölümde, yapı hakkında Türk ve Batılı yayınlarda bulunan ilk değerlendirmelere de yer verildiği görülmektedir. Ayrıca, Avrupa heykel sanatı ile İslâm sanatı geleneği üzerinden dünya sanat tarihi görüşü değerlendirmelerine giriş yapılarak yazarın konuya yaklaşımı genel hatları ile vurgulanmaktadır.

Beş ana bölümden oluşan eserin, yukarıda değindiğimiz, yazarın kendisi tarafından hazırlanmış olan önsöz (s. 13-15) bölümünden önce, dönemin Cumhurbaşkanı, Başbakan ve Kültür ve Turizm Bakanı'nın yayının önemini vurguladıkları sunuş (s. 7-13) yazıları ve içindekiler sayfası yer almakta ve yazarın önsözünü giriş bölümü takip etmektedir.

Evliyâ Çelebi'nin Divriği Külliyesi için söylediği ünlü sözü “*Elhasıl medhinde diller kâsirdir*” ile başlayan girişte (s. 15-21), bir taraftan kültürler arası farklılaşan taş yontu ve bezeme geleneği ile Avrupa perspektifli dünya sanat tarihi algısı kavramsal olarak kurgulanırken, diğer taraftan Divriği Külliyesi'nin ayrıcalıklı konumu, değerlendirmedeki başlıca sorunlar çerçevesinde ortaya konmaktadır. Bu bağlamda, taş malzemenin kullanıldığı insan figürü odaklı bezeme geleneği, klasik Batı kültürüne karşı zengin heykel gelenekleri olan Eski Çin, Hint gibi diğer dünya kültürleri ve figüratif sanatı reddeden İslâm mimari anlayışı içinde, özel bir yeri olan heterodoks İslâm inancına sahip, İran ve Anadolu Selçuklu kültür ortamının “*yeni Türkleri*” ele alınmaktadır. Ayrıca, bu ortamın eşsiz ürünü Divriği Külliyesi'nin bezeme kategorisi dışında kalan üç boyutlu yontularının, biçimsel gelenekler bakımından çağdaşlarıyla açıklanamayan köken ve tanımlama sorunları incelenmektedir.

“*Tarihi Çerçeve*” (s. 21-29) adlı ilk bölüm “*Göçerin Yerleşme Sürecinde Tarihsel Çerçeve*” ve “*Mengücek Beyliği*” adı altında iki alt başlıkta inceleniyor. D. Kuban'ın iki temel sorunun cevabını aradığı bu bölümü, politik tarih dizgisi kalıpları dışına çıkarak, sosyal ve kültürel olguların

Bk. Yılmaz Önge - İbrahim Ateş - Sadi Bayram, *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara 1978.

ağırlıkta olduğu, coğrafyayı esas alan bir anlayışıyla ele aldığını görmekteyiz. Bu çerçevede ilk alt başlıkta bozkır göçerlerinin dinamizmi, politik egemenlik sorunları ötesinde göçer-yerleşik simbiyozunun (ortak yaşamı) oluşturduğu kültürel ortamın Anadolu coğrafyasındaki uzantısı ve Anadolu'nun küçük beyliklerinden birisinin ikincil merkezi Divriği'de, İslam Ortaçağı'nın en sıra dışı yapısının ortaya çıkması konuları tartışılmakta. Diğer taraftan, Ortaçağ İslam dünyasını anlamak üzere “*yayılma*” ve “*simbiyotik oluşumun karakteri*” bağlamında, dönemin tarihi süreçlerinin yanı sıra, farklı etkenler sonucu dört bir yana savrulan sanatçı ve düşünürlerin yapıtlarında şekillenen, olasılıklarla dolu, değişen, hareket eden ve yeni coğrafyalarda farklı anlayışlarla karşılaşan kültürel ortam ve uygarlık potansiyeli, sanat ve düşün yapıtlarından örnekler eşliğinde aydınlatılmaya çalışılıyor.

