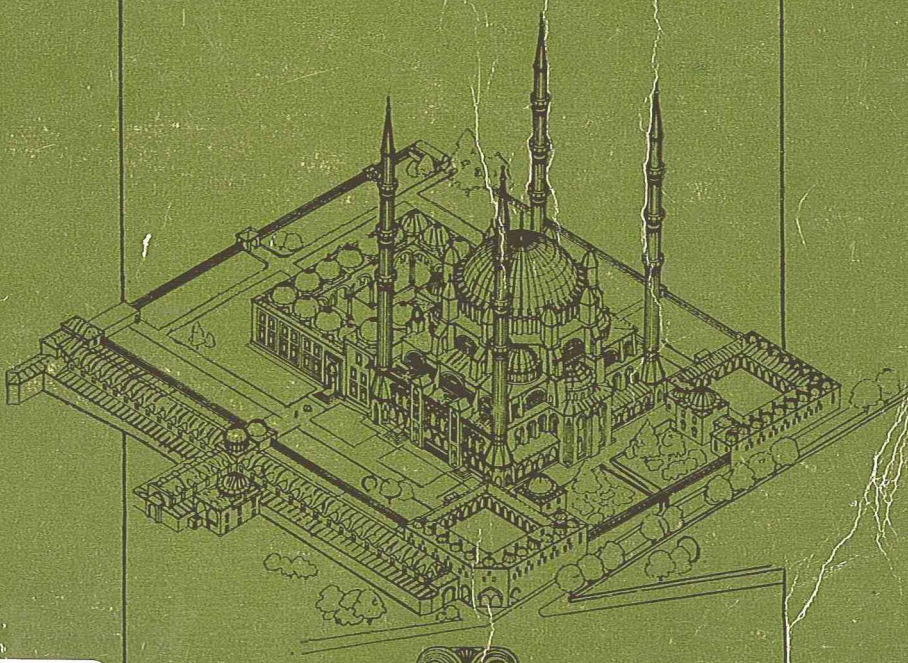
TÜRK VE İSLÂM SANATI ÜZERİNE DENEMELER

Doğan Kuban



ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

TÜRK VE İSLÂM SANATI ÜZERİNE DENEMELER

Doğan Kuban

ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI
İstanbul
1982

Annem'e

Önsöz

Tutarlı bir tarih yazıcılığı ve kültür yorumu kavramsal bir durulaşma gerektirir. Kavramsal durulaşma kavram tanımının donması değil, tanımın giderek daha geniş ilişkileri içine alması ve daha geniş bir 'consensus'a oturmasıdır. Türk Tarihi, Türkiye Tarihi ile ilgili konularda bu durulaşmanın bundan yüzyıl öncesine göre çok ilerde olduğu yadsınamazsa da, çağdaş kültür yazınımızın bunu yeterince yansıttığı savunulamaz. Çünkü Türk, Anadolu, İslâm, Batı kutupları arasında bir yere yerleşememiş bir kültür ortamında politik ideolojilerin çarpıttığı yorumlar kavramsal durulaşmaya olanak vermemektedir. İdeolojiden arınmış yorum bulmak zor olabilir. Fakat yorumlar gerçeklere ters düştüğünde, etkisi altında kaldıkları ideolojinin yetersizliğini ifade etmekten başka bir işe yaramazlar. Türkiye'de tarih ve sosyal bilimler alanında ideolojik kavgaların yorumları yönelttiği bir geçit dönemi içindeyiz. Bilimsel nesnelliğe ulaşmak zor oluyor günümüzde. Tartışmalar da sağlam bir 'consensus'a oturmuyor. Bu yüzden çağdaş eleştirisel bir tavır da gelişmiyor.

1975'de Çağdaş Yayınları tarafından **Sanat Tarihimizin Sorunları** adı altında yayınlanan makaleler bu gereksinmeden doğmuştu. Onları bir kez daha, gözden geçirip, yeni beş makale ekleyerek yayınlamak, sanat ta-

rihçilerimiz ve aydınlar arasında sürdürülen kuramsallaşma ve kavramlaşma sürecine küçük bir katkı isteğinden doğdu. Yeni eklerle kitabın içeriği bir ölçüde değiştiği için adını da değiştirdim.

Bunları yayınlamayı öneren ve büyük bir hızla gerçekleştiren Nezih Başgelen'e ve büyük bir titizlikle kitabı baskıya hazırlayan genç çalışma arkadaşım Y. Mimar Nur Altınyıldız'a teşekkürlerimi burada dile getirmek istiyorum.

8 Mart 1982 **Doğan Kuban**

İslâm Sanatı Kavramı*

Bir yüzyılı aşan bir araştırma ve değerlendirme döneminden sonra, İslâm Sanatı'nın anlaşılmasına en büyük engel, maddî verilerin sınırlarını tanımayan, dil ve din araştırmalarının soyutluğu içinde kalan «İslâm» kavramı olmaktadır. İslâm Sanatı deyiminin genel kullanılışı onun uzman olmayanlar tarafından açıkça anlaşılmasına engel olduğu kadar, bu alanda çalışan uzmanları da yanıltmış olduğu kanısını uyandırıyor. İslâm dinini kabul eden ulusların sanat alanındaki yaratmalarını bir ad altında toplamak, bilim adamlarını, bütün bu yaratmaları açıklayacak genel ilkeler bulmaya veya İslâm Sanatı'nın bütününün üzerine oturduğu bazı koşulların var olduğunu düşünmeye zorlamıştır. Yalnız bu alandaki araştırmaların yetersizliği değil, bazen de önüne geçilmez bir genelleştirme isteği İslâm dünyası araştırıcılarını, dinî kültürün birliğinden dolayı sanat ifadesinin de birlik gösterdiği şeklinde, pek sağlam olmayan bir sonuca ulaştırmıştır.

Yakın veya Orta Doğu gibi bir coğrafî bölge ve İslâm kültürü karakterinde evrensel bir kültür söz konu-

---

* «İslâm Sanatı'nın Yorumlanması Üzerine» adı ile **Anadolu Sanatı Araştırmaları I**, 1968, s. 9 - 27'de yayınlanmıştır.

su olduğu zaman, ulusal veriler üzerine kurulmuş bir sanat tarihi araştırmasının yetersizliği açıktır. Sabit referans olabilecek coğrafî sınırlar çizmek de çok zordur. Böylece, genellikle kabul edilen bir ölçüte göre, Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya değin uzanan ülkeler İslâm dininin bir araya getirici gücüyle kültürel birliğe kavuştukları için, her sanat olgusu bu tek inanç ve düşünce çerçevesinde açıklanmalıdır. Bu sav, bütün Batı sanatını Hıristiyan kültürü ile açıklamak istemeye benzer. Oysaki bunu Batılı sanat tarihçileri, coğrafî, ırkî, sosyal, ekonomik ve politik bakımlardan çok karışık bir İslâm dünyasına karşılık, çok daha homojen bir Avrupa için bile ileri sürmüyorlar. Yakın Doğu'da, Avrupa kültürünün kurallarını oluşturan Greko-Romen ve Hıristiyan geleneklerine ek olarak, Yakın Doğu'nun daha eski kültür tabakalarının, Uzak Doğu'nun ve Göçebe Asya'nın değişik geleneklerinin İslâm kültürünün gelişmesini etkilediği açıktır. Bu kadar çok yönlü gelenekler, düşünceler ortamında, dinin baskısı altında on üç yüzyıl sürecek tekdüze bir sanat üslûbunun varlığını ileri sürmek, bilimsel bir masaldır. Bu yüzden de, sanat tarihçilerinin İslâm Sanatı'nın, özellikle İslâm Mimarisi'nin genel özellikleri olarak ortaya koydukları bütün tanımlar, onbirinci yüzyıldan sonraki gelişmeler için anlamsız kalmıştır.

İslâm tarihinin dinsel karakterine dayanan bu safça diyebileceğimiz görüşün ciddî bir eleştiriye dayanacağı şüphelidir. R. Brunschwig'le beraber «bütün İslâm ülkelerinde yaşayan ulusların, dinsel ilişkilerinden dolayı, zaman ve mekân sınırlarını aşarak, bir özel uygarlığa mı mensup oldukları» sorulabilir.[1] Buna kesin olarak «hayır» diyemesek bile, cevabımız herhalde çok şüpheci olacaktır. Fakat İslâm kültüründe sanata karşı değişmez bir tutum olduğu yargısı, sanat tarihi alanında birçok tanınmış otoritenin katıldığı bir görüştür. Birbiri ile çelişen biçimlerde de söylenmiş olsa, İslâm Sanatı'nın bütünlüğü fikrinin doğruluğundan hiç şüphe edilmemiştir. Kühnel için «İslâm geniş ülkelere yayılmış, hayatın ve dünyanın katı bir enterpretasyonuna ek olarak bünyesinde her türlü ırk ve ulus ayırımını özümleyip, eritme yeteneği olan bir dindir. Bunun sonucu olarak, sanat alanındaki yaratmalarda etkisi görülen, manevî birliğe

sahip bir uygarlık ortaya çıkmıştır.»[2] İslâm her şeyi kucaklayan bir fenomen olarak «mimarisini, ikonografisinin sınır ve karakterini, bezemesinin motiflerini ve ele alınışını ve malzeme seçimini, her ülkede derinden etkileyen bir hayat biçimi ve davranışı yaratmıştır.»[3] A. Godard «malzeme ve biçimler ne kadar farklı olursa olsun, İslâmlık boyunca yaşamakta devam eden Semitik ruh, ana düşünceyi taşımıştır; çünkü İslâm Sanatı, Kur'an gibi, Magrib'ten Çin'e kadar aynı idi.»[4] der. Benzer bir düşünce şöyle de ifade edilmiştir : «İslâm Sanatı, bütün ülkelerde İslâm kültürü içinde gelişmiştir. Bu kültürün odakları, her ulusun yaşamında iki önemli faktör olan tek bir din ve tek bir dil idi.»[5] Bu son ifadede her şey gerçek dışı görünüyor. İslâm Sanatı'nın geliştiği ülkeler, değişik İslâm-öncesi kültürlerine sahiptiler; din, iç ve dış etkiler ve etnik farklara göre ,değişik biçimlerde yorumlanmıştı. Bir ulusun yaşamında din ve dilin en önemli iki faktör olduğunu söylemek, onların sanat biçimlerinin yaratılmasında da en başta gelen bir öneme sahip olmalarını, hiç şüphesiz, gerektirmez. Kaldı ki, dilin ortaklığı yargısı yüzeysel bir genellemedir.

Ettinghausen tarafından özetlendiği gibi, bilginler, İslâm Sanatı ilkelerini İslâm kültürünün her alanında görülen gerçek dışı karakter ve süresizlik hissine bağlıyorlar. İslâm sanat ve mimarisini, açık biçimlerin reddi, karşıt oluşların güçlü olarak belirtilmesi, dinî kuralların istediği 'ersatz' malzemenin kullanılışı ile açıklamaya çalışıyorlar. Kur'an'a ve hadislere dayanarak, İslâm Sanatı ilkelerini, Allah'ın ölümsüzlüğü düşüncesini destekleyen bir kavram olarak dünyadaki bütün oluşların geçici olma niteliğine dayamaya uğraşmışlardır.[6] İslâmdaki sanat ifadesinin «sanat eserinde, bir kompozisyonun aralarında bir bağlantı olmayan ünitelerinde ifade bulduğunu ve bunun doğal olaylarda sebep-sonuç ilişkisini reddetmenin» bir devamı olduğu düşüncesini ortaya atmışlardır.[7] Gerçi İslâm Sanatı üzerinde saf estetik tartışmalar çok olmamıştır. Fakat olduğu zaman, sanat ilkelerinin deneyüstü belirsizliklerinden çıkarıldığı görülmektedir.[8]

İslâm Sanatı'nın bütünlüğü dogması başlıca üç kaynaktan gelir : Arap dili edebiyatının gelişmesinin zorla-

dığı yorumlar; İslâm kültür ve sanatının ilk çağına verilen aşırı önem; İslâm Sanatı'nın bir bezeme sanatı olarak tanımlanması.

Araplar dillerini ve onunla ifade edilen inançlarını getirdiler. Klasik Arap edebiyatının ve Araplığı ağır basan bir dinsel düşüncenin gelişmesi için birkaç yüz yıl yetmiştir. Böylece İslâm'ı Araplarla, edebiyat alanındaki gelişmeleri ve dinsel dogmayı da kültürle eş tutunca, onuncu yüzyıldan sonra taşlaşmış bir Müslümanlıkla karşılaşılabilir. Gerçekte, Arapların getirdikleri ne denli derin olursa olsun, oldukça erken tükenmiştir. Oysa İslâm ülkeleri sanatlarının asıl gelişmesi, bu ilk çağdan sonra olmuştur. İslâm ülkelerinin dünya sanatına getirdiklerinin, 'klasik' sıfatı verilen çağdan sonra olduğunu önemle belirtmek gerekmektedir.

Arap dil ve edebiyatı alanındaki yorumlar, sağlam bir eleştirinin süzgecinden geçmeden sanat tarihi alanına aktarılmıştır. Bunu kolaylaştıran bir neden, bu konuda uzman olan birçok bilginin aynı zamanda dilci olmasıdır. Bu ilk yargıların sonraki araştırıcıları etkilemiş olduğu da ileri sürülebilir.

Doğu uygarlığı incelemelerine uzun süre egemen olmuş diğer iki eğilim İslâm Sanatları'nın bütünlüğü efsanesini güçlendirmiştir. İslâm incelemelerinin başlangıcında yaklaşma yolları Hellenistik, Roma, Hıristiyan ve eski Yakın Doğu uygarlıklarından geçiyordu. Araştırmaların ağırlık merkezi hep Batı'nın kültür akrabalıklarının çerçevesinde kalmıştı. Ancak günümüzde, İslâm kendi yarattığı değerler yönünden, ele alınmaya başlanmıştır. Araştırmaların bu eğilimi, erken çağların İslâm üslûbunun esaslarını saptadığı yargısına varmayı kolaylaştırmıştır. İlk Müslümanlar tarafından yaratılmış tek özgün yapı olarak bakılan cami, basitleştirerek söylemek gerekirse, bir avlu ve sütunlu bir kapalı hacimden ibaret, mihrap, mimber gibi bir iki 'litürjik' eleman içeren, genel şeması belki Muhammed'in evinden çıkan, fakat aynı zamanda Roma bazilikalarının, Mısır tapınaklarının, Pers apadanalarının anılarını taşıyan, sonlanmayan iç mekânı ve ona uygun, yani yine sonsuz ve gerçek dışı bitkisel ve daha sonra geometrik bezemesiyle, İslâm Mi-

marisi için karakteristik bütün standart kaliteleri ortaya koymuş gibi gösterilmiştir. Gerçi, sorun bu denli basitleştirilmemiştir. Yine de, cami yapısının, İslâm Mimarisi hakkındaki bütün genel yargıların esasını oluşturduğu yadsınamaz. Geç çağlardaki gelişmeler, gerçek İslâm ruhundan uzaklaşmış, ya da bir İslâmî fon üzerine, yerli İslâm öncesi geleneklerinin devamı olarak kabul edilmişlerdir. Geç çağ İslâm ülkeleri sanatlarının, yeni sosyal ve kültürel gelişmeler içinde, yeni sentezler olarak değerlendirilmelerini çok az incelemede bulabiliyoruz. J. Sauvaget de bu fikri dile getirerek «... Emevî çağı hakkında bildiklerimizin İslâm uygarlığının bütünü hakkındaki bilgilerimizi yönelttiği söylenebilir.»[9] demişti.

Erken İslâm Sanatı'nın önemi, biçim yönünden olmaktan çok ikonografik yöndedir. Dört Halife ve Emevîler çağlarında sonradan gelişecek pek az biçim yaratılmıştır. Şüphesiz bir mimari program olarak cami ortaya çıkmıştı. Fakat Kubbet-es-Sahra'dan Kırbet-el-Mafcar'a kadar bütün denemeler, biçimlerin yeni koşullara uydurulması, Suriye, Bizans ve Sasanî sanatlarının motif ve teknikleriyle yeni araştırmalar yapılması olarak görülebilir. Mşatta üzerindeki ünlü tartışma, Emevî sanatının karışık ve heterojen karakterini çok iyi ortaya koymuştu. H. Stern'in dediği gibi «Emevî çağı yapıtlarını, sadece üslûp bakımdan ele alarak, o çağa mal edemeyiz. Bu çağın sanatını tanımlamak zordur. Bu, İran'dan, Kuzey Afrika'ya kadar, Yakın Doğu sanatlarının bir kompozisyonudur. Ayrıca onu yaratan İran'ın, Mezopotamya'nın, Suriye'nin, Filistin'in, Mısır'ın sanatlarını da parça parça ve farklı ölçülerde biliyoruz. Bilgilerimizi, büyük bir olasılıkla, zamanın koşulları ve arkeolojik bulguların rastlantılığı saptamaktadır.»[10]

Erken çağı anıtlarında sade ayrıntılarda değil, fakat tümel tasarımda da büyük farklar gösterilebilir. Basit strüktürü ve üç nefli planıyla, Şam'daki Ümeyye camisinin tasarımından, yine sütunlu bir Arap camisi olarak kabul edilen Kurtuba camisi çok farklı bir mekân düzeniyle karşımıza çıkıyor. Burada strüktürde bulduğumuz zarif denge, Şam'daki sistemin gelişmesi olmadığı gibi, Arap camilerinin erken örneklerinin yakın bir akrabası olarak da görülemez.

Bugünkü bilgilerimize göre, Emevî saraylarının resimlerinin de daha sonraki gelişmelere yol açtığını söyleyemiyoruz. Kubbet-es-Sahra'nın ve Şam camisinin mozaiklerinde «Müslüman Sanatı'nın sonradan tipik olan hiç bir motifini» bulamıyoruz.[11] Kırbet -el- Mafcar'ın bezemesi, İslâm öncesi Suriye ve Filistin geleneklerini izler.[12] Bu çağa bir başlangıçtan çok, bir son olarak bakmak daha doğru olabilir.

Erken Abbasî çağı, değişik malzeme ve biçimleriyle, yine bir deneme çağıdır. Şüphesiz Emevî çağıyla bir süreklilik vardır. Fakat, bilgilerimizin bugünkü durumunda buna belirgin bir artistik ifade olarak bakamayız. Abbasî Sanatı, Mezopotamya geleneği üzerine kurulmuştu. Herzfeld'in belirttiği gibi, Samarra resimleri Sasani geleneğinin son safhası olarak kabul edilebilir[13] ve Emevî bezemesiyle fazla bir ilgisi yoktur. Bu gözlemlerin bilinmeyen bir yanı yok. Fakat, genel olarak kabul edilmeyen, böyle bir oluş ve deney çağında, dinsel reçetelerin veya yaşama düzeninin, gelecekteki İslâm Sanatı'nın esasını oluşturacak bir bütünlüğü yaratamayacağıdır. Oysa, bu erken yüzyıllarda Arap edebiyat ve düşüncesi bütün potansiyelini ifade etmiş bulunuyordu.

İslâm'ın erken ve çok etkin olan çağındaki tarihsel olaylar da, din yolundan birlik şeklinde ifade edilebilecek bir düşünceyi desteklemekten çok uzaktır. Emevî çağının daha sonraki çağları açıklayacak, birleştirici özellikler yaratabileceğini düşünmek için bir sebep yoktur. Arap tarihini yazanlar için bu çağ, Hitti'nin deyimiyle, bir kuluçka ve hazım süreci olmuştu.[14] Dinsel dogmanın gelişmesi, B. Lewis'in dediği gibi, «Batı dünyasında Fransız İhtilâli'ne benzer şekilde, İslâm tarihinde bir dönüm noktası olan» Abbasî çağında olmuştur. Ve «Abbasî ihtilâlinin itici gücü, sosyal ve ekonomik hoşnutsuzluklarında aranmalıdır.»[15] Ne Emevî, ne Abbasî tarihi sadece dinsel motiflerle açıklanmaz. Doğrusu istenirse, İslâm tarihinin ilk çağlarının değerlendirilmesi, kendisini meydana getiren ve İslâm öncesi uygarlıklardan alınan öğelerin çözümlenmesine dayanmaktadır. Oysa, erken yüzyıllara uygulanan bu normal tarihsel değerlendirme yöntemi, daha sonraları, özellikle kültür yönünden söz konusu olunca, etkinliğini yitirmiş görünüyor. İslâm dünyası dokuzuncu yüz-

yılda ilk Abbasî «entegrasyon»unda, veya, en çok, bu konuda büyük bir otorite olan G.E. von Grünebaum'a göre, «Selçukların idaresinde Sünniliğin zaferinden sonra, onikinci yüzyıl ortalarında», yaratıcılığını kaybetmiş ve ondan sonra, kendini yinelemiştir.

Bu noktada, özellikle sanat tarihi alanında, olaylarla desteklenmeyen, önemli bir tarihsel yorum hatasından söz edilebilir. İslâm tarihinin daha sonraki çağlarına bakınca, bu tutumu haklı göstermeyen olaylar bulabiliyoruz. Türklerin gelişi Yakın Doğu'ya yepyeni gelişme faktörleri getirmiş ve «statik ve formalist bir teolojinin varlığı» sosyal, politik ve kültürel alandaki köklü değişikliklere mani olmamıştır. J. Sauvaget'nin dediği gibi «Türk hegemonyası, İslâm'a o zamana değin bilinmeyen formüller getirmiştir.»[16] Yakın Doğu tarihine putperest Moğollar tarafından getirilenler de ayrı bir konudur ve herhalde dinsel veriler dışında ele alınabilir. C. Cahen'de Osmanlı İmparatorluğu'nun, nasıl, eski İslâm dünyasının dışında meydana geldiğini gayet iyi açıklamıştır.[17]

İslâm kültürünün dogmatik tanımı içinde Osmanlı tarihi de anlaşılamaz. Türk toplumunun gelişmesinde din, diğer değişkenler arasında bir değişkendi[18] İran'da Selçuk - Moğol çağında, egemen insan grubu Orta Asyalı, din Semitik kökenli, dil Hint-Avrupalı, toplumsal ve ekonomik gelenekler İslâm öncesi ve sanat akımları, en azından dinsel isteklerle bağdaşmayan bir karakterde idiler. Burada İslâm deyimi belirsiz bir etiketten başka bir şey değildir.

İslâm sanat ve mimarisini bezemesel bir yaratma olarak görmek, ondokuzuncu yüzyıl Avrupa egzotizminin bir sonucudur. İslâm Sanatı, ondokuzuncu yüzyıl Avrupasını bezemesiyle etkilemişti. Bugün de bir ölçüde öyledir. Neoklasik ve Romantik bir atmosferde, İslâm Mimarisi pitoresk bir deney, hatta mimarlık kurallarının bozulması örneği idi. Avrupalı anlamda bir resim ve heykel, hemen hemen yok gibiydi. Bu gözlemlerin sonucu olarak, o sıralarda bilinen İslâm sanat ve mimarisine bezemesel sıfatı takılmıştı.[19] Bezeme İslâm Sanatı'nın en önemli verisi ve İslâm kültürünün sanat alanındaki gerçek ifadesi olarak kabul edilince, İslâm Sanatı'nın bütünlüğü tezini ka-

bul etmek daha kolay olmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl sonunda, bu alandaki bilgilerin sınırlılığı ve Avrupa kültür gelenekleri dışındaki toplumların anıtsal sanat yaratamayacakları şeklindeki önyargılar bu kanıyı kuvvetlendiriyordu. Daha sonraki araştırmalar bu yargıların yetersizliğini ortaya çıkardığı halde, bezemesel sıfatı bir klişe olarak kalmıştır.

Bezemesellik sıfatı, İslâm Sanatı'nın, özellikle mimarisinin anlaşılmasını büyük ölçüde güçleştirmiştir. Godard şöyle diyor : «Eğer bir mimar, bir caminin geleneksel biçimini, yeni ve gösterişli bir elbise ile süslemeyi başarırsa, ona İslâm ülkelerinde sanatçı denir.[20] Aynı şekilde dayanıksız bir genellemeyi G. Marçais'nin aşağıdaki ifadesinde buluyoruz : «İslâm eserlerinde dekoratörün rolü çok fazladır. Bu yapıtlar bizi, strüktürleriyle asla, planlarıyla çok az etkilerler. Onlarda asıl ilgi çekici olan bezeme ayrıntıları ve onların düzenidir. Camilerin yaratıcıları, bizim Hıristiyan ustaların ihtirasla ilgilendikleri statik sorunlarıyla, iten ve taşıyan kuvvetlerin bilgi ile ele alınışıyla pek endişelenmediler.»[21] Aynı şeyi R.P. Wilson «İslâm Sanatı öncelikle yüzey süsleme sorunuyla ilgilenmişti.» diye ifade ediyor.[22] Bu düşünce, yeni yayınlarda da benzer şekilde ileri sürülmektedir. K. Otto-Dorn «İslâmda asıl yaratıcılık başka yöndedir. O, bezemesel olana, doğanın soyut-süs ifadesine, biçimselle, yüzey etkisine, hareketli çizginin oyununa ve renk kompozisyonunun armonisine yöneliyor.» demektedir[23]. O. Grabar da «İslâm Sanatı'nın bir özelliği, gelişmesinin bir aşamasında, duvar yüzlerine verilebilecek sayısız değişikliklerin büyüsünün diğer mimari özellikleri ikinci plana atmasıdır.» diyor.[24]

Oysa en bezemesel düzeyde bile, mimarinin özü süslemenin dışında kalmıştır. İslâm yapıları, plan organizasyonu, kitle kompozisyonu, iç mekân ve strüktür gelişmesinden yoksun olmadıklarına göre sadece bezemesel yönleriyle değerlendirilemez. Samarra yapıları saf mimari değerlerinden dolayı da değerlidir. Selçuk türbeleri, bezemelerinden çok, kitle kompozisyonlarıyla etki yapıyorlar; büyük kervansaraylar sadece taçkapılarıyla değil, fakat planlama örneği olarak ilgi çekicidirler; Osmanlı camilerinin büyüklüğü mekân organizasyonundadır.

İslâm ülkelerinin mimarilerini mekân, kitle, mimari organizasyon yönünden ele aldığımız zaman, bunları tek bir ad altında toplamak olanağı yoktur. Sınırsız mekân, biçimlerin reddi, yüzey bezemesine düşkünlük, biçimlerin yüzeysel zenginliği gibi, uzman olan veya olmayan herkesin bu yapıları anlamasını güçleştiren klişelerle açıklanamaz. Bu genelleştirilmiş özellikler, Türkistan, İran, Türkiye, Mısır veya Hindistan'daki geç devir mimarilerini tanımlayabilecek uygun terimler ve kavramlar değildir. Bu saydığımız ülkelerin en önemli yapılarını, klasik İslâm'ın ortadan kalkmasından sonra buluyoruz. Bu üslûpların gelişme süreçleri ve kimlikleri belirgindir. Daha erken bir İslâm üslûbunun yan ürünleri değillerdir. İspanya'da İslâm çağı mimarisi ile, Timur çağı Türkistan Mimarisi'ni, Emevîlerle Hindistan'da Türk - Moğol çağını, Safavî ve Osmanlı Mimari'lerini aynı üslûp içinde, aynı ölçütlerin ışığında ele almak olanağı yoktur. Emevî Mimarisi'ni Suriye'nin Hıristiyan Mimarisi'yle, Osmanlı Mimarisi'ni Rönesansla aynı kategoriye sokmak, Emevîlerle Osmanlıların mimarilerini aynı ad altında ele almaktan daha uygundur. A. Pope'un «bazı ritüel istekler dışında İslâm, İran'ı yeni inanç için uygun bir mimari ifade bulmakta serbest bırakmıştır.»[25] sözü doğrudur.

Mimari programın ana sorunu ve dinin baş sembolü olan cami, geliştiği ülkelerin farklı gelenekleriyle ve çevre koşullarıyla farklı biçimlerde gelişmiştir. Cami tipleri arasında biçimsel bağlar kurmak bazı durumlarda olanaksızdır. İran'da, onbirinci yüzyıldan sonra mimarî kompozisyonun önemli bir öğesi olan eyvanlı avluların gelişmesiyle, erken Arap camisinden farklı bir yapı ortaya çıkmıştır. Osmanlı yapıları, İslâm Sanatı'nın bilinen özellikleriyle tasarlanamaz.

İslâm ülkeleri arasında yapı tasarımı bakımından büyük farklar vardır; örneğin, İslâm dünyasının pitoresk tanımıyla her zaman beraber giden kubbe, bazen mihraplar önündeki küçük açıklıkların üstünde olduğu gibi, tesadüfî bir motif olarak; bazen Türkistan, İran, Hindistan'da olduğu gibi, simgesel karakterde, bazen Türkiye'deki gibi strüktür ve mekân öğesi olarak kullanılmıştır. İslâm Mimarisi'nin sözde bütünlüğü içinde önemli bir 'de-

sonance' öğesi de minare tasarımıdır. Bir kule olma niteliğinden başka, Giralda, Kayıtbay camisinin minaresi, Kutub minare ve bir Osmanlı minaresi arasında hiç bir tasarım akrabalığı yoktur. Erken çağ İslâm dünyasının bilmediği medrese, kümbet gibi yapıları da bu farklılıklar listesine koyabiliriz.

Mimari, hiç şüphesiz çevre koşullarının etkilerini en iyi gösteren sanattır. Onda İslâm dünyasının sosyal, ekonomik, coğrafi, politik plüralitesini buluyoruz. Bu çağlar ve üslûplar arasındaki farklar büyüktür. Bu yüzden de, ne Osmanlı Mimarisi'nin Bizans'tan çok İran'a, ne de Türk-Moğol Mimarisi'nin, yerli Hint geleneğinden çok Memlûk Mimarisi'ne yakın olduğu ileri sürülemez.

Diğer sanat alanlarında da benzer gözlemler yapılabilir. Bu alanda da üretimin büyük kısmı çok zengin örnekleriyle sözde-klasik çağdan sonradır. Emevî ve Abbasî resimlerinden daha önce söz etmiştik. Minyatür, Klasik İslâm devrinden sonra gelişmiştir. Seramik sanatı için benzer kanıtlar ileri sürülebilir. Hatta hat sanatında da, örneğin onuncu yüzyıl Horasan Kûfi üslûbu gibi, yeni gelişmeler görülmektedir.

Bu ve buna benzer örneklere dayanarak İslâm'da sanat ifadesinin bütünlüğü yargısını desteklemenin zor olduğunu söyleyebiliriz. Bu düşüncelerin savunucularının, dinsel belgelere dayanarak getirdikleri kuramsal açıklamalar yetersizdir. Dinsel dogma, resim, müzik, heykel, değerli madenlerle yapılan küçük sanat eşyaları, türbe gibi bazı yapı tiplerini yasaklamıştır. Bu uyulmayan yasaklara bakarak Ettinghausen'in belirttiği gibi, İslâm Sanatı denilebilecek tek sanat kolunun yazı olduğu söylenebilir.[26] Gerçekten de İslâm Sanatı dinsel kadrolar içinde değil, fakat dinsel kadrolara karşı gelişmiştir.

Bu gözlemlere bakarak, İslâm Sanatı'nda «birlik, bütünlük»ten çok «farklılık, çok taraflılık» etmenlerini ortaya koymanın daha önemli olduğu ileri sürülebilir. Ve bu çok yönlü oluş, özellikle sanat tarihi alanında saptanabilir. Genel olarak, herhangi bir sanatın gereklerinin dinsel kültürün bu denli etkisi altında kalması veya onun emrinde olmasını açıklamak zordur. Birçok hallerde, sa-

nat biçimlerinin yaratılmasında yerli bir teknik, kültürel etmenlerden daha önemli olmuştur. İslâm tarihinin çeşitli sentezlerinde, kültür bakımından tek yönlülük veya kayıtlamadan çok, belli bir işlevin yerine getirilmesinde biçimsel ve teknik koşullara uymak zorunluğunun ifadesini buluyoruz. Daha önce var olan biçim ve teknikler, şüphesiz İslâmî bir karakter taşımıyorlardı. Yeni amaçlarla yeni birleşimler yapılırken İslâmî bir çehreye büründüler. Fakat yeni sanat sentezlerinin meydana gelişinde, yeni toplum ve inançlar kadar, önceden var olan bu öğeler de etkili olmuştur. Her kez bu senteze giren etmenler değişiktir ve yeni düzenler, değişik koşullar altında biçimlenmiştir.

İslâm «historiographie»sinde ana sorun şu ikilem'in cevabında yatmaktadır; din bütün etmenleri biçimlendiren ya da biçimlendirecek spiritüel davranışları yaratan tek kaynak mıdır? Yoksa insanî ve sosyal etmenler mi, İslâm tarihi boyunca, dinsel düşünceyi etkilemişler ve böylece farklılıkların kaynağı olmuşlardır? Bu benim bilgi sınırım için fazla geniş ve bugünkü incelemelerin sınırlarına göre de, fazla karışık bir sorudur. F. Braudel, «İslâmın sosyal tarihini bilmiyoruz. Acaba ilerde öğrenebilecek miyiz?» diye soruyordu. Bu sorunun varlığına karşın İslâm kültür tarihinin rijid bir yoruma bağımlı tutulması herhalde çok olumlu bir tutum sayılamaz. Hatta dinsel verilerin, köklü değişmeler içinde olan tarihî olaylarla eşdeğerli kabul edilmesinin büyük yorum hatalarına götüreceği kabul edilebilir.

İslâm sıfatı, birçok sanat tarihçisi için tek bir sanat üslubu ifade ediyor. Çünkü onu İslâm kültürünün bütününün ve birliğinin ifadesi olarak görmeyi sürdürüyorlar. Onlarca önemli olan «tek bir sanatın üslûbu değil, belirli bir sürede, bir kültüre ait sanatların ortak sahip oldukları özelliklerdir.»[27] Böyle bir tutum bir sanat tarihçisinin tutumundan çok ,bir kültür tarihçisinin veya tarih felsefecisinin tutumudur. Bu şekilde, İslâm tarihçi ve kuramcılarının düşüncelerini paylaşan sanat tarihçilerinin yaptıkları genelleştirmelerin «İslâmî» olarak nitelendirdikleri bütün sanatlarca paylaşılmadığı kesindir.

Daha iyi tanımlanmış bir tipoloji, bazı özelliklerin bileşenlerinin, Müslüman kültürünün dışında olduğunu veya İslâmî olarak tanımlananlar kadar önemli olduklarını gösterebilir. Tarihsel verileri yerleştirmek için «İslâm» sıfatının kullanılışı uygun olabilir. Fakat Emevî Sanatı, Müslüman Sanatıdır, ya da ondan önceki Suriye Sanatı, Hıristiyan Sanatıdır demek ve bu sınıflandırmalardan ötürü bu sanatları daha iyi anladığımızı düşünmek çok şüpheli bir davranıştır.

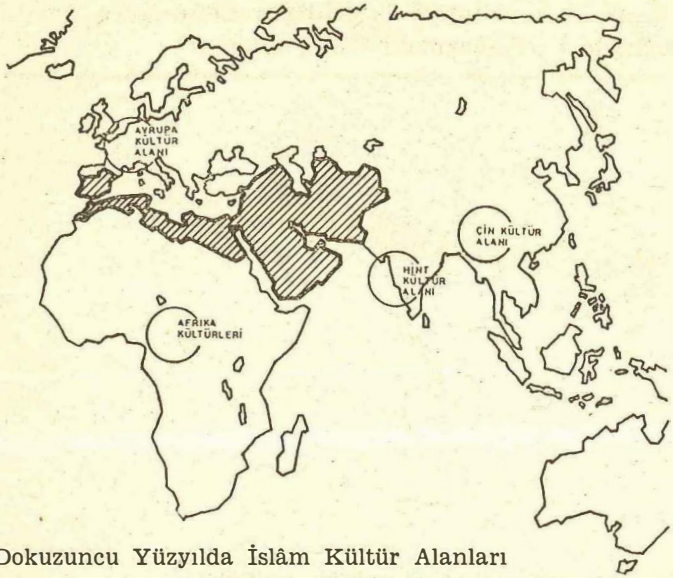
Dışardan bakanlar İslâm ülkelerindeki bütün artistik yaratmalarda bir yaklaştırıcı patina görebilirler. Fakat sanat tarihi alanında bazı benzerliklerin, o sanatların esas özelliklerini oluşturduğu söylenemez. Şüpheli birleştirici öğelerin, dine dayanan bir görüş ve davranışı belirlediklerini söylemek ise, çok daha zordur.

İslâm Mimarlığında Çeşitliliğin Coğrafî ve Tarihî Nedenleri : Kavramsal Bir Yaklaşım*

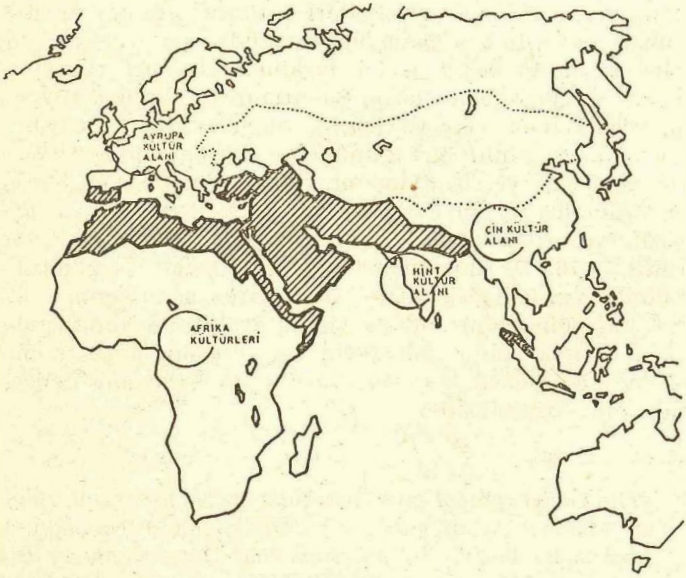
İslâm Mimarlığı kavramını tanımlama arayışı, anıtların incelenmesi ve oluştukları tarihsel ortamın araştırılmasıyla birlikte başladı. Ve genellikle zaman ve mekân içindeki bütün köklü üslûp farklılaşmalarının varlığına karşın, bugüne değin 'İslâm Sanatı'nın Bütünlüğü' kavramı kuramsal bir çerçeve olma niteliğini korudu.[28] Oryantalizm geleneğinin bir ürünü olan bu kavram, yüzeysel bir genelleme ve soyutlamanın sonucuydu. Bu görüşe göre, dinin belirlediği evrensel kabullere dayalı dünya görüşünü yansıtan eş kökenli biçimleri yaratmalıydı İslâm kültürü. Biz Müslümanlar ise, bunu kendi tarihimizde bulduğumuz için değil ,fakat Batılılarca benimsenmiş olma statüsüne sahip olduğu için doğruluğunu kanıtlamaya çabaladık. Bunu yaparken, bu görüşün gerçekte bir evrenselliğin değil, aksine, bir dar görüşlülüğün ifadesi olduğunu anlayamadık.

---

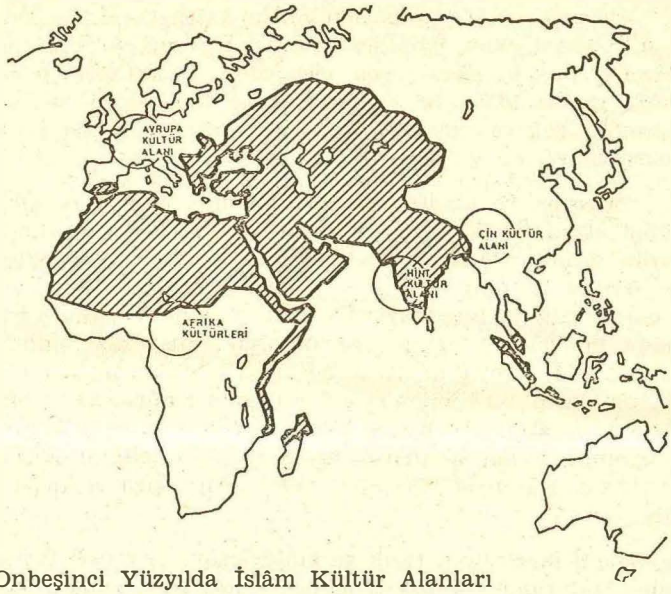
* «The Geographical and Historical Bases for the Variety in Muslim Architecture : summary of a conceptual Approach» başlığı ile International Symposium on Islamic Architecture and Urbanism, Dammam 1980'de konuşma olarak sunulmuştur.



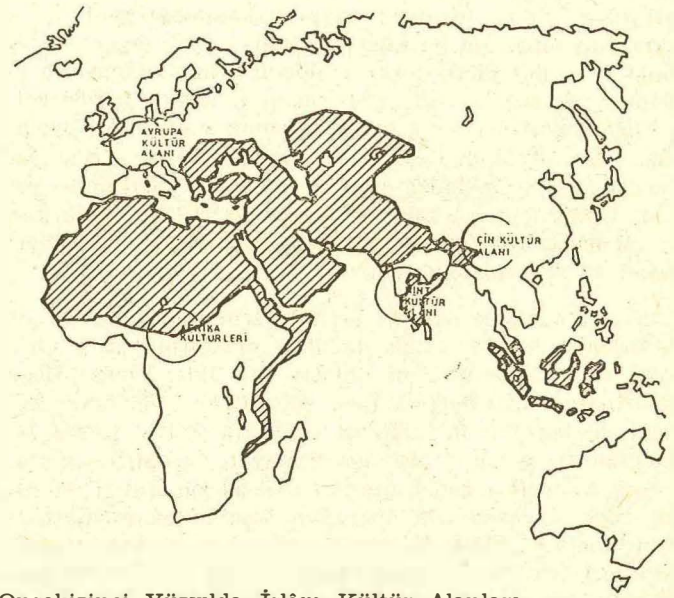
Dokuzuncu Yüzyılda İslâm Kültür Alanları



Onüçüncü Yüzyılda İslâm Kültür Alanları



Onbeşinci Yüzyılda İslâm Kültür Alanları



Onsekizinci Yüzyılda İslâm Kültür Alanları

İslâm Sanatı ve Mimarlığı'nın homojen bir üslûp ifadesi olarak kabulü, kanımca, köklü bir yanılgıdır. Nedeni Edward Said'in acımasızca eleştirdiği oryantalist gelenek[29] ya da ideolojik zeminin basite indirgeyici yaklaşımından çok ve ondan da önemlisi, yöntemsel anlayıştan yoksunluğudur.

Tartışma ve araştırmalarımızda, bize sunulduğu gibi kabul ettiğimiz iki kavramı irdelemeyi ihmal ettik: kültürün tanımı ve dünya tarih yazımının yapısı. Her ikisi de Batı kökenlidir. Her ikisi de Batı ağırlıklıdır ve evrensel değildir. Bugün Batılı tarih yazımının etkisi dışında bir dünya tarihi yazacak olsak, kuşkusuz, bunun ağırlığı eski dünyanın uçsuz bucaksız topraklarında olurdu. Bunların bir bölümü İslâm topraklarıdır. Böyle bir tarihte onsekizinci yüzyıla kadar Avrupa tarihi İslâm'ın çevresinde kalan alanların tarihi olma niteliğini kolay aşamazdı. Kanımca böyle bir bakış açısı doğru ve tutarlıdır.

İslâm ülkelerinin tarih ve kültürlerinin evrensel tarih içindeki durumu, bu ülkelerin coğrafi mekân ve zaman boyutlarının bir sonucudur : İslâm'ın kapladığı geniş alan, eski dünyanın sınırlarında bulunan bütün diğer kültür alanlarıyla doğrudan ilişki içindedir. Bir bakıma, onsekizinci yüzyıla kadar tarihsel mekân ve zaman içinde yalnız İslâm dünyası merkezi bir konuma sahipti de diyebiliriz. Tüm diğerleri, Uzak Doğu, Hint, Avrupa, Afrika, İslâm kültürüyle karşılaştırıldığında, onun çevresinde yer alan, kendi içinde sınırlı ve homojen kültür alanlarıdır. Bu bir değer yargısı değil, gerçeklere dayanan bir gözlem olarak kabul edilmelidir.

Gerçi düşüncelerin ve artifaktların dolaşımı bir çok kültürler arasında ortak dokular oluşturmuştur : Orta Doğu ve Hindistan, Yunanlılarla tanışıktı, Roma, Doğu dinlerine yabancı değildi. İpek Yolu, Uzak Doğu'nun eserlerini ve tekniklerini Batı'ya taşımıştı. Fakat yalnız İslâm dünyası, yedinci yüzyılda başlayan varlığı, Uzak Doğu'dan Atlantik'e kadar uzanan fiziksel sürekliliği ile bütün diğer uygarlıklarla doğrudan ilişkili, tek kaynaştırıcı bir merkezi kültür alanıydı. İslâm coğrafyasının özgül karakteri çok kez vurgulanmıştır.[30] Araplar sekizinci yüz-

yıl başında Türkistan'da ve Güney Fransa'da savaşıyorlar, İstanbul'u kuşatıyorlardı. İbni Havkal, Yakut, El Mesudi veya İbni Batuta gibi Müslüman coğrafyacılar ve seyyahlar bu durumun bilincindeydiler, ancak bu tür bilgilerin yalnız bir elitin elinde olduğu sanılmamalıdır. Hac, evrensel bilginin başlıca kaynaklarındandı, Akdeniz'den Çin'e uzanan ticaret yolları bir başkasıydı. Orta Asya steplerinden gelen insanlar Ege kıyılarına yerleşmişlerdi, Timur'un ordularındaki erler İslâm topraklarının genişliği konusunda kendi edindikleri bilgiye sahiplerdi. Bu bilgi kuşkusuz bilimsel değildi, ama deneyimlere dayanıyordu. Bunun yayılmasında Müslüman toplumların göçerliği önemli bir unsur olmuştur.[31]

Bu coğrafi durumun tarihsel 'implication'larının yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş olması -belki folkloru hariç- üzücüdür. Batı tarihi Rubruck ya da Marco Polo gibi adlar çıkarabilir, bunlar özel hallerdir. Fakat El-Biruni'nin Hindistan üzerine yazdıklarını Batı'da bulma olasılığı yoktur. Avrasya kıtasındaki uygarlıkların tümüyle doğrudan ve sürekli ilişkilerinden dolayı İslâm kültürü gerçekten merkezi ve birleştirici idi. Bu tek tarihi koşul iyi değerlendirilmeli ve sonuçları analiz edilmelidir. Böyle bir yaklaşımın içeriği burada tartışılmayacaktır. Yalnız bu durumun, homojen bir ortamda yaratıldığı kabul edilen İslâm mimarlık tarihine etkisi irdelenecektir.

İslâm kültür alanını tanımlamaya çalışırken, Batılı düşünce tarihinin bir döneminde oluşturulmuş ve bugün de geçerliliğini koruyan kültür kavramı bize fazla yararlı olmayacaktır. Bugüne değin kültürel özgünlüğün ya da bir kültür alanının özgül karakterinin birleştirici ve ayırıcı nitelikleriyle ve siyasal tarihle ilişkileri içinde bir bütün olarak incelenmiş olduğu kuşkuludur.

Batılı görüşün -buna emperyalist de denebilir- doğal sonucu dünya sanat ve mimarlık tarihinin bir basite indirgeme yönteminin kurbanı olmasıdır. Bunun bir nedeni, mimarlık ve sanat tarihinin gelişme döneminin, evrensel düşünce tarihinde Batı kültürünün üstünlüğünü kabul ettirdiği döneme raslamasıdır. Böylelikle dünya mimarlık ve sanat tarihinin yapısı, Doğu Akdeniz'den baş-

layıp, çağdaş Batı mimarlığına ulaşan bir gelişme çizgisi olarak kurulmuştur. Bu düşünce, bugün hâlâ Anglosakson ülkelerde ders kitabı olarak kullanılan Banister Flecher'ın Mimarlık Tarihi'nde olduğu gibi, Batı geleneği dışında yaratılmış tüm mimari üslûpların tarihsel olmadığını savunan mimarlık tarihleri yazılmasına kadar uzanmıştır.

İslâm ülkelerinde mimarlığın gelişmesi sorununa, İslâm tarihinin coğrafi merkeziliğine dayalı koşulları gözönüne alınarak bakıldığında belki 'symbiotic' diyebileceğimiz bir süreçle karşılaşırız. Müslüman ülkelerin mimarlıkları çeşitli biçimlerde ele alınmıştır : en yaygını kronolojik ve tipolojik yaklaşımdır, bir diğeri zaman boyutu içermeyen coğrafi sınıflamadır, başka bir tanesi ise İslâm dünyası içinde bölgesel kültürlerin ayırımına dayanır. Bunlara göre daha doğru bir yaklaşım ise, işlevsel düzeyde tanımlanan İslâmî eğilimler ve oldukça sınırlı bir dinsel simgesellik içinde eski dünyanın yerel gelenekleriyle ortak olunan gelişmeler açısından değerlendirmedir.

Dünyada başka hiç bir kültürde mimarlık, bu derece çeşitliliğin yanı sıra komşu kültürlerle bu kadar kaynaşmayı birleştirebilmiştir. Bu ifadenin doğruluğunu kanıtlayabilmek için erken cami mimarisini ,Hint, Osmanlı, Afrika veya Endonezya'daki oluşumları hatırlamak yeterli olacaktır. İslâm'dan önce böyle çeşitlilik yoktu. Yalnız İslâm kültürü, doğu Güney Denizlerinden Atlantik'e kadar uzanan coğrafi boyutları, eski dünyanın merkezdeki topraklarına bin yılın üzerinde egemenliği ve içerdiği çok sayıda ırk ve dil -Sami, Hint-Avrupalı ve Ural-Altay- çeşitlilikleri üzerinde, çok zengin üslûp skalalarına ulaşmıştır.

İslâm sanatındaki çeşitlilik merkeziliğinin sonucudur. Bazen bu, varolan bölgesel kültür kalıntılarının üzerine İslâm kültürünün yüzeysel katılımının kanıtı olarak gösterilmek istenir. Homojenlik bir kültür ya da üslûbun asıl özelliği olarak nitelendirilirse ve kültür alanı tanımı için kültür ve biçim arasındaki bağımlılık ön plana alınırsa, bu sonuca ulaşılabilir. Batı düşünce ve biliminin bir ürünü olan bu kültür ve üslûp tanımı, açık olarak,

kendi gelişme modeline dayalıdır. Oysa yukarda belirtildiği gibi, Sanayi Devrimi sonrasındaki egemenliğine kadar Batı modeli esas değildi.

Son üç yüzyılda Batı, uygar denilen dünyanın merkezi durumuna gelmiş ve tüm diğer ülkelerle doğrudan iletişime geçmiştir. Bu yeni egemenlik Batılı tarih yazımını etkilemiş, dünya tarihinin daha erken çağlarına da, bilinçli veya bilinçsiz, Batı imgesinin hakimiyeti aktarılmıştır. Bu nedenle tarihin tümel bir gözden geçirme ve yeniden yorumlamaya gereksinimi vardır.[32]

Bugün varolan kültür kavramlarıyla, ya da Batı'nın kullandığı terimlerle İslâm Mimarlığı ve sanatını yaratan kültürün çağdaş bir tanımının yapılamayacağını söyleyebilecek durumdayız. Örneğin, İslâm için Batı'dakine benzer bir çağ üslûpları sıralaması yapma çabası, bölgesel sınırlar içinde kalmazsa, anlamsız olur. Üç ayrı onyedinci yüzyıl camisi, İstanbul'da Sultanahmet, İsfahan'da Şah Abbas, Lahor'da Badşahi, farklı mekân ve bezeme anlayışlarını yansıtan üç birbirinden farklı biçimlenme ortaya koyarlar. Kültürel yaratma ortamı her biri için farklıdır, fakat İslâmî olduklarını yadsıyabilir miyiz? Öyleyse bu farklı biçimlerin homojen bir kültür ortamının yaratması olmadığını kabul edersek, tümündeki İslâmî unsur nedir?

Filipinler'den ve Kaşmir'den Mali'ye kadar konut biçimlenmelerine bakarsak sonsuz varyasyonlarla karşılaşırız. Fakat Mindanao Müslümanlarının evlerini kendi İslâm yorumlarına göre inşa ettiklerini yadsıyamayız. Açık olarak, Müslüman olmak ile birbirine benzer evler ya da camiler yapan insanlar olmak eşdeş değildir. Ve İslâm kültür alanında biçimsel gelişmeyi açıklamak için ona özgü tanımlama ve değerlendirme ölçüt ve modelleri araştırılmalıdır.

Kuşkusuz, çevre kültürlerinin içerdiğinden daha geniş tarihsel olgular kapsar 'Müslüman kültürü' deyimi. Fakat genel olarak, 'İslâm kültürünü belirleyen, biçimlerin ve üslûpların çoğulluğudur' diyebiliriz. Ürünlerinin benzerlikleriyle tanımlanabilecek bir kültür değildir. Eğer Batı'nın kültür ve uygarlık tanımlarını üslûp açısından

kendi içinde tutarlı süreçler olarak bir yana bırakırsak, o zaman İslâm'a özgü bir tanım geliştirebiliriz.[33]

İslâm, kendi doğası ve evrenselliği açısından bir çok kültürleri ve üslûpları içeren bir uygarlıktır. Oluşum halindeki İslâm'ın esnek yapısı ve toleransı ile beslenen eski kültürel gelenekler, Müslüman kültürün özelliklerini ifade eden yeni biçimler doğurmuştur. Erken İslâm ve evrensel kimliği için karakteristik bu uyarlama yeteneği, eski uygarlıkların birikimlerini yeni Müslüman görüşte birleştirmelerine yol açmıştır.

Erken İslâm söz konusu olduğunda, bunlar mimari biçimlerde olduğu kadar, diğer sanatlarda ve felsefede de belirlenmiştir. Fetihler sırasında bu süreç yinelendiğine göre, İslâm'da biçim birliği tartışmasının sürmesini anlamak güçtür. Hatta yalnız dinsel açıdan bakılarak, tüm yaratının kaynağı Allah olduğuna göre, onun bilgisi dışında hiç bir biçim olamayacağı ve bir biçimin diğerinden daha İslâmî olarak tanımlanamayacağı ileri sürülebilir.

'Umma' kavramı içinde, Endonezya, Orta Asya ya da Afrika'da olsun, Müslümanlar arasında bir hiyerarşi oluşamaz ve Müslümanlar tarafından yaratılmış biçimlerden ve üslûplardan biri diğerlerine yeğlenerek asıl İslâmî üslûp olduğu ileri sürülemez. Diğer yandan, İslâm sanatı ve mimarlığında çeşitliliğin hep varolduğunu ve bugün de sürdüğünü biliyoruz. Bu yüzden biçim ve üslûp birliği arayışlarının bir kültürel oluşumun sonucu ortaya çıktığını ve Müslümanların kendilerini bu oluşumun karşısında bulduklarını görüyoruz. Eğer bu tartışma inandırıcı gözüküyorsa, İslâm'da evrensel olarak kabul edilmiş biçimler aranmamalıdır. Bunun yerine, İslâm'da evrenselliğin homojenlikten önde yer aldığını belirtmekte yarar vardır. Bugün kültürel kimliğimize uyan biçimler ararken, İslâm ülkelerinde yaratılan tüm biçimlerin geçmiş deneyimlerin yeni yorumları oldukları için İslâmî olduklarını hatırlamalıyız.

Aynı düşünce çizgisi günümüze uzatılabilir. İslâm kendi çağdaş imgesini, çevre ve mimarlığını, kendine özgü yorumunu yaratmadıkça, Müslüman ülkelerde mimar-

lık, Müslümanların kültürel, hatta fiziksel gereksinmelerini karşılayamayacaktır.

Yapılar da, tıpkı bilimsel olarak dürüst, ama kültürel olarak önyargılı Batılı bilim adamlarınca, veya daha kötüsü, onların eğittiği Müslümanlarca yazılmış tarihimiz gibi, kopya düzeyinde kalabilir. Bütün bunlar oryantalist geleneğin değersiz olduğu sonucuna götürmemelidir. Bu gelenek belgeleme açısından büyük bir kaynaktır. O olmasaydı çağdaş İslâm tarih yazımını yeniden oluşturmak çok güç olurdu. Fakat dünya tarihi Müslüman ulusların kendi değerlendirmesine dayanarak, fakat bağnazlığa düşmeden, kavramlarını yeniden tanımlamaması durumunda, bu toplumların kültürel kimlik arayışı da sağlıklı bir sonuca varamaz. Bir tarihi bugünkü iletişim koşullarında yeniden yorumlayıp yazmak gerçekten çok güç bir iştir fakat bu, yenilmesi zorunlu bir güçlüktür.

Türk Sanat Tarihinin Evreleri*

Türk Sanatını, kimliği bütün tarih boyunca kolayca ayırdedilebilecek homojen bir kültürün ya da kültür halkalarının ürünü olarak görmek, büyük yöntem hatalarına düşmek demektir. Mısır Sanatı, Yunan Sanatı, hatta Fransız Sanatı gibi kavramlar değişmeyen bir mekân çerçevesine bağlı kavramlardır. Değişmezlikleri ve sürekliliklerı, genellikle aynı yöreden olmaya bağlıdır. Gerçi daha geniş alanlara yayılan sanat gelenekleri var. Yine de, örneğin Roma Sanatı, aynı politik strüktürün egemen olduğu, coğrafî ve kronolojik sınırları oldukça belirli ve kendi içinde gelişme ve yoğunlaşması izlenen bir kültür ortamının görüntüsüdür. Erken Hıristiyan-Bizans Sanatı gibi bir gelenekte de oldukça homojen bir dinsel kültür ortamının birbirine yaklaştırdığı sanat ürünleri var.

Oysa Türk sıfatı, zaman ve mekân boyutları açısından insanlık tarihinin başka örneği olmayan bir olgusuna işaret ediyor. Ulusal tarihini, bugün sahip olduğu sınırlardan çok uzaklardaki olgularla bütünleştirmeye çalışan bir başka ulus herhalde yoktur. Genellikle bütün uygar uluslar bugün üzerinde yaşadıkları topraklarla ulusal kimlikleri arasında tam bir uygunluk kurmuşlardır.

---

* Birinci Türkoloji Kongresi, İstanbul 1973'de bildiri olarak sunulmuştur.

Türkiye'de, ulusçuluk akımlarının ortaya çıkışından bu yana Türkle Türkiye arasındaki ilişki, haklı nedenlerle, yeterli bulunmamıştır. Bu düşünce ve davranışları basit bir ırkçılık sorunu olarak görmek şüphesiz doğru değildir. Bunların salt şovenliği aşan ve kültürel gerçekleri yansıtan yanı oldukça güçlüdür. Bu nedenle, bugünkü Türkiye ile Türk arasında varolması kaçınılmaz olan eşdeşlikler düzeyinden öteye, daha geniş zaman ve mekân boyutlarına uzanan Türk Sanat Tarihinin içeriğini bizim yöntemsel hatalara düşmeden saptamamız gerekiyor. Türk Sanatı Türkiye Sanatından ya da Türkiye'deki Türk Sanatından değişik bir tarih olgusu olduğuna göre, Türklerin maddî kültür ürünlerinin zaman ve mekân içindeki ilişkilerini yöresel sanatlarda saptanan basit bir süreklilik yapısı içinde ele almak doğru değildir. Türk Sanatı deyiminin dile getirdiği, Fransız Sanatı deyiminin dile getirdiğinin, süreklilik açısından, aynısı olamaz. Sınırlı coğrafî alanlarda, örneğin muhtemel Hunlar'dan beri Türkleşmeye başlamış Güney Sibirya'da bir yörede sürekli sanat olguları belki izlenebilir. Afganistan'ın yüksek yaylalarında yaşayan birkaç bin Kırgız'ın yurtlarındaki dokumalarda hâlâ Pazirik motifleri bulunduğunu görmek şaşılacak bir şey değil. Fakat Kaşgar, Isfahan, Kırşehir ve Edirne'nin, Menfisle Teb, Roma ile Efesos arasında kolaylıkla tanımlanan ilişkiler içinde olduğunu görmek şaşılacak bir şey olurdu. Bu zorluk bilindiği için, Türk Sanatı teriminde bağlayıcı olarak etnik ya da kültürel etmenler belki kullanılıyor. Aldatıcı olabilecek bu yoruma karşı burada kısaca savunacağım tez şudur :

Türk sıfatı ile tanımlayabileceğimiz kültür ortamlarında, Doğu'dan Batı'ya ve uzun zaman süreleri içinde sürekli ilişkiler olmuştur. Fakat bu süreklilikler o çağların sanatlarını belirleyici değildir. Kökenini en eski Türk tarihine götürebileceğimiz motifler bulunabilir. Osmanlı çinisindeki Çintamani ya da Çin bulutu bizi uzak ilişkilere götürür. Medreseyi Orta Asya'dan Anadolu'ya taşımışız; ribat - zaviye, kümbet için de öyle olasılıklar var. Fakat Anadolu-Türk sentezi gerçekleştiği zaman, özellikle Osmanlı çağında, bu süreklilikler, Osmanlı Sanatı'nın asıl belirleyici öğeleri değildir.

Türk olanı bir kültürel eşdeşlik içinde aramak gerekir. Fakat bu eşdeşlikte acaba nasıl bir süreklilik var?

Kanımca Türk ulusal kültürünün değişik ortamlarda, bazen birbirinden bağımsız evrimleri ve bu evrimlere tekabül eden sanat aşamaları var. Bu değişen ve hareket eden kültür ortamı, zaman zaman durulaşıp yeni bir biçimle karşımıza çıkıyor; bu yeni bir yorum, yeni bir sentezdir; sentez düzeyine erişemediği de olur. Fakat genellikle Türk sıfatı taşıyabilecek her yeni olguda, olağanüstü bir adaptasyon gücünü ve yeni sentezlere ulaşabilecek bir potansiyeli buluyoruz. Bu doğrultuda, dinamik bir tarih yorumu gerektiğine inanıyorum. Kanımca yerleşmiş kültürlere özgü tarih düşüncesinin geliştirdiği, toprağa bağlı statik tarih yorumu, genel Türk tarihinin yorumu için yetersizdir. Biz kendi tarihimizi yazarken onun bu dinamik niteliğini düşünerek, başkalarında bulamayacağımız yeni yorum ve açıklama modelleri geliştirmek zorundayız.

Bu görüşlerle Türklerin katıldıkları kültür ve sanat ortamlarının tarihini gözden geçirelim :

İslâm'dan önce Türk adını verdiğimiz toplumların katıldıkları iki değişik sanat dünyası var : biri göçerlerin, diğeri Orta Asya'nın büyük Doğu - Batı yolların boyunca gelişmiş olan yerleşme merkezlerinin. Bugüne kadar yapılan bütün araştırmaların sonuçları steplerin göçebe sanatının etnik niteliğini saptamanın olanaksız olduğunu göstermektedir. Bu bir zamanlar kabul edildiği gibi sadece Hint - Avrupalı kavimlerin malı değil, fakat çeşitliliklere karşın, oldukça homojen bir step göçebe kültürünün -yer yer yarı göçebe de olabilir- ürünüdür. Göçerlerin sanatında, daha önceleri de belirttiğim gibi, sonradan bütün step dünyasına egemen olmuş Türklerin rolünün önemsiz olduğunu söylemek kolay değildir.

Orta Asya'nın kuzeyden ve güneyden geçen büyük kervan yolları boyunca geliştirdiği kentli sanat ürünlerine gelince, bunların da belirli bir etnik ve kültürel gruba mal edilmesi kesin değildir.

Bu konuda tarihçiler anlaşmış görünmüyor. Örneğin Aksu, Kızıl üzerinden geçen kuzeydeki kervan yolu

üzerinde İranlı kavimlerin oturmadığı kanısında olan rahmetli Zeki Velidi Toğan bile, ölmeden önce yayınlanan Türk Sanatı ile ilgili son makalesinde, Orta Asya sanatını etnik olarak değil ,fakat coğrafî bir bölgenin ortak sanatı olarak tanımlamanın daha doğru olacağını söyler. Ayrıntılarında hiç şüphesiz Türklerin doğrudan katkısıyla meydana gelmiş örnekler göstermek kabil olsa da, tıpkı göçebe step sanatı gibi, Orta Asya'nın İslâm'dan önceki sanatını da yaygın bir etnos üstü yaratım olarak kabul etmek yerinde olur. Bu bölgelerde Türk Sanatı olarak tanımlanan olgular, gerçekte, yaygın bir kültür ortamının ürünüdür. Türkler de bunun ortakları olmuşlardır. Bu ortaklıkta etnosa bağlı katkının yoğunluğunu, bugünkü bilgilerimize göre, doğru saptamak olanağı yoktur. Bu konuda yazılanların en az sanat kadar etnik köken tartışmasına yer vermeleri de bunu göstermektedir. Burada çekik göz ve uzun burun tartışmasına girmek gereksiz sanıyorum. Fakat bu tartışmanın sonuçlanmadığını ve belki de hiç sonuçlanmayacağını belirtmekte yarar var.

Böylece İslâm öncesinden çıkarabileceğimiz genel yargı, ulusal nitelikte olmayan yaygın bir kültür ortamının ortağı olduğumuz ve bu ortamın ürettiği her şeye, başka diller konuşanlar kadar sahip çıkabileceğimizdir. Örneğin, sonraki İslâm resmini etkilemiş olabileceğini bugün ciddî olarak düşünebileceğimiz Pencikent duvar resimleri, ya da açık etkisini klasik Osmanlı minyatürüne kadar uzattığımız Uygur resmi, Türklerin de katıldıkları bir Orta Asya uygarlığının ürünüdür. Resimlerin Türk ya da Türk olmayan bir prensin sarayında yapılmış olması, sahiplik açısından Türklerin yerini değiştirmez. Aynı paralelde olmasa bile, nasıl Avrupa uygarlığında Greko-Romen köken Fransız, İtalyan ve Almanı birleştiriyorsa, Türkler de diğer Orta Doğulular ve özellikle İranlılarla birlikte İslâm öncesi Orta Asya kültürünün sahipleri ve taşıyıcılarıdır. Bu kültürün Doğu'dan Batı'ya İslâm dünyasına geçişinde birinci derecede rol oynadıkları da tartışmaya değmeyecek kadar açıktır. Bunu Samarra resminden de, Budist stupa mimarisinin anılarını sürdüren Sultan Sancar türbesinde de görmek kabildir.

Türk Sanatı teriminin ortaya çıkardığı ikinci sorun İslâm'dan sonraki dönemle ilgili olarak ortaya çıkıyor.

Türklerin İslâmlığı kabul ettikten sonra etnik olarak yoğunlukta oldukları bir ülkede kurdukları ilk Müslüman devlet olan Karahanlılar çağının tarihlendirilebilen yapılarının, kesin olmayanları onuncu yüzyıldan, tarihi kesinlikle belli olanlar onbirinci ve onikinci yüzyıllardan kalmıştır. Gazne mimarisinin kesin tarihli yapıları da aynı yüzyıldandır. O çağdan kalan cami, türbe ve kervansaray gibi yapıların yapım tekniği, strüktür öğeleri ve planlarındaki eyvan, aksiyal şekillenme gibi özellikler, daha önce Maveraünnehir'de ve Harzem'de geliştiğini gördüğümüz erken ortaçağ mimarisinin gelişmesini sürdürüyor. Burada da, daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi, Karahanlılar ülkesine bağlı olmayan geniş bir yapı kültürü ortamının ürünleriyle karşılaşıyoruz.

Ancak onuncu yüzyıldan öteye Örta Asya ve İran'daki gelişmenin herkesin bildiği bir özelliğini hatırlatmakta yarar var: yeni sanat gelişmelerinin politik çerçevesi Türkler tarafından çizilmiş ve çok uzun süreli olmuştur. Burada Türk sanat tarihçileri ile İranlıları ve çoğu kez başka ülkelerin sanat tarihçilerini karşı karşıya getiren önemli yorum karşıtlaşmaları vardır. Örneğin, Isfahan Mescid-i Cuma'sını Türk ya da İranlı sayan yorumlar karşıtlaşmaktadır. Oysa sorun bu çağda, tıpkı bundan önceki çağlarda olduğu gibidir, ister Türk sultanlarının emriyle, ister İranlı büyük feodallerin emriyle olsun, İran'ın Selçuklu ya da Harzemşah ve Moğol çağında meydana gelen yapılar ve diğer sanat eserleri, Türklerin, İranlıların, Göçebe Asya'nın, Budist ve Maniheist Orta Asya'nın ve şüphesiz Arapların ortak katkıda bulundukları bir yeni kültür ortamının ürünüdür. Burada değişik etnik grupların katkısı -saptanması hemen hemen olanaksızsa da- sanat ürününün niteliğine göre değişebileceği gibi, yapıttan yapıta da farklı olabilir. Mimaride, yerleşmiş kökenli, diğer sanatlarda göçebe kökenli ya da karmaşık niteliği daha güçlü olacak şekilde, katkılar olabileceğini düşünmek gerekir. Fakat özellikle Selçuklu çağında artık salt geleneksel teknolojinin sınırlarını aşan, değişik bir yorum isteyen ve politik ortamın genişliği oranında kaynakları geniş bir imparatorluk sanatı doğmuştur. İran Selçuk Sanatı böyle bir aşamaya tanıklık eder. Başka bir deyişle, bu yeni sentezi sağlayan sadece biçimsel gelenek-

ler, yerel teknikler değildir. Yeni bir dünya görüşüdür; o zamana kadar olmayan bir dünya görüşü ve ona göre örgütlenmedir. Melikşah'ın camisi böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. Medrese böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. Mezar yapılarının gelişmesi, biraz daha erken bir gelişme sürecine bağlansa da, genellikle İran'ın çevresinde oluşan bütün geçmiş uygarlıkların yeni İslâmî kültür ortamında uzun süre, daha doğrusu günümüze kadar sürecek yeni bir sentezi bu çağda oluşmuştur .Bu gelişmede değişik etnik grupların katkılarını ayırmak olasılığı yoktur. Kaldı ki, bu yapılabileseydi bile, bu katkıların aynı alanlarda yoğunlaşmayacağı da açıktır. Örneğin, İranlı ustanın alçı işçiliğinde Türk ustadan daha fazla bir katkısı olması şaşılacak bir şey değildir. Fakat örnekleri kalmamış olsa da, halı tekniğinde Türklerin büyük katkısı olması da doğal sayılacak bir olgudur.

Bu nedenle yine kendimizi etnos üstü bir ortam içinde düşünmek kolaylık getirmektedir. Moğolların gelip gitmesine rağmen İran kültürü bu çağdan sonra stabilize olmuştur. Artık Kaçar çağına kadar, rönesans bitmiştir. Bundan böyle ancak yinelemeler olabilirdi, Şah Abbas Çağında olduğu gibi.

