

SANAT TARİHİ BAKIMINDAN SİNAN

Dr. EKREM AKURGAL

Arkeoloji Doçenti

Sinan'ın eşsiz olan ve belki de eşsiz kalacak olan eserlerini her Türke belletmek, bütün dünyaya öğretmek bizim için tatlı ve şerefli bir vazifedir.
İSMET İNÖNÜ

Koca Sinan'ı ölümünün 356 ıncı yıl dönümünde anarken onun dünya sanat tarihi içindeki önemli yerini bir iki yönden belirtmek ve bu arada eşsiz eserlerindeki büyük hacim ve kütle ahengi üzerinde durmak istiyoruz. Büyük mimarın dünya sanat tarihi içindeki yerini anlamak için önceden onun Türk mimarlık tarihindeki rolünü ve başarısını belirtmek gerekmektedir ¹

¹ Mimar Sinan'ın hayâtı hakkında herkesçe bilinen bilgiyi burada tekrarlamayı ° lüzumsuz buluyorum, yalnız onun hakkında yurttta ve dışarda yazılmış makale ve kitapları toplu bir şekilde" vermek faydalı olacak, İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü azasından Bayan Dr. Otto Dorn Thieme-Becker, Künstler - Lesikon'ın 31 inci cildinde Sinan adı altında büyük sanatçı hakkında yazılmış yazıların mühim bir kısmını bir araya toplamıştır. Bu büyük sanatçılar lügati Türkiyede ancak bir iki kütüphanede bulunduğu göre (Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Enstitüsünde de bütün ciltler mevcuttur) oradaki bibliografyayı buraya geçirmek, gerekiyor. Bayan Dr. Otto Dorn'ın göstermediği yazıları ,da bu bibliografyanın sonuna ekledim :

— Tezkiretülbniye (Architekture Ottomane. 1873 s. 56) - Mustafa Sâî, Tezkiretülbunyanü Koca Mimar Sinan. İstanbul 1315 H. (1897) İkdam matbaası. - Evliya Çelebi, Seyahatname - Hafız Hüseyin Efendi, Hadikatfilcevami. İstanbul 1282 (1864-5)

— J. V. Hammer, Geschichte des Osmanen Reiches, Pesth. 1833 s. 47-144. 148.

— Ethem Paşa, l'architecture Ottoman 1873 (Montani efendinin metni ile) s. 5, 12, 34, 81, 86.

— Celal Esat Constantinople Paris 1909 s. 178.

— C. Gurlitt, Konstantinopel Berlin 1909. s. 94.

— C. Gurlitt, Orientalische Archiv 1, Die Baukunst Kostantinopels Berlin 1912.

— Franz Babinger, Die Türkische Renaissance, Beitr. z. Kaentnis des Orients XI (1914) 67 ve arkası.

— E. Diez, Die Kunst der Islam. Völker Berlin 1915. s. 136 ve arkası,

— Ahmet Refik. Yeni Mecmua İstanbul 1917 sayı 13 s. 249-252. sayı 14 s. 269-79.

- F. Babinger, (Sinanın ölüm günü) Der İslam IX (1919) 247 ve arkası.

— H. Glück, Die Baeder Konstantinopels Wien. 1921.

— F. Babinger, Quellen zur Osmanischen Künstler Geschichte (Jahrbuch der Asiat. Kunst (1924) 35 ve arkası.

— Ahmet Refik, Âlimler ve Sanatkârlar, İstanbul 1924 s. 3 ve arkası

— H. Glück, Die bishेरige Forschung fiber Sinan (Orientalische Literatur-Zeitung 1926 s. 854 ve arkası).

- M. Ağaöğlu, Herkunft und Tod Sinans (Orient. Lat. Zeitung 1926 s. 858 ve arkası)

Türk Sanat tarihçisi Mehmet Ağaoğlu'nun ispat² ve Avrupa bilginlerinin kabul³ ettiği gibi Türk mimarisi Konyadaki Selçuk medreseleri Karatay ve İnceminareli eserlerinden Şehzade camiine kadar 300 yıl içinde adım adım toplu ve bir çatı altına alınmış yapı tipine doğru yürüyen bir gelişme ve olgunlaşma safhası geçirmiştir. Karatay ve ince minareli medreselerinin (Şekil. 1) dağınık odaları Bursadaki Yeşil Camide (Şekil. 2) iki kubbe altına toplanmıştır. Fakat bu iki kubbe arasında oldukça ağır bir "duvarın,, bulunması yüzünden, bu iki kısım adeta birbirinden ayrı birer oda olarak gözükmektedirler. (Şekil. 13) 1424 yılından olan Bursadaki Yeşil Cami planının İstanbul'da Mahmutpaşa (1463) ve Muratpaşa (1471) camilerinde, aynen tekrar edildiğini görüyoruz. Böylece Bursa Mimarlık mektebi İstanbul'a nakletmiş oluyor, fakat derhal bu tipin kısa bir zamanda geliştiği görülmektedir. İstanbul'da 1471 yılından olan Rumi Mehmet paşa camii ile 1497 yılından olan Atikalipaşa camilerinde cenup yöndeki kubbe yarım kubbe haline sokularak iki kubbenin, aradaki duvarın tamamen kalkmasıyla, (Şekil. 14) birbirine bağlanması ve kaynaşması temin edilmiştir. 1462 yılında inşa edilmiş olan eski Fatih camimin de Rumî Mehmetpaşa ve Atikalipaşa camii şeklinde olduğunu. Ağaoğlu Evliya Çelebiye ve yabancı gezginler tarafından yapılmış resimlere dayanarak isbat etmiştir⁴. Be-

— A. Gabriel, Les mssquees de Constantinople, (Syria 1926 s. 374-378).

— Franz Babinger, Zum Sinan Problem (Orient. Lit. Zeitung 1927 s. 548 ve arkası,)

— Franz Babinger, Praktika de l'academie d'Athenes IV 1929 s. 15."

— Franz Babinger, Encyklopedie des Islam IV 1934 s. 15.

Bayan Dr. Otto-Dorn'un göstermediği eserlerle yeni çıkan yanlar da şunlardır:

—H. Glück, Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter (Monatshefte für KunstwissenJchaft XII sayı 7 Leipzig 1919).

— M. Agha - Oğlu, Die Gestalt der Muhammediye und Ihr Baumeister (Belvedere sayı 46 Wien 1926.

— M. Ağaoğlu, Fatih camisinin şekli aslisi (Hayat Mecmuası sayı 45).

— Friedrich Wachtsmuth, Der Raum I 256.

— Knut Olof Dalman. Der Valens-Aquaedukt s. 12, 15-26,-

— A. Gabriel, La Turquie Kemaliste, sayı 19.

— Celâl Esat Arseven, l'Art Turc s. 159-161.

