

PAPER DETAILS

TITLE: Cumhuriyet Döneminde Ayasofya Yazarlığı: Sanat Tarihi Literatürü Bağlamında Bir İnceleme

AUTHORS: Elif KÖK

PAGES: 53-71

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254018>

CUMHURİYET DÖNEMİNDE AYASOFYA YAZARLIĞI: SANAT TARİHİ LİTERATÜRÜ BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Elif KÖK*

Özet

Sadece Bizans çağının değil, tüm mimarlık tarihinin en önemli köşe taşlarından biri olarak görülen Ayasofya Kilisesi'nin, literatürde önemli bir yeri vardır; Osmanlı'nın son dönemine kadar aktif olarak kullanılan, kullanımı bir prestij vesilesi olarak görülen ve mimaride büyüklüğün, azametinin ölçütü olarak kabul edilen Ayasofya, 19. yüzyıl öncesi metinlere, özellikle yapımına dair yarı-efsanevî bilgilerle konu olmuştur. 20. yüzyıl literatüründe ise, milliyetçi eğilimlerin yükselişiyle birlikte, Bizans kültürü ile özdeşleşen yapı, kısmen olumsuz bir vurguyla da ele alınmıştır. Gelişmiş mimari çözümlerden ziyade ulusal kaygılara dayanan bu yorumlarda Ayasofya'nın, Osmanlı mimarisinin algılanması için bir anahtar rolü oynadığı gözlenmektedir. Dolayısıyla, Cumhuriyet dönemi literatüründeki Türklük ve Türk sanatı algılarının çözümlenmesinde de önemli bir mihenk taşıdır.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, Bizans, Osmanlı, Süleymaniye, Türk Sanatı.

Abstract

Interpreters of Hagia Sophia: A Survey on Turkish Art History Literature

Hagia Sophia church, which is considered as an architectural zenith of centuries, has a major effect on literature. As a prestige building, it had been used extensively until the late Ottoman period and it determined a standard for the greatness of the architecture. In this context, Hagia Sophia had long been a subject for the Ottoman literature until 19th century, especially with the semi-legendary stories regarding its construction. But since the beginning of the 20th century, when the nationalist movements emerged, the interpretations of Hagia Sophia Church became more critical. These comments are based on national concerns rather than advanced architectural analysis; anyway, these are keys to understand and analyze the Turkishness, Turkish art and architecture concepts in the imagination of Turkish intellectuals.

Keywords: Hagia Sophia, Byzantine, Ottoman, Süleymaniye, Turkish Art.

* Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Göztepe Kampüsü, Kadıköy/İSTANBUL, elifkok@yahoo.com

Antik ağın ve dolayısıyla Eski Dünya'nın mirasçısı sayılan Bizans topraklarının Osmanlılarca fethedilmesi, bölgenin siyasî haritasını değiştiren önemli bir tarihsel kırılma noktasıdır; bunun yanında, kültürel mirasın da sahiplenilmesi ya da el değiştirmesi, yüzyıllardır süregelen tartışmalara zemin hazırlamıştır. Zira, zaman içinde Hristiyan  bir bağlam kazanarak zenginleşen köklü antik Roma kültürel mirasının, veya en azından maddî kültürünün yayıldığı toprakların 15. yüzyıldan itibaren Hristiyan olmayan bir toplum tarafından sahiplenilmesi, Avrupa çevrelerinde çeşitli tepkiler ve huzursuzluklar yaratmıştır.

Osmanlı yöneticilerinin Bizans kültürüne ilgisine atıf yapan anlatımlara, fetihle ağdaş metinlerden itibaren daha çok rastlanmaktadır. Bazı kaynaklarda, Fatih'in şehri gezerken Bizans anıtlarına duyduğu hayranlık ve ilgi vurgulanır¹; bu vurgu, Bizans İstanbul'unun simgeleşmiş bir yapısı olan Ayasofya Kilisesi'nin Osmanlı mimarisi için model teşkil ettiği fikrinin de altyapısını oluşturmuştur. Ancak bu yöndeki tartışmaların, fethin ilk dönemine ait yapılardan ziyade, Osmanlı'nın en anıtsal yapılarının  retildeği 16. yüzyıla ait mimarî faaliyetler üzerinde yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. Özellikle, kubbe boyutları ve merkezî kurgusu yönüyle Ayasofya ile özdeşleştirilen ve kıyaslanan Süleymaniye Camisi, Osmanlı metinlerinde olduğu kadar², Cumhuriyet dönemi literatüründe de, bu söylemin odak noktasında yer almıştır. Salt biçimsel kriterlere göre değerlendirilirse, Ayasofya modeline daha fazla yakınlık gösteren Tophane Kılıç Ali Paşa Camisi gibi yapılar bulunduğu halde, bu benzeşmenin çoğu kez gözardı edildiği görülmektedir; çünkü, Kanun 'nin adıyla bilinen bir yapı, sadece formu ve büyüklüğü ile değil, simgesel açıdan da Ayasofya'ya rakip sayılmıştır. Dolayısıyla, bu özdeşleştirmenin kaynağı, sadece biçimsel ortaklıklarda aranmamalıdır; bunun da

¹ 15. yüzyılda yaşamış tarihi Tursun Bey, Fatih Camisi inşaatından bahsederken, cennete benzettiği Ayasofya'nın örnek alındığını açıkça zikreder. (Bkz. Tursun Bey, *T r h-i Eb 'l-Feth*, (Haz. A. M. Tulum), İstanbul, 1977, 63 ve 70). Fatih döneminin anlatan daha geç tarihli kaynaklarda da Ayasofya Kilisesi önemli bir yer tutar; söz gelişi, 17. yüzyılda Solakzade, İstanbul'un fethini  yk lerken, ilk Cuma namazının burada kılındığını ve Fatih'in buranın camiye çevrilmesi için gerekenlerin yapılmasını buyurduğunu aktarır (Bkz. V. abuk, *Solak-Z de Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, 286-287). Fethin birçok kaynaktan benzer ifadelerle anlatıldığı görülmektedir; yani Ayasofya'da kılınan Cuma namazı ve camiye evrişi, Osmanlı kaynaklarında, fethin ilk önemli sonuçlarından biri olarak, birincil öneme sahiptir. řu halde, en azından 15. yüzyıldan itibaren Ayasofya'nın bir hakimiyet sembolü olarak görüldüğü söylenebilir. Nitekim, Ayasofya'nın hızla camiye çevrilerek ibadete açılması, hakimiyetin el değiştirilişinin ya da değişen g  dengelerinin sembolik bir göstergesidir; camiye çevrildikten sonra Ayasofya'nın adının değiştirilmemesi ise, bu süreçte Ayasofya'nın öneminin korunduğunu vurgulamaktadır.

² Süleymaniye Camisi, Osmanlı ve Batı kaynaklarında, sıklıkla Ayasofya karşılaştırmalarına konu olur. Batı kaynaklarında ve seyyahların notlarında, olumlu ya da olumsuz vurgularla, Ayasofya ile benzerliğine vurgu yapılır. Fakat Osmanlı kaynaklarında da benzer atıflar görülür. Söz gelişi Evliya elebi, iki yapı arasındaki benzerliğe değinirken, Süleymaniye'nin Ayasofya'ya kıyasla daha ince bir zevkin ürünü olduğunu belirtir. 16. yüzyıldan beri süregelen bu biçimsel tartışmaların ötesinde, her ikisinin de birer g  ve hakimiyet simgesi olarak tasarlandığı, bu bağlamda da aynı yörüngede bulundukları söylenebilir.

ötesinde, bir şehri ve belki bir tarihsel mirası sahiplenmenin simgesi olarak görüldüğü söylenebilir. Bu bağlamda, gerçekten Ayasofya ile Osmanlı anıtları arasındaki biçimsel benzeşmenin mi metinlerdeki vurguları güçlendirdiği, yoksa metinlerdeki efsanevî anlatımların mı bir benzeşme olgusu ve karşılaştırma motifi yarattığı tartışılabilir. Özellikle erken Cumhuriyet dönemi literatüründe belirginleşen Ayasofya tartışmalarını, aslında Anadolu'nun tarihsel mirası ile kurulan ilişkilerin ve bu ekseninde biçimlendirilen tarih tasarımının bir kesiti olarak okumak da mümkündür.

