

Teýmirleň döwrüniň agaç gapylary

Category: Kitapcy, Şekillendiriş we heýkeltaraşlyk sungaty, Sözler

написано kitapcy | 23 января, 2025

Teýmirleň döwrüniň agaç gapylary EMİR TİMUR DÖNEMİ AHŞAP KAPILARI

«Emir Timur Dönemi Ahşap Kapıları»[1] adlı çalışmada amacımız, Timur döneminde yapıldıkları kesin olan Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi, Gur-i Mir Türbesi ve Şah-ı Zinde'deki Kusam İbn Abbas Türbesi'nin kapıları ve bu kapıların hem süslemeleri hem teknikleri hem de ikonografileri hakkında bilgi vermektir.[2] Konunun Timur dönemi ile sınırlandırılmasının sebebi, 1402 Ankara Savaşı nedeniyle Anadolu'da farklı tanınan, ancak Orta Asya'da "Emir" olarak anılan Timur'un, kuruculuğunu ve yapımını üstlendiği sanat eserlerine yansıyan karakteridir.[3] Kurucu olarak Timur, belki de daha önce hiçbir yöneticinin kullanmadığı kadar programlı ve bilinçli olarak sanatı, otoritesini ve siyasi kimliğini pekiştirmek amacıyla kullanmıştır, diyebiliriz. Sanatın çekiciliğine kendisini ne kadar kaptırmış olduğunu kestirmek güçtür, ancak sanatın çekiciliğini çok iyi kullanmış olduğu kesindir. Anıtsal ve etkileyici yapılardaki görkemli süslemeler, büyük boyutlu küçük el sanatları, Timur'un gücünün görsel eziciliği görevini üstlenmiş gibidir.

Timur dönemini siyasi alanda olduğu gibi sanatsal faaliyetler açısından daha iyi kavrayabilmek için, Emir Timur'un kişiliğini anlamaya çalışmak gerekmektedir. Her şeyi gücü doğrultusunda, yayılan ismini pekiştirmek için kullanan, tarihe damgasını vurmak için yer yer hırsa varan bir çaba sarf eden liderin kuruculuğu da şüphesiz diğer hükümdarlarınkinden farklı olmuştur.

Timur dönemi için belirtilecek diğer nokta, motiflerin atfedildikleri anlamlar doğrultusunda kullanıldığıdır.

İkonografiye önem verdiği düşüncesinin oluşmasının ana sebebi, onun sahip olduğu her şeyi kendi hedeflerini destekleyecek tarzda kullanışıdır. Süslemelerin sadece görsel amaçla düzenlenmesini düşünmek, onun zekasını ve hedeflerini küçümsemek olur. Emir Timur'un ikonografiye önem veren kuruculuğunun gelenek haline gelerek ardılları döneminde de devam ettiği ise ispatı zor bir yargı olacaktır. Timur'un kişiliği ile doğrudan bağlantılı olan motifler, büyük bir ihtimalle kalıplaşarak kendinden sonraki eserlere anlamlarından uzaklaşarak devredilmiştir.

Hoca Ahmed Yesevi, İslamiyet'in gücünü yanına çekmek için çaba sarf eden Timur'un belki samimi olarak belkide sadece siyasi çıkar için her alanda kullandığı silahı olmuştur. O kadar ki, yenilmezliğini koruduğu için belki de İlhanlı hükümdarı Toktamış'ın aralarındaki husûmet yüzünden, eski türbeyi yıkmasına sebep olmuştur.[4] Toktamış, sadece türbeyi değil onunla birlikte Timur'un yenilmezliğini de yok etmeye çalışmış olmalıdır. Tahribat ters tepmiş, Timur bu olayı da kendi yararına çevirerek, anıtsal Külliye'nin propogandasıyla tarikatların desteğini daha da pekiştirmiştir. Bölge, bugün dahi 70 yıllık derin bir durgunluktan sonra halen hissedilen, Hoca Ahmed Yesevi'nin etkisi altındadır.[5]

Bu nedenle çıkış noktası olarak seçilen Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi'nin ahşap kapıları, Timur dönemi ahşap sanatı hakkında genel bir yargıya ulaşmada dönemin hiçbir sanat eseri kadar iddialı görünmemektedir. Bu bağlamda, Orta Asya'yı hâlâ etkisi altında tutan iki şahsiyet, Emir Timur ve Hoca Ahmed Yesevi, Külliye'nin kapılarında buluşmaktadır diyebiliriz.

Çalışmamızda amaç, Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi kapılarının monografik bir çalışmasını yapmaktan çok; bu çarpıcı örnekten yola çıkarak, mimari bezeme olarak kullanılan ahşaptaki motif, kompozisyon, malzeme ve tekniğin Timur dönemi sanatı bağlamında ikonografik anlamları gözetilerek incelenmesidir.

Yukarıda da kısaca bahsettiğimiz gibi, Timur'un seferlerle dolu hayatında, sanat faaliyetleri önemli yer tutmaktadır. Her şey gibi sanatı da kendi gücünü pekiştirmede bir araç olarak kullanmıştır. Eşlerini ve diğer aile bireylerini de bu amaç

doğrultusunda yapılar yaptırmaya yönlendirmiştir.[6]

Timur tarafından yerleştirilen hanedanlığın imajı, sadece bireysel bir algılayış değildir. İmparatorluğun kültürel vizyonu, Timur'un Semerkant'ta oluşturduğu çevreden gelmektedir. Fethettiği ülkelerden en başarılı zanaatkârların ve sanatçıların getirilmesi politikası, Timur ve ardılları döneminde bölgenin bir numaralı sanat ve edebiyat geleneğine sahip olmasını sağlamıştır. 15. yüzyıl başlarında Arap, İran ve Avrupa kaynaklarında çok sayıda sanatçı ve zanaatçının İran, Suriye, Anadolu ve Hindistan'dan zorla, kurulan yeni başkente getirildiğini yazmaktadır. Örneğin sadece Şam'dan işinde usta tüm sanatçı ve zanaatçılar, terziler, marangozlar, miğfer yapanlar, ressamalar, şahin yetiştiriciler, okçular kısaca işinde ehil ve en iyi olan her çeşit esnaf ve sanatçı getirilmiştir.[7]

1379 başlarında Timur, fethettiği topraklarda yaşayan sanatçıları, mimarları ve işinde başarılı kişileri toplayarak başkenti Semerkant'a getirmeye başlamış ve 1397 ortalarında oluşturduğu sanatçı ordusu Turan'da ilk işlerine imza atmaya başlamıştır.[8] Timur için çalışan Kazvin, Tebriz, Suriye, Şiraz ve hatta Hindistan'dan gelen yabancı sanatçılar "İmparatorluk Üslûbu"nu oluşturmuşlar ve Timur bizzat kendisi anıtsallık üzerinde durmuş, sanatçıları da isteğini formule edip eserlerine aktarmışlardır.[9]

Timur döneminde kültür merkezleri öncelikli olarak Semerkant sonra Şiraz, Herat ve Türkmen kontrolündeki Tebriz olmuş; her bir merkez edebiyat, hat, bilim, resim, el sanatları, mimari gibi bir dalda yoğunlaşmıştır.[10] Semerkant'ın barındırma kapasitesini zorlarcasına Azarbeycan, İsfahan ve Delhi'den taş ve alçı ustaları, Şiraz'dan seramik, cam ve dokuma ustaları, Şam'dan seramikçiler getirilmiştir.[11]

Timur'un baniliğini yaptığı, Hoca Ahmed Yesevi Türbesi, Gur-i Mir ve Semerkant Mescid-i Cuma yapılarının "İmparatorluk Üslûbu"na uygun olarak ortak özellikleri anıtsal ve ihtişamlı olmalarıdır. Mimari ölçekteki anıtsallıkları çini dekorasyonları ile pekiştirilmiştir. Cephede, dış şartlara daha az dayanıklı olmasına karşın çini kullanılmasının nedeni,

yapının etkisini, dolayısıyla Timur'un etkisini pekiştirmek olmalıdır.

Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi için yaptırdığı bakır kazan ve altı şamdan ise Timur'un, sanat zevkini en iyi şekilde yansıtmaktadır. "Büyük ama yalın parçalar güçlü çizgilerle belirlenmiş, iyi düzenlenmiş yüzey nesnenin formunu ortaya çıkarmıştır.[12] Süsleme olarak seçilen kitabe de "Bu eser büyük hükümdar, dünyanın ve dinin kutbu Emir Timur Kurgan tarafından yaptırılmıştır. Tanrı onun hükümdarlığını ölümsüz kılsın." yazılmıştır. Tüm bunlar gücün açık ifadeleri olarak kullanılmıştır"[13]

Tebrizli Caferin,[14] Timur'un oğlu Şahruh'tan olan torunu Baysungur Mirza'ya (1397-1433) Herat'taki kütüphanedeki çalışmalar hakkında sunduğu Arza-dâşt'ındaki açıklamalar Timurlu sanatında kitabhanenin ne kadar önemli merkezi kaynak olduğunu göstermektedir.[15] Belgede sadece kitap hazırlama değil, eşya bezeme, mimarlık ve otağ işleri ile ilgili çalışmalar hakkında bilgi verilmektedir. Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde H. 2152 numaralı Albümde yer alan 15 tabaka bezeme şablonu, başta arabesk kompozisyonlar, duvar resimlerinde, el yazmalarında, ahşap ve taş oymalarda hatta çini panolarda bile karşımıza çıkmaktadır.[16]

Süsleme motiflerinde kitaphane tarafından farklı malzemeler uygulanışı, Timurlular döneminde üretilen sanat ürünlerinde tek bir görüntünün izlenmesini sağlamıştır. Timurlular dönemine 15. yüzyıl ikinci yarısına ait olan 30'dan fazla bronz ve gümüş maden eserde yer alan bezemeler, iki boyutlu desenlerin üç boyutlu nesnelere aktarımını bize göstermektedir. Timurlu kitaphanesindeki sistem zengin Orta Asya ve İran gelenekler havuzunun çeşitliliğinin seçiminden kaynaklanmaktadır.

Benzer anlayış ahşap eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. Ahşap, Timurlu estetik dünyasının yeni düşüncelere açık diğer bir sanat ortamı olmuştur. Birçok ahşap oyma kapı ve panel, Semerkant'ta 15. yüzyıl başlarında İran ve Suriye'den gelen sanatçılar tarafından yapılmıştır.[17] Mazenderan'daki türbeler için yapılan oyma kapılar ve sandukalarda ahşap

ustası olarak 15 örnekte neccar (ağaç işi ustası) kelimesi geçmesi[18] ahşap sanatının popülerliğini göstermesi açısından önemlidir. Türkistan işçiliğinin Timur dönemine atfedilen örneklerinden ikisi Hoca Ahmed Yesevi Türbesi'ndedir.[19]

M. 1397 yılına ait kapılardan biri bakır kazanlı odaya açılan ana giriş kapısı, diğeri ise bakır kazanlı odadan Hoca Ahmed Yesevi'nin sandukasının bulunduğu mekana geçişi sağlayan kabirhane kapısıdır. Her ikisinin de süslemesinde birkaç tabakalı rölyef oyma hakimdir. İnce bir işçilik gösterir. Diğer örnekler ise, 1405 yılına ait Semerkant Gur Mir türbesinin kapıları ile Semerkant'taki Şah-ı Zinde'deki Kusam İbn Abbas Türbesi kapısıdır.

Orta Asya'da yapılan diğer önemli Timur devri ahşap eserleri ise günümüze gelemeyen Turan'daki bazı yapılarda kullanılan bezemeli ahşap sütunlar,[20] bugün Metropolitan Müzesi'nde bulunan 1360 yılına ait rahle ile Claviyo'nun seyahatnamesinde anlattığı Emir Timur'un üzeri altın ve mavi renkli süslemeli portatif ahşap mescididir.[21]

Gur-i Mir B kapısını istisnai örnek olarak kabul edersek tüm Timur dönemi ahşap örneklerinde, ki buna 1360 yılına ait rahle de dahildir, bahsi geçen ortak dilin yansımalarını görmek mümkündür. Bugün Metropolitan Müzesi'nde bulunan rahlenin dikdörtgen panellerinde izlenen ve hemen fark edilebilen çok katlı oymalarındaki derinlik dışında; yeni bitkisel bezeme öğelerinin, stilize lotus, hatayi ve yaprakların bezemeye dahil edilişi ve geleneksel olarak spiral dallar ile yazının kullanılışı söz konusudur.[22] Rahle tüm özellikleri ile, Timurlu ahşap işçiliğinin ilk örneklerinden biri olma özelliğini de taşımaktadır.

Timur dönemi ahşap kapılarının yüzeylerinin genel tasarımı, üçer pano ve panoları çevreleyen bordürler şeklindedir. Üst ve alt panolar kare, orta panolar ise uzunlamasına dikdörtgen formundadır. Kanadı dört yönden çevreleyen bordürlerin dıştan ikinci ya da üçüncüsü diğerlerinden daha geniş tutulan ana bordürdür. Ana bordürden sonra gelenler, pano çerçevesi olarak kullanılmıştır. Kapıların ön yüzlerindeki üst panolar, kitabe

panosu olarak düzenlenmiştir. Hoca Ahmed Yesevî Külliyesi kapılarının arka yüzlerdeki kare panolar, hem üstte hem altta kullanılmıştır. Külliyenin kapılarının diğer Timur dönemi kapıları ile benzerliğine dayanarak, öteki kapıların arka yüzlerindeki üst ve alt panoların da aynı özellikte düzenlendiği düşüncesi oluşmaktadır.

Hoca Ahmed Yesevi kapıları ön yüzlerinde, Gur-i Mir A kapısının ön ve arka yüzünde, Şah-ı Zinde kapısında bitkisel kurgu hakim iken, Hoca Ahmed Yesevi kapılarının arka yüzlerinde geometrik ve bitkisel düzenleme eşit ağırlıkta kullanılmıştır. Gur-i Mir B kapısı tümüyle Timur dönemine aykırı bir örnek olarak yüzey algısının yapılandırılmasında geometrik kurgu esas alınmıştır.

Bakır kazanlı oda kapısının ön yüz orta panosunda dilimli kemerin taçlandığı bitkisel kompozisyon ile Gur-i Mir A kapısı ön ve arka yüz orta panolarında detaylardaki ufak değişiklikler, neredeyse birbirlerinin kopyasıdır. Şah-ı Zinde ve kabir odası kapısı ön yüz orta panosunda kemerli düzenleme olmasa da benzer bitkisel kompozisyon kullanılmıştır. Bakır kazanlı oda ile kabir odası kapısının arka yüz orta panoları birbirlerine benzemektedir.

