

Mimarlık tarihyazımında temsiliyet paradoksu: İslam mimarisi

*

Ömer Faruk Güneç¹

Öz

Mimarlık pratikleri, sıklıkla bugünden kurulan düşüncelerin, ideolojilerin ve inanç formasyonlarının temsilcileri olarak kavranır. Bu kavrama biçiminde mimarlık ürünü susturulur, sesi duyulmaz, neredeyse tarih dışına itilir. Toplumsal koşullar çerçeve dışında bırakılarak, mimarlık ürünlerinin vücuda getirildiği zamanlarda var ol(a)mayan anlamsal aşırılıklar geçmişe giydirilir. Bu giydirme pratiği, fiziksel çevrenin modern anlamlar tarafından yukarıdan belirlendiği arzusuyla şekillenen sızdırmaz bir determinist ilişki biçimidir. Mimarlık pratikleri neden ve hangi biçimlerde dışavurumcu bir düzlemde tahayyül edilir, kavranır ve yazılır? Mimarlık neden ideolojileri ve inanç formasyonlarını yansıtır, temsil eder? Buradaki çabayı, düşünsel bir modeli mimarlık tarihyazımına devşirmenin anlamı üzerine eleştirel bir soruşturma olarak görmek anlamlı olur. Söylem analizinin eksen alındığı bu çalışmada, çeşitli örneklerle temsiliyet sorunsalı başlığında betimlenen tarihyazımsal problem, İslam mimarisi özelinde üç başlık altında tartışılıyor. Birincisinde sanat/mimarlık tarihi taksonomilerinde tin arayışlarına yaslanan düşünce üretiminin açmazları yer alıyor. İkincisinde mimarlık ürünlerini kozmolojiyi ya da dini yorumları dışavuran temsil nesneleri olarak kavrayan yaklaşımlar sorunsallaştırılıyor. Sonuç ve tartışma bölümünde birtakım sorularla, sorgulanmaksızın yinelenen bir düşünce modelini yapıbozuma uğratmanın imkânları aranıyor. Bu metin, mimarlık tarihyazımının dünyevileştirilmesini ve bugünden kutsanan anlamsal aşırılıklarla ayağına bağlanan prangalardan özgürleştirilmesini öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, mimarlık tarihi, tarihyazımı, İslam mimarisi, mimari temsiliyet.

Atıf/Cite

Güneç, Ö. F. (2025). Mimarlık tarihyazımında temsiliyet paradoksu: İslam mimarisi. *İdealkent*, (48), 12-43. <https://doi.org/10.31198/idealkent.1677147>

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Bolu, Türkiye, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7283-0105>

E-posta: omerfaruk.gunenc@ibu.edu.tr

idealkent Kent Araştırmaları Dergisi (Journal of Urban Studies)

<http://idealkentdergisi.com>

Geliş Tarihi Received Date: 15.04.2025 Kabul Tarihi Accepted Date: 24.06.2025





Representational paradox in architectural historiography: Islamic architecture

*

Ömer Faruk Günenc²

Abstract

This article critically examines the ways in which architectural practices are frequently interpreted as symbolic representations of contemporary ideologies, belief systems, and intellectual constructs. Within such frameworks, the architectural object itself is often silenced—its material and historical specificity overlooked in favor of retrospective meaning-making. Detached from its original socio-historical context, architecture is burdened with symbolic excesses that reflect present-day concerns rather than historical realities. This tendency reveals a determinist interpretive mode in which the built environment is presumed to be shaped unilaterally by abstract, modern meanings. Through the lens of discourse analysis, this study interrogates the representational paradigms that dominate architectural historiography, with a particular focus on Islamic architecture. The discussion is structured around three key dimensions: (1) the limitations of spiritualist narratives embedded in art and architectural historiography; (2) the problematization of approaches that reduce architectural forms to expressions of cosmological or religious worldviews; and (3) a critical reconsideration of unexamined assumptions that continue to shape architectural discourse. The article ultimately argues for a secular and historically grounded reorientation in architectural historiography—one that resists the imposition of meaning from the present and seeks to recover the architectural object's autonomy within its own historical moment.

Keywords: Architecture, architectural history, historiography, Islamic architecture, architectural representation.

² Assist. Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal University Architecture Faculty Architecture Department, Bolu, Türkiye, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7283-0105>

E-mail: omerfaruk.gunenc@ibu.edu.tr

idealkent Kent Araştırmaları Dergisi (Journal of Urban Studies)

<http://idealkentdergisi.com>

Geliş Tarihi Received Date: 15.04.2025 Kabul Tarihi Accepted Date: 24.06.2025



Giriş

Bu metni, bir model incelemesi ya da modelin eleştirel bir okuması olarak kavramak gerekir. Burada yapılan/amaçlanan, bir modeli mimarlık tarih-yazımına devşirmenin anlamı üzerine eleştirel bir soruşturmadır. Bu incelemede, mimarlık pratiklerini bugünden kurulan düşüncelerin, ideolojilerin ve inanç formasyonlarının temsilcileri olarak kavramak, katı determinist ilişki biçimine yatırılan arzunun adı olarak önerilir³. Burada mimarlık ürünü susturulur, sesi duyulmaz, neredeyse tarih dışına itilir. İslam mimarisi araştırmalarının doğuşunu hazırlayan oryantalizmden bugüne çok şeyin değişmesiyle ne simgesel bir düzlem ne de tarihsel süreci mimari plan incelemesine ve şematik karşılaştırmalara indirgeyen çalışmalar anlamlıdır (Crimson, 1996). Aynı zamanda bu anlam yoksunluğu, başka bir tabirle tarihi “yassılma” (Tanyeli, 2011, s. 85) saplantısı, her çeşit toplumsal koşullara temas edemeyen, bugün ile geçmiş arasındaki farkları göremeyen, dolayısıyla mimari ürünleri temsil düzlemine yatıran konformist yaklaşımlar için de söylenmelidir.

Mimarlık pratikleri hangi biçimlerde dışavurumcu bir düzlemde tahayyül edilir, kavranır ve yazılır? Mimarlığı her daim edilgin bir yansıtıcı olarak algılamamanın historiyoğrafik problemli oluşunu fark etmek gerekmez mi? Mimarlık neden yansıtır, temsil eder ve dışavurur? Söz konusu şey İslam mimarisi olunca, dışavurulan dinin bizatihi kendisi olmaktadır. Din, eyleyici olarak düşünüldüğü andan itibaren insanın ölümü baştan kabul edilmiş ve bir kutsal insan tahayyülü kaçınılmaz hale gelmiş olur. “Allah’ın halifesi” olan bu kutsal insanın, ölmenden önce ölmeyi başardığı, nefisini yok ettiği için taşıdığı ruhla tanrısal eylemi yineleme melekesine sahip ya da “semavi formları zaman-mekân düzleminde tezahür ettiren bir araç” (Nasr, 2019, s. 32) olduğu zannedilir. Bu zan, beşerî imalatların, İslam düşüncesinde tanrısal bir yaratım olan ve yaratılmaya devam eden kâinatı ya da kozmolojiyi tekrar etmesine de içseldir. İnsan aradan kaldırıldığı andan itibaren artık her dünyevi üretim ayna metaforu ile anlamlandırılmaya başlanır. Sembolizme yatırılan sarsılmaz bir inanç, bu düşünce modelini baştan başa kat ederek meseleyi daha konforlu hale getirir. İslam dini üst belirleyici olarak tayin edilerek kozmolojik yansımaların

³ Aynı zamanda bu arzu, “İslam inanç ve kültürünün doğru nosyonunu” arama çabası olarak da kavranabilir. Bkz. Flood, 2007.

okunduğu ve/veya görüldüğü bir ayna düzlemine inanılır. İslam sanatının/mimarlığının kökeni metafizikte, tasavvufta, dini yorumlarda ve öğretilerde aranır. Sanat tarihi kategorileri altında da benzer kavrama biçimlerinden bahsetmek mümkün duruyor. Aşağıda çeşitli ölçekleriyle ele alınacaktır.

Burada sorunsal, İslam mimarisi olarak çerçevelenmiştir. Üzerinde durulması gereken, kabaca erken 20. yüzyıldan bugüne gelen bir düşünsel modelin hangi biçimlerde işlemediğini tartışarak başka yollar üretmenin zarureti odaklanmaktadır. Bu çalışmada, temsiliyet sorunsalı başlığında birtakım örneklerle betimlenen tarihyografik problem, İslam mimarisi özelinde üç fragmanla tartışılıyor. Birincisinde sanat/mimarlık tarihi taksonomilerinde tin arayışlarına yaslanan düşünce üretiminin açmazları yer alıyor. İkincisinde mimarlık ürünlerini kozmolojiyi ya da dini yorumları dışavuran temsil nesneleri biçiminde kavrayan yaklaşımlar sorunsallaştırılıyor. Sonuç ve tartışma bölümünde birtakım sorularla, sorgulanmaksızın yinelenen bir düşünce modelini yapıbozuma uğratmanın imkânları aranıyor.

1. Tarihyazımsal Açmaz: Temsiliyet Sorunsalı

Mimarlık tarihyazımı sayısız temsil ilişkilerinin üretildiği, bugünden kurulduğu unutulmuş, geçmişin her anında olduğu yanılsamasıyla üretilen kategoriler altında simgesel değerlerle örülen ve anakronik aşırılıklara sahne olan ilişkiler ağı biçiminde görülebilir. Sayısız mimarlık tarihi metinleri, söz gelimi Hint mimarisi, Tanzanya mimarisi, Hristiyan mimarisi, İslam mimarisi, Modern mimari, Arap-İslam mimarisi olmak üzere birçok kavramsal ikilikle icat edilen etiketlerle doludur. Bahsi geçen etiketleme hallerinde mimarinin doğasının ıskalandığı savlanabilir. Hiç şaşırtıcı olmayan bir biçimde bu ıskalama eyleminde tarihsel koşullar dışarıda bırakılarak Hintlilik, Tanzanyalılık, Hristiyanlık, İslam, modernlik, Araplık-İslamlık anlatılır. Söze dökülen ya da yazı ile üretilen bu zaman-mekâna yapışık anlamlar mimarlık ürünlerinde dışavurulur. Bu anlamlar, örneğin on asır önce inşa edilmiş üç boyutlu gerçeklikler(d)e yansıtılır. Bu bağlamda, aşağıda yer alan iki fiziksel ve iki metinsel örnek, temsil sorunsalı bağlamında birtakım ön tespitler yapmaya ve sorular sormaya imkân sunabilirler.

Şekil 1’deki görsel, 20. yüzyıl başından bugüne özgürlük mücadelesine sahne olan ve Uzakdoğu’nun Filistin’i olarak tanımlanabilecek, Filipinler’in Mindanao adasındaki Bangsamoro Yarı-özerk Bölgesi’nde (Bangsamoro Autonomous Region in Muslim Mindanao) bulunan Marawi’dir. Iligan’a açılan yolun çıkışında konumlanan şehir kapısı, gelenlere ilginç bir karşılama sunar: “Marawi İslam Şehrine Hoş Geldiniz” (Welcome to the Islamic City of Marawi). Lâkin adanın güneyindeki Cotabato şehriyle bağlantı kuran yolun girişinde böyle bir kapı yer almaz. Şehir kapısının özerk bölge yönünde bulunmaması anlamlı gözükebilir. Çünkü Marawi, Müslüman-Hristiyan veya Morolu-Filipinli ayrımlarının kuzeyde başladığı yerdir, sınır noktasıdır.