İran'dan öteye Türk Sanat kültürlerinin halkaları Batı'ya doğru uzamaktadır. Önce Orta Doğu'nun Anadolu'ya uzantısı içinde oluşan Anadolu - Türk Sanatı, İslâmî olmayan bir kültür ortamı ve tıpkı İslâmlığın başlangıcında olduğu gibi, güçlü yerel geleneklerin etkisiyle, yeni bir aşama yapmak zorunluluğunu hissedecektir. Bu çok güçlü bir baskı olmalı ki, onüçüncü yüzyıl başında Anadolu'da, başka İslâm ülkelerinde eşi olmayan ürünler vermeye başlamıştır. Fakat Anadolu - Türk Sanatının Selçuk çağının asıl besleyicisi, en genel çizgiler içinde kabul edilmek üzere, Doğu idi. Anadolu'daki Selçuk Sanatı, İran Sanatının coğrafî anlamda ötelenmesi, değişik geleneklerle temasa geçmesidir. Kaynaklardan coğrafî olarak uzaklaştıkça yeni meydana gelen biçimlerin kaynak ile ilişkileri de zayıflamıştır. Fakat kültür ortamı evrenselliğini, ulusüstülüğünü sürdürmektedir. İran'da Selçuklular çağında erişilen senteze, daha sonraları Anadolu'da Osmanlı çağında ulaşılır. Türk ulusunun yeni bir kültür halkası zaman içinde yeni bir sentez oluşturmuştur.

Gerçi Güney Sibirya steplerinden ve Orta Asya'dan Anadolu'ya ve Balkanlara kadar zaman ve mekân içinde gelen bu gelişmede bağlayıcı Türk kimliğini bugüne kadar korumuş olan, Türk ulusudur. Fakat onun örgütlediği sosyo-politik ortam, her kez değişik verilerle birleşerek, tek bir sentez, bir Türk Sanatı değil, fakat daha geniş ve hareketli kültür ortamlarında sentez halkaları meydana getirmiştir. Türklerin en son katıldıkları İslâm dünyasının coğrafî boyutları çok geniş olduğu için, Anadoludaki oluşumu yer yer besleyen, renklendiren Doğulu, Güneyli bileşenlere sonuna kadar rastlıyoruz. Bunların kaynakları, onikinci yüzyılda Suriye, ondört - onbeşinci yüzyıllarda Mısır, Türkistan, onaltıncı yüzyılda İran, Lâle Devrinde Şah Abbas'ın sarayı olabilir. Bugünkü Kırgız çadırında bulduğumuz İsa'dan önceki motiflerin örneklerine, Türkiye'de rastlamak da şaşırtıcı değildir. Önemli olan ,Türk tarihinin enginliği içinde, ulusal kimliğini koruyan bir Türk ulusunun her yeni kurduğu politik düzende, egemen olduğu ülkenin yerel verileri ile birleşerek, yeni sentezler yaratma gücü göstermesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nu uzun süre yaşatan da herhalde bu güçtü.

Kısaca, Türk ulusal kültürünün değişik kültür ortamları ile eşdeşleşen evreleri olmuştur. Ve bu evrelerde değişik sanat bireşimleri vardır. Türkler bu sentezlerin birincisinde ortak bir kültürün paylaşıcısı, ikincisinde yine ortak bir kültür ortamının kurucusu, üçüncüsü ve sonuncusunda tek taşıyıcısı olarak görünüyorlar.

Ortaçağ Anadolu - Türk Sanatı Kavramı*

Türk tarihçi ve sanat tarihçileri tarafından son yıllarda yapılan araştırmalar, Anadolu - Türk kültürünün çehresini belirlemek olanağı sağlayan bilgileri yoğun olarak ortaya koymaya başlamıştır. Bugün Türkiye'de yapılan yayınları tanımadan Türk Sanatı üzerinde söz söylemek kabil olmadığı gibi, ileride bu yayınları tanımadan, İslâm ülkeleri sanatları üzerinde de doğru genellemeler yapılamayacağı anlaşılacaktır. Bu bizim tarih araştırmalarımız açısından övünülecek bir durum olmakla beraber, sadece malzeme toplamak ve ilişkileri göstermenin yanısıra, geçerli yöntemlere dayanan bir sanat tarihi yazıcılığının gelişmesini de sağlamak zorundayız; bu alandaki çabalarımızın, başlangıçtaki araştırmaların, Batı şovenizmine bir tepki olarak doğan, romantik ulusçuluk düzeyini aşması gerekmektedir.

Türk Sanat Tarihi ve İslâm Sanat Tarihi üzerindeki çalışmalarda, Müslüman ülkelerin tarihçileri ile Batılılar arasında, konuya yaklaşım açısından, son zamanlarda azalmış olmasına karşın, yine de önemli farklılaşmalar oluyor. Onlar İslâm kültürünün evrensel özellikleri, bizlerse daha çok ulusal gelişmeler açısından sorunlara

---

* **Türk Tarih Kurumu Malazgirt Armağanı**, 19. seri, Ankara 1972, s. 103 - 118'de yayınlanmıştır.

yaklaşıyoruz. Bu davranışımızı Batılı sanat tarihçileri, aşırı ulusçuluk kaygısıyla yorumluyorlar; İslâm ülkeleri tarihçilerinin çalışmalarında bu aşırılık eleştirisine hak kazanan davranışlar şüphesiz az değildir. Bununla beraber, Batılıların fazla basite indirgeyiciliği de eleştirdikleri davranışların başka yönlü bir ifadesi sayılabilir. Bu yüzden, İslâm kültürü ve sanatı tanımının akıl almaz genellemelerinin, hiç bir olguyu açıklamayan donukluğundan daha kurtulmuş değiliz.

Gerçekte kolay genellemeler ve ulusçuluk kabuğuna çekilme Ortaçağ kültür ve sanatının doğru değerlendirilmesine engel olmuştur. Türklerin İslâm dünyasına girmelerinden sonra, homojen özellikleri olan bir İslâm Sanatı'ndan söz etmek olanağı kalmamış, bölgesel ve ulusal kategoriler biçimlenmeye başlamıştır.[34] Biz bu kategorilerin doğru ve yeterli tanımını yapmak zorundayız. Sivas Çifte Minareli Medresesi «ulusal bir sanat eseridir!» demekle işimiz bitmiyor. Bu yapının, genel İslâm kültür ve sanatı içinde niçin özel bir yer işgal ettiğini, ayrıcalıklar taşıdığını, niye Sivas'ta ve hangi koşullar içinde meydana geldiğini söylemek gerekiyor. Onu ulusal kültüre mal etmenin yolu da, kimliğinin doğru tanımlanmasına bağlıdır. Araştırmaların verimli bir sonuca yönelmesinde, yöntemlerin baştan doğru saptanmış olması gerekir. Yöntem sorunu, genel çizgileriyle, aşağıdaki sınırlar içinde ele alınabilir :

a) Sanat olgusunu coğrafî ve tarihî sınırlama: mekân ve zaman boyutları ile ilişkiler açısından sanat;

b) İslâm ve Hıristiyan kültür ortamı içinde Anadolu - Türk Sanatı: genel ve özel kültür çevresi ile ilişkiler ve kültürlerin etkileşimi açısından sanat;

c) Göçebe kültürünün ve sarayın sanat tasarımına etkisi: toplumun sosyo - ekonomik ve kültürel yapısı ile ilişkiler açısından sanat;

ç) Bu ilişkileri ortaya koyacak çözümleme ölçütleri.

a) Sanat olgusunu coğrafî ve tarihî sınırlama olanakları

Geçmiş kültürlerin coğrafî sınırları bugün onlara sahip çıkanların içinde yaşadıkları ülkelerin sınırlarına uy-

madığı gibi, geçmişteki herhangi bir toplum kültürü ile kendini eşdeş sayan bir kültür anlayışı da yarı-gerçek olmak zorundadır. Nesnel bir tutumla bu eşdeşlik sorununa yaklaştığımız zaman, Ortaçağda bugün tanımladığımız şekilde bir Anadolu bulamayacağımız gibi, bugünkü Türk toplumunun da eşini, açık olarak, bulamayız.

Kültürel devamlılıkların sınırı ile bugün tanımladığımız ulusal sınırlar arasında kesin bir karşılık olmadığını belirtmek gereksizdir. Gerçi politik ve kültürel değişmelerin karmaşıklığı içinde, referans olarak bugün için kesin olan verilere dayanmak zorundayız; bu nedenle Anadolu-Türk, ya da Selçuklu Sanatı terimlerini kullanıyoruz. Fakat bu terimler pratik zorunluluklarla ortaya çıkmıştır; «Anadolu-Selçuk Sanatı» teriminde Anadolu, bugün tanımladığımız bir coğrafî referanstır; Selçuklu ise bugün artık var olmayan bir tarihî kuruluşu anlatmak için kullanılıyor. Bu ikisinin kavram olarak yanyana gelmesi bir soyutlama düzeyinde oluyor. Kolaylıkla görülen bu gerçek ,sanat tarihi yorumları yapıldığı zaman nedense hatırlanmıyor. Biz Anadolu-Selçuklu Sanatı içinde Dınaysır ile Sivas'ı bir bütün içinde ele almaya çalışıyoruz. Dınaysır ile Halep'in, söz konusu çağda, bugünden farklı ve daha yakın bir ilişki içinde olduğunu unutuyoruz.

Bu gözlemleri genelleştirmek, Selçuklu Sanatı'nın coğrafî kapsamının, bugünün Anadolu'sunun coğrafî sınırlarıyla tanımlanamayacağını ileri sürmek gerekir.

Öyleyse Anadolu-Selçuklu Sanatı hangi coğrafî sınırlamalar içinde oluşmuştur? Bir sınır koymak olasılığı var mıdır? Burada genel olarak, bir kültürün coğrafî sınırları sorununa cevap bulmak gerekiyor. Başlıca özelliklerini korumak koşuluyla, Ortaçağ Anadolu-Türk kültürünün ve sanat üslûbunun ulaştığı sınırlar saptandığında, bazı biçim ve düzenler için daha geniş, bazıları için daha dar yayılma alanları söz konusu olmaktadır. Örneğin Kubadâbat çinileri üzerindeki 'Harpi' motifi, aynı karakterde bütün Ortaçağ İslâm Sanatı için ortaktır.[35] Fakat Kırşehir'deki Melik Gazi Kümbeti'nin eşini dışarıda bulmak olanak dışıdır. Geometrik «tracée»lerin benzerlerini bütün İslâm ülkelerinde bulabiliriz; Divriği kuzey kapısı palmetlerini bulamayız. Böyle gözlemler gösteriyor

ki Anadolu Selçuk Sanatı adını verdiğimiz olgular bütünü içinde başka coğrafî bölgelerle ortak biçimler çoktur. Öyleyse sadece Anadolu'ya özgü nitelikler arıyorsak, bunların ayrıntılarda değil, bütünün yöneliminde aranması gerekir.

Coğrafî sınırlar açısından ikinci bir tutum, Anadolu'da gördüğümüz biçimlerin uzandıkları bütün uzak bölgeleri de ortak bir değerlendirmeye sokmaya çalışmak olabilir. Ancak böyle sınırları saptamak olanağı pratik olarak yoktur. Çünkü o zaman oyuna bütün Asya katılmaktadır. Ne İpek Yolu'ndan geçip gelen Çin dragonunu coğrafî sınırlar içinde hapsedebiliriz, ne de Doğan kuşu ya da Kartal totemini Asya'nın göçebe kültürlerinde kolaylıkla izleyebiliriz.

Coğrafya açısından bir başka sorun, sınırlar açısından değil, bölgenin olanakları açısından değerlendirmedir. Burada, yerel malzeme ve tekniklerin Anadolu'ya özgü yönlerinin araştırılması gerekmektedir ki, bu açıdan da Selçuk çağında, sadece bugünün Anadolu'suna özgü bir teknik yoktur. Mimaride taş, kerpiç gibi yapı malzemeleri, en azından Kafkasya, Azerbaycan, Mezopotamya ve Suriye için ortaktır. Pişmiş toprak, alçı, dokuma ve maden teknikleri için daha geniş sınırlar çizilebilmektedir. Böylece bu açıdan bir ele alışta, kullanılan tekniklerin Anadolu'ya özgü olmalarından çok, Anadolu'da özellikle yeğlenmeleri ve bunun sonunda meydana gelen değişmelerin değerlendirilmesi gerekecektir.

Anadolu-Türk Ortaçağının tarihî gelişmesi ile sanat alanındaki değişmeler arasında daha kesin ilişkiler vardır. Malazgirt'ten öteye, Anadolu-Türk tarihinin her yeni aşamasına, sanat alanında paralel bir gelişmenin bulunduğu gösterilebilir. Hattâ kanımca, biz sanat biçimlerinin aldığı bölgesel özelliklerin niteliklerini ve ilişki çevrelerini doğru saptarsak, öbür alanlardaki etki kaynaklarını daha yakın bir olasılıkla belirleyebiliriz. Örneğin, Konya Sultanlarının Suriye ve Musul Atabegleri, Kuzey kuşağının Azerbaycan ve Kafkasya ile olan ilişkilerinin yoğunluğunu, sanat alanına paralel olarak, politik ve ekonomik ilişkiler alanında da buluyoruz. Orta Asyalı biçimlerin dolaysız ilişkilerini bulduğumuz Danişment bölgesi, Anado-

lu'ya Horasan veya Orta Asya'dan doğrudan gelmiş grupların daha yoğun olduğu bölge olarak ileri sürülebilir. Malatya ve Harput Artuklularının İran'la olan ilişkilerinin yoğunluğunu, mimarilerinde gördüğümüz etkilere bakarak, savunabiliriz. Anadolulaşma sürecinin Konya ve Karaman bölgesinde daha yoğun olması ise, buradaki politik merkezlerin daha başına buyruk, daha çok Doğu'dan kopmuş olmalarına bağlıdır, açık olarak. Nitekim sonradan Osmanlıların geliştirdikleri zengin kültür ortamı da, diğer beyliklere göre daha bağımsız olmuştur. Bir bakıma, coğrafî sınırları belirgin olmamakla beraber, tarihsel gelişmeye paralel bir sanat ortamı tanımı yapılabilmektedir.

b) İslâm ve Hıristiyan kültür ortamı içinde Anadolu-Türk Sanatı

Sanat ortamının niteliğini doğru belirlemek için üzerinde açıklığa kavuşmamız gereken ilişkilerden bir başkası İslâm ve Hıristiyan kültürleri etkisi altında Anadolu-Türk Sanatı'nın durumudur. Anadolu Selçuklu Sanatı, İslâm Sanatı ölçütlerinin dışına çıkıp, kendine özgü nitelikleriyle belirlenebilir mi? Bu sanatın içeriği temelde İslâmîdir. Mimarinin işlevsel içeriği, minyatürün edebî içeriği, figür sözlüğünün genel simgeselliği geniş bir İslâmî düzeyde anlam kazanıyor. Gerçi birçok kural dışı örnekler vardır. Mezar yapılarının geç İslâm'da o kadar önem kazanmasının, İslâmî olmayan eğilimlerin sonucu olduğu açıktır. Fakat genellikle içerik Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı'nı diğer İslâmî üslûplardan ayırmaz. Buna karşılık biçim sözlüğünün kökünde bütün İslâm dünyasının kullandığı, örneğin geometrik yüzey bezemesi ve mukarnas gibi bileşenler bulunsa bile, sadece İslâm kültür ortamı Selçukluların kullandıkları motifleri belirlemek, sınırlamak için yeterili değildir.

Tıpkı İslâm tarihinin başlangıç devresinde olduğu gibi, motiflerin kökeni çok yönlüdür; ulusaldır (totemik sembollerde olduğu gibi); bölgeseldir (özellikle Anadolu ve Güney Kafkasya'nın taş mimarî geleneğine dayanan konstrüktif ve bazı dekoratif ayrıntılarda olduğu gibi); spontane'dir (Divriği gibi bir yapıda görüldüğü gibi). Saf

veya karışıktır, fakat homojen bir kültür ortamı içinden çıkmamıştır.

Bütün Doğu İslâm ülkelerinin, Türklerin gelişinden sonra geliştirdikleri mimarî, mimarî dekorasyon, minyatür, seramik ve dokuma, erken İslâm'a kaynak olan köklerden ilham almış, fakat kendilerinden önceki gelişmelerin doğrultusunu değiştiren yeni aşamalardır. Bu nedenle Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı'na İslâm damgasını vuran, biçimlerin özelliğinden çok, içerik olmaktadır.

Öte yandan Hıristiyanlardan yeni fethedilmiş bir ülke söz konusu olduğuna göre, Hıristiyan dünyası ile ilişkinin de doğru ortaya konması gerekir. Yakın Doğu Hıristiyan etmeninin İslâm tarihi boyunca işlevi en genel çizgileriyle, İslâm uygarlığının gelişmesi sırasında kurucu bileşen olarak; Klasik İslâm İmparatorluğu çağında ise Hıristiyan dünyası, özellikle Bizans'la, etkileşim açısından değerlendirilmiştir. Klasik İslâm'la Hıristiyan dünyası arasındaki Yakın Doğu dengesini bozan Türkler olmuştur. Doğu Hıristiyan dünyasının bir kısmının ilk Müslüman fetihleri sırasında Arapların eline geçmesi ve Hıristiyan kültürünün bu uygarlık sentezinin doğuşunda belli bir katkıda bulunmasından sonra, Türklerle, yeni bir fetih hamlesi biçimleniyor. Kısa bir süre içinde, yeni Hıristiyan ülkeleri, hem bu sefer, belki de Yakın Doğu Hıristiyanlığının ağırlık merkezini teşkil eden topraklar, Anadolu ve ötesi, içerdikleri antik anılarla beraber Müslüman Türklerin eline geçiyor.

Bu yeni fetihlerin, ilk Arap fetihlerinden farklı bir yanı vardır. Suriye'yi ele geçiren ilk Arap orduları, yeni inancın verdiği gücün yanında, fazla bir uygarlık birikimine sahip değillerdi. Emevî çağının sonuna kadar Arap Sanatı, Suriye Hıristiyan Sanatı'nın yeni bir yorumuydu. Oysa, Anadolu'ya gelen Türklerin içinden geçip geldikleri Müsülman kültürü, klasik çağına erişmiş, güçlü bir yaratma döneminden geçmişti. Anadolu fatihlerinin görgü ve bilgileri ilk Arap mücahitlerinden çok fazlaydı. Bu gözlem belki toplumun bütün katları için doğru değildir. Fakat büyük sanatın müşterisi olan egemen sınıflar için geçerlidir. Türklerin taşıdıkları bu kültür, klasik İslâm kültürünü ne ölçüde özümlüyordu? Bazılarına göre Türkler

klasik İslâm kültürünü yok etmişlerdir. Burada bir tartışmaya girmek gerekli değil : Acaba Türkler mi klasik İslâm uygarlığını ortadan kaldırdılar, yoksa klasik İslâm uygarlığı yaşayabilirliğini yitirdiği için mi, İslâm dünyası Türklerin elinde yeniden biçimlendi? Yüzeyde kalan bir inceleme bile, bugün İslâm'a kimlik kazandıran birçok şeyin onuncu yüzyıldan sonra ortaya çıktığını göstermektedir: sanat alanında Emevî ve Abbasî çağları, biçimden çok içerik tanımlar, biçim geçmiş uygarlıklardan, fazla değişmeden alınmıştır. Erken İslâm Sanatı yeni işlevler içinde şüphesiz basit bir taklit düzeyinde kalmıyor. Fakat gerçek İslâmî sentezler, klasik Arap İslâmı'ndan sonra, İran'da ve Orta Asya'da, Türkiye'de, Hindistan'da ve nihayet Fatımilerin Doğu ile ilişkilerini kesmelerinden sonra ve ondan öteye, Mısır'da ve Kuzey Afrika'da ortaya çıkıyor.

Anadolu bu sentezi, diğer ülkelerden çok farklı bir ortam olarak hazırlamıştır. Orta Asya'da ve İran'da, Akdeniz'in güneyinde yedinci yüzyıldan sonra egemenlik kurmuş bir kültür olan İslâm, Anadolu'ya onbirinci yüzyıldan sonra, fetihlerle beraber ithal ediliyor. Bu nokta, Anadolu-İslâm kültür ve sanatının diğer ülkelerden farklı olmasının en önemli nedenlerinden biridir. Gerçekten de Anadolu-Türk kültürünün diğer İslâm ülkelerine göre daha genç bir uyarlanma ortamı içinde oluştuğunu belirtmek gerekir. Tarihî gelişmelerde bu farklılığın neler yaratabileceğini, gelişmeyi hangi yönlere çekebileceğini çözümlemek kolay değildir. Ancak şu karşılaştırmayı yapmak olanağı vardır : Melik Şah İsfahan'da Mescid-i Cuma'yı daha eski bir caminin yerine yaptırmıştı. Fakat Konya'da Alâaddin camisinin yaptırıldığı tepe üzerinde bir Bizans kilisesi bulunuyordu. Şüphesiz Konya'ya cami yaptıran Türk sultanlarının belleklerinde sayısız cami anısı vardı; buna karşın, eş zamanlı olduğu halde, Anadolu'da İran'ın eyvanlı cami tipinin yerleşmemiş olmasının, herhalde, kültürün değerlendirilmesinde, yabana atılmayacak bir nedeni vardı.

Bu nedeni nasıl açıklayabiliriz? Kanımca bu, Anadolu-Türk kültür ortamının başka İslâm ülkelerinde mevcut olmayan tazeliğinde, yeni bir fetih ülkesinin sunduğu yeniliklerin özendirdiği yaratıcılıkta aranmalıdır. Ana-

dolu Sanatı'nda ortaya çıkan yeni kompozisyonlar, ne İslâm ülkeleri sanatlarından, ne de fethedilen ülkelerin geleneklerinden doğrudan doğruya aktarılmıştır. Çok kere bunlar, yeni Türk kültür ortamında, ilk defa bir araya geliyorlardı : Örneğin, İran'da ve Türkistan'da pişmiş toprak üzerinde uygulanmış motiflerin büyük ölçüde taşa geçmesi Anadolu için karakteristiktir (Benzeri bir süreç, aynı yoğunlukta olmamakla beraber, Suriye'de de vardır). Şüphesiz bu arada, aynen ithal edilen ve hiç bir uyarlanma sürecine girmemiş biçim ve düzenler de yaşamlarını sürdürüyorlardı.

Türk idaresinde yaşayan Hıristiyan toplumun yeni istekler ve yeni getirilen biçimler karşısındaki tepkilerinin anlaşılması, bizim bu çağın sanat ürünlerinin meydana gelme sürecini anlamamıza yardım edebilir.

Bir örnekle açıklayalım : Divriği Külliyesindeki dekoratif taş tonozlar, aslında Yakın Doğu'da çok yaygın bir tekniğin ürünü değillerdir. Dekoratif taş tonoz yapımı İran ve Orta Asya için karakteristik değildir. Kafkasya'dan Suriye'ye kadar uzanan bölgede ise, dekoratif gelişmesi bu kadar güçlü olmayan, fakat teknik bakımdan ileri bir taş örtü geleneği var. Öte yandan Doğu'nun tuğla geleneği içinde, erken örnekleri pek fazla değilse de, gelişmiş bir tuğla dekoratif tonoz geleneği vardır. En azından Isfahan Cuma Camisi'nin Selçuk çağı tonoz örtülerinde, Divriği'den önceki örnekleri görüyoruz. Kanımca, Büyük Selçuklu ülkelerinin dekoratif tuğla tonoz geleneği ile, Kuzeydoğu Anadolu Azerbaycan ve Güney Kafkasya'nın taş tonoz yapı geleneğinin etkileşimi Divriği gibi bir uygulamayı ortaya çıkarmıştır.

Böyle bir karışmanın mekaniği şöyle olabilirdi : Divriği şantiyesinde muhtelif gelenekleri temsil eden ustalar bir arada çalışıyorlardı. Yapının taş tonozlarını, Doğu Anadolulu ustalar yapmış olabilir. Öte yandan İran'dan ya da Horasan'dan gelen bir başka ustanın elinde, tuğladan yapılan tonozlara ait bazı kalıp çizimleri bulunmuş olabilir. Gerçekten Ortaçağda bütün İslâm ülkelerinde hemen hemen aynı geometrik çizimlerin bulunması, bunların ortak bir öğretisinin var olduğunu kanıtlamaktadır. Bu öğreti, ustaların elinde örnekler halinde, belki

de kısmen belleklerinde bulunuyordu. Yerli ustalar taşta da, tuğlada gösterilen dekoratif hünerleri göstermeye, Türk sultanlarını etkilemek için, onların hoşuna gidebileceği sanılan biçimleri uygulamaya çalışmış olmalıdırlar. Tuğla ile uygulanmış olan dekoratif biçimlerin taş ile uygulanmak istenmesinin bazı değişiklikleri gerektireceği de açıktır. Buna benzer bir süreç sonunda hiç bir yerde olmayan yeni biçimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Biz bir şantiyede değişik yörelerden gelen ve değişik gelenekleri temsil eden ustaların bulunduğunu bildiğimize göre, bunların yanyana çalışmalarının ve şantiye organizasyonunun niteliğini de saptayabilmemiz gerekir.

Kollektif çalışmanın daha yaygın olduğu Ortaçağda, yapıtları belli santçılara mal etmek konusunda titiz davranmak gerekliliği de dikkat edilecek başka bir noktadır. Birçok durumlarda saptanan sanatçı adlarının, ürünün meydana gelmesindeki katkılarının sınırı belirgin değildir. Divriği'de Ahlatlı Hurremşah yapının baş mimarı da olabilir, yapı emini de, taşçı ustası da. Kendisiyle beraber Ahlatlı taşçı ustaları şüphesiz bulunuyordu. Ama o sırada Divriği'de Azerbaycan'dan, Gürcistan'dan gelen başka ustalar da vardır. Divriği'de, caminin kuzey, batı ve doğu kapılarını yapan ustalar aynı olamaz. Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin taçkapısı ile üzerindeki minarelerin ustaları da aynı kişiler olamaz. Hattâ aynı malzeme ile olduğu halde, Konya'da İnceminareli Medrese'nin yazı şeritleriyle, köşelerdeki büyük plastik palmetlerin farklı gelenek ve ustalıklar gösterdiği açıktır. Bu ortamda Hıristiyan ve Müslüman ustalar arasında, inançlarından dolayı bir ayırım yapıldığı söylenemez. Ayrıca, Hıristiyan ya da Müslüman, bu ustaların büyük bir kısmının gezici olduklarını ve kozmopolit bir sanat görünüşünün taşıyıcıları olduğunu kabul etmek gerekir.[36]

Öyleyse şu soruyu tekrar sormak yararlı olabilir : Sanat ortamının yaratılmasında etnik karakterin rolü nedir? Ulusal karakteri etnik açıdan yorumlar ve bunun sanat yaratımı üzerinde etkili olduğunu kabul edersek, bunun kültür eşdeşliği açısından saptayıcı, olduğunu yanıtlamak gerekir. Bunun için sanatçıların etnik kökenini her yapıtta saptamak, ondan sonra çeşitli ülkelerde ve değişik zaman kesimlerinde, aynı etnik karakterin ben-

zer oluşlara yol açtığını göstermek gerekir. Ortaçağda, ya da ondan önce, hatta sonra da, sanatçıların, adları dışında, kimliklerini inceleme olanağı yoktur. Örneğin, Tiflisli Ahmet, Ahlatlı Hurremşah, Hoy'lu Abdülmümin, Anadolu'da başka bölgelerin etkilerini gösteren, fakat haklarında, yaptıklarından başka bir şey bilemediğimiz, yani adları üzerinde etnik spekülasyon yapılamayacak kişilerdir. Bugünkü bilgilerimizle, sanatkârların etnik kimliği üzerinde direnmek, Anadolu Sanatı'nın değerlendirilmesinde içinden çıkılmaz, bilimsel olmayan bir yoldur. Bu nedenlerle, ulusal olguların tanımında, biz tek tek sanatçıların kimliğine göre değil, toplumsal ortamın eğilimine göre yorum yapmak zorundayız. Bu ortam Anadolu'yu Türk yapan ortam olduğuna göre, ortaya çıkan yapıtların, sanatçıların kişiliklerini aşan genel bir eğilim ürünü olduklarını kabul etmek daha bilimsel bir tutum olacaktır.

c) Göçebe kültürünün ve saray çevrelerinin sanat tasarımına etkisi

Etnik kimlik sorunu, Anadolu'yu Türkleştiren büyük insan gruplarının, yani göçebelerin, bu yaratma ortamının oluşumunda hangi yönde etkili oldukları sorusunun ve büyük sanatın müşterisi olan saray çevresinin etkisinin payı üzerinde durmayı gerektiriyor.

Anadolu'yu fethedenlerin tümünün göçebe olmadığı ve yerleşenlerin Yakın ve Orta Doğu'nun çeşitli ülkelerinden kopup geldikleri biliniyor. Fakat Anadolu'yu Türk yapanların göçebe gruplar olduğu, yani Türkleşmenin toplumsal kaynağının şehirlerden çok kırlarda olduğu kabul edilebilir. Bu açıdan ulusal geleneklerin taşıyıcısının, kentlerin kozmopolit kültür ortamı dışında kalan göçebe sanatı olduğunu düşünmek doğru bir öneri olabilir. O zaman, göçebe katkısının, yeni sanat ortamının oluşmasında sınırlı payı olduğu, göçebe ürünlerinin dokuma alanında, bugün niteliklerini pek bilmediğimiz maden işlerinde, dericilikte ve günlük kapkacakta kalmış olduğu ileri sürülebilir. Bu sınırlı gibi görünen üretim alanlarıyla ilgili önemli bir noktaya değinmek zorunludur : Dokuma alanı, teknik olarak sınırlı, fakat biçim sözlüğü açısından

en zengin alandır. İster geometrik olsun, ister bitki veya hayvan motifleriyle oluşsun, diğer sanat alanları için kaynak ödevi görmüş olabilir. Kaldı ki dokuma insanın günlük yaşantısında iç mimarî çevrenin, döşemenin, duvarın, sedirin, perdenin başlıca bezeme öğesiydi. Bu açıdan, mimariye özgü teknikler dışında, dokuma sanatının biçim taşıyıcılığına dikkat etmek yararlı gözlemlere yol açabilir. Çok eskiden beri taşınabilir olanın çabuk yok olmasının özellikle sanat biçimlerinin kaynaklarını saptama açısından yeterince değerlendirilmediği ileri sürülegelmiştir. Özellikle Türk çadır sanatının sonraki bütün gelişmelerde önemli bir rolü olduğu savunulmuştur.[37] Fakat bu etki, nedense, daha çok yapı biçimlerinde aranmış, Ortaçağ sanatının gerçek yüzü olan bezemede yeterince ortaya konmamıştır. Şüphesiz dokuma sanatındaki motifler sözlüğüne tek kaynak olarak bakmak fazla şoven bir sav olur. Fakat dokuma desenlerinde bezeme sözlüğünün büyük ölçüde bulunduğu düşünülebilir. Ortaçağa ait dokuma örneklerinin çok az olsa da, diğer malzemelerle gerçekleştirilen bezemenin, dokuma teknikleriyle ilişkiler açısından ele alınması, geniş perspektifler açabilir.

Saray sanatı kavramının Selçuklu çağı sanatını açıklaması bakımından yeri ve önemi sanatın toplum katları ile ilişkileri konusunun ikinci yüzünü oluşturuyor : İslâm Sanatı ve genellikle Asya'nın çeşitli ülkelerindeki Türk sanatları için bir saray sanatı kimliği birinci derecede önemli bir nitelendirme olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle de Türklerin egemen oldukları bir sanat iradesi, dolayısıyle yaygın bir Türk Sanatı'nın varlığı, bizim tarihçilerimizin genellikle benimsedikleri bir yargıdır.[38] Böyle bir kabul olağanüstü bir sadeleştirmeye dayanmaktadır. Bu tür yargıların belgelendirilmesi çokluk küçük eşyalar ve gezici sanatkârların taşıdığı benzer olgular yoluyla olmaktadır. Oysa Ortaçağ sanatının ökümenizm'ini mümkün kılan İslâmî kültür ortamı içinde, Türke özgü olan özelliklerin ne olduğunu belirlemek, bunların hepsinin Türk olduğunu söylemek kadar kolay değildir. Günümüz sanat tarihi yazarlığına, etkisinin genişliği ne olursa olsun, tümüyle sadece politik gücün iradesine bağlı bir sanat geleneği kabul edilemez. Bu yorum yanlışlığı sanatın müşterisi ile yapıcısı arasında yeteri kadar açık

bir ayırım yapmamaktan ileri geliyor. Aksaray'daki Sultanhan'ı yaptıran Keykubat, ya da Beyşehir Ulucamisini yaptıran Süleyman Bey bu yapıların hangi özelliklerini, kişisel eğilimleri içinde saptamış olabilirler? Keykubat'ın ya da onun çevresindekilerin Sultanhan'ın taç kapısı tasarısına katkılarının ne olduğunu söyleyebilir miyiz Taçkapılar, genel şemalara göre inşa ediliyorlardı. Kaldı ki İslâm hükümdarları, kendi uygarlık anlayışları içinde, edebî ve felsefî bilgiye, zenaatkârlık ve yapıcılıktan daha çok ilgi gösteriyorlardı.

Öyleyse Selçuklu çağı sanatı bir halk sanatı mıdır? Halk sanatından kasıt, halkın kendi tarihi yaşantısı içinde sürüp getirdiği teknikler ve biçimler dünyası ise, Selçuk halısı, kimin için yapılırsa yapılsın, bir halk sanatı ürünüdür. Buna karşılık, belgelerle saptanmasa da, Selçuk saraylarının tezgâhlarında yapılmış özel dokumaları aynı kategoriye sokmakta zorluk çekeriz. Göçebe dünyasından yerleşmiş dünyaya bir şeyler taşımışsak, bunu Oğuz Beylerinin değil, bütün halkın taşıdığını kabul etmek doğaldır. Bu açıdan o çağ sanatına saray sanatı denemez. Sanatın büyük müşterisi saraydır. Bu da sadece Selçuklulara özgü bir özellik değildir. Yakın zamanlara gelene kadar, sanatın müşterisi hep saray olmuştur, ama yapıcısı değil. Hattâ geleneklerin koruyucusu da değil. Eğer sanatın yaratıcı, itici gücü, Türkçe yerine Farsça konuşan Selçuk idaresi olsaydı, Türk sanatının kendine özgü kimliğinden söz etmek zor olurdu. Demek ki Anadolu Selçuklu Sanatı'nı ve diğer sanatları, saray sanatı olarak değil, sarayın istekleriyle halkın yaratıcılığını yanyana getiren toplum sanatı olarak yorumlamak gerekir. Bu noktada sarayın katkısının niteliği ortaya çıkıyor : Halk sanatı katında saf ulusal sanat gelenekleri korunur. Özellikle Anadolu'ya yeni gelenler direkt taşıyıcı idiler. Saray bu ortamda, sadece kendi halkının değil, bütün hâkim olduğu halkların verdiklerine alıcı olmuştur. Kültürlerin karışmasında bu isteğin rolü önemlidir. Türk geleneğine, İran'ınkini, Bizans'ınkini katan, yönetici gruplardır. İşte bu açıdan sarayın eğilimleri önemlidir. Fakat bu çözümlemenin açıkladığı gibi, çok kez ileri sürülenin aksine, saray sanatı ulusal geleneği değil, karışmayı, evrenseli ve heterojeni teşvik etmiştir. Bu güçlü istek kar-

şısında gelenekler birbirine karışır. Gürcü Hatun, Hıristiyan ressama resmini yaptırır. Ama zaman geçtikçe, yeni sentezleri oluşturan yine toplum olmuştur. Onun için saray çevresinde olduğu kadar, toplum kültüründeki gelişmeleri de yeterince ortaya koymak zorundayız.

ç) Anadolu-Selçuklu kültüründe sanat eseri çözümlemelerinin başlıca ölçütü

Yukarıda açıklamaya çalıştığım nedenlerle, Anadolu-Türk ve bunun erken çağı olan Selçuklu Sanatını, ayrıntıların kimliğinden çok, bütünün niteliğinde bulabileceğiz. Bunların birbirlerine karıştırılması yanlış bir yöntem uygulanmasıdır; bir olguyu meydana getiren süreç ile o olgunun kendini karıştırmaktan ileri gelmektedir. Gerçi Anadolu mukarnasının Nişapur'lu prototiplerini hatırlamadan edemeyiz. Bu nevi ilişkiler Anadolu Sanatı'nın «genesis»ini ortaya koymakta yararlı olur; fakat 'mukarnas ne zaman Anadolulu oldu?' diye sorulursa, onun Anadolu'ya özgü kullanışının niteliğini ortaya koymak gerekir. Oysa Ortaçağda bazı durumlarda bu olanaksızdır. Örneğin, Eyyubî ya da Memlûk Suriyesi ile güneydoğu Anadolu arasında bir farklılaşma saptamak zordur. Bir mukarnasın Anadolulaşması ancak Osmanlı çağında gerçekleşmiştir.

Bu gözlemleri sonuçlandırmak istersek şöyle özetleyebiliriz : Selçuk çağında Anadolu bir kültürel bütünlüğü barındırmamıştır. Anadolu Selçuk Sanatı teriminin tutarlı bir anlamı olması için o çağda sadece Anadolu'ya özgü olgular saptanmalıdır. O zaman bugünkü Anadolu sınırlarının sanat tarihi için ne anlam taşıdığı ortaya konmalıdır. Bunu gerçekleştirebilecek bir biçim çözümlemesi aşağıda önerilen düzende kurulabilir :

a) Motiflerin çözümlenmesi;

b) Motiflerin içine girdiği kompozisyonun çözümlenmesi.

Bunların da üç yönden ele alınması gerekebilir :

1. Değişik malzeme, 2. Değişik boyut, 3. Yeni yorum. Bu üçüncü öğe, diğerlerinden daha karmaşık bir çaba gerektirmektedir. Çünkü değişik kaynaklı verilerin,

sanatçılar tarafından yorumu iki planda oluşmaktadır : birincisi tek tek motiflerin bünyelerindeki değişiklikler; ikincisi başka özgün motiflerle karışma.

Bu sorulara cevap verecek bir analiz yöntemi uygulandığı zaman genellikle üç değişik durumla karşılaşılabilmektedir;

I — Dolaysız geçiş :

Bu tüm olarak veya ayrıntılarda olabiliyor : Malatya Ulucamisi, veya simurg motifi tümel bir biçim ithalidir. Bunlar Anadolu - Selçuklu Sanatı dediğimiz gelişmenin genel çizgisi dışında kalmaktadır. Dolaysız geçiş, bir Azerbaycanlı ustanın, küçük bir tuğla dekorunu, sınırlı bir yüzeyde uygulaması gibi durumlarda daha açık olarak saptanır. Dınaysır Ulucamisi mihrabı gibi durumlar bölgesel uygulamalar olarak yine Anadolu gelişmesi dışında ele alınmalıdır.

II — Dolaylı geçiş :

Burada ilk tasarım dışarıdan gelmekte, fakat uygulama yerli tekniklerle yapılmaktadır. Örneğin, Ortaçağ kervansarayları bu kategoriye girerler. Mukarnasın taşta uygulanması da aynı şekilde değerlendirilmelidir.

III — Birinci ve ikinci geçişlerin karıştığı durumlar :

Birçok hallerde çeşitli kaynaklı motif ve işçilikler birleşmektedirler. Sivas'ta Gökmedrese buna iyi bir örnektir. Orada taş işçiliği ve motifleri ile, sırlı tuğla uygulaması şüphesiz aynı kökenli olamazlar.

Doğu ile kaynakta ilişkiler sorunu açısından Anadolu'daki oluşlarla İran, Horasan ve Orta Asya arasında paralellikler aranması için, bir yöntem olarak, özellikle kronolojik sıra olmadığı zaman, benzer motif ve düzenlerin yoğunluğunu araştırmak yararlı olabilir. İstatistik yöntem bölgeler arasındaki ilişkileri saptamakta kullanılabilir. Örneğin külâhlı, ya da kubbeli mezar yapısının, Anadolu ile Azerbaycan ve Türkistan arasındaki alış veriş açısından ele alınması için, belli bir zaman kesiminde bu

üç bölgede, kubbeli ve külâhlı kaç tane mezara raslandığı araştırılabilir. O zaman, Azerbaycan'la Anadolu'yu benzer bir sınıflamaya sokmak mümkün olmakta, fakat Orta Asya ile bir araya gelmek kabil olmamaktadır. Buna benzer sonuçlar farklılaşmanın nedenleri üzerinde düşünmek için ipuçları verebilir. Biz Anadolu'daki durumu bir sentez oluşumunun ilk aşaması olarak değerlendirebiliriz. Selçuk Sanatı'nda ortaya çıkan eğilimlerin birleşimsel karakterinden söz edilebilir. Fakat sanat ortamı tüm olarak genel bir birleşim havasından yoksundur. Şüphesiz bu, zaman geçtikçe, bazı ayrıntıların genel olarak kabul edilmiş klişeler haline gelmesine engel olmamıştır. Oysa, İran, Selçuklu çağında bir bireşimin tam olarak biçimlenmesine sahne olmuştu.

Anadolu ile, Anadolu'ya gelen Türklerin geldikleri bölgeler, arasındaki ilişkiler açısından ileri sürülen yargılar, bu ilişkilerin olmadığı kanısından ileri gelmiyor. Anadolu-Türk Sanatı'nın köklerinin, çokluk dışarıda olduğu kabul edilmelidir. Fakat Anadolu-Türk Sanatı'nın kimliği sadece köklerin niteliği ile açıklanamaz. Ve bazı romantik benzetmelerle yetinmek de kabil değildir. Örneğin, çadırla kubbe arasındaki ilişkileri tekrar etmenin bilimsel bir niteliği yoktur. Gerçi Strzygowski'nin vaktiyle ileri sürdüğü tezin esasında ilginç bir görüş yatıyordu ve onu burada tekrar hatırlatmak yararlı olabilir :

Sanat yaratması açısından yerleşmiş toplumla göçebe toplum arasında bir ayırım yapılabilir. Biri fiziksel çevresini yokolan malzemeden kuruyor, diğeri daha uzun ömürlü malzemeden; bu nedenle biz geçmişe baktığımız zaman yerleşmiş topluma ait verileri daha çok buluyoruz. Aynı şekilde çabuk yok olan malzeme ile yapılan mimarî ile, taştan yapılan arasında birinci için olumsuz bir durum var: kerpiç veya ağaç ve onlarla birlikte bu malzeme ile yapılan biçimler de yok oluyorlar. «Öyleyse,» diyordu Strzygowki, «birçok ana biçimlerin kaynağı, artık kaybolmuş ağaç yapılarda, hattâ göçebelerin çadır sanatındadır. Ama yok oldukları için bilmiyoruz. Başka malzemeye geçmiş biçimlerde, bu kaynakların niteliğini keşfedebiliriz.» Bu gerçekten ilginç bir görüştür. Fakat bu kaynak sorunu, bir sanatın kimliğini ortaya koymak için yeterli değildir. Hattâ bazen önemli de değildir. Örneğin

dünyanın her yerinde kubbe kullanılmıştır. Bütün bu kubbelerin, göçebe çadırlarından çıktığı ispat edilirse, bundan dolayı İran'daki kubbelerle, Timur kubbesi, ya da Osmanlı kubbeleri arasındaki farklılık açıklanamaz. Sanat tarihinde benzer tartışmaların sonucu hiç alınmamıştır. Bu açıdan saf kaynaklara dönme romantizminden kurtulmanın sağlam sonuçlara erişmek için daha yararlı olduğu kanısındayım.

Anadolulu üslubun sınırı nasıl belirlenebilir? Anadolu'da karmaşık bir gelişme sürecinin bazı yerde yoğun, bazı yerde daha az yoğun, bazen direkt ithal özellikleri, bazen de tersine, tamamen yerli verilerle, fakat genel olarak çeşitli eğilimleri ve teknikleri birbirine karıştırarak oluştuğunu ve zaman içinde Anadolu-Türk Sanatı'nı, diğer İslâm bölgelerinden ayıran bir kimliğe kavuşturduğunu görüyoruz. Bu gelişme içinde biz, sınırları belli bir bölgeye ve sınırlanmış bir süreye Anadolu-Selçuk Sanatı'nın bölgesi ve zamanı olarak bakabilir miyiz? Bir senteze, ulaşılmışsa, bu sınırlanabilir mi? Örneğin Anadolu'yu Azerbaycan'dan ya da Suriye'den ayıran bir üslûp sınırı var mıdır? Varsa bütün bölgelerde eş zamanlı bir sürecin mi ifadesidir?

Bizim bugünkü bilgilerimize göre onüçüncü yüzyılın başından öteye kendini diğer İslâm bölgelerinden, çevreden ayıran bir Anadolu-Türk Sanatı vardır. Geçit alanları oldukça geniş olsa da, iki ana bölge ayrılabilir. Bunlardan biri Kuzey-Orta ve Doğu Anadolu, öbürü Konya ve Kapadokya çevresinden Batı'ya doğru Orta Yayla bölgesidir. Sonuncusu, yani Konya Selçuklularının esas egemenlik bölgesi, yaratıcılığından çok, homojen hale getiren, bütünleştiren, formüle sokan özellikleriyle daha sonraki gelişmelerin kaynağı olan bir farklılaşmayı rahatlıkla bulabileceğimiz bir sanat yaratmıştır.

Kuzey şeridi, Danişment egemenliğindeki bölgelerin uzun bir süre Konya ile eş güçte çekişmesi sonucu, belki de, tam çözümleyemeyeceğimiz diğer ekonomik ve sosyal nedenlerle, ilişkisini Doğu'yla daha fazla devam ettirmiş, tek tek yapıtlarda, çok kez daha yüksek bir artistik düzeye ulaştığı halde, homojen bir tasarıma ulaşmamıştır. Şüphesiz, burada söylediğim bölgesel eğilimler, mutlak

bir ayırım yapmak için yeterli değildir. Niğde'de Alâaddin camisi gibi bir yapı, planı ve örtü sistemiyle kuzeye, dış yapısı portali ile Orta Yayla'ya bağlanır. Yine de Konya'ya politik olarak bağlı kentlerin sanatında, teknik ve kompozisyonda büyük bir homojenlik görülüyor.

Bu farklılaşma ne zaman belirli olmaya başlıyor? Kanımca bu tarih onüçüncü yüzyılın başlarına rastlamaktadır, en azından II. Kılıç Arslan'ın çocukları arasındaki taht kavgasının bitimine getirmekte fayda var. Gıyasettin Keyhüsrev'in ikinci defa tahta çıkışı ve politik istikrar, daha önceki gelişmelerin formülleşmeye başladığı bir çağ olarak görülebilir. Kayseri Çifte Medresesi, ya da Kayseri'de Küllük Camiinin restorasyonu ile beraber üslûp Anadolulaşmasından söz edebiliriz. Burada daha çok mimarî söz konusu oluyor. Çünkü en çok veri o alandadır. Bazı teknikler o sırada ancak ilk ürünlerini veriyorlardı. Sırlı dekorasyon tekniğinin en erken örnekleri Keykâvus zamanındadır, zaten İran'da da o sıralarda gelişmeye başlar.

Moğol egemenliği bu homojenleşmeye Orta Yayla'da büyük bir değişiklik getirmiyor, fakat kuzey kuşağında büyük anıtlar çağını açıyor. Bölgenin özellikle Azerbaycan'la ilişkisini güçlendiriyor. Bu taze ilişkiler, bölgenin homojen bir gelişme göstermesine engel olmuş olabilir.

Böylece, tam saptanması olanaksız olmakla beraber, Kafkasya, Azerbaycan, Batı İran, Mezopotamya ve Suriye ile Anadolu'yu ayıran ve birleştiren dağlık, geniş coğrafî bölgenin iç sınırında Anadolu-Türk sanatı daha ileriye dönük kimliğine kavuşuyor. Geçit bölgesinde ise büyük ulaşım yolları üzerindeki merkezlerin daha kozmopolit, özel bir durumu vardır.

Sonuç

Sözünü ettiğimiz bu sanat bir sentez midir? Bir «syncretism» midir? Bir sanat eseri ne zaman bitmiş bir sentezdir, ne zaman «syncretic» bir çabanın ürünüdür? Gerçekte bunların ayırımını yapmak kolay değil. Fakat kültür ortamının tümünü aldığımızda, bir sentezden söz edebilmek için, genel özelliklerin belirli olarak yaygın ol-

ması gerekir. Hattâ sadece yaygın olması da yeterli değildir. Sürekli olması da gerekir. Eğer bu sav doğru kabul edilirse, Anadolu'da Selçuk devrinin tümüyle bitmiş bir sentez ortaya koymuş olduğu söylenemez.

Örneğin, onüçüncü yüzyıl taçkapısı, bir Anadolu sentezidir; ona karşılık cami planı oluşmamıştır. Fakat açık medrese Anadolu'ya özgü bir kimliğe, bütün çeşitlemeler içinde genelleşmiş tasarımlara kavuşmuştur. Oysa bu devirde çini henüz Anadolulu olmamıştır; ancak, büyük Selçuklu kültür alanı ile bir bütün içinde anlam kazanır. Aynı şekilde, ahşap işçiliği için de Anadolulaşma henüz söz konusu değildir. Fakat taş dekorasyonunun özellikle geometrik örgüde, Anadolulaştığı ileri sürülebilir. Buna karşılık mukarnas henüz daha yaygın bir sanat çevresinin ortak düzenleri içindedir. Bazı uygulamalarda mutlak bir «syncretism» görülüyor. Örneğin Divriği, yahut Erzurum'da Saltuklu Kümbeti, ya da Harput Ulucamisi, Konya bölgesinin erken tarihli hanları bu tutum içinde değerlendirilebilir.

Selçuk Sanatı için ileri sürdüğümüz bu genellemeler Selçuk kültürünün tümü için de geçerli midir? Kültürü daha geniş, maddî ve manevî olguların tümünü içine alan bir anlamda kullanırsak, o zaman Anadolu-Türk ortamı için özel biçimlerin ortaya çıktığını, kaynakta hangi öğeleri içerirse içersin, devlet biçiminden sosyal örgütlenmelere kadar, söyleyebiliriz. Bu genel kültür tablosu içinde, özellikle maddî kültür ürünleri, edebî kültürü değil fakat toplumun günlük yaşantısına egemen olan bütün sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik örgütleşmeyi yansıtarak, Anadolulu bir yüzle karşımıza çıkmaktadır.

Türk kültür tarihinde, maddî sanat verilerinin edebî ürünlerden daha önemli bir yeri olduğunu savunuyorum. Kanımca bu alandaki veriler ulusal içerik açısından daha zengindir. Bu nedenle ulusal kültürün doğru tanımlanması ve bu ortamın yarattığı gerçekten evrensel değerleri kabul ettirmek için doğru yöntemler kullanmak zorundayız. Bu yöntemlerin genel bir tarih felsefesi ve bilimsel tarih yazıcılığının hoşgörülü ve tutarlı davranışını yansıtması gerekir.

Claude Cahen'in 'Pre - Ottoman Turkey' Adlı Kitabına İlişkin Yorumlar *

Profesör Claude Cahen'in Anadolu'nun Türkler tarafından fethinin ilk yüzyıllarını anlatan tarihi[39] uzun yılların sabırlı araştırmalarını özetliyor. Kendisinin belirttiği gibi, bu kitap hazırlamakta olduğu büyük tarihin bir öncüsü niteliğindedir. Bununla beraber Cahen'in bu konudaki yargılarının anahatlarını ortaya koymaktadır. Bu yargılar üzerindeki tartışmalar, yapılacak araştırmalara ışık tutabilir.

İslâm sanatının, mimarisinin ve şehirciliğinin incelenmesinde en önemli sorunlardan biri, Müslümanların eline yeni geçen ülkelerdeki toplumsal koşulların niteliği ve bunların fiziksel çevrenin ve sanatın gelişmesi üzerindeki rolüdür. **Pre - Ottoman Turkey**, o çağın tarihinin ve toplumsal koşullarının yeni bir sentezini ortaya koymuş bulunuyor. Cahen'in düşüncelerini irdeleyerek kent ve nüfus, bölgesel gelenekler ve sanatçılar, yeni üslûbun doğuşu gibi konuların bazı yönlerini biraz daha derinleştirme olanağı var.[40]

---

* «Claude Cahen'in 'Pre - Ottoman Turkey' Adlı Kitabı ve Anadolu'da Türk Şehri, Mimarisi, Sanatı ile İlgili Bazı Düşünceler» adı ile **Anadolu Sanatı Araştırmaları II**, 1970, s. 7 - 18'de yayınlanmıştır.

I. Toplum yapısının genel nitelikleri ve örgütleşmesi

Cahen'e göre yeni Anadolu toplumunun kuruluşu için ana çevre kent idi, yani göçebe Türkmenler toplumunun antitezi. Bu düşünce, İslâm tarihi içinde başka bölgeler için de söylenmiştir. Yine de bu nokta çok abartılmamalıdır. Gerçekten kendisinin de onüçüncü yüzyıl sonu ve ondördüncü yüzyıl için belirttiği gibi, Türkmen beyleri geleneksel Müslüman hükümdarlarının rolünü benimsemekte hiç de güçlük çekmemişlerdi. Cahen'in göçebe Türklerle yerleşmiş halk arasında varlığından söz ettiği «symbiosis» belki de, Türklerin yerleşmiş yaşam koşullarına o kadar yabancı olmamalarının sonucu idi.

Eski yerleşmeler olan Anadolu kentlerinde, kent halkı, çok çeşitli etnik öğelerden oluşuyordu. Böyle bir karışımdan ortak bir eğilim ve amaç beklenemezdi. Bu herhalde kentlerin herhangi bir alanda bir otonomi yaratamamalarının nedenlerinden biridir. «Her şey devletin yapısının ayrılmaz bir parçası idi. Zaten var oldukları zaman bile, İslâm hukuku devletle kişi arasına giren kollektif veya korporasyon halinde toplum kuruluşlarını kabul etmiyordu.» (s. 191). Böylece herhangi bir örgütün yokluğu, fiziksel açıdan düzenli bir kent gelişmesine olanak vermemiştir. Onüçüncü yüzyıl ve ondördüncü yüzyılda Ahi kuruluşlarının toplumsal ve politik önem kazanması bu genel durumla gerçi çelişkili gözüküyor, fakat bu özel bir durumdur; onbeşinci yüzyıldan öteye de Ahilik önemini yitirmiştir.

Kent ve genel olarak toplumun yararına davranış ancak kişisel sınırlar içinde olabiliyordu. Bunun aracı da vakıf idi. Cahen «dinî bir amaçla (sosyal bir amaçla da olsa zaten aynı anlamdadır) kurulan vakıfdan başka bir vakıf tipi yoktur.» diyor. (s. 178). Bu bir açıdan doğrudur. Fakat vakfın dinî-hukukî bir kimlikle karşımıza çıkması onun sadece dinî nitelikte olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Vakıf kervansaraylar, ticarî ve toplumsal bir amaçla yapılan kuruluşlardır. Devletlere ait toprakların vakıf kurmak için kullanılması (s. 178) sadece kişi ve din açısından yorumlanamaz. Hattâ vakfın ancak dinî bir amaçla kurulduğu kabul edilse bile, bu onun

toplum dayanışması, toplum örgütleşmesinin bir boşluğunu doldurma açısından değerlendirilmesine engel olmamalıdır.

Profesör Cahen, Büyük Selçuklulardan söz ederken «genellikle yeni devlet, Türk bir kadro içinde, önceden var olan bir toplumdan meydana geliyordu» demektedir. (s. 36). Bu gözleme kolay karşı gelinemez, çünkü Türkler İran'ı Türkleştirememişlerdir. Fakat Anadolu'da durum aynı değildi. Burada yeni bir Türk toplumunun biçimlendiği kesindir. Kaldı ki Türklerden önce, kıyılar bir yana bırakılırsa, «Asia Minor hiç bir zaman kuvvetle kentleşmemiş, kültürlü ve Hellenleşmiş bir ülke olmamıştı.» Cahen Türklerin Anadolu topraklarıyla birleştiğini, entegre olduğunu belirtiyor (s. 211), bu ülkenin özel olarak Türk oluşunu şöyle açıklıyor: «Türklük bütün Müslümanlar için, hattâ bütün Türkler için ortak bir sıfat değildi. Fakat bu yönde bir gelişme Anadolu'yu diğer Müslüman ülkelerden ayırıyor.» (s. 155). Bu gözlemlerin üzerinde önemle durulmalıdır. Anadolu ile Türkler arasında ekolojik bir denge kurulması ve bu dengenin dinsel oluşa karşı, ya da ona karşın «Anadolulaşma»yı teşvik etmesi ve bunun sonucunda, bir Türk - İran 'symbiosis'inden bir Türk - Bizans 'symbiosis'ine geçiş ilginç bir yargıdır (s. 216), fakat geniş açıklamalara muhtaçtır ve tartışma konusudur. Bununla birlikte şunu hatırlatmak yararlı olur, geniş kapsamlı bir terim olan «Anadolulaşma» ancak Anadolu'ya göç eden Türkler için, başka bir deyişle, genellikle göçebe Türkmenler için gerçek bir anlam taşımaktadır.

II. Nüfus sorunu

Toplumsal yapının karakteri ile olduğu kadar sanat yaratmaları ile de ilgili olarak, Anadolu'nun Türk fethinin ilk yüzyıllarındaki nüfusu ve bu nüfusta Türklerin oranı cevap bekleyen bir sorudur. Kent halkı ile göçebelerin yeni bir fiziksel çevre ve sanat ürünlerinin yaratılmasında karşılıklı rollerini ve maddî yaratmaların özelliklerini saptamakta bu sorun büyük önem taşımaktadır. Bu arada Anadolu'ya gelen Türkleri tam göçebe veya yarı göçebe olarak tanımlamak da önemlidir. Türkle-

rin toplumsal eylemlerdeki işlevsel yeri ancak böyle belirlenmiş olacaktır.

Toplum yapısının analizi için sayısal boyutlar gereklidir. Fakat Cahen'in dediği gibi «Anadolu'ya gelenlerin sayısını saptamak, açık olarak, olanaksızdır.» Gerçekten de Bizans İmparatorluğu'nun nüfusunu hesaplamak için şimdiye kadar yapılan çalışmalar da bir sonuç vermemiştir.[41] Bu çağdan kalan belgeler bize, Anadolu'ya gelen Türklerin bütün nüfusun yüzde yetmişini oluşturduğu biçiminde yargılara ulaştıracak nitelikte değildir. Bununla birlikte Cahen'in kabul eder göründüğü Wilhelm von Rubruck'un Türkler ve Hıristiyanlar arasındaki oranın 1/10 olduğu şeklindeki ifadesinin de büyük bir anlamı yoktur; çeşitli etnik grupların yüzdesi bir gezginin sözlerine bakarak çıkarılamaz, önce tanıklığına baş vuracağımız gezginler çok azdır; ikincisi bunlar daha çok kentler için tanık olabilirler, fakat göçebelerle çok az ilişki kurmuşlardır; üçüncüsü genellikle geçtikleri yollar çok çiğnenmiş eski kervan yollarıdır. Ve bu yollar üzerindeki yerleşmeler Türk - Öncesi yerleşmeleridir, halkları da büyük ölçüde yerlilerden meydana gelmiş olabilir. Üstelik Anadolu'da dolaşan Hıristiyanların gezi programlarını genellikle Hıristiyan nüfusun daha kolay bulunabileceği bir yol izi üzerinde düzenlediklerini, geçen yüzyıllarda Anadolu'da dolaşan Hıristiyan gezginlerin gezi notlarına bakarak kestirebiliriz. Bu nedenlerle eski kaynakların bilimsel bir değerlendirme için yeterli olmadığını kabul etmek gerekir.

Yine de bir nüfus ortalamasına ulaşmak tüm olanaksız sayılmamalıdır, tarihsel demografi yöntemlerinin gelişmesi ve Anadolu yerleşmelerinin tarihi üzerinde yapılacak araştırmalar bu konudaki bilgilerimizi daha fazla açıklığa kavuşturabilir. Osmanlı çağının daha zengin belgelerine dayanarak yapılacak saptamalardan başlayarak, coğrafî ve demografik değişmeleri geriye doğru titizlikle değerlendirip, yapılacak enterpolasyonlarla ortalama nüfus kestirmeleri yapılabilir. Örneğin, Cahen'in belirttiği gibi, «Türkmenlerin daha çok uçlarda yığıldığı» gözlemi ne dayanırsak, bu olgunun bazı karakteristik yerleşmelerin ortaya çıkmasının nedeni olduğu kabul edilebilir. Bunların yayılması, hankâh, zaviye gibi yapı tiplerinin yer-

leşme odakları olarak değerlendirilmesi, yapı eyleminin yoğunluğu gibi faktörler ve toponomi, şimdiye kadar olandan çok daha yakın bir oranda, nüfus yoğunlukları ve oranları hakkında bizi aydınlatabilecektir. Sayısal ölçülere ulaşmak bugün için olanaksız olduğuna göre, bizim için en önemli veri Anadolu'nun kesinlikle Türkiye olması gözlemi oluyor. Eğer bu Türkleşmenin başlıca ajanının İran eğilimli kentli ile yerlilerden meydana gelen kent nüfusu değil, fakat Türkmenler olduğunu kabul edersek, bu, göçebe Türklerin sayısının oldukça kabarık olması gerekliliğini ortaya koyar.

Profesör Cahen, Türkmenlerin tam göçebe ya da yarı göçebe oldukları konusunda çok açık bir yargı belirtmiyor. Türklerin İran'a girişlerinde «genellikle göçebe» olduklarını kabul ediyor. Buna karşılık Anadolu Türkmenlerinden söz ederken «Tam göçebelik çok azdır : Daima, hayvan yetiştiren göçebelerle, toprak işleyenler arasında bir «symbiosis» vardı. Gerçi tarım yapanların çokluk yerli halk olduğu kesin olmakla birlikte, aralarında yerleşmiş Türklerin de bulunduğunu kabul etmek gerekir.» diyor (s. 146 - 7). Burada iki önemli noktayı hatırlamak uygun olur : Birincisi Sir Derya boyundaki Oğuzların yarı - göçebe olmaları ve birçok kentlere sahip bulunmaları; ikincisi Anadolu'da ve diğer İslâm ülkelerinde çok sayıda Türk asıllı kentli olması. Kanımca Türklerin Anadolu'da hızla yerleşik düzene geçmeleri onların tam göçebe olmadıklarını açıkça belirtmektedir. Bu nokta üzerinde durmak gerekir : Anadolu'nun bir buçuk yüzyılda bir Türk-Müslüman ülkesi olması ilginç bir tarihî olgudur. Bu, birkaç onbin Türk göçmeninin Anadolu'ya gelmesiyle açıklanamaz. Öte yandan ondördüncü yüzyılda Hıristiyanların çokluk olduğu kentlerin varlığını da biliyoruz Erzincan, Batuta'nın sözünü ettiği Göynük gibi. Daha önceleri Hıristiyanların çoklukta oldukları birçok başka kentin varlığı söz götürmez. Bu gözlemler Anadolu'nun ilk Türk yüzyıllarıyla ilgili araştırmalarda nüfus sorununun kentlerin ekonomik ve sosyal yapısı, sanat ve zenaat alanlarına etkisini, şimdiye kadar yapılandan daha iyi değerlendirmek gerektiğini göstermektedir.

III. Sanatçı Sorunu

Anadolulaşmış olsun ya da olmasın, yeni toplum bir Müslüman toplumuydu ve istekleri bu çerçeve içinde belirleniyordu. Örneğin, mimari alanda bütün yapı tiplerinin programları Anadolu'ya ithal edilmiştir; erken Anadolu - Türk Mimarisi'nde Anadolulu bir yapı programı yoktur; cami, medrese, hankâh, türbe, kervansaray, Anadolu'nun eski geleneklerine yabancı bir dünyanın görüşlerine göre düzenleniyordu. O çağın mimarisinin anlaşılmasında bizim karşımıza çıkan sorun Anadolu'ya özgü yeni bir üslûbun nasıl ortaya çıktığıdır. Dışardan gelen yapı tipleri nasıl Anadolulaşmışlardır?

Türklerin kontrolü altına geçen bölge, onlar üzerinde büyük bir etki bırakacak bir mimarî geleneğe sahip değildi. Türkler çok daha anıtsal bir İslâm mimarisiyle daha önce karşılaşmışlardı. Bu ilk yüzyıllarda çevre etkisi, yapım detayları, bazı bezeme motifleri ve bölgesel malzeme kullanılışı ile sınırlıdır. O sıralarda ortaya çıkan yeniliklerin kaynağını bölgenin toplumsal yapısının niteliklerinde aramak doğru olur. Goitein'ın Kahire Geniza'sı araştırmalarında belirttiği gibi, Müslüman olmayanların veya yabancıların sanatlarını yapmalarına hiç bir şekilde engel olunmuyordu.[44] Hıristiyan sanatçılar yine eskisi gibi figürlü dokumalarını yapmakta devam etmişler, taşçı, duvarcı, tahta oymacısı olarak çalışmışlardır (s. 162). Buna karşılık, maden işçiliği, dokuma, çinicilik gibi daha önce çok üstün düzeylere erişmiş sanat kolları genellikle Müslüman sanatçıların elinde idi.

Anadolu'nun diğer İslâm ülkeleriyle ekonomik ve politik ilişkileri sürdükçe iş yerlerinde başka ülkelerden gelen Müslüman sanatçıların bulunacağı açıktır. Bildiğimiz yabancı sanatçıların çoğunluğunun İran, Azerbaycan ve Horasan'dan geldiği görülüyor.

Bu ortamda yeni bir bölge üslûbunun ortaya çıkışı ile Türklerin bunun yaratılmasındaki rolleri değişik nitelikte sorunlardır. Anadolu'ya göç eden Müslüman sanatçılar arasında kuşkusuz birçok Türk vardı. Göçten sonra yerleşen Türklerin ikinci kuşağı da bir ikinci Anadolulu sanatçılar grubu yetiştirmiş olmalıdır. Bu sıralarda biçim-

lenmekte olan yeni üslûp, yalnız sanatçıların kişisel katkılarının değil, yeni koşulların ve bir ortak işte birleşen sanatçı grupları arasında oluşmak zorunda olan işbirliğinin sonunda ortaya çıkmıştır. Ağaç oymacılığı gibi bazı tekniklerin bütün Yakın ve Orta Doğu'da yaygın ve ortak dilli oldukları kalan yapıtlardan anlaşılmaktadır. Şam'da, Konya'da veya Gürcistan'da yaşayan taşçıların, kullandıkları işleme tekniği ve modeller açısından birbirinden pek farklı olmayan bir sanat görüşüne sahip oldukları ileri sürülebilir.[45] Cahen bu durumu şöyle ifade ediyor : «Türklerin uzak Orta Asya'dan getirdikleri geleneğin bazı hallerde etkili olabileceğini yadsımakla birlikte, kentlerdeki zenaat erbabının yaşamının, Rus ve Ermenilerle, İran'dan göçedenlerin birbirlerine katılması ya da birbirleriyle ilişkisinden ortaya çıktığını kabul etmek akla daha yakındır. İran'dan gelen Müslümanlar idare kadrolarının temelini oluşturuyorlardı. Henüz yerli halk tarafından yapılan ticaret ve zenaat faaliyetlerinin de, Türk-Öncesi karakterini bir dereceye kadar korusa bile, İranlıların düşünce ve geleneklerine göre düzenlendiği kabul edilebilir.» (s. 195). Genellikle doğru sayabileceğimiz bu yorumlar, aynı yapıtta veya benzer karakterdeki yapıtlarda, değişik geleneklerin nasıl biraraya gelebileceğini açıklamıyor.

Değişik görüş ve teknikler ancak karşılıklı bir anlaşma ve işbirliği ortamında bir araya gelebilirdi. Bu ortam, Türklerin gelmesinden önce Müslüman ülkelerde vardı. Değişik faaliyet alanlarında bu işbirliğinin varlığı ve işleyişi saptanabilir. Sanat alanında, çalışma tekniğinin özelliklerine göre, bu işbirliğinin niteliği değişik olmuş olmalıdır. Örneğin, mimaride ana çerçeve İslâmî idi; bunun içinde bir Hıristiyan taşçısı çalışabilirdi, fakat çok hallerde bir Hıristiyan ressamı çalışamazdı. Çalışabildiği özel hallerde de, konularını seçmekte özgür olamazdı. Oysa fazla bir özelliği olmayan bir yapı için hemen o çevreden bir usta sağlanarak iş ona gördürülebilirdi. Böylece çevre geleneği yeni ortamın fiziksel görüntüsüne katılıyordu. Bu süreç gittikçe daha karışık bir hal almış olmalıdır. Başlangıçta yerli ustaların katkısıyla giren biçim ve teknikler, zamanla, estetik seçim, işlevsel ya da strüktürel uygunluk sonucu genelleşmiştir. Bunların ithal

edilen diğer biçim ve yöntemlerle birleşmesi yeni sentezlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yeni biçimsel sentezler de, giderek başka seçimlerin süzgecinden geçerek kendi kendilerini yenilemişlerdir. Bu değişim Osmanlı klasik çağ kültürünün yerleşmesine kadar sürmüştür.

IV. Sanat sentezinin ortaya çıkışı.

Bu gelişme içinde Cahen tarafından belirlenen koşullar Anadolu'ya özgü bazı nitelikler ortaya koyuyor: Haçlılar, Türkleri bir kara hayatına zorlamışlardı (s. 85). Bu durum İran dünyasıyla kuvvetli ilişkilerin sürmesini sağlamıştır. Cahen «Anadolu'daki Müslüman-Türk toplumu, hemen hemen Arap dünyasının dışında biçimlendi. Büyük Selçuklular çağında da, İranlılarla Türkler arasında «symbiosis» Araplaşmaya engel olmuştu ve bu süreç daha Horasan'da başlamıştı.» demektedir. Bu gözlemler birçok artistik ve sosyal biçimlenmenin kaynağını ve eğilimlerini açıklamaktadır. Örneğin, «Arap kaynaklarından uzaklaşma» birçok ilginç gelişmelerin nedenidir. «Türklerin Araplar gibi figürlü resme karşı çıkmadıkları belirtilmelidir. Bununla birlikte onların sanatında görülen figürler Bizanslı da değildir.» (s. 170). Bu konuda genellemelere gidilmeden, bazı işlevsel nitelikler üzerinde durmak gereklidir. Türkler başlangıçta, pratik amaçlarla, paralar üzerine Hıristiyan figürleri koymakta sakınca görmemişlerdi. Fakat artistik amaçlar için Orta Asya geleneklerine başvurmuşlardır. Bu tutum artistik ve biçimsel davranışlar arasındaki ayrımı ortaya koyuyor. Benzer gözlemlerin sonucu olarak, araştırma yöntemi açısından, bazı koşullar için yapılan kabuller ve genellemeleri, başka koşullar için uygulamamak gerekliliği üzerinde durulmalıdır.

