

Sinan Yapılarında Yakın ve Uzak Çevre İlişkileri Üzerine Düşünceler

Doç. Dr. Umur ERKMAN



S. Elliot'a göre, her yeni ve önemli san'at yapıtı, bizleri, kendinden önceki san'at yapıtlarını yeniden yargılamaya zorlar. Bu hükümü genişleterek, çağın değişimi içinde, san'at yapıtlarının her yeni düşünce, akım, bilgi ve gelişme ışığında yeniden değerlendirilebileceğini ileri sürebiliriz.

XX. yüzyılın mimârî değer yargılarının tek bir başlık altında toplamak mümkün olmadığından, böyle bir değerlendirme de, doğal olarak, belli bir mimârî eğilimin bakış açısından olma zorunluğundadır.

Tasarımın bilfiil içinde olan bir mimârın san'at tarihine bakış açısı, büyük olasılıkla, bir san'at tarihçisinin bakışındaki tarafsızlıktan yoksun olacaktır. Tarihçi, san'at yapıtına belgelere dayanan somut bilimsel bir sistemle yaklaşırken, mimâr, kendi mimârî eğilimi doğrultusunda yapıtı görür ve yorumlar, günümüz mimârîsi ya da kendi mimârîsi için sonuçlar çıkarmaya çalışır. Bu nedenle, değişik eğilimdeki mimârların, bir mimârî san'at yapıtından, değişik yorumlara giden sonuçlar çıkarmaları tabiidir. Bu değerlendirmede de, Sinan'ın anıt- kent ve yakın çevre ilişkisinden soruna nasıl yaklaştığı ve bu yaklaşımın evrensel boyutları, belli bir mimârî eğilimin bakış açısından ele alınmıştır.

Her san'at yapıtı gibi, mimârî yapıtlar da yalnız kendi çağında değil, kendinden sonraki çağlarda da sanatsal geçerliliğini yitirmediği sürece evrenseldir. Bu varsayım bizi, üslup dediğimiz şeyin hiç bir zaman evrensel olmadığı sonucuna götürür. Geçmişteki hiç bir üslup günümüze kadar geçerliliğini koruyamamış. Oysa, bu üsluplarda yapılmış bir çok yapı taptaze günümüze kadar gelmiştir. Pratik işlevlerini tamamen kaybetmiş olabilirler, teknolojileri artık geçerli olmayabilir, bütün bunlara rağmen hâlâ yaşarlar. Hâlâ yol gösterici öğreticidirler. Bu yapıları kalıcı kılan, yapıldıkları dönemin üslubu değil, içerdikleri mimârî düşüncedir.

Her yapı, konstrüksiyon, mantık ve mimârî düşünce üçlüsünden oluşur. Gerekli teknik koşulların yerine getirilmesi, gerekli pratik işlevlerin çözümü ile yetinildiğinde, yani "mimârî düşünce" ögesi gözardı edildiğinde, yapı, mimârî ya da bir san'at yapıtı olmaktan çıkar. "mimârî düşünce" bir anlatım olgusudur; yapı, pratik görevlerinin yanında birşeylere gönderme yapmalıdır. Bu, doğayla diyalog, tarihle diyalog, gelecekle diyalog, mevcut çevreyle diyalog şeklinde olabilir. Şart olmamakla birlikte, kendisine bir tema seçip anlatabilir. Kendisi için bilinçli olarak yananamlar oluşturabilir. Öteki güzel sanatlarda sanatçının baştan sahip olduğu hürriyet, mimârîde bu anlatım noktasından başlar.

Sinan'ın yapılarını evrensel yapıtlar konumuna getiren şey, ne kubbelelerinin çapı ne de cemaatin işlevsel olarak dinî görevlerini en doğru şekilde yerine getirebilmelidir. Teknolojik açıdan bir çok yapılarında kişiyi heyecanlandırabilecek ustalıklarla karşılaşılsa da, böylesine bir teknik üstünlük (eğer teknoloji bir anlatım teması olarak seçilmemişse) yapıtı mimârî bir yapıt kılmaya yetmez.

