

İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi Istanbul University Journal of Translation Studies

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Osmanlı Dönemi Tercüme Anlayışını Mimarlık Bağlamında Düşünmek: Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne Tercümesi

Rethinking the Ottoman Approach to Translation in an Architectural Context: The
Translation of the Hagia Sophia Church into the Hagia Sophia Mosque



Büşra Özaydın Çat¹  

¹ Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Öz

Ayasofya uzun hayatına farklı imparatorluklar, dinler ve işlevler sığdırmış, toplumsal, siyasal, bilimsel birçok olaya ev sahipliği ve tanıklık etmiştir. Bu çalışmanın amacı yapının fonksiyonunda fethin ardından gerçekleşen değişimi basit bir fonksiyon değişikliğine indirgeyen kavramsal tartışmayı tercüme kavramı bağlamında yeni bir zemine taşımaktır.

Çalışma kapsamında Osmanlı'da bir tür metin üretme yöntemi olarak kullanılan ve farklı uygulamaları olan tercüme faaliyeti mimarlık bağlamında düşünülmüş ve fethin ardından Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercüme edildiği iddia edilmiştir. Bu iddia doğrultusunda kiliseden camiye gerçekleşen tercümenin okunabilirliği Ayasofya ile ilgili üretilen görsel temsil araçları üzerinden araştırılmış ve bu araçlarının üretimi benzeştirici ve yabancılaştırıcı çeviri stratejileri bağlamında ele alınmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne dönüşümünde, yapıdaki mekânsal dönüşümler, dini mekân sembol ve elemanlarındaki yer değişikliği ve dönemsel olarak farklılık gösteren ekler bağlamında üç farklı mekânsal tercüme stratejisi/uygulaması tespit edilmiş ve mekânsal tercümelerde tıpkı edebi tercümelerde olduğu gibi kültüre ve zamana özgü uygulamaların olabileceği görülmüştür. Öte yandan çeşitli minyatürler, gravürler ve çizimler üzerinden yapılan incelemede müelliflerin kullandığı yabancılaştırıcı çeviri stratejilerinin tercümenin okunabilirliğini artırdığı tespit edilmiştir.

Çalışma kapsamında Ayasofya Kilisesi'nden Ayasofya Camisi'ne gerçekleşen değişimin basit bir fonksiyon değişimi ötesinde kültüre ve zamana özgü tercüme kavramı bağlamında ele alınması Osmanlı zihniyet dünyasını bütünsel bir perspektiften okumayı sağlamıştır.

Abstract

This study aims to relocate the conceptual discussion of the post-conquest transformation in Hagia Sophia's function onto a new theoretical ground through the lens of translation.

This study approaches translation -understood in Ottoman literary culture as a diverse and dynamic practice of textual production- as a conceptual tool for thinking about architectural transformation. From this perspective, it is proposed that the transformation of the Hagia Sophia Church into the Hagia Sophia Mosque can be understood as an act of translation. Consistent with this claim it is deemed appropriate to investigate the legibility of the translation from church to mosque through visual representational tools. In this study, the production of visual representational tools is examined within the framework of "domesticating" and "foreignizing" translation strategies.



Atıf | Citation: Özaydın Çat, B. (2025). Osmanlı dönemi tercüme anlayışını mimarlık bağlamında düşünmek: Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesi. *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi–Istanbul University Journal of Translation Studies*, (23), 19-48. <https://doi.org/10.26650/iujts.2025.1725714>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

 2025. Özaydın Çat, B.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Büşra Özaydın Çat ozaydin.busra@gmail.com



In the findings section of the study, the translation of the Hagia Sophia Church into the Hagia Sophia Mosque is examined through three spatial translation strategies; spatial transformations, the relocation of religious symbols and elements, and period-specific architectural additions.

By framing the transformation from the Hagia Sophia Church to the Hagia Sophia Mosque as a culture-bounded and time-bounded act of translation, allows for a more comprehensive reading of the Ottoman epistemological framework.

Anahtar Kelimeler Ayasofya • tercüme • görsel temsil araçları • yabancılaştırıcı çeviri • mekânsal dönüşüm

Keywords Hagia Sophia • translation • visual representational tools • foreignizing translation • spatial transformation

Extended Summary

Hagia Sophia, throughout its long history, has encompassed various empires, religions, and functions, and has hosted and witnessed numerous social, political, and scientific events. To describe the transformation in the function of this significant monument following the conquest, different concepts have been used in the Turkish architectural historiography literature. The terms most frequently used to describe this transformation such as “tahvil etmek” (Öz, 1953, s. 3), “camiye kalbetmek” (Duyuran, 1953, s.10), “tahvil suretiyle ele almak” (Öz, 1962, s. 29), tend to reduce the shift from church to mosque to a mere functional change. The modern perspective adopted by architectural historians - shaped by their own temporal and spatial contexts- tends to interpret this transformation through a representational framework rooted in orthographic conventions. As a result, the ways in which this transformation occurred in a world dominated by traditional epistemes are often overlooked or disregarded. This article aims to reconceptualize the transformation that occurred in the fifteenth century by situating it within a new interpretive framework grounded in the concept of translation, understood here as a theoretical tool for examining processes of cultural continuity, displacement, and transformation.

This study approaches translation -understood in Ottoman literary culture as a diverse and dynamic practice of textual production- as a conceptual tool for thinking about architectural transformation. From this perspective, it is proposed that the transformation of the Hagia Sophia Church into the Hagia Sophia Mosque can be understood as an act of translation. Consistent with this claim it is deemed appropriate to investigate the legibility of the translation from church to mosque through visual representational tools that speak about Hagia Sophia such as miniatures, engravings, and other drawings. The method employed in this article is an adaptation of the approach used in literary translation studies, applied here to architectural translations. In Ottoman translation studies, works produced about texts and ‘sebeb-i telif’ and ‘sebeb-i tercüme’ sections within texts -which contain statements about the texts themselves- are examined as part of the methodological approach. Furthermore, in this study, the production of visual representational tools is examined within the framework of “domesticating” and “foreignizing” translation strategies.

In the findings section of the study, the translation of the Hagia Sophia Church into the Hagia Sophia Mosque is examined through three spatial translation strategies; spatial transformations, the relocation of religious symbols and elements, and period-specific architectural additions. In the section on spatial transformations, the article examines how parts of the building originally designed for Christian religious rituals were refunctionalized after the conquest to align with the spatial and liturgical requirements of mosque architecture. In this section, spatial translations are examined through specific cases such as the transformation of the narthexes into the forecourt (son cemaat yeri), the baptistery into royal tombs (şehzade türbeleri), and the treasury into a food storage area. These spatial transformations are examined in the study through the drawings included in the Fossati Album. Another area in which the spatial translation of the Hagia Sophia Church into the Hagia Sophia Mosque is examined in the study is the relocation of religious spatial symbols and elements through practices of removal and replacement. This section focuses on key examples of spatial and representational displacement, including, the cross and bell tower replaced by minarets; the altar and bema substituted with mihrab, minbar, and müezzin’s mahfil; and the replacement of Christian visual representations with Islamic textual (calligraphic) inscriptions. The visual sources through which these spatial displacements are analyzed include: the depiction of Hagia Sophia in Seyyid Lokman’s *Şehname-i Selim Han*, attributed to Üstad Osman; Guillaume-Joseph Grelot’s 1672 drawing; and Cornelius Loos’s 1711 rendering of the

structure. The last spatial translation strategy explored in the study focuses on the architectural additions made to Hagia Sophia, which played a significant role in reconfiguring the building's function and meaning as a mosque. Similar to how translation strategies in Ottoman literary practices shifted depending on the geographical origin of the source text, the interventions made to Hagia Sophia over the centuries -shaped by the evolving dynamics of the Empire- diversified different forms such as additions, removals, uncoverings, enclosures, and restorations. In this section, these interventions are examined within a chronological narrative, and each intervention is evaluated in terms of its type -religious, educational, cultural, decorative, functional, or public.

On the other hand, it has been observed that various miniatures, engravings, and drawings produced through foreignizing translation strategies have enhanced the legibility of the translation. By framing the transformation from the Hagia Sophia Church to the Hagia Sophia Mosque not merely as a functional change, but as a culture-bounded and time-bounded act of translation, allows for a more comprehensive reading of the Ottoman epistemological framework. This perspective proposes a new conceptual ground for rethinking the long-standing and, in certain respects, gridlocked debates surrounding Hagia Sophia.

Giriş

Uzun hayatına farklı imparatorluklar, farklı dinler ve işlevler sığdıran; toplumsal, siyasal, bilimsel birçok farklı olaya ev sahipliği ve tanıklık eden Ayasofya'nın kullanımında 1453 yılında fethin ardından gerçekleşen değişiklik için Türkiye mimarlık tarihyazımında farklı kavramlar ve kavram grupları kullanılmıştır. Bu değişim için sıklıkla kullanılan "çevirmek" kavramının yanı sıra "tahvil etmek" (Öz, 1953, s. 3), "camiye kalbetmek" (Duyuran, 1953, s.10) ve "tahvil suretiyle ele almak" (Öz, 1962, s. 29) gibi kavramlar yapının kiliseden camiye doğru gerçekleşen bu değişimini sadece bir fonksiyon değişimine indirgemekte, bunu yaparken de kilise ve cami fonksiyonları için şeyler arasında bu değişimi mümkün kılan bir ayrışmaya, mesafeye işaret etmektedir. Oysa bu değişimin gerçekleştiği dünyada fethedilen şehrin kilisesi ve fethedenin camisi arasında geleneksel zihniyet bağlamında böyle bir ayrışma bulunmamaktadır. Mimarlık tarihi yazarlarının kendi içinde bulundukları zaman-mekânsal bağlamın ürünü olan modern bakış bu değişimi belirli bir filtreden geçen ortografik bir okumaya tabi tutmakta bu da geleneksel epistemenin hâkim olduğu dünyada gerçekleşen bu değişimin nasıl vuku bulduğunun ve nasıl sonuçlandığının görmezden gelinmesine sebep olmaktadır. Bu makale on beşinci yüzyılda gerçekleşen bu değişimi ve sonrasında dönen tartışmayı tercüme kavramı bağlamında yeni bir zemine taşımayı önermektedir.

Çalışma kapsamında Osmanlı'da bir tür metin üretme aracı olarak kullanılan ve içinde çok çeşitli uygulamaları barındıran tercüme faaliyeti mimarlık bağlamında düşünülmekte ve bu bağlamda Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercüme edildiği iddia edilmektedir. Bu iddia doğrultusunda kiliseden camiye gerçekleşen tercümenin okunabilirliğinin Ayasofya ile ilgili üretilen (Ayasofya hakkında konuşan) minyatürler, gravürler ve diğer çizimler gibi görsel temsil araçları üzerinden incelenmesi uygun görülmüştür. Bu yöntem Osmanlı edebi metinleri ile ilgili yapılacak tercüme çalışmalarında metinler hakkında üretilen eserlerde ya da bu metinlerin kendi hakkında ifadelerin yer aldığı sebep-i telif ve sebep-i tercüme bölümlerinde yapılacak araştırmalara benzetilebilir. Öte yandan dönemin görsel temsil araçları tercümenin okunabilirliği için önemli veriler sunuyor olsa da zaman zaman bu temsil araçlarının üretimlerinin de müellifinin kendi zaman-mekânsal koşullarını içinde barındırması ve bu nedenle temsil araçlarının da bir tür çeviri olması nedeniyle zorlayıcı durumlar ortaya çıkmaktadır. Başka bir ifade ile bu görsel temsil araçları Ayasofya'yı üretildikleri dönemki halde değil, müellifinin onu gördüğü ve yansıtmak istediği biçimde göstermektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında bu temsil araçları öncelikle üretilme koşullarının habercisi olan müelliflerinin içinde bulundukları zaman-mekânsal koşullar bağlamında değerlendirilmiş ve eş zamanlı olarak başka görsel temsil araçları ya da yazılı temsil araçları ile birlikte okunmuştur.

Bu çalışma kapsamında Osmanlı'da edebi metin üretme yöntemi olan tercüme faaliyetlerinin mimarlık bağlamında değerlendirilmesi aracılığıyla öncelikle Türkiye ve Osmanlı odaklı çeviri çalışmalarında 1990'lardan itibaren gündeme gelen çevirinin kültüre ve zamana özgü olması ile ilgili tartışmaya mimarlık bağlamından bir katkı sunulması hedeflenmektedir. 90'larda bu konuda başlayan ve zamanla Çeviribilim disiplinin sınırlarını aşarak Türk Dili ve Edebiyatı disiplinini de dâhil eden tartışmanın sınırlarının bu makale ile mimarlık disiplinini de içine dahil ederek genişletilmesi hedeflenmektedir. Ayrıca kültüre ve zamana özgü tercüme kavramı bağlamında Ayasofya Kilisesi'den Ayasofya Camisi'ne gerçekleşen değişimin tercüme bağlamında ele alınması Osmanlı zihniyet dünyasını bütünsel bir perspektiften okumayı sağlamakta, bu kapsamda günümüze kadar gelen ve bazı noktalarda tıkanan tartışmalara yeni bir zemin önermektedir.

Kültüre ve Zamana Özgü Tercüme Anlayışı ve Bir Metin Üretme Yöntemi Olarak Tercüme

Bu bölümde öncelikle çalışma kapsamında neden tercüme kavramının kullanıldığı açıklanacaktır. Çeviri kavramı bu çalışmada olduğu gibi disiplinlerarası çalışmalarda sıklıkla kullanılmaktadır. Çeviri kavramının mimarlık ve mekân kuramları bağlamında kullanıldığı öncü çalışmalardan biri Robin Evans'ın 1986 tarihli¹ "Translations From Drawings to Buildings" başlıklı makalesidir. Evans makalesinde mimari üretimin sadece bir inşa eylemi olmadığını aynı zamanda bir aktarım, dönüşüm ve çeviri pratiği olduğunu dile getirmiştir. Yazar çalışmasında çeviri kavramını çizim ve bina arasında temsil üzerinden kurulan doğrudan ilişkinin yerine kullanır ve çizimin binayı birebir yansıtmadığını, arada anlamın, formun, malzemenin ve dolayısıyla mekânsal deneyimin değiştiğini çeviri üzerinden anlatır. Evans'ın mimari temsil ve çeviri arasında kurduğu ilişki Türkiye mimarlık literatüründe sıklıkla kullanılmıştır. Zeynep Gül Söhmen, *Mimari Temsil Yöntemlerinin Mimesis, Yeniden Üretim, Çeviri ve Anlatı Kavramları Üzerinden İncelenmesi* (2011) başlıklı yüksek lisans tezinde çeviri ile ilişkilendirdiği mimari temsilin yanılsama payı üzerinde durmuş ve bu yanılsama payının tasarım sürecinde yeni anlamlar üretmeye yardımcı olduğunu söylemiştir. Benzer biçimde Başak Eren, *Mimari Temsilde Çevirinin Yaratıcı Boşlukları* (2020) başlıklı yüksek lisans tezinde mimari temsil-çeviri ilişkisi üzerinden mimari temsillerin boşluklu yapısı nedeniyle mimari fikri bütünüyle yansıtmadığını ve bu boşluklarda gerçekleşen çeviriler aracılığıyla tasarım sürecinin yaratıcı bir süreç olarak tanımlandığını söylemiştir. Sırma Bilir ise *Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân ve "Biçem Alıştırmaları" Metni Üzerinden Disiplinlerarası Bir Çeviri Araştırması* (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde çevirinin yazma eylemindeki yaratıcı özelliğini mimarlık alanına aktararak, bir tasarım nesnesi olan mekânı bir çeviri nesnesi olarak düşünmeyi ve mekânsal çeşitliliği çeviri aracılığıyla üretmeyi önermiştir. Çeviriyi mekân ve bellek üzerinden ele alan Gamze Okumuş ise *Göçmen Belleğinin Mekânı Kurgulama ve Yeniden Üretim Biçimleri: Kolaj, Montaj ve Çeviri* (2017) başlıklı yüksek lisans tezinde çeviriyi göç deneyiminin kendisini açıklayan bir metafor olarak ele almış ve göçmenin yaşamını, sürekli bir yerden bir yere, bir dilden bir başka dile, bir kültürel bağlamdan diğerine yapılan çevirilerle kurgulamıştır. Okumuş'un çalışmasında göçmenin belleği geçmişin imajlarını birebir taşımak yerine, onları çevirerek yeniden kurar. Önceki örneklerde mimari fikrin yer değiştirmesi üzerine kurgulanan anlatının ötesinde Esra Akcan, *Çeviride Modern Olan, Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri* (2009) başlıklı kitabında sadece insanların ve fikirlerin değil, sermayenin, teknolojilerin, bilginin ve imgelerin de yer değiştirdiği fikrinden hareketle günümüzde yalın olarak yerel ya da yalın olarak küresel bir bulunmanın olamayacağını söyleyerek modernleşmeyi iç içe geçmiş tarihlerini çeviri kavramı üzerinden açıklamıştır. Çevirinin mimarlık ve daha geniş anlamda mekân kuramları bağlamında kullanıldığı bu örnekler çevirinin tanımlı bir yerden bir diğerine aktarımı üzerine temellenen ikili yapısını vurgular niteliktedir.

¹Bu metin ilk olarak 1986 yılında yayımlanmış, Evans'ın ölümünün ardından, 1997 yılında yazarın diğer makalelerinin de yer aldığı *Translations from Drawing to Building and Other Essays* başlıklı derleme kitapta tekrar yayımlanmıştır.



