

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN RETORİK İNŞASI: USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ

DOKTORA TEZİ

Serap DURMUŞ

MAYIS 2014

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN RETORİK İNŞASI: USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ

Serap DURMUŞ

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
"DOKTOR (MİMARLIK)"
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 29.04.2014
Tezin Savunma Tarihi : 21.05.2014

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU
İkinci Danışmanı : Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR

Trabzon 2014

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

Mimarlık Anabilim Dalında

Serap DURMUŞ tarafından hazırlanan

MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN RETORİK İNŞASI: USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ

**başlıklı bu çalışma, Enstitü Yönetim Kurulunun 29/04/2014 gün ve 1551 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından yapılan sınav sonunda**

DOKTORA TEZİ

olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan : Prof. Dr. Ayhan USTA

Üye : Prof. Dr. M. Alaaddin YALÇINKAYA

Üye : Prof. Dr. Ali ASASOĞLU

Üye : Prof. Dr. T. Nur ÇAĞLAR

Üye : Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU

Prof. Dr. Sadettin KORKMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Tez çalışmaları, okuyucuları ile buluşmak için sabırsızlanan metinsel karşılaşmalardır. Bu tez ise, mimarlıkta metinlerin önemine dikkat çekmek isteyen akademik bir girişim çalışması olarak var olma isteğinden beslenmiştir. Çalışma sürecinin sonlanmasında en güzel ritüel, teşekkürlerdir. Doktora sürecimdeki manevi desteği, teşvik edici tavrı ve yol arkadaşlığı için tez danışmanım Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU'na teşekkür ederim. Bu süreçte danışmanlığımı kabul etmeseydi, her şey başka türlü olabilirdi.

Akademik süreçte edindiğim bilgilerin neredeyse tümünü eş danışmanım Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR'e borçluyum. İstanbul-Trabzon arasında inşa edilen metinsel yolda, çok yönlü kuramsal altyapısı ve sonsuz şefkati ile her zaman bir danışmandan daha ötesi oldu. Akademik duruşu ve desteği olmasaydı bu çalışma var olamazdı.

Katkı ve eleştirileri için tez izleme komitesi üyeleri, Prof. Dr. Ayhan USTA ve Prof. Dr. Alaaddin YALÇINKAYA'ya; tezin sonlanmasında emeği geçen değerli jüri üyelerim Prof. Dr. Nur ÇAĞLAR ve Prof. Dr. Ali ASASOĞLU'na; akademik tartışmalar yapmaktan keyif aldığım Doç. Dr. Asu BEŞGEN'e teşekkür ederim. Aynı zamanda bu tezin, kazandırdıkları farklı bakış açısı ile doktora derslerini aldığım Prof. Dr. Uğur TANYELİ ve Prof. Dr. Bülent TANJU'ya çok şey borçlu olduğumu belirtmek isterim.

Ailemin desteğini her zaman yanımda hissettim, ancak bu süreçteki destekleri çok kıymetliydi. Annem Melek DURMUŞ, babam Ali Haydar DURMUŞ ve canım kardeşim Serkan'a; hoşgörülerini için teşekkürü borç bilirim. İki cümlelik bu teşekkür yazısı, şüphesiz ki duygularımı ifade etmeye yetmeyecektir.

Akademik hayattaki dostlarım Fulya DEMİRKAYA, Sibel KALFA ve Elif SÖNMEZ; çalışma arkadaşı olmaktan öte ailemin üyeleridir. Paylaşımları ve sabırları için ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca beni yalnız bırakmayarak her an yanımda veya bir telefon uzağımda olan; başta M. Haluk FİLİZ olmak üzere Özge LOKUMCU, Özgür MOLLAMEHMETOĞLU, Ahmet AKYÜZ, Servet KELEŞ, Elif YAZICI ve desteklerini esirgemeyen öğrencilerime minnettarım. Bu tezde, özel bir teşekkür de TÜBİTAK'a gereklidir. Doktora öğrenimim boyunca maddi katkısı ile bilim ve bilim insanı destekçisi TÜBİTAK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Serap DURMUŞ
Trabzon 2014

TEZ BEYANNAMESİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Mimarlık Düşüncesinin Retorik İnşası: Usûl-i Mimârî-i Osmânî” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU’nun sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 21/05/2014

Serap DURMUŞ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	III
TEZ BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VIII
SUMMARY	IX
ŞEKİLLER DİZİNİ	X
TABLolar DİZİNİ.....	XII
KISALTMALAR DİZİNİ	XIII
1. GENEL BİLGİLER	1
1.1. Giriş / Arka Plan	1
1.2. Çalışmanın Önemi	3
1.3. Çalışmanın Amaç ve Kapsamı.....	5
1.4. Araştırma Yaklaşımı ve Yöntem	7
1.4.1. Çalışma Alanının Tanımlanması ve Kabuller.....	7
1.4.2. Yaklaşım ve Yöntem Seçimi/Kurgusu	8
1.5. Problemin Belirlenmesi	10
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR 1	13
2.1. Retorik Nedir	13
2.1.1. Retorik Kanonları	18
2.1.1.1. İcat Etme Kanonu	19
2.1.1.2. Düzenleme Kanonu	21
2.1.1.3. Üslup Kanonu	22
2.1.1.4. Bellek Kanonu	24
2.1.1.5. Konuşma Tarzı Kanonu	25
2.2. Tarih ve Retorik	26
2.3. Mimarlık ve Retorik	30
2.4. Eleştirel Bir Yöntem Olarak Retorik	34
2.5. Bölüm İçin Değerlendirme	36
3. YAPILAN ÇALIŞMALAR 2.....	38
3.1. Araştırma Malzemesi: Usûl-i Mimârî-i Osmânî.....	39

3.2.	Kitabın İçeriği ve Yazılış Amacı	42
3.3.	İlişkiler/Yorumlar	45
3.3.1.	Siyasi ve Askeri Ortam	45
3.3.2.	Uluslararası Sergiler	48
3.4.	Usûl-i Mimârî-i Osmânî Literatürü	54
3.5.	Bölüm İçin Değerlendirme	60
4.	BULGULAR VE İRDELEME	63
4.1.	Bir Retorik Olarak Usûl-i Mimârî-i Osmânî	63
4.2.	Retoriğin Birinci Kanonu: İcat Etme	65
4.2.1.	Retorikte ‘İcat Etme’	66
4.2.2.	Metindeki Retorik: İcat Etme	67
4.2.2.1.	Usul-i Mimari’yi Okumak: Giriş ve Mimari Tarihi Bölümleri	70
4.2.2.2.	Usul-i Mimari’yi Okumak: Yapı Anlatıları	76
4.2.2.2.1.	Camiler	77
4.2.2.2.2.	Türbeler.....	81
4.2.2.2.3.	Çeşmeler	82
4.2.3.	Bölüm İçin Sonuç	83
4.3.	Retoriğin İkinci Kanonu: Düzenleme	84
4.3.1.	Retorikte Düzenleme	85
4.3.2.	Metindeki Retorik: Düzenleme.....	86
4.3.2.1.	Kitabın Düzeni: Usul-i Mimari’de Düzen	87
4.3.2.1.1.	Yeşil Cami	89
4.3.2.1.2.	Süleymaniye Camii.....	94
4.3.2.1.3.	Selimiye Camii	98
4.3.2.1.4.	Yeni Cami	102
4.3.2.1.5.	Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi.....	105
4.3.2.1.6.	Şehzâde Türbesi.....	108
4.3.2.1.7.	Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi	110
4.3.2.1.8.	Azap Kapı Çeşmesi.....	114
4.3.2.1.9.	Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler... 120	
4.3.2.1.10.	Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler.....	123
4.3.2.2.	Düzen İçinde Düzen: Usul-i Mimari’de Sütun Düzenleri	127
4.3.2.2.1.	Mahrûfî Mimari Usulü	129

4.3.2.2.2.	Mütevî Mimari Usulü.....	133
4.3.2.2.3.	Mücevherî Mimari Usulü	135
4.3.3.	Bölüm İçin Sonuç	139
4.4.	Retoriğin Üçüncü Kanonu: Üslup	142
4.4.1.	Retorikte Üslup.....	143
4.4.2.	Metindeki retorik: Üslup.....	144
4.4.2.1.	Üslup Özellikleri.....	144
4.4.2.2.	Üslup Dereceleri	153
4.4.2.3.	Üslup Nitelikleri	154
4.4.2.4.	Konuşma Figürleri	155
4.4.2.5.	İçerik/Şekil.....	160
4.4.3.	Üsluplandırma Öyküsü Olarak Usûl-i Mimârî-i Osmânî	160
4.4.4.	Bölüm İçin Sonuç	166
4.5.	Retoriğin Dördüncü Kanonu: Bellek.....	167
4.5.1.	Retorikte Bellek	168
4.5.2.	Metindeki Retorik: Bellek	169
4.5.2.1.	Bilişsel/Kavramsal Bellek	171
4.5.2.2.	İngesel Bellek	172
4.5.3.	Bölüm İçin Sonuç	176
5.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	178
6.	KAYNAKLAR	183
7.	EKLER	197

ÖZGEÇMİŞ

Doktora Tezi

ÖZET

MİMARLIK DÜŞÜNÇESİNİN RETORİK İNŞASI: USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ

Serap DURMUŞ

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU
2014, 196 Sayfa, 90 Sayfa Ek

Geçmişin yeniden inşası konusunun asıl mecrası tarihyazım alanıdır; çünkü her türlü konunun bir geçmişi ve anlatısı mevcuttur. Mimarlık düşüncesinin oluşma ihtimali, söz konusu geçmiş sorunsalı ve söylemi üzerine kuruludur. Başka türlü düşünebilmeyi konu alan modernlik kurgusunda, şüphesiz ki farklı araçlara ihtiyaç vardır. Etkileme ve ikna etme sanatı anlamına gelen retorik, bir söylem üretim biçimi olarak türlü konularla ilgilenebilir. Esas olarak dilbilimin ve edebiyatın çalışma alanına giren retorik, dili ve sözün kullanımını kurallara bağlama ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Bir keşif olarak retorik konusu ise, yazımın kendi kendini icat etmeye başladığı anda daha da önemli hale gelmiştir. Çünkü günümüzde tarihsel geçmiş arayışını sürdürme inancı geçersizdir; tarihyazımı artık edebi bir uğraştır. Dolayısıyla retoriğe olan ilgi, anlatı dilinin yoruma açık olması ve sonsuz varyasyon üretebilmesi yönüyle daha da artmaktadır, denebilir. Bu doğrultuda tez çalışması, metinsel temsili inşa etmede retorik araçların bir yöntem olarak kullanılmasını sorgulamak üzere yeniden okuma konusunu hedefleyerek; retorik ve mimarlık ilişkisinde mimarlık düşüncesini metinler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Bu kapsamda incelenen Usûl-i Mimârî-i Osmânî (1873) adlı kitap, retorik araçlar yardımıyla yeniden okunmuş; buna bağlı olarak anlamın sonsuz varyasyonları görünür kılinarak, mimarlık kuramı ve düşüncesinin imkânları araştırılmıştır. Ortaya konan araştırma soruları ise, anlatılara historiyoğrafik bağlamın ötesinde mimarlık düşüncesi ve tarihyazım çerçevesinde boyut kazandırmak için var edilmiştir. Bu bağlamda çalışma; Genel Bilgiler, Yapılan Çalışmalar 1 ve 2, Bulgular ve İrdeleme, Sonuçlar ve Öneriler gibi bölümlere ayrılmıştır. Genel Bilgiler bölümünde, sorunun belirlenmesi, çalışmanın önemi, amaçlar ve kapsam, araştırma konusunun tanım ve kabulleri, kavramsal arka plan konuları, mevcut bilgi alanında sorgulanarak ortaya konmuştur. Yapılan Çalışmalar bölümü ise ikiye ayrılarak; retorik konusu ve Usûl-i Mimârî-i Osmânî'nin tarihsel arka planı üzerinde durulmuştur. Bulgular ve İrdeleme bölümünde; retorik, mimarlık ve metin arasındaki ilişki tartışılarak ortaya konan iddialar sınanmıştır. Sonuçlar ve Öneriler bölümü ise; belirlenen amaç, kapsam ve kabuller doğrultusunda araştırma sorularına yanıt vererek, yeni çalışmalar için sunulan öneriler ile mimarlık düşüncesinde retorik inşa tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Retorik, Metin, Usûl-i Mimârî-i Osmânî, Mimarlık Düşüncesi, Mimarlık Yazımı, Metinsel İnşa, Mimarlık Kuramı, Yeniden Okuma, Yorumlama.

PhD. Thesis

SUMMARY

RHETORICAL CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL THOUGHT: USÛL-İ MİMÂRÎ-İ OSMÂNÎ

Serap DURMUŞ

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences
Architecture Program
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU
2014, 196 Pages, 90 Pages Appendix

The main field of reconstruction of the past is historiography because every subject has a past and a story. The probability of the creation of architectural thought is based on the past problem in question and discourse. Surely, different tools are needed within modernity fiction focusing on other ways of thinking. Meaning the art of affecting and convincing, rhetoric can deal with various subjects as a discourse production method. Mainly being a part of linguistics and literature, rhetoric has arisen from the need of setting rules for the language and the word. Rhetoric as a discovery became more important once it started to invent itself because today the belief of sustaining search for historical past is invalid; today historiography is a literary study. In other words, it can be said that the interest in rhetoric is increasing with regard to the capability of the narrative language in producing open to comment and infinite number of variations. In this regard, the thesis puts forward architectural thought within the relationship between rhetoric and architecture through texts by aiming at rereading to investigate the use of rhetoric tools/canons as a method in constructing textual representation. The book analyzed for this, titled *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* (1873), has been re-read with the help of rhetoric tools; infinite variations of meaning have been made visible and opportunities of architecture theory and thought have been investigated. The research questions have been created in a way to bring an architectural thought and historiography dimension to the stories. In this regard, the study has been divided into the following chapters; General Information, Previous Studies 1 and 2, Findings and Analysis, Conclusions and Suggestions. In General Information, identification of the question, significance of the study, objectives and scope, subject of the study, descriptions and assumptions of the research and conceptual background have been investigated within the current knowledge domain of architecture. Previous Studies has been divided into two; rhetoric subject and historical background of *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* are focused. In Findings and Analysis; the relationship among rhetoric, architecture and text is discussed and claims are tested. Research questions are answered within Conclusions and Suggestions in accordance with the objectives, scope and assumptions; besides these, rhetoric construction in architectural thought is discussed with suggestions for new studies.

Key Words: Rhetoric, Text, *Usûl-i Mimârî-i Osmânî*, Architectural Thought, Architecture Writing, Textual Construction, Architectural Theory, Re-reading, Interpretation.

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa No

Şekil 1. Rhetorica kılıcını diğer bilimler ve sanat dalları üzerinde gezdirirken.....	16
Şekil 2. Söylem üretimi ve anlatının kronolojik çizelgesi	41
Şekil 3. Sultan Abdülaziz’i 1867 Avrupa seyahatinde Paris’te III. Napolyon ile beraber tasvir eden tablo	46
Şekil 4. Sultan Abdülaziz’in Avrupa seyahatinde izlediği güzergâh	48
Şekil 5. Yeşil Cami Planş I	90
Şekil 6. Yeşil Cami Planş XV, üzerinde Celî türü yazılar olan pencerelerin ön yüzü	91
Şekil 7. Yeşil Cami Planş X, pencerenin taban demirinden yapılmış parmaklıklarının işlemesi	92
Şekil 8. Yeşil Cami genel görünüm, iç mekân ve giriş kapısına ait görünümler	94
Şekil 9. Süleymaniye Camii Planş III	95
Şekil 10. Süleymaniye Camii genel görünüm, iç mekân ve avlu sütun başlığına ait görünümeler	98
Şekil 11. Selimiye Camii kitle, iç mekân ve avlu sütun başlığına ait görünümeler	99
Şekil 12. Selimiye Camii Planş I	101
Şekil 13. Yeni Cami Planş II, Padişah hususi kapısı	104
Şekil 14. Yeni Cami konumu, cephe ve avludan görünümeler.....	105
Şekil 15. Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi Planş VI	106
Şekil 16. Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi genel görünümü.....	108
Şekil 17. Şehzâde Türbesi ve Şehzâde Cami genel görünümü	110
Şekil 18. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi genel görünümü	113
Şekil 19. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi Planş I	114
Şekil 20. Azap Kapı Çeşmesi genel görünümü	118
Şekil 21. Azap Kapı Çeşmesi Planş I	119
Şekil 22. Çalı üzerine sarılmış fasulye ve bitkiye sarılmış salyangozlar Planş I Şekil 1	123

Şekil 23. Mahrûtf Mimari Usul örnekleri, Planş XVI, 1. Mahrûtf yapının mücevherât denilen oyma işi ile Mücevherî usulle süslenmesi, 2. Anlatılan Mahrûtf şeklin mücevherâtının uygulanması, 3. Aynı Mahrûtf şeklin örneğinin süslenmesi. Bu çeşit süslemede basamak basamak olarak yan taraflarda küçük piramit şekilleri olur, 4. Bir takım piramit şekillerinin sıralanışının yüzeyden resmi....	131
Şekil 24. Mahrûtf Mimari Usul kapı örneği, Planş XV, 1. Bir kapının çeşitli yapı kısımlarının kesiti, 2. Şekil 1'deki kapının yapı kısımlarının dikey olarak kesiti. Bu resimde anlatılan yapı kısımlarının ne şekilde düzenlendiği gösterilmiştir. Kapının çerçevesi pervazlar ile kaplıdır. Kitâbeler de pervâneler ile çevrilidir. Köşelere konulan küçük direkler de süslenir. Büyük kanadın üzerine yapılan Mahrûtf şekle Mücevherî usulle süs yapmak gerekir	132
Şekil 25. Müstevî Mimari Usul sütun teknesi örneği Planş V	134
Şekil 26. Selimiye Camii Planş II	135
Şekil 27. Mücevherî Mimari Usul sütun örneği Planş VII.....	137
Şekil 28. Sir Banister Fletcher'in Mimarlık Ağacı.....	165

TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Usul-i Mimari’de yer verilen yapı türleri ve yapılar	77
Tablo 2. Usul-i Mimari’de yer verilen yapı türlerine ait sütun görselleri	142
Tablo 3. Usul-i Mimari’de yer verilen kişiler	174

KISALTMALAR DİZİNİ

L. : Latince,

G. : Grekçe,

Usul-i Mimari : Usûl-i Mimârî-i Osmânî,

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş / Arka Plan

“Başlamakta olan bilginin ilk işareti ölmek arzusudur...”

Franz Kafka¹

Bu çalışma, mimarlık yazımında yeni eğilimlerden/yönelimlerden beslenerek yapılmış bir yeniden okuma denemesidir. Belirlenen sorun alanı çerçevesinde çalışma, bugüne kadar üzerinde durulduğu noktalardan farklı bir metodolojik kurgu ve iddia ile araştırma malzemesi olan Usul-i Mimari’ye özel bir önem atfetmektedir.

Mimarlık düşüncesi ve mimarlık-tarihyazımı ilişkisini kurma niyetinde olan bir çalışmanın araştırma malzemesi elbette ki metinlerdir. Metin ve mimarlık ilişkisinin kurulmasında, anlatılar kadar okuyucu da önemlidir; önemsenir (Durmuş ve Gür, 2014). Bir metinle uğraşmanın en iyi yolu; ona pasif olarak değil, aktif olarak yaklaşmaktır. Bu nedenle metnin içinde bulunduğu tarih, dönem ve bağlamdan ayrı düşünülemez olan araştırma malzemesi; alternatif bir okuma yöntemi ve yeni bir bakış açısı sunma niyeti ile aktif bir üretim biçimi olarak okuyucu ile buluşmaktadır.

Tüm bunların yanında, bu çalışmanın var olma sebebinde Fransız filozof Jacques Derrida’nın payı büyüktür. Derrida’nın alanında öncü olarak adlandırılacak bir dizi kitabı, mimarlıkta yapıbozumcu ve yeniden okumanın/eleştirinin nasıl mümkün olabileceğine örnek teşkil etmektedir. Yapıbozumcu okuma yaklaşımı, geçmişte anlayabilmenin farklı kavramsal altyapılar ve zihinsel örüntüler yoluyla mümkün olabileceği bir bilgi birikimine işaret etmektedir. Yapıbozum, yeniden okumanın elverişli koşullarını hazırlama hali olan bir sorgulama yöntemidir. Mimarlık yazımında da, yerleşik yazın kültürü dışında farklı okumalara ve bakış açılara ihtiyaç vardır. Özellikle edebiyat, tarih ve felsefe disiplinleri çerçevesinde ortaya konan yeniden okuma ve yorumlama çalışmaları; metinlerin yeniden inşasını merkeze alır. Çünkü yeniden okuma, derin anlamı ortaya koyma hedefi taşır.

¹ Kafka, F., 2010: 11. Aforizmalar (13)

Dolayısıyla çalışma kapsamında, mimarlık disiplininin sınırlarının ve temellerinin sorgulandığı bir ortamda mimarinin söz söyleyebilme ve sorgulayıcı haline eğilmenin önemli olduğu düşünülmüştür. Tam da bu nedenle ‘etkili ve güzel konuşma sanatı’ olarak kabul gören ‘retorik’, hedeflediği ‘ikna’ konusunu gerçekleştirmek amacıyla ve tüm disiplinlerin bir parçası olma haliyle önemli bir yaklaşım ve yöntem denemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle retorik; etkileme, okunabilme, tanınma, anımsanabilme gibi hedefleri nedeniyle ikna etmeye odaklı sembolik bir eylem kuramı² haline gelir.

Her şeyin retoriğinden söz etmek mümkündür. Dil, söz, yazı, sanat, kurgu ve çoğaltılabilecek birçoğu bunlardan bazılarıdır. Neredeyse her türlü konunun merkezinde yer alabilecek bir arka plan bilgisine sahip olan retorik konusunun bazı noktaları, bilimsel araştırmanın yapısı gereği öncelikli olanları gündeme getirmek isteğiyle daha az önemde görülmüştür; bazen de ihmal edilmiştir. Mimarlıkta retoriği anlamak ise, ne söylendiği ve nasıl söylendiği üzerine düşünceleri anlamaya çalışmaktır. Mimarlık bir metindir ve metin olarak okunabilir; ancak niyet ve anlam yorumcu tarafından değiştirilebilir (Ricoeur, 1971).

Yukarıda yer verilen arka plan bilgisi ve sebepler doğrultusunda, çalışmanın amaç ve kapsamını ortaya koymayı hedefleyen çeşitli sorular ve cevaplar üretilmiştir. Bir anlamlandırma denemesi olarak bu çalışmada cevapların muğlâk ve ucu açık bırakılmasına ise özellikle özen gösterilmiştir. Çünkü çok yönlü okumalara açık, güncelliğini koruyan konuları bir arada düşünmeyi gerektiren bir çalışma yapmak, yarattığı tüm olanaklar yanında, birtakım zorluklar da içermektedir. Bu noktada yazarın düşündüğü ve ortaya çıkarmak istediği muhtemel ilişkiler, elbette ki tamamen nesnel olmayacaktır. Ancak keşfedilmesi düşünülen ilişkiler ağı, bir yeniden anlamlandırma denemesi olacaktır.

Problemin belirlenmesi, amaç ve kapsamın kurgulanması, araştırma alanı ve sınırlarının belirlenmesi, metinsel bilgiler ve yorumlamalar/irdelemeler konularında detaylandırılan yazınsal kurgu; Hipotez-Parantez-Sentez üçlüsü açılımında çeşitli kabullere ve yönetsel bir tercihe yer verecektir.

² Sembolik eylem kuramı: “Bütün sembolik eylemler, kendilerine özgü bir retorikle gerçekleştirilir” (Çebi, 2008: 183). Burke, yeni retoriğin amacının özdeşleşme olduğunu belirterek; özdeşleşme olmadan ikna'nın sağlanamayacağını ileri sürer

1.2. Çalışmanın Önemi

Bu çalışmanın mimarlık kuramı literatürüne olan katkısı, yeniden okuma çalışmalarının mimarlıkta gündeme getirilmesidir. Yapıbozumcu okuma yaklaşımları, kavramları sınımanın önemi, mimarlık düşüncesinin imkânı, mimarlık düşüncesi tarihine kuramsal katkı gibi bir dizi hedefi olan çalışmanın; yöntemsel ve anlamsal katkılarının tartışılabilir/yorumlanabilir olması önemlidir. Problemin ve metodolojik kurgunun kuramsal hedefi, çalışmanın tarafsızlığında önemli bir noktadır.

Anlamlandırma işlemini gerçekleştiren insan dünyayı; duygu, düşünce ve deneyimleri aracılığıyla bir metin olarak kabul ederek okur (Batı, 2012). Çünkü metinde anlam, hiçbir zaman tek başına olamayacağı gibi; bir algılama ve yorumlama biçimi olarak anlamlandırma adımı olarak gösterge ilişkilerinin tümüne işaret eder.

Anlamlandırmanın ilk düzeyi olan düz anlam, Saussure'ün üzerinde çalıştığı ve Barthes'ın adlandırdığı bir düzey olarak karşımıza çıkar (Saussure, 2001; Barthes, 1999). Anlamın işaret ettiği düzeyler, iletişim çalışmalarında önemli bir adım olan işaret etmeye dayanır. Hangi tür metin söz konusu olursa olsun, anlam oluşumunu sağlayan çeşitli göstergeler ve buna bağlı olarak açık ve örtük anlamlar mevcuttur.

Umberto Eco (1992), 'Açık Yapıt' adlı çalışmasında her şeyin belirsiz olduğuna ve çeşitli yorumlara olanak tanıdığına işaret etmiştir. Bu yapıtın çokluk, çoğulluk ve çok anlamlılık yönleri; edebi yorumlamalar ve okumalarda metin-okur arasındaki etkileşim sürecine olanak tanır. Çünkü farklı bakış açısı ve okumalar semiyolojinin gereğidir.

Metin incelemelerine kaynak olan dilbilimin bir alt alanı olan anlambilim; göstergebilim, felsefe, toplumbilim, dilbilim gibi disiplinler ile çeşitli ortak çalışmalarda yer almıştır (Batı, 2012). Dilbilimsel anlambilim, yani semantik ise; gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkileri, anlamsal yönden ortaya konan çeşitli olguları incelemektedir (Guiraud, 1999; Tmaba-Mecz, 1998). Mimarlar da bir süredir dilbilimsel alanda anlam belirlenmesi üzerine çalışmaktadır (Nesbitt, 1996).

Bu noktada mimarlık yeni bir sembolizm olarak ortaya çıkarak, bir kopma yaşandığı iddia edilmiş; bahsedilen sembolizminin retorisi, anlam bulanıklığının tehlikelerine referans vermemesinden ileri gelmiştir (Gutenschwager, 1996). Panofsky (1957) ise, işaretlerin ve hareketlerin geleneksel anlamı çalışmasına dikkat çekerken; ikonolojinin gerekli bir yöntem olduğuna değinir. Bu bağlamda ikonografi ise imajlar vasıtasıyla temsil çalışması olarak köklerini göstergebilim (semyoloji) ve işaretlerde (signs) bulur (Meltzoff,

1970). Mimarlıkta semantik okumalarda da ikonoloji ve ikonografiye başvurulur. Tarihi belleğe bakılarak anlam çıkarılırken; taze anlam hep saklı kalır; çünkü yeniden okunmaya muhtaç yan süreklilik gösterir.

Mimarlık ve sanat tarihi üzerine yazma eğilimi ise, 19. yüzyıldan daha eski tarihlere dayanmaktadır. Vitruvius'tan bu yana mimarlığın çok farklı uğraş alanları ile ilgilendiği bilinmekle birlikte; Foucault, Derrida, Agamben, Zizek gibi kuramcılara referans veren bir dil oluşturma yoluyla düşüncelerle iletişime geçilebileceğinin farkına varılmıştır (Akcan, 2013). Çelik'e (2012) göre ise her araştırma malzemesi; yazarın kimliğine, düşünce yapısına, yazıldığı zamana bağlı olarak değerlendirildiğinden tarihyazımı için tarafsızlıktan söz edilemez. Bu konuda Tanyeli (2012c); 'tarihi yassılaştırma' konusu ile tarihteki bütün çağları kendi döneminin ölçütleri ve yöntemleriyle değerlendirebilme inancına işaret ederken; bir yandan da bu durumun geçersizliğini ortaya koymaktadır.

Mimarlığı düşünsel, teknolojik, siyasi, edebi, diskriptif vs. gibi yöntem araçlarıyla çok disiplinler biçimde okuma isteği; metinsel temsilde çeşitli biçimlerde ortaya konabilir. Barthes'ın (1999) belirttiği 'metinlerarası' olma hali; olguların başka olgulara göndermelerini kapsayan metinsel temsil biçimlerinden biridir (Çağlar ve Ultav, 2004). Çünkü bütün girdilere kapalı ve yerel bir mimarlık bilgisi olamayacağı gibi, yerlerden tamamen bağımsız bir mimarlık bilgisinden bahsetmek de imkânsızdır (Akcan, 2013).

Metinsel bir temsil olarak mimarlık, Evliya Çelebi'den günümüze yazarın/mimarın kendini giderek daha anlatır halde ortaya koyduğu bir döneme evrilmiştir. Çünkü anlatı dili, genel geçer kurallar olmadan yürümektedir. Bu nedenle tezin, mimarlık ve retorik ilişkisinin anlamsal olduğu savı daha fazla desteklenmektedir. Örneğin Pompidou'nun düşündürdükleri veya Selimiye Cami'si bina aşamalarının kitlesel biçimlenmede adeta konuşur olması; mimarlığın okuyucuya hitabeti veya binanın retoriği olarak değerlendirilebilir. İkonoloji ve ikonografiden yararlanan mimarlık söz konusu olduğunda, çalışma kapsamında irdelenen Usul-i Mimari, kendi yazarlarına göre bir ikonoloji yarattığını ortaya koysa da; hala dünyevi bir duruma işaret eder. Bu yönüyle yeniden okunmanın önemi, anlam ve yorum arasındaki ilişkiyi görünür hale getirmesinden kaynaklıdır.

Yeniden okuma, düşünce felsefesinin oluşturulmasında bir bütünlük kavrayışı gerektirir. Çünkü yeniden okumada amaç, okurların gözünden kaçmış veya bugün bakıldığında yeni bir anlam üretebilecek duruşlar aramaktır. Bu doğrultuda Usul-i Mimari'nin, mimarlığın metinsel inşasına hizmet edebilecek nitelikte anlamlarla yüklü

olduğu belirtilmelidir. Tam da bu nedenle yeniden okuma, bilimsel ve akademik bir nedenle ortaya koyulmuş olan tez çalışmasında yazarın ürettiği varsayımsal anlam olasılıklarından sadece biridir.

1.3. Çalışmanın Amaç ve Kapsamı

Bu alışma, temel olarak mimarlık pratiğinde tarihsel içerikli söylem üretimlerinin ilişkilenme biçimi olarak ‘retorik’ oluşturma kaygısının var olup olmadığı görüşüne bir bakış açısı sunma amacındadır. Diğer yandan ise kuram ve mimarlık ilişkisinde retorik’in bir kurgu olarak ele alınma ihtimali üzerine bir sorgulama girişimidir. Bu doğrultuda Usul-i Mimari ile ilgili literatürde yer alan çeşitli mimarlık tarihyazım geleneklerinin (pozitivist, rasyonalist, oryantalist vs.) kendi döneminde ve günümüzde yapılmış yorumlamaları; seçilen okuma yönteminin olanaklılığında önemli yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Bu alışmaya Usul-i Mimari metninin sunduğu anlamın, farklı noktalardan deşifre edilmeye müsait olduğunu kanıtlamak amacıyla ve varsayımların doğruluğunu sınamaya yönelik bir anlam özümlemesi olduğu düşünülerek başlanmıştır. Orijinal Usul-i Mimari metni, üç dilde ve Türkçe transkripsiyonu eşliğinde bir kitap altında bir araya gelerek tez çalışmasına malzeme olmuştur. Araştırma malzemesinin türlü yorumlamalara ve yöntem denemelerine olan ihtiyaı, yeniden okuma serüveninde okuyucunun önemini hatırlatır. Yine de seçilen yeniden okuma yönteminde kullanılan retorik, bir okuma için kullanılabilecek uygun araçları ele aldığından; anlama, anlamlandırma, yorumlama ve yeniden okuma girişiminde metne uygun yönleriyle ele alınmıştır. Bu nedenle, metodolojik kurgu oluşabilecek açıkları da okuyucudan gizlemeyecektir.

Bu tezde, hem döneme ait düşünce kavrayışını hem de retorik açıdan çeşitli ipuçlarını anlamak temel amaçtır. Nasıl ki her mimari temsil bir metin olarak düşünülebilirse, Usul-i Mimari kitabı da mimari bir metindir; yani sözel bir birikim ve edebi bir üründür. Metinlerin kendi özlerinde taşıdıkları bir araç olarak retorik, açıklanmış ve tanımlı yapılmış bir edebi araçtır. Bir metin özeline yapılan derin okuma ise, edebi metinlerin kendi zindeki retorik’in izlerinin sorgulanmasında tezin amaçlarına uygun görülmüştür.

Bu aracın -retorik’in- özellikle ilk dört kanonuna sadık kalınarak yapılan yeniden okumada, ortaya konan çoklu anlam ilişkileri dışında, sözün ucu mümkün olduğunca açık

bırakılmıştır. Zaten çalışmanın iddiası da alternatif bir okuma olarak mimarlık kuramının bir parçası olabilmektir. Kurulan bu ilişkilene biçimi, üretilen ‘söylem’ ve ‘okuma’ kapsamında değerlendirilerek; mimarlık disiplinine dair eleştirel pozisyonun sergilenmesine temel olmuştur. Tez kapsamında söz konusu metnin temsil ettiği kavram ve sorunların günümüzde de varlığını sürdürüyor olmasının farkındalığı da, çalışmaya farklı bir önem atfetmektedir.

Yukarıdaki ana amaçlar ve kapsam alanı çerçevesinde; Usul-i Mimari’deki Osmanlı zihniyet dünyası, retorik temsil ve yeniden okuma konularını hedefleyen makro ve mikro ölçekte çeşitli sorular sorulmuştur. Elbette ki çalışma, tüm soruları cevaplama erkinde değildir; ancak sorulan sorular çeşitli zihinsel kaçışlar oluşturacaktır. Yanıt aranması hedeflenen makro ölçekli sorulardan bazıları aşağıdaki gibidir:

- Mimarlık ve çağdaş tarihyazımı hangi yönde şekillenmektedir?
- Günümüzde söylem oluşturma tahayyülü hangi yönde değişmektedir?
- Mimarlıkta söylem üretimini etkileyen/belirleyen kıstaslar neler olmuştur? Bunlar için belirli reçeteler veya formüller önerilebilir mi? Söylem konusunun bir reçeteye ihtiyacı var mıdır?
- Mimarlıkta retorik günümüzde nerede konumlanır? Söylemin evrimsel durumu nedir?
- Mimarlıkta yeniden okumanın önemine duyulan ihtiyaç nereden kaynaklıdır?
- Mimarlıkta retorik ne zaman kavramlaştı? Kavram olarak tamamlanma inşaatı ne zaman başlamıştır, başlamışsa tamamlanabilmiş midir?
- Mimarlık ve retorik ilişkisi nasıl kurulabilir? Retorik ve mimarlık düşüncesi arasındaki ilişki niçin gereklidir?
- Yeniden inşa yönteminin mevcut retorik kavramları üzerinden güncel kavramlarla bağlantısının gerçekleştirilmesi, çalışmanın araştırma konusu olan ‘mimarlık düşüncesinin imkânı ve retorik ilişkisi’ üzerinde etkili midir?

Araştırma sürecinde yanıt aranması hedeflenen mikro ölçekli sorulardan bazıları ise şunlardır:

- Usul-i Mimari kitabının seçilme nedeni nedir?
- Seçilen kitabın mimarlıkta işaret ettikleri kırılma noktaları nelerdir? Konu için önemi nedir?
- Usul-i Mimari’nin metinsel kurgusu nasıl ele alınmıştır? Günümüzdeki mimarlık metinleri kurgusuna bir örnek olabilir mi?

- Seçilen kitabın retorik dili ele alındığında mimarlık düşüncesinin imkânı ne ölçüde gerçekleştirilmiştir?
- Seçilen metni mimarlık düşüncesinde önemli kılan nedir? Çalışma, metinsel bir temsil olması ötesinde mimarlık düşüncesine ve tarihine nasıl yansımıştır; bu konuda ne gibi ipuçları vermektedir?
- Metnin yeniden inşası mimarlık okuyucusuna ne kazandırmaktadır?
- Mimarlık-retorik ilişkisini irdelemede oluşturulan yöntem nedir? Ya da bir yöntemden söz etmek mümkün müdür?
- Retoriğin çağdaş mimarlık yazınında örtüşebileceği kavramlar nelerdir? Nasıl tespit edilebilir?

Yukarıdaki sorulara kuşkusuz birçok ekleme yapılabilir. Tez çalışmasının sorun alanı, amaç ve kapsamı doğrultusunda bu soruların birçoğuna yanıt vermeye çalışılmıştır. Yanıt bulamayan sorular ise satır aralarında konunun gerektirdiği ölçüde açıklamalar sergilemektedir.

1.4. Araştırma Yaklaşımı ve Yöntem

1.4.1. Çalışma Alanının Tanımlanması ve Kabuller

Bu çalışma, disiplinler arası bir yaklaşım örneği olarak Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî'yi anlamlandırma denemesidir. Bu yöntemsel deneme kaygısı her metnin türlü şekillerde, türlü konular ve kavramlarla, türlü bakış açılarıyla yeniden okunabileceğine yönelik inançtan kaynaklıdır. Tez çalışmasının başlangıcında ortaya konan amaçlar ve hedefler doğrultusunda üretilen araştırma yaklaşımı, şüphesiz ki çeşitli kabuller çerçevesinde kurgulanmıştır. Yöntem kurgusunun oluşturulmasından önce 'kurgusal olma halinin' çerçevesini çizmek gereklidir.

Kurgusal olmanın bilincinde olma, Ersoy'a (2013) göre 'refleksif' olarak düşünebilmektir. Çünkü yazarlar bir çalışmaya belirli hevesler, beklentiler ve önyargılarla başlar; bu doğrultuda öznelliklerini ve durdukları yeri okuyucuya hissettirerek, gerektiğinde mesafe koyarlar (Ersoy, 2013). Bu haliyle yorumlama faaliyetinin önemli bir bölümü, okuyucuya bırakılmış olur.

Kaynaklar ve anlam biliminden bağımsız bir metin yorumu düşünülemez (Necipoğlu, 2013). Anlatıların konuyu hikâye etmesi ve sunduğu kurgusal çerçeve nedeniyle edebi olmak zorunlu hale gelmiştir. Tam da bu nedenle metnin edebi olanaklarını sorgulama hevesinden ortaya çıkan bu çalışma; retorikğin başat kanonları ve yorum biçimlerinden yararlanılarak sunulan yeniden okuma perspektifi ile metnin anlamsal izlerinin sürülmesini olanaklı kılmaktadır.

Araştırma malzemeleri ise ürettikleri sonsuz anlam ve muğlâk yanları ile karşımıza geldiğinde, yazar olarak kendi sınır ve kabullerimizi belirlemek gerekir. Mimarlık alanı, mimarlık tarihi ve kuramı ile sınırlı olamayacağı gibi; sadece belirli disiplinler kapsamında yapılan bir yaklaşım değildir. Çünkü mimarlık; edebiyat, tarih, felsefe, sosyoloji vb. gibi disiplinlerle birlikte çalışan bir disiplin olarak kendi geleneğinden gelen yaklaşımlarla ve bu sınırları belirleyen kuramsal çerçeveler ile yöntemini belirleyebilir. Çünkü yöntemsel kurgu, retorikğin kendisi gibi bir ikna gerektirir.

Retorik, zihni görselleştirerek yazıya veya biçime aktarır. Retorik bir okuma, esasında bir kurgu oluşturup ona inandırmak; ya da okuyucuyu bu yönde ikna etmeye yöneliktir. Kurgu, çeşitli kavramlara gönderme yapar, çeşitli felsefelerden kaynaklanır ve anlamlıdır/anlam üretir. Bu kurguyu oluşturmak ise retorik arayışın kendisini kurgulamak demektir. Dolayısıyla retorik; bir usul, kural ve yol önererek, bir yöntemin parçası olabilir. Şimdi söz konusu yöntem kurgusu detaylandırılabilir.