Merkezdeki çiçek etrafında gelişen bitkisel kurgulu panolar, bakır kazanlı oda ve kabir odası kapıları ön yüzünde ve Gur-i Mir A kapısı arka yüzünde, alt pano olarak karşımıza çıkmaktadır.

Merkezde yer alan geometrik formu çevreleyen çiçek motifli kompozisyon ise bakır kazanlı oda ve kabir odası kapılarının arka yüz alt ve üst panolarında kullanılmıştır. Gur-i Mir A kapısı, ön yüz alt panosunun kurgusunda ise tamamen geometrik motifler esas alınmıştır. Panolardaki çeşitlenen anlatımlar, bordürlerde yerini daha kalıplaşmış bezemelere bırakmaktadır. Ana bordürlere baktığımızda Hoca Ahmed Yesevi ve Gur-i Mir A kapılarının altıgen ya da sekizgen olarak çeşitlilik gösteren benzer şablonun kullanıldığı görülmektedir.

Şah-ı Zinde kapısının ana bordürü ise şemseli kartuşların devamlı kullanılmasıyla oluşturulmuşsa da, genel özelliği açısından ana şablona uymaktadır. Gur-i Mir B kapısının ana

bordürü ise diğer özellikleri gibi Timur dönemi genel uygulamalarından farklıdır.

Kapı kanatlarını ve panoları dört yönden çevreleyen kakma malzeme kullanılarak zikzak, ok ucu gibi geometrik motiflerin uygulandığı bordürler, tüm Timur dönemi kapılarında karşımıza çıkmaktadır. Oyma bezemeli olan bordürlerde kullanılan motifler farklılık gösterse de, aynı dünyanın ürünleri oldukları hissini korumaktadır.

Teknikler göz önüne alındığında, yekpare ahşap kapılarda birkaç tekniğin bir arada hatta üst üste aynı örnekte kullanıldığı görülmektedir. Çift katlı oyma tekniği, kitabe panolarında ve orta panolarda kullanılmıştır. Zemin bezemelerinde yuvarlak satıhlı oyma, yazılarda derin düz satıhlı, bitkisel motiflerde ise derin yuvarlak satıhlı oyma kullanılmıştır.

Yuvarlak satıhlı oyma, zemin bezemelerinde ve orta panolardaki üstteki bitkisel motiflerde, ana bordürün bitkisel bezemelerinde, alt panolarda (Gur-i Mir A ön yüz alt panosu hariç) karşımıza çıkmaktadır.

Mail kesim, bitkisel motiflerin yüzeylerinin detaylandırılmasında, bakır kazanlı oda kapısı ön yüzü bordürlerinde; ajur tekniği ise orta panolarda kemerin taçlandığı kompozisyonlarda, kemer tepeliklerinin yüzeylerinin işlenmesinde kullanılmıştır.

Kazıma tekniği, bakır kazanlı oda ve kabir odası kapısı arka yüz bordürlerinde görülmektedir. Kakma tekniği, ana bordürün çokgen kartuşlarında, bakır kazanlı oda arka ve kabir odası ön yüzündeki bazı bordürlerinde, Gur-i Mir B kapısı orta panosundaki, bakır kazanlı oda ve kabir odası kapısı ön yüz alt panolarındaki çiçek motiflerinde ayrıca, kabir odası kapısı orta pano bazı bitkisel süslemelerin yüzeyinde; bakır kazanlı oda ve kabir odası arka yüzü panolarındaki çokgen kartuşlarda kullanılmıştır.

Şah-ı Zinde kapısının bitkisel motifleri boyama tekniği ile renklendirilmiştir.[23] Tarsi tekniğiyle ise Gur-i Mir B kapısında karşılaşılmaktadır.[24] Genel özellikleri açısından Gur-i Mir A, Hoca Ahmed Yesevi kapıları ön yüzleri ve Şah-ı

Zinde genel kurguları, kompozisyon ve motifleri açısından “kopya” denebilecek kadar birbirlerine benzemektedir. Hoca Ahmed Yesevi kapılarının arka yüzleri de kendi içlerinde ortak özellikler taşımaktadır.

Gur-i Mir B kapısı tarsı tekniği, yekpare olmasına karşın abanoz ağacından yapılışı ve geometrik kurgu hakimiyeti ile Timur dönemi ahşap eserleri içinde kendine özgü bir örnek olma özelliği taşımaktadır. Ayrıcalıklı oluşunu Timur’un farklı yerlerden getirttiği ustaların uygulamasına ve ortak bir Timurlu üslûbunun oluşması sırasındaki denemeye bağlamak mümkündür.

Her türlü olayı, ögeyi ve de sanatı kendi siyasal imajı için kullanan Emir Timur’un, kuruculuğunu üstlendiği eserlerin ikonografik anlam taşımalarına önem vermediğini düşünmek imkansız gibidir. Kapılardaki süslemelerin hepsinin gizli anlamlar barındırdıklarını savunmak doğru olmasa da sorulacak soru, hangi simgelerin hangi anlamlarda kullanıldığıdır. Motifleri çözümlemede üç ana kaynaktan söz edilebilir: Hoca Ahmed Yesevi’nin eserleri, Sufizm ve Budist Sanat yardımcı olacaktır.

Yesevi’nin eserlerinin, sadece Hoca Ahmed Yesevi kapıları için değil, diğer örnekler için de rehberlik edeceği düşüncesi, Hoca Ahmed Yesevi’nin bölgeye hakim gücünden kaynaklanmaktadır. Türkistan bölgesinde “Emir Timur’un Yesevi’ye gösterdiği hürmetten dolayı yenilmez olduğu” düşüncesi bugün de yaşamaktadır.[25] Timur’un Ankara savaşı öncesi şeyhi olarak kabul ettiği Hoca Ahmed Yesevi’nin kitabına başvurduğunda, “ne zaman sıkılır ve bir güçlük ile karşılaşılırsanız bu hikmeti okuyunuz” denildiği ve Ankara Savaşı’nı, ezberleyip 70 kez okuduğu bu hikmet ile kazandığı nakledilmektedir.[26] Bir başka rivayette Hoca Ahmed Yesevi, Timur’un odasına girerek “Derhal Buhara’ya git. Oradaki hükümdarın ölümü senin elindendir” demiş; Buhara’ya sefer yapmayı düşünen Timur ertesi sabah hemen harekete geçerek Buhara’yı feth etmiştir.[27] Her iki nakilde önemli olan, Emir Timur’un Hoca Ahmed Yesevi’ye olan bağlılığının gerçekliğinden çok, Hoca Ahmed Yesevi’ye olan bağlılığın insanlara etkisi ve

bunun Emir Timur tarafından kullanılışıdır.

Bugün bile Orta Asya'da Hoca Ahmed Yesevi'yi ziyaret etmeden gidilen Hac ibadetinin kabul olunmayacağına inanıldığı düşünülürse, Hoca Yesevi'nin etkisi daha iyi anlaşılabacaktır. Bu nedenle, hikmetlerle kurulan bağlar, birinci dereceden Hoca Ahmed Yesevi kapıları için geçerli olmakla beraber diğer kapılar için de yakın anlamlarda kullanılmış olabilir.

