

SAYI 38 • 2011

OSMANLI ARAŐTIRMALARI
THE JOURNAL OF OTTOMAN STUDIES

İSAM 

Klasik Dönemden Batılılaşmaya Osmanlı Mimarlığında İdealleştirme Olgusu ve Batı Mimarlığıyla Olan Mukayesesi*

Uğur Tuztaşı** – İlgi Yüce Aşkun***

The Case of Idealization During the Transition from the Classical Period to Westernization in Ottoman Architecture and Its Comparison with Western Architecture

Abstract ■ This study discusses how the tradition of idealization based on the drawings and texts in Western architecture was handled in Ottoman architecture. From the 16th century forward the traditional Ottoman architectural culture was one founded on ideal types. However, these types were not based on historically ideal essences as was the case in the West. While the Ottoman architectural culture was based on advanced and diverse popular types, these types were not determined according to the criteria of an ideal period in the past. For this reason, the traditional Ottoman architecture was open to every type of innovation, provided that it was not contrary to the existing structure of culture and appreciation, as there simply was no notion of an ideal past which served to limit innovations in architecture; rather it was based on "current time." In short, this study examines the basic differences between the traditional Ottoman and Western architectural cultures and presents the idealizations of the former as they related to the past.

Key words: Ottoman architecture, Idealization, Western architecture, Ideal types.

1. Giriş

İdealleştirme, çok genel bir kavram olarak, bir şeyi en kolay anlaşılır bir şekilde kavrayabilmek, tanımlayabilmek ve açıklayabilmek için tercih edilen,

* Bu çalışma 1. yazarın 2. yazar danışmanlığında yapmış olduğu doktora tez çalışmasından üretilmiştir. Bkz. "Koruma ve Tarihsel Açından İdealleş[-tiril-]miş "Türk Evi" nin Arkeolojisi: Osmanlı Evinin Fragmanları ve Tipolojik Elemanları"(doktora tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Restorasyon Anabilim Dalı, 2009.

** Yrd.Doç.Dr., Bozok Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü /Yozgat, ugurtuztasi@gmail.com

*** Prof.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü/İstanbul, iaskun@msgsu.edu.tr

basitleştirici ve indirgemeci bir yönetime atfedilen bir tanım olarak düşünülmelidir. Türk mimarlık düşüncesinde idealleştirme olgusu ise, modernleşme sürecinde yerli mimarlık geleneğini anlamada Batı tarzı yöntemlerin uyarlanmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Batılı mimarlık anlayışının gelişimi ve değişiminde çok önemli bir yeri olan idealleştirme *insiyakımın* (içgüdüsel) kökeni itibarıyla korumacı bir tutuma işaret ettiği, yani yakın veya uzak geçmişte ideal bir düzene kavuşmuş olduğu varsayılan bir mimarının bozulmasını engelleme ve onu yaşatarak ileriye aktarma düşüncesinden beslendiği söylenebilir. Nitekim Osmanlı mimarlık anlayışından önemli farklılıklar arz eden Batılı mimarlık anlayışının, şekilleri itibarıyla 18. yüzyılda Türkiye’de belirmeye başlamasına rağmen, kuramsal olarak Osmanlı-Türk mimarlığını etkilemesi 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başına rastlar.¹ Bu, Osmanlı mimarlarının 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batılı anlamda bir idealleştirme geleneğine sahip olmadığı anlamına gelir. Ancak, Osmanlı mimarlığının da “ideal” olarak gördüğü kurgular mutlaka bulunmak zorunda olduğundan, mimarlıkta Batılılaşmanın etkisi belirmeye başlamadan önceki duruma kısaca değinmekte fayda vardır.

2.1. Geleneksel Tipleştirme Olgusu: Klâsik Dönem Osmanlı Mimarisi

Doğan Kuban’ın da belirttiği gibi, aslında Batılılaşma hareketlerinin etkisini göstermeye başladığı zamanlara kadar Osmanlı toplumunun muhafaza edilmesi gereken bir değer olarak gördüğü herhangi bir mimari biçim, kurgu veya düzen mevcut değildi. Bu, bütün tipolojiler içinde en anlamlısı olması gereken cami için de böyledir:

Cami plânı vazgeçilmez bir prototipe dayanmaz. Bu hem coğrafi nedenleri olan hem İslâm dünya görüşüne de uyan bir tutumdur. Müslüman düşünürlerce çok kez ifade edildiği gibi, doğal ya da insan yapısı bütün madde dünyası temelde Müslüman kabul edilir [...] Böyle olunca, herhangi bir yapının dine aykırı bir biçime sahip olması da düşünülemez. “Her yer mescittir” deyimine uygun olarak mescitler de birbirlerinden farklı olmuşlardır [...] Cami tipolojisi ve mimari üslûplar Kur’an ya da sünnete göre değil, kültürel parametrelere göre saptanmıştır. Böylece İslam coğrafyasındaki dört büyük kültür alanında, dört temel cami

1 Maurice Cerasi, 18. yüzyılda Osmanlı mimarisi üzerindeki Batı etkisinin, bu mimarının herhangi bir dönemde maruz kaldığı dış veya yabancı etkilerden farklı olmadığını savunmuştur. Maurice Cerasi, “Tarihselcilik ve Osmanlı Mimarisinde Yaratıcı Yenilikçilik 1720-1820,” *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü bir Miras* (İstanbul: YEM Yayınları, 1999), s. 34-42.

tipolojisi yaratılmış, fakat çeşitli bölge ve dönemlerde, özellikle küçük boyutlu camiler söz konusu olduğu zaman, çeşitlilik sınırsız olmuştur.²

Kuban bu savını cami tipolojisinin kilisenin aksine ikonografik bir sembolik plân şemasına uymak zorunluluğu olmaksızın hipostil, ters T (zaviyeli) ve merkezi mekân gibi çok farklı plân şemalarına sahip olabilmesiyle desteklemiş, buna ilaveten merkezi plânlı camii tipolojisinin de kendi içerisinde daima değişime açık olduğunu vurgulamıştır. Gerçekten de, Bursa Ulucami (1399) gibi bir erken Osmanlı dönemine ait bir eserle, İstanbul Şehzade Cami (1544) gibi Klâsik döneme atfedilen ilk önemli eserlerden biri karşılaştırıldığında, plân tipolojisi açısından İslâm mescidinin kiliseyi ilgilendiren sınırlamalardan çok daha bağımsız olduğu fark edilir. Meseleye Batı mimarlığında çok önemli bir yeri olan cephe kurgusu açısından bakıldığında, meselâ “İtalya’dan gelme bir cephe mimarisi”³ nin karakteristiğine sahip olduğu iddia edilen Bursa Hüdavendigâr Camisi’nin (1366), ne Ulucami ne de Şehzade Camisi’yle ortak bir yönü olmaması, Kuban’ın savını destekleyici bir başka olgudur.

Osmanlı mimarisinin bütün özellikleri tabii ki sadece camilerle sınırlanamaz. Meselâ bedesten, medrese, han, hamam, kervansaray, türbe gibi yapılarda zaman içerisinde morfolojik olarak -cami’ye nazaran- daha az değişim olduğu söylenebilir. Aslında ilginç olan, daha çok pratik, gündelik işlevleri barındıran bu yapılar değişmezken, sembolik işlevi ağır basması beklenen caminin değişim göstermesidir. Eğer ki cami mimarisinde katı bir muhafazakârlık yok idiye, bedesten de hiç olmamalıdır. Demek ki, bedesten mimarisi fazla değişmediyse, ona ait mimari değerleri muhafaza etmek ihtiyacı neticesinde değil, ona ait pratik ihtiyaçların değişmemesi sebebiyle böyle olmuştur. Cami’deki tek mekân fikri dolayısıyla strüktürel arayışın da etkisi bu kıyaslama için önemli sayılabilir. Klâsik dönemde cami etrafında gittikçe daha düzenli bir halde tertiplenen külliyelerin meydana getirdiği değişim de, bu pratik yaklaşımın birden fazla tipolojiyi kapsayan bir bütünselliğe ermiş olduğunu gösterir.

Bu durumda Osmanlı toplumunun mimariyle ilgili dönemselsel olarak idealleştirme meydana getirdiğini, herhangi bir ideal başlangıç noktasına göre ideal kurgularını revize etmediği söyleyebiliriz. Kısacası, Osmanlı mimarisinde, Batı’nın kültürel etkilerine maruz kalınana kadar tarihselci düşünüş, sezgi ve yaklaşımların yeri hiç olmamıştır, denebilir. Bugün “Klâsik Dönem” olarak adlandırılan dönem, irili ufaklı kubbelerin neredeyse her türlü tipolojiyi belirlediği, birçok işlevsel tipolojinin bütünsellik içerisindeki ideal kurgular olarak İmparatorluğun her tarafına

2 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: YEM Yayın, 2007), s. 466.