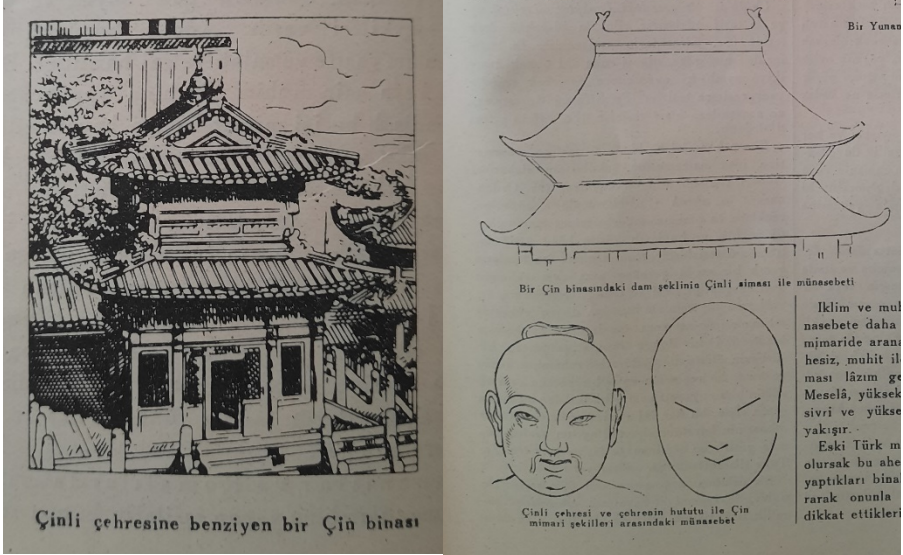
Şekil 1: Marawi Şehri, Bangsamoro/Filipinler (Kaynak: Yazar Arşivi, 2018)

Yarı-özerk bölgenin diğer şehirlerinde İslam şehri tanımlaması bulunmaz; en azından yapılan gözlemlerde karşılaşılmadığı belirtilmelidir⁴. Başkent olarak Cotabato, heterojen bir yapıya sahiptir. Sulu, Tawi-Tawi ve Basilan adaları için de benzer bir niteleme yapmak mümkün duruyor. Bu durumda, Marawi’yi İslam şehri kılan nedir? Hangi özellikleri sebebiyle bir İslam şehridir? Nüfusunun yaklaşık yüzde doksan dokuzunun

⁴ Barış müzakerelerinin çıktılarını gözlemlemek, kalkınma projeleri geliştirmek ve aynı zamanda insani yardım çalışmaları kapsamında 2015-2020 yılları arasında her yıl çeşitli zamanlarda Bangsamoro’da saha çalışmaları yapılmıştır.

Müslüman oluşu mudur burayı İslam şehri kılan? Fiziksel özellikleri incelendiği vakit, araştırmalara konu olan diğer İslam şehirleri ile kıyaslandığında benzerliklerin neredeyse bulunamayacağı bir yeri tanımlamanın motivasyonu nasıl anlamlandırılabilir?

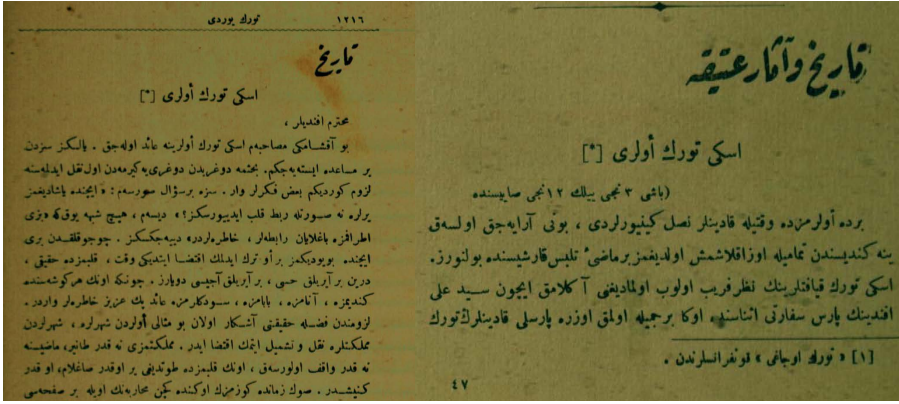
Şekil 2 ve 3'te yer alan sözde-benzerlik ilişkisi, Türkiye'deki sanat ve mimarlık tarihyazımında 19. yüzyıldan günümüze varlığını koruyan bir yaklaşımın numunesi olarak kavranabilir. Mehmed Vahid Bey ile ülkemizde sanat/mimarlık tarihinin icadında isimleri ilk sıralarda yer alan aktörlerden Celal Esad Arseven'in ürettiği metinsel çoklukla kendisinden sonraki nesiller için düşünsel bir miras bıraktığı söylenebilir (Günenç, 2021). Bu miras, "iklim, muhit ve mimari arasındaki münasebetleri" (Arseven, 1950, s. 1353) bugünden kurulan düşünsel konstrüksiyonlarla, oldukça daraltılmış ve determinist bir simgesel düzlemde saptama paradoksunu içerir. Burada paradoks, incelenen mimari nesnelerin zamansal-mekânsal gerçekliğinin iskalandığı bir konumda üretilen anlatılara yatırılan sarsılmaz bir akademik inançla da ilişkili kılınabilir.



Şekil 2: "Çinli Çehresine Benziyen Bir Çin Binası" (Arseven, 1950, s. 1352)

Şekil 3: "Çinli Çehresi ve Çehrenin Hututu ile Çin Mimari Şekilleri Arasındaki Münasebet" (Arseven, 1950, s. 1353)

Arseven, toplumsal formasyonun askıya alındığı, mimarlık üretme biçimlerinin incelen(e)mediği, mimarlık pratiklerinin iklim-çevre parametreleriyle yukarıdan belirlendiği bu katı fiziksel anlayışta, “eşyanın şekillerine ve insanların simalarına” (Arseven, 1950, s. 1353) uygun mimarlıkların üretildiği savıyla, iki fiziksel nesne arasında benzerlik ilişkisini kestirmeden kurar. Bunun için Çin binaları ile Çinli çehreler arasındaki benzerliğe sorgulanmaksızın inanır. Hatta Hint mabetlerindeki kabartmaların dokusu doğrudan “Hint karışık ormanlarından” (Arseven, 1950, s. 1353) kaynaklandığını iddia eder. Böylece fiziksel mimarlık pratikleri toplumsal koşullarından bağımsızlaştırılarak temsil düzlemine yatırılır.



Şekil 4: Eski Türk Evleri (Hamdullah Suphi, 1329)

Şekil 5: Eski Türk Evleri (Hamdullah Suphi, 1330)

Şekil 4 ve 5'teki görseller, Hamdullah Suphi Bey'in 20 Şubat 1329 (5 Mart 1914) ve 20 Mart 1330 (2 Nisan 1914) tarihlerinde “Eski Türk Evleri” başlığıyla verdiği konferanslardan kesitler sunmaktadır. Eski evlerin 17. yüzyıldan 19. yüzyıla “gölge oyununda bir sahne malzemesi olarak resmedilme” (Bertram, 2012, s. 31) alışkanlığını unutmamak kaydıyla, “Türk Evi” anlatılarının Geç Osmanlı'dan günümüze düşünsel izleği takip edilebilir. Hamdullah Suphi, bu izlek üzerinde yer alan erken aktörlerden biri olarak düşünülebilir. Yazı pratiği ile ürettiği temsili, gelecek kuşaklara ve içinde yaşadığı zamana da hitap eden bir “metinsel hatıra imge” (Bertram, 2012, s. 22) biçiminde kavramak mümkün duruyor. Konferanslarında “çevre ile rabıta kurmak, çocukluk yıllarında evi terk etmenin bıraktığı hüznün ve ayrılık hissi” (Hamdullah Suphi, 1329, s. 1216-17) olmak üzere birtakım metaforik kullanımlar yer alır. Bahsi geçen ev meselesinin, bir

yandan tüm geçmişı içine alan düşsel bir yerle ilişkili, diğeryandan barınma mekânlarını da içeren çok katmanlı bir sarmal yapı olduğı belirtilir. Bu anlatıda “Batı taklitçiliğinin evlerimizde bıraktığı hasar” a odaklanılarak “istila” edilmemiş, hane halklarının mahremiyetini gözeteyen, neredeyse her mimari detayın Batı Avrupa’da ortaya çıkan modern mimarlık pratiklerine altlık oluşturacak şekilde düşünüldüğünü ima eden bir ev anlatılır (Hamdullah Suphi, 1329, s. 1219). Kurguladığı bu geçmişı kendisinin bile deneyimlemediğı dikkate alınırsa, “Türk evinin şerefliğine ve milliliğine” (Hamdullah Suphi, 1330, s. 2066) duyduğu güvenle oluşturduğu imge-ev, içinde bulunduğı çağın hastalıklarına reçete gibidir. Fakat anlatısını kurduğu, “haremlık-selamlık” (Hamdullah Suphi, 1329, s. 1220) ayırımına yaslanan zengin yaşama kimlerin sahip ve Osmanlı coğrafyasında kaç tane bu gibi evin var olduğunu düşünmek gerekiyor. Her evin bahçesi olduğuna dair sergilediğı inancın, konferans verdiği mekândan dışarıya çıkmaya başlandığı andan itibaren çatırdamaya başladığını fark etmek anlamlı olur. Hatta varlığına inandığı ve kaybindan üzüntü duyduğu mahremiyet kalıplarının, zamansal olarak geriye gittiğimiz her anda bugüne hiç benzemeyen, hatta düşlediğimizle yakından ilişkisi bile olmayan çokluğunu bir kenarda tutmak gerekir (Tanyeli, 2012a; Günenç, 2016).



Şekil 6: Emre Arolat, Sancaklar Camii/İstanbul (Kaynak: Yazar Arşivi, 2025)

Temsiliyet sorunsalı başlığında tartışmaya dâhil edilen son örnek, 2013’te inşası tamamlanan Sancaklar Camii’dir (Şekil 6). Mimarı Emre Arolat, Arseven ve Hamdullah Suphi gibi metinsel bir pratikle temsil sorunsalına katılmaz. Bir yazılı nesne üreterek geçmişı istenmeyen yönlerinden arındırmaz, yüceltmez, homojenleştirmez. Tarihle, zaman-mekânla,

toplumsal koşullarla bahsi geçen aktörler gibi ilişki kurmaz. Kendisinden önce imal edilen geleneksel camilerin biçimsel repertuarına müracaat etmez. Zamanın yadsınamaz derecedeki dönüştürücü gücüyle uğraşmayı dener. Tıpkı Marawi şehrinin giriş kapısının ima ettiği gibi siyasi bir düzlemde konumlandığı, işverenin hoşnutluğu ile tasarımcının memnuniyetinin örtüştüğü bir yerde durarak deneysel bir iş ürettiği belirtilebilir. 2000’li yıllar Türkiye’inde ciddiye alınabilir bir sayıda Osmanlı-Selçuklu cami stillerinin metastaz halde yayıldığı toplumsal formasyonda, camiye dair yeni bir imge üretme cesaretini gösterir. Camiye benzemeyen bir camide alışıldık minare üretmez, iç mekânda kubbeye yer vermez, görünürlüğü değil, yer altına inmeyi tercih eder, son cemaat revakı çözmez. Her ne kadar yağmurlu havada namaz mekânına ayakkabıları elinde giren cemaat üyelerinin dışarıdaki kirli suyu içeriye taşıma sorununa ya da camiye sığamayan cemaatin dışarıda namaz kılacak bir yer bulma güçlüğüne çözüm üretmemiş olsa da sözünü söylemeye gayret gösterir.

Özetle, yukarıdaki dört örnek, mimarlık historiyoğrafisinin sayısız problemlerinden bazılarını temas eder. İslam mimarisi anlatılarında karşımıza çıkan tutumlara dair kabaca son yüz yıl içinden izler sunar. Hatta temsil sorunsalının kaotik doğasını sızdırdığı da söylenmelidir. Tarihyazımında yer alabilecek temsil katmanlarına dair soruları çoğaltmaya fırsat verirler. Örneğin görsel olanın tarihi nasıl yazılabilir? Fiziksel gerçekliklerin zamanın yıpratıcılığı karşısında çaresiz kaldığı ve bitimsizce dönüştüğü bir yerde üç boyutlu imalatların tarihi hangi biçimlerde üretilebilir? Tarihselleştirememiş alışkanlıklarına mesafeli bir konumda, hangi düşünsel teknolojiler anlamlandırma sürecine dâhil edilebilir? Yazılı kaynaklarla nasıl ilişki kurulabilir? Görsel verilerin olmadığı anlarda yazılı olanaklardan bir tarih anlatısı hangi biçimlerde oluşturulabilir? Başka sorularla, mimarlık pratikleri nelerdir ve nasıl kavranabilir? Hangi biçimlerde çoğalır? Mimarlığın başına sıfat getirmek neyi nasıl ıskalar?

