

Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri

Doğan KUBAN



ütün büyük devletlerde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun da gücünü ordularıyla olduğu kadar mimarlığıyla da dile getirmesi doğaldı. Ve yarattığı fiziksel çevrede özgünlüğünü belgeleyen bir toplum yapısının varlığını gösteren tarihi süreç daha Ondördüncü yüzyılda ayırıcı özellikler göstermeğe başlamıştı. Osmanlı mimarisi bir yandan geleneksel imgeleri pratik geometrik şemalara indirgeyen bu dünyadanlığı (Yıldırım Ulucamilerinde görüldüğü gibi), öte yandan toplum örgütlenmesinde yeni kurumlaşmanın varlığını gösteren fütüvvet camileri gibi yeni tipolojileri, sonra da Osmanlı ülkesinde toplanmağa başlayan ekonomik ve teknolojik gücün ve sanat ve zenaat erbasının varlığını kanıtlayan yukarı düzeyde bir üretimin verilerini sergiliyordu. Onaltıncı yüzyılda, Sinan'a gelene kadar, aşağı yukarı yapısal örgütlenmesinin, toprak büyüklüğünün, askeri ve ekonomik gücünün en üst düzeyine ulaşan, Akdeniz çevresinde Yakındoğuya ve Avrupaya yerleşmiş olan İmparatorluk kendine özgü bir kültür ve uygarlığın ürünlerini güç merkezinden çok daha uzak mesafelere göndermeğe başlamıştı. Bütün bu uzun tarihsel oluşuma ve bu konuda her sözün neredeyse söylenmiş olabileceği kanısına karşın, Sinan'ın başmimarlığına rastlayan yarım yüzyıllık dönemde (1538-1588) gerçekleşen mimari peyzajın, kendinden önce varolanları olağanüstü bir çeşitlilikle geçmesi, gerçekten, olanakların azametini unutmamak bile, sanatçının dehasıyla açıklanabilecek özellikler göstermektedir. Tarihte ad bırakanların büyük bir çoğunluğu bunu uzun süre yaşayıp etkili olmalarına borçludurlar. Sinan'ın yaşamında da bu özellik vardır. Yine de Sinan, kendine ait olduğu bilinen her yapısında, örneğin Haseki imaretinde, bir Maglova kemerinde usta elinin varlığını kanıtlayan bir gösteri yapsa bile, dünya mimari tarihindeki yerini sadece bu ustalıklar sayesinde elde etmiş değildir. Bu ustalıklar Osmanlı mimarisinin başka dönemlerinde örneğin Beyazıt Camiinin ustası Yakupşah'ı, Yeşil Camiinin mimarı Hacı İvaz Paşayı, Balat (Milet) Camisi adı bilinmeyen mimarını yapılarıyla orantılı olarak üne kavuşturmamıştır. Sinan dünya mimarlık tarihine büyük kubbeli yapıya yeni bir kimlik kazandıran, bir mimari uslubu bütün boyutlarıyla geliştiren, ve kubbeli yapının varlığında potansiyel olarak bulunan mekan strüktürlerini açıklığa kavuşturan bir yaratıcı olarak düşünülmesi gereken bir mimardır. Kuşkusuz imparatorluğun en güçlü döneminde bütün mimari üretime damgasını basan bir sanatçı olarak en küçük mescidi bile simge niteliği taşır. Yine de nesnel bir Mimarlık Tarihi için, neredeyse tıslılaşmış bir Sinan imgesinden kurtulup gerçek Sinan'ı bulmak ve mimariye katkısının sınırlarını doğru tanımlamak önemli bir sorundur. Bu sorun Türk sanat tarihçileri için daha da fazla önem taşımaktadır. Çünkü Sinan'ın, İslâm sanatçıları içinde en çok tanınanı olması ve yaşamı ve yapıtları hakkında oldukça çok sayıda yayın bulunmasına karşın, dünya mimarlık tarihi yazımında, evrensel mimariye katkısının niteliğinin doğru tanımlandığı söylenemez¹.

1. Bu konuda genel Bibliyografya kitapta verilmektedir. Sinan üzerine bir çok amatör biyografi yazılması, kendisinin dünya kamuoyunda Türk kültürü temsilcisi olarak yerini göstermekle birlikte, bu statü özellikle Batılı sanat tarihçilerinin 'Sinan' olgusuna tam bir inançla yaklaşmalarına yetmemiştir.

Bu durum, İslâm mimari ve sanatı ile Osmanlı mimari ve sanatının genelgeçer bir değerlendirme düzeyine daha gelmemiş olması, Batı ilgisinin ego-santrizmi, bizim sanat tarihi yazıcılığımızın yeniliği ve yöntemsel eksiklikleri ve iki taraflı önyargılardan kaynaklanmaktadır. Bizim Sinan'la ilgili çalışmalarımızın temeli, henüz yapı kataloğu temeli düzeyinde kalmış, ancak son zamanlarda yazılı belgelerin yayımı ve yorumuna geçilmiştir ².

Sinan'ın yapıları, o dönemdeki yapım süreci ve yaşadığı çağ üzerindeki ayrıntılı bilgiler Sinan'ın kişiliği hakkında yoktur. Kendi çağının insanları ve sonra gelenler gerçi sanatına ve kendisine büyük övgüler düzmüşlerdir ve düzmeğe devam ediyorlar. Fakat ressam ve şair dostu Sai Mustafa Efendi'nin kendisinin ardından -kanımca asla dilinden hatta düşüncesinden değil- kaleme aldığı amatör açıklamaların ötesinde, kendisinin sanat üzerinde herhangi bir görüşü bize ulaşmamıştır. Sinan'ı fizyonomisiyle, düşünceleriyle, psikolojik kimliği ile tanımlıyoruz. Bir ulusal simge olan Sinan, kesinlikle tanımadığımız bir kişidir. Kişiliği üzerinde söylenen herşey bir yakıştırmadır. Kendi çağdaşlarının yazılarında kendisi ve sanatı üzerinde bilgi ve yorum yoktur. Ünü böylesine fenomenal bir düzeye erişmiş bir sanatçının çağdaşları tarafından bu kadar sessizlikle karşılanması, eğer kişiliğinin bir özelliğini yansıtmıyorsa, Osmanlı kültürünün önemli bir özelliğini yansıtmaktadır. O büyük yapıtların mimarı, İmparatorluğun başmimarı sanatçı kişiliği ile bile, özel bir kültürel statü sahibi değildir. Sultanın bazı önemli işlerini yapan, işini bitirdiğinde kendisine belki bir hilat giydirilen bir kapı kuludur. Gerçekten de Sinan'ın Kanunî ya da II. Selim döneminde, bugünkü kültürel statüsünde olduğunu gösteren kesin bir tarihi işaret yoktur. Bu o çağın toplumunda mimarının yeri, işlevi, statüsü ve simgesel işlevi konusunda olduğu kadar, sanat ve sanatçı konusunda da öğreticidir. Ve Sinan'ın sanatını yorumlarken de doğru değerlendirilmelidir. Çünkü bu bilgi ve tanık yokluğu, çağdaşlarının tepkilerini, kendisinin düşüncesini bilememeye, Sinan'ın sanatını sadece günümüz yorumlarına dayanarak yapmağa zorlamaktadır.

Çağdaş bir yorumun, özellikle sadece yapıtlara dayanan bir yorum ve değerlendirmenin sağlıklı olması için Sinan'ın üzerine dayandığı birikimin içeriğini ve kişiliğini, Osmanlı mimari kültürünün ondan önceki üretimini doğru tanımlamak gerekmektedir. Sinanla ilgili önyargıların niteliğini açıklamak için bunların başında gelen en önemli tartışma konusunu anımsayalım: Osmanlı Mimarisinin Bizans mimarisinin bir devamı olduğu savı temelde Bursa Yeşil Camisi'ni ya da Ulucami'sini hatta ne de Kanunî Türbesi'ni Bizans mimarisini çizgisinde görmeğe değil, Beyazıt ve Süleymaniye'nin, özellikle bu sonuncusunun bir Ayasofya kopyası olduğu savına dayandırılıyordu. Başka bir deyişle Türk kültür tarihi içinde, herhalde Süleyman Çağı ile eşdeleştiği ve onu simgelediği için, aynı dönemin sayısız yapıtı bir yana bırakılarak, Süleymaniye Ayasofya'nın bir devamı olarak görülüyor ve bu yargıyı genelleştirmeğe yetiyordu. Çünkü Türkler'in kendileri Süleymaniye'yi en büyük yapıtlarından biri olarak görüyorlardı. Gerçekten de Sinan'ın mimarisinin ve onunla birlikte Osmanlı mimari üslubunun Bizans'la ilişkisi, şaşılacak bir basitlik ve sınırlılık içinde, tarihsel bir gelişmenin bağlamı içinde değil, bir iki benzerlik üzerine kurulmuştu. Belki bugün, konunun uzmanları için ne Osmanlı Mimarisi, ne de Sinan bu bağlamda değerlendirilmiyor. Yine de evrensel kültür tarihi içinde bu önyargıların yaşadığını biliyoruz. Aynı kent içinde büyük mimari yapıtlar arasındaki ilişkileri görmezlikten de gelemeyeceğimize göre, bunun niteliğini doğru saptamak bir Sinan biyografisi için kaçınılmaz bir görev olmaktadır.

Fakat çok kez yapıldığı gibi yüzeysel bir biçim karşılaştırmasının sınırla-

2. Barkan, Ö.L., Süleymaniye Camii ve İmaret-i İnşaatı (1550-1557) Cilt I, Türk Tarih Kurumu Yayını VI. Seri, Sayı 10, Ankara, 1972, Cilt II, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1979.

rından çıkıp bir kültür ortamları karşılaştırması düzeyinde bu ilişkileri değerlendirmek doğru olur. Procopius Jüstiyen döneminin yapılarını değerlendirirken Ayasofya'yı da çağının değer yargıları içinde anlatıyor ve çağdaşlarının yapı için de düşündüğünü öğrenmek bizim için aydınlatıcı oluyor. Osmanlı tarihçileri Sinan'ın yapıları konusunda bu kadar duyarlı görülüyorlar. Fakat onların bu duyarsızlığı, Onaltıncı yüzyıl mimari yaratma ortamının bazı özelliklerini anlamamıza yardımcı oluyor. Osmanlı da, bütün insanlar gibi, büyük yapıları politik gücün ifadesi olarak görüyor. Yapı ortamı oldukça zengin bir yapı tipolojisiyle karşımıza çıkıyor. Toplum halısı, çinisi, yazısı, her tür artefakt'ı ve onları ulaştırdığı teknik ve estetik düzeyle madde dünyasının nimetlerine duyarlı olduğunu gösteriyor. Fakat bir yandan maddi çevrenin düzenlenmesinin gerekli mekanizmaları çalışırken, öte yandan düşünce dünyasında, bu olgulardan soyutlanmış bir dünya görüşü hükmünü yürütüyor. İmparatorluk egemenliğini sürdürmek için gerekli toplumsal örgütlenmeleri gerçekleştirir ve üretim düzenlerini ve araçlarını sağlarken, toplumun din okullarından yetişen aydınları bir ideal toplum düzeninin kuramsal boyutları içinde yargılarını yürütüyorlar. Tarihçiler, neden-sonuç ilişkilerini fazla irdelenmeden, Sultan ve çevresinin yaptıkları üzerine kurulu vakanüvis geleneğini sürdürüyorlar. Madde dünyasının bu ideal toplum düzeni içindeki ilişkileri, sadece maddi aracın kullanılmasına ilişkin kurallarla belirleniyor, insana karşılaştığı herhangi bir durumda hangi kaygılarla davranması gerektiği öğretiliyor. Maddeye ilgi bir yapım tekniğinin, bir artizanlığının sınırları içinde kalıyor. Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı kültüründe nesnel dünyanın sadece kendisi için araştırılması yer almıyor. Bu zanaatkarlık sınırları içinde kalma Sinan'ın da, bütün Osmanlı mimarisinin de anlaşılması açısından önemli bir gözlemdir. Nesnel dünyaya bakmayı sınırlama bu dünyanın geçici ve ebedi bir gelecek için sadece bir basamak olması kanısından kaynaklanıyor. Maddi dünya pratikte olmasa bile kuramda hor görülecek bir bağdır. İnsan Allah'a ve sultana hizmet ediyor. Sultana hizmet etmek de Allah'a hizmet etmenin bir parçasıdır, çünkü sultanın gücü Allah'ın onayına bağlıdır. Bu bağlam içinde insan, davranışlarından, dini kurallar içinde, sorumludur, nesnel dünya ile ilişkisini de sadece onu kullanmak temeline oturtmuştur. Onun için Osmanlı yazını, maddi dünyanın deskripsiyonunu Evliya Çelebi anlatıcılığı düzeyinde geliştirmiştir. Temelde maddi çevre, bir kaç olumlu ya da olumsuz yargı dışında, gerçek maddi boyutlarıyla anlatılmaz. Bu nedenle de bizim tarihi yazınımızda mimariye ya da kente ilişkin, Batılı hatta Antik yazarlarla karşılaştırabileceğimiz bir yazar yoktur. Gözlemden öteye, maddi çevre üzerinde, mimari üzerinde kuramsal düşünce de, Batıyla, ya da Uzak Doğu ile karşılaştırılabilecek düzeyde gelişmemiştir. Osmanlı aydın ve sanatçısı için her şey Allah'ın kurduğu düzene göre işlemektedir. Bu genel tavır, günlük yaşamda değişik boyutlu olabilir. Örneğin Mehmet Ağa'nın Tezkiresini okuduğumuzda mimari güzellikle musiki arasında, çok sınırlı da olsa, kuramsal ilişkiler kurduğunu biliyoruz. Fakat bu yaygın ve gelişmiş bir tavır değildir. Dış dünyaya başka olgulardan bağımsız bir nesne olarak bakmamak, bütün davranışlara pragmatik bir karakter kazandırıyor. Sanat ve mimarinin artizanlık düzeyinde kabulü de bunun sonucudur. Sinan'ın mimarisinin değerlendirilmesinde bu pragmatizmin sınırlarını saptamak ve bunun ötesinde, kendisinin kuramsal tavrına ilişkin bazı ipuçları aramak büyük önem taşımaktadır.

Bu nedenlerle Sinan'ın sanatının incelenmesinde temel yöntem arkeolojik ya da estetik olmak zorundadır. Karşılaştırmalara dayanan bir analiz süreci içinde Sinan'ın kişisel üslubunun, o döneme ilişkin ortak tavrılardan nasıl ayrıldığını tanımlamak ve bu tavrın Onaltıncı yüzyılın evrensel mimari anlayışları içinde kimliğini belirlemek bu bölümün temel konusunu oluşturacaktır. Bu karşılaştırmalar da ne Sinan'ın bütün yapılarını ne de bütün yapı türlerini tek tek



ele almak gerekmiyor. Osmanlı Mimarisinin bugüne kadar kimliğini oluşturan temel olgu kubbeli yapı tarihine kazandırdığı ve çoğunda Sinan'ın imzası olan anıtsal camilerdir. Şüphesiz tipolojik zenginliği, kent dokusu içindeki özellikleri, sivil mimarisi ve mühendislik yapılarıyla sadece büyük camii yapılarının tanımını çok aşan büyük bir mimari gelenek yaratıldığını yadsımak sözkonusu değildir. Fakat bu mimari geleneğin evrensel mimari tarihinde simgesel statüsü, yarattığı büyük kubbeli yapılara dayanmaktadır. Özellikle Sinan'ın ünü bu yargıya oturmaktadır. Endüstri öncesinin en önemli mekân yapılarını oluşturan kubbeli strüktürler Sinan'ın sanatının başyapıtlarını oluşturuyorlar. Kubbeli yapı tarihinde Osmanlı mimarisinin yerinin saptanması, Sinan'ın sanatını hazırlayan tarihi gelişme, bunlar üzerine kurulan ve onları aşan Sinan üslubunun başlıca öğeleri, Sinan'ın kubbeli yapı tasarımına temel olan kompozisyon ilkelerinin, kubbeli yapı üslupları geliştirmiş diğer kültür alanlarıyla, özellikle Akdeniz çevresindeki paralel gelişme ve temelinde Akdeniz ve Yakın Doğunun tuğla kubbe geleneği bulunan İtalyan Rönesansı ile karşılaştırılması ve İslâm ülkelere mimari tarihinde cami yapısının Sinan elinde ulaştığı yeni kimlik ve bunun da diğer camii gelenekleri ile karşılaştırılması Sinan'ın evrensel statüsünü belirlememize yardımcı olacaktır³.

Kubbeli Strüktürler ve Kubbeli Yapı Üslupları İçinde Osmanlı Üslubunun Yeri

Mimarlık Tarihinde kubbe yapısı strüktürel ve simgesel olguların karşılıklı etkileşimi içinde, giderek hem mekan yapılarının başlıca öğesi olur, hem de göğün, tanrının, politik gücün ve kent fizyonomilerinin simgesi haline dönüşür. Budist stupalarının, Panteon'un, Sasoni saraylarının anıları, Ayasofya ya da Kubbat as-Sahra, efsaneleşmiş azizler veya sultanların mezarları, Bizans kiliselerinin kubbeye yerleşmiş pantokratorları, her büyük kubbeli yapının arkasında, bilinçli ya da bilinçsiz bir anı yoğunluğu oluşturur. Kubbeli yapı tarihi kesiksizdir. Özellikle İslâm'ın egemen olduğu Ortadoğu dünyasında, tuğla yapı konstrüksiyonunun yaygınlığına dayanan bir kubbe kullanımı her kültür bölgesinde vardır. Kubbe mitolojisi de, en azından edebi metafor olarak, etkinliğini korumuştur.

Ondördüncü Yüzyıldan sonra Osmanlı Mimarisi bütün örtü sisteminin, adeta değişmez bir biçimde kubbeye dayandırdığı zaman kubbeli yapı en yaygın büyük-mekan örtüsü idi ve simgesel değerini de yitirmiş değildi. Fakat Osmanlı yapı ustaları en küçük odaları bile kubbe ile örtmeğe karar verdiklerinde, bunun nedeni simgesel değil, pratikti. Ortaçağ Avrupası'nda taş tonoz ve nervürlü tonozun, İran'da tuğla tonozun evrenselliğine paralel bir tavırla Osmanlı yapı dünyası da tuğla kubbeyi tek örtü türü olarak benimsemiştir. Küçük bir medrese ya da kervansaray odasını kubbe ile örtmenin herhangi bir simgesel nedeni olamazdı. Biçimsel açıdan pek esnek görünmeyen bu tavır, gerçekte Osmanlı mimarisinin en önemli ve üslubun oluşmasını kesin olarak yönlendiren bir tutumu olarak değerlendirilmelidir. Çünkü bir yandan bütün tasarıma modüler bir boyut kazandırmış, öte yandan başka hiç bir mimari üslupda bulunmayan kubbeye bağımlı zengin bir mekan ve kütle biçimlendirme olanağı vermiştir. Osmanlı mimarları örtü öğesi olarak sadece kubbeyi kullanmanın getirdiği kısıtlamayı, olağanüstü bir kubbeli örtü artikülasyonu ile dengelemişlerdir. Mimarlık tarihinde, sayısız mimari üslup döneminin karakteristik öğesi olarak

3. Bu karşılaştırma için bakınız: Kuban, D., Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü ve Rönesansla Bir Karşılaştırma, İstanbul, 1958.

kullanılan, çoğu kez strüktürel biçimin ötesinde, mimari kompozisyonu taçlandıran bir gösteri biçimi ile giydirilen, başka bir deyişle, çoğu kez bir dış kabuk ile içerden bağımsız bir dış biçim verilen, en azından intradosu ile extradosunun profilleri farklılaştırılan ve bazan İran'da olduğu gibi renklendirilen, bazan Rönesans ve Barok Avrupası'nda olduğu gibi bağımsız yapı niteliğinde tasarlanan, ya da Ortaçağ Bizansı'nda olduğu gibi küçük boyutlar içinde yüksek tamburlar üzerine oturmuş tümenden simgesel bir nitelik kazanan kubbeli yapı gelenekleri içinde, Osmanlı mimarisinin içerde ve dışarıda aynı profilli, küresel ve gösterişsiz kubbesi bir üslup doğurucu olarak hiç görülmemiş ve bu nedenle de hiç anlaşılmamıştır. Üç Osmanlı Camisi ile Ayasofya'nın Orta mekânını örten kubbe sisteminin benzerliği, mimariyi bir tarihi bağlam içinde göremeyen sayısız yüzeysel gözlemcinin Osmanlı mimarisine ilgili yargılarının temelini oluşturmuş ve Batı kültür tarihinin iki satırlık referansları da Osmanlı mimarisini doğru yargılayacak bir teşvik hiç bir zaman oluşturmamıştır.

Belki artık biraz geride kalmış bu yargıların ilkel genellemelerin yine de genel kamuoyunu, sanat tarihçilerinin bir bölümünü de içermek üzere, yarıntılan artıklarını ortadan kaldırmak için, küresel kubbenin üslup yaratıcı rolünü açıklamak gerekir.

Buzdan, sazdan, ahşaptan ve dokumadan başlamak üzere her tür malzeme ile yapılan kubbe ya da kubbesel örtü, bütün iklim kuşaklarında, bazan simgesel referanslar da içererek, karşımıza çıkıyor. Kubbesel biçimin kökeni için göçebe çadırı kadar, ilkel dairesel planlı kulube, ister ağaç, ister çamur, ister şırtma tekniği ile yapılmış yalancı kubbeyle örtülsün, yaygın bir prototip tabanı oluştururlar. Genelde ulusçuluk sovenizmini tatmin etmekten öteye fazla anlam taşımayan köken sorunlarını bir yana bırakırsak, büyük tuğla kubbe geç Roma ve Sasani döneminde ortaya çıkıyor. Panteonun ve onu izleyen yapıların kalıp üzerine harçla yapılan kubbeleri ve Yakındoğu'da Hristiyan yapılarının ahşap strüktürlü kubbeleri Ayasofya mimarlarının altıncı yüzyıldaki cesur teşebbüslerine kadar, tuğla kubbenin pek de gelişmemiş olduğunu gösteriyor. Fakat Dokuzuncu yüzyıldan bu yana tuğla kubbe Bizans'da olduğu kadar İslâm dünyasında da yaygın bir örtü ögesi olmuş ve Sanayi öncesi mimarisinin en güvenilir, ve en kolay inşa edilir büyük açıklıklı mekan örtüsü olarak kalmıştır. Ortaçağdan sonra bütün büyük yapı mekânlarının tek örtüsü olan kubbenin giderek değişik kompozisyonlara girmesi ve dış biçimlenmesinin önemli bir kompozisyon sorunu olması doğaldı. Bunun sonucu olarak da kubbenin bir üslup doğurucu olması yadırganamaz. Bu yüzden bu üslup doğurucu niteliğin içeriğini açıklamak Osmanlı mimarisinin mimarlık tarihi içindeki yerini saptamak açısından önem taşımaktadır. Kubbenin üslup doğurucu olma niteliğinin temelinde strüktürel bir ilke yatar. Çünkü yaygın kullanılmasını bu strüktürel özelliğine borçludur. Bu nedenle de kubbeli örtünün egemen olduğu bir üslup düzeninde strüktürel olgunun da bir temel tasarım ilkesi olması doğaldır. İşte Osmanlı Mimarisini kubbe kullanan bütün diğer dünya üsluplarından ayıran özellik örtü ögesinin şaşmayan homojenliği, biçimsel yalınlığı içinde mimari tasarımın ona bağlı strüktürel tavrı olmuştur. Bütün diğer kubbe kullanan geleneklerde kubbe, genel olarak hep değişik örtü sistemleriyle birlikte kullanılmıştır. Rönesans'tan öteye bütün kubbeli yapılarda kubbenin yanısıra beşik tonoz, diğer tonoz türleri hatta ahşap tavan birlikte görülür. Ve bu kullanımda bir hiyerarşi olsa bile, bir Barok kilisenin orta nefinin beşik tonoz örtüsü, iç mimârînin algılanmasında, yüksek tambur üzerinde oturduğu için ancak altına yaklaşıldığı zaman algılanan kubbesi kadar önemli bir iç mekan ögesidir. Bizans kiliselerinde merkezi kubbe ile köşe kubbeleri yanında haç kollarını örten tonozlar da mekan etkisini temel volumetrisine katkıda bulunurlar. Kaldı ki bütün kilise geleneğinde kubbenin yüksek silindirik bir tambur üzerine oturması kubbe ile iç me-

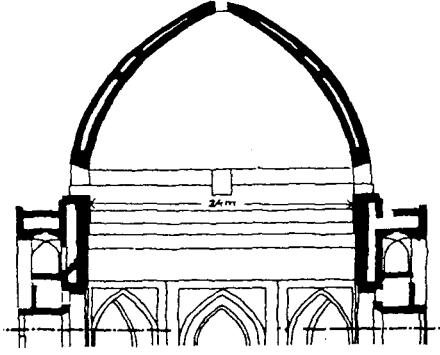


kan arasındaki görsel ilişkiyi fiziksel ile simgeselin sınırında tutar. Padre Pozzo'nun resimlediği freskolarla Roma'da San Andrea kilisesinin kubbesinin, bir Yeni Cami kubbesi gibi mekan etkisini bütünlemesi söz konusu değildir. Pantokrator'un imgeleriyle süslü küçük Bizans kiliselerinde de durum aynıdır. Bütün Arap tipi adı altında sınıflandırılan çok ayaklı İslâm camilerinde genellikle mihrab önünü zenginleştiren kubbeli mihrab-önü dışında diğer açıklıklar düz tavanlarla ya da tonozla örtülürler ve bu tür camii haremelerinde kubbe mekan etkisine çok sınırlı etkide bulunur, çok ayaklı sistemin ritmi ve uzayıp giden perspektifleri mihrab-önü kubbesinin altında değişik bir mekan vizyonu yaratırlar. Osmanlı mimârîsi için büyük etki kaynağı olarak kabul edilen Ayasofya'da da mimarlar orta nefin dışındaki bölümleri kubbeden başka tür tonozlarla örtmüşlerdir. Örtü sistemindeki bu heterojenlik kubbenin iç ve dış formuna verilen, genelde ayırıcı, biçimsel ve dekoratif çabalarla da birleşince, Osmanlı mimârî üslubunun Onbeşinci yüzyıldan sonra geliştirdiği tümenden kubbeyle bağlı toplayıcı iç mekan tasarımının neden tek kaldığı daha iyi anlaşılır.

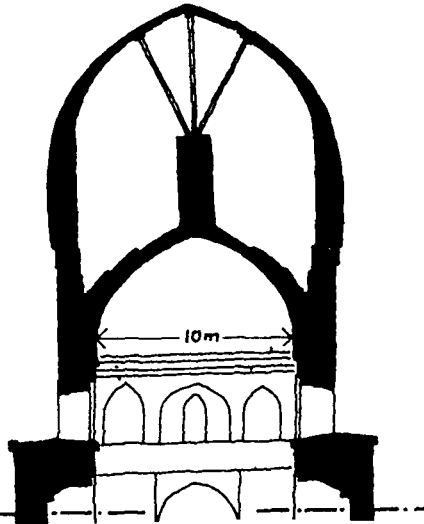
Kubbenin heterojen bir örtü sisteminin parçası olmasıyla, örtü sisteminin tek ögesi olması arasındaki farktan öteye, yukarıda kısaca değindiğim kubbe formunun yalınlığı sorunu da Osmanlı üslubunun karakterize edilmesi açısından özel bir değer taşımaktadır.