“*Mengücek Beyliği*” başlığı altında ise; Türklerin Anadolu'ya yerleşme süreci, Divriği'ye kadar uzanan ilk akınlar ve Mengücek Beyliği'nin tarih sahnesine çıkışı ele alınıyor. Bastırdıkları paralar ve yaptırdıkları yapıların kitabeleri dışında pek az bilgi sahibi olunan Mengücek Sülalesi'nin, Divriği Ulucamisi'ni yaptıran Ahmed Şah'ın babası Süleyman Şah'a kadar izi sürülüyor. Diğer taraftan, Divriği gibi küçük bir Anadolu kentinde büyük bir mimari yapıtın yaratılması olgusu bu sefer özellikle Moğolların İran'daki baskısı arttıktan sonra batıya kaçan ve Mengücek Beyliği'nin en ünlü hükümdarı Erzincan Emiri Fahreddin Behramşah'ın sarayında sığınılacak bir kültür ortamı bulan sanatçılara değiniliyor. Yöredeki *sufizmin* etkinliğini vurgulamak üzere örnek olarak verilen isimlerden belki de en ilgi çekici olanı, ünlü mutasavvıf Mevlânâ'nın babası Bahâeddin Veled'dir. Ayrıca Mengücek emirlerinin eski Türk unvanlarını korumalarına bölge için karakteristik bir özellik olarak dikkat çekilerek, Divriği Külliyesi'ndeki mimari yansımalarından örneklerle “*yeni Müslüman-Türk*” emirlerinin “*sinkretik kültürleri*” vurgulanıyor.

Eserin “*Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi*” (s. 29-63) adını taşıyan ikinci bölümünde, Divriği Külliyesi ve yontularının Mengücek saraylarının o dönemde kültür ve sanatın sığındığı bir ortamın ürünü olduğu savıyla, konu külliyesinin banileri Ahmed Şah ve eşi Turan Melek tarafından desteklenen yapının sorumlu ustası Hürremşah'a bağlanmaktadır. Hürremşah'ın öncesi ve sonrası olmayan üslubu ve üstün nitelikleri eseri bağlamında yüceltilirken, tarihi ve coğrafi bilgiler ışığında sanatına ve şahsına dair köken ilişkileri değerlendirilmektedir. İslam tarihinde eşi olmayan cennet kapısı tasavvuruyla dönemi için “*İslam Sufizmi*”nin sanat alanındaki temsilcisi olarak sunulan İranlı Hürremşah'ın, gezici olmak zorunda kalmış düşün ve sanat ehlinin konumu bağlamında, Ahmed Şah ve eşi Turan Melek'in külliyesinde yaratıcılığını sergileme olanağı bulunduğu dikkat çekilmektedir.

Yine bu bölümde, Anadolu'ya özgü ulucami, medrese ve şifahane tipolojisinin en olgunlaşmış örneklerini bünyesinde barındıran Divriği Külliyesi, biçimsel özellikleri ile ele alınırken, ulucami tipolojisi içinde farklı bir yön vurgusu kazanmış olan mimari kompozisyonu ile Anadolu'ya özgü bir nitelik kazanmış ayrıcalıklı yeri vurgulanmıştır. Ayrıca politik, sosyal ve kültürel bakımdan döneminin kargaşasına ışık tuttuğu öne sürülen “*Mihrap Duvarı Yontusu*”, açılan ayrı bir alt başlıkta bağımsız olarak incelenmiş, yontu üzerindeki gözlemler, yapılan karşılaştırma ve değerlendirmeler çerçevesinde duvarın tamamlanamamış olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır.

Göçerin yerleşik olana sunduğu kültürel *dinamizm*, heterodoks İslâm inancına sahip İran ve Anadolu Selçuklu kültür ortamının “*yeni Türkleri*”, “*yayılma*” ve “*simbiyotik oluşum*”, gezici olmak zorunda kalmış düşün ve sanat ehli, *sufizmin* etkinliği ve Müslüman-Türk emirlerinin “*sinkretik kültürleri*”, “*Cennet Kapısı*” tasavvuruyla Hürremşah’ın tasarım dehası ve yapının döneminin kargaşasına ışık tutan “*yarım kalmışlığı*”, Kuban’ın analizinin başlangıç noktasını oluşturan faktörlerdir. Zengin bir giriş yapılarak tartışmaya açılan, dikkat çekilen ve örneklerle açıklanmaya çalışılan savların, üçüncü bölümle birlikte maddi anlamda anlam kazanmaya başladığını görmekteyiz.

