

RÖNESANS VE KLASİK OSMANLI DÖNEMİ DİNÎ YAPILARDA KUBBENİN AMAÇ VE UYGULANIŞ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI (★)

O. Cezmi TUNÇER



5.y. başlarında Floransa'da başladığı kabul edilen ve bu yüzyıl sonunda ilkin İtalya Yarımadasına ve merkezi Roma'ya kaydırıldığı günlerde de Avrupaya yayılmaya başlayan bu olağanüstü kültür olayı şimdiye kadar birçok kez incelenmiş ve yayımlanmış bulunmaktadır. Biz bu incellememizde Rönesansın kendini, oluşum ve aşamalarını, diğer sanat dallarına etkinliğini ve hatta değişik mimari yorumlarını bir yana bırakıp sadece kubbenin, Rönesans Avrupa'sıyla Klasik Osmanlı dinsel yapılarında kullanış amacını, uygulanişını; işlev (fonction) çatki (construction), oran (proportion) ve üslup (style) açısından karşılaştırmaya çalışacağız. Konumuz böylece tarih, yapı türü ve bölümü olarak sınırlandırılmıştır.

Her din ve sanat olayı gibi Hıristiyanlıkta kendine uygun kişilikli bir mimari için geçmiş kültürlerden, bölgesel etkenlerden, özelliklerden ve çağının dünya görüşünden geniş ölçüde yararlandı. Hümanistik görüş insanı yüceltıyor ve evrenin onlar için yaratıldığını vurguluyordu. Giderek odayına bu yüce varlığı alan, koruyan, yaşatan ve yücelten gök kubbe ile merkezî kubbe, merkezî plân arasında yeniden bir anlam birliği kurulup mekânlar oluşturulmaya başlandı(1). Kısa süreçte bu örtü Hümanizmanın ve Rönesansın kabuğu oldu. Bununla da yetinilmeyip tek yapı boyufu aşılarak merkezine katedrali veya sarayı, bazan ikisini birden alan ışınsal kent tasarımlarına da gidildi. Bu yorum daha ileri yüzyıllarda, özellikle Barok dönemde oldukça yaygınlaştı(çizim 1). Zaten buna benzer bir yorum daha ufak boyutlarıyla her İslâm kentinde olup yolları, mescidin,

kahvehanesinin, çınar ağacının ve ticarethanelerinin bulunduğu odayına bağlanıyordu. Ancak kesin geometri burda yerini serbest bir dokuya bırakıyordu.

Hıristiyan dünyası, çan kulesi, giriş (nartex), ana ve yan nef, transept, bema, apsis, ambulatör ve şapellerden oluşan kendine özgü tapınağını yaratılabilmek için uzun bir süreye -Roman Dönemi- gerek duydu. Bazilikal plân (doğuya) yönelmeye elverişliydi. Bu nedenle merkezî kubbeyi naosta dışa yansıtarak Rönesans kendi tapınak türünü yarattı. Zaten Gotik dönemde alabildiğine yükseltilen ana nef, naos ve apsisi destekleme açısından, yan nef ve ambulatörlerden oldukça yararlanılmıştı. Böylece kenti simgeleyen anıtsal tapınaklar geleneği sürdürüldü.

Bazilikal planda orta nefi yanlardan ayıran kalın ayaklar Gotik ve Rönesans tapınaklarında da görüşü kesiyor ve sadece kendi doğrultusunda bakış olanağı veriyordu(2). Yan neflerin üst katında ise sorun daha da büyüyordu. Bu nedenle İslâm

(*) Konuyu sınırlı tutabilmek için yapı, mimar, plân gelişimi, süre, dış etkenler ve diğer sorunlar azaltılarak dipnotlara yansıtılmıştır. Yapılar üzerinde tek tek durulmamış, ancak yaygın ve özellik gösteren bazı örneklerle yetinilmiştir. Okuyucuyu sıkmamak için Rönesans Avrupa Hıristiyan dünyası veya tapınağı yerine, Rönesans, Klasik Osmanlı dönemi için de Osmanlı denerek yetinildiği olmuştur.

(1) Ahşabın ve taşın esirgendiği Mezopotamya, dünya mimarlık tarihine kerpiç ve tuğlayı, kemer, kubbe, tonoz teknolojisini, merkezî kubbe, merkezî plân anlayışını kazandırır.

(2) Aynı sakıncalar İslâm dünyasının çok direkli camilerinde de vardır. Ahşap örtülü ve direkilerde kesitin biraz azaldığı görülür.

dünyasının çok ayaklı camileri gibi burada da mekân bütünlüğünden söz edilemiyor. Öyleyse tek nefli veya yan nefli sadece geçiş için dar tutulan üç nefli bazilikal plânların daha akılcı bir tasarım olduklarını kabul etmek gerekir⁽³⁾.

Gotik kitlede naostan yükselen prizmatik gövde, çokgen kasnak ve piramit dış örtü ile içteki kubbe arasında Selçuklu kümbetlerinde olduğu gibi⁽⁴⁾ çatkı ve biçimde fotoğraf (1) dıştan görünmeyen kesin bir kopukluk vardır. Rönesans günlerinde eş geometrik kabuktan yararlanarak dışarıya da sivri kubbe veya çokgen tabanlı sivri kubbe oturtulup aradaki boşluğun azaltıldığı görülür. Bu akılcı yumuşama Rönesansın gerçek ruhuna da uygun düşer. Floransa S.Spirito, Roma Sen Piyer (vb.) Kilisesi bunun güzel örneklerindedir. (çizim 2, 3) Barok dönemde fantastik özentilerin bu boşluğu daha da arttırdığı⁽⁵⁾, karmaşık yolları zorladığı hayretle görülür. (çizim 4, 5, 6). Bunun tek nedeni iç mekânı sınırlayan kubbenin dış kitlede yetersiz kalışındandır. Yalancı kubbe mimaride geniş ölçüde bir başarısızlık, çözümsüzlüktür.

Daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi Rönesans döneminde de üst örtüde⁽⁶⁾ birden fazla kubbeden yararlanıldığı da görülür (çizim 7, 8, 9). Gerçekte bunlar iç görünüşte sürekliliğe engeldir. Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı günlerinde az da olsa kullanılmış ve vazgeçilmiştir⁽⁷⁾. Rönesans günlerinde düz tavan ve tonoz bunun için çoğunlukla yeğlenmiş olmalıdır (fotoğraf 2). Oysa naostan kubbesi ikisinden de çok ayrı kökenli olup kesitte değişik kotlara neden olmaktadır. Bunun için Rönesans iç alanında yan nefler, transept, beama, apsis, orta nef plân ve kesitte ayrı birer bölüm oluşturmakta ve sadece naos ile bir araya getirilmeye çalışılmaktadır. Mekânda ana öge olan kubbe biçimlemede bağlayıcı, aracı duruma düşmektedir. Bunun da nedeni aynı geometrik kökenli örtülerin kullanılmamasındandır. Rönesans iç örtüsünün Gotik'teki ustalığa erişemediğini düşünebiliriz⁽⁸⁾. Ancak burada Gotik'teki 3. boyutun sınırsızlık, sonsuzluk isteğine karşın belirgin bir mekân başarıyla elde edilmiştir⁽⁹⁾.

Yarım kubbe tek başına bir örtü türü olmayıp ancak tonozlu veya kubbeli bir örtünün ya başlangıcı, ya bitimi veya her ikisidir. Bunun için naos kubbesi gerisinde, bemaalı veya bemasız, hacmi en iyi bitiren, bütünleştiren, aynı geometrik kökenli bir mimari birim olur. Zaten yarım oluşu bir bütüne de bağlanmasını akılcı gerektirir. Bu açıdan bakıldıkta İstanbul Ayasofya'sının kıymeti daha iyi anlaşılır⁽¹⁰⁾. O çağların böylesine uyumlu ve anlamlı bir örneği varken Avrupa Hıristiyan dinsel mimarisinin bunu izlememesinin ve hatta geliştirmemesinin herhalde bilmediğimiz yanları olmalı-

dır. Bir bakıma bunu, Avrupa'nın "kendi bilgi ve birikimiyle kendini yaratma" coşkuşu olarak yorumlayabiliriz. Ayasofya'nın "bazilikal plânla merkezî kubbeyi çakıştırma" anlayışı daha sonraki yüzyıllarda bazı yapılara kaynak olma görünümündedir. Ancak, sözgelimi ne Mantuana Sant'Andrea (Alberti 1472) ne de Roma Gesu Kilisesi (Vignola 1568) Ayasofya'ya erişebilirler⁽¹¹⁾ (çizim 10, 11).

(3) Üç nefli olsalar bile, orta nefte sıralar arasında geçişler için boşluklar bırakıldığından faydalı alanın yüzeyi oldukça azalır. Sözgelimi ünlü Gesu'da yapının kapladığı alan yaklaşık 1320 m² iken dua etmek isteyenlere ayrılan yer 580 m² kadar olup oran % 43,50 dir. Bundan sıralar arasındaki yer kaybını da düşmek gerekir.

(4) Selçuklu kümbetlerinde koni veya piramit dış örtü altında içeride kubbe büyük bir çoğunlukta olup, bunun astrolojik ve dinsel değeri ile geleneksel çadır mimarisine yakın ilişkisi vardır. Bu örtü, Osmanlı günlerinde içte ve dışta tek kubbeye dönüşecektir.

(5) Floransa'da S. Spirito Kilisesinde (Brunelleschi 1436) iç kubbe ve fenere hiç dokunmadan dışa yeni bir kubbe ve fener yapıldığı çizim 3'te açıkça görülür. Artık tepe ışığından yararlanmak olası değildir.

(6) Venedik St. Marko (1063), S. Salvatore (1507), Périgueux (Dordogne) S. Front Le Puy-En-Velay (Haute-Loire) Katedrali (12.y.) bu örneklerden bazılarıdır (çizim 7, 8, 9). Bunlara Baldassare Longhina (1631), Torino Saperga (1717 Filippo Juvara) ve Venedik Santa Maria Della Kiliselerini de ekleyebiliriz.

(7) Antalya Burma Minareli Camii bu şekilde olduğu kabul edilir. Aydınöğullarından Selçuk'taki İsa Bey, Osmanlılardan Bursa Ulu Camii ile İstanbul Piyale Paşa Camii (v.b.) böyledirler.

(8) Gotik dünyasının örtü birimi çapraz tonoz olup, arka arkaya eklenerek orta nefin biçimsel ve görüştürülebilirliğini başarıyla sağlar. Geometrik kurgusundan ötürü transeptin de en uygun örtüsüdür. Tympanumlar istenen ölçüde ışığı sağlar. Düzenli bir ritmi vardır. Bu özellikleri Gotik'i üstün bir teknik ve estetik olgunluğa erdirtir. Oysa Rönesans'ta böylesine bir olgun çözüm göremeyiz.

