

DOSYA:
ÖLÜM İÇİN TASARIM
HERŞEYİN SONU
MİMARLIĞIN BAŞI
OLABİLİR Mİ?

SÖYLEŞİ:
ODILE DECQ

DOSYA:
TARİHİ NE YAPSAK? [2]

RAUMLABORBERLIN

MADRID-RIO
MANZANARES
LINEAL PARK

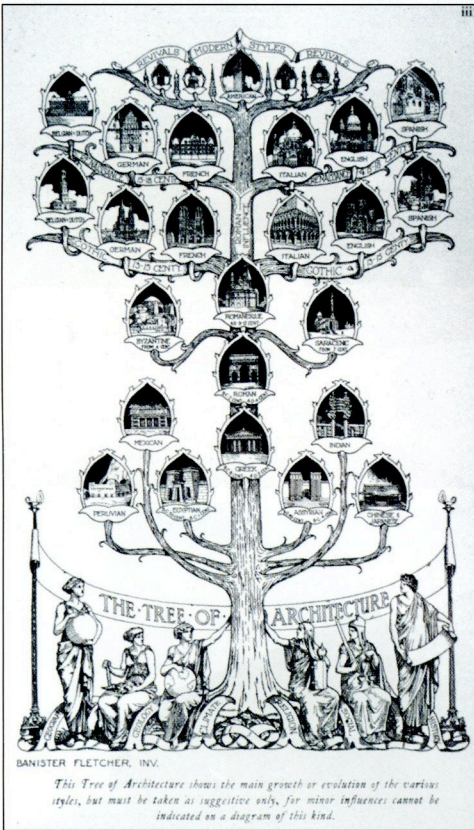
A TASARIM MİMARLIK,
ANKARA

TANIZAKİ'DEN SANAA'YA
"YAMI" KAVRAMI

Geçmiş ve Tarihi Ne Yapsak?

[2]

Aralık 2014 tarihli 285. sayımızda birinci kesimi yayımlanan Dosya'nın bu ikinci kesimi daha önce "Muğarnas"ta İngilizce yayımlanmış iki makaleyi içeriyor. Birincisi Mimar Sinan, ikincisiyse genel olarak Osmanlı mimarlığının ulusalcı tarihyazımının kuruluşu üzerinde yoğunlaşıyor.



1 "The Tree of Architecture" (Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, New York ve Londra, 1924, iii)

2,3 Usûl'un ön ve arka kapağı (Marie de Launay, Pietro Montani, vd., *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî = L'architecture ottomane = Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1873).

Bir Milli Dehanın Yaratılışı: Sinan ve "Klasik" Osmanlı Mimarisinin Tarihyazımı*

Gülru Necipoğlu ■ "Klasik" Osmanlı mimarisinin Sinan'ın hassa baş mimarlığı sırasında (1539-88) Türk olarak kodlanmış kimliği üzerinde 20. yüzyılın kanonik tarihyazımının ısrarlı vurgusu, onun daha kapsayıcı "Rumi" görsel kimliğini maskeleymiştir¹. Şarkiyatçı (Oryantalist) ve milliyetçi (ulusalcı) paradigmalara biraraya gelmesi, Osmanlı "klasik üslubu" nun nihai ikonları olan baş mimarın anıtsal külliyelerinde, İslam, Bizans ve İtalyan Rönesans mimari geleneklerinin buluşturulmasının daha iyi anlaşılmasına engel olmuştur². Avrupa merkezli Doğu-Batı ayırımına dayanan standart sınıflandırmalara meydan okuyan Sinan'ın kubbeli, merkezi planlı camileri, küresel sanat tarihi yazımında da bir mimari belirsizliğe mahkum edilmiştir. Bunun sebebi, Rönesans ve erken modernitenin yakın zamana kadar yalnızca Batılı birer fenomen olarak tanımlanmasıdır³.

Sinan'ı Rönesans İtalyası'ndaki erken modern çağdaşlarıyla kıyaslayan, Spiro Kostof'un *A History of Architecture* (1985) adlı kitabı gibi kimi istisnalar dışında, küresel mimarlık tarihleri genellikle tüm İslam geleneğini Ortaçağa indirgeyerek, "Erken Hristiyan ve Bizans" dönemi ile birlikte ele almışlardır⁴. Bu pratik, 19. yüzyılda, geç antik dönem Akdeniz mirasının bir dalı olarak algılanan İslam

mimarisinin, Emevi ve bilhassa Abbasi hilafeti altında bezemeci karakterli ve artık Batılı olmayan bir Ortaçağ geleneğine dönüşmesi şeklinde kavramsallaştırılmasına dayanmaktadır. Ebediyen Ortaçağ geçmişine sabitlenmiş "Saracenic" yani "Müslüman" (Mahometan) mimarisinin "tarihsel olmayan bir üslup" addedilerek özelleştirilmesi, Banister Fletcher'in *A History of Architecture on the Comparative Method* (1896) adlı kitabında nihai ifadesini bulur. "Müslüman" mimarisi, kitapta, "yapısal sorunların peşpeşe çözümü ile gelişim göstermiş olan" Avrupa'dakinden farklı olarak "süsleme" programını vurgulayan diğer Batılı olmayan üsluplarla (Hint, Çin, Japon ve Orta Amerika) birlikte gruplandırılmıştır⁵. Fletcher'in ünlü "Mimari Ağacı"nda, "Saracenic üslup" ve zamanötesi eşleri, tarihsel olarak gelişmiş ve modernizme doruğuna ulaşmış Batılı mimarlık geleneği ile kesin bir karşıtlık içindedir (Resim 1).

İslami görsel kültürü bir Ortaçağ geleneği olarak sınıflandırmayı sürdüren küresel sanat ve mimarlık tarihi kitaplarında, Sinan'ın erken modern dönemde üretilmiş eserleri, kronolojik olarak ait oldukları yerde, yani "Rönesans" çağında konumlandırılmazlar. Bu duruma tipik bir örnek olarak Frederik Hartt'ın İstanbul'daki Osmanlı camilerine "Ortaçağ" başlığı altında "İslam Sanatı" bölümünde yer veren *A History of Painting, Sculpture, Architecture* (1976) adlı eseri gösterilebilir. Hartt, erken İslam mimarlığında Bizans ve Sasanî prototiplerinin yenilikçi dönüşümlerinin, "soyut mimari süsleme sanatı üreten gelişkin bir estetik algıya" sahip olan Arapların "doğal matematik yetenekleri" sayesinde gerçekleştiğini kabul etmektedir. Öte yandan, İstanbul'un Osmanlı camilerini Ayasofya'nın özgün olmayan çeşitlemeleri addederek küçümserken, eşzamanlı olarak



İtalyan Rönesans mimarisinde de bu ünlü Bizans kilisesinin örnek alınmasını görmezden gelmektedir. Bu çifte standart, “geç Müslüman” mimarisindeki yaratıcılığı inkar eder, çünkü Hartt’a göre klasik Akdeniz mirası artık Rönesans Avrupası’nın özel alanı haline dönüşmüştür: “Osmanlı Türkleri... hiçbir şekilde Arap ataları kadar özgün değillerdi... Ayasofya’dan fazlasıyla etkilenmişlerdi... Osmanlılar kendilerini, İustinianos’un başyapıtının büyük, orta ve küçük ölçekli sınırsız kopyalarını üretmekle sınırlandırmışlardı⁶.”

Hartt’ın etnik vurgulu estetik yargıları, İslami mimarlık geleneğini, ırksal karakter özelliklerini (Arap, Mağribi, İranlı, Türk ve Hintli gibi) yansıtan tarihdışı “tarzlar” a ayırarak, iki misli özelleştiren 19. yüzyılın Şarkiyatçı paradigmasını tekrarlamaktadır. Bu hiyerarşi içinde “Türkler”, İslami benimsemiş “ırklar”ın “en kabası, en inceliksiz ve dolayısıyla, bu inanca sahip olan diğer tüm ülkelerde görebileceğimiz tipte bir sanatı geliştirmekte en yeteneksiz” olmaları sebebiyle en aşağı konumdadır⁷. Ortaçağ dönemi, tipik İslam mimarisi normlarının oluştuğu “klasik çağ” olarak ayrıcalıklı konumda tutulduğundan dolayı, “sonraki Müslüman” hanedanlarının eserleri çoğunlukla halihazırda kurulmuş prototiplerden

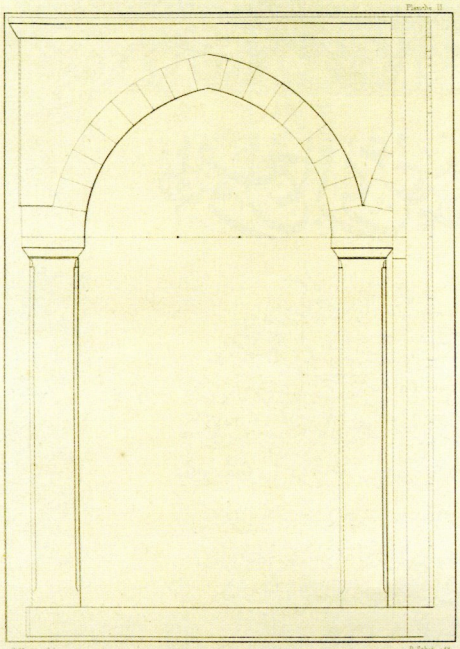
türetilmiş, taklitçi yerel varyasyonları olarak derecelendirilmiştir. Bu nedenle, Şarkiyatçı paradigmalarda Sinan’ın “Rum diyarı”, yani vaktiyle Roma imparatorluğuna ait Anadolu ve Balkanlara yayılan Osmanlı topraklarındaki klasik Akdeniz mirasıyla giriştiği erken modern ilişkiyi tarihselleştirmekte aciz kalmıştır. Aynı zamanda Rönesans İtalyası’nda da yeniden yorumlanmakta olan bir mirastır bu. Milliyetçi karşı-anlatılar da, “dış etkilere” ilişkin endişeleri yüzünden, bu mimari ilişkiyi kabullenme konusunda eşit derecede başarısız kalmışlardır.

Yazım, Sinan araştırmalarının metodolojik çıkmazlarına katkıda bulunan Avrupalı ve Türk yazarlardan oluşan heterojen bir grup tarafından üretilmiş olan, geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl metinlerinin baskın söylemlerine odaklanmaktadır. Bu metinlerde baş mimarın kişiliği ile camilerinin üslupsal “karakteri”, klasik Osmanlı/Türk anıtsal mimarlığının kökeni ve özgünlüğü tartışmalarının odak noktasını oluşturmuştur. Dolayısıyla Sinan çalışmaları ulusal kimliğin hararetle müzakere edildiği bir alana dönüşmüştür; ideolojik ve çoğunlukla bugüncü kaygılardan kaynaklanan söylemlerle dolu bir alan. Geç Osmanlı döneminde bu tip anlatıların ortaya çıkmasıyla başlayarak, Erken

Cumhuriyet Dönemi’nde (1923-50) mimarlık tarihi yazımının çerçevesinin yeniden çizilmesini ele aldıktan sonra, kalıplaşmış eski söylemlerin yankılarının 20. yüzyılın ikinci yarısında çoğalan kanonik yayınlarda duyulmasına kısaca değinip makalemi sonuçlandıracağım⁸.

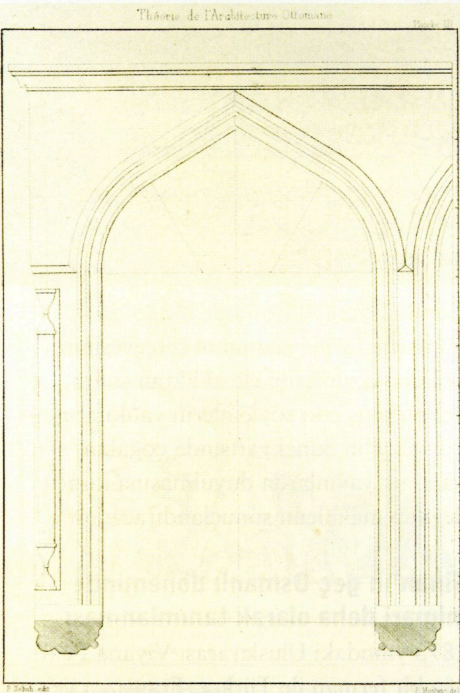
Sinan’ın geç Osmanlı döneminde mimari deha olarak tanımlanması

1873 yılındaki Uluslararası Viyana Fuarı için bir ferman ile Türkçe, Fransızca ve Almanca dillerinde yazılması sipariş edilen *Usûl-i Mî’mârî-i Osmânî* (Osmanlı Mimarlığının Temel İlkeleri) adlı monografi, Sinan’ı, özgün hanedan üslubunun maharetli sistemleştiricisi ve evrensel saygınlık görmeye layık bir deha olarak yüceltilmiştir (Resim 2, 3). İbrahim Ethem Paşa (Ticaret ve Nafia Nazırı) nezaretinde, Osmanlı bürokratları, sanatçıları ve mimarlarından oluşan kozmopolit bir komite tarafından hazırlanan bu yayın, “Türkler”in sanatsal yaratıcılığını inkar eden Şarkiyatçı söylemlere dolaylı yoldan cevap vermiştir. Yayının yazarları, Osmanlı mimarlığına daha prestijli bir konum müzakere etmek amacıyla, sanatsal üslupları “ulusal karakter”in somut simgeleri olarak gören mevcut Avrupalı söylemleri benimsemişlerdir⁹. Hanedanın saygıdeğer



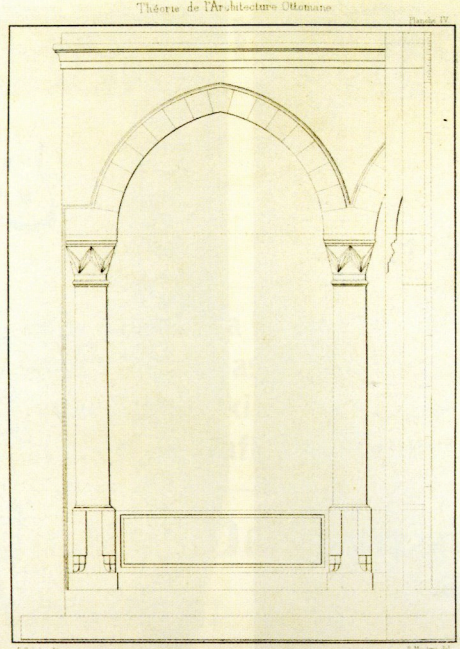
4

7



4-7 Pietro Montani, Osmanlı sütun başlıklarının proporsiyon sistemleri: 4. L'ordre échanfriné (Konik düzen/ Türk üçgenli sütun başlığı/Tarz-ı mimari-i mahrûti). 5. L'ordre bréchiforme (Yalın düzen/ Sade sütun başlığı/ Tarz-ı mimari-i müstevi) 6. L'ordre crystallisé (Süslü düzen/ Mukarnaslı sütun başlığı/ Tarz-ı mimari-i mücevherî) 7. L'ordonnance à faisceaux. (Marie de Launay vd., Usûl, "Théorie de l'architecture ottomane," levha: 2, 4, 6, 3)

8 Pietro Montani, Sinan'ın mukarnaslı sütun başlığı. Üstte: Sütunun görünümü; ortada: yarım sütunun planı; altta: kaidesi. (Marie de Launay vd., Usûl, "Théorie de l'architecture ottomane," levha: 8).



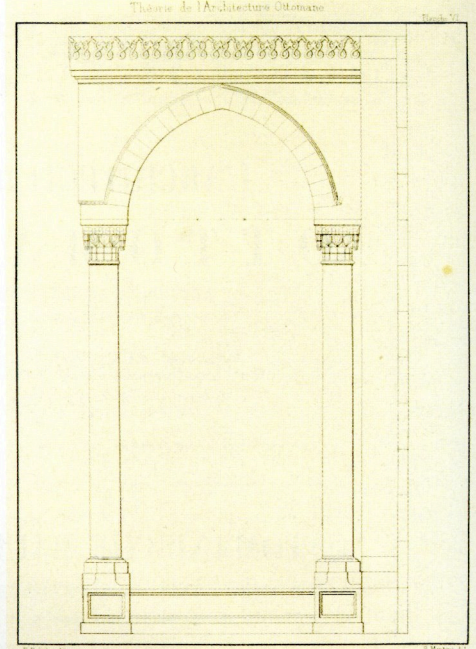
5

proto-ulusal karakter nitelikleri ile örtüşen üslup özelliklerini vurgulayarak, bu mimari üslubu, tarihsel gelişim gösteren imparatorluk saltanat geleneğinin temsilcisi olarak "Osmanlı" adıyla tanımlamışlardır¹⁰.

Bu "gelenek icadı", Charles Texier'nin *Description de l'Asie Mineure, faite par ordre du gouvernement français de 1833 à 1837* (1839-49) adlı kitabı gibi yayınlarda rastlanan "Türk" mimarlığına ilişkin yaygın aşağılayıcı değerlendirmeleri düzeltmeye çalışmaktadır. Texier'nin kitabı, "Osmanlı Türkleri"nin boyunduruğu altındayken Mısır'ın "Arap" mimari dehasının sönüp gitmesi şeklindeki ideolojik söylemi başlatan *Description de l'Egypte*'in (1809-28) Napolyon devri paradigmasını tekrarlayarak, Bursa'daki "Türk camilerinin karakteri" hakkında aşağıdaki yargıda bulunmaktadır:

*Osmanlıların kendi uluslarına (nation) özgü bir mimarlığa sahip olmadığı epeydir söylenegelmektedir; çadırılı göçebe kavimler olduklarından dolayı yapı sanatına yabancı kalmışlardır ve toplumsal anıtları yabancılarm eserleridir, önce Arap ve İranlı mimarların, sonradan ise Yunanlı mimarların. Bu durumu kendi dini eserlerinden daha bariz olarak hiçbir anıtsal yapı tipi kanıtlayamaz*¹¹.

Texier, Ayasofya'nın bir Müslüman ibadethanesine dönüştürülmesinin ardından bütün Osmanlı imparatorluğundaki camilerin Ayasofya'yı "taklit" ettiği ileri sürerek, örnek olarak Üsküdar'da Sinan'ın eserleri olan iki 16. yüzyıl camisini şu şekilde tanımlar:



6

*Bu eserler, o zamana kadar Arap ekolünün özgün bir yansıması olan Türk mimarisinin terkedildiği bir dönemde inşa edilmişlerdir, ne Müslüman ne de Hristiyan olan, nesebi belirsiz (piç) bir mimarlık uğruna*¹².

Yarı-özerk Mısır eyaleti ve bu eyaletin hakimi olan Osmanlılar ile ilişkilendirilen, "Arap" ve "Türk" mimari tarzları arasındaki rekabeti evrensel fuarlar arttırmıştır. Önemli bir dönüm noktası, Sultan Abdülaziz ile o sırada artan Mısır özerkliğinin bir göstergesi olarak henüz Hidiv ünvanını alan Mısır Valisi İsmail Paşa'nın birlikte katıldığı, 1867 yılındaki Paris Sergisi'dir. İsmail Paşa'nın görevlendirmesiyle Charles Edmond tarafından hazırlanan *L'Egypte à l'Exposition universelle de 1867* kataloğu, "Türklerin", "hem kendi sanatlarını yaratmaktaki, hem de akıl ve beğeniyle öteki sanatları özümsemekteki becerisizliklerini" açıkça eleştirmektedir. Bu katalogta İstanbul'un "Türk" camileri "Ayasofya'nın basit kopyaları" olarak tanımlanmıştır. Bizans kiliselerinden tek farkları minareleri, "arabesk" öğelerle süslenmiş duvarları ve kitabeleridir. Kısacası, Türkler, "Arap dehasını çaldıktan sonra, onu ölüme terketmiştir"¹³.

Description de l'Egypte'in Napolyon devri söylemlerini içselleştirmiş olan Fransız bilginleri tarafından yazılan bu katalog üç döneme ayrılır. "Arap ırkının" "Müslüman" mimarlığı, Mısır'ın antik ve modern dönemleri ortasında yer alan bir Ortaçağ geçmişine indirgenmiştir¹⁴. "Müslüman" mimarisi, doğma, büyüme ve çöküşün biyolojik döngüsünü yansıtır. 16. yüzyıldan itibaren "dünyada yapılan

entelektüel fetihlere yabancı kalan” Türk fatihlerinden oluşan “yabancı bir ırk” olan Osmanlıların Arap ırkını boyunduruğu altına almasıyla birlikte büyük bir gerileme dönemine girmiş olan “Müslüman” mimarisinin, o sırada mevcut Fransız yürügesindeki rejim altında sanatsal bir yeniden doğuşla bu döngünün tersine çevrilmiş olduğu iddia edilir¹⁵. Edmond, Nil’in kıyısındaki ilk camileri Seine nehrinin kıyısındaki Gotik katedrallerle kıyaslayarak, Ortaçağ Mısır’ını “Müslüman” mimarlığının diğer bölgelere (Suriye, İran, Sicilya, Afrika, İspanya ve Türkiye) yayıldığı merkez olarak betimlemektedir¹⁶. “Oryantal dehanın kendine geri dönmesi”ni sağlayan Napolyon’un sadık destekçileri Mehmet Ali Paşa ve torunu İsmail Paşa ise, modern Mısır’ı “diğer Doğu ülkelerine modern medeniyeti” tanıtmakta öncülük edecek bir konuma getirdikleri için övülmektedir¹⁷.

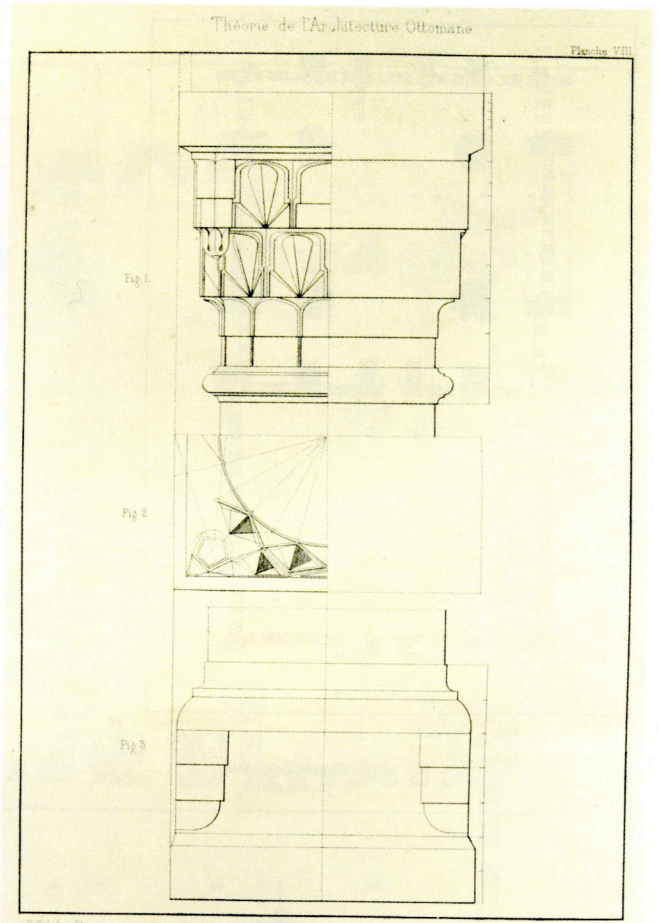
Sultan Abdülaziz tarafından Salaheddin Bey’e atfedilen *La Turquie à l’Exposition universelle de 1867* kataloğu, Osmanlı mimarlığının rasyonel yapımların ilkelerinin altını çizerek, (1873’te aynı sultan için yazılacak) *Usûl*’ün öncülüğünü yapar. Dolayısıyla, Edmond’un “rastgele ve kaprisli” olarak nitelendirdiği Arap mimarisinin bezeme karakterini ve “büyüleyici hayalgücü”nü ön plana çıkaran metninden oldukça farklıdır¹⁸. Mısır’ın Ortaçağ “Müslüman” mimarisinin temel özelliğinin “arabesk” süsler olduğunu vurgulayan Edmond, bu geleneğin rasyonellik yerine tesadüfi olmasından ötürü Batı mimarlığını biçimlendiren “kurallar ve ilkeler”e sahip olmadığını öne sürer¹⁹. Edmond’a göre, “arabesk” öğelerle somutlaşan “hayalgücünün zarif geometrisi ve cebirsel coşkunu”, bundan önce “coşkunu ve hesabı” biraraya getiren Hz. Muhammed’in karakterinde ifadesini bulmuştu. “Ümmet-i Muhammed”in “Arap ruhu”nun güçlü tesirindeki arabeskler, “sanki bir mucizenin eseriymiş gibi son derece akıllamaz formları geometrik düzene tabi biçimlerle harmanlar”²⁰. Buna karşın, Salaheddin Bey tarafından hazırlanan katalog, rasyonel mimarlık ilkelerini ön plana çıkararak, “Osmanlı sanatının varolmadığına ve tüm Doğu sanat üretiminin zaman zaman fazlasıyla aşırıya kaçan kaprislerden kaynaklandığına” ilişkin yaygın varsayımlara meydan okumuştur²¹.

Usûl’de, ilkeli rasyonalite (akılcılık) tartışmasına daha ayrıntılı yer verilir. “Türk” mimarlığının aşağılayıcı karakter

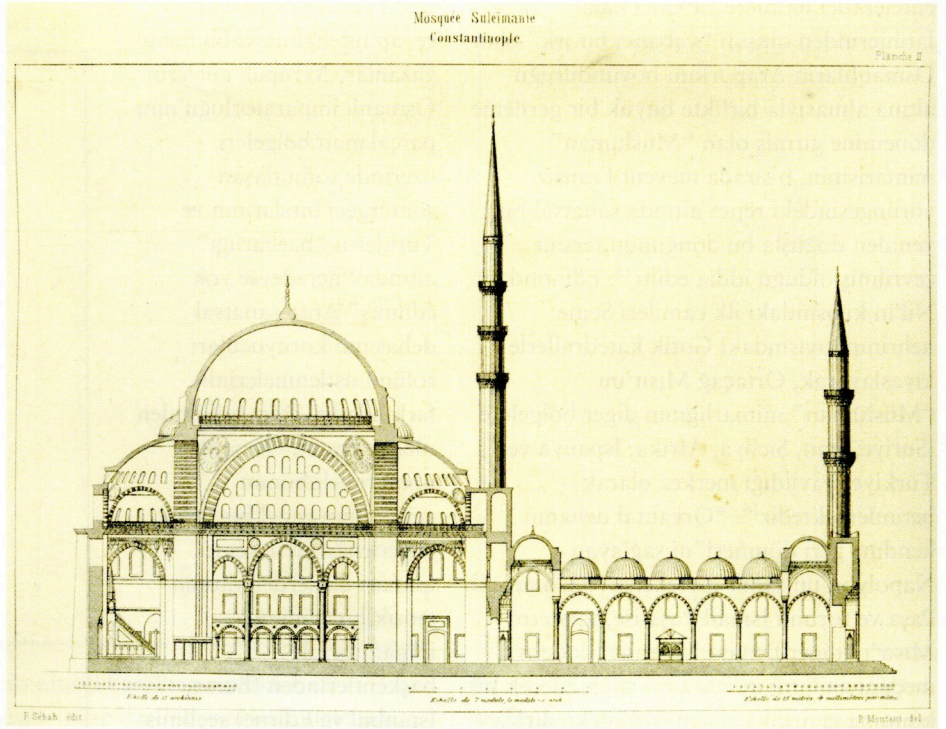
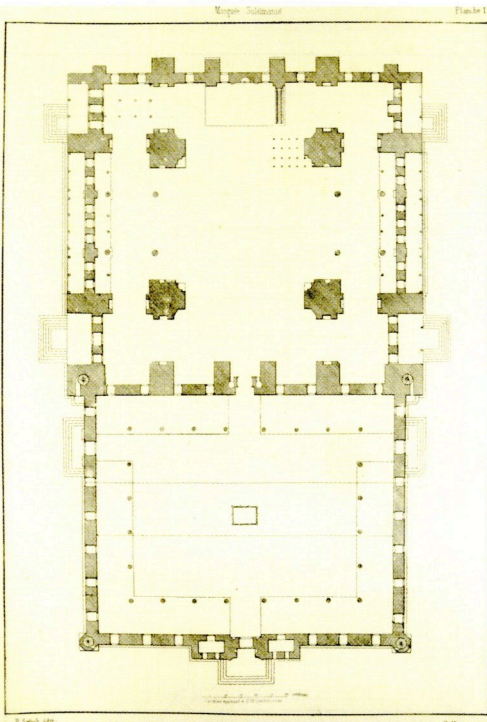
değerlendirmelerine bir cevap niteliğindeki bu metni yazanlar, Avrupalı güçlerin Osmanlı imparatorluğu’nun parçalanmış bölgeleri üzerinde somutlaşan sömürgeci hırslarının ve Türklerin “barbarlığı” altında “neredeyse yok edilmiş” Arap sanatsal dehasının koruyucuları rolünü üstlenmelerinin farkındadır. Dört bölüme ayrılan metin, Osmanlı mimari üslubunun gelişiminin genel bir tarihi değerlendirmesi; temel mimari ilkelerden oluşan teorik bir bölüm; imparatorluk başkentlerinden (Bursa, İstanbul ve Edirne) seçilmiş sultan camileri, türbeler ve çeşmelerin tarifleri; ve en son olarak da arkitektonik biçimlere bağımlı kalan bezeme ilkelerini ele alır.

