

Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi



ARKEOLOJİ-RÖLEVE-RESTORASYON
EPIGRAFI-ANTROPOLOJİ-MÜZİK-TİYATRO
TEOLOJİ-FOLKLOR

Dört ayda Bir Çıkar, KDV Dahil 12.500 TL

Cilt: 3 Sayı: 8 Ağustos 1990

Sahibi: Enis KARAKAYA
Genel Yayın Yönetmeni ve Yazı İşleri Müdürü:
Dr. Özkan ERTUĞRUL
Teknik Müdür: Tolunay TİMÜÇİN
Genel Koordinatör: Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

Genel Sekreter: Rabia EMEKLİGİL
Teknik Sekreter: Sadettin ZAYİM
Fotoğraf Direktörü: Aras NEFTÇİ

Yayın Sekreterleri: Selda (Kalfazade) ERTUĞRUL
Gülçin EROL

Haber Servisi Sorumluları: Arzu YILMAZ
Arzu İYİANLAR
Gülgün KALKINOĞLU

Yayın Kurulu: Özkan ERTUĞRUL-Enis KARAKAYA
Selda (Kalfazade) ERTUĞRUL
Şebnem AKALIN
Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

DANIŞMANLAR: Prof. Dr. Semavi EYİCE
Prof. Dr. Ara ALTUN, Doç. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Doç. Dr. Ebru PARMAN-Yard. Doç. Dr. Zeki SÖNMEZ
Dr. Hüsamettin AKSU-Sargon ERDEM
Dr. Engin BEKSAÇ

Dizgi: Klasik Ajans 516 22 71-72
Film: Cem Has Grafik 511 85 85
Kapak ve İç Baskı: Örünç Matbaası 528 42 68

REKLAMLAR

Arka dış kapak (renkli): 2.000.000.-TL
Arka iç kapak: 1.000.000.-TL
İç tam sayfa: 800.000.-TL
İç yarım sayfa: 500.000.-TL
On iç kapak: 1.200.000.-TL

• Yıllık Abone: 37.500 TL.'dir. Banka hesap numarasına çıkarılan paranın makbuz veya dekontunun fotokopisi ya da aslı gönderildiği an, dergi adresinize postalanacaktır. (İstanbul Beyazıt Vakıflar Bankası 21-10248-8 nolu hesap)

Yurtdışı Abone Ücreti: 25\$

İRTİBAT ADRESİ: Tolunay Timuçin 9 (1) 527 29 58
Mollafenari Sok. Birol İş Hanı Kat: 3 Çağoloğlu/İstanbul
Posta Kod: 34410

İÇİNDEKİLER

- Ayçiçeklerin 100. yılı
(Doç. Dr. Selçuk MÜLAYİM)..... 2-9
- Tek-Esin Türk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Vakfı..... 10
- İstanbul'da Sultan II. Bayezid Külliyesi
(Prof. Dr. Semavi EYİCE).....11-26
- Konya Dokuzun Hanı Kazı ve Restorasyon Çalışmaları Başladı
(Doç. Dr. Haşim KARPUZ).....26-27
- Bizans Kültür Hayatı Üzerine
(Dr. Özkan ERTUĞRUL).....28-38
- Tar'ın Tarihsel Gelişimi
(Ali ÖZDEMİR).....39-42
- Ana Tanrıca Heykeli Ardından
(Selda ERTUĞRUL)..... 42
- Bir İstanbul Ressamı Amadeo Count Proziosi
(Dr. Nevber GÜRSU).....43-45
- Pakistanda Eski bir Medeniyet MOHENJO DARO
(Yaz. Peruez Kasım-Çeviren Ömer ŞAHİN).....46-48
- Baldaken Formlu Camilerin Geç Osmanlı devrindeki dış görünüşleri üzerine
(Deniz ESEMENLİ).....49-57
- 3. Kyzikos Panelinin Ardından
(Arzu İYANLAR)..... 58
- Arkaik ve Klâsik Çağda Ölü Gömmie adetleri
(Tanju ANLAĞAN).....59-63
- Göl Kıyısında bir resim sergisi
(Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU)..... 64
- Sanat Tarihinin Attilası JOSEF STRZYGOWSKI
(Doç. Dr. Selçuk MÜLAYİM).....65-69
- Çağdaş Sanat Müzesi Üzerine
(Nur NİRVEN)..... 69
- Zonoro Kimdir?
(Yard. Doç. Dr. Ayla ERSOY).....70-71
- Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine
(Sargon ERDEM).....72-80
- Kapak: VAN GOGH "Kendi Portresi, Sain-Remy, Mayıs 1890
Tual 65 x 54 cm- Paris Louvre Müzesi

Dergide yayınlanan makalelerin sorumlulukları yazarına aittir. Kaynak gösterilmek kaydı ve izin alınarak yararlanılabilir.

Hizmetlerinden dolayı Mustafa Sellimoğlu'na teşekkür ederiz.

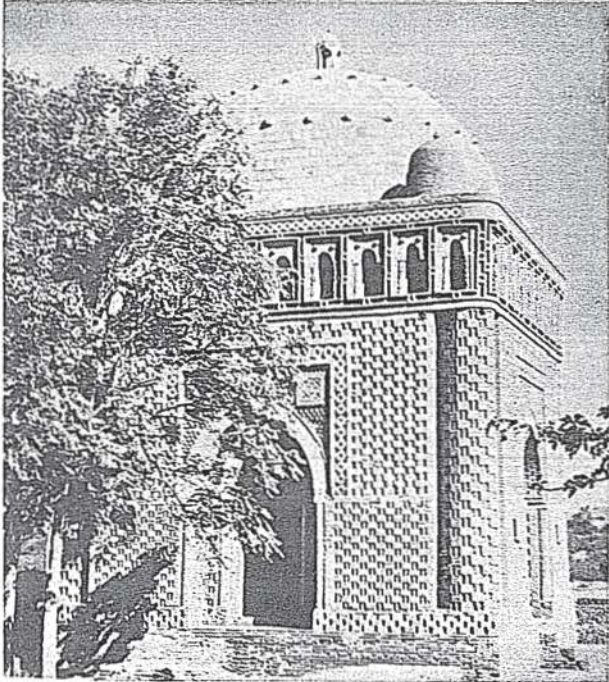


BALDAKEN FORMLU CAMİLERİN GEÇ OSMANLI DEVRİNDEKİ DIŞ GÖRÜNÜMLERİ ÜZERİNE

Deniz Esemeli

Kubbeli yapı ideali, eski dünyanın tüm sanatlarında mimari tasarımın ana hedeflerinden biri olmuştur. Kubbe, formundaki eğrisel örtü, insanlık düşüncesinde sembolik -mistik bir anlam kazanmasının yanı sıra, geleneksel teknolojiye geniş bir mekân bölünmeksizin örtebilecek tek mimari çözümdür. Kubbeyle verilen bu sembolik ve teknik anlam, onun taşıma problemini de beraberinde getirmiş, tarihsel gelişim içinde mekân bölünmez şekilde örtebilmek ve bu mekânın çevreyle ilişkisini sağlayabilmek için kubbenin duvarlardan koparılıp başka strüktür sistemlerine oturtulmasına çalışılmıştır. Batıda anıtsal örneklerini ilk kez Pantheon ve benzeri yapılarda gördüğümüz kubbeli mekân formu, duvarlardan geliştirilirken, doğuda aynı formun daha çok payeli, veya köşe duvarlı strüktürlerle yaratılması düşünülmüştür⁽¹⁾. Bu anlamda dört köşe duvarı veya payesinde düz veya askı kemerleriyle oturan kubbe, kare planlı 'baldaken' denilen bir form yaratmıştır.

