

## 18. YÜZYILDA İSTANBUL ÇEŞMELERİ VE AYASOFYA ŞADIRVANI

SEZER TANSUĞ

Ayasofya Müzesi Asistanı

İstanbulun tarihi mimarisinde kendine has bir yeri olan çeşme, şadırvan, sebül gibi su yapıları hakkında bugüne kadar çeşitli çalışma ve incelemeler yapıldı. Fakat genellikle bu çalışmaların plâstik ve dekoratif üslûp kritiği yönünden olmadıkları görülüyor. Çeşme ve sebül yapılarını grup halinde tasnife yönelen çalışmaların gayesi, vesika ve malzeme kaynağı teşkil edecek birer eser ortaya koymaktan ibarettir. Bununla beraber bu yapıları, bilhassa onarımları vesilesiyle daha ileri bir safhada değerlendirmeye yönelen çalışmalar da yapılmıştır. Bu değerlendirmeler, eserlerin sanat tarihi açısından tam anlamıyla bir yorumlanış ve açıklanışlarından çok ihtiva ettikleri plân kesit ve rölövelerle dikkati çekerler. Bu bakımdan bu çalışmaları tam bir değerlendirme değil, birer tanıtma olarak göstermek mümkündür. Bir takım dergilerde ve Türk sanat tarihi ile ilgili kitaplarda yer alan bu konudaki yazı ve notlar da hiç şüphe yok ki önemsiz sayılamaz. Çeşitli yönlerdeki çalışmaların gelişerek ileride bu eserlere ışık tutan, onları bütün yapılarıyla ortaya koyan yeni ve değerli çalışmalara varacağı ümit edilebilir.

★

İstanbul'da özellikle 18 Yy. da yapılmaya başlanmış olan bazı su yapıları bağımsız mimarî karakterleriyle başlı başına ele alınmayı gerektiren bir değer taşıyorlar. Bunları mimarî ve özellikle dekoratif üslûp gelişmesini takip edebilmek

için birinci derecede eserler saymak da mümkündür.

Çeşme ve sebül mimarisi 18 Yy. dan itibaren bir anıt vasfı kazanmaya başladı. Böylelikle bağımlı bir mimari parça olmaktan kurtuldu. Hattâ denebilir ki su ile ilgili fonksiyonun önemi bile ikinci dereceye düştü. Bunlar herşeyden önce bir alan, bir avlu, bir köşe, bir duvar sahı boşluğunu değerlendiren plâstik bir sahı-hacim birleşimi rolünü oynamaya başladılar. Bugün bu eserlerin onarılıp aydınlığa ve hayata kavuşturulmuş olmaları sevindiricidir.

18. Yy. da Avrupa tesirlerine yönelişle bu eserlerin meydana getirilişi arasında ilişkiler olduğu besbellidir. Bu yeni temayülü sanatta ve düşüncede natüralist bir ilginin, bir çeşit tabiat duyarlılığının doğuşuna bağliyabildiğimiz gibi, sahıhçı karakterinden fazla bir şey kaybetmeyen plâstik duyarlık içinde yeni bir hacim zevkinin uyanışı olarak da ifade edebiliriz.

Ayasofya şadırvanı hakkındaki düşüncelerimize geçmeden önce 18. Yy.ın ilk yarısında İstanbul'da yapılmış olan önemli çeşme yapılarının karakteristik yapıları üzerine genel bir açıklamayı ve bunlar arasındaki ortak üslûp özelliklerini araştırma denemesine girişmeyi faydalı görüyoruz.

★

Bu eserler arasında en önemlilerinden biri olan Tophane çeşmesi Tophanede Si-

nan'ın son eseri olan Kılıç Ali Paşa ca-  
miinin yanındaki alana kondurulmuştu.  
Bağımsız çeşme yapıları arasında masif  
kübik örneğin bir şaheseri olan bu yapı  
dört cephesinde tekrarlanan geometrik ve  
nebatî motif düzeniyle çarpıcı bir satıh  
plâstiğinin tam ifadesidir. Cephelerin tez-  
yini istifi geometrik bir çerçeve üzerinde  
dengelenir. Plâstiğin en kuvvetli aksanı  
istiridye kabuğu tezyinatlı köşe kesimle-  
rini tamamlayan fırlak sarkıtların (stalâk-  
titlerin) dört köşedeki tekrarı ile sağlanır.  
Köşelerde büyük cepleri ayıran dar cephe  
kesimlerinin sarkıtlara kadar varmasıyla  
adeta kübik yapı bütününde geometrik  
sertliğin ve kütlelerin kırıldığı bir mahiyet  
değişikliğine uğrar.

Tophane çeşmesinde köşe sarkıtlarını  
basık rölyef tezyinatlı geniş bir kuşak bi-  
ribirine bağlıyor. Bu geniş kuşağın altın-  
daki fırlak silme de bir çeşit kat, alt üst  
bölmesi yerine geçiyor. Köşe sarkıtları bu  
altlı üstlü kat sisteminin arasında adeta  
bir çeşit sembolik taşıma unsuru oluyorlar.  
Bu kat sistemi hakkındaki açıklamaya gi-  
rişmekten maksadımız aslında ağır bir  
kütle yapısı olan Tophane çeşmesinin sa-  
tıh tanzimi yoluyla hafif ve zarif bir te-  
sir bıraktığını hatırlatmak içindir. Ger-  
çekten de aslında Tophane çeşmesi üstüne  
saçak ve kubbe kondurulmuş büyük ölçü-  
de ağır bir geometrik biçimden, kütleli  
bir kübden başka bir şey değildir.

Tophane çeşmesindeki geometrik  
çerçeve düzeni de iki kademe arasındaki  
abanma - taşıma ilişkisini kesin bir inti-  
baa götürmektedir. Alttaki dikine çerçe-  
veler tezyini satıh mekânının taşıyıcı un-  
surları, üstteki yatık kuşaklar ise abanan  
unsurlardır. Fakat hiç şüphesiz taşıyıcı in-  
tibanın en kuvvetli unsuru sarkıtlarla son  
bulan dikine köşe kesimlerinde kendisini  
göstermektedir.

Dikkat edilirse satıhmekânın derinlik  
intibai dikine düzenlenmiş alt bölmelerde  
daha belirli ve âdeta şeffaftır. Ortadaki  
sivri kemerli ayna taşı ve simetrik sta-  
lâktitli nişler derin girintileriyle bariz bir  
ışık-gölge tesiri de taşırlar.

Tezyinatın hazırlanmış çerçeve kas-  
nağına işlenmesinde satıhçı sanatımızın

esprisi bütün kuvvetiyle kendisini hisset-  
tirmektedir. Satıhın istifinde düz bir boş-  
luk bırakılmadığı halde bu istifin rahat-  
lık verici oluşu ilgi çekici değil midir? Bu  
istif ancak belli bir geometriyi hedef tu-  
tarak tezyinî bir kaos olmaktan kurtul-  
muştur. Stilize edilmiş çeşitli motifleri dü-  
zenleyen duyarlığa aynı zamanda sıkı bir  
lojiğin katılmış olması bu sonuca yardımcı  
oluyordu. Bunun yanında satıh üzerindeki  
aksanların münasebeti de bu tezyini zev-  
kin başarısında ayrı bir rol oynamışlardır.  
Yatık ve dik çerçeveler arasındaki bariz  
muvazene ilişkisi çıkıntılı köşe sarkıtları-  
yla girintili niş sarkıtları arasındaki ilişki-  
yle de bir hayli kuvvetlenmektedir.

Tophane çeşmesinde müşahede ettiğî-  
miz geometrik satıh ve hacim birleşimi-  
nin gerçek mânası kısaca, kaba bir kütle-  
yi yumuşatmak, canlandırmak ve bundan  
hakikî bir plâstik şaheser çıkartmak gaye-  
sini taşıyor. Bir kütle karşısındaki bu dü-  
zen zevki kütleli oyarak ona derinlik ve  
form kazandıran duyarlıktan geride ol-  
madığı gibi plâstikte geometrik esas ana  
elemanlara yönelen çağdaş ihtiyaç ve  
zevke de ipuçları verecek değerdedir.

