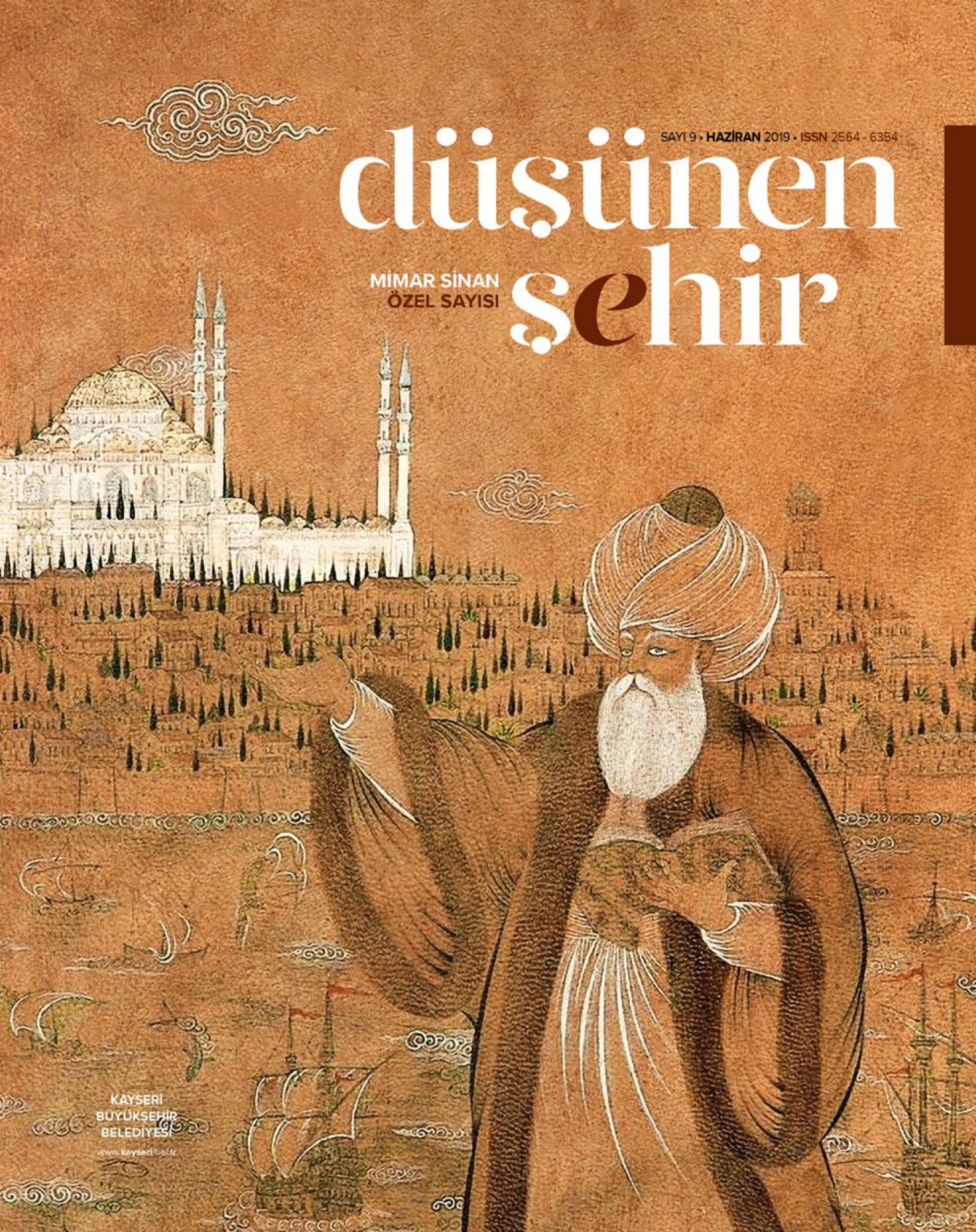
SAYI 9 • HAZİRAN 2019 • ISSN 2564 - 6354

düşünen şehir

MİMAR SİNAN
ÖZEL SAYISI



KAYSERİ
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
www.kayseri.bel.tr

DÜŞÜNEN ŞEHİR
Haziran 2019 SAYI: 9
Ücretsizdir
Yerel Süreli Yayın
ISSN: 2564-6354
E-ISSN: 2564-7121

İMTİYAZ SAHİBİ
Kayseri Büyükşehir Belediyesi adına
Kayseri Büyükşehir Belediyesi Genel
Sekreteri Hüseyin Beyhan

GENEL KOORDİNATÖR VE SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Yusuf Yerli

GENEL YAYIN YÖNETMENİ
Dursun Çiçek

YAYIN KURULU
Prof. Dr. Köksal Alver
Prof. Dr. Celalettin Çelik
Dursun Çiçek
Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Dr. Faruk Karaaslan
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Salih Özgöncü
Gürcan Senem
Yusuf Yerli

HAKEM VE DANIŞMA KURULU
Prof. Dr. Muharrem Akoğlu
Prof. Dr. Köksal Alver
Prof. Dr. Yunus Apaydın
Prof. Dr. Hakkı Büyükbaş
Dr. Aynur Erdoğan Coşkun
Mehmet Çayırdağ
Prof. Dr. Celalettin Çelik
Dursun Çiçek
Dr. Abdulkadir Dağlar
Can Deveci
Prof Dr. Muhittin Eliaçık
Doç. Dr. Alev Erkilet
Dr. Fatih Ertugay
Dr. Yonca Gençoğlu
Fatih Gökdağ
Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Leyla İpekçi
Semih Kaplanoğlu
Dr. Faruk Karaaslan
Fikret Karakaya
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Prof Dr. Turan Koç
Prof. Dr. Yurdagül Mehmedoğlu
Ayşe Önder
Prof. Dr. İlhan Özkeçeci
Prof. Dr. Selahattin Polat
Prof. Dr. Şefaettin Severcan
Prof. Dr. İhsan Toker
Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu
Osman Yalçın
Yusuf Yerli
Hasanali Yıldırım
Dr. Ali Yıldız

YAPIM
bilge tasarım atölyesi
Barbaros Mahallesi Oymak Caddesi
Sümer Hukuk Plaza A Blok Kat: 10 D: 55
Kocasinan - KAYSERİ
t: +90 352 221 16 16
bilgi@bilgegrafik. com

KAPAK GÖRSELİ
Taner Alakuş/Mimar Sinan Minyatürü

KAPAK TASARIMI
Ali Saraçoğlu

TASARIM
Ahmet Deniz Doğan
Şerife Bozdağ

REDAKSİYON
Mustafa İbakorkmaz
Rumeysa Ersözlü

FOTOĞRAF KURULU
Dursun Çiçek
Ali Saraçoğlu
Abdullah Koç
Faik Çiftçi
Fatih Çolak

İLETİŞİM
Milli Mücadele Müzesi
Tacettin Veli Mah. İnönü Bulvarı No.72
38050 Melikgazi / KAYSERİ
t: (0352) 220 70 50 - 90
sehir38@kayseri.bel.tr
www.kayseribusam.com

BASKI
M GRUP MATBAACILIK
Kayseri Organize Sanayi Bölgesi
8. Cadde No: 7 38070
Melikgazi-Kayseri
t: +90 352 321 24 11
f: +90 352 321 24 19
mgrup@mgrup.com

Düşünen Şehir Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin dört ayda bir yayımlanan hakemli dergisidir.

Bu dergide yer alan yazı, makale, fotoğraf ve illüstrasyonların elektronik ortamlar da dahil olmak üzere çoğaltılma hakları yalnızca Kayseri Büyükşehir Belediyesi'ne aittir. Yazılı izin olmadıkça makul alıntılar dışında bir kısmının ya da tamamının çoğaltılması yasaktır. Yayımlanan yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

Dergimiz TÜRDEB -Türkiye Dergiler Birliği üyesidir.

▲ Matrakçı Nasuh/ Mimar Sinan

BAŞKAN'DAN

İnsanoğlunun yeryüzündeki sürecine ömür denir. Ömür; yani hayat, yaşayış... İmar kelimesi de buradan gelir. Dolayısıyla insanın yeryüzündeki ömrü aslında içinde yaşadığı dünyada fesat çıkarmadan bir ömür sürmesini, bir başka deyişle dünyayı imar etmesini gerekli kılar. Cenab-ı Hak cennette yaptığı hatadan dolayı insana bu dünyada bir mühlet, bir ömür vermiştir. O da ahdinin gereği bu ömrü hatasını tamir etmekle geçirecek ve Hakk'ın kendisine güzel ve cennetsi yarattığı bu dünyayı güzelliğine uygun biçimde yaşamayı başaracaktır. Öyleyse dünyada insanlar ikiye ayrılır. Birisi yeryüzünde fesat çıkaranlar diğerleri ise yeryüzünü güzelliğine uygun biçimde imar edenler.

Mimar Sinan başta olmak üzere dünyayı imar eden insanları bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Çünkü onlar Allah'a verdikleri ahdin gereği olarak bu dünyayı en güzel bir biçimde yaşamakla mükellef kabul ederler kendilerini. Mimar Sinan uzun ömürlü bir insan... Uzun ömürlü bir insan olarak da ömrü yaşadığı toprakları imar etmekle geçmiş. Kayseri'den başlayan yolculuğu İstanbul'a ve İstanbul'un zatında da aslında tüm dünyaya yayılmıştır. Çünkü onun imar anlayışından söz etmeyen bir dünyalı bulmak neredeyse imkânsızdır. Dünyada hakkında en çok yazılan, en çok konuşulan insandır Mimar Sinan. Onun sanatının en temel unsurları onlarca sempozyum, yüzlerce panel, binlerce kitap ve yazıda ele alınmış; Sinan'ı Sinan yapan hususlar uzun uzun değerlendirilmiştir.

Mimar Sinan yaşadığı asır dâhil kendinden sonraki her asırda sadece sanatsal anlamda değil, düşünsel anlamda da insanları etkilemiş sıra dışı bir insandır. Her asır kendi nisbetince değerlendirmiş daha iyi anlamamıza katkı sağlamıştır Mimar Sinan'ı. Biz de bu bilinçle kendi asrımız ekseninde Sinan'ı önceki bilgi birikimlerini de yok saymayarak yeniden okumak, anlamak ve yorumlamak zorundayız.

Sinan elbette sadece Kayseri'nin değil, Türkiye'nin ve dünyanın en sembol şahsiyetidir. Ancak bizler Kayseri olarak Sinan'a daha özel bir aidiyet duygusuyla bakarız. Tıpkı Davud el Kayseri, tıpkı Seyyid Burhaneddin ve tıpkı İbrahim Tennuri gibi Mimar Sinan da Kayseri'nin hafızası, dili ve ortak paydasıdır. En başta Mimar Sinan olmak üzere bu insanların varlığı ve Kayseri ile ilgili bağlamları bizim tarihe, bugüne ve yarına bakmamızı her dem taze tutar. Eşya ve hadiseleri değerlendirmemizde bu insanların belirleyici etkisi vardır.

Nitekim bir belediye hizmetinde yaptığınız işte, projelerinizde, şehir tasavvurunuzda, mekân algınızda Mimar Sinan'ın izi, kokusu, tesiri, ruhu yoksa, gücünüzü ve enerjinizi ondan almıyorsanız, bir şeyleri eksik yapıyorsunuz demektir. Kayseri olarak şehirle ilgili düşüncelerimizde Mimar Sinan başat kaynaktır bizim için. Kayseri'de Mimar Sinan'ın tüm eserlerinden oluşacak bir minyatürk alanı, müze, Mimar Sinan Kitaplığı, Mimar Sinan Araştırma Merkezi, Mimar Sinanlı Şehirler Birliği, belgeseller, panel ve sempozyumlar gibi pek çok proje ve plan gündemimizde. Kayseri'nin Mimar Sinan'la anılması ekseninde neler yapabileceğimizi de sürekli gündemde tutacağız. Modern süreçle birlikte kimliklerini yitirmeye başlayan şehirlerimizin kimliklerini korumaları veya bir kimlik sahibi olmaları Mimar Sinan gibi dünyayı imar eden insanların anlaşılması ile doğru orantılıdır.

Nitekim BÜSAM Şehir Akademi bünyesinde oluşturduğumuz Mimar Sinan Okumaları bunun örneklerinden sadece biri. Mimar Sinan Okumaları ekseninde şehrimize gelen ve dergiye katkı veren birbirinden kıymetli tüm hocalarımıza teşekkür ediyorum. Onların çabaları bizim Mimar Sinan'ı daha iyi anlamamız için birer rehber konumundadır. Şehir düşüncesi ancak Mimar Sinan'ın izinde gitmek bilinciyle anlamlı olur. Çünkü Mimar Sinan bizim kimliğimizdir. Elinizdeki dergi de bu çaba ve kaygının bir sonucu. Belli aralıklarla Mimar Sinan'la ilgili böylesi sayıları çıkarmak istediğimizi de şimdiden belirteyim.

Bir sonraki sayıda buluşmak dileğiyle...

Dr. Memduh Büyükkılıç
Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanı

▲ Kurşunlu Camii

EDİTÖR'DEN

Düşünen Şehir dergisini henüz çıkarma aşamasında, neleri ele alabiliriz diye düşünmeye başladığımızda Rahmetli Akif Emre, Mimar Sinan Özel Sayısı olmazsa olmaz demişti. Hatta yurt dışından ve yurt içinden kimler yazabilir bunun kabaca konuşmasını bile yapmıştı. Ancak onun vefatı ile bizim ilk özel sayımız Akif Emre Özel Sayısı oldu. Geçen zaman zarfında önce Mimar Sinan Okumaları atölyesini oluşturduk, daha sonra da atölyenin doğal uzantısı ve sonucu olarak Mimar Sinan Özel Sayısını planladık. Geçen Kasım ayından beri süregelen zaman zarfında 9 önemli hocamızla Mimar Sinan Okumalarını gerçekleştirdik. Daha sonra da bu dokuz hocamızın dışında özel sayıya katkıda bulunacak hocalarımızı tespit ettik. Ulaşamadığımız birkaç hocamızı istisna tutacak olursak Türkiye'de Mimar Sinan ile ilgili sözü olan insanları imkânlarımız nispetinde özel sayıda bir araya getirmeye çalıştık.

Gerek atölyeyi ve gerekse özel sayıyı hazırlarken elbette temel bir kaygımız ve derdimiz vardı. Hakkında birbirinden farklı okuma ve yorumlama biçimleri olan Mimar Sinan'ın hangi veçhesini veya hangi yorumunu, okuma biçimini yansıtacaktık. Aslında hiçbirini ve hepsini... Şüphesiz bu okuma biçimlerinden birini eksene alarak bir özel sayı veya okuma biçimi de oluşturulabilirdi. Fakat biz istedik ki, söz konusu okuma biçimlerinin çeşitlilikleri bir biçimde özel sayımıza yansısın. Turgut Canseversiz, Gülru Necipoğlusuz, Uğur Tanyelisiz, Suphi Saatçisiz, Metin Sözensiz bir özel sayı eksik olurdu. Her biri kendine mahsus nitelikler taşıyan bu okuma biçimlerini, okunması, tartışılması, terkip edilmesi ve üzerinde yeniden düşünülmesi için bir kez de bizim vasıtamızla yeniden gündeme alalım istedik. Kimini atölyeye derse çağırdık, kiminin kitaplarını değerlendirdik, kimiyle söyleşi yaptık ve ortaya gerçekten zengin bir muhteva çıktı.

Mimar Sinan'la ilgili her bir bakış açısı düşünce hayatımız bakımından önemlidir. Çünkü terkip farklılıklar vasıtasıyla oluşur. Nitekim bu farklı bakış açılarıdır ki Sinan'la ilgili daha derin, daha düşünsel ve daha anlamlı çabaların ortaya çıkmasına vesile oluyor. Kimi Sinan'ın yaşadığı çağın toplumsal ve kültürel şartlarını derinlemesine ele alırken, kimi araştırmacılarımız da Sinan'ın yaşadığı çağın düşünce boyutunu ve ilmi bağlamını somutlaştırıyor. Hem mimarlarımız, hem sanat tarihçilerimiz hem de ilim ve düşünce adamlarımız yakın gelecekte Sinan ile ilgili daha önemli çalışmalar yapacak gibi görünüyor.

Hazırladığımız özel sayı Mimar Sinan'la ilgili belki de bizim açımızdan bir başlangıç. Daha çok düşünce dünyası ile sanatı bağlamında oluşturduğumuz bu sayımızın dışında, yakın gelecekte, Sinan'ın şehircilik anlayışı başta olmak üzere, diğer boyutları ile de ele alınması zaruridir.

Özel sayımızda birbirinden farklı Mimar Sinan tasavvurlarını yansıtırken aslında mukayeseli ve tahkikli okuma biçiminin bizleri daha da ileriye/öteye taşıyacağını düşündük. Mimar Sinan elbette öncelikle bir mimardı. Ancak o aynı zamanda Müslüman bir toplumda ve dünyada yaşıyordu. Yaşadığı çağın inanma biçimlerini içinde bulunduğu konum itibari ile yeterince biliyordu. İçinde yaşadığı çağın her alanda belirgin olan düşünce adamları başta olmak üzere, sanatçıları ve edebiyatçıları ile ilgisinin olmaması mümkün değildi. Öyleyse dönemin düşünce dünyasının, sanat tavrının, siyasi bağlamının, dünya tasavvurunun onun eserlerine yansımaması düşünülemez. O mimarlık bağlamında hazır bulduğu Selçuklu, İslam, Doğu ve Roma birikimini mesleğinde mezcettiyse, aynı dünyaların düşünme biçimlerine, hafızasına, metafiziğine ilgisiz kaldığını düşünmek, bu boyutu görmezden gelmek onu daha iyi tanımamız açısından eksik kalacaktır.

Öyleyse Mimar Sinan'ı daha iyi anlamak için sadece mimarlar, ya da sanat tarihçileri veya bilim adamları üzerinden tek boyutlu yapacağımız bir okuma dogmatik olma ve adı üstünde tek boyutlulukla maluldür. Dolayısıyla Sinan'ı hem mimarlar, hem sanat tarihçileri, hem bilim adamları, hem düşünürler, hatta şairler ve musikişinaslar başta olmak üzere sanatçıların yorumları ile birlikte eş zamanlı okumaya, anlamaya ve anlatmaya çalıştığımızda daha iyi sonuçlar ortaya çıkacaktır.

Mimari eserler en görünür eserler olmakla birlikte aynı zamanda en mücerret eserlerdir de. Bu anlamda söz konusu eserlerin temsili boyutları, tarihsel anlamda hafıza boyutları ve taşıyıcılıkları, yapılma amaçları ve biçimleri her yönüyle yoğun biçimde tartışılmadan, dönemin fiziği ve metafiziği ile ilgisi kurulmadan fazla bir anlam taşımayacaktır

Hâsılı Sinan'ın Kayseri'den başlayan ve tüm Osmanlı coğrafyasına ve düşünsel anlamda da dünyaya yayılan yolculuğunu Kayseri'den okumaya çalıştık. Amacımız birbirinden farklı bakış açılarına rağmen ortada varlık-zaman-mekân ekseninde bir idrak ve bilincin arka planına bir nebze olsun ışık tutabilmek, işaret edebilmek; "taşa duvara bürünen, Sinan diye görünen" bu büyük insanı, düşünsel, sanatsal ve tarihsel bağlamıyla daha iyi anlamaya çalışmaktır...

Hatalarımız, düzeltilsin; eksiklerimiz, tamamlansın diyedir. Selam ile...

içindekiler

DOSYA

PROF. DR. İHSAN FAZLIOĞLU
Bir Küllî'ye'yi Mümkün Kılan Nazarî Hikmet
8

PROF. DR. METİN SÖZEN
Mimar Sinan Üzerine
20

PROF. DR. UĞUR TANYELİ
Tarihsel ve Muhayyel Mimar Sinan
24

PROF. DR. HAYATİ DEVELİ
Mimar Sinan'ın Zihniyet Dünyası
34

MUSTAFA İBAKORKMAZ
Prof. Dr. Suphi Saatçi İle Mimar Sinan Üzerine
44

DURSUN ÇİÇEK
İslam Düşüncesi Bağlamında Mimar Sinan ve Mekânın Metafiziği
52

PROF. DR. KÖKSAL ALVER
Mimar Sinan'ın Mekân Tasavvuru
62

PROF. DR. ALİ UZAY PEKER
Mimar Sinan ve Selçuklu Mimarlık Geleneği
66

DOÇ. DR. ŞERİFE TALİ
Kadın Bânilerin Eserlerinden Mimar Sinan
74

DR. ÖĞR. ÜYESİ HALİL SENCER ERKMAN
Selçuklu'dan Osmanlı'ya Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnas Örtülü Taç Kapı İmgesinin Kuruluşu
80

DR. ÖĞR. ÜYESİ N. ÇİÇEK AKÇIL HARMANKAYA
Mimar Sinan Camilerinde Sembolik Unsurlar
88

SERAP EKİZLER SÖNMEZ
Sinan Eserlerinde Çok Sevilmiş Bir Şebeke Deseni Anatomisi
98

DOÇ. DR. FATİH ÖZKAFA
Hat Sanatının Mimar Sinan Estetiğine Katkıları
114

DR. İBRAHİM ZEYD GERÇİK
Süleymaniye Külliyesinde Liderlik ve Yönetim
130

DR. SAVAŞ Ş. BARKÇİN
Süleymâniye: Mekânın Müziği
138

BEŞİR AYVAZOĞLU
Yahya Kemal'in Şiirinde ve Düşünce Dünyasında Malazgirt ve Süleymaniye
148

YUSUF YERLİ
Sinan Söylenceleri Arkeolojisi
154

ALPER ASIM
Turgut Cansever'in İslam Mimarlık Düşüncesi ve Mimar Sinan
166

MUSTAFA SÖĞÜT
Sinan Çağı
171

PROF. DR. SUPHİ SAATÇİ
Mimar Sinan'ın Anıları ve Mimar Sinan'ın Yapıtları'nın Basımı Hakkında
174

SERDAR KOZAN
Süheyl Ünver'in Metinlerinde Mimar Sinan
176

HAYRETTİN OĞUZ
Taşla Konuşan Deha
182

MEHMET ÇAYIRDAĞ
Mimar Sinan'ın Kayseri'deki Eserleri
186

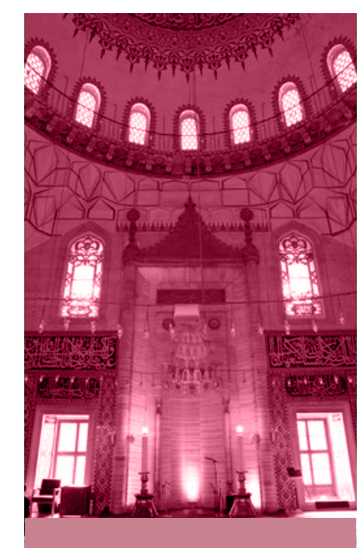
GÜRCAN SENEM
Ağırnas'tan İstanbul'a Mimar Sinan'ın İzleri
190

NİDAYİ SEVİM
Mimar Sinan'ın Eyüp Sultan'daki Eserlerine Panoramik Bir Bakış
194

ESRA ÖZCAN
Süleymaniye'de Bir İkindi Vakti
202

AHMET ULU - ASLI KUŞ
Mimar Sinan İhtifalleri
204

BANU BAŞYİĞİT
Büsam ve Mimar Sinan Okumaları Üzerine
206



Semâniye'den Süleymâniye'ye: Bir Küllî'ye'yi Mümkün Kılan Nazarî Hikmet

Bilge Mimar, Turgut Cansever'in aziz hatırasına

PROF. DR. İHSAN FAZLIOĞLU

Aynı adla şurada yayımlanmıştır: *Nazarî Ufuk: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihi'nin Zihin Penceresi*, III. baskı, İstanbul 2017, s. 145-171. Bu sürümde ise Cemşîd Kâşî'nin kubbenin misâhası ile ilgili Arapça metni, Türkçe çevirisi ve kısa bir değerlendirmesi eklenmiştir. Bu konuyu, sorduğu sorularla araştırmamıza vesile olan merhum Turgut Cansever'dir. Bkz. İhsan Fazlıoğlu, "İstikâmeti muhkem, sahih bir adam: Turgut Cansever", Akıllı Türk Makul Tarih, İstanbul 2016, s. 174-177.

I. KAVRAMLARIN UFKU: SANAT/ SANATÇI İLE İMÂR/MİMÂR

Nasıl ki, *Tabîat*'ta her *var-olan* bir *yer kaplar* (*tahayyüz*), *heyet*ine *uygun eylem*de bulunur ve diğer var-olanlarla *doğas*ına mahsus belirli *ilişki*ler kurarsa, -ki var-olmak, bizatihi, *yer kaplamak*, *eylemde bulunmak* ve *ilişki içerisinde olmak* ise-, *Hayat*'ta da insan tarafından yapılan, üretilen her şey, bizâtihi insanı, insanın *duyu* (ihsâs), *duygu* (vicdân) ve *düşünce*sini (akıl) içeren, kısaca insan *irâde*sini cisimleştiren bir *temsîl*dir. Her insanî temsil bir *manâ*'yı, Türkçesiyle denirse, *–demek istenileni*, kısaca *irâde-i akliye*'nin *kasd*'ını muhtevîdir. Nitekim, *sanat* sözcüğünün, *s-n-a'* kökünün, "*maksad*ını kendisinde taşıyan *eylem*" anlamına geldiği dikkate alınırsa, herhangi bir *sanat eser*inin, onu var-kılan sanatçının *maksûd*u olduğu söylenebilir.

Öte yandan *i'mâr* sözcüğünün kökünün, *a'-m-r*'nin "*ömür* vermek, *hayat*ını *uzatmak*, uzun zaman yaşatmak, *umrân* kazandırmak, *mekânı korumak*" anlamlarına geldiği[1], *mi'mâr*ın da bu işi yapan, kısaca *mekânı bir şey ile koruyan* kişi olduğu düşünülürse, *mi'mâr*înin bizatihi "mimârın kasdını bir mekâna tecsim ederek korumak olduğu" söylenebilir. Bu çerçevede kadim dönemde mimar; duyu, duygu ve düşüncesini bir *hamûle* haline getirip *taş* gibi uzun ömürlü bir nesneyle *mekâna ören*, *yüce*yi ve *güzel*i taşa *oyan*, kısaca *abecesi* taş olan bir *şiir*i mekâna yazan, muhtasar ve müfid bir deyişle *mekânı yorumlayan* bir şairdir[2].

▲ Şehzade Camii

Sanatçının *maksad*ının yani *irâde*sinin maddeye katılarak mekândaki bu cisimleşmesi, esasen ben'in iç-deneyiminin sınırının yani *zaman*ın, ben'in dış-deneyiminin sınırına yani *mekân*a katılması, kısaca, *kavram* ile *mekân-zaman*'ın sanatçı tarafından bir *terkîb*inin yani *yorum*unun dış dünyada *temsîl edilme*sidir. *Temsîl*'in yani *sanat eseri*'nin, sanatçının *duyu-duygu-düşünce*'sinin dönüşsüz bir *birliği* olduğundan, idrâki de hem *anlama*yı hem de *açıklama*yı aynı zamanda talep eder. *Temsîl*'e ilişkin *anlama*nın ve *açıklama*nın *imkân*ı da hiç şüphesiz sanatçının eserini ürettigi *tarihî bağlam*da saklıdır.

1 Cafer Efendi, *Risâle-i mimâriye*'de şu Eski Türkçe karşılıkları verir: *İmâret*: şenletmek; *umrân*: şenlik; *âmir*, *mamûr* ve *amîr*: şen; *mimâr*: şenledici. Kendi zamanında ise *mimâr*'a, *mamûr edici* denildiğini söyler. Bkz. Cafer Efendi, *Risâle-i mimâriye*, nşr.: İ. Aydın Yüksel, İstanbul 2005, s. 22.

2 Cafer Efendi'nin, gençliğinde mûsıkî tahsil etmeye heves eden ancak bazı nedenlerle vazgeçen Sedefkâr Mehmed Ağa'nın inşa ettiği Sultan Ahmed Camii için "bu câmi-i şerîf binâsında ilm-i mûsıkîyi bi't-temâm müşahade eyledik" demesi ve mimârın adeta ilm-i mûsıkî usûllerini mermerlere yedirdiğini vurgulaması, hatta "yonulan mermerlerden", tıpkı sûfîlerin "Hû" zikri gibi, "dahi öyle sad'a gelir" demesi, manidardır (s. 70).

II. KÜLLÎ'DEN KÜLLÎ'YE'YE: MEKÂN'A VARLIK GİYDİRMEK

Küllî, aynı *mâhiyeti* (özü) paylaşan *ferdî hakikat*lere delalet eden bir *manâ* olduğuna göre, *Küllî*'ye de *muhtelif unsur*larında *taayyün eden*, aynı mâhiyeti paylaşan *yapı*'dır. Öyleyse, *yapı*'da unsurların bizatihi kendilerinden çok, hepsinde ortak, aynı mâhiyetin ne olduğu önemlidir. Nasıl ki, Tanrı, ilmindeki *mâhiyet*lere, varlık (*vucûd*) elbisesi giydirerek, onları *hakîkat* yani var-olan (*mevcûd*) kılıyorsa, mimar da *madde*ye (malzemeyi), yukarıda unsurlarına işaret edilen *terkîb*i, kısaca *yorum*unu yani *bilgi*sini *mekâna giydirir*; böylece *temsîl*ini *var-kılar*. Tanrı'nın *ibdâs*ı ile mimârın *yaratımı* (*halk*) arasındaki bu benzetmede, hiç şüphesiz, İbn Sinacı filozoflar ile kelamcılar arasındaki *yaratma* sorununu *mantık bilimi*nin imkânlarıyla (*külliyât-ı hamse*) çözmeye çalışan Seyyid Şerif Cürcanî'nin, Osmanlı ilim hayatının temel kelamî eseri *Şerh el-mevâkıf fi ilm el-kelâm*'ının etkisini görmek mümkündür[3].

Ali Kuşçu'nun temsil ettiği kelam geleneği açısından bakılırsa[4], cisim, *mâhiyeti* itibarıyla *adedî* (*cüzî/ferdî*), *heyeti* itibarıyla *hendesî*'dir (geometrik); *zâhiri* de insana konu olurken kendisine mahsûs *hissî* özelliklerini kazanır. Bu tanım çerçevesinde mekâna *yakından bakıldığı*nda, Küllî'ye'yi oluşturan parçaların, örnek olarak taşların, cüzî/ferdî bir görüntü oluşturduğu, *uzaktan seyr edildiği*nde ise hendesî bir *manzara*nın ortaya çıktığı rahatlıkla müşâhede edilebilir. Bu anlayışta, taşları varlığa getirmek, cüzî/ferdî olana hendesî bir *sûret*/mekân giydirmekle eş anlamlıdır. Ferd ile sûretin hissî özellikleri kazanmasında ise hiç şüphesiz, iki unsurun terkibi yanında, mimarın kasdını katması da önemli bir yer tutar.

Küllî'ye, tecessüm etmiş bir *önerme* biçiminde de düşünülebilir: Bu anlamda Küllî'ye *vahdet/özdeşlik* olarak *mevzû*'a (*konu*'ya), yani, *mekânın bütünlüğü*ne, *çokluk/kesret* olarak *arâzla*rın *yüklen*mesi, kısaca kesretin/çokluğun vahdet/birlik üzerinde *çentikle*nmesi, *alâmet*ler halinde işlenmesidir. Bir küllî olarak Küllî'ye unsurlarını/öğelerini cem eden, *top*layan, kısaca unsurlarını bir *küllî*nin/özün etrafında bir araya getiren bir b-ir-lik'tir. Başka bir deyişle *mâhiyet/öz* ile unsurların bir-aradalığı Küllî'ye'dir. Unsurlar çokluk/kesret ise Küllî'ye vahdettir; bu nedenle Küllî'ye, Âlem'in bir temsilidir. *Kâinât*'ın/Var-olanların, tek tek *kâin*lerin/var-olanların toplamından (*mevcudât*) *Âlem*'e dönüştürülmesi, *alâmet*lerle, başka bir deyişle aynı kökten gelen *ilimle*dir. Bir küllî olarak Küllî'ye de Âlem'in bir temsîline, mimarın kasdını, başka bir deyişle ilmini, bilgisini mekâna katmasıyla dönüşür. Böylelikle Küllî'ye de Tanrı'ya delâlet eden anlamına gelen Âlem gibi, özler/küllîler, yani kavramlar ile mekân-zaman ilişkisinin oluşturduğu bir *örgü* halini alır. Hiç şüphesiz ki bu örgü, onu ören kültürün *Tanrı-Âlem-İnsan anlayışı*nı ve *ilişki*lerini cisimleştiren bir *temsîl*'dir: *Theo-ontoloji*[5].

Temsîl'in *Theo-ontoloji*'yi cisimleştiren bir *kimlik* olduğunu 1589'da Sultan III. Murad'ı ziyaret için İstanbul'a gelen Fas elçisi Ali b. Muhammed el-Temegrûtî'nin *el-Nefhat el-miskiyye fi el-sefâret el-Turkiyye* adlı seyahatnamesindeki, Ayasofya ile Süleymaniye'yi karşılaştırırken yazdığı şu cümleler en güzel bir biçimde vermektedir[6]:

«لكن بناء آياصوفيا أقوى وأفخم وأغلظ، والسليمانية أبهج وأشرح وأفسح، والله أعلم أن بينهما ما بين بانيهما من الإسلام والكفر، فعلى كل منهما كسوة قلب بانيها».

"Ancak Ayasofya daha kuvvetli, daha iri/büyük ve daha kabadır; Süleymaniye ise daha güzel, daha ince ve daha engindir. Allah bilir ya ikisi arasındaki fark, bânileri arasındaki iman ve küfür farkı kadardır. Bu nedenle her ikisi de bânilerinin kalblerinin elbisesini giymiştir."

III. NE TAŞ NE KEMER YA DA HEM TAŞ HEM KEMER: BİR MİMARÎ MANZÛME'NİN NÂZIMI OLARAK DÜŞÜNCE

Rivayet edilir ki, ünlü seyyah Marco Polo, Kubilay Han'a bir *köprü*yü taşlarıyla birlikte tarif edince, Han, "bu kadar *taş* arasında hangi taşın köprüyü ayakta tuttuğunu" sorar? Polo, "tek tek taşların değil, onların oluşturduğu *birliğ*in, *bütünlüğ*ün yani *kemer*in köprüyü ayakta tuttuğunu" söyleyince, Han "Öyleyse niye sabahtan beri taşlardan bahsediyorsun! Önemli olan kemerse onu anlat!" diye çıkışır. Polo'nun yanıtı ise açıktır: "Ama taşlar olmadan kemer de olmaz."

İşte yukarıda nazarî çerçevesini çizmeye çalıştığımız yaklaşım açısına, bu rivayet uygulanırsa şimdiye değin *lâzım-melzûm* ilişkisinin ihmal edilerek Süleymaniye Küllî'yesi'nin varlığının büyük oranda maddî, siyasî, iktisadî ve estetik değerler açısından ele alındığını, en nihayetinde *Küllî'ye*'nin, Osmanlı manevî kültürünü temsil eden *anlam-değer* dünyasının cisimleşmesi biçiminde görüldüğünü söyleyebiliriz. Ancak kısmî doğru olan bu tespit, yukarıdaki yaklaşımımız uyarınca *küllî* kavramının, dolayısıyla *Küllî*'ye teriminin içeriğini tam vermemektedir. Bizim sorumuz, Marco Polo'nun yanıtına teşbih ederek, Süleymaniye Küllî'yesi'ni b-ir-ara-da tutan birliğin, bütünlüğün, kısaca *kemer*'in ne olduğudur? Yanıtımız ise, Süleymaniye Küllî'yesi'nin Osmanlı dönemi *theo-ontoloji*'sinin, dolayısıyla anlam-değer dünyası yanında, nazarî hikmetin hâsılası *bilgi*'nin de bir cisimleşmesi olduğudur. Başka bir deyişle, Süleymaniye Küllî'ye'si, Osmanlı nazarî hikmetindeki Varlık-Âlem-İnsan ve üçü arasındaki ilişkiler hakkında sorulan sorulara verilen yanıtları temsil eden üç-boyutlu *bilgi-değer manzûmesi*'dir. Öyleyse bu bildirinin maksadı çerçevesinde sorumuzu şu şekilde örgütleyebiliriz: *Duyu-duygu-düşünce birlikteliği*nin, kısaca *insan irâdesinin (irâde-i akliye) cisimleşmiş* bir *temsili* olarak Süleymaniye Küllî'yesi'nin *düşünce/fikir* yönünün *tarihî bağlamı* nedir?

IV. SEMÂNÎYE'DEN ÇIKAN YOL: MATEMATİK VE DOĞA FELSEFESİ

İslam-Türk Medeniyeti'nin doğal bir devamı olan Osmanlı ilim ve kültür hayatı, Davud Kayserî – Mehmed Fenarî çizgisinde hem kelâmî hem de irfânî yönü ağır basan bir hatta ilerlerken, İstanbul'un fethi ve Fatih Sultan Mehmed'in siyasetiyle, Semerkant matematik-astronomi okulunun riyâzî/talîmî niteliğini, başta Ali Kuşçu ve Fethullah Şirvanî olmak üzere pek çok mensubu üzerinden kendisine katmış[7]; Semâniye Küllî'ye'si (1463-1470) bu yeni yönelimin merkezi olmuştur. Semâniye Küllî'yesi'nden Süleymâniye Küllî'yesi'ne (1550-1557) değin geçen süre zarfında, Matematik ve Doğa Felsefesi sahalarında cereyan eden tartışmaların kaydedildiği metinler ile kaleme alınan eserler, bu süredeki nazarî hikmetin çevresini tespit etmemize imkân vermektedir.

Bir yönüyle Doğa Felsefesi ile de sıkı ilişkileri bulunan kelâmî/teolojik tartışmalar bir kenara bırakılırsa, yalnızca Fatih Sultan Mehmed ve Sultan II. Bayezid döneminde Saray'da ve bilginler arasında vuku bulan Doğa felsefesi'ndeki bazı tartışmaların temel konuları ve ana kavramları şu şekilde özetlenebilir[8]: Cisim, mekân, hareket, zaman, yön, yer kaplama/doğal yer, Evren'in merkezi, süreklilik, süreksizlik, sonluluk, sonsuzluk, fiziksel nesne, matematiksel nesne, nedensellik, kinematik-geometrik modeller ve matematik ile fizik ilişkisi, doğa yasalarının zorunluluğu ve olasılıklığı, Evren'deki âmil ve fâil etkenler ile ara-varlıklar, nefs el-emr teorisi, Evren'de görülebilir (visible) ve görülemez (invisible) ile gözlemlenebilir (observable) ve gözlemlenemez (unobservable) olgu/olaylar, Doğa'nın bilgisinde, özellikle astronomide kesinliği artırmak için matematik tekniklerin yeri, başta matematiksel olmak üzere muhtelif âletlerin kullanımı, bilgide ölçüt olarak matematiksel tablolar, muhtelif teorilerin uygulama alanı olarak matematiksel-astronomik âletler, animatif/spritüel etkenlerin yer aldığı Evren'in mekanik modelleri, Evren'in moral tasavvuru, gerçekliğin modellenmesinin aklî olup olmadığı, innî ve limmî burhan ve muhtelif ilim dallarında kullanımları, var-olmanın katmanları: aynî, zihnî, haricî, farazî, itibarî vb...

Yukarıda sıralanan konuların kısmî olarak ele alındığı bir tartışmaya, *temsil gücü yüksek bir örnek* vermek gerekirse: Osmanlı medreselerinde ders kitabı olarak okutulan Necmeddin Kazvînî'nin, Fahreddin Razî'nin eleştirilerini de dikkate alan İbn Sina çizgisindeki nazarî hikmeti içeren *Hikmet el-ayn* adlı eserine[9] Mîrek Buhârî'nin kaleme aldığı *Şerh*'e[10] Seyyid Şerif'in yazdığı *Hâşiye*'de[11] bulunan yön/cihet bahsindeki, Âlem'in bir merkezi var mıdır? Âlem'de yön bulunur mu? Âlem'deki harekete bir yön tahsis edilmesi

3 *el-Mevâkıf*, şerhleri ve hâşiyeleri için bkz. *KZ* , c. II, s. 1891-1894. *Mevâkıf* metni, Seyyid Şerif *Şerh*'i ile Hasan Çelebî ve Siyâlkûtî *Hâşiye*'leri için bkz. Tenkitli metin: Mahmud Ömer ed-Dimyâtî, I-VIII, Beyrut 1998. Türkçe çevirisi için bkz.: Ömer Türker, c. I-III, İstanbul 2015.

4 *Şerh el-tecrîd* (*Şerh-i cedîd*), İstanbul (2 cilt, 1893) ve Tahran (trsz.).

5 İhsan Fazlıoğlu, "Yeni bir medeniyet, yeni bir teo-ontoloji", *Kendini Aramak*, İstanbul 2017, s. 150-155.

6 Ali b. Muhammed el-Temegrûtî, *el-Nefhat el-miskiyye fi el-sefâret el-Türkiyye*, nşr.: Muhammed el-Salihî, Mağrib 2007, s. 116-117.

7 Geniş bilgi için bkz. İhsan Fazlıoğlu, *Derin Yapı: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihinin Kavram Çerçevesi*, , İstanbul 2016, s. 15-116. Aynı yazar, "The Samarqand Mathematical-Astronomical School: A Basis for Ottoman Philosophy and Science" *Journal for the History of Arabic Science* 14 (2008): 3-68.

8 Osmanlı felsefe-bilim hayatının dönemlendirilmesi ve her bir dönemin ana yönelimi hakkında bkz. İhsan Fazlıoğlu, *Kayıp Halka: İslâm-Türk Felsefe-Bilim Tarihinin Anlam Küresi*, İstanbul 2016, s. 175-217, s. 219-268. Osmanlı tarihi boyunca, Tanzimat'tan, özellikle 1860'dan sonra Batı Avrupa'da ortaya çıkan gelişmelerden etkilenerek İstanbul'da cereyan eden felsefî tartışmalar ile yine bu dönemde kısmî ya da tamamen kadim geleneği takip eden felsefî düşünceler (örnek olarak bkz. Hoca Abdülkerim Efendi'nin modern mantık çalışmalarını da dikkate alan *Mîzân el-adl*'ı, klasik mantık birikimini incelediği *Hâşiye ala hâşiyet el-tasavvurât*'ı ve *Câmi el-hakâik* adlı *Hidâyet el-hikme* şerhi ya da Ali Sedad'ın *Mîzân el-ukûl fi ilm el-mantık ve el-usûl* ile *Lisân el-mîzân*'ı gibi...) bir kenara bırakılırsa, İstanbul'da yoğunlaşan iki önemli düşünce hareketinden bahsedilebilir: *Birinci İstanbul Çevresi* diyebileceğimiz ilk düşünce hareketi Fetih öncesinde Mehmed Fenarî'nin kurduğu çevre ile Fetih'ten sonra, Ali Kuşçu, Fethullah Şirvanî ve diğer mensuplarının temsil ettiği Semerkand okulunun İstanbul'da birleşmesi neticesinde teşekkül etmiş, Takiyeddin Râsıd'ın 1585'deki ölümüne değin yoğun bir üretimde bulunmuştur. Bu üretimin ana ekseni kelamî felsefe ile matematiksel bilimlerdir. 1585'den sonra de kısmen devam eden bu çizgi, yüzyılın sonunda Ali İznikî eliyle kimyevî doğa felsefesinde en yoğun üretimini gerçekleştirmiş; XVII. yüzyılda ise, Sarı Abdullah Efendi, İsmail Rusûhî Ankaravî ve Abdullah Bosnevî örneklerinde görüldüğü üzere nazarî irfan çizgisinde yoğun üretimde bulunmuştur. XVII. yüzyılın ilk yarısındaki siyasî, iktisadî ve demografik nedenlere dayalı kelamî felsefe çalışmalarındaki *nisbî sukunet*, İran-Hindistan kökenli –ayrıntılarına burada giremeyeceğimiz- bir etkiyle, özellikle Irak ve Doğu Anadolu uleması arasında yeni bir hareketlenmeye neden olmuştur. Kısmen bu hareketin de etkisiyle ve yüzyılın ikinci yarısında başta Müneccimbaşı Ahmed Dede'nin çalışmalarıyla başlayan yeni bir hareketlenme, XVIII. yüzyılın başından sonuna değin yoğun düşünsel faaliyette bulunan *İkinci İstanbul Çevresi*'nin oluşumuna neden olmuştur. Bu düşünsel faaliyetin en önemli özelliklerinden birisi, daha önceki bir yazımızda da işaret ettiğimiz üzere, İbn Sina öncesi felsefe-bilim mirasını da göz önünde bulundurması ve içinde yaşadığı mevcut çerçeveyi sorgulamaya başlamasıdır; diğer bir özelligi ise, Esad Yanyevî örneginde görüldüğü üzere, Avrupa'da ortaya çıkan *yeni doğa felsefesi* ile *klasik doğa felsefesi* arasında *sentez* arayışına girmesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İhsan Fazlıoğlu, "İstanbul'dan Varlık, Var-olan ve Yokluk'a Kadîm bir Nazar", *Nazarî Ufuk*, s. 13-43. İslâm temeddününde ve onun önemli üyesi Osmanlı Ülkesi'ndeki felsefe-bilim hayatının dönemlendirilmesine ilişkin yeni yaklaşımlar için bkz. *İslâm Düşünce Atlası*, editör: İbrahim Halil Üçer, c. I-III, İstanbul 2017.

9 Kazvînî, *Hikmet el-ayn*, nşr. Muhammed Abdurrahman Sağul, Kahire 2006.

10 Mîrek Buhârî, *Şerh hikmet el-ayn*, nşr. Cafer Zahidî, Meşhed 1974.

11 Seyyid Şerif, *Hâşiye ala şerh hikmet el-ayn*, İzzet Koyunoğlu, nr. 1038.

zorunlu mudur? gibi soruları Saray'da tartışan ve her biri birer metin kaleme alan, Hoca-zâde (ö. 893/1488), Sinan Paşa (ö. 891/1486), Hamiduddin Efdal-zâde (ö. 908/1502), Fenarî-zâde Ali Çelebî (ö. 903/1497), Molla Lutfî (ö. 900/1494), Müeyyed-zâde (ö. 922/1516), Hatîb-zâde (ö. 901/1495), Muslihuddin Kastalânî (ö. 923/1517), Ali Arabî, Hasan Çelebî (ö. 886/1481), Kâdı-zâde Kasım, Molla İzârî (ö. 901/1495), Molla Bahâuddin ve Molla Nişancı gibi bilginlerin yanıtlarını, daha sonra İstanbul'da, muhtemelen Ali Kuşçu'nun öğrencisi matematikçi Ebû İshak b. Muhammed b. Abdullah b. Muhammed Neyrizî (ö. 884/1479), *Takrîr el-hak fi el-merkez* adlı bir kitap yazarak tek tek ele alıp eleştirmiş; akabinde kendisi de söz konusu soruları meşşâî bakış açısından yanıtlamaya çalışmıştır.[12]

Bu tartışmalar dikkatle incelendiğinde *dil*in, *mantık* ile *hendese*'nin mezc edilmiş bir dil olduğu, deyiş yerindeyse *hendesî bir doğa felsefesi*'nin kurulmaya çalışıldığı söylenebilir[13]. Bu iki alanın, İbn Heysem'den beri, nazarî hikmete giriş kabul edilip âlet ilimleri olarak dikkate alındığı göz önünde bulundurulmalıdır; öyle ki, İbn Heysem'in tabiriyle, *şey*'in *mâhiyet*'ini mantık, *hey'et*'ini hendese araştırır[14]. Öte yandan her iki dili de kullanan bilginlerin tartışmalarında, bir kısmının İbn Sina çizgisinde meşşâî hikmet yöntemini, bir kısmının ise Fahreddin Râzî çizgisinde kelâmî yaklaşımı benimsedikleri görülür. Bu nedenle, doğa felsefesinin temel sorunları hem meşşâî hem de kelamî dille ayrıntılı bir biçimde ele alınır; yer yer, özellikle cisim, hareket ve ışık bahislerinde işrâkî düşüncelere de yer verilir.

Doğa felsefesine ilişkin önemli kavram ve sorunlarda ayrıntılarda sürdürülen meşşâî ve kelâmî çalışmalara onlarca örnek vermek mümkündür. Ancak bu sorunlar hakkında kaleme alınan eserler ve risaleler tek başına mevcut birikimi göstermez; ayrıca bu sahalarda okutulan metinlerin temsil ettiği yüksek seviyeli bilginin zihinlere taşınması ve toplumsallaşması da dikkate alınmalıdır.

Osmanlı matematiğinin bu dönemde operatif-kalkülatif özelliginin en yüksek seviyeye çıktığı ve bu seviyenin bizzat Mehmet Atmacaoğlu (899/1494'te sağ), Kâtib Alâaddin Yusuf (917/1512'de sağ), Bosnalı Nasuh Bey (ö. 971/1564) ve Bursalı Yusuf Kemaloğlu (X./XVI. yy) tarafından Türkçe olarak kurulduğu göz önünde bulundurulmalıdır[15]. Bu eserlerin, temel aritmetik yanında, beşinci dereceden kök hesabı gibi konuları içerdiği; rasyonel ve irrasyonel kök hesaplarını sıfır ve cetvel yöntemi kullanarak öğrettiği; cebir ve denklemler teorisini ayrıntılı incelediği; derinlik, genişlik, uzunluk, ücret, yol (mesafe), havuz, saat, ürün, mal (kumaş), top problemlerini çözümleriyle birlikte, kural-çözüm sürecini belletecek bir biçimde verdiği gözlemlenmektedir. Uygulamalı hendesenin (misâha'nın) hem bu eserlerde hem de ayrı bir dal olarak Fatih Sultan Mehmed döneminde *el-İknâ fi ilm el-misâha* ile erken bir tarihte gelişmesi[16] ve Emrî Çelebî'nin *Mecma' el-garâib fi el-misâha* adlı eseriyle Türkçeleşmesi önemlidir[17].

Düzlemsel ve Uzay Geometrisi ile Düzlemsel ve Küresel Trigonometri yanında Şemseddin Halîlî ve İbn Şâtır eliyle Şam'da zirvesine ulaştırılan klasik İslâm ilm-i mîkat geleneğine dayalı olarak Mehmed Konevî ile Mustafa b. Ali Muvakkıt'ın Türkçe telifleri[18], Gezegen Astronomisi sahasında Fethullah Şirvanî, Ali Kuşçu, Molla Hüsrev, Gulâm Sinan, Molla Ahaveyn, Mirim Çelebî, Abdülalî Bircendî ve Seydî Ali Reis başta olmak üzere pek çok ismin çalışmaları; astronomi âletleri üzerinde verilen pek çok eser yanında koni kesitleri ile ilgili daha önce kaleme alınan eserlerin hem mütalaası hem de bu konuların yeniden üretimi; mekanik ilminde Benî Mûsâ ve İsmâil Cezerî'nin eserleri yanı sıra Alâeddin Kirmânî'nin Fâtih Sultan Mehmed'e sunduğu *Bedâyi el-amel fî sanâyi el-hiyel* ve Ali Kuşçu'nun *el-Tezkire* adlı eserleri; optik sahasında kadim birikim yanında Fethullah Şirvanî, Mirim Çelebî, Hatibzâde ve Hasan Dihlevî'nin çalışmaları tarihî bağlamın oluşmasında dikkate alınması gereken ürünlerdir[19].

12 Risaleler için bkz. Halet Efendi, nr. 802; Hasan Hüsni, nr. 600; Ebu İshak Neyrizî, Ayasofya, nr. 2391.

13 Bu konuda bir çalışma için bkz.: İhsan Fazlıoğlu, "Evren'in Bir Merkezi Var mıdır? Hocazâde'nin Onto-Geometrik Bir Araştırması", *Nazarî Ufuk*, s. 76-113.

14 İbn Heysem, bu konuda belki de tarihte ilk defa olarak, mantık-kıyâsa dayalı *burhân* kavramını Aristotelesçi meşşâî felsefenin aleyhine hendeseyi de kuşatacak bir biçimde genişletmeye çalışmış ve bu amacı için, ne yazık ki, günümüze gelmeyen, *Makâle fî enne el-burhân manâ vâhid ve innemâ yustamel sınâiyyen fî el-umûr el-hendesiyye ve kelâmiyyen fî el-umûr el-tabîiyye ve el-ilâhiyye* adlı bir eser kaleme almıştır. Bkz. İbn Ebî Useybia, *Uyûn el-enbâ fî tabakât el-etibbâ*, nşr.: Nizâr Rıdâ, Beyrut trsz., s. 556.

15 Bu eserler için bkz. İhsan Fazlıoğlu, "Osmanlı Klasik Muhasebe Matematik Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı: 1, Cilt: 1, İstanbul 2003, s. 345-367. Aynı yazar, "Devlet'in Hesabını Tutmak: Osmanlı Muhasebe Matematiğinin Teknik İçeriği Üzerine", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Sayı: 17, İstanbul/Mart 2010, s. 165-178.

16 Bkz. İhsan Fazlıoğlu, *Uygulamalı Geometri'nin Tarihine Giriş: el-İkna fi ilmi'l-misâha*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004.

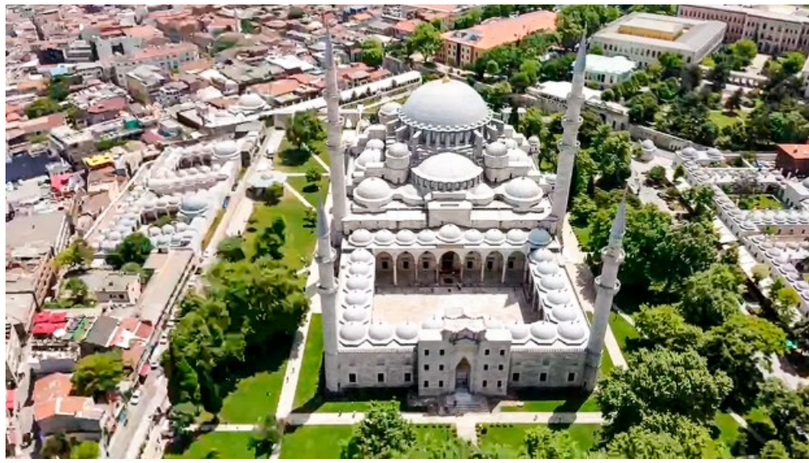
17 *Osmanlı Matematik Literatürü Tarihi*, Hazırlayanlar: Ramazan Şeşen-Cevat İzgi, edit. Ekmeleddin İhsanoğlu, c. I, İstanbul 1999, s. 77-78.

18 İhsan Fazlıoğlu, "Konevi, Mehmed", *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. XXVI, İstanbul 2002, s. 165; "Mustafa b. Ali el-Muvakkit", c. XXXI, *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2006, s. 287-288; "Katib Sinan al-Qunawî", *Biographical Encyclopedia of Astronomers* (edit. Thomas Hockey), Springer, v. II, New York 2007, pp. 945-946; Ali al-Muwaqqit: Mustafa b. Ali al-Muwaqqıt", *Biographical Encyclopedia of Astronomers* (edit. Thomas Hockey), Springer, v. I, New York 2007, pp.33-34.

19 Zikredilen eserler ve kısa değerlendirmeleri için bkz. İhsan Fazlıoğlu, "Hendese: Osmanlı Dönemi", *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. XVII, İstanbul 1998, s. 199-208; "Hesap: Osmanlılar'da Hesap", c. XVII, İstanbul 1998, s. 244-257; "Osmanlılar'da Hesâb-ı Hevâî", s. 257-260; "Osmanlılar'da Hesâb-ı Hindî", s. 262-265; "Osmanlılar'da Hesâb-ı Sittînî", s. 266-268; "Hesap Yöntemleri: A- Hesâb-ı A'dâd-i Erbaat Mütenâsibe, s. 268-269, B- Hesâb-ı Hataeyn, s. 269-271, C- Hesâb-ı Tahlîl ve Teâküs, s. 271; "İlm-i menâzir (Optik): Osmanlılar'da ilm-i menâzir", c. XXII, İstanbul 2000, s. 131-132; Osmanlılar'da Astronomi, http://fazlioglu.blogspot.com/2018/07/ihsan-fazlioglu-osmanlilarda-astronomi.html.

V. ENDERUN'DA EN DERİN ESERLER: MİMAR SİNAN'IN MUHTEMEL MATEMATİK-ASTRONOMİ ARKAPLANI

Semânîye'den Süleymânîye'ye geçen süre zarfında Osmanlı ilmî hayatının içeriğine ilişkin bu küçük tasvire şöyle bir soru sorulabilir: Mimar Sinan başta olmak üzere, Osmanlı mimarlarının bu tasvirdeki yeri nedir? Bu soruya *Tezkiret el-bunyân* gibi Mimar Sinan'ın küçük risâleleri ile mimarî eserlerinden hareketle yanıt verilebilir. Örnek olarak; kadim nazarî hikmetin dili'nin, ister matematik ister mantık olsun, dayandığı temel kavram oran-orantı (nisbet) teorisidir. Öyle ki, matematikteki bu nisbet kavramı, hem adedî (arithmos) hem de hendesî (megethos) yaklaşım için geçerlidir. Nitekim Mimar Sinan'ın nisbet teorisini çok iyi bildiği, eserlerinde özellikle *altın oran*'ı çok iyi kullandığı bilinmektedir. Ancak biz burada bu tür bir yanıtın yerine daha farklı bir konuya değineceğiz; kısaca, Mimar Sinan döneminde Enderun Kütüphanesi'nde bulunan kitapların matematik-astronomi sahalarında tespit edebildiğimiz küçük bir listesine göz atacağız. Bu bize söz konusu tasvirde Mimar Sinan'ın yerini belirlememizde yardım edecektir. Öncelikle küçük listemize bir göz atalım[20]:



▲ **Süleymaniye Külliyesi** / F.: Tuğçe Merve Elmacı

▲ **Ayasofya Camii**

Astronomi

1. *el-Macestî fî ilm el-hey'e*, [muhtemelen Nasîruddin Tûsî tahriri], (Beydilli, s. 277).

2. *Şerh el-macestî fî ilm el-hey'e*, Nizâmuddin Nisâbûrî, (Beydilli, s. 277).

3. *Kitâb el-kânûn el-Mes'ûdî fî ilm el-nucûm*, Birûnî[21], (Beydilli, s. 279).

4. *Şerh el-tezkire*, [Kimin olduğu tespit edilemedi], (Beydilli, s. 279).

5. *Şerh el-tezkire*, Nizâmuddin Nisâbûrî, (Beydilli, s. 282).

6. *Sullem el-semâ*, Cemşîd Kâşî, (Beydilli, s. 282).

7. *Mecmûa*, *Hall el-şukûk fi kitâb el-macestî*, vdğ., (Beydilli, s. 277).

20 Zikredilen eserlerin Enderun Kütüphanesi'nden Mühendishane Kütüphanesi'ne verildiğine dair vesikalar elimizdedir. Bkz. Kemal Beydilli, *Türk Bilim Tarihi ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)*.

21 Ebû el-Reyhân Muhammed b. Ahmed el-Bîrûnî, *Kitâb el-kânûn el-Mes'ûdî fî ilm el-nucûm*, Askeri Müze Kütüphanesi, nr. 87: İstinsahı, müstensihi ve istinsah tarihi: Ömer b. Ebi Tâhir, h. 532/m. 1137-1138. Eser Gazneli Mahmud'un oğlu Mes'ûd için telif edilmiştir. Çok iyi ve eski bir yazmadır. Nüsha mukabele ve tashih görmüş, gerekli harekeleri konulmuştur. 1a'da 581/1185-1186 tarihli Selahaddin b. Ebi Mansur Yusuf b. Süleyman el-Kehhâl b. Muhammed adlı bir kişinin temellük kaydı vardır. Ayrıca 1a'da Sultan II. Bayezid'in mührü, 1b'de Fatih Sultan Mehmed'in mührü, 2a'da Sultan III. Selim'in mührü ile 1216/1802 tarihli, Hasköy Mühendishane Kütüphanesi'nin mührü ve sonuncu sahifede Sultan II. Bayezid'in mührü bulunmaktadır.

▲ **Ayasofya minyatür**

8. *Mecmûa*, İbn Heysem'in astronomi risaleleri, (Beydilli, s. 282)[22].

9. *Mecmûa*, İbn Heysem'in astronomi risaleleri, (Beydilli, s. 282).

B. Hendese

1. *Usûl el-hendese ve el-hisâb*[23], [muhtemelen Nasîruddin Tûsî tahriri], (Beydilli, s. 277).

2. *Şerh usûl el-hendese ve el-hisâb*, [Kimin olduğu tespit edilemedi], (Beydilli, s. 277).

3. *Kitâb el-usûl el-asîliyye fî ilm el-hendese*, İbn Sertâk[24], (Beydilli, s. 282).

C. Koni Kesitleri

1. (*Tahrîr*) *Kitâb el-mahrûtât Apollonius*, *Nasîruddin Tûsî*, (Beydilli, s. 279)[25].

22 Askeri Müze, nr. 3025, 75 yaprak. Mecmûa'da bulunan altı risaleden beşi (1-2 ve 4-6) İbn el-Heysem'indir. 1a'da Fatih Sultan Muhammed ve Sultan II. Bâyezid'in mühürleri vardır. Ayrıca Mecmûa'nın son yaprağı 75b'de de Sultan II. Bâyezid'in mührü bulunmaktadır.

23 Askeri Müze, nr. 82/1, yaprak 1b-83a. Bu eser, Fatih Sultan Mehmed'in incelemesi için yine onun emri ile istinsah edilmiş geometri, optik ve astronomi ile ilgili on dokuz farklı eseri ihtiva eden *mecmûa*'nın ilk eseridir. Zahriye'de Sultan I. Abdülhamid'in ve 2a'da Fatih Sultan Mehmed'in mühürleri bulunmaktadır. Eser isimleri ve takdimler altın suyu ile yazılmıştır. Mecmua muhtemelen hicri 882-883 tarihlerinde İstanbul'da istinsah edilmiştir; ancak müstensih belli değildir. Ayrıca bkz. Askeri Müze nr. 83. Geometri, astronomi ve optik sahasında on yedi ayrı eserden oluşan bu mecmua hicri 715-716 tarihinlerinde ünlü optikçi ve matematikçi Kemaleddin Fârisî tarafından istinsah edilmiştir. Eserler, Askeri Müze nr. 82'de bulunan mecmuadaki eserlerin aynısıdır.

24 Askeri Müze, nr. 64, Muhammed b. Sertâk b. Çoban b. Şirkîr b. Muhammed b. Saltuk el-Varakînî, 1a'da Fatih Sultan Mehmed'in ve Sultan II. Bayezid'in mührü; 1b-6b'de: *el-Usûl el-Asîliyye fî el-hendese;* 6b-290b'de: *el-İkmâl el-Asîlî fi el-hendese* vardır. 290b'de Bayezid'in mührü bulunmaktadır. Müstensihi: Mahmud..., 27 Şaban Salı 713. İbn Sertâk için bkz. http://www.ihsanfazlioglu.net/yayinlar/makaleler/1.php?id=166.

25 *Tahrîr Kitâb Apollonius fi el-mahrûtât fî ilm el-hendese, Askerî Müze nr.* 3023, 236 yaprak, 1a'da Fatih Sultan Mehmed'in, 236b'de Sultan II. Bayezid'in mührü vardır. Ayrıca 1a'da Sultan III. Selim'in ve Hasköy Mühendishane-i Hümayun Kütüphanesi'nin 1216 tarihli mührü bulunmaktadır. Konu başlıkları ve çizimleri altın suyuyla yapılmıştır.

2. *Telhîs el-mahrûtât*, [Mahmûd b. Kâsım b. el-Fazl el-İsfehânî], (Beydilli, s. 282)[26].

D. Optik

1. *Tenkîh el-menâzir*, Kemaleddin el-Fârisî, (Beydilli, s. 282).

E. Altmış Tabanlı Aritmetik

1. *Keşf el-hekâik fi hisâb derec ve el-dekâik*, (Beydilli, s. 277).

Şimdiye değin yaptığımız araştırmalar neticesinde elde ettiğimiz bu küçük listedeki eser ve yazar isimleri hiç şüphesiz konunun uzmanı olmayan kişi için bir tasavvur yaratmaz. Muhtasar ve müfit bir ifadeyle bu eserlerin sahalarının en önemli çalışmaları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Birkaç örnek vermek gerekirse; Kemâleddin Fârisî'nin *Tenkîh el-menâzir*'i Takiyeddin Râsıd'ın daha sonraki çalışmalarına değin İslam medeniyeti'ndeki en gelişmiş optik geleneğini temsil eder. İbn Sertâk'ın *Kitâb el-usûl el-Asîliyye fi ilm el-hendese*, İslam geometrik matematiğinin en gelişmiş ve kuşatıcı birkaç eserinden birisidir[27]. İslam astronomi tarihinde Batlamyusçu olmayan kinematik-geometrik model araştırmalarının ilk sonuçlarını içeren Nasîruddin Tûsî'nin *el-Tezkire fî ilm el-hey'e* adlı eseri ile bu eserin Nizâmuddin Nisâbûrî tarafından kelamî kozmoloji ilkeleriyle uyumlu yapılan *Şerh*i; nihayet Birûnî'nin ünlü astronomi eseri *el-Kanûn el-Mesûdî*'si...

VI. MEKÂNIN ABECESİ: MİSÂHA BİLİMİ

Osmanlı öncesi ve sonrası kaleme alınmış ve Osmanlı ilmî ortamında mütedâvil genel hesap, muhasebe ve bağımsız misâha kitaplarında, hendesî şekil ve cisimlerin çevre, alan ve hacim formülleriyle uzaklık, yükseklik, derinlik gibi mesafe ölçümleri, bazılarında minerallerin özgül ağırlıkları gibi konular incelenmekte, bir kısmında ise misâha ilminin temel kavram ve önermeleriyle ilgili hendesî felsefe bilgileri verilmektedir. Misâha ilminin problemleri yalnızca sayısal olarak değil cebirle de çözülmekte, cebir ilminin uygulamalı yönü öne çıkarılmaktadır. Öte yandan misâha ilminde kullanılan değişik ölçü ve tartı değerleriyle bunun için kullanılan aletlerin tanıtımı da yapılmaktadır.

26 Askeri Müze, 3022/ yaprak 1b-74b. 1a ve 74b'de Fatih Sultan Mehmed'in ve zahriye'de Sultan II. Bayezid'in mührü vardır. Yedi makaleden oluşan eserin yazısı çok güzeldir ve içinde dikkatli çizilmis pek çok geometrik şekil mevcuttur. Eser Emir İzzuddin Alâuddevle Kerşâsuf b. Ali b. Ferâmuz b. Husâm'ın kütüphanesi için telif edilmiştir. Müstensih bu nüshayı, Kutbuddin el-Şirâzî'nin nüshasından kopya etmiştir. Eser Apollonius'un *Kitâb el-mahrûtât*'ının *Telhîs*'idir. Eserin şerhi için bkz. *el-Eşkâl elleti yuhtâc ileyhâ fi teshîl fehmu kitab telhîs el-mahrûtât fi el-hendese,* Muîn el-Müneccim el-Kâşânî, Abdu'r-rezzâk b. Muhammed, Askeri Müze, nr. 3022/2, yaprak75b-251a. Müellif tarafından 840'da Buhara'da telif edilmiştir. 251b'de Sultan II. Bayezid'in mührü vardır. Eserin içinde dikkatli çizilmiş pek çok geometrik şekil mevcuttur.

27 İhsan Fazlıoğlu, "Osmanlı Coğrafyasında İlmî Hayatın Teşekkülü ve Dâvûd el-Kayserî", Nazarî Ufuk, s. 44-75. *Uluslararası Dâvûd el-Kayserî Sempozyumu Tebliğleri*, Kayseri 1998, s.25-42. Ayrıca bkz. http://fazlioglu.blogspot.com/2018/07/ihsan-fazlioglu-ibn-sertak-muhammed-sertakoglu.html.

Şimdi bu eserlerden Semerkant matematik-astronomi okulunun önemli üyesi ve Semerkant Rasathanesi'nin ilk müdürü Giyâseddin Cemşîd Kâşî'nin hem Osmanlı medreselerinde, hem muhasebe ve kâtip sınıfı arasında, hem de Enderun'da kullanılan *Miftâh el-hussâb* adlı eserinin *misâha*'yı ihtiva eden dördüncü makalesine bir göz atalım:

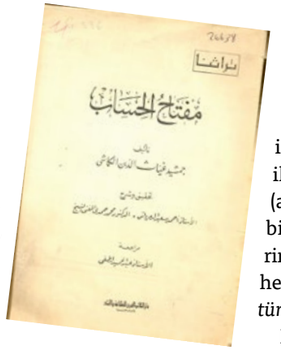
Dördüncü makale bir mukaddime ve dokuz bap ihtiva etmektedir. Kâşî, mukaddimede mîsâhanın ve hendesî şekillerin tanımını vermekte, birinci bapta üç kenarlıların, ikinci bapta dört kenarlıların, üçüncü bapta düzgün çok kenarlıların, dördüncü bapta dâire ve dâire kesitlerinin, beşinci bapta diğer düzlemsel şekillerin, altıncı bapta silindir ve küre gibi şekillerin ve koni kesitlerinin yüzeylerinin, yedinci bapta cisimlerin, koni kesitlerinin ve kürenin, sekizinci bapta madenlerin özgül ağırlıklarının, dokuzuncu bapta bina ve benzeri yapılar ve bu yapılarda görülen, tak, ezec, kubbe, mukarnas vb. mimari şekillerin çevre, alan ve hacimlerinin tespiti konularını işlemektedir. Kâşî konuları elden geldiğince tafsilatlı işlemiş ve bu konularda İslam matematiğinin ulaştığı bilgilerin tam bir dökümünü vâkıfâne bir şekilde vermiştir[28].

Dikkat edilirse, dördüncü makalenin dokuzuncu babı mimari yapı ve inşâ konularını ihtiva etmektedir. Nitekim Kâşî, baba "Binaların ve Mimârî Eserlerin Misâhası" adını vermekte, girişinde "Bu sahada kaleme alınan eserlerde *tâk* ve *ezec* dışında gereği gibi incelenmeyen konuları, diğer konular gibi gerektiği kadar ele aldım; çünkü mimarî eserlerin misâhasına diğer misâha konularından çok daha fazla ihtiyaç vardır" demektedir. Üç fasılda incelediği konunun birinci faslında hemen hemen her misâha kitabında karşılaşılan tak ve ezeci ele almakta; ikinci fasılda kubbe'nin; üçüncü fasılda da mukarnas türlerinin misâhasını gözden geçirmektedir. Kâşî konuya ilişkin muhtemel tespit ettiği bütün formülleri vermekte; örnekler çözmekte ve çizimler yapmaktadır.

Bu eserin dördüncü makalesinin etkisi açıktır; nitekim dördüncü makale önemine binaen XVIII. asrın başlarında Dîvân-i Âli kâtiplerinden İbrahim Kâmi b. Ali (1209/1794'te sağ) tarafından Türkçeye tercüme ve şerh edilmiştir. Mühendishane-i Bahrî hocası olan İbrahim tercüme esnasında Batı Avrupa kaynaklı hendese bilgilerinden de istifade ettiğini belirtmektedir[29].

28 Nşr.: Nâdir Nablusî, Dımeşk, 1977, s. 193-39; ayrıca bkz., aynı eser, nşr.: Ahmed Said Demirdaş ve Muhammad Hamdi al-Hıfnı el-Şehy, Kahire trsz., s. 176-188.

29 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine, nr. 606, mütercim nüshası.



VII. TARİHÎ BAĞLAMIN ŞEHADETİ: "İLM-İ HENDESE MUKTEZASINCA"

Yukarıda çizilen çerçeve, tarihî bağlama geri gidilerek temellendirilebilir. Cafer Efendi, Sultan Ahmed Camii mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatı ve eserleri üzerine 1023/1614 tarihlerinde kaleme aldığı *Risâle-i mi'mâriyye* adlı eserde[30], başta mimârî olmak üzere ehl-i hiref nezdinde hendesenin ne kadar önemli olduğunu pek çok kez dile getirir ve Sedefkâr Mehmed Ağa'nın, vefatına kadar Mimar Sinan ile bahçe halifesi Üstad Mehmed'den hendese tahsil ettiğini belirtir[31]; o kadar ki, mimarbaşı olduktan sonra hizmetinde bulunduğu Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hendeseye ilişkin konuşmalarını kaydederek bir hendese *Risâle*si bile yazdığını söyler[32]. Cafer Efendi, anlattığı konuları sık sık, *"ilm-i hendese muktezasınca"*, yani *"hendese biliminin gereklerine göre"* diyerek temellendirir ve ekler "cümle ehl-i hirefin âlât ve edevâtı ve hatta mutrıbların âlâtı dahi ilm-i hendese üzerine... vaz etmişlerdir..."[33]. Cafer Efendi, ilm-i hendese yanında fenn-i kimya'yı bilmeyi de iyi bir sedefkâr ve mimar olmak için olmaz ise olmaz bir koşul olarak görür[34].

Cafer Efendi'nin eserin dibacesinde verdiği bilgiler, bu yüzyılın genel temayülüne uygun bir biçim gösterir: Teoloji, kosmoloji ve ontoloji birbirini tamamlar bir halde sunulur iken, meşşâî, işrâki, kelâmî ve irfânî terminoloji bu birlikteliği ifadede serbestçe kullanılmıştır[35]. Bir taraftan Tanrı'nın *vucûdiyeti* ile *vahdaniyeti* vurgulanırken, klasik kosmolojinin *felekler teorisi* ile *dört unsur*a dayalı fiziğine atıf yapılır; öte yandan *Yeni-Eflatuncu* sudur teorisinin terimlerine müracaat edilir; *mevcûdât*ın varlığa gelişi ibadet kavramıyla ilişkilendirilerek, sistem bir bütün olarak kendi anlam-değer dünyasıyla ilişkilendirilir: "*Kun-fe-yekun* ile *ibadet* için arsa-i vucud'da ayan-i sâbiteleri bulunan her şeyi makam-ı ademden diyar-i vucuda getirmiştir." Kısaca değinilen bu tür cümlelerde, daha önceki bir yazımızda dile getirdiğimiz, medeniyetlerin ve bu medeniyetlere mensup bireylerin *kendilik-idrakler*inde, *theo-onto-lojik* âidiyetin kurucu rolünü görmek mümkündür[36].

Mesleğini peygamberî bir geleneğe bağlayan ve iyi bir mimar olmak için *"Hendese ilminde imdi olagör bahr-i amik"* diyen Cafer Efendi'nin hendese sözcüğünün etimolojisi için verdiği bilgiler hem doğru hem de ilginçtir[37]. Hem hendeseyi hem de hisabı (aritmetik-misâha-cebir) yine peygamberî bir tarihî geleneğe yerleştiren yazarın, üzerinde durulması gereken en önemli cümleleri, hendese ve mühendis için verdiği ve *"kadîm türkî"* dediği karşılıklardır[38].

Bu çalışmada dile getirilenleri yine en iyi Cafer Efendi'nin kendisinden dinlemek yerinde olacaktır. Sultan Ahmed Camii'nden bahsederken yazar hiçbir yoruma mahal bırakmayacak şu cümleleri dillendirir[39]:

"Hakîkatı ile anı bilmek murâd edinen evvelâ ilm-i hendesede gâyet ile mâhir ve hâzık olup andan sonra nice eyyâm u şühûr ve nice a'vâm u duhûr üzerine varıp mütâlâa ile düşünüp rüsûm-ı mütenevviası ve rükûm-ı mütedalliası ne eşkâl ve ne gûne ahvâl üzre vaz olunduğun iz'ân etmek gerektir. Ve dahi bu câmi-i şerîfin evsâfına hakîkat ile muttali olmak murâd edenler rüsûm-ı musavvere ve rükûm-ı mukadderesi ile..."

Cafer Efendi'nin cümlelerinde dikkati çeken diğer bir önemli nokta, *rüsûm-ı mütenevvia*, *rüsûm-ı musavvere*, *rükûm-ı mütedallia*, *rükûm-ı mukaddere* gibi kavramlardır. Cafer Efendi, eserinin başka bir yerinde,

"... Ağa-yı müşârünileyh dahi bu âna gelince selâtîn-i mâziyeden ol beyt-i şerîfin miyân-ı latîfine kemer-i saâdet-eser vaz etmek murâd eden padişâhların her birinin zamân-ı şerîflerinde bu kemerler husûsı için musavver olan rüsûm kendi (n) de mahfüz ve mahtûm bulunup arz ve kadd ve tûlunu malum edinmek için ancak anlara mürâcaat edip andan sonra masnû olacak kemerlerin zihlerini ve diâmelerini bast edip zihler dahi diâmelere câ-be-câ girih olmak üzre eşkâl-i mütenevviasına bir resm-i cedid tasvîr ve temhîd kıldı ki mühendishân-ı cihan ve musavvirân-ı devrân anın mislini..." diyerek[40], kullandığı kavramları daha açık kılmaktadır. Bu kavramlardan anlaşıldığı kadarıyla, her türlü mimarî yapı için çizim yapılmakta ve bu çizimler muhafaza edilmekteydi. Çizimlerin hem hendesî (rusûm) hem de sayısal (rukûm) olduğu; ayrıca, ifadelerde çok açık değilse de, üç-boyutlu çizimlerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Nitekim sözlük kısmında *'resm'* kavramı için "Türkîde *'ev temeli eseri'* demektir; bir nesnenin eser ve nişânına denir" karşılığını vermektedir[41]. Cafer Efendi, açıkça *mühendislerin resm eylediğini*, *mimarların ise vaz eylediğini*, *"Ne hûb şeklini resmeylemiş mühendisler / Ne hoş mahalline vaz eylemiş anı mimar"* diyerek belirtmektedir[42]. Ayrıca, ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla, söz konusu hendesî çizimler ve sayısal hesaplamalar daha sonraki tarihler için Saray'da saklanmakta ve gerektiğinde kullanılmaktadır.

▲ Gıyaseddin Cemşid Kaşi

Sonuç olarak, Süleymaniye Küllî'ye'sini inşa için Kanunî Sultan Süleyman ve Mimar Sinan kadar, şimdiye değin kısa bir tasvirini sunduğumuz nazarî hikmetin varlığı da şarttır. Osmanlı yalnızca bir *gönül* medeniyetiydi; *hesaba* değil *anlama*ya dayalı bir bakış açısı vardı gibi vecizevî cümlelerle geçiştirilen bu gerçek, "kafası olmayan bir beden tasavvuru"ndan başka bir şey değildir; aklı ketleyen bu tür aforizmalar yalnızca cehaletin ürünüdür. Unutulmamalıdır ki tarih, yalnızca geleceğe ilişkin projesi bulunan milletler için anlamlıdır. Tersi durumda ya bir yük ya da bir nostaljidir.

VIII. KÂŞÎ'NİN MİFTÂH'INDA KUBBE'NİN MİSÂHASI

Miftâh el-hussâb adlı eserinde konuyla ilgili, aşağıda da Arapçasını ve Türkçesini verdiğimiz görüşleri takip edildiğinde görülür ki, Kâşî kubbe için dört kategori belirler; ilk üçünün *Miftâh*'ın çeşitli kısımlarında incelendiğine işaret ederek doğrudan dördüncüsüne geçer; yani bir kemerin kendi dikey ekseni etrafında döndürülmesinden meydana gelen karmaşık tarzdaki kubbenin misâhasına... Bu yönteme göre, kubbe, yüzeyindeki eksenden dâireler çizilerek paralel dilimlere bölünür. Söz konusu dâireler birbirine o kadar yakındır ki, ikisi arasındaki eğriler benzer kirişlere eşittir. Kâşî'ye göre dâirelerden yedi ya da sekizi yeterlidir. Kâşî'nin bu yaklaşımıyla kubbe bir tam koniye ve çeşitli yarım konilere bölünmüş olur. İlk olarak kubbenin yüzeyindeki tüm dâireler ölçülür; ikinci olarak, dâire üzerindeki yaya eşitleyerek kubbenin tepe noktasından en yakın dâireye yani kirişe uzaklığı ölçeriz. En yakın dâirenin çevresinin yarısını bu miktarla çarparak koninin yüzey alanı tespit edilir. Benzer şekilde her iki komşu dâirenin toplamının yarısını uzaklıkları ile çarparak bütün kesik koninin yüzey alanını elde ederiz. Sonuçların toplamı kubbenin yüzey alanını verir.

İçi boş bir cisim olan kubbenin hacmini bulmak için ise ilk olarak kubbenin en dış kabuğunu dolduran koninin ve yarım koninin hacimlerini ölçer ve toplarız. Kubbenin içini dolduran koni ve yarım koninin hacimlerinin toplamlarını bu toplamdan çıkartırız. İki toplam arasındaki fark daha önce *Miftâh*'ta incelenen yarım kürevî kubbede olduğu gibi kubbenin hacmidir.

Kâşî bu genel yöntemi, *Miftâh*'ta incelediği dördüncü kemer çeşidine dayanan kubbeye uygular. Bunun özelliği üç eşit parçadaki iki merkezle bölünmüş açıklık ile iki merkezî kemerden oluşmasıdır. Kâşî, yalnızca hesap yöntemini kaydeder; ancak bu yöntemi nasıl tespit ettiğini açıklamaz. Yönteminde değerleri hem altmış-tabanlı hem de on-tabanlı dizgeleri dikkate alarak verir. Yönteminde hem içbükey yüzeyin hem de dışbükey yüzeyin misâhasını zikrettikten sonra iç-bükey kubbenin hacminin misâhasını da, yine hem altmış-tabanlı hem de on-tabanlı dizgeleri göz önünde bulundurarak dile getirir.

Çalışmalarından faydalandığımız konunun en önemli uzmanı Yvonne Dold-Samplonius, makalelerinde belirttiğine göre, Kâşî'nin sonuçlarını çağdaş yöntemlerle denetlemiş ve faktörlerin tam olduğunu, kubbenin de sekiz dilime bölündüğünü tespit etmiştir. Ayrıca Semerkand'da inşa edilmiş Gur-i Emir'in kubbesinin de Kâşî'nin dördüncü yöntemi ile uyumlu olduğunu göstermiştir[43].

30 Hazırlayan: İ. Aydın Yüksel, İstanbul 2005.
31 s. 27.
32 s. 9.
33 s. 11, 85, 117. "İlm-i hendese bir latîf ilimdir, zirâ cümle ehl-i sanâyi'in âlât ve edâvâtı eşkâl-i hendesiyye üzre vaz' olunmuşdur. Hey'etleri dahi cümlesi suver-i hendesiyye üzre vaz' olunmuşdur." s. 117.
34 s. 18.
35 s. 4-6.
36 Bkz.: Dipnot 8.
37 s. 20-22.
38 Kadim Türkçede *'hendese'*nin, *ölçmek* ve *oranlamak* anlamlarına geldiğini, kendi döneminde ise *oranlama* yerine *tahmin* sözcüğünün kullanıldığını belirten Cafer Efendi, *tahmin* sözcüğünü genelleştirilerek *hendese* sözcüğünün yerini aldığını belirtir (s. 21). Benzer karşılıkları sözlük kısmında da zikreden yazar, mühendis/mühendiz'in Türkçe karşılığı olarak 'arşınla ölçücü" sözcüğünü verir. *Tahmin* sözcüğünü ise, "akıl ile söylemeğe derler, oranlamak demektir" şeklinde açıklar (s. 108). Bu bilgilerde en ilginç olanı, *hendese* sözcüğünün ikinci anlamı olarak *oranlama'*nın verilmesidir. Bilindiği üzere, Eski Yunan Medeniyeti'nde Euklides'in elinde *Elementler* adlı eseriyle örgütlü bir bilim dalı halini alan geometri, esas itibarıyla, Platon Akademisi'nin bir üyesinin, Eudoxus'un oran-orantı teorisine dayanır. Eudoxus'un, Phytagorasçı *arithmos*'a (aded/sayı) dayalı matematik anlayışının doğurduğu güçlükleri aşmak için *megethos*'a (mikdar/büyüklük) dayalı matematiği kurduğu ve en büyük sorun olan, oranlanmaz/ölçülemez niceliklerin ifadesini, oran-orantı teorisiyle aştığı bilinen tarihî bir husustur. Öyle ki, Aristoteles bu teoriyi, yani oran-orantı teorisini, dil içerisinde kurduğu mantığa uygulamış, *akl etme* biraz da *oranlama* anlamını kazanmıştır. Nitekim Latince'de *akıl* anlamında kullanılan ve *oranlamak* demek olan *'ratio'* bile oran-orantı teorisinin içerisinden türetilmiştir. İslam Medeniyeti'nde *nisbet* (oran-orantı) teorisinin hemen hemen tüm alanlarda ne kadar önemli olduğu erbabının bildiği bir husustur. Nitekim bu önemi dikkate alarak Mehmed Kâfiyecî (ö. 879/1474) nisbet araştırmalarının bağımsız bir bilim dalı olması gerektiğini iddia ederek bu sahada ayrı bir eser bile kaleme almıştır. Cafer Efendi'nin artık *oranlama*, hatta *hendese* yerine kullanılmaya başlandığını söylediği *tahmin* sözcüğü için "akıl ile söylemeğe derler" karşılığını vermesi tarihî gerçekliğe son derece uygundur. Kadim Türkçedeki bu kullanımın İslam öncesinde var olup olmadığının tespiti, Türkçedeki akıl ve ilgili kavramların tespiti ve anlaşılması açısından da son derece önemlidir.
39 s. 69.
40 s. 56-57.
41 s. 101.
42 s. 78.
43 Bu konuda özellikle iki çalışmayı kullandık: Yvonne Dold-Samplonius, "Calculation of Arches and Domes in Fifteenth-Century Samarkand", *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, Edits. Kim Williams, Michael J. Ostwald, Heidelberg 2015, s. 297-307. Aynı yazar, "The XVth Century Timurid Mathematician Ghiyath al-Din Jamshid al-Kashi and his Computation of the Qubba", *Amphora: Festschrift für Hans Wussing zuseinem 65*, Geburtstag/hrsg. von Sergei S. Demidov ... - Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1992, s. 171-186. Bu çalışmada konunun teknik matematik incelemesi de mevcuttur.

IX. ARAPÇA METİN[44]

مفتاح الحُسّاب، غياث الدين جمشيد الكاشي
المقالة الرابعة / الباب التاسع / الفصل الثانى[45]
في مساحة القبّة
وهي:
إمّا على هيئة نصف كرة مجوفة،
وإمّا على هيئة قطعة كرة مجوفة،
وإمّا على هيئة مخروط مضلع،
إمّا على هيئة تحصل عن توهم إدارة وجه الطاق-أي: طاق من الطقيان المذكورة- على خط ارتفاعه؛ أعني: خطًّا وصل بين محدده ومنتصف ما بين قاعدتيه
وأمّا مساحة النوعين الأوّلين فقد ذكرنا كيفية مساحة الكرة وقطعتها
وأمّا مساحة النوع الثالث فمذكورة في مساحة المخروط
وأمّا مساحة النوع الأخير فلمساحة سطحه نجعل قطبه مركزاً، وندير على سطحه محيطات دوائر كثيرة بحيث لا يعتدّ<بـ>التفاوت بين الخطوط المنحنية الواقعة بين كلّ اثنين منها وبين المستقيمة التي هي كأوتار تلك المنحنية. وأظنّ أن يكتفى بسبعة أو ثمانية من تلك المحيطات
ثمّ نمسح من رأس القبة إلى محيطٍ كان أقرب إليه، ونضربه في نصف ذلك المحيط، ثمّ نمسح كلّ واحد من المحيطات، ونمسح نصف مجموع كلّ متجاورين فيما بينهما، ونجمع حواصل الضرب ليكون مساحة سطح القبة
وأمّا مساحة مجسّمه فنفرض ما بين رأس القبة وسطح الدائرة القريبة به من الدوائر المرسومة عليها مخروطاً تامّاً، وما بين كلّ دائرتين من تلك الدوائر مخروطاً ناقصا، ونمسحها كما ذكرنا، ونجمعها، ثم نمسح مخروطات الهواء الخالية -أعني: مجوف القبة-، وننقصها منها، فما ما بقي فهو مساحة مجسّم القبة
وقد عملناها في القبة التي عُمِلت بسجر. رسم كرسم مقعر الطاق بالوجه الرابع.
واستخرجنا نسبة المساحة إلى مربع قطر القاعدة ليسهل منه العمل
وطريقه: إن نضرب مربع قطر مقعر قاعدة القبة في <أ مو لب> ثانية أو في ١٧٧٥ على أن أول مراتبه ثالث الأعشار، يحصل مساحة سطح مقعر القبة. ولو نضرب مربع قطر محدب القاعدة فيه يحصل مساحة سطح محدبها؛ لأنهما غير متوازيين. ولو نضرب كل واحد من مكعب قطر مقعر قاعدتها ومكعب قطر محد بها في < صفر يح كحـ > ثانية أو في ٠٣٠٦ على أن أول مراتبه ثالث الأعشار، ونأخذ التفاضل بين الحاصلين، فهو مساحة مجسّم القبة المجوفة

X. TÜRKÇE ÇEVİRİ

Kubbe'nin misâhası hakkında:
Kubbe,
Ya içi boş bir yarım küre biçiminde;
Ya içi boş bir küre parçası biçiminde;
Ya köşeli bir koni biçiminde olur.

Ya da kemerin yüzünün yani [Birinci Bölüm'de] zikredilen kemerlerden birinin kendi yükseklik çizgisi üzerinde döndürüldüğünün vehmedilmesinden hâsıl olan bir biçimde olur. Bu çizgi ile kemerin üst sınırı ile iki tabanın arasındaki orta noktayı birleştiren çizgiyi kast ediyorum.

İlk iki türün misâhasına gelince kürenin ve parçalarının misâhasının keyfiyetini daha önce zikretmiştik.

Üçüncü türün misâhasına gelince o, koninin misâhasında zikredilmişti.

Son türün misâhasına gelince [yani bir kemerin kendi dikey ekseni etrafında döndürülmesinden meydana gelen kubbe] onun yüzeyinin misâhası şöyledir: Kubbenin tepe noktasını (*kutb*) merkez olarak alırız; yüzeyi üzerinde pek çok dairenin çevresini döndürürüz, öyle ki o çevrelerden herhangi ikisi arasındaki eğri çizgiler ile bu eğri çizgilerin kirişleri gibi olan doğru arasındaki fark dikkate alınmaz. Bu çevrelerden yedi ya da sekiz tanesinin yeterli olacağını zannediyorum.

Sonra kubbenin tepe noktasından ona en yakın çevreye kadarki [kısmı] ölçeriz ve bu çevrenin yarısıyla çarparız. Daha sonra her bir çevreyi ölçeriz; akabinde birbirine komşu her iki çevrenin toplamının yarısının misâhasını alırız; ve nihayet kubbenin yüzeyinin misâhasını elde etmek için çarpım sonuçlarını toplarız.

Kubbenin hacminin misâhasına gelince; kubbenin tepe noktası ile üzerine çizilen dairelerden ona en yakın dairenin yüzeyini tam bir koni ve bu dairelerden her ikisinin arasını da kesik bir koni olarak alalım; her birini [koni hacimlerini anlatırken] zikrettiğimiz gibi ölçelim. Sonuçları toplayalım; sonra boş havanın yani boş kubbenin konilerini ölçerek ondan çıkartalım. Geriye kalan, kubbenin hacminin misâhasıdır.

Sicz'de inşâ edilen kubbede bunu yaptık ve o, [bu kitapta ele alınan] dördüncü çeşit kemerin iç-bükeyi resmi gibi resmedildi. İşi kolaylaştırmak için ise misâhanın, taban çapının karesine oranını tespit ettik.

Bunun yöntemi: Kubbe tabanının (kâide) iç-bükeyinin çapının karesini, altmış-tabanlı olarak hesaplanırsa 1°46′ 32″ veya on-tabanlı dizgeye göre hesaplanırsa 1.775 ile çarparız ki, böylece kubbenin iç-bükeyinin yüzeyinin misâhası elde edilir. Tabanın dış-bükeyinin çapının karesini aynı sayılarla çarparsak kubbenin dış-bükeyinin yüzeyinin misâhası hâsıl olur; çünkü ikisi (iç ve dış bükeyler) birbirine paralel değildir. Kubbenin tabanın iç-bükeyinin çapının küpünü ve dış-bükeyinin çapının küpünü, altmış-tabanlı dizgede, 0°18′23″ veya on-tabanlı dizgede 0.306 ile çarpıp iki sonucun farkını alsaydık, son uç boş (iç-bükey) kubbenin hacminin misâhası olurdu.

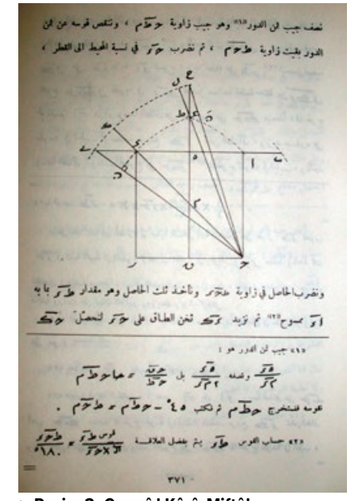
44 Arapça metnin inşasındaki ve Türkçe çevirisindeki yardımlarından dolayı, Şükran Fazlıoğlu, Mehmet Ali Koca ve Mehmet Arıkan'a teşekkür ederim.

45 Arapça metni, bu çalışmada atıf yaptığımız Nadir Nablusî ile Ahmed Said Demirdaş ve Muhammad Hamdi al-Hıfnı el-Şehy'in neşirleri yanında *Miftâh el-hussâb*'ın müellif nüshası olduğu iddia edilen Nuruosmaniye nr. 2967 ve Yeni Camii nr. 804'de kayıtlı iki yazma nüshasından hareketle kurduk.

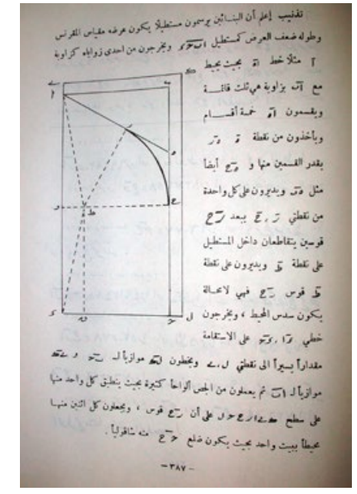
Resimler:

Aşağıdaki resimler, Cemşîd Kâşî'nin Nâdir Nablusî tarafından yayımlanan *Miftâh el-hussâb*'ının dördüncü makalesinin mimarlıkla ilgili dokuzuncu faslından alınmıştır[1].■

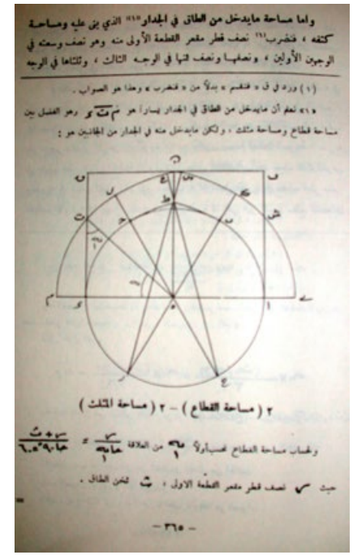
1 Nşr. Nadir Nablusî, Dımeşk, 1977. Eserin bazı yazma nüshalarındaki dördüncü makale/dokuzuncu faslı için bkz. Cemşîd Kâşî, *Miftâh el-hussâb*, Nuruosmaniye nr. 2967, yaprak 87b-97b; Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi nr. 3175, yaprak 69a-81b.; Süleymaniye Kütüphanesi, Hasan Hüsni Paşa nr. 1268, yaprak 75a-84b; Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye nr. 883, yaprak 61b-69a; Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami nr. 804, yaprak 59a-66b.



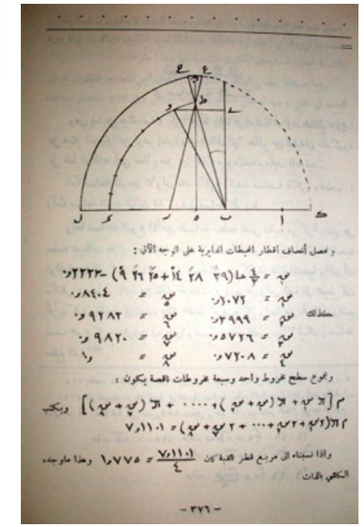
▲ Resim 2: Cemşîd Kâşî, Miftâh el-hussâb, s. 371.



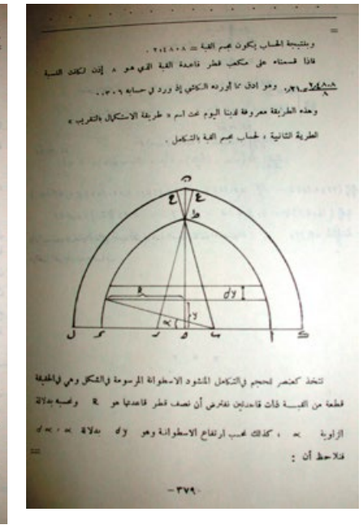
▲ Resim 4: Cemşîd Kâşî, Miftâh el-hussâb



▲ Resim 1: Cemşîd Kâşî, Miftâh el-Hussâb, s. 365.



▲ Resim 3: Cemşîd Kâşî, Miftâh el-hussâb



▲ Resim 5: Cemşîd Kâşî, Miftâh el-hussâb

MİMAR SİNAN ÜZERİNE

PROF. DR. METİN SÖZEN

GÜNÜMÜZDE ÖNEMİ GİTTİKÇE DAHA İYİ ANLAŞILMAYA BAŞLANAN MİMAR SİNAN, DERİNLEMESİNE ARAŞTırmalar, çok yönlü yaklaşımlarla gerçek kimliği ortaya konulabilecek sayılı kişilerden birisidir. Onun Türk ve dünya mimarlığı içindeki yerinin doğru belirlenmesi için önce yaşadığı toplumun siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel yapısının ayrıntılara inen araştırmalarla açıklığa kavuşturulması gerekir. Böylesi bir çerçeve içinde 16. yüzyılın değerlendirilmesi, Mimar Sinan'ı daha kolay anlamamıza neden olacaktır. Ayrıca böyle bir yaklaşım, günümüz koşullarında girdileri sınırlı genellemeleri de düzeltme olanağı sağlayacaktır.

Mimar Sinan'ın doğru ve inandırıcı açıklanması için önce onun nasıl bir ortam içinde yetiştiği, kendisinden önce yaratılmış mirasa nasıl baktığı, onu nasıl değerlendirdiği belirlenmelidir. Böylesi bir yaklaşımla Sinan'dan önceki gelişmeler adım adım ayrıntılı incelendiğinde, geliştirilip geleceğe aktarılması mümkün bütün değerleri Sinan'ın bir bir elden geçirdiği, bazen onları bir kez daha deneyip sorunları enine boyuna gördükten sonra, yapacağı atılımlara uygun duruma getirdiği görülmektedir. Böylesi bir yaklaşım, uzun ömrünün her döneminde çalışmalarına egemen olduğundan, deneme isteği hiç dinmemiş, kendi içinde kendini aşan bir ortamı sürekli kılabilmiştir. Denediği değişik işleri bütün yapıların tümü gözden geçirildiğinde,

▲ Su yolları-İski Arşivi

hemen hemen büyük bir bölümünün daha önce değişik dönemlerde, değişik koşullar altında üretildiği görülür. Ancak o, bütün bu denemeleri, çağının olanakları, ortamı içinde çok farklı ilişkilere, çok farklı boyutlara ulaştırmasını bilmiştir. Kısacası Mimar Sinan bu noktada kültür mirasına duyarlı, onun devingen noktalarını geliştirmesini bilen bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Üstelik dolaştığı ve gördüğü, görev yaptığı geniş coğrafyaya da bağnaz bakmamış, değişen koşullar, değişen olanaklar içinde sağlıklı yapı üretmenin sırrını yakalamaya çalışmıştır. Dört sultandan, devletin ileri gelen kişilerine kadar yer yer psikolojik ögeleri de dikkate alarak kendisinden görev isteyen herkese, bulunduğu koşullara uygun doğru yapı üretebilmenin yollarını aralamıştır.

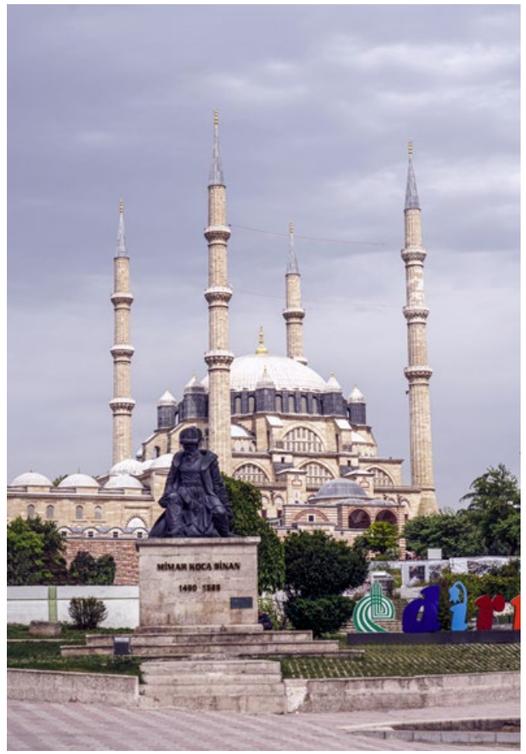
Böylesi yaklaşımları yaşamı boyunca egemen kılan Mimar Sinan, aynı anlayışı birlikte çalıştığı Hassa Mimarlar Ocağı'na da aktarmış gözükmektedir. Böyle bir ortam yaratılmamış olsaydı, tasarımdan uygulamaya kadarki süreçte çözülmesi gereken yüzlerce sorun, olumlu, düzeyli sonuçlara ulaşamazdı. Burada Sinan'ın örgütçü, eğitici yanı ortaya çıkmaktadır. Öncesinde ve sonrasında yaratılan ortam gözden geçirildiğinde, Hassa Mimarlar Ocağı'nın onun elinde güçlendiği, büyük bir üretim merkezi gibi çalıştığı daha iyi anlaşılır. Hassa Mimarlar Ocağı'nın Mimar Sinan döneminde nasıl çalıştığı iyi incelendiğinde, ayrıca mimar, mühendis, şehirci Sinan'ın başka yönleri daha iyi belirir.

Gerçekten döneminde dünyanın en büyük kentlerinden biri olan İstanbul başta olmak üzere o, temel ihtiyaçlar, günlük sorunlarla birlikte bir sürü kentin yaşatılması, donatılması isteklerine cevap vermiştir: Üstelik üretilen her yapının çevreyle ilişkisini, zaman içinde çıkacak sorunlarını da dikkate alarak. Onun belli başlı bütün önemli yapıları bu açıdan incelendiğinde, yer seçiminden, kente getireceği değere kadar iyi düşünüldüğü, bugün bile işlevini yitirmediği görülür. Mimar Sinan'ın dünden bugüne akıp gitmesinin bir nedeni de budur. Yapıları kent bütünü içinde görmek, verilen işlevi iyi saptamak, değişik işlevli yapılar arasında sağlıklı bağ kurmak, yapıları yaptıran kişileri çağlar boyu yaşatacak bir görünüme ulaştırmak. Bu anlamda İstanbul'da Kanunî, Edirne'de II. Selim, hâlâ güçlü yaşamaktadırlar. Bu sultanların özel konumları bir yana, diğer yapıların arkasındaki kişiler de bulundukları yerleri bugün de simgelemektedirler. Mimar Sinan bir anlamda kenti bir bütün olarak ele almakta, günlük sıkıntılarını çözmekte, kalıcı ögelerle donatmakta, onu artık silinmesi güç belirgin çizgilere ulaştırmaktadır.

Bütün bunlar kuşkusuz, aldığı eğitim, kullandığı olanak, toplumun içinde bulunduğu düzeyle doğrudan ilgilidir. Ancak bütün bunları geleceğe kalacak biçimde değerlendiren bir de "insan" vardır. Eğer Sinan'ın çalışma yöntemi, bütün içinde ayrıntıyı, günü içinde geleceği, baskı ve zorlamalar içinde doğruyu içeriyorsa O, çağları aşan, kalıcılığı aralayan yolları bulmuş demektir. Galiba Sinan, insana, bulunduğu topluma, geleceğe saygılı ve dikkatli olmakla, gününü aşıp bugünleri hazırlamış gibidir.

Bu genel düşüncelerin yanı sıra, böylesi bir kimliğe ulaşmış "İnsan Sinan"ın çocukluğunu, gençliğini, yaşlılığını, yaşamının her aşamasını acaba ne oranda biliyoruz? Nelere sevinir, nelerle kaygılanırdı? Nasıl bir evde otururdu, aile yaşamında mutlu bir kişi miydi? Bütün bu sorulara ayrıntılı cevap bulmak olanağından bugün oldukça uzağız. Çünkü Osmanlı toplum düzeni, yönetim biçimi, kültür ve sanat ortamını öylesine güçlü belirlemiştir ki Mimar Sinan bile ancak böylesi bir ortam içinde değerlendirildiği zaman gerçek kimliğiyle ancak belli ölçüde ortaya çıkabilmektedir; üstelik dönemini her açıdan simgeleyen bir yaratıcı kişi olmasına rağmen. Çünkü döneminin olanakları ve yapısı onu biçimlemiş, büyük oranda da yönlendirmiştir. Kişiliğinin, yaşama biçiminin ayrıntılı bilinememesi, daha önceki sorulara açık cevap bulunamaması, biraz da bu nedenledir. Uzun Osmanlı yönetimi süresince yetişen birçok sanatçının içinde, gene de yaşamı, yaptıkları konusunda bilgi edinebildiğimiz kişiler arasında Mimar Sinan başta gelmektedir.

Bu bilgiler ise, Batılı sanatçılarla birlikte düşünüldüğünde çok sınırlı kalmaktadır. Oysa bu yoğunlukta ve düzeyde ürün vermeyen birçok Rönesans ustasının yaşamı, eserleri konusundaki bilgiler, Mimar Sinan ile karşılaştırılamayacak kadar ayrıntı içermektedir. Michelangelo gibi önemli sanatçılarda ise, bilgilerin oranı daha da büyümektedir. Kısacası onu tüm boyutlarıyla değerlendirmek istersek, dönemin Osmanlı toplum düzeni, kültür yapısı içinde incelememiz, başarı ve büyüklükleri bu yapı içerisinde yerine oturtmamız, bu alandaki her belgeyi ayrıntılarıyla çok boyutlu gözden geçirmemiz gerekecektir.



▲ Selimiye Camii

Gerçekten, döneminin özgün kaynakları, yeniden değerlendirilen vakfiyesi, eserleri üzerindeki yazıtları ve diğer belgeler bir araya getirildiğinde, kişiliğini, kimliğini açıklayacak bazı ilginç noktalar saptama, genel düşüncelerimizi ayrıntılara ulaştırma olanağı bir oranda doğmaktadır. Bunlar içinde kuşkusuz Tezkiretü'l-Bünyan'ın özel bir yeri vardır. Sinan'ın uzun yaşamında geçirdiği aşamalar, her dönemde olduğu gibi, çağını aşmaya, bilgi ve beceri sınırlarını zorlamaya çalışan kişilere çıkarılan güçlükler, gerçek dışı söylentiler, küçük mutluluklar, biraz olsun Tezkiretü'l Bünyan'ın satırları arasından öğrenilebilmektedir. Bu anlamda Tezkiretü'l Bünyan düz bir biçimde okunduğunda, "yaşamı, çalışma ortamı, eserlerinin özellikleri" ile sınırlı da olsa anlaşılabilmektedir. Örneğin, bulunduğu ortam konusundaki şu dizeler oldukça düşündürücüdür:

"Halk arasında kusurun sayısı bini buldu. Bu yüzden hüner parasız satılır oldu. Cahil ve nadanlar büyük itibar gördü. Bilgi sahipleri ise ayağa düştü. Hâsılı gönül ehline kimse bakmaz oldu. Gerçekte, hüner şimdi, kusur oldu." Her dönemde var olan böylesi bir ortamda ürün veren Mimar Sinan'ın Kayseri'nin Ağırnas Köyü'nden başlayan yaşamını, Tezkiretü'l Bünyan'dan adım adım izleme olanağı doğmaktadır.

"Acemi oğlanlar arasında sağlam karakterlilere uygulanan kurallara bağlı olarak ve kendi isteğimle dülgerliği seçtim. Ustamın eli altında, tıpkı bir pergel gibi, bir ayağım sabit olarak, merkez ve çevreyi gözetledim. Sonunda, yine tıpkı bir pergel gibi yay çizerek, görgümü arttırmak için diyarlar gezmeye istek duydum. Bir zaman padişah hizmetinde Arap ve Acem ülkelerinde gezip tozdum. Her saray kubbesinin tepesinden ve her harabe köşesinden bir şeyler kaparak, bilgi ve görgümü artırdım." Cümleleri, ne yapıda bir insanla karşı karşıya olduğumuzu ortaya koymaktadır. Gerçekten onun, sürekli öğrenme, kendini yenileme, geçmiş-bulunduğu ortam-gelecek arasında bağ kurma, bunları sağlam kurallara bağlama özelliğini ölünceye kadar diri tuttuğu, bütün eserleri gözden geçirildiğinde daha açık anlaşılmaktadır.

Tezkiretü'l Bünyan'da geniş yer verilen İstanbul'un su sorununun çözümüyle ilgili bölümde de, bilgi birikiminin, deneyimin önemini Sinan şöyle açıklıyor:

"Saadetli padişahım, ben kulunuzun, su yolları yapılmasında özel ihtisasım vardır. Bunlardan biri şu ki, bu derelerin her birinde kâfir yapısı havuzlar ve mermer oluklar olması gerekir. Zamanla yıkılıp toprak altında kalarak, izler, kaybolmuştur. Âlemin sığınağı padişah devletinde inşallah yakında ortaya çıkması ümit olunur" dedim. Söylediğim bu sözlerin doğruluğunu kabul ederek, sevinçle, saraya doğru yola koyuldular. Her şey tahmin ettiğim gibi cereyan etti.

Sinan'ın böylesi durumlarla sık sık karşılaştığı anlaşılıyor. Gene Kanunî Sultan Süleyman ile ilgili olarak değindiği olay, Rüstem Paşa'nın eşi Mihrimah Sultan'ın bahçesindeki bir dönen dolap yapımıyla ilgilidir.

"Saadetli padişahımız güzel düşünmüşler. Bu yerde dolap yapılabilir. Ancak, dolap için en uygun yer, bağın en yüksek yeridir ki, her tarafa su aksın. Fakat padişahımın dediği yerde olursa, bazı yerlere suyun ulaşmaması kaçınılmazdır." Âlemin sığınağı olan padişah hazretleri "Yüksek yerde su olur mu?" dediler. Ben de, "Evet padişahım, pınarlar çoğunlukla dağların başındadır. Su alçak veya yüksek yere göre bulunmaz." dedim.

Kanunî ile Sinan arasında böylesi bir konu Büyükçekmece'deki köprü nedeniyle de ortaya çıkmakta, deneyimli Sinan ön araştırmalarını Sultan'a şu cümlelerle aktarmaktadır: *"Padişahım, bu köprünün yıkılmasının sebebi şudur: Hazineden para sarfında tasarrufa özen göstermişler; köprüyü denizden uzağa çekerek, kenardaki yatağa oturtmuşlar. Bu yüzden temeli dayanamayarak yıkılmıştır. Kısacası, denizin kenarı hem sığ ve hem de sağlam olduğu için, köprüyü deniz tarafına kondurmak daha iyidir." diyerek, köprüyü, çizdiğim resimle arz ettim.*

Bu ve benzeri durumlarda Sinan'ın iki noktaya özellikle dikkat ettiği anlaşılmaktadır: Bunlardan birincisi yoğun bir ön araştırma, ikincisi ise, geçmişte mimarlık-mühendislik alanında geliştirilmiş bütün değerleri, deneyleri gözden geçirerek, onların ipuçlarını arayarak, sağlıklı bir yargıya ulaşmasıdır. Kısacası Sinan, ilk önce kendi alanındaki tarihsel ve kültürel birikimden yararlanmakta, ona çağı içinde yeni değerler getirmeye çalışmaktadır. Bu tür bir yaklaşımın bugün de geçerliliğini koruması, tarihsel ve kültürel süreklilik için böylesi bir tutumun kaçınılmaz olmasından kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz tüm bu birikimlerini, deneylerini Sinan, özgür, rahat, olanakları sonsuz bir ortam içinde de üretmemektedir. Çoğu kez üretmesi, çözüme ulaştırması gereken her konu, birçok sorunu birlikte getirmektedir. Bunlardan bir bölümü, bu konularla ilgili çevrelerin Sinan'ın kimliği, kişiliği, beceri ve birikimi, yeteneği konusunda kuşku yaratmalarından doğmaktadır. Tezkiretü'l Bünyan'da bu konularla ilgili çok örnek verilmesi ilginçtir. Anlaşıldığına göre Sinan, uzun yaşamında bu tür engellerle devamlı uğraşmış, bu ortamı çözmeden, düşündüklerini gerçekleştiremeyeceğini daha mesleğin ilk yıllarında öğrenmiş olmalıdır. Koşulları sürekli doğru ve iyi değerlendirmesi belki biraz bundan kaynaklanmaktadır. Sürekli güçlüklere rağmen, doğru, kalıcı eser vermenin, ancak bu güçlükler içinden geçerek oluşacağını, herhalde en iyi bilen yaratıcılardan biri Sinan'dı, İstanbul'un su sorununu çözmek için daha işe başladığı ilk günlerde, çalışmaları durdurmak isteyenler Kanunî'yi *"Saadetli padişahım, su akıtılması, bilinen sadakalar arasında, herkes için bolluk, bereket ve bir ulu hayırdır. Lâkin akıl sahipleri; ortada su yokken, yalnız mimar sözüyle işe başlamak, emek vermek ve hazine dökmekle, şehre su gelmesini kim bilebilir diye düşünmektedirler."* Sözleriyle kışkırtmalarına karşılık o, *"Bütün bu durumlardan habersiz olan ben fakir, o sırada, öncelikle, bu derelerin yukarılarını keserek, her derede ne kadar su varsa toplayıp, lüleler ile akıtmak işiyle meşguldüm."* diyerek durumu açıklamaya çalışıyor.

▲ Süleymaniye Camii

Sinan, ilk önce kendi alanındaki tarihsel ve kültürel birikimden yararlanmakta, ona çağı içinde yeni değerler getirmeye çalışmaktadır. Bu tür bir yaklaşımın bugün de geçerliliğini koruması, tarihsel ve kültürel süreklilik için böylesi bir tutumun kaçınılmaz olmasından kaynaklanmaktadır.

Kuşkusuz zaman zaman özellikle Kanunî'nin *"Eğer bu yerde su çıkmazsa, mimar ile görüşürüz."* veya *"Atam Sultan Mehmed Han'ın mimarı sana örnek olarak yetmez mi?"* cümleleriyle Sinan'a işlerin bitmesi için ölümle sonuçlanabilecek ağırlıkta emirler verdiği görülmektedir. Bu emirlere karşılık aynı sultanın, Sinan'ın söylediklerinin doğrulandığını, gerçekleştiğini, işlerin süresinde bitirildiğini öğrendiğindeki davranışlarını Sinan şöyle dile getiriyor:

"Yine bir müddet sonra, şevketli padişah devletle gelip, çıkan havuzları ve mermer olukları seyretti. Bu değersiz kula, hil'at hediye etti. Zamanın ileri gelenlerini kıskandıracak kadar iltifat ve itibar ederek, beni sevindirdi, mutlu kıldı."

Süleymaniye Camisi'nin açılış törenindeki Kanunî'nin benzer yaklaşımını gene Sinan:

"Gel azizim, bina eylediğin Allah'ın evini, gönül temizliği ve dua ile yine öncelikle senin açman gerekir." deyip, dua ve Allah'a şükürle, anahtarı ben kuluna verdiler." biçiminde bizlere aktarıyor.

Mimar Sinan'ın çalışma ortamına, başta sultanlar olmak üzere devletin ileri gelenleriyle ilişkilerine ışık tutacak bu açıklamaların yanı sıra, Tezkiretü'l Bünyan'da özellikle, 16. yüzyılın şehircilik-mimarlık-mühendislik alanının düzeyini, uygulanan yöntemleri, kullanılan malzemeleri, değişik sanatçıların çalışma özelliklerini aydınlatacak ipuçlarına da yer verildiği görülmektedir. Ayrıca, Edirne'deki Selimiye Camisi için *"Bu değersiz kul da, öyle bir yüksek cami planı çizdi ki, Edirne içinde halkın seyranı olmaya lâyıktır."* veya Büyükçekmece Köprüsü konusunda *"Çizdiğim resimle arz ettim."* cümleleriyle, çalışma yöntemleri konusunda ilginç ipuçları verilmektedir.■

Tarihsel ve Muhayyel Mimar Sinan

PROF. DR. UĞUR TANYELİ

(6 Nisan 2019 tarihinde Kayseri BÜSAM Şehir Akademi'de Mimar Sinan Okumaları Atölyesi'nde yapılan dersin deşifre edilmiş kaydı.)

Mimar Sinan üzerine konuşulduğu zaman genellikle güzellemeler yapmak gibi alışkanlıklarımız var. Benim anlatacağım konu bir Mimar Sinan güzellemesi değil. Bu, Mimar Sinan güzelleme yapılmayı hak etmiyor anlamına gelmiyor. Mimar Sinan'ın tarihini yazmak aslına bakarsanız ona ilişkin güzellemeleri, efsaneleştirmeleri, ideolojikleştirmeleri, bir anlamda kenara bırakmayı gerektiriyor. Dolayısıyla benim burada yapmaya çalışacağım şey "Sinan'ın tarihini nasıl yazabiliriz, nasıl yazdık, bu biçimde Mimar Sinan tarihleri yazmanın ne gibi problemleri var", bunların üzerinde durmak. Bu nedenle, anlatmaya çalışacağım şey bir Mimar Sinan tarihleri tarihi olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla, "Süleymaniye Camisi niye önemli, Selimiye neden bir başyapıt, Mimar Sinan dünya mimarlığına ne kattı" gibi soruların cevaplarını merak edenler için benim söyleyecek sözüm yok. Hatta hiçbir metnimde böyle bir değerlendirme yapmadığımı, derdimin bu olmadığını çalışmalarımı okumuş olanlar büyük ölçüde biliyorlardır. Deyim yerindeyse, Mimar Sinan'ın olağanlaştırılması diyebileceğimiz bir meseleyi yaşamak zorunda olduğumuzu anlatmak istiyorum.

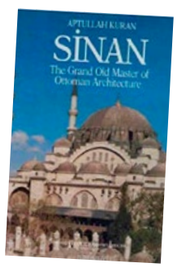
Böyle diyerek şunu söylemek istiyorum: Bütün tarihsel kişilikleri kült nesneleri haline getirmek gibi bir alışkanlığımız var. Bu ciddi biçimde problemli. Çok belirgin biçimde Türkiye'ye özgü bir tarih yazma yaklaşımı. Dünyada artık bu biçimde akademik tarih yazmanın, hele mimarlık tarihi yazmanın söz konusu olmadığını büyük bir rahatlıkla söyleyebilirim. Bizde tarihsel kişileri parlatmaya, hatta bir ölçüde evliyalaştırmaya veya bazı durumlarda tam tersine rasyonelleştirmeye, pozitivist bir bakış açısıyla ait olmadığı bir çağda var edilmiş kavramlar çerçevesinde okumaya çalışıldığına işaret eden çok sayıda metin var. Bunlara bir ölçüde değinmeye çalışacağım. Benim yapacağım böyle bir sunuş.

Sinan üzerine bir kitap bitirmek üzereyim. Sanıyorum 2019'un sonbaharında kitabın bitmesi ve yayımlanması söz konusu olabilir. Ancak, bu konuşmayı bir reklam etkinliği olarak gerçekleştirmediğimi söyleyebilirim. Sadece kitabın eksen aldığı problemleri özetlemeye çalışacağım. Bu çok kısa bir özetleme olmak zorunda olacak, çünkü yaklaşık 400 sayfa hacminde bir kitaptan söz ediyorum.

▲ Nikos Engonopoulos, "Arkhitekton Sinan", 1934

Buna başlamadan önce Mimar Sinan mitolojisinin sadece Türkiye'yle sınırlı olmadığını da söylemek doğru olacaktır. 1934 yılında, Yunanistan'da, Nikos Engonopoulos adında bir ressam tarafından yapılmış Mimar Sinan tablosu muhtemelen hiç görmediğiniz bir resim. Mimar Sinan'ın bir Rum'un da bir Yunanlının da hak iddia ettiği bir geleneğin bir parçasını oluşturduğunu düşünebilirsiniz. Ermeniler için de aynı boyutun geçerli olduğunu söyleyebilirim. Sinan'ın Ermeni kökenli olması meselesi üzerine Türkiye'deki kültten epey farklı bir başka Sinan kültünün de var olduğunu düşünebilirsiniz. Ayrıca dünyada Sinan üzerine yayımlanmış epey kitap var. Dolayısıyla sadece bize özgü olmayan bir Sinan mitolojisinden konuşmak mümkün. Ama ben sadece Türkiye'deki Sinan mitolojisi üzerine konuşacağım. Mitoloji dememi yadırgıyor olabilirsiniz. Bu, Roland Barthes'ın "modern mitolojiler" diye adlandırdığı kavramla doğrudan doğruya bağlantılı. Antik Yunan'daki klasik mitolojiden bahsetmediğimi kestirebilirsiniz. Mitoloji dediğimizde kastettiğimiz şey, modern dünyada üretilmiş, genellikle de rasyonaliteyle açıklaması yapılabilen, ama göndermesi rasyonaliteye olmayan, göndermesi gerçekten de bir tür efsane üretimi olarak tanımlanabilecek modern konstrüksiyonları nitelendiren bir kavram. Mimar Sinan bağlamında anlatacaklarımın büyük ölçüde bu mitolojinin tartışılmasına, hatta bunun nasıl kurulduğuna yönelik bir kısa açıklama olacağını söyleyebilirim.