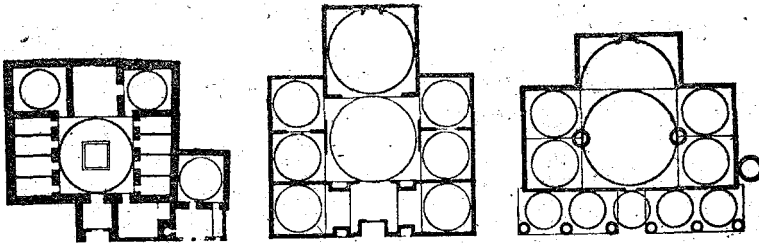
Sinan hakkında yazık ki, yeteri derecesinde çalışmamaktadır. Tarih Kurumunun hazırlattığı büyük monografi bu boşluğu dolduracaktır. Alman Arkeoloji Enstitüsü azasından Bayan Dr. Otto-Dorn, ötedenberi çalıştığı Sinan mevzuu üzerinde son zamanlarda bir eser hazırlamaktadır.

² M. Ağaoğlu, Fatih camisinin şekli aslisi (Hayat Mecmuası sayı 45). Aynı meseleyi şimdi yüksek mimar A. Saim Ülgen daha geniş bir şekilde ele almış bulunuyor, Vakıflar Dergisi I Halim Baki Kunter ve A. Saim Ülgen s. 91-101. şek. 1-70.

³ Glück, östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter (Monatsschrifte für Kunstwissenschaft XII sayı 7, Aynı Müellif: Die Baeder von Konstantinopel.

⁴ Ağaoğlu, Hayat Mecmuası sayı 45, A. Saim Ülgen Vakıflar Dergisi I s. 91-101

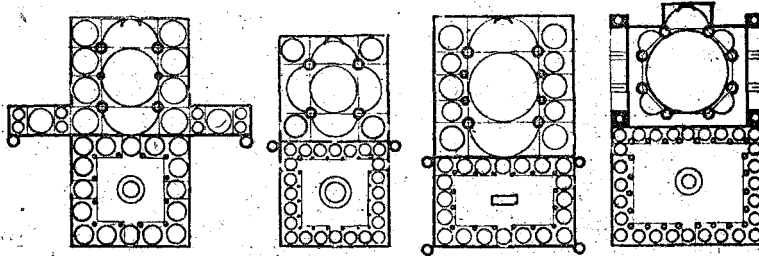
yazıt camiinde (1506) "şimal yönüne de bir yarım kubbe ilâve edilerek gelişme yolunda büyük bir başarı elde edildiği görülmektedir. (Şekil. 4) yalnız şu var ki, Beyazıt camiinde duvarlar her ne kadar alt kısımlarda kaybolmuş ve üst kısımlarda da pencerelerle hafifletilmiş iseler de, batı ve doğu yönlerinde yarım kubbe bulunmaması yüzünden bu yapının bu yanlardaki kısımları orta kubbenin altına alınamamıştır. (Şekil. 15) Oysa ki, İslam dininde "cemaat „ ın bir tek çatı, bir tek kubbe altına toplanması ve bütün ibadet edenlerin "imamı „ görmesi - böylece ibadet odasının hakiki bir " cami „ yani bir yere toplayan " cemen „ bir mahal olması daha uygundur.



Şek. 1 İnce Minareli (1262)
Konya

Şek. 2 Yeşil Cami (1424)
Bursa

Şek. 3 Atik Ali paşa (1497)
İstanbul



Şek. 4 Beyazıt (1506)
İstanbul

Şek. 5 Şehzade (1542)
İstanbul

Şek. 6 Süleymaniye (1557)
İstanbul

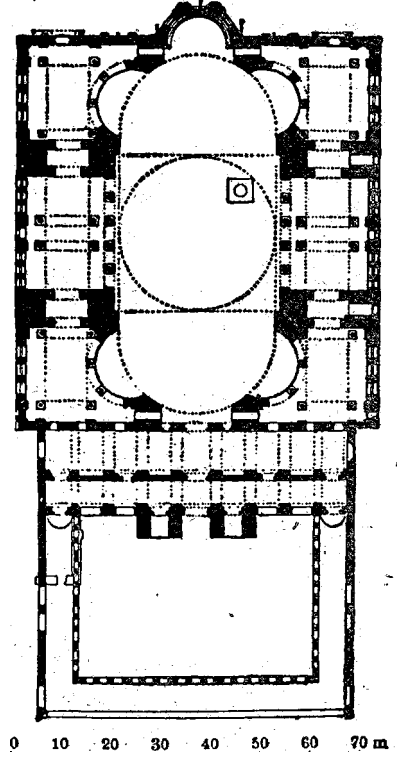
Şek. 7 Selimiye (1574)
Edirne

İşte Sinan işbaşına geçtiğinde Türk mimarisini bu gelişme yolunda bulmuştur. Ona en esaslı adımı o attırdı. Beyazıt caminin iki yarım kubbesi yerine Şehzade de (Şekil. 5) dört yarım kubbe görmekteyiz. Şehzade caminin içi (Şekil 16) Beyazıt camiinin içi ile (Şekil 15) karşılaştırılırsa ikincisinde doğu ve batı yönde iki sütun üstünde duran ve pencerelerle hafifletilmiş bulunan "duvarın birincisinde tamamiyle kaybolduğunu görürüz. Böylece o güne kadar batı ve doğu yönlerinde, kubbenin örtüsü dışında kalmış olan kısımlarda aynı çatı altına alınmış oldu. İmdi "cami, yüzyıllardır özeldiği amaca ulaşmış, bütün "cemaat» bir tek kubbe altına "cem» adılmış oldu.

Artık Sinan ve onunla Türk mimarisi gelişme yolunun sonuna varmıştı. Yalnız bu dahiyane buluş ilk defa Şehzadede küçük ölçüde tatbik edilmiş oldu, onun için Sinan bu eserine "çıraklık», isimdir dedi.

Büyük sanatçı Süleymaniye'yi aynı amacın daha büyük çapta elde edilmesi için inşa etti. Fakat asıl düşündüğünü ortaya çıkaramadı. Sinan Süleymaniye'de (Şekil 6) batı ve doğu yönlerindeki üçer küçük kubbeden ortadakilerini daha büyük yaparak caminin iç hacmine yansımaya bir ifade kazandırmıştı. Yalnız şu var ki, bu bir bakımdan bir çeşit gerileme idi. Konyadan beri olgunlaşan gelişme yolundan adeta geri gidilmiş oldu. Çünkü Sinan burada "merkezi,, plândan ayrılıyordu. "Cemaat,, bir tek kubbe altına alınmış değildi. Dış görünüş bakımından da bir çift minarenin avlunun öbür ucuna konulmuş olması yapıya ayrıca uzunluğuna bir görünüş veriyordu. Böylece Sinan 300 yıl devam eden "merkezi yapı,, plânına ulaşmak ve onun en büyük eserini vermek arzusundan âdeta vazgeçmiş görünüyor. Fakat bu bir büyük usta denemesi idi. Nitekim Sinan Selimiye ile Türk Mimarisinin inkişaf safhasına bir daha döndü ve bu son eseriyle kendisinin ve onunla beraber Türk Mimarisinin en son ve en büyük eserini yarattı.