Öte yandan çevirinin metafor olarak kullanıldığı bazı araştırmalarda, çeviri kavramı sıklıkla tercüme kavramı ile karıştırılmakta ve kavramın tarihsel arka planı görmezden gelinerek Osmanlı kültürünün kendine özgü aktarım olgusu olan ve farklı uygulamalara tekabül eden tercüme kavramı modern bir kavram olan çeviri yerine kullanılabilir. Bu durum geleneksel epistemenin hâkim olduğu Osmanlı zihniyet dünyasında farklı uygulama stratejileriyle önemli bir metin üretme yöntemi olan tercümenin bu yapısının göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Örneğin Deniz Güner, “Bütünleşme İdeali, İlişkisellik ve Tercüme” (2016) başlıklı makalesinde kavramın tarihsel arka planı dikkate alınmaksızın mimarın, mimari üretimin gerçekleştiği ve belirginleşen farklı uzmanlık alanlarındaki bilgiyi birbirine tercüme edebilme becerisi kazanması gerektiğini söylemiştir. Derya Yorgancıoğlu ise *Steven Holl: A Translation of Phenomenological Philosophy into the Realm of Architecture / Steven Holl: Olgubilimsel Felsefenin Mimarlığa Tercümesi* (2004) başlıklı tezinde Steven Holl’un fenomenoloji alanının yaklaşımlarını mimari üretimlerine tercüme ettiği söylemiştir. Bu çalışmada da kavram tarihsel arka planında uzak bir biçimde kullanılmıştır. İki kavramın birbiri yerine kullanımı ile ilgili bir diğer örnek ise Doğan Kuban’ın *Sinan’ın Sanatı ve Selimiye* (1997, 137) isimli kitabında Kılıç Ali Paşa Camisi’den bir Ayasofya çevirisi olarak söz etmiş olmasıdır. Kuban yapının “Sinan’dan beklenmeyen ayrıntılar” olarak söz ettiği mekansal kurgusunu caminin banisi olan Kılıç Ali Paşa’nın Ayasofya’ya olan ilgisi ile açıklamış ve yapının Ayasofya’nın bir çevirisi olduğunu söylemiştir. Bu örneklerde olduğu gibi iki kavramın birbiri yerine kullanımı özellikle tercüme kavramının Osmanlı zihniyet dünyası ve buna bağlı gelişen kültürel üretim alanındaki özgün yönünün göz ardı edilmesine neden olmuştur. Oysa çeviri kavramının, tanımlı yerler arasındaki aktarımı niteleyen ikili yapısına karşılık, tercüme kavramı çoklu perspektifler açan ve bütüncül düşünmeye imkân veren ve bu haliyle sadece edebiyat alanında değil bu çalışmada olduğu gibi mimarlık alanında da -bu çalışma kapsamında tercüme bir yapı üretme aracı olarak değerlendiriyor-bugün anlaşılması güç olan ya da belirli zeminden öteye gidemediği için tıkanan tartışma alanları için yeni bir perspektif önermektedir. Fethin ardından Ayasofya’nın fonksiyonunda (Bizans kilisesinden Osmanlı camisine) ve beraberinde algısındaki değişikliğin, modern öncesi dönemde, böylesi ikiliklerin kurulmadığı bir ortamda gerçekleşmiş olması nedeniyle çalışmada bu dönüşüm için tercüme kavramının kullanılması uygun görülmüştür.

Öte yandan iki kavramın mimarlık ve mekân çalışmalarında birbiri yerine kullanımının önemli bir sebebinin edebiyat ve çeviribilim alanlarında süregelen tartışmalar olduğu iddia edilebilir. Çeviri ile ilgili yapılan çalışmalarda, bu çalışmada tercih edilmesi ile birlikte önemli bir fark yaratan tercüme kavramı ve geleneğinin görmezden gelinmesinin iki önemli sebebi olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi çeviri faaliyetlerinde kaynak metnin alanına yönelik sınırlı bakış açısı iken bir diğeri ise çeviri uygulamalarının sorunlu değerlendirilme biçimidir. Osmanlı’daki tercüme faaliyetlerinin değerlendirilmesiyle ilgili alanı tıkayan en önemli yanılgı tercüme faaliyetlerinin Tanzimat Dönemi’nde Batı dillerinden yapılan çeviriler üzerinden başlatılması ve değerlendirilmesidir. Sadık Yazar Doğu dillerinin hem dolaysız hem de aracı/vasıta dil olarak erken dönemlerde Osmanlı tercüme faaliyetlerine kaynaklık ettiğini söylemiştir (Yazar, 2020). Yazar ayrıca on yedinci yüzyıla kadar Batı kaynaklı hiçbir çevirinin yapılmadığı yönündeki görüşlerin tahsise muhtaç olduğunu, on sekizinci yüzyılın sonuna kadar Rumca, Latince, Fransızca ve Almanca ile sınırlı kalan Batı etkisinin ise on dokuzuncu yüzyıldan itibaren İngilizce, İtalyanca, Rusça, Bulgarca ve Hırvatça ile genişlediğini hatırlatmıştır (Yazar, 2011). Çeviri çalışmalarında, ele alınan çevirilerin sorunlu değerlendirilmesi sonucu tercüme kavramının görmezden gelinmesinin sebebinin Cemal Demircioğlu Cumhuriyet’in Osmanlı’ya ideolojik yaklaşımı ile ilişkilendirmiş ve bu kapsamda erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı çeviri tarihi ile ilgili çalışmalarda ağırlıklı olarak kanonlaşmış yazarlara ve onların Batı’dan yaptıkları çevirilere yer verildiğini, Osmanlı yerleşik çeviri fenomenlerinin dışlandığını, malzemenin tektipleştirildiğini ve sadakatin ana çeviri sorunsalı sayıldığını söylemiştir (Demircioğlu, 2016).

Çeviri ve tercüme kavramlarının birbirinden ayrı düşünülmesi ve tercümenin kültüre ve zamana özgü bir kavram olarak incelenmesi gerektiğine yönelik görüşler ilk olarak Saliha Paker tarafından gündeme getirilmiştir. Paker “Translation as Terceme and Nazire: Culture-bound Concepts and Their Implications for a Conceptual Framework for Research on Ottoman Translation History”² (Paker, 2002) başlıklı metninde “terceme” kavramının Osmanlı kültürüne bağlı geniş kapsamlı bir kavram olduğunu söylemiştir. Çalışmasında Zehra Toska, Walter Andrews, Victoria Holbrook gibi Arap, Fars ve Türk edebi gelenekleri arasında metinlerarası etkileşim ve aktarım ilişkilerine odaklanan Osmanlı edebiyatı uzmanlarının çalışmalarına referans veren Paker, Arap, Fars ve Türk etkileşimleri aracılığıyla gerçekleşen “melezleşme” süreci ve bunun sonucunda ortaya çıkan “Osmanlı kültürlerarası alan”a (Paker, 2002, s. 137-138) işaret etmiştir. Paker’e göre Osmanlı edebiyatının belirleyici ögesi bu melezleşmiş kültürlerarası alandır. Tercüme bu üç dilli ve üç kültürlü alanda gerçekleşen aktarım pratiklerinin bütününe işaret eder.

Saliha Paker Osmanlı şair-mütercimlerinin etkinliklerini anlayabilmek için üretimlerini gerçekleştirdikleri “Osmanlı kültürlerarası alan”ın bir edebiyat ve kültür dizgesi olarak analiz edilmesi gerektiğini çünkü şair ve mütercimlerin üretimlerini bu alanda ve melezleşme konvansiyonlarına uygun olarak gerçekleştirildiğini söylemiştir (Paker, 2002). Paker’in işaret ettiği melezleşme konvansiyonları büyük oranda geleneksel episteme içinde üretim faaliyetlerini biçimlendiren benzerlik ve tekrar düzeni üzerine kuruludur. Şair ve mütercimlerin bu üretimleri günümüzde telif ve özgünlük tartışmalarına sıkıştırılamayacak kadar zengin bir çeşitlilik içermektedir. Paker şair ve mütercimlerin amacını dönemleri için kanonik sayılabilecek bir eseri esas alarak, içinde bulundukları edebî-toplumsal-tarihsel bağlamda yeni ve farklı olabilecek bilgileri gündeme getirmek ve bu kapsamda bu eseri uygun gördükleri doğrultuda genişletip, eksiltmek ya da başka kaynaklarla beslemek olarak tanımlamıştır (Paker, 2014). Paker’in Osmanlı şair ve mütercimlerinin üretimleri üzerinden verdiği bu örnek Osmanlı geleneksel tercüme anlayışını önemli ölçüde tanımlamakta ve tercümenin günümüzde hâkim olan “kaynak metne tam olarak bağlılık” (Paker, 2014) anlayışı üzerine kurulu çeviri anlayışından farkına işaret etmektedir. Osmanlı tercüme anlayışı, içinde hem kaynak metne kelimesi kelimesine sadakati, hem ona belirli ölçüde bağlı kalarak fakat tercüme eden kişinin görüşleri ve tercihleri doğrultusunda genişletip eksiltmeyi ya da başka kaynaklarla metni beslemeyi içeren “çok çeşitli bir yeniden-yazma pratiklerini” (Paker, 2014, s. 42) kapsamaktadır.

Çeviri ve tercüme kavramlarının kültüre ve zamana özgü farklılaşmasına vurgu yapan bir diğer isim ise Zehra Toska’dır. Toska çevirilerin sadece Tanzimat döneminde edebiyatın yeniden yapılandırılmasında değil, on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda Anadolu’da edebiyatın oluşumunda da önemli bir enstrüman olduğunu söylemiş ve bu kapsamda Beylikler döneminden itibaren yapılan çevirilerde çevirmenlerin kullandığı çeviri stratejilerinin incelenmesi gerekliliği vurgusunu yapmıştır (Toska, 2000). Toska’nın önerdiği çeviri stratejilerine yönelik araştırma, metinler ve dolayısıyla kültürler arası aktarımın yöntemlerini, metinlerin birbirinden alma ya da geride bırakma seviyesini göstermesi bağlamında oldukça önemlidir. Toska’nın çeviri stratejileri bağlamında yapılacak araştırmalar kapsamında ortaya attığı önemli soru ise Arap ve Fars gibi “aynı” medeniyet dairesinden yapılan çeviriler ile Tanzimat döneminde olduğu gibi “ayrı” medeniyet dairelerinden yapılan çeviriler arasında fark olup olmadığıdır (Toska, 2000). Bu durum modern çeviri ve geleneksel tercüme faaliyetleri arasındaki farka da işaret etmektedir.

Zehra Toska Osmanlı çeviri etkinliğinin doğru anlaşılabilmesi için onun yerleşik divan şiiri geleneği bağlamında incelenmesi gerektiğine işaret etmiştir (Toska, 2000, s. 191). Bu kapsamda yapılacak çalışmalarda iki

²Bu çalışma ilk olarak 2000 yılında Manchester Üniversitesi’nde düzenlenen “Research Models in Translation Studies” adlı konferansta sunulmuş ve 2002 yılında “Translation as Terceme and Nazire: Culture-bound Concepts and Their Implications for a Conceptual Framework for Research on Ottoman Translation History” başlığıyla, Theo Hermans’ın editörlüğünde yayımlanan *Crosscultural Transgressions, Research Models in Translation Studies II, Historical and Ideological Issues* isimli kitapta yer almıştır. Metin 2009 yılında Türkçeye çevrilerek “Terceme ve Nazire Olarak Çeviri: Kültüre Bağlı Kavramlar ve Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmalarına Bir Kavramsal Çerçeve Sunmak” başlığıyla *Journal of Turkish Studies*’te yayımlanmıştır.

yönteme vurgu yapmaktadır. Bunlardan biri tercümelerin kaynak metin ile birlikte incelenmesi gerekliliğidir. Böylece erek metin ve kaynak metin arasındaki aktarım ilişkileri, kaynak metindeki neye, erek metinde nasıl karşılık bulunduğu/bulunamadığı ya da çeviri metnin kaynak metinden nasıl farklılaştığı analiz edilebilecektir. Burada ikili yapı üzerinden başlatılan araştırmanın Osmanlı tercüme geleneği bağlamında yetersiz kaldığı anlaşılabilecektir. Toska'nın vurgu yaptığı bir diğer nokta ise şair ve mütercimlerin kendi söylemleridir. Yazar gerek tezkirelere gerekse şair ve mütercimlerin metinlerin sebep-i telif bölümlerinde kendi eserleri hakkında ya da başka eserler hakkındaki değerlendirmelerine bakılarak geleneğin ürettiği kültüre-özgü kavramların ve uygulama biçimlerinin saptanabileceğini söylemiştir (Toska, 2000).

Çalışmalarında Osmanlı tercüme anlayışının kültüre ve zamana özgünlüğüne vurgu yapan bir diğer isim ise Cemal Demircioğlu'dur. Demircioğlu 1990'ların sonundan itibaren çeviribilimin tarihsel, betimleyici ve yorumlayıcı araştırma paradigmaları bağlamında Osmanlı'da çeviri ve onunla ilgili uygulamalar kapsamında üretilen metinlerin incelenmesinde modern çeviri kavramının kullanımının yetersiz geldiğini söylemiştir (Demircioğlu, 2009).

Demircioğlu *From Discourse to Practice: Rethinking "Translation" (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition* (Demircioğlu, 2005) başlıklı doktora tezinde on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı kültüründe tercüme kavramını Osmanlıca birincil kaynaklar üzerinden ele alarak çevirilerin Osmanlı edebiyatı üzerindeki etkilerini incelemiştir. Demircioğlu'nun doktora tezinin Ahmet Midhat Efendi'nin çevirileri üzerinden Tanzimat sonrası çeviri uygulamaları ve çevirinin algılanışı ile ilgili yaptığı önemli katkının yanı sıra çeviri çalışmaları ile ilgili yaptığı bir diğer önemli katkı ise Uygur Türkçesi'nin kullanıldığı dönemden on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar geçen süreçteki çeviri uygulamalarını kavramlar ve terimler bağlamında incelemesi ve bu bağlamda tercümeyi Osmanlı çeviri geleneğinde kültüre-özgü ve zamana-özgü bir kavram olarak ele almayı önermiş olmasıdır. Demircioğlu'nun doktora çalışmasında detaylı olarak işaret ettiği ve tarihsel bağlamda çeşitlenen çeviri kavramı; Doğu Türkçesi'nde çevirinin "evirmek", "yaratmak", "aktarmak", "çevürmek", "döndermek"; Eski Anadolu Türkçesinde "döndermek", "nakl", "tercüme/terceme", ve "tasnif"; on dokuzuncu yüzyıla kadar olan dönemde şiir çevirilerinde "nazm nakl eylemek", "be-tazmin getürmek", "mütercem itmek", "Türkî suretinde söylemek", "Türkîye dönmek", "Türkîye getürmek", "Türkîce şerh eylemek", "nazm inşa eylemek", "Türkçe kılmak", "Türkîce dibac giyürmek", "Dîbâ-yı Rûmî giyürmek"; on dokuzuncu yüzyılda "tefsir", "beyan", "nakl", "metafor", "nazire", "tanzir", "iktibas" ve geç Osmanlı döneminde³ ise "aynen tercüme", "serbest tercüme", "mealen tercüme", "tevsien tercüme", "sanayi-i lafziyye", "maneviyye", "taklid", "tahvil"⁴, "akd-ü hal" ve "hulâsa" terimleri ile karşılık bulmuştur (Demircioğlu, 2005). Demircioğlu'nun çeviri kavramı ile ilgili uzun bir tarihsel aralıkta tespit ettiği bu kavram çeşitliliği kendisinden önce Saliha Paker ve Zehra Toska'nın çalışmalarında Osmanlı tercüme geleneği ile ilgili vurguladıkları, tercümenin farklı uygulama biçimlerine karşılık gelmesi durumuna yeni bir açılım getirmiştir. Buna göre Osmanlı tercüme anlayışının farklı terimlere denk gelen farklı uygulama biçimlerinin olduğu söylenebilir. Başka bir ifade ile uygulama biçiminin farklılığı terim ve kavramlarda da çeşitliliğe yol açmıştır.

³Bu dönemle ilgili Cemal Demircioğlu'nun doktora tezinde incelediği Ahmet Midhat Efendi'nin metinlerinde tespit ettiği diğer kavramlar şu şekildedir: "harfiyyen terceme", "mealen terceme", "aynen terceme", "terceme yollu yazmak", "Avrupa romanlarını terceme veya taklid eylemek", "terceme ve tahrir etmek", "hükümünü terceme etmek", "tadilen terceme etmek", "tahvil etmek", (roman suretine tahvil etmek, romana tahvil ederek yazmak, nesirden nazma nakl etmek), "tadilat icra etmek", "ismini tebdil etmek", "asıl fikri tebdil etmemek", "tertibat ve taksimat-ı esasiyesini tagyir et(me)mek", "ithal etmek", "iktibas etmek", "kısmen şerh kısmen intikad yollu yazmak". Cemal Demircioğlu, "From Discourse to Practice: Rethinking "Translation" (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2005), s.285.

⁴Tahvil kelimesi erken Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihi yazarlarından olan Tahsin Öz tarafından Ayasofya'nın kiliseden camiye dönüştürülmesine karşılık olarak kullanılmıştır. Konu ile ilgili bakınız: Tahsin Öz, "500 Sene Evvel İstanbul Nasıl İmar Edildi?", *Arkitekt*, 01-04/255-258 (1953): s.3. Öz başka bir metninde bu dönüşümden "tahvil suretiyle ele almak" olarak söz etmiştir; Tahsin Öz, *İstanbul Camileri I-II* (İstanbul: Türk Tarih Kurum,1962), s.29.



Tercümelerdeki uygulama çeşitliliğinin kavram çeşitliliğinde karşılık bulması ile ilgili Saliha Parker “nakl/ nakil” terimini örnek vermiştir. Parker Mualim Naci'nin *Istılâhât-ı Edebiyye*'sine referansla nakl terimini “bir şairin metnini veya metnindeki parçaları bir başka şairin biraz değiştirerek kullanması, aktardığı anlamı daha belirgin bir biçimde ifade etmesi” (Paker, 2014, s.56) şeklinde tanımlamıştır. Bu tanıma göre şair bu metni ya da metin parçasını kendisinin saymada bir sakınca görmez. Parker'ın bir başka örneği ise “tebdil” terimidir. Parker bu terimin kullanımı ile ilgili Semra Çörekçi'nin çalışmasına referans vermiştir. Parker'ın aktarımına göre Çörekçi Hüseyin Vâiz Kâşifî'nin (ö. 1505) *Ahlâk-ı Muhsinî* adlı eserinin 1550 ile 1630 yılları arasında yapılan beş farklı tercümesini incelemiş, bunlardan Ömer Efendi'nin *Terceme-i Ahlâk-ı Muhsinî* başlıklı eserinin sebep-i te'lîf bölümünde eserin “tebdil” ve “terceme” yolu ile aktarıldığını tespit etmiştir. Çörekçi'nin “tebdil” ve “terceme”nin birbiri ile uyuşmadığı yorumlarına karşı, Parker Müstakimzâde'nin (Süleymân Sadeddîn, 1719-1787) on sekizinci yüzyılda kaleme aldığı altı sayfalık edebiyat terimleri sözlüğünde “terceme”nin “Bir dilden bir kelâmı lisân-ı dîgere tebdîl eylemek” şeklinde aktarıldığını söylemiştir (Paker, 2014). “Değiştirme, değiştirilme, başka şekle sokma” anlamlarına gelen “tebdil” kelimesi tercümenin zengin uygulama çeşitliliğini göstermesi bağlamında oldukça önemlidir.