1.4.2. Yaklaşım ve Yöntem Seçimi/Kurgusu

Yeniden okuma ve anlamlandırma çalışmaları, birçok disiplinin olduğu gibi mimarlığın da gündemindedir. Yeniden okuma denemeleri; arka plandaki anlam yüklemeleri yanında, geçmişin farklı perspektifler ve yorumlarla yeniden inşasını da içermektedir. Çünkü mimarlık düşüncesinin oluşabilmesi veya nasıl olamayacağı, tam da bu 'geçmiş' sorunsalı ve söylemi üzerine kuruludur (Durmuş ve Gür, 2014).

Bu çalışma kapsamında yöntem olarak, problemi çalışma biçimi önemlidir. Çünkü yeniden okuma ve metnin yeniden inşasını temel alan çalışma, yöntem olarak farklı bir deneme niteliğindedir. Bir problemin veya araştırma sorusunun nasıl çalışıldığı en az bulunan sonuçlar kadar önemlidir. Bu anlamda yeniden okuma; süreçler, çalışılan disiplinler, tespit edilen kavramlar ve bu kavramların güncel olguların/sorunların eşleştirilmesini retorik yoluyla sağlamaktır. Tez çalışması güncel mimarlık yazınında hala

geçerli bir dizi sorunsalı merkeze alan ve mimarlık düşüncesi için önemli bulunmuş Usul-i Mimari'yi yorumlama ve anlamlandırma çalışmasıdır.

Bu doğrultuda öncelikli olarak anlatının temel kavramlarının nasıl içerik kazandığı; ardından metinlerin arka planındaki ilişkiler ağı ve bu ağın metinler içindeki biçimsel argümanlarla işlenişi analiz edilecektir. Çalışma yaklaşımında metinler ve alıntıların ilişkisi hatta bu ilişkilerin kişilerle, ideolojilerle, hafızalarla birlikteliği önemsenmiştir. Burada hedeflenen, yazarların zihinlerinde şekillenen söylemin 'retorik' yoluyla görülebilirliğinin ortaya konmasıdır.

Tez çalışması özelinde sınırları ve çerçevesi katı bir yöntemden söz etmek olanaklı değildir. Çünkü konunun neden tam olarak 'yöntemleşmeyeceği'³ sorunu da, metodolojinin bir parçasıdır. Bu bağlamda alternatif bir okuma yöntemi olarak retorik; muğlâk yöntemin somutlaştırılmış biçimidir. Çalışmanın yönetsel bölümü; hipotez, parantez ve sentez olmak üzere 3 başlık altında değerlendirilebilir. Anlatı ve yeniden yorumlama üst amacı çerçevesinde; tezin cevap aradığı sorunsallar ve sunduğu varsayımlar hipotez aşamasını, sunulan metodolojik öneri parantezi, retorik tavır ve kavramları ile kurulan ilişki ve okuma sentez bölümü olarak değerlendirilmektedir. Bu üçleme, anlatının keşfi ve yeniden yorumlama üst amacı çerçevesinde birleşerek; bir yöntem kurgusuna işaret etmektedir.

Metodolojide özel bir kuramsal perspektif olarak retorikten yararlanılmıştır. Retorik kavramını anlamak, ayrıştırmak ve birleştirmek üzere oluşturulmuş kuramsal zemin; okuma aracı olarak retoriğin beş esas kanonundan yararlanmaktadır. Metinlerin retorik analizinde kullanılan beş kanondan ilk dördü, bir mimarlık metni okunması için uygun görülmüştür. Bu nedenle çalışma kapsamında nicel tespitlere yer vermenin mümkün olmadığı açıktır. Çünkü tez çalışmasının somut bir ürün veya sonuç oluşturmak yerine olabildiğince muğlâk ve akışkan sonuçlara ihtiyacı vardır.

Retoriğin, iknaya kurgulu bir anlatı oluşturma gayesinde etkin bir araç olduğu açıktır. Bu nedenle tez çalışması, mimarlık söylemlerinde retoriğin de olası bir yöntem olabileceğini tartışmaya açar. Çünkü mimarlık ve metin ilişkisinde yeniden okumaya imkân verecek muğlâk kurgusunda, bir disiplin (retorik) ve onun esas kurallarının (beş kanon), bir yöntem olarak belirlenmesinin nasıl bir anlamlar düzeni oluşturacağı gözlenecektir.

³ Tek tırnak içinde belirtilen konu, yazara aittir

Sonuç olarak çalışma; yaptığı yeniden inşa ile metinlerarası dolaşıma girerek, uçsuz bucaksız anlam dünyasının küçük ancak yapıbozumcu bir parçası olmayı arzulamaktadır. Tezin metodolojisi; kullandığı araç sebebiyle yorumlayıcı ve eleştirel bir düşünsel süreci esas alır. Metinleri anlamak ve anlamlandırmak, onların barındırdığı işaretler ve imkânları incelemekten geçer. Zihniyet kalıplarının farklı tür okumalarını ortaya koymayı hedef alan çalışma, mimarlık düşüncesine katkı olarak evrensel bilgiye yönetsel bir katkıdır.

1.5. Problemin Belirlenmesi

Temsil ve söylem konuları, mimarlık pratiğindeki yakın zamanlı dönüşümler içinde, mimarların çalışma biçimlerinin anlatılması ve kullandıkları özgün dilin –ki kullanılıyorsa– önemi açısından önemli bir yer tutmaktadır. Söylemi çok boyutlu yönü ile kavrayan ve retorik mimarlık düşüncesinin konusu haline getirecek kuramsal bir çerçeve önerisi sunmayı hedefleyen tez çalışması, tam da bu nedenle bir ‘deneyim’ örneğidir. Çünkü deneyim olarak adlandırılan şey, yorumlama ve derin anlama/okuma aşamalarından geçer. Yeni yöntemler/yaklaşımlar, konular/kavramlar önerir.

Mimarlık yazımı üzerine söz söylemeden önce, yorum geleneğinden bağımsız düşünülemez olan tarihyazımına yer verilmelidir. Tarihyazımında veya tarih anlatısında kurmacı, yeniden kurmacı ve yapıbozumcu (yapısökümcü) olarak adlandırılan üç ana yaklaşım vardır. Yeniden kurmacı tarihçiler geçmişin bir zamanlar mevcut olduğu haliyle yeniden yazılabileceğini ve bilinebilirliğini savunurken; Jacques Derrida, Hayden White, Keith Jenkins gibi bir dizi tarihçinin başını çektiği yapıbozumcu (yapısökümcü) tarih yaklaşımına göre tarihi ve tarihi olayları/belgeleri okuma, esasında bir yeniden inşa faaliyetidir.

Mimarlığın metinsel bir temsil olarak adlandırılması yaklaşımından hareketle seçilen bu araştırma konusunun esas sorun alanı ise, mimarlık üzerine olan düşünceleri metinsel dil vasıtasıyla açığa çıkarabilmek; bunu da retorik okuma ile ortaya koyabilmektir. Tez çalışması kapsamında bu konuya nasıl ulaşıldığı sorusuna ise günümüzde oldukça popüler bir yanıt olan, mimarlığın disiplinler arası olma hali verilebilir.

Edebiyat, felsefe, tarih ve dilbilim gibi bir dizi disiplin ile varlığından bu yana ilişkide olan mimarlık; varlık dayanaklarını sürekli yeniden sorgulama çabasıdadır. Bu nedenle kendini ifade edebilmek için özgün ve serbest bir dil kullanımı imkânı sunan edebiyatı; düşünsel savlarına daha net kavramsal altyapılar kurmak için felsefeyi; çalışma

malzemesinin bir parçası olarak her zaman tarihi kullanır. Bu doğrultuda edebiyat disiplini bağlamında, retorik konusunu merkeze alan bir anlama ve inşa etme faaliyetinden; felsefe disiplini bağlamında, Derrida ve Foucault gibi filozofların alt-üst edici düşünüş tarzından; tarih disiplini bağlamında, Munslow, White, Jenkins gibi tarihçilerin konuları ele alış ve aktarış biçiminden yararlanılacaktır. Disiplinler arası kesişim noktası olarak mimarlık ise; gerektiğinde sınırların merkezinde, gerektiğinde ise gerisinde yer almaktadır. Tam da bu noktada edebiyat, tarih ve felsefe gibi birçok disiplinden alınacak metinlerin ve öznelere mimarlık ile ilişkilendirilmesinde önemli olacaktır. Mimarlık yazınsal camiası için Ahmet Hâşim metinlerinin önemi doğru bir örnek olacaktır. Örneğin Tanju (2007); Ahmet Hâşim'in mimarlık üzerine yazdığı yazısında gündeme getirdiği 'karakter' vurgulaması ile mimarlığın özünün kolay tarif edilemediğini ve bu özün sabitlenemeyeceğini ifade etmiştir.

Peki, retorik kullanmak ve imkânlarını araştırmak, mimarlık açısından nasıl bir perspektif sunacaktır? Çalışma kapsamını büyük ölçüde yazınsal çalışmalara taşımış olan retorik, mimarlık yazınında da artık gerektiği itibarı görmeyi hak edecek bir alandır. Bu konuda 'National Conference on Rhetoric' isimli konferansta bir katılımcının işaret ettiği nokta dikkat çekicidir. Katılımcı; retorik çalışmalara, retorik konusyla ilgili olmayan konuların da dâhil edilmesi gerektiğini gündeme getirmiştir (Foss, 1989; 2005; Kireççi, 2009). Yani retorik yönüyle bir perspektifin "...algı ve tutumları biçimlendirebilecek, değiştirebilecek, sürdürebilecek tüm işlemlere, ürünlere uygulanabilir olması" yönünde destekleyici fikirler ortaya çıkmıştır (Foss, 2005: 141).

Yukarıda da açıklandığı üzere retorik, disiplinler arası olabilme halinin gerekliliğine işaret ederken; söz konusu mimarlık olduğunda durumun çok farklı olmayacağını anımsatır. Günümüzde sıklıkla mimarlığın disiplinler arası olma halinden bahsedilse de, mimarlık tüm disiplinleri kapsayıcı rolü ile zaten her zaman disiplinler arası bir etkinlik olmuştur. Mimarlığın, 'kendi yapısı gereği' ve 'varlığı sebebiyle' gibi içkin söylemleri geçersiz kılan bir disiplin birlikteliği ile donatılmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Mimarlık üretimi ardındaki ve mimarlık düşüncesinin imkânındaki zihniyet yapılarını irdelemeyi hedefleyen problem alanında öncelikle, metinde geçen kavramları derinlemesine açıklama çabasında olunmadığının belirtilmesi gereklidir. Yalnızca, sözcük ve kavramların, kimi zaman görünenden daha farklı bağlamlarda kullanıldığı ya da daha fazla anlam yükledikleri söylenebilir. Retorik yoluyla yapılan yeniden okumada, her bir

retorik parçanın çağrıştırabileceği/işaret edebileceği kavram kümelerine/kavramsal olgulara yer verilmiştir. Böylelikle anlam, genişleyerek çoğalacaktır.

Usul-i Mimari'yi yeniden okumanın şüphesiz birçok yolu vardır. Bu metni bir söylem metni, polemik metni, mimarlık tarihi metni ve katalog metni olarak ele almak mümkündür. Usul-i Mimari'yi bugün okumanın yolu, onu yazıldığı tarihte anlamaya çalışmanın yanında bir metinsel analiz olarak değerlendirmekten geçer. Yazıldığı dönemin tamamen yadsınmadığı, ancak yeni bir bakış açısıyla ve edebi olarak yeniden sunulduğu bu okuma metni; bir öğretici olmaktan çıkarak metnin altının oyulmasına/katmanlara ayrılmasına sebep olur. Bu durumun kendisi ise, mimarlık yazım ortamına eleştirel bir katkıdır.

Seçilen sorun alanı, mimarlık üzerine olan düşüncelerin –yani mimarlık düşüncesinin- metinsel dil/anlatı yoluyla ortaya çıkarılması; bir söyleyiş ve kavrama dinamiği olarak retorik kanonlarının nasıl araçsallaştığı ve bir yöntem olarak kullanılabilmesi üzerinedir. Denenen yöntem doğrultusunda, anlatıların retorik açıdan nasıl içerik kazandığı; anlamın değişmesi/gelişmesi sonucu mimarlığın, tarihsel ve teorik yanıyla kuramın, kendilerine özgü bir retorisi nasıl kullandıkları yoluyla ortaya konmuştur. Dolayısıyla konunun seçilmesinin nedeni, mimarlıkta retorik için izlek oluşturacak bir okuma yapılmasına olanak sağlayacağını düşünülmesidir.

Usul-i Mimari, farklı anlam katmanlarını barındıran bir Osmanlı edebi temsilidir. Bu edebi temsilde konuyu bir süreklilik içinde kurmaya çalışmak, bazı önemli sorunsalları da beraberinde getirmektedir. Bunlardan en önemlisi, anlatının bir tarihselcilik anlayışına hapsolme tehlikesi taşımasıdır. Bu nedendir ki problem alanı, anlam ve söylem tarzının başat rol oynadığı bir disiplinin (Mimarlık) ve o disiplin içinde tarihsel ve kategorik şekilde ortaya çıkan bir tanım ya da dalın (Mimarlık tarihyazımı), retorik yoluyla nasıl anlamlandırılabilmesinin Usul-i Mimari örneği üzerinden okunması olarak belirlenmiştir. Söz konusu okuma, mimarlık kuramına yeni bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR 1

2.1. Retorik Nedir

Etimolojik ve semantik çalışmalarda kelimeler; hem aynı dil içinde, hem de dilden dile geçerken çeşitli gelişmelere ve değişimlere uğramıştır (Harmancı, 2007). Bir kavram ve çizgileri belirsiz bir disiplin olarak retorik, bu nedenle türlü sorunlarla ilgilenebilir. Mimarlıkta retorik ise hem bir disiplin olarak disiplinler arası çalışmalarda, hem de konu olarak söylem üretiminde etkili bir biçimde kullanılabilir. Bu nedenle öncelikle retorikğin ne olduğuna; edebiyat, tarih ve felsefe ile ilişkilerine/açılımlarına değinmek gereklidir.

Dilbilim, göstergebilim, edebiyat, tarih, felsefe gibi alanların bir arada kullanıldığı retorik; bir kodlama biçimi olarak mesajların nasıl yapılandırıldığı ile ilgilenecek yazar ve okuyucuya yorum yapma fırsatı sunar. İkna konusunda önemli bir araç olarak retorik; söz, içerik ve biçim yoluyla ifadeleri aktarmayı hedefler (McQuarrie and Mick, 1996). Mesajların iletilmesinde önemli bir adım olan retorik, disiplininin taşıdığı bir kaygı olması yanında; sadece hile/aldatmaca ve mecaz oluşturma gibi salt anlamlar taşımamakta aksine inandırma oluşturmaya hedefleyen bir tanıtım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarihsel süreci boyunca retorik tanımları, çeşitli sapmalara uğramış ve parçalanmıştır. Çünkü retorik; fikirde, örtük unsur içinde, örtük olanın arkasındaki niyette, figüratif unsorda yeniden ortaya çıkmaktadır (Meyer, 2009). Peki, birleştirilmiş ve kapsayıcı bir retorik tanımı yapmak nasıl mümkün olabilir?

En başat anlamıyla ‘güzel söz söyleme sanatı’ ve ‘hitabet sanatı’ açılımlarıyla retorik; kabaca, sözle inandırma, etkileme ve ikna etme sanatı anlamlarını içeren Yunanca Rhetorike, Fransızca Rhétorique ve Osmanlıca Belâgat kavramlarından gelir (Hançerlioğlu, 2005; Batı, 2012). Hançerlioğlu’na (2005: 327) göre ‘özellikle antikçağ Yunanlılarının bulup geliştirdikleri söz söyleme sanatına’ işaret eder. Ulaşılabilir ve günümüze kadar gelmiş olan kaynaklara göre retorikğin, ilk defa M.Ö. V. yüzyılda bir sanat olarak Koraks ve Tisas adlı iki Sicilyalı tarafından biçimlendirildiği öne sürülmüştür (Booth, 2004; Meyer, 2009; Hançerlioğlu, 2005, 2008).

Altın çağını klasik Antikitede ve az da olsa Rönesans’ta yaşamış olan retorik, bilgilendirme ve güdüleme amaçlarını da taşıyarak etki ve ikna konuları ile ilgilenir. Antik dönemde ‘ikna edici söylem’ olarak retorik; duygu ve kanıtları kullanma yoluyla konuşma

tonu ve şekilleriyle inandırmayı amaçlamaktadır (Batı, 2012). Batı’da ‘retorik’, Doğu’da ‘belagat’ olarak adlandırılan söylem üretme biçimleri; neredeyse iki ayrı dünya görüşünün aynı amaçla ve farklı sınıflandırmalarla oluşturulduğu bir sanat olarak değerlendirilebilir. Batılı retorik daha çok demokrasi ve çağdaş bilimlerle ilgili görünür, kavramsal zenginliği vardır; belagat ise fıkıh gibi İslam ilimleri ile açıklanmıştır, metaforik unsurları ile ön plana çıkar (Sönmez, 2008). Ancak her iki durum için de ikna ve inandırma amacı söz konusudur.

Retorik, M.Ö. II. ve I. yüzyıllar arasında Romalılar tarafından sanatsal bir etki yaratma gayesiyle kullanılmıştır. Sokrates döneminde kullanılmaya başlayan retorik, terim olarak ilk kullanımı, Platon’un ‘Gorgias (M.Ö. 387-385)’ diyalogunda gerçekleşmiştir (Kennedy, 1991). Aristoteles ise ‘Rhetoric (M.Ö. 350)’ adlı eserinde retorik daha ciddi bir düzlemde değerlendirerek soylu niteliklerle donatmış ve retorik olumlu bir rol yüklemiştir. Yani Plato retorik tehlikesini ve aldatıcılığı sergilerken; Aristoteles insanların ilgi alanlarını ve karar verme yetilerini geliştirme amaçlı olarak bu tehlike ve aldatmacaları birbirine sıkıca kenetlemiştir (Aristotle, 1975; Olmsted, 2006).

Retorik ne anlama geldiği, geçmişten günümüze çeşitli yazarlarca tanımlanmıştır. Örneğin Aristoteles retorik, ‘inandırıcı bir biçimde konuşma sanatı’ olarak tanımlanırken; inandırıcı olmanın ön koşulunun sağlam bir usamlama olduğunu ileri sürmüştür (Hançerlioğlu, 2005: 327). Giulio Preti, ‘Retorik ve Mantık’ adlı kitabında retorik, ‘belli bir dinleyiciye hitap eden söylem’ olarak tanımlamaktadır (Moretti, 2006: 11). Moretti (2006) ise retorik toplumsal ve duygusal bir nitelik içerdiğini belirterek, ilişkileri altüst etmeye yarayan bir irade olduğuna değinir (Caner, 2007). 1970’li yılların Amerika’sında retorik, kamusal konuşma olarak adlandırılmıştır (Meltzoff, 1970). Booth (2004) ise, retorik tanımlarını modern öncesi ve modern tanımlar olarak iki ayrı kategoride ele almıştır. Ona göre retorik en popüler Premodern tanımları aşağıdaki şekildedir (Booth, 2004: 4-6):

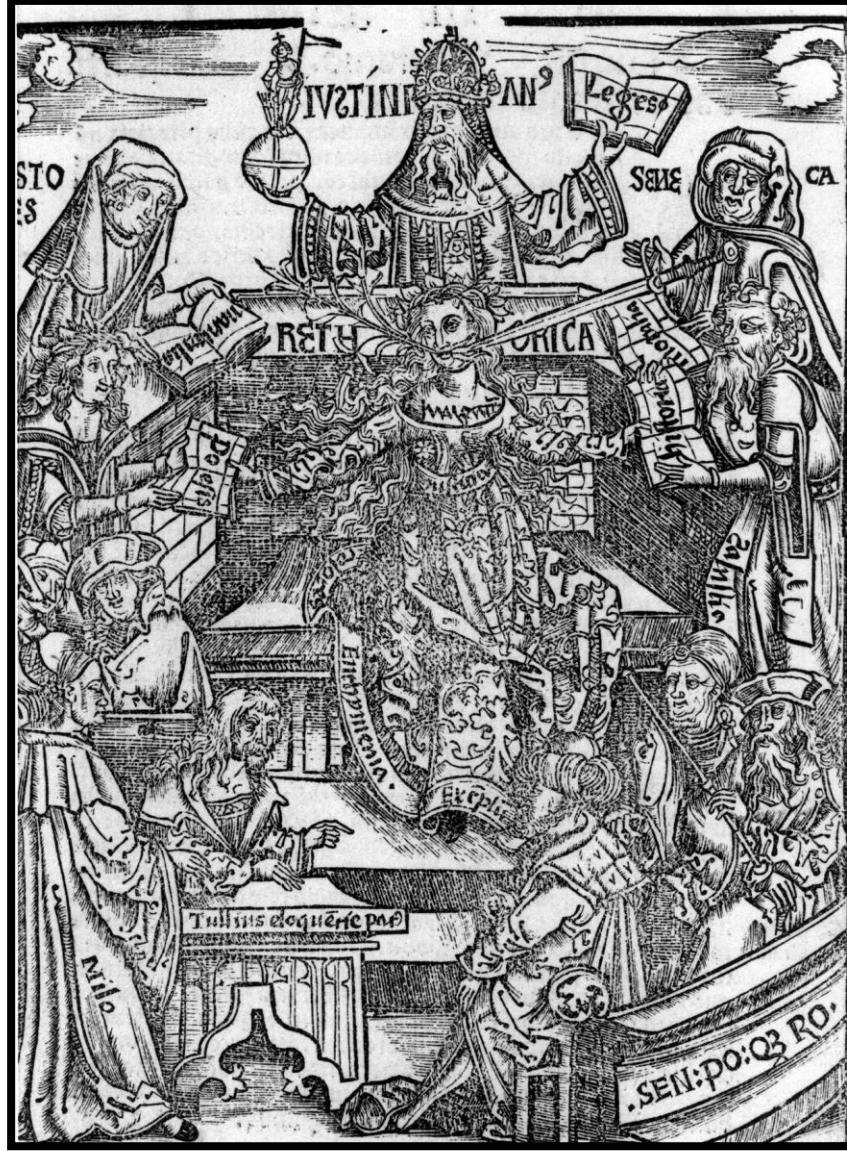
- “Retorik diyalektik’in suretidir. İkna etmenin olası tüm anlamlarının herhangi bir özel durumda keşfinin yeteneğidir” (Aristotle).
- “Retorik daha küçük beş sanata kıyasla büyük bir sanattır: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*. O ikna etmek için tasarlanmış bir konuşmadır/sözdür” (Cicero).
- “Retorik, geleceğin daha iyi yönlenmesi için hayal gücüne dayanma biçimidir” (Francis Bacon).

Retoriğin genişletilmiş modern tanımlarından bazıları ise şunlardır (Booth, 2004: 7-8):

- “Retorik yanlış anlaşılmalara ve onların düzeltilmesi çalışmasıdır” (I.A. Richards, 1936).
- “Retorik dilin kendisinin başlıca işlevinde temellenir, tamamıyla gerçekçi ve sürekli olarak yeniden doğan bir işlev...” (Kenneth Burke, 1950).
- “Retoriğin önemini ihmal edemeyiz... Retorik toplumda kararlı bir şeydir... Retoriksiz ve retoriğin gücü olmadan toplum da yoktur, politika da.” (Jacques Derrida, 2005).
- “Retorik zaman zaman söylemi ‘yozlaştırma’sına (degenerated) rağmen, aynı zamanda ‘yaratıcı’dır (creative).” (Umberto Eco).

Yukarıda yapılan tanımları özetler nitelikte Booth (2004: 9), retoriği sadece ‘yanlış anlaşılmalara ortadan kaldırma (removing) sanatı’ olarak değil aynı zamanda yanlış anlaşılmalara üretmenin (producing) sembolik sanatı olarak yorumlar. Bu yönüyle retorik karmaşık bir yapıdır denebilir. Birçok konu, izlediği güzergâh sebebiyle okunamazlık hali ile karşı karşıya kalır. Buna karşın retorik türlü özellikleri ile ihtilaflı⁴ bir yapı sergiler (Lanham, 1991; Booth, 2004). Aşağıdaki figür, retoriğin birçok araştırma ve sanatın en üstünde ‘bir hükümdar’ olarak denetleyici görevde konumlandığını tasvir eden bir temsili ifade etmektedir (Booth, 2004) (Şekil 1).

⁴ Çekişmeli



Şekil 1. Rhetorica kılıcını diğer bilimler ve sanat dalları üzerinde gezdirirken (Booth, 2004: 5)

Retoriğin günümüze ulaşan ve Çiçero'dan (1976a, 1976b) edinilen icat etme, düzenleme, üslup, bellek ve konuşma tarzı başlıklarında beş kanonu mevcuttur. Bu retorik sınıflamasına ek olarak Aristoteles (1995: 44)⁵, retoriği Politik (deliberative), Adli (judicial) ve Törensel (epideictic/panegyric) olarak üç dalda savunmuştur (Lanham, 1991). Aristoteles bu ayrımın esasını şöyle açıklamıştır⁶: “Retorik, konuşmaları dinleyen üç sınıf dinleyiciye göre üç bölüme ayrılır. Çünkü konuşma isteminin üç ögesinden –konuşmacı,

⁵ Aristoteles, 1995: 44 (1354b ve 1358b)

⁶ Aristoteles, Rhetoric, I, 1995 (1358a)

konu ve seslenen kişi- konuşmanın amacını ve hedefini belirleyen bu sonuncusu, yani dinleyicidir. Dinleyici, ya geçmiş ya da geleceğe ait şeyler üzerinde bir karar verme durumunda olan bir yargıç, ya da bir gözlemci olmalıdır. Meclisin bir üyesi gelecek olaylar üzerine, bir jüri üyesi geçmiş olaylar üzerine kararlar alır: Oysa yalnızca hatibin ustalığı üzerine karar veren kişiler gözlemcidir. Bundan da şu sonuç ortaya çıkar: Üç türlü söylev vardır - (1) politik, (2) adli ve (3) törensel gösteri söylevi” (Aristoteles, 1995: 43-44).

Booth (2004) ise retorikğin üç dalını; ihtiyatlı (deliberative), adli (judicial) ve methiye (epideictic, panegyric) şeklinde adlandırmıştır. Bu türler içerisinde methiye türü, edebiyatla en ilişkili olan türdür ve bahsedilen üç tür retorik; farklı zaman, araç ve delillere hizmet etmektedir (Aristoteles, 1995; Lanham, 1991; Booth, 2004; vd.).

Eski Yunan’da retor ve yardımcısı eşliğinde çeşitli eleştirel okumalar yapılarak; yazarların üslubu, yazma ve konuşma alışkanlıkları ile öğrencilere/dinleyicilere konuşma ustalığı kazandırılırdı (Sönmez, 2008). Ancak yakın dönemli tanımlarında retorik; antik çağdaki ele alınmış biçiminden farklı olarak söylem ve fikirlerle zihnin manipüle⁷ edilmesi olarak tanımlanmıştır (Meyer, 2009). Bu konuda Meyer (2009: 108-112), retorik konusunun üç aşamada açıklandığını savunmuştur:

1. Evre (Yorumlama Dönemi): Metin bir şifre ve gizli mesaj gibi çözülmesi gerekli simgelerle doludur. Gerçek anlam karanlık ve çelişkilidir.
2. Evre (Yaklaşım Okulu): Tarih daha hızlı ilerler, gerçek anlam daha fazla sorunsallaşır. Anlam verme işi okuyucuya düşer.
3. Evre (Yapısöküm): Yaratıcı ve hayal gücünü serbest bırakan yaklaşım. Herkes metni istediği gibi okuyabilir, büyük kahramanlar yoktur; sadece okuyucu vardır. Yetersiz bir okuma bile en derin okuma olabilir.

James Herrick’in ‘The History and Theory of Rhetoric: An Introduction’ adlı çalışması, retorikğin tarihsel süreci hakkında net bir çerçeve çizmektedir. Bu bağlamda retorikğin gücü ve doğasında sezginin önemine değinen Sofistler, retorikğin erken dönem öğretici ve uygulayıcıları olarak görülmüşken; Platon ‘Gorgias’ diyalogunda sofist yaklaşımın eleştirisini yapmıştır (Herrick, 2000). Platon’a bir eleştiri olarak Aristoteles’in tartışmaları ise, onun kendi retorik kuramını oluşturmasına neden olmuştur. Roma döneminden 21. yüzyıla kadar retorik kuramı değerlendirildiğinde ise, Kenneth Burke’un dramatizminden Wayne Booth ve Walter Fisher’in anlatı kuramına kadar çağdaş retorik

⁷ Çünkü retorikğin panzehiri, yine retorikğin kendisidir (Meyer, 2009)

çalışmaların, anlatılar etrafında şekillendiği belirtilmelidir. Daha sonraları çağdaş retorik, Michel Foucault, Jacques Derrida (1982), Richard Weaver gibi isimler ile ön plana çıkararak; dil, kültür ve güç kesişimindeki etkilerin izi ekseninde gelişmiştir (Herrick, 2000).

Dolayısıyla tüm bilgilerin bir retorik olarak algılanması gerektiği fikrinden hareketle; retoriğin inançtan da öte bir ‘ruh’a sahip olduğu söylenebilir (Hyde, 2004; Baumlin and Miller, 2004). Tam da bu noktada retoriğin bir ‘ikna’ meselesi olarak algılandığı hatırlanmalıdır. Çünkü ikna yanıyla retorik, hem tarafsızdır; hem de bir hile/aldatmaca karşıtlığı yaratır. Retorik, farklı tarihsel çağlarda farklı ilgi çekici noktalar barındırmıştır; bu yönüyle bir strateji olarak, reklam olma/etme halinin önemli adımlarından biridir (Herrick, 2000; Batı, 2012). Bu nedenle Aristo, retoriğin belirli bir bilimle ilgili olmadığına; aksine tüm bilimleri ve konuları ilgilendirdiğini belirtmiştir (Batı, 2012).

Mimarlık kaçınılmaz olarak anlatı ve retorik arasındaki mevcut ortaklıkları ve gerilimleri ele almak zorundadır. Anlatı olduğu her yerde retorik de vardır denebilir; çünkü muğlâk sorular, müphem yanıtları doğurur. Birçok metin yazarı ve kurgulayıcısı, retorik disiplininin çeşitli araçlarını kullanmıştır. Retoriğin hem kendi kanonları hem de diğer disiplinler ile arasında kurmaya çalıştığı ilişki, aslında zihinsel formasyon süreci olarak kurgu fikrinin yansımasıdır. Mimarlık ile mimarlık yazını arasında kurulan muhtemel ilişkinin, anlatı kurgusundaki retorik arayışların; bu formasyon süreci ile yakın ilişkide olduğu görülür. Konuya olan bu ilgi figüratif olmaktan çok, mimarlık düşüncesinin varlığına ve anlatının keşfine yönelik kurgusal bir ilgidir. Yine bu ilgi, bu çalışma kapsamında Osmanlı’nın metinsel dünyasına retorik ile bir ayna tutmak olarak değerlendirilebilir. Böylelikle araştırma malzemesi kitabın kurgusunun, kendi yatay ve dikey hiyerarşisini kendisinin kurguladığı da söylenebilir.

2.1.1. Retorik Kanonları

Yeniden okuma ve anlamlandırma çalışmalarında kurgunun önemi göz önünde bulundurulduğunda, retoriğin kullandığı kanonlar birer kurgu aracı olarak değerlendirilebilir. Aristoteles’e göre retorik, diyalektik ile eşdeğerdir; çünkü her iki kavram, tam da belli bir bilime ait olmayan şeylerle ilgilenmektedir (Aristoteles, 1995: 1354a). Karar vermeyi etkileyici bir unsur olarak retorik, bunu gerçekleştirirken kendi içsellerinden ve öncellerinden yararlanır. Bu önceller, retorik literatüründe ‘kanon’ olarak adlandırılan beş aşamadır.

Tarihsel süreçte retorikğin öncelikle etkili konuşma özellikleri tasvir edilmiş, üslup konusu üzerine kafa yorularak ve bu konuda araştırmalara bağlı kalarak bazı kanonlar belirlenmiştir. Çiçero'nun (1976a; 1976b; 2001) tespit ettiği retorikğin aşamaları (icat etme, düzenleme, üslup, bellek, konuşma tarzı) 'kanon' olarak adlandırılarak, retorik kuramda anahtar bileşenler olarak tanımlanmıştır (Herrick, 2000: 97; Lanham, 1991: 165-166; Meyer, 2009; Hasle, 2006; Sönmez, 2008):

1. İcat Etme (Invention) (L. *inventio*), (G. heuresis): Keşifleri yönetmek ve sıraya koymak.
2. Düzenleme (Arrangement) (L. *dispositio*), (G. taxis): Her kanıtın/argümanın ağırlığına ayırt edici bir gözle bakmak.
3. Üslup (Style) (L. *elocutio*), (G. lexis): Üslubun dekorlarında onları yan yana sıralamak.
4. Bellek (Memory) (L. *memoria*), (G. mneme): Tüm bunları belleğinde korumak.
5. Konuşma Tarzı (Delivery) (L. *actio/pronuntiatio*), (G. hypocrisis) : Sonunda etkiyle ve övgüyle teslim etmek/demeç vermek.

Çiçero'nun (1976b), 'De Inventione' adlı kitabında belirttiği ve yukarıda yer verilen beş kanon; retorik tarihine yapılan önemli katkılardan biri olarak literatürde yer almıştır. O'nun ileri sürdüğü retorik bölümleri, otoritelerce daha önce tespit edilmiş olmasına rağmen; farklı kullanımlarda anlam olanakları sağlayan parçalar halinde ele alınmıştır. Yani çalışmaları bu bölümler halinde parçalayarak ele alma hali, hem türlü anlam olanakları sağlamakta; hem de her bir parçayı ayrı bir çalışma konusu haline getirmektedir (Cicero, 1976b, 2001).

Retorik araçlar, yeni düşüncelerin ortaya çıkmasına sebebiyet vererek; yeni kullanım yolları önermekte ve metinler üzerinde de geçerli kullanımlar sağlayabilmektedir. Şimdi retorikğin beş kanonu hakkında daha detaylı bilgi verilebilir.

2.1.1.1. İcat Etme Kanonu

Tartışmaların keşfi olarak 'İcat Etme', Çiçero'nun retorikğinde beş kanondan ilkidir (Herrick, 2000: 116). Birçok Roma'lı retorik öğreticisi, 'De Inventione' adlı eserden ilham

olarak icat etme kanonuna odaklanmıştır (Cicero, 1976b; 2001). Bu kanon, Çiçero (1976b) tarafından, ‘geçerli veya göreceli olarak geçerli⁸ argümanların keşfi’ olarak tanımlanmıştır.

İcat etme; “adı Latince’de bulmak/keşfetmek/rast gelmek/kurmak/tertip etmek anlamındaki *invenire*’den, Grekçe’deki heuresis’ten gelir ve stasis’le ilgilidir” (Sönmez, 2008: 124). Richards (2008: 182) icat etme’yi, bir konuşmanın içeriğindeki basmakalıp sözlerin listesini gözden geçirerek keşfetme olarak tanımlamıştır. Aristo’ya göre icat etme, hatip için en önemli aktivitelerden biridir (Richards, 2008). İcat etme söz konusu olduğunda öncelikle konuşmacı konunun olgularını araştırır; ardından merkezi konu/mesele saptanır ve ikna etmenin uygun anlamları araştırılır (Lanham, 1991).

İcat etmenin bir ‘stasis’ olması hali, Sönmez’e (2008) göre kavramın bulma-buluş sürecinde şekillenmektedir. Hermogoras’a göre ise bu süreç dört aşamada şekillenir (Kennedy, 1994: 98-99; Sönmez, 2008: 125):

- Varsayımsal aşama: Olayın ne olup olmadığı veya olursa sonucun ne olacağıyla ilgilidir.
- Tanımsal aşama: Olayın varlığı kabul edilip tanımlanmaya çalışılır.
- Niteliksel aşama: Olayın niteliğini araştırır.
- Bir Başka Olgu Durumunu Söz Konusu Yapma: Olayın varlığı başka bir duruma işaret eder.

Aristoteles’in ‘Rhetoric’ adlı kitabı ardından, ikna etmede iki tür kanıt olduğuna değinilir (Lanham, 1991): Doğal (inartificial) ve Yapay (artificial). Doğal kanıtlar; ezeli tanıklık, belgeler, bilimsel analizler ve yasaların tümünün ‘delil’ olarak adlandırıldığı veriler iken; yapay kanıtlar, Pathos, Logos ve Ethos olmak üzere üç çeşittir. Pathos, dinleyiciyi uygun bir ruh haline büründürerek duygusal yapıyla çeşitli oyunlar sergilerken; duygusal yapıların nasıl tetiklenerek baskılanacağını, grup içindeki davranışları araştırır (Lanham, 1991). Logos ise, rasyonel bir argüman için en sade terimi seçerek konuyu kanıtlamaya çalışırken; işaret ettiği sebeplerle mantık çerçevesinde olumlu veya olumsuz bir sonuç çizilmesine sebep olur (Lanham, 1991). Tüm bunların yanında ethos⁹, ikna edicinin karakterini, ikna ediciliğini ve yüksek ahlaki karakterin gerekliliklerini belirlerken; jest ve mimik gibi kişisel özelliklerin ikna konusuna etkisine değinir (Lanham, 1991).

⁸ Görünüşte geçerli

⁹ Aristo ethos’u, iknanın üç modeli içinde en etkin alan olarak belirlemiştir. Bu sebeple Çiçero ve Quintilian da, yüksek ahlaki karakterin gerekliliğini özellikle vurgulamıştır

Aristo'ya göre icat etme'nin konuları ise Genel ve Özel konular olmak üzere ikiye ayrılır. Söz konusu konular, bir duruma işaret etmesi yanında; konuyu yazmayı, konuşmayı ve bir araya getirerek yeniden oluşturmayı da kapsamaktadır. Genel konular her konuşma tipine uygun olan konular iken; Özel konular; mahkemelerde, forumda ya da gösteri konuşmalarında kullanılmıştır (Booth, 2004; Sönmez, 2008: 130; URL-1, 2012):

- Genel Konular: Tanımlama (tür, cins), Tasnif/Ayırma (Bütün/Parçalar, Öz/ârâz), Karşılaştırma (Benzerlik/farklılık, Derece), İlişki (Sebeup/Sonuç), Önceki/Sonraki (Zıtlıklar, Çelişmeler), Durumlar (Mümkün/imkânsız, Geçmişteki gerçeklik/Gelecekteki gerçeklik), Tanıklık (Otoriteler, Şahitler, Vecizeler ya da atasözleri, Söylentiler, Yeminler/lanetler, Belgeler, Yasa, Emsal/örnek/teamül, Doğüstü), İşaretleme ve tasrif etme.
- Özel Konular: Adli Söylev (Hak, Haksızlık), Siyasi Söylev (İyi, Layık olmayan, Faydalı, Faydasız), Gösterimsel Söylev (Meziyet/iffet, Ayıp/kusur).

2.1.1.2. Düzenleme Kanonu

Çiçero retoriğinin ikinci kanonu olan 'Düzenleme', tartışmaların yayılımında uygun düzen anlamına gelmektedir (Herrick, 2000: 115). Argümanların yayılımının uygun bir düzende keşfedilmesi olarak düzenleme, bir konuşma için materyallerin keşfine ek olarak; konuşmacının bu materyalleri etkili ve akıllıca birleştirmesi; organize etmesi anlamına gelir (Cicero, 1976b; 2001; Lanham, 1991; Richards, 2008).

Düzenleme, Latince *disposito*, Grekçe taxis kelimelerinden türemiştir; İngilizceye ise 'disposition, arrangement, organization' olarak çevrilmiştir (Sönmez, 2008: 139). Arapça tanzim veya tertip şeklinde de kullanılan düzenleme kanonu, Platon'a göre 'canlı bir vücut ve onun parçaları gibi' bir söylevde yer alması gereken kısımdır ve sentezlemeye işaret eder (Kennedy, 1991; 1994; Booth, 2004). Aristo'ya göre düzenleme, 'retoriğın yararçı amaçlarının buluşmasıdır' ve buna bağlı olarak retor, izleyicinin istekleri doğrultusunda söylevini düzenlemesi gereken bir kişiliktir (Sönmez, 2008). Çiçero'ya göre düzenleme ise, 'bir söylevin merkezidir' (Sönmez, 2008).