Usûl, esnek evrensel özellikleri nedeniyle modern çağa uyarlanabilir nitelikteki Osmanlı rasyonel mimari tarzının dünya medeniyetine katkılarını gururla ilan etmektedir. Yayının önsözü Osmanlı eserlerinin, özellikle camilerin, “Osmanlı ulusunun tabiatına uygun olan saygın bir üslupta yaratılan mimari biçimleri” somutlaştırdığını belirtmektedir. Mimarlık, kalıcı “kurallar” sayesinde olağanüstü bir gelişme göstermiş ve Sinan gibi “ününü bütün dünyaya yayan” tanınmış mimarlar ortaya çıkmıştır. *Usûl*’ün amacı, “Osmanlı mimarlığının üstünlüğü”nü göstermek ve ustaları ile başyapıtlarını dünyaya tanıtmaktır. Bunlar “modern mimarlar” için temel bir kılavuz teşkil edecek çizimlerle resmedilmiştir²².

Arap mimarlığının Mısır’dan diğer ülkelere yayıldığı hakkında böbürlenen Edmond’un kataloğu gibi, *Usûl* de Osmanlı mimari tarzının, Sinan’ın öğrencileri tarafından Hindistan’a kadar yayıldığını iddia etmektedir (sözde bu öğrenci mimarlar, Sinan’ın baş mimar olarak göreve gelmesinden çok önce, 1530 yılında ölmüş olan Babürlü imparatoru Babür Şah tarafından davet edilmiştir). Yanlış tarihlendirilmiş ve sonraki yayınlarda da tekrar edilmiş olan bu iddiaya göre, Sinan’ın talebelerinden biri, Agra, Lahor, Delhi ve Keşmir’deki dünyaca ünlü sarayları inşa eden Mimar Yusuf’tur²³. *Usûl*’ün, bir



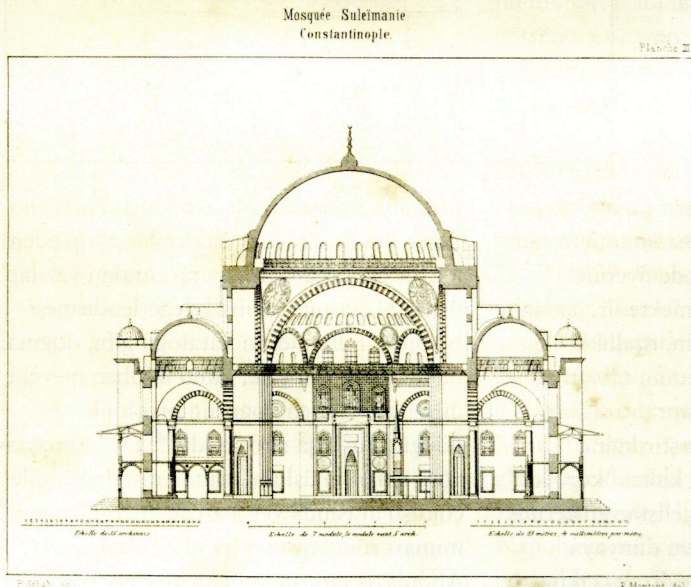
Osmanlı bürokratu olan (eskiden Paris’teki Ecole des Beaux Arts’da dersler takip eden) Victor Marie de Launay tarafından yazılan üslupsal evrimin tarihsel değerlendirmesi bölümü, Edmond’un kataloğu gibi, doğma, büyüme ve çöküş ile, bunu takiben mevcut düzende yeniden doğuşun biyolojik döngüsünü inşa etmektedir²⁴. De Launay’a göre Sinan’ın üslubu, saltanatın doğuşu ile çöküşü arasında yer alan ve “neo-Osmanlı” mimari rönesansının hamisi Sultan Abdülaziz tarafından halen yeniden canlandırılmakta olan bir altın çağa tekabül etmektedir. Sinan, tüm Osmanlı mimarlarının en maharetlisi olarak tanımlanmıştır. Onun hanedan üslubunun kanunlarına ilişkin düzenlemeleri, Kanuni Sultan Süleyman’ın hükümdarlığında (*le législateur*, 1520-66) en görkemli zirvesine ulaşan imparatorluk düzeni ile tıpatıp örtüşmektedir. İçsel olarak evrilen bu üslup, 14. yüzyılda melez bir “yarı-Bizans” tarzında ilk denemelerin ardından, 15. yüzyıl Bursa’sında doğmuş ve erken 16. yüzyıl İstanbul’unda gelişmeyi sürdürmüştür. İddia edildiğine göre, “Sinan ekolü”, 17. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Ardından 18. yüzyıldan başlayarak Batılı etkilerin gelişigüzel nüfuz etmesiyle birlikte, “sanatın rasyonalitesi” ve “Osmanlı mimari zevkinin saflığı” tamamen “doğasını değiştirmiş” ve “bozulmuş”tur. Hanedanın kendilik



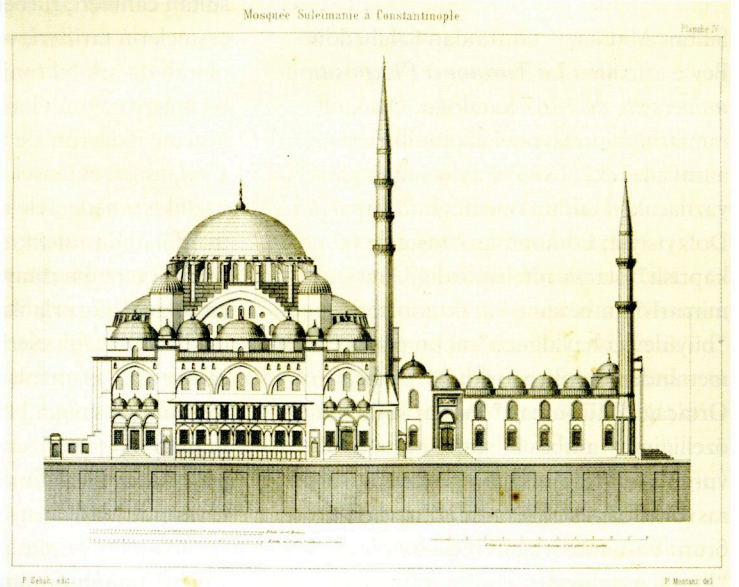
9

10

11



12



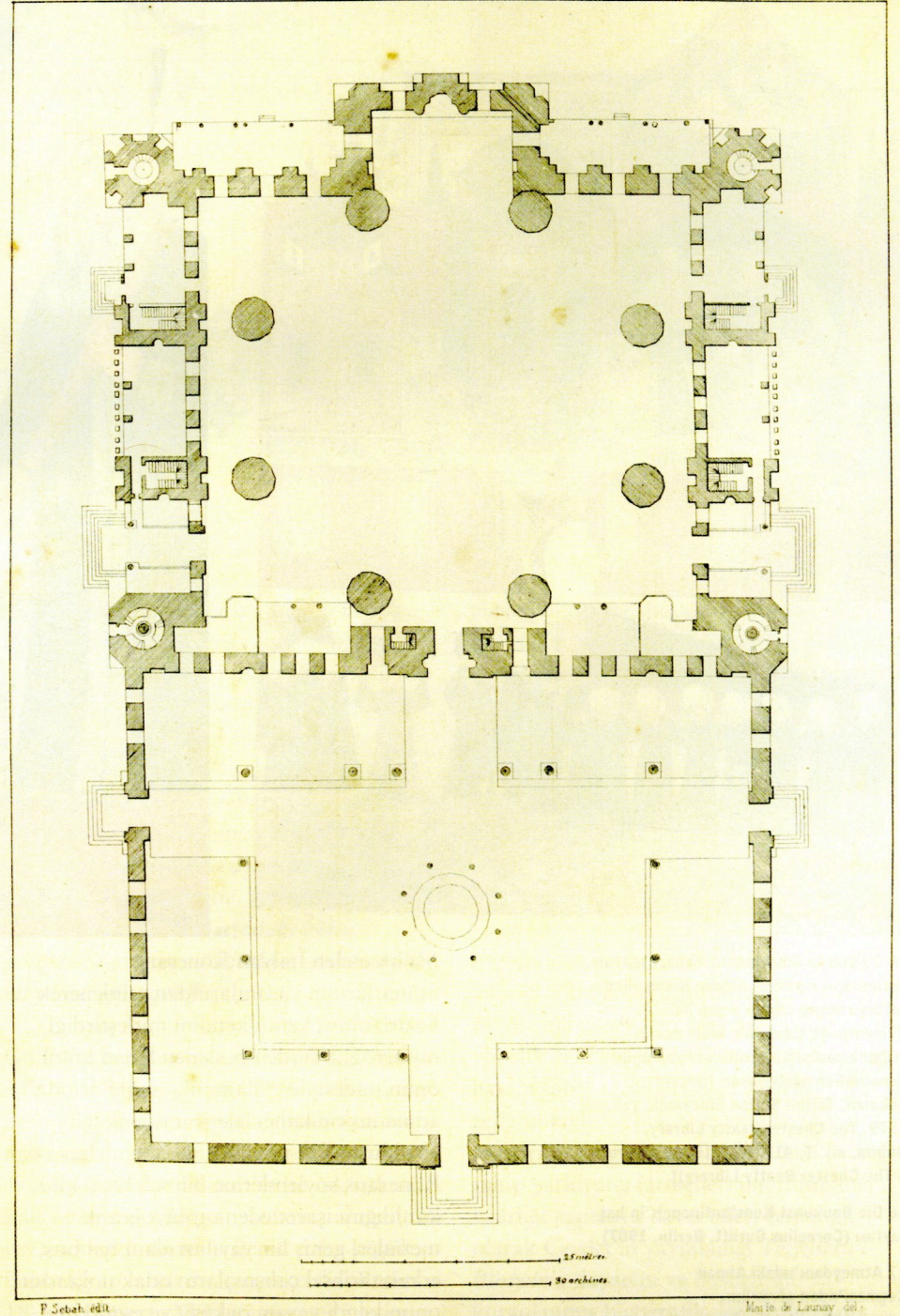
temsiline ilişkin bu anlatılarda, 16. yüzyıl ortalarında Sinan'ın rasyonel üslubunun önceki melezlikleri saflaştırması, yerini saflığın bozulmasına ve dolayısıyla ulusal kimliğin yitirilmesine bırakmıştır. Fakat halen hüküm süren Sultan Abdülaziz'in ün salmış sanat hamiliği sayesinde gerçekleşen "Osmanlı mimarisinin rönesansı" olgusu ile bu özgün gelenek tekrardan canlandırılmıştır²⁵.

İstanbul'da yetişmiş bir Levanten İtalyan sanatçı-mimar olan Montani Efendi'nin (Pietro Montani) kaleme aldığı teorik bölümde Sinan, "ulusal mimarlık kanunlarının kurucusu (*legislateur*)" olarak betimlenir. Selefleri tarafından geliştirilmiş olan eski üslubun Sinan tarafından yenilerek, "biçimlerinin özgün bir şekilde katıksızlaştırıldığı, oranlarının mükemmelleştirildiği ve yeniliklerin de

eklenerek" olgunlaştırıldığı belirtilir²⁶. Metne göre, Sinan, Osmanlı üslubunun proporsiyon sisteminin dayandığı üç tip sütun başlığını kodlaştıran mimardır (metinde açıklanmasa da bunlar Dorik, İyonik ve Korint tipi klasik sütun düzenine tekabül eder). Osmanlıların üç tip sütun başlığına "Gotik tarz"ını barındıran dördüncü bir yarım-tip eklemesi detaylara olağanüstü esneklik kazandırmıştır (Resim 4-7). Gotik tarzdaki yapılardan "daha zengin" ve klasik Yunan-Rönesans üsluplarından daha "esnek" olan Osmanlı sistemindeki oranların uyumunu belirleyen "modül"ün, bu sütun başlıklarının eninin ölçüsünden kaynaklandığı iddia edilmiştir²⁷ (Resim 8). Bu nedenle, Sinan tarafından kuralları belirlenmiş olan üslup, modüller ve klasik sütun başlıklarının proporsiyonlarına dayanan, Yüksek Rönesans'inkine dolaylı benzerlikler barındırmaktadır. Hatta, *Usûl*

tarafından yüceltilen eklektik "neo-Osmanlı rönesansı" üslubunun daha sonraki milli mimarlık akımını temsil eden eleştiricileri, Montani Efendi'yi, Osmanlı tarzı sütun başlıklarını Giacomo Barozzi da Vignola'nın bu konuda yazdığı Rönesans mimarisi risalesinden türetmekle itham ederler (*La regola delli cinque ordini*, Roma, 1562)²⁸.

Montani İtalyan Rönesansı'na hiç referans vermemekle birlikte, Osmanlı mimarlığını, sütun başlıklarına bağlı düzenden yoksun ve mimarın kişisel "kapisine" bağımlı biçimlerden oluşan diğer üsluplardan açıkça ayırtmaktadır, yani Bizans, Gotik, Arap, İran, Hint ve Çin üslupları. Sinan tarafından mükemmelleştirilen olgun Osmanlı üslubunun "başlıca niteliği", "asil sadeliği"dir. Asla keyfi kapislerin eseri olmayan bu üslup, "mimarın düşüncesi"ni



P. Sebaste edit.

Marie de Launay del.

13

rekabetçi tutumundan da bahsetmezler. *Usûl*'ün üslupsal evrime ilişkin anlatıtlarındaki saltanata özgü proto-ulusalcılık, Sinan'ın rasyonel tarzında belirginleşen içsel bir saflaştırma sürecini izleyerek, Ayasofya'nın fazlasıyla yerilmekte olan "etki"sini bütünüyle görmezden gelir³⁶. İleride belirtileceği üzere, bu metnin rasyonalist paradigması sonraki Türkçe yayınlar üzerinde kalıcı bir iz bırakacaktır. 20. yüzyıl dönümündeki etnosantrik milliyetçiliğin tetiklediği bu yayınlar, Sinan tarafından mükemmelleştirilen Osmanlı mimari üslubunun kökenlerinin izlerini, *Usûl*'de sözü bile edilmeyen Anadolu "Selçuklu Türkleri"nde aramaya başlayacaktır³⁷.

9 Pietro Montani, İstanbul'da Sinan tarafından 1550-57 yılları arasında inşa edilen Süleymaniye Camii'nin planı (Marie de Launay vd., *Usûl*, "Mosquée Suleimanié", levha: 1).

10,11 Pietro Montani, Süleymaniye Camii'nin kesitleri (Marie de Launay vd., *Usûl*, "Mosquée Suleimanié", levha: 2, 3)

12 Pietro Montani, Süleymaniye Camii'nin yan cephesi çizimi (Marie de Launay vd., *Usûl*, "Mosquée Suleimanié", levha: 4)

13 Marie de Launay, Edirne'de 1568-74 yılları arasında Sinan tarafından inşa edilen Selimiye Camii'nin planı (Marie de Launay vd., *Usûl*, "Mosquée Selimié", levha: 1)

uygulayan süslemeciler tarafından yaratılarak aşırıya kaçmayan bezemelerin ölçülü zenginliği ile, Arap, İran ve Arap-Hint (*arabo-indiens*) üsluplarından bariz biçimde farklıdır²⁹. Dolayısıyla Osmanlı mimarisi, Avrupalı yazarlar tarafından şatafatlı süslemeleri sebebiyle Batı mimarlığına kıyasla irrasyonel olduğu düşünülen, diğer İslam mimari tarzlarından üstündür³⁰.

Batı klasik estetik normlarını yansıtan olgun Osmanlı üslubunun nitelikleri, Sinan'ın eşsiz "deha"sını örnekleyen başyapıtlar olarak *Usûl* yazarları tarafından seçilmiş Süleymaniye ve Selimiye camilerinde kendini gösterir (Resim 9-13)³¹. Bu camiler hakkındaki monografik açıklamalar, Osmanlı mimarlığının iki temel ilkesini daha vurgulamaktadır: Yer aldıkları konumların etkileyciliği ve yapılarıdaki kusursuz bütünlük³². Sinan'ın üslubunun doruğa ulaştığı Selimiye, yalnızca Süleymaniye'den değil, tüm diğer "İslami" eserlerden de üstündür. Selimiye, "olanca ağırbaşlılığı ve bezemelerinin eşsiz saflığı"yla, "hem bütünlük hissi hem de detayları itibarıyla son derece görkemli, asil ve ciddi bir üslupta tasarlanmış" olmasına karşın, "zenginlik ve bilhassa da zerafeti dışlamaz". Bu nedenle "daha pek çok başyapıtın da yaratıcısı olan, ünlü usta Sinan'ın" bu "mükemmel eseri", "haklı bir şekilde Osmanlı mimarlığının mucizesi olarak görülür: Uygun oranların, üslupsal ciddiyet ve görkemin, zarif sadeliğin ve süslemelerdeki yalınlığın bir mucizesi"³³.

Usûl, mimarbaşının şair-ressam Mustafa Sai'ye yazdırdığı Türkçe özyaşam öyküsünün bir versiyonu olan *Tezkiret-ül Ebniye*'yi ek olarak yayınlamakla, Sinan'ın uluslararası ününe katkıda bulunmuştur. (Bu otobiyografinin kısaltılmış Fransızca ve Almanca tercümeleri yalnızca Sinan'ın kendisi tarafından tasarlandığını varsayıldığı eserlerin listesini içermektedir)³⁴. Uzun yaşamı boyunca, "Osmanlı saltanatını, anavatanını ve İslam'ı yüceltmek" için bir sürü eser inşa etmesinden önce, Sinan'ın Yeniçeri Ocağı'ndaki eğitiminden bahseden bu otobiyografi *Usûl*'de incelenmemiştir. *Usûl*'ün yazarları, herhalde Osmanlı devletinin çok-etnikli kapsamı nedeniyle, baş mimarın etnik kökenine değinme lüzumunu hissetmemişlerdir³⁵. Ayrıca, Sinan'ın bir yandan otobiyografilerinde de açıkça değindiği, kendi Osmanlı selefleri ve Rönesans Avrupası'ndaki çağdaşları ile olan çekişmesini gösteren, Süleymaniye ve Selimiye camilerinde Ayasofya ile giriştiği



14

14,15 Sultan Süleyman'ın cenaze alayını betimleyen resim ve detayı; Sinan elinde tuttuğu ahşap mimar arşını ile Süleymaniye Camii'nin kible duvarı ardında padişahın türbesinin yapımını denetlerken gösteriliyor. [Seyyid Lokman, Târih-i Sultân Süleymân, yak. 1579. The Chester Beatty Library, Dublin, ms. T. 413, fol. 115v. (Fotoğraf: ©The Chester Beatty Library)].

16 Die Baukunst Konstantinopels'in baş sayfası (Cornelius Gurlitt, Berlin, 1907)

17 Atmeydanı'ndaki Alman Çeşmesi'nden görünüm, İstanbul (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, levha: 39a)



15

Muhtemelen İtalyan Rönesans mimarlarının yaşamlarından esinlenerek hazırlanmış, kendi kendini mitlestirdiği otobiyografilerden beslenen Sinan kültürü, onun ifadesiyle, "Zaman'ın sayfalarında" adına ilişkin kalıcı izler bırakmak için yazılmıştı. Baş mimarın yaratıcı dehaya dair Rönesans söylemlerine bilinçli bir şekilde katıldığını işaret eden otobiyografik metinler, geniş bir yayılım alanı bulmuş, erken tarihsel çalışmaların odak noktasını onun kendi yaşam öyküsü ve eserlerinin oluşturmasında belirleyici rol oynamıştır³⁸ (Resim 14, 15). Buna bir örnek, geç dönem Osmanlı düşünürü Ahmet Cevdet'in, baş mimarın otobiyografilerinin diğer bir versiyonu olan ve 1897'de yayınlanan *Tezkiretü'l-Bünyan*'a yazdığı önsözdür. Burada Cevdet, *Usûl*'ün tarihsel değerlendirmesini özetleyerek, Sinan'ın uyduruk bir biyografisini üretmektedir. Kaynak olarak da, baş mimarın yaşamı sırasında yazıldığını tahmin ettiği ve her nedense bu arada kaybolan Arapça yazılmış *Kuyudat-i Mühimme*'yi zikreder. Bu sözde kaynak, Sinan'ın sadece Kayseri'den Yeniçeri Ocağına acemi oğlan olarak devşirilmesi ile İstanbul'daki Acemi Oğlanlar Ocağı'nda marangoz olarak

yetiştirildiğinden bahseden, fakat Müslüman olmadan önceki etnik kökeni ve çocukluğu hakkında hiçbir bilgi vermeyen kısa otobiyografilerinde rastlanmayan renkli detayları Cevdet'in icat etmesini sağlamıştır. *Kuyudat Sinan*'ın bilinmeyen doğum tarihini sanki kesinmiş gibi ayı ve günüyle vererek, Rum babasının isminin Hristo olduğunu saptar ve çocuk dahinin marangozluk becerilerini betimleyerek bilinmeyen boşlukları gereğince doldurur: "Oyunlar söz konusu olduğunda, sadece arka bahçelerinde bir tavuk kümesi veya bir çeşme yalağı yapabileceği dülgere aletleriyle oynamaktan zevk alırdı ve kendini su yollarını tamir etmek gibi mimari işlerle meşgul ederdi³⁹." Cevdet ayrıca onu bizzat tanıyormuşçasına, baş mimarın fizyonomisi ve karakteri ile ilgili kesin bilgiler de vermektedir:

Koca Sinan uzun ve zayıftı; güir bir sakalı ve bırıyığı, siyah gözleri,

buğday rengi teni ve yakışıklı bir yüzü vardı; hoşsohbet, olağanüstü cömert, fakirlere karşı yardımsever, şiir yazmada yetenekli idi; Arapça, Farsça, Türkçe ve Rumca bilirdi, çok yiğit ve cesurdu⁴⁰.

Baş mimarın kültürel açıdan tamamen asimile edilmiş Rum kökenli bir Osmanlı olarak hayal edildiği bu sözel portresi, onun kimliği hakkında artan kaygıları ima etmektedir. Cevdet'in önsözü, çok-etnili ve çok-dilli bir imparatorluğun Osmanlılaştırılmış baş mimarı olan Sinan'ın eserlerini geri kazanmaya çalışır, zira mimarlık tarihinin tartışmalı ortamında onun başyapıtları "yabancı" Rum mimarlara atfedilmeye devam etmekteydi. Örneğin, tam o sıralarda Auguste Choisy'nin *L'Art de bâtir chez les Byzantins* (1883) adlı eserinde "Rum Sinan"ın anıtsal sultan camileri, Ayasofya'yı İstanbul'un "yeni efendileri" için taklit eden, Bizans mimarlığının son temsilcileri olarak nitelendirilmiştir. Bundan kısa bir süre sonra, Alphonse Gosset'in *Les coupoles d'Orient et d'Occident* (1889) adlı eserinde de Osmanlıları "kendilerine ait hiçbir sanatı veya sanatçısı olmayan çobanlar ve savaşçılar" olarak tanımlayan kalıplaşmış

bakış tekrarlanmıştır⁴¹. Bu yayına göre, Sultan Süleyman'ın "Rum mimarı Sinan", "Perikles çağındaki atalarına fazlasıyla benzeyen hırslı bir kusursuzluk arayışı" sayesinde, Ayasofya'nın uzunlamasına planını, inşa ettiği merkezi planlı kubbeli camilerde daha "rasyonel" çözümlerle geliştirmiştir⁴². Gosset, Sinan'ın "dehası"nın en belirgin tezahürü olan Selimiye Camii'ne yoğun bir şekilde hayranlık duymakla birlikte, biçimlerinde Yunan hümanizminin ruhunu tespit eder: Detaylarındaki incelikli zevk ve "insanın kainatın efendisi olduğu hakkındaki Yunanlıların ilkesinin izlenmesi" sayesinde, Selimiye'nin muazzam boyutları ezici olmaktansa, izleyiciye insanın saygınlığını kavratır ve ruhu en yüce düşüncelere yöneltir⁴³.

Alman mimarlık tarihçisi Cornelius Gurlitt'in *Die Baukunst Konstantinopels* (1907) adlı kitabı, Bizans'ın yıkılışından sonra ortaya çıkan "Türk" mimari tarzının özgünlüğünü tanıyan en erken tarihli Avrupa monografisidir. Osmanlı-Alman ittifakının zirvesinde olduğu dönemde yazılması nedeniyle, yazarın İstanbul'un camilerini çizme ve fotoğraflama izni alarak resimlendirdiği bu eser, İmparator Wilhelm tarafından Sultan II. Abdülhamid ile dostluklarının sembolü olarak hediye edilen Atmeydanı'ndaki Alman Çeşmesi'nin resmi ile sona erer. Sözkonusu çeşme, imparatorun 1898'de kente yaptığı ziyaretin anısına inşa edilmiş olup yapımı 1901 yılında tamamlanan, Bizans üslubunu andıran bir Alman neo-Rönesans anıttır⁴⁴ (Resim 16,17). Gurlitt, Geç Bizans ve Erken Osmanlı dönemlerindeki kubbeli mabedlerin anıtsallıktan yoksun olmalarına dikkati çekerek, İstanbul'daki sultan camilerinin büyük ölçeğini hayret edilecek bir başarı olarak değerlendirmektedir. Her ne kadar Cevdet'in Sinan'ı Hristo'nun Rumdoğan oğlu olarak tanımlamasını tekrarlıyorsa da, imparatorluk üslubunun başarısını mimarların etnik kökenlerine değil, Osmanlı devletinin öğretim kurumlarında aldıkları titiz eğitime dayandırmaktadır. Bu kurumlar hassa baş mimarı olarak inşaat loncalarını yöneten Sinan gibi "yaratıcı dehalar" ve büyük devlet adamları yetiştirmiştir⁴⁵. Gurlitt, hakettikleri ilgiyi görmediklerine inandığı Osmanlı başkentinin kubbeli camilerini İtalyan Rönesansı'nın büyük başarıları ile kıyaslanabilir bulmaktadır:

15. yüzyılın sonunda, bin yılı aşkın bir süredir uyuyan antik Roma sanatını yeniden canlandıran bir ülke olarak İtalya'yı övmeye



hevesliyedik. Buna rağmen aynı dönemde Boğaziçi kıyılarında inşa edilen yapılar, Ayasofya'nın taklitleri olmak gibi basit bir gerekçeyle küçümsenmişti. Ancak bu da, antik Yunan ruhuyla bereketlenen topraklardan yeşermiş şaşırtıcı derecede özgün bir rönesans niteliğindeydi. Antik biçim ve form algılarının yeniden canlanması burada da aynı özgürlük, bağımsızlık ve cesaretle, Adriyatik Denizi'nin karşı kıyılarındaki kültürü şekillendiren aynı sanatsal ve yaratıcı güçle meydana gelmiştir⁴⁶.