Satıhla kütle arasındaki bu ilişki, İs-  
tanbuldaki Sultanahmet, Azapkapı, ve Üs-  
küdardaki âbidevi çeşmelerin de ana ö-  
zelliğini tayin edici mahiyettedir. Gerçi  
Sultanahmet ve Azapkapı çeşmeleri gibi  
anıtarda şebekeli sebillerin bulunması  
bunların mekân boşluklarıyla hafiflediği  
intibaini uyandırır. Ama gene de bunların  
tezyini tanzim yoluyla hafifletilmiş ve ya-  
yılmış satıhların plâstiği haline gelmiş ol-  
dukları aşikârdır. Dört cephesi olan kü-  
bik Sultanahmet çeşmesinin dört köşesi-  
deki sebil çıkıntıları mekân yapılarına has  
mimari özellikten ziyade ağır kütleli ha-  
fifleten köşe aksanları temayülünü akset-  
tirirler. Bu defa bu aksan bir taşıma sem-  
bolü olarak değil, yuvarlak sebil satıhla-  
rıyla düz cephe satıhları arasındaki ritmik  
bağlantı ve sebil boşluklarıyla sağır cep-  
he düzenleri arasında bir açılıp kapanma  
armonisi meydana getirir tarzındadır.  
Yapıya hem ağır bir kütle hem de hafif,  
kırılabilir bir intiba veren bu karşılıklı i-  
lişkilerdir.

Demek ki bu yapılarda karakteristik bir özellik olarak, birbirlerine karşılıklı tesirlerini veren ve kütle satih münasebetinden doğan bir gerilim, bir çeşit çatışma müşahede ediyoruz. Tekrar edilmiş tezyini çerçeve satihlarının statik düzenini seyrinden vazgeçilemeyen bir dinamik duyarlık katına yükseltiveren de belki bu gerilimdir.

Azapkapı meydan çeşmesinde de ortadaki sebil çıkıntısıyla iki yandaki tezyini çeşme cepheleri arasında böyle bir münasebetten bahsedilebilir. Bu simetrik kuruluşun dört cepheli bir yapı meydana getirmekten pek farkı olmadığı, hattâ bu kuruluşla dört cepheli bir yapıdan edinilen duyarlığa da tamamen erişilmiş olduğu söylenebilir. Bu kuruluşu tamamlayan arkadaki kütleli yapı (hazne) tezyini cephenin tabii bir devamı olarak görünmektedir. Azapkapı çeşmesinin kurulduğu tarihte meydanın biçimine uymak zorunda olduğu, ama buna rağmen ustalıklı düzeni sayesinde azami bir âbidevi tesire ulaştığı kolayca tahmin edilebilir.

Hacim satih arasındaki ilişkiyi Üsküdar çeşmesinde de müşahede etmiyor muyuz? Kübik ağır yapı, köşe üstlerindeki fırlak konsol tezyinatı ile ister istemez bizi aynı intibaa sürüklüyor. Köşe kesimlerinin ihtiva ettiği küçük yalıklı yüksek çeşmeler bu kütle kırıcı aksana özel bir satih değeri getirdikleri gibi, iki karşılıklı cephede tekrarlanmış olan simetrik nişlerin üst dolguları köşe konsollarıyla Tophane çeşmesinedekine benzer bir münasebet ortaya koyuyor.

Bu kısa açıklamayla neyi ifade etmek istiyoruz? Burada karşımıza kübik çeşme plâstiği ile hakikî mimari arasındaki farklılık ve bağlılık meselesi çıkmaktadır. Dikkat edilirse bu plâstikte mimari duygunun şaşılacak bir tesiri söz konusudur. Gene bu kübik yapıların mekân örtüsü fonksiyonu olmayan kubbelerle yükseltilmesinde de mimari duygunun tesiri barizdir. Bu özelliği mimariye özenen bir tezyini duyarlık diye anlatmak da mümkündür.

Genel olarak bütün çeşme plâstiğinin, yani duvar satihlarına geliş güzel kondurulanlardan tutun, köşe ve meydan boşluklarını dolduranlarına kadar hepsinin çok defa tam bir mimari unsur olan kemer örgüsü biçiminde, veya bu unsurun mutlaka kullanıldığı bir tarzda ele alınmış olmaları hakikî fonksiyonel mimari ile bu farklı bağlılık, bu ana özeniş fikrini kuvvetlendirmektedir.

Su mimarisini bütünüyle ayrı bir grup halinde düşünmek ve ele almak gerektiği zaman, bu gruplaşmanın, bir çok tezyini satih değerlerine, sembolik mimari unsurlara ve özelliklere bağlanmış bir sahte mimari yahut da bir çeşit süs mimarisi meydana getirdiğini ileri sürmek yanlış mı olur bilmiyorum?

Bu konuda, yani tezyini satih-hacım plâstiği ile mimari duygunun bağlılığı konusunda başka unsur ve örnekler de hatırlamak mümkündür. Yukarıda ana bir unsur olarak kullanıldığını gördüğümüz kemer, daha doğrusu sahte kemer gibi mimari bir unsur olduğu su götürmez olan sütun, daha doğrusu sahte sütun da çok defa plâstiğin ana unsurlarından biri olmaktadır. Sütun biçiminde çeşme örnekleri göstermek de mümkündür. Bazan havuz fıskiyesi ya da buna benzer makasatlar için işlenen mimari maket biçimlerindeki mermer tezyinatın bile plâstik hacım formlarıyla mimari duygu arasındaki münasebetten doğmuş olduğu düşünülebilir. Çeşme yapıları vesilesiyle ortaya çıkan bu mesele genel olarak Türk satih plâstiği hakkında girişilecek bir incelemede çıkış noktası olarak seçilebilir kaanatindeyiz.

Bu genel ve kısa açıklamayı yapmakta başka bir maksadımızın da Ayasofya şadırvanı hakkındaki incelemede, burada vardığımız sonuçlarla ilgili bazı sonuçlara varmakla belireceği ilerde görülecektir. Ama bu defa kübik plâstiğin mimariye özenişini değil, fonksiyonel bir mimari ilişkinin, yani bir abanma taşıma ilişkisinin tam aksine tezyini bir duyguya nasıl tabi olduğunu, ve bu tezyini zevkin mimarinin iç dış karakterine uyarak nasıl

organik bir birleşmeye doğru gittiğini müşahede edeceğiz.

Doğrusu istenirse yalnız Ayasofya şadırvanında değil, genel olarak geç devir Osmanlı mimarisinde fonksiyonel unsurların tezyini bir zarafet endişesine yönelişleri oldukça dikkat çekicidir ve bu mimari devir hakkında yapılacak özlü bir incelemenin böyle bir meseleyi kendisine çıkış noktası olarak seçmesini teklif etmemek, bu devrin başlıca temayülleri göz önüne alındığı takdirde, doğrusu elde değildir.



Ayasofya Müzesinin avlusundaki şadırvan sözünü ettiğimiz çeşme yapıları gibi oldukça bağımsız bir hüviyet taşımasıyla dikkati çekiyor. Tophane, Sultanahmet, Azapkapı, Üsküdar meydan çeşmelerinde uygulanan âbidevi su yapıları örneğinin bu defa âbidevi bir şadırvan yapısında uygulanabilmesi için herhalde Ayasofya avlusundaki boşluktan daha uygun bir yer seçilemezdi. Ayasofya atriumundan bazı parçaların mevcut olduğu devirde bizans colonnade'ları yanında şadırvanın havuzu çevreleyen ince colonnade'ları avlu içinde oldukça değişik, fakat herşeye rağmen uzlaşıcı bir görünüş birliği yaratıyordu. Bugün atrium'dan görünürde eser kalmamıştır. Fakat şadırvanla aynı zamanlarda yapılmış olan sebil ve abdest muslukları önündeki ahşap saçak colonnade'ları şadırvana akraba bir sütun fonu meydana getirerek bir eksikliği başlangıçta gidermiş bulunuyorlardı.