Gerçekten Selimiye bütün cemaati bir tek kubbe altına toplamak, büyük örtülü bir iç alana malik olmak bakımından 300 yıllık gelişmenin son haddidir. Bu yapıda dört yandaki büyük yarım kubbeler kaybolmuş, onların kü-



(Şekil 8)

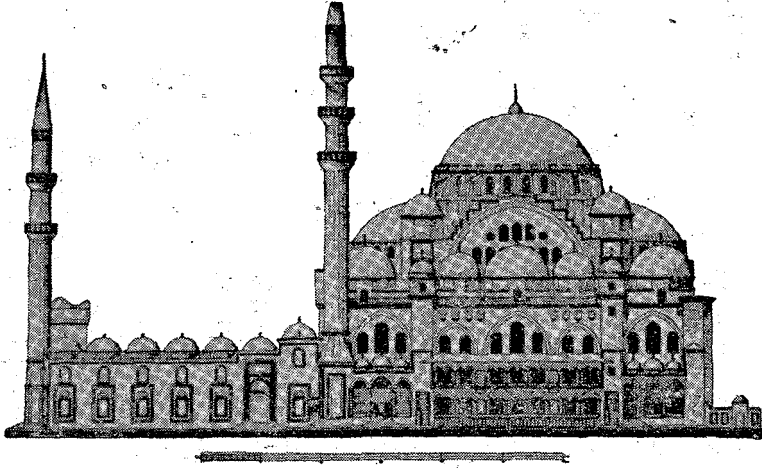
çükleri köşelere geçmiş şimdi büyük kubbeyi köşelerdeki bu küçük yarım kubbelerle sekiz ayak taşımaktadır. (Şekil 7) Artık Sinan amacına ulaşmıştır. O bir tek kubbe ile kare plânın her noktasını örtmek imkânını bulmuştur. Sinan bu başarısı ile islâm dinine en uygun ve en elverişli ibadet evini en güzel bir şekilde yarattı. Ne Arapların çok sütunlu, ne de İranlıların büyük avlulu eyvanlı camileri bu kadar güzel bir yapı tipi verebilmişlerdir.

Sinanan sanat tarihindeki geri — Büyük sanatçının dünya çapındaki olan önemini belirtmek için ilk önce onun yapılarını, tesiri altında kaldığı iddia edilen, Bizans eserleriyle karşılaştırmak uygun olur.

Beyazıt ve Süleymaniye camilerinin planlarına bakılırsa (Şekil. 4 ve.6) onların Ayasofya planına (Şekil. 8) çok benzedikleri görülür. Her üç yapı da, şimal ve cenup yönlerdeki yarım kubbelerde gerçek-

ten birbirlerine çok yakındırlar. Nitekim bu yakın benzerlikten ötürü Türk eserlerinin Bizans Mimarisinden ilham ve örnek aldıkları ötedenberi öne sürülmekte idi.' Fakat Mehmet Aġaoġlunun yukarda anlattığımız tezi ile Beyazıt camiiinin ve onun arkasından Sinan yapılarının Konyadaki Selçuk eserlerindenberi devam eden bir gelişmenin sonunda meydana geldiğini artık Avrupalı bilginlerde tasdik etmektedirler⁵. Yalnız onlar Ayasofya'nın bir yandan Şüleymaniye, diğeryandan Beyazıt ile, plan bakımından olan yakın benzerliğini göz önünde tutarak, Türk mimarisinin ayrı bir yoldan gelişmiş dahi olsa, Bizans'ın büyük eserinden ilham aldığını söylemekten kendilerini alamıyorlar⁶. Şu var ki, Beyazıt ve Şüleymaniye ancak yer planı, kuş bakışı plan bakımından Ayasofyaya benzerler. (Şekil. 8) Beyazıt veya Şüleymaniye camilerini gezip de Ayasofyaya girdiğimiz vakit, yer planlarının aynı olmasına rağmen aralarında ne kadar büyük bir ayrılığın bulunduğunu görme-

mek kabil değildir, Ayasofya'nın şimal yarım kubbesi altında durup da, cenup istikametine doğru bakarsak önümüzde âdetâ uzunluğuna bir sa-



(Şekil 9) Şüleymaniye, batı-yan yüzü

lon görürüz. (Şekil 17) Aslında bir kare üzerine oturtulan Ayasofya kubbesinin merkezi, yapı tipini göstermesi gerekirken, batı ve doğu yanlarının duvar ifadesi iç kısma bir "uzun yapı,, görünüşü vermektedir. Çünkü Ayasofya plânı, Türk camilerinin gelişme safhasından tamamiyle ayrı bir şekilde meydana gelmiştir: İstanbul'daki Bizans eserlerinin çoğu dört veya daha köşeli, çevre plânlı yapılardır. Buna karşılık aynı yüzyıllarda batı hristiyanlık âleminde daha çok "uzun yapı» tarzındaki " bazilika ,, lar seviliyordu. İşte Ayasofya doğu Roma imparatorluğu şanatiyle batı Roma imparatorluğu sanatının, iki zıt tipinin

⁵ H. Clück'ün 3 numaralı hayşiyede gösterilen eserlerine bakınız. Ondan başka Wachtsmuth, Der Raum I 256; Otto-Dorn, Thieme-Becker Künâtler-Lexiken cilt 31 Sinan.

⁶ Wahtsmuth, op. cit. Otto-Dorn, op. cit, Kühnel, Islam. Kunst (Springer, Kunstgeschichte VI s. 526).