3 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1996), s. 8.

aktarıldığı, Osmanlı mimarisinin bir üslûp olarak tam anlamıyla teşekkül ettiği dönemdir. Ancak bu idealleşmiş tipolojilerin, zaman içerisinde merkezileşen idareye bağlı Hassa mimarlarının, teknik, ekonomik, idarî vs. birçok nedenle mimaride gerekli elemeleri yaparak bir senteze ulaşmış olduktan sonra, kendi mimari sentezini taklit etmeye başlamalarından meydana gelmiş olduğu söylenebilir. Yani, ortada büyük bir bürokratik mekanizmanın işleyişine göre şekillenmek zorunda olan ve kendini bu mekanizmanın işleyişi aynı kaldıkça devam ettiren bir yapı kültürü vardır.⁴ Kafesçioğlu'nun da belirttiği gibi;

Bu yapı içinde oluşan mimar kimliği Osmanlı mimari pratiklerinin çağdaş pratiklerle karşılaştırıldığında öznelliğinin altını çizer. Mimari uygulamada ilgi inşaat süreci üzerine yoğunlaşır; inşaat öncesi tasarım faaliyeti en aza indirgenmiştir. Mimari çizim giderek daha kabataslak hale gelen zemin plânlarından ibarettir, kesit çizimleri, modeller nadiren kullanılır. Kuralların, oran sistemlerinin uygulanması, detayların, dekorasyon programlarının belirlenmesi, önemli inşaatlarda baninin isteklerini de göz önüne alan mimara bağlıdır. Osmanlı mimarı hiçbir zaman inşaat alanını terk edip yalnızca bir tasarımcı olmamış, mesleğinin kuramsal boyutunu derinlikli olarak ifade etme gereği duymamıştır.⁵

Hassa Mimarları Ocağı'nın bir "Mimarbaşı" etrafında organize olmuş olması, doğal olarak imparatorluğun bütününe yayılmış olan yönetici sınıfının inşaat faaliyetlerini yöneten sıkı bir idarî organizasyonun ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ocak, önce Rönesans İtalya'sında, sonra Fransa'da da ortaya çıkan ve bütün Avrupa'ya yayılan Akademilerle, yönetici sınıflar eliyle yapılan kamusal binaların yüksek bir standartta olmasını denetleme işlevini yerine getirmesi açısından benzerlik gösterir. Ancak Avrupalı mimarlar her zaman bireysel ifadelerini yansıtmamanın peşinde olmuşken, aynı dönem içinde faaliyet gösteren Ocak mimarları ise nerdeyse tek bir mimar gibi hareket etmiştir. Kısacası Osmanlı mimarları ideal olduğu kabul edilen bir mimari kurgu ya da strüktürü çeşitlendirerek devam ettirme eğiliminde olmuşlardır. Bu nedenle, Klâsik Osmanlı üslubunun oluşumu, tekrar edilen, yani çoğaltılarak ya da büyütülerek kullanılan bazı tipik strüktürel unsurların iyice belirlenmiş ve benimsenmiş olmasına bağlıdır. Bu durum, ustalar eliyle gerçekleştirilen sivil mimari yapılar için de

4 Uğur Tanyeli'ye göre, Osmanlı mimarını Rönesans'la birlikte doğan Avrupalı mimardan ayıran en temel özellik, onun bürokratik bir inşaat mekanizmasının parçası olmasıdır. Bkz. Uğur Tanyeli, "19. Yüzyıl Türkiye'sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi," *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı* (İstanbul, 1996a), s. 84. Aynı vurguyu Çiğdem Kafesçioğlu da yapmıştır. Çiğdem Kafesçioğlu, "Ortaçağ ve Modernite Arasında: Hassa Mimarlar Ocağı ve Osmanlı Mimarı," *Mimarist Dergisi*, 13 (2004), s. 97.

5 Kafesçioğlu, "Ortaçağ ve Modernite Arasında," s. 96-97.

geçerlidir. Maurice Cerasi, bu tipik unsurların Klâsik Osmanlı kentini meydana getirdiğini iddia etmiştir:

Osmanlı kentinde yer alan biçimlerle ilgili inşaat prensipleri gruplar halinde toplanabilir. Bir tarafta, sade temel öğeler ile kentin oluşumu (her düzeydeki “tekrarlar” ve seriler; aralarında tercih yapılabilir yapı biçimleri olarak, başı çeken ahşap iskelet sistem ve taş kemer; “hücrenin” yaratılmasında düzenleyici prensip olarak merkezi mekân); diğer tarafta, bütünlerin gruplaşma kuralları söz konusudur.⁶

Taklit (*imitation*), Klâsik söylemin anahtar kelimelerindedir. Avrupalı mimarlar, zaman içerisinde tabiatı ve insan bedenini taklit eden Vitruvius’un mimari arketipini bireysel yaklaşımlarıyla sürekli olarak yorumlamış ve çeşitlendirmişlerdir. Hâlbuki, Osmanlı mimarı için böyle bir arketip yoktur, ama tekrar anlamında taklit vardır. Osmanlı mimarı ve ustası, sürekli olarak ideal bazı stereotipleri taklit eder, onları çeşitlendirir ve yeni kompozisyonlarla eskileri geçmeye çalışır. Öyleyse, Osmanlı mimarisinde “tipleştirme” her zaman mevcuttur ama ideal tipler mitolojik bir arketipe uydurulmak zorunda değildir. Cerasi’ye göre;

Tekrarlama ve seri halinde olma prensipleri kentin oluşumunun bütün düzeylerinde bulunur. Kompozisyonda, ister kent ölçeğinde ister bina ölçeğinde olsun, karşılıklı taklit yoluyla oluşan öğelerin plastikliğinden ve birleşmesinden çok, tekrarların ve bitişim tekniklerinin kendisi öne çıkar. Kent ve kentteki her yapı kompleksi, analitik olarak belirlenmiş ve tekrar edebilen öğelerden oluşur. Bu öğelerin tekrar edilebilirlikleri, evet, “tipleştirme” sürecidir ama aynı zamanda da birbirleriyle birleştirilmek için düşünülmüş biçimlerin sürecidir. Büyük komplekslerin, ayrıca tek başına binalarının da, her bir birleştirici öğesi her zaman çok basit arketiplere girer: oda, kubbe, cephe modülü. Konutların tipleşmiş odaları, medrese ve hanların kubbeli hücre odaları, ocak ve sınır duvarları gibi yapı öğeleri, sonsuz biçimlerde bir araya getirilebilir ve birleştirilebilir öğelerdir.⁷

Batılı Klâsik idealleştirmenin anahtar unsuru “ideal olanı” muhafaza etme fikri, ideal olana en yakın olduğu farzedilen eskinin mimarisini araştırma, belgeleme ve yorumlama (*treatise*) eylemleriyle beraber gelişmiş ve değişmiştir. “Klâsik” Osmanlı mimarisinde ise böyle bir girişim hiçbir zaman olmamıştır. Osmanlı mimarisinde çizimler, kısıtlı olmalarının yanısıra, sadece inşa edilecek yapıyı resmetmekle yükümlüydüler. Yani, çizimlerin Batı mimarlığındaki

6 Maurice Cerasi, *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s.251.

7 Cerasi, *Osmanlı Kenti*, s.251-252.

gibi ideal olduğu farzedilen bir kurgunun neden ideal olduğunu ispatlamak gibi bir işlevi yoktur. Batılı mimari çizimler, plân ve cephelerde maddi olanın (yapı) ötesinde bir ideal kurguyu (simetri, orantı, perspektif derinlik, vs.) temsil etmeye de hizmet etmek zorundayken, insan yapısı nesnelere böyle kurgular aramayan Müslüman Osmanlı mimarı için çizimler sadece mimarının maddi yönüyle alakalıdır ve bu sebepten dolayı da detaylı değildir. Topkapı Sarayı'nda bulunan mimari çizimlerde, Batılı çizim teknikleri benimsenene kadar cephelerin kısmen veya çok az önemsendiği, plânların ise “murabba”lar (karolaj) üzerinde ölçeklendirilmiş “mekânların dağılımı” nevinden anlatımlar olduğu anlaşılmaktadır (Resim 1).⁸

Batılı mimari idealleştirmelerin yaygınlaşmasında mevcut olanı kaydetme (rölöve) ve yok olmuş olanı yeniden tasarlama (restitüsyon) teknikleri çok önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı mimarisinde bu türden çizimlerin böyle bir işlevi de hiç olmamıştır. Nitekim bir Osmanlı mimarının bir başka Osmanlı mimarının eserini, ya da bir Pagan, Hıristiyan ya da Müslüman eserini etüt ettiğini, çözümlendiğini gösteren herhangi çizime günümüze kadar olan süreçte rastlanılmamıştır.⁹ Elbette ki, Osmanlı mimarları bu tür çözümlenmeleri yapmış olmalıdır. Belirli bir ideale ulaşmada çizimler yoluyla olmasa da Osmanlı mimarının belli deneme, kurgulamalarla bu yolu izlediği muhakkaktır. Örneğin, Sinan eliyle oluşturulan Klâsik dönem mimarisinde geçmiş birikimin ideale ulaştırılma gayreti vardır. Onun, *Tezkiretü'l-Bünyan*'daki “her yüksek eyvandan bir köşe ve her viran tekkeden bir kırıntı belledim” sözleri birçok eseri görerek onları etüt ettiğini gösterir.¹⁰ Ancak bu çözümlenmelerin genelgeçer ilkelere, kurallara (*canon*) dönüşmesine yönelik çalışmalar, yani yazılar, rölöveler veya

8 Behçet Ünsal, “Topkapı Sarayı Arşivinde Bulunan Mimari Plânlar Üzerine,” *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, cilt 1 (1972), s.168-197.

9 Osmanlı mimarlığında Klasik dönem çizimlerinin arşiv kayıtları üzerinde çalışan Orhan Erdenen, önemli yapıların çizimlerine rastlanmadığını ancak mimarların kendi ifadelerinden yola çıkarak, mimarların resimle çalıştıkları, hatta mücessem resim (maket veya menazır) kullandıklarının anlaşıldığını iddia etmektedir. Bu iddiasını ise *Tezkiretü'l-Bünyan, Risale-i Mimariye, Masarif-i Şebriyari Ruznâmeçesi* ve Topkapı Sarayı arşivinde yer alan belgelerdeki ifadelerle dayandırır. Erdenen, “Osmanlılarda Mimarlık Teşkilatı”, *Tarih Mecmuası*, 12 (1967), s. 49-52. Aktaran: Belkıs Uluoğlu, “Mimarlığın Kitabı ve Fikri Durumları,” *Arredamento Mimarlık*, 2003/1, s. 87. Ancak, görüleceği üzere bu türden çizimler veya yöntemler kullanılması bile gene de herhangi bir eser üzerinde etüt yapıldığı kanıtının çok uzağında olan tartışmadır.