Kitabın üçüncü bölümü olan “*Taçkapı Kompozisyonları*” (s. 63-157), Cennet Kapısı kompozisyonunun semantik içeriği ile, bunu ifade eden düzen ve motifler üzerinden değerlendirildiği, çalışmanın özünü oluşturan ve ana bölümü olarak niteleyebileceğimiz en geniş kısımdır. Bölüm, Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi Taçkapıları, Caminin Kuzey (Kible) Taçkapısı ya da Cennet Kapısı, Hayat Ağacı ve Palmetler, Kuzey Taçkapısı Tasarımı, Şifahane Kapısı olmak üzere beş alt başlık altında ele alınmıştır.

“*Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi Taçkapıları*” başlığı altında; Divriği Külliyesi’nin motiflerinin yaygın coğrafi kökenleri, tasarımın eşsizliği ve zengin sanat birikimi, Ortadoğu’nun dört bir yanından gelmiş ustalar ve Ortaçağ şantiyesi bağlamında vurgulanırken, mimari çizgiyi ikinci planda bırakan Kuzey Taçkapısı’nı, “*Cennet Kapısı*” imgesiyle bezeme olmaktan çıkararak “*Divriği Heykeli*”ne dönüştüren yaratılma sürecine değinilmiştir. Bölümün girişi niteliğindeki bu kısımda, Hürremşah’ın tasarımı olan Kuzey (Kible) Taçkapısı ve Şifahane Kapısı’nın yanı sıra, üslup ve estetik oluşumları bakımından farklılık gösteren Batı Kapısı ve Doğu Penceresi ile ilgili değerlendirmelere de yer verilmiştir. Bu bölümü, Kuzey Taçkapısı’ndaki “*Cennet Kapısı*” tasavvurunu anlamlandırabilmek üzere öncelikle İslamiyet’te “*Cennet*” olgusunun diğer ilahi dinlerle karşılaştırmalı olarak ele alındığı ve cennete açılan sanal bir kapı imajıyla Hürremşah’ın kapısına vurgu yapılan, “*Caminin Kuzey (Kible) Taçkapısı ya da Cennet Kapısı*” adlı kısım takip etmektedir.

Kuzey Taç Kapısı’nı, cennet imgesi ve tasarımdaki yansımaları bağlamında inceleyen “*Hayat Ağacı ve Palmetler*” adlı kısımda; Ortadoğu kültüründe var olan üç simgesel düzen ve motifin taçkapıdaki varlığı, örnekler ve İslâm kültüründen çözümlemeler eşliğinde biçimsel olarak ispatlanmaya çalışılıyor. Çözümlemelerde ele alınan örnekler, sembolik anlamları bakımından ilgi çekici. Ortadoğu sanat geleneklerinin en eski motiflerinden, yaşamın sürekliliğini, yani ölüm sonrasını simgeleyen “*Hayat Ağacı*”, cephe tasarımında büyük yaprakların (ya da Palmet) uydukları Türk pagan inancında, şamanların göğe yükselme sürecindeki dokuz katı işaret eden “*sayısal düzen*” ve Hint’ten Mısır’a Doğu’da ölümsüzlüğü temsil eden “*Lotus çiçeği*”dir.

Bu bağlamda, cennet imgesini bu derece hayal ederek soyutlayabilecek sanatçının *sufi* olabileceği ve ancak dinsel bir imgenin yaratılması heyecanının sanatçıyı bu zenginliğe götürebileceği fikri, Kuzey Taçkapısı’nın tasarımındaki hiçbir sayısal düzene ya da simetriye uymayan, doğaya öykünen ancak yine de her türlü taklitten arınmış öğelerinin analizleri ile ortaya konmaya çalışılmıştır. “*Kuzey Taçkapısı Tasarımı*” adlı alt bölümde ise, tasarıma kimlik

kazandıran bu öğelerin analizleri biçimsel olarak genişletilerek, karmaşık ve yeni olanın sanatçısı olarak nitelenen Hürremşah'a ait olan ve olmayan motifler, üslupları bağlamında ele alınmaya devam edilmiştir. Ayrıca, doğanın taklidi esaslı Batı yontu geleneğine karşı, Hürremşah'ın gerek öge gerekse kurgudaki özgün yorumuna dikkat çekilerek, onun Batılı örneklerden ayrılan ve mimarinin tektonik karakterini bozan detayları değerlendirilmiştir.