Bu ekseninde, Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren filizlenmeye başlayan Bizans sanatı ve arkeolojisi çalışmalarının erken devirleri, söz konusu çağın "savunma" temelli tarihsel yaklaşımından nasibini almış ve bir miktar sönük kalmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi tarihçiliğini güdüleyen ve tarih tezinin oluşumuna zemin hazırlayan başlıca yönelimleri ele aldığı konferansında Enver Ziya Karal (1906-1982), bu olgunun düşünsel arka planını, *Türklere ve Türk tarihine dair önyargıları temizlemek ve Anadolu Yarımadası üzerindeki toprak taleplerini savuşturmak*³ olarak izah ediyor.

Erken Cumhuriyet döneminde, Anadolu'da yaşanmış eski bir tarihsel süreç olarak Bizans'ın ötelenmesi, veya zaman zaman Türk tarihi ile arasında kökensel bir bağ kurulmaya çalışılması, gerçekten de, Türkiye Cumhuriyeti'nin Anadolu'daki varlığını meşrulaştırma arzusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu yolda, arkeolojik kazılar sayesinde maddî kültür verileriyle gün ışığına çıkan eski Anadolu kültürleriyle akrabalık bağları kurulmak istenmişse de, Batı literatüründe yüzyıllardır Osmanlı'yla bir karşılaştırma unsuru olarak kullanılan Bizans, mümkün olduğunca bu konseptin dışında bırakılmıştır. Bir yandan Anadolu'daki Türk hakimiyetini meşru kılmak, bir yandan da bu yeni ulusal oluşumun tarihsel köklerini sağlamlaştırmak için, bir mimarlık mirasını sahiplenmek, başlıca araç olarak görülmüştür. Zira, Osmanlı sanatını küçümseyen, İslâm sanatının düşük değerde zayıf bir kolu olarak gören ve Bizans mimarisinin taklidi olduğunu öne süren Oryantalist söylemin yarattığı bir antitez olarak, 19. yüzyılın sonlarından beri, Osmanlı mimarisinin özgünlüğünü ispata çalışan bir Türkçe literatür şekillenmeye başlamıştır. 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Usul-i Mi'mari-i Osmani* ile başlayan ve daha sonra erken Cumhuriyet dönemi literatürünün temel motiflerinden biri haline gelen söylem, Türklere özgü bir sanat ve mimarlık dilinin varlığını kanıtlamak üzere, Arap ve Bizans anıtları ile Osmanlı mimarisini karşılaştırmaya yönelir; bu çabaların arka planında, Türk kültürünün köklülüğünü ispatlama gayesi yatmaktadır.

Uygarlığın başlıca göstergesi olarak ileri sürülen mimarlık kültürünü "Türkleştirmek" ya da Türklere özgü uzun bir mimarlık tarihi inşa etmek çabaları sürerken, Bizans mimarisi ve onun simgeleşmiş bir anıtı olarak Ayasofya'nın da bir ölçüt ya da rakip olarak, bu söylemlere katıldığı görülmektedir. Osmanlı mimarisinin Bizans ile ilişkisinin, bu uzun geleneğin diğer anıtlarında değil, sadece Ayasofya'da

³Karal, 1946.

aranması dikkat çekicidir. Bizans çağında Ayasofya programını tekrarlayan ya da geliştiren başka yapıların bulunmayışı⁴ da dikkate alınırsa, Bizans mimari ekolü içinde bir gelenek oluşturmamış, tekil kalmış olan bir yapının, bu geleneğin bütünü simgelercesine yegâne kıstas olarak Osmanlı mimarisi yorumlarına katılmasının, biçimsel analogiler kurma gayesinden ziyade, siyasî ve konjonktürel kaygıların bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Ayasofya'nın çevresinde şekillenen Osmanlı mimarisi yorumları, erken Cumhuriyet dönemi literatürünün önemli bir motifidir; ve bir ölçüde, mimarlık tarihi yazımındaki etkileri günümüze kadar izlenebilir.

Milliyetçi Söylem: Klasik Osmanlı Anıtlarının Yerelliğini İspat Yaklaşımları ve Ayasofya

Ortaçağdan itibaren Anadolu'da görülen tüm mimarî atılımların Türk kültürüne mâl edilmesi fikri, erken Cumhuriyet dönemi literatüründe billurlaşmış ve mimarların dış dünya ile ilişkisiz, "halktan" kişiler oldukları varsayımından hareketle, eski Türk sanatının en özgün kolunun mimari olduğu öne sürülmüştür. Bu hipotez, aynı zamanda, Batı literatürünün başlıca argümanlarından olan Osmanlı mimarisinin Arap ve özellikle Bizans etkisi altında biçimlendiği yönündeki oryantalist tezlerine karşı bir antitez olarak üretilmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında bu eğilim, Greko-Romen kültürünün köklerini Türkleştirme, ve bu yolla, Bizans'a kadar uzanan Yunan uygarlık çizgisinin yönünü çevirerek içselleştirme şeklinde de tezahür etmiştir. Birinci Türk Tarih Kongresi'nde Hasan Cemil Bey (1879-1967), bu "akrabalığın" tarihsel koordinatlarını verirken⁵, İkinci Türk Tarih Kongresi'nde, en eski bulgulardan dinler tarihine uzanan bir yelpazede, çok daha fazla sayıda makaleyle, prehistorik çağlardan başlayan Anadolu-Ege ilişkileri ve bu ilişkilerin varsayımsal eski Türk tarihi ile kesişimleri ispatlanmaya çalışılmıştır. Ahmet Refik (Altınay)'ın (1881-1937) 1934'te yayınlanan *Ege Havzası ve Yunan* başlıklı kitabında, Yunan tarihini ve kültürünü temellendirdiği argümanlar, kongrelerde doğrudan adı konmadan hissettirilen yargılara açıklık getirmektedir: Altınay, tıpkı Sümer, Eti ve Mısır medeniyetleri gibi, Ege medeniyetlerinin de, en azından Girit'ten itibaren, Orta Asyalılarca kurulduğunu belirtir⁶. Böylelikle, Batı kültürünün temeli olan antik Yunan ve Roma mirası, Türk tarihi ile ilişkilendirilmiş olmaktadır. Daha sonraki yıllarda, etnik vurgunun yerini toprak birliği alacak, ve Anadoluçuluk ya da daha sonra Mavi Anadolu adını alan bu yeni konseptte yine Greko-Romen kültürü odak noktasını oluşturacaktır. Bununla birlikte, eski Anadolu kültürlerini ve özellikle Yunan kültürünü içselleştirmelerine rağmen, Anadoluocuların dahi, Bizans kültürü ile bir köprü kurmamış olmaları da dikkat çekicidir.

⁴ Eyice, 1988, 47; Mülâyim, 2013, 144.

⁵ *Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar ve Müzakere Zabıtları*, 1932, 199-214.

⁶ Ahmet Refik, 1934, 6-10.

Batıcı uygarlık kavrayışına alternatif, yeni bir gelişim haritası öneren, ya da bir yönüyle Türkleri de bu tabloya entegre eden yaklaşımların şekillenmesinde, özellikle Batılı bilim insanları önemli rol oynamıştır; dönemin ırk temelli milliyetçi eğilimlerinin etkisiyle oluşan ve esasen Batılılarca öne sürülen bu tezler, Türk aydınlarının Türk tarihine yönelik argümanlarına, ya da daha açık bir ifadeyle, Anadolu'nun en eski devirlerden itibaren "Türk" olduğu fikrine dayanak teşkil etmiştir. Türklerin de önemli bir katılımcısı olduğu bu yeni uygarlık hattını sanat geleneklerine dayanarak ispatlama eğiliminin başlıca teorisyenleri, Strzygowski ve Glück'tür. Glück (1889-1930), Ayasofya'nın Osmanlı camileri için emsal teşkil ettiği yönündeki yaklaşımları, geleneği yüzyıllar gerisine inen kubbe kullanma alışkanlıklarına dayanarak reddeder; Osmanlı ile coğrafi karşılaşma yaşadıkları çağlarda, Bizans'ın etki alanını çoktan yitirdiğini ve bu karşılaşmadan çok önce Osmanlıların mimarî kültüründe kubbenin yer edindiğini belirterek, Ayasofya'nın Osmanlı mimarisi üzerinde biçimlendirici bir etkisi olamayacağını savunur⁷. Tezleriyle erken Cumhuriyet döneminin Türk tarihi kavrayışını biçimlendiren başlıca aktörlerden olan Strzygowski de (1862-1941), Yunan uygarlığını Akdeniz kültür çevresine bağlarken, Türk sanatının başka bir gelişim çizgisi olduğunu savunarak, Yunan/Bizans kültürleri ile Türk/Osmanlı kültürleri arasında kurulmak istenen bağları geçersiz kılma eğilimindedir. Dolayısıyla, başlangıçta Türk tarihiyle akrabalık kurma yönelimiyle seyreden Anadolu'daki Bizans kültürünün payını azaltma eğilimi, belki bu noktadan itibaren, Osmanlı'yla arasındaki köprüleri atmak suretiyle, Osmanlı sanatının köklerini daha eski ve farklı kaynaklara bağlayarak açıklamaya yönelir. Bu tezin odak noktasında, klasik Osmanlı camilerinin Ayasofya'nın taklidi olduğu yönündeki oryantalist yargının reddi yer almaktadır. Nitekim Strzygowski, Ağaoğlu Mehmet ile birlikte bu önyargının tamamen yıkıldığını vurgular⁸.