10 “*Âhir per-kâr-var kenâr çizüp seyr-i diyâr özledim. Bir zamân hidmet-i pâdişahla Arab u Acem'i geşt ü güzâr eyleyüp her künküre-i eyvandan bir küşe ve her zâviye-i virandan bir tûşe peydâ idüp yine sebr-i İstanbul'a gelüp hidmet-i âyân-ı zamâna meşgûl olup kapıya çıkdım.*” Saî Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan. Mimar Sinan'ın Kendi Ağzından Hayat ve Eserleri*, haz. Sadık Erdem (İstanbul: Binbirdirek Yayını, 1988), s.26.

sınıflandırmalar mevcut değildir. Öyleyse şifahi olarak işleyen bir “değerlendirme” usulünün olduğu söylenebilir. Bu değerlendirme usulü de, taş ustalarının yapı üretim yöntemlerine tekabül eder.

Özetlemek gerekirse, Osmanlı mimarının her yönüyle çizerek tespit etmediği, sınıflandırmadığı ve ideal anlamlar yüklediği mimari unsurları kavramsal olarak idealleştirmiş olduğu söylenemez. Aslında mimari idealleştirmelerin Batı’daki anahtar unsurlarından olan kavramsal sınıflandırmaların bir türü olan “mimarlık sözlüğü” Sultan Ahmet Camisi’nin mimarı olan Sedefkâr Mehmed Ağa’nın hayat hikâyesini içeren Cafer Efendi’nin *Risale-i Mi’mariye*’sinde de görülmüştür. Cafer Efendi, bu Arapça, Farsça ve Türkçe sözlükte inşaat işinde çalışan meslek erbaplarının yanısıra inşaatta kullanılan aletlerin tanımlarını da yapar.¹¹ 17. yüzyılın başında yazılan bu eserin, ilk olarak Francesco Mario Grapaldi’nin (*De partibus aedium*, 1494) başlattığı mimarlık sözlüğü geleneği içerisinde yer alması, hattâ Augustin-Charles D’Aviler’in sözlüğünden (*Cours d’architecture*, 1691) çok daha önce meydana getirilmiş olması önemlidir.¹² Ancak, bu Osmanlı mimarlık sözlüğünün Batılı benzerlerinden en önemli farkı, onun kuramsal denebilecek herhangi bir kavramla ilgilenmiyor olmasıdır. Kısacası, bu sözlük, bazı teknik ve kültürel meseleler dışında mimarının uyması gereken ebedi kuralların Osmanlı mimarı için var olmadığını gösterir.

Yoğun taklit ve tekrarlardan oluşan Klâsik devir Osmanlı mimarisinde kalıcı tipolojiler ortaya çıkmışken, Batılı mimarların en katı üslûpsal dönemlerde bile görece büyük serbestlik içinde olması dikkat çekicidir. Ancak, Jale Erzen’in de belirttiği gibi, tipolojik sınıflandırmalar, Osmanlı mimarisini anlamakta fazla fayda sağlayamazlar,¹³ çünkü Osmanlı dünyasında tipolojiler tarihsel, ikonografik veya mitolojik bir temele dayanmazlar, ihtiyaç belirlediğinde yeniden şekillenebilirler (Resim 2). Hâlbuki Avrupalı mimarın tasarımı, kendinden önce gelen mimari otoritelerin yaratmış oldukları tiplere göre meşruiyet kazanmak zorundadır ki Serlio’nun “merkezî mekânlı” tipleri yayınladığından beri bu tür otoriteler geçmişi bir tipler dünyası olarak canlı tutar. Osmanlı’nın tipler dünyası ise 20. yüzyılda meydana getirilmiştir. Meselâ Hans Koepf’ün Osmanlı kubbeli camileri üzerine yapmış olduğu tipolojik çalışmasındaki bilgilere bir Osmanlı mimarının sahip olması mümkün değildir, çünkü yaşadığı dönemin dışındaki cami tiplerinin kronolojik bir sıra içerisindeki gelişimini gösterecek çizimleri içeren yayınlar elinde

11 Kafesçioğlu, “Ortaçağ ve Modernite Arasında,” s. 96.

12 Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1994), s. 138.

13 Jale Erzen, *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz* (Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1996), s. 53.

olmamıştır¹⁴ (Resim 3). Bu anlamda, Osmanlı mimarı, Avrupalı meslektaşının aksine, tasarladığı ibadethaneyi bir tipolojinin gelişimi, değişimi veya bozulması (*degenerasyon*) bakış noktasından hiç düşünmemiş olmalıdır. Gene, Osmanlı hanlarının mekânsal çözümlmelerine ilişkin tipolojik sınıflandırma tablolarından oluşan bir çalışma, bugün ancak Osmanlı mimarisine yeni bir heyecanla bakmayı sağlayabilir, ama psikolojik mekânsal kurguların Osmanlı mimarı için de bir amaç olmuş olduğu anlamına gelmez.¹⁵

Kısacası, Osmanlı mimarisi Batılı etkilere maruz kalana kadar, geriye bakmadan, ama bir öncekinin üzerine koyarak ilerlemiştir. Ali Uzay Peker'in de belirttiği gibi, Osmanlı mimarisi gelişimini hiçbir tipolojik bağınazlık yapmadan sürdüren İslâm mimarisinin özgün sentezler (bileşim) yaratma geleneğinin bir sonucudur.¹⁶ Klâsik Batı mimarisi ise, Rönesans'tan beri hep geriye doğru bakarak gelişmiştir. Bu mimaride - yukarıda bahsedilen Alberti, Serlio, Palladio, Leroy, Séroux-d'Agincourt, Quincy, Vaudoyer, Viollet-le-Duc v.b. gibi mimarların yaklaşımlarından da anlaşıldığı üzere - geçmişte meydana gelmiş sentezler sürekli çözümlmelerle tekrar tekrar ele alındığından, tipoloji, ideal mimari kurguların ontolojisiyle ilgili kuramsal bir sorunsal haline getirilmiştir. Batılılaşma etkisiyle birlikte, Osmanlı-Türk mimarisi de tipolojinin bu Batılı idealleştirilmesini benimseyecektir. Bu benimsemenin yaratmış olduğu en önemli fark, Osmanlı-Türk mimarlık düşüncesine mimari unsurların ideal tarihsel, geleneksel ve ulusal karakteristiklerini çözümlleme ve sınıflandırma yöntemini yerleştirmiş olmasıdır ki, bunun ilk önemli emaresi 1873 tarihli *Usul-i Mimari-i Osmanî* adlı yayındır.

2.2. Batı Etkisi Altında İdealleştirme Olgusu: Ulusal Tarz ve Düzen Arayışı

Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* adlı kitabında Osmanlı Baroğu'nu "hazmedilmiş" bir üslup olarak tasvip ederken, Abdülmecid ve Abdülaziz devri mimarisini, özellikle de Balyan'ların ve D'Aronco ve Vallaury gibi yabancı mimarların "Türk zevkine yabancı" olan "başarısız eserler" yaptıklarını belirterek Osmanlı oryantalist tarzını bir "degenerasyon" olarak tanımlar.¹⁷ Aslanapa'nın bu yorumu, 19. yüzyılın

14 Hans Koepf, "Osmanlı Kubbeli Camileri Üzerine Tipolojik Bir Deneme," çev. Ayla & Ömer Gülsen, *Yapı Dergisi*, 58 (1982), s. 19-48.

15 Gülay Keleş Usta, "Mekân Çözümleme Yöntemlerinde Morfolojik Kart Tekniğinin Kullanılması: Osmanlı Hanlarında Örneklemeye," *Yapı Dergisi*, 185 (1997), s. 71-79.

16 Ali Uzay Peker, "Pastoral Türk Kültürünün Yakındoğu'ya Bir Katkısı: Mimari Tasarımda Sentez Arayışı," *Uluslararası III. Türk Kültür Kongresi Bildirileri* (Ankara: Kasım 1993), s. 261.

17 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, altıncı basım, 2003).

ikinci yarısında Osmanlı-Türk mimarlığında yeni bir düşüncenin filizlendiğinin ilk işareti olan *Usul-u Mimari-i Osmanî* adlı kitapta teknik metnin yazarı Pietro Montani'nin savlarının tam tersidir: Montani'ye göre Osmanlı Baroğu yabancı mimarların etkisiyle gelen bir dejenerasyonu temsil ederken,¹⁸ Sultan Abdülaziz döneminden, yani eserin hazırlandığı dönemden övgüyle bahsedilerek, bu dönem Osmanlı mimarisinin kendine özel usullerinin tekrar geliştirilerek en yüksek düzeye çıkarıldığı dönem olarak gösterilir.¹⁹ Aslanapa'ya göre, asıl Kemâlettin ve Vedat Bey'lerin nesli “gözlerini Türk mimarisinin sayısız eserlerine çevirerek bir Rönesans yaratmaya koyulmuş”tur.²⁰ Aslında Aslanapa'nın bu yorumu, *Usul-u Mimari*'nin fikrîsel altyapısından çok etkilenmiş olan ama Oryantalizm'i reddeden Kemâlettin Bey'in söyleminin bir tekrarıdır. Bütün bu yorumlarda Osmanlı-Türk kültürünü, medeniyetini ve kimliğini yansıtan mimarlığının “ideal” unsur, ilke ve estetiğinin ne olduğu bakış açısına göre değişse de, önemli olan 19. yüzyılın ortasından itibaren Türk mimarlık söyleminin mimari eleştiri kıstaslarını belirlerken geçmişin mimarisinde ideal zirveler ve dejenerasyonlar yaratmak zorunda olunmasıdır. Batılı bir tarihselci kuramsallığın varlığına işaret eden bu gelişme ne 18. yüzyılda, ne de 19. yüzyılın ilk yarısında - her ne kadar Batı etkileri İstanbul'un başta gelen anıtsal yapılarına damgasını vurmuşsa da- mevcut değildir.