Hoca Ahmed Yesevi'nin eserleri ile ilgili ortaya konan sorun, eserlerin yaşamış gerçek Ahmed Yesevi'yi değil, menkıbevi Ahmed Yesevi'yi yani Orta Asya'da Yesevi'nin yaşadığı 12. yüzyıl İslamı'nın değil, 13. yüzyılda başlayan Moğol istilasının estirdiği yeni Şamanizm rüzgarlarına karşı İslam'ı savunmaya çalışan 15. yüzyıl Nakşibendilik'inin Ahmed Yesevi'sini vermeleridir.[28] Köprülü de eldeki Divan-ı Hikmet nüshalarının hiçbirinin onun zamanına ait olmadığını, tamamen Nakşibendi geleneklerine göre sonradan düzenlendiğini ve Ahmed Yesevi'yi ve Yeseviliği bu açıdan değerlendirmek gerektiğini söylemektedir.[29]

Ancak, incelememizde önemli olan eserlerinin asıl hallerini barındırıp barındırmadığı değildir. Timur ve ustalar, Nakşileşmiş Ahmed Yesevi'yi ve Yeseviliği bildikleri gibi, tarihte yaşamış Ahmed Yesevi'yi ve onun kurduğu gerçek Yeseviliği bu zamanda olduğu gibi elde etme şansına da sahip değildir. Timur zamanında okunan ve ileride göreceğimiz üzere motiflere aksettirilen hikmetler, yukarıda da açıklandığı üzere değişikliğe uğramış hikmetlerdir. Amaç, gerçek Hoca Ahmed Yesevi'yi ve Yeseviliği keşfetmek olmadığından, Ocak'ın belirttiği üzere, değişen bu hikmetler üzerine yapılacak araştırmanın daha başlangıçta araştırmacıyı yanlış yola sokacağı uyarısı,[30] 14. yüzyıl sonu ile 15. yüzyıl başında oluşturulan motiflerin ikonografik anlamları üzerine yapılacak çalışma için geçerli sayılmayabilir.

İkinci kaynak olarak değerlendirilen Sufizm, Ahmed Yesevi'nin eserlerinde bahsi geçen unsurların detaylı açıklamalarını bulabilmek için gereklidir. Ahmed Yesevi'nin tasavvufi eğitim almış olduğu ve onu izleyen tarikatların da bu doğrultuda ilerlediği bilinmektedir. Ahmed Yesevi'nin sık sık zikrettiği

ve motiflerde yansımalarını gördüğümüz, “Vahdet-i Vücut” ve buna bağlı olarak “Ene’l-Hak” fikrinin kaynağı sufi düşüncedir. Vahdet-i Vücut, İbni Arabi’ye göre (öl. 1240 M.) aslında yaratılmış şeylerin varlığı yaratıcının varlığından başka bir şey değildir.[31] Bu anlayışa göre mutasavvıflar: “Görünen ve görünmeyen tüm varlıklar, aslında özde “tek”tir, tekten var olmuşlardır, tek vücuda sahiptir.” demektedir. Eşya âlemi, asıl varlık olan Allah’ın bir tecellisi (sıfatı) olarak kabul ederler. Eşya âlemi, asıl varlık olan Allah’ın vücudundan yaratılmış olup, tekrar o mutlak varlığa döndürüleceklerdir. Fiiller ve sıfatlar, kendilerine has yani müstakil bir vücuda sahip olmadıklarından, varlık tektir. O da, ahad olan Allah’ın vücudundan ibarettir. Sufiler, âlemdeki görüntüleri, bir varlığın aynaya yansmasıyla açıklarlar. Aynadaki görüntü nasıl vücut sahibi değilse, âlemdeki varlıkların da varlığı asıl varlık olan Allah’a bağlıdır. Sonuç itibariyle asıl varlık kalıcı (baki); gölge varlık geçici (fani)’dir. İşte sufiler, âlemdeki bu yaratılış kanununu anlayıp fani âlemden baki olan mutlak varlığa sefer eden kişilerdir”[32]

Mutlak varlığa seferini tamamlayan Hallacı-ı Mansur’un “Ene’l-Hak (Hak Benim) ” sözü ise, sufiler arasında vahdet-i vücut felsefesini özetleyen tabir olmuştur.

Hoca Ahmed Yesevi Vahdet-i Vücut anlayışını hikmetlerinde şu şekilde ifade etmektedir:

*“Âşık yansa has ma’suku ile yanar
Mecaziler yanmadan duru, candan doyar
Gerçek âşık yandığı için nurla dolar
O sebepten maşukuna nazı olur”.*[33]

... ..

*“Söylesem ben dilimdesin, gözlesem ben gözümdesin
Gönlümde canımdasın, bana sen gereksin sen”*[34]

Ene’l-Hak ile ilgili olarak:

*“Şeyh Mansur’un “Ene’l-Hakk”ı yersiz değil
Yolu bulan bize benzer günahkâr değil
Her soysuzlar bu sözlerden haberli değil
Haberli olup Hak kokusu aldım ben işte”.[35]*

... ..

*“Mansur der: Ene’l-Hak; erenler işi doğru;
Mollar der: Doğru değil gönlüne kötü gelip
Söyleme Ene’l-Hak, kafir oldun Mansur deyip
Kur’an içinde budur deyip, öldürdüler taş atıp
Bilmediler mollar Ene’l-Hakk’ın manasını
Kal ehline hal ilmini Hak görmedi münasip”[36]*

açıklamaları verilmektedir.

Son kaynak ise Hindistan’da doğan, Hindi-Çin ve Çin’e yayılırken, Orta Asya’ya da uğrayan Budizm ve ona bağlı olarak Hint sanatı kökenli Budist motiflerdir.

Türkler arasında ilk kez Hunların benimsediği Budizm’in daha sonraları, 6. yüzyılın ikinci yarısında Göktürkler arasında yayıldığı, hatta Bilge Kağan’ın Budizm’e ilgi duyduğu ancak veziri Tonyukuk’un karşı telkinleri ile ilgisinin dizginlendiği bilinmektedir.[37] Türkler üzerinde Budizm etkisini Bugut Yazıt’ı ortaya koymaktadır: Bu yazıtta göre Bumin Kağan, Budizm anlayışına bağlıdır ve ruhunun bir çağrısı sırasında müteveffa miraslarına yeni bir manastır kurmayı buyurmuştur.[38] Hoço ve Bezeklik’te ele geçen freskolardaki tasvirlerin de yardımıyla, Budizmi en sıkı benimseyenlerin Uygurlar olduğu ortaya çıkmıştır. Budizm’in Uygurlar arasına girişinin, Ötüken’de otururken 7. yüzyılın içinde olduğu tahmin edilmektedir ve etkisini Maniheizm’in resmi din olarak kabulüne kadar koruduğu, hatta 10. yüzyıldan itibaren tekrar Budist olan Uygurlar’ın 13. yüzyıl başlarında bile Budizm’e inandıkları görülmektedir.[39] 11. yüzyılda Maniciliğin giderek çöktüğü ve Budizm’in gerçek bir atılım gösterdiği açıktır; Kaşgarlı Mahmut gibi çok iyi bilgilenmiş bir bilim adamı bile Manicilikten söz etmez.[40] Maverâünnehir’de özellikle göçebe Türk toplulukları arasında yayılan

Yeseviliğin, eskiden beri mevcut inanç ve geleneklere uyum sağlamış olduğu görülebilmektedir.[41]

Soğd alfabesi ile yazılmış Buda'nın ve Budist azizlerin menkıbelerini anlatan Uygur eserlerini, Türkler Müslüman olduktan sonra belli ölçüde Hoca Ahmed Yesevi ve benzeri evliyalarının şahsiyetlerine uyarlanarak evliya menkıbesi şeklinde dönüştürülmesine örnek olarak verilebilir.[42]