Gurlitt'in İstanbul'daki Bizans ve Osmanlı eserlerine ilişkin zengin görsel malzeme ile resimlendirilmiş araştırması, yalnızca dört ayak üzerinde yükselen kubbeli anıtsal camiler barındıran Sinan'ın büyük sultan külliyelerini değil; aynı zamanda altıgen veya sekizgen destek sistemli daha küçük kubbeli yapılarını da içermektedir (Resim 18-23). Böylece, Müslüman cemaatlerin ritüel ihtiyaçları için daima merkezi planlı mekanlar olarak tasarlanmış olan baş mimarın camilerinin, çeşitli ayak sistemleri üzerinde desteklenen kubbeli baldakenler açısından (hala yaygın olan) sınıflandırılmasının bir ön örneğini teşkil eder. *Die Baukunst Konstantinopels*'in bir diğer mirası ise, Sinan'ın "mekan anlayışı"ndaki belirginlik ve birliğe olan odağıdır ki, bu odak 20. yüzyıl dönümünde Avrupalı modernist mimarlığın mekansal kaygılarını yansıtır⁴⁷.

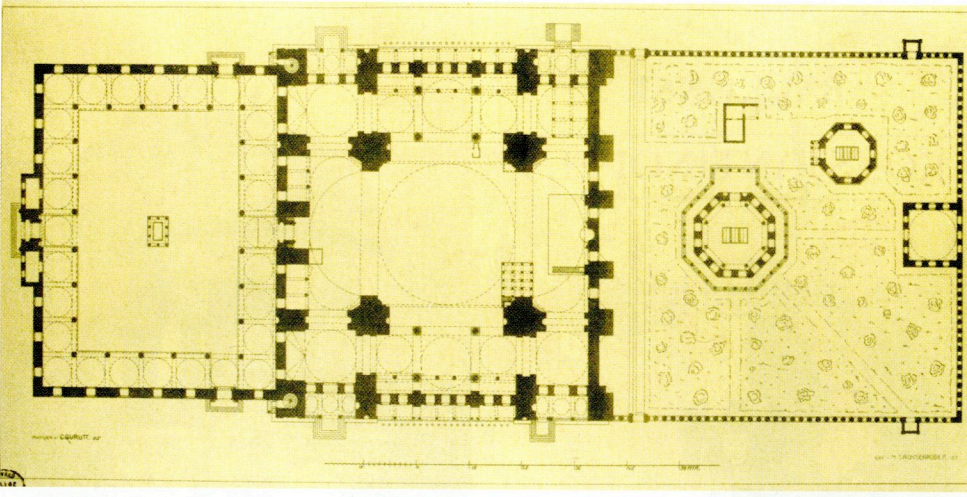
Yurttaşının öncülüğünü takip eden Alman Şarkiyatçı Franz Babinger, 1914'te "Türk Rönesansı" üzerine yazdığı makalesi ile Sinan'a uluslararası ölçekte dikkat çeken ilk



tarihçi olmuştur. Bu makalede Babinger, Bramante, Giuliano da Sangallo, Baldassare Peruzzi ve Michelangelo'nunkilerle karşılaştırılabilecek merkezi planlı kubbeli mabedlerin ortaya çıktığı dönem olan, Sultan Süleyman'ın hükümdarlığında başlatılan 16. yüzyıl rönesansının Rumkökenli baş mimarı olarak Sinan'ı takdir etmiştir. Babinger, Avrupa'da neredeyse hiç bilinmeyen "en büyük Osmanlı mimarı" Sinan'ın hayatı ve eserleri üzerine akademik bir monografi yazılarak, onun hakettiği küresel itibara kavuşturulmasını önermiştir. Bu önemli görev için, biçimsel analize yönelik yeni geliştirilen evrensel tekniklere hakim sanat tarihçileri ile "şaşırtıcı zenginlikteki" Türk arşivlerinin araştırılması için gerekli dilbilimsel beceriye sahip Şarkiyatçı tarihçileri interdisipliner işbirliği yapmaya davet eder. Başlangıç olarak Cevdet'in yayımladığı *Tezkiretü'l-Bünyan*'a dayanan ve önsözünde kurgulanmış biyografik detayları tekrar eden, baş mimarın külliyyatının bir envanterini hazırlamıştır⁴⁸. Bir yıl sonra, Babinger Sinan için "Osmanlı Mikelanji" takma adını icat edecek ve kısa bir süre sonra da bu isim, yeni doğmuş bir ulus-devletin yaratıcı ruhunun sembolü olacak "Türk Mikelanji" tanımlamasına dönüştürülecektir⁴⁹.

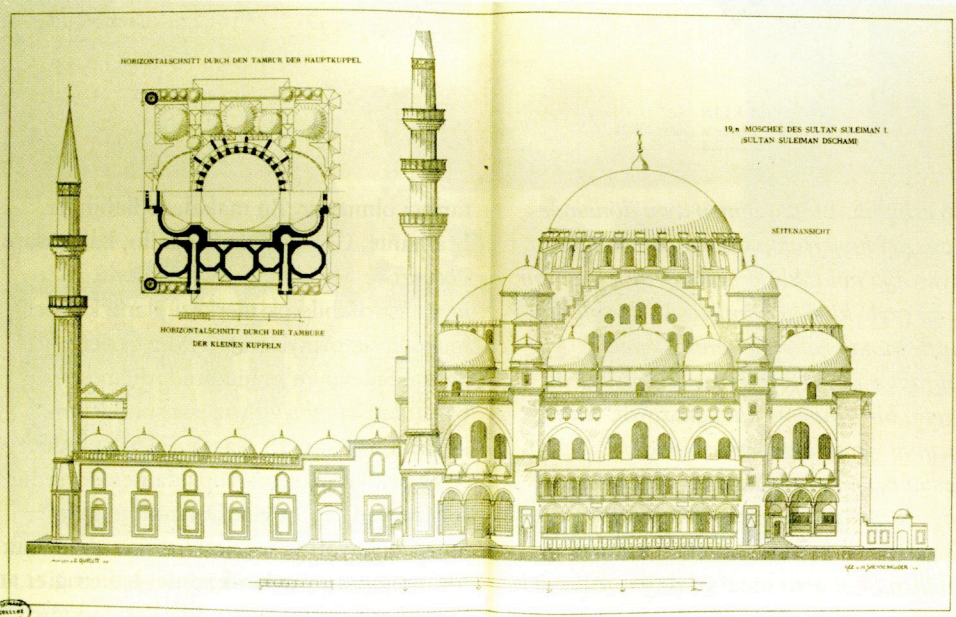
Erken Cumhuriyet döneminde Sinan'ın Türkleştirilmesi

Babinger'in interdisipliner ortaklıklar kurma çağrısı 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar taraftar bulamamıştı. Henüz oluşmaya başlamış Türkoloji alanı için yeni ulus-devletin etkin desteği itici bir güç oluşturdu. Bu yıllarda,



18

20

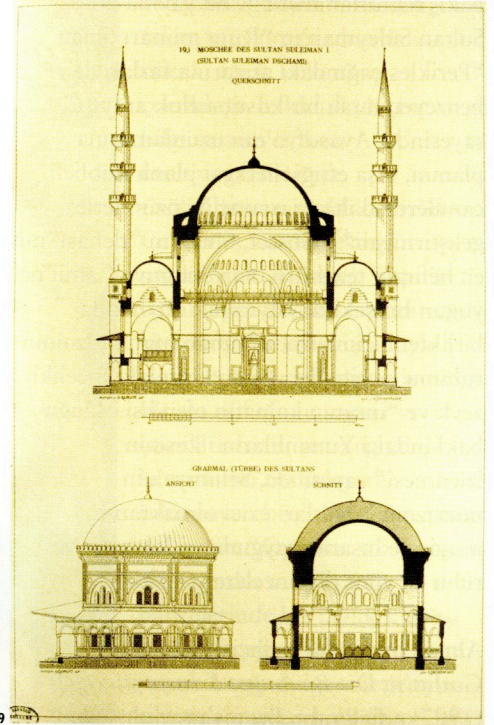


18 Süleymaniye Camii ile haziresindeki Sultan Süleyman ve eşinin türbelerinin planı (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, levha:19h)

19 Süleymaniye Camii'nin kesiti ile Sultan Süleyman türbesinin görünüş ve kesiti (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, levha: 19i)

20 Süleymaniye Camii'nin kubbeli üst yapısının planı ve yan cephe çizimi (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, levha: 19n)

21 İstanbul'da 1543-48 yılları arasında Sinan tarafından inşa edilen Şehzade Mehmed Camii'nin plan ve kesiti (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, levha: 18a)



19

Avusturyalı sanat tarihçisi Heinrich Glück, Babinger'e *Jahrbuch der asiatischen Kunst*'un⁵⁰ (1924) ilk sayısında yayınlanmak üzere Osmanlı saray mimarları ve sanatçıları hakkındaki birincil kaynaklar konusunda bir makale yazması teklifinde bulundu. Glück, hem hocası, hem akıl hocası, hem de birlikte çalışmalar yaptığı Josef Strzygowski'nin girişimleriyle başlayan "Türk sanatı" alanındaki öncülerden biriydi. Viyana Üniversitesi'nin Sanat Tarihi Enstitüsü'nün başında bulunan Strzygowski ise, kendini Almanya ve Avusturya-Macaristan'ın "Kuzey" Germetik sanatlarındaki Asyalı kökenleri aramaya adanmıştı. Strzygowski'nin tartışmalı etnik-ırksal teorileri, İslam sanatının geç antik Akdenizli kökenlerini ve "Güneyli" Greko-Romen geleneğini ön plana çıkarmayı tercih eden Avrupa merkezli "hümanist önyargılar"a karşı çıkıyordu. Bunun yerine, "Aryan" kökenli sanatsal formların genellikle "barbar" olarak aşağılanan göçebe Türkler aracılığıyla batıya doğru yayıldığını savunmuştur. Avrasya'nın çoğunu kapsayan bu pan-Germetik yaklaşımın geniş

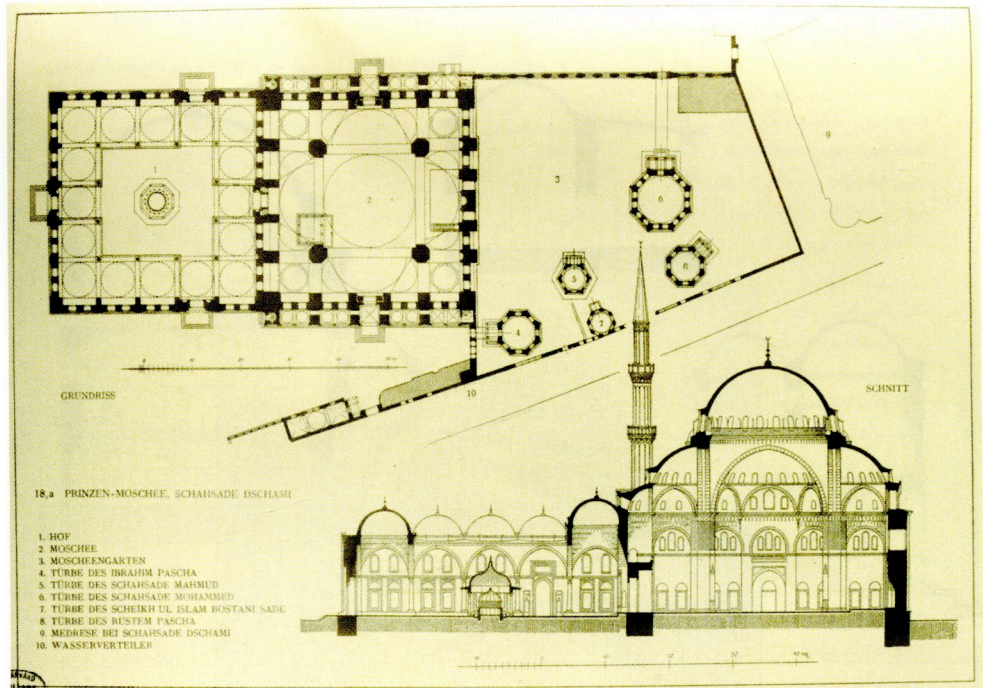
coğrafyası, Türki halkların sanatsal konumunu Doğu ile Batı arasında bir uzlaştırıcı mertebesine yükseltiyordu⁵¹. Strzygowski, Türk göçleriyle ivme kazanan Türk-İran sanatsal sentezinin önemini vurgulayıp, "Türklerin Asya'da, Germenlerin Avrupa'da olduğu gibi, aynı role sahip oldukları"nı ifade etmiştir⁵². Bu teoriler, doğal olarak, yeni kurulmuş olan ve kendi kültürel köklerini Türklerin doğudaki vatanlarında arayan Türkiye Cumhuriyeti'nin milliyetçi duyarlılığını cezbetmiştir. Glück'ün henüz 40 yaşındayken 1930 yılında erken ölümünden sonra, Strzygowski'nin öğrencilerinden Ernst Diez ve Katharina Otto-Dorn, 1940'lar ve 1950'lerde, İstanbul ile Ankara'daki üniversitelerde önemli pozisyonlarda bulunmuş hocalar arasında yer alacaklardı⁵³.

"Türk sanatı"nı konu alan en erken tarihli monografi, Glück'ün, Macar Enstitüsü'nün açılış sırasında İstanbul'da yaptığı konuşmasına dayanan *Türkische Kunst* (1917) adlı çalışmasıdır. Bu Enstitü, Avusturya-Macaristan ve Osmanlı imparatorluklarından oluşan müttefiklerin Birinci Dünya Savaşı'nda yenilgileri üzerine 1918 yılında kapatılacak ve oldukça kısa süreli bir varlık gösterecekti. Söz konusu kitapçık, tam da Macaristan'ın kendi kültürel kökenlerinin Orta Asya'da araştırıldığı bir zamanda Enstitü'nün Türk kültürüne yönelik özel ilgisini yansıtıyordu. Enstitü'de planlanmış olan yayın programı, Türk mimarlığı üzerine monografiler ile Osmanlı sanatçı ve mimarlarının hayatları hakkındaki birincil kaynakların

tercümelerini içermekteydi. Glück, batıya doğru gerçekleştirdikleri göçer aracılığıyla Avrasya toprakları boyunca görsel kültürün aktarıcısı olarak betimlediği Türklerin kültürünün, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı sanatının oluşmasıyla zirvesine ulaştığını yazar. Ardarda gelen Türk hanedanlarının, Çin'den Avrupa'ya kadar uzanan topraklarda karşılaştıkları farklı kültür öğelerini benimseyerek, kendi milliyetçi "ruhları"yla yoğurduklarını belirtir. Ayrıca, çoğu kez "taklit" olarak nitelendirilerek küçümsenen bu yaratıcı "dönüşüm" sürecinden doğan sanatsal sentezlere özgünlük atfeder. Her yeni sanat sentezini "Türk ruhu"nun değişmeyen izleriyle damgalanmış olan, Sinan gibi "ulusal sanatçılar" a ve sanatsever hamilere dikkati çeker. Glück de, tıpkı Gurlitt gibi, binlerce yıldır atıl kalan Ayasofya tarzında inşa edilmiş anıtsal yapı geleneğinin, Osmanlılar tarafından tekrar canlandırıldığı görüşünü savunur. Bu rönesansın kökenlerini Türklerin geçmişteki kubbeli mekan deneyimlerine atfeder⁵⁴.

Glück, *Die Kunst der Osmanen* (1922) adlı kitabında, yenilikçi bir merkezi kubbeli mekan anlayışının yaratılmasında Sinan'ın rolünü açıkça ifade etmektedir. Bu kitabın daha kısa bir versiyonu olan "Turkische Dekorationskunst" (1920) makalesinde ise, İstanbul saray kültürünün Gentile Bellini gibi sanatçıların davet edilmesinde ifadesini bulan kozmopolitliğinin yanısıra, Osmanlı mimarlığı ve mimari süslemesinin "milli uluslararasılığı" nı (*nationalen Internationalismus*) vurgulamıştır. Glück'e göre, çiçek üsluplu çini panolarda temayüz eden, kendine has süsleme biçimi eşliğindeki Sinan'ın ulusal mimari tarzı, Doğu ve Batı geleneklerini diğer İslami mimari tarzlarına kıyasla daha güçlü biçimde birleştirdiğinden dolayı uluslararası bir boyuta sahiptir⁵⁵.

Glück'ün, "Türk sanatı"nın eşzamanlı ulusal ve uluslararası karakterini vurgulayan yayınları, erken Cumhuriyet Türkiye'sinde coşkuyla karşılanmıştır. Ne de olsa bu bileşim, Türkiye'nin hem Avrupa kültürel alanına katılmayı hedefleyen modernist misyonu, hem de artık etnik-ırksal şekilde tanımlanan kendi kimliğini koruma arzusunu birarada taşıyan yaklaşımıyla örtüşüyordu. 1926-27 yıllarında, Türk yazını ve kültürünün önde gelen ulusal tarihçilerinden biri olan Fuat Köprülü, Glück ve Strzygowski'ye (İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü müdürü olarak yayınladığı) *Türkiyat Mecmuası*'nda "Türk sanatı" üzerine makaleler yazmaları



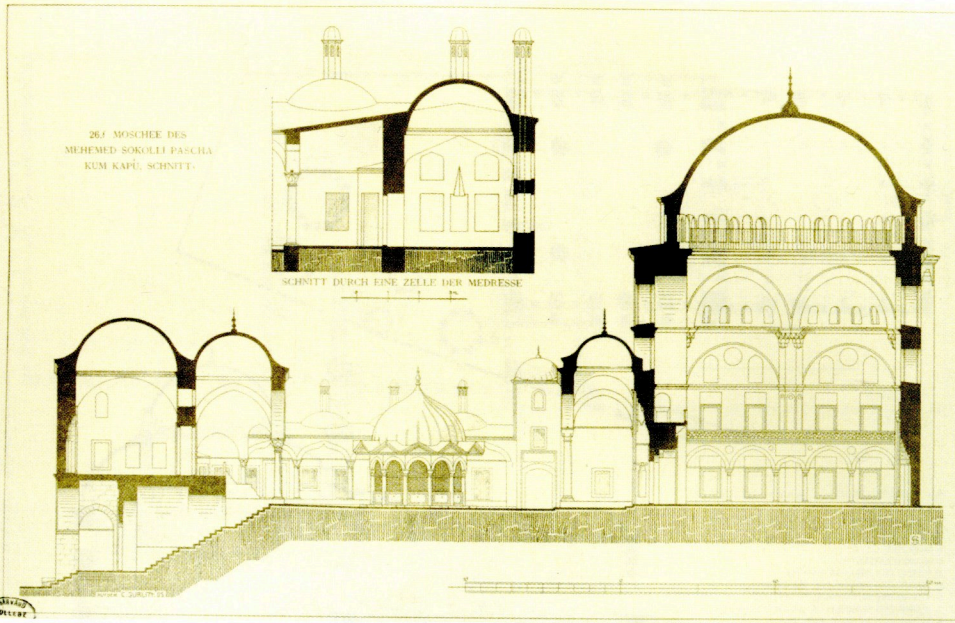
için teklifte bulunmuştur⁵⁶. Ayrıca bu yıllarda, Glück'ü İstanbul Üniversitesi'nde ders vermek üzere davet etmeyi ve Türk öğrencileri de Strzygowski ile çalışmaları için Viyana'ya göndermeyi planlamıştır⁵⁷. Strzygowski'nin *Türkiyat Mecmuası*'na sunduğu "The Turks and the Question of Central Asian Art" başlıklı makalesi, 1917 yılında geliştirdiği teorileri Türkiye'deki yeni okuyucuları için uyarlar. Bu yazısında yalnızca tüm dönemlerin "Türk sanatları" nı içerecek bir milli müzenin Ankara'da kurulmasını önermekle kalmaz, aynı zamanda Cumhuriyet rejiminin kurulmasıyla köruklenen, Türklerin kadim kökenlerinden o güne kadarki sanatları üzerine bir kitap hazırlama arzusunu da ifade eder⁵⁸.

Benzer biçimde, Glück'ün "The Status of Turkish Art in the World" başlıklı makalesi, İstanbul'a göç etmeden önce Moskova Üniversitesi'nde Türkoloji eğitimi alan (1912-16) bir Azeri Türkü olan meslektaş Mehmed Ağaoğlu ile birlikte kapsamlı bir araştırma hazırlama emelini açıklar. Sonradan Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin gelecekteki müdürü olarak Almanya ve Avusturya'ya eğitilmek üzere gönderilen Ağaoğlu, bu pozisyona 1927 yılında Strzygowski ile yaptığı doktora çalışması ardından getirilmiştir. Glück'ün aynı yıl yayımlanan makalesi, Macar Enstitüsü'nde yaklaşık on yıl önce verdiği açılış konuşmasının, etnik-ırksal vurgusunu şimdi daha da açık şekilde dile getiren yeni bir versiyonudur⁵⁹. Bu makalede Glück, Sinan tarafından inşa edilerek doruğa ulaşan sultan külliyelerinin ilki olan Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılmış Fatih

Camii'ndeki (1463-70) Ayasofya etkisini "çürüten" Ağaoğlu'nun 1926 yılında yayımlanan makalesini zikreder. Söz konusu makaleyi İstanbul camilerinin Türklüğü üzerine yeni bir kanıt olarak kabul eder. Glück, Ağaoğlu'nun Fatih Camii'ne ilişkin, yerel Anadolu Selçuklu ve erken Osmanlı mimari geleneklerinin doğrudan ardılı olduğu değerlendirmesini onaylar. Dahası, Ağaoğlu'nun 1926'da yayımlanan ve mimarbaşının büyükbabasının Türk olduğunu "kanıtlayan" bir diğer makalesine dayanarak, Sinan için bu kez de bir Türk etnik köken ileri sürer⁶⁰.

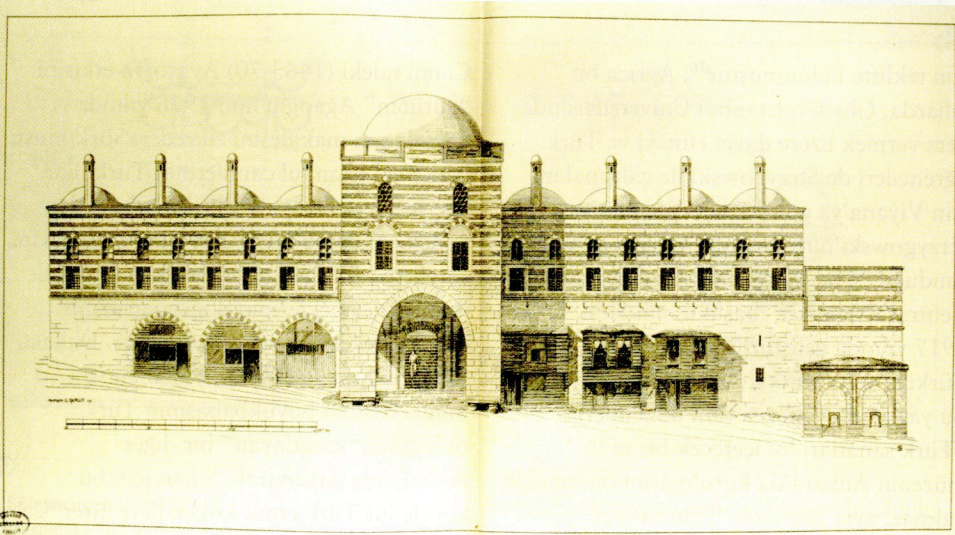
Glück ve Babinger arasındaki interdisipliner işbirliği, Sinan'ın etnik kökeni üzerine yazdığı makalesinde Ağaoğlu'nun, mimarbaşının babasının (*Kuyudât-i Mühimme*'de geçtiği iddia edilen şekilde) Hristo adlı bir Rum olduğu yolundaki Babinger'in görüşüne karşı çıkmasıyla doğan ihtilaf nedeniyle sona ermiştir⁶¹. Oysa Ağaoğlu iddiasını eşit derecede şüpheli bir kaynak olan, Örfi Mahmud Ağa (ö. 1778) tarafından yazılan *Târîh-i Edirne* el yazmasının kenarına eklenmiş bir derkenara dayandırır. Derkenar, kendisini dülgerlik zanaatında eğiten Sinan'ın büyükbabasının Türk adını verir:

Edirne'deki Selimiye Camii'ni inşa eden yetenekli usta Abdülmennan b. Sinan Ağa, yüz yıldan fazla yaşamış dindar bir adamdı. Edirne'ye geldikçe, Mirmiran mahallesinde, Eski Saray Kethüdası olan büyükbabam Abdullah Ağa'nın evinde kalırdı. Bir gece Lüleburgaz'daki Ulucami'nin (Sokollu Camii) planlarını hazırladı ve hesaplarını yaptı. O sırada, Sinan büyükbabama bir



22

23



dülger ustası olan kendi büyükbabası Togan Yusuf Ağa'nın atölyesinde gençliğinde bu zanaatın inceliklerini nasıl öğrendiğini anlamıştı⁶².

Babinger'in 1927'deki karşı iddiası, Sinan'ın kimliğinin bir Rum devşirmesi olduğu üzerinde ısrarcıydı. Ayrıca yukarıda bahsedilen derkenarın bulunduğu tarih kitabının geç 18. yüzyılda yaşamış olan yazarının büyükbabasının, mimarbaşının kesinlikle çağdaşı olamayacağını belirterek, bu "kanıt"ın özgünlüğünü reddetmekteydi⁶³.

Türk tarihçiler sonradan, el yazmasının muhtemel sahibi olan emekli doktor ve amatör mimarlık tarihçisi Tosyavizade Rifat Osman Bey'e ait olabilecek derkenarın sahte olduğunu ispat etmişlerdir⁶⁴. Rifat Osman'ın 1927 yılında *Milli Mecmua*'da "Yüce Türk Mimar Koca Sinan b. Abdülmennan"ın 339. ölüm yıldönümü anısına yayınlanan makalesinde, yalnızca yukarıda bahsedilen derkenara değil, ayrıca

aynı el yazmasındaki (mimarbaşının otobiyografilerinin birleşik bir versiyonunu kapsayan) diğer bir kaynağın önsözüne de değinilmiştir. Bu önsöze göre, güya Sinan bir devşirme değildi; Kayseri'den Hristiyan Yeniçeri adaylarını toplamak için gönderilen görevlinin maiyetindeki bir katip olan kendi babası ile birlikte İstanbul'a gelmişti. Rifat Osman bu son kaynak ile sağlanan bilginin Sinan'ın Hristiyan devşirme kökenine referans veren diğer otobiyografi versiyonları ile çeliştiğini gözlemler. Gelecekte keşfedilecek yeni kaynakların bu çelişkileri çözeceğini umarak, Sinan için devşirme olmayan Müslüman bir kimlik icat etme isteğinde olanları kınar⁶⁵. Buna ek olarak, aynı makale Sinan'ın, Hasan Rıza imzalı, henüz yaşarken yapılmış bir İtalyan gravüründen kopyalanan, geç bir yaşta "özgün" tasvirini de gün yüzüne çıkarır (Resim 24). Cevdet'in Sinan'a dair "sözlü tasviri"nin bu hayali görsel karşılığı sevgili ulusal mimarın karakterine yönelik takıntının bir diğer tezahürüdür⁶⁶.