(9) Gotik'te çok yüksek iç örtü mimari motifleri yok eder. Formların ritmik hareketiyle içeriyi girenlerin bakışları mihraba ve yukarıya çekilir (Bakınız: İpşir, Mazhar Şevket - Rönesans Sanatı s. 33).

(10) İstanbul'daki Ayasofya'nın (532-7) atlattığı badireler bilinmektedir. Bu gün kubbesindeki çap farkı da statik sorunlarından, Orijinal görüntüsünü biraz bozsa da Osmanlı günlerinde yapılan desteklerle günümüze gelmiştir. Yine de Ayasofya geometri - işlev, perspektif, mekân, biçim - statik ve iç - dış uyumu açısından Bizans'ın rönesansıdır.

(11) Alberti ve Vasari, Rönesans'ı hazırlayanlardır. Alberti için "Mimaride dar anlamda klasizmi hazırlayan sanatçılardan biri" denir (bakınız: İpşir, Mazhar Şevket - Rönesans Sanatı, sayfa 86). Mantuana'daki yapısında Latin Haçı plan yeğlenir ve yan nefler ufak birer şapele dönüşür. Vasari'ye göre ise, Rönesans'ın gerçek kurucusu Brunelleschi'dir. 1367'de projesine başlanan ünlü Santa Maria Del Fiore'nin (Gotik) yapımına Alberti başlar, Vasari sürdürür ve Brunelleschi 1417'de kubbeyi tamamlar (aynı yayın, sayfa 27).

Roma Gesu Kilisesi Vignola'nın yapıtıdır (1507-73) - (79?). Yan nefler transept derinliğinde tutularak tok, derin-toplu görünümde, fakat Alberti'nin Mantuana'daki anlayışını sürdürür. Yapının tümü içinde kubbe az yer kaplar ve kitleye egemen değildir. Bu nedenle Ayasofya'yla karşılaştırılmamalıdır.

Vignola'nın ölüm tarihi 1573 ve Gesu için 1568 tarihi verilir (Pevsner, Nikolaus-Ana çizimleriyle Avrupa Mimariği. Türkçesi: Selçuk Batur.

Apsisin proto tipi olan yarım daire plânlı ve yarım kubbe ile örtülü girintiler (niche) Roma mimarisinde çokça kullanılmış ve merkezî kubbe ile merkezî plân anlayışına sayısız örnekler kazandırmıştır. Roma Minerva Medica (3.y.) veya(12) Ravenna Baptisterium (5.y.) (çizim 12, 13) S.Giovanni in Fonteye Entraiques (charente) S.Michel gibi örnekleri de ekleyebiliriz (çizim 14). Mezopotamya ve Bizansa yakınlığı nedeniyle erken tarihli bazı Ermeni kiliselerinde(13) görülmesine de şaşmamak gerekir (çizim 15). Ancak bunların tümünde girintiler gövdenin bir parçası olup onun prizmatik veya silindirikliği içinde görevini ve biçimsel sınırını çizerler. Oysa Ayasofya'nın yarım kubbeleri gövdenin olduğu kadar merkezî kubbesinin de parçası ve ayrılmaz tamamlayıcısıdır. Çapı onunki kadardır. İşte bu noktada akla bir soru gelmektedir. İki yarım kubbesiyle Ayasofya acaba merkezî kubbeli ve dört yarım kubbeli plân şemasına öncülük etmiş olabilir mi? Milano St. Maria Della Grazie bir bakıma Ayasofya'nın derinliğine yönelişini enine de kullanarak bazilikal görünümlü merkezî plâna çevirir (fotoğraf 3). Bramante 1492-97 tarihli bu yapısında(14) tam bir olgunluğa erişemez. Yüksek prizmatik gövde, dört yanındaki yarım dairesel çıkıntılar, merkezin kasnak ve fıskıran kubbesi ayrı birer mimari eleman gibi durup bir bütünlük gösteremezler. Erken Rönesansın her kattaki değişik üslup denemeleri ve özellikle çok belirgin silmeleri şimdilik dengele-nememiştir. İç görünüşü dışa oranla daha başarılıdır denebilir (fotoğraf 4).

Grazie'den 16 yıl kadar sonra İtalya Todide S.Maria Della Consolazione (1508-1608) üstünde durulması gerekli bir yapıdır (çizim 16). Bazı kaynaklar yapıyı 1494'e kadar indirirler(15). 114 yıl sürecek inşaat döneminde plân, kesit ve görünüşün hiç değişmeden sürdürülebileceğini düşünmek özellikle Rönesans dönemi için oldukça zordur. Bu nedenle şimdiki görünümü 17. y.'a ait olmalıdır. Bramante'nin iki öğrencisi tarafından ve bu kez 1520 olarak tarihlene(16) yapıda kitle daha doyurucu ve görkemlidir. Piramidal görüntü belli bir düzeye erişmiştir. Böylece merkezî plân merkezî kubbe ile amaçta ve formda birleşir, yapı daha stürüktürel değer kazanır (fotoğraf 5). Gövdenin ortasındaki yatay silme, değişik pencere alınlıkları ve taşkım merkezî kubbe her haliyle Rönesans özelliklerini yansıtır. Dört yarım kubbenin sardığı kübik orta kitleden yüksek kasnak ve fenerli merkezî kubbe fıskırır gibidir (çizim 17). Son derece kesin ve yalın geometrisini Rönesansın süsleme anlayışı biraz zedeler. İçeride eşdeğer iki ek-sen işlevin biçime bağlı olduğunu gösterir (fotoğraf 6).

Nişlerin proto tipleri Roma günlerine inse de

1492 tarihli Grazie ve 1520 tarihli Consolazione'y-le 4 yarım kubbeli şema yeni bir anlayışla birden kendini yeniler. Çok iyi bir rastlantı olarak Osmanlı döneminde Edirne Beylerbeyi Camisi (1429) (çizim 18) ve Tire Yeşil İmaret Camisi (1441) (çizim 19) ile başlayan bu gelişme İstanbul'un alınışından sonra çok daha rasyonel biçimde gelişip Sinan günlerine gelir. Erken Dönem Osmanlı ve Avrupa Rönesans günlerinde o çağın bir özelliği olarak görünen kubbe gelişimi atbaşı gider. Bu nedenle, 15. y. sonu-16. y. başı Elbistan Ulu Camisi ve 1522 tarihli Diyarbakır Fatih Pş. Camisi (çizim 20) ile Grazie'i veya Consolazione ile Şehzade'yi (çizim 21) eş yorumda görmek bir bakıma gelişmenin doğal sonucudur. Todi'deki yapının günümüze gelen durumunun kesin tarihi bilinebilse bazı yorumlar daha gerçekçi olacaktır. Öyleyse bir süre bu çağışım ve karşılaştırmayı hoş görmemiz gerekir. Kaldı ki sanatta bir yapının diğerine kaynak olması kadar doğal, kaçınılmaz ve hatta gerekli bir olay yoktur.

Osmanlı kubbesine geçmeden önce, plânını etkileyeceği için, İslâm ibadetindeki bazı ana ilkelere kısaca gözden geçirmek gerekecektir.

Cem Yayinevi, İst. 1977, s. 106-7). Giacomo Barozzi da Vignola'nın Gesu'daki iki başarısı: Orta nefin kemerini biraz daraltarak naosun aydınlığıyla zıtlık oluşturması ve naos kubbesini içte ve dışta teke indirebilmesidir. Michelangelo'nun de denediği gibi Rönesans merkezî kubbesini, Romanın bazilikal planıyla birleştirse de yapının yan yüzlerinde nefler arasındaki örtü kopukluğu, fıskıran kasnak, sivri kubbe ve giriş cephesi geçmişteki çözümlüzlükleriyle gelir. Ancak alçak yan neflerin saçaklarının kırılarak yukarı doğru çıkması, Avrupa mimarisini İtalya ve Roma'ya bağlı Katolik ülkelerin Barok'una götürecektir.

(12) Çapı 24 m'yi bulan, ongen gövdelli yapıyla ünlü Pantheon'un (R = 43,60 m) kubbe iç etkileri hemen hemen aynıdır. İ.S. 120-124'te bu çapta bir yapı, Romalıların kubbe teknolojisinde ne kadar ileri olduklarını gösterir. Bu çap bir daha aşılamayacaktır.

(13) Tunçer, Orhan Cezmi - Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkileri Üzerine Bir Deneme. Vakıflar Dergisi XI. Gaye Matbaası - Ankara s. 239.

Özellikle Kars-Anı St. Apotres Kilisesi (11. y.) bu açıdan oldukça ilginçtir. Grek Haçlı kare plânlı örneklerde apsis ile naos arasına tonozla örtüler kanatların eklendiği de olur.

- Mantuana S. Sebastiano (1460),
- Ulbing yakınında St. Bernardino (1480),
- Prato, S. Maria Della Carceri (1485),
- Parma, Madonna Della Steccato (1521),
- Roma-Vaticana S. Peter (1560 Bramante),
- İstanbul-Heybeliada Paraghia Kilisesi. (bakınız: Frankl, Paul-Principles of Architectural History. London s. 6)

Dört eyvanlı Türkistan evleri plân şemaları ile Grek Haçlılar arasında bağlantı olup olmadığı incelenmeye değer.

(14) Bramante (1444-1514). Yapı için 1452 tarihi erken olmalıdır.

(15) Conti, Flavio-Rönesans Sanatını Tanıyalım. Çeviri : Solmaz Turunç, Anka Ofset Basımevi-İstanbul 1982 s. 15 (Yapının ikinci derecede bir mimar tarafından yapıldığı yazılıdır. 1494-1518)

(16) Busch, Harald + Lohse, Bernd-Baukunst Der RENAISSANCE. Frankfurt 1966.

1. İmam eşliğinde birlikte kılınan namazın değerinin fazla olduğuna inanılır. Bu nedenle gözü, kulağı ve gönülu engellemeyen geniş ve tek parçalı kesintisiz bir alan yeğlenir(17).

2. İslam ibadetinin özünde müzik ve tören yoktur. Bu nedenle ek servis alanları istemez(18).

3. Hıristiyan dünyasının kiliseye malettiği vaftiz, ad koyma, günah çıkarma, nikâh ve şaraplı ekmeğe gibi yasal, güncel ve dinsel bazı eylemler İslâm dünyasında camiden soyutlanmıştır.

İşte bu nedenlerle Osmanlı camisi giderek; görüşü kesmeyen, tek mekânlı, kibleye yönelik ve enine plânlı bir alanı yeğler olmuştur. Böyle bir alanın kubbeye kapanmasının da bazı nedenleri vardır.

1— Teknik neden: Dünya mimârlık tarihinde, yığma yapı düzeninde, büyük açıklıkların kesintisiz olarak örtülmesinde en elverişli kabuk kubbedir.