Günümüz sanat eleştirisi, sanat ürünlerini açık ve kapalı yapıtlar olarak iki sınıfa toplamak eğilimindedir.

Süreklilik, çeşitli yorumlara açık olma gibi özellikler, çağımızda "açık yapıt" olarak sınıflandırılan sanat ürünlerinin ortak nitelikleridir¹. "Açık yapıt" bir bitiş olan, fakat sonu olmayan üründür. Yapıtın bitiş noktasında başlayan bir sürekliliği vardır. Bu süreklilik Tange'nin "Tokyo Körfezi" planında, Le Corbusier'nin "Ville Radieuse"ya da "Cezayir" planında olduğu gibi mimârî; Stockhausen'in temleri verip kompozisyonu yorumcuya bıraktığı yapıtlardaki gibi müzik; sonucun ve yorumun okuyucuya bırakıldığı yerde edebiyat alanında sağlanabilir. Burada süreklilik, pratik uygulanabilirlik noktasından başlayıp insan düşgücünün sınırlarına kadar giden bir kavramdır. Bu açıdan bakıldığında, süreklilik ve yorum öğelerinin yer yer özdeşleştiğini görürüz. Günümüz tiyatro ve sinema sanatı, perde kapandıktan, ışıklar yandıktan sonra izleyicinin düşüncesinde sürüp giden yapıtlarla doludur.

Henry Moore, Michelangelo'nun bitmemiş yapıtı "Pieta Rondanini"nin, ustanın en mükemmel yapıtı olduğunu, bu görüşü çağımızın birçok ünlü heykeltıraşının kendisiyle paylaştığını söyler. Açıkça itiraf edilmese de, satırlar arasında, bu hayranlığın özünde, yapıtın yorumu açık olmasının ve daha nerelere varabileceğinin önsezinin yattığı okunabilir².

Donatello'nun ya da Verrocchio'nun Davut heykelleri, sona ermiş bir kavranın rahatlamış, mağrur galibini anlatırlar. Savaşçı, öldürdüğü düşmanının kesik başı yanında, yüzünde biraz da gurur içeren bir gülümsemeye durmaktadır. Davut için bitmiş olan savaş aslında izleyici için de bitmiştir. Buna karşılık, Michelangelo'nun Davut'u, düşmanını bekleyen sinirleri gerilmiş bir insanı, Bernini'nin Davut'u ise elindeki sapantaşını fırlatmak üzere bütün gücünü kaslarına vermiş bir savaşçıyı anlatır...Efsanenin sonu herkesçe bilinse dahi, izleyici kendi düşüncesinde farklı Golyatlar, farklı savaş sahneleri oluşturacaktır. İlk iki yapıtın kapalı, son iki yapıtı da, çağlarına göre açık yapıt oldukları görülmektedir.

Donatello'nun da, Verrocchio'nun da dünya klasikleri arasındaki seçkin yeri tartışılmaz. Ne var ki, Michelangelo ve Bernini'nin Davut heykellerinin, çağımızın, mutlak hükümleri yadsıyan yoruma açık sanat anlayışına daha yakın olduklarını kabul etmek gerekmektedir.

Burada kesinlikle düşülmemesi gereken yanılgı, bir mimârî yapıtın açık ya da kapalı olmasının sanat değerini arttırıcı ya da eksiltici bir kavram olarak ele alınmasıdır. Yapıtın sanat değeri, yukarda da belirtilmiş olduğu gibi, "mimârî düşünce" ögesiyle bağımlıdır. Ne var ki, "açık yapıt" kavramı, XVIII. yy aydınlanması, kişinin mutlak değerlere daha şüpheli yaklaşımı ve plüralizmin bir sonucu olarak ortaya çıktığından, endüstri çağı öncesi "açık yapıt"lar, bunları üretmiş olan sanatçıların kendi çağlarının çok ilerisinde olduklarının bir göstergesidir.