Rifat Osman makalesini, Selçuklu ve Osmanlı biçimlerinden esinlenerek daha yerli bir Türk üslubu yaratmayı amaçlayan ve *Usûl* tarafından yüceltilen eklektik rönesans tarzını reddeden "Birinci Ulusal Mimarlık Hareketi"nin öncülerinden, henüz ölmüş olan Mimar Kemalettin Bey'e adamıştır. Sinan'ın coşkulu hayranlarından biri olan Kemalettin, yalnızca oğullarından birine usta mimarın adını vermekle kalmamış, aynı zamanda onun yanına gömülmek de istemişti. Kemalettin, 1909 ile 1919 yılları arasında Evkaf Nezareti'nde gerçekleştirilen restorasyon ve inşaatları yürütmüştü. Ayrıca, Osmanlı eserlerinin ölçekli çizimlerini hazırlayan, restorasyonlar yapan, ve milli mimari üzerine yazan öncü restoratör-mimarlar kuşağına da hocalık yapmıştı (Sedat Çetintaş, Ali Saim Ülgen ve Ekrem Hakkı Ayverdi gibi)⁶⁷. 20. yüzyılın ilk on yıllarında ortaya çıkan mimari historiografyanın bu yerel geleneğine, daha çok Strzygowski'nin çevresindeki sanat tarihçilerinin yaklaşımları gibi, biçimsel analizler hakim olmuştur⁶⁸. Mimar ve sanatçı eğitimi almış bireylerin ürünü olan bu yazılar, milli eserlerin ilk elden çalışılmasına dayanan yeni gözlemlerle, *Usûl*'un rasyonellik paradigmasını geliştirerek detaylandırmıştır. Genellikle de "Türk sanatı"nın "hakir görenler"e karşı eleştirel cevaplar yönelmek arzusuyla kamçılanmış polemik yazılardır bunlar.

Sözkonusu milliyetçi historiografya geleneğinin yerel öncülerinden biri Celâl Esad (Arseven)'di. *Usûl*'un ders kitabı olarak kullanıldığı İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde (1883 yılında kuruldu) eğitimini almıştı⁶⁹. Arseven'in *Constantinople de Byzance à Stamboul* (1909) kitabı, bir Türk yazar tarafından imparatorluk başkentindeki Bizans ve Osmanlı eserleri üzerine yazılmış en erken kitaptır. Buna Sinan'ı Hristo'nun oğlu olarak nitelendiren kısa bir biyografisi eklenmiştir. Büyük ölçüde *Usûl*'den alınan Osmanlı mimarisi bölümü, "Avrupa'da yanlış olarak İran, Arap ve Bizans sanatının kötü bir taklidi olduğu düşünülen" "Türk sanatı"nın ayırt edici "milli karakteri"ni açıklamayı hedeflemekteydi⁷⁰. 1920 ile 1941 yılları arasında, Arseven, Güzel Sanatlar Akademisi'nde aralıklı olarak mimarlık tarihi ve şehircilik dersleri vermiştir. O sırada, 1928'de yayınlanan *Türk San'atı* adlı ikinci kitabının kavramsal çerçevesini geliştirmiştir. Bu bir Türk akademisyen tarafından yazılan, yeni ulus-devlet ile sınırları daralan "Türkiye" sanat ve mimarisinin dogulu Türki kökenlerinin

izlerini (Resim 25) süren ilk araştırmaydı. Arseven bir kez daha Türklerin “Arap, İran ve Bizans sanatı”nı yalnızca kopyaladıkları varsayımını çürütmeye çalışarak, Avrupalıların icadı olan “İslam sanatı” kavramını eleştirir. Bu kavramın, tüm Batı geleneğini “Hristiyan sanatı” olarak sınıflandırmak kadar abes olduğunu vurgular. Hala değeri bilinmeyen “Türk sanatı”nın kabulünü sağlamanın bir “milli görev” olduğunu belirterek, belgeleme eksikliğini gidermek için bir komisyonun kurulmasını önerir⁷¹.

Arseven, Strzygowski, Glück, Diez ve Ağaoğlu'nun çalışmalarını, “Türk sanatı”nın “milli” ve “şahsi” karakteri üzerine gelecekte yapılacak çalışmalar için birer model olarak göstermektedir⁷². Türk hanedanlarının hakimiyeti altında, yabancı ve ulusal sanatçıların karşılıklı etkileşimleriyle yaratılan özgün sanatsal sentezlerin, onların öne sürdüğü göçler paradigması ile ortaya çıktığını kabul etmiş ve bunu bir harita (Resim 25) ile görselleştirmiştir. Buna karşın, Avrupalı akademisyenler tarafından Anadolu Selçuklu sentezindeki Bizans ve Ermeni öğelere atfedilen “abartılı rol”ü reddetmekte ve Ağaoğlu'nun, Ayasofya'nın İstanbul'daki Fatih Camii üzerinde hiçbir etkisi olmadığı yolundaki görüşünü onaylamaktadır⁷³. Arseven'in *Türk San'atı* kitabı, bu sanat geleneğinin gelişimini Orta Asya kökenlerinden o güne kadar süren, üç evrede ele alır. Yazara göre, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerini de kapsayan son Anadolu evresi, “şüphesiz” “Türk sanatı”nın en büyük başarısı olan Sinan'ın eserleri ile doruğa ulaşan bir “sürekli üslup”tur⁷⁴.

Arseven, (Osmanlıları etnikleştiren ve halen varlığını sürdüren sorunlu bir isimlendirme olan) “Osmanlı Türkleri”nin “klasik üslubu”nu mükemmelleştiren Sinan'ı, “Türk mimarlığının büyük ustası” olarak över. 16. yüzyılda sadece iki eşsiz mimarlık dehasının olduğunu belirtir: Bunlar “doğuda Sinan” ve “batıda Michelangelo”dur. Arseven, geçmişteki yabancı etkileri eleyici bir “filtre”den geçirerek “sadelik ve güzellik” yaratan Osmanlı mimarlığının zirvesi için “klasik dönem” ifadesini kullanan ilk kişi olmuştur. Süslemeye strüktürel rasyonalizme bağlılık ve yapılardaki oransal ahenk sayesinde “arındırılmış” klasik Osmanlı sentezi, abartılı bezemeciliğin ve uyumsuz ağır oranların hakim olduğu Anadolu Selçuklularının melez Ortaçağ üslubundan



üstündür. Arseven'in “arındırma” kaygısı, geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl milliyetçiliklerinin etnik/ulusal saflığı (ırk, dil, tarih, kültür ve sanat gibi alanlarda) bir ideal olarak yücelttiği, bütün bir dönemin yaygın saplantısını yansıtmaktadır⁷⁵. Bununla birlikte, Selçuklu mimarisinin, zirvesi “klasik dönem”le özleştirilen Osmanlı çağıının daha az gelişmiş bir öncülü olduğu yolundaki teleolojik bakış açısı, erken Cumhuriyet Türkiye'si'nin milliyetçi tarihyazımında doğrudan karşılık bulmaktadır. Arseven, daha sonra kitabının genişletilmiş bir baskısında “klasik üslup” ifadesini seçme nedenini açıklarken, bu üslubun Avrupa'da, “abartılı biçimlerden kurtarılmış” plan, cephe ve süslemelerin tutarlı biçimde uygulandığı rasyonel prensipler üzerine temellenen bir “yüksek üsluba” karşılık geldiğini belirtir. Bu

22,23 İstanbul, Kadırgalimanı'nda 1568-71 tarihleri arasında Sinan tarafından inşa edilen Sokollu Mehmet Paşa ve eşi İsmihan Sultan külliyesinin kesitleri ile medresesinin kuzey cephe çizimi (Cornelius Gurliitt, Die Baukunst Konstantinopels, levha: 26f, 26c)

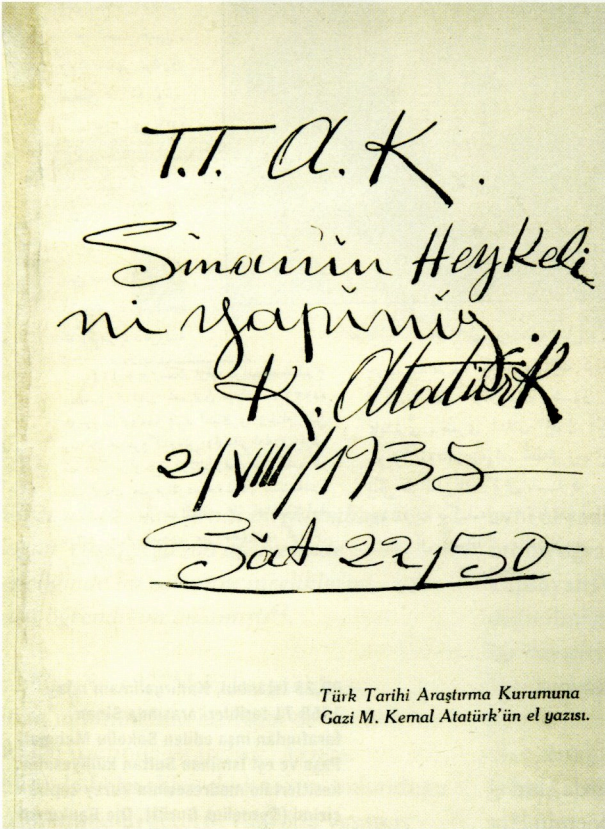
24 Sanatçı Hasan Rıza imzalı hayali Sinan Portresi (Tosyavizade Rifat Osman Bey, “İrtihâlinin 339'uncu Sene-i Devriyesi Münâsebetiyle Büyük Türklerden Mimar Koca Sinan b. Abdülmennân,” Millî Mecma 7, 83, 1927, s. 1339)



شکل 5 — تورک کرک منقاری و یابیلمه حرکتی کورسور اوزنا آسیا خریطه سی

25

26



Türk Tarihi Araştırma Kurumuna
Gazi M. Kemal Atatürk'ün el yazısı.

25 Türklerin menşei ve yayılma hareketlerini gösteren Orta Asya haritası (Celâl Esad Arseven, *Türk San'atı*, İstanbul, 1928, s. 12, resim 5)

26 Atatürk'ün kendi elyazısıyla Türk Tarihi Araştırma Kurumu'na talimatı: "Sinan'ın heykelini yapınız", 2 Ağustos 1935 (İnan, *Mimar Koca Sinan*, Ankara, 1956, baş sayfa)

27 Hüseyin Anka'nın mermer Sinan heykeli, 1956 (İnan, *Mimar Koca Sinan*, levha: 4)

üslubun ayırt edici özellikleri -zerafet, sadelik, rasyonellik, dürüstlük, asalet ve saygınlık- *Usûl*'ün imparatorluk söyleminde hanedana özgü proto-ulusal kimliğin işaretleri olarak 45 yıl önce vurgulananlardan farklı değildir. Bunlar şimdi Cumhuriyet Türkiye'si'nin batılılaşması bağlamında yeniden dirilmeyi bekleyen, modernist bir ruhta somutlaşan Türk nitelikleri olarak yeniden kurgulanmıştır⁷⁶.

Arseven, *Usûl*'ün camiler üzerinde yoğunlaşan yaklaşımını eleştirerek, kent planlama ilkeleri içeren cami külliyelerinin çok fonksiyonlu ek yapılarına, ve diğer seküler yapı tiplerine dikkat çekmektedir. Modern çağın, geçmişin ulusal "ruhu"nun

ilhamı ile beslenmiş, tamamen yepyeni bir sanat icat etmesi gerektiğini belirtmektedir: 18. yüzyıldan beri yabancı Avrupalı etkilerin nüfuz etmesiyle sürekli gerileyen eski üslubu yeniden canlandırmaya çalışmayan bir sanat. Arseven'in modernist söylemi, "Yeni Türkiye dönemi" ile sonlanan kitabında Osmanlı mimarlığının ayrıntılı biçimde dönemlere bölünmesi üzerine kurulmuştur (1939 yılındaki Fransız baskısında kısmen düzeltilen dönemler aşağıda parantez içerisinde belirtmiştir): "Bursa dönemi, 1325-1480" ["Style de Brousse, 1325-1501"]; "Klasik dönem, 1480-1603" ["Style classique, 1501-1616"];

"Yenileşme dönemi, 1603-1702" ["Style classique rénové, 1616-1703"]; "Lale devri dönemi, 1702-30" ["Style Tulipe, 1703-30"]; "Barok dönem, 1730-1808" ["Style Baroque, 1730-1808"]; "Ampir dönem, 1808-50" ["Style Empire et pseudo-Renaissance, 1808-84"]; ve "Yeniden Canlandırıcı dönem, 1850-1923" ["Style neo classique, 1875-1923"]⁷⁷. Batı medeniyetinin evrimsel ritmine uyarlanmış ve Avrupa stillerini yansıtan bu dönemsel üslupların dinamik dizilimi, "ötekileştirilen İslam" mimarisini modernitenin dışında bırakan Şarkiyatçı yayımların zamandışı çerçevesiyle bariz bir karşıtlık içindedir. *Usûl*'ün yükseliş ve gerileme paradigmasını Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni bağlamına oturtan Arseven, ulus-devletin ilerici modernist gündemini hem politik hem de sanatsal cephede meşrulaştırıyordu⁷⁸.

Arseven "klasik üslubun" Balkanlar'daki ve Osmanlı imparatorluğu'nun Arap vilayetlerindeki (ayrıca söylentiye göre Sinan'ın öğrencileri aracılığıyla Hindistan gibi uzak ülkelerdeki) yayılımına da dikkati çekmektedir; buna karşın kitabı modern Türkiye eserlerine odaklanmaktadır⁷⁹. Osmanlı mimarlık mirasının üç kıta üzerindeki coğrafi dağılımı ve bölgesel çeşitliliği, imparatorluğun önceki birleşik bölgelerini parçalayan (hem Hristiyan, hem Müslüman) diğer ulus-devletlerin milliyetçi historiografileri ile çarpıtılacaktı. Bu yeni devletler Osmanlı geçmişini sanatsal açıdan aşağılayarak ve nefret edilen yabancı bir "istila" dönemi olarak tanımlayarak, meşruiyetini yok etmeye çalışacaktı. Aksine, Osmanlı rejimine son veren bir devrimle imparatorluğun küçülen ana bölgesinde kurulan, Anadolu-merkezli seküler Türkiye Cumhuriyeti geçmişin mimari mirasını sahiplenen tek modern ulus-devlet olarak dikkat çekmekteydi: Bu, artık "Anadolu-Türk" sentezi olarak yeniden tanımlanan, vaktiyle çok uluslu bir imparatorluğun "Rumi" mirasıydı⁸⁰.

1931 yılında, "Türklerin medeniyete hizmeti"ni gösteren milliyetçi bir tarih yazımı inşa etmek amacıyla kurulmuş olan Türk Tarih Kurumu'nun açılışıyla birlikte, "Türk sanatı" konusu devletin ilgisinin tam merkezine yerleşti⁸¹. 1935'de, kurumun müdürü Afet İnan, ulusal baş mimarın monografisinin yazılmasını önerdi ve ardından bu öneri, "Sinan'ın heykelini yapınız!" talimatını veren Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk tarafından kabul edildi (Resim 26). Atatürk aynı zamanda Süleymaniye Camii'nin

restore edilmesi ve çok fonksiyonlu ek yapılar kapsayan külliyesinin, mimarbaşına ithafen, “Sinan Sitesi” olarak adlandırılan bir kentsel komplekse dönüştürülmesi yolundaki arzusunu da belirtti. Bu vasiyet yalnızca kısmen gerçekleştirilecekti: Cami onarımından geçirdi ve medreselerinden biri el yazması kütüphanesine dönüştürüldü. Yapımı 1956 yılına kadar ertelenen Sinan heykeli ise, Süleymaniye Camii’nin açılışının 400. yıldönümünde bir törenle Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nin önüne dikildi⁸² (Resim 27).

Atatürk’ün 1938’de ölümünden sonra, Sinan monografisi İkinci Dünya Savaşı’nın baş göstermesi sebebiyle gerçekleştirilemedi. Ancak 1960’lardan 1980’lere kadar bu konuda çeşitli yayınlar ortaya çıkmıştır⁸³. Fransızca ve Türkçe olarak iki cilt halinde yayınlanması planlanan monografik kitap için, önde gelen tarihçiler, antropologlar ve mimarlık tarihçilerinden oluşan disiplinlerarası bir komite görevlendirilmişti. Çok dilli olan *Usûl* gibi, bu kitabın da devlet tarafından desteklenmiş resmi bir yayın olarak hem yurtiçi hem de yurtdışındaki okuyuculara hitap etmesi hedeflenmişti. Tarihsel bağlama odaklanacak ilk cilt, Osmanlı İmparatorluğunun 15. ve 16. yüzyıllardaki kültürel tarihini, Yeniçeri Ocağı’nı, Anadolu’daki Müslüman ve Hristiyan Türklerinin etnolojisini, Sinan’ın etnik kökenini, özel ve toplumsal hayatını, eserlerine ait bir envanteri, otobiyografileri ve vakfiyesinin analizini, Sinan’ın mimari tarzı ve tarafından yetiştirilen mimarların Hindistan’daki eserlerini içerecekti. Mimarlık tarihi üzerine yazılacak ikinci cilt ise, ayrıntılı çizimler ve fotoğraflarla görselleştirilecek; bir güzel sanat dalı olan mimarlığa Sinan’ın eserlerinin sanat tarihi açısından değerlendirilmesine, bu eserlerin çağdaş dünya mimarlık eserleri ile karşılaştırılmasına, ve Türkiye ile Avrupa yayınlarında onun hakkında yazılmış yorumlara ilişkin bölümler içerecek, kapsamlı bir bibliyografya ile de sona erecekti⁸⁴.

İkinci Türk Sanatı Kongresi’nin 1937’de iki dilde basılan kitapçığı, planlanan monografinin her iki cildinin ayrı ayrı danışmanları olan tarihçi Fuat Köprülü ve Fransız mimarlık tarihçisi Albert-Louis Gabriel’in yazdığı özetleri içermektedir⁸⁵. Mimarlık ve arkeoloji eğitimi almış olan Gabriel, 1926-1930 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde hocalık yapmış ve sonrasında 1956 yılına kadar

Fransız Arkeoloji Enstitüsü’nün müdürlüğünü üstlenmişti. Gabriel, Köprülü’nün güvenilir dostu ve *Monuments turcs d’Anatolie* (1931-34) kitabının ünlü yazarıydı⁸⁶. Gabriel’in kitapçıktaki özeti, mimarlık tarihi üzerine yazılacak cildin, Sinan’ın eserlerinin kapsadığı “milli gelenekleri” ve bu eserlerin “Türk kültür mirasının ayrılmaz birer parçası olduğunu” göstermek için hazırlandığını açıklamaktaydı. Bunların coğrafi dağılımı Balkanlar, Anadolu ve Suriye’yi içerdiği halde, monografi Sinan’ın Edirne’deki ve özellikle İstanbul’daki başyapıtlarına odaklanacaktı, ama diğer kentlerdeki eserlerini ihmal etmeyecekti. Başlıca cami külliyesi tamamen belgelenen, mescidler, medreseler, kervansaraylar, köprüler ve çeşmeler gibi farklı yapı tiplerinden seçilen örneklerle tamamlanacaktı (Kamusal anıtsal mimarlığın geleneksel odağını genişletecek olan, Sinan’ın saraylar ve bahçeli köşklerinin bu listede olmayışı, muhtemelen mevcut örneklerinin azlığından kaynaklanıyordu). Baş mimarın üslubunun değerlendirmesi, “küresel sanat tarihinde önde gelen yeri”yle birlikte, eserlerinin “özgün karakteri”ni tanımlayabilmek amacıyla Anadolu Selçuklu ve erken Osmanlı prototipleri üzerinden yapılacaktı. Karmaşık merkezi “işgücü organizasyonu” aracılığıyla inşa edilen başyapıtlar, yalnızca bir mimarın üstün yeteneklerinin tezahürü değil, aynı zamanda “Türklerin temel özelliklerinin ve yüce emellerinin sembolü” olarak tanımlanacaktı. Sinan külliyyatının değerlendirmesi, böylece “yalnızca bir tek adamın dehası değil, aynı zamanda bir ulusun sonsuz erdemleri ve faziletleri”ni yansıtarak, insanlık sanatındaki büyük bir başarıyı açıklığa kavuşturacaktı⁸⁷.

Demek ki monografi, (*Usûl*’de Osmanlı hanedan kimliğinin global değerler içeren üstün vasıflarını yansıttığı söylenen), baş mimarın eşzamanlı küresel ve ulusal üslubunu Anadolu Türklerinin kolektif sanatsal başarısı olarak tahayyül etmiştir. Gabriel 1936 yılında aynı çizgide yazmış



olduğu bir makalede, “Türk ruhu”nun izlerini taşıyan başyapıtları Ayasofya’ya öykünmekten uzak olan Sinan’ı “yaratıcı deha” olarak yüceltmıştır. Bundan 10 yıl önce Gabriel, baş mimarın külliyyatında, “modern eserler”de antik örneklerin yeniden canlandırılmasına kökenlenen Avrupa Rönesansı ile benzer yaklaşımlar saptamıştı⁸⁸. Gabriel’in yukarıda bahsi geçen kitapçıktaki özetine göre, diğer mimar-mimarlık tarihçilerinin (Sedat Çetintaş, Ali Saim Ülgen ve Sedat Hakkı Eldem’in) de katkılarına içeren “titizlikle belgelenmiş” cilt, “yanlış varsayımlar” a dayanan ve uzman olmayan kişiler tarafından yapılan “tarafı” değerlendirmeleri çürütecekti. “Özenli kesinlik”le hazırlanacak olan mimari çizimler, Gabriel’in 1926’daki makalesinde İstanbul camilerinin plan tiplerini sınıflandırmasında yer aldığı gibi, sonraki çalışmalarda da benimsenecek olan tipolojik, yani türüne göre sınıflandırma geleneğini başlatan karşılaştırmalı şemalar içerecekti⁸⁹ (Resim 28). Her biri farklı bir uzman grubuna ısmarlanan tarihsel belgeleme ve biçimsel analizlerin belirgin biçimde iki cilde ayrılması, Babinger’in

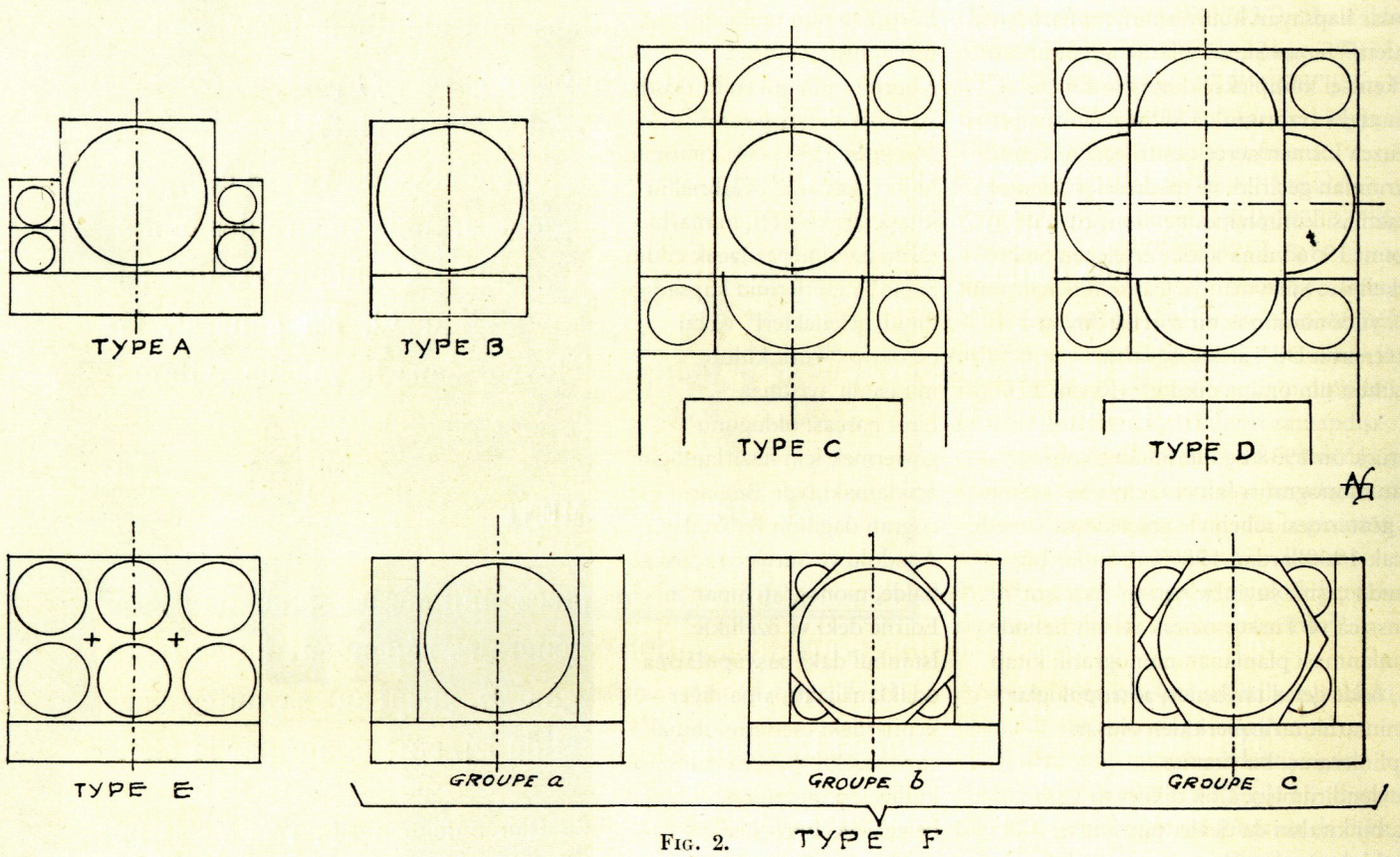


FIG. 2. TYPE F

gerçekleştiremediği Sinan monografisinde öngördüğü işbölümünü yansıtmaktadır. Mimarlık tarihine organik şekilde entegre edilmeyen bir “fon” teşkil etsin diye, birincil yazılı kaynakların incelenmesini tarihçilere bırakan bu bütünlük arzetmeyen yaklaşım, öncelikli metodolojik araçları üslup ve tipoloji olan formalist mimarlık tarihçilerinin gelecek kuşakları tarafından da büyük ölçüde devam ettirilecekti.