Bölümün son başlığı altında, Hürremşah'ın külliyyede tasarımını yaptığını bildiğimiz ikinci taçkapı ele alınmakta. “*Şifahane Taçkapısı*” adlı bu kısımda, Kuzey Taçkapısı'ndaki sembolik içeriğe sahip olamayan Şifahane Taçkapı kompozisyonunun biçimsel olarak betimlendiğini, Avrupa Gotik mimarisi çerçevesinde üslup değerlendirmeleri yapılarak, köken ilişkileri ile Hürremşah'ın getirdiği bazı yeniliklere yer verildiğini görmekteyiz. Taçkapının mimarinin heykelleşmesi olarak değerlendirilebilecek estetik bir duyarlılık sergilemesine karşın, fazla ayrıntıya girilmeden kaba bırakıldığı ve sanatçısı tarafından bitirilememiş olduğuna değinilmektedir. Ayrıca, Şifahane Taçkapısı'nın iki yanında bulunan uzun saçlı iki Türkmen figürü ele alınmakta, İslâm sanatına getirilen figür yasağının kaynağı bu figürler bağlamında tartışılırken, örneklerle Anadolu toplumunun figürlü heykel olgusuna yaklaşımı ve İslâm'da figür karşıtlığının Ortaçağ'daki durumu ortaya konmaktadır.

Kitabın Divriği Yontusu ve Hürremşah (s. 157-165) adlı dördüncü bölümü “*Anadolu'da Taş Yontu Geleneği*” ve “*Taçkapılarda Hürremşah Yontusu için Genel Gözlemler*” adlı iki kısımda ele alınmıştır. Anadolu'da taş yontu geleneğinin değerlendirildiği ilk kısımda, anıtsal mimaride taş malzeme kullanımının Anadolu'daki coğrafi sınırları, yerel geleneklerde taş bezeme tekniğinin geçmişi ve biçimsel nitelikleri ele alınarak, Divriği'de kullanılan taşın nitelikleri bağlamında malzemenin tasarımın biçimlenmesine katkısı ve tasarımdaki doğaçlama tartışılmaktadır.

“*Taçkapılarda Hürremşah Yontusu için Genel Gözlemler*” adlı diğer başlık altında ise, Hürremşah'ın sanatının ve yontusunun biçimsel olduğu kadar, anlam ve içerik olarak eşsizliği, dönemin mistisizmi, görece hoşgörülü, henüz katı doğma düzeyinden uzak kültür ortamı, sanatçıya ve banisine sağladığı mutlak özgürlük kavramları ile tasarımlarındaki incelikli detaylar üzerinden ele alınmaktadır. Bu bağlamda, özellikle Hürremşah'ın mimari ile heykel arasındaki ayrıcı çizginin kalkmasından kaynaklanan özgürlüğü vurgulanırken, büyük öğelerin mimari karakterini yitirerek soyut bir heykele dönüşüm süreci örneklerle açıklanmakta. Yine taçkapı kompozisyonlarında kullanılan ve Hürremşah'ın kişisel yorumlarıyla aynı dönüşüm sürecini yaşatan motifler de, kompozisyon çözümlemeleriyle ortaya konmakta ve Hürremşah'ın kendi çağını aşmış bir sanatçı olduğu bu yolla tekrar tekrar vurgulanmaktadır. Yazarın bu bölümde Montaigne'den yaptığı alıntı dikkate değerdir: “*Büyük sanat yapıtı ikna etmez, insanı allak bullak eder*”.