Cahen'in Moğol-Öncesi çağı için öğütlediği en önemli yöntemlerden biri, çağ bölümlerini birbirinden ayırmak konusunda duyarlı olmaktır. Bir biçimin ya da örgütün kaynağını, kökenini saptamanın «belgelerin yetersizliği nedeniyle umutsuz bir iş» olduğunu belirtiyor. Tanıdığımız toplum örgütlerinin zaman içindeki değişmelerinin gözönüne alınmaması yanlış yorumlara yol açmaktadır. Sanat alanında, yapıların ya da diğer sanat yapıtlarının ortaya çıktıkları ortamın teknik ve ekonomik koşullarını,

yapının yapıldığı bölgeyi, çevre ile ilişkilerin sınırlarını, etki kaynaklarını her kez yeniden tanımlamak gereklidir.

Toplum örgütleşmesinin evreleri olarak Cahen'in ikinci alt bölümünde Türkiye'de anıtsal mimarinin ilk verileri de ortaya çıkmaktadır.[46] Bu sırada bölgesel ayrılıklar ve heterojen bir görünüş karakteristiktir. Başlangıcından öteye «İlk Arap fetihlerinden sonra bir ölçüde Araplaşmış ve İslâmlaşmış ve daha çok Mezopotamya ile bir bütün teşkil eden» (s. 109) Artukî bölgesini ayırmak gerekir; Doğu Anadolu'da Saltuklu Bölgesi, coğrafî konumu nedeniyle Anadolu'dan çok Azerbaycan ve Kafkasya ile ilişkilidir. Van Bölgesi ve Ahlat, hem İran, hem Suriye ve Mezopotamya etkisi altında kalmıştır. Böylece Doğu ve Güney kuşaklarının dışında sadece bir bölge Anadolu'ya özgü yeniliklerin ortaya çıkabileceği yerler olarak kalıyor. Selçuk ve Danişmendlilerin idaresinde bulunan Orta Anadolu, Selçuklar idaresinde bulunan bölge, Büyük Selçuk ülkeleriyle daha sıkı bir ilişkinin sonucu olarak, Danişment bölgesine göre daha az yaratıcılık göstermektedir. Cahen'in dediği gibi «Danişment Devleti, kaynağında, belki de Selçuklulardan daha fazla, bir Türkmen yaratması idi. (s. 89)Orta Asya veya Horasan biçimlerine daha çok bu bölgede rastlanmasının nedeni de kanımca budur.[47]

Onüçüncü yüzyılda, özellikle Keykubat zamanında, doğu ve güney bölgeleri de, az çok merkezi idare altında toplanmışlardı. Bu çağ, ortak sözlüğe giren daha fazla teknik ve biçimle biraz daha homojen bir sanat ve mimari ifadenin, yani Anadolu'ya özgü ortak bir dilin başlangıcı olarak görülebilir. Önce bir «Protectorat», Pervane'nin ölümünden sonra doğrudan doğruya idare şeklinde gözüken Moğol çağı, yüzyılın başına göre daha değişik bir görünüşe sahiptir. Moğollar idareyi doğrudan ele almadıkları sırada, Cahen'in başka alanlar içinde belirttiği gibi, bundan önceki denemelerin gelişmesini görüyoruz. Selçuk çağına ait tarihi bilinen yapıların çoğunluğu bu sırada yapılmıştır. Selçukluların Karatay, Pervane, Sahip Ata gibi en ünlü yapıcıları da bu çağda yaşamışlardır. Selçuk Devleti denilebilecek bir kuruluş ayakta olduğu sürece[48] oldukça yoğun bir yapı eylemi sürdürülmüştür. Özellikle bu çağda, Moğolların Müslüman olma-

yanlara karşı çok hoş görülü davranışlarının ve İlhanlı bölgesi ile daha sıkı ilişkilerin sonucunda, gerek yerli Hıristiyan, gerekse İranlı sanatkârların elverişli bir çalışma olanağı buldukları kabul edilebilir. Fakat bundan sonra, Moğol idaresinde ülkenin sömürülmesi yapı eylemini aksatmıştır. Bu sıralarda, Baybars'ın Anadolu işlerine karışması ve Türkmen emirleriyle ilişkileri ise, bundan sonraki gelişmelerde gözönüne alınması gereken yeni bir etki kaynağı ortaya çıkarıyor.

Onüçüncü yüzyılın son çeyreğinde «tamamen Moğol kökenli kurumların» devlet idaresine sokulmasına paralel bir gelişmeyi mimarî alanda görmüyoruz. Buna karşılık yeni bir yerli faktör ortaya çıkmıştır. Bu Türkmenlerin kentlere yerleşmesi ve Cahen'in belirttiği gibi, «Çevre Türkiye»sinin kendi kendini yaratmasıdır. (s. 317). Bu Türkmen bölgesinde yepyeni tasarımlar ortaya çıkmıştır. Doğu'da Selçukluların vaktiyle egemen oldukları bölgelerde süreklilikler saptanabiliyor. Sivas bölgesinde Moğollar çağındaki üslûp özellikler Eretna çağında sürdürülüyor; Karaman bölgesinde Selçuk üslûbunun uzantısı vardır. Buna karşılık uçlarda, yeni biçimlere sokulmuş eski formüllerin yanında, yabancı formüller de ortaya çıkmaya başlıyor.

Moğol çağı için genellikle şöyle bir varsayım ileri sürülebilir : İslâm dini ile bağları çok daha zayıf olan bu idare altında, İslâm geleneği ile ilişkileri olmayan birçok yeni biçim daha kolaylıkla kullanılabilmiş ve yeni denemelere daha kolay gidilmiştir.

Bu gelişmeler içinde bazı genel gözlemler yapmak olanağı var. Yerleşmelerin mekaniği ve Anadolu'nun Türkleşmesi politik değişmelerden bağımsız olarak devam etmiştir. Mimarî biçimlerin kendi iç gelişmelerini sürdürdükleri görülüyor. Moğol idaresi altında, Selçuk idare mekanizmasının çökmesine paralel bir sanat ve kültür çöküşüne tanık olmaktayız. Cahen'in belirttiği gibi, politik düzenin ve kurumların gerilemesine karşılık ticaret ve kültür alanında yoğun bir faaliyet görülüyor (s. 317). Ancak ekonomi bakımından zayıf beylikler çağının başlangıcında bu gelişme duraklıyor. Bu da sonuç olarak mimarî uygulamanın, değişen koşullar altında, yeniden tanımlanmasına varıyor.

Divriği Külliyesi ve Anadolu - Türk Mimarisinin Kaynakları*

'İslâm kültüründe birlik' düşüncesinin yaygınlığına karşılık, İslâm kültüründeki çeşitlilik bir bütünlük içinde düşünülemeyecek kadar fazladır. Tüm çeşitlilikleri içerecek yeni bir kavramsal çerçevenin herhalde çok daha geniş olması gerekirdi. Bu açıdan Anadolu'daki Türk Mimarlığı'nın kaynakları ve gelişmesinin anlaşılması, İslâmî niteliğinin içeriği açısından da açıklayıcı özelliktedir. Onbirinci yüzyıl sonundan onbeşinci yüzyıla kadarki dönemin pragmatik ve seçmeci ortamında, Yakın Doğu'da yaygın biçimsel, teknik ve sembolik değerlerin tümü yeni bireşimler yapılmasına katkıda bulunmuştur. Bu verimli dönemden Divriği Külliyesi'ni, zamanın karakteristik bir anıtı olarak değil, o yüzyıllardaki fenomenal ortamın bilinçli veya bilinçsiz bütün eğilimlerini yansıttığı için ele alabiliriz.

Anadolu'da cami mimarlığı, Arap camisi denilen çok ayaklı yapıların ve eyvanlı avlulu İran ve Orta Asya camilerinin anılarıyla başlar. Arap camisi, ya da ilk İslâm

---

* «The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian - Turkish Architecture» adı ile **Anatolica**, II, 1968, s. 122 - 129'da yayınlanmıştır.

cami örneği, enine gelişmiş iç mekânı ve sütun dizileriyle belirgin bir tipolojiye sahiptir. İran camisi de eyvanı ve avlusuyla farklı bir geleneğin cami yorumunu vurgular. Anadolu'da değişik cami tiplerinin ortaya çıktığını görüyoruz, Divriği Ulucamisi bunlardan biridir. Uzunlamasına gelişmiş ve avlusuz yapıda iç mekân vurgulanmıştır. Plan özellikleri yüzeysel bir bakışta beş nefli bazilika gibi algılanabilir. Fakat daha ayrıntılı bir inceleme oldukça karmaşık bir yapı olduğunu ortaya koyar. Mihrap önündeki büyük kubbeli baldaken, İran - Orta Asya ilişkileri içinde değerlendirilmesi gereken 'maksure' motifidir. Orta birimin üzerindeki açıklık, yerinde bir görüşle, mekânda avlu motifinin küçültülmüş bir örneği olarak kabul edilmiştir, çevresine tonozların dizilişi de, Anadolu'da başka onikinci ve onüçüncü yüzyıl camilerinde görüldüğü gibi, dört eyvanlı şemanın anılarını yaşatır. Merkezi konumlu bu elemanların çevresine tonozlu bir dizi eklenince, Divriği Ulucamisi'nin planı elde edilir. Şüphesiz bunlara bazilikal kilise tipolojisinden esinlenme de eklenmelidir. Özetlersek, çok ayaklı cami, küçük boyutlarda simgeselleşmiş avlu, Orta Asya köşk motifi ve beş nefli bazilika karışımı, yani tümüyle 'syncretic' bir yaklaşımın ürünüdür Divriği Ulucamisi planı.

Aynı özellik, belki daha yoğun olarak, onüçüncü yüzyıl sanatına özgün katkısıyla önem kazanan bezemede de belirgindir. Caminin kuzey kapısı Selçuk portalinin genel özelliklerine sahiptir. Fakat geleneksel mukarnas dolgunun kullanılmaması ve kemerle ilgisi olmayan niş biçimlenişi, çevrenin ve dönemin mimari geleneklerine zıt bir karakterdedir. Kanıtlaması kolay olmasa da, Kuzey Hint örneklerine benzer ilkel taşırtma tekniğini akla getirir.

Bezemenin asıl öğeleri büyük palmetler ve yapraklardır. Elemanlar tek tek ele alındığında, palmetlerin biçimleniş ve yüzey özelliklerinin, Yakın ve Orta Doğu ülkelerinde, Afganistan'dan Mısır'a kadar yaygın alçı dekorasyon geleneğiyle ilişkileri açıktır. Farklı malzemelerde kullanılmış zengin bir dekoratif sözlüğün motifleri tek tek seçilmiş ve sanki mikroskop altında büyütülerek taşa uygulanmıştır. Üç boyutluluğun bu derece vurgulanmış olması ortaya çıkan ürünü benzersiz kılar. Bazı motifler,

kapı nişlerinin iç yüzeylerinde olduğu gibi, ahşap oymacılıktan türetilmiştir; benzer örnekler Azerbaycan'da ve Kafkasya'da görülür. Sekiz köşeli yıldız gibi başka biçimler ise, Hıristiyan minyatürlerinden Kaşan çinilerine ve erken Orta Asya pişmiş toprak dekorasyonuna kadar yaygın olarak kullanılmıştır. Nişin içindeki köşeli kemer, Mısır'dan Ermenistan'a kadar yayılmış ve Dura Europos'a kadar geri götürülebilecek bir yapı geleneğinin ürünüdür. Büyük disklerin benzerleri Gazne anıtlarında bulunabilir, onikinci yüzyıldan örnekler Azerbaycan'da da vardır. Görüldüğü gibi, her motif için uzun bir malzeme ve biçim tarihi oluşturulabilmektedir.

Dekoratif sözlüğün zenginliğinin yanısıra, kuzey kapısında genel simetri içinde ayrıntıların simetriden yoksunluğu açık ve bilinçli olarak uygulanmıştır. Bu gizli ikilem Şifahane kapısı ile içte bazı ayrıntılarda, mihrapta ve eyvanda vurgulanmıştır.

Şifahane kapısı genel tasarımda kuzey kapısına benzer nitelikler taşır. Kanımca, Filistin'deki herhangi bir Ortaçağ taçkapısının serbest bir yorumudur. Tasarımın tümünde 'improvisation' unsuru egemendir. Sanki büyük bir pilaster ya da ayak, kaidesinden kalkarak portali biçimlendirmiştir. Bu heykelsi bütünlük Divriği sanatı ve ustasının karakteristik bir özelliğidir. Heykel niteliği, bitmemiş ayrıntılardan anlaşılacağı gibi, yerinde uygulanan yontma tekniğiyle vurgulanmıştır.

Kapı açıklığının üzerindeki ikinci kat penceresi, ortasındaki atektonik kolonla benzeri olmayan bir biçimleniş sergiler. Kapı açıklığının üzerine yerleştirilmiş pencere Ortaçağ mimarlığında alışılmadık bir motif değildir, fakat bir portalde bezeme amacıyla kullanılması eşi görülmeyen bir uygulamadır. Burada taş ustasının belleğindeki biçim birikimi devreye girerek etkileyici bir yorumla karşımıza çıkmaktadır.

Başka bezeme öğeleri, bitirilmemiş büyük palmetler, açık işlevi olmayan mukarnaslı başlıklar, ahşaptan nakledilmiş geometrik çokgenler, kuzey kapısındakine benzer bir öze sahiptir. Girişin iki yanında büyük palmetlerin üzerine yerleştirilmiş bir kadın ve bir erkek portresi ise

Şifahane kapısına özgü motiflerdir. Portrelerin Külliye'yi yaptıran prense ve eşine ait olduğu düşünülebilir. Bir tasvir olmadığını kabul etsek bile, -ki pek olası değildir- Şifahane cephesinde insan figürü kullanılması alışılmış bir uygulama sayılmaz. Kaldı ki, doğudaki Hıristiyan mimarlığında da, kullanımı bildiğim kadarıyla, imparatorun kiliseyi İsa'ya sunduğu tasvirle sınırlıdır. Daha uzak bir örnek, Orta Asya Budist geleneğinde duvarlarda binayı yaptıranların tasvir edilmesidir.

Uzak iklimler ve dönemlerle biçimsel ilişkilerini gördüğümüz olağanüstü motif zenginliği ve tasarıma genel yaklaşım, her iki taçkapıda da birbirine karşıt geleneklerin yanyana yaşadığı ve oturmuş bir üslûbun kısıtlayıcı etkisinin var olmadığı bir ortamın ürünüdür. Farklı kökenli ve sınırlanmamış bezeme isteğinin varlığı, farklı tekniklerin örneklerini biraraya getirmiştir. Bu, taçkapıları oluşturan ustaların arasında ortak bir anlayışın varlığına işaret eder, böyle bir olgu da sadece hiç bir şeyin kesin olarak tanımlanmadığı bir kültürel ortamda olasıdır.

Kafkasya ile ilişkileri saptanan mihrap ve tonoz biçimlenmelerini bu kısa incelemede ayrıntılı olarak irdelemeyeceğiz. Divriği tonozlarını, Selçuklu döneminde İran tuğla tonoz tekniğinin etkisinde gelişmiş bölgesel bezemesel taş tonoz geleneğinin en ileri örnekleri olarak kabul etmekle yetinebiliriz.

Divriği Ulucamisi sadece programıyla İslâmî bir nitelik taşır. Eğer İslâm, ürüne damgasını vuran bir kültür olarak anlaşılırsa, İslâmî değildir. En belirgin unsuru olan bezemesi, İslâm'ın kapsadığından daha geniş bir zaman ve kültür alanını içerir. Tasarımının benzersizliği, Anadolu'da Türklerin gelişinden sonra yaygınlaşan bir süreci tekrarlar. Bu dönemdeki deneme ortamı, her seferinde şaşırtıcı çeşitliliğe sahip unsurların katkısının yanında, Yakın Doğu'nun daha eski geleneklerine de bağlıdır.

Divriği Ulucamisi'nin özellikleri, Osmanlı dönemi ile karşılaştırılınca, aynı kültürel ortamda zaman içinde meydana gelen değişim izlenebilir. Osmanlı döneminde kubbeye dayalı strüktürel sistemin rasyonel gelişimi hız kazanmış ve onu İslâm'ın kabul edilmiş standartlarının da

dışına taşımıştır. Divriği'den farklı olarak, sistemin strüktürel birimi olarak kubbenin kullanılması, yapının merkezileşmesi ve mimarinin asıl unsuru olarak mekân yaratımına verilen önem, onu klasik düşünceye yaklaştırır. Cephe düzenlerinde ise Osmanlı mimarı için portalin vurgulanması yeterli sayılmamış, cephenin tümel tasarımı aranmıştır.

Osmanlı Mimarlığı'nın klasik Akdeniz temaları geliştirmesi ne bir rastlantı, ne de taklit sonucudur. Kubbe, Batı'da olduğu kadar Doğu'da da bilinen bir motifti. Merkezi bir şema içinde kubbe kullanımı ise İran ateş tapınakları ve Roma yapılarından beri bilinmekteydi, Yakın Doğu mimarlığının daha sonraki dönemlerinde de önemini sürdürdü fakat mimarî biçimlenmenin çekirdeği olarak gücünden tam olarak yararlanılmadı. Osmanlı Mimarlığı daha erken çağların deneyimleri ile oluştu, fakat kubbeli tasarımın öne çıktığı Akdeniz ve Klasik Çağ sonrası üslûpların egemen olduğu çevresel faktörlerin etkisiyle yeni bir gelişmeye yöneldi. Büyük ölçüde Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafî konumunun ve politik ilişkilerinin Orta Avrupa ve Akdeniz ülkelerine kaymasının sonucu olan bu oluşum, İslâm ile Klasik Akdeniz dünyasının bileşiminin mimari ifadesini yaratmıştır. İslâm dünyasında Antik geçmişi çağrıştıran tek mimarî üslûbun Türk geleneği olmasının nedeni de budur. Batı Rönesansını andıran yaklaşım, Batı'yla ortak bir 'Zeitgeist' anlayışının değil, belki de Batı'yla paylaşılan coğrafî anlamda bir 'Raumgeist' anlayışının sonucudur.

Divriği Ulucamisi ile Osmanlı camisi mimarî tasarımın temel özelliklerinde farklılaşırlar ve bu yüzden biçimsel olarak birbirlerinden uzaktırlar, fakat yapısal bakımdan Yakın Doğu'ya özgü bir süreci paylaşırlar. Her iki oluşumda da biçimsel elemanlar ve strüktürel sistemler Yakın Doğu tarihinin daha eski katmanlarıyla ilişkilidir, yaratım ve 'syncretization' gücü, bir tek kültürün sınırlarını aşar. Her iki durumda da daha önce ulaşılmış ve kabul edilmiş standartlar kolaylıkla unutulmuştur. Tasarım öğelerinin çok uzak geleneklerle ilişkileri izlenebilir, fakat tekrarlanan öğelerin yoğunluğu ve yeni üslûbun fizyonomisini coğrafî konum belirler.

Divriği ile Selimiye'yi homojen bir İslâm kültürü çerçevesinde anlamak mümkün değildir. Oysa Yakın Doğu'nun gelişme ortamında tanımlanırlarsa, aynı kültürel alanın ürünüdürler. Divriği'den Selimiye'ye geçiş başka türlü açıklanamaz.

Eski dünyanın merkezi İslâm, jeopolitik gereklerinin fiziksel ifadesini yaratmıştır. Erken İslâm tarihindeki politik ve kültürel birlik, fiziksel ürünlerle dışa vurulmuştur. Birliği oluşturan bileşenler yerlidir ama bu topraklar çevre etkilerine hep açık oldukları için, birlik sürekli olamazdı. Böylece İslâmî öğeleri yeniden biçimlendiren İslâm-öncesi unsurlar, bölgesel bütünlükler oluşturmuşlardır. Sonuçta yeni bölgesel sentezleri tanımlamak için 'İslâmî' terimi yetersiz kalmaktadır. Anadolu-Türk sentezinde de Yakın Doğu'nun değişim ve kalıcılık unsurlarını kapsayan geniş içeriği, yapısal ve seçmeci anlamda İslâmî unsura egemendir.

Anadolu - Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği *

Türk kültür tarihi yazıcılığının henüz tanımlama çağındayız. Tarihçilerimizin başlıca çabaları belgelerin değerlendirilmesine yönelmektedir. Bu tanımlamanın doğru olması ileride yapılacak sentezin doğru olmasını sağlayacağı için araştırmacıların sağlam ve ön yargılardan uzaklaşmış yöntemlerle sorunlara yaklaşmaları zorunludur. Bu açıdan Türk tarihçiliğinin his düzeyinde bir zorluğu var: Batılılar, Türk tarihini o kadar uzun bir süre küçümsemişler, bilerek bilmeyerek yanlış yorumlamışlar ki, her bilinç sahibi Türk'ün buna tepki göstermesi doğal hale gelmiş. Biz, Batı tarihçiliğine, yöntem açısından değilse bile, yorum açısından isyan ederek işe başlamak zorunda kaldık. Bu tepki doğal olarak güçlü bir ulusçuluk şeklinde ortaya çıkıyor. Fakat aynı tepkinin sonucu bazı gerçekleri de reddetmeye gitme eğilimi gösterdiği zaman, kendimizi yanlış anlama ve anlatma tehlikesi doğmaktadır.

---

* **VII. Türk Tarih Kongresi, (1970)**, cilt I, Ankara 1972 1972, s. 382 - 395'de yayınlanmıştır.

Anadolu - Türk toplumunun yarattığı sanat ürünlerinin değerlendirilmesi, şimdiye kadar, genellikle üç görüş açısından yapılmıştır :

1. Batı kültür ve sanatının verileri ve ölçütleri açısından; (en karakteristik yargılardan biri Osmanlı Mimarisi'nin Bizans'ınkinden türeme olduğu savıydı).

2. Yine Batılı ölçütler ışığında özgün ve her iklimde ve çağda geçerli bir İslâm uygarlığı ürünü olma açısından;

3. Ulusçu görüş açısından.

Bu sonuncu görüş ikiye ayrılabilir :

a. Etnik endişelerin ağır bastığı bir yoruma uyarak, tarihsel süreklilik içinde katıksız bir Türk damgası aramak;

b. Türk terimini etnik değil, fakat kültürel anlamda kullanmak ve bir sentezin sıfatı olarak tanımlamak.

Kanımca, Türk Kültür Tarihi açısından asıl sorunumuz, Anadolu'da ve daha sonra Osmanlı İmparatorluk toprakları üzerinde Türk çağı sentezine katılan bileşenleri doğru tanımlamak, onlara gereken ağırlığı vermek, böylece Türk olanın gerçek kimliğini nesnel olarak ortaya koymaktır.

Anadolu - Türk Sanat ve Mimarisi'nin doğru bir perspektif içinde yorumu, bu açıdan bazı tabulardan kurtulmak zorundadır. Büyük bir mimarî, üstün taşoyma, seramik ve dokuma üslûpları yaratmış Anadolu - Türk Sanatı'nın değerlendirilmesinde Batı kaynaklı ve 'şoven' ulusçuluk sınırlarını aşamak zorundayız.

Türkler Yakın Doğu'ya, şüphesiz, bir boş kabı doldurur gibi, egemen olmadılar. Coğrafî mekân değişikliği, aynı zamanda, bir sosyo-kültürel ve ekonomik mekân değişikliği idi ve yeni bir sosyal yapının örgütleşmesi gerekiyordu. Bu değişme İslâm-öncesi göçebe veya yarı-göçebe Türk tarihi ile esas karakteri yerleşmiş-toplum olan Osmanlı Türk tarihi arasında, geniş zaman ve mekân boyutları içinde uzanan büyük bir Türk Ortaçağında gerçek-

leşmiştir. Bu ortaçağın en önemli özelliği sürekli değişme ve yeni sosyo-kültürel biçimlerin yaratılmasıdır. Aşağıda, coğrafî sınırları Anadolu, zaman sınırları da Malazgirt savaşından İstanbul'un fethine kadar uzanan bir değişme ortamının, yeni mimarî biçimlerin gelişmesini etkileyen bölgesel, teknik biçimsel gelenekleri, yerel malzemesi ele alınmış ve etki sınırları irdelenmiştir.

Yerli Malzeme ve Tekniklerin Etkileri

Anadolu'nun Türk mimarisine getirdiği önemli değişikliklerden biri, İran ve Orta Asya'nın özellikle toprak olan yapı malzemesinin yerini taş malzemenin almasıdır. Taş, Doğu ve Orta Anadolu'nun, Kafkasya ve Kuzey Azerbaycan'ın, Üst Mezopotamya ve Suriye'nin, bir ölçüde Fars'ın geleneksel anıtsal yapı malzemesiydi ve kemer, tonoz ve kubbe konstrüksiyonunun asal malzemesi olarak kullanılmıştır. İran'dan Batı'ya doğru gelirken taş ve toprak malzeme sınırlarını kolaylıkla saptayabiliyoruz (şüphesiz burada bir genelleme söz konusudur). Taş, Üst Mezopotamya, Batı ve Kuzey Azerbaycan'dan Doğu'ya gittikçe seyrekleşir. İran yaylası, Horasan ve Orta Asya'da az kullanılır. Hindistan'a doğru indikçe taş kullanılması yine, bir ölçüde yoğunlaşır. Şüphesiz her bölgede diğer malzemelerin kullanıldığı da görülüyor. Fakat Türkiye'de anıtlarda en çok kullanılan malzeme, İran ve Orta Asya'nın aksine, taş olmuştur. Malzeme kullanılışının coğrafî yayılışı ile üslûp değişiklikleri arasındaki ilişkileri ortaya koyan yeterli bir araştırma olmadığı için, taşın kullanılmasıyla ilgili gözlemler ampirik bir nitelik taşımaktadır.

Onikinci yüzyıldan öteye Anadolu - Türk Mimarisi taşı anıtsal yapı strüktürünün taşıyıcı öğesi olarak, hemen hemen tek malzeme kabul ediyor. Taş sadece duvar veya örtünün değil, bezemenin de en önemli malzemesi oluyor. Oniki - ondördüncü yüzyıllar Türk Sanatı'nda taş-oymacılık, çini, alçı ya da ağaç ile meydana getirilenlerden çok daha yoğun, daha yüksek bir estetik düzeyi belirler. Gerçi bu bezemenin biçim sözlüğünün kaynağı Anadolu değildir. Fakat bir bütün olarak Anadolu-Türk Sanatı'na özgü bir yaratmadır.

Anadolu Ortaçağı tuğlayı ve pişmiş toprak malzemeyi de büyük ölçüde kullandığı ve bunlar taşla birlikte bir-

çok yapının ortak malzemesi oldukları için, biçim ve tekniklerin kaynaklarını ayırmak kolay değildir. Fakat genellikle tuğla ve pişmiş toprakla yapılan strüktürel ya da bezemesel uygulamalarda, kaynağın Anadolu dışında olduğu söz götürmez. Anadolu ve çevresinin yerli geleneklerinin etkisini ise, az veya çok, taşın kullanıldığı düzen ve biçimlerde aramak daha doğru olur. Böyle genellemeleri yaparken zaman sınırlarını da belli etmek faydalıdır. Batı Anadolu ve İstanbul çevresinde, yani Bizans kültürünün merkez bölgelerinde, tuğlanın yapı malzemesi olarak önemini biliyoruz. Bu geleneğin tuğla yapım tekniği açısından Türklere yeni bir şey öğretmiş olması belki söz konusu değildir. Fakat, Batı Anadolu'da bir süre, özellikle ondört, onbeşinci yüzyıllarda, kesme taş yapım tekniğinin yanında tuğlaya bağlı bazı duvar konstrüksiyon detaylarının ortaya çıkışı Bizans yapı geleneğinin etkisine yorulabilir.

Türk Çağında Devam Eden Anadolu Tekniklerinin Başlıcaları

Ortası moloz, dışı kesme taş duvar yapımı Yakın Doğu'ya Roma Mimarisi'nden kalmıştır. Part ve Sasani Mimarisi'nde, Batı etkisi olan örneklerde az görülür. Anadolu'da Hıristiyan çağında yaygın olan bu teknik, Türk çağında da anıtsal mimarinin başlıca duvar konstrüksiyon uygulamasıdır.

Tuğla ve taş almaşık duvar tekniği de Bizans Mimarisi'ne Roma'dan geçmiştir ve İran'da ve daha doğuda yoktur. Türkler özellikle Batı Anadolu'da bunu sürekli olarak kullanmışlardır. Bu tekniğin Türk çağındaki coğrafî yayılışı ile ondan önceki çağda coğrafî yayılışının birbirine yakınlığı, kaynağın bölgesel niteliğine tanıklık etmektedir. Bazı konstrüktif ayrıntılarda da bölge gelenekleri devam eder : Örneğin, Osmanlı duvar tekniğinin karakteristik özelliklerinden biri olan kirpi saçaklı tuğla korniş, yine Anadolu ve genellikle Batı Bizans topraklarına özgü bir motiftir.

Taş kemer ve taş tonozda da yerli geleneklerin devamlılığı söz konusudur. Anadolu-Türk Mimarisi'nde taş kemer büyük ölçüde Doğulu tuğla kemerin yerine kulla-

nılmıştır. Taş tonoz kullanılışı ise, yukardakilere oranla, daha sınırlıdır. Anadolu'nun kuzey kuşağı, Ortaçağda Amasya'dan Erzurum'a kadar bir ölçüde taş tonoz ve kubbeyi kullanmıştır. Ortaçağ kervansaraylarının kapalı bölümlerinde kullanıldığını gördüğümüz taş tonoz örtünün kaynağı da Orta Anadolu'nun Hıristiyan mimarî geleneğidir. Şüphesiz taş hiç bir zaman Anadolu-Türk Mimarisi için hâkim bir örtü malzemesi olmamıştır. Daha çok geçit devrinin bölgesel eğilimlerini ifade ettiği kabul edilebilir.

Taş külâh da, Anadolu'da kullanıldığı şekliyle, yerli motif ve oranların etkisini gösterir. Bunun kaynağı olarak Orta Asya göçebe çadırlarına kadar uzanma eğilimi var. Burada biçimsel olanla konstrüktif olanı tam ayırd etmemekten ileri gelen bir yanılma olduğu ileri sürülebilir. Böyle bir tartışmada konik veya piramidal çatının biçimsel özünü nereden aldığını söylemek zordur, göçebe çadırı olabilir, Mısır piramidi de. Yakın-Doğu'da sivri külâhın kökünü ilkel piramidal yapılara, hiç olmazsa İsa'dan sonraki ilk yüzyılların konik veya piramidal külâhlı antik mezar anıtlarına götürebiliriz.[49] Fakat böyle bir tartışmada önemli olan biçimin uygulandığı malzemedir. Özellikle kümbetlerde taş külâh kullanılışı, açık olarak, bölgeseldir ve taş külâh kendisi ile beraber, bazı bezeme özellikleri de getirmiştir.

Önemli bir strüktürel eleman olan pandantif, şimdiye kadar bilinen verilere bakılacak olursa, Anadolu kaynaklıdır. İran ve Orta Asya'da pandantife çok ender rastlanıyor. Doğu Anadolu'da taş pandantif kullanılmıştır. Osmanlıların kullandıkları tuğla pandantif ise Batı Anadoluludur. Buna karşılık tromp, Türk üçgeni gibi strüktür elemanları Doğu kökenlidir. İlginç olan, Anadolu-Türk mimarisinin Doğu ile ilişkileri kuvvetli iken pandantif kullanmamış, fakat Osmanlı çağında pandantifi başlıca geçit öğesi yapmış olmasıdır. Bu da kaynağın nerede olduğunu bir ölçüde belirlemektedir.

Yine strüktürel bir öğe olarak yarım kubbe Batılıdır. Gerçi teknik bakımından yarım kubbe Doğu'ya yabancı değildi. Fakat strüktürel bir örtü şemasının parçası olarak Bizanslıdır. Bunu söylemek yarım kubbenin görüldü-

ğü bütün şemaları Bizans etkisi ile açıklamak anlamına gelmez. Yarım kubbenin ilk deneysel örnekleriyle birkaç büyük cami dışında, Osmanlıların yarım kubbeyi Bizans Mimarisi'nden çok değişik nitelikte kullandıklarını görüyoruz, anıtsal Osmanlı Mimarisi'nin gelişmesinde trompun yerine geçtiği de ileri sürülemez. Nitekim Osmanlı Mimarisi, en büyük anıtı olan Selimiye'yi bir tromp teması üzerine kurmuştur. Fakat pandantifin kullanılışının Batı'da yaygınlaşması bölgenin geleneksel yapım tekniklerinin etkisiyle olmuştur. Yerli yapım gelenekleri içine Osmanlı Mimarisi için karakteristik bir öğe olan kurşun kaplamayı da katabiliriz. Bunun da kökeni Roma çağına uzanıyor. Osmanlıların ilk dönemde kullandıkları kiremit de yine bir Batılı tekniktir, çünkü iklim koşullarına bağlı beşik çatı kullanılmasının bir sonucudur. Toprak malzemenin egemen olduğu Doğu ülkelerinde düz dam ya da tonoz örtü yaygındı. Bu yerli yapım teknik ve malzemelerinin mimarî karakterin oluşumuna etkisini yadsımak olanağı yoktur. Örneğin, işlev ve plan şeması bakımından Anadolu dışı bir yapı geleneği sürdüren bir erken Osmanlı zaviyesi, almaşık tuğla ve taşla örülmüş duvarları, bütün hacimleri örten kiremit örtülü kubbeleriyle Anadolulu bir görüntü ile karşımıza çıkar. Bu Anadoluluk, Türklerden önce değil, fakat Türkler çağında tanımlanmış bir Anadoluluktur. Yeni biçimlerin meydana gelişinde yerli malzeme ve tekniğin zorlamalarını aşan pek çok yönler olması doğaldır.

Yerli Düzen ve Biçimlerin Etkileri

Bu alanda yeni coğrafî çevrenin ve oradaki yerli geleneklerin etkisini iki ayrı düzeyde görüyoruz: birincisi yapı düzenlerinin, şemaların değişik işlevler için kullanılması; ikincisi biçimsel ayrıntıların kullanılması.

Alışılmış yerli düzenlerin uygulanması açısından üç yapı tipini ele alacağım, camiler, kervansaraylar ve türbeler; bunların her birinde yerli öğelerin etkisi değişik biçimlerde belirmektedir. Anadolu'da dinî yapılar kendilerine özgü ve özgün bir gelişme, 'tipoloji' açısından büyük bir çeşitlenme yeteneği gösterirler. Bunların içinde bazı camiler, yaygın olmamakla birlikte, Hıristiyan mi-

marisinde bulduğumuz şemalara göre inşa edilmişlerdir. Özellikle Kuzey Anadolu kuşağında bir küçük grup, Divriği'de Kale Camisi, Niğde'de Alâeddin, Amasya'da Burmalı Minare ve Gökmedrese Camisi gibi örnekler hatırlanabilir. Bu yapıların hiç bir İslâm ülkesinde eşi yoktur ve kökleri Ön Asya'nın Hıristiyan mimarilerine dayanmaktadır. Şüphesiz kilise şemaları cami olarak kullanıldığı zaman bazı değişikliklere uğramıştır: örtü sistemi değişmiş, dış mimarinin kilise görüntüsü ile ilişkisi kalmamış, taçkapı gibi öğeler tasarıma katılmıştır. Hıristiyan geleneği Türk çağında gelişen avlusuz, orta aydınlıklı, mihrap önü kubbeli, örtüsü kubbe ve tonoz karışımı ulucami tipini de etkilemiş, Arap, İran ve Orta Asya camilerinin anılarıyla ortaya çıkan yeni cami sentezine bazilikal kilise anıları da katılmıştır. Avlusuz, uzunluğuna şema bu yeni sentezde bölge geleneklerinin katkısıdır.[50]

Camilerle ilgili olarak Osmanlı çağında ortaya çıkan revaklı son cemaat yerinin kaynağı üzerinde de biraz durmak yerinde olur. Osmanlıların geliştirdikleri cami şeması dışında girişi revaklı cami tipini geliştirmiş başka İslâm ülkesi yoktur .Bu son cemaat revağının işlevsel nedenlerle ortaya çıktığını savunmak tutarlı olmaz.[51] Çünkü camiye geç gelenlerin varlığı herhalde sadece Anadolu'ya özgü bir durum değildir. Bunun özellikle Osmanlı çağında gelişmesi Batı Bizans Mimarisi'nin etkisini, doğal olarak akla getirmektedir. Revaklı avlu sorunu da benzer bir görüşle ele alınmalıdır. Gerçi Osmanlı Mimarisi'ne sütunlu revağın girişinin Güneydoğu Anadolu ve daha ötede Suriye İslâm Mimarisi ile bağlandığını kabul edebiliriz. Fakat Suriye'de revaklı avlu Geç Antik geleneklere dayanır. Sütunlu revaklı avlu İran veya Orta Asya'nın mimarî geleneklerinin bir öğesi değildir, revak masif ayaklara dayanır. Burada açıkça, daha geniş sınırlar içinde olsa da, yine bölgesel biçim geleneklerinin etkisi söz konusudur. Osmanlı Mimarisi'nin ilk çağında revak büyük piliyelerle ortaya çıkıyor. Sonra sütun kullanılmaya başlanıyor. Bunda Anadolu'nun Hellenistik ve Roma yapı geleneğinin etkisini düşünmek doğaldır. Aynı şekilde bölgesel gelenekler Kuzey Afrika ve İspanya'da da sütunlu revak gelişmesine yol açmıştır.

Cami biçimlerinde Hıristiyan ya da Pagan geleneklerinin etkisini ileri sürmek genellikle hoş karşılanmamaktadır. Oysa, bütün İslâm tarihi boyunca görüldüğü gibi, Müslümanlar herhangi bir yapıyı camiye çevirerek kullanmaktan hiç bir zaman çekinmemişlerdi. İlk fetih yıllarında, önceleri Arapların da yaptıkları gibi, aynı kilisenin yarısını Müslümanların, diğer yarısını Hıristiyanların kullandığına da tanık oluyoruz. Bütün bir kiliseyi camiye çeviren ya da Hıristiyanlarla ortak olarak kullanmayı kabullenen bir ortamda son cemaat yerinin nartekse benzerliğinin olağanüstü bir yanı olabilir mi?

Kervansarayların incelenmesi de bölgesel etkenlerin rolü sorununa aydınlık getiriyor. Kervansaray, kanımca, şeması Anadolu'ya Doğu'dan taşınmış bir yapı tipidir; ribatlarla ilişkisi hem işlev, hem de şema bakımından açıktır. Ribat fikrinin Roma askerî kamplarına bağlanabileceği sorunu ise daha eski bir kaynak bağlantısı olarak bizi burada ilgilendirmeyebilir.[52] Buna karşılık Ortaçağ Anadolu kervansaraylarının kapalı bölümleri İran veya Orta Asya'daki örneklere hiç benzememektedir. Bunlar uzunluğuna üç veya beş nefli yapılardır. Burada da kapalı hacimler için genel bir şemaya örnek olmuş olabilecek Orta Anadolu bazilikaları, değişik örtü sistemi ile kullanılmışlardır. Bilindiği gibi taş tonozun en çok kullanıldığı yapılar da bunlardır.

Anadolu kümbetlerinin biçimsel gelişmesi burada bölge etkilerinin niteliği açısından öğreticidir. İran ve Orta Asya genel olarak iki mezar tipiyle karşımıza çıkıyor: kule mezar ve kubbeli mezar. Bazen bu iki tipin karışmasından meydana gelen örnekler var, kare tabanlı ve konik veya piramidal örtülü olanlar.

Anadolu Ortaçağ kümbetleri de değişik biçimlerde karşımıza çıkıyorlar. Fakat iki tip diğerlerine göre daha yaygındır: piramit veya koni örtülü çokgen plan; çokgen geçit alanı ile külâh örtülü kare plan. Her iki tip de kule mezarın Anadolulaşmış çeşitleridir, Anadolu'da kuleliklerini kaybediyorlar. Bu açıdan Azerbaycan'da da benzer bir gelişme oluyor. Bir de, Orta Asya ve İran'daki örneklerde görülmeyen bir kesite sahip oluyorlar. Anadolu türbeleri iki katlıdır. Bu iki katlı mezar yapısı Roma ça-

ğına kadar uzanır. Buna karşılık İran ve Orta Asya türbeleri genellikle tek katlıdır. Bu değişmeler içinde en önemlisi yapı dış oranlarındaki değişmedir. Bunda etken, kanımca, Güney Kafkasya'da ve Doğu Anadolu'daki Ermeni yapılarının örtü sistemlerine egemen olan konik külâhlardır. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Doğulu mezar şemasını Türk ve Müslüman emîrler için taş malzeme ile ilk defa gerçekleştirenler, taşçılık geleneği içinde yetişmiş olan yerli sanatçılardı. Bunların, kendilerinden istenen yapı tipini, kendi bildikleri biçimlerin çizgisinde inşa etmeleri bu oran değişikliklerine sebep olmuş olmalıdır. Hıristiyan sanatkârların katkısını özellikle Doğu Anadolu'da çeşitli bezeme ayrıntılarında, üçgensel cephe nişlerinde, çift profillerde, urgan motiflerinde görüyoruz. Sivri külâhın esas kaynağı neresidir, sorunu, bunun dışında yine sorulabilir ve tartışılabilir. Fakat onikinci ve onüçüncü yüzyıllarda uygulandığı şekilde, bazı biçimsel değişikliklerin bölgenin yerli mimarî geleneklerinden etkilendiği açıktır.

Yerli mezar gelenekleri içinde kökü Roma çağı mimarisine dayanan çevresi nişli duvarlarla ya da revakla çevrili mezar anıtlarının (örneğin, Side Nekropolündeki mezar tapınağı veya İassos'da mezar) veya çevre koridorlu Hıristiyan yapılarının (örneğin, ünlü Zvartnotz kilisesi) plan şemalarını hatırlatan çevresi nişli veya revaklı mezar yapılarının da İran veya Orta Asya ile ilgisi yoktur. Tercan Mamahatun veya Kayseri Köşk Medrese gibi yapılar bu gelenek içinde bir anlam kazanırlar.[53] Bu etkileri Anadolu Türk kümbetini Hıristiyanlar meydana getirmiş şeklinde yorumlamak doğru değildir. Çünkü etkisinden söz ettiğimiz sanat çevrelerinin bu tip bir mezar yapısı gerçekleştirmediklerini biliyoruz. Bu bir yeni sentezdir.

Yine düzen bakımından Anadolu'daki gelişmelere örnek olarak medrese planlarının sadeleşmesi, yan eyvanların kalkması ve sonunda tek dershaneli Osmanlı medresesine giden yol hatırlanabilir. Bu gelişme de bizim İran'da, Orta Asya'da ve diğer İslâm ülkelerinde gördüğümüz gelişmelerin dışında kendine özgü bir yol izlemiştir.

Bu yapı düzeni değişikliklerinin yanısıra, özellikle bezeme ayrıntılarında bölgesel biçimlerin devamlılığını izleyebiliyoruz. Örneğin, Güneydoğu Anadolu'da Suriye'nin Geç Antik mimarisinin devamı olan profil sistemleri uzun bir süre yapılagelmiştir.[54] Hâlâ da görülebilir. Ortaçağ sütun başlıkları Antik sütun başlıklarının bir yorumundan ibarettir. Mukarnas başlıklarının gelişmesi daha çok ondördüncü yüzyılda ve sonra oluyor. Mimarî dışındaki alanlarda da Anadolu geleneklerinin etkisi düşünülebilir. Figürlü plastik, büyük bir gelişme göstermemiş olsa da, Anadolu'da başka ülkelerden daha yoğundur. Biçimsel yönden önemli gelişmeleri taşoyma bezemede saptıyoruz. İster geometrik, ister bitkisel olsun, bütün bezeme motiflerinin, çevredeki İslâm sanatlarıyla bir ölçüde ortak kökenli olduğu açıksa da, özellikle bitkisel motiflerden meydana gelen bezemenin, taşın fiziksel kalitelerine bağlı olarak, daha plastik, statik bakımdan cesur ve daha keskin çizgilerle yontulması ve kullanılışının yaygınlığı Anadolu Ortaçağına özgü bir gelişmedir.

Genellikle bilinen, fakat araştırmalarda pek rastlanmayan etkenleri böylece özetledikten sonra yöntem açısından bir iki nokta üzerinde durmanın yararlı olacağı kanısındayım. Tarih yazıcılığı düz deskripsiyondan sosyal yapı incelemesine doğru gelişmektedir. Bu yeni yönelimin sanat tarihi yazıcılığında da yerini bulması gerekir. Eskiden özel durumları anlatmak için yarattığımız terimler ve kavramlar, yeni yöntemlerle yapılan yaklaşımları açıklamak için yeterli olmamaktadır. Deskriptif tarih yazıcılığından arta kalan kavramlarla Yakın Doğu kültür katlarını -ki zamanımıza yaklaştıkça, daha karmaşık olmuştur- anlamak olanağı yoktur.

Anadolu'nun ve onun gibi birçok Yakın Doğu ülkesinin veya bölgesinin, daha eski kültür katlarını, Suriye, Mezopotamya, İran, Azerbaycan, Kafkasya ve Akdeniz'in maddî ve manevî kültür geleneklerinin etkisini incelemeden, nesnel sanat tarihi yazılamaz. Anadolu'nun Türk olmasına kadar geçen uzun tarih bölümleri içinde, bu çeşitli geleneklerin etkisi ne her zaman aynı yoğunlukta olmuştur, ne de her zaman var olmuştur. Bu etkenlerden söz edilirken bunların, her zaman ve her yerde aynı yoğunlukta etkilerini sürdürdükleri şeklinde bir yargıya

varmak doğru değildir. Belirli bir süre içinde, belirli bir bölgede, o süreye özgü koşullar içinde, bir sanat ya da kültür düzeninin ortaya çıkışında etkili olan bazı faktörler, başka yerde olmayabilir. Önemli olan bütün bölgenin potansiyel olarak içinde barındırdığı biçim veya düzenlerin etki olasılığıdır. Bu etkiler bir sanat biçiminin ortaya çıkmasına yardım eder. Bu biçimler bir kere ortaya çıktı mı, etkileri bir süre güçlü olabilir. Fakat bir süre sonra yeni faktörler ortaya çıkar, bunlar da kendilerinden sonrakileri etkiler. Bu etkileme ve değişmeler zincirleme olarak devam eder. Bu bakımdan bölgesel etkiler dediğimiz zaman bunu aşağıdaki ölçülerle her seferinde yeniden belirlemek gereklidir :

1. Bir biçimsel sentezin ortaya çıktığı sırada, örneğin, yukarıda belirttiğimiz gibi Kuzey Anadolu kuşağında birkaç örneğini gördüğümüz kilise tipi camilerin ortaya çıkışında, etkili olan ekonomik, politik, kültürel koşullar, biçim ve düzen gelenekleri; bu geleneklerin çevre veya dışarısı ile ilişkisinin niteliği ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Örneğin Sivas'ta Danişment devri ile onüçüncü yüzyıl ikinci yarısı arasındaki fark, politik, ekonomik ve kültürel ilişkiler açısından çok büyüktür.

2. Yerel coğrafî koşullara, yerli toplumların teknolojik düzeyine, sosyal yapısına bağlı olarak ortaya çıkan malzeme, teknik, sanat erbabının örgütleşmesi gibi koşulların belgelendirilmesi ve nesnel olarak değerlendirilmesi gereklidir.

3. Kaynaklar sorununda, önce genel eğilimleri ve görüntüleri hatırlayarak karar vermek ve yüzeysel benzerliklerle yetinmemek de zorunludur. Örneğin Anadolu'da yapı malzemesinin taşa dönüşmesi köklü bir değişmedir. Şimdi bu köklü değişmeyi zorlayan ortamın, taşla beraber başka biçimsel özellikler konusunda da etkili olabileceğini düşünmek doğru ve nesnel bir yaklaşımdır. Taşta bulduğumuz bir biçimin benzeri, yakın çevrede taşta ise, onu toprak malzemeden yapılmış olarak çok uzak bir coğrafî bölgede araştırmak sağlam bir yöntem değildir. Bunu söylemekle, toprak malzemenin taştan yapılan biçimler üzerinde etkili olamayacağını ve biçimlerin, uzaklıkların ve zamanların ötesine taşınamayacağını söylemek

istemiyorum. Fakat araştırma yaparken en yakında duranlarla hiç bir ilişki kurmadan ve aramadan daha uzaklara gitmek nesnel bir tarih yazıcılığından uzaklaşmak oluyor. Bunun karşıtı da tehlikelidir. Bir yerli motifin kullanılması, böyle bir üslûp gelişmesinin tek kaynağı olarak gösterilemez. Kaynak araştırmalarında taşınan sanat ürünü, örneğin dokuma, ile duvar konstrüksiyonu arasında fark olduğunu unutmamak faydalıdır. Çini ustasının İran ya da Azerbaycan'dan gelmesi ne kadar doğalsa, taşçının yerli olması da o kadar doğaldır.

Şüphesiz gösterilmesi gereken, biçimlerin belli belirsiz kaynakları değil, değişikliğin ve sentezin niteliği ve oluşum süresinin mekanizmasıdır. Bir Hıristiyan taş ustası çalıştığı Türk yapısında sadece kendi bildiğini yapmaz ya da yapamazdı. Etrafında gördüklerini yapıyordu. Kendinden istenene kendi bildiklerini uygulamaya çalışıyordu. Tam bir ithal düzeninin Anadolu'da gerçekleşmesi ancak bütün tasarımında olabilirdi; fakat ayrıntılara indikçe zorlaşıyordu ve burada ayrıntıyı işleyenin geleneği daha etkili olmuş olabilir. Şüphesiz bu uygulama eskiyi yineleyemezdi; çünkü geleneksel ayrıntının yeni bütünle organik uyuşumu olanaksızdı. Gerçi bir bütünlüğün her zaman gerçekleştiği söylenemez, yine de yeni meydana gelen sanat yapıtında ustaların ortak bir anlayış içinde çalışma zorunluğu vardı. Yeni sentezin ortamı, Ortaçağda var olduğuna inandığım bu ortak anlayıştır. Bu ortam, biçimlerin yavaş yavaş değişerek, Türk Anadolusuna özgü bir görüntüyü ortaya çıkarıyordu. Böylece sanat yapıtının meydana gelişinde, ister tümde, ister ayrıntılarda;

a) önce bir doğrudan taklit,

b) sonra yerli ya da göçmen ustaların birbirlerinin biçimlerini kendi sözlükleriyle ifade etmeleri -ki burada genellikle dışarıdan gelen bir formül yerli bir teknikle karışıyor-,

c) daha sonra da bireşim

aşamaları saptanabilir. Bu bireşim önce bölgesel, sonra, Osmanlı çağında, bir ölçüde, evrensel olmuştur.

4. Bir diğer sorun coğrafî ilişkiler sorunudur. Anadolu'nun Türkleşmesinde ana geçit alanı olan Azerbaycan, İran ve Orta Asya, Anadolu ve Kafkasya arasında bir merkez oluşturur. Azerbaycan'ın biçimlerin dağılma noktası olarak içinde bulunduğu tarihsel koşullar gözönüne alınarak, yerini doğru saptamak gerekir. Suriye'nin rolü ve bu bölge sanatının Antik geleneklerle ilişkisi ve daha sonra Memlûk idaresinde Anadolu ile politik ilişkisinin biçim ve formüllerin geçişindeki rolü üzerinde de durmak gerekir. Buna benzer ilişkiler her durumda yeniden değerlendirilmek zorundadır.

5. Bir sonuncu ölçüt olarak çağımızın kavram ve kurallarını o çağlar için kullanmama gerekliliğini belirteceğim. Örneğin, Osmanlı ya da Selçuklu çağında bugün tanımlamaya çalıştığımız anlamda bir ulusçuluğun söz konusu olmadığı çok kere unutulmaktadır. Örneğin, Makrizî Kahire'deki Kalavun Medresesi Gotik kapısının Akkâ'dan taşındığını iftiharla söyler ve ona «Kahire'nin en güzel eserlerinden biri» olarak bakar.[55]

Bu yöntem sorunları üzerinde anlaştıktan sonra yeni Anadolu-Türk sentezine ne zaman ulaşıldığı ve bunun niteliğinin ne olduğu sorulabilir. Burada iki ayrı sorun var : birisi bölgesel sentezlerin niteliği, diğeri bütün sentezin en sonunda ulaştığı düzey. Şüphesiz bu ikisi aynı zamanda iç içe oluşmaktadır. Örneğin, Eyyubîlerin idaresinde meydana gelen Dınaysır mihrabı ile bir Orta Anadolu mihrabını aynı düzeye koymak olanağı yoktur. Ondördüncü yüzyılda Sivas'ta yapılanla Bursa'da yapılan arasında açık farklılıklar var. Şeyh Hasan Bey Kümbetini artık Batı'da bulmak olanağı kalmamıştır. Güneydoğu camilerinin avlularını da başka bölgelerde görmüyoruz. Bu yapı tiplerinin, örneğin yukarıda belirtilen kilise planlı camilerin, yayılma alanı da belirlidir. Bütün bunlar Ortaçağ kültürünün bölgesel değerler sisteminin, yani bir çeşit çok çeşitliliğinin belgeleridir.

Bu bölgesellik kanımca bütün Anadolu-Türk Mimarisi'nin ondördüncü yüzyıl sonuna, Yıldırım çağına kadar önemli bir özelliğidir. Fakat sanatçıların geziciliği ve genel olarak tanımlanmış ve kökleri Anadolu dışı anılara

bağlı olan büyük şemalar, bu bölgesel faktörlerle birleşerek, değişik görünüşler altında benzerlikler yaratıyorlar.

Kanımca Anadolu'da Türk uygarlığının ortaya koyduğu sanat sentezinde coğrafî faktörün oldukça önemli bir rolü var. Büyük bezeme şemalarının ve motiflerin, işlev tanımlarının hemen hepsinin Anadolu'ya ithal edilmiş olmasına karşın, bu sanatın biçimsel karakterinde, özellikle mimarisinde başka İslâm ülkelerinden büyük bir açıklıkla ayrılan nitelikler var. Bu farklılık artık basit bir yorum ayrılığı değildir, bir duyuş ve davranış farkıdır. Böyle bir davanışın kültürün diğer alanlarında da görülüp görülmediği sorulabilir. Ondördüncü yüzyılın gelişmeleri üzerine kurulan Osmanlı Mimarisi ve sanatında bulduğumuzu, Osmanlı düşüncesinde de buluyor muyuz? Yüzeyden bakılacak olursa bulmuyoruz. İslâm düşüncesini, bir kalıp gibi, Ortaçağdan sonra değişmemiş olarak değerlendiren Batılı tarihçi çoktur. Acaba düşünme ve güzeli yaratmada bu denli fark olabilir mi? Osmanlı kültürü bir yandan dünyanın en güçlü mimarlık üslûplarından birini yaratırken, öte yandan Ortaçağı geçememiş bir atalet içinde donmuş olabilir miydi? Adnan Adıvar onaltıncı yüzyılda bilime karşı olan en eski eğilimin yavaşladığından söz eder.[56] Mimaride Sinan ve halifelerine karşı, bilimde Pirî Reis'in Kitab-ı Bahriye'sini çıkarabiliyoruz. Eğer Osmanlı kültürü araştırıcıları ilerde önümüze daha başka belgelerle çıkmazlarsa, Osmanlı Mimarisi'nin, düşünce ve davranış açısından Ortaçağda olan bir kültür ortamının, rasyonel bir ürünü olduğunu ileri sürmemiz gerekecektir. Bir bakıma, Gotik üslûp da tonoz örtü sisteminin rasyonel bir strüktür sistemi haline dönüşmesini Ortaçağ skolastiği içinde gerçekleştirmişti.

Burada söz konusu olan Anadolulu gelişmelerde gördüğümüz uyarlama süresini, şu genel nitelikleriyle belirleyebiliriz: Biçimsel elemanlar ve strüktür sistemleri Yakın Doğu tarihinin daha eski katlarıyla akrabadır. Gelişmenin her aşamasında, tek ve homojen bir kültür ortamının sınırlarını aşan bir yenileme gücü ve 'syncretization' vardır. Genellikle bir bütüne giren öğeler, uzak ve yakın, çok farklı kültürlere bağlanabilir. Fakat bunların yeni biçimlerin fizyonomisindeki yerinin önemini ve yo-

ğunluğunu büyük ölçüde coğrafî etkenler saptamıştır. Bu etkenlerin yeterince açık değerlendirilmemeleri, Türk Sanatı'nın Anadolu'daki fizyonomisini doğru tanımamıza engel olur.

Osmanlı Sanatında Anadolu - Türk Kültürü Yorumu *

Anadolu - Türk kültürünün biçimlenmesinde etkili olan faktörlerin nitelikleri üzerindeki yargılara, bunların sanat tarihimize ve Anadolu'da yarattığımız fiziksel çevreye yansımalarını inceleyerek ulaşma olanağı var. Kültürle sanat arasındaki ilişkilerin kurulması iki yönden gelerek yapılabilir; örneğin, göçebeliğin varlığını bilip de sanatta göçebe kökenli motifler aramak bir yöntemdir; bir sanat yapıtında akılcı bir düzen bulup, -bir özgün oran sistemin kullanılması gibi-, bunun toplumun kültür yapısında neye tekâbül ettiğini araştırmak bir ikinci yöntemdir.

Burada bir büyük tarihsel olguyla ona tekâbül ettiğini düşündüğümüz biçim düzenleri arasındaki ilişkileri, onun özelliklerini belirleyen maddî tarih verilerini ortaya koymaya çalışacağım. Genellikle maddî verilerle kültür yapısı arasındaki ilişkiler deyimi gerçekte bir soyutlamadır. Çünkü aynı nedenler ,sözünü etmediğim başka ürünleri de etkilemiştir. Bu kültürün bazı yapısal özellikle-

---

* **Atatürk Konferansları**, T.T.K. yayınları, Ankara 1977'-de yayınlanmıştır.

riyle yarattığı ürünler arasında matematiksel bir tekâbül söz konusu olamaz. Bu sınırlamayı akıldan çıkarmadan Türk toplumu için karakteristik olduğunu düşündüğüm beş yapısal olgu -maddî kültür verisi çiftini irdeleyeceğim: 1 — Geç göçebelik özelliklerinin Anadolu - Türk toplum yaşantısındaki yeri. Kent yerleşme dokusu. 2 — Anadolu'nun bir coğrafî, kültürel ortam olarak toplum yaşantısındaki yeri. - Sanat biçimlerinde ve tekniklerinde Anadolulu köken 3 — Anadolu - Türk toplum yaşantısında İslâm - Biçimlenmenin işlevsel nitelikleri 4 — Anadolu - Türk kültüründe İran süzgeci - Bunun biçim ve tekniklere yansıması 5 — Anadolu - Türk kültüründe Akdenizle buluşma - Biçim düzenlerinde ussallık ve gerçekçilik.

I — Geç Göçebelik Özelliklerinin Anadolu - Türk Toplum Yaşantısındaki Yeri - Kent Yerleşme Dokusu

Göçebe Türk'ün Anadolu'yla karşılaşması, geleneksel kültürümüzün en ilgi çekici yönüdür: birisi büyük insan kaynağı Asya'dan Batı'nın fethine çıkan insan gruplarının sonuncularından, diğeri dünya tarihinin en eski yerleşmiş toplumlarının vatanı. İnsanlık tarihinin genel gelişme çizgisinin, hiç olmazsa günümüze gelinceye kadar, yerleşmiş toplum düzenine doğru yöneldiğini hatırlarsak, Anadolu'ya yerleşmeye gelen Türkler yerleşmişlik sürecine geç katılan bir toplumdur. Göçebe toplum yerleşmeye başlayınca bir süre alıcı olmak, almadığı zaman kendi geçmiş yaşantısını yerleşmeye uygun olacak şekilde değiştirmek zorundadır. Sonunda bu ikisinin karışımının yeni bir davranış ortaya çıkardığı görülüyor.

Göçebelik, step dünyasında bir yaşantı biçimi olarak insan toplumlarının farklı bir örgütleşmesidir. Göçebe toplumların politik ve askeri örgütlenme alanında yerleşmiş toplumlardan geri olmadıklarını, belki de üstün olduklarını biliyoruz. Madencilik, dokuma, tahta oymacılığı, dericilik gibi üretim alanlarında, ekonomik yapılarının doğal sonucu olarak, en az yerleşmiş toplumlar kadar başarılı olabiliyorlar. Gerçi tarihin yerleşik topluma yönelmiş süreci içinde bu başarıların hepsi çıkmaz sokaklar ola-

rak görülebilir, aslında da böyledir. Fakat tarih bölmeler içinde değil, karşılıklı tepkiler içinde geliştiğinden, bizim için önemli olan, uygarlık düzeyinin toplumlar arasındaki göreli yüksekliği, alçaklığı değil, nitelik farkıdır.

Büyük gruplar halinde İran'a ve Yakın Doğu'ya gelen Türk boylarının yerleşen toplum olmalarında sosyal, ekonomik ve kültürel değişmeler mekanizmasını belgesel olarak saptamak ve gerçekten kavrayıcı bir sentez ortaya koymak zor olabilir. Fakat, Osmanlı çağında Anadolu - Türk toplumunun sosyal örgütleşmesine ve maddî kültür verilerine baktığımız zaman, günlük yaşantısında İslâm uygarlığı kalıbına girmiş, yani zorunlu olarak göçebe yaşantısını, örgütleşmesini geride bırakmış bir kent toplumu, bir şeriat devleti, Anadolulu bir fiziksel ortam, sentetik ve 'syncretic' bir sanat ve kültür buluyoruz. Kent yaşantısında, ideal bir İslâm toplumuna özenen, toplumsal bir idarî çekirdek var : kadısı, müftüsü, camisi, çarşısı olan çekirdekte -ki bu çekirdek imparatorluğun asıl hâkim oligarşisinin paylaşıcısı ve aracısıdır- göçebe kültürü verileri, herhalde sadece bazı töresel özelliklerde kalmıştır. Buna karşılık tam kentsel yaşam düzeyine varamamış halk katında uzun süre göçebe gelenekleri yaşamış olmalıdır. Gerçekten, tarımsal faaliyetini yalın ve sıkı ilişki içinde sürdüren yerleşmelerin bir sınıf halkında, göçebe yaşantısının, folklorunun devamlılığını bugüne kadar izlemek olanağı vardır. Şüphesiz artık bu folklor, Asya steplerinin bozulmamış göçebe kültür ürünü değildir. Nitekim folklorumuzda yerli Anadolu mitolojilerini, İran geleneklerinin etkilerini, Orta Asyalı bir tasavvufî görüş içinde yorumlanan İslâm'ı buluyoruz.

Tarikat, her zaman belirtildiği gibi, göçebe Türkün dünya görüşünü İslâmî bir kılıf içinde bir ölçüde saklayabildiği bir örgüt olmalıdır. Folklorda özellikle Alevî hikâyelerinde, Erdebil ocağının Anadolu'daki etkileri görülüyor. Sonra Mevlevilik, Bektaşilik, Kadirilik, Yesevilik, Nakşibendilik doğu etkilerini sürdürüyorlar. Hattâ Ahmet Yesevî'nin Divan-ı Hikmet'i onaltıncı - onyedinci yüzyılda ortaya çıktığında, nazım düzeni, en eski Türk nazmının devamı gibi çıkıyor karşımıza.

Uzun sürekliliklerin özellikle yazılı sözlü kültür alanında varlığını kanıtlamak olanağı her zaman var. Fakat kanımca Anadolu - Türk kültürü hakkında bize en iyi bilgiyi maddî ortam vermektedir. Anadolu kent yapısında göçebenin yerleşme sürecinin etkisini saptayabiliyoruz.

Göçebe doğrudan kent içine yerleşmez, çeşitli nedenlerle, örneğin bir şeyhin etrafına toplanarak, yahut bir yerden bir yere sultan tarafından nakledildiklerinde, önce kent dışında yerleşirler, Halep'te o şekilde yerleştiklerini belgelerle biliyoruz. Eski kent çevresinde yavaş yavaş ikinci bir kent gibi mahalleler oluşur. Arabalarıyla, hayvanlarıyla kent düzenine katılmaları olanaksız olduğu için, oldukça kişisel, bağımsız davranışlarıyla çevreye serpilirler. Anadolu'ya baktığımız zaman, Ortaçağı aşar aşmaz, kentlerin sur içi kenti karakterinin kaybolduğunu ve sınırsız, sürekli büyüyebilecek bir düzenin geliştiğini görüyoruz. Burada, gevşek bir sosyal örgütlenmenin de etkisi var. Fakat kanımca en önemli olgu yeni yerleşme düzeninin dokusunu etkileyen göçebelerin yerleşme sürecinin özellik ve zorunluluklarıdır.

Anadolu kentlerinde bölgesel yapı teknikleri ve plan özelliklerinin ötesindeki doku karakteri ussal düzenden yoksundur. Birkaç ana aks dışında, diğer İslâm kentleriyle ortak, eğri ve çıkmaz sokakların belirlediği doku, kanımca, yerleşmemiş şehir yaşantısını belirleyen bir kanıttır. Türkiye'de, Bulgaristan ve Yugoslavya'da, Osmanlı çağı fizik yapısını bugün de koruyan çok sayıda kent ve kasabada bu görüntü yaygındır. Arkasında örgütlenmiş bir topluma özgü akılcı bir dünya görüşü olmamasına karşın, bu doku işlevsel, organik bir gelişme sonucu ortaya çıkmıştır. Belli başlı kentlerimizde, Kastamonu'da Bursa'da Antalya sokaklarında gördüğümüz kent dokusunun meydana gelişinde, kuşkusuz, sadece göçebelerin yerleşme süreci değil, başka unsurlar da vardı, İslâm toplumunda aile yaşantısı ve kadının aile düzenindeki yeri, kent toplumunun tarımsal yapısı, yerel gelenekler gibi nitelikleri de saymak gerekir. Bu toplum yapısı içinde zengin bir konut mimarisi gelişmiştir. Çıkmaz sokaklar ise evlerin ana yola uzantıları olarak değerlendirilmelidir, yoksa evlere ulaşan yollar olarak değil; çünkü evlerden

önce yollar yoktu. Bu koşullarda bir kent biçimlenmesi bir kez oluştuktan sonra, toplum yaşantısında herhalde bazı davranışları teşvik ediyor, bazılarına engel oluyordu. Bunlar kültür tarihi açısından araştırmamız gereken önemli sorunlardır.

2 — Anadolu'nun bir coğrafî, kültürel ortam olarak toplum yaşantısındaki yeri - Sanat biçimlerinde ve tekniklerinde Anadolulu köken

Göçebelikten yerleşmeye giden değişme süreci, Selçuk ve Osmanlı sanatlarında özümlenen yerli teknik ve biçimlerin köklü yön değiştirmelerinde de belirlidir; örneğin Selçuk çağındaki Doğu ile süreklilik, Osmanlı çağında kesiliyor ve Osmanlının yerel teknikleri kullanması bütünüyle değişiyor.

Anadolu eski dünyanın bütün verileri üzerine oturan bir heterojen kültür ortamıydı. Doğrusu istenirse ondan önce de Türklerin temasa geçtikleri bütün kültürler karmaşık kültürlerdi. Ne Orta Asya'nın Budist kültürü, ne Farsça konuşan dünyanın İslâm kültürü, ne de Anadolu'daki Hıristiyan kültürü homojen ve tek kaynaklı kültürler değillerdi. Bütün bu kültürlerin kaynağında Yakın ve Orta Doğu'nun en eski katlarına uzanan veriler vardı. Yakın Doğu'nun Kalkolitik çağı ile bronz ve eski demir çağı kültürleri, Anadolu, İran platosu ve Mezopotamya'yı aslında yer yer ve zaman zaman birleştiriyordu. İslâm, Sümer mitolojisinden Zerdüşt'e, oradan Yahudi - Hıristiyan inanç sistemine ve Hellenistik düşünceye dayanmaktaydı. Bizans, Greko - Romen normları, Hıristiyan özü, Doğulu Hellenizm esintileriyle dolu içeriği ile İslâm'a yakın bir uygarlık idi. Eski dünyanın düşünce, bilim ve sanat alanında ortaya koyduğu ne varsa, Çin'den Balkanlara kadar hepsinin bir parça izini Anadolu - Türk yapısında değişik oranlarda bulmak olasılığı var; Anadolu bir kültür deposuydu. Bu sadece Çin resmi etkilerinin Osmanlı keramiğinde görülmesi gibi ayrıntılarda değil, belki değişik yorumlu bir panteizmi öneren tasavvuf erbabıyla Zen budistleri arasında kurulabilecek ilişkilere kadar gidebilir. Böyle etkiler acaba bir kültürü nasıl renklendirir? Söylemesi kolay değil; fakat Türk evinde iç yer-

leşme düzeniyle Japon evinde iç yerleşme düzeni arasında kısa ömürlülük, eşyasızlık, mobilyanın yapı ile beraber tasarımı gibi bir takım benzer oluşlara rastladığımız zaman, şüphesiz üzerinde durulması gereken özelliklerle karşı karşıya bulunuyoruz.

Anadolu - Türk halısı -burada simgesel anlamda kullanırsak- Çin ejderiyle, Yunan 'meandr'ını beraber taşıyan bir yaratmadır. Pazirik'teki kurganlarda çıkan dokumaların içinde Sasani dokumaları vardı. Bunları kültürler taşıyıcısı Asya göçebelerinin tarihsel işlevleriyle ilişkili bir sonuç olarak kabul edebiliriz. Taşıdıkları sadece mal değil, aynı zamanda fikirler ve biçimler idi.

Kökeni sekizinci yüzyıla kadar inen hayat ağacı motifinin Divriği Ulucamisi'ndeki biçimsel düzenlemesine, kanımca Hitit Güneş Kurs'u katılmıştır. Böyle karmaşık bir motif nereden ve nasıl gelip Divriği Ulucamisi kapısına yerleşmişti? Bu yaratmayı besleyen ortam nasıl bir kültür yaratmıştı? Doğrusu istenilirse, bu ayrıntıları bilimsel olarak açıklayacak veriler çok sınırlıdır. Hayat ağacı simgesel bir ağaç, Divriği'deki uygulaması ise Anadolu'ya özgüdür. Bir başka örnek, Anadolu evlerinde bulduğumuz 'beyt' düzeni, iki odayla ortalarında bir küçük evvandan oluşan birimi, eski Arap saraylarında, Fustat ve Harzem'de yapılan kazılarda bulunan evlerde de görmek olanağı vardır. Bu kadar eski bir motif bizim Anadolu'da gerçekten de 'Türk evi' diyebileceğimiz büyük yapı geleneğinin yüzyıllarca tek biçimsel çekirdeği olmuştur. Bu şaşılacak bir canlılıktır. Eğer böyle örnekler tek yerde ve kısa sürede görülseydi, o zaman buna bir rastlantı olarak bakabilirdik. Bu analiz ve değerlendirme ne denli güç olsa da, biz saptadığımız etkilerle, örneğin, kültürümüzün Doğu'ya açılıp kapandığı süreleri saptayabiliriz. Bu süreler politik değişmelere paralel olarak ortaya çıkıyorlar. Fatih bir yandan Çinili Köşkü yaptırırken, öteyandan Fatih Külliyesi'ni yaptırıyor. Çinili Köşk kültürümüzün İran'la olan bağlantısının ifadesidir, açıkça. Fatih Külliyesi ise, yeni Osmanlı kültüründe ortaya çıkmaya başlayan ussallığın ve kentsel yaşam bilincinin ifadesidir. Birisi tuğladan, ötekisi taştan yapılmıştır, aralarında tuğla ile taş arasında olduğu kadar fark vardır.