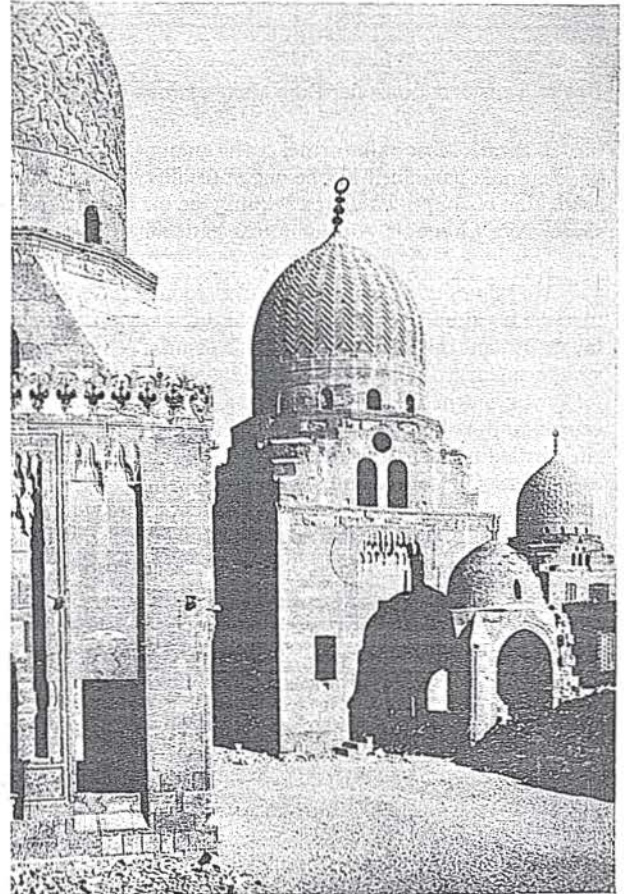
Ortadoğu'da ayakta kalabilen örneklerini Sasani ateş tapınaklarından beri gördüğümüz baldaken formu, Anadolu öncesi Türk sanatı için de vazgeçilmez bir strüktür modeli olmuştur. Türk sanatındaki kare mekânlı kubbeyle örtme geleneği ile eşanlamlı düşünülebilecek olan baldaken formu, Aksaray Ding, Abdullah İbn Bureyda türbelerinde küçük ölçüde de olsa örneklenmiştir. Buhara'daki İsmail Sâmani türbesinin (Resim 1) baldaken formu ise duvarlardan kurtula-



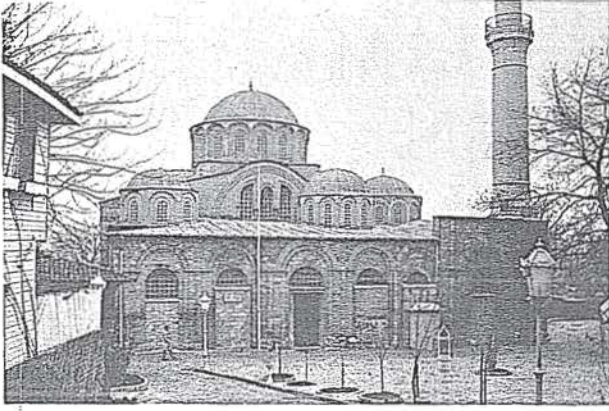
Resim 1 - Buhara, Sâmanoğulları Türbesi.

mamış bir strüktür olmasına rağmen, taşıma probleminin estetik olarak dört köşe payesiyle belirtilmesi ve kubbe-altyapı geçişlerinin köşe kulecikleri ve nişli bir kuşakla sağlanması bakımından, örneklerini Osmanlı sanatında bulacağımız başarılı bir strüktür cepheçiliğini vurgulamaktadır. Söz konusu formun yayılım sahalarına sınır oluşturacak bir merkez de Memlûk döneminden kalan Kahire'deki Halife türbeleridir. (Resim 2)

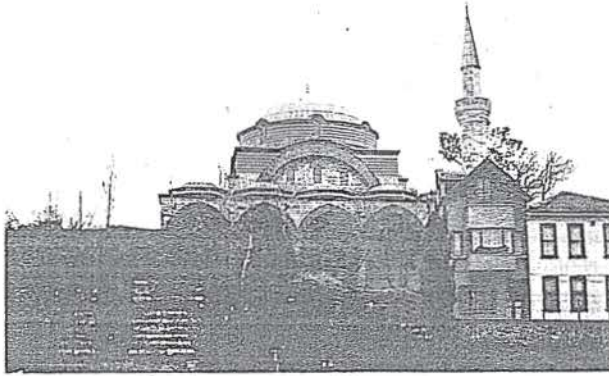
Bizans sanatında kiliselerde, sunak masasının önemini belirtmek üzere uygulanmış olan bu form 'kiborion' adını alır⁽²⁾. Formun Bizans sanatındaki mimari uygulaması Kariye örneğinde görülen ve aynı isimle adlandırılan yapı tipi olmuştur. (Resim 3) Ayrıca, "maddi olmayan, duvar sınırları içinde duramayıp akıp giden dinamik Bizans mekânı"⁽³⁾ anlayışında askı kemerlerine oturan kubbe konstrüksiyonu, geniş ve pencereless tympanon duvarları ile başarılı bir ifadeye ulaşmış, başta Ayasofya'nın kubbe bloku olmak üzere



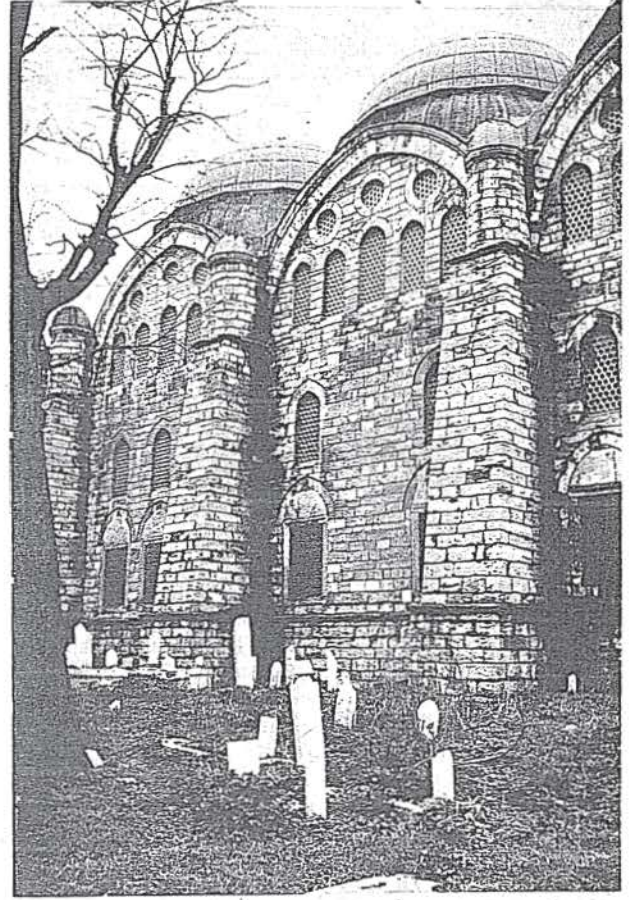
Resim 2 - Kahire Mamlûk Sultanları Türbeleri



Resim 3 - İstanbul Kariye camii (Khora Manastırı Kilisesi)



Resim 5 - İstanbul Üsküdar Rum Mehmet Paşa Camii



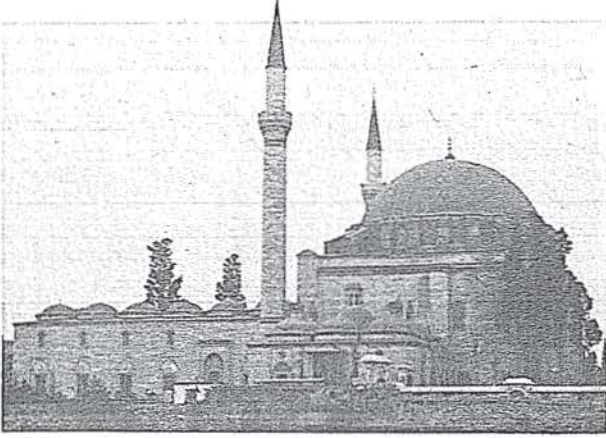
Resim 4 - İstanbul Piyale Paşa Camii

birçok Bizans kilisesinin formel cephe anlayışını belirlemiştir. Bu arada pandantif-kubbe bağlantısı ile 'yelken kubbe' adını alan bir başka baldaken şeklini yine bir Bizans kilisesinde, Aya Eirene'de gördüğümüzü hatırlamalıyız.