Köprülü'nün özeti tarihsel cildin amacını şöyle açıklamaktadır: Yazılı kaynaklara dayanarak, “ulusal mimarımız ve yüce ulusal mimarımız”ın içinde geliştiği politik, kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamlar ile işgününün organizasyonunu incelemek. Sinan'ın biyografisini yazmak için kullanılacak olan otobiyografileri ve diğer birincil yazılı kaynakların hepsi bir ek şeklinde yayımlanacaktı (Resim 29). Anadolu etnolojisi hakkındaki bölümün planlanan içeriği, Sinan'ın Yeniçeri kimliği ile sonradan Müslümanlığa dönmüş Hristiyan Türk bir devşirme olduğu yönündeki resmi görüşün işaretlerini vermektedir. 1936'da tarih komisyonunun üyesi olan Ahmet Refik (Altınay), Kayseri'deki köylerde yaşayan Sinan'ın Hristiyan akrabalarından bazılarının Türkçe isimlerinin kayıtlı olduğu 1573 tarihli, Sultan II. Selim'in bir fermanını yayınlamıştır⁹⁰. 1937 yılındaki Türk Tarihi Kongresi'nde, tarih komisyonunun diğer bir

üyyesi olan Hasan Fehmi Turgal ise arşiv kaynaklarına dayanarak, Sinan'ın doğduğu Kayseri'deki bir Hristiyan köyü olan Ağırnas'ta yaygın olan Türk isimlerini gösteren belgeleri ortaya çıkarmıştır⁹¹. Tarih cildi için Sinan'ın biyografisini yazmakla görevlendirilen tarihçi Rıfık Melul Meriç, bu belgeleri, 1938 tarihli makalesinde baş mimarın Ağırnas'tan Hristiyan bir Türk olarak devşirildiği görüşünü desteklemek için kullanmıştır. Meriç, Sinan'ın kurgusal biyografilerini inşa etmek amacıyla hem Cevdet hem de Osman Rıfat'ın müracaat ettikleri (kuşkusuz icat edilmiş) metinlerin güvenilir olmayışını ikna edici biçimde ispatlamıştır. Bununla birlikte, Meriç'in, Kayseri bölgesinde Türkçe isimlerin Rum ve Ermeniler tarafından değil de, sözüm ona sadece Hristiyan Türkler tarafından benimsendiğine ilişkin iddiası, en iyi ihtimalle ispatlanamamış bir hipotezdir. Sinan'ın etnik kökeni hakkında (Rum, Ermeni veya Türk) tartışma götürür arayışlar, Osmanlı imparatorluğunun ırki çok renkliliği göz önünde bulundurulduğunda, büyük ölçüde abesle iştiğal olarak nitelendirilebilir. Hala çözülememiş bu tartışma, Kayseri bölgesinde birbiriyle asırlar boyunca karışan Rum, Ermeni ve Hristiyan Türk nüfusunda tahayyül etmenin zor olduğu bir “etnik saflık” varsayımına dayanmaktadır ki, sözkonusu gruplar arasında var olduğu

bilinen ortak isimlendirme pratikleri nedeniyle mesele daha da karmaşıklıklaşır⁹².

Sinan'ın ve üslubunun Türklüğü hakkında süregelen kaygılar, gerçekleşmeyen monografi çalışmasını ilk olarak düşünmüş olan Türk Tarih Kurumu müdürü Afet İnan tarafından “tarihi roman” tarzında yazılmış kurgusal bir biyografide aşıkardır. Her ne kadar Meriç tarafından, Cevdet ve Rıfat Osman'ın “keşfettiği” belgelerin uydurma olduğu kanıtlanmış olsa da, İnan bunları, ulusal dehanın çocukluk portresini bir Hristiyan Türk olarak detaylandırmak adına, hiç çekinmeden kullanmaktadır⁹³. Sinan'ın büyükbabası olarak kurgulanan Doğan Yusuf Ağa'nın dülgerlik işini bırakıp yenidoğan bebeği nasıl kollarına aldığı ve gözlerinden süzülen mutluluk gözyaşlarının çocuğun yanaklarında kurduğunu ayrıntılarıyla tasavvur etmektedir. Yalnızca tavuk kümesi ve çeşmeler inşa etmektense, küçük Sinan Erciyes Dağı'nın yüce silüeti gibi Anadolu topraklarının ekolojik manzaralarından sanatsal esinler özümsemektedir. Nitekim İnan'a göre bu dağın görkemli biçimi daha sonra Süleymaniye Camii'nin piramidal kütesinde nihai mimari ifadesini bulacaktır (Resim 30). Coğrafi ve etnik parametreler içinde tanımlanan Anadolu Türk sentezini oluşturan mimarbaşının üslubundaki diğer bir etki de, büyükbabasının iş için her gidişinde torununu da beraberinde

götürdüğü Kayseri ve Konya civarlarında minik Sinan'ın büyük bir hevesle eskizlerini yaptığı Selçuklu anıtlarının mimari manzaralarıdır (Resim 31). Bu ziyaretlerde, yetenekli çocuk kendisine tarih dersleri veren yaşlı adama restorasyon projelerinde yardım etmektedir. Örneğin Karatay Hanı'nda dedesi Sinan'a şöyle demiştir: "Bu yapı bizim atalarımız, Selçukluların eseridir. Bizim gibi, onlar da doğudan geldiler. Buraya yerleştiler, bu anıtları inşa ettiler ve bize bıraktılar." Babası devşirme katibi Abdülmennan ile birlikte Ağırnas'tan İstanbul'a gitmek üzere hazırlanan Sinan'ı alnından öpen dede ona, sultana ait başyapıtlar inşa ederken Selçuklu eserlerine öykünmesi için öğüt verir: "Atalarımız göçlerle buraya geldiler. Soyumuzu isimlerimiz ve anadilimiz ile devam ettirdik. Şimdi Türklerin çoğu Müslümanlığı kabul ediyor ve medenî eserler yaratıyorlar. Ben de seni bu ırk ve Türk benliğine hizmet eden biri olarak görmek istiyorum!"⁹⁴

Dönemin ırkçı teorilerini desteklemek amacıyla, Türk Tarih Kurumu, 1935 yılında Sinan'ın bedenini mezarından çıkararak kafatasını ölçecek kadar ileriye gitmiştir. 1944'te mimar Bedri Uçar, kurumun antropolojik incelemelerinin Sinan'ın kafatasının "brakisefal Türk ırkı"nın özelliklerini taşıdığını ispat ettiğini büyük bir gururla açıklayacaktır⁹⁵. O yıllarda *Arkitekt*, *Mimarlık* ve *Mimar* gibi mimarlık dergileri, düzenli olarak, ölümünün yıldönümünde Sinan'ı, onun "dehası ve kanını" taşıyan modern ardıllarının rol modeli olarak anmaya devam etmiştir⁹⁶.

Bu meslek dergilerinde Sinan'ın mimari üslubunun modernizm bakış açısından yapılan okumalarında, biçim ve işlev arasındaki mükemmel denge, ve bezemeci dürtülerin "rasyonalizm" ile "pürizm" tarafından kontrol altında tutulması gibi niteliklerin vurgulanması, sonraki araştırmalar üzerinde kalıcı izler bırakacaktı. İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nin Avrupalı mimarlık hocaları, modernist anlatılarında mimarbaşının eserlerine de yer vermişlerdir⁹⁷. Örneğin, Alman mimar Bruno Taut tarafından akademi öğrencileri için küresel mimarlık tarihi üzerine 1938'de yazılmış olan *Mimari Bilgisi* kitabında, orantılı biçim ve rasyonel konstrüksiyon arasında ideal bir uyuma ulaşan Sinan'ın üslubunun modernist işlevselci bir yorumu yapılmaktadır. Taut, kubbeli camilerinin hem iç hem de dışımda mühendislik tekniklerini estetikleştirilen,



Sinan'ın imzası ve mührü

Bu klişe aslından 4 defa büyütülmüştür. Üstteki imza "El - Fakir Sinan Ser - Mi'mârân - i Hâssa."dır; Mühürün ortasında "El - Fakir El - Hakir Sinan." yazılıdır. Kenarında şu beyit vardır.

Mihr - i mi'mârân hemîşe müstmenâ

Bendê - i miskin kemîne dermend

La signature et le cachet de Sinan

Ce cliché est agrandi à l'échelle de 4/1. Dans la signature qu'on voit en haut on lit la phrase: "El - Fakir Sinan Ser - Mi'mârân - i - Hâssa."; au milieu du cachet il est écrit: "El - Fakir - El - Hakir Sinan.". Tout autour on remarque ces vers:

Mihr - i mi'mârân hemîşe müstmend

Bendê - i miskin kemîne dermend

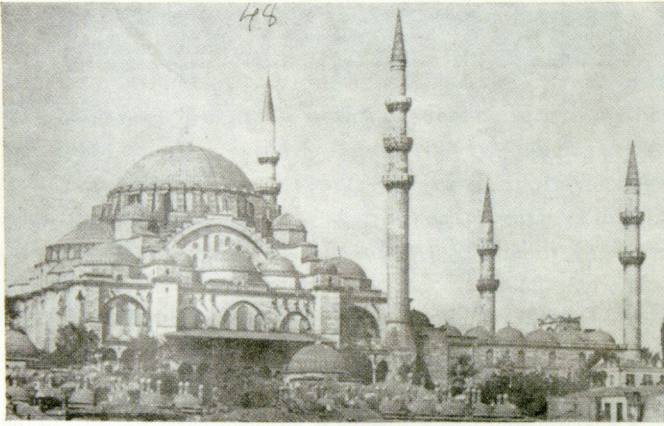
oran sanatının dehası olan Sinan'la karşılaştırıldığında, Roma ve Bizans mimarlarının sadece birer mühendis oldukları sonucuna varır. Göklere yükselen minarelerin ilavesiyle estetik açıdan bir ilerleme kaydeden Ayasofya, dünya tarihinde kubbeli yapıların esneklik ve gelişimini en yüksek derecesine ulaştıran Sinan'ın camilerinin yalnızca bir "öncül"üdür. İlginçtir ki Taut, büyük olasılıkla Atatürk'ün Süleymaniye Külliyesini restore ettirip yeni bir isimle "Sinan Sitesi" olarak adlandırma hayalinden esinlenerek, hayata geçirilmemiş bir proje de önerir: "Süleymaniye'ye hayranlık duyanlar terası" adını taşıyacak

28 Cami planlarının tipolojik çizelgesi (Albert Gabriel, "Les mosquées de Constantinople," Syria 7, 1926, s. 362)

29 Bir arşiv belgesinde Sinan'ın imzası ve altına basılmış mührü (Fuat Köprülü ve Albert Gabriel, Sinan, Hayatı, Eserleri = Sinan, sa vie, son oeuvre [İstanbul, 1937], arka kapak)



Erciyeş'in Ağrinas'tan görünüşü
(Resim Ahmed Çalışel 1955)



Süleymaniye'nin bu resimdeki dış hatlarıyla, Ağrinas'tan Erciyeş'in görünüşündeki silüeti ilgisiz gelecek durumdadır (Foto: Prof. Dr. Fazıl Noyan)

gelenegini daha evrensel bir Akdeniz perspektifiyle birleştirmeyi amaçlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı kitabında, “milli üslubun” etnik temelli tanımlarını açıkça reddeder ve İstanbul’un fethinden sonra inşa edilen sultan camilerini “Ayasofya’nın çocukları” olarak tanımlar. Ayasofya’nın sultanlar tarafından “imparatorluk egemenliğinin sembolü” olarak benimsenmesi, Haliç’te yaratılan rönesansa yol açmıştır. Doğu Roma mimari geleneğinden doğan bu olgu, mekan ve ışığın yenilikçi birleşimiyle şekillenerek İslami cami mimarlığının gelişiminde son adımı oluşturmuştur. Gurlitt’in başlattığı ve daha sonra (onunla birlikte 1925’te *Propyläen Kunstgeschichte* serisindeki *Die Kunst des Islam*’ın eşyazarı olan) Glück tarafından geliştirilen “Türk rönesansı” pradiğması, Diez tarafından da benimsenmiştir. Romalılarınkine benzeyen bir imparatorluk kuran Osmanlıların, Anadolu Selçuklu atalarının görece küçük ölçekli yapılarına benzemeyen, anıtsal ölçekte bir “mimari temsil”e ihtiyaçları olduğunu ifade eden Diez’e göre, Osmanlı “devlet mimarlığı” yalnızca Türk değil, aynı zamanda Bizans, İran ve İslam geleneklerinin de yaratıcı bir sentezidir¹⁰⁰.

Diez, Sinan’ı “en büyük Türk mimar” olarak nitelendirerek, baş mimarın etnik kökeninin Türk olduğunu söyleyen Ağaoglu’nun önerdiği “kanı”ı kabul eder (oysa Türkiye’den ayrıldıktan sonra basılan bir makalesinde, Sinan’ın ya Rum ya da Ermeni olduğunu, fakat daha büyük olasılıkla Ermeni olabileceğini söyleyecektir)¹⁰¹. Gurlitt gibi, Diez de baş mimarın camilerinin plan tipolojilerini, kare, altıgen ve sekizgen taşıyıcı sistemlerin varyasyonları olarak sınıflandırır¹⁰². “Türk akademisyenler tarafından kullanılan bir terim” olan Sinan’ın “klasik üslubu”nun 16. yüzyıl İtalyan Rönesansı ile paralellikler gösterdiğini gözlemler, o dönemde Avrupa ile sanatsal etkileşimler daha sonraki dönemlerdeki kadar güçlü olmasa da. Bu, Sinan’ın mimarisinin Avrupa Rönesansı’ndan tamamen bağımsız olduğunu ve “Türkiye’deki sanatın hiçbir yabancı tesir altında kalmadığını” yazan Arseven’in icat ettiği “klâsik üslûb” kavramına bir göndermedir. Türk meslektaşından farklı olarak Diez, Osmanlı ve İtalyan Rönesans mimarisinin Roma imparatorluk geleneğinde ortak kökenleri olduğunu ifade eder ve benzerliklerini “doğu ile batı”yı uzlaştıran ortak bir “dönem üslubu”na (*Zeitstil*) atfeder¹⁰³.

olan bu seyir terası, İstanbul Üniversitesi kampüsündeki külliyyeye nazır bahçede yer alacaktı⁹⁸.

Ernst Diez’in, İslam ve Türk sanatı üzerine dersler verdiği İstanbul Üniversitesi’nde 1943’te Sanat Tarihi Bölümü’nü kurmasından hemen sonra Türk öğrenciler için yazdığı kitapta Sinan yine ön plandadır. Doktorasını Viyana Üniversitesi’nde henüz tamamlamış olan öğrencisi Oktay Aslanapa tarafından Türkçeleştirilen kitap, *Türk Sanatı: Başlangıcından Günümüze Kadar* adıyla 1946 yılında basılmıştır. Önsözü, Arthur Upham Pope’un *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present* (1938-39) kitabıyla karşılaştırılabilecek detaylı bir araştırmanın eksikliğinden hayıflanmaktadır. Diez mütevazı

çalışmasıyla Arseven tarafından yazılmış “Türk sanatı” üzerine varolan tek araştırmaya bir ekleme yapmayı amaçladığını anlatmaktadır (Arseven’in araştırması yeni çizimler, tipolojik olarak sınıflandırılmış cami planları ve ek fotoğraflarla birlikte 1939 yılında Fransızca olarak tekrar basılmıştır). Diez’in kitabı bu çizimlerin bazılarını yeniden basmanın yanısıra diğerleriyle tamamlamaktadır (Resim 32). Ayverdi gibi “İslam sanatı” kavramını eleştirir ve Türk mimarisinin “milli üslubu”nun Orta Asya’daki kökenlerinden o güne kadarki gelişiminin izlerini takip ederken, esas olarak Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine odaklanır⁹⁹.

Önceleri bir Bizansçı olarak eğitim alan Diez, selefi Arseven’in aksine, Türk sanat

Diez, Osmanlı mimarlarının “bir gözünü Ayasofya’ya diğer gözünü Avrupa’ya diktikleri”ni gözlemleyerek, Sinan’ın öğrencilerinden biri tarafından “Avrupa Barok” üslubuna benzer tarzda inşa edilen merkezi planlı bir erken 17. yüzyıl yapısı olan Sultan Ahmed Camii’ni, İstanbul’daki diğer tüm sultan camilerinden üstün tutar. Yine de bu caminin yeniliklerine rağmen, Sinan’ın üslubunun 17. yüzyıl ortalarına kadar haleflerince devam ettirildiğini belirtir. Onun “ciddi üslubuna” yönelik tepkilerin zararlı Avrupalı etkilere açtığı kapının, “ulusal mimari”nin ölümünü hızlandıran Türk olmayan mimarların (İtalyan, Rum ve Ermeni) melez eserlerinde açıkça görüldüğü kanısındadır. Savaş nedeniyle Edirne’deki Selimiye Camii’ni hiç görmediğini itiraf eden Diez, Sultan Ahmed Camii’nin mekansal etki açısından Ayasofya ve Süleymaniye’den üstünlüğünü savunur. Fikrinde bu etki, dört yarım kubbe ile merkezleştirilmiş bir planın yalnızca iki yarım kubbe ile oluşturulana kıyasla üstünlüğünü göstermektedir¹⁰⁴ (Resim 33). Yazarın bu görüşü, Osmanlı mimarlığının en üstün başarısı olarak kabul edilen ve Selimiye’de mükemmelliğe ulaştığı düşünülen Sinan camilerinin “klasik üslubu”nun baskınlığını sorgulaması açısından ilginçtir. Diez, Ayasofya’nın etkilerini ön plana aldığı ve Anadolu Selçuklu mimarisinin Bizans ve Ermeni unsurlarını vurguladığı için Türk akademisyenlerden ağır eleştiriler alır, ve 1948’de Viyana’ya döner¹⁰⁵.

Kitabının (artık eşyazar olan) Aslanapa tarafından 1955’te hazırlanan yenilenmiş ve genişletilmiş baskısında, Sinan’ın Türk etnik kökenini kabul eden ve sultan camilerini “Ayasofya’nın çocukları” olarak nitelendiren tartışmalı ifadeler çıkarılmış, daha çok İtalyan Rönesansı ile olan paralellikler vurgulanmıştır. Yeni baskı, (Diez’in Aslanapa ve Koman ile birlikte yazdığı 1950 tarihli kitabında incelenen) Karamanoğulları Beyliği, ve kronolojik olarak Selçuklu ile Osmanlı dönemleri arasında köprü oluşturan diğer beylik dönemi eserlerine ilişkin ek bölümler içermektedir. Batı Anadolu beyliklerinin eserlerinin, yenilikçi mekan yaklaşımlarıyla, ticari ilişkilerle yayılan İtalyan etkilerini özümsemeleriyle, ve yerel antik kalıntılardan esinlenen klasik motifleriyle, bir 14. yüzyıl Akdeniz “rönesansı” denebilecek “dönem üslubu” oluşturdukları öne sürülmektedir¹⁰⁶. Ayasofya’dan sonraki ilk anıtsal merkezi planlı yapı olarak tanımlanan 15. yüzyıl Fatih

Camii’nin, İstanbul’da Roma’dakine paralel bir “antik mimarlık rönesansı” başlattığı da açıkça kabul edilmiştir. Sinan’ın sonradan inşa ettiği merkezi planlı kubbeli camileri de aynı şekilde Roma’daki St. Peter Bazilikası için geliştirilen projelerle kıyaslanmıştır. Edirne üzerine genişletilmiş bölümde, (Ayasofya ile karşılaşmadan önce Fatih Sultan Mehmed’in babasının yaptırdığı) Üç Şerefeli Camii, “Romadaki St. Peter ve Pantheon da dahil olmak üzere dünyadaki tüm eserleri gölgede bırakan” bir başyapıt olan Selimiye ile doruğa ulaşacak olan, Sinan’ın, “klasik üslubu”nun öncülerinden biri olarak tanımlanmaktadır¹⁰⁷.

“Yabancı etki” kaygısı ve Türk kimliği üzerine süregelen endişeler, daha sonraki çalışmalarda İtalya ile sanatsal paralelliklerin ve kültürlerarası etkileşimlerin irdelenmesine engel olmuştur denebilir. Aynı nedenle Sinan’ın sultan camilerinin Ayasofya’yla kurduğu kasıtlı çapraz referanslar da derinlemesine incelenmemiştir. Milliyetçi söylemlerin bastırılmış politik doğruluğunun, Avrupa ve Asya arasındaki keşişimde konumlanan “Rum diyarı”nın mimarlık tarihini, giderek yerli araştırmacıların boyunduruğu altına giren dar bir alanda sınırlandırarak ötekileştirdiği gözlemlenebilir. İster ulus-devletin coğrafi sınırlarıyla kısıtlı bir Anadolu Türk sentezi, ister Orta Asya’da kökenlenen bir pan-Türkizm sentezi kapsamında kavramsallaştırılsın, Sinan’ın “klasik üslubu”nun genellikle mimari ulusalcılığın ayrılıkçı anlatılarıyla çerçeveslendirildiği göze çarpar. “Milli üslubu”n içeriğine ilişkin bu iki farklı görüş arasındaki gerilim (özellikle Doğan Kuban ve Oluş Arık’ın temsil ettiği), Osmanlı mimarisini ebedi manevi inançları cisimleştiren İslam odaklı bir üslup olarak görmeyi tercih eden (bilhassa Turgut Cansever tarafından benimsenen) ve sesini daha az duyurmuş bir üçüncü perspektifle tamamlanmıştır¹⁰⁸.

“Türk sanatı”nın ulusal karakterini ispatlama gereksinimi, 1939 tarihli *L’art*

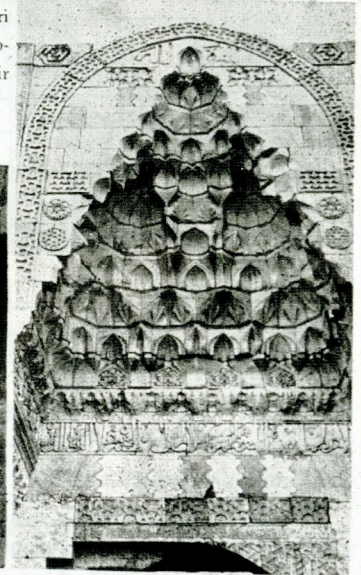
tipli, plânlı ve muntazam yapılmış bir bina manzumesi! Muhteşem kapusu, Selçuk mimari üslubunun baha biçilmez bir baş eseri idi.

Dönüşte atı üzerinde giderken, hep başını arkada kalan, bu yapı sulüetinin tarafından ayıramıyordu

Sinan, bu Türk - Selçuk âbi-desinden çok hoşlandı. İşleri bitip gitmek zamanı gelince, oradan ayrılmak istemeyen bir hali vardı.



Aksaray, Konya “Sultan Han”
Kervansarayının içten görünüşü.



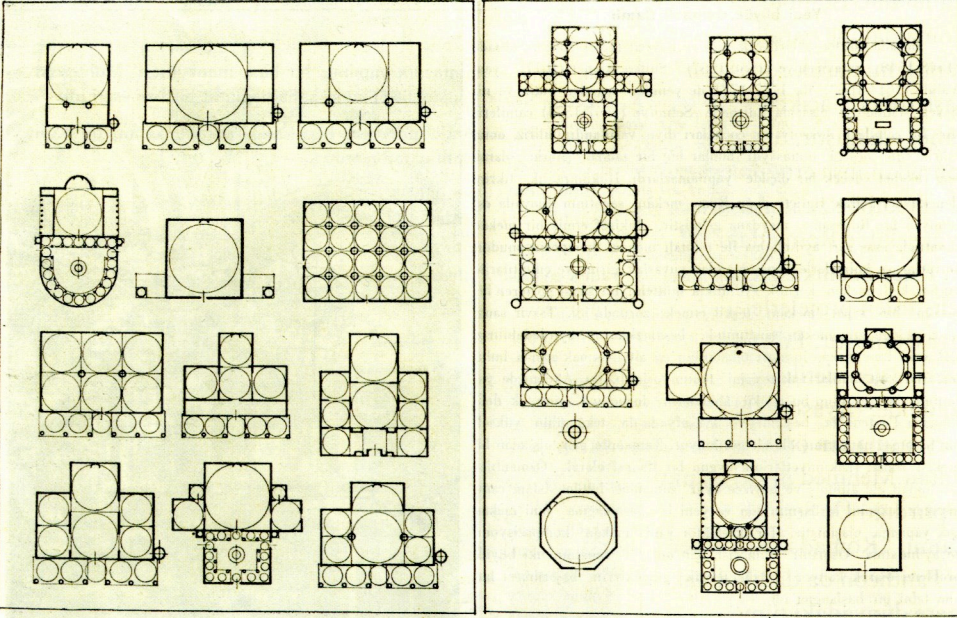
Aksaray, Konya “Sultan Han”
kervansaraya kapusu.

(B. Y. U. Müdürlüğü arşivinden.)

30 Sinan’ın doğduğu Ağırnas köyünden Erciyes Dağı görünümü (ressam Ahmed Çalişel, 1955) ve Süleymaniye Camii’nin silüetini gösteren bir fotoğrafın karşılaştırılması (İnan, Mimar Koca Sinan, baş sayfa)

31 Sultan Han, Aksaray, Konya (İnan, Mimar Koca Sinan, s. 23)

Turc kitabının genişletilmiş versiyonu olarak 1954 ve 1959 yılları arasında fasiküller halinde basılan, Arseven’in üç ciltlik *Türk Sanatı Tarihi: Menşeyinden Bugüne Kadar* adlı eserinde yinelenmiştir. Yazar önsözünde, 1951 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki Türk Sanat Tarihi Enstitüsü’nün, bu yeterince takdir edilmeyen alanı geliştirmek hedefiyle kurulduğunu belirtir. Mimarlık ve mimari bezeme hakkındaki ilk iki cilde, bir kez daha Osmanlı dönemi hakimdir¹⁰⁹. Arseven, Sinan tarafından sistemleştirilen ve artık 1501-1703 arasına tarihlediği “klasik üsluba” daha da önemli bir konum atfederek, geçmişte önerdiği dönem kronolojisini revize etmiştir. Artık Sultan Ahmed Camii’ni “Yenilenme dönemi”nin öncüsü olarak kabul etmemekte; onun yerine (caminin “Barok” karakterine ilişkin Diez’in açıklamalarına bir gönderme ile) Avrupalıları süslemelerinin coşkunluğu ile etkileyen bu yapının, Sinan’ın



32

ülubunun daha az başarılı bir devamcısı olduğunu belirtmektedir¹¹⁰.

Arseven, Diez'in sultan camilerinin "Ayasofya'nın çocukları" olduğu tanımlamasını ve Süleymaniye'ye ilişkin "ne yazık ki Türk gençlerine aşağılık kompleksi aşıl原因 bir kitapta yer alan savunulamayacak görüşleri"ni sert biçimde eleştirmektedir. Sinan'ın Ayasofya'yı "taklit" etmediğini, aksine Türk mimarlığının içsel gelişimini en yüksek olgunluk noktasına taşıyan başyapıtları ile bu yapının hataları ve eksikliklerini düzelterek geliştirdiğini savunur. Ayrıca Sinan, 18. yüzyıldan sonra milli mimarlık geleneğine nüfuz edecek olan Avrupa Rönesans üslubundan da etkilenmemiştir. Bazı fikirleri Ayasofya'nın kubbesinden esinlenmiş olsa da, Arseven'in kanısınca, Türk mimarlığı Anadolu'daki gelenekleri izleyerek kendi karakterine daima bağlı kalarak gelişmiştir. Arseven ayrıca Sinan'ın kökeninin Hristiyan Türk olduğu yolundaki resmi görüşü kabul ederek, onun mimari dehasının, bir "orquestra şefi" gibi yönettiği yetenekli öğrencileri ve seleflerinin katkıları olmaksızın böylesine şahlanamayacağını da ilave etmiştir¹¹¹. Türk Tarih Kurumu'nun gerçekleşmeyen monografi projesi gibi, Arseven'in yenilenmiş kitabı da, Sinan'ın külliyyatını Türklerin gurur duyacakları ulusal değerlerin somut bir ifadesi olarak yorumlar: Baş mimarın içinde yetiştiği toplumun "incelikli estetik duyuları"ni yansıtan kolektif bir başarı ürünüdür bu¹¹².