Cerasi'nin Mustafa Cezar'dan alıntulayarak belirttiği gibi, “Batılılaşma” süreci ve de Klâsik devirden çıkış lineer olmaktan öteydi; Avrupa etkisi, sanat beğenisine, 18. yüzyılın ilk onlu yıllarındaki Lâle Devri'nden çok önce girmişti; daha 17. yüzyılda tasarım ve süslemede söz konusu etki hissedildi.”²¹ Cerasi'ye göre Mehmet Tahir Ağa ve Simon Kalfa gibi mimarların damgasını vurduğu 18. yüzyıldaki, aslında “derinlemesine Osmanlı olan bu mimari, Avrupa kültürünün “edinilmesinin” ince bir ürünü, yani Batı Avrupa ürünlerinin Osmanlı ortamına sokulmasının bir sonucu” olmaktan ziyade, “kültürel olarak gelişmiş ve karmaşık bir strüktürün algıladığı ve kendini yenilemesi için bir dürtü oluşturacak Avrupa üslûplarından dolaylı olarak etkilenmişti.”²² 18. yüzyılın “Batılı” denebilecek mimari etkilerinin en çok morfolojik ve dekoratif öğelerde tespit edilebildiği söylenebilir. Barok, Rokoko ve yüzyılın sonunda Neo-Klâsik morfolojik ve dekoratif öğeler, herhangi

18 Eserde, bu duruma örnek olarak da Laleli ve Nuruosmaniye Camileri verilir. Bkz: Edhem Paşa, (Kom. Başkanı), *Usul-u Mimari-i Osmanî/L'architecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst* (İstanbul: 1873), s. 16.

19 Edhem Paşa, *Usul-u Mimari-i Osmanî*, s. 16.

20 Aslanapa, *Türk Sanatı*, s. 284.

21 Cerasi, *Osmanlı Kenti*, s. 264.

22 Cerasi, *Osmanlı Kenti*, s. 269.

bir ideolojik veya kuramsal yaklaşımın sonucu olmaksızın, Cerasi'nin kullandığı “ince zevk”e uygun bir şekilde Osmanlı mimarlığında yerini almıştır. Gerçi Semra Ögel, 1775'te tamamlanan Nuruosmaniye ve yenilenmesi 1771'de bitirilen Fatih Camisi'nde pandantiflerle payelerin geçiş noktalarında kullanılan sütunçelerin kubbeli baldaken motifi oluşturmalarından hareketle, bu camilerde Orta Asya'dan gelen “Gök Kubbe” veya Bizans'tan yadigâr “İmparatorluk sembolü” gibi tarihselci bir tasarım olabileceğini ifade etmiş, hatta 1783 tarihli Lâleli Camisi'nin duvar payelerinde mimar Tahir Ağa'nın “Selçuklu taş işçiliğinde rastlanan benzer tutumlara özenen, geleneksel olarak vurgulanması gereken bir yerde yenilik yaratmak isteyen “post-klâsik” bir davranış içerisinde bulunduğunu” iddia etmiştir.²³ Ögel'in yorumları 18. yüzyıl Osmanlı mimarının daha iyi anlaşılmasının gerekliliğini ortaya koymakla beraber, ne Simon Kalfa, Tahir Ağa ve çağdaşlarının, ne de yüzyılın diğer mimarlarının mimari bütünü oluşturan unsurları tarihselci bir perspektiften yorumladıkları bir kuramları olduğuna dair somut deliller (yazı ve çizimler) bulunmaktadır.

Cerasi, 18. yüzyıl Osmanlı mimarlığında hem Klâsik dönem öğeleri, hem daha öncesine ait Bizans unsurları, hem de Avrupalı Barok unsurların aynı kompozisyonda bulunabilmesini “örtük bir tarihselcilik” olarak yorumlamış ve bunu hanedanın kaybolan bir düzene duyduğu özlemin yanısıra, her zaman yenilikleri de benimsemek istemesinden kaynaklandığını iddia etmiştir. Fakat, Cerasi'ye göre bu pratik yaklaşımlardan kaynaklanan *de facto* bir tarihselciliktir; beğenilen “tarz”ların uygulanmasından ibaret olup, ideolojik bir altyapısı yoktur.²⁴ Kısacası Batılı anlamda bir tarihselciliğin 18. yüzyıl Osmanlı mimarlık düşüncesinde olmadığı söylenebilir; Bu tarz bir yaklaşımın 19. yüzyılın ikinci yarısına, özellikle de son çeyreğine ait olduğu daha gerçekçi bir yaklaşımdır. Mimarlık tarihinin Batılı anlamda kuramsallaşması anlamına gelen bu değişim, Avrupa'da Rönesans'tan beri süregelen geçmişin ideal kurgularını tespit etmeye yönelik araştırmalar gerektirir; bu tür bir idealleştirme geleneği de mutlaka rölöve çalışmalarıyla mümkün olmuştur, ki bu da Osmanlı-Türk mimarlığında 19. yüzyılın son çeyreğine kadar mevcut değildir.

Aslında 18. yüzyılda kısmen görülen, 19. yüzyılda ise aşikâr hâle gelen Osmanlı mimarisinin geleneksel praksis'ten kopma sürecinin daha başından itibaren

23 Semra Ögel, “18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları,” *Semavi Eyice Armağanı* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1992), s. 270-271.

24 Maurice Cerasi, “The Problem of Specificity and Subordination to External Influences in Late Eighteenth Century Otoman Architecture in Four İstanbul Buildings Realized in the Age of Hassa Mimar Mehmed Tahir,” *EJOS*, IV (2001) (M.Kiel, N.Liedman & H. Theunissen (eds.), *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Neatherlands*, 11 (1999)), s. 6-7.

yabancı yayınlarla ilgisi olduğu düşünülmektedir. Lâle devri mimarisinde görülen Fransız etkisinde Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa dönüşünde beraberinde getirdiği varsayılan kitapların rolü olabileceğinin düşünülmesi gibi, Batı'nın mimarlık bilgisinin Osmanlı'ya sadece uygulamacılar değil, çizimler yoluyla da geldiği - ispatlanamasa da- hissedilmektedir.²⁵ 19. yüzyılda Osmanlı başkentindeki önemli yapıların hemen hepsinin Avrupa kökenli mimarlara emanet edildiği düşünülürse, mimariyi metinler ve özellikle çizimlerle öğrenmiş ve de çizimlerle düşünen bu mimarlar eliyle geleneksel praksisten kopmasının hızlandığı, bu devri ele alan mimarlık yazınının - açıkça ifade edilmesine gerek duyulmayan - ortak bir kabulü olarak düşünülebilir.

19. yüzyılın ilk yarısının önemli bir özelliği, 18 yüzyıldaki Osmanlı-Avrupalı sentez mimarisinin terk edilerek, yönetici elitin Batılılaşmanın “doğrudan” olması gerektiği fikrini yansıtan Neo-Klâsik mimarinin İstanbul'da inşa edilen önemli yapılara egemen olmasıdır. Tanzimat Fermanıyla hız kazanan bu gidişat sonucunda, Osmanlı'ya tamamen yabancı olan bu üslûbu gerçekleştirebilecek olanlar genellikle Beyoğlu'nda birçok yapı gerçekleştiren ve aralarında Rus Büyükelçiliği ve ilk Darülfünun binasını inşa eden Gaspare Fossati gibi isimlerin olduğu, çoğu İtalyan, yabancı mimarlardan çıkmıştır (Resim 4, 5).²⁶ İronik denebilecek bir şekilde, Osmanlı elitinin daha doğrudan ve çabuk bir Batılılaşma amacıyla reddettiği 18. yüzyılın “Osmanlı-Avrupalı” sentezi, Oryantalizm rüzgârının yeni bir moda olarak bütün Batı dünyasında esmesi ve bunun payitahtta bir “Batılı-Doğulu” sentezi olarak belirmesi neticesinde tekrar gündeme gelecektir. Osmanlı'nın icat etmediği, adetâ kendini zorla kabul ettiren bu Batılı ama oryantalist sentez, selevi olan Neo-Klâsik üslûpla birlikte ele alındığında, Osmanlı mimarına kompozisyonel anlamda yeni fikirler vermiş, hattâ bu sayede mimarinin fikirsel ve tarihsel, yani kuramsal bir altyapısının olması gerektiği benimsenmeye başlamıştır, denebilir. Bunun neticesi de Osmanlı Rönesansı olarak başlayan ve Türk Milli Üslubü'na dönüşen yeni Osmanlı-Avrupalı mimari sentezi olacaktır.

25 Turgut Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığındaki Strüktürkırıncı Akım: Rokoko,” *Arradamento Mimarlık Dergisi*, 5 (2008), s. 110. Aslında mimari çizimlerin 18. Yüzyılın başında Pa-dışahlar aracılığıyla getirilen kitaplarla incelenildiğine dair görüşler vardır. Konuyla ilgili bkz. Gül İrepoğlu, “Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler,” *Topkapı Sarayı Müzesi*, Yıllık 1 (1986), s. 56-72; Nurcan Yazıcı, “Osmanlılarda Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı” (doktora tezi), MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

26 Bu konuda bkz. Cengiz Can, “Tanzimat ve Mimarlık”, *Osmanlı Mimarlığının 7 yüzyılı: “Ulus-larıüstü Bir Miras”* (İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1999), s. 130-136. Ayrıca konuyla ilgili, Osmanlı mimarlık kurumunun tarihçesini ve Tanzimat dönemindeki işlerliğini ele alan güncel bir çalışma için, bkz. Yazıcı, “Osmanlılarda Mimarlık Kurumunun Evrimi”.