Gerçekten de kubbe extradosunun biçimi bir çok üslûplar için belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Soğan karınlı Hint ve İran kubbeleri, Timur dönemi Ortaasya'nın çok yüksek silindirik ve tamburun uzantısı olan kubbeleri ve onların anılarıyla yapılan ve Hindistan'dan Mısır'a kadar uzanan örnekler, Ortaçağ İtalyan mimârîsinin tibur'ları ve Rönesans'tan öteye Batı kiliselerinde transeptle orta nefin kesiştiği noktada daire planlı Roma tapınaklarını yansıtan yüksek tamburlar üzerinde yükselen çift cidarlı kubbeler büyük üslup belirleyicilerdir. Bütün bu yapılarda, yüksek tamburlar üzerindeki kubbeler, bazen alt yapıdan bağımsız olarak tasarlanan bir kendi-başına-yapı niteliği kazanırlar. Michelangelo'nun San Pietro için hazırladığı kubbe maketi bu bağımsız kubbe niteliğini açıkça ortaya koyuyor. Barok dönem kubbeleri, bazan alt yapıyı da ezen bir boyutta, örneğin Viyana'da Fischer von Erlach'ın Karlskirche kilisesi gibi, şaşırtıcı proporsiyonlara ulaşırlar. Bütün bu kubbeli yapı üslûpları içinde Osmanlı kubbesi strüktürel ve geometrik yalınlığı ile, mimarlık tarihi içinde tek ve şaşılacak bir tavrı açıklıyor. Kubbe biçimlerinin farklılıkları kuşkusuz sadece üslûp farklarını değil, mimarının kuramsal kökeninde çok değişik dünya görüşlerinin varlığını belirler. Yazılı kaynakların yardımı olmadan bu değişik yaklaşımın kültürel niteliğini saptamak çok zordur. Bunu İslâm Kültür ortamına bağlamak da olanaksızdır. Çünkü İslâm ülkeleri mimârîsi, Orta Asya mezar yapılarının tek cidarlı tromplu kubbelerinden, Hint camilerinin revak açıklıkları üzerinde uzanan küçük kubbeli sıralarına ya da sadece mihrab önünü zenginleştiren ve Onüçüncü ve Ondördüncü yüzyıl camilerinde yaygın olan kubbe kullanımına, Selçuklular'ın, Moğollar'ın ve Memlûklar'ın büyük çift cidarlı kubbelerine kadar strüktürü ve işlevsel kullanılışı farklı uygulamaları içermektedir. İslâm kültüründe kubbe simgeselliği bu biçimleri birleştirici bir rol oynamamıştır. Batı mimarîsinin gelişme çizgisi içinde varılan, yine simgesel 'association'lara bağlı olarak adeta klişeleşen kubbe formlarının homojenliği yanında, İslâm dünyası oldukça zengin varyasyonlar sunmakta, ve kültür simgeselliğinin her zaman biçimsel homojenliğe dönüşmediğini ya da dönüşmediğini göstermektedir.

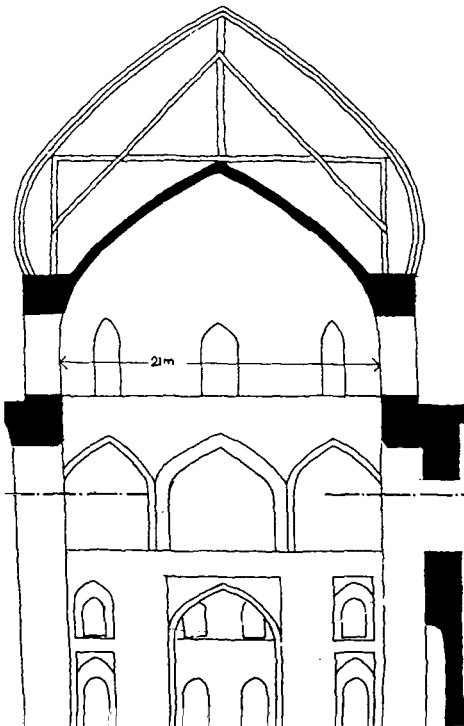
Böylece kubbesel yapı, basit plan şemalarına indirgendiği zaman, her ne kadar birbirine yakın görüntülere bürünüyorsa da, gerçekte Ayasofya ile Beyazıt Camisi ya da Süleymaniye ya da Şehzade Camisi ile San Pietro ya da Cenova'da Santa Maria in Carignano ve Londra'da Saint Paul birbirlerinden çok



Sultaniye Kubbe



Timur'un Türbesi Kubbe



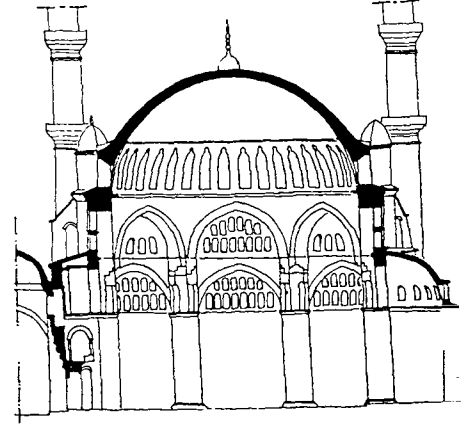
farklı mekansal ve biçimsel 'kavram'ların ifadesi olarak ortaya çıkmakta ve sadece birbirlerinden uzak dünya görüşlerini değil, karşıt üslupsal tavırları da simgelemektedirler.

Kubbe mimarisinin strüktürel ve biçimsel tarihinin geniş panoraması üzerinde yukarıdaki farklılaşmalara ve onların mimârî üslupların oluşmasına getirdikleri özelliklere dikkat edilirse, kubbenin strüktürel biçimini içerde ve dışarda aynen koruyan ve bu biçimi yarım küre olarak dondurmüş bir mimârî üslubun, bu parametreler üzerine bütün gelişmesini oturtmasının ona değişik bir kimlik kazandıracığı açıkça görülür. Mimârî tarihinde tek bir yapı ögesinin kesiksiz ve sistematik kullanımına dayanan büyük üslup çağları vardır. Grek mimarisi dorik, iyonik ve korentiyen sütun ve lento 'pattern' ine dayalı bir üsluptu. Onikinci ve Onüçüncü yüzyılların Gotik mimarisi Croiséed'ogive'instrüktürelve mekansal olanaklarını sonuna kadar götüren bir mimârî üslup geliştirmiştir. Burada bir mimârî üslubun sadece tek bir pattern'in kullanımına bağlı olarak tanımlanacağını ileri sürmüyorum. Sadece belirli bir biçim düzeninin potansiyelini geliştirmenin bir üslubun oluşmasına getirdiği katkıyı vurgulamak istiyorum. Benzer bir tasarım mekanizması içinde Osmanlı mimârî üslubu en yalın kubbeli strüktürün, yarım küreyle örtülü bir baldakenin mekansal yorumunun çeşitlenmeleri üzerinde gelişmiş bir mimârî üsluptur. Gerçekten de Osmanlı mimarisine ve Sinan'ın sanatına bu inatçı kullanımın ne getirdiğini irdelemek onların üslubunu anlamak için büyük bir zorunluluktur. Avrupa Mimârî tarihinde klasik sütun nizamları nasıl bir anlam taşıyorsa Osmanlı mimarisinde de kubbe ve kubbeli baldaken o anlamı taşımaktadırlar.

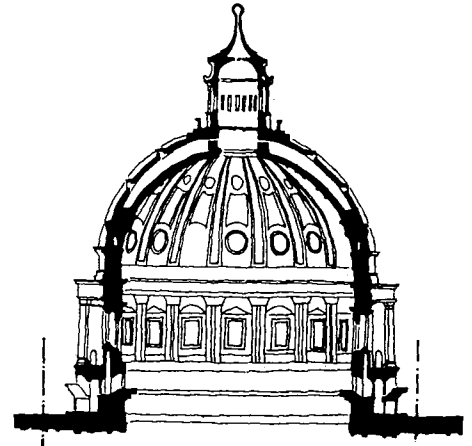
Klasik dönemi Sinan'ın yapılarıyla tanımlanan ve onunla biçimsel potansiyelinin en üst düzeyine eriştiği kabul edilen Osmanlı mimarisinin dünya mimârî tarihindeki yeri, bugün yarım yüzyıl öncesine göre çok değişmiş ve doğru yürüngesine girmiş bile olsa, san'at kamuoyunda hâlâ belirgin ve yaygın bir consensus'a oturmuş değildir. Bunun açık nedeni Batı San'at Tarihi yazın geleneği içinde Batılı olmayan sanatların ele alınması ve yorumuna egemen olan tek yönlü yargılardır. Yerel san'at tarihçilerinin yeni yorumları, yapılar üzerinde gelişmiş inceleme ve gözlemler, ikiyüz yılı geçen bir geleneğe oturan ve Batı kültürel kimliğinin bir parçası haline gelmiş yargıların ataletini kırıp tarih olgularına değişik tavırlarla yaklaşma gereğini kolaylıkla kabul ettiremiyor. Burada Althusser'in, Batılı tavrın nedenini açıklayan bir gözlemini dile getirmekte yarar var: "*Yeni konular ve sorunlar bugün varolan kuramın sınırları içinde görülmezler, çünkü onun tarafından yasaklanmışlardır. Varolan kuramın tanımladığı sorunsal içinde görülenlerle bu yeni konu ve sorunlar, kendi sorunsalının sınırları ve körlüğü içinde etrafa bakan eski kural için sadece bir karanlıktan ibarettir*"⁴. Batı san'at tarihçisinin ve kuramının da Osmanlı mimarisini görmesi de gün ışığında değil, aydınlanmağa başlayan sabah karanlığındadır.

Sinan Öncesi Birikimi

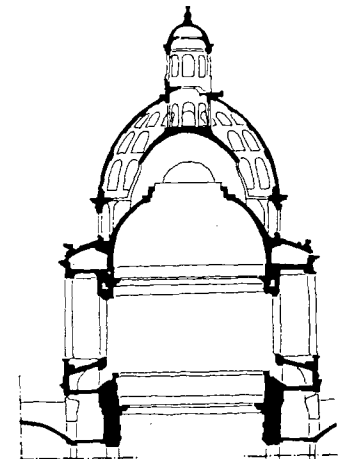
Ortaasya'nın ve İran'ın, Yakındoğu'nun, Roma ve Bizans'ın henüz ayakta olan ya da anılarda yaşayan kubbeli yapı gelenekleri ve bunları gerçekleştiren ayakta tutan bütün teknikler Sinan öncesi verileriydi. Osmanlı ordusunda subay ve askerî mühendis olarak hizmet ettiği sürede katıldığını bildiğimiz Doğu ve Batı seferlerinde İtalya ve Balkanlar'dan Azerbaycan ve Mezopotamya'ya kadar o zaman varolan sayısız kubbeli yapı örneğini görmüş ve herhalde incelemiş olduğunu kabul edebiliriz. Kubbat as-Sahra Sinan'ın mimarbaşılığı sırasın-



Selimiye Kubbe



Roma Sampietro



Paris Panteon

4. Althusser, L., balibar, E., *Reading Capital*, Verso Edition, London, 1979, s. 26.

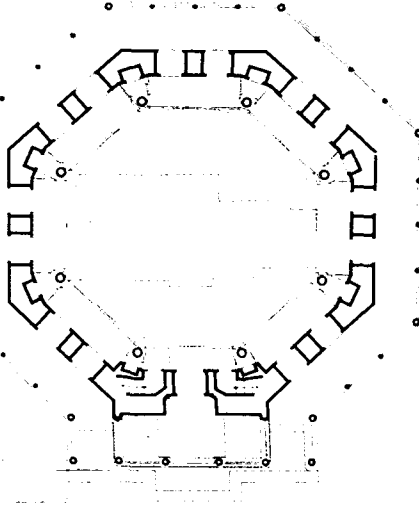
da tamir edilmişti. Gerçi kendisinin Filistin'e bizzat gittiğini belirleyen bir belge yoksa da, yapının biçimini ve özelliklerini bildiği kesindir. Bağdat seferinde Osmanlı ordusu Sultaniye'de 4 gün mola verdiğiinde Olcaytu Hüdabende Han'ın büyük türbesini görmüş olması da kesindir. Bu rastlaşma Sinan'ın gelecekteki tasarımları üzerinde etkili olmuş olmalıdır. Gerçekten de sekizgen yüksek kaidesi üzerinde kubbesini çeviren köşe kubbeleriyle Sultaniye'deki büyük mezar yapısının Selimiye'ye işaret eden bir tasarım olduğunu düşünmek kanımca doğru olur. Bu tarih vizyonunda Anadolu'nun bütün Romalı ve Bizanslı bileşenleri de deney ve ürün olarak Sinan'ın önünde idi. Hatta Kanunî'nin türbesinde, tümünden değişik bir biçimsel düzen içinde, Diokletian'ın Split'deki mezarının planını görmek de şaşırtıcı olmamalıdır.

Bu Türk öncesi katmanlar üzerinde Ondördüncü yüzyıldan sonra kendine özgü bir mimârî yön tutmuş Osmanlı mimarisinin bir buçuk yüzyıllık deneyimleri de vardı. Sinan'ın bu deneylerden nasıl etkilendiğini gösteren en ilginç örnek İstanbul'da Sinan Paşa için yaptığı camide, Edirne Üçşerefeli Camisi'nin şemasını aynen kullanmasıdır. İstanbul'daki ilk yapılarının tasarımı ve inşaatı için de Fatih ve Beyazıt dönemlerinin başkentteki büyük külliyele çičeği burunda deneyimlerdi.

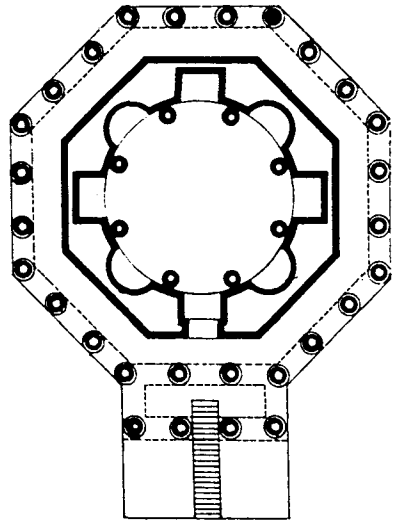
Edirne, Üç Şerefeli Camii'nin ve Bursa ve Edirne'deki sultan camilerinin geometrik düzenlerine, yarım kubbe motifinin katılmasıyla yeni bir tipoloji aşaması ve merkezi planlı şemaya doğru bir ilk adım olan Fatih Camii, ve onu modüler bir rasyonalizasyon içinde ve Ayasofya orta nefinin örtü şemasını kullanarak kubbeli üst yapısının olağanüstü olgunluğuyla izleyen Beyazıt Camisi Sinan'ın yolunu açmışlardı. İstanbul'un fethinden Sinan'ın başmimar olmasına kadar geçen yüzyıla yakın süre içinde, sarayın kontrolünde bir mimarlar ocağı da imparatorluk örgütlenmesinin işlevsel ve simgesel gereklerini yerine getirmek üzere İstanbul'da kurulmuş bulunuyordu.

Osmanlı İmparatorluğu bütün kurumlarıyla ve olanaklarıyla bir manipulatörün dehasına gerekli ortamı oluşturuyordu. Bütün bu hazırlığa ek olarak Onaltıncı yüzyılın anıtsal imajının, en azından Osmanlı egemenlik alanlarında ve çevresinde, kubbeli yapı geleneği içinde üretildiğini de unutmamak gerekir. Simgesel anıtsallık İslâm'da da Hıristiyan dünyasında da Kubbeli yapıda yoğunlaşıyordu. Bu parametreler içinde Sinan için yapılacak şey önceden belirlenmişti: Kubbeye bağlı strüktürler ve mekan düzenlerinin yaratılması.

Biçimsel olgu olarak kubbe iki temel tasarım içinde ortaya çıkıyor: Bütün erken Ortaasya, Bazı Hint ve Bizans örneklerinde olduğu gibi intrados ve ekstradosu aynı biçimde tek cidarlı kubbe, ve hemen bütün geç İslâm örneklerinde ve Batı'da Rönesans'dan sonra görüldüğü gibi iç ve dış biçimi ayrı çift cidarlı kubbe. İster birinci, ister ikinci tür kubbe biçiminde kubbe altına bir silindirik tambur eklenmesi kubbenin iç mekândaki etkisini ve dış biçimini ayrıca etkiliyordu. Bunun yanısıra bütün kubbeli örtü sistemlerinde taşıyıcı sisteme yaklaşım iki yolda karşımıza çıkıyor: Birincisinde ve en genelinde örtüyü belirleyen plan şeması oluyor. Bu doğal ve tektonik bir yaklaşımdır. Bu tavırda kubbenin biçimsel bir tutumla ele alındığının izliyoruz. İkinci yaklaşımda örtü sistemi plan şemasını saptıyor. Bu yukarıdan aşağıya ve atektonik bir tavidir, fakat bu tür tasarımda strüktürel ilkeler ağır basar. Bu ikinci yaklaşımın rasyonelini anlamak kolay değildir. Çünkü mimârî, temelde tektonik bir olgudur. Kaldı ki yapı planının işlevsel ve simgesel gereksinimleri örtünün plan tasarımına göre sonradan tasarlanacağını tarih boyunca insanlara öğretmiştir. İşte bu temel tasarım düzeyinde Osmanlı mimarisi, Sinan'la birlikte değişik bir tavır içine girmiş, ve atektonik kubbeli örtü sisteminin mekan düzenini saptadığı bir üslup yaratmıştır. Osmanlı klasik mimarisi-ki büyük mekan yapılarını camiler



Diokletian ve Kanunî Sultan Süleyman Türbeleri



oluşturmaktadır- çekirdeğini bir kubbeli baldakenin oluşturduğu bir strüktür düzeninin, çağdaş strüktür sistemlerinin ortaya çıkışından önce, mekan yapısını ve planı denetlediği en önemli tarihsel üslupdur. Gotik mimârî ile ilgili olarak belirttiğim gibi, bu strüktürel tasarım ilkesi Osmanlı üslubunu tanımlayan tek olgu değildir. Fakat onu mimarlık tarihi içinde özel konumuna getiren ana ilkedir. Bu nedenle de bu yaklaşım farkını örneklerle burada açıklamak gerekiyor. Buna da herkesin en çok bildiği Ayasofya ve benzer şemalı Türk Camileriyle başlayabiliriz.

Ayasofya İlişkisi Üzerine

Ayasofya üç nefli bir bazilikadır. Anadolu'da bazilikayı kubbe ile örtme denemeleri beşinci yüzyılın ünlü örneklerinde, örneğin Efes'de Aya Teologos (Aziz Johannes) kilisesinde görülür. Bazilikalar değişik sistemlerle örtülmüştür. Genellikle de ahşap çatıyla örtülüyorlardı. Justinianos'un mimarları olağanüstü boyutlarda bir bazilika yaptıklarında, bunun örtüsünü, ahşap strüktürlerle gerçekleştirmeyeceklerini düşündükleri zaman, o zamanlar için çok cesur bir kararla kubbeli yapıya yönelmiş olmalıydılar. Kısa bir zaman sonra yıkılan kubbe gerçekten ne kadar deneyimsiz olduklarını gösterir. Fakat kubbeli yapı tasarımına yaklaşımın öteki boyutunu da ortaya koyar. Büyük kubbeli yapı, herşeyden önce strüktürel bir tasarım gerektirir. Başka bir deyişle, örtü sisteminin taşıyıcıları plan belirleyici olarak düşünölmek zorundadır. Gerçekten de Ayasofya planında, bazilika şemasını zorlayan ve adeta bir duvar niteliği taşıyan taşıyıcı ayaklar ve çok sık çift sıra arkadlara taşıtılan büyük yan askıkemerleri ve planla kubbeli sistem arasındaki geçiti sağlayan ekzerdraların orta nefin köşelerinde ortaya çıkardıkları çözümsüzlükler strüktür gereklerinin bu zorlamasını gösterir. Bu durumu bir Beyazıt ya da Süleymaniye ile karşılaştırdığımız zaman Osmanlı örneklerinin değişik tasarım ilkesini daha iyi anlarız. Gerçekten de eğer Beyazıt camisinin ve Süleymaniye'nin orta bölüm örtüleri Ayasofya'dan esinlenmişlerse mimârî tasarıma, yukarıda anlattığım gibi, örtü sistemi tasarımından başlamış oluyorlar. Ve taşıyıcı sistem yukarıdan aşağıya doğru tasarlanıyor. Bu da bazilikal planı kubbe ile örtmek şeklindeki Ayasofya tasarımının karşıtı bir yaklaşımdı. Ve taşıyıcı sistem örtüye bağlı olarak kurulduğunda Ayasofya'daki gelişmemiş tasarımın bütün zorlukları ortadan kalkmış oluyordu. Fakat Sinan yapılarına Ayasofya örtü sistemini değil, Şehzade'de kesin bir merkezi planla başladığı için, örtü sistemini plandan bağımsız kurma ilkesinin Ayasofya'yı taklit etmekle ilgisi olmadığı da kronolojik olarak belirlidir.

Bütün merkezi planlı Hıristiyan kiliseleri bir plan tasarımı olarak başlamışlardır. Arap, İrani, Ortaasyalı, Hintli ve Anadolu Osmanlı öncesi ve erken Osmanlı yapıları da bir plan tasarımı üzerine kurulmuşlardır. Bu büyük yapı gelenekleri içinde belki sadece bir grup yapının, Osmanlı yapı tasarımına yaklaşan bir tutumla tasarlandıkları ileri sürülebilir. Onlarda yapının temel tasarımı planla strüktürü bir arada düşünmeği gerektiriyordu. Başka bir deyişle kolaylaştırıyordu. Çünkü o yapılar basit kubbeli baldakenin anıtsallaşmış türevleriydi.

Kubbe yapısının tümölüsden ve ilkel konuttan başlayıp stupada, büyük mezar yapılarında ve anıtsal yapılarda devam eden ve giderek kubbeyi mekanın tek örtüsü haline getiren gelişimi Sinan'ın elinde sonuçlanıyor. Onun yapıları eski ve saf bir yapı imgesini yeni zamanlara taşıyor, fakat onlardaki bozulmuşluğu, Onaltıncı yüzyılın artık çok gelişmiş yapı tekniği ve imgeleri içinde yeniden elde etmeğe çalışıyorlar. Ve ona Selimiye'de, Küçük Sokollu Camisi gibi yapılarda erişiyorlar. Morfolojik açıdan Sinan yapıları, son bir çözümlerinde üç geleneksel yapı düzeni ve imgesini birleştiren sentezlerdir. Tromplu Sasani ya

da İslâm kubbesi, Geç Roma mimarisinde ortaya çıkan çevre koridorlu kubbeli mekan, ve bütün İslâm tarihi boyunca değişmeyen dikdörtgen bir alan olarak planlanan Cami. Cami mekanının değişmez parametresi olan dikdörtgen plan Sinan'ın yapı tasarımına örtüden başlamasına olanak veriyor, çünkü her tür örtü şemasını bir dikdörtgen ya da kare çevre içine yerleştirmek olanağı vardır. O dönemin kubbeli yapı simgeselliğinde kubbeyle Gök'ün ve kubbeyle sultanın idantitesini görmek olasıdır. Bunlardan birincisi İslâmî bir bağlam içinde gerçekte pagan bir geleneği sürdürüyor. İkincisi de Sultanın dini yüceltmek çabasını vurgularken, aynı zamanda kökeni pagan ve belki de göçebe geleneğine bağlı politik bir yüceliği yansıtıyor.

Bu mimârî gelişme İslâm dünyasının Arap fetihleriyle elde edilen merkez bölgelerine oranla çok daha yeni müslüman olmuş bir kültür ortamında ortaya çıkıyor. Bu bazı düşünörlere, tıpkı erken Arap fetihlerinde olduğu gibi, bu yeni fetih ölkelerinde de ortaya çıkan mimârî üslûbun yeni çevreden kaynaklandığı düşüncesini uyandırmıştır. Osmanlı mimarisinin Bizans mimarisinden kaynaklandığı düşüncesi biraz da bu yargıdan esinlenmektedir. Nitekim Osmanlı idari yapısı için de benzer modeller düşünölmüştür. Ne var ki Osmanlı Dönemi ile Erken İslâm dönemi arasında aşılması olanaksız bir farklılık vardır. İlk müslüman Arap fatihlerinin arkasında, fethettikleri ölkelerde gördüklerinden başka esin kaynağı olacak bir mimârî kültür ortamı yoktu. Osmanlılar'ın arkasında ise, bütün gücü ve derinliği ile sekiz yüzyıllık, kendinden emin bir İslâm uygarlığı vardı. Ve erken Osmanlı tarihi, Doğuyla ilişkilerin kültür alanında kesiksiz olduğunu göstermektedir. Bir bakıma Anadolu-Türk toplumunun Yakındoğu'nun diğer bölgeleriyle olan ilişkisi Safeviler'in kesin egemenliklerine kadar sürmüş, ondan sonra da, zaten, İran'ın dışında Yakındoğu'daki bütün İslâm ölkeleri doğrudan Osmanlı ölkesi olmuşlardır.

Selçuk döneminin çeşitliliğini izleyerek Osmanlı'nın yarım küre kubbede karar kılması ilginç bir olgudur. Buna bir bakıma, bütün kültür ortamı isteklerinin ötesinde, bir san'at formunun tarihi bir hak isteği, san'at formunun kendi iç iradesiyle oluşan ve onu yorumlayan sanatçının elinde ortaya çıkan bir sonuç olarak görmek olasıdır. Her saf ve strüktürel biçimin potansiyelinin en son aşamasına kadar gelişmesi olgusu Focillon'un 'La Vie des Formes' unda ustaca anlattığı gibi, insandan soyutlanmış bağımsız bir san'at süreci olarak görebiliriz. Kuşkusuz bu spekülasyonların yapılmasını kolaylaştıran, böyle bir gelişmenin gerçekleşmesine Sinan'ın sanatında tanık olmamızdır.

Bu gelişmenin Ondördüncü yüzyıldaki aşamalarının 1366 tarihli Manisa Ulucamii, Yıldırım döneminin Çine ve Mudurnu'daki büyük tek kubbeli camileri, Onbeşinci yüzyılda Bursa ve Edirne'nin ahi zaviyesi ve cami işlevlerini birleştiren sultan camileri deneylerinden geçtiğini biliyoruz. Ortaçağ İslâm camilerinin plan düzenlerinin redüksiyonu olan bir planla karşımıza çıkan Edirne Üçşerefeli Camii'nde ise merkezi kubbenin, mekan etkisini yaratan bir makromodül olarak kazandığı yeni statü gelişmenin Sinan'ın yapılarında sonlanacak yönünü belirlemektedir.

Bütün bu örneklerde, daha sonraki dönemlerde de korunacak bir tavırla, kubbe geometrik ve yapısal sadeliği içinde ve hiç bir süsleme arzusu ifade etmeden karşımıza çıkıyor. Anadolu'daki Türk mimarları Doğudaki ve Batıdaki uygulamaların dışında, hatta çağdaş Bizans yapılarının silindirik tamburlarını da görmezlikten gelerek, bu kubbe biçimini benimsiyorlar. Bu davranışın arkasındaki düşünceyi anlamak, eski yazılı kaynaklarda da bir referans bulmadığımız için, hemen hemen olanaksızdır. Oysa kubbeyle verilen bu önemin onun bezenmesiyle daha da vurgulanması doğal bir davranış olurdu.

Eğer kubbe daha karmaşık bir tasarım ünitesi içinde erimeyip, sadece

bir örtü ögesi şeklinde kalsaydı, kubbenin yalınlığı, yukarıda saydığım örneklerde gördüğümüz gibi, Osmanlı mimarisini arkaik bir ortaçağ ifadesinden uzaklaştırılmazdı. Beyazıt Camisine kadar ki hemen bütün örneklerde kubbe taşıyıcı duvardan tam anlamıyla kurtulamamıştı. Beyazıt mimarının Sinan'dan önce, onun bütün boyutlarıyla geliştireceği bir mekansal prototip ulaştığını kabul etmek gerekir. Bunun temelinde kubbeyi bir bağımsız örtü ögesi olmaktan çıkarıp taşıyıcı sistemle birleştiren kubbeli baldakenin bir tasarım birimi olması yatmaktadır. Beyazıt Camisi'nin çok kesim ve basit modülasyonu içinde ilk kez kişilik kazanan bu kare baldaken, Sinan'ın elli yıllık denemelerinde kare, altıgen ve sekizgen tabanlar üzerinde ve kendisini payandalayan çevre öğeleriyle plan dikdörtgeni arasındaki ilişkileri bütün boyutlarıyla irdeleyip gerçekleştirerek, Sinan sanatının mekansal ve volümetrik çeşitlemelerini oluşturmuştur. Osmanlı mimarisini dünya mimarlık tarihini evrensel gelişme çizgisine oturtan da bu aşama olmuştur.