2— Estetik neden: Yarım kubbe, aslangöğsü (pendentive) ve merkezî kubbe aynı geometrik kökten olup, formun sürekliliği, akıcılığı ve mekânın bütünlüğü açısından olağanüstü bir uyum sağlar. Akustiği çok iyidir.

3— Statik neden: Aynı eğride oldukları için yarım kubbe baldakenin kemerlerine ara parça gerektirmeden birleşir ve yatay yükleri karşılar.

4— Kültürel neden: İslâm öncesi Türk kültüründe kubbenin inanç dünyasıyla ve yönetimle bağlantısı vardır. Bu biraz zayıflasa da gök kubbe-tarı ikilemi şeklinde varlığını sürdürür(19).

İşte bu nedenler, klâsik Osmanlı cami plân ve örtüsünü belirler. Camii parçaları olan mihrap çıkıntısı, yan kanatlar, son cemaat yeri ve iç avlu revaklarında kubbeler, ana kubbeden ve eksenden uzaklaştıkça, kitledeki piramidallığe uyarak ufalırlar. Bu, yapının giderek toprağa basan huzurlu dural etkisini de pekiştirir(20). Merkeze alınan camii çevreleyen diğer eğitim, sağlık, toplum ve ticaret yapıları (v.b.), topografik özellikler, kentin silüeti, sokak perspektifi de göz önüne alınarak eş hiyerarşik diziyile, biri diğerini örtmeden destekleyen bir uyumla yerleştirilir(21). Gerçekte bu armoniyle Osmanlı sosyal ve yönetim düzeni arasında anlam birliği vardır. Birçok halktan oluşan kitle, el ele, gönül gönüle, birlik beraberlik içinde, dil, din, ırk farkı gözetilmeksizin orta kubbenin simgelediği imparatorluğu ve onun imparatorunu sararlar. Bir sentez, ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Bu nedenle Şehzade'de, Süleymaniye'de ve hele ayak sayısı arttırılan Selimiye'de Muhteşem Süleyman'ı o günün dünyasına egemen, gururla, görkemle tahtına oturmuş otorite olarak hissedersiniz (çizim 21, 22, 23).

İkinci bir kabuğa gerek duymadan tek kubbe ile hem eşsiz iç mekânı sarmak, hem de dışarıda

kitleye gerekli görkemi vermek kuşkusuz üstün bir geometri bilgisi, deneyim, birikim ve yetenek işidir. Sinan'ın üstatlığı buradadır(22). Eğer yanılmıyorsak, Dünya mimarlık tarihinde kubbe bu denli yalın, fakat güçlü, işlevine uygun, sade fakat görkemli bir sentez içinde kullanılmamış, merkezî kubbe merkezî plânla bu denli çakıştırılmamıştır.

Rönesans Avrupası ve Klâsik Osmanlı tapınağı kubbesiyle ayrıntılarını inceledikten sonra, şimdi karşılaştırmalı bir özete geçebiliriz.

— Rönesans Avrupası tapınağında servis alanlarına, yardımcı gerece ve müziğe yöneldiğinden, plân parçalanır. Osmanlı'da harim tek parçalıdır.

— Rönesans tapınağında naos bazilikal ana nefin bir bölümüdür. Osmanlıda bunun yerini merkezî kubbe alır ve plânın ağırlığını sağlar.

— Rönesans tapınağında değişik kot ve formdaki tavanlar dışa değişik örtüler olarak yansırken, kitleyi parçalar. Osmanlıda merkezî kubbe yapının ana formu ve piramidal kitlenin etkin öğesidir.

(17) Bu nedenle baldakenin ayakları olabildiğince kenarlara çekilecek, güneydekiler kible duvarıyla çakıştırılacaktır.

(18) Nağmeyle okunan ezan sadece bir çağrıdır. Dinsel musiki tekkelerde ve mevlevihanelerde geliştirilmiştir. Yine nağmeyle okunan Kur'an ve Mevlit namaza bağlı olmayıp her uygun yerde okunabilir.

(19) Orta Asya Hunlarında kubbe hakanı simgeler. Ancak onun mezarında örtü olarak kullanılabilir. Astrolojik değeri ile hakanın soyu, soyulduğu arasında bağ kurulur. Tanrıların tanrısı Ülgen (Ülken) gökte kabul edilir. Hey Tengrim (Tanrım) diye göğe baş kaldırılarak ve el açılarak dua edilir. Hakanın başı üzerinde tutulan güneşlik kubbe biçimindedir ve Osmanlılarda düzeliş gelenek sürdürülür.

(20) İç avluyu saran revak kubbeleri en ufak ve alçak kotta olup, sırayla kendi ekseninde taç kapı arkasında, son cemaat yerinde, bunun ekseninde, harimin köşe ve yanlarında, yan kanadın eksenlerinde büyüyerek ve yükselerek yarım kubbeye veya orta kubbeye birleşirler.

(21) Süleymaniye'nin merkezî kubbesini (R = 27, 50, h = 58, 50 m) kible ve karşı yönde iki yarım kubbe sarar. Yanlarda 10, son cemaat yerinde 28 kubbesi vardır. Çevre yapılarıyla sayısı 326'yı bulur.

(22) Sinan'ı Sinan yapan etkenler; Derinliğine inceleme ve sentezi, estetik statik yaklaşımı, akıcılığı ve devletin her türü olanağını çok iyi kullanabilmesi ile uzun ömürüdür. Bu nedenle bir ekol kurabilmiş, ustalar, mimarlar yetiştirmiştir. 1420'lerde Brunelleschi tarafından kurulan, Alberti ve Vasari'nin geliştirdiği Rönesans'ı Michelangelo, Leonardo, Bramante sürdürür. Giocoma Vignola, Alessi, Tibaldi (vb.) ile Manierizm, Maderna, Lorenzo Bernini, Francesco Borromini'yle de Barok'a geçilir. Ressam ve heykeltıraşların bir kısmının sonradan mimarlığa özendiği bu dönem fikirlerin, ilkelere ve üslupların keskinleşmediği, kristalleşmediği bir süreçtir. Bu nedenle klâsikleşmez. İşveren kilise ve zengin tüccarlar olunca inşaat süresi uzar, mimarları ve üslupları değişir. Sözelimi Sen Piyer'i ele alalım : 5. Nicholas günlerinde başlanan yapı temelde kalır (1455), sırayla yapıya Bramanta, Michelangelo, Maderna Giocoma Della Porta ve Lorenzo Bernini el atığında (1655-67) naos'una kadar her şey değişmiş olur. Oysa Sinan'a iş veren Osmanlı'nın yetkin kişileri olup, hiçbir iş yarıda kalmadığı gibi kısa sürede bitirilmiştir.

– Rönesans tapınağında kubbe sadece naos bölümünde iken Osmanlıda plân, kesit ve kitleye egemen boyuttur.

– Rönesans tapınağında naos kubbesi bütün içinde yetersiz kaldığından, dışarıda sivriltilerek ve 2. bir kabukla egemen kılınmaya çalışılır. Osmanlıda tek kabuklu ve yarım daire kesitine yakındır.

– Rönesans tapınağında naos kubbesinde fener kullanılır ve 2. dış örtü nedeniyle görevini tam yapamaz. Osmanlı kubbesi kapalıdır, tepeden aydınlatılmaz(23).

– Rönesans tapınağında bölümler, hacmi ve mekânı parçalar. Orta nefteki görüş bile kesintilidir. Osmanlı'nın tek parçalı harimi akıcı mekânın kendisidir.

– Rönesans tapınağında değişik geometrik kökenli örtüler akıcılığı form sürekliliğini orta nefte bile aksatır. Osmanlıda bu sorun yoktur.

Bunların dışında, genelde her iki tür tapınak arasında, işveren, iş süresi, din ve dünya görüşü, konunun ele alınışı ve üslup açısından da doğal ayrılıklar vardır.

Tüm bu ayrıcalıklara karşın, her iki dünya, üstün, fakat geçici bir yaratık olduğunun bilincinde, tanrısına yönelerek, yarattığı bu mekânda gönül rahatlığına, hoşluğuna ve enginliğine erişmeye çalışmıştır.

Çok sınırlı tutulan bu araştırmamızın yararlı olmasını dilerim.

ÖZET

OSMANLI VE RÖNESANS KUBBESİ'NİN KARŞILAŞTIRILMASI

Mezopotamyalının tonoz ve kubbesini ilk çağda en iyi kullanan Romalı oldu. Bu mirası Hıristiyan Avrupa'sı da sürdürdü. Suriye kaynaklı merkezî plân, vestaların dıştaki kolon çemberinin bir bakıma içe alınmasıydı. Haç plân, merkezde naos kubbesi ile ustaca bağdaştırıldı. Apsisle sonuçlanan tonozlu dört kol kaldırılınca dört yarım kubbeli merkezi plân şeması ortaya çıktı. Bu bir bakıma Minerva Medica'nın apsisli sekiz nişinin dörtlü yalın bir yorumuydu. Bazilikal plânın kubbe ve iki yarım kubbe ile karışımı ise eşsiz Ayasofya'yı doğurdu.

Türkler de kubbeyi ilkin mezar yapılarında kullandılar. Çünkü, onun tanrısız ve semaî değeri yanında yönetim ve hakanla da bağlantısı vardı. "Haç Plân" Asya Türkistan evlerinde görülmeye başlar. Anadolu'daki kapalı avlulu medreseler bu şemanın uzantısıdır. Nitekim kuzey kolunun kaldırılmasıyla bizce "Erken Osmanlı Dönemi"ndeki "Zaviyeli Cami" plânı ortaya çıkar. Orhan Gazi

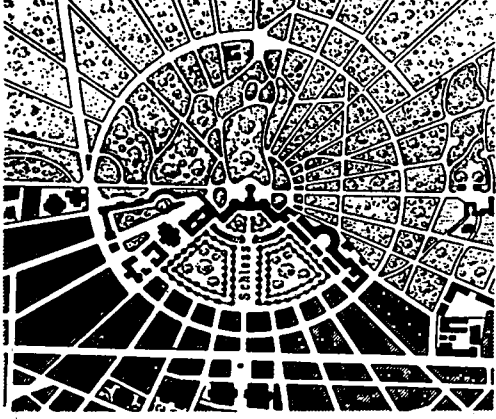
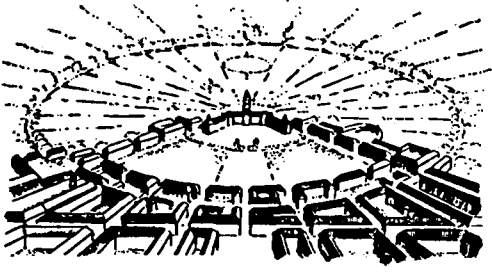
günlerinde (1324-62) başlatılan "Harimin kible yönünde ileri fırlaması", Edirne Beylerbeyi (1429) ve Tire Yeşil İmaret Camisinde (1441) belli bir olgunluğa erişir. İstanbul alınmasa bile bunlar bir bakıma "Fatih Camisi"nin proto tipleridir.