İcat etme, bir retorik söylemin tüm bölümlerinde yer alırken düzenleme; tartışma konusunun veya sorun alanının icat etme durumu ile uygunluğudur. Hatta düzenleme, icat etme durumu ile nasıl desteklendiğini bu aşamada göstermektedir. Yani bir anlatım derdi

olarak düzenleme, çeşitli tespitler ve gözlemler barındırarak karar vermeyi kolaylaştıran bir özellik olarak okuyucunun karşısına çıkar.

Düzenleme kanonu normları, kuramcılar tarafından dört veya altı başlık altında ele alınmıştır. Çiçero (1976a; 1976b) düzenlemeyi yedi bölümde ele alırken; Quintilian beş bölümde ele almıştır. ‘Rhetorica ad Herennium’ adlı kitaba referansla Lanham (1991: 171), düzenlemenin en bilinen altı bölümünü aşağıdaki gibi sıralamıştır:

- Önsöz/Giriş (exordium): dinleyicinin dikkatini toplama.
- Anlatı/Anlatım (narration): olguları öne sürme, tartışılacak konunun anlatılması.
- Bölüm/Kısım (division): şart koşulan noktaları öne sürmek, onaylanan ya da karşı çıkılan tarafların gösterilmesi.
- Kanıtlama/Doğrulama (proof): bir konuyu destekleyen argümanları öne sürmek.
- Tekzip/Çürütme (refutation): muhalif argümanları ve karşı savları çürütmek.
- Sonuç (peroration): argümanları özetlemek ve dinleyiciyi harekete geçirmek, konuşmanın sonu.

2.1.1.3. Üslup Kanonu

Çiçero’nun retoriğinde beş kanondan üçüncüsü olan ‘Üslup’, tartışmalara yakışır, uygun dil anlamına gelmektedir (Herrick, 2000: 116). *Elocutio* ve style anlamında kullanılan üslup; Grekçe lexis ya da hermeneia anlamına gelir (Sönmez, 2008). *Elocutio* kelimesi, klasik retorisyenler için üslup anlamında kullanılırken; en genel tanımıyla üslup, söyleme tarzı veya konuşma sanatı olarak tanımlanmıştır (Sönmez, 2008). Figürlerin tartışılmasını içeren üslup kanonu, süslü söylem kullanabildiğinden; en çok hakkında konuşulmuş olanın, en önemli konu olmasa bile retorik kuramın bir parçası olabileceğine işaret eder (Lanham, 1991).

Üslup; konuşmanın süslenmesi ve yazının mecaz ve figürlerle düşünülmesini konu alır (Richards, 2008). Üslubun, düşük (low /plain), orta (middle) ve yüksek (grand) olmak üzere üç tipi vardır (Lanham, 1991; Richards, 2008). Literatürde söz konusu üç tip; Atinalı (Attic), Asyalı (Asiatic) ve Rodoslu (Rhodian) olmak üzere çeşitlenmektedir (Lanham, 1991).

Bu düzeyler yanında üslup kanonu; tipler (types) veya meziyetler (virtues) yoluyla da düşünülebilir; ‘De Oratore’ adlı kitabında Çiçero (1976a), saflık (purity), açıklık (clarity),

edep (decorum) ve süsleme (ornament) olmak üzere dört meziyet olduğuna değinmiştir (Lanham, 1991; Richards, 2008). Figürler ise; kelimelerin figürü ve düşüncenin figürü olmak üzere iki kategoriye ayrılarak anlamın artmasını ve değişmesini etkilemiştir (Lanham, 1991).

Üslup kanonuyla ilgili yapılan başlıca gruplandırmalar ise aşağıdaki gibidir (Sönmez, 2008):

- Üslup Özellikleri: Retoriğin gramerle kurduğu ilişkinin açıklanmasında ve retoriğin araçlarının değişimini/türlerini anlamada üslup özelliklerinden faydalanılmıştır. Üslubun özellikleri Theophrastos'a göre Doğruluk, Açıklık, İspat/Tanıklık, Yol/Yöntem, Süslülük olarak sıralanmaktadır (Sönmez, 2008: 147).
- Üslubun Dereceleri: Yalın/süssüz, Ara/orta ve Aşırı süslü olmak üzere üç tiptir. Süssüz üslup öğretmek içinken, ara üslup harekete geçirmeyi hedefler; aşırı süslü üslup ise etki uyandırmak içindir (Sönmez, 2008).
- Üslubun Nitelikleri: Doğru söz dizimi ve kelime konumları tartışmasını içerir. Kinaye (tropes) ve Tertip/Düzen (figures) konusuna dikkati çekmek amaçlanmıştır. Üslubun ele alınması konusunda dikkat edilecek hususlar ise şu şekilde sıralanmıştır (Sönmez, 2008):
 1. Üslubun işlevsel veya süslenmiş karakterde olup olmadığı
 2. Üslubun Atinalı veya Asyalı tarza sahip olup olmadığı
 3. Üslubun yazılı veya sözlü olup olmadığı
 4. Kelimelerin ekonomik ve tekrarlı kullanılıp kullanılmadığı
- Konuşma Figürleri: Dil ve düşüncenin şekillendirilmesi ile teknik bir sözlüğe işaret edilir. Buradaki üsluplandırma biçiminde; Benzetme, Metafor/Mecaz, Öyküleme/Alegori gibi ifade türlerinden yararlandığı gözlenmektedir.
- İçerik/Şekil: Retorik dil içindeki iletişimin ne olduğu ve nasıl olduğu arasındaki ayrımı anlamakla ilgilenen içerik/şekil, Aristoteles'e göre 'logos' ve 'lexis' arasındaki ayrımdır (Sönmez, 2008). Yani konuşmanın bilimsel içeriği ve konuşma üslubu konuları arasındaki ayrım temsil edilmektedir.

Tüm bu gruplamalar yoluyla; söylemcinin dikkati, keşfedilmiş materyalin uygun bir dille biçimlenmesi üzerine çekilmiştir. Retorlar, argümanların ortaya konmasında güçlü bir dil kullanımına ihtiyaç duymuşlar ve söylemlerini ikna edici kalıplarla nakletmişlerdir (Cicero, 1976b). Fikirlerin sanatsal ifadesi olan üslup, iletişimsel bağlamda fikirlerin nasıl

dile getirildiğini belirler. Yani icat etme söylevin ne söylediğine işaret ediyorsa, üslup bunun nasıl söylendiğiyle ilgilenmiştir (Sönmez, 2008).

2.1.1.4. Bellek Kanonu

Çiçero'nun dördüncü kanonu olan 'Bellek', 'belagatin hazine deposu' olarak adlandırılan *memoria*'dan; Grekçe *mneme*'den türemiştir (Sönmez, 2008). Konuların/kelimelerin sıkı ve katı bir biçimde zihinsel kavraması olarak tanımlanan bellek, konuşmaların ezberlenmesi anlamını taşır (Herrick, 2000: 117). Retoriğin ilk üç kanonundan daha az etkide bulunan bu kanon, bir konuşmanın olaylar ve sözcüklerle zihinsel kavrama biçimi olarak gündeme gelmiştir (Meyer, 2009; Sönmez, 2008).

Bellek konusuna tarih boyunca çeşitli yazarlar işaret etmiştir. Örneğin Sokrates belleği fiziksel bir oluşum olarak tanımlarken, Freud derin bir hatıra katmanı olarak görür. Aristo ise geçmişin katmanlarındaki benzerlik ve zıtlıklar yoluyla belleği, fiziksel bir özellik olarak ifade etmiştir (Draaisma, 2007; Aristoteles, 1995). Carus ise belleği büyük bir labirente benzetirken; Francis Bacon bir metafor olarak görmüştür (Draaisma, 2007).

Sözel kültürde belleğin merkezîliğinin bilinmesine rağmen; hatipler belleklerinde uzun ve karmaşık argümanlar dağıttıklarından, eğitilmiş bir hafızayı oldukça önemsemişlerdir (Cicero, 1976b). Romalı hatipler bir konunun niteliklerinin hatırlatılmasının, iyi bir bellekten geçtiğine inanarak; argümanların desteklenmesinde görsel teknikler ve imajları kullanmayı önemsemişlerdir (Richards, 2008). Lanham (1991) ise 'memory-theater' kavramından bahsederek, hafızanın güçlenmesi ve geliştirilmesinde hafızanın önemini gündeme taşımıştır. Önceleri bellek, sadece hafızayı kuvvetlendirme ile eş olarak görülmüşken; aslında retoriğin ilk kanonu olan icat etme ile ilişkilidir; çünkü bellek, ezberlemekten çok daha ötesini ifade ederek bir çeşit hafızada temsil anlamı taşır. Çünkü hatırlanma, öğrenme, kolay algılanma gibi özelliklerin her biri, retoriğin bir parçasıdır (Batı, 2012).

Figüratif bir anlatıyı anlamak, düz anlamlı bir dilden ziyade daha yoğun bilişsel kaynak kullanımını esas alır (Lakoff and Johnson, 1980). Bilişsel ve imgesel olarak gündeme gelebilen düşünebilme biçimleri; metinsel temsilde birlikte veya ayrı ayrı gündeme gelerek hatırlama/hatırlanma, öğrenme, algılama konularında yer alabilir.

Bellek kanonu, doğal (natural) ve yapay (artificial) olmak üzere iki türdür (Lanham, 1991; Booth, 2004). Doğal bellek, kendi kendini açıklayan bir tür iken; yapay

bellek, ‘memory-theater’ olarak adlandırılan hafıza geliştirme metotlarının en yaygın eğitim türlerinden biridir (Lanham, 1991). Bellek sanatı olarak adlandırılan mnemonik ise sır dolu bir entelektüel alan olarak karşımıza çıkar. Çünkü bellek sanatı; sadece yardımcı bir beceri olarak değil, aynı zamanda dünyayı anlama yolu olarak okuyucu ile yüzleşir (Hutton, 1987).

Bellek açısından bir metnin çözümlenmesi ise aşağıdaki özellikler yoluyla ortaya konmaktadır (Sönmez, 2008: 159-160):

- Bir konuşmacının ezberlenmiş bir söylevi başarıyla hatırlayıp hatırlamaması.
- Bir konuşmacının retorik açısından icat etmeyle etkili bir biçimde buluşan uygun aktarmayı ve düşünce hafızasını kolaylıkla ifade etme özelliği.
- Konuşmacının metotların çözümlenmesini, duyumlarla ilgili hafızasında kalması için kullanması.
- Hafızaya, hafızanın ifadesine ya da ilgili terimlere direkt başvuruların değeri.

Bir retorun konuşması için birçok nitelik belirtilmiştir; bunlardan bazıları, iyi ezber yapmalı, iyi ifade tarzları geliştirmeli, beklenmedik sorulara ve tartışmalara karşı hazırlıklı olmalı vs. olarak sıralanabilir (Sönmez, 2008). Retoriğe göre tüm bunlardan faydalanabilmek bellekten faydalanma ile ilgilidir; çünkü iyi bir bellek, esnek bir hayal gücü kurgusudur (Yates, 1992). Retoriğe göre bellek; tarihsel olgular, insanlığın ürettiği inanışlar, değerler ve ritüeller gibi bilgi edinme yollarını hatırlatmalıdır. Bu nedenle retorik açısından bellek farklılıklara sahip olduğundan; bellek açısından retorik de oldukça geniş düşünme imkânlarına sahiptir, denebilir.

2.1.1.5. Konuşma Tarzı Kanonu

Çiçero’nun retoriğinde beş kanondan sonuncusu olan ‘Konuşma Tarzı’, özne konu ve üslubun değerine uygun bir tutumda, ses ve beden kontrolüdür (Herrick, 2000: 116; Cicero, 1976b). İkna edici süreçte etkili sunumun önemi konusunda çoğu retorisyen fikir birliğine vardığından; konuşma tarzı ve bellek ilişkisinin kurgusunda, konuşma tarzının metinlerden uzak tutulması gerektiğine karar verilmiştir (Sönmez, 2008).

Konuşma tarzı kanonu kendi içinde ses ve jest olmak üzere iki bölüme ayrılır (Lanham, 1991). Etkili sunum, jest ve ton kullanımı sanatı olarak adlandırılan konuşma tarzı kanonu; retorik kitaplarının birçoğunda ihmal edilmiş bir durum iken, Grek ve Roma

retorik okullarında önem verilen bir konuydu (Richards, 2008; Sönmez, 2008). Roma mahkemesinde veya senatoda geçen konuşma, bir performans olarak değerlendirilerek; yetenekli hatibin, tavır, duruş, güç ve bir aktörün zarafetine ihtiyaç duyduğu belirtilmiştir (Cicero, 1976a). Çünkü hatipler hareket, duruş, jest, güç, mimik, vokal ve ses konusunda çalışmışlardır (Cicero, 1976a). Bu yönüyle konuşma tarzı, oratorun daha ikna edici olabilmesi için beden ve ifade dilini kullanmayı sağlayan bir kanon veya kanundur (Sönmez, 2008). Dolayısıyla konuşma tarzının, sözlü anlatım analizlerine yönelik bir kanon olduğu; yazılı temsilde yer almasının zor olduğu söylenmelidir.

Sonuç olarak bahsedilen tüm retorik kanonları (icat etme, düzenleme, üslup, bellek, konuşma tarzı), hem metin çözümlemesine hem de metnin doğuş amaçlarına hizmet ederken; söylem eleştirisi için bir model önerisi sağlamaktadırlar. Retorik açısından yapılan yeniden okumalar da, yukarıda bahsedilen beş kanon bağlamında şekillenerek; anlatılar çerçevesinde bu kanonların uygun olanlarının anlamsal açılımlara imkân veren nitelikte ipuçları barındırdığı belirtilmelidir.

2.2. Tarih ve Retorik

Tarih felsefecileri ve tarihçiler arasındaki ilişki hiçbir zaman kolay ve basit bir düzeyde olmamıştır. Günümüzde özellikle sosyal bilimlerde yeni söyleme ve kavrama dinamikleri gündemdedir. Söz konusu bir düşüncenin veya disiplinin tarihi olduğunda, bunun argümantasyon ve retorikle desteklenmesi gerekir. Çünkü retorik, kavramlar arası kaynaşma noktalarına işaret edebilir; kavramın çağrıştırdığı terimler retorik vasıtasıyla fark edilebilir.

Lyotard'a (1990) göre tarih bir meydan okuma ile karşı karşıyadır. 20. yüzyıl sona ererken; büyük/küçük tüm anlatılar, inançlar, tutumlar, değerler, anlamlar, disiplinler, ya parçalamakta ya da parçalanmaktadır. Bu yönüyle postmodern durum Lyotard'a göre, tam da bu nedenle üst anlatılara olan inançsızlık halidir.

Postmodern tarih anlayışı bir dizi entelektüel ve kültür tarihçisine referansla açıklanır; Hayden White (1973), Dominick La Capra, Allan Megill (2008), Keith Jenkins (2003), F. R. Ankersmit, Roger Chartier bunlardan bazılarıdır. Munslow'un (1997, 2000) tabiriyle 'müphem bir entelektüel uğraş' alanı olarak tarih, tarihsel süreci boyunca üç yaklaşımla açıklanabilir:

- Kurmacılık
- Yeniden Kurmacılık
- Yapısökümcülük¹⁰ (Yapıbozumculuk)

Kurmacılık yaklaşımında tekil olaylar, algılanabilir bir bütünün parçası olarak görülmüştür. Bunun yanında yeniden kurmacılık yaklaşımında, değer sistemlerinden bağımsız bir tümevarım veya tümdengelim yöntemi aracılığıyla yorum üretmeye çalışılmıştır. Günümüzde ise tarihçinin kişisel inanç ve taahhütlerinin daha ön planda olduğu; gerçeklik, anlam ve yorumlama ile değişebilen, hatta yeniden üretilebilen yaklaşımlar gündemdedir. Yapısökümcü bilinç olarak adlandırılan durum ise, geçmişin özel bir anlatı formu içinde yaratılması ve dayatılması olarak görülen bir süreç olarak yorumlanabilir. Çünkü tarih, tarihçi tarafından anlatılana ve yazılana dek var olamayacağından; tarihin açıklama gücü de temeldeki anlatı biçiminden kaynaklanmaktadır (Munslow, 2000).

Yapısökümcü bilinç, tarihin belgeler ve kaynaklar üzerinde yaptığı araştırmalar yanında; araştırmanın içeriğinin betimlenmesi ve yorumlanmasında kullanılan dili önemsemektedir. Burada bahsedilen dil ise, anlatının kendisidir. Bir söylem olarak anlatı, White'a (1973) göre, anlam üretiminin aracı olarak görülmektedir. Anlam üretimi ise, anlatarak 'icat etme' haline referans vererek aşağıdaki soruları içermektedir:

- Kaynak metin ne söylemektedir?
- Yazarın niyeti nedir?
- Geçmiş ne anlama gelmektedir?

Munslow (2000), 'Tarihin Yapısökümü' isimli kitabında geçmişi nesnel olarak kurmanın mümkün olup olmayacağı sorusuna cevap aramıştır. Munslow'a (1997) göre tarih değişimin araştırılmasını değil, bu araştırma sırasında tarihçinin ürettiği enformasyonun işlenmesi gerekliliğini savunur; çünkü Munslow, geçmişten başlamak yerine geçmişin temsilinden/tasavvurundan başlamak zorunda olduğumuzu gündeme getirmiştir.

Ankersmit (1989), tarihyazımında postmodern bir perspektif geliştirmiştir. Barthes (1967; 1981) ise, kurgu ve tarih arasındaki ilişkinin düşünülmesi gerektiğini ileri sürerek, edebi ve tarihi metinlerin analizinde çoklu anlam kodlarının; retorik, dilbilim, hermeneutik

¹⁰ Tarih ve Retorik bölümü bağlamında yapıbozumculuk konusu, yapısökümcülük olarak adlandırılmıştır. Bu tercih ise, tarihsel anlatıda yapısökümcülük sözcüğünün kullanımından kaynaklıdır

bağlamında temsil edildiğine değinmiştir (Kansteiner, 1993). Çünkü Barthes'a (1967; 1990) göre yazılı tarih, hikâye ve söylem arasındaki ayrımı çökertmeye niyetli başka bir anlatı biçimidir. Yine Barthes (1967), tarihçinin tarihi kaynaklara erişmeye olan isteğine meydan okumaktadır; çünkü bu meydan okuma, söylemin yapısına yönelik yeni bir eleştiri getirir. Bu yönüyle tarih konusu farklılık ile eş anlamlıdır; gerçek denen şey ancak eğretilmeli olarak aynıdır. İşte bu noktada gerçek bilgiye ulaşmanın ipuçlarının anlatı ve hikâyelerde gizli olduğu söylenebilir.

White'a (1973) göre ise tarih edebiyattır, yani edebi bir ilişki kurma halidir. White'ın (1973) 'Metahistory' kitabında tarihyazımı; okuyucu için gerekli, objektif ve doğal anlatımlar içeren bir hareket olarak adlandırılarak; metinlerin ideolojik bir hareket olduğuna vurgu yapılmıştır. 'Tropics of Discourse' kitabında ise, tarihyazımını retorik bir yapı olarak görmüştür (White, 1978). Bu yönüyle tarih, edebi bir kavrayışa yönelerek retoriği gündeme getirmektedir.

White'ın son yıllardaki çalışmaları daha çok edebiyatta anlatı ve edebi eleştirinin problemleri üzerine odaklanmaktadır. White'ın bir tarih kuramı önerisi yoktur; çünkü tarihsel olayları anlamlı bir bütün içinde yerleştirmek yerine bunun neden yapılamayacağını merkeze alan bir deneme yapar (Roth, 1988). Geçmişin yazılı kaydını tarih'in kendisi olarak gören White (1978), tarihyazımının retoriğini düşünmeyi önerir; söz konusu retorik ise tarihsel olayların olanaklılığı hakkında düşünmenin bir yoludur (Roth, 1988). Bu nedenle White (1973; 2008), tarihi bilincin; mecaz (metaphor), kinaye (metonymy), dar anlamlı sözcüğü geniş anlamda kullanma (synecdoche) ve hiciv (irony) olmak üzere dört anlamsal ölçüt yoluyla nitelendiğini belirtmiştir.

Williams'a (2007) göre; tarihsel ve tarihselci varsayımlar giderek daha fazla reddedilir hale gelmiştir. Yapısökümcü tarihin nirengi noktası, tarihsel analizin retorik bakımından soruşturulmaya başlanmasıdır. Bu soruşturma metinler üzerinedir ve Chartier'e göre metinler, geçmişin bir tasavvurudur/temsildir (Munslow, 2000). Tarih geçmişe ait delilleri tüketirken bir anlam üretir. Tarihsel açıklama tarzı olarak retorik çalışma ise, tarihin keşfedildiği kadar icat da edilmiş olan bir edebi yapıt olduğu iddiasında özetlenmiştir (White, 1973). Çünkü tarihsel anlatı, ayrı olayları anlaşılabilir bir düzene sokan söylemdir; karmaşık bir yorum faaliyeti olarak değerlendirilmelidir (Jenkins, 2003; White, 1973).

Munslow'un tanımladığı tarihyazımı, yerleşik delilleri bağlama oturarak bir dizi eleştirel araç uygulama üzerine bir faaliyettir. Tarihçi geçmişi yorumlarken ne onu icat

eder, ne de kurgulanmış bir geçmiş üretir. Sadece geçmiş zaman deneyimini anlamlı donatarak tutarlı ve bütünlüklü olan anlatsal bir yapı kurgulamaya çalışır.

Foucault'ya göre bilgi ve söylem karşılıklı yer değiştirebilirken; White'a (1973; 2008) göre geçmiş hiçbir zaman bilinemez, ancak tarihçilerin kaleme aldığı biçimle var olabilir (Munslow, 2000). Tam da bu nedenle verileri bir anlatı olarak örgütleyebilmek, mecaz ve öykü kurmayı zorunlu hale getirir. Tarihsel anlatı, gösterenle gönderme yapılan arasındaki bağı parçalayarak mantıksal argümandan çok retoriksel argümana bağlanır (Munslow, 2000). Geçmiş yorumlamaya erişebilmenin yolu, ancak tahayyül gücünün ürünü olan anlatıdan geçer. Yapısökümcü tarih ve yorum, etkileşimli olma rolüne ağırlık verir. Tarih dayatılmış, icat edilmiş anlam taşıyan bir metindir; dolayısıyla yapısökümcülere kalan işlev yorumdur (White, 1973; Munslow, 2000).

Foucault'nun tarihe olan saldırısı, geçmişteki hakikati yakalamaya inanan tarihçilerin tavrına bir tepkidir; çünkü ona göre bütün yazılı tarih, verileri öykü haline getiren tarihçinin anlatsal dayatmaları yoluyla bir yaratma eylemidir ve tarihçinin içinde yaşadığı çağın ideolojik ürünüdür (Munslow, 1997; 2000). Foucault'dan sonra ise tarihçiler, giderek tarihin kurgulanmış anlatılar olduğu fikrine sıcak bakmaktadır. Çünkü düşüncenin eleştirel tarihi, özne-nesne arasındaki ilişki kapsamında şekillenmektedir (Foucault, 1984; 1999). Munslow (2000) ise hepimizin geçmişi anlatırken şimdiye mahkûm olduğuna özellikle vurgu yapmıştır.

Anlatı, deneyimlerin anlamlı bir bütün içinde şekillendirildiği retorik bir anlamdır (Roth, 1988). Tarih ve retoriğin edebileşmesi arasındaki bu ilişki, konunun mimarlık gündemine taşınmasında etkili olmuştur. Henri Lefebvre (1991), "her gün bir yüzey tarafından örtülür: ki bu modernitedir", demiştir (Seng, 2005: 296). Bu noktada Seng (2005), 'peki tarihler, eleştirel olabilir mi?' sorusunu sorarak; aslında anahtar sözcüklerin çağrıştırdığı yeni anlamlar ve tepkilerin, tarihi düşünmek için yer ve mekânların gerekli olup olmadığını sorgulamaktadır (Benjamin, 1968: 255). Bu konuda Benjamin (1968; 1993) ise, geçmişi tarihsel olarak ifade etmenin, gerçekte olduğu haliyle tanıtmak anlamına gelmediğine vurgu yapmıştır.

Retoriğin nerede başladığı ve bittiği, ne anlama geldiği; onun tarihi yoluyla tartışılmaktadır (Manolescu, 2003). Beth Innocenti Manolescu (2003), 'Traditions of Rhetoric' isimli makalesinde, metinde ve eleştirel pratikte argüman ve retoriğin rolünü anlama amacından söz ederken; eleştirinin tıpkı retorik pratiklerde olduğu gibi tarihsel durum ve şartları şekillendirmeyi denediğine işaret etmiştir. Eleştiri gibi argüman da

tarihsel olarak retorik içinde farklı yollarla şekillenir. Çünkü argüman, münakaşa, delil, kanıt, tez; retorik için var oluş nedenleridir (raison d'être), denebilir (Manolescu, 2003: 232).

Tarih eski cevapları sarsar, onları sorunsallıkla vurarak geçersiz kılar (Meyer, 2009). Varlık ne kadar zayıflarsa tarih o kadar hızlanır ve sorunsal daha belirgin hale gelir. Bu nedenle tarih ve metinle kurulan ilişkiye, muğlak ve sorgulayıcı bir tavır olarak yaklaşılmalıdır; aksi takdirde katı bir geçmiş söyleminden ileri gitmek mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla tarih, kurgusal olabilir ancak her zaman belirli bir metoda da sahiptir; çünkü bugün ve kendimiz için yapılır (Ersoy, 2013). Bu doğrultuda kurulmaya çalışılan tarih ve retorik ilişkisi de her zaman kendini güncelleyecektir.

Sonuç olarak, Foucault'nun belirttiği gibi tarih yazma işi bir disiplin ve geçmiş yaratma halidir (Munslow, 2000). Tarihçinin söylem pratikleri, alabileceği çeşitli konumları oluşturarak anlamı çeşitlendirir. Tanju'ya (2010b) göre ise her okuma ayrı bir inşa faaliyetidir. Çünkü yeni bir şey söylemek aslında Derrida'nın ortaya koyduğu okunamazlık hali gibi, bir okunaksızlık oluşturmakla mümkündür (Durmuş, 2011). Tıpkı tarihte olduğu gibi mimarlıkta da artık klasik bir mimarlık düşüncesine itaat edilemeyeceği açıktır. Kısaca bir çeşit düşünce egzersizi olarak tarih ve retorik ilişkisi; metin çözümlemesi, anlamlandırma çalışması ve bir yapıbozum denemesinin arka planı olarak görülmelidir.

2.3. Mimarlık ve Retorik

Mimarlık ve retorik ilişkisinin kurulabilmesinde felsefe önemli bir noktada durur; çünkü felsefe, soruları cevaplara ekleyerek sonuçlarında sorunsal davranır. Bu yönüyle retorik, bir tutku üstünden giderek arayış halinde olma ve bir fikrin peşinden koşmayı çağrıştırma yönleriyle felsefe ile benzerlik göstermektedir. Söz konusu bu tutku ve arayış, mimarlıkta gerçeklik sorunsalı üzerine eğilmeyi gerektirirken; yeni gerçekliklerin her zaman mümkün olabilmesi demektir. Tam da bu sebeple retorik, mimarlıkta bir sorunsal olarak ele alınabilir.

Mimarlık düşüncesi ve tarihi birbirinden bağımsız düşünülemez. Katılmış olanı çözmeye eğiliminde olan eleştiri; mimarlığın yeniden yazımında, Foucaultcu tavra benzer bir yazımı olanaklı kılabilir (Tanju, 2010a; 2010b). Bu noktada disiplinler arası ilişki kurma yoluyla, mimarlığın bilgi alanının da bir disiplin haline geldiği söylenebilir.

Mimarlıkta tarihin incelenmesi ve kullanımı, tarih ve mimarlık arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesi için ufuk açıcı temsiller içermektedir (Legault, 1991). Mimarlığa ilişkin temsiller bir anlatı olarak düşünülürse; anlatı ve retorik arasındaki mevcut ortaklıklar ve gerilimler kaçınılmaz olarak ele alınmak durumundadır. Bu doğrultuda, anlatılarla mimarlığın daha görünür hale geldiği söylenebilir. Çünkü bu görünürlük, çizgisel bir sürecin oluştuğunu fark etmek ve bu çizginin altını oymaya çalışmakla başlar (De Landa, 2005; Tanyeli, 2010). Örtük olanın arkasındaki anlamı ortaya çıkarmaya yarayan bir yorumlama faaliyeti olarak retorik; mimarlık düşüncesinde/tarihinde, felsefi, tarihi ve edebi konulara bir örnek oluşturacak niteliktedir.

Tarih-Kuram-Eleştiri ilişkisi çerçevesinde, mimarlık tarihi ve mimarlık yazımı konularının kesişen/ayrışan noktalarının tespiti, Düzenli'ye (2009b) göre aşağıdaki gibi bir ayrımla belirtilmiştir:

- Mimarlık Tarihi
- Mimarlık Düşüncesi Tarihi: Mimarlığın zihinsel bir süreç olarak algılanma ve yeniden üretilme biçimlerine işaret eden bu konu; hem somut binalar, hem de metinler ve zihinsel kalıplar aracılığıyla ortaya konabilir.
- Mimarlık Tarihyazımı: Mimarlığı tamamen iki boyutlu metne indirgeme olarak, fiziksel ve zihinsel imgelerin inşa faaliyeti.
- Mimarlık Tarihinin Tarihi

Tez çalışması kapsamında bir arakesit niteliğindeki yeniden okuma; mimarlık düşüncesinde bir yeniden üretilme biçimi olarak mimarlık düşünce tarihi çalışması, iki boyutlu metni esas alması sebebiyle mimarlık tarihyazımı çalışması olarak ele alınabilir. Bunun yanında mimarlığı düşünmek için bir güzergâh belirleme eğiliminin de her zaman mevcut olduğu söylenebilir (Tanyeli, 2010). Bu eğilimler tarihsel, kronolojik, biçimsel, tipolojik vs. olabileceği gibi; 1990'lı yıllara kadar mimarlıkta var olan haritalama eylemi biçiminde de olabilir (Tanyeli, 2010). Batıda ise Reyner Banham'ın (1999) çalışmaları, anlamayı deneme girişimi olarak değerlendirilmekteydi (Tanyeli, 2010).

Gideon'un ünlü 'Space, Time, Architecture' adlı kitabı, mimarlık metninin okura hitabı konusunda hikâye dilini kullanması açısından metnin edebi olmasına iyi bir örnektir. Bunun yanında araştırma konusu olan Usul-i Mimari metni, daha önce söz konusu olmayan bir geleneğin varlığını okuyucuya aktarması açısından bir pseudo-tarih¹¹

¹¹ Olmayan bir tarihi –miş gibi aktarma hali

çalışması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla mimarlıkta anlam dili, yazım dili ve metin kurgusu açısından değişkenlik göstermekle birlikte üçüncü bir boyutu gündeme getirir. Bu boyut yazın türü/metinsel temsil üzerinden mimarlığın anlamı üzerine çıkarımlardır.

Aristoteles'e göre pratik bir sanat olan retorik'in kuramsal verileri vardır, özne ile çalışmaktan hoşlanır, üretken bir sanat olarak değerlendirilebilir (Eck, 1999). Quintilian'dan edinilen bilgiye göre ise retorik çalışma, bir konu/mesele üzerinedir; ancak konuya en uygun ifadeyi veren sözcükleri bulmak önemlidir (Hasle, 2006). Bu yönüyle retorik, geçmişle kurduğu ilişkiyi bir çeşit hafıza olarak ele almaktadır. Söz konusu hafıza, Pierre Nora'ya göre, geçmişle ilişkilene biçimi olarak bir yoldur; çünkü burada geçmiş olarak adlandırılan durum, kurulan ilişki biçiminin kendisidir (Erkmen, 2011; 2012).

Retorik analizleri, bir metnin kompozisyonuna dinleyicilerin nasıl karşılık verdiğini hesaba katmayı hedefler (Sönmez, 2008). Geleneksel retorik analizde verili bir söylemi açıklama yolları araştırılmışken; son yıllarda retorik analizlerin, semiyotik (anlambilim) yoluyla açıklanmaya çalışıldığı gözlenmektedir (Larsen, 2001). Geleneksel retorik dışında Modern retorik analizlerde ise metafor, metonimi, zihinsel haritalama ve semiyotik gibi başlıklar ortaya konmuştur (Larsen, 2001). Mimarlıkta retorik ise, edebiyat ve tarih için bir araç olarak da kullanılabilen terimler/kavramlar kullanımı yoluyla; hatta retorik kanonları yoluyla ortaya konabilir. Tarihsel süreç boyunca kavramdan bağımsız olmayan mimarlık da, bu noktada retorik ile ilişkisini kendisi kurmaktadır.

Mimarlık ve retorik ilişkisini iki boyutlu olarak ele almak, tamamen metinsel veriler üzerinden çalışıldığından; kurulan bağın disiplinler arası boyutlarda olmasını gerektirmektedir. Örneğin Stephen Frith'e (2010) göre geometrinin metaforik okumaları ve karakteristik rolü, tarih çerçevesinde onun retorik rolüdür. Mimarlıkta geometrinin nasıl ele alındığını ortaya koyan Frith, çeşitli sınıflandırmalara ve bina karşılaştırmalarına yer vererek; geometri konusunu retorik bir icat olarak değerlendirmektedir. Oysa geometri, yüzyıllardır var olan bir konu olarak tüm disiplinlerin ilgi alanındadır. Frith'e (2010) göre geometrinin retorikliği, retorikte sözü geçen ikna konusunun üzerine gidilmesine işaret ederek; bir ifşa etme biçimi olarak aktarılmıştır; burada mimarlığın retorik amacı, yazılmış hikâyelerde ortaya konarak, hikâyelerin binalar-kişiler-dönemler ile ilgili oluşundan kaynaklanmaktadır. Çünkü mimarlık, sorunlara yanıt aramada bazı yönleriyle retorisyenler ile aynı felsefi ve ortak paydada buluşabilmektedir.

Başka bir örnek olarak Alberti'nin retorik üzerine klasik tezlerinin, bir sanat olarak mimarlık algısı konusundaki sistematik öğretisinde belirleyici olması verilebilir. Alberti

metinlerinde binalar, bina sanatı, iyi mimarlık için normlar gibi ayrımlar yaparak; mimarlık tanımını sistematize etmeye çalışmıştır. Eck'e (1999) göre Alberti'nin oluşturduğu hikâyeler, mitolojik bir geçmiş kurgusunda düzenin biçimi üzerine düşünceler geliştirmiştir. Yani Alberti, kendi anlatısını hikâyeleri ile ortaya koyarken; Eck'in (1999) aktardığına göre Alberti'nin mimarlığa bakışı, gücünü ikna ediciliğinden almaktadır. Dolayısıyla Alberti, mimarlık prensiplerini sunmak için kullandığı retorik ile mimarlığı sanata çevirerek; destekleyici argümanlarıyla mimarlık pratiğinin temsilini hayata geçirmiştir.

Maciuika (2000) ise, erken 20. yüzyıl tasarım eleştirisinde retorik uygulama konulu çalışmasında, Adolf Loos'un tasarım eleştirisini temel alarak retorik bir üretim hedeflemiştir. Loos'un yazıları ve mimarlığı yeni bir kültür sahası oluşturması yanında; kurduğu otonom anlatı mantığı, form ve kültür kuramının oluşumunda etkili olmuştur (Maciuika, 2000). Loos, bugünün kendisini geçmiş üzerine kurduğuna, geçmişin de tıpkı kendisini bir önceki geçmişin üzerine kurduğuna dikkati çekerek; geçmişi sürekli yeniden okunabilecek bir mecra alanı olarak görür (Maciuika, 2000).

Retorik çalışmaların verdiği mesajlar, mimarlık ve metin arasındaki gerilimli ilişkide de geçerli olduğundan; biçim ve içerik birlikteliği hem ayrılmaz hem de kaçınılmaz kılınmaktadır. Çünkü biçimdeki değişim içeriği etkilemekte, içerikteki değişim de, biçim değişimini gerektirmektedir (Hasle, 2006). Bu noktada mimarının salt dinamiklerinden beslenen bir mimarlık mümkün olabilir mi, sorusu sorulduğunda; mimarlığın düşünsel bir inşa faaliyeti olduğu, dolayısıyla retorik her zaman mimarının bir parçası olduğu cevabı verilebilir.

Mimarlıkta metinlerin oluşum sebepleri ve metinleri yazdıran gelenekler/gerekler/gereçler farklıdır. Sebeplerde ve oluşum sürecinde yaşanan farklılaşma, retorik kullanımında da farklılığa yol açabilir. Mimarlık disiplini için önemli bir yerde duran retorik ise, şüphesiz ki bu söylem sanatından devralınacak kanonlar ve çeşitli kavramlar ile ilgilidir. Kanon/kavram kullanımı ve bunlara bağlı anlam çağrışımları, farklı zeminlerde anlam derinlikleri yaratmaktadır. Söz konusu anlam zenginliği, okuyucu ve metin arasındaki düşünsel tahayyülün ortaya konulmasında etkilidir.

2.4. Eleştirel Bir Yöntem Olarak Retorik

Retoriği var eden historiyoğrafik parametreler, eleştirel bir yöntem olarak retorığın kurgulanmasında önemli bir yerde konumlanır. Çünkü retorığın sözcük düzeyinden kavram düzeyine taşınmasında, hatta bu çalışma kapsamında bir yöntem denemesine dönüşmesinde; genişlediği anlam yelpazesi onu tartışılabilir hale getirmektedir. Çeşitli anlam taşınmaları ve dönüşümleri sonucunda da, üzerine fikir inşa edilebilecek yeni bir zemin olanaklı hale gelir.

Metodoloji konusunda detaylı olarak yer verilen retorik ve yeniden okuma ilişkisi, açılan bir ‘parantez’ olarak geçmişle kurulan ilişkinin anı yakalayan bir kurgusudur. Çünkü kurgu; kavramlara gönderme yaparken felsefeden yararlanır, anlamlıdır ve anlam üretir.

Kurgu fikri; Bernard Tschumi’nin (1993; 1996) ‘Event Architecture’ adlı kitabından bu yana mimarlığın da gündemindedir. Görsel sanatların birçok alanı ve sosyal bilimlerde yer verilen retorik; senaryo-film arasındaki ilişkiye benzer olarak bir kurgu sergiler. Tam da bu noktada, senaryonun görselleştirilmiş biçiminin film; retorığın biçimselleşmiş halinin–metinsel veya yapısal olarak- mimarlık olarak düşünülmesi gündeme gelebilir. Çünkü retorik, zihni görselleştirerek yazıya veya biçime aktarır; retorik okuma ise bir kurgu oluşturarak okuyucuyu inandırmak ya da ikna etmeye yöneliktir. Söz konusu kurguyu oluşturmaksa, retorik arayışın kendisini kurgulamaktır. Bu yönüyle retorik, bir usul, kural ve yol önerebilir; bir yöntemin parçası olabilir ve sözü/yazıyı stilize etmeye yarayabilir.

Eleştirel bir yöntem olarak retorikten bahsetmek; mimarlık ve retorik arasında kurulan muhtemel ilişkinin nasıl kurulduğu üzerine bir çerçeve çizmeyi gerektirir. Tarihsel süreç boyunca mimarlık tanımı, sıklıkla yaratma veya icat etme kavramları ile bağıntılı olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanında retorığın tanımı, ikna etme ve *invento* kavramıyla ile ilişkide olduğundan; mimarlık ve retorığın yaratma olgusu üzerinde buluşan ortak bir payda söz konusudur. Sözü geçen yaratım ise bu çalışmada, eleştirel bir zemin oluşturmada kurgu kavramı konusu ile eşdeğer görülmüştür. Dolayısıyla eleştirel bir duruş oluşturmak, kurgusal bir çerçeve oluşturmak demektir.

Çelik ve Favro (1988), kuram ve yöntem arasındaki ilişkinin belirlenmesinde; amaç ve araçlar ötesinde, hedeflenmiş dinleyici kitlesinin önemine işaret eder. Çünkü eleştirel bir yöntem ortaya koymak, içerikten soyutlanmış bir durumu temsil etmektense, yöntemi biçimlendiren bir içeriği kastetmektedir. Benzer olarak William McClung, kentleri

edebiyatta arayan ve bu yolla görsel-pratik arasındaki dengeyi araştıran bir yöntem izlemiştir (Çelik and Favro, 1988). Wuellner'e (2008) göre ise mimarlığı yaşamak; çeşitli anlatılar, mitler ve metaforlar sahnelemek demektir.