Uygulama çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda diğer kavramlara göre tercüme ile en yakın kullarımdaki terim ise Sadık Yazar'ın işaret ettiği “şerh” terimidir. Yazar tercüme ve şerh'in kavram ve uygulama boyutunda birbirinden bağımsız olarak ele alınmasının zor olduğunu, Arapça ve Farsça eserlerin açıklanıp/ açılmanıp yorumlanmasını amaçlayan Türkçe şerhlerde tercüme olgusunun da yer edindiğini dile getirmiş ve “Arapça ve Farsça kaynaklı Osmanlı dönemi şerh türü metinlerin aynı zamanda birer tercüme” (Yazar, 2011, s. 16) olduklarını söylemiştir. Bu kapsamda sadece kavramlar üzerinden bakıldığında dahi okunabilir olan anlam ve uygulama çeşitliliği çeviri ve tercüme kavramları arasındaki eş ölçümsüz durumu dolayısıyla kavramların birbiri yerlerine kullanılmasının sebep olacağı anlam daralmaları, sapmalar ve yanlış anlaş(ıl)maları görünür kılmaktadır.

Osmanlı'nın kültüre ve zamana özgü tercüme anlayışının kavramlar üzerinden okunabilen bu uygulama çeşitliliğinin tespit edilebileceği bir diğer alan ise metinlerin sebep-i telif bölümleridir. Demircioğlu birer metin dışı/yanı ögesi⁵ olan bu bölümlerin eserin “toplumsal ve kültürel bağlamı ile temsiline ilişkin çeviri sosyolojisi bakımından kayda değer pek çok bilgi sunduğunu” (Demircioğlu, 2009, s.163) belirtmiştir. Modern metinlerdeki önsöz bölümleri olarak düşünülebilecek olan sebep-i telif, sebep-i terceme, sebep-i nazm-ı kitab ve hatime bölümleri üzerinden yapılacak okumanın tercümenin uygulama sahasına ışık tutarak hangi metnin tercüme olduğu ya da bu tercümenin nasıl yapıldığı ile ilgili bilgi vermesi açısından oldukça önemlidir. Bu “metin dışı” bölümlerle ilgili Sadık Yazar bu bölümlerde mütercimlerin; “tercümelerine nasıl karar verdikleri, bunun için nasıl bir ön hazırlık yaptıkları, tercümelerinin sebeplerini, tercüme ettikleri kaynak metni neden seçtiklerini, tercümelerini hangi devlet büyüklerinin emir/istek/işaretiyle kaleme aldıkları veya kimlere ithaf ettikleri, tercümelerine hangi isimleri verdikleri” (Yazar, 2020, s. 167) ile ilgili çeşitli bilgiler sunduklarını söylemiştir. Yazar ayrıca bu bölümlerde tercüme uygulamalarının hangi sözcüklerle karşılandığının görülebileceğini ya da verilen bilgiler doğrultusunda bazı tercüme kavramlarının çıkarılabileceğini söylemiştir. Fakat Osmanlı tercüme uygulamaları ile ilgili önemli bilgiler veren sebep-i telif bölümlerinin güvenilirliği de zaman zaman teyite muhtaç bir durum önermektedir. Sadık Yazar Osmanlı dönemi edebi metinlerindeki sebep-i telif bölümlerinin zamanla “kurgusallaşan” yapısını hatırlatarak, mütercimlerin kendi giriş bölümlerini kaynak metnin giriş bölümü ile harmanladıklarını bu nedenle giriş bölümündeki söylemle

⁵Cemal Demircioğlu çeviri incelemelerinde yöntemsel olarak kapak, iç-kapak, önsöz, sonsöz gibi “metin dışı” öğelerin ilk kez Işın Bengi'nin *A Re-evaluation of the Concept of Equivalence in the Literary Translation of Ahmed Midhat Efendi: A Linguistic Perspective* başlıklı doktora tezinde kullanıldığını söylemiştir. Tezinde Ahmet Midhat Efendi'nin çeviri uygulamalarını inceleyen Bengi, Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihçilerinin yorumları ile Ahmet Midhat Efendi'nin uygulamaları arasındaki belirgin farkı vurgulamıştır. Bengi, I. (1990). *A re-evaluation of the concept of equivalence in the literary translation of Ahmed Midhat Efendi: A linguistic perspective*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

metinde uygulanan yöntemin uyuşmayabileceğini ve kaynak metinle mukayeseli bir inceleme yapılması gerekliliğini söylemiştir (Yazar, 2020, s. 168).

Bu bölümde Osmanlı'da tercüme geleneğinin farklı uygulama biçimlerini metinlerin sebep-i telif, sebep-i terceme, sebep-i nazım-ı kitab ve hatime bölümlerinden okunabilirliği ile ilgili Cemal Demircioğlu'nun "Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmaları Açısından "Terceme" ve "Çeviri" Kavramlarını Yeniden Düşünmek" başlıklı makalesinde yer verdiği örnekler üzerinden bir inceleme yapılacaktır. Metinlerin sebep-i telif, sebep-i terceme, sebep-i nazım-ı kitab ve hatime bölümlerinde gerçekleştirilen inceleme, çalışmanın örneklem bölümünde Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin, Ayasofya'ya ilişkin üretilmiş minyatürler, gravürler ve diğer görsel temsil araçları üzerinden çözümlenmesine yönelik bir yöntemsel model olarak önerilmektedir.

Bu konudaki ilk örnek Şeyhoğlu Mustafa'nın siyasetname türünün önemli örneklerinden olan *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ*⁶ başlıklı eseridir. Mustafa Çetin Varlık bu eserin Necmeddin-i Razi'nin Farsça *Mirsâdü'l-İbâd*'ından (1230-1231) yapılan bir tercüme olduğunu dile getirmiştir⁷ (Varlık, 1973). Cemal Demircioğlu, Şeyhoğlu Mustafa'nın eserinin sebep-i telif bölümünden şunları aktarmıştır: "Mütâla'a kılanlar bileler ki bu kitâb egerçi Türk Dili'nce te'lîfdür ve illâ gârib tasnîfdür. Zînhâr ma'rîfet 'âşıkları... bu sûrete ikrâh-ıla nazar bırakmayalar"⁸ (Demircioğlu, 2009, s.163). Bu alıntıya göre Şeyhoğlu kendi metninden hem telif hem de tasnif olarak söz etmiştir. Şeyhoğlu'nun tasnif kullanımı ile ilgili Demircioğlu doktora tezinde tasnif teriminin on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda kitap yazmak, telif eser vermek anlamına geldiğini fakat bu tür kendisini 'tasnif' olarak tanımlayan eserlerin sebep-i telif bölümlerinde yapılan incelemelerde bu eserlerin tercüme yollu metin üretme yöntemleri ile ilişkili olduğunu görüldüğünü hatırlatmış ve Osmanlı şair, yazar ve mütercimlerin bazı kaynak eserlerin yapı, içerik, konu ve motiflerinden aktarımlar yapıp onları yeniden düzenleyerek başka bir ifade ile çeviriyi kısmen ya da bütünüyle kullanarak metin ürettiklerini söylemiştir (Demircioğlu, 2005). Demircioğlu bu metinde ise Şeyhoğlu'nun "başka dilde yazılan bir metni kaynak olarak kullandığını, bu metinden bazı bölümleri aldığını, üstelik eserin üretim sürecinde yararlandığı 'usta'ların isimlerini zikrettiğini" (Demircioğlu, 2009, s. 164) söylemiştir. Bu bağlamda Şeyhoğlu Mustafa'nın kendisinden "telif" ve "tasnif" olarak söz ettiği metnin, tasnif uygulamalarının tercüme ile kurduğu ilişki bağlamında tercüme yollu üretilen bir metin olduğu söylenebilir.

Uygulama çeşitliliği ile ilgili Demircioğlu'nun verdiği bir başka örnek metin ise Salih Çelebi'nin *Mecnûn u Leylâ* başlıklı metnidir. Bu metin üzerine ayrıntılı bir çalışma yapan Zehra Toska, Salih Çelebi'nin metnini üretirken Hâtifi'nin orijinal metninden bazı beyitleri tercüme ettiğini, geri kalanını da kendi yazdığı beyitleri kullandığını söylemiştir (Toska, 2000). Toska ayrıca Salih Çelebi'nin tercüme ettiği beyitlerin yanı sıra Hâtifi'nin anlatım planı ve hikâye motiflerini de kullandığını dile getirmiştir. Salih Çelebi'nin *Mecnûn u Leylâ* örneği uygulama sürecinde diller arasında sadece anlam aktarımının yapılmadığını aynı zamanda anlatı biçimlerinin de aktarımının yapıldığını göstermektedir. Bu durum modern çeviride karşılığı bulunamayan Osmanlı tercüme anlayışına uygun bir aktarım çeşitliliğine işaret etmektedir.

⁶Metnin Latin harfli baskısı için bakınız: Şeyhoğlu Mustafa, *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ*, *Büyüklerin Hazinesi Alimlerin Mihenî Taşı*, haz. Kemal Yavuz (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2013).

⁷*Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ* metninin telif mi tercüme mi olduğu tartışmasına Zehra Toska da katılmıştır. Saliha Paker, Zehra Toska'dan modern araştırmacıların görüşleri aksine bu eserin tercüme sayılamayacağını aktarmıştır. Aklatan: Saliha Paker, "Terceme, te'lîf ve özgünlük meselesi", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları IX, Metnin Halleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh*, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2014), s. 51. Orijinal metin için bakınız: Zehra Toska, "Dönemini Yansıtan Bir Eser: Kenzü'l-küberâ," *Sultan Yıldırım Bayezid Han ve Dönemi*, ed. Sadettin Eğri (Bursa: Gaye Kitabevi, 2013), s. 231-41.

⁸Cemal Demircioğlu, "Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmaları Açısından "Terceme" ve "Çeviri" Kavramlarını Yeniden Düşünmek", *Journal of Turkish Studies*, 33(2009): s. 163. Cemal Demircioğlu tarafından yapılan diliçi çevirisi: "Bunu okuyanlar, bu kitabın Türkçe'de telif ve tasnif edildiğini bilsinler. Ancak, bilgiye susamışlar bu nüshaya asla tiksinererek bakmasınlar".



Bu bağlamdaki bir diğer örnek Za'îfi'nin Gülistan çevirisidir. Metin, Fars şairi Sa'dî'nin *Gülistan* olarak bilinen metninin *Kitab-ı Nigaristan-ı Şehristan-ı Dırahistan-ı Sebzistan* başlıklı çevirisidir. Fatma Büyükkarcı-Yılmaz, *Za'îfi'nin Manzum Gülistan Tercümesi: Kitab-ı Nigaristan-ı Şehristan-ı Dırahistan-ı Sebzistan* başlıklı doktora tezinde Za'îfi'nin adını yaşatmak adına bu metni tercüme ettiğini fakat kendini mütercim değil musannif olarak betimlediğini söylemiştir (Büyükkarcı-Yılmaz, 2001). Yazar ayrıca Za'îfi'nin metnini üretirken kaynak metinde kısa olan hikayelere, anlam bütünlüğünü değiştirmeyecek şekilde yer yer atasözü, deyim, ayet ve hadisler eklediğini dile getirmiştir (Büyükkarcı-Yılmaz, 2001). Çevirinin üretimi sürecinde yazarın orijinal metne bazı eklemeler yaptığı görülmektedir. Demircioğlu, Za'îfi'nin kendisine musannif demesini bu eklemelerle ilişkilendirmiştir (Demircioğlu, 2009). Bu metin ile ilgili önemli bir nokta ise metnin dönemin tezkire yazarlarınca tarifenme biçimidir. Büyükkarcı-Yılmaz'ın verdiği örneğe göre tezkirecilerden Aşık Çelebi *Meşâ'irü's-şu'ara* isimli eserinde bu çeviriden "Gülistân şerhi" (Büyükkarcı-Yılmaz, 2001) olarak söz etmiştir. "Bir metni, bir kitabı ayrıntılarına inerek açıklama, yorumlama" anlamına gelen şerh kavramının bu metnin betimlenmesinde kullanılması Osmanlı'da metin üretiminin ve algılanışın çeşitliliğini göstermektedir.

Bu bölüme kadar verilen örneklerden farklı olarak verilebilecek son örnek, bir on dokuzuncu yüzyıl metni olarak tercüme kavramının zamana-özü niteliğini vurgulamak için oldukça önemli bir metin olan Ahmed Midhat Efendi'nin *Sid'in Hulâsası* başlıklı metnidir. Osmanlı'da on dokuzuncu yüzyılda yapılan edebi metin üretimlerinin tercüme bağlamında, öncesinde üretilenlerden iki önemli farkı olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi artık Arap ve Fars kültürlerinin dışında, Batı dillerinden yapılan çevirilerin sayısının artması ve ikinci olarak bu perspektif ve yoğunluk değişikliği ile birlikte çeviri yapma biçimindeki değişiklikler. *Sid'in Hulâsası* kitabı on yedinci yüzyıl Fransız yazarı Pierre Corneille'nin *Le Cid* isimli manzum eserinin on dokuzuncu yüzyılda *Sid'in Hulâsası* olarak yapılan çevirisidir. Önceki örneklerde sebep-i telif ya da sebep-i tercüme bölümlerinde yürütülen incelemeye benzer biçimde Demircioğlu bu metnin "ifade" bölümünde yapılan inceleme sonucunda yazarın kendisini "muharrir" eserini de "hulâsa" olarak tanımladığını söylemiş fakat metnin önsözündeki ifadeler ve iki metnin karşılaştırmalı incelemesi sonucunda, Ahmed Midhat Efendi'nin metnini oluştururken "özetleme, açımlayarak çevirme, birebir karşılık vererek çevirme, genişletme, betimleme gibi çeşitli çeviri stratejileri" kullandığını dile getirmiştir (Demircioğlu, 2009, s. 168). Demircioğlu'nun vurguladığı bu çeviri stratejilerinin yukarıdaki örneklerde yer verilen on dokuzuncu yüzyıl öncesi tercüme yolu ile metin üretiminde kullanılan yöntemlerden farklı olduğu söylenebilir. Bu anlamda tercüme uygulamaları bağlamında kültürlerarası aktarımın yapıldığı yer ve buna bağlı olarak değişen aktarım biçiminin ortaya çıkan ürünü değiştirdiği iddia edilebilir.

Yukarıda verilen örneklerde görülmektedir ki Osmanlı yazınında tercüme ve onunla ilişkili çok çeşitli diğer uygulamalar birer metin üretme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Aktarım biçimlerini ve yöntemlerini belirleyen en önemli etken ise Osmanlı edebiyatının ilişkili olduğu, dolayısıyla tercümelerin yapıldığı coğrafyanın kendisidir. On dokuzuncu yüzyıl öncesinde kültürel etkileşimin Saliha Paker'in "Osmanlı kültürlerarası alan" olarak tanımladığı Arap ve Fars dünyası ile kurulduğu görülmektedir. On dokuzuncu yüzyıl ve sonrasında ise bu etkileşim yönünü Batı kaynaklı eserlere çevirmiştir. Cemal Demircioğlu Osmanlı'nın Arap ve Fars kültür ortamları ile etkileşimini "birbirine dini açıdan yabancı görünmeyen gelenekler" saptaması üzerinden açıklamış ve Osmanlı'daki çeviri anlayışını incelemek için birbirine dini açıdan yabancı görünmeyen gelenekler arasında ortak tema ve motiflerin model kültürlerden alınıp "topluluğun diğer üyeleri arasında yeniden yazılmasını meşru kılan epistemik ortamın" düşünülmesi gerektiğini önermiştir (Demircioğlu, 2009, s. 171). Bu bağlamda Osmanlı'da tercümenin birbirini "yabancı" görmeyen toplumlarda özgün metin üretmek için kullanılan bir yöntem olduğu, çevirinin ise başta aktarım yapılan alanın ve buna bağlı olarak aktarım biçimlerinin değiştiği "yabancı" ile kurulan etkileşimin bir ürünü olduğu söylenebilir. Osmanlı geleneksel tercüme anlayışını mimarlık bağlamında düşünmeyi öneren ve bu kapsamda Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne dönüştürülmesini bir tür tercüme olarak ele alan bu çalışmada öncelikle tercümenin "yabancı"

bir kültürden mi yoksa “yabancı görünmeyen bir kültürden” mi yapıldığı başka bir ifade ile Ayasofya'nın “yabancı”lığı üzerinde durulacaktır.

Tarih Anlayışındaki Değişim ve Ayasofya'nın “Yabancılığı”

Bu çalışmada tercüme ve çeviri arasındaki farka işaret eden yabancı kavramı tarih anlayışındaki değişim ve dolayısıyla tarihyazımının ortaya çıkışı üzerinden ele alınacaktır. Michel de Certeau 1975 yılında yayınlanan *Tarihyazımı* başlıklı kitabına “Kâşif (Amerigo Vespucci) ile Amerika adlı yerli kadının karşılaşması” görsel altı yazısı ile yer verdiği, ressam Jan van der Straet'in Amerika'nın Keşfi alegorisi çalışması ile başlamıştır. De Certeau metninde, kullandığı görseli de açıklayan şu sözlere yer vermiştir:

“Kâşif Amerigo Vespucci deniz tarafından gelir. Ayakta, giyinik, zırhlı, haçlı bir adam olarak Avrupa'ya özgü, anlamlı silahlara sahiptir. Arkasında bir cennete ait hazineleri Batı'ya taşıyacak gemiler vardır. Karşındaysa Amerika adlı bir yerli kadın. Bir hamak üstündeki bu kadın çıplaktır. İsimlendirilemeyecek bir farklılık sergilemektedir. Egzotik bitkiler ve hayvanların ortasında ayağa kalkmaya çalışır. Bu başlangıç sahnesidir. Sıra sıra sütunlara benzeyen bu ağaçlardan oluşan eşik üzerindeki bir anlık şaşkınlıktan sonra fatih ötekinin bedeni hakkında yazarak kendi tarihini oluşturacaktır” (de Certeau , 2020, s. 11).