Ayrıca, Ahmed Yesevi ve halefleri, göçebe Türkler'e İslam'ı sufi nitelikte ve değer hükümleriyle kabul ettirirken içinde yetiştikleri Şamanist, Budist ve Manihesit cezbeyle alışık Türkler'e yabancı gelmeyecek üslûp kullanmışlardır.[43]

Emir Timur'un eski inançların hakimiyetinde yetişmiş olmasına rağmen, farklı inançlara ait olsa bile, oluşturmak istediği imajı için uygun imgeleri kullanmakta zarar görmeyişi, Budist simgelerin seçiminde de etkin olabilir. Clavijo'nun anlattığı üzere Aziz Paulus ve Petrus'un ellerinde İncil'i tutarken tasvir edildikleri altın ve gümüş kakmalı mineli kapıyı Ankara Savaşı sonrası Bursa'dan Yıldırım Bayezid'in hazinesinden bulup getirmiş ve çadır kapısı olarak kullanmıştır.[44] Dikkati çeken nokta, bir başka Müslüman hükümdarın hazinesinde saklanan Hristiyan imgeli kapıyı gücünün simgesi olarak gayet rahat kullanan biri için, yaşadığı dünyaya yabancı olmayan motiflerin kullanımı daha da kolay olacaktır.

Ancak, simgeler, Budist anlamlarından ayrıştırılıp, benzer İslami yorumlara uygun olarak kullanılmış ve artık İslami birer motif olmuştur. Timur döneminde bütün motiflerin ikonografik anlamlar atfedilerek kullanıldığını savunmak doğru olmasa da, çoğu motiflerin barındırdıkları gizli anlamları dışa yansıttıkları ifade görülmektedir.

Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi'nin bakır kazanlı oda kapısı alt panosunda, merkezde daire içinde sekiz yapraklı bir lotusun bulunduğu kompozisyon, ikonografik anlamlar aranması gereken örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Kompozisyonda özellikle dikkati çeken nokta, motiflerin sayısıdır. Sekiz sayısının cennetle bağlantısı çağlar boyunca farklı kültürlerde karşımıza çıkmaktadır ve İslamiyet'te Sufi geleneğe göre Tanrı'nın merhameti gazabından büyük olduğu için

yedi cehennem, sekiz cennet vardır.[45] Sekiz sayısı ile oluşturulan kompozisyonda, Türbe'ye girmenin cennete girmek ile eş değer olduğu ya da 8 cennetin Hoca Ahmed Yesevi'nin huzuru olduğu anlatılmak istenmiş olmalıdır.

Ayrıca hikmetlerde geçen:

*"Sekizimde sekiz yandan yol açıldı
Hikmet söyle diye başlarıma nur saçıldı
Allah'a hamd olsun, Pir-i Kamil mey içirdi
0 sebepten altmış üçte girdim yere"*[46]

*"Arş ve Kürsü pazarı inayetli Muhammed
Sekiz cennet sahibi velayetli Muhammed"*[47]

"Sekizimde dünya tasasını terk eyledim"[48]

şeklindeki tabirler tasavvufta 8 uçmak ya da 8 cennet kapısı olarak anılan ve İnsan-ı Kâmil olmak için uyulması gereken 8 kurala da gönderme yapmaktadır.[49] Hikmetlere dayanarak kompozisyon, Ahmed Yesevi gibi sekiz yandan yol açılmasını isteyenlerin bu kapıdan geçip onun huzuruna varmaları yani dediklerini uygulamaları gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

Kompozisyonun merkezinde yer alan lotus, Budist sanatta ölüm ve hayatla iç içe gösteren bir sembol olduğu kadar, Nirvana'nın ve aynı zamanda Buda'nın da simgesidir.[50] Burada lotusun İslamiyet'e uyarlanarak Hoca Ahmed Yesevi ya da 8 cennetin ve her şeyin sahibi "Allah"ı simgelediği düşünülebilir. Merkezden dışa açılım da Vahdet-i vücud felsefesinin görselleştirilmesi olarak yorumlanabilir.

Bakır kazanlı oda kapısının arka yüzündeki alt ve üst panolarında kare içinde gamalı haç ve kitabenin bulunduğu düzenlemeyi dışta içi oyma bezemeli sekiz yapraklı çiçek motifi çevrelemektedir. Kitabede Bâb-ı Mübârek" vJ"-W +", (Mübarek Kapı) yazısı dört defa tekrar edilmiştir.

Annie Marie Schimmel'in açıklamasına göre Sufi düşüncede 4 sayısı önemli rol oynamaktadır ve Tanrı'ya ulaşma şeriat, tarikat, hakikat, marifet olmak üzere 4 aşamaya bölünmektedir;

ayrıca 4, 40, 400 ya da 4000 kişilik gruplar efsanelerde çok sık geçmektedir ve şimdiye kadar 4 büyük şer'i okul olmuştur.[51]

Hoca Ahmed Yesevi Farkname adlı eserinde de şariat, tarikat, marifet, hakikat olmak üzere dört kapıyı ve açılımlarında her birinde yer alan 10, toplam 40 makamı anlatmaktadır.[52]

Hikmetlerinde:

*“Şeriatın bostanında cevelan eyledim
Tarikatın gülzarında seyran eyledim
Hakikatten kanat tutup göklerde uçtum
Marifetin eşiğini açtım dostlar”*[53]

şeklinde açıklamaktadır.

Merkezdeki, Hint sanatında güneş ile insanı simgeleyen gamalı haçın,[54] Vahdet-i Vücut felsefesi ile ilişkilendirilerek burada yaratıcı ile yaratılanı simgelediği düşünülebilir.

Panoda, dıştaki sekiz yapraklı çiçekle simgelenen sekiz cennete ulaşmak isteyen, kitabede dört defa tekrar edilerek vurgulanan, dört mübarek kapıyı geçmeleri gerektiği anlatılmak istenmiş olabilir.

Kabir odası, kapısı ön yüz alt panosunda yer alan sekiz yapraklı çiçek kompozisyonu ile daha önce anlatılan sekiz sayısının anlamı görselleştirilmiş olmalıdır.

Hint sanatında evrenin hakimi konumunda düşünülen Buda'ya gönderme yapan mandala formunun kabir odası kapısının arka yüzü, üst ve alt panolarında kullanıldığı görülmektedir ve mandala evrensel gücün toplandığı ve tanrıların oturduğu kutsal bir alan ya da kozmoz olarak anlamlandırılmış; mikrokozmozun yarattığına ve onun elementleri üzerinde hüküm sürdüğüne inanılmıştır.[55] Türklerin, mandala formunu yapıların planlarında ve de süslemelerde kullandıklarına dair çok sayıdaki örneğe bakılarak motifin, Budist anlamından ayrıştırılıp benzer İslami anlamı “Arş” ya da “Kürsü” yani mecazi olarak Allah'ın dünyayı yönettiği evrenin en üst noktası,[56] bağlamında uygulandığı söylenebilir.[57]

Her iki kapının ön ve arka yüzlerindeki ana bordürlerin

ikonografik anlamları birlikte değerlendirildikleri takdirde açığa çıkmaktadır. Kapıların ön ve arka ana bordürlerin birinde altıgen, diğerinde sekizgen düzenleme kullanılmıştır. Sekiz sayısı cennete gönderme yaparken; altı Allah'ın dünyayı yarattığı günün sayısı olarak kabul edildiğinden Hint sanatındaki etkileşim sebebiyle de makrokozmozı simgelemektedir.[58] Allah'ın yeri ve göğü altı günde yarattığı ile ilgili (Hadid: 4; Secde: 4; Kaf: 38; Hûd: 7; A'râf: 54; Furkân 59; Yunus: 3) ayetlerin devamında genellikle ahiretin hak edilmesi için bu dünyadaki yaşamın nasıl geçirilmesi gerektiğine dair emir ve yasaklar sıralanmakta; kısacası, ölüm ile yaşamın birbirleri ile olan bağı ve etkileşimi üzerinde durulmaktadır.