19. yüzyılda J.N.L. Durand ile yeni bir yola giren Avrupa mimarlık kuramında mimari unsurların soyutlanması, sınıflandırılması ve sistematik bir yöntemle bir araya getirilmesi, Neo-Klâsik mimarinin zirvesi sayılabilecek bir zamanda Klâsik mimari anlayışı ve geleneğini adım adım ortadan kaldıracak bir kırılma anını da temsil ediyordu. Nitekim mimarinin bütünün bir takım unsurların kompozisyonuna olduğuna dair hissiyat yüzyılın ikinci yarısının eklektik, canlandırmacı veya oryantalist, rasyonel ve/veya romantik bütün eğilimlerin altyapısını oluşturmuştur. Oryantalizm, sanat, kültür, siyaset ve toplumbilimi ilgilendiren farklı açılardan incelenip, açıklanmaya çalışılmış yüklü bir konudur. Ancak, Türkiye'nin mimari kuram ve pratiğinin Batılı bir çizgi izlemeye başlamasında Oryantalizm kadar etkili olmuş başka olguların çok nadir olduğunu söylemek bile, Türk mimarlığında idealleştirme olgusunun Batı'dan geçişindeki kilit rolünü vurgulamaya yeter. Öyle ki, Milli Mimari Rönesansı'nın giderek Türk Milli Üslûbu'na dönüşmesini etkileyen rasyonel ve romantik fikri unsurlar, Oryantalizm yoluyla Batılı mimarlık anlayışının Osmanlı mimarlığına sirayet etmesiyle tanınmaya başlamıştır.

Mimarlık düşüncesinde rasyonalizmin Modern Mimari Hareketi'nden önce Neo-Klâsik ve Neo-Gotik eğilimlerde ortaya çıkmış olduğu kabul edilmiş olsa da²⁷, yüzeysel kronolojik değerlendirmeler, bazen romantik hissiyatı sadece Klâsik karşısı sanatsal ve mimari gelişmelerle özdeşleştirir. Hâlbuki hem Romantisizm, hem de Rasyonalizm, 18. yüzyılın ortasından itibaren Batı mimarlık düşüncesinde diyalektik bir ilişkiyle birbirine geçmiş, mimariyi anlamaya veya okumaya çalışan bakış açısına göre ön plâna çıkan veya geri plânda duran iki temel hissiyattır. 18. yüzyılın tam ortasında, Carlo Lodoli ve Marc Antoine Laugier'nin kuramsallaştırdığı yapısal ve kısmen işlevselci Klasisizm, mimarlıkta rasyonalizmin tebarüz ettiği nokta olarak bilinir. Ancak, bu noktaya gelinmeden önce, belki de yüzyıl kadar bir zamandır resim sanatında Antikite'ye ait unsurların kısmen melankolik, kısmen fantastik bir şekilde betimleniyor olduğu, 18. yüzyılın ortalarında ise bu tür fantastik mimari-resimlerin Piranesi, Le Geay, Clerisseau, Hubert Robert gibi sanatçıların elinde antik mimarinin resmin başlıca konusu olması sebebiyle Neo-Klâsik mimarinin romantik alt yapısını oluşturduğu, nihayetinde Charles De Wailly'den John Soane'a, Friedrich Weinbrenner'den Karl Friedrich Schinkel'e kadar Avrupa'nın başta gelen klâsisistlerinin bu romantik dünyayı ete kemiğe büründüren yapılar inşa etmiş olduğunu unutmamak gerekir. Öbür taraftan, Klasisizm doktrinine karşı çıkan herkes, ister eklektisist, ister neo-gotikçi

27 Bu konuda öncü çalışmalar, Emil Kaufman'ın 18. yüzyıl modernizmi ile 20. yüzyıl modernizmi arasında bağlantı kuran kitaplarıdır: *From Ledoux to Le Corbusier, Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France* (New York: Dover Publications, 1995).

olsun, genellikle “romantik” olarak biliniyorken²⁸, hem Leon Vaudoyer ve Henri Labrouste gibi eklektisistler, hem de Neo-Gotik üslûbun en önemli teorisyen ve uygulamacısı Viollet-le-Duc gibi Neo-Gotikçiler, bugün rasyonalist söylemleriyle daha çok biliniyor. Öyleyse, dünyada daha önce hiç olmadığı kadar geçmiş zamanların şimdiki zamanla, uzak ve yabancı diyarların yaşanan yörelerle karıştığı, artan dolaşım sebebiyle kültürel şokların yaşandığı, ama bir yandan da teknik ve toplumsal gelişimlerin yaşandığı bu erken modernite çağında, romantizmle rasyonalizmin mimarlık sanatına anlam veren iki kardeş olarak büyüyüp serpildiği söylenebilir.

Oryantalizm, Neo-Klâsik anlayışın yok olmaya başladığı bir zamanda, Neo-Gotik eğilimin aksine herhangi bir idealist doktrini izlemeyen çözümlemeci yaklaşımların bütün mimarilere serbestçe yayıldığı Eklektisizm’le aynı anda var olmuştur, hattâ içiçedir. Bu sebeple, söz konusu Avrupa olduğunda, Oryantalizm’in romantik anlayışının en radikal türünden beslendiği söylenebilir. Ancak, Osmanlı mimarlığı açısından bakıldığında, Oryantalizm’in ilginç bir şekilde rasyonalizmle de örtüştüğü görülmektedir. Meselâ, askerî, teknik ve toplumsal yapılanmanın yeni kurumlarının Osmanlı topraklarında tesis edilmesi, Batılı rasyonalizmin Osmanlı tarafından benimsenmeye çalışıldığını gösterir. Öte yandan, Batılı rasyonel bir toplumu temsil eden askerî ve sivil okullar, kışlalar, hastahaneler, postahaneler, bilumum devlet daireleri, hatta üst sınıfa ait konak ve sarayların oryantalist bir üslûpla birlikte ortaya çıkmış olması, oryantalist Romantizm’in “egzotik” olarak algılandığı Batı’nın aksine, Osmanlı’da dünyaya, tarihe, tekniğe ait geleneksel bakışın yerine, ilerici ve rasyonel bir bakışı temsil eden yenilikçi bir üslûp olarak algılanmış olduğu iddia edilebilir. Nitekim Dünya fuarlarında Osmanlı Devleti’nin mimarisini temsil eden oryantalist kurular uygulanırken, 1873 Viyana Fuarı için hazırlanan ilk Osmanlı kuramsal mimarlık metni olarak kabul edilen *Usul-i Mimari-i Osmanî*’de, Osmanlı mimarlığında rasyonel uygulama ilkelerinin bulunduğu ispatına girilmesi, bu taraftan bakıldığında Oryantalizm’in sadece bir Batılı fantezi olarak kalmadığı, rasyonaliteyi de temsil ettiği anlaşılır. Kısacası Oryantalist üslûp, Neo-Klâsik üslûp kadar rasyonel, çağdaş, Batılı bir dünya görüşünü temsil etmekle beraber, Osmanlı kimliğine daha uygun bulunmuştur.

28 Örneğin çağdaş ve yerel şartlara uygun bir klasisizmi savunan Ecole des Beaux-Arts öğretim üyelerinden Louis-Pierre Baltard bir demecinde, kendisinin tiksindiği “serbest üslubun”ın (*genre libre*) “romantik” olarak anlaşılmasından şikayet etmektedir. Louis-Pierre Baltard, *Discours d’ouverture du cours de théorie d’architecture* (Paris: Ecole Royale des Beaux-Arts, 1840), s. 4-5; alıntı, Yusuf Civelek, “An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850 (doktora tezi), University of Pennsylvania, 2005, s. 185-186.

Sanatta Oryantalizm'in Batılıların kafasındaki egzotik, masalsı, keyif ehli bir Doğu'nun temsil edilmesi, sergilenmesiyle ilgisi olduğu bilinen bir gerçektir; ancak radikal denebilecek bir değişim geçirmekte olan Osmanlı devleti ve eliti açısından baktığımızda, meselâ özellikle 1867 Paris ve 1873 Viyana Sergisi'nde sergilenenin bir Doğu karikatürü değil, Batılı ama topraklarının büyük bir kısmı Doğu'da bulunan emperyal bir devlet olduğu fark edilebilir. Bu sergilerde Osmanlı'nın kendini oryantalistleştirdiği söylenebilir de, oryantalist tutumun, o zamanda kendinden emin, güçlü ve modern Batılı bir devlete yakışır bir şey olarak algılandığını unutmamak gerekir. İşte bu sebepten dolayı, *Usul-i Mimari-i Osmani*'de Osmanlı tezyinatının ve bazı biçimlerinin ana bileşenleri açıklanırken kökenlerinde Arap, İran, Süryani, Çin ve hatta Japon tezyinat ve biçimlerinden alıntılar olduğu belirtilmiştir. Bugün eleştirilen ve sanat tarihçiliği açısından yanlış bulunan bu verilerin ardında, emperyal hareket eden Batılı bir devletin, diğer Batılı devletler gibi özgüven duygusu içinde kendine göre "egzotik" olan kültürlerin sadece "dekoratif" unsurlarını rahatça aldığı, ama mimarisinde ise tamamen kendine has olan yüksek bir takım ilkelere dayanan abideler meydana getirmiş olduğuna dair bir imajın yaratılması arzusunun yattığı gözden kaçırılmamalıdır.²⁹ Bu tutum bile yeni oluşmaya başlayan Osmanlı-Türk mimari kuramının Avrupa'nın romantik ve rasyonalist düşünce yapılarını dolaylı olarak benimsediğini gösterir.