De Certeau modern Batı kültürünün tarihini ve kendini var etme sürecini Amerika'nın keşfi üzerinden kurulan bu alegorik anlatım bağlamında ele almıştır. Batı kültürü kendisinden farklı olan ile karşılaştığında aldığı mesafe ile onu ötekileştirerek kendini var eder. Ötekinin, bunun aracılığıyla da kendini -ben'i- belirlemeye, tanımlar yapmak ve bu tanımlar aracılığıyla kendinin ve öteki'nin yerini belirlemek ile başlar. Öteki'nin yeri ben'in de sınırlarını oluşturur. Bu yer tayininin ardından ben ve öteki arasında ilişki ortaya çıkar. Bu ilişkiyi var eden de gerekli kılan da ben ve öteki arasındaki mesafelenmedir.

Modern Batı kültürünün kendine belirlediği en önemli ötekilerden biri ‘geçmiş’tir. Batılı birey, içinde yaşadığı şimdiki var edebilmek adına önce ondan ayrı bir geçmiş inşa eder. Batı'nın geçmişi bu şekilde ötekileştirme hikayesi Rönesans'a dayanmaktadır. Erdem Ceylan Batı'da Rönesans ile birlikte zaman kavrayışında ve bununla birlikte tarihyazımındaki değişimin modern-öncesi döneme hâkim olan aion-mitostan modern dönemdeki chronos-logosa doğru olduğunu söylemiştir⁹ (Ceylan, 2015). Bu değişim döngüsel zaman kavrayışından çizgisel zaman kavrayışına doğru bir geçişin göstergesidir. Modern öncesi dönemin geçmiş ve geleceği aynı anda içinde barındıran şimdiki zaman anlayışı ve buna bağlı gelişen aşkın, bütünsel anlatıları yerini geçmiş, gelecek ve şimdinin ardışık bir biçimde birbirine eklendiği, dünyevi ve parçalı bir zaman kavrayışına bırakmıştır. Başka bir ifade ile zaman kavrayışındaki bu değişim geçmiş, şimdi ve geleceğin art arda birbirine eklenilen ayrı yerler olarak tayin edilmesine sebep olmuştur. Bu radikal değişim modern-öncesi dönemde şimdi ve gelecekte ayrı olarak düşünülmeyen geçmişin, yaşanan parçalanma sonucunda şimdi ve gelecekte ayrılarak adeta bir “öteki” konumuna yerleşmesine sebep olmuştur. Sedat Gencer şimdiki zaman ile geçmişin birbirinden kopartılması ve şimdinin ön plana çıkartılması ile ötekileştirilen geçmişin Batı tarafından aynı zamanda “ölü” kabul edildiğini söylemiştir (Gencer, 2020). Tarihyazımı tam da bu noktada Batı'nın imdadına yetişmekte ve ölümü ehlileştirmek amacıyla, de Certeau'nun deyişiyle “mevcut yaşama musallat olan ölüleri sakinleştirmeyi ve onlara yazılı mezarlar sunmayı amaçlamaktadır” (de Certeau , 2020, s. 17-19). Bu ötekileştirilmiş geçmiş, içinde bugüne ulaşamadıkları için ancak temsilleri aracılığıyla bilinebilen insanlar, olaylar, mekânlar, akımlar, sesler, kokular, düşünceler ve duyguları barındırır. Şimdide bulunan

⁹Bu metin, 4-6 Aralık 2013 tarihinde MSGSÜ'nde düzenlenen ARCHTHEO'13-III. International Conference of Theory of Architecture: “Creativity, Autonomy, Function in Architecture” (ARCHTHEO'13 - III. Uluslararası Mimarlık Kuramı Konferansı: “Mimarlıkta Yaratıcılık, Özerklik, İşlev”) konferansında sunulan “Palimpsest; Not Tabula Rasa: Thinking a Nonlinear History of Architecture” başlıklı bildirinin gözden geçirilerek Türkçe'ye çevrilmiş versiyonudur.

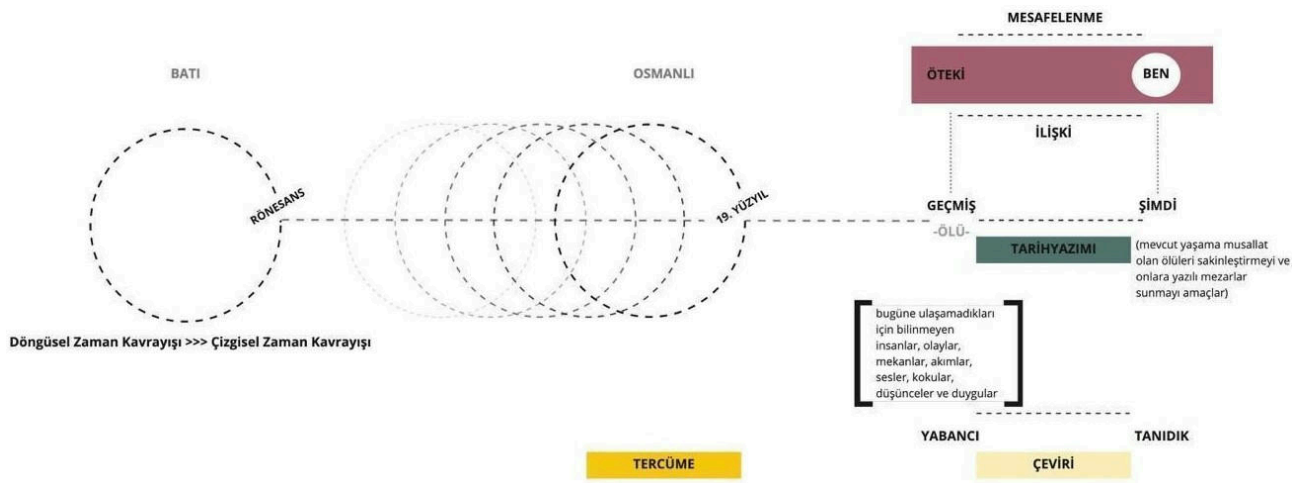


modern birey için geçmiş, içinde barındırdığı bu birikimle başa çıkılması gereken bir öteki/ölü ya da tanıdık hale getirilmesi gereken bir “yabancıdır”¹⁰ (Özaydın-Çat, 2022).

Batı’da Rönesans ile birlikte yaşanan zaman kavrayışındaki değişim Osmanlı İmparatorluğu’nda on dokuzuncu yüzyılda yaşanmıştır. Zaman kavrayışındaki bu değişim Batı’dakine benzer biçimde geçmiş ile kurulan ilişkinin de değişmesine sebep olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu için on dokuzuncu yüzyıldan önce geçmiş; şimdi ve gelecekte ayrı olmayan, bir bütünlük içinde, aşkın bir kurucu ve düzenleyicinin hâkimiyetinde olan ve tercüme aracılığıyla “yeniden üretilen”¹¹ bir olgu iken on dokuzuncu yüzyıldan sonra; başa çıkılması gereken bir öteki/ölü ya da tanıdık hale getirilmesi gereken bir yabancıdır (Görsel 1). Bu bağlamda on beşinci yüzyılda fethin ardından Bizans İmparatorluğu’nun topraklarına hâkim olan, bütüncül zaman kavrayışına sahip Osmanlı İmparatorluğu için karşılaştığı Ayasofya tanıdık hale getirilmesi gereken bir yabancı değil, tercüme aracılığıyla yeniden üretilmesi gerektirir.

Görsel 1

Batı’da ve Osmanlı’da zaman kavrayışındaki değişim



Kaynak: Büşra Özaydın-Çat, 2022

Ayasofya’nın yabancı olmaması sadece Osmanlı’nın geleneksel episteme içinde inşa olan döngüsel zaman anlayışından kaynaklanmaz. Ayasofya günümüzün modern dünya görüşü bağlamında, Osmanlı İmparatorluğu için “yabancı” olan bir Hristiyan dini mekânıdır. Oysa bu anakronik yanılgıya düşmeden yapılacak bir okumada, fethin ardından gerçekleşenin Hristiyan dini mekânına ait olan bir yapının İslam dini mekânına dönüşmesi bağlamında İbrahimî dinler arasında yaşanan bir aktarım olduğu görülecektir. Dolayısıyla Ayasofya Kilisesi’nin Ayasofya Camisi’ne tercümesi sürecinde birbirinden farklı iki şey arasında bir geçiş değil, tıpkı Osmanlı edebi metin üretimlerinde olduğu gibi bir tür süreklilik ve yeniden üretim olduğu söylenebilir. Bu sürekliliğin bir başka örneği ve Ayasofya’nın bir yabancı olmadığının göstergesi olabilecek bir diğer durum ise Bizans İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasında kurulan politik sürekliliktir. Gülru Necipoğlu fethin ardından şehrin ve Ayasofya’nın isminin değiştirilmemesini II. Mehmet’in Ayasofya’nın “İmparatorluk

¹⁰ Geçmişin bir ölü olarak algılanması modern zaman kavrayışının icat ettiği şimdiden ayrıştırılarak ötekileştirilmiş bir geçmiş ve gelecek tahayyülünün sonucu ortaya çıkmıştır. Tarih yazımı bu ötekileştirilmiş ölü geçmişle iletişim kurmanın yolunu ona “yazılı mezarlar verme” üzerinden kurgulamaktadır. Büşra Özaydın-Çat *Türkiye Mimarlık Tarih yazımının Ürettiği “Suretler”: Ayasofya Çevirileri* başlıklı doktora tezinde önerdiği tarih yazımı-çeviri ilişkisi bağlamında geçmiş “öteki/ölü” olarak değil bir “yabancı” olarak ele almayı önermektedir. Bu sayede geçmiş tarih yazımı aracılığıyla kendisine mezar kazılan bir ölü değil, çeviri aracılığıyla kendisi ile iletişim kurulacak bir yabancı olarak değerlendirilmektedir. Özaydın-Çat, B. (2022). *Türkiye mimarlık tarih yazımının ürettiği “suretler”: Ayasofya çevirileri*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

¹¹ Bu noktada makalede özellikle “kendileştirmek” gibi ötekini ve ben’i inşa eden terimlerin kullanılmamasına dikkat edilmiştir. Osmanlı’da modern-öncesi dönem, bu ötekileştirmenin, ilişki kurulan coğrafyanın da –birbirine dini açıdan yabancı olmayan kültürlerin bulunduğu coğrafya- etkisiyle henüz görünür olmadığı bir dönemi tanımlamaktadır.

çağrışımları yüklü uluslararası prestijinin ve cezbedici anıtsal ihtişamının”¹² (Necipoğlu, 1992, s. 196) farkına varması ile ilişkilendirmiştir. Necipoğlu ayrıca Ayasofya'nın Osmanlı İmparatorluğu'nu Bizans geçmişi ile bir diyaloga tetiklediğini, Ayasofya'ya hâkimiyetin Osmanlı İmparatorluğu'nu Roma İmparatorluk geleneğine bağladığını söylemiştir.

Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne Tercümesi

Bu bölümde Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekânsal bağlamda incelemesine geçmeden önce şehrin ve Ayasofya'nın tarihi ile ilgili metinlerin tercüme yollu üretimleri üzerinde durulacaktır. Stefanos Yerasimos *Türk Metinlerinde Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri* başlıklı kitabında şehrin ve Ayasofya'nın tarihini anlatan metinleri, imparatorluk yanlısı olan metinler ve imparatorluk karşıtı olan metinler¹³ olarak temelde ikili bir ayrım üzerinden ele almıştır (Yerasimos, 1993). Yerasimos'un imparatorluk yanlısı olarak nitelediği metinlerin ilk ikisi *Dürr-i Mekkûn* (1460) ve *Oruç Beğ Târîhi* (1468) başlıklı metinlerdir. Bu çalışmada tercüme yollu üretilen metinlere örnek gösterilecek olan ve Yerasimos'un imparatorluk karşıtı olarak nitelediği metinler ise büyük oranda dokuzuncu yüzyılda üretilen Bizans Patria'larına dayanan metinlerdir. Bu metinlerden ilki 1474 yılında esir Mihail Aihmalotos tarafından üretilen Yunanca metindir. Bu metnin ardından 1479 yılında üretilen *Târîh-i Ayasofya* metni Yerasimos'un işaret ettiğine göre Bizans Patria'larındaki *Ayasofya... İnşaatının Öyküsü* metninin Münecim Yûsuf bin Mûsâ bin Mûsâ el-Balıkesrî tarafından Rumca'dan Türkçeye tercümesidir. Yerasimos Yûsuf bin Mûsâ'nın metinde Ayasofya'nın açılışı ile ilgili bölümü Rumca metinden bütün cümleleri değiştirerek aldığını söylemiştir (Yerasimos, 1993). Yazar ayrıca iki metindeki sayısal değerler arasında farklar olduğuna ve bazı bölümlerin tercüme metinde tamamen ortadan kaldırıldığına işaret etmiştir. Yûsuf bin Mûsâ'nın metni *Dürr-i Mekkûn*'dan da bazı aktarımlar içermektedir.

Tercüme yolu ile üretilen bir diğer metin ise Şemsüddîn Harabatî (Karamanî) tarafından yazılan *Târîh-i Binâ-yı Ayasofya* metnidir. Yerasimos bu metnin bizzat Fatih'in isteği üzerine Rumca aslından daha uzun olarak, sarayın o zamanki resmi dili olan Farsçaya tercüme edildiğini söylemiştir (Yerasimos, 1993). Bu metin daha sonra 1505 yılında İdris Bitlisî'nin Farsça Osmanlı tarihi *Heşt Behişt*'ine dahil edilerek resmiyet kazanmıştır. Bir başka tarih metni olan ve İbn Kemal'in yazdığı *Tevârih- i Al-i Osman* metnine ise Rumca metinden yapılan yeni bir tercüme eklenmiştir (Görsel 2).

Patria'lardan yapılan edebi aktarımlarda görülen çeşitli eksiltme, artırma ve vurgulama gibi uygulamaların daha önce sözü edilen tercüme uygulamaları ile örtüştüğü görülmektedir. Stefanos Yerasimos bu durumu tarih anlatısında efsanelerin kullanışlılığı ile de ilişkilendirmiştir. Yerasimos efsanenin, “belki de uydurulmuş ve kısa süre sonra yerinden oynatılması olanaksızlaşan gerçeklerin ağırlığı altında” ezildiğini bu nedenle de “bir yanılsama ile ağır bir tür olarak düşünüldüğünü” söylemiştir (Yerasimos, 1993, s. 263). Halbuki yazarın metninde Konstantiniye ve Ayasofya ile ilgili verdiği efsane örneği, efsane türünün o kadar ağır olmadığını aksine “tartışmanın değişen ihtiyacına göre ayak uydurduğunu” göstermiştir. Yerasimos'un efsane ile ilgili bu yorumları tercümenin kültüre-özgü ve zamana-özgü özelliğini hatırlatmaktadır. Şehrin ve Ayasofya'nın tarihini anlatan efsaneler Osmanlı'nın yaratmak, vurgulamak ya da etkisini azaltmak istediği mesaja göre tercüme edilmiştir.

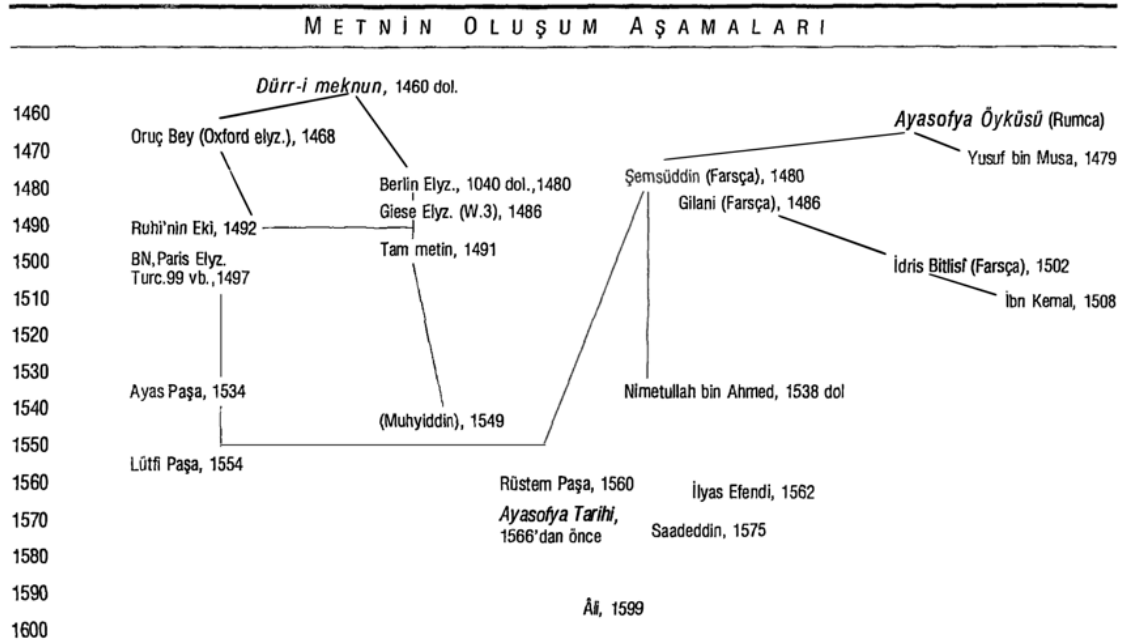
¹²Bu metnin kısaltılarak Türkçeye çevrilen versiyonu için: Gülrü Necipoğlu, “Bir İmparatorluk Anıtının Öyküsü, Bizans'tan Sonra Ayasofya”, çev. Ayşegül Damla Gürkan, *Toplumsal Tarih*, 254 (2015): s. 63-75.

¹³Stefanos Yerasimos çok temel bir ayrım olarak ele aldığı bu ikili okumayı Osmanlıların başka sanatlara ve bilimlere göre daha başarılı olduğunu söylediği mimarlık alanında da etkili olması gerektiğini, mimarlık tarihi tartışmalarının bu eksende yürütülmesi gerektiğini, birçok açıklanamayan durumun bu ikili sistem üzerinden açıklanabileceğini söylemiştir.