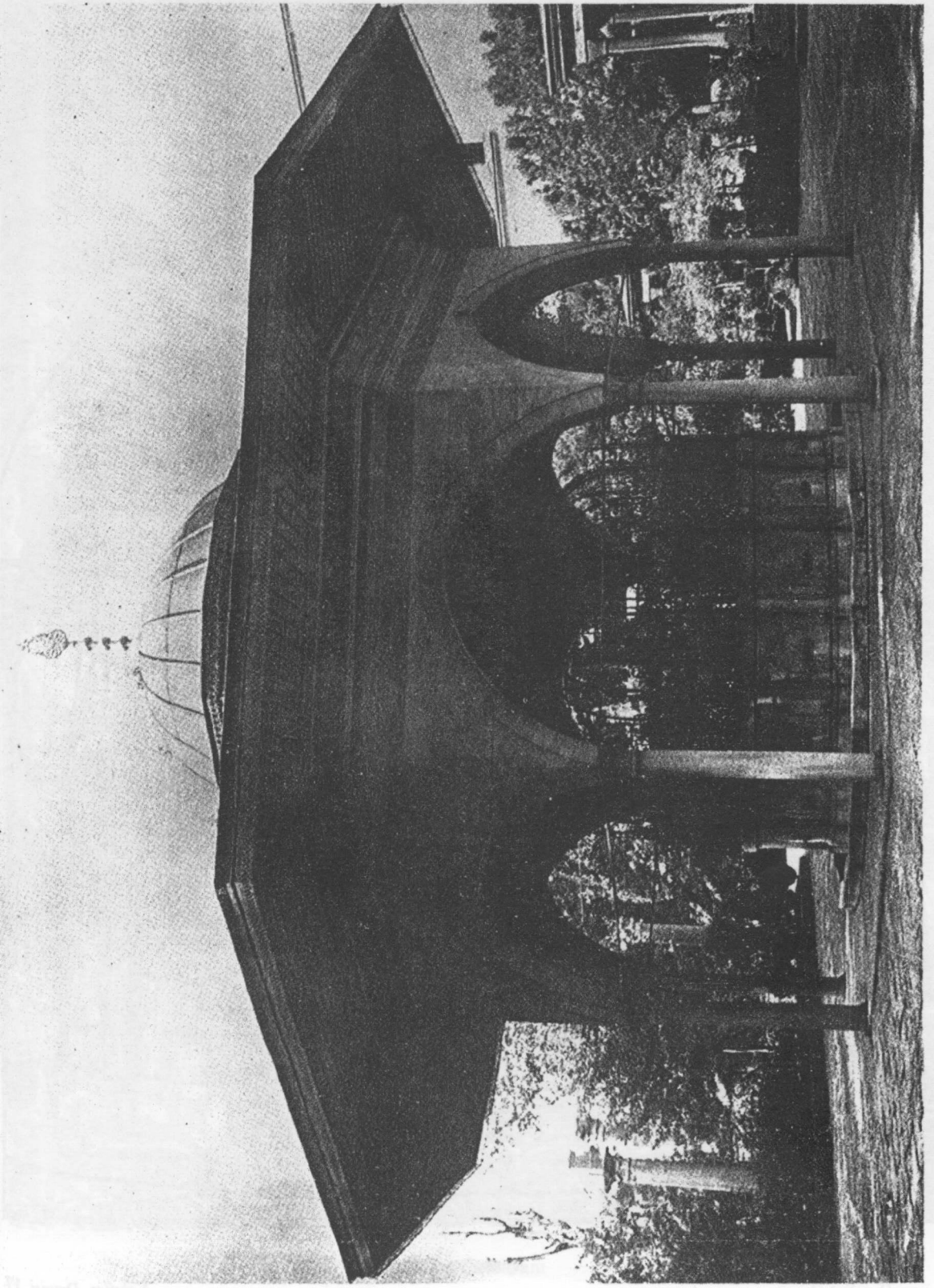
Sütunlu bir avlu düzeni içinde yer alan sütunlu şadırvan Türk mimarların öteden beri alışıp sevmiş oldukları, cami avlularında bir çok örneklerini meydana getirdikleri bir unsurdur. Ayasofya avlusunda ise genel mânada, bir sütun nizamının uygulanışında bu alışılıp, hemen hemen klişeleşmiş görünüşün dışına çıkmak imkânı bulunmuştur. Aynı üslûp, aynı madde ve teknik tonalitesinin, hattâ aynı renk tonalitesinin yeknesak nizamını ortaya koyan külliye bütünlüğü Ayasofya'nın içinde ve çevresinde inşa olunan çeşitli yapı ve unsurlarda bir mâna ve espri deği-

şikliğine uğruyordu. Burada bir defada yapılp bitirilmiş bir külliye gruplaşması söz konusu değildi. Belli bir tarih süresi içinde zaman zaman yapılan ilâveler ve bunların değişen üslûpları bu orijinal külliye serbest bir pitoresk görünüş kazandırmıştır. Ayasofya külliyesini meydana getiren yapılar bu özellikleriyle mimari topluluk ve gruplaşmada klişe nizamdan kopabilen bir artistik toleransı haber veriyorlar. Bu da bir bakıma bizans kilisesindeki mekâna adapte olabilen Türk esprisinin, onu küçük unsurlar ilâvesiyle kendisine maleden büyük müsamahası gibi düşünülüp mütalea edilebilir.

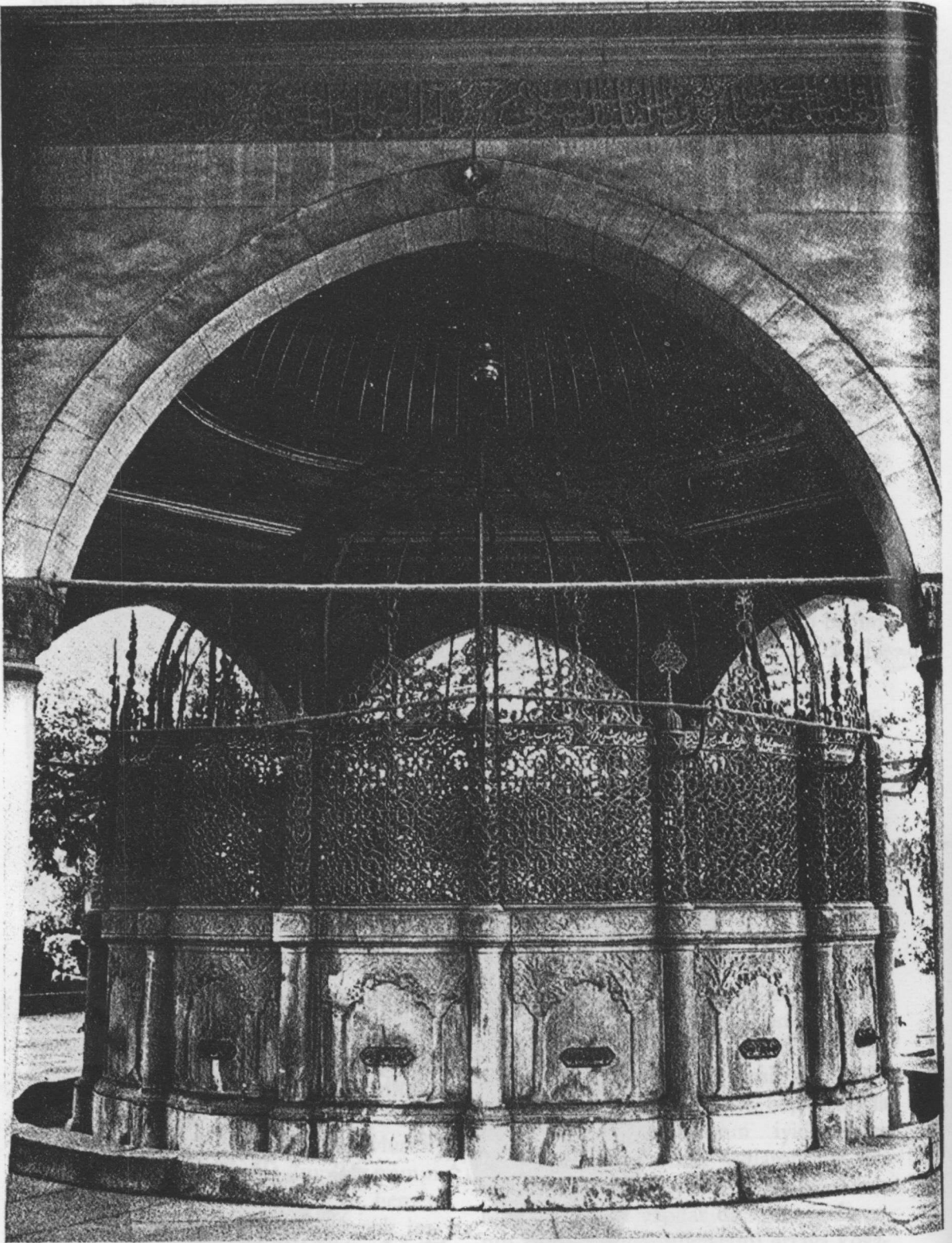
Ayasofya avlusundaki âbidevi şadırvanın bağımsız hüviyeti bu açıklamalarıyla şüphesiz sınırlanmaktadır. Ama şadırvan yapısı bütün bütüne bağımsız bir anıt olarak şehrin bir meydanına konulamazdı. Bu yapının bir cami ile ilişkide olması kaçınılmazdır. Ama Ayasofyanın avlusunda olması bu yapıya üslûp bağımsızlığı yönünden kendi kendisine yetebilen bir anıt karakteri de verebilmiştir.