Haçlı Seferleriyle, sivri kemeri yakından tanıyan Avrupalı "Gotik"e erişir, insanı oldukça ezen bu yükselme özentisi, 15. y. sonlarında tekniği alabildiğince zorladıktan sonra biter. Oysa aynı dönemde "Hümanizma", Rönesans kubbesinde kendine başka bir yol ve yorum seçmiştir. Brunelleski ile yeni akıma açılan İtalya, Bramante'nin St. Peter Kilisesinde, alabildiğine yüksek kabuklu kubbesiyle yine de Gotik'in etkisinden bir bakıma kurtulmamıştır.

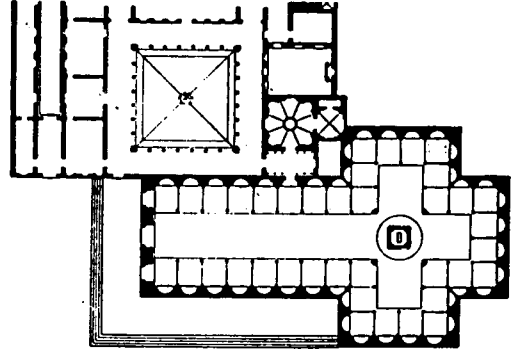
Bu Hıristiyan yapılarının tümünde naos ile, ortaya açılan yan kanatlar arasında bilerek mekân bütünlüğüne gidilmez. Herşey ortada başlatılıp bitirilir. Oysa Osmanlı klasik dönemi dinsel yapılarında yarım kubbeler ile orta kubbe, pantantifler ve içbükeylik özellikleriyle birbirini izleyen bir süreklilik ve beraberlik içindedir. Tek başına bir örtü elemanı olmayan yarım kubbe böylece anlam kazanır. Bu nedenle Todî St. Maria Della Consolazione ile Şehzade Camisinin ifadeleri çok farklıdır. Orta kubbenin 19 m.lik çapına karşılık, köşedekiler de katıldıkça alan birden dört katına çıkar.

Çevre alanların kaldırıldığı sekiz ayaklı Edirne Selimiye Camisinde tek mekân orta kubbe altındadır. Böylece İslâmın birlik ve tek olma ilkesi simgelenir. Bu maddî ve manevî dünyanın en olgun yorumudur. İşte Sinan'ı Sinan yapan nedenlerden biri de burdaki ustalığıdır. Avrupa Rönesans'ını yaşarken, Osmanlı İmparatorluğu da kendi hümanizmasının doruğundadır. Edirne Selimiye'siyle Sinan bunu dünyaya ilân etmektedir.

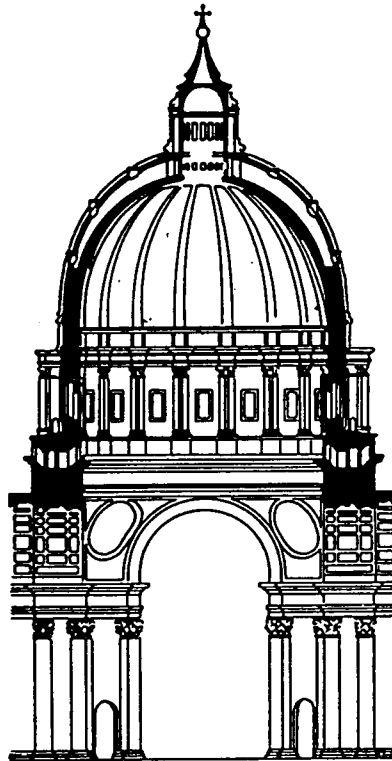
(23) Tepeden aydınlatma Anadolu mimarisinde de her dönemde görülür. Örtüyü içeride algılamaya engeldir. Isı kaybı, suya karşı sorunlar ve aydınlatmadaki başarısızlığı düşünülürse ilke olduğu anlaşılır. Yapıda kitle pamitleştikçe, yarıdan ve kasnaktan yeterince ışık sağlandıkça kullanılmayacaktır. Osmanlı mimarisi buna iyi bir örnektir.