Ağaoğlu Mehmet (1896-1949), Osmanlı'daki kubbe gelişiminin Bizans yapılarının taklit edilmesiyle başlamadığını; bunun yerine Selçuklu çağından itibaren izlenebilecek mantıklı bir gelişimden bahsedilebileceğini ve bu gelişim çizgisinin Selçuklu ve Osmanlı'yı kapsayan bir süreklilik gösterdiğini savunan ilk yazarlardandır. Ağaoğlu'na göre, Anadolu'da Selçuklu medreseleri ile başlayarak klasik Osmanlı cami tipolojisi ise sonuçlanan bu gelişme sürecinde, yer yer Bizans etkilerinden bahsedilebilirse de, Türk mimarisi fetihten önce ve sonra, özü itibarıyla büyük bir sapma geçirmemiştir; dolayısıyla Osmanlı cami mimarisi, Selçuklu çağında billurlaşan bir formun, aynı eksende geliştirilmiş bir ardılıdır⁹.

Ayasofya'nın ve Bizans kültürünün algılanışında meydana gelen bu dönüşüm, dönemin resmî tarih anlayışının önemli göstergelerinden olan ders kitaplarında da

⁷ *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (t.y.), 119-181.

⁸ Strzygowski, 1930, 59.

⁹ Ağaoğlu, 1926a, 83-94. Türkçesi için bkz: "Fatih Camii'nin Eski Şekli ve Türk Mimarlık Sanatındaki Yeri", *Arkitekt*, Sayı 3 (359), 1975, s. 116-118 ve *Arkitekt*, Sayı 4 (360), 1975, s. 181-182.

izlenmektedir. 1930’lu yılların ilk ders kitaplarında, İstanbul’un fethiyle birlikte uygarlık tarihinde yeni bir sayfa açıldığından ve o zamanki Osmanlı’nın tüm Avrupa karşısında baskın bir konum elde ettiğinden bahsedilir; bununla birlikte, henüz Ayasofya’nın camiye çevrilmesi çevresinde gelişen bir hakimiyet söyleminin yaygınlaşmadığı de dikkati çeker¹⁰. Diğer yandan, Yunan-Roma ve Bizans kültürlerinin kökleri, bu silsilenin ilk kültürlerinden olan Mikenleri (Akalar) Türk asıllı saymak suretiyle, Türklük ile ilişkilendirilir¹¹. Fakat sonraki yıllarda, fetihden sonra camiye çevrilen Ayasofya Kilisesi’ne yapılan vurgu giderek güçlenmiş ve Ayasofya, neredeyse Bizans geçmişinden bağımsızlaşarak, Müslüman Osmanlı ile özdeşleştirilir hale gelmiştir. Bizans başkentinin Osmanlılarca fethi olgusu, ders kitaplarında ve tarih metinlerinde adeta “kader” olarak değerlendirilmiştir. Fetih, Ayasofya’nın camiye dönüşmesi ve zaman içinde eklemenecek diğer motiflerle birlikte bu anlatının satır aralarında, Türklerin Batı uygarlık tarihine entegre oluşlarını duyuran görüşleri de okumak mümkündür¹².

Resmî tarih görüşünün Türk sanatı yorumu, Celal Esat’ın yazdıklarında net bir biçimde kendini göstermektedir. Türk sanatını 1928 tarihli kitabıyla ilk kez bütünsel olarak ele alan Celal Esat (1876-1971), Orta Asya’dan beri süreklilik arz eden Türk tarihinin maddî kültüre yansıyan göstergelerinin ve bu sürekliliği ispatlayacak üslupsal tutarlılıkların izini sürerken, Osmanlı sanatının oluşumunu da esasen Asyalı kökenlerle ilişkilendirerek açıklar; Türk sanatına Bizans ve Batı etkisinin ancak bir tür “düşüş” çağı olarak gördüğü anlaşılan Batılılaşma döneminde girdiğini savunan Celal Esat, o çağa kadar Osmanlı sanatının “Asyalı” kimliğini tümüyle koruduğunu belirtir. Böylelikle, Osmanlı sanatının Bizans etkisiyle, ya da daha özel olarak Ayasofya’yı aşma kaygısıyla biçimlendiği yönündeki Batı kaynaklı argümanları reddeder. Diğer yandan, tümüyle Asyalı formlar ve geleneklerin hakim olduğunu varsaydığı bu çağda, sanatın giderek daha inceldiği ve rasyonelleştiğini vurgulaması da dikkat çekicidir¹³. Süleymaniye Camisi ile Ayasofya’yı kıyaslayan Celal Esat, Bizans binalarının kaba ve estetikten yoksun olduğunu; buna karşılık Süleymaniye’nin, sağlam ve dengeli strüktürel unsurlarıyla¹⁴, ya da başka bir ifadeyle “rasyonelleşen” yapısıyla, Bizans yapı geleneğinden farklı bir damardan beslendiğini ifade eder. Zira Celal Esat, Türk sanat geleneğinin, sade ve mantıklı çizgileriyle yüzyıllardır diğer sanatlardan farklılaştığını savunmaktadır. Diğer yandan, Süleymaniye için esin kaynağı olduğu varsayılan Ayasofya kubbesinin kaynağının Ön Asya ve Sasanî gelenekleri olduğunu belirtmek suretiyle, etkileşimin yönünü de değiştirmiştir¹⁵. *Türk Sanatı* kitabının daha geç tarihli

¹⁰ *Türk Tarihinin Ana Hatları*, 1999, 444-445.

¹¹ *Türk Tarihinin Ana Hatları*, 1999, 232.

¹² Copeaux, 2000, 182-191.

¹³ Celâl Esat, 1928, 93; Arseven, 1984, 83.

¹⁴ Arseven, 1984, 165.

¹⁵ Arseven, (t.y.), 10. İlk kez 1909 yılında Fransızca olarak yayınlanan *Eski İstanbul Âbidât ve Mebânisi* kitabında da Ayasofya kubbesindeki tuğla inşaat tekniğinin Bizans’a İran

bir baskısında ise, Mimar Sinan'ın Ayasofya'dan etkilendiğini; fakat kendi eserinde onun eksikliklerini gidererek daha olgun, sade ve zarif bir biçim yarattığını belirtir¹⁶. Celal Esat, Osmanlı sanatının köklerini Ayasofya ve Bizans sanatında değil, Selçuklu üslubunda aramıştır; Osmanlı sanatını Selçuklu sanatının daha sadeleşmiş ve incelmış bir ardılı olarak gören Celal Esat'ın¹⁷ ardından, Türk sanatı araştırmalarında bu yorumun klasikleştiği söylenebilir.

Osmanlı mimarisinin özgünlüğünü ispat gayesiyle Arap, İran ve Bizans mimarileriyle kıyaslanması, bu dönem literatürünün sıkça tekrarlanan bir leitmotiv'idir. Türk sanatının taklitten ibaret olduğu yönündeki Batılı tezlere¹⁸ karşı Türk sanatının özgünlüğünü ispata çalışan yönelimlerden biri, İslam sanatları içinde Türk sanatının yerini sorgulamakta ve diğer İslam çevrelerinden farklı, özgün bir karakteri olduğunu vurgulamaktadır. Oryentalistlerin Osmanlı mimarisini kendi dinamikleriyle değerlendirmek yerine, bir ideal olarak kabul ettikleri Ayasofya'yla kıyaslayarak tanımlamaya çalışmalarının, Türk araştırmacıları daha tepkisel yaklaşımlara ittiği söylenebilir. Ayasofya'nın Osmanlı mimarisi üzerinde etkisi olabileceğini reddetme sürecinde, Osmanlı mimarlık geleneklerinin Selçuklu'ya dayandığı tezi giderek öne çıkmıştır; fakat özellikle erken dönemlerde bu tez, ırksal ve kültürel saflık arayışlarıyla paralel olarak ele alınmıştır.