Bu arada bilhassa, şadırvanın bir sütun nizamıyla mimari bir fona bağlandığını belirtmemiş, hattâ sebil ve musluklar önündeki saçakları taşıyan sütunlarla şadırvan arasındaki münasebetin tesadüfi olmadığını ileri sürmemiş de söz konusu bağımsız mimari hüviyetin oldukça sınırlandığını gösterir. Bu doğrudur, ama şadırvanın hemen batısında yer alan sübyan mektebinin mimari üslûp farklılığı bu bağımsızlığı arttıran bir fon rolü oynuyor mu? Tuğla ve taş sıralarından ibaret erken devir tekniğiyle inşa edilmiş olan bu tek kubbeli, iki katlı masif görünüşlü yapı hafif ve büyük kemer boşluklarıyla bölünen şadırvan yapısının iyiden iyiye bağımsızca belirmesini sağlayan bir fon rolü oynuyor. Güneydeki muvakkıthane, Müdüriyet gibi yapılar da gene şadırvanın kendi orijinal hüviyetini ortaya koyabilmesine yardımcı olan değişik üslûptaki sath ve kütlelerle dikkati çekiyorlar.

Ayasofya şadırvanının çevresindeki yapılarla münasebeti böylece yukarıda açıklamaya çalıştığımız şekildedir.



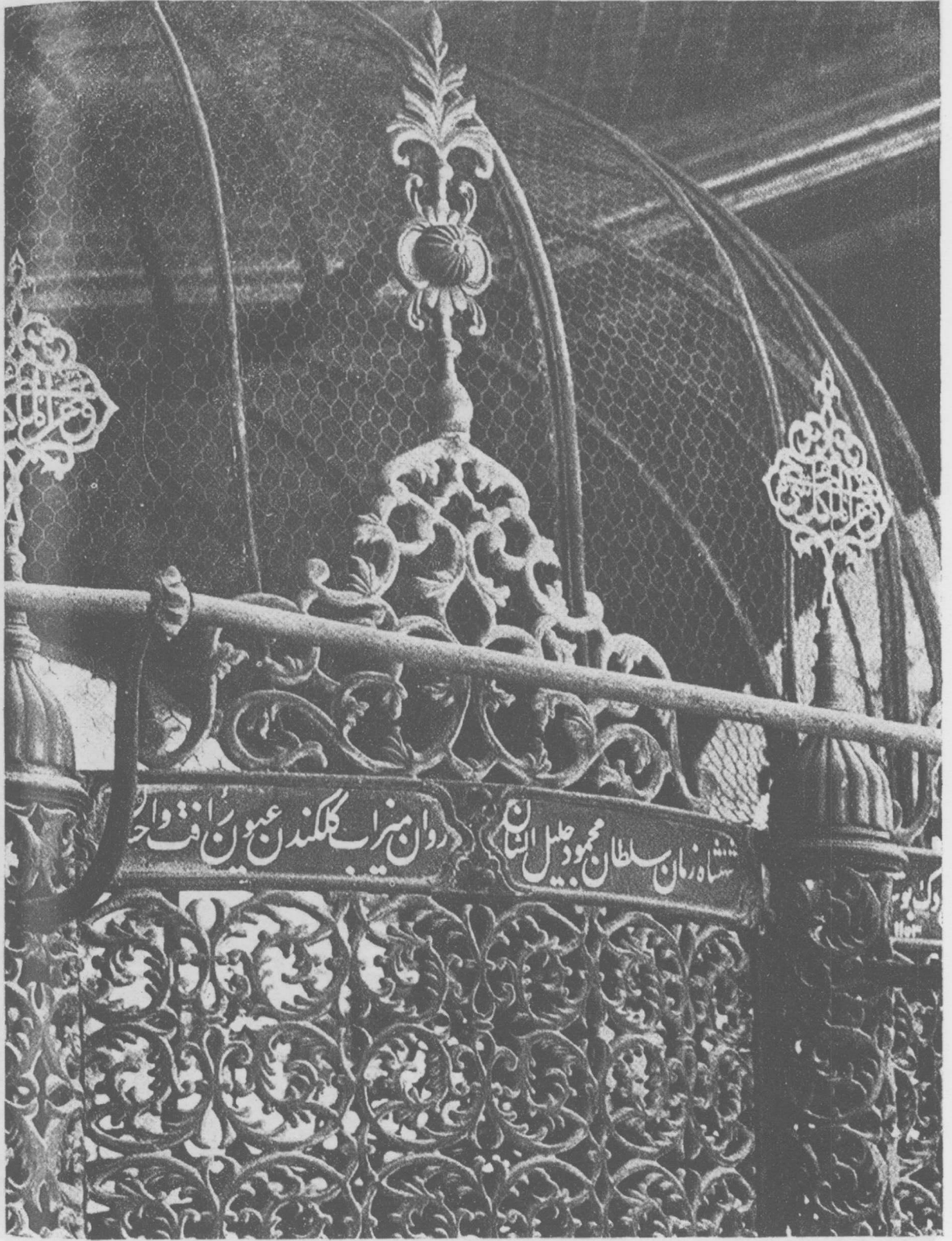
Ayasofya Şadırvanı



Ayasofya Şadırvanı

konaklarının yekûnen auzamını ortaya koyan külliye biçimliliği Ayasofya'nın içinde ve çevresinde insânlaman çeşitli yapı ve unsurlarda bir mâna ve esprî deği-

Ayasofya şadırvanının çevresindeki yapılarla münaseketi böylece yukarıda açıklanmaya çalıştığımız şekildedir.