3 — İslâm dinî inancının toplum evrimindeki yeri, Anadolu - Türk toplum yaşantısında İslâm - Biçimlenmenin işlevsel nitelikleri

Bütün alt oluşumları şüphesiz bir ölçüde içeren İslâm, Anadolu - Türk uygarlığının iç düzeninde sosyal yaşam kurallarını belirleyen ana kaynaktır. İslâm'ın Türk toplumundaki görüntüsü iki ayrı düzeyde oluşur. Birisi, Sünnî İslâm, bütün kuralları Türk öncesinde belirlenmiş, onikinci yüzyıldan öteye de değişmesi kolay kolay kanıtlanamayacak mutlak bir inanç ve uygulama düzenidir. İslâm'ın Türk yaşamında görüntüsü gerçekten de kesin bir din-politik güç eşdeşliği üzerine kurulmuştur. Din, politik güce, sultana, uyduğu sürece, o güçten himaye görmüştür. Önceleri din Selçuk sultanları tarafından politik, egemenliğin bir aracı olarak kullanılmış, daha sonra devleti ayakta tutacak bir inanç sisteminin propagandacısı olarak örgütlenmiş ve İslâm halifesinin din ve politikayı bütünleştiren görüntüsü, biçimsel davranışların tümünü etkilemiştir. Sonra Halife-Padişah eşliğine doğru uzantısı aslında bütün Doğu'da tanrı-firavun, tanrı-imparator kültlerinin yerine geçen peygamber halifesi-sultan ikilisini erken Ortaçağ İslâm politik sistemlerinin anıları içinde getiriyor. En Eski Türk yazıtında kağan, tanrısal soydan gelir. Başka bir deyişle, bu çift başlı güç olgusu Orta Doğu'nun daha eski kültürlerine bağlanıyor demekle tam gerçeği ifade etmiş olmuyoruz, bizim daha eski tarihimizde de kağanın soyluluğu var. Bunun kesin ekonomik güç anlamına geldiğini de unutmamak gerek. Bizim için burada önemli olan Türk toplumunun yavaş yavaş göçebe çağdaki örgütlenmesinin yerine geçen bu düzenin, bütün öğeleriyle, inorganik bir düzen olduğu gözlemidir. Bu devlet düzeni ideal düzeye ulaştığı onaltıncı yüzyıla kadar uzanan bir gelişme çizgisi gösterir ve kendisiyle beraber başka toplumsal yapı değişmelerini de işaretler. Örneğin, Osman Bey'in, Orhan Bey'in, Murat Bey'in çevrelerindeki şeyhlerle, dervişlerle kurdukları organik ilişkilerle halife ile kulları arasındaki ilişkiler arasında kesinlikle çok büyük farklar vardı. Bu gelişme çizgisi inişli, çıkışlı olmuş olabilir. Fakat sonucu politik mutlakiyet içinde, mutlak bir dogmatizm olmuştur. Türkiye'yi bu yüzyıla kadar getiren de, bu birinci din iliş-

kisi, yani Sünnî uygulamadır. Kendi çevresinde özel ordusu, ordudan yetişmiş kapı kulları, askerî ve mülkî bürokrasinin sacayağı olan uleması ile devletin politik çekirdeğinin fiili ve sembolik görüntüsünü teşkil eden padişah ve çevresinin İslâm yorumu dışında, halk katında İslâm başka kapılar açar.

Osmanlı çağında Türk halkının, İslâm cemaatinin ana öğesi olan Anadolu ve Rumeli Türklerinin kendine özgü bir İslâm yorumu vardı. Bunu biliyoruz. Bu yorum Türk'e özgü değerleri daha fazla taşımaya olanak sağlamış olmalıdır, bu artık Abbasî Halifelerinin İslâm'ı değil, Hoca Ahmet Yesevî Hacegâ'nın, Hacı Bektaş Veli'nin İslâm'ı idi. Burada kültür açısından daha uzun süreklilikler saklı olmalıdır. Halk kültürü akımlarının entellektüel yapısının fazla derin olmadığı söylenebilir. Şüphesiz bunun nedeni halk kültürünün taşıyıcılarının elinde, sünnî bürokraside olduğu gibi, büyük ekonomik ve politik güç olmamasına bağlanabilir. Bu yüzden, bütün Osmanlı tarihi boyunca, bir yandan büyük kütlelere malolmadığı ve onlar tarafından beslenmediği için yenilenme ve kökten beslenme olanakları çok sınırlı, hattâ yok denilebilecek kadar az, dolayısıyla İran ve Arap Ortaçağı ile yetinen bir üst tabaka kültürü ve sanatı vardı, öteyanda, kendisini ifade olanaklarını maddî koşullar sınırlı olduğu için geliştirememiş, yaratıcı dairesinin çapı küçük bir halk kültürü ve sanatı vardı. Bunlar yan yana yaşamışlardır, ancak birbirlerini etkileyerek ortaya çıkabilecek daha yaratıcı, evrensel nitelikte bir toplum kültürü, birçok düzeyde, oluşamamıştır. Besbelli Osmanlı çağının kültür yaşamını tanımlarken, bunların yan yana yaşadıklarını söyleyerek yetinmek doğru değildir, şu veya bu yönde, az veya çok birbirlerini etkilediklerini, bazı ara değerler yarattıklarını, bazı istisnaları olduğunu söylemek gerekir. Bunun dışında, bu iki kültürün bir arada etkin oldukları eylem alanları vardır, örneğin mimarî böyle ortak bir alandır çünkü ünlediği duyarlık sınıfsal değildi.

Genel çizgileriyle Türklerin İslâm uygarlığına, İslâmî nitelikler açısından yenileştirici olarak giremediklerini bu üst kat kültürü için söyleyebiliyoruz. Oysa halk katında etkisi belki kendi içinde kalan bir yeni yönlenme söz konusudur. Bu bilindiği gibi tarikat kültürü alanında ol-

muştur. Edebiyatta ve müzikte ayrıcalığını biliyoruz. Sanatta ise din yorumunda ikileşmeye tekâbül eden işlevsel bir ikileşme ileri sürmek o kadar kolay değildir, örneğin mimarlık alanında bu ayrıcalık yoktur. Çünkü anıtsal mimarlık ekonomik güce dayanıyordu.

Mimarlık alanına kültürün nasıl yansıdığı bir örnekle açıklanabilir. Ondört ve onbeşinci yüzyıllarda cami ile tekke karşılaşırlar. Yukarıda anlattıklarıma göre, cami ile tekke mimarilerinde bir karşıtlaşma olması gerek. Oysa Fatih çağına kadar cami ile zaviye, medrese ile tarikat, sultanların yardımıyla yan yana geliyor. Böyle bir durumu ne Selçuklarda görüyoruz, ne de Osmanlı çağının klâsik aşamasında, İmparatorluğun oluşma dönemine rastlıyor. Acaba bu çağa, Osmanlı devletinin en hızlı gelişmesini gösterdiği ondördüncü ve onbeşinci yüzyıllara, sultanla halkın en çok birleştiği çağ olarak bakamaz mıyız? Yeşil Cami, Muradiye Camisi gibi yapıları düşünürsek, bunlarda dini örgütlenmenin iki yönü, resmisi ve özeli, aynı yapıda yerleşiyor. Kendine özgü bir Osmanlı kültürünün oluşmaya başladığı sırada cami ve zaviyeyi birleştiren bir yapı, sultan-halk bütünleşmesinin simgesi olarak düşünülebilir. Sonraları işlevler ayrılıp farklı yapılara bölündüğü zaman bu tip yapıları yaratan nedenlerin de ortadan kalktığını kabul etmek gerekir.

Sanat alanındaki ikilikler sosyal ve ekonomik nedenlere dayanıyordu. Örneğin, resim alanında minyatür bir egemen sınıf sanatıdır, bütün kitap sanatları, tezhip, cilt, hat, çini de zengin sınıfların gereksinmeleri içindir, halkın mescidini ve evini süslememiştir. Gerçi hattatların, nakış, tahta ve sedef ustalarının çoğunun tarikatlarla ilişkileri vardır. Fakat Gölpınarlı'nın da belirttiği gibi, belli bir süreden sonra tasavvuf erbabı da başlangıçtaki kadar halkla bütünleşmiş olarak kalmamış, ondan ayrılmış, zümreleşmiştir. Yine de bazı alanlar kalmıştır, örneğin dokumanın yapıcısı ve kullanıcısı halktır. Onsekizinci yüzyıldan öteye sarayın gözü Batıya döndüğü zaman, yani alıcısı başka beğeniler geliştirince, çini ve minyatürün ortadan kalktığı görülür. Oysa halı, kilim zamanımıza kadar yaşamıştır, daha da yaşayabilir, şüphesiz, son çeyrek yüzyıldaki gelişmeleri artık değişik kriterlerle izlemek gerekir. Saray ve halk sanatında ortak motif-

ler mimarlıkta vardır. Çünkü yapıcılıkta zenginle fakir, halkla saray arasında tam bir ayırım olanağı yoktur. Burada ne yapıcı halktan ayrılmıştır, ne de saray yabancılaşmıştır. Örneğin konut alanında halkla saray çevresini birleştiren benzer eğilimleri planlarda, genel biçimlerde bulabiliyoruz. Bu ortaklık, saray Tanzimat'tan sonra tümden Batı'ya döndüğü zaman biter.

4 — Anadolu - Türk kültüründe İran süzgeci - Bunun biçim ve tekniklere yansıması

Türklerin ilk defa karşılaştıkları İslâmî kültür açık olarak İran yorumluydu. Bu coğrafî nedenlerle böyle olmuş, Anadolu'nun Türklüğünün politik ilişkileri, uzunca bir süre bu Arap kaynaklı olmayan İslâm etkisini sürdürmüştür. Gerçekten de Selçuk ailesinin bütün dünya görüşünü zenginleştiren, onlara ideal bir devletin yapısını öğreten, onların günlük yaşantılarını besleyen kültür, Sasanî saraylarının efsaneleriydi. Buna Horasan ve Türkistan'ın tasavvufî akımlarını, gerek halk katında, gerek saray çevresinde katabiliyoruz. Horasan erenleri ya da Mevlânâ halifeleri İslâm yorumlarını Arap ustalarından çok İranlılardan alıyorlar; nasıl edebiyat dili, Farsça idiyse sanat da Anadolu geleneklerinin genel etkisi dışında, formüle edilmiş normlara göre ele alınıyordu. Bizim yapı sözlüğünün büyük bir bölümü Farçadır.

Doğu etkisi, Moğolların egemenliği sırasında da aynı nitelikte sürmüştür. Anadolu Türklüğünü besleyen, insan kaynağının yolu da sonuna kadar İran'dan geçmiştir. Osmanlı dünyasının tarih ve edebiyat görüşüne İran etkisinin egemenliği sürüp gitmiştir.

Anadolu'nun dinî, dolayısıyla sosyo-kültürel yapısında da İran kaynaklı Şi'i Müslümanlık önemli bir yer tutmuştur. Alevî adı altında genellikle Sünnî resmî çevrelerce hor görülen bu büyük grubun politik bakımdan İran etkisi altında olacağı kesindir. Öte yandan bu grubun içinde göçebe Türke özgü bazı değerlerin daha fazla korunabileceğini düşünebiliriz. Bir kanıtını dokuma alanında buluyoruz. Bunun birinci nedeni, devletin resmî tavrının Sünnî oluşudur. Böylece Şi'î eğilimli toplum grup-

ları izole edilmişlerdi ve kendilerine özgü değerleri daha fazla korumaları olanağı vardı; ikinci nedeni, Anadolu'da Müslümanlığı kabul eden yerli halkın, büyük bir olasılıkla devletin daha büyük desteğini sağlamak için, Sünnî Müslümanlığı yeğlemiş olmasıdır. Sonradan Türkleşen, Müslüman olanlar Sünnî gruplar içinde daha fazla, Şi'î eğilimli gruplar içinde, kanımca, daha az idi. Bu da bu yeni Müslümanların, Müslümanlığa geçenlerde çok kez görüldüğü gibi, daha dogmatik olmaları sonucunu doğurmuş olmalıdır. Bu yönde araştırmalar yerleşme çağı belgelerindeki yetersizlikler yüzünden gelişmemiştir. Gerçi gözlem ve yorumlarımızdan kategorik sonuçlara varmaya çalışmak doğru değildir, ama ulusal değerler, kaynak değerler, İslâm'dan önceki değerler gibi kavramlar söz konusu olduğu zaman bu ayrımları düşünmek zorundayız.

Osmanlı sanatının genel gelişimi içinde İran etkisi, saray sanatıyla halk sanatının çok ayrıldığı alanlarda belirlidir. Selçuk çağında büyük anıtların dekorasyonunun beslendiği kaynak İran'dı. Doğal olarak, burada İran'ı yine bir coğrafî süzgeç bölge olarak tanımlamak gerekir. O zaman biçimin tanımı, Mevlâna'nın şiirinde de olduğu gibi, doğudan geliyordu. Osmanlı çağında ancak bu kök kesildikten sonra saray sanatı Anadolulu bir senteze gidebilmiştir.

Halk sanatında durum değişiktir. Mimarlık zaten yerleşmiş toplum geleneklerine bağlanmak zorundaydı. Küçük sanat alanında ise üst sınıflar nereye dönerse dönsün, halk kendi geleneklerini veya kendi içinde özümlediği gelenekleri izliyordu. Dokumanın özel durumu açık olarak göçebe kültürünün verilerini sürdürmesinden gelmektedir.

5 — Anadolu - Türk kültüründe Akdenizle buluşma - Biçim düzenlerinde ussallık ve gerçekçilik

Osmanlı politik örgütleşmesinin İslâm tarihi içindeki büyük özelliği, Akdeniz İmparatorluğu geleneğinin Roma ve Bizans'tan sonra varisi olmasıdır. Bu çok yinelenmiş yargının yorumu bizim kültür tarihimiz açısından fazla bir açıklık kazanmamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya'dan Kafkaslara, Adriyatik Denizi'nden Cezayir'e kadar sadece Roma İmparatorluğu zamanında gerçekleştirilmiş bir çerçeve içindeki bir politik boşluğu doldurmuştu. Jeopolitik durum, dünya görüşünü besleyen ana kaynak ne olursa olsun, çevresindekilerden etkilenmek zorunda bırakıyordu toplumu. En azından günlük yaşantısında değişik bir ilişki düzeninin kurulması gerekliydi ve imparatorluk büyük fetihlerin haraç düzeni üzerinde yaşadığı sürece bu etkilenme vardı. Gerçekte etkilenmeden, daha doğrusu hep etki alma, etki verme yerine, politik ve kültürel ortamla bir ölçüde bütünleşmeden sözetmek daha doğrudur.

Bu eğilimin en belirgin görüntüsü bilindiği gibi Fatih çağı idi. Fatih, Keyhüsrevlerin değil, Roma kayserlerinin halefi sayıyordu kendini. Gerçi onun kişisel davranışlarına hakim olan eğilimin aynı yoğunlukta ve yönde diğer sultanlarda olmadığını biliyoruz. Yine de o çağın davranışlarında sadece kişisel bir politikadan çok, Anadolu topraklarındaki onbeş yüzyıllık politik geleneklerin yansımasını görmek akla yakın geliyor.

Burada kısaca özetlediğim bu Akdeniz'de buluşma, sanat alanında Türk - İslâm sanatını diğer İslâm ülkelerinden ayıran ussallığı besleyen kaynaktır. Bu yukarıdan, saraydan beslendiği için, sarayın etkili olduğu bütün alanlarda bir ölçüde vardır. Bu gözlemler sonucunda, Osmanlı - Türk kültürü hemen Akdenizli oldu demiyoruz. Ama örneğin, Türk minyatürü, Türk çinisi, Türk mimarisi Akdenizli olduğu zaman Anadolulu senteze ulaştı diyebiliriz.

Şimdi dile getireceğim birkaç örnekle bu söylediklerimi biraz daha açıklamaya çalışacağım. İslâm sanatı içinde Türk sanatının ussallaşması sorunu, bir bakıma, sanatta mekân kavramının bize özgü kullanılması sorunudur.

Çiniden başlayalım : Edirne'de Muradiye Camisi'nin doğa üstü güzellikteki çini mihrabı daha Anadolulu olmamıştır. Onbeşinci yüzyılda bizi besleyen kaynak, en azından bu yapıtta Doğu'dur. Fakat Sokollu'nun mihrabına geldiğimiz de Anadolu sentezi gerçekleşmiştir.

Burada sanat tarihi çözümlemelerine ayrıntılı olarak girmek olanağı yok. Rüstem Paşa Camisi çinileri ,belki tek düze bir görüntü altında, geometrik, ussal düzenlere göre bezenmiştir. Tek tek motiflerde eskiden kalmış anılar bulunsa da, buradaki desenler artık yüzey örgütleme sorularına anlaşılabilir şemalar içinde bakan bir sanat düşüncesinin varlığını gösterir.

Minyatür alanına geçersek, onyedinci yüzyılın başında Nakkaş Hasan'ın resimlediği meşhur Eğri Fatihnamesinde mekân kullanılışı ile, örneğin bir Paolo Uccello'nun yapıtları arasında, şaşılacak ilişkiler vardır. Bu resim, minyatür boyutlar içerisinde anıtsaldır.

Bu yapıtları anlatırken, ussal sözcüğünü kullanıyorum. İslâm kültür dünyasının bir tarafında Hint sanatının akılcılığı vardır. Örneğin Lahor'da Badşahî Camii gibi bir onyedinci yüzyıl yapısının kendi içinde olağanüstü bir kompozisyon disiplini vardır, ancak 'ussal'lıkla tanımlayabiliriz bu tutumu. Fakat yapının biçimlerinin Anadolu'daki işlevselliği yoktur. Buradaki mimarî öğelerin çoğunluğu simgesel nedenlerle kullanılmıştır. Bir Rönesans kilisesinde matematiksel düzenin varlığına inanmış bir ussallık vardır, fakat yine simgesellik, işlevsellikden güçlüdür. Bunların ortasında Anadolu - Türk Mimarisi'nin ussallığı, işlevsellikle dengeli bir ussallıktır.

Akdenizlilikle ilgili olarak değinilecek son bir nokta, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyıllarında, batılılaşmadaki etkenlerin içeriklerini anlamak bakımından ilginç olabilir. Osmanlı Akdeniz İmparatorluğu yaşamak için Türk ve Müslüman olmayan öğelerin faaliyetlerine gereksinme duyuyordu. Bunlar İmparatorluğun bütün hayatı boyunca onun ekonomik hayatının, vergi yoluyla olsun, ticaret yoluyla olsun, önemli bir parçasını oluşturmuştu. Askerî güce dayanan haraç sisteminin ekonomik hayattaki yeri azaldığı oranda, bu öğelerin etkisi artmış, bunlar Akdeniz çevresinde ve Hıristiyan dünya ile ekonomik, hattâ politik ilişkilerin kurulup, geliştirilmesinde önemli rol oynamışlardı. İdarî, askerî ve kültürel alanların Türklerin elinde olmasına karşın, ekonomik dizginlerin, özellikle son yüzyıllarda, imparatorluğun yapısı icabı İslâmî öğelerle tam bütünleşmemiş fakat ortak bir orga-

nizma içinde yaşayan azınlıkların elinde olması, Batı güçlendiği zaman, etkilenmenin bunlar aracılığı ile olmasına açıkça yol açmıştır. Başka bir deyimle, coğrafî yerleşmesi nedeniyle Avrupa'yla sıkı ilişkileri içinde bulunmak, beraber yaşamak zorunda olan Osmanlı İmparatorluğu, onunla ilişkilerinin, önceleri ekonomik sonra kültürel kontrolunu politik güce sahip olmayan bu aracı azınlık yoluyla yapmıştır. Fakat sonunda İmparatorluğun parçalanmasına yol açan emperyalizmin çözdürücü ajanları da bu iyice özümlenmemiş azınlıklar olmuştur.

Batılı kültürün görüntülerinin taşınmasında ilk aracılar, matbaa, sanat, mimarî, tiyatro, hattâ bilim alanlarında görüldüğü gibi, azınlıkların arasından çıkmıştır. Bizde Batılı kültürün ulusal nitelikler kazanması bu yüzden ancak Cumhuriyet'ten sonra söz konusudur.

Avrupa sanatı Türkiye'ye geldiği zaman perspektifiyle, motifleriyle ve saraydan girdi. Onu saraya sokanlar da ikinci, üçüncü derece İtalyan, Avusturyalı sanatkârlarla, Türkiye'deki azınlıklar idi. Ve sonunda, yerli ustaların elinde bir dönüşüm oldu.

Bu gözlemlere dayanan iki tarihi kültür sorunundan birisi, göçebelikten yerleşme düzenine geçişte yaratıcılıktır. Anadolu'yu Türkleştiren ve toprağa yerleşenler, yerleşmiş kültürlere özgü bir takım kavramlar kullanmak zorunda kalmıştır. Kendi geleneksel yaşantısına ve kendi diline özgü kavramların bir bölümünden olsun vazgeçmek zorunda kalan bir toplumun düşünce ve üretme sürecinde ne denli yaratıcı olabileceği ve bu yaratıcılığı hangi düzeyde, ne biçimde belirleyebileceği, yanıtı araştırılacak bir sorundur. Yaratıcılık her alanda yoktur Osmanlı kültüründe, oldukça mekanik bir kopyacılık geleneksel kültürümüz için karakteristiktir. Şair Mesihî (1470-1512) bir beyitinde :

«Mesîhi gökten insen sana yer yok,
Yürü var gel ya Arabdan ya Acemden».

diyor. Bugün de dışarıdan gelenin ayrıcalığı sürüp gidiyor.

Taklit, kültürümüzde önemli bir boyuttur. Göçebe Türk geç göçebelikten yerleşmeye geçişte, başlangıçta,

bazı kavram ve teknikleri almak zorunda olan bir toplum idi. Sonradan bazı alanlarda dışarıdan beslenmeyi bir yöntem haline getirmiş olabilir. Bunun niteliğini anlamayı, sınırlarını saptamayı, Anadolu toplumunda yerleşmiş kültüre geçme sürecini çözümleyerek yapabiliriz, bunu tarihçilerden, özellikle kültür tarihçilerinden beklemek zorundayız.

İkinci kültür sorunu, Türk - Anadolu sentezinde dinin rolüdür. İslâm dini bu sentezde bileşenlerin en güçlüsüdür fakat statik bir faktördür. Yine de bu statikliği olumsuz olarak görmek doğru değildir çünkü dinin statikliği, belki diğer toplumsal olguların dinamik olması için bir baz oluşturuyordu. Başka bir deyişle, toplumun, dinî planda tanımlanmış, evrensel rolünün teşvik ettiği bir devingenlik, gerçekte tam bir dinamizm değil, onaltıncı - onyedinci yüzyıllara kadar politik gücü ayakta tutabilmiştir.

Sanat tarihinin verilerini gözleyip de kültür hakkında böyle yargılar ileri sürülebilmektedir. Gerçi bunların yeterli olmak gibi bir savları yok. Ama kendimizi anlayabilmek için benzer çözümlemeleri, bilimsel gerçek düzeyine çıkarmak gerekmektedir.

Osmanlı Mimarisinin Kimliği *

«W. James için nesnelerin, insanların, his ve düşüncelerin çeşitliliği birlik ve bütünlükten daha önemliydi. O, olayları birbirine bağlayan, çoğu kere gizli ilişkiler olduğunu yadsımıyor, fakat bu birleştirici özelliklerin ikinci derecede önemli olduğunu ve araştırıcı düşünceyi doyurmak için bulunduklarını hatta uydurulduklarını ileri sürüyordu.»

Jacques Barzun

İslâm sanat ve mimarisinin genel özellikleri içinde, Osmanlı Mimarisi'nin kimliği beklenmeyen niteliklerle karşımıza çıkar. Gerçekten de, daha çok mekânla ilgilenen Osmanlı Mimarisi'nin, İslâm Mimarisi'nin tartışılmasında özel bir önemi vardır. Bu mimarî, Yakın Doğu'daki İslâm ve Hıristiyan gelenekleri olduğu kadar, İran-Orta Asya verilerini de gözönüne alan daha geniş bir tarihî perspektif içinde değerlendirilmelidir. Bu mimariyi içine alan yeni sınıflandırmalar gerekmektedir.

---

* «İslâm Sanatı'nın Yorumlanması Üzerine» adlı, **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, I, 1968, s. 9 - 27'de yayınlanan makalenin ikinci bölümünden alınmıştır.

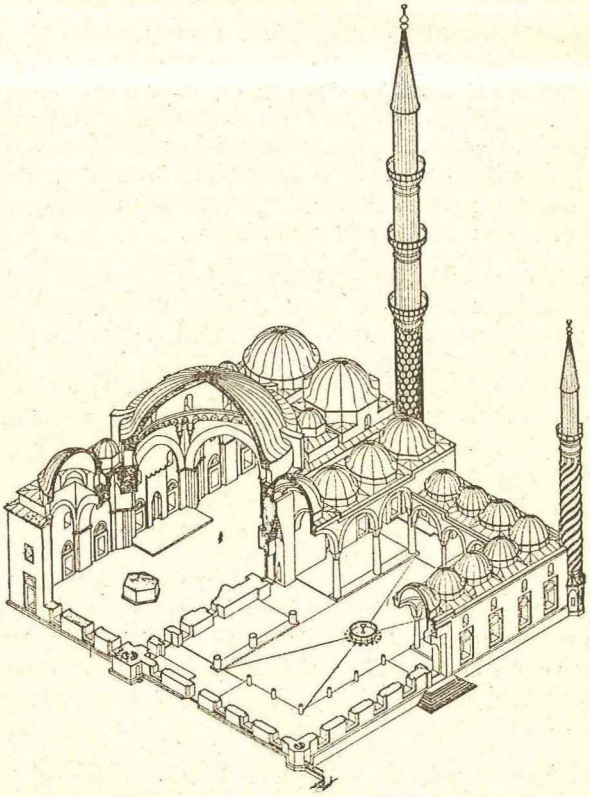
Anıtsal Osmanlı camisi, Ayasofya'dan türemiş kabul edildiği için, Batılılar bu mimariyi daha kolay, fakat ilişkilerini ve gelişmesini kavrayamadan, anlamış görünmüşlerdir. Ayasofya'nın kopyası olma niteliği, İstanbul'un zaptından önceki üçyüz yıllık gelişmeyi unutturmuş ve sonraki dörtyüz yıllık anıtsal gelişme, tek bir yapının taklidi ve Bizans Mimarisi'nden alınmış birkaç ayrıntıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu oldukça basitleştirilmiş görüş, karışıklık ve yanlış anlamaya yol açmıştır.

Cami, Türk Mimarisi'nin tek önemli yapı tipi değildir. Büyük camilerin birçok özelliklerini, Bizanslı prototipi olmayan türbe, medrese, şifahane, kitaplık gibi yapılarda da buluyoruz. Bu gözlem, Osmanlı Mimarisi'nin gelişmesinin, bir taklit olmaktan çok daha geniş bir süreç olduğunu gösteriyor.

İstanbul'u fetheden Türkler için Ayasofya bir 'challenge' olmuştu. Ona Türk mimarlarının yetişmeye çalıştığı bir anıtsallık standardı olarak bakabiliriz. Bu örnek oluşun, her şeyden önce büyük kubbe strüktürü yönünden olduğu açıktır. Sinan, biyografisinde, «Ayasofiyye gibi kubbe asla - Yapılmaz dirler idi halkı dünya - Olupdur kubbesi andan muazzam - Naziri yokdurur Allahü a'lem - Bana oldu Hudânın lûtfu rehber - Tamamı oldu hayr ile müyesser» diyordu[57] Kubbe mimarisinin en önemli özelliği, büyük açıklıkları örtme olanağıydı. Nerede ortaya çıkmış olursa olsun, eski dünya, Çin seddinden Atlantik sahillerine kadar kubbe yapısını tanıyordu. Hoço'dan Roma'ya kadar kubbe, simgesel ya da pratik anlamda, bir örtü öğesi olarak önem kazanmıştır. Altıncı yüzyıldan, yani tromp ve pandantifin gelişmesinden sonra, kubbe yapıcılığında büyük bir yenilik olmamıştır. Bazı küçük değişiklikler getiren yapım ayrıntıları dışında, her kubbe inşa eden ülkede gelişme, kubbe için daha göze çarpan bir biçim aramaya paralel olarak, daha mükemmel bir kubbeli strüktür yaratmaya yönelmiştir.

Türklerin Anadolu'yu fethetmesinden önce, kubbe ile örtülü yapı, Ermenistan'da taş, Batı'da tuğla, merkezi planlı kilise yapısı ile sonuçlanmıştı. Bu evrimin tanınmış örnekleri doğu Hıristiyan dünyasının her tarafına yayılmış, küçük ölçülü yapılarıdır. Ayasofya bu sınıflamanın dışında kalmaktadır.

Yedinci yüzyıldan öteye İslâm mimarları da kubbe kullanmışlardır. Onuncu yüzyıldan başlayarak kubbeyi merkezi planlı yapılar üzerinde de buluyoruz.[58] Türkler Ayasofya'yı görmeden dörtyüz yıl önce, Orta Asya ve Ermenistan'da merkezî planlı ve kubbe örtülü yapıyı tanımışlardır. Fakat onbeşinci yüzyıla gelene kadar, Anadoludaki Türk mimarisi, türbeler dışında, kubbe altında gelişmiş bir merkezî mekân ortaya koymamıştır. Bu gözlem yeni gelişmelerin ortaya çıkışında taklidin dışında faktörler olduğunu ortaya koyuyor. Kültürel ve teknik standartlar olgun ve hazır olmasaydı, Ayasofya Türk mimarlarını etkileyemezdi.



Üç Şerefeli Camii, Edirne

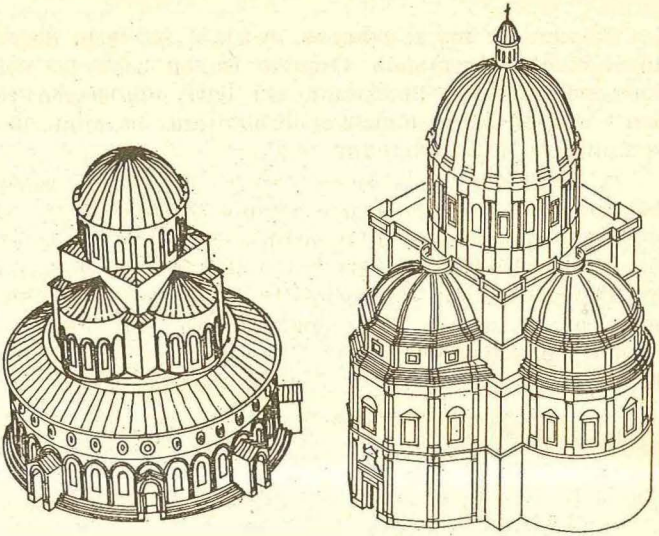
Osmanlı Mimarisi evrimini, merkezi yapıların ve onların anılarının yaşadığı bir ortamda yaptı. Gelişmesinin başından öteye merkezî mekâna yöneldi. Mimarlık tarihinde, sadece kubbe örtüsüne dayanan hiç bir üslûp merkezî olarak planlanmış, kare, altıgen, sekizgen şemaların bütün varyasyonlarını, Osmanlı Mimarisi'nde olduğu gibi, denememiştir. Altıgen şemalı yapıların gelişme süreci kanımca, sadece Osmanlı mimarisine özgüdür.[59] Gerçekten de bütün bu değişik şemaların, paralel bir evrim içinde, düşey bir aks etrafında gelişen bir bütün mekâna yönelmiş olmaları ilgi çekicidir. Bu evrim, açık olarak, bu yapıların kubbeli mekân sorununa getirilmiş özgün çözüm denemeleri olduklarını göstermektedir.

Osmanlı anıtsal mimarisinin mimarlık tarihi içindeki önemi şöyle belirtilebilir: felsefî eğilim ya da dinî simgesellik etkisi olmadan, işlevsel bir düşünceye dayanarak, kubbenin geometrik biçimi ve strüktürel eğiliminden bir merkezî mekân kavramına varılmıştır. Başka bir deyimle, Türk mimarları, kubbe mimarisini en son mantıkî sonucuna ulaştırmışlardır. Bu evrimi, bütün katlarıyla hiç bir mimarlık üslûbunda bulmuyoruz.

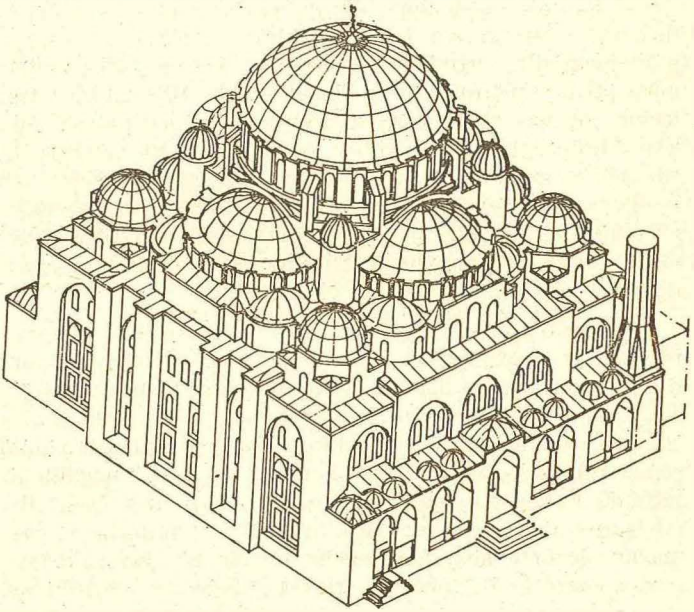
Kubbenin simgesel anlamı üzerinde birçok çalışmadan sonra, bir kubbeli üslûp gelişmesinin, hiç bir felsefî esasa dayanmadığını söylemek, yalın bir yargı gibi görünebilir, üstelik göçebelerin, gökyüzünü çadırlarının tavanlarına benzettikleri, ya da her bütünlüğe ulaşma çabasının mistik bir esasa dayandığı ve Osmanlı toplumunda mistik akımların zenginliği gibi yargılar söz konusu olduğu zaman. Yine de sanıyorum ki, Selimiye'de sekizgen şemalı bir merkezî plan uygulamasını teşvik eden en güçlü neden büyük kubbe yapma isteği idi.

Birçok sanat tarihçisi, büyük Türk camilerinin özelliklerini tanımlamaya çalışmışlardır.[60] Bu yapıların farklı tasarımlarını İstanbul'da Şehzade Camisi, İtalya'da Todi'de Santa Maria della Consolazione ve Zwartnotz'da Aziz Kirkor kiliseleri arasında yapılacak bir karşılaştırma ortaya koyabilir.[61]

Her üç yapıda da kubbelerin üzengileri düzeyinde yapılacak bir plan aynı şemayı verir: dört yarım kubbe ile



Zvartnotz'da Aziz Kirkor Kilisesi,
Todi'de Santa Maria della Consolazione Kilisesi



İstanbul'da Şehzade Camisi

desteklenen bir merkezî kubbe. Fakat daha aşağı düzeyde yapılacak bir planda, Osmanlı camisi basit bir dikdörtgene indirgenebilmektedir. Bu basit dikdörtgen taban karmaşık bir örtü sistemiyle birleşerek bu mimarinin özgünlüğünü yaratmaktadır.

Dörtgen plan ilk evrensel özellik olmaktadır. Ayrıca, dörtgen bir alan ibadet için uygun ve yeterli idi. Değişen öğe örtü oluyor. Plan örtüyü, hareketliliği ile değil, ölçüleriyle etkiliyor. Bu köklü işlevsel bir yaklaşımdır. Üslûp açısından da önemlidir, planda hiç bir biçimsellik aranmamıştır. Rönesans mimarlarının davranışı bundan ne kadar farklı idi : Giovannoni'nin dediği gibi Bramante San Pietro'yu «bir sahne tasarısı gibi ve ressamca» tasarlamıştı.[62] Türkler bunun karşıtı bir yoldan gittiler, onların sorunu, işlev bakımından yeterli bir dikdörtgen alanı bir kubbe sistemi ile örtmek oldu. Böylece planda hiç bir karmaşıklık olmayınca, mekân bütünlüğüne kendiliğinden varılıyor. Bu kendikendine biçimlenmede, belki de, mimariye en doğal -çağdaş deyimiyle organik- bir yaklaşma saklıdır.

Osmanlılarda biçimsellik ya da önyargılar yok muydu? Bu sorunun cevabı, bizi onların mekân tasarımına götürmektedir. Örtüde hemen daima kubbe ya da kubbe parçalarını kullanmışlardır. Beşik ya da diğer tonoz tiplerine çok az rastlıyoruz. Bu ayırımın sonucu olarak, mekân bütünlüğü sadece kubbe düzenine bağlı olmaktadır. Bir Türk camisinin içinde, ışık, yön, plastik değerler hep kubbeye bağlı kalmıştır. Mekân bir kubbe birimine ikinci derecede birimlerin eklenmesiyle gelişmektedir. Böylece, benzer elemanların kullanılışı, enteryörün homojenliğine geniş ölçüde yardım etmektedir.

Osmanlı mimarları, aynı tip planı veya örtü sistemini, her çeşit yapıda kullanmamışlardır. Hıristiyan kilise mimarisinde, hem litürjik zorunluluklar, hem de simgesel içerik, Roma'da San Pietro ya da Cenova'da Santa Maria in Carignano gibi büyük kiliselerde kullanılan plan şemasının, Venedik'te San Chrisostomo gibi küçücük bir kilisede kullanılmasına yol açıyordu. Aynı şey Doğu Hıristiyan kiliselerinde de görülüyor. Türk mimarları, karmaşık bir örtü sistemini küçük ölçüde bir yapıya uygulamamışlardır. Bu onların gerçek faydacı ve strüktürel

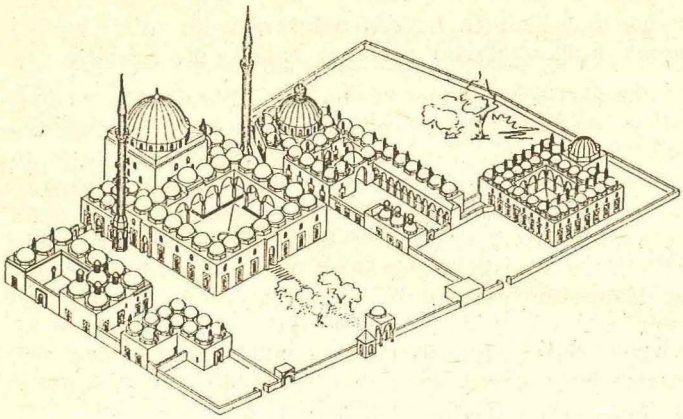
araçların işlevinden haberli olduklarını ve onları bilinçli olarak kullandıklarını gösteren önemli bir işarettir.

Böylece tüm işlevsel bir hareket noktasından da, felsefî ya da simgesel hareket noktalarından varılan sonuçlara varılabilmektedir. Türk mimarları, kubbeli yapının kendine özgü eğilimini işleyerek, yeni bir merkezî planlı anıtsal yapı üslûbu yaratmışlardır. Bu gelenekte İslâmî bir hava ve Uzak Doğulu bir tat da bulunabilir. Bazı bezemesel ve litürjik öğeler bir yana bırakılırsa, bu yapılar İslâm Mimarisi'nin bilinen eğilimlerinin dışında kalırlar. Osmanlı üslûbunu diğer Akdeniz üslûplarından ne ayırıyor? Türk yapılarının en önemli özelliklerinden biri, enteryörlerin görsel bakımdan bitmişliği, açıkça anlaşılmasıdır, erken Bizans yapılarının, ya da sütunlu Arap camilerinin uyandırdığı sınırsızlık hissi bunlarda yoktur. Onları Rönesans yapılarından ayıran ve bir bakıma anti-klâsik ve anti-Avrupalı yapan bir başka önemli özellik, enteryöre ölçü veren öğelerin, duvarların ya da taşıyıcıların yatay ve düşey öğeleri değil, fakat kubbeler, yarım kubbeler, çeyrek kubbelerle, örtü öğeleri oluşudur. Bu bir Türk camisine çok değişik bir örtü boyutu getirmektedir.

Bu camilerde alt yapı, bütün kitlesiyle üst yapıyı taşır. Kuvvetle belirtilmiş bir yataylık ya da düşeylik aranmamıştır. Sadece alt ve üst yapılar ayırdedilir. Bunun sonucu, 'kompakt' bir iç mekândır. Şüphesiz Bizans, Ermeni, Rönesans ve Barok üslûpta birçok yapıda kesin bir mekân bütünlüğüne ulaşılmıştır. Fakat mekân bütünlüğü o üslûpların tek ve başlıca özelliği değildir.

Osmanlı üslûbunun olgunlaşmasından sonra, örneğin Edirne'deki Beyazıt Külliyesi gibi bir yapı grubunun inşasından, yani onbeşinci yüzyılın sonlarından bu yana, mekân bütünlüğü, bu yapıların ana teması oluyor. Her yapıda bu homojenliği ve amaç birliğini buluyoruz. Osmanlı camisi hiç bir zaman litürjik ve estetik istekler arasında bocalamıyor.

Dış yapıda, Doğu Hıristiyan ve genel olarak Avrupa geleneğinde olduğu gibi, kubbe kendisi için yaşayan bir motif olmuyor. Osmanlı Mimarisi'nin anlaşılmasında, bu özelliğin de üzerinde durulmalıdır. Panteon ve Ayasofya'-



İkinci Beyazıt Külliyesi, Edirne

dan sonra, kubbenin dış sembolizminin değil, fakat iç mekân yaratma niteliğinin üzerinde duran, kanımca, Türkler olmuştur. Bu yüzden Osmanlı camisinin dış mimarisinde, kubbe kendi benliğini ilan eder bir biçimde ele alınmamıştır. Kubbe içerdeki mekânın ifadesidir. Böylece, bir strüktür sisteminin evriminde en son noktayı temsil eden Osmanlı camisinin, Gotik üslûbunkine benzer bir süreç içinde geliştiği söylenebilir. Fakat pragmatik karakterinden dolayı,Gotiğin son devresindeki aşırı tutumu tanımamıştır.

Batı literatüründe, Osmanlı Mimarisi hakkında bilgiler, günümüzde bile, yarım yüzyıl önce yapılmış incelemelerin sınırını yeni yeni aşmaktadır. Sanat tarihçilerinin bu konudaki sınırlı görüşleri, araştırmaların azlığından ve bazı önyargılardan ileri geliyor ve onları bu anıtsal yapı sanatını gerektiği gibi tanımaktan alıkoyuyor. Bu mimaride, Bizans çağında ve daha önceleri karışmaya başlamış olan, değişik kaynaklı gelenekler, sadece yeni bir inanç ve uzak ülkelerin anıları içinde değil, aynı zamanda, bir dünya devleti olarak Roma ve Bizans'ın gerçek varisi olan Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel atmosferinde, yeni gelişme yollarında buluşmuşlardır.

İslâm tarihindeki herhangi bir biçimin anlaşılmasında, var olan koşullara bağlı özellikleri anlamak dinsel or-

tamın yorumu kadar önemli, belki de daha önemlidir. Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya kadar uzanan ülkeler, eski dünya coğrafyasının uçlarında olan Avrupa, Hint ve Uzak Doğu kültür bölgelerine göre daha merkezî bir konumda bulunuyorlar. Bu bölgede, her tarihî an, bölgesel ya da dışardan gelen, fakat o sırada önemli olan koşullarla biçimlenmiş, dışarıya açık, daima eklektik ve her yeni sentezde, tümünde ve ayrıntılarda değişiklikler gösteren kültürler birbirini izlemiştir. İslâm sanat ve mimarisi, bizzat İslâm uygarlığında olduğu gibi, ilişkisi olan bütün kültürlerden bir şeyler almış, Batı ve Asya geleneklerini birbirine bağlayan bir unsur olmuştur. Doğu Akdeniz'de ve ona yakın ülkelerde, Batı'nın nerede başlayıp, Doğu'nun nerede bittiğini söylemek güçtür. Bu bölgenin karmaşık kültürünün incelenmesinde İslâm, Hıristiyan deyimlerinin faydadan çok zarar getirdiği söylenebilir.

Gittikçe güçlenen bir çözümleme isteği içinde, İslâm kültürünün bütünlüğü gibi, kanımızca eskimiş düşüncelerin bu denli etkili olması şaşırtıcıdır. Vaktiyle J. Sauvaget'in dediği gibi «edebî tarih tasarımı bir yöntem bozukluğudur.»[63] Ve İslâm Sanatı araştırmalarında, bu yöntem geçerliliğini korumaktadır. Düşün alanında birleştirici öğelerin varlığı açıktır. Fakat bu, toplumsal yaşantının her alanında paralel davranışlar olduğu anlamına gelmez. Entellektüel alanda varılan sonuçları, diğer alanlara iletmek çoğu kez doğru olmayabilir. «Üslûbu düşünce akımlarından çıkarmak çabası, çokluk, fazla genel esinler verir; benzerlik üzerinde yapılan spekülâsyonlara yol açan bu yöntem ayrıntılı incelemeler karşısında tutunamaz.»[64] İslâm Sanatı hakkındaki bilgilerimiz sistematik olmaktan çok rastlantılara dayalı olmaktadır. Araştırmaların ilkel çağında İslâm deyimi işe yarayan bir geçici sıfat olarak kullanılmıştır. Bugün kendi kendini açıklayan bir tanımlama olmamalıdır.

Sinan'ın Sanatına Sahip Çıkmak *

Sinan'ın Sanatı Türk kültür tarihinin değişmeyen temalarından biridir. Onun için yakından uzaktan ilgili herkes onun hakkında bir şeyler söylemek gereğini duyacaktır. Sinan ve temsilcisi olduğu klasik Türk mimarisi üzerinde bilinen yargıların yinelenmesinin bir sakıncası yok. Kanımca sanat tarihimizin bütün toplum katlarınca tanınması ve değer yargılarının bilinmesi için daha uzun süre çaba harcamak zorundayız. Sinan'ın sanatının bazı evrensel özelliklerinin yaygınlaşması gereken bir ulusal kültür tanımına yardımcı olmak için bu yazıdaki çerçeve içinde verilebileceği kanısındayım.

Mimarî, insanoğlunun çevresini ussal bir düzene sokma çabasının ifadesi olarak uygarlıkların en güçlü simgesi sayılabilir. Yaşayanlara tarihî ortamın fiziksel görüntüsünü en gerçek biçimiyle gösteren anıtların ve o anıtların yaratıcılarının, geçmiş kültürlerin tanımlanmasında özel bir yeri vardır. Belki de bu yüzden, ulusal tarihi en güzel yönü olan yapıcılığı ile çağımıza ulaştıran camiler, kervansaraylar, medreseler, çeşmeler ve köprülerle kişisel bir ilişki kurmakta zorluk çekmiyoruz. Bugün

---

* «Sinan'ın Sanatı» adı ile **Türkiyemiz**, sayı 3, 1971, s. 2 - 13'de yayınlanmıştır.

İstanbul'a, Edirne'ye ve daha nice şehir ve kır peyzajına vazgeçilmez fiziksel değerler katmış olan Sinan yapılarının, toplum içindeki prestiji herhalde böyle bir değerlendirmeye dayanmaktadır.

Yarım yüzyıl mimarbaşılık yaparak, çağının bütün anıtsal yaratmalarının yönünü saptamış olan Koca Sinan'ın yaptıkları sadece ulusal belleğimizde özel bir yer tutmakla kalmıyor; halk Süleymaniye'yi, ya da Selimiye'yi bugün artık gerçekleştirilemeyecek, erişilemeyecek nitelikte görüyor yani tarihin o çağını, görüp sevdiği anıtlar aracılığı ile, efsaneleştiriyor. O yapılarla beraber Sinan da efsaneleşiyor. Büyük anıtların çevresinde ulusal tarihin toplum katlarını birbirine bağlama olanaklarını daha iyi hissediyoruz. Ulus bilincini onlar yoğurup keskinleştiriyorlar. Sinan'a bizi dünya kültüründe temsil yetkisini veriyoruz. Onun için Sinan, yalnız büyük yapıların dahî mimarı olmakla kalmıyor, fakat aynı zamanda ulusal tarihin yapıcılarından biri oluyor.

Şüphesiz sanat yapıtının, bütün bir çağın simgesi olması, o çağın bütün olanaklarını yaratıcı kişiliğiyle hisseden ve bir sentetik görüş içinde değerlendiren sanatçıların eliyle oluyor. Sinan'ın yaptıklarında sadece Osmanlı - Türk uygarlığının onaltıncı yüzyıldaki ifadesini değil, fakat kubbeli yapı mimarisinin en arınmış, tek bir uygarlığın sınırlarını aşarak evrensel kültüre mal olmuş örneklerini buluyoruz. Çağın olanaklarıyla, sanatkârın kişisel vizyonu birleşerek tüm insanlık için geçerli bir üslûbun doğmasına yol açıyorlar.

Osmanlı uygarlığını estetik alanda yansıtan «Sinan'ın Sanatı» dediğimiz olgunun arkasında hangi özellikler ve nitelikler onun ve mimarisinin büyüklüğünün ölçüsüdür? Sinan, yapılarının neresinde hem çağına, hem kendi yaratıcılığına özgü düzenler ortaya koyuyor? Bu hep birbirine benzeyen, yalın, eğrisel elemanlarla oluşan dizi dizi kubbeli kompozisyonları niçin büyük eser olarak simgeleştiriyoruz? Bu soruya doğru ve yeterli cevap vermek Türk kültür ve sanat tarihi için büyük önem taşıyan bir sorundur.

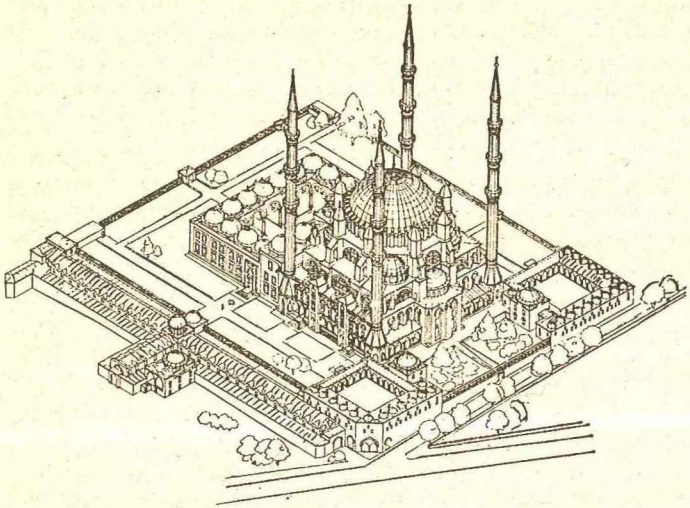
Bir mimarî üslûbun kişiliği, kullanılan karakteristik öğe ya da öğelerin, kompozisyonlar içinde o üslûba özgü

düzenlerde ve o düzenlerin anıtlaşma süreci içinde bilinçli ve sürekli olarak kullanılmasındadır. Bizim klasik kültürümüz **kubbe**'yi boyutları ve kullanılışındaki yoğunluğu ile anıtsal mimarinin ana öğesi yapmıştır. Osmanlı çağının mimarisi, eski dünyanın hemen bütün kültürlerinin tanıdığı kubbeyi, bir Türk üslûbunun simgesi durumuna nasıl getiriyor?

Sanayi devriminden önce birçok büyük mimarî üslûpta, kubbe büyük anıtın simgesel öğesiydi. Çünkü strüktürel olarak büyük açıklıkları örtme olanağı veren en uygun örtü tipiydi. Osmanlı Mimarisi de bu geleneği izliyor. Fakat büyük üslûpların her birinde kubbenin yapının tümüne oranı, biçimi, girdiği düzenler farklı oluyor. Çoğunda kubbe, saf konstrüktif görüntüsü içinde yapının bütününden ayrılmayan, ölçüleriyle ona egemen olan ana öğe olarak değil, fakat daha çok kendi içinde biten bir simge niteliğinde karşımıza çıkıyor. Oysa, bizim mimarimizin bütün gelişmesi boyunca, kubbe değişmez bir örtü öğesi olarak, konstrüktif biçimine müdahale edilmeden kullanılmış anıtsal yapının bütün varyasyonları kubbeye bağlı olmuştur. Bunun sonucu olarak kubbeli yapının vereceği bütün olanaklar klasik Türk Mimarisi tarafından denenmiştir. Romalı bir geleneğe oturan Ayasofya denemesi dışında böyle bir gelişme çizgisi Türk Mimarisi'ne özgüdür. Ve bu gelişme, Sinan'ın ve onun öğrencilerinin elinde en üst gelişme düzeyine erişmiştir.

Osmanlı Mimarisi'nde Sinan'dan çok daha önce, kubbenin mimarî kompozisyona açık ve kesin egemenliği dediğim özellik belirgindir. Küçük boyutlu yapılarda kolay gerçekleştirilebilecek bu özelliği, karmaşık kompozisyonlarda da gerçekleştirmek Sinan okulunun başarısıdır. Osmanlı Mimarisi'nde strüktürel ve simgesel oluşlar arasında varılan eşdeşlik Sinan'ın elinde eşsiz bir ustalıkla gerçekleşir. Bu kubbe tutkusu, çok çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmasaydı, Osmanlı mimarisini, monotonlukla suçlayabilirdik. Burada Sinan'ın yaratıcılığının önemli rolü vardır.

Selimiye'yi uzaktan dört minaresinin ortasında yere kadar oturan bir küresel kitle olarak görürüz. Yapıya yaklaşırken, her yönden ve uzaklıktan kompozisyonun bu



Selimiye Külliyesi, Edirne

kubbesel karakteri değişmez. Yanına varıp, içine girdiğiniz zaman, sizi, yine kubbe, boyutlarıyla büyüler ve kucaklar; o güçlü minareler, yarım kubbeler, kuleler, payandalar, pencere düzenleri, renkli taş oyunları, renkli duvarlar, hiç bir şey insana, o çok uzaklardan gördüğü gerçeği, yani kubbeyi unutturacak bir etki yoğunluğuna, çok yanına varmadıkça, erişmez.

Sinan, o tek kubbeyi, yalın geometrik biçimiyle nasıl etkili kılacağını bilmiş ve sonuna kadar hissettirmiştir. Ana temanın böylesine güçlü, rakipsiz ifadesinde, onun sanatının ve bütün büyük sanatların anahtarı yatmaktadır. Sokullu Camisi'nde, Şehzade'de, Süleymaniye'de yapının içinde ya da dışında, ana kubbenin diğer mimarî öğelerin ve insanın boyutlarıyla karşıtlaşan bir ilişki içinde olması, onun görsel egemenliğini daima birinci planda tutar. İnsan, bu eğrisel örtü ile sürekli olarak kendini karşı karşıya hisseder. Osmanlı Mimarisi insanla kubbenin ikiliğinde belki sadece biçimsel bir gerilimin değil, fakat Türk - İslâm uygarlığının fazla metafiziğe kaç-

mayan, insanla İlâhî Varlık arasındaki ikiliği de yansıtmaktadır. Gerçi İslâmî kültürün bir diğer yüzü olan tasavvufî düşünce içinde böyle bir ikilik, sadece bir görüntü sayılırdı. Bununla birlikte, cami, tasavvuftan çok Sünnî düşüncenin ifade edildiği bir yer olarak, böyle bir yoruma aykırı düşmeyebilir. Şüphesiz, bu çeşit spekülâsyonların yapı ile insan arasındaki fiziksel karşıtlığı açıklamak açısından büyük bir yararı yoktur. Fakat kubbenin bu yönde, boyutsal niteliğini daha güçlü duyacak şekilde kullanılmış olduğunu bütün o çağın yapılarında açıkça gözleyebiliyoruz.

Sinan çağı sadece tek kubbeyi değil, fakat kubbeler ritmini de, onbeşinci yüzyıldan öteye bu yola girmiş gelişmeyi bilinçli olarak tamamlayarak, klasik üslûbun önemli bir özelliği yapar. Onların elinde kubbeli örtü, insanın anıtsal çevresinin başlıca ritm öğesi durumuna gelmiştir. Sinan'ın mimarisi kemer ve kubbelerin çeşitli büyüklükteki ritmik dizilerini, sınırlayıcı yatay çizgileri, üç boyutlu basit geometrik biçimlerin konturlarını birbirlerine bağlayan kornişleri, eğrilerle düşey hatların dinamik karşıtlığını kullanıyor; bütününde büyük bir dengenin görkemliliğiyle ayrıntılarında çizgisel dinamizmi ustaca birleştirip büyük bir mimarî üslûbu en son aşamasına ulaştırıyor.

Şüphesiz, Osmanlı klasik mimarisinin kişiliğini sadece bu tanımların sınırı içinde kalarak yapamayız. Kubbeyle insan arasındaki karşılaşma, bir kere insanın boyun eğmesiyle sonlandı mı, bundan sonra yapı diğer sırlarını açar insana. Yoksa, bu kadar gösterişsiz, salt yarım kürenin ya da kürelerin, gelişmiş plastik kompozisyonların ana teması olarak kullanılmaları basit bir olgu değildir. Kubbe, ancak, mimarî kompozisyona giren diğer öğelerle üstün bir düzen tasarısı içinde birleştiği zaman bu kadar etkili olabilirdi. İşte Sinan ve onun yetiştirdiği mimarlar bu düzenleri geliştirmişlerdir.

Sinan çağında Türk Mimarisi, Orta Asya'nın, İran'ın, İslâm'ın ve Akdeniz'in daha eski uygarlık kaynaklarından gelen bütün biçim düzenlerini ve tekniklerini, sivri kemerleri, mukarnasları, yivli kubbeleri, mukarnaslarla süslü taçkapıları, silindirik, ya da poligonal planlı mi-

nareleri, süs sütunlarını, büyük kitabeleri ve çini kaplamaları, sütunlu revakları ve merkezî plan şemalarını biliyor ve kullanıyordu. Bir bakıma, tek tek ele alındığı zaman, Sinan ve onu izleyen Türk mimarlarının kendilerinden önce var olan yapı sözlüğünü kullandıklarını söylemek gerekir. Fakat, bu sözlükle yeni temalar dile getirmişlerdir. Örneğin, eski Yakın Doğu mimarilerinin sütunlu revak motifi, arkasında çok katlı bir yapı düzenine tekabül etmeyen nişli ve pencereli çok katlı duvar motifi, Osmanlı Mimarisi'ne Sinan'dan önce girmiş, fakat Sinan çağında özgün ritm ve boyutlarda kullanılarak anıtsal mimarimizin malı olmuştur. Osmanlı Mimarisi, Sinan devrinde daha da güçlenerek belki o çağın başka eylem ve düşünce alanlarında da paralelini bulacağımız bir rasyonalizm içinde kişiliğini bulur. Sinan'da İslâm Mimarisi için genellikle kabul edilen eklemecilik eğilimi yoktur. Bir tek öğenin, kendi başına, bir İran veya Orta Asya yapısının büyük taçkapısı ya da eyvanı gibi, kendi kimliğini ilân etme eğilimini bizim yapılarımızda görmüyoruz. Taçkapı motifi, yapının kompozisyonu ile çatışmayan bir boyuta indirgenmiştir. Bütün zenginliklerine karşın Osmanlı klasik çağ mukarnasları, taş kesme sanatının statik sınırları içinde bir geometri uygulaması olarak kalırlar, İran'da büyük eyvanların içini süsleyen alçı mukarnasların fantastik havasına özenmezler. Yapının mimarî tasavvuruna egemen olan akılcı davranış bezemesel olanı baskı altında tutar. Böylece renk de dış mimariden uzaklaşmıştır. Sinan'ın mimarisinde bütün yapı öğeleri arasında hareketli bir denge vardır. Pencere dizileri, revaklar, kubbeler değişik ritmleriyle yapı plastiğini canlandırır, fakat yapı bütününde dengelenerek, siluette olağanüstü bir dinginliğe ulaşırlar. Görünüşte kolay anlaşılan bir ilişkiler düzeni içinde, bu gerilimler, gerçekte, yüzlerce yıllık yapı deneylerini özümleyen üslûplaşmalardır. Onlarda varılan biçimsel özellikler anıtsal camilerin ve diğer yapıların insanı kavrayan görüntüsünün arkasında Eski dünyanın bütün yapı tarihini özetlemektedir.

Bu mimaride geometrik nitelik bakımından belki Ortaçağ üslûplarına benzeyen, fakat organik oluşma bakımından onları çok geride bırakan ve ancak modern sa-

natta paraleli bulunabilecek soyut bir tutumla estetik seçimini gerçekleştiren bir davranışı buluyoruz. Burada Osmanlı dünya görüşünde bir bileşen olarak rastlanan pragmatizmin rolü aranmalıdır. Büyük bir kubbenin birleştirici gücünü, binlerce insanı içine alan mekânları yaratmakta kullanan anıtsal cami, Sinan'ın elinde bir yandan İslâm'ın, öte yandan Eski dünyanın merkezi olan ve Orta Asya'dan Akdeniz'e kadar uzanan bir coğrafî bölgenin belleğindeki biçim ve düzenlerin bir araya getirildiği bir büyük sentezdir. Sinan'ın ve diğer Türk mimarlarının kullandıkları kubbeli, merkezî planlı yapı fikrinin Rönesans Mimarisi'ndeki uygulamaları, Batı hümanizmasında insanı evrenin merkezi haline getirmenin bir ifadesi olarak kabul edilmişti. Türk mimarlarının benzer düşüncelerle beslenmiş oldukları söylenemez. Fakat Anadolu-Türk uygarlık sentezinin, İslâm içinde kendine özgü bir «İnsan Merkezli Dünya» eğilimi yaşadığı ve bu eğilimlerin, bilinçli, ya da bilinçsiz, bütün Yakın Doğu uygarlıklarının anıları üzerine kurulduğu savunulabilir.

Biçimsel açıdan Sinan, Anadolu-Türk uygarlık sentezine giren bütün verileri bilinçli olarak kullanmıştır. Onun meslek hayatının büyük aşamasında, yani elli yaşında Hassa Başmimarı olduğu zaman yaptığı merkezî planlı Şehzade Camisi, ilk adımda sonu görülebilen bir vizyonu haber veriyor; Süleymaniye'de tarihten gelen bir yapı şemasının kendi çağının mekân ve biçim anlayışıyle yeniden yorumunu buluyoruz; Selimiye bütün geçmiş denemelerle, Ön Asya'daki ilk tromplu kubbeden, Ayasofya'nın güçlü mekânından, Orta Asya ve İran'ın çokgen kaideli büyük kubbeli yapılarına kadar sayısız denemelerin hepsiyle ilişki kurarak, bütün gelenekleri özümleyen bir çözümün bütünlüğüne ulaşıyor. Bu sonuncu yapıyı, kubbeli yapı geleneğinin en büyük örneği olarak tanıtmak ödevimizdir. Yarattığı kültürün görüntüsü içine hapsolan Batılı düşünce kendi narsizminin kısır döngüsünden kurtulduğu zaman, Selimiye'yi bizimle beraber, dünyanın en büyük anıtlarından biri olarak değerlendirmeyi de öğrenecektir.

Osmanlı dünyası, içinden çıkamayacağı bir İslâm kültürü içinde yaşarken, klasik Akdeniz dünyası ve Batı ile eşzamanlı bir gelişmeyi de sürdürüyordu. Osmanlı İmpa-

ratorluğu'nu sadece Doğulu bir İslâm devletinden ayıran ayrıcalıkların başında bu olgu geliyordu. Sinan'ın simge olduğu Türk Mimarisi de aynı olgunun ifadesidir. Bu çok kaynaklılık Türk uygarlık ve sanatını evrensel uygarlığa ortak eder. Sinan, kültürümüzün evrensel kültüre katıldığı damarlardan biridir. Onu böyle görüp değerlendirdiğimizde, toplumu bir başka genişlik ve kavrayıcılıkla birleştiren bir ulusal simge olacaktır.

Osmanlı Mimarisinde Barok ve Rokoko *

Onsekizinci yüzyılın birinci yarısında Osmanlı Mimarisinde köklü bir değişim gözlenir. Sanatçılar, sanki bıkmış gibi, alıştıkları sütun başlıklarını, kemer biçimlerini, mukarnasları, hatta yapısal oranları ve yüzeylerin geleneksel tasarımını değiştirmeye koyulurlar, yepyeni bir bezeme üslûbunu en köşede kalmış yapılara kadar taşırlar. Geleneksel olanı silip atma eğilimi, Abdülaziz döneminde yeni bir geriye bakış görülmeye başlayıncaya kadar artarak sürer ve ondan sonra da gücünü yitirmez. Sanat tarihçilerimiz bu dönemin onsekizinci yüzyıl içinde kalan parçasına Barok ya da Rokoko adını vermişlerdir. Osmanlı Mimarisi gibi, Avrupa sanat geleneğinin dışında oluşmuş bir üslubun, ancak o gelenek içinde anlam taşıyan bir terimle adlandırılması oldukça gariptir. Gerçi Batı kültüründen beslenen evrensel sanat eleştirisi içinde her sanatın bir Barok dönemi olduğu yorumu böyle bir adlandırmayı kabul etmeyi kolaylaştırsa da, bu tür sınıflandırmaların tarihçi ve eleştirmenleri yanlış yollara götürdüğü de bir gerçektir. Her sanat akımını, kendisini meydana getiren çevrenin gelenekleri içinde veya karşısında değerlendirmek daha yerinde bir davranış olurdu.

---

* Yazarın **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954 adlı kitabından özetlenmiştir.

Onsekizinci yüzyılda Osmanlı Mimarisi'ne Barok ya da Rokoko sıfatını yakıştırırken, gerek toplumda, gerek diğer yapıtlarında paralel eğilimlerin bulunup bulunmadığını incelemek de uygun olurdu. Gerçi onsekizinci yüzyıldan öteye Türkiye'de söz konusu ettiğimiz üslupsal değişikliklerin kaynağı Avrupa Barok'u ve Rokoko'sudur. Fakat bunların yorumu Türkiye'ye özgü bir üslup yaratmıştır.

Genel olarak Rokoko, Barok üslubun en son ve abartılmış devresi olarak kabul edilegelmiştir. Her üslupta olduğu gibi, Barok son aşamasına ulaştığı zaman bireysel ifadeciliğin anlatımı olan bir bezemeciliğe düşmüştü. Ve Rokoko bezeme üslubu, Avrupa ülkelerinin çoğu için Fransa'daki gelişmelerden kaynaklanmıştı.[65] Ne var ki, Fransız Rokoko bezemesinin yeniden klasisizm yoluna girmiş bir tasarım döneminde güçlendiğini görmek, geç Barok bezemesi abartmasıyla Rokoko'nun aynı şeyler olmadığını anlamak için gereklidir. Türkiyede Avrupa Barok'undan çok, Rokoko bezemesel üslubundan etkilenmiştir. Onyedinci yüzyılın sonlarından öteye ve onsekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde Le Brun, Jean Berain, Pierre Lepautre gibi dekoratörlerin elinde, karakteristik çizgisel formlarla bazı Barok öğelerin aşırı stilizasyonundan oluşan, Barok'a göre çok yüzeysel yeni bir üslubun ortaya çıktığını görüyoruz. Klasik bir mimari düzen içinde, canlı, neşeli ve asimetrik bu bezemenin gelişmesi son döneminde pitoresk deniz motiflerinin bol bol kullanıldığı bir 'rocaille' ile tamamlanmıştır. Bu üslup dışarıya giden Fransız sanatçıları, malları, kitapları ve gravürleriyle diğer ülkelere yayılmıştır. Türklerin Avrupa'da olup bitenlerle ilgilenmesi dönemine de raslamaktadır bu olgu.

1720 yılında ilk Osmanlı elçisi Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi Paris'e gelir. Padişah'a ve Sadrazam İbrahim Paşa'ya gönderdiği mektuplarda, çok etkilendiği Fransız sanatından, Versailles, Marly, Fontainebleau gibi saraylardan, büyük bahçelerden ve Fransız sarayının görkem ve zenginliğinden söz eder, benzerlerinin yaptırılmasını öğütler. Daha sonraları yine Fransa'ya elçi olarak gönderilen oğlu Sait Efendi'nin de, III. Ahmed'e Saadabat Kasrı'nın Marly'ye benzetilmesi için fikir verdiğini Hammer belirtir.[66] 1728'de Marquis de Villeneuve, Babıali'ye

Fransız elçisi olarak gönderildiğinde, mobilya, saat, değerli silahlar, çeşitli sanayi ürünleriyle yüklü iki gemi ve yüz kişilik maiyeti kendisine eşlik etmekteydi.[67] Birkaç yıl sonra, I. Mahmut döneminde Fransız mühendisleri ve bezeme ustalarının geldiğini görmekteyiz. Yüzyılın sonunda İstanbul'u ziyaret etmiş olan seyyahlardan Dalloway, Kâğıthane'de dolaşırken karşısında Fontainebleau'yu görünce şaşırdığını seyahatnamesinde anlatmaktadır. Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı sırasında göreli bir politik istikrara kavuşmuş olan İmparatorluğun, hiç değilse saray çevresinde, artan bir inşaat faaliyetine sahne olduğu görülmektedir. I. Mahmut döneminde de bu devam etmiştir. Tarihçi Çelebizade, o yıllarda Kâğıthane'den Boğaziçi'ne kadar 170 köşk olduğunu yazar. Bazen İran, bazen Fransız modasında, ahşap strüktürlü bu yapılar, devrin geçici zevklere ve güzelliğe değer veren ve Usül-ü Mimar-i Osmani'de yererek belirtildiği gibi, alafrangalığa özenmiş aristokratların teşviki ile, daha sonraki yıllardaki köklü zevk değişmesini hazırlamış olmalıdırlar.

Osmanlı Mimarisi'nde, onsekizinci yüzyılın başında floral bezemelerde İran etkisi altında bir maniyerizm göze çarpar ve gelecekteki değişmeleri haber verir. Bezeme sözlüğünün otuz yıl içinde tamamen değişmesinde iki Batı üslubunun etkisini ayırmak uygun olur : Türk sanatçıların Fransız örneklerinden yola çıkarak işlediği motiflerde Rokoko etkisi; özellikle silmelerde ve cephelerin ya da anıtsal girişlerin duvar payandaları ve sütunlarla düzenlenmesinde Barok cephe düzenleri etkisi. Genel olarak Türkiye'deki bu yeni üslup Barok adı altında tanınmasına karşılık, gerçekte eğilim ve karakter olarak daha çok Rokoko'ya yakındır. Barok Mimarinin -Türkler için resim ve heykel konu dışında kaldığına göre- herşeyden önce bir mekân sanatı, yani ifadesini ve anlamını üç boyutlu yaratışlarda arayan bir sanat olduğu kabul edilirse, onsekizinci yüzyıl Osmanlı Mimarisi için Rokoko daha yerinde bir adlandırma olur. Çünkü mimarideki esas değişme bezemede başlar ve ondokuzuncu yüzyıla kadar genel çizgisinde bu alanla sınırlı kalır.