Aynı yıllarda Mimar Kemalettin de (1870-1927) benzer örneklerle bu tartışmalara katılmıştır: Türk sanatının Arap, İran ve Bizans sanatlarından hiçbir özellik almasının mümkün olmadığını, zira Türk sanatının tarih boyunca varlık gösterdiği tüm çevrelerde, kendine özgü yapısını koruduğunu belirtir. Bizans etkisinin söz konusu olamayacağını özellikle vurgulaması, Ayasofya ve etkileşim tartışmalarının üzerini

geleneklerinin bir katkısı olduğunu belirler; fakat bu tespitini Ayasofya-Osmanlı mimarisi tartışmaları ile ilişkilendirmemiştir. Yine de, klasik Osmanlı mimarisini Ayasofya odaklı ele alan Batılı araştırmacılardan Charles Diehl, bu kitap için hazırladığı sunuş yazısında, Celal Esat'ın kitabını övgüye değer bulmakla birlikte, Batılı gözüyle fazla milliyetçi bir bakış açısıyla yazıldığı kanaatindedir. (Bkz. Celâl Esad Arseven, *Eski İstanbul*, (haz. D. Yelkenci), İstanbul 1989, 22-23 ve 117.)

¹⁶ Arseven, t.y., 335-336.

¹⁷ Özellikle klasik dönem Osmanlı mimarisi hakkındaki görüşleri için bkz. Celâl Esat, 1928, 147-154.

¹⁸ Bu yayınlarda, Ayasofya'nın üstün nitelikleri ve böyle bir yaratıya öykünerek biçimlenen, fakat Ayasofya'nın tasarımsal dehasına erişemeyen klasik Osmanlı camilerinden oluşan bir tablo çizilmiştir. Söz gelişi, Celal Esat'ın *Türk Sanatı* kitabıyla aynı yıllarda Martin A. Charles, İstanbul'daki merkezî planlı Osmanlı camilerinin yapısal bileşenlerini inceleyerek, Ayasofya ile kıyaslamış ve hiçbirinin Ayasofya'yı aşamadığı sonucuna varmıştır. Ayasofya ile karşılaştırma motifini, detaylı mekansal analizlerle sunan ilk araştırmacıları olan Charles'a göre, Osmanlı camileri açıkça Ayasofya şemasını tekrarlar; fakat hiçbirisi onun kadar incelmış bir tasarıma sahip değildir (Bkz: M. A. Charles, "Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques", *The Art Bulletin*, Vol. 12, No. 4, 1930, 320-345).

örtmekte¹⁹ ve Kemalettin'in konuya karşı net tavrını ortaya koymaktadır. Diğer yandan, Kemalettin, daha eski yazılarında, Türk sanatında Selçukluların Anadolu'ya girişinden itibaren Bizans etkisinin var olduğunu; olağanüstü bir yaratı olarak Ayasofya'nın Osmanlı mimarisine model olmasının olumluluğunu, ve Osmanlı mimarisinin Ayasofya örneğinin geliştirilmesiyle biçimlendiğini savunan görüşler de ortaya koymuştur²⁰. Oryantalist yazarlar ile benzeşen bir eksenden sonra 1928 yılında geldiği nokta, belki dönemin sosyo-politik iklimiyle, ya da Kemalettin'in Türkçü çevrelerle yakınlaşan ilişkileriyle açıklanabilir.

Kemalettin'in çeşitli yazılarında, Türk sanatının saflığına, ve dolayısıyla Bizans'ın Osmanlı için bir etkileşim unsuru olamayacağına yönelik çeşitli göndermeler bulunabilir. Sinan yapılarının incelikli tasarımını Ayasofya'nın basık kubbesiyle kıyaslayarak anlatır; Ayasofya'nın Osmanlı yapılarına model teşkil etmediğinin kanıtı ise, yine Türk sanatının en eski devirlerinden Osmanlı çağına kadar bozulmadan, öz nitelikleriyle varlığını koruduğu tezidir. Kemalettin, dönemin sıkça tekrarlanan bu motifine Rönesans sanatını bir karşılaştırma unsuru olarak ekleyerek, Türk sanatının Bizans ile karşılaştığı dönemde kendi öz nitelikleriyle olgun bir safhaya geçmiş olduğunu daha da fazla vurgulamak istemiştir; zira, Kemalettin'e göre Türk sanatı, Orta Asya'daki en erken safhalarda şekillenen öz unsurları bozulmadan ortaçağa ulaşmışken, Rönesans sanatı, kendinden önceki Gotik üslup vasıtasıyla, Selçuklu etkileri almıştır²¹.

Benzer kaygılarla kaleme aldığı yazılarında, Osmanlı mimarisinin “öz Türk” niteliklerine vurgu yapan Sedat Çetintaş (1889-1965), Osmanlı anıtları üzerindeki olası yabancı etkiler fikrini bertaraf etmek için, en erken devirlerden itibaren Osmanlı mimarlarının Bizanslı ve hatta Selçuklu sanatçılardan dahi faydalanmadıkları savını ortaya atar²². Bir yandan da, Bizans mimarisinin Asyalı unsurlar içerdiğini ve Türk mimarisi etkisiyle şekillendiğini belirterek, yeni bir etkileşim teorisi öne sürer. Ayasofya'nın güncel görünümünün Romalı unsurlardan tamamen uzaklaştığını öne süren Çetintaş, Ayasofya'nın yakınlarında inşa edilen pek çok Osmanlı camisinin, *Ayasofya'yı sanki hiç görmemişler gibi Bursa'dan getirdikleri plan ve kompozisyonlar* temelinde şekillendiğini belirtir²³. Bu aşırı-yorum, Türk mimarisinin sadece kendi öz niteliklerinden beslendiğini ispata çalışan çabanın en uç tezahürlerinden biridir.

¹⁹ *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, 1997, 201-202. (1928 tarihli makale: Türk Meslek-i Mimârîsinde Yanlış Telakkîler, *Türk Yılı*, İstanbul 1928, s. 279-281.)

²⁰ *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, 1997, 36-40. (1906 tarihli makale: “Mimar-i İslam”, *Hüdavendigâr Vilayeti Salname-i Resmisi*, 34. Defa, Bursa, 1324(1906), 142-187. Ayrıca: *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası*, Cilt 1, No: 7-11, Nisan-Ağustos 1326 (1910)).

²¹ *Mimar Kemal*, 1934, 83-84.

²² Çetintaş, 2011, 1-4 (S. Çetintaş, “Koca Sinan'dan da Büyük Mimarlarımız Vardır”, *Cumhuriyet*, 27 Mart 1935).

²³ Çetintaş, 2011, 200-202 (S. Çetintaş, “Koca Sinan'ın 355. Ölüm Yıldönümü”, *Yapı*, Nr. 35, 15 Nisan 1943).