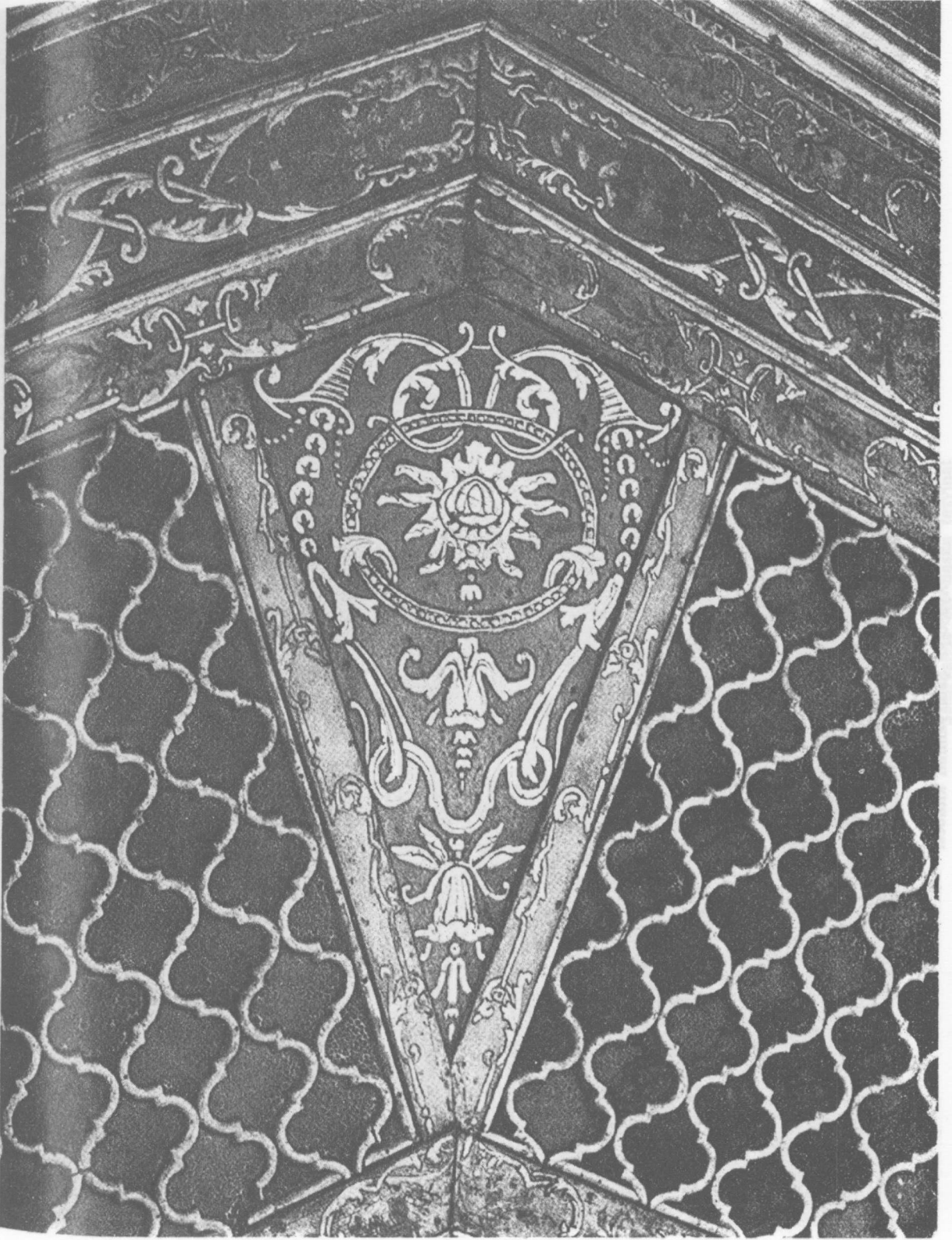


Ayasofya Şadırvanı

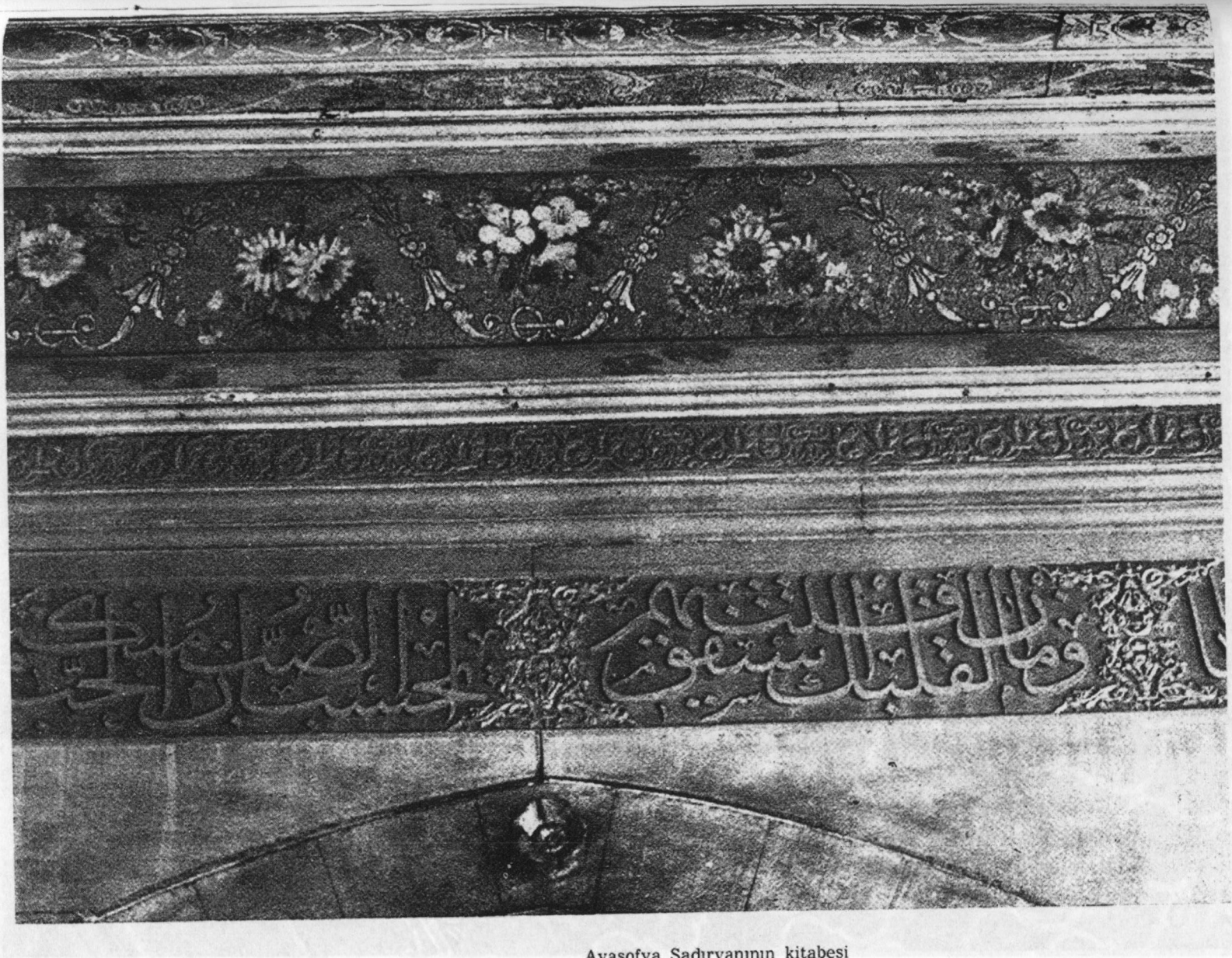


Şadırvanda bir köşe tezyinatı





Ayasofya Şadırvanının saçaklarındaki köşe tezyinatı



Ayasofya Şadırvanının kitabesi



Şadırvanda bir başka tezyinat

Şadırvanda bir başka tezyinat

Ayasofya şadırvanı mimari ve tezyini karakteriyle belli bir üslûp değişmesi açısından son derece tipik bir örnek teşkil eder. Bu yapının bazı ana mimari örneklerden daha ileri bir safhada klâsik üslûptan barok üslûba geçiş hakkında tam fikir edinilebilecek bir eser olduğu söylenebilir. Meselâ şadırvanın inşasına yakın bir tarihte inşa edilmiş olan Nuruosmaniye camii bir bakıma barok üslûp hakkında mübalâgalı fikir veren iddialı bir örnektir. Buna mukabil şadırvanda barok üslûbun mutedil ve satıhçı, klâsik üslûpla çok yakın ilintisi olan bir temsilcisini görmek mümkündür. Nuruosmaniye'de bu üslûbun aşırı yuvarlak satıhlar elde etmek, yer yer derin girinti çıkıntılarla kütleleri canlandırıp hafifletmek gibi oldukça şekilci bir yorumu söz konusudur. Elde edilmek istenen ışık gölge tesirleri, kütleler üzerinde yapılan şekilci oyunlarla gerçekleştirilmek istenmiştir. Buna rağmen yapının gene de mükemmel bir barok tesir taşımadığı ileri sürülemez.

Şadırvanda ise barok tesir büyük sivri kemer boşluklarının üstündeki gergin satıhların muvazenesi ile temin edilmiştir. İnce sütunlarla taşınmakta olan geniş saçak boşlukta adetâ süzülür gibi, adetâ istinatsız durmakta olduğu intibahı uyanıdır.