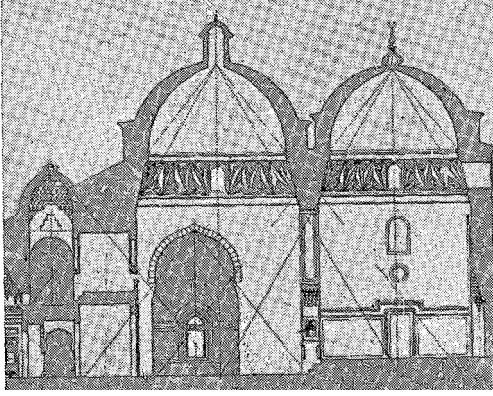
birleştirilmesinden meydana gelmiş bir eserdir. Burada batının uzun yapısı ile Bizans'ın merkezî yapısı birbirine gelin güvey olmuşlardır. Ayasofya'da batı ve doğu yanlarını teşkil eden galerilerin iki sıra muvazi kornişleri enlilik deyimini okadar belirtirler ki, bütün mabet, kubbenin kare bir plâna oturtulmasına rağmen, uzunlamasına bir görünüş kazanmaktadır. Hiç şüphe yok ki, burada eski Yunan mabedinin yanlamasına (ufkî) ifadesinin bir yeni doğuşu sezilmektedir. Avrupa Rönesans devri mimarisindeki ufkî hatlar hakimiyetinin, Yunan yapılarından gelmesi gibi. Ayasofya işte bu eski Yunan tesirine kapıldığı için İstanbul'un merkezî plândaki kiliselerinden ayrılarak Yunan geleneğine bağlandı. Bu bakımdan Ayasofya'da bir nevi geri dönüş vardır.

Ayasofya'dan çıktıktan sonra Süleymaniye camiine tekrar girersek aradaki farkı bu defa daha kolay anlarız. Bizans kilisesinin uzun odasından burada hiç bir eser görülmez. Kubbe sanki hiç bir desteğe dayanmıyor, âdeta boşlukta asılı duruyor, hissini veriyor. Ayasofya'yı taklit eden kimsenin, böyle bir iç hacme varmış olmasını akıl kabul edemez. Daha Beyazıt camiinde, yan duvarlarının mevcudiyetine rağmen, hiç bir şekilde, Bizans kilisesinin "uzun yapı" ifadesi yoktur. (Şekil. 15) Beyazıt camiinde batı ve doğu yönlerinde, yarım kubbe olmadığı halde, bu yan kemerler Ayasofyada olduğu gibi hiç bir şekilde duvar ifadesi taşımamaktadırlar. Ayasofya'yı Beyazıt ve Süleymaniye'den en çok ayıran cihet birincisinde batı ve doğu kemerlerini taşıyan sütunların üst üste iki galeri halinde sık dizilmiş (alt galerilerde dörder sütun, üst galerilerde altışar sütun) ve boylarının da alçak yapılmış olmasındadır. Beyazıt ve Süleymaniye'de ise batı ve doğu yanlarındaki kemerleri yalnız birer katlı ikişer sütun taşır. Türk yapıları bu sayede Bizans kilisesinden eşaslı bir surette ayrılırlar.

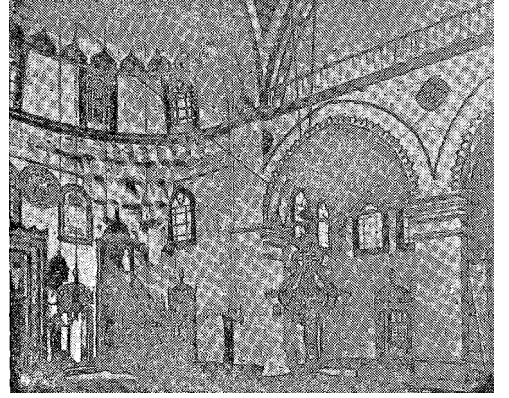
Albert Gabriel, Türk mimarisini bu arada Sinan'ın eserlerini iç hacimlerinde bıraktıkları tesirler bakımından Ayasofya ile karşılaştırmış ve Jüstiniyen kilisesinin, bir kusurunu örter gibi, inşa malzemesinin mimarî ifadesini ve kıymetini öldüren bir tarzda, -iç duvarları mozaikler ve bir sürü süslerle kapladığını belirtmiş, buna karşılık Türk yapılarında iç kısımlarda da, inşa malzemesinin mimarî ifadeyi mermer görünüşü ile desteklediğini ve kuvvetlendirdiğini güzel misallerle anlatmış bulunmaktadır⁷.

Gerçekten Türk Mimarisi ve bu arada Mimar Sinan, inşa malzemesini yapı içinde de bütün "madde", kuvvet ve ifadesiyle görünmesini; mimari havayı yaratmasını büyük başarı ile temin etmiştir. Sinan'ın eserlerindeki süs örgelerinin "motiflerinin", mimarî unsurları destekleyen ve tamamlayan asil ve vakur ifadesine (Şekil. 18—22) ancak bir de Yunan sanatında rastlanmaktadır.

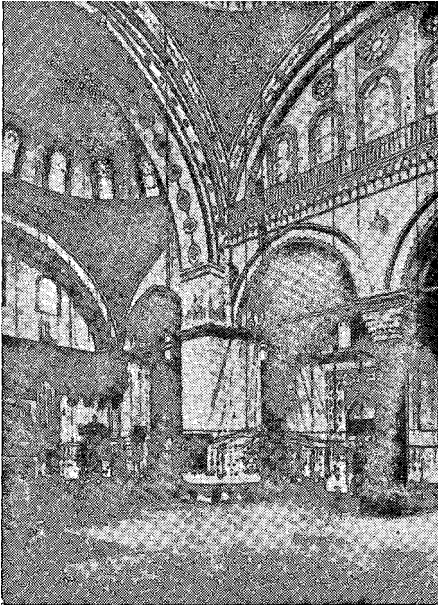
⁷ A. Gabriel, *La Turquie Kemaliste*. 19