Görsel 2

Stefanos Yerasimos'un *Türk Metinlerinde Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri* başlıklı kitabında yer verdiği metinlerin oluşum aşamalarını ve birbiri ile ilişkisini gösteren diyagram



Öte yandan Gülru Necipoğlu "The Life of Imperial Monument: Hagia Sophia After Byzantium" başlıklı metninin *Constructing the Myth of Hagia Sophia* (Ayasofya Mitini Kurgulamak) başlıklı alt bölümünde fethin ardından II. Mehmet'in şehrin İslami bağlamda "yeniden kutsanması" için bir grup bilgini imparatorluk tarihini yazdırmak için görevlendirmesini, yüzyıllar önce şehrin pagan geçmişini Hristiyanlık bağlamında dönüştürmek isteyen Constantinus'un girişimine benzetmiştir (Necipoğlu, 1992, s.198). Kendisi de tercüme olan bu metinler aracılığıyla "Hristiyan geçmiş", "İslami bir şimdi"ye tercüme edilmiştir.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında Osmanlı'da bir edebi metin üretme yöntemi olarak kullanılan ve Ayasofya ile ilgili metinlerin üretiminde de görülen tercümenin mekânsal anlamda karşılığı aranacak ve Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekân kurucu pratikler bağlamında izleri sürülecektir. Mekânsal tercüme, yapıdaki mekânsal dönüşümler, dini mekân sembol ve elemanlarındaki yer değişikliği ve dönemsel olarak farklılık gösteren ekler bağlamında üç ana başlık altında incelenecektir. Bu inceleme için edebi metinlerdeki tercüme uygulamaları ile ilgili yapılan çalışmalarda metin hakkında bilgi veren -konuşan-sebebi telif bölümlerine bakılmasına benzer biçimde yapılar hakkında bilgi veren -onlar hakkında konuşan-minyatürler, gravürler ve diğer çizimler araştırma aracı olarak kullanılacaktır. Bu araştırma yapılırken kullanılan görsel temsil araçlarının kendi üretildikleri dönemin zaman-mekânsal bağlamı da dikkate alınacaktır.

Çalışmanın giriş bölümünde söz edilen görsel temsil araçlarının kendilerinin de bir tür çeviri olması bu araştırmanın tercüme ile ilişkisine ikinci bir perspektif kazandırmaktadır. Robin Evans çeviriyi bir iletim alanı olarak tanımladığı kitabında bu iletimin mimarlıkta çizim ve inşa arasında olduğunu söylemiş ve diğer sanatlardan farklı olarak üretimin aracı ve gerçekleşmediği mimarlıkta bu iletim esnasında anlam değişimleri olduğunu dile getirmiştir (Evans, 1996). Evans'a göre çizim ve inşa arasında bir boşluk vardır ve o boşluk anlamın değişmesine sebep olan sapmaları yaratır. Evans'ın çizim ve inşa arasında önerdiği çeviriyi mimarlıkta diğer mecralar arası geçişler için de düşünmek mümkündür. Bu anlamda mimari yapının inşasından önce, inşa sürecinde ya da inşa sonrasında üretilen tüm eskizler, diyagramlar, çeşitli teknik ve nitelikteki çizimler, maketler ya da çekilen fotoğrafların her birinin birer çeviri olduğu ve bu çevirilerin farklı yöntemlerle üretildiği söylenebilir. Çalışma kapsamında mimari temsil araçlarının üretim yöntemleri,

benzeştirici ve yabancılaştırıcı çeviri stratejileri bağlamında ele alınmıştır. Çevirinin nasıl yapılacağı ile ilgili yöntemleri “yerleştirme” ve “yabancılaştırma” kavramları bağlamında on dokuzuncu yüzyılda çeviri çalışmalarına dâhil eden isim Alman Friedrich Schleiermacher'dir. Ona göre kaynak metnin özelliklerinin hedef metnin özelliklerine benzetildiği çeviri türü “yerleştirici çeviri”, kaynak metnin yapısının hedef metnin yapısına benzetilmeksizin yapılan çeviriler ise “yabancılaştırıcı çevirilerdir (aktaran, Koç Şeyhismoğlu, 2017). Esra Akcan ise *Çeviride Modern Olan, Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri* başlıklı kitabında çeviri ile ilgili bu iki yöntemi gündeme getirerek; görsel ya da yazılı kültüre ait bir dolaşımın, ithal edileni yeni yerinde evcilleştirerek iki yer arasında farkları gizlemesinin “benzeştirici¹⁴”, çevrilen eserde bilinçli bir yabancılık, kasti bir tuhaflık yaratarak çevrilemeyecek yönleri ortaya çıkarılmasının ise “yabancılaştırıcı çeviri” olduğunu dile getirmiştir (Akcan, 2009, s. 11). Bu kapsamda çalışmada Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin tespiti o dönemde üretilen görsel temsil araçlarının benzeştirici ya da yabancılaştırıcı çeviri stratejilerinden hangisinin kullanımı ile üretildiği üzerinden yapılmıştır. İncelenen çizimlerde ya da gravürlerde kullanılan tekniğin yarattığı zamansal ya da mekânsal “tuhaflığın” başka bir ifade ile yabancılaştırıcı çevirilerin tercümenin okunabilirliği arttırdığı düşünülmektedir.

Mekânsal Dönüşümler

Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekânsal anlamdaki karşılığının inceleneceği ilk alan fethin ardından yapının Hristiyan kilisesi ihtiyaçlarına göre kurgulanan bölümlerden bazılarının cami mimarisine uygun olacak biçimde yeniden işlevlendirilmesidir. Bu yeniden işlevlendirilen bölümlerden biri ‘narteks’lerdir. Diğer dini mekânlarda olduğu gibi kilise mekânlarının da biçimlenmesini ve bu sayede literatürün ortaya çıkmasını sağlayan bazı ritüeller vardır. Kilise mimarisinde dış narteks bölümü bu ritüellerden birinin sonucu olarak, kilisede sadece vaftiz edilenlerin girdiği bölümler olarak ortaya çıkmıştır. Bazilikal kiliselerin narteks bölümleri ağırlıklı olarak yapının Batı bölümünde yer alan giriş kısmında bulunan ve girişten orta nefe geçişi sağlayan bir ara bölümdür. Ayasofya Kilisesi'nde plan kurgusunda art arda yerleştirilen iki narteks (iç ve dış) bulunmaktadır.

Fethin ardından yaşanan fonksiyon değişikliği sürecinde, Osmanlı dini mimarisinde kilise mimarisinin mekânlarının karşılıkları aranmış ve kilise mekânının dış ve iç narteks bölümleri cami mekânının son cemaat yerine tercüme edilmiştir. Narteks bölümünün son cemaat yeri olarak tercüme edilmesi bu mekânda bir takım düzenlemelerin yapılmasını gerekli kılmıştır. Fossati kardeşlerin Abdülmecid döneminde (1823-1861) 1847-1849 yılları arasında Ayasofya'da gerçekleştirdikleri onarım¹⁵ çalışmalarının ardından bir prestij ürünü olarak basılan Fosssati Albümü'nde¹⁶ yer alan ikinci levhada, yapının son cemaat yerinin zemininde halılar serili bir şekilde temsil edildiği görülmektedir (Görsel 3). Yapının İslamileştirilmesini sağlayan bu tercümede

¹⁴Esra Akcan'ın kitabında kullandığı “benzeştirici” çeviri kavramı, Özlem Berk'in *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi* kitabında, yerleştirici kavramını açıklarken kullandığı “yabancı metni erek dil kültürüne hâkim olan değerlere uygun olarak tutucu ve benzeştirici yaklaşımla aktarmak” ifadesindeki kullanıma tekabül etmektedir. Özlem Berk, *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi* (İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2005), s. 164.

¹⁵Göksun Akyürek, Fossati kardeşler tarafından yapılan ve sıklıkla restorasyon olarak adlandırılan çalışmaları “tamir” olarak adlandırmıştır. Akyürek bu tercihin restorasyonun bugün tarihsel yapıları birer tarihi belge olarak kabul eden ve bu yapıların kültürel kaygılarla korunmalarını öneren bilimsel bir disiplin olması ve buna karşılık Fossati kardeşlerin yaptıkları onarım işlemlerinin böyle bir niyet taşımaması ile açıklamıştır. Göksun Akyürek, *Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek, Tanzimat döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011), s. 117. Edhem Eldem ise Fossati kardeşlerin yaptığı çalışmalardan “onarım” olarak söz etmiş ve bu çalışmaların “uzman” kişiler tarafından yapılması, yapının aslına sadık kalınması için özel bir çaba harcanmış olması ve özellikle mozaiklerin yer tespitinin yapılmış olması bağlamında önceki çalışmalardan farklı olduğunu ve bu anlamda modern bir restorasyon çalışmasına yaklaştığını dile getirmiştir. Edhem Eldem, “Ayasofya: Kilise, Cami, Abide, Müze, Simge”, *Toplumsal Tarih*, 254(2015): s.79, 80. Bu çalışmada ise Ayasofya'da yapılan işlemlerden sonra üretilen madalya ve albümlerin yapının belgelenmesini de sağlaması bağlamında restorasyona daha yakın olabilmesi bağlamında onarım kelimesi kullanılmıştır.

¹⁶Bu albüm 1847-1849 yılları arasında Ayasofya'da gerçekleştirilen onarım çalışmaları sonrasında basılmıştır. Kapağında Abdülmecid'in tuğrası yer alan ve sultana ithaf edilen albüm Louis Haghe tarafından çizilen ve Ayasofya'nın iç ve dış görünüşlerini gösteren yirmi beş levhadan oluşmaktadır. Necipoğlu bu albümün ve basılan madalyaların Ayasofya'yı “uluslararası ve bilimsel ilginin merkezi haline getirdiğini” söylemiştir. Gülru Necipoğlu, “The Life of Imperial Monument: Hagia Sophia After Byzantium”, ed: Robert Mark ve Ahmet Ş. Çakmak, *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 224, 225.



iç narteks bölümünde yer alan kapının üst bölümündeki yarım daire içinde yer alan Kral Kapısı Mozaik'i'nin hangi tarihte kapatıldığı bilinmemektedir.

Yapıdaki fonksiyon değişiminin ardından bu bölümün gerek cami mimarisi literatüründe gerekse mekân kurgusunda karşılığını bulması oldukça önemlidir¹⁷. Kilisenin narteks bölümünün son cemaat yerine tercüme edilmesi ve yıllarca bu şekilde kullanılmış olmasına rağmen Türkiye mimarlık tarihyazımında yapının cami olduğu bağlamda üretildiği halde yapının bu bölümünden “narteks” olarak söz edilen metinler bulunmaktadır. Tahsin Öz'ün *İstanbul Camileri I-II* (Öz, 1962) isimli ve İsmail Hakkı Ayverdi'nin *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481)* (Ayverdi, 1973) isimli kitapları bu metinlere örnek gösterilebilir.

Tercüme aracılığıyla gerçekleşen mekânsal dönüşümler için verilebilecek bir diğer örnek ise kilise mimarisinde *baptisterium* olarak adlandırılan vaftizhanenin, yapının cami olarak kullanıldığı dönemde I. Mustafa ve I. İbrahim türbelerinin olduğu bölüme tercüme edilmiş olmasıdır. Bu tercüme uygulamasında yukarıda sözü edilen narteks/son cemaat yeri dönüşümünde gerçekleşen ve yapının giriş bölümünü tanımlaması anlamında fonksiyonel bir devamlılık öneren bir uygulama söz konusu değildir. Vaftizhanenin türbeye tercüme edilmesi yapının artık İslam dinine ait bir mekân olması nedeniyle işlevsizleşen bölümünün bu kez Osmanlı cami mimarisi bağlamında yeniden işlevlendirilmesidir. Benzeri bir durum kilise mimarisinde *skeuophylakion* olarak adlandırılan hazine dairesinin I. Mahmut döneminde (1730-1754) inşa edilen imarethanenin erzak deposu olarak kullanılması örneğinde görülmektedir (Görsel 4). Kilise ayinleri esnasında kullanılan kutsal emanetlerin saklandığı bu bölüm, fethin ardından İslami anlamda işlevsizleşmesi nedeniyle, Ayasofya camisinin imarethanesi ve türbeleriyle geniş bir külliye dönüşüğü on sekizinci yüzyılda külliyenin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden işlevlendirilmiştir. Bu tercüme uygulamasında hazine dairesinin saklama/depolama fonksiyonu bir anlamda korunurken, erzak deposu fonksiyonunun ihtiyacına göre mekâna yeni bir kapı ve pencereler açılmış ve yapının iç mekânında zemini yükseltilmiştir.

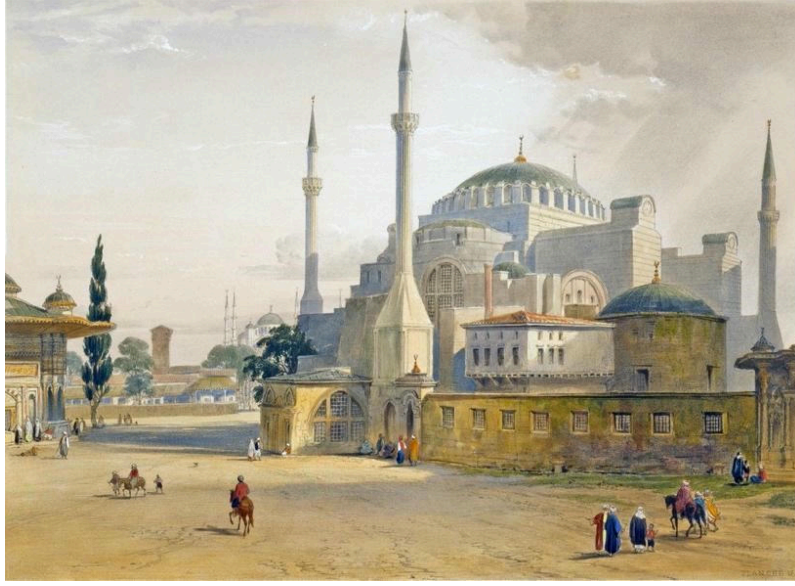
Görsel 3

Ayasofya Camisi son cemaat yeri



Kaynak: Fossati Albümü'nde “Kapı Dehlizi” başlığı ile yer verilen 2. levha

¹⁷Ayasofya'nın uzun hayatı boyunca yaşadığı dönüşümlerde mekânsal kullanımın terminoloji ile devamlılığı sadece iç narteks/son cemaat yeri/giriş bağlamında geliştirilmiştir. Yapının diğer bölümleri için müze fonksiyonu bağlamında bir terminoloji geliştirilmemiştir. Konu ile ilgili bakınız: Özaydın-Çat, B. (2022). *Türkiye mimarlık tarihyazımının ürettiği “suretler”: Ayasofya çevirileri*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Görsel 4*Ayasofya Camisi'nin imarethane erzak deposunu da gösteren perspektif***Kaynak:** Fossati Albümü'nde "Bab-ı Hümâyûn'dan Alınan Cami-i Şerîfin Dış Resimleri" başlığı ile yer verilen 17. levha

Kilise mimarisi ile cami mimarisi arasında tercüme aracılığıyla gerçekleşen bu mekânsal dönüşümler yapının bu bölümlerinin yüzyıllarca kullanılmasını mümkün kılmıştır. Başka bir ifade ile bu tercüme faaliyeti mimari mekânda bu bölümlerin "korunmasını" sağlamıştır. Bu uygulamalar Osmanlı edebi tercüme uygulamaları süresince kaynak metnin açıklanarak ya da kullanılan kelimelerin anlam dünyasının genişletilerek yeniden kullanımlarına benzetilebilir. Bu tercüme sırasında mekânda "korunan" bölümler olduğu gibi, yine edebi tercümelerde şair ve mütercimlerin yaptıkları eksiltmelere benzer biçimde kaybolan mekânlar da vardır. Örneğin Ayasofya Kilisesi'nde orta nefte yer alan İmparator'un taç giyme töreninin gerçekleştiği alan ya da galeri katında Güney galeride yer alan papaz odaları cami fonksiyonu bağlamında yeniden işlevlendiril(e)mediği için mekânsal görünürlüklerini ve etkilerini kaybetmişlerdir.

Dini Mekân Sembol ve Elemanlarındaki Yer Değişikliği

Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekânsal bağlamda inceleneceği ikinci alan ise çıkarma-yerine koyma uygulaması ile gerçekleşen dini mekân sembol ve elemanlarındaki yer değişikliğidir. Bu yer değişikliği Cemal Demircioğlu'nun "birbirine dini açıdan yabancı görünmeyen kültürler arasındaki" aktarım ilişkisi saptamasının İbrahîmî dini mekân sembol ve elemanları bağlamında genişletilmesi sonucu önerilmektedir. Bu durum ayrıca çeviri kuramı bağlamında çevirinin yapıldığı kültürler arasında kaynak dildeki değerlerin erek dilde karşılığının bulunabilmesi ile de ilişkilendirilebilir. Bu konuda Kutsal Kitap çevirisi sürecinde yaşanan başkalaşma durumu örnek verilebilir. Akşit Göktürk, bu konuyla ilgili olarak Katharina Reiss'ten aktardığı bir örnekte, Meksika yaylalarında yaşayan Kızılderililer için yapılan Kutsal Kitap çevirisinde, çevirmenlerin okurların denizi tanımadıkları düşüncesinden yola çıkarak metni onlara daha anlaşılır kılmak amacıyla İsa'nın denizin üzerinde değil, bataklık üzerinde yürüdüğünü anlattıklarını belirtir. Benzeri biçimde Eskimolar için yapılan çeviride orijinal metinde kullanılan "ekmek" yerine çeviri metinde yine çevirinin hitap ettiği topluluğun değerleri üzerinden iletişim kurabilmek adına "balık" kelimesi kullanılmıştır (Göktürk, 2018, s. 77).

Dini mekân sembolleri arasındaki yer değişikliği uygulaması ile ilgili verilebilecek ilk örnek kilise mimarisinin önemli sembollerinden olan haç ve çan kulesi ile minareler arasındaki yer değişikliğidir. Gülru Necipoğlu bu konu ile ilgili II. Mehmet'in fethin ardından yapıdaki çan kulesindeki çanları, rölükleri, haçları ve

ikonaları kaldırttığını bunların yerine “güçlü İslami semboller olan” ve “caminin bir sultan camisi olduğunu gösteren iki minare, bir medrese, mermer bir minber ve yapının doğrultusu Mekke yönünde olmadığından belli bir açıyla yerleştirilen ve bugün hala yerinde olan mermer mihrap” eklettiğini söylemiştir (Necipoğlu, 1992, s. 203). Bu değişiklik sırasında çan kulesinin fiziksel olarak yerini koruduğu fakat çanın yerinden çıkartıldığı Guillaume-Joseph Grelot'un, 1672 tarihli ve Francesco Scarella'nın 1686 tarihli çizimlerinden görülebilmektedir.