Ama önce kabaca kitabın içeriğinden söz edeyim. Kitap üç kesimden oluşuyor. Birinci kesim 16. yüzyıl Osmanlı mimarisinin kavramsal bir değerlendirmesini içeriyor. İkinci kesim tarihsel Sinan. Sinan'ın tarihini çeşitli biçimlerde yazmaya yönelik örnek birkaç durum ele alınıyor. Üçüncü kesimse "muhayyel, çağdaş Sinan" konstrüksiyonunu Türkiye'deki popüler kültür ortamında nasıl inşa ettiğimize ilişkin bir kesim. Dolayısıyla birinci ve ikinci kesim akademik tartışma kesimleri. Üçüncü kesim yine akademik bir tartışma, ama popüler kültürün çözümlenmesine ve yorumlanmasına yönelik bir çalışma. Ve ortaya çıkış nedenlerine yönelik bir tartışma. Neden böyle bir mitoloji üretiyoruz, neden böyle bir muhayyel Sinan üretiyoruz meselesini tartışmaya yönelik. Bunu çok olağan bir durum olarak nitelendirebiliriz kuşkusuz, hatta dünyada da bir ölçüde benzerleri var gibi görünüyor olabilir. Ama hiç tereddüdümüz olmasın ki dünyada mimarlık tarihinde bir mimarı efsaneleştirme, mitolojikleştirme pratiği artık çalışmıyor. Bugün İtalya'ya giderseniz bir Palladio mitolojisi yok, Palladio üzerine hiç kimse ideolojik kavgalar vermiyor. İtalya'da hiç kimse Palladio'nun yüceliğinden, yaptıklarının dünya çapındaki benzersizliğinden söz etmiyor. Oysa Türkiye'de bunun için kavgalar verilebileceğini söyleyebilirim. Bu benim başıma genellikle geldiği için baştan uyarayım. İki yıl önce beni İç İşleri Bakanlığından bir seminere çağırdılar, kaymakam adaylarına bir mimarlık konuşması yapar mısınız diye. Ben de kamu otoritesi ve mimarlık ilişkisi gibi Mimar Sinan'la hiçbir ilgisi olmayan, sadece merkezî yönetimin mimari eylemlere ne kadar ve nasıl müdahale edebileceği gibi, büyük ölçüde güncel meseleleri tartışmaya yönelik, sosyopolitik diyebileceğim bir yorum yaptım. Bu yorumdan sonra "soru var mı" diye sordum. Arkadan bir kişi parmağını kaldırdı. "Hocam Sinan Selimiye'yi yaparken statik hesapları yaptı mı?" diye sordu. "Ben size Sinan anlatmadım" dedim. "16. yüzyıldan da bahsetmedim". "Ama siz daha önce de Sinan hakkında böyle konuşmuşsunuz" dedi. "Hayır" dedim, "Sinan hiçbir şekilde bir statik hesap yapmış olamaz. Zaten statik hesabın dünyada icat edildiği tarih belli, 18. yüzyıldan başlar, 18. yüzyılda bile bildiğimiz tek bir yapıda statik hesap yapılmıştır, onun dışında 19. yüzyılın sonunda bile ancak en önemli, teknik içeriği en yüksek yapıların statik hesapları yapılırdı. Sinan çağında dünyanın hiçbir yerinde dört işlemden daha karmaşık mimari hesap yapılamadığını biliyoruz. Nereden biliyoruz? Belgelerden biliyoruz". Bunun üzerine sınıftan, en azından 15 kişi kalktı ve bunun böyle olma ihtimalinin olmadığını, Selimiye gibi bir yapının hesaplanmaksızın yapılamayacağını canla başla bana savunmaya çalıştı. Bunu neden anlatıyorum? Türkiye'de mimarlık tarihini herkes bilir. Dünyada bilmez. İngiltere'ye gidip de bir mimardan bahsetsem hiçbir şekilde birisi kalkıp da o mimarın neler bildiğini bir mimarlık tarihçisine anlatmaya kalkmaz. Uzman olmayanlar genellikle zaten mimarlık tarihiyle ilgilenmezler. Ya da Almanya'ya giderseniz Balthasar Neumann'ın mimarlığı üzerine uzmanlık düzeyinde bilgisi olmayanların bu meseleye hiçbir şekilde müdahil olmadıklarını, tartış-



maya girmediklerini, hele hele böyle bir bilginin varlığına ilişkin kanıt olmaksızın sadece, "böyle olması gerekir, başka türlü zaten yapılamazdı", diyerek konuşmadıklarını görürsünüz. Ama Türkiye'de bu çok yaygın bir pratiktir. Türkiye'de hepimiz Mimar Sinan'ı biliriz, hepimiz Mimar Sinan'ın yüceliğinden haberdarız. Ama lütfen bana dört tane 16. yüzyıl Osmanlı mimarı adı sayınız? Sayamazsınız. Bunu genellikle uzmanlar bile zor sayarlar. Bu bile gerçek bir uzmanlık bilgisidir. Herkes bir Mimar Sinan adı bilir, yüceliğine ilişkin fikri vardır ve bildiğinin sınırı da orada sona erer. Ama Türkiye'de popüler kültürde bir Sinan mitolojisi vardır. Sinan'a ilişkin, biraz sonra örneklerinin birkaçını vermeye çalışacağım meselelerden herhalde haberdarsınız. Bir internet araması yapsanız, söz gelimi Google arama motoruna "Mimar Sinan'ın sırları" yazsanız, hemen karşınıza yüzbinlerce gönderme gelir. Ama İngilizce olarak Palladio'nun sırları diye yazarsanız hiçbir sonuç gelmez. Hiçbir şekilde Palladio'nun sırları, Michelangelo'nun sırları gibi anlatılar gündeme gelmez. Sadece bu bile Türkiye'de ilginç bir Mimar Sinan kişiliği ürettiğimize işaret ediyor olsa gerek.

Bir başka parçası ise bizim Mimar Sinan'ı ciddi biçimde ideolojikleştirmiş olmamız. Herkesin kendi siyasal meşrebine göre Mimar Sinanları mevcut. Muhafazakârsanız bir Mimar Sinan'ınız vardır, solcuysanız bir Mimar Sinan'ınız vardır, rasyonalist düşünceye iman ettiyseniz başka bir Mimar Sinan'ınız vardır. Dünyada bunun da var olmadığını söyleyebilirim. İtalya'da kalkıp da Leonardo da Vinci derseniz, siyasal görüşünüz Leonardo da Vinci'ye ilişkin söyleyeceğinize hiçbir şekilde gönderme yapmaz. Ama Türkiye'de doğrudan doğruya bu göndermeyi yapar, kişi hangi siyasal görüşte olursa olsun. Bunun kavgaları da verilir.

Bir örneğini vereyim. Yıllar önce Mimarlar Odası'nın başkanı olan rahmetli Oktay Ekinci'nin Mimar Sinan'a ilişkin bir yazısını hatırlıyorum. Süleymaniye Vakfiyesini "değerlendiriyordu". Diyordu ki vakfiyede aslında caminin imamının özellikleri de tanımlanmış. Bunların arasında Arapça ve Farsçayı bilmesi, ayrıca en azından iki Batı dilini bilmesi var. Dikkat edin, bir 16. yüzyıl imamı İngilizce ve Fransızca biliyor, Latince biliyor. Onun dışında vakfiyede yazıldığına göre caminin imamı tek bir kadınla evlenebilir, eşi güzel olmak zorundadır, çünkü böyle olmazsa harama bakabilir. Böyle bir vakfiyenin olmadığını söylememe bile gerek yok. Birincisi, Süleymaniye vakfiyesi yayınlanmış bir vakfiyedir, içinde ne olduğu bilinen bir gerçek, imama ilişkin böyle bir değerlendirme olmadığını zaten bilirsiniz. Hiçbir vakfiye zaten böyle tuhaf tanımlar yapmaz. Hele hele vakfiyelerin hiçbirinin içeriğini mimarlar tanımlamaz. Vakfiyelerin kimler tarafından düzenlendiği bilinen bir gerçek. Apayrı bir uzmanlığı gerektirir, özel yazma kalıpları vardır, o kalıpları bilmiyorsanız vakfiyeyi bırakın yazmayı, tahayyül bile edemezsiniz. 16. yüzyılda bir mimar hiçbir şekilde vakfiye yazamazdı. Sinan'ın kendi vakfiyesini bile kendisinin yazmadığını biliyoruz. Ama dikkat ederseniz Oktay Ekinci'nin anlatmaya çalıştığı şey büyük ölçüde rasyonalist, pozitivist, seküler dünya görüşüne sahip bir mimar tahayyülüydü. Bunun üzerine azımsanmayacak sayıda metin bulma şansına sahibiz.

Karşıt doğrultuda hücum da var mı? Karşıt hücumun da olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Bunları özellikle anlatıyorum, yakınma olduğunu düşünmeyin lütfen, sadece Türkiye'de popüler kültürdeki Sinan imgelerinin nasıl inşa edildiğini anlatabilmek için. Yıllar önce benimle bir söyleşi yapıldığında, "biz muhayyel bir Sinan yarattık" şeklinde konuşmuştum. Sinan diye bir insan var yeryüzünde; ama kişiliğini muhayyel olarak, hayal olarak ürettik şeklinde bir açıklamaydı. Bir muhafazakâr gazetede buna ilişkin bir açıklama geldi: "Batılılaşmacı aydınlar Sinan'ı zaten anlayamaz" diye. Yazar, Sinan'ı kendi söylemek istediklerini söyleyen biri olarak anlatmaya çalışıyor. Sinan onları söylemiyor. Sinan 16. yüzyıldaki bir Osmanlı mimarının bilgi birikimi ve ilgileri çerçevesinde konuşabilen, düşünebilen -doğal olarak- normal bir insan. Ama biz ona, ölümünün üzerinden 400 yılı aşkın süre geçtikten sonra bambaşka bir siyasal kimlik biçmeye çalışıyoruz. O siyasal kimliği de büyük ölçüde kendi güncel siyasal tercihlerimiz çerçevesinde kuruyoruz. Buna hakkımız olmadığını söylemeye çalışıyorum. Sinan'ı anlamak istiyorsak tarih yazım pratiğinin olağan, dünyanın her yerindeki alışkanlıkları çerçevesinde, kendi çağı bağlamında anlamak zorundayız. Kendi çağında nasıl düşünüldüğüne, inanıldığına, davranıldığına, yaşandığına ilişkin veriler çerçevesinde bir Sinan anlatabiliriz. Yoksa bizim bugün mimarlıktan, mimardan, siyasal eylemlerden beklediklerimize tercüman olacak bir Sinan tahayyülü ciddi bir biçimde problemli bir Sinan tahayyülüdür, hiç kuşkusuz. Dolayısıyla burada başta söylediğimi bir kere daha tekrarlayayım. Sinan'ı olağanlaştırmak üzerine bir öneriyle gelebilirim olsa olsa. Ve kitap da bunu yapmaya

çalışıyor. Çok kısaca bunu nasıl yapmayı denediğimi özetleyebilirim.

Yayımlanacak kitabımdaki birinci kesim 16. yüzyıl Osmanlı mimarlığının bir tarihi değil. 16. yüzyıl Osmanlı mimarlığının temel bazı özelliklerini anlayabilmek için bugüne kadar pek ilgi duymadığımız bazı alanları araştırmak zorunda olduğumuza işaret ediyorum orada. Birinci parça "16. yüzyılda Mekânın Metinsel Kavrayışı" adını taşıyor. Şunu yapıyorum orada. 16. yüzyıl Osmanlı düz yazısının içinde mimarlıktan söz ettikleri zaman hangi özelliklerini vurgularlar, hangi özelliklerini görürler, hangi özellikleri üzerine konuşurlar. Mimarlık ürününü bütün boyutlarıyla görmeyiz, sadece ilgilendiğimiz parçasıyla ve kimi mecralarda yeniden üretildiği şekliyle görürüz. Bu içinde konumlandığımız yapıya baktığımız zaman burasını bir inşaat mühendisinin gözüyle başka görüyorsunuzdur, bir akustik mühendisinin gözüyle başka, bir mimarın gözüyle, bir sanatçının buradaki renk düzenini yorumlamasıyla başka görüyorsunuzdur. 16. yüzyılda Osmanlı'nın mimarlığı nasıl gördüğünü, nerelere dikkat ettiğini, nelere dikkat etmediğini, bazı şeyleri hiç görmediğini bilmek zorundayız. Her şeyi gören bir evrensel insan yok. Hiçbir çağda böyle bir insan yok. Gözümüzle görmeyiz. Gören; kültürel ortamın içindeki varlığınız, toplumsallığınız. O toplumsallık sayesinde görürüz. Yoksa bütün çağlar boyunca insanların duyu sistemleri üç aşağı beş yukarı aynı çalışıyor, gözleri aynı biçimde görüyor, kulakları aynı biçimde duyuyor, ama sorun şu ki metinlerde bu gördüklerinizin bilgisini üretmezseniz, göremezsiniz. Bazı biçimlerini üretiriz, bazı biçimlerde üretemeyiz.

Çok basit bir örnek vereyim. Söz gelimi Seydi Ali Reis 1560 gibi bir tarihte, yanlış hatırlamıyorsam, Basra'dan yola çıkacak, bir grup Osmanlı gemisiyle Hindistan'a doğru sefer edecek, gemileri Hindistan kıyısında batacak, oradan itibaren Hindistan içinde bir tur attıktan sonra İran üzerinden Türkiye'ye dönecek ve yolculuk anılarını yazacak. Yolculuk anılarının içinde neredeyse hiçbir mimarlık ürününden söz etmez. Sayısız önemli yapı görüyor. Hindistan'da dev yapılar görüyor. Bazıları İslami, bazıları İslami olmayan yapılar görüyor. Hiçbirinden söz etmez. Beklersiniz ki şuraya gitti, bilmem ne camisini gördü ve "bu bizim camilerimize hiç benzemiyor" diyecek. Hayır, hiçbir şey demez. Sözünü bile etmez. Sadece geçtiği köprüleri sayar. Bütün yolculuk boyunca bir tek yapıyı anlatıyor. İran'da bir Safevi şahına ait bir köşk yapısı. Onu da Osmanlı-Safevi rekabeti çerçevesinde bir siyasal tartışmanın içine yerleştirerek anlatıyor. Böyle sayısız metin var. Anlatmaya çalıştığım, Osmanlı'nın dünyayı nasıl gördüğünü anlamak istiyorsanız, 16. yüzyıl metinlerine bakmak zorundasınız. Çünkü bizim gibi görüyorlardı demek suretiyle nasıl gördüklerini açıklayamayız. Bizim gibi görmezler. Hiçbir çağda hiç kimse bizim gibi görmüyordur. Birinci bölüm bunu anlatıyor.

İkinci bölüm "16. yüzyılda Mekânın Matematiksel Kavranışı". Bu ölçmeye ilişkin bir problem. Dünyayı sürekli matematiksel araçlarla da kavrarız. Her çağda bir biçimde kavrarız ama her çağda bugünkü gibi kavramadığımızı anlatıyorum. Bu çok daha karmaşık bir problem olduğu için özetlenecek kadar bile anlatmam mümkün değil. Ama şöyle söyleyeyim Osmanlı 16. yüzyılı dünyayı fizikososyal diyebileceğimiz bir biçimde kavrar. Yani matematiksel olan değerleri bile toplumsallığa tercüme eder. Ama fizikomatematik bir hesaplama yapmaz. Yani "Arsam 446 zirakare" diyen bir 16. yüzyıl metni bulmanız hemen hemen imkânsızdır. 3 odalı, bir sofalı bir evim var der. Dikkat ederseniz bu sosyal olarak alıştığımız tanımlara gönderme yapar. Odanın boyutuna alıştığınız mimari tanımlar çerçevesinde gönderme yapar. Ama odanın matematiksel boyutuna gönderme yapmaz. Biz mimari çevremizi ancak geç 18. yüzyıldan itibaren zirakare, metrekare cinsinden matematiksel değerlerle tanımlarız. Dolayısıyla bu, dünyayı tanımlama bağlamında bizimkinden tamamen farklı bir dünya. Şöyle söyleyeyim, daha iyi anlamak mümkün olacaktır: Ölçülerin Kayseri'deki değerleriyle Ankara'daki değerleri 16. yüzyılda uzlaşmaz. Bırakın böyle bir şeyi, bazı durumda Kayseri'de geçerli olan ölçü birimiyle Talas'taki ölçü biriminin örtüşmediğini görebilirsiniz. Bu kadar derin farklılıklar olur. Dolayısıyla ölçünün birim miktarı bile sizin konumlandığınız toplumsallığa göre değişir. Ama metrekareden söz ettiğiniz zaman neredeyse hiçbir toplumsallığa göndermesi olmayan matematiksel bir değerden söz edersiniz. Bu Osmanlı 16. yüzyılda olmayan bir şey. Dolayısıyla bizim gibi ölçüm yapamazlar, bizim gibi hesaplama yapamazlar. Ve yapmazlar. Böyle bir talepleri de yoktur. Çünkü böyle bir dünya kavrayışları yok. Matematiksel olarak başka bir biçimde dünyayı kavrıyorlar.

"16. yüzyılda Mekânın Resimsel Kavranışı" bölümü: Resimsel kavrayış dünyayı nasıl resmettiğinizle bağlantılı. Dünyayı resmetmekle görmek arasındaki ilişkiyi dikkate almak zorundayız. Osmanlı 16. yüzyılının fiziksel çevreyi resim araçlarıyla betimleme, tasvir etme yaklaşımı bizim bugünkü yaklaşımımızdan da 18. yüzyıldaki yaklaşımımızdan da tümüyle farklı. Ayrıntılarına hiç girmeyeyim. Ama bunu anlamak neye yarar? Mimarlık görselliğin araçlarıyla da inşa ediliyor, tıpkı matematiksel bilgilerle inşa edildiği gibi resimsel tekniklerle de inşa ediyoruz mimarlığı 16. yüzyılda da. Bu önemli biçimde farklı bir dünya anlayışına işaret eder.

"Sinan Mimarlığının Sosyoekonomisi"'nin mimarlık üzerindeki etkisi üzerinde duruyorum. Genellikle şöyle bir yaklaşımımız var: Sinan çağında niye büyük binalar yapılıyor, çok basit, çünkü Osmanlı devletinin en zengin çağıydı, paraları çoktu, dolayısıyla büyük binalar yapılıyordu. Böyle anlatamayız. Bu paranızın çokluğuyla azlığıyla açıklanabilir bir şey değil. Paranın anlamıyla ve işleviyle açıklanabilir bir şey. Servetinizin toplumsal ve ekonomik anlamıyla ilişkili bir mesele. Servet yatırım işlevi taşıyorsa başka biçimde bina yaparsınız, taşımıyorsa, yani kapitalist ekonominin içinde değilseniz başka türlü bir mimarlık yaparsınız. Ayrıca Sinan döneminin önemlice bir parçasının da ciddi bir enflasyon dönemi olduğunu bugün biliyoruz. Dolayısıyla çok paramız olduğuna ilişkin iddiaları da gözden geçirmek zorunda olduğumuzu hemen baştan söyleyeyim. Bu kadar basit bir sosyoekonomik değerlendirmeyle bir dönemin mimarlığını anlamanın mümkün olmadığını söylemeye çalışıyorum.

İkinci ana bölümse "Tarihsel: Osmanlı Sinan". Osmanlı düşünce gelenekleri içinde Sinan'ın mimarlığı ve mimarlığın nasıl düşünüldüğü meselesi üzerine. Burada da hiç tereddütsüz doğrudan doğruya yine Osmanlı metinlerine bakmak zorundayız. Söz gelimi Osmanlılar "yenilik yapalım arkadaşlar" mı diyorlar, "yaratıcı bir ürün ortaya koyalım" mı diyorlar? Demiyorlar. Böyle bir Osmanlı metni bulamazsınız. Böyle bir metinle karşılaşmak istiyorsanız 19. yüzyılın ikinci yarısına gelmeniz gerekir. Yaratıcılık gösteren mimar biçiminde bir tamlama 16. yüzyıl Osmanlıcasında mümkün değil. Hepinizin de bildiği gibi bu sadece İslam dünyasına özgü değil. Aziz Augustinus bile bunu daha 4.-5. yüzyıl aralığında söylemiş. "Creatura non potest creare": Yaratılmışlar yaratmaya muktedir değillerdir. Dolayısıyla "Sinan çok yaratıcı bir mimardır" gibi bir cümle kuruyorsanız yanlış konuşuyorsunuz demektir. Yaratıcılık ya da yenilik yapalım diye bir problemi yok Sinan çağında hiç kimsenin. Yenilik kavramı 18. yüzyılda, Lale Devri'nden başlayan bir kavram Osmanlı'da. Biz hiç dikkat etmeyerek kolayca böyle argümanlar sarf etmeye çok alışık bir toplumuz. Akademik çevrelerde bile bunu söylediğimiz zaman kimse "ne yaratıcılığı, Sinan niye yaratıcı olsun" gibi soru sormaz. Bunu sormak zorunda olduğumuzu anlatmaya çalışıyorum. Her çağda, yaratıcılık diye bir mimari bir marifet yok, yenilik yapmak diye bir amaç yok. Bu çeşitli çağlarda ortaya çıkan, bazı çağlarda mevcut olan, bazılarında olmayan, bazı yerlerde mevcut olan, bazı yerlerde olmayan ama söz gelimi 16. yüzyıl Osmanlı'sında söz konusu olmayan bir düşünme biçimidir. Bu düşünme biçimlerini dikkate alarak Sinan'ı yorumlayalım diyen bir kitap bölümü bu yazdığım.

"Özgün Otobiyografik Metinlerde Sinan ve Mimarlığı" bölümü Sinan'a ilişkin tezkireleri yorumlamaya yönelik bir bölüm. Genellikle bunlar otobiyografik metin olarak değerlendiriliyorlar. Bu metinleri kantitatif bir değerlendirmeye tabi tuttuğunuz zaman, yani içindeki cümlelerin neye göndermeli olduğunun sayısal değerini bulduğunuz zaman, içinde mimarlıktan çok siyaset göndermesiyle karşılaşırız. Neredeyse her cümlede padişah övgüsü vardır, her cümlede yönetimin övgüsü vardır. Mimarlık arada sırada onlar dolayımıyla gündeme gelir. "Mimarlıktan söz eden metinler var elimizde" biçimindeki ifadenin çok tartışmalı olduğunu işaret etmek için söylediğim bir şey bu. Bunun kantitatif değeri ortaya konabiliyor. Bir söylem analizi yaptığınız zaman dediğim gibi göreceksiniz ki, bu metinler ağırlıklı biçimde siyasal metinlerdir. Mimarlık siyasal olarak gündeme gelir. Dönemin siyasal eyleminin parçasıdır. Ama bugünkü anlamda mimarlığa özgül olarak ilişkin bir tartışma gündeme gelmez. Süleymaniye Camisi anlatılırken sadece iki gönderme vardır Tezkiretü'l Bünyan'da ve şaşırtır. Caminin şadırvanının üst örtüsünden aşağıya su akar, başka hiçbir camide olmayan bir şey bu. Bir bunu, bir de yan sahanların üstündeki kubbelerin üst üste iki kubbeden oluştuğunu anlatır. Koskoca bir külliyenin mimarlık tanımı iki kısa saptamadan ibaret. Bugün baktığınızda "bunların ne önemi var ki" diyebilirsiniz. Ama diyemezsiniz. 16. yüzyılda belli ki onlar önem taşıyormuş. Sizin için ne önem taşıdığını Sinan ya da çağdaşları tabii ki düşünmüyorlar. Dolayısıyla bu gibi metinleri kendi tarihsel bağlamında okumamız gerekir.

"Teceddüd ve Tekaddüm: Yenilik ve Eskilik Üretimi", yenilik üretimi diye bir meselenin Osmanlıda olmadığına ilişkin bir bölüm. Yeniliğin Osmanlı 16. yüzyılının dünyasında var olan bir değer kalemi olmadığını, tam tersine eskiliğin değer kalemi olduğunu anlatan bir bölüm. Kınalızade'nin ünlü Ahlâk-ı Alâî'si bunu güzel ifade eder. "Her eylemde kökeni oluşturan en yetkin duruma dönmek amaçlanmalıdır", gelecekteki yepyeni bir duruma göre eylemde bulunmak değil diye anlatır Kınalızade. Sinan'ın çağdaşı bir Osmanlı entelektüeli. Ama hiçbir metinde yenilik yapma meselesi üzerine konuşulmaz. Dolayısıyla bu teceddüd ve tekaddüm sizden önce olmuş olana geri dönmeyi öngörür, sizden sonra yapılacağa hazırlık yapmayı değil. Tam tersine çalışır Osmanlı 16. yüzyıl üst sınıflarının düşünce dünyası. Nereden biliyoruz? Dönemin özgün metinlerinden biliyoruz. Ama bunları okumazsanız, Sinan'ı bir Rönesans mimarı gibi anlatırsınız. Anlatmamanız gerekir. Çünkü Sinan bir İtalyan Rönesans mimarı değil, bir Osmanlı 16. yüzyıl mimarı. Daha iyi daha kötü değil, başka bir şey. O "başka bir şey"i anlamak zorundayız. Ama biz genellikle "o başka şey"i aramayız. Çoğu zaman metinlerin çok önemli bölümü zaten şunu yapar, dünyanın karşısına yerleştirebileceğimiz önemli bir deha tarif eder. Mimarlık tarihi metinleri ve tarih metinleri dünyanın hiçbir yerinde akademik ölçütlerle böyle yazılmıyor artık. Türkiye dışındaki dünyada hiçbir metin kalkıp da bir deha keşfetmek için yazılmaz, ciddiye alınabilir akademik kriterlerle çalışıyorsanız şayet... Ama Türkiye'deki alışkanlıklar o kadar güçlüdür ki Amerika'da yazan Gülru Necipoğlu bile boyuna Sinan'ın dehası üzerine konuşur. 16. yüzyılda Osmanlı'da deha diye bir sözcük yok bile, dahi diye bir insan yok, deha diye bir kavram mevcut değil. 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı dillerindeki "genius"tan yapılma bir tercüme deha. Bunu kalkıp da Sinan'a atfederseniz yanlış bir şey yaparsınız. Sinan çok iyi pilottu demekten farkı yok. Sinan ömründe hiç uçak görmedi. Nasıl pilot değilse aynı şekilde bir Rönesans dehası da değil. Bu Sinan'ın kabahati değil, bizim Sinan'ı başka biçimde anlamak için çarpıtmamızın sonucu. Bu çarpıtmaya hakkımız yok.

"Kim Şu 'Rumiyan'? Antikite'nin Mirası ve Sinan", Osmanlı mimarlığının Antik Roma'yla ve geç antikiteyle ilgili olduğu bazı davranış biçimleri mevcut mu, bunu tartışan bir bölüm. Dolayısıyla yine bir akademik tartışma.

"Kervan Yolda Düzülür: Selimiye Külliyesi Örneğinde Yapım Süreci" bölümü. Bu şuna işaret ediyor. Osmanlı yapılarının genellikle bir çırpıda yapıldıklarını zannederiz. Üzerindeki yazıtında 1571 yazıyorsa zannederiz ki 1571'de yapı bitti, açıldı ve kullanıldı. Böyle olduğunu söyleyemeyiz. Ayrıntılı arşiv belgeleri üzerinde araştırma yaptığınız zaman, Edirne Selimiye külliyesi örneğinde yüz yıl sürmüş bir yapım süreci görüyorsunuz. Ama metinler, Kıbrıs seferinde çok kaynak elde edildi, bir çırpıda yaptılar der. Hayır, böyle yapmadılar. Yapının ana kitlesi ile son cemaat avlusu bile aynı çağda yapılmadı. Cami ibadete açıldığı zaman henüz son cemaat avlusu mevcut değildi, sonradan eklendi. Bunların hepsini görmezden geliriz. Belgeyi gördüğümüzde bile belgenin söylediğine inanmayız. Mesela Gülru Necipoğlu inanmaz. Beraber yapılmadığını yerindeki konstrüktif kanıtlarla bile göstermek mümkündür, kaldı ki belge var. Bir tane kapı açın da insanlar içeri girebilsin diyen bir belge hatırlıyorum. Çünkü avlu yok, avlu kapısından girilemiyor, arka tarafından kapı açmak zorunda kalıyorlar. Bütün bu bilgilere sahibiz ama aynı ideolojik saplantılarımız nedeniyle onları görmezden geliriz. Bunlara hakkımız olmadığını söylemeye çalışıyorum.

Üçüncü bölüm "Muhayyel: Çağdaşımız Sinan". Buradaki hemen her mesele çeşitli biçimlerde çeşitli kaynaklarda rastlayacağınız Sinan'a ilişkin efsaneler. Bunların bazıları çok eğlencelidir. Bu bölüm, birincisi neden böyle efsaneler üretiyoruz üzerine tartışmaya yönelik. Bir diğeri ise efsanelerin tarihsel kökenlerine ilişkin. Yani şu efsane karşımıza ilk kez hangi yüzyılda çıkıyor? Bazıları 17. yüzyılda çıkarlar, bazıları 1950 yılında bile yokturlar, bazıları 1990'larda icat edildiler, o kadar yenidirler. Dolayısıyla kitabın bu icat sürecinin meseleleri üzerine konuşan bir son bölümü de içerdiğini söyleyebilirim.

Size aslında kabaca yapmak istediğim konuşmanın ayrıntılarını sunmuş oldum. Bu metinleri bu şekilde yorumlamamıza yol açan literatür hakkında kısa bir bilgi vereyim. Yani Sinan üzerine yazılan kitaplar hakkında bu demin eleştirdiğim meselenin kimler tarafından nasıl anlatıldığı üzerine bir kısa değerlendirme yapayım. Bu böyle hızlı yapılabilir bir değerlendirme değil, binlerce sayfalık bir yayın birikimi var. Allahtan ki kitapların yüzde 90'ı olağan bir Türk alışkanlığı olarak, birbirlerinden aynı içerikleri aktara aktara yazdıkları için, aynı şeyler döne döne gündeme getiriliyor.

Tezkiretü'l Bünyan Sinan'a ilişkin tezkirelerden ilk basılmış olanıdır. İlk kez 19. yüzyılın sonunda, İkdam gazetesini yayınlayan Ahmet Cevdet adında dönemin bir entelektüeli tarafından yapılan, Sinan'a ilişkin metinler olarak nitelendirdiğimiz metinlerden bir tanesinin yeni baskısıdır. Sonraki dönemde uzun süre boyunca Sinan'a ilişkin söylenen her şey bu yayın sayesinde ayakta durur. Peki, bu yayın güvenilir bir yayın mıdır sorusunu soralım. Hayır, güvenilir bir yayın değildir. Çünkü bu yayın hiçbir özgün yazmanın yeni baskısı değil. Böyle bir yazma yok. Belli ki Ahmet Cevdet kendi elindeki ya da bir yerde bulduğu bir nüshayı almış, serbest bir biçimde tekrar yazmış. Elimizde esaslı miktarda Tezkiretü'l Bünyan yazması var, onların içinde hiçbirinde doğrudan doğruya mevcut olmayan bir Tezkiretü'l Bünyan çıkmış ortaya. Çok mu büyük farklılıklar var? Hayır, çok büyük farklılıklar yok. Ama sorun şu ki böyle bir metin yok. Bu tamamen özensiz yapılmış, henüz Türk milliyetçiliğinin yeni doğduğu bir çağda "bizim de mimarlığımız önemlidir" diyebilmek için hızlıca yapılmış bir metin. Başında bir önsöz var. Bu önsöz bile siyasal bir mesajdır sözgelimi. Sultan Osman Osmanlı mimarlığını kurmak için çok uğraştı biçiminde, Osman Bey'in doğrudan doğruya Osmanlı mimarlığını üreten

kişi olduğuna ilişkin ifadelerin içinde bulunduğu, siyasal göndermeleri olan ilginç bir, deyim yerindeyse, Osmanlı milliyetçisi metni olarak nitelendirilebilir. Ondan sonra gelenler bu siyasal bağlantı tahayyülünü kolay kolay terk edemeyeceklerdir.

Ahmet Refik bunu en ciddi biçimde kullanan ilk kişi olur. 1931 tarihinde *Mimar Sinan* kitabını yayımlayacaktır. Kullandığı malzeme çok ağırlıklı bir biçimde Tezkiretü'l Bünyan'dır. Kendisinin özel ilgili alanı olduğu için Osmanlı arşivindeki bazı belgelere de müracaat eder, fakat çok sayıda belgeden ancak küçük bir bölümünü kullanabilmiştir. Ama yine de uzun süre boyunca aşılmayacak, ciddiye alınabilir, hakkını asla yemememiz gereken bir kişiden söz ediyorum. Ahmet Refik çok saygıdeğer bir kişilik olarak nitelendirilebilir. Büyük ölçüde efsanelere yer vermez. Sadece Tezkiretü'l Bünyan'ın içindeki anekdotları biraz yalınlaştırarak, biraz popülerleştirerek bir kere daha yazar. Ama efsane üretmez.

Türk Meşhurları, *Elli Türk Büyüğü* kitapları. Cumhuriyetle başlayan dönem, Türk büyüklerinin ve Türk kültür kahramanlarının keşfedilmeye başlandığı dönem. İttihat ve Terakki'den başlayan ve bugüne kadar devam eden kültür kahramanı diyebileceğimiz insanların icadı. Kültür kahramanı icadı dünyanın her yerinde büyük ölçüde ulusalcılıkla bağlantılı olarak ortaya çıkar, Türkiye'de de yine ulusalcı bir mesele olarak gündeme gelecektir. Bu mesele üzerine hemen hemen hiçbir şey bulamazsınız. Ama sözgelimi Almanya'daki kültür kahramanı icadı üzerine ciltlerce kitap bulma şansınız vardır. Dikkat ederseniz yazan bula bula ancak 50 Türk büyüğü bulabilmiş, koca bir tarihsel aralıkta. Şayet Regensburg yakınlarındaki Walhalla adlı Alman panteonuna giderseniz, içinde üçyüzden fazla kişiye büstleri ve plaketleriyle gönderme vardır. Dikkat ederseniz Türk kültür kahramanları daracık bir kadro oluştururlar. Çünkü sayısız insan "sabıkalıdır". Sayısız insan yönetime yönelik istenmemiş laflar söylemiştir. Dolayısıyla Türkiye'de onlar kültür kahramanı olmazlar. Onları elerseniz, bunu elerseniz geriye 50 kişi kalır ve bu bugüne kadar hala devam eden bir probleme işaret eder. Hakkında ciddi kapsamlı bir çalışma yapmak gerektiğini söyleyebilirim. Benim kitabımda böyle bir bölüm olduğuna da işaret edeyim. Dünyadaki panteonlar, kültür kahramanı listeleri nasıl kuruluyor, Türkiye'deki nasıl kuruldu? Sadece Westminster Abbey Kilisesi'nde şairler köşesi denilen yerde İngilizce yazan şairlerin anısına yerleştirilmiş plaket ya da mezar taşı kitabesi 400'den fazla. Türkiye'de 400 tane şairi arka arkaya sayabilecek biri olduğunu hiç sanmıyorum. Biz böyle bir panteon yapsak liste 20'yi aşmaz. Zaten yapılmaz dikkat ederseniz. Böyle bir panteonumuz da yok. Bu kültür kahramanı üretimi bağlamında Türkiye'de nerelere takıldığımıza, dolayısıyla elimizde kala kala her seferinde en sabıkasız, en tehlikesiz Sinan'ın kaldığına işaret eder. Hiç kimse örneğin 13. yüzyılın başında isyan eden Baba İshak'ı anmaz kültür kahramanı olarak. Çünkü Baba İshak birincisi isyan etmiş, ikincisi heteredoks görüşleri var. Şeyh Bedreddin için de aynını söyleyebilirim. Dolayısıyla Türkiye'de kültür kahramanları listeleri biraz önce de söylediğim gibi sürekli biçimde üstü çizilmek, herkese bir kulp takılmak suretiyle küçülürler. Bu, Sinan'ı giderek yalnız bırakan pratiklerden biri.

1930'lardan başlayarak popüler yayınlar vardır, sözgelimi Cumhuriyet gazetesinde beraber verilmiş bir Mimar Sinan eki. Bu türden sayısız yayın karşımıza çıkacak ve popüler Sinan imgesini üretecek. Hepsi hemen hemen aynı şeyi anlatırlar. Hiçbirinde yeni bir bilgi yoktur. Neredeyse hiçbirinde kayda değer bir değerlendirmeye rastlanmaz. Hepinizin muhtemelen ezbere bildiği, bir çırpıda sıralayabileceği bütün argümanlar bunların içinde sıralanırlar.

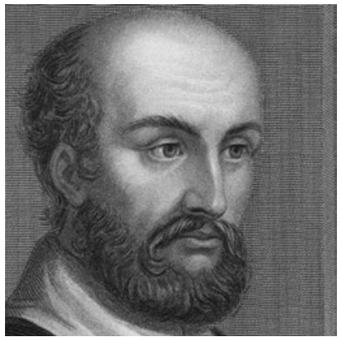
Bruno Taut adına bir Alman Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışırken *Mimari Bilgisi* diye bir kitap yayımlar 1938 yılında. Bu kitap yepyeni bir ufuk açar. Sinan bu kez modern mimarlık bağlamında yorumlanabilecek özellikleri olan çağdaş bir mimar gibi tarif edilir. Bu ilk kez orada karşımıza çıkıyor, bundan öncekilerde modern bir mimar gibi anlatılmaz. Konstrüksiyon bilgisi olduğunu anlatır. Çevre değerlerine önem verdiğini anlatır. Bugün bildiğimiz pek çok kavramı kime borçluyuz diyorsanız, Bruno Taut'a borçluyuz. İlk kez olarak bize modern bir mimarın mimarlıktan beklediklerini Sinan'ın da zaten yerine getirdiğini anlatan bir kitaptır. Bu yepyeni bir kavrayışa işaret eder.

Bir İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi profesörü olan Ziya Kocainan, Bruno Taut'un kaldığı yerden başlayarak Sinan'ın 20. asır mimarisi bağlamında ne kadar önemli olduğunu anlatan küçük bir kitap yazacaktır: *Mimar Sinan ve XX'inci Asır Mimarisi*. Bugüne kadar süren yeni bir güzergâh açar. İnşaat mühendisliği bağlamında da Sinan'ın zaten bilinmeye değer olan her şeyi bildiği, dolayısıyla yaptıklarının hiçbirinin yanlış olmadığı gibi bugün de sevilen efsaneleri sıralar. Biliyorsunuz, hiçbir Sinan yapısının depremde yıkılmadığı gibi efsaneler var. Oysa pek çok Sinan yapısı depremde yıkılır. 1898 depreminde hem Edirnekapı'daki Kara Ahmet Paşa Camisi'nin kubbesi yıkılmıştır, hem de Edirnekapı Mihrimah Camisi çok esaslı bir biçimde hasar görmüştür. İçine uzun süre girilemediğini, esaslı bir biçimde restorasyondan geçirildiğini biliriz. Ama hala böyle metinler var. Onlara göre o kadar doğru yapılmış ki Edirnekapı Mihrimah Camisi'nde hiçbir teknik yanlışlık yok. İnanmak istiyorsanız her şeye inanmak tabii ki mümkündür. Ama ne yazık ki böyle bir imkân yok. Depremin nasıl davrandığını bilmeyen bir dünyada, modern deprem jeolojisinin üretilmediği bir dünyada deprem karşıtı bir tasarım yapamazsınız. Bu dünyanın hiçbir yerinde de yapılmamıştır. Ama bu kitaptan başlayarak bunun yapıldığı anlatılır durur Türkiye.

İbrahim Hakkı Konyalı'nın *Mimar Koca Sinan* kitabı, gerçekten önemli bir çalışma. 1948 yılında Sinan'ın vakfiyelerini yayımlar, doğrudan doğruya vakfiyelerde tanımlanan mekânları gider bulur, onların eskiden neye benzediğini gider araştırır. Hatta küçük çizimlerle destekler. O sayede bugün Fatih civarında Sinan'ın vakfettiği bir mescit yeniden inşa edilmiştir ve içinde bugün namaz kılınıyor. Bunu Konyalı'ya borçluyuz. Konyalı gerçekçi bir çalışma yapar. Gerçek verilere bakar, Osmanlı belgelerine bakar, vakfiyeleri inceler, vakfiyelerin altındaki imzaları tartışır, kim bunlar diye araştırır. Gerçek bir tarihsel çalışma demek ki Ahmet Refik'ten 10 yıldan fazla süre sonra ancak Konyalı tarafından yapılacaktır.

Ona eklemlenen yine önemli bir çalışma Rıfkı Melül Meriç'in 1950'lerin başında gerçekleştirdiği, yine çok saygıdeğer bir çalışma: *Mimar Sinan Hayatı ve Eserleri*. Tezkiretü'l Bünyan dışında kalan Sinan tezkirelerini ciddi bir biçimde, farklı yazmaları karşılaştırarak sistematik olarak yeniden yayımlar. Kullanılabilir bir metin toplamı oluşur önümüzde. İlk kez bilimsel bir edisyon olarak nitelendirilebilecek bir çalışmadır. Dolayısıyla önemli bir katkı.

Afet İnan'ın *Sinan*'ı, 1956 yılında yayınlanmış bir kitap. Şahane! bir kitap. Efsane üretimi bağlamında eşsiz imkânlar olduğunu gösterir. Yeni yayını da yapıldı. Sinan'ın dedesinin Doğan Ağa olduğunu söyler. Sinan'ın dedesinin adını bilmiyoruz, annesinin babasının adını bilmiyoruz. Ama bu kitapta hepsi var. Sinan'ın neredeyse bütün aile şeceresini çıkarabilirsiniz! Sinan'ın çocukluktan itibaren mimarlıkla ilgili olduğunu okursunuz. Dahası Sinan Erciyes'e bakıyor ve o siluetten hareketle Süleymaniye'yi inşa ediyor. Bu bir hayal kuşkusuz. Sinan'ın çocukluğunda nereye nasıl baktığını bilmiyoruz. Ağırnaslı olduğu dışında hiçbir fikrimiz yok. O çağda hiç kimsenin doğa şekilleriyle mimarlık arasında ilişki kurmadığını biliyoruz ama. O pratik yeni bir pratik. 19. yüzyılın sonundan, Fransa ve ABD'den başlayan bir pratik. 16. yüzyılda hiçbir Osmanlı çocuğu buradan bakıp "Ali Dağı ne kadar güzel, kubbemi Ali Dağı gibi yapayım" demek suretiyle eylemde bulunmuyor. Ama hayal kurmak isteyenler böyle kurabilirler. Dolayısıyla Afet Hanım şahane bir biçimde bu kitapta hayalî bir Sinan'ı bütün boyutlarıyla yaratır. Aslına bakarsanız bir tek noktasında bile Sinan'ın etnodinsel kimliği üzerine konuşmaz. Sanki Sinan Doğan Ağa adında Türk, Sünni bir Müslümanın çocuğu imiş gibi anlatılır. Böyle olmadığını biliyoruz. Uzun süre boyunca Sinan zaten bu problemle konuşulmaya çalışıldı. Sinan'ın aslen Türk olduğu üzerine azımsanmayacak sayıda böyle üniversite bildirisi dinlediğimi söyleyeyim. Yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinden bahsediyorum. Türkiye'de böyle bir hevesin var olduğunu biliyoruz. Hatta bu yüzden kafatasının mezardan çıkarıldığını herhalde duymuşsunuzdur. Çünkü dilsel kimliği revize edilemeyeceği için ırksal kimliğini revize edelim demişler. Kafatası biçiminden söz gelimi Türk olduğu çıkarılabilir mi diye ciddi ciddi ölçüm yapıldığını, raporlar düzenlendiğini biliyoruz. Bu şaşkınlık verici bir durum. Ama Türkiye'deki genel eğilim hakkında bugüne uzanan bir aralıkta çok şey söylüyor.



▲ Andrea Palladio

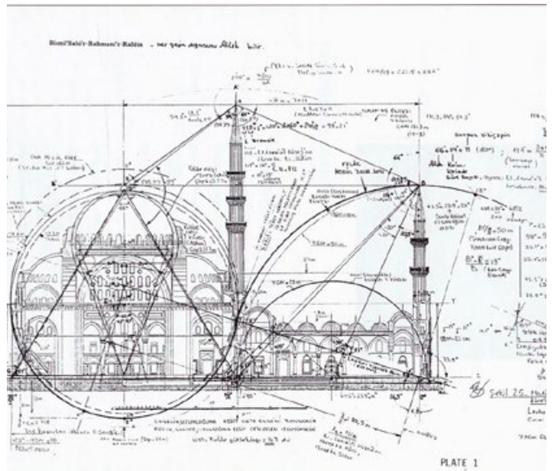
Ernst Egli adında yıllarca Türkiye'de çalışmış bir İsviçreli mimarın yazdığı *Sinan* kitabı onun Avrupa'da ilgi çekmeye başlamasını gösteriyor. Egli, büyük ölçüde Türkçe kaynakları kullanır. Türkçe kaynakları yapı üzerindeki kendi gözlemleriyle birleştiren bir tür yalın mimarlık tarihi çalışmasıdır. Zararsız bir çalışmadır. Ciddiye alınabilir bir çalışmadır. Artık eskimiş bir çalışmadır. Kullanılamaz, şayet tarihsel bir araştırma yapmıyorsa artık hiç kimse bu yayına dipnot vermez.

Daha yeniye geldiğimiz zaman Aptullah Kuran'dan başlayan bir süreçten söz edebiliriz. Aptullah Kuran neredeyse kendisine görev olarak verilen bir işi yapar. Tarih Kurumu tarafından Aptullah Kuran'a Ali Saim Ülgen tarafından çizilmiş rölöveler kullanması için ödünç verilmiş. Bunlar sonra Tarih Kurumu tarafından yayımlanmış, büyük boyutlu 50x70 levhalar haline getirilmişlerdir. Onları Aptullah Kuran'a kullan diye vermişler, daha 1960'ların başında, bir Sinan yaz bize diyerek... Yıllarca çalıştıktan sonra Aptullah Kuran bir Sinan yazdı. Ali Saim Ülgen'in tüm rölövelerini yeniden çizdirdi. Artık onlar Aptullah Kuran'ın rölöveleri diye biliniyorlar. Hiçbir yerde de Ali Saim Ülgen'in rölöveleri diye yazmıyor. Yanlışları da aynen devam ettirildi dolayısıyla. Açık söyleyeyim böyle uyanıklıklar yapma şansımız yok. Bu çok ciddi bir akademik zaafa işaret eder. Kuran'ın Sinan kitabı bence hiçbir anlamı olmayan bir kitaptır. İçinde sadece tarifler olan, 8 tane sütunu, üstünde 21 metrelik kubbesi vardır gibi anlatımlar olan, artık büyük ölçüde kullanmadığımız,

akademik çevrelerin ciddiye almadığı bir çalışmadır.

Buna karşılık Sinan üzerine Doğan Kuban'ın yazdıklarına (*Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, *Sinan An Architectural Genius*) başka gözle bakmak zorundayız, çünkü Doğan Kuban Sinan'ı bir pozitivist kişilik olarak yeniden inşa eder. Modern bir insan nasıl rasyonel düşünüyorsa Sinan da öyle düşünüyor diye tarif etmeye başlar. Sinan tabii ki böyle düşünmüyordu, hiç tereddütsüz bunu söylerim. Ama Doğan Kuban'ın söyledikleri çocuksu değildir, Aptullah Kuran'ınkiler gibi başka kaynaklardan aktarılma değildir; sadece deskriptif de değildir. Ama tartışmaya açıktırlar. Sinan'ı Doğan Kuban'dan okumak suretiyle eleştirel bir metin üretebilme şansınız var. Eleştirel metin üretebilmek çok önemli bir şey. Çünkü çoğu kişinin çalışması eleştirel bir metin üretme imkânı vermez. Eleştirecek bir şey yoktur ortada da ondan. Ama Doğan Kuban'da bunu söyleyemeyiz. Dolayısıyla biraz önce söylediklerime benzer olumsuzlukları Kuban için söyleyemeyeceğim. Kuban ciddiye alınabilir biridir ve Türkiye'de mimarlık tarihçiliğinin en önemli dönemecini oluşturur. Bugün artık o dönemeci de aştığımızı biliyoruz ama 1950'lerden başlayan kariyeri gerçekten de yepyeni bir Osmanlı mimarlığı tarihi yazmaya imkân verir.

Gülru Necipoğlu'nun müthiş çalışkanlığının ürünü. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Buna ilişkin eleştirel yaklaşımımı defalarca gündeme getirdim. Yeni kitapta da bir ölçüde gündeme getireceğimi söyleyebilirim. Çok ciddiye alınabilir bir çalışmadır. Bütün dönem kaynaklarına baktığını söyleyebilirim. Ama dönem kaynaklarına bakarken kendi görmek istediğini görür Gülru Necipoğlu. Dolayısıyla Türkiye'deki alışkanlıkları, mitolojileri feda edemez. Onların ciddi problemleri olduğuna işaret edemez. Böyle bir zaafı olduğunu söylemeye çalışıyorum. Ama bir akademik çalışma olarak şapka çıkarılması gereken boyutu olduğunu da söyleyeyim. Sadece Osmanlı kaynaklarını değil, en azından Avrupa'daki kaynakların da önemli bölümünü gördüğünü büyük bir rahatlıkla söyleyebilirim. Onun için hakkını teslim etmek gerektiğini söylemeye çalışıyorum. Bu söylediğim kötü bir çalışma olduğu anlamına gelmiyor ama bütün tarih metinleri gibi bunun da eleştirel bir gözle ciddi biçimde okunması gerekir. Eleştirel bir gözle okunmayı hak eder çünkü.



En eğlencelilerden birini sona bıraktım. *Sinan: History's Most Prolific Architecture: How a Master Builder Transformed Islam*. Bu bir e-kitap. "Tarihin en verimli mimarlığı. Bir yüce usta İslam'ı nasıl dönüştürdü" başlığını taşıyor. Sinan'ın İslam'ı nasıl dönüştürdüğüne ilişkin hiçbir şey bilmiyorum. Sinan sanki bir din reformatörü. Sanki Luther'den bahsediyoruz. Böyle bir şeyin olmadığını herhalde söylememe bile gerek yok. Bunu okumadım ama başlığını bile zaten "Allah selamet versin" şeklinde değerlendirmek durumunda kalacağım. Böyle tuhaf bir başlık. Dediğim gibi herhalde bir Osmanlı Luther'i var da biz tanımıyoruz. Protestanlığı o kurdu belki de.

Sonra söyleyeceğim bunlardan farklı bir şey. Burada gördüklerimin önemli bölümünü internetten bulduğumu söyleyebilirim. Bu konudaki yaratıcılığın şaşkınlık verici tarafları gerçekten beni en zorlayan parça oldu. Çünkü akla ziyan bir üretimle karşılaşıyoruz.

Bilim adamlarımız serisi altında *Mimar Sinan Bin Yılın Taş Ustası* adlı bir kitap. Sinan diye bir bilim adamımız varmış! Sinan bir mimardı, ancak bilim adamı başka bir şey. Ama belli ki fütursuzca her şeyi yazabiliyoruz.

En eğlencelilerden biri, çünkü uydurma Arapçası da var bu çizimin. Bu çizim, aslına bakarsanız, 1970'li yıllarda Kemali Söylemezoğlu adlı bir İTÜ profesörü tarafından çizilmiş ve Süleymaniye'nin oranlarını geometrik yöntemle açıklamaya yönelik bir hipotetik araştırma denemesi. Bunu biri almış, üzerine tamamen uydurma matematiksel formüller yazmış, sonra biri oturmuş, bunların sözde Arapçalarını yazmış. Sinan'ın çizimi diye arayıp bulabilirsiniz. İnternette buna binlerce gönderme var. Türkiye dışından da göndermeler olan bir tuhaf çizim. Kaynağını biliyoruz. 1970'lerde Kemali Söylemezoğlu'nun yaptığı bir çizim bu sadece.

En güzellerinden biri, muhtemelen herkes biliyordur... Erhan Karaesmen adında bir inşaat mühendisi -ODTÜ hocasıydı kendisi- Mimar Sinan başlıklı bir kitap yazdı, bu kitabın içinde Mimar Sinan'ın inşaat mühendisliği bağlamında ne kadar başarılı ürünler verdiğini, eserlerinin inşaat mühendisliği modern kuramlarına uygun olduğunu anlatıyor. Bir de içinde şöyle bir bölüm var: Şehzade Camisi'nde restorasyon yaparlarken bir de bakıyorlar avluda bir sütun başlığı kırılmak üzere. Hemen birisi gidiyor elini başlığın içindeki bir yere sokuyor ve oradan bir şişe çıkıyor, şişeyi açıyorlar, içinde bir mektup var. Mektupta şu yazıyor: "Bu şişeyi bulduysanız artık demek ki Şehzade Camisi'nin bu noktasında büyük bir problem çıktı, şimdi ben size sorunu nasıl gidereceğinizi anlatayım". Onun yazdığı gibi yapıp onarımı gerçekleştiriyorlar! Erhan Karaesmen, "görüyorsunuz ne yüce bir deha" diye yazıyor, "400 yıl sonra nerede problem çıkacağını biliyor, onun cevabını da veriyor."

Birincisi Şehzade Camisi'nde böyle bir mesaj çıkmadığını gayet iyi biliyoruz. Restorasyonu belgelenmiş bir çalışma. Kaldı ki dünyada hiç kimse –kâhin değilse- geleceği bilmiyor. Sinan da bilmiyor. Böyle bir Sinan tahayyül etmek bir evliya! tahayyül etmek demek. Ama anlaşılan, Türkiye'de böyle bir beklenti var. İnternette buna ilişkin binlerce gönderme var. Herkes de "ne yüce bir zekâsı varmış ki 400 yıl sonra olacakları biliyor" diyor. Hiç kimse de şunu düşünmüyor: Şuradaki sütun başlığı kırıldı içinde bir şişe var, yan taraftaki bilmem kaç sütunun ve problemli noktanın her birinde birer şişe mi vardı? Sürekli olarak Osmanlı yapılarında onarımlar yaparız. Yenilemeniz gereken kırılmış sütun başlığı olur, ağırlığı çekemez, yorulur, çatlar. Gerekiyorsa, 16. yüzyıldan beri üstyapı askıya alınır ve sorunlu nokta onarılır. O kadar basit bir işlemdir. Sürekli yapılır zaten. Her depremden sonra, Osmanlı belgelerinde bulursunuz, bilmem ne camisinin şurası yenilendi, içerideki yarım kubbe yıkıldı, yeniden örüldü. Hiçbirinin içinden de şişe çıkmıyor. Ama buna ciddi biçimde hala inanılıyor. Ayrıca o mektubu gören kimse de yok. Herkes mışlı geçmişle, dolayımla anlatır.

Daha da eğlencelisi Sinan'ın Mihrimah'la aşkı. Bunun kökeninin Türkiye'yle ilgisi yok. Arthur Stratton adında bir Amerikalı Türkiye'ye geliyor, sonra da Sinan'la ilgili bir roman yazmaya karar veriyor. Tabii sadece mimarın hikâyesini anlatmaktan roman çıkmayacağı için Mihrimah Sultan'la bir aşk hikâyesi icat ediyor. Sevilen bir efsane böyle doğacak. Daha da eğlencelisi, buna yönelik iki tepki versiyonu var: Bir grup böyle bir aşkın varlığına inanıyor ve Mihrimah'ın doğum tarihinde nasıl camilerin birinin üzerinde güneş batarken, öbürünün üzerinden ay doğduğunu anlatıyor. Kaldı ki böyle bir aşk olanaksız da. Çünkü birincisi Mihrimah'la Sinan arasındaki yaş farkı herhalde 50 civarında. İkincisi Mihrimah erken ölüyor. Ama bu dediğim gibi kimseyi ilgilendirmiyor, hala bu saçma aşk üzerine yayınlar yapılmaya devam ediyor. Böyle epey metin mevcut. Latince bir deyim var: "Credo sud absurdum". "İnanıyorum çünkü saçma" anlamına geliyor.

Başka bir eğlenceli metin: "Mihrimah Camisi'nin avlusunda Sinan'ın yaptığı deprem izole edici kuyular bulundu" diye bir gazete haberi ve ona yapılmış binlerce gönderme. Fakat gerçek şu: Mihrimah Camisi son İstanbul depreminde hasar gördü ve caminin avlusunda ve çeşitli yerlerinde zemin durumunu anlayabilmek için modern tekniklerle sondajlar yaptılar. O sondaj kuyularını orada gören bir gazeteci "bunlar Sinan'ın açtığı kuyular, deprem izole etmek için yapılmış kuyular" diye haber yaptı. Hala böyle bir haber dolaşıyor. Ne öyle bir kuyu var, ne de Sinan çağından kalma. O kuyular sondaj kuyularıydı ve çoktan kapatıldılar. Belli ki, efsane üretme ihtiyacı hala sürüp gidiyor.

Uzatmayayım. Bence sormamız gereken asıl soru bu tür efsaneler yaratmaya neden bu kadar hevesli olduğumuz. Bir 16. yüzyıl insanı hakkında neden efsane üretmek istiyoruz? Neden 16. yüzyılın koşulları çerçevesinde o insanı anlamayı denemiyoruz? 16. yüzyılda düşündüğü gibi düşünen bir insan niye bize yetmiyor da onu ekstra yüce değerler katmak suretiyle taltif etmek istiyoruz?

Bunun cevabını sadece bir tek cümleyle vereceğim. Bu bir yenilmişlik psikolojisi, yenilmişlik psikozu. Dünyada amaçladığı yerde olmadığına inanan, bulunduğu yerden tatmin olmayan, 17. yüzyıldan bu yana sürekli kayıplarla geçmiş 400 yıllık bir tarihi olan, sürekli bu kayıpları gündeme taşımak suretiyle okullarda birinci sınıftan itibaren tarih dersi anlatılan bir ülkede kaçınılmaz olarak bu yenilgiyi bir anlamda hayali kahramanlar ve başarılar üretmek suretiyle telafi etmek istiyoruz. Ne var ki, bu açıklama bu kadar basit değil, epey karmaşık bir probleme işaret ediyor. Ama en azından size kabaca bir cevap verebilmek için bunu tekrarlıyorum. Böyle bir yitirmişlik problemimiz var.

Dolayısıyla kendi tarihimizi olağanlaştırmak zorundayız, kaybetmiştik psikozunu unutmak zorundayız. Ama belli ki unutamıyoruz. Bir zamanlar Osmanlı toprakları 25 milyon kilometrekareydi gibi ifadelerle konuşmak istiyoruz. Başka mirasçılarının unuttuğu gibi biz de eski topraklarımızı gündelik yaşamda unutmak zorundayız. Sakin sakin tarih yazmak zorundayız. Asabiyetimizden kurtulmamız gerekiyor. Gadre uğramış değiliz. Şayet öyle olsaydı, Fransa, Britanya, İtalya, Hollanda da eski imparatorluklar olarak kendilerini gadre uğramış sayabilirlerdi. Onlar böyle bir kaybetmişlik psikozu içinde değiller. Oysa biz çok olağan olan, çünkü hiçbir yerde artık yaşamayan, her eski emperyal toplumda kaçınılmaz olarak vuku bulmuş o tasfiyeyi, o imparatorluk kaybını bir türlü unutamıyoruz. Kanımca bu tarih yazımına ilişkin bir problem, ideolojik bir problem. Dolayısıyla böyle baktığımızda ne kendi tarihimizi adabıyla yazma şansımız, ne Sinan üzerine adabıyla düşünme şansımız var. Sürekli olarak bu nedenle muhayyel Sinanlar icat etmek zorunda kaldığımızı söyleyeyim.

Teşekkürler. ■

Mimar Sinan'ın Zihniyet Dünyası

PROF. DR. HAYATİ DEVELİ

(23 Şubat 2019 tarihinde Kayseri BÜSAM Şehir Akademi'de Mimar Sinan Okumaları Atölyesi'nde yapılan dersin deşifre edilmiş kaydı.)

MİMAR SİNAN GİBİ SANATÇILAR HAKİKATEN BİLHASSA DA METİNLERİ VE ESERLERİ ÜZERİNDEN ANLAŞILMASI GEREKEN SANATÇILARDIR. BEN medeniyeti sürekli bir anlama çabası olarak algılarım ve bu anlama çabası metinler üzerinden olur. Bir medeniyetten bahsediyorsak, o medeniyet metinler üzerinden taşınır. Eskiden bu metinler sözlü veya yazılı oluyordu. İnsanlar sözlü veya yazılı metinleri bir sonraki nesle aktararak ve onu yeniden yorumlayarak, yeniden üreterek geleceğe taşıyorlardı. Böylece bin sene önceki adam ile bin sene sonraki adam aralarında büyük bir uçurum olmadan aynı kelimelerle aynı kavramlarla birbirlerini anlıyorlar ve bin sene önceki metin anlaşılır olmaya devam ediyordu.

Şimdi elimizde olan bin senelik bir Türkçe metni, mesela Kutadgu Bilig'i anlamaya çalışsak, bir defa dil engeli var. Diyelim ki dil engelini aştık, günümüz diline çevrilmiş metni dahi anlamakta zorlanıyoruz. Yunus'u anlayabiliyor muyuz gerçekten? Hakkıyla anladığımızı zannetmiyorum. Onu anlamak için o kelimelerin arkasına gizlenen kodları çözebilmek lazım. O bilgi aktarımının sürekli olarak devam etmiş olması lazım ki Yunus'u anlayalım, biraz daha geriye gidelim Kutadgu Bilig'i anlayalım. Kutadgu Bilig'in arkasında da başka metinler var. Bunları kopardığınız zaman bir türlü zihinsel kavramlar yerli yerine oturmuyor, ne dediğiniz anlaşılmıyor. Bugün bizim nesillerimizin belki 50-60 yıldır yaşadığı temel trajedi bu. Medeniyeti yapan metinleri okuyamamak. Onları tam olarak algılayamamak. Böylece bizi geçmişe bağlayacak zincirin bir parçası haline gelememek. Tabii bu bir boşluk olarak durmuyor, o boşluklar başka bilgilerle doluyor. Dışarıdan ithal edilmiş bilgilerle. Ve siz köksüz, nereye bastığı belli olmayan bir medeniyetin ya da artık adına medeniyet denebilir mi bilmiyorum, bir yaşama tarzının bireyi haline geliyorsunuz.

Bu anlamda şehir bir metindir, mimari bütünüyle bir metinler silsilesidir. Son yüzyılın önemli bilim alanlarından olan semiyotik/göstergebilimde mimari önemli bir çalışma alanı olarak ele alınır. Mimari ne ifade eder, binalarımız niçin böyle, süslemelerimiz, mahalle yapısı, sokaklar niçin böyle? Demek ki mimarinin bir anlamı vardır, aktardığı bir bilgi vardır, o bilgiyi okuyamıyorsanız yeni bir şey üretirken bugün olduğu gibi ancak kaos üretirsiniz. Onun için Mimar Sinan gibi önemli bir mimarın okunması, anlaşılması, yorumlanması, tekrardan kazanılması çabası önemli bir çabadır. Hakikaten Mimar Sinan'ı eserleri üzerinden okumalı ve anlamalıyız.

Mimar Sinan'ın iki eseri var. Birisi kendi mimarlık macerasını özetlediği, belli eserlerini, yapılış süreçlerini, bunları niçin yaptığını anlattığı, kendi eliyle yazmadığı ama genç bir arkadaşına yazdırdığı bir metin var, *Tezkiretü'l Bünyân*. Bir de yaptığı eserlerinin listesini verdiği *Tezkiretü'l Ebniye* isimli bir eseri vardır. Benim alanım bu olduğu için eski harflerle yazılmış bir metni latinize ettim, günümüz Türkçesine çevirdim, vaktiyle yayımlanmıştı.

Mimar Sinan bizde sıkça yanlış anlaşılan veya belki hiç anlaşılmayan bir isim gibi geldi bana. Mimar Sinan gerçekte kimdi? Mevlana'nın mesnevisinde bir hikâye anlatılır. Körlere fili tarif ettiriyorlar. Kimisi filin bacaklarına dokunuyor, fil uzun bir sütundur diyor, kimisi fil uzun bir hortumdur diyor. Herkes dokunduğu parçaya göre tanımlıyor fili. Oysa filin bütünü başka bir şey. Bizde de herkes bulunduğu, ait olduğu, mensubu olduğu dünya görüşü açısından Mimar Sinan'a bakıyor, nasıl görmek istiyorsa öyle görüyor. Kimisi onu çok modernize ederek seküler bir dünya görüşünden görmüş. Mesela Nazım Hikmet'in bir yazısı var, Süleymaniye'yi anlatıyor, muhteşem bir eser diyor. Ama öyle anlatıyor ki sanki orası bir pagan mabedi. Hiç Müslümanlıktan bahsetmeden. Kimisi diyor ki Mimar Sinan bir Ermeni'ydi, 20'li yaşlarında saraya girdi, zaten biliyordu bu işleri. Ben Mimar Sinan gerçekte nedir, nasıl Mimar Sinan olmuştur, hangi şartlarda olmuştur biraz da bunu düşünmüş oldum.

Mimarlık bir süreç. Sadece mimar ile mimarlık olmuyor. Aynı zamanda bir bani var. Bana şöyle bir ev yap diyor, iki katlı olsun, mutfak şurada olsun. Mimarın eserini ürettiği bir ortam var, bu ortam onu belirliyor. Michelangelo yahut Da Vinci eserini yaparken belli şartlarda yapıyor, hem malzeme olarak hem zihniyet olarak, Mimar Sinan belli şartlarda yapıyor, bir başka ülkenin sanatçısı belli şartlarda yapıyor. Yetişirken de buna göre yetişiyorlar, neyi nasıl yapacaklarını öğreniyorlar. Bir de bu işi verenin talepleri var, onların sanat algıları var. Bunlar sanatçının eserini üretme şartlarını belirliyor. Buna bazıları habitus diyorlar, yani yaşam alanı. Yaşam alanı aslında hepimizin fikrî üretimini, sanat üretimini, zihinsel üretimini belirleyen bir alandır.

Bir dış yaşam alanımız var, bir de bizim içimizde olan bir iç evren var. Dış evren, belki bir yerde bizi korumaya alıyor bir yerde de sınırlarımızı çiziyor. Bir de iç evrenimiz var. Niçin hepimiz sanatçı değiliz, niçin hepimiz şair değiliz? Hepimiz şairiz ama bir tanemiz Necip Fazıl, bir tanemiz Nedim... Bu da o kişinin dehası, kabiliyeti, çalışması onun iç dünyasıyla ilgili bir şey. Böylece ikiye ayırdım, bir dış evren bir de iç evreni var sanatçının. Mimar Sinan'ın yaşam alanının unsurlar ne idi? Dış evreninde ne vardı,

▲ **Tezkiretü'l Bünyan**/İslam Ansiklopedisi

onu ne yaptı; iç evreninde ne vardı, onu ne yaptı? Bu açıdan anlamaya çalıştım.

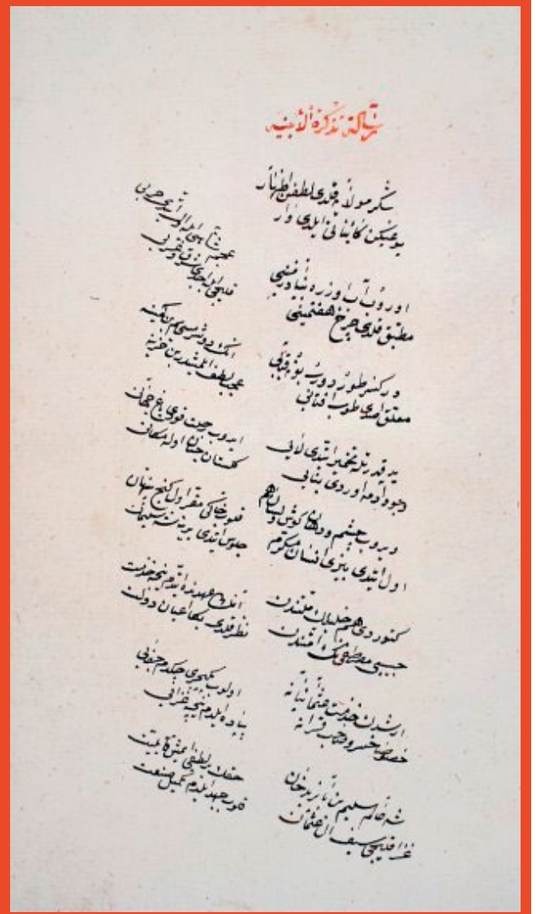
Mimar Sinan'ın hayatıyla ilgili çok şey biliyoruz. Bir defa kendisi anlatmış. Yaşadığı süreçlerin önemli dönüm noktalarını anlatıyor. Sonra mimar hakkında arşiv belgesi de çok. Sinan Kayserilidir, Ağırnaslıdır. Sıradan bir Kayseriliyi mimarbaşı yapan, dünyaca ünlü bir mimar haline getiren, hatta bu toprakların en önemli mimarı haline getiren süreç neydi? Bazıları derler ki Mimar Sinan devşirildiğinde 20'li yaşlarındaydı. O günün şartlarında 20'li yaşlar demek bir insanın olgun yaşları demek, o yaşta bir adam olacağı şeyi olmuştur, bir zanaat varsa o zanaatı öğrenmiştir, 20'sinden sonra çıraklığa gidilmez, 20'sinde bu adam evlenmiş olur umumiyetle, çünkü iş sahibi olur, ya kalfadır ya ustadır, bir şey olmuş olması gerekir. Burada şunu örtük olarak iddia ederler, Osmanlı ona bir şey kazandırmadı. Etnik kökeni hala tartışılır. Kimisi diyor Ermeni'ydi, kimisi diyor Türk'tü, kimisi diyor Rum'du, kimisi diyor Arnavut'tu. Bunların hepsi kaynaklarda var. Hıristiyan/Ortodoks bir aileye mensup, arşiv belgeleri bunu söylüyor. Zaten devşirme olması onun Müslüman olmadığının ifadesidir. Müslümandan adam devşirilmez. Müslümanlar toplumun zaten doğal mensubudurlar. Devşirmek; alıp onu Osmanlı'nın içine katmak, Müslümanlaştırmak, Türkleştirmek ve o toplumun bir bürokratı ya da askeri yapmak demek. "Anadolu'dan ilk devşirilenlerden biriydim" dediğine göre gayrimüslim bir ailenin çocuğudur. Tabii bu devşirme süreci nasıl oluyordu biraz ona bakmak lazım. Yirmili yaşlarda adam devşirilmiyordu. Küçük çocuklar devşiriliyor, bir Türk aileye veriliyor, orada yetişiyor, acemi ocağına alınıyor, orada kabiliyetine isteğine göre bir meslek, bir zanaat sahibi ediliyor, oradan yeniçeri ocağına veya başka alanlara gönderiliyor. 20'li yaşlarda bir adamın devşirilmiş olma ihtimali yoktur. Kendi metninde de Yavuz Sultan Selim zamanında devşirildiğini söyler. Der ki bir şiirinde:

Dürişdüm tâ ki tıfliyyet çağından
Yetişdüm Hacı Bektaş ocağından

Çocukluk çağından beri çalıştım gayret ettim ve Hacı Bektaş ocağından, yani Yeniçeri ocağından yetiştim. Tıfliyyet çocukluk. Bugün bile 20 yaşında bir adama çocuk demiyoruz. Verdiği bir takım tarihlere, birtakım araştırmacıların görüşlerine bakınca, farklı görüşler olmakla beraber, benim tahminim devşirildiğinde 7-8 yaşlarında olabilir. Bundan daha fazla olması çok zor, hem yaşadığı ömür itibariyle. 20'li yaşlardaydı diyenler Sâî Çelebi'nin onun türbesine yazdığı bir tarih metninden yola çıkıyorlar. Orada diyor ki "100 yaşını aşmış idi." Bu Mimar Sinan'ın 100 yaşını aştığı anlamına gelmiyor, çok yaşamıştı anlamına geliyor. Şu yaşta şuraya gittim şunu yaptım gibi verdiği birtakım tarihler kabul edilirse Osmanlı devşirmesine de uyan bir yaş olmuş olacak.

Metindeki oğlan devşirildi ifadesi de önemlidir. "Anadolu'dan ilk defa oğlan devşirildi, bunların biri de bendim." diyor. Oğul kelimesi çocuk anlamındadır, aslında hem kız hem erkek çocuk anlamında kullanılır Türkçede. Mesela Fransızların dil oğlanları vardır. Küçük çocukları alıyorlar, İstanbul'a getiriyorlar, Türkçe öğretiyorlar; bunlar sonra tercüman olarak çalışıyorlar. Acemi oğlanlar ocağı var biliyorsunuz, orada da çocuk anlamında. Mimar Sinan'ın kendisi hakkında ifade ettiği "oğlan devşirilmesi" ve "tıfliyet çağı" ifadeleri onun devşirildiğinde küçük bir çocuk olduğu anlamına gelir. Bu çocukluk ifadesini o günün şartlarında da düşünürseniz 7'yi 8'i aşmaması gerekir. Yoksa 20'li yaşlarda bir adam ancak bozulma döneminde Osmanlı devşirme ocağına girmiş olabilir. O çağlarda mümkün değildir.

Nihayet onu alıp acemi oğlanlar ocağında yetiştiriyorlar, yeniçeri olarak görevine devam ediyor. Acemi oğlanlar ocağında şöyle bir usul var. Belli bilgiler aktarıldıktan sonra meslek seçmeleri isteniyor ve bu çoğu zaman kendi tercihlerine bırakılıyor. Mesela Sultan Ahmet Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmet Ağa vardır. O önce müzisyen olmaya karar veriyor. Biraz hoşuna gidiyor saz, biraz çalışıyor, başarı da sağlıyor. Çok ilerlemeden bir şeyh efendiye danışıyor. O efendi diyor ki müzik şeytan işidir, müziğin olduğu yerde şeytan olur. Müzik olunca eğlence olur, içki olur, insanlar günaha girerler, bundan uzak dur. Hasılıkelam onu müzisyen olmaktan vazgeçiriyor. Bir gün yine sarayda otururken bir kısım acemi oğlanların bir hocanın etrafında oturduğunu



▲ **Tezkiretü'l Bünyan**/İslam Ansiklopedisi

ve aritmetik kitabı okuduklarını görüyor. O da çok hoşuna gidiyor. Buradan Osmanlı sarayında insanların bir yere toplanıp aritmetik kitabı okuduklarını da öğreniyoruz. Muhteşem bir bilgidir. Böylece aritmetiğe merak salıyor. Oradan sedefkârlık, oradan matematik, mimarlık ve mimar olarak yükseliyor.

Mimar Sinan da meslek seçeceği zaman dülgerliği, yani marangozluğu seçiyor. Tabii marangozluk eline keser alıp çivi çakmaktan ibaret olan bir şey değil. Aynı zamanda aritmetik bilgisi gerektiriyor. Aritmetik öğreniyor, hesap yapmayı öğreniyor. Sedef kakma, ahşap bunlar ciddi ölçümler gerektiren alanlar. İşe oradan başlıyor. Kendi metninde dülgerliği de acemi oğlanlar ocağında öğrendiğini belirtiyor. Mimar Sinan'ı Mimar Sinan yapan temel bilgi burada atılıyor.

Dolayısıyla onu Osmanlı sistemine dâhil eden, onu mimar yapan bilgiyi veren yine Osmanlı'nın eğitim sistemi. Acemi oğlanları mektebinde zanaatını, sanatını öğrenmiş. Hazır bir usta olarak alınmadı, Osmanlı eğitim sistemi içinde dülgerliği ve mimarlığı öğrendi. Tabii öğrendiği şey sadece dülgerlik değildir. Acemi oğlanlarından mezun olana kadar "Arab-u İran'ı gezdim tozdum, çok şeyler öğrendim" diyor. Sadece İstanbul'da kalıp orada mı öğrendi? Hayır. Anlaşılıyor ki o sistem içinde bunlar imparatorluğun çeşitli yerlerine, bir mimarın yanında yamak olarak, çırak olarak, bir işgücü olarak gönderiliyor ve oraları geziyorlar. Buralarda birçok yapıyı gördüğünü ve onları müşahede ettiğini anlatır. Mimar Sinan'ı büyük mimar yapan unsurlardan birisi budur, imparatorluğun önemli kısmını gezmiş olmasıdır. Tabii burada kendi iç evreniyle ilgili bir şey de var: Dikkat... Yahya Kemal'in bir sözü var: "Dikkat bütün bir medeniyettir." Her şey dikkatten doğar. Ayrıntıyı görebilmek, gizli olan bir şeyi görebilmek, fark edebilmek, farkındalık sahibi olmak. Dikkat ediyor. Bir Roma eserini görüyor yahut bir Artuklu camiini görüyor, bir köprüyü görüyor, ahşap bir eseri görüyor; bunların nasıl yapıldığını, bağlantıların nasıl olduğunu, kirişinin nasıl atıldığını, neyin birbirine nasıl eklemlendiğini, hangi malzemenin kullanıldığını ve oradaki üslup özelliklerini sanırım ciddi bir şekilde gözlemlemiş. Bunları gezdim, gördüm ve çok şey öğrendim diyor. Bunun 16. yüzyılda, imparatorluğun en güçlü ve en yüksek olduğu zamanda Osmanlı mimarisini en orijinal ve en üst seviyeye çıkaran birikimi oluşturduğunu düşünüyorum. Eğer onları görmemiş olsaydı, sadece İstanbul'dakilerle yetinecek, başka örnek görmediği için kendi sanatsal üretimi İstanbul çevresiyle sınırlı kalacaktı. Birçok alanı gören, ciddi anlamda da bunları kafasına kaydeden bir sanatçı adayı, ileride bunları Mimar Sinan üslubu diyebileceğimiz üsluba dönüştürmeyi başarabilmiştir.

Mimar Sinan küçük yaşta Osmanlı sistemine dâhil edildi. Tabii bu dâhiliyet onun geçmişini unutması anlamına gelmiyor. Çok daha küçük yaşlarda devşirilip geçmişini unutan çocuklar da olmuş. Ama 7'li 8'li yaşlarda devşirilenler elbette kendi akrabalarını vs. hatırlıyorlar. Zaten sistem de bunun önüne geçmeye, annesini babasını unutturmaya çalışmıyor. Onu usulünce Müslümanlaştırıyor. Mimar Sinan devşirmedir. Bu devşirme oluş bir tür sızıdır. Bunun psikolojik bir etkisi var. Osmanlı toplumunda, mühtedilik sıkça görülen bir durumdur. Gayrimüslimler Anadolu'da nüfus olarak bugünden çok çok fazla, üçte bir oranında gayrimüslim, Rum, Ermeni veya başka kökenliler bulunuyor. Ama bunlar etkileşim halinde, dinlerini değiştirip Müslüman olabiliyorlar. Bunların bir kısmı bir süre sonra, gerçekten İslam'ı kabul etti mi etmedi mi diye bir samimiyet testinden geçiriliyorlar. Yani adam gelir kelime-i şehadet getirir ve iş

biter, biz onun kalbini açıp bakmak zorunda değiliz. Ama Müslüman oldum deyip birtakım avantajlar elde edip sonra tekrar eski dinine dönenler var. Bunlar sıkça rastlayan durumlar. Dolayısıyla bu insanların zannımca kendilerinin Müslümanlıktaki samimiyetlerini ifade etme, sık sık bunu ispat etme gibi bir arzuları oluyor. Mimar Sinan'da böyle bir şey var diye düşünüyorum. Birkaç yerde mesela şöyle diyor:

Hamdulillâh, saklayup İslâmımı
Adl ile hükm eyledim ahkâmımı

Hamdolsun Müslümanlığımı koruyup şöyle şöyle yaptım. Mimar Sinan hemen arkasından diyor ki:

Hasbihalim anlamayın kasd-ı riya
Umarım kim ederler hayır duâ

Söylediğimi riya olarak anlamayın, umarım bana hayır dua ederler.

Peki, bu eserine nasıl yansıdı? Hep anlatılır duymuşsunuzdur, Mimar Sinan Selimiye Camii'ni yaparken kubbesini Ayasofya Camii'nden daha geniş ve yüksek yapar. Niçin diğer mimarlar değil de Mimar Sinan bunu yaptı? Etraf biliyor ki Mimar Sinan devşirmedir. "Ayasofya kubbesi gibi büyük kubbe Devlet-i İslamiyye'de bina olunmamıştır diye kefere-i fecerenin mimar geçinenleri Müslümanlara galebemiz var derler idi." İstanbul'daki ortamı düşünün. Gayrimüslim mimarlar var. Demek ki ara sıra sohbetlerde "Müslümanlar Ayasofya gibisini yapamadılar." diyorlardı. Bunun bir tatlı rekabet oluşturduğu anlaşılıyor. Bu meydan okumayı üzerine alınıyor Mimar Sinan. Başka dönemde başka bir mimar değil de Mimar Sinan bu meydan okumayı üzerine alınıyor. Belki de bu devşirme izlerini silmek için diye düşünüyorum. Samimi bir Müslüman olduğundan asla şüphem yok. Bütün mimari faaliyetlerini cennete gitmek için yapmış bir adam... Sinan'ın Ayasofya'nın kubbesini aşmak istemesi içinde yaşadığı toplumdaki gayrimüslimlerin yukarıda sözünü ettiğim söylentilerinin etkisidir. Onu buna iten esas şey de bu şuuraltındaki devşirme kökeni olabilir. O ince bir sızı. Böyle aksetmiş diye düşünüyorum.

Sinan, neccarlık bilgisi ve eğitimi aldı. Bu önemli bir eğitim çünkü mimarlık büyük ölçüde ahşap üzerinden gelişen bir zanaat dalı. Her ne kadar taşlar olsa da büyük eserlerde, önce matematiği ve işin aritmetiğini ahşap eğitiminde, hendese eğitiminde alıyorlar. Bu eğitimi sayesinde önemli başarılar elde ediyor. Devletin gözüne girmesi, yani ilk defa bir başarı göstermesi bu sayededir. Kendi eserinde başarı olarak anlattığı ilk işi 1530'larda, Irakeyn Seferi sırasında Van Deryasında bir küçük kadırga yapmasıdır. Safevilerle savaşıyorlar, Lütfi Paşa düşmanın ahvalini öğrenmek için gemilerle karşı kıyıya gidip bilgi toplansın diyor. Bunu kim yapar? Mimar Sinan Ağa vardır, o yapar. Sinan'a emrediliyor, Sinan üç kadırgadan oluşan küçük bir filo inşa ediyor çok kısa bir zamanda. Bunun komutası da Sinan'a veriliyor, tabii Sinan asker aynı zamanda, görevi tamamlıyor, geliyor. Bu, Lütfi Paşanın aklında kalan bir başarıdır. Yıllar sonra Lütfi Paşa veziriazam oluyor. Romanya seferine çıkılıyor. O zaman tabii yollar bataklık, yağmurlar yağmış, ilkbahardalar, Prut Nehri taşmış, belli bir noktadan geçilemiyor. Seferdeki mimarlar da burada köprüyü tutturamıyorlar. Yapıyorlar köprü çöküyor. Sonunda bunu kim yapar diyorlar. Sinan Ağa yapar diyorlar. Çağırıyorlar, Sinan geliyor, köprüyü yapıyor başarılı bir şekilde. Ordu köprüden geçiyor. Bunlar Mimar Sinan'ın mimarbaşı olma safhasındaki iki önemli başarısıdır. Tabii Mimar Sinan bunlardan önce de mimarlık yapıyor. Ufak tefek mescitler inşa etmiş. Ancak kendisi o eserlerini başarı olarak anlatmaz. Tezkiretü'l Bünyân'da anlattığı eserler büyük ölçüde saray için, hanedan mensupları için yapılan eserlerdir. Onları şah eser/başyapıt olarak görmüş ve onların hikâyesini anlatmıştır.

Sinan'ın habitusundaki önemli bir hususiyet de yeniçeri olmasıdır. Acemi oğlanlar ocağı asker yetiştiriyor ama askerlerin aynı zamanda zanaatları var. Bugünkü sistem gibi sadece silah kullanmıyorlar. Aynı zamanda dülger kuyumcu, savaş zamanı geldiğindeyse bir savaşçı. Buna tarik diyor. İleride mimarbaşılık teklif edildiğinde acaba tarikinden ayrılıp buraya gelir mi diye endişe ediyorlar. Tarik dediğimiz kariyer. Kariyer yol demek malum, tarik de yol demek.

Yeniçerilik niçin önemli? Burada subay olarak çeşitli görevler yapmış, birçok sefere katılmıştır, birçok zahmetler çekmiştir. Bunları eserinde uzun uzun anlatır. Bunların önemli kısmı da birlik komutanı, bölük komutanı vs. olaraktır. Bunun önemi ne? Mimar Sinan'ın liderlik kabiliyetini ve vasfını bize gösteren bir hayat tecrübesidir onun için. Mimar Sinan ciddi anlamda organizasyon kabiliyeti elde etmiş yeniçerilik zamanında. O zamanki askerlik ciddi anlamda organizasyon işi. Binlerce asker karayoluyla hareket ediyor, bunun yumurtasını bulma, ekmeğini bulma, suyunu bulma, atını nallatma, atına ot bulma gibi yüzlerce farklı işi organize eden birimler var. Sinan Ağa zabit subay olarak bu işleri organize ediyor, bizatihi savaşlara katılıyor. Benim orada gördüğüm; büyük, karmaşık, yüksek bütçeli şantiyeleri yönetecek bir liderlik ve organizasyon kapasitesi elde ediyor.

Tabii o yeniçeriliği son derece önemsiyor. Diyor ki

Olup yeniçeri çektim cefâyı
Piyade eyledim nice gazâyı

Yeniçeriler yaya askerlerdir, her yere yaya giderler, biraz eziyetli bir hayatları vardır. Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman zamanındaki hemen hemen bütün seferlere katılmıştır ve bu bahsettiğim Prut Köprüsü'nü inşa etme işi de bu seferler sırasında olmuştur.

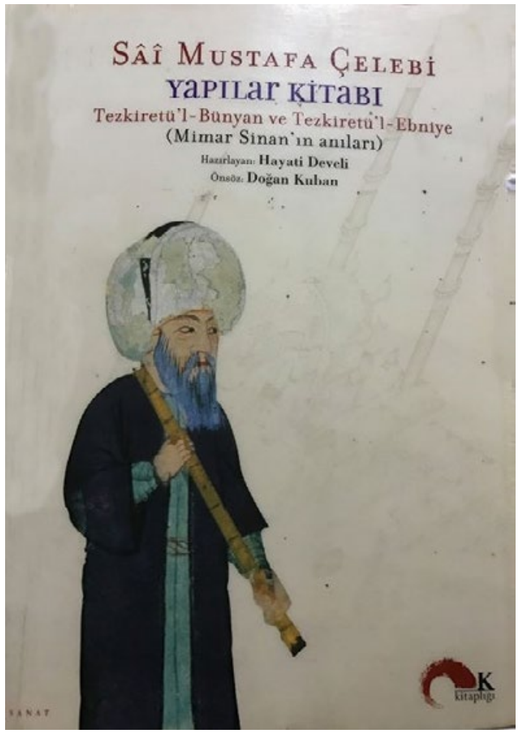
Yeniçerilikte yükselip yeniçeri ağası mertebesine kadar çıkmak veya oralardan vezaret alıp vezir olmak, hatta sadrazam olmak da mümkün. Birçok vezir bu yollardan gelip sadrazam olmuştur. Bu ciddi bir kariyer yoludur. Dünyanın en büyük devletlerinden birinde çok ciddi yükselme, dünyevi varlık açısından ciddi zenginlikler elde etme imkânı var. Böyle bir kariyer varken bir gün diyorlar ki mimarbaşı öldü, seni mimarbaşı yapalım. Tabii önce kim olabilir mimarbaşı diye tartışılıyor. Lütfi Paşa o Prut'taki tecrübesi üzerine diyor ki Mimar Sinan Ağa bu işi en iyi yapacak adamdır. Çünkü onu iki defa denedi. Ona güveniyor. Sistem elemanını takip ediyor. Lütfi Paşa "Mimar, haseki olan Sinan subaşı olmak gerek. Andan gerü bu kâra kadir kimesne olmaz." Diyorlar ki acaba kabul eder mi. "Tarikinden feragat caiz midir?" Hemen yeniçeri ağası Mimar Sinan'ı çağırıyor. Paşa hazretleri seni mimarbaşı etmek istiyor, buna bir cevap hazırla, diyor. "Hakir gerçi tarikimden dûr olmak bana biraz ağır geldi. Ama işin sonunda nice camiler bina edip, dünyevi ve uhrevi nice muradata vesile olmasını mülahaza edip kabul ettim." Camiler yapıp hem dünyevi yani maddi hem uhrevi yani manevi açıdan birçok muradata ulaşacağım aklıma geldi. Cami yaparım, mescit yaparım, köprü yaparım insanlar dua eder, böylece öteki dünyada kesilmeyen bir sevabım olur diyor. Genç bir yaşta mimarbaşı oluyor Sinan. Görüldüğü gibi Sinan'ı mimar yapan Osmanlı sistemidir.

Sinan'ın dış evreninde işaret etmemiz gereken bir diğer özellik, Sinan Osmanlı'dır. Osmanlı ne demektir? Biz bugün Osmanlılıktan çok geniş bir şey anlıyoruz, aslında Osmanlı biraz daha dar bir şeydir. Ne kast ediyorum Osmanlı derken? Size Evliya Çelebi'den bir örnek vereyim. Çelebi Macaristan bölgesine gitmiştir. Kanije civarında o yıllarda sürekli çatışmalar olmaktadır, güvenli bir yer değildir. Orada birleşik Avrupa ordusuyla Osmanlı ordusunun savaşı var. Uzun süren bir savaş. Evliya Çelebi buraya gitmiş, yanında İstanbul'dan gelen birtakım paşalar ve bürokratlar var. Orada sıkıntılı bir durum doğuyor. Ne yapalım deniyor. Bir istişare oluyor. İstanbul'dan gidenler diyorlar ki "Kanije'ye dönelim, orası güvenlidir." Bir de serhatliler var, yani o bölgenin insanı. Bunlar soy olarak Hırvat, Boşnak, Sırp, Macar ama hepsi Müslüman. Bu Müslüman gaziler şöyle diyorlar: "Siz Osmanlılar Kanije'ye gitmek istersiniz ama bu makul değildir. Biz kâfire Türk kaçtı dedürtmezüz." İki kimlik çıktı ortaya. Bir Osmanlı, bir de Türk. Biz kâfire Türk kaçtı dedürtmezüz diyenler soy olarak Türk değil, o bölgenin Müslümanları. Bunlar sabah akşam savaşıyorlar, sürekli cihat halindeler. Osmanlı dedikleri ise İstanbul'dan gelen bürokratlar, paşalar.

Türkçede yayımlanan bir metinde şöyle diyor: "16. yüzyıla gelindiğinde Kanuni Sultan Süleyman döneminde Osmanlı ve Osmanlılar terimlerine devlete ve dine hizmet eden, Osmanlı tarzını bilen Osmanlı elit sınıfının Müslüman Türk Arap Fars kültürüne ilişkin anlamlar yüklendi." Yani Osmanlılar bürokraside ya da sarayda önemli mevkilere sahip kişilerdi. Osmanlı hanedanına doğrudan hizmet eden, oradan maaş alan kişiler. Benim kanaatim bunların çok Müslüman olması da gerekmiyor. Ermeni, Rum tercümanlar tabipler de var. Osmanlı bunlardır. Hanedan ve hanedana hizmet edenler. Mesela yeniçeri Osmanlı askeridir. Adı üstünde kapıkulu. Maaşını padişah veriyor. Yeniçeri, Osmanlı'nın doğrudan doğruya askeridir. Evliya Çelebi bu anlamda Osmanlı'dır. Mimar Sinan bu anlamda Osmanlı'dır. Osmanlı hanedanına mensuptur, Osmanlı tarzıyla düşünür. Osmanlı'nın sanat algıları, beğenileri, inanç sistemleri her şeyiyle bir Osmanlı kavramı içerisinde telakki edilir. Bugün anladığımızdan biraz daha dar bir anlayıştır bu. Ama Osmanlı esasen budur. Biz Tanzimat'tan sonra bunu, Osmanlı kimliğini korumak için fazla genişlettik, bütün imparatorluk ahalisini Osmanlı olarak anladık. Belki bu gerekliydi.

Osmanlı kimliğinin temel unsurlarından biri Müslümanlık. Osmanlı padişahı çoğu zaman Sünni/Hanefi, metinler ve kabuller çerçevesinde hareket eden, sanat beğenilerini de ona göre oluşturan, ona göre kendisine sınırlar çizen bir hanedan. Osmanlı kavramı da bunun etrafında teşekkül ediyor. Yani sanatsal faaliyetini İslami bir inanç sistemi içerisinde, İslam öğretilerine uygun olarak yapacaktır. Doğal olarak Mimar Sinan hiç kilise veya havra inşa etmemiştir. Müslümanlığa göre bir zanaat/sanat yaptığı için eserlerindeki sembolizm de büyük ölçüde İslam sembolizmini yansıtır veya onun peşinden, onun izdüşümünde gider. Mesela Selimiye'de bu açıktır. Vaktiyle Hilmi Şenalp yazmıştı. Selimiye'nin kubbesi, bütün kubbeler gibi aslında, gökyüzünü ifade eder. Gökyüzünün altında temel ibadetgâh Kâbe'dir. Selimiye Camii'nde diğer camilerin aksine müezzin mahfili kubbenin tam altındadır, dört köşe ve ölçek olarak Kâbe'nin küçültülmüşüdür. Dört büyük sütun vardır, dört halifeyi temsil eder. Bunun gibi çeşitli anlamlar yüklenmiştir.

Onun mimarlığının çıkış noktası veya yaptığı işi legalize etmesi mimarlığın uhrevi yönüdür. Ben bir iş yapıyorum ama bu meşru bir iş mi, niçin mimarlık yapıyorum, bu işin amacı ne? O diyor ki camiler yapmak dinî açıdan legal bir şeydir, alkışlanacak bir iştir. Bunun için bu görevi kabul ettim. Yeniçeri olarak devam etseydi gaza etmek cihat etmek olacaktı, o da legal bir iş olacaktı. Ben camileri dünyevi ve uhrevi, bilhassa uhrevi kazanç elde etmek için yaptım demiş.



Osmanlı sistemi içinde büyük ölçüde öncelikle padişahlara hizmet etmiş. Onların baniliğiyle, onların himayesinde, onların beğenisine göre eserler ortaya koymuştur. Bu önemli bir durum. Sonra sırasıyla diğer vezirler, paşalar, ağalar vesaireler gelir. O dediğim hayır için mimarlık yapma eserinde sık sık vurguladığı bir husus. Sadakayı cariye kabilinden, diyorlar ki:

Malı olanlar eder câmi binâ
Bir duâ muhtâcıdır bây-u gedâ

Hayr işleri yapmak, bilhassa cami inşa etmek demek ki Osmanlı toplumunda da önemli bir öte dünya hazırlığı. Devlet ibadet işlerine çok da karışmıyor. Öyle bir bütçe yok. Yolu, çeşmeyi, camiyi halk kendisi organize olarak yapıyor ve bunu hayır için yaptırıyor. Öteki dünyada sevabını ümit ediyor.

Sinan'ın devşirme oluşu, yeniçeriliği, Osmanlı oluşu, asker oluşu, acemi oğlanlar ocağında yetişmesi, bütün bunlar esas itibarıyla onu oluşturan dış evreni ifade etmiştir. Bir de iç evreninden bahsetmek gerekir.

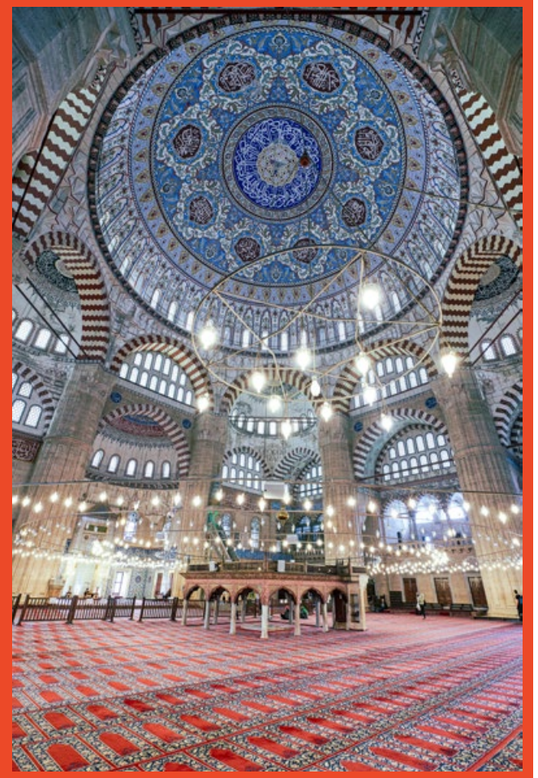
Sinan'ı Koca Sinan yapan bir özellik olması lazım. Osmanlı hassa mimarları bir ocaktı, o ocak sürekli mimar yetiştiriyordu, imparatorluğun her yerinde, askeri seferlerde ihtiyaç duyulan mimari bilgi ve tecrübe orada üretiliyor ve sürdürülüyordu. Bunların hepsi Sinan gibi eğitiliyordu, Sinan'a benzeyen gençlerdi. Bunların içinde bir tanesinin Sinan olmasını sağlayan şey Sinan'ın iç evreniyle ilgili bir şey. Orada ne görebiliriz? Bizde Mimar Sinan'ın eserlerini aşma ya da aşılamaz olduğunu kabul etme gibi bir eğilim vardır. Ama Sinan'ı geçekten farklı yapan bir şey var.

Cumhuriyet sistemi kurulduğunda cumhuriyet kendi kafasındaki arzu ettiği insanı yetiştirmek için Mimar Sinan'ı yeniden yorumladı. Mesela Yunus'u yeniden yorumladı, biraz daha seküler bir Yunus, biraz daha seküler bir Mimar Sinan'a ihtiyacı vardı. Onları yeniden yorumladı ve bu başarıyı abarttı. Aşılamaz bir Sinan. Ama bunun Cumhuriyet'le başlamadığı anlaşılıyor. Mesela Evliya Çelebi'nin seyahatnamesi bir 17. yüzyıl metnidir, Mimar Sinan'dan bir deha olarak bahseder, onun bir zirve olduğunu bilir, gördüğü bütün eserleri Mimar Sinan eserleriyle karşılaştırır, Koca Mimar diye ondan sık sık bahseder. Daha kendinden hemen sonra bazı kaynaklarda çok büyük bir mimar olarak bahsedilir. Mesela Sinan'ın hamilerinden olan ve ona Eyüp'te cami yaptıran Nişancı Celalzade Mustafa kaleme aldığı *Tabakâtü'l Memâlik*'te Süleymaniye'yi tarif ederken şöyle diyor: "Bina fenlerinde üstün ve mükemmel, yüksek temelleri sağlam atmada olağanüstü mühendis, mescit ile cami inşa etmede tavırlarında ve faydalı binaları sağlam şekilde imar etme usullerinde fazilet sahibi, parmak uçları mübarek, kusursuz nitelikte mimar..." Kendi çağında Mimar Sinan'ı göklere çıkarmış. Ondan sonra gelen eserlerde de, mesela Mustafa Âlî'nin *Künhü'l Ahbâr*'ında da son derece deha sahibi bir sanatçı olarak övülüyor. Kendi çağdaşları da tıpkı Lütfi Paşa gibi Mimar Sinan'ın dehasının farkında. Farklı bir deha var. Sıradan değil. Deha fen bilimlerinde gerekli bir şeydir. Bu deha onu Mimar Sinan yapan şeydir.

Mimar Sinan da bunun farkındadır. Hiç mütevazı bir insan değildir bu konuda. Hani ben hakir, fakir derler ya, o da diyor ama sık sık da ben eşsiz bir mimarım, ben şöyle deha sahibiyim, şunu şöyle yaptım diye. Başarılarını anlatırken hiç mütevazı bir dil kullanmaz. Zaten Tezkiretü'l Bünyân'da bahsettiği eserler onun şah eserleri, en yüksek eserleridir. Bunun yapılması mümkün değildi ben yaptım şeklinde bahseder.

Hakk'ın bir lütfu imiş kâbiliyet
Kılıp cehd eyledim tekmil-i sanat

Bu kabiliyet Allah'ın lütfudur, bu bende var diyor. Tabii kabiliyet sahibi olmanın biraz fazlasıdır onun yaptığı Başkalarının başaramadığını başarmıştır. Gerekli malzeme de yokken, kısa sürede Van Gölü'nde kadırga yapmak, herkes başaramazken onu başardım. Prut'ta görevli mimarlar bataklığa bir köprüyü tutturamadılar, ben yaptım. Kendi dehasının farkında ve bunu ifade etmekten de çekinmiyor.


▲ Selimiye Camii

Ne hâkem ki hem çü Hızr-ı zaman
Edem izhâr çeşme-i hayvân

İstanbul her zaman susuzluk çekmiş bir şehir. Padişah bir gün, bugünkü Bahçeköy civarlarında gezerken bakıyor dereler var, bunlar acaba İstanbul'a gelir mi diyor. Halk susuzluktan kırılıyor. Bir mimara sorun diyor. Mimar Sinan orada bir fizibilite çalışması yapıyor, bir rapor hazırlıyor ve bunu padişaha bir proje olarak sunuyor. Tabii proje pahalı bir proje. Padişahı ikna etmesi lazım. O zaman devlet hazinesinden de yapılmıyor bu işler, padişahın kesesinden yapılıyor. Nasıl bir toprağım ki Hızır gibi yer altından hayat suyu çıkarayım, öyle bir şey yapamam diyor.

Lîk fennimde hayli üstâdem
Hüsrevâ hizmetinde Ferhâd'em

Bu mimarlık biliminde hayli ustayımdır. Ey padişah senin hizmetinde Ferhat'ım, sen emret dağları deler suyu getiririm, diyor. Neticede getiriyor. Burada Roma zamanından kalma suyolları var, o yıllar da yıkılmış. Kazılarda onlar da çıkıyor. Roma'nın mühendislikteki başarısı inkâr edilemez. Mimar Sinan o kemerleri, suyollarını icat etmiyor. Roma yapmış zaten bin sene önce. O tekniklerin tekrar bulup ihya ediyor, ortaya çıkarıyor, canlandırıyor, yeniden yapıyor. Hala ayakta duran bu sistemlerle İstanbul'a yüzyıllar boyunca su taşımış.

Yine Selimiye Cami'nin minarelerinde üç yollu merdivenler yapılmıştır. Bunu anlatırken eski camiyle karşılaştırır, eski camide de var bu ama eski caminin minareleri kalındır der. Kalın olduğu için orada yapmak kolay. Ama bu incelikte minare yapıp içinden üç tane yol yapmak ve birbirini hiç görmeden her şerefeye ayrı ayrı çıkmak ayrı bir iştir. "Halkı cihan daireyi imkândan hariç" diyorlar. İnsanların olmaz böyle bir şey dedikleri bir işi yapmıştır.

Lütfi Paşa'ya kendisi hakkında söylettiği şu sözler Tezkiretü'l Bünyân'ın sanki ruhunda var gibi: "Gayet üstâd-ı cihân ve mimâr-ı kârdandır." Yani cihan çapında bir usta ve iş gören bir mimardır. Bu onun dehasının eserine yansıması. Diyelim Mimar Sinan bunu övünmek için yapıyor, biz eserine bakıyoruz onu tasdik ediyoruz, çağdaşları da bunu övgüleriyle ifade ediyorlar. Yani o deha algısı cumhuriyetle başlamış bir şey değil. Hem Mimar Sinan'ın kendi eserinde hem de başka eserlerde var.

Tabii kabiliyetin yanında olması gerekenlerden biri de çalışkanlık ve gayrettir. Sinan'ın iç evrenindeki hususiyetlerden biri budur. Sinan çok çalışkan gayretli bir insandır, ileri yaşlarına kadar çalışmıştır. Bu çalışma olmasaydı bunların hiçbirini gerçekleştiremezdi. "Kılup cehd eyledim tekmil-i sanat" gayret edip, sanatımı tamamladım, eğitimimi tamamladım diyor.

Neccarlık semtine rağıp ve talip oldum, üstad hizmetinde pergelvar sabitkadem olup...

Dülgerlik semtine yöneldim, talip oldum. Ustamın hizmetinde pergel gibi oradan hiç ayrılmadan ustam ne derse yaptım, sanatımı öğrendim diyor.

Yine Şehzade Camii'ni inşa ederken şöyle diyor:

Salıp bünyad kıldım dikkat-i tam
Edip itmamına bin sa'yü ikdam

Temelini atıp tam bir dikkatle gayret ettim, tamamlanması için bin gayret ve çalışma gösterdim.

Süleymaniye Camii'nin inşası sırasında yine:

Bir neçe rüzgar, leyl ü nehâr, bir nece üstâd-ı kâr güzâr, hencâr-ı aklı tamâm ayâr ile, bir ân ve bir saat karâr eylemeyüp her köşesine ihtimâm-ı tâm eyleyip bir an ve dakika durmayıp tam bir gayretle ihtimam la bu eseri tamamladım diyor.

Bihamdilillâh ki merd-i râst kârem
Fennimde müstakîm ve üstüvârem

İşini doğru yapan çalışkan bir adamım, kendi ilmimde düzgün ve çalışkan bir adamım.

Çalışkanlık, gayret olmasa idi Mimar Sinan bu kadar büyük işler yapamazdı. Beş yüzün üzerinde eser inşa ettiğini yazar. Büyük camiler, daha küçük mescitler, köprüler, su sebilleri, hanlar, hamamlar vs. yüzlerce eserden bahseder. Tabii bu kadar eserin hepsinin Mimar Sinan tarafından yapılması mümkün değil. Mimar Sinan mimarbaşı. Yapılacak işlerin tasarımını yapıyor, çizimini yapıyor ve altında çalışan mimarlara gönderiyor. Nasıl yapılması gerektiğini öğretiyor, nezaret ediyor. Tabii o günkü mimarlar aynı zamanda mühendis. Ölçümünü yapıyor, sorumluluğunu yükleniyor. Ama bu kadar çok eserin sadece projesini yapmak dahi ciddi anlamda bir emek gerektiren bir iştir. Mimar bu anlamda gerçekten o gayreti göstermiştir.

Kalıcılık kaygısı bütün büyük sanatçılarda olan bir şeydir. Eserlerinde mahfiyet ifadeleri bile olsa büyük sanatçıların hepsi aslında kalıcı olmak isterler. Sözü kalsın, eseri kalsın, asırlar boyunca ismi anılsın peşinde koşmuştur birçok sanatçı. Eserlerinden onu hissedersiniz. Ben şu kadar mütevazıyım dese bile tevazuun altında o kalıcılık isteği vardır. Bu sadece Mimar Sinan'da değil, o eserleri yaptıranlarda da bir kalıcılık isteği var. Bir defa taş bir eser yaptırmak kalıcı olma isteğinden kaynaklanıyor. Roma'da büyük taş binalar yapıyorlar, o medeniyet kalıcılığı önemseyen bir medeniyet. Bir cami yaptıran sultan da 50 sene sonra yok olsun diye yaptırmıyor. Yüzlerce yıl ayakta kalsın ve yüzlerce yıl insanlar bana hayır dua etsinler diye yaptırıyor. Aynı zamanda bu mimarın da eserini üretirken böyle bir kaygısı var.

Murâd edindim, olam tâ ki mimâr
Kemâlimle koyam âlemde âsâr

Mimar olmayı murad ettim, olgunluğumla, tecrübemle bu âlemde eserler koyayım, diyor. Bu kalıcılık kaygısıdır. Yoksa insanlar beni unutsunlar, fani ismimi kimse bilmesin. Mahfiyet böyle olur değil mi. Hayır.

Der idim ki müyesser eylese Hak
Bana bir âlî beytullâh yapmak

Acaba Allah bana büyük bir cami yapmak nasip eder mi derdim diyor. Neticede bunu niçin yapacak, adı kalsın diye. Biz bugün adı Süleymaniye Camii olmakla birlikte Sinan eseri diyoruz. Sinan oraya beş kuruş para harcamamış. Sadece yapmış. Ama Sinan'ın eseri diyoruz. Sanatçı bunu biliyor ve bu kalıcılık kaygısıyla, arzusuyla yapıyor.

Teorik bir şey olarak İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi*'nden şöyle bir şey paylaşmak isterim:

Mimari bir yapının varlık tabaklarını anlatırken üçüncü ve son bir tabaka için N. Hartmann'dan alarak söyledikleri Sinan'ın abidevi eserleri için de aynen geçerlidir: "Anıtsal yapıların ideal ereği, onlarda ifade bulan insan idesi ile özdeş değildir. Bu, açık olarak tapınak ve kilise yapılarının büyüklüğünde görülebilir. Bunlar belli tanrıların şerefine kurulur ama onlar çağları aşar geçerler. Onları belli bir tanrı adına bağlayacak hiçbir insan olmayınca da yine onlar aynı idealite içinde bulunurlar. Yani insan ölçüsünün dışına çıkan bir büyüklüğün ve istemin ifadesi olarak daima hissedilirler."

Yani o büyüklük, kalıcılık, ebedilik arzusu. Tabii İslam dışı medeniyetlerde de var. Roma'da Panteonları vs. düşünün. Bu aslında birçok sanat eserinde ontolojik bir şey olarak ortaya çıkıyor. Bir kalma ve hatırlanma duygusu. Sultan Süleyman da Süleymaniye'yi yaptırırken böyle bir arzu içinde. Kendi ataları da cami yaptırmış ama Sultan Süleyman kendi atalarının camilerinden daha büyük, daha gösterişli bir cami yaptırmak istiyor. Proje buna göre çiziliyor. Yoksa Beyazıt Camii, Fatih Camii, Yavuz Selim Camii gibi daha mütevazı bir şey peşinde değil.

Mimar Sinan'ın bilhassa eserlerinden yola çıkarak söyleyebileceğimiz iç evrenindeki bir diğer husus: Velayet-Tasarrufu Has hususu... Keramet sahibi olmak, normal bir insanın yapamayacağı bir şey. Onun bir tür "veli" olduğu, yoksa bu yaptığı işlerin normal insan harcı olamayacağı bizzat kendi eserinde ifade ediliyor. Genç yaşta başlayan bir velilik. Bu sadece bizde de yok, aslında Rönesans sanatçıları da bir tür aziz olarak görülüyor. Tezkiretü'l Bünyân'da açık bir iddia olarak, tam bir velayet değilse de "kutsal bir deha" iddiası vardır. Mesela kırk çeşme yolları yapılırken Sultan Süleyman ile aralarında konuşma geçiyor. Nasıl yapacaksın diye soruyor Sultan. Diyor ki "benim suyolları konusunda tasarrufu hâsım vardır." Yani bir tür özel bilgiye sahibim. "Saadetli padişahım, bu bendenin suyolları binasında nice tasarrufu hasım vardır, cümleden biri bu derelerin her birinde havuzlar ve kâfirî mermer oluklar olmaktır." Yani burada kâfir zamanında yapılmış birtakım oluklar mermerler olması lazım, bunları bulacağım diyor ve buluyor. Bu bir tür keramet olarak algılanıyor. Kendisi bu iddiada, onu görenler de evet keramet izhar etti diyorlar.

Yine bu suyolları yapıldıktan sonra Hasbahçe'ye sudolabı yapılıyor. Padişah birtakım bahçeleri görüyor, çok güzel bahçeler var. Topkapı sarayındaki bahçe çok güzel değil. Diyor ki burası neden olmuyor, buraya bir su dolabı yapılsa olur mu. Olur diyorlar. Mimarbaşını çağırıyorlar, geliyor. Padişah diyor ki bahçenin aşağı kesimlerine bir su dolabı yap, buradan su çıkar. Mimar, efendim diyor, buradan su çıkmaz. Suyun yukarıda olması lazım. Olur mu diyor padişah su aşağılarda olur. Yok, efendim olmaz diyor mimar. Biraz bozuluyor padişah ama peki yap diyor. Bir süre sonra Mimar Sinan'ın kazı yaptığı yerden Roma'dan kalma bir su dolabı kuyusu çıkıyor. Bu da bir velayet olarak görülüyor. Sultanın Odabaşısı "Saadetlü padişahım, bu mimar Ağa kulunuz hali adam değil. Velayeti var gibi. Ne acep halet vaki oldu." İşaret ettiği yerden su dolabı çıktı, boş adam değil, bunda bir velayet var, diyor. Mimar Sinan bunu eserinde naklediyor. Çünkü Mimar Sinan'ın bu başarıları hakikaten o gün için kolay yapılacak işler değil. Metnin manzum kısımlarında da bu velayet keramet yorumuyla anlatıyor.

Meğer Hızr-ı zamândır mâhasal bu pîr-i nûrânî
Nümâyân etti Şâh'a zulmet içre âb-ı hayvânı

Meğer bu nurlu ihtiyar bugünün Hızır'ıdır. Hızır aleyhisselam karanlıklar içinde hayat suyunu bulmuştu. Tıpkı onun gibi Mimar Sinan da yer altından su çıkardı. O bugünün Hızır'ı olsa gerektir diyor.

Dedi Şeh zâhiren bu sanattır.
Lîk manîde hem kerâmettir

Padişah diyor ki bu zahiren bir sanat olsa da gerçekte anlamca bu bir keramettir.

Bu velayet sahibi olma konusunda Sâî Çelebi yani Tezkiretü'l Bünyân'ı esas kaleme alan kişi de birçok yerde

Husûsâ hazret-i Mimar Ağa, ol pîr-i üstâdân
Velâyetle yapar yaptığını derler kamu dünyâ

Bütün insanlar mimar yaptığını velayetle yapar, kerametle yapar derler diyor. Mesela Ayasofya resmini hazreti Hızır eyledi derler. Biliyorsunuz bizim anlayışımızda Ayasofya bir Roma eseri değildir. Hz. Süleyman yaptırmıştır orada ilk binayı, onun da projesini Hızır Aleyhisselam çizmiş, insan şekline girip vermiş, sonra kaybolmuştur. Mimarlar ona göre yapmıştır. Yoksa bu insani bir şey değil, yapılamaz.

Ayasofya'yı hazreti Hızır yaptı derler
Bu adam Hızr'a erişti binâya sanmanız bennâ,

Ayasofya'yı hazreti Hızır yaptı derler, Selimiye'ye de sanki Hızır erişti de yaptı. Yani o kerameti yine Sinan'a atfediyorlar.

Sinan kendi ağzından da şöyle anlattırıyor.

Ben ki mimar-ı mübârek makdemem

Gelişi uğurlu bir mimarım. Keramet ve velayet sahibi bir mimarım diyor. Burada da hiç mütevazı değil. Mesela bu yeraltı suları çıkarken;

Padişahım, Mimar Ağa bendeniz, acep fenninde mâhir üstâd-ı kâmildir, zîr-i zeminde nihân olan suyu yeryüzündeki gibi bilir. Bu bâbda halk-ı âlemin hilafına bir özge manaya vâsıldır.

Bu bir velayet, keramet isnadıdır Mimar Sinan Ağa'ya. Deha ve velayet. O dehaya biraz dinî bir anlam verdiğinizde (ki bizim toplumumuz bunu kolayca yapabilir) birden keramete dönüşüyor. Mimar da bunun farkında, bunu eserinde zikrediyor. Bende böyle bir şey vardır diyor.

Süleymaniye Camii'nin inşası biraz uzamıştır. Dedikodular alıp yürüyor. Padişahın parasıyla yapıldığı için sık sık, efendim bu paralarla vezirlerin konakları tamir ediliyor, ağalara ev yapılıyor gibi dedikodular çıkıyor. Mimar Sinan aslında paranın harcamasından mesul değil, bina emini değil, ama lafın bir kısmı mimara geliyor. Padişah öfkeleniyor. Atlıyor atına Topkapı'dan geliyor baskın yapıyor. Hemen mimar karşılıyor. "Bre mimar ağa, bu benim cami ne zaman bitecek, tez söyle." diyor. Mimar anlıyor durum kötü, ucunda kellenin gitmesi de var. "Efendim çalışıyoruz, inşallah üç aya kadar biter." diyor. Ama daha şantiye, kubbe bitmemiş. "Nasıl üç aya biter?" diyor padişah. "Efendim üç aya anahtar teslim." "Yemin et." "Yemin ederim." "Ağalar şahit olun." Şahit oluyor ağalar. Padişah saraya gidiyor diyor ki "Ağalar, mimarın korkusundan dili dolaştı ne diyeceğini bilemedi, üç ayda biter mi orası, gidin söyleyin bir sene desin." Ağalar geliyor "Mimar Ağa, korkudan üç ay dedin, padişahın selamı var bir sene, iki sene de, düzelt." "Yok, yok üç aya bitiririm" diyor. "Ağa bak kellen gidecek." "Yok, inşallah üç aya bitireceğim" diyor ve öyle bir organizasyon yapıyor ki gece gündüz çalışarak 3 ayda bitiriyor. Padişah açılışa geliyor bir cuma günü. Tabii simgesel olarak bir anahtar veriyorlar. "Ağalar" diyor "bu camiyi açmaya elyak olan, en yakışan kişi kimdir?" Diyorlar ki "Mimar ağa kulunuz elyaktır. Adeta bir velayet göstermiştir." Anahtarı Mimar Sinan'a veriyorlar. Süleymaniye Camii'nin açılışını Mimar Sinan yapıyor. Yani o dehanın ve velayetin de övgüsü budur.

Sinan'ın simgeler dünyasından bahsetmek lazım. Ama ondan ben bahsetmeyeceğim. Sanırım daha sonraki derslerde bu konu da gündeme gelecek. O simgeler dünyası da mimarın iç evreninin bir göstergesidir. Bütün medeniyetler simgeler oluştururlar ve bunları hayatın her köşesine nakşederler, onlar üzerinden evreni anlar ve anlatırlar. Böylece onlarla konuşmuş oluruz. Biçimler formlar üzerinden konuşmuş oluruz. Ya da müesseselerin fonksiyonları üzerinden konuşmuş oluruz.

Çok teşekkür ediyorum...■

PROF. DR. SUPHİ SAATÇİ İLE MİMAR SİNAN ÜZERİNE

"Sinan Bütün Zamanların En Büyük Mimarı Ve Mühendisidir..."

MUSTAFA İBAKORKMAZ

■ **Mimarlık bir düşünme biçimi midir? Ya da başka bir ifade ile mimarlık bir zihniyet dünyasını, bir düşünce dünyasını ifade etme biçimi midir?**

● Mimarlık elbette ki bir düşünce ve zihniyet biçimidir. Mimarlık aslında boşluğu biçimlendirme sanatıdır. Bu biçimlendirme ise belli bir düşüncenin ve o düşünceyi taşıyan zihniyetin ortaya konmuş fiziksel biçimidir. Bu biçimi ortaya koyan mimarın başarısı, mensup olduğu toplumun dünya görüşünün, sosyal ve kültürel algısının tasavvurunu sağlıklı okuma becerisine dayanır. Ortaya konan fiziksel mekânların birbirine karşı hiyerarşik dizilişi, ilişkileri, sağlıklı işleyişi ve başarısı toplumsal mutabakat ile ortaya çıkar. Toplumun medeniyet tasavvuru bu anlayıştan doğmuş olur.

▲ Büyükçekmece Köprüsü

■ **Mimarlık ve şehir düşüncesi ekseninde neler söyleyebilirsiniz? Buna mimarlık ve şehirleşme ilişkisini de katarak cevaplamanızı istersem neler söyleyebilirsiniz?**

● Şehir insanoğlunun yeryüzünde ortaya koyduğu çok zengin ilişkiler ağının fiziksel örgüsüdür. Şehir mekânlarının oluşumunu gerçekleştiren mimarlık, aynı zamanda uygarlığın beşiğini hazırlamak için vardır. Çünkü uygarlık şehirlerde oluşur. Bu bakımdan uygarlığın tarihi, şehirlerin tarihidir. Şehir uygarlığın sahnesidir. Bu sahnede sergilenen uygarlığın objeleri, insanlık tarihini, insanlığın serüvenini, el emeği, göz nuru ile meydana gelmiş sanatını gösterir. Şehirleşme de medenileşme uygarlaşma, yani insanların güven içinde, konforlu ve sağlıklı yaşamasının kaçınılmaz bir sürecidir. Bu süreçte bir şehrin insanları kendi dünya görüşlerini, sosyal ve toplumsal ortaklıklarını huzur içinde paylaştıkları bir ortamda sürdürürler.

Türk mimarlık tarihinde görülen bu medeniyet tasavvurunu okumak mümkündür. Kökleri Orta Asya'ya uzanan mimarlık serüvenimiz, tarih boyunca her dönem toplumda oluşan medeniyet tasavvurunun fizikî varlığını görebilmek mümkündür. Haçlı ordularının saldırılarına rağmen Selçuklu dönemi boyunca Anadolu'da güvenlik ve huzur sağlanmıştır. Bu bakımdan ticaret gelişmiş ve halk refah içinde yaşamıştır. Ticaretin gelişmesine paralel yol ağları üzerinde ticaret kervanlarının güvenliği ve huzuru için yüzün üzerinde kervansaray inşa edilmiştir. Kervansarayın mimarî programı her türlü ihtiyaca cevap verecek özelliklere sahipti. Burada insanlar yıkanır temizlenir, karnını doyurur ve dinlenir. İbadetini yerine getirir, huzur ve güvenlik içinde uyur.

Ahırda dinlenen hayvanların bakımları yapılır ve bunlara yemleri dağıtılır. Bütün bu hizmetler devlet tarafından karşılanır. Böylece kervanların yollarına güven içinde devam etmeleri sağlanır. Kervanların güzergâhları üzerinde yolların bakımı ve ihtiyaç duyulan yerlerde köprüler yapılır. Bu yapılar sefer zamanlarında orduya da hizmet verir.

Selçuklu döneminde Anadolu güçlü bir sosyal ve hukuk devleti olarak halkın huzurunu ve müreffeh biçimde yaşamalarını sağlamak açısından şehirlerin gelişimi hızlanmıştır. İç kalelerin içine tıkılıp kalan şehirler, Selçukluların gelişi ile kalenin dışında

gelişmeye başlamış, ticaret ve alış-veriş canlanmıştır. Bu bakımdan cami merkezli yerleşmelerde hanlar, çarşılar, dükkânlar yer almış, bunların çevresinde mahalleler oluşmuştur. Bu dönemde camilerin yanında medreseler, hanlar, kervansaraylar ve mezar anıtları mimarlık tarihimizde ön plana çıkmıştır. Selçuklu mimarisinin başlıca yapıları arasında ilgi çeken kümbetler, üstün nitelikli mezar anıtları olarak önem kazanmış ve halkın ilgi duyduğu odak noktaları olmuştur.

Toplumun düşünce dünyasında yer eden tarih ve geçmiş zaman tasavvuru açısından, mezar anıtları, halkın millî hafızasının birer aynası olmuştur. Tarihin içinde yaşanan olaylar ve bunlara bağlı olarak anılar, bu tarihî yapılarda tecessüm etmiştir.

Şehirlerin oluşumu ve gelişen şehir dokusu, toplumun medeniyet tasavvuru yönünde ve toplumun yaşadığı tarihî serüven içinde oluşur. Şehrin içinde ve dışında huzurun ve güvenliğin sağlanması, elbette devlet otoritesinin varlığı ile kaim olur. Selçukluların Anadolu'da sağladıkları bu güvenli ortamlar, komşu ülkelerdeki halkın da ilgisini çektiği için, birçok halk toplulukları Anadolu'ya göçüp yerleşmiş ve hayatlarını Selçuklu Devleti'nin bayrağı altında sürdürmüşlerdir.

■ **Mimar Sinan'ın mimarlığı ekseninde soracak olursak, Mimar Sinan gerek düşünsel gerekse tarihsel anlamda ne yaptı veya yapmaya çalıştı? Yaşadığı tarih için ne anlam ifade ediyor Mimar Sinan? Eserlerinden yola çıkarsak gerek düşünsel anlamda ve gerekse tarihsel anlamda Mimar Sinan, yaşadığı döneme, geçmişe yani tarihe ve bugüne neler söylüyor?**

● Sinan'ın yaşadığı dönem, Osmanlı yönetiminin dünya siyasetine egemen olduğu önemli bir yüzyıldı. Dünyanın en güçlü kara ordusuna sahip olan Osmanlı, Barbaros Hayrettin Paşa'yı kazanarak yine dünyanın en güçlü donanması ile Akdeniz'e egemen oldu. Eski dünyada, yani Amerika kıtasının keşfinden önceki dünyada deniz ticaretinin merkezi Akdeniz ve Karadeniz idi. O yüzyılda deniz ticareti, dünyanın süper gücü haline gelen Osmanlı Devleti'nin elinde idi. Dünya medeniyetinin de merkezi olan Akdeniz, artık cihan devleti Osmanlı'nın başkenti İstanbul tarafından yönetiliyordu.

Bir dünya başkenti olan İstanbul, yine o yüzyılda en büyük cazibe merkezi idi. Dünyanın her tarafından herkes İstanbul'a gelmek istiyordu. Mimarlar,

▲ Süleymaniye ve Rüstem Paşa Camii

mühendisler, ressamlar, hattatlar, çini ustaları, taşçılar, marangozlar, demirciler, sanatkâr ve zanaatkârlar herkes geleceğini İstanbul'da inşa etmeye çalışıyordu. Her şeyin en kalitelisi İstanbul'da üretiliyordu. Herkes en iyi ücreti bu zengin başkentte alabiliyordu. Hayatının olgun dönemini İstanbul'da geçiren Sinan'ın, çocukluğundan beri meraklı olduğu ve minnetle andığı dülger ustasından sağlam bir eğitim gördüğü biliniyor. Bu muhteşem başkentte Mimarbaşı olarak atandığı görevle önünde açılan uçsuz bucaksız Osmanlı coğrafyasında her türlü mimarlık ve mühendislik eylemini gerçekleştirme şansına sahip olmuştu. Hassa Mimarlık Ocağında elinin altında her meslekten en seçkin ustaların varlığı sayesinde Sinan, mensup olduğu toplumun medeniyet tasavvuruna göre yüzlerce eser inşa etmeğe başladı. Arkasında Osmanlı Devleti'nin en kudretli padişahları, en güçlü devlet bütçesi ve sanatçılar ordusu vardı.

İmparatorluk düzeyinde her türlü bayındırlık yetkisine sahip olan Sinan Osmanlı medeniyetinin en ulu mabetlerini inşa etti. Bir ordu gibi çalışan Hassa Mimarlar Ocağı ile oluşan mimarlık ve mühendislik örgütü sayesinde, Balkanlardan Van'a, Kırım'dan Suudi Arabistan'a kadar Osmanlı coğrafyasını eserlerle süslendi.

16. yüzyılda dünyanın en uygar toplumu olan Osmanlı dünyasına simgesel eserler kazandırıldı. Miras olarak devraldığı erken dönem Osmanlı mimarlık sanatı, Sinan ile klasik çağını yaşadı. İstanbul, Edirne, Manisa ve Şam gibi Osmanlı başkent ve kentlerine Süleymaniye, Selimiye, Muradiye Sultan Süleyman Külliyesi (Tekiyye) gibi eserlerle bu coğrafyaya Osmanlı Devleti'nin ebedî mührünü vurdu. Sinan çağını da aşarak bir ekol oldu. Mimarlık ve mühendislik yapıları ile bu mesleklerin öğreticiliğini Sinan, günümüze kadar sürdürdü. Sinan yapıları, günümüzde bile her yaştan mimar ve mühendislere mesajlar vermeye devam ediyor.