Bu ıskalamanın içine düşmemek için, mimarlık düşüncesinin bir sarkaçta salınan doğasına temas etmek anlamlı olabilir. Sarkacın bir ucunda kavramlar, terimler, söylemler, hatıralar ve hikâyeler olmak üzere sayısız yazılı üretimler yer alırken diğer ucunda, her an sürekli değişerek varlık kazanan fiziksel çoğulluklar ve onlara dair üretilen imajlar bulunur. Her iki üretim biçiminin doğa ve eylem farklılıklarını dikkate almak koşuluyla birbiri yerine kullanılamadığı, birbirlerini temsil edemediği, her iki pratik

biçiminin ele aldığı meseleye dair yeni bir nesne üretme potansiyeli barındırdığı, hatta bu potansiyelle ilişki kuramasa bile kendisinden önce imal edilen hakikatleri yinelediği söylenebilir (Foucault, 2014).

2. “İslam” mı? “Türk-İslam” mı?

Bu başlıkta iki yönelim karşımıza çıkar. İlki mimarlık ürünlerinin “İslam” sıfatıyla tanımlanma hallerini, ikincisi benzer tarihsel arkitektonik inşaların “İslam mı? Türk-İslam mı? Türk mü?” olup olmadığı gerilimini içerir. Bu tanımlama hallerinde, birlikte gruplandırılacak çalışmalarda her kavrama giydirilen anlamların çoğulluğunu unutmamak gerekir. Örneğin Oleg Grabar’ın “İslam”ı ile Titus Burckhardt ya da Hilmi Ziya Ülken’in “İslam”ı birbirinden farklıdır. Ya da Doğan Kuban’ın “Türk-İslam”ı ile Turgut Cansever’in “Türk-İslam”ı da birbirine yakın değildir. Yine, ifade edilen iki yönelim, belirtilen çoğul anlamlarıyla görece iki farklı güzergâhta ilerleyen, yer yer birbirine değen ama yer yer de uzaklaştırılmaya çalışılan iki farklı tin arayışı biçiminde görülebilir. Biri, “İslam Tini” arayışlarını sergiler, birçok konumda din eyleyici olarak düşünür, zaman zaman doğrudan devletin kendisi de sanat üreticisi olarak düşünülür. Diğer, etnisite merkezli, dinin milliyetçilik lehine ya ortadan kaldırıldığı ya da onu desteklediği düşünülen masalsi anlatılarda “Türk-İslam Tini” kurgulanır.

Hegelyan anlamda “tin” arayışının, var olduğundan şüphe duyulmayan, sürekli kendini gerçekleştirdiği zannedilen ulusların (toplumların) aklını ve/veya psikolojisini, hatta müşterek sanatsal yaratıcılık melekelerini içerdiği söylenebilir. 19. yüzyıl aktörü Ruskin’den bu yana çok şey değişti aslında. Ruskin’in Kuzey halklarını “kibar, zarif, doğa sanatı”, Güney’deki toplumları “barbar, vahşi, zevke” dayalı sanatların üreticileri biçiminde kurguladığı büyük kurguyu hatırlamak yerinde olabilir (Crimson, 1996, s. 38). Freeman’ın “gelişim özürlü, statik, ciddiyetten yoksun, kadınsı, irrasyonel” (Crimson, 1996, s. 40-42) sıfatlarıyla tanımladığı Batı’nın ötekisi olan bütünleştirici ruh anlatısını da bir kenarda tutmak anlamlı olabilir. 20. yüzyılın ilk çeyreği ile daha fazla aktörün yer almaya başladığı bir disiplinin yeni aktörleri, kendilerinden önce tinsel (ya da ırksal) kurgulara yaslanan, örneğin Viktorya dönemi mimarlık tarihçilerine (John Ruskin, James Ferguson, Owen Jones, Edward A. Freeman gibi) itiraz eder görünürler. İtirazın bir yönü de “Saracenic” mimarlığın kendisinden önce

var olan Yunan ve Roma mimarlıklarını “tekrar” (Crimson, 1996) ettiği yönündeki iddialara karşı olduğu söylenebilir. Bu sefer kurgulama biçimi değişmez; sadece kurgulanan tarihsel süreçlere ve imalatlara giydirilen anlamlar farklılaşarak her nesnede açığa çıktığına inanılan “tin”, bir söylemde İslamileşirken diğerinde dinle sentezlenen etnisite olur.

Sanat tarihi kategorisi olarak Batı’nın Doğu’yu kurması, henüz tamamlanmayan ve hala varlığını koruyan bir süreç işaret eder. İslam mimarlığı/sanatı, oryantalizmin dünya tarihine bıraktığı bir miras olarak görülebilir. Friedrich Sarre (1865-1945), Ernst Herzfeld (1879-1948), K.A.C. Creswell (1879-1974), Heinrich Glück (1889-1930), Mehmet Ağaoğlu (1896-1949), Jean Sauvaget (1901-1950), R. Ettinghausen (1906-1979), Oleg Grabar (1929-2011) ve Robert Hillenbrand (1941-...) isimleri bu bağlamda belirtilebilir. Başka bir anlatımla İslam sanatı/mimarlığı Alman oryantalizminde, İngiliz oryantalizminde, Amerika, Avusturya ve Fransa’da olmak üzere çeşitli aktörler, kurumlar ve yaklaşım biçimleriyle şekillenir. Burada bahsi geçen çokluğun tamamını incelemek mümkün değildir. Zikredilen isimler arasında İslam mimarlık tarihyazımında iki damarı oluşturan Creswell ve Grabar özelinde, birtakım ön tespitler yapılacaktır.

Creswell, maddi evren üzerinden okuma yapar (Creswell, 1979 ve 1989). Erken İslam tarihçilerinden Belazuri, Taberi, Ezraki, Mukaddesi, İbn Hişam gibi metin yazarlarını, aynı zamanda geniş kaynak havuzu içinde yer alan Hristiyan ve Yahudi kaynaklarını da inceleyerek bir tasvire soyunur. Fetihlerle beraber Müslümanlar kendi dünyalarında yer almayan kültürel alışkanlıklarla yüzleşirler (Yunan, Sasani, hatta Habeşistan). Örneğin kireç taşı, erz ağacı, kesme taşlarla yapılmış kiliseler, yontma taşlardan yapılmış inşâ elemanlar, mermer kolonlu arkatlar, üçgen alınlıklar, altın varaklı renkli cam mozaikler gibi. Neredeyse her pratik onun için olağandır. Kiliselerin camiye dönüşümüne ya da Kufe ve Basra’da duvarları olmayan ve kamışlarla çerçeve içine alınmış mekân üretimlerine ahlaki anlamlar yüklemeyiz. Bu üretimlerin dünyanın geçiciliğine inanan Müslümanların bu düşüncesini yansıttığını iddia etmez. Üretildiği toplumsal formasyonda alabildiğine bu durum normal, alışıldık ve pratiktir (Creswell, 1989, s. 5-7).

Başka bir örnek, Belazuri’ye referansla, Basra valisi Ziyad bin Ebih’in ulu cami inşâ sürecindeki tavırlarını kolayca anlamlandırmak için ip uçları sunar. Bu caminin çakıl taşları ile kaplanması nereden basittir. Secdeden kalkan insanların toprağa secde ettiklerinden dolayı tozlanan kıyafetlerini temizleme ve ellerini çırpma pratiğinin bir süre sonra namazın bir

parçası haline gelmesinden korkmasıdır. Böylece zemini çakıl taşları ile kaplatır (Creswell, 1989, s. 9). Burada belirlenen olağanlaştırma tavrının, bir yandan Creswell'in soğukkanlı yaklaşımından kaynaklandığı, diğer yandan ilişkilendiği tarihsel kayıtların pratik nedenlere yaslanan ve bugünden kurulan kavramsal habitatlara sahip olmamalarından ileri geldiği söylenebilir.

Creswell, erken İslam yıllarında, başka bir zamanlama ile Halifeler devrinde, Emeviler ve Abbasiler çağlarında Arap yarımadasının ciddiye alınması gereken bir ölçekte “mimari çekim merkezi” haline geldiğini öne sürer (Creswell, 1989, s. 16-17). Sasani, Roma ve Bizans mimarlık mirasıyla kıyaslandığı zaman, yarımadanın tarihsel arka planının üretilen mimarlıklarda katkısının neredeyse hiç olmadığını serimler. Kitapta incelediği yapıların bileşenlerini sürekli dışarıya katlayarak ilişkili olabileceği yerleri saptamaya çalışır. Metinlerinin didaktik ve teknik anlatımlarının arkasında sahip olduğu soğukkanlılıkla, İslam mimarlığının konumlandırılma süreçlerinde “Arap” sıfatının kullanılmaması gerektiğini savlar (Creswell, 1989, s. 16).

Grabar, İslam sanat ve mimarisinin bir disiplin olarak kuruluşunda yer alan aktörler arasında yerini alır. Neredeyse bütün yaşamını bunun için harcar. Alana dair erken araştırmaların yapılması, saha incelemelerinin arkeolojik izleklerinin çıkarılması ve erken yüzleşmeden dolayı kuramsal bir zeminin üretilme sancıları da söz konusudur. Metinlerinin bir kısmında anlamlı olabilecek tespitler yapması ve sorular sorması kıymetli de olsa nihayetinde yerleştiği düzlem bir “içsel yaratımın” (Grabar, 2010, s. 8) nasıl ve hangi biçimlerde ortaya çıktığına dair manipülasyonlar yapmaktır. Sürekli köken ve sistem arayışı bu yaklaşımı baştan başa dolandır (Grabar, 2022a, 2022b). Amacı çok açıktır aslında. “Formların karşısında benimsenen tutumları” ortaya çıkararak, iddia edilen sanat geleneğinin “özüne” nüfuz edip bahsi geçen içsel yaratımı konumlandırmaktır (Grabar, 2010, s. 9). İslam sanatı olarak kavramsallaştırdığı anlatının veya incelediği maddi eserlerin belirleyici gücünü “sanatsal ya da maddi” değil, doğrudan “siyasal ve dinsel” olanda aranması gerektiğini iddia eder (Grabar, 2010, s. 14). Bu anlamda, klasik çağını arayan ve evrim çizgisine yerleştirilen bir İslam Tini aradığını belirlemek gerekir (Grabar, 2010, s. 181). Burada, biyolojik metaforlara müracaat etmek kaçınılmaz hale gelir. Üst belirleyici olarak İslam, her daim bir “aşı” (Grabar, 2010, s. 21) olarak tahayyül edilir ve ilişkilendiği her nesneye kendi özelliklerini veren, onları iyileştiren ve “İslamlaştıran” bir konumda düşünür.