Bu mimârî üslubun birincil özelliği mimârî öğelerle en az bölünen merkezi tümel mekan olgusudur. Küçük mescitler dışında, İslâm cami mimarisinde bu iç mekan olgusuna paralel bir gelişme gösteren başka bir gelenek yoktur. İslâm tarihinin geç dönem bölgesel üslupları içinde, Ortaçağ klişelerinden bu denli uzaklaşan başka bir üslup da yoktur. Mimarın temel amacı bu merkezi kubbeli mekan olduğu zaman, bütün mimârî öğeler bu bütünlüğü gerçekleştirmek için kullanılmış, ve Sinan'ın yaratıcı büyüklüğü de bu kesinlikle bütünlüştürücü ve birbirine yaklaştırıcı temel mekan vizyonunun egemenliğine rağmen, hemen her yapısında değişik bir kompozisyonu gerçekleştirebilmesinde ortaya çıkmıştır.

Merkezi baldakenin ana formu ve proporsiyonları ve onu payandalayan çevre öğelerinin simetrik ya da asimetrik düzenlenmesi, böylece mekana her yapıda değişik yönsel vurgulamalar getirip onların mekansal etkileriyle oynama; merkezi kubbenin yarım kubbeler, kubbe parçaları ve tromplarla yanlara açılması, baldakenin taşıyıcı ayaklarının çevre duvarlarından bağımsız tasarımı, ya da onlarla değişik düzenlerde birleştirilmesiyle, merkezi çevreleyen ikincil alanlara getirilen değişik vurgular; kubbeye alt yapı arasında geçişi sağlayan pandantif, tromp küre parçası gibi öğelerin değişik kullanımları; payanda kemerlerinin ve onların taşıyıcılarının değişik oranlarda yapı iç mekanı içinde bırakılması ya da haremi dışarıdan çevreleyen galerilere ve payanda sistemine aktarılması, kubbealtı mekanını çevreleyen galerilerin değişik düzenleri ve payanda sistemiyle ilişkilerinin kurulması; bu biçimlenmenin İslâm mimarisinde, Bizans mimarisinde, hatta Rönesans Avrupası'nda görülmemiş zengin bir pencere-relî duvar sistemiyle birleştirilmesi ve bütün bu düzenlerin dış mimariye de yansıtılarak, her seferinde, Sinan'ın olağanüstü sklüptüral mimârî vizyonu içinde alt ve üst yapıyı birleştiren etkili kompozisyonlarla karşımıza çıkması Sinan'ın mimarisi dediğimiz klasik ve homojen, fakat o oranda zengin ve çeşitlemeye elverişli mimârî lehçeyi yaratıyor. Bu olgun dilin en büyük yapıtları, Sinan ve onu hemen izleyen çırakları döneminde oluyor. Onbeş, Onaltı ve Onyedinci yüzyıllar Dünya mimarlık tarihinde, Uzakdoğu'nun tümünden değişik mimârî üsluplarını başka bir kompartımana yerleştirmek kaydıyla, değişik mimârî dillerin klasik ürünler verdiği büyük yaratıcı yüzyıllardır. Batılının Rönesans ve Barok aşamasına İslâm dünyasında dört büyük üslup alanı tekabül eder. Bunların en eskisi Ortaçağ geleneklerini sürdüren İran ve Ortaasya mimârî üslubudur. En büyük Anıtsal ifadesine Timurlular'ın Ortaasya'da Semerkant, Herat, Belh gibi merkezlerdeki anıtsal gösterileriyle erişmiştir. Safevî dönemi İranı'nda da maniyerizmini yaşamıştır. Ortaasya mimârî vizyonu Doğuda ve Batıda iki bölgeye ulaşmıştır. Kronolojik olarak Mısır, karmaşık ve eski gelenekleri de kaynaştırarak, Mamluk üslubunu yaratmıştır. Hindistan'da ise Gazneliler'den bu yana Türk sü-

lalarının bölgesel mimârî usulplarının üzerinde, Babüroğulları'nın yine Timur Döneminin anılarıyla başlayıp Hint-İslâm kültür sentezinin kendine özgü boyutlarını yansıtan İmparatorluk üslubu ortaya çıkmıştır. Gerçi Hindistan hiç bir zaman, İran, Mısır ve Türkiye gibi homojen bir kültür ve sanat ortamı olmamışsa da, Delhi, Lahor, Agra gibi merkezler çevresinde Pencab klasik bir mimârî dilin olgunluğuna varmıştır. Bütün bu üslup bölgelerinin mimârî sözlüklerini İslâm Ortaçağına bağlayan güçlü bağlar vardır. Mısır, İran ve Ortaasya sekizinci yüzyıldan bu yana merkezi İslâm topraklarıdır. Klasik İslâm topraklarının periferisinde olan Hindistan daha geç İslâm'laşan bir kültür bölgesi olarak oldukça farklı bir üslup alanı oluşturur. Hatta bu büyük ülkede imparatorluk üslubu dışında, güneye ve doğuya doğru gittikçe yerli gelenekleri daha çok absorbe ederek, tümenden farklılaşan yerel üsluplar vardır. Yine de Müslüman Hindistan'ın politik egemenliğini elinde tutan Ortaasyalı ve Afganlı sülalelerin ve İranlı idarecilerin Şah Cihan dönemine kadar sönmeyen Ortaasya tutkuları ve İran'la ilişkileri Kuzey Hindistan üsluplarını da bu eski kaynaklarla bitmeyen bir ilişki içine tutmuştur.

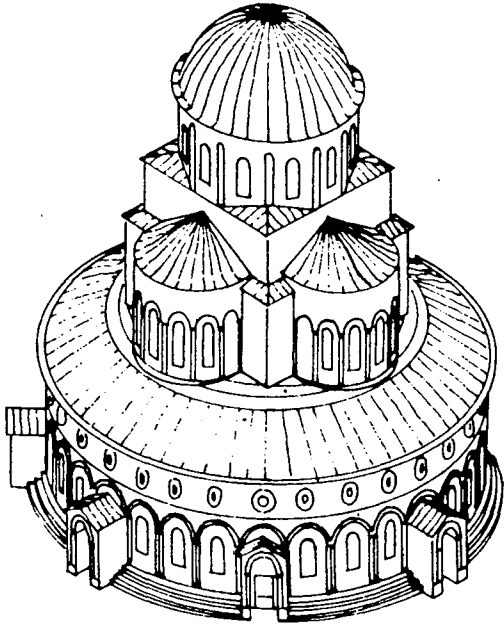
Bu üç geç klasik İslâm mimârî üslubu yanında Osmanlı üslubu, Ondördüncü yüzyıldan sonra İslâm'laşan topraklarda, bir ayağı Avrupa ve Akdeniz'de olan bir geo-politik ortamda ortaya çıkmıştır. Ve bu üsluplar içinde Ortaçağla ilişkisi en az olan, daha doğrusu en az olmak zorunda olan bir mimârî üsluptur. Genel yaklaşımlarla, geniş bir diller ailesi içinde ilişkisini İslâm'la olduğu kadar Batıyla da kurmuş olması doğaldır. Bu ilişki, belki biçimsel alışverişlerden çok, ne Batılı ne de Doğulu olan ya da hem Batılı hem Doğulu olan, daha başka bir deyimle, her iki kültür ortamının da bir ölçüde sahip çıkabileceği bir mimârî üslubun doğmasına yol açmıştır. Osmanlı tarihinin Mimaride gösterdiği Avrupalılığı spiritüel alanlarda göstermediği, bu nedenle de mimârîsinin genel kültür ortamı içinde yabancı kaldığı ileri sürülebilir. Bu sorunun felsefi ve kültürel boyutlarını, bu bölümün sonunda daha ayrıntılı irdelemek üzere, şimdilik şunu belirtmekle yetineyim:

Tarihin hemen hemen her döneminde politik güç sahipleri, kendi kültürlerinin sınırları dışına çıkabilen güç simgesi maddî ürün sahibi olmuşlardır. Bugün geri kalmış ülkelerin kendi teknolojileriyle yapamayacakları, kendi mimarlarının tasarlayamayacağı büyük yapıları ülkelerinde gerçekleştirebilmesinin gösterdiği gibi, kültür ortamının düşünsel boyutlarını aşan maddî üretim her dönemde gerçekleştirebilmiştir. Bu üretim yabancılar tarafından ya da yerli ustalar tarafından da yapılabilir. Başka bir deyişle bir kültür ortamının düşünsel ve psikolojik boyutlarıyla maddî boyutları arasında, ilkel toplumlar aşamasından sonra, tam bir paralellik aramak doğru değildir. Büyük Petro, bütün Rusya ağaç izbelerde yaşarken Sen Petersburg'u yabancı mimarlara kurduruyordu. Bir kaç on yıl önce kerpiç evlerde ve çadırda yaşayan Araplar da kentlerini yabancı uzmanlara kurduruyorlar.

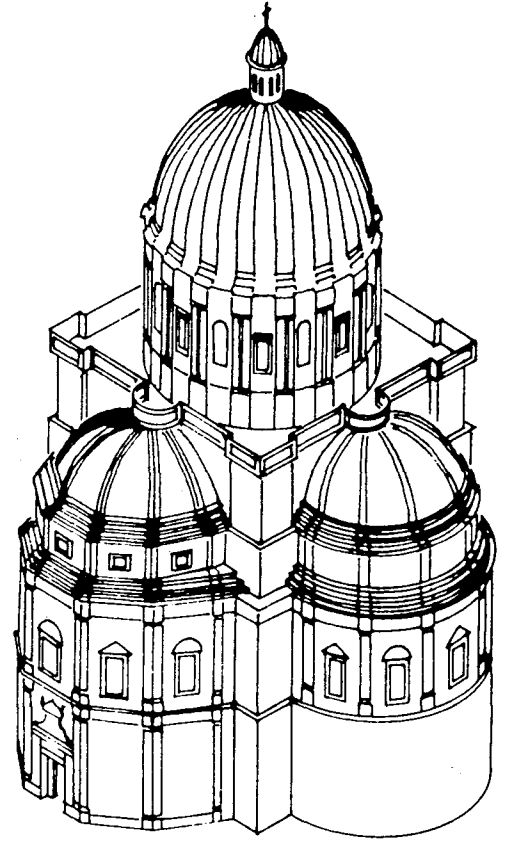
Osmanlı Toplumunu ise kendi mimarisini kendi kuracak güçte ve olgunlukta idi. Fakat edebiyatı, resmi, felsefesi ile, mimarisi, teknolojisini, idari örgütlenmesi arasında bir ikilem (dichotomy) olduğu söylenebilir.

Sinan Mimari Üslubunun Evrensel Karşılaştırmalara Konu Olabilecek Boyutları

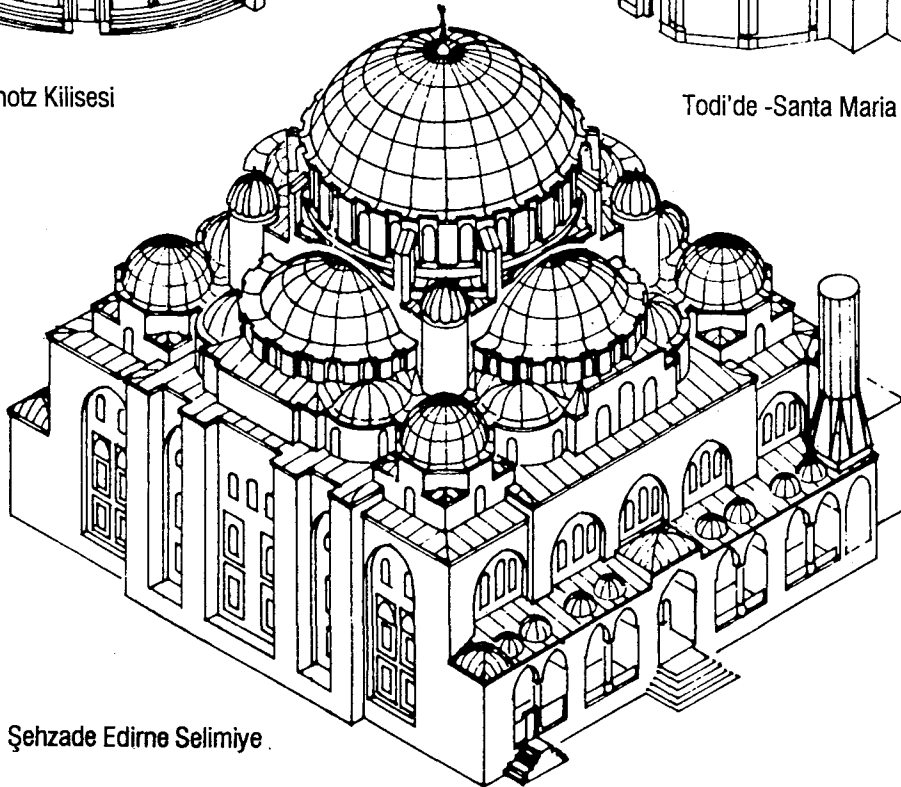
Bu kitabın başka bölümlerinde Sinan yapı kataloğunun kapsamı ve çeşitliliği açıkça belirleniyor. Bütün yapıları, ayrıntılı bir analiz konusu olduğu zaman, sadece büyük camilerinin değil, diğer yapılarının da sanatçının yaratıcı gücünü



Zwarnotz Kilisesi



Todi'de -Santa Maria delle consolazione



Şehzade Edirne Selimiye

gösteren ayrıntılarla dolu olduğu görülür ve bir biçim verme ustasının eli hissedilir. Kuşkusuz bunların içinde, Sinan'a atfedilen fakat saray atölyelerinin başka ustaları ve mimarları tarafından yapılmış bir çok yapı da vardır. Fakat Osmanlı mimarisinin evrensel boyutlarını saptayan, temelde büyük mekan yapıları olan camilerdir. Bu nedenle de Sinan üslubunun ayırıcı boyutlarını ve özelliklerini onların tasarımında incelemek gerekmektedir.

Yukarıda kubbeli mekan tasarımının en büyük özelliği olarak vurguladığım atektonik karakter İslâm camii geleneğinin bazı tarihi özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Onun için Sinan'ın içinde yetiştiği kültür ortamında bir davranış modelinin ortaya çıkması ve bir tipolojinin yerleşmesinin nasıl bir mekanizmaya dayandığını görmemiz gerekiyor:

Bazilikal şemayı evrensel bir prototip olarak kabullenmiş Hıristiyan kilise geleneğinin tersine İslâm kültürü kesin bir camii biçimi hele, litürjik ve simgesel gerekleri olan bir tip geliştirmemiştir. Gerçi İslâm camileri için, tarihsel gelişmeyi belirli bir rasyonele uydurmak amacı ile bazı tipolojiler geliştirilmiştir. Gerçekten de bölgesel ve genel eğilimleri vurgulayan sınıflandırmalar yapılabilir. Fakat bütün bunlar, yerel kültürün çeşitli dönemlerdeki eğilimlerini açıklamaktan öteye gitmez. Din kurumunun zorladığı bir yapı olarak cami tipi İslâm'da yoktur. Gerçekten de eğer böyle bir şey olsaydı, bunun Peygamberin sünnetinde aranması ve prototipin de Hazreti Muhammed'in evi olması gerekirdi.

Buna ek olarak Türk ve Osmanlı cami geleneğinde de bir ideal şema yoktur. Kubbeli, düz tavanlı basit hacimlerden, değişik nitelikli ulucamilere, tabhaneli tiplerden avlulu avlusuz örnekler ve Sinan'ın kendi yaşamı içinde yaptığı çeşitlenmelere kadar, her tür mekan düzenine cami geleneği içinde rastlıyoruz.

Bu gözlem, biçimsel prototiplerin varlığına alışmış Batılı gözlemciler ve onlardan esinlenenler için kavramsal boşluklar yaratır. Onun için Osmanlı camileri de tipolojik sınıflandırmalara konu olmuştur. Oysa tarihi gelişme içinde gerçekten ilginç olarak gözlenecek olgu bir plan şeması yerine, bir ideal mekan arayışının aşamalarıdır. Sinan'ın sanatı açısından önemli olan, bu aşamaların, onun elinde, sonradan kavramsal olarak aşılamamış sonuçlara ulaşmasıdır. Osmanlı mimârisinde Sinan'ın rolü, gelişmekte olan bir fidanı meyva veren olgun bir ağaç haline dönüştürmesidir ya da bu olgunun onun döneminde gerçekleşmiş olmasıdır. Ve gerçekten bir ağaç gibi bir kaç yüz yıllık bir kavramsal gelişme onda bir optimuma ulaşmış, ondan sonra da, mekan mimârisi açısından, daha başka bir aşama yapmamıştır.

Sinan'ın bütün denemeleri büyük bir dikdörtgen alanı örtecek strüktür sistemlerinin aranmasıdır. Kendinden önceki bütün mimarların genelde kabul edilmiş şemalar üzerindeki sınırlı 'improvisation'ları onda hemen hemen bütün ömrünce süren sistematik bir araştırmadır. Osmanlı kültür ortamında bir yapı tipinin seçimine götüren süreç nasıl çalışıyordu? Bugünkü bilgilerimizle bunu saptayabilir miyiz? Burada yapılacak önemli bir gözlem şudur: Osmanlı mimarisinin başlangıç döneminden kısa bir süre sonra bir çok yapı tipleri standart şemalarına ulaşmışlardır. Boyut ve proporsiyonlar da değişiklikler olsa bile, daha Orhan döneminde ve herhalde Yıldırım'la birlikte Han, Hamam, Medrese, Bedesten gibi bütün toplumsal yapıların daha sonraları fazla değiştikleri söylenemez. Fakat politik güç kaynağının, yani sultanın varlığını, gücünü, ihtişamını temsil eden ve hemen her sultanın en büyük toplumsal çabalarından birini oluşturan cami ve türbeler, ikincisi daha az önemli olmak üzere, değişikliklere açık kalmıştır. Başka bir deyişle Osmanlı'da cami tipolojisi, İslâm'da da olduğu gibi, bir tarafı gelişmeye açık bir politik ve dini imaj yaratma sorunudur. Evrensel cami şeması o kadar geniş sınırlar içinde algılanmış ve öylesine politikaya bağlı bir simgesellik gerektirmiştir ki, her seferinde, bir önceki deneyimleri, işlev-

sel sınırları zorlamaya gerek kalmadan, aşabiliyordu.

Bir mekansal biçim düzeni olarak büyük İslâm camileri bir avlu+örtülü mekan biçim düzenine uyarlar. Bütün Müslüman ülkelerde 'Harem' (iç cami) her türlü ölçü ve proporsiyonlara, yönel vurgulara ve akla gelebilecek bütün geleneksel örtü sistemlerinin kullanılmasına karşın dikdörtgen bir yapıdır. Küçük camilerde avlu da ortadan kalkar. Bu dikdörtgen yapıda namaz kılanlar kible duvarına paralel saflar halinde namaz kılarlar. Cuma namazının dışında ortak namaz kılma zorunluluğu da yoktur, fakat cemaatla namaz kılma bir dini dayanışma göstergesi olarak yeğlenilir. Yüzyıllar sonra cami yapısına, namazın temel yapısını değiştirmeyen bir iki eleman eklenmiştir. İslâm'da camiye ilişkin sünnet, bu çerçevede şöyle tanımlanabilir: Cemaatin bir araya gelmesini sağlayacak bir kapalı mekan olanağının sağlanması. Bu biçime ilişkin değil, davranışa ilişkin bir sünnettir. Bütün camilerin dikdörtgenliği de tesadüf değil, namaz sıralarını en etkili bir optimumda toplayacak bir işlevsel düzenlemedir. Sinan'ın kubbeli örtünün bütün varyasyonlarını denerken planla üst yapı arasında doğrudan bir ilişki kurmak için, Rönesans ve Barok mimarisinde çokça görülen eğrisel biçimlere hiç iltifat etmemesi, bu işlevsel eski geleneğin dışına çıkmak istemediğini ya da gerek duymadığını gösteriyor. Fakat plana ilişkin bu kesin seçim -ki kendinden önceki mimarların da uygulamaları o yoldaydı- Osmanlı ve Sinan mimarisinin en önemli özelliklerinden birini oluşturmuştur. Alt yapı sadece doğrulardan kurulurken, örtü sistemi, kemer ve kubbelerle, yani eğrilerle kuruluyordu. Bu ikilem bazan plandaki küçük nişlere bile yansımıştır. Mihraplar ve küçük girintilerde daire yayları ya da yarım daire yerine poligonlar yeğlenmiştir. Doğrularla eğrilerin karşıtlığı Sinan'ın camilerinde yerle gök karşıtlığının bir tür simgesi gibidir. Mimarın en önemli tasarımsal sorunlarından biri bu karşıtlığı hem biçimsel hem de strüktürel planda çözmek oluyordu. Ve bu sorunun çözüldüğü kesit olan alt yapı ile üst yapı arasındaki geçit bölgesi, gerek yapıların içinde, gerek dış mimaride tasarımın gücünü gösteren en önemli işaret olmuştur.

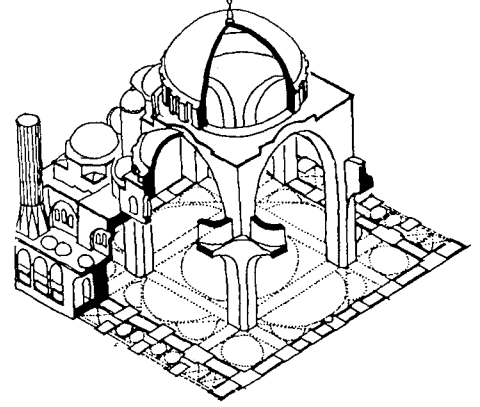
Plan basit bir dikdörtgen olarak kaldıkça mimarın strüktüre ilişkin kararı kubbenin çapının, yani caminin büyüklüğünün saptanması ile başlıyordu. Kubbenin çapı ve kendini taşıyacağı dörtgen, altıgen ya da sekizgen ayak sistemi ile oluşturacağı merkezi baldaken ve bu baldaken'i destekleyecek payanda sistemi, temel tasarımın merkezi baldakenin yatay ve düşey boyutlarına bağlı olarak geliştirilmesini gerektiriyordu. Sinan Ayasofya'nın kubbe çapını geçen bir kubbe yapmağı istediği zaman, tasarım o büyüklükte bir kubbeyi taşıyacak bir baldaken'in, payanda sistemi ile birlikte tasarımı demekti⁵.

Bu tasarım modelinde, örtülecek alanın büyüklüğü dışında, yatayda ve plandan hareket edilerek varılan hiç bir tasarım kararı yoktur. Sinan camisinin tasarımı kubbeden aşağı doğru biçimlenen bir mekan strüktürünü kurmak olarak tanımlanabilir. Sinan dörtgen, altıgen ve sekizgen baldakenleri eşzamanlı olarak kullanmıştır. Özellikle küçük yapıları için bunlar arasında birini diğerine yeğlemediği söylenebilir. Fakat son dönemlerinde poligonlara daha fazla yaklaştığı görülür. Proporsiyonları, taşıyıcı sistemin rasyonalizasyonu, mekan bütünlüğünün elde edilmesi açısından orta boyutlu camilerde altıgenin, Selimiye'de ise sekizgenin seçimi onun meslek yaşamı sonunda ideal kubbeli yapı için vardığı bir sonucu yansıtmaktadır.

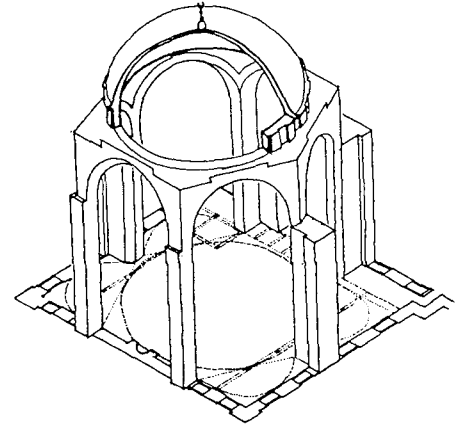
SINAN'IN DÜNYA MİMARISİNDEKİ YERİ

Prof.Dr.Doğan KUBAN

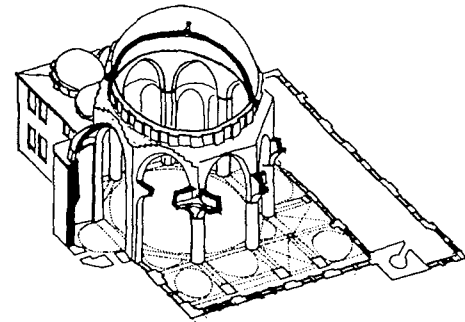
595



İstanbul, Kadırga Sokollu Camii



Azapkapı



Kare, Altıgen ve sekizgen kullanımlar

5. Tezkire'de Sinan'ın Ayasofya kubbesini geçen bir kubbe yapmak isteğinin Sinan tarafın söylendiğini şüphe ile karşılamak gerekir. Çünkü Selimiye kubbesi Ayasofya kubbesinden daha büyük değil, iki aks'da biraz farklı olmak üzere, ortalaması Ayasofya kubbesine eşittir. Sinan gerçekten Ayasofya'dan daha büyük bir kubbe yapmak isteseydi herhalde santimlerle oynamazdı. Kanımca Sinan Ayasofya'nın ki kadar bir kubbe yapmak istemiş, fakat bunu tümünden değişik ve özgün bir strüktür sistemi ile gerçekleştirmiştir. Sinan burada Ayasofya'dan çok Süleymaniye ile hesaplaşmaktadır.



Cami mekanı merkezden dışarı doğru, kubbenin altından mekanın sınırlarına doğru tasarlanmaktadır. Merkezi baldakenin yatay ve düşey boyutları onu destekleyen payanda sisteminin yani çevre koridorunun boyutlarını saptamaktadır. Böylece çevre duvarının tasarımı payanda sisteminin gerekleriyle bütünleşerek ortaya çıkmaktadır. Böylece büyük kubbeli cami tasarımının geometrik ve biçimsel temelinde iki soruna yanıt getirilmek zorundaydı; Doğrusal alt yapı ile eğrisel üst yapı arasındaki ilişkinin kurulması, strüktür sisteminin statik gereklerinin çevre duvarlarının düzenlenmesiyle bütünleştirilmesi. Tasarım sürecinin genel mekanizmasını açıklayan bu yaklaşımda mühendisin mimara ağır bastığı söylenebilir. Başka bir deyişle büyük cami kompozisyonunda ilk strüktürel kararın sonucu saptayıcı bir rolü vardır. Ne var ki, bu strüktürün camii mekanının sınırlarında aldığı biçim büyük bir estetik duyarlılık ifadesidir. Kendi çağında Sinan'a "mühendislerin gözü, çağının Öklid'i" demeleri temeli geometride atılan bir mimârî yaklaşımın ifadesidir. Viollet-le Duc'ün deyimine uygun olarak ona büyük bir 'artiste-constructeur' diyebiliriz. Sinan, eliyle çalışmış bir zenaat kökeninden geliyordu. Genç Sangallo gibi marangozluktan yetişmişti. Acemi Ocağına marangozluk bilgisi ile geliyordu. Ve orduda mühendisliği ile ün yapmıştı. Kanuni'nin onu başmimar ataması Prut üzerindeki köprüyü yaparken gösterdiği maharetden sonra kesinleşmişti. Kendisi de İstanbul'un büyük su yollarına önemli yapıtları olarak bakıyordu:

*"Yapub kavsi kuzah gibi kemerler
Çıkardık suları şehre beraber
Olub cari ol âbı pür safa da
Yapıldı çeşme üç yüzden ziyade"*

Otobiyografilerde oldukça sınırlı ve doğrusu istenirse, Sinan'ın profesyoneliğine hiç de yakışmayan bir dille ifade edilen bazı düşünceler onun strüktürel beceriye ve yapıcılığa verdiği önemi belirtirler.