Bakhtin'e (1986) göre her anlatı eleştirel bir duruş olarak, anlatıcısına ve yer aldığı metinsel çevreye bağlıdır; çünkü her yeniden okuma, metni yeniden oluşturur. Ancak bu yeniden okuma, yazarın ölümü anlamına gelmek yerine; eleştirmen veya yorumlayıcının farklı bağlamlara göre yer değiştirebileceğine işaret eder (Whyte, 2006). Bu konuda Bakhtin, mimarlığın veya mimarlığın yorumunun bir dizi aktarımdan oluştuğuna işaret ederek; tarihçinin rolünün de bu izi sürmek olduğunu belirtmiştir (Whyte, 2006).

Söz konusu metinsel bir deneyim olduğunda; arka plan olayları, kişiler, dönemler vs. gibi düşünce örüntüleri gündeme gelerek disiplinler arası bir deneyim ve arayış söz konusu olur. Bahsedilen bu arayış ise, retorik çözümsel üretimle çoğaltılmasını düşündürür. Bu noktada Hasle (2006), Antikite'den bu yana kavramsal yapılarda retorik gelenek yaklaşımı olduğunu belirtmiştir. Örneğin Klasik Yunan'da sadece aktif ve pasif seslerin olmadığına, aynı zamanda orta sesler¹² olduğuna değinilmiştir. Benzer şekilde Barthes, yazmak fiiline (writing) orta ses anlamı vermiştir. Bu durum, yazarak kendimizi anlama/anlamlandırma/gerçekleştirme konusuna işaret ederken özne/nesne dikotomu arasındaki sınırları aşma konusunda ipuçları verir (Ankersmit, 1998). Benzer şekilde Schama (1995), özne/nesne dikotomisine işaret ederken bir çerçeve-hikâye (frame-story) yazıldığına vurgu yapar. Yani metnin bir yöntem olarak ortaya koyduğu ufuk açıcı yorum denemeleri, bir orta ses deneyimi olarak değerlendirilebilir.

Ada Louise Huxtable'a (2008) göre ise her çağ, tarihi kendi amacına uygun olarak kullanır. Weddle (2011) ise, mimarlık tarihçilerinin ve kuramcılarının esas ürününün, tarihten hiç de bağımsız olamamış metinsel temsil olduğunu belirtmiştir. Bu yönüyle tarihin, hangi tür biçimleri kullanarak ve bu biçimleri hangi terimlerle değerlendirerek ele alındığı sorusuna yanıt, Pérez-Gómez tarafından verilmiş gibidir: "Tarih esasında hikâyedir; ya da belki de biz ifadelerin diğer biçimleri içindeyiz, ... Bazı tarihçiler belgelerle çalışır bazıları da farklı medya araçlarını kullanır ancak temelde yapılan şey hikâyeye anlatma hakkındadır... Burada en önemli olan diyalogdur" (Weddle and Neveu, 2011: 80).

¹² Orta ses (middle-voice); 'I write myself' ifadesi; 'I wash' ve 'I am washed' gibi aktif ve pasif iki cümlenin arakesitinde yer alan 'I washed myself' ifadesini niteleyen bir durumdur

Geçmişten arda kalan belgeler ve bilgiler ışığında yorumlayıcının görevi, malzemeye bir kurgu kazandırarak okuyucuya sunmaktır. Tarihyazımı, yapısı ve doğası gereği kurgusaldır (Ersoy, 2013). Bu edebi kaygı şüphesiz ki mimarlık için de geçerlidir; çünkü anlatı ile kurulan ilişki, ortaya koyduğu kurgusal yapısı ile önemli potansiyeller arz edebilir. Mimarlık düşüncesinin varlığı, mimarlığın ortaya koyduğu anlamın tekil olduğu fikri aksine; çoklu anlam seçenekleriyle çoğalabilir bir örüntüde olduğunun farkına varılmasıyla görünür kılınır. Mimarlık; metin, resim, plan olarak ele alındığında bile, iletilmek istenen mesajın çoğaldığı bir sürece dönüşür (Whyte, 2006). Çünkü mimarlık, tek bina ölçeğinden öte tasarım, yapım, kullanım ve kuram yönüyle de düşünce sürecini kalkındırır.

Peki, tüm bu düşüncelerden hareketle, mimarlık kuramı ve retorik ilişkisinin kurulmasında eleştirel duruş nasıl sergilenebilir? Çalışmanın güzergâhı düşünüldüğünde bu duruma verilecek en yerinde cevap; kuram ve retorik ilişkisinin, düşünce üretiminde anlatıların önemine ışık tutmasıdır. Çünkü mimarlığı anlatılarla görür hale getirmek, düşüncenin rotasını retorik yoluyla oluşturmaktır. Bu konuda Henri Lefebvre (1991: 118), ‘mekân bir metin veya mesaj olarak adlandırılabilir mi’ sorusunu sorarak mimarlığı bir “archi-textures” olarak düşünmeyi önerir. Çünkü mimarlık bir metindir ve metin olarak okunabilir; ancak niyet ve anlam yorumcu tarafından tartışmaya açıktır (Ricoeur, 1971). İşte bu yönüyle retorik, eleştirel bir duruş ve mnemonik¹³ bir egzersiz olarak ikonoloji yaratır. Tam da bu nedenle eleştirel bir yöntem olarak retorik; yeniden okuma çalışmasında araçsal hale gelir. Dolayısıyla oluşturulan kurguda başat amaç, mimarlık kuramını/tarihini yeniden düşünmek ve onun bir parçası olabilmektir.

2.5. Bölüm İçin Değerlendirme

Retorik ve retorik kanonları hakkında yer verilen literatür bilgisi ve yapılan değerlendirmeler ardından; tarih, mimarlık ve retorik arasında kurulabilecek muhtemel ilişkilerin çerçevesi çizilmiştir. Yeniden okuma kurgusundaki hedef doğrultusunda öncelikle retorik ve beş temel kanonu yeniden hatırlatılarak; mimarlık düşüncesi ve mimarlık yazımı ilişkisi çerçevesinde yorumlamalar yapılmıştır. Tez çalışması kapsamında

¹³ Mnemonik; olguların ya da işlemlerin kolaylıkla ezberlenmesini sağlayan yol, anımsatıcı; alıştırma ve çağrışımlardan yararlanarak belleği geliştirme yöntemidir

retorik, kurgulanan teorik çerçevede mimarlıkta yeniden okumaya sunabileceği anlam açımları üzerinden ele alınmıştır.

İkna sorgulaması için özellikli ilkelerin ifade edilmesi yoluyla kuramlaşan retoriğin; sıklıkla icat ve keşifle temsil edilmiş, hatta somutlaşan bir deneyim olduğu belirtilmelidir. Bu konuda Aristo'nun retorik benzetmesi önemli ipuçları verir. Aristo'ya göre retorik bir ilaçtır; çünkü doktorlar ilacı, mükemmel bir tedavinin ilk aşaması olarak görür (Olmsted, 2006). Benzer olarak iyi retorik metinler de, güçlü argümanların bulunması için çeşitli yetilerin sergilendiği belgelerdir.

Kurulan bu ilişkide esas malzemenin bir kitap/metin olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yöntemin sergilenmesinde elbette ki çeşitli boşluklar meydana gelecektir. Çünkü mimarlık ve metin ilişkisinin bir yeniden okumaya imkân verecek muğlâk kurgusunda, bir disiplin (retorik) ve onun esas kurallarının (beş kanonu), bir yöntem olarak belirlenmesinin oluşturacağı anlamlar düzeni geniş yorumlama perspektiflerine olanak tanır.

Anlatı olduğu her yerde retorik de vardır (Gür, 2011). Mimarlık ile mimarlık yazımı arasında kurulması planlanan muhtemel metodolojik ilişki, anlatı kurgusu açısından retorik arayışların yeniden okuma sürecine katkısını belirlerken; retoriğin disiplinler arası bağlarını kurmayı denemiştir. Bu nedenle tez çalışmasının ilgi alanı, figüratif olmaktan çok mimarlık düşüncesinin varlığına ve anlatının keşfine yönelik kurgusal bir ilgidir. Bu noktada Usul-i Mimari metninin, kendi yatay ve dikey hiyerarşisini kendisinin kurguladığı açıktır. Söz konusu ilgi ise, çalışma kapsamında Osmanlı'nın metinsel dünyasına retorik ile ayna tutma çabasıdır.

3. YAPILAN ÇALIŞMALAR 2

Tez çalışmasının bu bölümünde; araştırma malzemesi olarak Usûl-i Mimârî-i Osmânî metninin içeriği ve yazılış amacına, kitabı hazırlayan ortam ve ilişkiler dizisine, kitap için söz konusu literatüre değinilmiştir. Bu bağlamda metnin kurgusu, belirlenen çerçeveler doğrultusunda irdelenmektedir.

Kurgu konusundan bahsedebilmek, kurgunun tarihsel süreç boyunca nasıl ele alındığı ile ilintilidir; çünkü kurgu, tarihyazımında türlü şekillerde ortaya konmuştur. Örneğin Psarra (2009) mimarlık ve anlatı ilişkisini; kitabının adıyla (Architecture and Narrative) ortaya koyar; çünkü Psarra binanın kendisinin bir anlatı olduğu yöndeki iddiası ile mimarlık ve bina ilişkisinin metinsel bir temsil olduğunu gündeme getirmiştir. Kostof (1985) ise ‘A History of Architecture: Settings and Rituals’ adlı kitabında, bütün tarihi binaları geçmişin bir parçası olarak görürken; binaları etkileyen sosyal, ekonomik, kültürel, politik gibi dış unsurların mimarlık tarihinin anlam kazanması için şart olduğunu belirtmiştir (Çelik, 2012). Gombrich (1997), anlatının ifadesi konusunda şiirsel dilin, okurları etkilemek için kullanılan bir ipucu olduğunu belirtir. Rasmussen’in (1994) ‘Yaşanan Mimari’ adlı kitabının girişi ise, John Summerson’ın bir önceki kitaba yaptığı eleştirisiyle başlayarak; kitabın hangi okuyucu türünü hedefleyerek yazılması gerektiği eleştirisini gündeme getirmiştir.

Buradan hareketle, metin-yazar ilişkisinde yazarın niyeti, konumu, dili ve okuyucu kitlesinin duruşunun/tavrının önem kazandığı söylenebilir. Hayden White’in (1973) ‘metahistory’ kavramı ise, edebiyatta olduğu gibi tarihyazımında da imgeleme dayalı bir kurgusallık ve kişisellik var olduğunu gündeme getirerek; tarih ve yazım ilişkisinde kişisel merak ve görüşlerin kaçınılmaz olduğunu okuyucuya hatırlatır.

Tüm bunlardan bahsedilmesinin sebebi ise tez çalışması kapsamında incelenen metnin; dönemiyle ve uluslararası düzeyde kurmaya çalıştığı ilişkinin, mimarlık ve anlatı arasındaki birliktelik açısından önemine işaret etmiş olmasıdır. Şimdi bahsedilen bu kurgu, tarihsel veriler ve mevcut literatür ışığında aktarılabilir.

3.1. Araştırma Malzemesi: Usûl-i Mimârî-i Osmânî

Bu tez çalışması kapsamında seçilen Usûl-i Mimârî-i Osmânî metni, mimarlık ve retorik ilişkisi ekseninde, mimarlık düşüncesi üretiminde anlatının yerini ve yeniden okuma yöntemi olarak retorik merkeze almayı araştırmaktadır. Usul-i Mimari'nin 'var olan bir gelenek' ortaya koyduğu yöndeki iddiası, araştırma malzemesini yeniden okunmaya değer kılan en önemli özelliğidir. Bu nedenle tez çalışması; Usul-i Mimari'nin en başından sonuna kadar iddia ettiği bir tespit birikimi ve kavrayışı kurgusunu görünür kılmayı hedeflemiştir.

Tam da bu noktada metnin ne derece önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Cephaneçigil ve Akın (2010), metnin önemini ve popülerliğini etkileyen iki faktör olduğunu ileri sürer: bunlardan ilki dışarıda itibar kazanma niyeti, diğeri de yazarın düşüncelerini büyük kitlelere duyurma ihtiyacıdır. Bu durum, özellikle Batı toplum ve kültüründe var olabilmenin veya kendini ispat etmenin arayışı olarak da değerlendirilebilir.

Aynı yazarlar, Türkiye'de mimarlık tarihinin ortaya çıkışının, 19. yüzyılın son çeyreğine tekabül ettiğini belirterek; Usul-i Mimari (1873) metninin mimarlık tarihi yazımı için 'milat' kabul edilecek bir metin olduğunu; hatta öncesine tarihlenen birkaç metin dışında önemli bir yerde konumlandığına işaret ederler (Cephaneçigil ve Akın, 2010; Akın, 1993). Buna bağlı olarak, Usul-i Mimari'nin ortaya çıktığı tarihlerde metni tartışmaya yönelik teorik bilgi ve düzlemin henüz oluşmadığına; geçmiş mimarlık ürünlerini konu alan çalışmaların ustaca bir 'kavramsal, yöntemsel ve araçsal donanımdan' yoksun olduklarına değinmişlerdir (Cephaneçigil ve Akın, 2010: 31).

Ersoy (2013), Türk sanat ve mimarlık tarihine ait büyük anlatıların; camiler, medreseler, kervansaraylar, hamamlar ile başlayan ve konutlar üzerinden devam eden hiyerarşik bir düzende ilerleyerek; süsleme gibi daha küçük sanatlar ile bittiğini belirtmiştir. Bir gelenek icadı ortaya koymayı hedefleyen Usul-i Mimari'nin, tüm bölümlerinde bu durumu destekleyici bir tavır ve kurgu varlığı hissettirildiği söylenebilir. Burada Hobsbawm'ın (1992: 8), 'eski usuller gündemdeyse gelenek icadına gerek yoktur' tespiti gündeme gelebilir. Bu noktada araştırmaya konu olan metni bir 'yaratım' ürünü olarak görme, düşüncede ve üretimde bir tıkanma noktası yaratacağından; araştırma boyunca bu açmazdan mümkün olduğunca kaçınılmaya çalışılmıştır. Yani retorik'in içkin yapısında bulunan icat etme hali, bu metnin kendisinin bir icat olduğuna yönelik destekleyici bir tavır değildir. Burada önemsenmesi gereken; kitabın iknaya kurgulu olup

olmadığı veya bu yöndeki metinsel tavırların nasıl şekillendiğidir. Usul-i Mimari retorikteki icat etme kanonu ile kurgulanmış/kurgulanmamış olsa da, metnin bu yolla yeniden okumasının yapılabileceğini görünür kılmak başat amaçtır.

1873 tarihli Viyana Sergisi için hazırlanmış bir kitap olan Usul-i Mimari; Osmanlıca, Fransızca ve Almanca olmak üzere üç ayrı dilde hazırlanmıştır. ‘Kültür ve Eğitim’ teması ile düzenlenen sergide ülkelerin mimarilerinin sunumuna imkân verilerek; Osmanlı için bu görevi gerçekleştirmek üzere Montani Efendi görevlendirilmiştir (Çelik, 2004; Yazıcı, 2004). Osmanlı mimarisinin yapılarla temsil edildiği diğer sergiler yanında Viyana Sergisi’nin önemi, mimarlığın ve süslemelerin çeşitli çizimler ve anlatılar/metinler vasıtasıyla ortaya koyulmuş olmasıdır. Usul-i Mimari metni; Nafia nazırı İbrahim Edhem Paşa’nın komisyon başkanlığında kurulan sergi komisyonu üyeleri olan Ermeni ressam Bogos Şaşıyan, Fransız sanatçı E. Maillard, Marie De Launay ve Pierre Montani Efendi tarafından hazırlanmıştır (Edhem Paşa, 1873; Çelik, 2004; Yazıcı, 2003a; Yazıcı, 2004;). Kitap, Osmanlılar tarafından Osmanlı mimarisi ile ilgili ortaya konmuş ilk bilimsel eser olarak literatüre girmiştir (Ersoy, 2000; Morkoç, 2009, 2010; Yazıcı, 2003a; Tanju, 2007; Civelek, 2009).

Yazıcı’nın (2003b: 13) aktardığına göre Usul-i Mimari kitabı, büyük boyutlarda ve 52x36.5 cm ebatındadır. Bu tez çalışması kapsamında incelenen 2010 yılı basım örneği Usul-i Mimari’nin boyutları ise 24x32.5 cm’dir. Türkçe, Almanca, Fransızca, Osmanlıca ve Osmanlıca transkripsiyon olmak üzere bölümlendirilerek hazırlanan kitabın; Fransızca kısmı Marie de Launay, önsöz kısmı Mehmet Şevki Efendi tarafından yazılmıştır. Kitapta 13 bölüm ardından çizimler ve planşlara¹⁴ yer verilerek, Osmanlıca-Türkçe sözlükçe ile sonlandırılmıştır (Ek-1).

13 bölümden oluşan kitapta, Osmanlı mimarlık süslemeleri anlatıları eşliğinde 4 cami, 2 çeşme, 2 türbeden oluşan toplamda 8 eserin tanıtımı yer almaktadır. Kitapta 14’ü renkli olmak üzere 188 adet planş bulunmaktadır. Planşların 93 tanesi Montani Efendi, 40 tanesi Bogos Şaşıyan, 40 tanesi E. Maillard, 2 tanesi¹⁵ Marie De Launay’a ait olup; bunun yanında 13 isimsiz planş yer almaktadır.¹⁶ Planşların sağ alt köşesinde kim tarafından

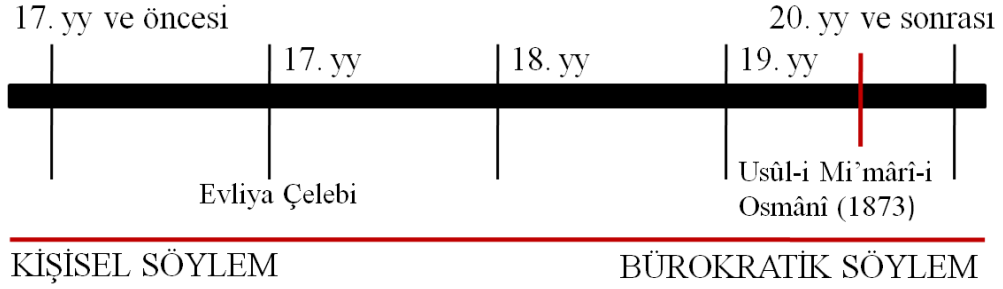
¹⁴ Usul-i Mimari’de çizimler ‘planş’ olarak adlandırıldığından, bu tez çalışması boyunca aynı isimle kullanılması uygun görülmüştür

¹⁵ Sadece Selimiye Camii’sine aittir

¹⁶ Yazıcı’nın (2003b: 16) aktardığına göre kitapta 191 adet planş bulunmaktadır. Bunlardan 94 tanesi P. Montani, 41 tanesi Bogos Şaşıyan, 39 tanesi E. Maillard, sadece iki çizim de Marie De Launay’a aittir. Planşların 15 tanesi ise isimsizdir. Burada yeni basım kitap ile çelişik bir bilgi mevcut olduğu hatırlatılmalıdır

çizildiği belirtilmiş; planların basımı ise Mösyö Sebah tarafından hazırlanmıştır (Yazıcı, 2003b).

19. yüzyıl Osmanlı dünyasını anlama ve anlamlandırma çabasında, uluslararası platformda bir temsil biçimi olarak Usul-i Mimari; söylem üretimi ve anlatının nasıl değişim geçirdiği üzerine önemli bir metindir. Tanyeli'nin (2007) de belirttiği gibi 18. yüzyılda mimarlığın anlatı biçimi; Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılda aktardığı kişisel imparatorluk gözleminden farklı olarak değişmeye başlamıştır. Çünkü Osmanlı'daki bürokratik etkinliğin giderek hâkim olduğu 18. yüzyıl ile aynı tarihlere rastlayan bu değişim; 19. yüzyıl'ın son çeyreği ve sonrasında daha yoruma açık ve akışkan bir anlatı şekline dönüşmüştür, denebilir (Şekil 2). Bu noktada Usul-i Mimari'nin Osmanlı dünyasında kişisel söylemden bürokratik söyleme geçiş aşamasındaki yüzyıl aralığında ve görünmez bir sınırdaki konumlandığını söylemek yanlış olmayacaktır.



Şekil 2. Söylem üretimi ve anlatının kronolojik çizelgesi

Osmanlı mimarlığını tanıtım amaçlı ortaya konan Usul-i Mimari metni, Osmanlı usullerini belirleme ve kanıtlama yönünde seçtiği örnekler ile kendini ortaya koyar. Osmanlı dünyasında mimarlığın bir yozlaşma ve üslup yanılması içine girdiğini ima eden metin, Osmanlı'daki ilk kuramsal metin girişimi olması ve mimarlık yazım geleneğine önemli ölçüde temel oluşturduğu gerçeği yanında; Tanyeli'nin (2007) belirttiği mimarlık mesleğinin Batılılaşma çağı başında yaşadığı etik bunalımın bir göstergesi olarak da görülebilir. Bu yönüyle Usul-i Mimari, yeniden okunmaya değer bulunmuştur.

3.2. Kitabın İçeriği ve Yazılış Amacı

Usul-i Mimari metninin yazılış amacı, 1873 tarihli Uluslararası Viyana Sergisi'nden kaynaklıdır. Kitabın ortaya konması, Usul-i Mimari'nin giriş bölümünde de belirtildiği gibi Osmanlı'nın Batı dünyasına kendisini tanıtmaya gayesiyle ve Sultan Abdülaziz'in girişimleriyle gerçekleşmiştir.

Osmanlı hükümeti daha önce katıldığı sergilerden farklı olarak, Viyana Sergisi'ne padişah buyruğu ile üç ayrı kitapla katılma kararı almıştır. Bu kitaplar, Osmanlı mimarisi ve süslemelerinin tanıtımının yapıldığı Usul-i Mimari-i Osmani; Osmanlı'da yaşayan kadın ve erkek giysilerinin anlatıldığı 'Les Costumes Populaires de la Turquie'; çeşitli tarihi binalar ve 19. yüzyıl dönemi Osmanlı yapılarını içeren 'Le Bosphore et Constantinople' adlı kitaplardır (Ersoy, 2000; Yazıcı, 2003b).

Devlet inisiyatifinde hazırlanan Usul-i Mimari, Ersoy'a (2013) göre 1855 Bursa depremi ardından Osmanlı'da önemli sayıda yapının restore edilmesiyle oluşan bilgi birikimi sonucunda oluşturulmuştur. Hatta Osmanlı'da restorasyon işlerinin başında Parvillée¹⁷ ve Usul-i Mimari'yi hazırlayan ekipte yer alan kişiler bulunduğu; Usul-i Mimari, teknik ve düşünsel alanda yeni bir birikimin üzerine kurgulanmıştır (Ersoy, 2013). Burada Osmanlı'nın kendini Batı'ya tanıtmaya gayesi yanında, Batılı araştırmacıların Osmanlı mimarisine duyduğu ilgi de fark edilebilir. Bu doğrultuda Osmanlı mimarisiyle ilgili yapılmış ilk kapsamlı çalışma olan Leon Parvillée'nin 'Architecture et Decoration Turques au XV siecle' isimli çalışmasının içeriği dekorasyon ağırlıklı iken; buna karşın Usul-i Mimari metni mimarlık, yapılar, yapısal özellikler ve süslemeler ile ilgilidir (Yazıcı, 2003b).

Bahsedilen iki kitap ilişkisinde, Usul-i Mimari'yi modern düşüncede ilk Osmanlı mimarlık tarihi yazımı olarak değerlendiren Ersoy (2013); kitabın 1874 tarihli Parvillée'nin 'L'Architecture et Decoration Turque' adlı kitabından ciddi şekilde faydalandığını dile getirmiştir. Bahsi geçen iki kitabın birbirlerine referans vermemeleri de, gergin bir ilişki kurduklarına işaret etmektedir (Ersoy, 2013). Parvillée'nin kitabından farklı olarak Usul-i Mimari, yeni kurulan kimlik kurgularını tespit ederek; bu tespitleri mimarlık bilgi alanında şekillendirmeye çalışan bir metindir. Ersoy (2013) Usul-i Mimari'yi, Tanzimat sonrasında

¹⁷ Parvillée'nin kitabı, Bursa'daki erken Osmanlı yapılarına odaklanmaktadır. Ersoy'a (2013) göre farklı coğrafyalardaki benzer girişimler, birbirinden çok bağımsız olmamakla birlikte; bir ucu İstanbul'daki Ticaret ve Nafia Nezareti'ne, diğer ucu Paris'te Viollet-le-Duc ekolüne uzanan karmaşık bir ağ olarak yorumlanabilir

Osmanlı'nın kimlik kurgusundaki düşüncelerini mimarlık ve sanat üzerinden dünyaya açmaya çalışan bir girişim metni olarak değerlendirmiştir.

Akyürek'in (2009) belirttiğine göre, 1867 yılında Sultan Abdülaziz'in katıldığı Paris Dünya Sergisi'ne, Fransız mimar Léon Parvillée ve İtalyan mimar Barborini'nin tasarladığı geleneksel yapı örnekleriyle bir pavyonla katılmış olan Osmanlı; sergileri bir kültürel kimlik inşa alanı olarak yeniden keşfetmiştir. Ersoy (2000) ise bu konuda 1873 Viyana Sergisi için hazırlanmış Usul-i Mimari'yi kültürel bir kimliğin ilk kez ifade edilme biçimi olması yönüyle önemli bir yerde görmüştür.¹⁸ Çünkü bu yönüyle Usul-i Mimari, Türkiye'deki mimarlık tarihyazımının şekillenmesinde önemli bir eşik olarak görülmüştür. Bozdoğan (2001) ise, Osmanlı'nın görsel sanatlarda ileri gitmesinin ancak geçmişteki anıtlara dönmesi ile mümkün olduğu inancının, bu kitapta dekoratif ayrıntılar ve sistematize edilmiş bilgiler ışığında yapılabileceğinin iddia edildiğini belirtmiştir. Kitabın ideolojik arka planı ise, mimari kültürün 'geçmişten gelen özgün unsurlarını' belirlemek ve bunları 'tarih ve geleceğe' mal etme mesajı taşımaktadır (Civelek, 2009).

Akyürek (2009) kitabın benimsediği katalogvari tavrın, Osmanlı yöneticilerinin dönemin ideolojik bağlamına uygun mimari yapılar yoluyla kapsamlı bir belgelemeden kaynaklandığını belirtir. Önemli bir bölümü Montani Efendi tarafından hazırlanan kitapta, Osmanlı'daki 3'lü sütun düzenine yönelik kurgu ve görseller/çizimler; okuyucuya Vitruvius'un üçlü sütun düzenini hatırlatır niteliktedir.

Benzer şekilde Morkoç (2009: 82), 16. yüzyıl Osmanlı camilerinin avlu sütunları düzenine işaret eden metnin 'hiçbir tarihsel kaynakta izine bile rastlanmayacak' bir Osmanlı düzen serisi ürettiğini belirtir. Necipoğlu'ndan (2007; 1993) edinilen bilgiye göre ise, yoğun bir ideolojik angajmanda kaleme alınan metnin; Osmanlı anıtsal mimarisi kökeninin Doğu'dan ziyade Batı'ya yakınlık gösterdiğini belirtmiştir (Morkoç, 2009). Bozdoğan (2001) ise metnin; Osmanlı mimarisinin ilke ve düzenleri yoluyla bilinçli seçilmiş binalar/süslemeler üzerinden bir belgeleme çalışması olduğuna işaret ederken; bahsedilen ilke ve düzenlerin Neoklasik veya Gotik üslupların ardındaki ilkelerin bir alternatifi olduğuna özellikle vurgu yapar.

Usul-i Mimari yazarları, Osmanlı'nın ilk anıtsal yapısı olarak gördükleri Yeşil Cami'nin nasıl ortaya çıktığını çözümlenmeye çalışarak; İslam, Gotik, Bizans ve diğer

¹⁸ Bu tespit ilk defa Ahmet Ersoy'un doktora tezinde ortaya konmuştur. Bkz. Ahmet Ersoy, 2000, "On the Sources of the "Ottoman Renaissance": Architectural Revival and Its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76)", PhD Thesis, Harvard University, Cambridge Mass

geleneklerin bir araya gelişiyle Osmanlı'nın kendine özgü üslubunu oluşturduğu sorunsalıyla ilgilendiklerini ortaya koyarlar (Ersoy, 2013). Ersoy'un belirttiğine göre bu ciddi soru, önceli olmayan ancak modern ve milli beklentiler içeren bir sorunsala işaret etmektedir; çünkü Usul-i Mimari'de Osmanlı tarzı, 'kendi bütünlüğü olan bir gelenek' olarak tarif edilmiştir (Ersoy, 2013). Osmanlılar muğlak bir kimlik kurgusuna sahip olmasına rağmen, mimarlık ve sanat; Batı'lı formatlar örnek alınarak kendine özgü özellikleri ile devamlılık içeren bir üslup anlayışında konumlanmaktadır (Ersoy, 2013). Çelik (2004: 168) ise, Usul-i Mimari'deki Osmanlı mimari formlarını canlandırma kaygısının, Osmanlı mimarlık kuramına yönelik bir arayışa ulaşamadığına değinirken; bu durumun Osmanlı'nın yorum çabalarının, Avrupalı düşünme tarzına dayalı kalmasından kaynaklandığını gündeme getirmiştir.

Osmanlı mimarisi üzerine yapılan çalışmalar, 17. yüzyıl sonrasında Doğu kültürüne olan ilginin mimariyi şekillendirdiğini; hatta 18. yüzyıl başlarından itibaren yapılan seyahatlerin, mimarlığın kaleme alınmasında ve çeşitli çizimlerin yapılmasında etkili olduğunu göstermektedir (Yazıcı, 2003b). Usul-i Mimari yazarları, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yabancı mimarların ve gayrimüslimlerin¹⁹ etkileriyle Osmanlı üslubunun yozlaşma ve bozulma yaşadığını vurgularlar. Usul-i Mimari'nin metinsel bir temsil olarak bu noktadaki kalıcı etkisi ise, sonraki mimarlık yazım geleneğini önemli ölçüde etkilemiş olmasıdır; çünkü buradaki geçmiş kurgusu döneminde ortaya çıkan tarihyazım yaklaşımları ve beklentileriyle organik bağlar kurarak devamlılık göstermiştir.²⁰ Ancak Batı'nın merkezde, Doğu'nun ise periferide görülme halinin, Batı'ya karşı Doğu'nun direnişi gibi algılandığı bir düşünsel açmazdan kaçınabilmek için; okuyucuları zorlayan katı bir modelden kurtulmak gerekli olduğu da açıktır (Ersoy, 2013).

Her ne kadar bu kitap mimarlık yazınında ilk söylem üretim metni olarak dile getirilse de, mimari düşünce ve biçimsel anlatım arasında kurulan ilişki yöntemi; biçimin ürettiği söylemin içeriği oluşturduğu kuramsal bir alt yapıya işaret etmektedir. Tam da bu nedenle, metnin arka planındaki ilişkiler/yorumlar boyutu ön plana çıkmaktadır.

¹⁹ Ersoy (2013) burada, özellikle Ermenileri vurgulamıştır

²⁰ Ersoy (2013); Celal Esad Arseven'in 'Türk Sanatı' kitabının, Godfrey Goodwin'in 'History of Ottoman Architecture' ve Doğan Kuban'ın 'Osmanlı Mimarisi' adlı kitaplarının bu örüntüde olduğunu belirtmiştir

3.3. İlişkiler/Yorumlar

3.3.1. Siyasi ve Askeri Ortam

Usul-i Mimari metnini kendi dönemi içinde ve döneminin dışında değerlendirebilmek, dönemler ve kişiler hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirir. Bu nedenle bahsedilecek olan Tanzimat Dönemi ve Sultan Abdülaziz hakkındaki bilgiler, Usul-i Mimari'deki zihinsel atmosferin oluşturulmasında ve metnin yeniden okunmasında ufuk açıcı konular olacaktır.

Osmanlı Tarihi üzerine yapılan çalışmalar dikkate alındığında, Türk Tarih Kurumu'nun 1947'de ilk basımını yayınladığı 'Osmanlı Tarihi' adlı ansiklopedik eser önemli bir yerde konumlanmaktadır (Çakır, 2004). Kitabın 5, 6 ve 7. Ciltleri Tanzimat Dönemi'ne ayrılarak Enver Ziya Karal tarafından kaleme alınmıştır. Özellikle 7. ciltte Abdülaziz devri siyasal gelişmelerine yer verilerek Abdülaziz devri kuruluşları aktarılmıştır (Karal, 1988a; 1988b). Batılılaşma, sanayi, tarım, mimarlık vs. gibi birçok alanda Tanzimat dönemini irdeleyen 'Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi' ise, özellikle 6. cildinde yer alan çalışmalar ile Tanzimat devri Türk Tarihi konusunda ve dönem hakkında önemli ipuçları verir (Ortaylı 1985). Şerif Mardin (1996; 2001) ise, Batılılaşma merkezli çalışmalarında Tanzimat'ı önemli bir uğrak ve eşik olarak gördüğünü belirtmiştir.

Tanzimat dönemi hakkında önemli bilgiler veren bu kaynaklar ışığında; Osmanlı'da yapılan ıslahat adımlarının Tanzimat dönemi ile birlikte ortaya çıktığı söylenmelidir. Usul-i Mimari'nin 1873 tarihli olması, Tanzimat dönemi ile kurduğu dönemsel ilişki açısından üzerine düşünmeyi gerektirir. Çünkü Tanzimat'ın doğrudan hedefi, Osmanlı mutlakıyetçiliğinin daha etkin araçlarla düzenlenmesidir (Kafadar, 2011: 143).

3 Kasım 1839'da yayınlanan Tanzimat Fermanı, İnalçık ve Seyitdanlıoğlu'na (2006: IX) göre, önemli bir tarihsel dönemeç olarak Osmanlı'nın modernleşme çabalarının temelini oluşturmuştur. 'Mir'at-ı Şuurat' adlı eserde ise Tanzimat dönemi, paşaları ve padişahları ile övgüye değer bir dönem olarak yer almıştır (Memduh, 1990).

Tam da bu noktada Kafadar (2011), Tanzimat'ın belirli dönemleri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilenme sürecine denk gelen dönemlerde çeşitli dönüm noktaları olduğuna işaret etmiştir. Bu dönüm noktalarından Sergi-yi Umumi-yi Osmanî sergisi,

Usul-i Mimari'nin çıkışına zemin hazırlayan erken girişimlerden biri olarak karşımıza çıkar (Sakaoğlu, 2000).

18. yüzyılın başından itibaren hâkim olan Batı'nın üstünlüğü düşüncesi, devletin reformunda Batılı örneklerden faydalandığına işaret etmektedir. Kocabaş'a (2001: 5) göre 19. yüzyıl ortalarında 'Batı'nın topyekûn üstünlüğü' fikrinin ortaya çıkmasıyla, Tanzimat devri reformlarının bu durumun bir tezahürü olduğu belirtilmiştir. Tanzimat döneminin (1839-1876) ikinci evresine tekabül eden Abdülaziz dönemi, çeşitli siyasal ve ekonomik gelişmeler dönemidir (Can, 1999; Sakaoğlu, 2000). 19. yüzyılda yaşanan değişimlerin önemli aktörü olarak Abdülaziz ise, on beş yıl süren saltanatında²¹ Ortaylı'ya (2006) göre yanlış tarih yazımı ile anlatılmış olmasının yanında; yurt dışına seyahate çıkan ilk Osmanlı padişahı olarak önemli bir kişiliktir (Kocabaş, 2001; Uslubaş ve Keskin, 2007). Karaer (2012) ise, Sultan'ın Avrupa'ya yaptığı seyahatlerde Osmanlı yöneticilerinin çeşitli, siyasal, sosyal ve ekonomik kazançlar elde etmeyi düşündüklerini belirtmektedir.

1863 yılında Mısır seyahatini, 1867'de ise Uluslararası Paris Sergisi için Paris ziyaretini gerçekleştiren Sultan Abdülaziz; Paris seyahatiyle ilk kez bir Osmanlı padişahının Avrupa'ya resmi geziye çıkması açısından literatüre girmiştir (Kocabaş, 2001; Özcan vd., 1999; Uslubaş ve Keskin, 2007; Sakaoğlu, 2008) (Şekil 3). Bunun yanında Çakır (2004) ise Abdülaziz'i, Tanzimat literatüründe 'edebiyatçı bir kişilik' olarak ortaya koymuştur.



Şekil 3. Sultan Abdülaziz'i 1867 Avrupa seyahatinde Paris'te III. Napolyon ile beraber tasvir eden tablo (İstanbul Deniz Müzesi arşivi)²²

²¹ Bu saltanatı tarafsız bir gözlem olarak anlatan eser, Mehmed Memduh Paşa'nın Mir'at-ı Şuurat'ıdır (Sakaoğlu, 2008: 38). Sadeleştiren, H. Develi, 1990, İstanbul

²² İslam Ansiklopedisi, Osmanlılar maddesi, Cilt: 33, s. 501

İnalcık ve Seyitdanlıoğlu (2006) ise; Abdülaziz'in çağdaşları gibi Avrupa seyahat alışkanlığı olmadığını belirtmiştir (Davison 1973; 1997).²³ Bu tespit yanında Kocabaş (2001: 24); Abdülaziz'in seyahatlerinin önemli sonuçlarından birinin, Avrupa'ya kıyasla Türkiye'nin daha geride olduğuna yönelik bir inanç olduğunu belirtir. Söz konusu geride olma inancı ise, sultanın Avrupa seyahati ardından yayınladığı fermanın edinilmektedir (Kocabaş, 2001). Fermanın içeriğinde, seyahatlerde görülen devletlerin ilimle kalkındıkları ve Türkiye'nin de bu kalkınmaya önem vermesi gerektiği konusu başattır (Kocabaş, 2011).²⁴ 'Geride kalmış olma' tahayyülü ise, Danişmend'ten alınan aktarıma göre o tarihlerde de anlatılarda büyük ölçüde yer edinmiştir.

Benzer olarak Saner (1998) Abdülaziz dönemini, Osmanlı'da mimarinin 'yeniden eski ihtişamına erişme' düşüncesinin hâkim olduğu bir dönem olarak aktarır. Usul-i Mimari metni anlatısından edinilen izlenime göre ise, Abdülaziz dönemi Osmanlı mimarlığının kendi içine dönerek ve kendi içinden beslenerek canlandırılmasına ve yeniden geliştirilmesinin başlangıcına dayalı bir atılım ortamıdır:

“Sultan Abdülaziz Han'ın tahta çıkışından başlayarak birtakım büyük eserler yapılmış ve padişahın yüksek ilgileri ve destekleriyle Osmanlı Mimarisi'nin kendine has eski usulleri tekrar geliştirilerek en yüksek düzeye çıkarılmıştır. Bu bakımdan bu dönem Osmanlı Mimarisi'nin yeniden gelişmesinin başlangıcı olmuştur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Kısaca Abdülaziz döneminde Osmanlı'nın siyasi ve askeri ortamı; Tanzimat döneminin etkileri, Batı'ya açılmış olmanın getirileri ve padişahın yaptığı seyahatlerin yankıları yoluyla oldukça hareketli geçmiştir. Osmanlı mimarlığının kendi geçmişine dönük araştırmaları ve Avrupa'ya kendini tanıtmaya gayesi, bu dönemin en önemli getirisi olarak mimarlık yazımının Doğu-Batı ilişkisi çerçevesinde gelişmesine sebep olarak tarihyazımını şekillendirmiştir, denebilir. Böyle bir ortam içinde var olan Usul-i Mimari metninin de, dönemin zihniyet dünyasından izler barındırdığı belirtilmelidir.

²³ Roderic Davison'dan aktaran İnalcık ve Seyitdanlıoğlu (2006). “Tanzimat Döneminde Osmanlı Diplomasinin Modernleşmesi, s. 207-216

²⁴ Danişmend'ten aktaran Kocabaş (Danişmend, 1972: 220-223)

3.3.2. Uluslararası Sergiler

19. yüzyılın ortalarında Batı'da sık sık örneklerine rastlanan sergiler, Osmanlı İmparatorluğu'nda da ilgi görmüştür. Osmanlı'nın kendini Batı dünyasının bir parçası olarak görme tahayyülünde uluslararası sergiler, tanıtım ve sunum adına dönemin yönelimlerine işaret eden kültürel etkinliklerdir (Çelik, 1992). İslâm ülkeleri mimarisinin Batı'yı etkilemesindeki gelişim etkinlikleri olarak uluslararası fuarlar; ilki 1851'de Londra'da olmak üzere, 1855'te Paris'te, 1862'de Londra'da, 1863'te İstanbul'da, 1867'de Paris'te, 1873'te Viyana'da, 1889'da Paris'te, 1893'de Şikago'da ve 1900'de Paris'te gerçekleşerek; yaptırılan ülkenin kültür varlığı ve geleneksel mimarisini sergileme amacına hizmet etmiştir (Çelik, 2004; Bozdoğan, 2001; Germaner, 1991) (Şekil 4).