Tarih sahnesinde görüldüğü dönemlerden beri adım adım merkezi bir kubbenin başarılı bir strüktüre oturmasını amaçlayan Osmanlı mimarisi ise bu formun taşınan ve taşıyıcı açısından sağlayacağı boyutları önceden sezmiş olmalıdır. Bir XIV. yüzyıl örneği olan Bilecek Orhan Camii'nde, örtünün oturduğu dört köşe duvarı ve iç mekânda oluşan kemerlerin perde duvarı, baldaken formunun Osmanlı mimarisindeki ilk arkaik görünüşünü yaratır. Askı kemerli kare strüktürü, evrenselleştireceği mimariyi yaratmak adına diğer şemalara da taşımaktan çekinmeyen Osmanlı sanatı, Bursa Ulu Camii'nde geleneksel çok üniteli mekân tasarımına baldaken formu bir yapı modülü olarak yerleştirmiş ve bunu cephelerde özellikle belirtmiştir. Aynı anlayışın formel bir gösteri halinde cephe karakteri yaratmasını ise, klasik devrin Piyale Paşa örneğinde bir baldakenler kompozisyonu olarak göreceğiz⁽⁴⁾. (Resim 4) Saf bir dört askı kemerli strüktür fôstermede de Rum Mehmet Paşa Camii'nin ana kubbesinin oturduğu tambur ve askı kemerleri Bizans esprisinde kullanılmıştır. (Resim 5) Çok abartılı bir biçimde askı kemerlerini belirtmek ve bunun üzerine aynı etkiyi dağıtmayan alçak, dairesel kasnaklı bir kubbe yapmak, sonradan Edirnekapı Mihrimah Camii'nde daha da anıtsallaşmış konstrüktifleşecek bir baldakene dönüşecektir. Mimarimiz bu örnekten sonra, Sinan'ın ortaya çıkışına kadar askı kemerli

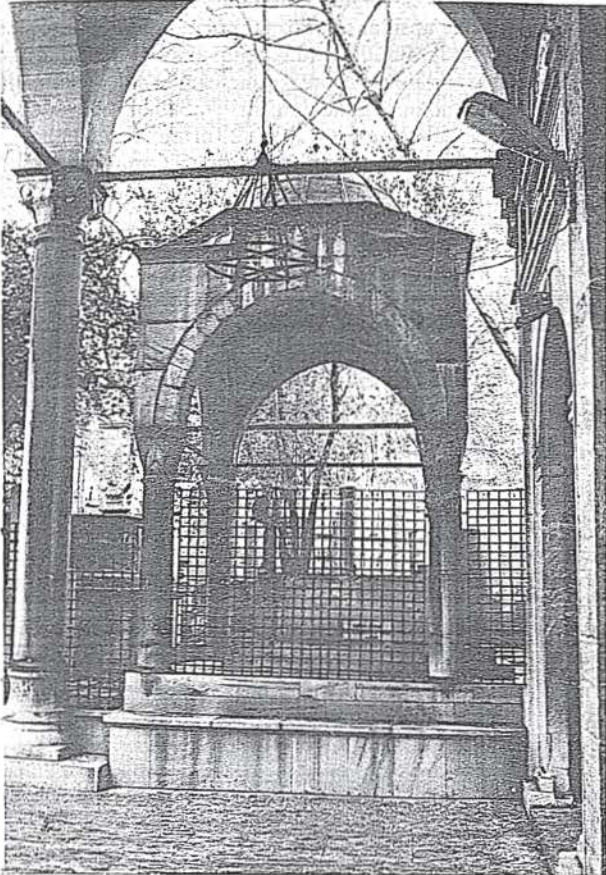
kubbe sütrüktürünü içmekânda anıtsal bir ifadeyle kullanmasına rağmen, bunu cephelere yansıtmamıştır. Aynı formu sürdüren Edirne Beyazıt, İstanbul Yavuz Selim camilerinde (Resim 6) kubbenin askı kemerlerine oturduğu destek şeması dıştan ağır ve bu strüktürün belirtilemediği bir altblok-örtü kopukluğu ile gerçekleştirilmiş, cephelerde kubbeli kübik blok geometrisi, baldakenin dinamik eğrisel hareketine tercih edilmiştir. Sinan'ndan önce genellikle böylesine arkaik ve cephelerde akılcı bir şekilde yansımayan ve Osmanlı mimarisinin en esash strüktürel formlarından biri olan dört askı kemerine oturan kubbeli yapılar, Sinan'ın elinde ilk kez eğrisel bir dinamizmin ve şaşırtıcı bir göğe yükseliş etkisinin aracı olarak ortaya çıkacaklardır.

Lüleburgaz Sököllü Camii'nde Sinan, ana hacmin kübik yapısını masif duvar sistemiyle ortaya çıkarırken, örtü sistemine bağlantıyı askı kemerlerinin eğrisel konturlarından çok, klasik üslubun basamaklarıyla vurgulamıştır. Eser, baldaken konstrüksiyonunun cephelere cesaretle yansımadığı arkaik görünüşü verirken, duvarlardan kopmamış bu cephelerin tek biçimci yönü, kemer kademeleri olmaktadır⁽⁵⁾. Sinan çağının baldaken formunun diğer bir örneğini, açık türbelerde buluyoruz. Defterdar, Bulak ve Lala Mustafa Paşa türbelerinde, formun konstrüksiyon halinde uygulanmasıyla karşılaşılır. (Resim 7) Edirnekapı Mihrimah Camii'nde kubbenin oturduğu kare blok her detayın üzerinde yapının dış cephe özelliğini veren en önemli faktördür. (Resim 8) Bu kare hacmin örtüye göre yükselişinin çok fazla oluşu ve birden örtüye geçişi esere çok hızlı bir yükseliş etkisi katarken, çok



Resim 6 - İstanbul Yavuz Selim Camii

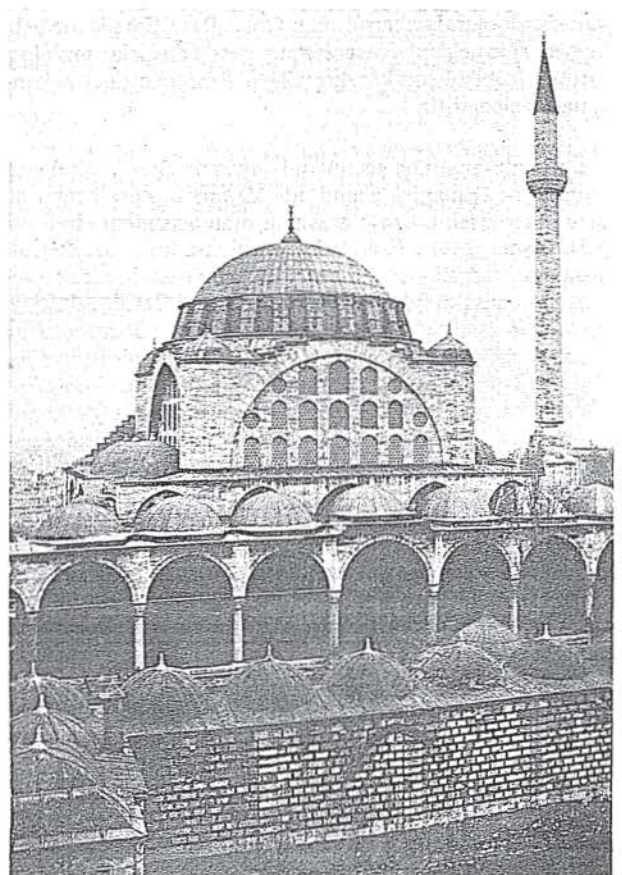
parçalı ve yatay-dikey dengesine sahip olan klasik cephelerden de ayırır. Eserde kubbeye bağlı detay hareketinden çok, her şeyin kubbeyle kilitlendiği dış konturların ve askı kemerlerinin bölünmez, dinamik ve dışa yönelik eğrisel bir hareket karakteri vardır. Pencere düzenlerinin sadece duvarların oluşması açısından konstrüksiyona bağlı olduğu gözlemlenir. Detaylar arasındaki bu bölünmez ve dinamik karşı koyma klasik üslubun ritmik ve detayları zorlamayan dinamiğine karşı bir anlayışı, dolgu sisteminden konstrüksiyona doğru gelişen ve oradan tekrar geriye dönen bir cephedynamizmi yaratıyor. Böylesine bir cephedynamizminin, yapının mekân mantığından gelişmesine rağmen, onun geleneksel şartlarından tamamen soyut bir cephedynamizmini koyduğu, yani Barok sanatta olduğu gibi cephedynamizminin eser-



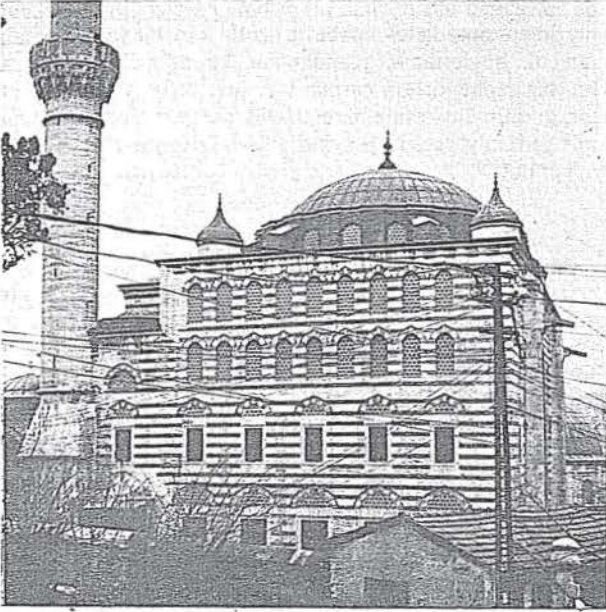
Resim 7 - İstanbul Eyüp Lala Mustafa Paşa Türbesi

de en önemli unsur olma prensibine paralel gittiği farkedilir. Sinan, burada tek kubbeyle örtülü kare bir yapı yapmaktan çok, böylesine bir plandan güçlü kontur dinamiğine sahip bir cephedynamizmi, çarpıcı bir eğriselliğin gücünü yaratmış gibidir. Böylesine bir eğrisellik anlayışı, çok hızlı dinamik gelişimiyle geleneğe aykırı, kübik form yaratmasıyla ona uygundur⁽⁶⁾.