Ayasofya Tartışmaları ve Mimar Sinan

İstanbul'un Bizanslı kimliğine karşılık, büyük Bizans anıtları kadar görkemli binalar yaratan Mimar Sinan, bu söylemin odak noktasında yer almaktadır. Osmanlı mimarlığı algısında Sinan figürünü öne çıkaran yaklaşımın prototipi, Cumhuriyet döneminden önce, 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*'de bulunabilir; burada, Osmanlı mimarisinin Oryantalistlerin savunduğu gibi Arap, İran ya da Bizanslı geleneklerin taklitçisi değil, kendi içinden beslenen bir geleneğin mantıksal bir sonucu olduğunu anlatan metinler yer alır. Mimar Sinan, bu mantıksal gelişimin tepe noktasında yer alan klasik çağın yaratıcısıdır. Fakat bu argümanları güçlendirmek için, bu aşamada henüz Sinan'ın etnik kökeni ya da Ayasofya karşılaştırması gibi tartışmalı konular detaylandırılmamıştır²⁴. 1920'lerden itibaren mimarlık tarihi yazımında, Sinan'ı mitleştiren bu bakış açısının daha gelişkin çeşitlemeleri izlenebilir. Söz gelişi, erken Cumhuriyet döneminin ünlü mimarlarından Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982), bu anlatıyı besleyen çeşitli yazılar kaleme almıştır. 1928 yılında Sinan'ın ölüm yıldönümü vesilesiyle yayınladığı bir yazıda, Türklerin İstanbul'u fethettiklerinde karşılaştıkları muazzam Bizans silüetini geride bırakacak azamette eserleri Sinan sayesinde inşa ettiklerini belirtirken, Ayasofya'yı bir ölçüt olarak kullanır; Süleymaniye ve Selimiye'nin *muazzam ve heybetli kubbeleriyle Ayasofya'ya karşı mukabele ettiklerini* ifade ederken kullandığı süslü ve abartılı üslup, Sinan'ı adeta bir efsane kahramanı olarak yeniden yaratmaktadır²⁵. Bir başka yazısında, yine Sinan'ın meziyetlerini överken, onun eserlerinin Bizans kiliselerinden esinlendiğini iddia eden Batılı yazarları eleştirir ve Sinan'ın üslubunun Ayasofya ile ilişkisini kopararak, Selçuklu mimarisinin Sinan'ın öncülü olduğunu ifade eder²⁶. Sinan'ın eserlerinin Ayasofya'yı ve diğer Bizans anıtlarını gölgede bıraktığını belirlerken kullanılan bu abartılı ve romantik üslup, çağdaşı başka yazarlarda da görülebilir.

Sinan üzerine yazılan ilk monografi, Ahmet Refik (Altınay) tarafından 1931 yılında yayınlanmıştır. Sinan'ın yaşam öyküsü, devşirildiği tarihten itibaren anlatılır. Sinan'ın etnik kökenine, ya da Ayasofya'nın onun eserleri için ilham kaynağı olup olmadığına dair hiçbir gönderme yoktur; fakat, başmimar olmadan önce katıldığı seferlerde gördüğü çeşitli kültürlerin anıtlarından, özellikle İran, eski Mısır ve Yunan

²⁴ Paolo Girardelli'ye atfen Gülru Necipoğlu, Ayasofya benzeştirmesinin odak noktasında yer alan Süleymaniye ve Selimiye planlarının burada yer almamasının, benzerlikleri gözden uzak tutmak amaçlı olabileceğine dikkati çeker (Bkz. G. Necipoğlu, "Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of Classical Ottoman", *Muqarnas*, Vol. 24, 2007, 146 ve dipnot 36)

²⁵ *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu*, 2008, 383-384 (A. H. Koyunoğlu, "Bir Sanat Dâhisinin Sene-i Devriyesi-Mimar Sinan", *Türk Yurdu*, Sayı 3/197, Mart 1928, 54-55).

²⁶ *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu*, 2008, 385-387 (A. H. Koyunoğlu, "Mimar Sinan'ın Ölümünün Üç Yüz Kırk Birinci Yıldönümü", *Türk Yurdu*, Sayı 15-16/209-210, Mart/Nisan 1929, 49-53).

sanatlarından etkilendiği vurgulanır²⁷. İbrahim Hakkı Konyalı'nın (1896-1984) *Mimar Koca Sinan* adlı monografisinde²⁸ ise, Sinan'ın geçmişine ve aile köklerine inilirken, onun Türklükle ilişkisini vurgulama çabası hissedilmektedir. Bu iki tezkire, daha sonra yazılacak olan Sinan monografilerine büyük ölçüde kaynaklık etmiştir.

Mimar Sinan'ın Ayasofya'dan etkilenip etkilenmediğine dair tartişmaların sıklıa tekrarlanan motiflerinden biri, Sinan'ın etnik kökenidir. Klasik Osmanlı mimarisindeki muhtemel Bizans etkilerini bertaraf edebilmek için ispata çalışılan önemli argümanlardan biri, Sinan'ın aslında Türk kökenli olduğudur. Zira, bu noktada başlıca tedirginliği yaratan husus, Sinan'ın gayrimüslim kökenli bir devşirme olması nedeniyle, kökenini hatırlayan bir Osmanlı mimarının kolayca Ayasofya'yı örnek aldığı varsayımdır. Bu sebeple, tartişmalar, bu aşamada mimariyi bırakıp, antropolojiye d n şm ştir.

Etnik köken bulguları, erken Cumhuriyet döneminden itibaren, klasik Osmanlı mimarisinin “ z Türk” niteliklerini vurgulamanın önemli bir yolu olarak g r lm ştir. Türk mimarisinin saflığını vurgulamak amacıyla antropolojik bulgulardan yararlanan ilk araştırmacılar olan Ağaoğlu Mehmet, Türk sanatının, ya da daha özel olarak Osmanlı mimarisinin eklektik olmadığını vurgulamak için, Sinan'ın Türk kökenli olduğunu ispat çabasına girişmiştir; 1926 tarihli *Herkunft und Tod Sinans* başlıklı makalesi²⁹, Sinan'ın Hristiyan kökenli olmadığını ispata çalışan literatürün ilk önemli örneklerindendir. Nitekim Glück de Ağaoğlu'nun bu teorisini, Türk sanatının orijinalitesini gösteren bir kanıt olarak deđerlendirmiřtir³⁰.

Aynı yıllarda Enver Behnan şapolyo (1900-1972), Sinan adının Hristiyan Türkler arasında yaygın bir isim oluşundan hareketle, Mimar Sinan'ın da Anadolu'daki Hristiyan Türk ailelerden birine mensup olduğunu öne s rer³¹.

Fakat Sinan'ın etnik kökenine yönelik en marjinal arayış, 1935'te mezarının açılarak kafatasının ölçülmesi ve müteakiben, Sinan'ın brakisefal olduğunun duyurulmasıdır. Hiçbir zaman açılmayacak olan Antropoloji Müzesi'ne konmak üzere alınan kafatası bu tarihten sonra kaybolmuş ise de³², Sinan'ın Türk kökenli olduğunun ispat ve ilanı, dolaylı olarak Osmanlı mimarisini de Türk kılmayı amaçlamaktadır.

Klasik ağ anıtlarını yaratan mimarın Türk kökenli oluşu, onu besleyen kültürel altyapının da kodlarını oluşturmuştur; bu bağlamda, Sinan'ın varsayımsal çocukluğunu da kapsayacak şekilde genişletilen bu anlatı, onun Türk atalarının

²⁷ Ahmet Refik, 1931, 10-12.

²⁸ Konyalı, 1948.

²⁹ Ağa-Oğlu, 1926b.

³⁰ *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, t.y., 170.

³¹ şapolyo, 1935, 27-29.

³² Mülayim, 2013, 29-30.

geleneklerine bağlı oluşunu vurgulayan bir görünüme bürünür. Erken Cumhuriyet dönemi literatüründe önemli yeri olan bu temanın en net tezahürlerinden biri, Afet İnan'ın, Sinan heykelinin açılışı vesilesiyle hazırladığı konuşmanın metninde bulunabilir. Romantik bir üslupla ve öyküleştirilerek hazırlanan metinde, Sinan'ın Selçuklu anıtlarıyla iç içe geçirdiği çocukluk ve gençlik yılları boyunca yaptıkları anlatılır; metnin aralarında, bu anıtlardan nasıl coşkuyla etkilendiğini duyuran öykü parçaları ve özellikle aile-içi diyaloglarda Selçuklu atalara yapılan göndermeler dikkati çekmektedir³³. Sinan'ın İstanbul'dan önceki yaşamını öyküleyen bu tür anlatılar, onun dünya görüşünü ve sanatını biçimlendirdiği varsayılan altyapıyı belirlerken, ileride onun sanatını belirleyecek olan kültürel miras da satır aralarında okunmaktadır.