Sanatın ya da mimarlığın temeli, böylece toplumdan soyut düşünülen dinin kendisinde aranır. Sıklıkla karşılaşılan bir örnek, tasvir yasağı meselesi üzerinden verilebilir. Grabar, “Erken İslam sanatının tasvirden kaçınması gerçekten de bilinçli bir olgudur ve bu bilinç belli bir doktrinden a priori olarak değil, Müslümanların karşılaştıkları formlar sözlüğüne gösterdikleri tepkiden kaynaklan” dığını öne sürer (Grabar, 2010, s. 81). Tasvire karşı klasikleşen bu yaklaşımların, yani “tasvir korkusu”nun (Grabar, 2010, s. 88) ya da varsa yasağının maddi kültür evreninden sorular sorularak dışarıya katlanması denenmez. Sözelimi yedinci yüzyıldan on ikinci yüzyıla kadar dinin yayıldığı toplumlarda düşünce üretme biçimlerine odaklanılmak istenilmez. İslam’ın yayılmaya başladığı Arap coğrafyasında görsel ile düşünce üretmenin var olmadığı, sözlü bir geleneğin egemen olduğu gerçeği ıskalanır. Hatta Kuran’ın hangi nedenlerden dolayı sözlü indirildiği, derleme sürecinin yıllar aldığı ve bu kitabın görsel indirilmesinin tercih edilmeme sebepleri üzerine en azından sorular sormak gündeme bile gelmez. Mesele bir kere “Tin” arayışı üzerine kurulduğu andan itibaren, tasvir meselesinin de kültürel formasyondan bağımsızlaştırılarak daraltılmış bir çerçevede ele alınması olağanlaşmaya başlar.

Din ve milliyetçilik ikiliğinde şekillenen anlatılar için ilk elden şunları belirtmek gerekir. Modern zamanlarda her şeyin millilik lehine ortadan kalktığı ya da yeniden temellük edildiği bir yerde Arap-İslam, İran-İslam, Pakistan-İslam, Afro-İslam, Özbek-İslam ve Afgan-İslam olmak üzere sayısız modern milletlere iliştilen kategorilerin varlığı söz konusudur. Her kavramsallaştırmanın tarihlerine dair farklılıklar ve benzerlikler olma hali saklı kalmak üzere, makalenin çerçevesi içinde kalınarak sadece Türk-İslam mimarisi ekseninde daraltılmış bir çerçevede inceleme yapılacaktır. Burada Celal Esad Arseven (1875-1971), Ernst Diez (1878-1961), Hilmi Ziya Ülken (1901-1974), Suut Kemal Yetkin (1903-1980), Oktay Aslanapa (1914-2013) ve Doğan Kuban (1926-2021) isimleri zikredilebilir. Türk-İslam kavramsallaştırması görünürde bir ikiliğe işaret etse de aslında oldukça karmaşık bir çoklukla var olur. Aşağıda bu duruma dair birtakım saptamalar yer alıyor.

Arseven, müstakil bir sanat dalı olarak Türk Sanatının Anadolu’da histriyografik icadında rol alır. O’nun için, Türklerin sanat tarihi metinlerinde barbar olarak nitelenmeleri, yeni kurulan bir ulus devlet için kabul edilebilir değildir. Türklerin ürettiği sanat eserleri Batılı araştırmacıların kurguladığı biçimiyle İslam Sanatı başlığının altında şubelendirilen bir üretim sahası olmaz. Arap, Acem ve Bizans’ın devamı olmadığı gibi yaratım yeteneğinden

yoksun bir kavim de değildir. İslam/Müslüman başlığı altında anlatılan sanat ürünlerinin birbirinden farklılığı ortada iken, bunları bir başlık altında toplamının tarihi gerçekliklerle örtüşmediğini savunur. Karşı-refleksif bir tarihyazımsal pozisyonu işgal ettiği söylenmelidir. Nasıl ki Hristiyanlıktan sonra Batı coğrafyasında üretilen sanat üretimleri Hristiyan Sanatı altında tasniflenemiyorsa İslam Sanatının da kuşatıcılığı sarsılmalı ve içindeki her dönem veya kavim ayrı ayrı ele alınarak parçalanmalıdır. Geriye doğru gittikçe, bilhassa Orta Çağ'da bireysel sanatın olmadığı, vücuda gelen nesneler müşterek duyguların ve zevklerin ürünü olduğu ve ırkların bedii reflekslerini gösterdiği iddiaları Hegelyan anlamda "tın"ın icadı için alt yapı hazırlar (Arseven, 1928, s. 3-10). Türklük özelinde sanata giydirilen her çeşit dini anlamı dışarıda bırakan, İslam çerçevesinde Osmanlı ve Selçuklu geçmişlerini dinsel güzergâhlardan soyutlayıp ırkın temeli haline getirerek "Türk sanatının aslında bütün İslam milletlerinin sanatlarına esas" teşkil ettiği inancına yaslanır (Arseven, 1952, s. 2053). Hazırladığı beş ciltlik sanat ansiklopedisinde İslam sanatı ya da Türk-İslam sanatına dair spesifik maddelerin bulunmaması, işgal ettiği tarihyazımsal ve ideolojik konumu anlamak için ipuçları sunabilir.

Aslanapa'nın da bu bağlamda Arseven'in düşünsel konstrüksiyonunu yinelediği, benzer bir ideolojik ve tarihyografik konum işgal ettiği, oldukça karışık ve iç içe geçmiş tarihsel imalatları homojenleştirerek dinden soyutlanmış bir tarih düşlediği söylenebilir. Aslanapa, yeni kurulan laik bir ulus devletle paralel bir biçimde, modern Türkiye'nin kökleri Arap coğrafyasında, İslam'da ya da Orta Doğu'da değil, Orta Asya'da olmalı inancıyla doludur. Arseven'in kategorileştirmesiyle "İslamiyet öncesi Türkler" ile "İslamiyet sonrası Türkler" ikiliğine yaslanan sanat tarihi çizgisi kurar. Bu kurgu içerisinde Türklerin İslam medeniyetine dâhil olarak hâkim rengi oluşturduğu ve kendi kökleri ile uyumlu nev-i şahsına münhasır bir Türk sanatı yarattığı iddia edilir. Aslanapa'nın 1971'de *Turkish Art and Architecture* başlığı ile yayımlanan, 1984'ten günümüze *Türk Sanatı* olarak on sekiz baskısı yapılan kitabı (Aslanapa, 2021), 1946'da çevirisini yaptığı Ernst Diez'in *Türk Sanatı* anlatısından radikal farklılıklar gösterir. İslam mimarlığı ve sanatı başlığında anlatılan tarihsel malzemeler, bu sefer Aslanapa'da kolaylıkla Türkleştirilir. Osmanlı'nın ürettiği, Farsça, Türkçe ve Arapçadan oluşan bir dilin oluşumunu mümkün kılan tarihsel koşullar askıya alınarak, Farsça ve Arapçanın geçmişe dönük olarak silinmesi ve Türkçe'nin tekleştirilmesine benzer bir yaklaşımın sanat tarihi alanında savunuculuğunu yaptığı söylenebilir.

Aslanapa ile benzer zamanlarda Kuban, homojen, evrensel, ortak biçim dili yaratmış bir İslam mimarlığının olmadığını öne sürer. Bu mimarlığı alabildiğine çoğullaşan, farklılaşan ve kabaca 14 yüzyıllık bir tarihte çeşitli biçimleri ile var olan tarihsel bir olgu biçiminde kavramanın mümkünlüğüne yaslanır. İslam mimarisi kabaca 10. yüzyıla kadar üretilen mimarlıklarla klasikleştirilirse, bu tarihten sonraki üretimlerin donuklaştırılacağını belirtir. Hâlbuki erken İslam zamanlarını klasikleştirmeden ele almak daha anlamlı bir tavır olabilir Kuban için. Çünkü erken İslam'dan sonraki tarihler Türklerin sahneye çıktığı ve İslam kültür evreninde taşıyıcı aktör olmaya başlayarak kültürel pratikleri kendileştirdiği bir zamansallıktır (Kuban, 1982, s. 2-12). “Müslüman olmak” ile “birbirine benzer evler ya da camiler yapan insan olmak” arasındaki farka dokunarak “düşünce ile form”lar arasında eşlenik ya da benzerlik ilişkisi kurulamayacağını öne sürer (Kuban, 1982, s. 19). Geçmişe gittikçe, etnisiteye dayanan ulusalcılığın dar kalıplarına sığmayarak, bugüne benzemeyen bir heterojenliğin varlığını kavramaya çalıştığını sergilemek ister. Ama İslam mimarlığı için ortaya koyduğu düşünceleri Türk mimarisi için uygulamaktan çekinir. Ne kadar soğukkanlılık izlenimi verse de “Türk tarihinin enginliği içinde, ulusal kimliğini koruyan bir Türk ulusunun kurduğu her yeni politik düzende, egemen olduğu ülkenin yerel verileri ile birleşerek yeni sentezler yaratma gücü”nü kutsallaştırır (Kuban, 1982, s. 29). Böylece heterojenliğine vurgu yaptığı zamansallıkları geriye dönük olarak Türkleştirmenin uzağına düşemez. İslam kültürü olarak tanımladığı alanın içinde Türk mimarlığını ya da sanatını ulusa hizmet eden bir konuma getirmek çabasında Arseven ve Aslanapa ile ortaklaştığı belirtilebilir.

Diez'in Türkiye'de bulunduğu kısa zamanda yayımladığı 1946 tarihli *Türk Sanatı* metni, Arseven'in konumuna karşıttır. Hatta Arseven ile ne benzer motivasyonları paylaşır ne de onun gibi geçmişi millileştirmek ister. İslam sanatı kavramsallaştırmasının kuşatıcılığının problemli olduğunu ileri sürerek “millî ve mahallî üslûp hususiyetlerine göre Mağrip, Mısır, Suriye, İran, Hint-İslam sanatlarından ve nihayet bir Türk sanattan bahsetmek zamanı”nın (Diez, 1946, s. I) geldiğini belirtmesi, ilk başta Arseven'e yaklaştırmak izlenimi verir. Fakat yaslandığı düzlemde spesifik bir Türk sanatının muğlaklığını öne sürerek hızlıca uzaklaşır bu izden. Diez için Türk Sanatı ikiye ayrılır. Birincisi “Türk-halk” sanatı iken diğeri “Türk-İslam” devlet sanatıdır. Halk tarafından üretilen mütevazi yapılar ile devletin ürettiği “abidevî” eserleri yan yana getirerek devlet sanatının

halk sanatına ne kadar “yabancı” olduğunu öne sürdüğü bir yerde, “göçebe halkın eseri olan eski Türk sanatı ile şehirlere yerleşen Türklerin dini abidelerde temsil edilen sanatı arasında hemen hiçbir münasebet yoktur” önermesi dikkate alınmalıdır (Diez, 1946, s. 5). İstanbul’un fethi ile “Aya-sofya’yı kendilerine örnek alan Osmanlı”nın ürettiği fiziksel imalatlar “artık öz Türk sanatı değil, kurulması ve gelişmesinde Yunanlı, İranlı ve umumiyetle İslami anane ve tecrübelerin de rol oynadığı Osmanlı devlet sanatıdır” (Diez, 1946, s. 6-7). Bu bağlamda Diez için İslam mimarisi/sanatı kavramsallaştırması bir ağaca benzetilebilir. Hint-İslam ya da Türk-İslam biçiminde kurguladığı devlet mimarlıkları/sanatları da bu ağaçla aynı kökten türeyen, benzer sulardan beslenen, sadece yöneticilerinin Türk olması ile ilişkilendirilerek ana çizgiden farklılaşmayan ağaç dalları gibidirler. Başka bir deyişle Türk idaresi altında üretilen İslam mimarlıkları oldukları söylenebilir. Açıkçası, Arseven’in dinden soyut düşlediği tarihi İslamileştirmeye çalıştığı belirlenebilir.

Yetkin de Diez ile benzer pozisyonu paylaşır. İslam mimarisinin/sanatının medeniyet habitusu olarak kurulduğu bir yerde, bu daire içinde “kavimlerin milli seciyelerindeki başkalıktan” kaynaklanan farklılıklar olsa olsa “nısbî”dir (Yetkin, 1965, s. 6-7). Birlik içinde çokluğu oluşturan ama birliğe halel getirmeyen dallanmalardır sadece (Yetkin, 1984). Ülken’in yaklaşımları, Yetkin ve Diez’e nispetle farklılaşır. Ülken, Hz. Muhammed’in peygamberliği ile başlattığı, kabaca on dört yüz yıllık bir “İslam medeniyeti” kurgular. Birbirinden farklı milletleri içeren bu kurguda Araplar, kabaca miladi 9. ve 10. yüzyıla kadar medeniyetin ana dokusunu oluştururken, 9. yüzyıldan itibaren Orta Asya’dan ithal edilen paralı askerlerin, yani Türklerin etkinliği ile “İslam medeniyetinin Türklerin eline” geçtiği iddia edilir (Ülken, 1948, s. 4). Bu iddia, taksonomi çerçevesinde de varlığını korur. Arap-İslam ve Türk-İslam olmak üzere iki döneme ayırdığı medeniyet tarihinde tasnifin birinci ayağı Suriye, Irak, Mısır, Endülüs-Mağrip’ten oluşurken, ikinci ayak Türkistan-İran, Hindistan, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı’dan oluşmaktadır (Ülken, 1948).