Şekil 4. Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatinde izlediği güzergâh (Karaer, 2012).

Osmanlı Devleti 1851'de Londra, 1855'te Paris, 1862'de tekrar Londra uluslararası sergilerine katılarak; 1863 yılı Sergi-i Umûmî-i Osmânî için bir zemin hazırlamıştır. Çelik'e (2004) göre ise Usul-i Mimari metni, 1873 Viyana uluslararası sergisinde Osmanlı Devleti'nin zenginliğine işaret etmek amacıyla meydana getirilmiştir. Bu sebeple Usul-i

Mimari, dönemin kültürel yönelimlerine cevap veren bir girişim denemesi olarak görülmesi açısından uluslararası sergiler bağlamında ayrı bir önemdedir.

Bu sergi katılım sürecinde dünya temsilleri hakkında bilgi edinilerek, uluslararası rekabette çok çeşitli temsiliyet araçları olabileceğinin farkına varılmıştır (Germaner, 1991; Akyürek, 2008). Sergilerdeki ulusal pavyonlarda ülke mimarlıkları sergilenerek, uluslararası platformda sergi mimarlığı konusu gündeme getirilmiştir (Yazıcı, 2004). Devamındaki tüm sergilerde Osmanlı pavyonlarına yer verilerek; Osmanlı mimarlığı ve sanatı, çeşitli yapılar, sanat ürünleri ve eserler yoluyla temsil edilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin çeşitli ekonomik ve siyasal gerekçelerle düzenlenen uluslararası sergilere katılması; Avrupa ülkeleri arasında bir yer edinme ve Avrupa ülkeleriyle rekabette bulunma isteğinin bir göstergesidir (Batur, 2000; Akyürek, 2008). Önceleri sanayi gelişimine paralel olarak ilerleyen uluslararası sergiler, asıl açılış amaçlarına uygun olarak Avrupa'da, İngiltere ve Fransa'nın öncü olduğu sergilerde ekonomik ve ticari bir etkinlik olarak planlanmıştı (Yazıcı, 2004).

Dönemin önemli toplumsal ve kültürel etkileşim alanları olarak sergi mekânları ise, 19. yüzyılın toplumsal, kültürel ve ekonomik yapısını da şekillendirmiştir denebilir. Osmanlı'nın uluslararası sergilere katılma amaçları arasında; Osmanlı'nın hala güçlü bir ülke olduğunu gösterme isteği ve gelişmiş ülkelere modern dünyanın bir parçası olduğunu kanıtlama çabası yer almaktadır. Şimdi bahsedilen bu uluslararası sergilere ve içeriklerine daha detaylı yer verilebilir.

- 1851 Londra Sergisi

Avrupa'da düzenlenen ve kültürlerin bir araya geldiği ilk genel uluslararası sergi olarak Londra sergisi; Akyürek'in (2008) aktardığına göre, eski tüketim alışkanlıklarını canlandırma gayesiyle bir karşılaşma mekânı olarak tasarlanmıştır.

Sergide Osmanlı adına M. Zohrab ve M. Major görevlendirilmiş; temsilci olarak Musurus Bey, Mustafa Paşa ve Cemaleddin Paşa sergide yer almışlardır (Yazıcı, 2004: 21). Sanayi devrimi sonrası artan üretime pazar oluşturma amacıyla açılmış olan Londra sergisi için, J. Paxton tarafından tasarlanan Crystal Palace inşa edilmiştir (Yazıcı, 2005). Bu binada sergi mimarlığı kavramı ilk kez gündeme gelmiş ve bu bina sergileme amaçlı ilk yapı örneği olarak mimarlık tarihi literatürüne girmiştir.

- 1855 Paris Sergisi

Paris Sergisi'nde teknolojik ve endüstriyel yenilikler yanında, güzel sanatlarla ilgili geniş sergilemelere yer verilmiştir. Osmanlı adına sergi görevlisi Kamil Bey'dir (Yazıcı,

2004: 22). Bir mimari tanıtım örneğinin olmadığı bu sergide; Osmanlı'lar tarafından Doğu'ya ait müzik aletleri, porselenler, cam eşyalar, çeşitli seramikler ve biblolar sergilenmiştir (Yazıcı, 2004: 23).

- 1862 Londra Sergisi

Osmanlı Devleti bu sergide; 25 ayrı pavyonda çeşitli sanayi ürünleri, tarım ürünleri, halılar ve kumaşlar sergilemiştir. Mimarlık ile ilgili herhangi bir tanıtımın yapılmadığı sergide, sergi komiseri olarak Sadrazam Fuat Paşa'nın oğlu Nazım Bey görevlendirilmiş; Osmanlı komisyonu başına ise dönemin ticaret müsteşarı olan Server Efendi getirilmiştir (Yazıcı, 2004: 23).

- 1863 İstanbul Sergisi

Bu serginin düzenlenme amacını, Osmanlı'nın ekonomik sorunlarını tespit ederek bu sorunlara çeşitli çözümler arama girişimi oluşturur. Gösterilen uluslararası ilgi sebebiyle Avrupa'da büyük yankı uyandıran sergi, yabancı katılımcıların da kabulüyle uluslararası boyut kazanmıştır (Yazıcı, 2004). Bu doğrultuda Sultanahmet Meydanı'nda mimarı Bourgeois olan ve iç dekorasyonu Leon Parvillée'ye ait olan bir sergi binası inşa edilmiştir (Yazıcı, 2004: 23).

28 Şubat 1863 tarihinde büyük bir törenle açılan Sergi-i Umumî-i Osmanî'ye Sultan Abdülaziz yanında, devletin en önemli bürokratlarından Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa, Hariciye Nazırı Ali Paşa, Serasker Fuad Paşa ve Mısır Hıdivi İsmail Paşa katılmıştır (Göncüoğlu, 2010). Tarım ve sanayinin gelişmesine katkı sağlamak amacıyla açılan Sergi-i Umumî-i Osmanî, beş ay süre ile açık kalarak birçok tüccar, çiftçi ve turistlerin ziyareti ile yerli/yabancı ürünlerin bir arada görülebilmesine olanak tanımıştır (Kasap, 2003).

Mimari söylem ve temsiliyete dair arayışın erken bir örneği olarak ortaya konan ve inşa edilen Sergi-i Umûmî yapısı; azımsanmayacak bir kentli nüfusu harekete geçirmesiyle önemli bir topluluğu tek bir yapı içinde toplamayı başarmıştır (Akyürek, 2008). İki ayrı sergi binası inşa edilen alanda, serginin bir bölümünde mimari çizimler, karakalem çalışmalar, haritalar, baskılar ve kitaplara yer verilirken; el sanatları ürünlerinden ateşli silahlara ve metal aletlere kadar çeşitli ürünler²⁵ sergilenmiştir (Akyürek, 2008: 198; Önsoy, 1984; Göncüoğlu, 2010). Bu nedenle sergi; bir yandan ülkedeki ham madde bolluğunu gösterir nitelikteki ürünleriyle gücünü ortaya koyarken, diğer yanda bazı alanlarda daha çok yol alması gerektiğini ortaya koymuştur (Akyürek, 2008: 199). Büyük

²⁵ Çeşitli kaynaklarda, sergide önemli bir bölümün tarıma ayrıldığına yer verilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Göncüoğlu, 2010

bir Pazar yeri olarak tasarlanan sergi, bu amaca hizmet eden bir mimari gösteri olarak biçimlenmiştir, denebilir (Akyürek, 2008).

- 1867 Paris Sergisi

Osmanlı'nın katıldığı önemli sergilerden biri olan ve Sultan Abdülaziz tarafından ziyaret edilen bu sergide, ilk kez mimari düzenleme ve tanıtıma yer verilmiştir (Yazıcı, 2004). Osmanlı sergi komiseri ise Selahaddin Bey'dir.

Çeşitli tarım, sanayi ve el sanatları ürünleri ile sergide yer alan Osmanlı; uluslararası platformda ilk kez diğer ülkelerle birlikte mimarisini temsil etme fırsatı bulmuştur (Yazıcı, 2004; Şirin, 2006). Osmanlı Devleti burada ilk kez, Osmanlı mimarlığına ait örneklerden seçilen mimari yapılar topluluğu olarak inşa edilen bir pavyonda kendi ürünlerini sergilemiştir (Çelik, 1992; Batur, 2000; Akyürek, 2008; 2009).

Ürünlerin sergilendiği Osmanlı pavyonları ise L. Parvillée, Barborini ve Montani'nin katkılarıyla hazırlanmış; pavyonlarda çoğunlukla erken dönem yapı tiplerinden faydalanılmıştır (Akyürek, 2008). Sergide Osmanlılar kendilerine ayrılan alanda; cami, köşk ve hamamdan oluşan üçlü bir yapı grubu hazırlayarak Bursa Yeşil Cami'ye benzer tek birimlik bir uygulama ile mimari düzenlemeye katılmışlardır (Yazıcı, 2004). Sergideki köşk tasarımı, Boğaz köşklerini temsil ederken; hamam yapısı, geleneksel Türk hamamı örneğini temsil etmiştir (Yazıcı, 2004).

1867 Paris Sergisi ile mimarlık, uluslararası sergilerde yer almaya başlayarak; Osmanlı mimari kimliğini tanıtmaya başlamıştır. Yazıcı'ya (2004: 21) göre ise, 'Osmanlı Mimarisi' kavramı uluslararası bir alanda bu sergi ile gündeme gelmiştir. Sergide Osmanlı mimarisi somut örnekler yanında çeşitli mimari çizimlerle de desteklenmiştir. Bu yönüyle sergi, Osmanlı mimarisinin çizimlerle Batı'ya sunumu konusunda da bir ilk olarak değerlendirilebilir (Yazıcı, 2004). Ayrıca serginin mimari düzenlemesini üstlenen Parvillée tarafından, '15. Yüzyıla Ait Türk Mimarlık ve Dekorasyon Defteri' adlı bir eser hazırlanmıştır (Yazıcı, 2004).

- 1873 Viyana Sergisi

Osmanlı'nın sergi için oluşturduğu komisyon başkanlığına İbrahim Edhem Paşa, sergi komiserliğine de oğlu Osman Hamdi Bey getirilmiştir (Yazıcı, 2004: 25). 1867 Paris Sergisi gibi ülke mimarilerinin tanıtılmasına imkân veren bu sergide, mimari düzenlemede Montani Efendi görevlendirilmiştir (Yazıcı, 2004). Viyana Sergisi'nde yapılan hazırlıklarda, Londra ve Paris sergileri dikkate alınarak sergiye gönderilecek ürünler ve eserler belirlenmiştir.

Sergi için inşa edilen Üçüncü Ahmed Çeşmesi örneği, bire bir olarak aktarılarak bir uygulama sunumuna yer verilmiştir (Yazıcı, 2004). Bu yapı örneği dışında, Usul-i Mimari adlı eser ile metinsel bir temsile de yer verilerek; kitabın kurgusu ile birlikte ilk kez ‘mimari kimlik’ konusu gündeme gelmiştir (Akyürek, 2008). Çünkü sergileme faaliyeti ötesinde, teorik bir imza atma gayesi ile metinsel tanıtıma da yer verilerek; kitabın kurgusu tutarlı hale getirilmiştir. Diğer sergilerde gözlenen somut yapılarla mimarlığın temsil edilme haline bir alternatif türeten metinsel temsil; Yazıcı’ya (2004: 27) göre Montani, Şaşıyan, Maillard ve Launay tarafından hazırlanmıştır ve Osmanlı’nın ilk bilimsel eseri olarak sunulmuştur. Usul-i Mimari kitabı ile birlikte sergi için ‘Elbise-i Osmâniyye’ adlı kıyafet albümü ve 19. yüzyıl Osmanlı yapılarını içeren ‘Le Bosphore et Constantinople’ adlı kitap hazırlanmıştır (Ersoy, 2000; Yazıcı, 2004: 27). Yazıcı’nın (2004) aktardığına göre Viyana Sergisi’nde; 14 m uzunlukta ve 4m genişlikte, çeşitli peyzaj öğeleri, yeşil alan ve mimari yapılara yer veren bir maket çalışması yapılmış olması da önemli bir detaydır.

- 1889 Paris Sergisi

Paris Sergisi, Osmanlı tüccarların ve sanayicilerin katılımına Ticaret Odası’nın doğrudan destek verdiği ilk sergidir (Nazır, 2009). Fransız Devrimi’nin 100. yılında düzenlenen serginin teması ‘Konutun Öyküsü’ olarak belirlenmiştir (Yazıcı, 2004: 27). Osmanlı İmparatorluğu, bu sergi için özel hazırlık yaparak bir komisyon oluşturmamış; ancak bir Türk Tütün Pavyonu ile sergide yer almıştır. Bu pavyon, Üçüncü Ahmed Çeşmesi’nin bir yorumu olarak yapılmış ve Osmanlı çarşısı olarak adlandırılmıştır.

- 1893 Şikago Sergisi

Amerika’nın keşfinin 400. yılı nedeniyle düzenlenen bu sergide Osmanlı Devleti, düzenlemeler için İlya Suhami Sadullah ve Şerikleri adlı şirkete görev vermiştir (Yazıcı, 2004: 28). Şikago sergisi için İstanbul’da oluşturulan komisyonun başkanlığına Azaryan Efendi getirilmiştir (Nazır, 2009).

Tüccarların satış pavyonlarının yer aldığı kısımda bir Türk köyü düzenlenerek çeşitli mimari düzenlemelere yer verilmiştir (Yazıcı, 2004). Bu pavyonlarda mimari düzenlemelere ek olarak çeşitli sanayi ürünleri, tarım ürünleri, güzel sanatlar ve Türk el sanatları ile ilgili eserler sergilenmiştir (Yazıcı, 2004).

Diğer sergilerden farklı olarak Şikago Sergisi’nde Osmanlılar, Doğulu olma halini modern dünyaya uyumlanma; sunum ve mimari ile bu dünyanın bir parçası olma kaygısıyla ortaya koymuştur, denebilir (Yazıcı, 2004).

- 1900 Paris Sergisi

Bu sergi için Osmanlılar tarafından Leon Bey Karakyan geçici temsilci olarak atanmış; Fransız elçiliği mimarı Valori de Osmanlı pavyonu için planlar hazırlamıştır (Yazıcı, 2004: 29). Sergi komiserliğine ise Şikago Sergisi'ndeki deneyimlerinden dolayı Hakkı Bey getirilmiştir (Yazıcı, 2004). Osmanlı'nın önemli harcamalar yaparak katıldığı Paris Sergisi için, sergileme amaçlı tek bir bina inşa edilmiştir (Yazıcı, 2004).

Kısaca birikim ve üretim yoluyla sergileme sorunsalını ele alan uluslararası sergiler, Osmanlı Devleti için ekonomik ve siyasal gerekçelerle gündemde olmuş; bu doğrultuda Osmanlı canlandırmacılığına da önemli katkılar sağlamıştır. 19. yüzyılın yaygın 'Batı'nın Doğu'dan üstün olduğu' siyasal söylemi, bir yandan Osmanlı tarafından reddedilirken diğer yandan Batı'da kabul görmek için oryantalist öğeleri kullanmayı gerektirmiştir (Yazıcı, 2005). Bu yolla ve uluslararası sergilerin entelektüel girdileriyle Osmanlı mimarlığı da kendini değerlendirme fırsatı bulmuştur, denebilir.

Sergilerde varlığını gösteren en önemli durum, Osmanlı mimarisi ile ilgili düzenlemelerde çalışanların Levanten mimarlar olduğu gerçeğidir. 1867 Paris Sergisi'nde L. Parvillée, Barborini ve Montani'nin görev alması; 1873 Viyana Sergisi'nde mimari düzenlemeden Montani'nin sorumlu olması; 1893 Şikago Sergisi'nde Osmanlı çarşısının mimarının J. A. Thain adlı bir Şikagolu olması ve 1900 Paris Sergisi'nde Osmanlı pavyonu mimarının A. R. Debuisson adlı bir Fransız olması, bu duruma örnek gösterilebilir (Yazıcı, 2004). Bu isimlerden önemli bir bölümünün ise Osmanlı mimarisini bilen ve tanıyan kişilerden oluştuğu hatırlatılmalıdır. Bu doğrultuda, Osmanlı Devleti'nin 'imajı' söz konusu olduğunda çok titizlikle davrandığını söylemek mümkündür; çünkü bu durum Osmanlı'nın Doğulu ve Batılı olma halini birlikte sürdürme isteğinden kaynaklıdır.

Erken tarihli sergilerde sadece sanayi ve ticari amaçlı girişimler mevcutken; sonraları toplumsal ve kültürel boyutların da eklenmesiyle, çeşitli etkileşimler meydana gelmiştir. Uluslararası sergiler, ticari amaçları yanında büyük gösteri mekânları ve mimari sunum üzerine önemli gelişmelerin yaşandığı bir etkileşim biçimi olarak karşımıza çıkar. Çünkü sergiler, 'Osmanlı Mimarisi' kavramının belirlenmesinde ve özellikle Osmanlı mimarisinin tanıtımında, mimarlığın teşhirine büyük katkılar sağlayan oluşumlardır (Çelik, 1992).

19. yüzyılda yaşanan tüm siyasi, ekonomik ve kültürel değişimler/gelişimler mimarlıkta da türlü gelişmelere sahne olmuştur. Bu durum Osmanlı'nın da ortaya koyduğu ve var olduğuna inandığı Osmanlı düzenlerinin bir üslup adı altında şekillenmesine ortam hazırlamıştır. Dönemin mevcut metinlerinde Osmanlı canlandırmacılığı ve Osmanlıcılığa

paralel ‘hanedan temelli bir mimarlık tarihi anlatısı’ mevcut iken (Cephanecigil ve Akın, 2010: 32); Usul-i Mimari metni bu yönüyle bir ikna ve tespit metni olarak Osmanlı usulleri/düzenleri, Osmanlı ilim ve mimarlığı üzerine uluslararası ölçekte ipuçları vermeye niyetlenmiştir.

3.4. Usûl-i Mimârî-i Osmânî Literatürü

Usul-i Mimari’den söz etmek; tarihten sanat tarihine, mimarlıktan mimarlık tarihine uzanan bir tarihyazım serüveninin içinde olmayı gerektirir. Mimarlık disiplini ve mimarlığın beslendiği alt disiplinler çerçevesinde düşünüldüğünde ise, metin için hatırı sayılır bir literatür bulunduğu söylenebilir.

Usul-i Mimari’nin kendine özgü eklemleme biçimini üreten çeşitli öge veya kavramlar (vücut olma, merkez olma, biçim-içerik, üslup, yanılısama, bozulma vs.), metnin tarihyazımı ve mimarlık ile ilişkilendirme biçimini de ortaya koymaktadır. Tanju’nun (1999: 75) gündeme getirdiği ‘ziyaret eden’ ve ‘ziyaret edilen’ ilişkisi, Usul-i Mimari üzerine yazılmış literatür bağlamında gözleyen ve gözlenen ilişkisine benzetilebilir. Kurulan bu ilişki mevcut literatürü eleştirisiz kabul etmek anlamına gelmeyeceğinden; tez çalışması kapsamında yer yer çeşitli yorumlar ve müdahaleler yapılması gereklidir.

Osmanlı’nın yer aldığı uluslararası sergilerde Levantenlerin önemli görevler aldığına daha önce yer verilmişti. Sergi komisyonları için yapılan seçimlerde Osmanlı mimarisini bilen ve tanıyan sanatkârların seçilmesi, Osmanlı’nın tutumunu ortaya koyarken; Osmanlı’nın kendini tanıtmaya gayesinin bu konuda önemli bir teşvik gücü oluşturduğu söylenebilir.

1867 Paris Sergisi’nde sergi komisyonu üyesi olarak görev alan Montani Efendi, 1873 Viyana Sergisi’nde de önemli görevler alarak Edhem Paşa ve oğlu Osman Hamdi Bey’in girişimleri ile kaleme alınan Usul-i Mimari kitabında da önemli bir rol üstlenmiştir (Cephanecigil ve Akın, 2010).²⁶

Akyürek (2008), 1873 Viyana Dünya Sergisi için hazırlanan Usul-i Mimari’de; erken dönem Osmanlı eserlerini inceleyerek aktaran kişinin Montani Efendi olduğunu belirtir. Yazıcı (2003a) ise, Usul-i Mimari’nin teknik bölüm yazarının Montani Efendi olduğunu belirterek; kitabın ‘mimari ölçü birimi’ konusunun, onun incelemeleri ve araştırmalarına

²⁶ Ersoy’dan aktaran Cephanecigil ve Akın, 2010: 32

dayandırıldığını vurgulamıştır. Turani (2003: 673) ise; Abdülaziz döneminde yabancı mimarların itibar gördüğüne ve 1873 Viyana Sergisi'nde tanıtılacak camilerin plan, açıklama ve çizimlerin Montani Efendi'ye yaptırıldığına ve yazdırıldığına değinir.

Tarihte çok yönlü kişiliği ile tanınan Montani Efendi, XIX. yüzyıl sanat ve mimarlık ortamında mimar, ressam, dekoratör ve yazar olarak etkin görev almıştır (Yazıcı, 2002; 2003a; 2003b: 13). Montani'nin çalışmalarına ilişkin ilk bilgiler, Yazıcı (2003a: 43-44)'ya göre 1860'larda İstanbul'da Osmanlı abidelerinin araştırılmasında, İtalyan mimar Barborini ile birlikte yaptığı çalışmalarda tespit edilmiştir.

Viyana Sergisi ve Usul-i Mimari'nin aktörleri söz konusu olduğunda; gerek yurtdışı, gerek yurtiçi literatürde Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî kitabı üzerine hatırı sayılır nitelikte çalışma mevcuttur. Ahmet Ersoy, Gülru Necipoğlu, Uğur Tanyeli, Bülent Tanju, Zeynep Çelik, Selen Bahriye Morkoç, Elvan Altan Ergut, Göksun Akyürek, Yusuf Civelek; Usul-i Mimari'yi dolaylı ve dolaysız yorumlayan isimlerden bazılarıdır. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi'nin (TALİD) 'Türk Mimarlık Tarihi' temalı sayısı, Usul-i Mimari'yi gündeme getiren bir dizi araştırmaya yer vermiştir (Düzenli, 2009b). Yurt içi literatürünün önemli bir bölümünde, yazarlarca çeşitli referanslar ve yorumlamalara yer verilmiştir. Usul-i Mimari metni üzerine yapılmış ilk ve en kapsamlı çalışma ise, Ahmet Ersoy'a ait doktora tezidir. Usul-i Mimari metni ve Sultan Abdülaziz dönemine ait veriler, çalışmanın seyrinde ve literatür değerlendirmesinde oldukça etkili olmuştur.

Kitabın varlığına değinen Ersoy, Morkoç, Tanju, Tanyeli, Kuban, Sezer, Tuluk ve Düzenli'ye göre çeşitli görüşler mevcuttur. Kuban (2007) Usul-i Mimari'yi, Osmanlı üslubunun daha çok bezemeye dayalı örneklerle tanıtımını amaçlayan bir kitap olarak görürken; Ersoy (2000), 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraki yüksek üretkenlik ve eğilimin saf hale getirildiği bir metinsel temsil olarak görür. Tanyeli (2007) ise Usul-i Mimari'yi²⁷ hazırlayanların ne amaçladıkları konusunda elde fazlaca bir veri olmadığına; hatta edinilen tüm bilgilerin kitabın başında yapılmış açıklama metninden ibaret olduğuna değinmiştir. Buna bağlı olarak kitabın içeriğinin Batılı düşünme biçimini temel aldığını ve bu doğrultuda tıpkı Vignola, Stuart ve Revett gibi düşünen yazarların bir Osmanlı düzeni ortaya koymak üzere Dor-İyon-Korent tarzlarını esas alan çeşitli 'rekompozisyonlar' oluşturduklarını belirtmiştir (Tanyeli, 2007: 54).

²⁷ Edhem Paşa, 1873. Usul-i Mimari-i Osmani/L'Architecture Ottomane, çizimler: Montani ve Boğos Şaşıyan, İstanbul

Çelik (2004) ise, Usul-i Mimari'nin çeşitli metinlerin ve çalışmaların uzantısı olabileceği yönünde açıklamalarda bulunarak; metnin çizim tekniklerinde ve plan/kesit/cephe/detay anlatımlarında, Parvillée'nin çalışmalarından büyük ölçüde yararlandığını belirtmiştir. Söz konusu tespiti Çelik (2004: 167-168), şu alıntısıyla aktarmıştır: "...Usul-i Mimari-i Osmanî her ne kadar Architecture et Décoration Turques'den bir yıl önce yayımlanmış olsa da, "kaide"leri ve "zaruri tersim"leri vurgulayan giriş bölümü tesadüfi ya da orijinal değildir. Burada daha çok mimarlık fennine ve "kesin bilgiler"e dayanan ve Parvillée'nin 1867 sergisindeki tasarımlarından, Anatole de Baudot'un aynı yıl bu pavyonlarla ilgili analizlerinden ve Parvillée'nin önsözü Viollet-le-Duc tarafından yazılmış olan Architecture et Décoration Turques kitabından kaynaklanan tartışmaların bir uzantısı söz konusudur..."

Bu yazarlar yanında Sezer (2005) Usul-i Mimari'yi, Osmanlı'yı canlandırma hareketinin ve tarihyazımı gelişiminin esas kuramsal metni olarak görürken; Saner (1998), mimarlık ve süsleme sanatları örneklerini içeren bir kitap olarak değerlendirmiştir. Tuluk ve Düzenli ise, Osmanlı mimarlık tarihi alanında önemli metinlere işaret ederken; Usul-i Mimari üzerine toparlayıcı bir tanım yapmışlardır. Yazarlar, "Tezkiretü'l-bünyân, Tezkiretü'l-ebniye, Tuhfetü'l-mi'mârîn, er-Risâletü'l-Mi'mâriyye, Adsız Risâle, Risâle-i Mi'mâriyye ve Selimiye Risâlesi gibi eserlerin Osmanlı mimarlık tarihi yazınından söz edildiği durumda yegâne yazmalar olduğunu belirtirken; Osmanlılar'ın bugün anladığımız anlamda bir tarihyazım serüvenine girişmediklerine, hatta böyle bir 'dertleri' olmadığına dikkati çekmiş; Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'yi bunun dışında kalan 'katalog kıvamında' bir kitap olarak adlandırmışlardır (Tuluk ve Düzenli, 2010: 7). Hatta Usul-i Mimari dışında doğrudan Osmanlı mimarlık tarihini konu edinen bir kitap kaleme alınmadığını belirtmişlerdir.

Bu metnin Osmanlı mimarlık tarihi ve mimarlık kuramı üzerine önemli bir çalışma olduğu konusunda; Ersoy, Kuban ve metnin kendi yazarları hemfikirdir. Usul-i Mimari'nin varlığı ve içeriği hakkındaki yukarıdaki açıklamalar yanında, eserin yazarları ve hangi bölümleri yazdıkları hakkında da çeşitli görüşler mevcuttur. Örneğin Girardelli (1999: 67), Usul-i Mimari'nin hazırlanmasında Montani'nin önemli bir katkısı olduğunu ortaya koyarken; metnin gelenek konusunda Osmanlı hükümetine ait resmi görüşler paylaştığını belirtmiştir (Ersoy, 1999). Sezer (2005) ise anlatısında Osmanlı hükümeti tarafından görevlendirilen komitenin hazırlamış olduğu Usul-i Mimari için Marie De Launay ve Montani Efendi'nin görevlendirildiğini belirtmiştir.

Tanyeli (2004: 119), Sedad Hakkı Eldem üzerine kaleme aldığı yazısında Edhem Paşa'ya Usul-i Mimari'nin yazarı ve organizatörü olan devlet adamı²⁸ olarak değinmiştir. Burada metnin yazarı olarak geçen Edhem Paşa, Goodwin'in (1971) referanslarında yerini Montani'ye bırakarak kaynakçada²⁹ metin bölümünün M. De Launay'a ait olduğu belirtilmiştir. Kısaca metnin değışmez önemi yanında yazarların katkı dereceleri konusunda farklı görüşler olduğu açıktır. Örneğin Montani, bir anlatıcıya göre Usul-i Mimari'nin resim çizicisi iken diğer anlatıcıya göre büyük katkı sağlayan bir yazar olarak karşımıza çıkar.

19. yüzyıl, gayrimüslim ve Levantenlerin etkili oldukları bir dönem olarak Osmanlı'da çeşitli siyasal, ekonomik ve kültürel olayların yaşandığı; hatta bu gelişimlerin yabancı gazete ve dergilerde sıklıkla yer aldığı bir devirdi. Osmanlı Mimarisi kavramı ve mimari kimlik konusunun gündeme geldiği 1867 tarihli Paris Sergisi'nden 1873 Viyana Sergisi'ne kadar olan dönemde, söylem üretimi de çeşitlenerek şekillenmeye başlamıştır (Çelik, 2004). Tanyeli (2007) bu dönemi, Batılılaşma çağının etik bunalımında mimarlık mesleğinin gayrimüslimlere terk edilmesine bağlamaktadır. Çelik (2004) ise, kullanılan sunum teknikleri konusunda detay çizimlerinin Batı geleneğine ait bir kurgu olduğunu vurgularken; bu geleneğin Avrupalı mimarlar tarafından Osmanlılara geldiğini belirtmiştir.³⁰

Ralston, 'Batılılaşma' sorununun Batı menşeli ve merkezli bir dünya perspektifinde incelendiğine değinerek; Osmanlı tarihçiliğinde bu sürecin 19. yüzyıla dayandırıldığını belirtmiştir (Ralston, 1995; Şakul, 2003). Bernard Lewis ise 'The Emergence of Modern Turkey'³¹ adlı yapıtında yenilikçi hareketleri, Osmanlı Batılılaşması ve Türk modernleşmesi bağlamından değerlendirerek; Batılılaşma konusuna değinmesine rağmen Batılılaşmanın tam tanımlamasını yapmamıştır. Oysaki Batılılaşma etkisiyle Osmanlı mimarisi ve düşüncesinde önemli değışiklikler yaşanmıştır. Batılılaşma süreci sırasında Osmanlı sanatı ve mimarlığı, Batı'lı etkilere açık olarak şekillenmiştir; çünkü Osmanlı

²⁸ Tanyeli (2004: 119), *Annuaire Oriental*'in 1915 yılı sayısına göre aktarmaktadır

²⁹ Montani Efendi, *L'architecture Ottomane*, ed. Edhem Paşa, text by M. De Launay, Constantinople, 1873 (Goodwin, 1971: 499)

³⁰ Çelik'e (2004: 167) göre, "Batı çizimlerinde İslam mimarisi detaylarına verilen ağırlığın kaynağı, Avrupalı mimarlar arasında yaygın olan, İslam mimarisinin değerinin bezeme yaratıcılığında yattığı inancıdır"

³¹ Kitabın üçüncü bölümünün adı 'Batı'nın Etkisi'dir ve Osmanlılar'ın ilk Batılılaşma teşebbüslerini inceler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Oral, Ö., 2003. 'Bernard Lewis ve Oryantalist Gelenek', *TALİD*, Cilt 1, Sayı 2, s. 601-619

sanatı ve mimarlığı, özellikle gayrimüslim ressam, usta ve mimarlar vasıtasıyla Batılı etkilere açık olmuştur (Civelek, 2009).

Osmanlı'nın çöküşünü çeşitli gerekçelerle ortaya koyan Lewis (1970: 22; 2008), askeri nedenleri ön plana çıkartarak modernleşme anlayışının tarihe bakışı ile örtüşen bir tespitte bulunmuştur; çünkü Osmanlı Devleti geride kalmış olma tahayyülünde değerlendirilmiştir (Altun, 2005; Oral, 2003). Kuruluşundan bu yana diğer medeniyetlerle etkileşim halinde olan Osmanlı ise, diğer medeniyetleri 'taklit etmeyi' yanlış bulmayarak yapmış olduğu yeniliklerde Bizans'ı ya da Batı'lı modelleri esas alabilmiştir (Oral, 2003).

Tüm bunların yanında Batılılaşma, 18. yüzyıl Osmanlı'sında başlayan ve 'Lale Devri' olarak da adlandırılan; devletlerin birbirlerine yakınlaştığı/tanıştığı bir dönem olarak Doğu-Batı ve Batı-Doğu arasında elçilerin gönderildiği bir dönemi temsil eder. Çünkü Batılılaşma; Doğu ve Batı gibi bir ayrıma işaret eden bir söylemi gündeme getirir. Tarihsel süreçte çeşitli ıslahat hareketleri ve sultanların güzel sanatlara olan eğilimleri, sanatta çeşitli hareketlenmelere sebep olurken; Osmanlı'nın mevcut üretimleri ortaya koyma çabası da Batılılaşma olgusunu destekleyici nitelikte değerlendirilmiştir. Akyürek'in (2008; 2009) aktardığına göre ise Batılılaşma anlatısı; 18. yüzyıl sonrası mimari üretiminde Avrupa'ya benzerlik gösteren yapıların orijinal veya kopya olması ile ilişkisini yorumlayan ve Doğu-Batı ayrımını vurgulayan bir söylem olması nedeniyle problemlili görünmektedir.

Batılılaşma üst meselesi yanında Civelek (2009: 135), Usul-i Mimari'nin ilk yerli teorik metin olduğuna vurgu yaparak ve metnin işaret ettiği üslup/kimlik sorununu tekrar gündeme getirerek; metnin 19. yüzyıl Batılı kültürel ideolojinin 'kimlik' sorunsalı üzerine kurgulandığını belirtmiştir.

Usul-i Mimari'nin tarihlendiği dönem ve içeriği açısından bir söylem üretimi metni olması ve kimlik-üslup sorunsalları üzerine eğilmesi, metnin ele alınış amacını da bir anlamda tanımlamaktadır. Tam da bu noktada Tanju'nun (2007) 'Tereddüd ve Tekerrür' adlı kitabı, Montani Efendi'nin "Kavâid-i Mi'mâri-yi Osmâniyye Hakkında Mütâlaat" metni ile başlar. Bu bilinçli seçim, anlatının yapısındaki itiraz ve ikna konusunun tesadüfî olmaktan öte; Usul-i Mimari'de yer verilen kimlik-üslup-mimarlık üçlüsü sorunsalına tüm yönleriyle değindiğine işarettir.

Necipoğlu (2012) ise Usul-i Mimari söylemini, öncül söylemlerden biri olarak görürken; metnin imparatorluk bakış açısıyla ve padişah buyruğu ile yazıldığına işaret eder. Çünkü metin Avrupa'da Osmanlı mimarisini yücelterek tanıtmaya amacıyla ortaya

konmuştur. Necipoğlu'nun (2012) bahsettiği Usul-i Mimari söylemi, Bizans etkileriyle ortaya çıkan Osmanlı sanatının Sinan geleneğiyle süzülerek belirli kurallara bağlanmasıdır. Usul-i Mimari'ye göre Sinan'ın belirli düzeyde sadeleştirdiği ve kurallara bağladığı Osmanlı Mimari Usulleri, 18. yüzyılda Avrupa mimarisinin ve yabancı mimarların etkisiyle bozulmaya başlamıştır (Necipoğlu, 2013).

Usul-i Mimari'nin içinde bulunduğu dönem; Osmanlı mimarisinin gösterişi yanında, çeşitli bozulmalar yaşandığı ve bu etkilerin Batılı formların Osmanlı mimarisine nüfuz etmesinden önceki son dönem olarak tasvir edilmiştir (Ersoy, 2000). Ersoy (2000: 101-102), 'Elbise-i Osmâniyye'nin'³² Usul-i Mimari gibi düzenli ve ansiklopedik bütün içinde bir görünüme bürünmeye niyetlendiğini belirterek; Usul-i Mimari'nin düzenli ve sistemli bir bütün algısı içinde değerlendirilerek kaleme alındığına işaret eder. Sezer (2005: 16) ise çalışmanın bilimsel niteliğinin; mimarlık normlarına uygunluk ve bunun modern idrak ilkeleri ile temsilinden kaynaklandığını belirtir.

Usul-i Mimari'de ortaya konan mimarlık usullerinin, yazarlara göre bir özgünlük değeri olduğu gerçektir. Buna rağmen metnin yazarlarına göre oluşturulan düzen, yabancı mimarların etkisiyle bir bozulma ve yozlaşma sürecine girmiştir. Bahsedilen yozlaşma konusu ise Edward Said'in dünyevilik kavramı ile de örtüşmektedir (Said, 1979; 1998; Morkoç, 2009; 2010). Çünkü Said'e göre dünyevilik olgusu, karşılaştırmalı yoruma elverişli bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Usul-i Mimari literatürü göz önünde bulundurulduğunda, bundan önceki çalışmalarını da referans alarak, bazı mimarlık metinlerinin uzantısı olabileceği iddia edilebilir. Usul-i Mimari'nin, kimlik üzerine ilk söylem metinlerinden biri olması, Osmanlı usul düzenleri arayışında bir ilk ve deneme niteliğinde olması, kültürel kimlik ve mimarlık ilişkisi arasında bir bağ kurma denemesi ve mimarlık yazımı üzerine verdiği ipuçları açısından mimarlık yazınında okunması, yeniden okunması ve üretilmesi gerekli bir metin olduğu belirtilmelidir.

³² M. De Launay ve Osman Hamdi Bey tarafından hazırlanmıştır (1873). Osman Hamdi Bey and Marie de Launay, Bin iki yüz doksan Senesinde Elbise-i Osmâniyye/Les Costume populaire de la Turquie en 1873

3.5. Bölüm İçin Değerlendirme

Mimarlığın sadece biçim esaslı çalışmalarla kendini temsil ettiği bir mimarlık yazım geleneği yerine, günümüzde kuramsal söylem ve metinlerle temsilin gündemde olduğu söylenebilir. Bahsedilen bu üretimde anlatılar, metinsel temsilin merkezinde konumlanarak; çeşitli şekillerde gündeme gelebilir. Örneğin Evliya Çelebi, kendi anlatısına göre bir rüya vesilesi ile gezilerine başlamıştır. Şeyh Ede-Balı'nın rüyasında kimin sadrazam olacağını görmesi, ya da Osman Gazi'nin Osmanlı'nın kuruluşuyla ilgili gördüğü meşhur çınar rüyası ve Aşıkpaşazade'nin bu konudaki aktarımları, birer kurgu çalışması olarak Osmanlı geleneği varlığını ortaya koyarlar (İnalçık, 2005). Düzenli'ye (2009a) göre bu tür rüyalar veya kurgular, 'kurucu retorik yapı' olarak karşımıza çıkar. Anlatıların aktarılma vesilesi olarak kurgular, zihin kalıplarının metinsel örgütlenmesinde Osmanlı'nın izini sürer (İnalçık, 2005; Schimmel, 2005; Düzenli, 2009a³³).

Mimarlık düşüncesi çerçevesinde disiplinler arası ilişkinin önemi söz konusu olduğunda Çelik (2004); Cafer Efendi'nin risalesinin, güzel sanatlarda uyum, geometri, oran konularıyla benzerlikler kurmayı denediğine değinerek, mimarlığı geniş bir çerçevede yorumlamanın gerekliliğini dile getirmiştir. Usul-i Mimari'de ise Osmanlı Mimarisi'ni geometrik ve kuralcı ilişkiler doğrultusunda rasyonelleştirme girişiminin gözlenmediği; aksine tespit edilen 3'lü düzen doğrultusunda seçilen yapılar yoluyla okuyucuyu ikna etmeye odaklandığı gözlenmektedir.

Tez çalışması kapsamında bahsedilen Usul-i Mimari kurgusu, metnin çeşitli unsurlara ve meselelere dayandığını göstermesi yanında; bu durumun türlü okumalara imkân tanıyabileceğinin bir örneğidir. Yani Usul-i Mimari'deki söylemler, kendi iktidar alanlarını oluşturarak yazım geleneğinde önemli bir eşik olarak kabul edilmelidir.