Öte yandan Chirstoforo Buondelmonti'nin, 1481 tarihli çizimi haç ve minareler arasındaki bu yer değişikliğinin İbrahimî dinler arasında bir tür süreklilik olarak okunabileceğini gösterir niteliktedir (Görsel 5). Buondelmonti'nin çiziminde Ayasofya, kubbesi üzerinde bir haç, bir minare ve minarenin sol yanında İustinianus'un heykelinin olduğu sütun bir arada temsil edilmiştir. Bu çizimin Hristiyanlık ve İslam'a ait sembollerin bir arada yaşayabildiği bir Ayasofya'yı ve dolayısıyla şehri temsil ettiği düşünülebilir. Çizimin tarihsel süreçte Ayasofya'nın belirli bir döneminde yaşanan “gerçek”liğini gösterip göstermediği bilinmemekle birlikte Nevra Necipoğlu ve Çiğdem Kafescioğlu bu durumu Chirstoforo Buondelmonti'nin bir yorumu olarak nitelendirmiş ve bu bağlamda Ayasofya ile ilgili üretilen bu temsilin “haritacıyı da üzerine düşünmeye değer kıldığını” söylemişlerdir (Kafescioğlu ve Necipoğlu, 2015, s. 43).

Görsel 5

Ayasofya'da haç ve minarenin bir arada görüldüğü Chirstoforo Buondelmonti çizimi, 1481



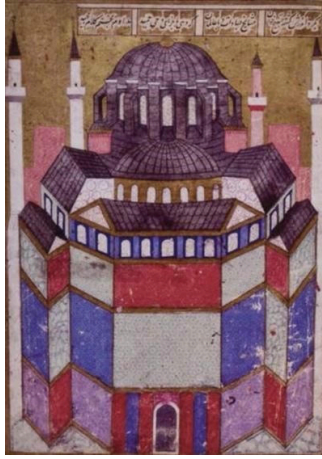
Hristiyan dini mekân sembolleri ile İslami dini mekân sembolleri arasındaki bu yer değişikliği aracılığıyla gerçekleşen tercümenin okunabilmesi için bu değişikliklerin yapıldığı dönemde üretilen görsel temsil araçlarının kullanılması uygun görülmüştür. Görsel temsil araçları üzerinden yapılacak bu inceleme yukarıda Osmanlı edebi tercümeleri ile ilgili araştırmalarda metinlerin sebep-i telif, sebep-i tercüme bölümlerine yoğunlaşılması ya da şair ve mütercimlerin kendi metinleri ya da başka şairlerin onların metinleri hakkında yazdıklarına odaklanılmasındakine benzer bir motivasyonu içermektedir. Metnin hakkında üretilen söylemlerde olduğu gibi yapının hakkında üretilen görsel temsil araçları yapılan tercümeyi ve uygulama biçimlerini açığa vurur niteliktedir.

Seyyid Lokman'ın Şehname-i Selim Han metninde yer alan ve Üstad Osman'a ait olduğu düşünülen Ayasofya çizimi Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesini kiliseye yapılan minare ekleri üzerinden incelemek için oldukça iyi bir örnektir (Görsel 6). 1581 tarihli çizimde Üstad Osman yapının dört minaresini beden duvarlarından ayrı bir renk ve üslupta resmetmiştir. Bunun çeviri stratejilerinden biri olan yabancılaştırmacı çeviri olduğu iddia edilebilir. Minare ve beden duvarlarının farklı -yabancılaştırmacı- temsili, benzer biçimde dört minarenin temsiline de kullanılmıştır. Fethin ardından Ayasofya için önce II. Mehmet döneminde (1451-1481) bir ahşap minare inşa edilmiştir. Ardından II. Bayezid döneminde (1481-1512) Güneydoğu köşesine tuğla minare inşa edilmiştir. Yapıya eklenen üçüncü minare II. Selim döneminde (1566-1574) Kuzey-

doğu köşesine eklenen taş minaredir. Kuzeybatı ve Güneybatı köşelerinde yer alan iki eş minarenin inşası ise II. Selim döneminde başlamış ve III. Murat döneminde (1574-1595) tamamlanmıştır. Üstad Osman çiziminde diğerlerinden daha önce ve farklı bir malzeme ile inşa edilen tuğla minareyi diğer üç minarenden ayıştıracak bir renkte resmetmiştir. Üstad Osman'ın kullandığı bu yabancılaştırma stratejisi Ayasofya'nın ve minarelerinin algısını birbirinden ayıştırmakta ve minarelerin birer ek olduğunu vurgulamaktadır. Guillaume-Joseph Grelot'un 1672 tarihli çiziminde de benzer bir stratejinin uygulandığı görülmektedir (**Görsel 7**). Ayasofya'ya Batı yönünde bakan bir perspektifle çizen Grelot, tıpkı Üstad Osman'ın yaptığı gibi tuğla minareyi diğer minarelerden farklı bir üslupta çizmiştir. Grelot ayrıca çiziminde Ayasofya'nın bölümlerini harflendirmiş ve kitapta çizimin bulunduğu sayfadan bir sonraki sayfada bu harflere bağlı mekân açıklamalarını yapmıştır. Bu harflendirmede minareler "M" harfi ile gösterilirken tuğla minare "M*" olarak gösterilmiştir. Grelot'un minarelerin "çan kulesinin yerine yerleştirildiği"ni¹⁸ söylemesi ve tuğla minareyi temsil yöntemi ile diğerlerinden ayırması tercümenin tespiti bağlamında oldukça önemlidir.

Görsel 6

Üstad Osman'a ait Ayasofya çizimi, 1581



Görsel 7

Guillaume-Joseph Grelot'a ait Ayasofya çizimi, 1672

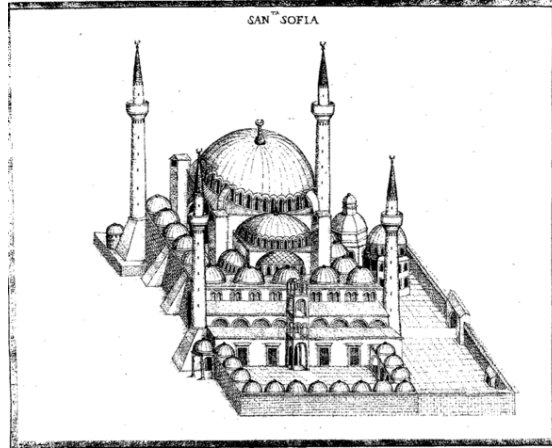


¹⁸Görsel harflendirmeleri için Grelot'un metnin yer verdiği açıklama şu şekildedir: "M: Ce font les quatre Minarets que les Turcs ont mis autour de ce Temple au lieu de clochers, desquels celui qui est le plus grossier le plus bas marque du renvoy M * est le premier qui fut élevé dans Constantinople" (Bunlar, Türklerin bu Mabedin etrafına çan kuleleri yerine koydukları -yerleştirdikleri- dört minaredir... M* Konstantinopolis'te yetişenlerin ilki". Çeviri makale yazarına aittir. Guillaume-Joseph Grelot, *Relation Nouvelle d'un Voyage de Constantinople* (1680), s. 147.

Öte yandan Osmanlı döneminde üretilen bazı çizim ve gravürlerde Üstad Osman'ın ve Guillaume-Joseph Grelot'un üretimlerinde kullandıkları ve bu çalışma kapsamında tercümenin tespit edilmesine imkân sağladığı düşünülen yabancılaştırıcı çeviri stratejilerinin kullanılmadığı görülmektedir. Bu durumun Sadık Yazar'ın yukarıda hatırlattığı, metinlerin sebep-i telif bölümlerinin “kurgusallaşan” yapıları nedeniyle güvenilirliği sorununu ile eşleştirdiği düşünülebilir. Bu bölümlerin metnin telif mi tercüme mi olması ile ilgili güvenilir bilgi verememesi gibi çizimlerin de yapının ve eklerinin temsilindeki aynılaştırma nedeniyle tercümenin okunurluğunu azalttığı düşünülmektedir. Özellikle Batılı müellifler olan Hartmann Schedel'in 1493; Francesco Scarella'nın 1686; Johann Bernhard Fischer von Erlach'ın 1721 tarihli çizimleri ve 1574 tarihli Freshfield albümü ve 1586 tarihli Lewenklaue Albümü'nde yer alan Ayasofya çizimleri minare ve diğer eklerini Ayasofya'dan ayırmadan adeta onunla aynı tarihte ve aynı üslupta inşa edilmiş gibi temsil etmişlerdir (Görsel 8). Ağırlıklı olarak Batılı müelliflerin eserlerinde görülen, yapının ve eklerin -başka bir ifade ile var olan ve tercüme sürecinde gelenin- aynılaştırılması durumu Matrakçı Nasuh'un 1536 tarihli *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn* başlıklı eserinde yer alan çizimde de görülebilmektedir. Geniş bir kent dokusunun tasvir edildiği çizimde nakkaş, Ayasofya'yı da iki minaresi ile bu kent dokusu içinde resmetmiştir. Fakat bu temsilde Ayasofya'nın tuğla ve taş olduğu bilinen iki minaresi ve beden duvarları aynı teknikle tasvir edilmiş dolayısıyla tercümenin okunurluğu yitirilmiştir (Görsel 9).

Görsel 8

Francesco Scarella'nın Ayasofya çizimi, 1686



Görsel 9

Matrakçı Nasuh'un eserindeki geniş kent dokusunda yer alan Ayasofya tasviri, 1536



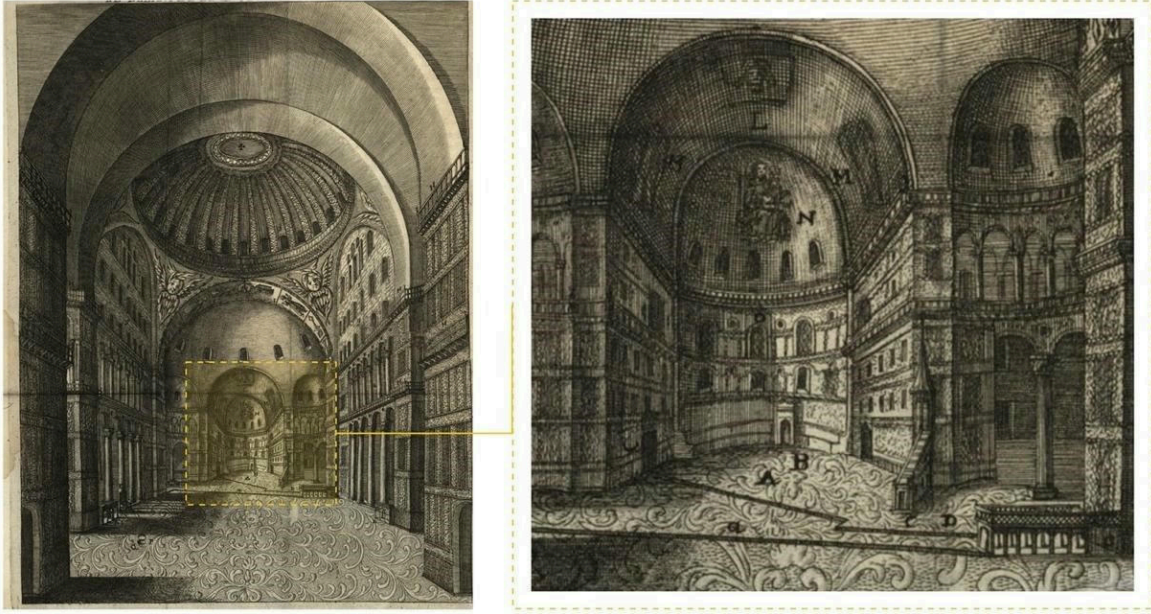
Türkiye mimarlık tarihyazımında da Ayasofya'nın ekleri ve özellikle minareler ile ilgili yapılan yazılı ve görsel anlatılarda yapının ve minarelerin birbirinden ayrıştırılmadığı bir dil hakimdir. Erken Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihi yazarlarından Kemal Altan Ayasofya minareleri ile ilgili Sinan'ın eklediği minarelerin yapıyı "tahkim ettiğini" (Altan, 1935, s. 264) ve onu "dört cihetten sımsıkı tuttuğu"nu (Altan, 1936, s. 224) söylemiştir. Minarelerin adeta bir "hasta yapı"¹⁹ olarak anlatılan Ayasofya'yı güçlendirdiğini dile getiren metinlerin yanı sıra minareleri yapının ayrılmaz bir parçası olarak gören metinler de vardır. Semavi Eyice üç fasikül halinde yayınlanan Ayasofya metninin üçüncüsünde minarelerin yapı ile "uyum içinde olduğunu" ve yüksekliği 60 metreyi bulan eş minarelerin "estetik bakımından Ayasofya'nın dış kitlesini tamamladığını", "horizontal çizgilerin hakimiyetini kırarak binayı bastıran kubbeyi adeta yükselttiğini" (Eyice, 1986, s. 23) söylemiştir. Ayasofya ve minarelerinin farklı tarihlere ve inşa tekniklerine dayanan kendi hayatîyetlerinin bulanıklaştırılarak bir bütün olarak algılanmasını sağlayan anlatılardan bir diğerinde ise Bruno Taut Mimar Sinan'ın, minareleri Ayasofya'ya kusursuz biçimde (Taut, 1938) eklediğini söylemesidir.

Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesini dini mekân sembolleri ve elemanlarının yer değişikliği üzerinden okunmasını sağlayan bir diğer örnek ise fethin ardından, kilisede Hristiyan dininin kendi ritüelleri gereği var olan altar²⁰ ve bema²¹ gibi bölümlerin İslam dini mekânının gereği olan mihrap, minber ve müezzin mahfili ile yer değiştirmesidir. Guillaume-Joseph Grelot'nun 1672 tarihli çizimi yapıdaki bu tercümenin okunabilmesi için, oldukça ilginç temsil tekniği ile önemli bir veri oluşturmaktadır. Grelot'nun Ayasofya'nın Doğu iç cephesini gösteren gravürü Batı iç cephesinden duran bir gözün derin perspektifi ile oluşturulmuştur. Bu derin perspektif sayesinde ana kubbe, *tympantum* duvarları, pendentifler, Doğu yarım kubbесinin kemer mozaikleri ve son olarak da apsis mozaiki ayrıntılı biçimde görünmektedir (Görsel 10). Grelot bu çiziminde öncekinde olduğu gibi mekânları harflendirmiş ve bu harfler ile ilgili çizimden sonraki iki sayfa boyunca bir açıklama metni oluşturmuştur. Bu harflendirmede dikkat çekici olan çizimin, hem Ayasofya'nın cami olduğu döneme -çizimin de yapıldığı dönem- ait detayları hem de öncesindeki kilise olduğu döneme ait detayları bir arada veriyor olmasıdır. Örneğin çizimde "A" harfi ile işaret edilen yerin açıklamasında "eskiden altarin bulunduğu yer" ibaresi yer almaktadır. Çizimde "a" ile ifade edilen yerin açıklamasında ise kible yönünün belirlenmesi için yükseltilecek mermer döşeme ile ilgili bir not yer almaktadır. Bu durum makalenin giriş bölümünde değinilen tercümenin okunabilirliği için önemli veriler sunan görsel temsil araçlarının kendilerinin de müelliflerinin zaman-mekânsal koşullarını içinde barındırması nedeniyle bir tür çeviri olması ile örtüşmektedir. Grelot'un Hristiyan dini mekânının bölümleri olan altar ve bemanın İslam dini mekânının gereği olan mihrap, minber ve müezzin mahfili ile yer değiştirmesini bir tür tercüme olarak okumayı sağlayan çizimleri tüm bu bölümleri zamansal farkına rağmen aynı anda gösteren yapısı ile kendisi bir tür çeviridir. Devam eden harflendirme açıklamalarında ise "B" mihrap, "C" Minber ve "D" müezzin mahfilini göstermektedir. Kilise mimarisinin mekânsal elemanları olan altar ve bemanın cami mimarisinin mekânsal elemanları olan mihrap, minber ve müezzin mahfili ile yer değiştirmesi bölüm başında verilen "ekmek" ve "balık" örneğine benzetilebilir.

¹⁹Büşra Özaydın-Çat, Türkiye mimarlık tarihyazımında Ayasofya'nın nasıl tarihselleştirildiğini mimarlık tarihi yazarlarının kullandığı görsel ve yazılı temsil araçları üzerinden incelemiştir. Hangi temsil araçlarının nasıl kullandığının analiz edilmesi ile yapılan bu soykütüsel çalışma Ayasofya'nın metinlerde açıkça görünmeyen anlatılarına ulaşılmasını sağlamıştır. "Hasta yapı" anlatısı çeşitli görsel ve yazılı temsil araçları ile Ayasofya'nın yıkılmak üzere, bakıma ve güçlendirmeye muhtaç bir yapı olarak ele alındığı metinlerde tespit edilen bir anlatıdır. Özaydın-Çat, B. (2022). *Türkiye mimarlık tarihyazımının ürettiği "suretler": Ayasofya çevirileri*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

²⁰Altar: (orijinal olarak) Hristiyanlık öncesinde çeşitli dinlerde hayvanların, üzerinden kurban edildikleri taş masa; (kiliselerde) çoğu taştan yapılan ve takdis ayini için kullanılan masa veya yüksekçe döşeme, tapçağı. Doğan Hasol, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1975). s. 27.

²¹Bizans kilisesinde altarin bulunduğu, halkın giremediği kutsal bölüm. Doğan Hasol, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1975). s. 69.