Türkiye'deki Batılı Araştırmacılar

Erken Cumhuriyet döneminde Türk mimarlık tarihi yazımına katkıda bulunan ana damarlardan biri, hükümet tarafından davet edilen Batılı araştırmacılarıdır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve daha sonra Sanat Tarihi bölümlerinde ders vermek üzere görevlendirilen bu araştırmacıların, özellikle 1950'lere kadarki süreçte, Osmanlı mimarisiyle yoğun biçimde ilgilendikleri söylenebilir. Bu isimler arasında, Osmanlı mimarisi üzerine çalışmaları olan ilk araştırmacılarından biri Ernst Egli'dir (1893-1974). 1927'den itibaren Türkiye'de bulunan Egli'nin Osmanlı mimarisini temellendirme girişimi, Anadolu formlarından ziyade Selçuklu geleneğine bağlanır. Egli, Anadolu-Türk sanatının başlangıç safhasını teşkil eden Selçuklulardan itibaren var olan kubbeli yapıların, yurt fikrinden geliştirilen kendine özgü bir form olduğunu savunur; Selçuklu-Osmanlı yapı gelişimini açıklayan bu formül, klasik Osmanlı mimarisindeki kubbe fikrinin de kökenini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, klasik döneme gelindiğinde, Osmanlı kültür ortamında zaten var olan ve kendine özgü bir gelişim yolu izleyerek biçimlenen kubbeli yapılar için Ayasofya'nın bir esin kaynağı olması mümkün değildir. Ancak Egli, Ayasofya'nın Türklerin mekânsal arayışlarıyla tamamen örtüşen bir yapı olması yönüyle Osmanlı sanatını etkilediğini savunur; ve bu yakınlığı, dolaylı ifadelerle hissettirmeye çalıştığı köken bağlarıyla temellendirir: Ayasofya mimarlarının Anadolu/Doğulu oluşları, hatta İran sınırında görevlendirilmiş olmaları gibi müphem ve dolaylı bazı değiniler, Egli'ye göre, Ayasofya ile Türk mimarisi arasındaki bu "benzeşmenin" *bugün izlenemeyecek kadar derin köklerine* işaret edebilir³⁴. Klasik Osmanlı mimarisinin yaratıcısı Sinan'ın yaşam öyküsünde, kökeni ne olursa olsun, İstanbul'dan önce yetiştiği ortamın onu biçimlendirdiği, yani özellikle Selçuklu formlarının zihninde yer ettiği vurgulanır³⁵; bu altyapı, doğal olarak, daha sonra İstanbul'daki eserlerinin oluşumu ile de bağlanmaktadır.

³³ İnan, 1956, 15-37.

³⁴ Egli, 2009, 24-28.

³⁵ Egli, 2009, 40.

1936-38 yılları arasında Türkiye’de bulunan Bruno Taut’un (1880-1938) görüşleri de, Ayasofya’nın Osmanlı mimarisine model teşkil ettiği, fakat klasik çağ üslubunun bu modeli geliştirerek mükemmelleştirdiği yönündedir. Taut, Ayasofya’yı, özellikle kubbe yüksekliği yönünden takdir eder; fakat ona, mimari bünyesine uygun minareler ekleyen ve Ayasofya modelinin soğuk, ağır, donuk yapısını geliştirerek, klasik dönem camilerinde mükemmel denge ve uyumu yakalayan Mimar Sinan’ın daha büyük bir ustalık sergilediğini vurgular. Zira Taut, Osmanlı mimarisi ile Ayasofya’yı özdeşleştiren söylemin sıkça başvurduğu yükseklik kaygısı savının doğru olmadığı kanaatindedir; Taut’a göre Osmanlı mimarlarının amacı, Ayasofya kubbesinin yüksekliğini aşan azamette yapılar inşa etmek değil, mükemmel uyum ve dengeyi yakalamaktır³⁶. Bu bağlamda Taut, Ayasofya’yı Osmanlı mimarisi için ilkel bir öncü, bir arketip olarak görmektedir.

Ayasofya-Süleymaniye özdeşleştirmesi ve bunun çevresinde gelişen Türk sanatının özgünlüğü tartışmaları, Ernst Diez’in (1878-1961) Türkiye’ye gelişi ve 1946’da *Türk Sanatı* kitabını yayınlamasıyla birlikte yeni boyutlar kazanmıştır. Diez, Anadolu-Türk sanatının ve özellikle Osmanlı mimarisinin köklerini, eski Türk sanatında değil, İran ve Bizans sanatında aramıştır. Anıtsal cami mimarisinin çağdaşı Batılı örneklerden aşağı kalmadığını belirterek dönemin ortak hassasiyetlerine olumlu katkıda bulunmuş ise de, klasik Osmanlı camilerinin Ayasofya’nın çeşitlemeleri olduğu yönündeki yargıları nedeniyle, adeta bir linç hareketinin hedefi haline gelmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı mimarisinde Ayasofya’nın bir ilham kaynağı olarak varlığına karşı yürütülen en sert kampanya, 1946’dan sonra Ernst Diez’in bu yöndeki tezlerini dile getirdiği *Türk Sanatı* kitabının yayınlanışının ardından gerçekleşmiştir. Diez’in, Osmanlı mimarisi ile Ayasofya’nın etkileşimi yönündeki yargılarıyla temellenen, fakat daha genel olarak Türk sanatının saflığı ve özgünlüğü fikrine aykırı görülen yorumları, basında birkaç yıl boyunca canlı kalacak bir polemik dizisinin ve ardından Diez’in Türkiye’den gönderilmesinin yolunu açmıştır. Bu polemigi besleyen en önemli isimlerden biri, 1946’dan başlayarak 1960’lara kadar çeşitli yazılarla konuyu gündemde tutan Sedat Çetintaş’tır³⁷. Tüm bu tartışmalar, temelde Diez’i eleştirmeye yönelik gibi görünmekle birlikte, aslında erken Cumhuriyet dönemi aydınlarının Türk sanatını köklendirme ve anlamlandırma girişimlerinin, ya da Türk sanatı algılarının tüm dinamiklerini sergilemektedir.

Diez’in Türkiye’den ayrılmasından sonra *Türk Sanatı* kitabını elden geçirerek yeniden yayınlayan Oktay Aslanapa, gerek bu kitapta, gerekse izleyen yıllarda yapacağı diğer yayınlarda, bu tür karşılaştırmalardan uzak durmayı yeğlemiştir. Osmanlı

³⁶ Taut, 1938, 71-72 ve 145-157.

³⁷ “Medeniyet Tarihimize Yeni Bir Tecavüz”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1946; *Mimarlık*, Nr. 5-6, 14-15 (Çetintaş, 2011, 313-316); “Süleymaniye Ayasofya’nın Taklidi Değildir”, *Vatan*, 10 Ocak 1947; *Mimarlık*, Nr. 1-2, 1947 (Çetintaş, 2011, 316-320); “Gaflet mi, Kasıt mı?”, *Akşam*, 24 Ocak 1947 (Çetintaş, 2011, 320-322); “Koca Sinan’ın Hayatı, Sanatı, Hüviyeti ve Eserleri”, *Yeni İstanbul*, 25 Nisan 1963 (Çetintaş, 2011, 521-525).

mimarisini temellendirme yaklaşımları, Egli ya da Celal Esat çizgisine yakındır; Türklerin göçebelik devirleri ile Anadolu-Türk sanatı arasında neredeyse hiç bağlantı bulunamayacağını düşünen Diez'e karşılık, Anadolu'da filizlenen mimarî formların, Asya'da başlayan mantıklı bir gelişimin halkası olduğunu savunur. Osmanlı çağında doruk noktasına ulaşan kubbe gelişimini ise, etkileşimden ziyade, kubbe-çadır özdeşleştirmesine dayanan köken açıklamalarına bağlar.

Diez'in ardından, klasik Osmanlı mimarisinin kaynaklarına dair tartışmalı yaklaşımların bir süre ötelendiği görülmektedir. Osmanlı mimarisine eklenen ulusal kaygıların biçimlendirdiği bu polemik dizisi, araştırmacıların tartışmaların uzağında kalan konulara yönelmelerine zemin hazırlayan faktörler arasında düşünülebilir.