Osmanlı devlet örgütünde 'Mimar Ağa' Sinan'ın üstlendiği görevin adı idi. 'Koca Sinan' ise çok yaşamış olmasının getirdiği lakapdı. Fakat onu çağdaşlarının gözünde büyüten büyük mühendislik ürünleri olarak görülen kubbeli yapıları. Göğe asılmış gibi duran büyük kubbeleri inşa etmek, mimarlıkla mühendisliğin ayrı olmadığı o çağda, bir yapıcının gücünü gösteren en önemli gösterge olmuştur. Sinan'da bir Alberti düşünmek olası değildir. Daha ilk büyük Sultan camisinde merkezi planlı bir şemayı kullanmasının bir ideal plan aramaktan çok, kubbeli strüktür için en rasyonel taşıyıcı sistemi gerçekleştirmek ile ilgili olduğunu kabul etmek daha doğru olur. Fakat mühendis Sinan'ın yanı sıra, mimar Sinan bu yeni camide, kendinden öncesinin, dolu duvar geleneğini de yıkmıştır. Osmanlı camii mimarisinin gelişme çizgisi içinde Sinan ilk aşamada, kare tabanlı baldaken'den varılabilecek en ideal şemaya ulaşmıştı. Bu şema gerek strüktür rasyoneli açısından, gerek soyut bir merkezleşme eğilimi açısından ikiyüz yıllık bir denemeler serisini taçlandırıyordu. Dünyanın bütün anıtsal mimârî üsluplarında da kubbeli yapının vardığı son plan aşaması mutlak simetrik bir payanda sistemi ile kubbe çevresinde mekanın bütünleşmesidir. Fakat Sinan'ın bundan sonraki yaşamı ve yapıtları, Şehzade'deki sonu, gerçekte bir başlangıç gibi düşünmeği gerektiriyor.. Şemanın soyut mükemmelliği Sinan'ı tatmin edecek bir olgu değildi. Bütün yaşamı boyunca, soyut idealleri bir kenara koyarak ve denenmiş şemaları da tekrarlayarak ortaya koyduğu mekan denemeleri, onun tükenmez bir ısrarla kubbeli mekanda en mükemmeli arama çabalarının ölümüne değin sürüp gittiğini göstermektedir. Sinan bu denemelerinde sadece daha büyük kubbeyi ayakta tutacak strüktür sistemini arayıyordu, mühendis Sinan olarak kalırdı. Fakat o strüktürlerle eşdeğerleşen mekan tasarımları, o tasarımların zenginliğine paralel bir morfolojik sözlük, o sözlükle

elde ettiği varyasyonlar ve sanatsal ifade ile olağanüstü bir mimârî dehanın varlığını kanıtlamıştır.

Sinan'da Mekan Morfolojisi

Mimarlık tarihinde simge-kubbe zorunlu olarak kubbenin egemen olduğu bir iç mekan anlamına gelmez. Ne San Pietro'nun ne de Taç Mahal'in iç mekanlarına dışarıdaki güçlü kubbe olgusunun aynı güçde yansıdığı söylene-
mez. Oysa bütün Sinan yapılarında kubbe dış yapıda olduğu kadar iç yapıda da kompozisyona egemendir.

Kubbenin tümüyle kavradığı bir iç mekanın en güçlü örneği, ilkel bir tolos geometrisi içinde Roma Panteonu'ydu. Panteon'daki olgu kubbeli mekânın simgesel içeriğinin nedenini de ortaya koyacak güçtedir. İslâm mimarisinde tek kubbenin iç ve dış mimariye egemen olduğu kompozisyonların olağanüstü çarpıcılığını büyük mezar yapılarında buluruz. Sinan aynı temayı Osmanlı mimârî sözlüğü ile işleyen mimardır. Panteon'dan, Doğu İslam dünyasının Sultan Sançar, Sultaniye, Gol Kumbaz gibi anıtsal mezarlarından Yıldırım Döneminin arkaik bazı camilerinden ve Mihrimah ve Selimiye gibi Sinan camilerinden geçen bu tek kubbeye bağlı mekansal tasarım çizgisi, Osmanlı mimarisinin temel eğilimini oluşturmuştur.

Eğer Şehzade'deki strüktürel idealizm ve Süleymaniye'deki büyük politik gösteri bir yana bırakılırsa, Sinan'ın bütün yapılarında, mekan tasarımı kubbeyi doğrudan algılamak üzerine kurulmuştur. Üsküdar ve Edirnekapi'daki Mihrimah camilerinde, bütün altıgen ve sekizgen şemalı camilerde ve son cemaat mahallinden doğrudan kubbe altına girilir. Sinan'ın altıgen ve sekizgen taşıyıcı sistemleri onun bu temel amacına daha iyi hizmet ettikleri için yeğlenmiştir.

Bütün camilerde plan temelde bir dikdörtgen olduğu için, ikincil hacimler ya hiç yoktur ya da minimum'a indirgenmiştir. Sinan çevre koridorunu benimsememiştir. İşlevsel olarak gerekmediği gibi, kubbe altında tek mekan fikrine de uymadığı için, kubbeli mekânı çevreleyen ikincil mekânlar Sinan tasarım ilkelerine yabancıdır. Süleymaniye gibi bir yapı, Ayasofya örtü şemasını yinelese bile, yan hacimleri orta hacimle birleştirmek için büyük bir çaba sarfetmiştir. Oysa duvarlardan bağımsız serbest taşıyıcılar olduğu zaman çevre mekânlarının oluşması doğaldır. Cami mekânının parçalanmaz işlevi böyle bir gelişmeyi teşvik etmemiştir. Burada Sinan'ı giderek daha büyük vurgularla, tek kubbenin egemenliğine götüren işlevsel sınırlar da daha iyi anlaşılmaktadır.

Sinan'ın mekân olarak daha parçalı ilk yapıları, Şehzade de dahil olmak üzere, kendisinin ve çevresinin daha eski gelenek ve imgelerin etkisinde olduğu dönemlerdir. Bu dönemi Süleymaniye'nin bitimi ile birlikte sonlandırabiliriz. Ondan sonraki bütün camileri Tek kubbe-Tek mekân temasını işlemiştir. Kuşkusuz, bazan Kılıç Ali Paşa'daki gibi, yaptıranın istekleri doğrultusunda, bazan Azapkapı'daki Sokollu Camisi'nde olduğu gibi, morfolojik denemeler içinde, bu tematik'den uzaklaşan örnekler görülebilir. Fakat bunlar istisnalardır.

Mekan kompozisyonuna ilişkin bu temel ve değişmeyen eğilim Sinan'daki merkezi mekân fikrinin, Batı ve Doğuda sayısız örnekleri olan merkezi mekân fikrinden ayrıldığını gösterir. Oadaki mekansal bütünlük ideal bir geometrik şema arayışı niteliğinde olmamıştır. Onda ne haç biçiminde, ne çevre koridorlu, yani bir merkezi şemanın geometrisinin soyut analizinden doğan planlar bulunmaz. Hatta sultanlar için yaptığı türbelerde bile belirli bir çevre koridoru fikrine -ki bu tür yapılarda olumlu da sonuç verebilirdi- yaklaşmamıştır. Oysa Sinan'ın Yakınoğlu'nun mimârî geleneklerine olan yakınlığı böyle bir denemeyi haklı kılabilirdi. Bu gözlem onun mimarisinin değerlendirilmesi açısından

önemlidir. Sinan kendi görüşüne hizmet etmeyen hiç bir geleneksel modeli, yaptırınların ısrarı dışında, kabul etmemişe benziyor. Ondaki mekan kavramı, Üsküdar Mihrimah camisinde, yani Mimarbaşılığının ilk yıllarında şekillenmeğe başlayan ve 1560'larda kesin bir tavıra ulaşan bir süre içinde oluşmuştur.

Sinan'ın mimarisinin analizinde Batılı yazarlar, kendi mimarilerinde buldukları bazı ilkeleri ararlar. Bunlardan biri yön sorunudur. Cami içinde herkes kibleye dönerek namaz kıldığı için, kimi araştırmacıya göre onun planlarında da bu yönsel vurgulama vardır. Oysa İslâm mimârî tarihi açıkça gösterdiği gibi, özellikle kible duvarına paralel olarak gelişmiş erken cami mekanlarında, mekanın yönü, Kabe'ye doğru değil, ona dik olarak gelişmiştir. Çünkü amaç Kabe'nin varlığını simgeleyen bir mekansal yönelme değil, namaz kılanın doğru yönelmesini sağlamaktan ibaretti, bunu kiliselerde Altar'a doğru yönelen bir mekan tasarımı gibi görmek doğru değildir. Sinan camilerde de, mihraba doğru doğal ve işlevsel bir yöneliş vardır. Ne var ki, özellik tek kubbe altına yoğunlaşmış mekanlarda bir mekansal yönelme olarak yorumlanmamalıdır. Merkezdeki kubbe o kadar etkilidir ki, bu camilerde sadece kubbeye yükselen düşey bir aksdan söz edilebilir. Gerçekten de, örneğin Selimiye'de, Mihraba doğru bakışı kesinlikle kapatan ve kubbenin merkezini vurgulayan bir müezzin mahfeli yerleşmiştir⁶. Sinan yapısında kubbeli mekan estetiği ve kubbeye verilen bir anlamda simgesel değer, bir yatay yönelmeden çok bir düşey yönelmeyi vurgular. Ve mekan tasarımında merkeze verilen bu mutlak değer, bu camilerde, strüktürel olgunun ağırlığına karşın, ne Gotik ya da Erken Rönesans'da olduğu gibi yatay ritmlere, ne de Barok kiliselerdeki gibi mekan girişimlerine olanak vermiştir. Sinan'ın temel endişesi kubbe geometrisinden doğan kesin bir kristalizasyon içinde bütünleşmiş bir iç mekan elde etmekti.

Duvarlar ve Cepheler

İslâm mimârîsi içinde iki büyük üslup pencereci duvarı önemli bir tasarım ögesi olarak geliştirmiştir. Mısır Memluk ve Osmanlı üslupları. Sinan'da duvar mekan tasarımının dışa yansıyan bir boyutudur. Küçük yapılarda taşıyıcı sistemle bütünleşen duvar, büyük yapılarda sadece bir perde ödevi görür. Sinan'dan önce Osmanlı mimârîsi daha çok taşıyıcı nitelikte ve az delikli, bir bakıma rustik bir duvar mimârîsi sergiler. Osmanlılar duvarı plastik bir etki aracı olarak görmemişlerdir. Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı üslupları, Mezopotamya ve İran'ın payanda sistemleriyle artiküle olan, geometrik ritimlerle donanmış duvar geleneğine sahip çıkmamışlardır. Hele Ortaasya'nın, Horasan'ın tuğla anıtlarında heykel niteliği kazanan duvar tasarımı Türkiye'ye hiç ulaşmamıştır. Ne Michelangelo gibi devleşmiş boyutlarda plastik oyunlar, ne Barok duvar ondulasyonları Sinan mimarisinde bulunmaz. Duvarlara ritmik değerler kazandıran payanda düzenleri, mimârî nizamlar, gölge ışık etkileri elde etmek için kullanılan niş oyunları, kısacası iki boyutlu bir yüzeyi üç boyutlu bir hareketin içinde sokmak endişesi ne Osmanlılar'da ne de Sinan'da vardı. Bu tavır iki türlü yorumlanabilir: Birincisi, yüzeysel bir değerlendirme ile, duvar mimarisinin iki boyutlu tasarlanmadan öteye gitmediği, ikincisi duvar tasarımının, iç mekan ve yapının volumetrik tasarımı yanında çok daha önemsiz bir yeri olması. Mekanı çevreleyen öğeler Sinan için kendi başlarına bir değer taşımamışlardır. Taşıyıcı sistemin artikülasyonları içinde ışıklı perdeler olarak yer almışlar, bu tavır, o çağın verileri içinde, pencereci duvar tasarımını olağanüstü sonuçlara ulaştırmıştır. Buna karşın, kendi içinde soyut bir tasarım ögesi olarak bir ön cephe, özel

6. Gerçi yapının temel kompozisyonu açısından bu müezzin mahfilinin mimârî değeri, boyutları ve girişten mihraba uzanan perspektifi rahatsız etmesi gibi sorunlar henüz yeterince tartışılmamıştır.

simetri araştırmaları Sinan'ı meşgul etmemiştir. Gerçekten de büyük enteryörleri çeviren duvarların tasarımı mimarın endişesinin ne kadar değişik yönlerde geliştiğini gösterir. Mekanı çevreleyen alçak galeriler, zemin katların neredeyse döşemeden başlayan pencereleri, daha üst düzeylerde değişik pencere boyutları, bunların taşıyıcı sistemin derinliği içinde, yerleşmeleri, kible duvarı dışında, yan duvarlarda frontaliteyi ortadan kaldırır. Büyük orta mekan değişik ışık ve gölge oyunları içinde dış dünya ile bir ışık sınırında buluşur. Böyle bir mekan sınırı tanımında ne üç boyutlu heykelsi barok hareket, ne de iki boyutlu bir duvar vardır. Duvar değişik derinlikli pencerelerin ışığında erimiştir.

Dış mimaride cami giriş cephelerinin avlu revaklarının monoton, değişmeyen kemerleri arkasında kaybolan öğeleri, bu cephelerde mimardan özel bir çaba beklemez. Giriş akslarının daha büyük kemerlerle biraz abartılması ve giriş kapılarının mukarnaslı nişleri harem mekanına girişi vurgular. Fakat mimar, eğer bir cephe endişesi varsa bunu bu giriş cephesinde değil, yapının yan cephelerinde, camiyi en çok aydınlatan cephede göstermiştir. Mısır dışında, İslâm camilerinde, Sinan'ınki ile karşılaştırılabilecek bir yan cephe tasarımı bulmak olanaksızdır. Şehzade, Süleymaniye, Selimiye gibi yapıların yan cepheleri Sinan mimarisinin, başka üsluplarda olmayan yönelimlerini vurgular. Bir Rönesans kilisesinin ön cephesi en önemli mimârî tasarım sorunudur. Oysa Sinan bütün ustalığını camilerinin yan cephelerinde göstermiştir.

Osmanlı mimârî tarihinde cephelerin pencereli taşıyıcı duvar kimliğinden çıkarak bir saray cephesi niteliğinde galeriler haline dönüşmesi Şehzade Camii ile başlar. Duvar kütlesi pencerelerin aydınlığında erir, galerilerin gölgesinde örtü sisteminin payandaları ağırlıklarını unuttururlar. Derinliği bir kaç metreyi bulan içi ve dışı galerili bu yan cepheler, büyük kubbenin payanda sistemi içinde, payandalar gibi kubbenin yükünü nötralize ederek toprağa indiren strüktür sisteminin kompozisyondaki egemenliğini yumuşatırlar. Değişik boyutlu pencerelerden oluşan bu ışıklı dolgu duvarının endüstri öncesi mimârî tarihinde paraleli tek hacimli Gotik Şapellerin vitraylı duvarlarıdır. Yine de Gotik kilisenin payandalar arasında, dış dünyayı göstermeyen renkli hikaye duvarı ile orta mekanı doğrudan dışarıda bitiren ve dışarı ile görsel ilişki kuran bu galerili duvarların artikülasyonu arasında büyük tasarım farkları vardır.

Bütün Batılı üslup dönemlerinde kilise mekanı istisnalar dışında, parçalı bir hacimdir. Arkad, mimârî nizam, payanda sistemlerinin duvarlara getirdiği ritimler, bazı orta Avrupa Baroku örnekleri dışında, mimariye lineer ve sayısal boyutlar getirmiştir. Bunlar belli konvasiyonel dizelerle kilise mimarisini yönlendirmiştir. Oysa Sinan'ın her camisinde mimar iç mekan sınırlarıyla yeniden diyalog kurar, hepsine değişik çözümler getirir. Bu cephe artikülasyonuna bazan kible cepheleri de katılır. Edirnekapı Mihrimah camisinde pencereli cephenin tasarımı, Sinan'ın bu yöndeki başka deneylerini de anımsamak, üzere Ondokuzuncu yüzyıla kadar, eşi olmayan bir mimârî uygulamadır. Sinan temelde üç boyutun sorunlarıyla ilgilenen bir mimârî anlayışa sahiptir. Fakat, yapı ölçüleri büyük hacimsel oyunlar olanak vermediği zaman çok katlı ve çok pencereli duvarlarda yarattığı ritimler de, Mihrimah'ın cephelerinde görülen şaşırtıcı ifade boyutuna erişirler.

Işık ve Pencere

Daha çok sıcak iklimlerde yoğunlaşan İslâm camilerinin büyük bir çoğunluğuyla ve özellikle kiliselerle karşılaştırınca, Osmanlı klasik dönem camilerinin ışık içinde yüzdüğü söylenebilir. Pencerenin cami mekanında kazandığı bu önem Sinan'la başlar. Bundan yarım yüzyıl kadar önce Osmanlı camileriyle Aya-sofya arasında yapılan karşılaştırmalar moda olduğunda, Martin Charles camile-



rin bu bol ışık yüzünden dini bir atmosferden mahrum olduğu yazmıştı⁷. Kuşkusuz ışığın kullanılışı Hıristiyan dini mimarisinin karakteristik özelliklerinden biridir. Barok dönem de dahil olmak üzere, aydınlık Hıristiyan litürjisinin mekan içinde arzuladığı bir şey değildir. Aksine Kilise absidine rahiplerin yürüttüğü merasimin izlenmesini sağlayan bir iç konsantrasyonu ve İsa'nın sınırlı yaşamının mistiğini yaratmak için loş bir mekan yeğlenmiştir. Büyük İslâm Camii yapılarında da ya iklim nedenleriyle ya da Ortaçağ geleneklerini sürdürdükleri için, pencereli duvar tasarımı gelişmemiştir.

Bu geçmiş deneyler önünde Sinan mekan-ışık ilişkisine yeni bir anlam kazandıran mimardır. Işık mistiğinin dini işlevin yerine gelmesiyle ilişkisini gözden geçirmek Sinan'la beliren yeni tavrın doğasını anlamak için gereklidir. Cemaatla namaz kılmanın tek bir gereği yeteri büyüklükte kapalı bir mekan yaratmaktı. Bu mekanın mimârî özellikleri, yüksekliği, alçaklığı, aydınlığı ve karanlığının namaz işlevi ile ilişkisi, rahat bir namaz kılma olanağı vermeden öteye geçmiyordu. Büyük kalabalıklar açık musallalarda da namaz kılıyorlardı. Özellikle bayram ve cuma namazlarının hiç bir zaman kapalı mekanlar içine sığmadığı, avluya ve cami dışına taşıdığı düşünülecek olursa, kapalı yer ya da kontrollu ışık ya da mistik ortam gibi Hıristiyan kökenli kavramların cami ve namaz ilişkisini açıklamak açısından bir anlam taşımadığı ortaya çıkar. Camilerin işlevleri kişinin namaz kılması değil, kişinin toplulukla namaz kılmasıydı. Yani sosyal içerikliydi. Geçmişin Müslüman toplumlarında ise aynı zamanda politik içerikliydi. Bu işlev camiyi dinin değil, dinsel politikanın simgesi yapıyordu. Başka bir deyişle caminin varlığı, her yerde yerine getirilebilen namaz farzının gereği değil, bir güç imgesi oluşuydu. Sinan'ın bol ışıklı camisi bu güç imgesini yaratan bir mimârî düzenlemedir. Burada ışık, cami içinde bir dini atmosfer yaratmak için değil, bir dini-politik simgeye vurgulamak için kullanılıyordu. Sinan'ın kubbeli mekanların eğrisel hareketleriyle dolu mimârî vizyonu cami de toplananlara bu büyüklüğü anlatmak, mimarının getirdiği güç mesajını okutmak, kısacası o mekanı aydınlatmak zorundaydı.

Bunun ötesinde Sinan, kendinden önceki Türk mimarlarının yaptıklarını izleyerek, cami mekanını dış dünyaya hemen hemen namaz düzeyinden başlayan pencerelerle açıyordu. Cami zemin kat pencerelerinin bu konumu bir Hıristiyan kilisesi için kabul edilmez bir olgudur. Çünkü kilise törenine gerekli düşünsel ve ruhsal konsantrasyonu sağlamayı engelleyebilirdi. Oysa bu derin cami pencereleri, kapakları kapandığı zaman küçük bir çalışma köşesi oluyor, açıldıkları zaman da, içle dış arasında görsel sürekliliği sağlayarak, caminin, namaz kılma açısından sadece bir konfor sınırı çizmekten öteye bir işlevi olmadığını gösteriyorlardı.

Cami içinde kubbenin eteğinden zemin çizgisine kadar değişik boyut, değişik biçim, değişik ışık geçirgenliği olan bu pencere dizileri bir ışık hiyerarşisi oluştururlar. En üstte kubbe kasnağında çepeçevre bir pencere bandı hem içerisini aydınlatır, hem de kubbeyi vurgular. İslâm'ın büyük kubbeli yapılarında, kubbe karanlıktır. Bir iki küçük aksiyal pencere hafif bir ışıkla kubbenin varlığını belirler. O yapıların çoğunda, kubbe yapının iç mekanı için değil, dış biçimi için önemlidir. Oysa Osmanlı camii, Ayasofya'nın esinlendiği açık olan bu ışıklı bandı benimsemiştir⁸. Gerçi kasnak pencereleri cami enteryörü için asıl ışık kaynağı değillerdir. Ayrıca, bunların ışığı alçı pencerelerle kontrol edilerek, temel ödevleri kubbe kaidelerini ve kubbeyi aydınlatmak olarak bir ölçüde sınırlanmıştır. Daha sonra büyük strüktürel kemerler içinde değişik boyutlarda, iti-

7. Charles, M., "Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques", Art Bulletin, 12, 1930.

8. İlginç olan Ortaçağ Bizans mimarisinin bu kasnak-pencere düzenini uygulamamasıdır. Bu açıdan, Ayasofya'nın mimârî mirası, kendinden sonra gelen Bizanslılara değil, Klasik dönem Türk mimarlarına kalmıştır.

nalı bir kompozisyona göre açılmış pencereler, özellikle yan cephelerden ve galerilerin üstünden en yoğun doğrudan ışığı sağlarlar. Mihrap duvarı da olağanüstü bir cesaretle her yükseklikte pencerelerle bezenmiştir. Fakat namaz kılanların gözünü almaması için özellikle bu duvarın pencereleri renkli vitraylarla süslenmiştir. Mihrap girintisi dışında hemen hemen düz olan bu duvarda pencere düzeni Sinan için önemli bir kompozisyon sorunu olmuş olmalıdır. Her camisinde, Şehzade'de, Süleymaniye'de, Mihrimah'da, Sokollu'da hep değişik düzenlerle karşımıza çıkar. Barok mimarların kilise absidlerinde, altların üstünde türlü mimârî oyunlarla yarattıkları dinamik ışık oyunları, Osmanlı camisi için sözkonusu değildir. Yine de renkli ışıklı bir duvara doğru namaz kılanın tadını Sinan yaratmıştır. Le Corbusier'in Ronchamp Şapelinde pencerelerin yarattığı etki Süleymaniye'nin mihrap duvarında, özellikle Mihrimah Camii'nin kible duvarının anıtsal pencere tasarımında, kuşkusuz başka kurallar ve biçim düzenleri içinde, fakat ışığı aynı değerde kullanma endişesiyle karşımıza çıkar.

Pencereli duvar Osmanlı mimarisini Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinden ayıran en büyük özelliklerinden biridir. Pencere Ortaçağ'da bir tasarım ögesi olmamıştı. Fakat Ondördüncü yüzyıldan bu yana Osmanlı mimarisi bir pencereli duvar mimarisi olmağa yönelmiştir. Bu bizim kültürümüzde bir yeni zaman işareti olarak kabul edilmelidir. Fakat bir cepheyi pencereli olarak tasarlamakla, pencerenin egemen olduğu bir cephe tasarlamak arasındaki fark Sinan döneminde belirginleşmiştir.

Sinan'ın elinde pencere, basit sıralamalar, ritimler ötesinde olağanüstü bir tasarım aracı olarak kullanılmıştır. Kuşkusuz bu onun her yapısı için söylenemez. Fakat Süleymaniye kible cephesi, Mihrimah Kible cephesi ve Selimiye yan cepheleri, gerçekten şaşırtıcı bir pencereli duvar manipülasyonu sergiler ve sanatçının dehasına tanıklık ederler. Selimiye'nin yan cephelerinde bütün morfolojik özellikleriyle birbirlerinden ayrılan değişik türde, büyüklükte, biçimde ve değişik ritimlerle dizilen pencere sergisi, çok etkili bir cephe düzeni yaratır. Ve bu satırların yazarının, çok tekrarladığı gibi, cami ön cephelerinin hiç bir zaman sahip olmadığı, ancak saray imgesine yakışacak bir zenginlikte, içten bir estetik kaygının gereklerini yerine getiren bir tasarımın varlığını gösterirler.

Sinan pencereli duvarı başka kapsamda da denemiştir. Yine Selimiye'nin kible tarafındaki küçük medreselerde caminin dış avlusuna açılan ve içerlerinde pencere değil, fakat parmaklık bulunan büyük kare biçimli delikler vardır. Bunlara pencere demek istemiyorum. Çünkü Sinan'ın onları daha değişik mimârî niyetlerle açtığını düşünüyorum. Le Corbusier Villa Savoye'da yapının dış geometrisini bozmamak için terasa da binanın içindeki gibi sürekli, fakat penceresiz, uzun bir boşluk bıraktığı zaman bunu peyzaja bir çerçeve içinden bakmak için yaptığını söylüyordu. Gerçekte isteği dikdörtgenler prizmasının bütünlüğünü bozmamaktı. Sinan'ın Selimiye medresesinin avlusundan camiinin dış avlusuna bakan cephelerde açtığı cesur kare boşluklar kanımca Le Corbusier'in hissettiğine benzer bir doluluk, boşluk, bir çerçeveleme duyarlılığını dile getiriyorlar. Le Corbusier Selimiye'yi biliyordu ve not defterine desenlerle geçirmişti. Bir avlu ya da terası pencereli bir duvarla çevirmek Türkler'de yaygın bir uygulamaydı. Fakat bir medrese avlusunun dışarıyla bağını bu tür görsel bir öğeyle yapmak Sinan'a özgü bir uygulamaydı.

Sinan'ın bir başka pencere uygulaması, pencere içine duvarın dış yüzü ile sürekli, mermer (ya da alçı) geometrik işlemeli içlikler koymasındır. Azapkapı Sokollu Camisindeki uygulama duvar yüzeyinin sürekliliğini sağladığı gibi, pencereyi duvar tekstürünün bir parçası haline getirmektedir.

Işığının oynadığı rol açısından düşünülünce, bazı sanat tarihçilerinin vaktiyle dile getirdikleri gibi, Sinan bir Barok sanatçıdır. Gerçi Barok tasarımın ir-



rasyoneli, Barok enteryörün mimârî, resim ve heykel arasında kurduğu birlik Sinan için sözkonusu değildi. Fakat büyük eğrilerin egemen olduğu, insanın kafasını kaldırdığı zaman, Piranesinin gravürlerindeki gibi mekansal hareketlerin varlığına tanık olduğu büyük camii enteryörlerinde ışığın mimârî kompozisyonu tamamlayan rolü yadsınamaz. Mekanla ışık arasında kurulan bu ilişki büyük Osmanlı camilerinin Barok nitelikli davranışlarını vurgular.

Büyük Sinan camisi mimarın ustalığını sergilemek istediği boyutlarıyla kullanılan etkileyen, sultanın gücünü ispat etmek, saltanatın gereklerini yerine getirmek için yapılmış bir mimarî fenomen. Ve bunun aydınlanması ve gösterilmesi gerekiyordu.

Dış Biçimlenmenin Yapısı ve Simgeselliği

Kubbeli yapının Sinan elindeki anıtsallığa simgesel gereksinmenin üzerinde, sanatçının ulaşmak istediği bir biçimsel idealin varlığına inanarak anlaşılabilir. Her yapısında kubbenin değişmeyen yarım küre biçimini bir bütün imgesinin içinde eritmek çabası içinde olduğunu görürüz. Bu Leonardo'nun eskizlerinde gördüğümüz bir geometrik idealizasyon, kubbeden varılabilecek en soyut ideal şemanın elde edilmesi değildir. Fakat Leonardo'nun desenlerinde volümetrik oyunların çok ötesinde, giderek billurlaşan bir mükemmellik arayışı içinde Sinan'ın Selimiye'ye ulaştığını da yadsıyamayız. Kendi elinden çıkan desen ya da kendi sözleri bize kadar ulaşmamış olsa bile, Şehzade ve Süleymaniye'den Selimiye'ye varmanın arkasında bir kaynağa dayandıramadığımız için kesinlikle bilemediğimiz bir entellektüel ve kuramsal neden olmalıdır. Ne yazık ki bu çabanın nedenini, inşa edilmiş camilerin ve diğer yapıların yorumuna dayanarak kendimiz yeniden bulmak zorundayız. Bu bölümde, bu kavramsal gelişmenin tarihi oluşumunu başka bölümlere bırakarak, vardığı sonuçları irdelemekle yetineceğim.