Bir şadırvan yapısı esas itibariyle çepeçevre müşluklu ve üstü çok defa şebekeli bir havuz ile buna bir çeşit kapak vazifesi gören saçaklı ve kubbeli açık bir sütun yapısından meydana geliyor. Bazı şadırvanlarda bu iki ana unsur birleştirilmiş, sütunların çevresine sırayla dizili olduğu havuz, yukarda aynı zamanda bir kubbe de ihtiva eden türbe biçiminde bir görünüş kazanmıştır. Sütun aralarındaki boşluklar da madeni şebekelerle kapatılmıştır. Meselâ Sultanahmet camii, Yeni cami avlularındaki şadırvanlar böyledir. Bunların yanında değişik tipte olan şadırvanlar da pek çoktur. Süleymaniye camii avlusundaki şadırvan dört köşeli kübik bir mermer yapıdır. Ama bu yapı gene de üzerine düz tavan örtülü de olsa kapaklı bir havuz özelliğinin dışına çıkmamıştır. Ne var ki Süleymaniye camii avlusunda

klâsik sütun nizamı münasebetine bağlı kalınmamıştır. Sinanın Edirne'deki Selimiye camii avlusunda da basit, hattâ üstü açık, hemen hemen yuvarlağa yaklaşacak biçimde poligon, ortasında fıskiyesi bulunan sade bir şadırvan havuzu kullanmakla iktifa etmiş olması da dikkat çekicidir. Halbuki sütunlar ihtiva eden yuvarlak ya da poligon saçaklı şadırvan tiplerinde avlunun ortasına konulan tu mimari unsurlar avlunun kubbeli ve sütunlu düzenle kolay bir ritmik münasebet sağlamaktadır. Cami avluları içinde yer alan çeşitli tipte şadırvanlar her zaman avlunun ölçüleriyle aynı nispetler dahilinde de konulmamışlardır. Bunlar arasında avlu boşluğunu iyiden iyiye daraltan büyük ölçülüler olduğu gibi büyük bir avlu içinde ölçüleri buna nisbetle pek küçük olanlarına da tesadüf edilebilir.

Avlularda ekseri kullanıldığını gördüğümüz çeşitli tipten şadırvanlar acaba nasıl bir mimari orijine bağlanıyorlar? Bu şüphesiz herşeyden önce çıplak bir boşluğun doldurulması prensibiyle ilgilidir. İhtiyaç ve fonksiyon da bu prensipten ayrılmaz. Büyük Selçuk hanlarından bazılarının avlu mescitleri de herşeyden önce ortadaki boşluğu değerlendiren birer unsurdu. Çevresi sınırlanmış üstü açık bir düzlük yayın bir beşeri duyarlılıkla anıtlar, havuzlar, v.b. gibi çeşitli unsurlarla değerlendirile gelmiştir.

Şadırvanlarda sütunlar üzerinde taşınan kubbesiyle açık yapı eski dinî mimari şekillerle münasebette görülebilir. Ancak bu (indirekt) bir ilişkidir. Aslında saçak ve kubbeli şadırvan örneğinin, bir ihtiyacın gerektirdiği şartlar içinde mimarideki başlıca temayüllere uymaktan ibaret olduğu belirtilmekle iktifa edilebilir. Şadırvanlarla dinî muhtevanın önemli bir özelliği, yani abdest zarureti de gerçekleştirilmektedir. İslâm mistisizminde suyun kazandığı mâna bu yapılara suyun kutsallığını doğrulayan, adeta kutsal tabiat için dikilmiş bir anıt vasfını yüküyor. Bu yapıları çevreleyen tezyini duyarlık da suya atfedilen bu kutsallığın dışında değildir.

Ayasofya şadırvanı değişik şadırvan tipleri ile yukarda açıklamaya çalıştığımız münasebetler içindedir. Üslûp özellikleri bakımından erken örneklerden ayrılığına gelince, şadırvanın yeni bir üslûp çağının hakiki bir temsilcisi olarak dikkati çektiğini belirtmiş bulunuyoruz. İstanbuldaki mimari üslûp gelişmesinin zorlamasız, tabii, organik bir ürünüdür de demeliyiz. Eski örneklerle kıyaslandığı takdirde Ayasofya şadırvanında gelişme özelliğinin açıkça ortaya çıktığı ve ağır, kuvvetle yere oturan (lâgar) görünüşün yerine, yukarı boşluğa doğru yükselen, atımlı, esnek ve gergin organların bariz bir zarafet kaygısının aldığı görülecektir.

Stalâktit başlıklı sütunların taşıdığı kubbeli saçak aslında, geniş satırlar halinde yayılmış da olsa, bir kütle ağırlığından mahrum olmasa gerektir. Ne var ki bu ağırlığın belli bir prensip içinde dağıtılarak taşıma görevinde incecik sütunların katiyen yadırganmadığı emsalsiz bir muvazenenin kurulduğu da aşikârdır. Saçaklı yapıyı taşıyan sütunlar tamamen dik kondurulmuş oldukları halde stalâktit başlıklar üzerinde yükselen kemerli mermer yapının hafif bir açıyla eğik olarak yukarıya doğru yükselişi bu yapıda dayanak sisteminin oldukça değişik bir çözümü olduğunu düşündürüyor ve ilerde bu çözümün anlaşılması için sırf teknik bir incelemenin zaruri olduğu akla geliyor. Türk mimarisi üst yapılarla dayanak sistemleri arasında her zaman en müttekâmil münasebetleri sağlamayı öteden beri biliyor ve bu sayede en eski kubbeli mimari örneklerini en emin, en istikrarlı tekniklerle geliştirip gerçek mimari hüviyetine sokabiliyordu. Şundan emin olunmalıdır ki konstrüktif dayanak sistemi bakımından ilk bakışta basit görünen, ahşap bir üst örtüsünün taşınmasından ibaret olan Ayasofya şadırvanındaki münasebetle büyük kubbeli yapılarda uygulanan en komplike dayanak sistemleri arasında mahiyet bakımından önemli bir fark yoktur. Ve bütün bu konstrüktif problemin çözümünde sırf bir teknik kaygı değil, ilerlemiş, gelişmiş bir estetik kaygı aynı derecede rol oynamıştır. Meseleye bu açıdan

Lakıldığı zaman Ayasofya şadırvanındaki emsalsiz zarafetin saçaklı kubbe örtüsü ile ince dayanaklar arasında kurulan teknik muvazene ile aynı mânayı taşıdığı gerçeği ortaya çıkmış olur. Yapılması gerekli olan teknik inceleme aslında tezyini duyarlığın alabildiğine gelişmiş ve incelenmiş olduğu bu eserde estetik zarafetin ölçülere aksedişi demek olacaktır.

Bu sütunlu yapı ile şadırvan havuzu arasında muayyen bir boşluk vardır. Havuzun dilimli dairevi mermer formunu üstteki madeni şebekelerin de aynen tekrarladığı görülüyor. Şebekelerin üst şeridini yuvarlak dilimlerin üstündeki yaldızlı yazı çerçevelerinden sonra gene şebekeli ve alemlî alınlıklar teşkil ediyor, dilim bitişgelerindeki sahte sütunların üzerinde de madeni alemler bulunuyor. Ayrıca madeni bir kasnak havuza bir iç kubbe meydana getiriyor. Tel örgü ile kaplanan bu madenî kubbe kasnağı havuzdaki suyun temiz kalmasına yarıyordu.

Şadırvanın saçaklı örtü kubbesi de içten havuzun ölçülerine uyuyor. Bu ana kubbe ahşap kasnaklıdır ve tahta dilimlerle örtülmüştür. Esasen sütunlara dayanan sekizgen mermer yapıya üstten bütünüyle ahşap olan saçak ve kubbe örtüleri abanıyor. Açık mavi boyalı kubbe içinin göbeğindeki yaldızlanmış yıldız motifli madalyon tezyinatı kubbe içindeki tahta dilimleri ayıran yaldızlı yivlerle ışınlanıyor. Şadırvanın tavan ve saçak satırlarının tekmi muayyen bir prensip dahilinde tezyini frizlerle süslenmiş ve renklendirilmiş bulunuyor. Sekizgen mermer yapı da üst kısımda hem dıştan hem içten değişik karakterde yazı frizleriyle çevreleniyor.