Oryantalizm'in Avrupa'da emperyalizm tınısına sahip olduğu, Roma İmparatorluğu zamanından beri fethedilen topraklardan abidelerin getirilmesi (*trophy*) gibi adeta fatihliği anıştıran, uzak ve egzotik topraklarda güç gösterebilmenin şanlı bir belirtisi olduğu, ve bu yüzden de devrin en büyük iki emperyal gücü olan Britanya ve Fransa'da ve yeni yeni emperyalistleşmeye başlayan Almanya'da geliştiği söylenebilir. Belki de bu sebepten dolayı Almanya'nın Oryantalizm'i önceleri Türk kahvehanelerinde, hamamlarda ve kral fantezisi eserlerde (Kral I. Wilhelm von Württemberg için tasarlanan Wilhelma Sarayı (1846) gibi) görülürken sonraları İngiliz ve Fransızlar'da olduğu gibi nüfuz sahibi olduğu ülkelerdeki yatırımlarıyla alâkalı hâle gelmiştir (Dresden'de Yenice Sigara Fabrikası (1907) gibi). Ancak birkaç küçük ölçekli kamu binası dışında Avrupa başkentlerinde Oryantalizm devletin resmî mimarisine dönüşmemiş olmasına rağmen, Turgut Saner'in de belirttiği gibi İstanbul'da oldukça ciddiye alınmış ve Avrupa'da kazanmış olduğu egzotizm esprisinden mümkün merteye arınarak İmparatorluğu temsil eden modern binaların üslûbu olmuştur.³⁰

29 *Usul-i Mimari*'de belirtilen dekoratif unsurların kökeninin eleştirisi için bkz. Nurcan Yazıcı, "Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani" (yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s. 66.

30 Turgut Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"* (İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998), s. 124.

Oryantalizm'in Osmanlı mimarlığına önemli bir etkisi de çözümlemeci yaklaşımı tanıtmış olmasıdır. Afife Batur, 1867 Paris sergisinin "Avrupalı'nın Doğu üzerine toptancı, peşin ve gerçek dışı imgelerini değiştirmeye yönelttiğini", "19. yüzyıl sonu Eklektisizm'inin repertuarına Oryantalizm'in profesyonelce girmesinde '67 Sergisi' nin payı olduğunu" belirtmiştir (Resim 6).³¹ Oryantalizm'in profesyonel olarak ele alınması, sadece mimarlıkta değil, tarih, kültür, ilâhiyat, sosyoloji, siyaset vs. alanlarında Doğu'nun bilimsel olarak araştırılması ve istenilen amaç doğrultusunda çözümlenmesi anlamına gelir. Mimarlıkta durum, Neo-Klâsik mimari serüvenine benzer; fantastik imgelerin üretimini çözümlemeci çalışmalar, yani rölöveler izler. Ancak sonuçta çözümlenen parçalar efsunlu bir Doğu imgesi yaratmaktan ziyade yeni Batılı bir üslubün içinde hazmedilen motiflere dönüşür. Aslında Doğu'nun profesyonelce çözümlenmesinin ilk işaretleri, Britanya ve Fransa'nın imparatorluklarına fethedilen yörelerin kültürel hazinelerini katmak isteği sonucu mimar ve arkeologlara destek vermesidir: William ve Thomas Daniell, 1784-1800 arasında Hindistan mimarlığı üzerine, Napolyon'un kurduğu Mısır Enstitüsü ise Mısır mimarlığı ve sanatı üzerine ardarda desenli kitaplar yayınladılar (*Description de l'Égypte*).³² Girault de Prangey ise *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*'de metne ek olarak detay çizimleri vermiştir. Gezi izlenimlerinden çok, mimarın uygulamasına yönelik el kitabı niteliğini taşıyan en etkili yayın ise 1842 ve 1845'te *Plâns, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* başlığıyla iki cilt halinde yayınlanmış olan, İngiliz Owen Jones'un eseridir.³³

Owen Jones'un kitapları, içerdiği aslına uygun rölöve detayları bakımından bu alanda nerdeyse bir kanon oluşturmuş,³⁴ Almanya'dan İngiltere'ye, Fransa'dan Türkiye'ye kadar Moresk motifler, "profesyonelce" kullanılmıştır. Alman mimar

31 Afife Batur , "Mimarlıkta Oryantalist Eğilimler Üzerine Bazı Gözlemler," *Yapı Dergisi*, 108 (1990), s. 59.

32 Batur , "Mimarlıkta Oryantalist Eğilimler," s. 55.

33 Saner, 19. *Yüzyıl İstanbul Mimarlığı*, s. 17.

34 Owen Jones, 1833 yılında arkadaşı Fransız mimar Jules Coury ile yapmış olduğu Yakınoğu gezisinde İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı eserlerini incelemiştir. Buradaki izlenimlerini ve çizimlerini yayınladığı 1856 tarihli *The Grammar or Ornament* adlı eseri uzun süre temel başvuru kitabı olmuştur. Mimari süslemeyi belli bir tasnif ve gelişim içinde ele alan Jones'un kitabında Osmanlı mimarisi Arap mimarisi ile karşılaştırılmış ve dekarosyon olarak zayıf bulunmuştur. Ayrıca Owen Jones'un Londra Victoria and Albert Museum arşivinde, Osmanlı mimarisiyle ilgili beş adet orijinal çizimi bulunmaktadır. Bu çizimler; Eminönü Yeni Valide Camisi plânu ve kesiti; Süleymaniye Camisi kubbe içi süslemesi; Kanuni Türbesi kemer süslemesi; Tophane Çeşmesi'nin görünüşüdür. Bkz. Zeki Sönmez, "Osmanlı Mimarisiyle Araştırmaların Dünü ve Bugünü," *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi* (Konya:2000), s. 878.

Ludwig Zanth'ın 1842-51 yılları arasında Stuttgart yakınlarında inşa etmiş olduğu Wilhelma Sarayı, Jones'un etkisinin izlerini taşır. Başta Elhamra olmak üzere doğrudan veya yorumlayarak kullandığı biçimleri mimar, *Die Wilhelma, Maurische Villa Seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg* adlı kitabında yayınlamıştır (**Resim 7**).³⁵ Oryantalizm akımı İstanbul'a geldiğinde ise Moresk detaylar artık üslûplaşmış ve Doğu motifleriyle bezeli bir eklektisist dekoru oluşturan öğelerden sadece bazılarıdır. Fuat Paşa Türbesi, Harbiye Nezareti Kapısı, Bahriye Nezareti, Beylerbeyi Sarayı gibi... Osmanlı anıtsal mimarisinde çeşitli Moresk sütun başlıkları ve yer yer görülen at nalı kemerler tekil öğeler olarak, artık büyümlü bir atmosfer yaratmaktan ziyade emperyal devlet imgesini sunan bir mimarının "üslûpsal" öğeleri olarak yerlerini alırlar.³⁶

Montani Efendi'nin *Usul-i Mimari-i Osmani*'de ifade ettiği Osmanlı mimarlığının yabancılar eliyle soysuzlaştığı meselesi, aslında Barok ve Rokokoyla başlayan, Neo-Klâsik'le devam eden ve Oryantalizm'le birlikte canlandırmacı üslûpların Eklektisizm'yle taçlanan Batılı üslûpsal öğelerin istilasıdır; yoksa ne Montani Efendi Eklektisizm'e karşıdır, ne de Batılı plân ve inşaat usullerini reddeder. Onun istediği, daha çok üslûpsal öğelerin, "Osmanlı" olması yönündedir. Oryantalizm'den etkilenen Osmanlı mimarlığında Klâsik ve Barok dönemler yerine erken Osmanlı dönemin tercih edilmesi, Barok etkilerin "yozlaşma" ile, Klâsik dönemin ise "erişilemezlikle" özdeşleştirilmiş olmasıyla açıklanmıştır.³⁷ Ancak Barok dönemde olduğu gibi dış yüzeylerin şekillendirilmesinin önem kazanması, meselâ sivri kemerli nişler gibi iç yüzey tezyinat elemanlarının kullanılması, Osmanlı Klâsik mimarlık düşüncesinde olmayan bir şeyin - yapı kütesini ve tezyinatı bir arada estetik bir nesne olarak tasarlayanın - artık yerleşmiş olduğunu gösterir. Bu sayede mimari bütünü oluşturan parçaların nereden seçileceğinin ve nasıl kompoze edileceğinin mimarın başta gelen amaçlarından birine dönüşmesi, Osmanlı-Türk mimarlığında Batılı anlamda idealleştirmenin, kuramsal olmasa da teknik altyapısını oluşturmuştur. Bu noktadan sonra Osmanlı-Türk mimarlığı artık sadece kendini tekrarlayan veya yerli-yabancı yenilikleri bünyesine katarak değişen bir mimarlık değil, geriye, özellikle kendi geçmişine bakarak ilerlemek isteyen ve bu geçmişten bulup çıkartacağı ideal unsurlar arayan bir mimarlıktır.