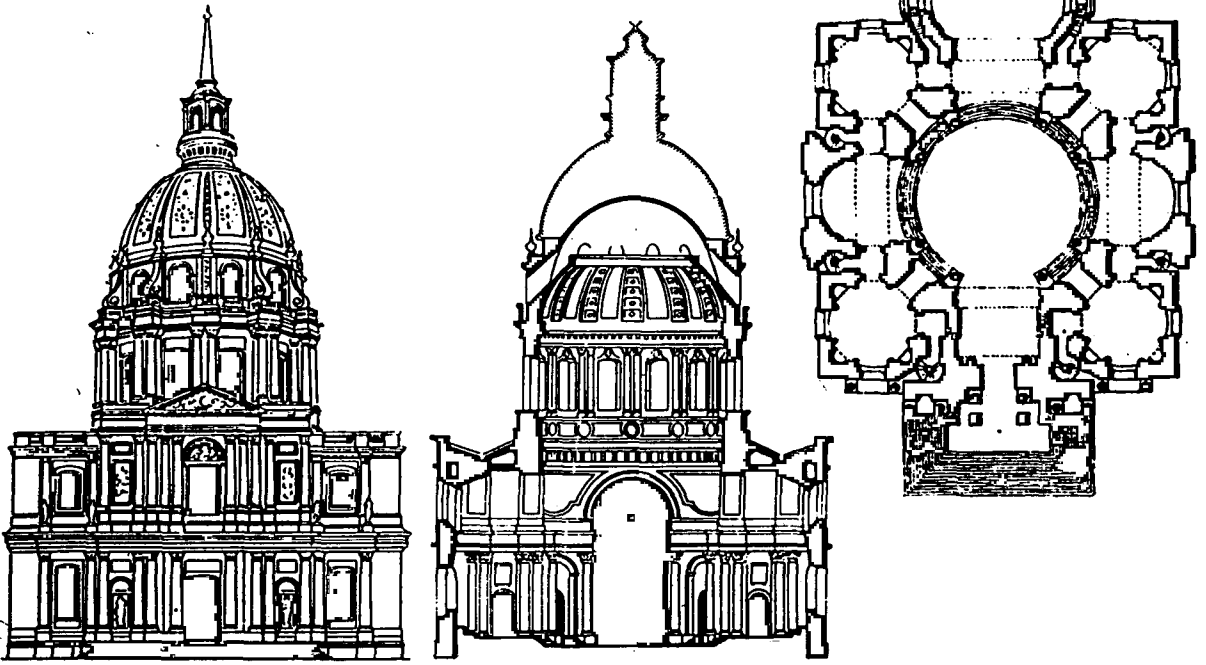


ÇİZİM : 1 Kariruhe



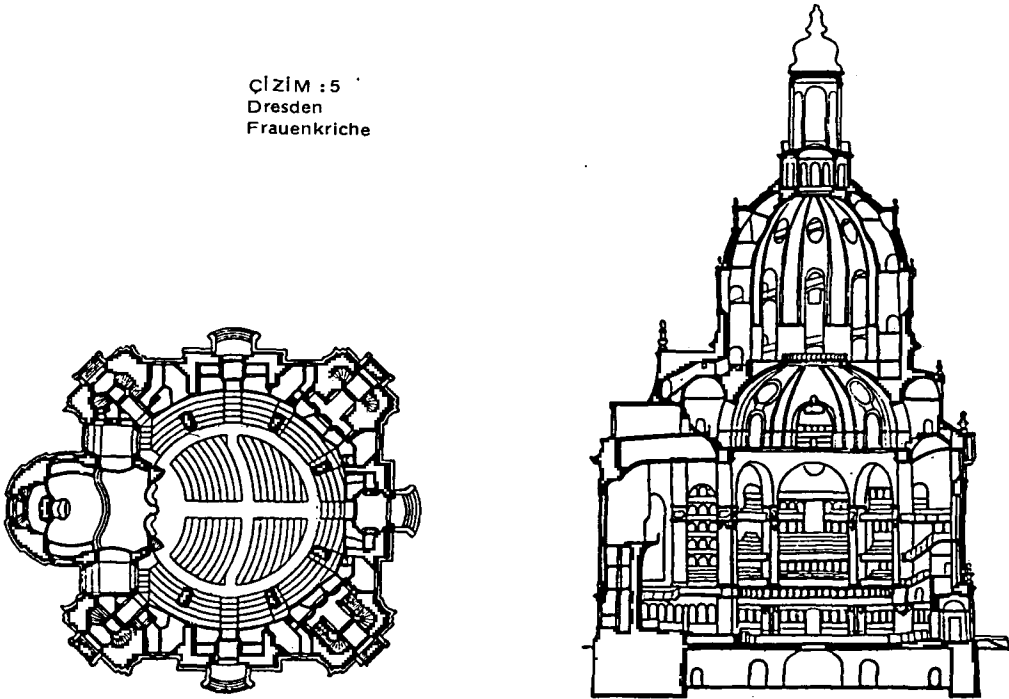
ÇİZİM : 2 Floransa S. Spirito

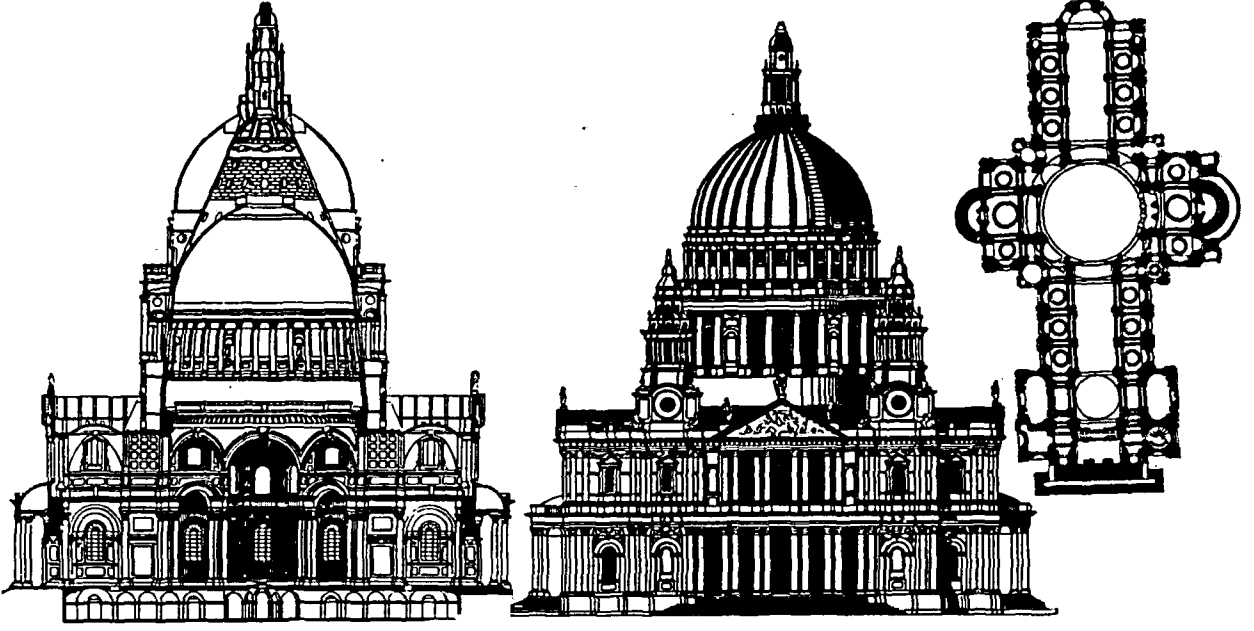
ÇİZİM : 3
Roma
S. Peter



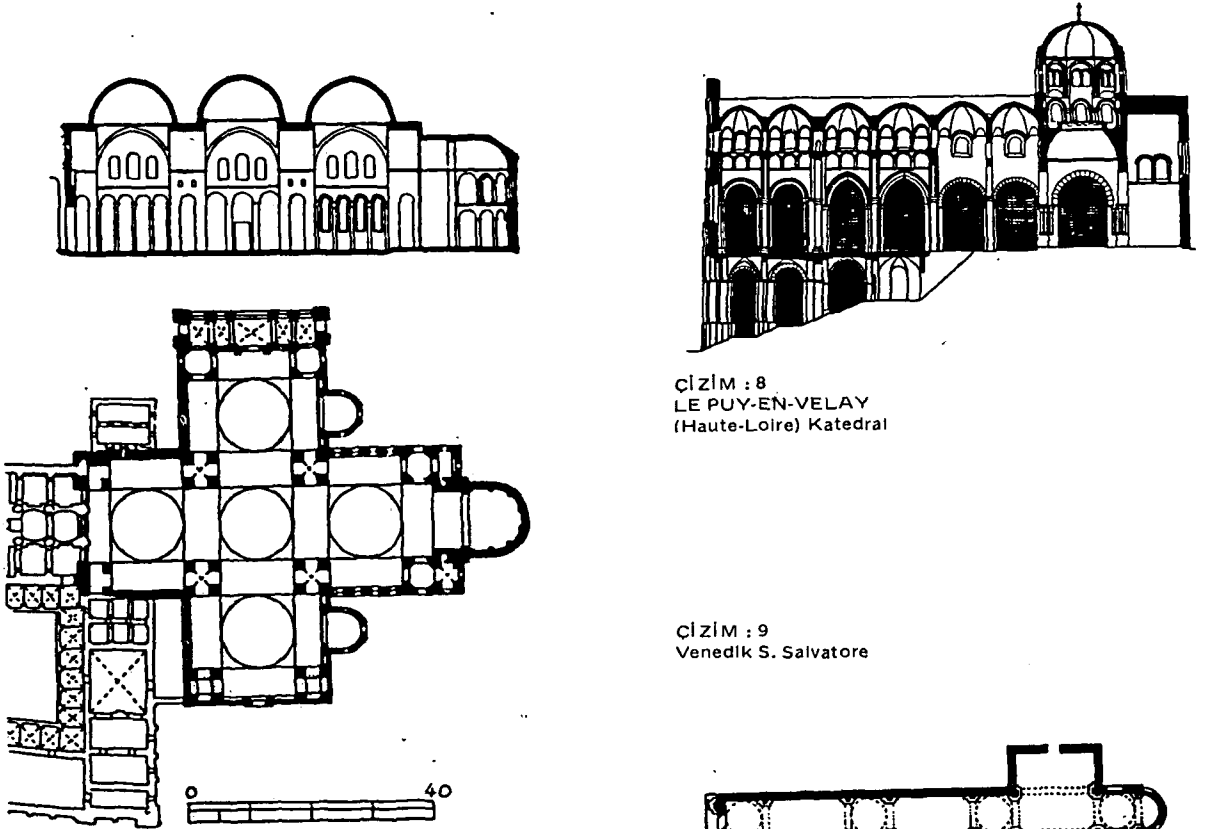
ÇİZİM : 4 Paris Invalidendom

ÇİZİM : 5
Dresden
Frauenkirche



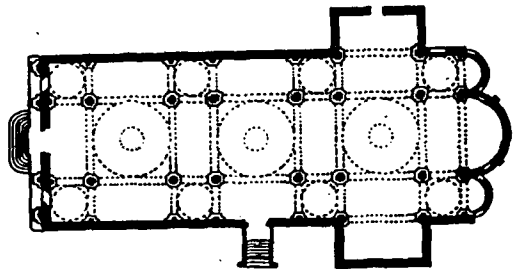


ÇİZİM : 6 St. Pauls Katedrali (Kesit, görünüş ve plân)

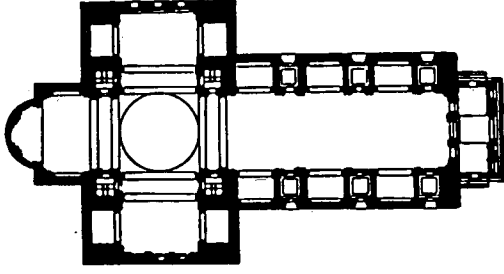


ÇİZİM : 8
LE PUY-EN-VELAY
(Haute-Loire) Katedral

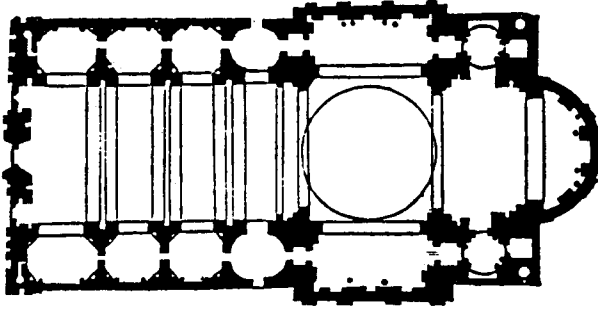
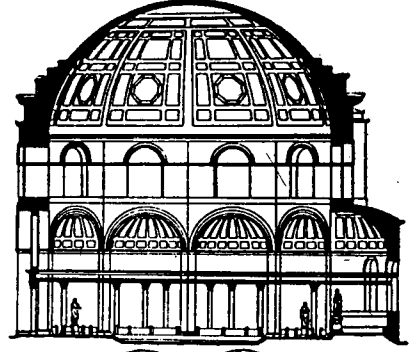
ÇİZİM : 9
Venedik S. Salvatore



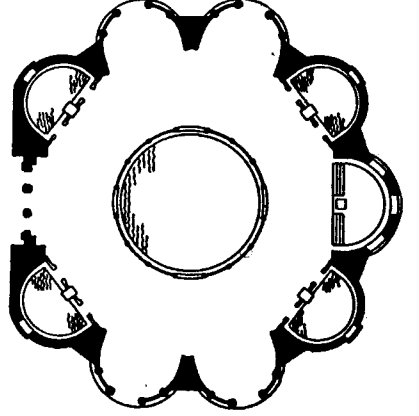
ÇİZİM : 7
Perigueux (Dordogne)
St. Etienne



ÇİZİM : 10
Roma Mantuana S. Andrea



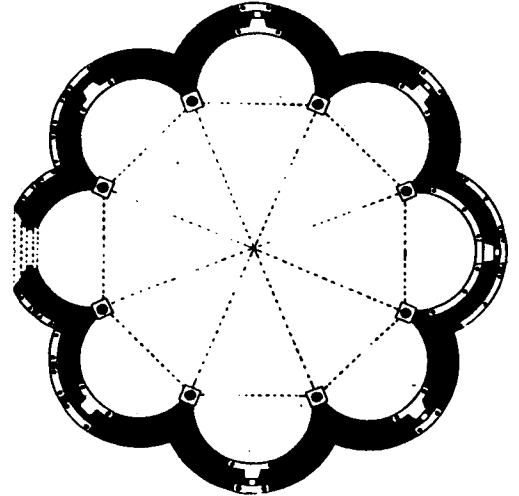
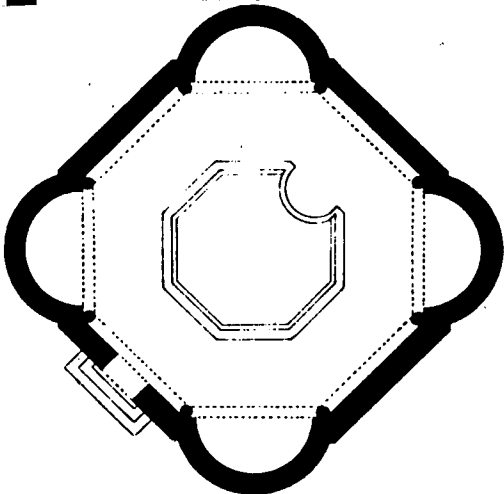
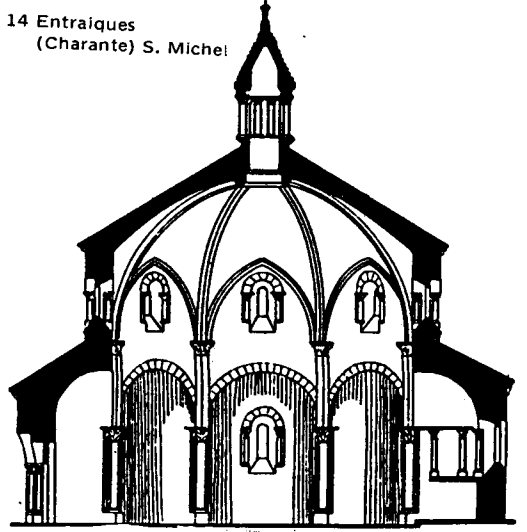
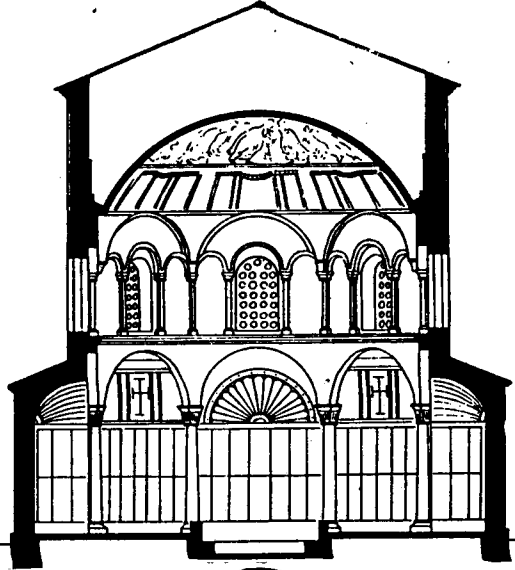
ÇİZİM : 11 Roma Gesu Kilisesi