Bu dönemin mimarisi ile bezemesinin yalnızca yabancı sanatçıların eseri olduğu düşünülmemelidir. Başlangıç-

ta Avrupa'dan çağrılmış sanatçıları sonradan yerli azınlık ustaları, onları da Türkler izlemişlerdir. Nuruosmaniye'nin mimarı Simyon Kalfa, Lâleli'nin mimarı Mehmet Tahir Ağa'dır. Onsekizinci yüzyılın bütün hassa başmimarları Türk asıllıdır ve sahip olduğumuz bilgiler yeni üsluba örnek olabilecek bir çok tanınmış yapının bunların eliyle inşa edildiğini göstermektedir. Yabancıların çalışmalarının çoğunlukla saraylar, sultan, sadrazam ve zengin köşkleri ile sınırlı olduğu gösterilebilir. Buna karşılık yerli sanatçıların yapıtları olan bir çok cami, kamu yapısı, türbe, çeşme, sebil ve mezartaşı, Avrupa motiflerinin Türk zevki içinde özümlenmesine tanıklık ederler, önemleri de buradan kaynaklanmaktadır. Gerçi Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki etkileri arttıkça, mimari biçimlerin ve bezeme motiflerinin kopya edilmesi de artmış, bu işi daha büyük yetkinlikle yapan Hıristiyan kalfa ve mimarların rolü de önem kazanmıştır. Öte yandan, örneğin III. Mustafa zamanında başmimar olan Mehmet Tahir Ağa'nın yapıtlarında, Batılı üslupların Türk sanatçı elinde geçirdiği değişiklikleri de saptıyoruz. Ülkenin her köşesini süsleyen Rokoko motifli mimari öğeler, bu üslubun Türk ustalar tarafından yorumlanışını açıklıyor. Fakat bir yandan süsleme detayları Anadolu konaklarına, çeşmelerine, camilerine uzanırken, başkentte azınlık mimarların önemi artıyor. II. Mahmut'tan sonra saray mimarlarının çoğunluğunu Ermeniler oluşturmaktadır.

Yapı faaliyetlerinin panoraması da şöyle özetlenebilir : I. Mahmut'un yapısı olan fakat III. Osman zamanında biten Nuruosmaniye, yüzyılın en Barok görünümlü yapısıdır.[68] Yine de burada Barok nitelemesinin tartışılabilir olduğunu belirtmek gerekir. Revaklı, çokgen planlı bir avlu ve dört pandantife oturan bir kubbeyle örtülü büyük bir kare mekândan oluşan geleneksel bir organizmadır Nuruosmaniye. Yine çokgen planlı mihrap nişi de dahil olmak üzere, galerilerin çevirdiği cami sahnı, bezemesel ayrıntılar dışında, Barok denebilecek mekânsal bir özellik taşımaz. Türk mimarisi içinde benzeri olmayan iç galeri düzeni de Batı Barok'unun üç boyutlu dinamizminden çok uzaktır, hayal gücü zengin mekân oyunları bizim bu dönem mimarimizde aranmamalıdır. İç

yapının etkisi, klasik dönemde olduğu gibi, konstrüktif dengesinden, saf geometrik biçimlere özgü sakinliğinden kaynaklanır. Fakat dış mimarisinde, Türk mimarisinde başka eşi olmayan çokgen avlu, onsekizinci yüzyılda yaygınlaşacak hünkâr mahfeli rampası gibi öğeleri, zengin pilaster düzenli cepheleri ve üst yapı plastiğiyle ilgi çekici özellikler taşır. Geniş içbükey silmelerle biçimlendirilmiş şerefeleriyle minareler, büyük kemerlerin abartılmış kornişleri, kubbe kasnağındaki derin pilasterler ve dışarıya taşan mihrap nişi, klasikten uzaklaşan bir yeni ifadeye ulaşmıştır. Bu döneme kadar hemen her zaman kullanılan sivri kemerlerin yerini yarım daire kemerler alır. Kaynakları zor saptanabilen özel biçimli dekoratif kemerler, geniş içbükey silmelerle, ikili ve üçlü silme takımlarındaki yenilikler ve gölgeli geçişlerle kendini belli eden Barok nitelikli silme düzeni bu değişikliği ayrıntılarda da vurgular. Belirgin yeniliklerin, ayrıntıların ele alınışında ve bezemede ortaya çıktığı, caminin tümel tasarımının bize özgü bir yorum olduğu görülmektedir.

Türk Mimarisi'nin, Fatih Camisi'nin yeniden yapılmasından önceki son anıtsal çabasını temsil eden Nuruosmaniye'nin ardından, 1757-1760 yılları arasında Üsküdar'da inşa edilen Ayazma Camisi bu yılların karakteristik bezeme motiflerinin yanında, aşırı bir yükselme eğilimi taşır. 1763'de yapılan Lâleli Camisi, başmimar Mehmet Tahir Ağa'nın hem gününe uymak, hem de geleneği sürdürmek çabasını yansıtır. Yarım kubbelerle desteklenen ve ikisi serbest sekiz ayakla taşınan merkezi kubbe iç mekâna egemendir. İtalyan Seicento mimarı elinde Barok bir enteryöre dönüşebilecek bu plan şeması, Türk mimarının elinde Batı'nın Barok mekân kaygısından hiç bir iz taşımaz. Zaten Türk mimarının bunu aradığı da söylenemez, çünkü Türk mimarisinde mekân yaratımı her zaman yararcı ve strüktürel düşüncelere bağlı kalmıştır. Bu yapıların içinde heykel ve figüratif resim yokluğu, kübik ve strüktürel gelenek çizgisinde olduğumuzu anımsatır. Dışta kubbe kasnağının ve ilk katın yüksek tutulmuş olması, çağın bir özelliği olan düşey etkiyi kazandırır. Zeynep Sultan Camisi gibi küçük, ya da Fatih Camisi gibi anıtsal yapılar da geleneksel mimari düzenlerini korur fakat bezeme açısından çağın özelliklerini paylaşırlar.

Büyük dini yapıların dışında, türbeler, kamu yapıları, saraylar, köşkler, çeşme ve sebiller gibi daha küçük boyutlu yapılarda da geleneksel mimari düzenlerin genel tasarımından çok uzaklaşılmaz. Fakat özellikle köşelerin pahlandırılmasında eğrisel geçişlere karşı bir sempatiyi Rokoko bezeme motiflerinin yanı sıra bulmak olasıdır. Lâleli'deki III. Mustafa, yeniden inşa edilen Fatih, Eyüp'teki, kıvrımlı duvarlarına gömülmüş pılasterleriyle zarif bir görünüm kazanmış olan Mihrişah Sultan ve az görülen oval pencereleri, geniş kornişleri ile Barok karakteri güçlenen Nakşıdil Sultan türbeleri bu mimari yenileşme akımının diğer seçkin örnekleridir.

Çağdaş tanıkların ifadelerinden görkem ve zenginliklerini öğrendiğimiz, genellikle ahşap olan saray ve köşklerden günümüze kalan örnekler yoktur. Melling'in ünlü albümünde ağırbaşlı bina cephelerinin yanı sıra, Avrupa modasına doğulu zevkini karıştıran, yaldızlı ve boyalı, uyarlanmış motiflerle yüklü duvar ve tavanları olan zengin enteryörler görülür. Hammer, Allom, Miss Pardoe gibi tarihçi ve gezginlerin kitaplarında bu sarayların mimarisi ve bezemesi üzerine açıklamalar ve resimler bulunur. İstanbul'da bu dönem süslemesinden izler taşıyan tek yapı Topkapı Sarayı'dır. I. Mahmut'la başlayan yenilikler, özellikle I. Abdülhamit ve III. Selim dönemi bölümlerinde kesin bir 'rocaille' karakterine ulaşır. Türk sivil mimarisinin ışıklı, beklenmedik öğelerle yüklü, organik ve serbest niteliği, yeni neşe unsuruyla birlikte bu dönemde de sürer. Anadolu'da bu mimarinin iyi korunmuş örneklerine hâlâ rastlanmaktadır.

Bezemedeki evrimi, en uzak mahallelerde bile adım başında rastlanan çeşme ve sebillerin cephelerinde kolaylıkla izlemek mümkündür. Lâle Devri'nde, özellikle 1720 ile 1730 arasında İstanbul'un zengin bezemeli anıtsal çeşmelerinin en ünlüsü olan 1728 - 1729 tarihli III. Ahmed Çeşmesi'nde ilk kez, Avrupa motiflerinin öncüsü olan bir akant yaprağı frizi göze çarpar.[69] Yeni üslubun evriminde Fransız Rokokosu'nun karakteristik etkisine en iyi tanık, 'S' ve 'C' kıvrımların ortaya çıkışı ve düz hatlarla birlikte kompozisyonlara katılmasıdır. Bunların yanı sıra, denizkabukları ve akant yaprakları, daha önceki yüzyıllara göre olağanüstü sayılabilecek bir motif zenginliği-

nin oluşmasına katkıda bulunur. Avrupa'dakine paralel evrim, geç XIV. Louis döneminin bazı motiflerinden geçerek, Fransız Rokokosu motifleri ve XVI. Louis ve Ampir üsluplarına kadar uzanır. Örneğin, 1740'dan itibaren raslanılan kartuşlar, hemen her zaman küçük boyutlu ve az kabarıktır. 1780'den sonra bunlarda ünlü Fransız sanatçısı Pineau'ya özgü bir yüzeysel işçilik göze çarpar, çizgiler, motifler bütün yüzeyi kaplar ve bu yüzeyle birlikte canlanır. Denizkabuklarının ve akant yapraklarının stilizasyonu birbirine benzer, Brinckmann, Fransız Rokokosu'nda da bu benzerliğe dikkati çekmişti. Üslup açısından böyle benzer bir gelişme, Fransız Rokoko sanatının egemen etkisini göstermesi bakımından ilginçtir. 1800'e doğru sarayda doğululaşmış bir 'rocaille' bezemesinin yanında, XVI. Louis üslubunun ilk denemeleri görülür. Birbirine karışan bu eğilimler Türk Ampiri denen üsluba varırlar.

Türk sanatçılarının yeni biçimlere olan tutkusu 'S' biçiminde payanda kemerleri kullanacak ölçüde ileriydi. Oysa böyle bir eleman, bir önceki yüzyılda işlevin ve yapıcılığın buyurduğu biçimlere alışmış sanatçılar için saçma sayılabilirdi. Saray mekânlarının bezenmesinde çağın başka özellikleri de gözlenebilir. Duvar yüzeylerinin bölünmesiyle oluşan dikdörtgen panolar çerçeveleri oluşturur, yalnız yüzyıl sonunda yüzeyin bezemesiyle bütünleşen daha az katı bir çerçeve düzeni görülür. Başlangıçta yüzeylerin düzenlenmesinde bağlı kalınan simetri, yüzyıl sonunda kaybolmaya başlar.

Duvar kaplamalarında bitkisel motifli çinilerin yerini zamanla boyanın alması, yine Batı kökenini göstermekle birlikte, çalışan yabancıların düşük kalitesi ve bizde boyalı resim geleneğinin zayıflığı olumsuz sonuçlara yol açmıştır. Odaların ağırlık merkezi olan ocakları Avrupa şömineleriyle karşılaştırmak, iki sanatı ayıran büyük farkı görmeye yeter. Bu ocakların biçiminin bezemeye paralel olarak değiştiği ve geleneksel biçimlerden uzaklaşıp Avrupalı biçimlere yaklaştığı görülür.

Fransız Rokokosu'nun esin kaynağı olduğu motifler yanında, Barok anlayış özellikle silme düzeninde kendini belli eder. Aynı anlayışın başka bir belirtisi, ikili, üçlü

sütun ve pilasterlerin, tekrar hissi verecek biçimde kullanılmasıdır. Dönemin bir başka özelliğine kemer biçimlerinde raslanır. 1750'den sonra geleneksel sivri kemerleri görmek hemen hemen olanaksızdır. Yerlerini yarım daire kemerler ve 'S' biçimlerinden oluşan bezemesel kemerler almaya başlar.

Türk sanatında geleneğin bu şekilde yadsınışı bu yüzyıl kültüründe yeni eğilimlerin gücünü gösterir. Ancak bu dönemin katıksız bir taklit çağı olduğu da söylenemez. Aksine, çağın sanatı yabancı kökenine rağmen ulusal bir kimlik taşımaktadır. Onsekizinci yüzyılda, doğrudan yabancı sanatçıların dışında, genel olarak Türk sanat ortamının Avrupa sanatı motiflerini yorumlaması söz konusudur. Barok ve Rokoko gibi kesin Avrupa kökenli akımların bir geleneksel espri içinden geçerek yorumlanması, ancak Türkiye gibi Avrupa geleneğinden tümden farklı bir geleneğe sahip bir ülkede ortaya çıkabilirdi. Yerli sanatçılara yeni bir soluk getiren bu üslup, onlara yaratma cesareti ve isteği vermiş olmalıdır. Üsluplar genellikle başka iklimlerden gelen rüzgârların taşıdığı tohumlardan doğarlar. Fransız etkisinin önde gelişi ise kolaylıkla açıklanabilir çünkü Rönesans ve Barok çağı İtalya'sından sonra Paris, özellikle onsekizinci yüzyılda Avrupa'nın kültür ve sanat merkezi durumuna gelmişti. Osmanlı toplumunun Batı ile ilişkilerini, onun sanat ve mimarisinde Osman Bey'den bu yana izlemek olanağı vardır. Fakat özellikle onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl başkent mimarisi kadar toplumun politik, ekonomik ve kültürel değişmelerini günü gününe denilebilecek bir sadakatla yansıtan başka bir faaliyet alanı yoktur.

Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmanî ve Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler*

Osman Mimarisi'nde yapım tekniği ile ilgili olarak yazıldığı döneme ilişkin ayrıntılı bilgi veren kaynaklar oldukça sınırlıdır. Sinan'ın otobiyografilerinde strüktür ile ilgili birkaç genel önerinin dışında bilgi yoktur. Risale-i Mimariye'de yapı malzemelerine ve bazı ölçü sorunlarına kısaca değinilmiştir. 1942'de Tarih Dergisi'nde Abdülkadir Erdoğan, «Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları» adı altında o zamana kadar rastladığı belgelerle ilgili bir makale yayınlamıştı. Bunların büyük çoğunluğunu Tamirat Defterleri, Malzeme-i İnşaiye Defterleri ve Vakfiyeler teşkil ediyordu.[70] Barkan'ın yayınladığı Süleymaniye İnşaat Defterleri bu tür kaynakların içerdikleri bilgilerin kapsamı hakkında hepimizi aydınlatmıştır.[71] Yine de konstrüksiyon tekniği üzerine bilgilerimiz çok sınırlıdır. Çünkü bu belgelerde daha çok şantiye örgütlenmesi ve malzeme ile ilgili bilgiler bulunmaktadır.

Bugüne kadar Osmanlı anıtsal mimarisinin yapı tekniği ile ilgili olarak, taş duvar tekniği, kemer biçimleri ve örtü ve mukarnas üzerine, çoğu daha çok biçim ve üslûp özelliklerine öncelik veren, çalışmalar dışında etraf-

* I. Uluslararası Türk - İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi'ne Eylül 1981'de bildiri olarak sunulmuştur.

lı bir yayın yapılmamıştır. Oysa bunca yıllık araştırma ve restorasyonlardan sonra bu konuda yeterli bilgi derlenmemiş olması olanaksızdır. Fakat bunlar mimarlık tarihçilerimizin bilgisine sistematik olarak sunulmuş değildir. Bu açıdan özellikle özgün, çağına ait yazılı bilgilerin mevcut yapılarla da karşılaştırılarak değerlendirilmesi önemli bir çalışma alanı olarak araştırıcıları beklemektedir.

H. 1335 - 37 tarihli **Tarih-î Osmanî Encümeni Mecmuası**'nın eki olarak yayınlanmış olan 'Tarih-i Camii Şerif-i Nur-u Osmanî' bu açıdan büyük değer taşımaktadır.[72] Caminin Bina Kâtibi Ahmet Efendi tarafından yazılmış olan bu eserden Celâl Esat Arseven **Türk Sanatı** adlı kitabında oldukça uzun pasajlar almış, fakat verilen bilgilerin yeterli bir değerlendirmesi şimdiye kadar yapılmamıştır.[73] Sadece İsmail Hakkı Aksoy, Ahmet Efendi'nin söylediklerini değerlendirerek ve yapının bodrumunu da inceleyerek bir temel rekonstrüksiyonu denemesi yapmıştır.[74]

Eser Nuruosmaniye Camisi'nin I. Mahmut dönemindeki bütün inşaat aşamalarını, inşaatın yürütülmesini, malzeme sağlanmasını ve temelden kubbeye kadar yazarca önemli görülen teknik ayrıntıları anlatmaktadır. Şüphesiz bütün Osmanlı dönemi yapıtlarında olduğu gibi, burada da sosyal, politik ve dinî amaçlı merasim sorunu önemli bir yer işgal etmektedir. Gerçi bu olgular makalenin konusu dışında kalıyorsa da, Ahmet Efendi'nin risalesinde merasimle ilgili bölümlerin, kişisel katkılar ve sosyal olguların önemli bir yer tuttuğunu anımsamakta yarar vardır. Normal tamirat defterlerinde bile hediyeler verilmesi ve hil'at giydirilmesi türünden merasimlerden söz edilmesi, özellikle dinî yapılarda mimarinin simgesel ve sosyal statüsünün önemini ortaya koyan ve büyük bir olasılıkla teknik olmasa bile biçimsel bazı tutumları açıklayıcı olgular olarak değerlendirilmelidir.

Nuruosmaniye'nin yapımı 1748'de başlamakla birlikte, burada sözü edilen tekniklerin daha erken dönemler için de bir ölçüde geçerli olduğunu kabul etmek gerekir. Ancak bu konuda fazla genelleme yapmadan belge ve gözlemlere dayanan karşılaştırmalar yapılması gereklidir.

Ahmet Efendi'nin risalesi yapı tekniği üzerinde özel bir yapıt sayılamaz. Ve terimleri kullanışına bakılırsa, bir teknik adam tarafından yazılmadığı da söylenebilir. Özellikle sayısal açıdan açık hatalara rastlanmaktadır. Fakat bütün kusurlarına karşın, yine de Osmanlı Mimarisi üzerine teknik açıdan en fazla bilgi veren yapıtlardan biridir. Risalede mevcut bilgileri genel gözlemler, şantiye örgütlenmesi, malzeme sağlanması ve yapım tekniği başlıkları altında değerlendirmeğe çalışacağım.

Genel Gözlemler

Vakfının tamir edilmesine olanak vermemesinden sonra terkedilen Fatma Hanım Mescidi adlı caminin tamiri için III. Ahmet çağında mahalleli tarafından yapılan girişimlerin I. Mahmut döneminde yenilenmesi üzerine Padişah caminin yeniden yapılmasına emir vermiştir. Terkedilmiş camilerin sorumluluğu ile yükümlü olan Şeyhülislâmlık bu sorunla ilgilenmek üzere Darüssaade Ağası Kâtibi Derviş Efendi'yi görevlendirmiştir. Daha sonra, başarılı çalışmalarından ötürü Padişah tarafından Bina Nazırı seçilecek olan Derviş Efendi, Bina Emini olarak Ali Ağa adında birini seçmiştir. Ali Ağa da «fen sanatında maharet-i tamını olan neccar kalfalarından Kâr-ı Azmude (yani bu alanda deneyimi çok olan) Semyon (Simeon) nam zimmî'yi kalfa tahsis eylemiştir.» 1753'de cami inşaatını yerinde gören Le Roi adlı bir Fransız mimarı kubbenin yapımı sırasında inşaatın teknik sorumluluğunun bir Rum mimarın elinde olduğunu bildirmekte ve büyük kubbenin yapımında kullandığı basit ve kullanışlı yöntemi övmektedir.[75]

Sultan Mahmut yeni yapılacak caminin bir resmini isteyince kendisine derhal «çehar duvar bir resüm ettirip getirilmiş»tir. Sultan bunu beğenmemiş ve «mücessem tersim ferman olunmuş» bunun üzerine «yek kubbe ve dununda sütun sikleti olmayub tabakat ve mahfelleri ve derun ve birunu hey'eti camiası elyevm ne surette ise bir kebir levha üzerinde beine resm-i resimi suretyab olunup iraet ve suret-i hey'eti makbul-ü şehriyar-ı alîcenab olmuştur.»

Bizim deyimimizle Padişah üç boyutlu bir çizim istemiş, bunun üzerine içerde taşıyıcı ayak olmayan tek kubbeli bir yapının bütün katları ve mahfelleriyle içi ve dışı nasıl olacaksa o şekilde, büyük bir levha üzerinde resmi, burada kanımca perspektif, canlandırılıp, görünüşü ve biçimi alicenap sultanın hoşuna gitmiştir.

Bu resimlerin kimin tarafından yapıldığı belirtilmiyorsa da, mimar kalfa tarafından yapıldıkları söylenebilir. Acele yapılan ilk resmin bir cephe ya da perspektif olduğu anlaşılmaktadır. İkincisinde ise «mücessem tersim ferman olduğuna» göre, ya perspektif ya da maket olmalıdır. Ancak hangisi olduğu konusunda kesin bir kanı sahibi olmak güçtür. Çoğu tarihçiler bunu bir maket olarak yorumlamışlardır. Caminin ayaksız, tek kubbeli, tabakat ve mahfellerini, içini ve dışını gösteren ve sultan tarafından beğenilen bu resmin bir perspektif olması olasılığı daha güçlüdür. Topkapı Sarayı'nda III. Osman döneminden kalan perspektif duvar resimlerini biliyoruz. «Bir kebir levha» üzerinde denilmesi de bu tahmini kanımca güçlendirmektedir. Eğer maketse, yapının içini ve dışını gösteren bir maket yapımı oldukça gelişmiş bir maket tekniğinin varlığını gösterir.

Dalloway, **Constantinople Ancient and Modern** adlı yüzyıl sonunda yayınlanmış kitabında, padişahın Avrupa kiliselerinin planlarını getirttiğini, fakat ulemanın itirazı ile karşılaştığı için onlara benzer bir yapı yapmaktan vazgeçtiğini yazıyor.[76] Fakat yapının üslûp açısından, örneğin 1732'de yapılmış bir Hekimoğlu Camisi'nden, bu kadar kesin bir ayrılış göstermesi Batı etkilerinden Padişahın vazgeçmediğini ortaya koymaktadır.

Yeni yapılacak yapının büyük bir Sultan Camisi olmasına karar verilince önerilen yapı eski mescidin arsasına göre çok büyük olduğundan, yapılacak yeni istimlaklerin gerçekleştirilmesi için Haremeyn-i Şerif, Şeyhülislâmlık, Sadramzamlık ve Evkaf, Hassa Mimarbaşısı Ağa, Mimaran Kâtibi ve Hülefası ve evkaf mütevellilerinden oluşan bir hey'et kurulmuştur. İslimlak edilen alanın ölçü, keşif ve tahrir defterleri Mimar Ağa'nın sorumluluğunda hazırlanmıştır. Ahmet Efendi Mimar Ağa'nın kim olduğunu söylemiyor. Mimar Ağa'dan yani o sıradaki Sermimaran-ı has-

sadan bir de temel atma merasimi sırasında Bina Emini ve Bina Kalfası ile birlikte hil'at giydirilirken göz edilmektedir. Böylece kendisinin yapıyla ancak genelde bir ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. Fakat yapının mimarı olmadığı da kesindir. Böylece arsanın hazırlanması, satın alınması ve yapının dış ilişkilerinde Sermimarın ve bürosunun başlangıçta bir rolü olmuş, fakat caminin asıl şantiye sorumluluğunu Bina Emini ve Bina Kalfası taşımışlardır.

Şantiye Örgütlenmesi

Padişah tarafından bizzat Bina Nazırı tayin edilen Derviş Efendi yapının yürütülmesinde baş sorumludur. İnşaatın düzenli yürümesi, malzemesinin zamanında ve gereken nitelikte sağlanması ve bunlarla ilgili kişilerin bulunması onun işi olarak görülüyor. Bina Emininin şantiye sorumlusu olarak daha çok masraf ve hesapların düzgün yapılması ve malzemenin yerinde kullanılması ile ilgili olduğu kabul edilebilir. Eserin tümünde Ali Ağa'dan sadece mimarın bulunmasındaki rolünden söz edilmiştir. Fakat Bina Emininin bu işi yaparken yanında oldukça büyük sayıda yardımcısı vardır. Bina Kâtibi Ahmet Efendi ve muhasebe kâtibi Mehmet Efendi, amele kâtibi, üç mühimmat kâtibi, mutemedbaşı ve üç hasekisi, 78 kişi mutemeden, 20 kişi haberci (inşaat muhafızı) ve Divan tarafından tayin edilmiş kâtipleri, binanın ortayazıcısı, nalburbaşı, üç bevvab ve yeniçeriler idari kadroyu oluşturmaktadır.

Yapının inşaat ve mimarî yönden sorumlusu Bina Kalfası olan Simeon'dur. Nuruosmaniye'nin gerek plan, gerekse dekoratif ayrıntılar bakımından kendinden hemen önceki yapılardan çok ayrı bir üslûpta olması, Simeon kalfanın imparatorluk sınırları dışında bazı deneylere sahip olduğu düşündürmektedir. Bununla ilgili olarak Dalloway'in sözünü ettiği durum anımsanabilir.

İnşaat, yapı alanının değişik yerlerinde çalışan çok sayıda ekip tarafından yürütülmüştür. Ahmet Efendi bu ekipleri ayak ve tezgâh ustaları, kârgüzar taşçı efradı ve sırık hamalatı olarak adlandırır. Müslüman ve zımmî ekiplerin ayrı ayrı reisleri vardır. Risale'nin sonunda Ahmet Efendi cami inşaatı ile ilgili bütün sorumluların hemen hemen tam bir listesini vermektedir.[77].

Çalışanlar listesinin ilgi çeken özellikleri şöyle özetlenebilir : Şantiye idaresi yüze yakın kişiden oluşmaktadır. Temel hafri sırasında 1000'den fazla rençber (toprak amelesi), 300'den fazla lâğımcı, 200 duvarcı ve müsakkafat hedmi (mevcut yapılar için yıkıcı), 50'den fazla neccar (marangoz) çalışmıştır. Ahmet Efendi sonraları toplam olarak günde 800-900 kişinin çalıştığını, en sıkışık dönemde 1350 kişinin bulunduğunu yazar. Risale'nin bir yerinde tüm 4000 değişik işçinin 1169-1170 yılları arasında çalıştığını kaydetmiştir.

Şüphesiz en önemli grup taşçılardır. Bunlar Müslüman ve kefere taşçıbaşılarının kontrolünde çalışırlar. Genellikle taşçılar bir taşçıbaşı (reis sözcüğünü ve baş kârhaneci sözcüğü de kullanılmaktadır) idaresinde taşçı kârhanecileri (asıl ustalar) ve taşçı neferatından (sengtraşan da denilen işçiler) meydana gelen gruplardır. Genellikle her zanaat kolunun bir başı, (camcıbaşı, kurşuncubaşı gibi) ve onun kârhanecisi yani baş ustası vardır. Bina Kalfasının da bir kârhanecisi yani yardımcısı vardır. Bunun da taşçı olduğu söylenebilir.

Daha önceki dönemlerde de olduğu gibi Sultan camisi inşaatında çalışan ustalar imparatorluğun dört bir yanından getirilmiştir. Özellikle taşçıların Azerbaycan, Kayseri, Kastamonu, İzmit, Rodos, Sakız, İzmir ve Midilli'den getirildiğini görüyoruz. Ahmet Efendi bunlara 'arşunlu kalfalar' diyor. Bunun ustalık beratı almış olanlar için kullanıldığını kabul edebiliriz.

Malzeme Sağlanması

Risale'de özellikle taş ve demirin sağlanması ile ilgili geniş bilgi vardır. Demir dışında camide kullanılan malzemenin olanak elverdiği zaman deniz yoluyla getirildiği anlaşılmaktadır. Marmara Adası'ndan getirilen mermerler adanın on kayığı ile taşınmıştır. Küfeki, Davutpaşa ve Makrıköy ocaklarından çıkarılmıştır. Davutpaşa'daki arabalarla karadan getirilmiş olmalıdır. Karamürsel'den od taşı, kebir ve vasat (büyük ve orta boy) kayıklarla taşınmıştır. Kereste ve kendir (alat-ı ham) Karadeniz'den sal niteliğinde 'çekluk sefineleri' ile taşınmıştır. Üsküdar'ın ateş kayıkları (tulumbacıların de-

nizden yangına gitmek için kullandıkları kayıklar) ve iskele mavnaları ve İzmir sefineleri de deniz taşımacılığı için kullanılmıştır. Ahmet Efendi, hergün karadan kırkelli araba, denizden Üsküdar ateş kayıkları ve mavnalarla küfeki taşı ve Karamürsel'den on kayıkla od taşı ve yıkık yapılardan taş taşındığı halde yine taş sıkıntısı çekildiğini yazmaktadır.

Malzeme sağlanmasındaki en büyük sorunun şadırvan avlusundaki oniki büyük sütunun Bergama'dan getirilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Risale'de ayrıntılı olarak anlatıldığına göre, Bergama'da terkedilmiş bir kiliseden getirilmeleri için, cami kalfası yerine kadar giderek uygunluklarını saptamıştır. Bergama'dan en yakın sahile kadar olan beş buçuk saatlik yol düzeltilip gerekli yerlere köprü yapılmış ve bir yükleme iskelesi inşa edilmiştir. Bu yol üzerinde otuzbeş çift mandanın çektiği demir tekerlekli ve kuşaklamalı kızaklarla her biri üç ton civarında olabilecek sütunlar sahile taşınmıştır.

İskelede, Tersane-i Amire'de olduğu gibi bir darağacı kurulmuş ve kayıklara sütunları yükleme için kullanılacak ceraskalları (cerr-i eskal) kurması için Tersane-i Amire reislerinden Mehmet Reis görevlendirilmiştir. Sütunlar İstanbul'dan gönderilen dil kayıklarına, her kayığa bir tane olmak üzere, yüklenerek dört - beş günde Yalı Köşkü önüne getirilmiştir. Saray bahçesinden Cami'ye kadar sütunların taşınması için yine tersaneden getirilen kızaklar kullanılmıştır. Sütunların taşınmasında kızakkeşan, arabacıyan, amele ve rençber olarak 500-600 kişi çalışmıştır. Genellikle yükleme ve boşaltma, yük kaldırma gibi işlerde tersane reislerinin teknik bilgisinden ve tecrübesinden yararlanılmıştır.

Demir ham ya da işlenmiş olarak Bulgaristan'da Samakov'dan getirilmiştir. Süleymaniye inşaat defterlerinden de öğrendiğimiz gibi, çok eskiden beri bu kent başkente demir sağlayan başlıca merkezdir. Bu arada Kavala'dan da demir getirilmiş olduğunu öğreniyoruz. Nuruosmaniye'ye bu demirlerin ham ya da işlenmiş olarak gelip gelmedikleri anlaşılamamaktadır. Mamul olarak geldiğini kabul etmek daha doğru olur. Kurşun ise tümüyle dış ülkelerden (bilâd-ı efrenciden) getirilmiş ve piyasa

fiatına, her bulunduğu yerden alınmıştır. Ahşap Karadeniz'den getirilmiştir. Fakat bölgesi özel olarak belirtilmemiştir.

Yapım Tekniği

Risale'de özellikle temel hafri ve iksası, temel inşaatı, ahşap iskeleler ve demirin konstrüktif kullanılışı ile ilgili bilgiler verilmektedir.

Avlunun camiye yakın tarafına ve cami aksı üzerine (ki bu caminin arsa üzerine yerleştirilmesinin daha önce kesin olarak yapıldığını göstermektedir) bir kılavuz kuyu açılarak 'kar-ı zemine,' yani zeminin en derin yerine -ki burada sağlam zemin ya da yeterli nitelikte zemin anlaşılabileceği gibi, teknik olmayan bir terim olarak sadece zeminde derin bir nokta da anlaşılabilir- 22 arşın'a kadar inilmiş ve burada yeraltı suyu bulunduktan sonra su altında da 2 arşın daha kazılmıştır. Su içinde çalışılırken suyun boşaltılması için 'tulumbacı mikrasları' kullanılmıştır. 24 arşın (ortalama 18 metre) derinliğindeki hafriyatta işçilerin toprak altında kalmaması, yazarın deyişiyle 'toprak basdırmamak için', alanın çevresi 'verdinar'ı kebir ve kereste-i giran ve çasa sütun ile sedd-i bend olunup', yani büyük verdinar ağaçları ve ağır kereste ve sütunlarla iksa edilip inşaat yükseldikçe bu kereste başka amaçlar için sökülmüştür.

Caminin tüm temeli kazıklar üzerinde dökülen bir tür radye jenerale oturduğuna göre, zeminin pek sağlam olmadığı düşünülebilir. «Bütün meydana kaldırım taşı dizilir gibi demirli kazıklar kakbul...» çakıldığını söyleyen Ahmet Efendi, kazıklar arasının 2 arşın parmağı (5 - 6 santimetre) ve kazıkların 3,5 arşın olduğunu yazmaktadır. Bunun üzerine horasan, kireç ve molozdan oluşan bir harçla döşeme yapılmıştır. Burada sözü edilen kazık arası mesafesi fazla sıkışık gibi geliyorsa da dökülen harcı tutabilmesi için gereklidir. Horasan, kireç ve moloz karışımı harcın dökülerek rıhtım yapılması derken yazar rıhtım sözcüğünü döşeme niteliğinde bir kârgir konstrüksiyon anlamına kullanmaktadır. Burada kullanılan harç İstanbul'da Bizans çağının erken dönemlerinden bu yana özellikle temellerde kullanılmıştır. Ve su altında ve

basınç altında sökülmesi hemen hemen olanaksız çok sert bir karışım oluşturmaktadır. Buradaki kazıkların uçlarına demir çarık giydirildiği anlaşılmaktadır. Bu da Roma döneminden bu yana bilinen bir tekniktir. Büyük bir olasılıkla kazıkların üstleri çürümeye engel olmak için su altında bırakılmış, fakat rıhtım su seviyesi üzerine çıkmıştır.

Yazar horasan, kireç ve molozla yapılan bu ilk rıhtım ya da döşemenin birkaç arşın yüksekliğinde olduğunu söylüyor. Bunu pratik olarak saptama olanağı yoktur. Çünkü sözünü ettiği düzey bugünkü bodrum zemininden altı yedi metre daha aşağıda ayaklar, çamur ve su altında bulunmaktadır.

Yazarın açıklamaları bundan sonra yeteri kadar açık değildir, hattâ bugünkü duruma uymadığı bile düşünülebilir. Fakat büyük bir olasılıkla anlatımında eski deyimle 'takdim tehir' yapan yazar, okuyucuyu da şaşırtacak bir anlatımla alt yapının inşaat aşamalarını yazarken süreci düzenli bir sırada anlatmamıştır.

Ahmet Efendi temelin üstüne kadar olan inşaatı şöyle anlatıyor.

«... rıhtım bir kaç arşın balâya çıkıp hemvar oldukta binaya kemal-i metanet ve resanet hasıl olmak için ayaklar seçilüb ve ayaktan ayağa kemerler devr olunub manina sarnıç su hazneleri suretyab ve yeryüzüne çıkmağa dört arşın kaldıkta köprülük od taşı ferşine şuru olunduğu esnada...» burada anlatım kesilmekte ve daha ilerde «ahçar-ı merkum ferş olunarak ruy-ı zemine musavi oldukta camiin cevanibi enbaa dıvarları tarh olunub secde zeminine kadar mürtefi olsun deyu bad el istizam istişare olunmak ferman olunmakla darülsüeda Ağası sabık kâtibi ve ol esnada ruznameci olan Ali Efendi ve emdeci karındaşı olan şehremini Yusuf Efendi hazretleri ve haremeyn müfettişi Nimetullah Efendi ve Hassa mimarbaşısı ve su nazırı akd-i encümen-i istişare ve badelmüzakere Sultan Ahmet Han camii intihab olunub ana mukayese olmakla havlısı zemininden üç arşın irtifa ile ve dairen medar som mermerden imal olunarak otuz adet eğeden çıkma musaykal toplu demir pençereleri vaz...» diye devam ediyor. Bu anlatıma bakılacak olursa bodrum

tonozları kapandıktan sonra üzerine köprülük od taşı ferşedilmiş, yani tonoz vadileri doldurularak zemin düzeyine çıkıldıktan sonra secde döşemesinin ne kadar olacağını saptamak üzere bir heyet toplanmıştır. Oysa yapının bodrum tonozları zaten zemin düzeyinin üzerine çıkmaktadır. Bugünkü bahçe kotu üstünde ve mihrabın subasmanında ve tam yapının aksı üzerindeki pencere bodruma açılmaktadır. Dolayısıyla cami secde döşemesinin bahçeden yüksekliğinin saptanması bodrum tonozlarının kapanmasından daha önce belirlenmiş olmalıdır.

Bugün bodrum zemini kısmen moloz ve çamurla dolduğundan döşemenin her yerde aynı seviyede olup olmadığı ve kesin kotunu saptamak için oldukça uzun bir temizlik gerekmektedir. Fakat içerde bulunan kuyu kenarları esas alınırsa içerden tonoz tepesine kadar olan yükseklik 7,50 - 8.00 metredir. Bunun üzerindeki döşeme ve dolgu kalınlığı ortalama 1.00 metredir. Buna göre su çıktığını söylediği 22 arşından bodrum zeminine kadar, rıhtımın yüksekliğine bağlı olarak hiç olmazsa 7.0 - 8.0 metrelik bir temel bölümü bulunmaktadır. Bu derinliği de saptamak zordur. Çünkü temeller arası moloz ile dolmuştur. Fakat bu temellerin kademeli olduğu anlaşılmaktadır. Bodrum içinde bulunan bir duvar çıkıntısına bakarak bu kademelerin ortalama 30'ar santimetrelik 'empattement'-ları olduğu söylenebilir.

İnşaat esnasında yapılan iskeleler hakkında Ahmet Efendi kısa bilgi vermektedir. Yapı yeryüzüne çıktıktan sonra «... her üç arşın balâ suud ettikçe (yükseldikçe) dairen medar iskeleler...» kurulmuştur. İskeleler içerde ve dışarıda namaz döşemesinden kubbe üstüne kadar üçer arşın (22 metre) aralıklı onsekiz kat oluşturacak biçimde yapılmıştır. İskelelerin genişliği 6 arşın (4,5 metre) olduğunu ve yedi sekiz yerde katlar arasında merdivenler yapıldığını yazmıştır. İskele döşemeleri tahta yerine 'topaç ve üstüvar omurgasından' yani kesilmemiş ağaç gövdesinden yapılmıştır. Yazar kerestenin çokluğunu 'camiî şerif kereste içinde mestur ve pinhan idi' diyerek anlatır. Toprak iksası ve iskeleler için kullanılan büyük boyutlu keresteler sonradan kesilerek kalıp ve işçiler için sundurma yapmakta kullanılmıştır.

Nuruosmaniye'de, bizim şimdiye kadar bildiğimize göre daha fazla demir öğeler kullanıldığı kanısı uyandıran bir anlatımla, Ahmet Efendi civata dediği demir kirişler ve gergiler, simit dediği halka biçiminde öğeler, kenet ve zıvanalar üzerine biçim, boyut ve kullanımla ilgili bilgiler vermektedir. Demir aksamın kullanılmasına ilişkin olarak bilinçli bir kuramsal yaklaşım dile getirilmiştir. Özellikle demir kullanışıyla ilgili olarak 'mühimmat-ı mahsusa (özel malzemeler), keyfiyet-i mamule (yapımsal nitelikler) ve tarik-i istihkâm' (strüktür esasları) anlatılmaktadır. Kubbe üstüne varıncaya kadar dokuz seviyede binayı kuşaklamak üzere 'çifteleme demir civatalar dairen medar' sürekli olarak yerleştirilmiştir. Bu demir kuşakların strüktürel işlevi Ahmet Efendi tarafından çok iyi anlatılmıştır. 'Binanın bir ucundan bir ucuna varınca dairen medar kuşaklanıp bütün bina gûya cism-i vahit menzilesinde rabt-ü istihkâm olunmuştur.' Bugünkü deyimle bu kuşaklama ve kullanılan diğer demir öğeler yapının monolitik bir strüktür olarak çalışmasını sağlamak amacıyla kullanılmışlardır. 'Binayı gereği gibi bend ve rabt eden mücerret civata ile demir kenet ve zıvanadır.' demektedir. Gerçi bu malzemenin ne ölçüde bu bütünlüğü sağlayacağı tartışılabilirse de, hangi amaçla kullanıldıkları konusunda şüphe edilemez.

Yapıyı kuşaklamak için kullanılan civatalar 4 - 14 arşın uzunluğunda 'balık sırtı tabir olunmakla tuluna kıyasla hey'eti ehline malumdur' diye tanımlanmıştır. Burada cıvata klasik dönemde 'kiriş' adı altında geçen çubuk dövme demirdir. Kesitinin de boyuna göre yapıldığı ve belli standartları olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim camide açıkta olan gergi demirleri açıklıklarına göre boyutlandırılmıştır. Ancak bu boyutlamanın atalet momenti bilgisinden yoksun olarak yapıldığı görülmektedir. Çünkü küçük açıklıklarda dikdörtgen kesitli olan demirler, kesitler büyüdükçe kareye yaklaşmaktadır.

Ahmet Efendi 'cıvatalar bir kemerden bir kemere yahut bir sütundan bir sütuna merbut olup ve bunun ekseri ve ziyade cesim olanı derun-u dıvarda, ancak bazıları zahirdir' der. Bu açıklamadan anlaşılabildiği kadar, duvar içinde kalan ve belki de daha sürekli bir kuşak

oluşturan demir civatalar gergi niteliğinde olanlardan ve dışarıda gördüklerimizden genellikle daha büyüktü. Fakat en büyük cıvata boyutları hakkında da doğru bir fikir sahibi olduğumuzu kabul edebiliriz Çünkü gerek avlu kemerleri arasında, gerek içerde mihrab nişinin kemeri içinde büyük açıklıklarda ortalama 8 x 10 cm. boyutlu büyük kirişler görülmektedir. Bu cıvata adı verilen kirişlerin çift olarak kullanıldığı söyleniyorsa da bunun konstrüktif ayrıntısı anlaşılamamaktadır. Birbirlerine yatay cıvatalarla birleştirilen çift kiriş kullanıldığı için bunlara cıvata adı verildiği tahmin edilebilirse de, bunu doğrulayacak bir örnek yapıda görülmemektedir. Uçları kanca biçiminde kıvrılmış olan bu kirişler, birbirleriyle, aynı doğrultuda ve köşelerde simit adı verilen ağır ve büyük halkalarla birleştirilmiş ve sağlamlaştırmak için içlerine kurşun dökülmüştür. Bu simitler bir bakıma yön değiştirme noktalarında sürekliliği ve esnekliği sağlayan mafsallar olarak çalışmaktadır. Gurlitt, Fatih Camii'nden aldığı bir demir detayında dikdörtgen halkalar göstermektedir.[78] Kirişlerin uçlarının kıvrılarak çengel yapıldığı bir çok yapıda görülebilir.[79] Bugün caminin içinde galeri katı üzerinde daha önceki camilerde görülmeyen bir sayıda, estetik duyarlılığımızı da bir ölçüde rahatsız eden bir düzen görülmektedir.

Binayı dokuz seviyede kuşatan demirler yazarın verdiği bilgiye göre bodrum kemerleri üzerinde (burada üzengi hizasında normal olan bir kuşaklama görülmemektedir) toplu demir pencerelerin kemerleri üzerinde (bunların zemin kat pencereleri olması gerekir), mahfeller ve tabakattaki mermer direkler üzerine (üzengiler hizasında görülen gergi demirleri) ve arkalarındaki diğer gergiler ve varsa bunlara duvar içinde tekabül eden diğer kirişler olmalıdır, 'kebir yay kemerlerinin üzengi tabakalarına, kalkanda vaki pencere tabanları üzerine' (yani ana kemerler içindeki dolgu duvarlarının içindeki pencere dizileri) pencerelerin üst kemerleri üzerine ki burada yatay kuşaklama olanaksızdır kubbenin üzengi devrine (yani tamburun altına) tambur üzerine ve hemen ardından kubbe kaidesindeki tuğla duvar içine yerleştirilmiştir.

Ahmet Efendi temelden kubbeye kadar duvarda ve kemerde her tür taş malzemeye başka bir deyişle od ta-

şına, küfekiye ve mermere en az üç olmak üzere 3 - 5 arasında kenet koyulduğunu yazmaktadır. Kenetlerin ağırlığı 1,5 okkaya (yaklaşık 2 kg.) kadar değişmektedir. Kirişlerde olduğu gibi taş boyutuna paralel olarak kenet boyutu da değişmektedir. Süleymaniye inşaat defterlerinde de değişik boyutlarda kenetlerden söz edilmekte, küçük, vasat ve büyük olarak üç ayrı boyut belirtilmektedir. Orada verilen örneklerde bir okka (1283 gr.) ağırlığında olanların en çok kullanıldığı görülmektedir. Kened-i Frengi denen bir türünün boyunun bir zira (ortalama 0.75 metre) ve genişliğinin 7 parmak (ortalama 22 cm) olduğu belirtilmektedir. Şüphesiz bu olağanüstü bir boyuttur ve temellerde kullanılmış olabilir.

Kenetlerin sağlamlaştırılması için her bir kenede 4-12 okka kurşun dökülür denmektedir. Bu herhalde yanlışlıkla yazılmış olmalıdır. Çünkü küçük bir kenet ortalama 600 gram yani 30 santimetreküp olduğuna göre, kendisini sağlamlaştırmak için on misli hacimde kurşun dökülmesi gerekirdi.

Kenetlerin biçimi konusunda bir şey söylemiyor yazar. Bunların Roma çağından bu yana bilinen ve bütün klasik dönem camilerinde de gördüğümüz şekilde iki ucu kıvrık, 20 - 30 santimetre uzunlukta yatay çubuklar olması gerekir.

Yapıda kullanılan diğer bir demir öğe, zıvana denilen kalınca, yassı ve uçlara doğru genişleyen öğedir. Yazar zıvananın bütün taşların 'yassılığına' (burada yatay anlamına geliyor olmalı) yine kurşunla birlikte konduğunu söyler. Özellikle devir taşlarına (kemer taşlarına) birkaç mahalden konup 'istifa mertebe' yani dolana kadar, kurşun akıtılır demektedir. Yatay düzlemde taşlar birbirlerine kenetlerle tutturulduğuna göre, zıvana taşlar arasında düşey bağlantıyı sağlamakta, yassılığına, yani yatay sıralar arasında kullanılmaktadır. Zıvana antikiteden bu yana, örneğin sütun kaideleriyle sütunlar ya da sütun taşları arasında kullanılagelen bir yapı öğesidir. Bunun bütün taşlarda kullanılıp kullanılmadığını söylemek zordur. Köşe ve ayaklarda ve kemerlerde kemer aksı doğrultusunda özellikle kullanılmış olmalıdır.

Ahmet Efendi'nin verdiği bu bilgiler sınırlı olsa da, yapının tüm konstrüktif tasarımı konusunda, ayrıntıya kaçmadan kesin bir fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Başka bir deyişle, biz yazarın verdiği bilgiler ve genel düşüncelerle onsekizinci yüzyılda bir caminin inşaat sürecinin rekonstrüksiyonunu yapabiliyoruz. Nuruosmaniye'de kullanılan demir aksam şüphesiz bağımsız bir strüktürel sistem niteliği taşımaz. Fakat basit bir tektonik sistem değil, karmaşık bir kargir yapı tasarımı söz konusudur. Burada yatay ve düşey hareketlere karşı sistemin sürekliliği ile elde edilmek istenen direnç, basit bir hatıllı sisteme göre daha fazladır.

Kubbeli ve tonozlu yapılarda, yani yapıdaki ilk ve büyük taşınanlara karşı ve kemer ve tonozların açılmalarını engellemek için ahşap ve metal gergi kullanılması yapı kültürünün çok eski dönemlerine, Roma Mimarisi'nden öteye, özellikle Ortaçağ yapılarına kadar uzanmaktadır. Fakat yapıda Ahmet Efendi'nin sözünü ettiği anlamda, yapıya strüktürel bir bütünlük vermek için değişik düzeylerde sürekli kuşak kullanıldığını bilmiyoruz. Brunelleschi Floransa Katedrali'nde kubbe çevresine demir kuşaklama yapmıştır. Fakat bunun kubbeden gelen eğik kuvvetleri karşılayıcı olduğunu kestirmek zordur. André Godard da Sultaniye'deki Olcayto türbesinde kubbe çevresinde ahşap bir kuşaklamadan söz etmişti. Fakat Sanpaolesi bunların sadece iskeleler için kullanılan ahşap kalıntılar olduğunu göstermiştir[80] Bizans'da ve Osmanlı Mimarisi'nde de yapıda demir gergi olarak kullanılmıştır. Fakat yazarın sözünü ettiği sürekli kuşaklama konusunda kesin bir bilgimiz yoktur. Yalnız demir çubukların klasik dönemde galerilerde, az açıklı tavanlarda taşıyıcı olarak kullanıldığını biliyoruz.[81] Süleymaniye inşaat defterlerinde kiriş-i kubbe olarak adlandırılan kirişlerin kubbelerde kuşak olarak kullanıldığını kabul edebilirz. Fakat Sinan yapı konstrüksiyonuna değindiği kısa pasajlarda demir kullanılışıyla ilgili bir şey söylememiştir.

Ahmet Efendi'nin anlatışına bakılırsa bütün duvarların kesme taş olarak inşa edilmiş olduğunu kabul etmek gerekir. Ancak klasik dönemde bile yapılmayan bu lüksün, bu dönemde gerçekleşmiş olduğunu kabul etmek güçtür. Duvarların genelde yine dışta kesme taş içerde

moloz dolgu olması gerekir. Zıvana ve kenetler ilk cephedeki kesme taş sıraları arasında kullanılmış olabilir. Çift kuşaklamaların da iki yana yerleştirilip yer yer birbirlerine bağlandıkları düşünülebilir. Fakat bunu kanıtlamak olanağı şimdilik yoktur.

Ölçü Sistemi

Ahmet Efendi bazen zira bazen arşın terimini kullanmaktadır. Arapça 'Dhıra' yüz ölçümü birimi olarak Peygamber döneminden bu yana kullanılmaktadır. İbn Sa'd, Tabakat'ında Peygamberin evinin kapısındaki perdelerin 3 x 3 zira olduğunu yazmıştır ve bu birimin sabit bir boyut olmadığını biliyoruz. Creswell, Amr Camii için verilen eski ölçülere uygun olarak 1 zira = 0.578 ölçüsünü vermektedir. Mısır'da zira al-amal ya da zira-i beledi bu ziradır.[82] Klasik Osmanlı döneminde boy ölçüleri zira olarak verilmiştir. Onsekinci yüzyılda çok kez arşın kullanılmış olabilir. Şüphesiz bunun çarşı arşını değil, bina arşını denilen türü olmalıdır. Fakat yazar bunu ayrıca belirtmemiştir. Buçuk arşın kullanılmakta, ondan sonra da arşının yirmidörtte biri olan parmak kullanılmaktadır. Ahmet Efendi'nin verdiği ölçülerle bugünkü ölçüleri karşılaştırarak kullanılan arşının o zamanki yakın değeri bulunabilir. Ancak Ahmet Efendi'nin verdiği boyutların nereden alındığını kesin olarak anlamak olanağı yoktur. Fakat ortalama olarak secde zemini yüksekliği, duvar kalınlığı, şadırvan avlusu ve caminin son cemaat mahalli dahil olmak üzere verdiği boyutlar, arşının 0.75 metre olarak kabul edilen birim boyutuna uymaktadır.

Alan büyüklüğü verirken kare yerine, büyüklüğün başına konan 'terbian' deyimini kullanmaktadır. Şunu da ekleyelim ki kitapta verilen ölçülerde bazı basit hesap hataları yapılmıştır.

Ağırlık ölçüleri olarak kantar, okka (kıyye), lodra (lodre, ledre) ve dirhem kullanılmaktadır. Bunun klasik dönemden sonra da aynı kaldığı görülmektedir. Kantar 44 okka, bir okka dört lodra, bir lodra yüz dirhemdir. Bazı malzeme için kantar, bazı malzeme için okka ya da lodre kullanılmaktadır.

Ahmet Efendi okka ve kıyye'yi yanyana ve aynı büyüklük birimleri olarak kullanmıştır. Oysa bir çok lûgatta okka, ükiyye yani kıyye'nin eş anlamlısı olarak tanımlanmaktadır.

Risale'de kırkı aşkın doğrudan doğruya yapı inşaatını ilgilendiren isim, sıfat ve deyim vardır. Bunların büyük bir teknik bilgi ile kullanıldığını söylemek zordur. Fakat bildiğimiz terimlere aydınlık getirmekte, bazılarının anlamını açıklamakta ve genel olarak bina inşaatı ile ilgili o dönemde kullanılan dilin niteliğini anlamamıza yardım etmektedir.

Ahmet Efendi'nin 'Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmani' kitabı bir tüm olarak ele alındığında yapı sürecinin hangi yönleriyle ilgilenildiğini ve o günün yapı tekniği ve uygulaması açısından önem taşıyan hususları saptayabiliyoruz. Önce bir Sultan camisi inşaatının devletin tüm örgütlerini harekete getirdiğini yinelemek gerekir. Sultan Mahmut, Derviş Efendi'yi Bina Nazırı yaparken« bak, benim bu esnada camii şerif binası hizmetinden ehem ve mültezem nazar-ı hümayunumda bir iş yoktur» diyerek bu inşaatın önemini vurgulamaktadır. Bu nedenle burada anlatılan teşrifat, merasimler, tersanenin, acemioğlanların ve yeniçerilerin, mahallî kadıların, İstanbul'da Sadrazam'dan başlayarak bütün devlet kadrolarının, şu ya da bu şekilde yapı sürecine katılmaları her tür yapı için karakteristik değildir. Fakat büyük bir caminin arsasının istimlâkinden, temel atımı, temel üstüne çıkma, yapının bitimi gibi bütün aşamalarının, ayrıntılı bir merasim çerçevesi içinde özellikle sultanın yüceliğinin bir ifadesi olarak düzenlendiğini yinelemekte yarar vardır. Ahmet Efendi eserinin yarısından çok fazla bir bölümünde devlet örgütündeki kişilerin katkılarını, kimliklerini ve merasimleri anlatmaktadır.

Teknik açıdan yazarın üzerinde durduğu en önemli iki konu temel konstrüksiyonu ve duvarların sağlamlaştırılması için kullanılan demir aksamdır. Kanımca yazarın bu iki konuya verdiği önem iki şekilde yorumlanabilir. Birincisi bu faaliyetlerin özel olarak zorluğu, ikincisi geçmişte kullanılan tekniklere göre bir yenilik göstermeleri.

Ortalama 18 metre derinlikte ve geniş bir alan üzerinde bir temel çukurunun açılarak iksa edilmesi ve su içinde kazıklı radye jeneral yapılması bugün bile ilginç ve zor bir temel çalışmasıdır. Fakat bunun yeni bir teknik olmadığını ve Romalılardan bu yana kullanıldığını biliyoruz. Buradaki önemi inşaat süreci içinde önemli bir bölümü oluşturmasıdır. Buna karşın demirin bu ölçüde kullanılışı ve Bina Kâtibinin bu konuda bu kadar bilinçli olması, bu yapıda alışılmamış ölçüde bir demirle peklendirme girişiminde bulunulduğunu göstermektedir. Gerçi kiriş, kenet, zıvana bilinen yapı öğeleridir, fakat Osmanlı Mimarisi'nde yazarın belirttiği ölçüde kullanıldıklarını gösteren bir belgeye sahip değiliz. Simit adı verilen halkalar ise daha önceden kullanıldıklarını bilmediğimiz öğelerdir.

Bu kadar çok demir kullanılmasının zamanla, demirin rutubet alıp paslanması nedeniyle duvarlarda taşı çatlatıp tahrip edebileceğini düşündürüyor. Nitekim, örneğin Sultanahmet Camii bodrumunda kenetlerin bir hayli taşı parçaladığını gözlemek olanağı vardır. Bu camide bol miktarda kurşun dökülmesi bunu engellemiş olabilir.

İnşaat sırasında en önemli teknik sorunlardan biri avlunun oniki sütununun Bergama'dan taşınmasıdır. Süleymaniye için İskenderiye'den sütun getirildiği düşünülecek olursa, bunun göreli olarak kolay olduğu düşünülebilir. Yine de inşaatın en bellibaşlı sorunlarından birini oluşturmuştur.

Cami yapımının diğer önemli bir sorunu Külliye'ye yeterli su sağlanması olmuştur. I. Mahmut Çağı İstanbul'da kenti besleyen su sistemi, kent özellikle Boğaza doğru genişlediği için, büyük ölçüde geliştirilmiştir. Nuruosmaniye sistemi Edirnekapı dışında Ferhatpaşa çiftliğinden Kapalı Çarşı'ya kadar dokuz su terazisi ve bir maksemle, büyük bir katkıdır. Şüphesiz burada da yeni bir teknik söz konusu değildir.

Bu dört konu dışında yazar İstanbul'daki dördüncü büyük kubbe dediği kubbenin inşaatından bile söz etmemektedir. Fransız mimarı Le Roi'nın övdüğü kubbe yapı-

mı tekniğinin Türkler için alışılan bir inşaat yöntemi olduğu anlaşılıyor. Ahmet Efendi'nin kubbe boyutları için verdiği ölçüler klasik dönemdeki kubbelerde bulduğumuz boyutlara yakındır. Örneğin Selimiye'de kubbe açıklığı 30.75 ve cami aksında 30.25 metredir, kubbe kaidesinde kalınlık 1.50 metre ve kilidinde 0.80 metredir. Nuruosmaniye'de kubbe çapı 25.5 metre, kubbe kaidesinde kalınlık 1.5 arşın (115 satimetre), kilitte 1 arşın (75 santimetre)'dir. Kubbe profili ve tamburun biçimi değişik olmakla birlikte Nuruosmaniye'deki boyutların oldukça fazla emniyet payı ile alındığı anlaşılmaktadır.

Nuruosmaniye'yi demir armatürlü bir kargir sistem olarak adlandırabiliriz. Ahmet Efendi'nin kitabı Osmanlı yapım teknikleri üzerinde o çağa kadar inilmeyen derinlikte bilgi verme çabası açısından Osmanlı dönemi mimarî tarihinde bir aşamadır.

Şüphesiz Nuruosmaniye'ye baktığımız zaman kullanılan konstrüksiyon tekniğinin klasik dönemlere göre büyük bir aşama olduğunu söyleme olanağı yoktur. Kullanılan yapı tekniği bütün öğeleriyle oldukça eskidir. Ve sanayi devrine kadar da aynı kalacaktır. Fakat demirin bu ölçüde kullanılması ondokuzuncu yüzyılda strüktürlerin narinleşmesi diyebileceğimiz eğilimi hazırlamakta bir öncü rol oynamış olabilir.

Kanımca Osmanlı döneminin yapım tarihini yazmak için elimizde yeterli bilgi dağınık olarak vardır. Bu makalede analitik olarak eldeki verileri değerlendirme açısından bir örnekleme yapmaya çalıştım.

Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi Üzerine Gözlemler*

Anadolu kent tarihi üzerindeki bilgilerimiz yok denecek kadar azdır. Özellikle Türk kentinin fizikî gelişmesi, bu gelişme ile ilgili tarihî ve toplumsal veriler, şimdiye kadar sistematik bir araştırma konusu olmamıştır. Bugünkü Anadolu - Türk kentinin kendinden önceki Anadolu kentleriyle olan ilişkisini de pek bilmiyoruz. Doğrusu istenirse, Anadolu ya da başka ülkelerdeki Bizans kentleri hakkında da bilgilerimiz çok sınırlıdır. İslâm kültürü içinde de, kent, sosyoloji ve hukuk bakımından ayrıntılı olarak ele alındığı halde, bir fizik bütün olarak araştırma konusu olmaya yeni başlamıştır.[83] Bu bakımdan Türk kentinin gelişme sürecini üzerine oturtacağımız verileri sabırla toplamak, bu arada, doğrudan doğruya kentler üzerinde çalışmak gerekmektedir. Bu önemli konuya, bir giriş olmak üzere, yayınladığım bu notlar, bugüne kadar toplanmış bilgilerin kısa bir özeti, bir ölçüde sentezi niteliğindedir. Bilgilerimizin gerçekten çok sınırlı olması, bazı değerlendirmeleri zorunlu olarak öznelleştirmektedir.

Orta Doğu'nun tarihî ve arkeolojik verileri yeterli eski yerleşme bölgeleri içinde Anadolu başta gelenlerden

---

* **Vakıflar Dergisi**, sayı 7, 1968'de yayınlanmıştır.

biridir. Anadolu'nun bugünkü kentleri içinde, ilk yerleşme tarihleri İsa'dan 1000 yıl ve daha öteye gidenler bulunmaktadır. Birçok kentlerin tarihini Hellenistik çağa kadar indiriyoruz. Gerçekten de İskender'den sonra ve Roma egemenliği sırasında, Anadolu'nun geniş ölçüde kentleştiği görülmektedir. Orta Bizans çağında bu kentlerin ortadan kalktığı söylenemez. Fakat Bizans egemenliğinin sonlarında, özellikle Orta ve Doğu Anadolu'da aynı yoğunluk kalmamıştır. Herhalde 'Tema' sisteminin, kentlerden çok kalelerin yaşamasına elverişli olması, İstanbul'un politik nüfusunun zayıflaması, bu sonucu doğurmuştu.

Onbirinci yüzyıldan sonra, bu bin yıllık kentler ülkesi, çok kuvvetli göçebe eğilimleri olan bir toplumun eline geçip, Türkler, Anadolu'nun çehresine kendi damgalarını vurunca, eski kentlerin yapısal gelişme koşulları ortadan silinmiş oldu. Gerçekten de, bugünün Anadolu kenti, bir Iyonya kenti tasarımının karşı ucundadır. Bu kentlerde her zaman Hitit, Hellenistik, Romalı ya da Bizanslı espri yakalanabilir. Fakat Türk çağı, kendinden öncekilerin izlerini ortadan silecek kadar uzun sürmüştür.

Türkler tarafından Anadolu'da kurulmuş büyük kentler çok değildir. Fakat bugün, eski yerleşmeler üzerinde sürüp gelmiş kentlerle, Türkler tarafından kurulmuş olanlar arasında, herhangi bir yapısal fark bulunmamaktadır. Türk kenti, eski veya yeni, her bölgede, benzer bir kimlikle karşımıza çıkıyor. Bu kimliğin, İran, Türkistan ve diğer İslâm kentleriyle genel sosyal ve fizikî benzerlikleri, Türk öncesi dokusu üzerindeki gelişmesi, kendine özgü nitelikleri bu kısa araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Tarihi Çerçeve :

1. İslâm Kenti :

Egli'nin dediği gibi «kent Arapların hayatında önemli ve fazla değer verilen bir nitelikte olmamıştır.[84] Bununla birlikte 'medine' yani kent, uygarlığın bulunduğu

yerdi. Nitekim İbni Haldun kent yaşamının tek uygar yaşam olduğunu belirtmişti.

İslâm dünyasında, oluşmaları açısından, Mekke, Şam, Halep, Kudüs gibi İslâm öncesi kentleriyle Kûfa, Basra, Bağdat, Fustat, Kayravan ya da Medine-tül-Zehra gibi yeni kurulmuş olanları birbirinden ayırmak doğru olur. Bu ikinci grup kent, halifeler tarafından, çok kez belli planlarla kurulmuş, fakat, daha çok, bir hükümdarın içinde bulunduğu raslantı koşullar sonucu ortaya çıktıklarından, genellikle, hükümdarların ölümünden sonra ortadan kalkmışlar, ya da, başlangıçta birer askerî karargâh niteliğinde olan Basra ve Kûfa gibi, ilk kuruluşlarındaki düzeni kaybetmişlerdir. Bu kentlerin ilk strüktürel özelliklerinin sonraki gelişmede ne ölçüde etkili olduğu kolaylıkla saptanamaz. Örneğin, ilk karargâh kentlerin bir Roma kenti ya da askerî kamp gibi oluşunun, sonraki biçimlenmesini yönlendirdiği söylenemez. Genel olarak, bazı mimarî ayrıcalıklar olsa da, Arap dünyasının, Mezopotamya'dan Fas ve İspanya'ya kadar uzanan ülkelerde sonradan benzer bir kent düzeni yarattığı görülmektedir.

Bazen ileri sürüldüğü gibi, Müslüman kentlerinin başlıca öğelerinin daha eski kentlerde bulunanlara benzetilmesi, yanlış değerlendirmelere yol açabilir : Müslüman kentinin pazarı, çarşısı Roma forumuna tekabül etmez. Özellikle ilk Müslüman kentlerinde cami işlevsel olarak, ne Roma Bazilikasına, ne de Hıristiyan kilisesine benzer. Belki ikisinin bir toplamıdır. Bazen kent olmanın 'prerogratif'i olarak kabul edilen hamamlar da[85] Romalılarda olduğu gibi, halkın eğlencesi için kurulmuş anıtsal yapılar olmamıştır. Arap kentlerinin sosyal karakteristikleri de kendilerine özgüydü. Bu bakımdan, bazı yüzeysel benzerliklere bakılarak İslâm kentlerinin «üzerine oturdukları eski kentlerin, amacı, strüktürü üzerinde hiç bir etki yapmadıklarını[86] söylemek doğru değildir.

Fiziksel ve sosyal yönden İslâm kentinin asıl büyük özelliği, Egli'nin de belirttiği gibi[87] onun mahallelere bölünmesiydi. Toplumdaki etnik ve dinî ayrılıklar bu bölünmeyi belki de zorunlu kılıyordu. Böylece her kabilenin

ayrı bölüme sahip olduğu ilk karargâhlardan, Halife Mansur'un Bağdat'ına ve çok daha yeni zamanlara kadar, mahalle bir birim olarak kalmıştır. Eski Şam'da olduğu gibi[88] mahalleler birbirlerinden bazen duvarla da ayrılıyordu.

Fiziksel oluşum bakımından, İslâm dünyasının coğrafî konumunun yapı ve kent biçimi üzerinde önemli etkisi olmuştur. «İçeriye dönük ev, dar, gölgeli sokak, üstü kapalı pazar yeri, çeşmeler ve su yolu sevgisi ve onların özenle ele alınması İslâm kentinin, iklime bağlı, önemli özellikleridir.»[89] Şüphesiz, bu özellikle Arap ve İran dünyasını anlatmaktadır.

İslâm kentlerinin geometriden uzak yapısı, Ortaçağ Avrupa kentlerinde de vardır. 'Polis'in yöneltici ilkeleri olmadan, bir kentin yavaş, organik gelişmesi kendi kendine bir geometri doğuramazdı. Ancak bir hükümdar fermanı, Bağdat gibi tam daire planlı bir kentin, ya da Samarra gibi aksiyal kompozisyonların uygulanmasına yol açmıştır.

Bu kentlerin evrensel özellikleri olarak ortaya konan olgular içinde, kentin merkezine yerleşen Cuma Camisi vardır. Bazen kendisine bağlı olan pazar yeri ile beraber, kentin simgesi gibi kabul edilmiştir. Şüphesiz bu da sadece İslâm kentine özgü bir özellik değildir. Her büyük uygarlık düzeyinde, kent, bu iki ana işlevi yerine getiren yapılara, strüktürünün önemli öğeleri olarak, merkezî bir yer vermiştir. Bir simge olarak caminin, Ortaçağ katedralinde paraleli vardır. Çarşının bir yerleşmenin merkezinde olması ve tapınakla bir fiziksel düzen içinde bir araya getirilmiş olması, Arap ülkelerindeki kentlerde, özellikle Suriye ve Mısır'da, Roma devrinin bir türevi olabilir. Grünebaum örtülü kumaş pazarlarının (Kaysariyye) Bizans 'Basilika'sından geldiğini ve Antakya'daki çarşıların, bunların en önce akla gelen örnekleri olduğunu savunur.[90] Fakat çoğu İslâm kentlerinde, kent merkezi, cami ve çarşının bağlantısı, planlanmış bir düzen içinde değildir. Üstelik ticaret bölgelerinin yer ve organizasyonları, bütün İslâm ülkelerinde aynı değildir. İran ve Türkistan'da, göçebelerle yapılan ticaretin kentlerin fiziksel biçimini etkilediği görülmektedir.

Sosyal yönden, kentin kendi kendini idaresi İslâmî bir kavram değildir. Yine Grünebaum'ın belirttiği gibi İslâm kenti «az veya çok yerleşmiş gruplardan meydana gelmiş, idarî ve işlevsel olarak birleşmiş bir 'entité' idi. Kentli olmanın da özel bir niteliği yoktu.[91] Kent yerine mahalle kentlide bir yere bağlı olma hissini yaratıyordu. Bu özellikler, yakın zamana gelene kadar, Avrupa uygarlığının kent geleneğinde bulduklarımıza aykırıdır, daha çok çağdaş dünyanın kent düzenine, özellikle Yeni Dünyanınkine benzemektedir. Bugünün büyük Amerikan kentinde de, bir kentli olmanın özel bir niteliği olmadığı ve onun yerini, etnik, dinî ya da ırkî ayırımın aldığı gözlenebilir. Buna bakarak, bu özelliklerin sadece İslâm'a özgü olmadığı ileri sürülebilir.

Kültürel bakımdan, bütün İslâm kentlerinin baş özelliği, politik bilinçsizlik ve kendi kendini idare yokluğudur. Bu yüzden de, Müslüman kentlerinde görülen fiziksel düzensizliği, kentlinin ortak yaşama iradesini temsil eden herhangi bir sorumlu örgütün yokluğu karşısında kentlinin bağımsız davranışında aramak doğru olabilir. Grünebaum'la birlikte «İslâm kentlerinin, Yunan ve Roma kenti gibi, tek tip bir uygar yaşamın ifadesi olmadığını»[92] söyleyebiliriz. Çünkü İslâm uygarlığı, birçok oryantalist ve İslâmcının düşündüğü kadar tekdüze olmamıştır.

