



ÇAĞDAŞ MİMARİ GÖZÜYLE SİNAN

Doç.Umur ERKMAN

Yirminci yüzyılın çoğulcu düşün ortamı içinde mimariye çeşitli bakış açılarının bulunduğu, bunların bazan birbirlerini tamamlayıcı bazen de karşıt niteliklerde oldukları gözlenebilir.

Bu bakış açılarının her biri aslında bir mimarî eğilimin savunmasını veya bir diğerinin yerilmesini içerir. Eleştirici sanat tarihinin en objektif yaklaşımlarında bile açıkça söylenmesede belli bir eğilime duyulan yakınlığın izlerine rastlarız.

Mimarî gibi çok yönlü bir olgunun sosyo-ekonomik veya teknolojik açıdan değerlendirilmesi, sosyo-ekonomik veya teknolojik şartların zaman kesimleriyle sınırlandırılmasına karşın, sanat değerlerinin, sürekli ve kalıcı olmaları açısından önem kazanmaktadır.

Sanat eserinin evrenselliğini ancak zamanla mücadelesi sonucu kazandığı gerçeğini gözönünde tutarsak, özellikle Sinan gibi tarihin derinliklerinden günümüze kadar yıpranmadan gelmiş ustaların büyüklüklerindeki sırrın, sanatlarındaki günümüzde de aktüel olan anlatım gücünde saklı olduğunu düşünebiliriz. Bu anlatım gücünün değerlendirilmesi de doğal olarak

yine değerlendirmeyi yapanın mümkün olabildiği kadar objektif kalmaya çalışarak seçtiği bakış açısından olacaktır.

Mimar Sinan'ın eserini 20.yy.dan bakarak değerlendirmeden evvel bu değerlendirmeye temel olan kriterlerin ortaya konması gerekir.

Mimarlık tarihinde "*Historizm Dönemi*" veya "*Eklektik Dönem*" diye adlandırılan 19.yüzyılın sonlarına doğru yeni başlamış endüstri çağının ve buna bağlı toplumsal değişimlerin mimariye de yansımalarıyla bu sanat dalı belki de ikinci rönesans diye adlandırabileceğimiz büyük bir değişime sahne olmuştur. Gittikçe etkisini artırarak bütün dünyaya yayılan bu değişim önceleri bireysel çabalarla, daha sonraları De Still, Werkbund, Bauhaus gibi örgütlü mimarlık kurumları ile genelde "*Modern Mimari*" diye adlandırılan bir mimari stile dönüşmüş ve dünyanın birçok kesiminde egemen olmuştur.

Modern Mimari kavramı içinde yer alan "*Uluslararası Stil*" veya "*Bauhaus Stili*" diye adlandırılan akımın Modernin diğer yorumları arasında en plana çıktığı ve en geniş etki alanına sahip olduğu görülür. Walter Gropius, Mies Van Der Rohe ve belli yapılarıyla Le Corbusi-

re'nin öncülük yaptığı, çok genel bir tanımlamayla fonksiyonun ön plana çıktığı, yapıların bütün bezemelerden arındırıldığı bu akım 1960'lara kadar dünya mimarisindeki hareketlerin çıkış noktasını teşkil etmiş Joedicke'nin ünlü deyimiyle: Kolonlar üzerinde kaldırılmış beyaz bir dikdörtgen prizma sarıh satırları, bant pencereleri ile bir dönemin sembolü olmuştur.

Alışlagelmiş birçok mimarî anlatım imkânlarından arındırılmış olan "*Uluslararası stil*" ana prensiplerini koruyarak zamanla kendi içinde değişimler göstermiş, Teknik Perfeksiyon, Brutalizm ve benzeri birçok akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Mies Van Der Rohe öncülüğünde Teknik Perfeksiyon akımı nicelik olarak tarih boyunca hiçbir akımın ulaşamadığı bir yaygınlığa kavuşmuştur.

1960 sonrası biraz da niteliksiz proje uygulamalarının etkisiyle kamuoyunda Modern Mimarî'ye karşı bir tepkinin oluştuğunu, bu mimarî nin tekdüze, steril, birçok anlatım olanaklarından yoksun ve tarihle bağlarının kopuk olduğu savlarının ortaya çıktığını görüyoruz.