3. Kozmolojinin Sarsılmaz “Temsilcisi”

Habermas’ın tespitleriyle, modern zamanlar 18. yüzyıl Aydınlanma filozoflarının betimlediği biçimiyle “bilim [akıl], sanat [sezgi] ve ahlak [din]”ın birbirinden ayrılması olarak da görülebilir (Habermas, 1994, s. 37-

38). Buradan başlamak üzere, mimarlık pratiğinin çok uzun süre bilim (rasyonellik, fonksiyon, sağlamlık, fayda) ve sanat (güzellik) eksenli tanımlandığını hatırlamak yerinde olur. Başka bir hatırlatma, dekadans düşüncesi için yapılabilir⁵. “Çöküşü, alacakaranlığı, sonbaharı, yaşlılığı, yorgunluğu, bozulmayı ve çürümeyi” (Calinescu, 2010, s. 171) içeren dekadantlık bir çeşit acılı kayıp, yabancılaşma ve geçmişe düşkünlüktür bir yönüyle. İslam mimarisinin kaynağını ahlak alanında arayan yaklaşımın tam da bu manada dekadant bir zeminde vuku bulduğu söylenebilir. Dekadans düşüncesi bir tür köksüzleşme ise köken saplantısı olarak da kavranabilecek bu pozisyonda mimarlık ve din arasında bir zamanlar var olduğu düşünülen ilişkinin yeniden tesisine soyunmak hızlıca başvurulacak bir sığınak olur. İslam mimarisinin kurucu nedenlerini din alanında arayan söylemlerin, modern ayrımlara itirazla şekillenerek mimarlık pratiğinin doğrudan “ahlak alanına ait olduğu” (Cansever, 1996, s. 120) düşüncesine mesnetlendiği söylenebilir. Bu yaklaşım biçiminin izleğini sürmek için Perennial⁶ felsefe geleneğine yaslanan, İslam sufi geleneği ile problemli,

⁵ Dekadan, Latince *decadere* “bozulmak, geri düşmek, yozlaşmak” fiilinden türetilir. *Decadence*, zaman kavrayışıyla ilişki düşünülebilir. Semantik evreninde yaşamın ritmi ile çerçelenen bu kavram, bir yönüyle, Platon’da olduğu gibi “geçmişe düşkünlüğü” içerir. Burada, bizden önceki insanlar hem “daha iyi” hem “Tanrılara daha yakın” düşünülür. 19. yüzyılla birlikte dekadans düşüncesi “kültürel asimilasyon, yozlaşma, dünyanın sonunun acı verici başlangıcı, kriz bilinci, değişimin yadsınamaz sancıları, çürüme, doğum, ölüm, yeniden doğum” olmak üzere farklı tarihsel durumları anlamlandırma çeşitliliğinden oluşur. Bazı anlarda zaman “olumlanırken” bazı durumlarda “olumsuzlanır”. Her iki eylem de aslında dekadant zeminde vuku bulur. Burada dekadans düşüncesi, “huzursuzluğa ve kendi kendini inceleme ihtiyacına” yöneliktir. Tarihsel sürecinde bu düşünce biçimi “ilerleme” perspektifiyle gerilimli ilişki kurar. Dekadans, sabitlenmiş bir duruma işaret etmez, dolayısıyla bir “yapı” değildir; aksine sürece işaret eden “bir yön ya da eğilim”dir. Edebiyat, sanat, felsefe, mimarlık ve sosyoloji olmak üzere çeşitli alanlarda farklılaşan anlam katmanları, kavramın kaotik doğasına işaret eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. Calinescu, 2010; Toprak, 2007; Nişanyan, 2018, s. 173.

⁶ Perennial felsefede gelenek, “bütün ilkelerin toplamını ifade eden ezeli ilkeler bütünü” olarak kavranır. Burada, bahsi geçen ilkeler insanlar tarafından imal edilmemiştir. Aksine “kutsal bir silsile ile aktarılan aşkın, mistik, irfanî ve metafizik ilkeleri” içerir. “İlahi kaynağın hakikat ve ilkeleri” olarak gelenek, doğrudan Tanrı(sal) ile ilişkilidir. “İlahi kaynaklı ilkeler ve bu ilkelerin geleneksel medeniyetlerdeki metafizikten şiire, müzikten siyasete” birçok pratikteki uygulanma biçimlerine odaklanılarak, Tanrısal yansıma metaforu ile dünyayı kavrama eğiliminde oldukları söylenebilir. Burada, maddi olan her şey, aşkın metafiziksel olanın bir yansıması/gölgesi olarak kavrandığı için sanat, “kutsal/aşkın” olduğu du-

hatta gerilimli ilişki kurdukları belirtilmesi gereken aktörler arasında Titus Burckhardt (1908-194), Seyyid Hüseyin Nasr (1933-), Samer Akkach, Roger Garaudy (1913-2012) ve Turgut Cansever (1920-2009) isimleri zikredilebilir.

Burada, kozmolojik muhayyilenin sanat/mimarlık tarihyazımına transfer edilişi karşımıza çıkar. Premodern dünyada “tüm geleneksel sanatların temeli olan sanat ile kozmoloji arasındaki tekâbüliyet” iddiası, “bireyüstü” bir nedene yönlenerek hat sanatı, cami mimarisi ve Kuran tilavetinden oluşan “kutsal sanat” kategorisiyle desteklenmek istenir (Nasr, 2019, s. 12). Sanat/mimarlık pratiklerini “sosyo-politik şartlar” çerçevesinde ele alan çalışmalar, kolayca “modern ve İslam-dışı” (Nasr, 2019, s. 13) bir pozisyona hapsedilerek suçlanır. Bunun yerine “ne muhakemenin ne de deneyciliğin meyvesi olan”, aksine “semâvî âlemin arketiplerinin entelektüel müşahedesinin” ürünlerinin ancak “kutsal bilim” araştırmasıyla incelenebileceği savlanır (Nasr, 2019, s. 18). Bir sanat pratiği din sıfatıyla ilişkilendirilince, doğrudan o dinin batını yönünün yansıması olarak kavranmaya başlanır. Platon’un idealar dünyasına benzer, hayâl âleminde yer aldığına inanılan göksel geometrilerin ya da “gayb hazinelerinde bulunan nesnelerin hakikatının” yeryüzüne inişine tanıklık edildiği düşünür (Nasr, 2019, s. 17-18). Bu şahitlik sürecinde eyleyicilerin “arketipsel âlemi müşahedesinin bir sonucu olarak sanat nesnesinin” (Nasr, 2019, s. 72) ortaya çıkma hali iddia edilir. Böylece “İslam mimarisinin mekânı, kartezyen geometri” ile şekillenen bir mimari değil, “kutsal geometri ile ilişkide olan ve kutsal olanın varlığı aracılığıyla düzen veren nitelikli mekânın mimarisi” kılınır (Nasr, 2019, s. 64-65).

Maddi evreni yansıma ilişkisi üzerinden kavramak, maddi nesnelerin bu yansımanın bir ürünü olduğu iddiasına sarılmaya neden olur. Fiziki âlemin zamansal zemininden yoksunluk içinde araştırmacı, metafizik anlatıları kuran metinlere yönlenerek maddi olanı değil, yansıdığını düşündüğü metafizik âlemi anlatmaya koyulur. Gayri şahsi, nesnel, neredeyse metafiziksel bir fiziksellik düşünür. Burada her şeyi belirleyen gelenek ve kutsal öğretilerdir (Burckhardt, 2017, s. 9). İnsan bir kere aradan kaldırıldığı andan itibaren, başka ifadelerle Tanrı’da yok olduğu düşünüldüğü va-
kit, “kutsal sanatın doğuşu zorunlu olarak gelenekteki en derûnî olan”ın

rumlarda anlamlıdır. Bugünkü toplumsal formasyonun dünyevileştiğini iddia eden perennial felsefeciler, “kutsal pratikleri” sadece geçmişte ararlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hafız, 2015.

en alelâde olabilecek nesnelerde “tezahürüne” ve “her bakımdan kutlu sanatla bâtinîlik arasındaki sıkı ilişkiye tekabül” ettirilir (Burckhardt, 2019, s. 30). Sızdırmazlık düşüncesine oturan bu yaklaşımda olumsal hiçbir şeye yer yoktur. Her eylem ve eyleyicinin tesadüfî birliktelikler oluşturmaya izin verilmez ve böylece “mimari, içinden çıktığı dinin tabiatında mündemiç bulunan hakikatlerin geometrik bir ifadesi” kılınır (Burckhardt, 2019, s. 111). “Gökle yer arasında araç” olduğu iddia edilen “kutlu mimari” (Burckhardt, 2019, s. 198) tanımlaması içinde yer alan cami “öte dünyaya açılan bir kapı” (Burckhardt, 2019, s. 227) olarak görülür. Bu görme biçimi, aslında birkaç cümle önce geçen “hakikat”lerle gerilimli bir ilişki kurar. Öte dünyaya açılan kapı metaforu, Hristiyan teolojisinin İslam düşüncesine giydirilmesi olarak kavranmalıdır. İnsana “şah damarından daha yakın” olduğunu ifade eden bir Yaratıcı ile ilişki kurmak için ne camiye ne mabede ne de spesifik herhangi bir yere ihtiyacınız vardır. Öteki dünyanın da bizatihi bu dünyadaki pratiklerle, davranışlarla ve eylemlerle şekilleneceğini açıkça ifade eden bir inanç formasyonu için düşlenen “İslami evin sadece yukarıya/göklere doğru açılan bir kapı” biçiminde kavranması da (Burckhardt, 2017, s. 156-157) bu bağlamda Hristiyanvari bir güzelleme olabilir ancak.

Bu kitabın, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*’ın (Burckhardt, 2019/1976) birkaç referans dışında ciddiye alınabilir bir kaynakçası yoktur. Kitapta yer alan görsellerin neredeyse hiçbirine metin içinden referans verilmez, görsel doğaları üzerine konuşulmaz. Kitapta, yazı bir yandan kendi mecrasında akarak başka bir şey anlatır; diğer yanda görseller kendi yolunda dizilerek her bakan göz tarafından farklı biçimlerde kavranır. O halde, kitapta yer alan tonlarca görsel neden kullanıldı? Yazar o görsellerle ilişki kurmayacaksa onlara kitapta neden yer verildi? Burada sanatın üretildiği toplumsal uzam ve aktörler yok olur. Bu çalışmanın aslında bir sanat/mimarlık kitabı olmadığı dahi söylenebilir. Birtakım dini ritüellerin ve kozmolojik meselelerin anlatıldığı ve oldukça problemleştirilmesi gereken şeyleri içerdiği belirtilebilir. Üç boyutlu nesneleri tek tek, sıra sıra ve detay detay betimlemeye çalışır. Zaman zaman fenomenolojik düzlemde şiirsellikler sunmaya gayret eder; gezi rotasını pazarlamak için egzotizme müracaat eden bir tur rehberi gibidir. Para eder bu yaklaşım, cezbeder aynı zamanda. Bu sözlerin arasına kozmolojik yansımalar da eklediği andan itibaren okuyucu için ideal zamanlar serisi kurulmuş ve geçmiş kutsallaştırılmış olur.