Türkler'in kullandığı kubbe, geometrik biçimi ile en az mimarî ifade gücü olan, en nötr, hiç bir boyutu vurgulanmamış ve temelde hiç bir karakteristik strüktürel mesajı olmayan yarım küre kesitli bir yapı ögesidir. Tarihi bilinen en eski taşıtma kubbeler bile strüktürel ifadeleriyle çok daha etkili örtü türleriydi. Doğuda ve Batıda kubbe biçimini o kadar değişik biçimsel varyasyonlar içinde uygulayan mimarlık deneyleri varken, intrados ve ekstrados'u aynı profilde, tek çeperli (cidarlı), bu en renksiz kubbe biçiminde karar kılan ve ısrar eden bir gelenek nasıl yorumlanabilir? Bu, yanıtı Sinan'ın sanatı dışında aranması gereken bir kültürel davranış sorunudur ve bölümün sonunda daha genel bir tarih perspektifi içinde niteliğini irdelemeğe çalışacağım. Fakat bir kez bu ana biçimi temel olarak aldıktan sonra, mimar için sorun, bu basit, mesajsız geometrik biçimin, alt yapı üzerinde anlamsız bir takke gibi kalmaması ve alt yapı ile bütünleşmesiydi. Bir bakıma Osmanlı mimarisinin Sinan'da vardığı dış kütle anıtsallığı ve Dünya mimarisinde eşi olmayan bir yeri oluşu, örtünün tünel biçiminin bir 'challenge', daha başından çözülmesi gereken bir mimarî sorun olarak mimarların karşısına dikilmesidir. Bu çözüme bir kaç yüz yılda varılmıştır.

Büyük kubbenin alt yapı ile bütünleşmesinin ilk aşaması Ayasofya'da vardı. Bu yarım daire kesit içinde kubbe kaidelinin kalınlaşarak payanda görevi yapan bir kasnak oluşturması ve bu kasnakda pencereler açılmasıydı. Kubbenin kendi biçiminin değişmesi, Osmanlı döneminde de bu sınırdaki kalmıştı. Bu değişiklik yarım daire profilin basit geometrisini yumuşatıyor, aynı zamanda tabanında bir dairesel ve pencereli bir bilezik yaratarak alt yapının masif kütle ile yarım küre kubbe arasında bir geçit bölgesi oluşturuyordu. Sonradan Osmanlı mimarları bu kasnağın proporsiyonlarıyla biraz oynamışlar ve kasnak çevresinde ayrıca payanda kemerleri de inşa ederek geçit bölgesini daha hare-

ketli ve alt yapı ile ilişkileri daha organik bir düzene sokmuşlardır. Fakat onbeşinci yüzyılın sonunda yapılan Beyazıt Camisi gibi, gerçekten başarılı bir kompozisyona, onaltıncı yüzyılın hemen Sinan öncesi yapılarına, örneğin Sultan Selim, Gebze'de Çoban Mustafa Paşa, hatta Sinan'ın tanınmış yapılarından biri olan Üsküdar Mihrimah Sultan camilerine bakarsak, kubbenin alt yapının kübik kitlesi üzerine oturduğunu ve tatmin edici bir bütünleşmenin henüz gerçekleşmemiş olduğunu görürüz. Camilerin içinde geçit öğeleri pandantif olduğu zaman taşıyıcı ayaklara geçiş sürekliliği bir çizgi boyunca sağlanıyordu. Sinan bu soruna dış mimaride çözüm getirmek için, yapı dışında da kubbenin köşelerini büyük askı kemerleri boyunca, bir yelken tonoz (volta a vela) gibi aşağı indiği hissini yaratan köşe düzenlemeleri ortaya koymuştur. Büyük askı kemerlerinin ekstrasoslarının merdiven şeklinde yapılması ve kemerlerin diyagonal olarak üzerine, taşıyıcı ayakları yükselten köşe kuleleri yerleştirmek Şehzade'den bu yana onun geliştirdiği, ve poligonal tabanlı taşıyıcı sistemlerle kubbe altında poligonal geçiş bölgeleri yaratarak, sonunda Selimiye'de gerçekten ustaca bir sürekliliğe ulaştırdığı çözümlerdir.

Bütün kubbeli yapılarda, mimarların sonunda varmak istedikleri yapıyı taçlandıran etkili bir kubbe silüeti yaratmak olmuştur. Osmanlı camisi de Sinan'ın elinde, kubbenin silüeti yerine caminin tümel silüeti ile aynı amaca ulaşmıştır. Osmanlı mimârî üslubunu, diğer kubbe üsluplarından ayıran da bu olmuştur. Ne etkili ekstrasos formları, ne yüksek tamburlar kullanılmış, ona karşın kubbenin üstünden köşe ve yan neflerdeki kulelere kadar bütün öğeleri içine alan bir tümel eğrisel hareket alt yapı ile bütünleşerek zemine indirilmiş, Süleymaniye, Selimiye yapı gibi yapıların olağanüstü silüetleri elde edilmiştir.

Sinan dış cephe kompozisyonlarında yapısını yatay ve sürekliliği öğelerle tektonik katlar olarak belirler. Bir yandan bu öğeler yapının aşağıdan yukarı yükselen yapı sürecini belirlerken, öte yandan kubbeden aşağı eğrisel çizgiler üzerinden aşağı dökülen üç boyutlu kütle, yapının soyut tasarımına egemen olan a-tektonik davranışı da vurgular. Hiç bir mimârî öğe, diğerlerinin kimliğini ezecek bir boyuta erişmez bu yapılarda. Sadece minareler, klasik dönemde giderek sayıları artıp, genel silüet kompozisyonunun parçaları haline gelerek, bu kaidenin dışına çıkarlar. İslâm ortaçağ geleneğinde minare, yapı ile kompozisyon ilişkisi pek kurulmamış tek bir kule yapıdır; Arap dünyasında kare, Türk ve İran dünyasında silindirik bir kule. Fakat geç dönem üslupları, hemen hemen bütün Türk asıllı sülalelerin egemen olduğu ülkelerde Hint'te, Mısır'da ve Türkiye'de minarenin sayısını arttırmışlardır. Ayrıca Hint'te kule caminin yanında türbelerin de kompozisyonuna katılarak, temel görevi dışında, mimârî simgesellikler yüklenmiş, Mısır'da ise, mimârî kompozisyonun organik bir parçası olup olmamasının ötesinde dekoratif-simgesel başka bir anlam kazanmıştır.

Osmanlı deneyimi Sinan'a gelene kadar Minarenin bağımsız bir kule olan doğulu geleneğinin etkisinden pek kurtulamamıştır. Ulucamilerin, Üçşerefeli'nin, İstanbul Beyazıt Camisi'nin minareleri yapı duvarlarından bağımsız kaidelelere oturan kulelerdir. Daha küçük yapılarda ya daha sonradan eklenmiş ya da duvarların üzerine iğreti oturmuşlardır. Minareyi tümel cami kompozisyonuna katma ancak Sinan'da gerçekleşmiş bir üslup aşamasıdır.

Büyük camilerin tasarım sorunları, özellikle Sinan gibi her yapısı yeni bir deneme olan bir sanatçı için, ömür boyu sürmüş bir kendi kendini geçme, mükemmelleşme uğraşısıdır. Örneğin Sinan sadece Süleymaniye camisinin avlu kapısında yüksek bir kapı yapısı tasarlamıştır. Başka yapılarıyla karşılaştırdığımız zaman, bunun onun üslubundan uzaklaşan bir deneme olduğunu, bir daha denenmemesiyle anlıyoruz. Başka hiç bir yapısında ve Selimiye gibi en büyük boyutlu camisinde de bu tür bir extravaganza'ya bir daha yaklaşmamıştır.



Böylece dış kütle tasarımında da yapının içindeki gibi, hepsi kubbede biten, daha doğrusu kubbede başlayan bir hareketin ve hepsi kubbeye tabi bir boyutlamanın bütünleştirdiği öğeler ve tümünün yerleşimi bu tek ölçüte bağlı tutarlı ve dengeli bir iç kurgu cunun üslubunu tanımlar.

Ona kadar gelen gelişmenin Onaltıncı yüzyıl başında Sultan Selim, Beyazıt gibi camilerde vardığı sonuca bakınca, Sinan'ın büyük kompozisyonlarının volümetrik yapısının eğer bir metaforla ifade edersek, küpden küreye doğru uzanan bir yumuşama içinde olduklarını söyleyebiliriz. Bunun nedeni yukarıda sözünü ettiğim eğrisel örtü etkisini giderek daha aşağı indirme kaygısıdır. Fakat bunun dışında genel silüetleriyle bu yapılar masif kütleler olarak algılanır. Galerilerin eklenmesi bazan bütün duvarların pencere dizileriyle delinmesi ve az delikli, ağır duvar etkisinin bilinçli olarak parçalanmasına karşın, büyük bir olasılıkla kubbesel örtülerin aşağı doğru yuvarlanan ve eteklere doğru uzanan vurgulayıcı volümetrileri nedeniyle, yine de büyük ve ağır kütle etkisi egemendir. Kuşkusuz bu görecelidir. II.Beyazıt Dönemi camileriyle karşılaştırdığımızda Şehzade ve Süleymaniye şeffaf yapılar sayılabilir. Sinan yapıları metaforik olarak da şeffaf yapılardır. Çünkü onların mekansal örgülerini yapının içinde ve dışında aynı açıklıkla okumak olasıdır.

Bütün bu gözlemler sanatçının İslam'da cami yapısının doğasına uygun simgeselliği, Osmanlı Sultanlarının evrensel politik konumlarına eş bir düzeye getirirken, mimârî tasarıma ilişkin, o zamana kadar çözülmemiş ve belki de düşünülmemiş boyutlarla, sadece pratikte değil, kavramsal düzeyde de uğraştığını gösteriyor. Çünkü Şehzade'de başlayan ve mekana, örtüye, cepheye, minareye ilişkin uygulamaların, giderek daha incelmış boyutlara ulaştığını Sinan'ın mimârî gelişmesi içinde izliyoruz.

Sinan yeni mimârî öğelerle değil, aşağı yukarı kalıpları belirlenmiş geleneksel öğelerle çalışmıştır. Kapılar, pencereler, nişler, mihraplar sütun başlıkları, mukarnaslar, kemer biçimleri geleneksel sözlükten alınmıştır. Fakat sentaks, hatta gramer kurallarına değişiklik getirmiştir. Osmanlı mimarisinin İslâmî karakterini yansıtan özellikle bezemede yoğunlaşmış bütün öğeler, onun yapılarında kendi iç gelişmelerini yaşamışlar, belki yeni mimârî kompozisyonların doğasına daha yakın bazı aşamalara ulaşmışlardır. Fakat Sinan'ın onlardan eskiden farklı bir görev beklediğini gösteren bir uygulama yoktur. Kaldı ki, diğer Osmanlı mimarları gibi, bezeme onda da mimariye kesinlikte tabidir. Sinan'ın sanatsal sorunu mimârî biçimlerin tümel bir vizyon içinde birleştirilmesini sağlayan düzenlerin yaratılması ve ayrıntıların o doğrultuda mükemmelleştirilmesidir. Mihrimah Sultan camisinde, Lüleburgaz Sokollu camisinde olduğu gibi dramatik vurgu aradığı yapıtları olmuştur. Zal Muhmut Paşa, Piyale Paşa gibi yapılarda maniyerizm ve pitoresk de buluruz. Fakat bütün büyük camileri Şehzade, Süleymaniye, Selimiye, Kadirga Sokollu ve daha nicelerinde bir kurgunun mükemmelleşmesine, klasiğe ulaşmasına çaba gösteren bir stilist'dir. Biçim geometrisini, karmaşık değil, fakat 'puriste', anlaşılabilir cümlelerle ifade eder. Ve kubbeli baldaken'in mekansal açılımı olarak tanımlayabileceğimiz ideal amacından hiç ayrılmamıştır.

Sinan mimarî uğraşı çok ciddiye alan bir sanatçı izlenimi bırakır. Her yaratıcı sanatçıda olan ve kuralları aşan çıkışları yapılarında bulsak bile, fantezi bulmak kolay değildir. Şehzadenin yivli kubbe ve minarelerinde gördüğümüz arkaik tavra belki bir fantezi olarak bakılabilir. Mihrimah kible duvarı dolgun bir hayal ürünüdür. Fakat Sinan mimariyi dekor olarak düşünen bir sanatçı olmamıştır. Söylenecekleri, geometrik olarak belirli, mekansal ve volumetrik nitelikleri saf bir mimariyi vizyonla tanımlanmış, abartılmış süse ve illüzyona yer vermeyen, Batılı terminoloji içinde, barok mekansal yönelmeleri olan, fakat ke-

sinlikle Rönesans disiplini içinde kalmış bir mimardır. Daha yukarıda da vurguladığım gibi, camilerin içinde hiç bir mistisizm, bir öbür-dünyadanlık, eski deyişimiyle *uhreviyet* yoktur. Eğer Sinan'ın yapısında insanı yaşamın gündelik boyutlarından uzaklaştıran bir duygu varsa, o estetik kalitenin algılanmasının yarattığı bir '*sublime*' duygusudur.

Kuşkusuz bir İslâm İmparatorluğu'nu en güçlü döneminde temsil eden camilerde, politik gücün ötesinde simgesel değerler bulunmadığını savunmak kolay değildir. Büyük camilerin içlerinde namaz kılanın üzerindeki eğrisel dinamizmin yarattığı, yatay boyutların dünyayı, düşey boyutların dinsel bir yükselişi, kubbelerin cenneti simgelediğini hayal etmek zor değildir. Bu ikinci simgeler, şairlerin dizelerinde dile gelmiştir.

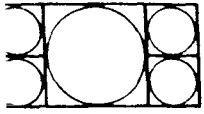
Sinan'ın üslubunu, kuşkusuz, kubbeli baldaken düzeninin kendi niteliğinden gelen bir sonuç olarak görmek sözkonusu değildir. O temanın açılımında, geniş bir mimârî perspektif içinde, strüktürel şemanın mimariye dönüşmesinden, heyecan verici bir ışıklandırma düzenine, dış kütle modlajına ve her ayrıntının bilinçli dağıtımına kadar, bir tasarım hiyerarşisi içine dağılmış sayısız '*act*' lar vardır. Kubbeyi en basit biçimi ile kullanmanın bütün sakıncaları ancak bütünleyici mimârî vizyonun gücüyle ortadan kaldırılmıştır.

Osmanlı mimarisi ve doğal olarak Sinan'ın mimarisi eleştirisel bir tartışma konusu olduğu zaman '*kubbe*' sözcüğünün kritik bir konumu vardır. Orada kubbe bir geometrik biçim olarak değil, herşeyi yönlendiren bir tema olarak, bir kök fikir olarak ortaya çıkar. Bu tek ögenin tartışmaya ve değerlendirmeye egemen olması, bazan sıkıcı da olabilir. Özellikle kubbe sadece bir biçim olarak görüldüğünde, tartışma mimârî içerikden oldukça uzak bile görülebilir. Fakat, eğer kubbeye bir tema olarak, bir nota anahtarı olarak, bir biçimsel davranış tohumu olarak bakarsak, eğer Süleymaniye'nin İstanbul silüetine, Selimiye'nin Edirne silüetine, camilerin Türk kentlerine getirdiği görsel boyutları anımsar, enteryörelere egemen olan kubbe imgelerini düşünürsek kubbe sözcüğünün yinelenmesinin, bütün bu olguların toplumun camileri algılamasında ona verilen özel konumdan kaynaklandığını kolayca kabul edebiliriz.

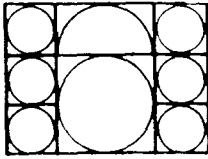
Sinan'ın mimarisinin kişisel boyutlarını sadece camilerinde yakalasalak bile, bütün ayrıntılarını yapılarının tümünde daha iyi değerlendirebiliriz. Mağlova kemerinin plastiği bütün büyük yapılarıyla boy ölçüşecek kadar güçlüdür. Fakat bu bölümde tartıştığımız konunun kapsamı içinde kendisinin sanatının nirengi taşları olarak betimlediği üç büyük sultan camisinin geniş bir mimârî tarihi perspektifi içinde değerlendirilmesi ile yetineceğiz. Buradaki tartışma, diğer bölümlerdeki yaklaşımları yinelenmeyecek ve sadece kavramsal düzeyde kalacaktır.

Bir Mimârî Vizyonun Gelişmesi İçinde Şehzade'den Selimiye'ye

Sinan'a Şehzade Mehmet'in külliyesinin yapmak emri verildiğinde kubbeli cami mekanının, Ayasofya şemasının yinelenmesi de dahil, hemen bütün aşamaları geçilmişti. Hem oldukça büyük çaplı kubbelerin taşıyıcı sistemle olan boyutsal ilişkileri sayısız örnekte denenmişti, hem kubbe, yarım kubbe, köşe kubbesi, duvardan ayrılmış taşıyıcı, yani kubbeli baldakenin mekan içindeki bağımsız tavnı ortaya konmuş, Sinan'ın gözleyebileceği örnekler başkentte inşa edilmişlerdi. Osmanlı Mimarisinin Bursa ve Edirne'deki başlangıcından bu yana kesiksiz bir gelişme çizgisi, oldukça değişik şemalarla ve yavaş yavaş kişilik kazanan öğelerle, örneğin, sadece Osmanlı döneminde özgü minareler, pencereli duvarlar ve mukarnaslı nişlerle, ve nihayet, kesin geometrik biçimine kavuşan

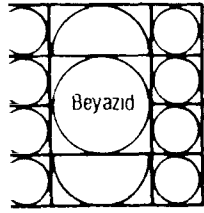


Üç Şerefeli

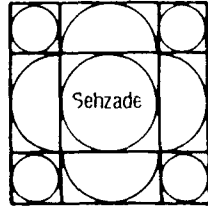


B

Fatih



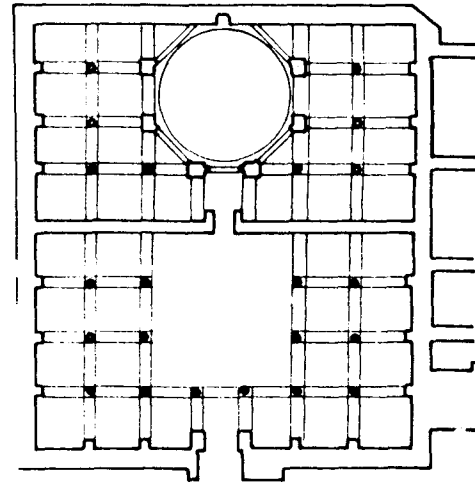
Beyazıt



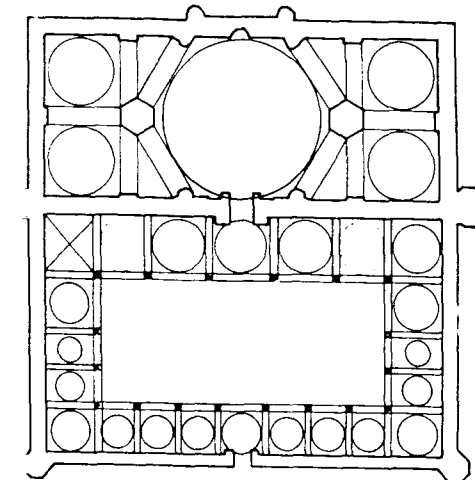
Şehzade

D

Gelişme: Üç şerefeli'den Şehzade'ye



Manisa, Ulu Camii



Edirne, Üç Şerefeli

son aşaması, Sinan'ın sanatının ilk aşamasıydı. Bu konumuyla da bir dönüm noktası oluşturur Türk mimarî tarihinde. Bundan önceki yayınlarda da çok kez belirttiğim gibi, büyük kubbe bir maksure kalıntısıdır. Daha doğrusu maksurenin camiyi işgal etmesi sonunda da, kendisinin ortadan kalkmasıdır. Edirne Üçşerefeli Cami, Manisa Ulu Camisi'nden Mısır'dan doğuya doğru İslâm dünyasının Türk egemenliğinde, özellikle onüçüncü yüzyılda geliştirdiği çok ayaklı ve büyük maksure kubbeli camiler serisini yeni bir mimarî vizyonun başlangıcını haber vererek bitiren bir camidir. Üçşerefeli'de kubbeli maksure kalıp değiştirir. Caminin kendisi olur. Artık emirin, sultanın, valinin yeri değil, herkesin namaz kılacağı ve kapıdan mihraba kadar bütün hacmi örten bir kubbe altıdır.

Üçşerefeli yeni bir denemenin bütün ağırlığını ve aksaklıklarını taşır. Büyük kubbenin gerektirdiği strüktürel çatı kurulmamıştır. Kubbe iki yanda kubbe yükünü ancak taşıyabilen duvarlara biner. Fakat mekan içinde serbest duran kargir ayak ve orta kubbeyle orantılı kubbe örtülü yan açıklıklar şeması kurulmuştur. Bu modülasyon Şehzade camisine kadar gidecek bir geometrik şemanın kuruluşudur. İstanbul'un Fethinden sonra İkinci Mehmet'in İlk Fatih Camisi ve onu izleyen Beyazıt Camileri Üçşerefeli'nin başlattığını sürdürürler. İstanbul'un Osmanlı cami morfolojisine getirdiği öge yarım kubbedir. Önce Fatih'te biraz çekingenlikle kullanılan yarım kubbe, Beyazıt Camisi'nde Ayasofya'nın orta nefinin örtü şemasını, kesin bir kare modül sistemi üzerinde tekrarlar.

1544'te Sinan Şehzade'nin temelini atarken, kubbeli yapı geleneğinin en önemli simgesel şeması olan kesin bir merkezi plan uygulamasına başlıyordu. Bu planın bütün kavramsal verileri daha önceki gelişmelerde vardı. Gerçekten de Sinan Şehzade'den önce Üsküdar Mihrimah camisinden Eski Fatih camisi şeması üzerinde bir örtü değişikliği yaparak, Fatih Camisi'nin tek yarım kubbesinin üçe çıkarmış, merkezi plandan bir basamak öncesini gerçekleştirmişti. Bu yapı Şehzade'nin jeneolojisini kesin olarak ortaya koyar.

Sinan'la Beyazıt mimari Yakupşah arasındaki yaklaşım farkı, kullanılan geometrik modelin yorumundan başlar. Beyazıt, haremi ve avlusu kesin bir kare içinde onaltışar modülden oluşan bir yapıdır. Orta kubbe açıklığı yan kubbe açıklıklarının iki katıdır. Sinan için bu kadar katı bir uygulama doyurucu olmazdı. Onun sorunu ideal ya da pratik bir şemayı uygulamak değil, fakat kubbenin egemenliğini gerçekleştirecek bir mekan yaratmaktı. Şehzade'nin örtü sistemi, yine Beyazıt'taki gibi bir karenin içine yerleştiği halde, orta kubbe onaltı modül içinde dört modül değil, orta kareyi beş modüle bölüp orta açıklığa üç modül verdiği için, yirmibeş modül içinde dokuz modüldü. Böylece Beyazıt içinde orta kubbe hacmin dörtte birini işgal ettiği halde, Şehzade'de üçte birinden daha fazlasının örtüyordu. Merkezin boyutsal güçlendirilmesine ek olarak taşıyıcı ayaklar mekan büyüklüğünün sağlanmasına yardım edecek plastik öğeler olarak düşünülmeğe başlanmıştır. Şehzade'de şemanın geometrisi gerektirdiği halde ayaklar poligonal olarak inşa edilmiş ve köşelerin kırılmasıyla hem kare ayağın getireceği duvar etkisi kaldırılmış, hem de kubbealtı ile diğer bölümler arasındaki görsel bağlantı artırılmıştı. Şematizmi yadsıyan ve tasarımı ilk önemli yapılarından başlayarak bütünleşmiş hacim amacına yönelen Sinan, bu idealin gerektirdiği oransal ve biçimsel değişimleri, üslubuna damgasını basacak olan özgün tutumlarla böylece gerçekleştirmeye başlıyordu.

Şehzade sadece şemasının ideal tipolojisi ve kubbeli baldakenin vurgulanması ile değil, dış mimari biçime getirdiği espri ile de ağırlığı onaltıncı yüzyıla kadar sürmüş Ortaçağ kalıntılarını ortadan kaldırılıyordu. Böylece dış mimari duvarlarla değil arkatlarla çevriliyor, camiye bitişen, Sultan Selim'de, Beyazıt'ta gördüğümüz tabhaneler ortadan kalkıyor, başka bir deyişle yapı içerden ve dışardan bütünlüğünü bozacak eklerden ayıklanıyor, minareler, büyük

kubbenin etkisini arttıracak bir konuma getiriliyor ve ana kütle ile bütünleşiyor. Bütün bunlar şimdiye kadar Osmanlı mimarisinde görülmemiş ve Osmanlı klasisizmi dediğimiz değişiklikleri haber veriyordu.

Sinan'ın mimarbaşılığının başında denediği ve bir daha kullanmadığı Şehzade şeması, Osmanlı mimarlarının ve kendisinin merkezileşme kavramını, Batıya göre ne kadar farklı yorumladıklarını gösterir. Eğer Şehzade'nin arkasında bir simgesellik olsaydı, Sinan'ın onu tekrar uygulaması beklenirdi. Bu gerçekleşmemiştir. Oysa İslâm dünyasında da bir merkezi kubbe ile diyagonalleri üzerinde dört köşe kubbesinin simgesel ve biçimsel bir geçmişi vardır. Burada Samanoğulları türbesinde bu uygulamanın daha onuncu yüzyıldaki bir örneğine rastlarız. Bütün ortodoks Hıristiyan dünyasından, özellikle Bizans'da kare içinde haç (quincunx) yine simgesel bir kilise planı olarak kullanılmış, Rönesans İtalyası'nı da etkilemiştir. İstanbul'un orta ve geç Bizans kiliselerinin ana şeması bu idi. Venedik'in küçük San Chrisostomo, Santa Felice gibi küçük kiliselerinden, San Pietro'ya kadar merkezi plan kavramsal bir *'obsession'* dur. Sinan'dan çeyrek yüzyıl önce, Diyarbakır Fatih Paşa Camisi'nde (1525) Türkiye'de de uygulanmış olduğunu da anımsamak yararlı olur. Görünüşe göre, bir plan ve mekan şeması olarak Şehzade bir yenilik getirmiyor. Ne var ki şemanın uygulanmasında Sinan etrafında gördüğü Hıristiyan örnekleri yinelememiştir. Hemen bütün kiliselerde haç kolları beşik tonozlarla örtülürken Şehzade'de yarım kubbeyle örtülmektedir. Burada örtünün geometrisi mekanda bir haç simgeselliği yaratmak için değil, yan hacimleri orta hacme katmak için kullanılmıştır. Mimarlık tarihinde, orta kubbeyi destekleyen yarım kubbelerin örttüğü merkezi planlı tanınmış yapılar vardır. Bunların Şehzade ile karşılaştırılmaları Sinan'ın ve Osmanlı mimarlarının tutumlarını açıklığa kavuşturmak için yararlıdır. Daha İ.S. yedinci yüzyılda Vagarshapat'da Zwartnotz Saray Şapeli dört yarım kubbenin desteklediği bir merkezi kubbeyi dairesel bir çevre koridoru içinde saklayan bir şema ile karşımıza çıkar. Burada Geç Roma'nın çevre koridorlu mezarlarının anıları içinde yüksek kasnaklar üzerinde, yükselen geometrik bir pürizm sözkonusudur. Kubbenin egemen olduğu bir mekan yapısı değil, fakat bir haç simgeselliği dile getirilmiştir. Kubbe ise, tepede asılı ve çevre koridorundan ancak görülebilen bir başka simgedir. İstanbul'da bugün varolan kiliseler içinde, özgün yapısını koruyan Fethiye camisi şapeli, boyutsal farklılığına karşın, kare içinde haç planının, mekansal boyut, kubbe egemenliği gibi kavramlardan uzak, simgesel kullanımının bir başka örneğidir. Şehzade'ye mekan boyutları açısından en yakın yapı olan Todi de Santa Maria della Consolazione kilisesidir. Leonardo eskizlerinin uygulaması olan bu ünlü kilise, Rönesans'ın kavramsal pürizminin en iyi uygulanan örneklerindedir. Haçvari baldaken sadece örtüde değil planda da belirtilmiş, haç sembolizmi, belki de en mutlak ifadesini burada bulmuştur.