Osmanlı mimarlığında Batılı etkilerin ilk güçlü emarelerinin görüldüğü 18. yüzyılda durum farklıdır. Shirine Hamadeh'nin belirttiği gibi belki de Osmanlı estetik anlayışında yeninin bu kadar övüldüğü bir dönem olmamıştır. Öyle

35 Saner, 19. *Yüzyıl İstanbul Mimarlığı*, s. 17.

36 Saner, 19. *Yüzyıl İstanbul Mimarlığı*, s. 31-36.

37 Saner, 19. *Yüzyıl İstanbul Mimarlığı*, s. 140-141.

ki, 18. yüzyıl edebiyatı, alışılmamış mimari tarzları Avrupa’da bile görülmesi zor bir şekilde sürekli övmüş, *nev, nev-icad, tarz-ı nev, cedid* kelimelerinden en az biri bu övgülerde mutlaka yer almıştır.³⁸ Hamadeh’ye göre, Osmanlıların meselâ Antoine-Ignace Melling’in Hatice Sultan Sarayı’na ek olarak inşa ettiği Neşetabad’da olduğu gibi Batılı etkilerin yanısıra Sadâbad gibi kentsel ölçekteki düzenlemelerde izi görülen İsfahan’ın emperyal bahçe ve meydanları gibi Doğulu etkileri de “yabancı” olarak yaftalamamaları, onların Doğu-Batı gibi kesin ayrımların olduğu bir toplum yapısına sahip olmamaları ile açıklanabilir. Zaten Osmanlılar mimari kültürlerinde “dış etki”ye her zaman açıktılar ve bunu yadırganacak bir şey olarak görmüyorlardı. Bu durum ilk bariz Batılı üslûpsal etkilerin ortaya çıktığı Nuruosmaniye Camisi için de geçerlidir. Kısacası Osmanlılar ister yerli, isterse Batılı olsun, 19. yüzyıldan önce farklılaşmayı sadece “yenilik” olarak algılıyorlardı. Nuruosmaniye Camisi’nin “*tarz-ı nev*”inin zamanın şairleri tarafından pek beğenilmesi ve Batılı etkilerinden doğan bir soysuzlaşma, yozlaşmadan bahsedilmemesi, Osmanlı tarzındaki dünya algılaşma geleneğine bağlanabilir.³⁹ 19. yüzyıl, belki 18. yüzyıldan daha fazla yenilikçidir, ama ilk defa olarak geriye doğru bakılmaya başlanmış, yerli-yabancı, Doğulu-Batılı ayrımları ortaya çıkmış, “Klâsik üslûp” düşüncesi peydah olmuş, “yozlaşma”dan bahsedilmeye ve en önemlisi de milli kimlik hissiyatına destek verecek bir mimari üslûbun ideal unsurlarının ne olduğu konusunda fikir yürütülmeye başlanmıştır.

Her ne kadar “Milli Mimari Rönesansı” ile Oryantalizm arasında kuvvetli bir ilişki varsa ve Montani Efendi bu yaklaşımı Barok ve Rokoko gibi tamamen “yabancı” tarzlar gibi kesin olarak reddetmese de⁴⁰, Usul-i Mimari-i Osmanî’de yer alan Milli Mimari Rönesansı’nın ideal unsurları sadece Osmanlı eserlerinden çıkarılmıştır.⁴¹ Meselâ, Yıldız Hamidiye Cami, Pertevniyal Valide Sultan Cami, Çırağan sarayı gibi yapılarda, Moresk elemanların Gotik bir örgü içerisinde kullanılmasıyla, Gotik tarzın Kuzey Afrika-Arap (dolayısıyla İslâm) mimarisi kökenli olmasına ilişkin Avrupa’da yer etmiş fikrin ima edilmesi, oryantalist tarzın 19.

38 Shirine Hamadeh, “Ottoman Expressions of Early Modernity and the “Inevitable” Question of Westernization,” *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 63, 1 (2004), s. 32-51.

39 Hamadeh, “Ottoman Expressions of Early Modernity,” s. 34-37.

40 Montani Efendi, Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Cami gibi Abdülaziz dönemi eserlerini yeni Osmanlı mimarisine üstü kapalı olarak örnek göstermiştir. Bkz. Nurcan Yazıcı, “Osmanlı’nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmanî,” *Arkitekt Dergisi*, 4 (2003), s. 12-19.

41 Bu eserler şunlardır: Yeşil Cami, Süleymaniye Cami, Selimiye Cami, Yeni Cami, Kanuni Türbesi, Şehzade Türbesi, III. Ahmet Çeşmesi, Azap Kapı Çeşmesi.

yüzyılda hâkim olan modern Osmanlı milli kimliğine uygun bulunduğunu gösterir (**Resim 8**).⁴² Milli Mimari Rönesansı'nın Türk Milli Üslubu'na dönüşme sürecinde Moresko-Gotik unsurlar terk edilecek ve Selçuklu-Osmanlı strüktürel yalınlığına dönülerek, tarihselci idealleştirme Oryantalizm ve Eklektisizm öncesi Avrupa'nın Neo-Gotik idealleştirilmesi benzeşecektir.

Kısaca özetlemek gerekirse, 18. yüzyıl boyunca ve 19. yüzyılın ilk yarısında Batılılaşma etkisiyle Osmanlı mimarisinde “mimari üslup” (*tarz-ı mimari*) meselesi ortaya çıkmış ancak Barok'tan Rokoko'ya, Neo-Klâsik'ten eklektisist ve oryantalist tarzlara uzanan bu üslup meselesinin hangi ölçütlere göre değerlendirileceği, neyin benimsenip neyin eleştirileceğine yönelik bir sorunsal Usul-u Mimari-i Osmanî kitabının yayınlanmasına kadar oluşturulamamıştır. Buna ilâveten *Usul-u Mimari* resimler ile metinler arasında bir ilişki kuran ilk Osmanlı yayını olduğu için, Osmanlıda Batılı ölçütlere koşut bir şekilde kuramsallaştırılması niyetini de gösterir. Bu kuramsallaştırmayla aynı anda ortaya çıkan rölöve çalışmalarının, Batı'nın mimari düşünce geleneğinin önemli bir parçası olan “eski yapıtları inceleme ve kaydetme” yönteminin ayrılmaz bir parçası olması sebebiyle özellikle dikkate alınması gerekir ki, bu sayede 19. yüzyıl sonunda yeni Türkiye Cumhuriyeti mimarlık düşüncesine de aktarılacak olan Türk Ulusal Mimarlık kuramı artık sadece uygulama (praksis) ile değil, çizim ve metinlerin birbirini açıkladığı etüt, tez ve yayınlar eliyle de oluşturulmuştur.

3. Sonuç

Osmanlı geleneksel mimarlık üretiminde geleneğe bağlılık, daha çok kendini kuvvetli bir biçimde hissettirmiş olan tiplleştirme olgusunda anlamını buluyordu. Yani Osmanlı binaları tekrarların çeşitlenmesi yoluyla üretilirken, herhangi bir ideal geçmişte bulunan kompozisyonların etüt edilmesi, çözümlenmesi ve yeniden kompoze edilmesiyle özetlenebilecek, Rönesans'tan beri Avrupâda süregelen bir akademik yaklaşımla şekillendirilmiyordu. Bu anlamda Osmanlı mimarlığı, geçmişe ideolojik olarak bağlı bulunmamasından dolayı yeni kompozisyon ve bezeme usullerine - ihtiyaç olduğu takdirde - daima açık bulunsa da, ister estetik, isterse de rasyonel veya sembolik bir doğruluğa ulaşmak adına içten bir zorlamaya maruz değildi. *Usul-u Mimari*'nin ideal Osmanlı mimari geçmişini etüt eden çizim ve metinleri sayesinde, 19. yüzyılın sonunda artık bu durumun değiştiğini söyleyebiliriz.

42 Saner, 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığı, s. 145.

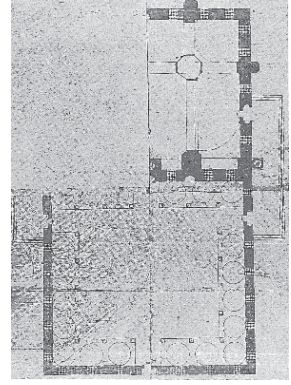
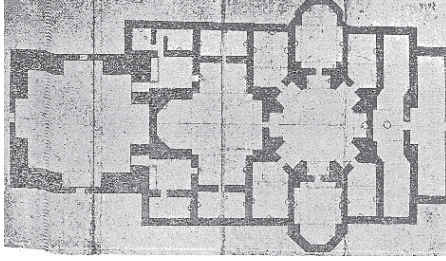
Bu değişimin, rejimin de desteklediği Batılılaşma hareketinin bir sonucu olduğu, Osmanlı'nın ayakta kalabilmek için “medeni bir Avrupa devleti” olduğunu ispatlama amacıyla geleneksel üretim alanlarını değişime zorlamasıyla ilişkili olduğu malum. Bu zorlamanın mimarlık alanını ilgilendiren tarafı, gerekli görülen epistemolojik değişimin Avrupalı mimarlar eliyle doğrudan gerçekleştirilmesinin benimsenmesi sonucu geleneksel üretimin aniden kesintiye uğratılmasıyla ortaya çıkan bunalımın, mimarlığı ister istemez – Batı’da olduğu gibi – kuramsallaştırmaya sevk etmiş olmasıdır. Bu bunalımın neticesinde 19. yüzyılın sonunda mimari sadece kuramsal-tarihselci bir nitelik kazanmakla kalmamış, artık sistemleri oturmaya başlamış olan Askeri mühendislik eğitimi ve Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki yapı üretimi için elzem kabul edilen rasyonel tasarım, hesaplama ve üretim teknikleriyle Batılı mimarlık epistemolojisi her yönüyle benimsenmeye çalışılmıştır. Nesnel mimarlık bilgisinin anlaşılır ve aktarılabilir olabilmesinin anahtarı olan modern teknik resim ilkelerinin 19. yüzyılın ikinci yarısında artık tamamen anlaşıldığını görüyoruz.