Usul-i Mimari varlığı ve Osmanlı canlandırmacılığı döneminin içinde olma hali, üslupsal zedelenmenin ancak eski köklere geri dönülerek giderilebileceğine yönelik inançtan bahsetmeyi gerektirmiştir (Ersoy, 2013). Aslında günümüzde tarihyazım yaklaşımları bu noktadan çok da uzakta değildir. Tarihin ve üslubun belirli bir noktada

³³ Risale- Mimariyye'de Mehmed Ağa'nın gördüğü rüya sebebiyle müziği bırakıp sedefkârlık ve mimarlık eğitimine başladığından bahsedilirken aslında bir kurgu varlığına işaret edilir (Düzenli, 2009a: 86). "Rüya" kavramı üzerine ayrıntılı bir çalışma için bkz. Düzenli, H. İ., 2009a. Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası: Risâle-i Mi 'Mâriyye Üzerinden 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Zihniyet Kalıplarını ve Mimarlığını Anlamlandırma Denemesi, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eylül 2009a, Trabzon

durduğuna ve sabit bir çizgi üstünde süregeldiğine yönelik inanç, tarihyazımında ve tarih okuyucusunda bir ‘akıl tutulması’³⁴ yaratarak; tarih yorumlama çabasını geçersiz kılmaktadır.

Usul-i Mimari kurgusunun yol haritası, metnin tartıştığı üst meseleler doğrultusunda yapılan bilinçli seçimler ve bu yöndeki ikna kaygısı ile oluşturulmuştur denebilir. Goodwin (1971)’in ünlü kitabında belirttiği kronolojik çerçeve³⁵, mimarlığı düşünebilme üzerine bir güzergâh belirlemesinin yanında; tarihlendirme ve metni okuyabilme açısından okuyucu için bir yol haritası olarak görülebilir. Bunun yanında Usul-i Mimari’de Osmanlı usullerinin merkezde olduğu, üslupsal bütünlüğün mimarlık ile vücut bulduğu, biçim-mimarlık ilişkisi ve mimari üslubun niteliklerinin temsil edildiği bir düzenleme silsilesi yoluyla; geçmiş özlemi, bozulma, yozlaşma, gelenek, kimlik vb. gibi çeşitli meselelerin, yapılar ve anlatılar üzerinden sürekli gündemde tutulduğu gözlenir. Çünkü Osmanlı; kendi kimlik ve tarih algısını, hanedan geçmişi ve devamlılığı üzerinden ortaya koymaktadır. Geçmiş üzerinden gelişen bu süreç, metnin hazırlık aşamasından içerik bilgisine kadar tüm bölümlerde okuyucuya hissettirilmiştir. Yazılmış olduğu dönemde önemli bir kuramsal duruş oluşturması ve mimarlık tarihi yazınına büyük ölçüde yön vermiş olması açısından metnin; tarihsel bağlamı itibariyle de önemli bir eşikte konumlandığı belirtilmelidir.

Mimarlık ve metin ilişkisinin kurulmasında, Usul-i Mimari’nin gündeme getirdiği en önemli tepki; yabancı etkili uygulamalar sonucu yaşanan ‘yozlaşma’ ve ‘bozulma’ düşüncesinin mutlak bir kurbanı³⁶ bağlanmış olmasıdır. Bahsedilen bu ‘antagonistik ilişki’³⁷ ise, sürekli bozulmakta olan bir dengeyi eski haline getirme çabası ve yeni orantılar sağlama yolu olarak görülmelidir. Tam da bu nedenle metnin en başından en sonuna kadar Osmanlı’nın kendi ‘öz’üne dönmesi gerektiği okuyucuya hissettirilmiştir. Dolayısıyla Osmanlı’nın önerdiği denge, kendi sütun düzenleri süslemeleri ve mimarisine dönüş ile mümkündür; çünkü Osmanlı, görkemli birikimiyle o dönemde mimarlığın nabzını tutmaktaydı.

Sonuç olarak, kitabın içeriği ve yazılış amacı, kitabın hazırlandığı dönemdeki siyasi ve kültürel ortam, uluslararası sergilerin Osmanlı’daki etki ve yankıları dikkate

³⁴ Bu kavram, Max Horkheimer’den edinilmiştir. Horkheimer, M., 2010. Akıl Tutulması, Metis Yayınları, İstanbul

³⁵ Goodwin (1971) kitabında, mimarlık düşüncesine yaklaşmayı Osmanlı sultanları, Politik olaylar ve Mimarlık olmak üzere üç başlıkta derlemiştir

³⁶ Tanyeli (2011b), yabancı kökenli mimarlara yöneltilen bu tepkinin, Osmanlı’nın öz kültüründe yaptıkları tahribattan kaynaklandığını belirtmiştir

³⁷ Bu kavramın açılımı üzerine düşünceler büyük oranda Simmel’den edinilmiştir. Simmel, 2003: 121

alındığında; Usul-i Mimari için geniş bir literatür varlığından söz edilebilir. Usul-i Mimari'de seçilen yapılar üzerinden yapılan kurgular; var olduğuna inanılan sütun düzenleri, Osmanlı'da kimlik arayışı, Osmanlı'da teknik ve süsleme detayları konusunda bir anlamlandırma denemesi olarak görülebilir. Bu nedenle metinde ortaya konabilecek kuralcı ilişki, üslup ve süsleme özelliklerinin retorik ve mimarlık ilişkisi çerçevesinde nasıl yeniden yorumlanabileceği konusunda ufuk açıcudur. Okuyucu için mimarlık düşüncesinin imkânı ve anlatının gizemi de burada ortaya çıkarak, anlatıyı belirginleştirerek görünür kılmaktadır.

4. BULGULAR VE İRDELEME

Tez çalışmasının bu bölümünde, Usul-i Mimari'nin bir retorik olarak nasıl okunabileceğinin veya okunabilme imkânının gerçekleşebilmesi sorgulanacaktır. Bu hedef doğrultusunda öncelikle Usul-i Mimari'nin bir retorik olarak nasıl görülebileceği üzerine düşüncelere yer verilecek; ardından retorik ve beş temel kanonu yeniden hatırlatılacak ve mimarlık düşüncesi-mimarlık tarihyazımı ilişkisi yeniden gündeme getirilecektir.

Dolayısıyla bu aşamada retorik kanonları, öncelikle kitabın kurgusu üzerinden; sonrasında da yapılar özeli kapsamında değerlendirilmiştir. Retoriğin beş aşaması, belirlenen üst meseleler bağlamında farklı yönlerde açılımlar sergileyecektir. Sorulan sorular ise, yüklenen bu anlamlar doğrultusunda alt başlıkların içerisinde detaylandırılmaya ve cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

4.1. Bir Retorik Olarak Usûl-i Mimârî-i Osmânî

Her konu, kendi özgürleştirici sözcüklerini bularak anlam kazanmak ister. Ve konunun ortaya konmasında sorulan her soru, aslında belirli teşhislere dayanır. Bu teşhis ve tespitlerde yazarın haklı olup olmadığı ya da Tanyeli'nin (2012a) belirttiği gibi 'hangi nedenlerle öyle gerçekleştiği', yeni bir düşünme imkânına işaret etmektedir. Çünkü ancak kendi teşhislerimizi de sorgulayabildiğimiz sürece yeni bir şey söyleme imkânı doğar (Tanyeli, 2012c).

Mimarlar olarak sıklıkla mimarlık düşüncesi ile buluşuruz. Zaten hangi düşünce ortaya konmaya çalışılırsa çalışılsın, düşünceler silsilesinden geçmesi kaçınılmazdır. Tanyeli (2012a: 92) 'şık adıyla etiketlenen mimarlık düşüncesinin', zaten mimarların keşfettiği bir kurgu olmadığını ve ister istemez düşünce üretim alanı içinde konumlandığımızı bize yeniden hatırlatır. Yani Tanyeli, mimarlık düşüncesinin kullandığımız, ürettiğimiz, okuduğumuz ve aktardığımız düşünce yapıları ve zihinsel biçimlenmelerden farklı bir bilgi ve kurgu alanı olmadığını vurgulamıştır. Onun kastettiği mimarlık düşüncesi ise, yaygın zihin kalıpları ve düşüncelerinin problemleştirilmesi gerektiği durumdur; yani kendi önerdiğimiz metodolojik ve anlatsal kurguların bile problematik bir durum olduğunun bilincinde olma halini vurgular.

Mimarlık düşüncesinin bu çalışma kapsamında ne anlama geleceği yukarıdaki kısa girişten de anlaşılabilir. Mimarlık ve retorik arasında kurulan olası ilişki düşünüldüğünde; Usul-i Mimari kitabının ‘kendince’ ortaya koyduğu sorunsalların, aslında günümüzde de hala bir sorunsal olarak var olan çeşitli meselelerin birkaç yüzyıl önceki versiyonu, hatta başlangıç tohumları olduğu söylenebilir. Çünkü mimarlık düşüncesi söz konusu edildiğinde, ‘heves’ ve ‘öykünme’ gibi düşüncelerin varlığı yeniden gündeme gelir. Tüm anlatılar türlü düşüncelerin varlığıyla anlam kazanır; yani metnin kendini gerçekleştirerek kurguladığı ve belli noktalarda yazarlarından bağımsız olarak şekillendiği söylenebilir. Aslında ne Usul-i Mimari’nin yazarları bunları söyleme erkine sahiptir; ne de yazarlar bu konuda bağımsız birer aktör olarak yazma erkine sahiptir; aslına metin kendisini bürokratik bir söylem olarak kurgulayarak ortaya koymuştur denebilir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, seçilen metin ve onun yeniden okunmasına yönelik kavrayışlar daha da derinleştirilebilir. Tez çalışması kapsamında seçilen araştırma malzemesi bir metin olduğundan, anlamlandırma olasılıklarının da sonsuz olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Ancak yine de metin okuma gibi bir yöntemden söz edilecekse, metodolojik açıkların olabileceği ve varsayımsal bir çözümleme denemesi olacağı belirtilmelidir.

Yani neden bir yeniden okuma yapıldığı sorusuna verilecek cevabın, okurların gözünden kaçmış veya bugün bakıldığında yeni bir anlam üretebilecek duruşlar arama gereği olduğu söylenebilir. Dolayısıyla tez çalışması kapsamında yapılan yeniden okumanın, bilimsel ve akademik bir nedenle ortaya konduğunda yazarın ürettiği varsayımsal anlam olasılıklarından yalnızca biri olduğu belirtilmelidir. Buna bağlı olarak tezin ilerleyen bölümleri ve metin çözümlemesi, varsayımsal bir savunma ve öne sürmelerden oluşan bir kurgu olarak görülebilir.

Usul-i Mimari, bir retorik olarak özetlenmek istenirse, metinde yazarın amacının ikna olduğu söylenmelidir. Çünkü bu yeniden okumanın yapılması, metnin yazılış yönteminin önemli bir bölümünün ikna etme odaklı olduğunu belirtmektir. Yani bir mimarlık metni için yapılan bu okuma, metnin retorikliğinin okunabildiği ve bu okunabilirliğin retorik aşamaları/kanonları vasıtasıyla mümkün olduğunu gündeme getirir. Retoriğin kuramsal olarak kendi bünyesinde barındığı ve adım/taktik/strateji olarak adlandırılacak aşamaların veya kanonların izi, seçilen metin üzerinden de sürülebilir. Böylelikle Usul-i Mimari’nin bir retorik olduğu, retorikğin uygun bulunan kanonları üzerinden anlamlı hale gelmektedir.

Bu metnin bir katalog metni veya tarih metni olduğuna daha önceleri birçok yazar tarafından değinilmiştir. Buna ek olarak Usul-i Mimari'nin mimarlık tarihi ile ilgili kuramsal bir metin olduğu söylenmelidir. Metin ne anakronik ne de kroniktir; çünkü bir şema geliştirerek bellekteki düzenleri (yazarlar, erkler...) zihinsel bir çerçeveye döker. Özetle Usul-i Mimari'nin bir katalog metni veya tarih metni ayrımının net olduğu fark edilmemekle birlikte, her yönüyle bu metin Osmanlı tarihine ait önemli bir mimarlık belgesidir; çünkü amacı kataloglama veya tanıtım olmasa da bir belge niteliği ile okuyucunun karşısındadır. Zaten Usul-i Mimari'nin Osmanlı'daki mimarlık bilgisinin adeta reklamaj malzemesi olarak anlatıldığı bir retorik metin olduğu söylenebilir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde retorik ve metin eksenindeki irdelemelerde; Usul-i Mimari'nin kurgusal metin çözümlemesi retorik kanonları yoluyla ve kanonların içerdiği anlamlar, çağrıştırdığı alt kavramlar çerçevesinde yapılacaktır.

4.2. Retoriğin Birinci Kanonu: İcat Etme

Usul-i Mimari metninin retorik olarak bir icat olduğu iddia edilebilir. Retoriğin gerçekleştirilmesindeki beş aşamadan ilki olan icat etme, en öz olarak söyleyecek bir şey bulma ile ilgilidir. Tez çalışması kapsamında yapılacak olan metin okumasında Usul-i Mimari'nin ilk iki bölümü olan Giriş ve Mimari Tarihi bölümlerinin bu kanon bağlamında ele alınması uygun görülmüştür.

Bu doğrultuda 'İcat Etme' kanonunun düşündürebileceği sorular ve tespit ettiği sorunsallar; Usul-i Mimari metni bağlamında aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

- Metin neyi icat ettiğini iddia etmiştir?
- Metnin kendi kendini icat etmesi nasıl gerçekleşmiştir?
- 'Giriş' ve 'Mimari Tarihi' bölümlerinin incelenmesinin amacı; mimarlık düşüncesinin ve pratiğinin oluşumunun tarihsel süreç boyunca keşfi ve var olan geleneği ortaya koyması üzerine tespitler içermesidir.
- Metnin geneli üzerinden yapılan tespitler, metinde yer verilen cami, çeşme ve türbe yapı anlatıları üzerinden de izlenebilir.
- Anomalik³⁸ durumların/düşüncelerin tespiti.

³⁸ Kaide dışı olan, çözümü belli olmayan. Doğru olma ihtimali bulunmakla birlikte; şüphe uyandıran problematik bir durum

Yukarıdaki soru ve tespitler kapsamında; önce retorikteki icat etme hatırlatılacak; ardından metindeki icat etmenin retorik yolu alıntılar yoluyla örneklenecektir.

4.2.1. Retorikte 'İcat Etme'

Retoriğin beş kanonundan ilki olan 'icat etme', üzerine konuşulacak sorun için uygun kanıtların bulunmasını ima eden 'keşfetmek', 'bulmak' anlamlarına gelmektedir. Sıklıkla bir keşfi andıran icat etme, bir konunun işlenmek üzere seçilmesi yoluyla merkezi önemdeki konunun saptanmasını ve ikna etme anlamlarını araştırır.

Latince'de kurmak/bulmak anlamlarında kullanılan icat etme, üzerinde konuşulacak esas mesele ve bu meseleyi kanıtlamak/çürütmek için kullanılacak uygun kavrayışların bir araya getirilmesi olarak da tanımlanabilir (Richards, 2008). İcat etme, retorik tartışmacı ve ikna edici yanını ortaya koyarken; Aristo retorikçi ikna etmenin anlam ve ifade yolunu keşfetme olarak görür (Sönmez, 2008). Burada bahsedilen icat etmenin bir *stasis* olması hali, kavramın bulma/buluş süreci kısmında şekillenirken; Hermogoras'a göre bu süreç dört farklı türde ortaya çıkar (Kennedy, 1994: 98-99; Sönmez, 2008: 125):

- Varsayımsal aşama: Olayın ne olup olmadığı veya olursa sonucun ne olacağıyla ilgilidir.
- Tanımsal aşama: Olayın varlığı kabul edilip tanımlanmaya çalışılır.
- Niteliksel aşama: Olayın niteliğini araştırır.
- Bir Başka Olgu Durumunu Söz Konusu Yapma: Olayın varlığı başka bir duruma işaret eder.

Aristo ve Hermogoras yanında Çiçero (1976b; 2001) ise şu soruları sorar: Olay oldu mu? Olduysa niteliği nedir? Ve tanımı ne tür bir tanım olmalıdır? İkna etmenin aşamaları dışında, unsurları da Aristo'ya göre sanatsal olan ve sanatsal olmayan yöntemler olmak üzere iki tipte tanımlanmıştır (Kennedy, 1994). Sanatsal kanıtı veya yöntemi içeren tarzlar; rasyonel (logos), duygusal (pathos) ve etik (ethos) başvuru olarak kendi içinde kategorilere ayrılır (Corbett and Connors: 1999). Mantıktaki tümevarım ile eş olan rasyonel başvuru sebep sonuç göstergeleri yardımıyla olumlu ve olumsuz ifadelerden belirli sonuçlar çıkarırken; duygusal başvuru, konuşmacının hitap ettiği kitle üzerindeki yapının nasıl etkinleştirilebileceğini/baskılanabileceğini gündeme getirir; etik ise, dinleyici üzerinde güven ve beğeni bırakabilmeye işaret eder (Lanham, 1991).

Logos, Pathos, Ethos gibi retorik başvurulardan genellikle logosla ilgili olan icat etme konuları, retorik'in tartışmacı tavrını oluşturmaktadır. Bu tartışmacı tavra göre icat etme'nin konuları, Genel ve Özel konular olmak üzere ikiye ayrılır (Aristotle, 1975). Genel konular her konuşma tipine uygun olan konular iken; Özel konular; mahkemelerde, forumda ya da gösteri konuşmalarında kullanılmıştır (Booth, 2004; Sönmez, 2008: 130; URL-1, 2012):

- Genel Konular: Tanımlama (tür, cins), Tasnif/Ayırma (Bütün/Parçalar, Öz/ârâz), Karşılaştırma (Benzerlik/farklılık, Derece), İlişki (Sebeup/Sonuç), Önceki/Sonraki (Zıtlıklar, Çelişmeler), Durumlar (Mümkün/imkânsız, Geçmişteki gerçeklik/Gelecekteki gerçeklik), Tanıklık (Otoriteler, Şahitler, Vecizeler ya da atasözleri, Söylentiler, Yeminler/lanetler, Belgeler, Yasa, Emsal/Örnek/Teamül, Doğaüstü), İşaretleme ve tasrif etme.
- Özel Konular: Adli Söylev (Hak, Haksızlık), Siyasi Söylev (İyi, Layık olmayan, Faydalı, Faydasız), Gösterimsel Söylev (Meziyet/iffet, Ayıp/kusur).

Gösterimsel Söylev ise kendi içinde aşağıdaki şekilde kategorilere ayrılır (Sönmez, 2008: 139):

- Meziyet, iffet, doğruluk: Genel olarak kabul edilmiş erdemlere ya da ululuğa gönderme yapan icat konusudur.
- Kusur, alçak, kötü: Genel olarak fena, günah, kötü kabul edilmiş fikirlere gönderme yapan icat konusudur.

Bu nedenle metindeki retorik arayışta, metinsel malzemenin önemi ve açılımları üzerinde durmak yerinde görünür. Yukarıda yer verilen icat etme tanım ve türleri esas alınarak; Usul-i Mimari'deki icat etme unsurları alıntılar yoluyla ortaya konabilir.

4.2.2. Metindeki Retorik: İcat Etme

Usul-i Mimari kitabının retorik olarak bir icat olduğuna yönelik kabul, metindeki retorik arayış yoluyla kanıtlanabilir. Bu noktada Usul-i Mimari boyunca bahsedilen 'icat' kavramının, var olanı fark ederek düzene sokmak anlamında kullanıldığını yeniden hatırlatmak gerekir. Aksi halde bir 'yaratım'dan söz edilmesi gerekecek, bu durum da metin ve alt başlık açılımlarında bir tıkanma yaşanmasına sebep olacaktır. Yani söz konusu

icat etme (invent), metinsel anlamda düzene sokma halidir; bir yaratma eylemi değil, keşif (discovery) ve icadı aynı anda içeren bir kurgudur.

Bu tıkanmadan mümkün olduğunca kaçınabilmek için, retorikğin bazı aşamalarını kullanmak bir yol olabilir. Çünkü retorikğin bu aşamasında, icat etmeye dair konulardan söz edilebilir; bu konular ‘icat etme konuları’ olarak adlandırılarak sebep-sonuç ve mukayese türünden ilişkilere dönüşebilir (Sönmez, 2008).

İcat etme’nin Varsayımsal, Tanımsal, Niteliksel ve Bir Başka Olgu Durumunu Söz Konusu Yapma aşamalarından oluştuğuna değinilmişti. İcat etme kanonunun retorikteki en önemli özelliği ise, başka bir olguyu söz konusu etme halidir. Çünkü başka olgulara yapılan bu referans retorikğe göre; Varsayımsal, Tanımsal ve Niteliksel aşamalar yoluyla gerçekleşir. Dolayısıyla Usul-i Mimari’nin tümüne yönelik bir retorik yorumdan bahsedebilmek için, alt bölümleri hakkında daha detaylı incelemeler gerektiği açıktır. Usul-i Mimari’nin ‘Giriş’ bölümü ve içeriğin detaylandığı ‘Mimari Tarihi’ bölümü; icat etmenin tanımsal ve niteliksel aşamaları olarak değerlendirilebilir. Varsayımsal aşama ise zaten metnin ortaya konuş amacının kendisidir. Ve metin, varsaydığı olguyu/olguları gerçek-miş³⁹ gibi okuyucuya sunar. Böylelikle metnin bir icat olduğu ve icat dilini kullandığı belirginleşir. Yani metin bu noktada en etkili icat dilini kullanır.

Bu doğrultuda Usul-i Mimari’nin işaret ettiği ‘başka olgular’, metnin üst meseleleri olarak birkaç ana başlıkta toplanabilir. Sorun, Kazanım, Keşif ve Kayıp gibi başlıklar altında; Usul-i Mimari’nin ortaya koyduğu sorunlar, yaşanan kazanımların ve kayıpların hangi vasıtalarla olduğunu, mimaride üslup kaybı ve yozlaşma konusunu, Osmanlı geleneği sorgulamasını gündeme getirir. Bahsedilen konular (Sorun-Kazanım-Keşif-Kayıp) ise aşağıdaki alt açılımlara işaret edebilir.

- Sorunlar: Gerileme, Üslup kaybı, Geçmiş özlemi, Yozlaşma gibi üst sorunsallar.
- Kazanımlar: Gelenek, Yenilik. Metinde anlatılan ve bir kazanım olarak görülen Osmanlı mimarlık usullerinin var olduğuna yönelik inanç, anlatılar boyunca en büyük kazanımdır.
- Keşif: Kurgu. Metinde Osmanlı’nın mimari tarzı, mimarlıkta ölçü birimi, tarz-ı inşa gibi konulara yer verilmesi; metne göre mimari bir keşiftir. Çünkü Osmanlı’da bir gelenek ve düzen serisi olduğuna yönelik metinsel kurgu, satır aralarında okuyucuya nakledilir. Bunların tümü aslında metinsel bir kurgudur.

³⁹ Mış gibi olma hali. Bu hal, orijinal dilinde ‘Pseudo’ kavramından türemiş; aldatıcı, takma, uydurma... vb. gibi anlamları içeren bir durumdur

- Kayıplar: Muhafazakârlık. Usul-i Mimari’de hissedilen ve Osmanlı’nın verdiği en büyük kayıp, üslupsal bütünlüğün bozulması ve yozlaşmasıdır. Yabancı mimarlar ve mimari üslup bütünlüğünden yoksunluk hali, bozulma ve yozlaşmaya sebep olarak görülürken; çağın eğilimi gereği geçmişe sıkı bağlılık ve muhafazakârlık hali sezinlenir.

Tartışma için uygun konular bulma söz konusu olduğunda, doğal ve sezgisel duyular önem kazanmaktadır. Yukarıda bahsedilen konular çerçevesinde Usul-i Mimari de, mevcut mimari stil literatürünü kullanarak doğal ve sezgisel duyularla bir yaklaşım sergilemiştir. Metin, var olduğuna inandığı ve okuyucuyu ikna etmeye çalıştığı Osmanlı düzenini; Yunan düzenleri ile karşılaştırma yoluyla ortaya koymayı dener. Usul-i Mimari’nin yazarları da sezgisel düşüncelerini, uluslararası sergi vasıtasıyla hem metin olarak gündeme getirmiş; hem de var olan sözlü bilginin yazılı bilgiye dönüşmesine etkin olmuşlardır. Ancak metnin üst meselelerinin, büyük oranda bir yanılsama üzerine kurulduğu da söylenebilir; çünkü söz konusu bozulma ve yozlaşmayı belirli nedenlere bağlama geleneği, tarihyazımı boyunca geçerli olacak bir anlatı biçimi oluşturacaktır.

Usul-i Mimari metni, bir geleneğin icadı olarak okuyucuya sunulmuştur. Bu icat, mevcut olduğuna inanılan bir Osmanlı sütun düzeni serisi üzerinedir. ‘Giriş’ ve ‘Mimari Tarihi’ bölümlerinde ağırlıklı olmak üzere metnin neredeyse tüm bölümlerinde, biçim üzerinden yapılan bir söylem üretimi mevcuttur. Bir düzen icadı ve bu düzenin biçimlenmesi, biçimlenmenin çizimler ve yapılar yoluyla desteklenmesi ile birlikte aktarılmaktadır.

Mimarlık düşüncesi ve retoriğin icat etme halinin okunabileceği Giriş bölümü, metindeki retoriğin şekillenmesinde kitabın en önemli bölümü olarak karşımıza çıkar. Yukarıda belirlenen üst meseleler yanında satır aralarında vurgulanan estetik, geometri, iktidar, erk, ulusçuluk, mimarlar ve mimarlık konuları da incelenen bölümlerde ön plana çıkan konulardır. Bu konular yanında dönem padişahına yapılan methiyeler ve Osmanlı kaideleri, ayrı bir önemde okuyucuya sunulur. Bu sorunsallar ise, ‘Usul-i Mimari’yi Okumak’ üst başlığında Giriş ve Mimari Tarihi bölümleri üzerinden daha detaylı okunmalıdır.

4.2.2.1. Usul-i Mimari’yi Okumak: ‘Giriş’ ve ‘Mimari Tarihi’ Bölümleri

Giriş bölümünün daha en başında, Osmanlı Devleti’ne olan inanç, ‘Türklerin üstün özellikleri’ gibi konular; mimarlık disiplini ve mimarlar ile ilişkilendirilir. Metinde binalar ve bina yapma biçimleri bile bir ‘yaratılış’ özelliği olarak ortaya konmakta, mimarlığın nasıl bir noktaya geldiğine vurgu yapılmaya çalışılmaktadır. Uluslararası sergilerin önem kazandığı Batı dünyası için bu metin, adeta kendini kabul ettirme girişimi olarak ortaya konmuştur:

“İlk önce bilinmelidir ki, devamlı olarak yaşayacak olan Osmanlı Devleti’nin güçlü yapısının temelleri atıldığı zamandan beri güzellik ve süs görünümü veren büyük yapılar özellikle cami ve diğerlerinin çoğunun yapılış şekilleri, Türklerin dünyaya yayılmış yaratılış özelliklerinin ve değerliliğinin gereğidir. Bu özelliğin mimarlığa yansıtılarak gösterilmesi Mimarlık ilminin fevkalade gelişmesine temel olmuştur. Hatta Mimar Sinan, Hoca Kâsım ve Mimar İlyâs gibi namları göklere yayılmış büyük ustalar yetişmiştir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 3, Giriş).

Üst meselelerden ‘gelenek’ ile örtüştürülebilen aşağıdaki alıntıda; arka plan sorunsallarında Osmanlı Devleti’nin devamlılığı⁴⁰, Türklerin özellikleri⁴¹ ve değeri, ulusçuluk, yapılar ve mimarlık ilişkisi⁴² -özellikle caminin merkezi öneme sahip olduğu-, usul tartışması konularına işaret edilerek; mimarlığın zaten bu usuller yoluyla üretim yapılabileceğine yönelik bir ikna ve kurgu mevcuttur:

“İstanbul’da Sultan Süleyman’ın yaptırtmış olduğu Süleymaniye Camii gönüllere hoşnutluk verir. Sultan II. Selim’in Edirne’de yaptırdıkları, İstanbul’daki Yeni Cami ve Bursa’da Yeşil Cami gibi ün salmış camiler bugün de herkesin ve bilhassa bu mevzudaki ilim sahiplerinin överek değer verdikleri büyük yapılarıdır. Bunların hepsi Osmanlıların geçmişte mimarlık ilmine ne derece ehemmiyet vererek husûsî kâideler koyup “Usûl-i Mi’ârî-i Osmânî” – “Osmanlı Mimarlık Usûlleri” adi ile bir müstesnâ yapı şekli ortaya koymuş olduğunun açık delilleridir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 3, Giriş).

⁴⁰ Osmanlı devletinin mutlak surette yaşayacak olmasına ilişkin inanç, devamlılık

⁴¹ Usul-i Mimari’ye göre bu özellikler mimarlığa yansiyarak mimarlığın gelişmesini etkilemişlerdir

⁴² Usul-i Mimari’ye göre yapılardaki güzellik ve süs görünümü veren öğeler

Yapılan tüm güzel işler ve mimari ürünler, devrin padişahına bir minnettarlık gösterisi olarak okuyucuya sunulur. Rönesans'taki "mesen"⁴³ sınıfına benzer biçimde, dönemin devlet büyüklerinin de sanata ilgi duydukları, bu konuda destekte buldukları açıkça sezinlenir. Usul-i Mimari'ye göre Sultan Abdülaziz'in padişahlığı ve devri, var olduğuna inanılan usullerin ve mimarlığın bir merteye daha ileriye götürülmesindeki en büyük etken olarak görülmüştür:

"Sultan Abdülaziz'in padişahlığı devri her çeşit ilerlemeye ve gelişmeye açık olmuştur. Bu bakımdan imrenilecek bir devirdir. Padişahın mimarlık ilmine gösterdiği büyük ilgi ve özen sebebiyle son derece estetik güzelliğe sahip büyük ve mühim yapıların yapılmasına destek olunmuş ve İstanbul bunlarla süslenmiştir. Aynı zamanda Mimarlık usülleri de eski yükselme derecesinde kalmayarak bir kat daha artmıştır." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 3, Giriş).

Usul-i Mimari'nin 1873 tarihli Viyana Sergisi için hazırlanmış olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı mimari eserlerinin tarihsel ve bilimsel tanıtımını amaçlayan metnin, eleştiri ve tartışma ortamına katılmaya niyetlenen ipuçları da barındırdığı belirtilmelidir. Bu metnin hazırlanmasının önemi, adeta mimarlar için geometri hesapları ve usuller açısından bir başucu kaynağı olarak hazırlanmasında gizlidir. Metnin üç dilde hazırlanması ve yayınlanması ise yine, padişah erkende karar verilebilen bir durum olarak ortaya çıkar:

"Güçlü saltanat sahibi Osmanlı Devleti'nin kıtalara aydınlık saçtığı ve öncülük ettiği zamandan beri Osmanlı Hennesesi (Mühendisliği) adıyla söylenen ve üstün değeri, İstanbul, Bursa, Edirne'de bulunan güzel sanat eserleri olan camiler ve diğer seçkin eserler ile ispatlanmış, yaygınlaşmış ve itibar kazanmıştır. Bu ilim dalına dair açıklanan, padişahın yüksek bilgileri ışığında becerikli Türk Milleti'nin bu konuda da üstün yeteneklerinin insanların görüşüne sunulması ve ispatlanması; geometri hesaplarının kuralları ve usulleri için mimarlara kaynak ve bilgi olmak üzere Türkçe, Fransızca ve Almanca olarak düzenlenen ve yayınlanması için tarafımızdan istenilen izin uygun görülmüş ve padişahın yüksek emirleri ile tasdik edilmiştir." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 4, Giriş).

Metnin Giriş bölümü özetle yukarıda belirtilen sorunlar üzerinden anlaşılabılırken; kitabın sonraki bölümleri ve mimari eserlerin tanıtımları bölümlerinde, bu sorunlara

⁴³ Rönesans hareketlerinin nedenlerinde de olan Mesen; sanata ilgi duyan, sanatkarları ve sanat eserlerini koruyan bir sınıftır. Rönesans sonucunda toplumda, edebiyattan ve sanattan zevk alan ve bunlarla uğraşan sınıf (Mesenier) ile sanata ilgi duymasına rağmen sanatla uğraşamayan fakir sınıf belirgin olarak birbirinden ayrılmıştır. 15 - 16. yüzyıl İtalya'sında batı ile klasik antikite arasında sanat, bilim, felsefe ve mimarlıkta bağın tekrar kurulmasını sağlayan, İslam filozof ve bilim adamlarının çalışmalarının çeviri yoluyla alındığı, deneysel düşüncenin canlandığı, insan yaşamı (hümanizm) üzerine yoğunlaşıldığı, matbaanın bulunmasıyla bilginin geniş kitlelerle paylaşımının arttığı ve radikal değişimlerin yaşandığı dönemde etkili olmuştur

yönelik icat etme aşamaları ile okuma daha yerinde olacaktır. Giriş bölümü yanında Mimari Tarihi adlı ikinci bölüm de, genel anlatı kapsamında tespit ve ikna yoğunluklu bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle söz konusu iki bölüm, metnin asıl icat konusunu, yani retoriğin birinci kanonunu karşılamaktadır. Şimdi ikinci bölümdeki alıntılara kısaca göz atılabilir.

Mimarlık düşüncesi üzerine genel tespitlerin birçoğunun yapıldığı Mimari Tarihi bölümünün ilk alıntısında, ilim ve teknikten uzak kalmanın sebebinin baskı olduğuna işaret edilirken, idare ve yönetim konularına referans verilir. Böylelikle yazarlar, farklı idarelerin bir tür gerilemeye sebep olabileceğini iddia ederler:

“Selçuklu Devleti’nin son zamanlarında, yönetimleri altında bulunan ülkeler ve beldeler Moğolların idaresi altına girmişti. Moğollar, Anadolu halkı üzerinde baskı ve eziyet idaresi uyguladılar. Bununla beraber bu topraklar bir zaman ilim ve teknikten de uzak kaldı.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 5, Mimari Tarihi).

Metne göre kurulan Osmanlı Devleti, yöneticilerinin karakterlerinden bağımsız düşünülemez; aksine padişahın karakter özellikleri ile örtüştürülebilirdi. Bunun yanında sezgi ile düşünmenin ve sezginin gücünün önemsendiği de kolaylıkla fark edilebilir:

“Sultan Osman, kurmak üzere oldukları Osmanlı Devleti’nin gelecekte güçlü, büyük bir devlet olacağını üstün kabiliyet ve ileri görüşlülüğü ile sezmişti...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 5, Mimari Tarihi).

Usul-i Mimari yazarlarına göre, yapı üretimleri mimari teknikten yoksundur; çünkü yapıların şekli ve sağlamlığı mimari teknikten ayrı düşünülmüş konular gibi gözükür. Henüz mimarlıkta bir standartlaşma ve düzen tanımı olmadığından; Batı’nın düzenlerinin aritmetik hale getirildiği mühendislik hesapları Osmanlı’da yapılmamıştı. Teknikten kastedilen usul sorunu, kendi kurdukları düzen tanımına oturmayan ve tekniksiz olarak gördükleri mimari tekniğe işaret ediyordu:

“Cennetmekan Osman Gazi’den sonra gelen Sultan Orhan dört beş sancağa dahi sahip olduktan sonra idareleri sırasında hemen hemen her şehirde, hatta biraz büyüdükçe köylerde bile birer cami, hamam, mektep, aş evleri ve hastaneler yaptırmışlardır... Bu üstün yapıların tamamı sağlam olarak durmaktadır. Bu eserler, yapılaş şekilleri ve sağlamlıklarını korumakla beraber, hiçbir mimari tekniğe uygun değildir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 5, Mimari Tarihi).

Mimari tarz oluşturma kaygısı ise, bu alıntıdan itibaren açıkça sezilmektedir. Bahsedilen bu tarz; yabancı ülkelerden getirtilen mimarlara ve sanatkârlara, devlet büyüklerinin girişimlerine dayanırken; usulün var olduğuna dair gelenek düşüncesi bir yenilik/kazanım olarak ortaya konmuştur:

“Sultan Orhan’ın oğlu Birinci Murad tahta geçtiğinde Rum mimarlarından Hristo Dlo’yu getirterek ekirge denilen yerde, tepede bugün de var olan camii yaptırmıştır. Sultan Orhan değerli anneleri Nilüfer Htun’un ince duygularına uyarak, doğu ülkelerinden mimarlık ilminde yükselmiş mimarlar getirterek bir metod (usul) belirlenmesini başlatmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 5, Mimari Tarihi).

Düşmanların yapıları talan etmesi ve Osmanlı’ya yapılan saldırılar bir tahribat sebebi ve bozulmanın esas nedenlerinden biri olarak görülmüştür. Tamir ve tadilatın kısa sürede yapılması da elebi Sultan Mehmed iktidarı ve dönemi ile ilişkilendirilmektedir:

“Osmanlı Devleti’ne karşı direnen ve düşmanlık eden Kütahya’daki Germiyanoglları ve Konya’da Karaman idarecileri Osmanlı Devleti’nin topraklarını yağma ve talan ederek Bursa’daki değerli yapıları da yerle bir etmişlerdi.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6, Mimari Tarihi).

“Çelebi Sultan Mehmed, devlet merkezinde bulunan kale ile Sultan Orhan’ın yaptırdığı cami ve Sultan Bayezid’in yaptırmış olduğu yapıların tamamını kısa zaman içerisinde, tamirlerini yaptırarak yeniletmiştir. Sonra getirdikleri mimar ve seçkin sanatkârlara, Bursa’da Yeşil Cami’yi yaptırmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6, Mimari Tarihi).

Getirtilen mimar ve sanatkârların Bursa’da Yeşil Cami’yi yaptırtmalarına yönelik bilgi; bu caminin mimari çalışmaların ve usulünün geliştiğine dair veriler barındırması ve bu verilerin caminin yapım tekniği üzerine olması yönüyle, metnin yazarlarınca değerli görülmüştür:

“Yeşil Cami’nin yapı tekniği, Mehmed Han zamanında mimari çalışmalarının ve usulünün gelişmiş olduğunu gösterir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6, Mimari Tarihi).

İzник ve Bursa’da yapılan yapılar konusunda ise genellemeler ve şehre ait bazı tespitler yapılmıştır; nkn bu devir Osmanlı hususiyeti olarak adlandırılan bir yapılış tarzıyla Osmanlı mimari usullerinin başlangıcı sayılmaktaydı:

“İznik ve Bursa’da yapıldıkları anlatılan yapıların hepsi, Osmanlı hususiyeti ile veya Yeşil Cami’nin yapılışında olduğu gibi Osmanlı mimarisine uygun olarak değiştirilmiş olan İslam mimarisinin karışımından oluşan büyük önemli yapılarından sayılabilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6, Mimari Tarihi).

Kitabın bu bölümünde en önemli kabul, ‘Osmanlı Mimarlık Usulleri’nin belirli dönemlerde uygulanmış olduğudur. Çünkü bazı yapılar Osmanlı Mimarlık Usulleri olarak adlandırılan teknik usullere göre yapılmamış; ancak bazı hükümdarların dönemlerinde bahsedilen usuller tekrar uygulanmaya konmuştur. Usuller uygulanırken mimar ve usta sanatçıların yetişmesi konusu büyük ölçekli mimari yapılara ve Mimar Sinan’a bağlanmaktadır. Dolayısıyla metnin yazıldığı tarihte bugünün Mimar Sinan algısının da temelleri atılmıştır, denebilir:

“Zamanla büyük mimari yapılar dolayısıyla birtakım mimar ve usta sanatçılar yetişmiştir. Sultan Birinci Selim’in padişahlığı döneminde büyük eserlerin yapılmasında başarılı olmuşlar ise de, bunların içinde Mimar Sinan adıyla yetenekli bir mimar ortaya çıkarak namı her tarafa yayılmıştır... Mimar Sinan, İstanbul’da Sultan Selim Camii’ni yaparak mimari teknik hususiyetlerini göstermeye başlamıştır. Sonra Kanuni Sultan Süleyman Han’ın padişahlığı sırasında da çok sayıda güzel eserler ortaya koyarak hakkıyla nam kazanmıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6, Mimari Tarihi).