Her üç yapıda saf geometrik biçimler kullanılmıştır. Zwartnotz çevre koridorlu ve haç planlı bir karmaşık mekan tasarımını basit bir duvar çatı kombinasyonuna indirgemiş, Consolazione bir kuramı gerçekleştirmiştir. Şehzade ise çok ayrıntılı bir mekan tasarımının strüktürel bütünlüğünü yapı içinde ve dışında basit geometrik bir sentaksa indirgeyerek değil, fakat ayrıntılı bir gelişme içinde ve kendi geleneği içinde kalarak yaratmıştır.

Büyük mekan kavramı olarak kare içinde haç'ın Hıristiyan mimârî geleneğinde kullanılışı ile Türkler'de kullanılışı arasındaki farkların analizi, Sinan'ın ve genelde Osmanlı üslubunun özelliklerini saptamak açısından aydınlatıcıdır.

Birincisinde merkezi kubbe dört yönde beşik tonozlara açılır. İkincisinde yarım kubbelerle sonlanır. Birinci çözümde, uygulanan örneklerin de gösterdiği gibi haç kollarının boyu, kavramsal olarak belli değildir. Maderna San



Pietro'nun bir kolunu uzatarak bazilikal bir şema elde etmişti. Bu süreç ne merkezdeki kubbenin ne de ona açılan haç kollarının, haç simgeseliğinden daha önemli olmadığını gösterir. San Pietro ya da ona benzeyen sonraki barok kiliselere girildiği zaman koro bölümünü taçlandıran kubbe ya da planın merkeziliğini anlamak olası değildir. Bu yorumda merkezdeki kare baldaken izole olur. Kubbeden aşağı doğru inen hareket beşik tonozlarla kesilir ve görsel hareket kollara doğru uzanır ya da merkezi baldakeni kollardan izole ederek aşağı iner. Bu izolasyon dış mimaride daha da belirgindir. Kubbe yüksek tamburlar üzerinde zaten bağımsız bir öge olarak alt yapıdan ayrılmıştır. Tonoz örtülü kollar genelde çatı ile örtülerek köşeleri de kendi başlarına bırakırlar.

Sinan'ın Şehzade çözümü bütün bunların aksi bir mekan ve yapı tasarımıdır. Yarım kubbeler merkezi kubbeyle bağımlı, onun boyutlarıyla eşit örtü öğeleridir. Biçimleri gereği zaten tamamlayıcı öğeler olarak kullanılmışlardır. Orta kubbe bütün mekan sınırlarını kendi boyutlarıyla orantılı olarak saptamıştır. Burada sınırı belli bir mekan tasarımı vardır. Kubbeden gelen hareket yarım kubbelerde devam ederek duvarlara ulaşır. Bu yonca yaprağı örtü bir bütün olarak alt yapıyı kavrar. Hıristiyan kilisesindeki merkezkaç etki yerine burada kubbe altında toplanan merkeze doğru bir etki vardır.

Örtünün bütünlüğü, yapının dışında da aynı şeklide ifade edilmiştir. Yüksek kasnaklarla alt yapıdan ayrılmayan yarım kubbeler, köşe kubbeleri büyük kubbenin etrafında ondan ayrılmadan ve onu sararak yerleşirler. Burada hiç bir öge birbirinden izole edilmemiştir.

Bu basit gözlemler ve geometrik analiz, Osmanlı mekan tasarımı ile tarihi ya da coğrafi konumlarıyla ona komşu mimari üsluplar arasındaki farkı yerince açıklamaktadır.

Sultan Süleyman, Eski Saray yavaş yavaş Topkapı'ya (Yeni Saray'a) taşınmağa başladığı sıralarda, Sinan'a sarayının bahçesinden ayrılan bir alan üzerine Süleymaniye külliyesinin inşa etme emri vermiştir. Saray bahçesinin tahsisi, yer seçimi kararının, kanımca, sultan tarafından verildiğini göstermektedir. Çünkü Sinan'ın Sultan'a '*külliye sarayın bahçesine yapalım*', demesi olanaksızdı. Osmanlı mimarisinde orta mekan örtüsü Ayasofya'ya benzeyen üç cami vardır. İstanbul Beyazıt, Süleymaniye ve Kılıçlı Paşa camileri. Bunların içinde sadece Kılıçlı Paşa camisi zamanının mimari jargonu ile de olsa, Ayasofya tasarımını çok yakından izlemiştir. Bunun Sinan'dan çok Kılıç Ali Paşa'nın isteğini yansıttığını düşünmek doğru olur. Fakat yukarıda gördüğümüz gibi Beyazıt camisinin sonra da Süleymaniye'nin Jüstinyen'in kilisesindeki orta bölümün Yarım Kubbe-Orta-Kubbe-Yarım Kubbe düzenini yinelemesi, Şehzade şemasının kavramsal mükemmelliğinden sonra Kanuni'nin isteği sonucu olmuş olabilir. Sultan'ın Ayasofya gibi bir cami yapılmasını istemiş olması şaşılacak bir istek değildir.

Mainstone Osmanlı camilerinin Ayasofya'nın strüktürel eleştirileri olduğunu söyler⁹. Gerçekten de Süleymaniye Jüstinyen'in bazilikasından sonraki bin yıl içinde birikmiş deneyler ve ustalıklarla eski şemayı tekrar deniyordu. Süleymaniye Ayasofya'nın inşa edilmiş eleştirisi olduğu için, hem Osmanlı mimarisi ile Geç Roma yapı tasarımları arasındaki farkı, hem Sinan'ın Ayasofya'yı yorumunu, hem de mimari üslubunun önemli bir aşamasını aydınlatan önemli bir anıttır. Osmanlı Devleti'nin en büyük hükümdarı döneminde yapılmış olması da, Türk kültür ve mimari tarihi içinde ona simgesel bir anlam kazandırmıştır.

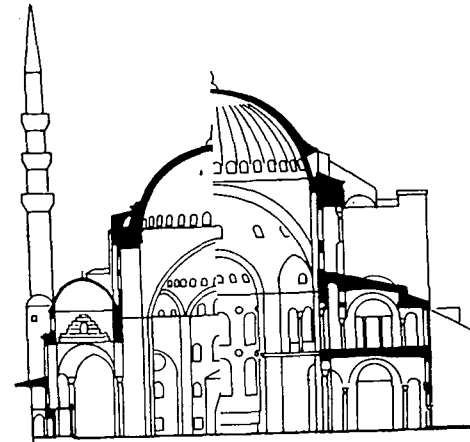
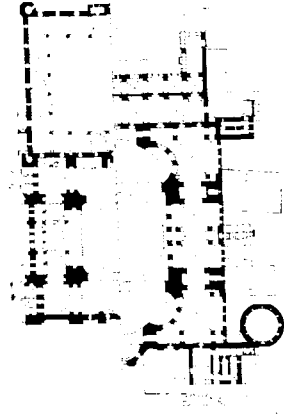
Ayasofya, iç mekanına eşsiz bir etki kazandıran cesur örtü tasarımı nedeniyle mimarlık tarihinin en çok övdüğü bir anıttır. Kubbesi bir kaç kez

yıkılıp yapıldıktan sonra, Milet'li İzidor'la Tralles'li Antemyos'un tasarımı bugüne kadar ayakta kalabilmiştir. Gerçi Jüstinyenin mimarları ne yirmi yıl sonra yıkılacak olan basık kubbenin profili, ne de bu büyük kubbenin asimetrik payanda sisteminin dengesizliği ve dış mimarinin hantallığı ile tasalanmışlardı. Sorunları temelde simgeseldi. Doğu Roma İmparatoru'na Hıristiyanlığın en büyük bazilikasını inşa edeceklerdi. Bu büyüklükteki bir açıklığı ise ahşap bir strüktürle geçmek olasılığı yoktu. Anadolu'da beşinci yüzyıl denemeleri kubbeli örtü tasarımını hazırlamıştı. Onlar da, böyle bir teşebbüse cesaret edecek çağlarının en iyi mühendis ve matematikçileriydi. Bazilikanın orta nefini kubbeli sistemleriyle örttüler. Ayasofya'nın büyüklüğü henüz Roma Mimarisinin anıtsal boyutlarını unutmamış olması ve tıpkı Süleyman'ın dönemi gibi, bir ayağı İtalya ve Kuzey Afrika'da olan bir Roma İmparatorluğu'nun olanakları içinde inşa edilmiş olmasıdır. Ayasofya'nın bir son olduğu, bir daha Bizans kentinde onun iki ayağı arasını dolduracak büyüklükte bir yapı yapılmamış olmasından da anlaşılır.

Süleymaniye'de Sinan bu azametli anıtsal ve simgesel referansla sürekli diyalog içinde, bir vizyonun baskısından kendini kurtarmak için çalıştığı söylenebilir. İlk sorun strüktürel idi. Bu asimetrik örtü sisteminde orta kubbenin yanlara karşı itkilerini karşılayan, fakat Ayasofya gibi neflerin içinde kale duvarları gibi yükselen kulesel payandaları olmayan daha yaygın bir payanda sisteminin düzenlenmesi ve bunun yan cephenin artikülasyonu içinde mimariyle bütünleştirilmesi sorunuydu. Ayasofya'nın yan nefleri ve köşeleri örten karmaşık tonoz sistemlerine karşın, Süleymaniye'nin yan nefler üzerindeki kubbe sistemi ve köşelerdeki daha büyük kubbeler bu dayanak sisteminin oluşturulmasına ayrıca yardım ediyorlardı. Ayasofya hem yükseklik hem de genişlik olarak Süleymaniye'den daha büyüktür. Sinan'ın bir gösteri yaparak aynı boyutlara ulaşması da düşünülebilirdi. Ayasofya kubbesini geçecek bir kubbe yapma isteğini, Süleymaniye'yi bitirdikten sonra söylemiş olmalıdır. Fakat üç metre daha küçük bir kubbe yaparak ve Ayasofya'da olmayan, hem statik hem de mimari yeni öğeler yaratarak, Ayasofya'nın örtü istemini rasyonalize etmiştir.

Gerçi Ayasofya İstanbul'un fethinden sonra, İslâm mimarisindeki bir çok kilise gibi, yeni dinin hizmetine girmiştir, ama Süleymaniye öyle bir mekanla cami olamazdı. Sinan bütün yapılarındaki tutumuyla camiyi birleşmiş bir mekan haline dönüştürmeğe çalışmıştır. Bazilika arkatları ortadan kalkmış yan nefle orta nef arasında sadece üç açıklıklı bir arkad kalmıştır. Ayasofya enteryörünün mistisizmini yaratan loş bir çevre içinde aydınlık bir orta mekan ve mekan sınırlarını sadece ortadaki kafesle eşdeğıştiren bir tutum yerine, her köşesi aydınlanmış, ışık etkileri olduğunca homojen bir cami haremî gerçekleşmiştir. Ayasofya enteryörünün ünlü 'immaterialisation'u yerine burada billurlaşmış geometrik biçimlerin okunulabilirliği üzerine kurulmuş bir volumetri vardır. Ayasofya'da birbirlerinden farklı strüktürel öğelerin farklılıklarının anlaşılmasına yardım eden bir renkli bezeme yerine, burada her strüktür öğesini özellikle vurgulayan bir strüktüralizm vardır. Ayasofya'da büyük ayakları zarif bir mermer kaplamanın şaşası içinde ya da büyük kubbenin boyut ve geometrisini altın yaldızlı bir mozayik kaplamanın pırıltılarında saklayan tavrın aksine, kendini neredeyse ilan eden öğeler vardır.

Ve nihayet Ayasofya'nın içerdeki kafesi ayakta tutmak için her türlü gösterişsizliğe katlanan yontulmamış dış mimarî yerine, olağanüstü bir kubbesel volumetri düzeniyle İstanbul silüetini oluşturan bir yapı vardır. Süleymaniye, orta kubbesini iki yandan destekleyen iki yarım kubbesinin, soyut şeması dışında, Ayasofya'nın karşıtı olan bir mimarî anlayışın ürünüdür. Dünya bugüne kadar sadece cami olan bir Ayasofya gördüğü için, Jüstinyen bazilikasını kendi gerçeği içinde şimdiye kadar algılamamıştır. Fakat değışik boyutlarında irdelendi-



İstanbul, Ayasofya-Süleymaniye



ği ve Sinan camileriyle karşılaştırıldığı zaman, bir zamanlar Osmanlı mimarisi- ne tek örnek olarak kabul edilen yapının, kendi 'exegesis'inin sınırları içinde, statik bir Romalı mekan tasarımının Bizans dekorativizminde yıkanarak ortaya çıkan bir 'hybrid'i olduğu anlaşılır. Sinan o gizemli şaşaanın tuzağına düşmemiştir.

Eğer bir büyük sanatçının yaşamında yaratmak istediği bir ideal biçim varsa ve her yapıtında ona ulaşmak için çaba sarfetmişse, Sinan'ınki Selimiye' de gerçekleşmiştir. Sinan'ın yapıtları içinde her biri uzun mimarlık mesleğinin basamakları olan yapılar vardır. Fakat bunların hepsi aynı güçte değildir. Ve bir büyük devlet memuru olarak bütün bir yapı alanının günlük sorunları ile uğraşan Sinan'ın emrindeki büyük mimar ve sanatçı grubuyla, hangi yapıyla kendi uğraştığı, hangisini bir kaç tavsiye ve uzak kontrolla yardımcılarına bıraktığının saptanması, önemli bir mimarlık tarihi ve eleştirisi sorunu olarak yanıt beklemektedir. Fakat büyük sultan yapılarının yapılış belgeleri, Süleymaniye ya da Selimiye'de olduğu gibi, bunların yapını konusunda şüphe bırakmaz. Bu büyük cami yapıları sürecinde ilginç olan, Sinan'ın çıraklık yapıtı olarak kabul ettiği Şehzade ile, kalfalık olarak kabul ettiği Süleymaniye'nin kendi içlerinde kavramsal çıkmazlar olmalarıdır. Sinan'ın daha ilk aşamada vardığı quinconx plan daha büyük kubbe boyutları için, belki de kabul edilmez bir kütle olacaktı. Nitekim Yenicami, Sultanahmet, Yeni Fatih gibi denemelerde de kubbe boyutları Süleymaniye ve Selimiye örneklerine ulaşmamıştır. Birinci Ahmed'in mimârî Sedefkar Mehmet Ağa'nın Ayasofya'nın yanında yapılacak bir cami için Ayasofya'nın kubbe boyutlarına ulaşmak istememesi, özellikle kendinden önce Sinan'ın bu konudaki büyük isteği gözönüne alınırsa, ancak estetik bir seçim olarak yorumlanabilir. Süleymaniye ise bir imparator iradesi sonucudur. Ve bir simgesel gösteridir. Sinan Şehzade ve Süleymaniye'de bu simgesel şemalardan varılacak noktalara ulaşmış, fakat Süleymaniye'den sonra denemelerin tümünü poligonal baldaken üzerine kurmuştur. Kadırga Sokollu küçük boyutta, Selimiye büyük boyutta bu denemelerin tepe noktalarıdır. Selimiye sadece Sinan'ın ve Osmanlı Mimârî tasarımın ulaştığı en yüksek nokta olarak kalmaz. Osmanlı kültüründeki rasyonalizasyonun da en üst aşamasıdır. Dünya mimârî tarihinde de kubbeye bağlı mekan yapısının, sanayi öncephesindeki en büyük aşamasıdır. Böyle bir savı destekleyecek yargıları ortaya koymak Osmanlı mimarisinin ve Sinan'ın dünya mimarlık tarihindeki yerini aydınlatacaktır.

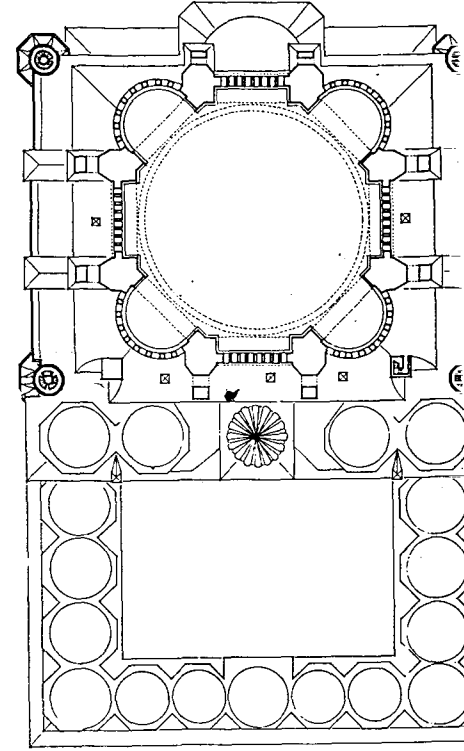
Kubbe mutlak ve sonsuz simetrisinin en büyük simgesidir. Onun doğasına en uygun yapının da bu simetri ilkesine en çok yaklaşan yapı olacağı düşünebilir. Panteon mimârî tarihinin ilk aşamasında bu gerçeği en doğru ve rasyonel biçimde gerçekleştiren ve kubbenin bütün bir mekana katıksız egemenliğini büyük bir güçle ifade eden, bugün de etkisinden bir şey kaybetmemiş bir prototiptir. Fakat Panteon dairesel planı ile kullanılmasını sınırlayan ve kubbenin daha çok simgesel boyutunu vurgulayan bir yapıdır. Bir törensel yapıdır. Kubbenin törensel boyutu üzerinde duracağımız bir konudur. Fakat kubbenin özellikle kerpiçten hızlı tonoz ve kubbe konstrüksiyonun geliştiği Mezopotamya, İran ve Ortaasya'da bir de pratik boyutu vardı. Doğuda Kubbe ve kemer sadece Takı Kisra'ların ve Sasani saraylarının eyvan ve taht salonlarında değil, köylünün ambarlarında kullanılıyordu. Bu iki köken, pratik ve simgesel, Doğu geleneğinden eğrisel örtü kullanımının anlamını etkilemiştir. İslâm ülkelerinde kubbe, bir yandan politik güç sahiplerinin büyüklüklerine anıt dikmek için kullanılırken, en ucuz örtü isteklerini de yerine getiriyordu. Onun için Osmanlı mimarisi kubbeyi, her tür hacmi örtecek, hemen hemen tek örtü ögesi olarak kullandığı zaman bunu Doğu'nun geleneksel tutumu içinde yapıyordu. Medrese odalarının, hamamların, bedestenlerin, hatta ulucamilerin üstünü örten sayısız kubbenin simgesel amaçlarla yapılmadıkları kesindir. Fakat kubbe Sultan köşkünü, ya

da Selimiye camisini örttüğü zaman simgesel boyutu vurgulanıyordu. Ve simgesel boyutu vurgulandığı zaman kubbenin sonsuz simetrisinin istekleri yerine gelmeliydi. Selimiye bu törensel isteği, caminin pratik zorunluluklarıyla bağdaştırmakta belki de en optimum çözüme ulaşan, Sinan'ın bütün yaşamınca aradığı yapıdır. Selimiye'de kubbenin, tıpkı Panteon'daki gibi ilkel gücünden bir şey yitirmeden, fakat gelişmiş bir taşıyıcı sistem ve bir perde duvarla nasıl yan yana geldiğini görüyoruz.

Selimiye'nin kavramsal rasyoneli kubbenin sonsuz boyutu ile, pragmatik karenin bu dünyadanlığı arasında, estetik açıdan tatmin edici bir poligon yerleştirmekti. Daire, kare ve sekizgen, İslâm dünyasının tromplu kubbe yapıcılarının çok iyi bildikleri geometrik biçimlerdir. Sinan burada kaypak, denenmemiş bir zeminde değildi. Ne var ki İslâm geleneğinde büyük kubbe, camilerden çok mezar yapılarının taşıyıcı duvar sistemine dayalı ve ışıksız mekanlarında, güçlü dış imgeler yaratmak için, yani sadece törensel boyutuyla kullanılmıştı. Günün her saatinde kullanılan bir camide, özellikle Osmanlı camisi gibi ışık içinde yüzen bir cami geleneğinde törensel ve pratik olguları yanyana getirmek ve bunu bir yandan Ayasofya'nın, bir yandan Doğu'nun azametli anılarının, öteyandan İtalyan Rönesans'ının rekabeti karşısında yapmak, Sinan'a yakışır bir işti.

Kanımcı Sinan, yukarıda da değindiğim gibi, çıraklık ve kalfalık dönemi yapılarıyla belleğindeki büyük anıtlar saltanatını aşacak bir imge yaratamadığı kanısındaydı. Süleymaniye'den daha iyisini yapabileceğine inanıyordu. Altıgen ve sekizgen baldaken şemalı camilerle denemeleri kare ve çevre duvarı içinde kubbeye yaklaşımını mekansal aşamalarıdır¹⁰. Ayasofya kubbesi büyüklüğünde bir kubbe yapmak ve bunu Panteon'un ilkel gücü ile birleştirmek ve bütün bunları bir Sultan Sancar'ın ya da Sultan Olcaytu Hüdabende Han'ın, dünyaya seslenen yapı imgeleri gibi etkili kılmak ve bütün bu güç simgelerini günde beş vakit namaz kılınan bir toplanma yerinin insancıl pratik boyutlarıyla birleştirmek; Sinan'ın Selimiye'de başardığı buydu.

İslâm mimarisinin doğulu geçmişinde kare içinde sekizgen baldaken fikri potansiyel olarak her zaman vardı ve ona yaklaşan uygulamalar da vardır. Ortaasya'da Astana Baba da Alembardara türbesi (11.yüzyıl) Ondördüncü yüzyılın başından Sultaniye'de Olcaytu Türbesi, özellikle bu sonuncusu, bu yazımın başında da değindiğim gibi, tahrik edici bir imge olmuş olmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu, ayakları Asya, Avrupa ve Akdeniz'de bu imgelerin yığıldığı bir kültür ambarıydı. Fakat, bu 'background'ın üzerinde sorun 31.5 m. çaplı kubbenin taşıyıcılarının mekan içindeki konumları ve proporsyonları idi. Sinan'ın kare baldakenli yapılarda mekan ortasındaki ayakları sevdiğini sanmıyorum. Herhalde onlara kabul edilebilir rahatsızlıklar olarak bakmıştır. Fakat bu kez kubbenin etkisi rakipsiz olmalıydı. Taşıyıcı ayaklar kubbenin algılanmasını ve boyutsal üstünlüğünü rahatsız etmemeliydiler. Sekizgen baldaken seçimi bu gereksinimleri en iyi şekilde bir karşılayan çözümdür. Altıgen, büyük bir yapıda, Sokollu camisinde olduğu gibi, küçük bir örtü varyasyonu ile dörtgen tabanla bağdaşmıyordu. Çok kenarlı bir poligon kenar sayısı ile orantılı olarak küçülmeyeceği için, daha kalabalık ve fazla kesitli bir taşıyıcı sistem demektir. Sekizgen ise, daha önce Rüstempaşa Camisi gibi yapılarda denenmiş zarif, yükselten proporsyonlara sahipti. Sekizgen baldakende ayaklar, bağlantı kemerleri, pandantif, tromp ya da yarım kubbelerin kubbe çapının yarısına bile ulaşmayan boyutları vardı. Kaldı ki bunlar dörtgen baldakende olduğu gibi mekanın ortasında değil sınırlarında olacaktı. Ayrıca statik açıdan sekizgen baldaken, kubbe etkilerinin karşılanması açısından, daha uygun bir statik şema idi. Ayaklar arasında kubbeye geçmek için kubbe çapından büyük eğrilik çapları olan bu-



Edirne, Selimiye Stürüktürel şekillerinden

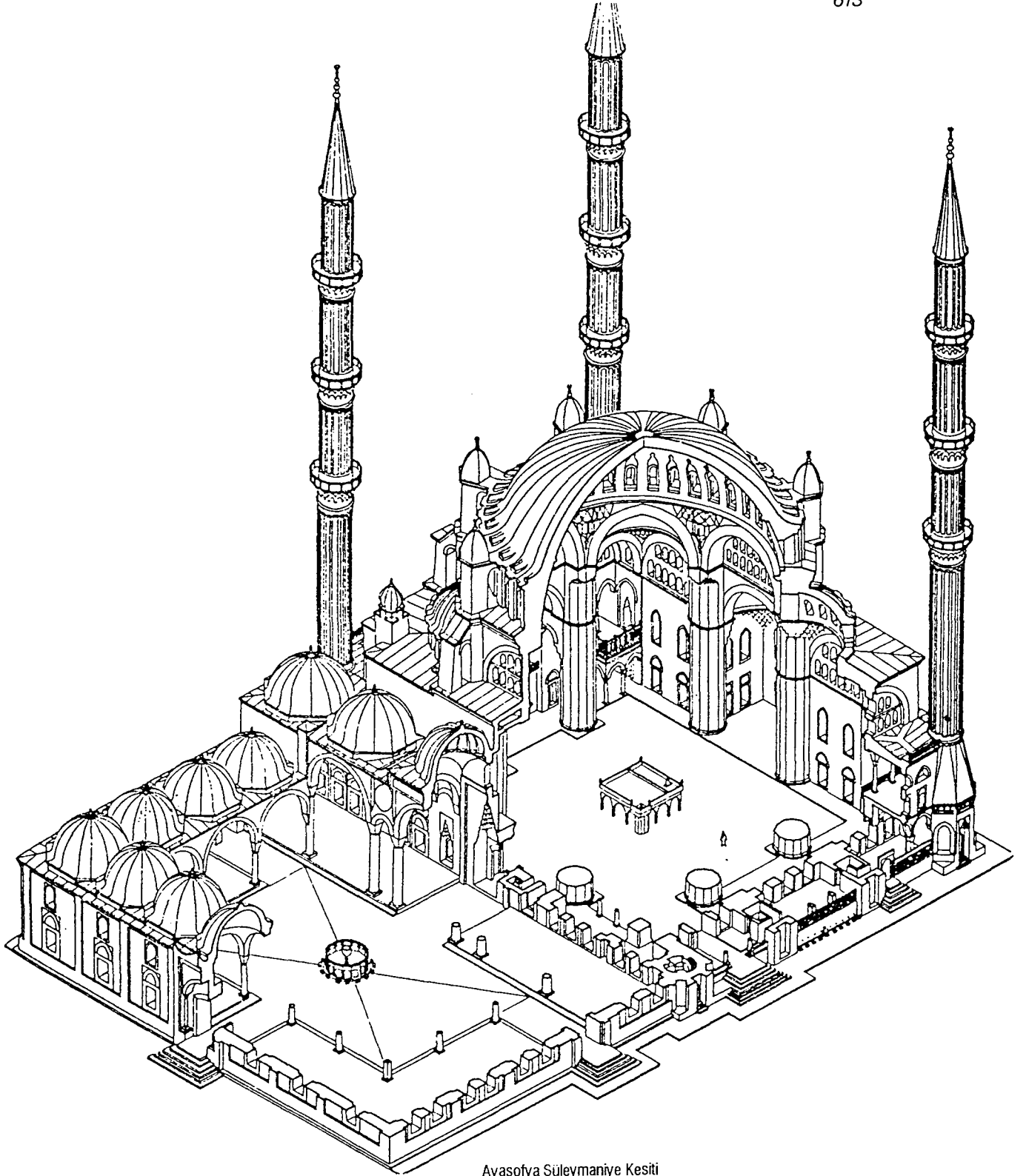
10. Bu konu yazının (Not 3) de adı geçen yapıtında tartışılmıştır.

yük pandomtifer değil, küresel tromplar geliyordu. Kubbenin egemenliğini ve daha akıllı bir statik sistemi sağlayan bu Şema kabul edildikten sonra sorun dayanak sisteminin çevre duvarlarıyla bütünleşmesi, doyurucu bir mimarî biçim ve ışık düzeninin kurulmasıydı.

Selimiye içinde büyük bir ana formun egemenliğini kabul etmekten ve tek tek mimarî öğelerin boyutsal tevazuundan kaynaklanan büyük bir bütünlük ve dinginlik hissi vardır. Bu mekanın tek yönelimi merkezden kubbeye doğru yükselmedir. Bu ışıklı kubbeli bir kafestir. Fakat kubbe yukarıda göğe asılı olarak değil, sekiz ayakla toprakla buluşarak durur. Tıpkı Çin geleneğinin Tao'su gibi, özel dramatik tavrılara bürünmeden, kubbe her şeydir. Sinan'ın aradığı optimum kubbeli mekan budur. En azından onun yaşamında vardığı en son aşama budur.