Cansever de sanat pratiğı olarak mimarlığı ait olduğı yere iade etme istenciyle doludur (Cansever, 2006, s. 16-17). Cansever'in ömrünün büyük kısmını bunun için feda ettiğı söylenebilir. Türkiye'de mimarlık tarih-yazınında perennial konumu işgal ederek, mimarlık alanında 2000'li yılların başına kadar neredeyse tek başına savunuculuğunu yaparak görece marjinal bir konumda durmayı yadırgamaz. Bu satırlarda ismi zikredilen, örneğın Nasr, Burckhardt ve Akkach'tan daha ciddi, entelektüel yelpazesi daha geniş bir spektrumda dolanarak savrulduğı öne sürülebilir. Geçmiş zamanları sürekli aşkınılaştırmaktan geri durmayan tavırları, kendi ifadeleri ile "İslam'ın kültürel ve sanatsal başarılarına İslâm kozmolojisinin ve inanç sisteminin dışında kaynaklar icat etmeye çalışan her türlü tarihselcilik"i lanetleyerek "genetik" yatkınlıklar arama dürtüleriyle doludur (Cansever, 2006, s. 25-26). Hatta baştan aşağıya ontoloji kokan, varlığın, kozmolojinin ve dinin yüce temsilcisi olarak düşlediğı "Mimar Sinan" (Cansever, 2010) tiplemesi de bahsi geçen dürtüye dâhil edilebilir. Maddi koşullarla çerçevelenen ve tarihin herhangi bir anında yaşamış aktörlerin evlerini inşa ederken kullandıkları ahşap, kerpiç gibi dönüşebilir malzemeleri seçme halleri ile plan şemalarının görece daha açık olma biçimleri, Cansever'in düşünsel evreninde kutsaldır. Çünkü doğrudan yaşamın "fani, geçici" özelliklerini "şehir dokusunun esnekliğı" ile birleşerek yansıttığına inanır (Cansever, 2006, s. 30).

Eylem ve düşünce arasındaki ikilikte dolanarak, eylemlerin inançların yansıması ve dışavurumu olduğuna dair şüphesi yoktur. Bu anlamda aşağıdaki satırları daha anlaşılır olmaya başlayabilir:

"[İ]nsanın inanç sistemi, kozmolojik varlık telakkisi doğrudan doğruya onun yaptığına yansır. Ortaya koyduğumuz her şey, bilinçli yahut bilinçsiz, inançlarımızın ifadesidir. Sonuç olarak üslup, inançlarımızın doğrudan bir yansımasıdır; zira inançlar ile ameller arasında kopmaz, saf, samimi ve mutlak bir ilişki vardır." (Cansever, 2006, s. 38)

Açıkça belirtmek gerekir ki bu pozisyonda "refleksivite" (düşünümSELLİK) yoktur. Bu saptama sadece Cansever için değil, onunla benzer pozisyonları paylaşan ister İslam ister Türk-İslam, ister başka etnik, dini, ideolojik tanımlamalar olsun, her eyleyici için söylenebilir. Refleksivitenin eylemle düşünmek, eylemle dönüşmek, eylemden etkilenmek, eylemle çerçevelenmek, dolayısıyla her eylemde yeniden dönüşebilecek insan yatkınlık-

larını içermesi dikkate alınır (Bourdieu ve Wacquant, 2016), tarihin olağan çoğulluğunu ve insanı askıya alarak basitçe birkaç parametre ile neden-sonuç ilişkisine indirgemenin sığılı görünür olmaya başlayabilir.

Cansever için “Türk Evi”, aslında İslam mimarisinin öğretileriyle şekillenen mahalli ve tarihi bir tecrübedir. Bu anlamda Türklerin İslamlaştıktan sonra kültürel ve düşünsel anlamda zirve yaptığı inancına temellenen bu noktada Türk Evi, doğrudan İslam inancının, kozmolojinin ve değerlerin doğrudan yansıması kılınır. Türk-İslam mimarisi olarak nitelenen durumun kendisinde İslam her zaman birincidir Cansever’de (Cansever, 2006, s. 156). Tümel olanı kurmaya ve düzenlemeye çabalayınca, üretilen düşünsel modellerin hiçbirinin tikel olana karşılık gelmediği hızlıca fark edilebilir. Bu sebeple homojenleştirmeye yatırılan sarsılmaz bir tarihyazımsal saplantıdan bahsetmek gerekiyor.

Akkach (Akkach, 2021), önemli bir sorunsal soğukkanlılıkla analiz etmeye çalışır. Kitabın giriş kısmında ufuk açıcı sorular sorması, ilk başta anlamlı durur. Hatta bir kavramsal devşirme olan “kutsal” ya da Mircea Eliade özelinde örülen “sacred”ı [kutsalı] doğrudan İslam mimarlığı üzerine giydirmez görünür. Bilhassa Eliade’nin “arkaik, pagan ve Hristiyanlık özelinde kurguladığı kutsal mekân” (Karadeniz, 2018) kavramsallaştırmasının İslam dini içerisinde var olmadığını, farklı biçimleriyle, başka bir ifade ile din ve dindışı olarak kurgulanan ikiliğin İslam’da bulunmadığını açıkça dile getirir. Bu dile getiriliş anlamlıdır da. Ama vaat ettiklerini, sızdırdığı bu anlamlı soruların peşinden gitmeyerek gerçekleştiremez. Metinde konumlandığı düzlem sembolizm sığınağıdır. Kubbe her daim gökyüzünü temsil eder, hiçbir zaman bilmedikleri, bilemeyecekleri ve gayb olarak kalacak âlemde var olduğunu iddia ettikleri göksel geometrilerin yeryüzüne yansıdığını söylemenin ötesine geçemez. Böylece yaslandığı kozmolojik muhayyilenin kendisini dahi sorgulamayı denemez. Kabaca 270 sayfalık kitabın neredeyse 200 sayfasında İslam kozmolojisini İbnü’l-Arabi ve Gazali özelinde anlatır. Bir nevi İslam felsefesi özelinde kurgulanmış öğretilerin derlenmesi gibidir. Çalışmanın sonlarına doğru şaşırtıcı olmayan bir biçimde Kâbe ve Kubbetü’s-Sahra özelinde kozmik yansımaları mesnetlenen mimarlık anlatısı kurar. Ördüğü mimarlık, doğrudan İbnü’l-Arabi kozmolojisinin ve metafiziğinin yeryüzüne yansımasıdır. Doğru sorular sorsa da Burckhardt, Nasr ve Cansever gibi aktörlerin uzağına düşemez. Sembolizm, yansıma ve ayna metaforunun dışında mimarlık nesnelere dair farklı manalar sunamaz. Ak-

kach'tan çok uzağa düşmeyen aşağıdaki iki alıntı ise "külli" yaratılış meselesine dayanan metaforik yaklaşımları anlamlandırmak için ipuçları sunarlar.

"Demek ki Tevhid'in birliği, bir kavram veya bir cevher gibi durağan bir birlik değildir. Bu birlik, bir eylemin birliği, yeryüzündeki halifesi olduğu Allah'ın çağrısına cevap vermeye gayret eden Müslüman davranışına, her anda ve her alanda, hükmeden ve şekil veren en küçük zerreyi de bütün evreni de Yaratıcı'nın eylemidir. İslâm'ın kutsal sanatının teşvik edici ve harekete geçirici prensibi budur. Bu ana ilkeyi göz önünde bulundurmadan İslâm sanatı hakkında dışarıdan hüküm vermek, onu anlamaktan kaçınmaktır." (Garaudy, 2017, s. 243)

"Böyle bir sanat anlayışının barındırdığı biçimlerin yorumu, yine bu sanatın üniversal (külli) boyutları içinde yapılabilir. Kevn (oluş), bir bütünlük gösterdiğinden her şey ancak bu kavramla açıklandığı zaman anlam kazanabilir." (Mülayim, 2021, s. 159)

Yukarıdaki iki kesit aynı şeyi anlatıyor: Beşerî imalatları tanrısal yaratımla ilişkilendirerek dünyadaki her üretimi kutsallaştırmak. Fakat Yaratıcı eylemin tekrarı insan tarafından nasıl mümkün olabilir? Halife olmak, tanrısal olanı tekrarlamak ya da Tanrı gibi eylemde bulunmak olmadığı çok açıktır aslında. İki eyleme biçimi arasındaki farkı yeniden hatırlamak bu noktada anlamlı olabilir. İslam kozmolojisinde Allah sürekli yaratır, yoktan var eder, örneksiz/modelsiz yaratır, zaman-mekânı var eder, dönüştürür, yaratım için yardıma ihtiyacı yoktur. Garaudy'nin pasajında belirtilen birlik, tam da Tanrı'nın yaratıcı eyleminin teklîğidir. Bu birliğe zaman-mekânla çerçevelenmiş, hırs ve arzu sahibi insanın eylemi dâhil olabilir mi? Bu anlamda insanın yaratımı yoktan değildir, kendisinden önce üretilenlerle kavga etmek zorundadır, tarihseldir, bir modele/örneğe ihtiyacı vardır, her zaman bir yardıma ya da mecraya muhtaçtır. Bu iki eylem arasındaki radikal/ontolojik farkı, İslam mimarlığı olarak kavramsallaştırılan, ayna metaforu ile bilgi nesnesi kılınan ve aşkınlık alanına ait olduğu düşlenen mimarlık ürünlerini başka biçimlerde anlamlandırmayı zaruri kılan nedenler arasında görmek gerekiyor. Buradaki evrenselci yaklaşımın "baştan çıkarıcı" (Blair ve Bloom, 2003, s. 158) fikirleri, yani insan eylemlerinin Tanrının yaratıcı birliği ile olan ilişkisi, mimarlık nesnelerini, onları üretenleri ve yüceltilen geçmişi daha cazip hale getirdiği söylenebilir.

Bu düşünce modelinde nesneler zamansal koordinatlarına yerleştirilemediği için temsil yanılmasının içine düşülür. Kaçınılmaz bir biçimde “İslam’ın biçimsel dışavurumu” olarak kavranan beşerî imalatlar “evrensellik” yanılmasıyla “aşkın olanın sembolik bir manifestosu” biçiminde “monolitikleştirilir” (Rabat, 2012). Açık bir ifadeyle mimarlığı İslam’ın yansıdığı düşselliğine yatıran arzunun, “karmaşık toplumsallıklar içinde varlık kazanan mimarlıkları, toplumsallıktan boşaltılmış soyut bir İslam adına tescil” (Tanyeli, 2012b, s. 87) ettiğini, böylece bahsi geçen boşaltma eylemi sayesinde hızlıca simgesel düzleme savrulduğunu söylemek gerekiyor. Hatta “İslam’la kültür ve mimarlık arasında yukarıdan aşağıya doğru bir hiyerarşik ilişki kurma” (Tanyeli, 2012b, s. 87) alışkanlığının sadece İslam mimarisine özgü bir şey olmadığını, başına sıfat getirilen her mimarlık ürünlerini kapsadığı belirtilmelidir.