Mimari tekniğin önemi metne göre Sinan’ın İstanbul’daki Sultan Selim Camii ile öne çıkar. Sinan’ın namı ise, övgüye değer gördükleri Edirne’deki Selimiye Camii yapısı ile artmıştır. Bu bilgi ardından, Mimar Sinan’ın eserlerinin sayısına yönelik benzetme ve kaç yaşında olduğunun belirtilmesi; eserlerin çokluğunun anlatımı için metnin destekleyici ve ispatlayıcı yönde bir yaklaşımla kaleme alındığının göstergesidir. Yine de metnin sonunda Sinan’a ait bir eser listesi de verilmiştir:

“... Otuz kırk yıl mimarlık sanatında hizmet etmiş olan Mimar Sinan’ın yaptığı bütün eserlerini liste olarak sayacak olursak büyük bir kitap meydana gelir. Mimar Sinan yüz on yaşına kadar yaşamıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Mimar Sinan’a yapılan kişisel methiyeler dışında, yetiştirdiği öğrencilerin de aynı ilkelerle hareket ettikleri uyguladıkları yapılara referans verilerek açıklanmıştır:

“Mimar Sinan’ın talebelerinin çoğu Hind hükümdarı Bâbü Şah’ın çağrısı üzerine Hindistan’a gitmişler, orada şimdi dahi bütün gezginlerin hayranlıkla seyrettikleri gösterişli Delhi, Agra, Lahor ve Keşmir kalelerini yapmışlardır. Sözü edilen talebelerden Mimar Yusuf, Moğol hükümdarlarının nam salmalarını sağlayan büyük gösterişli saraylar yapmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Tüm bunların yanında bazı sanatların yok olması ve kaybı, yaşanan savaşlar ve karışıklıklara dayandırılmıştır:

“... Sultan Dördüncü Murad zamanından sonra meydana gelen karışıklıklar ve ayaklanmalar Osmanlılara mahsus olan çini sanatının tamamen yok olmasına sebep olmuştur...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Çırağan bahçesine yönelik betimlemelerin bazı bölümlerinin Fransa’dan getirtilen mimar ve mühendisler tarafından yaptırılmış olması, Osmanlı mimari usulleri için bir tehdit olarak görülmüş ve bozulma sebebi olarak algılanmıştır. Osmanlı mimarlık usullerine yabancı mimarların müdahalesinin reddedilişi, bir muhafazakârlık olarak değerlendirilebilmesi yanında üslup kaybının yaşanması bir yozlaşma anlayışına işaret etmektedir. Bu bozulmaya örnek olarak mimari yapılar gösterilerek, görsel olarak bozulmanın takibi okuyucuya hissettirilmiştir. O dönemde hala ayakta olan eserlerden örnek verilmesi ispatı kuvvetlendiren bir anlatıya işaret ederken; üslup kaybına olan inanç kuvvetle hissedilmektedir:

“... Tophane Meydanı’nda, Üsküdar’da büyük iskele meydanında, Galata’da Azap Kapısı’nda ve İstanbul’da Ayasofya Camii ile Bâb-ı Hümâyûn (Topkapı Sarayı’nın dış avlu kapısı) arasında bulunan çeşmeler yapılmıştır. Geniş sahası, çeşitli ağaçların verdiği gönül rahatlığı, akarsularının hoş tatları ve içinde verilen ziyafetleri ve yapılan merasimlerin güzelliği ile ünü her tarafa yayılmış olan bugün Çırağan adıyla söylenen bahçeler düzenlenmiştir. Fakat bazı kısımlarının yapılışı için Fransa’dan getirtilen mimar ve mühendisler yontma, oyma ve süs işleri için de sanatkârları beraberinde getirdiklerinden Osmanlı Mimarlık usullerinin hususiyetleri ve güzelliklerini tamamen değiştirmişler ve bozmuşlardır ki, buna Nuruosmaniye Camii ve Laleli Camii’nin yapıları yeterli kanıtlardır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Mimar Sinan ve öğrencileri için benzersizlik hissiyatı önemsenmiş gibidir. Çünkü yazarlara göre, yabancı mimarlar ve öğrencilerinin mimari metotları karışık türlerde uygulamaları sonucunda; tüm üslupların birlikte kullanıldığı ‘bozuk yapılar’a sebebiyet vermekteydi. Bu durum kitaba göre geçmiş özleminin yoğun olarak hissedildiğini göstermesi yanında bütüncül ve bütünlük içinde olma hissini aksettirir:

“Zamanla Mimar Sinan’ın kurduğu ve benzeri olmayan mimarlık usullerine sahip ustalar kaybolmuş, kendisinin yerine Rafael adında bir mimar ve öğrencilerinin yerlerine de Ermeni milletinden mimarlar geçmişlerdir. Bu mimarlar yalnız adı kalmış olan Osmanlı Mimarisi’nin usullerine ve tekniğine sahip olmadıkları gibi yabancı bilim ve tekniğe ilgi gösterdikleri için bilinen çeşitli bütün mimari metotları kullanmışlar ve bu çeşitli mimari usulleri Osmanlıların dini yapılarında ve diğerlerinde ya bütünüyle veya bir kısmına uygulayarak bir takım bozuk yapılar meydana getirmişlerdir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Sultan Abdülaziz dönemi, Osmanlı'da uluslararası seyahatlerin başlaması açısından önemli bir dönemdir. Bu nedenle Sultan Abdülaziz'in bir dönüm noktası olarak ortaya konması yoluyla, Osmanlı'nın yeniden gelişme döneminde olduğu vurgulanır. Çünkü bu dönem, metne göre Osmanlı'ya özgü usullerin tekrar geliştirilmesi ve Osmanlı'nın hak ettiği itibarı kazandığı bir devirdir:

“Sultan Abdülaziz Han'ın tahta çıkışından başlayarak birtakım büyük eserler yapılmış ve padişahın yüksek ilgileri ve destekleriyle Osmanlı Mimarisi'nin kendine has eski usulleri tekrar geliştirilerek en yüksek düzeye çıkarılmıştır. Bu bakımdan bu dönem Osmanlı Mimarisi'nin yeniden gelişmesinin başlangıcı olmuştur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Aşağıdaki alıntıda yer verilen örnekler ise, hem Osmanlı usulleri hem de padişahın kendisinin tanıtımı/devri için önemli görülmüştür. Bahsedilen konuya Osmanlı usullerinin tanıtımına yönelik iki mimari örnek verilerek, bu örneklerin ne kadar yeterli görüldüğü açıkça ortaya konmuştur:

“Şâmi yüksek Valide Sultan'ın Aksaray'da yaptırdıkları gönüllere ferahlık veren cami ile Çırağan Sahil Sarayı yeniden kurulmuş olan Osmanlı Mimarisi'nin hususiyetlerini taşıyan güzel eserler olarak yeterli örneklerdir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Retoriğin icat etme kanonu, Usul-i Mimari'de incelenen bölümler üzerinden özetlenirse; üzerinde durulan konuların veya sorunsalların, günümüz mimarlık okumaları ile eş yönde olduğu gibi bir sonuca varılabilir. Bugün mimarlığı düşünürken/ düşünemezken aynı totolojiler⁴⁴ karşısında düşünce üretimi yapılmakta; ya da aynı totolojileri yerinden etmek için çaba verilmektedir. Bu durum sorunsalların anakronik⁴⁵ yaklaşımından da kaynaklıdır denebilir.

4.2.2.2. Usul-i Mimari'yi Okumak: Yapı Anlatıları

Usul-i Mimari'deki retoriğin izini sürme yolunda icat etme kanonu, yapı anlatıları üzerinden okunarak metinde yer alan aşağıdaki yapı türleri alıntılarına yer verilmiştir (Tablo 1).

⁴⁴ Eş söylem

⁴⁵ Çağ aşımsal

Tablo 1. Usul-i Mimari’de yer verilen yapı türleri ve yapılar

USUL-İ MİMARİ’DE YER VERİLEN YAPI TÜRLERİ VE YAPILAR		
CAMİLER	TÜRBELELER	ÇEŞMELER
Yeşil Cami, Bursa	Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi, İstanbul	Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi, İstanbul
Süleymaniye Camii, İstanbul	Şehzâde Türbesi, İstanbul	Azapkapı Çeşmesi, İstanbul
Selimiye Camii, Edirne		
Yeni Cami, İstanbul		

İcat etmenin ‘Genel Konu’ alanları metinsel anlatının oluşumunda izlenebilir; çünkü Usul-i Mimari tümüyle okuyucuyu (metin bağlamında belki de Batı’yı) var olduğu iddia edilen bir düzene ikna etmeye çalışır. İcat etmenin ‘Özel Konu’ alanları ise; Usul-i Mimari’de özellikle ‘gösterimsel söylev’ kalıpları olan meziyet, iffet (asil, yüce), ayıp, kusur (değersiz) gibi kavramlar üzerinden izlenebilir. İcat etme’nin Özel Konuları bu yönüyle Tanımsal ve Niteliksel aşamaları ile eşleşmektedir. Bu doğrultuda Genel ve Özel konular, alt kavramlar ve açılımlar yardımıyla yeniden okunacaktır.

4.2.2.2.1. Camiler

Usul-i Mimari’nin önemli bir bölümünü oluşturan yapı türü olarak camiler, anlatılarda hem metinsel hem de imgesel temsil biçiminde ve kent üzerinden açıklanmıştır. Osmanlı mimarisinin en önemli yapı türlerinden biri olarak anlamlandırılan camiler, anlatı kurgusu açısından hem Genel konulara hem de Özel konulara örnek olabilecek türdendir.

Örneğin Yeşil Cami anlatısında, İcat Etme’nin Genel konularından Karşılaştırma (Benzerlik/Farklılık, Derece) ile örtüştürebilen bir anlatı mevcuttur. Sütun süslemelerinin benzerlik ve farklılıklarına değinen alıntı, mimari metotların karşılaştırılması yoluyla anlatılmıştır:

“Caminin içerisine büyük kapıdan girilir... Kapıdan girildiğinde dört sütunlu son cemaat yeri vardır. Bu dört sütun oldukça süslüdürler. Bizans zamanında terk edilmiş bazı eski eser kalıntılarında alınmadır. Korint mimari metodunun taklidi olan yapının kalıntılarında olan bu sütunlar karanlıkça bir bölümde kullanılmıştır. Bu bakımdan Mimar İlyas’ın gönüllere hoşnutluk veren bu güzel eserine zararları yoktur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

Benzer olarak Yeşil Cami örneği anlatısında, Araplar ve Osmanlılar arasında bir Karşılaştırma (Benzerlik/Farklılık, Derece) yapılarak; Osmanlı'nın üstünlüğünün hangi 'derece' de olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır:

“... Bu süslemeler çok çeşitli olduğu halde genel olarak uyumludur. Gerçeğin söylenmesi gerekirse süslemelerin gerek ayrıntılarında ve gerek düzenlemesinde tam bir uyum sağlanmıştır. Bu uyum durumu Arapların mimarî sanat eserlerinde ulaşamadıkları yüksek derecelere, Osmanlı mimarlarının üstün çabalarıyla ulaşıldığının en güzel örnekleridir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

Genel Konular'dan Tanıklık (Doğaüstü) ile ilişkilendirilebilen aşağıdaki alıntıda, mimarın yarattığı mekânın doğaüstü olma hali okuyucuya hissettirilmiştir:

“Mimarı olan kişinin bu güzel sanat eserini yaptığı sırada en büyük isteğinin, melekler âleminde sonsuz huzur ve saf mutluluk veren, meleklerle has, mukaddes yerlerden biri olması düşüncesinde olduğu tartışmasız söylenebilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

Yeşil Cami'ye ilişkin yazılar ve işlemlerin anlatıldığı bu alıntıda ise, Tanıklık konusu Emsaller/Örnekler/Teamüller yardımıyla aktarılmıştır denebilir:

“... Bu güzel yazılar Kur'ân-ı Kerîm'den alınmış adâlet, iyilik, sevgi, acıma, çalışma ve gayret gösterme mevzularında âyetler olduğundan okuyan her insan bilgi sahibi olur... Kubbelerin iç kısmında kakma işlemeli değerli taşlar; sözü edilen kitâbelerin üzerinde yayılmış avîze gibi sanki başta duran süslemeler, beyaz zemin üzerine kırmızı ve mavi nakışlar ile işlenmiştir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

Süleymaniye Camii örneğinde Tanıklık konusu ise, Mimar Sinan'a çeşitli methiyelerin yer aldığı Gösterimsel Söylev konusu ile bir aradadır:

“... Yapının genel görünümü gösterişli ve genişçedir. Her ayrıntısı ve çeşitli süslemeleriyle devamlı şekilde sâde ve uyumlu bir tesir meydana getirebilir. Mimar Sinan ile talebelerinin üstün zekâları sayesinde meydana gelen güzel sanat eserleri içinde Osmanlı mimari usullerinin en gerçekçi olarak görüldüğü yapı, Süleymâniye Câmii'dir... Ulu bir görüntü ile göğe doğru uzanır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymaniye Camii).

Emsaller/Örnekler/Teamüller yardımıyla ortaya konan Tanıklık konusuna başka bir örnek olarak, Selimiye Camii'ne ait minarelerin şamdanlarla temsil edilmesi ve binanın boşluk kavramı ile ilişkilendirilerek anlatılması verilebilir:

“İşte, böyle bir yerin ortasında gök ile yer arasında boşlukta duran kocaman bir yapı; önünde iki şamdan konulmuş gibi bir kubbenin iki yanında bulunan minâreleri, parlayan ve yakışır bir şekilde bezenmiş ulu görünümüyle karşılaşan herkes duygulanır ve hayran kalır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Tanıklık konularından Söylentiler ile ilişkilendirilebilecek olan Süleymaniye Camii alıntısında; cami ve minare sayısı arasındaki ilişkide dört minarenin dört hükümdarı temsil ettiğine yönelik düşüncenin ‘rivayet’ olarak ortaya konması, henüz hikâyesinden emin olunmayan bir aktarım geleneği başlangıcının habercisi olarak görülebilir:

“... Süleymâniye Camii 1556 yılında Kânûnî Sultan Süleyman tarafından yaptırılmıştır. Avlusunun iki yanında minareleri vardır. Rivayete göre, dört minâre, camii yaptıranın İstanbul’un fethinden sonra dördüncü hükümdar olduğunu gösterir. Minârelerin şerefelerinin toplam sayısı da Kânûnî Sultan Süleyman’ın Osmanlı Devleti’nin kurucusu olan Sultan Osman Gazi’den sonra onuncu padişah olduğunu belirtir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymaniye Camii).

Benzer şekilde Selimiye Camii’nde minare merdivenleri, Sinan’ın günümüze kadar gelen ünlü rivayetlerinden biri olarak İcat Etme’nin Genel konularından Tanıklık (Söylentiler) ile örtüşür:

“Caminin arka tarafında olan iki minarenin birer ve önde olanlarının üçer merdiveni olup, bu merdivenlerin birini doğruca üçüncü şerefeye ve diğeri ikinci ve üçüncü şerefelere ve diğeri de birinci şerefeye mahsus olduğundan altı müezzin birbirini görmeden minarelere çıkabilirler.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 26, Selimiye Camii).

Genel konuların İlişki (Sebe/Sonuç) alt başlığına uygun olan Yeşil Cami alıntısı; süsleme ve seyir arasındaki ilişkiyi malzemeye ve su öğelerine dayandırarak, sebep-sonuç türünden bir retorik ilişki ortaya koymaktadır:

“Caminin ortasındaki büyük kubbenin altına girildiğinde, kubbenin ortasında yapılmış olan altı köşeli büyük camekândan güneş ışıklarının caminin içine vermiş olduğu aydınlığı insan şaşkınlık ve hayranlık içerisinde seyretmeye doyamaz. Caminin merkezinde beyaz mermerden yapılmış olan geniş havuzun ortasında mat beyaz akik taşından yapılmış fiskiyelerden binlerce hayat suyu fişkirarak çağlaya çağlaya havuza dökülür. Bu hayat veren su, fiskiyelerden fişkirarak dökülürken su damlacıkları buharlaşma yaptığından caminin içinde hoş sis parçaları oluşur ki bunların aralarından kubbenin rengârenk oyma ve nakışlı süslemeleri, mahfellerin koyu renkli çinileri zevkle seyredilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

İlişki (Sebe/Sonuç) alt başlığına başka bir örnek olarak, Yeni Cami’deki İslam ve yapı arasındaki ilişkinin bireyler vasıtasıyla kurulmuş olması düşüncesi verilebilir:

“Yeni Cami’de İslâm’ın hususiyetlerinden ve iyilik kaidelerinden örnek olarak, Ramazan’da iftar vaktinde orada ibadet edenlere şerbet verilir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 29, Yeni Cami).

Genel konulara ilişkin yukarıdaki anlatılar yanında cami yapı türünde Özel konular da mevcuttur. Özel konu alanlarından olan Adli, Siyasi ve Gösterimsel söylev türlerinin büyük çoğunluğu, cami yapı türünde Gösterimsel söylev olarak yer almıştır.

Özel Konu alanlarında Gösterimsel bir söylev türü olarak, Yeşil Cami anlatısında bahsedilen vitray konusu örnek verilebilir. Çünkü vitrayın Avrupa’daki kullanımından farkını ortaya koyan aşağıdaki alıntıda Osmanlı’nın bu konudaki meziyeti sergilenmiştir:

“... Bilindiği gibi Osmanlı yapısı olan pencere camları (vitray) Avrupa’nın büyük yapılarının pencere camları gibi sonradan çeşitli renklerle boyanmış değildir... Osmanlı sanat ustalarının uyguladıkları ve kabul ettikleri usul şudur: Önce, rengârenk camların birbirine birleştirilmesi durumunda Avrupa’da olduğu gibi renkler birbiri ile karıştırılmaz. İkinci olarak, Avrupa usulünde bir parça cam üzerine yukarıda anlatıldığı şekilde çeşitli renkler işlenir. Ancak pişirilirken renklerde canlılık ve hususiyetleri kalmayıp sanki kararırılar...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 19, Yeşil Cami).

Süleymaniye Camii örneğinde ise Mimar Sinan’ın teknik bir konuda ortaya koyduğu yenilik, bir kazanım olarak aktarılırken; Sinan’a dair methiyeler meziyet olarak yinelenmektedir:

“Dikkat çekici insanı şaşırtan diğer bir hususiyet de mimarlara örnek gösterilebilir. Bunu da aşağıda açıklayalım: Yer altında birtakım yollar kazılıp üzerlerinde birtakım kemerler yapılmıştır. Bu yollardan caminin içinden dışarıda, Süleymâniye’nin bütün yan yapılarına su dağıtan su depolarına gidilir. Süleymâniye Camii’nin mimari ünlü Mimar Sinan, cami içinde devamlı hoş güzel bir hava bulundurmak için bu yer altındaki yolları yapmıştır. Caminin tabanının orta kısmında yer alan bu yollar üzerinde tahtadan kapaklar konularak aşağıdan gelen hava aracılığı ile caminin içerisinin yaz mevsiminde devamlı serin ve kış mevsiminde sıcak olması sağlanmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 22, Süleymaniye Camii).

Selimiye Camii örneğinde ise Mimar Sinan, yazarlara göre ‘eşsiz’liğini bu kez de minareler yoluyla ortaya koymaktadır:

“Asıl ilgi çekici olan ve şaşırtıcılığı ile Mimar Sinan’ın en olgun ustalığını ve gösterdiği son derece dikkat ve özeni ispat eden, caminin her köşesinde birer minare olduğu halde şehre girildikçe hangi yönden bakılırsa iki minare görülmesidir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Yeni Cami örneğinde de caminin iç mekânına ait Gösterimsel söylevler mevcuttur. Bu gösterimler ise, yazara göre ‘bütün’ içinde olma halinin cazibesidir:

“Caminin içine girildiğinde, dışarıdaki kalabalığın gürültüsünden caminin içindeki sessizliğe geçilince insan son derece etkilenir. Şöyle ki; camlardan (vitray) içeri güneş ışığı girdiğinde... padişah mahfelinin süslü parmaklıkları... mavi yüzey üzerine mineli çiniler... mahfelin etrafındaki sarı ve mermer somaki sütunlar... minberde bulunan sütunlar, mihrab ile minberin mermerden yapılmış oymalı geometrik düzendeki bazı kısımları, yaldızlı birtakım şekiller, kısacası bunların hepsi birden insanı bir bütün olarak etkiler.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 27, Yeni Cami).

4.2.2.2.2. Türbeler

Usul-i Mimari’de türbeler konusunda seçilen iki örnek yapıda; anlatıların özellikle çeşitli benzetmeler yoluyla oluşturulduğu söylenebilir. Örneğin Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi’nde anlatı adeta şiirsel bir dil ile ortaya konmuş, türbenin konumlandığı yer, çeşitli benzetmeler yardımıyla hafızada temsil edilebilir bir hal almıştır. Bu yönüyle türbe, Özel Konulardan Gösterimsel söylev türü ile örtüşürülebilir:

“Kânûnî Sultan Süleyman Han’ın türbeleri öyle güzel bir bahçe içinde yapılmıştır ki yaz mevsiminin hoş gecelerinde ayın berrak ışıklarına, çeşitli çiçeklerin saçtıkları güzel kokularına, bülbüllerin şakımaları ayrı bir güzellik ve mana verir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

Benzer şekilde Şehzâde Türbesi örneği de, Sultan Süleyman’ın kişilik özelliklerine methiyelerde bulunurken; bu özelliklerin ‘gül bahçesi’ benzetmesi olarak mekâna yansıdığı söylenebilir:

“Sultan Süleyman’ın babalık sevgi ve duyguları sebebiyle üzüntü ve kederinin ne derecelere yükseldiği anlatılamaz. Bunun için kendine ait caminin yanında, son derece güzel bir gül bahçesi içinde türbe yapılmıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 33, Şehzâde Türbesi).

Anlatılarda mimari açıdan çeşitli temsiller de mevcuttur. Örneğin Kânûnî Sultan Süleyman Türbesi’nde sütun ayaklarında renk ve biçim bakımından çeşitli temsillerden bahsedilmiştir:

“... Sütunların ayakları çiniden yapılmıştır. Üzerlerinde kan renginde hayvan şekilleri vardır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

Diğer bir örnek olarak, Şehzâde Türbesi iç mekân tasvirlerine yönelik benzetmelere yer verilebilir:

“... En ortadaki, yani dördüncü camın üzerinde önceki gibi açık ve rengârenk çiçek demetleri işlenmiştir. Bunların saksıları daha ilgi çekici ve değişik şekildedir. Hepsi birden ışığı öyle yansıtır ki, türbenin içi sanki bir alev içinde gibi görünür.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 34, Şehzâde Türbesi).

4.2.2.2.3. Çeşmeler

Usul-i Mimari’de çeşmeler konusunda, Özel konulardan Gösterimsel söylev türü yoluyla anlatıların önemsendiği söylenebilir. Örneğin Üçüncü Ahmed Çeşmesi, teknik ve mimari özellikleri bakımından bilinçli bir seçimle bu kitapta yer almıştır denebilir. Çünkü metnin yazarlarına göre bu çeşme; birçok açıdan ilklerin temsilidir ve bu ilk olma hali, mimarlıktaki ‘üstün’ yetilerin vücut bulmuş hali olarak Osmanlı’nın ‘ululuğu’nu temsil eder:

“Sultan Üçüncü Ahmed Han tarafından Bâb-ı Hümayûn yakınında yapılmış olan çeşmenin güzelliği ve inceliği, öncelikle Osmanlıların mimarlık tekniğinde olan yüksek bilgi ve ustalıklarını gösterir bir sanat eseridir. Çeşmenin yapısında görülen sanat sahiplerinin, bilgisi ve mimarlıktaki teknik üstünlük ve inceliklerini açıklamaya çalışacağız.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Yazarlara göre Osmanlı’nın en büyük inancı, örnek verilen yapıların bir uyum içinde olduğu yöndeki iddialarıdır. Azap Kapı Çeşmesi örneğinde de, üslupsal bir bütünlük olduğuna yönelik inanç hâkimdir; çünkü çeşme farklı usullerin bir arada kullanımına başarılı bir örnek olarak okuyucuya aksettirilmiştir:

“... Bu yapıda çeşitli renklerin uyum içinde kullanması, yapı hususiyetinin en iyi şekilde uygulanması çeşmenin şekil, görünüm ve işlemlerinin bütünlüğünü sağlamıştır... farklı mimari usuller kullanıldığı halde yapıda kullanılan çeşitli işlemler birbirlerinden kolaylıkla ve açıkça ayrılabilirliği karışık ve birbirine geçmiş olarak görünmeyip tersine çok uyumlu bir görüntü sağlamıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38, Azap Kapı Çeşmesi).

Gösterimsel temsillerin yoğun olarak kullanıldığı çeşme anlatısında yazarlarca vurgulanan böylesi üstün nitelikler, giderek Osmanlı mimari yeteneklerinin kaybolduğu yanılsamasına bağlanarak; üstün yetilerin ve kabiliyetlerin önemsenmesi gerekliliğini gözler önüne seren bir anlatı biçimi hâkim olur:

“Bu derece kabiliyet ve bilgi sahibi olan Osmanlıların bir zamandır yani Avrupa sanatına ve dokumacılığına ilgi gösterdiklerinden beri bugün de var olan bazı güzel sanat eserlerinde şaşkınlık veren bilgi ve kabiliyetleri hemen bütünüyle yok olma derecesine gelmiştir. Ancak, Türkler geçmişte olduğu gibi kendi öz sanatlarına ve sanatkârlara gereken ilgiyi ve saygıyı göstermiş olsalar yakın zamanda yine sanat alanında geçmişteki ünlerini tekrar kazanacaklardır. Yaradılış gereği sahip olunan bu maharet ve yetenek doğuştan vardır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

İcat etme kanonunun Genel ve Özel konu alanları, yapı anlatıları üzerinden incelendiğinde cami yapı türünde Genel konu alanlarının; türbe ve çeşme yapı türlerinde ise daha çok Özel konu alanlarının önemsendiği söylenebilir. Usul-i Mimari metni bağlamındaki tüm bu anlatıların, hatta varsayılan ve yüklenmeye çalışılan anlamların; retorik açıdan kurgusal bir temsilden ibaret olduğu belirtilmelidir.

4.2.3. Bölüm İçin Sonuç

Retoriğin icat etme kanonu Usul-i Mimari'nin arka plan sorunsalları bağlamında, hem metnin geneli hem de bölümleri/yapı türleri itibariyle değerlendirildiğinde; okuyucuyu iknaya hazırlayan söylemlerin varlığı görünür hale gelir. Retorik kanonlarının yeniden okumada bir yöntem olarak ele alınabileceğini örnekleyen metin analizleri de; mimarlık düşüncesinin metnin yazıldığı tarihlerde nasıl görüldüğü üzerine bir yorum denemesidir.

Usul-i Mimari'deki retoriğin izinin sürülmesinde; sorun, kazanım, keşif ve kurgu olarak belirlenen üst meseleler, Giriş ve Mimari Tarihi bölümlerinde açıkça gözlenebilmektedir. Yani söz konusu bölümlerde yazarların tespitlerinin kurgusal nitelikte olduğu ve zaten mevcut olduğuna inandıkları bir düzene işaret etmeleri, okuyucu için etkili hale gelir. Cami, çeşme ve türbe yapı tipleri kapsamında incelenen icat etmenin Genel ve Özel konu alanları ise; tespit edilen üst meselelerin yapı özelinde metinsel ipuçlarını okuyucuya sunmaktadır.

Metnin kendi kendisini icat etme hali ise, bir Osmanlı sütun düzen serisi ve Osmanlı geleneği üretmesi ile eşdeğerdir. Çünkü retorikte icat etme, Usul-i Mimari'nin yeniden okunmasında bir yöntemsel adım olarak kullanılarak; tez çalışmasının ortaya koyduğu ikna varsayımını destekleyici bir metin ve yazım ilişkisi ortaya koymaktadır.

Retorikteki icat etme konusu, metinde kullanılan ve iddia edilen ‘icat’ konuları ile örtüşmektedir. Usul-i Mimari'nin kullandığı dil itibariyle, Osmanlı'nın bir geleneği

olduğuna yönelik inanç; retorik bir icat olarak ortaya konmuştur. Burada retorik icat olarak ortaya konan konu, sütun düzen serisinin Batı ile benzerliklerini tespit ederek zaten mevcut olduğuna yönelik inancı desteklemek ve mimari üretime yeni bir bakış kazandırmaktır.

Bu bakış yanında kitabın Batı dünyasından gelmiş yazarları, yapı türü ve süsleme/bezeme çerçevesinde yaptıkları dökümantasyon çalışması ile kendi kültürlerinden alışkın oldukları tavır ve kalıplarla konuya yaklaşmışlardır. Bu nedenle bir yandan Osmanlı dünyasını diğer yandan da Batı dünyasını tatmin edecek nitelikte konu ve kavramlarla çalışmışlardır, denebilir. Usul-i Mimari'ye kadar olan mimarlık literatüründe yer almadığı halde cami, çeşme ve türbe yapı türlerinde bir icat aktarımından söz edilerek; tespit edilen mimarlık bilgisi ve faaliyetlerinin bir icat olduğunu çağrıştıracak nitelikte kavramlar ve anlatılar kullanılmıştır.

Dolayısıyla metnin ortaya koyduğu ve sıklıkla bir dekadans⁴⁶ içinde görülen Osmanlı usullerinin geldiği noktada, Usul-i Mimari yazarları çözüm yolu olarak eski Osmanlı usullerine geri dönülmesi gerektiği yönde bir düşünsel tandans⁴⁷ içinde görünürler.

4.3. Retoriğin İkinci Kanonu: Düzenleme

Retoriğin gerçekleştirmesindeki beş aşamadan ikincisi olan düzenleme, tartışmaların yayılımında uygun düzen ve bu yayılımda materyallerin organize edilmesi anlamlarına gelir. Usul-i Mimari metninin, retoriğin düzenleme kanonuna göre yorumlanmasının yapılacağı bu bölümde, düşünülen sorular ve tespit edilen sorunsallar aşağıdaki şekildedir:

- Retoriğe göre metin neyi düzenlemiştir?
- Anlatı kurgusu olarak metin düzeni nedir? Kitap kurgusu nasıl işlemektedir?
- Bu anlatı kurgusunda yapıların önemi nedir? Hangi yapı anlatılarıyla düzenleme kanonu izleri sürülebilir?
- Düzen içinde düzen anlatısı, Osmanlı'nın bir sütun düzeni geleneği olduğuna işaretler.
- Düzenleme kanonu ve icat etme kanonu arasında metinsel ve düşünsel bir ilişki mevcuttur.

⁴⁶ Çöküntü

⁴⁷ Eğilim

Retoriğe göre ‘İcat etme’ kanonu, bir söylemin tüm bölümlerinde yer almalıdır. Çünkü tartışma konusunun icatla nasıl bir uyum içinde olduğunu belirlemek ve anlatı keşfine ulaşabilmek için incelenen malzemenin içerik ve biçimi önemlidir. Tam da bu nedenle düzenleme kanonu, içerik ve biçimin birlikte ele alınışına bir referanstır. Yukarıdaki soru ve tespitler kapsamında düzenleme kanonu; retorikteki açılımları ve metindeki izleri ile alıntılar yoluyla irdelenecektir.

4.3.1. Retorikte ‘Düzenleme’

Retorikte düzenleme; organize etme, tertipleme anlamlarına gelerek, söylemin düzenlenmesine dair tüm anlayış ve görüşleri içeren bir kanon olarak karşımıza çıkar. Platon’a göre düzenleme, ‘canlı bir vücut ve onun parçaları gibi’ bir söylevde yer alması gereken sentezleme bölümüdür (Kennedy, 1994; Booth, 2004). Aristo’ya göre düzenleme ise, ‘retoriğin yararcı amaçlarının bir buluşması’ iken; Çiçero’ya göre ‘bir söylevin merkezidir’ (Kennedy, 1994; Booth, 2004). Aristo’ya göre retor, izleyicinin istekleri doğrultusunda söylevini düzenlemesi gerektiğine işaret eder; çünkü icat etme, bir etki alanı içinde oluşarak buluşsal bir ortam sağlar (Sönmez, 2008: 140). Bu yönüyle düzenleme, hitabın etkili bir şekilde bitirilebilmesi için, fikir ve tartışma keşfinin biçimlenişini irdeler.

Retoriğe göre düzenleme en başat anlamıyla, konuşma veya yazmanın nasıl tertip ve tanzim edildiği ile ilgilidir denebilir; çünkü düzenleme, yazılı ve sözlü hitap bölümlerinin sıralı ve özellikle etkili bir şekilde organize edilmesine işaret etmektedir.

Retorik araştırmalara göre, tartışılacak konunun icat etme kanonu ile uyumunun belirlenebilmesi 6 genelleme yoluyla aktarılmıştır: giriş, tartışılacak konunun anlatısı, onaylanan veya karşı çıkılanların gösterilmesi, konunun kanıtlanması, karşı savların çürütülmesi ve sonuç (Cicero, 1976a; 1976b; Sönmez, 2008). Bunun yanında bazı yazarlar; bu genellemelerden bazılarının veya bir bölümünün ihmal edilebileceğini düşünmüşlerdir.

İcat bir etki alanı içinde olduğundan, fikir ve tartışma etkisinin belirgin bir formatta ve düzende ortaya konması gerekmektedir. Retoriğin ‘düzenleme’ kanonu, esasında bir anlatım derdine ve bu anlatılar etrafında şekillenen biçimsel ve içeriksel düzenlemelere işaret eder. Yani düzenleme, anlatıların etrafındaki her türlü olay ve duruma göre pozisyon alır. İcat etme ve düzenleme arasındaki yakın ilişki; icat etmenin ‘orijinal görüş’, düzenlemenin ‘görüşün organize edilmesi’ olarak açıklanmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü icat etme konusu, retorik bir söylemin tüm bölümlerinde yer alır.

Usul-i Mimari metni söz konusu olduğunda ise; Osmanlı'nın bir sütun geleneği icat ettiğine yönelik anlam başattır. Bu geleneğin bir icat olduğu yönündeki inancı anlatılar yoluyla ortaya koyma açısından da retorik düzenleme kanonuna ihtiyaç vardır. Bu nedenle metindeki retorik izinin sürülmesinde, 'kitabın düzeni' ve 'sütun düzenleri' olmak üzere iki tür düzenlemeden söz edilecektir.

4.3.2. Metindeki Retorik: Düzenleme

Metindeki retorik izinin sürülmesinde 'Kitabın Düzeni: Usul-i Mimari'de Düzen' ve 'Düzen İçinde Düzen: Usul-i Mimari'de Sütun Düzenleri' olmak üzere iki tür düzenlemeden söz edilebilir. Bunlardan ilki kitabın düzenine ait kurgusal bilgilerdir ve biçimsel düzenlemeyi temsil eder. Bu bölümde kitabın oluşum aşaması, yazar komitesi, kitabın skolâstik olarak bölümleri ve dikkati hangi konulara çekmek istediği önemsenmiştir. İkinci bölümde ise kitabın önerdiği düzen arayışı olan 'sütun düzenleri'nin niteliği aktararak, içeriksel düzenleme temsil edilmiştir. Osmanlı düzenlerinin bir icat olarak ortaya konmasında, sütun düzenlerinin metinsel ve görsel argümanlar yoluyla izlenebildiği bu bölüm; düzenleri açıklayıcı bilgilerin en yoğun aktarıldığı yerdir. Ancak bu aşamada düzenlemenin izinin sürülmesinde, kitabın düzeninin daha öncelikli bir adım olduğu belirtilmelidir; çünkü kitabın düzeni, retorikteki düzenleme ile örtüşmelerin en rahat gözleneceği yerdir.

Yapılan Çalışmalar 2 bölümünde, Usul-i Mimari'nin içeriğine dair yorumlara göre kitabı hazırlayan ortamın; Osmanlı'da yaşanan Batılılaşma sancısının ve Batılılaşma hevesinin mevcut olduğu bir döneme denk geldiği belirtilmişti. Bunun yanında Usul-i Mimari kitabı ve anlatıları, Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatlerine olan merakı sonucu metinsel bir girişim olarak da önemsenmiştir. Osmanlı mimarisinin tanıtımının öncelikli olduğu metinde, bir kataloglaştırma eğilimi gösterildiği de yeniden hatırlatılmalıdır. Çalışmanın daha önceki bölümlerinde detaylı yer verilmiş olan düzenleme kanonu, bu ön bilgiler ışığında metindeki retorikte belirlenen alt başlıklar yoluyla okunabilir.

4.3.2.1. Kitabın Düzeni: Usul-i Mimari'de Düzen

Kitabın genel düzeninin araştırıldığı bu adımda; kitabın düzeninin icat konusu ile ilişkisi ortaya konmuştur. Kitabın tüm bölümleri; yazarların icat ettiklerine inandıkları sütun düzenlerini, yapılar ve yapım ilkeleri üzerinden açıklanmaya kurgulanmıştır. Kitap bölümlerindeki düzende, metin anlatısının ikna edici yanını destekleyen ipuçları mevcuttur. Bu doğrultuda sıklıkla 'teknik', 'mimarlık', 'malzeme', 'süsleme', 'mimarlar', 'yabancı mimarlar', 'padişahlar', 'Osmanlı', 'Mimar Sinan', 'üslup', 'bozulma' gibi kavramların ve konuların kullanıldığı gözlenmiştir. Kitabın bu bölümlerinin daha detaylı incelenmesi, yorumlama ve anlamlandırma için önemli referanslar içermektedir; çünkü icadın asıl kurgulandığı yer düzenleme kanonunu destekleyen bu bölümdür. Bu doğrultuda Usul-i Mimari'nin bölümleri, aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. Giriş | 8. Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi |
| 2. Mimari Tarihi | 9. Şehzâde Türbesi |
| 3. Çeşitli Mimarlık Usulleri | 10. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi |
| 4. Yeşil Cami | 11. Azap Kapı Çeşmesi |
| 5. Süleymaniye Camii | 12. Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler |
| 6. Selimiye Camii | 13. Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler |
| 7. Yeni Cami | |

Kitabın düzeni analiz edilirken 3 türlü hareket edilebilir. Bunlardan ilki metnin tüm bölümlerinin kendi içinde 'icat' olarak aktardıkları anlatıların/konuların/tespitlerin analizine göre; ikincisi kitabın tümünün giriş-gelişme-sonuç biçiminde ele alınması yoluyla; sonuncusu da metinler ve çizimler olarak iki ayrı bölümde analiz yoluyla. Kitabın içeriğinin daha kapsamlı işlenebilmesi açısından ilk analiz yöntemi, hem tez çalışması kapsamında, hem de düzenleme kanonu açısından uygun görülmüştür.

Kitabın ilk üç bölümü olan 'Giriş', 'Mimari Tarihi' ve 'Çeşitli Mimarlık Usulleri' bölümleri; Osmanlı mimarlığı ve Osmanlı mimarlık düzenleri/sütun düzenleri hakkında detaylı bilgiler içermektedir. Kitapta öne çıkan noktalardan biri, icat etme kanonunda detaylı olarak yer verilmiş olan 'Giriş' bölümündeki bilgiler ile okuyucunun düşünce güzergâhının tanımlanmasıdır. Devamındaki iki bölümde; mimarlık tarihi ve mimarlık usulleri hakkında çeşitli teknikler, düzenler, diğer milletler ile karşılaştırmalar, Osmanlı mimarlık kaideleri hakkında bilgiler verilerek; yapılar üzerinden bu bilgilerin ikna ve ispatı

yapılmıştır. Esasında Osmanlı mimarlığını tanıtım amaçlı ortaya konan bu metin, Osmanlı usullerini belirleme ve Osmanlı sütun düzenlerini destekler nitelikte örnek seçimleri üzerine eğilmiştir. Osmanlı dünyasında mimarlığın bir yozlaşma ve üslup yanılması içine girdiğini ima eden metin, Tanyeli'nin (2007) belirttiği mimarlık mesleğinin Batılılaşma çağı başında yaşadığı bunalımın da bir göstergesi olarak görülebilir.

Kitabın tüm bölümleri dikkate alındığında metnin işlenişi giriş, gelişme (yapı tanıtım bölümleri) ve sonuç düzeyinde ele alındığında; giriş düzeyinde mimarlık tarihi ve mimarlık usulleri üzerine yoğunlaşmışken, gelişme düzeyinde yapı tanıtımı bölümleri olarak camiler, türbeler ve çeşmeler gruplaması esas alınmıştır. Bu bölüm, yapılara ait çeşitli anlatılar ve yapım usulleri hakkındadır. Sonuç düzeyinde ise, yapıdaki süslemeler ve süsleme hakkındaki bilgiler mevcuttur.

Kitabın düzeninin izini sürerken diğer bir tutum, metin ve çizim bölümleri olmak üzere kitabı iki bölümde ele almaktır. Usul-i Mimari'nin metin bölümü, 13 başlıktan oluşurken adeta kronolojik bir düzen anlatısı hâkim görünür. Bu kronolojik düzen, Sultan Osman döneminden başlayarak mimarlık tarihinin dönemlere göre anlatılmasıdır. Tüm bu kronolojik düzen anlatısı ise, siyasi erk yanında Mimar Sinan'ın ortaya çıkışına zemin hazırlar nitelikte satır arası ipuçları barındırmaktadır.⁴⁸ Sinan'ın yetiştirdiği öğrencilerin Hindistan'a kadar gitmesi ve orada yapı inşa etmeleri, bir övünç kaynağı olarak aktarılarak bu durumu örneklemektedir (Edhem Paşa, 1873; 2010).