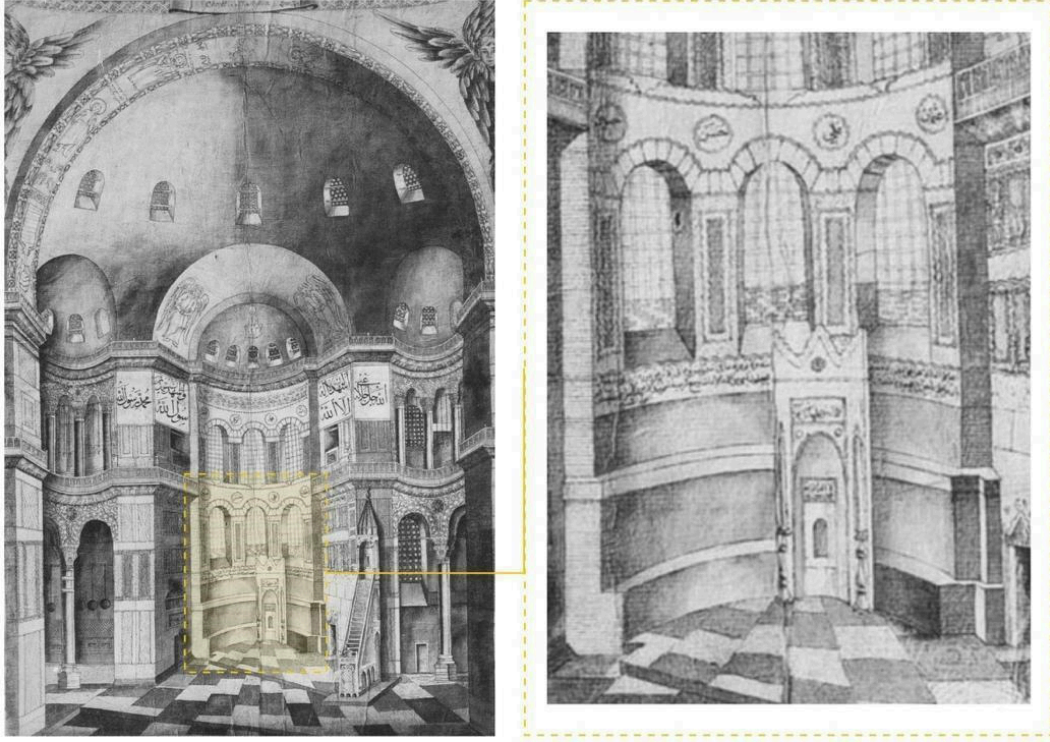
Görsel 10*Ayasofya'nın Doğu iç cephesini gösteren gravür***Kaynak:** Guillaume-Joseph Grelot, 1672

Çalışma kapsamında ele alınacak son yer değiştirme örneği ise Hristiyan dini mekânı görsel temsilleri ile İslam dini mekânı yazı temsilleri arasındaki değişimdir. Görsel temsillerle yazınsal temsillerin yer değiştirmesi iki örnek üzerinden okunabilmektedir. İlk örnek kilise döneminde apsis bölümündeki kemerli pencerelerin madalyonlarındaki havarilerin ve ruhbanların mozaikli tasvirlerinin yerine, Osmanlı döneminde Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin isimlerinin yazılmasıdır. Fethin ardından Ayasofya'daki mozaiklerden özellikle cemaatin göz hizasında bulunanlar kapatılmıştır. Kible yönünde bulunan bu madalyonlardaki tasvirlerin halifelerin isimleri ve Allah yazısı ile yer değiştirmesi bir tür tercüme uygulaması olarak düşünülmektedir. Bu uygulamaya benzer biçimde ikinci örnek ise apsis yarım kubbesinde yer alan kucağında İsa'yı taşıyan Meryem Mozaiki'nin apsis duvarını çevreleyen ve Âl-i İmran Suresi'nin 37. ayetini²² içeren hat ile yer değiştirmesidir. Cornelius Loos'un 1711 tarihinde ürettiği bir dizi Ayasofya çiziminden yapının Doğu iç cephesini gösteren gravürü bu yer değişikliğinin okunabilmesi için uygundur (Görsel 11). Gülru Necipoğlu bu ayetin Meryem'i de zikrettiğini hatırlatmıştır (Necipoğlu, 1992). Bu anlamda Meryem Mozaiki ile içinde Meryem'in de geçtiği ayetten oluşan hat yer değiştirmiş ve bu sayede kilise, camiye tercüme edilebilmiştir.

²²"Bunun üzerine Rabbi onu güzel bir şekilde kabul buyurdu ve onu güzel bir şekilde yetiştirdi. Zekeriya'yı da onun bakımıyla görevlendirdi. Zekeriya, onun bulunduğu bölme her girişinde yanında bir yiyecek bulurdu. 'Meryem! Bu sana nereden geldi?' derdi. O da "Bu, Allah katından" diye cevap verirdi." Zira Allah, dilediğine hesapsız rızık verir. <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-1/al-i-imran-suresi-3/ayet-37/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1> (erişim: 13.06.2025)

Görsel 11

Solda Ayasofya'nın Doğu iç cephesini gösteren gravür, sağda bu gravürden bir detay



Kaynak: Cornelius Loos, 1711

Ekleme-Çıkarma, Açma/Açığa Çıkarma-Kapatma ve Yenilemeler

Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekânsal bağlamda inceleneceği son alan fethin ardından yirminci yüzyıla kadar geçen sürede yapıda gerçekleşen ekleme, çıkarma, açma/açığa çıkarma, kapatma ve yenileme uygulamalarıdır. Ayasofya'ya yapılan eklemelerden özellikle dini bağlamda değerlendirilebilecek olanlar Hristiyan dini mekân sembolleri ile İslam dini mekân sembolleri arasındaki yer değiştirme kapsamında incelendiği için bu bölüme dâhil edilmemişlerdir. Bu durum için verilebilecek en iyi örnek cami minareleridir. Minareler Ayasofya için önemli bir ek olmasına rağmen haç ve çan sembolleri ile yer değiştirmesi bağlamında değerlendirilmişlerdir. Bölümde ekleme, çıkarma, açma/açığa çıkarma, kapatma ve yenileme kapsamındaki uygulamalar kronolojik bir anlatıda ele alınacak ve uygulamanın türü; dini, eğitimsel, kültürel, dekoratif, fonksiyonel ve kamusal bağlamda değerlendirilecektir. Bu değerlendirme yapılırken akılda tutulması gereken nokta, eklenen yapılar ile ilgili modern dünya algısı üzerinden bir okuma yaparak anakronik bir yanılgıya düşmemektir. Örneğin Ayasofya imarethanesi ya da şadırvanının kamusal bir yapı veya din eğitiminin verildiği medreselerin birer eğitim yapısı olduğunu söylemek geleneksel dünyaya ait bu yapıların değerlendirilmesinde yanıltıcı bir durum oluşturabileceği için bu değerlendirmeler ya tırnak işareti ile “...” kullanılacak ya da ilgili bölümde açıklama yapılacaktır.

Yaklaşık beş yüz yıllık bir dönemde yapılan ekleme, çıkarma, açma/açığa çıkarma, kapatma ve yenileme uygulamalarının kronolojik anlatımı hangi dönemde ne tür uygulamaların yapıldığının tespit edilmesi için de oldukça önemlidir. Bu durum ikinci bölümde ele alınan Osmanlı edebi tercümelerinde farklı tarihsel dönemlerde tercüme ve onunla ilgili kavramların ve uygulama biçimlerinin çeşitlenmesi ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca Osmanlı edebi tercümelerinde tercümenin yapıldığı kaynak metnin bulunduğu coğrafyaya göre tercümelerin ve onların toplum üzerindeki etkisinin değişmesine benzer biçimde, yüzyıllar içinde İmparatorluğun değişen

dinamikleri doğrultusunda Ayasofya'ya yapılan ekleme, çıkarma, açma/açığa çıkarma, kapatma ve yenileme uygulamalarının da çeşitlendiği görülecektir.

Bu bölümde tercümenin zamana-özgü olması bağlamında farklı dönemler üzerinden yapılacak incelemede Ayasofya'nın bu uzun süreçte farklı uygulamalar ile tercüme edilmesi, Farsça kaynak metin olan *Leylâ vü Mecnûn* hikâyesinin farklı yüzyıllarda farklı tercüme ve yeniden yazımlar ile tekrar üretilmesine²³ (Levend, 1957) benzetilebilir.

On Beşinci Yüzyıl

On beşinci yüzyılda fethin ardından Ayasofya'da yapılan ilk değişikliklerden biri mozaiklerin kapatılmasıdır. Hangi mozaığın ne zaman kapatıldığı ile ilgili başvurulabilecek kaynaklar bu dönemde ağırlıklı olarak Batılı müellifler tarafından üretilen iç mekân çizimleri ve seyyah anlatılarıdır. Fakat yukarıda da söz edildiği gibi Batılı müelliflerin çizimleri zaman zaman kendi yorumlarını içerebiliyor olması nedeniyle şüpheye yer bırakmayan bir güvenilirlik oluşturmamaktadır. Yüzyıllar boyunca Hristiyanlar için dünyanın en prestijli yapılarından biri olan Ayasofya'yı çizmek sanatçılara da bir prestij katmakta bu nedenle sanatçılar Ayasofya'yı görmemiş olsalar bile başka sanatçıların eserlerinden kopya edebilmektedirler (Necipoğlu, 1992). Benzeri biçimde seyyahlar da Ayasofya anlatılarında kendilerinden önceki anlatılardan yararlanmışlardır. Gülru Necipoğlu seyyahların verdiği bilgilerin birbiri ile ya da görsel tasvirlerle uyuşmadığını dile getirmiş ve durumu seyyahların kendilerinden önce tasvir edilen her şeyi gördükleri izlenimini vermek için önceki metinlerden intihal yapmaları ile açıklamıştır (Necipoğlu, 1992). Bu durum yapılan ekleme, çıkarma, açma/açığa çıkarma, kapatma ve yenileme uygulamaları ile Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercüme edilmesinden başka, Ayasofya ile ilgili üretilen görsel ve yazılı temsillerin de kendilerinden önce üretilenlerden eklemeler ya da esinlenmeler aracılığıyla tercüme aracılığıyla üretildiğini ortaya çıkarmaktadır.

Kapatılması ile ilgili çeşitli görsel ve yazılı kaynakların hemfikir olduğu ilk mozaik, ana kubbeyi saran Pantokrator İsa mozaığıdır. Figürlü mozaiklerin kapatılması Ayasofya'nın Hristiyan kimliğinin tercüme edilmesi ve İslami kimliğinin belirginleşmesi yönünde önemli bir adım olmuştur. Figürlü mozaiklerinden olmasa da zeminde bulunan Omphalion mozaığı de cami zemininin halılar ile kaplanması sonucu görünürlüğünü yitirmiştir. On beşinci yüzyılda yapılan eklemelerden biri ise II. Mehmet döneminde (1453-1481) inşa edilen medrese yapısıdır. Ağırlıklı olarak dini eğitimin verildiği medreseleri modern anlamda bir eğitim yapısı olarak değerlendirmek oldukça zordur. Ayasofya'nın Kuzeybatı bölümüne yapılan medrese binasına II. Bayezid döneminde (1481-1512) bir ek kat ilave edilmiştir. Yine bu dönemde yapılan bir çıkarma uygulaması ise İmparator kapısının üstündeki haç biçimindeki levhanın yatay kollarının kaldırılmasıdır. Bu sayede Hristiyan dini sembolünün okunurluğu kapatılmıştır.

On Altıncı Yüzyıl

On altıncı yüzyıl Ayasofya'nın İslami kimliğinin güçlendirilmesi için en önemli hamlelerin yapıldığı dönem olarak değerlendirilebilir. Sultan camilerine özgü dört minarenin tamamlanmasının yanı sıra bu dönemde yapılan radikal bir ek, sultan türbelerinin cami avlusuna eklenmesidir. İlk eklenen türbe III. Murad döneminde (1574-1595) inşa edilen II. Selim türbesidir. 1586 tarihli Lewenklaue Albümü'nde yer alan çizim II. Selim türbesinin Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekânsal anlamda okunabileceği önemli bir örnektir (Görsel 12). Albümde yer alan çizimde yapı Topkapı Sarayı tarafından çizilen bir perspektifte tasvir edilmiştir. Çizimde Ayasofya dört minaresi ve bahçesini çevreleyen duvarları ile bir sultan camisi biçiminde temsil edilmiştir. Caminin önünde perspektif bir yanılsama ile normalden daha büyük bir biçimde

²³Agah Sırrı Levend'in "Türk Edebiyatında Leyla ve Mecnun Yazan Şairler" başlıklı metninde kronolojik olarak yer verdiği şairlerin bazıları şu şekildedir; Şâhidî (1478), Behiştî (15.yy), Kadîmî (16.yy), Fuzlûlî (16.yy), Hakîrî (16.yy), Celal-zade Salih Çelebi (16.yy), Kafzâde Fâizî (17.yy), Örfî Mahmud Ağa (18.yy), Nâkâm (19.yy).



görülen türbe yer almaktadır. Bu çizimle ilgili önemli bir detay ise türbenin, Ayasofya'nın ana mekânı ve diğer ek yapıları olan minarelerden farklı olarak kubbe ve yan duvarlarını oluşturan bir strüktür ile temsil edilmiş olmasıdır. Bu haliyle çizim türbenin içini gösterir niteliktedir. Türbenin dış görünüşü ise çizimin orijinaline açılır-kapanır bir kâğıt ile eklenmiştir. Görseldeki bu anlatı biçimi izleyicinin dikkatini büyük ölçüde iç mekânı gösteren türbeye yönlendirmektedir. Bu temsil biçiminin ek yapıyı bir anlamda sorunsallaştırdığı söylenebilir. II. Selim türbesinin ardından on altıncı yüzyılda III. Murad ve Şehzadeler türbesi de yapıya eklenmiştir. Yapılan bu eklerle birlikte on altıncı yüzyıl sonunda Ayasofya artık kilise görünümünden tamamen sıyrılmış ve bir sultan camisi görünümüne kavuşmuştur.

Görsel 12

Lewenklaue Albümü'nde yer alan Ayasofya tasviri, 1586



Bu dönemde yapılan eklerden bir diğeri ise Kanuni Sultan Süleyman'ın 1526 yılında Macar Krallığı'nın fethinden sonra Buda Katedralinden alınarak camiye yerleştirilen iki büyük bronz şamdandır. Benzeri bir ek de III. Murad döneminde (1574-1595) yapıya eklenen Bergama küpleridir. Padişahların fetihlerinden elde edilen ganimetlerin camiye yerleştirilmesi yapıyı adeta nadide eserlerin bir arada olduğu bir "müze"ye dönüştürmüştür (Özyayın-Çat, 2022, s. 276). On altıncı yüzyılda tercüme bağlamında Ayasofya'da yapılan bir diğer değişiklik ise kilise döneminde dini toplantılarda alınan kararların yazıldığı mermer levhanın II. Selim döneminde (1566-1574) yapıdan çıkartılmasıdır.

Tercümenin uzun bir süreç olarak ele alındığı bu çalışmada kilisenin camiye tercümesi yapılan dini amaçlı bazı ekler ile on yedinci yüzyılda da devam etmiştir. Bu dönemde yapılan eklerden biri cami avlusuna inşa edilen III. Mehmet türbesidir. Takip eden dönemde yine dini amaçla yapılan fakat aynı zamanda "dekoratif" bir etki de yaratan ekler olmuştur. Bunlardan biri Sultan İbrahim döneminde (1640-1648) mihrap duvarına eklenen Kâbe temsili içeren çini panodur. Aynı dönemde yapılan bir diğer ek uygulaması ise Teknecizade İbrahim Efendi'nin yazdığı hat levhalarının yapıya asılmış olmasıdır. Bu büyük hat levhaları Hristiyan dini mekânı görsel temsilleri ile İslam dini mekânı yazılı temsillerinin bir tür yer değiştirmesi olarak da okunabilir. Hristiyanlık ve İslamiyet arasında Ayasofya üzerinden gerçekleşen bu iletişim, figürlü mozaiklerin kapatılması sürecinde farklı motivasyonlar ve bunun sonucu farklı uygulamalarla karşımıza çıkmaktadır. Gülru Necipoğlu bu dönemde I. Ahmet'in figürleri kapatırken ikonografilerinin İslami açıdan kabul edilebi-

lirliğine baktığını söylemiş ve Pantakrator mozağının kapatılıp, kucağında İsa'yı taşıyan Meryem mozağının açık kalmasını bu durum ile ilişkilendirmiştir (Necipoğlu, 1992). Bu durum Demircioğlu'nun Osmanlı edebi tercümelerinin anlaşılabilirliği için işaret ettiği “birbirine dini açıdan yabancı görünmeyen gelenekler” arasındaki ortak tema ve motiflerin model kültürlerden alınıp “topluluğun diğer üyeleri arasında yeniden yazılmasının meşruluğu” bağlamında İbrahimi dinler arasında gerçekleşen aktarım olarak değerlendirilebilir. Diğer mozaikler kapatılırken iki din arasındaki ortak Meryem figürünün bulunduğu mozağin kalmasında sakınca görülmeyip “korunması” ile Ayasofya Kilisesi Ayasofya Camisi'ne tercüme edilmiştir.

On Sekizinci Yüzyıl

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise yapının kiliseden camiye tercümesi bağlamında yapılan uygulamaların hem türünün hem de yapılma biçimlerini oluşturan tekniğin değiştiği görülmektedir. Bu anlamda önceki dönemlerde ağırlıklı olarak dini amaçlı yapılan uygulamalar eğitim, kültür ve fonksiyonel amaçlı uygulamalar ve yine dinin belirleyici olduğu fakat toplumsal fayda da gözetilen uygulamalar ile genişletilmiştir. Ayrıca önceki dönemlerde ekleme, çıkarma ve kapatma yöntemleri ile yapılan değişikliklere bu dönemde bazı yenilemeler de eklenmiştir. Yapılan eklerden biri I. Mahmut döneminde (1730-1754) inşa edilen Sıbyan Mektebi'dir. Sıbyan Mektebi ile aynı dönemde ve yapının istinat duvarları arasına inşa edilen bir “eğitim” ve “kültür” yapısı olarak tanımlanabilecek olan kütüphane bu dönemin bir diğer ek yapısıdır. Dinin belirleyiciliğinde toplumsal fayda amaçlı yapılan ekler için ise yine aynı dönemde inşa edilen şadırvan ve imaret yapısı örnek verilebilir. Önceki uygulamalardan farklı olarak yapılan bir diğer ek ise “fonksiyonel” amaçla inşa edilen Hünkâr Kasrı'dır. On sekizinci yüzyılda yapılan bu ekler Osmanlı edebi geleneğinde şair ve mütercimlerin geleneğin içinde kalarak fakat aynı zamanda yeni bir söz söyleme çabalarının da olduğu üretme motivasyonlarına benzetilebilir. Bu ekler ile dinin belirleyiciliği bağlamında geleneğe sadık kalınarak yeni denilebilecek fonksiyonlar ya da ihtiyaca uygun yeni mekânlar yapıya dahil edilmiş bu sayede yapı tercüme edilmiştir. Bu yeni sayılabilecek uygulamaların yanı sıra önceki dönemlerdeki benzer biçimde, ayet ve surelerden oluşan padişah hatları da bu dönemde yapıya eklenmiştir. I. Mustafa (1695-1703), III. Ahmet (1703-1730) ve I. Mahmut'un yazıları mihrap iç duvarının çeşitli yerlerine bu dönemde eklenmiştir.