Sinan'ın mimârîsi "açık yapıt" sınıfına girer. Açık yapıt tanımı, doğal olarak, "mimari düşünce" ögesini de içerdiğinden, bu sınıflamanın bakış açısından yapılacak bir inceleme onu XX. yy'ın değer yargılarıyla, tekrar tanımamıza yardımcı olacaktır.

1. "Açık yapıt" için bkz. Eco, Umberto: Das Offene Kunstwerk. Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1973.

2. Moore, Henry: Über die Plastik. R. Piper. Münih, 1972. s. 192.

Sinan yapıtlarının birçoğu yakın çevre ölçeğinde, Süleymaniye, Selimiye gibi büyük yapıtların eserleri ise kent ölçeğinde "anıt" yapıtlarıdır. Bu gibi yapıtlarının eser işlevine sahip olması yalnız Sinan yapıtlarına ait bir özellik değildir. Dünyanın bir çok kentinde de dinî yapılar ya da çok önemli kamu yapıları yakın çevrelerinde ya da kent ölçeğinde anıt işlevine sahiptirler. Katedraller, kiliseler, saraylar, büyük kamu yapıları çoğu kez buldukları kentin ya da yakın çevrelerinin simge yapıları olmuşlardır. Anıtın bir şeyleri hatırlatma işlevini, bu gibi yapılar, din, devlet ya da yönetenlerin gücünü simgeleyerek yerine getirirler.

"Anıtlar, kent içinde, insan yaratisının sabit noktalarını temsil eder, aktin eylemlerinin ve ortak belleğin somut göstergelerini oluştururlar"³. Çoğu kez kentin ya da çevrenin görsel düğüm noktalarını oluşturan bu yapılar, "salt anıt yapılar" ve pratik işlevleri de içeren "anıt yapılar" olarak iki türde ele alınabilir.

Eyfel Kulesi, New York Hürriyet Anıtı, Çemberlitaş birinci gruba, Süleymaniye, Selimiye, Floransa Katedrali, Köln Katedrali, Louvre Sarayı ikinci gruba girerler. Birinci grup anıtlar salt anlatım işlevine sahip olduklarından, pratik işlevlerin kısıtlamaları olmaksızın biçimlendirilebilirler. Anlatmak ya da hatırlatmak istedikleri olay ise zamanla unutulur ve anıt başka anlamlar kazanır. (Eyfel Kulesi yapıldığı dönemde 100. yılı kutlanan Fransız İhtilalini ve Paris Fuarı nedeniyle endüstri çağını simgelemek gibi bir işleve sahipken, günümüzde bu anlamlarını kaybetmiş, Paris kentinin her türlü yoruma açık simgesi haline dönüşmüştür). İkinci grup yapılar ise pratik işlevlerinin yaptığı çağrışımdan ötürü ilk anlamlarını kısmen de olsa koruyabilmişlerdir.

İslâm mimârisinde birinci tür anıt geleneği yoktur. Sinan'ın yapıtlarının hemen hepsi kamu yapısı olduğundan, çevredeki yapılaşmada hiyerarşik olarak ön plana çıkar, boyutları ve kurumsal önemlerine göre, mahalle ve kent ölçeğinde ikinci tür anıt niteliğini kazanırlar. Çoğu yapılarda, yapının zamanla böyle bir nitelik kazanacağına bilinciyle yer seçimi yapıldığı kanısı uyanmaktadır. Süleymaniye ve Selimiye'de ise "anıt yapma" amacının, tasarımın başlangıcında varolduğu açıktır.