Selimiye'nin iç mekanı kubbenin bütünleştişdiği bir namaz mekanıdır. İşlevsel amacı simgesel ve mimarî özellikleri kadar önemliydi. Ve zeminde onun gereklerini yerine getirmek üzere planlanmıştır. Fakat Selimiye'nin o sonsuz gelenekler üzerinde yükselen dış mimarisi Sinan'ın dehasının en büyük göstergesidir. Büyük kubbeli yapıları, strüktürel gereksinmenin zorladığı tabana doğru yayılma nedeniyle piramidal düzenlemeler olarak nitelenebilir. 31.5 metrelik kubbe 75 (metre kenarlı) bir kare taban üzerinde yükselir. Fakat bu piramid, gerçekte profili içinde çeşitli oluşumları, iniş çıkışları içeren, karmaşık bir üç boyutlu mozayiktir. Zeminde, minarelerin kaideleri arasında iki katlı bir saray cephesi gerçekleştirmiştir Sinan. Osmanlı saraylarının kalan örneklerinde bulmadığımız cephe mimarisi Selimiye'dedir. Ve eğer Osmanlı Sarayları da Rönesans İtalyası'nda olduğu gibi, halka ve meydanlara dönük cephelerle yapılsaydı, ne kadar ilginç ve özgün bir mimarî ortam yaratılabileceğini belgeler. Bu iki katlı cephe halkı camiye kabul eden cephedir. Boyutlarıyla geleni ezmez. Üzerindeki güçlü volumetrinin ve büyük kubbenin irkiltici boyutlarına hazırlayan bir çağrıdır. Fakat törenselleşmiş bir çağrıdır. Müslümanı gündelik farza değil, o farzı yerine getireceği mimarî şölene çağırır. Saray gibi tasarlanması, pratik değil, törenselleşmiş işlevi ile orantılıdır. İsfahan Mescid-i Cuma'sında Nizam al-Mülk'ün Alp Arslan için yaptığı Maksure'den sonra, camilerin törenselleşmiş ve politik simgesel nitelikleri giderek artmıştı. Memlukler politik simgeselliğinin doruğuna ulaştığı bir mimarî üslup yarattılar. Hint Yarımadası'nın bu akıma katıldığı açıktır. Osmanlı kültürü ve Safevi Rönesansı, biraz daha az abartılmış olarak, geç İslam mimarî kültürlerinin bu eğilimlerine ortak olmuşlardır. Bu törenselleşmiş boyutta Batı'nın etkisi de düşünülebilir.

Selimiye'nin saray nitelikli yan cephesinin üzerinde, fakat geriye çekilmiş olarak galeri katının dörtgen prizması, aşığılara kadar inen poligonal bazla buluşur. Sinan kubbeyi yapının tümel volumetrisi içinde eritmek istediği için, Selimiye'de sekizgen baldakenin taşıyıcıları taçlandıran kuleleri, kubbenin çevresine dolanırlar. Bu kuleler strüktürel bir zorunlulukla değil sadece mimarî etkiyi güçlendirmek için yapılmışlardır. İçleri boştur. Bu üst yapı tasarımı, Beyazıt Camisi'nden sonraki gelişmelerin üzerinde, Sinan'ın mimarî tasarım yönteminin nasıl nitelik değiştirdiğini gösterir. Mimarî tektoniğin basit kuralları içinde kübik kaideler üzerine konan kasnaklı kubbeler ve onların payandalarından kurulan eklemeci bir tasarıma karşın, burada karmaşık, heykelsi, şaşırtıcı, genç bir dağın dinamizmi içinde fakat o oranda oturmuş büyük bir kompozisyon vardır. Eğrisel öğelerin abartılmasını bir yana bırakırsak, Selimiye üst örtüsündeki plastik yaklaşımı sadece Barok ustalarda bulabiliriz. Fakat Sinan'ın Barok terimiyle sıfatlandırdığımız bu davranışı, dinamizminin geometrik bazı ile erken bir konstrüktivizmi de akla getirir. Kuşkusuz burada giriştığımız yorum çabalarında referansları Batı sanat sözlüğünde aramak, Osmanlı sanatını açıklayacak bir kavramsal baz ve sözlüğün yokluğundan kaynaklanıyor. Bu bölümün başın-



Ayasofya Süleymaniye Kesiti



da Althusser'den naklettiğim gibi, Sinan mimarisini yok sayan bir kuramsal boşluk içinde, Selimiye'yi bir evrensel çerçeveye oturtmak kolay değildir.

Bütün eşzamanlı üsluplar gibi Sinan'inki de bir kargir duvar, bir kütle mimarisidir. Fakat Sinan duvar kütleleriyle Michelangelo gibi oynamıyor. Onun duvarında 'Corporality', 'vücutsuluk' yoktur. Selimiye'de San Pietro'nun duvar ağırlığı yoktur. Tasarıma egemen olan üst yapının aşağılara kadar inen volumetrik bütünlüğüdür. Michelangelo'nun penceresi, kapısı ve kolonu kendi başına bir anıt gibi biçimlenmiştir. Mimârî öge değil, adeta heykellerdir. Oysa Sinan'ın büyük bir ustalıklarla oynadığı dolu boş oranları, değişik pencereler, ritmik oyunlar, büyük kütlelerin ürkütücü plastiği içinde caminin silüetinde adsız oyuncular olarak kalırlar. Gerçi Sinan'ın da isteği bundan fazla bir şey değildir. Strüktür ve onu çevreleyen duvar sınırları, kemik ve et gibi, yapının çok boyutlu konturlarının orkestrasyonunda bütünlüşler. Bütün bu biçim düzenlerinin arkasında, doğunun en eski kubbe düzeninin, tromp üzerine kubbenin basit geometrisi yatar. Sinan sanatının en üst aşamasında, mimarî tasarımının bu kadar zengin modülasyonlara ulaştığı aşamada, mimarî tasarımın iskeletini basit bir prototip üzerine kurması ancak deha ile açıklanabilir.

Selimiye bize bütün Sinan öğretisini özetler ve onun bıraktığı en açık sanat mesajıdır. Sinan'ın yapının dünya tarihinin en saf kubbeli yapı üslubu olduğunu söyleyebiliriz. Uzak simgesel çağrışımlar içinde geleneksel mimarinin en yaygın örtü ögesi kubbe, üstelik biçimini özel olarak vurgulamak için hiç bir özel çaba göstermeden, bir üslup yaratıcısı olmuştur. Mimarlık tarihinin üç 'archetype'den oluştuğunu söyleyen Quatremère de Quincy, bunlardan birinin mağara olduğunu söyler. Gerçekte insan yapısı bir archetype, mağarayı izleyen aşamada aşırı kubbeli boşluktur. Mezopotamya'nın erken kubbesel strüktürleri, zerdüştilerin ateş tapınakları, kubbeli mezarlar, toloslar, göçebelilerin yurtları ve tümülüsleri, Panteon, bütün tek kubbeli anıt mezarlar Selimiye'nin tek kubbesinin arkasında yatan imgelerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun egemen olduğu topraklarda, İslam'la Hıristiyanlığın sınırında, İran'la, Akdeniz'in arasında ve Avrasya steplerinin eteklerindeki topraklarda, kimisi Türkler'in getirdiği, kimisi geldikleri topraklarda buldukları bütün bu geçmiş biçimlerin anıları Selimiye tasarımının arkasında, Sinan'ın mimarî vizyonunun sözlüğünü oluşturmuştur.

Büyük bir mekan vizyonunu gerçekleştirmek süreci içinde izlediğimiz Sinan, yaptığı ya da sorumluluğunu aldığı yüzlerce yapıda kah mekan organizasyonuna kah küçük bir ayrıntının çözümüne getirdiği yeniliklerle büyük bir usta olduğunu sayısız kez kanıtlamıştır. Edirnekapı Mihrimah, Kadırga Sokollu Camileri, Haseki Darüşşifası, Süleymaniye Rabi Medresesi, Maglova su kemeri, Osmanlı mimârî tarihinin büyük anıtlarıdır.

Sinan yapı listesini kabartan bütün yapıları, Sinan'ın yaşadığı döneme de ait olsa Sinan yapısı olarak kabul etmek doğru değildir. Bunlar arasında kişisel üslup ayrıntıları vardır. Bazıları sıradan yapılarıdır. Ne var ki bir Sinan atölyesi vardır. Bu atölye bir devlet kurumudur. Ve Sultan'dan aşağıya doğru devlet büyüklerinin isteklerini, genelde vakıf yapısı olarak, gerçekleştirmiştir. Sinan'ın yarım yüzyıllık Mimarbaşılığı döneminde bu Okul Osmanlı Klasik Mimarisinin çehresini yaratmış, ve Sinan'ın dehasına özgü atılımlar dışında, bir çok davranışları kurumlaştırmıştır.

Osmanlı kültürü, tarihsel konumu açısından, bir Hristiyan-Müslüman Batı-Doğu karşıtlığı içinde değerlendirilir. Karşıt çiftler, temelde Ortaçağ kavramlarının günümüze dayanması anlamına gelir. Braudel Akdeniz çevresinin ortak tarihini yazarken bu kavramsal handikapı aşmağa çalışmıştır. Bundan otuz yıl önce Osmanlı ve Rönesans mimariler arasında mekan açısından bir karşılaştırma yaparken, genel kültür kavramının dışında bağımsız mimarî kavramların varlığı konusunda oldukça şüpheye düşmüştüm, çünkü uygulamadan bağımsız kavramsal bir mimarî ve ona dayalı soyut ilkeler ve ölçütler olamazdı. San'at Tarihi kuramları, estetik kuramları, eleştiri ilkeleri, san'at yapıtı olmadan ortaya çıkamazdı. San'at Tarihi yazımına egemen olan bütün kuramsal çerçevenin Batı sanatının gelişmesi üzerine kurulu olduğunu görüp buna dayalı bir karşılaştırmanın, sadece sözlük olarak bile Osmanlı mimarisini değerlendirmek açısından yetersiz kaldığını düşünüyordum. Aslında bugün de kuramsal durum çok farklı değildir. Belki çağdaş mimarî, uluslararası üslup ortak eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Fakat tarihe uzandığımız zaman bütün yapı tarihini aynı çerçevede içinde değerlendirecek bir kuramsal yaklaşımdan henüz yoksunuz. Ve bu kaide üzerinde Rönesansla yapılacak bir karşılaştırma daha çok ampirik gözlemlere, kişisel yorumlara dayanacaktır. Batı kültürü içinde yetişenler Rönesans'ı çağdaş evrensel kültürün temeli, Osmanlı kültürünü ise dinsel bir Ortaçağ kültürü olarak belledikleri için, Sinan'la Michelangelo'yu yanyana koymak, orta-boy bir batılı aydın için, hatta, şimdiye kadarki deneylerimize göre sanat tarihçileri için de, daha başından semantik bir abartma olarak görülür. Yine de, daha evrensel ölçütler ve hoşgörüler oluşana kadar bu karşılaştırmayı Batılı terminoloji ile bile olsa yapmak yararlı olacaktır.

Soruna felsefi açıdan yaklaştığımızda Rönesans ortamının yaratma koşulları ile Osmanlı kültür ortamının yaratma koşulları arasındaki farkın insanın toplumu içinde ve Tanrı karşısındaki durumunun değişik yorumundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Belki Sinan tasarılarını uygulama açısından Michelangelo'dan daha şanslıydı. Bir sanatçı olarak kendi konumunun bilincinde olmadığı da söylenemez. Fakat bir Rönesans sanatçısı gibi davranması ve düşünmesi olanaksızdı. Yeryüzünde insanın özel misyonuna inanan bir Rönesans hümanizması Sinan'ın dünya görüşünün bir parçası değildi. Papini "*insan Tanrısız tasarlanamaz, fakat Tanrı da, kurtarıcı olarak yalnız kalmak istemedi, insanı yarattı. Rönesans Tanrı'yı yadsımadan, insana kaybettiği onuru yeniden kazandırdı*" der¹². Rönesans insanı için insansız Tanrı olamazdı. Oysa Sinan için bu tür anlayış, Onaltıncı yüzyılda bir küfür sayılırdı.

İnsanın ve sanatçının Tanrı karşısındaki bu önemine ve sanatçının Neoplatonizmin etkileri altında kazandığı yeni statüye ve bunların sonucu olarak mimarî pratiği kurama dayandırma çabalarının benzerine de Osmanlı kültüründe rastlamıyoruz. Sinan'ın sanatı yeni bir toplum tanımına, yeni bir insan tanımına ne de bir kurama dayanıyor. Hatta, Batı ortaçağında, Panofsky'nin açıkladığı gibi, skolastik felsefe ile Gotik katedral arasındaki kavramsal ilişkiyi, cami ile İslâm felsefesi ya da tasavvuf düşüncesi arasında kurmak da, bugünkü bilgilerimize göre, bir spekülasyondan ileri geçemez.

Bu kuramsal yaklaşım yokluğunun İslâm dünya görüşü ile sıkı bir ilişkisi vardır. Bir dünya görüşü ile üretilen maddi çevre arasında kuramsal bir ilişki kurmak bir objektivizasyon, yani insan dışında nesneyi kendi özünde 'essence'

11. Bu konu için ayrıntılı bir tartışma için yine (Not 3) de adı geçen yapıta başvurulabilir.

12. Papini, Gö, "*Pensieri sul Rinascimento*", *Rinascita*, 1940, s.13-14.

kabul etmeği gerektirir. Ancak o zaman o nesnenin kendi içinde etüdü, değerlendirilmesi sözkonusu olabilirdi. Oysa İslâm kültüründe nesne kendi varlığından dolayı değil, insanla ilişkileriyle tanımlanır. Gerçi sanatçının yarattığı artifact'ın karşısında, ona kendinden bağımsız bir varlık olarak baktığını varsayabiliriz. Fakat düşünürler katında bunun kurama dönüşecek bir etkisi olmadığı kesindir.

İslâm saraylarının ve hükümdarlarının sanatı ve mimariyi simgesel amaçlarla ve çok zengin düzeyde kullandıklarını biliyoruz. Ancak burada sanat, sanat için değil, bir gösterinin amaçlarına hizmet etmek için üretilmiştir. Öte yandan mekansal ve boyutsal kompozisyonların en büyüklerini bulduğumuz cami mimarisinde, Hıristiyan, Hint ve Çin tapınaklarında bulduğumuz bir ikonolojinin eşine rastlamak da olası değildir. Çünkü İslâm düşüncesinin temelinde insan yaşamının Tanrıya bağlı olarak örgütlenmesi vardı. İslâm insanın topluma ve Tanrıya karşı ödevlerini tanımlar ve Tanrı, dinin doğru pratiği hüküm sürdükçe, dünyanın maddi işleriyle ilgilenmez. İslâm'da nesnelere sınırları akıl erilmez 'monad'lar gibi kendi dünyalarında yaşarlar. Bu nedenle de, insanla ilişkileri gerektirdiği kadar öğrenilir.

Yapı ya da herhangi bir artifact'ın biçimlendirilmesinde, spiritüel sırlı anlamlar aramak da, İslâm düşüncesinin genel tutumuna aykırıdır. Tasavvuf erbabının törensel yaşamında bazı nesnelere simgesel anlam kazanması ile, objektif dünyayı kendi içinde değerlendirmek arasında aşılması güç anlayış farkları vardır¹³.

Sinan döneminde tasarıma egemen bazı sayısal simgeselliklerin olduğu da ileri sürülmüştür. Ancak bunlar henüz ipotez niteliğindedir¹⁴.

Böylece sanat tasarımının arkasında yatan felsefe ve kuram karşılaştırıldığı zaman Sinan'ın bir pragmatist olduğunu düşünmek daha doğru olur. Yapı sürecine bir göçerin çadırına yaklaştığı gibi yaklaşmak bugünün kurama boğulmuş ortamında fazla ilkel görünebilir. Oysa yüzyıllarca denenmiş biçim düzenleri, strüktürel ilişkiler mimarî öğeler mihraplara, yazıtlara, minberlere, kürsülere, Tanrı'nın, peygamberin ve halifelerin adlarını yazan büyük levhalara kadar, cami içine dini imgeyi hemen getiren geleneksel davranışlar ve nesnelere mimarın mekan tasarımının dışında, gerekli ortamı yaratan araçlar olarak hazırды. Her mekan, hatta bir kilise bile, bunlara sahip olduğunda bir cami enteriörünün gerektirdiği çok sınırlı litürjik jest yapılmış oluyordu. Ondokuzuncu yüzyıl eklektisizmi içinde ortaya çıkan Batı mimarisi, yirminci yüzyılın yenileme ve eski yapılara yeni işlevler verme uygulamaları, yapıdaki simgesel olgunun, biçimden çok kullanışa bağlı olduğunu, yani biçimin semantik içeriğinin onun ayrılmaz bir parçası olmadığını göstermiştir. Bu gözleme, İslâm tarihinde mimarinin doğasına ilişkin kuramsal bir çabanın görülmediğini de eklersek, Sinan'ın pragmatizmi dediğimiz olgunun, sanatçıyı yaratma sürecinde kendi yorumu ile yalnız bırakan bir genelgeçer kültürel tutum olduğunu kabul edebiliriz. Bu özgürlük Sinan'ın elli yıl boyunca her camide yeni bir biçim aramasını, Üç Şerefeli kopyasından, quinconx'a, Ayasofya şemasından, Mihrimah'a, Piyale

13. İsviçreli müslüman Titus Burckhardt, Leyla Bakhtiar, Nadir Ardalan gibi yazar ve mimarların Sufi geleneğinin ışığında sanat yapıtlarına getirdikleri yorumların sanat ve mimarî pratiğinde, özellikle Osmanlı döneminde fazla etkili oldukları kanısında değilim.

Burckhardt, T., *Art of Islam: Language and Meaning*, World of Islam Festival Publishing Co., London, 1976.

Bakhtiar, L., Ardalan N., *The Sense of Unity, The Sufi Tradition in Persian Architecture*, University of Chicago Press, 1973.

14. Arpat, A., "Numerischer Symbolismus in der sakralen Architektur der Osmanen", II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, 28 Nisan - 2 Mayıs 1986 1986 Bildiriler, Cilt II, İTÜ Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Merkezi Yayını, İstanbul, 1986, s. 67-80.

Paşa'dan Selimiye'ye kadar her denemeyi yapmasına olanak vermişti. Rönesans ustalarının tümünün yaptığı kiliselerde bu kadar çok çeşitleme bulmak olanağı yoktur.

Sinan'ın camileri ile Rönesans yapıları arasındaki karşılaştırmayı mimârî planda incelemeden önce, caminin sosyal statüsü konusuna da değinmek gerekir. Cami onu yaptıran sultan, vezir ya da başka bir hayır sahibinin mimaride biçimlenmiş dini davranışdır. Sultan'ın, din yoluyla ululanmasıdır. Hutbede sultanın adı Tanrı ve Peygamberle birlikte söylenir. Bu uygulamada sultanın hükümdarlığının Tanrı'nınki ile nerede buluştuğunu söylemek kolay değildir. Aslında böyle bir ayırım da gerekmiyordu. Bütün insan ve toplum yaşamı sultanın politik gücü de bunların parçası olarak Tanrı'nın isteğiyle yerine geliyordu. Bu nedenle de, cami, bir dini jest'den çok bir politik jestti. Yaşamın her noktasına yerleşmiş olan din, kilise gibi, devlet dışı bir örgütlenme gerektirmiyor zaten devletde temsil ediliyordu. Camide, bir kilise statüsü yoktu. Bu açıdan cami, kiliseye göre daha laikti. Ne azizlerin 'relic'leri, ne altarlar, ne dini törenler, ne de rahipler vardı. Gerçi zorlama yapılırsa, namaz bir tören, imam bir rahip, mihrap bir altar olarak cuma namazı haftalık bir tören olarak da yorumlanabilir. Fakat devlet dışında bir kilisenin yürüttüğü bir dinsel fenomen İslam'da sözkonusu olmadığı için, bir kaç küçük işaret dışında litürjinin zorladığı bir cami planı da olmamıştı.

Kilisenin planlamasını yönelten kilise ile, Sinan'dan bir cami yapmasını isteyen Sultan arasında, isteklerin ifadesi ve kontrolü ve işlevsel ve simgesel gereksinmeler arasındaki bu köklü fark, ve bunların sanatçının çalışmasına koyduğu ambargo, Sinan'la Rönesans ustalarının yaklaşımları arasındaki farkı anlamak açısından açıklayıcıdır.

Rönesans mimarını Sinan'la karşılaştırdığımızda en göze çarpan fark birincisinin güzeli soyut bir düzeyde aramasıdır. Brunelleschi henüz Ortaçağ ustası olmaktan belki kurtulamamıştı. Fakat onda da geçmiş örneği alma, ona güzellik kalıpları olarak bakma eğilimi olduğunu biliyoruz. Kaldı ki mimarlığının yanında heykeltraşlığı da vardı. Daha sonraki sanatçı kuşaklarının elinde Rönesans bir ressam ve heykeltraşlar mimarisi geliştirmiştir. Batı onların mirasını, yirminci yüzyıla kadar, hatta Boullée ve Ledoux gibi puristlerin zamanında da korumuştur. 'Revival' mimarisi kuşkusuz Ondokuzuncu yüzyılda değil Onbeşinci yüzyılda başlamıştı. Ne var ki Onbeşinci yüzyıl, mimarlık teorileri açısından henüz Ondokuzuncu yüzyıla boy ölçüşecek kadar pratiği kurama yaslamamıştı. Ortaçağ pragmatizmi sürüyordu. Onun için de taklit süreci henüz antik tapınağı kilise yapmak düzeyine gelmemişti.

Neoplatonik dünya görüşünün yeni yorumu içinde Rönesans ustasının matematikten, perspektiften ve insan vücudunun proporsiyonlarından esinlenen tasarımı Akdeniz'in doğusuna yansımıyor. Ya da bugünkü bilgilerimizle ve gözlemlerimizle böyle görüyoruz. Ama çağdaşları Sinan'ı çağının Euclid'i olarak görüyorlardı. Geometriyi kullanmasını iyi bilen bir mühendisti. Leonardo'nun ancak iyi matematik bilgisi olanların kendi kitaplarını okumasını tavsiye etmesi, Sinan'ın da iyi bir Leonardo okuyucusu olabileceğini düşündürüyor. Ne var ki Sinan'ın bu bilgisini, Leonardo gibi kuramsal araştırmalar için kullandığını gösteren bir işaret yoktur. Sadece Leonardo'nun kâğıt üzerinde düşündükleri ile Sinan'ın uygulamaları arasında ilginç benzerlikler olduğunu anamsamadan da edemeyiz. Belki burada ressam-mimar'la mühendis-mimar arasındaki farkı irdelemek gerekir. Leonardo kâğıt üzerinde geometrik şemalarla ve ideal volumetriklerle oynarken, bir ressam-mimar gibi davranıyordu. O da Alberti gibi, mimarın soyut şemalar yapmakla yetinebileceğini, gerisinin şantiyede kendinden varolacağını düşünüyordu. Fakat Rönesans mimarlarının ressam ya da

yontucu gibi düşünmeleri, genelde ideal geometrik şemalarını uygulamada gerçekleştirilmelerine olanak vermemiştir. Santa Maria della Consolazione gibi istisnalar olsa da Michelangelo'nun açıkça savunduğu antropomorfizm'in saf geometrik şemalarla ne kadar bağdaşacağını düşünmek kolay değildir. Rönesans ressam-mimarının bu resimsel ve heykelsi vizyonu Rönesans mimarisinin içinde taşıdığı bir dilemma olarak yaşamış sonunda geometrik vizyonun saflığını ortadan kaldıran maniyerist ve barok uygulamalara dönüşmüştür. Giovanni "San Pietro ve Santa Maria delle Pace gibi istisnalar dışında, Rönesans, mimarlarının genellikle basit şemalar seçtiklerini, sanatın ön planda geldiğini, "Bramante'nin planlarını skenografik ve mekansal olarak tasarladığını, fakat strüktür olarak hiç düşünmediğini" söyler¹⁵. Bramante'nin, San Pietro planının bir strüktür olarak ayakta durmayacağı saptanmıştır. Burada Bramante ile İzidor ve Antemyos arasındaki yaklaşım benzerliği ilgi çekicidir. Ayasofya'nın kubbesi, imgesi kadar sağlam değildi.

Bu panorama Rönesans'ı bir bütün olarak gören Batılı için hiç rahatsız edici değildir. Bramante ve onun izleyicilerini Rönesans'ın gerçek temsilcileri olarak gören sanat tarihçileri için, Rönesans'daki teknik gelişmeler de sanatçıların yaratmasıydı¹⁶. Sanatçı hayalinin, teknisyenden, hatta bilim adamından çok etkili olduğu bir kültür dönemi varsa o kuşkusuz Rönesans'dır. Teknik gelişme sanatçı vizyonunu izlemiştir. Ne var ki böyle bir sanatçı tanımının içine ne anonim ortaçağ mimarı, ne Müslüman mimar, ne de Sinan girer. Türk mimarını da başka bir zenaat alanında usta olarak bulmak olasıdır: Sedefkar Mehmet Ağa gibi. Bir bakıma Brunelleschi de böyle bir zenaatkar kökenine bağlı mimar kategorisine sokulabilir. Sinan ve bütün Türk mimarları için ayırıcı olan, onların mimarisinin resim ve heykelle ilgisi olmayan bir kültür ortamının ürünü olmasıdır. Bu İslâm ülkelerinde gelişmiş bir mimârî üslubun değerlendirilmesinde üzerinde büyük bir ısrarla durulması gereken bir özelliktir. İslâm sanatlarında resim ve heykelin, dini yasaklar nedeniyle gelişmemesi üzerinde çok durulmuş bir konudur. Fakat bu tutumun mimârî tasarım üzerinde, başka kültürlerin ürünleriyle karşılaştırıldığı zaman, ne nitelikte değişik tavırlara yol açtığı hiç irdelenmemiştir. Oysa İslâm sanatının doğru bir yorumunun, o sanat kültürünün dışında gelişmiş kavramlarla değerlendirilmesi yapıldığında, sadece varolanların değil, var olmayan olguların da tavırları nasıl değiştirdiğini incelemek zorunludur.

Sinan bir nişi, içine bir heykel koymak, dolayısıyla heykelin herkes tarafından görülecek bir yerde olmasını sağlayacak yükseklik ve boyutta hiç bir zaman düşünmemiştir. Ne de herhangi bir duvar bölmesini Kuran'dan sahneler resimlemek üzere boyutlandırmıştır. Ne azizlere dua edilmesini sağlayan şapel, ne mimarının içine yeni bir mimârî getiren altınlar, ne de absidde özel olarak aydınlatılacak İsa heykelleri, Sinan'ın mimârî tasarımlarını etkilemiştir. Leonardo'nun soyut desenlerine en yakın uygulamaların Sinan'ın elinden çıkmasının nedeni bu saf mimarlıktır. Doğrusunu söylemek gerekirse Rönesans sanat düşüncesinin düalitesini yapıtlarında en iyi anlatan ve gerçek Rönesans sanat sentezine en yakın sanatçı Michelangelo idi. Ve onun yapıtında Maniyerizmin ve Baroğun haberinin verilmesi de doğaldı¹⁷.

15. Giovanni, G., *Saggi sull' architettura del Rinascimento*, Milano, 1935.

16. Ackermann, J.S., *The Architecture of Michelangelo*, New York, 1961, s. XXXIII, vd.

17. Michelangelo'nun ikinci Beyazıt döneminde İstanbul'a geldiğine ilişkin kaynağı belli olmayan bir rivayet vardır. Bir İtalyan şiir antolojisinde 'Constantinopoli'de yazıldığı belirtilen Michelangelo'ya ait bir şiir gördüm. Fakat kaynağını araştırmadım. Michelangelo'nun hayat hikayesinde Onbeşinci yüzyıl, Onaltıncı yüzyıl ara kesitinde bir iki yılın nerede geçtiğine ilişkin kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ne var ki Michelangelo'nun Sofu beyazıt döneminde ressam ve heykeltıraş olarak söyleyeceği fazla söz olamazdı. Etkisine herhangi bir mimârî yapıtta da rastlamadım. Kay, G. (ed.), *The Penguin Book of Italian Verse*, Penguin Books, Bungay, Suffolk 1960, s. 160.