“*Batı Heykel Kavramı Bağlamında Hürremşah'ın Yontusu*” (s. 165-173) adlı son bölümde, Avrupa ve Asya heykel geleneklerinde bulunmayan İslâm sanatındaki ayrıcalıklı yeriyle Divriği Külliyesi taçkapılarının evrensel heykel kavramı içindeki yeri tartışmaya açılmaktadır. Bu çerçevede öncelikle Batılı geleneksel heykel kavramı ortaya konarken, insan figürüne bağlı Avrupa geleneğinin bütün kavramlarını dışlayan XX. yüzyılın soyut akımları ve dünyadaki bütün

yontulara sağlamış oldukları yeni bakış açıları tartışılmakta. Art Nouveau akımının İspanya'daki öncüsü Antonio Gaudi, mimari ve bezemeyi ele alışı ve doğadan esinlenen fakat onu taklit etmeyen tasarımları ile Hürremşah'ın yapıtındaki yaklaşımının XX. yüzyıldaki aydınlatıcı bir karşılığı olarak sunulmakta.

Bu bağlamda, soyut dönemden önce Batılı heykel söylemlerinin dışında kalan Hürremşah'ın Divriği yontusu, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren John Ruskin, Geoffrey Scott ve Wilhelm Worriker gibi düşünürlerin söylemleri, Batılı heykel geleneği ve İslâm sanatı üzerinden örnekler ve karşılaştırmalar eşliğinde değerlendirilmekte. Ayrıca, soyut sanat akımlarının gelişmesi bu anlamda bir kırılma noktası olsa da, bu akımlar öncesinde Uzakdoğu, Afrika gibi dünyanın diğer kültürlerinden etkilenmiş olan Batı kültüründe, Doğu ve İslam sanatı bağlamında kültürler üstü eleştirel bir bakışın günümüzde bile oluşturulamamış olması, neden-sonuç ilişkileri kurularak vurgulanmaktadır. Bu bakış açısıyla, yontu geleneklerinin evrensel bir düzeyde yeniden tanımlanması gerekliliği öne sürülürken, Hürremşah'ın yontusunun oluşturulmuş olduğu kültürel ortam ve kutsal vizyon üzerinden figüratif heykelden farkı, cennet kapısı imgesinde ortaya konan biçim ve içeriğin bütünlüğü ile tasarımın sanatçıya özgü kişiselliği ortaya konmaktadır.

2010 yılı sonlarında Türkçe-İngilizce olarak iki dilde yayımlanan eserde, kitabın neredeyse tamamına hâkim olan ve ilgili bölümlerde metinlerdeki çözümlemelerle ilişkilendirilen etkileyici fotoğrafların önemini, belge nitelikleri ve mimarlık ve sanat tarihi araştırmacılarına titiz bir bakış açısı sunmaları bakımından ayrıca vurgulamalıyız. Eseri ilk olarak 2009 yılında İstanbul'da, sonrasında Türkiye ve dünyanın çeşitli şehirlerinde gerçekleştirilen *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı* adlı sergiyle de ilişkilendirmek mümkündür. Zira eser, kitabın tanıtım söyleşilerinde de vurgulandığı üzere, Mimar Cemal Emden'in sergilenmeyen fotoğrafları ve D. Kuban'ın kitap için hazırladığı özgün metinlerle hazırlanmıştır. Ayrıca, yazarının pek çok defa dile getirdiği üzere, eserde bilimsel gayelerinin yanı sıra, sergi gibi, 1985 yılında Unesco Dünya Mirası Listesi'ne giren ve her geçen gün biraz daha yok olan yapının önemini vurgulama ve korunması için kamuoyu oluşturma amacına da hizmet etmektedir.

Sonuç olarak, *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı* adlı eserinde, tarih ve coğrafya olgularını beraberinde getirdiği karmaşık kültürel süreç, çok çeşitlilik, yerellik ve etkileşimler üzerinden değerlendiren yaklaşımı ile D. Kuban, Batı genellemeleriyle ele alınan Doğu'nun, aslında çok farklı bir dinamiğe sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Homojen olmaktan her bakımdan çok uzak bir dönemin kültür ortamı, buna bağlı gelişen mimari biçimlerin arkasında oluşturulan güçlü felsefe, hayal gücü geniş, dahi bir sanatçı kimliğinde somutlaştırılmaktadır. Prof. Dr. Doğan Kuban, ortaya koyduğu bu sıra dışı çalışmayla büyük bir övgüyü hak etmiştir.

Leyla YILDIZ*

* Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi (İstanbul), leyla.yildiz@gmail.com