■ **Muhayyel ve tarihsel iki Mimar Sinan'dan söz edebilir miyiz? Bir bakıma sanki herkesin bir Sinan'ı var. Sizinki bunlardan farklı mı? Sizin Sinan'ınız kim?**

● Sinan niçin muhayyel olsun? Herkes gerçekse sadece Sinan'ın uydurulmuş bir mit olduğunu söylemek, tutarlı bir tez değildir. Kanunî gerçek, İkinci Selim gerçek, Sokollu Mehmed Paşa gerçek, Haseki Hürrem Sultan, Rüstem Paşa, Mihrimah

▲ Selimiye Camii

Sultan gerçek, Süleymaniye gerçek, Selimiye gerçek ve ortada iken, sadece gariban Sinan bir hayalet olarak ortada dolaşıyor. Bu yakıştırma belki de Sinan mütevazı olduğu için yapılmıştır. Büyükçekmece Köprüsü hariç hiçbir eserine imza koymadığı için mi onu görmezlikten gelelim. Sinan kendi başarısını belki de toplumun başarısı olarak kabul ediyor. Osmanlı mimarlık sanatını anonim bir ürün sayıyor. Sinan'ın takındığı bu tevazuun, samimî bir Müslüman olmasından kaynaklandığı şüphesizdir. Kendisi için Süleymaniye'de inşa ettiği yalın ve mütevazı türbeye bakınca, Sinan'ın fani dünyaya nasıl baktığını anlamak mümkündür. Benim Sinan'ım bu doğrusu... İnsan onun yanında mimarlığından bile utanıyor. Bu yüzden Sinan'ı isteyen kişiler muhayyel sayabilir. Zaten bu durum Sinan'ın da hiç mi hiç umurunda değil.

■ **Muhayyel bir Mimar Sinan üretilmesinde (size göre eğer üretildiyse), bizdeki her değeri Batı eksenli okuma, görme ve yorumlama biçiminin bir etkisi olmuş mudur? Dolayısıyla Mimar Sinan'ı Batı eksenine indirgeyerek okuma biçimi ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?**

● Belki de... Bizim entelektüellerimizde oldum olası böyle bir zaaf vardır. Sinan büyük bir mimarsa projeleri neden ortada yok? Sinan neden bir mimarlık kitabı yazmadı? Sanki günümüzde her uygulamacı mimarın mimarlık mesleğine dair bir kitabı varmış gibi. Sinan'ın yetişme tarzında günümüzdeki gibi bir akademik kurum aramak beyhudedir. Ancak Hassa Mimarlar Ocağı bir mektep zaten... Orada o döneme göre riyaziyat (matematik) ve fizik gibi mühendislik derslerinin, yapı işlerinin öğretildiği, üstelik bu mesleğin usta-çırak ilişkileri ile günümüzdeki eğitimden daha güçlü biçimde sürdürüldüğünü söylemek mümkün.

■ **Cumhuriyet döneminde Mimar Sinan'ın gündemde olması ve onun üzerinden bir muhayyile ve mitoloji yaratılmasına nostalji bağlamında neler söyleyebilirsiniz?**

● Mimar Sinan'ın Cumhuriyet döneminde gündeme gelmesi, genç bir devletin kurulması ile ortaya çıkışın kimlikli bir duruş sergilemesine verilen önemden kaynaklanmış olabilir. Başka bir deyişle yeni devletin kimliğini güçlü biçimde vurgulamak için tarihî referans aranması ile Mimar Sinan ön plana çıkmıştır denilebilir. Gerçekten Batı dünyasına karşı Türkiye'nin kullanacağı en büyük enstrüman bence Sinan'dır. Dünya mimarlığına da evrensel mesaj veren Sinan, eserlerinin varlığı ile artık göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir hazinedir. Bu milletin, bu toplumun bir ot olmadığını, Sinan gibi, Mevlâna gibi, Yunus gibi bütün insanlığa hitap eden büyük değerler yetiştirdiğini bilmek herkese öz güven verir. Özellikle bu değerlerin yeni kuşaklara sağlıklı biçimde tanıtılması geleceğimizin inşası için önemlidir. İşin duygusal ve romantik yanları da ihmal edilmeden, bu değerlerin bilimsel ve gerçek yanlarını önce kendimize, daha sonra da dışarıya tanıtmak, önemli bir sorumluluktur. Bu husus bence Türkiye'nin önemli bir kültürel sorunu olarak ele alınmalıdır.

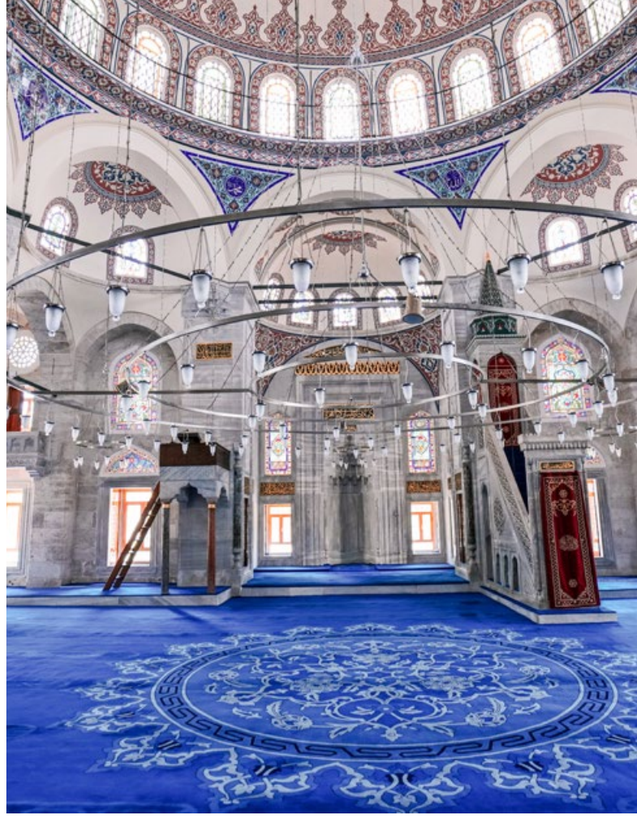
■ **Mimar Sinan'ın etkileri ve etkilendikleri hususunda neler söyleyebilirsiniz? Gerek Mimar Sinan'ın yaşadığı dönemin bizdeki mimarlık ve şehir anlayışı ve gerekse Batı'da ve Doğu'daki mimarlık ve şehir anlayışı çerçevesinde neler söyleyebilirsiniz?**

● Sinan'ın çok önemli bir yanı her esere tahlilci bir göz ile bakması ve böylece mimarî görgüsünü sürekli arttırarak yeni keşifler elde etmesidir. Mimarlık sanatının ve mesleğinin etkilenmekle geliştiği şüphesizdir. Bu hususta Sinan anılarını dile getirirken, şunları söylüyor:

"Bu değersiz kul, Sultan Selim Han'ın saltanat bahçesinin devşirmesi olup, Kayseri Sancağından oğlan devşirilmesine ilk defa o zaman başlanmıştı. Ben de ilk devşirilen oğlanlardanım. Acemioğlanlar arasından sağlam karakterlilere uygulanan kurallara bağlı olarak ve kendi isteğimle dülgerliği seçtim. Ustamın eli altında, tıpkı bir pergel gibi bir ayağım sabit olarak, merkez ve çevreyi gözledim. Sonunda, yine tıpkı bir pergel gibi yay çizerek, görgümü arttırmak için diyarlar gezmeye istek duydum. Bir zaman padişah hizmetinde Arap ve Acem ülkelerinde gezip-tozdum. Her saray kubbesinin tepesinden ve her harabe köşesinden bir şeyler kaparak, bilgi ve görgümü arttırdım. Yine İstanbul'a dönerek, zamanın ileri gelenlerinin hizmetinde çalıştım ve yeniçeri olarak kapıya çıktım."

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Sinan, hayatı boyunca mimarlık anlayışını geliştirmekte, görgüsünü ve bilgisini arttırarak daha mükemmele, daha da ileriye götürmeğe çalışmıştır. Etkilendikleri hususları geliştirerek, ayrıntıları daha da zenginleştirerek kendini aşmaya çalışmıştır. Bu bakımdan Sinan'ın giderek ilerlemesi ve mimarlık sanatında mühendislik birikiminin desteğiyle gelişmesi, Osmanlı mimarîsi üzerinde çaba harcayanları geniş çapta etkilemiştir.

Sinan'ın mimarlık ve şehir anlayışı aslında bir bütünlük arz etmektedir. Yapıyı şehrin önemli bir mobilyası olarak düşündüğünü görebiliyoruz. Yapı türlerine göre konumları ve yer seçimi konusunda olağanüstü özenli bir yaklaşım içinde olduğunu söyleyebiliriz. Şemsi Paşa gibi deniz kenarında yer alan



▲ Sokullu Mehmet Paşa Camii

küçük bir külliyeye karşılık, Süleymaniye'de İstanbul şehrinin en isabetli tepesini seçmesi bir tesadüf eseri değildir. Süleymaniye Külliyesinin merkezinde yer alan caminin simgesel bir değer kazanması, sadece mimarisinin mükemmelliği değildir. Bu yapıya büyük bir değer katan inşa edildiği yer seçiminin çok isabetli oluşundan da kaynaklanıyor. Bu husus hiç şüphesiz Sinan'ın bir dünya başkenti olan İstanbul şehri üzerindeki gözleminin başarılı bir sonucudur. Bu isabetli seçimle Süleymaniye hem Sinan'ın hem İstanbul'un hem de Süleyman'ın simgesel varlığıdır.

Bu sırrı keşfeden büyük şairimiz Yahya Kemal Beyatlı seçilen bu tepeyi mukaddes kabul ediyor:

Ordu-milletlerin en çok dövüşen en sarpı
Adamış sevdiği Allah'ına bir böyle yapı
En güzel mabedi olsun diye en son dinin
Budur öz şekli hayal ettiği mimarinin
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi
Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi

Özellikle ulu mabetler inşasında Sinan, sadece İstanbul'da değil, Osmanlı coğrafyasında yer alan

bütün şehirlerin en değerli noktalarını seçmede büyük bir ustalık göstermiştir. Sinan'ın Ayasofya ile hesaplaşması ise başlı başına uzun bir konu teşkil eder.

■ **Kanuni'nin kendisini Süleyman Peygamber'in izcisi olarak kabul ettiği iddia edilir, Mimar Sinan da kendini bu bağlamda Süleyman'ın mimarı Hiram Usta gibi hissetmiş olabilir mi? Özellikle Tezkiretü'l-Bünyan'ı okuduğumuz zaman böyle bir hisse kapılmamak da mümkün değil gibi? Ne dersiniz?**

● Kanuni Sultan Süleyman'ı Süleyman Peygamber'in izcisi olarak kabul eden kendisi değil başkalarıdır.

Divan sahibi olup Muhibbi mahlasıyla şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman'ın bütün bir dünya görüşünü dile getiren ölümsüz bir gazeli vardır. Cihan padişahı olmakla beraber Kanuni'nin gözünde dünyanın manası ve değeri bu gazelde şöyle dile getirilmiştir:

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi
Saltanat dedikleri ancak cihan kavgasıdır
Olmaya baht ü saadet dünyada vahdet gibi
Ko bu ıyş u işreti çünkim fenadır akıbet
Yâr-i bâki ister isen olmaya ta'at gibi
Olsa kumlar sayısınca ömrüne hadd ü adet
Gelmeye bu şîşe-i çarh içre bir sa'at gibi
Ger huzur itmek dilersen ey Muhibbî fâriğ ol
Olmaya vahdet makamı kûşe-i 'uzlet gibi

Dünyanın beş paraya değmediğini, saltanat denilen şeyin cihan kavgası olduğunu, insan için ibadet ve taat dışında başka bir saadet olmadığını, en büyük vahdet makamının uzlet köşesi olduğunu söyleyen biridir Kanuni. Yine Sinan'ın da Hiram'a benzetilmesi, başkaları tarafından yakıştırılan romantik benzetmelerdir. Rasyonel ve hendese ilmiyle hemhal olan büyük bir sanatkârın ağzından Sâî Mustafa Çelebi tarafından söylenen şu beyit, mesleğine karşı duyduğu samimiyeti ifade eder:

Benim üstâdım kim âferin bâd
Beni neccarlıkda kıldı üstâd

(Beytin açıklaması: Beni dülgerlikte yetiştiren ustama aferin olsun)

Sâî Çelebi'nin bazı şairâne yaklaşımı ve eserine efsanevî bir nitelik kazandırmak istemesi, bu hususta Sinan'ı da efsanevî bir kimliğe bürünmesine yol açmış olabilir. Bu yüzden Sinan'ın hayalî bir şahsiyet hissi kazanmasına sebebiyet vermiştir diye düşünüyorum.

■ **Mimar Sinan'ın günümüzdeki ifadesi ve izi olarak Turgut Cansever üzerinden böyle bir iz ve süreklilik görebiliyor musunuz? Turgut Cansever'in Mimar Sinan'ı çağa taşımak gibi bir kaygısı olduğunu düşünüyor musunuz?**

● Turgut Cansever, kendi tasarımı olan mimarî projelerinde, ifade gücü rahat okunabilen bir yaklaşıma sahipti. O da Sinan'ı doğru okumak ve anlamak yolunda çaba harcamış bir mimardı. Sinan'ı doğru analiz eden yaklaşımı ile her mimarlık tasarımının kendine özgü olmasını savunurdu. Tıpkı Sinan gibi hiçbir eserinde tekrara düşmeyen bir tasarım peşinde koşardı. Mimarî tasarımlarında titiz ve ayrıntılarına kadar mükemmeliyet arayan bir bakışa sahipti. Bu mimarî idealizmi Sinan'da gören Cansever'in, arada 5 asra yakın bir zaman dilimi olmasına rağmen, onun bakışını doğru okuması ve algılaması, gerçek bir entelektüel mimar olduğunu gösterir. Sinan'dan neler öğrenileceğinin ipuçlarını eserlerinde dile getirebilmiş bilge bir mimar kimliğine sahip olmuştur.

Az sayıda olmasına rağmen mimarî tasarımları her zaman seçkin ve kendine özgü bir kurguda olmuş, projelerinin hepsinde mantıklı ve rasyonel bir yaklaşım sergilemiştir. Bana göre bu mimarî yaklaşım Sinanca bir bakışın ürünü sayılır. Sinan'da da her mimarî çözümün bir mantıksal yanı ve haklı bir gerekçesi vardır. Berrak bir zihne sahip olan Cansever, Sinan'ın mesajlarını doğru biçimde algılamış bir mimardı. Sinan'ın mimarî yaklaşımını, analizci ve çözümleyici bakışını, her yerde ve her seferinde dile getirir, çevresindekilere ve özellikle yeni yetişen genç mimarlar kuşağına telkin ederdi.

Bu açıdan baktığımızda Cansever'in Sinan'ı hâlâ yaşayan ve bizlere yol gösteren bir mimarî deha ve her çağda önümüzü aydınlatan bir rehber olduğunu kabul ettiğini söylemek gerekir. Bunu algılamış olan Cansever, Mimar Sinan'ın çağımızda zaten mimarî anlayışı ile hâlâ çağdaş olduğuna ve mesajlar verdiğine işaret ediyor.

■ **Son soru olarak siz bir Mimar olarak Mimar Sinan'la ilgili kişisel anlamda duygusal, tarihsel, muhayyel, sanatsal, kültürel vs. anlamda bir bağ veya süreklilik kuruyor musunuz? Sizin mimarlık tasavvurunuzda Mimar Sinan'ın etkisi nedir?**

● Elli yıla yakın bir süredir Mimar Sinan üzerindeki çalışmalarımı sürdürüyorum. Sinan hakkındaki yazılı kaynakların tamamını okudum ve bazen yeniden bir kez daha okuyorum. Arşiv belgeleri ve özellikle üzerinde en çok çalıştığım Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye başlıklı yazmalar sayesinde insan olarak Sinan'a daha fazla yaklaşabildim. Kafamda onun hakkında daha çözülmeyen birçok nokta vardır.

Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye'nin üzerinde çalışmalarım devam ediyor. Onları yeniden baskıya hazırlıyorum. Size bir sır daha vereyim. Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye'nin henüz bilinmeyen ve tanınmayan yeni nüshalarını da buldum. Onları da değerlendirerek yayımlamış olacağım inşallah. Böylece Sinan ustaya daha da fazla yaklaşma imkânımız olacak.

Diğer yandan yaptığı eserleri inceliyorum. Çözdüğü detaylara bakıyor, onları anlamaya çalışıyorum. Yaptığı tasarımlara ve uyguladığı yapısal çözümlere analitik bir gözlemle bakmaya, anlamaya ve yorumlamaya gayret ediyorum. Yaptığı tasarımlar, uyguladığı mühendislik projeleri üzerinde daha uzun yıllar çalışmak gerekiyor. Bir insan ömrüne sığmayacak kadar yüksek sayıda esere sahip olan bu büyük ustanın incelenmesi için bir insan ömrünün yetmeyeceği anlaşılıyor.

Sinan'ın Türk mimarlık dünyasına etkisi ve bu sanata kazandırdığı değerlerin zenginliği yadsınmayacak kadar büyüktür. Onunla haşir neşir oldukça bu etkinin ne kadar büyük olduğunu algılamak mümkündür. Bu hususta bütün mimarların Sinan'dan alacakları çok şeyler vardır. Hatta Sinan mektebi diyebileceğimiz bu kurumun mimarlık arşivimiz için bir hazine olduğunu düşünüyorum.

Yıllar önce Sinan hakkında yaptığım bazı çalışmalarda anlamadığım hususlar vardı. Ancak konu üzerinde çalışarak ve zaman zaman yeniden düşünerek çözme ve anlama noktasına gelebildim. Onun hakkında çalıştıkça bazı yeni keşifler yaptığımı söyleyebilirim. Eminönü-Tahtakale'de Rüstem Paşa Camii'ni neden fevkanî yaptığının mantıklı cevaplarını bulabildim. Büyükçekmece'de yaptığı Sokullu Mehmet Paşa Mescidi için avluda yaptığı minber-minarenin haklı gerekçelerine ulaştım. Hepsi birer özel Sinan tasarımı olan İstanbul Kadırga'daki Sokullu Mehmet Paşa Camii, Üsküdar'da deniz üzerinde yer alan Şemsi Paşa Camii yapıların yerleşim düzenleri, Osmanlı mimarisinin klasik döneminde ulaşılan kaliteyi gösterir.

Bunca eser inşa eden Sinan'ın sadece Büyükçekmece Köprüsü'nde imzasını kullanmasını, kendisi için inşa ettiği sade, yalın ve mütevazı türbesine bakarken daha bir doğru biçimde anlamış oldum. Doğrusu Sinan'la bütünleştikçe ona daha fazla nüfuz etmeğe başlıyorum. Bazen zihnimi kurcalayan ve çözmeğe çalıştığım Sinan sorunları rüyama bile giriyor. Bu husus bazen duygusal, bazen de sanatsal olabiliyor.

Mühendislik işlerini incelemek için inşaatçılarla çalışmak zorunda kalıyorum. Sinan'ın strüktürel çözümleri rasyonel, akılcı ve faydacı yönleri ile insanı büyülüyor. Su kemerleri ve köprülerinin günümüze kadar sağlam biçimde gelmesinin tesadüf eseri olmadığını görüyoruz. Esasen merkezî kubbeyi zirveye taşıyan bu büyük ustanın başarısını, mimarî yeteneğinin aynı zamanda mühendislik bilgisiyle de ilişkili olduğunu söylemek için uzun süre çalıştım.

Mensup olduğu Osmanlı toplumunun medeniyet tasavvurunu mimarlık alanında tecessüm ettiren Sinan'ın büyüklüğü üzerinde toplumsal mutabakat olması da büyük ustanın uygarlık tarihinde büyük bir yer kaplamasına yol açmıştır. Mimarlığımız için daha çağlar boyunca esin kaynağı olabilecek Sinan, benim kanaatime göre **bütün zamanların en büyük mimarı ve mühendisi** sayılır. ■

Akif Emre'de İz Ve Gösterge Olarak Mimar Sinan

İslam Düşüncesi Bağlamında Mimar Sinan ve Mekânın Metafiziği

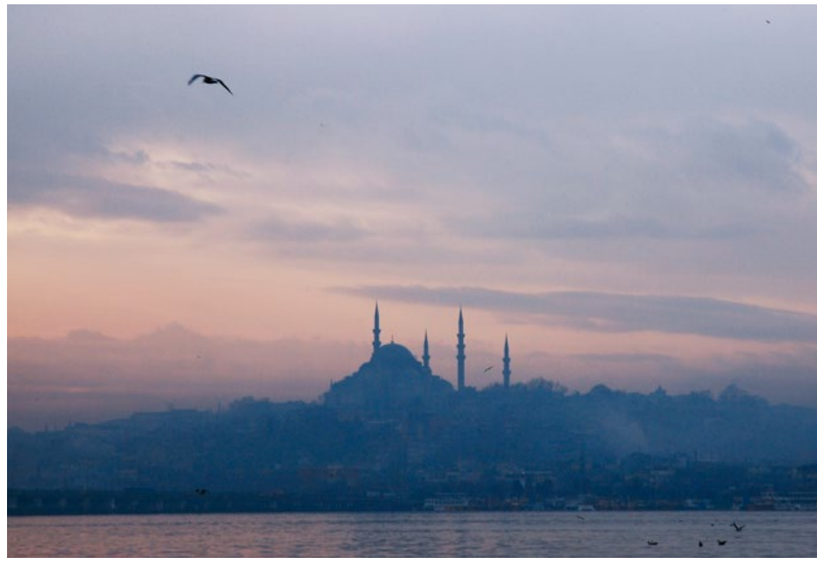
DURSUN ÇİÇEK

Taşa duvara büründüm
Sinan diye göründüm…

GİRİŞ

Bu yazıda 20. yüzyıl İslamcılığının en önemli isimlerinden biri olan Akif Emre'nin İslamcılık düşüncesinde Mimar Sinan'ın iz ve göstergelerini anlatmaya çalışacağım. Bir başka deyişle bir İslamcının İslam'la ilgili düşünme tavrında ve tarzında Mimar Sinan'ın etkilerinin altını çizeceğim. Bununla birlikte genel anlamda İslam Düşüncesi tanımı ile Akif Emre'nin tanımı arasında mukayeseler yaparak mimarinin bir düşüncenin taşıyıcısı olması hususunu irdeleyeceğim. İslam Düşünce Tarihi yazımlarına göndermelerde bulunarak, bu yazımların muhtevası ile tartışılması gerektiğini düşündüğüm bazı konuları özellikle zikredeceğim. Nitekim bu yazıda Mimar Sinan başta olmak üzere bir metafiziğin, inanma biçiminin somutlaşmasının İslam Düşünce Tarihi yazımlarında yer bulamamasının arka planı ile ilgili düşüncelerimi serdedeceğim. Bunu yaparken de dogmatik bir tutum içinde olmadığımı belirterek, özellikle İslam Düşünce Tarihi yazımının fıkıh, kelam, tasavvuf, felsefe, tefsir, hadis eksenine indirgenmesindeki dinî gibi görünen ama gerçekte la-dinî olduğunu düşündüğüm metodolojik zaaf ve hatayı da belirtmiş olacağım.

Mimar Sinan bir mimar olarak, bir sanatçı olarak mümkün mertebe modern ve gelenekçi mimarlar ve sanat tarihçileri tarafından ele alınıp incelenmiştir. Turgut Cansever'i istisna tutarsak, Mimar Sinan ve eseri, İslam Düşüncesi bağlamında neye tekabül eder, İslam Düşünce Tarihi açısından bir inanma biçiminin, bir yorumun eserine yansımaları nelerdir çok fazla ele alınmıştır denilemez. Bu bağlamda Turgut Cansever sonrası Akif Emre de bir bakıma Cansever'in izinden giderek, Mimar Sinan ve eserinin özellikle bir iz ve gösterge olarak İslam Düşüncesi bağlamında ele alınması gerektiğinin ısrarla altını çizer ve onun eseri ile bir hafızayı, bir ortak dili, bir hayat nizamını ve âlem tasavvurunu mücessemleştirdiğini belirtir. Dolayısıyla Mimar Sinan'ın bu yanı anlaşılmadan eserleri üzerinde yapılacak çalışmalar ve ortaya çıkan bakış açıları eksik kalacaktır.



▲ Süleymaniye Camii

İslam dünyasında İslam Düşünce Tarihi yazılırken genel tutum literal bir düşünce tarihidir. Daha çok temel dinî ilimler olarak kabul edilen hadis, tefsir, kelam, fıkıh, tasavvuf ekseninde ortaya konulan nassı anlamaya ve yorumlamaya dayanan ekoller sözünü ettiğimiz düşünce tarihinin belirleyici unsurlarıdır. Aslında tek bir kelime/kavram ekseninde toplayacak olursak, kelama indirgeyeceğimiz bu tartışmalar İslam ve insanlık tarihinin ve bugünün en büyük zenginliğidir de. Allah, Nübüvvet, Varlık, Âlem, Bilgi, Değer, Siyaset ekseninde yapılan anlama ve anlatma biçimleri bugün de hala canlılığını sürdürmektedir. Kimi zaman tartışılan ana unsurlar tartışanların kimliklerinde kaybolsa da aslolan anlam ve yorum olagelmiştir.

Ancak burada şunu hemen belirtelim ki gerek tarihsel anlamda ve gerekse içinde yaşadığımız bağlamda İslam Düşünce Tarihi yukarıda saydığımız ilimler ekseninin dışına çıkmaya/taşmaya başladığı zaman içinde bulunulan çeşitli şartların da etkisiyle la-dinîlik kaygısı ve tartışmaları da öne çıkmıştır. Oysaki özellikle dinî ilimler/müsbet ilimler/akli ilimler gibi tasnifler bizatihi la-dinî, seküler ayrımlar olarak değerlendirilebilir. Hatta İslam Düşünce Tarihi'ni sadece fıkıh eksenli ya da sadece tasavvuf eksenli veya sadece kelam eksenli vb. indirgemeler de seküler/modern okuma biçimleri olarak görülebilir. Din ve dinî düşünce bir bakıma yukarıda saydığımız ilimlere indirgenirken, aslında bu ilimlerin zorunlu tecellisi ve tezahürleri olan diğer ilimler, anlama ve yorumlama biçimleri fazla öne çıkmamıştır. Bir şiir, bir musiki eseri, bir mimari eser, şehircilik tasavvuru, sosyal yapılarla ilgili analizler, insanın ruh halleriyle ilgili teviller neredeyse bağımsız ilimler haline gelmesine rağmen bir bakıma "dünyevi", "arızi", "füru" kabul edilerek genel İslam düşüncesi bağlamında kendine bir yer bulamamıştır.

DÜŞÜNEN ŞEHİR I Dosya I İslam Düşüncesi Bağlamında Mimar Sinan ve Mekânın Metafiziği

▲ Kubbetü's Sahra

Başta Mekke, Medine, Kudüs olmak üzere İstanbul'u, Bosna'yı, Endülüs'ü, Isfahan'ı, Kayseri'yi genel anlamıyla şehrin ne olduğunu anlamadan olanı ve olmakta olanı anlamamız mümkün değildir.

Somutlaştıracak olursak, mesela Abdülkadir Merağı'nin musiki üzerinden ürettiklerinin İslam düşüncesindeki yeri ile ilgili gerek kendi yaşadığı dönemde ve gerekse kendinden sonraki kısa vadede herhangi bir düşünme biçimi var mıdır bilmiyoruz. En önemli eserlerinden biri olan Nihavend-i Kebir Kâr veya Rast Kâr-ı Muhteşem'le ilgili ne gibi yorumlar yapılmıştır bunlara sahip değiliz. Ya da başka bir deyişle Abdülkadir Meragi'nin eserlerindeki İslam anlayışı üzerinde bir somutlaştırmaya gidilmemiştir diyebiliriz. Benzer şekilde Yunus Emre şairliğe hapsedilirken çoğu zaman ana vasatı temsil eden âlimler tarafından vasatın dışında kabul edilmiş, hatta sözlerinin anlam ve yorum bakımından İslam düşüncesindeki bağlamı tekfire varacak derecede dışlanmıştır. Evliya Çelebi, Yusuf Has Hacib, Mimar Sinan gibi isimler de bu bağlamda değerlendirildiğinde benzer tespitler yapılabilir.

Aslında Batı'da modernleşme ile birlikte rastladığımız düşünme ameliyelerini tek bir düşünme biçimine, felsefeye indirgeme tutumunun (ki bu seküler bir tutumdur) İslam Düşünce Tarihi yazımlarına da etki ettiğini belirtmek gerekir. İslam Düşünce Tarihi denildiğinde seküler bir biçimde bir bütünlüğün sağlanamaması, kiminin fıkıh, kiminin kelam, kiminin felsefe, kiminin tasavvuf üzerinden bir düşünce tarihi okuması ve yazması kendi içinde ötekini de zorunlu olarak oluşturmuştur. Oysaki İslam'ın tevhid ilkesi dinî ilimler diye bir kategoriyi kabul etmeyeceği gibi, bütün ilimlerin tek bir kategoriye indirgenerek yorumlanmasını da kabul etmez. Füru'da olan çokluk asılda olan tekliği bertaraf edemez. Öyleyse tek başına fıkıh veya tek başına kelam ayrımları ve indirgemeleri bir anlam ifade etmez. İmam Gazali başta olmak üzere pek çok İslam âlimi; fakihleri, mütekellimleri, felsefecileri, sufileri ayrı ayrı eleştirerek aslında tarihsel anlamda da yapılan bu tür ayrım ve farklılaşmaların seküler/dünyevi boyutuna dikkat çekmişlerdir. Tarihsel anlamda ele aldığımız bir İslam âlimi veya düşünürünün sadece fıkha, kelama, tasavvufa, tefsire veya hadise indirgenemeyeceği açıktır.

Bu indirgemeci tutumun, klasik dönem felsefi düşünme biçiminin etkisi ve modern dönem düşünmenin felsefeye indirgenmesiyle doğrudan ilgisi vardır. Ancak bütün bunlara rağmen genel anlamda İslam tarihi açısından düşünülecek olursa İbni Sina'nın veya Fahreddin Razi'nin varlık tasavvuru ile bunun mimariye, musikiye, edebiyata, zanaata yansımaları gerek bu insanların yaşadıkları dönemde ve gerekse kendi dönemlerinden sonra ne kadar ele alınmış veya düşünülmüş bunlarla ilgili derinlemesine bir bilgiye sahip değiliz. En azından varsa da bilmiyoruz. Bu konuda İhsan Fazlıoğlu, Fuat Sezgin, İbrahim Halil Üçer ve İslam Düşünce Atlası ekibi başta olmak üzere geçmişi tarih yapma bilincindeki insanların çabaları ortaya daha somut bilgiler çıkaracaktır.

Mescid-i Nebi'den başlayarak Yesrib'i Medine'ye dönüştüren bir inancın somutlaşması hadisesi, Kudüs'ün fethi ve dönüşümü, Bağdat'ın kuruluşu, yeni şehirlerin ele geçirilişiyle birlikte bir inanma biçiminin mekâna nakşedilmesi literal anlamda belki de İbni Haldun'a kadar yorumlanmamıştır tespiti çok da abartı sayılmaz. Bunun nedenleri de dünyanın geçiciliği ile izah edilemez diye düşünüyorum.

Felsefi düşünme biçiminin İslam dünyasına girişiyle birlikte hemen her alanda bir rasyonelleşme yaşandığı muhakkaktır. Söz konusu rasyonelleşme (Yunan kültürünün ve düşünme biçiminin Sasani kültürü ve Roma paganizmine tercih edilmesi) düşünceyi genel anlamda felsefeye indirgerken, mitoloji ve geleneğe ait pek çok anlamı da hurafe bağlamında yok etti. Felsefi düşünme biçiminin bizatihi Antik Yunan'da mitoloji ekseninde yaptığını aslında bizde de "dinî ilimler" başta olmak üzere bilhassa kozmoloji ile ilgili alanda yaptı. Böylelikle zaman ve mekân rasyonelleştirilerek anlamından koparıldı. Mekânın ve zamanın metafiziği ortadan kalkarken, akıl, tanrı başta olmak üzere yeni bir metafizik oluşturdu. Ancak bu metafizik zanaatlar başta olmak üzere gelenekten gelen zaman ve mekânla ilgili bilgiyi ilkel ve akıl dışı kabul ederek bertaraf etti. Ya da inancın ve inanma biçiminin somutlaşması diyebileceğimiz zanaatları düşünmenin dışına attı. Belki de dinî-ladinî ayrımı burada başladı.

Tarihte de karşılığını gördüğümüz ama fazla hissedemediğimiz bu ayrım modern dönemle birlikte kendini daha da hissettirdi. Modernite sadece Batı'da değil dünyada geleneğe ait bir iz ve göstergeyi asli hüviyetinde bırakmadı. Antik Yunan'ın mitoloji üzerinden yaptığını modernite gelenek ve din üzerinden yaptı. Artık düşünce tarihi sadece felsefi anlamda bir bağlamı olan düşünme biçimleriydi. Pozitivizm Batı'nın kendi içindeki rasyonel olmayan her alanını ilkel veya metafizik olarak niteleyerek dışlarken benzeri etkiler bizde daha tahrip edici oldu.

Bugün gerek Batı'da ve gerekse bizde düşünce tarihi neredeyse felsefi düşünme biçimine indirgenmiş durumdadır. Ancak bu özellikle Batı'da mitolojinin zamana ve mekâna sirayet eden onca eserlerde temsil edilen gücünü bertaraf ettiği ve edeceği anlamına gelmez. Sadece araya ciddi bir mesafe koymayı başarmıştır. Ancak Batı'daki bütün değişimlere rağmen mitolojinin iz ve göstergelerinin gerek Hristiyanlıkta ve gerekse modernitedeki etkisi varlığını hala sürdürmektedir. Sekülerleşme/rasyonelleşme her ne kadar Batı'da ortaya çıkan bir düşünme ve yaşama biçimiyse de asıl belirleyici ve tahrip edici etkisini bizde göstermektedir.

BAĞLAM

Özellikle 19. yüzyıl İslamcılığı İslam Düşünce Tarih yazımını gerçekleştirirken ve okurken yukarıda sözünü ettiğimiz düşünmeyi felsefeye indirgeme tutumundan oldukça etkilenerek rasyonel bir bakış açısına sahip olmuştur. Bu bağlamda modern metafiziği olduğu gibi alarak kendine ve tarihine uygulamıştır. Böyle olunca da Mimar Sinan bir yapı ustası, Abdülkadir Meragi bir çalgıcı, Yunus Emre bir Hurufi şair konumuna indirgenmiş, her olgu ve olay kendi bağlamından koparılmıştır. Herkes kendi meşrebine göre fıkıh, kelam, tasavvuf veya felsefe eksenli (buna hadis ve tefsiri de ekleyebiliriz) bir İslam Düşünce Tarihi yazımı ve okuması yapmıştır.

Belki de aydınlanma/modernleşme süreci ile birlikte dinî/ladinî ayrımı karşılığını daha çok İslam dünyasında buldu. Klasik ve sonraki dönemde daha çok siyasal tercihlerin sonucu zaman zaman ortaya çıkan asli olmayan bu ayrım, arayışlar dönemi[1] ile birlikte daha asli ve kalıcı olmaya başladı. Bilhassa modern dönemin metafiziğini oluşturması ve dünyaya galebe çalmasıyla birlikte bu ayrım çoğu insanda farkında olmadan kalıcı bir anlama ve yorumlama biçimi haline geldi. Şüphesizdir ki sözünü ettiğimiz sekülerleşme ve rasyonelleşme sadece zaman ekseninde değil eşzamanlı olarak mekân ekseninde oldu. Rönesans'ın temel sloganlarından olan Francis Bacon'a ait "boyun eğdirdiğimiz tabiata egemen oluyoruz" zihniyeti, Rönesans'la birlikte nasıl bir zaman, mekân ve dünya tasavvurunun olacağının temel göstergesiydi. Mekândaki sekülerleşmenin en temel metafizik ilkesi diyebileceğimiz bu söz bugün hala modern dünya ile birlikte modernleşen dünyanın da temel güdüsüdür.

Modern metafiziği geçmişe uygulayarak aslında bütün iz ve göstergeler ortadan kaldırılmış, tarih bir nostalji mevzusu, coğrafya bir istismar vasıtası ve meşruiyetin sağlandığı alanlar olarak telakki edilmiş; fıkıh, kelam, felsefe, tasavvuf, tefsir, hadis geleneği de modern indirgemeciliğin malzemesi haline getirilerek bir anlamda yeniden bir rasyonelleştirmeye ve sekülerleştirmeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda Ebu Hanife'nin Batılı bir hukukçuya indirgendiği, İmam Gazali veya İbni Sina'nın Antik Yunan'a indirgenerek algılandığı, İbni Haldun'un modern sosyoloji ile tanımlandığı, İbni Arabi'nin New Age hareketleri ekseninde değerlendirildiği bir süreç yaşandı. Tabii ki bu bağlamda Yunus Emre hümanizmden nasibini alırken Mimar Sinan da Rönesans ekseninde bir anlam buldu.

1 İslam Düşünce Tarihi'ni oryantalist ve modern şablondan uzak bir biçimde ilk kez kendi dinamikleri içinde ele alan İslam Düşünce Atlası ekibinin yaptığı dönemlendirmenin bugüne kadar yapılmış en özgün ve önemli anlama ve yorumlama çabası olduğunu düşünüyorum.

Ancak 19. yüzyıl İslamcıları, Mimar Sinan ekseninde söyleyecek olursak birkaç istisna hariç böyle bir ismin adından bile habersizdi. Haberi olanlar da eserinin İslam Düşünce Tarihi'nde neye ve nereye tekabül ettiğinin farkında değildi.

İşin ilginç tarafı Mimar Sinan ile ilgili ilk "fark ediş" pozitivist cumhuriyetçiler tarafından gerçekleşti. Cumhuriyetle birlikte Batıcı-ırkçı-rasyonel bir bağlamla yorumlanarak, Batılılaşmaya çalışan bir toplumun modern hafızası olarak nitelendi ve Batı'ya karşı hissedilen aşağılık duygusu ile kendisine Rönesans ekseninde Batılı ve modern bir anlam yüklendi. Türkiye'deki Batıcıların bu tutumuna karşılık İslamcılar Mimar Sinan'ı fark etmediler. Necip Fazıl[2], Sezai Karakoç gibi birkaç istisna ve sistematik olmayan bakış açısını bir tarafa bırakırsak Turgut Cansever ve Akif Emre'ye kadar Mimar Sinan'ı bir İslam düşüncesi ekseninde anlayan ve yorumlayan olmadı. Başka bir deyişle Turgut Cansever ve Akif Emre ekseni Mimar Sinan'a ilk kez mensup olduğu inanç ve dünya görüşü, ortak dil, ve âlem tasavvuru bağlamında baktı.

Özellikle Turgut Cansever'in Mimar Sinan biyografisi bu alanda hala üzerinde ciddi çalışmalar yapılmasını bekleyen bir eser mahiyetindedir.[3] Turgut Cansever ve Akif Emre için Mimar Sinan bir Ebu Hanife, bir İbni Arabi, bir İmam Gazali, bir İmam Maturidi gibi İslam düşüncesini taşla ifade eden sadece bir taş ustası değil mimar/âlim, mimar/düşünürdür. Selimiye ve Süleymaniye başta olmak üzere Sinan'ın eserleri bir inanma biçiminin, bir hayat nizamının ve bir düşünme biçiminin tezahürleridir.

SİNAN VE MEKÂNIN METAFİZİĞİ YA DA METAFİZİĞİN MEKÂNI

Sinan ile ilgili kabaca üç bakış açısından söz edebiliriz. Birinci bakış yukarıda sözünü ettiğimiz onu bir etnisiteye psikolojik anlamda bağlayan ırkçı bir bakış açısı (tersinden ırkçılık da buna eklenebilir), ikincisi Sinan'ı Rönesans'a eklemleyen oryantalist bakış açısı, üçüncüsü ise onu hurafeleştiren ve masallaştıran mitolojik bakış açısıdır. Bu üç bakış açısı da inşa edilmiş Mimar Sinan'lardır. İşin ilginç tarafı bu üç bakış açısında da temel eksik Mimar Sinan'ın ait olduğu inanç ve yaşama biçimi ile onun mensubu bulunduğu devletin tarihsel misyonudur. Diğer bir deyişle her üç bakış açısında da Sinan öncelikle inancı olan İslam'dan ve sonra da mensubu bulunduğu Osmanlı Devleti'nden soyutlanarak anlatılır. Sorun da burada başlar. Akif Emre'nin Mimar Sinan okuması bu üç bakış açısının idraki ile başlar.

Akif Emre içinde yaşadığı yüzyıldaki İslamcılık düşüncesini bütün boyutları (zaafları da dâhil) ile bilen biriydi. Özellikle Batılı oryantalistlerin İslamcılık derken neyi kastettikleri ile Türkiye ve İslam dünyasında İslamcılık diyerek kimlerin neler yaptığını en iyi analiz eden ve bilhassa sahada olan/bilen bir insandı. Onun içindir ki onun İslamcılığını diğerlerinden ayıran en temel özellik İslam'ı ve İslamcılığı bir literal olgu ve hamasete indirgemeyen mahiyete sahip olmasıydı. Ona göre İslam bir ütopya olmadığı gibi distopya da değildi. İslam vahiyle nazil olmuş, sünnetle tefsir edilmiş, ashab ile yaşanmış, tarihsel gerçekliği olan bir inanma ve yaşama biçimiydi. Onun için İslamcılıkla ilgili düşüncelerimiz bir ütopya veya distopyaya değil, tarihsel anlamda karşılığı bulunan, zamanda ve mekânda mücessem ve müşahhas hale gelmiş, Medine'yi kurmuş, bugünle ve yarınla ilgili iddiası olan bir bağlama sahipti. İslamcılık tarihsel anlamdaki gerçeklikten ve birikimden soyutlanamayacağı gibi İslam Düşünce Tarihi ve medeniyetinden hiç soyutlanamazdı. Ona göre bugünkü İslamcı, İslam tarihi ve düşüncesine yürürken sadece kitabi bağlamda literatürü değil; Medine, Mescid-i Nebi başta olmak üzere İslam'ın zamanda ve mekânda müşahhaslaşmış bütün iz ve göstergelerini bilmek, anlamak ve hesaba katmak zorundaydı. Dolayısıyla metin üzerinde yapılacak spekülatif akıl yürütmeler çoğu zaman İslam'ı modern bağlamlara indirgeme riskini içinde taşımaktadır. Oysa İslam'ın tarihî tecrübelerinin ürünü olan liretal eserler de dâhil olmak üzere, medeniyetimizin zanaat, şiir, sanat, mimari vb. tüm eserlerini hesaba katmak en önemli ve birincil husustur. Akif Emre'nin izler ve göstergeler olarak nitelediği bu eserler tarihî tecrübemizin en somut ve pratik boyutlarıdır.

Akif Emre'nin anladığı bağlamda İslamcılık "kendi medeniyet tasarımını şekillendirme" ve "ümmet bilinci" ilkelerini içinde taşır.[4] İslamcılığı bir anlamda İslam düşüncesi[5] olarak da kabul eden Emre, "Geleneği olmayan bir hareket ve hiçbir düşüncenin yarınlara emanet edeceği anlamlı bir cümlesi elbette ki olamaz."[6] diyerek tarihî tecrübeye ve sürekliliğe vurgu yapar. Nitekim ona göre İslamcılık iddiası, içinde yaşanılan zamana ve mekâna hatta modern zamanlara dair bir sözü, bir teklifi yoksa anlamsızdır.[7] Öyleyse İslamcılık; bir dünya görüşünü temsil eder, yeni bir dünya düzeni yani âlem tasavvuruna sahiptir ve bunun derdindedir, hayata, siyasete dair kendine özgü teklifi ve iddiası vardır.[8]

Akif Emre'ye göre İslam medeniyeti ölü bir medeniyet değildir. Ona göre hem genel anlamda hem de Selçuklu-Osmanlı birikiminin bu topraklardaki tecrübesine bakarak iki şey çok açık bir şekilde önümüzde duruyor. Birincisi, maddi olarak Batı karşısında bir yenilgi söz konusu. İkinci olarak; bir medeniyeti âlemşümul boyutlara taşıyan, sürekliliğini sağlayan referans çerçevesi açısından bakıldığında İslam medeniyetinin tarihî tecrübe, süreklilik ve kaynakları bakımından sorunu olmadığı görülüyor. Yani İslam medeniyeti her an bu çağa ve yeryüzünün herhangi bir köşesindeki herhangi bir topluluğa söyleyecek sözü olan tecrübesi ve kaynaklarıyla bunu yeniden üretecek dinamizmdedir.[9]

▲ Sinan Paşa Camii-Kubbe

Buradan hareket edersek içi boş bir romantizme ve nostaljiye düşmeyebiliriz. Kendi göstergelerini üretemeyen toplumların veya kendi göstergelerine yaslanmayan toplumların medeniyet üretme ihtimallerinin olmadığı açıktır.[10] Akif Emre'ye göre, bir medeniyeti en iyi yansıtan mimari göstergelerden yola çıkarak toplumsal karakteri, insan tipolojisini okumak mümkündür.[11]

Ona göre başta Mekke, Medine, Kudüs olmak üzere İstanbul'u, Bosna'yı, Endülüs'ü, Isfahan'ı, Kayseri'yi genel anlamıyla şehrin ne olduğunu anlamadan olanı ve olmakta olanı anlamamız mümkün değildir. Medine'yi anlarsak şehrin ne olduğunu anlayabiliriz. Çünkü tarih, kültür, insan ilişkisi şehirde tecessüm eder. Şehirlerimize nasıl baktığımız tarih, kültür ve toplumumuzla ne türden bir ilişki kurabildiğimizin işaretlerini verir. İnsan varlığının, varoluşsal anlamda ortaya koyduğu çözümlemelerin en üst düzeyde sergilendiği mekân olan şehir sadece bir mimari değildir. Organik bir canlı olarak şehir, içinde barındırdığı insan varlığının yeryüzü imtihanının verildiği mekân olarak da metafizik boyuta sahiptir. İnsan teki olarak da toplumsal bir varlık olarak da bu mekânla kurduğumuz ilişki, çoğu

2 Necip Fazıl'a Sinan'ı aynı yüzyılda yaşayan Ebussuud, Baki, vb.leri ile mukayese eder ve onlardan daha büyük olduğunu belirtir. Ona göre Sinan; zamanı mekâna, manayı taşa nakşetme sanatını ehrama benzetecek olursak, bu piramidin son taşı, zirve noktasıdır. O göz planına bağlı sanatları çevreleyen plastik zemini avucunun içinde oyalı bir mendil gibi zapt etmiş; hacim, şiir ve şekle fikir söyletici, büyük fakat herhangi bir mimar değil, herhangi bir şiir yerine ebediyet senfonisini taşa besteleten bir mekân nakkaşıdır. Zamanı, ruhu mekânda yani maddede donduran ilahî sanatkârdır. O bir tek mananın ihtarcısıdır. Necip Fazıl'a göre özellikle bugün Sinan'ın mekân üzerine kurduğu ve maddeye söylettiği manayı, ruhu fikir mimarlığı alanında gösteren birilerinin ortaya çıkmasına ihtiyacımız vardır. Bkz: Hitabeler, Büyük Doğu Yayınları, s.98-102.

3 Turgut Cansever, Mimar Sinan, Klasik Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2010.

4 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, 2018, s.20.

5 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, s.23. İslamcılık için "dinî düşüncenin hayata ve topluma dair tekliflerinin, tasavvurlarının bütünüdür" denebilir. Bu anlamda dinden ne ayrıdır ne de dine rağmendir; ama dinî düşüncenin hayata, insana dair yorumlanmasıdır. s.215.

6 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, s.26. "Türkiye'de Müslümanların temel sorunu kendi medeniyet ve kültür değerleriyle temaslarının asgari düzeye indirilmiş olmasıdır." s.33.

7 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, s.27.

8 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, s.35. "İslam hayatın içindedir." s.63.

9 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, s.165. Müslümanlığın bu topraklar için olduğu kadar insanlığın ufkunda umut olabilmesi, bu iddiada bulunanların Müslüman olmalarıyla değil Müslümanlığı ne denli yaşadıkları ve temsil ettikleri ile doğrudan alakalı. Müslüman olma iddiasını tek başına taşımak; bir idrak ve bilince, hayat tarzına ve ahlaka dönüşmedikçe ancak İslam'ın vakarını, itibarını harcamakla neticelenir. S.274.

10 Akif Emre, Göstergeler, İz Yayıncılık, İstanbul, 1977, s.22.

11 Akif Emre, Göstergeler, s.129.

▲ Kılıç Ali Paşa Camii Mihrab

Mimari zamanı mekâna nakşetmek, mekânı varlıkla süslemektir. Zamana, tarihe, mekâna ve geleceğe iz ve gösterge bırakmaktır. En somut iz ve göstergeler mimari vasıtası ile olur. Metafizik, mekânda mimari ile anlam bulur.

kez şehre aşkın bir anlam da yükler.[12] Metafiziğin mekânı veya mekânın metafiziği dediğimiz şey tam da budur.

İşte bu bağlamda Akif Emre için Mimar Sinan, onun mimarlık anlayışı ve eserleri söz konusu iz ve göstergelerin en somut örneğidir.

Akif Emre'ye göre Mimar Sinan'ın hakkıyla bilinmemesinin (özellikle de İslamcılar tarafından fark edilmemesinin) temel nedeni Türkiye'deki Batıcı aydınların Sinan ile ilgili oryantalist tutumlarıdır. Türk mimarisini 19. yüzyıldan öteye götüremeyen ve Osmanlı'da bir bilim/ilim olmadığına inanan bu oryantalist kafa için de Mimar Sinan Rönesans'la izah edilmesi gereken biridir. Ona göre Mimar Sinan özeline dönecek olursak, gerek sanat tarihi gerekse genel Osmanlı'ya yaklaşım açısından ilginç bir "unutulmuşluğa mahkûm edilmişlik" söz konusu. Bu unutulmuşluk, salt bilgisizlikten kaynaklanan bir tutumdan kaynaklanmıyor kuşkusuz. Türk aydınları toplumla olduğu kadar tarihi ile de kurduğu bu hastalıklı ilişki biçiminden kurtulabilmesinin tek seçeneği olarak "yerli oryantalizm"e sığınarak aşmayı deneyecektir. Batılı paradigmaları kendi tarihine uygulama kolaycılığına kaçarken aynı zamanda içinde bulunduğu çelişkiyi aşma, hatta bu durumu meşrulaştırma işlevi gördü bu paradigmatik kırılma ya da oryantalist bakış... Bu salt tarihle entelektüel ilişki değil aynı zamanda toplumuyla arasına koyduğu mesafeyi "entelektüel tekebbür"le kapatma aracına dönüştü...[13]

Akif Emre'ye göre bunun nedeni ise modern/Batı metafiziğini bir ruh ve anlam giysisi olarak peşinen kabul eden, kendini Batılılaştırmaya çalışarak aslında yok eden, anlamsızlaştıran insan tipidir. Batı'yı kıymet hükmünün mihengi olarak kabul eden bu insanların kimlik sorunları Sinan'ı anlamaya yetmez. Ona göre Mimar Sinan gibi bir dehayı sıradan bir yapı ustasına indirgeyen sanat/mimarlık tarihçileri ya Osmanlıcayı hiç bilmez yahut bu konuda fikir beyan edecek kadar döneme vakıf değildir. Sinan'ı sıradan bir yapı ustasına indirgeyen, onu görmezlikten gelen aydın tavrının arkeolojisini yapacak olursak, zihin katmanlarında sarsıcı buluntularla karşılaşabiliriz. Camileriyle siluetini süslediği İstanbul'a kimliğini veren Sinan'ın bu katkısına duyulan gizli kızgınlık çoğu sanat tarihçisinin bilinçaltında saklı olarak zaman zaman ortaya çıkar. Daha açık ifade ile Koca Sinan İstanbul'a Müslüman kimliğini veren kubbeleri yükseltmeseydi pek çoklarının gözünde evrensel bir deha olarak kabul görebilirdi... Osmanlı medeniyetinin temel değerlerine karşı yabancılaşmanın, hatta o değerlere duyulan öfkenin yansıması olarak okunabilir Sinan'ın unutulması, küçümsenmesi...[14]

İslam sanatına Batılı sanat tarihçilerinin yaklaşım biçiminin Sinan'a uygulanması olarak gerek estetik gerekse sanat felsefesi bağlamında onu anlamaktan aciz kalan yerli oryantalist bakış açısına göre Sinan'ın en önemli eksiği bir "Rönesans sanatçısı olmaması"dır tavrını vurgulayan Akif Emre, onun İslam düşüncesi ve Müslüman dünya için nasıl bir iz ve gösterge olduğunun da altını çizer... Onun ait olduğu inanç ve medeniyet dünyası ile irtibatı kurulmadan anlaşılamayacağını belirtir. Akif Emre'ye göre ne din, inanç ve yaşama biçimi olarak İslam ne de onu devlet yönetimi olarak ilke edinmiş Osmanlı devleti ve toplumu anlaşılmadan Mimar Sinan anlaşılamaz. Sinan'ı ısrarla Rönesans'a eklemleyerek veya Rönesans'a göre okuyarak bir okuma yapanların bir mukayeseli okuma yapmadıkları açıktır. Elbette Sinan kendi döneminin Batılı bir mimarı ile kıyaslanabilir. Ancak indirgemeci bir yaklaşım, aidiyet taşımayan bir yaklaşım Sinan'ı peşinen bir kompleks ile okumaktan başka bir şey değildir.

Sinan'ı Osmanlı'dan ve İslam'dan soyutlayarak yorumlamaya çalışan ve "Kültürel ve bilgisel bir boşluk olduğu için Sinan kendi dehasıyla bu boşluğu dolduruyor."[15] diyen bakış açısını oryantalist olarak niteleyen Akif Emre Türk aydınındaki Batı kompleksinin Sinan fikrindeki yansımasının altını çizer.

Sinan ile ilgili üç türlü "yerli" oryantalizmden söz eden Akif Emre onunla ilgili indirgemeci mantığın arkeolojisini de çıkarır:

Mimar Sinan'a ilişkin üç tarz (yerli) oryantalizm sergilenir. Bunlardan ilki antropolojik. Meseleyi kafatasına indirgeyen, erken Kemalist tarih anlayışının antropolojik boyutu sayılabilir. Sinan'ın kafatasını ölçmeye kadar vardıran, Türklük ispatı peşindeki kuru milliyetçi yaklaşım. Bunu gündeme bile almaya gerek yok. İster gayrimüslim (Ermeni-Rum) olsun ister Karamanlı olsun, onu yoğuran medeniyet ortamı anlaşılmadan Sinan'ı anlamak mümkün değil. Osmanlı kültür ortamının insan çeşitliliği içinde kim bilir belki yüzlerce rakibin arasından yükselerek kazandığı konum bir yana, onu yetiştiren sanat, teknik ve estetiği; İslam'ın insan ve güzellik duygusunun taşta somutlaşmasını sağlayan eğitim ve entelektüel ortamı yok saymak kafatası ölçücülüğüne götürür.

Diğer iki yerli oryantalizm örneği onun doğrudan sanatı ve dehasıyla ilgili olmakla beraber tarihe yabancılaşmanın tipik tezahürü... İlki şu: Sinan'ın bir sanatçı olmaktan çok yetenekli bir yapı ustası olduğu anlamına gelen indirgeyici yaklaşım. Buna göre Sinan bir sanatçıda aranan yenilik ve güzellik ortaya koymak anlamındaki ibda yeteneğinden çok yapı ustalığındaki maharetiyle öne çıkar. Türk mimarlık ve sanat tarihçilerinin de tekrarlamaktan zevk aldığı bu hüküm Koca Sinan'ı bir yapı ustası derecesine indirir. Oysa Sinan yüzlerce eserde ortaya koyduğu gibi sanatsal ve estetik açılım sunan, farklılıkları deneyen, bunu yaparken de üzerinde yaşadığı kültür ortamının, coğrafyanın birikimlerini ihmal etmeyen Müslüman bir sanatçıdır. Müslüman dünya görüşü ve değer yargılarından hareketle sanatsal verimler, açılımlar sunan bir dehadır. Onun hiçbir eseri İslam güzellik anlayışının taşta nasıl tezahür edeceği tartışılmadan, derinlemesine düşünülmeden anlaşılamaz. Sadece teknik anlamda bile birer mühendislik harikası olan eserleri çağının çok ilerisinde bir mühendislik, matematik, statik bilgisi gerektirir. Projesiz, göz kararı, el yordamıyla, Bizans kubbelerini taklit ederek taş yığınlarına şekil veren maharetli Sinan portresi çizmek, İslam medeniyetinin Osmanlı eliyle kazandığı yeni açılımları yok sayan, Batılı bakışın yerli ürünüdür. Kaldı ki artık Batılı sanat tarihçileri bile Sinan'ı daha farklı anlamlarla değerlendirmekte...

Sinan'la ilgili bir diğer yerli oryantalizm örneği de onu mimari bir deha ve büyük bir sanatçı olarak takdir ederken içinde bulunduğu toplumu, medeniyeti aşağılayan bir bakış sergiler. Sinan'ı büyük mimar ve deha mertebesine yükseltirken tarihi aşağılayan, daha ürkütücü bir oryantalizm sergilenir.[16]

Akif Emre'ye göre Sinan'ın eserleri bir bilincin eseridir ve tesadüf ve mucize gibi kavramlarla izah edilemez. Çünkü onu içinde yaşadığı devletin ve toplumun inanma ve yaşama biçiminin tezahüründen başka bir biçimde izah etmek onu anlamamak olur. Sinan'ı iyi anlamak için öncelikle mensubu bulunduğu inanç sistemini ve zihniyet dünyasını, bilincini oluşturan hafızayı, kullandığı dili, içinde bulunduğu zamana ve mekâna yön veren dünya görüşünü (âlem tasavvurunu) iyi bilmek gerekiyor. Bununla birlikte mensubu olduğu devletin Sinan'ın yaşadığı çağdaki siyaset ilkelerini, dünya görüşünü de göz ardı etmeden onu tarihî gerçekliği ve bütünlüğü içerisinde değerlendirmek gerekir. Bunun için Akif Emre Sinan'ı bir bütün olarak bilmek için onun, dünya görüşünün ve mensubiyetinin tezahürü olan eserlerinin güzergâhı ekseninde anlaşılması gerektiğini belirtir. Sinan Güzergâhı[17] adını verdiği bu güzergâh Akif Emre için Sinan'ın izleri ve göstergeleridir. Dolayısıyla onu hakkıyla anlamanın yolu bu izler ve göstergeleri hakkıyla bilmekten geçer.

Ona göre Sinan'ın bir ömür izlediği güzergâh göz ardı edilirse bütüncül bir bakış eksik olur. Mostar'dan Mekke'ye uzanan bir güzergâhtır bu... Drina Köprüsü'nden geçip, her gittiği beldede kubbeler yükselten, Mağlova kemerlerinde sular akıtan, Yeditepe'yi taçlandırdığı eserlerle payitaht haline

12 Akif Emre, İstanbul'u Yeniden Düşünmek Erguvanname, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, 2019, s.22.

13 Akif Emre, Yeni Şafak, 2 Ağustos 2007.

14 Akif Emre, Yeni Şafak, 2 Ağustos 2007.

15 Akif Emre, Yeni Şafak, 28 Eylül 2013.

16 Akif Emre, Yeni Şafak, 28 Eylül 2013.

17 Akif Emre Yeni Şafak 1 Şubat 2014.

getiren, Şam'dan geçip Kudüs'e Kubbetü's-Sahra nakşını işleyen bir Sinan'ı takip etmek gerekiyor... Akif Emre'ye göre Sinan'ın güzergâhı da Mekke'de sabitlenecektir. Kâbe'yi merkeze alarak sabit olanın etrafına yaptığı revaklarla adeta "mimari dille" tavaf etmiştir. Hazreti İbrahim ile Hazreti İsmail'in birlikte inşa ettikleri yapıdır Kâbe. Ortak eylemlerinin bir "yapı" olması hasebiyle, Sinan'ın mimarlığının ona ulaşmaması düşünülemezdi. İlahi işaretle o "sabitenin" inşa ettirilmesi gibi, bir mimarın "değişken" olanı, adeta o sabitenin etrafında dönen revakları yapması, mimari çaba olmasının ötesinde aşkın bir boyutla anlamlandırılabilir.[18]

Mimar Sinan'ın mimari eylemlerini bir Medine idraki ile Kâbe'nin etrafındaki revaklardan yola çıkarak Allah'ın evini tavafa benzeten Akif Emre, bir anlamda taştaki zikri, suretteki ruhu işaret ederek, bir mimarın merkezden yola çıkarak çevreyi nasıl anlamlandırdığına gönderme yapar. Öyleyse gücünü, inancını, düşünme biçimini bir merkezden alan bir insanı herhangi bir yapı ustasına indirgeyemeyiz.

Öyleyse Mekke ve Kâbe'yi anlamadan ve merkeze almadan mekânı anlamak nasıl mümkün değilse, Sinan'ı anlamadan ve merkeze almadan İstanbul'u anlamak da mümkün değildir. Çünkü İstanbul fikrini bizde mücessem hale getiren Sinan'ın bu şehrin siluetini oluşturan minarelerine, kubbelerine peyzajdan öte bir medeniyet anlamı veren "bütünlük" fikrini yakalamak gerekir. Bu da Sinan'a "bütüncül" bakmakla mümkündür. Sanat ve mimariyi birleştiren eserlerinin arka planında yatan medeniyet tasavvuru, varlık düşüncesi, insana ve hayata bakışı anlamadan ne Sinan ve çağı, ne Süleymaniye, ne de deniz kenarında oran ve estetik şaheseri Şemsi Paşa anlaşılır.

Akif Emre'ye göre Sinan taştaki ruhu ortaya çıkaran insandır. Onun taş ile ilişkisi sırf mekanik bir ilişki değildir. Taştaki ruhu bir mekânın, bir şehrin ruhu yapan insandır Sinan. Nitekim Sinan'ın doğduğu eve, Ağırnas'a yaptığı bir ziyarette bunun altını şöyle çizer Akif Emre: "Taş evlerin arasında kıvrılan dar sokaklarda dolaşırken belli bir ritimle tekrarlanan sesle başımı yukarıya kaldırdım. İnsan elinden çıktığı belli olan ritmik ses melodi değildi ama metalik bir soğuklukta da değildi. Biraz daha dikkat kesilince ritmin iç sesini, melodisini yakaladım. İşte her biri bir ustalık eseri, taş işçiliğin özenle bina ettiği taş evlerden birinin damında bir taş ustası taşa şekil veriyordu. Önünde yöreye özgü işlenmeyi bekleyen taşlar... Yere, daha doğrusu üst sokakla aynı seviyedeki dama oturmuş, uzunca bir taş parçasını bir eliyle belli bir açıda tutuyor, diğer elindeki aletle kendine özgü ritimle taşı yontuyordu. Adeta taşı üzmek istemeyen tatlı sert darbeler... Birden başka bir perspektifi keşfedecektim. Taş ustası büyük bir itina ile adeta taşla konuşur gibi ona şekil verirken geri planda tüm ufku dolduran Erciyes yükseliyordu. Arada bunca mesafeye rağmen Erciyes'in muhteşem görüntüsü altında (gölgesi altında mı demeli) taşa şekil veren taş ustası..."[19]

Bu toprağın ruhunu anlamadan Sinan'ın taşa üflediğini anlamamız mümkün değildir. Sinan bu yanıyla taşa Allah'ın nazarıyla bakandır. Sinan'ı arkeolojinin konusu haline getirmemenin ve onu müzeleştirmemenin yolu yaptığını bir bütün olarak anlamaktan ve eserlerindeki temsilleri idrak etmekten geçer... İslam medeniyetinin tarihî bir tecrübe olarak canlı olup olmadığının göstergesi Sinan'ın eserlerinde aranabilir. Bugün hala bu eserlerin canlı olması bir göstergedir. Yapılan müzeleştirme, içinde yaşadığı toplumdan yalıtma ve soyutlama çabalarına rağmen İslam medeniyeti Sinan'ın eserlerinde bir iz ve gösterge olarak canlılığını sürdürmektedir. Bunun elbette ki en somut göstergesi İstanbul'dur. Akif Emre'ye göre İstanbul her şeye rağmen ruhu olan, ruhunu koruyan bir şehirdir.[20]

İstanbul'u kimliğimiz[21] olarak niteleyen Akif Emre Endülüs'ten Bosna'ya, Blagay Tekkesi'ne, Kudüs'ten Isfahan'a, Kurtuba'dan Semerkant'a bir mekân idrakinden söz etmektedir. Sözünü ettiği şehirlerdeki iz'ler ve göstergeler hakikatte bizim kimlik göstergelerimizdir. Öyleyse bugünün insanı düşünürken sadece literal anlamda tevarüs ettiği yazılı eserlerden değil, mekânsal anlamda tevarüs ettiği mimari eserlerden de aynı şuur ve idrakle iz'leri ve göstergeleri takip etmek zorundadır.

Bugünkü Müslümanların Ebu Hanife, İmam Maturidi, İmam Gazali ve Fahreddin Razi ile ilgili kopuşları ve kopuklukları neyse Mimar Sinan ile ilgili kopuşları ve kopuklukları aynıdır. Kopuştaki ana nedenler sebep sonuç ilişkisi bakımından birbirinden farklı değildir. Bunun farkında olan Akif Emre meseleyi Süleymaniye üzerinden izah eder:

"Süleymaniye bir medeniyetin sanatta, güzellik tasavvurunda, mimaride zirve noktasını temsil eden bir birikim ise bu birikimin bugüne neden yansımadığı sorusunu sormak durumundayız. Bu soruya verilecek cevap aslında İslam medeniyetinin canlı bir medeniyet olup olmadığı ile de yakından alakalıdır... Mimar Sinan'ın ağırlığı altında ezilen modern hayatın Müslümanları, onunla sağlıklı bir ilişkiye girebilselerdi ezilmek yerine ilham alır, müthiş açılımlar gerçekleştirebilirlerdi. İlham almalarını engelleyen ise ait olduğumuz medeniyetin kaynakları, verileri, tefekkür ve tasavvur dünyasıyla sağlıklı bir ilişkiyi sürdürememememizden kaynaklanıyor. Kaynakları, referans sistemi ve tarihsel tecrübesiyle tüm canlılığını sürdüren bir medeniyet birikimiyle aramızda dehşetli bir kopukluk yaşanıyor.

Hayata nakşetmemiz gereken bu birikimle devralınmış bir geleneğin sürekliliği yaşatılamadığı içindir ki estetik anakronizm, yani yeniden icat ederek yaşatmak yerine kaba taklitçilik yapıyoruz. Her taklit durağanlaşmayı işaret eder. Durağanlaşan değerler bir iç deniz gibi içe kapanır ve yaşama umudunu yitirir. Müslümanların köylülüğüne simge olan ucube yapılar bir medeniyetin yeni açılımlarını değil yitirilmiş değerleri temsil eder. Kendi medeniyetini yeniden üretecek bir toplum ve insan modeli geliştirmeden bilimde, sanatta, mimaride, hayat tarzında; hâsılı, bir medeniyetin tüm alanlarında yeni bir şey söylenemez. Medeniyeti hayata taşıyacak kurumlardan, gelenekten mahrum bırakılanlar o medeniyeti yaşadıkları çağa taşıyamaz ancak medeniyetin büyüklüğü karşısında 'ezilirler'.

Süleymaniye'nin kitabesini okumaktan mahrum bir sanatçının Mimar Sinan'dan ilham alması, onun temsil ettiği değerlere nüfuz ederek yeni bir açılım yapmasını beklemek boşunadır. Mesele, tarihsel tecrübesi ve referanslarıyla yaşayan medeniyetimizle sağlıklı ilişkiye geçip, onu üretecek kurumları oluşturmadan halledilemez."[22]

SONUÇ

Tarihin mimari ile eş zamanlı okunması; şiirin, musikinin o dönem yazılan metafizik eserlerin, tefsir ve benzeri çalışmaların mukayeseli okunması önemlidir. Aynı dönemde yapılan tefsirler, te'viller, kelam anlayışı ve fıkıh anlayışı birbiri ile irtibatlı okunmalıdır. Çünkü dönemin mimarisi; dönemin tarihinin, kültürünün, sanatının, dünya görüşünün ve metafiziğinin yansımasıdır. Özellikle bunu; İslam tarihi ve Osmanlı Devleti bağlamında daha dikkatli yapmak zorundayız. Mimari toprağı kalıcı kılmanın en önemli yolu olarak telakki edilir. Evin, mahallenin geçiciliğine rağmen mabedin, köprünün, mezarlıkların kalıcılığındaki hafıza boyutu ve gelecek tasavvuru göz ardı edilmemelidir.

Mimari; bir dünya tasavvurunun ve hayat nizamının müşahhas, mücessem hale gelmesidir. Teorik olanın pratikte görünmesi, can bulmasıdır. Ruhun mekâna kavuşması olarak da ifade edilebilir. Başka bir deyişle insanın dünya görüşünü pratik olarak gördüğü alan mimaridir. Çünkü mimari zamanı mekâna nakşetmek, mekânı varlıkla süslemektir. Zamana, tarihe, mekâna ve geleceğe iz ve gösterge bırakmaktır. En somut iz ve göstergeler mimari vasıtası ile olur. Metafizik, mekânda mimari ile anlam bulur. Mekânın metafiziği dediğimiz hususlar bir inanma biçiminin, bir dünya görüşünün iz ve göstergeleridir. Bir bakıma bir temsildir mekân. Mimarın taşa besmeleyle birlikte üflediği nefestir. Mabed nasıl Allah'ı temsil ediyorsa mimarideki tavır, biçim ve ifade aynı zamanda devletin gücünü de temsil eder. Dıştan bakıldığında Süleymaniye'nin ana kubbesi İslam'ın kubbesi olan Hz. Peygamber'i, dört minare dört halifeyi temsil eder. Nakışları ve camlarındaki rengârenk ışıltı ise Cebrail'in kanatlarını temsil eder. İçeriden bakıldığında ise kubbe semadır ve Hakk'ı, tevhidi temsil eder. Mihrab ise Kâbe'dir. Giriş kapısı dünya, mihrab ise uruc kapısı yani ukbadır. Mihrab'da eğilmeden miraç gerçekleşmez.

İslam'ın literal kaynaklarını bildiğimiz kadar İslam'ın mücessem, somut kaynaklarını bilmiyor, aralarındaki bağlamı ve bütünlüğü kuramıyoruz. (İslam'ın literal kaynaklarını genel anlamda bilmediğimiz de bireysel istisnaları olmakla birlikte açıktır.) Bir dünya görüşünün Yunus'ta, Meragi'de ve Sinan'daki tezahürünü anlayamıyoruz. Selçuklu'yu ve Roma'yı kendi üslubunu ve inancını giydirerek Osmanlı'da

▲ Akif Emre

terkib eden Mimar Sinan'ın eserlerine baktığınızda hem geçmişi hem bugünü hem de geleceği aynı anda görür, hissedersiniz. O geçmişi olduğu gibi aktarmaz. Bugünün gerçekleri ile uyumunu ve sürekliliğini sağlar. Bu süreklilik/kalıcılık ekseninde gelecekle ilgili yol gösterir. Bu anlamıyla mimari, bir fikir ve düşünme biçimidir. Mimar Sinan'ın döneminde yaptığı Ebussuud'un, İbni Kemal'in, İmam Birgivi'nin, Taşköprülüzade'nin, Baki'nin, Fuzuli'nin yaptığından farklı değildir. Bir inancı, bir dünya görüşünü kalıcı kılmış, somutlaştırmış, görünür hale getirmiştir. Aslında mimari bir bakıma bütün bunların terkibidir. Sinan'ın yapıcılığı ve terkib ediciliğindeki tecelli ve temsili daha derin düşünmek zorundayız.

Akif Emre'nin İz'ler ve Göstergeler ekseninde Mimar Sinan üzerinden ortaya koymaya çalıştığı şey bir inanma biçiminin izdüşümlerinden başka bir şey değildir. Akif Emre'nin bakış açısıyla mimarlık da bir düşünme, bir ifade etme ve bir tevil etme biçimidir. Ona göre bir dünya görüşünün, değerler sisteminin hayatın tüm alanlarında (sanat, estetik, kültür, bilim, ahlak, siyaset, toplum) tezahürü olarak okunduğunda İslam'ın değer yargılarından, ilkelerinden bağımsız bir İslam medeniyeti tahayyül edilemez. Bu çerçevede İslam'ın temel öğretisi anlamında inançtan bağımsız bir (estetik) medeniyet/in/den bahsetmek mümkün olamaz.[23]■

18 Akif Emre Yeni Şafak 1 Şubat 2014.

19 Akif Emre, Yeni Şafak, 2 Ağustos 2014.

20 Akif Emre, İz'ler, Büyüyen Ay Yayınları, s.195.

21 Akif Emre, İstanbul'u Yeniden Düşünmek Erguvanname, s.31.

22 Akif Emre Yeni Şafak, 12 Ocak 2012.

23 Akif Emre, Müstağrip Aydınlar Yüzyılı, s.253.

Mimar Sinan'ın Mekân Tasavvuru

PROF. DR. KÖKSAL ALVER

DÜNYA MİMARLIK TARİHİNİN ZİRVELERİNDEN BİRİ OLAN MİMAR SİNAN, FARKLI YÖNLERİYLE VE MEZİYETLERİYLE DİKKAT ÇEKEN BİR SİMADIR. İlgi çekici ve hayret uyandırıcı biyografisinde pek çok özelliği ortaya çıkar ve böylece Sinan portresi oluşur. Hassa Mimarlar Ocağı'na çırak olarak alınışından itibaren geçirdiği her evre ona yeni özellikler katar. Acemilikten ustalığa evrilen hayat hikâyesini sermimar/mimarbaşı olarak tamamlar. Anıtsal eserlerin mimarı benzer şekilde anıtsal bir portrenin sahibidir. Eserleri gibi kendisi de anıtsal ve klasik hale gelir.

Mimar Sinan'ın parlak portresinde mühendislik ve mimarlık belirgin hususiyetlerdir. Bunun yanı sıra Sinan; sanatkâr, zanaatkâr, tasarımcı, plancı, uygulayıcı bir ustadır. Mütefekkir bir sanatkâr, mahir bir zanaatkâr, okullaşmış/ekolleşmiş bir ustadır. İnşa eden, yapı yapan, yapı tasarlayan, tasarılarını uygulayan, öğreten, gösteren ve bir gelenek oluşturan bir sanatkârdır. Tasavvur, kurgu, tasarım, plan ve uygulamanın bir aradalığını temsil eden bir zirvedir. Söylem ve eylem birlikteliği onun biyografisinde birleşir.

Sinan'ın bir deha olarak ortaya çıkışında elbette yaşadığı dönemin, imparatorluk şartlarının, içinde yer aldığı kültürel iklimin ve toplumsal, siyasal, dinî ve entelektüel muhitlerin etkisi tartışılmaz. Necipoğlu'nun (2013: 19) vazıh bir şekilde belirttiği gibi Sinan, mutlak surette çağının mimarî kültürü çerçevesinde, bağlamsal bir yoruma tabi tutularak analiz edilmeli ve anlaşılmalıdır. Mimarlık eserleri gibi mimarın bizzat kendisi de ancak 'bağlamlar ve zihniyetler' çerçevesinde tartışıldığında 'bütünsel' bir şekilde anlaşılabilir. Çünkü mimarî kültür ile toplumsal, siyasal, dinî, düşünsel, ekonomik ve estetik süreçler arasında doğrudan ilişkiler, kesişmeler, bağlar, ağlar bulunmaktadır. Mimarî 'özerk' bir alan olmayıp zorunlu bir takım kesişmelerle toplumsal müşterek ağlarda yer almaktadır (Necipoğlu, 2013: 23).

Sinan'ın İstanbul'un mimari birikimini, bu şehirdeki mimari üslupları yakından gözlediği bilinmektedir. Aynı şekilde antik dünyanın, imparatorluk coğrafyasının, Arap ve Acem diyarlarının mimarlık birikimiyle ve kadim şehirleriyle yüzleşmiş olması da onun mimarlık anlayışında önemli bir detaydır. Bu yüzleşme ve gözlem yapabilme imkânı onun bilgi, görgü ve deneyimini arttırmasına yol açar (Mülayim, 2010: 116; Mülayim, 2009).

Belli bir mimari geleneğe yaslanan, bu gelenek içinde bir klasik haline gelen ve yeni yorumlar geliştirebilen Mimar Sinan'ın mekân anlayışının böylesi bir vasatta oluştuğu söylenebilir. Esasen belli bir plan çerçevesinde bir mekân yaratan mimar, o mekânı tasarlarken, planlarken, detaylandırırken hangi saiklerden, hangi düşüncelerden ve zihniyetten hareket etmektedir? Mekânı 'öylesine' planlamadığını var saydığımız mimarın, tasarımında belli bir

▲ Süleymaniye Camii

Yaratıcı bir deha olan Mimar Sinan'ın belli bir mimari geleneğe ve mimarî kültüre dâhil olması, bunun yanı sıra farklı mimarlık ortamlarını, eserlerini ve geleneklerini gözleme imkânına sahip olması ayrıca vurgulanmalıdır. tasavvura dayandığını düşünmek gerekir.

Tasavvur mekânda cisimleşir, mekân vasıtasıyla bedenleşir. Tasavvur, mekân yaklaşımını, mekân muhayyilesini, mekân düşüncesini, mekân algısını, mekân anlayışını ve

▲ Süleymaniye'den Boğaz

mekâna bakışı içerir. Somut mekânlarının içerdiği kimi detaylar, incelikler, ustalıklar ve denemelerden önce onun 'tasavvuru'na işaret etmek, tasavvurun somutu biçimlendirme gücüne atıf yapmak elzemdir. Mimar Sinan nasıl bir tasavvura sahiptir? Mekâna nasıl yaklaşmaktadır? Mekânda neyi göstermektedir? Onun mekân tasavvuru, mekân anlayışının ipuçlarını içerir. Aynı zamanda mekâna dokunuşu, bir yerden bir mekân üretmeyi, ortaya çıkardığı mekânı biçimlendirmeyi içine alır.

Mimar Sinan'ın mekân tasavvuru, kendi mimarlık anlayışının beslendiği ana kaynak olmalıdır. Adeta mimari damga halini alan Sinan'ın mekân algısı, mekânla ilişkisi, mekâna bakışını içeren 'tasavvuru'nun dayandığı ilkeler ve özellikler anlaşılmaya değer bir husustur. Mekâna yaklaşımı, mekânı tahayyül etmesi, bir mekânı inşa edişi, onu tezyin edişi, ona biçim verişi elbette bir tasavvurun, muhayyilenin ve düşüncenin başaracağı bir iştir. Mimar Sinan mümtaz eserleriyle somut bir mekân inşa etmesinin yanı sıra muhayyilenin perdelerini açabilmiş, muhayyilenin nasıl eserler ortaya çıkarabileceğini gösterebilmiş bir zihindir.

Mimar Sinan'ın mekân tasavvurunda ve mekân uygulamalarında belli başlı ilkeler dikkatleri çeker. Belli bir mimarlık geleneğinden beslenen, karşılaştığı mimarlık üsluplarını inceleyen, yeni arayışlar içinde olan ve "Osmanlı mimarisine yeni bir görünüm vermeyi başarmış olan" (Arel, 1988: 505) Mimar Sinan'ın dayandığı temel ilkeler arasında estetik, uyum, orantı, bütünlük, simetri, denge gösterilebilir.

Mekânın varlık sahnesine çıkabilmesi bir yer bulmasıyla alakalıdır. Bir mekânın; örneğin caminin, medresenin, köprünün, hamamın bir yere yerleştirilmesi ilk adımdır. O mekâna uygun bir yer midir orası? Bu nasıl tayin edilecektir? Her mekân bir yere yerleşir. Kimi mekânın yerleşmesi bir uyuma yol açar, kimi mekân ahenk yaratır ama çoğu mekân ahengi bozar, biçimi ters yüz eder, topografyayı yırtar, parçalar ve bir ucube haliyle yerleştiği yerin anlamını zedeler. O bakımdan mekânın yerinin seçilmesi hayati bir meseledir.

Mimar Sinan yer seçiminde mahirdir. Yerleştirme bir görüşü, bakışı, stratejiyi, niyeti, amacı içerir. Uyum, bütünlük, siluet, görsellik yer seçimine dâhildir. Ucube, ayrıksı, çıkıntı olmaması için mekânın uygun bir şekilde yerine konulması, kendine uygun bir yerde konumlandırılması gerekir. Tasavvur, yerini bulmakla doğrudan ilgilidir. Tasavvur neyin nereye yerleşebileceğini tahayyül edebilme melekesidir. Süleymaniye'nin yerleştirilmesinde tasavvur kendini belli eder. "Yer seçimi, Süleymaniye'nin şehir peyzajının önemli bir unsuru haline gelmesine, birçok noktadan güzelliğinin tadılmasına, şehri ve şehir hayatını zenginleştirerek kültürel duyarlılık ve çevre bilincine yeni ufuklar açılmasına imkân verecek şekilde neticelendirilmiştir." (Cansever, 2005: 167). Yer seçimi ve mekân yerleştirme fiili; stratejik, siyasal, kültürel ve sosyolojiktir. Yerleştirme ile birlikte orada toplanmanın, yerleşmenin ve sosyal hayatın nasıl gerçekleşeceği hesap edilmekte ve ona göre bir planlama yapılmaktadır.

Mekânın yerleştirilmesi şehir siluetini belirler. Siluet en az şehrin sosyal hayatı kadar önemli bir detaydır. Nihayetinde şehir hayatı insanın bakışını da içermekte, bakışlar şehir hayatının akışına tesir edebilmektedir. Siluetin hem sosyal hayata hem de şehrin sembolizmine katkısı yadsınamaz. Sinan'ın büyük katkısı şehre bir siluet vermek ve şehrin simgesel haritasını çizmek şeklinde olmuştur. İstanbul'un tepelerine, hâkim bölgelerine, ana arterlerine ve kıyılarına yerleştirdiği yapıları; şehrin hafızasında, sembolizminde ve gündelik hayatında kalıcı etkiler bırakır. Bakışları kendine toplar, merkezî alanları belirler ve kendi etrafında bir hayatın kurulmasını kolaylaştırır. Bu yapılar birer mühürdür, damgadır ve dolayısıyla kimliktir. Sinan, şehre kimlik veren bir dehadır.

Mimar Sinan'ın mekân anlayışında 'uyum' merkezî bir yerde durur. Uyum, hem bina unsurlarının birbirleriyle olan ilişkilerinde, örneğin kubbe ile yarım kubbelerin ve minarelerin uyumunda, hem de binanın/mekânın çevresiyle ilişkisinde kendini belli eder. Bir yere neyin ne şekilde yerleşeceğini tahayyül edebilen tasavvur, uyumu başat bir değer olarak kabul eder. Mekân inşa etmekten, bina yapmaktan murad uyumu yakalayabilmektir. Esasen mekân, tabiatın uyumuna insan elinin katkısıyla başka bir uyumun dâhil olmasıdır. Bu haliyle uyum, mekânın asli yönlerinden biridir. Mimar Sinan'ın gerek büyük/abidevi gerekse küçük yapılarındaki uyum dikkati çeker. Selimiye'nin çevreye uyumu ile Şemsipaşa'nın kıyıya uyumu benzer tasavvurun izini taşır. Selimeye de Şemsipaşa da manzaraya olağanüstü bir güzellikle yerleşir ve manzarayı belirler.

Mimar Sinan bir estet midir? Estetiği kendinde bir değer olarak görmekte midir? Estetik onun için en yüce değer midir? Eserlerinin estetik yönü tartışma götürmez. Her bir eserini belli bir estetik seviye çerçevesinde tasarladığı ortadadır. Ancak salt estetik olma tavrının olduğu söylenemez. O, sanatkârlık ile zanaatkârlığı birleştirmiş biridir. Belli bir işleve ve amaca dönük yaptığı mekânlar ve yapılar aynı zamanda estetik bir kıymeti içermektedir. Yapılarıyla Osmanlı sanatına yeni bir estetik anlayışı getirdiği, yeni bir estetik çığır açtığı aşikârdır (Kuran, 1988: 204). Mekânları oldukları yere estetikçe yerleşmektedir. Sinan'ın yapılarına yönelen bakışın bir güzellik halesiyle karşılaşması olağandır. Hemen her eseri ait olduğu yerde bir güzellik anıtı şeklinde yükselebilmektedir. Büyükçekmece Köprüsü, su kemerleri, minareler, kubbeler, kapılar, çeşmeler, saraylar böylesi bir bakışı besleyebilmektedir.

Bütünlük, Sinan'ın mekân tasavvurunda dikkat çeken bir başka ilkedir. Uyum ve denge bütünlük ilkesinin bir hisse dönüşmesini sağlamaktadır. Mekâna bütünsel bir açıdan yaklaşır; her bir parçanın bütünde anlam bulması söz konusudur. Ana kubbe ile yarım kubbeler arasındaki ilişkilerde, iç mekân ile dış mekân arasındaki bağlantılarda bütünlük hissi rahatlıkla görülebilir. Mekânı bir bütün olarak algılamak, belli bir ilkede bütünleştirmek amacındadır. Tevhid ilkesi gereği bütünlüğü mekâna taşımaktadır.

Mimar Sinan bir dokunuş ustasıdır. Esasen hayata dokunmak, mekâna ve yere dokunmak bir ustalık işidir. Sinan'ın en büyük tesiri dokunuşundadır. O, Osmanlı coğrafyasının değişik bölgelerine dokunarak silinmez izler bırakmış bir ustadır. Maharet, ustalıkla dokunabilmektir. Ustaca dokunuş bir güzelliğe yol açmaktadır. Mimar Sinan o sanatkârane dokunuşuyla bu dünyaya onlarca güzellik katmış bir dehadır. Aslolan dünyayı güzelleştirmektir; mekân, mimari, sanat, edebiyat birer güzelleştirme ameliyesidir esasen. Sinan'ın mekânları böylesi bir ameliyenin, niyetin, tasavvurun ve inancın tezahürleridir. ■

▲ Selimiye Camii

KAYNAKÇA:

- Arel, Ayda, 1988, "Mekân Sorunu", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri* iç., Ed. Sadi Bayram, Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul.
- Cansever, Turgut, 2005, *Mimar Sinan*, Albarak Türk yay., İstanbul.
- Kuran, Aptullah, 1988, "Mimar Sinan'ın Camileri", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri* iç., Ed. Sadi Bayram, Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul.
- Mülayim, Selçuk, 2009, "Sinan", İslam Ansiklopedisi iç., Cilt: 37, İsam yay., İstanbul.
- Mülayim, Selçuk, 2010, *Sinan*, İsam yay., İstanbul.
- Necipoğlu, Gülru, 2013, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi yay., İstanbul.

Mimar Sinan ve Selçuklu Mimarlık Geleneği

PROF. DR. ALİ UZAY PEKER

Yazıdaki fotoğraflar Ali Uzay Peker'e aittir.

BUGÜN, OSMANLI MİMARİSİNİN MİMAR SİNAN'IN SARAY BAŞMİMARI OLDUĞU DÖNEMDE ORTAYA konulan eserleri incelendiği zaman ilginç bir manzara ile karşılaşılır. Bu manzara, sanki Sinan'a gelinceye kadar üç ana renk olan sarı, kırmızı ve maviyle boyanmış bir resim tuvalinin ara renklerle sentezlenerek rengârenk bir tabloya dönüşmesinden ibarettir.

On altıncı yüzyılda, bu renklerin bir araya geldiği her mimari eserde artık Sinan bulunur. Onun yapı tasarım kavramı her örnekte renkleri kendisine ait bir sistem içinde bir araya getirerek imzasını okuyabilmemizi sağlar. Sinan'ın tasarım kavramları nedir? Onu eserlerinden nasıl tanıyabiliriz? Asıl konumuz bu değil, yani burada Mimar Sinan'ın tasarım yaklaşımı, onun nasıl yeni bir mimari sistem kurduğu konusuna odaklanmayacağız. Böyle bir çalışma, Sinan'ı önceleyen geleneği ve onun çok sayıda eserini derinlemesine incelemeyi gerektirir. Bir yandan da onun çeşitli renkleri, yani biçim ve yapı unsurlarını nasıl bir araya getirdiğini anlamadan mimarisindeki Selçuklu etkisini ortaya koymak mümkün değil. Dolayısıyla Selçuklu mimarisinden gelen etkiyi, Sinan'ın kurduğu sistemi kısmen de olsa değerlendirerek ortaya çıkartmaya çalışacağız. Ayrıca burada Sinan'ın kurduğu yapısal estetik üzerinde duracağız, mimari bezemedeki etkilere ise değinmeyeceğiz.

Selçuklu mimarisinin kullandığı portal, mukarnas, kubbe ve daha pek çok unsur Selçuklu dönemini önceleyen mimarlık geleneklerinden intikal etmiştir. Sonuçta bunların bir araya getirildiği yeni sistemde ortaya çıkan özgün eserler bugün Selçuklu mimarisi olarak adlandırdığımız kendine özgü bir mimari gelenek belirler. Aynı şekilde Sinan'ın mimarisinde de Osmanlı öncesine ait pek çok unsur kullanılmış, bir "Mimar Sinan tarzı" ortaya çıkmıştır. Mimar Sinan, eserlerinde "mimari bütünler" oluşturmayı hedefledi. Gerçekleştirdiği bütünler kapsadıkları mimari geleneklere ait unsurları ona has yeni bir sistem içinde özümledi.

▲ Şehzade Camii, medrese avlusunda şadırvan

Mimar Sinan'daki Selçuklu etkisini asal biçim ve yapı unsurlarıyla göstermek mümkün olabilir. Örneğin Şehzade Camii'nin (1548) medrese avlusundaki Kayseri Döner Kümbet (1277) benzeri şadırvan veya yine aynı camide görülen dışa taşkın portal uygulamaları gibi. Döner Kümbet, Mimar Sinan'ın doğduğu Kayseri'nin neredeyse simge yapısı olarak belli ki Sinan tarafından çok önemsenerek bir sultan medresesinin avlusuna, alışık olunmayan bir uygulama olarak şadırvana veya çeşmeye dönüştürülerek uygulanmıştır. Anlaşılan Sinan Döner Kümbet'i bir eserinde biçim olarak kullanmak istedi. Büyük bir avlu ortasında şadırvan haline gelmesini uygun gördü. Oysa türbe biçimi, abdest veya su alanlara gölge sağlayacak geniş bir saçağın uygulanmasına imkân tanımadığı için şadırvan için pek de uygun değildi. Bu nedenle daha çok sembolik olarak kaldı. Bir yandan da estetik olarak yerini dolduran, oranlarıyla çevresiyle uyumlu bir mimari unsurdur. İçinde bulunduğu Şehzade Medresesi'nin geniş avlusu ve onu saran revak kemerleri, Kayseri'deki Döner Kümbet ve etrafındaki geniş ova ve ufuktaki Erciyes Dağı gibi bir görünüm arz eder. Bu uygulamada Kayseri ve Selçuklu mimarisine doğrudan bir gönderme bulunuyor.

▲ Şehzade Camii, avlu kuzey portali

Bir yandan da bu yazıda asıl olarak, Sinan'ın bir Kayserili olarak yurdundan bir mimari yapıyı neredeyse birebir İstanbul'da bir medresenin avlusunda inşa etmesi veya Selçuklu tarzı mukarnas nişli dışa taşkın portal gibi açık ve hatta kolayca tanınabilecek uygulamalar ötesinde bir Selçuklu boyutundan bahsetmek istiyoruz. Bunu yapabilmek için Sinan'ın Selçuklu geleneğine borçlu olduğu özel bir yapı düzeni ve mekân açılımına odaklanacağız. Bu şekilde, Selçuklu mimarisini Sinan'ın muazzam tasarımlarının esin kaynaklarından biri, belki de en önemlisi olarak değerlendirmek istiyoruz. Ancak konu oldukça çok boyutlu ve içerik olarak zengin. Selçuklu mimarisi ile onun aracısı Beylik ve Erken Osmanlı mimarilerindeki gelişim ve dönüşümleri ortaya koymayı gerektirir. Bunlara bu yazı kapsamında sadece kısaca değinebiliriz.

Osmanlı mimarisi on beşinci yüzyıl ikinci yarısından sonra karşılaştığı Aya Sofya'nın (536) anıtsallığı ve etkileyici mekânı karşısında, on altıncı yüzyılda özgün bir mimari ortaya koyabilmişse bunu, İslam öncesine dayanan gelenekleri İslami kültür ve ibadet biçiminin getirdiği yeni gereksinimlerle yoğuran, ayrıca yeni biçim ve bezeme unsurları ortaya koyan 900 yıllık bir gelişim sürecine borçluydu. Bu süreç oldukça derine köklenmiş bir mimari gelenek şekillendirmişti. Mimar Sinan'dan önce oluşan Osmanlı cami mimarisi geleneği temelde Şam Emeviye Camii (715), İsfahan Ulu Camii (11. yy) ve Divriği Ulu Camii (1228) gibi dönemlerini temsil eden hem de farklı tipolojiler ortaya koyan örneklerin

oluşturduğu mimari geleneklerin devamıydı. Mimar Sinan'ın Aya Sofya'yı hem yapı, hem mekân etkisi hem de estetik düzen mükemmelliği ile aşması bu zengin birikim sayesinde mümkün oldu. Çünkü bunları gerçekleştirirken gereksindiği mekân ve yapı açılımları İslam döneminde pek çok denemeyle zaten sağlanmıştı. Mimar Sinan bunları Aya Sofya üzerine gözlemlerinden öğrendikleriyle sentezledi. Mimar Sinan'daki Aya Sofya etkisi sadece onu etkileyen diğer gelenekler arasından biri oldu. Ne eksik ne de fazla.

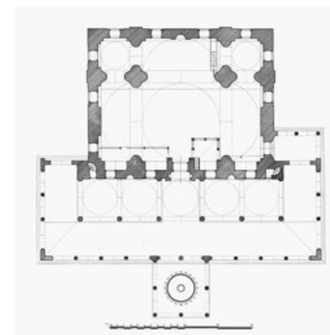
▲ **Bursa Ulu Camii, havuzlu iç avlu ve payeler**

▲ **Bursa Hüdavendigar Camii, eyvanlı orta avlu**

Mimarlık "etkilenme"dir! Biz mimarlığın tarihi ve eleştirisini bazen sanki bir soyut resmi değerlendirir gibi yapıyoruz. Oysa mimarlık her zaman başkasından, özellikle önceleyenden öğrenme sanatıdır. Bu özellik diğer sanatlarda da mevcuttur; ama mimarlık teknoloji bağımlı ve disiplinlerarası işbirliği gerektiren bir uygulama alanı olduğu için bu yönünün rolü daha fazladır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan betonarme, çelik, cam ve diğer yeni teknoloji ürünü malzemeler mimarlık hakkında bir "öncü/yenilikçi tasarım" yanılsaması yarattı. Sanki mimarlar artık sadece özgün, benzersiz, soyut ürünler verir oldu. Oysa tarih boyunca mimarlık adına temelde ortaya konulan duvar, tavan, taban, pencere, kolon, kiriş ve merdivenden ibaret oldu. Mimarlık bir yandan da gelişen sanayinin etkisiyle değişen yaşama kültürünün etkisiyle dönüştü. Yeni malzemelerle, dolaysıyla yeni yöntemlerle uygulanan yeni sistemler başkaları tarafından öğrenildi ve tekrarlandı. Aslına bakılırsa mimarlık tarihinde yenilikler yeni sistemlerin kurulmasına olanak tanıyan teknolojik gelişim ve yaşama biçimlerindeki dönüşüm süreçlerinde mümkün olabilmiştir: Roma döneminde beton kullanımıyla anıtsallaşan binalar; İslam döneminde geometri ve matematiğin sağladığı mükemmel tasarımlar; Gotik mimaride kaburga, tonoz ve uçan payandalarla şeffaflaşan duvarlar; Osmanlı döneminde kesme taş teknolojisinin sağladığı mükemmel detaylar; Modern dönemde demirle güçlendirilmiş betonun yani betonarmenin ve çeliğin sağladığı sağlamlık ve ekonomi. Tasarımda her dönemin eğilimleri de oluştu. Örneğin, modern dönemde anıtsal girişler yerine mütevazı kapılar, eksen üzerinde gelişim yerine işleve ve programa uygun mekân tasarımı ve konumlanımı, sağır duvar yerine bol pencere veya tümden cam yüzey gibi farklı uygulamalar görülür. Bu atılım dönemleri yeni teknolojilere bağımlı olduğu gibi kendisinden önce oluşan gelenekleri de ilerletmişti. Roma olmadan İslam, İslam olmadan Gotik ve Osmanlı, Osmanlı olmadan Le Corbusier'nin modernist mimarisinin oluşması mümkün değildi.[1] Hepsi birbirinden öğrendi, ancak yeni sistemler de kurdu. Bu sistemler zamanla mükemmelleştirildi; her biri süreç içinde "oluşum, klasik ve barok" dönemlerden geçti. Mimarların kimi, dönemini kavrayan ve zamanındaki dönüşümde öncü olan, kimi ise ustalarını veya hocalarını tekrarlayan tasarımcılar oldu. Mimarlığın bu niteliğinden söz etmemizin nedeni, Mimar Sinan'ın önceleyen mimariden öğrenme sürecinin mimarlığın doğasında olduğunu vurgulamak, bir yandan da onun döneminin teknolojik imkânlarını en iyi şekilde kullanarak ortaya çıkaran ve özgün eserler ortaya koyan bir mimar olduğunu vurgulamak için.

Aslında Mimar Sinan'a gelinceye kadar oluşan cami mimarisi son derece zengindi. Denenmeyen hiçbir şey kalmamış gibiydi. Denenen tarzlar arasında, doğu-batı ekseninde payelerle enlemesine gelişen "Kufe tarzı" dediğimiz Hz. Muhammed'in Medine camisini takip eden Bursa Ulu Camii'nin (1399) tarzı; Bursa Hüdavendigar Camii'nin (1385) "Ters T" planlı veya zaviyeli denilen yan mekânlı eyvanlı cami tarzı; kuzey-güney ekseninde uzunlamasına gelişen İstanbul Bayezıd Camii (1506) örneğinde görülen "bazilika tarzı" ve Edirne Üç Şerefeli Camii'inde (1447) gördüğümüz ortasında çokgen baldaken olan yine enlemesine gelişen cami tarzı sayılabilir. Ayasofya'nın kubbeli bazilikası İstanbul Bayezıd Camii'nde zaten başarıyla içerilmişti. Kısacası Sinan öncesinde cami adına biçimler arasında gerçekleştirilebilecek bütün bir araya getirme denemeleri gerçekleştirilmişti denilebilir. Peki, bu muazzam birikimden sonra Mimar Sinan nasıl bir katkıda bulundu?

Girişte belirtiğimiz gibi, Mimar Sinan temelde daha önce bir araya getirilen ana renkleri ustalıkla kullanıp yeni renkler elde ederek rengârenk bir tabloda sentezledi. Ancak bu tablo ne her şeyin yan yana durduğu ne de karmakarışık kaldığı bir görünüm arz eder. Oysa Sinan öncesi mimari, farklı unsurları bir araya getirerek iç içe geçirmeden yan yana yerleştiren bir gelenektir. Yapı ve biçim unsurları örneğin sütun, sütün başlığı, kemer, kubbe bir mekân üretmek amacıyla bir araya getirilir; aralarındaki ilişkiler her binada farklı oran ve bezeme unsurları ile kurulabilirdi. İbadet alanını bir kutu gibi çevreleyen dört duvar, bu dört duvarı örten kubbe veya tonozlar, ibadet mekânına bitiştirilen yan mekânlar. Bunlar sentezlenmeden bir araya getirilen ana renklerdi. Sinan öncesi İslam mimarisi ve ondan önceki Bizans ve İran mimarisi bu tür kurgular oluşturmuştu. Parçaları bir araya getirmede bir başka seçenek daha var: Parçaları bir türlü yemeği yapar gibi bir tencerede beraber kaynatıp ortak bir koku üretmek. Bunu resim sanatında bir tuali boyarken belki yapabilirsiniz, ancak mimaride mümkün değil! Yapısal unsurları birbiri içinde karmakarışık yerleştirirseniz o bina ayakta duramaz. Sinan sonuçta birinci ve ikinci yöntemlerin ikisinin de çok ötesinde bir şey yaptı: Rengârenk tablosunda her şeyin kendi varlığıyla görünür ve ortada olmasını sağladı, aynı zamanda her şeyi bir bütün içinde sentezledi. Sinan tarafından pişirilen bir yemekte bütün malzemeler birbirine karışmıştır ama hepsinin ayrı ayrı tadını alabilirsiniz, hepsini ayrı ayrı görüp, tanımlayabilir, yapı sanatında olması gerektiği yerlerde bulabilirsiniz. İşte bu, Sinan'ın kurduğu yeni sistemde bütünleşen ama her biri varlığını koruyan mimari unsurlar dünyasıdır. Bu dünya, yeni bir sistem sunar; geçmişte ve bugün, dünya mimarisinde ortaya konmuş en mükemmel, en benzersiz yapı estetiği kurgusu olarak hâlâ aşılamamıştır.



▲ **Üsküdar Mihrimah Camii (Plan: AS Ülgen)**

▲ **Üsküdar Mihrimah Camii, doğu iç cephe**

Böyle bir yaklaşımın on altıncı yüzyıl Osmanlı toplum hayatında da bir karşılığı olduğu muhakkak. Yan yana getirilen onlarca etnik unsur ve kültürün oluşturduğu toplum yapısının hem özerk kalıp hem de etkileşim içinde ortak bir Osmanlı dünyası içinde nefes alıp ortak bir medeniyet üretmesine benzerdir. Ne yazık ki bugün Osmanlı'yı genellikle on dokuzuncu yüzyıl üzerinden okuduğumuz için ona aslında olduğundan daha parçalı bir görünüm atfediyoruz.

1 Le Corbusier üzerindeki Osmanlı mimarisi etkisi için bkz E. Kortan, Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği (İstanbul: Boyut, 2018).

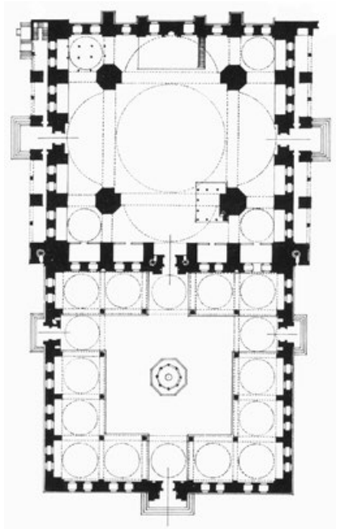
Mimar Sinan, ilk yaptığı anıtsal eser olan Üsküdar Mihrimah Camii'nde (1547) daha sonra ortaya koyacağı yeni sisteminin bazı ipuçlarını verir. Bu caminin Boğaz'a bakan kuzey cephesi fazla cazip değildir. Son cemaat yerinin önündeki büyük verandanın hemen hemen bütün cepheyi kaplayan devasa çatısı ve arkasında ibadet alanının küp gibi şekillenen 5 pencereli duvarı ve yukarıda bir kubbeden oluşur. Burada kubbenin aleminden başlayan ve verandanın orta sütununa inen orta/ana eksenin belirlediği bir simetrinin düzeni olsa da mimari tasarım açısından oldukça yalın bir cephedir.

▲ Konya İnce Minareli Medrese, eyvanlı iç avlu

▲ Üsküdar Mihrimah Camii batı yan cephe

Oysa diğer 3 cephede aynı simetriyi ortadaki dikey eksenin iki yandaki pencereler ve kubbelerin düzenindeki zengin simetrik ilişkiyle kurar. Burada duvarlardan ana kubbeye doğru kubbe ve yarım kubbelerle yükselen bir bütünleştirme deneyimi görülür. Bu yenilikçi cephe tasarımı iç mekâna da yansır.

Duvarlardan içte tromp yarım kubbelerine, onlardan büyük yarım kubbelere ve ana kubbeye doğru yükselen ve pencere kemerleriyle desteklenen aşamalı yükseliş, büyük kemerlerin ortasındaki dikey eksenlerin iki yanında simetrik açılımlar bulur. Ayrıca kemerler yatay olarak uzanarak aşamalı yükselişi duvarlardan kubbeye taşır. Dış cephede bulduğumuz pencere, kubbe, duvar gibi unsurlar iç cephelerde tekrar edilerek, iç çeper dış çeper ilişkisi mükemmel bir şekilde sağlanır. Dolayısıyla bütün duvar yüzeyleri aslında dış ve iç cepheler arasındaki ilişkiyi kuran birer kabuğa dönüşür. Mihrabın, ayrıca doğu ve batı duvarlarının üstünde 3 büyük yarım kubbe yer alır. Bunlar iç mekâna ortadaki kubbeyi destekleyen 3 büyük kemerle açılır. Bu kemerler sütunlara oturur. Ancak bu sütunlar sırt sırta yerleştirilmiştir. Sanki her



▲ Şehzade Camii (plan: AS Ülgen)

büyük kemerin ayrı bir varlığı, duruşu varmış, bunlar arkalarındaki yarım kubbelerle birlikte yan yana ve karşı karşıya yerleştirilmiş gibidir. Ortadaki kubbeli kare alana bakan bu 3 kemerli yarım kubbeli yan birimler bize Selçuklu mimarisinden aşina olduğumuz eyvanlı orta avlu uygulamasını hatırlatır.

▲ Şehzade Camii, doğu cephe

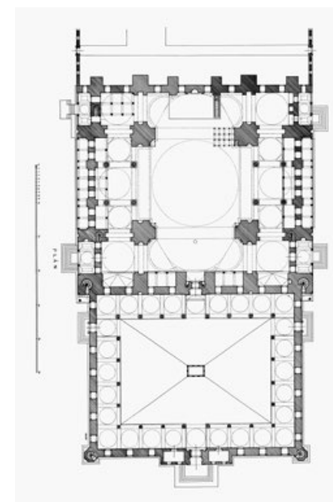
Gündeme getirdiğimiz bu kaynağın kullanımını güçlendiren bir unsur, Üsküdar Mihrimah Camii'inde altında mihrap olan güneydeki yarım kubbeli birimin ortadaki ana kubbenin örttüğü birim ile birleştiği yerde zeminde yer

▲ Şehzade Camii, batı iç cephe

Mimar Sinan, Rönesans dönemi mimarlarının hedeflediği elemanlar arası ayrımı ve bütünleşmeyi birlikte gerçekleştirmekle kalmadı, üstelik yapının hem iç hem de dış cephelerini doğrudan iç içe geçirerek birbirinin yansısı kıldı. Bu anlamda Mimar Sinan, Avrupa Rönesans ve Barok dönem mimarlarının hayallerinin bile ötesine geçti.

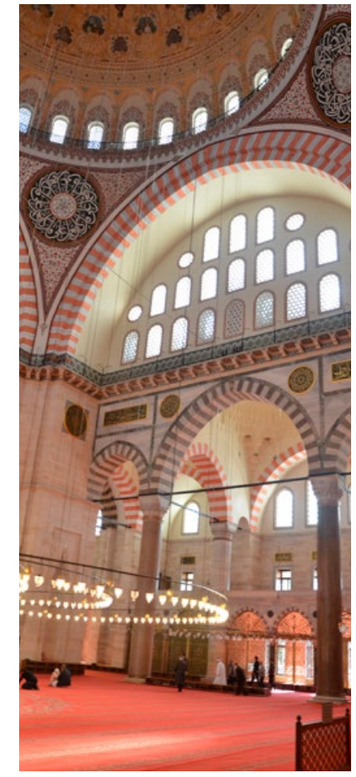
alan sekidir. Bu seki, Selçuklu ve erken Osmanlı yapılarında ortadaki avlu zemini ile yüksek ana eyvan arasında bir sekiyle oluşturulan ayrımı yaşatır. Aslında böyle bir sekinin bu denli merkezîleşmiş bir cami içinde var olmasına gerek yoktur. Bu uygulamanın nedeni Mimar Sinan'ın geleneğe saygısı ve kaynağını hatırlatmak isteği olmalı.

Bu uygulamalar Mimar Sinan'ın kurmaya başladığı yeni mimari sistem hakkında bazı ipuçları veriyor. Bunun temel unsurları, kemer ve kubbelerle duvarlardan orta kubbeye kadar aşamalı gelişen iç ve dış cephe tasarımı



▲ Süleymaniye Camii (plan: AS Ülgen)

ve yarım kubbelerin eyvanlı orta avlu tasarım kavramı içinde kullanımıdır. Daha sonra Sinan'ın Süleymaniye ve Selimiye'de mükemmelleştireceği bu uygulamalar, kariyerinin bu denli erken bir döneminde Üsküdar Mihrimah gibi nispeten mütevazı bir yapıda ortaya çıkar.



▲ Süleymaniye Camii, iç batı cephe

Şimdi, bir adım ileri giden Şehzade Camii'ne (1548) bakalım. Burada sütunların yerini dört devasa paye almış ve kemerler bu payelere yaslanmıştır. Ayrıca, kare plan üzerinde yükselen duvarların üzerine dört büyük kemer ve dört yarım kubbe uygulanmıştır. Cami bu şekilde tam olarak merkezîleştirilmiştir. Yine bu düzenleme, temelde dört eyvanlı bir Selçuklu orta avlusunun merkezde kubbeyle örtülmüş halini sunar. Böylesi bir eyvanlı avlu fikri, Mimar Sinan'a, Aya Sofya'da gördüğümüz yan mekânları orta mekândan ayıran yan nef ve galeri revaklarını dışarıya kaydırıp cephede uygulama fikrini de esinlemiştir.

Bu şekilde dış cepheyi revaklar ve pencere kemerleriyle aşamalarla

kubbeye doğru yükselen bir düzenli yapıya kavuşturmuş, hem de revakların ayırıcı etkisinden kurtulan iç mekânda bütünleşme ve merkezîleşme sağlamıştır. Sinan'ın bu buluş ve uygulamalarının arkasındaki ana fikir, mekânda dört yönde açılım ve merkezîleşme sağlayan Selçuklu eyvanlı avlusudur.

Sinan'ın mükemmelleşme yolunda bir adım daha attığı Süleymaniye'ye (1557) gelelim. Mimar Sinan Süleymaniye'de, Şehzade Camii'nin sahip olduğu, mekân etkisiyle çok başarılı ama geometrik düzeniyle monotonluk oluşturma tehlikesi bulunan dört yarım ve merkezî kubbe düzenini terk etmiştir. Aslına bakılırsa Şehzade Camii bir cami mekânı olarak aydınlık, içinde mihrabın rahatça görülebildiği, ibadete çok uygun, ferah bir mekân sunar. Ancak Mimar Sinan eğer bu yapıyı tekrar ederse kariyerinin biteceğini anlamış olmalı.

Sinan üçüncü adımı olan Süleymaniye'de baldaken adını verdiğimiz ortada sütunlarla taşınan kubbeli kısmı, Hz. Muhammed'in Medine Camisi gibi doğu-batı istikametinde uzanan ve uzun kenarında bir mihrab bulunan bir dikdörtgen içine yerleştirir. Dikdörtgenin doğu ve batı kenarlarında baldakenin iki yanında ortaya çıkan yan mekânları dörder kubbe ile örtmüştür. Kuzey ve güneyde ise iki yarım kubbe orta kubbeyi destekler. Bu yarım kubbeler baldakeni avlu girişine ve mihraba doğru uzatarak bir orta nefin parçası kılar. Yan kubbelerin altındaki boylamasına mekânlar da yan nefler gibi kuzey ve güneyde uzanır. Dolayısıyla Medine tarzı enlemesine gelişen bir cami içinde kuzey-güney ekseni üzerinde gelişen bir bazilika sentezlenmiştir. Ancak daha çok planda anlaşılan bu iç içe geçen gelenekler üçüncü boyutta başka bir geleneği daha ortaya çıkartır ki bu camiye karakterini veren ve bütün tasarımı denetleyen ana fikirdir. Burada yine eyvanlı avlu, Süleymaniye'yi kendine özgü mekân

▲ Süleymaniye Camii, doğu cephe

▲ Bursa Ulu Camii, avlu kuzey portali

ilkesiyle yoğurarak özgün bir sistem düzeyine yükseltir.

Dikkat edilirse doğu ve batıdaki büyük kemerler mekânın içine alınmıştır. İçlerindeki duvarlar kemerlerin dış kenarlarına bitişir. Bu şekilde hem kemerler hem de baldaken ortaya çıkarılmıştır. Bu uygulama Aya Sofya'da bulunmaz. Buradaki ana fikir yine eyvanlı orta avludur. Aslında, Şehzade'deki dört yarım kubbenin yerini burada dört büyük kemer almıştır. Kemerler payelere oturur, ancak payelerin köşeleri kırılarak sanki -Üsküdar Mihrimah'ta bulduğumuz- her kemer ayrı bir sütuna oturuyormuş izlenimi yaratılır. Her bir mimari unsur bağımsızlığını koruyarak ilişkilendirilmiş, bir kompozisyon içinde bütünleştirilmiştir. Bu kemerlerin altındaki revakların da orta kemerleri daha yüksek ve büyüktür. Bu şekilde yukarıda vurgulanan kemer düzeni aşağıda devam ettirilir. Bu uygulamada, üç kemerli Roma

Mimar Sinan'ın Selçuklu mimarisinden öğrendiği eyvanlı avlu kavramı diğer unsurlarla birleşerek son ürünün ortaya çıkmasını sağlayan etkenlerden en belli başlısı oldu. Selçuklu etkisi, kubbe altındaki orta mekânı yan mekân ve duvarlara doğru açan ve iç dış ilişkisinin yeniden düzenlenmesini öneren eyvanlı avlu kavramıyla Mimar Sinan'a önemli bir açılım sağladı.

zafer takını da bulabiliriz. Ancak asıl fikir bir zafer takını bir eyvanın içine yerleştirmektir. En alt düzeyde, Aya Sofya'nın galeri revaklarının geriye atılmasından ibaret kadınlar mahfili bulunur. Sinan'ın bu buluşları sayesinde devasa kubbe aşamalarla zemine ulaşır, insan ölçeğine iner. Hem de ortada kemer kilit taşları hizasında bir dikey eksen oluşturularak iç cephe simetrik olarak iki bölüme ayrılarak ilişkilendirilir. Süleymaniye'nin iç cephelerinde bulduğumuz ibadet mekânını saran dikdörtgen duvar ve örtücü kubbeler ilişkisi Şehzade'den farklıdır. Orada pencerelerin üzerindeki sağır duvar yüzeylerinin yerini burada her yerde kemer ve pencerelerin ışıklı boşlukları alır, ayrıca dört duvar ve kubbeler içte ve dışta başarılı bir şekilde bütünleştirilmiştir. Bir yandan da üst ve alt yapı arasında uzanan korniş ve renkli kemerler üst ve alt örtüyü ayırarak her şeyi yerli yerine koyar. Kısacası derecelendirilmiş, farklılaştırılmış ama aynı zamanda mükemmel şekilde bütünleştirilmiş bir cephe anlayışı görülür.

Hepsinden öte, iç cephede bulduğumuz bu düzen, dışta doğu ve batı cephelerinde tekrar edilir. Aynı zamanda taşıyıcı olan iç yapı kabuğunun elemanları dış cephede yansır. Yine kubbeden başlamak üzere, altta önce büyük kemer, sonra diğerlerinden daha büyük orta kubbe, sonra diğerlerinden daha büyük bir orta kemer, sonra saçak ve revaklar gelir. Alttaki revak dizisinin ortasındaki üçlü kemer düzenlemesi yukarıdaki zafer takı kavramına naziredir. Cephede de kubbenin aleminden zemine dikey eksen üzerinde aşamalı gelişim hem bütünleştirir hem de derecelendirir. Korniş, saçak, kubbe ve kemer dizileri yatay ayrımlara, ortadaki eksen üzerinde kubbeye doğru geniş kemer ve kubbelerle yükselme ise bütünleşmeye hizmet eder. Dikey eksen göğe çekerken yatay eksenler yanlara doğru gerer. Bu iki karşıt eksenin yukarı ve aşağı doğru açılımının hassas dengesinde muazzam bir estetik potansiyel ortaya çıkar.

Emile Kaufmann adlı bir mimarlık tarihçisi çok ilginç bir tesbitte bulunur. Kaufmann'a göre, Avrupa'da mimarlar Rönesans dönemiyle birlikte yapıyı hâkim bir unsur (kubbe, alınlık veya orta kemer) altında hem derecelendirme hem de birleştirip bütünleştirme hedefini koydu ama bunu gerçekleştiremedi. Kauffmann kanıtlarını hem mimari kuramlar hem de mimari örnekler aracılığıyla gösterir. Ona göre sonuçta Barok dönemde, başarısızlığın bir itirafı gibi, duvarın hemen tamamen ortadan kalktığı, boşluğun egemen olduğu cephelerde, sarmal ve dalgalanan duvarlar ortaya çıktı.[2]

Mimar Sinan, Rönesans dönemi mimarlarının hedeflediği elemanlar arası ayrımı ve bütünleşmeyi birlikte gerçekleştirmekle kalmadı, üstelik yapının hem iç hem de dış cephelerini doğrudan iç içe geçirerek birbirinin yansısı kıldı. Bu anlamda Mimar Sinan, Avrupa Rönesans ve Barok dönem mimarlarının hayallerinin bile ötesine geçti. Bu durumda Mimar Sinan'ın eserlerini Rönesans dönemi mimarlarının ürünleriyle karşılaştırmak elindeki klasik verilerin potansiyelini gerçekleştirip aşamamış bir sanat geleneği ile hedeflerinin doruklarında gezinen bir başka sanat geleneğini karşılaştırmak olur. Bugün Mimar Sinan'ın Türkiye'den daha fazla Batı'da, hatta dünyada bilinip takdir edilmesinin nedeni de bu büyüklük olsa gerek. Dünyanın hemen her meşhur çağdaş mimarı Türkiye ziyaretlerinde Mimar Sinan'a hayranlığını basın karşısında ifade eder.

Aslında konumuz bu değil, ancak Mimar Sinan'ın Selçuklu mimarisinden öğrendiği eyvanlı avlu kavramı diğer unsurlarla birleşerek son ürünün ortaya çıkmasını sağlayan etkenlerden en belli başlısı oldu. Selçuklu etkisi, kubbe altındaki orta mekânı yan mekân ve duvarlara doğru açan ve iç dış ilişkisinin yeniden düzenlenmesini öneren eyvanlı avlu kavramıyla Mimar Sinan'a önemli bir açılım sağladı. Onun diğer buluşları bunu takip etti. Buradaki soru şu: Mimar Sinan eyvanlı avlu kavramını doğrudan anayurdu Kayseri gibi Selçuklu kentlerinde yaptığı gözlemlerden mi çıkarttı, yoksa daha önce Bursa gibi erken Osmanlı dönemi şehirlerinde gördüğümüz eyvanlı Osmanlı camileri geleneğinden mi esinlendi? Bu sorunun cevabını muhtemelen öğrenemeyeceğiz.

Selçuklu mimarisi Osmanlı mimarisini erken Osmanlı döneminde etkilemişti. Bursa Ulu Camii'nin üstü aydınlık fenerli havuzlu orta avlusu, dışa taşkın kuzey portali, dıştan bitişen minaresi, ayrıca Bursa Hüdavendigar Camii'nin eyvanlı ve havuzlu orta avlusu böylesi geçiş örnekleri. Ancak Selçuklu'dan Mimar Sinan'a ulaşan yol nereden geçerse geçsin onun ana renkleri kullanarak elde ettiği rengârenk yeni tablosundaki özgün sistemin Selçuklu mimarisine borçlu oldukları değişmez. ■

2 Emil Kaufmann, Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France (NY: Dover, 1968) 75-88.

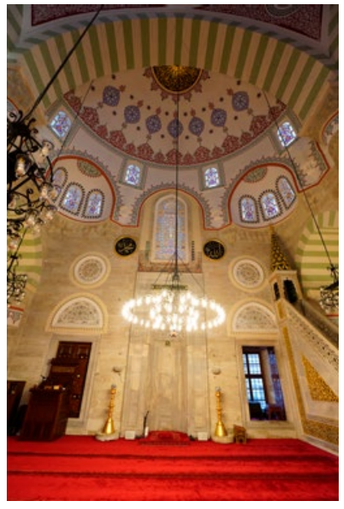
Kadın Bânilerin Eserlerinden Mimar Sinan

DOÇ. DR. ŞERİFE TALİ

"Ser mimârân-ı cihan-ı mühendishân-ı devran" Sinan, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü, kudretini, zenginliğini mimariye aksettiren bir dahi; imzası "*el-Fakīr Sinan Sermi'mârân-ı Hâssa*" olup, mühründe ise "el-fakîrü'l-hakîr Sinan, bende-i miskîn kemîne derd-mend-i ser-mimârân-ı hâssa-müstmend" ifadesi yer almaktadır. Mimar Sinan Osmanlı Devleti'nde Mimarbaşı Acem Alisi'nin ölümü üzerine 1538'de Sadrazam Lütfü Paşa tarafından mimarbaşılığa getirilmiştir. Baş mimar olarak göreve başlayan Sinan, bu görevini elli yıl boyunca hiç kesintisiz, ölünceye (1588) kadar devam ettirmiştir. Osmanlı Devleti'nde bu görevi süresince Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat'a hizmet etmiştir. Osmanlı'nın en kudretli döneminde Osmanlı coğrafyasını yüzlerce eserle donatan Mimar Sinan sultanlardan sonra saray erkânından padişahların eşleri, valide sultanlar, hasekiler ve kızlarına diğer bani grubu olarak önemli eserler vermiştir. Mimar Sinan; Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekisi Hürrem Sultan, kızları Mihrimah Sultan, Yavuz Sultan Selim'in kızı Şah Sultan, III. Murad'ın annesi Valide Nurbanu Sultan ve II. Selim'in kızları Şah Sultan ile İsmihan Sultan adına başkent İstanbul'un çeşitli yerlerinde önemli külliyeler meydana getirmiştir. Hayatı ile ilgili tezkireler dışında çok şey bilinmeyen usta Sinan'ı anlayabilmenin en doğru yolu günümüze kadar ulaşan eserlerini inceleyerek onları iyi okumaktan geçmektedir. Osmanlı mimarisi içerisinde de özellikle kadın banilerin yaptırdığı külliyeler, suyolları, köprüler, hamamlar, imaretler gibi birçok eser o dönemde kadınların nüfuzlarını ve ekonomik olarak ne kadar güç sahibi olduklarını açıkça ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Aynı zamanda Mimar Sinan'ın da kadınlar için yaptığı bu eserlerle onun kadına bakışı mimari üzerinden açıkça okunabilmektedir. Kanuni'nin çok sevdiği ve üzerinde büyük nüfuzu bulunan tek nikâhlı eşi Haseki Hürrem Sultan bu dönemde vakıflar kuran ve Sinan'a inşa ettirdiği eserlerle hanedanın en güçlü ismi olarak ortaya çıkan ilk kadın banidir. Mimar Sinan'ın Haseki için yaptığı cami, medrese, darüşşifa, sıbyan mektebinden oluşan külliyenin tüm masrafları Hürrem Sultan'ın kendi çeyiziyle karşılanmıştır. Sinan'ın yaptığı bu külliye mimari gelişimden çok, Hürrem Sultan için hem gücünün hem de özgürlüğünün temsili olarak anlam kazanmaktadır. Osmanlı'da kadın sultanlar dönemini başlatan Hürrem Sultan'ın Süleymaniye Camii'nin kıble cephesinde bulunan türbesi (1558) de yine Mimar Sinan tarafından inşa edilmiştir. Revaklı türbe plan olarak dıştan sekizgen, içten ise onaltıgen biçimde tasarlanmıştır. Ortada ajurlu bir mahfaza içine yerleştirilen sanduka iç mekânı kaplayan mavi, beyaz, mercan kırmızısı çinilerle bir ahenk içerisinde ele alınmıştır. Yaptırdığı eserlerle ölümsüzleşen Hürrem Sultan İstanbul başta olmak üzere Edirne, Mekke, Medine ve Kudüs'te birçok hayratlar yaptırmıştır; tarihte sarayda çevirdiği entrikalarla bilinmesinin aksine, çok cömert ve hayır sahibi olduğu hayatta iken yaptırdığı bu eserlerle belgelenmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman ve eşi Hürrem Sultan'ın tek kızları olarak annesinden sonra Sinan'a siparişte bulunan Mihrimah Sultan saraydaki diğer hanım sultanlar arasında ekonomik geliri açısından en varlıklı bani olarak eserler oluşturmuştur. Mimar Sinan tarafından inşa edilen iki külliyesinden ilki sur dışında, hanım sultanlar şehri olarak anılacak Üsküdar'dadır.