1950 Sonrası

Genel olarak 1930'lar ile 1950'ler arasındaki mimarlık tarihi değinileri, zaman zaman şiddetli tartışmalar yaratmış olmakla birlikte, bilgiye dayalı derin analizlerden yoksun, fakat buna karşılık tepkisel ve milliyetçi argümanlarla karakterize olmaktadır. 1950'lerden itibaren, yeni ve daha İslâmcı bir görünüme bürünen Türk milliyetçiliğinin ışığında yeni bir ivme kazanan Türk sanatı anlayışı, Bizans sanatına ve Ayasofya'ya yönelik yorumlama girişimlerine de yeni bir yön vermiştir. Erken Cumhuriyet döneminde neredeyse dışsallaştırılan, ya da aslında Osmanlı'nın gerisinde olduğu halde haksız yere nitelikleri abartılan bir yapı olarak sunulan Ayasofya, artık İstanbul'un zengin kültürel mirasının başlıca anıtlarından biri olarak sunulmaya başlanır. 15-21 Eylül 1955 tarihleri arasında İstanbul'da toplanan X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi, bu dönüşümün önemli göstergelerinden biridir. Kongrenin açılış konuşmasını yapan Maarif Vekili Celâl Yardımcı, Türklerin diğer uygarlıkların izleri gibi Bizans anıtlarına da sahip çıktıklarını; ve yüzyıllardır ibadethane olarak kullanılan böyle bir yapının, Cumhuriyet devrimlerinin bir başarısı olarak, müze halinde korunduğuna vurgu yapar³⁸. Osmanlı döneminden itibaren Türklerin Ayasofya'yı koruma gayreti içinde oluşları, 1950 öncesi literatürünün de tekrarlanan bir motiftir; Osmanlı döneminde geçirdiği onarımlar sayesinde 20. yüzyıla kadar ulaşabilen Ayasofya'nın Cumhuriyet döneminde müzeye çevrilerek³⁹ koruma altına alınması, yapının fetihten sonraki süreçlerde de değerini ve itibarını koruduğunun göstergesi olarak, sıkça işlenmiştir⁴⁰.

Fakat sonraki yıllarda, bu konuda farklı yaklaşımlar da kendini göstermeye başlar. 1950'lerden itibaren Ayasofya'nın, Türk-İslam kültürüne daha fazla mâl edilmekte olduğu görülmektedir; bu bağlamda, Osmanlı dönemindeki onarımlarla

³⁸ X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi Tebliğleri, 1957, 44.

³⁹ 24 Ekim 1934 tarihli karar ile müzeye çevrilmiştir. Konuya dair kararname için bkz. H. Z. Koşay-M.E. Z. Orgun- S. Bayram- E. Tan, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Çağlarında Türk Kazı Tarihi*, Cilt I, 2. Kitap, Ankara 2013, 612-613.

⁴⁰ Tipik bir örnek için bkz: Mimar Kemal Altan, "Bizans Eserleri Üzerinde Türk Mimarlarının İşleri", *Arkitekt*, Sayı 8 (68), 1936, 224-226.

Sadece Mimarisiyle Ayasofya

1950'lerden sonra biçimlenmeye başlayan mimarlık tarihi literatüründe, biçimsel evrim anlayışına dayalı yaklaşımlar ulusal kaygıların önüne geçmeye başlamıştır. Yürütülen Osmanlı sanatı araştırmalarında, klasik çağ ve Sinan temaları öne çıkmaktadır.

Behçet Ünsal (1912-2006), İstanbul Bayezid Camisi'nin, iki, yarım kubbeye desteklenen bir merkezî kubbeden oluşan planıyla Ayasofya'ya benzediğini belirtir; fakat Anadolu-Türk mimarisinde bu plan tipinin varyasyonlarının daha önce de uygulandığını belirtirken, bu benzerliğin Bizans-Osmanlı karşılaşmasından çok daha eski bir ortak kaynağa dayandığını savunur. Ünsal'a göre, her iki kültür çevresine de görülen bu formun prototipi Suriye'dedir; tarihsel süreç içinde kültürel karşılaşmalar yoluyla hem Bizans hem de Türk mimarisine nüfuz eden bu gelenek, Ayasofya etkisiyle değil, fakat kendi ivmesiyle, gelişiminin son noktasına klasik Osmanlı camilerinde ulaşmıştır⁴⁴.

Bizans ya da Ayasofya ile yapılan karşılaştırmalar, hala Osmanlı mimarisini tanımlarken başvuru referanslardır; fakat artık yapı analizleriyle temellendirilen bu çözümlemelerin, yeni boyutlar kazanarak zenginleştiği de görülmektedir. Osmanlı mimarisini Ayasofya ile kıyaslama motifine alternatif olarak, Rönesans ile karşılaştıran yayınlar da belirmiştir. Doğan Kuban'ın (1926) 1958 tarihli *Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü ve Rönesans'la Bir Mukayese* adlı çalışması, Osmanlı'nın ve Rönesans çağının merkezî planlı yapılarını karşılaştırırken, Osmanlı mekan kurgusunun kendi gelişim sürecinin bir ürünü olduğu fikrini vurgular; klasik Osmanlı mimarisinin, Ayasofya'dan geliştirilen şemalarla ilişkilendiren söyleme alternatif olarak, nedensel bir gelişim çizgisi içinde kendi özgün sürecinin bir sonucu olduğunu savunur. Bu bağlamda Ayasofya, yeni bir ekole ilham kaynağı olan bir "prototip" olarak değil, zaten var olan bir gelişim sürecine katkıda bulunan bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Kuban, Ayasofya'ya benzeyen ilk Osmanlı camisinin İstanbul Beyazıt Camisi olduğunu, fakat bu yapının hareket noktasının, en az Ayasofya kadar, Osmanlı mimarlarının kendi tarihsel birikimlerinde de aranması gerektiğini belirtir. Ayasofya karşılaştırmalarında en sık yer alan Süleymaniye'yi de, sadece Ayasofya'nın değil, Ayasofya ile Asyalı gelenekleri sentezleyen bir yapı olarak Beyazıt Camisi'nin ardılı olarak değerlendirir⁴⁵. Zira Kuban, bir bütün olarak klasik Osmanlı mimarisinin hem Doğulu hem de Batılı geleneklerle ilişkili olduğu ve bu anlamda, her iki kürenin ortasında yer aldığı kanaatindedir⁴⁶. Diğer yandan, kubbeli merkezî yapı tipini en azından 11. yüzyıldan itibaren tanıyan Türklerin 15.yüzyıla kadar bu formu uygulamamalarının, ancak bilinçli

⁴⁴ Ünsal, 1959, 24.

⁴⁵ Kuban, 1958, 21-26.

⁴⁶ Kuban, 1988, 589-592.

bir seçimin sonucu olabileceğini savunur. Kuban’a göre, Ayasofya ile Osmanlı mimarisi arasında bir etkileşimin gerçekleşebilmesi, ancak kültürel koşulların uygun olduğu 15. yüzyıl sonrasında söz konusu olabilmıştır⁴⁷.       İstanbul’un fethinden sonra Osmanlı fikriyatı, Roma’nın mirasçısı olma yönünde evrilmiştir; Ayasofya’nın Osmanlı mimarisi üzerindeki etkisi, ancak bu koşullar altında gündeme gelebilmiştir. Kuban, bu noktada gündeme gelen Ayasofya etkisini, biçimsel gerekliliklerin ışığında meydana gelen nedensel bir dönüşüm olarak algılamaktadır⁴⁸. Dolayısıyla, Diez’in tezlerini eleştirirken, klasik ağ Osmanlı mimarlarının defalarca yıkılmış bir örtü sistemini taklit etmek için sebepleri olmadığını, yani plan şeması olarak Ayasofya’ya dönmesinin mantıklı olmayacağını ve Diez gibi bir dizi Batılı araştırmacının, Osmanlı mimarisini Ayasofya ile kıyaslarken, Osmanlı’nın kendi gelişim dinamiklerini yok saydıklarını belirtir⁴⁹. Diğer yandan, Sinan’ın Ayasofya’nın azametiyle eşdeğerde bir cami yaratmak istemiş olabileceğini, zira Ayasofya’nın Osmanlı döneminde de bir hükümdarlık ifadesi olarak sembolik değerini koruduğunu belirtir; bu bağlamda, Süleymaniye’nin, Ayasofya şemasını yeni biçimsel ve teknolojik birikimler ışığında yeniden yorumlayan, baēka bir deyişle, Ayasofya’nın strüktürel hatalarını düzelten bir yapı olarak yorumlanabileceği kanaatindedir⁵⁰.

Ayasofya’nın fetihten sonra Hristiyan  bağlamından koparak, yeni biçimlendirilmekte olan bir “İslam kenti” olarak İstanbul’un diğer camileriyle eşdeğerde bir rol üstlendiğine vurgu yapan Aptullah Kuran, tüm diğer yapılar içinde, Osmanlı İstanbul’unun ilk ulucamisi olarak Ayasofya’nın  nc  rolüne işaret eder; fakat Osmanlı mimarisinin sadece Ayasofya modeli çizgisinde gelişmediğini, bunun yerine, Ayasofya’nın da etkili olduğu, mantıksal bir gelişim çizgisi izlediğini vurgular⁵¹. Tartışmaların odak noktasında yer alan Süleymaniye’de ise, Sinan’ın Ayasofya şemasını yeni ve *İslam * bir yorumla yeniden ele aldığını savunur⁵².