Sinan'da değil resim ve heykel, bezeme bile mimariye sonradan eklenen ve kesinlikle mimarî çizgiye tabi bir nitelik taşıyordu. Selimiye'nin iki minaresi arasına giriş cephesi üzerine yerleştirilmiş San Pietro cephesinde olduğu gibi, heykeller dizildiğini düşünmek ilginç bir hayaldir. Fakat bu heykellerin neyi temsil edeceğini ve Sinan hangi mimarî vizyonuna tekabül edeceğini düşünmek olanaksızdır. Çünkü böyle bir kültür ortamı tanımlanamaz. Cami simgesel bir temsil için hazırlanmış bir sahne değildi. Bizans kilisesinin tüm yapısıyla figüratif olarak Hıristiyan dogmasını temsil etmesinin koşutu İslam'da varolmamıştır.

Mimarinin plastik sanatlar için bir 'background' oluşturması kadar, mimarinin kendisinin bir plastik sanat olgusu olması Rönesans mimarlarını her zaman meşgul etmiştir. Michelangelo'nun duvarları bir heykel gibi ele alınmasını, organik vücutsu (corporeal) niteliğini, antropomorfik eğilimlerinin dile getirdiğimiz zaman, Sinan'ın sanatı kendiliğinden dışarıda kalmaktadır. Michelangelo'nun antropomorfizm'inin Antik ve Hıristiyan kökenleri vardı ve bir heykeltıraşın mimarlık vizyonu idi. Bütün bunların karşıtı bir dini doktrin içinde gelişmiş bir mimarinin plastik niteliğini, Michelangelo yorumundan başlayan bir kuramsal tartışmaya dayandırmak olanaksızdır. Resim ve Heykelin varlığı hem sanatçıları hem de toplumu etkilediği için, sanat kuramları da mimarî ve plastik sanat ifadeleri arasında analogi'ler bulmak zorunluluğunda kalmıştır. Gerçekten Wölfflin, Panofsky, Frankl'in kuramsal çalışmaları ve kategorileri doğal olarak bu veriler üzerine kurulmuştur. Oysa Sinan'ın yaklaşımı bütün bunların yokluğu üzerine kurulmuştur.

Bütün bu karşıtlıkların vurgulanması Rönesans'la Osmanlı Sanatı arasında karşılaştırmanın yararı konusunda düşündürücüdür. Fakat kanımca, bir tür matematiksel mantık yöntemi olan 'olmayana ergi' yöntemi ile de değişik bir mimarî kavram dünyasının varlığını saptamak ve bu karşılaştırmayı bir az daha uzatmak olasıdır.

İtalya'da ve Türkiye'de Onbeşinci yüzyıl yeni mekan kavramlarının ortaya çıktığı dönemdir. Her ikisi de rasyonel, fakat değişik niteliklidir. Türk mimarisinin rasyonalizasyonu strüktürelidir. Mekan yeni strüktür kavramları üzerinde biçimlenmektedir. Rönesans'ın rasyonalizasyonu kuramsaldır. Rönesans mekan kavramı perspektifin rasyonalize ettiği bir mekan kavramıdır. Müntz "Erken Rönesans zor strüktürlerden vazgeçti ve amacı antik mimarî nizamları kullanmak olduğu için, planları sadeleştirmek zorunda kalmıştı" der. Kanımca bu eski modellere dönüş, perspektifin bilinçlendirdiği sayısal ilişkileri de katmak gerekir. Türkiye'de bunun yine karşıtını görüyoruz. Strüktür giderek daha cesur denemelere girişiyor, burada Ayasofya'nın etkisini yadsımamak gerekir. Fakat Türk mimarlarını zorlayan antik modeller yoktur. Mimârî sözlük ise hemen hiç değişmemiştir.

Rönesans'da mekan organizasyonu plandan başlar. Heyl'in belirttiği gibi "Leonardo da Vinci" merkezi planlı bir yapıda olası bütün simetrisi sistematik olarak saptamağa çalışmıştır. Aldığı sonuçlar temelde iki boyutta (uygun ya da uygun olmayan) mümkün olan 'finite' rotasyonlardır¹⁸. Böylece amaç, soyut olasılıkları saptamak ve genellemeler yapmak olduğu zaman, kubbe yine soyut ve simgesel amaçlar için kullanılıyordu. Kubbe kilisenin soyut kompozisyonunu taçlandırıyor. Fakat yapı örtüsü karmaşık örtü öğelerinden oluşuyordu. Bazı küçük kiliselerde kubbenin Türk camilerindeki gibi tek örtü olduğu haller vardır. Fakat genel olarak, Bizans kiliselerinde olduğu gibi, tonozlarla kombine edilmişti. Ve tasarım plandan hareket ettiği için, aynı tür plan ve küçük boyut-

18. Heyl, H., *Symmetry*, Princeton University Press, 1952, s. 66'dan naklen.

Pedoe, D., *Geometry and Liberal Arts*, Penguin, 1976, s. 96.

tan en büyüğüne kadar aynı şekilde kullanılmıştır. Başka bir deyişle yapının boyutu ile karmaşıklığı doğru orantılı değildir. Oysa Sinan ve Osmanlı mimarları, mekan tasarımının en çok geliştiği dönemlerde bile, küçük bir camide, kompleks bir mekan şeması düşünmemişlerdir. Sinan Şemsi Paşa'ya küçük bir cami yaptığı zaman oraya bütün mimarların Ondördüncü yüzyıldan bu yana kullandıkları kare planlı tromplu bir kubbeli bir yapı yapmıştır. Cami yapımında, biçimsel simgeselliğin, en azından planlarda izleyebileceğimiz bir simgeselliğin varolmadığını gösteren bu tür sayısız örnek vardır. Kaldı ki Sinan'ın mimarî tasarımı, yukarıda izlediğimiz gibi, daha büyük boyutlarda bile mekan şemasını basitleştirmeye yönelmiştir.

Rönesans soyutlaması yapıların kendilerinde biten orantılarında da açıkça görülür. Rönesans yapısında ölçüye planda, yani yatayda karar verilir. Çünkü proporsiyon sistemleri düşey ölçüleri yataydan çıkaracaktır. Bu proporsiyon sistemlerinin insanın gerçek boyutlarıyla ilgisi yoktur. Bir kapı içinden geçecek insana ve işlevinin gerektirdiği öneme göre boyutlanmaz. Proporsiyon sisteminin soyut olarak insan ölçülerinden kaynaklanması, yapının insan ölçüsüne göre olmasını gerektirmemiştir. San Pietro'nun kırk metreyi aşan kubbesi yerden yüz metre yukarıdan başlar. Pandantiflerdeki incil yazarlarının kalemli bir metreyi geçer. Fakat Selimiye'nin 31.50 metrelik kubbesinin insanı saran ve mekanı kucaklayan hissini San Pietro içinde hissetmek olasılığı yoktur. O gökte asılı kalan bir simgedir.

Sinan'ın camisinin boyutları ayakta duran ya da namaz kılan adamın ölçülerine göre düşeyde saptanmıştır. Pencereler zeminden başlar. Kapılar insan ölçüsüne göredir. Galeriler normal bir kat yüksekliğindedir. Sinan'ın yapısında insan can ve et olarak, Rönesans yapısında bir fikir ve simge olarak vardır. Rönesans Hümanizmasının soyut insanı, aradan altıyüz yıl geçtiği halde, düşünceden dünya yüzüne inememiştir. Sinan'ın insanı da yeryüzünden düşüncenin soyut düzenine çıkamamıştır.

Osmanlı camileriyle karşılaştırdığımız yapılar Rönesansın merkezi planlı yapılarıdır. Merkezi olan Rönesans düşüncesinin retoriğinden kaynaklanan, gerçekte kilisenin isteklerine aykırı bir plandır. Hıristiyan mimarisi Bazilika imgesinden yirminci yüzyıla kadar kurtulamamıştır. Bu nedenle de merkezi planlı kilise kompromislerle gerçekleşir. Maderna'nın nefi ile biten San Pietro' bunun büyük örneğidir. Ne var ki sanat tarihçileri bitmiş San Pietro ile değil, hiç bir zaman uygulanmamış bir San Pietro ile daha çok uğraşırlar. Bramante'nin planında kubbe ideal şemayı tamamlayan bir öğedir. Bir bakıma Ortaçağ kilisesinde haçın merkezinde koronun üzerinde yükselen kulenin (Tiburio) anısının hiç unutulmadığını ve yüksek tamburlar üzerindeki kubbenin o kule imgesini sürdürdüğünü kabul etmek daha doğru olur. Böyle bir kubbe uygulaması ile Sinan'ın kubbeye tâbi düzenlenmiş mekanı arasında hiç bir kavramsal ilişki olmadığını bu gözlem, kanımca, büyük bir açıklıkla göstermektedir.

Rönesans yapısı yüzey geometrisinin hacimsel biçimlenmesidir. "Geometrik ilkelerin idalleştirilmesidir". Leonardo "sempre un edificio vole essere spiccato d'interno e volere dimostrare la sua vera forma" diyordu¹⁹. Rönesans kiliseleri bazan bu tavsiyeye uymuşlardır. Fakat kanımca bu ilke Sinan'ın yapıları için daha kolay kullanılabilir.

Plastik sanatlardan etkilenen Rönesans mimarisinin bir çok özelliklerini Sinan'da bulamayacağımızı söylemiştim. Sinan'ı mimarisinde organik dünya ile ilişkisi kurulacak bir biçim yoktur. Organik dünyanın soyutlamasına değil, fakat geometrik biçimlerin rasyoneline dayanır. Ve bu noktada Rönesansla ilişki

19. Babinger, F., Vier Vorschlaege Lionardo da Vinci's an Sultan Bajezid II, 1502-1503.

kurması gerekir. Ne var ki biçimlerin basit geometrisine karşın tasarım süreci organikdir. Sinan'ın kendinden önceki dönemin mimarî uygulamasını aşması, geometrik biçim, geometrik kavram yerine, geometrik biçim-organik kavram, davranışını getirmiş olmasıdır.

Sinan'ın yapısında organik olarak bütünleşmiş bir mekanın saf vizyonunu buluyoruz. Selimiye'nin sekizgen baldakenli şeması olağanüstü bir mekansal açılım sergilerken, sekizgenden hareket eden Rönesans kiliseleri, örneğin Milano'da Santa Maria della Passione, Legnano da San Magno gibi yapılar kubelerin duvarlara oturan basit sekizgen prizma nitelikli mekanlarla karşımıza çıkarlar. Boyut açısından onlara daha yakın olan Azapkapı Sokollu camisi, mekan örgütlenmesi açısından Sinan'ın basit geometrileşme'nin sınırlarını, Rönesans mimarına göre nasıl kırdığını çok iyi anlatır.

İtalya'da kare üzerine oturan haç plan Santa Maria delle Carceri ve Consolazione gibi kiliselerde gelişmesini tamamlamıştır. Bunlar Rönesans idealini bütünleşmiş bir mekan ve saf bir geometrik tasarım içinde gerçekleştirirler. Fakat mekansal 'articulation' u prizmalara indirgenmiş, Romalı kökenlerine sadık, strüktür iddiaları olmayan uygulamalardır.

Türk camilerine tasarım olarak yaklaşan Rönesans yapıları Bizans kökenli sayılabilir. Venedik'teki Küçük San Giovanni Chrisostomo, Santa Felice gibi kiliseler 'guinconx' planlı Bizans kiliselerinin akrabalarıdır. Cenova'da Santa Maria in Carignano aynı şemanın daha büyük boyutlu bir uygulaması, San Pietro'da bu serinin taçlanmasıdır. İlginç olan, bütün girintisine, çıkıntısına, heykelsi duvarlarına karşın San Pietro'nun strüktürel şemasının dört ayağa oturan bir kubbeden ibaret olmasıdır. Bramante'nin uygulanmayan planının zaten strüktürel bir endişesi yoktu. Michelangelo'nun ayakları ise o kadar büyüktür ki, kubbeyi taşımak için hiç bir payanda sistemine gereksinme duymazlar. Oysa bu tasarım, strüktür açısından, daha Ayasofya'da aşılmıştı. Michelangelo kubbeyi ayakta tutan dört masif ayakla Roma'nın basit statüğüne geri dönmüştür. Burada kubbe ile onun payanda sistemi arasında Sinan'ın kurduğu ince dengelerden hiç bir işaret yoktur. Panteon'a Caracalla hamamlarına bu dönüş, Rönesans'ın 'revival' karakterine uygundur.

Osmanlı Mimarisi ile Rönesans Mimarisi arasındaki anlayış farklarını ortaya koyan karşılaştırmalardan biri de cephelerin ele alınması ve 'frontalite' kavramıdır. Kiliselerin kent mekanı içinde büyük önemi olan anıtsal cephe istekleri çoğu kez Rönesans'ın merkezi plan eğilimleriyle karşıtlaşır. Oysa büyük Osmanlı camileri iç ve dış avlularıyla kent mekanından soyutlanmışlardır. Osmanlı camisinin ana girişi son cemaat revakları arkasına gizlenmiştir. Ve hemen tüm camilerde klişeleşmiş bir tipolojiye uyar. Giriş aksındaki kemerin büyütülmesi, avlunun diğer kenarlarına göre daha yüksek olan giriş revağının kemer ritmiyle oynamanın dışında Sinan hiç bir yapısına değişik bir çözüm aramamıştır. Rönesans kiliselerinde ise yan ve arka cepheler ön cepheye göre daima ikinci planda kalırlar. Kilise giriş cephesinin tasarımdaki önemi, kiliseler için sayısız ön cephe yarışmaları açılmasından da anlaşılır. Batı mimarisinde frontalite Antikite'den bu yana adeta simgesel bir mimarî tasarım sorunudur. Merkezi planlı yapıyla ona bir giriş cephesi yapma daha Panteon'da ilginç bir ikileme karşımıza çıkar. Osmanlı mimarı için ise bir avlu yapmak bir giriş cephesi yapmaktan daha önemli olmuştur.

Batı mimarî geleneği içinde kolay kabul edilmeyecek bir tavırla Caminin daha önemli cephesi, mihrab aksındaki değil, Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye'deki gibi yan cephesi olur. Gerçekte cami cephesi yapının konumuna göre önem kazanır. Mihrimah camisinin kible cephesi en etkili cephesidir. Selimiye'de kible duvarının arkasında da küçük revakler gelmiştir. Sinan'da cephe tase-

rımı genel kütle tasarımına göre ikinci planda kalır. Fakat, Selimiye gibi yüzünü kente çeviren bir yan cephe olduğu zaman, caminin yönlenmesi, mihrap yönü gibi soyut kavramları bir kenara bırakarak, o cepheye bir saray karakteri kazandırabilir.

Böylece cephe kütle tasarımında eridiği için, Osmanlı mimarisinde frontalite kavramı da, Batıdaki önemi kazanmamıştır. Bu gözlem de Türk mimarının yapıya üç boyutlu bir nesne olarak yaklaştığını gösteren başka bir işarettir. Batıda mimarî ile cephe tasarımı, çok kez birlikte giderler. Bir bakıma Rönesansdan sonra bütün Avrupa mimarisi nizamlarla bir cephe tasarlamak üzere kurulmuştur.

Ne İslâm Mimarisinde ne de Sinan'da bu tavıra rastlanmıyor. Buna karşın büyük kapılar, minareler, eyvanlar, revaklar, gereken yerlerde, yapının temel organizmasının öğeleri olarak yerleşiyorlar. Caminin cephe olarak tasarımı, hatta mimarının cephe olarak tasarımı, çok geç dönemlere kadar ne İslâm'da ne de Türk mimarisinde birinci plana geçmemiştir. Yönlerin belirtilmesi, vurgulayıcı öğelerin bunlar üzerine farklı boyutlarla yerleştirilmesi kapı motifini cephe tasarımının başlıca öğesi olarak geliştirmiş, revak bir bağlayıcı öğe olarak, Sinan'da ise strüktürel öğelerle genel tasarım arasındaki köprüyü kurmak için kullanılmış, pencereler, yapıdan yapıya tümünden değişebilen düzenlerle ve biçimlerde tasarlanmış, fakat cepheler üç boyutlu öncül tasarımın doğasını değiştirecek bir önem kazanmamıştır.

İslâm Mimarî Tarihinde Osmanlı Camisi ve Sinan

Osmanlı mimarisinin İslâm mimarî tarihi içindeki özel yeri İmparatorluğun coğrafi konumu ile ilişkilidir. İslâm ülkeleri mimarî tarihinde Sinan'ın büyük cami tasarımında getirdiği yeniliklerin doğru anlaşılması için İslâm'da cami kavramının gelişmesi üzerinde klişelerden kurtulmuş bir genel değerlendirme gereklidir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, cami biçiminin vaz geçilmez bir prototipe dayanmaması cami tipolojisinin çeşitliliğinin nedenidir. Bunun coğrafi nedenleri olduğu gibi²⁰ İslâm dünya görüşüne de uygun bir tutumdur. Müslüman düşünürlerce çok kez ifade edildiği gibi doğal ya da insan yapısı bütün madde dünyası temelde müslüman kabul edilir. Çünkü herşey Allah'ın isteğiyle oluşmaktadır. Fazlur Rahman "*Kuran evrene müslüman olarak bakar*" der. Bu nedenle Allah'ın iradesi dışında bir fiziksel dünya yoktur. Çünkü orada '*insanın dışında*' herşey tanrının iradesine tabi olmuştur (Kuran III/8)²¹.

Böyle olunca, herhangi bir yapının dine aykırı bir biçime sahip olması da düşülemez. '*Her yer mescittir*' deyimine uygun olarak mescitler de birbirlerinden farklı olmuşlardır. Peygamberin sünneti, daha sonra kiliseler ve başka yapıların camiye çevrilmesi gibi olgular tarih boyunca bu yorumun geçerli olduğunu göstermektedir.

Günde beş kez kılınan namaz, namaz kılınan yerin belirli biçimlere göre yapılması gereğini de pratik olarak ortadan kaldırmıştır. Böylece cami tipolojisi ve mimarî üsluplar Kuran ya da sünnete göre değil, kültürel parametrelere göre saptanmıştır.

İslâm'da dört büyük kültür alanında, dört temel cami tipolojisi yaratıl-

20. Kuban, D., "The Geographical and Historical Bases of Diversity of Muslim Architectural Styles: Summary of a Conceptual Approach", *Islamic Architecture and Urbanism*, Damman, 1983, pp. 1-5.

21. Fazlur Rahman, *Major Themes of the Qur'an*, Minneapolis, Chicago, Bibliotheca Islamica, 1980, s. 65.

miş, fakat çeşitli bölge ve dönemlerde, özellikle küçük boyutlu camiler sözkonusu olduğu zaman çeşitlilik sınırsız olmuştur.

Büyük tipolojik grupların başında, her bölge için bir evrensel prototip olan ve tarih boyunca gelişen diğer bölgesel tiplerle birlikte kullanılmağa devam edilen, çok ayaklı ve düz çatılı ve ilk Arap fetihleri sırasında ortaya çıktığı ve bütün Arap kültürünün egemen olduğu ülkelerde bugüne kadar kullanıldığı için, haklı olarak 'Arap Tipi' adı verilen cami tipi geliyor. Peygamberin evi ile başlayıp, Kufa ve Basra, El Aksa ve Fustat ve daha sonra Emevi ve Abbasi dönemi camileriyle devam eden bu gelişme Çin'den Anadolu'ya kadar her yeni kültür alanında, değişik tekniklerle uygulanmıştır. Özelliği bir çevre duvarı içinde çok ayaklı bir harem ile onunla organik olarak birleşen üstü açık bir Sahn (avlu) dan oluşan kompozit, yatay etkili ve her yöne büyüyebilecek bir sonsuz mekan tasarımıdır. Bu, İslâm'ın birleştirici, din önünde eşitleştiren ilkelerine uygun ve diğerlerine göre daha iddiasız bir mimarî üslubu teşvik etmiştir. Revak sıralarından oluşan bir iç mekan tasarımı Mimarlık tarihinin Mısır tapınakları, Yunan tapınakları, Pers Apadanaları gibi erken dönem mekan tasarımlarının doğal uzantısıdır. Revaklı iç mekan ve avlusuyla da, değişik nitelikte olmasına karşın, Hıristiyan bazilika geleneğine de yabancı değildir. Bir bakıma ilk İslam camisi İslâm ülkelerindeki mekan sanatının Antikitesi'dir.

İran ve Ortaasya, özellikle Onbirinci yüzyıldan sonra eyvanlı avlu ve vurulanmış bir Maksure tema'sı üzerine kurulmuş bir cami tipolojisi sunarlar. Kubbeli bir hacim ve eyvandan oluşan, kökeni Part ve Sasani mimarilerine dayanan bir maksure motifi, ortogonal akslar üzerinde tek, ikili, dördü eyvanların yerleşerek, haremle birleşen, Arap sahn'ından çok farklı, bir avlu imgesi yaratır. Burada cami iç mekanı ile avlu arasında, Arap örneğinde görülen entegrasyon yoktur. Maksure dışında cami kompozisyonunun temelini eyvanlı avlu oluşturur. Yapı çok parçalıdır. Birleştirici vizyon simgeseldir ve avluda yoğunlaşır. Maksurede politik simgeselliğin ağırlığını taşır ve biçimsel artikülasyonu Ortaasya'da Timurlu mimarisinin olağanüstü anıtsallığına temel teşkil eder. Modern çağa gelene kadar İran ve Ortaasya camileri bu tipi, hemen hemen değişmeden tekrarlamışlardır.

Böylece klasik İslâm önce Arap kültür bölgesinde, daha sonra İran ve Doğu Türk kültür bölgesinde iki cami tipi üretmiştir. Bu iki tip değişmez tipolojileriyle klasik İslâm'da cami imgesinin temelini oluştururlar.

Klasik İslâm'ın coğrafi uçlarında Hint-İslâm ve Batı Türk kültür alanları, İslâm cami türlerinin çeşitlendiği bölgelerdir. Her iki bölgede cami yapısı klasik İslâm yapı imgelerinin uzantısı olarak başlamıştır. Fakat İslâm kültürünün gelişmesinden yüzlerce yıl sonra, yeniden fethedilen ülkelerde, yeniden müslümanlığı kabul eden toplumların kültür alanlarında ve Hindistan ve Anadolu gibi binlerce yıllık yerleşmiş geleneklere sahip eski topraklarda cami için bir çok yeni mekansel öneriler denenmiştir.

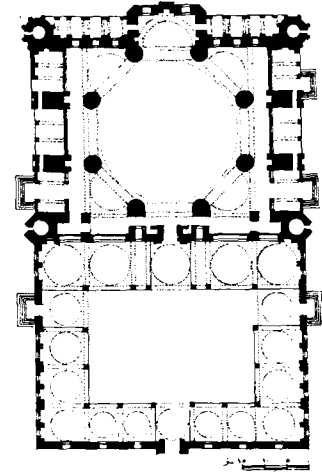
Hint yarımadasında, özellikle Ortaasya'dan Afganistan yoluyla gelen ana formlar içinde, önce çok ayaklı erken İslâm camileri daha sonra Ortaasya'nın anıtsal maksureli büyük musallalarının anılarıyla gösterişli sultanî camiler inşa edilmiş, yerli geleneklerin etkisiyle, zengin bölgesel varyasyonlar ortaya konmuştur. Bu çeşitlemelerin İslâm mimarisi içinde en zengin ve ayrıntılı mekan tasarımı koleksiyonunu oluşturduğu söylenebilir.

Ortaasya, İran, Afganistan ve Hindistan çok parçalı bir yapı tasavvuru içinde İslâm Ortaçağının, binbir gece masallarındaki romantik ve pittoresk imgesine uygun sanat ve mekan vizyonlarıyla İslâm'ın yakın zamanlara kadar yaşamış Ortaçağını temsil ederler.

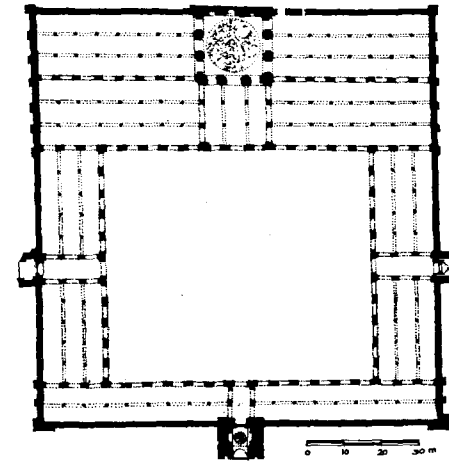
SİNAN'IN DÜNYA MİMARİSİNDE YERİ

Prof.Dr.Doğan KUBAN

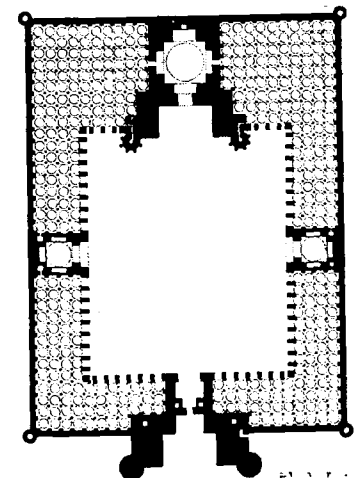
623



Edirne, Selimiye Camii Planı



Kahire, Baybars Camii Planı



Semerkant, Bibi Hatun Mescidi Planı

Bu üslupların en Batı ucunda ve bir bakıma en yenisi olarak, Anadolu -daki Ortaçağ Selçuk sinkretizmini izleyen Osmanlı üslubu gelişmiştir. Osmanlı mimarisi İslâm cami mekan düzenlerine bir yenisini eklemiştir: Tek kubbe altında toplanan, tek parçalı namaz mekanı. Burada Arap camilerinin sonsuz perspektifleri, Doğu İslâmın tek tek öğelerde yoğunlaşan çok odaklı yapı ve mekan vizyonu yerine mekanda kesikliği yadsıyan kesin bir görsel bütünlük kubbeli strüktürün olanaklarıyla gerçekleştirilmiştir.

Bu bölüm boyunca belirtildiği gibi kubbeli mekan İslâm geleneğinin yabancı değildi. Ne var ki bu yapı, tasarımının tümünü oluşturan bir bütünleştirici amaca, camilerde hiç hizmet etmemiştir. Selimiye gibi bir yapı Osmanlı döneminde cami simgeselliğinin en yoğun politik içeriğe erişmesi olarak yorumlanabilir.

Kubbenin bu yeni yorumu Osmanlı dini mimarisi yoluyla İslam Mimarisinin evrensel mimârî tarihiyle buluştuğu kapılardan birini açmıştır. Eğer Erken İslâm Camisi Geç Roman ve Erken Hıristiyan Mimarileriyle Suriye'de, Sasanî ve Budist gelenekleriyle Ortaasya, İran ve Afganistan'da Hindu kültürü ile Hindistan'da buluşmuşsa, İtalyan Rönesansı ile eşzamanlı olarak Akdenizli Roma mimari anılarıyla yeniden Osmanlı sanatında buluşmuştur. Bu bölümde anlatmağa çalıştığım gibi, bu buluşmaların harekete getirdiği süreçler çok değişti. Fakat hepsinde İslâm kültür ortamına özgü bazı davranışlar vardır. Bu Çinden Atlantığa uzanan ilişkiler ortamında İslâm kültürünün eski dünya içinde yerleştiği coğrafi alanın olanak verdiği büyük üslup farklılıkları, İslâm mimarî üsluplarının en gencini en çok Akdenizli ve Batılı yapmıştır.

Sinan İslâm mimarî tarihinin bu yeni sentezinin klasik görüntüsünü yaratan mimardır. Kubbeli büyük mekan strüktürlerine özgün biçimler tasarlarken bir İslâm camisi fizyonomisi de kazandırmıştır.

Böylece İslâm tarihinin yeni zamanla buluştuğu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı Avrupa'yı zorladığı dönemde, geçmişin imparatorluk üsluplarına, İslâm kültürünün din yapısı konusundaki biçimsel toleransını kanıtlayan Osmanlı üslubu da katılmıştır.