▲ Mihrimah Camii / Edirnekapı



▲ Mihrimah Camii / Üsküdar

Külliye; eğimli bir yamaç üzerine, Boğaz'da, denize yakın olarak önemli bir konumda tasarlanmıştır. Cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret ve tabhaneden oluşan külliye 1547-8 yılında mimarın mimarbaşılığı döneminde Şehzade Mehmet Külliyesi inşası ile birlikte yürütülmüştür. Külliyenin merkezindeki cami çift revaklı ve şadırvanlı olarak ele alınırken avlunun düzeni klasik şemadan farklıdır. Sinan Mihrimah'ın bu camisinde ele aldığı merkezî planı tam dört yarım kubbeli değil de kuzeydeki yarım kubbeyi kaldırarak üç yapraklı yonca biçiminde değerlendirmiştir. Merkezdeki 11 m çapındaki kubbe dışarı kare ve kübik olarak yansıtılırken bu ağırlık iki yanda tek şerefeli birer minare ile dengelenmiştir. Çifte minaresi ile Mihrimah Sultan Camii'nin statüsü padişah yapılarına özgü bir kimlikle yapılmış ve bazı kısıtlamaların, kuralların Mihrimah Sultan için değiştirilmesine izin verilmiştir. Caminin iç mekânı aydınlatma, süsleme ve mimari elemanları ile son derece başarılı bir örnek olarak Sinan'ın

▲ Mihrimah Camii / Üsküdar

selâtin camileri arasında yerini almıştır. Mihrimah Sultan'ın Edirnekapı'daki ikinci külliyesi ise cami, medrese, sıbyan mektebi, türbe, hamam ve dükkânlardan oluşmaktadır. İstanbul peyzajında önemli bir siluete sahip olan fakat şimdi gökdelenlerin gölgesinde kalan caminin inşa tarihi konusunda farklı görüşler mevcuttur. Bu cami Sinan'ın Mihrimah (güneş ile ay) için tasarladığı, mimari gelişim açısından dönemin en önemli eserlerindendir. Yüksek bir tepe üzerine konumlandırılan cami, Üsküdar'daki camiden çok daha gelişmiş ve abidevi bir örnek olarak ondan ayrılmaktadır. Ölçek olarak da büyük tutulan caminin harimi enine geliştirilerek dört askı kemer üzerine 20,25 m çapında ve 37 m yüksekliğinde merkez kubbe oturtulmuştur. Medrese ile paylaştığı klasik revaklı şadırvanlı avlusu ile cami çift olarak tasarlanmasına karşılık minaresi tek olarak yapılmıştır. Harimde yan alanların üzeri üçer küçük kubbe ile kapatılırken büyük bir kubbeyi taşıyan, mekânı bölen hiçbir strüktürel eleman hissedilmez. Kubbe dışarıdan ağırlık kuleleri şeklinde beliren ayaklar üzerine asılırken payelerin harimde hiçbir hacim kaplamaması ilginç bir Sinan çözümüdür. Kubbenin oturduğu askı kemerlerin içerisinde açılan pencereler ve taşıyıcı özelliği kalmayan perde duvarlarda açılan pencerelerle ışık mekâna üstten güneş gibi doğarak süzülmektedir. Tek kubbe tüm yapıya hâkim konumlandırılırken iç mekândaki başarılı ışık düzeni, dengeli çini ve kalemişi süslemelerle uyum içerisinde sunulmuştur. Teknik olarak birçok yeniliğin geliştirildiği camide plan 1755 Nur-u Osmaniye Camii planına prototiplik yapacaktır. Mihrimah Camii bu planı ile Batılılaşma Çağı olarak adlandırılacak kare kübik, dört askı kemer üzerine oturtulan camilerin öncüsüdür. Mihrimah için yapılan caminin kubbe çapı, Sinan çağında kadın sultanlar için yapılan en yüksek ve en geniş ölçekte ele alınması ile diğer kadın külliyeleri arasındaki nüfuzunu sağlamlaştırmıştır. Mimari elemanları açısından da bir hünkâr mahfili olmadan dizayn edilen cami, Mihrimah'ın kadın kimliğini bani olarak vurgulamaktadır. Avlu düzeni ile de büyük sultan camilerindeki klasik avlu şemasından farklı olan eser, medrese ile ortak avlu etrafında şekillenmiştir. Mimar Sinan'ın Osmanlı hanedanına mensup hanım sultanlar için inşa ettiği yapılar içerisinde Mihrimah Sultan'ın Edirnekapı'da yaptırdığı bu eser tüm detayları ile kendinden önce yapılan veya kendinden sonra sipariş edilecek kadın sultanların eserlerinin önüne geçmektedir. Üsküdar'daki camiden eksik olarak burada sadece minare sayısının tek olması dikkat çekilecek unsurdur. Padişahlara özgü olarak ilk külliyesinde iki minare ile Mihrimah'a tanınan bu ayrıcalıktan sonra, ikinci cami yine çifte minareli tasarlanmasına karşın birinin inşa edilmemiş olması ilginç bir detaydır. Mihrimah'ın ismi ile özdeşleştirilerek iki yüz pencereden içeriye ışık dolan cami; yüksek, aydınlık, zarif ve zarafeti kadın naifliğinde kusursuzdur. Mimarinin önüne geçmeyen eşsiz süsleme düzeni ile cami; Mihrimah'ın adını, varlığını, gücünü, statüsünü dünyada sonsuzlaştırmış ve bunun somut bir belgesi olarak mimari aracılığıyla ölümsüzleşmiştir. Bu esere imza atan ona hayat bulduran ise şüphesiz usta Mimar Sinan'dır. Mihrimah'ın zenginliği, toplumdaki yeri, hatta hanedandaki diğer kadınlara göre üstünlüğü bu eserleri sayesinde kalıcı olmuş ve şimdi açıkça görünürdür.

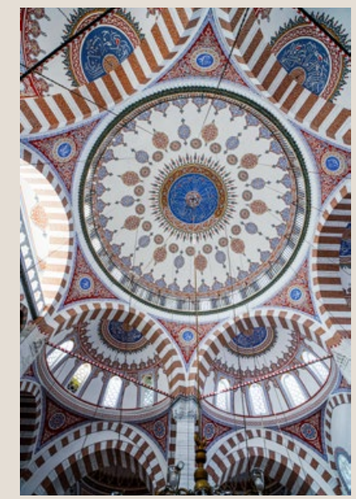
▲ Hürrem Sultan Türbesi

Mimar Sinan saray erkânından II. Selimin eşi ve Sultan III. Murad'ın annesi Valide Nurbanu Sultan adına da sur dışında Üsküdar'da eğimli bir arazi üzerine cami, medrese, mektep, darülkurra, darülhadis, imaret, hankâh ve darüşşifadan oluşan büyük programlı bir külliye (1579) inşa etmiştir. Oğlu III. Murat'ın desteğini de alarak inşa ettirdiği büyük ölçekli ve zengin külliye birimleri ile eser, Valide Sultan'ın o dönemdeki ekonomik gücünü, statüsünü ortaya koymaktadır. Sultanın çift revaklı camisi yarım kubbelerle donatılmış ve altı istinatlı bir planda ele alınmıştır. Sinan'dan sonra genişletilen cami merkezde 12,70 m çapında bir kubbe ile kapatılmıştır. Camiyi saraya mensup diğer kadın banilerin eserlerinden ayıran en önemli unsur yine çifte minareli olarak yapılmasıdır. Daha önce sadece Mihrimah Sultan'a verilen bu ayrıcalığın artık valide sultanlara tanınır olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu külliye payitahtta bulunan bazı sultan külliyelerini geride bırakacak özellik ve

▲ Sokullu Mehmet Paşa Camii

▲ Sokullu Mehmet Paşa Camii

▲ Atik Valide Sultan Camii



▲ Atik Valide Sultan Camii

▲ Zal Mahmut Paşa Camii

▲ Zal Mahmut Paşa Camii

hacme sahiptir. Kendi adına İstanbul'da bir külliyesi olmayan sultan III. Murat, validesinin külliyesine padişah olarak büyük katkı sağlamıştır. Venedikli Sultan bu külliyesinin dışında yine Üsküdar ve çevresi başta olmak üzere birçok hamam, suyolları gibi eserler yaptırmış, çeşitli vakıflar kurdurmuştur. Mihrimah Sultan'dan sonra mimaride yaptırdığı eserlerle ekonomik gücünü ve elde ettiği bazı ayrıcalıkları, saray kadınları arasında yükselen statüsünü külliyesinde Mimar Sinan aracılığıyla belgeletmiş, ölümsüzleştirmiştir. Büyük çaplı külliyenin merkezindeki küçük ölçekli cami; aydınlık ve mavi, beyaz, mercan kırmızısı İznik çinileri ile harim bir kadın kadar estetik ve aydınlıktır. Nurbanu Sultan'ın Osmanlı mimarisinde gösterdiği ayrıcalıkları ve kalıcılığı aslında ölümü ve sonrasında da devam ettirilmiş ve onun için birçok âdet değiştirilerek uygulanmıştır.

II. Selim ile Nurbanu Sultan'ın kızlarının da Mimar Sinan'a bazen tek kendi adlarına bazen de eşleri ile birlikte eserler sipariş ettikleri eserlerinden anlaşılmaktadır. Sokullu Mehmet Paşa'nın eşi olan, sultanın büyük kızı İsmihan Sultan'ın Kadırga'da Mimar Sinan'a bir külliye sipariş ettiği, vakfiyesinde ise Sokullu'nun bu eseri inşa ettirip karısına hediye ettiği belirtilmektedir. İsmihan Sultan adına yapılmış olmasına rağmen bu eser daha çok Sokullu Mehmet Paşa'nın eseri olarak kayıtlara geçirilmiştir. Burada İsmihan Sultan'ın eserin tam banisi olmadığı ve meydana getirdiği bilinen diğer eserlerinde de kocası ile ismi birlikte anıldığı görülmektedir. 1571-1572 İsmihan Sultan için Sinan tarafından yapılan külliyenin camisi, mimari gelişim olarak devrin altı istinatlı planının en olgun örneğidir. Külliyedeki camisinin ölçeği küçük olsa da yapı mimari olarak padişah camileri özelliğindedir. Harim duvara bağlanan altıgen altyapı üzerinde 13 m çapında ve 23 m yüksekliğinde bir kubbe ile kapatılmıştır. Medrese ile ortak avluyu paylaşan caminin örtü sistemine dışarıda tek kubbesi güçlü bir şekilde nüfuz etmektedir. Mekân bütünlüğü sağlanan harimde ölçü ve oranlar dengeli, açılan yüz pencere ile sağlanan aydınlatma son derece başarılıdır. Duvarları kaplayan İznik çinileri ile süslenen mekân ışıkla birlikte ahenkli ve zariftir. Tek minare düzeni ile ayrılan cami, gösterdiği mimari özellikler ve ölçeğine rağmen Mihrimah Sultan'ın Edirnekapı'daki camisinden sonra hanım sultanlar için yapılan yapılar arasında mimari olarak en başarılı ikinci sırayı almaktadır. Klasik mimarinin olgun örneği olarak eser ölçek dışında gösterdiği plan gelişimi, sanatsal incelikler ve zarif süsleme programı ile Sinan'ın başyapıtları arasında yerini alırken kadın bani de eserinde kendi kimliğini bulmuştur.

II. Selim ile Nurbanu Sultanın kızlarından bir diğeri olan Şah Sultan, eşi Zâl Mahmut Paşa ile birlikte Sinan'a külliyelerini sipariş etmişlerdir. Dillere destan sevgilerinin hüzünlü bir hatırası olarak da anılan, eşi ile aynı anda arka arkaya vefat eden sultanın vasiyetleri üzerine külliyeleri yaptırılmıştır. Külliyenin masrafları; Şah Sultan'ın çeyizi, öldükten sonra eşi ile bıraktıkları ve var olan vakıf gelirleri ile karşılanmıştır (1577). Cami, iki medrese, türbe ve çeşmeden oluşan manzumede, Sinan camide alışılmışın dışında bir plan tasarlamıştır. Duvarlar perde duvara dönüştürülürken merkezdeki kubbe üç yandan genişletilmiş askı kemerlere oturtulmuştur. Medrese ile ortak avluyu paylaşan cami harimde aydınlık ve yan mekânlardaki ışık düzeni ile farklıdır.

Osmanlı kadınını kapalı haremden çıkamayan, kimliksiz olarak tanıtma gayretinde olan tüm şarkiyatçı görüşlerin aksine özellikle saray kadınlarının aile içerisindeki yeri, nüfuzu, ekonomik güçleri Sinan'a sipariş ettikleri bu eserler sayesinde ortaya çıkmakta ve birer belge olarak hala ayakta durmaktadırlar. Hürrem Sultan'la başlayan Osmanlı saray kadınlarının varlığı ve görünürlüğü Mimar Sinan'la mimaride somutlaştırılmış ve statülerini vurgulamanın, özgürlüklerini simgeletmenin en iyi aracıları mimari ve sanatla vücut bulmuştur. Kalıcı mimari eserlerle belgelenen ekonomik güç, varlık, hayır ve hasenat için yapılan tüm faaliyetler kadının o dönem toplumdaki yerini belirlerken Sinan'ın sanatı ile her bir kadın sultan varlıklarını, sosyal hayattaki konumlarını yapılarıyla sonsuzlaştırmışlardır. İmparatorlukta anne, eş, kız kardeş gibi sıfatlarla kadınların yönetimde de etkili olan nüfuzları yaptırdıkları bu eserler aracılığıyla görünmüş, halk için yapılan hayır ve cömertlikleri ile de konumlarını yüceltme imkânı elde etmişlerdir. En etkili ve önemli kalıcı gücün göstergesi asil kadınların kimliklerine mimari aracı olmuş ve camiler, medreseler, mektepler, darüşşifalar, imaretler, hamamlardan oluşan külliyeleri ile Osmanlı kentinin gelişimine de katkı sağlamışlardır. Külliyeleri ile kurdukları bölgeleri şenlendirmiş, oradaki insanlar için imaretler, hamamlar, çeşmelerle öldükten sonra bile onların hayır duaları alabilmişlerdir. Gücün, kudretin karşısında faniliğin acizliği ile kıyamete kadar kalması ümidi ile yaptırılan bu eserlerle var olma, ölümsüz olma çabaları aranmış, buna çözümler üretilmiştir. Külliyelerin seçildikleri yerler, eserlerin ölçekleri, kullanılan malzeme ve süsleme programları gibi tüm detaylarla ele alındığında sosyal statülerini vurgulayan yapıları sadece kendi çeyizleri, servetleri gibi maddi imkânlarını kullanarak yaptırmış olmaları çok özeldir. Soylu kadınların buna ilaveten eserlerinin Sinan'ın zekâsı ve akılcı dehası ile buluşması ile daha farklı anlamlar kazanmıştır. Sembolik ve teknik olarak birçok anlam yüklenebilecek bu yapılarda Sinan kadın zarafetini yansıttığı camilerine ışıklar giren derin kubbeler eklemiş, içlerini çini, kalem işleri ile bir gelin gibi süslemiş, suyolları yaparak çeşmelerinden temiz, soğuk sular akıtmış, onlara yaptığı ebedi istirahatgâhları ile de türbelerinin içlerini cennetten birer bahçeye dönüştürmüştür. Selâtin camilere özgü klasik revaklı şadırvanlı avlu düzenlerini değiştirmiş, camileri çifte revak sistemi sararken, minare sayılarını kadın banilerin statülerine göre belirlemiştir. Kadın sultanların külliyelerindeki camileri padişah adına yapılan camilerden daha küçük ölçekli ele alınırken eserlerin ölçekleri daha yüksek araziler seçilerek görünürlükleri akılcı çözümlerle artırılmıştır. İstanbul ve Üsküdar'da özellikle kadın sultanların eserleri kent siluetine katkılar sağlamıştır. Osmanlı toplumunda kadın sultanların halk tarafından en az yönetici sultan kadar sevilerek onlara saygı gösterildiği ve onların da halk üzerindeki etkilerini bu ölümsüz eserlerle pekiştirmeye çalıştıkları görülmektedir. Faniliğe karşı çaresizliğin çözümü, varlıkla birleştirilen gücün göstergesi mimari ve sanat Sinan'ın eliyle kadın banilerin kendi kimliğine dönüştürülmüş; onların güzelliği, kadınların zekâsı ve zarafeti yapılarda hayat bulmuştur. Kadınların statü ve güçlerini eserleriyle dışa vuran Sinan, imzasını attığı bu ölümsüz eserlerle Osmanlı kadınının yerinin ve statüsünün silinmeyecek bir şekilde altını kalınca çizmiştir.

Bazı çevrelerde, hiçbir somut veri, herhangi bir belge olmadan Sinan'ın Mihrimah'a duyduğu gerçek dışı uydurma dünyevi aşkın eserlere ilham kaynağı olduğu söylentileri; dünya sanatına Sinan Çağı olarak adını yazdıran *Ser Mimârân-ı Hâssa* Sinan'ın sanatına, zekâsına, dehasına ve eserlerini meydana getirirken ona bunu bahşedene duyduğu, hissettiği gerçek aşkına yapılan bir haksızlıktır aslında...■

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

- Abdullah KURAN, Mimar Sinan, İstanbul, 1986
- Doğan KUBAN, Osmanlı Mimarisi, İstanbul, 2016
- Gülru NECİPOĞLU, Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür, İstanbul, 2013
- Metin SÖZEN vd., Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul, 1975
- Oktay ASLANAPA, Osmanlı Devri Mimarisi, İstanbul, 1985
- Reha GÜNAY, Sinan'ın İstanbul'u, İstanbul, 2006

Selçuklu'dan Osmanlı'ya Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnas Örtülü Taç Kapı İmgesinin Kuruluşu

Biçim ve Anlam İlişkisi Üzerine Bir Deneme

DR. ÖĞR. ÜYESİ HALİL SENCER ERKMAN

Yaşam bir daire değil, açık bir eğridir ve aşağı doğru bir hareket yapar.
Alkmeon

GİRİŞ

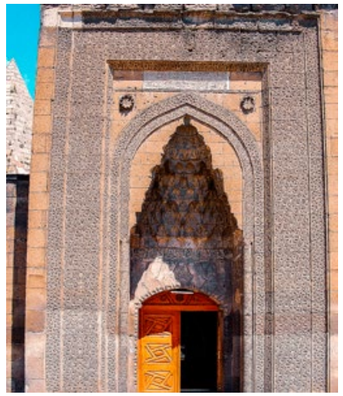
Bu yazıda dile getirilmeye çalışılan anlatım, bir Selçuklu şehri olan Kayseri'nin geçmişten günümüze, zamanları birbirine bağlayarak kurulan mekânında; Anadolu Selçuklu günlerinden, Ağırnaslı Koca Sinan'ın devrine uzanan bir mimarlık serüveninin izini sürmektedir.

Kayseri'de, Selçuklu çağının bugünlere uzanan sesi, mimari kültürümüze miras bırakılan anıtsal yapıların duvarlarında yankılanmaya devam ediyor. Selçuklu mimarisinin en seçkin örneklerini oluşturan camiler, medreseler, kümbetler, kervansaraylar, Anadolu Türk kültür tarihinin başlangıçlarına ayna tutarken, XIII. yüzyılın benzersiz zamanında, Kayseri'nin kumaşına çizilmiş olan Selçuklu imgesinin de canlılığını korumasını sağlamaktadır.

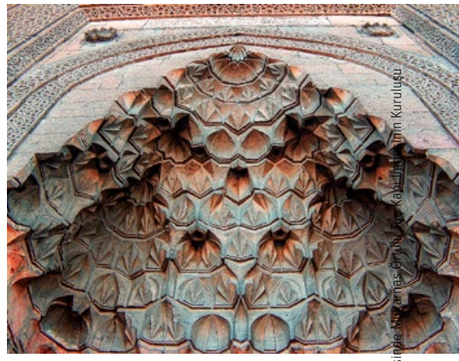
Selçuklu çağının tini, mimarinin görüngüleri içinde kendisini derece derece açığa vuruyor gibidir. Bu tinsel atmosfer, her biri yaratılış ve yaşam gerçekliğinin anlamını bulmaya adanmış olan; düşünce, inanç, bilim, sanat ve mimarlığın oluşturduğu kültürel duygudaşlık ortamında duyumsanır hale gelmektedir. Bu bileşenlerin her biri sanki diğerine anlam yüklemekte, ortak kültür değerlerini kendine özgü diliyle ifade etmektedir. Erciyes'in eteklerini sere sere yerleştiği engin düzlükte, yeryüzünün kayadan oluşma bedeni, insani dokunuşlarla yeniden biçimlendirilmekte, inorganik doğanın özünde var olan yapılanma ilkesi, mimarinin geometrisinde açığa çıkarılmaktadır. Kayseri'de Ortaçağ insanının, kutsallık gereksinimi çevresinde geliştirdiği tinsel duyarlığın izleri, mimarinin bütünleştirici şemsiyesi altında korunmakta, anlam arayışına adanmış düşünce dünyasına doyumsuz bir malzeme sunmaktadır.

Ortaçağ Türk mimarisinde XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi, yeni bir geleneğin oluşumuna tanıklık eden ayrıcalıklı bir süreci ifade etmektedir. Denilebilir ki, Türk kültürü kendisini en iyi ifade edebildiği ortamı Anadolu'nun binlerce yıllık uygarlık birikimine sahip topraklarında ve Selçuklu günlerinde bulmuştur. Bu buluşmanın sahnesini oluşturan mimarlık sanatı, Türk toplumsal yapısının yalnızca fiziksel olarak değil, kültürel olarak da Anadolu toprağında derin izler bıraktığını göstermektedir. Anadolu Selçuklu dönemi, Türk mimarlığının Asya merkezi mekân geleneği çerçevesinde edinmiş olduğu birikimlerin, Doğu'dan Batı'ya doğru İslam kültür coğrafyasını kat ederken yaşadığı verimli karşılaşmalarla olgunlaştığı özgün bir senteze kavuşmasına tanıklık etmiştir.

Selçuklu mimari çağının idealleri belki de en etkili anlatımını, anıtsal yapıların girişini süsleyen taç kapıların düzeninde bulmaktadır. Kale benzeri yüksek ve geçirimsiz duvarların oluşturduğu ve bir avlu çevresinde, kendi içine dönük tinsel yaşantının çeşitli hallerine eşlik eden mekânları barındıran yapılarda, dışa açılmasına izin verilen tek öğedir kapı. Beden duvarında açılan esas giriş kapısı, mekânsal geçişe olanak verirken; duvar yüzeyinden öne doğru çıkıntı yaparak ve anıtsal bir tak gibi yükselerek yerleşen kapı çerçevesi, bu kez kavramsal bir kapı imgesini yansıtmaktadır. Anıtsal çerçeve, kat kat bordürlere ayrışarak geriye, esas giriş kapısının önünde oluşan küçük giriş eyvanına doğru kendisini çekerken, içeriye girmek isteyenlere yol gösterir gibidir. Bu küçük giriş eyvanının tavanını oluşturmanın çeşitli yolları bulunabilir; bir tonoz gibi davranan geniş bir kemer yapmak gibi. Ancak, Selçuklu yapı ustaları bununla yetinmediler. Çünkü onlar, mekânlar arası geçişi sağlamakla yetinmiyorlardı. Aynı zamanda bu geçişin önemini dile getirmeleri gerekiyordu. Belirli bir anlamı anlatıma döken biçimi kurma çabasındaydılar. Anlamlı biçim ise, gök ile yer'i buluşturan mimari yapının özünde saklı idi. Mimari, uçsuz bucaksız evreni, insanın kavrayacağı



▲ Resim 1. Kayseri Huand Hatun Camii batı taç kapısı (1238)



▲ Resim 2. Huand Hatun Camii batı taç kapısı mukarnaslı kavsara

bir ölçüye taşımaktaydı. Yapının beden duvarları, dört kenarlı yerin geometrisi üzerinde yükselirken, yeryüzünü kuşatan göklerin sonsuzluk küresini temsil eden dairesel tabanlı kubbe örtüsü ile buluşuyordu. Sonlu ve ölçülebilir olanla, sonsuz ve ölçülemez olanın karşılaşması, bunların birbirlerine dönüşme sürecine tanıklık etmekteydi. Matematikte kareyi dairelemek olarak adlandırılan çaba, sonsuz kavramı ile ilgilenen felsefe ve sanat tarafından da paylaşılmaktaydı. Büyük evren ile küçük evren arasında bir ara evren oluşturan mimari, bu dönüşümün çözümünü

▲ Resim 3. Kayseri Hacı Kılıç Medresesi taç kapısı (1249)

▲ Resim 4. Kayseri Huand Hatun Kümbeti oturtmalı mukarnasları

veriyordu. Kare tabandan daire tabana geçerken, sekiz kenarlı bir çokgen kuşağın arabulucu olacağı fark edildi. Yanı sıra, karenin dört köşesinde geçişi yumuşatmak amacıyla köşe bingileri geliştirildi. Dönüşümün sancısı bu köşe bingilerinde yaşanırken, fiziksel gerçeklik yerini kavramsal gerçekliğe bırakmaktaydı. Köşe bingisinin kendi içinde parçalara bölünerek çoğaltılmasıyla elde edilen mukarnas düzeni, dönüşümün sancısının paylaşılması anlamına geliyordu. Köşe bingisinin mukarnaslarla göz göz olmuş bedeni, göklerin sonsuzluğuna doğru çekilirken, bundan böyle kutsallık deneyiminin gerçekleştiği bir yer olarak değer kazanacaktı. Selçuklu yapı sanatçıları, gök kapısının örtüsünün mukarnaslardan oluşması gerektiğini düşündüler. Mukarnaslar göğe eriştiren merdivenler gibi kuruldular. Aynı zamanda, Nasr'ın dile getirdiği gibi; "semavi mekanın yeryüzüne doğru inişini" sembolize eder oldular[1].

MUKARNAS SÜSLEMENİN BİÇİMSEL KURULUŞU

İslam sanatı çevresinde geliştirilen ve İslam kültür coğrafyasının değişik bölgelerinde üslup ve örnek çeşitliliği içinde uygulama alanı bulan mukarnas, genellikle bir süsleme sanatı tekniği olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, mukarnasın çok parçalı ve birimlere dayalı yapısı, üç boyutlu bir kurulum gerektirdiğinden, onu diğer süsleme biçim ve tekniklerinde olduğu gibi bir yüzeyin üzerini kaplama biçimi olmaktan çıkarıp, doğrudan bir yüzey biçimlenmesi haline getirmektedir. Bu aslında, tek parça bir yüzeyin, geometrik ilkelere göre, kendi içinde küçük parçalara bölünmesi ve bu çoğaltılmış yüzeyler halinde esnek davranma yeteneğine kavuşması anlamına gelmektedir. Bu özelliği ile mukarnas, eğik bir düzlemde kademeli olarak yerleşmek suretiyle, mimaride kendisi gibi esnek olmayan düzlemler arası geçişi sağlayan, farklı düzlemleri buluşturan bir yapım tekniği olarak yer bulmaktadır. Arabulucu olması için bu kuşağın olabildiğince esnek bir yapıya kavuşturulması gerekmektedir. Bu amaçla, kuşak tek parça olmaktan çıkarılıp, çok parçalı bir yapıya dönüştürülürken, uzayı kaplama yeteneği gösteren üçgen geometrisindeki birimlerin oluşturduğu bir örüntüden yararlanılmıştır.

Dilimize Arapça'dan geçen mukarnas sözcüğünün birden çok karşılığı olduğu anlaşılmaktadır. Bunların arasında geçen; "merdiven şeklinde dereceleri olan çatma tavan" biçiminde ifade edilen tanım, bu yazıda ele aldığımız mukarnaslı örtü biçimlenmesini karşılar niteliktedir[2]. Ödekan'ın, Mütercim Asım'ın Kamus Tercümesi'ndeki "El-Mukarnas" maddesine dayanarak verdiği "Çatma tavan denir ki nerdüban (merdiven) tavanları bu resmidir" biçimindeki tanım da bizim için kullanışlı olmaktadır[3]. Mukarnaslı konsol ya da örtü, eğik bir eksende tıpkı merdiven basamaklarının alt kısmı gibi kademeli olarak yükselmektedir. Tanım ve biçimin en güzel örtüşmesini yine Anadolu Selçuklu mimarisinde buluyoruz; Aksaray yakınlarındaki 1230'lu yıllara tarihlenen Ağzıkarahan'ın (Hoca Mesut Kervansarayı) yazlık bölümünün ortasında yer alan Köşk Mescid'e çıkan merdivenin basamaklarının alt kısmı mukarnaslıdır.

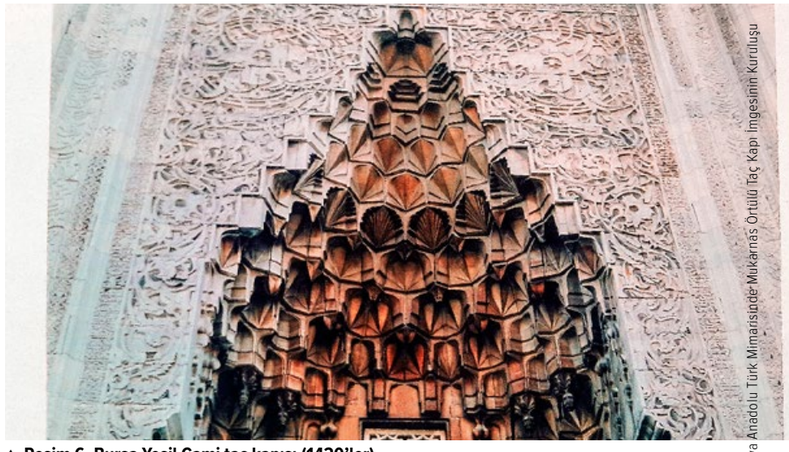
Avrupa sanat tarihi terminolojisinde "mukarnas"ın yanısıra "stalaktit" teriminin kullanıldığı da görülmektedir. İslam sanatının Batı Akdeniz'deki en önemli merkezini oluşturan Endülüs'te söz gelimi Elhamra Sarayı'ndaki örneklerde görülen sarkıt biçimli mukarnas düzenlerinin bu tanıma yol açtığını düşünebiliriz.

Türk mimarisinde Anadolu Selçuklu döneminden başlayarak, etkileyici bir süreklilik içinde Osmanlı Klasik Çağı'na uzanan mimarlık geleneğinde, mukarnaslı yüzey tasarımı ve uygulamasının ayrıcalıklı bir yeri bulunuyor. Mukarnaslı yüzey biçimlenmesinin özelliği, geometrik bir düzen içinde, küçük eğrisel üçgen parçaları halinde kümelenerek esnek bir alan oluşturması ve böylelikle farklı düzeyleri birbirine bağlamasıdır. Mukarnas biçimlenmesi, düzeylerin bütünlüğünü koruyarak, süreklilik içinde ötelenmesini ve birbirine dönüşmesini sağlamaktadır. Bu anlamda, mukarnas tasarımı teknik ve estetik çözümlemeleri aynı anda gerçekleştirmiş oluyor. Mimarlığın, bir bakıma, çokluğu birliğe ulaştırma sanatı olduğu anımsanırsa, mimarlıkta yapısal bütünlüğü oluşturan parçaları birbirine bağlama becerisinin temel olduğu görülür. Bu nedenle, mukarnasın, mimarlığın özünü anlamak için bir anahtar niteliği taşıdığı söylenebilir. İslam sanatı çevresinde geliştirilen geometrik estetiğin ürünü olan ve İslam sanatının özgün karakterini sergilediği çok verimli biçimlendirme tarzı oluşturan mukarnas, bu sanatın yayılım gösterdiği kültür coğrafyasında çağlar boyunca tutkulu biçimde sanatsal dışavurumun aracısı olmuştur. Ancak, mukarnasın belki de en etkili uygulaması, XIII. yüzyılda Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisinde taç kapı düzeni içinde giriş oyuğunun üzerindeki yarım tavanı oluşturmak üzere konumlandığı durumda gerçekleşmektedir.

Mukarnas, geometrik olarak tanımlayabildiğimiz, eşdeğer birimlerin üç boyutlu bir kuruluş içinde birlikte bir yüzey sürekliliği oluşturmak üzere yan yana geldiği bir dizgedir. Çok parçalı bir yapı sergilediği için, bitmiş bir form oluşturmaktan çok, bir oluşum sürecini ifade etmektedir. Bu süreç, amaca uygun olarak, yerine göre büyüyüp küçülebilen esnek bir yüzey elde edilmesini sağlar. Böylelikle, aynı biçimde esnek olmayan, buna karşın aynı yönde ötelenerek birbirinden koparılmış bulunan dikey düzlemleri buluşturmak için malzemenin kendi olanakları içinde bir yol bulunmuş olmaktadır. Bir başka açıdan, bunu dikey bir düzlem oluşturan yapı duvar yüzeyinin, çok sayıda eğrilebilen ancak geometrik düzen sayesinde birlikte hareket eden parçaya bölünerek ötelenmesi olarak görebiliriz. Bu tekniğin güzelliği, malzemenin sürekliliğini koruyarak bir akış halinde bu dönüşümü gerçekleştirmesidir.

Mukarnas ögelerin dizilimlerinin başlıca üç şekilde olduğunu görüyoruz; bunlardan ilki, eşdeğer birimlerin bir doğru üzerinde ve kademeli olarak birkaç sırayı geçmeyecek biçimde dizildiği en yalın kurulumdur. Mimarimizde bu dizilimin örneklerini dikey düzlemleri bağlayan konsol ve kornişlerde; kapı ve pencere sövelerinde görmekteyiz. Kayseri'de 1249 tarihli Hacı Kılıç Medresesi taç kapısında, kapı çerçevesini oluşturan bordürlerin geçişlerinde; yine 1240'ların sonlarına tarihlenebilecek olan Kayseri Huand Hatun Kümbeti'nin

▲ Resim 5. Huand Hatun Kümbeti mukarnaslı korniş



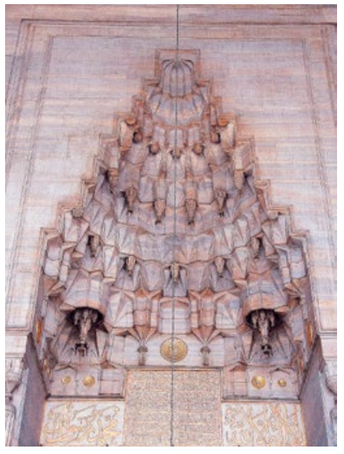
▲ Resim 6. Bursa Yeşil Cami taç kapısı (1420'ler)

1 Karamağaralı, Beyhan. İçiçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında, "Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar", Güner İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, Ankara, 1993. s. 256 (Nasr, İslam sanatı ve Maneviyatı, İstanbul 1992, s. 61'e atıfla)

2 Ayan, Dursun. Selçuklu Mimarisi Üzerine Orhan Cezmi Tuncer ile Söyleşi. Kitabevi yayını, İstanbul, 2012, s. 114

3 Ödekan, Ayla. Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri. Yayımlanmış Doktora Tezi. İ. T. Ü. Mimarlık Fakültesi İşliği. İstanbul 1977. s. 2

▲ **Resim 7. İstanbul 2. Beyazıt Camii avlu taç kapısı (1506)**



▲ **Resim 8. İstanbul Şehzade Mehmet Camii cümle kapısı (1548)**

benzersiz mermer oturtmalığında bu mukarnas dizilimini görmekteyiz.

İkinci tip dizilim; birincinin bir türevi olarak belirmektedir. Burada mukarnasların dizildiği doğrusal tabanın dış bükey olarak çokgen ya da dairesel bir taban olacak biçimde çevrildiğini görüyoruz. Buna örnek olarak; yine Kayseri Huand Hatun Kümbeti'nde sekizgen beden duvarından külaha geçişteki mukarnaslı kuşak ile XIII. yüzyılın sonlarına tarihlenen Kayseri Döner Kümbet'te hem oturtmalıktan on iki kenarlı gövdeye geçişte hem de gövdeden daire tabanlı koni oluşturan külaha geçişte yer alan mukarnaslı kuşağı verebiliriz. Bu tür biçimlenmenin mimarimizde, Osmanlı döneminde minare şerefeleri, sütün başlıkları gibi mimari ögelerde yaygın olarak kullanıldığını görmekteyiz.

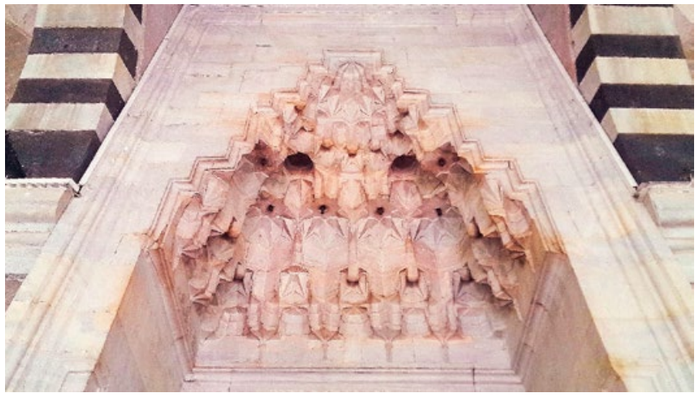
Bu yazının konusunu oluşturan üçüncü tip dizilimde ise; mukarnasların bir çokgen tabanı izleyerek bu kez içbükeylik oluşturacak biçimde içe doğru çevrildiğini görüyoruz. Burada, mukarnas sıraları, aşağıdan yukarı, bir merkez noktasına doğru giderek daralan çemberlerin üzerindeki çokgenleri izlediği için, koni şeklinde bir yüzeyi tanımlamaktadır. Bu dizilim, mukarnasların mihrap ve taç kapıların içindeki oyuntunun tepe bölümünde bir yarım kubbe ya da tonoz bingi halinde biçimlendirilen ve sanat tarihi terminolojisinde kavsara olarak adlandırılan bölümde yer aldıkları durumda ortaya çıkmaktadır. Mukarnaslı kavsaranın, İslam sanatının geliştiği diğer kültür merkezlerinden önce Anadolu'da Selçuklu günlerinde uygulandığı ve geliştirildiği görülmektedir[4]. Bu gelişimin yalnızca biçimsel olmadığı, mukarnaslı kavsaranın, bulunduğu ortamın simgesel anlam boyutunu da zenginleştiren bir mimari ögeye dönüştüğü anlaşılmaktadır. Mukarnaslı düzen, bir nişin üzerini örttüğünde, farklı bir temsiliyet kazandığı için (göksel ışık ya da göklerle ilgili olmak gibi) örttüğü boşluğu ya da uzamı taçlandıran bir imgeye dönüşmektedir.

Anadolu örneklerinde, mukarnaslı kavsaraların, portallerden önce mihraplarda uygulandığı görülmektedir. Buna göre; en erken örneklerin; 1179 yılına tarihlenen Erzurum Ulu Camisi'nde yer alan iki mihrapta görülenler olabileceği dile getirilmiştir[5]. Ayrıca, mukarnaslı kavsaranın mihraplarda kullanılışının da Anadolu mihraplarında geliştiği, Anadolu dışında İslam memleketleri içinde, VIII.- XIV. yüzyıllar arasındaki süreçte, yalnızca İran'da az sayıda örnekte karşılaşıldığı, bunlar arasında da, Anadolu'ya benzerlik göstermesi bakımından 1134 tarihli Barsiyan Mescid-i Cuma'nın tuğla mozaik mihrabının örnek verilebileceği dile getirilmiştir[6]. Portallerdeki mukarnaslı kavsaranın, Anadolu'daki ilk örneği olarak 1195-1196 tarihli Divriği Sitte Melik Türbesi verilmekte, bu örneği, daha anıtsal ölçekte ve sonraki örneklere öncü olmak üzere, 1205-1206 tarihli Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası portali izlemektedir[7].

Taç kapılardaki mukarnaslı örtü düzeninin, dinsel mimaride, beden duvarının oluşturduğu kübik alt yapıdan, kubbe örtüsünün oluşturduğu küresel üst yapıya geçişte kullanılan köşe bingilerinden geliştirildiği dile getirilmiştir[8]. 976 tarihli Tim'deki Arap Ata türbesi köşe bingilerinde tonozun kendi içinde üç dilime ayrılması ile başlayan biçimlenme; giderek tonoz bingi parçalarının çoğaldığı bir örüntüye doğru evrilmiştir. Böylece daha esnek bir geçiş alanının elde edilmesi sağlanmıştır. 1088 tarihli İsfahan Cuma Mescidi'nden başlayarak İran'daki XI. ve XII. yüzyıl örneklerinde geliştirilmiş köşe bingileri ile karşılaşıyoruz Bunların içinde XII. yüzyıl başlarında Sultan Mehmet Tapar devrinde yapılan Gülpayegan Camisi'nde bulunan örnek, mukarnaslı köşe bingisi bağlamında Anadolu örneklerine öncülük edecek nitelikte görünmektedir. Hafifletme kemerinin içinde, her iki yanda yaşmak benzeri alanlar bırakacak biçimde yarım konik bir alana yerleştirilen ve tepe noktasına doğru yelpaze gibi katlanarak düzenlenen yüzeyler Anadolu Selçuklu taç kapılarındaki biçimsel düzene benzemektedirler. Bunlar kubbeye geçişte ara kuşak oluşturan sekizgen kasnağın dört köşesinde yer alırlar. Yarım kare tabana sahip kapı girintisi söz konusu olduğunda, bu kez iki köşe bulunmaktadır. Mukarnas ustalarının bulduğu çözüm; her iki köşeden mukarnaslı bingileri yükseltmek ve bunları bir omurga gibi duran simetri ekseninde buluşturup, tepede ön yüze bakan bir üçüncü grupla tamamlamak olmuştur. 1205-1206 tarihli Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası kapısındaki çözümleme yalın ama etkili düzeni ile bu temel biçimlendirmeyi kolay anlaşılır bir biçimde yansıtmaktadır. Bu anlamda mukarnaslı kavsara biçimlenmesi, özel olarak koşullanmış bir çeşit duvar örgüsü olarak tanımlanabilir. Duvar örgüsü kademeli olarak kurulmak suretiyle kendi içinde doğal bir tavanın oluşmasını sağlamaktadır. Taşların çember eğrisi üzerinde döndürülerek yerleştirilmeleri parçaların birbirini sıkıştırarak var etmelerine yardımcı olmakta, kat kat bordürlerle sağlamlaştırılmış yan kanatlar da bu sıkıştırma işlemine güç kazandırmaktadır.

TAÇ KAPININ BAĞLAMI İÇİNDE MUKARNASLI ÖRTÜNÜN ANLAMI ÜZERİNE

Mukarnaslı niş örtülerinin simgesel dili köşe bingilerinin geliştirilmesinden çok daha eskiye gitmektedir. En erken zamanlardan beri, mihrabiye büyüklüğünde duvar nişlerinin üst kısımlarının kademeli bir tavan örtüsü ile tamamlandığı görülüyor. Mukarnaslı tavan biçimlenmesinin en erken örneklerinin VIII. yüzyıla kadar gittiği belirtilmektedir[9]. Suriye'nin Rakka kentinde bu yüzyıldan kalan tuğla örgülü Bağdat Kapısı'nda, yüksek duvarın üst bölümünde yarım daire sütuncelerin arasında bir sıra halinde yerleştirilmiş oyuntuların tepelerinde mukarnas benzeri düzenleme görmekteyiz [10]. Farklı bir algıyla, mukarnas bölüntülerini, bir ağaç gövdesine benzeyen sütuncelerden fışkıran palmiye dallarına benzetmek de olanaklıdır. Mukarnasların kapladığı kavsaranın sözcük anlamına baktığımızda da, "Arapça, ince dallardan örülmüş, iki tarafı sivri meyva sepeti ve buna benzer şeylerin yapıldığı ince yarılmış ağaçlar" ifadesine rastlanmaktadır[11]. Kavsara eğrisi, taç kapılarda olduğu gibi, yarım dikdörtgen tabanın üzerine yerleştiği için, alt sınırı bir doğru çizgi olmaktadır. Bu nedenle kavsara tam bir küresel



▲ **Resim 9. Kayseri Kurşunlu /Ahmet Paşa Camii cümle kapısı mukarnasları (1588)**

▲ **Resim 10. Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası taç kapısı mukarnasları (1206)**

4 Bakırer, Ömür. Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976, s. 72.

5 Bakırer, a. g. e. s. 72
6 Bakırer, a. g. e. s. 72
7 Bakırer, a. g. e. s. 72
8 Ödekan, a. g. e. s. 2

9 Burckhardt, Titus. İslam Sanatı, Dil ve Anlam. Tercüme: Turan Koç, Klasik Yayınları 2005, s. 89

10 Rice, David Talbot. Islamic Art. Thames and Hudson. New York, 1996. s. 30

11 Ayan, a.g.e. s.114

eğrilik oluşturmaz. Bindirme kemer mantığı gibi bir süre düz yükseldikten sonra, omuz verir gibi eğilmektedir. Mukarnaslı örtü düzeneğinin her bir yuvası da aynı davranışı sergilemektedir.

Mukarnaslı düzen, geometrik esaslara dayanan doğal yapılanma ilkelerine göre oluşturulur. Bunlar hem organik hem de inorganik doğanın yapısal kuruluşunu belirleyen ilkelerdir. Kristallerin ve bitkilerin dünyasında bulduğumuz geometrik ilkelilik, tanrısal düzenin kurgusunu ve işleyişini gösterir. Her ikisinde de ortak olan şey oranlı olarak genişlemek, çoğalmaktır. Bu da, parçadan bütüne giden değil bütünden parçaya aktarılan, birliğin çokluğa bölünmesini hatırlatmaktadır. Altın oran bölüntüsünde olduğu gibi, her bir parça, bütünün niteliklerini taşıyıp, temsil eder. Bu anlamda, iki boyutlu geometrik süsleme örüntülerinde olduğu gibi, üç boyutlu mukarnasta da, tanrısal düzenin işleyişine öykünen bir biçimlenme anlayışı görülür. Mukarnas düzeninin, bakan kişide güzellik duygusu uyandıran niteliği tanrısal düzenin zihin tarafından kavranan güzelliğini anımsatmaktadır.

Mukarnasın, kristal açılımlarına benzeyen fizik yapısı, Selçuklu tininin de kristalize olduğu bir bilinç ortamı yaratıyor. Mukarnas biçimlenmesi Burckhardt'ın gördüğü gibi, mekânı hem geometrik hem de ritmik olarak temsil etme yetisi ile mekân ve zaman birliğinin kusursuz bir anlatımını sunmaktadır[12].

Selçuklu anıtsal mimarisinde taşınan Selçuklu imgesi gücünü tinsel anlam içeriğinden almaktadır. Bunlar, mimarinin yer ile gök arasında askıda duran var oluş tarzını yineliyorlar. Yaratılış gerçekliğinin anlamını kavramaya çalışan insanın, tinsel bütünleşme özlemini karşılarcasına, yaşam ve yaşam ötesi ikilemini tanrısal düzenin kusursuz niteliğini işleyerek gideriyorlar. Mimari yapı yer ile göğün buluşmasına sahne olmaktadır. Dört köşeli mekânı saran beden duvarları yeryüzünü, kubbe örtüsü ise göklerin sonsuz küresini insani bakışın erişebileceği bir ölçeğe taşırken, zihnin kavrayışına da zemin hazırlıyor.

Diğer yandan, mimarinin, yalnızca fiziksel barınma ortamı sağlamadığı, aynı zamanda toplumsal duygudaşlığın temeline oturan birlik anlayışı ve dinsel inanç edimleri çevresinde anlam kazandığı olgusu, mimarlık tarihi araştırmalarına yön vermektedir. Bu anlamda mimari, geçmiş zaman ile yaşanmakta olan an'ı birbirine bağlayan, kültürel köken ve aidiyet duygularını pekiştiren, dahası dinsel anlamda bireyi kavramsal olarak, tarihsel zamandan öteye yaratılışın kutsal zamanına taşıyan bir nitelik sergilemektedir. Böylece, özellikle dinsel mimariyi bir bütün olarak anlamlandırmak zor olmasa gerektir. Ancak daha özen gerektiren çaba, mimari yapının bütünlüğüne katılan ögelerin, bu anlamlandırma sürecine nasıl katkıda bulunduklarını araştırırken ortaya konulmalıdır.

Ortaçağ yapılarının sonsuza kadar kalmak üzere dikilmiş taş duvarlarının ağırbaşlı sessizliğinde, mukarnaslı yüzey biçimlenmesi yaşamsal olanın canlılığını dile getiren titreşimi ile çok özel bir mimari görüngünün oluşmasını sağlamaktadır. Mukarnaslı tavan ile ilgili olarak ilk anda insanı çarpan izlenim; taç kapı çerçevesini oluşturan taş duvarda ansızın bir geriye çekilişle ortaya çıkan yarılmanın görüntüsü olmuştur. Bir çarpma noktasının yıldızımsı çatlağından büyüyen ve kocaman bir pelerin gibi sonsuz dikişlerle ve su gibi akarak gerideki asıl giriş kapısına bağlanan bir yüzeyle karşı karşıyayız. Daha yalın mukarnaslı konsollarda olduğu gibi; maddenin kendisini ileri geri çekebilmek için yine kendi bedeni içinden oluşturduğu ve hareket yeteneği olan bir yüzeyden söz ediyoruz. Mukarnaslar sayesinde kaba madde gereken yerde, biçimlenmenin geometrik olanakları içinde kendisini dönüştürmekte ve böylece içsel sürekliliğini korumaktadır. Durağan ve sağır duvar yüzeyi bir anda sanki liflerine ayrılır gibi çözülmeye uğramakta, kendisinden beklenen esnekliğe kavuşarak sürekli bir akışa kendisini bırakmaktadır.

Bir sağır kemerin çevrelediği bu tavan biçimi, gök kubbenin küçük bir örneğini oluşturuyor. Türk kültürünün erken dönemlerinden beri mimari yapı, kozmolojik kavrayışın bir yansıması olarak küçük bir evren modeli olarak düşünülmüş ve yaradılışın ve varoluşun kutsallığını ifade eden bir ortam oluşturmuştur. Türklerde yer ve gök, birbirini tamamlayan kavramsal ikiliyi oluşturur. İnsanoğlunun ikisi arasında yaratıldığı dile getirilmiştir[13]. İnsan bilincinin sonlu ve sonsuz alemler arasında bağlayıcı olduğu düşünülmüştür. Yer ölçülebilir olanı, gök ise ölçülemez olanı ifade etmektedir.

Mukarnas; artık yüzeyleri bağlamanın ötesinde bir uzayı geometrik olarak kaplamanın bir yolu olarak önerilmektedir. İç içe kirişlerin bingili olarak ve bir tavanı oluşturmak üzere yerleştirildiği ve Anadolu'da tandır odalarının tavanında gördüğümüz tüteklikli örtü ile aynı mantıkta kurulan bir sistem söz konusudur. Yalnız burada kademeli planlar arasında kalan boşluk; tonoz bingi birimleri ve küresel üçgen yüzeylerle kapatılmaktadır. İlk önemli örnek olan Gevher Nesibe Hatun Şifahanesi (1206) taç kapısında bu biçimlenme ilkesindeki bağlantı kolayca görülebilmektedir. Tüteklikli tavan geleneğinin Asya'dan gelen bağları nedeniyle Türk mimarisinde mukarnaslı örtünün ilgi çektiğini söyleyebiliriz. Tavan örtüsünün mantığına oturtulmakta, o şekilde algılanmakta ve kurulmaktadır. Bir dantel örgüsü gibi döndürülerek yerleştirilen iç içe poligonlar, kenar ortalarından birbiri üzerine basmaktadır.

12 Burckhardt, a. g. e. s. 86

13 Ögel, Bahaeddin. Türk Mitolojisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002, s. 145.

Örtü büyük bir kararlılıkla dikkat çekici oyuğun kendisini oluşturmaktadır. Gevher Nesibe'de taçlandığı gibi bu saf işlevselliğin dolaysız olarak forma yansıma biçimi, zaman ilerledikçe ve açık yıldız açılımlarından çok, poligon geometrilerine yönelindiğinde, 1230'ların sonuna tarihlenebilen Huand Hatun Medresesi'nde olduğu gibi katlanmış yüzeylerin esnekliğiyle akışkanlık kazanmış bir düzene doğru dönüşmektedir.

Plastik niteliğin ve dışavurumun bu en yüksek noktasında bir bedene öykünen bir düzenleme ile karşı karşıyayız. Eğrisel yüzeyler tensel kıvrımları andıran bir oluşum içinde sanki soluk alıp vermektedir. Bu yüzeylerin hareketi, yukarıdan aşağı doğru bir açılımı düşündürür. Oysa biz biliriz ki aşağıdan yukarı doğru bir üsttekine dayanak oluşturarak inşa edilmektedir. Üstelik bütün üçgenlerin ucu yukarı dönüktür. Bunlar küresel üçgenler değildirler. Daha çok, bindirme kemer benzeri düz başlayıp sonradan eğilen ve böylece üzerine başka bir eğrisel üçgenin oturmasına imkan sağlayan üçgen yüzeylerdir. Bu kademeli düzenleme oyuntunun tavanını oluşturduğu gibi, yukarıdaki duvar yükünü taşımaktadırlar. Böylece üzerini örttükleri oyuk mekânı hem yüceltmekte hem de korumaktadır. Oyuk bir mihrapta olduğu gibi kutsal sığınağı temsil ediyor. Giriş kapısı mihraba öykünmekte, mihrabın varlığını, yerini işaret etmekte ve belki de onu yapının dışa açılan yüzüne taşımaktadır.

SELÇUKLU'DAN OSMANLI'YA BİR SÜREKLİLİK ÖĞESİ

Anadolu Türk mimarisinde, dinsel mimarinin biçim ve anlam yapılarını bütünleştiren karakteri çevresinde, devirden devire aktarılan bir yapım ve tasarım kültürünün varlığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu dönemi sonrası Beylikler ve Erken Osmanlı dönemleri, Selçuklu duyarlığını sürdürmüşlerdir. Bu süreçte mukarnas uygulamalarının yaygınlık kazandığını görmekteyiz. Yine de, bu uygulamaların başını çeken, tutkulu ve özenli bir ısrarla geliştirilen mukarnaslı yarım kubbe biçimlenmesi olmuştur. Uygulamaların Selçuklu günlerinden farklı olan tarafı, söz gelimi Kayseri örnekleri ile karşılaştırıldığında, doğal esmer taş yerine çoğunlukla mermerin kullanılması olmuştur. Bu bağlamda örneklerin çok daha incelikli bir üslupla ele alındığını görüyoruz. 1390'lara tarihlenen Bursa Ulu Camisi'nin taç kapısındaki mukarnaslı örtü, "yeniden doğuşu ima eden istiridye"[14] kabuklarından kurulmuş gibidir. 1420'lere tarihlenen Bursa Yeşil Cami'nin taç kapısındaki mukarnaslar ise, sanki " kişiyi tanrıya eriştiren hayat ağacının"[15] bir güzellemesi olmaktadır.

Osmanlı dönemi örneklerini en çok karakterize eden biçimlenme; mukarnas dizilerinin çevresini dolandığı merkezin özellikle vurgulanması olmuştur. Selçuklu örneklerinde, planda bir açık yıldızı gösteren, üçüncü boyutta da, katlanmış tonoz bingilerin oluşturduğu bir tomurcuğu andıran merkez bölümleri, Osmanlı örneklerinde aşağıdan bakıldığında bir gözü andıran burgulu toplar halinde aşağı sarkmakta ve uç kısmına kimisi ters laleye benzeyen püsküller almaktadır. 1506 tarihli İstanbul II. Beyazıt Camisi avlu kapısındaki düzenleme bunun etkili bir örneğini vermektedir. Doğrusu, Osmanlı yapı sanatçıları bu düzenlemenin esin kaynağını da yine Selçuklu'da buluyorlar. Kayseri'de 1238 tarihli Huand Hatun Camisi batı taç kapısı mukarnas düzeninde ilk defa, planda mukarnas açılımlarına merkez oluşturan beş köşeli yıldızların ortasında yer alan ve aşağı doğru bakan beşgen biçimler, birer aydınlatma gibi sarkıtılmıştır. Osmanlı mukarnaslı örtülerinin bir özelliği de; iki köşe bingisinin buluştuğu simetri ekseninin bir burun halinde aşağı doğru sarkmasıdır. Edirne Üç Şerefeli Cami cümle kapısı, buna ilginç bir örnektir. Bu biçimlenme, iki köşe bingisinin tepede buluşarak birleştiği ve iç bükey olarak ön tarafa yüz veren mukarnas demetinin, aşağıda kavsaranın tabanındaki dışbükey karşılığı olmaktadır. Bu düzen de, yine 1230'lara tarihlenen Aksaray Ağzıkarahan taç kapısında erken örneğini bulmaktadır. Kayseri Huand Hatun Camisi'nin doğu kapısındaki mukarnas düzende, on iki köşeli tepe yıldızının yarısını oluşturan bir tomurcuktan geliştirildiği için mukarnas dilimlerinin sık olmasını sağlamış, böylelikle de, tıpkı yarım daire tabanlı mihrap oyuntularında olduğu gibi, yarım koni görünümüne yaklaşan bir kavsara elde edilmiştir. Mimar Sinan'ın Şehzade Camisi avlu kapısı ve harime girişi sağlayan cümle kapısında, mukarnas düzenin Huand doğu kapısından etkilendiği görülebilir. Sinan'ın son yıllarına tarihlenen Kayseri Kurşunlu Ahmet Paşa Camisi cümle kapısındaki mukarnas örtü, uzakta tam karşısında duran Gevher Nesibe Hatun Darüşşifası kapısına bakarken, aradan geçen zamanın birikimlerini gözler önüne sermektedir.

SİNAN'IN MİMARLIĞINI ANLAMAK İÇİN ANAHTAR

Tıpkı düzlemleri birbirine bağladığı gibi biçimlendirme tarzlarına da süreklilik kazandıran mukarnaslı örtü mantığının, Mimar Sinan'ın sanatını anlamak için de bize kılavuzluk eden bir temaya dönüştüğünü düşünebiliriz. Üç boyutlu çatkısal karakteri vurgulanmış olan mukarnaslı örtünün, altındaki anlamlı oylumun kalıbını oluştururcasına uzayı kaplayarak yükselen içbükeyliği, Ağırnaslı Sinan'ın elinde bu kez kubbeler hiyerarşisinin dışbükey yüzeylerinde tersine çevriliyor. Böylelikle göksel merdivene dışardan bakmak ve onun üzerinde düşünmek olanağı buluyoruz.■

14 Karamağaralı, a. g. e. s. 255

15 Karamağaralı, a. g. e. s. 255

Mimar Sinan Camilerinde

DR. ÖĞR. ÜYESİ N. ÇİÇEK AKÇIL HARMANKAYA

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü,
nesrin.akcilharmankaya@istanbul.edu.tr

Bu makale, "Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm" başlıklı kitaptan derlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz.
N. Çiçek Akçıl Harmankaya, Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm, Kitabevi Yayınevi, İstanbul, 2018

BÜYÜK USTA MİMAR SİNAN ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALARIN ÇOĞUNDA, MİMARBAŞININ ÜSLUBUNUN EVRİMİ VE PLAN TİPLERİNİN SINIFlandırılmasına öncelik verilmiştir. Oysaki Erken İslam mimarisine kadar uzanan bir geleneğin devamı olarak Mimar Sinan camileri sadece namaz kılmak için inşa edilen ibadet yapıları olmayıp tasarımında birtakım sembolik unsurların öne çıktığı dinî siyasi ve sosyal işlevli yapılardır. Sinan'ın diğer yapı türlerine göre daha fazla önem verdiği bilinen camilerine simgesel ve kozmolojik anlamlar yüklediği de bilinmektedir[1].

Sinan'ın camileri hem Tanrı'ya hem de Devlet'e hizmet eden ve kamunun kullanımı için inşa edilmiş yapılardır. Cami yaptırmak, hükümdarlar için, cihat duygusuyla sefere çıkmak gibi kutsal bir görev olduğu kadar, hatta belki ondan da öte, simgesel bir hükümdarlık davranışıydı. Özellikle Sinan döneminde inşa edilen camilerin sultanın ve İslamiyet'in güç sembolleri, hükümdarların çıkacakları seferin zafer beklentisi için adak ve seferde elde edilen başarı sonrası zafer anıtı, ölüm sonrası için bir vasiyet gibi sembolik nedenlerle inşa edildikleri söylenebilir.

Sinan'ın özellikle İstanbul'da inşa ettiği camilerin konumları ve topografik özellikleri incelendiğinde, İstanbul'un tepe ve mahallelerine isim vererek oraların sembol yapıları haline geldikleri görülmektedir. Sinan İstanbul içindeki paşa camilerini de onlara ihsan edilen arazilerde, saraylarının yanında, sur içinin seyrek nüfuslu kenar mahallelerinde ve özellikle de Hıristiyan cemaatin yoğunlukta olduğu kara surları boyunca yaptırarak buraların Müslümanlaşmasını teşvik etmiştir. Şehzadeler ve hanedan kadınları sancakta ve hac yollarında camiler inşa ettirirken menzillerde konumlanan yapıların sadrazam, vezir, paşa ve diğer baniler tarafından yaptırıldıkları görülür. Aynı zamanda klasik dönemde iyice genişleyen imparatorluk sınırlarına bağlı olarak uç bölgelerdeki camilerin, imparatorluk topraklarını işaretleyen simgesel sınır taşları işlevini gördüğü de söylenebilir[2]. İstanbul'da kaptan-ı deryalar tarafından yaptırılan camiler ise denizle olan mesleki ilişkilerine bağlı olarak genellikle deniz kıyılarında ya da tersane yakınında yer almıştır. (F.1)

▲ F.1 İstanbul Azapkapı Sokullu Camii ve Kasımpaşa Tersanesi, (2017)

Sinan döneminde cami inşasının, temelin kazılarak inşaata başlanması, mihrabın tayini, kubbenin kapanması ve Padişah ile maiyetinin birlikte ilk cuma namazını kılması gibi nedenlerle pek çok seremonik süreçlerden ve ritüellerden meydana geldiği anlaşılmaktadır. İstanbul Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi, Şeyhülislam Efendi'nin, külliyenin merkezini teşkil eden, caminin mihrap duvarı temeline yüce bir vakit ve uğurlu bir saatte ilk taşı koymasıyla inşaat sembolik olarak başlıyordu[3]. Cami temeline yüce bir vakit ve uğurlu bir saatte ilk taşın konmasına verilen önem ve yapılan bu törenler bize Uygurların yapı temellerine yazılı belgeler koymasını hatırlatır[4]. Benzer şekilde Mezopotamya ve Anadolu'da da temele adak koyma geleneği ile sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Camilerin inşa nedenleri ile inşa süreçleri ve sahip oldukları mimari özelliklerine ilişkin; vakfiyeleri, Sâî' Mustafa Çelebi'nin *Tezkiretü'l* Bünyan[5] ve Dayezade Mustafa Efendi'nin *Selimiye Risalesi*[6] ile çeşitli araştırmacıların yayınlarında; benzetme, hikâye ve efsaneler yardımıyla bolca sembolik ifadelerin yer aldığı dikkati çekmektedir. Özellikle Sâî' Mustafa Çelebi'nin tüm metinlerinde; "*selvilere benzeyen sütunlar ve minareler, okyanusu andıran dalga desenli mermerler, gök kuşağı gibi kemerler, zevk denizinin yüzeyindeki kabarcıkları andıran kubbeler, yeryüzünden yontulmuş dağlar misali kubbeli camiler, göksel küreler gibi kubbelerden asılı avizeler, cennet timsali mekânlar ve avlular*" tanımlanmaktadır[7].

Sinan camilerinde dikkati çeken devşirme malzeme kullanımının da ekonomik olması, dönemin modası ve süsleme özelliği dışında yapılarda siyasi dinî kimlik ve güç göstergesi olarak kullanıldığı ve birçok farklı anlam taşıdığı söylenebilir[8]. Selçuklu döneminde de yaygın olarak kullanılan sütun ve sütun başlığı gibi devşirme malzemelerin Sinan dönemindeki camilerde genellikle ana kubbeyi taşıyan ayaklarda kullanıldığı dikkati çekmektedir. Özellikle İstanbul'un

1 Gülru Necipoğlu, Sinan Çağı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.23.

2 Necipoğlu, a.g.e., s.36.

3 Ömer Lütfü Barkan, Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557), C.I, Türk Tarih Kurumu Ankara, 1972, s.48.

4 Bunlar "Semavi Dinlerde" Altun Kazkuka (Kazık) uymak veya büyü bozmak amacını taşıyordu. Bkz. Orhan Cezmi Tuncer, "Taşın Öyküsü ve Taş Temeller", X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler, (Prof. Dr. H.Örcün Barışta'ya Armağan), Ankara, 2006, s.715-738.

5 Sâî Mustafa Çelebi, , Yapılar Kitabı (Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye) Mimar Sinan'ın Anıları, çev. Hayati Develi-Samih Rifat, Koç Bank Yayınları, İstanbul, 2002, s.32-97.

6 Zeki Sönmez, Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1988, s.101-122.

7 Çelebi, **a.g.e.**, s. 92,94,96-97.

8 Zeynep Yürekli Görkay, "Osmanlı Mimarisinde Aleni Devşirme Malzeme: Gazilerin Alamet-i Farikası", Gelenek, Kimlik Bireşim: Günsel Renda'ya Armağan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, 2011, s.275-276.

▲ **F.2 İstanbul Süleymaniye Camii devşirme sütunlar, (2017)**

fethi sonrasında devşirme somaki sütunların kullanımıyla öne çıkan bu egemenlik vurgusu İstanbul II. Bayezid ve İstanbul Süleymaniye Camii gibi kare baldakenli diğer selatin camilerinde de devam etmiştir[9]. İstanbul Süleymaniye Camii'nin (1550-1557) ana kubbesini taşımaya yardımcı, her iki tarafta ikişer tane olmak üzere İskenderiye, Baalbek, Kıztaşı ve Topkapı Sarayı'ndan getirilen devşirme sütunlar görülmektedir. Bu sütunların kullanımı ile Mısır, Babil, Roma ve Osmanlı gibi dört büyük medeniyet, cihan padişahı Kanuni Sultan Süleyman tarafından inşa ettirilmiş olan tek bir yapıda simgelenmiş olmaktadır[10]. Böylelikle Osmanlı padişahı bu dört büyük medeniyetin mirasını ve gücünü kendi adını taşıyan İstanbul Süleymaniye Camii vasıtasıyla saltanatında bir araya getirmiş olur. (F.2)

İstanbul Şehzade Mehmed (1543-1548), Süleymaniye (1548-1559) ve Edirne Selimiye (1568-1574) gibi selatin camilerinin de revaklı avlu döşemelerinde renkli devşirme taşlardan geometrik düzenlemeler bulunmaktadır. Benzer döşeme taşlarına İstanbul ve İznik Ayasofya'sı gibi Bizans dönemine ait bazı yapılarda da rastlanmaktadır. Bu taşlar, Bizans döneminde kiliselerdeki taç giyme törenleri için imparator tahtının konacağı yeri vurgulayan nokta (*omphalion*) olarak hem işlevsel hem de sembolik bir anlam içermektedir[11]. Sinan döneminde ise sultanın cuma namazlarını kıldığı selâtin camiler

▲ **F.3 İstanbul Süleymaniye Camii harim girişi önündeki döşeme taşları, (2017)**

olarak işlevini sürdüren İstanbul Şehzade Mehmed ve Süleymaniye Camii'nde, sultanın mahfile girmek için dış avlunun hangi kapısından külliyeye girdiği kesin olarak bilinmediğinden söz konusu taşların Bizans döneminde olduğu gibi bir tören düzenini yansıtıp yansıtmadığını söylemek oldukça zordur. Ancak, giriş zeminlerine konan büyük daire şeklindeki bu taşların, üzerlerindeki kubbenin insan ölçüsüne indirgenmiş bir yansıması olduğu söylenebilir. Özellikle İstanbul Süleymaniye Camii'nin bütün giriş akslarında görülen bu döşeme taşları[12] Roma-Bizans imparatorluk geleneğinin bir devamını sembolize etmektedir. (F.3)

Sinan camileri arasında, iç mekândaki alt sıra pencerelerin düzenlenişinin, İstanbul Şehzade Mehmed Camii (1543-1548), İstanbul Süleymaniye Camii (1548-1557) ve Edirne Selimiye Camii'ndeki (1568-1574) gibi dış yan sofaların konumu ve avluyla olan ilişkileri bakımından Türk ev mimarisiyle benzerlik gösterdikleri dikkati çekmektedir[13]. Cephe kurgusu, geniş saçaklı son cemaat yerleri, iç ve dış yan mahfilleri ile pencere düzenleri gibi Sinan camilerinin ev mimarisi ile olan benzerlikleri camilerin "*Allah'ın Evi*" imgesiyle de örtüşmektedir.(F.4)

Sinan döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda, birden çok minare veya çok şerefeli tek bir minare kullanımı da padişah ya da hanedan camilerine özgü bir ayrıcalık haline gelmiş, selatin camilerinin bir simgesi olmuştur. İran'daki İsfahan Mescid-i Cuma'sı veya Anadolu'daki Niğde Alâeddin Camii başta olmak üzere pek çok örnekte görülen çifte minare uygulaması ilk kez Sultan Süleyman devrinde, ona kan bağıyla bağlı en yakın akrabalarına da tanınan sultani bir imtiyaza dönüşmüştür[14]. Örneğin minare ve şerefe sayılarının toplamına özel bir anlam yüklenen İstanbul Süleymaniye Camii'nde (1548-1559) dört minare kullanımı banisi olan Sultan Süleyman'ın İstanbul'un fethinden sonraki dördüncü padişah oluşuna, on şerefe sayısı ise Osmanlı hükümdarlarının onuncusu olduğuna işaret şeklinde yorumlanmaktadır[15].

▲ **F.4 İstanbul Şehzade Mehmed Camii dış yan revaklı galeriler, (2017)**

Camilerin büyük giriş kapıları, üzeri kubbeyle örtülü geniş ve büyük mekâna girecek olan insanları, girecekleri kutsal mekânın anlamsal boyutuna ve büyüklüğüne hazırlamaktadır. İstanbul Şehzade Mehmed Camii (1543-1548), İstanbul Süleymaniye Camii (1548-1559) ve Edirne Selimiye (1568-1574) camilerinde olduğu gibi özellikle selâtin camilerinin cümle kapıları ile kutsal yönü sembolize eden mihrapları aynı eksen üzerinde yer almaktadır. Kapı ile hemen hemen aynı mimari ve süsleme kurgusuna sahip mihraplar adeta cennete açılan bir kapıyı andırmaktadır. Kapı ikonografisi mihrap üzerinde yer alan Âl-i İmrân sûresinin 37. âyeti "*...Zekeriya, onun (Meryem) onun yanına, mihraba (mabede) her girişinde...*"[16] gibi mihrap âyetleriyle de vurgulanmaktadır. Taç kapı aksındaki mihrapla olan ikonografik ve biçimsel bu benzerlik sonucunda, ibadet mekânının dört kapıya sahip olduğu izlenimi yaratılır. Camilerin yan girişleri ile birlikte (doğu-batı, kuzey-güney) dört yön vurgusunun öne çıkarıldığı dikkati çekmektedir. Böylece sayı sembolizminde ve İslam tasavvufunda önemli bir yeri olan dört kapı inancı sembolize edilmiş olur[17]. Ayrıca aynı aks üzerinde konumlanan cümle kapısı ve mihrap ile zahiri ve batıni âleme giriş temsil edilmiştir.

A. Arpat[18], İ. Yakıt[19], T. Çantay[20] ve Y. Umuter[21] gibi araştırmacılar Mimar Sinan'ın cami inşasında modül (0.55) ve ebced hesabını kullandığını belirterek özellikle ölçülerde ebced hesabına göre (*45: Âdem, 66: Allah, 92: Muhammed, 110: Ali ve 161: Sinan*) ifadeler bulunduğunu ileri sürmektedirler. Ancak, dönemine ve özellikle Sinan'a ait cami tasarımlarının rakamsal değerlerine açıklık getiren özgün metinler bulunmamaktadır. Ayrıca söz konusu camilerin zaman içinde geçirdikleri onarımlara bağlı olarak plan ve mimarisinde meydana gelen değişiklikler bahse konu yorumları tartışılır hale getirmektedir. Buna rağmen, Edirne Selimiye Camii'nin kubbe ve minare yüksekliklerinin günümüze kadar değişmediği bilindiğinden, özellikle kubbe ölçülerindeki "*66: Allah*" ve "*110: Ali*" isimlerinin varlığı, B. Tanman'ın[22] da belirttiği gibi Sinan'ın, II. Selim ile paylaşamadığı bir Bektaşi sırrı olsa gerektir. Ayrıca dört ayağa oturan baldaken sistemi, dörtlü kubbe geçişleri, mihrap ve kapıların oluşturduğu dört yön olgusu ile "*Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali*"

9 Necipoğlu, a.g.e., s.111.

10 Recep Şentürk-Semih Ceyhan, "Osmanlı'da Mimari ve Sembolizm: İstanbul Süleymaniye Camii Örneği", Süleymaniye Ulusal Sempozyumu/Şehir ve Medeniyet (23-25 Kasım 2007), Eminönü Belediye Başkanlığı ve Kültür Ocağı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 531.

11 Silvia Pedone, "The Marble Omphales of Saint Sophia in Constantinople, An Analysis an Opus Sectila Pavament of Middle Byzantine Age, XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, 16-20 Ekim 2009, Ege Yayınları, İstanbul, 2011, s.749-768.

12 İstanbul Süleymaniye Camii avlu döşeme taşları için bkz. Ömür Bakırer, "İstanbul Süleymaniye Camii İç Avlusunda Zemin Kaplaması", Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildiriler, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, s.45-46; Serpil Çelik, Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2009, s.68-79.

13 Ayrıntılı bilgi için bkz. Semra Ögel, "Şehzade Mehmet Camii'nin Dış Yan Sofaları", Vakıflar Dergisi, Sayı: 21, İstanbul, 1990, s.155-157; Semra Ögel, "Anıtsal Mimari ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bir Bakış", Doğan Kuban'a Armağan, Eren Yayınları, İstanbul, 1996, s.51-54.

14 Necipoğlu, a.g.e., s.363.

15 Kanuni'nin Hicret'in 10. asrında doğmuş olması, 10. padişah olarak tahta çıkması, İslam Peygamberi'ne sahip çıkarak yoldaşlık eden ilk Müslümanların da on kişi oldukları bilindiğinden, uğurlu sayılan bu rakam sebebiyle saltanatının parlak olacağının alameti sayılmıştır. Bkz. Hafız Hüseyin Ayvansarâyî, Hadikatü'l-Cevâmi (İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar, haz. Ahmed Nezih Galitekin, İşaret Yayınları, İstanbul, 2001, s.56; Selçuk Mülayim, Sinan bin Abdülmennan Bir Dünya Mimarının Hayat Hikâyesi, Eserleri ve Ötesi, İslam Araştırmaları Merkezi, Ankara, 2013, s.111, 255-dpn.12; Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, C.1, 1. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 72.

16 "*...küllema dehale aleyha zekeriyyel mıhrabe...*" https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3

17 Tasavvuf inancına göre dört kapı; Şerîat, Tarîkat, Hakıykat, Mârifet olarak bilinir. Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, Tasavvuf'tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1977, s.101-102.

18 Atilla Arpat, "Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen", Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 28, Şubat 1984, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1984, s.1-28; Atilla Arpat, "Şehzade Camii'nde Kubbe ile Avlu ve Şadırvan Arasındaki İlişkiler", Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 87, Aralık 1993, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1993, s.9-16; Atilla Arpat, Dini Mimaride Gizli Tasarım Yöntemleri, Birsen Yayınevi, İstanbul, 2006, s.10.

19 İsmail Yakıt, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Modüler Sistem ve Ebced Hesabı", Osmanlı: Kültür ve Sanat, C.10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.208-212.

20 Tanju Çantay, "XVI. Yüzyıl Türk Mimarisinde Bazı Tasarım ve Çizim Esasları", II. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildiriler, İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi, İstanbul, 1986, s.54-60.

21 Yüksel Umuter, "Yapı San'atında Modüler ve Boyutsal Sembolizm", Mimar Sinan, No: 58, Yenilik Basımevi, İstanbul, 1985, s.33-34.

22 M. Baha Tanman, "Edirne Selimiye Camii'nin Hünkâr Mahfilindeki Bazı Ayrıntılardan II. Selim'in ve Mimar Sinan'ın Dünyalarına", Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz'e Armağan, Simurg Yayınları, İstanbul, 2001, s.159.

(çehâr-yâr-ı güzîn) ve buna katılan *"Allah, Muhammed, Hasan ve Hüseyin"* isimleri cami mimarisinde kaynağını İslam tasavvufu ve Asyatik inançlardan alan bir sayı sembolizminin olduğuna işaret etmektedir. Benzer bir sembolik yaklaşım Hristiyan mimarisinde özellikle kilise yapılarının mimari strüktürel kurgusunda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin kalıplaşmış olarak kubbe geçişlerinde yer alan çehâr-yâr-ı güzîn'ler (*Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali*) gibi Ortodoks kiliselerinin ana kubbe geçişlerinde de dört İncil yazarının (*Matta, Markos, Lukas, Yuhannes*) tasvirleri bulunmaktadır[23].

Osmanlı camilerinin üst örtü sisteminde kubbe bir imge olarak kent silüetine katkısı ve içerdiği derin sembolik anlamların yanı sıra plan şemasını da belirleyen en önemli ögelerden biridir. Bu dönemde kubbe giderek Tanrı'nın, sultanın, imparatorluğun politik gücünün ve kent fizyonomisinin simgesi haline gelmiştir. İlk kubbeli mekânlardan bu yana dinî yapılarda kubbe, göğü temsil etmekte olup birlik ve bütünlüğü yansıtmaktadır[24]. Orta ve İç Asya'ya dayanan köklü geçmişinde Türk çadırı ile kubbe arasındaki benzerlik gökyüzü ve kozmik sembollerle de açıklanmaktadır[25]. Bizans kilisesi ile Osmanlı camisi arasında kubbenin simgeselliği açısından da bir yakınlık

▲ **F.5 - Konya Selimiye Camii, minber külahı (K. Kuşüzümü, 2017)**

görülür. Osmanlı camisinde merkezî kubbenin göbeğindeki Bakara sûresinin bir bölümünü oluşturan Âyet-el Kürsî[26] *"...Allah, O'ndan başka tanrı yoktur; diridir, her şeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır... Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O'nundur..." ya* da *"Allah gökleri ve yeri tutar"* diye başlayan Fâtır (Melekler) sûresinin 41. âyeti gibi âyetler ile Bizans kilisesinin kubbe ortasındaki "Pantakrator İsa" tasviri arasında da bir anlam birliği bulunmaktadır.

İstanbul Süleymaniye Camii (1550-1557), Konya Selimiye Camii (1566) ve Karagümrük Nişancı Mehmed Paşa Camii (1584-1589) minberlerinin külahları sembolik bazı özellikler göstermektedir. Gökyüzündeki yıldızları andıran metal yıldız kakmalı bu minber külahları kozmik evrenin mikro ölçekte bir modelini oluşturan cami mimarisinde gökyüzünü simgeleyen

▲ **F.6 - Edirne Selimiye Camii, hünkâr mahfili itikâf hücresi, (2017)**

kubbe dışındaki bir başka ögedir. Konya Selimiye Camii'nin (1566) mavi renkli, dilimli mermer minber külahı ise hemen yanındaki Mevlana Türbesi'nin firuze çinili dilimli piramidal külahının adeta minik bir kopyasıdır. Bazı araştırmacılar tarafından mahalli bir unsur[27] olarak tanımlanan bu benzerlik dikkat çekici olup Şehzade Bayezid ile Şehzade Selim arasındaki kardeşler savaşı sırasında, Şehzade Selim tarafından Mevlana Celaleddin Rumi'nin verdiği manevi desteğe karşılık bir teşekkür sembolü olarak kabul edilir[28]. (F.5)

23 Arpat, a.g.e., 2006, s.10.

24 Ernst Dıez, kubbenin, gök kubbesinin kozmik bir sembolü olarak, imparatorda ifadesini bulan güneş kültüne dayandığını, bunun da Mısır'da Güneş-Tanrı kavramına kadar indiğini belirtir. Örnek olarak Mısır firavunlarının belirli yortu günlerinde gök kubbenin sembolü olan baldaken altında dolaştıklarını belirtir. Bu geleneğin birer minyatür kubbe olan ciborium ile mihraba gelip dayandığını söyler. Bkz. Ernst Dıez, "Bizans Sarayında ve Büyük Türk (Selatin) Camiinde Remiz", Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959, Kongreye Sunulan Tebliğler, Ankara, 1962, s.140; E. Baldwın Smıth, The Dome A Study In The Hıstory of Ideas, Prınceton Unıversity, Prınceton, New Jersey, 1950, s.61-94.

25 Emel Esin, "Türk Kubbesi (Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar)", Selçuklu Araştırmaları Dergisi Sayı: III, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı, Ankara, 1971, s. 159-182.

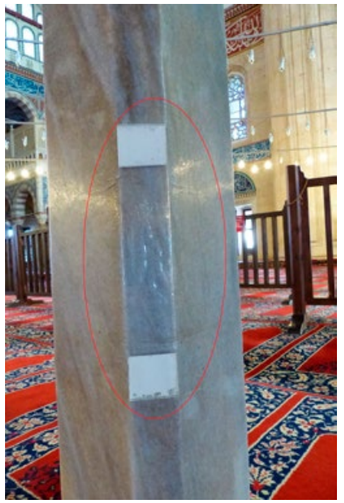
26 *"...Allahü la ilahe illa hüvel hayyül kayyum la te'huzühu sinetüv vela nevm lehu ma fis semavati ve ma fil ard men zellezı yeşfeu* ındehu *illa bi* ıznih *ya'lemü ma beyne eydıhim ve ma halfehüm ve la yühıytune bi* şey›ım *min* ılmıhı› *illa bi ma* şa' *vesia kürsiyyühüs semavati vel ard ve la yeudühu hıfzuhüma ve hüvel alıyyül azıym,.."* https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=2

27 Nusret Çam, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Mahalli Unsurlar", Türkler Ansiklopedisi, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.117.

28 Şehzade Selim muharebeden önce Hz. Mevlana ve Konya evliyalarının türbelerini ziyaret ederek onların ruhlarından yardım istediği, bunun sonucunda kardeşi Bayezid'in Hz. Mevlana Türbesi'nin üzerinden kalkarak ordusunun üzerine çöken bir toz bulutu sayesinde yenildiğine inanılır.

Edirne Selimiye Camii (1568-1574) hünkâr mahfilinin mihrap duvarı içinde dikdörtgen planlı küçük bir itikâf hücresi bulunmaktadır. II. Selim'in, silsilesi Hz. Ali'ye ulaşan Halveti tarikatına mensup Nureddinzade Mustafa Muslihiddin Efendi'ye (ö.1574) yakın olduğu ve onunla zaman zaman sohbet ettiği de bilinmektedir Bu nedenle B. Tanman'ın da belirttiği gibi; hünkâr mahfilini, caminin içine yerleştirilmiş minyatür bir Halveti zaviyesi gibi değerlendirmek mümkündür[29]. Dolayısıyla, Sinan sonrası Sultan Ahmet Camii'nde de uygulanarak padişah tarafından kullanılan bu hücre ile II. Selim'in Peygamber'in sünnetine uygun bir yaşam sürme isteği ve sûfîlerin nefislerini terbiye etmek için ibadet ve tefekküre daldıkları halvethaneler[30] sembolize edilmiştir. (F.6)

Sinan dönemine ait kalemişi uygulamalarının çoğu sonraki süreçte yapılan onarımlar nedeniyle yeni uygulamaların altında kalarak çoğunlukla kaybolmuştur. Daha yakın dönemdeki restorasyonlarda ise çoğunlukla yenilenmeleri yoluna gidildiğinden özgün kompozisyonlarını tamamen yitirmiş olsalar da özellikle kubbe ortalarında daire istifli yazılar şeklinde karşımıza çıkan örneklerle karşılaşılmaktadır. Daire sonsuzluğu ifade etmesi nedeniyle aynı zamanda evren sembolüdür. Gök kubbe ve dünyanın dönüşü ile de aralarında anlamsal bağlar bulunduğu söylenebilir. Keza kubbe göbeğine uygulanan dairesel formlu yazıların bulunduğu yer ile olan sembolik ilişkisi yazıların içeriği ile de vurgulanmaktadır. Bu dekoratif yazılar aynı zamanda gök kubbenin dairesini bulunduğu yüzeylerde tekrarlayan unsurlardır. Pandantiflerde, çini veya kalem işi dolgulu dairesel madalyonlar, yuvarlak pencereler, mihrabın iki yanında yer alan içine yazı istif edilmiş dairesel çini panolar, minber aynalarının içinde yer alan daireler, kemer aralarına yerleşenler, gök kubbenin dairesel formunu tüm mekânda tekrar etmektedir. Sinan'ın



▲ **F.7 - Edirne Selimiye Camii müezzin mahfili ayağındaki ters lale motifi, (2016)**

Süleymaniye (1548-1557) ve Selimiye (1568-1574) gibi bazı camilerinde kıble duvarının dekorasyonuna özel bir önem verildiği ve en çok çini süslemenin burada kullanılmış olduğu görülür. Gerek çok renkli çini süsleme gerekse bitkisel kompozisyonlu alçı revzenler mihrap bölümünün namazlarda yönelinen kutsal yön vurgusunu güçlendirmektedir. Bu çiniler Yavuz Sultan Selim, Şehzade Mehmed ve Hürrem Sultan türbelerinde olduğu gibi ölenlerin ebedi bahçe köşkleri olarak tasarlanan türbelerde de yoğun olarak karşılaşılan bir özelliktir.

Edirne Selimiye Camii (1568-1574) müezzin mahfilini taşıyan mermer ayaklardan biri üzerinde kabartma şeklinde *"ters lale"* motifi bulunmaktadır. Halk arasında pek çok öyküye konu olan bu motifin özgün olup olmadığı ve niçin yapıldığı bilinmemektedir[31]. Ancak zaman içerisinde yapının bir

▲ **F.8 - Edirne Selimiye Camii, Müezzin mahfili altında sekizgen havuz, (2017)**

▲ **F.9 - Edirne Selimiye Camii, müezzin mahfil tavanında çark-ı felek, (2017)**

Bkz. Necipoğlu, a.g.e., s.82; Godfrey Goodwin, Osmanlı Mimarlığı Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012,s.147.

29 Tanman, a.g.e., 2001, s.157,160.

30 M. Baha Tanman, "Halvethane", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.15, İstanbul, 1997, s.388-392.

31 Ters lale için derler ki; tam o mevkide bir ihtiyar Laleci Baba varmış, dünyanın en güzel lalelerini yetiştirirmiş. İnşaat için istimlak başlayınca bahçesini vermeye önce katiyen razı olmamış, ta ki padişah ayağına gelene kadar. Nihayet padişaha: "... Bahçemi veririm ama bir şartla, demiş. Camiye benden de bir işaret, bir nişan koyarsanız." İşte tam lâle bahçesinin yerine hünkâr o lâle motifini koydurmuş, lakin ihtiyarın aksiliğini telmihen lâleyi ters yaptırmış. Edirneli o lâlenin gün günden toprağa yaklaştığına ve bir gün yerle birleşince kıyamet kopacağına inanır. Bir lise talebesi; eski harflerle lâle tersinden hilal diye okunurmuş, dedi. Bu lâle toprağa her gün biraz daha yaklaşmaktadır. Sinan ters lâle ile şunu anlatmak istemiş ki hilal nihayet bir gün yere düşünce dünyanın sonu gelecek ve kıyamet kopacaktır. Fakat ne olursa olsun, Edirneli kıyamet günü bile Selimiye'nin ayakta kalacağına, başı yere gelmeyeceğine inanmaktadır. Bkz. Nezihe Aras, Selimiye Efsaneleri, İstanbul, 1954, s.22.

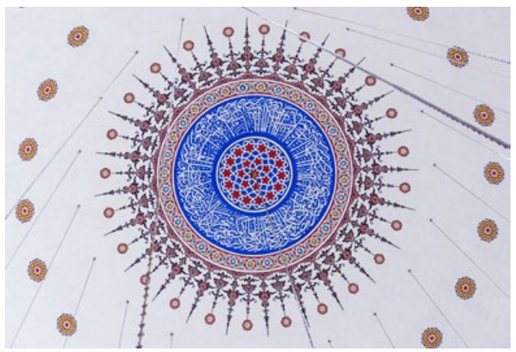
simgesi haline gelmiştir. Lale kelimesi; Allah ve Osmanlı'nın alameti olan Hilal sözcüğünün harfleri kullanılarak yazıldığından ebced hesabına göre Allah adının sayısal değeri olan 66 rakamını verdiği için kutsal kabul edilir. (F.7)

▲ F.10 Üsküdar Atik Valide Camii, kubbeden sarkan altıgen, 2017.

İslam mimarisinde *"Bilâl-i Habeşî makamı"* olarak anılan müezzin mahfillerinden Mimar Sinan'ın Edirne Selimiye Camii müezzin mahfilinin İslam cami mimarisinde özel bir yeri bulunmaktadır. Merkezî kubbenin altında ve harim mekânının ortasında konumlanan kurgusuyla tek örnektir. Fevkani olan bu mahfilin altında, beyaz mermerden oyulmuş kare içinde sekizgen formlu bir havuz yer alır. Kare, sekizgen ve daire biçimlerinin katmanlar halinde üst üste bindirilmesi ile mikrokozmik bir model oluşturan caminin (kare plan içinde sekizgen destek sistemi üzerine oturtulmuş dairesel kubbe) geometrik plan kurgusunu yansıtan simgesel bir tasarım olarak yorumlanmaktadır[32]. Dikey aksta kubbe altındaki müezzin mahfili, ibadethanenin göbeğindeki *"axis mundi"ye* işaret eder. Bu yönüyle Kubbetü's-Sahra'nın ortasındaki, yeryüzünün göbeğini (omphalos) işaretlediğine inanılan kaya parçasına benzetilir[33]. Müezzin mahfili tavanında bulunan çark-ı felek motifi ise kimi araştırmacılara göre Uzakdoğu inanç sistemindeki *"mandala"* diyagramını çağrıştırmaktadır[34]. Kâinatın sonsuz döngüsünü sembolize eden[35] ve kubbe merkezinin izdüşümünde yer alan çark-ı felek, caminin sonsuza kadar yaşaması dileğini simgeleştirmektedir. (F.8-9)

Genel olarak Mimar Sinan'ın tüm camilerinde ahşap kapı ya da pencere kanatları başta olmak üzere taş ve bronz şebekelerde, minber aynalıklarında dört, altı, on ve on iki kollu yıldızlarla sonsuz karakterli evren ifadesi yüklenen geometrik motifli süslemeler kullanılmıştır. Bezeme ögesi olarak kullanılan motiflerden biri de Mühr-i Süleyman'dır. Birçok Sinan camisinin aydınlatma sisteminde ana kubbe ya da yarım kubbelerin kilit taşından sarkıtılan Mühr-i Süleyman'a benzer altı kollu yıldız şeklinde kandillikler yer almaktadır. Hz. Süleyman'ın ve onun tabiatüstü gücünün sembolü olup Tanrı manasına da gelen Mühr-i Süleyman, yapıda koruyucu bir dua-tılsım yerine de kullanılmıştır. Aynı zamanda evren sembolizminde aşağı-yukarı, ön-arka ve sağ-sol olmak üzere altı yönde altı hareketi temsil ettiği kabul edilmekle birlikte, matematikteki ilk mükemmel sayı olan altıdan dolayı mükemmeliyeti simgelediği de söylenebilir[36]. Bu nedenle

▲ F.11 - İstanbul Süleymaniye Camii, kubbede Fâtır sûresinin 41.âyeti, (2017)



▲ F.12 - Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, kubbede Nur sûresinin 35. âyeti, (2017)

32 Selimiye Camii müezzin mahfili hakkında bkz. Günkut Akın, "Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekân İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili", Türk Kültüründe Sanat ve Mimari/Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, 1993, s.8; Akın, a.g.e., 1996, s.27-37.

33 Necipoğlu, a.g.e., s.333.

34 Günkut Akın, "Edirne Selimiye Camii'ndeki Müezzin Mahfili Üzerine Düşünceler", Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, s.33.

35 Ahmet Çaycı, "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, Bildiriler, (8-11 Ekim 2015), C.II, İstanbul, 2016, s.299-305.

36 Mühr-i Süleyman kullanımı ve sembolizmi için bkz. Nusret Çam, "Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman)", Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya,1993, s.29-305; Sadi Bayram, "Mühr-ü Süleyman ve Türk Kültürü'ndeki Yeri", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Ankara, 1993, s.61-72; İdil Türeli, Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız-Mühr-i Süleyman, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2010.

▲ F.13 - Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, mihrap, Âl-i İmrân sûresinin 37. âyeti, (2017)

▲ F.14 - Eyüp Zal Mahmud Paşa Camii, mihrap, Âyeti Âl-i İmrân sûresinin 39. âyeti, (2017)

cami mimarisinde ilahi güç, iktidar ve saltanat simgesi olarak kullanılmış olmalıdır. (F.10)

Özellikle Ortodoks kiliselerinde büyük önem arz eden ikonaların yerini Osmanlı cami mimarisinde kitabelerin aldığı görülmektedir. Çünkü camileri yazılarla donatmak kiliseleri resimlerle süslemekle aynı amaç ve nitelikte bir davranıştır. Birisinde referans Tevrat ve İncil iken diğerinde Kur'an-ı Kerim'dir[37]. İslam sanatında ilahi vahyi taşıyan yazı[38] Sinan dönemi cami mimarisinde, mimariyi tanımlayarak, yapıya ruh ve anlam kazandırmaktadır[39]. Mekâna kozmik anlamlar yükleyen bu hat örnekleri, Kur'an-ı Kerim'den alınmış âyetleri, esmâ-i hüsnâları (*Allah'ın güzel isimleri*), çehâr yâr-ı güzînleri (*Ebubekir, Ömer, Osman, Ali*), Haseneyn (Hasan, Hüseyin) ism-i nebî (*Muhammed*), lâfzatullah (*Allah*) ve hadislerden seçilmiş metinleri içerirler[40]. Bu dinsel metinlerin cami içerisinde yer alma nedenleri hat sanatı yoluyla insanlara İslami öğretiye ilişkin mesajlar vermektir. Hadisler ve kullanıldığı yerler arasında anlam-işlev ilişkisi açısından tam bir uyumluluk göze çarpmaktadır. Camilerde yer alan hadisler, mescid inşa etmeye teşvik, namazın dinin direği olduğunu hatırlatma, Allah'tan dünya ve ahrette iyilik ve hayır kapılarının açılmasını istemek gibi farklı konulara yönelik bir çeşitlilik sergiler[41]. Erken Osmanlı camilerinin kitabelerinde Kur'an-ı Kerim âyetleri, hadisler ve Farsça şiirler ile bir arada kullanılırken Sinan camilerinde ise nadiren rastlanan örnekler dışında Kur'an âyetlerinin genellikle çoğunlukta olduğu görülür. Hat programında hadislere nazaran çoğunlukla Kur'an âyetlerinin yer alması, Sinan'ın camilerinin, temelde ibadete ve Tanrı'nın yüceltilmesine adanmış mekânlar olduğunu sembolize etmektedir.

Özellikle iç mekânda yer alan yazılar, evren tasarımını tamamlamakta, gök ve yeri bir bütün olarak zikretmektedir. Başta kubbe göbeğindeki dairesel düzenleme olmak üzere, camilerin iç mekânında yer alan âyetlerde, *"gökler ve yer"*den söz edenlere öncelik verilmiştir.

37 Doğan Kuban, Osmanlı Mimarisi, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, 2016, s.290.

38 Bekir Tatlı, "Türk İslam Mimarisinde Yazılı Süsleme ve Hadis Kullanımı", 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojiler, Diyanet İşleri Başkanlığı-Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.203.

39 Sinan camilerinin hat programı için bkz. Zübeyde Cihan Özsayıner, "Sinan Camilerinde Hat Sanatı", 60. Yaşına Sinan Genim'e Armağan Makaleler, Ege Yayınları, İstanbul, 2005, s.527-535; Zübeyde Cihan Özsayıner, "Mimar Sinan Camilerinin Ana Kubbe Hatları", Türkler Ansiklopedisi, C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.121-123.

40 Özsayıner, a.g.e., 2002, s.121.

41 Tatlı, a.g.e.,s.216.

Sinan'ın hemen bütün yapılarında kubbe göbeğindeki daire içine, *"Allah gökleri ve yeri tutar"* diye başlayan Fâtır (Melekler) sûresinin 41. âyeti yazılmıştır. *"Allah göklerin ve yerin nurudur"* diye başlayan Nur sûresinin 35. âyeti kubbe merkezinde yer aldığında ise bol ışıklı olsun veya olmasın cami mekânın ilahî aydınlığına vurgu yapmaktadır[42]. Genellikle Allah'ın birliğini ve büyüklüğünü öne çıkaran kubbe yazıları, adeta evrendeki kozmik birliği de simgelemektedir. Böylece yapının ana kubbesi ile gök kubbe özdeşleşerek evren sembolizmi ana kubbede ifade bulmuştur. (F.11-12)

▲ F. 15 - İstanbul Süleymaniye Camii, cümle kapısı kanatlarında hadis-i şerifler, (2017)

Kubbeye geçişlerde ise ilk olarak İstanbul Süleymaniye Camii'nde (1548-1559) rastlanan sekiz "ikonik/kutsal" isim, *"Allah, Hz. Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin"* adeta bir klasik dönem Osmanlı Sünniliği amblemine dönüşmüş, İstanbul Süleymaniye Camii'nden sonraki tüm camilerde küçük farklarla da olsa kullanılmıştır[43]. Genellikle kutsanan bu standart isimlerin yazılı olduğu sekiz madalyondan *"Allah"* ve *"Muhammed"* kıblenin sağında ve solunda, çehâr-yâr-ı güzîn olarak adlandırılan dört sünni halife *"Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali"* kubbe geçişlerindeki dört pandantif yüzeyinde, *"Hasan ve Hüseyin"* ise kuzey duvarında, cümle kapısı üzerinde yer almıştır.

Mihraplarda genellikle Âl-i İmrân sûresinin 37. âyeti *"...Zekeriya, onun (Meryem) yanına,* mihraba *(mabede) her girişinde..."*[44] ile aynı sûrenin 39. âyeti "...Mabede (mihrabda) *namaz kılarken melekler ona (Zekeriya) seslendiler..."*[45] ya da Bakara sûresinin 144. âyeti *"... Biz bu yönelttiğin kıbleyi özellikle resule uyanlarla sırt çevirenleri açıkça ayırt edelim diye belirledik..."*[46] yer alır[47]. Mihrap ya da kıblenin konu edildiği bu âyetler dışında Allah'ın birliği ve büyüklüğünü niteleyen Âyetü'l-kürsî ile kelime-i tevhid yazıları da yaygın biçimde kullanılmıştır.(F.13-14)

▲ F.15b İstanbul Süleymaniye Camii, cümle kapısı kanatlarında hadis-i şerifler, (2017)

42 Semra Ögel, "Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı", Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2005, s.373.

43 Necipoğlu, a.g.e., s.138.

44 *"...küllemadehaleleyhazekeriyyelmıhrabe..."* https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3

45 *"...Fe nadethülmelaiketü ve hüve kaimüyyüsallı fil mıhrabi..."*; https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=3

▲ F.16 - Tahtakale Rüstem Paşa Camii minberde "Kelime-i Tevhid", (2017)

Sinan camilerinin son cemaat yerlerine bakan kuzey cephelerindeki pencere alınlıklarında caminin giriş cephesi olarak önemini vurgulayan ve cemaati karşılayan esmâ-i hüsnâ, Kur'an âyetleri ve hadis-i şeriflerin yanı sıra besmele ve kelime-i tevhîd de yazılıdır. Kapılarda ise İstanbul Süleymaniye Camii cümle kapısının ahşap kündekari kapı kanatlarından sağdakinde, "*Allahümme yâmüfettih'ü-l ebvâb / Ey kapıları açan Allah'ımız*", solda ise "İftehlenâ *hayre'l-bâb / (Bizim de) kapımızı hayırla aç*" hadislerine yer verilmiştir. Belirtilen örnekte olduğu gibi genellikle camilerin kapı kanatlarında görülen anlam bakımından mimari ile sembolik ilişki içindeki hadis-i şerif ya da kelime-i tevhidi içeren yazıtlar, girilen mekânın kutsallığını vurgulamaya yöneliktir. (F.15)

Siyasi otorite olarak Osmanlı sultanı ve halifesi adına hutbe okunan minberlerin kapı alınlığında da İslam dininin inanç temelini yansıtan *"Kelime-i Tevhid" "Lâ ilâhe illâ'llâh Muhammedün resûlû'llah / Allah'tan başka ilâh yoktur; Muhammed Allah'ın elçisidir"* ibaresine rastlanmaktadır[48]. Bilindiği üzere cami yapıları sadece ibadet amaçlı olmayıp birer kentsel merkez veya kamusal alan özelliği gösterirler. Bu özelliğin cami içerisindeki en belirgin unsuru ise minberlerdir ve minber caminin fonksiyonunu tanımlayan en önemli ögedir. İslamiyet'in erken dönemlerinden itibaren idari, askeri ve adli konularda halkı bilgilendirmek, karar almak ve gerektiğinde hüküm vermek için kullanılan minberler bir anlamda Hz. Muhammed'i ve onun vasıtasıyla Allah'ın mutlak hâkimiyetini temsil etmektedir. Minber kapı aynalarında gördüğümüz *"Kelime-i Tevhid"* ise anlam içeriği itibarıyla mutlak hâkimiyetin sözlü olarak yansımasıdır. (F.16)

Sonuç olarak; Sinan camileri sadece işlev ve biçim ilişkisi çerçevesinde tanımlanamaz. Çünkü salt işlev ve biçim Sinan'ın mimarisini tanımlamak için tek başına yeterli olmayacaktır. Tasarım kodlarının arkasında ihtiyaca yönelik standart mimari kalıpları aşan dinî, kültürel ve siyasi pek çok sembolik unsur bulunduğu anlaşılmaktadır. Mimar Sinan ait olduğu toplumda Tanrı'nın ve sultanın bir kulu olarak yaratımlarda bulunmuştur. Dolayısıyla inşa ettiği camiler de gerek İslam dini ve gerekse Osmanlı İmparatorluğu'nu yücelten birer mimari sembol olarak değerlendirilmelidir.■

46 *"...ve macealnelkıbletelletıküntealeyha illa lina'leme mey yettebiurrasulemimmeyyenkalibü ala akıbeyh..."*; https://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=4&sid=2

47 Tatlı, a.g.e., s.220.

48 Özsayıner, a.g.e.,2005, s.527.

Sinan Eserlerinde Çok Sevilmiş Bir Şebeke Deseni Anatomisi, Desenler Arası Akrabalıklar ve Yeni Tasarımlar

SERAP EKİZLER SÖNMEZ

Makalede yer alan analiz, çizim ve tasarımlar yazara ait olup izin almaksızın üretimde kullanılamaz.

UZUN YILLARDIR SİNAN'IN SANATINI ANLAMAK ÜZERE SAYISIZ makale kaleme alınmıştır. Onun sanatının mimarî strüktür bağlamında ele alınarak öncesi ve sonrası ile mukayese edilmesi üzerine yazılan makaleler araştırmaların büyük parçasını oluşturmaktadır. Son yıllarda Sinan eserlerinin felsefesi ve mühendislik boyutu üzerine az sayıdaki araştırmacı çalışsa da üzerinde çalışılmaya muhtaç bir konudur.

Onun eserlerindeki bitkisel ve islimi süsleme anlayışı da bütüncül olmasa da farklı boyutlarıyla ele alınarak araştırmacı ve klasik süsleme sanatçılarının çalışma sahalarında yer almış ve almaya da devam etmektedir.

Sinan eserlerinde yer alan geometrik desenler son yıllara kadar ihmal edilen konular arasındadır. Geometrik desenlerle alakalı bu çalışmanın yetersizliğini sadece Sinan eserleri üzerinden yorumlamamak gerekir. Ne yazık ki İslâm sanatında geometrik desenler sahası üzerinde günümüze kadar dünyada az sayıda uzman çalışmakta olup son yıllarda bu çalışmalar artsa da meselenin Anadolu ayağı üzerinde şu ana kadar bütüncül ve sistemli bir çalışma yapılmadığı gibi Türk dünyası aktif bir rol de üstlenmemiştir.

Ülkemizde son dönemlerde geometrik desenler üzerine yapılan çalışma ve uygulamalar canlılık gösterse de meselenin doğru bir geometrik arka plan ile ele alınması yapılan işlerin de sağlıklı bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Öyle ki birçok uygulama ve tarihten örnekler çizime aktarılırken mülaj kâğıdı yardımı ile kopyası alınmakta veya fotoğraf üzerinden bilgisayar çizim programları sayesinde çizilmektedir. Bunun en önemli sakıncalarından biri, daha evvel yanlış yapılmış restorasyon uygulamalarının hataları ile geleceğe taşınmasıdır. Diğeri ise özellikle fotoğraflarda birkaç derecelik açı değişiminin bile yanlış bir sistem oluşturmaya yol açma ihtimalidir. Ayrıca çevresel faktörler nedeni ile aşınmalar ve usta bazen uygulama yaparken desende oluşan bozulmalar da analizden uzak çizimlerde hesaba katılmamaktadır.

Çalışmamızda tüm bu unsurların önemi fark ettirilmeye çalışılacak ve güçlü çalışmalara imza atmış Batı dünyasının dahi kısmen fark etmekle birlikte detaylı bir biçimde sistematikleştirmediği bir konuya işaret edilecektir: desenler arası akrabalık.

Desenler arasındaki akrabalığı sistemler üzerinden meseleyi ele alarak başka başka yüzlerce tasarım arasında kurmak mümkündür. Burada Mimar Sinan eserlerinde en çok görülen ahcâr-ı müşebbeke örneği üzerinden bir ağ oluşturularak desen yapısını doğru kurmanın önemi bu akrabalık üzerinden ele alınacak ve adeta desen hücrelerine kadar incelenecektir.

En küçük kapalı form olan iki adet zıt doğrultuda üçgenin iç içe geçmesinden oluşturulmuş altı köşeli yıldızın İslâm öncesi devirlerde ve sonrasında sayısız tasarımda yer aldığını görmekteyiz[1]. Çalışmaya konu olan desende de altı köşeli yıldız bulunur ancak bu altı köşeli yıldızın köşe açıları eşkenar üçgenlerden meydana gelmediğinden 60° değil 90°dir.

Büyük Selçuklular döneminde Meraga'da ve 1147 tarihinde yapılmış olan Kümbet-i Surh'ta (Kümbetin tuğlaları kırmızı renkli olduğundan kırmızı kümbet anlamına gelen bu ismi almıştır.) üç katmanlı bir tasarım söz konusudur. Zincir şeklinde birbirine kenetlenmiş altıgenler diğer iki tasarımın birim hücre sınırlarını verir. Mavi çiniler altıgenin her bir köşesinde bulunan dokuzgenlerdir ve bunlar merkezde altı köşeli yıldız oluştururlar. Diğer tasarım ise makaleye konu olan tasarımdır ve onikigenlerin iç içe geçmesinden meydana gelir (Resim 1).

Anadolu Selçuklu dönemine ait en erken tarihli minberlerden biri olan Aksaray Ulu Camii minberi kündekâri tekniğiyle yapılmış olup Anadolu Selçuklu Sultanı I. Mesud'un hükümdarlık yıllarına (1116-1156) tarihlenmektedir. Minber korkuluğunda yer alan desende altı köşeli yıldızların içi oyularak şebeke görüntüsü verilmiştir (Resim 2). Kayseri Cami-i Kebir de XII. yy. yapısı olup minber külah altında aynı geometrik tasarım yer alır. (Resim 3)

▲ **Resim 1: Kümbet-i Surh (Kırmızı Kümbet[2])**

▲ **Resim 2: Aksaray Ulu Camii minber korkuluğu**

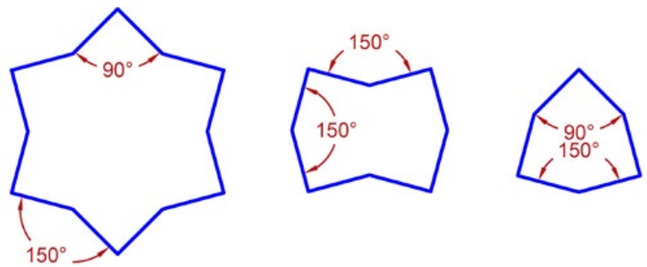
1 Altı köşeli yıldız hakkında kapsamlı bilgi için: İdil Türeli, Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız, Kitabevi, İstanbul 2011.

2 http://archnet.org/sites/3878/media_contents/96251 / 01.04.2016

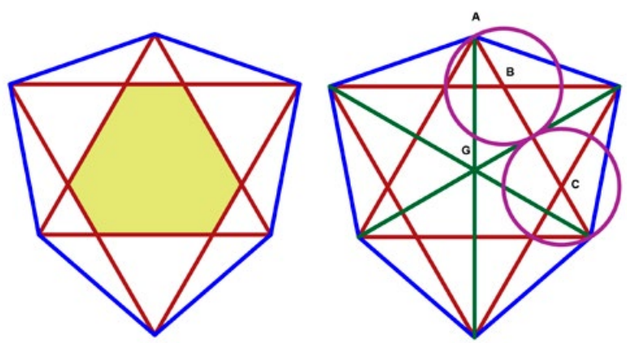
▲ Resim 3: Kayseri Cami-i Kebir minberi

Desenin yapısını mozaik çini gibi düşündüğümüzde üç farklı parçanın varlığı görülür: Köşe açısı 90° olan altı köşeli yıldız, papyon ve yüzey-iki üçgen (face-ditrigon). Bu formların hepsinin açıları dönüşümlü olarak 90° ve 150° olup bu açılar kare ve onikigenin iç açılarıdır (Resim 4). Bu üç parça arasında yüzey-iki üçgen (face-ditrigon) formu çok önemlidir. Bu çokgenin tüm kenarları eşit olmakla birlikte iç açıları düzgün altıgenin iç açısı olan 120° değildir ve yapısında zıt doğrultuda ancak farklı boyutta iki üçgen olduğu için bu ismi almıştır. Yüzey-iki üçgen içerisindeki üçgenlerin ağırlık merkezlerinin kesişimi yüzey-iki üçgenin merkezini verir. Üçgenler arasındaki mesafeler arasında bir bağlantı söz konusudur. BC arasındaki mesafe, AB arasındaki mesafenin iki katıdır. İki farklı boyuttaki üçgenlerin kesişimi ile arada kalan bölgeye açı-iki üçgen (angle-ditrigon) denir (Resim 5).

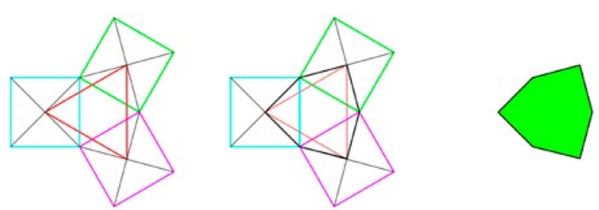
Geometrinin doğası gereği bu formu farklı bakış açıları ile üretmek mümkündür. Üç adet kare, arada eşkenar üçgen oluşacak şekilde bir araya getirildiğinde ve karelerin köşegenleri çizildiğinde merkez-köşe-merkez... noktaları takip edilerek yüzey-iki üçgen çokgenine ulaşılır (Resim 6).



▲ Resim 4: Desende yer alan parçalar



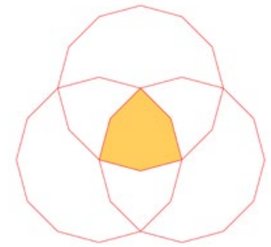
▲ Resim 5: Yüzey-iki üçgen ve açı-iki üçgen



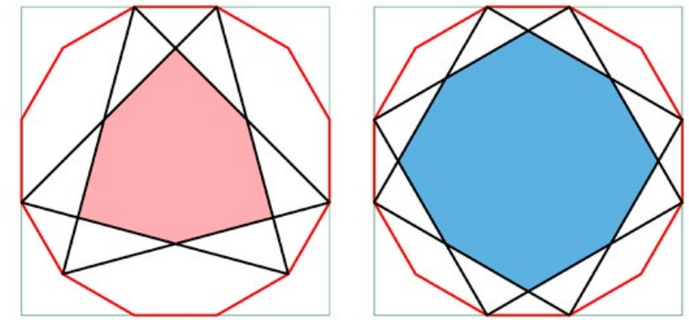
▲ Resim 6: Karelerden yüzey-iki üçgene ulaşma

Üç adet onikigenin merkezleri eşkenar üçgen oluşturacak şekilde iç içe geçmesiyle kesişim bölgesinde yüzey-iki üçgen açığa çıkar (Resim 7). Dört adet onikigenin iç içe geçmesiyle kesişim bölgelerinde dört eşit yüzey-iki üçgen ve merkezinde köşe açısı 60° olan dört köşeli yıldız meydana gelir (Resim 8).

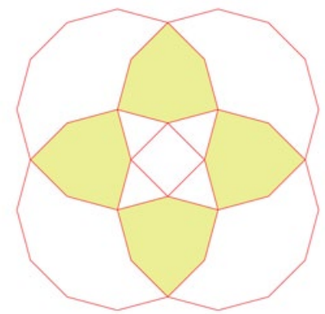
Bir onikigen içerisine ardışık iki üçgen yerleştirildiğinde kesişim bölgesi yüzey-iki üçgeni verir. Onikigen içerisine ardışık iki kare yerleştirildiğinde ise yüzey-iki kare[3] oluşur ki bu başka bir çalışmanın konusudur (Resim 9).



▲ Resim 7: Üç onikigenden yüzey-iki üçgen



▲ Resim 9: Onikigen içerisinde iki üçgen ve iki kare kesişimi

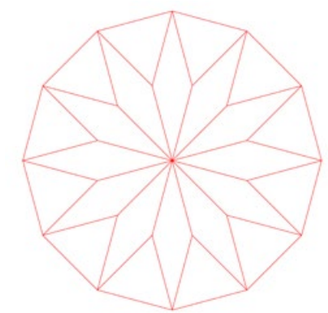


▲ Resim 8: Dört onikigenden yüzey-iki üçgenler

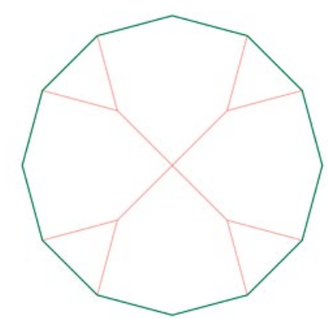
Bir onikigen içerisinde köşe açısı 30° olan on iki köşeli yıldız on iki adet eşkenar dörtgenden oluşturulacak olursa yüzey-iki üçgenler iç içe geçerek tasarımın meydana geldiği görülür (Resim 10).

Onikigenin dört kenarı referans alınarak içe doğru dört eşkenar dörtgen çizilirse ve üçgenlerin onikigen içinde kalan köşeleri çapraz bir şekilde bağlanırsa dört adet dörtlü dönel simetriye sahip yüzey-iki üçgen oluşur (Resim 11).

İncelemeye aldığımız şebeke desenindeki ikinci parça kelebek formudur. Bu form içerisinde gizli olarak iki adet yüzey-iki üçgen yer alır. Ayna simetrisi alınmış yüzey-üçgenlerin ikişer kenarı içeride kalacak ve kare oluşturacak şekilde çakıştırılırsa dış çerçevede kelebek formu oluşur (Resim 12). Sadece bu form kullanılarak bir yüzey kaplama tasarımı yapılabilir. Bunun için formun bir yatay-bir dikey diziliminin yapılması gerekir. Yatay formun karşısında dikey form, dikey formun karşısında ise yatay form vardır. Bu dizilim aslında Türk-İslâm sanatında da sıklıkla kullanılan ve Hinduizm, Budizm dinlerinde de sembolik anlamlar taşıyan "dört yön imgesi" (swastika) şeklinin de esasını oluşturur. Desenimize dikkatle bakılırsa ve formun yüzeyinden ziyade çizgiler takip edilirse gizli swastika şekli daha net fark edilir (Resim 13).



▲ Resim 10: Yüzey-iki üçgenlerin kesişimleri



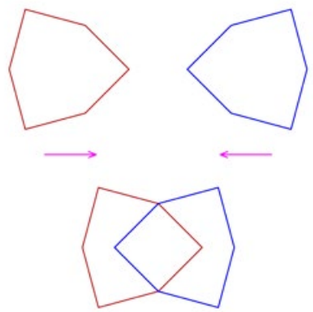
▲ Resim 11: Onikigen içinde dörtlü dönel simetrili yüzey-iki üçgenler

Çalışmamız teknik ağırlıklı olduğundan Resim 13'te değinilen sistemin varyasyonlarına da değinilmesi yerinde olur kanaatindeyiz. Bu sistemle yapılmış uygulamalar arasında en bilineni Niğde Akmedrese (XIV. yy.) taç kapısındaki, en güzel uygulamalardan biri olarak karşımıza çıkan, sekizgen esasına dayanan uygulamadır. Buradaki kelebeğin açısı sekizgenin iç açısı olan 135° ve doğal olarak önceki desendeki gibi karenin iç açısı olan 90 derecedir (Resim 14).

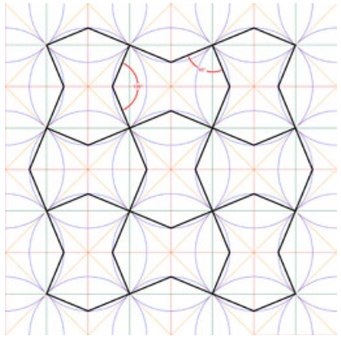
Sisteme dair bir diğer uygulama da altıgen iç açısı olan 120° ve 90°dir (Resim 15). Tasarıma ait en eski ve belki de en etkileyici örneklerden biri Abbasi dönemine ait olan ve savaş öncesi Bağdat

3 Araştırmalar neticesi köşe açısı 120° ve 150° olan sekizgen, henüz literatüre kazandırılmadığından yazar tarafından yüzey-iki üçgenden mülhem "yüzey-iki kare" olarak isimlendirildi.

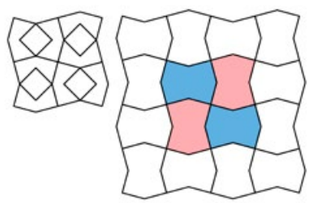
DÜŞÜNEN ŞEHİR | Dosya | Sinan Eserlerinde Çok Sevilmiş Bir Şebeke Deseni Anatomisi



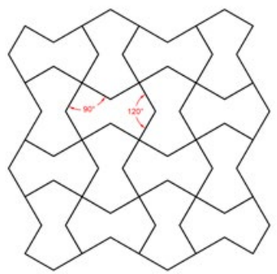
▲ Resim 12: Yüzey-iki üçgenlerden kelebek formu.



▲ Resim 14: Sekizgen iç açısına sahip kelebek formunun dizilişi

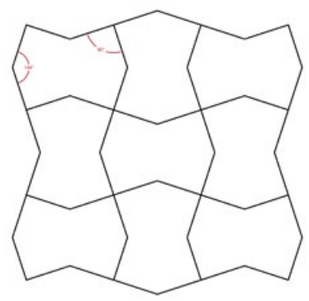


▲ Resim 13: Onikigen iç açısına sahip kelebek formunun dizilişi



▲ Resim 15: Altıgen iç açısına sahip kelebek formunun dizilişi

▲ Resim 16: Abbasi döneminden kalma mihrap



▲ Resim 17: Ongen iç açısına sahip kelebek formunun dizilişi

İslâm Müzesi'nde bulunan mermer mihrap üzerindedir [4] (Resim 16).

Aynı sistem ongenlerden hareketle de yapılabilir. Ancak tarihî örneklerde bu sistem uygulanmış mıdır bilinmemekte. Yeni bir bakış açısı ile ve geometrinin kendi doğasının bize sunduğu imkânların neticesinde oluşturulan bu yeni sistemde kelebek formunun iç açısı ongenin iç açısı olan 144° ve tabii ki 90°dir (Resim 17).

Zıt doğrultuda iki adet yüzey-iki üçgen formu bu sefer merkezlerinden üst üste çakıştırıldığında köşe açısı 90° olan altı köşeli yıldız elde edilir (Resim 18). Bu yıldızın üç adet kareden oluşmuş on iki köşeli yıldız ile sıkı bir bağı vardır.

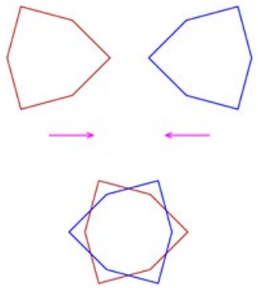
4 http://islamic-arts.org/2011/architecture-of-the-abbasids-iraq-iran-and-egypt/ 03.04.2019

On iki köşeli yıldız üzerinden altı köşeli yıldız rahatlıkla oluşturulabilir (Resim 19). Üç adet kelebek formunun iç içe geçmiş halidir aynı zamanda bu altı köşeli yıldız. Bu durumda iç bölgede oluşan üç adet karenin dışa bakan kenarları kesiştirildiğinde yüzey-iki üçgenin varlığı görülür (Resim 20).

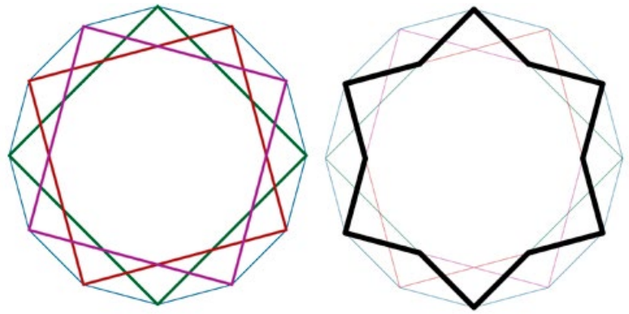
Oluşturulan altı köşeli yıldızın öteleme simetrisi alınarak yapılabilecek yüzey kaplama sisteminin çalışmamızın ana teması olan şebeke deseni ile alt kurgu olarak da ilişkisi vardır. Bu durum ileriki bölümlerde etraflıca ele alınacaktır.

Aynı altlık üzerine farklı desen örneklerinin yer aldığı bu uygulamalar çok yakın akrabalık türüne örnektir. Bu akrabalık türüne geçmeden evvel farklı bir akrabalık türüne değinmek yerindedir. Nihai desene gelinceye kadar arada farklı desenler bulunabilir. Hatta bu ara desenler nihai desene gidiş basamakları olarak kullanılabilir.

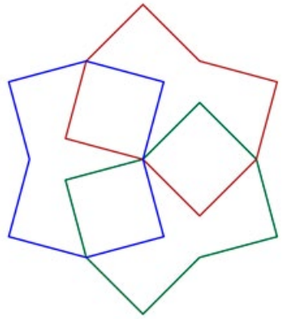
Şebeke desenine ulaşmak için hangi ara desenler kullanılacağını aşamalı olarak örneklerle açıklamak konuyu daha anlaşılır kılacaktır.



▲ Resim 18: Yüzey-iki üçgenlerden altı köşeli yıldız



▲ Resim 19: On iki köşeli yıldızdan altı köşeli yıldız



▲ Resim 20: Üç kelebek formundan altı köşeli yıldız

Zıt doğrultuda iki üçgenin merkezlerinden üst üste çakıştırılması ile altı köşeli yıldız oluşur. Bu, altıgen kurgulu sistemlerin en basitidir (Resim 21). Altı köşeli yıldızlar tek bir noktadan birbirine temas edecek şekilde öteleme simetrisi alındığında her devirde her İslâm coğrafyasında sayısız örnekle karşımıza çıkan tasarımla karşılaşılır (Resim 22).

Altı köşeli yıldız, 90° çevrilmiş hali ile üst üste çakıştırılırsa köşe açısı 60° olan on iki köşeli yıldız elde edilir (Resim 23). Bunun da tek köşesinden temas edecek şekilde öteleme simetrisi alınırsa İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde yer alan XIII. yy. Anadolu Selçuklu mozaik çini pano üzerindeki tasarıma ulaşılır (Resim 24). Büyük Selçuklu yapılarından Harrekan kümbeti (XI. yy.), İbn Tulun Camii (X. yy.), El Hamra Sarayı (XIII-XIV. yy.) desenin en güzel uygulamalarının olduğu yerlerdir.

Altı köşeli yıldızdan on iki köşeli yıldıza ulaştığımız sistem metamorfoz olarak Resim 25'tedir.

İslâm sanatında geometrik desenleri ele alırken "PIC (Polygon In Contact)" metodu desenlerin arka planlarını anlamamıza yardım eden güçlü yaklaşımlardan biridir. İlk kez Hankin[5] tarafından ele alınan bu yaklaşımda günümüzde Jay Bonner[6] ağırlıklı olarak çalışmalar yapmaktadır. Her desen için uygun olmasa da Hindistan'daki bazı desen uygulamalarında ve birincil kaynaklar arasında gösterilen Topkapı Parşömeni'nde noktalı çizgilerle belirtilen çokgen çizimlerinde desenlerin poligonal yapıları yer almaktadır. Bir onikigenin etrafına kenar çizgileri temas edecek şekilde maksimum altı adet onikigen yerleştirilebilir. Aralarda ise altı adet eşkenar üçgen oluşur (Resim 26). Bu sistem, on iki köşeli yıldızın poligonal yapısını verir. Yani yıldızların her bir köşesi onikigenlerin kenar orta noktalarına temas eder (Resim 27). Köşe açısı 60° olan on iki köşeli yıldızdan hareketle başka tasarımlara da ulaşmak mümkündür. Ancak makalenin konusu gereği arkasında yer alan sistemden hareketle şebeke desenine geçilecektir.