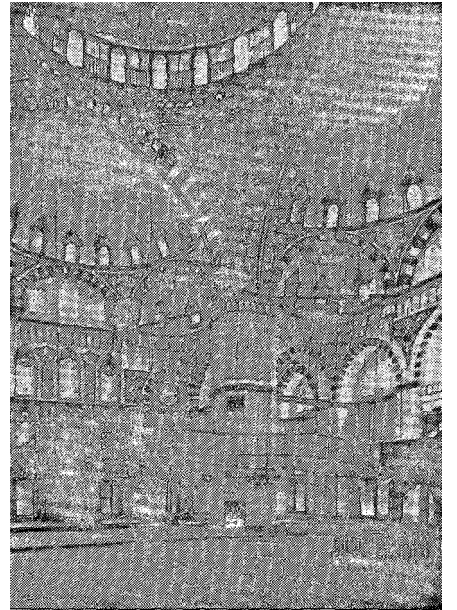
Şek. 13 Yeşil Cami (1424)
Bursa



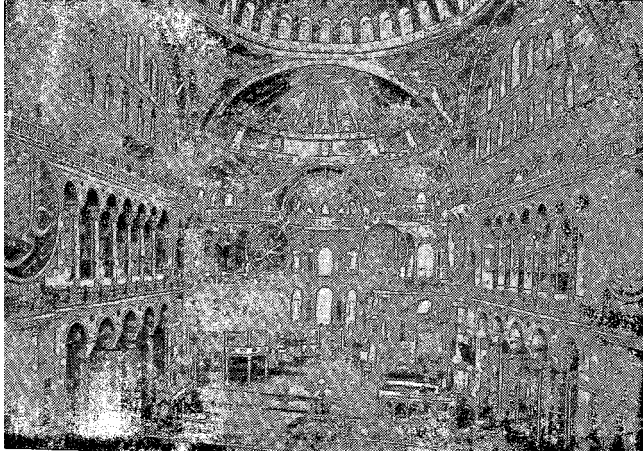
Şek. 14 Atik Ali Paşa (1497)
İstanbul



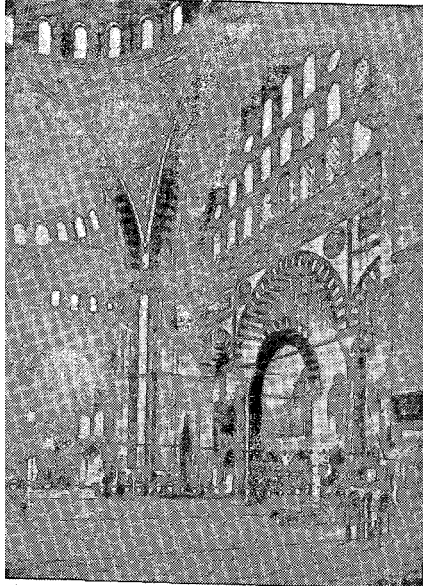
Şek. 15 Beyazıt (1506)
İstanbul



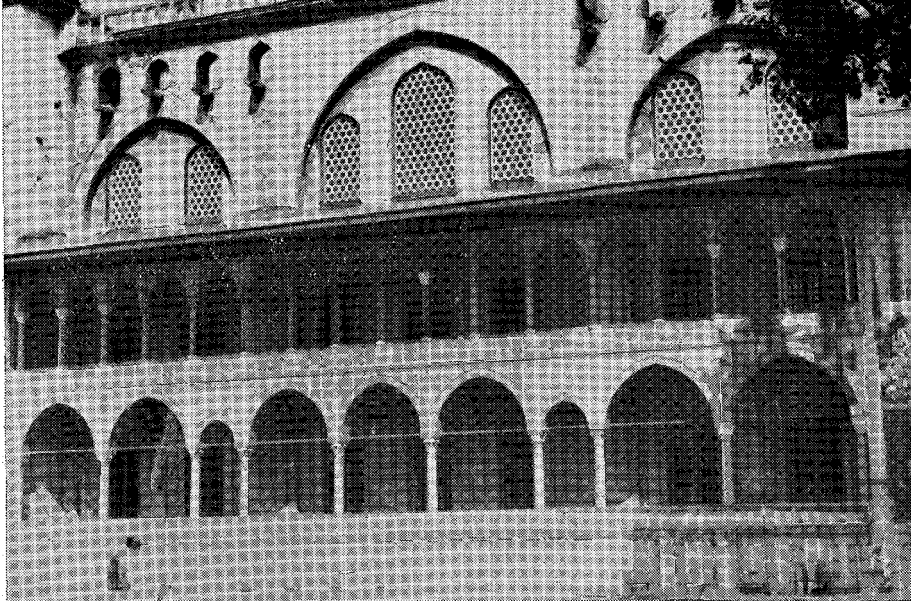
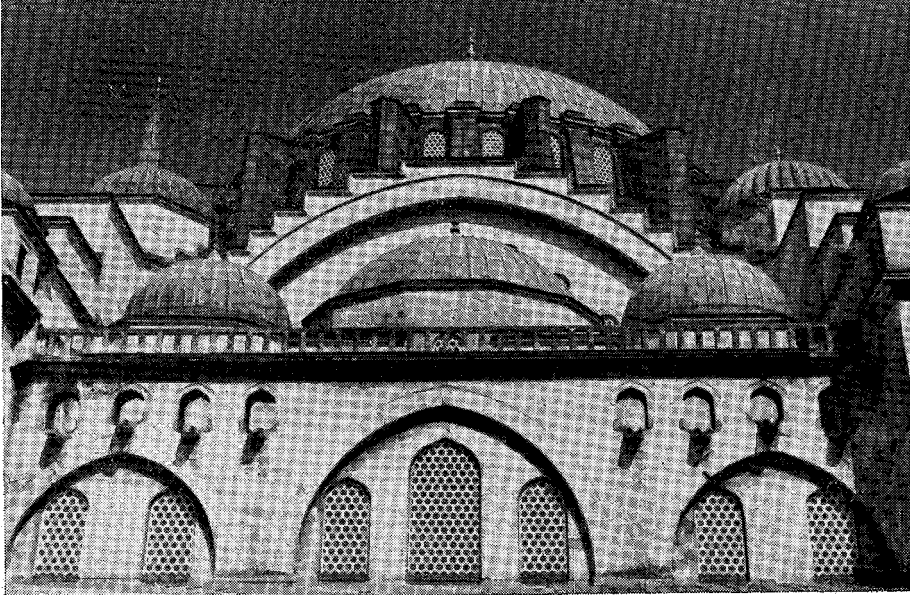
Şek. 16 Şehzade (1542)
İstanbul



Şek. 17 Ayasofya (537)
İstanbul



Şek. 18 Süleymanîye (1557)
İstanbul

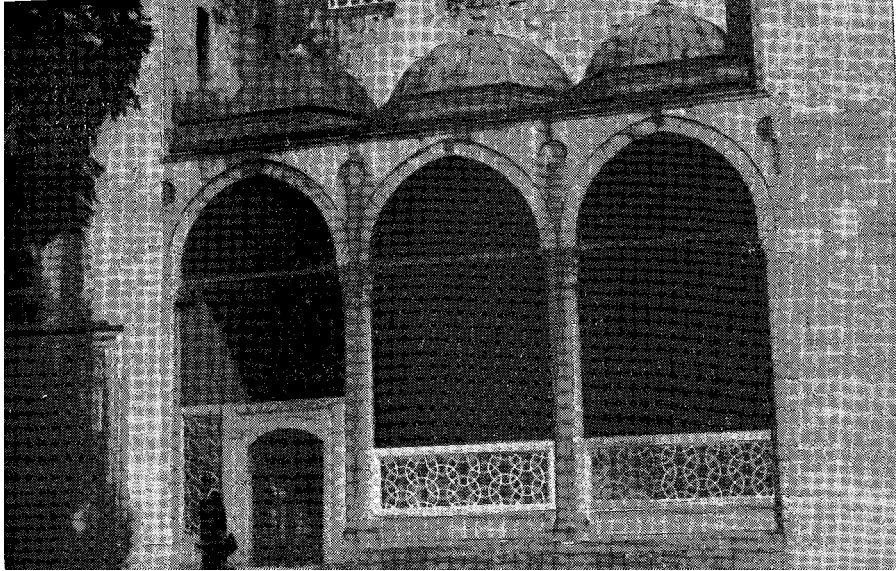


Şek. 20 Süleymaniye, batı yan-yüzü (Foto: T. GÖKBERK)