On sekizinci yüzyılda yapılan eklerde uygulamaların türündeki yenilik arayışı benzer biçimde uygulamaların tekniğinde de dönemin koşulları bağlamında değişiklik olmasını sağlamıştır. Ekleme, çıkarma ve kapatma biçiminde çeşitlenen uygulamalara bu dönemde yenilemeler de eklenmiştir. I. Mahmut döneminde (1730-1754) Hünkâr mahfili ve mihrabın yenilenmesi bu değişen uygulama tekniği için verilebilecek örneklerdendir.

On Dokuzuncu Yüzyıl

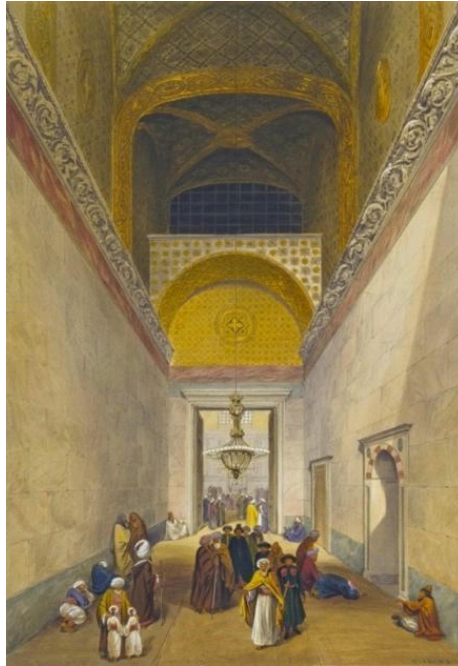
Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne tercümesinin mekânsal bağlamda çeşitli uygulamalar üzerinden incelendiği son dönem ise on dokuzuncu yüzyıldır. Ekler önceki dönemde olduğu gibi bu dönemde de İmparatorluğun değişen dünya görüşü ve buna bağlı ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar doğrultusunda biçimlenmiştir. Bu dönemde yapılan tercüme uygulamaları ağırlıklı olarak, sultan Abdülmecid döneminde (1823-1861) yapıda 1847-1849 yılları arasında Fossati kardeşler tarafından yapılan onarım sürecinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde yapılan eklerden biri muvakkithane binasıdır. Muvakkithane yapısı zaman kavrayışının değişimi bağlamında zamanın ölçülebilirliği üzerine kurgulanan yeni bir fonksiyon önermektedir. Çalışma kapsamında önceki bölünmelerde Osmanlı'da zaman kavrayışının ve buna bağlı olarak tarih ile kurulan ilişkinin değişimi için de on dokuzuncu yüzyıl işaret edilmiş ve geçmişin bir öteki/yabancı olarak algılanmasının bu döneme denk düştüğü söylenmiştir. Osmanlı edebi metin tercümelerinde tercümenin yapıldığı coğrafyanın değişimi ile tercüme uygulamalarındaki çeşitlilik de bu döneme denk gelmektedir. Bu anlamda muvakkithane yapısı hem değişen dünya görüşüne bağlı ortaya çıkan fonksiyonu ile birlikte yeni bir uygulama türü

önermesi hem de bu yeni fonksiyonun tam da bu değişen dünya görüşünün bir mikro temsili olarak zaman değişimini ölçen bir yapı olması bağlamında oldukça önemlidir. Bu dönemde yapılan ve dini bağlamda değerlendirilebilecek olan bir diğer ek ise Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin hat levhalarının yapıya asılmasıdır. Bu levhalar I. Mahmut döneminde yapıdan çıkarılan Teknecizade İbrahim Efendi'nin hat levhalarının yerine eklenen halifelerin isimlerini içeren dairesel formlu levhalardır.

Ayasofya'da yapılan tercüme uygulamaları ilk kez on dokuzuncu yüzyılda örneği görülen açma/açığa çıkarma uygulaması ile teknik anlamda çeşitlenmiştir. Fossati onarımları sırasında yapıdaki mozaiklerin büyük çoğunluğu açığa çıkartılmış ve açığa çıkartılan bütün mozaikler Fossati'ler tarafından suluboya tekniği ile belgelenmiştir. Semavi Eyice Sultan Abdülmecid'in onarımlar süresince açığa çıkarılan insan suretindeki mozaiklerin de temizlenerek görünür hale gelmesini istediğini fakat "bazı çevrelerin tepkilerinden çekinecek", "ileride kolaylıkla açılacak şekilde kapatılmalarını" (Eyice, 1986, s. 15) istediğini söylemiştir. Fossati onarımları esnasında açığa çıkarılıp sonra tekrar kapatılan mozaiklerden biri de Sunu Mozaïği²⁴'dir. Eyice sultan Abdülmecid'in Fossati kardeşlerin onarımları sırasında, Vestibül kapısının üst bölümünde yer alan ve Constantinus'un şehrin kurucusu olarak Meryem'e şehrin modelini, Justinianus'un ise Ayasofya'nın banisi olarak Ayasofya'nın modelini sunduğu Sunu mozaïğine kendini de yapının tamirini gerçekleştiren kişi olarak (Eyice, 1986) ekletmek istediğini fakat bu düşüncenin gerçekleşmediğini söylemiştir. Bu gerçekleşmeyen hayale karşı sultanın tuğrasından oluşan ve günümüzde de yapıda bulunan mozaik bu hayalin gerçekleşen kısmı olarak yapıya eklenmiştir. Öte yandan Fossati'lerin onarımından sonra yayınlanan Albüm de Sunu Mozaïği'nin bulunduğu ana girişi gösteren çizimle başlamıştır. Çizimde Vestibül Kapısı'nın mozaïğin bulunduğu üst bölümünün kapatıldığı²⁵ görülmektedir (Görsel 13).

Görsel 13

Ayasofya Camisi girişi



Kaynak: Fossati Albümü'nde "Camiin Şadırvan Tarafında Bulanan Ana Girişi" başlığı ile yer verilen 1. levha

²⁴Ayasofya'da Vestibül Kapısı'nın üzerinde yer alan Sunu Mozaïği'nde ortada kucağında İsa ile Meryem ve iki yanında da şehrin iki önemli hükümdarı Justinianus ve Constantinus yer almaktadır. Mozaikteki çizimin sağında yer alan Constantinus elindeki Konstantinopolis şehrinin simgesi olduğu düşünülen bir modeli Meryem'e sunarken, çizimin solunda yer alan Justinianus ise Meryem'e Ayasofya'nın modelini sunmaktadır. Mozaikteki Justinianus'un elinde görülen Ayasofya temsiliinin yapının ilk temsillerinden biri olduğu düşünülmektedir.

²⁵Fossati Albümü'nde bu levhanın açıklamasında mozaiklerin kapatılması ile ilgili şu ifade yer almaktadır: "Temizlenmesi basit olan siva tabakası, şimdi bu ecnebi portrelerini samimi Müslümanların gözünden gizliyor".

Fossati'lerin onarımları esnasında yapılan bir başka uygulama ise Henricus Dandolo²⁶'nın mezar yerinin belli olması için ilgili yere konulan taştır. Dandolo'nun mezar yerinin tespit edilmesi şimdiye kadar yapılan ve Ayasofya'nın Osmanlılaştırılması ve İslamlaştırılmasına yönelik girişimlerden oldukça farklı bir biçimde yapının o dönemine ait bir verinin açığa çıkartılması ile Hristiyan kilisesi olma özelliğini hatırlattığı iddia edilebilir. Yine Fossati onarımları sürecinde gerçekleşen ve bu faaliyetlerin “onarım” olarak adlandırılmasını sağlayan uygulamalardan biri de yapılan yenileme çalışmalarıdır. Bu kapsamda ana kubbenin ortasında yer alan yazı, mihrap, mihrap üstündeki üç alçı pencere, Hünkâr mahfili, Hünkâr Kasrı ve medrese binası bu dönemde yenilenmiştir. Bu yenileme uygulamaları sürecinde tuğla minare de yükseltilmiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada on beşinci yüzyılda fethin ardından Ayasofya Kilisesi'nin Ayasofya Camisi'ne dönüşümü, geleneksel toplumlara özgü bütüncül düşünme sistemi bağlamında Osmanlı'da bir tür edebi metin üretme yöntemi olarak kullanılan tercüme anlayışının mimari bağlamda da kullanılabilirliği üzerinden araştırılmıştır. Çalışma kapsamında tercüme uygulamalarının okunabilirliği için dönemin sanatçıları tarafından üretilen ve kendileri de birer çeviri olan görsel temsil araçları üzerinden bir inceleme yapılmıştır. Çeşitli minyatürler, gravürler ve diğer çizimler üzerinden yapılan okumada müelliflerin kullandığı yabancılaştırıcı çeviri stratejilerinin tercümenin okunabilirliğini arttırdığı görülmüştür. Bu anlamda Batılı müelliflerdense üretimlerini Osmanlı İmparatorluğu topraklarında gerçekleştiren sanatçıların eserlerinin tercümenin okunabilirliği için daha sağlıklı veriler sunduğu tespit edilmiştir.

Çalışma kapsamında mekânsal dönüşümler, dini mekân sembol ve elemanlarındaki yer değişikliği ve ekler üzerinden ele alınan mekânsal tercümelerde, tıpkı edebi tercümelerde olduğu gibi kültüre ve zamana özgü uygulamaların olabileceği tespit edilmiştir. Ayasofya'daki tercüme uygulamalarının imparatorluğun değişen ihtiyaçları ve çağın gerekliliğine göre dini, sembolik, siyasal, toplumsal ve dekoratif uygulamalar ve ekleme, çıkarma, açma/açığa çıkarma, kapatma ve yenileme gibi yöntemlerle çeşitlendiği görülmüştür.

Öte yandan çalışma kendi kısıtları nedeniyle kapsamına dahil edemediği iki alan ile genişletilmeyi beklemektedir. Bu alanlardan biri metinde tercüme olarak ele alınan mekânsal değişimin on beşinci yüzyıl Osmanlıca kaynaklarda nasıl ele alındığı ve bu değişim için hangi kavramların kullanıldığıdır. Çalışmanın genişletilmesini sağlayacak bir diğer alan ise metinde görsel temsil araçları üzerinden yapılan okumanın benzer biçimde Ayasofya hakkında özellikle seyyahlar tarafından üretilen yazılı kaynaklar üzerinden yapılabilesidir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

²⁶Henricus Dandolo (Enrico Dandolo) on üçüncü yüzyılda yaşamış ve IV. Haçlı Seferinin seyrini değiştiren komutanlığı ile ünlü Venedik Cumhuriyeti'nin önemli figürlerinden biridir. Başlangıçta Mısır ve Kudüs kuşatması hedefi ile Venedik'ten ayrılan ordunun hedefi Dandolo'nun liderliğinde Konstantinopolis'e çevrilmiştir. 1205 yılında şehir ve özellikle Ayasofya haçlı ordusu tarafından işgal edilmiş ve yapıdaki önemli eserler ya tahrip edilmiş ya da Venedik'e görülmüştür.



Yazar Bilgileri
Author Details

Büşra Özaydın Çat (Dr. Öğretim Üyesi)

¹ Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye

0000-0002-0968-3069

oaydin.busra@gmail.com

Kaynakça | References

- Akcan, E. (2009). *Çeviride Modern Olan, Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Akyürek, G. (2011). *Bilgiyi yeniden inşa etmek, tanzimat döneminde mimarlık, bilgi ve iktidar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Altan, K. (1935). Ayasofya etrafında Türk san'at ekleri. *Arkitekt*, 09/57, 264-267.
- Altan, K. (1936). Bizans eserleri üzerinde türk mimarlarının işleri. *Arkitekt*, 08/68, 224-226.
- Ayverdi, E. K. (1973). *Osmanlı mimarisinde Fatih devri 855-886 (1451-1481)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bengi, I. (1990). *A re-evaluation of the concept of equivalence in the literary translation of Ahmed Midhat Efendi: A linguistic perspective*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Berk, Ö. (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Bilir, S. (2019). *Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân ve "Biçem Alıştırmaları" Metni Üzerinden Disiplinlerarası Bir Çeviri Araştırması*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Büyükkaracı-Yılmaz, F. (2001). *Za'ifi'nin manzum gülistan tercümesi: kitab-ı nigaristan-ı şehristan-ı dırahistan-ı sebzistan*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Ceylan, E. (2015). Tabula rasa değil, palimpsest: Çizgisel olmayan bir mimarlık tarihi düşünmek. E. Ceylan ve E. Duyan (Ed.), *Kuram, yaşantı ve tasarım bağlamında mimarlık ve özerklik kitabı içinde* (s. 151-233). İstanbul: DAKAM Yayınları.
- de Certeau, M. (2020). *Tarihyazımı*. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Demircioğlu, C. (2005). *From discourse to practice: rethinking "translation" (Terceme) and related practices of text production in the late Ottoman literary tradition*. (Doktora Tezi), Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demircioğlu, C. (2009). Osmanlı çeviri tarihi araştırmaları açısından "terceme" ve "çeviri" kavramlarını yeniden düşünmek. *Journal of Turkish Studies*, 33, 159-179.
- Demircioğlu, C. (2016). *Çeviribilimde tarih ve tarihyazımı, doğu-batı ekseninde bir karşılaştırma*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Diez, E. (1943). *Türk sanatı* (O. Aslanapa, Çev.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Duyuran, R. (1953). Fethettiğimiz İstanbul. *Arkitekt*, 01-04(255-258), 5-14.
- Eldem, E. (2015). Ayasofya: kilise, cami, abide, müze, simge. *Toplumsal Tarih*, 254, 76-85.
- Eren, B. (2020). *Mimari Temsilde Çevirinin Yaratıcı Boşlukları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Evans, R. (1996). *Translation From Drawings to Buildings. Translation From Drawing to Building and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Eyice, S. (1984). *Ayasofya 1*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Hizmetleri.
- Eyice, S. (1986). *Ayasofya 3*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Hizmetleri.
- Gencer, S. (2020). Tarihyazımı. *Tarihyazımı/Journal of Historiography*, 2(2), 362-370.
- Göktürk, A. (2018). *Çeviri: dillerin dili*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Güner, D. (2016). Bütünleşme İdeali, İlişkisel ve Tercüme. *Ege Mimarlık*, Nisan, 8-9.
- Hasol, D. (1975). *Ansiklopedik Mimarlık Terimleri Sözlüğü*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kafescioğlu, Ç. ve Necipoğlu, N. (2015). Ayasofya: kimlik, hafıza ve mekân üzerine bin beş yüz yıllık bir tartışma. *Toplumsal Tarih*, 254, 41-43.
- Koç Şeyhismailoğlu, Ezgi. (2017). *Kültür Odaklı Çeviri Etkinliği ve Postmodern Çeviri Yaklaşımı*. (Yüksek Lisans tezi). Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Kuban, D. (1997). *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Levend, A. S. (1957). Türk edebiyatında Leyla ve Mecnun yazan şairler. *TDAY-Belleten*, 105-113.
- Mustafa, Ş. (2013). *Kenzü'l-küberâ ve Mehekkü'l-ulemâ, büyüklerin hazinesi alimlerin mihenk taşı* (K. Yavuz, Haz.). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Necipoğlu, G. (1992). The life of an imperial monument: Hagia Sophia after Byzantium. In R.

- Mark & A. Ş. Çakmak (Eds.), *Hagia Sophia from the age of Justinian to the present* (pp. 195-225). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Okumuş, G. (2017). *Göçmen Belleğinin Mekânı Kurgulama ve Yeniden Üretme Biçimleri: Kolaj, Montaj ve Çeviri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Öz, T. (1953). 500 sene evvel İstanbul nasıl imar edildi? *Arkitekt*, 01-04(255-258), 1-10.
- Öz, T. (1962). *İstanbul camileri I-II*. İstanbul: Türk Tarih Kurum.
- Özaydın-Çat, B. (2022). *Türkiye mimarlık tarihyazımının ürettiği "suretler": Ayasofya çevirileri*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Paker, S. (2002). Translation as terceme and nazire: Culture-bound concepts and their implications for a conceptual framework for research on Ottoman translation history. In T. Hermans (Ed.), *Crosscultural transgressions, Research models in translation studies II historical and ideological issues* (pp. 120-143). London, UK: Routledge Press.
- Paker, S. (2014). Terceme, te'lif ve özgünlük meselesi. H. Aynur, M. Çakır, H. Korucu, S. S.
- Kuru ve A.E. Özyıldırım (Ed.), *Eski Türk edebiyatı çalışmaları IX, metnin halleri: Osmanlı'da telif, tercüme ve şerh kitabı içinde* (s. 37-71). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Söhmen, Z. G. (2011). *Mimari Temsil Yöntemlerinin Mimesis, Yeniden Üretim, Çeviri ve Anlatı Kavramları Üzerinden İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Taut, B. (1938). *Mimarî bilgisi* (A. Kolatan, Çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.
- Toska, Z. (2000). İleriye yönelik araştırmalarla ilgili olarak eski türk edebiyatı sahasında yazılmış olan tercüme metinleri değerlendirmelerde izlenecek yöntem/ler ne olmalıdır? *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 24(1), 291-306.
- Toska, Z. (2013). Dönemini yansıtan bir eser: Kenzü'l-küberâ. S. Eğri (Ed.), *Sultan Yıldırım Bayezid han ve dönemi kitabı içinde* (s. 231-241). Bursa: Gaye Kitabevi.
- Varlık, M. Ç. (1973). Şeyhoğlu'nun Kenzü'l-Küberâ ve Mehakku'l Ulemâ adlı tercüme eseri. *I. Milletler arası Türkoloji Kongresi, Tebliğler II* içinde (s. 544-548). İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü Yayınları.
- Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yazar, S. (2020). Bakir bir araştırma sahası olarak Osmanlı tercüme geleneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi/Journal of Turkish Language and Literature*, 60(1), 153-178.
- Yerasimos, S. (1993). *Türk metinlerinde konstantiniye ve Ayasofya efsaneleri*. (Ş. Tekeli, Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yorgancıoğlu, D. (2004). *Steven Holl: A Translation of Phenomenological Philosophy into the Realm of Architecture*. (Yüksek Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.