Sinan'ın son yıllarında yüzeylerin geleneksel şemalardan farklı, tek düzleme yönelik şekilde ve daha büyük bir dikkatle düzenlenmesine doğru güçlü bir eğilimin ortaya çıktığı görülmektedir⁽⁷⁾. Azapkapı Sokollu, Mesihpaşa camileri gibi örneklerde ortaya çıkan bu durum, "Akılcı olmaktan çok, mistik ve duygusal bir dayranış belki şüpheli bir ruh hali, Osmanlı mimarisinde yeni bir yönlendirme yaratmıştır. Cephelerde tüme varan ortak özelliklerden çok, ayrıntıların, parçaların ve farklı biçimlerin vurgulanması dikkati çeker. Ani geçişler, zamanlamada tutarsızlık görülür. Yüzey dokusu oluşturmaları ön plana alınır. Bu dönem yapılarında cephelerin örtüye kadar tek bir düzlem oluşturması ve örtünün daha içe çekilmesi, cephelerin aniden saçak silmeleriyle bitmesine yol açar. Cepheler iç mekânın dışa vuran yüzü olmaktan çok, kendi başlarına dış çevre ile ilişki kurarlar"⁽⁸⁾. "Bu, batı mimarisinde Michelangelo'nun Capitol meydanına maniyerist bir uygulama ile getirdiği anlayışa yakındır."⁽⁹⁾ Bu değişimi ve optik şaşırtmayı Osmanlı camii cephelerinde en iyi şekilde veren form, baldaken olmuştur. Yeni görüşlerin ışığında düzenlenen Zal Mahmut Paşa Camii'nde, baldaken sistem iç mekânda gizlenmiş, yan nef duvarları örtü sistemine kadar bir yüzey halinde yükseltilerek burada da alt blokun örtüyü ezici bir şekilde yüksek



Resim 8 - Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii



Resim 9 - İstanbul Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii

yapılması sağlanmıştır. (Resim 9) Cephe beş katlı pencere sistemiyle, son cemaat yerine doğru kademelenmesi ve örtü-altyapı birleşmeşiinin çelişkisiyle, hızlı bir form değişmesine yer vermekte, bu zıtlık Barok'taki şaşkırtıcı ifade algılamasına paralel olmaktadır. Osmanlı mimarisinin en önemli motifi olan örtü sistemini estetik açıdan böylesine ikinci plana itiş, yüzeysel ve mimariden ayrı düşünülebilecek bir hacim cepheçiliğini gösterir⁽¹⁰⁾. XVII. yüzyılda tek anıtsal baldaken örnek olarak çıkan Elmalı Ömer Paşa Camii'nde askı kemerleri içmekânda vurgulanmış, perde duvarlarının oluşturduğu kübik karakteri ile bu formun cephelere yansımaları önlenmiştir.

Osmanlı sanatında gerçek anlamıyla ilk Barok etkili eser olan Nûr-ı Osmaniye Camii'nde altyapının kare hacmi ile örtünün yüksek kasnağı arasında oran açısından ciddi bir hesaplaşma vardır. (Resim 10) Altblok kübik karakterini, artık çok belirginleşen askı kemerleri kornişlerinin eğrisel esprisiyle yumuşatmaya başlamıştır. Eserdeki Barok çelişki ve dinamizm bu iki faktörün içiçe geçmesiyle doğmaktadır. Kubbe ve altyapı oran bütünlüğüyle daha sıkı bir ilişki içindedir. Bu durum ayrıca köşe payelerinin üzerindeki köşe kulelerine Barok bir eğimle bağlanan payandalarla da vurgulanmıştır. Bu payandaların altyapıyla olan bağlantısı dış konturlamada esere sürekliliği bir eğim, dolayısıyla ovalik katmaktadır⁽¹¹⁾. askı kemerlerini belirleyen korniş hatları çok aşağıdan başlatılarak eserde asıl vurgulanmak istenen şeyin dinamik eğrisel hatlar olması sağlanmıştır. Kornişin strüktüre bağlanmasında da bir aşırılık yapılmış, Avrupa Barok ve Rokoko'sunun kullandığı ani eğimlerin bir görünüşü olan "C" kıvrımları yerleştirilmiştir⁽¹²⁾. Bu kıvrım detayı, cephenin ana eğrisini psikolojik bir güvensizlikle payelere bağlamaktadır. Hacmi zorlayan bu yenilikler, eseri elbette Türk Barok üslubunun en kuvvetli mimari örneği olarak karşımıza çıkarır⁽¹³⁾. Kubbe kasnağı ve küresindeki oran yükseltmeleri de Batı kaynaklıdır ki, bu özelliklerin daha XVII. yüzyılda Yeni Camii'de başladığını söyleyebiliriz⁽¹⁴⁾. Yanlardaki içe açık galerilerin yataylığı da bu dalgalı kontur sistemine uydurulmuş, saçağı ve örtüsü çeşitli kademelerle geliştirilerek sert bir hacmin göze batması engellenmiştir. Bu galerinin pencere ve sütun dizisi ise içmekândan tamamen ko-



Resim 10 - İstanbul Nûr-ı Osmaniye Camii

puk, plastik çok parçalı, ritmik bir Barok cephe karakterindedir. Mihrap çıkıntısı ve avlunun, dikine formdaki Barok ovalleşmeyi sürdürmeleri ise eserde bilinçli bir Baroklaştırma olduğunun en açık ifadesidir. Sultanın, yapı için tümüyle uygulanmasa bile, Avrupa'dan planlar getirtmesi bu bilincin belgeleridir⁽¹⁵⁾. Buna rağmen, Osmanlı geleneksel mimari anlayışı eserdeki Baroklaşmayı dengeli ve mimarimizin akışını engellemeyecek şekilde kullanmış, külliye duvarları⁽¹⁶⁾ iç avlu planı ve apsidal mihrap gibi planda ikinci derecede kalan yüzeylerde, Batıdan olduğu gibi alarak kullanmaktan çekinmediği sınırlanamaz oval formu, caminin ana mekânında planlama açısından uygulamamıştır⁽¹⁷⁾. Sanatçı, burada seçimini klasik kubbeyle örtülü kübik formu tekrar kullanarak yapmış, fakat bu seçimde Mihrimah Camii'nin hacim ve strüktür dinamiğinin Baroklaştırmaya uygunluğunu da görmüş olmalıdır⁽¹⁸⁾. Eserin bundan sonraki yenilikçi ve çağdaş görünüşle yapılmış cami örneklerine bir örnek olma özelliği buradan ileri gelir. Nûr-ı Osmaniye Camii, klasik dönemin biçimci ve kendi görüşlerine uygun ön örneğini Mihrimah Camii'nden alırken, kendisi de Balyan ekolünün yaptığı camilere kadar giden bir Baroklaşmanın belirleyicisi olmuştur. Form olarak yanbaşındaki bu ilk eserden etkilenen türbe, cami ile aynı cephe özelliğine sahiptir⁽¹⁹⁾.

Nûr-ı Osmaniye'de formu sarsan, ona güvensiz bir denge veren Barok anlayış, Ayazma örneğinde geleneksel mimarimizin kübik yapısına yenilmek durumundadır⁽²⁰⁾. (Resim 11) Cephedeki plastr, korniş, âlem gibi plastik unsurların gölge vermeyecek kadar yüzeysel oluşu, bilinçli bir sivri kemerli pencere kullanımına dönüş, ana kemer kavsinin s adede tektonik olarak belirtilmesi ve bunu kademelerle sınırlayış gibi geleneğe bağlı çözümlerinin yanı sıra kornişlerle sağlanan yatay katlama ve hacmin köşeli bir şekilde vurgulanması da eseri yapan mimarın, Nuf-ı Osmaniye'de formu özgünce yumuşatmaya başlayan Barok prensiplerden, geleneksellik adına çekindiğini ve ithal edilen Batı etkilerini, artık kaybolma yoluna girmiş⁽²¹⁾ klasik mimari anlayışına rağmen ikinci plana ittiğini gösterir. Ayrıca ana kemer kavislerinin, formu etkileyecek ölçüde aşağıdan başlatılması yoluna gidilmemiş ve kavisler dinamik görünüşlerini kaybederek yüzeyselleşmişlerdir. Bu dinamik yokluğunun Rokoko çizgi esprisine yatkın olduğu açıktır⁽²²⁾. Ayrıca artık



eserde klasik dönemdeki gibi güvenli ve kübik bir form algılamasının bulunmadığı ve bunun çağ yaşantısıyla ilgili olduğu görülmektedir.