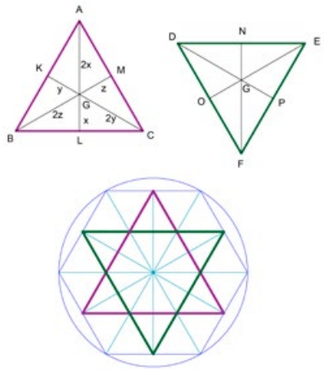
Bu onikigen ve üçgen sistem içerisinde, poligonal yapı olarak kullanmadan başka bir desen yerleştirmek mümkündür. Onikigenler içerisinde A-B-C-D aşamaları sırası ile çizilerek makaleye konu olan şebeke tasarımına ulaşılır. Üçgenler, desenimize ait yüzey-iki üçgen formuna ait gizli üçgenlerden biridir (Resim 28).

Şebeke deseninin kendisinde var olan onikigenlere odaklanıldığında merkezde bir onikigen ve onun da etrafında altı onikigenin kenar orta noktalarından kesiştirilmek suretiyle iç içe geçtiği görülür (Resim 29).

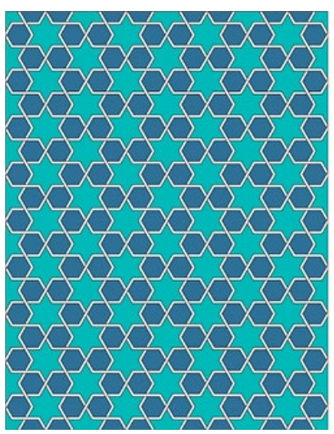
Desendeki yolculuğumuzda belki de en ilginç ve kolay üretim metodu altıgen-kare-eşkenar üçgen-eşkenar dörtgenlerden oluşan sistemin altlık olarak kullanılmasıdır. Büyük Selçuklu eseri olan Harrekan Kümbeti (XI. yy.) yüzeyinde tuğla malzeme ile yer alan desen, Meşhed'de XV. yy. yapısı olan Mescid-i Gevher Şad kuzey eyvanında bu sistem bir yüzey kaplama olarak

5 Ernest H. Hankin, The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art, Memoirs of the Archaeological Society of India, Government of India, Calcutta 1925, 15.

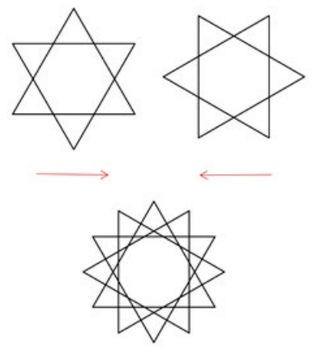
6 Jay Bonner, Islamic Geometric Patterns: Their Historical Development and Traditional Methods of Construction, Springer, USA 2017.



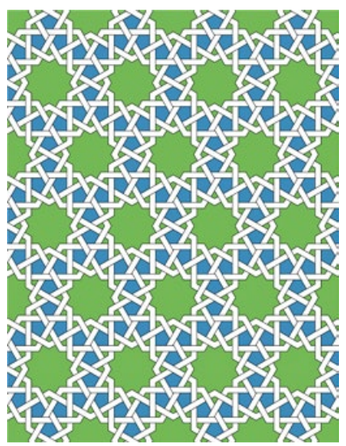
▲ Resim 21: Altı köşeli yıldız oluşumu



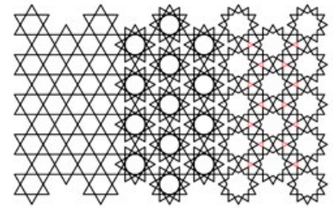
▲ Resim 22: Altı köşeli yıldızdan oluşan yüzey kaplama



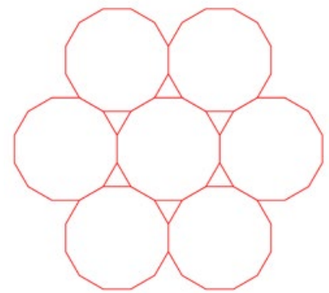
▲ Resim 23: Altı köşeli yıldızlardan on iki köşeli yıldızlar



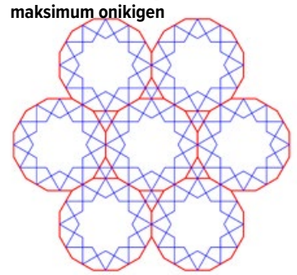
▲ Resim 24: On iki köşeli yıldızlardan yüzey kaplama



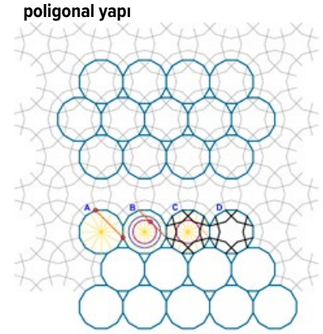
▲ Resim 25: Altı köşeli yıldızdan on iki köşeli yıldıza metamorfoz



▲ Resim 26. Bir onikigen etrafında maksimum onikigen



▲ Resim 27: Desenin etrafındaki poligonal yapı

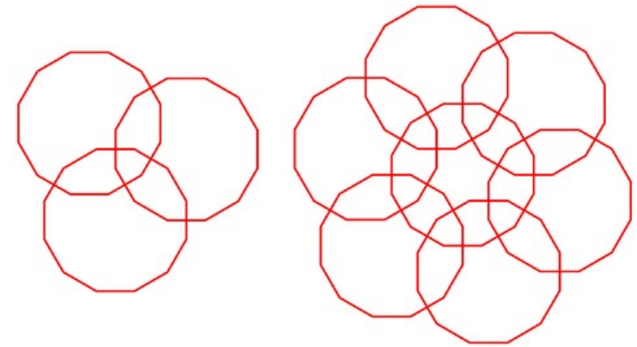


▲ Resim 28: Onikigen ve üçgen sisteminde şebeke deseninin oluşturulması

uygulanmıştır (Resim 30). Sistem, birçok tasarımın üretilmesinde altlık olarak da yer alır ve bu altlıkla üretilebilecek en kolay tasarım ise Sinan'ın eserlerindeki şebeke örneğidir. Çokgenlerden oluşan bu altlıkta yer alan karelerin sadece köşegenlerini çizmek, desenimizi oluşturmak için yeterli olacaktır (Resim 31).

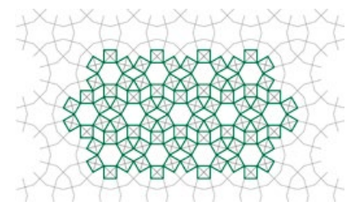
Merkezde bir onikigen ve onun da etrafında altı onikigen, her birinin üç kenarı içeride olacak şekilde kesişimleri sağlandığında altıgen-üçgen-kare sistemi oluşur (Resim 32). Altıgen içerisine köşeleri altıgenin köşesine temas eden, köşe açısı 90° olan altı köşeli yıldız yerleştirilir. Sonraki adımda altı köşeli yıldızların çizgileri taşırılarak kesişmesi sağlanır (Resim 33).

Geometrinin doğası gereği bir dairenin etrafına aynı çapta en fazla altı daire yerleştirilebilir. Onun da etrafına on iki daire yerleştirilebilir. Bu çok basit bir kuraldır. Dairelerin merkezleri birbirine bağlandığında altıgen-kare-üçgen sistemi ortaya çıkar (Resim 34). Bu sistemle yapılabilecek en kolay geometrik desen ise Konya

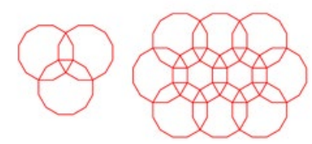


▲ Resim 29: İç içe geçmiş onikigenlerden şebeke deseninin oluşturulması

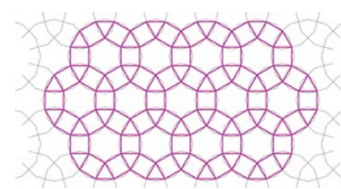
▲ Resim 30: Mescid-i Gevher Şad kuzey eyvanı https://archnet.org/sites/4745/media_contents/619 (05.04.2019)



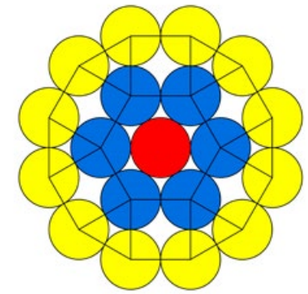
▲ Resim 31: Çokgenlerden oluşan altlıkta şebeke deseninin yerleştirilmesi



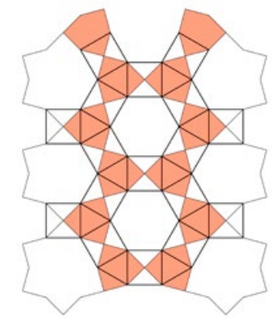
▲ Resim 32: Altıgen-kare-üçgen sistemi



▲ Resim 33: Altıgen-kare-üçgen sistemi içerisine desenin yerleştirilmesi



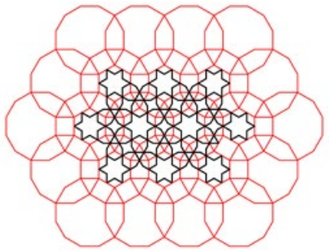
▲ Resim 34: Bir daire etrafında maksimum sayıda daire.



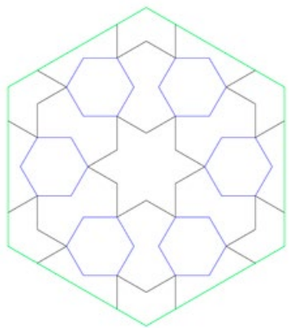
▲ Resim 35: Altı köşeli yıldız ve yüzey-iki üçgen deseninin arka planı

Alâeddin Camii (XIII. yy.) minber kapısı üzerindedir. Sistemde yer alan karelerin köşegenlerini çizmek deseni oluşturmak için yeterlidir. Tasarımın bütününde altı köşeli yıldız ve yüzey-iki üçgen parçaları bulunur (Resim 35). Altıgen-kare-üçgen sistemi poligonal yapı olarak da kullanılabilir. Bu durumda altı köşeli yıldız ile birlikte köşe açısı 60° olan dört köşeli yıldız aynı tasarımda yer alır (Resim 36). Tasarım Kahire'de Mosque of al-Amir Sayf al-Din Abd Allah al-Badri'de (XIV. yy.) görülür.

Resim 37'de yer alan çizim birçok yapıda yer alır. Siirt Ulu Camii (XII. yy.) minberinde ahşap, mihrabında ise çini olarak iki ayrı teknikle görmek mümkündür. Desenin çiziminde hem mezkûr altlık hem de altıgen içerisine yerleştirilmiş eşkenar üçgenlerden yapılmış altı köşeli yıldızlar vardır. Yani altlığın altıgen çizgilerinin kesişimi papyonları oluştururken altıgen içerisine yerleştirilmiş altı köşeli yıldız bu papyonlarla birlikte tasarıma eşlik eder. Desendeki altıgen ise kendiliğinden oluşmuştur. Desende kırılmalar vardır. Bu kırılmalar nedeni ile çizgilerde süreklilik olmasa da sevilerek varyasyonları ile birlikte birçok yapıda uygulanmıştır. İşte burada Sinan eserlerinde yer alan şebeke örneğimiz devreye girmektedir. Desende çizgilerin sürekliliği için en ideal açılar makale desenimizdedir.



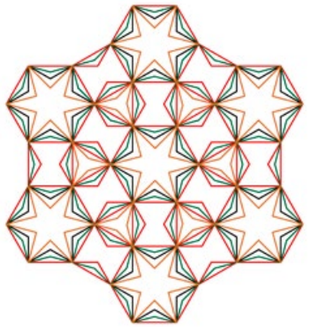
▲ Resim 36: Altıgen-kare-üçgen sisteminin poligonal yapı olarak kullanılması



▲ Resim 37: Desen 32 kullanılarak yapılmış tasarım

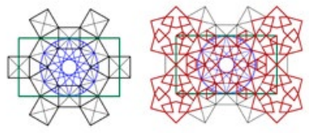
Resim 37'deki düzgün altıgenler yüzey-iki üçgen altıgenine dönüşmüş, köşe açısı 60° olan altı köşeli yıldız, köşe açısı 90° olan altı köşeli yıldıza dönüşmüş, köşe açıları 120° ve 90° birlikteliği ile oluşmuş kelebek formu ise köşe açıları 150° ve 90° derece birlikteliğine sahip kelebek formuna dönüşmüştür. Resim 38'de aynı sistem üzerinde altı köşeli yıldızın üç çeşidi ile yapılmış kırılmaların olduğu desenler vardır.

Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii Sinan'ın bir menzil külliyesinin parçası olup camide yer alan bir desen, görüntü olarak, İslâm sanatında gördüğümüz parçalardan biraz farklı etkiye sahiptir (Resim 39). Ancak desene dikkatle bakıldığında ve analizi yapıldığında arka planının Resim 35'te görülen desen olduğu anlaşılır. Yapılması gereken



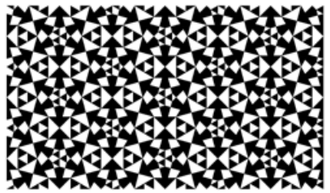
▲ Resim 38: Üç ayrı sistemin birbiri ile bağlantısı

▲ Resim 39: Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii'nden (Yakup Altıner)



▲ Resim 40: Desenin birim hücre analizi

karelerin merkezi onikigenin köşeleri olmak üzere, onikigen içerisine köşe açısı 30° olan on iki köşeli yıldız çizmektir. Böylece oluşan oklar belirginleştirilir. Camideki uygulamada yer alan dikdörtgen bölge, desenin öteleme simetrisini alarak yayabileceğimiz en küçük parça olan birim hücredir (Resim 40). Birim hücrelerin ötelenmesi ile Resim 41'de görülen yüzey kaplama elde edilir. Tasarım adeta bu çağa özgü kristalleri çağrıştıran ilginç bir etkiye sahiptir.

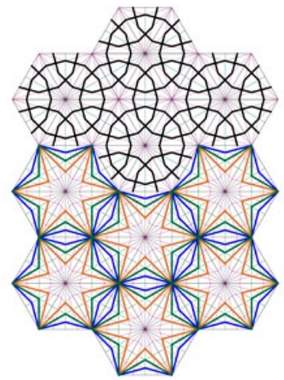


▲ Resim 41: Desenin sonsuza yayılmış hali

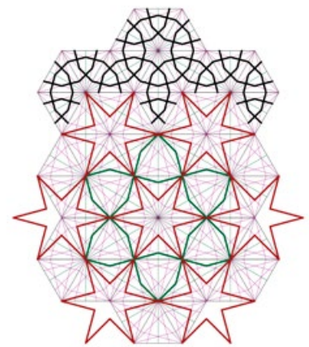
▲ Resim 42: Eşkenar üçgen içerisinde desenin oluşumu

Farklı bir açıdan bakabileceğimiz bir diğer desen analizi bizi bambaşka tasarımlara taşıyacaktır. Bunun için bir eşkenar üçgenin her bir köşesi dört eşit parçaya bölünür. Merkezde yüzey-iki üçgen formu oluşur. Yüzey iki karenin (üçgenin) çizgileri vurgulanarak çizgiler üçgen sınırına kadar taşırılır (Resim 42). Eşkenar üçgenin dönel simetrisi alınarak birim hücreye ulaşılır. Birim hücre içerisinde, eşkenar üçgen köşelerinin dört eşit parçaya bölünmesiyle elde ettiğimiz altlık üzerinde desenimizle birlikte üç altı köşeli yıldızın varlığı görülür. Bunlar köşe açısı 90°, 60° ve 30°'lik altı köşeli yıldızlardır (Resim 43). Resim 44 ve 45'te birim hücre yayılması ile oluşturulmuş yüzey kaplamaları ve ilave olarak bu kaplamadan hareketle oluşturulmuş altı farklı tasarım yer almaktadır. Resim 44'te altı köşeli yıldızlar iki köşesinden temas etmekte ve aralarda iki eşkenar dörtgen ve kare oluşmaktadır. Köşe açısı 30° olan altı köşeli yıldızlardan yapılan desende kare, köşe açısı 60° olan altı köşeli yıldız ile yapılan sistemde köşe açısı 60° ve 120° olan eşkenar dörtgen, köşe açısı 90° olan altı köşeli yıldızlarla yapılan

▲ Resim 43: Desenimizin birim hücresi ve aynı birim hücrede üç adet altı köşeli yıldız.



▲ Resim 44: Desenin yüzeyi kaplaması ve üç farklı tasarım.



▲ Resim 45: Desenin yüzeyi kaplaması ve üç farklı tasarım.

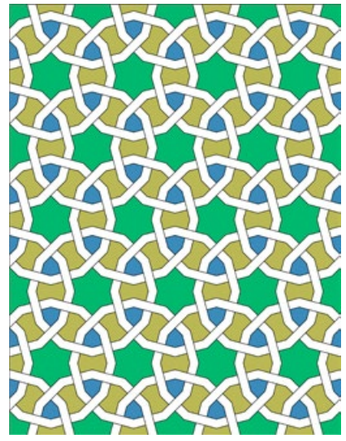
sistemde ise aralarda köşe açısı 30° ve 150° olan eşkenar dörtgenler yer alır.

Resim 45'te ise altı köşeli yıldızlar tek noktadan temas etmekte olup aralarda yüzey-iki üçgen ve altıgen oluşmaktadır. Köşe açısı 30° olan altı köşeli yıldızların oluşturduğu yüzey kaplamada büyük yüzey-iki üçgen yer alır. Köşe açısı 90° olan altı köşeli yıldız ile yapılan yüzey kaplamada ise küçük yüzey-iki üçgen formu yer alır. Büyük yüzey-iki üçgen, küçük yüzey-iki üçgenle zıt doğrultuda olup küçük yüzey-iki üçgenin 90 derecelik köşe açısı büyük yüzey-iki üçgenin 150 derecelik köşe açısına temas etmektedir. Köşe açısı 60° olan altı köşeli yıldız ile yapılan yüzey kaplamada ise düzgün altıgen yer alır.

▲ Resim 46: Süleymaniye Camii korkuluk şebekesi (Rıdvan Kaşıkçı)

Sinan eserlerinde yer alan şebekelerde belki de en çok tercih edilmiş onikigenlerin iç içe geçmesi ile oluşmuş bu tasarım (Resim 46 ve Resim 47 iki güzel örnektir ve Resim 48 hasır örgü şeklinde nihai çizimi gösterir) belki de

▲ Resim 47: Selimiye Camii pencere şebekesi (Rıdvan Kaşıkçı)

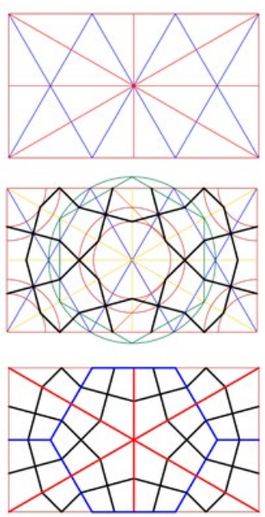


▲ Resim 48: Onikigenlerin iç içe geçmesi ile oluşmuş şebeke örneği

arkasında yer alan bu sistemin doğurganlığı nedeniyle tercih edilmiştir.

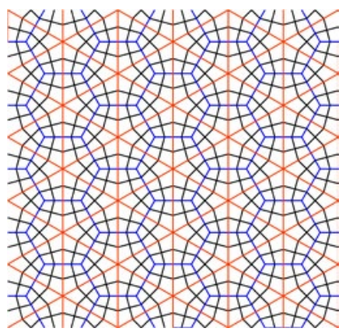
Desenimizin birim hücre sınırı ve kenarortay çizgilerinin tasarımın bir parçası olması durumunda farklı bir etkiye ulaşılır ve hem desenimiz hem de bu haliyle Süleymaniye Camii şadırvan penceresinde yan yana uygulanmıştır. Bu

▲ Resim 49: Niğde Sungurbey Camii kapısı-alt pano



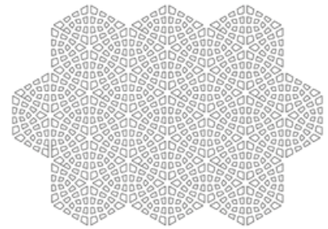
▲ Resim 50: Dikdörtgen birim hücre

desenin uygulandığı desenler arasında en ilginç olanı Niğde Sungur Bey Camii (XIV. yy.) kapısının altındaki panodur (Resim 49). Altıgen birim hücre dışında dikdörtgen birim hücre de tasarımın



▲ Resim 51: Dikdörtgen birim hücrenin yayılmış hali

bütününe ulaşmak için kullanılabilir. Amasya Müzesinde bulunan Amasya Gök Medrese Camii (XIV. yy. sonu) kapısı alt panoda dikdörtgen birim hücre yer alır. Dikdörtgenin merkezinde altı köşeli yıldız, dört köşesinde ise altı köşeli yıldızın dörtte birlik parçası bulunur (Resim 50). Dikdörtgenin öteleme simetrisi alındığında yüzey kaplaması yapılır (Resim 51). Niğde Sungur Bey Camii ahşap kapısındaki gibi deseni oluşturan parçalar belirginleştirildiğinde ilginç bir görsele ulaşılır (Resim 52).



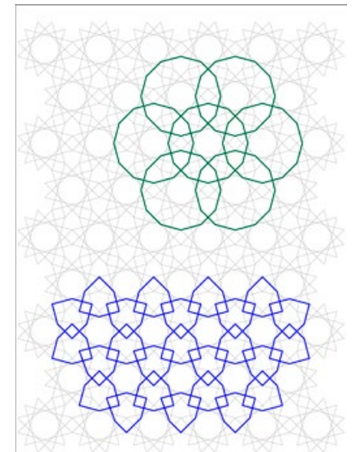
▲ Resim 52: Desen çizgilerinin değil yüzey parçaların vurgulanması

▲ Resim 53: Sadece tonlama ile desene üç boyut hissi verilmesi

Resim 53'te ahşap kapıdaki desende sadece tonlama yapılarak üçboyutlu bir etki verildi.

Şu ana kadar makaleye konu olan şebeke deseninin arka planından hareketle başka tasarımlarla ilişkisi üzerinde durduk. Bu tasarımların sayısını artırmak mümkündür ancak makalenin kapsamı ve hacmi gereği en bilinen tasarımların ilişkisini ortaya koyarak tasarımlar arasındaki akrabalığa dair bir veri sunmak yeterli olur düşüncesiyle bir sınırlandırmaya gittik. Bu aşamadan sonra vereceğimiz örnekler desenin kendisinin yeni tasarımlar oluşturmada bizlere nasıl fırsatlar sunacağından hareketle meydana getirilen tasarımlardır.

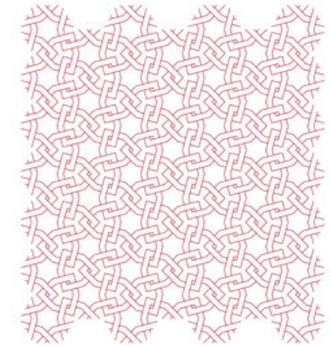
Resim 27'de bir onikigen içerisine dört eşkenar üçgen yerleştirilerek on iki köşeli yıldıza nasıl ulaşılabileceğini görmüştük. Onikigenler burada tek bir



▲ Resim 54: On iki köşeli yıldız sistemi üzerinde iki farklı tasarım

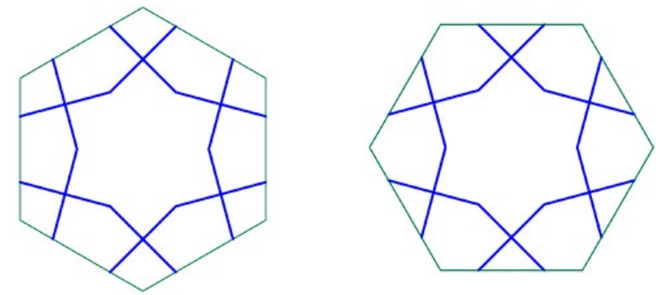
▲ Resim 55: Gebze Çoban Mustafa Paşa Medresesi'nden tasarım

köşesinden temas etmektedir. Onikigenin kenar orta noktalarından değil de köşelerini referans alacak şekilde on iki köşeli yıldızı yerleştirmiş olsaydık yıldızlar ikişer köşeden temas edecekti. Bu sistemi altlık olarak kullandığımızda çizgilerin yolunu takip ederek şebeke desenine ulaşmak mümkündür. Bu altlık bize ikinci bir desen oluşturma fırsatı daha sunar (Resim 54) ki desen Mimar Sinan eseri olan Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nde renkli taş uygulaması olarak karşımıza çıkar (Resim 55). Deseni hasır örgü şeklinde çizdiğimizde tasarımın sadece yüzey-iki üçgenlerin iç içe geçmesinden oluştuğu fark edilir (Resim 56).



▲ Resim 56: Yüzey-iki üçgenlerden oluşan desen

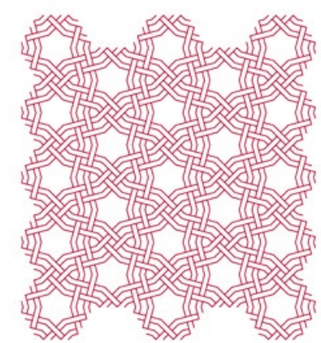
Mimar Sinan taç kapıları Anadolu Selçuklu taç kapıları gibi sistemli bir biçimde uygulanmış geometrik süsleme içermez. Ancak istisnai birkaç örnek vardır. Ankara'daki Cenâbi Ahmed Paşa Camii ve Gebze'deki Çoban Mustafa Paşa Camii bunlardan ikisidir. Bu taç kapılarda taç kapıyı çevreleyen desen ile makalemize konu olan şebeke deseni arasında sıkı ilişki vardır. Şebekede yer alan onikigenlerin yerini burada onikigenlerin etrafını çevreleyen daireler alır (Resim 59). Desenin birim hücre yönünü yatay altıgenden dikey altıgene çevirerek yüzey kaplaması yaptığımızda Resim 60'taki yeni tasa-



▲ Resim 57: Dikey ve yatay birim hücreler

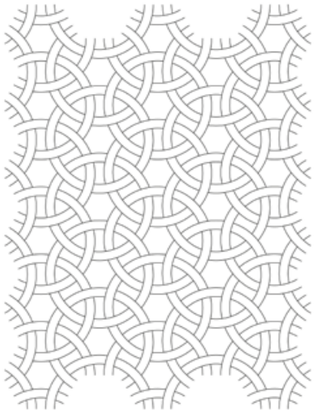
Makale desenimiz ile bu yeni oluşan desenin birim hücrelerinin içleri aynıdır. Ancak birinde dikey altıgen birim hücre, diğerinde ise yatay altıgen birim hücre vardır[7] (Resim 57).

Resim 54'te çizimini gösterdiğimiz tasarımda tüm çizgileri uzattığımızda ve hasır örgü şeklinde çizgileri çizdiğimizde iki paralel şeritten oluşmuş gibi görülen ilginç bir tasarıma ulaşılır (Resim 58). Bu tasarım aslında Resim 35'teki tasarıma ait çizgilerin çift çizgi ile çizilmiş halidir.

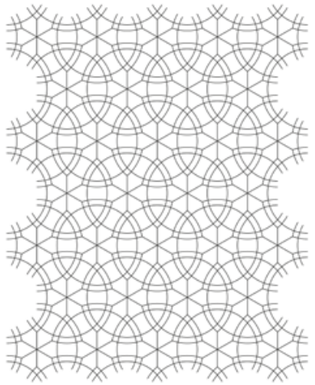


▲ Resim 58: Çizgilerin sürekliliği ile yapılan tasarım

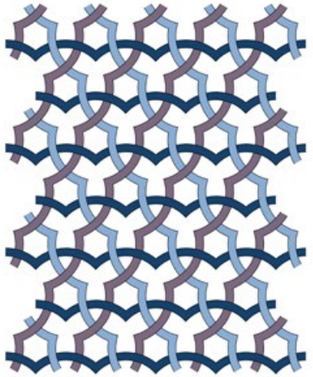
7 Serap Ekizler Sönmez, Mimar Sinan Camileri ve İslâm Sanatında Geometrik Desenler, Klasik Yayınları, İstanbul 2017, s.228.



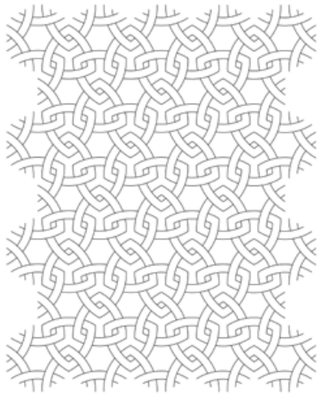
▲ Resim 59: Onikigenlerin yerine dairelerden oluşan tasarım



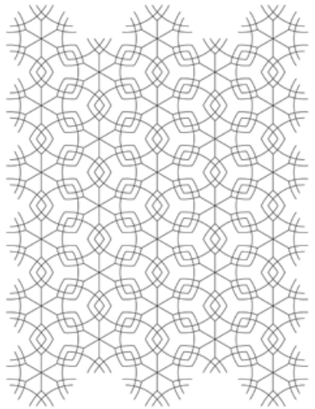
▲ Resim 61: Resim 59'dan hareketle üretilen tasarım



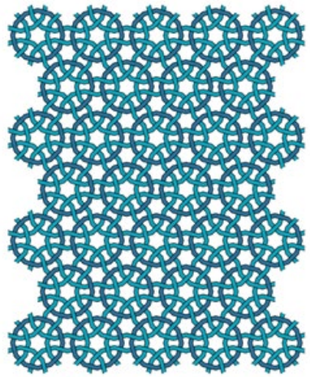
▲ Resim 63: Niğde Ak Medrese taç kapıda yer alan tasarım



▲ Resim 60: Bir evvelki desenin dikey birim hücreli hali



▲ Resim 62: Bir evvelki desenin dikey birim hücreli hali



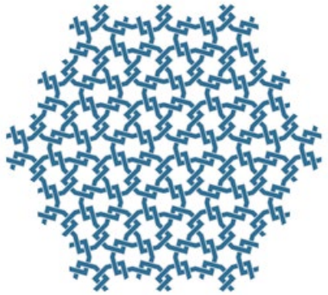
▲ Resim 64: Şebeke deseninden hareketle üretilen yeni tasarım.

rım elde edilir. Resim 61 ve Resim 63, Resim 59'dan hareketle üretilir. Resim 61 Şehzade Camii avlusunda pencere alınlıklarında[8], Resim 63 Niğde Ak Medrese taç kapısında yer alır. Resim 62 ise Resim 61'de yer alan desenin birim hücresinin dikey kullanılması ile elde edilmiştir.

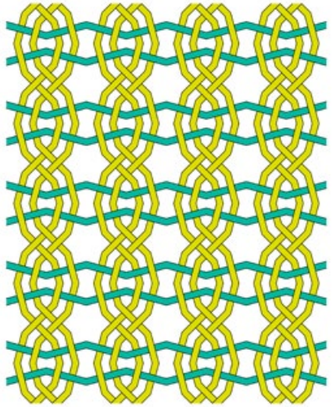
8 Serap Ekizler Sönmez, Mimar Sinan Camileri ve İslam Sanatında Geometrik Desenler, Klasik Yayınları, İstanbul 2017.

Resim 64-Resim 71 arasındaki tasarımlar şebeke deseninden geometrik alt yapıyı bozmadan doğru teknik yaklaşımlar kullanılarak yapılmış yeni tasarımlardır. Bu tasarımların bir kısmının İslâm mimarlık tarihi sürecinde uygulanmış olduğunu biliyoruz. Ancak makalenin kapsamı gereği desenlerin üretim metoduna ve tarihsel sürece girmemeyi uygun bulduk. Şüphesiz şebeke desenimizden hareketle birçok yeni tasarım yapılabileceği gibi şebeke deseninin alt kurgusu kullanılarak da başka yeni tasarımlara gitmek mümkündür.

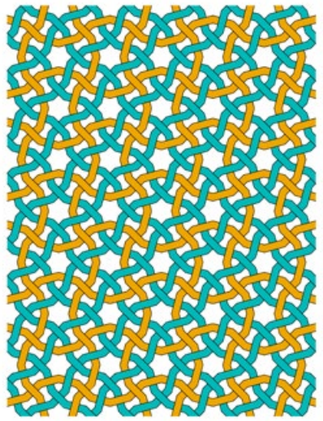
Bu çalışmamızda günümüzde hem bilimsel hem de sanatsal platformda oldukça popülerleşen bir saha olan "İslâm sanatında geometrik desenler" konusunu Sinan eserlerinde en sık görülen şebeke tasarımı üzerinden ele aldık. Dünyada yapılan analiz metotlarının sınırlı olmasının geometrideki çözüm yollarının zenginliği ile tezat oluşturduğunu düşünerek çok farklı bakış açıları



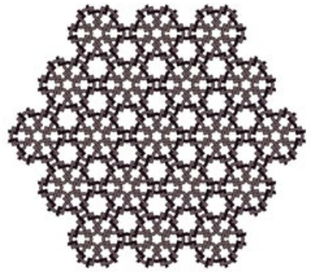
▲ Resim 65: Şebeke deseninden hareketle üretilen yeni tasarım.



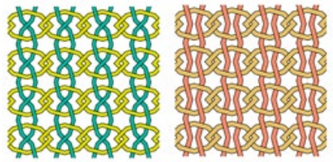
▲ Resim 68: Şebeke deseninden hareketle üretilen yeni tasarım.



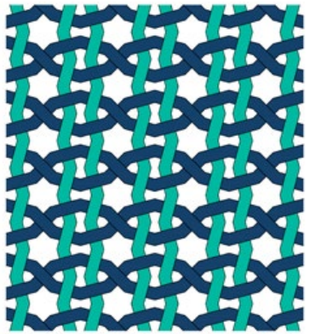
▲ Resim 70: Bir evvelki desenin hasır örgü çizilmiş hali.



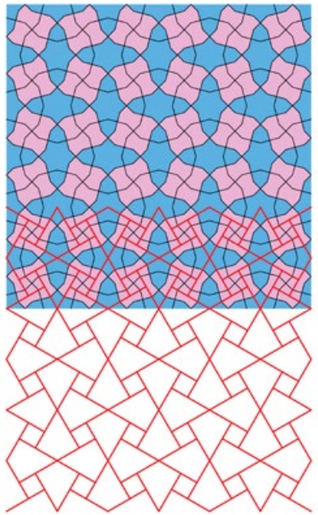
▲ Resim 66: Şebeke deseninden hareketle üretilen yeni tasarım.



▲ Resim 71 , Resim 72: Aynı yapıda iki yeni tasarım



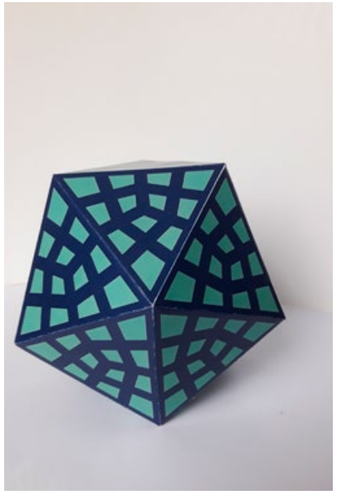
▲ Resim 67: Şebeke deseninden hareketle üretilen yeni tasarım.



▲ Resim 69: Şebeke deseninden hareketle üretilen yeni tasarım.

ile şebeke deseninin adeta anatomisini çıkardık. Fark edildiği üzere desenler geometrik arka planda akrabadırlar. Son zamanlardaki çalışmalarımızı bu akrabalıkları ortaya çıkarma üzerinde yoğunlaştırarak desenlerin sadece doğru çizilmesini temin etmeyip aynı

▲ Resim 73: Düzgün yirmi yüzlü ve arkasındaki sistemle birlikte şebeke deseni



▲ **Resim 74: Düzgün yirmi yüzlü üzerinde şebeke deseni**

▲ **Resim 75: Jeodezik kubbe üzerinde şebeke deseni tasarımı**

zamanda arkasında yatan geometri sistemlerinin de bizi bilim tarihi ile ilişkilendirecek sonuçlara taşıyacağına dair veriler oluşturmaya çalışmaktayız. Zira geometrik desenler geometrinin sanattaki dışavurumudur.

Desenin kurgusunu doğru oluşturduğumuzda bizlere sunacağı en büyük fırsat ise yeni tasarımlara ulaşmak için analizini yaptığımız desenin çıkış noktası olmasıdır. Yani bir geometrik desen göze görülenden daha fazlasını sunar.

Deseni üçüncü boyuta da taşıyabiliriz. Düzgün dört yüzlüden düzgün yirmi yüzlüye kadar polihedralar üzerinde tasarımlar oluşturulabilir. Resim 73'te desenimizin arkasındaki sistem mavi renkle gösterilmiş olup düzgün yirmi yüzlü üzerine uygulanmıştır. Fark edileceği üzere geometrinin doğası gereği altı köşeli yıldız beş köşeli yıldıza dönüşmüştür. Tüm bunlarda yine desenin doğru sisteme oturması esastır.

Günümüzde geniş açıklıkları geçmede kullanılan en sağlam strüktür Fuller'in jeodezik kubbesidir. (Karbon 60 izotopu, yani futbol topunun yapısı jeodezik kubbe ile ilişkilidir.) Sinan bugün yaşasaydı jeodezik kubbe mi kullanırdı bilemeyiz ancak bugünün mimarisine desenimizi uygulamak istediğimizde Resim 75'te yer alan tasarımı oluşturmak mümkündür. Makalenin içeriği gereği ileride ayrı bir başlık altında değerlendireceğimiz konuya, uygulanabilirliğini göstermek adına kısaca değinip geçmeyi uygun bulduk.

Tüm bu verilerden hareketle şebeke desenimizin, belki de hem diğer desenlerle akrabalık ilişkisinin çokluğu hem de yeni tasarımlar yapmaktaki doğurganlığı sebebiyle bu kadar çok eserde sistemli bir biçimde uygulanmış olması muhtemeldir.

Sonuç olarak tüm bu zenginliğin kaynağının tek bir çokgenden yani "yüzey-iki üçgen" formundan hareketle oluşturulması ise deseni daha büyüleyici kılmaktadır. Yaptığımız şey ise sadece bu parçanın serüvenine ortak olmaktır.■

KAYNAKLAR

*

- BONNER, Jay, Islamic Geometric Patterns: Their Historical Development and Traditional Methods of Construction, Springer, USA 2017.
- BONNER, Jay, "Three traditions of self-similarity in fourteenth and fifteenth century Islamic geometric ornament", *Proc. ISAMA/Bridges,: Mathematical Connections in Art, Music and Science*, (Granada, 2003), eds. R. Sarhangi and N. Friedman, 2003.
- BOURGOIN, J Arabic Geometrical Pattern and Design, Dover Publications, 1973.
- HANKIN, Ernest H., The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art, Memoirs of the Archaeological Society of India, Government of India, Calcutta 1925.
- BROUG Eric, *Islamic Geometric Design*, Thames & Hudson, New York, 2013.
- EKİZLER SÖNMEZ, Serap, Mimar Sinan Camileri ve İslâm Sanatında Geometrik Desenler, Klasik Yayınları, İstanbul 2017.
- KAPLAN, C. S., "Islamic Star Patterns from Polygons in Contact", *Graphics Interface, ACM International Conference Proceeding Series* 112, pp. 177-186, 2005.
- PARMAN Ayşe, Issam el-Said, *Geometric Concepts in Islamic Art*, World of Islam Publishing Company Ltd., London 1976.
- SUTTON, Daud, *Islamic Design a Geniusfor Geometry*, Wooden Books, UK 2007.
- TÜRELİ, İdil, Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız, Kitabevi, İstanbul 2011.
- http://archnet.org/sites/3878/media_contents/96251 (01.04.2016)
- http://islamic-arts.org/2011/architecture-of-the-abbasids-iraq-iran-and-egypt / 03.04.2019
- https://archnet.org/sites/4745/media_contents/619/(05.04.2019)

▲ **Selimiye Camii**

HAT SANATININ MİMAR SİNAN ESTETİĞİNE KATKILARI

DOÇ. DR. FATİH ÖZKAFA

Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Türk İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı
Öğretim Üyesi, Hattat. fatih.ozkafa@
marmara.edu.tr

GİRİŞ

Bu çalışmada, Mimar Sinan'ın önemli camilerinden hareketle yazıya verdiği ehemmiyet, kitabelerin mimarî ile uyumu, yazıların hat estetiği bakımından değeri ve camilere kazandırdığı manevi atmosfer gibi hususlar üzerinde durulacaktır. Çok geniş bir konu olması sebebiyle, bütün Sinan camilerindeki yazılar değerlendirmeye alınmayacak, hat sanatı bakımından daha çok dikkat çeken kitabelere ve bunlarla ilgili birtakım mülahazalara yer verilecektir. Ayrıca, farklı yapılarda bunlarla ilişki kurulabilecek kitabeler varsa onlara da temas edilecektir. Kitabeler incelenirken esas itibarıyla camilerin inşa sırası dikkate alınmakla birlikte, yeri geldikçe konuyla alâkalı başka yapılardaki kitabelerden de bahsedilecektir. Bahsi geçen kitabelerden örnek fotoğraflarla metne destek verilecektir.

1. SİNAN'IN SANATKÂR KİŞİLİĞİ

Büyük sanatçılar bu dünyadan göç ederken geride sayısız eser bırakmış olsalar da sırları onlarla birlikte gider. Dünya sanat tarihinin dâhi isimlerinden olan Mimar Sinan da bir insan ömrüne nasıl sığdırdığı hep merak konusu olan yüzlerce devasa eserin her birinde farklı mimarî espriler uygulayarak hâlâ keşfedilmeyi bekleyen meslek sırlarıyla insanlığı kendine hayran bırakmıştır.

Koca Sinan, Hassa Mimarlar Ocağı'nda mimarbaşı olsa da netice itibarıyla devletin bir memuru sayılırdı ve başta padişah olmak üzere erkân-ı devletin emrine tâbi olan bir sanatkârdı. Ancak onun belki de en mühim vasıflarından biri, mesleğinin gerekleri ile kendisinden talep edilenleri en güzel şekilde uzlaştırabilmesiydi. Uzun süren ömründe birden fazla padişah görmüş olan Sinan, sultanların siparişlerini yerine getirmekten başka, validelerin veya paşaların da hizmetinde bulunmuş ve farklı türlerdeki yapıları ustalıkla inşa edebilmiş olan bir mimardır. Onun her bir eserinde fonksiyonellik en temel düstur olmakla birlikte estetik arayışlar da bariz bir şekilde hissedilmektedir. Sinan'ın estetik serüvenini mesela sadece camiler bazında inceleyecek olursak, mimarî tarzının basitten karmaşığa doğru, küçükten büyüğe doğru veya sadeden teferruatlı olana doğru sistematik bir ilerleme şeklinde olmadığı fark edilir. Bunun yerine Sinan, bani/işveren/patron etkisine, arazi şartlarına, binanın konumuna veya hacmine göre farklılıklar arz eden planlamalar yapmıştır. Yeri gelmiş; dört yarım kubbeyle ana kubbenin desteklendiği bir örtü sistemini tercih etmiş, yeri gelmiş; merkezî kubbeyi iki yarım kubbeyle genişleterek planı kurgulamıştır. Bazen tezyinata fazla ağırlık vermiş, bazen sadeliği tercih etmiştir. Geniş vizyonuyla sürekli yeni denemeler yapmış ve hayatı boyunca ideal estetiğin arayışı içinde olmuş ve çok farklı formlara ulaşabilmiştir. Ancak ağırlıklı kanaat odur ki; Sinan estetiğinde temel öncelik "tenasüp" ve "sadelik" olmuştur. Gerek taş işçiliğine gerekse çini, hat vs. tezyini unsurlara belli alanlar dışında yoğun olarak yer vermeyi tercih etmemiştir. Rüstem Paşa Camii gibi yoğun çini programının olduğu yapılar istisnaî olup mimardan ziyade baninin iradesine hamledilmektedir.

Sinan'ın başka hiçbir camisinde Rüstem Paşa Camii'ndeki kadar çinili bezeme görülmemesi, en göz alıcı çini kompozisyonlarından biri olan Kadırga'daki Sokullu Camii'nde sadece mihrap çevresinin kaplanmasıyla yetinilmesi, aynı tutumun Selimiye'de de gösterilmesi, Rüstem Paşa Camii'nin çini bezemesinin, mimardan çok patron isteği olduğu kanısını güçlendirir. Bu görüşe dayanarak Sinan'ın, bezemeyi sınırlı kullanmak ve mimarî çizgiye tâbi kılmak konusunda bir üslup tavrı olduğu söylenebilir. (Kuban, 1997: 106)

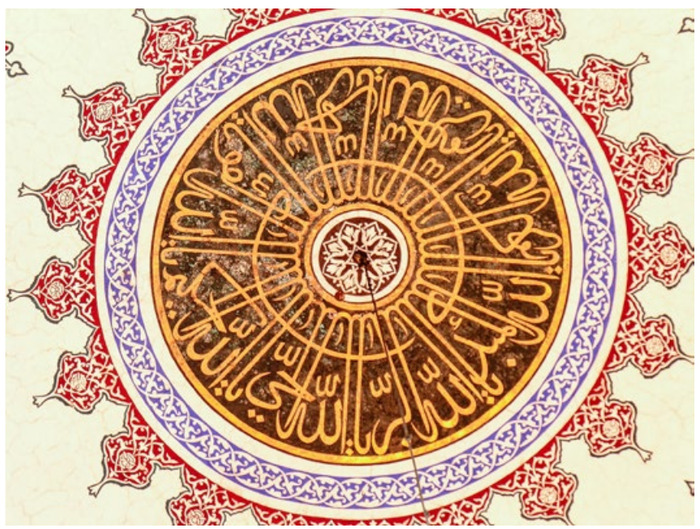
Sinan, ergonomiye olan sıkı bağlılığına rağmen yeniliklere açık bir profil de çizmektedir. Hiçbir eseri, ne kendi eserlerinin ne de kendinden önceki eserlerin birebir tekrarı olma özelliğini taşımamaktadır. Eskiye atıf yapmayı ihmal etmemekle birlikte özgünlük kaygısı gütmüş, olağan dışına çıkmaktan korkmamış ve hayatı boyunca en fazla kendisiyle yarışarak ilerlemiştir. Çok gezmiş ve çok sayıda bina görmüş, farklı kültürlerdeki, farklı coğrafyalardaki sanat anlayışlarına şahit olmuş bir kimsenin bilgisi ve görgüsüne sahip olmak, onun tasarım ufkunu olabildiğince açmıştır. Yaradılışında mündemiç olan sanat kabiliyetiyle iktifa etmeyip fazlaca çalışması ve tetkikatta bulunması sayesinde pratik çözüm yeteneği olağanüstü gelişmiştir. Ancak Sinan'daki yenilik tutkusu, günübirlik heveslerin tutsağı olmaktan ziyade, sağlam bir zemine oturmuş mahiyettedir. Onun eserlerine hem orijinallik hem de kalıcılık kazandıran vasıflar, yenilikleri hazmederek ve belli prensipler süzgecinden geçirerek uygulamış olmasıyla ilişkilidir. Akılları zorlamıştır, ancak akıl dairesinden dışarıya çıkmamıştır. Şaşırtmıştır, ancak yadırgatmamıştır.

2. SİNAN'A ATFEDİLEN MİMARÎ ESPRİLER

Sinan'ın özelliklerinden biri de yapıların detaylarına gizlediği/eklediği bazı şifrelerdir. Bu şifrelerden bir kısmı çözülmüş olmakla beraber bir kısmı muhtemelen keşfedilmeyi beklemektedir. Bıraktığı eserlerin hacmi ve büyüleyici tesiri ile bazıları onun esrarengiz bir şahsiyet olduğu kanaatine ulaşmışlar ve eserleri hakkında pek çok efsane veya yorum üretmişlerdir. Meselâ Süleymaniye Camii minare sayısının, Kanunî Sultan Süleyman'ın fetihten sonraki dördüncü padişah olduğuna, şerefe sayısının ise Osmanlı Devleti'nin onuncu padişahı olduğuna delalet ettiği şeklinde bir halk söylentisi vardır. Mülayim, büyük programlı bir yapının bu tür rastlantılardan ilham almış olabileceğinin pek düşünülemeyeceğini belirtir (Mülayim, 2001: 221). Aynı şekilde, Süleymaniye'de orta sahınla yan sahınları ayıran sütunların Hz. Peygamber (s.a.v.)'in dört halifesini temsil ettiği ve başka birtakım mitolojik inançların da Evliya Çelebi'den veya Tezkiretü'l-Bünyan'dan nakledilerek yayıldığı bilinmektedir (Kuban, 1997: 94).

Edirne Selimiye Camii'ni semiotik açıdan teferruatlı bir şekilde yorumlayan bir eser, Edirne Defterdar Kethüdası Dayezade Mustafa Efendi'nin *Risale-i Selimiye*'sidir. Bu risale, inşaattan iki yüzyıl sonra Osmanlı aydınlarının Selimiye'yi ne kadar tanıdıklarını ve nasıl yorumladıklarını göstermek açısından ilgi çekici bir belgedir. Burada Evliya Çelebi'nin çağından daha geriye giden bir kültürün ifadesini bulduğumuz

▲ **Resim 1 Karapınar Sultan Selim Camii**



▲ **Resim 2 Mihrimah Camii**

kadar, Selimiye'nin simgesel içeriğinin Kur'an'a bağlı bir yorum içinde hangi boyutlarda algılandığını da görürüz (Kuban, 1997: 159). Adı geçen risalede, camideki kapıların sayısından, müezzin mahfilinin konumundan vs. birçok mimarî unsurdan hareketle, bazı âyet ve hadislere atıf yapan yorumlar yapılır. Meselâ dört minare ile anâsır-ı erbaa, dört yön, Dört Kitap vs. konular arasında ilişki kurulur. Bu nevi yakıştırmalar ve yorumlar Sinan'ın muhtemelen aklına bile gelmemiştir; ancak sanat eserine yüklenen manevî anlamlar zenginliğinin birer nümûnesi mahiyetindedir.

Sütun sayısı, minare ve şerefe sayısı gibi caminin strüktürel zaruretleri veya ideal nispetlerini doğrudan ilgilendiren konularda Mimar Sinan'ın sayıya bağlı sembolik anlamlar atfetmek için mimarî nispet ve zaruretleri zorlamaya teşebbüs edebileceğine ihtimal vermek gerçekten de zordur. Ancak Sinan bu nevi sembolik yüklemelere mimarî kütleyi etkilemeyecek olan bazı detaylarda yer vermiş olabilir. Buna bir misal olarak Karapınar Sultan Selim Camii kapı kitabesi üzerindeki istiridye şeklini gösterebiliriz (Resim 1). Bu 11 dilimli istiridye formunun, caminin banisi olan Sultan II. Selim'e işaret ettiği düşünülebilir. Çünkü II. Selim, Osmanlı Devleti'nin 11. padişahıdır. Elbette, istiridye formuna Sinan öncesinde ve sonrasında inşa edilmiş olan birçok yapıda rastlamak mümkündür, ancak bunlardaki dilim sayıların sembolik işaretleri ayrı bir bahistir.

3. SİNAN CAMİLERİNDE HAT SANATI

Cami tezyinatının vazgeçilmez unsurlarından olan hat sanatına da Sinan eserlerinde dengeli bir şekilde yer verilmiştir. Yazılacak ibarelerin seçiminde mekânla bağlantılı âyetler olmasına ihtimam gösterilmiştir. Sinan bu konudaki geleneğin muhafazası ve daha da yerleşmesi için mühim bir rol üstlenmiştir. Yazılar dönemin tanınmış hattatlarına yazdırılarak ya taşa ya mermere hâkkettirilmiş veyahut çini üzerine tatbik edilmiştir. Camilerin kıble kapılarında genellikle inşa kitabesi yer almakta olup bunlar da çoğu zaman celî sülüs hattıyla yazılmıştır. Çini üzerindeki yazıların en yoğun kullanıldığı yerler mihrap duvarı ve pencere alınlıkları olmuştur. Kubbe göbeği, kubbe eteği ve kasnağı üzerindeki yazılarda kalemişi tekniği tercih edilmiştir. Kapı üstlerinde genellikle celî sülüs/celî muhakkak hattıyla yazılmış Besmele'ler veya "selamün aleyküm..." ile başlayan âyet-i kerimeler tercih edilmiştir. Mihrap üzerine mihrapla ilgili bir âyet, minber kapısına ise genellikle Kelime-i Tevhit yazılmıştır.

Her bir eseri ayrı bir araştırma konusu olan Mimar Sinan'ın bütün eserlerindeki yazı düzenini sınırlı hacimdeki bir çalışmada etraflıca ele almanın imkânsız olduğu açıktır. Bu yüzden bu çalışmada genel bir çerçeve çizilmekle beraber en önemli camilerindeki yazı uygulamalarından örnekler verilerek Sinan mimarîsinde yazı sanatının mimarî estetiğe etkisi incelenecek, ayrıca bazı kitabelerle ilgili ihtilaflı görüşler tartışılacaktır.

Kalıcılık bakımından en uzun ömürlü olan yazılar mermer, çini veya taş üzerine işlenmiş yazılar olduğu için sıva üzerine kalemişi tekniğiyle uygulanmış yazıların aslî hüviyetini asırlarca muhafaza edemeyeceği aşikârdır. Bu sebeple Sinan zamanından günümüze kadar hiç bozulmadan veya tamirat görmeden ulaşabilmiş kalemişi yazıların olamayacağını söyleyebiliriz. Bazı restorasyonlarda, mevcut yazıların ıslahı cihetine gidilmeyip tamamen yeni bir yazı tatbik edilmektedir. Bu gibi durumlarda, bütünüyle yok olmamış vaziyette olduğu halde eski yazıların ihyasına emek vermek zaid sayılıp tarihî bir yazı yok edilmektedir. Beşiktaş Sinan Paşa Camii'nde yapılan restorasyonları buna misal verebiliriz. Bu caminin kubbesindeki Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) yazıları tamamen ortadan kaldırılıp yerine yenisi yazılmıştır; pencere alınlıklarındaki Alâaddin Bey (1844-1887) yazıları ise varaklanırken deforme edilerek perişan hale getirilmiştir. Üsküdar Mihrimah (İskele) Camii kubbesindeki "Ya Allah er-Rahman, Yâ Allah er-Rahîm..." şeklinde Esmaü'l-Hüsnâ'dan bazı isimlerin sıralandığı yazının merkezinde, elif, lâm gibi şakülî (dikey) harflerin birleştirildiği ve güneş şekli oluşturulduğu yazı da (Resim 2) son restorasyonda tamamen ortadan kaldırılıp yeni bir yazı yazılmıştır. Önceki yazıda da

▲ **Resim 3 /** Üsküdar Mihrimah türbe

▲ **Resim 4 /** Şehzade Camii / Bakkal Arif Efendi

bozukluklar olmakla birlikte, Caminin banisi olan Mihrimah Sultan'ın ismindeki Mihr (Güneş) kelimesi ile kubbe yazısı merkezinde yer alan güneş formu arasındaki bağlantıdan dolayı, yenileme yapılırken hiç olmazsa bu espri muhafaza edilmiş olsaydı daha uygun olurdu.

Üsküdar Mihrimah Camii içinde mihrab ayeti, minber yazısı ve cami yazı takımları gibi artık klasikleşmiş olan diğer yazılar da elbette mevcuttur; ancak kıble kapısı üzerindeki kitabenin yazısı ve uygulaması oldukça bozuktur. Buradaki yazı seviyesi o dönemdeki estetik anlayışın gerisindedir. Sinan yapılarındaki kitabeler içinde bu kitabe, nispeten özensiz işçiliğiyle dikkat çekmektedir.

Caminin yanındaki türbe, Sinan'ın eserlerinden bahseden Tuhfetü'l-Mi'marîn ve Tezkiretü'l-Ebniye'de kayıtlı değildir. Ancak türbeyi de Sinan'ın eseri olarak tahmin edenler mevcuttur. Bununla birlikte, türbe kapısı üzerindeki "kalallahu Te'âlâ: küllü nefsin zâikatü'l-mevt" (Allah Te'âlâ buyurdu ki: her nefis ölümü tadıcıdır) ibareli (Ankebût, 29/57) celî sülüs kitabe Bakkal Hacı Ârif Efendi (1830-1906) imzalı olup 1310 (1892-93) tarihlidir (Resim 3). Bakkal Ârif Efendi'nin bu dengeli istifi, tıpkı Şehzade Camii kapısındaki oklu Besmele'si gibi, XIX. yüzyıl sonlarında Osmanlı celî sülüs hattının ulaştığı estetik seviyenin güzel örneklerindendir.

Mimar Sinan'ın bizzat çıraklık eseri olarak tanımladığı Şehzade Camii yan kapısı üzerindeki oklu Besmele de Bakkal Ârif Efendi imzasını taşımaktadır (Resim 4). Aynı caminin diğer kapısı üzerinde Sami Efendi (ö. 1912) ketebeli namaz âyeti, hem celî sülüs hattının şaheserleri arasındadır hem de camilerde sıkça rastlanan "inne's-salâte kânet ale'l-mü'minîne kitaben mevkuta" âyetleri arasındaki (Günüç, 2002a: 335-343) en gelişmiş örnektir (Resim 5). Çünkü Sami Efendi, Osmanlı celî sülüsünü hem istif, hem harf bünyesi hem de hareke anatomisi bakımından zirveye taşıyan isimdir. Ancak bu iki kitabe, elbette Sinan devrine ait olmayıp camiye sonradan konulmuştur. Bu âyetin Mimar Sinan zamanında ve onun iradesiyle yazılmış olan versiyonuna Süleymaniye Camii

▲ **Resim 5/**Sehzade Camii/ Sami Efendi

▲ **Resim 6/**Süleymaniye Camii innessalat

▲ **Resim 7/**Süleymaniye Camii

▲ **Resim 8/**Şehzadebaşı Camii

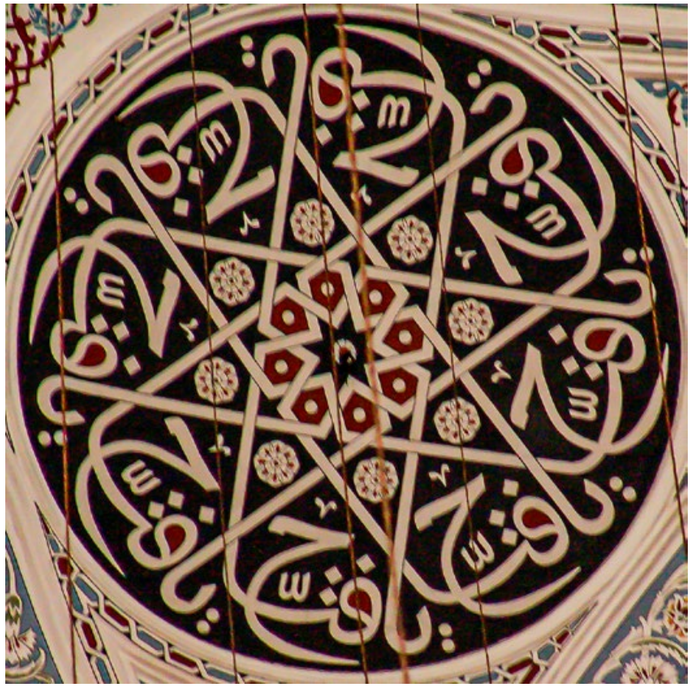
avlu girişinde rastlarız (Resim 6). Devrinin celî yazı estetiğini olanca güzelliğiyle yansıtan bu kitabe, söz konusu ibarenin sonraki asırlarda ne kadar zarif bir tezahürle boy göstereceğinin müjdecisi mahiyetindedir.

Şehzade Camii'ndeki kapı üstü yazılarından biri de Seyyid Mehmed Hicabî imzalı "selamün aleyküm bima sabertüm fenı'me 'ukbe'd-dâr" (Sabretmenize karşılık selâm sizlere. Dünya yurdunun sonucu *olan Cennet* ne güzeldir!) âyet-i kerîmesinin (Ra'd, 13/24) yer aldığı kitabedir (Resim 7). Ancak bu yazı, gerek istifi gerek harf bünyeleri gerekse hareke ve tefrişat unsurlarının dağılım dengesi bakımından oldukça zayıf bir yazıdır. Aynı âyetin Süleymaniye Camii yan kapısı üzerindeki örneği çok daha dengeli olup harf olgunluğu bakımından da istif âhengi bakımından da dönemine nispetle gayet güzeldir (Resim 8). Aslında istif esprisi olarak "ukba" kelimesinin terkibi ve yerleştirmesi benzer niteliktedir fakat Süleymaniye'deki kitabenin estetik üstünlüğü bariz bir biçimde fark edilmektedir.

Sinan eserlerinde görmeye alışık olduğumuz uygulamalardan biri de, kubbeye geçişlerde, aslangöğsü üzerine kalemişi tekniğiyle işlenmiş olan dairevî madalyon şeklindeki yazılardır. Meselâ Şehzade Camii'ndeki, mükerrer "Yâ Fettâh" ibarelerinden teşekkül eden ve şakülî harflerin merkezde geometrik bir desen oluşturduğu tasarımların benzerlerine çokça rastlanır (Resim 9). Bu madalyonlarda ayrıca "Yâ Sübhân", "Yâ Hannân", "Yâ Mennân" gibi ibareler de görülür. Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii'nde ise "Yâ Hannân Yâ Mennân" ibareli geometrik örgülü tasarım, Şehzade Camii'ndeki teknikten farklı olarak çini üzerine tatbik edilmiştir (Resim 10). Şehzade Camii'ndeki ma'kılî "Sübhanallah" yazısı yine merkezindeki geometrik örgüsü ile dikkat çeken uygulamalardan biridir (Resim 11).

Süleymaniye Camii mihrabının iki yanındaki geniş çaplı çini madalyonlar içine muhteşem birer kompozisyonla yazılmış olan, ortası geometrik desenli Fatiha Sûresi, kanaatimizce hat sanatıyla çini sanatının en güzel buluşmasıdır (Resim 12). Bu panolarda yazının cesameti ve azameti ile çininin asaleti ve letafeti mimarîdeki nispetlerle kaynaşmış ve Türk mimarîsinin en güzel mihrap duvarı ortaya çıkmıştır. Benzer bir uygulamaya Üsküdar Valide-i Atîk Camii mihrap duvarında veya Kadırga Sokullu Camii'nde de (Resim 13) rastlanır, ancak bu camilerin hacmi dolayısıyla Süleymaniye'deki kadar güçlü bir etki oluşturmaz. Çini üzerine tatbik edilen yazılarda büyük çoğunlukla yazı estetiğinden tavizler verilmiştir. Çünkü çini üzerine yazıları nakleden kişilerin çoğu hat sanatının inceliklerine vâkıf olmadıkları için kalem tabiatına muhalif çizgilerle yazıyı bozmuşlar, hattatın kaleminden çıkan seyyaliyete halel getirmişlerdir. Bu yüzden, yazı sanatının gelişimini çini üzerinden yorumlamak doğru sonuçlara ulaştıramayacaktır. İşte bunun istisnalarından biri Süleymaniye'deki bahsi geçen çini panolardır. Süleymaniye'nin son cemaat mahallindeki pencere alınlıklarında yer alan, âyet el-kürsî muhtevalı çiniler de yazının inceliklerini büyük ölçüde muhafaza edebilmiş örneklerdendir (Resim 14). Bu devirde ve sonraki yaklaşık iki asır boyunca, çini üzerindeki yazılarda, gözlü harflerin içindeki boşlukları firuze rengiyle, bazen de mercan kırmızısıyla doldurmak âdet olmuştur. Bu panolarda da sad, tı, zı, vav, fe, he, ayn gibi harflerin gözleri firuze rengiyle doldurularak yazıya hareketlilik katılmıştır.

Süleymaniye Camii'nin yazı programı elbette çok kapsamlıdır ancak bunlar içerisinde en dikkat çekici olanlardan biri de kıble kapısı üzerindeki kitabedir. Şakülî harflerin boyluca yazıldığı ve peşpeşe dizildiği bu istifte bolca tekrarlanan "es-Sultan" ve "bin" kelimelerinin



▲ **Resim 9 /** Sehzade Camii /Fettah Efendi

▲ **Resim 10 /** Kılıç Ali Paşa Camii

▲ **Resim 11 /** Şehzade Camii

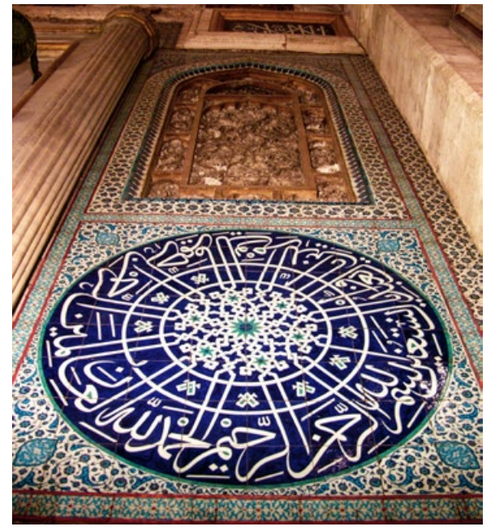
oluşturduğu ritim, istife olağanüstü bir âhenk kazandırmıştır (Resim 15). Dolayısıyla, Türk cami mimarîsindeki en gösterişli, en mutantan inşa kitabesinin, Karahisarî çırağı Hasan Çelebi ketebeli Süleymaniye Camii inşa kitabesi olduğunu ileri sürebiliriz.

Bazı klasik kaynaklarda Süleymaniye Camii kitabelerinin hattat(lar)ıyla ilgili farklı bilgiler vardır. Meselâ Müstakîmzade, Tuhfe-i Hattatîn'de, kubbe yazısıyla birlikte mihrap âyetinin Ahmed Karahisarî'ye ait olduğunu belirtir. Evliya Çelebi, Seyahatnâme'sinde kubbe göbeğinde Nûr Sûresi 35. âyetinin yazılı olduğunu ifade eder ve bu yazının Karahisarî'ye ait olduğunu ve çok ustaca yazıldığını söyler. Ancak kubbede Evliya Çelebi'nin ifade ettiği gibi Nûr Sûresi değil, Fâtır Sûresi'nin 41. âyeti yazılıdır (Özcan, 2007: 359).

Gülzâr-ı Savab'da (Nefeszâde, 1938: 21) ve Devhatü'l-Küttâb'da (Suyolcuzâde, 1942: 9-10) kubbe yazısının Karahisarî'ye ait olduğu zikredilmektedir. Ancak her iki kaynakta da bu yazıların müsennâ olduğu geçmekte, Gülzâr-ı Savâb'da "müdevver hatt-ı müsennâ" denilmektedir. Saî Mustafa Çelebi'nin Tezkiretü'l-Bünyân'ında ise kubbe içindeki yazıların Hasan Karahisarî (Hasan Çelebi) tarafından yazıldığı ve yine müsennâ olduğu kayıtlıdır. Hâlbuki bu yazı müsennâ olmayıp sadece müdevverdir.

Süleymaniye Camii'nin inşa kitabesinin hattatı ise tereddüte mahal bırakmayacak sarahatte olup burada "Ketebehû Hasan bin Ahmed el-Karahisarî" yazılıdır (Resim 16). Hasan Çelebi, Ahmed Karahisarî'nin evlatlığı mesabesinde olduğu için bu imzasında Karahisarî nisbesini kullanmıştır. Bazı kaynaklarda bu "nisbe"den hareketle Hasan Çelebi ile Ahmed Karahisarî birbirine karıştırılmıştır.

M. Uğur Derman, Süleymaniye Camii kubbe yazısının ilk olarak Ahmed Karahisarî tarafından yazıldığı ve Abdülfettah Efendi'nin bunları Râkım zevkine göre yenilediğini ifade ederken (Derman, 1989: 290) Ali Alparslan da Süleymaniye Camii kubbe yazısının Ahmed Karahisarî'ye ait olduğunu benimser (Alparslan, 1999: 58). Muhittin Serin, Süleymaniye Camii kubbe yazılarının hattatı olarak Ahmed Karahisarî'yi zikretmekte olup bu yazının bugün mevcut olmadığını da ilave eder (Serin, 2008: 111). 2010 Yılında Süleymaniye yazılarının restorasyon projesinde yer alan Hüsrev Subaşı, kubbe yazılarının ilk hattatının Hasan bin Ahmed Karahisarî olduğunu ifade eder (Subaşı, 2011: 136) A. Rıza Özcan da farklı kaynaklardaki muhtelif rivayetleri tartışarak ve bazı bilgiler ışığında yaptığı çıkarımlara istinaden Süleymaniye yazılarının Hasan Çelebi tarafından yazılmış olduğunu ve burada Ahmed Karahisarî'nin yazısının bulunmadığını belirtir. (Özcan, 2007: 360). Ahmed Karahisarî ve Hasan Çelebi'nin yazı üslûbları birbirine çok benzediği için ve kubbe yazıları aslen Karahisarî'ye ait olsa bile sonradan yenilendiği için yazı tahlili yoluyla sağlıklı bir neticeye ulaşmak mümkün değildir. Süleymaniye Camii'nin tamamlanma tarihi, Ahmed Karahisarî'nin ömrünün son zamanlarına tekabül ettiğinden kubbe yazısını yazabilecek güç ve kudrete sahip olduğu ihtimali zayıftır. Bununla birlikte, caminin yapımı devam ederken, yani daha önceki yıllarda Karahisarî'ye yazdırılmış ve sonra kubbeye tatbik ettirilmiş olması da ihtimal dâhilindedir. Gülzâr-ı Savâb ve Devhatü'l-Küttâb'da bu yazıların

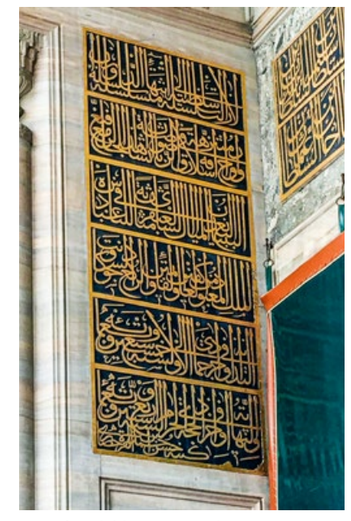


▲ **Resim 12/**Süleymaniye Camii

▲ **Resim 13 /** Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

▲ **Resim 14 /** Süleymaniye Camii

▲ **Resim 15 /** Süleymaniye Camii kitabe



▲ **Resim 16 /** Süleymaniye Camii

Karahisarî'ye ait olduğu ifade edilmekle birlikte, Süleymaniye Camii inşaatı masraf defterlerindeki hattat ödeneklerinde Hasan Çelebi'nin isminin geçiyor olması (Barkan, 1972: 184-187), bizi bu konuda ihtiyatlı bir hükme sevk etmekte; ancak kubbe yazılarının Hasan Çelebi'ye ait olma ihtimalini de oldukça kuvvetlendirmektedir.

Süleymaniye kubbesindeki yazı, Fossati'nin XIX. asır ortasında, Sultan Abdülmecid devrinde yaptığı tamirat esnasında yenilenmiştir. Bu sırada yer

▲ **Resim 17 /** Süleymaniye Camii

darlığından yakınan Abdülfettah Efendi (1815?-1896)'ye Sultan Abdülmecid tarafından Vezneciler'de bir konak ihsan edilmiştir (Derman, 1996: 304). Abdülfettah Efendi, kubbedeki yazıyı kendi üslûbuna çevirirken tertibine dokunmamış, sadece harfleri Râkım zevkine göre yenilemiştir. Cami kubbelerinin çoğunda tercih edilen Fâtır Sûresi'nin "Muhakkak ki zeval bulmasın diye gökleri ve yeri tutan Allah'tır. Eğer onlar zevale uğrarsa O'ndan başka andolsun ki kimse tutamaz. O şüphesiz halîmdir, bağışlayandır." meâlindeki 41. âyeti Süleymaniye kubbesinde de yer almaktadır. Derman'a göre bu âyeti seçmekle Koca Sinan, "Ben kul olarak en mükemmelini yapmaya çalıştım. Ama bu cami, kubbesiyle, zeminiyle, her şeyiyle ancak Allah'ın izni olursa yıkılmadan duracaktır." demek istemiştir (Derman, 1989: 290). Bu yoruma katkı olacağını ümid ederek belki şunu da ilave edebiliriz: Mimar kubbede bu âyeti tercih ederek âdeta ilahî kudret karşısındaki acziyetini ima etmiş ve Cenab-ı Hakk gökleri hiçbir direğe sütuna ihtiyaç duymaksızın ayakta tutabilecek güce sahipken bir kul olarak bizler bir tek kubbeyi bile sütunlar veya pâyeler olmadan sabit tutabilecek güce sahip değiliz, demek istemiştir.

Süleymaniye Camii'nde 1959'da Ali Sami Ülgen'in başlattığı tamirde Hasan Çelebi'nin yazıları alttan çıkarılmış ve Hattat M. Halim Özyazıcı'nın (1898-1964) çalışmalarıyla ve klasik şekliyle tamamlanarak yeniden yapılmıştır (Derman, 1989: 290).

Süleymaniye ve Şehzade'deki "cami yazıları takımı" (Allah, Muhammed ve çeharyâr) da Abdülfettah Efendi'ye aittir. Aynı hattatın Süleymaniye'de başka bazı yazıları da mevcuttur, ancak bu yazılardan bir kısmı sonradan varaklanırken bozulmuştur.

Süleymaniye'de 2010 yılında yapılan restorasyonlar esnasında, kubbe yazısındaki âyette geçen "ba'dihî" kelimesinin sonundaki "he" harfinin eksik olduğu fark edilmiş ve daha evvel sehven ihmal edilmiş olan "he" harfi, buradaki yazı restorasyonlarından sorumlu olan Prof. Dr. Hüsrev Subaşı'nın gayretleriyle yazıya eklenmiştir (Resim 17). Böylelikle, Süleymaniye gibi önemli bir caminin kubbesindeki âyetin imlâsında yer alan bir hata tashih edilmiştir (Subaşı, 2011: 136). Aynı restorasyon esnasında, aslangöğüslerinden mihraba bakan sol ön yazı olan "Başarım ancak Allah'ın yardımı iledir." anlamındaki "vemâ tevfîkî illâ billah" âyeti (Hûd, 11/88) ile çıkışa (avluya) bakan taraftaki aslangöğsü üzerinde yer alan "kulillahu haliku külli şey'in" (De ki Allah her şeyin yaratıcısıdır.) âyeti (Ra'd, 13/16) arasında becayiş yapılmıştır. Bu yer değişikliği yapılırken, her iki âyetin anlamına istinaden Yaratıcı ile ilgili olan âyetin mihrap tarafında olmasının daha uygun olacağı düşünülerek eski fotoğraflara müracaat edilmiş ve önceki halinin de aslında bu şekilde olduğu anlaşılmıştır (Subaşı, 2011: 140).

Mimar Koca Sinan eserleri arasında hat sanatı bakımından dikkat çeken yapılardan biri de Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii'dir. İznik çinileriyle zenginleştirilmiş olan bu camideki celî sülüs yazılar mekân estetiğinin en göz alıcı unsurlarındandır. Bu yazıların büyük bir kısmı çiniler üzerinde olup özgündür. Bazı kitabeler ise taşa/mermere mahkûktur. Ancak camiin ilk yapıldığı dönemden kalma bu orijinal yazılarda herhangi bir hattat imzası bulunmadığı ve kaynaklarda da bu camideki orijinal yazıların hattatı hakkında bir bilgiye henüz rastlanamadığı için, çini veya mermer üzerindeki yazılarla malakârî yazıların hattatı tespit edilememiştir. Kalemişi tekniğiyle nakşedilmiş olan ve kubbe, yarım kubbe gibi yerlerde bulunan yazılar ise yakın geçmişimizin büyük hattatlarından Mustafa Halim Özyazıcı'ya aittir.

Kadırga Sokullu Camii'nin orijinal yazıları XVI. yüzyılın son yarısına ait olup dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Halim Efendi'ye ait olan muhdes yazılar ise 1938 yılında, Hattatın 40 yaşında iken yazmış olduğu yazılardır. Dolayısıyla, Halim Efendi'nin olgun zamanına rastlamaktadır.

Celî sülüs hattıyla tasarlanan orijinal yazıların birçoğu çini üzerine sıraltı tekniğiyle uygulanmış olup lacivert zemin üzerine beyaz ile yazılmıştır. Harf gözleri çoğunlukla firuze ile veya mercan kırmızısı ile renklendirilmiştir.

Kıble kapısı girişinde, revaklı avludaki kemerler üzerinde ve kubbe altında yer alan orijinal yazılar ise mermer üzerine zemin oyma tekniğiyle uygulanmıştır. Bu yazılar lâcivert zemin üzerinde olup altın varaklıdır. Bunlardan birinde, namaz âyeti olarak bilinen ve *"Muhakkak ki namaz belli vakitlere bağlı olarak mü'minlere farz kılındı."* anlamındaki *"inne's-salâte kânet ale'l-mü'minîne kitâben mevkûtâ" (Nisâ 103)* âyeti yazılıdır (Resim 18). Diğerinde ise Kelime-i Tevhid *(Lâ ilâhe illallah Muhammedün Rasûlüllah)* yazılıdır (Resim 19).

Resim 18 /Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

Resim 19 / Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

Resim 20 / Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

Namaz âyetinin yazılı olduğu panoda herhangi bir tezyinat bulunmamaktayken, Kelime-i Tevhid yazılı panoda köşebentler ve yazı boşluklarında rûmîli küçük motifler yer almaktadır. Harf anatomileri, zülfe uçlarının sivriliği, zülfe başlarının kütlüğü, harekelerin eksikliği bakımlarından bu yazılar XVI. yüzyıl hat sanatı özelliklerini sergilemektedir. Ayrıca, bilhassa Kelime-i Tevhid istifinin seyrekliği sebebiyle meydana gelen büyük boşluklara hareke veya tezyini işaretler yerine motifler serpiştirilmiştir.

Son cemaat yerindeki pencerelerin alınlıklarında yer alan dikdörtgen panolar içerisine pafta pafta yazılmış olan Fatihâ Sûresi çini üzerinde olup her bir yazılı panonun etrafı yine çini üzerinde ve güzel bir şekilde tezyin edilmiş vaziyettedir. Tek katlı (tek satırlı) istifin tercih edildiği yazı alanı seyrek bir şekilde kullanılmış ve bazı harf gözleriyle cezm gözleri firuze rengine boyanmıştır. Bunlar da yine dönem özelliklerindendir.

Camiin en gösterişli kısmı olan mihrap duvarı, kaliteli İznik çinilerinin oluşturduğu yoğun tezyinatıyla ve genel dekorasyonla bütünleşmiş yazı panolarıyla dikkatleri bu bölgeye çekmektedir. Bu dekorun ortasındaki mihrap ayeti, koyu zemin üzerine varaklanmış haliyle camiye farklı bir atmosfer kazandırmıştır.

Mihrabın iki yanında yer alan dairevi madalyonlarda İhlas Sûresi yazılıdır ve her iki madalyon da birbirinin aynıdır. Burada, Besmele ve İhlas Sûresi'ndeki dikey harfler o kadar dengeli istiflenmiştir ki, dairenin merkezinde birleşen bu harfler "saâdet düğümü" olarak da adlandırılan muhteşem geometrik süslemeyi meydana getirmiştir. Geometrik süslemede dengenin meydana gelebilmesi için dikey harfler arasındaki boşlukları eşit mesafelerde tutmak hiç de kolay bir iş olmadığı için burada olağanüstü bir tasarım kudreti göze çarpmaktadır (Resim 13). Bu madalyonlar, yukarıda da bahsi geçen Süleymaniye Camii mihrap duvarındaki, Hattat Hasan Çelebi'ye ait madalyonları hatırlatmaktadır. Ancak Süleymaniye'de Fatiha Sûresi iki parçaya bölünerek sağ ve sol taraftaki panolara yazılmışken Kadırga Sokullu'daki her iki panoda da aynı kompozisyon, yani İhlas Sûresi tekrarlanmıştır. Bu tür örneklerden hareketle, söz konusu dekoratif uygulamadan büyük mimarın pek hoşlandığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Resim 21 / Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

Harim duvarlarında başlayan Esmâü'l-Hüsnâ kuşağı ile (Resim 20) üst kat mahfili pencere alınlıklarında devam eden Esmâü'l-Hüsnâ panoları yine çini üzerinde olup yazı estetiği bakımından dönemin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Bu yazılarda da harekeye çok az yer verilmiş ve gözler renklendirilmiştir. Ancak bu çok kıymetli çini panolardan bazı parçalar maalesef şu anda yerlerinde değildir.

Dairevî panolardaki çehar yâr yazıları, çini üzerindeki ender örneklerdendir. Birçok camiin çehar yâr yazıları sıva üzerine kalemişi tekniğiyle geçirilmiş vaziyetteyken yahut ahşap, sac gibi malzemeler üzerindeyken bu camideki çehar yâr isimlerinin çini üzerine yazılmış olması, istisnaî bir özelliktir. Bu yazılarda ise harekeye nerdeyse hiç yer verilmemiş; "radıyallahu anh" ibareleri ise gayet iri yazılarak dairede boşluk bırakılmamıştır (Resim 21).

Camiin ana kubbe göbeğindeki âyet ile yarım kubbelerdeki âyetler ise (Fâtır, 35/41) Mustafa Halim Özyazıcı hattıyla istiflenmiştir (Resim 22). Kubbe göbeğindeki yazının tasarımıyla, mihrap duvarındaki İhlas Sûresi yazılı panoların tasarımı arasındaki benzerlik ilk bakışta dikkat çekmektedir. Her ne kadar iki yazının estetik seviyesi bakımından dört yüz yıla yakın zaman farkının doğurduğu farklılaşmalar söz konusu olsa da, Halim Efendi, camiin orijinal yazılarıyla kendi yazılarını en güzel şekilde uyumlu kılmak için olsa gerek, güzel bir tasarım esprisi yapmıştır. Metin farklı olmasına rağmen, dikey harflerin aralarındaki mesafeleri ayarlayarak, bu çizgilerle merkezde benzer bir geometrik süsleme meydana getirmiştir. Söz konusu uygulama ile Halim Efendi, selefin hattına âdeta nazîre yapmıştır. Kadırga Sokullu Camii ve Azapkapı Sokullu Camii kubbe yazılarının hattatı da ibaresi de istifi de aynıdır. Söz konusu âyetin sonunda geçen Halîm kelimesinin hemen altına Hattat Halîm'in imza koyması ise manidar bir tevafuk olmuştur.

Halim Efendi'nin tasarladığı ve lâcivert zemin üzerine altın yaldızla, kalemişi tekniği kullanılarak sıva üzerine uygulanan yazılarda, hat sanatının asırlar içinde süzülerek gelişen ve XIX. yüzyıl sonunda zirveye ulaşan estetiğini görmek mümkündür. Harf anatomileri en güzel formlarına kavuşmuş, istif alanı dengeli bir şekilde doldurulmuş ve ideal ölçülere riayet edilmiştir. Harfler gayet seyyâl yazılmış ve harflerin birbirleriyle tenasübüne itina gösterilmiştir. Kalem hakkına titizlikle uyulmuş; ayrıca harekeler ile tezyinî işaretler ihmal edilmemiştir.

Resim 22 / Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

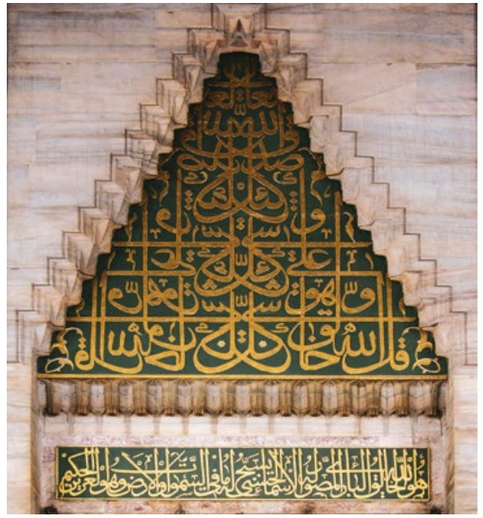
Yarım kubbeler üzerindeki yazılarda ise yazı, merkezdeki geometrik süslemeden bağımsız olarak tasarlanmış ve yazı ile süsleme arasında küçük bir boşluk bırakılmıştır. Elif, lâm gibi dikey harfleri, istif icabı olarak normal ölçüsünden fazla uzatmak icap ettiğinde bile Halim Efendi ustalığını göstererek, gözü rahatsız etmeyecek şekilde bunu yapmayı başarmıştır.

Gerek ana kubbe göbeğindeki yazısında gerekse yarım kubbelerdeki yazılarından birinde Halim Efendi'ye ait hattat imzası ve tarih yer almaktadır. Klasik dönem ve öncesindeki mimarî yazılarda hattat imzasına daha az rastlanırken, geç dönem Osmanlı mimarîsinde ve sonrasında genellikle bütün hattatlar yazılarına imza koymuşlardır. Kadırga Sokullu Camii'nde de orijinal yazılara ait hattat imzası yer almamakta; XX. yüzyılda yazılan yazılarda hattat imzası yer almaktadır.

Umulur ki; sonradan yazılmış olan bu yazıların Halim Efendi gibi bir usta elinden çıkmış olmasından, Sinan'ın ruhaniyeti de memnun olmuştur. Zira o, camilerindeki mükemmel mimarînin tamamlayıcısı olan her sanatın da en mükemmelini kullanmıştır. Hüsn-i hat da bunlardan biridir (Derman, 1989: 290).

Dolayısıyla Kadırga Sokullu Camii, Sinan'ın yapıları içerisinde, hat sanatının yaklaşık dört asır içinde nereden nereye geldiğini bir cami bünyesinde teşhir etmesi bakımından güzel bir örnektir (Özkafa, 2012: 2761). Sinan camileri içinde, ilk dönemden kalma ve sonraki asırlarda eklenmiş yazıları bir arada ihtiva eden, Süleymaniye ve Kadırga Sokullu camilerinden başka camiler de vardır. Meselâ; Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii kubbe yazısı ve Üsküdar Şemsi Paşa Camii kubbe ve kasnak yazıları Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1872-1946) tarafından 1940 yılında yeniden yazılmıştır. Mihrimah'ın cami yazı takımları da Sami Efendi (1838-1912) tarafından yazılmıştır. Fındıklı Molla Çelebi Camii'nin kubbe yazısı ise Hâmid Aytaç (1891-1982) tarafından yenilenmiştir (Derman, 1989: 291).

Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii de yazı zenginliği bakımından önemli bir Sinan eseridir. Bu caminin



Resim 23 / Kılıç Ali Paşa Camii

▲ **Resim 24 /** Kılıç Ali Paşa Camii

▲ **Resim 25 /** Kılıç Ali Paşa Camii

Resim 26 / Valide Atik Camii

▲ **Resim 27** / Valide Atik Camii

tâk kapısı üzerindeki müselles yazı sahasına müsennâ olarak istiflenmiş olan "(kul)illahu haliku külli şey'in ve hüve 'alâ külli şey'in vekîl, sadekallahu te'âlâ" (Zümer, 39/62) ibaresi ilginç özellikler barındırır. Her şeyden önce, bu ibarenin başındaki "kul" kelimesi Zümer Sûresi 62. âyette geçmemesine rağmen bu kitabeye ilâve edilmiştir (Resim 23). Ancak başlangıcı buna çok benzeyen bir âyet olup Süleymaniye Camii'ndeki aslangöğsünde de ilk yarısı bulunan, Ra'd Sûresi'nin 16. âyeti "kulillahu haliku külli şey'in ve hüve'l-vâhidu'l-kahhar" şeklindedir. Dolayısıyla hattat bu kitabeyi ezberinden yazmışsa iki âyeti birbirine karıştırmış olmalıdır. Bunu, farkına varılmayan bir hata olarak görmek istemezsek şöyle yorumlamak da mümkündür: Kılıç Ali Paşa Camii tâk kapısındaki bu müselles ve müsennâ istifte her iki âyetten birer parça yazılmış olabilir. Yani Ra'd Sûresi 16. âyetin başı ile Zümer Sûresi 62. âyetin sonu tek istifte birleştirilmiş olabilir. Fakat bu, zorlama bir yorum olacağı için bunu bir zühul saymak daha isabetli olsa gerektir. Zira farklı sûrelerden seçilmiş iki âyetten birer bölümün cem'edilerek tek istifte ele alınması gibi bir uygulama gelenekte görülmez. İstif icabı âyete bir kelime eklemek ise hoş görülecek bir durum değildir. Dolayısıyla izahı kabil olmayan bu ziyadenin dikkatlerden kaçarak böyle mühim bir Sinan eserinin tâk kapısında yer alması ve asırlardır müdahale edilmeksizin günümüze ulaşması çok ilginç bir durumdur. Bahsi geçen kitabenin bir diğer hususiyeti, hat sanatı tarihinde Şeyh Hamdullah'tan günümüze kadar yaşamış olan Türk üslûbunun bir ara dönemi kabul edilen Karahisarî ekolünde yazılmış olmasıdır. Çünkü bu kitabenin hattatı, Ahmed Karahisarî ekolünün has takipçilerinden olan Demircikulu Yusuf'tur. İstifteki makûs yâ harflerinin ufkî uzanışlarla yazı sahasını bölümlere ayırması, Topkapı Sarayı Bâb-ı Humayûn üzerindeki Ali bin Yahyâ Sûfî istifine atıf yapar gibidir.

Kılıç Ali Paşa Camii'ndeki yazılı çini panolarda harflerin gözleri mercan kırmızısı ile doldurularak güzel bir renk harmonisi sağlanmıştır (Resim 24-25). Sinan yapılarının pek çoğunda olduğu gibi çinilerde zemin lâcivert, yazı ise beyazdır. Yazı sahasında harekelerin eksiksiz kullanımı henüz yaygın değildir. Bunun yerine, aralardaki boşluklara muhtelif yapraklardan veya rûmîlerden teşekkül eden tezyinat serpiştirilmiştir. Yazı ve tezyinatın iç içe olması sadece çinilerde söz konusu olmayıp mermere ve taşa hakkedilmiş kitabelerde de bunlara rastlamak mümkündür. Mesela yine Kılıç Ali Paşa Camii mihrabındaki mermere mahkûk "küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyya'l-mihrâb" âyetinde, harflerin arasına benzer motifler yerleştirilmiş, ayrıca mebsût vaziyette yazılmış olan be harfinin ortasına da tepelik şeklinde bir düğüm atılmıştır.

Sinan'ın yaptığı selatin camilerinden olan Üsküdar Atik Valide Camii celîlerinin hattatı olarak kaynaklarda Hasan Üsküdarî'nin adı geçmektedir. Dört asrı aşkın bir zamandır camii süsleyen celî sülüs kuşak yazısının üzerinde bulunduğu çiniler renk ve desen itibarıyla ender niteliktedir. İznik çiniciliğinin en parlak dönemlerini yaşadığı XV. ve XVI. yüzyılların kalitesini yansıtan bu çiniler, hem teknik hem de renk ve kompozisyon açısından oldukça başarılı örneklerdir (Özkafa, 2009: 206) Bu dönemde, klasik renkler olan kobalt mavisi ve beyazın yanı sıra yeşil, turkuaz, firuze ve ilk örnekleri Süleymaniye Camii ile Hürrem Sultan Türbesi çinilerinde görülen kabarık kırmızı (mercan kırmızısı) da kullanılmıştır.

Ayrıca yazının zemininde de yer yer harflerin arasından geçen kırmızı, yeşil ve beyaz renkli hançer yapraklarla küçük çiçekler, rozetler ve geometrik geçmeler yer almaktadır. Bu görüntü bize, tezyinatla yazının iç içe vaziyette sıkça kullanıldığı Selçuklu dönemini hatırlatmaktadır. Camiin yapım tarihini de dikkate alacak olursak, yazıdan henüz Selçuklu etkilerinin tamamen silinmediği anlaşılır.

Bu kuşaktaki harf gözlerinin renklendirilmesi ve kelime aralarına motiflerin, kıvrık dalların serpiştirilmesi gibi tasarrufların Mimar Sinan veya Hattat Hasan Üsküdarî tarafından talep edildiği ya da bilgisi dâhilinde yapılıp yapılmadığı ve hattatın yazı kalıplarını çini ustalarına teslim ettikten sonra tekrar kontrol edip etmediği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak şurası unutulmamalıdır ki; hattatlar cami yazılarının kalıplarını yazarlarken, aksi gerekmedikçe siyah mürekkep kullanırlar ve harf gözlerini farklı renklerle doldurmak gibi bir yönteme başvurmazlar. Hattâ, istifteki boşlukları hareke ve diğer tezyinî unsurlarla kendileri doldururlar. Çünkü bu da istif işleminin bir parçasıdır. Bu yüzden söz konusu kuşaktaki motiflerin, kıvrık dal vb. çiçeklerin, harf gözlerindeki renklendirmenin hattat tarafından değil; çini ustaları tarafından yapılmış olması ihtimali yüksektir (Resim 26-27).

Resim 28 / Selimiye Camii

▲ **Resim 29** / Selimiye Camii

Her ne kadar birçok kaynakta Mimar Sinan'a atfedilse de Piyale Paşa Camii'nin mimarı hakkında bazı ihtilaflar söz konusudur. Meselâ; Sedat Çetintaş'ın 1936 yılında Cumhuriyet gazetesinde neşrettiği makalede sıraladığı gerekçelere binaen bu caminin Sinan'a ait olma ihtimali düşüktür (Çetintaş, 2011: 49). Asıl konumuz bu olmamakla birlikte, Piyale Paşa Camii'nde yer alan çini üzerindeki kuşak yazıları, Sinan'a ait olduğu ittifakla kabul edilen camilerle mukayese edildiğinde sık rastlanmayan bir özellik olarak dikkat çeker. Çünkü Sinan camilerinde ince uzun bir kuşak halinde duvarları dolanan kuşak yazısı pek görülmez. Bunun yerine, pencere alınlıklarında panolar halinde devam eden veya mihrap duvarındaki çini

▲ **Resim 30** / Selimiye Camii

kaplamalarla birlikte programlanan yazılar daha çoktur.

Sinan'ın "ustalık eserim" dediği Edirne Selimiye Camii, elbette hem Türk-İslam mimarîsi hem de dünya mimarîsi bakımından en mühim abidelerin başında gelir. Böyle bir mimarî harikasının yazı ve tezyinat programı bakımından da mükemmel olması beklenir. Ancak Selimiye Camii'nde de Sinan devrinden kalma yazılar olduğu gibi yakın dönemlere ait yazılar vardır. Selimiye Camii'nin yapıldığı dönemden kalma bütün yazıları Hasan Çelebi'ye aittir (Derman, 2006: 13). Hat sanatı tarihinde celî sülüsün tekâmül devri XIX. asra tekabül ettiği için XVI. yüzyıl, celî yazılar bakımından henüz hazırlık dönemi kabul edilir. Bu sebeple Selimiye'de cami ile yaşıt olan kitabeler devrinin en güzel yazılarına örnek gösterilebilir, fakat harf bünyeleri ve istif mükemmeliyeti bakımından gelişmekte olan yazılar sınıfında kabul edilmelidir (Resim 28-29). XIX. asrın başlarında Edirneli Nakşî Molla Mustafa (ö. 1809) tarafından caminin kubbesine, yarım kubbelerine ve muhtelif duvarlarına kalemişi olarak tatbik edilen yazılar, bunları 1883'te tamir eden Edirneli mahallî hattat Mehmed Hayrî (1839-1900) tarafından yazılan yazılar (Derman, 1989: 292) ve 1980'li yıllarda yapılan restorasyonlarda tecdid edilen yazılar celî hattın daha ideal bir güzelliğe kavuştuğu döneme ait olmalarına rağmen, bu büyük abideye hiç yakışmayacak mahiyettedir. Bahsi geçen yazılar esasen hem tarihî vasıf taşımadığı için hem de estetik değere sahip olmadığı için bir an evvel ehil bir hattat ekibine tecdit ettirilmelidir. Dolayısıyla, bu camideki taşa/mermere mahkûk kitabeler orijinal haliyle muhafaza edilmeli iken, kalemişi tekniğiyle uygulanan yakın dönem yazıları yenilenmelidir. Bu iki farklı döneme ait yazılar caminin birçok yerinde yan yana veya üst üste bulunduğu için aradaki fark bariz bir şekilde anlaşılmaktadır (Resim 30).

Edirne Selimiye Camii'nin inşası esnasında Mimarbaşı ile İstanbul arasında düzenli yazışmalar söz konusudur ve bu belgeler Sultan'la mimarın inşaat hakkında karar verme mekanizmasındaki paylarını açıklamaktadır. Örneğin 12 Ağustos 1572'de Sinan'a Divan'dan şöyle bir emir gönderilmiştir:

"Mimarbaşına emir: Gönderdiğin mektupta binanın inşaat durumunu anlatarak ana kemerlerin dördünün kilitlenip dördünün de kilitlenmek üzere olduğunu bildirmişsin. Ayrıca şahnişin kubbesinin ve duvarın süslü mü, yoksa sade mi olması hakkında arzumuzu öğrenmek istemişsin. Ben pencerelerin hizasına kadar çini ile kaplanmasını ve *pencere üstlerine yine çini ile Fatiha Sûresi'nin yazılmasını istiyorum*. Bu dediklerimi uygun gördüğün şekilde yaptır" (Kuban, 1997: 132 -Tuncay, 1969'dan naklen-).

Bu çok ilginç emir, süsleme programının Sultan tarafından genel çizgileriyle, yazıların içeriği de bildirilerek tespit edildiğini, mimarın da uygulamada serbest bırakıldığını göstermektedir (Kuban, 1997: 132). Dolayısıyla Sinan'ın camilerinde yer alacak olan ibareler ya gelenek tarafından tabiî bir şekilde belirlenmiş olan, alışılmış ve yerleri büyük ölçüde belli metinlerdir veyahut yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bani tarafından özellikle istenmiş ve yeri belirtilmiş olan metinlerdir.

SONUÇ

Mimar Sinan eseri olan camilerde hat sanatı, mimarî ile âhenk içinde ve yerli yerinde kullanılmıştır. Yazıların hem muhteva hem de görsel etki bakımından mekâna kattığı atmosferden en iyi şekilde istifade edilmiştir. Mekânın ibadethane olduğunu vurgulamak bakımından celî yazıların çok güçlü bir imge gücü olduğu muhakkaktır ve Sinan bu avantajı makul bir seviyede kullanmasını bilmiştir. Kitabelerin veya yazılı panoların camilerdeki konumları o kadar isabetlidir ki, henüz cami planlanırken bunların yerleri ayrılmış intibaı bırakır ve bu yüzden de hiçbir kitabe gözü rahatsız edici boyutta veya fazladan eklenmiş havasında değildir.

Mimar Sinan eseri olan camilerdeki yazıların bir kısmı orijinal olup bazıları sonradan eklenmiştir. Orijinal yazılar genellikle taşa/mermere mahkûk kitabelerle çini üzerindeki yazılardır. Bunlardan bazılarının ketebesi mevcut olup hattatı biliniyorken bazılarının hattatı bilinmemektedir. Sinan eserlerindeki yazıların büyük bir kısmı devrin en meşhur, en iyi hattatlarına aittir. Zamana direnci en zayıf yazılar sıva üzerine kalemişi olarak tatbik edilenler olduğu için bunlar aslî hüviyetlerini muhafaza edememiş, zamanla yenilenmiştir. Bu tamirat esnasında bir kısım orijinal yazılar nâehil ellerde ziyan olmuştur. Süleymaniye Camii kubbesinde olduğu gibi bazen yazılar çinko üzerine işlenerek monte edilmiştir. Bunların da varakları yapılan restorasyonlarda yenilenmiştir. İbareler yerine göre seçilmiş olup mekân-anlam ilişkisi kurulmuştur ve bu gelenek günümüze kadar devam etmiştir. Mimar Sinan eserlerinin pek çoğunda, meşhur hattatların veya bazı padişahların imzalarını taşıyan, zaman içinde asılmış müstakil levhalar da mevcut olmakla birlikte, bu çalışmanın hacmi dolayısıyla bu levhalara temas edilememiştir. Sinan, camilerinde yazıyı severek kullanmış, ancak tezyinat anlayışında da görüleceği üzere mübalağaya kaçmamıştır. Durulması gereken yeri çok iyi bilmiş ve her yerde sadece gerektiği kadar yazı ve tezyinata yer vermiştir. Bununla birlikte, Sinan eserlerinde istisnaî miktarda da olsa yazı estetiği bakımından devrinin gerisinde kalmış bazı kitabelere rastlanmıştır. Bu kitabeler de tarihî değer taşıdığı için elbette muhafaza edilmelidir ancak yapılara sonraki asırlarda eklenmiş olan amatör yazılar güzel bir şekilde yenilenmelidir. ■

KAYNAKÇA

- Alparslan, Ali (1988); "XVI. Yüzyıl İslam Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Alparslan, Ali (1999); *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barkan, Ö. Lütfi (1972); Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550-1557), C. 1-2, Ankara.
- Çetintaş, Sedat (2011); "Piyale Paşa Camii Üstad Sinan'ın Değildir", *İstanbul ve Mimarî Yazıları*, TTK Basımevi, Ankara, s. 47-49.
- Çulpan, Cevdet (1970); "İstanbul Süleymaniye Camii Kitabesi", *Kanuni Armağanı*, TTK Yayınları, Ankara, s. 291-299.
- Derman, M. Uğur (1982); *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Derman, M. Uğur (1989); "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat San'atı", *VI. Vakıf Haftası*, İstanbul, s. 287-300.
- Derman, M. Uğur (1996); "Süleymaniye Camii'nde Hat Sanatı", *Mimarî Mirasın Bugünü*, Ircica Yayınları, İstanbul.
- Derman, M. Uğur (2006); "Osmanlı Celî Hattında Klasik Kavramı", *Sanat ve Klasik*, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Evliya Çelebi (2003); *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Günüç, Fevzi (2002a), "Bir İstif Mukayesesi ile XV. - XX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Mimarîsinde Celî Sülüs Yazının Gelişimi" *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan* (10-13 Ekim 2001), Bildiriler, İzmir, s. 335-343.
- Günüç, Fevzi (2002b), "Klasik Dönem Osmanlı Mimarîsinde Celî Yazılar", *Türkler*, C. XII, Ankara, s. 274-281.
- Kuban, Doğan (1997); *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, Selçuk (2001); *Ters Lâle, Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001.
- Mülayim, Selçuk (2007); *Bir Şaheser, Süleymaniye Külliyesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Müstakîmzâde, S. Sa'düddin (1928); *Tuhfe-i Hattatîn*, Devlet Matbaası, İstanbul.
- Müstakîmzâde, S. Sa'düddin (2001); *Tuhfe-i Hattatîn*, (Haz.: Mustafa Koç), Klasik Yayınları, İstanbul.
- Nefeszâde İbrahim (1938); *Gülzâr-ı Savâb*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- Öz, Tahsin (1987); *İstanbul Camileri*, C. 1, TTK Yayınları, İstanbul.
- Özcan, A. Rıza (2007); "Yazılar ve İmzalar", *Bir Şaheser, Süleymaniye Külliyesi*, (Ed. Selçuk Mülayim), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özkafa, Fatih (2009); "Üsküdar'daki Selatin Camilerinin Kuşak Yazıları", *VI. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, Bildiriler Kitabı*, C. 1, İstanbul, s. 203-250.
- Özkafa, Fatih (2011); "Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadırga Sokullu Camii", *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi (Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul)* 06-10 Ekim 2009, Ankara, s. 2751-2772.
- Rado, Şevket (ts.); *Türk Hattatları*, İstanbul.
- Saî Mustafa Çelebi (2002); *Yapılar Kitabı-Tezkiretü'l-Bünyân ve Tezkiretü'l-Ebniye* (Sadeleştirme: Hayati Develi-Samih Rifat), Koçbank Yayınları, İstanbul.
- Subaşı, M. Hüsrev (2001); "Süleymaniye Camii Hatları 2010 Restorasyonu", *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, Sayı 3, s. 134-151.
- Suyolcuzâde, M. Necib (1942); *Devhatü'l-Küttâb*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- Tuncay, Rasim (1969); "Edirne'de Selimiye Camii" *Belgelerle Türk Tarihi*, 23, s. 4-6.
- Ülker, Muammer (1978); "Süleymaniye Camii'ndeki Karahisarî Yazıları", *Turing*, S. 63, İstanbul, s. 12-21.

İstanbul'daki Erciyes: Süleymaniye Külliyesinde Liderlik ve Yönetim

DR. İBRAHİM ZEYD GERÇİK
İstanbul Şehir Üniversitesi,
ibrahimgercik@sehir.edu.tr

On üçüncü yüzyılın sonunda, Anadolu'daki İktisadi Örgütlenmenin, Ahi Teşkilatının Başı olan Şeyh Edebali, damadı Osman Gazi'ye bir devleti kuracak, bir medeniyeti mayalayacak olan değerleri aktarır: Gönül almak, hoşgörü, adalet, bağışlayıcılık ve bütünleyicilik. Bu değerler Osmanlı yönetim kültürünü biçimlendiren, birleştiren ve yön veren çekirdek değerler olur.

Gönül almak; gönülleri kazanmak, insanla duygusal bağları oluşturmak, insanı insana tutundurarak geliştirmektir. Hoşgörü; insanın unutkan, hata yapabilen bir varlık olduğunun, insanın hatalarıyla yüzleşerek olgunlaştığının, özrünü keşfederek kendini aştığının farkında olmaktır. Adalet; her kişi ya da nesneyi doğru konuma, fıtratına uygun konuma yerleştirmek için; anlayışı, kuralları ve yöntemleri inşa etmektir. Bağışlayıcılık; öfkenin kine dönüşmemesi ve adaleti yok etmemesi için, affederek insanları kazanmaktır. Affederek geçmişin geleceği öldürmesine izin vermemek, affederken adaletten ve haklardan sapmamaktır. Bütünleyicilik; iletişimde, ilişkilerde, hayatın tüm aşamalarında benzerlikleri yakalamak, çiftleri ve zıtları dengelemektir. Zıtlıkları birbirini besleyen, tamamlayan bir yapıya dönüştürmektir. Farklılıkları ortak değerlerde birleştirerek bütünleştirmek ve insana, hayata, dünyaya bütüncül bir gözle bakabilmektir.

Külliye bu çekirdek değerlerin bir modelde ifadesi, hayat içerisinde gerçekliğe dönüşmesidir. Külliye bu çekirdek değerlerin, bir medeniyet modeli olarak biçimlenmesidir. Külliye toplamak, bütünleştirmek ve birleştirmektir. Külliye; "tez ve anti tez"in senteze ulaşması, "ying ve yang"ın, dişil ve eril'in birlikteliği, çiftlerin birbirlerini kabul ederek gelişmesidir. Külliye hayatı bir çatışma olarak değil, sürekli denge arayışı içinde bir bütünlük olarak kabul etmektir. Külliye bir olmak, mekânı Tevhit kılmaktır.

Osmanlı külliyelerinde bütüncül bir hiyerarşi ve merkezî bir düzen söz konusudur. Parçalar arasında simetrik bir düzeni çağrıştıran, katı biçimsellikten uzak bütüncül bir denge vardır.[1] Osmanlı medeniyetinde külliye hem toplumsal refahın, hem de şehir tasarımının çekirdeğini oluşturmuştur. Bu tasarım içinde cami ve çevresi de Roma İmparatorluğu şehirlerindeki antik forumun yerini almıştır.[2]

Külliye; sağlık, inanç, ahlâk, eğitim, yardımlaşma, sosyal sorumluluk, ticaret, tüketim gibi insanın temel rol ve ihtiyaçlarının birleştirilmesidir. İnsanın toplum içindeki rolleriyle, bir bütün olarak algılanmasıdır. Külliye "farklılık içinde bütünlüğün", "çokluk içinde birliğin" en iyi görüldüğü yerdir. Külliye insanların, uygulamaların ve kültürlerin harmanlanmasıdır.

Külliyeler toplumun her kesiminden yaş, meslek ve inanç gruplarını sosyal bir hizmet ve iletişim ağı içerisinde topladığından en önemli sosyalleşme araçlarıydı. Kültür ve medeniyeti oluşturan inanç, değer ve davranış kalıpları külliyeler sayesinde insanlara hızla aktarılıyordu. Örneğin, külliye içerisinde sıbyan mektebinde (ilköğretim) okuyan bir çocuk aynı mekân içerisinde hocaların, medrese öğrencilerinin, esnafın, yoksulun, tüccarın, hekimin davranış biçimlerini izleyebiliyordu. Farklı kesimler birbirlerini zenginleştiriyor ve davranışlarda doğal bir kontrol sistemi

▲ Süleymaniye Camii

oluşturuyorlardı. Osmanlı toplumunda gelişmiş bir külliye modeli, hayat içindeki rolleri kendi içinde topluyor, farklılıkları birbirine yakınlaştırıyor, farklılıkların birbirlerini tanıyacak ve anlayacakları ortak buluşma alanlarını oluşturuyordu. Bu modelin içinde büyüklükle tevazu, güçle zayıflık, gurbetle vatan, hastalıkla sağlık, delilikle akıl, zenginlikle yoksulluk, yolcu ile ev sahibi, çocukla yaşlı, öğretenle öğrenen, bilenle bilmeyen, iç ile dış, hayatla ölüm, geçicilikle kalıcılık, parçayla bütün, çalışmayla dinlenme, kirlilikle temizlik, ticaretle sanat, insanla kurum, toplumla devlet, bahçeyle mezarlık, dünya ile ahiret, yerle gök, toprakla su birlikte yaşıyor, aynı mekânda buluşuyor, birbirini zenginleştiriyor ve tamamlıyordu.

Külliye, kalp çevresinde konumlanmış olan organlar, güneşin etrafında dönen gezegenler gibi evrensel Tevhidî modelin bir ifadesiydi. Külliyelerin hepsinde tüm yapıların yüzünü döndüğü merkez; farklılıkları toplayan, hepsini insani noktada eşitleyen, Allah'a yönelimde birleştiren "cami"ydi. Cami toplumun üzerinde uzlaştığı değerleri temsil ediyordu. Tüm yapıların kapıları camiye dönüktü. Yapılardan çıkanlar önce toplumsal değerlerin ana yansıması olan camiyi görüyorlardı. Tüm yapılar merkezdeki çekirdeğin yörüngesinde kendini konumlandırmıştı ve onun varlığıyla koordine oluyorlardı.

Osmanlı medeniyetinin insan, hayat ve toplum algısını bünyesinde toplayan en olgun örnek Süleymaniye Külliyesi'dir. Caminin bir kalp gibi merkezde yer aldığı ve diğer bütün yapıların bir "U" düzeni içinde onun etrafında sıralandığı biçim Süleymaniye Külliyesi'nde esas olarak alınmıştır. Ölümü ve öte dünyayı temsil eden hazire ile toplumu ifade eden iç avlunun tam ortasına cami yerleştirilmiştir. Böylece, uzaktan ve yakından, her yolun, sonunda oraya, yani hayat ve ölümün, dünya ve ahiretin birlik ve bütünlüğüne çıktığını hatırlatan bir çekim merkezi oluşturulmuştur.

Süleymaniye Camii'nin[3] yapılışı, revaklı şadırvan avlusuna açılan büyük cümle kapısı üzerindeki Karahisari kitabesine göre 27 Cemaziyelevvel 957 / 13 Haziran 1550 günü padişahın emri ile Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin

1 Erzen, Jale Nejdet. Mimar Sinan Estetik Bir Analiz, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 2. Baskı, 2005, s. 142.

2 Kuban, Doğan. İstanbul Bir Kent Tarihi (çev. Zeynep Rona), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1996, s. 245.

3 "Sözlükte (bir araya getiren şey) anlamına gelen Arapça "el- câmi" kelimesi, içinde cuma namazları kılınan mescidleri (Arapça, secde yeri) işaret eder." Titus Burckhardt, İslam Sanatı, çev. Turan Koç, İstanbul: Klasik Yayınları, 2005, s. 106. Cami bir araya getiren, toplayan, birleştirendir. Diğer bir ifadeyle insanların renk, ırk, zenginlik, güç sıfatlarını dışlayan, onları yaratıcı karşısında eşit kılan mekândır.

mihraba temel taşını koyması ile başlar[4] ve 21 Zilhicce 964 / 15 Ekim 1557'de yedi yıl içinde tamamlanır.[5]

Sinan'ın Süleymaniye'yi tasarlarken Ortadoğu, Mısır, Anadolu mimari miraslarını ve Ayasofya'yı büyük bir dikkatle incelediği muhakkaktır.[6] Sinan bin yılların mirasını yeniden harmanlayarak Ayasofya'nın kubbeli örtü sistemini[7] Süleymaniye'de uygular. Çünkü Osmanlı Devleti'nin Avrupa ile ilişkilerinin en yoğun döneminde inşa edilen Süleymaniye Camii'nde, Ayasofya'nın tarihî örneğine referans vererek, popüler efsaneleri kullanarak Hıristiyan ve Müslüman için ortak bir evrensel hafızayı ima etmek, eşsiz bir simgesel önem taşımaktadır. Kanuni Sultan Süleyman zamanında özellikle belirginleşen klasik biçim, Süleymaniye Camii'nde, kendisini güç ve iradenin yüceltilmesi olarak gösterir. Birbirinden farklı bu iki yaklaşımın sentezi ise İslamiyet'i ve geleneksel kültürü imparatorluk ilkeleri ile bütünleştirmek amacını taşır.[8]

Mimari, bir devletin ideolojisini, bir medeniyetin insana ve hayata ilişkin temel değerlerini yansıtır, bir toplumun yabancılara karşı gücünü sembolize eder. Bu olgu, Osmanlı yapılarının dış görünüşünde bir "kuvvet gösterisi" veya bir "meydan okuma" şeklinde hissedilir. Süleymaniye'nin Ayasofya ile aynı doğrultuda, Galata semtine hâkim olan bir tepe üzerine inşa edilmesi bir "meydan okuma"nın ifadesidir. Süleymaniye Külliyesi'nin şehir içinde konumlandırılması, Galata'da ticaret yapan ve oturan Frenklere ve Avrupa'nın önde gelen güçlerinin elçiliklerine dönük bir güç gösterisi ve imparatorluk geleneğinin Osmanlı ile devam ettiğinin bir ifadesidir.[9]

▲ Süleymaniye Camii

Sinan'ın her eserinde, kendine güven duyan Osmanlı'yı görmek mümkündür. Sinan'ın eserlerinde hissedilen şey; bütünlüğün, uyumun, yetkinliğin verdiği tatmin duygusudur. Aşırı süslemeden arındırılmış Osmanlı yapıları, eseri izleyen kişide büyüklük ve vakar duyguları uyandırır.[10] Süleymaniye'de ne Bizans'a ne İran'a ve ne de Selçuklu'ya özenmeyen, kendinden başkasına benzemek istemeyen, soylu ve sakin bir benlik duygusu fark edilir. İddiasız renkler içinde, ağırbaşlı, ciddi, sakin ve vakur görünüş, içte ve dışta aynı gücü taşıyan kişilikli üslup, binanın hangi amaçla yapıldığını hissettirir.[11]

Süleymaniye İstanbul'a hâkimdir ve şehrin farklı merkez noktalarından algılanabilir. Süleymaniye bu konumuyla bize üç önemli kurumsal gelişim ilkesini açıklar:

Yüksek Görünürlük: Kurumun bir sembol olarak zihinlere yerleşmesi için, kurumsal başarı, azim ve gücün toplum tarafından algılanması, kurumun yaptıklarının toplum tarafından bilinirliğinin yüksek olması gerekir.

Ufka Hâkim Olmak: Değişimi ve gelişimi yönetebilmek dünyadaki dönemsel dalgalanmaları, sosyal ve ekonomik hayattaki etkileşimleri önceden görmekle mümkündür. Kurum yönetimleri çevrelerindeki gelişmeleri önceden görüp ufuktaki gelişmeleri doğru okuyabilirlerse, tehditleri fırsatlara dönüştürebilirler.

Kendine Yolculuk, Hür ve Kemal Olmak: Süleymaniye; bütün çabaların, tüm kurumsal yolculuğun bir mükemmeli arayış, bir olgunlaşma olduğunu bize anlatır. Külliye binaları toplumu, cami insanı temsil eder. Süleymaniye aslında dünyada insanın hayat yolculuğunun, kendini keşif ve inşa olduğunu, insanın kendisini aşa aşa bir esere dönüştürmesi gerektiğini hatırlatır. Süleymaniye bize; dıştan aldığını içinde biçimlendir, tanımla ve yeni bir ürün, yeni bir yöntem olarak dışarıya açıl der. Süleymaniye'nin anıtsal taç kapısı dış avluya değil, iç avluya açılır. Yani insana, yani kurumun dayandığı değerlere, kurumun kendi çalışanına, umutlarına ve hayallerine açılır. Süleymaniye kurumlara dışlarındaki rakiplerini tanımalarını, çevrelerini anlamalarını, kurumsal gücü ve büyüklüğü göstermelerini söylüyor. Aynı zamanda gerçek gücün kaynağının; sürekli kendini sınama ve yenilenme olduğunu, kurumun uzun ömürlülüğünün sürekli öğrenen, kendi içindeki insanıyla bütünleşen bir büyümeyle sağlanabileceğini de vurguluyor.

"Süleymaniye Külliyesi yalnızca bir mimari başyapıt değil, aynı zamanda bir kurumsallaşma simgesidir. Kanuni Sultan Süleyman, hazinesinin önemli bir bölümünü, büyük bir toplumsal hayat, eğitim ve hayır merkezi olarak tasarlanan bu külliye aracılığıyla bir görkem, inanç ve yardımseverlik simgesi yaratmaya harcamıştır."[12]

Süleymaniye Külliyesi çok işlevli külliye modelinde inşa edilmiştir. Menzil[13] külliyesinin kervansaray-imaret-hamam üçlüsü ile şehir külliyesinin darüşşifa ve medrese yapıları görkemli bir caminin çevresinde birleştirilmiştir. Tüm faaliyetler aynı zamanda eğitim kurumlarına hizmet eder duruma getirilmiştir. Süleymaniye Külliyesi çeşitli ilim dallarının bir arada okutulduğu geniş kapsamlı bir yükseköğretim sitesi olarak gerçekleştirilmiştir.[14] Süleymaniye Külliyesi'nde farklı toplumsal kesimler birbirleriyle buluşuyor, topluma eğitim ve sağlık hizmetleri veriliyor, ihtiyaç sahiplerine sosyal yardımlar yapılıyor, yabancı ülkelerin insanları ağırlanıyor ve yoğun bir ticaret hayatı gerçekleşiyordu. Beş buçuk hektarlık bir alanı kaplayan külliye; sıbyan mektebi, dört medrese, darülkurra, darülhadis, tıp okulu, darüşşifa, imaret, tabhane, kervansaray, hamam, bekâr odaları, dükkânlar ve ahırlardan oluşmaktaydı.

Sinan'ın İstanbul'un üçüncü tepesinin üzerinde tepenin doğal yapısını bozmadan sergilediği organik mimari, (bugün çok uzağında olduğumuz) mekânı kendisine emanet bilen bir anlayışın ifadesidir. Bu anlayış çevreyi kontrol etmek yerine çevreye uyum sağlıyor, çevreyle bütünleşiyor. Mekânı bozmuyor, tahrip etmiyor. Mekânı Yaratıcı'nın emaneti, gelecek nesillerin hayat alanı olarak biliyor. Mekânın kurallarını okuyor, anlıyor, onunla aynı dili konuşuyor ve Süleymaniye tepenin içinden doğuyor, onun doğal bir uzantısına dönüşüyor.

Çevrenin doğal dokusunu bozmak, çevreye zarar vermek; kısa vadeli çıkarlar için gelecek nesillerin hayatını ipotek altına almaktır. Her kurum yaptığı uygulamaların çevre ve toplum üzerindeki etkileri konusuna duyarlı olmalıdır. Çünkü fatura başkaları tarafından değil kendi çocuklarımız tarafından ödenecektir. Devlet kurumları, belediyeler ve şirketler imar planlarında ve inşa çalışmalarında, kullanılan alanda gelecek nesillerin de hayat hakkı olduğunun bilincinde olmalıdırlar. Çünkü bugünün sorunları, geçmişin yanlış çözümleridir. Konfüçyüs'ün ifadesiyle özetlersek: "Bir neslin kaderini bir önceki nesil belirler."

Süleymaniye Külliyesi birçok yangın ve depremi yani doğal krizleri atlatarak 462 yıldır dimdik ayakta duruyorsa bunun nedeni köklere, sürekliliğe, temellere önem veren, yaptığı işi ilk seferinde doğru yapan, gelecek yönelimli bir bilincin eseri olmasıdır. Kurumların krizleri yönetebilmelerinde en önemli faktör böyle bir bilinci kurum çalışanlarında inşa edebilmeleridir. Süleymaniye kriz yönetiminde temel bir gerçekliği ortaya koymaktadır. Kurumun karşılaşabileceği potansiyel krizleri tanımlayıp kurum yapısını bu krizlere karşı dayanıklı hale getirmek. Başlangıçta gelecekte oluşabilecek potansiyel tehditleri planlayarak kurumsal yapıyı çevre ve kültürde oluşabilecek krizlere uyum sağlayabilecek özellikte inşa etmek.

▲ Süleymaniye Camii

Sinan, üzerine binecek büyük yükü taşıyabilmesi, yükün oluşturabileceği çatlama ve çökmelerle eserin yıkılmasını önlemek için Süleymaniye'nin temellerinin oturmasını beklemiştir. Bilge Sinan'ın bu yaklaşımı kurumlarda büyük kültürel dönüşümler için de geçerlidir. Şirketler veya kurumlar kendi bünyelerinde önemli bir teknolojik veya kültürel dönüşüm yapacaklarsa önce bu dönüşümü taşıyacak değer, kural, yöntem ve ilişkileri belirlemelidirler. Ardından büyük dönüşümü taşıyacak bu yapıyı kurum bünyesine eğitim ve pilot uygulamaların da desteğiyle yerleştirmelidirler.

Sinan Süleymaniye'nin temellerine uyguladığı drenaj sistemiyle temellere zarar verecek olan fazla suyun boşalmasını sağlamıştır. Kurumlar tüm bölüm çalışanlarının katılacağı bilgilendirme

4 Kanuni Sultan Süleyman'ın cenaze namazı da Şeyhülislâm Ebussuud Efendi tarafından 1566 yılında Süleymaniye'de kıldırılmıştır.

5 Aslanapa, Oktay. Mimar Sinan, Hayatı ve Eserleri, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., 1988, s. 34.

6 Cansever, Turgut. Mimar Sinan, İstanbul: Al Baraka Türk Yayınları, 2005, s. 184.

7 Sinan'ın Ayasofya'nın örtü sistemini uyguladığı diğer eseri ise İstanbul Tophane'deki Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa Camisi'dir.

8 Kuban, a.g.e, s. 239.

9 Yerasimos, Stefanos. Süleymaniye, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 54.

10 Mülayim, Selçuk. "Osmanlı Mimarisi", Osmanlı Ansiklopedisi, 3. Cilt, İstanbul: İz Yayıncılık, 1996, s. 21.

11 Mülayim, Selçuk. Ters Lale, Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001, s. 202, 254.

12 Kuban, a.g.e, s. 244.

13 Ticaret kervanlarının konaklama noktaları.

14 Kuran, Aptullah. Mimar Sinan, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986, s. 75.

ve değerlendirme toplantıları, yöneticilerin saha ziyaretleri, üst yönetimin çalışanla bir araya gelmesi, sportif etkinlik, kurum içi yarışmalar gibi yöntemlerle, aynı drenaj tekniğinde olduğu gibi, oluşan negatif stresi ve güvensiz iklimi boşaltarak bunların kurum ilişkilerine zarar vermesinin önüne geçebilirler.

Süleymaniye'yi dayanıklı kılan önemli bir unsur da demir bağlantıların kurşunla sağlamlaştırılmasıdır. Bu durumdan yola çıkarak kurumsal ilişkiler konusunda bir çıkarsama yapabiliriz. Kurum belirli bir bölümde sonuç, iş, başarı odaklı bir yönetici arıyorsa bu yöneticinin çalışanlar arasında oluşturacağı sert disiplin ve yıpranmayı dengeleyebilecek insan ilişkilerinde usta bir yönetici de onun yardımcısı olarak seçilmelidir. Sert olan demirin, sarsıntılara karşı esnek olan kurşunla sıkıştırılması gibi güç merkezli bir kişilik, ilişki merkezli bir kişilikle kuşatılarak kurum içinde oluşabilecek ilişki çatışmalarının önüne geçilmelidir.