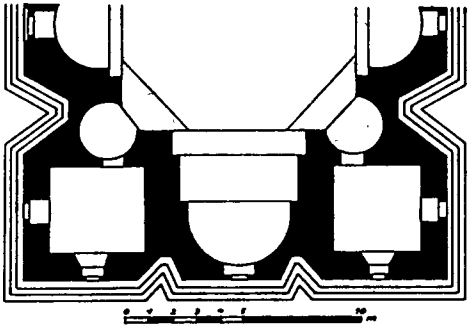
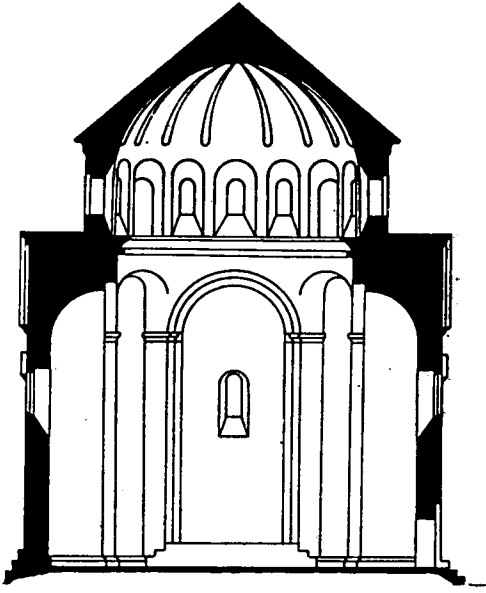


ÇİZİM : 12
Roma
Minerva
Medica

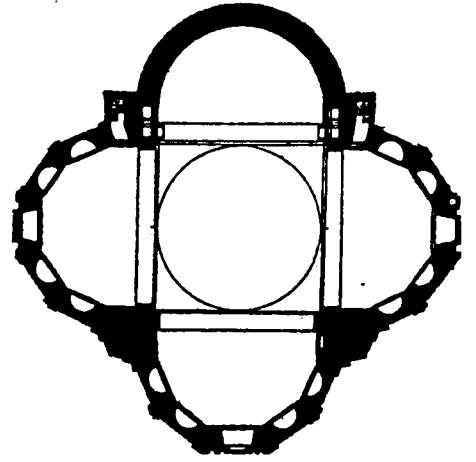
ÇİZİM : 13 Ravenna Baptistarium
S. Giovanni in Fonte

ÇİZİM : 14 Entraiques
(Charante) S. Michel

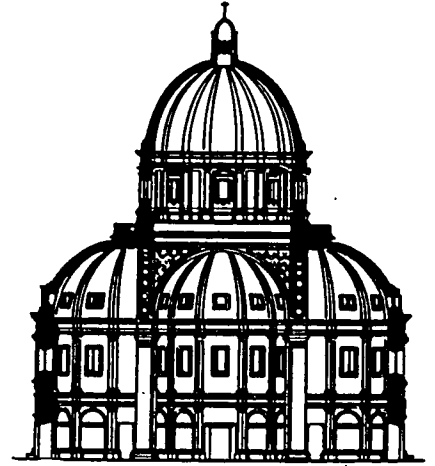




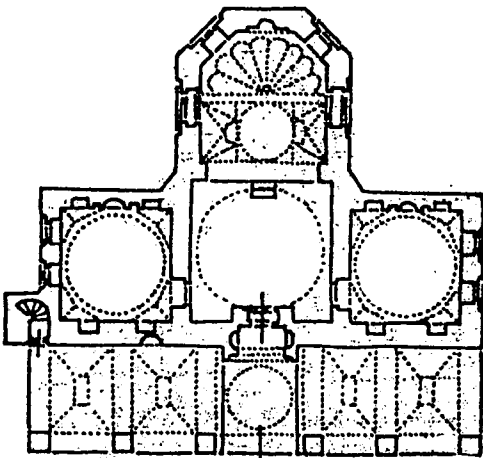
ÇİZİM : 15 Wagharschapot
Hripsimekirche



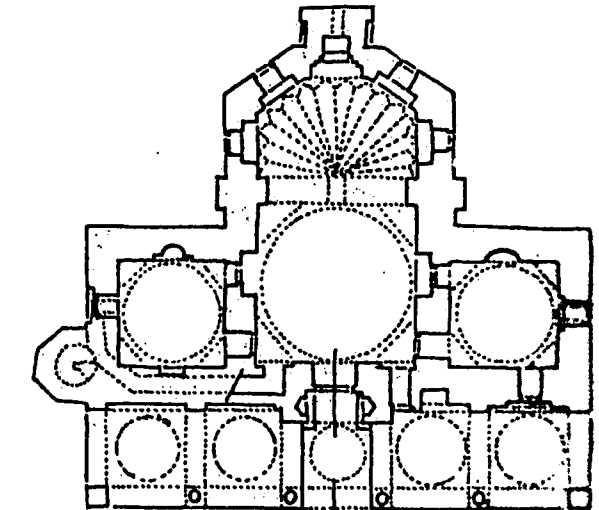
ÇİZİM : 16
Roma - Todi



ÇİZİM : 17
S. Maria Della Consolazione



EDİRNE BEYLERBEYİ CAMİİ
(15y. 2. ÇEYREGİ) (AYVERDİ'DEN)



(1444) TİRE YEŞİL İMARET CAMİİ (AYVERDİ'DEN)