Modernin etkisini genelde pek kaybettiğini söylemesek ve son otuz yıldır dünya mimarî sinde yeni arayışların, yeni akımların ve bunların doğrultusunda birçok başarılı uygulamanın ortaya çıktığı bir gerçektir.

Bu yeni yaklaşımları, küçük ayrılıkları gözardı ederek genel bir sınıflamaya tabi tutarsak ütöplast, Post Modern ve Neo Rasyonalist gruplar olarak üç sınıfta toplayabiliriz.

Ütöplast gruplar teknolojinin sonsuz olanaklarıyla geleceğin mekanik kent ve yapıları ile yeni yaşam formları üzerinde yoğunlaşırken tam anlamıyla modernden kopmuş sayılmayacak hatta modernin türevleri olarak kabul edilebilecek öneriler getirmektedirler. Modern'in tarihle bağlarının kopuk ve birçok anlatım olanaklarından yoksun olduğu savına dayanarak

yeni bir mimarî arayan son iki grup ise, mimarî nin geçmişten soyutlanamayacağı, yüzyılların birikiminin her dönemde mimarînin yol göstericisi olduğu temel düşüncesinden hareket ederler. Her ne kadar modernin tarihten tamamen kopuk olduğu düşüncesi tartışılabilir ise de, tarihten gelen birikimin mimarîde doğru ve güzeli bulabilmek için vazgeçilmez bir etken olduğu gerçektir.

Post Modern akımın temsilcileri ve mimarîye yeni anlatım olanakları kazandırmak için geçmiş dönemlerin biçim ve süslemelerini tekrar yorumlama yollarını ararken kuramlarına destek olarak dilbilimin karmaşık savlarını ve geçmişteki mimarî eserleri gösterirler. Bu türün başarılı örneklerinde başarının geçmişteki figürlerin kullanılmasından mı yoksa daha çok Neo Rasyonalistlerin temel yaklaşımı olan "*tarihteki iyi mimarînin mantığını yorumlamak*"tan mı ortaya çıktığı tartışma konusudur. (Post Modern olarak vasıflandırılan J.Stirling, Stuttgart, Staatsgalerie 1977).

"*Tarihte iyi mimarînin mantığını yorumlamak*" Neo-Rasyonalistlerin ortak savıdır. Bu temel savdan yola çıkılıp çok değişik noktalara varmak mümkün olduğundan Neo-Rasyonalizmi bir stil olarak değil bir metod olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Modern, Modernin türevleri, Post-Modern, Neo-Rasyonalizm gibi başlıklar altında çeşitli eğilimlerin birarada hüküm sürdüğü çağımızdaki tipik görünüm köklü değişim dönemlerinde rastlanan "*Stil Pluralizmi*" olgusudur. Bu stiller arası karşıtlıkları mimarîlik tarihinin geniş çerçevesi içinde değerlendirdiğimizde mimarînin fonksiyonel ve anlatımcı iki kutbu arasındaki tarih boyunca süregelen çekişmenin bir tekrarını görmek mümkündür. Mimarî'nin salt pratik fonksiyonlarının yerine getirildiği, teknolojinin doğru kullanıldığı bir fiziksel çevre olgusuna indirgediğimizde bu mesleğin ağırlıklı olarak içerdiği "sanat olma niteliğini gözardı etmiş oluruz. Mimarînin pratik fonksiyonel doğruluğu dışında bütün diğer güzel sanat dallarında olduğu gibi bir

"anlatımı" olmalıdır. Fonksiyonalizmin en ortodoks savunucularının mimarlık tarihine mal olmuş çok başarılı eserlerinde bile, belki de bilinçaltının yönlendirdiği anlatım unsurlarına rastlarız. Mies'in Seagram yapısının veya Hennes Meyerin ne yazık ki kağıt üstünde kalmış Cenevre, Mellerler Cemiyeti Projesi'nin hiç bir anlatım unsuru içermeyen salt fonksiyonel yapılan oldukları tezini savunmak bugünkü bakış açısıyla artık mümkün değildir.