1950'lerde yayınlanan mimarlık tarihi kitapları, ardından gelen birçok çalışmada normatif hale gelecek bir ikilemin ortaya çıkışına işaret eder; yani mimarlık tarihi ve

sanat tarihi arasındaki keskin ayrışma¹¹³. Baş mimar hakkında basılmış ilk monografi, İsviçreli mimar Ernst Egli tarafından 1954'te yayınlanmıştır, *Sinan: Der Baumeister osmanischer Glanzzeit*. Viyana'da eğitim alan ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk hocalarından biri olan Egli, özellikle Sinan camilerinin Türk karakterini Anadolu Selçuklu mimarlığındaki küp ve kubbe birleşiminde bulur. Yazar Ayasofya'nın bir "vahiy olmaktansa, gelecek için bir teşvik edici" olduğunu ifade eder. Sinan'ın etnik kökeni hakkındaki beyhude tartışmalara değinerek, "Türk bir çevrede büyüdüğü ve kariyerinin Türk-Osmanlı ve İslam dünyası ile sınırlı olduğu kimse tarafından inkar edemeyeceği"nden onun eserlerini Türk-İslam kültürü alanına yerleştirir¹¹⁴.

1958'te basılan diğer bir monografi Doğan Kuban'ın *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü: Rönesansla bir Mukayese* adlı önemli çalışmasıdır. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi görmüş olan Kuban, daha sonra bu kurumun önde gelen hocalarından biri olacak, Mimarlık Tarihi ve Restorasyon kürsüsünün başına geçecektir. Kitabının önsözünde, biçimsel karşılaştırmaya dayalı bir "ampirik yöntem" benimsediğini açıklamaktadır. Gayesi, Osmanlı camilerinin özgün "mekan kavramı"nın, İslam mimarisinin süsleme ağırlıklı yaklaşımından farklı karakterini ortaya koymaktır.

Kendisini Osmanlı mimarlığının "klasik üslubu"nun kökenlerine ilişkin söylemlerin uzağında tutarak, hem bu üslubu İslam mimarlığının alt dalını oluşturan ve Ayasofya'nın bir taklidi olarak ele alan

Batılı akademisyenlerin önyargılarını, hem de kökenlerini Orta Asyadaki kaynaklara dayandırmakta ısrar eden milliyetçi paradigmanın şövenizmini eleştirir. Doğudaki uzak kökenleri araştırmaya girişmeden önce, Anadolu'daki yerel "Osmanlı-Türk" ve "Selçuklu-Türk" mimarlığının anlaşılması gerektiğini belirtir¹¹⁵. Kuban'ın, klasik Osmanlı üslubunun karakterini, erken modern Akdeniz ruhunu içine sindirmiş bir Anadolu Türk sentezi olarak tanımlamaktaki tercihi, yine de dolaylı biçimde ulusal kimlik söylemleri çerçevesinin içinde yer alır. Onun Osmanlı ve İtalyan Rönesansı'nın dini anıtları arasındaki karşılaştırması, Diez'in önerdiği tüm Akdeniz'de paylaşılan *Zeitstil* ile paralelliklerdense, farklılıkları vurgulamayı amaçlamaktadır. Kuban'a göre, bu farklar klasik Osmanlı mimarlığının ayırt edici karakterini sergileyerek bağımsız bir bölgesel-coğrafi sentez olduğunu gösterir. Diez'in görüşünün aksine, sözkonusu sentez Avrupa "etkileri" taşımamaktadır¹¹⁶.

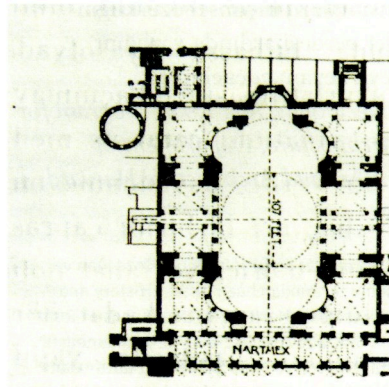
Rönesans İtalyası ve Osmanlı imparatorluğunun ışık dolu, kubbeli merkezi planlı dini yapılarının eşzamanlı gelişimine odaklanan Kuban'ın iç mekana ilişkin karşılaştırmalı analizi, kare, altıgen ve sekizgen taşıyıcı sistemler üzerine oturan kubbeli üstyapılarıyla ve bezemenin rolünü aşgariye indiren rasyonel strüktürleriyle Sinan camilerinin benzersizliğinin altını çizmektedir. Kuban, İtalyan Rönesans ve Osmanlı mimari gelenekleri (ortak Bizans ve Ortaçağ prototipleri de dahil olmak üzere) çeşitli etkileri sentezledikleri için, her iki sentezin de kendi koşulları içerisinde olumlu olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Böylece, Kuban'ın karşılaştırma yöntemi, Arseven'in "klasik üslup" tanımında da benimsenen, *Usûl*'ün rasyonalist pradiğmasına yeni bir bakış açısı kazandırarak, Osmanlı dini mimarlığının özgün yerel karakterini savunur. Kuban'ın Osmanlı mimari sentezini Türkleştirme ve Anadolulaştırma çabası, 1967'de basılan "Mimar Sinan ve Türk Mimarlığının Klasik Dönemi" başlıklı makalesi ile daha da açıklığa kavuşur. Bu makalede, baş mimar Anadolu Türk mimarlığının klasik döneminin simgesi ve ulusal kültürün ana sorunlarından biri olarak tanımlanmıştır. Asya ve Avrupa arasında bir köprü oluşturan Sinan'ın "milli sentez ile evrensel dünya görüşünü nasıl birleştirdiği"ni göstermeyi amaçlayan Kuban'ın makalesi, biçimsel analizin

“ampirik” yöntemi lehine Batılı tarafgir yorumları yadsıyarak baş mimar hakkındaki ardından gelen çalışmalara örnek oluşturmuştur¹¹⁷.

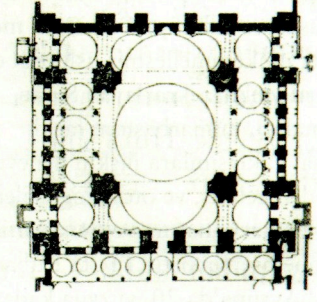
20. yüzyılın ikinci yarısında Sinan'ın kanonikleşmesi

1950'lerden sonra, Selçuklu ve Beyliklerden başlayarak Osmanlı dönemi boyunca oluşan ulusal mimarlığın çizgisel evrimi, Türk sanatı ve mimarlığına ilişkin araştırmalarda bir kural haline gelecektir. Modern Türkiye sınırlarının odak noktasını oluşturduğu “Rum diyarı”ndaki sanatsal başarının zirvesi artık hiç şüphesiz Sinan'ın “klasik üslubu”dur. Suut Kemal Yetkin'in, “büyük bir Türkiye dostu ve ünlü Türk sanatı tarihçisi” Albert Gabriel'e ithaf ettiği *L'architecture turque en turquie* (1962) adlı kitabı, süreksizlikleri, kopuklukları ve dış bağlantıları maskeleyerek, Selçuklu-Beylikler-Osmanlı dönemlerini teleolojik, kesintisiz ve diyakronik sekanslar olarak benimsemiş yayınlardan biridir. Robert Brunschvig'in önsözünün yerinde işaret ettiği gibi, diğer bölgelerle paralelliklere nadiren değinen ve “yabancı etkisini” reddeden bu sırasal dönem şeması, “etnik ve coğrafi” faktörlerin belirleyici rol oynadığı “ortogenetik” bir evrim oluşturarak, konunun homojenliğine katkıda bulunmaktadır¹¹⁸.

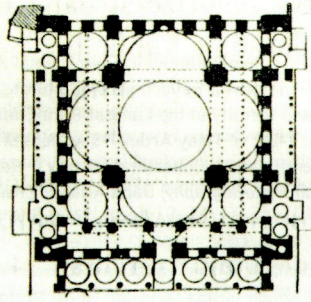
Aslanapa'nın, 1963 yılında İstanbul Üniversitesi Türk ve İslam Sanatı kürsüsünü kurmasının ardından yayınlanan *Turkish Art and Architecture* (1971) kitabı, aynı üç bölümlü düzeni, diğer “Türk” hanedanlarını (Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu, Zengi, Tolunoğulları, Memluk) da kapsayacak şekilde, daha geniş bir İslami coğrafyaya eklemiştir. Diez'in Avrupa Rönesansı ile paralellikleri vurgulama mirasından tamamen ayrılan, pan-Türkist bir bakış açısıdır bu¹¹⁹. Diğer taraftan, Godfrey Goodwin'in *A History of Ottoman Architecture* (1971) adlı kitabı, Sinan'ın eserlerinin doruk noktasında yer aldığı “klasik üslubu” doğma, yükselme ve gerileme şeklinde biyolojik bir düzen içerisinde ele alarak, *Usûl*'ün Osmanlı imparatorluğunun evrimi paradigmasının yeni bir uyarlamasını sunar¹²⁰. Bunların yanı sıra, baş mimar 1975'te yayınlanmış çok yazarlı bir araştırma olan *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan* kitabının da odağında konumlandırılmaktadır. Metin Sözen tarafından hazırlanan bu çalışma “Türkiye mimarlığı”nı üç döneme ayırmaktadır: Sinan öncesi, Sinan ve Sinan sonrası¹²¹.



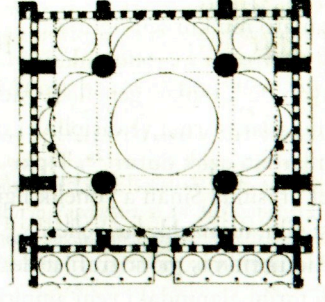
İstanbul, Ayasofya Camii



İstanbul, Süleymaniye Camii



İstanbul, Yeni Valide camii



İstanbul, Sultan Ahmet camii

(Şekil : 138)

Baş mimarın uluslararası ün kazandığına işaret eden bir gösterge, bol resimli “kahve masası” kitaplarının ortaya çıkmasıdır. Bunlar arasında yer alan, Henri Stierlin'in *Soliman et l'architecture ottomane* (1985) adlı kitabı, Selçuklu ve erken Osmanlı mimarlığının evrimine kabaca değinerek, ardından esas bakımından Sinan'ın üslubuna ağırlık verir ve Selimiye'nin eşsizliğini yücelten bir bölümle son bulur. Yazara göre Selimiye “tamamen Türk olan bir üslubun ispatı”dır ve “Bizans'tan çok İtalyan Rönesans eserlerine yakın duran” bir başyapıttır¹²². Sinan'ın ölümünün 400. yıldönümü anısına, 1986'da yazılmış olan Aptullah Kuran'ın *Mimar Sinan* adlı kitabı (1987'de *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture* olarak çevrilmiştir), baş mimarın külliyyatının kronolojik olarak düzenlenmiş üslupsal analizlerini sunan ve otobiyografilerde listelenen tüm eserlerinin katalogunu içeren ilk bütünsel akademik monografidir¹²³. Sinan hakkında yayınlanan monografi ve konferans kitaplarının sayısında, 1980'lerin sonu ve 1990'larda olağanüstü bir patlama görülür. Bu yayınlarda, daha önceki ideolojik uyuşmazlıklarının sesi kısılır ve yüksek seviyeli biçimsel analizler ön plana çıkar¹²⁴. Yine de steril anlatımları, açıklayıcı yeni

32 Arseven tarafından hazırlanmış Osmanlı cami planlarının tipolojik çizelgesi reproduksiyonu (Ernst Diez, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1946, s. 169, resim 123)

33 İstanbul'daki Ayasofya, Süleymaniye, Yeni Valide ve Sultan Ahmed camilerini karşılaştıran tipolojik çizelge (Ernst Diez, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1946, s. 196, resim 138)

perspektifler geliştirmeksizin, eski bilgileri yeniden yorumlama eğilimi gösterir. Çoğunlukla kanonik “başyapıtlar” a yoğunlaşan ve Selimiye Camii’nin merkezi planında mükemmelleşmiş üslupsal evrimin çizgisel modelini tekrarlayan Sinan araştırmaları, mimarbaşının farklı mekansal yaklaşımlara ilişkin deneyimlerini görmezden gelmiş, ve otobiyografilerinde bezeme ile hat sanatına verilen estetik değeri önemsememiştir. Hatta Kuban, üslubu “Avrupa’da 20. yüzyıla kadar hiç görülmemeyen bir pürizmi yansıtan” Sinan’ın “mimari tasarımında süslemenin hiçbir etkisi olmadığı” nı iddia edecek kadar ileri gitmiştir¹²⁵.

“Türk sanatı”nın kurucu figürlerinin başlattığı formalist metodolojileri kucaklayan bu kitaplar, genellikle metin-bazlı orijinal araştırma ve disiplinlerarası yaklaşımlardan uzak durur¹²⁶. Tıpkı tarihçiler arasında Sinan’a yönelik ilginin azalması gibi, mimarlık tarihçileri tarafından üretilmiş monografiler de, Osmanlı tarihi alanındaki yeni ampirik ve teorik gelişmelerden çoğunlukla habersizdirler. Tarih alanında oldukça uzun zamandır yükseliş ve gerileme paradigması, veya “klasik dönem” gibi kurgular sorgulanmaktadır. Kimi istinalar dışında, Sinan monografileri onun eserlerini kendi yaratıcı dehasının özgönderimsel tezahürleri olarak değerlendirmiş, hamilerinin rolüyle birlikte, “klasik üslubu”nun kodlarının ve kişiselleştirilmiş yapı programlarının oluştuğu tarihsel, sosyo-politik, ekonomik, dini, felsefi, kültürel ve estetik bağlamları irdelememişlerdir¹²⁷.

Osmanlı mimarlık tarihi tarihyografisinin revizyonist eleştirilerinde belirtildiği gibi, mimarlık ve tarih arasındaki keskin ayrışma, Sinan’ın mirasının farklı amaçlar için kullanılması ve araçsallaştırılmasını kolaylaştırmıştır¹²⁸. Uluslararası İslami görsel geleneğin bir parçası olarak ele alındığında da, ister seküler bir perspektiften ister Allah’ın birliğinin (tevhid) zamanaşırı ruhani bir ifadesi olarak değerlendirilsin, baş mimarın külliyesi yine hayranlık uyandıran biçimsel nitelikleri açısından yorumlanmış ve bağlamsal okumalar dışlanmıştır¹²⁹. Demek ki Sinan’ın eserlerinin, üslup ve plan tiplerinin özerk bir evrimi olarak soyutlanması, tarihi bağlamdan koparılmış farklı evrensellik tasavvurlarına eşit derecede vasıta olmuştur. Ancak yine de, Şarkiyatçı ve milliyetçi paradigmaların

kalıcı yansımaları, biçimsel özerkliğin masumiyet perdesi ardında varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

■ **Gülru Necipoğlu, Aga Khan Program for Islamic Architecture, Department of History of Art and Architecture Harvard University**

* İlk olarak *Muqarnas* dergisinin, Sibel Bozdoğan ve Gülru Necipoğlu tarafından hazırlanan “History and Ideology: Architectural Heritage of the ‘Lands of Rum’” özel sayısında, 24, 2007, s. 141-183’de yayınlanmıştır. Burada Yekta Özgüven ve Hale Sinirlioğlu tarafından Türkçeleştirilerek adı geçen periyodun ve yazarının izniyle yeniden basılmaktadır.

Çeviri:
Yrd. Doç.Dr. Yekta Özgüven,
Arş. Gör. Hale Sinirlioğlu
Maltepe Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi

Notlar:

1 Osmanlıların “Rumi” kimliği için bkz. Cemal Kafadar, “A Rome of One’s Own: Reflections on Cultural Geography and Identity in the Lands of Rum”, *Muqarnas*, 24, 2007, s. 7-25; ve Tülay Artan, “Questions of Ottoman Identity and Architectural History,” *Rethinking Architectural Historiography*, Dana Arnold, Elvan Altan Ergut ve Belgin Turan Özkaya (haz.), Londra ve New York, 2006, s. 85-109.

2 Sinan’ın Osmanlı, Bizans ve İtalyan Rönesans mimarisi ile bilinçli diyalogu şurada tartışıldı: Gülru Necipoğlu, “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture” *Muqarnas*, sayı 10, 1993, s. 169-80; *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Londra ve Princeton, 2005, özellikle s. 77-103, 135-47.

3 Rönesans görsel kültürünün İslam dünyası ve Yeni Dünya ile etkileşimini araştıran revizyonist çalışmalar için bkz. Claire Farago (haz.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America*, 1450-1650, New Haven ve Londra, 1995; Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*, Londra ve New York, 1996; Lisa Jardine ve Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Londra, 1996; Deborah Howard, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven, 2000; “Venice between East and West: Marc’Antonio Barbaro and Palladio’s Church of the Redentore”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 3, 2003, s. 306-2; Jerry Brotton, *The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford, 2002; Gerald MacLean (haz.), *Re-Orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East*, Londra, 2005.

4 Spiro Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York ve Oxford, 1985, s. 453-83. Zaman çizelgesi takip eden kronolojik bölümlerde, farklı dönemlerden İslam anıtlarına yer veren yakın geçmişteki nadir kitaplardan biri için bkz. Francis D. K. Ching, Mark M. Jarzombek ve Vikramaditya Prakash, *A Global History of Architecture*, New Jersey, 2007. Burada Osmanlı İmparatorluğu (s. 437-40, 529-31) 15. ve 16. yüzyıldan (Süleymaniye Külliyesi’nin de dahil olduğu) iki bölüm halinde gruplanmış bir yapı seçkisiyle temsil ediliyor. “Orta Çağ” ve “Erken Hristiyan ve Bizans Sanatı” başlıkları altında “İslam Sanatının” standart sınıflandırılması üzerine bkz. H.W. Janson, *History of Art*, Englewood Cliffs, NJ. ve New York, 1973, s. 185-94; Horst de Ia Croix, Richard G. Tansey ve Diane Kirkpatrick, *Gardner’s Art through the Ages*, 2 cilt, New York, 1991, 1, s. 354-77; Frederick Hartt, *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*, 2 cilt, New York, 1976, 1, s. 280-92.

5 Alıntı şu eserin dokuzuncu basımından yapılmıştır: Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture*

on the Comparative Method, New York ve Londra, 1924, s. 784.

6 Hartt, *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*, 1976, I, s. 280, 288. Burada alıntı yapılan kısım Hartt’ın kitabının revize edilen dördüncü basımına dahil edilmemiştir. Bunun yerine “Osmanlı Türklerinin” İstanbul’u fethettiklerinde Ayasofya karşısında “kendilerinin geçmiş” olmalarının kendi “mimari kodları”nın yerleşikliğinden kaynaklandığı açıklanır. Sinan artık “Osmanlı mimarisini klasik dönemine taşıyan” bir “deha” olarak görülmektedir. Bkz. Hartt, *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*, 2 cilt, New York, 1993, 1, s. 309-11. Rönesans İtalyası’nda da Ayasofya’ya öykünme konusu şurada tartışılıyor: Necipoğlu, *Age of Sinan*, s. 88-92.

7 James Fergusson, *The Illustrated Handbook of Architecture*, 2 cilt, Londra, 1855, 1, s. 464; şuradan alıntı yapıldı: Stephen Vernoit, “Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 18.50-1950,” içinde, Stephen Vernoit (haz.), *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections*, Londra ve New York, 2000, s. 6-7. Hint-Avrupa ırksal kökenleri sayesinde “İran” ve “Hint” sanatı, “Sami-Arap” ya da “Türk” sanatlarından daha üstün görüldü. “Şark despotizmi”nin eleştirilerine dayanan “Türkofobi”nin etkisiyle “Türklerin” sanatsal duyarlılıklarının yadsınması için bkz. Rémi Labrusse (haz.) *Purs decors? Arts de l’Islam dans les collections des Arts Décoratifs*, Paris, 2007).

8 Bu fevkalade verimli alanda yakın dönemde ortaya çıkmaya başlayan ufuk açıcı yeni değerlendirmeler ve revizyonist eleştirel görüşlerin ele alınması okuduğunuz yazının kapsamını aşiyor. Osmanlı mimarisi tarihyazımı hakkında yeni eleştirel perspektifler için bkz. Artan, “Questions of Ottoman Identity”, s. 85-109. Osmanlı mimarlığının 700 yıllık “uluslarüstü mirasını” konu alan, Şarkiyatçı ve milliyetçi paradigmaların sorunlarını ortaya koyan konferansta sunulan bildiriler için bkz. Nur Akın, Afife Batur ve Selçuk Batur (haz.), *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras”*, İstanbul, 1999.

9 Marie de Launay, Pietro Montani, vd. *Usûl-i Mîmârî-i Osmânî = L’architecture ottomane = Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1873. Bu metin ve yazarları için bkz. Ahmet Ersoy, “Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period”, *Muqarnas*, 24, 2007, s. 117-140; ve yine Ersoy’un doktora tezi “On the Sources of the Ottoman Renaissance: Architectural Revival and Its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76)”, Harvard University, 2000. Üsluplarla ırksal ve ulusal kimlikler arasında bağ kuran 19. yüzyıl kuramları şurada tartışılıyor: Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago ve Londra, 2004, s. 36-58.

10 *Usûl’un* Fransızca versiyonunda “turque” (türk), sıklıkla “ottomane” (osmanlı) yerine kullanılıyor. Bursa’nın Osmanlı mimarisi yine şurada “Türk” olarak tanımlanıyor: Léon Parvillè, *Architecture et décoration turques au XVe siècle*, Paris, 1874.

11 Alıntı bu çalışmanın ikinci basımından yapılmıştır: Charles Texier, *Asie Mineure: Description géographique, historique et archéologique*, Paris, 1862, s. 125. “Türk yönetimindeki” Mısır’da “Arap sanatı”nın gerilemesi üzerine Fransız söylemi için bkz. Heghnar Zeitlian Watenpaugh, “An Uneasy Historiography: The Legacy of Ottoman Architecture in the Former Arab Provinces”, *Muqarnas*, 24, 2007, s. 27-44.

12 Bu iki anıt yapı Üsküdar’da bulunan Mıhrimah Sultan ve (Nurbanu) Atik Valide Sultan külliyeleridir; bkz. Texier, *Asie Mineure*, s. 79, 126.

13 Charles Edmond, *L’Egypte à l’Exposition universelle de 1867*, Paris, 1867, s.183; şurada tartışıldı: Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*, Berkeley, 1992, s. 37-39.

14 Antik çağlar hakkındaki bölüm Mısır bilimcisi Auguste Mariette (Mariette-Bey) tarafından; Ortaçağ konu alan bölüm tarihçi ve arkeolog Charles Edmond tarafından ve modern dönem Figari-Bey ile J. Claude tarafından kaleme alınmıştır. Kahire’nin İslam mimarisi mirasının ortaçağlaştırılması konusunu inceleyen

makaleler için bkz. Nezar AlSayyad, Irene A. Bierman ve Nasser Rabbat (haz.), *Making Cairo Medieval*, Lanham, MD, 2005; ayrıca bkz. Watenpaugh, "An Uneasy Historiography: The Legacy of Ottoman Architecture in the Former Arab Provinces", s. 27-44.

15 Edmond, *L'Egypte à l'Exposition universelle de 1867*, s. 203-5.

16 A.g.e., s. 10, 182.

17 A.g.e., s. 200-201.

18 Salaheddin Bey, *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, 1867, şurada tartışıldı: Çelik, *Displaying the Orient*, s. 39-40. Bu katalog genel olarak Salaheddin Bey'e atfedilmiştir; esasen -daha sonra Osmanlı mimarisini geliştirmenin tarihsel bir değerlendirilmesi olan *Usûl'de* de yazan Marie de Launay tarafından kaleme alınmıştır: bkz. Ersoy, "On the Sources of the Ottoman Renaissance", s. 164; Edmond, *L'Egypte à l'Exposition universelle de 1867*, s. 176-77.

19 Edmond, *L'Egypte à l'Exposition universelle de 1867*, s. 176-80.

20 A.g.e., s. 144, 180.

21 Salaheddin Bey, *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867*, s. 30. Paris'teki Osmanlı mimarisi sergisinde İstanbul (Pietro Montani tarafından) ve Bursa'nın (Bontcha tarafından) başlıca camilerine ait plan, cephe ve görünüş çizimleri yer alıyordu: A.g.e., s. 139. Montani, daha sonra *Usûl'de* Osmanlı mimarisinin temel ilkeleri hakkındaki bölümü yazmıştır.

22 Prisse d'Avennes'in 1877 tarihli kitabı, "sanatsal esinin Türk boyunduruğu altında neredeyse tamamıyla yokedildiği bir çağ'da Arapları Osmanlı yönetiminden kurtaran Fransız ordularının gelişine kadar "Kahire'de Müslüman uygarlığının kuruluşu, yükselişi ve yozlaşması"nın ve "Arap dehasının barbarlığa karşı büyük ayaklanmasını" ortaya koyan az sayıda mimari eserinin izini sürmeyi amaçlamıştır. Bkz. Achille-Constant-Théodore- Emile Prisse d'Avennes, *Arab Art as Seen through the Monuments of Cairo from the Seventh Century to the Eighteenth*, çev: J.I. Erythrapis, Londra, 1983; Marie de Launay vd., *Usûl*, vii.

23 Marie de Launay, vd., *Usûl*, s. 6, 11a. Daha sonraki yayınlar (aşağıda zikredilen) bu asılsız izdiyaı yinelerler. Bunlar arasında bkz. Ahmet Cevdet (haz.), *Tezkiretü'l-Bünyan*, İstanbul, 1315/1897, s. 13. Franz Babinger kronolojik uyumsuzluğa dikkat çekerek (herhangi bir kaynak belirtmeksizin) şöyle yazar: "Yusuf onun [Sinan'ın] en sevdiği öğrencisiydi; Lahor, Delhi ve Agra'daki sarayların mimarı olduğu söyleniyor; ki bunları Ekber Şah inşa etmiştir": yazısı için bkz. *Encyclopedia of Islam*, 1. baskı, Leiden, 1927, "Sinan". Chaghtai'a göre Tac Mahal'in mimarı, Sinan'ın öğrencisi mimar Mehmed Yusuf'un oğlu Ustad Ahmed'dir; aynı zamanda 1555'de Gulbarga'da (Dekkan) Şapur kalesini mimar Mehmed Yusuf'un yaptığını da belirtir; bkz. Muhammad A. Chaghtai, *Le Tadj Mahal d'Agra*, Brüksel, 1938, s. 122, 146. Alıntı burada yer alıyor: Suut Kemal Yetkin, *Türk Mimarisi*, Ankara, 1970, s. 198.

24 Marie de Launay'in eğitimi ve *Usûl'de* yayınlanan Edirne'deki Selimiye Camii çizimleri için bkz. Ersoy, "On the Sources of the Ottoman Renaissance", s. 160, n. 87.

25 Marie de Launay vd. *Usûl*, s. 3-7, 66a. Gerileme, III. Ahmed döneminde (1703-30) Fransız mühendis, heykeltıraş ve bezemecilerin gelişile başlar ve Ermeni mimar "Rafael" ile öğrencilerinin Avrupalı tarzda eserleriyle devam eder. Gerileme söylemi hakkındaki makale için bkz. Shirine Hamadeh, "Westernization, Decadence, and the Turkish Baroque: Modern Constructions of the Eighteenth Century", *Muqarnas*, 24, 2007, s. 185-198.