Örneğin, Yunus suresinin 3. Ayetinde “Şüphesiz ki Rabbiniz, gökleri ve yeri altı günde yaratan, sonra da işleri yerli yerince idare ederek arşa istiva eden Allah'tır. Onun izni olmadan hiç kimse şefaatçi olamaz. İşte O' Rabbiniz Allah'tır. O halde O'na kulluk edin. Hâlâ düşünmüyor musunuz!” denildikten hemen sonra 4. ayette “Allah'ın gerçek bir vaadi olarak hepinizin dönüşü O'nadır. Çünkü O, mahlukatı önce (yoktan) yaratır. Sonra iman edip iyi işler yapanlara adaletle mükafat vermek için (onları) huzuruna geri çevirir, kafir olanlara gelince inkar etmekte oldukları şeylerden ötürü onlar için kaynar sudan bir içki ve elem verici bir azap vardır” denilmektedir. Kaf suresi 38. ayetinde ise:

“And olsun ki biz, gökleri, yeri ve ikisi arasında bulunanları altı günde yarattık. Bize hiçbir yorgunluk çökmedi” ifadesinden sonra 43. ayette *“Şüphesiz biz diriltir ve öldürürüz. Dönüş de ancak bizedir”* açıklaması gelmektedir.

Dünyevi yaşamın sayısı altı ile uhrevi yaşamın sayısı sekizin birlikte kullanılması, İslamiyet'te bu dünyadaki hayat ile ahiret hayatının birlikte algılanmasından kaynaklanmaktadır. Yaşam ve ölüm, kapıların ön ve arka yüzleri gibi birbirlerini tamamlamaktadırlar. Her zaman etkileşim içindedir.

Kişinin 8 cennete ulaşp ulaşamayacağı, yaşamını nasıl

geçirdiği sonucuna bağlıdır. Dolayısıyla, her iki hayatı güzel geçiribilme kapısının, Hoca Ahmed Yesevi olduğu anlatılmak istenmiş olmalıdır. Kapıların değişik yerlerinde de, altıgen ve sekizgen düzenlemeler birlikte kullanılmıştır.

Gur-i Mir A kapısının ön yüz alt panosunda yer alan dört sekiz kollu yıldız ile oluşturulan kompozisyonda, Hoca Ahmed Yesevi kapılarındakine benzer anlam atfedilmiş olmalıdır. Timur ve en yakınlarının sekiz cennete ulaşmak için bahsi geçen dört kapıyı geçtikleri anlatılmak istenmiştir. Kompozisyonun ortasındaki haç motifi, bahsi geçen dört kapıya gönderme yapıyorsa da, eski Türk inancında hava, su, toprak, ateşin oluşturduğu yeryüzünü simgelerken, dört element de Asya kozmolojisinde dört ana yön ve rüzgar ile birlikte dünyadaki yaşama karşılık gelmektedir.[59]

Buna bağlı olarak getirilebilecek benzer, ama biraz farklı başka yorumda, karenin simgelediği yeryüzündeki yaşamı sekiz cennet çevrelediği ve Gur-i Mir'de yatanların hem bu dünyada hem de öteki dünyada başarılı oldukları görselleştirilmiş olabilir. Ölüm ile hayat arasındaki bağ, Gur-i Mir A kapısı ana bordüründeki altıgenli düzenlemede yaşamı sembolleştiriyor olmalıdır.

Gur-i Mir B kapısının dörtgenlerden oluşan orta panosunun Hoca Ahmed Yesevi kapılarında motiflerle anlatılmak istenen Sufi dört kapı ile ilişkilendirildiği düşünülebilir. Türbedekilerin dört ana sufi kapıyı aşan kimseler olduğu ya da dört sayısının yeryüzünün sembolizmi ile bağlantılı olarak dünyaya hakim olmuş kişilerin burada yattıkları anlatılmak istenmiş olabilir.

Ana bordürün sekizgen ve sekiz kollu yıldız düzenlemesi, sekiz sayısının açıklanan anlamlarının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kapılardaki yoğun bitkisel bezemenin cennetteki çiçekleri yani güzellikleri çağrıştırmak için kullanıldığı düşünülebilirse de, bitkisel bezemeyi Timurlu üslûbunun genel özelliği olarak kabul etmek daha doğru olacaktır.

Kitabeler incelendiğinde,[60] yapıların özelliklerine uygun seçim yapıldığı görülmektedir. Bakır kazanlı oda kapısının

kitabe panosunun sol kanadında “Hubbü’l saadat miftahü’l saadat” “Hatırı sayılan kişilerin kapısı mutluluğun kapısıdır”; sağdakinde ise “Bab’ül saadat maden’ül saadat” “Hatırı sayılan kişileri sevmek saadetin anahtarıdır” yazılıdır. Hatırı sayılan kişiler ile genelde evliyalar, özelde Hoca Ahmed Yesevi anlatılmak istenmiştir.

Kabir odası kapısı kitabe panosunda

“Eş-şebaik ala babihi hediye yetu’llah ile’l mü’mîn”

“Kapılardaki pencereler Allah’ın mümine hediyesidir”

yazılıdır. Kitabede, İnsan-ı Kamil olmak için geçilecek 4 aşama ve 8 cennet kapılarının pencerelerinin Hoca Ahmed Yesevi’nin yolu olduğu ve bunun Allah’ın hediyesi olarak görülmesi gerektiği anlatılmak istenmiştir.[61]

Sonuçta, ahşap sanatında ulaşılan bilgiler de göstermektedir ki; Timurlu Sanatı’nı oluşturan Emir Timur sadece para verip, görsel zevki için eserler yaptıran bir bani olmamış, sanatı kurduğu hükümdarlık için en iyi şekilde kullanmaya çalışmıştır. Her alanda olduğu gibi, izlediği bilinçli siyasetin tüm yansımaları mimari bezeme olarak kullanılmış ahşap eserlerde de kendini göstermektedir.

Timur’un yaptığı seferlerin ana fikrinin topraklarını genişletmek olduğu açıktır. Ancak, her alanda olduğu gibi, yaptığı işin birkaç yüzü vardır. Her gittiği yerden işinde ehil olanları toplayarak fethettiği yerleri sanattaki ustalıktan mahrum ederken, kendi başkentini ise çiraklıktan kurtarmıştır. Nitekim ardılları dönemi kendisi gibi siyasi anlamda üst düzeye ulaşamamaları da kültür hayatında diğer İslam ülkelerini ezici üstünlüğe sahip olmuşlardır. Emir Timur’un getirdiği sanatçılar, farklı üslûplarını tek bir amaç için kullanmışlardır: Timur’un imzasını oluşturmak. Hintli, İranlı, Suriyeli ustalarda gizli her motif ve üslûp Timur için bulunmaz bir fırsat olmuş olmalıdır. Her birinden işine yarayanı seçip kullandırarak Timur dönemi üslûbunu oluşturmuştur.