İyi mimarının belli stillerin tekelinde olmadığı, mimarının kendi iç dialektiği olan fonksiyon ve anlatım olgularının karşılıklı etkileşim ve dengesinin bilincinde olmak gerektiği ve bu iki uç arasından geçen "*Semantik Eksenin*" altında mimarının kendisi olduğu savı günümüzde mimariyi sanatsal yönden değerlendirmede çok ağırlıklı bir kriter teşkil eder.

Anlatımdan yoksun bir mimari sanat olmaktan çıkar, belli gereksinimlerin yerine getirilmesinin bir aracı olarak kalır. Mimarının de resim, müzik, edebiyat ve heykel sanatı gibi bir dili olduğu mekân kompozisyonlarının belli, düşünce, duygu ve sistemleri gösterme, anlatma gücü olduğunu kabullenmek zorundayız. Bu anlatım, mimarının kendisine endüstri çağının sembelleri olarak buhar makinasını, transatlantikleri seçtiğini ve anlattıklarını anımsamak yerinde olacaktır.

Bir câmi veya kilisenin yalnız ibadet edenleri dış etkenlerden koruyan kapalı bir mekân olarak pratik işlevini yerine getirmesi yapının mimarî bir eser olması için yeterli değildir. Tarih boyunca bu tür yapıların "*mimarî değer*" taşıyan türlerinin mekân ve biçimleriyle bir inancın felsefesini yansıttıklarına tanık oluruz. Bu mimarının anlatım gücünün en bilinen örneğidir.

Günümüz mimarî ortamında ortaya atılan tezlerin birçoğunda Palladio, Michel Angelo, Karl Friedrich Schinkel gibi ustalara gönderme yapıldığına tanık oluruz. Bu sanatçıların her üçünün de dönemlerindeki stil kalıplarını zorlayan, mimarîlerinde anlatım unsuruna yer veren ustalar olması dikkat çeki-

cidir. Modernin başlangıcından günümüze kadar belli "*izm*"ler içinde görülmüş olan Le Corbusier, Mendelson, Aalto. Böhm, Ungers, Meier, Stirling gibi mimarların da bugünkü bakış açısıyla bu çerçeveler içinde tutulamayacak çok yönlü anlatımcı bir mimarının tasarımcıları oldukları gözlenmektedir. Mimarının anlatımcı olması gereğinden gidildiğinde, anlatım türlerinin ayırımına da girmek gerekmektedir. Günümüzde soyut veya somut anlatım kavram sınıflanması yerine "*Kapalı Yapı*" veya "*Açık Yapı*" sınıflaması, objeyi daha geniş bir çerçevede ele almaya olanak sağlamaktadır. Basite indirildiğinde, kapalı yapının söyleyeceği son sözü söylemiş, izleyicinin düşüncesinde gelişebilen, yorumlanabilen, bir bitişi olan fakat sonu olmayan anlatım türü olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle 20.yy.edebiyat, resim ve sinema sanatlarında "*Açık Yapı*"a doğru bir yönelme olduğu gözlenmektedir. Mimarî ve müzikteki anlatım olanakları ise bu sanatların az veya her zaman açık yapıt olmalarına yol açar. Ne varki izleyici veya dinleyicide düşüncüne doğru yön verebilme, bu güce zenginlik katabilme "*Açık Yapı*"ı oluşturan sanatkarın başarısına bağlıdır. Mimar Sinan'ı bu kısa özet içinde incelediğimizde karşımıza mimarî anlatım olanaklarını büyük bir incelikte kullanan bir usta ve özgün açık yapıtlar çıkar. İslam felsefesinde insanların birlikteliği ve Tanrı huzurundaki eşitlikleri kavramlarının büyük kubbenin altındaki mekânla nasıl anlatıldığı herkesce bilinir. Mekânın yan kubbelerden merkez kubbeye kademe kademe yükselişindeki anlatımın dinî felsefesinin anlatımı, başarılı olmuş her dinî yapıda az veya çok değişik şekillerde denenmiştir. Gotik katedralinde, Uzak Doğu pagotunun da böyle bir anlatım çabası daima mevcuttur. Sinan'da farklı olan, bu anlatımın yanısıra yapıyı yaptıran veya yapıya ismini veren kişiliğine yönelik ikinci bir anlatımın denenmiş olmasıdır. Süleymaniye'de heybet, Rüstem Paşa'da biraz şatafat, Edirnekapı Mihrimah'ta zerafet temasının bilinçle işlendiğini görürüz. Tarihteki örneklerde hiç bir katedralde bir papa veya kardinalin hatta kişiler için yapılmış mozolelerde bile mozolede yatan