Yapının iç ve dışında benzer motif ve düzenin farklılaştırılması şadırvandaki tezyinatın ilgi çekici yanıdır. Benzer süslemeyi farklılaştırma tesadüfi olmasa gerektir. Bu açık bir şadırvan konstrüksiyonunun mimari görünüş ve kavranış bakımından iç-dış münasebetine uygundur. Bu münasebetin bir kapalı mekân duyusundan farklı olduğunu ve bir şadırvan yapısında kapalı bir mekânın sözü edile-

miyeceğini belirtmeliyiz. Fakat bu özellik mimari karakterden uzaklaşmak demek de değildir. Çünkü şadırvanda sütunlu örtü yapısının bir istinat ve denge sistemi olduğu besbellidir. Bununla beraber bu sistem bütünüyle tezyini bir plâstik sistem mahiyetini taşımaktan da kaçınmamıştır. Bu özel formda iç - dış bağıntısı tek bir organın kendi bünyesindeki ilintiye benzetilebilir ki bu bir bakıma bir elin tersi yüzü, bir yaprağın önü arkası gibi tabii, organik bir bağlılıktır.

Tezyini bir kurşun dantelâ frizi kasnak üzerinde yükseltilmiş kubbe saçağını çevrelediği gibi, bunun bir aynı sekizgen saçağı da çepeçevre doluyor. Saçak sathlarını dıştan üç sıra tezyini friz çevrelemektedir. Bunu içe doğru geniş ve kare kaset taksimatlı mavi boşluklar takip ediyor ama, bu boşluklar muntazam birer dikdörtgen meydana getirmek üzere köşe bitişgelerinde yaldızlı, basık rölyef bir süsleme düzeniyle tezyin edilmiş üçgen sathlarla birbirinden ayrılıyorlar. Bu üçgenlerin baklava motifini andıracak şekil-de kırık tabanlı oldukları da görülüyor. Geniş, kare kasetli ve köşe üçgenli bu sathlardan sonra tekrar üç sıralı tezyini friz yer alarak saçağı içten çepeçevre doluyor. Üç sıralı bu iki friz grubu hem kendi aralarında ortadaki frize göre, hem de aradaki geniş mavi boşluğa göre birbirleriyle simetrik durumda bulunuyorlar. Friz tezyinatının esasını tahta üzerine tatbik edilmiş bir alçı karışımından yumuşak yuvarlak kesimi basık rölyef tekniğinde stilize kıvrım dallar rumiler teşkil ediyor. Altın yaldızla parlatılıp belirtilen bu rölyef tezyinat geçme ve düğümlü bir geometrik friz nizamına sokulmuştur. Ama bunun kapalı bir geometrik geçme tezyinatı olmayıp barok özelliğe uygun olarak açık natüralist bir tesir taşıdığı da farkedilmektedir. Özellikle ortadaki frizlerde karşılıklı uzanan rumili kıvrım dalların birbirine dolandığı ve alternatif daralma ve uzamalarla geliştikleri görülüyor. Kıvrım dalların birleşme yerlerinde gene alternatif olarak tekrarlanan köşeli ve yuvarlak boğum halkalarının bulunması bu tezyini üslûba apayrı bir çeşni

veriyor. Bu kıvrımdal kompozisyonuna natüralist stilize boğum tezyinatı adı verilebilir. İki yandaki simetrik frizlere gelince, bunların iç ve dış doğru kıvrılarak uzanan rumili tek sıra dallardan ibaret oldukları görülüyor. Dikkat edilirse bu tezyini zevkle stilize natüralist motif parçalarının birbirine iştirilmesi ile meydana gelen bir bütünleme esprisi vardır. Bu yüzden statik bir tezyinat olmasına rağmen hareketli bir tesir bırakmaktadır. Dalların parçalar halinde geliştirilmesinde elastiki uzamalarla, sıklaştırılmış kıvrıntılar, bükümler bir arada kıvrarak bir daralıp genleşme ritmi ortaya koymaktadırlar.

Burada ayrıca tezyinî sath plâstiğinin gelişmesi bakımından yeni bir problem de ortaya çıkmaktadır. Bu problem barok devir tezyinatının sathla belli bir çatışmaya girmiş olmasında kendini gösterir. Klâsik devirde sathın üzerinde yer alan tezyinat sathın kendisine ait, bir mânada aynı zamanda sathı yaratan bir düzen unsuru olarak ifade edilebilirdi. Halbuki barok devrin bu parçalı gelişen ve boğumlarla birleştirilen kıvrım dalları sathıtan kopamadıkları halde onu yaratan bir unsur olarak da görülmüyorlar. Diyebiliriz ki bu devirde tezyinat sathı sadece bir zemin, bir fon kabul ederek onu bir çeşit inkâra yöneltmektedir. Geç devir tezyinatında gittikçe huzursuz, sathıtan kopmak isteyen tezyini motif ve düzenlerin macerası kısaca bu imkânsızlığa yönelişi, yani sathı inkâra temayülü ifade etmektedir.

Ayasofya şadırvanındaki tezyinatta sath henüz bu huzursuzluğa şahit olmamıştır. Burada tezyinat belki satha ait değil, ama onun üzerine tatbik edilmek zorunda kalınmış natüralist bir örnek olmasına rağmen sathla dengeli bir uyuma halindedir. Tezyini örneğin hangi prensibe göre stilize edildiği sorulsa buna, sathın ana özelliğine, tutucu ve yaşatıcı vasfına taviz verme prensibi diye bir cevap vermek bile imkân dahilindedir.

Sözü edilen rölyefli frizlerin zemini orijinal renkler ihtiva eden tamamen natüralist çiçek ve yaprak tezyinatlı kalem işleriyle de süslenmiş bulunmaktadır. Şa-

dırvanın saçak ve tavan satırlarından edinen natüralist intibam tamamı kendisini bu boyalı süslemeye borçludur. Ayrıca saçığın mermer yapıya bitiştiği yuvarlatılmış intikal satırları pembe bir zemin üzerinde yapraklı çiçek demetleri ile süslü bulunmakta ve enli friz teşkil eden bu bitişte sathındaki yaldızlı kıvrımlar bariz olmayan bir parıltı ile ikinci derecede bir rol oynamaktadır. Halbuki diğer dar frizlerde tezyinatın esasını yaldızlı röl'yef frizler teşkil ediyor ve boyalı çiçek süslemeleri ikinci derecede bir tesir taşıyordu. Görülüyor ki burada aynı zamanda iki kademelî bir tezyinat düzeni bahis konusudur.

Yukarda sözü edilen yuvarlatılmış intikal sathı halindeki boyalı frizin hemen altında kemerli mermer yapının satırları başlamakta, bunun en üstündeki dar röl'yef şeritten sonra bir kaç profille enli ve belli aralıklarla çerçelenmiş yazı frizine geçilmektedir. Mermer satırlarda dikkati çeken başlıca unsurlardan birini geniş sivri kemerlerin kilit taşlarını süsleyen fırlak rozetler teşkil ediyor.

Yukarda üzerinde durulan yapının içi ve dışında benzer tezyini formların farklılaştırılması prensibi o kadar kesin bir mâna taşıyor ki, kemer kilit taşlarının içteki satırlarına kondurulmuş olan rozetlerde bile kendisini gösteriyor. Dışarda açılmış bir stilize gülü andıran motif, içerde bunun tam karşılığı gibi bir kavuk biçiminde kapanıyor, yan yana bitişip kapanmış yapraklardan ibaret bir çıkıntı haline geliyor. Dıştaki yazı frizinin içteki mukabili değişik karakterde bir yazı frizi olarak karşımıza çıkıyor. Bu friz bu defa altlı üstlü birer tezyini bordürle çevrilerek dıştaakinin genişliğine tamamlanıyor. Buna karşılık dıştaki üst mermer röl'yef frizin yeri içte boş kalıyor. Bu frize içte bir mukabil arandığı zaman, bu ister istemez iç tavan tezyinatının kubbe yuvarlağına bitiştiği yerde hem son bir intikal şeridi olarak tavanda, hem de yeni bir başlangıcın işareti gibi kubbe içinin alt kademesinde tekrarlanmış olan benzer, biribirinin aynı çift yuvarlak frizde bulunabiliyor. Bu, birbirine benzeyen çifte frizde kullanılan örneğin, dışarda da mermer

şeritte tatbik edilmiş röl'yef örnekle sıkı sıkıya benzeşmesi bunun sırf bir tesadüften ibaret olmadığını da düşündürüyor.