Süleymaniye Külliyesi'nde, külliye binalarından cami mihrabına doğru dört mekânsal geçiş vardır: Külliye binalarıyla dış avlu arasındaki sokaklar, dış avlu, iç avlu ve cami iç mekânı. Kanaatimce bu yaradılışın dört ögesi olan su, hava, toprak ve ateşin; güney, kuzey, doğu ve batı olmak üzere dört yönün; bitkiler, hayvanlar, insanlar ve melekût âlemiyle dört varlık âleminin temsilî anlatımıdır.

▲ F.: Tuğçe Merve Elmacı

Aynı zamanda, dış avludan başlayıp cami iç mekânında tamamlanan hat, içsel bir yolculuğun, öğrenme ve kendini keşfin mekânla tasviridir. Dış avlu, ilme'l-yakin, yani okuma ve işitmeyle kazanılan bilgiyi temsil eder. İç avlu, ayne'l-yakin, yani bilginin uygulama ve deneyimle kazanımını, bilgiyle hislerin birleşimini temsil eder. Cami iç mekânı ise hakke'l-yakin, yani öğrenilen bilginin hayat biçimine dönüşmesini, kişinin kendi sınırlarını ve yeteneklerini tanımasını, olayların nedenlerine inebilmesini, yaşanılarak kazanılan basiret ve sezgi gücünü ifade eder. Bu üç mekânsal geçiş, kurum eğitimlerinde bilginin davranışa dönüştürülmesi sürecindeki üç temel basamak olarak da ele alınabilir. Kurum içi veya dışı sınıf eğitimleriyle bilginin görsel ve işitsel aktarımı, zihinsel farkındalığın oluşturulması ve öğrenmeye algısal hazırlıktır. İkinci adım elde edilen bilginin kurum içinde bir yöneticinin rehberlik ve kontrolünde uygulamasının yapılmasıdır. Üçüncü basamak koçluk, proje sorumluluğu ve yetki devri uygulamalarıyla, tecrübe edilen bilginin tekrar edilerek alışkanlığa dönüşmesine yardımcı olmaktır. Birinci basamakta eğitim ihtiyacı olan insanların eğitime alınması, katılımcının isteği ve eğitimcinin yetkinliği ön plana çıkar. İkinci ve üçüncü aşamaların başarısı ise kurumun kendi eğitim sistemini kurması, iç eğitimcilerini oluşturması ve yöneticilerine rehberlik ve koçluk donanımını kazandırmasıyla etkin hale gelir.

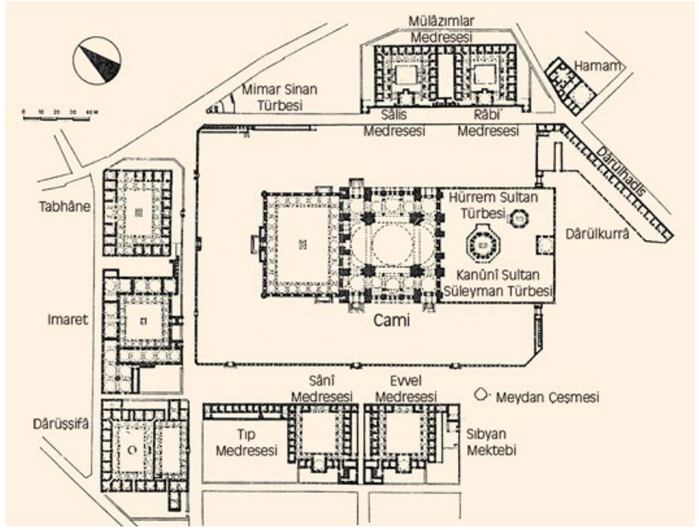
Sokağı dış avluya bağlayan kubbe kapısı, dış avluyu iç avluya bağlayan taç kapı, iç avludan cami iç mekânına açılan cümle kapısı ve mihrap aynı hat üzerindedir. Cümle kapısının perdesi olmadığında kubbe kapısından bakan bir kişi mihrabı görebilmektedir. Sinan dıştan içe doğru yönelen bu bakışla kişiye ulaşılması gereken amacı, bu amaca ulaşma sürecinde geçeceği aşamaları, öğrenmenin bir yolculuk olduğunu anlatmaktadır. Kişi her aşamadan sonra merdivenlerle yükselmektedir. Yani yeni bir konuma terfi etmektedir. Merdivenlerden sonra kişi cümle kapısına doğru yürümektedir. Yani elde ettiği konumu ve bilgiyi hazmetmektedir. Cümle kapısından içeriye hafif bir basamakla girilir ve mihraba doğru yolculuk devam eder. Mihrap bölgesine hafif bir basamakla çıkılır. Sinan kişiye bütünü, bu bütün içinde ulaşabileceği noktayı ve noktaya gidişin kararlı bir yolculuk olması gerektiğini mimari dille anlatmaktadır. Varacağı noktayı göremeyen kişinin motivasyonu düşer. Hedefi görmek çalışma azmini harekete geçirir. Bitiş noktasını gören koşucu atağa kalkar. Sonucu görmek heyecanı canlı tutar.

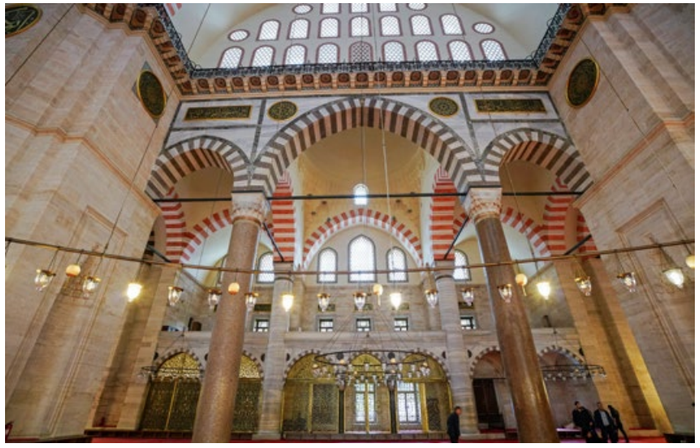
"Osmanlı mimarisinin biricik ve unutulmaz başarısı bir binayı merkezi bir kubbe ve kalem gibi ince minarelerle birlikli bir yapıya kavuşturmasıdır. Kuşatıcılığı ile kubbe barış ve teslimiyete (İslam) işaret ederken, yerleştikleri köşelerden göğe doğru cüretli bir şekilde sıçrayan minarelerin dikey hareketi ise, tam bir uyanıklık ve İlahi Birlik'e şahadettir."[15]

"Mimarinin sosyal yaşam ve değerleri yansıtan bir ayna olduğu genellikle kabul edilen bir görüştür. Bu görüşten hareketle Osmanlı selâtin camilerinin merkezi ve kademeli yapısı ile İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı yönetiminde görülen merkezi ve hiyerarşik kuruluş arasında bir bağlantı kurulabilir. Osmanlı mimarisinde caminin merkezileşerek iç mekânın tek orta kubbe altında toplanması ana boyutu ile Tevhid'i simgeliyorsa, diğer bir boyutu ile de Osmanoğullarının siyasal gücünü yansıtır."[16]

"Tek kubbe altında toplanmış mekân, yalınlığı ve dinlendiriliciliğiyle insanları olağanüstü bir anonimlik duygusu içinde birleştirir. Çünkü Müslüman olmak Allah'ın iradesine teslim olmak demektir. Bunun için de kişinin kendi kimliğini terk etmesi gerekir. Mekân kendi büyüklüğü içinde kişiyi eritecek, dış dünyayı unutturacak, onu her yerde hazır ve nazır olan Tanrı'nın iradesine tâbi kılacak bir katalizör olacaktır."[17]

"...Yüksek kubbesi ise, gökyüzüne altınla nakşedilmiş bir nurlu güneş gibi açık ve aydınlıktı. Minareler ile kubbe, İslam'ın kubbesi olan sevgili Peygamber'i ve onun dört dostunu simgeliyordu."[18]





▲ Süleymaniye Camii

"Birinci dost, Hakikat Kâbesi'nin mihrabı, doğruluk ve temizliği birleştiren yolun kandili (...) Azim sahiplerinin önderi (...) Hazret-i Ebubekir Sıddîk'dır. İkinci dost, adalet ve doğruluk camiinin minberi, temizlik ve doğruluk ehlinin desteği (...) Hazret-i Ömer Faruk'tur. Üçüncü dost, ahlâk camiinin güzel mahfili (...) Hazret-i Osman. Dördüncü dost, ilim ve irfan şehrinin kapısı, yürek ve sağlam bilgi sahibi (...) veli olan Ali'dir."[19]

"Sonunda caminin güzel kubbesi kapandı ve diğer köşeler dengesini bularak tamamlandı. Hattatların kıblesi rahmetli Hasan Karahisarî, müsennâ hattı ile kubbeye "Allahü yemsikü's-semâvâti ve'l arz (Allah

15 Burckhardt, a.g.e, s. 187.
16 Kuran, a.g.e, s. 14, 15.
17 Kuban, Doğan. Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1997, s. 164-166.
18 Tezkiretü'l-Bünyan, Saatçi, Suphi, Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2005, s. 66.
19 Tezkiretü'l-Bünyan, s. 29-30.

▼ **Süleymaniye Külliyesi /** Tuğçe Merve Elmacı

gökleri ve yeri nizamları bozulmasın diye tutuyor. Fatır, 41) ayetini sonuna kadar yazdı."[20]

Sinan Süleymaniye'nin 53 metre yüksekliğinde ve 27, 4 metre çapındaki kubbesinin yükünü iki yarım kubbe ve fil ayağı olarak adlandırılan dört büyük sütunla temele iletmiştir. Sinan, dostu şair Sai Çelebi'ye yazdırdığı hayat öyküsünde Süleymaniye'nin kubbesinin Hz. Muhammed'i, minarelerin ve kubbeyi taşıyan dört fil ayağının ise ondan sonra Müslümanların devlet başkanı olan dört seçkin dostunu simgelediğini ifade eder.

Kurumsal yönetim açısından kubbe bütün yapıyı kuşatan ve saran kurum kültürünü ve bu kültürü varlığında modelleştiren lideri ifade eder. Sinan, Süleymaniye'nin kubbesiyle "İslam'ın kubbesi olan sevgili Peygamber'i" ifade ederken doğrudan liderliğe gönderme yapmaktadır. Kubbenin uzaktan bir dağı andırması gibi lider de kurum dışı ilişkilerde kendi kurumunun varlığını sağlam, kararlı, vakur bir duruş ve üslupla temsil etmelidir. Çünkü liderlik, tüm kurum ve üyelerinin bütünlüğünün ve birliğinin temsil edilmesidir.

Süleymaniye kubbesinin dışarıdan algılanan heybet ve büyüklüğü, caminin içine girince kendini derinlik, sükûnet, huzur ve güvene bırakır. Lider, varlığında, tutarlılık, dürüstlük ve güveni derin bilgi ve deneyimle birleştirmelidir. Bu birleştirme tüm kurum içindeki insanlara sükûnet ve güven olarak yansımalıdır. Kubbe iç mekânının, insana ufuk ve sonsuzluk duygusunu vermesi gibi lider de takipçilerine gelişme ve sürekli kendini aşma inancını vermelidir.

Süleymaniye'nin kubbesinin büyüklüğüne rağmen, insan kubbenin altında ezildiğini hissetmez; tersine yüceldiğini, büyüdüğünü, geliştiğini hisseder. Kubbe, şefkat ve merhametle insanı kuşatır, onu sarar. İnsana genişlik, ferahlık, bütünlük, birlik ve sükûnet duyguları verir. Ona anlamlı bir bütünün parçası olduğunu, o bütünlükle birlikte aktığını hissettirir. Lider, insanların saygı duyduğu, kutsallaştırılmayan, toplumun içinde, insanların ona ulaşabildiği biri olmalıdır. Lider astlarının hatalarına şefkatle yaklaşarak hatalardan öğrenmeyi sağlamalı, onlara tevazuyla örnek olmalıdır. Çünkü insanlar korktuklarını değil sevdiklerini örnek alırlar.

Kubbe, altındaki tüm farklılıkları kuşatması ve farklılıkları tek bir yapı altında bütünlemesiyle adaleti ve dengeyi temsil eder. Uzun ömürlü bir kültür ve sistem için bir liderin en önemli özelliği ilişki ve davranışlarında itidalli ve adaletli olmasıdır. Lider sistem kuran, mevcut yapıları yenileyen, geçmişle bugünü birbirine bağlayan ve insanlara mücadele edecekleri, onları geleceği inşaya götürecek bir anlam dünyasını hatırlatan kişidir. Lider kendi varlığında somutlaştırdığı değer ve uygulamaları sisteme ve yapıya dönüştüren kişidir. Lider, aynı kubbede olduğu gibi, insanları aynı değerlerin altında birleştiren, farklılıkları bütünleyen kişidir. Bu birleştiriciliğin mayası ise insanlar arasında ayrım yapmadan uygulanan, insan ve toplum haklarının korunmasında denge sağlayan adil kurallar sistematiğidir. Liderin esas amacı; kendisine değil, değer ve kurallara bağlılığı yerleştirmek, izleyicilerine sürekli öğrenme ve kendini yenilemenin beslediği özgüveni kazandırmaktır. Lider bunu aynı küfeki taşının işlenmesi gibi, çalışanların özlerinde bulabileceği kolay kabullenebilecekleri insani değerleri işleyerek yapar. Bu değerler uygulamalarla zaman içinde alışkanlığa dönüşerek, küfeki taşının zaman içinde kendi gücünü bulması gibi, kurumsal kültürün omurgasını oluştururlar.

Kubbe; birleştiren, bütünleyen, kendi varlığında yapıyı temsil edendir. Kubbe ihtişamını kademeli bir yükseliş içindeki yapıyla uyumlu bütünleşmesinden, kendisinde olan gücü tüm yapıya dengeli dağıtmasından alır. Kubbeyle yapı arasındaki ilişki bir bağımlılık ve aynı zamanda bir bağlılık ilişkisidir. Kubbe yapıya ihtişamını verendir. Kubbeyi de yerden yükseltip var kılan yapının kendisidir. Kubbe yapıyı koruyan, kuşatan ve aynı zamanda sahip olduklarını paylaşarak tüm yapı biçimleri içinde koordinasyonu sağlayandır. Kubbe kelimesini kaldırıp yerine lider, yapı kelimesinin yerine kurumu koyarsak yukarıdaki ifadelerle aynı zamanda liderin varlık görevini de tanımlamış oluruz.

Kemerler kubbenin ağırlığını dengeli bir biçimde yapının bütünlüğüne dağıtmaktadırlar. Süleymaniye'yi uzun ömürlü kılan temel özelliklerden biri de kubbenin taşıdığı gücün dengeli dağılımıdır. Kurumların genişlemesi ve dengeli büyümesinde yetki ve sorumluluğun birbiriyle uyumlu olması ve kurum içinde gücün kurallar çerçevesinde dengeli dağılımı kilit faktörlerden biridir. Güç belirli merkezlerde toplandığında, bu gücü elinde tutanlar bunu kaybetmemek için alt kültürler ve baskı grupları oluşturabilmekte, uzun vadede kurumsal bütünlük zarar görmektedir. Yetkinin kurum içine dağılmaması aynı zamanda kurumun kendi içinden yönetici yetiştirme sürecini de sekteye uğratır. Kurum içinde önü açılmayan yetenekler kurumu terk eder. Gücün tepe yönetiminde veya liderde toplanması, bürokratik süreçleri arttırırken, lidere bir dokunulmazlık ve kutsallık zırhı oluşturur. Lider "ulaşılamayan" olunca, bazı yöneticiler kurum içinde düzeltilebilecek problemlerin sorumluluğunu bile "lider böyle istiyor" ifadesinin arkasına atarak kurumsal stresin büyümesine ve bazen krizlerin tetiklenmesine neden olurlar. Gücün liderde aşırı yoğunlaşması; gücün kutsallaştırıldığı, otoriter ve korku üreten bir kültürün oluşmasına zemin hazırlar. Liderin gücünden faydalanmak isteyen yönetici kadrosu, liderin etrafını çeviren bir "büyüklük halesi" oluşturarak liderin değişim ve kurumsal yapının bütünlüğünü görmesini engeller. "Büyüklük halesine" kapılan liderler, yapının bütünlüğünü gözden kaçırarak gururla yanlış kararlar alırlar. Liderin çevresinde kendisine ayna tutan kimse olmayınca aldığı yanlış kararlar tüm kurumu çöküşe veya krizlere götürebilir. Gücün merkezîleşmesi ve liderin şahsında toplanması koordinasyonu zorlaştırır, iletişim süreçlerini zayıflatarak kurum içi negatif dedikodunun büyümesine yol açar, bürokratik süreçler inisiyatif kullanımının önüne geçerek küçük hataların büyümesine neden olur. Yöneticiler ve çalışanlar arasında kurumun kendilerine güvenmediği düşüncesi yaygınlaşır. Çalışanlar arasında "neme lazımcı tutum" hızla yaygınlaşır. Bu durum kurumu sahiplenme ve sorumluluk duygusunu zayıflatır. Kurum içinde hatalar sahiplenilmez, sadece günah keçileri aranır. Korku ve güvensizlik kuruma yayıldıkça yönetim otoriterlik ve ceza mekanizmasını daha fazla çalıştırır. Sonuçta özerklik krizi kaçınılmaz olur. Lider ve üst yönetim, gücü, bölüm ve kişilere yetkilendirme yoluyla doğru bir şekilde dağıtamazsa kurumsal küçülme, bölünme ve çöküş süreci başlar. Kurumun hayat seyri içinde yetkiyi dengeli dağıtan kurumlar ise bölgesellikten çıkarak ulusal ve uluslararası alana yayılma, gelişme ve büyüme sürecine girerler.

Sinan Süleymaniye Külliyesi'nde değerleri, liderliği, kurumsallaşmayı bize anlatmaktadır. Allah'ın rahmetiyle uzun ömürlülüğün sırrını sürekli bize fısıldamaktadır: Büyüklük ve tevazuyu birleştir: Vakarı, yani hizmet eden, kuşatan, koruyan şefkati kurumsal model içinde hissettir. İnsanların temel psikolojik ihtiyaçlarını bünyende topla: Aidiyet, kendini adama, güven ve özgürlük. İddia sahibi ol, meydan oku: Yeniden tanımla, yeniden biçimlendir. Geçmişin hafızasını yeni bir solukla geleceğe aktar. Meydan okurken, meydan okuduğun, özünden uzaklaşmış olan modelin özünü de kendi içinde taşı. (Süleymaniye bilinçli bir tercihle, Ayasofya'nın planını içinde taşır. Müminler tüm peygamberlere iman ederler. Hz. İsa da bir İslam peygamberidir.) Zıtları ve çiftleri aynı yapıda bütünleştir: Güzellik ve tevazu, güç ve vakar, sadelik ve görkem, bağımsızlık ve bütünlük, teori ve uygulama, akıl ve duyguları değerlerle yoğurarak bütünlüğe ve dengeye ulaş.

Mimar Sinan ve Kanuni'nin şahıslarında, sanatsal birikim ile politik gücü, madde ile manayı birleştiren Süleymaniye Külliyesi, medeniyet birikiminin kurumlaşması ve bütün tarihî derinliğimizi özetleyen bir modeldir. Süleymaniye Külliyesi bizim öykümüz, taşa kazınmış, mermerde biçimlenmiş hafızamızdır. Süleymaniye, taşa üflenen Osmanlı ruhudur. Süleymaniye, Osmanlı medeniyetinin yerden göğe yansıması, bir medeniyetin tarihe tanıklığı ve hayat karşısındaki onurlu duruşudur.■

20 Tezkiretü'l-Bünyan, s. 66.

Süleymâniye: Mekânın Müziği

DR. SAVAŞ Ş. BARKÇİN

MERHÛM MEHMED ÂKİF, "SÜLEYMÂNİYE KÜRSÜSÜNDE" ŞİİRİNDE SÜLEYMÂNİYE CÂMİİ'NİN GÜZELLİĞİNE dikkat çeker. Sonra şöyle söyler:

Vecde gel, vahdete dal, âlem-i kesretden uzak
Yalınız Sâni´i gör, san´atı, masnû´u bırak!

Şunu söylüyor burada: Gel, şu güzelliği seyret de kendinden geç; çiniler, hatlar, kavisler, renkler, camlar, taşlar, ahşaplar, duvarlar, sütunlar, nakışlar... Ama bunlara takılıp kalma. Hakk'ın vahdetine dal. Bunların sanatını, neyin nasıl süslendiğini, efendim "sanat sanat içindir", yok, "sanat halk içindir" gibi gevezelikleri bir tarafa bırak. Sen asıl bu sanatları ilhâm eden, insana bu güzellik duygusunu ve onu gerçekliğe yansıtma azmini veren Gerçek Sanatkâr'ı, yani es-Sâni' olan Allâhu Teâlâ'yı gör.

Önümüze Süleymâniye Câmii gibi dev bir kulluk eseri konmuş. Biz de Âkif'in tavsiyesine uyarak oradaki kulluğu ve tevhidi, görünendeki görünmeyeni keşfetmeye çalışacağız. Buna mîmârî ve müziğin medeniyetin ikiz kardeşi olduğunu göstererek başlayalım.

1. MEDENİYETİN İKİ MÜHRÜ: MÎMÂRÎ VE MÜZİK

Önce "sanat" kavramına bir açıklık getirelim. "San'at" kelimesinin türetildiği "s-n-a'" kökü "maksadını kendisinde taşıyan eylem" anlamına gelir. Yani bir sanat eseri, onu var kılan sanatçının maksududur; kastettiği, hedeflediği şeydir.[1] Başka bir deyişle, sanatın kendisi insanın kendini ve âlemi kavramasında büyük bir araçtır. Mâdem irfân kendini ve Rabbini tanımaktır, o hâlde san'at da irfânın bir aracıdır. Âkif'in tevhid bakışı bunu bize hatırlatır.

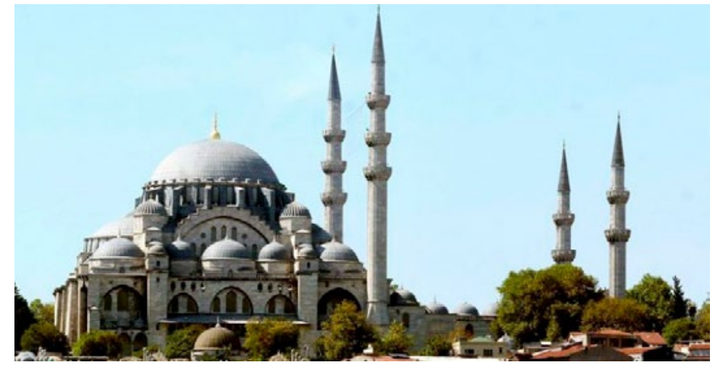
Bugünkü "sanat" anlayışı ise böyle değildir. Tam aksine irfân anlayışından kopuk ve uzaktır. Bugün sanat belirli bir hayat alanına tahsis edilmiştir. O yüzden hayatı tahdit etmektedir. Oysa sanatların da maksadı insanı ve âlemi "şenlendirmek"tir. Nitekim Câfer Efendi, Sultan Ahmed Câmii mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatı ve eserleri üzerine 1614 tarihinde kaleme aldığı "Risâle-i Mîmâriyye" adlı eserde mîmârî ile ilgili şu eski Türkçe karşılıkları verir: İmâret: şenletmek; umrân: şenlik; âmir, mamûr ve amîr: şen; mimâr: şenledici. Kendi zamanında ise mimâr'a, mamûr edici denildiğini söyler.[2] Bu kelimenin asıl anlamı bugün anladığımız şekilde "neşelendirmek" değildir. İnsanın âlemdeki maksadına hizmet etmesi anlamındadır.

Bu sanatların en dikkate değer olan ikisi mîmârî ve müziktir. Çünkü mîmârî ve müzik insanı en çok etkileyen ve iki önemli alıcı organımız olan göz ve kulağa hitap eden, dil engeline takılmadan kasdını ifade edebilen iki sanattır. Şerh ve izâh gerektirmeden insanı sararlar.

Müzik ve mîmârî her medeniyetin iki mührüdür. Bir medeniyeti hiç bilmeyen birisi sadece o medeniyetin mîmârîsi ve müziğine bakarak o medeniyetin temellerini kavrayabilir. Özellikle mâbed mîmârîsi ve bir dinî eseri dinlerse... Aynı

1 İhsan Fazlıoğlu, "Semânîye'den Süleymânîye'ye: Bir Küllî'ye'yi Mümkün Kılan Nazarî Hikmet", Kültür Ocağı Vakfı tarafından, 23-27 Kasım 2007 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen "Süleymâniye Sempozyumu: Şehir ve Medeniyet" başlıklı sempozyumda sunulan bildiri.

2 Câfer Efendi, Risale-i Mîmârîye, İ. Aydın Yüksel (yay. haz.), İstanbul, 2005, s. 22.



şekilde bu iki sanatı tam bilmeden bir medeniyet hakkında tam bir kavrayış sahibi olmak mümkün değildir. Çünkü her iki sanat da her medeniyetin biricikliğinin simgesidir. Mîmârî ve müzik aynı temel değerlere, ilkelere, anlayışlara bağlı olduğu için o medeniyetin kimlik kartı gibi görülebilir. Bir medeniyetin görünen ve görünmeyen inanç, değer, ilke ve özelliklerini sadece bu iki sanata bakarak kavramak mümkündür. Bu iki sanat birbirinden kopuk değildir, birbiriyle iç içedir. Biz bunu şöyle ifade ediyoruz: Müzik seslerle yapılan mîmârî, mîmârî ise yapılarla yapılan müziktir.

Müzik ve mîmârîye aslında şiiri de eklemek gerekir. O zaman da şiiri, "sözlerle yapılan mîmârî ve müzik" diye târif edebiliriz. Müzik, mîmârî ve şiir iç içedir. Nitekim "müzik" kelimesinin kökü Yunan mitolojisindeki Muse'den gelir. Bu peri sadece müziğin değil, şiirin de ilhâm perisidir. Yine, İbni Sinâ müzik ve şiirin ortak kavramı olarak "ika"yı gösterir. "Vuruş" anlamına gelen bu kelime bize hem müzik hem de şiirin temelinin "vezin" yani "ölçü" olduğunu gösterir. Mîmârîde de "muvâzene" temel kavramdır.

Şiirde lisân esas olduğu için bir medeniyetin tipik bir şiirini okuyan veya işiten birisinin mîmârî ve müzik kadar engelsiz bir kavrayışa sahip olması kolay değildir. Fakat şiirde de inşâ ve âhenk vardır, yani aslında şiir de mîmârî ve müzik ile iç içe bir sanattır. Unutmayalım, şiirin genel adı "nazım"dır ki "nizâm, düzen" demektir. "Nizâm içinde güzellik" anlayışı mîmârîde ve müzikte de esastır. Şiirin âhengi, ölçüsü ve güzelliği olmalıdır. Aynı üç unsur mîmârîde ve müzikte de ortaktır. Bu, o şiirin yazıldığı dili bilmeyen birisinin bile o şiirden zevk almasını sağlar.

Şimdi mîmârî ve müziğin medeniyeti nasıl yansıttığına odaklanalım. Örnek olarak İslâm medeniyetinin bir mührü olan Süleymâniye Câmii ve Batı medeniyetinin bir mührü olan Paris'teki Notre Dame Katedrali'nin resimlerine bakalım.

Burada gördüğümüz gibi câmi yatay, katedral dikey bir yapıdır. Câmide en geniş alandan başlayarak yükselen hiyerarşik yapı yükseldikçe yakınlaşmakta, en son ana kubbenin aleminde birleşmektedir. Bu çokluğun birlenmesi, birleşmesi demektir. Kesret içinde vahdet, vahdet içinde kesret demektir. Kısacası "tevhid"in bir yansımasıdır.

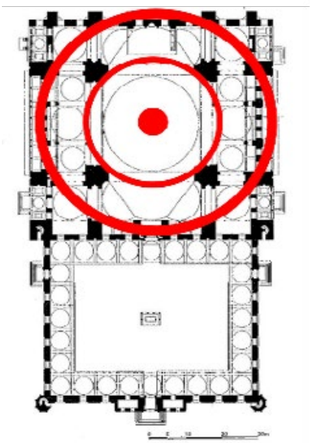
Katedrale baktığımızda ise dikey bir yapı olduğunu görüyoruz. O ise dikey olarak birbirine bitişmiş üç bloktan oluşur. Burada hiyerarşi yoktur. Bu üçlü yapının da teslisi, yani üç tanrılı inancı temsil ettiğini hemen görebiliriz.

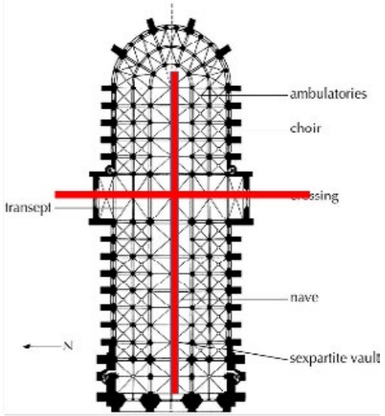
İslâm ve Batı medeniyeti arasındaki bu birlik-çokluk farkı müzikte de birebir vardır. Bizim müziğimizde bir eseri seslendiren türlü sazlar ve sesler kendi karakterlerini muhafaza ederek tek ve bir seste birleşirler. Müziğimizin tek sesli olması demek ki çok sesliliği akıl edememekten veya beceremememekten değildir. Tercih etmemektendir. Batı armonik müziği ise aynen katedral mîmârisinde olduğu gibi birbirine paralel melodi katmanlarının bitişmesinden meydana gelir. Burada her katman kendi başına bir melodidir. Fakat hepsi bir arada bir âhenk meydana getirir.

İki resim arasındaki diğer bir fark, câmideki devrevî yani dairesel unsurların çokluğuna karşılık katedralde dikey blokların belirgin olmasıdır. Aşağıda solda Süleymâniye Câmii'nin, sağda ise Notre Dame Katedrali'nin planlarına bakınca daire-çizgi şekillerinde kendini gösteren tevhid-teslis farkını görmek mümkün.

Nasıl İslâm medeniyetinde kubbeden yemek sofrasına, meşk halkasından zikir halkasına kadar daire şekli esas ise Batı medeniyetinde de dikey ve yatay bloklar gökdelen, ev, şehir planlarına kadar yansır.

İslâm şehirleri de daire şekline uyar. Plan, iç içe geçmiş dairelerden oluşur. Bu dairelerin merkezinde ise ismi hangisi olursa cuma câmii, câmi-i kebîr veya ulu câmi yer alır. Geniş açıklık burada câmi-bedesten ve sıklıkla medrese arasındaki alandır. Batı şehir planları ise dikey çizgilerin birbirini kestiği ızgara şeklindedir. Buralarda dikey çizgilerin kesiştiği





yerlerde meydanlar vardır. Aşağıda solda günümüzde bu şehir planlarını yansıtan İran'ın Hemedan şehrinin, sağda ise ABD'nin başkenti Washington'ın havadan resimleri görülüyor:

Müziğimiz de daireseldir, devrevîdir. Bir eser başlar, sonra en çarpıcı melodide karar verir. Sonra çıkar, başka âleme sefer eder, sonra tekrar yerine döner ve karar eder. Bu dairesel bir seyirdir. Tasavvuftaki "seyr u sülûk" kavramındaki seyir ve sülûk gibi... Bizim müzik usûllerimiz de çizgi şeklinde değil, daire şeklindedir. Batı mîmârisi ise dikey blokların yaslandığı dikey çizgilerden oluşur. Müzik de böyledir, tekrarlar olsa da çizgiler daire gibi merkezî bir yapıya sahip değildir.

Bu sadece geometrik bir fark değildir. Dairenin tek bir merkezi vardır. Tevhid anlayışına uygun olarak daire üzerindeki her bir nokta bu merkezle eşit bir münâsebet içindedir. Daire üzerindeki her bir nokta yanındakinden önde veya arkada değildir. Ders halkasından meşk halkasına kadar bu Hak karşısında eşitlik ilkesi esastır. Birbirini dik kesen çizgiler ve bloklarda ise her bir köşe merkeze aynı mesafede değildir. Blok anlayışında hiyerarşi vardır. Bu yüzden daire şeklindeki yer sofrasında evin büyüğü oturduğu yerin konum farklılığından anlaşılamaz. Ancak Batı tarzı dikdörtgen veya kare masalarda hiyerarşi ortaya çıkar. Masa başındaki kişiler öndedir. Nitekim devlet protokol masaları da bu ilkeye göre düzenlenir.

İnsan hayatı bir üçgene dayanır: insan merkezdedir, zaman ve mekân ise onu çevreleyen iki boyuttur. Hem mîmârî, hem de müzik aslında zaman ve mekân boyutlarına dayalı iki sanattır. Bu sebepten insanı mekân ve zamandan ayrı görmek mümkün değildir. Müzikte zaman ön planda, mekân arka plandadır. Mîmârîde ise mekân ön planda, zaman arka plandadır. Bu bize mîmârîyi katı, sabit ve hareketsiz; müziği ise soyut, akışkan ve hareketli gösterir. Çünkü müzik nağmeleri ve ritm bizde daha çok zaman algısına hitap eder.

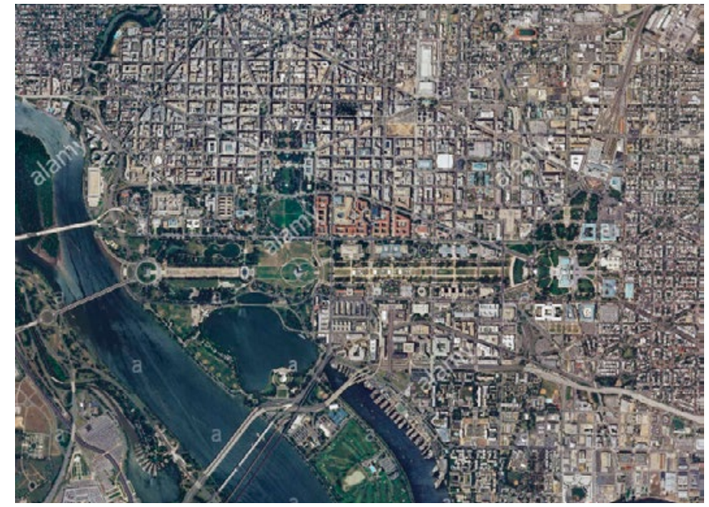
Biz "medeniyet" kavramından ziyâde "umrân" kelimesini tercih ediyoruz. Bu kelimenin "imar etme, ömürlendirme" anlamı bu iki sanatta net bir şekilde ortaya çıkar. Mîmârîde zaman boyutu tahayyül, tasavvur, tasarım ve inşâ sürecini kapsar. Fakat aynı zamanda zaman boyutunda dâimîlik de vardır. Binâlar genellikle insanların, devletlerin, hatta toplumların hayatından daha uzundur. Müzik eserleri için de bu böyledir. Süleymâniye Külliyesi nasıl bir umrân eseri ise aynı dönemden kalma Sultan Korkud'un Kürdî Peşrevi de aynı şekilde bir umrân eseridir. Demek ki müzik ve mîmârî, başka sanatlardan farklı olarak devri, zamanı, modayı dolayısıyla "modern"i aşan ve bu mânâda da "umrân" anlamını ayakta tutan iki sanattır.

Turgut Cansever'in söylediği gibi "İnşâ edilenden başka her şey dünyanın kenarındadır. Ancak inşâ edilen şey dünyanın içindedir."[3] Müzik icrâ edildiği ve işitildiği anda, mîmârî eser ise görüldüğü ve içine girildiği anda sonsuzluk hissini harekete geçirir. Aynı şekilde müzik besteleme ve mîmârî eseri tahayyül ve tasavvur etme süreci aynı ilhâmın, yani vecd-i dilin eseridir. İlhâmın kaynağı mîmârîde ayrı, müzikte ayrı değildir. Tevhid ilkesi gereği hepsinin kaynağı Vâhid ü Ehad olan Mevlâmızdır.

Mîmârî ve müziğin "dinî olan ve olmayan" şeklinde sınıflandırılması Batı'dan aparılmış yanlış bir iştir. Çünkü İslâm'da "dinî olmayan" hiçbir şey yoktur. Günah bile dinî bir fiildir, çünkü onu günah yapan Rabbimizin ve Rasûlü'nün öyle buyurmasıdır. En sıradan ve günlük görülen uyku, yeme-içme, gezme, oturma-kalkma gibi işlerin bile dinimizde belirli hâller, şartlar ve ölçülere göre hükümleri vardır. Farz, sünnet, vâcib, müstehâb, mendûb, edeb gibi hüküm türleri bütün hayatı kapsar. O yüzden hayatı bölen din-dindışı gibi ayrımlar tevhidi, muvahhidi ve aslında insanı parçalar.

Mîmârîye bakalım... Özelde câminin dünyâ ile âhireti birleştiren bir yapı olduğu anlaşılabilir, fakat aslında medrese, kervansaray ve İslâm ev mîmârîsi de aynı "bir"leştirmeyi, yani tevhidi gerçekleştirir. Demek ki câmide olduğu gibi evde de, dükkânda da, sokakta da Allah ile irtibatın olduğu dinimizde "dinî-lâdinî" diye bir ayrım yoktur. Bu mîmârîde olduğu gibi müzikte de böyledir. Müzik eserlerini alışıldığı şekilde

3 Turgut Cansever, Mimar Sinan, Klasik, İstanbul, 2010, s. 8.



"dinî-lâdinî" şeklinde ayırmak mümine yakışmaz. Çünkü Allah'a tevhid bağı ile bağlı olan kulun işi de, görüşü de, ilişkisi de tevhidi yansıtmalıdır. Tevhidi yeterince yansıtmayan mîmârî olsun, müzik olsun, kunduracılık olsun her iş kulun "gafleti" olarak görülmelidir. Mümin bu hususta kalıplara değil esasa bakar.

Hikmeti arama görevi gereğince inanmayan kişiler bile mîmârî ve müzik eserlerinde, sanat ve zanaatlarında, yüzlerinde, duygularında yine Hakk'ı temâşâ ettiği için "İslâm âlemi" diye bir isimlendirme bile eksiktir. Çünkü bütün âlem Allah'ındır ve kulun vatanı bütün âlemdir. Müslümanlar tarih boyunca hep diğer dinlere, milliyetlere, renklere açık olmuştur. Bizim müziğimizin olduğu kadar mîmârîmizin de farklı geleneklerden hiç kompleks duymadan seçip kendi kabında sentez yapması çok önemli bir özelliğidir. Peki, bu açıklığın, tesâmuhun kaynağı nedir? Cevap ne etnik, ne coğrafi, ne tarihî bir sebeptir. Alıcılığın, açıklığın, komplekssizliğin kaynağı imandır, kulluktur, tevhiddir. Çünkü mümine nerede olursa olsun hikmeti aramak, güzeli ve doğruyu kimin mührünü taşırsa taşısın almak bir görevdir.

Her iki sanatın ebede, yani zamandaki sonsuzluğa aday olmasıyla iç içe geçen başka bir ortak özelliği de onların kendilerinden büyük varlıkların işâreti olmasıdır. Bunlar timsâl sanatlardır. Sadece bir tek melodi veya tek bir yapı ile koskoca bir ülkeyi, milyonlarca veya milyarlarca insanın yaşadığı bir toplumu ve ülkeyi, asırlardır devam eden bir devleti, soyut bir inancı, felsefeyi veya ideolojiyi anında temsil etmek mümkündür. Meselâ bir millî marşı dinlediğinizde hemen koskoca bir ülke aklınıza gelir. Tac Mahâl resmini dünyada kime gösterseniz büyük bir ihtimalle "Hindistan" der. Tek bir çan sesi duyduğunuzda aklınıza Hıristiyanlık, tek bir kelime ezan sesi duyduğunuzda aklınıza İslâm gelir.

Aslında insanın dünyevî varlığının iki boyutunu oluşturan ruh ve bedeni bu iki sanata benzetmek kâbildir. İnsanı arz üzerindeki sınırlı ömründe "insan" olarak ayakta tutan bu iki boyuttan ruha karşılık müzik, bedene karşılık mîmârî gelir diyebiliriz. Ayrıca bu müzik ve bu mîmârî asla yeknesak, mütecânis değildir. İnsan bedeni ana kısımları ve organlar olarak aynıdır fakat ölçüleri, nisbetleri, âhengi, boyutları aynen binalar gibi farklı farklıdır. İnsanın ruhu daha da müthiş bir çeşitliliktedir. Her bir ferdin yektâlığını, eşsizliğini temin eden, bu iki unsurun sadece mevcudiyeti değil, iç içeliğidir. İnsanın ruhu ve bedeni arasındaki ilişki ile müzik ve mîmârî arasındaki ilişki çok benzerdir. Müzik ve mîmârî hem fiziksel yapı, hem de yapının ruhu ve anlamını birlikte inşa eder.

Her iki sanatta da büyük bir dönüştürme gücü vardır. Müzikteki zaman boyutundaki hareket insanın duygusal ve bilişsel dünyasını sarsıcı bir şekilde değiştirir, işler ve yönetir. Bu devâsâ etki, Tolstoy'un "Kreutzer Sonat"ı gibi eserlerde veya Kant gibi filozofların değinilerinde korkutucu olarak tasvir edilir. Çünkü onlara göre müzik insanı sahip olmadığı duygulara sevk edebilir, davranışlarını yönlendirebilir ve cinayete bile sevk edebilir. "Aklı devreden çıkaran" bu sanat bu bakımdan tehlikelidir.

Başka bir özelliğe gelelim. İnsan bir müziğe ısındığı gibi bir binaya da ısınır. Her iki sanatta da mülâyemet-münâferet hissi tecelli eder. Kişiler bazı binaları sever, bazılarını sevmez. Aynen bazı

melodileri sevip bazılarını sevmedikleri gibi… Hiçbir binayı sevmeyen insan nasıl yoksa hiçbir müziği sevmeyen insan da yoktur denilebilir.

Tarihî kimliğimizin yapıtaşı olan mîmârî ve müzik eserleri aynı zamanda bizi inşâ eder. Her iki sanat da insanın kendi inşâ ettiğiyle inşâ edildiğine iki delildir. Her iki sanat da insanın varlığının kendini nasıl aşabildiğine dair iki hatırlatıcıdır. Aşkınlığı sadece soyut fikirlerle anlatmak yerine bir yapı veya bir melodi ile anlatmak her zaman daha kolaydır.

Hem müzik, hem de mîmârî soyut olanı somutlaştırır. Meselâ Batılı kafaya belki en soyut ve dolayısıyla en aşkın din gibi görünen Müslümanlığın merkezî sembolü Kâbe'dir. Çok sâde bir mîmârî eserdir. Üzerinde altın, vb. dünyevî kıymet belirtecek bir şey yoktur. Hatta kisvesi dahî renkli değildir. Siyah renktedir.

Müzik ve mîmârîde zaman boyutu sükûtta ortaya çıkar. Mîmârî suskun görünse de sessizce söyleşmektedir. Süleymâniye'ye bakan, onun içine giren birisi bunu hissedebilir. Müzik ise ihata ettiği zamanda sanki sürekli konuşuyormuş gibi görünür. Oysa onu anlamlı kılan başındaki, içindeki ve sonundaki sükûttur. O yüzden zamanı sürekli müzik ile, mekânı da sürekli bina ile doldurmak aynı yıkımdır. Maalesef bugünkü dünyada bu iki aşırılığa birden mâruz kalıyoruz. Bugün herkes, her yerde, her zaman, hatta uyurken bile sürekli müzik dinlemek, duymak zorunda… Şehirlerimizde boşluk veya sükûnet, müzik diliyle söylersek es veya sükût alanları yok. Bu aşırılıkların insandaki yıkıcı etkilerini tıp ve psikiyatri vakalarına bakarak anlayabiliriz. Bugün doğal mîmârîyi bulmak kadar doğal müziği bulmak da çok zorlaşmıştır. Yani insanın fıtratına uygun mîmârîyi ve müziği, diğer bir deyişle tevhid mîmârisini ve müziğini…

Her iki sanatta da hareket vardır. Zannettiğimizin aksine mîmârîde de hareket vardır. İnsanı inşâ eden büyük bir güç vardır. Taştan, ahşaptan, metalden, betondan yapılan soğuk ve katı blokların insanı hangi yönde etkilediği üzerinde tefekkür etmek gerekir. Müzikte olduğu gibi insana görünmeden nüfuz eden bir yön yoktur. Fakat yapıda blokların bir araya geliş ve ayrılış şekilleri, kullanılan süslemeler ve ayrıntılar mutlaka insanda bir duygu uyandırır.

Her iki sanat da matematik, fizik ve geometri ile ilgilidir. Müzik her ne kadar soyut görünse de bir matematiğin ürünüdür. Hatta İbni Sinâ gibi hakîmler müziği matematiğin bir dalı olarak tasnif etmiştir. Her iki sanatta da somut ve soyut nisbetler, orantılar, bağıntılar kullanılır. Yani her ikisi de hem soyut hem somut sanatlardır.

Buraya kadar bu iki sanatın ne kadar iç içe olduğunu anlattık. Ama ikisinin bazı vasıfları da zıttır. Bunun en önemlisi, mîmârînin en somut, müziğin ise en soyut sanat olmasıdır. Buna rağmen mîmârîdeki soyut çağrışımlar gibi müziğin somut çağrışımları vardır. Bir binayı görüp cezbeye kapılmak, vecde gelip gözyaşı dökmek belki bize pek muhtemel gözükmez. Oysa Kâbe böyledir. Onu seyretmek dahî ibâdettir. Bir müzik eserini işitip kendinden geçmek ise daha sık görülür. Bunun somut etkileri vardır. Müziğin vücudumuzda görünmeyen boyutta meydana getirdiği hormon ve nabız değişiklikleri, ritmle beraber sağa-sola sallanmak, ayağa fırlayıp bağırmak, dans etmek, hatta bayılmak bunlardandır.

Bu bize insan ile ilgili bir hakikati gösterir. İnsan en somut ve en soyut varlıktır. Onun için insanı sadece somut veya sadece soyut özelliklerine göre düşünmek insanı bölmektir. Bu, böyle düşünenin de bölünmesi anlamına gelir. Bölünen adamdan da kimseye fayda gelmez.

2. Sanatımızın Unutulan Özü: Tevhid

Varlığımızın, hayatımızın, mîmârîmizin ve müziğimizin tevhid özü bugün unutulmuştur. Bir asır evvel tevhid, sadece sanatlarda sembolizm ile ifâde edilen bir şey değildi, günlük dilde yaşanan bir hakîkat idi. Bugün ise sadece bazılarımızın ismini bildiği bir söylem hâlindedir. Kavramı bilenlerden de bize ulaşan medeniyet eserlerindeki tevhid nişâneleri üzerinde duran pek yoktur. Çünkü sadece mîmârî ve mûsikîde değil alfabeden kavramlara, tarihten mimarîye, eğitimden ticarete kadar kendimiz olmaktan çıktık. En muhafazakâr olanlarımız bile her değerimizi ancak Batı'ya uyduğu kadar ve Batı onayladığı kadar önemsemeye başladı. Belirli klişeleri tekrarlayıp duruyoruz fakat anlamlarını tefekkür edenimiz pek az. Bu bir asır içinde yaşanan üç büyük yıkım, sadece bin yıllık birikimimizi değil, kişiliğimizi de temelden yıktı: tarikatların, Osmanlı alfabesinin ve öz mûsikîmizin yasaklanması… Pek öyle nitelenmese de buna öz mîmârîmizin yasaklanmasını da eklemeliyiz.

Bizim mîmârîmiz ve mûsikîmiz tevhid asıllı olduğu için Hakk'a kulluğun en rafine özelliklerini içinde barındırır. Kula Hakk'ı bildirir, Hakk'ı buldurur, Hakk ile oldurur. İslâm'ın ve müminin husûsiyetlerini barındırır ve yaşatır. Bunun için tevhid sanatı aynı zamanda aşk, muhabbet, huzûr, tefekkür, hikmet, irfân, edeb sanatıdır. Bütün bu vasıflar mîmârîmizin ve mûsikîmizin sadece belli formlarına veya sadece genel anlamda bu iki sanata mahsûs değildir. Medeniyetimizin sanattan zanaatkârlığa kadar her alanında bütün bu özellikler yansır.

İslâm'daki tevhidin hayatın her alanına, sanata ve zanaata yansıması yüzünden "dinî olan ve olmayan" gibi bir ayrım ne mîmârîde ne müzikte yapılabilir. Titus Burckhardt bunu şöyle ifade eder: "İslâm'ın metafizik değerlerinin İslâm mîmârîsi olarak yeryüzünde inşa edilmiş dinî ve sivil bütün yapılarda farklı üslup veya tarzlarda izleri vardır. Müslümanlar İslâm'ın temel esasları olan tevhid ve güzellik ilkelerini fethettikleri ülkelerin mîmârîsiyle tekrar yoğurmuşlar ve metafizik derinliği olan özgün yapılarda bunlar yansımıştır."[4]

Müslümanların ve ortaya koydukları müzik ve mîmârî başta olmak üzere medeniyet eserlerinin temel özelliği tevhide yaslanmasıdır. Bu öz unutulunca ortaya kendini kaybetmiş sanatlar, bilgiler ve insanlar saçılıyor. Bugünkü kaybolmuşluğun genellikle iki tarafı var. Bir kısım Batıcılar, mîmârî ve müziğimizi Batılı olmadığı için yerden yere vururken, bir kısım muhafazakârlar ise anlamadan, tefekkür etmeden, yenilemeden onu yüceltiyor. Aslında bu iki zıt yaklaşım da aynı körlüğe sahip… İkisi de gerçeği çarpıtıyor. Çünkü ikisi de tevhid özünü göremiyor ve dolayısıyla yaşatamıyor.

Aslına bakarsanız tevhid, iman ve İslâm demeden geçmişi öven "mâneviyatçı, muhafazakâr, gelenekçi" yaklaşım yıkıcı Batıcılıktan daha zararlıdır. Çünkü Batıcı kişiliksizliği bunlar meşrulaştırmıştır. Bu "tevhide uzaklık" muhafazakârların sancaktar gördüğü Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde açık bir şekilde görülür. Yahya Kemal, Osmanlı'dan geriye kalan, geriye bırakılan, geriye bırakılmak zorunda kalınan eserleri "tevhid" eseri değil "millî" ve "eski" eserler olarak adlandırır. Çünkü onun hayatında da, tefekküründe, sanatında da tevhid belirleyici değildir. Onun için tevhid müziği ve mîmârîsi "eski" bir çeşniden, renkten ibarettir. Yaklaşımı tamamıyle bir Batılı gibidir. Meselâ "Aziz İstanbul" eserinde şöyle der: "Milliyetimizin en büyük abidesi olan Süleymâniye'de kaderin her cihetten mehib ve güzel tecellisini görmemek muhaldir."[5] Burada "milliyet" kavramı tevhid, iman, İslâm yerine kullanılmıştır. Burada "kader" der ama onun "kader" dediği tevhidin kader anlayışı değil, Batılı kafanın determinizm anlayışıdır.

Oysa bizim Süleymâniye'de temâşâ ettiğimiz ne "millî" ne "eski" bir sanat eseridir. O bir tevhid, bir kulluk, bir edeb eseridir. Süleymâniye, medeniyetimizin temel ilkelerinin hepsini birden yansıtan bir vitrindir. Sadece Sinan adındaki bir mîmarın değil, bir muvahhidin şahsiyetini yansıtan bir vitrindir. Ona mîmârî ve teknik tâbirlerin ötesinde bir kulluk eseri olarak bakmak gerekir. Ancak bu şekilde ondan dersler, ibretler ve hisseler çıkarılabilir. Bizim maksadımız budur. Mîmârî veya müzikal bir değerlendirme yapmaktan çok Süleymâniye'yi kulluğun bir mecâzı olarak görmektir.

İki asırdır bakışımız tevhidden uzaklaştı. Tevhidi varlığımızdan eksiltiğimiz ölçüde anlamlar, kavramlar ve kelimeler de uzaklaştı. Hulkımıza, tabiatımıza, fıtratımıza, kısacası ahlâkımıza uymayan anlamlar, kavramlar ve kelimeler benimsedik. Bu arada da bize ait olanları ya tasfiye ya da tahrif ettik. Meselâ bugün "sadaka-i câriye" deyince aklımıza hemen câmi, çeşme, köprü gelir. Süleymâniye'nin onu yaptıran Kânûnî'nin bir sadaka-i câriyesi olduğu aklımıza gelmez. Dahası, o külliyenin aynı zamanda Sinân'ın, orada eser veren hattatların, nakkaşların, duvarcıların, marangozların, demircilerin, suyolcuların da bir kulluk ameli ve sadakası olduğunu düşünmeyiz. Aynı şekilde gönüllerine inen ilhâmı bize ikrâm eden ve asırlardır gönlümüze inşirah veren Itrî gibi, Zekâî Dede gibi bestekârları da böyle görmeyiz. Oysa Allah için meşrû yolda eser verenler, ister beste isterse bina ortaya koymuş olsunlar bir hayır işi yapmış olurlar. Bu mîmarlar ve bestekârlar da sadaka-i câriye sahibidir.

Kısacası bizi biz yapan şucu-bucu olmak, şu-bu milletten olmak, Doğulu-Batılı olmak değildir; tevhiddir. Aslında mîmârî ve müzik başta olmak üzere "medeniyet" dediğimiz ömürlü eserlerin kaynağı da, hedefi de tevhiddir. Tevhid, hayatımızı kendileştiren muhabbet, edeb, samimiyet, tabiîlik, emânet, mahremiyet, sadaka vb. bütün ilkelerin içinde, diğer bütün ilkeler de tevhidin içindedir. Sanat da tevhidden doğar, tevhide ulaştırır. O hâlde medeniyetimizin asıl vasfı "tevhid medeniyeti" olmasıdır. Mîmârîmizin ve müziğimizin asıl adı da Osmanlı, geleneksel, Doğu, Türk olmaktan ziyâde "tevhid mîmârîsi" ve "tevhid müziği"dir.

Tevhide bağlı olan baktığında ve işittiğinde de tevhidi müşâhade eder. Süleymâniye Câmii'nin simetrik olması, en geniş tabandan en tepedeki aleme kadar kademe kademe yükselen kesitin bir noktada, alemin tam ucunda birleşmesi tevhidin bir simgesidir. Aynı şekilde minarelerin dikey anlamda hem Allah, hem de Ehad kelimesinin ilk harfi olan elif harfini, ayrıca bir rakamını sembolize ettiği hemen anlaşılabilir.

Süleymâniye çok geniş bir arsa üzerinde giderek bir tepe gibi yükselerek bir tevhid çizgisi etrafında birleşiyor. Bu çizgi "hatt-ı istîvâ"dır. Semâhanelerde de böyle bir soyut çizgi vardır ki semâ meydanını iki eşit parçaya böler. İki olan birlenmelidir. İnsan da böyledir. Ruh ve nefis birlenmelidir. Kulluk çabası zaten her işte, her ânda bundan ibârettir. Mümin sürekli Allah'ın nazargâhı olan kalbini nefsinden boşaltarak teklemeye çalışır. Bunu yapamadığında gaflet olur. O gafletten yine birleyerek, tekleyerek âgâhlığa döner.

Peki, müziğimizdeki tevhidi nasıl anlayabiliriz? En başta müziğimizin tek sesli olması gelir. Batı'yı eksen alarak bunu bir eksiklik gibi gören şaşkınların aksine tek seslilik anlamlı bir tercihtir. Dünyaya gelmiş en büyük medeniyetlerden birisinin, âhengi çok iyi bilen, en geniş katmanları kendi dinleri, etnik kimlikleri, coğrafyaları içinde beraberce yaşatabilen bir toplumun "farklı seslerin bir arada âhenk oluşturacak şekilde aynı anda icrâsı" demek

4 İsmail Taşpınar, "Titus Burckhardt ve Mimâride Dini Sembolizm", *Milel ve Nihal*, 14 (2), 2017, s. 161.

5 Yahya Kemal Beyatlı, *Aziz İstanbul*, MEB Basımevi, İstanbul, 1969, s. 58.

olan çok sesliliği "beceremediğinden", "düşünemediğinden", "haberi olmadığından" tecrübe etmediği düşünülemez. Burada ilkesel bir tercih vardır.

Müziğimizde yüzlerce makâm vardır. Her makâmı, Süleymâniye'nin oturduğu geniş arazi gibi düşünebiliriz. Müziğimizin duygu dili demek olan makâm ise tek sesli beste ve icrâ ile aynen Süleymâniye gibi tevhide işâret eder.

3. Süleymâniye'nin Müziği

Süleymâniye bir vitrindir. Orada hem kulluğun, hem de bir kulun eserini görüyoruz, yaşıyoruz. Her eser, müessirinin şahsiyetini yansıtır. Bu müzikte de, mîmârîde de böyledir. Bu açıdan Süleymâniye, Mîmar Sinan'ın kişiliğinin aynasıdır. Bu hususta Câfer Efendi'nin, gençliğinde mûsıkî tahsil etmeye heves eden ancak bazı nedenlerle vazgeçen Sedefkâr Mehmed Ağa'nın inşâ ettiği Sultan Ahmed Câmii için "Bu câmi-i şerîf binâsında ilm-i mûsıkîyi bi'ttemâm müşâhade eyledik." demesi ve mîmârın adeta ilm-i mûsıkî usûllerini mermerlere yedirdiğini vurgulaması, hatta "Yontulan mermerlerden tıpkı dervişlerin 'Hû' zikri gibi, öyle sadâ gelir." demesi mânidârdır.[6]

Öncelikle şunu belirtelim ki Süleymâmiye Câmii ve müzik ilişkisi "dinî" yapı ile "dinî" müzik ilişkisine sıkıştırılamaz. "Dinî müzik," Batılı "liturgical/church music" tâbirinin tercümesidir. Bu tâbir İttihatçılar devrinde yapıldı, evveli yoktur. Böyle tercüme edenler elbette tevhidi esas almayan kişilerdir. Tercüme kavramlara dikkat etmek gerekir. Çünkü yanlış kavramlar giderek yanlış anlamlara yol açar. "Câmi mûsikîsi" diye bir şey yoktur. Çünkü câmi içinde icrâ edilen namazlar, Kur'ân kıraatleri, ilâhîler, zikirler her mekânda yapılabilir. Câmiye tahsis edilemez. Kilise müziği kavramı tutarlıdır çünkü kilisede yapılan âyinlerin evde, sokakta, kırda, yolda yapılması mümkün değildir. O hâlde böyle bir tâbiri biz tevhid ehli olarak kullanamayız.

Şimdi Süleymâniye Câmii'nin müziğini keşfetmeye çalışalım. Süleymâniye Câmii sadece bir mîmârî eseri değil, bir müzik eseridir. Aslında Süleymâniye Külliyesi başlı başına bir müzik eseridir. Bu cümlede bir benzetme, aynileştirme, mecâz kullanıyoruz. Bir şeyi başka bir şeye benzetmek ikisini de iyi bilmeye dayanmalıdır. Biz ne mîmârînin ne de müziğin üstâdıyız. Belki meftûnu ve meraklısıyız. Fakat hikmeti aramanın önemli bir yolu mukâyese ve mecâzdır. Bu kısımda Süleymâniye Câmii'nin mîmârîsindeki müziği mecâzlar yoluyla anlatmaya çalışacağız. Süleymâniye bir müzik bestesine benzetilseydi genel olarak câmi ve mîmârî unsurları hangi müzikal unsurlara denk düşerdi? Bu soruya cevaplar aramak istiyoruz.

Öncelikle en başta yaptığımız mîmârî-müzik ilişkisine dair tahlili tekrar hatırlayalım. Klasik câmi mîmârîmiz ile müziğimizin temel ilkelerinin nasıl benzeştiğini o kısımda izah etmiştik. Bu iki sanat arasındaki iç içelik açısından bakınca mîmârî, özellikle de câmi mîmârîsinin pek çok müzikal unsura anlam, işlev ve simge olarak yakın olduğunu fark ederiz.

Müziğin temel unsurları perde, makâm ve usûldür. Mîmârîmizde perdeye karşılık gelen yapıtaşı, makâma denk gelen mekân ve usûle denk gelen üslûptur.

Müziğin temel birimi perdedir. Müziğimizde bir gamda gayri-müsâvî yani eşit olmayan aralıklarla sıralanmış 24 perde vardır. Biz belli bir düzende bu perdelerin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş nağme bütününe "beste" diyoruz. İster sazlı ister sözlü bir eser olsun. İster ilâhî ister köçekçe olsun müzik eserlerini en küçük boyuta indirgediğimizde karşımıza perde çıkar. Kavramların anlamlarına odaklandığımızda bile hemen anlıyoruz ki bizim "perde" kavramımız, Batı'nın "nota" kavramından farklıdır. Orada nota daha sâbit, daha mekanik, ölçülmüş-biçilmiş bir yapıtaşıdır. Bizde ise medeniyetimizin ilkelerine uygun olarak daha samimi, doğaldır. Aynen ev mîmârîmiz gibi, bitiştiği gerçekliğe uyum sağlar, fakat karakterini muhafaza ederek... Ehl-i küfrün bir özelliği ölçme ve biçmeyi her şeyin esası yapması, her yerde ve her şeyde çevresinden, ortamdan, diğer insanlardan kopuk standartlar dayatmasıdır. Böylece gerçekliği çarpıtır. Bu, şehir plancılığından sosyal medya uygulamalarına kadar böyledir. Ölçme-biçme çok önemlidir çünkü çıkarlarını başkaları aleyhine de olsa çoğaltması için hesapçılıkta bu gerekir. O yüzden "hakkı geçmesin" diye teraziye bir elma daha atan manavı, her an misafir gelebilir diye sofrada mûtad olarak bir kişilik yer bırakmayı onun havsalası almaz. Bunlar tevhid ehlinin düşüncesi ve işidir.

Tevhidin samimiyet ve doğallık ilkesi müzikte de kendisini gösterir. Batı, seslerini Rönesans döneminde yeniden tanımladı. Çünkü hayatı ve hayatın kaynağını, dolayısıyla amacını da tekrar tanımlamıştı. Merkeze Tanrı yerine insan, ama gerçek anlamda "nefs" yerleşti. Müzikte de milimetrik hesaplanmış ve eşit bölünmüş sesler icâd edildi. Doğal sesler tasfiye edildi. Bizim müziğimizdeki sesler ise tabiattaki gibi çeşitli ölçülerdedir. Müdahale edilmemiştir. Çünkü bu halleriyle fıtratın bir parçasıdır. Onlara müdahale fıtratı bozmaktır. Batı'da müziğin ve mîmârînin yakın zamana kadar dayatmacı, baskıcı, organik olmayan yaklaşımlarının temeli bu "nefsin hâkimiyeti"dir.

Müzikteki "perde" kavramına mîmârîde denk gelen, mîmârî eserin en küçük birimi olan yapıtaşıdır. Nasıl perdelerin belirli bir düzen, ölçü ve uyum içinde sıralanmasıyla müzik eseri oluşuyorsa yapıtaşlarının belirli bir düzende, ölçüde ve uyumda sıralanmasıyla da mîmârî eser meydana gelir.

Müziğimizde perdeler ölçülü, âhenkli ve güzel bir şekilde bir araya gelerek nağmeleri oluşturur. Mîmârîde bunun karşılığı yapıdır. Süleymâniye'de sadece taç kapı, her bir minâre, ana kubbe ve yan kubbelerin her biri vb. pek çok nağme vardır. Bu yapının bize bu kadar etkileyici, ilhâm verici ve mahabbetli gelmesinin sebebi bütün bu "tektonik" unsurların güzel nağmeler olması ve nağmelerin bir araya anlamlı ve hoş bir bütünlük içinde konmasıdır.

Müzikteki makâm kavramının mîmârîdeki karşılığı ise mekândır. Süleymâniye Câmii çok büyük bir külliyenin büyük kısmını işgal eden bir yapıdır. Oturduğu mekân parçası sadece külliye sınırları içinde değil, bulunduğu Haliç'e nâzır konum ve dört yanındaki topografik unsurlarla ilişkili ve uyumludur. Daha geniş bir ölçekte ise o dönem İstanbul'u ve bugünkü İstanbul açısından bütünleyici ve süsleyici bir nağmedir. Bugün İstanbul dediğimiz mekân Süleymâniye Câmii olmadan eksiktir, anlaşılamaz. O hâlde mekân sadece imkân veren bir şey değildir, anlam üreten bir unsurdur. Süleymâniye sadece bir bilgi değildir, bir algı ve duygudur. İnsanı bütün bu özellikleriyle kuşatan bir eserdir.

İnsan denilen sonsuz şehrin her bir iç mahalline verilen müzikal isim "makâm"dır. İnsanın ve onu insan eden gönlün şehir mecâzıyla tasvir edilmesi yeni bir şey değildir. İrfân ehlinden öğreneceğimiz bir hakîkattir. Hacı Bayrâm Velî hazretlerinin meşhur nutkunda "şehir" mazmûnu "şâr" olarak dile gelir ve gönül şehrinin inşâsı şöyle anlatılır:

Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân âresinde
Bakıcak dîdâr görünür ol şârın kenâresinde.

▲Mimar Sinan'ın Türbesi

Bu nutukdan Fâtih Sultan Mehmed Hân'ın şu meşhûr sözüne yol çıkar:

Hüner bir şehri bünyâd eylemekdir
Reâyâ kalbin âbâd eylemekdir.

Bu iki hikmetten anlıyoruz ki müzik ve mîmârî sadece göze ve kulağa hitap eden değil, onları inşâ eden iki mevhibe-i ilâhiyyedir. Her sanat ve güzellik gibi menbâları Hak Teâlâ'dır. Nitekim müziğin sembolü Hazreti Dâvud, mîmârînin sembolü ise Hazreti Süleymân'dır (as). İkisi birbirini tâkip eden baba-oğul rasûllerdir. Nitekim Kur'ân'da müziğe örnek olarak da Dâvud aleyhisselâmın sesi, mimâriye örnek olarak ise Süleymân aleyhisselâmın mâbedi inşâ etmesi örnek gösterilir.

Süleymâniye'de dolayısıyla iki nebînin manevî mirası olan müzik ve mîmârî iç içe yaşamaktadır. Süleymâniye'ye adını veren Kânûnî'nin isminin bu mimar nebî olan Süleymân olması ilginçtir. Külliyenin inşâ edildiği dönemde yaşamış olan meşhûr şâir Bâkî de Hazreti Dâvud'u telmîh eder:

Âvâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş.

Süleymâniye Câmii'nin makâmı bizce râst makâmıdır. Râst "dosdoğru, mustakîm" demektir. Râst tevhid makâmıdır. Her şeyi birler. Bütün yapı unsurları, aslî ve süsleme olsun bir araya gelir, bir tevhid oluşturur. Râst aynı zamanda sekînet makâmıdır. Asalet, azamet, huzûr ve sükûnet bildirir. Sinan'ın Süleymâniye bestesi onun Selimiye, Şehzâde, Piyâlepaşa, Mihrimâh Sultan Câmileri'ndeki, Şemsi Paşa Câmii'ndeki bestelerinden farklıdır. Çünkü diğerlerinin makâmları da farklıdır.

Süleymâniye Külliyesi, râst makâmında bestelenen klasik bir takıma benzer. Klasik takım önce bir peşrev ile başlar. Bunu ağırca olandan başlayarak gittikçe daha yürükleşen

6 Câfer Ağa, age, s. 70.

parçalar takip eder. Kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî ve saz semâisinden oluşur. O hâlde Süleymâniye Külliyesi'ne müzik dilinde "Süleymâniye Takımı" demek yanlış olmaz. İçindeki câmii, medreseleri, imârethâneleri, sıbyan mekteplerini, bedesteni, türbeleri bu klasik takımın parçalarına benzetebiliriz.

Süleymâniye Câmii, Süleymâniye Takımı içinde yer alan bir nakış besteye benzer. Nakış besteler dörtlü bir yapıda olur. Zaten müziğimizde saz veya söz eserleri genellikle dört kısımdan meydana gelir: Zemin, nakarat, meyân, nakarat. Bu genellikle peşrevlerde, bestelerde, şarkılarda, saz semâîlerinde, âyin-i şeriflerde, ilâhî ve nefeslerde hep böyledir. Eserin türüne göre farklı isimler alsa da bu dört kısım pek değişmez. Bu dörtlü yapı bir simetri oluşturur. Aynen câmi mîmârîsinde olduğu gibi simetri âhenk hissi yanında denge hissi oluşturur. Örnek olarak Abdülkâdir Meragî'nin râst nakış bestesi "Amed nesîm subh-dem" eserini dinleyebiliriz. Bu beste Süleymâniye'de anlatmaya çalıştığımız müziğin güzel bir mecâzı olabilir. Bu eseri ehl-i tevhid olan Bekir Sıdkı Sezgin'den dinler ve Süleymâniye Câmii'ni öyle temâşâ eylersek bunu daha iyi anlayabiliriz.

Her klasik takımdan evvel o makâmda bir taksîm yapılır. Taksim çoğunlukla saz ile olsa da Osmanlı'da ses ile de yapılırdı. Taksîm, makâma yani içimizdeki bir âleme girmek için destûr istemektir. Girilen makâmdan müsaade almak, o âleme merhaba demektir. İnsana aslında kendi içinde keşfedeceği makâmın kapılarını açar.

Süleymâniye Câmii'nin dış avlusundan iç avlunun taç kapısına kadar olan mesafeyi bir taksim olarak düşünebiliriz. Bu seyir, bizi birazdan yaşayacağımız nakış bestenin makâmına dâvet eder.

Sonra iç avluya gireriz. Bu ise peşrevdir. Revaklı ve şadırvanlı bu avlu aslında Süleymâniye'nin bestelendiği makâma bir destûrdur. Henüz içine girmediğimiz ama vasfından haberdâr olduğumuz Süleymâniye Câmii'nden bize haber verir ve bizi içine buyur eder. Avludan bakınca önümüzde büyük bir âlem durur. Aynen her bir makâmın başlıbaşına bir âlem olması gibi...

Nakış beste Süleymâniye Câmii'nin ana kapısında başlar. Süleymâniye'nin ana kapısından girdiğimiz anda önümüzde bambaşka bir âlem açılır. Bu ilk adım nakış bestenin ilk mısrâıdır. Câminin içinde ilerledikçe tedrîcî bir şekilde Süleymâniye'nin bestesine dâhil oluruz. Süleymâniye'nin zâhirinden bâtınına, dışından içine, hâricinden harîmine girince artık bu mimârînin makâmı tarafından kuşatılırız. Sinan, Süleymâniye bestesinde bizi bu makâmda seyr ü sefer ettirmiştir.

Süleymâniye'nin kubbesinin altına geldiğimizde nakış bestenin terennüm kısmına gelmiş oluyoruz. Kubbe en mükemmel şekil olan daire biçimindedir. Tek bir merkezi vardır, onu daire yapan budur. İşte o merkez tevhiddir. Başı ve sonu da iç içedir. Bu da sonsuz bir birlenme duygusu teşkil eder. Kubbe bizi bir sonsuzluk hissine çeker. Arşı simgeler. Bizi arzî varlıktan semâvî varlığa yükseltir. Elimizde olmadan bir cezbeye kapılırız. Bestelerdeki terennüm kısmı işte bu cezbe makâmıdır. Çünkü en parlak nağmeler terennümde yer alır. Fakat bu nağmelerin sözleri genellikle "tenna tenena" gibi anlamsız heceler veya gütteden bağımsız "cânım, mîrim" gibi anlamsız lâfızlardan oluşur. Bunların anlamlı güfteyle alâkası yoktur çünkü insan cezbe hâlinde ne dediğini çoğu kere bilmez. Fakat insanın kendini unuttuğu ân o kubbenin altıdır.

Kubbenin altında çevremizde 360 derece döndüğümüzde makâmın bütün hususiyetleri, güzellikleri, renkleri tam olarak tecellî eder. Bu kez manzara bambaşkadır. Dışarıdan görmediğimiz ve uzaktan tam seçemediğimiz sütunlar, üçgen başlıklar, hatlar, nakışlar, müezzin mahfili, minber ve mihrab bize açılır. Dışarıdan gördüğümüz şekillerin bâtınları zâhir olur. İlme'l yakînden ayne'l yakîne terfî edilir. Hepsinin birbiriyle ilişkisi vardır.

Kubbenin altından mihrâba doğru yürüdüğümüzde bu kez Süleymâniye bestesinin meyânına ulaşırız. Nakaratta temâşâ ettiğimiz duygu burada değişir. Mihrâbın üstündeki yarım kubbelerin oluşturduğu nağme bizi farklı bir duyguya taşır. Burada renkler, sütunlar daha farklıdır.

Sonra tekrar kubbenin altına döneriz; çünkü karâr, ikrâr, istikrâr oradadır. Makâmın özü oradadır. Tekrâr aynı vurucu etkiyi, cezbeyi yaşarız. Kubbenin altında Hazreti Vâcibü'l Vücûd'a secde ettiğimiz ânda artık o makâmın aslında bizim içimizde mevcûd olduğunu her zerremizle hissederiz. Artık hakka'l yakîn tecellî etmiştir. Makâmı ancak o zaman tam olarak yaşarız. Çünkü makâmlar insanın dışında değil içindedir. İçinde bir makâmı keşfedememiş birisi dışında da tanıyamaz. İçte tanılı olmayan dışarıda tanımlanamaz.

Kubbenin altındaki bu karârdan sonra Süleymâniye bestekârı bizi alır bu kez komşu bir makâma, yani başka bir duygu âlemine kısa bir sefere çıkarır. Burada yan kubbeleri, balkonları, sütunları görürüz. Burada bambaşka bir âlem vardır. Bunun adı "meyân"dır. "Orta, bel" demektir. Genellikle tiz perdelere, yani yüksek ve heyecan uyandıran bu seferden sonra tekrâr asıl makâma yani kubbeye döner. Daha önce âşinâ olduğumuz terennüme bizi çevirir, orada karâr eder ve sükûn bulur.

Süleymâniye, pek çok yapı gibi bir makâmda bestelenmiş pek çok besteden birisidir. Bestecisi Sinan tarafından bir duygu bildiren belirli bir makâmda ikrâm edilen bir yorumdur. Onun gönlünün o makâm içindeki özgün seferidir. Müzikte aynı makâmda binlerce beste vardır ve her bestecinin içindeki o makâmdan doğan inşirâh diğerlerinden her zaman farklı olur. Süleymâniye de benzerlerinden farklı olarak bestecinin yani Sinan'ın gönül, şuur ve irfân dünyasının özgün bir tezâhürüdür. Bu yorum açıklığı müziğimizde ve diğer sanatlarda da vardır. Kuralın içinde özgürlüğü, özgürlüğün içinde ilkeyi barındırır.

Süleymâniye bestesinin makâmını, perdelerini, nağmelerini, kısımlarını anlattık. Bu bestenin de her beste gibi elbette bir usûlü vardır. O hâlde Süleymâniye bestesinin usûlü nedir? Müziğimizdeki "usûl"ün mîmârîde "üslûb"a denk düştüğünü söylemiştik. Usûller her biri kısa ve eş vuruşlardan oluşan ritmlerden oluşabildiği gibi darb olarak da, ikâ olarak da uzun bir süreye yayılan ritmleri de içerebilir. Bizim usûllerimiz Batılı ritmler gibi tekrar eden ve birbirine eş vuruşlardan oluşmaz. Dâire şeklindedir. Süleymâniye bestesinde de türdeş olarak çoğaltılmış küçük yapı unsurları yoktur. Câmi simetrik olsa da içindeki unsur, şekil, konum ve plastik zenginlik büyük bir usûlü yaşadığımızı bize gösterir.

Süleymâniye'de ve genellikle câmilerde aynen nakış bestelerdeki gibi dörtlü bir yapı vardır. Süleymâniye Câmii'nin kubbesi dört ana sütuna veya fil ayağına yaslanır. Bunu çâr-ı yâr-ı güzîn efendilerimize (ra) telmih edenler vardır.[7] Süleymâniye Câmii'nin merkezî kubbesinin iki tarafındaki sütunlar İskenderiye, Baalbek, Kıztaşı ve Topkapı Sarayı'ndan getirilmiştir. Böylece Mısır, Babil, Roma ve Osmanlı gibi dört büyük medeniyet de bir kubbe altında mezcedilmiştir. Bu da mîmârîmizin hangi medeniyete ait olursa olsun her güzeli temellük edebildiğinin bir göstergesidir. Çünkü medeniyet hem alıp hem vererek oluşur. Müziğimiz de öyledir. Pek çok makâm Arap, Fars, Bizans'tan içselleştirilmiştir. Makâm isimlerinde İran şehir isimleri, Farsça ve Arapça tâbirler çok geçer fakat Türk kelimesi geçmez. Sebebi şudur: Müzik bir tencere gibidir. Yemek o tencerede pişirilir. İçine her bölgeden, her medeniyetten güzel çeşniler katılır. Ortaya enfes bir yemek çıkar. Biz her zaman o tencerede pişen yemeğin ismini söyleriz, kimse kabı zikretmez. İşte o tencerenin adı Türk'tür. O yüzden ayrıca zikredilmesine gerek yoktur. Siyasetten mîmârîye, müzikten tezhibe kadar gördüğümüz bu "hikmet" aklı, güzele ve doğruya olan odaklanmanın bir göstergesidir.

Burada önemli başka bir noktayı vurgulamalıyız. Süleymâniye Câmii'ni yapmak için onlarca bilimde üst düzeyde olmak gerekir. Bu eseri Sinan tek başına yapmamıştır. İşlerini bilenler ve adam gibi yapanlar ile beraber yapmıştır. Süleymâniye dolayısıyla sadece bir sanat eseri değil, aynı zamanda bir akıl, bir bilim eseridir. Bu bilimlerden hatırımıza gelebilenleri sayalım: tasarım, inşaat mühendisliği, fıkıh, ergonomi, akustik, fizik, trigonometri, geometri, aritmetik, astronomi, malzeme bilimi, metalurji, klimatoloji, jeoloji vb. Dolayısıyla "İmâm Gazzâlî'den sonra İslâm dünyasında bilim ve düşünce öldü." diyen Oryantalistlerin sözlerini tekrarlayanların yanlışlığını tek başına Süleymâniye Külliyesi bize gösterir.

Yukarıdaki bilimler arasında fıkhı da saydık. "Fıkıh da nereden çıktı?" demeyelim. Lütfen eski câmilerde ve Süleymâniye'de abdest yerlerinin nasıl tasarlandığına dikkat edelim.

Bu resimden de göreceğimiz gibi abdest mahalleri arasında oldukça geniş aralıklar var. Fıkıhtan haberi olmayanlar bu kadar büyük bir cemaat için neden bu kadar az sayıda abdest yeri yapıldığını merak edebilir. Hatta onlara kalsa buradaki iki oturak arasına rahatlıkla bir tane daha sığdırılabilir. Oysa abdest alanların kendi üzerlerine ve yanındakilere abdest suyu sıçratması mekruhtur. Oturaklar arasındaki mesafeler bu hükme göre belirlenmiştir. Ayrıca oturak ve musluk, oturak ve ayak konulan yer, ayak konulan yer ve su kanalı arasındaki mesafeler de buna göre ayarlanmıştır. Fıkıh, yani Allâh'ın murâdını ve Rasûlullah'ın (sav) yolunu bilmeyen, bilmeyi önemsemeyen, bilse de mîmârîyle, eseriyle, sanatıyla bağdaştırmayan günümüz Müslümanlarına ders niteliğinde bir resimdir bu...

Mimar Sinan'ın mezarı Süleymâniye Külliyesi'nin hemen alt sokağında yer alıyor. Dev bir eserin bestecisi olan bu zât aynen muhteşem bir hat levhasının altına küçücük bir hat ile tevâzu ibâreleri yazan bir hattat gibi mütevâzı bir mezarda yatıyor. Mîmar olanın da, olmayanın da bugün özellikle ibret alması gereken bu kulluk tevâzuudur.

Sinan koca koca eserler ve türbeler yapmasına rağmen kendisine bu küçük mezarı yapmıştır. Bu onun kulluğunu gösteren bir nişânedir. Kulun edebi, kulun eseridir. Kulun eseri de kulun edebidir.

Son olarak özetlemek gerekirse, bizim kişiliğimiz de, medeniyetimiz de, sanatımız da tevhide dayanır. Her iş gibi sanat da bir kulluk amelidir. Her sanatta ilim ve irfân mertebeleri vardır. İlmin hedefi irfândır. İrfân, sanatkârın kendindeki ve eserindeki edebden belli olur. Her sanat bize Sâni' ve Bedi' olan Mevlâmızı anlatır.

Süleymâniye Câmii mekânda da, zamanda da, hissedişte de, iş eyleyişte de bize Rabbimizi hatırlatan bir kulluk eseridir. Kânûnî'nin sıdkını, Sinân'ın sadece ilmini ve sanatını değil, tevhid duygusunu da bize somut olarak gösteren bir ameldir, sadaka-i câriyedir. O yüzden artık yalnız câmilere ve ilâhîlere değil, ehl-i tevhidden bize intikâl eden her türlü sanat eserine de ilim ve irfân, imân ve amel eserleri, kısacası tevhid eserleri olarak bakmaya başlamalıyız. Nice güzellikleri o kulluk eserlerinde teşhis edip, alıp kulluğumuza katmalıyız. Sanatta da tevhide bağlananlardan, onu bilenlerden, yaşayanlardan, işimize yansıtanlardan olmalıyız. ■

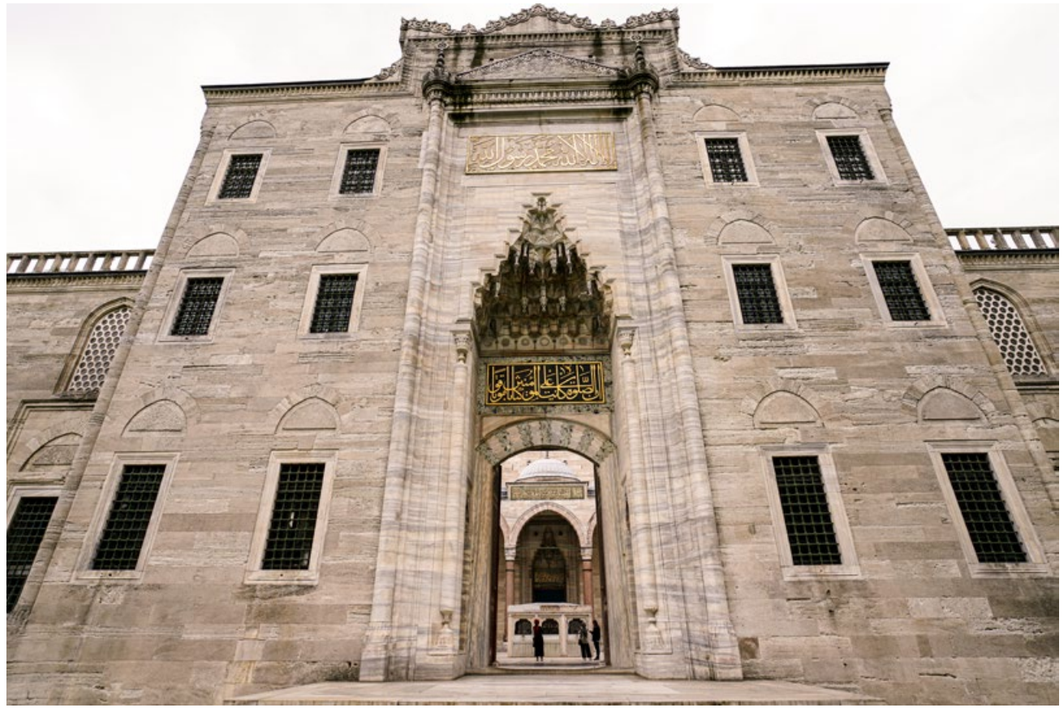
7 Selçuk Mülayim, Ters Lâle: Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001, s. 246.

Yahya Kemal'in Şiirinde ve Düşünce Dünyasında Malazgirt ve Süleymaniye

BEŞİR AYVAZOĞLU

YAHYA KEMAL, "SAATLER VE MANZARALAR"[1] BAŞLIKLI YAZISINDA, 1922 Ramazanının birinci günü, ikindiden sonra içinden gelen bir istekle Ayasofya Camii'ne giderek biri minberde, diğerleri sütun diplerinde vaaz eden dört vaizi dinlediğini, fakat derin bir hayal kırıklığına uğradığını anlatır. O gün kendisini asıl etkileyen, mihrabın sağ tarafında, kuytu bir köşede diz çökmüş oturan bir neferin dua edişidir; ellerini kavuşturup gözlerini kapamış, vecd içinde Allah'a yakaran nefer, uzunca bir istiğraktan sonra gözyaşlarını göstermemek için elleriyle yüzünü kapar, dizleri üstüne düşüp bir süre öylece kalır. Neferin bu halinde, vaizlerin kuru sözleriyle mukayese edilemeyecek derecede üstün bir belâgat gören Yahya Kemal, cümle kapısına doğru ilerlerken, bir sütunun karanlığında vecdle dua eden başka bir nefer görmüş ve Ayasofya'yı zihninden bir daha hiç silinmeyecek "camideki nefer" imajıyla birlikte terk etmiştir. Bu imaj yıllar sonra, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde şöyle belirecektir:

1 **Tevhîd-i Efkâr**, sayı 3359-331, 10 Mayıs 1922; Aziz İstanbul, s. 155-156.



▲ Süleymaniye Camii

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr'i;
Ne kadar sâf idi sîmâsı bu mü'min neferin!
Kimdi? Bânîsi mi, mîmârı mı ulvî eserin?
Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyada yiğit yüzlerinin en güzeli,
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz.
Her zaman varlığımız hem kanımız hem etimiz;
Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o,
Görünür halka bu günlerde tesellî gibi o,
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.

Yahya Kemal, "Ta Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu" şeklinde özetlediği "tekevvün" fikrini, yazmaya başladığı, fakat tamamlamaya vakit bulamadığı "Malazgird"[2] şiirinde, Türk Milleti'ni temsil eden bu neferin macerası olarak anlatmak istemişti. Malazgirt zaferini Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasına yol açmasının ötesinde, "vatanın temeli olan bir muzafferiyet" ve bu bakımdan "kudsiyetinin hududu olmayan bir hadise" olarak görüyordu.[3] Avrupalı tarihçilerin de bu zaferi dünya tarihinin dönüm noktalarından biri saydıklarını söyledikten sonra savaşın nasıl cereyan ettiğini özetleyen Yahya Kemal'in şu görüşleri dikkat çekicidir:

Bu muzafferiyetle Anadolu'nun kapıları denizlere kadar açılmış oluyordu. Vakıa 1071'den sonra on senede Selçuk orduları Anadolu içlerinden Karadeniz sahillerine, Akdeniz sahillerine, Marmara sahillerine kadar her taraftan boşandılar. 1081'de Türk atlıları ilk defa İstanbul'un karşı sahilinde, Fenerbahçe'yle Üsküdar arasında göründüler. İstanbul'u ve Ayasofya kubbesini Anadolu yakasından ilk gören Türk gözleri bu gözlerdir. Bu gelen asker Üsküdar'ı o sene ilk defa fethetti.

2 **Bitmemiş Şiirler**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1976, s. 2-5.
3 **Aziz İstanbul**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1964, s. 14, 35.

DÜŞÜNEN ŞEHİR | DOSYA | Yahya Kemal'in Şiirinde ve Düşünce Dünyasında Malazgirt ve Süleymaniye

▲ Şehzade Camii

Bugünkü vatanın yaratılışında, Karadeniz kıyılarından Akdeniz kıyılarına kadar bu yürüyüş, tarihte çok defa görülmüş olan Türk iradesinin en hârikalı olanlarından biridir.

Bugünkü vatan işte bu yürüyüşten doğdu.[4]

Yahya Kemal, Malazgirt zaferinin bir başlangıç olduğunu Paris'teki okumaları sırasında önce belli belirsiz sezdiğini, bu sezginin bir gün bir dergide, tarihçi Camille Jullian'ın "Fransız milletini bin yılda Fransa'nın toprağı yarattı" şeklindeki cümlesini okuduktan sonra kesin bir kanaate dönüştüğünü söyler. Önünde yepyeni bir ufuk açılmış, Türk milliyetinin ve vatanının teşekkülüne dair sezgileri ve dağınık düşünceleri birden yepyeni bir anlama kavuşmuştur. Evet, bizi de Malazgirt zaferinden sonraki sekiz asırda Türkiye'nin toprağı şekillendirmiştir. O halde, 1071 öncesi "kablettarih"imiz sayılmalıdır.

Yahya Kemal, İstanbul'a döndüğü gün karşılaştığı Ziya Gökalp'a bu düşüncelerini açtığına göre,[5] Paris'ten beraberinde sadece "Bahr-i Sefid Havza-i Medeniyeti" (Akdeniz Medeniyet Havzası) fikrini değil, "Anadoluculuk" diye adlandırabileceğimiz milliyet ve vatan fikrini de getirmiş demektir. Ancak bu fikrini tartışmaya hiç açmaması ve Peyam'da yayımlanan yazılarında Alparslan ve Malazgirt'ten hiç söz etmemiş olması şaşırtıcıdır. Mehmet Kaplan, en güçlü devirlerini yaşayan Türkçülerle çatışmamak için bu fikrini ortaya koymamış olabileceğini söyler. Ancak Balkan Harbi acılarının yaşandığı günlerde daha tehlikeli bir fikri, Nev-Yunanîliği savunabilen, üstelik Peyam'daki bazı yazılarında Türkçülüğe ve Türkçülere karşı alaycı bir üslûp kullanabilen birinin farklı bir Türkçülük anlayışını savunmaktan çekinmesini açıklamak zordur.

Hilmi Ziya Ülken, ilk defa Anadolu mecmuasını çıkaran grup tarafından öne sürülen Anadolu Türk tarihinin Malazgirt zaferiyle başladığı tezinin Yahya Kemal tarafından da benimsendiğini,[6] başka bir yazısında da Yahya Kemal'in millî tarihi Malazgirt'le başlattığını, 1918'den beri kendisi de aynı düşüncede olduğu için bu mevzuda ona bağlandığını söyler. Esasen Anadolu Mecmuası 1924 yılında çıkmıştır. Yahya Kemal ise Alparslan'dan ilk defa 1922 yılında "Hüseyin Dâniş Bey'e Mektup" başlıklı yazısında söz eder.[7] Yine aynı yıl "İstiklâl Müzesi İçin Hazırlık"[8] başlıklı yazısında da Alparslan'ın adını, II. Murad, Fâtih ve Selim'le birlikte "Türklüğe meş'ale olmuş cedlerimiz"den biri olarak zikretmiştir.[9] Hilmi Ziya Ülken, 1919 yılında, Mülkiye talebeliği sırasında çıkardığı taşbaskısı Anadolu mecmuasından söz ediyor olmalıdır. Bir öğrencinin amatörce çıkardığı bir dergiden o tarihte çok ünlü bir şair ve Darülfünun hocası olan Yahya Kemal'in etkilenmiş olması herhalde düşünülemez. Bu fikrin Mütareke ve Millî Mücadele şartlarında kendiliğinden oluştuğunu söylemek daha doğrudur. Nitekim 1921 yılı başlarında neşredilmeye başlanan Dergâh mecmuasında Anadolucu bir vatan ve milliyet anlayışı savunulur. Anadolu Mecmuası'nın yazarları arasında Dergâh'ta imzalarına rastlananlar da vardı. Yazı İşleri Müdürü Mehmed Halid [Bayrı] Dergâh'ın yazı kadrosundaydı.

***

Yahya Kemal, Alparslan ve Malazgirt zaferinden ilk defa 12 Mart 1942 tarihinde Beyoğlu Halkevi'nde verdiği "Türk İstanbul" konferansında ve Yapı ve Kredi Bankası tarafından kuruluşunun 30. yıldönümü dolayısıyla yayımlanan İstanbul (1953) adlı kitap için yazdığı "Türk İstanbul" adlı makalesinde genişçe bahsedecektir. "Alp Arslan'ın Rûhuna Gazel"i ne zaman yazdığını bilmiyoruz. Öyle anlaşılıyor ki, Yahya Kemal, İstanbul'un fethinin 500. yılı yaklaşırken tekrar yöneldiği bu meseleyle ilgili düşünce ve hayallerini talebesi ve dostu Ahmet Hamdi Tanpınar'la da paylaşmıştır. Hayallerinden biri, muharebenin cereyan ettiği ovada, yani Malazgirt'te koşu halinde yüzlerce at heykelinden oluşan bir âbidedir. İstanbul'da, denize bakan geniş bir meydana dikilecek Fatih heykeliyle tamamlanması gereken bu âbide, devlet tarafından değil, halkın gönlünden kopan yardımlarla yapılmalıdır.[10]

Yahya Kemal'in bu hayalinden tek söz eden Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Malazgirt ve Fatih abidelerini birlikte hayal ettiklerini, "Yahya Kemal'le Malazgirt Muharebesi'nin dokuz yüzüncü yıldönümü üzerinde ne kadar çok konuşmuştuk. Ne kadar projelerimiz vardı," cümlelerinden anlıyoruz. O halde bu hayal, Tanpınar'ın da hayaliydi.

Peki, iki şair Alparslan'la Fâtih'i niçin birlikte düşünmüşlerdi? Bu sorunun en net cevabı, Tanpınar'ın "Yaklaşan Büyük Yıldönümü" başlıklı yazısındaki şu cümlesindedir: "Üçüncü bir nokta da İstanbul fethinin Malazgirt'ten başlayan bir hamleyi tamamladığı hakikatidir. Çünkü vatan, İstanbul'u fetihle bütünlüğünü kazanır. Tıpkı milletimizin tarihî vazifesine onu fetihle kavuştuğu gibi."[11]

Tanpınar, Yahya Kemal hakkındaki kitabında, Başkumandan Mustafa Kemal Paşa'nın 26 Ağustos gecesi Dumlupınar'da nasıl bir rüya görmüş olabileceğini tahmin etmeye çalışır. Onun ve Millî Mücadele'yi yürüten diğer kumandanların rüyaları acaba millet için hazırladıkları geleceğe dair bir şeyler söylüyor muydu? Bu düşüncenin kendisini başka bir büyük geceye, 1071 Ağustos'unun 26. gecesine götürdüğünü söyleyen Tanpınar şöyle devam eder:

Malazgirt'te bileğinin kuvvetiyle, dehasının zoruyla bize bu aziz vatanın kapılarını açan Alparslan'ı, muharebe emri vermeden evvel hangi kuvvetler ziyaret etti ve ona neler gösterdi? Üç kıtada genişleyecek yeni bir Roma'yı kurmak üzere olduğunu, talihini, avuçları içinde taşıdığı milleti, yeni bir tarih ve coğrafyanın emrine verdiğini, yeni bir terkibin doğmasına bir çınar gibi yetişip kök salmasına sebep olduğunu acaba hissetmiş miydi? Hiç tanımadığı dehâlı çocuklar, müstakbel zaferlerin kumandanları, henüz söylenmemiş şiirlerin şairleri, henüz yükselmemiş şaheser yapıların mimarları, henüz duyulmamış nağmelerin bestekârları, etrafında henüz açmamış bir fecrin gülleri gibi dolaşmıyorlar mıydı? Gözlerinde Sultan Hanı'ndan, İnce Minare'den bir hayal yok muydu? Eğer yoktuysa, bütün bunlardan habersiz, bu müjdeleri içinde konuşur bulma-

▲ Selimiye Camii

4 **Aziz İstanbul**, s. 16.

5 Yahya Kemal, **Siyasî ve Edebî Portreler**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1968, s. 12.

6 Hilmi Ziya Ülken, "Yahya Kemal", **Vatan**, sayı 6317, 13 Kasım 1958, s. 2.

7 **Tevhîd-i Efkâr**, sayı 3307-279, 19 Mart 1922.

8 **Tevhîd-i Efkâr**, sayı 3400-372, 22 Haziran 1922.

9 Yahya Kemal, **Mektuplar Makaleler**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1977, s. 120, 154.

10 Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 60.

11 Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi** (haz. Birol Emil), Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 196.

▲ **Sinan Paşa Camii**

dan o büyük işi nasıl yaptı? Nasıl on senede Malazgirt'ten Akdeniz kıyılarına, bu toprağın tanımadığı ve tatmadığı bir ideali taşıdı? Fatih'in İstanbul fethinden evvelki uykusuzlukları, Bâkî'nin ve Nedim'in, Neşatî ve Nâilî'nin, Sinan'la Hayreddin'in, Kasım'ın, Itrî ile Dede'nin, Seyyid Nuh'la Tab'î Mustafa Efendi'nin ve daha yüzlerce onlara benzeyenlerin dehalarına yüklü bir kaderi kendisine taşımasından gelen bir sabırsızlıktan başka ne olabilir? Ve eğer o mübarek ağrı olmasaydı bütün bu eserler nasıl doğarlar, hangi mucize ile eski hayat ağacı yeni meyvalarla donanırdı?[12]

Bunları Beş Şehir'in "Ankara" bölümünün sonunda söyleyen Tanpınar, aynı meseleye "Erzurum" bölümünde de girmiştir:

Malazgirt Ovası'nda dövüşen yiğitler, kılıçlarının havada çizdiği kavsin, bütün ufku dolduran nal şakırtılarının, Sinan'ın, Hayreddin'in, Itrî'nin, Dede'nin dünyalarına gebe olduğundan elbette habersizdiler. Kader, insan ruhu bir tarafını tamamlasın, yaratılışın büyük rüyalarından biri gerçekleşsin diye, onları bu ovaya kadar göndermişti. Yaratıcı ruhun emrinde idiler, onun istediğini yaptılar.[13]

Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın düşündükleri gibi, Alparslan'ın etrafında muharebe emrini vermeden önce "henüz açılmamış fecrin gülleri gibi" dolaşan şaheserlerden biri de hiç şüphesiz Sinan'ın Süleymaniye'sidir.[14] Yahya Kemal, o bayram sabahı, ön safta gördüğü, Itrî'nin "Tekbir"ini büyük bir vecdle dinleyen "mümin nefer"in yüzünde bütün bir tarihi okur. Çok büyük bir işi başarmış olmanın verdiği huzurla aydınlanan bu saf ve anlamlı yüz "dünyada yiğit yüzlerinin en güzeli"dir. Yoksa tâ Malazgirt ovasından Viyana kapılarına kadar yürüyen Türk oğlu bu nefer midir? Belki de bu yüce yapının kurucusu yahut mimarı odur. Yurdu hem kuran hem koruyan kudretimizin cisimleştiği bu nefer, "vatanın hem yaşayan vârisi, hem sahibi"dir ve hâlâ halk tarafından, hem üzerinde yaşadığımız, hem de kaybettiğimiz topraklarda bir teselli gibi görünmektedir. Bu nefer, Yahya Kemal'in nazarında Malazgirt'te bize Anadolu'nun kapılarını açan Alparslan'dır, İstanbul'u fetheden Fâtih'tir, Kanuni'dir, Bâki'dir, Sinan'dır.

***

Kendi Gök Kubbemiz'in birinci bölümünde ilk şiir olarak yer alan ve ilk defa altı bölüm halinde Hürriyet gazetesinin birinci sayfasında tefrika edilen "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", Yahya Kemal'in din, vatan, milliyet ve "imtidad" hakkındaki fikirlerini dile getirdiği, kendi ifadesiyle, "dinî olmaktan ziyade, millî bir manzume", bir destan şiirdir.[15]

Kanuni Sultan Süleyman'ın İstanbul'da yaptırdığı, Mimar Sinan'ın "kalfalık eseri" sayılan Süleymaniye, Yahya Kemal'in nazarında ruh ve yaşama iklimimizi yetkin bir biçimde temsil ediyordu. Bunun için, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", onun en iddialı olduğu ve üzerinde en çok çalıştığı şiiridir. Kendi Gök Kubbemiz adlı şiir kitabının ismi de bu şiirin "Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati" mısraından doğar. Türk ruhu ve estetiği bu yapıda özetlenmiş, mimarideki Türk üslûbu bu yapıda şahlanışa geçmiştir. Atalarımızın hayal ettiği mimarinin "öz şekli" budur ve bu mabetle gökyüzüne uhrevî bir kapı açılmıştır; atalarımızın ruhları yılda iki defa bu kapıdan geçerek bu kubbenin altında yaşayanlarla buluşur, kaynaşıp tek vücut olurlar:

Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;
Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,
Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret iklîmine girmiş gibiyim.

Şiir, bir bayram sabahında, Süleymaniye'nin ufkunda bütün manzaranın İstanbul mavisine boyanmasıyla başlar. İhtişamlı bir sabah İstanbul'u aydınlatırken şairin iç aydınlığı da gitgide artmaktadır. Aradaki zaman perdesi âdeta kalkmış, şair, kendisini, gök kubbemiz altında, bayramın bu ilk sabahını vatanın dokuz asırlık halkıyla birlikte yaşamaya başlamıştır. Gökte kanat, yerde ayak sesleri işitilmekte ve "ulu mabet" yaşayanlarla ve atalarımızın ruhlarıyla dolmaktadır. Itrî'nin "saltanatlı Tekbir"i hep bir ağızdan okunurken yükselen velvele, şairin zihninde "nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi" hayaline dönüşür:

▲ **Ayasofya ve Sultanahmet Camii**

Nice bin dalgalı Tekbir oluyor tek bir ses;
Yükselen bir nakaratın büyüyen velvelesi,
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı", ön safta oturan neferin dokuz asırlık macerasını anlattıktan sonra, karşı dağlarda gül bahçeleri tutuşmuş gibi, gökle yerin koyu bir kırmızılıkla ayrılmaya başladığı sırada gürleyen top seslerinin tasviriyle devam eder. Bunlar bayram toplarıdır ama Yahya Kemal'e bütün bir tarihin sesleri gibi gelir. Derinden derine ses veren topları dinlerken zaferlerle dolu bir tarihten ihtişamlı sahneleri hayalinde yaşayan şair, ulu mabette vatanın birliğine karışarak atalarımızın ruhlarını yaşayanlarla beraber gördüğünü söyledikten sonra, destan-şiirini "Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı" mısraıyla bitirir.

Bütün bu anlattıklarımızdan şu sonuç çıkarılabilir: Yahya Kemal'e göre, Sultan Alparslan'ın Malazgirt'te ordusuna hücum emrini verdiği anda Süleymaniye'nin ve her alanda onun gibi binlerce şaheserin tohumları da toprağa düşmüş sayılabilirdi.■

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 25. Tanpınar, Yahya Kemal'le birlikte kurduğu hayali anlattıktan sonra *"Bu tasavvurda bizimle beraber olanların çoğu şimdi büsbütün başka fecirleri selâmlamak sevdasında. On-on beş senede ne kadar çok değiştik," diyor. Bu cümlelerde, Anadolu'nun vatanlaşma macerasını küçümseyip Ege sularına yelken açarak antik çağlara sefer eden, Alparslan'a değil Hektor'a neşideler söyleyen aydınlar kastedilmektedir.*

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 51.

14 Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre atalarımızdan iki kişi bütün vatan haritasını benimsemiş ve kucaklamışlardır: Evliya Çelebi ve Mimar Sinan. İmparatorluğumuzun Mimar Sinan'ın dehasından payını almamış pek az büyük şehri vardır. "O kadar ki Sinan denilince gözünün önünde son derece nisbetli yontulmuş bir mücevher dizisine benzeyen irili ufaklı binalar, tâ Macaristan içerisinden başlayarak Akdeniz'e ve Basra Körfezi'ne kadar iner." Bk. **Beş Şehir**, s. 22. Tanpınar, bir derginin açtığı "Mimar Sinan Anketi"nde verdiği cevapta da, İstanbul'a Türk hususiyetini veren II. Bayezid devriyse de, mimarimizin bütün problemlerinin Sinan tarafından çözüldüğünü söyler. Süleymaniye, Tanpınar'a göre, sadece kendisi olarak değil, "bütün etrafıyla, bütün peyzajıyla" benzersizdir ve böyle bir eseri vücuda getirmek her mimara nasip olmaz. Bk. **Yeni Adam**, sayı 223, 6 Nisan 1939, s. 10-11.

15 **Hürriyet**, sayı 3211, 7 Nisan 1957; sayı 3218, 14 Nisan 1957; sayı 3225, 21 Nisan 1957; sayı 3232, 28 Nisan 1957; sayı 3237, 5 Mayıs 1957; sayı 3244, 12 Mayıs 1957.

Sinan Söylenceleri Arkeolojisi

YUSUF YERLİ

TARİHTE İZ VE ESER BIRAKMIŞ HEMEN HER DÖNEM VE ŞAHSİYET HAKKINDA BİRTAKIM MİT, EFSANE, MENKIBE ÜRETİLDİĞİ GİBİ Sinan ve eserlerinin merkezde olduğu, adına mit, efsane, menkıbe ne dersek diyelim birtakım olağan üstü ya da dışı söylencelerin üretildiği de bir gerçek. Mitsel anlatıların işlevi konusunda analizler yapan yazarların ve kitapların varlığı malum. Mitsel anlatılar yoluyla daha üst bir mananın ve anlatının sembolik ifadeler yardımıyla halk seviyesine indirgendiğine yönelik izahların yanı sıra, üst entelektüel bilgi ve ilgi sahipleri için de mitolojik anlatılar oluşturulduğunun altını çizen yorumları da görebilmekteyiz.

Sinan'ın devri ve eserleri söz konusu olduğunda mitsel ve sembolik anlatılardan şöhret bulmuş olan belli başlılarını burada ele alarak; söylencenin arka planında yatan olası nedenleri izah etmeye çalışacağım.

Bu çerçevede;

Selimiye Camii'nde bulunan Ters Lale etrafında oluşturulan anlatılar

Süleymaniye Camii için yer seçimi, planının kimin tarafından çizildiği hakkındaki rüyanın analizi

▲ Selimiye Camii

Eğik minarenin düzeltilmesi

Sinan'ın büyük aşkı

Neden Kuşkonmaz

Osmanlı/İstanbul-Safevi/Isfahan rekabetinin mitsel ve şiirsel ifadesi...

Safevi Şahı'nın Süleymaniye Camii için yaptığı bağış

Süleymaniye Camii'nde içilen nargile vesilesiyle ses konulu anlatıları ele alacağım.

TERS LALE'NİN SIRRI

Belki Selimiye Camii kadar meşhur olan müezzin mahfilini taşıyan on iki mermer sütundan birinin üzerine işlenmiş olan ters lale motifinin ne anlama geldiğine dair birbirinden ilginç ve farklı anlatılarla karşılaşıyoruz. Önce bu anlatıları takdim edeceğim, sonra ters lalenin kullanımının nedenini kendi zaviyemden anlamlandırmaya çalışacağım.

Ters lale motifinin bu kadar şöhret bulmasının irrasyonelliği üzerine geliştirilen bir bakış açısını alıntılayarak giriş yapalım: Selen Markoç bir yazısında Mimar Nuran Gülendam'ın Selimiye Camii 1950'de restorasyon için halka kapandığında, gelip ters lale motifinin durumunu kontrol edenlerden ne kadar bunaldığını ve insanların o kadar hünerli işlemeler ve çini işleri arasında neden bu kökeni belirsiz motife taktıklarını anlamada güçlük çektiğini yazar. Markoç, Gülendam'ın anlama güçlüğünü şu tespitiyle anlamlandırmaya çalışır: "Ters lale motifinin kendisi önemsizdir belki, ama Sinan'dan halka uzanan imgelemde yüksek kültür-halk kültürü arasındaki sınırın cami mekânında belirsizleşmesini ve kaynaşmasını göstermesi açısından efsane de Gülendam'ın aktardığı anekdot da çok önemlidir. Belki de halk ince işlemelerin arasında acemice yontulmuş bu ize kendisini yakın hissederken, Selimiye'nin resmi tarihine temsil edilmeyeni katmanın yolunu da bu motife yüklenen efsane ile bulmuştur." [1].

"Selimiye Camii'ni ziyarete gelenler, o muhteşem kubbeyi, ışık yağmurunu bile görmeden hemen ters lalenin başına koşuyorlar. Hatta, restorasyon çalışması sırasında, ters lalenin bulunduğu müezzin mahfili naylon içinde koruma altına alındığı halde naylonlar yırtılarak ters lale aranmıştır. Ters lale ile ilgili nice efsaneler söylenmiş, Selimiye Camisi'ni ziyarete gelenler, öncelikle birbirlerine ters laleyi anlatmışlardır."

"Ters lale, Selimiye Camisi'nin müezzin mahfilini ayakta tutan mermer

1 Selen Markoç, Sinan İmgesi, s. 26, Mimarlar Odası Kayseri Şb. Yayınları

▲ Selimiye Camii Ters Lale

direklerden biri üzerine kazınmış serçe büyüklüğünde bir lale motifidir. Bu ters lale günümüzde o kadar meşhur olmuştur ki, camiye gelenler, dünyada eşsiz eserdeki ihtişamı görmüyorlar, hemen ters laleyi aramaya başlıyorlar. Yani çok ilginçtir, ters lale, Selimiye'nin ihtişamını gölgede bırakıyor."

Böylesine belirgin bir ilgiye mazhar olmuş bir sembol hakkında elbette birtakım efsaneler üretilecek, menkıbeler dizilecektir. İşte onlardan birkaçı:

Ters Lale-I

"Sinan, Padişahın Edirne'de yaptırmayı düşündüğü cami için yer aramaya başlamış. Sinan'ın uygun gördüğü arazi üzerinde bir de lale bahçesi varmış. Söz konusu bahçenin sahibesi aksi bir kadınmış. Sinan kadından bahçesini almakta başarılı olamamış. Sultan İkinci Selim bir Balkan seferi dönüşünde Edirne'deki o seçilen arsayı görmek istemiş. Tarla sahibesi kadın, karşısında yüce hünkârı

▲ Kurşunlu Camii Lale

görünce ve aynı teklifi ondan da duyunca kabul etmekten başka çaresi kalmamış. Padişahtan bir de istekte bulunmuş. Camide lale motifleri kullanılmasını ve bir zamanlar burasının lale bahçesi olduğunun unutulmamasını istemiş. Bu istek İkinci Selim tarafından kabul edilmiş. Mimar Sinan, gönülsüz olarak kadının arzusunu yerine getirmek için caminin tam ortasında yer alan müezzin mahfilinin sol ön ince mermer ayağının iç kısmına, yaklaşık 5 cm boyunda ters bir lale motifi işletmiş. Bu nedenledir ki bu lale motifi, caminin arsası içinde eskiden bir lale bahçesi olduğunu, ters yapılması ise sahibinin tersliğini ifade etmektedir."

En çok tutan bu anlatı olmasına rağmen en zayıf olanı da budur. Söylencenin aksine bilinmektedir ki Selimiye Camii Sultan Yıldırım Bayezid'in Edirne'de yaptırdığı ilk sarayın arazisi üzerine kurulmuştur. Cami özel mülkiyete değil eski saraya ait bir arazi üzerine kurulmuştur.

Ters Lale-II

"Mimar Sinan Selimiye yapılırken 84 yaşındaydı. Sekiz yaşlarında olan ve çok sevdiği torunu Fatma'yı da yanında

▲ Kurşunlu Camii Lale

Edirne'ye götürmüştü. Fatma burada amansız bir hastalığa yakalandı ve öldü. Mimar Sinan çok sevdiği torunu için "baldaken" formda bir türbe yaptı. Türbesinin üzerine mermer bir sanduka koydurttu. Onun da üzerine boynu bükük bir lale işletti. Sinan'ın çıraklarından biri ustasının üzüntüsünü Selimiye Camii müezzin mahfilini taşıyan mermer sütunlardan biri üzerine işledi."

Bu anlatı muhtemelen ters lale figürüne yüklenen anlamı somutlaştırmaya yönelik bir üretim olsa gerek. Ters lale, Anadolu'da yetişen en özel çiçeklerden biridir. Kerbela çiçeği ya da ağlayan gelin olarak da anılan ters lale, aynı zamanda hüznün sembolü olarak da kabul edilir.

Ters Lale-III

"Allah Teâlâ'nın doksan dokuz ismine işaret olsun diye çiniler üzerine doksan dokuz çeşit lale motifi işlenmesini emreden Mimar Sinan , motiflerin yanlışlıkla doksan sekizde kaldığını öğrenince 'Öyle kalsın, kalsın ki acizliğimiz, kulluğumuz ortaya çıksın. Acizliğimize işaret olarak da doksan dokuzuncu lale motifi müezzin mahfili direğine kazınsın ama ters olarak.' demiştir."

Ters lale motifi için bu yorumu yapan yazar Halil Delice, yorumunu şu anlayışa dayandırmaktadır: "Osmanlı'nın sanat anlayışında, mükemmellik Allah Teâlâ'ya aittir. Kulun yaptığı işlerde mutlaka kusur olur. Bu sebeple sanatçılar, yaptıkları eserlerde mutlaka bir kusur bırakmışlardır. Mükemmeli aramışlar, ama mükemmellik iddiasında bulunmamışlar, hadlerini bilmişler. Yaptıkları her işi, Allah Teâlâ'nın verdiği güç, zekâ, akıl ile yaptıklarını unutmamışlar, işlerinde O'nun rızasını aramışlar. Kısacası sanat için sanat değil, Hak için sanat yapmışlardır." der ve sanat tarihçisi Mehtap Cömert'in Selimiye'deki lale motifleriyle ilgili çalışmasının kendisine ilham verdiğini söyler: "Söz konusu çalışmayı gördüğüm zaman ters lalenin esrarını çözdüğümü hissettim. Mehtap Hanım, çini süslemelerinde kullanılan lale motiflerini tek tek çizmiş ve 98 çeşit lale motifi olduğunu açığa çıkarmış. Çiniler üzerindeki bu lale motiflerinin 85'i hünkâr mahfilinde, 5 tanesi girişin sağında ve solundaki kadınlar mahfilinin sütunları arasında, 4 tanesi minberdeki bahar ağacı panosunda ve 4 tanesi mihrabın sağ ve solundaki pencerelerin altlarındaki çinilerde bulunuyor. Evet, çiniler üzerinde 98 çeşit lale motifi bulunuyor. Bir de mermer direğe kazınmış ters lale, etti doksan dokuz. O zaman, işte dedim, ters lalenin sırrı çözüldü."

Halil Delice'nin atıf yaptığı sanat tarihçisi ise konuyla ilgili şunları ifade etmektedir: "Oysa Selimiye Camii'nde 16. y.y.'a ait İznik yapımı çiniler üzerindeki 101 çeşit lale varyasyonları, zarafeti, teknik üstünlükleri, renkleri ve fırça kıvraklıkları ile muhteşemdirler." [2]

▲ Mihrimah Camii-Edirnekapı

Delice her ne kadar ters lale figürü ile 99 sayısının tamamlandığını söylese ve kaynak kişi 101 lale motifinden bahsetmiş olsa bile, Delice'nin altını çizdiği kullarda kusursuzluk kusurun bizzat kendisidir, anlayışından hareketle konuyu ele alış biçiminin Selimiye'yi anlatma ve ters lale figürünün konulmasını anlaşılır kılma bakımından isabetli bir yorum olduğunu söyleyebilirim.[3]

2 "Müezzinler mahfelindeki ters laleye gelince, bu motif teknik bakımdan hiçbir özelliği olmayan sıradan bir rölyeftir, bu motifle ilgili pekçok rivayetlerde adı geçen inatçı laleci baba (nine) ile ilgili hiçbir kayıt ve bilgi yoktur. Bunun aksine Selimiye Camii Sultan Yıldırım Bayezıd'ın Edirne'de yaptırdığı ilk sarayın arazisi üzerine kurulmuştur. Özel mülkiyete değil eski saraya ait bu arazideki rivayet belge ve bilgilere ters düşmektedir, ihtimal ters lale efsanesi halkın esere duyduğu sevgiden doğan bir hayal ürünüdür. Oysa Selimiye Camii'nde 16.y.y.'a ait İznik yapımı çiniler üzerindeki 101 çeşit lale varyasyonları, zerafeti, teknik üstünlükleri, renkleri ve fırça kıvraklıkları ile muhteşemdirler." Yard. Doç. Dr. Mehtap Cömert Ülkücü. Selimiye Camii Süslemeleri/Kültür ve Sanat Dergisi Edirne özel sayısı/ 1998/sayı 39

3 Delice'nin muhayyilesinde olay şöyle şekillenir: "Mimar Sinan, çini ustasına çinilerde 99 çeşit lale motifi kullanmasını istedi, Allah Teâlâ'nın doksan dokuz ismine işaret etmesi için. Çiniler geldi, yerlerine yerleştirildi. Ve usta, kıpkırmızı bir yüzle Mimar Sinan'ın huzuruna çıktı. Dedi ki, 'Efendim, bir meczup, yarım akıllı geldi, 98 çeşit lale motifi kullanmışsınız, niçin 99 değil diye sordu. Deli işine bak, 99 çeşit, dedim. Israr etti. Saydım, hem de kaç defa hakikaten de 98 çeşitti. Başkasına da saydırdım 98 çıktı. Vaziyet böyle. Ne emredersiniz?' Mimar Sinan gülümsedi ve herkesin şaşkın bakışları arasında şükür secdesine gitti. 'Nerede bir noksanlık çıkacak diye günlerdir bekliyordum. Elhamdülillah çıktı. Bu çalışmalarımızın Hak nazarında kabul gördüğüne işaret. Mükemmel, noksansız olmak Allah Teâlâ'ya ve insan eli, iradesi karışmadan yarattıklarına aittir. İnsan elinden çıkan da mutlaka bir kusur olmalı. Ustalarımızın bize öğrettiği budur" dedi. Müezzin Mahfilinin mermerleriyle uğraşan ustayı çağırdı. 'Usta, en acemi çırağı onun küçük parmağı büyüklüğünde bir ters lale kazıt, müezzin mahfilinin on iki direğinden birine. O direğin, mahfilin neresine yerleştirileceğine de o karar versin' dedi. Mimarlar Mimarı, aynı zamanda gönül eri olan Sinan, merakla izahat bekleyenlere 'Noksanlığın 99 çeşit lale motifinde çıkması son derece anlamlı. Biz niçin çiniler üzerinde 99 çeşit lale motifi istemiştik? Allah Teâlâ'nın doksan dokuz ismine işaret etsinler diye. Niçin çiniler üzerinde istedik? Kıyamet'e kadar bu motifler kalsın diye, çini kalıcıdır. Ama ne oldu, 98'de kaldı. 98'de kalış, bize mükemmelliğin Allah Teâlâ'ya ait olduğunu, bizim aciz kullar olduğumuzu, ancak O'nun ihsanıyla iyiliğe ve güzelliğe vesile olabileceğimizi gösterdi' açıklamasında bulundu. Çevresindekiler, Mimar Sinan Hazretlerine niçin ters lale istediğini sual eylediler. Koca Mimar, şu ibretlik cevabı verdi: 'Ters lale istedim ki, herkesin dikkatini çeksin, Selimiye için nazarlık olsun, buraya gelenlerin keskin nazarlarını üzerine çeksin. Öyle meşhur olsun ki bu muhteşem eseri bile gölgede bıraksın. Selimiye Camisi'ni görmeye gelen, ilk önce ona koşsun. Koşmakla kalmayıp, ona dokunsun. Zaman içinde o dokunmalar sebebiyle mermere kazınmış ters lale silinecek hale gelsin. Kaybolmaması için muhafaza altına alsınlar. Koca Cami, parmak büyüklüğündeki bir ters lalenin gölgesi, şöhreti altında kalsın. Böylelikle benim acizliğim, Allah Teâlâ'nın garip bir kulu olduğum meydana çıksın. Aynı zamanda ters lale, Allah Teâlâ'nın emirlerinin, doksan dokuz isminin delalet ettiği mananın

Selimiye üzerine yazan hemen herkes yapının biricikliği, tekrar edilemezliği ve kusursuzluğu üzerine bir şeyler söyleme gereği duymuş. Sinan'ın bizzat kendisi Selimiye'yi ustalık eseri olarak takdim etmiş. Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye'yi mükemmelliğe doğru giden bir hat üzerinde konumlandırmış. Çıraklık eserim dediği Şehzade'nin kubbesinin göbeğine Fatiha suresini, Süleymaniye'nin kubbe göbeğine Fatır suresi 41. ayeti, Selimiye kubbesinin göbeğine İhlas süresini yazarak aslında bir mükemmellik, teklik, benzersizlik arayışı içinde olduğu ve bunu Selimiye'de gerçekleştirdiği anlayışını ortaya koymuştur. Diğer camiler dört bir taraftan toplanan yapı malzemeleri ile bir bütünü oluşturduğu hissini verirken, Selimiye'de adeta Erciyes gibi bir dağ kütlesi bir heykeltıraş eliyle yontularak parçasız bir bütünün heykelimsi ihtişamı ve güzelliği elde edilmiştir. İhlas suresinin ilham ettiği manaya uygun olarak bir mimari şaheser ortaya konmuştur. Dünyada eşi benzeri olmayan, taklit edilemeyen, yekpare bir bütün olarak Allah'a adanmış bir yapı. Seçilen mekân da bu çerçevede anlamlı. Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olarak kendilerini takdim eden sultanların sarayının yerine bizzat Allah'ın evi konumunda olan cami inşa edilmiştir. Ayrıca bu cami İstanbul'a inşa edilmiş olsaydı, varlığını bu kadar net bir biçimde izhar edemeyecekti. Bu nedenle İstanbul yerine Edirne tercih edilmiş olmalı. Gerçi Gülru Necipoğlu Sinan Çağı adlı eserinde II. Selim'in Kıbrıs'ı kendi kılıcıyla fethetmeyişini, Selimiye'nin İstanbul yerine Edirne'de inşa edilmesinin nedenlerinden biri olarak aktarır. Diğer yandan Fatiha ile (Şehzade) başlayan, Fatır suresi (Süleymaniye) ve İhlas suresi ile zirveye ulaşan (Selimiye) çizgisi bir hiyerarşik izahı da bünyesinde barındırıyor. Sinan'ın çıraklık eserim dediği Şehzade ulu'l emr için yapılan bir yapıyı, kalfalık eserim dediği Süleymaniye Allah Resulü için yapılan bir yapıyı (Sinan Süleymaniye'nin kubbesini Peygamberimize benzetmişti), Selimiye de Allah adına yapılan bir yapıyı imlemektedir adeta. Müezzin mahfilinin Kâbe'nin belli bir oranda küçültülmüş bir maketi olduğunu hesaba kattığımızda, bu anlam daha bir belirginleşmiş olur. Böylesine kusursuz bir yapının bir bozar yanının olması da gerekiyordu. Sevgilinin cemalinde tecelli eden Cemalullah'ın gözleri kamaştırmasını ve kör etmesini önlemek üzere sevgilinin yanağına kondurulan bir ben misali, ters lale de göz değmesini önlemek üzere asılmış bir nazarlık olarak nakşedilmiş olmalı. Bu nedenledir ki caminin benzersiz estetiği ve cennetimsi havasından önce ve öte ters lale insanların ilgisini çekiyor olmalı.

Ters Lale-IV

Nezihe Araz, Selimiye efsaneleri isimli kitabında şöyle der: "Edirneli o lâlenin gün günden toprağa yaklaştığına ve bir gün yerle birleşince kıyamet kopacağına inanır. Bir lise talebesi; Eski harflerle lâle tersinden hilal diye okunurmuş, dedi. Bu lâle toprağa her gün biraz daha yaklaşmaktadır. Sinan Ters Lâle ile şunu anlatmak istemiş ki hilal nihayet bir gün yere düşünce dünyanın sonu gelecek ve kıyamet kopacaktır. Fakat ne olursa olsun, Edirneli kıyamet günü bile Selimiye'nin ayakta kalacağına, başı yere gelmeyeceğine inanmaktadır.[4] Hilalin yere düşmesi, dünyada Allah'a inanan bir tek müminin kalmaması sonucu kıyametin kopacağı rivayetini çağrıştırdığı gibi, hilalin yere düşmesi İslam hâkimiyetinin sona ermesi dolayısıyla dünya dengesinin bozulması olarak da yorumlanabilir. Edirneliler hissiyatlarını böylesi bir söylence ile dile getirmek istemiş olabilirler.

Ters Lale-V

Ters lale motifi üzerine düşünen ve yazanlar motif üzerinde epeyce durmuşlar ama motifin işlendiği yer ve sütunun konumu ve anlamı üzerinde fazlaca durmamışlar. Ters lalenin sırrının bu sorulara verilecek cevapta gizli olduğunu sanıyorum. Öncelikle müezzin mahfili hakkında söylenenlere bir göz atalım:

"Mimar Sinan, Selimiye Camii'nde müezzin mahfilini caminin tam ortasına, kubbenin merkezinde bir yere kurmuş. Bu alışılmış bir uygulama değil. Çünkü müezzin mahfili bütün camilerde arkada veya kıyıda köşede bir yerlerde olur. Koca Sinan'ın, en olgun devrinde, merkezî plân tipini en başarılı uyguladığı bu şaheserde mahfili tam ortaya koyup mekân genişliğini bozması ve odak noktası haline getirmesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebiliyor. Ancak sebebini öğrenince Anadolu insanının evliya olarak bildiği bu büyük insana hayranlığımız bir kat daha artıyor. Müezzin mahfilini kubbenin altına, harimin tam ortasına koyan Sinan, camiyle arş ve kâinatı, müezzin mahfiliyle de arşın merkezindeki Kâbe'yi sembolize etmiş.[5] Müezzin mahfilindeki uygulama bununla bitmiyor... Kareye yakın plânlı mahfilin, yarım daire şeklinde dışarı taşan taş merdiven kısmı,

dışına çıkıldığı ölçüde dünyanın yaşanılmaz hale geleceğine ve tersliğin nefsin tabiatına uygun olduğu için çok ilgi göreceğine işaret ediyor.'