Şek. 21 Süleymaniye, batı yan-yüzü

(Foto: T. GÖKBERK)



Şek. 22 Süleymaniye, batı yan-yüzü

(Foto: T. GÖKBERK)

Şimdi Sinan'ın yapılarının dış görünüşünde elde ettiği başarıyı mü-talâa edelim. Karaköy'den İstanbul'a geçerken köprü üstünde şöyle bir duralım: Solumuzda Ayasofya'yı, önümüzde Yeni Camiyi ve sağımızda da Süleymaniye'yi görüyoruz. Bizans yapısının yatık kubbesi mimarlık bakımından cesaretli ve ustalıklı bir eser. Ne yazık ki, bir çok yer depremlerine dayanamayan bu yatık kubbe tarih boyunca zaman zaman çatlamıştır. Bir eser cesaretli ve iddialı olmalı fakat karşısına çıkan kuvvetleri de yenebilmelidir. Bu olmadıkça taşıdığı iddianın değeri olmaz. Kaldı ki, Ayasofya'nın bu güzel ve muhteşem kubbesine yakışır onu tamamlayıcı ahenk nizamı eksiktir. Bütün azameti ve güzel şilue-tiyle bu göz alıcı kubbe, kalın ve ağır duvarların kaba görünüşü yüzünden gösterişinden çok kaybediyor.

Önümüze bakalım: Yeni Cami, orta kubbeyi taşıyan yarı kubbeler ve köşelerdeki küçük som, taştan kuleciklerle bir ahenk nizamı kurmuştur. Büyük kubbe güzel ve sağlam oturmuştur yalnız bu sağlamlığa karşı bir canlılık eksikliği var. Orta kubbenin biraz-uzunca boyu, çapı nispeti bakımından gözü okşamıyor.

Bir de Süleymaniye'ye bir,göz atalım: Orta kubbe ile onu taşıyan yarım kubbelerin ve köşelerdeki kubbeciklerin ahengi aşağı yukarı Yeni Cami düzeni şeklinde fakat burada çok usta bir elin başarısı var; Biraz dikkat edilirse orta kubbenin baskısında organik " uzvî „ bir canlılık sezilir.

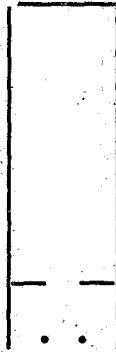
Büyük kubbe, yan kubbelerle birleşmeden ağırlık altında gerilen bir yay gibi, yanlara doğru bir gerginlik gösteriyor. Yarım kubbeler büyük kubbeden aldığı ağırlığı yanlara geçirirken onu taşıracakmış gibi, iki tarafa doğru âdeta bir çeşit canlı, âdali şişkinlik peyda etmiş. Tıpkı bir gülleyi kaldıran bir kolun adelelerindeki gerileme ve canlılık gibi. Bu kubbeler taştan değilmiş, yaydan veya canlı bir varlık vücudundan ibaretmiş duygusunu uyandırıyor. Yunan dor sütunlarının ortasının biraz yukarısında görünen ve "entasis,, adı verilen şişkinlik gibi. Nasıl orada mermer sütun, taştan yapıyı bir gayret ve canlılıkla taşıyor tesirini bırakıyorsa, Süleymaniye'nin kubbeleri de öyle: gerilen, karşı koyan ve yaylanan bir canlılık gösteriyor. Süleymaniye'deki taşıyıcı kuvvetlerin zindeliği biteceğe benzemiyor. Onlarda daha büyük ağırlık karşısında daha çok karşı koyacak kuvvet saklı görünüyor. Yeryüzü durdukça onu taşıyacak kadar zinde ve canlı.

Süleymaniye'nin organik inşada cana yakınlığına ve göz alıcılığına bir örnek daha vermek için camiiin yanına kadar gidelim ve onun bir yan yüzüne bakalım: (Şekil 9) Büyük kubbenin yana yaptığı baskıyı karşılayan destek ayaklarının yüksekliğine deyimini üst üste konmuş kemer sıraları ve galeriler hafiflettir. Çeşmelerin üstündeki sıra galerilerin üst üste konusu pek başarılı bir görünüş gösteriyor. (Şekil 20)

Bu galerileri ve çeşmeleri geniş bir saçak gölgelendiriyor.⁸ Şimal batı destek ayağı ile minarenin arasında yer alan, üstü üç kubbecikle örtülü ve önü bir okadar kemerle açık cami kapısı ve onun sağdaki karşılığı, çok ince ve güzel kısımlardır. (Şekil 22)

Kemer sıralarının işlenmesindeki ustalık ve haşarılık ise çok göz alıcı ve cana yakındır. (Şekil 19-22) Bu sivri kemerlerin yanyana, üst üste konmasında bir üçlü düzen isteği var. En alttaki galeri yedi kemerden ibaretse de ortadaki üç kemer sağda ve solda daha küçük ve daha alçak birer kemerle belirtilmiş, (Şekil 20 \ kapılar da üç kubbe ve kemerle Örtülmüş ve açılmış. İki destek ayağının arasında ve galerilerin üstünde kalan duvar kısmının ağırlığını hafifletmek için açılmış ikisi küçük, ortadaki büyük pencerele kemerlerde öyle. Bütün bu canlılık ve şirinlik dolu kısımlar arasında destek ayaklarının çıkıntılarını göz görmüyor. Süleymaniye'nin Ayasofya'ya üstünlüğü işte bu kısımlarda bariz bir şekilde gözükmektedir. Süleymaniye'nin yan yüzlerindeki bu ahenkli düzen o kadar başarılı olmuştur ki, ondan sonra gelen camiler için klâsik bir örnek olmuştur. Sultanahmet ve Yenica-mide de aynı düzenin olduğu gibi kullanıldığını görürüz.

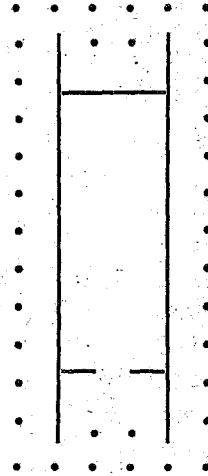
Yukarıda Sinan'ın, Cemaati bir tek kubbe altına toplamak isteği ile, merkezî yapı tipine doğru çalışmış olduğu gösterildi. Şimdi büyük sanatçının güzellik duygusu bakımından da aynı emelde, büyük başarılar elde ettiği anlatılacaktır :



Şekil 10



Şekil 11



Şekil 12

⁸ Şek. 19-22 de görülen Süleymaniye Camii detaylarını Yüksek Mimar Turgut Gokberk çekmişin Fotoğrafları burada neşretmeme müsaade ettiği için kendisine candan teşekkür ederim.