Selçuk Mülayim (1946), Sinan ağı yapılarını irdelerken, Ayasofya etkileşimini detaylı mekan analizleriyle sorgular; özellikle Süleymaniye üzerinde yoğunlaşan benzeşme teorilerinin, Türk mimarisinin birkaç yüzyıllık gelişimini gözardı ettiğini; merkezi mekan arayışının Anadolu-Türk mimarisinin baēlangıcından itibaren izlenebilecek bir gelişim çizgisi olduğunu belirlerken, Osmanlı mimarisindeki Ayasofya etkisinin daha ziyade bir ölçüt olarak alınmasında⁵³, yani belki bir tür hakimiyet sembolü olmasında aranması gerektiğini savunur. Ayrıca, hantal ve sayısız takviye ile

⁴⁷ Kuban, 1995, 114.

⁴⁸ Kuban, 1997, 168-172.

⁴⁹ Kuban, 2007, 17.

⁵⁰ Kuban, 2007, 281-283.

⁵¹ Kuran, 1986, 13 ve 163.

⁵² Kuran, 1993, 317-32; Kuran, 2012, 471.

⁵³ Mülayim, 1989, 72 ve 87-88.

ayakta durabilen devasa bir tuğla yapının, taş mimarisinin incelmış örnekleri olan Osmanlı camileri için esin kaynağı olmasının akıldışı olduğunu da belirtir⁵⁴.

Gülru Necipoğlu da, Sinan yapıları içinde özellikle Selimiye ve Süleymaniye'nin, Ayasofya ile kimi yönlerden örtüşen mekan kurguları yarattığını; Selimiye daha ziyade kubbe boyutları ile Ayasofya'yla yarışırken, Süleymaniye'nin, Ayasofya planını yeniden yorumladığını belirtir ve bu savını, strüktürel okumaların yanı sıra, Sinan otobiyografileri ve diğer tarihî metinlerdeki anlatılarla da temellendirir⁵⁵.

Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar uzanan tüm bu süreçler boyunca üretilen yorumların, dönemin kültürel iklimiyle paralel bir seyir izlediği görülmektedir. Son yıllarda yaygınlaşan mekânsal analizlere dayalı çıkarımlardan farklı olarak erken dönemlerde, Oryantalist tezlerle karşı üretilen milliyetçi yorumlar, Ayasofya'nın özellikle Süleymaniye ile ilişkisinin yorumunu siyasî bir düzleme taşımıştır. Diğer yandan, her iki anıtın da yapıldıkları dönemden itibaren birer hakimiyet sembolü olarak tasarlandıkları dikkate alınırsa, bu tartışmanın köklerinin Cumhuriyetten çok daha önce atıldığı söylenebilir. Fatih'in Bizans'a karşı elde ettiği zaferin bir simgesi olarak camiye çevrilen, daha sonra Yavuz Selim döneminde halifelik ile de özdeşleşen bir yapı olarak Ayasofya, 15. yüzyıldan itibaren sadece Ortodoks dünyasının değil, İslam dünyasının da önemli bir merkezi haline gelmiştir. Bu bağlamda, İstanbul'u kutsallaştıran en önemli unsurlardan biri olarak Ayasofya⁵⁶, Osmanlı'nın son yüzyılına kadar sembolik değerini korumuş ise de, 20. yüzyıl başlarında güçlenen milliyetçi eğilimler, Türk kültürünün ve sanatının tarihini yeniden yazarken, Ayasofya'nın yüzyıllardır yüklendiği anlamları da bu ekseninde yeniden şekillendirmiştir. Cumhuriyet dönemi literatürüne kültürel miras tartışmalarının odak noktasındaki unsurlardan biri olarak katılan Ayasofya'nın Türk mimarlık tarihindeki yeri sorunsalı, daha geniş ölçekte, Türk tarihi ile Anadolu'daki Bizans mirası arasında kurulan ve/veya gözardı edilen ilişkilerin de bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Ağa-oğlu, M. (1926a), "Die Gestalt der alten Mohammedije in Konstantinopel und ihr Baumeister", *Belvedere*, XLVI, 83-94.
- Ağa-oğlu, M. (1926b), "Herkunft und Tod Sinans", *Orientalistische Literaturzeitung*, Cilt 29, Sayı 10, 858-865.
- Ahmet Refik (1931), *Mimar Sinan*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Ahmet Refik (1934), *Ege Havzası ve Yunan*, İstanbul.
- Ayverdi, E. H. (1973), *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri : 855-886(1451-1481)*, İstanbul.

⁵⁴ Mülâyim, 1989, 4.

⁵⁵ Necipoğlu, 2013, 132-133 ve 276.

⁵⁶ Deringil, 2014, 42.

- Arseven, C. E. (1984), *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Arseven, C. E. (t.y.), *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: Mill  Eğitim Basımevi.
- Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar ve Müzakere Zabıtları* (1932), Ankara.
- Cel l Esat (1928), *Türk San'atı*, İstanbul.
- Copeaux, E. (2000), *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çetintaş, S. (2011), *İstanbul ve Mimarî Yazıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Deringil, S. (2014), *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji. II. Abdülhamit Dönemi (1876-1909)*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Egli, E. (2009), *Osmanlı Altın  ağının Mimarı Sinan*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (t.y.), ( ev. A. C. Köprülü), Ankara: İç Bankası Kültür Yayınları.
- Eyice, S. (1988), "Bizans Mim risi", *Mimarbaşı Koca Sinan. Yaşadığı  ağ ve Eserleri*, İstanbul, 45-51.
- İnan, A. (1956), *Mimar Koca Sinan*, Ankara: Türkiye Emlak Kredi Bankası.
- Karal, E. Z. (1946), "Atatürk' n Türk Tarih Tezi", *Atatürk Hakkında Konferanslar*, Ankara, 55-65.
- Konyalı, İ. H. (1948), *Mimar Koca Sinan*.
- Kuban, D. (1958), *Osmanlı Din  Mimarisinde İ  Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)*, İstanbul.
- Kuban, D. (1988), "Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri", *Mimarbaşı Koca Sinan. Yaşadığı  ağ ve Eserleri I*, İstanbul, 581-624.
- Kuban, D. (1995), *Türk ve İslâm Sanatı  zerine Denemeler*, İstanbul (2).
- Kuban, D. (1997), *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul (7).
- Kuban, D. (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul.
- Kuran, A. (1986), *Mimar Sinan*, İstanbul.
- Kuran, A. (1993), "Architecture: The Classical Ottoman Achievement", *Süleyman the Second and His Time*, (ed. H. İnalçık, C. Kafadar), İstanbul: Isis Press, 317-32.
- Kuran, A. (2012), *Selçuklular'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Mimarlık*, İstanbul: İç Bankası Kültür Yayınları.
- Mimar Kemal (1934), "Türk San'atı ve Sinan", *Mimar*, Sayı 3 (39), 83-84.

- Mimar Kemalettin'in Yazdıkları* (1997), (derl. İ. Tekeli, S. İlkin), Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Mülayim, S. (1989), *Sinan ve Çağı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Mülayim, S. (2013), *Sinan bin Abdülmennan*, İstanbul: İSAM Yayınları (2).
- Necipoğlu, G. (2013), *Sinan Çağı. Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*, (Çev. G. Çağalı Güven), İstanbul.
- Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu*, (2008), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Strzygowski, J. (1930), "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt III, İstanbul.
- Şapolyo, E. B. (1935), "Mimar Sinan Nerelidir?", *Uludağ*, Sayı: 3, 27-29.
- Taut, B. (1938), *Mimarî Bilgisi*, (Çev. A. Kolatan), İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.
- Türk Tarihinin Ana Hatları* (1999), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ünsal, B. (1959), *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*, London.
- Yetkin, S. K. (1954), *İslâm Sanatı Tarihi*, Ankara.
- X. Milletlerarası Bizans Tetkikleri Kongresi Tebliğleri* (1957), (İstanbul, 15-21 Eylül 1955), İstanbul.