4. Tartışma ve Sonuç

Bu düşünsel model hangi soruları tartışamaz? Bazıları şu şekilde belirtilebilir. İslam mimarisi olarak tanımlanan yapıların vücuda geldiği anda hangi eyleyiciler mimarlık üretir, hangi biçimlerde yetişmişlerdir, hangi inanç formasyonlarına sahiplerdir? İslam sanatçıları ya da mimarları olarak nitelendirilen insanlar kimdir, din ile nasıl ilişki kurarlar, hangi sebeplerle yansıtıcı nesneler üretebildikleri iddia edilir? Maddi teknik ve teknoloji ile nasıl ilişki kurdular? Mimarlık bilgisi ve eyleme usûlleri hangi biçimlerde dönüşmüştür? Bu dönüşümleri hazırlayan etmenler hangi alanlarda (ekonomi, siyaset, teknoloji, vb.) ortaya çıkmıştır? Bahsi geçen mimarlıkların vücuda geldiği çağlarda hangi kavramsal repertuarlar vardır? Dünyayı nasıl kavriyorlar? Hangi mimarlık kavramları ile düşünce üretiyorlar? İnşa ettikleri nesnelerle bugünden var olduğu düşlenen ilişki biçimine sahipler mi? Mimarlık elemanları ve yapım teknolojileri devşirilirken kararsızlık krizleri geçiriyorlar mı? Üç boyutlu mimarlık üretenler ile iki boyutlu mimarlık metni yazarların zaman kavrayışları nasıldır? Fiziksel mimarlıklar iddia edildiği gibi düşünceleri yansıtan edilgin unsurlar mıdır? İslam mimarisi olarak iddia edilen eserlerin nasıl ve hangi biçimlerde kozmolojinin bir yansıması ve/ya tekrarı olduğu iddia edilebilir? Bu iddiada insanın doğrudan tanrısal yaratımı gerçekleştirmesi ya da tekrarlama nasıl mümkündür? O halde, tanrısal yaratım ile beşerî üretimler arasındaki doğa farklılıkları nasıldır? Başka bir soruyla zamansal-

mekânsal koşullardan bağımsızlaştırılan bir mimarlık tarihyazımı ne kadar anlamlıdır? Ayna metaforu ile düşünce üretmenin anlamsızlığı üzerine de soruşturmak gerekiyor: Kâinat Tanrı'nın aynası mıdır? İslam mimarisi olarak tasniflenen kategorik nesneler İslam'ın aynası mıdır? Benzer bir biçimde Türk mimarisi biçiminde tahayyül edilen nesneler Türklüğün aynası mıdır?

Buradaki sorular, beşerî imalatları tarihselleştirmek, üretildiği uzamdaki toplumsallıkla düşünmenin yollarını aramak için anlamlı olabilirler. Zamansal-mekânsal düzleme yerleştirmek meselesinin birçok katmanı içerdiği görülmektedir. Bir yönüyle doğrudan fizikselliği oluşturan maddi evreni içine alarak maddesel olanın dönüşümünü, üretilme süreçlerini ve madde ile düşünce inşa etmenin biçimlerini kapsar. Diğer yönüyle fizikselliği etkileyebilen, fakat ondan farklı güzergâhları da saptamaya imkân sunan metinsel evrendeki yazı ile üretilen her çeşit imalat bulunmaktadır. Söz konusu mesele mimarlık olunca disiplin sınırları içinde kalınarak, sayısız değişimle var olan üç boyutlu (görsel) ve iki boyutlu (metinsel) hakikatlerle birlikte anlamlandırma denemeleri yapmak mümkündür.

Fakat bu sınırları dışarıya katlamanın, başka alanlarla ilişki kurmanın olanaklılığı her daim önümüzde duruyor. Örneğin ilk basımı 1951'de yapılan Erwin Panofsky'nin *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* metni, Orta Çağ'da Gotik sanat ile Skolastik düşünce arasında, bilhassa 1130-40 ile 1270 yıllarını içeren bir zamansallıkta "sanat, felsefe ve din" pratiklerini çerçeveleyen, onların üretilmesinde rol oynayan bir işleyiş biçimini (*modus operandi*) saptamaya çalışır (Panofsky, 2020, s. 24-27). Burada üç alan arasındaki "paralellikten" öte, eyleyiciler arasında "difüzyonla" çoğalan bir düşünce biçiminin ortaya çıkışına tanıklık edilir (Panofsky, 2020, s. 20). "Zihinsel alışkanlık (*mental habit*) diye adlandırabileceğimiz tutumun" (Panofsky, 2020, s. 20) hangi biçimlerde sanat, felsefe ve din olmak üzere üç farklı yerde yayıldığı ve kullanıldığı ile ilişkilidir. Başka bir anlatımla disiplin sınırları içinde düşünmeyen, toplumsal formasyondaki pratiklerin üretilme süreçlerine odaklanan Panofsky, Thomas Aquinas'ya referansla "davranışları düzenleyen ilkeleri" (Panofsky, 2020, s. 20) belirlemeye çalıştığını öne sürer. İzleği artyapısalıcılarda da karşımıza çıkan bu düşünce biçimi, söz gelimi mimarlık pratiklerini şiirle, felsefe yazını ev ekonomisini düzenleme ilkeleriyle, müzik üretimini tarih metinlerindeki zaman kavrayışlarıyla ilişkilendirmeye imkân sunar.

Tarihselleştirme problemine kavramsal alımlama sorunsalını da eklemek gerekir. Her alımlama pratiğine dair detaylıca akademik soruşturmalar yapılması gerekliliğiyle, burada kısa bir saptama yapmak yeterli olabilir. Araştırmacıların birbirinden farklı habitusları ile şekillenen, İslam mimarisi/sanatı kavramsallaştırmasını icat eden disiplin kurucularının Batı’da yer alması, kendi coğrafyalarında ilişkilendikleri taksonomik ve kavramsal araçları kaçınılmaz olarak araştırma malzemelerine ilaştırme yatkınlıklarıyla anlamlandırılabilir. İncelenen toplumsallıkların “edebiyat, dil, mitoloji, coğrafya, tarih ve inanç” (Hillenbrand, 2003, s. 6) formasyonlarına temas edememe halleri ya da Batılı alışkanlıklarla kavrama yatkınlıkları, İslam mimarlık tarihyazımında ciddiye alınması gereken açmazlar üretmektedir. Bir örnek, dini mimari-din dışı mimari ya da dinsel-sivil ayrımları özelinde verilebilir (Günenç, 2024). Tarihsel tecrübelerinde sanayi devrimi olmayan, Aydınlanma Çağı’nın gerilimini yaşamamış, kilise gibi dini-ekonomik bir örgütle toplumsal formasyonları gerilmemiş, bu biçimli otoritelere karşı aydınlanma savaşı vermemiş ve inanç formasyonlarında dini-seküler mekân ayrımları olmayan toplumların mekân üretimlerini geçmişe dönük “dini, sivil, seküler” karşıtlıklarla tasnifleminin ve bilgi nesnesi kılmanın problemlili olduğunu saptamak gerekir. Başka bir deyişle cami mimarlığının “dini mimarlık”, diğer üretimlerin ise “profan, din dışı” gibi terimlerle etiketlenme halinin anakronizm ürettiğini fark etmek anlamlı olur⁷.

Tarihselliğe temasla, Gülru Necipoğlu’nun teleolojik bir perspektifte “oryantalizm, ulusalcılık, romantizm, egzotizm, eklektisizm” içine sıkışmış bir tarihyazımının sorunsallaştırılması önerisini bu noktada hatırlatmak yerinde olabilir. Yazar, maddesel gerçekliğin, yani “şeylerin teorisi” üzerine soruşturma yürütmenin önemiyle, “İslami” nesnelerin siyasal ya da ideolojik araçsallaştırılma ile kendilerine yüklenen misyonda bir “kültür elçisi” olmak için “gücünün kalmadığını” vurgulaması önemsenmelidir (Necipoğlu, 2012). Bu önemseme, “İslam mimarisi ya da sanatı” kavramsallaştırmalarının bu biçimiyle artık işlemez hale geldiği gerçeği ile içsel bir yakınlık kurar. Ya kavramı ortadan kaldırmak ve yeni bir kavramsallaştırma üretmek ya da var olan semantik evreninin ve üretilme biçim-

⁷ Batı’dan alımlandığı biçimiyle Türkiyeli aktörler de içine doğdukları coğrafyanın tarih anlatılarını kurarken sorgulamaksızın bu ayrımları kullanırlar. Bkz. Yetkin, 1965 ve 1984; Arseven, 1950.

lerinin yapışökümüne uğratılması gerekir. Böylece “şeylerin teorisi” eksen alındığı andan itibaren, tarihsel tecrübeye yapılacak her anlamlı yolculuk, bugünden yüklenen anlamsal aşırılıkların ve kutsallaştırmaların ortadan kaybolmasına, “şeyleri” üretildiği zaman-mekânda toplumsal koordinatlarına yerleştirmek olağanlığına imkân sunabilir.

Neticede, mimarlık anlatılarının tarihyazımsal bir problem olarak kavrandığı andan itibaren daha soğukkanlı olmak mümkün olabilir. İdeolojilerin, günlük siyasal dilin, sığ sulara kapatılmış zaman anlayışının ve temsil hastalığının dünyayı ıskaladığı bir yerde, başına sıfat getirilen sanatsal/mimari nesneleri özgürleştirmek için var olduğuna şüphe duyulmayan bağlamlarından kopartılması gerekir. Bu anlamda mimarlık tarihyazımının dünyevileştirilmesi daha anlamlı olabilir; ayağına bağlanan prangalardan özgürleştirilmesi şartıyla.

Extended Abstract

Representational paradox in architectural historiography: Islamic architecture

Ömer Faruk Günenç⁸

This article critically examines the ways in which architectural practices are often interpreted as symbolic representations of contemporary ideologies, belief systems, and intellectual constructs. Within such interpretive frameworks, the architectural object itself is frequently silenced—its material and historical specificity overshadowed by retrospective meaning-making. Detached from its original socio-historical context, architecture becomes burdened with symbolic excesses that reflect present-day concerns rather than historical realities. This tendency reveals a deterministic interpretive mode in which the built environment is presumed to be shaped unilaterally by abstract, modern meanings.

Employing discourse analysis, this study interrogates the representational paradigms that dominate architectural historiography, with a particular focus on Islamic architecture. The discussion is structured around three key dimensions: (1) the limitations of spiritualist narratives embedded in art and architectural historiography; (2) the problematic nature of approaches that reduce architectural forms to expressions of cosmological or religious worldviews; and (3) a critical reconsideration of the unexamined assumptions that continue to shape architectural discourse. The article ultimately advocates for a secular and historically grounded reorientation in architectural historiography—one that resists the imposition of presentist meanings and seeks to recover the architectural object's autonomy within its own historical moment.

Two dominant tendencies can be observed in the taxonomies of art and architectural history. The first is the labeling of architectural works as “Islamic”; the second concerns the tension surrounding whether certain architectural formations should be classified as “Islamic,” “Turkish-Islamic,” or simply “Turkish.” In these acts of categorization, it is crucial not to overlook the plurality of meanings attributed to each term across different scholarly traditions. For instance, the notion of “Islam” differs significantly between Oleg Grabar and Titus Burckhardt, or

⁸ Assist. Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal University Architecture Faculty Architecture Department, Bolu, Türkiye, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7283-0105>
E-mail: omerfaruk.gunenc@ibu.edu.tr

Hilmi Ziya Ülken. Similarly, the conceptualizations of “Turkish-Islamic” by Doğan Kuban and Turgut Cansever are markedly distinct. These two tendencies can be understood as relatively separate, at times intersecting, yet often divergent quests for different forms of spiritual essence. One reflects a search for the “Spirit of Islam,” in which religion is frequently imagined as the acting agent—sometimes even the state is envisioned in this role. The other is centered on ethnicity, constructing a mythical narrative in which the “Turkish-Islamic spirit” either subordinates religion or reconfigures it in service of nationalism.

Among scholars who interpret architectural works as representations of cosmology or religious worldview—often aligned with the Perennial tradition and marked by a conflicted relationship with the Islamic Sufi tradition—figures such as Titus Burckhardt, Seyyed Hossein Nasr, Samer Akkach, Roger Garaudy, and Turgut Cansever are frequently cited. Here, one encounters a transfer of cosmological imagination into art and architectural historiography. The claim of a “correspondence between art and cosmology,” said to underlie all traditional arts of the premodern world, is reinforced by the invocation of a “sacred art” category composed of calligraphy, mosque architecture, and Qur’anic recitation—framed as directed toward a “supra-individual” purpose. In contrast, studies that situate architectural practices within socio-political conditions are often dismissed as “modern” and “non-Islamic.” Instead, it is asserted that these works can only be truly understood through the lens of “sacred science,” which does not rely on reason or empiricism, but rather on “intellectual contemplation of the archetypes of the celestial realm.” Once artistic practice is associated with religion, it is increasingly perceived as a reflection of that religion’s esoteric dimension. Architectural forms are imagined as manifestations of divine geometries residing in the realm of imagination, akin to Plato’s world of ideas—geometries said to descend from the “hidden treasures of the unseen.” In this vision, the creation of artwork is attributed to the practitioner’s contemplation of the archetypal world. Consequently, Islamic architecture is no longer understood through Cartesian geometry but through “sacred geometry” and the organizing presence of the sacred itself.