Aşağıda da göreceğimiz gibi Türk milletinin ruhunda, bütün canlılığıyla beraber ahengi, olgunluğu seven bir taraf vardır. Bir istikamet, her hangi bir "buut", un belirtilmesinden çok, zıt istikametler ve buutlar arasında uygunluk kurmak arzusu üstün bulunmaktadır. Türk mimarisindeki bu "harmonie", ye, âhenge doğru gidişin (bunu aşağıda daha açık göreceğiz) bir benzerini eski Yunan yapı sanatında da görürüz. Eski Yunan mimarisinde ilk mabet şekli uzunluğuna bir yapı olup bir dar yüzü önyüz olarak belirtilmiş bir şekilde gözükür. (Şekil 10). Sonradan bu bir tek yüzün belirtilmesinden doğan istikamet deyimini gidermek için Yunan mabedinde diğer dar yüzün de öteki dar yüze, noktası noktasına, benzetildiğini görürüz (Şekil.-11'). Yine sırf bu istikamet duygusunu tadil için yunan mabetleri sonradan bir sütun çevresi ile çevrilmiştir (Şekil. 12). Bu suretle yunan mimarîsi de Türk mimarîsine benzer bir şekilde enlilik ve derinlik buutları arasında muvazene, uygunluk yaratmağa çalışmıştır.

İç görünüşte ve plânda Sinan'ın eserlerinde ahenk ve uygunluk elde etmek için buutlar arasında yaptığı muvazenenin daha açık ve daha başarılı şekillerini dış görünüşte bulmaktayız. İmdi Sinan'ın eserlerinde dış görünüşteki ahengi nicelemeden önce, eski yunan mimarisinin dış görünüşündeki ahenk, "harmonie", yi anlamağa çalışalım:

Yunan mabedinde dar yüzlerden bir tanesini alırsak burada enliliğine olan hatların birbirleriyle binanın altından yukarısına doğru savaştıklarını ve en tepede, aralarında uyuşarak bir "tevazün" meydana getirdiklerini görürüz. Mabet aşağıdan yukarıya doğru enlilemesine bir deyimle, üç, kademededen ibaret bir kaide ile başlar. Direkler (sütunlar) yüksekliğine olan görünüşleriyle döşeme kısmının enliliğini unutturmak isteyen bir dikilişle yukarı doğru yükselirler. Baştaban kendisini taşıyan direklerden doğan dikine deyimini biraz gidermek isteyen bir arzu ile yine enliliği belirtmek ödevini üzerine almıştır. Fakat baştaban üstün bir enlilik görünüşü yaratmasın diye, onun üst kısmı "triglif",lerle yani dikine çubuklarla süslenmiştir. Bu dikine ve yanma muvazenesi, dikkat edilirse mabedin üst kısmında bir anlaşma ile sona ermektedir. Üç köşe şeklindeki alınlık enlilemesine ve yüksekliğine olan kavramın ortalama bir deyimidir. Diklilik almış derece kadar yana yatmış, yanlılık otuz derece kadar diklilik almış ve böylece bu iki zıt buut tepe noktasında, yanına deyimün üstünlüğü ile, bir ahenk içinde birbiriyle anlaşmıştır. Eski Yunan mimarisinin en büyük ve "klâsik" taraflarından biri onun ölçü ve âhenge verdiği kıymet olmuştur. Klâsik Yunan sanatının buutlarından herhangi birisinin üstünlüğünü gidermek isteyen bir gelişme safhası gösterdiğini yukarıda plânlar üzerinde konuşurken anlattık. Fakat Yunan mabedi bir uzun yapı olduğu için bütün bu "muvazene kurmak" isteğine rağmen orada enlilik, hele yan yüzlerde, üstünlük kazanmıştır.

Klâsik osmanlı mimarîsi ise plân bakımından olduğu gibi dış görünüş bakımından da ahenk ve uygunluğu her yönden elde etmeği

başarmıştır. Örnek olarak Süleymaniye'nin bir yanyüzüne bakalım: Orta büyük kubbenin yanlara yaptığı baskıyı karşılayan destek ayaklarının yüksekliğine ifadesini üst üste konmuş kemer sıraları ve galeriler yanlamasına ifadeleri ile hafifletirler. Eski Yunan mabedi ile Türk klâsik devri camilerini karşılaştırsak, Helen mimarisinin enliliği gösteren deyimine karşı, Türk yapılarında daha çok dikine duygunun üstünlük kazandığını görürüz.

Türk camilerinde heybetli bir ahenk içinde yükselen duvar kısımlarını yukarıda bir kubbeler manzumesi taçlandırır. Örnek olarak Şehzade Camii'ne bakalım: Orta kubbeyi dört yandan kucaklayan ve taşıyan yarım kubbelerin birleştikleri yerlerde yan baskıyı karşılamak için konmuş üstü kubbeli üstüvane şeklindeki som, taştan kulecikler ve nihayet caminin dört köşesindeki küçük kubbeler, yukarıya kat kat, bir ehvani şekli meydana getirerek yükselirler. Bu yukarıya doğru çıkışta sağlamlık ve canlılık, gönül alan bir hacim ahengi var.

Yunan mabedinde yüksekliğine ve enliliğine hatların, önyüzün üst kısmında, üç köşeli bir alınlıkla, ahenkli bir şekilde birleştiğini yukarıda görmüştük. Türk mimarisi de dikine ve yanına hatların savaşını yapının üst kısmında, ona benzer bir güzellik duygusuna bağlı olarak üçgen şeklinde bir anlaşma ile bitirmiştir. Klâsik çağ camilerine baktığımızda köşedeki kubbelerin büyük kubbe tepesine doğru bir üçgen şeklinde birleştiklerini görürüz. Yalnız Yunan mabedindeki üçgen Yunan mimarisinin enliliğine olan deyimine uyduğu için yatıktır. Türk camilerinde meydana gelen üçgen ise gene Türk mimarisinin yüksekliğine olan duygusuna uygun olarak dik bir şekil almıştır. Fakat şu var ki, Türk mimarisinin başarısı çok daha üstündür. Çünkü eski Yunan mimarisi üç köşeli alınlıkla yalnız iki buutlu bir ahenk, Türk mimarisi ise yapının taşınan kısımlarını (yani büyük kubbeyi ve küçük kubbeleri) taşıyan unsurları ile (yani duvarlar, ayaklar ve kemerlerle) birbirlerine kaynaştırarak, hacim ve kütleler arasında üç buutlu bir ahenk yaratmıştır.