Emir Timur’un, gücü, sadece savaş meydanlarındaki yenilmezlik ya da izlediği ince siyaset olarak görmediği kesindir. Güç, isminin yaşaması, gelecek nesillerin dilinde ve zihninde

varlığının sürdürülmesidir. Sadece siyasi kimliğinden ötürü değil, gelecekte de etkisinin devam etmesi isteği onu bu sınıfa sokmaktadır. Kendisinin “Eğer gücümüzden hâlâ kuşkunuz varsa inşa ettiğimiz yapılara bakın”[62] sözü haricinde, Emir Timur adına bu tür iddali yargılara varılmasına sebep, örneklerde de izlediğimiz üzere onun sanatı kullanış tarzıdır.

Başak Burcu TEKİN,
Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi / Türkiye.

Alıntı Kaynağı: Türkler, Cilt: 8 Sayfa: 872-880.

Dipnotlar:

[1] Kapılarda yer alan kitabeler Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Başkanı Prof. Dr. Kerim Türkmen tarafından okunmuştur.

[2] 1998 yılında Vakıf İnşaat tarafından onarılan Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi Bakır Kazanlı Oda Kapısı genel olarak iyi durumdadır. Çalışma sırasında, restorasyon sonrası kapılar yerine takılmayıp, kuyuhane olarak anılan mekanda masa üzerinde geçici olarak muhafaza edilmekteyse de daha sonra yerine takıldığı öğrenilmiştir. Zaman içinde uğradığı kalıcı tahribatlar nedeniyle, onarım görmüş olmasına rağmen alttaki panoların motif ve kompozisyon özellikleri oldukça zor seçilebilmektedir. Sol kanadın sol ve sağ tarafında boydan boya bir yarık oluşmuştur. Tuyakbayeva'nın kitabında yer alan fotoğrafta, ana bordürün sekiz kollu yıldız şeklindeki kartuşun içinin kakma bezemeli olduğu görülmektedir Bkz., Ahmed Yesevi Külliyesi Mimarisinde Epigrafik Süsleme, Almaatı 1989, s. 72. Ancak bugün kakmalardan iz kalmamıştır. Bininin alt dikdörtgen bölümünün bezemeleri de iyice silikleşmiştir. Kabir Odası Kapısı da 1998 yılında Vakıf İnşaat tarafından onarılmıştır. Genel olarak iyi durumda olan kapının ana bordüründeki sekizgen kartuşlar içindeki ve orta panodaki rumilerin ve çiçeklerin üzerindeki kakmaların bazıları dökülmüştür. Gur-i Mir kapıları hâlâ St. Petersburg'daki Hermitage Müzesi'nde bulunmaktadır. Şah-ı Zinde Kusam İbn

Abbas Türbesi'nin kapısı ise müzede muhafaza edilmeyip türbenin giriş kapısı olarak kullanılmaktadır.

[3] Timur ve dönemi ile ilgili olarak bkz. İ. Aka, Timur ve Devleti, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991; V. V. Barthold, Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998; Nizamuddin Sami, Zafarname, (Çev. Necati Lugal), Ankara 1949; J. P. Roux, Aksak Timur-İslamın Kutsal Savaşçısı Milliyet Yayınları, İstanbul 1994; W. Thachston, A Century Of Princes Sources On Timurid History and Art, Cambridge 1989; R. Grosusset, Bozkır İmparatorluğu, (Çev. M. Reşat Uzman), Ankara 1993.

[4] Roux, Aksak Timur-İslamın Kutsal Savaşçısı, s. 83.

[5] İnsanlar arabalarında müzik dinlerken neden olduğunu bilmeden Türbe'nin yanından geçerken müziği kapatmakta, duaları unutmuş olsalar bile her geçişlerinde ellerini açıp sonra yüzlerine sürmekte ve her Orta Asya Türk Cumhuriyeti, Yesevi'nin kimliğini kendisine mâl etmeye çalışmaktadır.

[6] E. Knobloch, Beyond The Oxus: Archeology, Art &Architecture Of Central Asia, Ernst Benn Ltd, Londra 1972, s. 62.

[7] T. W. Lentz-G. D. Lowry, Timur and The Princely Vision, L. A. County Museum of Art Press, Los Angeles 1989, s. 45; E. Knobloch-M. Hrbas, The Art of Central Asia, Paul Hamlyn, Londra 1965, s. 15, W. Blunt, The Golden Road to Samarkand, Hodder Nad Stoughton, Londra 1973, s. 133.

[8] L. Golombek, "Discourses of an Imaginary Arts Council", Timurid Art and Culture Iran and Central Asia in The 15th Century, (Ed. L. Golombek-M. Substently), E. J. Brill, Leiden 1992, s. 3.

[9] L. Golombek-D. Wilber, The Timurid Architecture of Iran and Turan, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 188-189.

[10] A.g.e., s. 36.

[11] Blunt, The Golden Road to Samarkand, s. 144; R. G. Clavijo, Embassy To Tamerlane (1403-106), (İng. Çev. Guy Le Starng), George Routledge & Sons Ltd, Londra 1994, s. 287-288.

- [12] T. W. Lentz-G. D. Lowry, *Timur and The Princely Vision* s. 45.
- [13] L. Kamaroff, *Golden Disk Of Heaven*, Mazda Publication, CostaMeza,
- [14] Tebrizli Kemaleddin (Ferideddin) Ca'fer Baysunguri 14. yüzyıl sonlarında Tebriz'de doğmuş ve hat sanatında küçük yaşlardan itibaren başarılı olmuş bir sanatkârdır; Baysungur Mirza'nın 1420'den hemen sonraki Herat'ta kurduğu kütüphanenin başkanlığına getirilmiş, koruyucusundan gördüğü büyük himaye nedeniyle "Baysunguri" lakabını almıştır ve 1433 yılında Baysungur Mirza'nın ölümünden sonra nereye gittiği bilinmemektedir. Bkz., K. Özergin "Temürlü Sanatında Arz, Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı. 6, 1976, s. 480-481.
- [15] A.g.m. s. 471-518.
- [16] T. W. Lentz-G. D. Lowry, *Timur and The Princely Vision*, s. 192.
- [17] A.g.e., s. 46.
- [18] L. Golombek-D. Wilber, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, s. 66.
- [19] Külliye ile ilgil olarak bkz., N. B. Nurmhammedoğlu, *Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi*, Ankara 1993; K. H. TEKİN, *Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacıtepe Üniversitesi, Ankara, 2000.
- [20] A.g.e., s. 134.
- [21] Clavijo, *Embassy To Tamerlane (1403-1406)*, s. 272.
- [22] Y. Crowe, "Timurid Designs and Their Far Eastern Connections", *The Timurid Art and Culture Iran and Central Asia in The 15th Century*, (Ed. L. Golombek-M. Substently), E. J. Brill, Leiden 1992, s. 175.
- [23] B. Denike "Quelques Monuments de Boris Sculpte Au Turkestan Occidental", *Ars Islamica*, Sayı: II, 1968, s. 83, "Batı Türkistan'da Ahşap Oymalı Birkaç Abide", (Çev. Ali Osman Uysal), *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XX, 1988, s. 32.
- [24] A.g.m., 1939, s. 2620.
- [25] İ. Aka, "Orta Asya'da İslamiyet'in Yayılması ve Ahmed Yesevi Sevgisi", *Ahmed-i Yesevi- Hayatı, Eserleri, Tesirleri*,

Seha Neşriyat, İstanbul 1996, s. 529.