Anadolu'da bu tip yapıların çağdaş görüntüleri Beylikler ve Klasik dönem mimarisinin kalıpları içinde daha kitlesel bir cephe anlayışını ortaya koyarken dinamik eğrisel askı kemerleri ve yükseldikçe hafifleyip parçalanmış cephe bölümleri yine de bu devrin sanat anlayışını gösterirler⁽²³⁾. 1779'da yapılan Gülşehir Karavezir Camii'nde bir yataylaşma ve klasik anlayışın geometrikliliği belli olmakla birlikte, katların yükseldikçe daha küçük parçalara dönüşmesi ve konstrüksiyonun kornişlerle belirtilen bu katlamalarla hafifletilmesi, cepheye düşey bir hareket kazandırır. Strüktürel olmayan bu detay fazlalığı, formu oluşturan her bölümün eserdeki kitleselliği bozacak şekilde gösterilmesine neden olmuştur ki, bu anlayış çağın yenilikçi görüşlerine uygundur. 1796'da yapılan Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Camii'nde ise kübik altyapı ile örtü daireselliği arasındaki çelişki daha da bellidir. Cepheye eğrisel konstrüksiyonun ve dolgu duvarlarının pencere düzenleri, baldaken formunun çok dengeli ve sade görünüşlerinden biriyle karşılaşıldığını gösterir. Burada zarif detay dalgalanması ve hafif yükselme etkisinde şekillenen yenilikçi ilkeler, hacmin geleneksel yapısıyla bağdaştırılmıştır. Son cemaat yeri önündeki baldaken çıkıntı ise Nûr-ı Osmaniye'de anıtsallaşan çağın bu ana formunu Üsküdar Selimiye Camii'nde olduğu gibi minyatür bir model halinde sembolleştirmektedir.

İstanbul Şah Sultan Türbesi'nde baldaken formunun eserinin konstrüksiyonunu eğrisel hatlarıyla çizerken, bu eğrisellik dışbükey duvarlarla da vurgulanmış, pencereler de aynı geometrik - soyut form anlayışına paralel olarak hem alt, hem de üstten kavislerle konturlanmışlardır. (Resim 12) Devrine uygun olarak korniş ve detay konturları abartılarak eserin formunun dışa yönelik bir hareket içinde olduğu belirtilmiştir. Eserde böylece dizginlenmiş ve psikolojik açıdan dengeyi sağlayacak bir geometri yerine, her an değişen, sınır tanımayan, dalgalı ve dışa yönelik bir hacim anlayışı Barok etkilerinin Osmanlı mimarisindeki en canlı örneklerinden birini

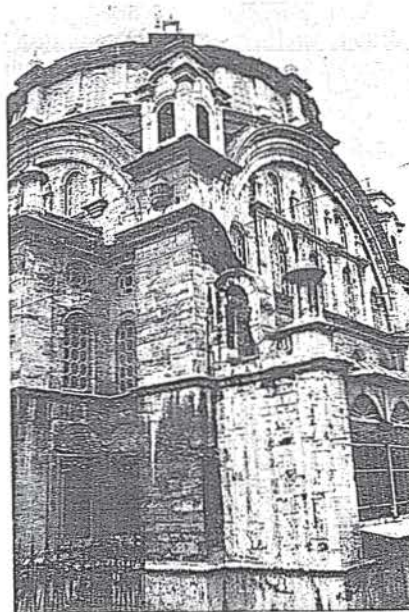
vermiştir⁽²⁴⁾. Ampir üslubunun kontur devamlılığıyla da beraber gelişen bu ritmik düzenleme, külliye cephesinde, diğer uçtaki sebil kavsiyle sürdürülmüştür⁽²⁵⁾

Üsküdar Selimiye Camii'nde, Ayazma'daki yüzeysel, kübik ve hacimsel değerlerin yerini Nûr-ı Osmaniye'deki gibi yapıyı kaplayan bir plastikleşme almıştır. (Resim 13) Yan galeriler, eserin dikine oval gelişim etkisini bozmayacak ölçüde alçak tutulmuşlar ve ritmik yayvan kemerlerle çevre bağlantısı kurmuşlardır. Orantılı tekbir korniş hattından sonra kübik form eğrisel askı kemerleriyle ovalleşmekte ve bu ovallik kubbe katlarında daha da kuvvetlenmektedir. Ana kemer kavsi Nûr-ı Osmaniye'deki gibi birkaç korniş hattıyla abartılmış ve artık yuvarlak tipte de yapılarak Türk mimarisinin en önemli kemer tipinden de vazgeçilmiştir. Ana duvarlarda, askı kemerine bitişik pencereler kemer kavsinin şekline göre asimetrik konturlanmışlardır. Zorunlu olunmadığı halde böylesine bir optik yanılsama isteği, eserdeki Baroklaştırmanın Avrupa örneklerinden bilinçli olarak esinlenilip yapıldığını göstermektedir. Örtü sistemindeyse, zeminde gelişen bu kübik Barok şekillenme, en mantıklı çözüme ulaşmakta, Nûr-ı Osmaniye'de bile geleneksel kalan köşe kuleleri burada dış cephe dalgalanmasına uymaktadır. Yayvan kemerli, plastik ve çok parçalı görünüşleriyle kuleler, coşkun ve nefes alan bir çizgi ritmini sürdürürler. Bu formlarıyla kuleler, Balyan ekolünün kullanacağı aynı detaylara fikir vermiş olabilirler. Tüm plastik unsurlar eserde konstrüksiyonun belirliliği ilkesini de gizlemekte ve ona Barok bir kılıf giydirmektedir. Bu noktada eserin özgün bir uygulama olarak, geleneğini kırmaya çalışan Osmanlı mimarisine katkısı anlaşılabilir. Bu cephe, Batılı bir cephe ressamının elinden çıkmışçasına, konstrüksiyonu ikinci plana itip, plastik ve formal olanı öne çıkaran bir cephe anlayışının ürünüdür⁽²⁶⁾. Son cemaat yerinin anıtsal ve başka işlevleri de kapsayacak ölçüde genişletilmesi çağın doğaya yönelik mekân anlayışına bir örnektir. Selimiye Camii, ülkemizde bazı yapılarda Baroklaşmanın sadece dekorasyonda kalmadığını, geleneksel formu da sarstığını göstermektedir, Şah Sultan Türbesi'nde olduğu gibi.

Düşeylik etkisinin forma hâkim olduğu Nusretiye Camii'nde⁽²⁷⁾ ana hacmin çarpıcı etkisini bozmayan bir dış galeri, sade yuvarlak kemer formlarıyla Ampir stile, fakat ör-



Resim 11 - Üsküdar Ayazma Camii



Resim 12 - Eyüp Şah Sultan Türbesi



Resim 13 - Üsküdar Selimiye Camii



Resim 14 - İstanbul Nusretiye Camii



Resim 15 - İstanbul Küçük Mecidiye Camii



Resim 16 - İstanbul Dolmabahçe Camii

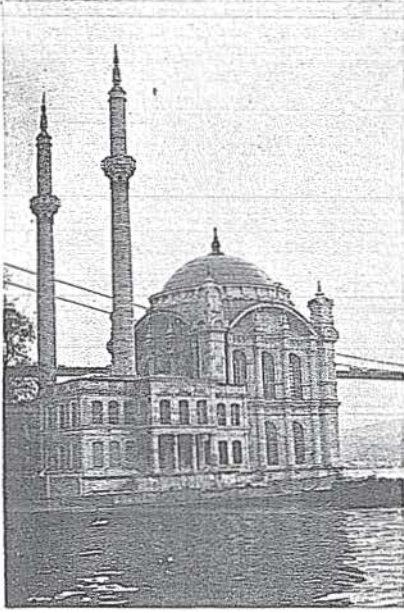
tüleriyle Rokoko hayal gücüne uygundur (Resim 14) Şah Sultan'dan itibaren, baldaken formundaki kontur Baroklaşmanın artık forma hâkim olacak şekilde süreklilik kazandığı görülür. Çadır Köşkü ve İzmir Kestanepazarı Camii hacimlerinde olduğu gibi⁽²⁸⁾