ÇİZİM : 18

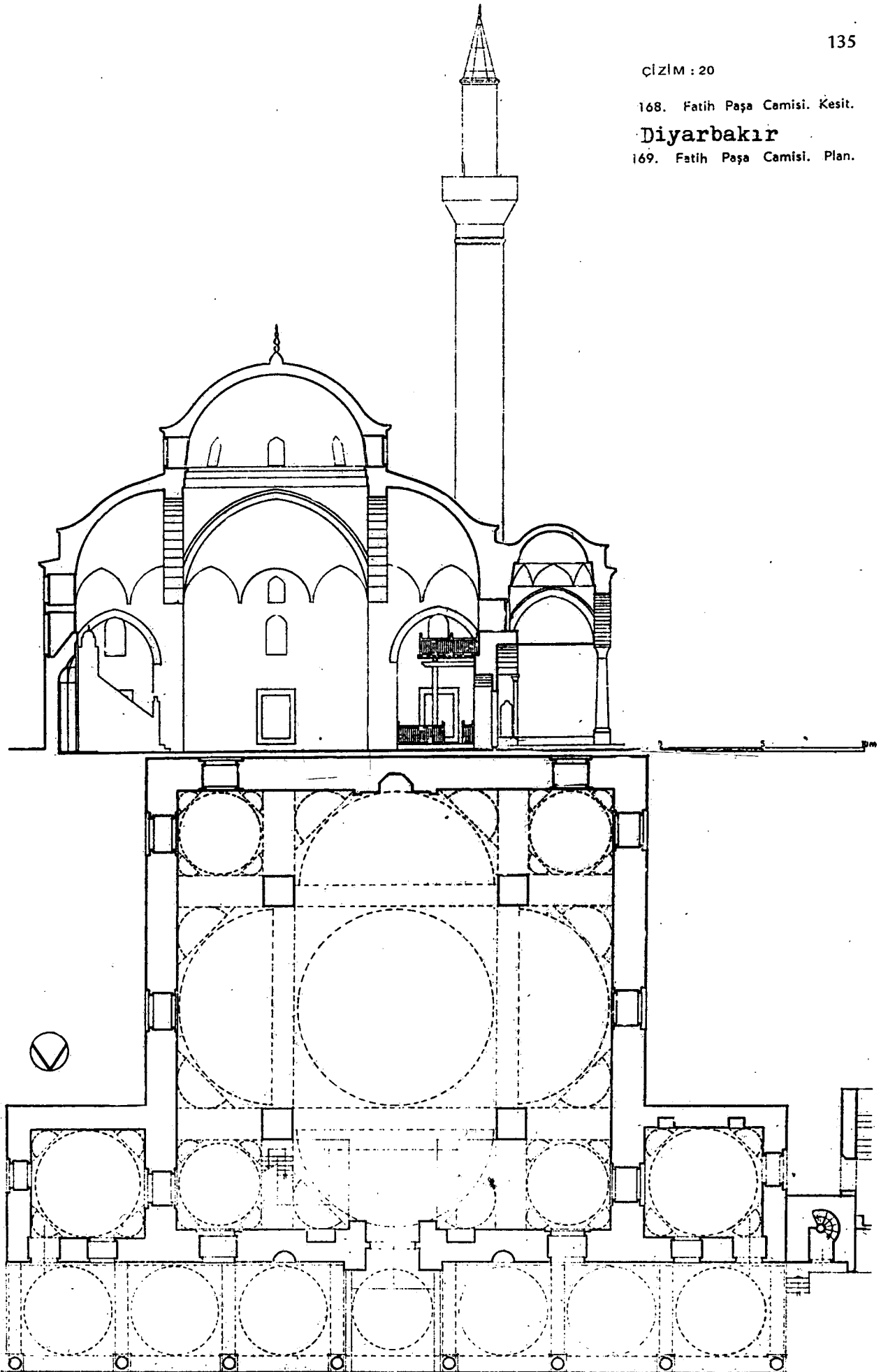
ÇİZİM : 19

ÇİZİM : 20

168. Fatih Paşa Camisi. Kesit.

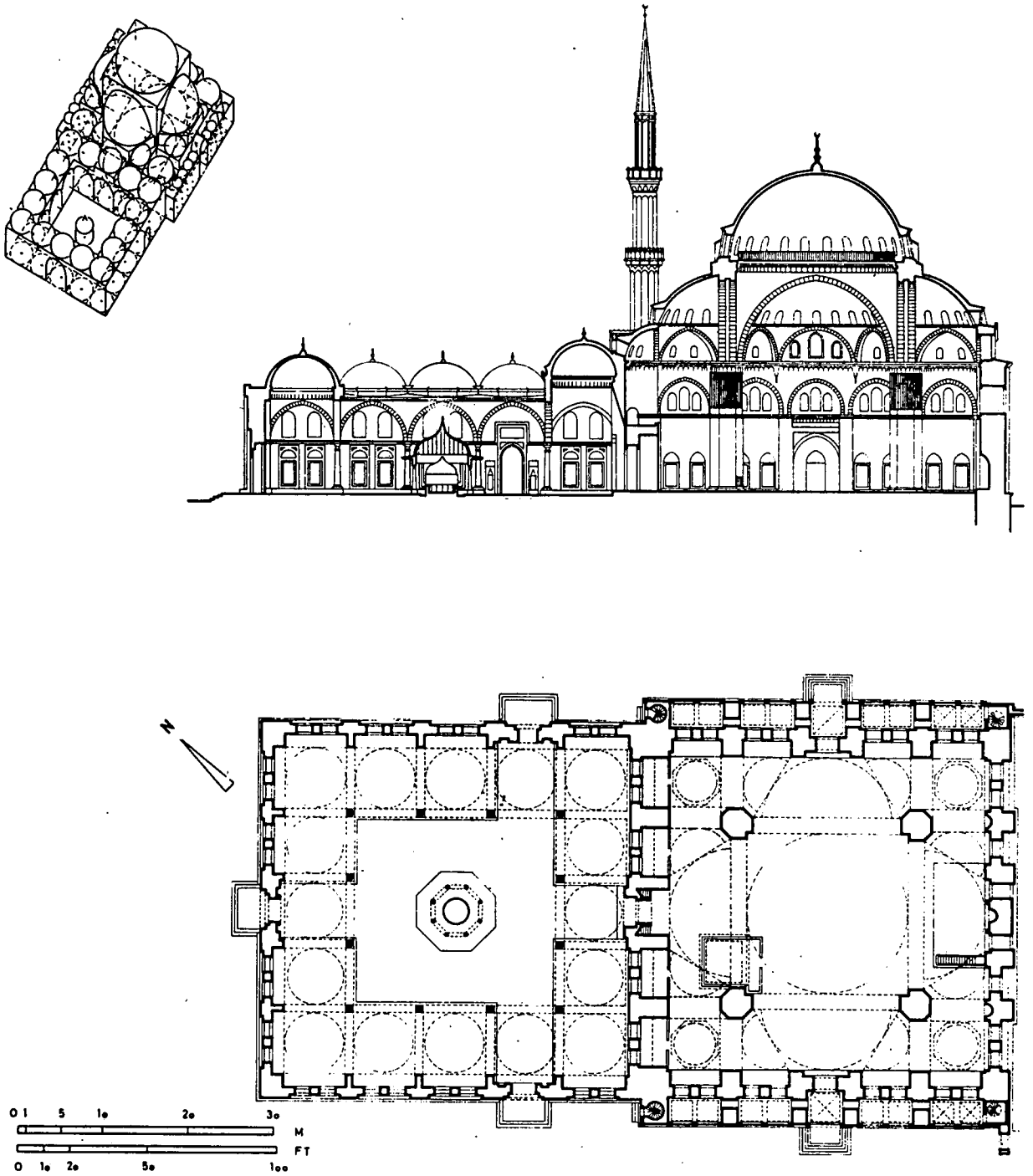
Diyarbakır

169. Fatih Paşa Camisi. Plan.



ÇİZİM : 21

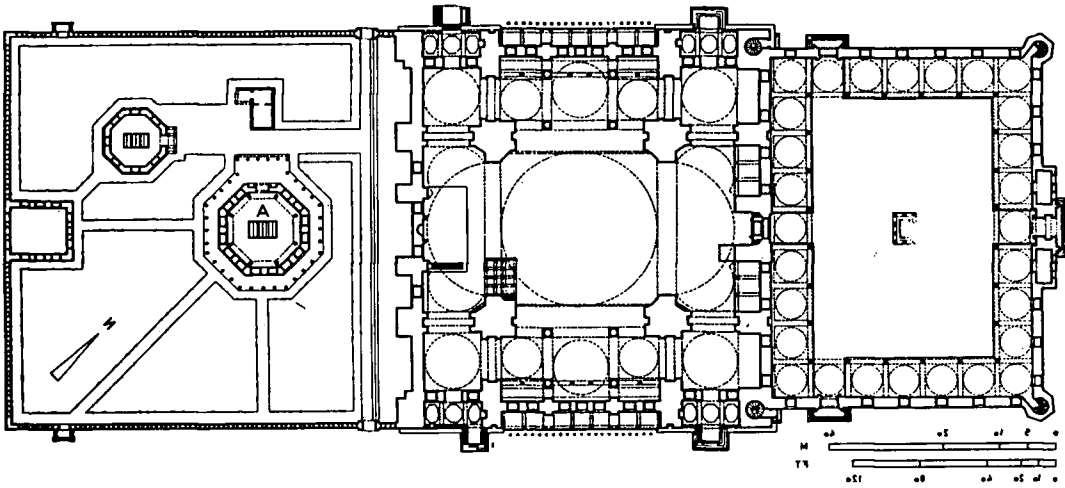
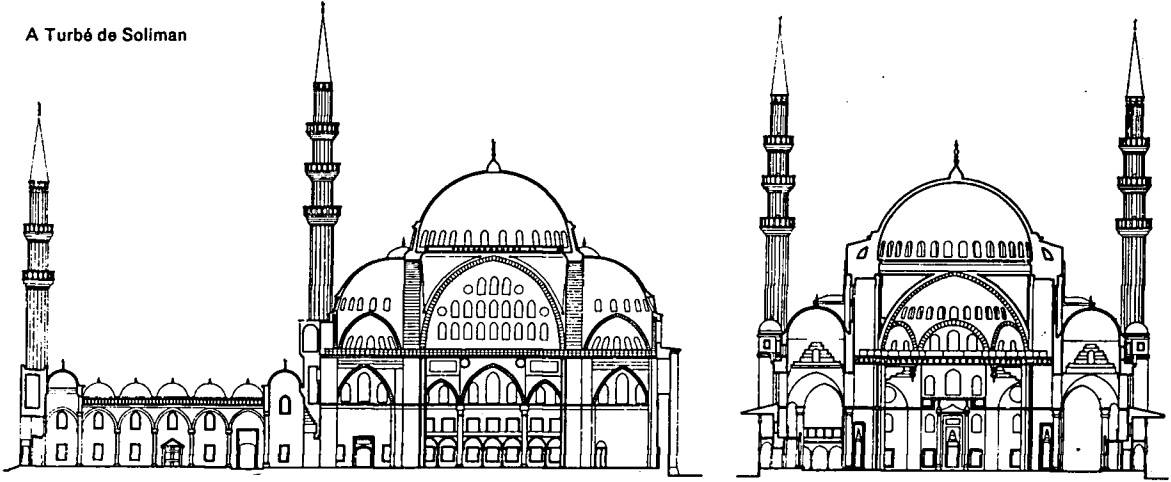
Mosquée de Schezadé à Istanbul:
Isométrie 1:3000, coupe longitudinale et plan 1:750