[26] A.g.m., s. 530; F. Köprülü, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 41.

[27] Y. N. Öztürk, "Yesevilik", Tasavvufun Ruhu ve Tarikatlar, İstanbul 1998, s. 210.

[28] A. Y. Ocak, Türk Sufiliğine Bakışlar, İletişim Yayınları, İstanbul 1996, s. 34-35.

[29] F. Köprülü, "Ahmed Yesevi", İslam Ansiklopedisi, Cilt I, Milli Eğitim Basımevi İstanbul 1979, s. 212.

[30] Ocak, Türk Sufiliğine Bakışlar, s. 53.

[31] L. Massignon, "Tasavvuf", İslam Ansiklopedisi, Cilt: XII/I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1979, s. 29.

[32] M. Tatcı, "Ahmed Yesevi Hacı Bektaşî Veli ve Yunus Emre'de Dört Kapı", Yesevilik Bilgisi, (Haz. C. Kurnaz, M. İsen, M. Tatçı), Ahmed Yesevi Vakfı Yayınları, Ankara 1998, s. 23.

[33] A. Yesevi, Hoca Ahmed Yesevi Divan-ı Hikmet, (Haz. Hayati Bice), Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1984, s. 210.

[34] A.g.e., s. 320.

[35] A.g.e., s. 23.

[36] A.g.e., s. 124.

[37] A. Y. Ocak, Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983, s. 37-40.

[38] J. P. Roux, Türklerin Tarihi, (Çev. Galip Üstün), Milliyet Yayınları, İstanbul 1998, s. 85.

[39] Ü. Günay-H. Güngör, Başlangıcından Günümüze Türklerin Dini Tarihi, Ocak Yayınları, Ankara 1996, s. 28.

[40] J. P. Roux, Orta Asya Tarih ve Uygarlık, (Çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 215.

[41] Köprülü, "Ahmed Yesevi", İslam Ansiklopedisi, s. 116.

[42] Ocak, Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri, s. 43.

[43] A. Y. Ocak, "Ahmed-i Yesevi ve Türk Halk Müslümalığı, Ahmed-i Yasevi-Hayatı, Eserleri, Tesirleri-", Seha Neşriyat, İstanbul 1996, s. 587.

[44] Clavijo, Embassy To Tamerlane (1403-1406), s. 269.

- [45] A. Schimmel, Sayıların Gizemi, (Çev. M. Köpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s. 169-70; A. Kayhan, İrfan Okulunda Oku, Bizim Basımevi, Ankara 1994, s. 148-149.
- [46] Yesevi, Hoca Ahmed Yesevi Divan-ı Hikmet, s. 8.
- [47] A.g.e., s. 60.
- [48] A.g.e., s. 33.
- [49] Kayhan, İrfan Okulunda Oku, s. 148-149.
- [50] Y. Çoruhlu, "Uygur Sanatında Lotus", Uluslararası Osmalı Öncesi Türk Külür Kongresi Bildirileri, Ankara 1997, s. 156-157; J. Rawson, Chinese Ornament: Lotus and Dragon, British Museum Press, Londra 1984, s. 138; E. Wilson, "Lotus", The Dictionary of Art, Cilt: 19, Macmillian Publishers, New York 1996, s. 56.
- [51] Schimmel, Sayıların Gizemi, s. 108. İslam Sufileri "derişlik" mertebelerinin Hz. Ali'nin bir sözüne dayanarak kırk makamda tamamlandığına inanmışlar ve bu mertebelerle ilgili İmam Gazali meşhur Kırk Esas'ı, Hallac-ı Mansur Kitabü't- Tavasın'ı yazmışlardır. İlk Türk Sufisi Hoca Amed Yesevi, tarikat erkanını ve irşat metodunu "kırk makam" esasına göre tanzim etmiştir. Söz konusu makamların Ahmed Yesevi'de ve pek çok sufinin sisteminde "dört kapının" var olduğu görölmektedir Bkz., Tatç, "Tasavvuf ve Rumuz", Yesevilik Bilgisi, (Haz. C. Kurnaz, M. İsen, M. Tatı), Ahmed Yesevi vakfı Yayınları, Ankara 1998, s. 238.
- [52] A. Güzel, " Ahmed Yesevi'nin Fakr-namesi ile Hacı Bektaşî Veli'nin Mâlâkâtı Arasındaki Benzerlikler", Ahmed-i Yasevi-Hayatı, Eserleri, Tesirleri-, Seha Neşriyat İstanbul 1996, s340-343.
- [53] Yesevi, Hoca Ahmed Yesevi Divan-ı Hikmet, s. 38.
- [54] K. C. Aryan, Basis of Decorative Element in Indian Art, Rekha Prakashan, New Delhi 1981, s. 39.
- [55] N. (Karamağaralı) Akgöl, " Some Cosmic Motifs and Elemants in Seljuk and ottoman Architecture", Erdem, Cilt 9, Sayı. 27, Ankara 1997, s. 905.
- [56] Konu ile ilgil ayetler için bakınız Hud: 7, Mü'min: 7, Hakka: 17, Yunus:, Ra'd: 2, A'raf: 54, Ta ha: 5, Hadid:, Furkan: 59, Secde: 4.

[57] A.g.m. s. 903-906.

[58] Shimmel, Sayıların Gizemi, s. 137.

[59] A.g.e., s. 39.

[60] Kitabeler Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölüm Başkan Yardımcısı Prof. Dr. Kerim TÜRKMEN tarafından okunmuştur.

[61] Hoca Ahmed Yesevi Külliyesi'nin çift kanatlı ahşap kapılarında usta kitabesi bininin, dış bükey bölümünde yer almaktadır. Küçük sülüs kitabede okunabildiği kadarıyla "Alaeddin bin Davud" yazmaktadır. Usta kitabesinin daha önce Divayev Ahkmerov'un okuduğu üzere "İzz ad-din b. Taceddin İsfahani" olmadığı ortaya çıkmaktadır. Mayer, kapının ustasını "İzzeddin" olarak vermekteyse de bu konuda şüphelerini dile getirmekte; Cohn-Wiener'in de çektiği fotoğraflardan kitabenin net okunamadığını ve Külliye için yaptırılan bakır iki şamdanın ustası ile ahşap ustasının isminin karıştırılmış olabileceğini dipnot halinde belirtmektedir. Bkz., Islamic Woodcarvers and Their Works, Geneva, 1958, s. 46. Kapıların ustası konusundaki yanlışlık, tarihlendirme konusunda da devam etmiş, Boris Denike, madeni bölümde yer alan kitabeye dayanarak 1394-5 tarihini verdiğini söylemektedir. Bkz., "Quelques Monuments de Boris Sculpte Au Turkestan Occidental", Ars Islamica, Sayı: II, 1968, s. 72., Ancak madeni bölüm olarak kastettiği kapı kulpunda kapının yapım tarihi ile ilgili hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle de kapının tarihlendirmesindeki kesinlik ortadan kalkmaktadır. Külliye'nin inşaat yılı 1397 olduğuna göre kapı 1397'den sonraki bir zamana tarihlemek daha doğru olacaktır.

[62] P. Zakhidov, Architectural Glories of Temur's Era, Taşkent 1996, s. 83. Şekillendiriş we heykeltaraşlyk sungaty