Balyan ekolünden önce baldaken formunun Barok yorumunda ana hacmin kübik yapısının sade bırakıldığı, eserdeki Baroklaştırmanın daha çok bu formun kübikliğini yoksarcasına, aşağılardan başlayan ve kornişlerle belirginleştirilmiş askı kemerlerinin eğrisel dinamiği ile sağlandığı, kubbe kasnaklarının batıda olduğu gibi yükseldiği görülür. Oysa Balyan yapılarında Barok düşeylik vurgulaması konstrüksiyonun yanısıra cephedeki geniş, uzun pencerelerle sağlanmış, örtü-hacim ilişkisi oran açısından hacmin ön plana çıktığı bir Rönesans sonrası Maniyerist biçimcilikle yaratılmıştır. Altyapının bu plastik hareketine örtü sisteminin geometrik yapısını bağlamak için alçak oranlamalı ve kasnaksız, pandantiflerle kubbe kavsinin bütünleştiği bir görünüş tercih edilmiştir. Balyanların bu alanda ilk denemelerinden olan Küçük Mecidiye Camii'nde duvar kitlelerinin pencereli alanlarla dengesi ve duvarların plastr hareketleriyle canlandırılmaları görülür⁽²⁹⁾ (Resim 15). Plastik bir kavis yapan askı kemeri ile pandantif-kubbe bağlantısı, Dolmabahçe Camii'nde olduğu gibi kasnağın bir friz haline getirilmesiyle sağlanmış ve formun dairesel dinamizmi örtüde kuvvetle hissettirilmiştir. Osmanlı sanatı adına eserdeki yenilikçi cephe hareketi Maniyerist anlamdaki plastr kademeleri ve kornişlerle yaratılmış, mimari Baroklaşma bilinçli bir Rönesans sonrası sanat seçmeciliğine dönüştürülmüştür. Bu durum, yüzyılın seçmeci sanat anlayışıyla açıklanabilir. Baldaken formunun oran açısından dengeli örneklerinden biri olan Dolmabahçe Camii'nde hacim ve yükseliş faktörleri başarılı bir şekilde kaynaştırılmıştır. (Resim 16) Çok parçalılığın ve hayal gücünün ağırlık kulelerinde coştığı eserin ana hacmini belirleyen cephe kavisleri net görünüşleriyle Baroktan çok Rönesans esprisine yakındır. Endüstri devriminin demir konstrüksiyonlarını çağrıştıran ana pencereler, imçekâm mimari geleneklerimizin alıştığı ışık değerlerinden ayrırmaktadır. Ayrıca kubbe-hacim bütünlüğü, bir yelken kubbe görüntüsü yaratır. Örtü sistemi ve cephedeki bu yeniliklerle bir-

likte altyapının kübik, kitlesel değeri geç bir örnek olması na rağmen eserin gelenekten kopmadığını gösterir.

Askı kemerli strüktür formunun Osmanlı sanatında üslup belirleyen örnekleri şunlardır: Klasik gelenek içinde Mihrimah, ilk Barok etkili yapı olarak Nûr-ı Osmaniye, Barok görüşlerin planı da etkilediği Şah Sultan Türbesi ve Ortaköy Camii. Bu son örnek, Balyanların diğer camilerinde olduğu gibi ana hacmin tüm ölçüye hâkim olduğu ve örtü yuvarlaşmasının ikinci planda bırakıldığı bir görünüşe sahiptir. (Resim 17) Cephelerde yer alan ve ionik sütunlarla ayrılan içbükey bölümlenmeler, mimarimizde daha çok formda ve örtüde aranan Baroklaşmayı, plana da aksettiren kare planı her yüzeyde dalgalandırmıştır. Eserin diğer bir batılı cephe özelliği de, net olarak görülen cephe detaylarının hacimden kopacak kadar heykelleşmesidir⁽³⁰⁾. Bu cephenin içbükey forma uygun pencereleri ise içmekânın rokoko enteriyörleri gibi neşeli ve aydınlık olmasını sağlar. Cephelerin bu görüntüsü Venedik ve Dalmaçya'da Rönesansan itibaren yapılan kilise cepheleriyle paralellik içindedir. 1863'te yapılan Kâğıthane Camii dış cephelerinde yenilik arayışlarıyla Ortaköy örneğine benzer. Balyan ekolünün diğer bir yapısı olarak görünen Üsküdar Cevri Kalfa Camii ile Altunizade Camii bu arada hatırlanmalıdır. 1889'da gerçekleştirilen Cihangir Camii'nde, ana yüzey ve formları oluşturulan konturlar net, kesin olmalarıyla yine Rönesans dengesine daha yakındır. (Resim 18) Sanatçılar, askı kemerlerinin kuşattığı dolgu duvarlarını, batıda bile az görülebilecek bir uygulama ile yelpaze gibi pencerelerle açarak bu formun biçimci bir görünüşüne ulaşmıştır.

Karma bir Neo-klasik anlayışla yapılan Aksaray Pertevniyal Camii'nde bilinen askı kemerleri içeri alınmış, kubbe konstrüksiyonu köşe payeleriyle dıştan belirtilebilmiştir. (Resim 19) Cephe fazla düşey, tekyönlü ve eklektik süslemesiyle kararsızdır. Yenilik adına söylenecek tek şey, ana hacmin düşey hareketinin, Batı anlamında yükseltilmiş ve soyutlanmış kasnaklı örtüde sürdürülmesidir. 1870'ten sonra şimdiki görünümünü alan Kasımpaşa Camii Kebir cephelerinde formun dinamik yapısını, kemer sivrilikleri, pencere şekillerinde görülen acıip üçgenleşmeler ve alınlıklar yok etmek-



Resim 17 - İstanbul Ortaköy Camii



Resim 18 - İstanbul Cihangir Camii



Resim 19 - Aksaray Valide Camii

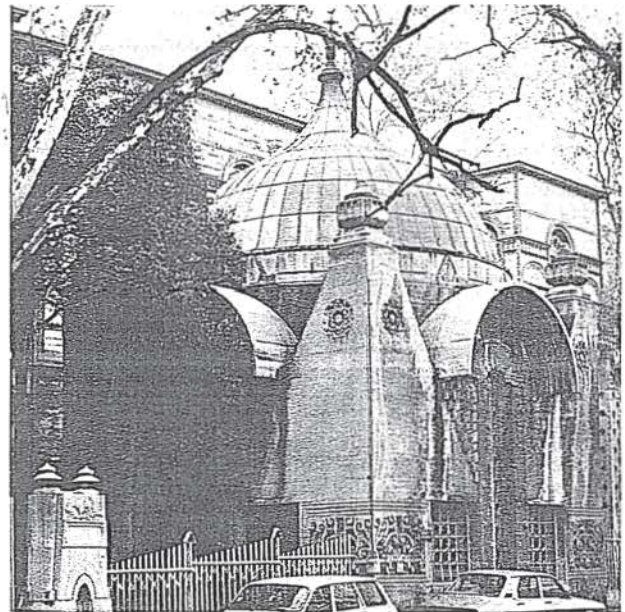
tedir. (Resim 20) Raimondo d'Aronco tarafından tasarlanan Şeyh Zafir Türbesi, sözkonusu formun çağdaş Art-Nouveau süslemesiyle birlikte ele alındığı soyut bir yorumdur. (Resim 21) Mimar burada formun son olanaklarını kullanarak özgün bir biçim yaratmıştır. Geleneksellik bu yapıda pandantifsiz ve silindirik kaideli örtü görünüşüyle Mimar Kemaleddin'in seçmeciliğine uygundur. Nûr-ı Osmaniye'de Baroklaşan geleneksel form, burada modern mimari çizgileri içine alınmaya çalışılmıştır. Mimar Kemaleddin'in neo-klasik estetikle gerçekleştirdiği Bostancı Camii ve Vedat'ın Sirkeci Postanesi cephelerinde baldaken formu biçimsel bir endişeyle kullanılmıştır. Bu form, günümüzde Levent-Âfet Yola ve Söğütli camileri örneklerinde olduğu gibi, klasik cephe esprisine hiçbir yenilik getirilmeden uygulanmaktadır.