26 Marie de Launay, vd., *Usûl*, s. 12, 14.

27 A.g.e., s. 12-14. Montani'nin, Osmanlı mimarlarının anıtsal yapılarının proporsiyonlarını belirlemede tıpkı "antik çağ mimarları gibi" modüler bir sistem kullandıklarını ortaya çıkardığı belirtilir. İstanbul'da Osmanlı tarzı sütun başlıklarının icat edildiği 16. yüzyılın öncesinde Bursa Yeşil Cami'de de bu sistemin biraz olsun kullanılmış olduğuna değinilir: a.g.e., 26a. Özellikle 1830'lardan itibaren Batılılaşmacı Osmanlılar, modern Batı Avrupalı ulusların kimlikleriyle koştur, ancak

onlardan bariz biçimde ayrılan bir kültürel kimlik temsilini benimsediler. Bkz. Halil Berktaş, "Between the First and the Third Divisions: Ottoman Late Imperial and Modern Turkish Nationalist Reactions to the Possibility of Relegation", Central European University'de (CEU) düzenlenen "Europe 's Symbolic Geographies" başlıklı konferansta (Budapeşte, 2004) yer alan bir sunum.

28 Mimar Kemalettin'in 1906 tarihli "Mi'mârî-i İslâm" başlıklı taşıyan yazısı *Usûl'un* okullarda ders kitabı olarak okutulmasının yasaklanması gerektiğini, çünkü bu yayının önde gelen teorisyeni Montani Efendi'nin Osmanlı sütun başlıklarını Vignola'nın kitabından esinlenerek icat ettiğini belirtir. Mimarlık eğitiminde her iki resimli kitabın kullanılmasını eleştirerek, mimarlık öğrencilerinin milli anıtları ve onların süsleme sanatlarını ilk elden incelemelerini öğütler. Aynı şekilde Celâl Esad Arseven de *Usûl'un* ders kitabı olarak okutulmasına karşı çıkmaktadır: bkz. İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, Ankara, 1997, s. 17, 25- 26, 72-73.

29 Fransızca metin Osmanlı anıtlarının "caractère principal"ini (ana karakterini) "sévérite noble" (*mehîb letâfet*) olarak tanımlar. Sinan'ın, tekdüzelikten kaçınmak amacıyla İznik'te üretilen çiniler kullanırken "ölçülü" davrandığı; bunları yalnızca bazı mimari unsurları vurgulamak için kullandığı belirtilir. "Eskiçağ bitkilerinin taş üzerindeki fosilleşmiş izlerini örnek alan" (*les vestiges que la végétation antédiluviennne a laissée empreints sur la pierre*) İznik çinilerinin motiflerinde malzemeye dürüstlük ilkesi benimsenmiştir: bkz. Marie de Launay vd., *Usûl*, s. 11-12, 14-17, 73a. "Millî" çini imalatının 17. yüzyılda çöküşüne sebep olarak iç savaşlar gösterilmiştir: a.g.e., s. 6, 25a. Osmanlı süslemeleri hakkındaki son bölümde (bkz. 1-22) İstanbul'un 16. yüzyıl anıtlarından çiçek desenli İznik çinilerinin (*faïences murales*) birçok çizimleri yer alır.

30 19. yüzyılın Avrupalı söylemlerinde "arabesk" ve İslam mimarisinin bezemeci karakteri üzerine yorumlar için bkz. Gülru Necipoğlu, "Ornamentalism and Orientalism", içinde, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, CA, 1995, s. 61-109. Dünya mimari tarihi hakkında Alman yayıncıları, İslam mimarisini klasik normlara uygun olarak inşa edilmediği gerekçesiyle Avrupa mimarisinden aşağı görmektedir; "İslam anıtlarının dekoratif detayları güzel bulunmuşsa da, yapıların bütünü acı ve yapısal tutarlılıktan yoksun olarak görülmüştür": bkz. Annette Hagedorn, "The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", içinde, Vernoit, *Discovering Islamic Art*, s. 117-27. Ahmet Ersoy, *Usûl'un* rasyonalist paradigması ile bundan bir yıl sonra basılan, Léon Parvillée'nin *Architecture et decoration turques*, Paris, 1874, kitabı arasındaki paralellişe dikkat çeker. Parvillée'nin hocası Viollet-le-Duc'un bu kitaba yazdığı önsöz ise özgün bir "Türk sanatı"nın geleneğinin varlığını bile sorgular. Bkz. Ahmet Ersoy, "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period" *Muqarnas*, 24, 2007, s. 117-140.

31 Marie de Launay vd., *Usûl*, s. 31-42.

32 A.g.e., s. 31, 26a.

33 A.g.e., s. 40-42. *Usûl'de* Selimiye'nin ne görünüş ve kesitlerine, ne de süsleme detaylarına yer verilmiştir. Sadece zemin kat planı ve avlusunun kuzey kapısının cepheden çizimi verilmiştir. Bu Edirne'nin uzak oluşu ile izah edilebilir.

34 İstanbul'da 19. yüzyılın ortalarında basılan bu metnin kimin tarafından yayınlandığı bilinmiyor. Daha uzun bir versiyonu olan *Tezkiretü'l-Bünyan* ile birlikte 17. ve 18. yüzyıllar boyunca el yazması kopyaları sayesinde yaygın biçimde dolaşımı sağlanmış, bu dönemde Evliya Çelebi ve Ayvansaraylı gibi Osmanlı yazarları tarafından alıntılanmıştır. Sinan otobiyograflerinin beş farklı versiyonu için bkz. *Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts*, Howard Crane ve Esra Akın (notlar, edisyon kritik ve çeviriler), Gülru Necipoğlu (hazırlayan ve önsöz), Leiden, 2006.

35 Osmanlı imparatorluğunun, vatanının ve İslam'ın şanı ile şerefini yüceltmek için Sinan'ın yetmiş aşkın cami inşa ettiği belirtilir: "pour l'honneur de l'Empire Ottoman, sa patrie, et Ia glorification de l'İslam". Bkz.

Marie de Launay vd., *Usûl*, s. 34, 42. Bu cümle yayının Türkçe çevirisine dahil edilmemiştir.

36 Sinan'ın Bizans ve Osmanlı geçmişi ile ve aynı zamanda çağdaşı olan Avrupalı mimarlarla rekabetçi diyalogu için bkz. yukarıda n. 2 ve Gülru Necipoğlu, "Sources, Themes, and Cultural Implications of Sinan's Autobiographies," içinde Crane ve Akın, *Sinan's Autobiographies*, vii-xvi. Süleymaniye ve Selimiye camilerinin kubbeli üst yapıları, *Usûl'de* yayınlanan planlarda gösterilmemiştir. Bunun sebebinin Ayasofya'ya benzerliklerini azaltmak olduğu gözlemini Paolo Girardelli'ye borçluym.

37 1913 tarihli Balkan Savaşı mağlubiyeti Türk etnik milliyetçiliğinin yükselişi açısından önemli bir dönüm noktasıdır: bkz. Halil Berktaş, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, İstanbul, 1983, s. 35-36. Anadolu Selçuklu mimarisi hakkında erken bir analize Mimar Kemalettin'in 1906 tarihli yazısında rastlanır. Burada artık Türk olarak tanımlanan Osmanlı mimarisinin evrimsel betimlemesi *Usûl'den* kaynaklanır: bkz. yukarıda n. 28. Kemalettin "Türk" ve "Arap" mimarileri arasındaki temel ayrıma vurgu yaparak *Usûl'un* rasyonalist paradigmasını detaylandırır. Arapların yalnızca iyi süslemeciler olduklarını öne sürerek, Türklerin Ayasofya'yı taklit eden anıtsal kubbeli yapılarla Bizans'ın yapı geleneğini strüktürel anlamda mükemmelleştirdiklerini savunur: "Ancak Türklerin bu taklidi alışılmışın epey dışındadır. Türkler Ayasofya'nın yapı üslubundaki yaratıcılığın değerini takdir ederek onu geliştirmişlerdir." Bkz. Tekeli ve İlkin, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, s. 34-36. Kemalettin daha sonraki yayınlarında Osmanlı mimarisinin "Türklüğüne" artan bir vurgu yapmıştır ve 1927'de ölümünden kısa süre önce kaleme aldığı bir metinde Ayasofya da dahil olmak üzere yabancı etkileri bütünüyle reddetmiştir: Tekeli ve İlkin, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, s. 12-13, 201-2.

38 Sinan otobiyograflerinin beş farklı versiyonu için bkz. yukarıda n. 34. Bu otobiyograflerinin büyük olasılıkla tam o sıralarda yazılmaya başlanan İtalyan sanatçı ve mimarlarının biyografilerinden esinlendiği konusunda bkz. Necipoğlu, "Sources, Themes, and Cultural Implications of Sinan's Autobiographies," vii-xvi.

39 Ahmet Cevdet (haz.), *Tezkiretü'l-Bünyan*, s. 1-13. Mehmed Aga-Oglu, *Kuyudat*'ın güvenilirliğinden şüphe duymuştur; Ahmed Cevdet'e önsöz metnini kaleme aldıkları 25 yıl sonra bu kaynağı bulduğu yer sorulduğunda hatırlayamamıştır: bkz. Mehmed Aga-Oglu, "Herkunft und Tod Sinans", *Orientalische Literaturzeitung* 29, 1926, s. 858-66. Rifki Melûl Meriç *Kuyudat*'ın tarihi yanlışlıkları ve hatalarını ayrıntılı biçimde ortaya koymuştur. Bkz. Rifki Melûl Meriç, "Mimar Sinan'ın Hayatı", *Ülkü* 63, 1938, s. 195-205. İbrahim Hakkı Konyalı tarafından da bu kaynak, sahte olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir. Bkz. İbrahim Hakkı Konyalı, "Mimar Sinan Türktür, Bizdendir", *Tarih Hazinesi* 6, 1951, s. 289-93.

40 Cevdet, *Tezkiretü'l-Bünyan*, s. 13.

41 Auguste Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1883, s. 139-41, 174. Choisy "magnifique" (fevkalade) bir yapı olarak betimlediği Edirne'deki Selimiye Camii'ni Ayasofya'nın son çocuğu addeder: "il marque la dernière forme que revêtît l'idée mère de Sainte-Sophie": a.g.e., s. 141. Ayrıca bkz. Alphonse Gosset, *Les coupoles d'Orient et d'Occident*, Paris, 1889, s. 131.

42 Gosset, *Les coupoles*, s. 142.

43 A.g.e., s.146-47.

44 Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, 2 cilt, Berlin, 1907. Gurlitt'in monografisinden önce ve üç dilde yazılmış olan *Usûl'den* kısa süre sonra Berlin Üniversitesi'nde mimar ve profesör olan Friedrich Adler (1827-1908) İstanbul'da bulunan büyük camiler hakkında bir makale yazdı: "Die Moscheen zu Constantinopel: Eine architektonische baugeschichtliche Studie", *Deutsche Bauzeitung* 8, 1874, s. 65-66, 73-76, 81-83, 89-91, 97-99. Almanca olarak basılan bir diğer erken yayın ise: Armin Wegner, "Die Moschee Sultan Selim's II zu Adrianopel und ihre Stellung in der osmanischen Baukunst," *Deutsche Bauzeitung* 25, 1891, s. 329-31, 341-44, 353-55. Königliche Sächsische

Hochschule zu Dresden'de profesör olan Gurlitt, Alman büyükelçisi von Bieberstein'in diplomatik arabuluculuğu ile İstanbul'daki camiler üzerinde inceleme yapabilmek için izin aldı. Alman Çeşmesi için bkz. Afife Batur, "Alman Çeşmesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1993, 1, s. 208-9.

45 Cornelius Gurlitt, *İstanbul'un Mimari Sanatı*, çev.: Rezan Kızıltan, Ankara, 1999, s. 59, 66, 96.

46 A.g.e., xvii. Gurlitt, Fatih Camii'nin (1463-70) dört yarım kubbe ile çevrili ana kubbesinin ve merkezi planının yapının özgün formunu yansıttığı konusunda hatalı bir varsayımda bulundu. Gerçekte bu, 1767 depreminin ardından yeniden inşa edilen caminin planıydı; orijinal yapıda yalnızca mihrap üzerinde yükselen tek bir yarım kubbe bulunuyordu. Gurlitt, bu anıtsal külliyyeyi Yunanlı mimar Hristodulos'a mal ederek (kaynaklar yapının gerçek mimarının Atik Sinan olduğunu göstermektedir) İtalya'da böyle büyük yapıların henüz ortaya çıkmadığı bir dönemde inşa edilmiş bu cami külliyesini "rönesans" ruhu taşıyan bir eser olarak yorumlamıştır: a.g.e., s. 57-58.

47 Sinan'ın "mekan kavrayışı"nın yanısıra (Alman mimar Friedrich Adler'in 1874 tarihli yazısında da vurgulanmış olan, bkz. yukarıda n. 44), Gurlitt, mimarbaşının camilerindeki organik karaktere, kubbeleşiminin hafifliğine, iç ve dış mekanındaki sütunlu revakların zerafetine, ve özgün dekoratif unsurlarına da dikkat çekmiştir (alçı pencereler, sedef kakmalı ahşap işleri, anıtsal ölçekteki yazıtlar, "resim panoları" şeklindeki çiçek motifli naturalist çini kaplamalar gibi): A.g.e., s. 70-73, 97-102. Bir mimar olan Adler, hayranlık duyduğu Osmanlı mimarisinden kendi çalışmalarında esinlenmiştir. Sinan yapılarının süsleme yalınlığı ve belirgin mekan algısından (*klare, übersichtliche Raumgestaltung, der es selbst bei grosser Schmucklosigkeit in ornamentalem wie koloristischen Sinne an wehevoller Stimmung nicht gebracht*), mekansal bütünlüğü (*Einfachheit der Raumidee*) ve pürist karakterinden (*puristischer Charakter*) bilhassa etkilenmiştir: bkz. Hagedorn, "Development of Islamic Art History in Germany," s. 122-23.

48 Franz Babinger, "Die türkische Renaissance: Bemerkungen zum Schaffen des grossen türkischen Baumeisters Sinan", *Beiträge zur Kenntnis Des Orients* 9, 1914, s. 67-88.

49 Franz Babinger, "Ein osmanischer Michelangelo", *Frankfurter Zeitung*, Eylül, 1915, no. 248, 1. Morgenblatt. "Osmanischen Michelangelo" tanımlamasının yer aldığı diğer eser: Franz Babinger, "Sinan's Todesjahr", *Der Islam* 9, 1919, s. 247-48. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından bu takma adı "Türklerin Michelangelo'su" olarak değiştirmiştir; bkz. *Encyclopedia of Islam*, birinci baskı, "Sinan".

Mimar Sinan'ı "Michelangelo der Osmanen" olarak tanımlayan bir diğer kaynak: K. Otto-Dorn, "Sinan", *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von des Antike bis zur Gegenwart*, 31, Leipzig, 1937, s. 84. "Michelangelo dell'architettura turca" olarak da adlandırılmıştır: bkz. Giovanni Di Giura, "II Maestro dell'architettura Turca: Sinan", *Rassegna Italiana* 45, 230, 1937, s. 539. Ayrıca bkz. Veronica De Osa'nın biyografik romanı: *Sinan: The Turkish Michelangelo*, New York, 1982.

50 Bu iki araştırmacının disiplinlerarası işbirliğinden şurada bahsediliyor: Heinrich Glück, "Die bisherige Forschung über Sinan", *Orientalische Literaturzeitung* 29, 1926, s. 854. Bkz. Franz Babinger, "Quellen zur osmanischen Kunstlergeschichte", *Jahrbuch des asiatischen Kunst* 1, 1924, s. 31-41.

51 Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917. Strzygowski "Altay dünyası"nın eski Türkleri ile "Ari dünyasının" İskitleri olmak üzere iki göçebe kavmin göçlerini Kuze'ye den Güney'e sanatsal bir yayılım mekanizması olarak yorumlar. Onun difüzyonist ve formalist metodolojisi için bkz. Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century", *Muqarnas*, 24, 2007, s. 67-78; Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, s. 70-73, 85-87; Margaret Olin, "Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski", *Cultural Visions: Essays in the History of Culture*, haz. Penny Schine Gold

ve Benjamin C. Bax, *Amsterdam-Atlanta*, 2000, s. 151-70. Strzygowski'ye göre "Ermeni, İran ve Hint köklerine uzanan kendi kültürünün izinlerini araştırmak Kuze'ye görevidir": şuradan alıntılanı: Christina Maranci, *Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nation*, Leuven, 200, s. 155.

52 Josef Strzygowski, "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi", *Türkiyat Mecmuası* 3, (1926-33, yayınlanması: 1935), s. 1-80.

53 Strzygowski, Glück, Diez ve Otto-Dorn'un biyografisi ve yayınları için bkz. Oktay Aslanapa, *Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar: Österreichische Kunsthistoriker und Künstler in der Türkei*, İstanbul, 1993, s. 24-27, 31-38,39.

54 Heinrich Glück, *Türkische Kunst*, Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Institut in Konstantinopel, Cilt 1, Budapeşte ve İstanbul, 1917.

Ayrıca bu konu için bkz. Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century", s. 67-78; Macar Enstitüsü ve Macarların Orta Asya'ya dayandırılan kökenleri için bkz. Yaşar Çoruhlu, "Macar Enstitüsü", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1993-94, cilt 5, s. 234; Tarık Demirkan, *Macaristan Turancıları*, İstanbul, 2000.

55 Heinrich Glück, "Türkische Dekorationskunst", *Kunst und Kunsthandwerk* 23, 1920, s. 46 ile *Die Kunst der Osmanen*, Leipzig, 1922, s. 3-10. Glück ayrıca, Anadolu Selçuklu sanatı üzerine de bir kitap yazmıştır: *Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien*, Leipzig, 1923. Onun Osmanlı ve Avrupalı hanedanlar arasındaki kültürarası sanatsal alışverişlere duyduğu ilgi şurada kendini göstermektedir: Heinrich Glück, "16-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçılarıyla Osmanlıların Avrupa Sanatları Bakımında Önemi", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, çev.: A. Cemal Köprülü, İstanbul, 1974, s. 119-49. Bu kitapta J. Strzygowski, H. Glück ve Fuat Köprülü'ye ait metinler yayınlanmıştır.

56 Strzygowski, "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi" ve Heinrich Glück "Türk Sanatının Dünyadaki Mekii", *Türkiyat Mecmuası* 3, 1926-33, yay. 1935, s. 1-80, 119-28. Bu makaleler için ayrıca bkz. Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century", s. 67-78. Berktag'ın bir araştırmacı olarak Fuat Köprülü ve onun Cumhuriyet ideolojisini inceleyen kitabı: bkz. Halil Berktag, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*.

57 Bkz. Fuat Köprülü, "Türk Sanatı", yeniden basım: Strzygowski, vd., *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, s. 183-89. Fuat Köprülü'nün bu iki araştırmacıya ait çalışmalara duyduğu kişisel ilgi için bkz. a.g.e. v-xv.

58 Strzygowski, vd., *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, s. 96-98.

59 A.g.e. 180-181. Aga-Oglu (ö. 1949), Ağaoğlu ailesine mensuptur. Bu ailenin siyasetçi ve entelektüel fertleri, Rusya'da eğitim gören diğer Türk göçmenler gibi Cumhuriyet Türkiye'sinde öncül rol oynamışlardır (mesala Türkolog Zeki Velidi Togan ve Türkçülüğü savunan Yusuf Akçura). Aga-Oglu, 1920 yılında Topkapı Sarayı'nda Çinili Köşk'teki İslam eserleri koleksiyonunun başındayken İstanbul Dârülfünununda İslam sanatı tarihi müderris muavini (doçent) olarak ders verdi. Bir yıl sonra da Türk ve İslam Eserleri Müzesi müdürlüğüne getirildi. 1929'da Detroit'e taşındı. 1933'te Michigan Üniversitesi'nde İslâm Sanatı Tarihi Kürsüsü'nün başına getirildi. Biyografisi için: bkz. Semavi Eyice "Mehmet Ağaoğlu", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt 1, 1988, s. 466. Rusya'dan Türkiye'ye göç eden önemli Türkologlar hakkında bkz. Berktag, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, 31-47; ve François Georgeon, *Aux origines du nationalisme turc: Yusuf Akçura*, 1876-1935, Paris, 1980.

60 Glück tarafından alıntılanan iki Aga-Oglu makalesi: "Herkunft und Tod Sinans" ve "Die Gestalt der alten Mohammedije in Konstantinopel und ihr Baumeister," *Belvedere* 46, 1926, s. 83-94. İkinci makalede Fatih Camii'nin orijinal planında dört yarım kubbe bulunmadığını gösterir (bu konuda Gurlitt'in yanlışlığı için bkz. yukarıda n. 46). Buna karşın bu öncü yapının Ayasofya'dan esinli strüktürel yeniliklerini görmezden gelir, mihrap üzerindeki yarım kubbe, dev sütunların

taşıdığı pencereci kemer alınlıkları (timpan) gibi. Fatih Camii'nin "emsalsiz güzellikte yeni bir üslup oluşturan modern unsurlar"la "Ayasofya tarzında" inşa edildiğini yazan Osmanlı tarihçisi Tursun Bey'in (Tursun Beg) Fatih dönemi tarihi, AgaOglu'nun görüşünü çürütür: Şuradan alıntılanı: Necipoğlu, *Age of Sinan*, s. 84.

61 Aga-Oglu, "Herkunft und Tod Sinans." **62** A.g.e., s.862, n. 1. Aga-Oglu, sahibi Rifat Osman Bey'den fotoğrafını edindiğini belirtiyor. Derkenar fotoğrafı için bkz. A. Süheyl, "Mimar Sinan", *Mimar* 4, 1931, s. 117; Konyalı, "Mimar Sinan Türktür, Bizdendir", s. 290.

63 Franz Babinger, "Zum Sinan- Problem", *Orientalische Literaturzeitung* 30, 7, 1927, s. 548-51. Babinger'in *Encyclopedia of Islam*, birinci baskısındaki "Sinan" başlıklı makalesi mimarbaşının "Hristiyan Rumlardan" olduğu konusunda ısrarcıdır. "Onun Türk olmayan kökeni (mühtedi) şüphe götürmez, bu konuda ne çağdaşları ne de ciddi Türk araştırmacılar arasında asla bir ihtilaf sözkonusu olmamıştır."

64 Meriç, "Mimar Sinan'ın Hayatı", s. 199; ve Konyalı, "Mimar Sinan Türktür, Bizdendir", s. 293. Konyalı, üzerine su damlatılarak eskilik süsü verilmiş bu sahte derkenarın Rifat Osman (ya da bir başkası tarafından) eklendiğini düşünür.

65 Tosyavizade Rifat Osman Bey, "İrthâlinin 339'uncu senei devriyesi münâsebetyile büyük Türklere Mimar Koca Sinan b. Abdülmennân", *Milli Mecmu* 7, 83, 1927, s. 1335-48; derkenar ve önsöze burada değinilmektedir: s. 1337, n.1. Bazı kimselerin Sinan'ın devşirme kökeninden ve onun Hristo'nun oğlu olduğundan rahatsızlık duyduğunu yazan.

66 A.g.e., s. 1339. Rifat Osman bu özgün tasvirin aksine "kimi yayınlarda görülen diğer tasvirler hayal ürünüdür" der.

67 Kemalettin'in biyografisi, yayınları ve eserleri için: bkz. Tekeli ve İlkın, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, s. 1-29 ve Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, Ankara, 1981. Ayverdi'nin hayatı ve Osmanlı mimarisine hakkındaki kitapları için: bkz. *Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtıra Kitabı*, İstanbul, 1995. Çetintaş'ın yazı ve çizimleri için bkz. Ayla Ödekan, *Yazıları ve Röleöveleriyle Sedat Çetintaş*, İstanbul, 2004.

68 Strzygowski'nin ve öğrencilerinin biçimci metodolojisi hakkında bkz. Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century", s. 67-78.

69 Arseven'in millî mimari üzerine ilk makalelerinde (1906-7) Kemalettin'in fikirlerinin izleri barizdir: Tekeli ve İlkın, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, s. 27. Arseven'in biyografisi ve yayınları için bkz. Banu Mahir (haz.), *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, İstanbul, 2000. 1924-1928 yılları arasında (Paris'te Ecole des Beaux Arts'ı model alan) Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan mimar Sedat Hakkı Eldem, Osmanlı ve Greko-Romen sütun başlıklarına odaklanan çizim methodlarını anlatarak, Greko-Romen örnekler için Vignola'nın kitabının kaynak olarak kullanıldığını söyler: bkz. Ödekan, *Yazıları ve Röleöveleriyle Sedat Çetintaş*, s. 55-56. Hem Kemalettin hem de Arseven *Usûl*'ün bir eğitim aracı olarak kullanılmasına karşı çıktılar: bkz. yukarıda n. 28.

70 Bizantolog Charles Diehl'in önsözü ile yayımlandı: bkz. Celal Esad (Arseven), *Constantinople, de Byzance à Stamboul*, Paris, 1909, s. 151-55.

71 Celal Esad (Arseven), *Türk San'atı*, İstanbul, 1928, s. 3-10.

72 A.g.e., s. 6. Arseven "Türk sanatı"nın ırki karakterinin (ırkın seçiyisi) vurgular; ve aynı zamanda C. Gurlitt, A. Gosset, L. Parvillée, H. Saladin, G. Migeon ve G. Marçais'nin yayınlarına atıfta bulunur.

73 A.g.e. 145-51. Tıpkı Arseven gibi, erken 20. yüzyıl Türk tarihçileri de, Avrupalı araştırmacılar tarafından yaygın olarak benimsenen, Osmanlı kurumlarının İslami bir görünümünde bütünüyle Bizans örneklerini taklit ettiği görüşünü çürütmeye çalıştılar. Bu görüşe karşı çıkmak için Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu'daki eski "Türk" devletleriyle kesintisiz sürekliliğini vurguladılar, yani Rum Selçukluları ve Beylikler: bkz. Berktag, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, özellikle

s. 23, 30-35, 46-47, 62-80.

74 Arseven, *Türk San'atı*, İstanbul, 1928, s. 7-11.

75 A.g.e., s. 147, 150-54. Arseven'in "klasik üslubu"nun II. Bayezid Camii'nin mimarı tarafından icat edildiği ve Sinan tarafından mükemmelleştirildiği yönündeki görüşü *Usûl'e* dayanmaktadır; her ne kadar bu kaynaktan "klasik" sözcüğüne yer verilmemiş olsa da. Türkiye devleti tarafından arkeoloji alanında uzmanlaşmak üzere Paris'e gönderilen Remzi Oğuz Arık da benzer şekilde, Osmanlılar'ın "ağırbaşlı klasik çağında" "tasfiye" edilerek "nizama girmiş" olan Anadolu Selçuklu mimari süslemelerinin "karmakarışıklığını" ("hercümerec"liği) eleştirmiştir. Bkz. "Selçuklu Sanatına Bir Bakış", *Şadırvan 1*, 6, 1949, s. 6. İki dünya savaşı arasındaki dönemde Avrupa'da pozitif değerler olarak milli "safliğin" (purity) ve "tasfiyenin" (purification) benimsenişi hakkında bkz., Mark Mazower, *Dark Continent: Europe's Twentieth Century* New York, 1998.

76 Arseven "klasik üslubu" n nitelikleri olarak şu terimleri kullanır: *nezaket, sâdelik, mantık-ı insânî, samimî, asil, vakur, sâdelik ve mantık; necib ve asil; samimiyet, mantık*. Bkz. a.g.e., s. 6, 93-94. "Klasik üslubu" şurada tarif eder: Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar*, 3 cilt, İstanbul, 1954-59, 1: 300. Bu yazımın ilk taslağı üzerine yorumları için Halil Berktaş'a teşekkür ederim; Erken Cumhuriyet dönemi sanat/mimarlık tarihi ile tarih yazımı arasındaki çarpıcı paralelliklere işaret ederek, Selçuklu dönemini bir "Osmanlı-öncesi" tarihi olarak benimseyen teleolojik yaklaşıma ve Osmanlı "klasik çağı"nın özleştirilmiş biçimde idealleştirilmesine dikkatimi çekti. Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde milliyetçi tarih yazımı hakkında bkz. Berktaş, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş dönemi tarihyazımı için: Cemal Kafadar, *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*, Berkeley, 1995.