4 Bkz. Nezihe Araz, Selimiye Efsaneleri, İstanbul, 1954, s.22.

5 İslam mimarisinde "Bilâl-i Habeşî Makamı" olarak da anılan müezzin mahfillerinden Edirne Selimiye Camii müezzin mahfilinin İslam cami mimarisinde özel bir yeri bulunmaktadır. Merkezî kubbenin altında ve harim mekânının ortasında konumlanan kurgusuyla tek örnektir. Fevkani olan bu mahfilin altında, beyaz mermerden oyulmuş kare içinde sekizgen formlu bir havuz yer alır. Kare, sekizgen ve daire biçimlerinin katmanlar halinde üst üste bindirilmesi ile mikrokozmik bir model oluşturan caminin (kare plan içinde sekizgen destek sistemi üzerine oturtulmuş dairesel kubbe) geometrik plan kurgusunu yansıtan simgesel bir tasarım olarak yorumlanmaktadır. Dikey aksta kubbe altındaki müezzin mahfili, ibadethanenin göbeğindeki axis mundi'ye işaret eder. Bu yönüyle Kubbetü's-Sahra'nın ortasındaki, yeryüzünün göbeğini (omphalos) işaretlediğine inanılan kaya parçasına benzetilir. (Gülru Necipoğlu s.45-46)

▲ Süleymaniye Camii

Kâbe'ye bitişik yarım daire şeklindeki "El-Hatîm" denilen bölümü temsil ediyor. Bu yarım daire kısım, Kâbe'de olduğu gibi burada da kuzeybatı yönünde... Kâbe'nin tam kare şeklinde olmadığı bilinir. Bütün kenarları birbirinden farklıdır. Müezzin mahfili de Kâbe gibi tam kare değil. Kenar uzunlukları birbirinden farklı... Yapılarında kullandığı her ölçü ve oranın bir anlamı olan Sinan, müezzin mahfilinde Kâbe plân ölçülerinin tam yarısını kullanmış. Kâbe'deki 12 metrelik uzunluk, mahfilde 6 metre... Kâbe'nin 25 santimetre yüksekliğinde ve 30 santimetre kadar dışarı doğru çıkıntısı olan taban kısmına "şadırvan" deniyor. Şadırvandan maksat da su... Selimiye'de merkez kubbenin örttüğü müezzin mahfilinin altında da bir şadırvan bulunuyor... Yukarıda da belirtildiği gibi yapılarında her mesafe ve orana bir anlam yükleyen Mimar Sinan'ın, Süleymaniye ve Selimiye'sindeki hiçbir mesafe ve oran tesadüfî değil. Selimiye'de kubbeyi taşıyan sekiz ayağın merkezlerinden geçen dairenin çapı 45 arşın. Kubbe kenarı zeminden 45, minare alemi ise buradan itibaren 66 arşın yükseklikte. Süleymaniye'de kubbe kenarı zeminden 45, kubbe alemi ise 66 arşın yükseklikte... Ebced hesabına göre 45 "Âdem", 66 "Allah" kelimelerine tekabül ediyor... Çifte vav gibi... Genellikle ulu camilerde duvar ve sütunlara çizilen çifte vav, sûfî geleneğinde zengin bir semboldür ve ebced hesabına göre Allah lâfzını temsil ettiği gibi, ilâhi varlıkla insan arasında bağlaç oluşturur. Koca Sinan bu bağlacı caminin mesafe ve oranlarına işlemiş..."

Bu anlatıda Sinan eserlerinde tesadüfe yer verilmediğinin altı özellikle çizilmesine rağmen ters lale motifinin niçin bu yapıda işlendiğine değinilmemiş. Kısaca ters lale üzerinde duranlar müezzin mahfilinde oluşunu es geçmişler, müezzin mahfiline anlam arayanlar ters lale figürünü görmezden gelmişler.

Müezzin mahfili Kâbe'yi temsil ediyorsa, ters lale de Hacerü'l Esved[6] taşını temsil ediyor olmalı. Hicr-i İsmail'i bile vurgulama gereği duyan ve hatta Zemzem kuyusunu çağrıştırsın diye mahfilin altına şadırvan yapan bir bakış Hacerü'l Esved gibi meşhur ve malum bir Kâbe unsurunu imlemekte niçin ihmalkâr davransın. Hacerü'l Esved'e ümmetin verdiği itibar ve anlam ile ters lale figürüne verilen itibar ve anlam oldukça paralel. Hacerü'l Esved Allah'la biatlaşmanın yapıldığı temsili taş iken, lale figürü de Allah'ı remz etmektedir. Hac ve umreye gidenler nasıl ki anılarını daha çok Hacerü'l Esved'e dokunma, öpme gibi ritüeller etrafında oluşturuyorlarsa, Selimiye'yi ziyaret edenler de ters lale üzerinden benzer davranışlarda bulunuyorlar.

Ters lalenin Hacerü'l Esved'i temsil etsin diye nakşedilmiş olmasını, camilerin manevi ruh kazanmasının bir unsuru olarak da ele alabiliriz. Bilindiği üzere ''Hacerü'l Esved'' taşının Türkiye'de bulunan 6 parçasından 1'i Edirne'deki Eski Cami'de yer almaktadır. Cami mihrabının sağ tarafında, mihrap ile minber arasında kalan kısımda bulunmaktadır. Eski Cami Edirne'de Osmanlılardan günümüze ulaşmış en eski anıtsal yapıdır. 15. yüzyılda yapılmış cüsseli camilerin en önemlisidir. Bu aynı zamanda devletin büyümesinin de simgesidir.

Ters Lale-VI

Selimiye'deki ters lale motifi üzerine haddinden fazla durulmasına karşı, Sinan'ın diğer eserlerinde yer alan sıra dışı uygulamalara konu olan lale motiflerine ilgi duyulmaması ve hatta

6 Hacerü'l Esved: Tavafta başlama noktasını gösterme şeklindeki pratik faydası yanında Hacerü'l Esved'in bir de sembolik anlamı olup kaynaklarda bununla ilgili birçok rivayete yer verilir. Hz. Ali'den naklediliğine göre Hacerü'l Esved, bezm-i elestte Allah'ın bütün insanlardan kendisini rab olarak tanımaları yönünde aldığı sözü (bk. el-A'râf 7/172) içinde taşımakta olup ondan, bu ahde vefa gösterenler lehinde kıyamet günü şahitlikte bulunması istenecektir (Ezrakī, I, 324; Süheylî, II, 273). Diğer bir hadiste de, "Hacerü'l Esved'e dokunan kimse Rahman'ın eline dokunmuş gibidir." denilmiştir (İbn Mâce, "Menâsik", 32; Muttakī el-Hindî, XII, 219). Kütüb-i Sitte dışındaki bazı hadis kitaplarında Hacerü'l Esved'in yeryüzünde Allah'ın sağ eli olduğu, onun vasıtasıyla kulları ile musâfaha ettiği, Hacerü'l Esved'e dokunanın Allah'la biat etmiş olacağı (Heysemî, III, 242; Müttakī el-Hindî, XII, 215, 217), Hacerü'l Esved ve Rüknü'l Yemânî'nin ahde vefa üzere kendilerini istilâm edenlere kıyamet günü şahitlik edeceği (Heysemî, III, 242; Müttakī el-Hindî, XII, 219) şeklinde birtakım rivayetler yer almaktadır.

haberdar olunmamasını nasıl izah edeceğiz? Örnek olarak, Selimiye giriş kapısı mukarnasından sarkan ters lale motifi ile yine bir Mimar Sinan eseri olan Zal Mahmut Paşa Camii giriş kapısı mukarnasından sarkan iki ters lale figürü ve Sinan'ın memleketinde inşa ettiği ve son eserlerinden biri olan, Doğancı Ahmet Paşa adına yaptığı Kayseri Kurşunlu Camii sol cenah son cemaat yerindeki iki sütun altlığında işlenmiş olan iki düz lale figürünü gösterebilirim. Bu üç lale figürünün aynı usta tarafından nakşedildiği yönünde bir kanaate sahip olduğumu söyleyebilirim. Şöyle ki her üçü de mermer üzerine işlenmiş lale figürlerinden oluşmaktadır. Laleleri nakşeden kişinin mermer ustası olduğu anlaşılmaktadır. Üç cami de yaklaşık beşer yıl ara ile peş peşe inşa edilmiş yapılardır. Selimiye 1575, Zal Mahmut Paşa Camii 1580, Kayseri Kurşunlu Camii 1585 tarihlerinde inşa edilmiş, Sinan'ın son dönem, ustalık dönemi eserleridir. Selimiye mukarnasındaki ters lale motifi ile Zal Mahmut Paşa Camii mukarnasındaki lale motifleri adeta Allah'ın yedi kat semadan yeryüzüne nüzulünü anlatır gibidir. Cami giriş kapıları, kubbe ile taşıyıcı sütunları birleştiren üçgenlerdeki mukarnas yapılar ve mihraplarda kullanılan mukarnaslar yeryüzünden yedi kat (bazen dokuz kat) semaya bir miraç yolculuğunu ve göksel âlemden yeryüzüne inişi bir anlamda interaktif bir seyrüseferi anlatan sanatsal ifade biçimleri olarak bizim mabet inşasında yerlerini almıştır. Kayseri Kurşunlu Camii sol cemaat sütun altlığındaki lale figürleri de ev sahibinin misafirleri kapıdan ve yürekten karşılamasının bir anlatımı olsa gerektir.

▲ Selimiye Camii Giriş Mukarnas

▲ Zal Mahmut Paşa Camii Giriş Mukarnas

MİMAR SİNAN'IN BÜYÜK AŞKI MİHRİMAH MI, İSTANBUL MU?

Cihan Padişahı Kanuni Sultan Süleyman'ın, eşi Hürrem Sultan'dan doğan biricik kızına Farsça güneş anlamına gelen Mihr ve Ay anlamına gelen Mah adlarından oluşan mürekkep bir ad verilmiştir. Kanuni'nin el bebek, gül bebek yetiştirilen ve nazla büyütülen kızı Mihrimah Sultan dünya güzeli bir kızdır artık. Öyle rivayet edilir ki "Mihrimah Sultan, sarayın baş mimarı olan Sinan'a Üsküdar'da bir cami yapmasını sipariş eder. Bunun üzerine Sinan, Mihrimah Sultan adına İskele Camii de denilen eseri inşa eder. Ancak bu vesileyle Sinan gönlünü padişahın biricik kızına kaptırır. Ne var ki Sinan'ın büyük aşkı Mihrimah Sultan'a Diyarbakır Beylerbeyi Rüstem Paşa talip olur. Bu haber, bir anda halk arasında hızla yayılır ve kulaktan kulağa dedikodular dolaşır. Zengin fakat cimri olan Rüstem Paşa ayrıca Mihrimah Sultan'a göre yaşlıdır. Dahası Rüstem Paşa'da cüzzam hastalığı vardır. Yayılan bu dedikodular cihan padişahı Kanuni Sultan Süleyman'ın kulağına kadar gider. Kızını Rüstem Paşa ile evlendirmek isteyen Kanuni'nin, yayılan bu dedikodulardan canı çok sıkılır. Paşa'nın cüzzamlı olup olmadığını öğrenmek için sarayın başhekimini Diyarbakır'a gönderir. Beylerbeyi olan Rüstem Paşa'yı muayene eden başhekim Paşa'nın kaftanında bir iki bit bulur. Cüzzamlılarda bit olmayacağı için durum aydınlanır. Böylece Rüstem Paşa Veziriazamlığa atanır ve Mihrimah ile evlendirilerek padişahın damadı olur."

Hikâye doğru mu değil mi bilinmez ama bir şairin söylediği beyit, bu rivayetin doğruluğunu ima etmektedir. Kaynaklarda geçen iki dizelik bu beyit şöyledir:

Olucak bir kişinin bahtı kavi talii yar
Kehlesi dahi mahallinde anın işe yarar

Yani adamın üzerinde bit çıksa yerine göre işe yarar. Bu yüzden Rüstem Paşa'ya "Kehle-i itibar veya Kehle-i İkbal" lakabı verilmiştir. Bu da itibar veya ikbal kazandıran bit anlamına gelmektedir.

"Kanuni, kızı Mihrimah'ı Rüstem'le evlendirince, Sinan'ın aşkı içini kavurmaya devam eder. Üsküdar Mihrimah Camii'nden 14 yıl sonra Sinan ikinci bir cami siparişi daha alır. Sinan, sevdiği ve gönlünün sultanı kabul ettiği Mihrimah'ın, bu seferki siparişi için işe koyulur. Ona İstanbul'un bir başka yüksek tepesini seçer: Edirnekapı'da surun dibinde, adeta inzivada olan bir yerde karar kılar. Gözlerden uzak, yalnız ve ıssız bir semtte, Mihrimah Sultan için ölümsüz bir eser tasarlar. Caminin dört taraftan ışık alan yüksek kubbesi, bütün yapıya egemen bir konumdadır. Anıtsal kubbenin asaletli duruşu ve yalın güzelliği Mihrimah Sultan'ı simgelemiştir. Yanında sadece nöbet tutarcasına bekleyen bir yalnız minare vardır. Bir benzeri olmayan bu tasarımda Sinan'ın, gönül sultanına karşı duyduğu aşkı dile getirdiği rivayet edilmektedir. Bu aşkı ayrıca caminin iç dekorasyonunda da ifade eden Sinan'ın, renkli kalem işi ve alçı bezemelerde de Mihrimah'ın yazmasının oyalarını yansıttığı söylenir. Yine rivayet ediliyor ki gece ile gündüzün eşitlendiği 20-22 Mart tarihlerinde, Edirnekapı Camii'nin siluetinin arkasında güneş batarken, Üsküdar'daki caminin minareleri arasından ayın doğuşu görülür. Efsaneye meraklı olanların muhayyilesinde daha da geliştirilen bu söylencelerde mihr (güneş) ile mahın (ay) aynı anda görünmesinden dolayı, Kanuni'nin kızına Mihrimah adının verildiği anlatılıyor."

Efsane böyle biçimlenmiş olsa bile işin aslı başka olmalı.

Prof. Dr. İlber Ortaylı, bu aşkın hiçbir şekilde belgelenemediğini vurgulayarak, "Hikâyenin bir fanteziden, efsaneden öteye geçmesi mümkün değil. Kişi Mimar Sinan da olsa imparatorluğun sadrazamının tek eşine böyle duygular beslenmesi hayatının sonu anlamına gelir. Camilerin yerleri seçilirken veya mimarisinde, Mihrimah Sultan'a özel hesaplar yapılmış olması da bu aşkın varlığını kanıtlamaya yetmez. Mimar Sinan, hangi eserinde hesap yapmamıştır ki?" der.

Mimar Sinan hakkındaki en kapsamlı kaynak olarak bilinen "Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür" isimli kitabın yazarı Prof. Gülru Necipoğlu da bu aşkın ilk kez Arthur Stratton isimli yazar tarafından dile getirildiğini belirterek, "Stratton, 1972 yılında Londra'da yayınladığı Mimar Sinan'ın biyografik romanında ikisi arasında bir aşk kurgusu yapmış. Ancak bunu yaparken belirttiği herhangi bir kaynak yok. O zamandan beri dilden dile dolaşan bir hikâye bu. Tarihle ilgili bir şey söyleyeceksek ancak belgeler üzerinden konuşabiliriz. Böyle bir kaynak olmadığı için de anlatılan aşkın tamamen hayal ürünü olduğunu düşünüyorum." diyerek konu hakkında görüşlerini beyan eder.

Efsanelerin kaynağı ve zamanı konusunda elbette net bilgi ve bulgulara rastlayamayız ama efsanelerin bize anlatmak istediği bir şey vardır ve biz onu anlamaya, anlamlandırmaya çalışırız. Necipoğlu'nun dediği gibi 1972 yılında yayımlanan bir romanın kurgusu olsa bile, bu denli bu kurgunun kabul görüp yaygınlaşması üzerinde durulmayı hak eden bir anlatı olduğunu ortaya koymaya yetiyor.

Mihrimah bilindiği üzere Kanuni ile Hürrem'in en sevgili evlatları. Kanuni ve Hürrem aşklarının somut göstergesi olarak kızlarının varlığını benimsemiş olmalılar ki ikisinin sıfatı kızlarına isim olarak konulmuş. Kanuni güneşi, Hürrem ayı temsil ediyor bu anlatıda. Aynı zamanda Ay yedi tepe İstanbul'un simgesidir de. Güneş Üsküdar'da doğar, Üsküdar İstanbul'un doğusunda kalır. Ay ise Yedi Tepe İstanbul'da doğar, yani batı tarafından. İstanbul doğu ile batının, güneş ile ayın birleştiği ve buluştuğu mekândır. İki denizin, iki kıtanın birleşmesi gibi. Musa ile Hızır'ın buluşması misali... İstanbul bir terkiptir. Böylesi bir mekânı süslemek, silüetini oluşturmak ancak büyük bir aşk neticesinde başarılabilecek bir iştir. Sinan'ın İstanbul'a olan aşkının büyüklüğüdür ki İstanbul'u İstanbul yapmıştır. Kanuni'nin de büyük aşkıdır İstanbul. Çünkü İstanbul Müslümanlar için bir kızıl elmadır aynı zamanda. İstanbul hala büyüleyici bir güzelliği bünyesinde taşımaya devam ediyorsa bu aynı zamanda Kanuni devrinde, Sinan öncülüğünde yapılan şehirleşme

pratiğinin bir sonucudur da. Efsane aynı zamanda İstanbul'un bu güzelliğini Rüstem Paşa dolayımında elde edildiğinin konuşulmasını istememektedir ve başarının sahibinin Sinan olduğunun vurgulanmasını amaçlamaktadır. İstanbul kadar güzel olan Mihrimah'ı İstanbul aşığı Sinan'a layık gören bir bakış açısı var bu efsanede ve bu anlamlandırma halk nezdinde tutmuş ve dilden dile anlatılarak çoğalmıştır.

SÜLEYMANİYE'NİN YER SEÇİMİ VE MİMARİ PLANI

Rivayete göre Kanuni Sultan Süleyman günün birinde mimarbaşı Mimar Sinan'ı huzuruna çağırarak bir cami yaptırmak istediğini ve onu bu işle görevlendirdiğini söyler. Ne var ki Kanuni, caminin yapılacağı yer konusunda kararsızdır ve istihareye yatar. Rüyasında Hz. Muhammed'i (SAV) görür ve Hz. Peygamber Kanuni'yi boş bir arsaya götürerek caminin oraya yapılmasını ister, camiyi tarif eder. Ertesi sabah Mimar Sinan'ı tekrar huzuruna çağıran Kanuni, onu rüyasında kendisine gösterilen boş arsaya götürerek caminin buraya yapılmasını buyurur. Mimar Sinan aldığı buyruk üzerine yapacağı caminin planını Kanuni'ye anlatmaya başlar ki, Kanuni hayretler içerisinde kalmıştır. Zira Mimar Sinan'ın tarif ettiği cami, Kanuni'ye Peygamber'in anlattığı caminin birebir aynısıdır. Kanuni'nin, "Mimarbaşı, sanki önceden caminin planlarını hazırlamışsın gibi anlatıyorsun." sözüne Sinan'ın yanıtı şöyle olur: "Evet Sultanım, Efendimiz size tarif ederken ben de arkanızdaydım..."

Kanuni Sultan Süleyman, Osmanlı padişahları arasında ismi Süleyman olan tek padişah olmasına rağmen kendisini Süleyman-ı Sani, ikinci Süleyman olarak takdim eder. Bu takdim edişin arka planında Hz. Süleyman'ın meşru devamcısı olarak kendisini görmesinin payı olduğunu sanıyorum. Öyle ki kimi âlimler, Yavuz'u Hz. Davud'a, Kanuni'yi Hz. Süleyman'a benzetmişlerdir. Bakıldığında bu benzetmelerin bir karşılığının olmadığını kimse iddia edemez. Şöyle ki; Kudüs Hz. Davut tarafından fethedilir, ancak mabedin yapımı Hz. Süleyman'a nasip olur. Kudüs'ü gerçek anlamda Süleyman peygamber kurar. Yavuz zamanında Kudüs Osmanlı hâkimiyetine girer ancak Kanuni zamanında imar edilir ve hala Kanuni döneminde yapılan eserler Kudüs'te ayakta durmaktadır. Yani Kanuni Kudüs'ün kurucu aktörlerinden biridir. Kanuni de Süleyman Peygamber gibi krallara mektup yazıp hadlerini bildirmiştir. Süleyman Peygamberin Belkıs'a yazdığı mektupla, Kanuni'nin Fransa Kralı'na yazdığı mektup benzer üslup ve içeriğe sahiptir. Süleyman Peygamber'in ölümü uzun bir süre cinlerden saklanmıştı, Kanuni'nin Zigetvar dönüşü ölümü de ordudan saklanmış, işler hal yoluna koyulunca sultanın ölümü ifşa edilmişti. Üstelik İstanbul için yeni Kudüs tabiri de kullanılmaktaydı. İstanbul'u imar etmekle Kudüs'ü imar etmek arasında fark görülmüyordu. Kanuni de Süleyman Peygamber gibi iktidarın, maddi ve manevi gücün zirvesini yakalamış bir kraldı. Karaların, kıtaların, deniz ve deryaların, doğuların ve batıların sultanıydı. Peygamber Süleyman'dan eksik kalan tarafı, peygamber olmamasıydı. Süleyman mabedinin planını bizzat bir peygamber çizmişti, Kâbe başka bir peygamber tarafından (Âdem-İbrahim), Mescid-i Nebevi, Hz. Muhammed (SAV) tarafından bizzat inşa edilmiş mescitlerdi. Yeni Kudüs'e yapılacak olan mabet hem Mescid-i Nebevi'nin, hem Beytullah'ın hem de Mescidi Aksa'nın temsilcisi makamında olmalıydı. Bu ancak bir peygamberî ilham ve müdahale ile gerçekleşebilirdi. O müdahale Hz. Muhammed (SAV) tarafından bir rüyada yapılacaktı. Bu anlatı bu meşruiyet arayışının halk muhayyilesinde nasıl bir çözüme kavuşturulduğunun bir örneği olması bakımından dikkate değer bir anlatıdır.

EĞİK MİNARENİN DÜZELTİLMESİ

Sinan hakkında dillerde dolaşan bir diğer rivayet Eğri Minare söylencesidir. "Hızla ilerleyen Süleymaniye Külliyesi'nin inşaatı bitmek üzeredir. Külliyenin içinde dört minareli cami, en görkemli yapı olarak herkesin ilgisini çekmektedir. Ne var ki minarelerin biri, orada oynayan bir çocuğa göre eğri durmaktadır. Çocuk çalışan ustalara yaklaşarak, minarelerden birinin eğri durduğunu söyler. Bunun üzerine ustalar minarenin düzgün olduğunu dillerinin döndüğü kadar anlatmaya çalışmışlarsa da, çocuğu bir türlü inandıramazlar. Çocuk da minarenin eğri olduğu üzerinde ısrar edince, ustalar çocuğu döverler. Dövülen çocuk hüngür hüngür ağlamaya başlar. Bu sırada Mimarbaşı Sinan, inşaat yerine ulaşmış ve ağlayan çocuğa ne olduğunu sormuştur. Çocuk:

- Şu minarenin eğri olduğunu söyleyince, beni bu amcalar dövdü, der. Sinan da, ustalara göz kırparak, hışımla:

- Çocuk haklıdır. Hemen minareyi düzeltmemiz gerekir, der. Bunun üzerine bir işçi, yanında uzun ve kalın iplerle birlikte minareye çıkar. İpin bir ucunu minarenin gövdesine sıkıca bağlayan işçi, diğer ucunu aşağıya sarkıtır. Birkaç işçi de ipin aşağıya sarkan ucunu kavradıktan sonra, Sinan çocuğa sorar:

- Minare hangi yöne doğru eğrilmişti? Çocuk:

- Şu yöne, deyince Sinan ipi ters yöne doğru çekmelerini söyler. Ustalar ipe biraz asıldıktan sonra, Sinan tekrar çocuğa sorar:

- Nasıl, düzeldi mi? Çocuk:

- Biraz daha çekilmeli, cevabını verir. Bu sefer Sinan:

- Haydi aslanlarım, biraz daha gayret, der. Ustalar tekrar yalancıktan ipe asılır. Sinan tekrar çocuğa dönerek sorar:

- Şimdi nasıl, tam düzeldi mi? Çocuk:

- Evet amca, işte şimdi düzeldi, der. Sinan da:

- Artık ipi bırakabilirsiniz. Minare tam düzelmiş oldu, dedikten sonra, çocuğa şeker ikram eder ve başını sevgiyle okşar. Çocuk isteği yerine geldi diye, güle oynaya arkadaşlarının yanına döner. Ancak bütün usta ve işçiler hayretler içinde Mimar Sinan'a bakmaktadırlar. Sinan da bunun farkındadır. Onların merakını gidermek için Sinan, usta ve işçilere şöyle hitap eder:

- Hepinizin hayret ve merak içinde olduğunuzu biliyorum. Küçük çocuğu ikna edebilmek için çok basit yollar varken, onu döverek inandırmaya zorlamak, siz koca adamlara yakışır mı? Unutmayınız ki karşınızdaki bir çocuktur. Onu ikna edemezseniz, halkı da ikna edemezsiniz. Şimdi bu çocuk, mahalle mahalle dolaşarak, burada yapılan minarenin eğri olduğunu avaz avaz bağırıp halka duyurursa, yaptığımız bu caminin adı Eğri Minareli Cami olarak kalır. Fakat siz çocuğu anlayacağı bir üslupla inandırırsanız, hem o, hem biz rahat ederiz. Şimdi anladınız mı neden böyle davrandığımı? Bunun üzerine usta ve işçiler, Mimarbaşı Sinan'a hak vererek, yaptıkları hatayı kabul etmişler."

Süleymaniye inşaatının öyle her geçenin görebileceği bir açıklıkta devam ettiğini söyleyemeyiz. Hatta cami bitimine kadar, inşaat alanında ne olup bittiğini insanlar görmesin diye ve daha başka gerekçelerle inşaat sahasının etrafına yüksek setler çekildiği bilinmektedir. Bu bilinmezlik durumu gerek halk arasında, gerek Osmanlı seçkinleri arasında kimi dedikoduların yayılmasına da neden olmuştur. Dedikodu çıkaranlardan bazılarının kıskançlıkları dedikodunun seviyesini Sinan'ın ahlakını sorgulamaya varıncaya kadar düşürürler. Bu dedikodulardan sultanın bile etkilendiği anlar olmuştur. Söz konusu anlatı, yapılan eleştirilerin çocuksuluğunu vurgulamaya yönelik bir anlatı olarak karşımıza çıkıyor. Yapılan eleştiriler cahilce, çocukça, kimisi masumca da olsa dikkate almak ve gerekli açıklamayı yapmak bu anlatıda önerilmektedir.

KUŞ KONMAZ; ÇÜNKÜ KIYAMAZ!

"Şemsi Ahmet Paşa ile Sokullu Mehmed Paşa arasında yıllardır süregelen bir rekabet söz konusudur. Her fırsatta birbirlerini eleştirmeye çalışan bu iki paşa bir gün yine bir ortamda karşılaşır. Şemsi Ahmet Paşa, Sokullu Mehmed Paşa'ya, Mimar Sinan'a yaptırtmış olduğu Sultanahmet Camii'nin yakınındaki camisinin çok güzel bir eser olduğunu, fakat kuşların camiyi çok pisletmiş olduğunu söyler. Bunun üzerine Sokullu Mehmet Paşa gökyüzü altında olup da bunu yaşamayacak bir mekânın olmadığını söyler. Bu olaydan bir süre sonra Şemsi Ahmet Paşa, Mimar Sinan'a bir cami yaptırtmaya karar verir. Yaşanan bu olayı da Sinan'a anlatarak yaptıracak olduğu caminin yerinin, üzerinde kuşların uçmayacağı bir yerde olmasını ister. Mimar Sinan, araştırır. Sonunda Üsküdar'da bugün caminin de adını taşıdığı Şemsi Ahmet Paşa Semti'nde deniz kıyısında, kuzey ve güney rüzgârlarının çakıştığı bir noktada söz konusu bir alanın olduğunu keşfeder. Seçilen arazi öyle bir yerde ki rüzgârların etkisi ile dalgaların birbirine çarparak çıkardıkları titreşim ve ters yönlü esen rüzgârın etkisi sonucu oluşan güçlü ve gizemli bir rüzgâr akımı vardır. Sinan bu akımdan rahatsız olan kuşların, bu camiyi ziyaret etmeyeceklerini öngörür."

Hikâye böyledir. Şemsi Paşa Camii'ne kanatlı kuşlar elbette konar. Kanatsız kuş da mı var diye sorulabilir elbette. Elbette vardır ve camiye konmayan kuşlar kanatsız kuşlardır. Son zamanlarda hemen herkesin gözlemlediği bir gerçek vardır: Artık sadece Şemsi Paşa Camii'ne değil neredeyse diğer tüm camilere "kuşlar" konmamaktadır. Malumdur ki bizim kültürümüzde Kul ile Kuş aynı anlam dünyasında yer alırlar. Mü'minler bir kuşa benzetilir. Seher vakti bülbüller ne de güzel öterler, dizesi,

▲ Kuşkonmaz Camii

şafak vakti zikreden mü'minleri anlatır aynı zamanda. Camilerimizde ve başka kamusal binalarda gördüğümüz kuş evleri genellikle cami formunda yapılan minicik yapılardır. Söz konusu anlatı cami için seçilen mekânın, bir yandan Sinan'ın mekân seçiminde göz önünde bulundurduğu unsurların ne derece ilmî verilere dayandığının ifadesi olurken, diğer yandan konumu gereği fazla bir cemaat tarafından ibadet amaçlı ziyaret edilemeyeceğinin altının çizilmesine yönelik olduğunu sanıyorum. Paşanın rüşvetle elde ettiği servetle bu camiyi

yaptığı dolayısıyla cemaatinin bereketsiz olacağı anlatılmak istenmiştir. Bilindiği gibi Kanuni Devri rüşvet iddialarının ayyuka çıktığı bir dönemdir. Dönemin ünlü şairi Fûzulî'nin " Selam verdim, rüşvet değildir diye almadılar" şeklindeki ifadesi durumu resmeden acı bir ifadedir. Şu da bir gerçektir ki Şemsi Paşa Camii estetik duruşu, minnacık cüssesi vb. yönleri ile o kadar nazik, o kadar nezih bir yapıdır ki, bu yapının üzerine konmaya ve tünemeye kuşların da gönlü razı gelmemektedir. Bu nedenle de kuşlar bu güzelliğe kıyamadıkları için camiye konmamaktadır, diyebiliriz.

▲ Mihrimah Camii /Üsküdar

İRAN-TURAN/OSMANLI- SAFEVİ/ İSTANBUL- ISFAHAN/SÜLEYMANİYE-ŞAH CAMİİ REKABETİNİN MİTSEL ZEMİNDE İFADESİ

Firdevsi'nin muhallet eseri Şehname'de ifadesini bulan İran-Turan rekabetinin hemen her alanda yansımasını 16. yüzyıl Osmanlı-Safevi ilişkileri çerçevesinde tezahür ettiğini görebiliyoruz. İran-Turan arasındaki kadim rekabet zaman olmuş şahıslar düzeyinde (İranlı Yunus ile Turan kralı Efrasiyab / Alper Tunga), gün gelmiş şahlar seviyesinde (Yavuz Selim ile Şah İsmail), zaman olmuş şehirler arasında (İstanbul-Isfahan)[7], an olmuş şairlerin dizelerinde, devran dönmüş şatafat ve gösteriş bazında (mücevherli minare), yeri gelmiş şaheserler (Süleymaniye-Mescidi İmam) etrafında ve nihayetinde savaş meydanlarında (Çaldıran) kanlı sahneler olarak tezahür etmiştir.

NARGİLE İÇİLEREK SES DÜZENİNİN KONTROLÜ

Süleymaniye Camii, sesi en köşe noktalara kadar ileten ve yayılmasını kolaylaştıran bir akustik şaheseridir aynı zamanda. Sesin yayılmasını kolaylaştırmak için bütün kubbeler çift kubbe şeklinde yapılmış, ortadaki büyük kubbeye ise derinliği 50 metreye ulaşan, ağızları aşağı bakar durumda 5 metre genişliğinde 64 küp yerleştirilmiştir. Ayrıca sesi daha iyi yansıtmak için yine zemindeki tuğlalarda boşluk bırakılmıştır.

Akustiğin nasıl bu kadar mükemmel hale getirildiğine ilişkin rivayet ise şöyledir: "Caminin inşası sırasında Mimar Sinan'ın caminin mihrabında nargile içtiği söylentisi halk arasında yayılmaya başlar. Bu söylentiler Kanuni Sultan Süleyman'ın kulağına kadar ulaşır. Kanuni, önce söylenenlere inanmak istemez ama içine de kuşku düştüğünden bir gün camiye baskın yapar. Bir de görür ki, Mimar Sinan tıpkı halkın söylediği gibi caminin mihrabında nargile fokurdatmaktadır. Şaşırmıştır: "Mimarbaşı, camide nargile içildiği görülmüş şey midir? Sen böyle bir iş etmezdin, nedir bu işin hikmeti?" diye sorar. Sinan: "Padişahım, eğer dikkat buyurursanız nargilemde ne tömbeki ne de tütün bulunur. Ben yalnızca suyun fokurdamasının oluşturduğu sesin cami içinde nasıl yayıldığına bakıyorum. Eğer suyun sesi caminin her köşesine eşit olarak yayılıyorsa, cami tamamlandığında Kuran okuyacak hocanın sesini 60-70 metre ötedeki cemaat bile rahatça duyacaktır. Ben bu yüzden sesin camide yayılmasını kontrol ediyorum." der.

Süleymaniye için ses düzeninin harikalığından bahsedilir de Isfahan'da 17. yüzyılda inşa edilen Mescid-i İmam'daki o muhteşem ses düzeni es geçilebilir mi? Mescid-i İmam gibi bir şaheserin akustiği de muhteşem! 49 çeşit yankının olduğu hesaplanmış fakat bunlardan sadece 12 tanesini insan kulağı algılayabiliyormuş...

Benzer bir anlatım da cami yapımında kullanılan malzemenin nerelerden getirildiğine dairdir. Süleymaniye'nin kubbesini ayakta tutan dört sütun Dört Raşit Halife üzerinden anlatılır. Dört sütun Dört Halifeyi temsil etmektedir. Süleymaniye Cami'nin inşasında kullanılan dört büyük mermer sütunun hepsi farklı diyarlardan gelir. Sütunlardan biri Baalbek harabelerinden, biri İskenderiye'den getirtilir. Diğer bir sütun Bizans zamanında dikilmiş olan Kıztaşı olup, sonuncu sütun ise bizzat Topkapı Sarayı'ndan sökülüp getirilmiştir. Mescid-i İmam'ın giriş kapıları, İmam Ali'nin Necefte bulunan türbe/mescidinden getirildiği yönündeki anlatı... Biri Raşid halifeleri merkeze alırken diğeri Ehli Beyt'i öncelemektedir.

MİNAREDEKİ MÜCEVHERLER - ACEM ŞAHI'NIN HEDİYESİ

Süleymaniye inşaatının uzaması da çeşitli dedikoduların yayılmasına yol açmıştır. Bunlardan birisi Acem Şahı'nın hediye gönderme hikâyesidir. Sinan'ın başladığı Süleymaniye Külliyesi'nin inşaat sürecinin uzaması, özellikle Külliye'nin merkezindeki caminin bir türlü tamamlanamayışı, herkesi tedirgin etmeye başlamıştır. Bu hususta kulaktan kulağa fısıltılar yayılmaya başlamıştır. Güya koskoca Osmanlı devletinin bütçesi iflas ettiği için camiye harcama yapılamamaktadır. Cihan padişahı Kanuni'nin hazinesi de boşaldığından dolayı cami inşaatı durmuştur artık.

Dedikodular İran Şahı'na kadar ulaşmıştır. Bunu altın fırsat bilen Acem Şahı, değerli taşlardan oluşan bir sandık dolusu mücevheratı, Osmanlı padişahının yaptırdığı camiye yardım olsun diye elçisi vasıtası ile İstanbul'a göndermiştir. İran elçisi padişahın huzuruna çıkarak mücevherat dolusu sandığı önüne koyduktan sonra şunları söylemiştir: "İran Şahı Süleymaniye inşaatının tamamlanması için, şu değerli mücevherat sandığını yardım olsun diye size sunmaktadır."

Bu sözlere sinirlenen Kanuni Sultan Süleyman, Mimar Sinan'ı huzuruna çağırmış ve elçinin önünde şunları söylemiştir:

eşya ve hadiseleri anlatırken tek boyutlu bir anlama ve anlatma biçimi eksik kalacaktır. Her şeyi rasyonalize etmek elbette anlama biçimlerinden biridir ancak rasyonalizasyonu tek anlama ve anlatma biçimi kabul etmek de başlı başına bir sorundur.

"Bak Mimarbaşı, İran Şahı bize Süleymaniye inşaatını bitirebilmemiz için, kıymetli taşlar göndermiştir. Al bu kıymetli taşları, hazırladığın harca kat ki işe yarasın."

Mimar Sinan büyük bir ustalıkla bütün mücevherleri caminin minarelerinden birinin taşları arasına yerleştirir. Mücevherlerden dolayı güneş vurduğunda pırıl pırıl parlayan bu minareye halk arasında "Cevahir Minaresi" adı verilir. Evliya Çelebi aradan geçen zamanla birlikte sıcaktan dolayı taşların pırıltısını yitirdiğini rivayet eder. Benzer bir olayı Ömer Seyfettin'in Pembe İncili Kaftan (8)[8] isimli hikâyesinde görürüz.

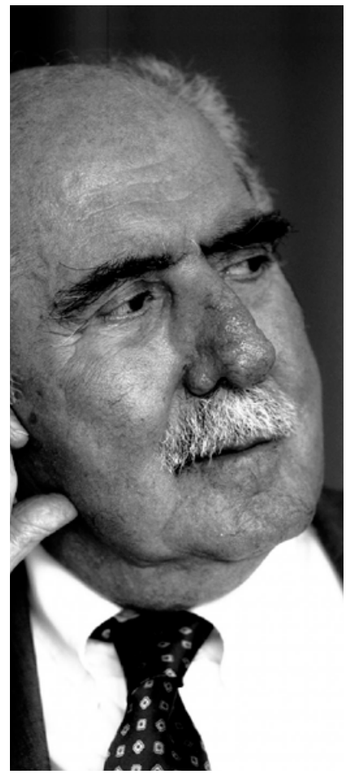
SONUÇ

Mitoloji-Menkıbe, temsilî anlatımın en önemli ifadesidir. Modern süreçle birlikte zaman ve mekândaki sekülerleşme dünyayı rasyonelleştirirken en başta mitoloji ve menkıbeyi "ilkelleştirdi". "Tanrı"nın dünyadan "kovulmasıyla" birlikte, akıl ve insan tek belirleyici ve tanımlayıcı oldu. Bu da temsilî anlatımı doğal olarak devre dışı bıraktı. Bizim kastettiğimiz anlamda mitolojik dilin elbette ki hurafe ile ilgisi yoktur. Bizim kastettiğimiz anlamda mitoloji-menkıbe kutsalın ifadesi ile ilgilidir. Dolayısıyla eşya ve hadiseleri anlatırken tek boyutlu bir anlama ve anlatma biçimi eksik kalacaktır. Her şeyi rasyonalize etmek elbette anlama biçimlerinden biridir ancak rasyonalizasyonu tek anlama ve anlatma biçimi kabul etmek de başlı başına bir sorundur. Öyleyse anlama ve anlatma biçimlerinde hem bilimsel düşünme biçimini, hem nazari/rasyonel düşünme biçimini hem de temsilî ve muhayyileye dayalı düşünme biçimini eş zamanlı kullanmak durumundayız. Bu özellikle de mimari/sanatsal eserler söz konusu olduğunda daha da kaçınılmazdır. Nitekim bizim yukarıda sıraladığımız söylenceler çerçevesinde dikkat çekmek istediğimiz şey mistik bir hurafe ekseni ile seküler pozitivist eksenin tek başına aynı anlama geldiğinin altını çizmektir. Mimar Sinan başta olmak üzere benzeri sanatkâr, düşünce adamı ve ustaların zihin dünyasını ve eserlerini anlamaya çalışırken, onların içinde bulunduğu anlam dünyası, hayat nizamı ve âlem tasavvuru göz ardı edilerek bir anlama ve anlatma biçiminin olamayacağı açıktır. ■

7 Nedim (1681- 1730): İstanbul için:
"Bu şehr-i Sıtanbûl ki bî-misl ü bahâdır
Bir sengine yek-pâre Acem mülkü fedadır" derken İranlılar Isfahan için: "Isfahan nısf-ı cihan, nakş-i cihan" demektedir.
Şehir, 1050 ile 1722 yılları arasında, özellikle de Safeviler altında 16. yüzyılda Pers İmparatorluğu 'nun tarihte ikinci kez başkenti olduğu zaman çok gelişti. Bugün bile, geçmişteki o ihtişamını korumaktadır. Şehir, birçok güzel bulvarıyla, köprüleriyle, saraylarıyla, camileriyle ve minareleriyle İslami mimariyi yansıtmasından dolayı meşhurdur. Şah I. Abbas İsfahan'ı başkent yaptı ve 17. yüzyılın en büyük ve en güzel kentlerinden biri olarak yeniden inşa etti (1598). 17. yüzyılın başlarında John Cartwright buradan "yüz kapılı şehir" diye bahsetmekte ve surlarının etrafının atla ancak bir günde dolaşılabileceğini yazmaktadır. Halen Farsça'da kullanılan "İsfahân nısf-i cihân" (İsfahan dünyanın yarısı) ve "İsfahân nakş-i cihân" (İsfahan dünyanın süsü) sözleri o günlerden kalmadır.

8 Şah İsmail dönemidir. Vezirler bu deli adama elçi göndermek için toplanırlar. Muhsin Çelebi elçi olarak seçilir. Cesur, doğruluktan ayrılmayan, ölümden korkmayan, akıllı bilgili, Allah'tan başka kimseye boyun eğmeyen, hali vakti yerinde, garibi, zayıfı gözeten bir babayiğittir. Muhsin Çelebi bu görevi devleti için kabul eder. Elbette ki bu büyük devletin elçisi; atları, hademeleri ve giysileriyle ihtişamlı olmalıdır. Muhsin Çelebi bu giderleri, sadrazamın ısrarına karşın, kendisinin karşılayacağını söyler. Çünkü o fedakârlığın karşılıksız olacağına inanır. Giderler için bütün varlığını rehin vererek tüccarlardan on bin altın alır. Bu parayla ihtiyaçları karşılar. Bir de Sırmakeş Toroğlu'ndaki, kumaşı Hint'ten incileri Venedik'ten gelme, Şah İsmail'in hayatında göremeyeceği pembe incili kaftanı sekiz bin altına alır. Bu kaftanı padişaha hediye etmek için herkes sıraya girmektedir. Muhsin Çelebi Tebriz'e vardığında halk ve şah onu şaşkınlıkla karşılar. O her zamanki gibi başı dik göğsü ilerde Şah İsmail'in huzuruna varır. Padişah'ın mektubunu öperek Şah'a uzatır. Ayağı öpülmeyen Şah sapsarı kesilir. Muhsin Çelebi sağına soluna bakar ve oturacak bir şeyin olmadığını görür. Bunun ayakta beklemeye mecbur bırakmak için yapılmış bir davranış olduğunu düşünerek o göz kamaştıran kaftanını tahtın önüne serer ve üzerine oturur. Şah, vezirleri komutanları çağırmıştır. Muhsin Çelebi gür sesiyle, padişahının hiçbir ecnebi padişah karşısında eğilmeyeceğini ve dünyada Türk padişahı kadar asil bir padişahın olmadığını söyleyerek huzurdan izin istemeden ayrılır. Kapıdan çıkarken Şah'ın askeri kaftanı arkasından getirir. Muhsin Çelebi sesini yükselterek "Bir Türk asla yere serdiği şeyi sırtına koymaz." diyerek oradan ayrılır.

Turgut Cansever'in İslam Mimarlık Düşüncesi ve Mimar Sinan



ALPER ASIM

EĞER BİR İSLAM MİMARLIK DÜŞÜNCESİ YAZILACAKSA BUNUN MİMAR SİNAN EKSENLİ OLACAĞI ÇOK AÇIKTIR. Batılılaşma süreci ile birlikte modern metafiziğin İslam dünyasını da etkisi altına alması Mimar Sinan'ın da doğal olarak Rönesans/Batı mimarlığı ekseninde bir mimar olduğu düşüncesini öne çıkardı. Çünkü modernliğin metafizik, Batılılaşmanın dünya görüşü, antik Yunan'ın hafıza ve aydınlanmanın da ortak dil olduğu bir bağlamda başka türlü düşünülemez ve çıkarım yapılamaz.

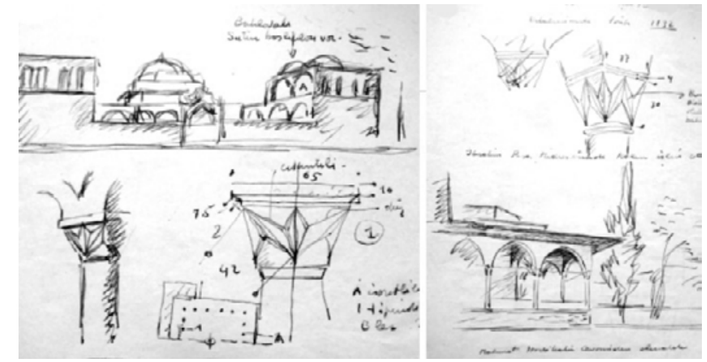
19. yüzyılla birlikte ortaya çıkan Mimar Sinan tanımları onu modern mimarlık tarihinde bir yere oturturken, Cumhuriyet'le birlikte ortaya çıkan "Türklük" imgesi ile birlikte, görüntüde modern metafizik algıya karşıymış gibi görünen ve Mimar Sinan'ın etnik kökeni üzerinden yapılan yorum aslında onu tamamen bağlamından, anlam dünyasından koparmaya yönelikti ve zaten de buna yaramış oldu. Aidiyeti itibarı ile Türk olmayan birini Türkleştirerek Batı/modern metafiziğine ve dünya görüşüne gerçekte bir karşı çıkış söz konusu olamazdı. Aksine söz konusu metafiziğin yapmak istediğinin zorunlu karşılığı olarak böyle bir çaba ortaya çıkmış ve Mimar Sinan'ı sadece etnik aidiyetinden değil, millet ve inanç aidiyetinden de koparmıştı.

Batılılaşma süreci ile birlikte hafıza kaybımız sadece literal anlamda olmadı elbette. Özellikle yeni giyindiğimiz zihniyet dünyası ve metafizik, şehirlerimizi de belirlemeye başladı. Artık içinde yaşadığımız mekânlarımızı, evimizi, sokağımızı, ibadethanemizi, çarşımızı yeni tasavvura göre biçimlendirmeye başlıyorduk. Eskiye/geleneğe ait ne varsa yeniye göre tanımlıyor ve yorumluyorduk. Geçmişten gelen mimari eserler dâhil, şiir, edebiyat, kültür, sanat/zanaat, hatta dinî metinler dâhil her şey yeni metafiziğe göre anlamlandırılmaya başlandı.

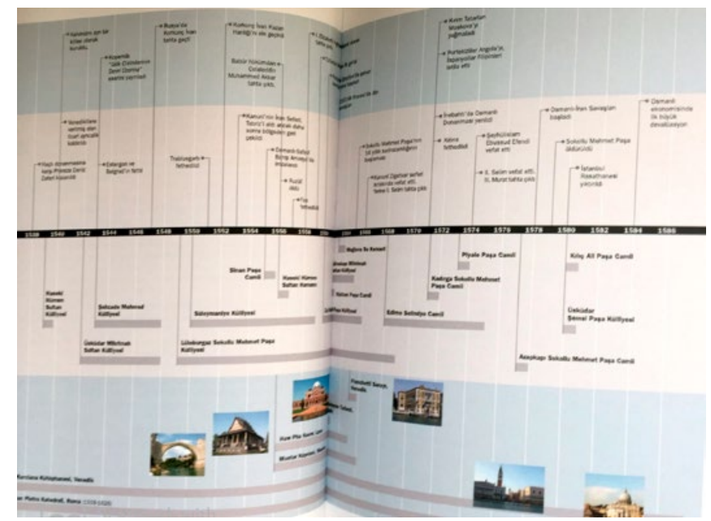
Şüphesiz ki bu süreçten en çok etkilenen isim Mimar Sinan'dır. Cumhuriyet döneminde Mimar Sinan üzerine yazılan biyografilere baktığımızda bunu rahatlıkla görebiliriz. Ancak bütün bu sürece rağmen Mimar Sinan'la ilgili dayatılan söz konusu kalıbın dışında bakış açıları ve yorumlama biçimleri de ortaya çıkmadı değil. Bizim için bunun en önemli göstergesi Turgut Cansever'in Mimar Sinan çalışmalarıdır.

Turgut Cansever eserinde de belirttiği gibi Mimar Sinan'ın eserlerini, ait oldukları çağa ve topluma ilişkin asli özellikleriyle kavramaya çalışır. Ona göre Mimar Sinan'ın mimarisinin özüne ulaşmanın ve ortaya koymuş olduğu eserlerden günümüze aktarılabilecek hususları tespit etmenin zorluğunun bilinci içerisinde; onun hakkında yazılanların çoğunda olduğu gibi eserlerin tarif ve tasvirleri, teknolojik meseleleri ile yetinmek veya mimarlık faaliyeti çerçevesindeki sosyal ilişkilerini ele almak yerine, doğrudan eserlerinin taşıdığı sanat kalitesiyle temas kurmaya özen göstermek önemlidir. Çünkü Mimar Sinan'ı teknolojik başarıların peşinden koşan bir kişilik olarak görmek ve onu kendine has Osmanlı kültür ortamından soyutlayarak, Rönesans'ın belirlediği amaç ve çözümlemelere ulaşma çabası içindeki bir sanatçı olarak algılamak ciddi bir hatadır.

Turgut Cansever'in bu önemli tespiti elbette onun mimarlık/inanç ilişkisi ile ilgili düşünceleriyle doğru orantılıdır. Cansever'in varlık tasavvurunu ve tevhid ilkesini ve bunun mimariye yansımasını bilmeden Mimar Sinan ile ilgili söylediklerini elbette anlamak mümkün değildir. Temelde varlığın maddi ve manevi iki ayrı kısımdan oluştuğuna dair yanlış kanaatin altını çizen Cansever,

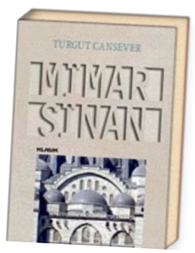


▲ Turgut-Cansever doktora tezi çizim



▲ Turgut Cansever Sinan Çağı

bunun şehir ve mimaridaki yansımaları üzerine önemli fikirler geliştirir ve Mimar Sinan'ı da bu eksende değerlendirir. Ona göre Osmanlı kültür birikiminin en önemli eserlerini veren Mimar Sinan'ın sınırlı amaçlara yönelik bir tavır içinde olmadığı, mimarisinin gösterdiği farklılıklar açısından açık ve net biçimde bellidir. Bu farklılıklar Mimar Sinan'ın mensubu bulunduğu İslam'ın biçimlendirdiği zihin dünyası, deruni seziş-ler, bilgi ve tecrübelerin birleşimi olarak önyargılardan arınmış bir sürecin sonucunda eserlerine yansımış, tasarımlarında müşahhaslaşmıştır. Bizim için mesele bu eserlerdeki bütünlük, tutarlılık ve süreklilik taşıyan esasları açıklama çabasıdır.



Turgut Cansever'e göre mimarlık eseri, sanatçının varlık ve kâinat yapısına ait gerçeklikleri seziş ve tasavvur edişinin yansıması oranında yücelik kazanır. Öyleyse Sinan'ı bu bağlamın dışında yorumlamak onu çarpıtmak hatta tahrip etmek veya yeniden inşa etmek anlamına gelir. Ona göre İslam her an yeniden oluşan bir varlık ve kâinat tasavvuruna sahiptir. İslam mimarlık sanatı ise hareket halindeki insanın her farklı noktada yeni veçhelerini algıladığı, her yeni adımda bir öncekini hatırlayarak zamanın bütünlüğü içinde yeniden kavradığı bir mahiyete sahiptir. Dolayısıyla Mimar Sinan'ın eserlerine bakarak onunla ilgili yapılan yorumlar eksik ve seküler kalacaktır. Onun mensup bulunduğu Osmanlı dünyasını ve İslam düşüncesini göz ardı ederek eserlerine bakıldığında eserler sadece yalın bir tasarım ve ürün olarak değerlendirilecektir. Oysa onlar bir inanma biçiminin, bir zihin dünyasının ve akıp gelen bir sürekliliğin tezahürleridir.

Mimar Sinan'la ilgili eserine "Niyet her şeyin başıdır." cümlesiyle başlayan Turgut Cansever eserini Sinan'ın tarih görüşü, eserlerini vücuda getirdiği sırada sahip olduğu gelecek tasavvuru, inancı ve seziş yetenekleriyle belirlediği güzelliğin uyum ve çelişkilerden doğan zarif çözümlemeleri nasıl yaşanır kıldığı hususuna açıklık getirmek; böylece Sinan'ın mimarisinin bugün konuşulanların ötesindeki güzelliklerini ve sembolik anlamlarını okuyucunun fark etmesine katkıda bulunmak amacıyla yazdığının özellikle altını çizer. Ki zaten kitabın tamamı bu ana cümlenin müdellel hale getirilmesidir.

Turgut Cansever kitabının giriş kısmında "İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler" başlığı ile genel bir giriş yaparak aslında Mimar Sinan'ın hafızasını ve zihniyet dünyasını, inancını ortaya koyar. Dolayısıyla ona göre Mimar Sinan genel olarak İslam Düşüncesi, özel olarak ise İslam Mimarlık Düşüncesi içesinde bir anlama sahiptir. Modern metafiziğin farkında olan Turgut Cansever, söz konusu metafiziğin ve dünya tasavvurunun etki alanından kurtulmadan yapılacak bir Sinan çalışmasının sonuçlarının ne olacağını çok iyi bilmektedir. Rönesans'ı insanlık için adeta cennet tasavvuru olarak telakki eden Batı düşüncesi ve bunun Türkiye'deki takipçilerinin Sinan ile ilgili söyleyecekleri, yazacakları ve yapacakları şeylerin tarihsel bir karşılığı ve gerçekliği olmayacaktır.

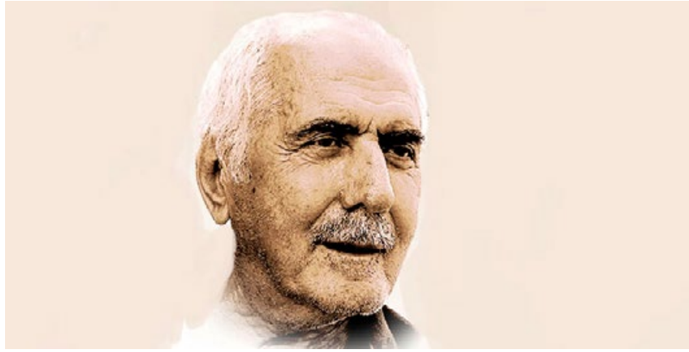
Mimar Sinan İslam düşüncesinin, İslam kültürünün bir tezahürüdür. Dolayısıyla İlahî Hakikat ve Tevhid kavramları anlaşılmadan nasıl felsefi, kelami, fıkhi düşünsel bir mesele anlaşılamazsa, sosyal veya teknik bir mesele de anlaşılamaz. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan dual yaklaşım ve yorumlar aslında merkeze insanı alıyor gibi gözükse de hümanist yorumdaki insan genel anlamdaki insandan başka bir şeydir. Başka bir deyişle Rönesans'ta insan merkezli bir düşünme ve yaşama biçimi olarak niteleyeceğimiz süreç, genel anlamda insanı değil, Batı'nın ürettiği ve dar anlamıyla "birey"i kastettiği ırkçı bir mahiyete sahip "hüman"ı kapsamaktadır. Öyleyse tevhid ilkesi bakımından bir Allah/insan dualitesi söz konusu değildir. İslam, tevhid ilkesi gereği seküler bir alan bırakmadığı için eşya ve hadiseleri İlahî Hakikat'ten soyutlayarak anlayamaz ve yorumlayamaz. Nitekim tarih boyunca istisna yorumlara rağmen ana eksen seküler değildir. Biz tarihî ve düşünsel tecrübelerimizi bugünden hareketle sekülerleştiriyoruz. Bir başka deyişle modern metafiziği geriye doğru götürerek tarihe giydiriyoruz.

Turgut Cansever'in temelde karşı çıktığı Tanrı/insan ikilemi aslında modern metafiziği temelde boşa çıkaran bir tanım ve tespittir. Çünkü İslam'da insan sorumluluk bağlamında anlaşılabilir. İslam'da insana verilen "her şeyi kendi yerine koyma" (adalet) sorumluluğu tevhid bağlamında anlaşılmalı ve yerine getirilmelidir. Allah'ın iradesine mutlak teslimiyet de aynı esas üzerinde gerçekleştirilmelidir. Öyleyse mimari bütün varlık düzeylerinde özellikle de insanın bilinç ve bütün tarihinin mekân-zaman bağlamındaki tüm varlık problemleri dikkate alınarak tahlil edilmelidir. Nitekim mimari insanın çevresini biçimlendirme çabalarının ürünüdür. Varlığın bütün veçhelerini, karmaşık ve sınırsız alanları kuşatan bir disiplin olan mimarinin herhangi bir basit şematik formülle tanımlanması uygun olmaz. (MS. 16)

Turgut Cansever'e göre insan çevresini biçimlendirirken aşkın bir güç tarafından yönlendirilir. İnançları, varlık, bilgi, değer, zaman ve mekân ile ilgili kazanımları hiyerarşik anlamda yapıp ettiklerini belirler. Ailenin yapısı, çocukların eğitimi, kültürel amaçlar, mahremiyet bilinci, bir Müslümanın evinin, sokağının ve mahallesinin nasıl olacağı birbiriyle ilişkilidir. İki ev arasındaki mesafe veya evlerin mekâna yerleşimi bir mevzuat meselesi değil bir inanç meselesidir. Bu süreci insanın kozmolojik idraki ve inançları tayin eder.

Mimari varlığın bütün yönlerini kucaklayan bir disiplin olması itibarı ile insanın hem inancını hem de kendini en somut olarak tezahür ettirdiği alanlardır. Turgut Cansever Tevbe suresinin 18. ayetindeki imar kelimesinden hareketle dünyayı güzelleştirmekten neyi kastettiğinin de altını çizer. Ona göre tevhid ilkesi de buna dayanır. Kutsallık sadece mabetlere değil tüm varoluşa ait bir durumdur. Dolayısıyla bunun en belirgin biçimde tezahür ettiği alan ise mimaridir. Öyleyse Müslümana ait bir mimari ancak tevhid kavramı üzerinde geliştirilebilir. Başka bir deyişle ona göre İslam mimarisi ancak şahsi ihtiraslardan, gururdan, her türlü açık yahut gizli fetişistik yabancılaşmalardan arındırılması gereken, tasarım metodolojisine yansımış İslami bir tavırla başarılabilir. İslam Allah'ın iradesine sorgusuz sualsiz tabi olmak, teslim olmak anlamına geldiğinden, mimarın aldığı her karar, sadece "ilmî tevhid" ve "amelî tevhid" ile ulaşılabilen aynı teslimiyeti ifade etmek durumundadır. İslam mimarisi kontrolden çıkmış rationun ürünü değildir. İslami akidelerin, kozmolojik telakkilerin ve tevhid anlayışı bağlamındaki İslami tavırların yansıması ve ürünüdür. Sonuç olarak "her şeyi doğru yerine koymak" (adalet) İslam mimarisini tasarlamak için atılması gereken ilk adımdır.

Daha sonra İslam mimarisinin özelliklerini anlattığı bölümde ev, sokak ve mahremiyet ile ilgili açıklamalar yapan Turgut Cansever mesken mimarisinin hayatın bütün yönlerini kapsayacak



tarzda geliştirilmesinin altını çizer. Ona göre ev mimarisinde mahremiyet esastır. Evin bahçesi cennetteki sükûnu hatırlatan bir güzellik köşesidir. Ve ev mescidin ilahî güzelliğine sahip olmalıdır. Çünkü İslam toplumundaki her fert güzel bir evde yaşamayı hak etmektedir.

Özellikle sükûnet içinde hareket ilkesinden yola çıkarak evi ve mahalleyi anlatan Turgut Cansever, insani bütün hallerin ve tavırların mimariye nasıl yansıdığını anlatır. Batı sanatı ve mimarisi ile mukayeseler yaparak İslam sanatı ve mimarisinin farklılıklarının altını çizer.

Daha sonraki bölümde Mimar Sinan öncesi İslam mimarlık eserlerini ele alır. Mescid-i Nebi'den başlayarak Mimar Sinan'a kadar olan süreci yukarıdaki ilkeler çerçevesinde anlatır ve Sinan'ın bir bütünlük, süreklilik içerisinde tesadüf olmadığının altını çizer. Özellikle Mimar Sinan'ın yaslandığı Osmanlı mimari birikimine vurgu yapar ve arkasından Sinan çağına geçer.

Turgut Cansever'e göre Mimar Sinan'ın yaşadığı 16. asır Osmanlı dünyasında, İslamiyet'in ve onun derunî yorumu olan tasavvufun bireylere kazandırdığı ruhî hal ve davranış tercihleri topluma etkin bir biçimde yansımaktadır ve bu yolla fertler oluşumun sürekliliği içerisinde her ânın ve her yeni mekânın ilahî özüne ulaşabilmektedir. Mümin ahlakının ve özellikle de zühd hayatı bağlamında tasavvufi hayatın toplumsal hayata yansımasının önemini ısrarla vurgulayan Cansever, insan yaşamında ikili ayrımlara şiddetle karşı çıkar. Bilhassa tasavvufi hallerin tevhidi, bütünlüğü ve sürekliliği nasıl sağladığının altını çizer. Ona göre biçim ve biçimlere ait ifadeler, biçimlerin kimliği, biçim ifadelerinin benzerlik ve karşıtlıklarının bir araya geliş düzeni, mekân-zaman birlikteliği açısından oluşturulan hareketlilik ve parçaların bütünle ilişki tarzını belirleyen mimari dili bu türlü tasavvufî haller şekillendiriyordu. Her biçim ayrı bir ifadenin tezahürüne hizmet ederken, biçimin yapısı da ifadeye kendine has niteliğini kazandırıyordu. Sinan, biçim ifadelerinin sahip olduğu zengin, zengin olduğu kadar da karmaşık imkânların içinden bir mümin olarak kendi ruh dünyasının yönelişleri ve kültürel amaçlarına göre seçimler yapıyor; eserlerini teknolojik âletleri, sosyal ve fonksiyonel düzenlemeleri ruh dünyasının tercihleri doğrultusunda ayıklayarak vücuda getiriyordu. Bu sürecin her anında, varlık bilincinin temellerini oluşturan İslami hikmetler kendisine rehberlik ediyordu. İslam'da temel kabul olan tevhid kavramı, yeryüzündeki her yer ve her anı mutlak varlığın bir tecellisi olarak algılamayı öngörür ve bu nedenle de sanat alanındaki üslûpların temelini oluşturur. Başka bir söyleyişle "biçim", sanatta dinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tevhid,

Allah'ın iradesine kesin bir teslimiyeti ifade eder; teslimiyet ise emniyet duygusunun kökenidir ve biçime çok renklilik, aydınlık, formların berraklığı ve hareketlerin sakinliği olarak yansır. Tevhid ve tasavvufun düzenlediği tevazu, saygı, sadelik, sorumluluk bilinci gibi psikolojik tutumlarla kurulan ilişkilerin sonucu olarak tasarımda insan ölçeğindeki âbidevîlik gerçekleşir. Bu sebeple tevhid kavramı üzerinde gelişen mimari, kutsal sanatın en önemli disiplini olarak algılanmış ve Osmanlı Devleti'nin büyük ekonomik gücü, Sinan eliyle büyük mimarlık eserlerinin meydana getirilmesi için kullanılmıştır.

Turgut Cansever'e göre Mimar Sinan, inancı gereğince yüce Allah'ın halifesi konumundaki bir mümin sanatçı olarak "dünyayı daha anlamlı ve güzel kılmak" için uğraş verirken, mimari tasarımlarını inancıyla uyum halindeki içsel durumu ve tavırları belirliyordu. Mutluluk, ümitlilik, neşe, sükûnet ve huzur gibi tavır ve duyguların oluşturduğu biçimlerle çok renkli, aydınlık bir dünya oluşumuna katkıda bulunmak, İslam sanatının ana özelliğidir. Bu tavır, İslami biçim ifadelerinin minyatürlere, çini yüzeylere, kumaş ve halılara yansımasıyla biçim berraklığı ve çok renklilik olarak ortaya çıkar. Takvanın, zühdün, sabrın gereği olarak vücut bulan sorumluluk duygusu içinde yüceliği çağrıştırarak saygı uyandıran sanat, bu hüviyetiyle insanı bilinçlilik halinden uzaklaştırmaz; böylece varlıkla doğrudan ve kısıtlanmamış bir ilişki kuran insan, onu bir aracı vasıtasıyla algılamaktan, dolayısıyla kendisini yabancılaştırmaya dönük her türlü iradenin esiri olmaktan kurtulur. Bir bakıma Sinan içinde yaşadığı toplumun, devletin mimarideki müşahhas ve mücessem haliydi. Cansever'e göre Mimar Sinan'ın eserleri, anlaşılmaz söz söylemenin günah olduğu şeklindeki İslâmî inançtan hareketle, asli ifadelerin açıkça ortaya konulduğu bir mimarinin ilke ve ruhunun yansımalarını taşır. Bunlar yapılarda izleyicinin uzaktan ilk bakışta genel hatlarıyla görebileceği şekilde yer alır. Daha yakından ise, örneğin asli unsurlar olarak kubbenin yukarıdan aşağıya, minarenin aşağıdan yukarıya vaziyet alışının ortaya çıkardığı karşıtlığın uyumu birlikte fark edilebilir; bir sütunun veya taşın iç yapısının güzelliği ile yapıya eklenen tezyinî unsurları seçilebilir. Yapılar, içinde bulundukları ortam ve üzerinde yer aldıkları arsayla kurdukları ilişki biçimiyle, yapıyı fark etmek için öngörülen senaryolar çerçevesinde her düzeyde ziyaretçiye kendilerini olabildiğince açık bir biçimde anlatırlar.

Başka bir deyişle Sinan'ın eserlerinde sonu gelmez bir derinlikle birlikte, kolay anlaşılabilir ve hissedilebilir bir görünürlük de söz konusudur. Yücelik ile tevazu, derinlik ile görünürlük aynı eksende bir aradadır ve tevhidi bu zıtlar oluşturur.

Sinan'ın bu özelliği sadece camilerinde veya abidevi eserlerinde yansımaz. Mimar Sinan, abidevi eserlerini olduğu kadar, mahalle ölçeğindeki küçük mescidleri, çeşmeleri, köprüleri de çevre ve tabiatla uyum içinde, onları anlamlı kılarak güzelleştiren bir yaklaşımla, İslami hayat tarzına uygun, dünyanın sonraki nesillerin de hakkı olduğu anlayışını yansıtan, gelişmeye açık, dünyayı tezyin eden bir mimariyle meydana getirmiştir.

Ancak kim ne derse desin dönemin devlet anlayışının yansıması olarak Sinan'ın en önemli eserleri camileridir. Özellikle Sinan'ın yaşadığı çağda camilerin devletin ve toplumun merkezi olması göz ardı edilmemelidir. Ancak bütün bunlara rağmen, Sinan İslami inancı gereği, sadeliğin, sınırlılığın da farkındadır. Dolayısıyla onun eserlerine bakan; sonsuzluğu gördüğü gibi sadeliği, huzuru ve sükûnu gördüğü gibi bir evin ferahlığını da hisseder. Yine bu bağlamda süsleme ve güzellik anlayışı bu temel ilke ile doğru orantılıdır. İçinde yaşadığı dönemin bütün sanat dallarına vukufiyeti belli olan Sinan bunları eserlerine giydirirken ana ilkeden asla vazgeçmez.

Nitekim Turgut Cansever'e göre de Sinan, devrinin sanat dallarının hemen hepsiyle yakından ilgilenmiştir. Onun yapıları, 16. asır Osmanlı çini, hat, oymacılık ve tezyinat sanatlarını eş zaman dilimlerindeki gelişmeleriyle birlikte bünyelerinde barındırır. Yüce ve sadenin, gerçeklik ve tezyinîliğin, maddîlik ve gayri maddîliğin, zühd ve zenginliğin, büyük ve küçüğün, karmaşık ve sadenin, yere dönük olan ile göğe yükselenin karşıtlıklarına ek olarak, sütun, ayak, kubbe ve kemer dizilerinin farklı ölçüleriyle oluşan hareketliliğin adım adım keşfedilen güzellikler dünyasını eserlerine Osmanlı arkaik çağının ifade temellerinden alarak aktaran, biçim ifadelerinin karşıtlıklarını mimari dilinin tamamlayıcı unsurları olarak kullanan Sinan, hiçbir dogmatik tutkuya düşmeksizin geçmiş mimarinin yukarıda zikrettiğimiz mirasını özümseyerek, mensubu olduğu toplumun ve coğrafyanın sağladığı imkânlarla, erişilmiş bulunan noktada yapması gerekeni araştırarak yeni çözümler üretmiştir.

Turgut Cansever, kitabının sonraki bölümlerinde ise Mimar Sinan'ın örnek eserleri üzerinde tek tek yoğunlaşarak analizlerine devam eder.■

Sinan Çağı

MUSTAFA SÖĞÜT

Özellikle son yüzyılımızda Mimar Sinan ile ilgili önemli biyografiler yazıldı. Turgut Cansever, Suphi Saatçi, Metin Sözen, Doğan Kuban, Abdullah Kuran bunlardan birkaçı. Uğur Tanyeli'nin "Muhayyel ve Tarihsel Mimar Sinan" isimli eseri de yolda. Bunların dışında Egli ile başlayan ciddi bir Batılı literatür de var. Batı'da yazılması ama yazanın da bir Türk olması hasebi ile Gülru Necipoğlu'nun "Sinan Çağı" kitabı ise bir bakıma yazıldığı döneme kadar yapılan bütün Sinan çalışmaları değerlendirilerek, belki biraz daha tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlam ele alınarak yazılmış bir metin olarak karşımızda duruyor.

Kitap 2005 yılında Princeton Üniversitesinde "The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire" başlığı ile yayımlanıyor. 2013 yılında da Türkçeye çevriliyor. Kitabın ana çerçevesi iki bölüm denilebilir. Birinci bölümde Sinan'ın eserlerinin arka planını, tarihsel ve toplumsal boyutlarını ele alırken, ikinci bölümde somut olarak Sinan'ın eserlerini tek tek ele alıyor ve eser üzerinden başta belirttiği etkileri öne çıkarmaya çalışarak, eserdeki yansımalarının altını çiziyor. "Sinan'ın Mirası" başlıklı sonuç bölümünde ise Sinan'ın yaşadığı yüzyıldaki eserleri ve sonuçlarını özetleyerek 18. yüzyıla kadar süregelen dönüşümlerin altını çiziyor. Şüphesiz burada altı çizilmesi gereken bir husus olarak Sinan ile birlikte cami planlarının zirveye çıktığını ve bir bakıma gelişimini tamamladığını söylüyor. Sinan sonrası camilerin mütevazılaşmasını ve sadeleşmesini buna bağlayarak cami mimarisinin yanı sıra din dışı mimarinin biraz daha öne çıktığının altını çiziyor. Kitap büyük boy, 600 sayfa. Kitapta 550 civarında fotoğraf, çizim ve illüstrasyon var.

Gülru Necipoğlu eserine, kitabını yazdığı döneme kadar söz konusu olan Mimar Sinan algı ve yorumları ile ilgili kanaatleri ve özellikle oryantalist bakış açısı ile mitolojik bakış açısını eleştirerek başlıyor. Bilhassa Mimar Sinan'ı Rönesans'a eklemlemek isteyen ve onu deha yaparak anlamını buharlaştıran yaklaşımla onu bir etnisite eksenine indirgeyerek ulusalcı bir mitoloji üreten yaklaşım, o döneme değin baskın olan yaklaşımlardır Gülru Necipoğlu'na göre. Ancak bu tür eleştirilere rağmen Gülru Necipoğlu da benzer bir yaklaşıma sahip. O da ağırlıklı olarak sanki Mimar Sinan'ı Roma mirasından etkinin de ötesinde Roma mimarisine eklemlemek ister gibi görünüyor.

Gülru Necipoğlu; Sinan Çağı adını verdiği eserine Sinan'ın yaşadığı çağın sosyal, tarihsel ve kültürel zeminini somutlaştırarak başlıyor. Kanaatimce kitabın en güçlü yeri olan bu bağlam kitabın zaafının da belirdiği, içinde taşındığı yer. Bir an toplumcu/pozitivist

metodoloji mi kullanılıyor hissine kapılırken bir süre sonra sayfalarda ilerleyerek o kadar da değil diyerek rahatlıyorsunuz. Ancak baştan reddedilen oryantalist ve mitolojik bakış açısının ısrarla kenarda tutulmasının getirdiği sıkıntılar da hemen hissediliyor ve pozitivist gölgeyi tepenizde hissettiriyor. Sinan ile ilgili sembolik yorumlardan elden geldiğince kaçınılıyor. Oysa sanatsal eserleri özellikle de mimari eserleri mitolojik/geleneksel/dinî temsillerden arındırarak sadece tarihsel ve toplumsal bağlamla okumak ve yorumlamak başka tür bir eksiklik değil midir. Mimari bir yanıyla kutsalın ifadesi olarak telakki edilemez mi? Yazar elbette ki dinî etkilerden geniş geniş söz ediyor ancak burada daha çok dinin toplumsal yanı ve etkisini öne çıkarıyor. Bilhassa dinin siyasal temsilinin ve bunun mimariye yansımasının sonuçlarını irdeliyor. Oysaki din sırf sosyolojik bir okumayla toplumsal anlamda önemi olan bir kuruma veya olguya indirgenemez. Dini toplumsal ve rasyonel bir olgu bağlamında kabul edip, dinin aşkın/müteal yanını görmezden gelmek özellikle sekülerleşme dönemi aydınlarımızın genel geçer tutumudur.

Özellikle Kanuni döneminde Kudüs, Mekke ve Medine gibi dinî merkezlerin Osmanlı coğrafyası içinde olmasının Hanefi-İslam Sünni eksenini öne çıkardığını sık sık vurgulayan Necipoğlu, bunun Sinan'a ve onun eserlerine, diğer deyişle siyasetteki merkeziyetçiliğin mimari alana nasıl yansıdığını anlatıyor. Daha irfani diyebileceğimiz eksene neredeyse pek sıcak bakmıyor. Nitekim Turgut Cansever ile ilgili temkinli yaklaşımı bunun göstergesi diyebiliriz. Turgut Cansever'in İslam eksenli Mimar Sinan yorumunu sanki mitolojik yoruma eklemler gibi bir hisse kapılıyorsunuz. Dediğim gibi mimarlık başta olmak üzere sanatsal, kültürel ve düşünsel bağlamları daha çok sosyal, iktisadi ve tarihsel olaylar ilişkileri ekseninde ele alırsanız Turgut

Cansever ve benzeri yorumlar "mitoloji" olarak kalabilir. Oysaki burada asıl sorgulanması gereken husus mimari gibi bir sanat veya yorum biçiminde toplumun ve kültürün en belirleyici ve etkileyici temel dinamiği olan mitolojinin ve dinî/irfani yorumun ön yargılı biçimde dışlanmasıdır. Turgut Cansever'in tutumunu eleştiren Gülru Necipoğlu zaman zaman aslında Turgut Cansever ile aynı eksene de gelmektedir. Ona göre yazılı metinler kadar binaların kendilerinin de mimarlık kültürünün zihniyet ve kavramsal çerçevelerine ışık tutan görsel-duyusal "metinler" olarak yorumlanması gerekmektedir.

Öncelikle şunu belirtelim ki Sinan Çağı, Mimar Sinan ile ilgili yazılmış en ciddi ve kapsamlı 3-5 eserden biri. Kitabın mantık kurgusu ile beraber iç dinamizmi gerçekten sizi mekân mekân dolaştırarak bir zaman yolculuğu yaptırıyor.

Lakin kitabı okurken yazarın ısrarla Ayasofya'nın gerek Batılı ve gerekse Doğulu mimarlardaki etkisine değinirken Sinan'ı da bundan ayrı tutmaması dikkat çekiyor. Gülru Necipoğlu'na göre Ayasofya etkisi sadece Mimar Sinan üzerinde değil, Rönesans başta olmak

Belen'deki (Bakras) Sultan Süleyman Külliyesi, kâğıt üzerine suluboya, 1587-88, Seyyid Lokman'ın *Hünername*'sinden.

▲ **Kanuni Sultan Süleyman'ın türbe inşası-Lokman/Tarih-i Sultan Süleyman**

üzere tüm Batılı ve Doğulu mimarlık anlayışı üzerinde etkili ve belirleyici olmuştur. Ancak bunun altını çizerken mevcut Ayasofya'nın bu haliyle Mimar Sinan'ın çabaları ve mimarlığı sayesinde ayakta kaldığını ve aslında bugünkü Ayasofya'nın en azından bu haliyle bir Mimar Sinan eseri sayılabileceğini de görmezden geliyor.

Peki, Mimar Sinan'ı kendi tarihsel ve toplumsal çağında değerlendirme arzusu bir biçimde nasıl Ayasofya'ya indirgeniyor? Bunun temel sebebi ise oryantalist bakış açısını eleştirmesine rağmen Gülru Necipoğlu'nun Batılı/Batıcı ekseni temel alarak Mimar Sinan'ı ve mimarlık tarihini değerlendirmesidir. Nitekim kitabında sıkça Mimar Sinan'ı Batı'ya göre anlamlandırmaya çabalaması çok belirgin biçimde hissedilmektedir. Sinan'ın Mikelanj ile mukayese edilmesine karşı çıkmasına rağmen Ayasofya ve modernite etkisi Gülru Necipoğlu'nun kitabının satır aralarında da koyu bir biçimde hissedilmektedir. Roma mirası bir etkiden ziyade sanki Sinan'ı belirleyen yegâne unsurmuş gibi anlaşılabilmektedir. Sinan'ı kendinden önceki Selçuklu-İslam-Doğu çizgisinden ziyade Roma'ya bağlama izlenimi baskın çıkıyor gibi görünmektedir. "Yarımküresel kubbelerin geometrisine sarsılmaz bağlılığı da onun Roma imparatorluk geleneğine bağlılığının Rönesans mimarlarından daha kuvvetli olduğunu gösterir..." Sonuçta eşya ve hadiselerin en önemli izahının toplumsal ve tarihsel bağlam olduğu modern ve pozitivist bir metodolojidir. Oysa bir mimarı ya da düşünürü etkilenmeleri ve etkilerinden çok katkıları ile ele almak daha doğru olacaktır.

Sinan Çağı'nda yazar kendi metoduna bağlı olarak Sinan'ı içinde yaşadığı yüzyıl ekseninde bütün boyutları ile ele alıyor. İçinde yaşadığı tarihsel zeminin, sosyal olayların, yönetim algısının, toplumsal kültürün eserlerine nasıl yansıdığının somut örneklerini veriyor. Yöneticilerdeki anlayış değişikliğinin Sinan'ın eserlerini nasıl etkilediğinin altını çiziyor. Ancak buna rağmen Sinan'ın katkıları ve orijinalliğini de daha çok sanatsal bağlamda ortaya koyuyor. Çok kültürlü Osmanlı toplumsal ve kültürel gerçekliğinden hareket ederek, kültürel farklılıkların Sinan'daki etkileri ile içinde yaşadığı dönemde başta Ayasofya olmak üzere mimari eserlerin Sinan'daki etkilerinin terkibini detaylı bir biçimde ele alarak somutlaştırıyor. Nitekim kitabı okurken bazen bir tarihî metin bazen bir kültür tarihi veya sosyoloji tarihi okuduğunuz hissine kapılabiliyorsunuz. Zaten kitabın en güçlü tarafı da bu. Mimar Sinan'ı içinde bulunduğu yüzyıl ekseninde siyaset, bilgi, değer ve kültür ekseninde değerlendirmek...

Ancak Sinan'ı analiz etmenin önemi hususunda samimi olan yazar yer yer Sinan ile eseri arasında yaptığı yorumların determinist olmadığını ve sonsuz derecede yoruma açık olduğunu da belirtir. Sonuçta yorumladığı Sinan'ın eserleri için de geçerlidir bu durum. Nitekim niyetinin, biçimci yaklaşımların yerine, Sinan'ın yaratıcılığını mimari himaye bağlamlarına indirgemek istemediğini, Sinan'ın eserlerinin doğru yorumunun onların üretildiği ve tüketildiği ortamlarla sınırlı olmadığını da belirtir. Çünkü onun başyapıtları tarihsel sınırları aşarak ebedi bir "şimdiki zamanda" varoluş işgal etmektedirler.

Kitapta bir bakıma Sinan'ın İstanbul'un güzelliğine, görselliğine ve şehirciliğine katkılarını da rahatlıkla görebiliyorsunuz. Necipoğlu'na göre Sinan'ın cami külliyeleri; İstanbul'un dünyaca meşhur imgesini, kendinden önce oluşan şehircilik uygulamalarını geliştirerek daha da belirginleştirmiştir. Sinan İstanbul'da Suriçi'nin geri kalan boş tepelerini, Sultan Süleyman'ın iki gözde çocuğu için inşa edilen görkemli cami külliyeleri ile taçlandırdı. Süleymaniye Haliç'e dönük şehir panoramasını muhteşem bir nirengi noktasıyla yeniden şekillendirdi. Camilerin inşaatı için tercih edilen yüksek tepeler ve kıyılar, bunların görünürlüğünü artırarak, payitahtın süslenerek donatılmasına katkıda bulundu. Sinan camileri İstanbul'un topografyasıyla aktif bir etkileşim içindedir. Mevkileriyle kuvvetli bir "mahal ruhu" yaratmaları ve şehir dokusuyla girdikleri ilişkiler, anlam üretiminde önemli bir rol oynadı.

Gülru Necipoğlu'nun Sinan'ın üslubu ile ilgili üç aşamalı tasnifinin de altını çizmek gerekiyor. Ona göre;

Oluşum Dönemi: 1539 ile 1548 arasıdır ve Şehzade Camii ile sona erer.

Olgunluk Dönemi: 1549'dan 1568'e kadar sürer ve Süleymaniye Külliyesi ile sona erer. Buna klasik üslup da denilebilir.

Klasik Sonrası Dönem: 1569'dan 1588'e kadar sürer. Selimiye ile birlikte yenilikçi dürtüler hâkimdir.

Eserde dönemin siyasal anlayışının yanı sıra, dinî tartışmalarını, ekonomik olaylarını da takip edebiliyorsunuz. Sinan'ın hiyerarşik bir mimari temsil sistemi geliştirmesi, selatin camileri ve devletin gücünün ilişkisi, Sinan'ın İstanbul'daki camilerinin tek tek değil bir bütün olarak algılanması gerektiği, cami ve şehir ilişkisi diğer önemli tespitler. Yine kentsel ölçeğin insanileştirilmesi, görsel zevkin mimari ve şehir ekseninde önem kazanması, şiirsel orantılı Sinan camileri, cami merkezli bir şehircilik anlayışı, Sinan eliyle gerçekleşen dışa dönük şehir peyzajı ve buna bağlı olarak gelişen bir planlama tavrı, mabedin içinde bulunduğu şehir ve mahalle ile olan uyumu, mimarinin yaşama dair yönünün önemi, Sinan'ın camilerinde mimari ve tezyinat ile mefruşatın, oran anlayışı içine işlenmiş uyumlu mekânlar yaratılmasının birbirini tamamlaması Sinan Çağı kitabının altını çizdiği ve gerçekten üzerinde uzun uzun düşünülmesi gereken hususlar.■

Mimar Sinan'ın Anıları ve Mimar Sinan'ın Yapıtları'nın Basımı Hakkında

PROF. DR. SUPHİ SAATÇİ

TÜRK KÜLTÜR VE SANAT TARİHİNİN EN BÜYÜK SİMGELERİNDEN OLAN MİMAR SİNAN HAKKINDA İKİ ÖNEMLİ kaynak vardır. Osmanlı mimarlığının klasik çağını temsil eden büyük usta hakkındaki bu iki kaynak Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye adları ile tanınan yazmalardır. Yapılar antolojisi, yapılar güldestesi veya yapılar kitabı anlamına gelen Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye, Mimar Sinan'ın anlatımı üzerine Sa'i Mustafa Çelebi tarafından nazım ve nesir olarak kaleme alınmıştır.

Tezkiretü'l-Bünyan'da Mimar Sinan'ın anılarına yer verilmiştir. Tezkiretü'l-Ebniye ise büyük ustanın inşa ettiği yapıların listelerini içermektedir. Bu yazmada Sinan'ın yaptığı camiler, mescitler, medreseler, darulkurralar, türbeler, imaretler, darüşşifalar, suyolu kemerleri, köprüler, kervansaraylar, saraylar, mahzenler ve hamamların adları sıralanmıştır.

TEZKİRETÜ'L-BÜNYAN İLE İLE TEZKİRETÜ'L-EBNİYE'NİN NÜSHALARI

Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye adlı yazmaların Türkiye'nin değişik kütüphaneleri ile bazı özel koleksiyonlarda 10'un üzerinde farklı nüshaları bulunmaktadır. Son yıllarda her iki yazmanın 2-3 nüshası daha tarafımızdan bulunmuştur. Bütün bu nüshalar kontrol edilerek incelenmiş ve iki kitap halinde baskıya hazır hale getirilmiştir.

Yazmaların arasında en eski olanlar tespit edilerek ele alınmış, bunların özgün okunuşu ve sadeleştirilmiş metinleri hazırlanmıştır. Böylece özgün ve sadeleştirilmiş metinler ile birlikte en eski yazmaların tıpkıbasımı ele alınmıştır.

Mimar Sinan'ın Anıları (Tezkiretü'l-Bünyan) ile Mimar Sinan'ın Yapıları (Tezkiretü'l-Ebniye) iki ayrı cilt halinde tasarlanmıştır. Sinan Anılarının sadeleştirilmiş metinlerinde konu ile ilgili özgün minyatürler yer alacaktır. Kitapların cilt kapaklarında 16. yüzyıl yazma ciltleri gibi şemseli ve Latin harfli "Mimar Sinan'ın Anıları" ve "Mimar Sinan'ın Yapıları"; arka kapaklarda ise eski harflerle yazılmış Tezkiretü'l-Bünyan ile Tezkiretü'l-Ebniye yazıları yer alacaktır.

Prestij eseri olarak basılması tasarlanan bu iki cilt bir kutu içinde okuyucuya sunulacaktır. Bunların yabancı misyon şeflerine ve büyükelçiliklere gönderilmesi düşünülürse, bu iki cildin İngilizce baskıları da gündeme gelmiş olacaktır. Özel tasarım ve özenli bir baskı ile yayımlanması düşünülen bu eser Sinan'a yakışır bir estetikte olacaktır.

Bütün dünyanın en büyük mimarı ve mühendisi olan Sinan'ı, birbirini tamamlayan bu iki eserle hem tanıtmak hem de rahmet, minnet ve şükranla yâd etmek, ona olan borcumuzu ödemek anlamına gelir. Bu çalışma aynı zamanda Türkiye'nin tanıtımına katkı sağlayan önemli ve büyük bir kültür ve sanat hizmeti sayılır. ■

Süheyl Ünver'in Metinlerinde Mimar Sinan

SERDAR KOZAN

TÜRK MÜNEVVERLERİ İÇERİSİNDE ENGİN KÜLTÜREL BİRİKİMİ İLE TEMAYÜZ EDEN HEKİM, TIP TARİHÇİSİ, ressam ve müzehhip Ahmet Süheyl Ünver, ortaya koyduğu eserlerle Türk kültürüne büyük katkılar yapmıştır. Ahmet Süheyl Ünver'in harf inkılabından önce Mimar Sinan hakkında kaleme aldığı bazı metinler, günümüz harflerine aktarılmıştır. Bu makaleler değişik tarihlerde ve farklı yerlerde yayımlandığı için bazı tekrarların yaşanması kaçınılmazdır. Aktarma yapılırken metinlere hiçbir müdahalede bulunulmamış ve üslup korunmuştur. İmlada ise günümüzde kullanılan şekil tercih edilmiştir.

BÜYÜK MİMAR SİNAN VE ÂSÂRI[1]

Bugün Mimar Sinan'ın 344'üncü Sene-i Devriye-i Vefâtına Müsadiftir.

Koca Mimar Sinan'ın 344'üncü sene-i devriye-i vefatını idrak ediyoruz. Bu sene-i devriyede Koca Mimar'ın hâl-i hayatıyla, bugünkü günü mukâyese edersek aradaki azîm farkı hayretlerle görürüz. Mimar Sinan her birinin ayrı bir kıymet-i mimariye ve sanatkarânesi olan eserleri birer birer ibdâ' ettikten sonra 12 Cemaziyelevvel 996 tarihinde vefat etti. Vücûda getirdiği âbidât-ı mimariye tenevvüune göre isim alırken mutlak nazarlarda Mimar Sinan tecessüm ediyordu. Koca Mimar'ın nasıl çalıştığı ve ne gibi eserleri bulunduğu Tezkiretü'l-Bünyân'da muharrer ise de zannımca çok eksiktir, daha oraya yazılmayan pek çok âsâra mâliktir. Kanuni Sultan Süleyman ve onu müteakip iki padişahın hayatını nazar-ı i'tibâra alırsak bu devirde İstanbul hakikaten büyük bir şaşaaya müstağrikti. Belki hayat-ı umûmiyemiz hiçbir devirde bu kadar tanzim edilememişti. Mimar Sinan'ın İstanbul'u dolduran yüzlerce eseri sâir mebânî ile birlikte güzel bir gülistana benzerdi. Bu gülistanın câbecâ mürtefi' tepelerinde Mimar Sinan'ın camileri yükselmişti.

Mürûr-ı zamanla camilerin etrafı bozulmuş, satılmış ve münasebetsiz yollar açılmış ve Koca Mimar'a bu bir vesile-i ta'rîz olmuştu. Camileri yapmış ama yolları akıl edememiş diyenler çok yanılırlar, çünkü bunda Mimar Sinan'ın kabahatinden ziyade maksurelerdeki müzehheb tüvânları yağlı boya ile alelade boyayan bundan bir asır evvelki bazı kimselerden ne beklenebilirdi. Süleymaniye Cami-i Şerif'i bundan yirmi sene evvel nazar-ı dikkati bile o kadar celbetmezdi. Önünden geçenler bu caminin ulvî kudsiyetine bigâne kalırlardı. Zira etraf ve havâlisi câbecâ dükkânlarla muhâttı. Bugün oraları temizlendi de bu pek güzel şaheser-i mimari meydana çıktı. Eskiden mebânî-i hayriyye meyânında idare edilen bu camiler son derece dikkatle muhafaza edilirdi. Halıları, çinileri, Kur'an-ı Kerîmleri, kandilleri velhâsıl pek çok yerleri antika kadar kıymettardı. Camilerimiz birer müze haline inkılâb etmişti. Avrupa'da antika merakı uyanarak buraya da uzanan o eller buradan pek nefîs eserleri taşıdı.

Camilerimiz, bugün itirâf federiz ki, dört duvardan mürekkeb kaldı. Bu eserlerden mühim bir kısmı Evkâf-ı İslamiye Müzesi'nde hıfzedildi. Görüyoruz ki ecdâdımız yalnız cami inşasına himmet etmemişler, her şube-i sanatta pek çok eserler vücuda getirmişlerdir. Âsâr-ı bâkiyesi bizi hayretlere düşürüyor. Cevâmi-i şerife maalesef umumiyetle harap bir haldedir. Evkâf-ı Hümâyûn Nezâreti her sene himmet ederek tamirata nezaret ediyor ama yine matlûb hâsıl olmuyor. Çünkü âsâr-ı mimariye pek çoktur ve tâ yapıldığından beri mühim bir tamir görmeyen camilerin muhtâc-ı tamir yerleri de pek çoktur. Eğer ecdâdımız bu camileri ahşap yapsalardı şüphe yok ki cümlesinin yerinde şimdi bir avuç kül bile kalmayacaktı. Nitekim otuzu mütecaviz saray yapan Koca Sinan'ın bu âsârından kalmış ufak bir taş bile mevcut değildir.

Mimar Sinan'ın âsâr-ı muhalledesi bir kitap teşkil eder. Her sahifesi başka türlü olan bu kitabı bir İstanbul'a teşbih edersek beher sahifesi bir mahalle veya semte müşabihtir. Hemen her semtte ve mahallede Mimar Sinan'ın ufak veya büyük bir eserine tesadüf ederiz. Fakat tarz-ı mimari aynı olduğu halde bir eser diğerine benzemez. Aksâm-ı mimariyesi o kadar mütenevvidir ki muhterem mimarlarımız toplanıp da büyük bir Mimar Sinan külliyatı neşr eyleseler pek zengin bir eser vücuda getirmiş olurlar. Teşkilât ve tezyinât-ı

1 11 Kanunusânî 1338 (11 Ocak 1922) - Vakit

mimariyesi itibariyle bir eseri resim ve planlarıyla bugün bir cilt teşkil eder.

Şâyân-ı hayret olan nokta şudur ki dört yüz senede ancak vücuda gelebilecek olan bu âsârı Avrupalıların da hayret ettiği gibi Mimar Sinan yüz senede ikmâl etmiştir. Rüfekâ-yı mesâisi pek mütenevvi ve pek kıymetdârdır. Avrupa mecmualarından birinde görüldüğü üzere Mimar Sinan'ı çini vesairede üstad olan kimseler yetiştirmekten ziyade Koca Sinan'ı bu sanatların hepsine rağbet ederek camilerine ithal ettiğinden bu adamlar da gördükleri teşvikler üzerine Mimar Sinan sayesinde yetişmişlerdir.

Cevâmiimizin en dakîk cihetlerine kadar plan ve mikyâsı üzerine mimari resimleri mevcut olmadığından pencere ve kapıların maalesef ekserisi değişmiştir. Mesela hareket-i arz tesiriyle veya mürur-u zamanla harap olan bu aksâm aynen muhafaza edilseydi çok muvafık olurdu. Mamafih bu devr-i meşrutiyette âbidât-ı mimariyemizi sevebildik ve kıymetlerini anlayabildik de bu devirde yapılan bazı tamiratında eski tarzları mehmaemken muhafaza edebildik.

Mimar Sinan'ın âsârı bu makalede sayılamayacak derecede çoktur. Maalesef matbuu kalmayan Tezkiretü'l-Bünyân tetkik olunursa iyi bir fikir alınabilir.

Mimar Sinan, hayat-ı sanatında 81 cami, 51 mescit, 55 medrese, 26 darülkurra, 17 imaret, 2 darüşşifa, 7 su kemeri, 8 köprü, 18 kervansaray, 35 hamam, 17 türbe ve sebil vesaire vücuda getirmiştir.

Hammer'in dediği gibi Şehzade Camii, Mimar Sinan'ın çıraklık, Süleymaniye kalfalık, Edirne'deki Selimiye Camii de üstadlık eseridir.

Edirne'deki Selimiye Camii'ne Mimar Sinan başladığı zaman 84 yaşında idi. Bu cami Mimar Sinan'ın son ve en büyük eseridir ve bu camiyi Mimar Sinan lisanıyla çok tavsif etmiştir. Ayasofya kubbesinden büyük kubbe yapılamaz diye ecnebi mimarlara "Biavnillah-i Teâla ve sâye-i Sultan Selim Han'da izhâr-ı kudret edip bu kubbenin Ayasofya kubbesinden altı zirâ gedîn ve dört zirâ derinliğin eyledim" diyor. Üçer yollu ve pek narin olan bu minareleri yapmanın müşkil olduğunu kendisi de söyler. Tarihimizde "Pesendide-i Cihân-ı Mimar Bîakran-ı Sinan Ağa" unvanıyla şöhret bulan Koca Sinan Türklüğün namını yükseltmiş pek büyük bir üstaddır. Her vakit mübarek namını hürmet ve tebcil ile yâd edip sene-i devriye-i vefatını idrak ettikçe hatıratını tekrîm etmeliyiz.

Her ne tarafa baksak bu sanatkâr-ı âlîşânın bir eser-i bergüzidesine tesadüf ederiz. Rumeli'de tâ Bosnalara kadar, Anadolu'nun en ücra köşelerinde bile eserleri görülür. Yetiştirdiği sâir mimarlar Osmanlı sanat-ı mimarisini tâ Hindistan'a kadar neşr eylemiştir.

Sâir mimarlar fenn-i mimarî-i Osmaniyenin ıslah ve terakkisine pek mühim hizmet etmişler ise de mertebe-i kemâle eriştirmek şerefini yalnız Mimar Sinan kazanmış ve bu kadar âsâr-ı sanatı vücuda getirmek için çok himmet ve gayret göstermiş, Türklüğün namını ve kendi namını ihyâ etmiştir.

Mimar Sinan hayat-ı husûsiyesi itibariyle de şayan-ı dikkattir. Selâtin-i zamanın vizerâ ve ayânın o kadar lütuflarını ve ihsanlarını gördüğü halde son derece sahî olmasından ve her gece konağından misafir eksik olmamasından dolayı büyük bir servet izhar etmemiş vefatında borcu çıkmamış ise de nakdi de zuhur etmemiştir. Kabri Süleymaniye'de Ağa Kapısı ile Dökmeciler arasında köşe başındadır. Evkâf Nezareti himmet ederek burasını tamir etti. Ruşen Eşref Bey'in bir makalesinde dediği gibi "Mimar Sinan'ın İstanbul'da en güzide eseri olan Süleymaniye Camii'nin bir köşesine o eserin imzası gibi kabrini vaz etmiştir." diyor ki çok doğrudur.

İbdâ' ettiği o azamete mukabil mütevazı bir yere kendini defnettirmiştir. Kapısından girerken başını eğmeden girmek gayr-i kâbildir. Yenibahçe kurbunda kendisine bir de mescit yaptırdı. Kendisine büyük bir cami yaptırmak o zamanın usulünden değildi. Merâtib ve menasibe çok dikkat edilirdi. Bu mescit 334 Fatih harîk-i hâilinde maalesef yandı. Yalnız minaresi bâkîdir. Hatta o civarda bir de Mimar Sinan Mahallesi mevcut imiş. Lakin Mimar Sinan'ın ikâmetgâhı Aksaray'da Horhor civarında idi.

Mehmet Ziya Bey bir makalesinde "Dokuzuncu ve onuncu asırlar arasında vücuda gelen âsâr-ı âliyenin kemerlerinin vaz ve tertibinde, kubbelerin tenasüp ve inşasında, revakların tertib-i tenasübkârisinde Koca Sinan bin Abdülmennan'ın ruh-ı maâli karîninin hayal-i latifini fark ve müşahede ederiz" diyor ki çok doğrudur.

Süheyl

MİMAR SİNAN'IN BİR ŞAHESERİ[2]

Topkapı'dan sur haricine çıkıldıkta Mithat Paşa Çiftliği'ne doğru gidilirken etrafı kâmilen bahçelik ve meyvelik bir semte gelinir ki bu taraflara Takyacı Mahallesi derler. Yolun solunda üzeri Frenk kiremidiyle örtülü ve zaid bir takım ahşap kısımları havi ve fevkalade müzeyyen bir minare ile bir mescit dikkatimizi celb eder. Bu mescit haricen o kadar fersude ve çirkin bir manzaradadır ki sinesinde resimlerinden görüleceği vechile bir hazinenin saklı olduğunu kimse düşünemez.

İşte her tamir gördüğünde zamanlarının zevksizlikleriyle ünsiyet etmeye mecbur olan bu eser Sâî'nin Sinan hakkında yazdığı risalede muharrer ve binaenaleyh "Üstad-ı Mimaran Sinan"ın yapısıdır. Bu mescidin inşası bin tarihlerine yakındır. Bu mabed diğerleri gibi dört duvar üzerine bir ahşap tavandan ibaret binaenaleyh sade bir tarzdadır. Duvarları kâmilen ve en nefis çinilerle süslüdür.

Sinan vücuda getirmiş olduğu binalarda pek nefis çiniler kullanmıştır. Yine o devirlerde yapılan Rüstem Paşa Camii'nin çinileri ne kıymette ise bunlar da o değerdedir. Devrinin hususiyeti ile beraber tersim tarzındaki muvaffakiyeti imtizac etmiştir. Yalnız biraz lakaydi çinilerden mühim panoların çalınmasını mucip olmuştur. Mihrabın en güzel bordürünün nısfı ve sağ duvarlardaki cihanca meşhur olan münakkaş saksı kısmı kâmilen aşırılmıştır. Çinileri cihetiyle çok kıymetdar olan bu mescit Türk nakş ve tezyin tarzları itibariyle de ehemmiyet ve tetkiki haizdir. Bir de yukarı mahfilin tavan pervazlarıyla alt maksurelerin cepheleri ve raf altları fevkalade müzeyyen olduğu gibi ortada müdevver olan ahşap tavan da fevkalade münakkaş imiş. 1293 tarihlerinde muhaceretle gelenlerin bir kısmını bu mescitte iskân etmişler. Bu sanat nefisesi –hala eserleri mevcuttur- kömür ve odun islerinden kararmış. Mescit bu lakayt ve zavallı kimselerden boşalınca tamirat ve tathirata lüzum görmüşler. Herhalde camilerin tathiratıyla meşgul olan bir heyet gelmiş, keşfini yapmış. Bakmışlar ki her taraf isli, kapkara kir içinde. Bunu sabunlu su ile silerek, bu nefis eseri kurtarmadan –ne zahmet- bir yeşil boya çalalım. Yeşil daha uhrevi bir renktir. Camiye bir güzellik bahşeder demişler... Şimdi çoktan çürüyen bu insanların verdiği karar derhal tasdik olunmuş ve yüreğim sızlayarak lanetle yazdığım bu satırlarda okunacağı vechile boyanmış ve bu nefis sanat eseri de mahvolmuş. Biraz insaflı imiş ki tavanın göbek kısmıyla maksure raflarını ve bir de kapının üstündeki müzehheb levhayı boyamamış. Bu üç parça müzeyyen kısım ile bu eserin yüksekliğini öğreniyoruz.

Bu tarzda kıymetli bir tavan Topkapı Sarayı'nda da yoktur. Bu, tam Türk tarzındadır. Karışmamış saf bir milli bir vasıftadır. Bu tavanların bir eşi Edirne Sarayı'nda Cihannüma Kasrı'nda görülmüştür. Bir de Amca Hüseyin Paşa'nın Anadolu Hisarı'ndaki yalısında mevcuttur. Edirne'deki yanmış, Takyacı'daki boyanmış, yalıdaki de pek ziyade

harap ve yıkılacak bir hale gelmiştir. Denebilir ve iddia olunabilir ki bu kadar orijinal bir esere tesadüf imkânı yoktur. Cami ve mescitler yapılırken şüphesiz Sinan'la pek kıymetli sanatkârlar mesaide bulunmuşlardır ki bunlardan birisi de Sinan'ın terceme-i halini yazan şair ve ressam Sâî'dir. Daha ziyade nakış sanatında ileri gelen, üstadımız Doktor Rıfat Osman Bey'in tetkiklerine Topkapı'da Ahmet Paşa Camii müezzin maksuresinin divanlarının nakışlarını çizmiştir. Muhtemeldir ki bu tersim tarzı aynı olduğu için Sâî okulundan çıkmış bulunsun. Bu nakışlar adeta tezhip şeklindedir. Kâmilen altınla mülemmadır. Adeta nefis ve ince bir tezhip gibi ahşap kısımlar süslenmiştir. Bir vakit bu pek kıymetdar nakışların üzerindeki yeşil ve kalın tabakalı boyayı hamlaçla eritip meydana çıkarmak da istediler.

Çizmiş olduğum çini modellerindeki zarafet pek müstesnadır. Hele rafların altındaki nakışların esası o kadar kuvvetlidir ki o zaman idrak olunan yüksek ve millî bir medeniyetin bariz bir nişanıdır.

Sinan yalnız cami ve mescit yapmakla kalmamış, zamanın büyüklerine otuz bir tane de saray yapmıştır. Bu sarayların bugün bir taşı ve ufak bir resmi bile mevcut değildir. Mesela Sokullu Mehmet Paşa'nın sarayını nazar-ı itibara alalım: İstanbul'da iki camiyle müteadid eserlerini ve Anadolu ve bilhassa Rumeli'de pek mühim binalarını yapan ve süsleyen Sinan acaba bu paşanın sarayında ne incelikler göstermiştir. Resmi ve ne de bir örneği mevcut olmadığından bu husustaki fikri Sinan'ın şimdiki halde lâyemut kalan sâir eserlerinden öğrenmek mecburiyetinde kalıyoruz. Bu tersim tarzı da aşağı yukarı o zamanki konakların inşa ve nakışları hakkında pek kıymetdar malumat verir.

Bu mescide uzanan yıkıcı elden birini daha gösterelim. Bundan otuz kırk sene evvel Dorinyi isminde bir herif her nasılsa camilere girmek için müsaade alır. Ayasofya Camii'ndeki türbelerden birinin kapısı sağında bulunan büyük bir panoyu kâmilen sökerek bilemem ki ne suretle onun

2 1926 – Milli Mecmua

Avrupa'da yapılmış pis ve fena bir modelini oraya koydurabiliyor. Sonra iki cami mahfilini de –ziyaret olunursa görüleceği vechile- alt üst ediyor ve elini Takyacı'ya kadar uzatıyor.

Oradan da sağdan ve soldan kıymetli çinileri aşırarak gizlice Avrupa'da yaptırdığı adi numuneleri yerine vaz' ediyor. Bunu da güya tamir ve değiştirmek ve iyilik maksadıyla yapar gibi gözükürken mahallenin ileri gelenlerinden birkaçı herife bir güzel dayak atıyorlar ve bu suretle habasetine nihayet veriyorlar. Bu kadar numuneler görüldükten sonra kıymeti meydana çıkan bu eser çok tehlikeler ve maceralar geçirmiştir.

Bu caminin banisi caminin yan tarafında ve sebilin arka cihetinde medfundur. Kabir taşı da zamanın çok nefis bir eseridir. Biri elyevm muhaddem olan sebilin bir ufağı da cadde üzerindedir ki 986 tarihini havidir. Asıl caminin duvarına 1235 tarihlerinde Derviş Paşa da bir çeşme yaptırmıştır. Bu mescidin karşısında nefis ve kıymetdar bir mezar taşı daha vardır ki bu kabrin caminin banisi, Arakiyeci İbrahim Efendinin mahdumuna ait olduğu muhakkaktır. Her şeyde olduğu gibi mescidin inşası vesilesiyle de bir efsane uydurulmuştur: Arakiyeci Bursa'da iken güya bir rüya görerek şimdiki mescidin yere gömülü yedi tane tekne derununda mahfuz altın olduğunu keşfetmiş, Bursa'dan kalkıp gelmiş. O zamanki idareye haber vermiş ve bu define çıkarılmış. Kendisine mükâfat verilmek istenildiğinde buraya yedi tane kuyu, bir mescit, iki sebil binası arzusunu göstermiş. Filhakika bu civarda o zamandan yapılmış yedi kuyu mevcuttur. İki sebilin biri harap, biri sakaflıdır. Mescidin yanındaki iki taş tekne de o hazinelerin mevzu' bulunduğu kaplardan imiş.. Civardan mescit hakkında bir şey sorulunca derhal bu malumatı vermekte teehhür etmezler. Diyebiliriz ki Sinan'ın eserleri içinde eski ev tarz ve nakışları hakkında çok saf bir malumat alabilmek için bu mabedin tetkiki lazımdır. Zira o devirde idrak olunan gayesine vasıl olan millî mimarimizin detayları burada tetkik olunabilir ki bu suretle çok etraflı malumat almak kabildir. Bu eserin asıl haliyle muhafazası ve sonradan ihdas olunan kısımlarının hedmi ve mescidin daha mazbut bir hale konması lazımdır. Eğer o yeşil boyalar Alman usulüyle kaldırılacak olursa Türkiye dört asırlık milli bir servet daha kazanmış olacaktır.

Hasköy: 11 Teşrinisani 926

MİMAR SİNAN DEVRİNDE TEZYİN USULÜ[3]

Mimar Sinan'ın yine sene-i devriyesi geldi. Sinan'ı artık herkes tanıyor ve herkes onun büyüklüğünü duydu ve her gün de layemut eserlerini doya doya görüyor. Sinan hakikaten bir devir yaşattı. Biz Sinan'ı Süleyman-ı Kanuni, Selim-i Sani ve Murad-ı Salis uhdelerinde yaşadı diye telakki edebiliriz, bu padişahlar Sinan devrinde yaşadı demek daha doğrudur. Eğer Sinan olmasaydı bu devirler bu kadar parlak olmaz ve yaşamazdı. Devrin gurur ve azametini onun her eserinde görürüz. 945 tarihinden 996 senesine kadar Sinan'ın yapmadığı bir eser, kullanmadığı ziynet kalmamıştır. Bu hususları, büyük ve müteaddid fasiküllerden ibaret ansiklopedik tarzda bir esere malik olmadığımız için bilemiyoruz. Yoksa Sinan kendisine müzahir olan pek değerli arkadaş ve sanatkârlarla çalışmış, yalnız dört duvar üzerinde kubbeden ibaret sengin eserler bırakmamış, onları devrin hususi ve millî tarzıyla süslemeyi unutmamıştır. İşte çiniler, işte oyma ve sedefli kapılar ve mermer üzerine mahkukat, işte tavan ve minber nakışları... Bütün bunlar Sinan'ın eserlerini ziynetlemiştir.

Bazı camilere öyle kıymetli parçalardan mürekkep çiniler ve ahşap tavan nakışları koymuştur ki sırf bu güzelliği bozmamak ve nazara daha calip bir tarzda göstermek için başka bir şey ilavesinden çekinmiştir. İşte Sinan'ın yine mühim bir eseri olan Topkapı'da Ahmet Paşa Camii'nde nefis parçalar halinde pencere üzerlerinde çini ve çini üzerine yazılır, müezzin mahfili tavanları ve mermer oymacılığın şaheseri olan minber...

Topkapı haricinde Takyacı Mescidi'nde yine bu hususiyeti havi kısımlar mevcuttur. Mesela Süleymaniye, mimari cihetinden fevkalade kıymetli, yaptığı türbeleri hususi bir zevk ile süslemiş... Çinilerinde namütenahi tecelliyatını görüyoruz. İşte Rüstem Paşa Camii, Türk çiniciliğinin bir şaheseri. Hamamlarda zamanına göre en modern tesisatı kullanmış. Bilhassa hamam mimarisinde çarşı hamamlarında komamalı. O, saraylara pek nefis hamamlar yapmıştır. Sinan'ın Edirne Sarayı'nda, bugün bir taşı bile mevcut olmayan, yatak hamamı ne kadar meşhurdur. Sinan bunların hepsinde bir hususiyet taşır. Sinan'ın eserleri Sâî'nin "Tezkiretü'l-Bünyân"daki yazdıklarından ibaret değildir. Sinan'ın Tezkire'ye geçmemiş ne kıymetdar eserlerini Doktor Rıfat Osman Bey üstadımız Trakya'da bularak toplamıştır. Sinan bir cami yapmış, hamam yapmış, çarşı yapmış demekle onun inceliğine ve hususiyetine nüfuz edemeyiz. Mesela Sinan Edirne'de Edirne Sarayı teberdarlarının oturduğu yere yaptığı Selimiye'nin yanına bir de Büyük Arasta denilen çok nefis kapalı çarşı yapmıştır. Sinan'ın bunu yapmakta elbette bir kastı vardır. Rıfat Bey bunu dikkatle aramış ve sebebini bulmuş: Vukuu melhuz bir heyelan camiyi siyanet maksadıyla bir temel direği mesabesinde bu çarşıyı oturtmuş. Fakat ona da hususi bir zarafet bahşetmiş. Mesela, Arasta'ya girerseniz, tam orta kısmında camiye geçilecek kısımla tesalüb eden yerde güzel mermerlerden arabesk oymalı pencereleri havi bir kubbe ve kubbenin altına tesadüf eden yere de bir sebil tarzında çeşme yaptırmış, etrafında peykeler dizilmiş, yazın sıcağından terleyenler bu latif ve serin yerlerde bir müddet dinleniyorlar.

Hele buradan o oyma pencerelerin aksettirdiği ehemmiyeti derkâr ve bu suretle mütefessih havayı dışarı çıkaracak hava cereyanı tertibatı hayrete şayan bir surette görünmektedir. İşte camiye destek olarak yapılan ve bugün harap ve kapalı olan Edirne'deki Arasta'nın eski hali.

Gelelim Sinan'ın teferruat halinde kullandığı tezyinata: Evvela çinileri zikredelim. Sinan devri çinilerinin gerek zarafet ve gerek tertibinde büyük bir hususiyet vardır. Sinan devrinde gördüğümüz çinileri müteakip devirlerde göremeyiz. Türkiye'de çini fabrikaları Sinan zamanında çalıştığı kadar hemen hiçbir devirde, çalışmamıştır. Süleymaniye'nin kıymetine muadil ve mihrab tarafındaki cephede mevzu' dokuz pencerenin camları da hep İstanbul'da yapılmıştır. Bir meraklı genç çıksa bütün ömrünü çinilerin örneğini çizmeye hasretse yalnız çiçekleri tespit edemez. O kadar mütenevvi ve o kadar güzeldir. Ve Sinan rastgele hemen her yere çiçekleri doldurmamıştır, bir kaide takip etmiş ve lüzumu kadar kullanmıştır.

Cami haricinde bu çinilere pek az tesadüf ederiz. Mesela Haseki Medresesi'ni nazar-ı itibara alalım: kapısı üzerinde gayet kıymetli bir çini panosu vardır. Güzel ve nadide renklerle süslü kitabe de çinidir.

Kapısının yanlarında görülen dört pencere üzerinde de çiniler mevzu' iken maalesef mürur-ı zamanla yok olmuştur. Bir de yine aynı medresenin dershanesi kapısındaki çini pano da nadir görülür eserlerdir. Çiçeklerden kullanılan şekiller sade ve basittir: Birçok ve sade münhaniler üzerinde birkaç çeşit yaprak, çiçeklerden lale, karanfil, gül goncası, nergis, mine, muhtelif goncalar... Aralarda bulutlar ve fasulyelerden muhavvel şekiller göze çarpar. Bunların tertibi çok dilferibdir.

Çini panolarında iki tarz vardır. Ekseriya bordürlerde olduğu gibi tamamıyla murabbai ve müstatili çinilerden mürekkeptir ve yahut bir pano üzerindeki şekl-i muhtelif murabbalar üzerinde taksim olunarak çizilmiştir. Sinan kabartma çini hemen kullanmamıştır. Yalnız çiniciliğin bir şaheseri olmak üzere Piyale Paşa Camii mihrabının ıstalak titleri kâmilen çinidir.

Mimar Sinan hayat-ı husûsiyesi itibariyle de şayan-ı dikkattir. Selâtin-i zamanın vizerâ ve ayânın o kadar lütuflarını ve ihsanlarını gördüğü halde son derece sahî olmasından ve her gece konağından misafir eksik olmamasından dolayı büyük bir servet izhar etmemiş vefatında borcu çıkmamış ise de nakdi de zuhur etmemiştir.

Ayasofya türbelerinin kapı yanlarındaki panolar çok müstesna bir kıymettedir. Velhasıl Sinan eserlerindeki bu detayları birkaç satıra sığdırmak kabil değildir. Pencere ve kapı kaideleri de müteselsil zarafettedir. Bunda Sinan'ın hususiyeti, takip etmiş devirlerdeki tekâmülün son haddi olmasındadır. Bunda Sinan'ın kendisine mahsus hususiyetinden çok bir şey yoktur. Fakat en mü'tena ve ince eserleri yalnız Sinan devrinde görürüz. Eyüp Sultan'da Ferhat Paşa Türbesi kapısı ve Süleymaniye kapıları birer şaheserdir.

Mermer üzere olan mahkûkata gelince: Sinan'ın bunlarda çok inceliklerini görürüz.

Mesela Takyacı Mescidi kapısı haricinde son cemaat yerlerindeki ufak mihrap üstündeki mahkûkat çok nefistir. En nefis oyma şüphesiz Edirne'de Selimiye'nin minberidir. Sinan burada çok ince bir sanat göstermiştir. Hemen her eserini bu birkaç misal ile anlayabiliriz.

Şimdi gelelim Sinan'ın ahşap tezyinatına: Bunlardan mahdud yerlerde istifade etmiştir. Birkaçını zikredelim. Topkapı'da İbrahim Paşa müezzin mahfili tavanları, Takyacı tavan ve raf altları, Edirne'de Selimiye'de hâlihazırda yeşile boyanarak zayi olmuş müezzin mahfili tavanı, Manisa'da Muradiye Camii'nin fevkalade müzehheb ve müzeyyen minberi son derece musannadır. Bunlar adeta tezhip nefasetindedir. Bunlara çini modeller hâkim olmuş ve bilhassa Arap ve Türk tezhip tarzları model ittihaz olunmuştur. Sinan bu tezyin usulünü de sevmiş, fakat yaptığı binalara (saraylar müstesna) çok mebzul kullanmamıştır. Sinan'ın devrin ricaline yapmış olduğu otuz üç sarayda herhalde nefis parçalar vardı. Maalesef bugün bu eserlerin bir taşı bile kalmamıştır. Bu hususta, Sinan'ın camilerde ve mescitlerde baki kalan ahşap tezyinatından dolayı hükümler verebiliyoruz. Görülüyor ki Sinan'ın eserlerine her şey hâkim olmuştur. Yüksek ve ince dehası her tarzda tecelli etmiştir. Sinan demek her şey demektir. Bizde henüz tetkik edilmeyen bakir mevzulardan biri de Sinan'dır. Sinan bizim yaşatmamıza hacet kalmadan yaşıyor ve yaşayacaktır. Onun kadar bahtiyar bir adam pek nadir görülür. Bugün içtimai inkılâp yapan büyükler bütün dünyaca ne kadar tebcil ediyorsa, mimaride büyük bir inkılâp yapan Sinan da böyle bir tebcile layıktır. Böyle adamlar beynelmilel bir kıymet ve ehemmiyeti de haizdir. Nitekim onun namını bütün dünya tanımış ve eserlerini bütün dünya öğrenmiştir. Her sene-i devriyesinde ruhuna Fatihalar ithafına lüzum yoktur. Zira onun ruhu daima neşât-ü şadi içindedir. Onun ruhuna ithaf olunacak her büyüklük muhalled eserlerinin karşısında duyulan derin huşu ve huzu içinde gizlidir.

21 Mart 928■

3 1928 – Milli Mecmua

Taşla Konuşan Deha

HAYRETTİN OĞUZ

Taşla Konuşan Deha/Muhsin İlyas Subaşı
Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür
Yayınları No: 9/Kayseri 1996

MİMAR SİNAN'I YALNIZCA TEKNİK BOYUTU İLE BİLMEK VE ANLATMAK ÖNEMLİ OLMASINA rağmen eksik kalabilir. Eserleri üzerinde teknik yoğunlaşmalar bazen anlamı görmezden gelmemize neden bile olabilir. Bu Sinan'la ilgili her önüne gelenin her aklına geleni yazacağı, konuşacağı ve yayımlayacağı anlamına gelmez elbette. Ancak sanatın belki de en müşahhas hali diyebileceğimiz mimarinin ve mimari eserin anlam boyutu ve şiirselliği olmadan da gerek eseri ortaya koyanın ve gerekse eserin hakkıyla anlaşılması eksik kalır. Sırf akademik bir bakış nasıl olayın bir boyutunu ortaya koyarsa, sırf sanatsal veya sembolik bakış da olayın başka bir boyutunu ortaya koyar. Önemli olan bütün bakış açılarını akıl ölçeğinin temel kriterlerinden yola çıkarak sanat eseri eksenini de yok saymayarak terkibi bir usulle ele almak, anlamak ve yorumlamaktır.

Mimar Sinan ile ilgili deha, yaratıcı, büyük sanatkâr vb. tanımlar her biri kendi içinde bir bağlama sahiptir. Ve her bir tanım da tanımlananı sınırlamakla birlikte bir ifade çabasıdır da. Bu anlamda Gülru Necipoğlu'nun Sinan Çağı, Uğur Tanyeli'nin Muhayyel ve Tarihsel Mimar Sinan, Suphi Saatçi'nin Bir Osmanlı Mucizesi birbirinden özel ve güzel tanımlamalar. Kanımca bu tür tanımlamaların en güzellerinden biri de Kayseri'de, Sinan'ın memleketinde çıktı: Taşla Konuşan Deha...

Taşla Konuşan Deha, Muhsin İlyas Subaşı'nın kitabının aynı zamanda başlığı... Bu tanımlamayı ilk duyduğum andaki şaşkınlığım ve sessizliğim tanımın güzelliğinden çok, tanımlananın hakkıyla anlatılması, ifade edilmesiyle ilgiliydi. Taşla Konuşan Deha belki kimilerince bir şairin, bir edebiyatçının mistik bir ifadesi olarak telakki edilebilir. Ancak mesele şudur ki zaten amacımız Sinan'ın taşla, yapı ile eserleri ile ilişkisini, ne yapmaya çalıştığını, insan ve şehir tasavvurunu, zaman ve mekân tahayyülünü anlamaya çalışmak değil mi? Nitekim şiir de bir ifade etme, anlama ve anlatma biçimi olarak dilin ve muhayyilenin en zirve hali değil mi?

Böyle bir tanımın Kayseri'de ortaya çıkması da ayrı bir öneme sahip. Çünkü Sinan'ın taşa duvara bürünmesini belki de onun doğduğu topraklarda insan-taş ilişkisini iyi bilen, gören ve çözümleyen birisi anlayabilirdi. Muhsin İlyas Subaşı'nın bu tanımı kanımca böyle bir zaman-mekân bilincinin tezahürü olsa gerek. Nitekim aynı isimle yayımladığı kitabında Muhsin İlyas Subaşı Sinan'ı, bir edebiyatçı ve şair duyarlılığı ile adeta taşla konuşan, hemhal olan bir insanı anlatıyor. Bir başka deyişle Sinan'ın Ağırnas'tan, Kayseri'den götürdüğü taş dilini Osmanlı coğrafyasına nasıl yaydığını duygusal bir bağlamda anlatıyor.

Taşla Konuşan Deha 1996 yılında Kayseri Büyükşehir Belediyesinin yayınları arasında çıktı. 136 sayfalık kitapta Muhsin İlyas Subaşı klasik Sinan biyografilerinin ötesinde bir anlam yolculuğuna çıkıyor. Sanki Sinan bugünde yaşıyormuş gibi veya sanki o Sinan'ın yaşadığı çağa gitmiş gibi canlı ve akıcı bir metin çıkmış ortaya...

▲ Şehzade Külliyesi Medrese Bölümü

Nitekim kitabın takdim yazısında *"Sinan, içindeki heyecanı dışında şahsi bir üslup haline getirip milletimizin vazgeçemeyeceği bir sistem olarak ortaya koyarken, neyi yapmak ve neyi söylemek istediğini çok iyi biliyordu"* diyerek Sinan'ın bir nizam içinde değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizerken, onun oluşturduğu ve onu oluşturan bütüne işaret ederek başlıyor. Yazarımıza göre taş işçiliği

sadece bir yapı ustalığı değil, imar etme, dünyayı anlamlı kılma ve mekânı insan için yaşanır hale getirme bağlamında değerlendirilmelidir. Dolayısıyla onu anlamdan soyutlayarak kuru mekânlar ve yapılar olarak algılamak Sinan'ı ve eserini anlamamak olacaktır. Sinan'ın taşla konuştuğu gibi, bizim de zaman zaman onun çağına giderek zaman zaman da onu çağımıza getirerek eserleri üzerinden onunla konuşmamız; dilini, anlam dünyasını, bütüncü bakış açısını, hafizasını, muhayyilesini idrak etmemiz gerekiyor.