“Batı mimarisinde cephe tasarımı özellikle Rönesansla birlikte görsel ve sembolik değerlerin yoğun anlatımının bir aracı olmuştur. Cepheler Ortaçağdan beri gelişen şehircilik anlayışının etkilediği bir dış mekân yüzü olarak tasarlandıkları gibi, ayrıca tüm öğleriyle zamanın estetik ve felsefi yorumlarına anlatım getiren plastik olgular olarak kullanılmışlardır. Böylece bir cephede kullanılabilecek strüktürel ve dekoratif tüm öğeler bilinçli olarak bir görsel sembol niteliği

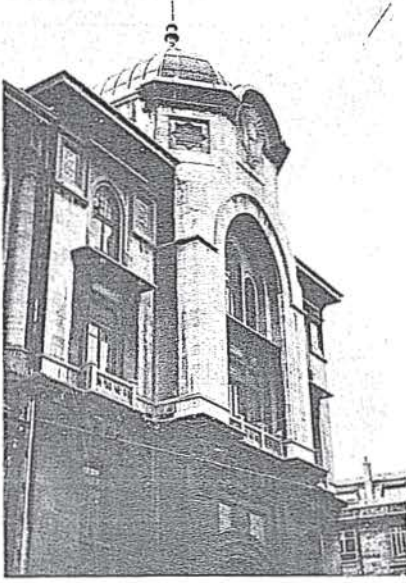
kazanmışlardır.”⁽³¹⁾ Bu görüşler doğrultusunda daha erken Rönesans devrinden beri cephelerin içmekânın dışında düşünülmesi başlamış ve cephe, kendini oluşturan her türlü mimari ve plastik detayın serbestçe kendi kişiliğini ortaya koyduğu formel bir anlayışa yönelmiştir. St. Pietro Katedrali'nin sadece oranlarıyla değil, fakat yüksek kasmağı ve sivri kubbesiyle yükselen orta bölümünün eserde ne kadar kendi başına kalan bir form oluşturduğu bellidir. Kubbeyle örtülü hacimlerin batı Barok'unda sonsuz ve çok çeşitli çözümleri olmakla birlikte, askı kemerlerine oturan örtülere sahip tek hacimli mekânların da gelişimi aynı güçte olmuştur⁽³²⁾. Yalnız, batıda, doğuda ve Osmanlı sanatında olduğu gibi dış cephelere de aksetmiş belirgin bir baldaken formu görmüyoruz. Guarini'nin XVII. yüzyıl sonlarında yaptığı, Turin St. Sindone şapelinin zeminden itibaren örtüye bağlı hızlı ve kademeli yükselişi, Borromini'nin St. İvo Kilisesi'nin anıt-



Resim 20 - Kasımpaşa Cami-i Kebir



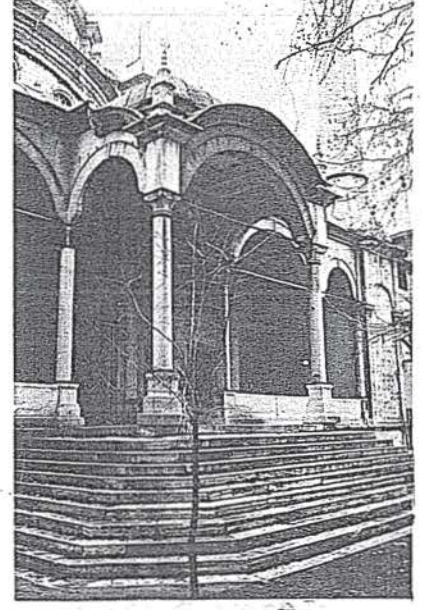
Resim 21 - İstanbul Beşiktaş Şeyh Zafir Türbesi



Resim 22 - Sirkeci Büyük Postane



Resim 23 - Venedik St. Salute Kilisesi



Resim 24 - İstanbul - Üsküdar Salimiye Camii son cemaat yeri

sal bir dalgalanmayla beliren ana bölümü, J.H. Monsart'ın inşa ettiği Paris, Invalides Kilisesi'nin yatay altyapıya rağmen çok yüksek kasnak ve sivri kubbeli görünen hacmi, Barok düşüncenin mistik ve sınırsız yükselişini sadece planda değil, formda da ovalleştiren örneklerdir. (Resim 23) Oval formun bu tip yapılarda ortaya çıkarılmasının paralellerini söz konusu eserlerin yapımından ancak yarım yüzyıl sonra Osmanlı sanatına giren Baroklaşmanın ülkemizdeki örneklerinde, Türk sanatında evvelden beri bilinen baldaken formuna uygulanmış olarak görüyoruz.

Formu başkalaştıran bu ovalleşmenin dışında, yapılarda Avrupa Barok ve Rokoko üsluplarının plastik dalgalanması ve mimariyi mistik belirsizlikte bırakacak bir detay sonsuzlaşması görülmediği gibi⁽³³⁾, böylesine batıya bağlı ve kendi geleneğini dışlayacak bir tavra izin de verilmezdi, verilmemiştir de⁽³⁴⁾... Osmanlı sanatında Avrupa'dan özellikle getirilen kilise planlarının hareketinden çok, bu plan ve görünüşlerin sanatımızın kübik ve küresel kitleselliğine uygun yönlere yaşama alanı bulmuş olmalıdır. Bu dönemde Barok form anlayışına uygun geleneksel altı ve sekiz payeli merke-

zi-plan görünüşleri olmasına rağmen, bu formların Barok eğilimler için pek kullanılmaması, söz konusu formlarla sağlanacak Baroklaşmanın bu yapıları batı mantığıyla geliştirilmiş formlara benzeteceğinden duyulan kuşku olmalıdır⁽³⁵⁾. Yoksa Nûr-ı Osmaniye'de avlu ve külliye dış duvarlarını bazı eğrisel konturlarla planlayabilecek bir Simeon Kalfa'nın⁽³⁶⁾ neden ana mekânı da aynı dalgalı hareketle tasarlamadığını anlayamayız. Osmanlı mimarisinde yerleştiği zaman ve coğrafyanın birikimlerini merkezi mekân yaratmak için oluşturduğu sentez³⁷ geçerliliğini yitirse bile, kolayca kendisine yabancı bir sanatsal oluşumun görüşlerine bırakacak zayıflıkta değildir. Böyle olduğu içindir ki batıdan ithal ettiği, kubbe yerine, kubbeyi taşıyan ya da oluşturan cephe detaylarının dış görünüşe hakim olması, dikine ovalleşme ve zeminden itibaren ritmik detaylandırmanın gözardı edilerek dinamik strüktür eğrilerinin formel ve artistik bir görüşle geliştirilmesi gibi mimari prensipleriyle uyuşmayan eğilimlerin karşılığını, yine kendi sanatında Mihrimah Camii ile klasik olarak biçimlendirdiği baldaken formunda bulmuştur⁽³⁸⁾

NOTLAR

- (1) Kuban, D., Osmanlı Mimarisinde İçmeğin Teşekkülü, İstanbul 1958, s.26
- (2) Eyice, S., Karadağ ve Karaman Çevresi, İstanbul 1971, s. 195
- (3) Kuban, D., Aynı Eser, s. 26
- (4) Erzeğ, J. Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri, Ankara 1981, s. 18
- (5) Sözen, M., Osmanlı Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul, 1975, s. 178-183.
- (6) Erzen, J., Aynı Eser, s. 67, Kuban D., Aynı Eser, s. 44,
- (7) Erzen, J., Aynı Eser, s. 3
- (8) Erzen, J. Aynı Eser, s. 51-52
- (9) Erzen, J. Aynı Eser, s. 57
- (10) Sözen, M., Aynı Eser, s. 203
- (11) Kuban Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İstanbul 1954 s. 28. "Eğri hat düz hattın yerini almıştır. Görünüşü konstrüksiyona tercih eden bir zihniyet var olmuştur. Arel, A., Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İstanbul 1975, s. 60. Biçimsel planda kalan bu uygulamalar, yapının okunaklılığını giderir, bir bakışta kavranmasını önler... Dış biçimlenişte cami kütesinin radikal, geometrik kesinliğini yok eden bu buluşlardan başka avlu-

- nun dairesel duvarı korniş ve silme istiflenmesinin plastik oluşumu yapıya her açıdan değişen bir görüntü verir."
- (12) Arel, A. Aynı Eser, s. 61. "Yüksek kabartma modenotür, abartılmış yapısal biçimler, eklem yerlerindeki düğümlenmeler biraz soysuzlaşmış bir italyan Rokokosunun bu yapıdaki belirtileridir."
- (13) Kuban, D. Aynı eser, s. 135. "Kare bir plana yüksekçe bir tambur vasıtasıyla oturan kubbeleriyle bu devir camilerinin şakuli bir tesir uyandıracakları bellidir ve bu yükseliş vitesi Barok fikrine hakikaten uygundur. Şüphesiz, bu oluşlara Barok sıfatı vermek için kâfi değildir."
- (14) Kuban, D. Aynı Eser, s. 12. "Rokoko stilinin başlıca mimarlarından ziyade dekorasyon sahasında yenilik yapmış olan sanatçıların isimleri geçmektedir. Bunun da sebebi Rokokonun esas karakterinin mekân mimarisindeki bir değişiklik olmayıp dekorasyon alanındaki yaratmada oluşudur. Almanya'da çok kuvvetli olarak yerleşmiş barok zihniyeti, Rokokonun Almanya'da Fransızlara has sath dekorasyonu olmak vasfını kaybetmesine ve mekân mimarisinin bir faktörü haline gelmesine sebep olmuştur. Nitekim bizde de içmimaride kullanılan Rokoko motifleri dışmimaride geçmiştir."