insanın böylesine, nerdeyse tarih için kişiliğini belgeler şekilde mimari dille anlatıldığına tanık olmayız.

Sinan bu anlatımı klâsik geometrinin kuralları içinde ışıkla ve renkle başarmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar “*Sinan’ın konuşan mekânları*” deyimini sanırım birazda bu anlatım için kullanmıştır. Süleymaniye’nin nisbeten koyu ağırbaşlı renkleri, mekânda heybet ve vekar, ulaşılması zor bir yerde gibi duran ışık hüzmeleri izleyeni dini duygular ötesinde büyük bir hükümdarın kişiliğini ve dönemini düşünmeye yönlendirir. Mimarının anlatımı burada biter, artık her açık yapıtta olduğu gibi, kişi, yönlendirilmiş düşgücü zenginliği ölçüsünde bir Kânûî Sultan Süleyman imajının peşine düşer.

Edirnekâpı Mihrimah Sultan Câmii’nde pastel renkli bezemelerin ve bol ışığın beraberce yarattıkları atmosfer bir Osmanlı prensesinin ince, zarif iç dünyasını yansıtır. Veya Sinan bizleri böyle bir iç dünyaya doğru yönlendirir.

Anlatım ve açık yapıt olgusunu Süleymaniye’nin özellikle Haliç yönünden görünümünde tekrar yakalarız. Doğa, insan yaratısı ve insan yaratısının en üst noktası olan sanat eseri üçlüsü, tarihte denenmiş bir anlatım temasıdır. Akropol veya Schinkel’in Akropol denemesi bu üçlünün anlatımına yönelik olarak yorumlanır. Her iki örnekte de doğa ve sanat eseri arasındaki insan yaratısını simgeleyen morfolojik basamak kesin bir “*rustika*” olarak biçimlendirilmiştir. Sinan’ın anlatımında doğayı simgeleyen deniz ve sanat eserini simgeleyen Süleymaniye arasındaki insan basamağı kademe kademe esere doğru yükselen yapılardır. Bu yapılar Akropol’de ve Schinkel’de olduğu gibi mimarın bizzat yaptığı bir duvar değil hakiki halk yapılarıdır. Boyutları büyük Sinan tarafından belirlenmiş yapılar... Burada tekrar Tanpınar’ın “*nizam koyan Sinan*” sözünü hatırlatmak istiyorum. Sinan’ın özellikle piramit câmilerinde ana kubbeden avluya, revaklarla, külliye yapılarının dış duvarlarına kadar

inen ritmik küçülme burada yani kendisinden sonra gelecek yapıların ölçeğini belirlediği noktada durur. Kent bu noktadan belirlenmiş gabarinin içinde kalarak bir halı gibi deniz kıyısına iner veya bir dominantın etkilerinden kendini diğer bir ölçüde uydurur. İstanbul’un silüetini oluşturmuş bu tutumun şehircilik açısından, açık yapıt olma açısından ve belki de halk tarafından sonuca götürülmüş tek açık yapıt olması açısından başka bir örneği olduğunu zannetmiyorum.

Sinan’ın çevre silüetini oluşturma, kendinden sonra oluşacak çevrenin boyutlarını belirleme çabası, yalnız Süleymaniye’de görülen bir özellik değildir. Selimiye’nin batı duvarındaki arasta, Kadırga Sokollu Camii’nin iç mekan yüksekliğinin plan boyutlarına kıyasla abartılması hep bu ölçek belirleme çabası ile açıklanabilir.