2. Türkistan ve İran'da Kent :

Türk - İran dünyasının Arap sınırlarından Sinkiang'a kadar uzanan ülkelerinde kentlerin genel bir şeması vardır. Örneğin Harzem'de M.S. sekizinci yüzyılda bir kent şu üç öğeden oluşuyordu : içinde aristokratların yaşadığı ve zenaatlerin toplandığı şehristan ya da asıl kent; şehristan'ın içinde, sarayla idarî bölümleri içeren içkale; şehristan'a bitişik olarak 'Rabad', bazen 'Birûn' olarak da adlandırılan üçüncü öğe; genellikle ticarî eylemleri barındırıyordu.[93]

Mavera-ün-Nehr'de Belh'in strüktürü bu üç öğeden oluşuyordu ve şehristan'la rabat'ın duvarları arasında beş kilometrelik bir mesafe bulunuyordu.[94] Şehristan içinde

bulunan içkaleler her zaman duvarla çevrili değildi.[95] Bazen, Buhara'da olduğu gibi, içkale, şehristan içinde değil, fakat ona bitişik olarak inşa ediliyordu.[96] Fergana'nın sınır şehirlerinden biri olan Uzgend'in de benzer bir yapısı vardır.[97].

Bu bölgedeki birçok kentlerin ticareti Türklerle idi. Gerçi göçebe Türklerin, Avrasya steplerinin güney kuşağında kentler kurduklarını biliyoruz. İbni Hordadbih, erken dokuzuncu yüzyılda Türk kentlerinin varlığından söz etmektedir.[98] Herhalde bu Türk kentleri de, strüktür açısından, yukardaki kentlere benzemekteydi. Büyük bir olasılıkla, pazarların, kentin dış kapıları yakınında, ya da rabat içinde oluşu, kent gelişmesinin erken bir aşamasını göstermektedir. Arap egemenliği zamanında ve sonra, ticarî eylemlerin ağırlık merkezi, şehristan'da cami yakınına aktarılmış olmalıdır.[99]

Barthold'a göre, duvarlarla ayrılan mahalleler geleneğini, İran'a Araplar getirmişlerdir. Moğolların 1221'de yıktıkları Merv'de (Sultankala), onbirinci - onikinci yüzyıllarda, mahalleler duvarlarla birbirlerinden ayrılıyorlardı.[100] Kentin ticarî bölümü şehristan'da idi.[101]

Genellikle, Orta Asya'nın birçok bölgelerinde, İslâm öncesi kentlerinin oldukça düzgün bir plan şeması olduğu ve geometrik olarak tanımlanabilecek bir sınıra sahip oldukları anlaşılıyor. Örnek olarak Hiva planı gösterilebilir. Sonraları kentler, daha düzensiz bir gelişme gösteriyorlar. Surlarla çevrilen bu kentlerde, Taşkent ve Semerkant'da olduğu gibi, merkezde çarşılar bulunuyor, yollar merkezden surlara doğru ışınsal olarak açılıyordu.[102]. Büyük yapıların anıtsal ve aksiyal düzenleri, Semerkant ve Buhara'da Timur devrinde, ya da, İran'da Şah Abbas'ın İsfahan'ında gördüğümüz gibi, daha çok geç çağların ürünüdür. Bu gelişmelerin eski Sasani geleneklerinin yeniden canlanması, ya da, Egli'nin ileri sürdüğü gibi, Türklerin getirdiği bir eğilim sonucu olması konusunda kesin bir şey söylemek zordur.

Bu Türk - İran dünyasının ortaya koyduğu üç esas öğeli kent yapısı Anadolu - Türk kentini etkilemiş olabilir. Fakat Anadolu kentlerinde, Orta Asya'dakine ben-

zer, bir rabatın varlığını gösteren bir veri, şimdiye kadar bulunmamıştır, işlevsel olarak da gerekmiyordu.

3. Anadolu Bizans Kenti Üzerine Bilgilerimiz :

İslâm'ın yükselişinden sonra Anadolu'daki Bizans kentleri gittikçe fakir ve bakımsız bir duruma düştüler. Yedinci yüzyıldan onbirinci yüzyıla kadar, ülkenin askerî örgütleşmesine paralel olarak, özellikle Orta ve Doğu Anadolu'da «kentlerin sürekli bir kent niteliğinden uzaklaşma sürecine girdiği[103] ileri sürülebilir. Kentler, Ostrogorski'nin savunduğu gibi, sayıca fazla azalmamış olsalar bile,[104] küçülmüş ve fakirleşmiş oldukları kabul edilebilir. Eğer kentin «tek üretim biçimi ziraat olmayan ve hukuki bir statüsü olan bir topluluk» olduğu şeklindeki sosyolojik tanımlama esas alınırsa, Arap razzia'larından sonra, Bizans kentleri köyleşmeye yüz tutmuştur. D. Zakythinos Bizans İmparatorluğu'nun Asya eyaletlerindeki durumu şöyle anlatıyor : «Anadolu'nun iç kısımlarındaki zengin kentler, razzia ve akınların bütün sonuçlarını hissettiler. Kendilerini savunma zorunluklarına uydular. Bu adaptasyon çabasının sonucu ortaya çıkan sistemler ilkeldi. Kent de bu katı sadeliğin içinde eridi.» Eski kentler böylece 'castra'lar haline geldiler. «Ekonomik bakımdan, Ortaçağ Bizans kenti, ticaret ve zanaatdan çok, toprağa dayanıyordu.» Eski çağa oranla bunlara kent demek zordur. Bu çağda belediyelerin otonomisi de son bulmuştu[105] Kent ekonomisinin tarıma dayandığı konusu başka yazarlar tarafından da belirtilmiştir.[106] Mevcut belgelerden açıkça anlaşılmaktadır ki, Anadolu'nun Antik kenti yedinci yüzyıldan sonraya yaşamamıştır. Bir çok kentin de yedinci ve sekizinci yüzyıldan sonra ortadan yok olduğu gösterilmiştir.[107] Makedonya Rönesansının da bu durumu çok fazla değiştirmediği düşünülebilir. Bu yüzden Anadolu'nun Hıristiyan nüfusunun azalıp azalmadığı henüz cevap verilmiş bir soru değildir. Bu konuda araştırıcılar benzer yargılara varamamışlardır.[108] Fakat büyük anıtsal yapılara sahip, zengin gelişmelerini sürdüren kentlerin artık var olmadığı kabul edilebilir.

Daha sonraki Türk kentlerinin gelişme eğilimlerinin anlaşılması için, büyük ya da küçük Bizans kentlerinin

fiziksel ve sosyal karakterini tanımak büyük bir önem taşımakta ise de, bugün için böyle bir bilgilenme olanağı kısıtlıdır.[109]

Antik çağdan bu yana Anadolu kenti gittikçe küçülmüş, nihayet son zamanlarda surların içinde, «köye benzer bir yapı düzenine[110] indirgenmiştir. Bu kentlerin biçimsel özellikleri üzerine fazla bir şey bilmiyoruz. Kantakuze'nin Rumeli'de 'Servia' kentini anlatan deskripsiyonu bazı genel çizgileri ortaya koymaktadır.[111] Yazılı kaynaklardan Bizans kentlerinin morfolojisi hakkında bazı bilgiler, zamanla elde edilebilir. Fakat arkeolojik bulguların, bu kentlerin fiziksel çehrelerinin rekonstrüksiyonunu yapmak oldukça zordur. Belki terkedilmiş 'Castra'ların incelenmesi, son çağ Bizans yerleşmeleri hakkında daha fazla bilgi edinmemizi sağlayacaktır.

Bizans kentlerinde, sosyal yönden, dinsel azınlıkların yalıtılması İslâm kentlerine benzemektedir. Onbirinci ve onikinci yüzyıllarda Yahudilerin ayrı mahallelerde oturduklarını görüyoruz.[112] Nüfusun bir yerden bir yere taşınması Bizans imparatorları için de normal bir pratik olduğu için, farklı etnik grupların, ayrı ayrı mahallelerde oturmuş olması da olanak dışı değildir. Orta Bizans çağında, ekonomik yaşam daha çok tarıma dayandığı için, büyük toprak sahiplerinin, kendi bölgelerinde asıl söz sahibi oldukları, hükümet merkezinin otoritesinin zayıfladığı görülmektedir. Türklerle devamlı ilişkileri olan kentler bu durumdan yararlanarak, başkente kafa tutmuşlardır.

«Filadelfiya (Alaşehir) kentinin hemşerileri kendilerine karşı çaresiz bir durumda olan İmparator İzak Angelus'a karşı kendi beyleri olan Teodor Mankafa'yı desteklemişlerdi. Sonradan Mankafa Konya'ya kaçmıştır. Muhtemelen kent, Selçuklularla iyi ticarî ilişkileri geliştirmişti ve Bizantium'un boyunduruğundan kurtulmak istiyordu.» Tivçev, Bizanslılardan çok Konya sultanlarına yakın başka Bizans kentlerinden de söz etmektedir.[113]

Sonradan Türk kentlerinde de olduğu gibi, özellikle erken çağlarında, Bizans toplumunda da, zanaatların loncalar halinde örgütlendiğini ve toplum yaşamında etki-

li olduklarını biliyoruz.[114] Fakat sonraları bu loncaların karakteri ve toplumsal rolleri hakkında fazla bilgimiz yoktur. Anadolu Türk kentlerinde, Hıristiyanların çoğunlukla zanaatle uğraştıkları gözönünde tutulacak olursa, bu örgütlenmenin niteliğini öğrenmek büyük önem taşımaktadır.

Anadolu'daki Bizans toplumunun bazı davranışlarının Türk istilâsından sonra devam etmiş oldüğü düşünülebilir. Örneğin, kentlerle köyler arasındaki ekonomik ve dinsel bağların önemli görüntülerinden biri olan, azizlerin kutlandığı 'bayram-pazar' günleri, ya da Panegyria (panayır)ların[115] bazıları hâlâ Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde sürüp gitmektedir.

4. Bizans Kentinden Türk Kentine: [116]

Bugüne kadar Anadolu kentinin bir kültürden diğer bir kültüre geçişinin basamaklarını saptamış değiliz. Bu geçişin eski kentlerin ve sakinlerinin yokedilmesi şeklinde olmadığı açıktır. Hattâ anî askerî istilâya uğramış bölgelerde bile, bir ortadan kaldırmanın belgesi ortaya konmamıştır. Türklerin sızması karşısında, köylerin bir kısım halkının kentlere kaçmış olması, kent halkının bir bölümünün de daha Batı'daki bölgelere göç etmiş olmaları olağandır. Fakat, Kirsten'in belirttiği gibi, bu hareketlerin Anadolu'nun kentler fizyonomisini köklü olarak değiştirip değiştirmediğini, bugünkü bilgilermizle söyleyemiyoruz.

Anadolu kentinin Türkleşmesinin üç yönü var: eski kentlerin gelişmesi ve yeni bir kent fizyonomisinin doğuşu; yeni kentlerin kurulması; göçebelerin kentli oluşu.

Yeni fethedilmiş bir kente bir emîr ya da komutan, vali atanıyordu. Sultan oraya hemen birkaç idare adamı yolluyordu. Antalya Türklerin eline düştüğü zaman «Sultan önce Mübarizeddin Uzunkaş'ı vali olarak yollamış, sonradan bir kadı, bir kâtip, bir müezzin, bir de imam göndermişti. Ayrıca bir mihrab ve minber yapılmasını emretmişti.»[117] Kent duvarları onarılmış, ele geçen mallardan bir kısmı dinsel yapıların yapılması için ayrılmıştı.[118] Yeni Türk kentinin ilk yerleşenleri askerler arasındaki 'ikta' sahipleriydi.[119]

Fethin sağlamlaştırılmasından sonra, orduyla beraber dolaşan dervişler, bir kısım halk, tüccarlar, başka bölgelerden özel olarak getirilenler, yeni kentlere yerleşiyorlardı. Kentte kalan Hıristiyan halk 'Cizye' ödeyerek yeni koşullara uymaya çalışıyordu. Aksarayî, onüçüncü yüzyıl sonunda, devletin gelirleri arasında cizye'nin hâlâ büyük bir yekûn tuttuğunu yazmaktadır.[120] Bilindiği gibi, Hıristiyan halk dinlerinde serbest bırakılmıştı. İlk yıllarda kilise ve caminin yanyana olması olağandır. Bazı bölgelerde Hıristiyanların yüksek idarî mevkilere çıktığı bile görülmektedir.[121] Bununla birlikte, Hıristiyanların yeni toplumdaki en önemli katkısı zanaat alanında idi.

Kentlerin İslâmlaşması, genellikle, ağır olmuştur. Bazen, uzun bir süre, Batuta'nın Erzincan için belirttiği gibi, Türkler azınlıkta da kalmış olabilirler. Gerçi hızlı bir Türkleşmenin de belirtileri vardır. Örneğin Samsun onüçüncü yüzyılda çabuk Türkleşen bir kent olarak görülüyor.[122] 1074'te Türklerin eline geçen Amasya'nın, ondördüncü yüzyılda Hıristiyan nüfusu çok azdı[123] Wittek bu gelişmeyi Ankara için ayrıntılı olarak göstermiştir.[124]

Yeni gelenler, hemen bir namazgâh yapıyor, eski kiliseleri de camiye çeviriyorlardı. Gelen Türkler, kentin bırakılmış mahallelerine ve herhalde merkezdeki en önemli bölümlere yerleşmiş olmalıdır. İçkalede ise, yeni Türk valisi, eski Hıristiyan valinin yerini alıyordu. Zaptedilen kentlerde, eski kurumların bir ölçüde yaşamaları da normaldi. Bursa, Havza gibi kentlerin birer banyo kenti olmaları, Roma çağından bu yana işlevsel bir sürekliliğin varlığını göstermektedir.

a — Eski Yerleşmelerin Çektiği Yeni Yerleşmeler :

Bir Bizans kenti yakınında bir Türk kentinin oluşumu yavaş, savaşsız dönüşümün ilgi çeken bir örneğidir. Yukarıda bazı Bizans kentleri ile Konya sultanlığı arasındaki ilişkilerden söz etmiştim. Bizans kentleri çevresinde yaşayan göçebe Türkler, kentlilerle, mal değiştirme şeklinde ticarî ilişkilere girişmişlerdi[125] Ramsey'ın, Türklerle Bizanslılar arasında bir çekişme alanı olan «Lycos» (Çürüksu) vadisinde bu ilişkiler ve sonrası hakkında verdiği bilgiler aydınlatıcıdır.[126] Bu bölgedeki kentler, on-

ikinci yüzyılda, İstanbul'daki imparatorlar tarafından kendi hallerine bırakılmış ve bu kentlerde oturanlarla, bölgede 1070'den beri gözüken Türkler arasında bir 'modus vivendi' kurulmuştu. Bölgenin merkezi Laodicea'nın ticaret ve zanaatı, politik durumun sonucu olarak, kötülemiş, herhalde kent nüfusu da azalmıştı. Uç Türkleriyle, askerî uç haline gelen Bizans şehirlerinde kalan, akritoi'ler arasında, benzer bir yaşama düzeni içinde bulunmaktan ötürü, ortak bazı davranışlar ortaya çıkmış olabilir.[127] Türkler, Laodicea yakınında, adını ondan alan Lâdik, (Denizli) kentini kurdular. Ticarî bağlar, Türklerle Hıristiyan kadınlar arasında evlenmeler, Türklerin politik ve ekonomik baskısı yüzünden halkın İslâmlaşması gibi gelişmeler sonunda, Laodicea yavaş yavaş terkedildi ve Lâdik eski kentin yerini aldı. İbni Batuta, onüçüncü ve ondördüncü yüzyılların Lâdik'inin oldukça refah içinde olduğunu anlatır.

Türklerin eski kentler ve castra'lar yakınında yeni yerleşmeler kurmalarının bir başka örneği Eskişehir'dir. Eskişehir Dorylaeum'dan üç kilometre uzaklıktadır. İyi su kaynakları civarında kurulmuş olan kent çok eski çağlardan bu yana bir yerleşme bölgesiydi. Türkler kenti 1074'te tahrip etmişlerdi. İmparator Manuel kenti tekrar ele geçirmiş ve muhtemelen Dorylaeum'un yerine yeni, berkitilmiş bir kent kurdurmuştur.[128] Türkler ovada eski kentte yerleştiler.[129]

Ramsey, Konya güneyinde Madenşehir civarında yanyana bulunan Türk ve Hıristiyan yerleşmeleri üzerine bilgi vermektedir. Bir sekizinci ya da onuncu yüzyıl yerleşmesi olan Hıristiyan kenti daha büyük, daha yüksekteki Türk kenti ise daha küçük fakat berkitilmişti. Zamanla aşağı kent ortadan kalkmıştır. Sonradan Türk kentinin de bırakıldığı anlaşılmaktadır.[130]

Anadolu'da birçok Türk kentinin oluşumunda, eski kentlerin yerleşmeyi özendirici bir rolü olmuştur. Bu komşuluğun sosyal strüktür ve fiziksel görünüş bakımından ne derecede etkili olduğu araştırılmaya değer bir konudur.

b — Yerleşme Etkeni Olarak Tarikatların Rolü :

Anadolu - Türk kentlerinin kuruluş ve gelişmesinde, halkın dinsel inançlarının temsilcisi olan tarikatların, gelişme mekaniği ile yakın ilgisi olmuştur. Wittek, Köprülü ve başkaları, Anadolu fethinde Gazilerin, Abdalların, Horasan erenlerinin önemli bir rolü olduğunu göstermişlerdir. Osmanlıların erken devirlerinde, derviş zaviyelerinin birçok köyün çekirdeğini meydana getirdiğini ve bu dervişlerin kolonizatör olarak önemini, Barkan zengin belgelerle belirtmiştir.[131]

Kentlerde bir şeyhin zaviyesi etrafında meydana gelen mahallelerin çokluğu, zaviye adıyla anılan sayısız mahalleden anlaşılmaktadır. Osmanlılar Erzurum'u ele geçirdikleri zaman, kentin oniki mahallesinden dokuzunun adı bir zaviyeden gelmekteydi.[132] Sultan kentin nüfusunu artırmak için, şeyhlerin ailelerine tımarlar dağıtmıştı.[133] Bu örnek gerçi geç çağdandır, fakat vakıfla beraber kurulan bir zaviyeye ait örnekler erken yüzyıllarda da çoktur. Bu kentlere nüfus çekmenin normal yolu idi. Burada şeyh ve dervişler, yeni toplumun göçebeleri yerleştirme çabasının temsilcisi olarak görülüyor. Ahiler ve dervişler yerleşme sürecini göçebeliğe karşı koruyan öğeler oluyor.[134] Elde bulunan belgeler zaviyelerin kuruluşu ve sonradan yerleşmelerin çekirdeği haline gelmelerini aydınlatmaktadır.

Bilinmeyen ve dost olmayan bir ülke, göçebe Türklere açılmıştı. Savaşçı dervişler ve onları izleyenler Batı'ya akının öncülerini oluşturuyorlardı. Zaviyeler başlangıçta ribatların ödevini görmüşler, birçok belgelerde ribat olarak adlandırılmışlardır. İleriye akının karakolları ödevini görüyor, yolculara yatacak ve yiyecek sağlıyorlardı. Bunları doğrudan doğruya şeyhler, ya da, bazı özel imtiyazlarla, sultan ve emirler kuruyorlardı. Birçok belgede bunların işlevinin «ayende ve revendeye hizmet» olduğu açıkça ifade edilmiştir.[135] Bazı bölgelerde zaviyeler arasının bir günlük yolculuğa tekabül edecek şekilde olması, bunlara dervişler tarafından idare edilen hanlar olarak bakılabileceğini gösterir. Değişik planı ile Alanya civarındaki Alara hanı, bu nitelikte bir yapı olmalıdır. Belki de bundan esinlenerek, bazı vakfiyelerde, büyük

kervansarayları zaviye olarak adlandırılmışlardır. Birçok belgeden, Selçuk çağından beri zaviyelerin yolların duyarlı noktalarında, dağ geçitlerinde yapıldıklarını gösteren belgelere de sahibiz.[136]

Batuta'nın seyahatnamesinden, kentlerde Ahilerin de aynı amaca hizmet eden misafirhâneleri olduğu anlaşılıyor. Barkan tarafından yayınlanan belgelerde, Osmanlı çağında birçok zaviyenin, daha eski Ahi zaviyelerinin devamı olduğu görülmektedir.[137]

Zaviyelerin babaları ve onların müritleri tarım yapıyorlar, evler, ahırlar, mescidler inşa ediyorlardı.[138] Sonra çevrelerinde halk da yerleşmeye başlıyordu.[139] Kanunî devrinde yapılmış bir sayım, eski uç bölgelerinde, özellikle Batı'da, bu kuruluşların daha yoğun bulunduğunu göstermektedir.[140]

Ahi zaviyelerinin yerlerini alan sonraki zaviyeler ve sultanların kurdukları yeni zaviyeler, kentlerin büyümesini yüzyıllar boyunca etkilemiş olmalıdır. İlk Osmanlı sultanları da babalar için kentler yakınında tekke ve zaviyeler tesis etmişlerdir.[141] Örneğin, Edirne'de II. Murad çağının mutasavvıflarından Şeyh Şücaeddin için «padişah bir mescid ve zaviye yaptırmış ve fukarasına da Muradiye evkafından ta'amiye tahsis etmişti.» Orası bugün de «Şeyh Şüca Mahallesi» olarak adlandırılmaktadır.[142]

Bütün belgeler tarikatların önemini açıkça belirtmekle beraber, bu sorunun ayrıntılarıyla ortaya çıkması için çalışmalar daha yetersizdir. Dervişler aktif yerleşme ajanları ödevi görmüşlerdir. Anadolu'da köy strüktürünün, Türkleşmesinde bunun büyük rolü olmuştur.

c — Göçebelerin Yerleşmesi :

Kanımızca göçebelerin yerleşme sürecinin nitelikleri Anadolu kentinin karakterinin meydana gelmesinde çok etkili olmuştur. Göçebelikten yerleşmeye geçişte ilk durak, kentten çok köy olmuştur. Anadolu'nun köylü çehresini küçük kent düzeyinde bile zamanımıza kadar koruması bir raslantı, sade ekonomik zorunlulukların bir ifadesi olmayabilir. Göçebe boyları, sadece kırsal yerleşmeler meydana getirmemiş, kentlere de yerleşmişlerdir. Fakat Türk-

lerin başlangıçta, insan eliyle yapılandan çok, doğal bir çevreyi yeğlemiş olmaları düşünülebilir. Türk sözcüğü göçebe karşılığı olarak uzun bir süre kullanılmış olmalıdır. Fatih'in kanununâmesinde «Eğer bir iki hamr içse, Türk veya şehirli...» şeklinde başlayan pasajda görüldüğü gibi, onbeşinci yüzyılın ikinci yarısında bile «Türk» kentlinin karşısında bir sıfattır. Aynı Kanunnâmede köylü karşılığı 'raiyyet' terimi kullanıldığına göre, Türk göçebe anlamına gelmektedir.[143]

Yerleşmiş Türk'ün yaşamında göçebe geleneklerinin etkisi uzun sürmüştür. Örneğin, Anadolu'da yaylaya çıkmak, sadece hayvanı olan köylülerin yaptıkları bir iş değildir. Spengler, yatakların her gün dürülerek yüklere kaldırılması âdetine değinerek, bunu göçebe karakterin devamına bağlamıştı. Osmanlı devletinde konar göçerlerin iskânı sorunu sadece ilk döneme özgü değildir.[144]

Göçebeler ya da köylüler kentlere yerleştiklerinde, kentin ortasında değil fakat çevresinde, duvarların dışında, arabaları, hayvanlarıyla birlikte yerleşiyorlardı. Şüphesiz, yoğun bir kent içi atmosferinde yaşayamazlardı. Sauvaget, Halep'te Türkmen askerlerin, Zengiler zamanında, kentin çevresinde önce çadırlara yerleştiklerini, sonradan kentli olduklarını ve mahallelerinin kentin dışında olduğunu belgelerle göstermiştir. Halep'te Eyyubiler çağında Türklerin oturduğu dış mahalleler, sonradan ikinci bir kent olmuştu.[145]

Yeni yerleşenler, kent dışında yarı-göçebe bir düzende, ağaçlar, meyve bahçeleri, ağıl ve ahırlar arasında doğaya daha yakın bir çevre yarattılar. Giderek fiziksel çevreleri daha çok kentsel bir görüntüye bürününce, kırsal yerleşmenin özellikleri bir ölçüde ortadan kalktı, bahçeler küçüldü. Yine de, Anadolu evi bahçe ve yeşili asla bırakmamış, tam kentsel bir çehreye kavuşmamıştır. Geçmişte gözlediğimiz bu gelişmenin benzeri, günümüzde büyük kentler çevresinde yinelenmektedir. Anadolu köylüleri bugün aynı şekilde kentli oluyorlar. Gerçi bu süreç Anadolu'ya özgü değildir. Göçebelerin böyle bir gelişmeyi zorunlu kıldığı kabul edilebilir.

Kent strüktürünün oluşumunda, göçebe geleneklerinin rolü üzerinde önemle durmak gerekir. Yerleşen kişi-

ler değil, aşiret ve oymaklardı. Yeni kentlerin kuruluşunda, gelenlerin oymak oymak yerleştiğini gösteren belgeler vardır. Aşiretin ortak bir dinî inancı, şeyhi ve dinî lideri vardı. Şeyhin bir zaviyesi ve yanında mescidi oluyordu. Böyle bir gelişme tablosu, İslâm dünyasının başka bölgelerinde olduğu gibi, Türkiye'de de, kendi başına bir tüm olan mahallenin karakteri hakkında aydınlatıcıdır. Aşirete ve boya dayandığı, yani etnik, aynı zamanda dinî bir kaideye oturduğu için, mahalle kolaylıkla bir tüm oluşturabiliyordu. Mahalle adlarının bir aşirete ve şeyhe bağlanması, Anadolu'da sayısız örneğin[146] gösterdiği gibi, olağandı.

5. Kentlerin Kuruluşu ve Fiziksel Gelişmeleri Üzerinde Bazı Genel Gözlemler ve Örnekler :

Anadolu'nun hemen bütün büyük kentleri eski yerleşmelerdir. Onikinci yüzyıl sonunda II. Kılıçarslan Selçuk topraklarını oğullarına bölüştürdüğü zaman, paylarına düşen kentlerin tümü eski yerleşmelerdi. Bununla birlikte, yukarda da belirttiğimiz gibi, Bizanslı yazarlar, tarihî gelişmelerin analizi, birçok bölgede büyük kentlerin Türklerin gelmesinden önce yavaş yavaş terkedilip, kendi haline bırakıldığını göstermektedir.

Türk fethinden önce, Bizans çağının neler bıraktığını açık olarak bilemiyorsak da, genel bir yargı sahibi olabiliyoruz. Ekonomik ve politik değişiklikler, Kilikya gibi sınır bölgelerinin erkenden çözülmesine sebep olmuştur. Buraların eski ulaşım sistemleri yeni gelişmelerle bozulunca, Anazarbus, Bodrumkale (Hierapolis Kastabala), Misis gibi kentler terkedilmiş ve yıkılmışlardı.[147]

Bazı bölgelerde geç çağ Bizans yerleşmeleri zaten seyrektir. H. Rott, yer adlarının çoğunlukla Türk olduğuna bakarak, Likya'da son çağ Bizans kentlerinin çok kıt olduğu kanısına varmıştı.[148] Aynı şekilde Kızılırmak bölgesinde Bizans kalıntıları çok azdır. Son çağın en önemli kenti Kırşehir'di.[149] Kalabalık ve devlet merkezine yakın bölgelerin son zamanları da o kadar parlak değildir. Bizanslı yazarlar Menderes bölgesinin bir çöl haline geldiğini yazmaktadırlar. Mikail Paleologos'un ölümünden sonra, Sakarya bölgesi de terkedilmiş görünüyor.[150] Türkler

çok kent kurmak zorunluğunu duymamış olabilirler. Fakat Bizans'tan kalan kent mirası da zengin gözükmemektedir.

Selçuk çağında yeniden kurulan kentler hakkında, eski kaynaklardan edindiğimiz bilgiler kısırdır. Selçuk sultanları Behşehir gibi yeni kentler kurmuşlar, Alanya, Aksaray gibi kentleri yeniden imar etmişlerdi. Buralara saraylar, medreseler, camiler inşa edilmiş, şeyhler, hocalar davet edilmiş, gaziler, tüccarlar gelip yerleşmişlerdir.[151] Kentlere başka bölgelerden Hıristiyanların da getirilip yerleştirildiğini görüyoruz.[152] Keykubat'ın Beyşehir'de bir Cuma camisi ve hamamlar yaptırması, bir İslâm kentinin gereksinmelerine ait genel kabule uygun düşüyor.[153] Surlarla çevrili bu kentlerin fiziksel görünüşleri üzerinde, şimdilik kuramsal restitüsyonlarla yetinmek zorundayız.

Barkan, Osmanlı çağında, Konya bölgesindeki küçük Sultaniye hakkında bazı belgeler yayınlamıştır.[154] Bunlardan anlaşıldığına göre, Kıbrıs fethinden sonra stratejik önemi artan bir yol üzerinde bulunan bu küçük köyün de önemi artmıştı. İkinci Selim buraya bir cami, bir imaret, bir han, bir hamam, 39 dükkân ve iki değirmen yaptırmış ve 84 köyün gelirini bu yapılanlara vakfetmişti. Buraya yerleşen halk vergiden bağışık olacaktı. Yerleşen halk arasında göçebeler, başka köy ve kentlerden gelenler bulunuyordu. Mahalle adları, kentin sosyal yapısı açısından aydınlatıcı oluyor; bunlar aşiretlerin, yeni gelenlerin geldikleri köy ve kasabaların, şeyhlerin ve mescitlerin adını taşımaktadır.

Kentlerin büyümesi yeni mahalleler kurulması yoluyla oluyordu. Bir mescit ya da cami, bazen onunla birlikte diğer yapılar inşa edilerek, bir Osmanlı kentinin nasıl geliştiğini Gökbilgin'in Edirne'de mahalleler ve onların kurucuları hakkında verdiği ayrıntılı bilgiden, açık olarak izlemek olanağı vardır.[155] Yine Barkan'ın Neşrî tarihinden Ergene'nin kuruluşu hakkında naklettiği şu örnek karakteristiktir : Sultan Murat, Ergene köprüsünü yaptırıp «ol köprünün iki başın mamur itdürüp bir tarafına Ergene nâm bir lâtif şehir idüb bir 'âlî' imaret yaptırdı. Andan ol vakit ki imaret yürüdü. Sultan Murad Edirne'den Ulemayı ve fukarayi cem idüb getirüb evvel

aşını kendi eliyle üleşdirdi ve çırağın kendu eliyle yakdı. Ve yapan mimara hil'atler giydirdi ve çiftlikler atâ etti. Ve ol kasabanın halkını avarızdan muaf ve müsellem kıldı.»[156] İdare edenlerin bilinçli ilgileriyle, Kentlerin çok hızlı geliştikleri görülmektedir. H. 935'de 144 mahalle olan Edirne, H. 1018'de 290 mahalle olmuştu.[157] Ve Selçuk çağından bu yana, kentlerin gelişmesini sağlayan etmenlerden biri zorunlu iskân ise, diğeri vergi bağışıklığı ve vakıf kurmak olmuştur.

Kentlerin gelişmesini izleyebileceğimiz vakıf kayıtları, tapu defterleri, Mahkeme-i Şeriye kayıtları ve tahrir defterleri gibi çok değerli kaynaklar vardır. Bunlardan edinilen bilgiler, kent strüktürünün incelenmesi ve arkeolojik araştırmalarla birleştirildiği zaman, bu konuda doğru bir tablo elde edilebilir. Fakat bu kaynaklar, şimdiye kadar, bu amaçla, kentlerin fiziksel çehresiyle ilgilenenler tarafından kullanılmamıştır. Barkan'ın araştırmaları ve Gökbilgin'in **Edirne ve Paşa Livası** adlı eseri gibi bir kaynaklar analizi, bu konudaki olanakları göstermeye yeter. Buna karşılık daha genel yazılı kaynaklardan elde edilecek bilgiler ancak yüzeyde kalan sonuçlara ulaştırabilir.[158] Burada genel gözlemlerle yetindiğimiz için, örnek olarak, Konya ve Bergama'ya ait sadece genel kaynaklar kullanılırsa elde edilebilecek iki gelişme örneği verilmiştir.

Genel tarihler ve ayakta duran anıtlardan Konya'nın gelişmesi hakkında elde edilebilen bilgi şöyle oluyor:[159] Onikinci yüzyılda Konya, Türk ve Hıristiyanların oturduğu, hattâ ibadet yerlerinin bile yanyana bulunduğu, ne sosyal ne de fiziksel yönden fazla gelişmemiş bir kentti. Bu çağda surlar, içkale dışında, pek kuvvetli değildi. Bu yüzden de Haçlılar yüzyıl sonunda kenti yağma edebilmişlerdir. İbni Bibi'ye göre Keykubat'ın saltanatı başlangıcında kent duvarları yok gibiydi.[160] Bu durum, Konya gibi bir kentin bile onüçüncü yüzyıl başlarında henüz yerleşmiş bir Ortaçağ toplumunun bütün kuruluşlarına kavuşmamış olduğunu göstermektedir. Keykubat, ondokuzuncu yüzyıla kadar yaşayan surları kollektif bir çabayla yaptırmıştır. Kentin ilk camileri kiliseden çevrilenlerdi. Büyük bir olasılıkla bir Cuma camisi, onikinci yüzyıl

ortalarında Mesut tarafından inşa ettirilmiştir. Onüçüncü yüzyıla gelene kadar, diğer yapılar hakkında pek bilgimiz olmuyor. Bu çağda kentin çevresinin de bağlık bahçelik olduğu anlaşılmaktadır.

Moğol istilâsı kentin gelişmesine engel olmamıştır. Selçuk Mimarisi'nin en güzel birkaç anıtı o sırada yapılmıştı. Kentin nüfusu da artmaya devam ediyordu. Moğol istilâsından dolayı, kentin Asya ile ilişkisi daha da artmış olabilir. Güçlü bir ticaret yaşamı, kenti daha zengin ve büyük yapmıştır. Yine de, kentin surların dışına çıkmadığı anlaşılıyor. Eflâki, kentle sayfiyesi olan Meram arasında köşkler, hanlar olduğunu ve Meram'da önemli yapılar olduğunu yazmaktadır.[161] Konya ondördüncü yüzyılda önemini korumuştur. İbni Batuta, geniş sokakları, her zenaat için özel bölümü olan çarşısı ile Konya'nın büyük bir kent olduğunu yazmaktadır.

Karaman çağında kent yine surlar içindedir. O çağdan fazla anıt kalmamıştır. Fatih, kenti Karamanoğulları'ndan aldıktan sonra, sanatçıları İstanbul'a getirmiş ve Konya'da İçkale'yi tamirle yetinmişti.[162] Onbeşinci yüzyıldan bir vakfiyeden öğrendiğimize göre, kent surları dışında, kapılar yakınında dükkânlar bulunmaktaydı. Belki de kent yavaş yavaş surlar dışına taşmaktaydı. Bu surlar dışına taşma eğilimi, özellikle Orta ve Batı Anadolu'da, kentlerin yapılarını etkileyen önemli bir faktör olacaktır. Evliya, Osmanlılar zamanında, kentin oniki anıtsal kapısından sekizinin kapatıldığını bildirmektedir.[163] Bu açıklama, surların onyedinci yüzyılda hâlâ bir gelişme engeli olarak varolduğunu gösteriyor. Genel olarak Türklerin kurdukları kentlerin, surlarla sınırlanmadan geliştikleri kabul edilebilirse, Sinop, Alaiyye gibi bazı önemli merkezlerin surlarını korudukları ve bunun, bu kentlerin Osmanlılar zamanındaki gelişmesini de sınırlandırdığı gözlenebilmektedir. Örneğin, Sivas geçen yüzyıl sonuna kadar aşağı yukarı Keykubat tarafından yapılan surların içinde kalmıştır.

Konya sadece eskiden önemli bir merkez olduğu için, değil, herhalde Osmanlı hanedanının Mevlevî tarikatıyla yakın ilişkisinden ötürü, önemli bir kent olarak yaşamıştır. Evliya'ya göre kentte 170 sıbyan mektebi, 40 tekke,

11 imaret, 26 han, bir kapalı çarşı, 1900 dükkân ve bahçeler içinde 340 büyük konak ve saray vardı. Bu sayılar abartmalı olsa da, kentin önemini yitirmediğini göstermektedir. Onyedinci yüzyılda kent nüfusu genellikle Türktü. Osmanlılar zamanında Konya'da, Selimiye ile başlayan birçok anıt yapılmışsa da bugün kentin kimliğini Selçuklu çağından kalan yapıtlar daha çok etkilemektedir. Anadolu - Türk kentinin tarihsel karakteri konusunda bu önemli bir gözlemdir. Gerçekten de, Rum Selçuklularının ve Ortaçağ Türk beylerinin egemen oldukları bütün bölgelerde, uzun ömürlü bir Osmanlı devletine karşın, Ortaçağın bıraktığı ortam etkisini sürdürmüştür. Bir bakıma Orta ve Doğu Anadolu'nun eski merkezlerin eski yerleşme anılarını, Batı'ya göre daha fazla sakladığı ileri sürülebilir.

Onikinci ve onüçüncü yüzyılların ara gelişmelerine sahne olmadan, doğrudan doğruya Bizanslılardan Uç Beyliklerinin eline geçen Bursa, Manisa, Bergama gibi kentlerin gelişmeleri daha serbest bir yol izlemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'da patlama şeklinde olan yayılışı, bu kentlerin çabuk ve sur dışında büyümesine yol açmıştır. Onbeşinci yüzyıldan öteye Batı Anadolu'daki kentler için savunma zorunluluğu kalmamış sayılabilir.

Burada örnek olarak aldığım Bergama,[164] Hellenistik çağdan yakın zamana değin gelişmesini ana çizgileriyle görebildiğimiz bir kenttir. Bergama, Roma çağında, Hellenistik kentin eteklerine yayılmıştı. Roma çağının sonlarına doğru önemini yitirmeye başlamış, bu durum Bizans çağında da sürmüş ve kent gittikçe küçülmüştür. Komnenler zamanında yeniden gelişir gibi olmuşsa da, onüçüncü yüzyılda Laskaris kenti ziyaret ettiğinden, antik kalıntılarla, gördüğü durum arasındaki ölçüsüz fark, kendisini âdeta hasta etmiş, çok etkilemiş ve üzmüştü.[165] Kent o sırada bir patriklik merkezi idi. Bu sıralarda Türkler, yavaş yavaş çevreye yerleşmeye başlamışlar, kentin bir bölüm halkı, İmparatorluğun başka yerlerine göçmüştü. Hıristiyan tarihinin sonunda Bergama basit bir kale, terkedilmiş bir kent durumunda idi. Osmanlılar bu yöreyi ele geçirdiklerinde, bu kalenin de önemi kalmamış, Türkler yeniden Roma kent kalıntılarının üzerine yerleşmişlerdir. İstanbul Patrikliğinin 1380 - 88 arasındaki bir

belgesine göre, kentin Hıristiyan halkı çok azalmıştı.[166] I. Beyazıt, ondördüncü yüzyıl sonunda, buraya bir cami yaptırmıştır. Onbeşinci yüzyılda bir ribat, diğer bir cami ve başka yapılar, bu arada hamamlar inşa edilmiştir. Kâtip Çelebi, kendi zamanında, içinde saray olan bir kale, bir çok cami, hamam ve çarşıdan söz eder.[167] Çok yakın zamana kadar Bergama onyedinci yüzyıl fizyonomisini koruyordu.

Sosyal, Ekonomik, İdarî Yönlerden Kent :

Türk kentinin mimarî çözümlemesine girişmeden önce, bazı sosyal özelliklerini gözden geçirmek gereklidir. Kentin fiziksel görüntüsünü açıklamak için, kentin sosyal yapısının işlevsel birimi olan aile üzerinde durmak gereklidir.

Anadolu'da Türk ailesi, yakın zamanlara gelene değin, birkaç kuşağı bir araya toplayan, kalabalık bir grup idi. Yaşamını genellikle dört duvar arasında geçiren ve tarımsal bir ekonominin ürünü olarak, köylüden fazla ayrıcalığı olmayan kentli kadının günlük ev işleri çok ağırdı, bunların arasında, ekmek pişirmek, yemiş kurutmak, bahçede çalışmak, hattâ odun kesmek de vardır. Şer'an kabul edilen poligami, ekonomik nedenlerle halkın küçük bir bölümü için söz konusu olduğundan, tüm bu işler ailede tek kadının ve çocuklarının omuzundaydı. Bütün bu eylemler, dış dünyadan ayrı bir çevrede yapılıyordu, yani ev programı içinde bunlara alanlar ayırmak gerekiyordu. Bu yüzden, ev geniş çalışma bölümlerine, bahçeye, ağaca muhtaçtı. Bir tarım ekonomisinin koşulları içinde, besin maddeleri için depo alanları, hayvanlar için ahırlar gerekliydi. Günümüzde bile, bu koşulların yer yer yaşadığını görüyoruz. Anadolu'nun her yöresinde ev, aile ve kadın yaşamı bu özelliklere sahiptir. Böylece ev ile aile ve ev ile kent arasındaki ekolojik ilişkiler, bütün bölgelerde aynı kalmakta, farklı iklimlerde kentin yapısını benzer biçimlerde etkilemektedir.

Kentlerde konut bölümleri ticaret bölümlerinden genellikle ayrıdır. Bu, bir bakıma, gündüzleri erkek ve kadın yaşamlarının kent içinde ayrılması anlamına geliyordu. Günün sonunda, evine dönen erkek için, bahçesi,

çiçeği, su sesi ile özel bir dünya açılıyordu. Bir anlamda 'harem' bu içe dönük mikrokozmosun adı idi.

Oturma bölgelerinde birimin mahalle olduğunu belirtmiştim. Selçuk çağında mahallenin nitelikleri hakkında fazla bir şey söylemek zordur. Fakat Osmanlı kentinin mahallesi yakın zamanlara kadar yaşamıştır, aynı olmasa bile, daha eski çağlar için aydınlatıcıdır. Mahalle, kentin sadece fiziksel olarak tanımlanabilecek bir birimi olmaktan fazla bir şeydi. Kentte sosyal dayanışma ancak mahalle sınırları içinde kişiye uzanabilen bir nitelik taşımış olmalıdır. Son çağlarda, mahalleli arasında, malî yardımlaşma bile örgütlenmiştir.[168] Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelene kadar imam mahallenin hem dinî hem sosyal yöneticisi olmuştur. Mahalleli onun, belli fiziksel sınırlar içinde, cemaati idi. Mahallenin merkezi; çok kez yakınında imamın evi bulunan, mescit oluyordu. Genellikle, mescidi yaptıran hem ona, hem de mahalleye adını vermişti. Okul caminin yanında ya da içindeydi.

Kentin yapıcı birimi olan mahallenin dışında, kentin idarî örgütlenmesi kuramsal çizgide İslâm geleneği içinde kalıyordu. Ergin'e göre İslâm fıkıhçıları kenti şöyle tanımlıyorlardı: «Şehir dinî işlere bakan bir müftüsü ve kaza hakkına sahip bir kadısı olan yerdir.»[169] Eğer bu tanımlamanın sınırları içinde kalınırsa, kentin tek işlevi, şeriata uygun bir hukuk düzenin hüküm sürdüğü bir yaşamın koşullarını sağlamak oluyor. Yine de kent düzeninin bu teokratik karakteri üzerinde biraz kuşkulu söz etmek gerekir. Akdağ'ın belirttiği gibi, idarî kurumlar o kadar geniş bir şekilde 'örf'e dayanıyordu ki, teokratik prensiplerin değişmeden kalması imkânsızdı. Pratikte çok defa bir kenara itildikleri oluyordu.[170] Fakat biçimsel olarak kent idaresinin bütün esasları 'ihtisap' kavramı içinde ele alınmıştı.[171] Beledî ve kazaî sorumluluk kadınındı. O, halkın temsilcisi olmayan bir belediye başkanıdır. 'İhtisap Ağası' gerçi bütün kentte olup bitenlerle ilgileniyorsa da, aslında ticareti denetlemekteydi. Subaşı güvenliği sağlıyor, bir çeşit polis müdürü görevi görüyordu. Bu küçük idarî çekirdeğin dışında, merkezî idarenin, kent yaşamına fazla bir katkısı olmamıştır.

Devletin kentlere özel ve sürekli bir malî yardımı, halkın da kendi kentinin işlerinin yürütülmesi için özel

bir yardımı yok denecek kadar azdır. Belediye hizmetleri için vergi alınmıyordu. Ancak kale tamiri, köprü bakımı, mirî yapıların bakımı için bazı kimselerden veya gruplardan yardım istenirdi. Binlerce insanın bu basit idarî örgütleşme içinde, kendi çağları için uygar bir yaşamı nasıl sürdürdükleri çok eskiden beri gelişmiş bir belediye kavramına sahip Batılılar için, hattâ bugün bizim için anlaşılması zor bir olgudur. Burada Müslüman ve özellikle Türk toplumunda başka ülkelerdekine göre çok daha fazla gelişmiş olan 'Vakıf' kurumu sorunun düğümünü çözmektedir.

Genel olarak, kentin bütününü ilgilendiren her türlü hizmet, cami, okul, kitaplık, hastane, han, çeşme, sebil, imaret, su getirme ve bu tesislerin bakımı, hattâ bazen mezarlıklar, vakıf kanalıyla yapılmışlardır. Batı dünyasında kilisenin, belediyenin ya da hükümetin yaptığı işleri, bizde geniş ölçüde fertlerin kurdukları vakıflar yapmıştır. Gerçi vakıf kurmak, halkın yararına olduğu kadar, vakfı yapanın çocuklarına, malının bir bölümünü güvenle kullandırmanin yolu olmuştur. Birçok bilim adamı için 'vakıf' muhtemel bir 'müsadere'den kurtulmanın hukuksal yolundan başka bir şey değildi.[172] Bununla birlikte bu kurumun işleme nedenleri ve uygulanması hakkında yapılan yorumlar, kent yaşamı içindeki önemini değiştirmez. Vakfa, toplum yapısının bir sonucu olarak, adil olmayan bir servet dağılışının rahatsızlığını yumuşatan bir sistem olarak bakılabilir. Böylece dinî bir görevi geniş ölçüde yerine getirirken, ekonomik bir soruna da kısmen çare bulunmuş oluyordu.

Osmanlı toplumunda vakfa dinî olmaktan çok, kentin sosyal ve ekonomik yapısına ilişkin bir kuruluş olarak bakmak gerekir. Vakfın ne kadar geniş alanlara etkili olduğunu gösteren çok ilgi çekici örnekler vardır : Fatih'in vakfiyesinde, yapıların duvarlarındaki yazıların temizlenmesi için konmuş kayıttan,[173] bir hastahanede Müslüman olan ve olmayanlar arasında tam bir eşitlik gözetilmesi ve doktorların seçiminde din ayrılığına bakılmamasını isteyen[174] kayıtlara kadar uzanabilen içeriği ile vakıf, Türk toplumunun tüm sosyal gereksinmelerine cevap vermeye çalışmış, tek yaygın amaçlı kuruluştur.[175]

Vakıf kuruluşları bir ölçüde çalışma alanı da açıyorlardı. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da, imaretlerden günde iki öğün yemek yiyenlerin sayısının 30.000 oluşu[176] vakfın önemini belirtmeye yeter. II. Beyazıt beş cami, beş imaret, altı hankâh, bir kitaplık ve bir hamam yaptırmış ve bunların yaşaması için gerekli vakıfları kurmuştu.[177] Bu kuruluşların işlemesi, binden fazla kişiye sürekli iş sağlıyordu. Vakıf medresenin hocasından en basit hademeye kadar gerekli ücreti sağlayacak olanakları yaratıyordu.

Kentin toplumsal yaşantısına kişisel yoldan bu yaklaşış, herhangi bir programla yapılmıyordu. Sonunda, gelişen ve nüfusu artan kentlerin sorunlarını, zenginlerin iyilikseverliklerine bırakmak çıkmaza girince, Türk kentlerini bir örgüte kavuşturmak zorunluluğu duyulmuş ve ilk Belediye 1856'da kurulmuştur. Fakat yukarda belirtitilen tablonun çok uzun yüzyıllar sürmüş olması, Anadolu kenti halkında bir kentli bilinci ve toplumsal sorumluluk duygusunun yeteri kadar uyanmasını önlemiştir. Anadolu halkı için her şeyi, politik iktidarla aynı paralelde düşünülen zenginler ve nüfuzlular sağlıyordu. Halk bunu idare edenlerin bir tür 'zekât'ı gibi görüyordu. Bugün her şeyin devletten beklenmesi aynı psikolojinin sürmesindendir. Belediye kenti temsil gücüne yeni yeni ulaşmaktadırlar.

Toplum içindeki dayanışmayı bir dereceye kadar sağlayan kuruluşlar, loncalar ve tarikatların rolünü de iyi belirtmek gerekir. Renkli ve kültür bakımından önemli bir örgüt, şüphesiz dinî tarikatlardı. Selçuk ve Osmanlı çağlarında, tekke ve şeyh, bir çeşit dinî kulüp olarak, halka daha özgür, bir ölçüye kadar aydın bir ortam sağlıyordu. Çağın bilimleri müziği, edebiyatı bu tekke atmosferinde vardı.[178] Türk yaşamında da 'tarikat ehli' bir çeşit olgunluğu temsil eder. Son çağlarda her çeşit halk için bir tekke ya da dergâhın varlığına Ergin dikkati çekmektedir.[179] Bu tarikatlerin eylemlerinin anlaşılması, Anadolu toplumunun kültürel yönünü anlamak için, birinci derecede önem taşımaktadır. Ergin, sade İstanbul'da 300 tekkenin varlığından söz etmektedir.[180]

Esnaf loncalarının da yarı dinî bir karakteri vardı. onüçüncü, ondördüncü, onbeşinci yüzyıllarda, loncalar, toplum yapısı içinde çok kudretli kuruluşlardı. Ondokuzuncu yüzyıla kadar örgütlerini korumuşlardır. Evliya Çelebi, onyedinci yüzyılda İstanbul'da binden fazla esnaf grubu sayar.[181] Loncaların bir çeşit milis örgütü kurup, askerî birliklere kafa tuttukları da olmuştur.[182] Fakat, Selçuk çağında toplumda birinci planda bir yeri olan ve kenti merkezî idareye karşı temsil eden esnaf sınıfının Osmanlı idaresinde zamanla önemini yitirip yerini başka gruplara terkettiği görülmektedir.[183]

Onaltıncı yüzyıldan sonra 'eşraf,' önemi artan bir sınıf olarak ortaya çıkıyor. Genellikle büyük toprak sahibi olan bu sınıf, kent işlerinde söz sahibi, halkla hükümet arasında aracı idi. Bir etnik grubun temsilcisi olduğu zaman, merkezî hükümet için ne kadar bozgun çıkarıcı olursa olsun, kent halkı arasında birleştirici bir ödev görüyordu.

Bütün bu kuruluş ve sınıfları ve onların teker teker toplum hayatı üzerindeki etkilerini gözönüne alınca, bir Osmanlı kentinin sosyal yapı bakımından pek de gevşek olmadığını görüyoruz. Onun bir Avrupa kenti gibi örgütlenmemiş olması, değişik tarihsel koşullar içinde gelişmesinden ileri gelmiştir. Fakat bu düzen, toplumsal eylemlerin her çeşit için, işlevsel bir kadro yaratabilmiştir.

Kentin Fiziksel Görünüşü :

Anadolu'da ve Trakya'da, hiç bir başka çağ izi taşımadan Türk geçmişinin bütün özelliklerini bugüne dek korumuş kent çoktur. Türk kentinin bütün strüktürel özellikleriyle, geleneksel mimarinin en yerleşmiş biçimlerini saklayan Kula, Bucak, Safranbolu gibi küçük kasabalar, Ilgın ya da İncesu gibi anıtsal kompleksleri barındıranlar, Osmanlı kültürünün tüme varmışlığını yansıtmaktadırlar.

Genel olarak Türk kentinin adsız kahramanı evdir. Bu, çoğu kez gösterişsiz evlerin biçimi işlevsel bir yapı eyleminin sonucunda ortaya çıkmıştır. Türk evi, son çağın Batılı etkileri altında kalmadığı zaman, biçimsel en-

dişeleri kontrol altına almış bir görüntü ile karşımıza çıkar. Ev bir iç avlu ya da bir bahçe ile bütünleşir. Avlulu ev Yakın Doğu ve Akdeniz bölgesinin en eski geleneklerini sürdürdüğü kadar, genel bir şema olarak İran ve Orta Asya dünyasına da uzanan bir konut tipidir. Bu bakımdan, bu evi sadece Türk yaşamının ifadesi olarak görmek doğru olmayabilir. Bununla birlikte, Anadolu'nun her köşesinde avlu ya da bahçe ile bağlanmış ev planının çeşitlemelerini bulmak, Anadolu insanının yaşantısı ile bu yapı biçimi arasında doğal bir ilişki kurulduğunu göstergösterir. Ev planlarında hayatların, eyvanların, balkon ve sundurmaların iç avluya ya da bahçeye dönük düzenlenmeleri, evin günlük eylemlerinin işlevsel verilerine cevap veren spontane bir planlamayı belirler. Yalnız buradaki avlulu ev terimini, özellikle Türkiye için karakteristik ev tipinde, bir avlu etrafında oluşan konut tipiyle karıştırmamalıdır.

Konutun Türkiye'de sahibinin zenginliği, ya da asaletini ifade için bir araç olarak kullanılması az görülür. Planların spontane oluşumu, aynı karakterdeki evlerin dizileri, dar, düzgün olmayan ve resimsel yol strüktürleri meydana getirir. Düzgün bir yol dokusuna sahip olmamanın nedenleri içinde arsa mülkiyetinin başlangıcına uzanan faktörler vardır. Nitekim Torres Balbas'ın başka İslâm kentleri için belirttiği[184] çıkmaz sokak sorunu, Türk kentinde de vardır. Bunlara mahallenin anayolundan, evlere uzanan özel yollar olarak bakmak doğru olur. Evlerin yerleştirilmesinde de gözlenebilen bireyci tutum çıkmaz sokağı doğuran nedenlerden biridir. Kent sokaklarına, alt katların avluyu, bahçeyi, kileri, ambarı, ahırı saklayan sağır duvarlarıyla, onların üstünde, arsanın eğri büğrülüğünü düzeltmek için her yönde, alt kattan taşan çıkmaların plastiği özgün bir görüntü kazandırmıştır.

Aile kent dokusunun hücresi olarak, kentin sosyal ve fiziksel görüntüsünün yaratıcısı olmuştur. Bu çok kuvvetli aile yaşamı ve zayıf örgütlenmiş kentliliğin sonucu, konut bölgelerinin ve tüm kentin biyolojik dokusu yaratılmıştır.

Kentlerde planlanmış bir meydan yok sayılabilir. Açıklıklar, mescidin ve çeşmenin çevresinde ya da pazar-

larda kendiliğinden oluşmuştur. Cami avluları, çeşme meydanları dışında, kent sokaklarında ağaç bulunmaz. Kent yeşili evlerin bahçelerinde toplanmıştır.

Türk kentlerinde, birkaç büyük anıtsal külliye dışında,[185] büyük yapılar, çevreleriyle beraber düşünülmemişlerdir. Halkın yararlanması için yapılan camiler, medreseler, hamam ve hanların, önceden planlı olarak, mimarî perspektifleri taçlandırdıklarını görmüyoruz. Bunların en anıtsalı olan caminin çevresinde Avrupa kentlerinde rastladığımız kent meydanları gelişmemiştir. Çünkü her yapı, formel bir kent tasarımı ile ilişkisi olmadan işlevsel bir amaç için kurulmuştur. Cami kendi içine dönük bir yapıdır, önce bir dış avlu, sonra bir iç avlu ile çevrili olabiliyor. Toplumsal eylemlerin merkezi olduğu halde, çevresindeki kent dokusundan, en az bir duvarla kendini ayırmıştır. Gerçi, özellikle erken çağlarda, en önemli yapı olan ulucami kent merkezinde bulunuyordu. Fakat Anadolu ve Suriye'de, Hellenistik ve Roma uygarlıklarının önemli sivil yapıları bir araya getiren kent merkezi şemaları Türk kentinde yoktur. Bazı İslâm kentlerinde ulucamilerin, çarşıların eski bazilika ve forumların yerini aldığını görerek, bir İslâm kentinin ve dolayısıyla Türk kentinin, eski kentlerin strüktür şemasını değiştirmediği ileri sürülmüştür.[186] Bu çok acele verilmiş bir yargıdır. Bir ulucamiyi bazilikanın, bir kapalı çarşıyı eski pazar meydanının yerinde bulmak, belli bir tarihsel çevrenin yaşama gücünü ve kent gelişmesine egemen olan bazı doğal ilkelerin varlığını gösterir. İnsan toplumlarında devam eden bazı eylemler eski ve yeniyi bir araya getirmek olanağını yaratmıştır.[187] Fakat bundan kent yapısında süreklilik olduğu kanısına varmak doğru değildir. Anadolu'da gelişen Türk kenti, Hellenistik kentin, bir Priene ya da Bergama'nın dokusal karşıtıdır. Türk çağında tüm kent planlaması söz konusu olmamıştır. Bireysel performans Türk toplumunun bu alanda ana görünüşüdür.

Kanımca, Türk kentinde bir 'katedral' cami aranması da doğru değildir. Kent gelişmesinin başında ulucami, benzer bir ödev görmüş olabilir. Örneğin Menakib'de Eflâki daima cuma camisinden söz etmektedir. Fakat Osmanlı çağında, bir caminin diğerlerine üstün durumda

olması sadece bir rastlantıdır. Olmayan, ya da pek zayıf olan din adamı hiyerarşisi, camiler arasında da bir hiyerarşi olmasını önlemiştir. Kentlerde çok sayıda ve aynı önemde camiler bulunur.[188] İbni Batuta, daha ondördüncü yüzyılda, Lâdik'te yedi Cuma camisi olduğunu yazar.[189] Cuma namazı bakımından, caminin ya da şeyhinin kimliği, caminin belli bir hiyerarşi içindeki yerinden daha önemli idi.

Camilerin fiziksel tasarımının kendi içlerine dönük oluşu çevrelerinde toplumsal eylemleri barındıran külliyeler meydana gelmesine engel olmamıştır. Orta boyda bir caminin yanısıra, mektep, medrese, türbe, imaret gibi yapıları buluyoruz. Yukarıda da belirttiğim gibi, cami «yeni kurulacak bir kent ya da imar ve iskân arzu edilen kentin yeni bir semtinin çekirdeğini teşkil ediyordu.[190] Bunun etrafına diğer işlevler yerleşiyordu. Bu şekilde, toplumsal eylemleri barındıran külliye İslâm'da eskidir. Fakat Anadolu kentlerinde, Osmanlı çağına gelene kadar, planlı bir külliye kavramı gelişmemişti. Konya'da Sahip Ata, Kayseri'de Huand Hatun Külliyeleri, Selçuklularda külliye kavramının en gelişmiş şekli sayılabilir. Bursa'da bile, bir Yeşil Külliyenin serbest olarak yerleştirilmiş yapılardan meydana geldiği görülmektedir. Planlanmış bir kompozisyon, bir ölçüde Bursa Yıldırım Külliyesiyle, fakat asıl anıtsal ölçüde Fatih Külliyesiyle birdenbire ortaya çıkmaktadır. Ondan sonra II. Beyazıt'ın Amasya ve Edirne'deki yapılarıyla bu gelenek sürdürülmüştür.

Osmanlı külliyelerinin, toplumsal karışmayı özendiren, modern anlamda bir sosyal merkez karakterine çok kez değinilmiştir. Fakat bu yönde herhangi bir sosyolojik araştırma yapılmamıştır. Bunlar sadece ibadet yeri, öğretim merkezi ya da fakir mutfağı oldukları için değil, fakat çevrelerinde başka toplantı yerlerinin gelişmesine önayak oldukları için sosyal katalizör rolü oynamışlardır. İstanbul'da kahvehanelerin ortaya çıkışları hakkında ilgi çekici örnekler vardır.[191] Bugün bile camiler, çevrelerinde eski kuruluşların bir bölümünü koruyarak kent yaşamında önemli bir yer tutmaktadırlar.

Kentler, iki tip ticarî eylem merkezine sahip olmuşlardır, işlenmiş eşya çarşısı ve pazar yeri. Genel olarak

birinciler zenaat ürünlerinin alışverişinin yapıldığı ve depolama yapılan hanlar, kapalı, açık çarşılardır. Diğeri ise yiyecek maddelerinin satıldığı pazar yerleridir. Bazı hallerde bu ikisi üstüste gelebilir. Fakat çoğu kez ayrıdır. Çarşının yeri kentin tarihsel gelişmesi sonucunda ortaya çıkmıştır, her zaman camiyle birlikte olması gerekmez. Yiyecek pazarları, özellikle küçük kentlerde, camiler çevresinde kurulur. Bunun nedeni kente mal satmaya gelen köylü ve göçebelerin, hiç olmazsa bir öğle namazını büyük bir camide kılmak isteği ve cami çevresinde toplanacak kalabalığın alışverişi arttıracağı düşüncesi olmuş olmalıdır. Bu geçici pazar yerleri, büyük kentlerde, eylemlerinin çeşidine göre, tahıl pazarı, hayvan pazarı gibi ayrı olabilir. Aynı şekilde çarşıların da, farklı zanaatlere göre, bölümlere ayrıldığını, her sokağın bir özel kola verildiğini görüyoruz. Birçok kentlerde, yaptıkları işe göre ad alan büyük hanlar vardı.[192] Anadolu'nun birçok kentinde çarşıların düzeni, esnaf loncalarının kökü eskiye giden örgütleşmesinin bir ifadesidir. Geçici pazar yerleri de, kentle köy ve göçebe arasındaki ilişkilerin, günümüze kadar süren tek işlevsel görüntüsü olmuştur.

Anadolu kentinin anıtsal bir karakteri olduğu söylenemez. Camilerin çevresinde, içkalede, belki tek tük kalan surlar çevresinde anıtsallık bulunabilir. Fakat, büyük külliyeler bile, bir Gotik kilise, bir Rönesans sarayı ya da Kuzey Avrupa Belediye yapısı gibi, kendilerini ilân etme kaygısında olmamışlardır. Belki kütleleriyle kent çehresinde özel bir yerleri vardır. Türk kentinin dokusu ve siluëti, doğal bir gelişme sürecinin ifadesi olduğu, geometrik değil, fakat âdeta yaşamsal karakterde ilkeler onun gelişmesini etkilediği için, kentin fiziksel görünüşü, içinde yaşayan toplumun örgütleşmesini açıkça belirtmektedir. Kent siluetinin iki egemen öğesi vardır: idarî ve askerî örgütleşmenin ifadesi olan içkale (Ankara'da, Kastamonu'da, Tokat'ta, Amasya'da, Mardin'de, Alanya'da olduğu gibi); dinsel simge olarak cami, Selçuklu çağından sonra kent surları gittikçe önemini yitirdiğinden, eski surlarını koruyan Sinop, Diyarbakır gibi birkaç kent dışında, surlar kent siluetinin önemli öğeleri değildir. Konutlar siluetin homojen kanavasını örer ve öbür öğeler için bir fon meydana getirirler. Osmanlı toplumunun oldukça he-

terojen yapısının aksine, kentin oturmuş, homojen bir dokusu vardır. Farklı etnik grupları, zengin ve fakiri bu kentlerin dış görünüşünde ayırmak olanağı yoktur. Ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra, ayrıcalıklar ortaya çıkmış olmalıdır. Denebilir ki, Anadolu'da her kültür katı kendi fiziksel bütünlüğünü biçimlendirebilmiştir.

Anadolu Türk kentleri doğal fiziksel çevreden keskin sınırlarla ayrılmazlar. Bizans ve Selçuklu kentleri surlar içindeydiler. Bazı bölgelerde, özellikle doğuda Erzurum, Sivas gibi kentlerde surlar Osmanlı çağında da bir ölçüde ayakta kalmıştır. Fakat onbeşinci yüzyıldan sonra büyük Anadolu kentlerinin surlar dışına taştığını kabul etmek gerekir. Birçoklarınınsa daha başından surları olmamıştır.[193] Bu durum kentlerin biçimsel gelişmelerini büyük ölçüde etkilemiştir. Kastamonu gibi bir kentin çevreyle değişik bir bitki örtüsü gibi kaynaşmasında sur dışındaki gelişmenin rolü çoktur.

Çok eski bir yerleşme geleneğine sahip bir ülkede, sekiz yüzyıllık bir Müslüman tarihi olan Anadolu - Türk kenti, doğal çevre ile insan yapısı arasında kurulabilecek ilişki için güzel bir örnektir. Çeşitli coğrafî ve tarihsel, bölgesel koşullara çeşitli mimarî görüşler tekabül etse de, hepsinde, kent aynı biçimsel öğeleri, aynı yapısal eğilimi gösterir. Bu kentlerde bulduğumuz biçim ve işlev ilişkisi çağdaş kent plancılarının bugünün kentinde bulamadıkları bir olgunluğa erişmişti. Bölgesel koşulların sınırları içinde, hepsi, sokaklarının yapısı, organik bir örtü gibi arazi üzerinde yatay yayılmaları, konutla yeşilin karışması ve camilerin egemen olduğu siluetleriyle, aynı kültür yapısını yansıtır. Bu doğal oluşumun sonucu olarak, insanla fiziksel çevre arasında, bugün için de arzulanacak bir ilişki yaratılmıştır.

Farklı geleneklerin getirdiği, çok boyutlu, sosyal, ekonomik, fiziksel etmenlerin karışımından meydana gelen bu kent yapısı üzerinde, politik ve dinsel soyutlamaların fazla aydınlık getirmesi olanağı azdır. İslâm kenti üzerinde iki olumsuz yargı ileri sürülmüştür : Sauvaget tarafından, Halep hakkındaki önemli kitabında belirtilen «İslâm çağının buraya olumlu hiç bir şey getirmediği» ve İslâm

kentinin, Hellenistik ve Roma yerleşmelerinin bütünlüğünü bozmaktan başka bir şey yapmadığı yargısı bunlardan birincisidir. Sauvaget için bu, «kent düzeninin yadsınması» idi.[194] Bu düşünce bir önyargı üzerine kurulmuştur. Çünkü Hellenistik ve Roma çağı kentleri ya da Hausmann'ın Paris'i kent düzenlemenin gelişme şekillerinden yalnız iki tanesidir. Sauvaget'nin karşılaştırması klasik geleneği olumlu olarak kabul edip, diğer çözümleri olumsuz olarak niteleyen dar bir seçimdi. İkinci olumsuz yargı, İslâm kültür alanında her oluşu, dinsel inancın ve dogmanın ifadesi olarak görme eğiliminden doğmaktadır. Gerçi İslâm dini en önemli bir etmen olarak bu kültüre damgasını basmıştır. Fakat dinin, İslâm tarihinin her olayını veya olgusunu açıklayacak anahtarı vereceğini düşünmek doğru değildir, kuram alanı dışında, Anadolu kentinin biçimlenmesini koşullandıran tek etmen olarak gözükmüyor. Anadolu-Türk kentini ,sadece içinde Müslümanların oturmasıyla değil, fakat Anadolu'da gelişen koşullara uymasıyla anlamaya çalışmak gereklidir.

İstanbul'un Tarihsel Yapısının Özellikleri *

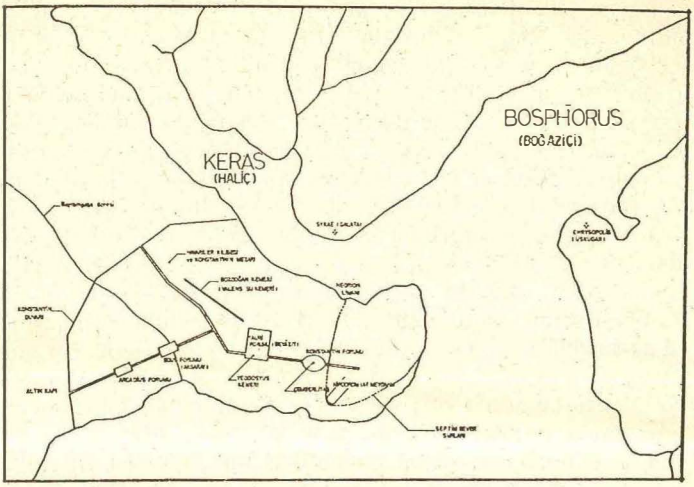
Bir Dünya Kenti Olarak İstanbul

İnsanların tarihsel yaşantıları içinde yarattıkları fiziksel ortam, bir kez yaratıldıktan sonra, o yaşantının bundan sonra gelişmesini etkileyen dinamik bir etmen olur. Bu dinamik rolün tarih boyunca sürekliliği insan yerleşmelerine bölgesel ya da evrensel bir boyut kazandırmaktadır. Tarihsel koşulların değişkenliği içinde, bir kentin evrensel tarih sürecini etkileme gücü her zaman aynı değildir. Bazen ortadan kalkabilir. İstanbul, imparatorluk tarihinin son dönemine geldiği sırada varla yok arasında olan kentler içinde bugün politik, kültürel ve ekomik güçleriyle bütün dünyaya egemen olanlar bulunuyor. Hatta, bugünkü dünya kentlerinin büyük bir bölümü, İstanbul pagan dünyanın en büyük politik kuruluşunun merkezi olduğu zaman henüz kurulmamıştı. Bu gözlemi iyi değerlendirmek gerekir: Tarihî değişmelerin içinde dünya kenti statüsüne çıkmakta, tarihî 'değişmez'-

* Bu deneme iki bölümün bir araya getirilmesiyle oluşmuştur: bir bölüm «İstanbul'un Tarihi Yapısı» adı altında **Mimarlık**, sayı 5, 1970, s. 26-48'de, diğer bölüm «İstanbul'un Tarihi Yapısının Özellikleri» adı altında **İTÜ Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü Dergisi**, sayı 1, 1971, s. 18-40'da yayınlanmıştır.

lerle bu düzeye erişmiş olma arasında büyük bir fark vardır. Burada tarihî 'değişmez' olarak nitelendirdiğim değerler, açık olarak herhangi bir maddî boyutlandırmanın üstünde, belki genel olarak kültürel sıfatıyla belirtilebilecek değerlerdir. Chicago yarım yüzyılda milyonluk nüfus boyutuna ulaşmıştı. İstanbul bütün imparatorluk tarihi boyunca bu boyuta erişmemişti. Böylece tarihsel konjonktürün sınırlı süreler içinde bir site, bir düşünceye, bir insan grubuna kazandırdığı 'büyüklük boyutları' bir özel durum olarak kabul edilirse, gerçek büyüklük, insanlık tarihinin, kozmik boyutlara oranla eşzamanlı sayılabilecek süresi içinde, sürekli bir değer olma niteliğinde aranmalıdır. Her çağın tarihî görüşü içinde bu değerin evrensel değerler sistemi içinde yeri de değişebilir fakat tükenmez, bazen yoğunlaşarak da gidebilir. İstanbul'un dünya kenti olarak değerlendirilmesi bu yargıların ışığında, Türklerin ve bütün insanların yaşantısında dinamik bir rol oynayacak nesnel değerlere sahip olması açısından ele alınmalıdır. Tarihten gelen bu nesnelleşmiş kültürel değerlere sahip çıkmak, onlara yenilerini katmanın başlangıcıdır.