What questions do this intellectual model fail to ask? For example: Who were the agents involved in the creation of what is termed Islamic architecture? How were they trained, and what belief systems shaped their practices? Who were the individuals labeled as Islamic architects or artists, and how did they relate to religion? Why and how are they believed to have produced reflective or symbolic objects? How did they engage with materials, techniques, and technologies? How did architectural knowledge and practice evolve, and under what economic, political, and technological conditions? What conceptual repertoire were available when these works were produced? How did their creators perceive the world? Did they think about architecture with the same concepts we employ today? Did they experience uncertainty when adapting architectural elements and technolo-

gies? How did their perception of time differ from that of modern historiographers? Are architectural products truly passive reflections of thought, as is often claimed? To what extent can these works be considered manifestations or repetitions of cosmological truths? Can the notion that human creation mirrors divine creation be sustained? If so, what distinguishes divine creation from human production? More fundamentally, how meaningful is a historiography of architecture that is detached from its spatial-temporal context? The mirror metaphor also warrants scrutiny: Is the universe truly a mirror of God? Are architectural works classified as “Islamic” mirrors of Islam? Similarly, are objects imagined as “Turkish architecture” mirrors of Turkishness?

In this context, Gülru Necipoğlu’s critique of teleological historiography—deeply entangled with orientalism, nationalism, romanticism, exoticism, and eclecticism—remains highly relevant. Her emphasis on the materiality of objects and the “theory of things” underscores how so-called “Islamic” objects, once politically or ideologically instrumentalized, can no longer function as “cultural ambassadors”. This recognition highlights the need to either abandon such categories or to deconstruct their semantic universes and modes of production. When historiographical approaches are grounded in the “theory of things,” historical inquiry may begin to shed the burdens of symbolic excess and sanctification imposed by present-day frameworks—allowing us to re-situate architectural objects within their socio-historical coordinates. From this standpoint, architectural narratives can become more critically reflective. In a world misread by ideologies, political rhetoric, temporal flattening, and representational fixation, detaching artistic and architectural objects from the unquestioned contexts to which they have been bound may offer a path to their emancipation. In this sense, the secularization of architectural historiography emerges as not only desirable but necessary—provided it is accompanied by a liberation from the conceptual chains that have long constrained it.

Kaynakça/References

- Akkach, S. (2021). *Kozmoloji ve mîmârî: İslâm geleneği ve tasarım süreci üzerine okumalar*. (E. Tümer, Çev.). İstanbul: Nefes Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 2005)
- Arseven, C. E. (1928). *Türk san’atı*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Arseven, C. E. (1950). *Sanat ansiklopedisi* (3. Cilt). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C. E. (1952). *Sanat ansiklopedisi* (4. Cilt). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Aslanapa, O. (2021). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi (Orijinal eserin yayın tarihi İngilizce 1971 ve Türkçe 1984).
- Bertram, C. (2012). *Türk evini hayal etmek: eve dair kolektif düşler*. (M. Ratip, Çev.). İstanbul: İletişim Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 2008).
- Blair, S. S. and Bloom, J. M. (2003). The mirage of Islamic art: reflections on the study of an unwieldy field. *The Art Bulletin*, 85(1), 152-184.

- Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve batı'da kutsal sanat: sanatın ilkeleri ve yöntemleri*. (T. Uluç, Çev.). İstanbul: İnsan Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1967).
- Burckhardt, T. (2019). *İslam sanatı: dil ve anlam*. (T. Koç, Çev.). İstanbul: Klasik Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1976, 2009).
- Calinescu, M. (2010). *Modernliğin beş yüzü*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1987).
- Cansever, T. (1996). İslam mimârisi üzerine düşünceler. (M. Armağan, Çev.). *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 1(1), 119-146.
- Cansever, T. (2006). *İslâm'da şehir ve mimari*. İstanbul: Timaş Yay. (Birinci Baskı: İz Yay., 1997).
- Cansever, T. (2010). *Mimar Sinan*. İstanbul: Klasik Yay. (Birinci Baskı: Albaraka Yay., 2005).
- Creswell, K. A. C. (1979). *Early muslim architecture* (Volume II). New York: Hacker Art Books.
- Creswell, K. A. C. (1989). *A short account of early muslim architecture*. (J. W. Allan, Rev. and Enl. Ed.). Scholar Press.
- Crinson, M. (1996). *Empire building: victorian architecture and orientalism*. London and New York: Routledge.
- Diez, E. (1946). *Türk sanatı: başlangıcından günümüze kadar*. (O. Aslanapa, Çev.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- Flood, F. B. (2007). From the prophet to postmodernism? new world orders and the end of islamic art. E. Mansfield (Ed.), *Making art history: a changing discipline and its institutions* içinde (ss. 31-53). London: Routledge.
- Foucault, M. (2014). *Bilginin arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1969).
- Garaudy, R. (2017). *İslâm'ın aynası camiler*. (C. Aydın, çev.). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1985).
- Grabar, O. (2010). *İslam sanatının oluşumu*. (N. Yavuz, Çev.). İstanbul: Kanat Kitap Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1973 ve 1987).
- Grabar, O. (2022a). *İslam sanatı çalışmalarının inşası I: erken dönem islam sanatı 650-1100*. (D. Karakaya, Çev.). İstanbul: alBaraka Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 2005).
- Grabar, O. (2022b). *İslam sanatı çalışmalarının inşası II: islami görsel kültür 1100-1800* (H. Doğan, Çev.). İstanbul: alBaraka Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 2006).
- Güvenç, Ö. F. (2016). Bir mitolojik 'yapı': 'Mardin evi'nde mahremiyet. *Sosyoloji Divanı*, 7, 23-36.
- Güvenç, Ö. F. (2021). *Osmanlı mimarlık dilinin yeniden üretimi: 1830'lardan 1930'lara bir kavramlar tarihi denemesi*. Ankara: İdealkent Yay.
- Güvenç, Ö. F. (2024). Anadolu'da 19. yüzyıldan günümüze bir kavram alımlama pratiği: civil architecture. E. Soysal (Edt.), 8. *Kent araştırmaları kongresi: cumhuriyet'in 100. yılında kent içinde* (ss. 46-50). Ankara: İdealkent Yay.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: tamamlanmamış bir proje. N. Zekâ (haz.), *Postmodernizm: jameson, lyotard, habermas içinde* (ss. 31-44). İstanbul: Kıyı Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1983).

- Hafız, M. (2015). Gelenekselci ekolün kutsal sanat doktrini. S. Eren ve A. Öztürk (edt.), *Doğu'dan batı'ya düşüncenin serüveni 10. cilt içinde* (ss. 827-857). İstanbul: İnsan Yay.
- Hillenbrand, R. (2003). Studying Islamic architecture: challenges and perspective. *Architectural History*, 46, 1-18.
doi: <https://doi.org/10.2307/1568797>
- Karadeniz, S. (2018). Bir kavram habitusu denemesi kutsal. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(56), 376-388.
doi: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20185639011>
- Kuban, D. (1982). *Türk ve İslâm sanatı üzerine denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay.
- Mülayim, S. (2021). *İslâm sanatı: büyük bildirinin göstergeleri*. (A. Doğanay, Ed.). İstanbul: İSAM Yay. (Birinci Baskı, 2010)
- Nasr, S. H. (2019). *İslâm sanatı ve maneviyatı*. (A. Demirhan, Çev.). İstanbul: İnsan Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1987).
- Necipoğlu, G. (2012). The concept of islamic art: inherited discourses and new approaches. *Journal of Art Historiography*, 6. <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/>
- Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan sözlük: çağdaş türkçenin etimolojisi* (Genişletilmiş bs.). İstanbul: Liber Yay.
- Panofsky, E. (2020). *Gotik mimarlık ve skolastik felsefe: ortaçağda sanat felsefe ve din arasındaki benzerliklerin incelenmesi*. (E. Akyürek, Çev.). İstanbul: Kalcı Yay. (Orijinal eserin yayın tarihi 1951).
- Rabbat, N. (2012). What is islamic architecture anyway?. *Journal of Art Historiography*, 6. <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/>
- Suphi, H. (1329/1914). Eski Türk evleri. *Türk Yurdu*, 12, 1216-1221.
- Suphi, H. (1330/1914). Eski Türk evleri. *Türk Yurdu*, 6(62), 2063-2069.
- Tanyeli, U. (2011). *Rüya inşa itiraz: mimari eleştiri metinleri*. İstanbul: Boyut Yay.
- Tanyeli, U. (2012a). *İstanbul'da mekan mahremiyetinin ihlali ve teşhiri: gerilimli bir tarihçe ve 41 fotoğraf*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. (2012b). İslam mimarlığı historiografisi üzerine kısa birkaç not. *Arredamento Mimarlık*, 254, 87-91.
- Toprak, M. (2007). Nietzsche'nin décadence düşüncesi. *Felsefelogos*. 33-34, 83-93.
- Ülken, H. Z. (1948). *İslam sanatı*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay.
- Yetkin, S. K. (1965). *İslâm mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi (Genişletilmiş 3. Baskı).
- Yetkin, S. K. (1984). *İslâm ülkelerinde sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi. (İlk Basım: Cem Yayınevi, 1974).

Ömer Faruk Günenç

"19. Yüzyıl Mardin Barınma Kültürü: 1837-1866" başlıklı çalışmasıyla yüksek lisans, "Osmanlı Mimarlık Dilinin Yeniden Üretimi: 1830'lardan 1930'lara Bir Kavramlar Tarihi Denemesi" araştırmasıyla doktora derecesini aldı. Ocak 2011-Aralık 2022 yılları arasında Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Bölümünde görev

yaptı. Aralık 2022’den bu yana Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mimarlık Bölümünde çalışmaktadır. Ocak 2023’ten beri İdealkent Dergisinde mimarlık alan editörü olarak görev yapmaktadır. 15 yıldır insani yardım gönüllüsüdür. Çalışma alanları arasında Osmanlı mimarlığı, Cumhuriyet dönemi mimarlığı, İslam mimarlığı, insani yardım ve mimarlık, biyosiyaset, barınma kültürü ve çağdaş mimarlıklar yer alır.

Received a master’s degree for the thesis titled “19th Century Housing Culture in the City of Mardin: 1837-1866” and a doctorate for the research “The Reproduction of the Ottoman Language of Architecture: An Investigation of the History of Concepts from the 1830s to 1930s.” Worked at Mardin Artuklu University Department of Architecture from January 2011 to December 2022. Currently working at Bolu Abant İzzet Baysal University Department of Architecture since December 2022. Serving as the architecture editor for Idealkent Journal since January 2023. Has been a humanitarian aid volunteer for 15 years. Fields of study include Ottoman architecture, Republican architecture, Islamic architecture, humanitarian aid and architecture, biopolitics, dwelling cultures, and contemporary architecture.

E-posta: omerfaruk.gunenc@ibu.edu.tr

Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur / *It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.*

Telif Hakkı ve Lisans/Copyright & License: Dergimizde yayımlanan çalışmaların telif hakları dergimizde olup, CC-BY-NC-ND lisansı ile açık erişim olarak yayımlanmaktadır. / *The copyrights of the works published in our journal belong to the journal, and they are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.*

Değerlendirme/Reviewers Two external reviewers: İki Dış Hakem / *Çift Taraflı Körleme/Doble-blind*

Yapay Zeka Beyanı/AI Disclosure: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir. / *AI Disclosure No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content of the study was produced by the authors in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.*

Etik Bildirim/Complaints: bilgi@idealkentdergisi.com

Çıkar Çatışması/Conflicts of Interest: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir / *There is no conflict of interest in this study.*