Sinan'ın çalışkanlığı, sabrı, iradesi ve sanatkârlığı içinde yetiştiği iklimle birleşince ortaya bir büyüklüğün görüntüleri çıktı. Bu anlamda Sinan'ın her bir eseri yazılmış bir kitaba benzetilebilir. Öyle ki her biri Sinan'ın taşla konuşmaları ise onları bir metin gibi, Sinan'ın kitapları gibi değerlendirip ele almalıyız ki daha iyi anlayalım. Yazarın tarihî malumat ve tartışmaları klasik olarak aktarmasından sonra asıl onu Sinan yapan bağlama vurgu yapması önemlidir.

Metnin önemli özelliklerinden birisi de Sinan'ın Kayseri'den merkeze taşıdıkları ile ilgili... Özellikle Kayseri'nin bir Selçuklu-Danişmendli şehri olması ve onların mirasına sahip olması Sinan'ın anlam dünyasına ve mimari birikimine nasıl yansımıştır bunun altının çizilmesi önemli. Yazarımıza göre Sinan bu anlamda şanslıdır çünkü Kayseri'deki tarihî eserler onun hafızasıdır. Nitekim Sinan'ın eserlerine baktığımızda Kayseri'de Hunat Camii, Sahibiye Medresesi, Hacı Kılıç Camii, Ulu Camii, Döner Kümbet çizgilerini görmemek mümkün değildir. Öyleyse Sinan bir hafızayı taşıyan ve bununla bir sürekliliği sağlayan insandır. Subaşı adeta onu Kayseri Selçuklu kimliğinin taşıyıcısı olarak niteler ve bir bakıma Osmanlı'daki Selçuklu hafızasına mimari anlamda göndermede bulunur.

Yazar Sinan'ı ele alırken onun mimarlık kimliğinin ötesinde yaşadığı dönemdeki sosyal ve kültürel olaylarla ilgilerini de zaman zaman yansıtarak, içinde yaşadığı sosyal ve siyasi hadiselerin, kültürel tartışmaların onu nasıl etkileyebileceğinin de altını çiziyor. Özellikle camileri yaparken camilerin içinde bulunduğu şehre, mahalleye, mekâna uyumunu sağlayarak o yerdeki şehircilik anlayışını da doğal olarak belirliyor. Cami merkezli bir şehir tasavvurunun aslında kalıcılığının önemine vurgu yapıyor. Nitekim camilerin etrafındaki mahalleleri camiye uyumlu hale getirmesi bunun en somut göstergesidir.

Yazarımıza göre Sinan'ı Sinan yapan unsur sadece kendisinin yaptığı eserler değil, aynı zamanda gerek Selçuklu ve gerekse Roma döneminde kalma eserleri ayağa kaldırması da unutulmamalıdır. Mesela bu anlamda Ayasofya bir Sinan eseri sayılabilir. Çünkü bugün Ayasofya ayakta duruyorsa Sinan'ın taşla konuşmaları sayesindedir.

Muhsin İlyas Subaşı *"Taşla Konuşan Deha"*nın nasıl ortaya çıktığının ip uçlarını da verir. Bir İstanbul seyahati sırasında Sirkeci'ye yanaşırken Süleymaniye'nin görünüşünden yola çıkarak hayal âleminde bir yolculuk yapar ve Ebbussuud'un duasını işitmenin eşliğinde Sinan'ın taşla ilk konuşması olan "bismillah"la temele inmesini canlandırır gözünde. Zaten bu anlamda kitap bu muhayyile bağlamı, bu rüya ekseni ile önemli... "Zamana karşı yarışan insan telaşı içerisinde o sele ben de kendimi kaptırarak Süleymaniye'ye doğru yürümeye başladım. Sağımda solumda attıkları her adımda ruhunda bin bir duyguyu çözüp, bin bir duyguyu bağlayan insanların nereye gittikleri, ne yaptıkları beni ilgilendirmiyordu. Vitrinlerdeki renkli neonlar, çağın renklerini ne kadar çekici hale getirirse getirsin, benim maksudum bunlar değildi. Hedefim güneşi kaybolmadan Süleymaniye'nin pencerelerindeki renkli vitraylarda yakalamaktı. Nihayet camiye gelmiştim. Besmele çekip içeri girdim." "...İbrahim adıyla tanınan cam ustasının her vakit ve her mevsimde renk değiştiren bu şaheserlerinin karşısında büyülenip kalmıştım. Ne Arap yarımadasından getirilen yeşil mermerler, ne başka diyarlardan getirtilen somaki mermerler o anda dikkatimi yokluyordu. Camlardan bir yeşil fısıltısı süzüldü duygularıma: Fazla bakma parçalarsın bizi!" İrkildim birden, dönüp Baalbek'ten getirtilen sütuna baktım. Onun dağ tepe hayvanların çektiği halatlarla sürüklenirken bu mukaddes yerinde başı dik durabilmek için onca çileye katlanışının macerasını dinledim. Sonra İskenderiye'den gemiye yüklenirken kopan yeniçerinin parmağından damlayan kaz sızdı yüreğime..."

Kitabın en orijinal bölümlerinden birisi ise Muhsin İlyas Subaşı'nın bir rüyada Mimar Sinan ile yaptığı sohbettir. Bu bölümde yazar adeta bir rüya üzerinden Sinan'ın mimarlık tasavvurunu, dünya görüşünü, biyografisini şiirsel bir güzellikle yansıtır.

En başta dedik ya Taşla Konuşan Deha bir şairin bir edebiyatçının Sinan tasavvuru diye. Nitekim Muhsin İlyas Subaşı bu şiirsel başlığını, şiirsel anlatımını ve rüyasını bir şiirle bitiriyor:

Taşı muştuladı mihrab önünde
Ona şekil verdi saf imanından
Aldı gök kubbeyi bir aşk gününde
Örttü üstümüze eridi zaman
Bir destan çağının cenk türküsüyle
Dolaştı cihanı tekbir sesiyle
Döndü İstanbul'a gül bestesiyle
Açıldı önüne bir geniş umman
Bizansın kalbine kazdı Tekbir'i
Üç ayrı kapıdan çözdü Tekbir'i
Ezelden ebede yazdı Tekbir'i
Mermerin nabzına kan verdi Sinan!..

▲ Selimiye Camii

Mimar Sinan'ın Kayseri'deki Eserleri

MEHMET ÇAYIRDAĞ

Türk ve dünya mimarisinin en büyük ustalarından, belki de en büyük ustası olan Mimar Sinan, tahminen 1490 yılında Kayseri'nin Ağırnas köyünde doğmuştur. Bu tarihte Kayseri Karamanoğullarından Osmanlılara geçmiş (Kayseri kesin olarak 1463 yılında Fatih döneminde Karamanoğullarından alınmıştır.) ancak Bünyan (Sarımsaklı) ve Tomarza'dan (Göstere) geçen sınırın doğu tarafı, Maraş merkezli Dulkadıroğluları idaresinde bulunuyordu. Mimar Sinan'ın doğduğu yılda Osmanlı Devleti'nin başında II. Bayezid bulunuyordu.

Osmanlı Devleti'nde merkez İstanbul'da bulunan muvazzaf askerler (Kapıkulu Ocakları-Yeniçeriler) devşirme usulü ile oluşturulurdu. İmparatorluğun belli bölgelerindeki çok çocuklu Hristiyan ailelerden, sıhhatli ve kabiliyetli olan bir çocuk alınır, bunlar Rumeli'den alındı ise Anadolu'daki Türk çiftçi ailelerin, Anadolu'dan alındı ise Rumeli'deki Türk ailelerin yanına bir müddet verilir, buralarda Türkçeyi ve İslamiyet'i öğrendikten sonra asker olarak yetiştirilmek üzere merkezdeki Acemi Ocağı'na kaydedilirdi. Bu ocaktan da Yeniçeri Ocağı'na geçen bu çocuklar burada asker ve subay olarak hizmete devam ederlerdi. Bunlar içerisinde çok kabiliyetli olanlar Osmanlı Devleti'ne bürokrat-devlet adamı yetiştirilmek üzere saraydaki Enderun mektebine alınırdı.

Osmanlılarda devşirme çocuk her bölgeden alınmazdı. Bilhassa ticaret ve imalatla uğraşan Kayseri, Trabzon gibi yerlerden devşirme alınmazdı. Sadece Yavuz Sultan Selim zamanında bu uygulama değiştirilerek buralardan da devşirme çocuk alınmıştır. İşte Sinan da bu dönemde, biraz ileri yaşta, 18-20 yaşlarında devşirme olarak alınmıştır. Osmanlılarda devşirmeler 12-18 yaşlarında alınıyorlardı. Ağırnas'ta o dönemde çoğunlukta Hristiyan Ortodoks Rumlar bulunuyordu. Mimar Sinan da bunlara mensuptu. Ortodoks Rumlar Bizans'ın Hristiyanlaştırdığı Türklerdi. Rumca bilmez, Türkçe konuşur, ibadetlerini Türkçe yaparlardı ve İncilleri Türkçe idi. Ermeniler arasında da çok miktarda karışmış Türkler bulunuyordu ve onlar da Ermenice değil Türkçe konuşuyorlardı. Rumlar Grek harfleri ile Türkçe, Ermeniler de Ermeni harfleri ile Türkçe yazıyorlardı. Biz Türkler de o dönemde Arap harfleri ile Türkçe yazıyorduk. Orta Anadolu'daki bu Hristiyan Türk topluluklarına, eski Karamanlılar, Karamanlı Rumlar deniliyordu.

Mimar Sinan'ın devşirme olarak alındığı döneme ait 16. yüzyıl Kayseri şeriye sicilleri (eski mahkeme kayıtları) maalesef kaybolmuştur. Eğer onlar bugün elimizde olsa idi Sinan döneminin devşirmeleri hakkında çok değerli bilgiler elde edebilecektik. Ancak diğer kayıtlardan öğrendiğimize göre (Ki bunların önemli kısmı Sinan'ın hatıralarını yazan arkadaşı Sai Çelebi'nin Tezkire'sinde bulunmaktadır.) Sinan Kayseri'den devşirme olarak alınmıştır. Sinan'ın Küçük Bürüngüz ve Üskübü (Subaşı) köylerinde de akrabaları bulunmaktadır. Sinan ismi hem Rumlarda ve hem de Türklerde kullanılan bir isimdi. Tıpkı Murad, Çul, Timur (Demir) gibi. Sinan'ın devşirme olarak alındığı dönemde Yavuz Sultan Selim İran seferine çıkmış, giderken ve gelirken Kayseri'ye uğramış, burada birkaç gün kalmış, dönüşte Dulkadıroğullarını tamamen ortadan kaldırarak bu bölgeyi Osmanlı Devleti'ne katmıştır.

▲ Kurşunlu Camii

Sinan muhakkak ki Türk ailelerin yanına değil doğrudan Acemi Ocağı'na alınmıştır. Çünkü ailesi Türkçe konuşuyordu ve yaşı da ileri idi. Burada yetiştikten sonra Yeniçeri Ocağı'na geçti ve burada Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad (1521), Rodos (1522), Mohaç (1526), Viyana ve Irak (1534 – 1535) seferlerine asker ve subay olarak katıldı. Mohaç seferinde teknik hizmetlerde görevlendirildi. İran seferinde Van Gölü üzerinde yaptığı gemilerle dikkat çekti. 1536 Boğdan seferinde Prut Nehri üzerine 13 günde kurduğu köprü ile takdirleri toplayan Sinan, 1538 yılından Acem Ali'nin ölümü üzerine Osmanlı Mimarlar Ocağı'nın başına "Ser Mimaran-ı Hassa" (Bayındırlık Bakanı) olarak tayin edildi. Sinan bir mimari tahsili almamış olmasına rağmen Kayseri'de ailesinden gelen bu kabiliyetini katıldığı seferlerde Osmanlı Devleti'nin çeşitli bölgelerinde ve asıl İstanbul'da bulunan başta Ayasofya olmak üzere eski ve yeni yapıları inceleyerek geliştirdi ve Osmanlı-Türk mimarisini bu büyük seviyesine ulaştırdı. O hem mimariyi geliştirdi, çok miktarda yeni denemelerde bulundu ve hem de çok miktarda usta mimar yetiştirdi. Döneminde Mimarlar Ocağı muazzam bir kadro ve imkâna ulaşmıştı. Osmanlı Devleti onu en muhteşem devri 16. yüzyılda (Türk Asrı), 100 yaşına kadar, yani 1588 yılındaki ölümüne kadar bu görevde tuttu. Eğer onu yaş haddinden emekli etse idi yaptığı eserlerin birçoğu, bu arada şaheseri Selimiye Camii ve Külliyesi yapılamazdı. O; Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murad dönemlerinde vazifede bulunmuştur. Hayatı başta İstanbul olmak üzere Osmanlı Devleti'nin her bölgesine 400'e yakın eser yapmakla geçmiştir. Tabii önemli eserlerinin dışındaki yapılara, yetiştirmiş olduğu kadrosundaki mimarlar tarafından nezaret edilmiş olmalıdır.

ESERLERİ

Mimar Sinan tabii ki hanedana, vezirlere ve valilere ait yapıları inşa ediyordu. Yoksa devletin bakanının ve kadrosunun, parası olan herkesin istediği binayı yapması söz konusu değildi. O, Osmanlı Devleti'nin çeşitli bölgelerinde olduğu gibi doğum yeri olan Kayseri'de de bir kısım yapılar inşa etmiştir. Yukarıda bahsi geçen, arkadaşı Sai Çelebi'ye yazdırdığı eserindeki kayıtlara göre Kayseri'de üç şahsa eserler yapmıştır. Uzun yıllar bu üç şahıs ve eserleri hakkında yapmış

▲ Mimar Sinan Çeşmesi- Ağırnas

olduğumuz çalışmalar çeşitli sempozyumlarda tebliğ olarak sunulmuş (IV. Türk Sanatları Kongresi) ve çeşitli yayın organlarından yayımlanmıştır. Mimar Sinan'a Kayseri'de eser yaptıranlar kronolojik sıraya göre şunlardır:

I – OSMAN PAŞA

Kanuni dönemi vezirlerinden olan Gürcü Osman Paşa anlaşıldığına göre bu dönemde Konya (Karaman) Valiliği yapmış ve valilik görevini Kayseri'de sürdürmüştür. Aşağıda geçecek olan Doğancı Hacı Ahmet Paşa bahsinde de belirtileceği üzere 16. yüzyılda Konya valiliği görevinde bulunan paşalar Konya'da değil, eyaletin ikinci büyük sancağı olan Kayseri'de oturuyorlardı. Çünkü Konya'da, bilhassa Kanuni döneminde, şehzadeler de yetişmeleri bakımından valilik yapıyorlardı. Nitekim Kanuni'nin iki oğlu, önce Şehzade Mustafa, onun öldürülmesinden sonra Şehzade Selim Konya'da valilikte bulunmuşlardır. İşte aynı vilayette iki vali bulunmaması için Konya Valisi olan paşalar vilayetin diğer büyük sancağı Kayseri'de oturuyorlardı. Bu sebeple Kayseri bu dönem Osmanlı tahrirlerinde "Makarr-ı Mirmiran" (Beylerbeyinin-Valilerin Makamı) olarak geçmektedir. İşte bu sebeple Osman Paşa ve Ahmed Paşa Mimar Sinan'a Kayseri'de eserler yaptırmışlardır. Kanuni'nin İran seferi sırasında Safevilere karşı gösterdiği başarı sebebi ile önce Konya (Kayseri), sonra Halep ve Bağdad'a vali olarak tayin edilmiş, bu son görevi sırasında 1554 yılında vefat etmiştir. (Sicill-i Osmanî C. III, S. 410)

Osman Paşa Kayseri'de hangi tarihlerde bulunmuş tam belli değildir. Mimar Sinan'ın yazdırdığı tezkirelere göre o, Sinan'a Kayseri'de Osman Paşa Camii olarak bilinen camisini yaptırmıştır. Osman Paşa'nın bu camii Kayseri'de At Pazarı'nda (şimdiki Cumhuriyet Meydanı) idi ve vilayet konağı (paşa sarayı) ile şimdiki Saat Kulesi arasında idi. Evliya Çelebi, Osman Paşa'nın Kayseri'deki hem Sinan yapısı camiinden ve hem de At Pazarı'nda bulunan ağaçlıklı büyük avlulu sarayından bahsetmektedir. Ahmet Nazif Efendi ise Mir'at-ı Kayseriye isimli eserinde Hükümet Dairesi ve Saat Kulesi arasındaki Gürcü Osman Paşa Camii'nden bahsetmiş, 1806 ve 1898 yıllarında tamir görmüş olduğunu, ilk yapılışının 16. yüzyıl (Hicri 9. 10. asır) olduğunu belirtmiştir. Ancak Sinan yapısı bu cami zamanımıza kadar gelememiş, yıkılıp ortadan kalkmıştır. Yine Ahmet Nazif Efendi'nin bahsettiği cami yanındaki iki medresenin de cami ile birlikte yıkılıp yok olduğu anlaşılmaktadır.

Osman Paşa'nın bir de şimdiki Bankalar Caddesi'nin İnönü Bulvarı'na çıkış mahallinde, Büyük Otel ve Samurağa İşhanı yerinde Gürcü Hamamı adı ile anılan bir hamamı bulunmakta idi. Geçen asrın başlarına kadar faal olan bu hamamın kalıntıları da altmışlı yıllarda belediye imar faaliyetleri arasında ortadan kaldırılmıştır.

Görülüyor ki Osman Paşa Kayseri'ye sadece bir cami yaptırmamış, cami yanına iki medrese, bunların yakınına meydana paşa sarayı (vilayet konağının ilk yapılışı) ve bir hamam yaptırmıştır ve tabii ki cami ile birlikte bütün bu yapılar Mimar Sinan tarafından inşa edilmiştir.

II. HACI AHMED PAŞA

Mimar Sinan'a Kayseri'de eserler yaptıran ikinci devlet adamı Konya Valisi Doğancı Hacı Ahmed Paşa'dır. Onun ismi de Mimar Sinan'ın tezkirelerinde geçmektedir. Hacı Ahmed Paşa İsfendiyar (Candar) Oğulları hanedanından olup bu beyliğin Osmanlılara katılmasından sonra kardeşi Şemsi Paşa ile birlikte Osmanlı hizmetine girmiş, Enderun'a alınmış ve sarayda padişahlara av kuşlarının yetiştirildiği Doğancı-Çakırcı Ocağı'nda temayüz ederek II. Selim ve III. Murad'ın yakın nedimi olmuştur. Mimar Sinan'la aynı zamanda yaşayıp onun da yakını olmuş ve onunla aynı yaşlarda ve aynı yıl (1588) vefat etmiştir. Türbesi Mimar Sinan yapısı olup Üsküdar'da kendi ismi ile anılan Doğancılar semtindedir.

Hacı Ahmed Paşa ilk defa Kanuni döneminde 1558 yılında Konya Valisi olmuş, o da Osman Paşa gibi Kayseri'de Mimar Sinan'a eserler yaptırmıştır. Onun elimizde bulunan vakfiyesine göre tezkirelerde geçen camiinden (Kurşunlu Camii) başka bu cami etrafında külliye olarak imareti, on üç ocaklı büyük bir hanı, mektebi ve hamamı bulunmakta idi. Bütün bu eserlerini cami ile birlikte Mimar Sinan'ın planlamış olduğu muhakkaktır. Cami bugün Kayseri'de Mimar Sinan'a ait tek eser olarak ayakta olup halk tarafından "Kurşunlu Camii" ismi ile anılmaktadır. Külliyesinin diğer yapılarının tamamı yıkılmıştır. 1930'lu yıllarda cami güneyinden cadde genişletilirken yıkılan cifte kubbeli Paşa Hamamı'nın eski resmi Albert Gabriel'in "Kayseri Türk Anıtları" isimli eserinde bulunmaktadır.

Hacı Ahmed Paşa Kayseri'de "Kuşçu Paşa" olarak tanınmış ve Kızılırmak çevresindeki Kuşçu gibi köylerden saraya av kuşları temin etmiştir. O, II. Selim zamanında ikinci defa Konya Valisi olmuş ve en son da Şam Beylerbeyi (Valiliği) görevinden emekliye ayrılmıştır. Caminin kitabesinde ebcedle tarih düşürülürken 1586 olarak hata yapılmıştır. (Kitabeyi Paşa'nın kardeşi, aynı zamanda şair olan, Üsküdar'da sahilde camisi ve hayratı bulunan Şemsi Paşa yazmış olmalıdır.) Çünkü Kanunî ve II. Selim'e ait bir kısım belgelerde caminin 1573'ten önce Kayseri'de mevcut olduğu kaydedilmiştir ki külliyesini Mimar Sinan'a 1558 yılında getirildiği ilk Konya Valiliği sırasında yaptırmış olduğu ortaya çıkmaktadır. II. Selim'in Hacı Ahmed Paşa'ya Tomarza'nın vergi gelirlerini bağışladığına dair bir temliknamesi olduğu gibi, vakfiyesinde Ambar arazisinin büyük bir kısmının, cami çevresindeki bahçelerin (Mimar Sinan Parkı) ona ait olup vakfettiği kayıtlıdır. Yine vakfiyesinde Ahmed Paşa'nın imaretinde nasıl yemek hazırlanacağı ve fakirlere yedirileceği teferruatıyla kayıt altına alınmıştır.

III. HÜSEYİN BEY

Mimar Sinan'a ait tezkirelerde, ona Kayseri'de bir hamam yaptırdığı belirtilen üçüncü şahıs Hüseyin Bey'dir. Hüseyin Bey, Kanuni döneminde Aksaray Sancak Beyliği yapan Kayserili bir zat olup vakfiyesine göre Selçuklu Hacı Kılıç Camii (Ebu'l Kasım Ali el-Tusi Camii) ve mahallesi ile bir alakasının bulunduğu anlaşılmaktadır. Onun mezarı Hacı Kılıç Camii minaresi bitişiğinde olup mezar taşına göre 1552 yılında vefat etmiştir. Hüseyin Bey'in Kayseri'de Mimar Sinan'a yaptırdığı hamam, Sahibiye Medresesi'nin kuzeybatısında, İstasyon Caddesi üzerinde ve bugün burada bulunan Tapınç İşhanı'nın önünde idi. Meydana yakın olması sebebi ile Meydan ve Çömlek Hamamı isimleri ile de anılan Hüseyin Bey Hamamı geçen asrın ortalarına kadar faaldi ve vakıflar tarafından kiraya veriliyordu. Sonradan harap hale gelen hamamın 1960'tan sonra İstasyon Caddesi genişletilirken belediye tarafından kalıntıları ortadan kaldırılmış, daha doğrusu yer altına gömülmüştür.

Hüseyin Bey'in 1547 tarihli vakfiyesine göre Kayseri'de bu hamamı yaptırmasından başka Hacı Kılıç Camii'ni tamir ettirmiş ve caminin kuzeyine bir de imaret (aşevi) inşa ettirmiştir. Bu imaret binası Sultan Abdülaziz zamanında baruthane olarak kullanılmış, neticede kalıntılar yine 1960 yılından sonra belediye tarafından ortadan kaldırılmıştır.

▲ ▼ Kurşunlu Camii

▲ Mimar Sinan Çeşmesi- Ağırnas

Hüseyin Bey'in Tarsus'ta da büyük bir hanının olduğu vakfiyesinde belirtiliyor ise de Mimar Sinan yapısı olabilecek bu hanın bugün mevcut olup olmadığı bilinmemektedir.

MİMAR SİNAN'IN KAYSERİ'DEKİ VAKIFLARI

Mimar Sinan'ın Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde bulunan vakfiye suretinde onun İstanbul'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nun başka bölgelerinde vakfettiği cami ve vakıf arazileri arasında memleketi olan Kayseri'deki vakıfları hakkında da bilgi bulunmamaktadır. O vakfiyesine göre doğduğu köy olan Ağırnas'a uzak bir yerden içme suyu getirmiş ve bu suyu köy içerisinde üç çeşmeye bağlamıştır. Çeşmeler etrafında buradan su içen hayvanların bir müddet dinlenmeleri için de geniş alanlar vakfetmiştir. Ancak onun çeşmeleri ve vakfettiği araziler vakfına tapulu olarak bugüne kadar gelememiştir. Vakıflar Bölge Müdürlüğümüz esnasında çeşmelerin ve çevrelerinde kalan arazilerin kendi adına tapulanması sağlanmıştır. Çeşmeleri bugün restore edilmiş olup suları akmaktadır. Sinan'ın bir de Bünyan'ın (Sarımsaklı) Gergeme bölgesinde Alagöz isimli bir değirmeni olduğu kayıtlı ise de bu değirmen de yıkılıp yok olmuştur.

Sinan'ın Ağırnas köyünde (şimdi Melikgazi ilçesine bağlı mahalle) bir evinin olduğu naklen gelmiş ve bu ev tamir edilip müze haline getirilmiştir■

Ağırnas'tan İstanbul'a Mimar Sinan'ın İzleri

GÜRCAN SENEM

MİMAR SİNAN! BU İSİM SİZDE DE SEMBOLİK BİR ANLAM OLUŞturmuyor mu? Sinan hakkında o kadar çok şey yazıldı, yapıldı, söylendi ve söylenmeye devam ediyor ki, ortaya konan her yeni benzersiz nitelik, onu tanımlamada sıradan girdiler haline geliyor artık! Kendisinde vücut bulan; yaptığı işin, uzmanlığının, kullandığı bilim dallarının bugün bilimsel disiplinlerde tek bir karşılığı yok. Onlarca bilim dalını ve disiplini uzmanlık düzeyinde bilip bunları yerli yerince kullandığını görüyoruz. Hele işin içine mana ve inanç girdiğinde eylemlerinin derinliği ölçülemez hale geliyor.

Sinan'a dair istisnasız her şey birbiriyle o kadar bağlantılı ki, bir konudan bahsettiğinizde birden izlediğiniz yol sayısız dallara ayrılabiliyor. Hepsinden bahsetmek istiyorsunuz ama o yolların da her biri yine aynı şekilde bölünüyor.

Aslında bahsetmek istediğim konu Mimar Sinan'ın Kayseri ile olan bağı. Ama biraz önce değindiğim gibi yoldan sapıp kendimi bahsetmekten alamayacağım kısa kısa konular da olacak. Onlardan birincisi; Sinan'ın söyleyip Sâi Mustafa Çelebi'nin kaleme aldığı "Tezkiret-ül Bünyan"da Sinan'ın kendisini "karınca" olarak nitelemesi. Tabii buradaki vurgu çalışkanlık üzerine. Çalışkanlığını ve gayretini direkt olarak anlattığı birkaç yer var. Mesela Suphi Saatçi'nin "Tezkiret-ül Bünyan" çevirisinin yer aldığı "Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan" adlı kitabında; Sinan'a ait mesnevilerin birinde şu ifadeler yer alıyor;

Çalıştım ta çocukluk çağından Mesleğim, sanatım ve hizmetimle

Yetiştim Hacı Bektaş Ocağından Ve de akran içinde gayretimle

Özellikle kendini nasıl yetiştirdiğinden bahsettiği bölümlerde emeğini, azmini ve heyecanını çok iyi anlıyorsunuz. Tüm kitabı okuduğunuzda da çıkaracağınız pek çok sonuçtan biri de "çok çalışkan biriymiş" olacaktır.

Çocukluk çağından beri çalıştığını söylüyor Sinan. Peki, Sinan'ın çocukluğu nerede geçti? Bu soruya makalelerde, dergilerde, tezlerde, kitaplarda, belgesellerde, filmlerde ve hatta dizilerde bile cevap verilmiş. Tabi ki Ağırnas! Sinan'ın Ağırnas ve Kayseri ile ilişkisini öncelikle elimizdeki teknik ve resmi bilgilerle kurmaya çalışalım. Doğum tarihi genel olarak 1489 veya 1490 olarak kabul ediliyor. Yeniçeri Ocağı'na da 21 ya da 22 yaşında alındığı öngörülüyor. Sinan'ın kendisinin yazdırdığı iki kitabı var. "Tezkiretü'l Bünyan" ve "Tezkiretü'l Ebniye". İkisinde de Ağırnaslı olduğuna dair herhangi bir ifade mevcut değil. Sadece "Tezkiretü'l Bünyan"da; "...Bu değersiz kul, Sultan Selim Han'ın saltanat bahçesinin devşirmesi olup, Kayseri Sancağı'ndan oğlan devşirilmesine ilk defa o zaman başlanmıştı. Ben de ilk devşirilen oğlanlardandım..." ifadesi mevcut. Yani yaklaşık 22 yılını geçirdiği Ağırnas'ın ismini kullanmadan Kayseri ile ilgili sadece bir cümle zikretmiş. Bir de not ekleyelim, aynı kitapta "ben, yaşlı usta Abdulmennan oğlu Sinan..." ifadesini kullanmış. Bu isim babasının gerçek adı değildir. Abdulmennan; Osmanlı döneminde devşirmeler ve din değiştirip Müslümanlığa geçenlere baba adı olarak verilen isimlerden biridir.

Sinan'ın Ağırnaslı olduğuna dair en sağlam deliller Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde yer almaktadır. Bu belgeleri kronolojik olarak paylaşacağım. Mimar Sinan'la ilgili araştırma yapan birçok kişi, akrabalarının Kıbrıs'a sürülmesini engellemek için kendisine iltimas gösterilmesini talep ettiğini bilir. Ancak Sinan'ın bu konudan daha önce Ağırnas'ta yer alan bir arsada hukuksal bir problem yaşadığı ve şikâyetçi olduğunu Devlet Arşivleri'nden öğrenmekteyiz. Bu arşivlerde yer alan yer isimlerindeki hataları ya da bugünkü isimlerini düzeltmeden paylaşıyorum. Doğrularını ya da bugünkü isimlerini parantez içinde yanlarına ekledim.

Hicri 24 Zilkade 978 (Miladi 19 Nisan 1571) tarihli ilk vesikanın özetinde; "Kayseri'nin Kuramaz (Koramaz) nâhiyesi Ağırnos (Ağırnas) köyü sınırında bulunan ve mutasarrıflarının evlâdından olduklarını iddia eden bazı kimseler tarafından zabtedildiği beyanıyla Mimarbaşı Sinan'ın kendi tasarrufuna verilmesini rica ettiği Çöngele (Ho

▲ Ağırnas

(ö) ngele) mezraasının durumunun araştırılıp sonucun ayrıntılı olarak bildirilmesi" ifadeleri yer almaktadır. Bu konu; mevcut çalışılmış belgeler içinde kronolojik olarak Mimar Sinan'ın Ağırnas ile olan bağını belgeleyen en eski vesikadır.

Hicri 17 Ramazan 981 (Miladi 10 Ocak 1574) tarihli ikinci vesikanın özetinde; "Hassa mimarbaşısı akrabasından Kayseri'nin Ağırnas köyü ile Keçibirigöz (Küçükbürüngüz) köyünden Sarı oğlu Döğenci, Üskün (Üskübü/Subaşı) köyünden Olise ve Kodolşan isimli şahısların Kıbrıs'a sürgün suretiyle gönderilecekler arasından ayrılıp yerlerinde bırakılmasına dair Akdağ kadısına hüküm" ifadeleri yer almaktadır. Burada Ağırnas, Küçükbürüngüz ve Şubaşı köylerinde Sinan'ın akrabalarının olduğu açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Dikkat çeken detay ise Küçükbürüngüz ve Subaşı köylerindeki akrabalarının ismen belirtilip Ağırnas Köyü'nün komple zikredilmesidir. Bu konu ile ilgili diğer bir husus da şudur: Milli Savunma Üniversitesi Rektörü Erhan Afyoncu; Olise ve Kodolşan isimlerini "Üleysi ve Kudanşah" olarak çevirmiştir. Ayrıca; Üleysi'nin "benzersiz" manasına gelen Moğolca bir kelime, diğer isimlerin ise Türkçe olduğunu belirtmiştir. Ağırnas ve Mimar Sinan'ın akrabalarının yaşadığı köyler incelendiğinde, buralarda yaşayan Hıristiyanların önemli bir kısmının öz Türkçe isimler taşıdığının anlaşıldığını vurgulamıştır. Ayrıca İbrahim Hakkı Konyalı'nın şu değerlendirmesini paylaşmıştır; 1584 tarihli vergi nüfusu tahrir defterinde Ağırnas'ta yaşayanların Türkçe isimlerini şu şekilde tespit edilmiştir: Evren, Pervane, Bahadır, Karagöz, Aydoğdu, Aslan, Yağmur, Kumru, Sefer, Hüsrev, Arslan, Kaplan, Hüdayahşi, Kılmaz, Uğurlu, Oğuzlu, Tatar, Paşabey, Timur, Kutlubey, Sarı, Hüdaverdi, Kalender, Bayram, Borhan, Kalanlı, Karaca, Sultanşah, Urumşah, Paşa, Şadi, Karayağdı, Çakır, Bayramlı, Şemsiye, Nurullah, Yürür, Asilbey, Kutluşah, Seylanşah, Keçi, Sarıaş, Atmaca, Kademşah, Tursun, Seferşah, Murad, Emirşah, Hızırşah, Kuru, Karakoç.

Hicri 11 Şevval 981 (Miladi 3 Şubat 1574) tarihli üçüncü vesikanın özetinde; "Mimarbaşı Sinan'ın iltimasıyla af olunan bir karyeden başka nefs-i Konya ve Kayseri'den Kıbrıs'a sürgün edileceklerin sevkine dair" ifadeleri yer almaktadır. Bu belgeden yine Sinan'ın yukarıda zikredilen akrabalarına iltimas sağlandığı anlaşılmaktadır.

Mimar Sinan'ın Ağırnas'la ilişkisini ortaya koyan diğer bir vesika da şudur: Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin, Mehmet Çayırdağ'a ait makaleleri derleyerek yayınladığı "Kayseri Tarih Araştırmaları" adlı kitabında, "Mimar Sinan'ın Kayseri'deki Eserleri" başlıklı bir makale yer almaktadır. Bu makalede, Sinan'a ait önemli bir vakfiyeden söz edilir. Bu vakfiye, Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivinde 576 (5/1) nolu Vakfiye-i sâbi Mükerrer Müceddet İstanbul adlı defterin 23-28. sayfalarında ve 14. sırasında kayıtlıdır. Ancak bu vakfiyede tarih bulunmamaktadır. Mimar Sinan'ın Kayseri'deki vakıflarına ait kısmın bir bölümünde şu ifadeler yer almaktadır. "...Kayseriye Sancağı'nda Ağırnas nam karyede rıza-en l'illahi teâlâ bina eylediği çeşmeyi vakfetti ve mezkûr çeşmenin kurbünde tulen ikiyüz altmış zira ve arzen yüz altmış zira arz-ı memlükesini vakfetti. Ta ki çeşme-i mezbureye gelen hayvanat orada istirahat edeler..." Sinan'ın Ağırnas'ta çeşme ve hayvanlar için dinlenme alanı yaptırdığı ve bunu vakfettiğine dair bu vesika, Sinan'ın Ağırnas ile olan bağını daha da kuvvetlendirmektedir.

Diğer bir vesika ise oldukça ilginçtir. Bu vesika devlet arşivlerinde olmayıp İbrahim Hakkı Konyalı'ya yazılan bir mektuptan ibarettir. Mimar Sinan'ın Atina'daki akrabalarından olduğunu iddia eden İshak Sinanoğlu'nun, İbrahim Hakkı Konyalı'ya 23 Ocak 1952'de yazdığı ve İbrahim Hakkı Konyalı'nın Yeni Asya Gazetesi'nde 28 Şubat 1973 tarihindeki

▲ Mimar Sinan'ın doğduğu ev

▲ Mimar Sinan'ın evine giden sokak

köşe yazısında yayımlamaya başladığı mektubunu özetlemeden olduğu gibi paylaşıyorum. "Baedesselam hatırı aliniz istifsar ederim saniyen bendeniz an aslın (aslında) Kayseri'nin Üskübü (Subaşı) köyünden şanlı Mimar Koca Sinan ağanın ailesinden Dr. Stavri Sinan oğlunun evlatlarından biriyim. Sevgili vatanıma 1911'den beri hasretim. Fetanetlü Bay İbrahim Hakkı, neşrettiğiniz Mimar Sinan ağanın kitabından anlıyorum ki zatı alileriniz hür fikirli halis Müslümanlardan birisiniz. Hz. Zülcelal ömrünüzü müzdat buyursun. Müteveffa Mimar Sinan'ın an aslın Kayseri'nin Üskübü (Subaşı) köyünden aba ve ecdadından olduğumu açıkça iznar etmek isterim. Tarihe hizmet etmek lazımdır. Koca Mimar Sinan ağa ne Arnavut, ne Bulgar, ne de Macar, Halis babadan evlada Kayseri'nin Üskübü (Subaşı) karyesindendir. Sinan oğlu Stavro'nun oğludur ve kendisinin Hristiyan isminin Dimitri olduğunu bildiririm. Validesi Katerinadır. Yaşının çok ilerlediği zamanlarda vatanı olan Üskübü'ye (Subaşı) gelip kaldığını akrabasına misafir olup kendinin ailelerinden bulunduğunu Hıristiyan iken isminin Dimitri olduğunu ve çocuklarına ruhu için dua etmelerini istediğini ve bir miktar para verdiğini atalarımızdan işitmekteydik. Hatta şerefli elleriyle yazılmış üç kıt'a mektuplarını da saklamakta idik. Mübadelede Mersin de kayboldu. Polisler elimden aldı. Ağırnas ve Keçi Birungoz da (Küçük Bürüngüz) akrabaları olduğu anlaşılıyor. Üskübü'ye (Subaşı) geldiğinde köyüne yakın bir çeşme yaptırmış. Kendi ailemiz Sinanoğlu bağ ve tarlalarından çıkan suyu bu çeşmeye akıtmıştır. Ayrıca hayvanların su içmeleri için de 6 havuz yaptırmıştır. Kadınların çamaşır yıkamaları için etrafı duvarlı bir çeşme daha yaptırmıştır. Bu kadınların çıplak yerlerinin dışardan görünmemesi içindir. Bir de göl yaptırmıştır. Göl gece dolup gündüz tarla ve yoncalıkları sulamak için yapılmıştır. Malumunuzdur ki Hıristiyan ölüleri için senede iki defa bir araya gelip kiliselerde hususi dua olunur. Muayyen vakitlerde hanemizde yapılan dualarda ölülerimiz cedvelinde Sinan ve Dimitri isimleri vardır. O cennet mekânın her ne kadar duaya muhtaç olmadığı malumunuzdur. Dört Türk Şanlı Sultanına hizmet etti. Harp gerilerinde yaptığı hayrathaneler, mektepler, medreseler, çeşmeler, sebiller ruhunu şad etmeye yeter. Ağırnas köyünde yaptırdığı üç çeşmeden mada dördüncüsü de yeni çeşme adını alır. Üskübü'de (Subaşı) köyün içerisinde üç çeşme mevcuttur. Köyün etrafında dahi dört çeşme vardır. Birincisin adı Yusuf çeşmesi, ikincisin asıl ismi "Gelen Koca Mimar Sinan Ağa Çeşmesi" iken sonra kelimeler kısaltılmak suretiyle "Gelen Koca Çeşmesi" denilmiştir. Köyün yakınında Koramas (Koramaz) dağları üzerinde keşişler çeşmesi vardır, o da Sinan'ındır. Koramaz dağlarından bir ufak ırmak çıkar. Birkaç sene akar, birkaç sene akmaz. İsmine "Gaziler Suyu" veyahut "Gazlar" suyu denilir. Yakınında 20-25 adet Selçuk mezarı vardır. İhtimal ki bu çay da adını o gazilerin mezarlarının yazılarından almışlardır. Mezarların bu yazısı okutulsa tarihe büyük faydası olabilir. Koramas (Koramaz) dağlarında büyük mağaralar mevcuttur. Mimar Sinan baba ve dedesinin adı şöyledir: Sinanoğlu Hiristonun Dimitrios Sinan'dır. Validesinin adı Katerina, biraderlerinin adları Yuani ve Yorgi'dir. Pederinin kardeşlerinin adları da Petro ve Stavrol. Ailemizin pek büyük serveti ve emlakı vardır bazıları şunlardır..."

Mektubun ulaşılan kısımları bunlardır. Mektupta kişiler hakkında çelişki olsa da bahsedilen yapılar ve kalıntılarla ilgili herhangi bir soru işareti yoktur. Birçok çeşme, suyolları, havuzlar ve mezarlık alanı zaten bilinmektedir. Ancak bu yapıların Sinan'la ilişkilendirilmesi, akademik çevrelerce ciddiye alınması ve araştırılması gereken konulardır. Çünkü Sinan'ın Kayseri'de yapmış olduğu eserlerle ilgili çalışmalar derinleştirilmelidir. Yukarıda belirtilen devlet arşivlerinde Sinan'ın Ağırnas'ın yanında Subaşı ve Küçükbürüngüz'de akrabalarının olduğunu belirtmiştik. Konunun, herkesin birbiriyle akraba olduğu ve yaklaşık 2 kilometrelik hat üzerinde birbirlerine komşu olan 3 köyden hangisinin Sinan'ın köyü olduğu tartışması şuan için polemikten öteye geçmeyecektir.

Yazımızın başında Sinan'ın Ağırnas'la olan ilişkisini ilk olarak resmi ve teknik bilgilerle kurmaya çalışalım demiştik. Yukarıda bunları sıraladık. Şimdi de beslendiği kaynaklar ve birikimleri üzerinden bu bağı kurmaya çalışalım. Öncelikle şunu ifade ederek başlamak istiyorum. Mimar Sinan'ın bu konu hakkında direkt bir ifadesi bulunmadığı için değerlendirmelerimizin temelini empati, kıyas ve bunlara bağlı gelişen tahmin ve hayal gücü oluşturacaktır. Bu sebeple, konu hakkında kaba bir tabirle çok da uçmadan kısa bir değerlendirmede bulunmayı yararlı görüyorum.

Yine Suphi Saatçi'nin "Tezkiretü'l Bünyan" çevirisinin yer aldığı "Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan" adlı kitabında; Sinan'ın şu ifadeleri yer alır; "...Acemioğlanlar arasından sağlam karakterlilere uygulanan kurallara bağlı olarak ve kendi isteğimle dülgerliği seçtim. Ustamın eli altında, tıpkı bir pergel gibi bir ayağım sabit olarak, merkez ve çevreyi gözledim. Sonunda yine bir pergel gibi yay çizerek, görgümü artırmak için diyarlar gezmeye istek duydum. Bir zaman padişah hizmetinde Arap ve Acem ülkelerinde gezip-tozdum. Her sarayın kubbesinin tepesinden ve her harabe köşesinden bir şeyler kaparak, bilgi ve görgümü artırdım..." Bir mesnevisinde de yetenek ve çalışmayı ders niteliğinde çok başarılı bir biçimde ele almıştır.

TARİH SOHBETLERİ

İBRAHİM HAKKI KÖNYA

Allah vergisidir kişiye yetenek
Kazandım sanatımı çaba göstererek

Bu ifadelerden biz Sinan'ın yetenekli, yeteneklerini geliştirmede istekli, çalışkan, araştırmacı, sürekli öğrenmeye aç, heyecanlı, gelişime açık bir fıtratının ve zihin yapısının olduğunu anlıyoruz. İşte bu özelliklere sahip bir gencin doğup büyüdüğü köyden ve sürekli gözlemlediği şehir olan Kayseri'den nasıl etkilendiği konusunda kafamızda bazı düşünceler canlanıyor. Aslında burada bu düşüncelerin temelini Sinan'ın özelliklerinin yanında dönemin Ağırnas ve çevresi ile Kayseri'nin coğrafi, tarihi, siyasi ve beşeri yapısını bilmek oluşturuyor.

Çok kısa bahsedecek olursak Ağırnas; yeraltı şehirleri yapmaya müsait jeolojik yapısıyla, yaklaşık 4000 yıllık tarihiyle, her dinden ve milletten insanların barış içinde yüzlerce yıl yaşadığı beşeri yapısıyla, doğal güzellikleriyle, taş ocakları ve buna bağlı gelişen taş ustalarıyla ön plana çıkan bir yerleşim alanı. Son dönemde bazı kaynaklar, özellikle 15 ve 16. yüzyıllarda çok sayıda dülgerin bulunduğundan hatta Sinan'ın dedesinin de dülger olduğundan bahseder. 16. yüzyıl Kayseri Tahrir Defterlerinden, bölgede çok yoğun olarak hem zirai hem de bunlara bağlı olarak gelişen ticari faaliyetlerin olduğunu da anlıyoruz. Bu dönemde yine Ağırnas-Kayseri istikametinde ve Kayseri'nin hemen yanı başında yer alan köyler oldukça zengin. Sinan muhtemeldir ki, böyle bir ortamda yeraltı şehirlerinden başlayarak birçok yapıyı gözlemleme fırsatı buldu. Özellikle her türlü ağacı, taşı, harcı, madeni yani malzemeyi tanıdı. İçinde bulunduğu kozmopolit yapı algılarını geliştirdi. Ayrıca koca bir imparatorluğun ferdi olmanın, imparatorluğun hukuksal ve idari organizasyonunun niteliklerini kavramanın onun akli yapısında sınırlarını kaldırmaya vesile olduğuna inanıyorum.

Sinan'ın zirveye ulaştığı somut olmayan konuların biri de zaman. Sinan'ın eserlerinde zaman tasavvurunun farklılaştığını hissedersiniz. Hem geçmiş hem an hem de gelecek, gözlerinizin önünde başka bir hisse dönüşür. İşte bu fikrin de temellerinin Kayseri'de atıldığını düşünüyorum. Sinan, Kayseri'de yer alan Selçuklu yapılarını incelemiş olmalıdır. Terazisinin bir kefesine zamanı diğer kefesine maddeyi ve manayı koymayı Selçuklu kokan bu topraklarda öğrendiğine inanıyorum. Aslında zaman konusu içerisinde, bütün insanlığın bilinçaltında yatan ölümsüzlük kavramını, tüm insanlığın ve ardından tabi ki Mimar Sinan'ın nasıl ele aldığına değinmek isterdim ancak konunun maalesef dağılmaması gerekiyor.

Yine Devlet Arşivlerinde Mimarbaşı Sinan'la ilgili şu vesika dikkatimi çekti. Hicri 16 Safer 992 (Miladi 28 Şubat 1584) tarihli vesikanın özetinde; "Kıdvet-ül-emasil ve'l-akran Hassa Mimarlarından Mehmet Subaşı'ya hüküm: Mimarbaşı olan Sinan Ağa hacca gideceğinden o gelinceye kadar yerine kaimmakam olup lazım olan hizmetleri görmesi" ifadesi yer almaktadır. Burada, Mimar Sinan'ın hacca gitmek istemesi üzerine kendisi tekrar dönene kadar yerine birinin görevlendirilmesi ile ilgili bir konu vardır. Ancak şu ayrıntı çok önemli! Tarihe dikkat ederseniz Mimarbaşı Sinan'ın o sene 95 yaşında olduğunu anlarsınız. Atla ve arabayla açık havada aylarca sürecek bir yolculuk! İnsanının aklına peygamber efendimizden rivayet edilen şu hadis geliyor; "Hacca giderken veya gelirken ölenin geçmiş günâhları affolur. O kimse, hesâba çekilmeden ve azâp görmeden Cennete girer." (İsfehânî)

Yine kısaca ele almak istediğim bir konu da Sinan'ın etnik kökeni. Öncelikle şu teknik bilgiyi paylaşmanın zaruri olduğunu düşünüyorum. Özellikle Yavuz Sultan Selim döneminde yeni bir uygulamayla Müslüman olmayan Türk ailelerinin çocuklarından da asker ocağına devşirme alınmaya başlandığını biliyoruz. Bunun örneklerini de Kayseri ve Trabzon sancaklarında görüyoruz. Özellikle yapı kitabelerinden ve kaynaklardan Hıristiyan Türklerin yoğun bir biçimde Kayseri'de yaşadığını da biliyoruz. Dolayısıyla Sinan'ın ailesinin de Hıristiyan dinine mensup Karaman Türklerin olduğu tezi gittikçe önem kazanmaya başladı. Ancak etnik kökenle ilgili bu tür tartışmaların tali meseleler olduğunu bilmeliyiz. Asıl mesele Sinan'ın yerelden evrensele uzanan hikâyesini tüm yönleriyle doğru anlayarak, Sinan'ı hak ettiği şekilde anlamak, yorumlamak ve tanıtmaktır.

Sonuç olarak aynı şehirde doğup büyüdüğüm ve hemşerisi olmaktan gurur duyduğum Mimar Sinan'a Kayseri olarak borcumuz var. "Sinan'a sahip çıkalım, Sinan'ı tanıtalım..." gibi ifadeler, bu güne kadar slogandan öteye geçemedi. Şehrin tüm aktörlerinin "Kamu-Yerel-Sivil-Özel" işbirlikteliği içerisinde harekete geçmesi gerekiyor. Özellikle üniversitelerimizin, Kayseri-Sinan bağını kuvvetlendirecek çalışmalara biran önce başlaması çok önemli. Çalışmalar ortaya konup borcumuzu ödemeye başlarsak, Sinan'ın da doğduğu şehre hizmet etmeye devam edeceğinden hiç şüphem yok. Yazıyı Ağırnaslı, yani Kayserili Sinan'ın şu duasıyla bitirmek istiyorum; "Dünya durdukça, eserlerimi gören akl-ı selim sahiplerinin çabamın ciddiyetini göz önünde bulundurarak onlara insaf ile bakacaklarını ve beni hayırlı dualarla anacaklarını umarım, İnşaallah!"■

Mimar Sinan'ın Eyüp Sultan'daki Eserlerine Panoramik Bir Bakış

NİDAYİ SEVİM

FATİH SULTAN MEHMED HAN'IN İSTANBUL'UN FETHİNDEN HEMEN SONRA, ŞEHRİ İMAR FAALİYETLERİNE GİRİŞTİĞİ KAYNAKLARDA YER ALIR. BU dönemde, kabri Eyüp Sultan'da bulunan Ali Kuşçu gibi konusunda uzman isimler imparatorluğun dört bir yanından davet edilerek bunlardan istifade yoluna gidilmiştir. Eğitim, sağlık, savunma ve sanat konularında da aynı yöntem izlenmiş, kararlar alınmış ve bu kararlar tek tek uygulamaya konulmuştur. Bu politikanın bir gereği olarak İstanbul'un dört kadılığından biri de Eyüp Sultan'da oluşturulmuştur. Havâss-ı refia olarak da adlandırılan bu kadılığın sınırları Çatalca'ya kadar uzanırdı. Diğer kadılıklar, Sur içi, Üsküdar ve Galata'da idi. Eyüp Sultan kadısının devlet protokolünde apayrı yeri vardı. Mekke-i Mükerreme ve Medine-i Münevvere kadılarının statüsü de böyle idi. Bunlar, ecdadımızın inceliklerine bir numune-i imtisaldir.

Fethin ilham kaynağı olması sebebiyle, Haliç'e yakın bir konumda olduğu tahmin edilen, Halid Bin Zeyd Ebu Eyyub el-Ensari hazretlerinin kabri, Akşemseddin (r. a.) tarafından keşfedilerek adına bir türbe inşa edilmiş (1453), etrafında İstanbul'un ilk külliyesi oluşturulmuştur. (1458)[1] Başta, Bursa olmak üzere Anadolu'nun pek çok bölgesinden Müslüman aileler buraya davet edilmiş ve iskânları sağlanmıştır. Fatih Sultan Mehmed Han, Eyüp Sultan semtini katıksız bir Osmanlı-İslam şehri olarak tasavvur ediyordu. Bunun için ne gerekiyorsa yapmaya hazırdı. Bu minvalde hocası Akşemseddin hazretlerine de burada ikamet etmesi hususunda ricada bulunmuştu. Bugünkü Eyüp Sultan semtinin çekirdeğini işte böyle bir tasavvur ve anlayış oluşturuyordu. Yine bu anlayışın bir yansıması olarak Eyüp Sultan, çeşitli tarikatlara ait tekkelerin en yoğun olduğu ve en parlak devirlerini yaşadığı mekânlarımızdan biri olma özelliğini taşır. Söz konusu tekkeler, Osmanlı toplum hayatının ayrılmaz bir parçasıydı. Her biri medeniyet üniversitesi mesabesindeki bu müesseselerde Türk tasavvuf, edebiyat ve sanat tarihinde iz bırakan nice kıymetli insan yetişmiştir. Sağlığında olduğu gibi öldükten sonra da Eyüp Sultan'a yakın olma arzusu milletimizde tutku haline gelmiş, semt zaman içerisinde türbeler ve mezar taşlarıyla dolmuş, adeta mezarlıklar şehrine dönüşmüştür. Eyüp Sultan'daki insanı alıp ötelere götüren uhrevî havanın oluşumunda, civardaki tarihî kabristanların katkısı inkâr edilemez. Kimler yok ki burada? Devlet adamları, hoca efendiler, hanım sultanlar, sanatkârlar, meczub-ı ilahiler ve daha niceleri! Halil İnalcık bu minvalde şu tespiti yapar: "Eyüp Sultan, yoktan var edilen bir Osmanlı-Türk kasabası olan Bursa gibi, Anadolu'da Türk şehirciliğinin orijinal ve tipik bir örneğidir. Ve büyük İstanbul şehrinin bir takım fonksiyonlarını üzerine almış ve tamamlamış olmak itibariyle İstanbul şehir tarihinin çok önemli bir parçasıdır..."[2]

99 yaşında vefat eden Mimar Sinan'ın 49 yıllık mesleki hayatı boyunca mimari ve sanat tarihi açısından mükemmelliğin zirvesinde olan, doğrudan veya dolaylı olarak yaklaşık 477 civarında[3] esere imza attığı muhtelif kaynaklarda yer alır. Onun İstanbul başta olmak üzere, Osmanlı cihan devletinin ulaştığı çok geniş bir coğrafyada cami, türbe, han, hamam, imaret, darüşşifa, kervansaray, bedesten, suyolu, kemer, köprü gibi birbirinden kıymetli mimari eserlerini bugün dahi gözlemlemek mümkündür. Dünyanın farklı ülke ve şehirlerinde iftihar vesilemiz olarak boy gösteren bu eserlerin 300 civarı İstanbul'da, 30'a yakını da Eyüp Sultan ilçesi sınırları içerisinde kalır. Çeşmeleri dâhil ettiğimizde bu sayı daha da çoğaltılabilir. Zira semtte bu döneme tarihlenen pek çok çeşme vardır. Osmanlı'nın 16. yüzyılda hükmettiği coğrafya göz önünde bulundurulduğunda bu rakamın ne kadar önemli olduğu görülür. Fatih Sultan Mehmed Han tarafından başlatılan, Eyüp Sultan'ın özgün bir Osmanlı semti/şehri olmasına yönelik imar faaliyetleri, Kanunî devrinde ete kemiğe bürünmüş olarak karşımıza çıkar. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren cami-i kebir çevresinde oluşturulan külliyeyi saymazsak semtin gerçek silueti bu dönemde meydana çıkmış ve mimari kimliği de yine bu dönemde olgunluğa erişmiştir. Mimar Sinan'ın buradaki her bir eseri millî mimarimizin adeta semte vurulan damgası gibidir.[4]

▲ Sokullu Mehmed Paşa Türbesi ve Medresesi

Her eserine bir kitap yazılması gerektiğine inandığımız Sinan'ın Eyüp Sultan'daki eserlerinin bir bütün olarak bugüne kadar hâlâ kitaplaştırılmamış olması üzüntü verici bir eksikliğimizdir. Bu eksikliğin giderilmesi noktasında Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Eyüp Sultan Belediyesine büyük iş düşüyor. Yazımız, bu minvalde atılmış mütevazı bir adım olarak düşünülebilir. Yazımızda eserlerin banisine ve mimari özelliklerine fazla değinmeyeceğiz. Kısa malumatlar vererek yetineceğiz. Bir nevi adres tarifi yapacağız. Zira bu eserleri bütün yönleriyle bir yazıya dökmek ihtimal dâhilinde değildir.

Muhtelif kaynaklardan derlediğimiz bilgilere göre Mimar Sinan'ın vaktiyle Eyüp Sultan'da inşa ettiği 4 cami, 4 mescid, 2 medrese, 1 darü'l kurra, 2 hamam, 1 saray, 11 türbe, 3 su kemeri bulunuyor. Bu eserlerin isimleri alfabetik sırayla şöyledir: Cami ve Mescid: Arpacıbaşı Mescidi (Arpacı Hayreddin Camii), Davud Ağa Mescidi, Defterdar Nazlı Mahmud Çelebi Camii, Dökmecibaşı Mescidi (Düğmeciler Camii), Karcı Süleyman Mescidi (Münzevi Camii), Nişancı Mustafa Paşa Camii, Şah Sultan Camii, Zal Mahmud Paşa Camii. Medrese: Sokullu Mehmed Paşa Medresesi, Zal Mahmud Paşa Medresesi. Darü'l Kurra: Sokullu Mehmed Paşa Darü'l Kurrası. Hamam: Eyüp Sultan Türbesi Hamamı, Nişancı Mustafa Paşa Hamamı. Saray: Ali Paşa Sarayı. Türbe: Ayas Paşa Türbesi, Defterdar Nazlı Mahmud Çelebi Türbesi, Dukaginzade Türbesi, Lala Hüseyin Paşa Türbesi, Lala Mustafa Paşa Türbesi, Nişancı Feridun Paşa Türbesi, Pertev Mehmed Paşa Türbesi, Semiz Ali Paşa Türbesi, Siyavuş Paşa Türbesi, Sokullu

1 Semavi Eyice, "Eyüp Sultan Külliyesi', TDVİA, s. 9-12., cilt: 12, İstanbul, 1995.

2 Halil İnalcık, "*Eyüp Sultan Tarihi Ön Araştırma Projesi*" Eyüp'te Sosyal Yaşam, Editör: Tülay Artan, Tarih Vakfı Yurt Yay., s. 2., İst., 1998.

3 Doğan Kuban, "Mimar Sinan ve Çağı", www.turkleronline.net. Erişim Tarihi: 20.03.2019.

4 Nidayi Sevim, "*Eyüp Sultan'da Mimar Sinan İmzalı Bir Eser: Nişancı Mustafa Paşa Camii*" www.dunyabizim. com. Erişim Tarihi: 20.03.2019.

Mehmed Paşa Türbesi, Zal Mahmud Paşa Türbesi. Kemer: Evvelbent Kemer, Kovuk Kemer, Uzun Kemer.

Dukaginzade Türbesi ve Lala Hüseyin Paşa Türbesi'nin yerleri belli olmasına rağmen yapılar günümüze ulaşmamıştır. Semiz Ali Paşa Türbesi günümüze ulaşmadığı gibi yeri de tartışmalıdır.[5] Ali Paşa Sarayı hakkında malûmat bulunmuyor. Nişanca Hamamı, Nişancı Mustafa Paşa Camii civarında olmalıdır. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde bu yönde bilgi bulunmaktadır. Lakin yapı günümüze ulaşmamıştır. Nişanca Mustafa Paşa Camii, Davud Ağa Mescidi, Dökmecibaşı Mescidi, Arpacıbaşı Mescidi ve Karcı Süleyman Mescidi ise günümüze özgün mimari özellikleri ile kavuşamamıştır. Kemerburgaz civarında yer alan kemerler ise apayrı bir inceleme konusu. İstanbul'un su ihtiyacını karşılamak tarih boyunca önemli bir sorun teşkil etmiştir. Bu sebeple kemer ve bentlerin mimari, mühendislik ve sanat tarihi açısından değerlendirilmesi gerekir.[6] Yazının hacmini genişletmemek için şimdilik bu eserlerin ismini zikretmekle yetiniyoruz. Ele alacağımız eserler semtin merkezinde, göz önünde bulunan abidevi yapılardır. Eserlerin bir kısmı külliye halindedir. Bu sebeple kopukluk olmaması için yapıları yukarıdaki şekilde gruplara ayırıp tek tek incelemek yerine mekân bağlamında ele alacağız.

▲ Defterdar Nazlı Mahmud Çelebi Külliyesi

SİNAN'IN MİMARBAŞI OLDUKTAN SONRA İNŞA ETTİĞİ İLK ESER

Mimar Sinan'ın Eyüp Sultan'da inşa ettiği en eski tarihli yapı Veziriazam Ayas Paşa Türbesi olarak biliniyor. Eyüp Sultan Camii haziresindedir. Beybaba Sokağı üzerinde, caminin Cülus Yolu çıkışında ve sağ taraftadır. Suphi Saatçi'nin Sâ'î Mustafa Çelebi'ye atıfla verdiği bilgilere göre Sinan'ın mimarbaşı olduktan sonra yaptığı ilk eserdir.[7] Yapının 1539 tarihli olması da bunu destekler mahiyettedir. Bilindiği üzere Mimar Sinan, o sırada, mimarbaşı olan Acem Ali adıyla tanınan Alâeddin'in vefatından (1539) sonra mimarbaşı olmuştur.[8] Aptullah Kuran, bu tarihleri 1538 olarak verir.[9] Mehmet Nermi Haskan'ın verdiği bilgilere göre, Tezkiretü'l Bünyan'da, Mimar Sinan'ın mimarbaşılığa getirilme süreciyle ilgili şöyle bir ayrıntı bulunur: "Hikmet-i Hüdâ-yı Te'âlâ Mimar Acem Ali'si fevt olup mimarlık mahlûl olur. Ol demlerde Veziriazam Ayas Paşa dahi ahirete rıhlet eyler. Merhumun mezarı hususunda a'yan-ı rûzigâr bir mimar yoktur. Bu fenne mahir bir üstat olsa deyu tefehhus olunurken, Lütfi Paşa: 'Mimar-ı Haseki olan Sinan Subaşı olmak gerektir. Bu kâre kâdir kimsenedir?' Deyu mukarrer eder. Ol zaman yeniçeri ağası bu hakiri çağırıp: 'Paşa hazretleri seni mimar etmeyi mukarrer etti, yanında câiz midir? Değil ise tedarik eyle...' Mülahaza edip kabul ettim..."[10] Bu ayrıntı Suphi Saatçi'nin bildirisinde Türkçeye çevrilerek verilmiştir.[11]

Savaş stratejilerini iyi bilen ve yardımsever biri olarak gösterilen Veziriazam Ayas Paşa'nın Arnavut asıllı olduğu rivayet edilir. Dört tarafı açık olan türbenin üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbeyi dört mermer sütun taşımaktadır. Türbe içerisinde yer alan lahit tarzı mezarın şahideleri gerek ifade biçimi gerekse yazı formu bakımından dönemin mezar taşı tipolojisini yansıtır. İzlerini beylikler döneminden itibaren sürdüğümüz, mihrap şeklinde oyulmuş bu muhteşem şahidelerin benzerlerine başta Bursa, Muradiye olmak üzere Anadolu'muzun bazı şehirlerinde de rastlıyoruz. Türbe; padişah, şehzade ve sadrazam türbelerine kıyasla mütevazı ölçektedir. Lakin Sinan'ın mekâna uygun tasarımlarına iyi bir örnektir. Dar bir alanda inşa edilen bu eser, büyük ustanın müstakbel kıymetli eserlerinin adeta habercisi gibidir.

5 Suphi Saatçi, "Sinan'ın Eyüp'teki Türbeleri", *Eyüp Sultan Sempozyumları* (V) Eyüp Sultan Belediyesi Yay. s. 153-154., İst. 2009.

6 Bkz. Kazım Çeçen, (Editör) *Osmanlı İmparatorluğu'nun Doruğu 16. Yüzyıl Teknolojisi*, İBB, İstanbul, 2000.

7 Suphi Saatçi, "Sinan'ın Mimarbaşı Olarak Eyüp'teki İlk Eseri", *Eyüp Sultan Sempozyumları* (II) Eyüp Sultan Bel. Yay. s. 61-62., İst. 2009.

8 Ahmet Refik, *Mimar Sinan*, s. 21., Akıl Fikir Yayınları, İst., 2012.

9 Aptullah Kuran, "Mimar Sinan'ın İlk Eserleri" www. ttk. gov. tr. Erişim Tarihi: 20.03.2019.

10 Mehmet Nermi Haskan, a. g.e. c. 2., s. 412.

11 Suphi Saatçi, a. g.b. s. 61-62.

MİNARENİN ALEMİNDEKİ HOKKA VE KALEM

Mimar Sinan'ın, mimarbaşılığının ilk yıllarında, Eyüp Sultan'da inşa ettiği eserlerden biri de Nazlı Mahmud Çelebi Külliyesi'dir. 1541 yılında inşa edilen Nazlı Mahmud Çelebi Külliyesi, Feshane'nin karşısında, Defterdar Caddesi ile Çömlekçiler Sokağı arasında kalır. Bu küçük külliyenin mektebi, medresesi ve çeşmesi de aynı yılda yapılmış, fakat mektep ve medrese günümüze kadar gelememiştir.[12] Kareye yakın planlanan cami, kesme taştan yapılmıştır. Ahşap çatılıdır. Tek şerefeli minaresi ve kapısı önünde dört mermer sütunlu bir revakı vardır. Üstü cami çatısı ile beraber örtülmüştür. 1546'da vefat eden Mahmud Çelebi'nin türbesi caminin kıble tarafındadır. Kubbeli ve etrafı açık olan türbe, form olarak Ayas Paşa Türbesi ile benzerlik gösterir. Her iki türbenin de etrafı açık olmasına rağmen Akşehir'deki Nasreddin Hoca Türbesi'nde olduğu gibi yanları açıktır, fakat haremlerine bir tâk kapı ile girilir.[13]

Sinan, sürekli bir yenilik, farklılık ve özgünlük peşindedir. Buradaki gibi birbiriyle benzer gibi görünen eserleri dahi yakından incelendiğinde iki eser arasında pek çok farkın ve ayrıntının varlığı görülür. Türbe içindeki mezar taşı, maalesef ilgisizliğimiz yüzünden pek çok örneği gibi kaybolmuştur. Caminin kapısındaki 1541 tarihli manzum kitabe, caminin banisi Nazlı Mahmud Çelebi'ye aittir. Mahmud Çelebi bu camiyi inşa ettirirken, minarenin hilâl biçimli olması gereken alemini, 90 dereceyle açılı ikiz şeklinde yaptırıp hilâllerin birleştiği noktaya mâdeni bir hokka, içine de mâdeni bir kalem koydurmuştur. Kaynaklar, bunun Nazlı Mahmut Çelebi'nin hüsn-i hat sanatına olan muhabbetinden doğduğunu zikreder.[14] Mehmet Nermi Haskan'ın Ayvansarayî Hüseyin Efendi'ye atıfla verdiği bilgiye göre Mahmud Çelebi, devrin hat üstadı Şeyh Hamdullah'tan icazetli bir hattattır.[15] 1980'li yıllarda hokka ve kalem kaybolmuştu. Uğur Derman hocamızın girişimleri ile 2007 yılında yapılan yenileme çalışmaları sırasında tekrar yerine konuldu.

▲ Ayas Paşa Mezar Taşı

Hokka ve kalemin aleme konulmasındaki hikmet hakkında, Eyüp Sultan halkı arasında şöyle bir hikâye de anlatılır. Malum olduğu üzere, Nazlı Mahmut Çelebi Devlet-i Aliyye'nin defterdarıdır. Fakat adı üstünde: "Nazlı". Öyle her isteyene bol keseden para dağıtan bir defterdar değildir! Çelebi, bu tutumu sebebiyle, hazineden rant edinemeyen çevrelerce düşman ilan edilerek rüşvetle suçlanır. Kuru bir iftiraya kurban edilmek istenir. Çelebi, ne kadar kendini savunmaya çalışsa da nafiledir. "Rüşvetin belgesi mi olur?" deyip Çelebi'ye baskıyı artırır düşmanları. Ortalıkta dolaşan şayia sebebiyle rahatsızlığı had safhaya ulaşan Çelebi, muhataplarına bir teklifte bulunarak şöyle der: "Elimdeki hokka ve kalemi ahalinin huzurunda, sırtım camiye dönük bir şekilde fırlatacağım. Hokka ve kalem minarenin tepesindeki aleme konmazsa suçlamayı kabul edeceğim. Eğer tersi olursa, yani hokka ve kalem alemin üstünde durursa ben sizin isnat ettiğinizden uzağım." Çelebi'nin bu sıra dışı teklifi kabul edilir. Çelebi, devlet ricali ve halkın huzurunda söylediğini yapar. Hokka ve kalem minarenin tepesinde durunca herkes Nazlı Mahmud Çelebi'nin suçsuz olduğuna kanaat getirir.[16] Böyle sıra dışı bir maharet sergilemek, fizik kanunlarına göre belki yüz milyonda bir ihtimaldir. Fakat bu

12 Mehmet Nermi Haskan, Eyüp Sultan Tarihi, Eyüp Sultan Bel Yay., c. 1., s. 60, İst. 2009.

13 Aziz Doğanay, "Eyüp Sultan'da Çardak Biçimli Türbelerin Niyaz Kapıları" www. academia. edu. Erişim Tarihi: 20.03.2019.

14 Uğur Derman, "Defterdar Nazlı Mahmud Camii'nin Minaresindeki Kaybolan Hokka ve Kalem", Eyüp Sultan Sempozyumları (IX) s. 365-369. İst., 2005.

15 Mehmet Nermi Haskan, a. g.e. c. 1., s. 60.

16 Nidayi Sevim, "Minarenin Alemine Hokka ve Kalem Kondu" *www.dunyabizim.com*. Erişim Tarihi: 20.03.2019.

gibi hikâyeler de olmasa bugün belki ecdadımızın pek çok güzelliğinden haberimiz olmayacaktı. Tıpkı sadaka taşları, mola taşları, zimem defterleri, diş kirası gibi...

HÜZÜN VE İHTİŞAM BİR ARADA

Nazlı Mahmud Çelebi Külliyesi'nden çıkıp Defterdar Caddesi üzerinden Eyüp Sultan yönüne doğru yürüyoruz. Feshane Caddesi başlangıcından sola dönerek Zalpaşa Caddesi'ne ulaşıyoruz. Tam karşımızda Semiz Ali Paşa'nın Hz. Hasan ve Hüseyin efendilerimiz adına inşa ettirdiği çeşme ile karşılaşırız. Buradan sağ tarafa döndüğümüzde, az ileride, bizi semtteki yegâne Yavuz Sultan Selim Han dönemi eseri olan Cezri Kasım Paşa Camii selamlar. Az ötesinde de, Feshane'nin karşısına gelecek şekilde Zal Mahmud Paşa Külliyesi yer alır. Eyüp Sultan'da cami-i kebir çevresinde şekillenen büyük külliyeden sonra ikinci önemli külliye Zal Mahmut Paşa Külliyesi'dir. Mimar Sinan'ın özgün eserlerinden biri olarak kabul edilir. Hemen bitişiğinde ve doğu yönünde yer alan Küçük Şah Sultan Külliyesi, ayrı bir külliye olmasına rağmen, Zal Mahmut Paşa Külliyesi'nin tamamlayıcı bir unsuru görünümündedir. Cami, medrese, türbe ve çeşmeden oluşan Zal Mahmud Paşa Külliyesi, 1577 yılında paşanın kendisi ve eşi Şah Sultan tarafından Mimar Sinan'a yaptırılmıştır. Yapının hem Defterdar Caddesi'ne hem de Zal Paşa Caddesi'ne açılan iki kapısı vardır. İsmail Orman'ın bildirdiğine göre, medresenin bânisi olan Şah Sultan'ın 977 (1569) yılında düzenlediği vakfiye, külliyenin başlangıçta medrese, türbe ve çeşme şeklinde planlandığına işaret etmektedir. Külliye programına caminin eklenmesi, onun Zal Mahmud Paşa ile 982'de (1574) evlenmesinden sonra gerçekleşmiş olmalıdır.[17] Duvarları taş ve iki sıra tuğla örgülü cami, set üzerinde meyilli bir araziye inşa edilmiştir. Bu yönüyle şehir hayatı ile uyumlu ve barışıktır. Topografya ile uyumlu, mekânsal bütünlüğe riayet eden, çevreyi gözeten, insanı önceleyen eserler inşa etmek Sinan'ın ayırt edici özelliklerindendir. Burada bunun müşahhas örneğini görüyoruz. Zira külliyenin yanına gelinceye kadar yapının varlığını anlayamıyorsunuz. İhtişam mekânın görünümünde değil içerisindedir. Medresenin iki dershanesinden ilki üst kotta şadırvan avlusu çevresinde ve buna bağlı ikinci dershanesi düşük bir kotta, türbe etrafında yer almakta, dershane odaları caminin alt kısmına kadar uzanmaktadır. Burada da mekânın maksimum düzeyde işlevsel hale getirildiğini görüyoruz.

▲ Şah Sultan Cami

▲ Ayas Paşa Türbesi

Cami, kareye yakın bir plan üzerine tek kubbeli olarak yapılmıştır. Plan ve tasarımı ile ilgi çekici ayrıntılar barındıran cami Mimar Sinan'ın önemli denemelerinden biri olarak gösterilir.[18]

Mermer minberi ve mihrabı muhteşemdir. Mihrabın çevresi devrine ait İznik çinileriyle kuşatılmıştır. Çinilerin desen ve teknik kalitesi üst seviyededir. Minberinin itinalı taş işçiliği Evliya Çelebi'nin övgüsünün yerinde olduğunu göstermektedir. Yan duvarlarda sık aralıklarla verilen iki sıra pencere açıklıklar, Mimar Sinan'ın diğer eserlerinde görülmemiş bir üslup olarak değerlendirilir. Avlu ortasında sekiz sütunlu şadırvanı vardır. Caminin yapıya bitişik tek minaresi kalın gövdeli ve tek şerefelidir. Aptullah Kuran'ın bildirdiğine göre cami minaresi XVI. yüzyıla ait olmayıp 1894 depreminde yıkılan orijinal minarenin yerine bu tarihten sonra yapılmıştır.[19] Kesme taştan inşa edilen türbe sekizgen ve tek kubbelidir. Önünde revak bulunur. 16. yüzyıl karakterini gayet güzel bir şekilde koruyan esere küçük onarımlar dışında fazlaca müdahale edilmediği anlaşılmaktadır. Zal Mahmut Paşa ve Şah Sultan 1580 senesinde birer saat arayla vefat ederek buradaki türbelerine defnedilmişlerdir. Şah Sultan vefat ettiğinde henüz 37 yaşında idi. Kesme taş ve iki sıra kırmızı tuğla ile örülen caminin duvarları sebebiyle mekân, uzaktan bakıldığında kırmızı olarak görülür. Sinan burada bir mesaj vermek ister gibidir. Bu, Zal Mahmut Paşa'nın 1553 yılında, Konya'nın Ereğli ilçesinde, Kanuni'nin oğlu Şehzade Mustafa'nın boğdurulmasındaki büyük rolü ile ilgilidir. Rivayetlere göre Mimar Sinan bu yapıyı biraz isteksiz inşa etmiştir. Caminin hamisi konumundaki Zal Mahmut Paşa'nın bu özelliğinden dolayı halkın bir dönem (beş yıl) bu camiye rağbet göstermediği de yine muhtelif kaynaklarda dile getirilir. Olup bitenleri anlamlandıramayan, içine sindiremeyen halk, şehzadenin hal edilmesini kabullenememiş, üzüntüsünü bastıramamış ve böyle bir tepki gösterme yoluna gitmiştir.[20]

Feshane Caddesi boyunca yürüyüp Hz. Halid Caddesi'nden karşıya geçtiğimizde sol tarafta, Mehmed Vusuli Efendi ve Beşiktaşlı Yahya Efendi'nin torunu şaire Hubbî Hatun'un türbelerini görürüz. Eski Eyüp Sultan Polis Karakolunun karşısında iki türbe daha bulunur. Biri Abdurrahman Ağa Türbesi diğeri Ferhad Paşa Türbesidir. Az ötede Mîrmîrân Mehmed Ağa Türbesi yer alır. Bu beş türbe de Sinan eseri değildir. Klasik dönem sonu yapıları olarak gösterilirler. Bu eserlerde de Sinan ekolünün izleri hâlâ vardır. Camii Kebir Caddesi üzerinde, henüz Eyüp Sultan Meydanı'na çıkmadan, abidevi iki türbe ile karşılaşırız. Bunlar, Siyavuş Paşa Türbesi ile Sokullu Mehmed Paşa Türbesi'dir. Sokullu Mehmed Paşa Türbesi, Sokullu Mehmed Paşa'nın 1568-1569 yıllarında Mimar Sinan'a yaptırdığı medrese, darü'l kurra ve çeşmeden oluşan külliyenin parçasıdır. Türbe, dıştan sekiz yüzlü, kesme taşı kaplı, sağır kubbeli olup alt-üst pencerelidir. Üst pencereler vitraylı, alt pencereleri mermer sövelidir. Türbenin içerisinde çini üzerine yazılmış ayet kuşağı tüm kubbeyi çevrelemiştir. Burada lacivert zemin üzerine beyaz sülüs yazı ile Ayete'l Kürsi yazılıdır. Sokullu Mehmed Paşa'nın evlatları için yaptırdığı türbede 19 kabir vardır. Türbe, Siyavuş Paşa Türbesi gibi Eyüp Sultan'da ilgi odağıdır. Ziyarete açıktır.

▲ Eyüp Sultan Hamamı

Darü'l kurra ve türbe karşısından giriş kapıları bulunan medrese odaları, dikdörtgen bir avlunun iki tarafına yerleştirilmiştir. 19 odalı ve bu odaların önündeki revaklarla beraber 28 kubbelidir. Revaklar 24 sütunludur. Darü'l kurra, Sokullu Türbesi karşısında müstakil bir yapıdır. Küçük kubbesi üç kemere oturtulmuştur. Kare planlı yapı üç sıra tuğla, bir sıra kesme taştan yapılmıştır.[21] Önünde dört mermer sütunlu bir revak bulunur. Özgün şekliyle günümüze ulaşmıştır. Sokullu'nun Mimar Sinan'a yaptırdığı Azapkapı ve Kadırga'da iki camisi daha bulunmaktadır. Paşa, Bosna'nın Sokoliviç kasabasından olup, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad dönemi sadrazamıdır.

Sokullu Mehmed Paşa Türbesi karşısında yer alan türbe, Siyavuş Paşa Türbesi'dir. Paşa, türbeyi sağlığında, çocukları ve kendisi için yaptırmış, 1602 yılında vefat ederek buraya defnedilmiştir. Eyüp Sultan'daki en görkemli türbedir. Dışarıdan onaltıgen, içeriden sekizgen planlıdır. Dönemin çinileri olan içerideki panolar, türbeye büyük bir değer katmıştır. Türbenin kapı kemerlerinde ve pencere sövelerinde,

17 İsmail Orman, "Zal Mahmud Paşa Külliyesi", *TDVİA*, c. 44 s. 109-111., 2013.

18 İsmail Orman, a. g.a. s. 109-111.

19 Aptullah Kuran, "Zal Mahmud Paşa Külliyesi", Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, s. 65., İstanbul, 1973.

20 Nidayi Sevim, "Eyüp'te İki Şah Sultan ve Külliyeleri", www. dunyabizim. com. Erişim Tarihi: 20.03.2019.

21 Mehmet Nermi Haskan, a. g.e. c. 1., s. 209.

almaşık anlayışta değişik mermerler kullanılmıştır. Özellikle beyaz ve pembe somaki mermerlerin kullanıldığı dikkat çekmektedir.[22] Siyavuş Paşa Türbesi ile Mîrmîrân Mehmed Ağa Türbesi arasından geçerek tekrar Beybaba Sokağı'na ulaşıyoruz. Hemen karşımızda Nişancı Feridun Paşa Türbesi yer alır. 1583 yılına tarihlenen türbe, kare planlı olup muntazam kesme taştan yapılmıştır. Alt-üst pencereli ve tek küçük kubbelidir. Üst pencereler vitraylıdır. Feridun Paşa'nın lahdi, mermerden olup dört köşe ince şahidesinin üzerine dolama bir kavuk yerleştirilmiştir. Hiçbir yerinde yazı ve tarih yoktur.[23] Paşa'nın İstanbullu veya Bosnalı olduğu söylenir. Mehmet Nermi Haskan'ın bildirdiğine göre Paşa, fukara koruyucusu olarak da meşhurdur. Sıkıntıda olanlara Hızır gibi yetişirmiş. Bu hatırası asırlar boyunca yaşamış ve kendi adı unutularak türbesi halk arasında "Hızır Baba" adını almıştır.[24] Feridun Paşa Türbesi'nden Eyüp Sultan Camii'ne giderken sağ tarafta Pertev Mehmed Paşa Türbesi bulunur. Pertev Mehmed Paşa, türbeyi sağlığında yaptırmış 1572 yılında vefat ettiği zaman buraya defnedilmiştir. Duvarları kesme taştan olup, dikdörtgen planlı ve üstü açık vaziyettedir. Evliya Çelebi türbenin süslü bir kubbe ile örtülü olduğunu zikreder. Lakin bahse konu kubbe zamanımıza ulaşmamıştır. Türbede on beş kabir vardır. Mehmet Nermi Haskan'ın verdiği bilgilere göre bu kabirler Pertev Mehmed Paşa ve ailesine aittir.[25]

Pertev Mehmed Paşa Türbesi'ni geçip Eyüp Sultan Camii'ne vasıl oluyoruz. Caminin Haliç yönü kapısı ile Eyüp Sultan Türbesi arasında Lala Mustafa Paşa Türbesi yer alır. Lala Mustafa Paşa, türbeyi 1580 yılında vefatından

▲ Pertev Mehmed Paşa Türbesi

az bir süre önce Mimar Sinan'a açık türbe şeklinde yaptırmıştır. Kare planlı türbe dört sütunun taşıdığı bir kubbe ile örtülmüştür. Türbe içerisinde Lala Mustafa Paşa'nın burma sarıklı mermer lahdi bulunmaktadır. Bu lahdin ön yüzüne kitabe yerleştirilmiştir. Kitabe içeriği Paşa'nın öz künyesini vermektedir: "Ruhiçün fâtiha / Ey su'al iden bu meşhed sâhibin bunda gelüb /Fatihi Kıbrıs olandır bu güzini gâziyân / Nice yıl serdar olub açdı Acem iklimini / Akibet kıldı cihândan azmi ukba virdi cân / Rıhletin gördükde didi Bülbülî târihini / Mustafa Paşa'ya eyle Adni Hannân'ın" (988/1580) Paşa, Sokullu'nun akrabasıdır. Lakin aralarının pek iyi olmadığı rivayet edilir.

Eyüp Sultan'daki Mimar Sinan eserlerinden biri olarak gösterilen ve Şah Sultan Camii olarak bilinen yapı, Yavuz Sultan Selim'in kızı Şah Sultan tarafından yaptırılmıştır. Mabed, merkezden biraz uzak noktadadır. Silahtarağa Caddesi üzerinde ve sahile yakın bir konumdadır. Az ilerisinde Bahariye Mevlevihanesi bulunur. Yapı 1556 tarihlidir. Rivayetlere göre caminin bulunduğu mahalde 1537 yıllarında inşa edilen, Sümbüliye tarikatına ait bir tekke külliyesi bulunuyordu. Mabet, iki sıra tuğla ve bir sıra kesme taştan yapılmıştır. Beden duvarları ve minare kürsüsü 16. yüzyıldan kalmıştır.[26] Mihrabı istalaktitli ve minberi ahşaptır. Vaktiyle kubbeli olan yapı ahşap ve kiremit döşeli çatıya dönüştürülmüştür. Müteaddit zamanlarda yapılan yenilemelerle yapının özgün hâlinden eser

22 Suphi Saatçi, "Sinan'ın Eyüp'teki Türbeleri", Eyüp Sultan Sempozyumları (V) Eyüp Sultan Belediyesi Yay. s. 154. İst. 2009.
23 Mehmet Nermi Haskan, c. 2.s. 458.
24 Mehmet Nermi Haskan, c. 2.s. 459.
25 Mehmet Nermi Haskan, c. 2.s. 510.
26 Suphi Saatçi, "Sinan'ın Eyüp'teki Cami ve Mescidleri", Eyüp Sultan Sempozyumları (4), s. 182., İstanbul, 2009.

▲ Lala Mustafa Paşa Türbesi

kalmamıştır. Mehmet Nermi Haskan'ın bildirdiğine göre, mihrab yönünde ve sol taraftaki pencere arkasında, Şeyh Ahmed Nakşibendi Efendi'nin türbesi bulunmaktadır.[27]

EYÜP SULTAN HAMAMI'NA GİREN ŞİFA BULURMUŞ

Silahtarağa Caddesi'nden geriye dönüp Eyüp Sultan Meydanı'na ulaşıyoruz. İnceleyeceğimiz son eser, meydana cepheli vaziyette bulunan Eyüp Sultan Hamamı'dır. Eyüp Sultan Camii, etrafındaki medrese, aşhane-imaret, hamam ve türbeden oluşan külliye, ilk olarak İstanbul'un fethinin hemen sonrasında yaptırıldı. Hamam, Eyüp Sultan Camii'nin yanı başında, Silahtar Ağa Caddesi ile Fahri Korutürk Caddesi'nin kesiştiği noktadadır. Dışarıdan bakıldığında, diğer hamamlarda olduğu gibi Osmanlı konağını hatırlatan bu yapı, Evliya Çelebi'ye göre İstanbul'da yapılan ilk hamamdır. O, "Eyüp Hamamı hastalara ayrılmalıdır." demekte ve "Bu çifte hamam Fatih yapısıdır. Suyu gayet latif ve lezzetlidir. Erkek ve kadınlar için çift taraflıdır. Hastalar girerse, Fatih'in nefesi eseri olarak şifa bulurmuş." diye ilave etmektedir.[28] Hamam, Mimar Sinan tarafından 16. yüzyılda şimdiki şekli ile yeniden yaptırılmıştır. Tezkiretü'l-Ebniye'de "Hazret-i Eyyûb'de türbe kurbünde bir hamam dahi bina olunmuştur." denmektedir.[29] Yapı, daha sonraları yapılan her müdahalede orijinalliği sürekli bozularak günümüze ulaşmayı başarmıştır. Yakın zamanda "Su Medeniyeti Müzesi" olarak faaliyete geçmesi planlanıyor. Ekseriyeti Selçuklu ve Osmanlı dönemi eserlerinden müteşekkil koleksiyonun içerisinde farklı medeniyetlere ait su kültürü ile ilgili objelere de yer verilmesi bekleniyor.[30]

Mimar Sinan, yenilikçi, şaşırtıcı, özgün, estetik ve işlevsel eserler meydana getirmiştir. Sentez oluşturmaktan çekinmeyen, pozitif değişimden yana tavır koyan bir yapısı vardır. Nispetteki tutarlılık ve araziye uygun yapı tarzı belki de onu devrinin diğer sanatkârlardan ayıran en belirgin özelliğidir. Sanatında cesur olmasına karşın insani ilişkilerinde yapıcı, kişilik olarak da gayet mütevazıdır. Suphi Saatçi, "Eyüp Sultan Sempozyumları" çerçevesinde sunduğu bildirisinde bunu şöyle ifade eder: "Hayatı boyunca kırkın üstünde türbe yapan, bu türde birçok biçimi deneyen Sinan'ın, form olarak kendisi için sade ve açık bir türbe tasarlamış olması, yalın ve abartısız biçimlerle daha güçlü bir plastik anlatımın sağlandığını, alçak gönüllü ve gösterişsiz bir karaktere sahip olduğunu vurgulamıştır."[31] Sinan, bu tevazusunu sağlığında mührüne de kazımıştır. Mühründe şu ibare yer alır: "El-Fakirü'l-Hakir Sinan" Belki de ondan alacağımız en büyük ilham budur. Haddimizi bilmek! Eyüp Sultan, vaktiyle Osmanlı cihan devleti sınırları içerisinde hayat bulan Mimar Sinan eserlerinin adeta prototipini oluşturur. Bu sebeple eserleri her yönüyle tekrar tekrar incelenmeli ve ilham alınarak estetik ve zarafet anlayışının günümüze nasıl taşınacağı tartışılmalıdır. Zira Sinan'dan sadece mimari, mühendislik ve sanat tarihi açılarından değil, sosyoloji, psikoloji ve çevre düzenlemesi gibi daha pek çok alanda alacağımız dersler vardır!..■

27 Mehmet Nermi Haskan, c. 1. s. 130.
28 Mehmet Nermi Haskan, c. 2.s. 735.
29 Mehmet Nermi Haskan, c. 2.s. 735.
30 Nidayi Sevim, "Eyüp hamamına giren şifa bulurmuş", www. dunyabizim. com. Erişim Tarihi: 20.03.2019.
31 Suphi Saatçi, "Sinan'ın Mimarbaşı Olarak Eyup'teki İlk Eseri", Eyüp Sultan Sempozyumları (II) Eyüp Sultan Belediyesi Yay. s. 63., İst. 2009.

Süleymaniye'de Bir İkindi Vakti

"En güzel mabedi olsun diye en son dinin
Budur öz şekli hayâl ettiği mimarinin."

Y. Kemal

ESRA ÖZCAN

RUHUMUZA İYİ GELEN, SADRA ŞİFA MEKÂNLAR VARDIR. SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ BENİM İÇİN BU YERLERDEN BİRİ. FATİH'E UĞRADIĞIM SICAK bir yaz günü kendimi yine Süleymaniye'nin yolunu tutmuş halde buldum. İstanbul'da büyük sultan külliyeleri idarecilerin vakıfları olarak denizden görülecek şekilde tepelere inşa edilmiştir. Hem şehre bu kadar hâkim bir noktada bulunup hem de böylesine sakin ve huzurlu oluşuna her defasında şaşarım.

Külliyenin dış avlusuna vardığımda ikindi ezanının eli kulağındaydı. Asırlık servi ve çınar ağaçlarının arasından medreselerinin bulunduğu yöne doğru yürüdüm. Külliyeleri oluşturan yapı topluluğunun merkezinde yer alan camiler ve avluları, Osmanlı'nın "kamusal alanları" olarak görülebilir. Bir bakıma halkın sosyalleştiği mekânlardır. Roma ve Bizans şehirlerinde yapılarla çevrili "kent meydanı" kavramının karşılığı olarak kabul edilebilir. Süleymaniye Külliyesi'nin medrese yapıları, Haliç'e bakan tepenin eğimiyle ahenk içinde, kademeli şekilde konumlanır. Medreselerin kurşuni kubbeleri ve bacaları da aynı ritimle yükselir. Böylece caminin avlusundan, Pera'nın sırtlarına uzanan muhteşem Haliç manzarasıyla görsel ilişkiniz kesilmez. Galata Kulesi ise tam karşıdan size göz kırpmaktadır. Süleymaniye Camisi'nin Erciyes'i andıran silüetini seyreylemek içinse şüphesiz yapılacak en iyi şey gün batımında Karaköy'de olmaktır. Le Corbusier, Şark Seyahati notlarında İstanbul'da tepelerin birer büyük camiye dönüştüğünden bahseder. Süleymaniye bunun en güzel tezahürüdür; topoğrafya ile mimarinin birbiri içinde eriyen harmonisidir.

Her ne kadar galat-ı meşhur olarak Sinan'ın ustalık eseri bağlamında Selimiye zikredilse de Sinan'ın otobiyografilerinde böyle bir bilgiye rastlanmıyor. Bilakis Sinan, Süleymaniye'den bir şaheser gibi uzun uzun bahseder. Gerek topoğrafyayı kullanma becerisiyle gerekse medrese, darüşşifa, tabhane gibi yapılardan müteşekkil kapsamlı kompleksiyle bu nitelemenin hakkını fazlasıyla veriyor. Sinan'ın bu yapı topluluğu için oluşturduğu programı toplumun sosyal ihtiyaçları belirlemiş olup Süleymaniye Külliyesi manevi hüviyetinin yanı sıra dönemin önemli ilim merkezlerinden biri haline gelmiştir. Le Corbusier, İstanbul ile ilgili notlarına; "Sıkışık bir yerleşme; fanilerin evleri ahşaptan, Allah'ın evleriyse taştan." diye devam ediyor. Sene 1911. Daha o yıllarda sıkışık bir şehir olarak tanımladığı İstanbul'u bugün görse ne düşünürdü acaba?..

İkindi namazı eda edilip son dualara âminler eklenince iki safı geçmeyen cemaat peyderpey camiyi boşaltmaya başladı. Ekseriyeti tesbihi bekleyemeden ayrılmıştı. Öyle ya bu şehirde yaşayan herkesin eşgâli de telaşesi de çoktu. İmam kadife sesiyle okuduğu Kur'an ayetlerinin sonuna gelince, yerimden doğrulduğum esnada ansızın yetişecek hiçbir yerim olmadığını hatırladım. Ağustos sıcağıyla kuşatılmış ruhumu ılık bir meltem gibi yalayıp geçen, sükûnet kokan o havayı biraz daha solumak istedim. Kendime avluya bakan pencerelerden birinin yamacında bir yer seçtim ve arkamı serin taş duvara yasladım. Alçalmaya başlayan güneşin etkisiyle içeride sarının türlü tonlarında ışık oyunları oluşuyordu. Böyle yerlerde okumayı oldum olası severim. Dünyayı sessize alıp çantamdan çıkardığım kitabın satırları arasında gezinmeye başlıyorum. Arada başımı kaldırdığımda ana kubbedeki celi sülüs ayete takılıyor gözüm: "Şüphesiz Allah, gökleri ve yeri, yok olup gitmesinler diye tutuyor." Gök kubbenin sarmaladığı ikinci bir kubbenin altında olmak iyi geliyor. Sinan'ın cami tasavvurunda tevhid ilkesi her daim öne çıkmakla beraber ruhum "birlik" hissiyle en çok burada sarmalanıyor. Bundan olsa gerek Süleymaniye'nin yeri ayrı bende. Kemerler, yan kubbeler, sütun dizileri, revzenlerden süzülen ışık huzmeleri... Bütün bu çokluk tek bir şeye işaret eder gibi. Her şey tek bir şey için kurgulanmış gibi.

İsmet Özel, Itri dinlemekten sıkılan bir adamın Süleymaniye mimarisinden tat alamayacağını ifade ederken haksız sayılmaz. Başta ana kubbeyi destekleyen iki yarım kubbe ve sık pencerelerle boşaltılmış iki yarım kemer olmak üzere, mekânı tanımlayan farklı ebattaki kemer ve kubbelerin birbiri içine geçişi, kusursuz bir nağmenin notaları arasındaki ahenk gibi. Bunca devinim içinde sağlanan dinginlik her defasında hayranlık uyandırır bende. Sinan, vücuda getirdiği eserlerde insan unsurunu kıstas alıp yapıdaki geçişlerde bu oranı göz önünde bulundurduğundan Roma St. Pietro'daki yahut Floransa Katedrali'ndeki ezilmişlik hissine kapılmıyor insan. Yapı, saygınlığını büyük cüssesinden değil oranlara hâkimiyetinden alıyor. Caminin içinden her istikamette dış dünyayla bağlantı kurulmasına imkân veren pencereler yerde oturan kişinin göz hizasına göre tasarlanmış. İçeridesiyim ama dışarıdaki sonsuz mekâna eklenmişim gibi bir his... Oturduğum cihetten sadece cami iç mekânıyla değil; avludaki kıpırdanışlarla, hatta cümle kapısının ardındaki çınarlarla hemdem olabiliyorum. Turgut Cansever'e göre; cami iç mekânının güzelliklerini fark etmek, biçimlerin oluşturduğu mimari heyecanlar dizisini tadabilmek için camiye bu asli kapıdan geçerek girmek zaruridir. Cümle kapısını tamamlayan üç katlı, görkemli giriş portalinin Osmanlı mimarisinde başka bir örneği yoktur. Avlunun merkezinde ise diğer camilerde olduğu gibi su yapısı bulunur fakat bu yapı şadırvan değil su köşküdür. Kanuni Sultan Süleyman, Süleymaniye Külliyesi'nin su ihtiyacını karşılamak üzere Mimar Sinan`a Süleymaniye suyollarını inşa ettirmiştir. Fatih Camii, Şehzade Camii gibi birçok noktayı dolaşan isale hattının son noktası mermer kafesli bu zarif su köşküdür. Borulardan gelen basınçlı suyun tavana çıkıp su köşkünün havuzuna düşmesiyle suyun kalitesi arttırılır ve külliyenin farklı noktalarına su dağıtımı gerçekleştirilir.

Avluda gezinen gözlerimi tekrar kitabıma çeviriyorum. Turistlerin makinelerinden çıkan deklanşör sesleri arada bir kulağıma değiyor. An'ı kaydetmenin, kimine göreyse kaybetmenin, en kestirme yolu ne de olsa. Aldırmıyorum. Neden sonra bir ses fazlaca yakınımdan geliyor ve gayriihtiyari bakışlarımı o yana çevirince göz göze geliyoruz. Mahcubiyet hissiyle apar topar uzaklaşıyor turist bir kadın. "Habersiz portre çekimleri insanların ruhunu çalmak gibidir" der Sontag. Ruhumla birlikte huzurumun da çalındığını hissediyorum. Saniyeler içinde uzağa düşüyorum; önce kendimden sonra Süleymaniye'den.

Mimar Sinan İhtifalleri

AHMET ULU - ASLI KUŞ

Tarihimizdeki önemli olayların veya eser bırakmış şahsiyetlerin vefat yıldönümlerinde eski adı ihtifal olan anma törenleri düzenlenmesi ve bu toplantılarda konuşmalar yapılması geleneği II. Meşrutiyet döneminde başlamıştır. İhtifalci lakabıyla anılan Mehmed Ziyâ Bey tarafından Şeyh Galib, Barbaros Hayreddin Paşa, Sokullu Mehmed Paşa gibi tarihi şahsiyetler için ihtifaller düzenlenmiştir.

Bu geleneğin bir devamı olarak Mimar Sinan'la ilgili ilk ihtifal 1921 yılında yapılır. İhtifalci Mehmed Ziya beyin İkdam gazetesinin 22 Kanunusani 1337 (1921) tarihli nüshasında Mimar Sinan başlığıyla bir makale yazdığını ve makalenin sonunda "Asarı Eslâf Aşıkları olan bazı kıymetşinasan ahiren muharriri acize yazdıkları bir mektuptan cüret alarak bana bu satırları karalattı. Koca Mimarın yevmi irtihaline müsadif yarınki gün bazı kadirşinasan merhumun Süleymaniyedeki türbesini ziyaretle fatihalar ithaf edecekleri mesmuhumdur." şeklinde haber verdiğini, kendisi de Asarı Eslâf Aşıkları grubunun bir üyesi olan Muhiddin Hattatoğlu'nun 1944 yılında hazırlayarak Müzeler ve Antikiteler Genel Müdürlüğüne gönderdiği bir yazı ve Beyoğlu Halkevi tarafından yine aynı yıl yayımlanan Mimar Sinan İhtifali başlıklı broşürden öğreniyoruz.

Aynı yazıdan 1921 yılında bu ilk ihtifali düzenleyenlerin Mimar Semih Rüstem, Sait, Mustafa Nihat, Doktor Ahmed Süheyl (Ünver) ve Hattat oğlu Muhiddin olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca ihtifale İstanbul Defterdarlığından Mimar Sait, Milli Saraylar mimarı Mazhar, Evkaf eski mimarlarından Kasım ve Sebilci Murtaza da katılmışlardır. İhtifalden sonra ihtifali tertip eden beş kişi Maarif Nezaretine de giderek yaptıkları milli vazifeden nezareti haberdar etmiş ve okunacak mevlid şekerini de takdim etmişlerdir. Daha sonra yazılan mektuplar üzerine İhtifalci Mehmed Ziya Bey yukarıda bahsedilen makaleyi yazdığı gibi Ahmet Refik, Ali Kemal ve Doktor Ahmed Süheyl beyler de gazetelerde makaleler yazmışlardır.

1922 yılında Asarı Eslaf Aşıkları grubu dağılır ve sadece Doktor Ahmed Süheyl ve Muhiddin Hattatoğlu Mimar Sinan Muhipleri namı altında tekrar faaliyete geçerek 1927 yılına kadar ihtifalleri düzenlerler. Bu yıl Mehmed Ziya Bey yine yapılan ihtifalden bahseden bir makaleyi 11 Kanunusani 1338 (1922) tarihli İkdam gazetesinde neşreder.

1927 yılında grup çeşitli sebeplerle dağılır ancak yine de ihtifalin 25 yılda bir yapılması kararlaştırılır. Buna rağmen Mimar Kemal ve Mimar Mazhar Altan gibi Mimar Sinan muhipleri Edirne, Manisa, Isparta, Çanakkale gibi yerlerde 1931'e kadar anma törenleri düzenlemişlerdir.

1932 yılında Mimar Kemal Altan'ın Eminönü Halkevine Mimar Sinan ihtifali yapılması teklifi sunması üzerine ihtifaller düzenli olarak yeniden başlar.

1921 ve 1922'deki ihtifallerden sonra törenler bir süre 31 Mart tarihinde yapılmış, 1935 yılından itibaren ise Kültür Bakanlığının talimatıyla 9 Nisan'da yapılmaya başlanmıştır.

İhtifaller çoğunlukla ve geniş katılımlarla İstanbul'da yapılmakla birlikte Manisa, Edirne, Kayseri gibi illerde de törenler düzenlendiğini gazete haberlerinden öğreniyoruz.

İhtifaller ve programları gazeteler tarafından günler öncesinden haber verilmiş ve yine ihtifal yapıldıktan sonra da detaylı haberlerle törenler ve yapılan konuşmalar duyurulmuştur.

Özellikle 1936 yılında halkevlerinin katılımıyla birçok ilde Mimar Sinan ihtifalleri düzenlenmiş, yayınlar yapılmış ve konferanslar verilmiştir. İstanbul Halkevi kapsamlı bir program yapmıştır. 7 Nisan 1936 tarihli Akşam gazetesindeki ilana göre ihtifalin programı şu şekildeydi:

"İstanbul Halkevleri adına Eminönü Halkevinden:

1 — Yüce Türk Mimarı (Sinan) ın ihtifali 9 Nisan 936 Perşembe günü saat (16) da Süleymaniyede kabrinin başında yapılacaktır.

2 — İhtifal aşağıdaki sıra iledir:

a) Hep birden İstiklâl marşı söylenecek.

b) Güzel sanatlar akademisi mimari şubesinden Orhan

c) Yüksek Mühendis mektebinden Sadık Taşkömür.

ç) Millî Türk talebe birliğinden A. Karahan.

d) Belediye İmar müdürü Ziya birer söylev söyleyeceklerdir.

e) Yine hep bir ağızdan söylenecek İstiklâl marşı ile ihtifale son verilecektir.

3 — İhtifalden evvel saat (15) de civar lise ve orta okullarla Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mühendis, Fen ve Sanayi okullarından gelecek talebeye ve diğer arzu edenlere mimar Abdullah Ziya ve Samih, Süleymaniye camisinde, Yüce mimarın hayat ve eserleri hakkında izahat vereceklerdir.

4 — Kültür direktörlüğü o gün ilk okullarda talebeye Mimar Sinan ve eserleri hakkında malûmat verdirecektir.

5 — O gün yurddaşlara parasız olarak Mimar Sinan rozetleri dağıtılacaktır.

6. — Ayni günün akşamı saat 21: 15 te müzeler mimarı Kemal radyoda bir konferans verecektir.

7 — İhtifalde şarbaylık, İstanbul Halkevleri, Evkaf direktörlüğü, güzel sanatlar akademisi, yüksek mühendis mektebi, millî Türk talebe, mimarlar ve mühendisler birlikleri birer çelenk koyacaklardır.

(İsteyen diğer kurumlar da çelenk koyabileceklerdir.)

Bu büyük Türk mimarını anma ihtifaline bütün yurddaşları çağırırız."

1940'lı yıllardan sonra ihtifaller bir süre daha yapılsa da yapılan faaliyetlerin içeriği ve etkisi azalmış, basında da bu nedenle ancak iç sayfalarda küçük haberler şeklinde yer bulabilmiştir.

Mimar Sedat Çetintaş 9 Ekim 1946'da Akşam gazetesinde yazdığı makalede ihtifallerin sıradanlaşması ve birbirinin tekrarı ifadelerle sönükleşmesine ilişkin eleştirilerini ve aynı zamanda ihtifallerin idari bir kararla beş yılda bir yapılmaya başladığını şu şekilde ifade eder:

"Mimar Sinan ihtifali bir zamanlar her yılın muayyen gününde yurddaki bütün Halkevlerini, radyoları ve bütün kültür müesseselerini yerinden oynatıyordu. Bu törenlerdeki kürsülerde hatiplerin sözlerine dikkat ediyordum, bir yıl evvel Ali'nin söylemiş olduğu şeyleri bir yıl sonra Veli bir dergi veya gazetenin sütunundan aynen alıp okumaktan başka bir şey yapmıyordu. Sinan hakkında ne yeni bir etüt var, ne de yeni bir çalışma... Hep şu Tezkiretül Bünyan'ın yalan yanlış sıralamış olduğu 81 cami ve bilmem ne kadar han, hamam vesaire listesi! Zavallı hatiplerin başka hiçbir bildikleri yok. Çünkü bu, Sinan töreni kültür ve realite yönünden milleti bir türlü hariç edemiyordu. Sinan muhakkak ki büyük ve çok mühim bir adamdı. Bu milletin kolektif kudretine dayanarak vazifesini iyi yapmış bir yaman sanatkârdı. Bu sanatkârı iyi anlayabilmek, onu yetiştirmiş olan Sinan hocalarını ve Türk sanatının yükseliş yolunu açmış olan büyük Türk sanatkârlarını ve eserlerini tanımadan nasıl mümkün olurdu? Sinan'dan sonra en kötü şartlar içinde Türk sanatının muzaffer bayrağını XVinci asır başlarına kadar dalgalandırabilen, ondan sonra da On dokuzuncu asra kadar millî sanatın esaret ve mahkûmiyetinde varlığını duyuran Türk sanatının sahibi olan, Türk mimarlarını hiçe sayarak, yalnız bir Sinan ihtifali yapmak bu milleti elbette ki tatmin edemiyordu. İşin esasında bir manasızlık vardı, âdeta çok şerefli bir altın zincirin tek bir baklasını seçerek onun küf ve pasını temizlemeğe çalışanlara benziyorduk. Sağdan soldan Sinan İhtifalinin lüzumsuzluğundan bahsedenler, sızlananlar bile başladı. Nihayet günün birinde bir emir ve karar bu ihtifallerin her sene değil de beş senede bir yapılmasını sağladı. Bu emrin de mânası meçhuldü. Neden her sene yapılmaktan vazgeçildi ve neden on senede bir veya üç senede bir değil de beş senede bir bu ihtifalin tekrarlanmasına lüzum görüldü? Bu suale cevap zordur."

Böylelikle Mimar Sinan ihtifali yapılması geleneği zaman içinde sona erer. Sonraki yıllarda ve günümüze kadar anma günleri ve törenleri şeklinde çalışmalar yapılmaya devam edilse de yapılan toplantıların çoğu maalesef mimar Sedat Çetintaş'ın yukarıda bahsettiğimiz makalesindeki eleştirilerde olduğu gibi bilinenin tekrarı dışında fazla yeni bir şey söylemeden tamamlanmaktadır.

KAYNAKLAR

- https://archives. saltresearch. org/handle/123456789/20345
- http://earsiv.sehir.edu.tr
- Mimar Sinan İhtifali broşürü, Beyoğlu Halkevi yay. 1944
- Akşam, Kurun, Vakit, Ulus ve Tan gazeteleri arşivleri
- Eyice, Semavi. "İhtifalci Mehmed Ziyâ" Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 21: 559-560. Ankara TDV Yayınları, 2000.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, Cumhuriyet tasnifi 490-1-0-0 15 79 1

Büsam ve Mimar Sinan Okumaları Üzerine

BANU BAŞYİĞİT
Şehir Akademi'de Öğrenci

GÜNÜMÜZÜN İNŞASINDA EN BELİRLEYİCİ ETKEN OLAN GEÇMİŞİN okunması, yorumlanması, tezahürü olmasıyla birlikte, tarihin bize ibret almamız maksadıyla bıraktığı tecrübelerin bilinci ve idrakin bizde bir anlayış ve kavrayış sisteminin olmasını gerekli kılmaktadır. Bu anlayış ve kavrayış sisteminin oluşması noktasında medeniyetin somut olarak yansıdığı üç sanat alanı müzik, şiir ve mimaridir. Bu alanlardan tarihe şahitlik noktasında en başarılı olduğunu söyleyebileceğimiz mimariyi incelemek ve irdelenmek, tarih bilincinin oluşmasına katkı sağlayacak niteliktedir. Akif Emre de geçmişimizin izlerimiz ve göstergelerimiz olduğunu belirtmektedir. Yapılar ise bu iz ve göstergelerin en değerli örneklerini teşkil etmekte ve tarihimize dair bize önemli ipuçları vermektedir. Başta belirttiğimiz anlayış ve kavrayış da bu yapıların birçok yönden incelenmesi, araştırılması ve farklı açılardan okunmaya çalışılmasıyla oluşum sürecine girecektir.

BÜSAM 2019 bahar döneminde yapılan Mimar Sinan Okumaları da medeniyetimizin önemli yansımalarını ortaya koyan Mimar Sinan, yapıları, mekânın tarihi nasıl yansıtabileceği, yapıların sembolizmi ve her bir taşın altında yatan anlamsal değerlere vâkıf olmada ufuk açıcı bir seminerler dizisi oldu.

Mimar Sinan'ı anlayabilmek, üzerine düşünebilmek ve belki de birebir benzer yapılar inşa etmekten öteye geçebilmek niyetiyle, alanında uzman hocalarımızdan Mimar Sinan okumaları kapsamında istifade ettik. "Sanatçının bir iç evreni bir de dış evreni vardır" diyerek açılışı yapan Hayati Develi, Mimar Sinan ve Tezkiretü'l Bünyan üzerinden giderek Mimar Sinan'ın genç yaşlarından, dönemin baş mimarı olana kadarki hayatından bahseder. Sinan devşirildikten sonra Acemi Oğlanları Mektebi'nde öğrenimine başlamış ve ahşap işçiliğini burada öğrenmiştir. Seferlere çıkan mimarın gittiği yerlerde kuvvetli gözlemi ve detayları öğrenmeye çalışmasındaki merakı ilerleyen yıllardaki Koca Sinan'ın oluşmasında önemli faktörlerden birisi olacaktır. Gittiği seferlerden Prag'da, savaş esnasında köprü inşa etmesi emredilmiş ve bu köprü Sinan'ın savaş esnasında yaptığı köprülerden biri olmuştur. Sultan Süleyman zamanında neredeyse bütün seferlere katılan Sinan, gittiği yerlere her ne kadar asker vazifesiyle gitse de farklı yapıları görmenin, incelemenin kendisine getirilerini yapılarına büyük bir marifetle yansıtmıştır.

Mütevazılıktan ziyade kendisi "büyük kurucuların mimarı" olarak atfeden Sinan'ın yapılarında mimari; somut ögeler kadar, bu ögeler altında yatan anlamla tamamlanıyor. "Birçok ulu, cennet gibi camiler inşa ettim." diyen Sinan da aslında dünyevi birer simge olan yapılarını uhrevi anlam dünyasıyla taçlandırarak bahsettiğimiz bütünlüğe ulaşmaya muktedir oluyor. Bu noktada anlamlar dünyasına daldığımızda aslında camilerin dört duvar bir kubbeden öte, yerle gök arasındaki ilişkiyi bünyesinde taşıdığı da dikkat çekmektedir. Yeryüzünün sınırlı bir alan olması ve bunun camiye yansıması geometri formu kare olan kat planı iken, kubbe ise gökyüzünün sınırsızlığını temsilen yuvarlak bir forma sahiptir. Kur'an-ı Kerim'de herhangi bir mekân tanımlaması yoktur ve yeryüzü âdemoğluna mescid kılınmıştır. Aslında cami de bu sınırsız yeryüzü mescidinin, evrenin anlam dünyasında küçük bir tahayyülüdür.

Mimar Sinan'ın da ortaya koyduğu camilere sembolizm özelinde bakıldığında bu tür anlam ilişkileriyle karşılaşılır. Örneğin, caminin güzelliği olarak kabul edilen minber ve mihrab kıble taşına bağlıdır ve kıble taşı cuma günü cuma vakti kurbanların kesildiği törenlerde yerine yerleştirilirdi. Diğer yandan müezzin mahfilinin tavanındaki çarkıfelek motifi gök çarkını sembolize eder ve anlam nezdinde, dünya döndükçe İslam âleminin sonsuza dek yaşamasını ifade eder.

Mimar Sinan'ın camilerindeki sembolizmi anlama çabası müzikle birleştirilerek yapıldığında, Sinan ve mekânın müziğine dair ilginç benzerliklerin ortaya çıktığı görülür. Müzik ve mimari ne kadar ilişkisiz görünüyor olsa da, Savaş Barkçin, nasıl kalp ve gönül birse, âlemdeki her şeyin de iç içe olduğu ve bütünü tamamladığını söyler. Bu noktada müzik seslerle yapılan mimari, mimari de yapılarla yapılan müziktir. Müzik medeniyetin en soyut göstergesi iken, mimari en somut göstergesini teşkil eder. Müziğin ve mimarinin dilini bu bakış açısıyla okumaya çalıştığımızda ise Fransız Devrimi'ni anlatan 5. Senfoni ile o dönemde inşa edilen yapıların dilinin uyum gösterdiği görülmektedir. Hem müzik hem mimari bize kuşatamayacağımız kadar sonsuz bir evren anlayışı sunuyor. Nasıl ki evrende var olan çeşitlilik aynı zamanda bir bütünü oluşturuyor ve tevhid inancına çıkıyorsa müzikte de farklı notalar kendini muhafaza ederek birleştiğinde uyumlu bir bütün ortaya çıkıyor.

Savaş Barkçin, müzik de mimari de insanı inşa eder ve insanın kendi inşa ettiğiyle inşa edildiğine dair en açık iki delildir, der.

Mimar Sinan'ı anlama çabası; içinde bulunduğu toplum, yaşadığı dönemin kültürü ve padişahların yönetim anlayışı gibi birçok parametreyle birleştiği takdirde asıl resim daha da okunur hale geliyor. Sinan, medeniyetleri ayırt etmeden Bizans'tan da Roma'dan da kendinden önceki İslam medeniyeti birikiminden alırken, bu medeniyetlerdeki farklılıkları birer çeşitlilik olarak koruyup bu çeşitliliğin benzersiz sentezlenmesiyle Osmanlı'nın mimari inşasını gerçekleştirdi.

Etkilemekten daha çok etkilenen Anadolu Selçuklu sanat ve kültürününün temelinin üç ana kaynağı olduğu belirtilir; bunları İslam'ın temel felsefesini oluşturan biçimlerin içindeki manevi öz, fethedilerek yurt edinilen Anadolu coğrafyası ve son olarak da İslam'dan önce ata yurtlarındaki Asya Türk sanatının etkisi olarak sıralar. Mimarlık tarihinde her medeniyet kendinden evvelkine öykünür ve benzer ögeleri kullanır. Ali Uzay Peker de Türklerin oluşturduğu mimarlık sentezinin farklı mimarlık anlayışlarına açık olduklarını ve farklı kültürleri yansıtan ögeleri kullanmaktan çekinmediklerini söyler. Selçuklu döneminde var olan bu mimari zenginlik Osmanlı dönemine yansımış ve Sinan'daki mimari zenginliğin şekillenmesine öncülük etmiştir. Sinan'da var olan sentez anlayışı da bilinçli olarak gerçekleşen bir kazanım olmaktan ziyade, bahsedilen parametrelerin kendisi üzerindeki etkisinden kaynaklanmıştır.

Bu gerçekleşen sentezlemeleri, mimari ögelerle birlikte yapıların birer parçası olan geometrik desenlerle de okumak mümkündür. Geçmişten günümüze farklı kültür ve medeniyetlerin geometrik desenleri kullandığı görülmüştür. Dikkate değer olan, bazı geometrik desenlerin dünyanın birçok yerinde yaygınlık göstermiş olmasıdır. Geometrik desenlerin medeniyet tasavvuruna etkisinden bahsederek söze başlayan Serap Ekizler Sönmez, geometrik desenlerin bir anlamı olmadığı ifade eder ve geometrinin zaten kendisinin bir anlamı olduğunu ekler.

Mimar Sinan'ın camilerinin en önemli özelliklerinden biri, akustiklerinin mekândaki ses kalitesini sağlayacak şekilde hesaplanmış olmasıdır. Akustik kaygılarla Şehzade Camii kubbesine yerleştirilen rezonatörlerin yüzeylerinde şebeke geometrik desenlere rastlanmaktadır. Farklı sayıda kenara sahip çokgen ve yıldızların kompozisyonlarıyla oluşturulan desenler; Mısır'daki İbni Tolun Camii'nden Sivas'taki Divriği Ulu Camii'ne, Hindistan'daki Hümayun Türbesi'nden İstanbul'daki Şehzade Camii'ne kadar birçok yapıda görülmektedir. Camilerin hareminde pencere önlerinde de renkli taşlarla yapılmış geometrik desenlere rastlanmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın kendi adına

yaptırdığı Süleymaniye Camii'nde dış revaklarda da altıgen kurgulu geometrik desenlere rastlanmaktadır. Sinan'ın camilerinin dışında diğer yapılarında da geometrik desenlere raslanmakta ve dünyanın birçok yerinde yapılarda kullanılan desenlere Sinan'ın eserleri de mihmandarlık etmektedir.

Başarılı bir mimar kimliğiyle ortaya çıkan Sinan, sadece Türk göstermelerinde yer almayıp, aynı zamanda başka milletlerin hak iddia ettiği bir kişiliğe büründürülmüştür. Bu noktada Sinan'a siyasi kimlikler bile biçilmiş ve farklı milletler tarafından sahiplenilmeye çalışılmıştır. Uğur Tanyeli, Mimar Sinan'ın her ne kadar başarılı eserler ortaya koysa da muhayyel bir kişiliğe dönüştürülmeye çalışıldığını ifade etmektedir. Tanyeli bununla birlikte Sinan için kullanılan deha dâhil birçok sıfatı doğru bulmadığını vurgulamaktadır.

Sinan'a dair en güvenilir olduğuna inanılan Tezkiretü'l Bünyan (Yapılar Kitabı), Sinan'ın genç dostu Sai Mustafa Çelebi tarafından kaleme alınmıştır. Sai Çelebi; Sinan'ın etkinliklerinin hikâyesini onun ağzından dinleyip kaleme aldığı, Sinan'la yaptığı konuşmaları anlattığı bir kitap olarak Tezkiretü'l Bünyan'ı yazmışıtr. Kitabın bir kısmını Sai Çelebi'nin kendisinin anlattığı, bir kısmının ise Sinan tarafından kaleme alındığı ifade edilmektedir. Bu kitap ne bir biyografi ne de bir otobiyografidir. Tahmin edildiğine göre belki de Sinan'ın isteğiyle, o günün anlayışı çerçevesinde yazılmış, bazı biyografik bilgiler içeren bir eserdir. Dönemin mimari tasarım eğilimlerini anlatan bir kitap olmaktan ziyade, Sinan'ın anılarına yer veren bir içerik sunmaktadır.

Mimar Sinan'a dair en güvenilir birinci kaynağın Tezkiretü'l Bünyan olduğu bilinmektedir. Tanyeli; Sinan'ı anlatmak, öğretmek ve ona dair literatüre eser kazandırmak niyetiyle yazılan birçok eserin asılsız bilgilerle dolu olduğunu iddia eder. Sinan'ı mistikleştirme ve çağdaşlaştırma çabaları, ona dair asılsız bilgilerin ortaya çıkmasına yol açarken, diğer yandan gerçekçi olmayan bu bilgiler muhayyel bir Sinan anlayışı ortaya çıkarır. Ortaya konan bütün bu bilgiler her ne kadar Sinan'a dair yeni bir kaynak ortaya çıkarma çabası olsa da, asılsız bilgilerle yazılmış bir eser ona karşı saygısızlıktan öteye geçmeyecektir. Yazılı eserlerden kendisini tanımaya çabalamakla birlikte Sinan'ı kendi eserlerinde, tasarladığı ince detaylarda görebilmek ve anlamaya çalışmak, bize kendisine dair farklı bir serüven sunacaktır. Bu noktada taç kapıları renklendiren mukarnas desenler üzerinde anlam arayışa çıkmak, aslında yapıda var olan mimari düzenin mukarnas desen içine saklı olduğu fikrini ortaya koyar.

Cami planının kare oluşu ve yeryüzünü simgeleyişi, kubbenin yuvarlak oluşuyla gökyüzünün sınırsızlığını temsil etmesi ve bu ikisi arasındaki geçişin direkt değil ara kuşaklarla meydana gelmesi, kademe kademe yükselmesi cami cephesine ve kubbeli iç mekâna yansıyan bir detaydır. Bu yükselişe tezat oluşturacak, altından geçen insana sert bir giriş sunmaktan ziyade kademe kademe çoğalan desen örüntüsüyle davetkâr bir giriş sunan taç kapılar, bu özelliği mukarnas desenlerle yakalar. Bu tezatlığın, mukarnasın iç bükey kubbenin ise dış bükey olmasıyla yakalandığı da görülür.

Sinan'ın eserlerinden Şehzade Camii'nin kolon başlıklarındaki 45 derecelik pahlarda görülen mukarnas desenler, kıble duvarının dışında bu desenlere rastlanılması ve daha birçok eserin farklı yerlerinde bu desenin gözlemlenmesi, aslında Sinan'ın, mukarnasa dair bütün birikimini ona taze bir bilinç kazandırarak eserlerine yansıtma çabasını gösterir. Mukarnas; Sinan'ın birçok eserinde olduğu gibi Kanuni Sultan Süleyman için tasarladığı Süleymaniye Külliyesi'nde de giriş kapılarında, taç kapılarda, mihrabda ve sütun başlıklarında görülebilir. Şeffaf iç duvarları ve kesintisiz iç mekânı ile Süleymaniye Camii, kendiliğinden yükseliyormuş hissiyle İstanbul'un simgesi konumundadır. Roma'da San Pietro, Paris'te Notre Dame Katedrali gibi Süleymaniye Camii de kent ile bütünleşmiştir ve kentin simgesel yapısı olarak bilinmektedir.

Medeniyeti toplum inşa edemez, medeniyet toplumun birikimiyle ortaya çıkar. Sinan da araştırmaktan incelemekten geri durmamakla birlikte, içinde yaşadığı dönemin birikimini fırsata çevirmiş, farklı mimari anlayışları kendi tasarım kararıyla birleştirerek başarılı sentezler ortaya koymuştur. Sinan'a ve Osmanlı mimarisine hayranlık duyan bakış açısı, günümüzde onlardan daha iyi eserler ortaya koyamayacağımız fikrine bizi iyiden iyiye alıştırmıştır. Bunun sonucu, var olan yapıların birebir replikasını inşa edip, giderek körelen bir mimarlık anlayışı dehlizine sürüklenmekten öte değildir. Yapılardaki fiziksel unsurlardan ziyade, Sinan'ın her bir taşa işlediği anlamsal değerleri anlamak, içselleştirmek ve inşa edilecek yapılara bu anlamı işlemek, fiziksel olarak yenileri denemeye açık bir mimari anlayışın yeşermesinde etkili olacaktır. Nice Sinanların yetişmesi için Sinan'ın eserlerini birebir taklit etmekten ziyade, içinde bulunduğumuz asrın mimari eserlerini çeşitli kılmak gerekmektedir. Geleneksel kelimesi tamamıyla var olanı yinelemeden ziyade "gelene ek" anlamını taşımaktadır. Bu noktada, günümüz mimarlarına düşen, var olan değerli eserleri inceleyerek günümüz teknolojisi ve mimarlık anlayışla bütünleşmiş tasarımlar ortaya çıkarmalarıdır. Her düşünce, her tasarım fikri değerlidir ve her süzgeçten geçen eski ve onunla birleşmiş yeninin oluşturacağı bütün, mimari çeşitliliğin ortaya çıkmasını muktedir kılacaktır. Nice Sinanların yetişmesi için gerekli olan bu çeşitlilik de mimarlık tarihimiz için dönüm noktası olacaktır.

Kayseri
Büyükşehir
Belediyesi

Yaman Dede 2. Şiir Yarışması

Seçici Kurul

Prof. Dr. Nurullah Genç
İstanbul Ticaret Üniversitesi
Öğretim Üyesi/Şair

Prof. Dr. Turan Karataş
TOBB Üniversitesi Öğretim Üyesi

Prof. Dr. Ziya Avşar
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Öğretim Üyesi

Dr. Celâl Fedai
Şair

Yavuz Bülent Bâkiler
Şair

Hayati İnanç
Program Yapımcısı/Yazar

Ali Ayçil
Şair

Muhsin İlyas Subaşı
Şair

Salih Özgöncü
Kayseri Büyükşehir Belediyesi
Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanı

Konu: Serbest

ÖDÜLLER:

Birinci: 6.000 TL
İkinci: 5.000 TL
Üçüncü: 4.000 TL
Mansiyon: 1.000 TL (3 Adet)

Son Katılım
23.08.2019

Detaylı bilgi için
kayseri.bel.tr
0 352 207 16 37