İstanbul'un tarihsel perspektif içinde, belki de dünya tarihi içinde tek olan kimliği, Pagan dünyanın en büyük politik kuruluşunun başkenti olmasından başlıyor. Çok Tanrılı dünyanın Hıristiyan dünyasına dönüşümü bu merkezden idare edilmiş, kent ilk büyük Hıristiyan İmparatorluğunun ve uygarlığının merkezi olmuştur. Yeniçağın başlangıcından bu yana da İslâm dünyasının en büyük kentlerinden biri olarak bugüne ulaşıyor. Günümüz uygarlığının beşiği olan Akdeniz çevresinin politikasına ve kültürüne bu kadar uzun bir süre egemen olan başka bir kent yoktur. Bu uzun yüzyıllar boyunca meydana gelen kültür verilerinin en özgün maddî kalıntılarını ve en güçlü manevî anılarını bu yoğunlukta saklayan kentler de çok azdır. Gerçi Akdeniz çevresinde Paganla Hıristiyanı, Hıristiyanla Müslümanı yanyana getiren ve bazen prestiji İstanbul'dan fazla olan kentler vardır. Fakat tarihî birikimi bu denli yoğun ve uygarlık bileşenleri çok yönlü başka bir kent gösterilemez. Fenomenal rastlantıların sonunda bu birikimi yapmış olduğu düşünülebilecek İstanbul kenti, tarihsel tekliğine uygun fiziksel ve



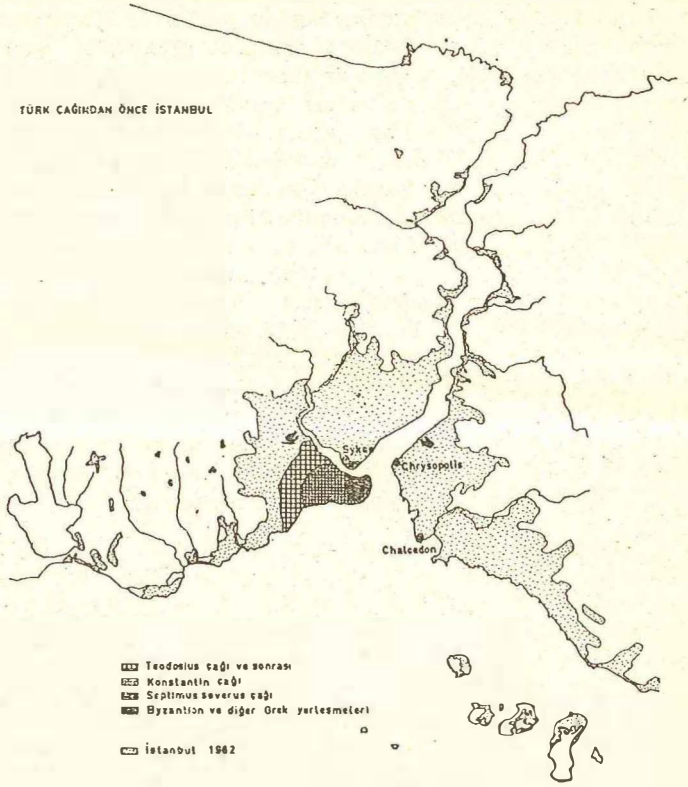
Konstantinopolis - Roma çağı şeması

kültürel özelliklere de sahip olmuştur. Bu özelliklerin tanımlanması İstanbul'u tarihsel perspektif içinde değerlendirmek ve bu perspektife uygun bir geleceğe sahip kılmak için gereklidir.

Geç Roma İmparatorluğu'nun başkentinin Doğu'ya taşınması ve bunun Bizans adını alan Hıristiyan İmparatorluğunun da merkezi olarak yaşaması kentin yerleştiği yerin sit olarak bu işlevi karşıladığını gösteriyor. Bizans kültürü Hellenistik bir baz üzerine Hıristiyan dogmasını katıyordu. Bu bileşenlerin her ikisi de Doğu Akdenizli idi. Kostantinopolis, İslâm'ın yükselişine kadar Eski Dünyanın en güçlü politik merkezlerinden biri olarak yaşamış ve bunun sonucu olarak ekonomik ve kültürel alanda da bütün dünyanın hayalini harekete getiren, hattâ İslâm Peygamberine fethinin dinsel bir zafer olacağı hadisini de söyleten bir önem kazanmıştır. Konstantinopolis Ortaçağda büyük bir ekonomik merkez olduğu kadar, İslâm ve Batı dünyalarını ve yeni biçimlenmeye başlayan Slav dünyasının düşünce ve sanatını büyük ölçüde etkileyen bir kültür kaynağı olmuştu. İslâm ve Hıristiyan dünyala-

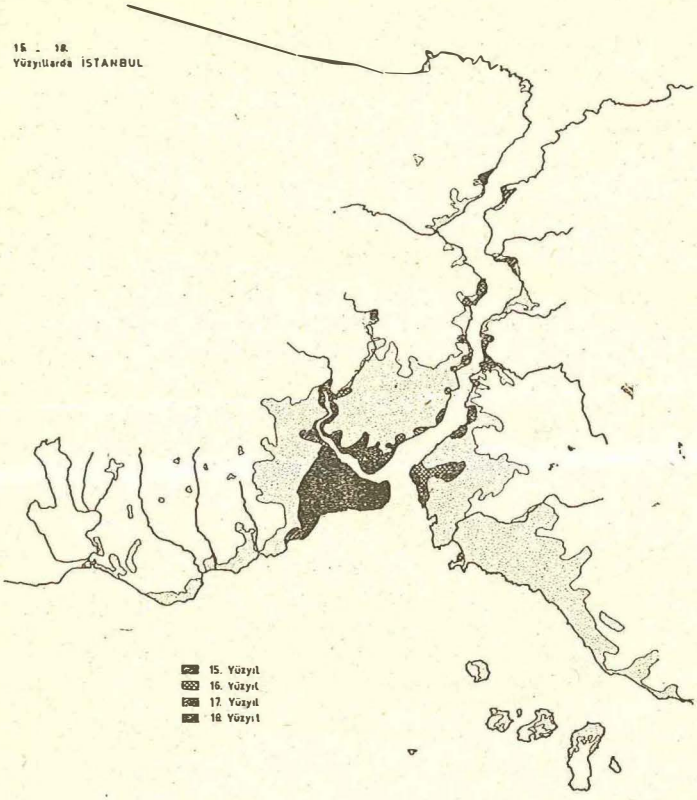
rının antagonizması da, bir ölçüde bu merkezden idare ediliyordu. Yine de buradaki Doğulu bileşenler Konstantinopolis'i Avrupa ile İslâm arasındaki orta yolun yeri yapmıştır diyebiliriz. Konstantinopolis İstanbul olduğu zaman Doğu ve Batı dünyaları arasındaki kimlik farkı daha belirgin bir duruma gelmiş olduğu halde, kentin jeopolitik durumu İstanbul'a yerleşen İslâm'ın, başlangıçta, Batı'ya dönük bir tutuma yönelmesini gerektirmiştir. Osmanlı İmaparatorluğu Akdeniz çevresinde Romalılardan sonra sürüp gelen imparatorluk kalıbının içine girdiği zaman, bunun doğal sonucu olarak, İstanbul da Konstantinopolis'in politik, idarî ve ekonomik yerini, hiç olmazsa bir süre için, almıştır. Şüphesiz onbeşinci ve onaltıncı yüzyılların dünyası İstanbul'un ekonomik ve kültürel merkez olmasını, eskiye göre kısıtlamıştı. İstanbul'un karşısında Rönesans Avrupası vardı. Buna karşılık İstanbul, Jüstinyen'den sonra kaybolmuş bir coğrafî bütünlüğü yeniden kuran Türk İmparatorluğu ortamında, İslâm'a bağlı kültürel değişmelerin merkezi olmuştur.

Bugün İstanbul bu işlevlerin hiç birisine sahip değildir. Ürettiği kültürün alıcısı da sadece Türkiye'dir. Fakat kültürel oluşa, sadece yaratıldığı zaman içinde değil, fakat yaşadığı süre içinde bakmak alışkanlığı elde edilirse, o zaman İstanbul kültürel yaratmaları özendiren eski bir kültür ortamı olarak, yine dünya çapında bir işlev sahibi olabilecektir. İstanbul'da tarihe bağlı bir kültür ortamını yaşatacak yoğunlukta uygarlık ürünlerine sahibiz. Doğal sitin eşsiz güzelliğine büyük artistik ve kültürel değerleri olan anıtlar katılmaktadır. Bunlar özellikle geç Roma çağının en güçlü sur çizgisiyle sınırlanan tarihî çekirdek içinde oluşuyor; erken Hıristiyan Sanatı'nın en büyük anıtı olan Ayasofya ve Bizans Sanatı'nın önemli kalıntılarına, Türk çağında anıtsal kubbeli yapı geleneğinin en güçlü üslûpsal aşamasının ürünleri katılmıştır. Başka eşi olmayan bir İslâmî yerleşme görüntüsü eski strüktürü de özümleyerek bu onbeş yüzyıllık sınırlar içinde biçimlenmiştir. Daha sonraları kent, büyük tarihsel olayların ve köklü değişmelerin bütün anılarını taşıyarak, sınır tanımayan bir davranışla kıyılara ve tepelere yayılmış, bünyesindeki Batı - Doğu ikileminin bütün öğeleriyle, günümüze kadar gelmiştir. Ondokuzuncu yüz-



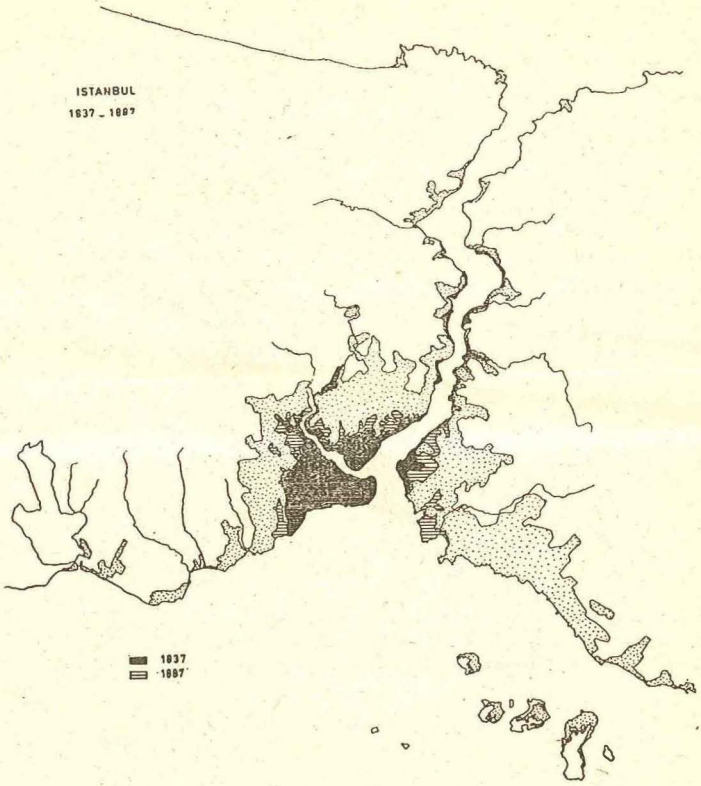
yıldan bu yana, teknoloji uygarlığı, bu sanayi öncesi kent fenomenini her gün bir başka yanından kemirmekle birlikte, yine de yirmiyedi yüzyıllık kültür değişmelerinin bütün fiziksel anılarını yokedememiştir. Onun için, bunların korunması, yeni kültürel değerlerin yaratılmasında etkili olacak ortamın bir parçası sayılabilir.

İstanbul fiziksel boyutlarıyla bir dünya kenti idi; Teodosyus surları, yapıldıkları zaman için, doldurulamayacak bir alanı sınırlıyorlardı; Konstantinopolis Ortaçağda dünyanın en büyük kentlerinden biriydi; onyedinci yüzyılda 700.000'e vardığı öne sürülen nüfusu ve Haliç,

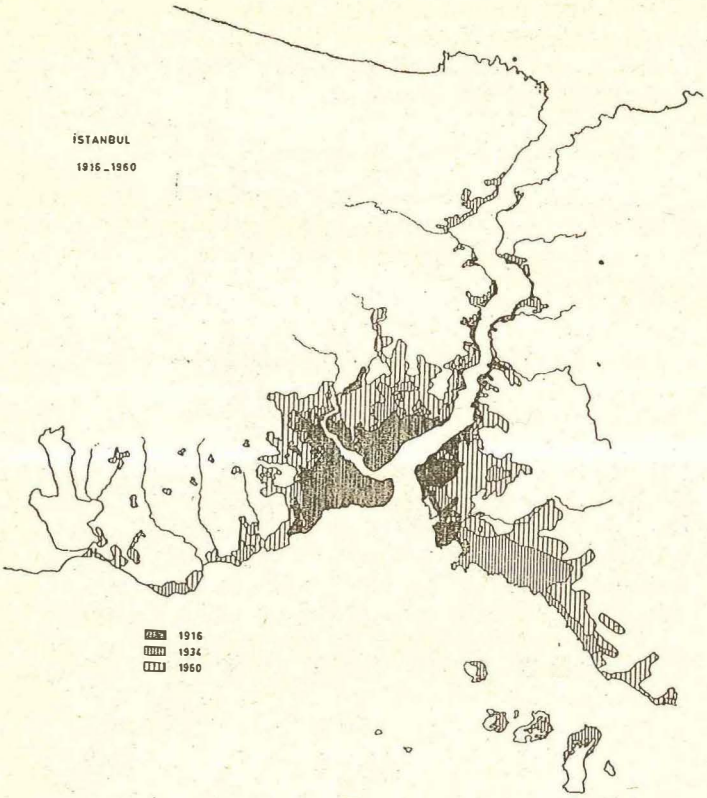


Boğaz ve Üsküdar'a yayılan alanı ile yine Avrupa'nın ve Yakın Doğu'nun en büyük kenti sayılabilir. Coğrafyıcılar günümüzde de İstanbul'u, başka ölçütlerle, dünya kenti olarak kabul ediyorlar. Gerçi bugün İstanbul'un alt yapı, idarî organizasyon, ekonomik ve kültürel 'endis'ler bakımından hiç de büyük kent niteliklerine sahip olmadığı ileri sürülebilir. Eğer bunlara kavuşmanın, bir büyük kent yaşama bilincinin varlığıyla ortaya çıkacağını kabul edersek, İstanbul'un geçmiş büyüklüğünün bu açıdan olumlu bir etkisi olabileceğini varsayabiliriz.

İstanbul'un tarihsel gelişmesinin bütün bu kolay tanımlanabilen özellikleri dışında, doğa ile insan yapısı ara-



sında meydana getirdiği eşsiz güzellikteki ilişkileri de belirtmeliyiz; gerçi bugün ne Haliç, ne Boğaz'da o büyük konut uygarlığından bir iz kalmıştır. Geçen yüzyıl sonunda tarihî çekirdeğin denizle ilişkisi kendi sahipleri tarafından, demiryoluna feda edilmişti. Fakat İstanbul'un, özelliklerini bildiğimiz, olağanüstü çekicilikte bir yerleşme düzeninin gerçekleştirildiği bir kent olduğunu unutamayız. İstanbul'un denizle olan ilişkisi üzerine çok söz söylenmiştir. Kentin bütününü denizden ayıramayan bir biçimlenme bilincinin İstanbullularda var olduğunu, onaltıncı yüzyıl şairelerinden Taşlıcalı Yâhya'nın «Kurşun örtülü kubbeler yer yer - Yelken-açılmış gemilere benzer» beyi-



tinden esinlenebiliyoruz. Bu hayal, çağımızın ünlü mimarlarından Utzon'un Sidney Opera binasını Sidney koyundaki yelkenlilere benzetmesi kadar bize yakın geliyor. Osmanlı şairi bütün bir kenti denizin koynunda görüyordu. Özgün bir kültürel sentezin ürünü olan İstanbul'un, yeniden bir kültür ürünü olarak değerlendirilmesinde, Osmanlı toplumunun kentle onu çeviren deniz arasında kurduğu doğal ilişkiyi hatırlamak ve bugünün koşulları içinde, belki değişik bir görünümle, yeniden gerçekleştirmeye çalışmak önemli bir kültür ve planlama sorunu olarak ortaya konmalıdır.

İstanbul tarihsel yaşantısı süresince, dünya tarihinin genel gelişmesine katkısı olan bir fiziksel ve insanî ortam olarak dünya kenti olmuştur. Bunun yoğunlaşmasını yeni kuşaklar gerçekleştireceklerdir.

Yerleşmenin İşlevsel Bölünmesi

İstanbul, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına değin, topoğrafik verilere uyan organik bir gelişme çizgisi gösteriyor. Konstantin çağından bu yana sur içi strüktürünün az değişmiş bir kaburgası vardır. Buna karşılık farklı çağların fiziksel görüntüsü bir iki anıtsal yapı dışında, yaşamamıştır. Yani planlanmış bir devlet merkezi olan Konstantinopolis, Byzantion'un, İstanbul'da Konstantinopolis'in yerine geçmiştir. Bu kentler birbirlerine eklenerek değil, birbirlerinin yerini alarak yaşamışlardır. Aynı süreç Türk çağı İstanbul'unda da vardır.İstanbul, çağların birbirleri üzerine bir şey koymasıyla olduğu oranda, birbirinin yerine geçmesiyle de yaşamıştır. Kentin sokak dokusu, konutları sürekli olarak değişmiştir. Büyük yangınlar büyük alanları ortadan kaldırmış ve yeni gelişmeler bir plana göre olmadığı için, her kez eskisinden biraz farklı bir durum ortaya çıkmıştır. Bu devamlı değişmenin içinde, topoğrafyanın verilerine dayanan ana yönler, anıtlar değişmez röperler olarak durmuş ve yenileşme onların çevresinde doğal olarak biçimlenmiştir.

Çok yakın zamana değin kentin farklı işlevlere ayrılan alanları değişmeden kalmıştır. İdarî merkez Topkapı çevresi ve Babıâli'de idi ve aşağı yukarı, Bizans'ın son çağı bir yana bırakılacak olursa Konstantin'den bu yana orada bulunuyordu. Kentin ticaret alanları da limana bağlı olarak değişmeden kalmıştır. Büyük arterler boyunca konut alanlarının içine uzanan ticaret şeritleri bu ağırlık merkezinin yerini yakın zamana kadar değiştirememiştir. Bunun dışında konut alanları, özellikle Osmanlı çağında, yavaş yavaş surların dışına taşarak daha çok kıyılar boyunca Boğaz'a, Üsküdar'a ve Kadıköy'e uzanmıştır. Kent tarihinde konut alanlarının denizden uzaklaştığı yön sadece Beyoğlu'dur. İstanbul, Üsküdar, Galata, Kadıköy, Boğaziçi ve Haliç arasındaki ilişkilerin niteliği de tarihsel İstanbul'un önemli özelliklerinden biridir. Bizans çağında

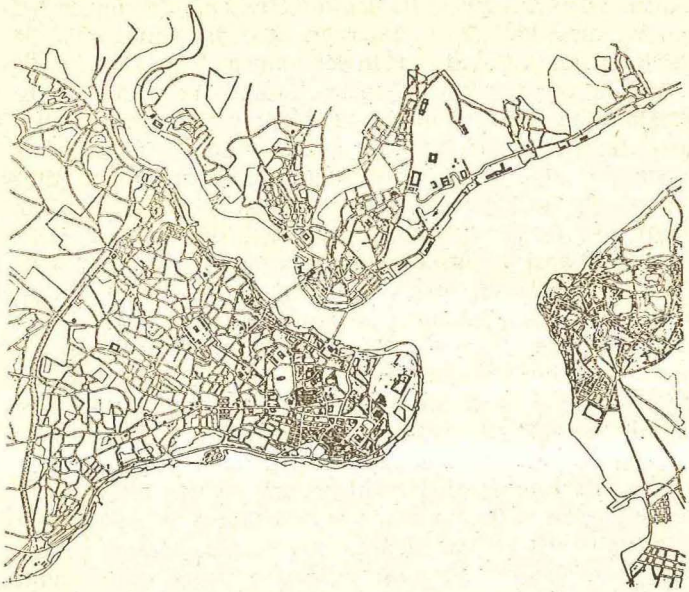
Kostantinopolis, Galata, Chalcedon ve hatta Chrisopolis ayrı kentlerdi. Sur içindeki merkeze bağlı olmakla birlikte bu niteliklerini sonuna değin korumuşlardır. Osmanlı çağında gerçi bu denli ayrılık yoktu. Yine de Evliya Çelebi onyedinci yüzyılın ortasında 'Üsküdar şehrinden' sözeder. Bu eski yerleşmelerin fiziksel bağımsızlıkları yakın zamanlara kadar yaşamıştır. Haliç'le Boğaz'ın birleştikleri yerin çevresindeki üç yerleşme denizle hem bağlanmış, hem ayrılmışlardır. Bunların etnik içerikleri, işlevleri de birbirlerinden farklı idi. İstanbul imparatorluğun idarî ve kültürel merkezi; Galata, bir dış ticaret merkeziydi; Üsküdar daha çok kendi kendine yeten bir uydu kent olarak kalmıştır. Haliç üzerinde Eyüp'e de bir uydu kasaba olarak bakılabilir. Boğaziçi sadece bir sayfiye olarak gelişmiş, gerek bu işlevi gerekse kentle ulaşım ilişkisi yüzünden kentleşmemiştir.

Ulaşım ve Yol Dokusu

İstanbul, ilk yerleşmeden bu yana, Teodosyus surlarına varana kadar 'radio-konsantrik' olarak büyümüştür. Büyümenin merkezi I. Tepe idi. Kentin topoğrafik yapısı bu daire parçasını radyal olarak sınırlayan bir tepeler çizgisiyle, buna paralel, fakat daha geride 7. Tepe diye adlandırılan bir yükseklik ve bunlar arasındaki vadiden meydana geliyordu. Haliç kıyılarında çok dar, Marmara kıyısında daha geniş bir şerit ve tepeler arasındaki vadinin Marmara'ya açılan ağzında geniş bir düzlük vardı. Şehrin merkezden başlayan anayolu Haliç'e paralel tepeler üzerinden gidiyordu. Bunun Haliç'e doğru yaklaşmasında topoğrafyadan başka, limanla olan ilişkisi, rol oynamıştır. Bu yol çizgisi hiç değişmemiştir. Beyazıt'tan yarımadanın güney ucuna ayrılan diğer anayol topoğrafik verilere göre değil, kentin üçgensel planının zorlamasına bağlı olarak, inişli çıkışlı olmuştur. Osmanlı çağında, Bizans çağındaki tören işlevinden uzaklaştırılınca, anayol karakterini kaybetmiştir. Osmanlı çağında, kent içindeki tek önemli ulaşım aksı Ayasofya meydanından Beyazıt'a ve oradan Edirnekapı'ya giden yoldu, tören yolu bu akstı. Bunlar dışında herhangi büyük yollar değil, belki sadece bazı yönler söz konusu olmuştur. Kentin aynı yönde bulunan bölgeleri arasında bile ulaşım deniz yolu ile yapıl-

mıştır. Örneğin Eyüp ile İstanbul arasındaki ulaşım için en iyi araç kayıklardı. Boğaz'ın aynı yakasındaki iskeleler arasında da aynı durum söz konusudur. Galata ve Üsküdar'la, daha yakın çağlarda, Kadıköy ile Adalarla olan bağlantılar, kent-içi ulaşımını daha çok denize bağlamıştır. Kentin kıyılar boyunca gelişmiş olmasını, yoğunlukların sur içinde Haliç ve Marmara kıyılarına yakın, diğer bölgelerde ise kıyı boyunda lineer olarak gelişmesinin nedeni açık olarak budur. Gerçekten de bugün kara ulaşımı olanakları arttıkça kentin kıyılardan uzaktaki alanlara yayılması da artmaktadır. Hatta bugün bile Boğaz sahillerinde kıyı halkının, bazen deniz yolunu karaya yeğledikleri gerçeği gözlenebilir. Piyale Paşa onaltıncı yüzyılda külliyesini içerlerde inşa ettiği zaman çevreye yerleşmeyi sağlamak için bir de kanal açtırmıştı. Padişahların Eyüp'e geleneksel ziyaretlerinin gidiş veya gelişlerinden bir tanesi karadan olduğu zaman diğeri denizden oluyordu. Kıyılar deniz araçlarının yanaşması için elverişsiz olduğu zaman yerleşme orada seyrek olmuştur. Salacak sahillerinin onsekizinci yüzyıla gelene kadar iskân edilmediğini görüyoruz. Üsküdar'ın içeriye doğru gelişmesinde ise Karacaahmet - Seyit Ahmet deresi boyunca giden eski Bağdat karayolunun etkisi düşünülebilir. Tarihsel yerleşmenin ulaşıma bağlı bu özelliği gözönüne alındığında denizden uzaklaşan bir İstanbul'un eski İstanbul'dan farklı bir kent olacağını kabul etmek gerektiği kanısına varabiliriz.

Şüphesiz bu ölçüde bir kentte böylesine bir yol karakteri, sadece fiziksel yönleriyle değil, fakat sosyal ve psikolojik yönleriyle de incelenecek bir konudur. Yaya ulaşımına göre oluşmuş bir doğrultudaki, sürekliliği söz konusu olmayan yollardan meydana gelen bir dokunun uzun ömürlü olması söz konusu olmamıştır. Ve bir iki büyük aks dışında, bugüne birkaç yüzyıl öncesinden kalmış sürekli bir yol 'traćee'sı bulmak bir rastlantı sayılabilir. Yolların kendilerinin bu kısa ömürlülüğüne karşılık yol dokusunun karakteri değişmemiştir. Bu doku yerine 'gridiron' sisteminin geçmesi oldukça yenidir. Selimiye'deki ilk denemenin dışında dokunun değişmeye başlaması Abdülaziz çağı ile başlamış sayılabilir. Bu sırada yangın yerlerinde düzgün sokaklarla mahalleler kurulmaya, çık-



Ondokuzuncu yüzyıl ikinci yarısında İstanbul'un kent dokusu ve anıtları

maz sokakların azalmaya başladığı görülmekle birlikte, elimizde bulunan Stolpe haritası gibi belgeler değişmenin o kadar hızlı olmadığını gösteriyor. Abdülhamit çağında kurulan mahalleler Batılı bir yol sistemine göre düzenlenmiştir. Yine de 1934'te Eyüp, Zeyrek, Kocamustafapaşa, Samatya, Üsküdar ve Boğaz'da bugün hemen hemen yok olmuş olan eski doku yaşıyordu, dünya savaşından önce Aksaray'da, Fatih'te, Sirkeci ve Kadıköy'de duvarlara sürünerek geçen tramvay hatları vardı. Şehir dokusunun dünya görüşüne bağlı özelliği, o sırada bu tek çağdaş ulaştırma aracı tarafından bile, bir süre, değiştirilememişti. Bu yol dokusunun, çok belirtilmiş bir özelliği herhangi bir meydan gelişmesi göstermemiş olmasıdır. Konstantinopolis'in ana arterleri üzerinde oluşan büyük forumlar Osmanlı çağında yavaş yavaş dolmuş ve üzerlerine çokluk büyük anıtlar gelmiştir. Kent planı incelendiğinde Kons-

tantin forumu üzerinde Nuruosmaniye, Beyazıt'ta II. Beyazıt Camisi ve Eski Saray, belki de Philadelphion'un bulunduğu yerde Şehzade Külliyesi, Forum Bobis yakınında Valide Camisi ve Murat Paşa Camisini ve Arkadyüs Forumu çevresinde Haseki ve Cerrahpaşa Külliyelerini bulmak sadece bir rastlantı sayılmamalıdır. Eski kentte halkın toplandığı yerler olan forumların yerine, yeni şehir yapısı içinde, Türk toplumunun toplantı ve ortak yaşama merkezleri olarak cami ve külliyeler gelmiştir. Bizans kentinde dışa dönük bir kent yaşantısına tekabül eden forum, Türk-İslâm kentinde yerini, içe dönük bir kent yaşantısına tekabül eden camiye bırakmıştır.

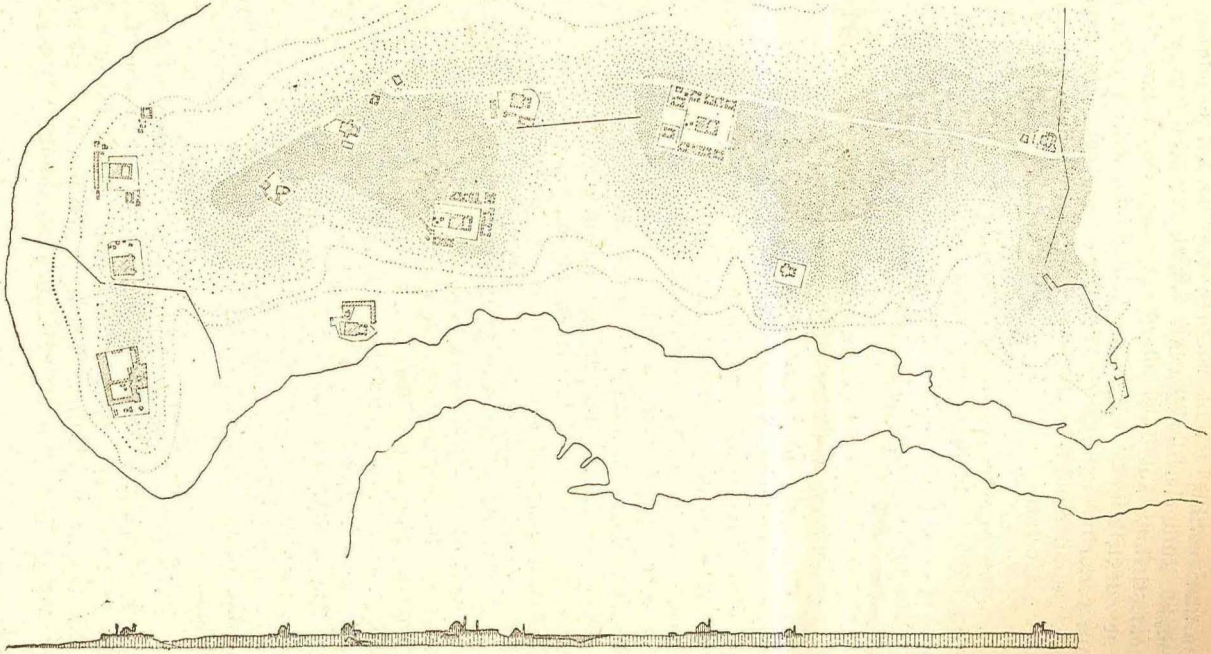
Onaltı, onyedi ve onsekizinci yüzyıllarda bu dokunun işlevsel özelliklerinden biri halkla yüksek tabakaların yerleşme alanları arasında büyük bir fiziksel ayrıcalık olmamasıydı. Kentin bütün semtlerinde büyüklerin, vezirlerin ve saray mensuplarının konak ve sarayları bulunuyordu. Evliya Çelebi, Tophane bir yana bırakılırsa, hemen hemen kentin her semtinde 'ekabir' konaklarının varlığından söz eder. Genel olarak yaygın ve yüksek olmayan bir konut planlaması, kent içinde büyük karşıtlıklar meydana getirmiyordu. Son yüzyıla gelene kadar konak ve saraylar, genellikle, büyük bahçeler içinde ve duvarlarla çevrili olarak, yerleştikleri mahallenin günlük yaşantısından fiziksel olarak ayrılıyorlardı. Büyüklerin konak ve sarayları için, tıpkı büyük dinsel külliyelerde olduğu gibi, geniş istimlâkler yapıldığı görülüyor. Yerleşme alanlarının sıkışık dokusu içinde bu saray ve konak alanları kendi içlerine dönük büyük vahalar gibiydi. Bunların özellikle sultanlara ait olanlarının, büyük arsalarında son dönemde kışlalar, fabrikalar yapılmış, hattâ Kandilli ve Emirgân'de gördüğümüz gibi, büyük mahalleler ortaya çıkmıştır. İstanbul'un geçen yüzyıldaki yol strüktüründe hektar başına düşen sokak uzunluğunun, gridiron sistemine göre iki kat olduğunu Mayer Samatya ile Şehremini'nin yeni mahalleleri arasında bir karşılaştırma yaparak ortaya koymuştu.

Bu sokaklar arasında kalan yapı adaları konutlarla dolu değildir. Anadolu Türk yerleşmelerinde de görüldüğü gibi, en küçük evin bir yeşil avlusu ve bahçesi vardır. İstanbul'da iskân bölgeleri iç dünyalarında yaşarken so-

kaklar, çıkmaz sokaklar, kentin genel yaşantısından kişisel hücrelere ulaşan öğeler değil, tersine hücrelerin dışarıya uzanmış kollarıydı. Doğu dünyasının kent strüktüründe görülen aile birimine bağlı bu öznel nitelik, belki de Doğu toplumlarında ortak eylemlere girişmekte zorluk çekilmesinin nedenini aydınlatabilir. Bir ölçüde Batı'nın planlayıcı, rasyonel toplumun bütününü ilgilendiren kararlar almaktaki disiplini ile, Doğu'nun «duygusal», irrasyonel davranışları arasındaki farkın bir ifadesi olabilir.

Anıtların Yoğunlaşması

İstanbul'da Batılılaşma hareketlerinden önce, toplumsal amaçlarla meydana getirilen anıtların, cami, medrese, imaret, mektep, çeşme, sebil gibi yapıların yerleşme noktaları, bunların boyutları ve işlevlerine bağlı olarak değişir. Sultanların büyük yapıları söz konusu olduğu zaman, bunların yerleştikleri noktaların seçimi işlevselden çok, simgesel kaygılarla olmuştur. Büyük külliyelerin kentin Teodosyus zamanından bu yana düğüm noktası olan yerlerine, Havariyyun kilisesinin yerine, ya da eski forumların üzerine veya yakınına yerleştiklerini belirtmiştim. Bunun yanında yer seçimini etkileyen ikinci neden, kentin yapısı içinde, genel siluette etkili olabilecek bir yer buluninası olmuştur. Süleymaniye'nin orada yapılma nedeni, bu bölgenin cami gereksinmesi sonucu değil, fakat Kanuni'nin kentin toplumsal yaşantısına ve fiziksel görüntüsüne hükümdarlığının gereklerini katmak istemesiydi. Aynı şey Sultanahmet Camisi için de söylenebilir. Ayasofya ve çevredeki diğer dinsel yapıların varlığı buraya yeni bir cami yapmak gerekliliğini duyurmayabilirdi. Fakat, Sultanahmet gibi bir yapı ancak böyle bir perspektif içine yerleştirildiği zaman kendisinden beklenen simgesel ödevi görmüş olacaktı. Bunu gerçekleştirebilmek için göze alınan fedakârlıklar az olmamıştır. Sultanahmet Camisi ve Külliyesi'nin yapılabilmesi için Ahmet Paşa Sarayı, Sokullu Sarayı, Arslanhane, Miri Anbar, Mehmet Paşa Sarayı, konaklar ve dükkânlar istimlâk edilmişti. Evliya Çelebi, bu caminin yerinde beş saray olduğunu yazmaktadır. Aynı şekilde Yeni Cami'nin yapılabilmesi için bu bölgede oturan Yahudilere büyük



paralar verilip, tehdit edilerek yerlerinden edilmişlerdi. Büyük külliyelerin inşaatları kentin tarihi boyunca gerçekleştirilmiş köklü işlemlerdir. Şehir dokusu bu yüzden epey değişikliklere uğramıştır. Bu büyük sultan yapılarının yerlerinin bu şekilde seçilmiş olması yanlış da değildir. Çünkü bunlar bir bölgeye değil, bütün bir kente hizmet ediyorlardı.

Buna karşılık küçük boyutlu dinî yapılar ve külliyelerin kent içindeki dağılışı daha pratik nedenlere dayanır. Gerçekten de kentte yerleşme yoğunluğu ile mescit ve camilerin yerleşmeleri arasında doğru bir ilişki vardır. Aynı şey çeşme, sebil gibi su yapıları için de söz konusudur. Anıtsal yoğunlaşmanın konut yoğunlaşması ile paralelliğine kent topoğrafyasının siluet ve yol strüktürü ile ilişkisinin doğal sonuçları da katılınca, kentin büyük yapılarının Haliç'e paralel tepeler çizgisinde bulunması olağandır. Saray, liman ve ticaret bölgeleri de aynı yönde olduğu için tarihsel, İstanbul'un en etkili görüntüsü Haliç'e dönük olarak meydana gelmiştir. Bir bakıma Topkapı Sarayı ve Sultanahmet bu siluetin Marmara'ya dönen köşesidir. Oysa Bizans çağında forumlar, anıtsal sütunlar, limanlar ve Marmara kıyılarına inen imparator sarayları ile kentin Marmara'ya bakan görünüşü birinci plandaydı.

Kronolojik olarak anıtsal yoğunlaşmanın onbeş, onaltı, onyedi ve onsekizinci yüzyıllarda sur içinde, Eyüp'te ve Üsküdar'da, ondokuzuncu yüzyılda Boğaz'da ve Beyoğlu yakasında olduğunu görüyoruz. İstanbul'un Batılılaşması sürecine paralel olarak ondokuzuncu yüzyıl başına kadar dinsel kompleksler, en önemli anıtlarken, Sultan Mecit çağından başlayarak saraylar, daha sonra kışlalar, okullar ve diğer idarî binalar, sefaretler ve gar binaları, bu yüzyıl başında özellikle Galata ve Beyoğlu'nda, bankalar, apartmanlar en önemli anıtsal yapılar oluyor.

İstanbul'da Osmanlı Mimarisi'nin yaratıcı çağından kalan önemli anıtsal konut yapıları, ondokuzuncu yüzyıl sarayları dışında, Topkapı Sarayı ve Aynalı Kavak Kasrıdır. Onaltıncı yüzyılın, onyedinci yüzyılın kent içi kârgir saraylarının örneği kalmamış sayılabilir. Atmeyda-

nı'nda İbrahim Paşa Sarayı adı verilen ve büyük tamirler görmüş olan yapı saraya ait fazla bilgi verecek kadar korunmamıştır. Ahşap saray ve yalı kültürünün en önemli örnekleri yok olmuştur. Bugün Boğaziçi'nde kalan yalılar bunların pek zayıf yankılarıdır. Bu eşsiz konut dünyasının en güzel belgeleri Melling ve Allom gibi ressamların bıraktıkları resimlerde kalmış bulunuyor. Dış mimarisi büyük ölçüde değişmiş, fakat iç mekânları ve bezemesiyle o çağdan en önemli anıtsal kalıntı Kanlıca ile Anadoluhisarı arasındaki Amca Hüseyin Paşa yalısının Divanhanesidir. (Meşruta Yalı). Yapılılş tarihi 1850'den geriye giden çok az yapı vardır. Onlar da biçim değiştirmişlerdir. Sur içinde ve diğer eski yerleşme bölgelerinde kalan ahşap yapıların içinde de inşaatları yüzyıl başından eskiye gidenleri çok azdır. Fakat estetik ve üslûp tarihi açısından değerleri üstün olanları vardır.

Bugün tükenmek üzere olan geleneksel ahşap yapı örnekleri, 1931'de yapılan bir sayımda iki üç katlı evlerin % 56,3'ü idi. Batı kentlerinin bugünkü çehresinde geçen yüzyıllar aristokrasisi ve zengin burjuvazisinden kalan konutlar önemli bir yer tutar. Bizde aynı anlamdaki konut mimarisi ahşaptı. Bu mimari, malzeme özelliği sonucu olarak, çok zor korunabilmiş, birçok önemli örnekleri yok olmuştur. Fakat elimizde kalan örnekleri artistik değeri çok yüksek bir mimarî geleneği tanımak için önemli tarihsel belgeler olarak korunmalıdır.

Dış Mekân Değerleri

Burada söz konusu edeceğim değerler, daha çok, klasik çağda ortaya çıkan özelliklere ait değerlerdir. Köklü değişiklikler geçirmiş olsa da, kent içi mekânlarına ölçü veren öğeler bugün de büyük dinsel kompleksler, özellikle camilerdir. Yukarıda belirtildiği gibi, bunlar, önce konumları sonra boyutlarıyla diğer fiziksel boyutlar için ölçüyü meydana getirmektedirler. Kente kuşbakışı bakılacak olursa, büyük camilerden konut yapılarına doğru boyutsal bir basamaklanma görülür. Büyük camilerle ahşap konutlar arasında daha küçük camiler, medreseler ve diğer sivil yapılar geçit öğesi görevini görürler. Genellikle bir mahallenin merkezini oluşturan cami ya da mescit herhangi bilinçli bir perspektifin ağırlık merkezini oluş-

turmaz. Dinsel yapılar da, yukarıdan beri anlatılan nedenlerle kendi içlerine dönerler. Klasik çağında İstanbul birbirlerinin yanına gelmiş küçüklü, büyüklü dış kabuklardan meydana gelmişti; bunların ne olduğunun anlaşılması için içlerine girmek gerekiyordu. Bugünkü kuşakların bunu gözönüne getirebilmesi zordur. Bugün camilerin ve diğer bazı yapıların kentin günlük yaşantısına karışmış olması, onların özgün tasarımlarının normal görüntüsü değil, geçen yüzyılın ikinci yarısından sonraki değişmelerin sonucudur. İstanbul'da dış mekâna açılan yapılar sadece Boğaz sahilinin yalılarıydı. Bir de, Batılı bir tasarının sonucu olarak görebileceğimiz Lâle Devri sonlarının meydan çeşmeleri, kent içi mekânlarının dışa dönük öğeleri olarak kabul edilebilir. Yine de, bunlar çevresinde de bilinçli bir mekân gelişmesi görmüyoruz. Bu gözlemlerden varılacak sonuç, açık kent mekânlarının İstanbul'un fiziksel yapısına yabancı oluşudur. Bunun kent içinde Atmeydanı gibi, bazı istisnaları vardı.

Siluet Değerleri

İstanbul siluetinin özellikleri ve belli başlı değerleri burada yinelenmesi gerekmeyecek kadar iyi bilinmektedir. Buna, sadece gereken ilgi gösterilmeyen bir tanesini, eski kent surlarını katmak gerekir. Bugün Galata, Beyoğlu ile birleşerek tarihsel görüntüsünü yitirdiği için, siluetinin tarihsel veri ve özellikleriyle ağır basan kent parçaları yarımada ve Boğaz'dır. Bunlar bazı özelliklerini korumakta devam ediyorlar. Bu özelliklerin başında kent içinde büyük camilerin diğer yapılarla meydana getirdiği boyutsal karşıtlık gelmektedir. Eski kentin Marmara'dan ve Haliç'ten görünen siluetine egemen olan ve uzun yüzyıllar boyunca İstanbul'u her görenin ve tarihin belleğine geçmiş olan bu nitelik, kentle beraber yaşamak, yaşatılmak zorundadır. Kent içi perspektiflerinde de bu boyutsal karşıtlıkla, daha önce sözünü ettiğim, büyük kubbeli yapılardan konutlara doğru gittikçe küçülen bir skala, eski İstanbul'dan kalan belki de en önemli biçimsel nitelik olarak yaşamaktadır.

Boğaziçi ise kırsal niteliğini zorlayan bir gelişme içindedir. Doğa ile insan yapısı arasında, geçmişte kurulan denge, ikincisi lehine bozulmaktadır.

Bölgelerin Farklı Nitelikleri

İstanbul'da birbirinden farklı nitelikte bölgeler, ondokuzuncu yüzyıldan sonra ortaya çıkmıştır. Daha doğrusu İstanbul'la Galata arasında Osmanlı çağının başından bu yana var olan işlevsel ve fiziksel ikilem, ondokuzuncu yüzyılda daha belirgin hale gelmiş, Galata için doğal olan bir gelişmeye bağlı olarak, İstanbul'un bu bölgesi daha çabuk Batılılaşmıştır. Galata ve Beyoğlu'nda zaten zayıf olan Doğulu karakteri yok eden ve bugün İstanbul'un bu kesimine Batılı oluşların daha yoğun bir şekilde yerleşmesini sağlayan, Bankalar Caddesi'ne ya da İstiklâl Caddesi'ne bir Avrupa kentinin görüntüsünü getiren, bu gelişmedir.

Hilton Oteli'nin Harbiye'ye yerleşmesi de aynı gelişmenin doğal sonucudur. Bu karakterde bir gelişme, İstanbul yakasında gerçi Abdülaziz çağı ile başlamışsa da, gerçekten yeni bir görüntü getirmesi II. Dünya Savaşı'ndan sonradır. Ancak, 1950'den sonraki yenilemeler İstanbul'un bütün tarihsel niteliklerini yok edecek boyut değişiklikleri getirmişlerdir. Üsküdar'da da hemen bütün mahallelerde, eski strüktür ve boyutları bir tarihsel ifade kalıntısı olarak kullanmak imkânı vermemeye başlayan gelişmeler son yirmi yılda meydana gelmiştir. Kadıköy kentin büyük tarihine zaten hiç bir şekilde katılmamıştı. Bir iki ayrıntısında ondokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başını ancak koruyabilen Boğaziçi'nin kent yaşantısı içindeki yerinin, tarihsel gelişmeler açısından değerlendirilmesi, çözümü çok zor bir şehircilik sorunu olarak beliriyor.

İstanbul'da Yeşilin Özel Karakteri

İstanbul tarihinde yeşil, bağ ya da bostan gibi tarımsal, orman gibi doğal, ya da ev veya saray bahçesi gibi özel bir karakter taşır. İstanbul'un kent içinde ve dışında bulunan sayısız mesire yerini ortak kullanma alanları, yani toplumsal nitelikte yeşil alanlar olarak kabul etmek olanağı varsa da planlı park ya da kent içinin yeşillendirilmesi gibi bir eyleme Osmanlı tarihinde ancak imparatorluğun son dönemlerinde rastlanır. Ev yeşiline, büyük konut bahçelerini, dinsel yapı ve külliyelerin avlu ve bahçelerindeki yeşili, kent içindeki hazirelerin

yeşilini ve iskân edilmeyen alanlardaki bahçe ve bağları kattığımız zaman, yabancıların İstanbul'u kırsal nitelikte görmelerinin nedeni anlaşılır. Türk kenti için ağaç ve bahçe ancak konut sınırları içinde bir anlam taşıyordu. Kentin ortak ağaçlandırılması söz konusu olmamıştır. Ağaçlıklı çeşme meydanı sanıldığı kadar yaygın bir motif değildir. Eski bir bahçenin yerine yeni bir yerleşme yapıldığı zaman bazı büyük ağaçların ortada kalması ve orada bir kahve ya da çeşme kurulması olanağı vardı. Fakat sokak ya da mimarî çevre ile ağaçların beraber düşünülmesi Türk kenti için karakteristik değildir. Onun için sokaklarda ağaç bulunmaz. Bunun iki önemli nedeni olduğu kanısındayım. Ağaç Türkiye'de ve öbür İslâm ülkelerinde, iklim koşullarının sonucu olarak, daha yağışlı kuzey ülkelerine göre, zor yetişmektedir. Ayrıca yollar ve meydanlarda düzenli olarak ağaç bakımı bu işi üzerine alacak bir şehir örgütünün olmasına bağlıydı. Kentin fiziksel görünüşü ile uğraşan böyle bir örgüt ondokuzuncu yüzyıl ikinci yarısına kadar yoktu. Osmanlı çağında yapılarla ilgili kararlar daha çok pratik nedenlerle verilmiştir; ne ölçüde uygulandıkları da belli değildir. Zaten herkesin bahçesi olan bir yerleşme düzeninde kent içini ağaçlandırmak gerekmiyordu. Bir bakıma kent içinde yeşil sorunu da, yaşama düzeninin dışa değil içe dönük olmasıyla, ailenin içe dönük yaşantısıyla açıklanabilir. Bugün kent parklarının en önemlileri, Gülhane, Yıldız gibi saray bahçeleridir. Büyük yeşiller veya ağaçlandırılmış yollar da, eğer çok yakın tarihlerden değillerse, saraylarla ilişkili olarak meydana gelmişlerdir, Dolmabahçe, Beşiktaş arası, Ihlamur, Boğaz koruları gibi. Bugün yeşilin, halka açılan saray bahçeleri gibi dışarı dönük olması isteği, eski İstanbul'un kendine özgü niteliklerinden birinin yok olduğu anlamına gelmektedir. Bu açıdan sadece, eğer korunabilmişse, cami ve külliyelerin çevresinde, mezarlık ve hazirelerde tarihsel yeşil kalmış olmaktadır. İstanbul, yeşili bol bir kentti. Kent Avrupalılaşmaya bu yeşili de yitirmekle başladı. Ve iç yeşil, dış yeşil haline dönüşemedi.

Tarihsel Yapının Günümüze Kadar Korunabilmiş Özellikleri ve Korunma Olanakları

Tarihsel yapısının bugüne varmış özellikleri söz konusu olan kent, Türk çağının yarattığı İstanbul'dur. Boğaz, Galata ve Beyoğlu ile birleşerek geçmişteki ayrıcalığını yitirmek üzeredir. Türk öncesi kentin bütününü etkileyen anıtsal röperler, surlar, Ayasofya ve Galata Kulesinden ibarettir. Kent dokusunda Bizans çağından kalan bu öğeler İstanbul'un Türk tarihinin de parçaları haline gelmişlerdir.

İstanbul'un en büyük özelliklerinden biri Haliç ve Boğaz tarafından ayrılan üç büyük yerleşme ünitesinde, İstanbul, Galata ve Üsküdar'ın meydana gelmesiydi, Haliç ve Boğaz yerleşmeleri bunların uzantısıdır. Topoğrafyanın doğal sonucu olan bu ayrılma geçmişte, fiziksel olarak da değişik görünüşte idi. Sur içi kentin genel görünüşüne egemendi. Oysa bugün, Küçükçekmece'den surlara kadar uzanan bir sur dışı vardır; Galata, Beyoğlu ve Boğaz'ın sonlandırdığı küçük bir alanı kaplıyor; Üsküdar Kadıköy'le birleşmiştir. Denizin çevresindeki eski üçlü gruplaşmayı korumak ve gruplar arasında belirgin karakter ayrılıklarını öngörmek tarihsel gelişmenin doğal bir sonucu olacaktır. Kentin eski işlevsel bölünmesinin yeni İstanbul'da da yaşayabileceğini düşünmek olanağı yoktur. Gerçi, özellikle Galata ve Eminönü çevresinin eski işlevlerini sürdürdükleri görülüyor. Fakat bunun geleceğin İstanbul'unda çok sınırlı bir yeri olması beklenebilir.

İstanbul'da tarihsel ulaşım strüktürünün sur içinde tek bir aksın surlara doğru birkaç damara ayrılması sonucunda meydana geldiğini biliyoruz. Son zamanlara gelene kadar bu radyal damarları kesen konsantrik yollar yoktu. Sadece Marmara ve Haliç kıyılarından bu ortadaki çizgilere doğru aks haline gelmemiş bağlantılar dokusu bulunuyordu. Oysa kentin bugünkü durumunda, büyük ulaşım aksları eski ulaşım sistemini tamamen anlamsız hale getirmiştir. Gerçi kentin eski tek yolunun bir işlevi varsa da bu Metropoliten İstanbul ulaşımı içinde çok sı-

nırlı bir işlevdir. İstanbul'un tarihsel ulaşımının bir özelliği yayaya göre boyutlanmasıydı. Bu özellik de yok olmak üzeredir. Fakat eski şehrin herhangi bir noktasında, yol dokusunun korunması öngörüldüğü zaman, bunun yaya ulaşımından başka bir ulaşım olmayacağını, bir genel ilke olarak, kabul etmek gerekir.

Şehirde anıtların yoğunlaşmasının konut alanlarıyla paralelliğini belirtmiştim. İstanbul'da, anıtla çevresi arasında gerek yol, gerek boyut bakımından, bugün hemen hemen yok olmuş bir ilişki vardı. Bugün kentin herhangi bir köşesinde benzer bir ilişkiyi korumak ya da yenisini yaratmak olanağı çok azalmıştır. Fakat yeni işlevlerin geliştirilmesi söz konusu olduğu zaman, hiç olmazsa eskilerine benzeyen işlevlerin anıtlar çevresinde geliştirilmesi gerekliliğini belirtmek isterim. Bunların başında, konut alanı gelmektedir.

Tarihî İstanbul'un bilinçli olarak yarattığı şehir içi mekânları, birkaç büyük külliye dışında, belirli bir kompozisyon kavramını yansıtmıyordu. Bugüne, bozulmadan ulaşmış bir meydan kalmamıştır. Eski İstanbul'da kentiçi mekân olarak korumak olanağına sahip olduğumuz sadece sokaklardır. Daha önce de belirttiğim gibi, bu sokakların 'tracée'leri ve dış biçimlenmeleri yönünden çok eski tarihlere giden bir kimlikleri yoktur. Önemleri Batılı dokunun yerleşmesinden önceki kent-içi fiziğinin, dolayısıyla bir tarihsel oluşumun ifadesi olarak, bugüne kadar yaşamış olmalarıdır.

Tarihsel yapının önemli özelliklerinden biri yeşilin kullanılma karakteri idi, bu konuttan ayrılmayan bir yeşildi. Bu özelliğiyle bugün ortadan kalkmış bulunmaktadır. Bununla birlikte, kentin eski dokusunu bir ölçüde koruyan mahalle ve sokaklarının sıhhileştirilmesi söz konusu olduğu zaman, benzer bir yeşil yapı adalarının ortasında, bir ölçüde, yeniden canlandırılabilir. Eski mahallelerde birçok büyük boşluklar olması tarihsel yapının iç yeşilini, gerçekleştirmek olanağını yaratmaktadır. Kentin özellikle Boğaziçi'nde bulunan doğal yeşil örtüsünü, yakın zamanlara gelene kadar kırsal düzenden uzaklaşmamış ve bir iki köyü dışında yoğun iskân bölgesi olmamış bu kıyıların tarihsel karakterinin bir parçası olarak ka-

bul etmek doğru olur. Bugünkü koşullar içinde bu örtüyü koruma eğiliminin pek zayıf olduğu bir gerçektir. Fakat koruma olanaklarının yaratılması gerekmektedir. Tarihsel yapının en önemli görüntüsü, şüphesiz, sur içinde kalan kent çekirdeğinin eşsiz siluetidir. Bu bölümün başında kentin üçlü gruplaşmasından söz ederken, bunlar arasındaki fiziksel ayrıcalıklara değinmiştim. Bugün bu özellik sadece, siluette kalmıştır. İstanbul siluetinin özelliklerini değiştiren büyük yapılar özellikle ondokuzuncu yüzyılda bu eski çekirdeğe de girmişlerdi. 1933'de yanan Adliye gibi bir yapı, yabancı kolosal gövdesiyle yüzlerce yıllık siluet değerlerini ortadan kaldırıyordu. Fen-Edebiyat Fakülteleri ve Belediye gibi yapılar aynı köklü ölçü değişikliklerini getirmişlerdir. Kanımca İstanbul kentinin bu hızlı değişme ortamında tarihsel siluet değerlerini koruması olanağı şöyle özetlenebilir: kentin sur dışında gelişen alanlarında gösterilecek serbest tutuma karşı, sur içinin tarihten gelen ölçülerini büyük ölçüde koruyarak, onu, bu yeni gelişmeler içinde bir kontrast olarak değerlendirmek. Şimdiye kadar sur içinde yapı yüksekliğinin bu yönde bazı ilkelere uyduğunu biliyoruz, bunların daha ayrıntılı olarak saptanıp uygulanması, bundan böyle de söz konusu olacaktır.

Benzer bir sınırlamanın Üsküdar yakasında da yapılması olanağı tartışılabilir. Boğaziçi'nde siluet ve dolayısıyla yapı yüksekliği konusu ise, bir tarih sorunu olduğu kadar bir planlama sorunudur. Yukarıda da belirtildiği gibi, Boğaziçi doğal nitelikleriyle tarihî İstanbul kentinin bir parçasıydı. Buradaki yerleşme bu doğal niteliklere hürmet ettiği için olağanüstü bir güzellik taşımaktaydı. Bu genel değerlendirmeden anlaşılacağı gibi, kentin tarihsel yol dokusu ve iç mekân değerleri açısından, bütün bölgelerine aynı koruma ilkeleri uygulanacaktır. Fakat bugüne kadar olan değişmeler ve anıtsal yoğunluk gözönüne alınınca korumanın ağırlık merkezinin sur içi ve bir ölçüde Boğaz olduğu ve burada koruma eyleminin gerçekleştirileceği açıktır. Gerçekte kentin tarihsel kimliği parça parça değil, bir bütün olarak korunur. İstanbul gibi bir metropolün bu anlamda bir tarih çevresi olarak tüm korunması olanağı ve gereği yoktur. Fakat bunun sur içinde kalan ve 2700 yıllık bir tarihi olan parçasının bun-

dan sonra korunması söz konusu oluyorsa, bu bir tüm olarak düşünülmek zorundadır. Bugüne kadar geçirdiği ve geçireceği düşünülen değişiklikler de gözönüne alınarak sur içinin tarihî çevre ortamının korunması ve kentin diğer tarihsel değerlerinin buna katılmasını sağlayacak uygulama ilkelerinin saptanması İstanbul planlamasının en büyük sorunlarından biridir.

Türk Ev Geleneği Üzerine Gözlemler *

Sanayi devrimi, getirdiği köklü değişikliklerle bundan bir iki kuşak önce Anadolu insanının fiziksel çevresini yapan büyük bir sivil mimarî geleneğini yok etmektedir. Geleneksel Türk evi üzerinde bilgisi olsun olmasın, herkes tuğla, çimento ve demirin insafsızca yok ettiği bu geçmiş kültür ürünlerinin kendilerine özgü değerlerini şüphesiz bilmektedir. Bununla beraber artık yok olmuş bir sosyo-ekonomik yapının ve yavaş yavaş terk edilmekte olan bir teknolojinin yarattığı Anadolu-Türk evinin genel görüntüsünü, bazı özelliklerini ve çağımız mimarlık ortamı içinde de değerini koruyan niteliklerini belirtmek, henüz pek az yerine getirdiğimiz bir kültür görevidir.

Burada söz konusu edeceğim örnekler arasında İstanbul evleri yoktur. Anadolu'daki örneklerle yetinmenin nedeni başkentten uzaktaki ev geleneğinin geleneksel konut mimarlığımızın niteliklerini daha az bozulmuş bir çizgide korumuş olmasıdır. Gerçekten de İstanbul'da ahşap konut mimarlığı daha çok bir başkent ürünü olarak ortaya çıkıyor. Anadolu'nun İstanbul'a yakın merkezlerinde de bu başkent mimarlığının etkilerine rastlamak kabildir. Kanımca İstanbul'un ahşap konut mimarisi Üçüncü Ahmet'ten bu yana kendine özgü bir gelişme çizgisi göste-

* Bir konuşma olarak ilk kez 1971 yılında hazırlanmıştır.

ren bir başkent mimarisidir ve etki alanı da yaygın değildir. Bu yüzden de Anadolu ya da Rumeli'de eski kaynaklarını göstermekte zorluk çekiyoruz. Oysa, Bursa evini Bulgaristan veya Yugoslavya'da görmek kabildir.

Gerçi İstanbul'un aristokratik konutları da plan düzeni bakımından bu yazımızda anlattığımız Anadolu evleriyle aynı kökenlidir .Fakat günümüze kalan örnekler Batı etkileri altında bazı değişikliklerin meydana geldiğini göstermektedir.

Tarihsel konut geleneği alanında cevap vermek zorunda olduğumuz birinci soru, Türk evi deyince ortak olarak tanımlanabilen özelliklere sahip bir konut tipinin söz konusu olup olmadığıdır. Mardin ya da Bitlis'in taş mimarisi ile Rize ve Sinop'un ağaç evleri, Orta Anadolu'nun kerpiç yapıları ile yayla kuşağının hımış mimarlığı ve nihayet Güney Batı Anadolu'nun Akdenizli evlerini aynı nitelikte aynı kökenli olarak görmek kolay değildir. Bölgeler arasındaki ilişkilerin varlığını kabul etmek koşuluyla Anadolu'da homojen bir yapı üslûbu olmadığı söylenebilir. Anadolu'nun tarih ve kültür dokusu ve bölgesel yapı geleneklerinin farklılıkları düşünülecek olursa, bu sonuç doğaldır. O zaman birkaç soruya daha cevap vermek gerekiyor : Anadolu - Türk kültürünün yarattığı konut bunlardan hangisidir? 900 yıllık bir Türk egemenliği Anadolu'nun farklı bölgelerinde ortak biçimler yaratmamış mıdır? Yaratmışsa bunun bileşenleri nelerdir? Türk çağının yarattığı konutların biçimsel kaynakları nerededir?

Yüzeysel bir inceleme ile konut mimarisi bakımından Anadolu'yu şu bölgelere ayırabiliyoruz :

a) Güney Doğu Anadolu'nun Kuzey Suriye ile ortak kültürünün ifadesi taş konut mimarisi; b) Erzurum'dan öteye Kuzey Doğu Anadolu'nun Güney Kafkasya ve Dağıstan ile akraba ahşap hatıllı taş mimarisi; c) Doğu Karadeniz bölgesinde görülen karakteristik ahşap iskeletli ev mimarisi; d) Ege ve Akdeniz bölgesinin düz damlı 'kübik' taş mimarisi; e) Orta Anadolu'nun özellikle Niğde ve Kayseri (eski Kapadokya) bölgesinin, kaynakta yine Kuzey Suriye ile buluşan taş mimarisi; f) Orta Anadolu'nun daha çok köy ve küçük kent ortamında kalan

ve kökü Yeni Taş Çağına kadar uzanan kerpiç mimarisi;
g) Esas yayılma alanı Anadolu'nun kıyıları ile orta yayla arasında bir ikinci çember gibi dolanan ve Sivas dolaylarından batıya ve İç Ege'den Torosların kuzey yamaçlarına kadar uzanan ve yer yer diğer bölgelerde ve Balkanlarda görülen hımış yapı tekniğinde, yani taşıyıcı sistemi ağaç, kerpiç dolgulu, zemin katı çokluk taş olan bir yapı tekniği ile inşa edilmiş olan konut mimarisi.

Bunlar içinde Türk çağının Anadolu'da geliştirdiği konut kültürünün gerçek temsilcileri, kanımca, bu sonuncu gruptur. Batı Anadolu'nun bütün kent ve kasabalarının Kütahya'nın, Kula'nın, Birgi'nin daha kuzeyde Bursa'nın, Sivrihisar'ın, Bolu'nun, Safranbolu'nun, Kastamonu'nun, Amasya'nın, Çankırı'nın evleri bu karakterdedir. Bu teknikle yapılan evler diğer tiplerdeki gibi, bir bölge ile sınırlı değildir, büyük bir alanın ortak malıdır ve hiç şüphesiz bölgesel tipleri de etkilemiştir. Kullanılan tekniğin seçmeciliği, değişik plan tiplerinin gelişmesini bu teknikle yapılmış olarak bulmamız, yayılma alanının Osmanlı politik egemenliğinin güçlü olarak hâkim olduğu benzer iklim kuşaklarında görülmesi bu kanıyı kuvvetlendirir. Başkent İstanbul'un konut üslûbu da bu geleneğin sonradan daha değişmiş, gelişmiş bir aşaması olarak kabul edilebilir.

Bu konutlar, bölgesel gelenekler içinde değişiklikler göstermekle birlikte, genel bir kullanılış şemasına uyar ve çevreleriyle benzer ilişkiler kurarlar. Teknik ve estetik alışkanlıkları dışında Türk İslâm aile yapısı, ailenin toplum yapısı içindeki yeri ve günlük yaşantısındaki genelleşmiş özellikler, bütün bölgelerde konutun genel tasarımında da benzer eğilimlere yol açmış olmalıdır. Türk konutlarının biçimlenmesini anlayabilmek için bu sosyal etkenin niteliğini kısaca belirtmek gerekir.

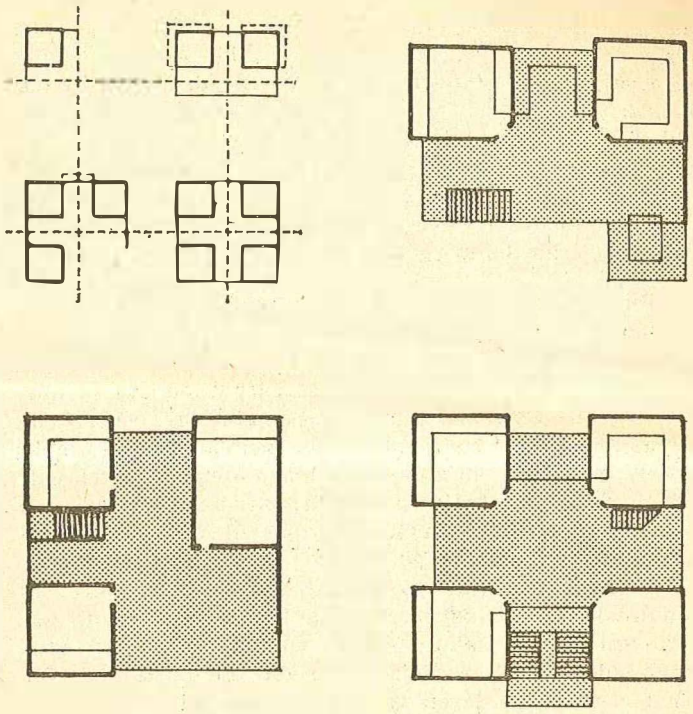
Evin iç yaşamında kadının işlevi çok fazladır. Toplumun tarımsal yapısına ve ailenin günlük yaşantısındaki ekonomik olgulara bağlı olarak, kadının ev işlerini yapacağı, yani çamaşır yıkamaktan odun kırmaya, meyve ve tahıl serip kurutmaya, ekmek pişirmeye kadar uzanan yoğun çalışma hayatının gereklerini karşılayacak geniş bir iş alanı yaratılmıştır. İslâm toplumunda aile yaşan-

tısının gizliliği de gözönüne alınınca evin kendi içine dönük bir avlu veya iç bahçeye açılan bir düzene göre biçimlenmesi doğal olmuştur. Kadının etkinlikleri giriş katında olduğu için, bütün bölgelerde alt katlar penceresiz ya da çok az pencereli, dolu bir görünüşe sahip olurlar. Evin kapısı ailenin iç dünyasını koruyan bir küçük kalenin kapısıdır. Bu kapıdan girince havuzu, şadırvanı, kuyusu, çeşmesi, yani şu veya bu şekilde su öğesi; ağacı, bahçesi hiç olmazsa saksı ve çiçeklerle süslü genişçe bir taşlığı ile ailenin iç dünyası açılır. Genellikle bu iç avludan üst kata çıkılır. Bu kat evin dış dünya ile ilişki kurduğu yerdir. Kadın buradan dışarıya bakar, onun için burası kabil olduğu kadar sokağı görecek şekilde biçimlenir. Bu işlevsel zorunluluklar, bütün bölgelerde, değişik biçim gelenekleri içinde de olsa, yeşil iç avlu ya da bahçeli, alt katları sağır, üst katları bol pencerelerle dış dünyaya uzanan bir konut şeması ortaya çıkarır. Buna biçim açısından bir başka yaygın ve ortak özelliği de katmak gereklidir; genellikle hiç bir zaman düzenli olmayan bir arazi mülkiyeti sonucu yapı parselleri düzgün değildir. Üst katlarda düzgün bölümler elde edilmek istendiği için, onları alt beden duvarları üzerinden taşırmak genel bir tutumdur. Bu özellikle kent-içi plastiğine bütün bölgelerde birbirine benzeyen bir çehre getirmiştir. Bu genel görünüm dışına çıkan yapılar Anadolu'daki daha eski geleneklerin uzantılarıdır.

Anadolu-Türk çağı konut yapılarının tasarımında gözlenebilen en ilginç ve sürekli özellik, değişik bölgesel konut geleneklerini bir ölçüde yaklaştıran ortak bir plan motifin varlığıdır.

İki oda ile aralarındaki bir açık hacimden ve bunların önünde uzanan bir saçak altından meydana gelen bu plan motifinin kaynağı Orta Doğu'nun eski kültür katlarındadır. İslâm Mimarisi'nin oluşma çağlarında Suriye ve Irak'ta yapılan saraylarda, Fustat kazılarında ve Mavera-ün Nehir'de Ortaçağ sitlerinde birbirine yakın şekillerde karşımıza çıkan bu düzene Arapça 'beyt' adı verilir. İran'ın anonim mimarlığında 'talar' adı verilen yapı tipi de benzer bir şemaya sahiptir.

Böyle bir şemanın o kadar uzun bir süre boyunca yaşamış olması, bu bölgelerin coğrafî koşullarına, sosyal



Türk evi planlamasında işlevsel birim ve çoğalımı, uygulanmış örnekler

ve ekonomik yaşantısına uygun işlevsel bir niteliği olduğunu göstermektedir.

Anadolu-Türk konutlarının gelişmiş örneklerini de bu şemadan hareket ederek kavramak kabil olmaktadır. Bu ilkel şema başlıca üç öğeden oluşur: oda, eyvan (odalar arasındaki hacim), avlu ya da bahçeye açılan galeri, ya da sofa. Konutların en gelişmiş örnekleri de, değişik düzenler içinde, aynı öğelerle kurulmaktadır.

Kuramsal düzeyde ev planlarının tasarlanması bu biçimsel çekirdekten başlayarak oluşur. Geleneksel ev ta-

sarımında, odalar arasında kullanma açısından farklılaşma hemen hemen olmadığından, başka bir deyişle, her oda oturmak, yatmak, yemek yemek gibi işlevlerin tümüne cevap verebildiğinden, planın en küçük biriminin tek oda ile ona bitişik servis alanlarından oluştuğu kabul edilebilir. Birbirini dikine kesen iki aksın ayırdığı bölümlere bu birimler yerleştirilirse, en çok kullanılan bütün ev planı tiplerini elde etmek olanağı vardır. Bu kadar sınırlı bir biçimsel birim ve mekanik denilebilecek bir düzen, büyük bir konut geleneğinin gelişmesine yetmiştir.