Almanya’da Gotfried Böhm’ün Bonn Tiyatrosu tasarımında yüksek tiyatro salonu kitlesi ve bu kitle çevresindeki fuayeler ve teraslarla bir dominanttan başlayıp ritmik bir küçülmeyle Ren kıyısına inen bir yapı teması işlenmeye çalışılır. 1959 da fazla avantgard bulunduğundan uygulanmamış bu projenin 16.yy.Sinan mantığı ile paralellığı dikkat çekicidir.

Günümüz mimarisinde özellikle yüksek düzeyde entellektüel bir anlatıma sahip örneklerde birçok kereler Sinan mantığı ile paralel yaklaşımlarla karşılaşırız.

Çağımız mimarlarını çok meşgul eden temalar arasında “*kent analojisi*” ve “*yakın çevreyle asimilasyon*” olgusu çok önemli bir yer tutar. James Stirling’in 1958’de tasarladığı Churhill Koleji arkaik bir kent planı içinde bir okul yapısı çözme çabasıdır. Bundan 19 sene sonra Aldo Rossi’nin Chiatti öğrenci yurdunda daha rasyonel bir tutum içinde yeni bir kent analojisi temasını işlediğini görürüz. Her iki örneği de Sinan külliyesi ile karşılaştırdığımızda mantık yakınlığı çok açık

olarak ortaya çıkar. Kesin bir geometri içine o-
turtulmuş dikdörtgen bloklar, belirleyici ak-
slar, kompleksin devamındaki karakter birliği,
taşıyıcıların uzun ritmik sıralanmaları ile duvar
etkisi yapmaları özellikle Chiotti ve Sinan kül-
liyeleri arasındaki benzerliğin ön plana çıkan
noktalarıdır. Ne varki, Rossi'de her ne bahası-
na olursa olsun korunan geometri Sinan'da
çevreye ve topografyaya karşı çok daha alçak-
gönüllü bir yaklaşımla ele alınır. Bu tutumun
en tipik örneklerini Edirne Rüstem Paşa Ker-
vansarayının yol kavisine ustalıklı yerleştiril-
miş kuzey cephesinde, Edirnekapı Mihrimah
Sultan Câmii'nin kuzey kesiminde surlara rast-
layan bölümün biçimlenmesinde görebiliriz.
Bu tutum, mimarinin çevresiyle uzlaşması, bir
"karşılıklı asimilasyon" olgusudur.

"Uzlaşma ve asimilasyon" Oswald Mat-
hias Ungers'in özellikle üzerinde durduğu bir
temadır. Enschede öğrenci Yurdu (1964), Va-
tikan Alman Büyükelçiliği (1966), Berlin Tier-
ganten Müzesi (1965) bu tutumun örnekleridir.
Ungers'te uzlaşma için gerekli karşıt formlar
yer yer mimar tarafından oluşturulmuştur. Bir

analog olarak yorumlanabilir. Sinan'da ise bu,
mevcut bir forma karşıt bir formla yaklaşma
şeklinde. Ungers'in hakikaten başarılı dene-
melerini küçümsemeksizin burada Sinan'ın çö-
zümünün daha fazla mimari virtiosite
gerektirdiği söylenebilir.

Mimar Sinan'la ortak bir mantık içinde
olduğunu gördüğümüz bu projelerin hemen
hepsi günümüzde fazla avangard buldukları
için uygulanmaya konmamış, ne yazık ki kağıt
üzerinde kalmış eserlerdir. 20.yy.'ın önde gelen
mimarlarının büyük çabalarla aşmaya çalıştık-
ları bir çok engeli Sinan'ın 16.yy.'da sağlam
mantığı, doğmasız mimarisi ve sanatındaki bü-
yük virtiositesi ile sessiz sedasız aştığını görü-
yoruz.

Bu büyük ustanın biçimlerini yüzeysel
bir biçimde ele alıp taklit ederek, hatta yozlaş-
tırarak ona en büyük saygısızlığı göstereceği-
miz yerde, eşsiz mimari mantığını çözmeye
çalışma hem tarihimize doğru bir bakış açısı o-
luşturmaya hem de evrensel ve özgün bir mima-
riye doğru yönelmemize yardımcı olacaktır.