İster birinci ister ikinci grupta olsun, kent simgesi olmuş anıtların çoğunluğundaki ortak özellik, anıtın kendisini çevresinden soyutlaması, başka bir deyişle çevredeki yapılaşmanın boyutlarıyla kesin ve bilinçli bir zıtlık oluşmasıdır. Bu tutum, Avrupa mimârisinde yapının belirgin olması için bir yöntem olarak benimsenmiştir. Hemen bütün Ortaçağ ve Rönesans anıt yapıları, yöneten ve yönetilen arasındaki kesin çizgiyi belirleyen bir konumdadırlar. Sinan yapıtlarının bu örneklerden ayrıldığı nokta da buradadır. Bu nokta, yani büyük ustanın yapıtlarının çevreyle olan özün ilişkisi, onun yapıtlarını "başyapıtlar" düzeyine çıkararak özelliklerinden birisidir.

Çevreyle ilişki kurmak mimârinin ana görevlerinden birisidir. Bu ilişki, çevreyle belli bir uyum sağlamak şeklinde olabileceği gibi, çevreyle oluşturulmuş usta bir zıtlık ya da çevre karakterini yorumlayan bir mimârî anlatımla da kurulabilir. Sinan yapıtlarında bu ilişki genellikle "çevreye uyum" şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, bu uyum içinde, dünya mimarisinde örneği çok az olan "gelecekteki çevrenin ölçüsünü saptamak, gelecekle diyalog kurmak, kentin ilerideki silüetini ve karakterini belirlemek" gibi bir olguyla karşılaşırız. Bu olgu pratik işlevin çok ötesinde bir mimârlık olayı, Sinan'ın yapıtlarını kalıcı kılan "mimârî düşünce" nin bir ürünüdür. Bu tür bir çevre ilişkisine Sinan öncesi Osmanlı yapıtlarında da raslanır. Sinan'ın yaptığı, her büyük usta gibi kendinden



önce birikimi özümseyip, yeniden yoğurup norm olma mükemmelliğine eriş-
tirmek olmuştur.

Sinan'ın yapıları dış duvarlarında son bulan yapılardan değildir. Yapılar, özellikle piramit camiler bittikleri noktadan öteye bir süreklilik gösterirler. Çevre, başka bir yapılar topluluğu değil, yapının bir devamı gibidir. En büyük sultan camilerinde dahi, oluşmuş çevreyi kollayan, kendinden sonra oluşacak çevreye yol gösteren bir tutum vardır. Yakın plândan incelendiğinde bu yapıların çevreden işlevsel olarak soyutlanmış olduğu görülür. Duvarlarını çevirmiş, kendi iç dünyalarını oluşturmuşlardır. Ne var ki, bu soyutlamada, Batı dünyasında raslanan örneklerin tersi bir tutumla karşılaşırız. Klâsik Osmanlı mimârisindeki kesin geometrik düzenin, çevredeki yer yer raslantısal yapılaşma ve topografya ile son derece alçakgönüllü bir uzlaşmaya girdiğine tanık olunur. Bu tutumun en tipik örneklerini, Edirne Rüstümpaşa Kervansarayının yol kavisine ustalıklı yerleştirilmiş kuzey cephesi, Süleymaniye Kompleksinde Dökmeciler Caddesi üzerindeki Dar-ül'Hadis'in konumu, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camiinin kuzey kesiminde surlara raslayan bölümün biçimlenmesinde görebiliriz. Eyüp Zâl Mahmut Paşa külliyesinde ayrı kotlardaki her iki avlunun dış duvarlarının aksa çapraz giden yollara göre biçimlenmesi, içerdeki klâsik düzeni hiç bir şekilde bozmadığı gibi, en küçük hacimlerin dahi dikdörtgen plânlarına bir değişiklik getirmemiştir.