77 Arseven, *Türk San'atı*, 1928, s. 94-95, 172-76 ve *L'art turc: Depuis son origine jusqu'à nos jours*, İstanbul, 1939, s. 73, 179-80. Arseven hem *Usûl'de* benimsenen eklektik canlandırmacı üslubu hem de "Milli Mimari Hareketi"nin çağdığı stilini eleştirir. Arseven'in modernizm savunusu için bkz. Sibel Bozdoğan, "Reading Ottoman Architecture through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the "New Architecture" in the Early Republic", *Muqarnas*, 24, 2007.

78 Yakın tarihlî kritiklerde, milliyetçi mimarlık tarihyazımının doğuş ve çöküş paradigması, cumhuriyetçi ulus-devlet ideolojisi ile ilişkilendirilir, ancak *Usûl'deki* köklerine atıfta bulunulmaz. Bu kritikler için bkz. Artan, "Questions of Ottoman Identity", s. 85-109 ile Ayda Arel, Uğur Tanyeli ve Ayla Ödekan'ın makaleleri, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı "Ulusalüstü Bir Miras"* içinde, s. 30-33, 43-49, 56-59.

79 Arseven, *Türk San'atı*, 1928, s. 95.

80 Türkiye dışında kalan Osmanlı anıtları, bölgesel monografik çalışmalarda ayrı bir değerlendirmeye tabidirler. Osmanlı yönetiminin yaygın biçiminde bir "gerileme ve çöküş" ve "nefret edilen yabancı egemenliği" dönemi olarak algılanması hakkında bkz. Uzi Baram ve Lynda Carroll (haz.), *A Historical Archaeology of the Ottoman Empire: Breaking New Ground*, New York, 2000.

81 Türk Tarih Kurumu kapsamlı bir milli tarih yayını hazırlamayı planlamıştı; *Türk Tarihinin Ana Hatları*. İçeriğinde "Türklerin Medeniyete Hizmetleri" başlıklı bir bölümün yanısıra Selçuklu ve Osmanlı mimarisini hakkında monografiler yer alacaktı. *Osmanlı Türk Mimarîsi* (Ankara 1932) ve *Osmanlı Türk Mimarlığı* (Ankara 1934) başlıklı monografilerin S. H. Eldem tarafından mı yoksa S. Çetintaş tarafından mı kaleme alındığı anlaşılmamaktadır: bkz. Ödekan, *Yazıları ve Rôlôveleriyse Sedat Çetintaş*, s. 13. Aynı yayını dizisi içinde Arseven'in *Türklerde Mimarî*, Ankara, 1932; ve *Türklerde Mimarî: Eti ve Selçuk Mimarîleri* başlıklı monografileri bulunmaktadır. Bunlardan ikincisi Türk Tarih Kurumu tarafından geliştirilen Türk Tarih Tezine uygun şekilde Anadolu'da Hitit ve Selçukluların "Türk" mimarisini kapsamaktadır: bkz. aşağıda n. 95.

82 Bkz. Afet İnan, *Mimar Koca Sinan*, Ankara,

1956, ikinci basım, Ankara, 1968, s. 66-74. Mermer heykelin yapımında, Kayseri'nin Ağırnas köyünde yaşayan bir taş ustası olan ve aynı zamanda Sinan'ın torunu olduğunu iddia eden Ahmet Öztaş'ın fizyonomisi model alınmıştır. Kendisini Sinan'ın akrabası olarak tanıtan Öztaş iki oğluluyla birlikte, Afet İnan'ın önerisiyle, Ankara'daki törene davet edilmiş ve böylece izleyiciler heykelle "canlı model"i kıyaslama imkanı bulmuşlardır. 1957 yılında Süleymaniye Camii'nin kullanıma açılışının 400. yıldönümü vesilesiyle üzerinde caminin ve Hasan Rıza'nın Sinan portresinin bulunduğu iki hatıra pulu basıldı.

83 Hayata geçirilmemiş iki ciltlik Sinan monografisi, uzun bir hazırlık sürecinin ardından Türk Tarih Kurumu tarafından birkaç yayın tetikledi: Mimarbaşımın otobiyografilerinin Meriç tarafından hazırlanan eksik bir edisyonu; Barkan tarafından analiz edilen Süleymaniye külliyesinin muhasebe defterleri ve inşasına ilişkin hükümler; Ülgen tarafından 1937-1962 tarihleri arasında hazırlanan Sinan yapılarının mimari çizimleri (bu çizimlerin düzeltilmiş versiyonları Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986'da yayınlanmıştır). Bkz. Rıfki Melül Meriç, *Mimar Sinan Hayatı, Eseri, Eserlerine Dair Metinler*, Ankara, 1965; Ömer Lutfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, 2 cilt, Ankara, 1972-79; Ali Saim Ülgen, *Mimar Sinan Yapıları*, Ankara, 1989.

84 Bölümlere ait taslaklar şurada sunuluyor: [Afet] İnan, *Mimar Koca Sinan*, 1968, s. 63-66. Fuat Köprülü, A. Refik, R.M. Meriç, Ö.L. Barkan, İ.H. Uzunçarşılı, H.F. Turgal, İ.A. Kansu, A.L. Gabriel, S. Çetintaş, A.S. Ülgen, S.H. Eldem ve Y. Akyurt'tan oluşan komite için: Bkz. Fuat Köprülü ve Albert Gabriel, *Sinan Hayatı, Eserleri = Sinan, sa vie, son oeuvre*, İstanbul, 1937, s. 2; Meriç, *Mimar Sinan*, vii-viii.

85 Köprülü ve Gabriel, *Sinan Hayatı, Eserleri*.

86 Broşürde (s. 2) Köprülü, Gabriel'den "milletimizin gerçek bir dostu" ve "yakın arkadaşım" şeklinde bahseder. Gabriel'in çoğunlukla Türk mimarisinin yabancı etkilerden görece bağımsızlığını savunan ve Türk mimarlarının üstünlüğüne vurgu yapan eserleri için bkz. Pierre Piron (haz.), *Albert Gabriel (1883-1972): Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin = Albert Gabriel (1883-1972): Architecte, archeologue, artiste, voyageur*, İstanbul, 2006. Daha sonraki bir makalesinde Gabriel "Süleymaniye şantiyesindeki taş ustalarının arasında Türklerin çoğunluk teşkil ettiğini kanıtlayan" arşiv belgelerine işaret etmektedir. Nispetin vasat işçileri Hristiyanların duvar ustalarının çoğunluğu sağladığı bu inşaatta, "teknik becerinin yanında sanatsal hassasiyet de gerektiren işler için Müslüman ustalar işe alınmıştır" der. Türklerin Osmanlıların büyük mimarı başarılarına "yaptıkları katkılarını" önemsiz bulan görüşün "yerleşik önyargılardan" kaynaklandığını ifade eder: bkz. Albert Gabriel, "Ottoman Schools" *Encyclopedia of World Art*, cilt 10, New York, 1965, s. 852-73.

87 Köprülü ve Gabriel, *Sinan, Hayatı, Eserleri*, s. 5-6. Sinan monografisi projesi kapsamında bir başka çalışmada da saygın iktisat tarihçisi Ömer Lutfi Barkan tarafından gerçekleştirildi. Barkan'ın Süleymaniye külliyesinin yapımı sırasında yapı endüstrisinin merkezleştirilmesini konu alan, arşiv kayıtlarına dayandığı araştırmasıyla Batılı araştırmacıların, Osmanlı anıtlarının bütünüyle Türk ve Müslüman olmayan yapı ustaları tarafından inşa edildiği yönündeki görüşünü çürütmektedir: Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*. Bu konuda Gabriel'in görüşü için ayrıca bkz. yukarıda n.86. 1937-38'de *Ülkü'de* basılan uzun bir makalesinde Barkan, Osmanlı tımar sisteminin feodal olmayan özgün işgücü örgütlenmesi modelini vurgular ve imparatorluk rejimini överek, merkezleşmiş, devletçi ve adeta planlı bir ekonomisi olduğunu söyler, bkz "Osmanlı İmparatorluğu'nda Çiftçi Sınıflarının Hukukî Statüsü"; şurada yeniden basıldı: Ö.L. Barkan, *Türkiye'de Toprak Meselesi: Toplu Eserler I*, İstanbul, 1980. Bu makale Berktaş'ın doktora tezinde inceleniyor: "The 'Other' Feudalism: A Critique of 20th-Century Turkish Historiography and Its Particularization of Ottoman Society".

88 Albert Gabriel, "La maître architecte Sinan", *La Turquie Kemaliste* 16, 1936, s. 2-13 ve "Les

mosques de Constantinople", *Syria* 7, 1926, s. 353-419. Gabriel'in 1926 tarihli yazısı Sinan'ın mimarisindeki Rönesans ruhuna dikkat çeker (419): "l'esprit qui se manifeste dans son oeuvre n'est point sans analogie avec celui de la Renaissance occidentale... il semble bien que son inspiration ait été guidée par des principes comparables à ceux de la Renaissance. Négligeant les productions du moyen âge byzantin, il a étudié, dans Saint-Sophie, un edifice tout imprégné encore du génie antique...les architectes turcs savaient, dès le XVIe siècle, s'inspirer du passé pour créer des oeuvres modernes."

89 Köprülü ve Gabriel, *Sinan, Hayatı, Eserleri*, s. 5-6; Gabriel, "Les mosquées de Constantinople", s. 353-419.

90 Ahmet Refik [Altınay], *Türk Mimarları*, İstanbul, 1936. Sinan'ın doğum yerinin Kayseri Ağırnas köyü olduğunu gösteren bu belge daha önce yayınlanmış bir kitapçıkta yer alıyordu: bkz. A. Refik, *Mimar Sinan*, İstanbul, 1931, s. 44-45. Aynı belge Sinan'ı Doğan Yusuf Ağa'nın torunu, Hristiyan Türk bir devşirme olarak tanımlayan bir yazıda alıntılanmıştır: bkz. Enver Behnan Şapolyo, "Mimar Sinan Nerelidir?" *Uludağ 1*, 3, 1935, s. 27-29.

91 Belgeler şuradan alıntılanmıştır: [Afet] İnan, *Mimar Koca Sinan*, 1968, s. 76.

92 Meriç, "Mimar Sinan'ın Hayatı", s. 195-206. Tartışmalı resmi görüş, "Yeniçeri Kanunları" (*Kânûn-ı Yeniçeriyân*) adlı bir erken 17. yüzyıl kaynağına göre, hem Hristiyan asıllı Türklerin hem de Türkçe konuşan Hristiyanların devşirme olarak acemi oğlanı ocağına alınmaktan hariç tutulduğu kuralını da gözardı etmektedir. Bu kaynak, Sinan'ın vakfiyesi, ve sözkonusu tartışmaya ilişkin değerlendirmeler için bkz. Necipoğlu, *Age of Sinan*, s.13-14,42-43,129-30,147-52.

93 Önsöz metninde Afet İnan, Bizans döneminde Kayseri'ye göç etmiş Hristiyan ve Müslümanlar arasında Türk isimlerinin yaygınlığına dikkat çeker. Ağırnas'a yaptığı ziyaret onu Sinan'ın çocukluğu hakkında "tarihi roman üslubunda" bir biyografi, yazmaya yöneltir: bkz. [Afet] İnan, *Mimar Koca Sinan*, 1956 ve 1949. Biyografinin ilk versiyonu *Ulus* gazetesinde (9 Nisan 1949) yayınlandı, anakronik hataları sebebiyle şurada eleştirildi: Konyalı, "Mimar Sinan türktür, Bizdendir", s. 289,93.

94 İnan, *Mimar Koca Sinan*, 1968, s. 11-23.

95 Bedri Uçar, "Büyük Türk Mimarı Koca Sinan", *Mimarlık 1*, 3, 1944, s. 4. Türk Tarih Kurumu tarafından görevlendirilen bir komite, Sinan'ın kafatası üzerinde antropolojik inceleme yapmak üzere 1 Ağustos 1935 tarihinde türbesini açmış, ertesi gün Atatürk "Sinan'ın heykelini yapınız" talimatını vermiştir: bkz., Selçuk Mülayım, *Ters Lale: Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, İstanbul, 2001, s. 142, n. 120. Fiziki antropolog Eugene Pittard'ın Afet İnan üzerindeki etkisi büyüktür. 1929-1937 yılları arasında Türk Tarih Kurumu tarafından üretilen Türk Tarih Tezi, kökeni Orta Asya'ya uzanan ve Anadolu'da ilk organize devleti kuran Hititlere dayanan "brakisefal beyaz ırk"ı "sarı ırk"tan ayırmaya teşebbüs eder: bkz. Berktaş, *Cumhuriyet ideolojisi ve Fuat Köprülü*, s. 47-63; Büşra Ersanlı, *İktidar ve Tarih: Türkiye'de "Resmî Tarih" Tezinin Oluşumu*, İstanbul, 1996.

96 Behçet Bedrettin, "Türk İnkılap Mimarisi", *Mimar*, 1933.

97 Sinan'a modern mercekte bakış hakkında bkz. Bozdoğan, "Reading Ottoman Architecture through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the "New Architecture" in the Early Republic". Daha önce akademide ders vermiş hocalardan biri olan Ernst Egli şöyle yazmıştı: "Onun [Sinan'ın] yüceliği eserlerinde biçim ve içerik arasında kurduzu bütünlüklü ahenkten kaynaklanır; benzersizliği ona ismarlanan işlerin bireysel taraflarını ebedi ve evrensel değerlere dönüştürmekteki becerisinde yatar. Eserlerinin ilk günkü kadar canlı oluşu bundandır. Geçmişin ölümsüz niteliklerini barındırır." Bkz. Ernst Egli, "Sinan the Architect", *Landscape*, 1958, s. 6-11.

98 Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, İstanbul, 1938, s. 71-72, 145-59. Taut'un kitabının Japonca çevirisi 1948'de, Almanca çevirisi ise 1977'de yayınlandı: bkz. Sibel Bozdoğan, "Against Style: Bruno Taut's Pedagogical

Program in Turkey, 1936-38", *The Education of the Architect*, M. Pollak (haz.), Cambridge, MA, 1997, s.163-92. Teras projesi Taut ile bir söyleşide yer alıyor: bkz. Bruno Taut, "Türk Evi, Sinan, Ankara", *Her Ay*, İstanbul, Şubat, 1938, s. 95. Bundan bir yıl sonra basılan kitapçık Sinan külliyelerinin içerdiği modernist kentsel tasarımı ilkelerine işaret ediyor: bkz. Ziya Kocainan, *Mimar Sinan ve XXnci Asır Mimârisi*, İstanbul, 1939.

99 Ernst Diez, *Türk Sanatı: Başlangıcından Günümüze Kadar*, i-ii. Bkz. Arthur Upham Pope ve Phyllis Ackerman (haz.), *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Oxford, Londra, 1938-39; şurada analiz ediliyor: Kishwar Rizvi, "Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse on 'Persian Art' in the Early Twentieth Century" *Muqarnas*, 24, 2007. Suut Kemal Yetkin *A Survey of Persian Art* kitabını eleştirmiştir, çünkü burada Türk hanedanlarına mensup baniler tarafından yaptırılmış olan Gazne, İnan Selçuklu ve Timurlu dönemi anıtları İnan mimarisi (Persian architecture) olarak tanımlanır: bkz. *Millîterarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 19-24 Ekim, 1959, *Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara, 1962, s. 1-7. Yetkin'in aynı konuşmasında Strzygowski, Glück ve Gabriel "Türk sanatının dostları" olarak övülmektedir.

100 Doktorasını Graz'da tamamlayan Diez, tezinde Viyana'daki Dioscorides el yazmasının resimlerini incelemiştir. Friedrich Sarre'den etkilenerek İslam sanatını çalışmak üzere Berlin Müzesi'ne döner. Ardından 1911'de Strzygowski'nin Viyana Üniversitesi'nde kurduğu enstitüye katılır. Buradan ayrılarak yaklaşık 10 sene görev yapacağı Amerika'daki Bryn Mawr College'de ders vermeye başlar. 1939 yılında Viyana Üniversitesi'ne döner ve 1943 yılında İstanbul Üniversitesi'ne geçer. Aslanapa, *Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri*, s. 24-25; Diez, *Türk Sanatı*, s. 6-7, 27, 138-39, 170, 192-98. Diez'in "Ayasofya'nın çocukları" tabiri, Choisy'nin sözlerini akla getirir: bkz. yukarıda n.41. Diez'in Osmanlı sanatına sentezci yaklaşımı, Halil İncancık'ın Osmanlı imparatorluk sistemini Türk, İslam ve Bizans geleneklerinin bir karması olarak yorumlayan tutumu ile paralellik göstermektedir: *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*, Londra, 1973. İncalcık ile, tıpkı Arseven gibi Bizans etkisini reddederek Anadolu Selçuklu ile Osmanlı devletleri arasındaki kesintisiz sürekliliğe vurgu yapan Köprülü'nün bakışları arasındaki karşıtlığa dikkatimi Halil Berktaş çekti: bkz. Berktaş, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, s. 63-64, 80.

101 Diez, *Türk Sanatı*, s. 141-45 ve "Der Baumeister Sinan und sein Werk", *Du Atlantis* 25, 4, 1953, s. 183.

102 Diez, *Türk Sanatı*, s. 146-58.

103 A.g.e., s. 232; Arseven, *L'art turc*, s. 173. Diez kavrayışlı bir şekilde, İstanbul'daki Osmanlı camilerinin barındırdığı "dualizm'e (ikilem) işaret eder: Alt yapılarda kullanılan İslami sivri kemerlerin tersine, kubbeli üst yapılarda Roma-Bizans tipi yuvarlak kemerler yer almaktadır: *Türk Sanatı*, s. 194. Diez'in fikrinde, klasik sütun başlıklarının proporsiyon sistemine dayanan Roma mimarisini canlandıran İtalyan Rönesans stilinden Osmanlı mimari üslubunun farklı olmasının sebebi, ortaçağın Gotik yapı sistemini aşamamasıdır. Yine de, bu durum, Ayasofya'nın yapı sistemine ve kubbesine kafa tutmaya cesaret eden Osmanlı mimarisinin büyüklüğüne gölge düşürmez: s.197-98. Diez'in Akdeniz "Zeitsstil"i (dönem üslubu) görüşü ile Fernand Braudel'in Akdeniz perspektifi arasında üzerine düşünmeye değer, çarpıcı bir paralellik görülür. Bu perspektifi ortaya koyduğu tanınmış eseri, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, ilk kez 1949 yılında Paris'te basıldı; ancak 1939 yılında yazılmış bir taslak metnini temel alıyordu. Bu gözlemimi Halil Berktaş'a borçluyum. Berktaş Türkiye'de Annales Okulu etkisini şurada tartışıyor: *Cumhuriyet ideolojisi ve Fuat Köprülü*, s. 83- 85.

104 Diez, *Türk Sanatı*, 183-84, 190, 232, 235.

105 Tahsin Öz, Sedat Çetintaş ve Ekrem Hakkı Ayverdi'nin başı çektiği bu polemik tartışma için bkz. Ödekan, *Yazıları ve Röleveleriyle Sedat Çetintaş*, s. 38-39

106 Oktay Aslanapa ve Ernst Diez, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1955, s. 97-112. Sinan'ın etnik kökenine dair tartışmalı referans bu yeniden basıma dahil edilmemiştir: bkz. s. 145.

107 A.g.e., s. 128-32, 138-41, 150-51.

108 Bu üç farklı bakış açısı için bkz. Doğan Kuban, Oluş Arık ve Turgut Cansever'in yazıları; bir seminerin tutanakları arasında şurada yayınlandı: *Mimaride Türk Üslubu Semineri*, İstanbul, 1984, s. 7-30.

109 Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar*, cilt 1, s. 5-11, cilt 2, s. 658-75.

110 A.g.e, cilt 1, s. 237, 374-87. Üç Şerefeli Camii ve Fatih Camii, kare, altıgen sekizgen destek sistemlerinin taşıdığı anıtsal bir ana kubbe altında toplanmış aydınlık mekanlarla karakterize edilen klasik üslubun öncülleri olarak "ilk-klasikler"dir: a.g.e., s. 278-301. Daha öncesinde, Sultan Ahmet Camii'nin "yeni proporsiyonlar ve yeni karakteristikleri"ni ortaya çıktığı "teceddüd devri"ni başlattığını ileri süren görüş için; bkz. Arseven, *Türk San'atı*, İstanbul, 1928, s. 158-60.

111 Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, cilt 1, s. 216, 335-36; cilt 2, s. 760-70.

112 A.g.e., cilt 2, s. 767.

113 Örnekler arasında: Ulya Vogt-Göknül, *Türkische Moscheen*, Zürih, 1953 ve *Les mosquées turques*, Zürih, 1953; Kurt Erdmann, *Zur türkischen Baukunst seldschukischer und osmanischer Zeit*, İstanbul, 1958; Behçet Ünsal, *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times, 1071-1923*, Londra, 1959.

114 Ernst Egli, *Sinan: Der Baumeister osmanischer Glanzzeit*, Zürih, 1954 ve "Sinan the Architect", s. 6-11. Sinan'ın eserleri hakkında diğer erken bir monograf Türk tarihçi İbrahim Hakkı Konyalı tarafından yazıldı: *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*, İstanbul, 1950.

115 Doğan Kuban, *Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü: Rönesansla bir Mukayese*, İstanbul, 1958, s. 3-8. Kuban'ın kariyeri ve yayınları için bkz. Zeynep Ahunbay, Deniz Mazlum ve Kutgun Eyüpgiller (haz.), *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, İstanbul, 1996.

116 Kuban, *Osmanlı Dinî Mimarisinde*, s. 92-93.

117 Doğan Kuban, "Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı", *Mimarlık* 5, 45 1967, s. 13-47. Kuban Sinan'ın mimari üslubunu "Batılı ölçütlere başvurmaksızın ampirik olarak" incelemeyi tercih etmiştir: Kuban, *Sinan's Art and Selimiye*, İstanbul, 1997, s. 201-12. Çağdaş sanat tarihi kuramında rağbetli olan, sanatsal nesnede "biçimsel-işlevsel" düzeyin ötesinde yeni anlamlar arayışındaki "semantik" okumalara şüphe ile yaklaşmaktadır. Türklerin Anadolu'ya göçleri öncesinde paylaştıkları ortak sanat geleneği hakkındaki görüşü için bkz. Kuban, *Batıya Göçün Evreleri (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)*, İstanbul, 1993.

118 Suut Kemal Yetkin, *L'architecture turque en turquie*, Paris, 1962, s.1-2. Yetkin ayrıca İslam sanatı ve mimarisi üzerine de kitaplar yazmıştır: *İslâm Sanatı*, Ankara, 1954 ve *İslâm Mimarisi*, Ankara, 1965.

119 Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, Londra, 1971. Aslanapa'nın biyografisi ve yayınları için bkz. Selçuk Mülayim, Zeki Sönmez ve Ara Altun (haz.), *Aslanapa Armağanı*, İstanbul, 1996. Bunun ardından Osmanlı mimarisi incelemesi ve bir Sinan monografisini de içeren kitaplar yayınlamıştır: Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986 ve *Mimar Sinan*, Ankara, 1992.

120 Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, Londra, 1971.

121 Metin Sözen, vd., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975.

122 Henri Stierlin, *Soliman et l'architecture ottomane*, Paris, 1985, s. 206-7.

123 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986 ve *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture*, Washington, DC ve İstanbul, 1987.

124 Bu çalışmalar arasında bkz.; Reha Günay, 1987, 1998; Attilio Petruccioli (haz.), 1987; A.R. Burelli, 1988; Zeki Sönmez (haz.), 1988; Selçuk Mülayim, 1989; Jale Erzen, 1991, 1996; John Freely ve A.R. Burelli, 1992; L. Bartoli, E. Galdieri, F. Gurrieri ve L. Zanghieri, 1992; Oktay Aslanapa (1992); Metin Sözen

(1992); Godfrey Goodwin, 1993; Ulya Vogt-Göknül, 1993; A. Aktaş-Yasa (haz.), 1996; Hans Egli, 1997; Sadi Bayram (haz.), 1998; Doğan Kuban, 1997, 1999. Detaylı kaynakça için kitabımın bibliyografya bölümünden yararlanılabilir: Gülru Necipoğlu, *Age of Sinan*, s. 567-74.

125 Kuban, *Sinan's Art and Selimiye*, s. 233.

126 Türkiye arşivlerinin benzersiz zenginlikteki belgelerine ve diğer Osmanlı yazılı kaynaklarına, çok yakın bir zamana kadar, mimarlık tarihçileri el atmamıştır. Örneğin, Kuban, ikinci sınıf mısra ve nesirden oluştuğuna varsayıldığı Sinan'ın Mustafa Sa'i tarafından kaleme alınmış otobiyografisinin değerini azımsar: Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, s. 1-15.

127 Yakın geçmişten kitaplar arasında, birincil yazılı kaynaklara vurgu yapan bağlamsal okumalar barındıran bazı istisnalar şunlardır: Jale Nejdet Erzen, *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz*, Ankara, 1996; Stéphane Yerasimos, *La mosquée de Soliman*, Paris, 1997; Mülayim, *Ters Lale*; Necipoğlu, *Age of Sinan* ve J.M. Rogers, *Sinan*, Oxford, 2006.

128 Bkz. Arel, Ödekan ve Uğur Tanyeli'nin makaleleri, şurada yayımlandı: *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı "Uluslarüstü Bir Miras"*, s. 30-33, 43-49, 56-59.

"Klasik üslubu" ayrıcalıklı bir yere koyan milliyetçi paradigma ve yükseliş-gerileme anlatılarını eleştiren bu revizyonist yayın, Osmanlı mimari mirası hakkındaki gelecek çalışmalara "uluslarüstü" küresel bir perspektif kazandırmayı amaçlıyor. Geçmişe yönelik yenilikçi okumanın önünü açmış olan özdeşimsel eleştirilerin 1980'lerde ortaya çıktığı Osmanlı tarihi alanının aksine, mimarlık tarihçileri ancak 1990'ların sonunda kendi alanlarının ideolojik öncüllerini, metodolojik çıkmazlarını ve dışarıda bıraktıklarını sorgulamaya başlayabildiler. Dışlanan konular arasında şunlar sayılabilir: Anıtsal-olmayan mimarlık, kadın baniler, hanedan dışı hamilik, gayrimüslimlerin sesi, "heterodoks" Müslümanlar, eyaletlere ve bölgelere ait altkültürler, kültürlerarası etkileşimler. Milliyetçi tarihyazımına yönelik diğer yakın tarihlî eleştiriler için bkz. Uğur Tanyeli'nin şurada yayınlanan önsözü: Erzen, *Mimar Sinan*, i-v; ve Artan, "Questions of Ottoman Identity."

129 Sinan'ı "İslam'ın çocuğu" olarak tanımlayan ve bu nedenle mirasının "bir kentin, hanedanın ya da Cumhuriyet'in mülkiyetinde" olmak yerine, evrensel İslam medeniyetine ait olduğunu savunan görüş için bkz., Gulzar S. Haider, "Sinan—A Presence in Time Eternal," *Afkar Inquiry* 3, 2, 1986, s. 38-44. Albaraka Türk tarafından yakında yayınlanan, tarihsellikten uzak bir monografide Sinan'ın külliyesi, tevhid'in mimari ifadesi olarak takdim edilmektedir: Turgut Cansever, *Mimar Sinan*, İstanbul, 2005. Sinan'ın yapıtlarının biçimsel değerlerine odaklanan seküler perspektifli İslam mimarisi kitapları arasında şunları sayabiliriz: John D. Hoag, *Islamic Architecture*, New York, 1977 ve Robert Hillenbrand, *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, New York, 1994.