Bu ilgi çekici farklılaşmalar meselâ yazı frizlerinin yalnız kaligrafik form itibariyle değil, vezin hattâ belki mâna itibariyle bile bir çeşit ilişkide olup olmadığı sorusunu akla getiriyor. Ancak dışardaki yazının

*Emin tezekkür i cira min bidi selemi  
mezecte*

*Dem'an cera min mukletin bidemi*

beytiyle başlayan ve Muhammed devrinde yazılmış kaside-i Bürde'de oluşu içerdekinin ise şair Emin'in

*Mihri sipihri mecdü şan Sultan*

*Mahmud i zaman*

*Her kavli fi'li heman nâmi gibi*

*mahmûddur*

diye başlayan kasidesi oluşu böyle bir ihtimali tasavvur etmenin mubalâgalı olduğunu da ortaya koyuyor.

İçte ve dışta mavi zemin üzerine yazılmış bulunan yazılar yaldızlı altın parıltılarıyla yapıda çok kuvvetli bir tezyini aksan durumundadırlar.

Şadırvanın iç tavan tezyinatına baktığımız zaman buradaki düzenin saçaktaki düzenle münasebetini hemen fark ediyoruz. Mermer yapının içten üst sınırı ile kubbenin alt yuvarlağı arasındaki tavan satırları tıpkı saçakta olduğu gibi frizlenip çerçelenip simetrleniyor. Ama saçaktakiyle aynı espride olan tezyini motif ve düzenler ustalıklı farklılaştırılıyor. Friz röl'yeflerinin kıvrıntılı boğumlu oldukça serbest natüralist nizamı yenilenmiş bir kompozisyonla karşımıza çıkıyor. Aslında saçaktaki örnekler esasından değişikliğe uğramıyor, ama farklılaşıyor. Boyalı çiçek süslemeleri de öyle, köşe bitişgelerindeki yaldızlı üçgenlerin röl'yef düzeni de. Adetâ rozetlerdeki gibi biri açılmış bir kompozisyon ortaya koyuyorsa diğeri buna karşılık verircesine toparlanıp kapanıyor. İçte ve dıştaki üçlü frizler arasında kalan geniş dikdörtgen satırlarda ise hem soluk mavi boya yerine soluk bir

mor-pembe (güvez rengi) tatbik ediliyor, hem de kare kaset örgüsü yerine nebati bir kaset örneği kullanılıyor. Bu örnek Ayasofya avlusundaki sebinin madeni şebekelerinde uygulanan kapalı stilize kıvrımdal örneğinin aynısıdır. Saçaktan mermer yapıya geçişte uygulanan boya ile süslenmiş yuvarlatılmış satırlar yerine burada yeni intikal şekilleri gerekli oluyor. Kubbe yuvarlağının çizgilerine intikali sağlayabilmek bu defa tavana gene boya ile süslenmiş yeni üçgen parçalar kazandırıyor. Böylelikle sekizgen yapı, daire ile birleşmiş ve yukarda sözünü ettğimiz benzer çifte yuvarlak frizle tezyini gruplaşma tamamlanmış oluyor. Bu gruplaşma aynı zamanda bir çeşit konstrüktif parçalar tamamlanması olarak da ifadesini buluyor.

İçte ve dıştaki benzeiler farklılaşma-sının gelişi güzel bir değiştirme değil, birbirleriyle münasebeti olan bir prensip içinde ele alınmış olduğunu yapının bu çok önemli karakteristiğine dikkati çekmek için tekrar etmeliyiz. Bunda basit bir formel zevk değil, eserin parçalar arası bütünlüğünü gözönüne alan bir tezyini muhteva kavrayışı, bir alt-duyuş rol oynamıştır diyebiliriz. Bunun gayesi kısaca bütünlüğün organik bir şekilde sağlanmasından ibarettir.

Tezyini detayları hakkında kısa bir açıklamaya girişmemiz gereken başka bir unsur şüphesiz şadırvan havuzudur. Stilizasyon bir spiral kıvrım dal (akantus) motifinin tekrarıyla meydana getirilmiş olan madeni şebeke kompozisyonunun üstünde yıldızlanmış yazı frizi gene şair Emin'in

*Şehinşahi zaman sultan Mahmud i  
celilüşşan  
Revân mizabı kılkinden uyânî re'fetü  
ihşan*

diye başlayan başka bir şiiridir.

Hafif bombeli 16 dilimiyle şadırvan havuzu sekizgen örtü yapısının ortasında orantılı olarak sıkışmış bir kapalı plâstik form duygusunu uyandırır. Havuz ve örtü yapısı gibi iki başlıca unsur arasında ilk bakışta ortaya çıkan münasebet yukardaki şekilde ifade edilebilmektedir. Şadırvan havuzunun mermer dilimleri ü-

zerindeki tezyinat vazo başlıklı sütuncukları bir kemer tezyinatı halinde birbirine bağlayan ve vazolardan fışkırarak gelişen nebati motif kompozisyonudur. Her dilim üzerinde tekrarlanmış olan bu örnekten başka dilimleri ve dilim eklerindeki yarım sütunları mermer yapının en üstünde oldukça geniş bir rölyef frizi birbirine bağlamaktadır. Bu frizde de tezyinatın nebati bir örnek olduğunu ilâve edebiliriz.

Havuzun mermer kısmıyla bunun üstünde aynı formda yükselen şebekeli dilim'er arasında tezyini yönden sıkıbir birlik olduğu muhakkaktır.

Bu şadırvan havuzunun sahte sütunları, kemer tezyinatı, madeni kasnaklı açık kubbesi gibi unsurlarıyla başlangıçta açıklamaya çalıştığımız tezyini satıh plâstikliğinin mimariye özenişi fikrini doğrulayan yeni bir örneğiyle karşılaşmıyor muyuz? Gerçekten de bu havuza bir çeşit süs mimari görünüşü verilmiştir. Havuz bir yandan mimariyle ilişki kurmaya çalışır, ona özenirken, bir yandan da konstrüktif örtü yapısının fazlasıyla tezyini duyarlığa meyledişini müşahede ediyor ve bu iki fikrin bu yapının bütünüyle ilgi çekici bir tarzda kaynaştığını, yan yana geldiğini görüyoruz.

#### BİBLİYOGRAFYA

- İbrahim Hilmi Tanışık - İstanbul Çeşmeleri I. II. İst. 1943.  
İzzet Kumbaracılar - İstanbul Sebilleri. İst. 1938  
A. Arthur Beyleryan, - İstanbul Şadırvanları (Ed. Fak. Sanat Tarihi Bölümü Lisans tezi) 1953  
Necdet Göze - İstanbulda Osmanlı Devrinde Tezyini Şebekeler (Lisans tezi) 1953  
Müzeyyen Akkoyun - XVI. y.y. İstanbul Çeşmeleri (Lisans tezi) 1954  
Perihan Uğur - XVIII. y.y. ilk yarısı İstanbul Çeşmeleri Lisans tezi) 1955  
Enver Tokay - İstanbul Şadırvanları (İ.T.Ü. Yeterlik travayı) İst. 1951  
Naci Yüngül - Tophane Çeşmesi, İst. 1958  
Süheyl Ünver - Azapkapı Çeşmesi, İst. 1954  
Aziz Ogan - Les Fontaines d'Istanbul. T.T.O.K. Belleteni No. 68 ayrı basım. İst. 1947.  
İstanbul Ansiklopedisi C. III s. 1484-1486 (Ayasofya Şadırvanı maddesi)  
Sezer Tansuğ - Ayasofya Şadırvanı. Ayasofya yılığı No. 3 İst. 1961.