- (15) Kuban, D. Türk - İslâm Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1982 s. 126. "Dalloway, padişahın Avrupa kiliselerinin planlarını getirttiğini, fakat ulemanın itirazı ile karşılaştığı için onlara benzer bir yapı yaptırmaktan vazgeçtiğini söylüyor. Fakat yapının üslup açısından 1732'de yapılmış Hekimoğlu Camii'nden bu kadar kesin bir ayrılış göstermesi Batı etkisinden padişahın vazgeçmediğini ortaya koymaktadır."
- (16) Arel, A., Aynı Eser, s. 60. "Camiin kendisini çevreleyen alana yayılma eğilimi başka özelliklerinde de saptanır: Doğu ve batı girişlerinin önündeki merdivenler, avluya yelpaze gibi açılır, mihrap, hünkar mahfeli, yapı kitlesiyle bütünleşmeyen çıkıntılar oluşturur."
- (17) Kuban D. Aynı Eser, s. 118. "Nûr-ı Osmaniye'de Barok niteliğinin tartışılabilir olduğunu belirtmek gerekir. Revaklı, çokgen planlı, bir avlu ve dört pandantife oturan bir kubbeyle örtülü büyük bir kare mekândan oluşan geleneksel bir organizmadır. Cami sathı bezemesel ayrıntılar dışında, Barok denebilecek mekânsal bir özellik taşımaz. Hayal gücü zengin mekân oyunları bizim bu dönem mimarimizde aranmalıdır."
- (18) Aslanapa O., Diez E., Türk Sanatı, İstanbul, 1955 S. 229. "Sultan yapıda işçilere nezaret eden Derviş Efendi'yi huzuruna çağırarak kendisinden kolonların üzerinde herhangi bir ağırlık verilmeyen geniş ve tek kubbeli bir cami planı hazırlamasını emretmiştir."
- (19) Arel, A. Aynı Eser, s. 61-62 Kuban'ın Nurullah Sultan'a, Eyi-ce'nin ise "III. Osman'ın annesi Şehsuvar Sultan'a attedikleri türbe."
- (20) Arel, A. s. 70 III. Mustafa devrinde cephe kompozisyonları genel olarak okunaklı, gerilimsiz ve hafiftir.
- (21) Arel, A. s. 13. "III. Mustafa devrinde Batılı devletlerin uyardığı güvensizlik, Osmanlı sistemini ilgilendiren bütün yenilik girişimlerine karşı bir tepkiye dönüşüyordu. Osmanlı mimarisinde Avrupa etkilerinin zayıflaması, Nûr-ı Osmaniye denemesinin yenilenmemesi, kamuoyundaki bu ters eğilimlere bağlanabilir."
- (22) Kuban, D. Aynı Eser, s. 116-117. "XVIII. yüzyılın sonlarından öteye ve XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'da, bazı Barok öğelerin aşırı stilizasyonundan oluşan, Barok'a göre çok yüzeysel yeni bir stilin ortaya çıktığını görüyoruz... Genel olarak Türkiye'deki bu yeni üslup eğilim ve karakter olarak daha çok Rokoko'ya yakındır. XVIII. yüzyıl Osmanlı mimarisi için Rokoko yerinde bir adlandırma olur."
- (23) Sözen, M. Aynı Eser, s. 296.
- (24) Arel, A. Aynı Eser, s. 87. "III. Selim devrinde, mimarlıkla dekorasyon arasındaki kararsızlık kalkmış gibidir. Geleneksel mimarinin formülleri yabancı üsluplardan devşirilen biçimlerle, o güne kadar olanın tersine, yanyana değil, fakat kaynaşmış olarak kullanılır. Genel tutum süslemeyi mimariye bağimli kılmaya yönelmiştir."
- (25) Kuban, D. Türk Barok ... s. 35 "Zira Barok her şeyden evvel klasik anlayışın geometrik hudutlarını yıkmış, bitimi olmayan bir mekân elde etmek gayretidir."
- (26) Arel, A. Aynı Eser, s. 83. "O güne kadar Batıyı kendi ülkelelerinde ve ikinci elden tanıyan Osmanlıların artık doğrudan ve yerinde gözlem yapabilmeleri için çabalar harcanmıştır."
- (27) Kuban, D. Aynı Eser, s. 35. "Bu devir camilerindeki yükseliş vetiresi en son noktasına ulaştırılmıştır. Süleymaniye ile İstanbul'da şahikasına varan, klasikteki zemine oturma, onu taçlandırma yerine zeminden sıyrılma, yükselme isteği son haddini bulmaktadır."
- (28) Kuban, D. Aynı Eser, s. 136, Sözen, M. s. 314
- (29) Kuban, D. "Türk-İslâm... s. 121. "Fransız Rokoko'sunun esin kaynağı olduğu motifler yanında Barok anlayış özelliği silme düzeninde kendini belli eder. Aynı anlayışın başka bir belirtisi, ikili - üçlü sütun ve plastrların tekrar hissini verecek şekilde kullanılmasıdır."
- (30) Sözen, M. Aynı Eser, s. 347 "İtalyan Barok'undan etkilenen yapı dekoratif öğeleri çok zengin olan bir cami örneğidir."
- (31) Erzen, J. Aynı Eser, s. 65
- (32) Kuban, D. Osmanlı Mimarisinde İçmekân Teşekkülü, İstanbul 1958, s. 81
- (33) Kuban, D. "Türk Barok..." s. 9
- (34) Arel, A. Aynı Eser, s. 48 "... yapının görünüşünü gerçekten değiştirmekten çok, o yapının başka türlü görünmesini sağlayan düzey ve perspektif oyunlarından yararlanılır."
- (35) Kuban, D. Aynı Eser, s. 35
- (36) Arel, A. Aynı Eser, s. 14 Mimar kadrolarındaki gayrimüslimlerle Osmanlı mimarisinin batılı üsluplara yönelişi arasında ilişkiler aramak yersizdir. Çünkü Batılılaşma, doğrudan binaları yaptıranları ilgilendiren bir sorundur. Kuban, D. "Türk-İslâm..." s. 127 "Yapının inşaat ve mimari yönden sorumlusu, bina kalfası olan Simeon'dur. Yapının gerek plan ve gerekse dekoratif ayrıntılar yönünden kendinden hemen önceki yapılardan çok ayrı bir üslupta olması, Simeon Kalfa'nın imparatorluk sınırları dışında bazı deneylere sahip olduğunu düşündürmektedir."
- "Buna rağmen dönemin batı ile ilişkilerinde şekillenen yansıması, Osmanlıların bu ilişkilerinde gayrimüslim unsurları gittikçe artan bir yoğunlukta kullanmasıyla da paralellik gösterir. Bu anlamda mimarideki Baroklaşmada ve değişimde geleneksel azınlık sanatlarının da rolünün olabileceği her zaman tartışılabilir. XVIII. yüzyıl yapılarında polikromik duvar malzemesine dönüş ve söz konusu camilerin baldaken formlarının bilinen Bizans kilise cepheleriyle olan benzerliği gözden kaçmıyor." Deniz Esemelli.
- (37) Kuban, D. "100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi", İstanbul 1973, s. 189. Osmanlı mimarisinin estetik açıdan, biçimsel olguya strüktürel ve işlevsel bir temelden varan ve Akdeniz bölgesinde tek kubbenin hakim olduğu içyapı geleneğini en ileri noktasına ulaştıran bir üslup olarak anıtsal yapı tarihinde özel bir yeri vardır. Osmanlı tecrübesi dünyanın en uzun politik tecrübelerinden biridir. Bu sanatta görülen biçimsel sentez, estetik, teknik ve tarihi niteliğiyle sadece Türk ya da İslami olmaktan çıkarak, insanlığın büyük sanat denemeleri düzeyine erişmiştir."
- (38) Kuban, D. "Türk-İslâm Sanatı..." s. 113. "Osmanlı dünyası, içinden çıkamayacağı bir İslam kültürü içinde yaşarken, klasik Akdeniz dünyası ve Batı ile eşzamanlı bir gelişmeyi de sürdürüyordu."

BİBLİYOGRAFYA

AYDA AREL, XVIII. Yüzyıl İstanbul Yapılarında Batılılaşma Süreci. İstanbul 1975.

OKTAY ASLANAPA, Turkish art and architecture, London 1971.

E. DIEZ - O. ASLANAPA, Türk Sanatı İstanbul 1955.

GODFREY GOODWIN, A. History of Ottoman Architecture, Baltimore 1970.

DOĞAN KUBAN, Osmanlı Mimarisi'nde İçmekân Teşekkülü, İstanbul 1958. Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İstanbul, 1958. Türk-İslâm Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1982, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, İstanbul, 1973.

METİN SÖZEN, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sınarı, İstanbul, 1975.