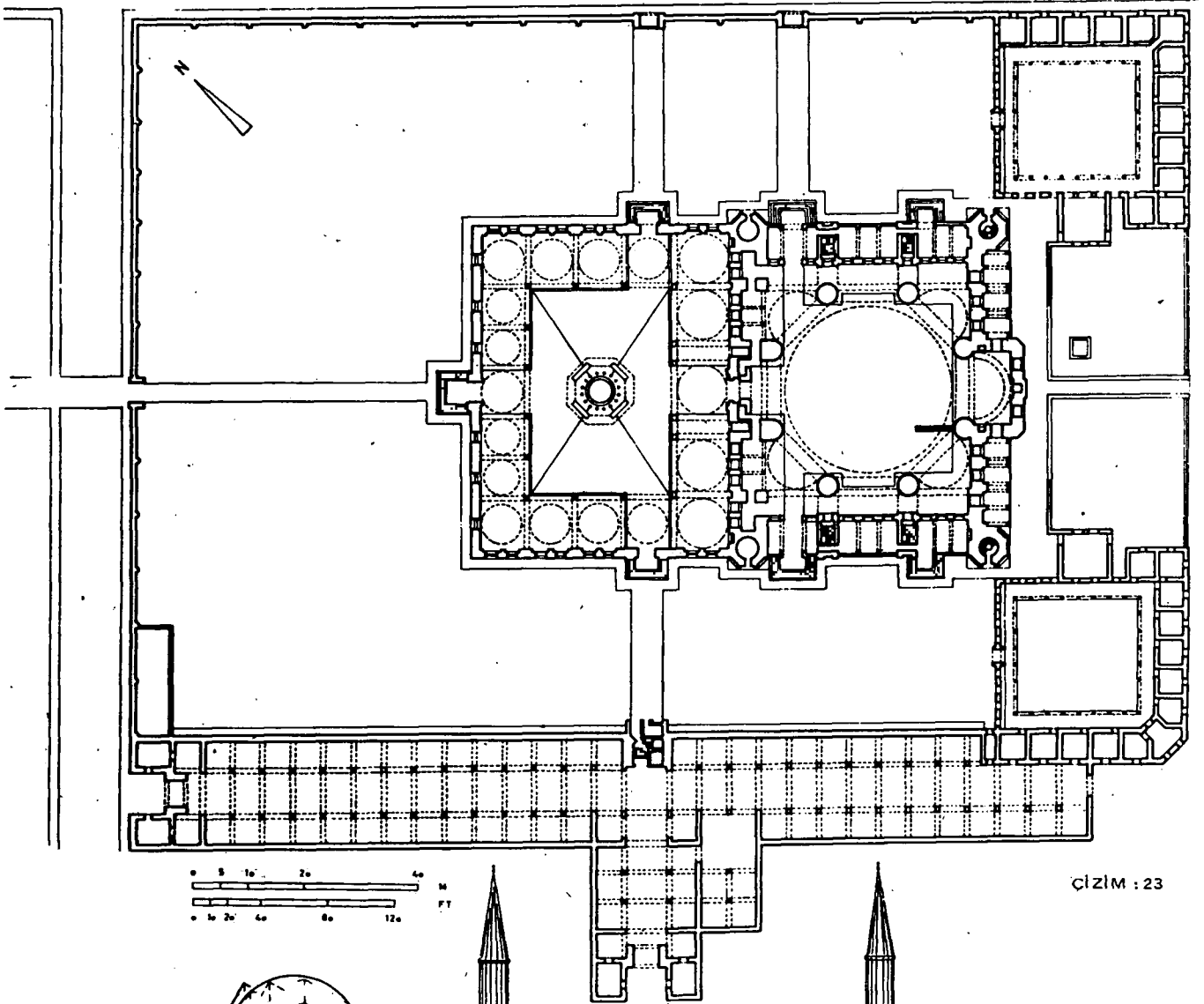


ÇİZİM : 22

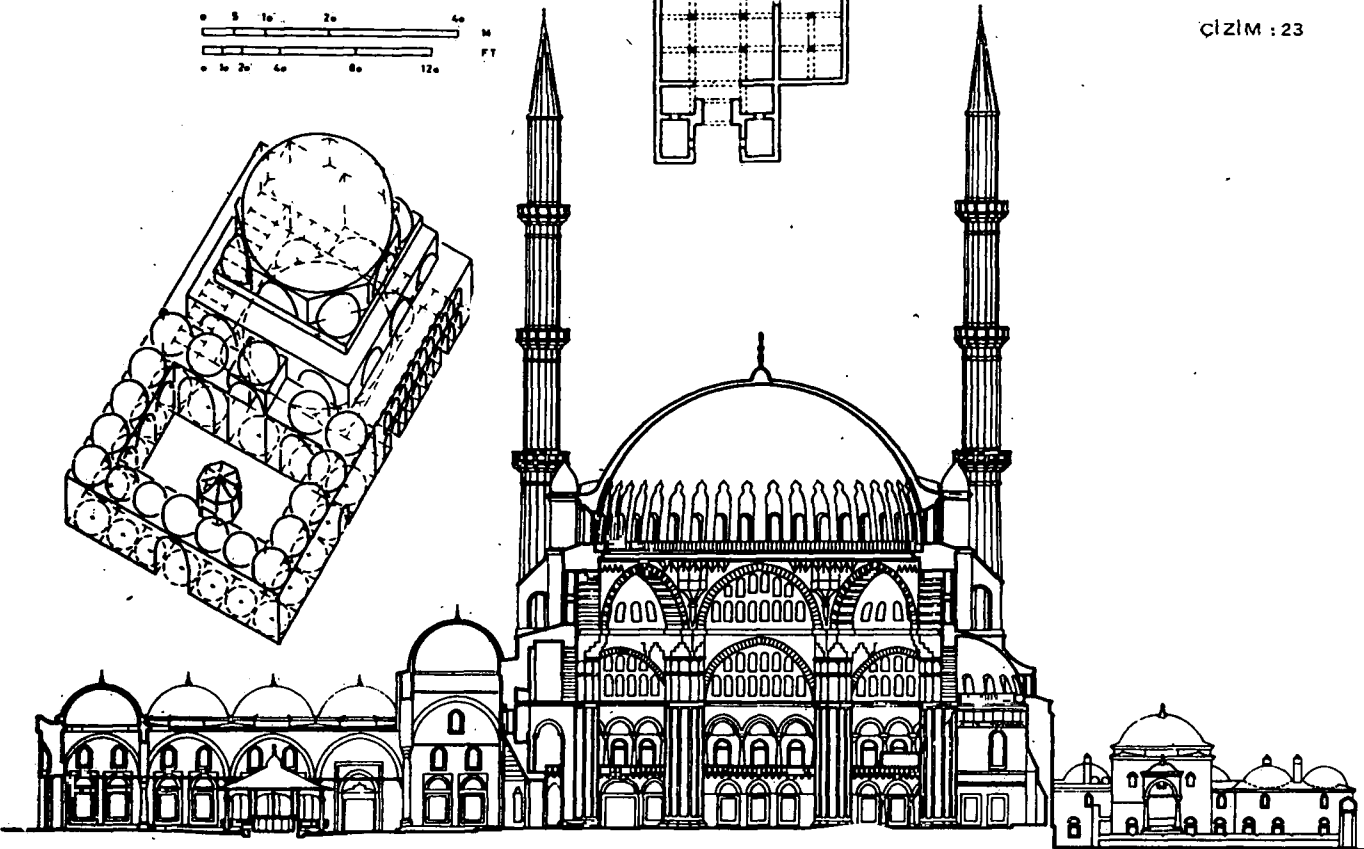
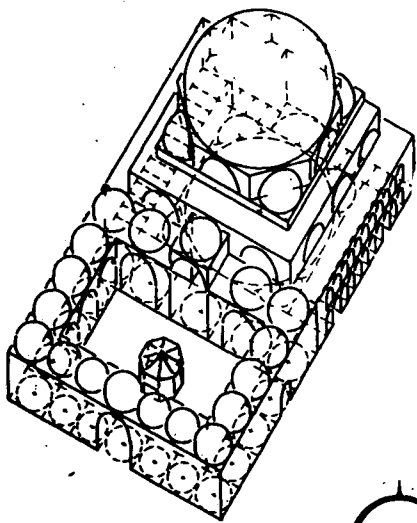
Mosquée de Soliman à Istanbul:

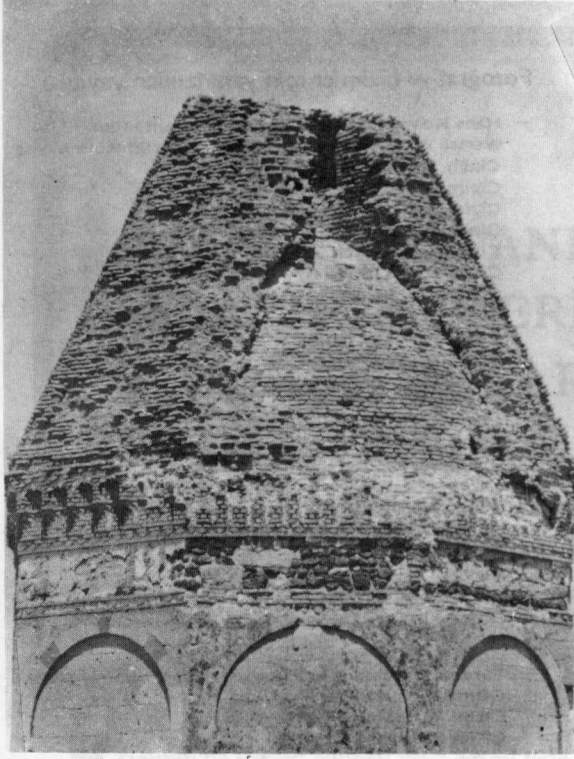
Coupes longitudinale et transversale, plan, façade latérale 1:1000 et isométrie 1:2000

A Turbé de Soliman



ÇİZİM : 23





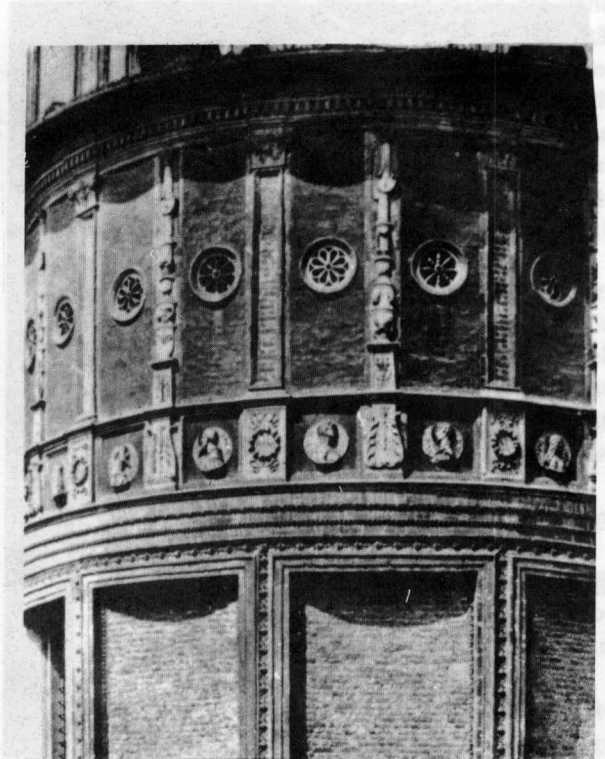
RESİM : 1
Niğde-Aksaray-Bekâr Köyü
Bekâr Sultan Kümbeti



RESİM : 2
Roma Gesu Kilisesi
orta neften
apsise doğru bakış



RESİM : 3
Milano - St. Marie Della
Grazie (arka plânda)

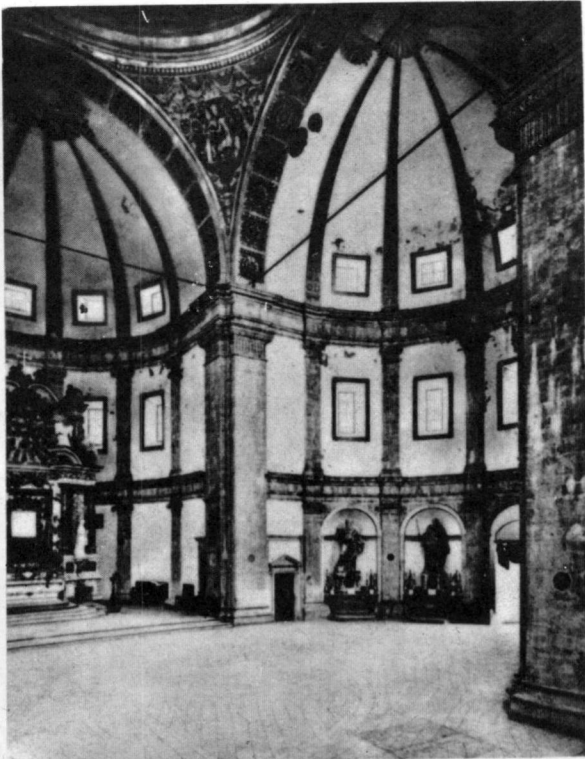


RESİM : 4
Milano St. Marie Della
Grazie. Yarım daireli
çıkıntılarda süslemeler



RESİM : 5
Todi-S. Marie Della Consolazione

RESİM : 6
Consolazione'den iç görünüşü



Fotoğraf ve çizimler için yararlanılan yayınlar:

- Hans Koept-Baukunst in fünf Jahrtausendur
Verlag W. Kohlhammer Stuttgart Berlin Köln Mainz
Çizim 1. s. 173 Nr. 650-651
Çizim 2. s. 134 Nr. 487-488
Çizim 3. s. 133 Nr. 484
Çizim 4. s. 151 Nr. 549 - 550 - 551
Çizim 5. s. 163 Nr. 606-607
Çizim 6. s. 178 Nr. 670 - 671 - 672
Çizim 7. s. 91 Nr. 327 - 328
Çizim 8. s. 91 Nr. 329
Çizim 9. s. 134 Nr. 489
Çizim 10. s. 134 Nr. 490
Çizim 12. s. 40 Nr. 132 - 133
Çizim 13. s. 52 Nr. 181 - 182
Çizim 14. s. 90 Nr. 325 - 326
Çizim 15. s. 53 Nr. 185 - 186
Çizim 17. s. 133 Nr. 483
- Busch, Harold; Lohse, Bernd-Baukunst Der RENAISSANCE in Europa Frankfurt am Main 1966
Frankfurt 11 am xxii
Frankfurt 16 am xxii
Fotoğraf 2 sayfa 7
Fotoğraf 3 sayfa 27
Fotoğraf 4 sayfa 29
- Turquie Ottomane - Office du Livre Fribourg 1965
Çizim 21 sayfa 87
Çizim 22 sayfa 17-18
Çizim 23 sayfa 105 - 106
- Vogt (Göknil), Ulya-Les Mosques TUROUES
Fotoğraf 5 sayfa 42
Fotoğraf 6 sayfa 43
- Sözen, Metin ve 11 yazar - Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları : 149
Çizim 20 sayfa 70
- Tunçer, Orhan
Fotoğraf 1.