Sinanı ve Türk mimarisini büyük yapan başarılarından biri de işte üç buut arasında yaratılan bu ahenk kudreti olmuştur. Ayasofya gibi önemli ve tarihte ad yapmış bir eserin Türk mimarisinden en çok geri kalan tarafı da Bizans kilisesinin dış görünüşündeki ağırlığı, durgunluğu ve üç buut arasındaki ahenksizliğidir. Türk mimarisinin ihtiyaç ve teknik güzellik en başarılı bir şekilde birleştirilmesi yanında Bizans eseri bu bakımdan biraz geri kalmıştır.

Türk camilerinde ince asıl boylu, endamlı minareler, kubbelerin tatlı ve yuvarlak hatlarıyla çok sanat dolu bir "tezdad,, teşkil ediyor ve böylece yayılan, genişliyen ve biraz dağılan yapıya topluluk veriyorlar. Hatlar, hacim ve kütle arasındaki ahenk bakımından Selimiye en son olgunluğu gösterir. Plân bakımından Selimiye'nin 300 yıl devamedegelen bir gelişmenin en yüksek tepeye varmak için atılan en son

adım olduğunu yukarıda söylemiştik. Dış ve iç görünüş bakımından bu en yüksek zirveye varışı daha açık bir şekilde görüyoruz. Kubbenin ağırlığı sekiz ayağa bölünmekle, dışarıdaki destek ayaklan kabalıklarından ve durgunluklarından kurtulmuşlar, camiye çok daha ince bir görünüş kazandırmışlardır. Bu desteklerin üzerini süsleyen ve aynı zamanda yan baskıyı karşılayan som, taştan sekiz kulecik ince, ve uzun şekilleri ile minarelere ayak uydurmuşlardır. Sinan merkezî yapı kavramına doğru bir gelişme geçirdiği için eserlerine hangi yandan bakılırsa bakılsın, aynı görünüşü vermek istemiştir. Şehzade ve Süleymaniye camilerinde bunu istediği bir şekilde başaramamıştı. Destek ayaklarını dörtten sekize çıkarmakla yapıyı dört yönlü olmaktan çıkarıyor ve onu her yönden aynı şekilde gözükten bir eser haline sokmuş bulunuyordu. Camiin dört minaresi de aynı deyimden ortaya çıkması için yardım etmektedirler. Onlar burada kât kat ehram şeklinde aşağıya doğru genişleyen ve yayılan âna gövdenin meyilli ve yuvarlak hatlarını destek ayakları üzerindeki küçük kuleciklerle beraber toplayıp göklere çıkarır gibidirler⁹. Şehzade camiin iki minaresi bu ahengi yeteri kadar temin edemiyordu. Süleymaniye'de ise bir çift 'minare avlunun öbür yanına konulmuş olduğu için camiin dış görünüşü uzunluğuna bir istikamet almış oluyordu (Şek. 9). Bu suretle bu iki cami, yapıda topluluk bakımından güdülen amaca henüz ulaşamamışlardı.

Görüyoruz ki, türk mimarisinin üç yüzyıl, süren gelişmesi yolunda Selimiye gerek plan ve gerekse dış ve iç görünüş bakımından en son yüksekliği göstermektedir. İşte Sinan, bunun için Selimiyeyi ustalık eseri olarak saymaktadır. Bu gün bir çoklarımız, Süleymaniye'yi daha çok beğenebiliriz, Fakat türk mimarisinin gelişme yoluna baktığımızda Sinan'ın Selimiye'yi niçin daha çok sevmiş olduğunu anlayabiliriz. Selimiyede'ki ışık ve renk bolluğu, canlılık ve hayat sevgisi, dış görünüşteki göklere uzanan ince ve ahenkli yükseliş onu türk güzel yapı sanatının en büyük ve en son klâsik eseri mertebesine çıkarmıştır.

Sinan'ı Michel Ange ile mukayese eden yabancı bilginler¹⁰ hiç şüphe yok ki, haklıdır. Büyük Türk Sanatçısıgibi Michel Ângeda St. Piere, kilisesinde' toplu ve merkezî plana, bir tek çatı altında kabil olduğu kadar geniş hacme sahip olmak amacı ile çalışmıştır. Her ikisinin de elde ettiği netice birbirinden aşağı kalmaz. Güzel işleyen hükümet idaresinin ve zengin imparatorluğun bol vasıtalarına malik olan Sinan, Avrupalı çağdaşından daha bahtiyar çalışabilmiş ve buna karşılık da daha büyük bir şahsiyet olabilmıştır.

Yapılarındaki ahenk (harmonie) onu en büyük Yunan şaheserleriyle eşit yapıyor, kemerlerinin, pencere ve kapılarının boyunda ve eninde olan şirinlik ve güzellik, kubbeleri yan yana, üst üste sıralama ve ter-

⁹ Bunun için bakınız.- Celâl Esat Arseven, l'Art Turo s. 162.

¹⁰ H. Glück, Die Kunst'der Osmanen s. 9. Otto-Dorn, op. cit.

tiplemesindeki ahenk ve âbidelilik (monumentalite) ifadesi onu Bizans sanatçılarının çok üstüne, çağdaşı olan Rönesans üstadlarının da güptesini uyandıracak bir yükseklığe çıkarmaktadır.

İstanbul'un en güzel, monümental ifadeleri ile en büyük eserlerinden ikisi olan Eğri Kemer ile Muallak kemer'i, Türk tezkereleri Mimar Sinan'a, Avrupalı bilginler ise, sırasile Konstantin ve Jüstinyen'e atfediyorlar. Genç yaşta ölen Alman Arkeologu Mimar Olof Dalman tarihî vesiklara dayanarak Bizans devrinde bu kemerlerin mevcut bulunmadığını, stil ve teknik mülâhazalar bakımından da onların ancak Sinan tarafından yapılmış olabileceklerini ispat etmiş bulunuyor.¹¹

Tarihçi Hammer tarafından Jüstinyen aqueduc'ü olarak göklere çıkarılan ve Strzygowski'nin kalemi ile "Bizans mühendisliğinin başeseri, Ayasofya'nın bir eşiti,, metihlerine nail olan muallak kemer, böylece burada adını hürmet ve sevgi ile anmayı bir borç bildiğim Alman mimar ve Arkeologu Dalman'ın araştırmaları sonunda, millî sanatımıza âdeta yeniden kazandırılmış oluyor.

Bu hadise, bize bir yandan, Türk sanatına bugüne kadar edilen haksızlıkların derecesini, öte yandan da kendi ihmalimizin büyüklüğünü açıkça gösteriyor. Temenni olunur ki Türk gençliği için bu ümit, cesaret ve heves verici bir ibret dersi olsun.

¹¹ Knut Olof Dalman, Der Valens-Aquadukt s. 12-26,

¹² İbid. s. 22-25 Dalman burada: «böylece Bizans Sanatına yapılan metihlerin hepsini Türklerin hesabına geçirmek lâzımdır» demektedir.