Bu karakteristik ev planları sadece üst katlar için söz konusudur. Zaten çoğunlukla ev iki kattan daha yüksek değildir. Batılının «Piano Nobile»sine tekabül eden üst kat genellikle ev yaşantısının servisler dışındaki bölümlerini içerir. Depoları, kileri, ahırı, samanlığı ve avluda, varsa, mutfağı, hamamı, fırını ve helâları içeren zemin katlar, genellikle düzenli bir şemaya uymaz. Gerçi bazı bölgelerde ev tek katlı da olabilir. Biraz değişik geleneklerin etkisi altında olmakla beraber, Kayseri bölgesinde tek kat konut çoktur. Bu hallerde zemin kat karakteristik plan şemasını gösterir. Birçok bölgede daha çok kışın kullanılan bir ara kata da rastlanır. Bu katın planı esas katınkinin aynı olabilir. Fakat çokluk, zemin kat gibi, biçimselden çok işlevsel isteklere göre biçimlenmiştir. Bu genel çerçeve içinde en yaygın tip olan iki odalı şemayı inceleyelim. İki oda ve aralarındaki eyvanın önünde bahçe veya avluya dönük bir sofa (hayat) vardır. Merdiven sofanın bir kenarında, bazen dışarıdan asılarak ve genellikle evin avlu veya bahçeye açılışını ifade eden bir rahatlıkla düzenlenmiştir. Bazı bölgelerde, örneğin Alanya ve Kütahya'da, ev merdiveni yükseldikçe yön değiştirerek, evin mekânsal düzenlenmesinde görsel bir kaburga yaratır.

Üst kattaki odalardan yol üzerinde olanına genellikle daha büyük boyut verilmiştir. Eğer evde tek ocak varsa «başoda» adı verilen bu odada bulunur. Belirli bir harem selâmlık ayırımı olmadığı zaman, başoda hem selâmlık odası, hem de kadının işi dışında dış dünyaya baktığı odadır. Odaların boyutları arasında büyük farklar yoktur ve içlerinin düzenlenmesi birbirine benzer. Odaya gi-

rilen kısım «seki-altı» veya «pabuçluk» adını taşır. Burası sedirlerle çevrilen «seki-üstü»nden bir basamak kadar alçaktır. Bugün hâlâ yaşamakta olan geleneklerimiz içinde oturulan odaya ya da eve girerken ayakkabı çıkarmak vardır. Bu âdet işlevsel olduğu kadar ev kavramına verilen saygının ifadesi sayılabilir. Sokakların düzgün bir kaplaması olmadığı ve doğrudan doğruya bahçeye açılan bir sofaya çıkıldığı düşünülecek olursa, toz ve çamurun oturulan yere girmemesi için seki-altı yararlı bir biçimlenmedir. Kaldı ki sedirin ya da şiltesinin üzerine bağdaş kurup oturmak -bilindiği gibi bağdaş kurmak göçebe Türk geleneğinin bir âdeti sayılır- ayakkabı ile zordur.

Odanın oturmak için kullanılan seki-üstünde duvarlar boyunca yapı ile birlikte inşa edilen sedirler dolanır. Duvarların birinde, genellikle giriş kapısının karşısına gelen duvarda, bazen de seki-altında ocak bulunur. Ocağın iki yanında nişler vardır. Bu nişler kandil, lamba ve daha başka şeyler koymak için kullanılır. Ondan sonra Türk odasının vazgeçilmez öğesi olan yüklükler gelir. Genellikle yüklük seki altındadır. Fakat niş veya yüklükler çeşitli büyüklüklerde diğer duvarlarda da bulunabilir. Yüklükler içinde bir tanesi yıkanma yeri (gusulhane) ödevi görebilir.

Yüklük evle beraber inşa edilen ilginç bir öğedir. Sözün kökeni belki de göçebelerin oradan oraya taşınırken yataklarına yük olarak baktıkları çağdan kalmadır. Bütün odalar yatak odası işlevini de gördüğü için bunlar her odada bulunur. Akşam olunca yorgan döşek yüklükten çıkarılıp ortaya serilecektir.

Yüklüklerin ve ocağın üstünden geçen ve ön cephedeki iki sıra pencereyi birbirinden ayıran bir küçük raf (yemişlik, terek) yine odanın etrafında dolanır. Bazen yüklüklerin üzeri de daha geniş bir raf olarak kullanılır.

Bazı bölgelerde seki-altı ile seki-üstünü ayıran bir direklik vardır. Bu direkliğin iki yan açıklığında sedirleri sınırlayan korkuluklar bulunur.

Odanın pencereleri hayata ve sokağa açılır. Klasik örneklerde iki sıra pencere dizisi vardır. Üst dizi daha

küçük ve bezemesel niteliktedir. Tepe penceresi adı verilen ve açılmayan bu pencerelerin alçı ile yapılmış ve bazen renkli camla süslü şebekeleri vardır.

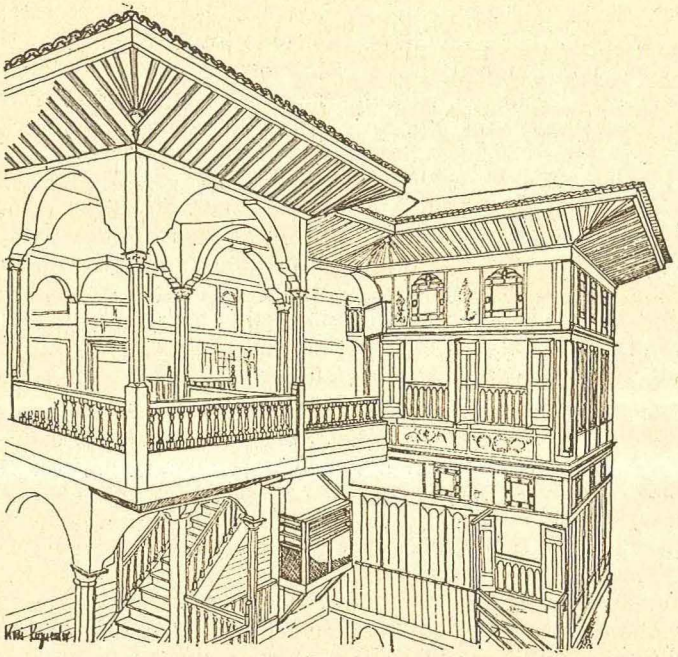
Mekân örgütlenmesi ile işlevler arasındaki doğru ilişkiyi anlamak Türk konut yapısının ana niteliğini kavramak demektir, ocak, dolap, sedir, raf, yapının tüm mimarisinin ayrılmayan parçalarıdır. Türk odasını oturacak hale getirmek için kullanılan eşyalar bu mimarî öğeleri görsel olarak tamamlayan ve yeterli bir konforun koşullarını sağlayan şilte, yastık, kilim ve örtülerden ibarettir: başka bir deyişle Türk insanının en eski yaşantısından beri aşina olduğu dokumacılık ürünleri odanın döşemesini, sedirlerini ve pencerelerini bir renk cümbüşüyle donatırlar.

Türk evinin içinde hiç bir eşya mimarinin yeterlilik sınırları dışında değildir. Oysa bugün bu odalara girmiş olan iskemleler, masalar, korkunç gövdeleri ile odaların ölçülerini bozan gardroplar geleneksel kültüre yabancı bir yaşantının ürünleri olarak, eski evlerimizde iğreti dururlar.

İnsan faaliyetlerinin böyle birkaç eşyanın mimarî ile bütünleştiği fiziksel çevrelerde geçmesi ilkel bir yaşantının sonucu olarak görülecek bir nitelik değildir. Bunun ekonomik sınırlamalarla bir ilişkisi olmadığını gözlemek olanağı var; gerçekten de bu tutum zenginlerin ve sultanların saraylarında da izlenebilmektedir. Bütün sınıfların konutlarında izlenen bu özellikler bugün Batılının bize tanımladığı dünya görüşünden farklı bir dünya görüşünün kesin görüntüsüdür. İslâm dininin bu dünyadan olana önem vermemesi şeklinde bir genel yargıyı bu tutumu açıklamak için kullanamayız. Burada, belki de Asya toplumlarının kuzey kuşağı için ortak bir eğilim söz konusudur. Örneğin buna benzer bir ev ve döşeme anlayışı Japon geleneksel konut mimarisinde vardır. Başka bir açıdan bu tutum, çevrelerinde az, hattâ minimum eşya ile yaşamak alışkanlıklarının devamı olarak da görülebilir. Bunu, vaktiyle Spengler'in çok tekrarlanan yargısında olduğu gibi, yerleşmişliğe sonradan geçmenin bir görüntüsü olarak kabul edenler de çıkmıştır, bir çeşit Ispartalı hayat görüşünün ifadesi de olabilir. Bu konuda

tutarlı bir yargıda bulunabilmek için geleneksel yaşama kültürünün başka alanlardaki ürünlerini de incelemek gerekir. Tüketim uygarlığının halkımızın mal sahibi olmak istekleri üzerindeki etkisine bakılacak olursa ecdadımızın azla yetinmek şeklindeki incelmiş fiziksel çevre anlayışının geçmiş tarihsel koşullar içinde ortaya çıkan bir eğilim olduğunu düşünebiliriz. Bunun artık geriye gelmeyeceği de ileri sürülebilir. Yine de, duvara, döşemeye, tavana ait olmayan hiç bir eşyanın görüşü rahatsız etmediği, yaşantının bütün dekorunun üç boyutlu eşyalarla değil, renkli yüzeyler ve mimarinin yarattığı boşluklarla meydana getirildiği bu yapılarda, çağdaş duyarlığa yakın, incelmiş ve sağduyulu yüksek bir zevk düzeyinin varlığını görmemek elden gelmez. Bu konutların teknik açıdan iddiasız faydacı bir tutumla meydana getirilmesi ekonomik nedenlere bağlanabilir. Fakat onların heyecan verici tasarımı, bugün artık yok olmuş, ya da yok olmak üzere olan özlü bir dünya görüşünün ifadesidir. Kanımca, eski Türk odası, işlevsel tasarımı ile, çağdaş mimarın bilincini rahatsız eden bir yetkinlikteydi.

Odalar arasında evyan denilen bölüm, üç taraftan sınırlı, hayata açılan, üstü kapalı bir mekândır. Bu öğe bazı bölgelerde, örneğin Güneydoğu Anadolu'da, doğrudan doğruya avluya açılır. Kaynağı Orta Doğu'nun çok eski mimarî geleneklerine dayanan eyvan, sadece konutların değil, bütün yapı tiplerinin başta gelen ana kompozisyon öğelerinden biridir. Büyük Sasani saraylarının görkemli cephelerinde eyvan, imparatorlara kabul salonu ödevi görürdü. Evlerde bu kadar simgesel bir işlevi yoksa da, bizim iklim kuşağında çok yararlı bir kullanılışı vardır; uygun yönlendirilen eyvanlar gölgeli, serin açık havada oturma ve yaşama yeri ödevi görürler. Özellikle Güneydoğu Anadolu'da bu eyvanlar çokluk zemin katta olur. Ortasında bir çeşmesi, su akan bir kanalı veya bir havuzu vardır. Eyvan gerçekten iklim koşullarına bağlı olarak ortaya çıktığı düşünülecek bir motiftir. Bizim evlerimizde eyvanın döşemesi sofanın döşemesinde bir seki oluşturur. Burada da sedirler olabilir. Eyvan ışığını bazen sadece öndeki açık hayattan ya da avludan alır. Daha sonraki gelişmelerde oda olarak kullanılmak üzere kapatıldığı da görülür.



Çakırağa Konağı, Avludan görünüş, BİRGİ

Türk evinin en karakteristik öğesi, sofa yada hayat denilen, odaların, eyvanın önünde uzanan açık galeridir. Sofa sözcüğünün daha sonradan kazandığı yaygın anlam kapalı bir hacim ifade eder. O bakımdan bugün 'sofa' terimini burası için kullanmak yanlış anlaşılmamalıdır. Bu açık hacim, değişik bölgelerde «hayat, sergah, yazlık, ev ortası» gibi adların yanında, sofa adını da taşımaktadır. Kullanılışa bağlı bir anlatım gerekirse, genellikle odaların duvarlarının uzantısı arasında kalan ve bir tarafından avlu ya da bahçeye açılan mekânlara hayat diyebiliriz. En çok kullanılan ve belki en güzel terim de budur. Hayat genel bir sirkülasyon alanıdır. Fakat tıpkı eyvan gibi, bazı bölümlerinde oturma köşeleri meydana getirilir. Bunlar Türk evinin dış mimarisinde etkileyici motifler halinde kullanılan «köşk»lerdir. Hayattan dışa-

rıya doğru bir balkon gibi taşan ve bir seki ile hayat döşemesine göre yükseltilmiş ve yine yerli sedirlerle bir oturma köşesi meydana getirilmiştir. Benzer oturma köşeleri dışarı taşmadan hayatın iki tarafında meydana getirilebilir, bunlara «taht» adı verilir.

Bazı evlerde odalar sadece hayattan ışık alırlar. O zaman üst kat bahçe ve avlu ile organik bir yaşama bütünü oluşturur. Çağdaş mimarlıkta yapının içi ile dışı arasındaki kesiksiz ve doğal bir süreklilik sağlamak isteğinin, iç ve dış mekân sürekliliği gibi birtakım kavramların ne kadar büyük önem taşıdığını biliyoruz. Bunun hatta, çağdaş fizikteki zaman-mekân kavramına paralel bir aşama olduğu da ileri sürülmüştür. Geleneksel Türk evinin örgütlenmesinde evin sokak üzerindeki avlu duvarından başodaya kadar bütün örtülü ve örtülü olmayan hacimların, sadece biçim olarak değil, işlev olarak kesiksiz bir ilişki içinde olduğunu gözleyebiliyoruz. Kanımca bu ev tasarımında birçok çağdaş mimarlık ustasının gerçekleştirebildikleri süreklilikten çok daha yukarı düzeyde bir işlevsel ev içi mekânı yaratılmıştır. Geleneksel evlerimiz, mimarlık sanatında soyutlama ile varılan biçimlendirmenin, pragmatik bir tutumla gerçekleşenin yerini hiç bir zaman alamayacağı kanısına ulaştıracak bir güzelliktedir.

Bu yaygın plan şemasının en güzel örneklerinden biri Bursa'da Muradiye'de II. Murat Evi diye bilinen onsekizinci yüzyıl yapısı ünlü evdir. Yine aynı derecede tanınmış olanlar içinde Birgi'deki Çakırağa Konağı, Kütahya'da Macar Evi, Yenişehir'de Şamaki Evi hatırlanabilir. Gerçekte mimarî tasarım yönünden çok etkili sayısız geleneksel konut örneğini Anadolu'da bulmak olanağı vardır. Bunlardan bazılarında çok zengin geç çağ bezemesine rastlanabilir. Örneğin Bayramiç'de Hadımoğulları Evini son zamanlarda farkına varılan ilginç örneklerden biri olarak sayabiliriz.

Ayrıntılarını açıkladığım yaygın, iki birimli ev şemasının genellikle birim sayısının birbirine dik iki aks boyunca tekrar edilmesiyle daha karmaşık ve büyük ev planları elde edilmiştir. Bu tiplerde bazen odaların arası dolarak dolap ya da küçük odalar meydana getirilmiş;

ya da aralarına servisler, merdivenler yerleştirilmiştir. Bu odalar düzeni bir aks, iki aks boyunca uzayınca, onunla beraber öndeki hayat da uzayabilir köşk ve tahtların sayısı artar. Eyvanlar daha fazla sayıda olabilir. Dört köşeye dört oda konulursa klasik konut mimarisinin İstanbul'da çokça rastlanan simetrik 'karnıyarık' denilen ev planı meydana gelir. Bu tipte köşe odaları arasındaki boşluklar da oda haline gelebilir. Bu plan düzeni dış mimaride belirtilerek karakteristik son çağ ev biçimleri ortaya çıkar. İki oda ve ortalarındaki eyvandan meydana gelen birimleri yanyana getirerek en büyük mimarî kompozisyonları, örneğin İstanbul'un son çağ sultan saraylarını da meydana getirebiliriz. Ne var ki bu sarayların planlamasında sadece eski Türk evi geleneği değil, Avrupa'nın büyük saraylarında görülen aksiyal kompozisyonlar da etkili olmuştur.

Bununla birlikte, Türk konut geleneğinde aksiyal kompozisyon karakteristik değildir. Batı'da hatta İran mimarî geleneğinde yaygın kullanılışına rağmen, bizde konutlar büyük simetri akslarına göre tasarlanmamıştır. Örneğin merdiven bir aks üzerine konmaz; evin en önemli odasının bir aks üzerinde olması gerekliliği yoktur, aksine bir köşeye kaçar. Onun için simetrik konut yapılarına Türk Mimarî geleneğinin Batı ya da İran etkisinde değişmiş örnekleri olarak bakmanın pek yanlış olmadığını sanıyorum. Simetri şüphesiz, bir bozulma değildir, fakat Türk ev planı geleneğinde egemen bir tutum olmamıştır.

Türk evi dekorasyonunun başlıca malzemesini dokuma oluşturmuştur. Onun dışında süs, ocağın alçı dekorasyonunda, çevresindeki alçı veya ahşap nişlerin oymalarında ve özellikle dolap kapılarının ahşap işçiliğinde toplanır. Kullanılan bezeme motifleri, geleneksel sözlüğün bitkisel ya da geometrik örnekleridir, fakat anıtsal örneklere göre daha az incelmiş bir teknikle meydana getirilmişlerdir. Ondokuzuncu yüzyılda, belki de onsekizinci yüzyılda, İstanbul'un etkisi altında naif bir resim sanatının, daha çok hayali peyzajlar halinde ev duvarlarında ortaya çıktığı görülüyor. Fakat bunun yaygın bir kullanışa ulaşıp ulaşmadığı, bugün kesinlikle saptanmış değildir.

Türk evlerinin yanyana gelerek meydana getirdikleri fiziksel çevrenin çok kere tekrarlanan özelliklerini de kısaca hatırlatmak yerinde olur : Türk kentinde sokak şüphesiz planlı olarak meydana gelmiyordu; yerleşme düzeninin bugüne kadar ulaşan niteliklerinin başlangıcını eski Anadolu kentlerinin etrafında göçebelerin yerleşmelerine dayandırıyoruz. Türk kentinde evlerin tanımladığı bir sokak vardır. Yerleşme süreci düzenli olmadığı için ev gruplarını bağlayan düzenli bir yol olması da olanaksızdı. Bu noktada da Avrupalılar, Türk ve İslâm kentini anlamamış ve yanlış yorumlamışlardır. Avrupa'da bütün yolların devamlı olduğunu, Doğu'da ise çıkmaz sokağın Doğu toplumunun irrasyonel yanını ifade ettiğini savunmuşlardır. Doğulu toplumlarda rasyonel düşüncenin gelişmediği ileri sürülebilir. Fakat kent dokusu tanımlanabilir bir süreç sonunda, işlevsel nedenlerle meydana gelmiştir. Toplum yapısının asal ünitesinin aile olduğunu, onun dışında gelişmiş bir örgütlenme olmadığını gösterir sokak yapısı. Şüphesiz yüzyıllar boyu gelişmeler sonunda evler biraz daha birbirine yanaşmış, eski düzensiz arsa sınırlarını izleyen bazı sokaklar ortaya çıkmıştır. Bu zoraki sokaklar boyunca evler geometrik olmayan bir doğrultu boyunca yanyana sıralanmışlardır.

Kent dokusunda sınıfsal farklılaşmalar belirgin değildir. Gerçekten bir evin boyutlarının sahibinin ekonomik gücüne bağlı olarak büyümesi Türk toplumunda Batı'daki gibi abartılmamıştır. Zenginin evinde odaların sayısı artar. Fakat ev ya da konak, kütlesel olarak, Batı saraylarının ölçülerine varmaz. Topkapı Sarayı'nın Revan, Bağdat, Sofa Köşkleri, Batı etkilerinin yoğunlaşmasından önce, en büyük konutlarda bile ölçünün büyümediğini gösteriyor. Ancak son çağlarda daha çok İstanbul'da, bu tutum kaybolmuştur. Alçak gönüllü, ölçülü, alt katları sağır ev dizilerinin arasında meydana gelen resimsel nitelikte sokaklar, biçimsel nitelikleriyle Türk kentinde doğal çevre ile Türk toplumu arasında kendine özgü bir dengenin görüntüsüydü.

Türk konut mimarlığı ve onun oluşturduğu Türk kenti nasıl bir estetik duyarlığı yansıtıyor? Bütün topluma final edilen bir dünya görüşünün güzeli yaratmakta ortak bir yanı varsa, bu Türklerde işlevsel ve doğal bir estetik

olarak tanımlanabilir. Güzele akılla değil, gözle yaklaşılır ve biçimin meydana gelişinde malzemenin, teknik olanakların ve işlevlerin sınırları zorlanmaz. Bu davranış sadece Türkiye'ye özgü olmayabilir. Fakat küçük Türk kentinin tarihsel yapısı çağdaş duyarlığa seslenen çok etkileyici ve güzel bir fizik çevre olmakta devam ediyor. Anadolu'da sayısız örnekler akla gelebilir. Ben doğuda Darende'nin Balaban ilçesini, batıda Safranbolu'yu ve Sivrihisar'ı, güneybatıda Muğla'yı anmakla yetineceğim.

Türk evinin bu çok sınırlı tanımı yanında önemli bir özelliğine daha değinmek isterim. Bu yapılarda görülen plastik anlayışa Batı büyük gelişmeler ve soyutlamalar sonunda ulaşmıştır. Biz okullarda estetik eğitimini, Batı'nın büyük plastik aşamaya nasıl vardığını anlatarak yapıyoruz. Oysa, eğer başka çağların yarattığı biçimlerden bir şey öğreniliyorsa, bu yapılar hiç şüphesiz hâlâ büyük öğreticiler olarak değerlendirilebilir.

Kentlerimiz ve evlerimiz, güçlü bir yapı kültürünün yarattığı fiziksel ve estetik çevrenin bugüne kalmış örnekleridir. Büyük bir hızla değişen çağdaş koşullar içinde yaşamaları olanağı kalmamış sayılabilir. Yani bugünden sonra, bu anlamda bir ev ve kent gelişmesi olanaksızdır. Bugün onların varlığı, başka bir düzeyde, ulusal kültür düzeyinde bizi ilgilendirmektedir. Ulusal kültürümüzden söz ederken bunun bileşenlerinin neler olduğunu pek uzun boylu düşünmüyoruz. Oysa geçmiş kültür bu fiziksel çevrede ortaya çıkmıştır; bu çevre onun ifadesidir, başka bir deyimle ulusal kültürümüzün parçasıdır. Çoğumuz onun tamamen yok olmasını olağan bir şey olarak karşılıyoruz. Bu tutum, köklü bir çağdaşlaşma, ya da ulus tarihine önem vermemekle paralel bir davranış olsa bir diyecek yok. Fakat bir yandan ulusçuluğa toz kondurmayıp geleneksel değerler için titizlenirken, öte yandan yüzyıllar boyunca Türk toplumunun kent adına meydana getirdiği ne varsa hiç acımadan yok olmasına göz yummak, hattâ politik, spekülatif nedenlerle ya da sözüm ona bir gerçekçilikle teşvik etmek, gerçek kültür anlayışından yoksunluğun görüntüsüdür. Bundan on yıl sonra biz Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde bile, 'işte Türkler vaktiyle şöyle bir fiziksel çevre yaratmışlardı' demek ola-

nağından yoksun kalabiliriz. Bugün İstanbul'da ve başka kentlerde bütün ekonomik zorluklara rağmen, geleneksel çevreden bir şeyler kurtarmak büyük bir ulusal sorumluluktur. Umalım ki bir doğru yönlü eğilim, bu büyük yaşama kültürünün verilerini, insanoğlunun fiziksel çevre yaratmadaki özgün bir çabası olarak, geleceğe saklamamıza yardım etsin.

İslâm Sanatı Kavramı

1 R. Brunschwig, G.E. von Grünebaum (ed)., **Perspectives in Unity and Variety in Muslim Civilization,** Chicago 1955, s. 48.
2 E. Kühnel, «İslâm» maddesi, **Enciclopedia Universale dell'Arte,** VII, 1958, kolon 735.
3 R. Ettinghausen, «Interaction and Integration in Islamic Art», **Unity and Variety in Muslim Civilization,** G.E. von Grünebaum (ed.), s. 108.
4 A. Godard, «L'Art musulman et les génies nationaux», **Cahiers d'Histoire Mondiale,** I, sayı 3, 1953-1954, s.558-570.
5 F. Day, «A Review of 'The Ceramic Arts, A History' in a Survey of Persian Art», **Ars Islamica,** VIII, 1951, s.18.
6 R. Ettinghausen, «The Character of Islamic Art», **The Arab Heritage,** P.K. Hitti (ed.), Princeton 1954, s.251-256.
7 **Aynı eser,** s.202 v.d.
8 L. Massignon, «Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam», **Syria,** II, 1921, s.47-53 ve s.149-160.
9 J. Sauvaget, «Comment étudier l'histoire du monde arabe», **Revue Africaine,** sayı 406 - 409, 1946, s.16.
10 H. Stern, «Quelques oeuvres sculptées en bois et ivoire de style omeyyade», **Ars Orientalis,** I, 1934, s.119 v.d.
11 M. Van Berchem, «The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem», **Early Muslim Architecture,** cilt I, K.A.C. Creswell, Oxford 1932, s.227.

12 R.W. Hamilton, **Khirbat al-Mafjar,** Oxford 1959, s.325.

13 E. Herzfeld, **Die Malereien von Samarra,** Berlin, 1927, s.66 v.d.

14 P.K. Hitti, **History of the Arabs,** ikinci baskı, Londra 1961, s.240.

15 B. Lewis, **The Arabs in History,** New York 1960, s.80 v.d.

16 J. Sauvaget, «Observations sur quelques mosquées seldjoukides», **Annales de l'Institut d'études orientales,** IV, Cezayir 1938, s.81.

17 C. Cahen, «The Mongols and the Near East», **A History of the Crusades,** Philadelphia 1958, s.732.

18 Eğer İslâm'da kültür bakımından tam bir birlik olsaydı, Osmanlı İmparatorluğu, kudretli ortodoks bir devlet olarak, dörtyüz yılda niçin yaşayabilecek bir politik örgütlenmeyi, hiç olmazsa Yakın Doğu'da, kuramamıştır? Bir bakıma, İslâm tarihinin en sürekli ve oturmuş imparatorluğu olan Osmanlı devletinin gelişmesinde din mi, toplumsal gelenekler mi, yoksa politik örgütlenme mi en önemli etmen olmuştur? Bunu bugün de tam olarak bilmiyoruz. Batılı tarihçiler İslâm'ın klasik çağı ile çok meşgul idiler ve hâlâ dünyanın büyük bir kısmı Osmanlı tarihini ondokuzuncu yüzyıl tarih yazıcılığının dar penceresinden görmektedir.

19 «Il faut reconnaître qu'à toutes les époques, à Cordoue déjà, mais plus encore à Grenade, le but principal et constamment poursuivi par eux, c'est une richesse excessive dans la décoration de l'intérieur de leur habitation», G. de Prangey, **Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile et en Barbarie,** Paris 1841, s.187.

20 A. Godard, a.g.e., s.559.

21 G. Marçais, **Manuel d'Art Musulman, l'Architecture,** I, Paris 1926, s.7. Marçais'nin düşüncesi o günden bugüne pek değişmemiştir.

22 R.P. Wilson, **Islamic Art,** Londra 1957, s.8

23 K. Otto-Dorn, **Die Kunst des Islams,** Baden-Baden, 1964, s.7.

24 O. Grabar ve D. Hill, **Islamic Architecture and Its Decoration,** Londra 1964, s.21.

25 A.U. Pope, **A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present,** cilt 2, Oxford 1939, s.910.

26 R. Ettinghausen, «The Character of Islamic Art», **The Arab Heritage,** P.K. Hitti (ed.), Princeton 1954, s.265.

27 M. Shapiro, «Style», **Anthropology Today,** S. Tax (ed.), Chicago 1926, s.278.

İslâm Mimarlığında Çeşitliliğin Coğrafî ve Tarihî Nedenleri : Kavramsal Bir Yaklaşım

28 İslâm Sanatı'nda birlik temasına karşı bir tartışma, yazarın 1964'de Ann Arbor'da Amerikan Oryantalistleri Toplantısında sunduğu bildirinin konusuydu. Aynı yazı, «İslâm Sanatı'nın Yorumlanması Üzerine» adı altında **Anadolu Sanatı Araştırmaları,** I, 1968, s.9-27 ve «İslâm Sanatı Kavramı» adı ile bu kitapta yayınlanmıştır.

29 «Doğu ile ilgili tartışmalarda Doğu yoktur, buna karşılık Doğu uzmanının ve söylediklerinin varlığı hissedilir.» E.W. Said, **Orientalism,** New York 1978, s.208.

30 «Yunanlıların 'oikomnene' ismini verdikleri 'iskân edilen topraklar'ın büyük bölümü İslâm uygarlığını paylaşan ülkelerin elindeydi.» J.H. Kramer, «Geography and Commerce», **Legacy of Islam,** Sir T. Arnold ve A. Guillaume (ed.), Londra 1952, s.79.

31 A. Miquel, **La Géographie humaine du Monde Musulman, jusqu'au milieu du IIe siècle,** Paris 1967, bu makalenin konusu için aydınlatıcı bir kaynak kitabıdır.

32 M. Arkoun'un düşünceleri burada belirtilmelidir : «L'antériorité chronologique en matière d'évolution historique peut expliquer l'avance d'une société, ou l'efficacité conjoncturelle d'une organisation épistémique, mais elle ne permet de postuler ni la supériorité intrinsèque à un milieu de civilisation, ni

la vocation de ce milieu pour assurer le meilleur contrôle de l'historicité.» M. Arkoun (L. Gardet ile), **L'Islam, hier, demain,** Paris 1978, s.125.

33 «Une islamologie sommaire a pu populariser l'idée qu'en Islam le temporel et le spirituel ne sont jamais séparés et qu'il est donc possible et juste d'écrire, sous le nom de l'Islam, toutes les réalités des pays où cette religion est majoritaire. C'est ainsi que l'Islam politique de l'Empire Ottoman, les islams sociologiques des divers pays conquis au XIXe siècle, ont pesé sur l'élaboration d'un visage de l'Islam conforme aux objectifs de l'impérialisme occidental et du christianisme missionnaire associés.» **Aynı eser,** s.138.

Ortaçağ Anadolu - Türk Sanatı Kavramı

34 Bu konunun tartışması için, «İslâm Sanatı Kavramı» adlı bölüme bakınız.

35 E. Baer, **Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art,** Kudüs 1965.

36 D. Kuban, **Anadolu - Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları,** İstanbul 1965, s.99-102. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için, aynı yazarın bu kitapta yayınlanan «Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi Üzerine Gözlemler» ile «Claude Cahen'in 'Pre - Ottoman Turkey' Adlı Kitabına İlişkin Yorumlar» adlı makalelerine bakınız.

37 Bu konuda Strzygowski'nin tezinden daha sonra söz edilecektir. Genel olarak Türk sanat tarihçilerinin bu alandaki çabaları yaygın olarak bilindiği için, ayrıca üzerinde durulmamıştır.

Claude Cahen'in 'Pre - Ottoman Turkey' Adlı Kitabına İlişkin Yorumlar

39 C. Cahen, **Pre-Ottoman Turkey, A General Survey of the Material and Spiritual Culture and History 1071-1330,** Londra 1968.

40 Aynı konular D. Kuban'ın **Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları** ve bu kitapta yayınlanan «Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi Üzerine Gözlemler» ile «İslâm Sanatı Kavramı» adlı çalışmalarında değişik yönleriyle ele alınmıştır.

41 N.H. Baynes ve L.B. Moss, **Byzantium,** Oxford 1961, s.53-55.

42 O. Turan, «Islamisation dans la Turquie du Moyen Age», **Studia Islamica,** X, 1959, s.152.

43 B. Ögel, **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi,** Ankara 1962, s.333-341.

44 S.D. Goitein, «The Working People of the Mediterranean Area During the High Middle Ages», **Studies in Islamic History Institutions,** Leiden 1966, s.255 v.d.

45 **Aynı eser,** s.264 v.d.

46 D. Kuban, **Anadolu - Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları,** s.105 v.d.

47 **Aynı eser,** s.48.

48 **Aynı eser,** s.95 v.d.

Anadolu - Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği

49 Piramidal ve konik örtülü mezar kuleleri M.S. birinci ve üçüncü yüzyıllarda Yakın Doğu'da görülür. Suriye'deki kare planlı, piramidal çatılı kulelerin yerli veya İran kaynaklı olduğu konusunda çeşitli teoriler vardır. Watzinger bunları İran'a bağlar. Cumont, Komagen'deki Hasanoğlu Elif ve Asar'daki kuleleri 1917'de **Etudes Syriennes**'de yayınlamıştır.

50 Bu konuda genel bir yorum için D. Kuban'ın **Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları,** s.105-137 ile bu kitapta yayınlanan «Divriği Külliyesi ve Anadolu-Türk Mimarlığının Kaynakları»na bakınız.

51 Selçuklu çağında son cemaat yerine benzer hacımların onüçüncü yüzyılda namaz mekânına eklenen kapalı hacımlar veya revaklar ile ortaya çıktığı ileri sürülmüştür. Bu konuda ayrıntılı bir tartışma ve örnekler için, M. Katoğlu, «Onüçüncü yüzyıl Konya'-

sında bir Cami Grubunun Plan Tipi ve 'Son Cemaat Yeri'» **Türk Etnoğrafya Dergisi,** sayı 9, 1966, s.122-123'e bakınız.

Bu konuda tam bir emniyetle konuşabilmek için, sözü edilen yapıların konstrüktif analizlerinin yeterli ayrıntılarıyla yapılması gerekir. Bununla birlikte, son cemaat yerinin onüçüncü yüzyılda ortaya çıkmış olması, Anadolu'ya özgü ve özellikle Batı Anadolu'da Osmanlı çağında gelişmiş bir motif olduğu gerçeğini değiştirmez.

52 Butler'ın yayınladığı El-Anderin'deki Roma Kışlası planında, ortadaki şapeli ile tam bir kervansaray avlusu görülür. H.C. Butler, **Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905,** Leiden 1920, şekil VIII.

53 D. Kuban, **Anadolu Türk-Mimarisinin Kaynak ve Sorunları,** s.151-152.

54 J. Strzygowski ve M. Van Berchem, **Amida,** Heidelberg 1910, s.335 v.d.

55 Makrizi, **al-Hittat,** II, s.382, aktaran Strzygowski, **aynı eser,** s.141.

56 A. Adıvar, **Osmanlı Türklerinde İlim,** İstanbul 1943, s.103-104.

Osmanlı Mimarisinin Kimliği

57 Sai Mustafa Çelebi, **Tezkiret ül-Ebniye,** yayınlayan: R.M. Meriç, **Mimar Sinan, Hayatı, Eseri I,** Ankara 1965, s.61.

58 Orta Asya'dan örnekler için, G.A. Pugachenkova, **Puti razvitiya arkhitekturi Yuznogo Turkmenistana pori rabovladeniya i feodalizma,** Moskova 1958, s.167, 206, 225.

59 D. Kuban, «Les Mosquées à Coupole à Base Hexagonale», **Beitraege zur Kunst Geschichte Asiens, in Memoriam E. Diez,** İstanbul 1963, s.35-47.

60 Bunların içinde en önemlileri : M.A. Charles, «Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques», **The Art Bulletin,** 12, 1930, s.321-344; E. Diez, **Türk Sanatı,**

İstanbul 1946, s.170-190; **A. Gabriel,** «Les mosquées de Constantinople», **Syria,** VII, 1926, s.359-491; A.M. Schneider, «Sophienkirche und Sultansmoschee» **Byzantinische Zeitschrift,** XLIV, 1951, s.509-516; U. Vogt-Göknil, **Türkische Moscheen,** Zürih 1953. Aynı konu, D. Kuban'ın «Une analyse stylistique de l'espace dans l'architecture ottomane», **First International Congress of Turkish Arts, Ankara 19 - 24 October 1959, Communications Presented to the Congress,** Ankara 1961, s.219-224'de tartışılmıştır.

61 D. Kuban, **Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü, Rönesansla Bir Mukayese,** İstanbul 1958.

62 G. Giovannoni, **Saggi sull'architettura del Rinascimento,** Milano 1931, s.10.

63 J. Sauvaget, «Comment étudier l'histoire du monde arabe», **Revue Africaine,** sayı 406-409, 1946, s.10.

64 M. Shapiro, «Style», **Anthropology Today,** S. Tax (ed.), Chicago 1926, s.296 v.d.

Türk Mimarisinde Barok ve Rokoko

65 Bu konuda kaynak olabilecek iki kitap : F. Kimball, **Le Style Louis XV. Origine et évolution de Rococo,** Paris 1949 ve L. Hautecoeur **Histoire de l'architecture classique en France,** cilt 3 Paris 1943 - 1948, s.230.

66 J. von Hammer-Purgstall, **Constantinopolis und der Bosporos, örtlich und geschichtlich beschrieben,** Pesth 1822, s.40.

67 A. Vandal, **Une Ambassade française en Orient sous Louis XV., la mission du Marquis de Villeneuve, 1728-41,** Paris 1887.

68 J. Dalloway, **Constantinople Ancient and Modern, with Excursions to the Shores and Islands of the Archipeligo and to the Troad,** Londra 1797.

69 Buna ilk kez değinen K.A.C. Creswell'dir.

70 M. Erdoğan, «Osmanlı Mimarlık Tarihinin Arşiv Kaynakları», **Tarih Dergisi,** III, sayı 5-6, 1951-1952, s.111-121.

71 Ö. L. Barkan, **Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557),** cilt I, Ankara 1972, cilt 2, Ankara 1979.

72 Ahmet Efendi, «Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmanî, Dersaadet (İstanbul) 1335-37», **Tarihi-i Osmanî Encümeni Mecmuası İlavesi,** 1918.

73 C.E. Arseven, **Türk Sanatı Tarihi,** İstanbul, s.747-751.

74 İ.H. Aksoy, «Nur-u Osmaniye Camii Temellerinin İncelenmesi», **Zemin, Zemin Mekaniği ve Temel Mühendisliği Türk Millî Komitesi Bülteni,** I, sayı 4, 1979, s.200-213.

75 J. von Hammer-Purgstall, **Histoire de l'Empire Ottoman,** cilt XV, Paris 1835-1848, s.297.

76 J. Dalloway, **Constantinople Ancient and Modern, with Excursions to the Shores and Islands of the Archipeligo and to the Troad,** Londra 1797.

77 Ahmet Efendi, a.g.e., s.38-44.

78 C. Gurlitt, **Die Baukunst Konstantinopels,** cilt I, Berlin 1912, s.61.

79 Bu en basit çengel türü her çeşit duvar içi kenetlerinde Roma çağından öteye vardır. Uzun kirişlerin uçları da aynı şekilde kıvrılmıştır. Örneğin yıkılmış olan Hasan Paşa Hanı'nın (1740) açıkta kalan gergilerinin uçlarının da böyle kıvrıldığı bugün de görülmektedir.

80 A. Godard'dan aktaran A.U. Pope, **A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present,** cilt 3, Oxford 1939, s.1103-1118.
P. Sanpaolesi, «La Cupola di Santa Maria del Fiore e il Mausole di Soltanieh», **Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz,** XVI, sayı 3, 1972, s.221-260.

81 A. Choisy, duvar içindeki demir kuşaklamaları (chaînage) Athos bölgesindeki yapılarda gördüğünü ve bunların 'en queue de carpe' şeklinde birleşerek

taşların çatlamasına da engel olduğunu yazar. **L'Art de bâtir chez les Byzantins,** Paris 1882, s.11..

82 K.A.C. Creswell, **Early Muslim Architecture,** cilt I, Oxford 1932, s.28.

Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi Üzerine Gözlemler

83 Yakın Doğu'da bir İslâm kenti için yapılan en kayda değer araştırma J. Sauvaget'in **'Alep' Essai sur le développement d'une grande ville syrienne, des origines au milieu du XIXe siècle,** Paris 1941 adlı kitabıdır.
Bu makale 1968'de yazılmıştır, o tarihten bu yana İslâm ve Türk kenti üzerine oldukça yoğun yayın yapılmıştır. Genel bir bibliyografya için : M.E. Bonine, «Urban Studies in the Middle East State of Art», **Middle East Studies Association Bulletin,** X, sayı 3, 1976, s.1-37, G. Schweizer, **Beitraege zur Geographie orientalischer Staedte und Maerkte,** Wiesbaden 1977. Türkiye kentlerinin ondokuzuncu yüzyıldaki yapısı için ilgi çekici bir çalışma olan S. Aktüre, **19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti, Mekansal Yapı Çözümlemesi,** Ankara 1978'de yararlı bir bibliyografya vermektedir.

84 E. Egli, **Geschichte des Staedtebaues,** Zürich-Stuttgart 1962, s.257.

85 G.E. von Grünebaum, **Islam, Essays in the Nature and Growth of a Cultural Tradition,** ikinci baskı, Londra 1961, s.141.

86 **Aynı eser,** s.144.

87 E. Egli, **a.g.e.,** s.258.

88 W. Barthold, **İslâm Medeniyeti Tarihi,** İstanbul 1962, s.36.

89 E. Egli, **a.g.e.,** s.266.

90 G.E. von Grünebaum, **a.g.e.,** s.146.

91 **Aynı eser,** s.142.

92. **Aynı eser,** s. 154.

93 A. Mongait, **Archaeology in the USSR,** Londra 1961, s.243-244.

94 W. Barthold, **Turkestan Down to the Mongol Invasion,** Londra 1958, s.78.
95 **Aynı eser,** s.84.
96 **Aynı eser,** s.100
97 **Aynı eser,** s.157.
98 **Aynı eser,** s.205.
99 W. Barthold, **İslam Medeniyeti Tarihi,** s.40.
100 **Aynı eser,** s.37.
101 E. Egli, **a.g.e.,** s.303-304.
102 **Aynı eser,** şekil 222, 223, 225.
103 D. Zakythinos'tan aktaran, E. Kirsten (derleyen), «Die Byzantinische Stadt», **Diskussionbeitraege zum XI. internationalen Byzantinistenkongress, München 1958,** F. Dölger, H.G. Beck (ed.), Münih 1961, s.82-83.
104 G. Ostrogorski, «Byzantine Cities in the Early Middle Ages», **Dumbarton Oaks Papers,** 13, 1959, s.47-66.
105 D. Zakythinos'tan aktaran, E. Kirsten (derleyen), **a.g.e.,** s.83-85.
106 P. Tivçev, «Sur la cités byzantines aux XI - XIIe siècles», **Byzantino Bulgarica, I,** Sofya 1962, s.181. Şehirlerin tarımsal karakterleri üzerine, E. Kirsten de kentlerin büyük ölçüde bir ticaret ve endüstriyi geliştiremediklerini belirtmektedir, **a.g.e.,** s.96.
107 A.P. Kajdan, «Les villes byzantines aux VII - XIe siècles», **Soviet Archaeology** 21, 1954, s.164-188.
108 S. Vryonis, «Problems in the History of Byzantine Anatolia», **Tarih Araştırmaları Dergisi,** I, sayı : I, 1963, s.117 v.d.
109 Bu makaleden sekiz yıl sonra yayınlanan C. Foss, **Byzantine and Turkish Sardes,** Cambridge-Londra 1976, bu alanda yararlı bir çalışmadır.
110 W. Müller-Wiener'den aktaran, E. Kirsten (derleyen), **a.g.e.,** s.101.
111 **Aynı eser,** s.81 v.d.
112 P. Tivçev, **a.g.e.,** s.158.
113 **Aynı eser,** s.179 v.d.
114 N. Pigulevskaja'dan aktaran, E. Kirsten. **a.g.e.,** s.102. Burada Mezopotamya kentleri söz konusu edilmiştir.
115 S. Vryonis, **a.g.e.,** s.127.
116 Bu makalenin yazılışından sonra yayınlanan S. Vryonis'in **The Decline of Medieval Hellenism in**

Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh Through the Fifteenth Century, Berkeley-Londra 1970.

117 İbn Bibi, **Quelques chapitres de l'abrégé de Seldjouqnameh,** M.C. Schefer çevirisi, Paris 1889, s.56 v.d.

118 V. Gordlevsky, **Gosudarstvo Seldzhukidov Maloy Azii,** 1941'den aktaran, M. Sayar, «The Empire of the Selcuqides of Asia Minor», **Journal of Near Eastern Studies,** X, sayı 4, 1951, s.277.

119 M. Akdağ, **Türkiye'nin İçtimaî ve İktisadî Tarihi,** cilt I, Ankara 1959, s.4.

120 Aksarayî'den aktaran, F. Köprülü, **Osmanlı Devletinin Kuruluşu,** Ankara 1959, s.81.

121 C. Cahen, «Le Diyar Bakr au temps des premiers Urtukides», **Journal Asiatique,** 1935, s.268.

122 F. Cumont, P. Anderson, «Recueil des inscriptions grecques et latines du Pont et de l'Arménie», **Studia Pontica,** III, 1910, s.5.

123 **Aynı eser,** s.109-114.

124 P. Wittek, «Zur Geschichte Angoras im Mittelalter», **Festschrift G. Jacob,** 1932, s.329-354.

125 Marmara Bölgesi'ne yerleşen Türklerle Bizanslı halk arasındaki benzer ilişkiler için, M. Akdağ, «Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve İnkişafı Devrinde Türkiye'nin İktisadi Vaziyeti», **Belleten,** XIII, sayı 51, 1949, s.499-500.

126 W.M. Ramsay, **The Cities and Bishopries of Phrygia,** cilt II, Oxford 1895, s.14 v.d.

127 **Aynı eser,** s.299. Ramsay, VII. Louis'nin ordusuna saldıran kuvvetlerin Türk ve Hıristiyanlardan meydana geldiğini belirtmektedir. Uçlarda iki taraf arasında benzer bir ruh halinin ortaya çıkmış olabileceğini P. Wittek de belirtmiştir, **The Rise of the Ottoman Empire** Londra, 1938.

128 P. Charanis, «On the frontiers of the Empire of Nicaea», **Orientalia Christiana Periodica,** sayı 13, 1947, s.59.

129 P. Wittek, «Von der byzantinischen zur türkischen Toponomie», **Byzantion,** X, 1935, s.50.

130 W.M. Ramsay, G.L. Bell, **The Thousand and One Churches,** Londra 1909, s.7 v.d.

131 Ö.L. Barkan, «Osmanlı İmparatorluğu'nda bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler. I. İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler», **Vakıflar Dergisi,** II, 1942, s.255-353.

132 İ.H. Konyalı, **Erzurum Tarihi,** İstanbul 1960, s.59.

133 **Aynı eser,** s.61.

134 P. Wittek, «Deux chapitres de l'histoire des Turcs de Roum», **Byzantion,** XI, 1936, s.294 v.d.

135 Ö.L. Barkan, **a.g.e.,** s.309, 314, 316, 351 ve belgeler.

136 **Aynı eser,** s.318.

137 **Aynı eser,** s.292.

138 **Aynı eser,** s.336 v.d.

139 **Aynı eser,** s.298.

140 **Aynı eser,** s.301.

141 **Aynı eser,** s.291 (Neşrî'den) ve s.293.

142 M.T. Gökbilgin, **X - XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar-Mülkler-Mukataalar,** İstanbul 1952, s.34.

143 F. Kraelitz-Greifenhost, «Kanunname Sultan Mehmet II», **Mitteilungen zur osmanischen Geschichte,** cilt I, 1921-1922, s.21.

144 Neşrî, **Kitab-ı Cihannüma,** Ankara 1949, s.57a. Konar-göçerlerin iskan edilmesine ait geniş bilgi ve bibliyografya için: C. Orhonlu, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Aşiretleri İskan Teşebbüsü, (1691-1696),** İstanbul 1963.

145 J. Sauvaget, **a.g.e.,** s.118 ve 147.

146 Ö.L. Barkan, **a.g.e.,** s.302.

147 M. Gough, «Anazarbus», **Anatolian Studies,** II, 1952.

148 H. Rott, **Kleinasiatische Denkmaeler,** Leipzig, 1908, s.344.

149 K. Bittel, «Kleinasiatische Studien», **Istanbuler Mitteilungen,** sayı 5, 1949, s.39 v.d.

150 P. Charanis, «A Note on the Population and the Cities of the Byzantine Empire in the 13th Century», **Joshua Starr Memorial Volume, Jewish Social Studies,** sayı 5, New York 1953, s.136 v.d.

151 M.Z. Oral, «Aksaray'ın Tarihi Önemi ve Vakıfları», **Vakıflar Dergisi, V,** 1962, s.223.

152 «1198'de Keyhüsrev, Menderes bölgesine akın etmiş ve halkı Akşehir'e götürmüştü». N. Khoniates'ten aktaran, W.M. Ramsay, **The Cities and Bishopries of Phrygia,** cilt II, s.23.

153 M.H. Yinanç, **Türkiye Tarihi, Selçuklular Devri I, Anadolu'nun Fethi,** İstanbul 1944, s.187.

154 Ö.L. Barkan, **a.g.e.,** s.355, belgeler s.362. v.d.

155 M.T. Gökbilgin, **a.g.e.,** s.20-64.

156 Neşrî'den aktaran, Ö.L. Barkan, **a.g.e.,** s.354-355.

157 M.T. Gökbilgin, **a.g.e.,** s.36.

158 Bu konuda Evliya'nın verdiği sayı ve bilgilerin ihtiyatla kullanılması gerekir.

159 Kent üzerine genel bilgiler ve kaynaklardan derlemeler için, İ.H. Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleriyle Konya Tarihi,** Konya 1964.

160 İbn Bibi, **Anadolu Selçukî Tarihi,** M.N. Gençosman çevirisi, Ankara 1941, s.251 v.d.

161 Eflaki, **Les saints des derviches tourneurs,** C. Huart çevirisi, Paris 1918-1922, s. 291.

162 İ.H. Konyalı, **a.g.e.**

163 Evliya Çelebi, **Seyahatname,** 1969-1971 baskısı cilt 3, s.18 v.d.

164 H. Gelzer, «Pergamon unter Byzantinen und Osmanen», **Abhandlungen der Königlich Preusichen Akademie der Wissenschaften,** Berlin 1903.

165 **Aynı eser,** s.88 v.d.

166 **Aynı eser,** s.97.

167 **Aynı eser,** s.102-103 (Kâtip Çelebi'den).

168 İhtiyaç sahiplerine yardım eden 'mahalle sandığı' için, O.N. Ergin, **Türk Şehrinin Tarihi İnkişafı,** İstanbul 1939. Aynı konuda, M.Z. Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,** İstanbul 1946-1954, 'avarız akçası', 'avarız sandığı' ve 'avarız vakfı' terimlerine bakılabilir.

170 M. Akdağ, «Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve İnkişafı Devrinde Türkiye'nin İktisadî Vaziyeti», II. kısım, **Belleten,** cilt XIV, sayı 55, 1950, s.337.

171 O.N. Ergin, **a.g.e.,** s.2 v.d.

172 J. Sauvaget, **a.g.e.,** s.212 v.d.

169 O.N. Ergin, a.g.e., s.116.

173 M.Z. Pakalın, a.g.e., cilt 2, s.63. Bu işi yapacak olan kişiye 'mahiy-ün-nükûş' deniyordu.

174 M. d'Ohsson, **Tableau Général de l'Empire Othoman,** cilt 2, Paris 1788, s.462.

175 Vakfın ekonomik ve toplumsal önemini Ö.L. Barkan'ın bu konuyla ilgili olarak verdiği istatistiklerden anlamak mümkündür, «Osmanlı İmparatorluğu'nda İmaret Siteleri Kuruluş ve İşleyiş Tarzına Ait Araştırmalar», **İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası,** XXIII, sayı 1-2, 1962-1963, s.239-296.

176 M. d'Ohsson, a.g.e., s.461 ve M.Z. Pakalın a.g.e., cilt 2, s.61 v.d.

177 Ata Tarihinden aktaran, R.M. Meriç, «Beyazıt Camii Mimarı», **Yıllık Araştırmalar Dergisi,** II, 1957, s.7.

178 M. d'Ohsson a.g.e., cilt 4, s.616-686.

179 O.N. Ergin, a.g.e., s.16.

180 **Aynı eser,** s.11

181 Evliya Çelebi, a.g.e., cilt 1, s.511-512.

182 Hadikat-ül Salatin'den aktaran, N. Çağatay, **Bir Türk Kurumu Olan Ahilik** Ankara 1974, s.101 v.d.

183 M. Akdağ, «Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve İnkişafı Devrinde Türkiye'nin İktisadî Vaziyeti», II. kısım, s.329 v.d.

184 T. Balbas «Les villes musulmanes d'Espagne», **Annales de l'Institut d'études orientales,** VI, 1942-1947, s.6 v.d.

185 Planlanmış ve büyük ölçülere ulaşmış külliyeler arasında, İstanbul ve Edirne'deki büyük külliyeler dışında, onbeşinci yüzyıldan Kastamonu'da İsmail Bey Külliyesi ve onaltıncı yüzyıldan Gebze'de Çoban Mustafa Paşa Külliyesi hatırlanabilir.

186 J. Sauvaget, a.g.e., s.247.

187 Bazı kaplıca şehirlerinin aynı işlevi Romalılardan beri sürdürdüklerini belirtmiştik. Kilikya'da kolonatlı yollarıyla Roma geleneğini devam ettirenler olmuştur. Panfilya'da Perge'nin ortasındaki su kanalı fikrinin uygulamasını bugün Antalya'da bulmak mümkündür.

188 Bursa'da 150'den fazla cami vardır. Bunlardan en az yedisi önemli toplanma merkezleri idi. Amasya'da dört büyük cami ve onsekiz daha küçük cami bulunmaktadır, Tokat'ın hemen hemen aynı önemde üç büyük ve çok sayıda küçük camisi vardır. Kayseri'nin, Konya'nın, Manisa'nın, bütün büyük kentlerin, aynı önemde birden fazla camisi olmuştur.

189 İbni Batuta, **Voyages d'Ibn Batoutah,** C. Defremery, Sanguinetti (ed.), cilt 2, Paris 1887, s.263.

190 Ö.L. Barkan, «Osmanlı İmparatorluğu'nda İmaret Siteleri Kuruluş ve İşleyiş Tarzına Ait Araştırmalar», s.239.

191 O.N. Ergin cemaat namazı beklerken bazı açıkgözlerin kahve sattıklarını, sonradan bu adetin yerleşerek camilerin çevresinde kahveler açıldığını anlatır, a.g.e., s.103 v.d.
Aynı konuda, Peçevi İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi,** cilt 1, hazırlayan B.S. Baykal, Ankara 1981, s.258-259.

192 Bursa'da Koza Hanı, İpek Hanı erken örneklerdir. Muhtemelen Selçuklular çağında da farklı mesleklere ayrılan hanlar vardı, Eflaki, Şemsi Tebrizi'nin Konya'ya ikinci gelişinde 'şeker tüccarları kervansarayına' indiğini yazar, a.g.e., s.69.

193 Örneğin Bursa'nın hiç bir zaman şehir surları olmamıştır. A. Gabriel, **Une Capitale Turque, Brousse,** Paris 1958, s.8.
Amasya ve Kastamonu onaltıncı yüzyıldan itibaren surlar dışında gelişmişlerdir.

194 J. Sauvaget, a.g.e., s.248.

Özgeçmiş

Doğan Kuban, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Kürsüsü profesörü ve aynı adlı enstitünün başkanı, Anıtlar Yüksek Kurulu Başkan Yardımcısı ve Uluslararası Ağa Han Mimari Ödülü Yürütme Komitesi üyesidir. 1926 yılında doğan Profesör Kuban, 1949 yılında Teknik Üniversite'den yüksek mühendis mimar olarak mezun olmuş, 1952 yılında aynı üniversitenin Mimarlık Tarihi Kürsüsüne asistan olarak girmiş, 1954'de **Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme** adlı tezini verdikten sonra, doçentlik tezini hazırlamak üzere İtalya'ya gönderilmiş ve **Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü, Rönesansla Bir Mukayese** adlı tezini hazırlayarak 1958 yılında eylemli doçent olmuştur. 1962-63 yılında Fulbright bursu kazanarak Michigan Üniversitesi'ne misafir öğretim üyesi olarak giden Kuban, 1963 - 64 yılında da Harvard Üniversitesi 'fellow'u olarak Washington'da Dumbarton Oaks Bizans Etüdleri Merkezi'nde çalışmıştır. 1965 yılında **Anadolu Mimarisinin Kaynak ve Sorunları** adlı kitabı ile profesör olmuştur.

Profesör olduktan sonra 1967'de Michigan Üniversitesinde, 1970'de Minnesota Üniversitesinde ve 1980 - 81'de Massachusetts Institute of Technology'de misafir profesör olarak ders veren Kuban, Harvard Üni-

versitesi 'fellow'u olarak iki kez daha Dumbarton Oaks da bulunmuş, ulusal ve uluslararası arkeolojik kazılarda başkan ve mimar olarak çalışmış, Anadolu kentlerinin tarihi çevre korunması ile ilgili olarak araştırma yapmış, koruma imar planları ve çeşitli yapılar için restorasyon projeleri hazırlamıştır.

Batı'da ve İslâm ülkelerinde çok sayıda üniversitede konferansiye olarak bulunan Kuban, Batı ülkelerinde ve İslâm ülkelerinin büyük bir bölümünde incelemeler yapmıştır.

Türk ve İslâm Mimarisi ve tarihi çevre koruma alanlarında uzman olan Profesör Kuban'ın, yukarıda yazılanlar dışında Türkçe ve yabancı dillerde yayınlanmış kitap ve makalelerinin seçilmiş bir listesi kitapta verilmiştir.

- **Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme,** İstanbul, 1954.
- **Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü, Rönesansla Bir Mukayese,** İstanbul, 1958.
- «Tarihi Eser Restorasyonu Üzerine», **Yeni Ufuklar,** Eylül 1960 s.286-290.
- «Une Analyse Stylistique de l'Espace dans l'Architecture Ottomane», **First International Congress of Turkish Arts, Ankara 1959, Communications Presented to the Congress,** Ankara, 1961, s.219-224.
- «Bizde Rejyonalizm üzerine», **Mimarlık ve Sanat,** sayı : 1, 1961, s.14-17.
- «Atik Valide Külliyesi», **Mimarlık ve Sanat,** sayı : 1, 1961, s.17-20.
- «Türk Şehir Yapısı Üzerine», **Mimarlık ve Sanat,** sayı : 1, 1961, s.37-41.
- «Atik Valide Külliyesi», **Mimarlık ve Sanat,** sayı : 2, 1961, s.59-63.
- «Beşiktaş'ta Sinan Paşa Camii», **Mimarlık ve Sanat,** sayı : 3, 1961, s.112-115.

- «Emin Onat ve Cumhuriyet Devri Mimarisi», **Mimarlık ve Sanat,** sayı : 5, 1961, s.142-152.
- «Türk Şehri, Bugün ve Yarın», **İ.T.Ü. Makina Fakültesi 1959-60 Öğretim Yılı Konferansları,** İstanbul, 1962, s.1-7.
- «Restorasyon Kriterleri ve 'Carta del Restauro'», **Vakıflar Dergisi,** sayı : 5, 1962, s.149-152.
- «Türk Şehir Yapısı Üzerine», **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni,** Aralık 1962, s.11-13.
- «Les Mosquées à Coupole à Base Hexagonale», **Beitraege zur Kunst Geschichte Asiens, in Memoriam E. Diez,** İstanbul, 1963, s.35-47.
- «On the Development of an International Cooperation for the Preservation of Historical Monuments With Special Reference to Turkey», **Il Monumento per l'Uomo, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro,** Venedik, 1964, s.603-607.
- **Anadolu - Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları,** İstanbul, 1965.
- «Erzurum Kentinin Tarihsel Yapısı ve Görünüşünün Korunması ile İlgili Rapor», **Erzurum Analitik Etütleri,** Ankara, 1965, s.22-32.
- «Sivas Kentinin Tarihsel Yapısı ve Görünüşünün Korunması ile İlgili Rapor», **Sivas Analitik Etütleri,** Ankara, 1966, s.28-32.
- «İstanbul Kalenderhane Camii'nde Yapılan Araştırma ve Kazı Hakkında Kısa Not», (C.L. Striker ile). **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı,** sayı : 13-14, 1966, s.287-288.
- «Sinan İçin», **Mimarlık,** sayı : 42, 1967, s.13-14.
- «Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klâsik Çağı», **Mimarlık,** sayı : 49, (Özel Sinan Sayısı), 1967, s.13-14.
- «İstanbul'un İmarında Tarihi Çevrenin Korunması, Problem ve Metodları», **İstanbul Bölge Kalkınma Kongresi Tebliği,** İstanbul, 1967, s.67-74.

- «Gelecek Açısından Günümüz Mimari ve Şehircilik Uygulamalarının Eleştirisi», **Mimarlık,** sayı : 7, 1968, s.13-20.
- «An Ottoman Building Complex of the Sixteenth Century : The Sokollu Mosque and its Dependencies in Istanbul», **Ars Orientalis, VII,** 1968, s. 19-39.
- «Anadolu - Türk Şehri : Tarihî Gelişmesi, Sosyal ve Fizikî Özellikleri Üzerine Bazı Gözlemler», **Vakıflar Dergisi,** sayı : 7, 1968, s.53-73.
- «İslâm Sanatının Yorumlanması Üzerine», **Anadolu Sanatı Araştırmaları I,** İstanbul, 1968, s.9-27.
- «On the Interpretation of Islamic Art», **Anadolu Sanatı Araştırmaları I,** İstanbul, 1968, s.28-47.
- «The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian - Turkish Architecture», **Anatolica,** II, 1968, s.122-129.
- «Toplum Açısından Mimarlığın Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Yapı Değişikliklerinin Mimarlığın Evrimine Etkileri», **Mimarlık Semineri,** Ankara, 1969, s.295-310; 327-333.
- **Türkiye Sanatı Tarihi,** İstanbul 1970, genişletilmiş ikinci baskı 1973, üçüncü baskı 1977, dördüncü baskı 1981.
- «Claude Cahen'in 'Pre - Ottoman Turkey' Adlı Kitabı ve Anadolu'da Türk Şehri, Mimarisi, Sanatı ile İlgili Bazı Düşünceler», **Anadolu Sanatı Araştırmaları, II,** 1970, s.7-18.
- «Claude Cahen's 'Pre - Ottoman Turkey' and Some Observations in Turkish City, Turkish Art and Architecture in Anatolia», **Anadolu Sanatı Araştırmaları II,** 1970, s. 19-30.
- «1968 Yazında Keban Barajı Bölgesinde Köy Mimarisi İncelemeleriyle İlgili Ön Rapor», **1968 Yaz Çalışmaları, ODTÜ Keban Projesi Yayınları I,** Ankara, 1970, s.173-177.

- «Modern Restorasyon İlkeleri Üzerinde Yorumlar», **Vakıflar Dergisi,** sayı : 8, 1970, s.341-356.
- «İstanbul'un Tarihi Yapısı», **Mimarlık,** sayı : 5, 1970, s.26-48.
- «İstanbul'un Tarihî Yapısının Genel Özellikleri», **İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü Dergisi,** sayı : 1, 1971, s.18-40.
- «İstanbul'da Korunulacak Bölgeler İçin Ayrıntılı Özellikler ve Koruma Modaliteleri», **İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü Dergisi,** sayı : 1, 1971, s.42-70.
- «Sinan'ın Sanatı», **Türkiyemiz,** sayı : 3, 1971, s.2-13.
- «Amasya ve Sivas,», **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni,** sayı : 26/305, 1971, s.3-8.
- «De Straat in een Oude Turkse Stad», **De Straat Vorn van Samenleven, van Abbe Museum,** Eindhoven, 1972, s.57-59.
- «Ortaçağ Anadolu - Türk Sanatı Kavramı Üzerine», **Malazgirt Armağanı,** Ankara, 1972, s.103-117.
- «Anadolu Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği», **VII. Türk Tarih Kongresi 1970,** cilt : 1, Ankara, 1972, s.382-395.
- **Mimarlık Kavramları,** İstanbul, 1973, ikinci baskı 1980.
- «Atatürkçülük Üzerine Yorumlar ve Çağdaş Uygarlığa Katılma Sorunu», **Atatürk Konferansları IV, 1970,** Ankara, 1973, s.169-192.
- «Edirne-Eski ve Yeni», **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni,** Temmuz - Eylül 1973, s.2-7.
- «Sanatta Ulusal İçerik Üzerine», **Türk Dili,** (50. Yıl Özel Sayısı), sayı : 266, 1973, s.90-94.
- «Atatürk Ulusçuluğu ve Geleneksel Kültür», **Belleten,** XXXVII, s.148, 1973, s.527-532.

- «Kuramsız, Eleştirisiz Sanat», **Köken,** sayı : 1, 1974, s.17-19.
- «Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I», **Köken,** sayı : 2, 1974, s.3-4.
- «Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler II», **Köken,** sayı : 3, 1974, s.1-4.
- «Niteliksiz Gözlemci Üzerine», **Köken,** sayı : 4, 1974, s.1-4.
- «Kimin İçin Sanat», **Köken,** sayı : 5, 1974, s.2-5.
- «Halkın Duyarlığı ve Halka Dönük Sanat», **Köken,** sayı : 6, 1974, s.1-4.
- «İçerik ve Batılı Olmak Üzerine Yineleme», **Köken,** sayı : 7, 1974, s.2-4.
- «Dinamik Halk Kültürü ve Sanatçı», **Köken,** sayı : 8, 1974, s.1-3.
- «Sanatçının Özgürlüğü», **Köken,** sayı : 9, 1974, s.2-4.
- «Millî Bilinçlenme ve Tarihî Çevre Saygısı», **Kültür ve Sanat,** III, Aralık 1974, s.28-31.
- **Sanat Tarihimizin Sorunları,** İstanbul, 1975.
- «Tanımında Birleşemediğimiz Ulusal Kültür Üzerine», **Türk Dili,** Şubat 1975, s.97-101.
- «Edirne'de Bazı İkinci Murat Çağı Hamamları Mukarnas Bezemeleri Üzerine Notlar», **İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı,** Ankara, 1975, s.447-459.
- «Muslim Religious Architecture, Part I - The Mosque and its Early Development», **Encyclopedia of Religious Iconography,** Leiden, 1975.
- «Tarihsel Çevrenin Biçimlenişi ve Çağdaş Yaşam Biçimi İçinde Değerlendirilmesi Üzerine Bir Söyleşi», **Mimarlık,** sayı : 1, 1976, s.32-37.

- «Boğaziçinde İnsan Aktivitelerinin Tarihsel Perspektifi ve Bugünkü Durumu», **Peyzaj Mimarlığı,** (Özel Sayı), 1976, s.39-41.
- «Selimiye at Edirne, Its Genesis and an Evaluation of Its Style». **IV ème Congrès International D'Art Turc Aix-en-Provence, 1971, Etudes Historiques** 3,1976, s.105-111.
- «Les Problèmes essentiels de la protection du patrimoine historique», **Istanbul, ses valeurs, ses problèmes,** Istanbul, 1976.
- «Safranbolu'yu Niye Korumalı », **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni,** sayı : 54/333, 1976, s.3-6.
- «Osmanlı Sanatında Anadolu - Türk Kültürü Yorumu», **Atatürk Konferansları,** Ankara, 1977.
- «Commentary to Seyyed Hossein Nasr's Paper», **Toward an Architecture in the Spirit of Islam,** Proceedings of Seminar One of the Aga Khan Award for Architecture, 1978, s.6-10.
- «Conservation of the Historical Environment as Cultural Survival», **Conservation as Cultural Survival,** Proceedings of Seminar Two of the Aga Khan Award for Architecture, 1978, s.1-8.
- «Selimiye'nin Çağdaşlığı», **Çevre,** sayı 3, 1979, s.81-83.
- «Contemporaneity of Selimiye», **Çevre,** sayı 3, 1979, s.108-110.
- «Çağdaş Kültür, Çağdaş Çevre ve Tarihsel Mimari Kalıt Sorunu», **Ulusal Kültür,** sayı : 4, 1979, s.157-165.
- «Muslim Religious Architecture, Part II, Later Mosques and Development of Other Building Types With Religious Significance», **Encyclopedia of Religious Iconography,** Leiden 1980.
- «Architecture of the Ottoman Period», **The Art and Architecture of Turkey,** (E. Akurgal ed.), Oxford 1980, s.137-170.

- «Çağdaş Cami Tasarımının Kültürel Boyutları», **Çevre,** sayı : 8, 1980, s.16-19.
- «Symbolism in Its Regional and Contemporary Context», **Architecture as Symbol and Self - Identity,** Proceedings of Seminar Four of the Aga Khan Award for Architecture, 1980, s.12-18.
- «The Geographical and Historical Bases for the Variety in Muslim Architecture : Summary of a Conceptual Approach», **Studies in Muslim society and the Built Environment,** Cambridge 1981.
- «A New Architecture Rooted in the Spirit of Islam», **Unesco Courier,** Ağustos - Eylül 1981.
- «Fiziksel Çevredeki Dengesizliklerin Tarihsel ve Sosyal Nedenleri», **Milliyet Sanat Dergisi,** sayı : 37, Aralık 1981, s.2-5.

İçindekiler

İslâm Sanatı Kavramı 1

İslâm Mimarlığında Çeşitliliğin Coğrafî ve Tarihî Nedenleri : Kavramsal Bir Yaklaşım 13

Türk Sanat Tarihinin Evreleri 23

Ortaçağ Anadolu - Türk Sanatı Kavramı 31

Claude Cahen'in 'Pre - Ottoman Turkey' Adlı Kitabına İlişkin Yorumlar 49

Divriği Külliyesi ve Anadolu - Türk Mimarlığının Kaynakları 59

Anadolu - Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği 65

Osmanlı Sanatında Anadolu - Türk Kültür Yorumu 81

Osmanlı Mimarisinin Kimliği 97

Sinan'ın Sanatına Sahip Çıkmak 107

Türk Mimarisinde Barok ve Rokoko 115

Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmanî ve Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler 123

Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi Ve Yapısı Üzerine Gözlemler 141

İstanbul'un Tarihsel Yapısının Özellikleri 171

Türk Ev Geleneği Üzerine Gözlemler 195

Notlar 211

Özgeçmiş 227

Doğan Kuban Bibliyografyası 229

Çağdaş kültürün tutarlı bir yorumuna dayalı bir tarih yazınının gelişmesi kavramsal bir durulaşmayı gerektiriyor. Oysa günümüz Türkiye'sinde bir geçit dönemi kültürünün yarı aydınlık tanımları içinde yaşıyoruz. Türk-İslâm, Anadolu-Orta Asya, Doğu-Batı kutupları ve ideolojik gerginliklerin çarpıttığı yorumlar arasında böyle bir durulaşmadan söz etmek olası değil. Sadece tarih ya da sanat tarihi değil, bütün sosyal bilim dallarında kuramsallaşma sürecine yeni yeni geliyoruz. Kuban'ın bu kitapta biraraya getirilen ve bir bölümü daha önce Sanat Tarihimizin Sorunları *adı altında yayınlanan makaleleri genel tarihi ve kültürel perspektifler içinde kavramsal sorunlara bir açıklık getirme amacıyla yazılmış denemelerdir.*

Doğan Kuban, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Kürsüsü profesörüdür.

ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

T.S
48

350 TL