Yakın çevreyle plan düzlemindeki bu alçakgönüllü uzlaşma, üçüncü boyutta (özellikle piramit camilerde) kent silüetini oluşturucu, sürekliliğin bilincinde, kendisinin bir devamı olacak yapılaşmanın ölçeğini, hatta ritmini belirleyen bir niteliğe bürünür. Her yönüyle "açık yapıt" özelliği taşıyan bu mimârîde dev boyutlardaki anıt kitlelerin, çevrelerine oluşmuş ya da oluşacak yapılara doğru basamaklanarak inen, kendi bitiş noktalarında başlayan sürekliliği önkoşullarını tesbit eden bir tutum içinde oldukları gözlenir.

Anıt yapı, dikdörtgen prizma birimlerinin oluşturduğu bir dizgedir. Genellikle, kubbelerle örtülü olan dikdörtgen prizmalar çok az biçim değişikliğine uğrar, buna karşılık sürekli boyut değiştirir, birbirine eklenir, yarılanır, büyür, küçülür ve bir bütünü oluştururlar. Çoğu kez en büyük birimin merkez alınarak gittikçe küçülen birimlerle çevrelendiği dizi, yapının bittiği noktadan, dizinin mantığı içinde devam ettirilebilir. Bu noktadan sonra, silüetin uç noktalarını belirleyen kubbe örtü, genellikle, yerini basit kiremit örtülü çatılara bırakır. Artık önemli olan dizinin ritmi ve ölçeğidir. Bu tutum, çevrede oluşacak yapılaşmanın önceden neredeyse matematiksel olarak belirlenmesidir.

Süleymaniye İstanbul silüeti içinde tek bir yapı olarak değil, çok geniş bir çevreyle birlikte bir bütün olarak etki yapmaktadır; ana kubbeden başlayarak yan kubbelere, revaklara kadar uyum içinde inen, yakın yapılara atlayıp uzak çevreye kadar yayılan, sonra tekrar aynı uyum içinde başka bir anıtın ana kubbesine doğru yükselen bir dalgalanmanın parçası olmuştur.

Su yolları ve köprüler işlevleri gereği her iki yönde serbest, sürekli, görsel olarak başlangıçları ve bitişleri olmayan mühendis yapılarıdır. Sinan'ın büyük bir sevgi ve ustalıklı uyguladığı bu mühendis yapılarındaki "sürekliliğin" şehir anlayışı içinde özgün bir yorum ve anlatım olarak karşımıza çıkması, büyük ustanın kişiliğinin araştırılmasında üzerinde durulması gereken noktalardan biridir. Su yolları ve köprülerin pratik işlevlerinin mimârî yorumuna dönüştüğü bu yapılaşma aynı zamanda (özellikle Haliç yönünden Süleymaniye silüetinde) tabiat, insan ve insan yaratıcısı Allah üçlüsünün basamaklarını simgele-

yen felsefî bir "mimârî düşünce" ve anlatım olgusunu da içerir⁴. Sinan'ın Süleymaniye sırtlarında başlatıp, kendinden sonraki ustaların ve halkın Marmara kıyılarına indirdikleri bu mimari, XX. yy. açık eser kavramının özgün bir örneğidir.

Selimiye'nin eteklerinde, yakın çevre içinde Süleymaniye'de olduğu gibi sık bir yapılaşma yoktur. Ne var ki, böyle bir yapılaşmanın oluşması halinde, ölçek herkesin görebileceği en açık boyutlarıyla ortadadır. Büyük olasılıkla Sinan tarafından tasarlanıp, sonradan öğrencisi Davut Ağa tarafından uygulanmış olan Selimiye Çarşısı, büyük ustanın çevre ölçeği oluşturma çabasının nedimli bilinçli olduğunun önemli bir kanıtıdır⁵. Burada avlunun batı duvarının yamaca raslamasından ötürü çıkmış olan yüksek dayanma duvarının boyutları, bu yönde bir sürekliliği engeller niteliklerdir. Ne var ki, bu duvar önüne getirilmiş olan çarşı, piramidi bütünlemede ve bu yöndeki sürekliliği sağlayacak ölçeği oluşturmaktadır.