Nitekim 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında hem çizimler, hem de metinler doğrudan yapı üretimiyle ilgili teknik bilgileri içeren araçlar olarak ancak belirmiştir. Özellikle Avrupa’da önemli bir geçmişi olan rölöve meselesi düşünüldüğünde, uzak ve yakın geçmişin mimari üretimini çözümlerken bilgiye dönüştüren ve bu sayede mimarlığı sürekli dönüştürmüş olan bu teknik, keşfedildiği andan itibaren Osmanlı-Türk mimarlığında önemli bir değişim gerçekleşmiş, artık unutulmuş olan geleneksel idealleştirmeler yerine Batılı, yani tarihselci-ulusalci ama aynı zamanda da ilerici bir idealleştirme olgusu yeşermeye başlamıştır. Öte yandan bu değişimin ivmesinin Batı mimarlığında popüler bir fantezi olan Oryantalizm akımının olduğu da söylenebilir ki “Ulusal Üslûp” meselesinin kökeninde Oryantalizm’in olduğunu söylemek abartı olmaz. Osmanlı-Türk mimarlığında ulusal üslûpçuluk, esasen ulusalcı, romantik ve rasyonalist bir altyapısı olan Neo-Gotik’in karşılığıdır. Ancak Batı mimarlığının 19. yüzyılda iki önemli damarı olan Neo-Klâsik ve Neo-Gotik üslûplar, yarı-bilinçli olarak ulusal kimliğini tesis etme gayreti içerisinde olan Osmanlı seçkini tarafından benimsenemeyecek kadar “Batılı”dırlar. Bu sebeple, hem Doğulu, hem de Batılı bir üslûp görüntüsü veren Oryantalizm’in benimsenmesi görece kolay olmuştur. Bu akım sayesinde, Batılı mimarlık söyleminde mimarlığın ulusal olan ve olmayan unsurlarının bulunduğu da fark edilmiş, sonuçta Osmanlı-Türk mimarlığının ideal unsurlarının neler olduğunun sorgulanmaya başlaması rölöve çalışmalarının yolunu açmıştır.

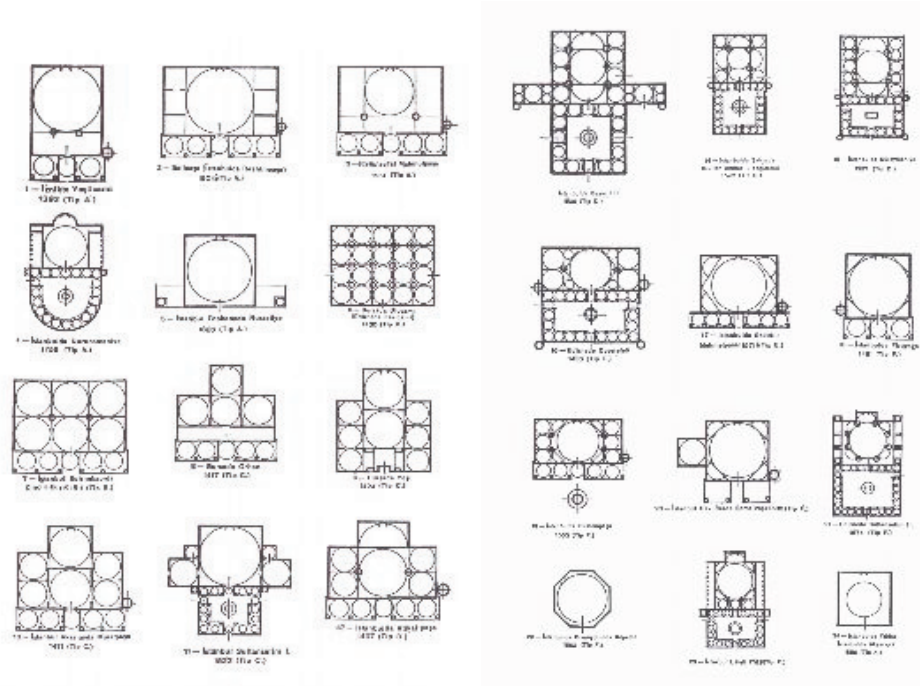
Klasik Dönemden Batılılaşmaya Osmanlı Mimarlığında İdealleştirme Olgusu ve Batı Mimarlığıyla Olan Mukayesesi

Özet ■ Bu makalede Batı mimarlığında çizimler ve metinlere dayanan idealleştirme geleneğinin Osmanlı mimarisinde nasıl ele alındığı tartışılmıştır. Osmanlı geleneksel mimari kültürü, belirli bir dönemden sonra tamamen ideal tipler üzerine kurulmuştur. Ancak bu ideal tipler, Batı'daki gibi tarihsel bir ideal özün üzerine bina edilmişlerdir. Osmanlı mimari kültürü, en gelişmiş ve en beğenilen tiplerin tekrarına ve çeşitlenmesine dayanırken, bu tipler geçmişteki ideal bir dönemin kıstaslarına göre belirlenmemiştir. Bu sebeple, Osmanlı geleneksel mimarisi, mevcut yapı kültürüne ve beğeniye çok aykırı olmamak koşuluyla her türlü yeniliğe açıktır; çünkü mimaride yenilikleri sınavacak ideal bir geçmiş zaman yoktur; sadece “şimdi” vardır. Kısaca bu makalede, Osmanlı geleneksel mimari kültürünün Batı'nın geleneksel mimari kültüründen temel farkları ortaya konulmakta ve Osmanlı mimarisinin geçmişe bağlı idealleştirmeleri tartışılmıştır.

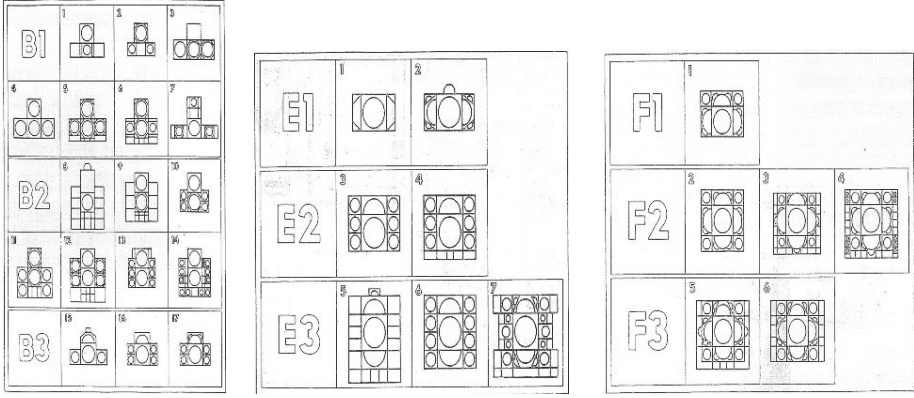
Anahtar kelimeler: Osmanlı Mimarlığı, İdealleştirme, Batı Mimarlığı, İdeal tipler.



Resim 1. Erkek hamamı planı ve Sultan Camisi plan parçası.
Kaynak: Ünsal, "Topkapı Sarayı Arşivinde Bulunan Mimari", s. 185-187.

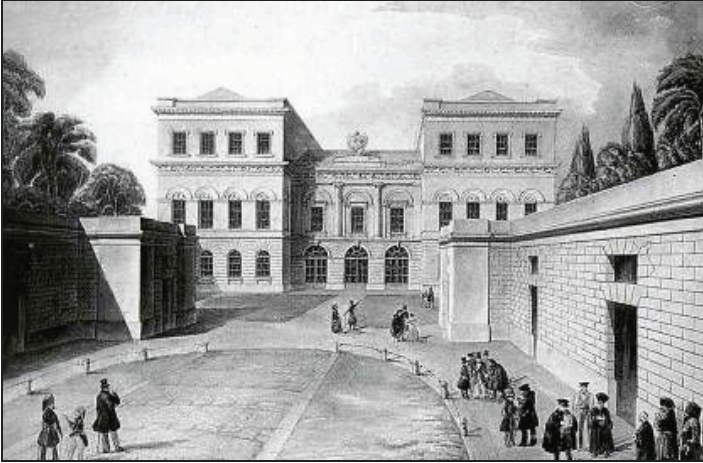


Resim 2. Celal Esat Arseven'e göre Osmanlı'da cami plan tipleri gelişimi.
Kaynak: Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950), I, 327.



Resim 3. Hans Koepf'un Osmanlı kubbeli camileri üzerine tipolojik denemesinden, Tip B, Tip E ve Tip F örnekleri.

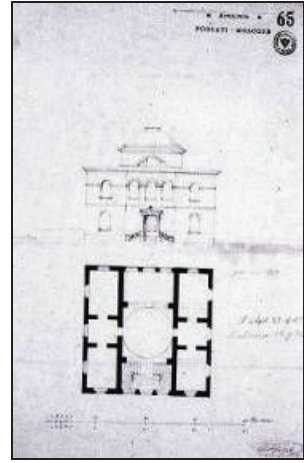
Kaynak: Koepf, "Osmanlı Kubbeli Camileri Üzerine", s. 19-48.



Resim 4. Beyoğlu'ndaki Rusya Sefarethanesi, Fossati'nin çizimi.

Resim 5. Hazine-i Evrak Binası'nın değiştirilerek uygulanan projesi.

Kaynak: Yazıcı, "Osmanlılarda Mimarlık Kurumunun Evrimi", s. 221, 223.



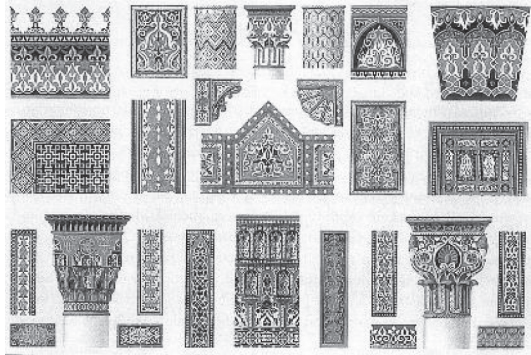


Resim 6. 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı Pavyonları.

Kaynak: Yazıcı, "Osmanlılarda Mimarlık Kurumunun Evrimi", s. 252.

Resim 7. L'Zanth'in "Die Wilhelma" kitabından bezeme örnekleri.

Kaynak: Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığı*, s. 17.



Resim 8. Beyoğlu/Taksim Kışlası'nın kapısı.

Kaynak: Yazıcı, "Osmanlılarda Mimarlık Kurumunun Evrimi", s. 195.