Daha küçük boyutlu camilerde ana kubbeden çevre ölçeğine iniş, genellikle, avlu yönünde sağlanmıştır. Cami bünyesinde medrese bulunması kademelenmeyi kolaylaştırmaktadır. Kible yönündeki süreklilik sonradan avlu revakları ölçeğinde oluşmuş çevre yapılarında sağlanır.

Kubbe yüksekliği ve avlu boyutları çoğu zaman birbirine bağlı olarak büyüüp küçüldüklerinden yakın çevre ölçeğinde oluşmuş silüetin oranları, basamaklanma imkânlarının kısıtlı olmasına rağmen bozulmaz. Bunun en güzel örnekleri Kadırga-Sokullu Camii Medresesi, Toptaşı Atik Valide Külliyesinde izlenebilir.

Yapının silüeti etkileyen boyutları Sinan için öylesine önemlidir ki, istenen ölçüyü yakalayabilmek için, iç mekân boyutlarının bazen dış ölçülere bağımlı olarak abartıldığına dahi şahit olabiliriz⁶. Çevreye gereken ölçeği sağlamak için Kadırga-Sokollu Mehmed Paşa Camii'nin iç mekânı plân boyutlarına oranla yüksek tutulmuştur. Aynı sorunlarla karşılaşılana Zal Mahmud ve Azapkapı Sokollu Camilerinde ise iki katlı olmalarından dolayı yeterli yükseklik elde edilebildiğinden, iç mekanda bu abartmaya gerek görülmemiştir.

Yüzyılların geliştirdiği bir kamu yapısı tipolojisinin, neredeyse modüler sayılabilecek bir dikdörtgen prizmalar dizgesinin, yer seçiminden başlayıp gelecek çevrenin biçimlendirilmesine kadar uzanan bir kent bilincinin büyük bir ustanın yorum ve anlatım dehâsıyla birleşmesinden oluşan bu mimârî, tarih boyunca, yangınlara, depremlere ve hepsinden öte salt çıkara dayanan, bütün mimârî değerlere duyarsız bir tutumun doğurduğu yapılaşmalara göğüs germiştir.

Bugünkü mimârîmizin, istisnâ teşkil eden az sayıda yapılar dışında, Sinan'ın bıraktığı mirâsa lâıyk bir nitelikte olduğu söylenemez. Mimârî düşünce ögesinden yoksun, salt işlevsel yapılar ve bunlara tepki olarak yüzyıllar öncesi-nin biçim ve bezemelerini gene bu yapılara uyarlayarak sözde çıkış yolu arayan bir tutum, şehirlerimizin genel görünümünü oluşturmaya başlamıştır.

Mimârîmizi bu çıkmazdan kurtarmak, ancak Sinan ve Sinan gibi büyük ustaların evrensel mantığını kavramak, yorumlamak ve bunlardan günümüz mimârîsi için sonuçlar çıkarmakla mümkündür.

4. K.F. Schinkel (19yy) Akropol için yapmış olduğu, uygulamaya geçirilmemiş bir projesinde aynı temayı daha dar bir çevre içinde yorumlamıştır. Bkz. Ungers, O. Mithias Die Thematisierung der Architektur. DVA., Stuttgart, 1983.

5. Kuran, Aptullah: Mimar Sinan. Hürriyet Vakfı Yay. İstanbul, 1986.s. 165.

6. Baydar, Leyla: Batı Tesirine Kadar Osmanlı Mimârîsinde Estetik Kriterler. Doktora tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Ens. Ankara, 1986, s.132.



Synopsis

This article brings a new understanding of Sinan's work from the point of view of the XX. century's architectural values by investigating the relationship among his monumental buildings, their surroundings and the city. It has been emphasized that Sinan's work can be interpreted as "open"; that his buildings can reconcile with their surroundings without losing any of their characteristics and at the same forming the silhouette of the city, Furthermore, the article seeks to find out the basics of continuity in Sinan's architecture and the connotative meaning of this continuity.