Çizimler bölümünde ise, metnin ilk bölümünden itibaren bahsedilen teknik anlatımlar ve yapı temsilleri yer alır. Bu bölümde metinde yazılı olarak bahsedilmeyen ancak kitapta yer alan birçok çizim aktarımı da mevcuttur. Çizimler altında eser sahiplerine (Montani, M. De Launay...) yer verilmiş olması da, metni hazırlayan komite hakkında ipuçları vermektedir.

Kitabın ilk iki bölümü olan 'Giriş' ve 'Mimari Tarihi'; icat etme kanonu bölümünde detaylı olarak işlendiğinden, kitabın düzeninde diğer bölümlere ağırlıklı olarak yer verileceği belirtilmelidir. Şimdi bu bölümler metinler ve çizimler ile detaylandırılabilir.

⁴⁸ Yazıcı (2003b: 13), bahsi geçen duruma daha önce değinmiştir

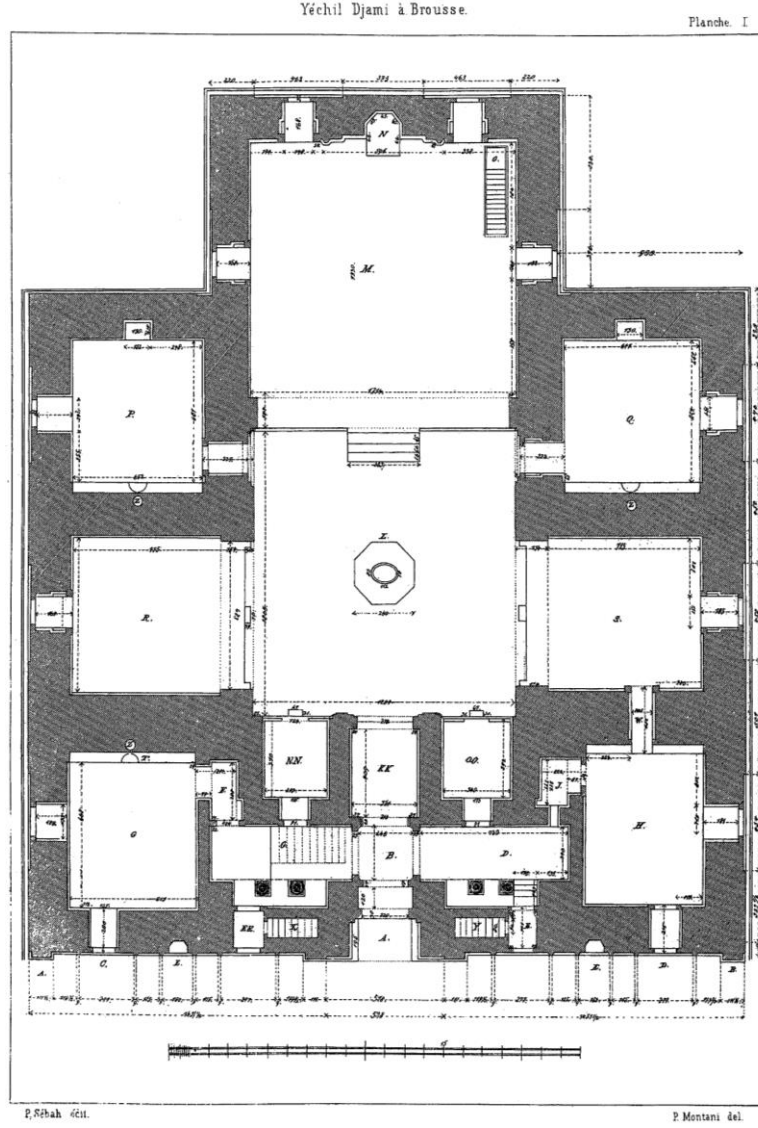
4.3.2.1.1. Yeşil Cami

Usul-i Mimari'nin Yeşil Cami anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişilerden bazıları aşağıdaki gibidir:

Minare, Mahfel, Tenkid, Gösterişli, Şirin, Cami duvarı, Yazı, Süsleme, Kubbe, Pencere, Parmaklık, Dış cephe, Uyum, Motif, Çini sanatı, Mina işli tuğla, Düzgün işçilik, Vitray, Osmanlı vitrayı/Avrupa vitrayı, Ahmed Vefik Efendi, Onarımı Tadilat, Deprem, Uygunluk, Ölçü birimi, Montani Efendi... vb.

Yeşil Cami anlatısı genel olarak değerlendirilirse; anlatı girişinde şiirsel bir dil ve betimlemelerin mevcut olduğu görülür. Çünkü yapının yerleştiği alan edebi bir dille anlatılır. Plan kurgusu anlatımında özellikle yapının sadeliği üzerinde durulurken; anlatı caminin girişinden sütunlu son cemaat yerine kadar aktarılır (Şekil 5). Burada sütunlardaki taklitten bahsedilirken; söz konusu taklidin ise metod taklidi olarak aktarılması dikkate değerdir:

“Bizans zamanında terkedilmiş bazı eski eser kalıntılarında alınmadır. Korint mimari metodunun taklidi olan yapının kalıntılarında olan bu sütunlar karanlıkça bir bölümde kullanılmıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

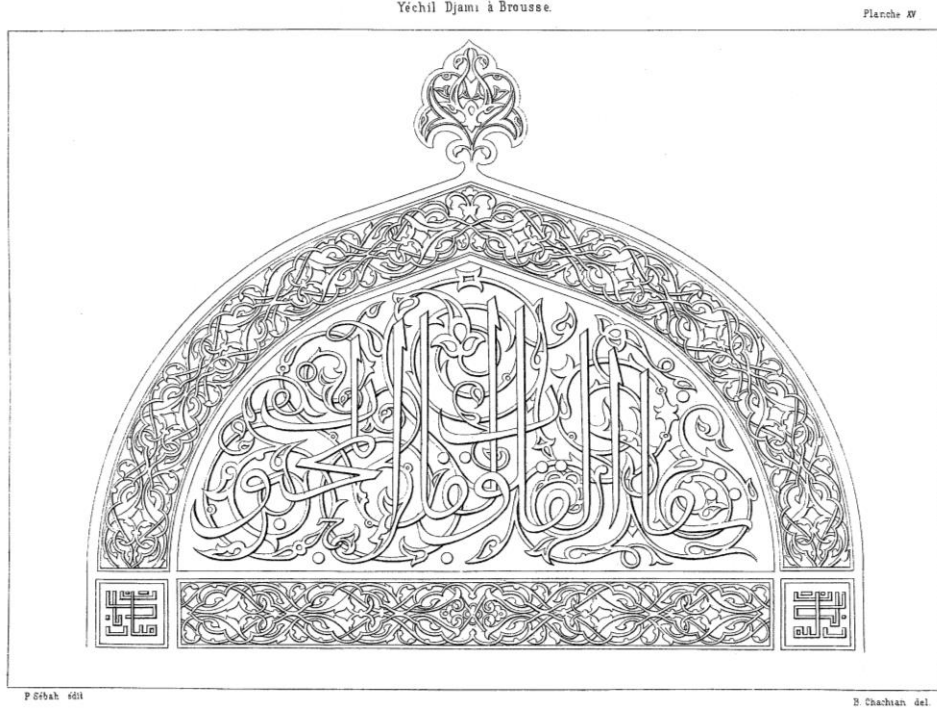


Şekil 5. Yeşil Cami Planş I (P. Montani del., P. Sébah edit., 1873)

Minare ve mahfel tanıtımı ardından yapının kusursuzluğu, ‘tenkid edilebilecek hiçbir durum yoktur’ cümlesi ile ortaya konmuştur. Cami gösterişli ve şirin bir yapı tasvirleri yanında, sade ve her türlü gösterişten uzak bir mimari tarz nitelenmesi ile çelişik bir durum ortaya konmuş gibidir. Mimarın eserin yapış tarzı ve yapının düşündürdükleri; benzetmeler yoluyla ortaya konarak cami iç mekânının insanda uyandırdığı his tariflenmiştir:

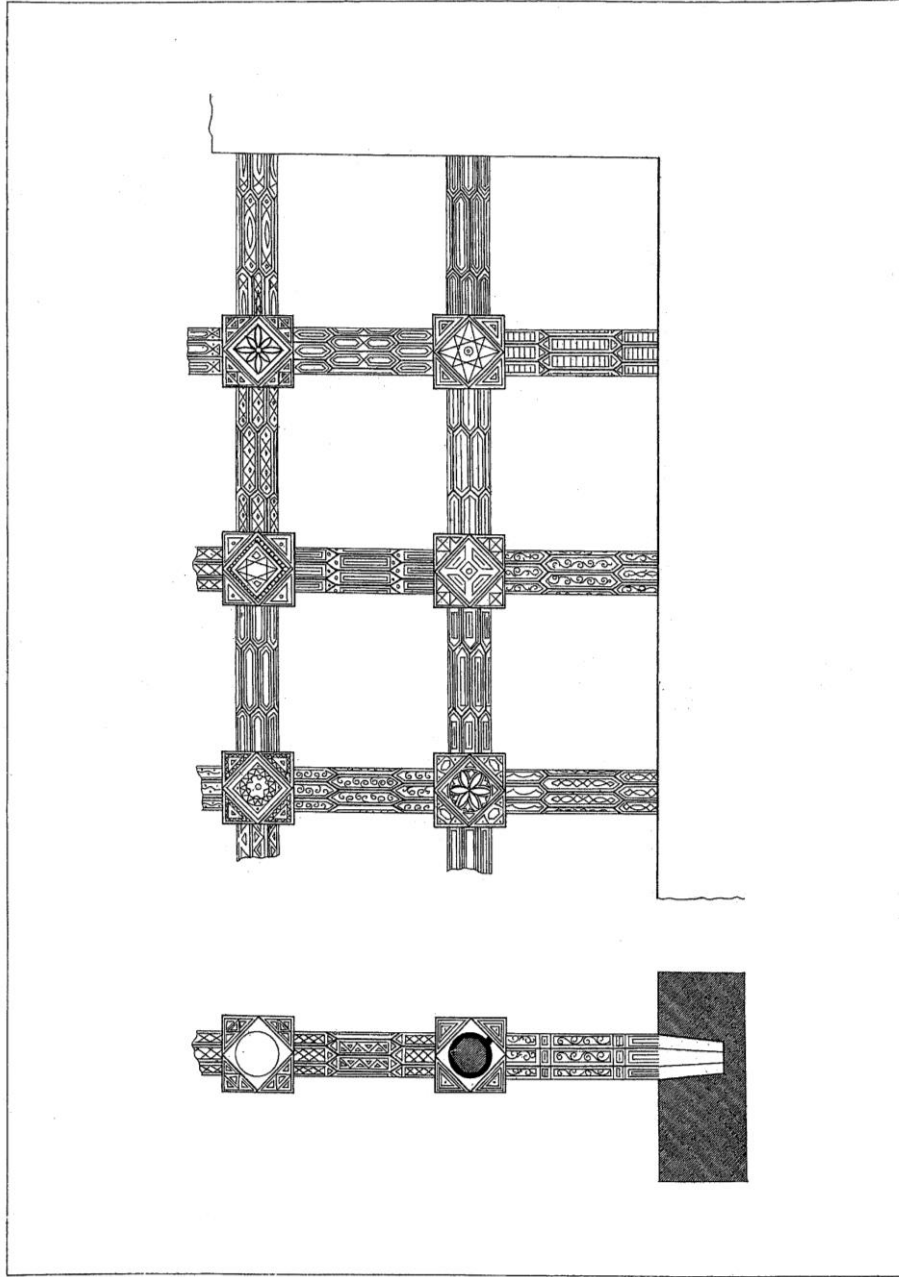
“Caminin ortasındaki büyük kubbenin altına girildiğinde, kubbenin ortasında yapılmış olan altı köşeli büyük camekândan güneş ışıklarının caminin içine vermiş olduğu aydınlığı insan şaşkınlık ve hayranlık içerisinde seyretmeye doyamaz...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

Ölçek ve ölçeklendirme konusu ise, caminin duvarlarının ‘bir adam boyunca’ çini kaplı olduğu belirtilerek görselleştirilir. Yapıya ait tüm detaylar birer süsleme ögesi olarak ele alınırken; bu süslemelere bağlı yer almış Celî ve Kûfî yazı türleri uygulaması süsleme örneği olarak değerlendirilmiştir (Şekil 6). Kubbe ve pencere parmaklıklarından cepheye kadar tüm anlatılarda süsleme/işleme detayları hâkimdir.



Şekil 6. Yeşil Cami Planş XV, üzerinde Celî türü yazılar olan pencerelerin ön yüzü (P. Montani del., P. Sébah edit., 1873)

‘Kilitlere varıncaya kadar’ tabiriyle tüm yapı detayı ve süslemelerinin düşünülmüş olması hissiyatı; süslemelerde uyumu vurgularken bu konudaki kıyaslamalar, karşılaştırma yoluyla ve şekilli anlatımla ortaya konmuştur (Şekil 7). Uyum konusunda motiflere de değinilmiş; hepsinin belirli bir düzende ele alınmış olduğu belirtilerek adeta düzen içinde uyum vurgulanmıştır.



P. Sébah édit.

Şekil 7. Yeşil Cami Planş X, pencerenin taban demirinden yapılmış parmaklıklarının işleme (P. Sébah edit., 1873)

Yeşil Cami anlatısında özellikle, çini yapma sanatının kaybolduğuna yönelik bir yanılsama mevcuttur. Cami çinilerinde malzeme ve renk bilgisine yönelik teknik bilgiler verilmesi ardından, mina işli tuğla ustasının kaybolmaya yüz tuttuğundan ve bu tür uygulamaların yetersizliğinden bahsedilir. Metnin bu konuda yakınmaya varan önerileri mevcuttur, denebilir:

“Yeşil Cami’nin yapısında kullanılmış olan üzeri kiremitler ile mina işli tuğlaların yapımı bugün Kütahya’da devam ediyorsa da ne yazık ki yalnız yapılış bilinmekte, ancak ustası hiç kalmamıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

Mina tuğla süslemelerden uzunca bahsedilmesinin sebebinin de, düzgün işçiliğin sıfatlarını belirtmek olduğu söylenebilir. Bu teknik konuda türbelere yer verilerek, türbe devamında vitray teknik konusuna geçilir. Burada da Avrupa ile kıyaslama yoluyla Osmanlı vitrayının Avrupa vitrayına renk kullanımı açısından üstünlüğü aktarılmıştır. Süsleme ve teknik konuların ardından onarım ve tadilat konularına yer verilerek; malzeme bilgisi ve teknik açıdan restorasyon anlatılarına değinilir. Ahmed Vefik Efendi’nin pencere onarımları ve deprem tadilatlarından bahsedilir; ardından bu konuda fazla detaylı bilgi vermenin konunun önemini hafifleteceğine vurgu yapılır. Metin burada kendi anlatı bütünlüğünü de korumaya çalışmış gibidir; çünkü konu yazarlara göre anlatılması çok da mühim olmayan ancak değinmek zorunda oldukları bir durum olarak aktarılmıştır.

Yeşil Cami anlatısında mimarlıkta teknik bir konu olarak ‘mimarlık ölçü birimi’ kavramına çok kısa yer verilmiştir. Ölçü birimi fikri ‘uygunluk’ konusu için önemli görülürken, Montani tarafından yapılan araştırma ve incelemeler sonucu ortaya konduğu vurgulanmıştır. ‘Osmanlı Mimari Ölçü Birimi’ adıyla andıkları bu ölçü sistemi; Osmanlı’nın bir ölçme sistemi olduğuna yönelik bir inanışın ürünüdür ve anlatıda okuyucu bu konuda ikna edilmeye çalışılır. Yeşil Cami anlatısı mimarın ölçü birimi ile sonlandırılarak ikna desteklenir ve okuyucu için şüpheye yer bırakılmaz.

Cami anlatısı yapı tarihinin verilmesi ile bitirilir. Metin ardından 41 adet planşa yer verilerek, yapı görsel olarak çizimler yoluyla detaylandırılmıştır (Ek-2). Yapı konumu ve iç mekân kurgusu, tüm Yeşil Cami anlatısının yalnızca üçte biri kadar iken; süsleme ve teknik uygulama bölümlerinin ağırlıkta olduğu görülür. Çünkü Yeşil Cami, kullanılan tekniklerin iknasına hizmet eder niteliktedir (Şekil 8). Mimarlık konusunda bahsedilen icat; Osmanlı mimarlık ölçü birimi varlığı ve Osmanlı uygulamasıdır denebilir. Dolayısıyla anlatılar da bunları destekleyici nitelikte referanslar içermektedir.



Şekil 8. Yeşil Cami genel görünüm, iç mekân ve giriş kapısına ait görüntüler (Durmuş, 2009)

Sonuç olarak Yeşil Cami anlatısında süsleme-uyum-uygunluk-teknik konulara ağırlık verildiği görülür. Teknik ve malzeme konusunda anlatının ağırlıklı olduğu gözlenirken; bu yapı vasıtasıyla mina taşı uygulaması ve vitray uygulaması konusunda Osmanlı üstünlüğünün ortaya konmaya çalışıldığı fark edilmektedir.

4.3.2.1.2. Süleymaniye Camii

Usul-i Mimari'nin Süleymaniye Camii anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişilerden bazıları şu şekilde sıralanabilir:

Yer-Yapı ilişkisi, mimari detaylar (kütüphane, parmaklık, mihrap, minber, sarkaç, mahfel, kandil), rivayet, işleme, oyma, kubbe, sütun, kapı, yollar ve su depoları, Mimar Sinan, Tamirat, Ahmed Vefik Efendi, Müstevi Usul (kubbe), Mücevheri Usul (sütunlar), mezarlar, türbeler, Hasekilik, Yeniçeri Ocağı, Para birimi... vb.

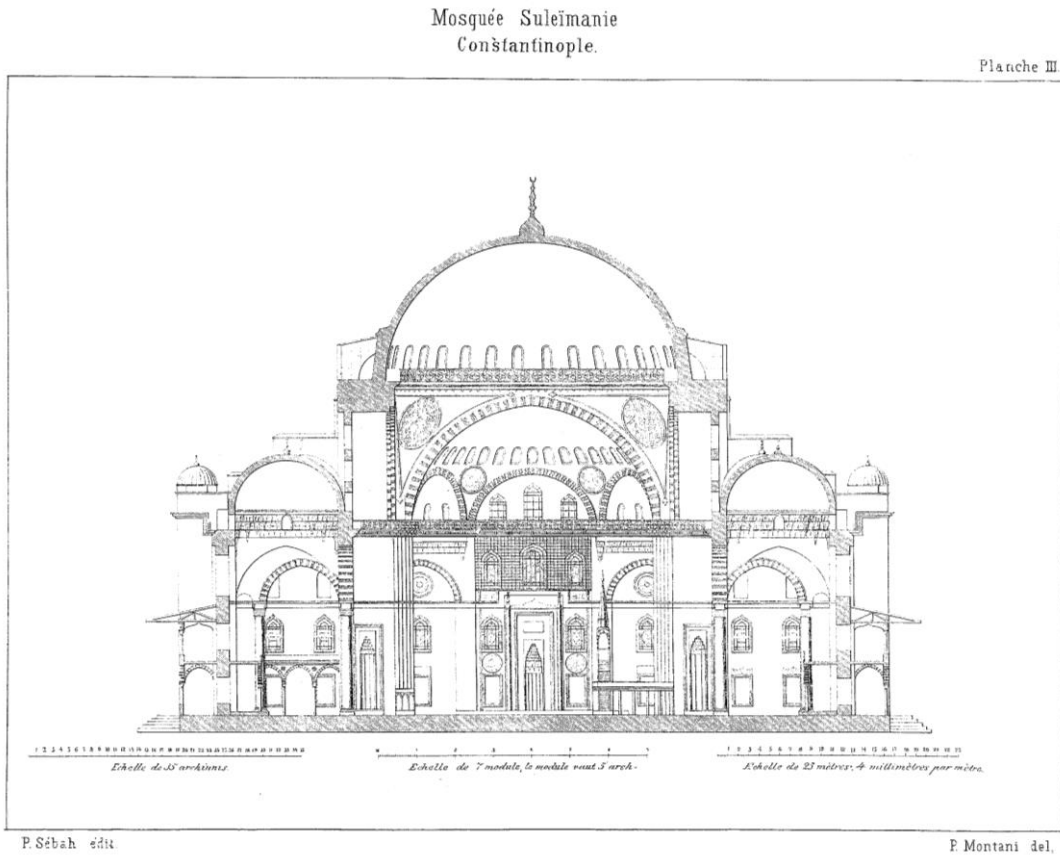
Yapı anlatısı yer ve uyum ilişkisi ile başlar. Bahsedilen yer, yapının yapılacağı alana işaret ederken; uyum, yapı bölümleri arasındaki harmonidir. Süleymaniye Camii yazarlara göre, Osmanlı usullerinin en gerçekçi örneği olarak tanımlanmıştır:

“Mimar Sinan ile talebelerinin üstün zekâları sayesinde meydana gelen güzel sanat eserleri içinde Osmanlı mimari usullerinin en gerçekçi olarak görüldüğü yapı, Süleymâniye Câmii'dir” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymaniye Camii).

Caminin konumu yapılar ve mahalleler yardımıyla anlatılırken; kıta, deniz, ada ve dağ tasvirleri ile Osmanlı'nın ululuğu-yüceliği ortaya konmuştur. Keşiş (Bursa Ulu Dağı),

Osmanlı'nın büyüklüğü gibi bir karşılaştırmayla belirtilirken, okuyucu için görsel olarak düşünceleri somutlaştırma girişi görülür. Görünüm akla hoş düşünceler getirdiğinden, yer ve yapı ilişkisi okuyucuya daha fazla hissettirilmiştir.

Süleymaniye Camii anlatısında birçok detaya yer verilmiştir. Dört minarenin dördüncü hükümdarı gösterdiği rivayet, caminin kim tarafından yaptırıldığı ve yapım yılı bunlardan bazılarıdır. Ardından cami girişi, kapıları, kubbe ve sütun tariflerine genişçe yer verilir. Kubbenin etrafındaki sütunların tümünün Mücevheri Usulde yapılmış olduğu belirtilerek, zihinlerde canlanması gereken sütun tipi özellikle vurgulanmış gibidir. Kubbe ve kubbe iç yüzey süslemeleri anlatılması ardından kapıların uyumu ve yapı elemanlarının bina ile uyumundan bahsedilerek yapının tüm detaylarıyla topyekûn bir uyum örneği olduğu belirtilmiştir (Şekil 9).



Şekil 9. Süleymaniye Camii Planş III (P. Montani del. P. Sébah edit., 1873)

Süleymaniye Camii'sine ait kapı, şadırvan, pencere özellikleri, renkleri, süslemeleri ve parmaklık gibi detaylar anlatılar yoluyla belirtilerek; cami girişinde yuvarlak somaki taştan geçilmesi özellikle örneklenmiştir:

“Her ne hal ise bu somaki taşın üzerinden geçilip caminin içine girilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 22, Süleymaniye Camii).

Anlatıların cami içine işaret eden bölümlerinde, kubbe ve süslemelerinden bahsedilerek adeta mekân resmedilir. Çünkü beyaz mavi renk kullanımı ve caminin canlı görünümü süsleme konusu ile ilişkilendirilmiştir. Cami iç ve dışında işleme ve oymaların varlığında değerli mermerlerden ve fağfurilerden (porselen) bahsedilerek; ‘yıldızlarının sınırlı kullanımı’ gibi cümleler işlemlerde aşırı kullanımın görüntüye zarar verebileceği kaygısının taşındığını göstermektedir. Büyük kubbeyi tutan ayaklar ‘direk’ olarak adlandırılırken, içerideki ayaklar sütun olarak adlandırılmıştır.

İç mekâna dair bu detaylı tasvirlerin ardından bazı geleneklerden bahsedilerek; Ramazan ve bayram gecelerinde yakılan kandillerin ‘yıldız, çiçek ve yaprak’ şekilleri oluşturmasına yer verilmiştir. Akustik konusunda da çeşitli bilgiler verilerek cami içindeki sesin ikinci katta yarattığı manevi duygular tasvir edilmiştir:

“... Bu ikinci katta insan hoş bir manevî duyguya kapılır. Caminin içinde çıkan her çeşit ses (akustik) orada toplanır. Caminin içinde herhangi bir tarafında alçak sesle bile söylenmiş olsa, her ne söylenirse orada duyulur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 22, Süleymaniye Camii).

Diskriptif bir anlatının gözlendiği Süleymaniye Camii örneğinde, mimarlara yer altı yolları ve su depoları örnek verilerek, bu tür konuların önemsendiği belirtilir. Mimar Sinan'ın yer altı yolları çözümü, mevsim (sıcak-soğuk) ve yol ilişkisi bağlamında anlatılır. Bunun yanında camiyi süsleyen levhalar hakkında bilgiler de mevcuttur. Mihrap, minber, sarkaçlar ve mahfel anlatıları ardından padişaha mahsus mahfelin Mücevheri Usulde olduğu özellikle belirtilmiştir. Burada sütun başlıkları, malzeme ve süslü musluklar ve mahfelin kapısından bahsedilerek; kürsünün üzerindeki oymaların ne derece önemli olduğuna yer verilir. Böylelikle Mücevheri Usul de, satır aralarında detaylandırılarak okuyucuya benimsetilmiştir. Hatibin konuşma yerinin de Mücevheri Usulle yapılmış olduğu belirtilerek en az mahfel kadar güzel ve özenli yapılmış olduğu vurgulanır. Yeşil Cami anlatısına benzer olarak, tamiratlar ve Ahmed Vefik Efendi'den bahsedilerek kütüphaneyi ayıran parmaklık tamirine yer verilir.

Cami dışından diğer dış katlara geçilebildiği belirtilerek, buradaki kubbelere değinilmiştir. Bunun sebebi; en üstte yer alan kubbenin Müstevi Mimari Usule göre yapıldığını belirtmektir.

Son olarak yapı civarı hakkında bilgiler verilirken, mezarlara ve türbelere değinilir. Burada özellikle Mimar Sinan'ın mezarının, bahsedilen ünlü türbe ve mezarlar arasında olmayışı vurgulanır. Böylelikle Sinan'ın bu konuda kendisine bir ayrıcalık verdiği düşüncesinin okuyucunun zihninde oluşması engellenmiş olur. Ardından Sinan'ın yeniçeri kumandanlarından olduğuna değinilerek, Hasekilik ulufesi aldığı belirtilir; çünkü konu Yeniçeri Ocağı'nın kapatılmasına zemin hazırlamaktadır. Osmanlı Devleti'nin askeri gücü merkeze alınarak verilen bilgilerde, Yeniçeri Ocağı'nın kapanış bilgileri, camiye ait yan yapılar, cami yapımındaki defter kayıtları ve çeşitli masraflar anlatılmıştır.

Süleymaniye Camii anlatısında verilen bir diğer detay da para birimleri ve çevirilerine yöneliktir. Mösyö Belen tahminine göre Süleymaniye Camii, metnin yazıldığı dönemdeki para birimine göre masraflandırıldığından, metinde Florin-Akçe-Frank çevirisine yer verilmiştir. Metnin sonunda yapıya ait 5 adet planşa (plan, iki cephe-kesit, görünüş, avlu kapısı) ve 2 renkli vitraya da yer verilmiştir (Ek-3).

Süleymaniye Camii anlatısında, Yeşil Cami anlatısına oranla Osmanlı mimarlık usullerine ve örneklerine daha fazla yer verildiği söylenmelidir. Dolayısıyla usuller, anlatıda da destekleyici söylemler içermektedir; çünkü Süleymaniye Camii, anlatının daha başında usullerin en gerçekçi örneği olarak okuyucuya sunulmuştur.

Sonuç olarak Süleymaniye Camii anlatısının daha sistematik bir kurguda ilerlediği ve yer-yapı ilişkisini önemseydiği söylenebilir (Şekil 10). Mekânsal ve mimari kurgu anlatısı, yapı içinden dışına doğru ve detaylarla birlikte okuyucuyu gezdirir niteliktedir. Bunun dışında yer altı yolları, levhalar, mezarlıklar, türbeler, onarımlar, masraflar, yeniçeri ocağı ve Mimar Sinan hakkında detaylı bilgilere yer verilmiştir. Bu yönüyle anlatının çoğunlukla mimari öge, konu ve kişiye yer verdiği açıkça ortadadır. Burada retorikteki icat etmede düzenleme kanonunun etkisinin, yapıya monte edilen mimarlık usulleri olduğu belirtilmelidir. Yapı seçimi de bu noktada açıkça ortaya konarak okuyucuya sunulmuştur. Sonrasında verilen tüm detaylar, usullere ikna etmeyi etkili bir biçimde gerçekleştirmektedir. Anlatı içinde doğrudan çizimlere referans verilmemişken; metin sonunda çizimlere yer verilmiştir. Süleymaniye Camii anlatısı, değindiği çeşitli konulara rağmen; düzenlerin hâkim olduğu ve bağlam konusunun önemsendiği bir anlatı olarak okuyucuya sunulmuştur.



Şekil 10. Süleymaniye Camii genel görünüm, iç mekân ve avlu sütun başlığına ait görüntüler (Durmuş, 2014a)

4.3.2.1.3. Selimiye Camii

Usul-i Mimari'nin Selimiye Camii anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişilerden bazıları şu şekilde sıralanabilir:

Yol, yolcu, şehir, bahçe, yapı, minare, ulu görünüm, Osmanlı mimarları, Mimar Sinan, ilgi çekici, şaşırtıcı, Müstevi Usul, dış avlu, en-boy, süsleme, bezeme, ihtişam, sütun, başlık, şadırvan, kapı, yazı, Kûfi, müezzin mahfeli, minber, mihrap, merdiven, şerefe, ender uygulama... vb.

Camiye ulaşım bilgisiyle başlayan Selimiye Camii anlatısında, yolculuğun ne denli zor olduğunu belirtmek için çeşitli benzetmelerden yararlanılmıştır. Yapının ihtişamının görülmesinde, okuyucu için yaşam-ölüm, ızdırap-arzu gibi karşıtlıklar yoluyla açıklamalar yapılmıştır:

“Yaşlı bir adam, uzun ömrünün elem ve ızdırabından dolayı ölümü nasıl arzu ederse, böyle bir yolculukta üç gün kadar devam ettikten sonra çekilen sıkıntılardan dolayı bir an önce gidilecek yere varmayı istediği anda yolculuğa rehberlik eden kişi yolcuyla, bir tepenin zirvesinde durdurur ve uzaktan Sultan Selim Camii'ni gösterir. Yaşlı adam vefatı sırasında ölümün yaklaşmasıyla gözlerine çekilen perdeler altından cennet kapılarını gördüğü gibi, yolcular da böyle bir güzel, gönülleri aydınlatan yapıyı görmekle hayran kalırlar.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Anlatıda şehir (Edirne) tasvirinin önemsenmesi, yapının konumu ve ihtişamı ile ilişkilendirilebilmesi için hazırlayıcı anlatılara işaret etmektedir. Yapının konumu ise yine benzetmelerle gündeme gelerek; boşlukta durma hali ve minarelerin şamdan benzetmeleri okuyucunun yapıyı resmetmesinde etkili görünmektedir:

“İşte, böyle bir yerin ortasında gök ile yer arasında boşlukta duran kocaman bir yapı; önünde iki şamdan konulmuş gibi bir kubbenin iki yanında bulunan minâreleri, parlayan ve yakışır bir şekilde bezenmiş ulu görünümüyle karşılaşan herkes duygulanır ve hayran kalır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Selimiye Camii anlatısının ilgi çekici bir yanı da, hiçbir Osmanlı dini yapısında - Mimar Sinan da dâhil olmak üzere- bu derece hemfikir olunmadığının belirtilmesidir. Yazarlara göre Süleymaniye Camii en gerçekçi usulde yapılmış cami iken; Selimiye Camii en hoşnutluk veren ve başarılı olunan yapı olarak ortaya konmuştur. Hatta Sinan’ın dilinden konuşularak bu etki Osmanlı ilim adamlarına göre sadece bu yapıya mal edilmiştir. Yapının asıl ilgi çekici ve şaşırtıcı noktası olarak da caminin dört minaresine rağmen, şehre doğru gidildiğinde her yönden bu minarelerin görülebilmesidir. Bu durum yazarlarca Sinan’ın ustalığının bir sonucu olarak görüldüğünden; özellikle bu cami anlatısında Sinan, yetenekleriyle zirveye oturtulur.

Selimiye Camii’sinin Müstevi Usulde yapılmış olduğu belirtilirken, Osmanlı usullerine açık göndermeler yapılmıştır. Ardından yapının en ve boy ölçüleri, konumu ve nedenleri dile getirilerek; camiye ait ek yapılar ve dış avludaki gürültünün engellenmesine kadar çeşitli detay bilgilere yer verilmiştir.

Cami iç bölümüne ait bilgiler ise iki kısımda anlatılmıştır. Cami kitle kurgusu, boyutları ve caminin kapladığı alan yanında; avlu ve dış mekân ilişkileri, hatta kapılara ait detaylar anlatılmıştır (Şekil 11).



Şekil 11. Selimiye Camii kitle, iç mekân ve avlu sütun başlığına ait görünümler (Demirkaya, 2007)

Bu anlatılar ardından konu, yapı ve bölümleri arasındaki uyuma bağlanır. Diğer büyük İslami yapılar arasında bu yapının önemi yazarlara göre, caminin kendi içinde

süsleme ve bezemelerinin güzelliği ile ve ek yapılarla uyumlu görünümünde saklıdır. Yine yazarlara göre yapı ve bölümleri arasındaki uyum, kubbelerin altındaki sütun ve taşıyıcılar üzerinden aktarılarak; ihtişamlı ve seyredilmeye değer bölümlerin olduğu dile getirilmiştir. Çok kısa olarak yer verilen şadırvan tasviri de, tüm detayları ve malzemesiyle okuyucuya tanıtılmıştır.

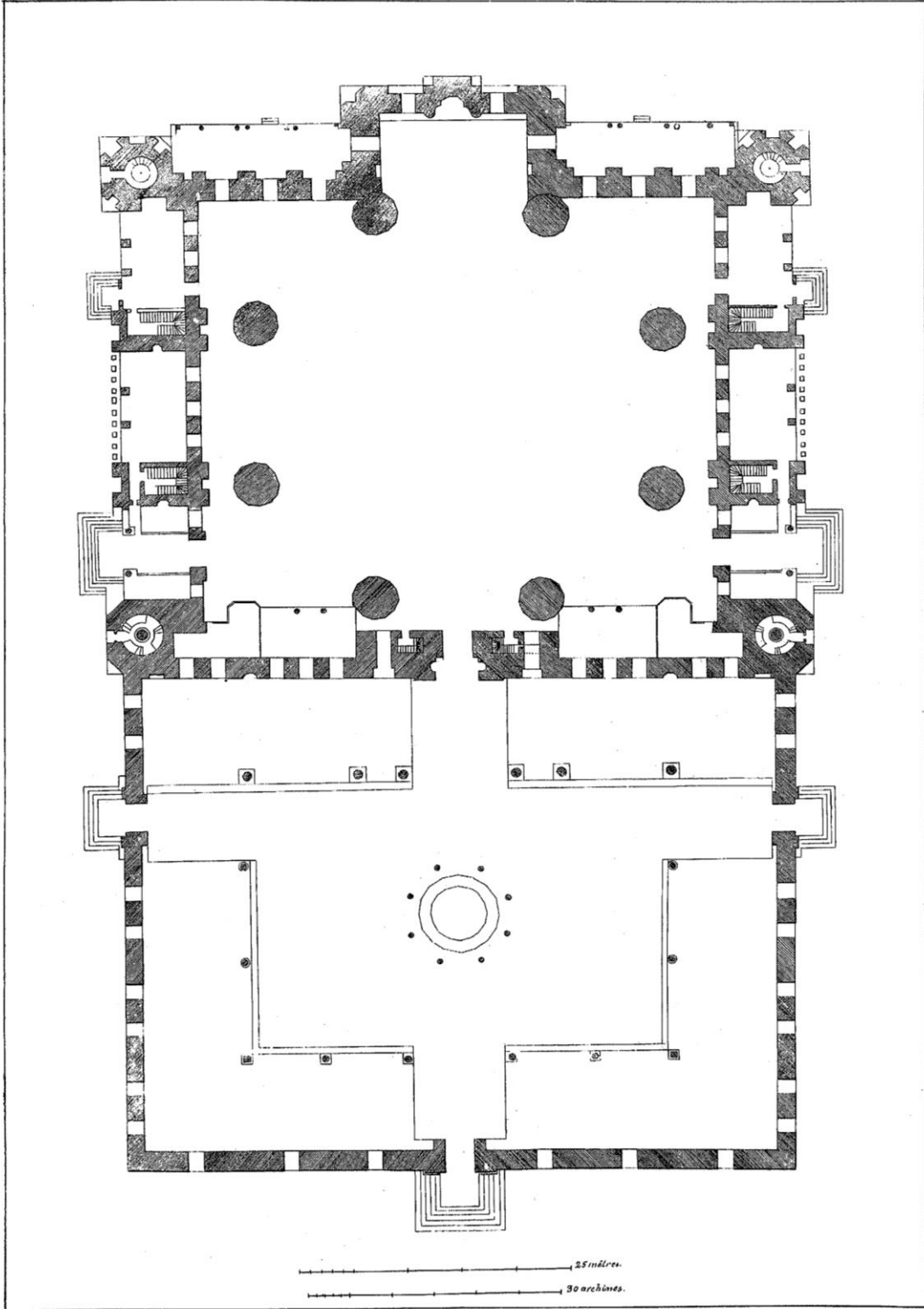
Caminin büyük kubbesinin biçimi ve malzemesinin tanıtılması ardından, çapının yaklaşık oranının insan üzerindeki etkisinden bahsedilir. Burada müezzin mahfelinin gösterişi de ayrıca belirtilir. Minber ve mihrap tasvirinde çeşitli benzetmelere yer verilerek; minber tasvirinde kaneviçe işi benzetmesi yapılmış, mihrabın mine işlenmiş çinilerle örtülü olduğu belirtilmiştir.

Padişahın mahfeli ve yeri, minarelerin yükseklikleri, malzemesi ve şerefeleri hakkında çeşitli bilgiler verilerek; Selimiye Camii'sinin meşhur minare metaforu da (6 müezzinin birbirini görmeden çıkabildiği) bu anlatı aracılığıyla ortaya konmuştur. Minare ve şerefe konusunda yapılan bu açıklamalar ardından cami minarelerinin toplam yükseklik ve diğer şerefelere göre oranları sayısal olarak verilmiştir. Burada her merdivenin ayrı bir şerefeye ulaştığı belirtilmiş olsa da, ileriki tarihli mimarlık anlatılarında bu temsil çok farklı bir hal alacaktı.

Yapı anlatısı Mimar Sinan'a bağlanarak Sinan'ın ömrü boyunca yaptığı 76 cami gündeme getirilerek; isimlerinin kitapta yer aldığı belirtilmiştir. Caminin yapım yılı ve tamamlanışının belirtilmesi ardından, yapının altı yılda tamamlanmış olması cami büyüklüğüne göre şaşırtıcı bulunarak özellikle belirtilmesi yazarlarca uygun görülmüştür. Bölüm sonunda Selimiye Camii'sine ait iki adet planşa (plan ve kesit) yer verilmiştir (Şekil 12) (Ek-4).

Mosquée Selimié a Andrinople

Planche I.



P. Sébah édit.

M. de Launay del.

Şekil 12. Selimiye Camii Planş I (M. De Launay del. P. Sébah edit., 1873)

Sonuç olarak bu yapıda süsleme ve usul anlatılarından öte; yapı bölümleri, yapının konumu ve yeri, özellikle de minare konusunda iknaya eğilim vardır denebilir. Caminin Müstevi Usulle yapıldığı belirtilse de; gerek bezeme gerekse de yalın yapısı sebebiyle yapı, Osmanlı mimarlık usullerinin ender uygulamalarından biri olarak görülmüştür. Ayrıca Mimar Sinan'ın yaşlılık dönemine ait en güzel sanat eseri olarak adlandırılan cami; Süleymaniye Camii ile kıyaslanarak, Süleymaniye Camii'sine göre ikincil derece kalmış olduğu belirtilmiştir. Ancak bu derecelendirmenin, yapının sadece güzel bir sanat eseri olması üzerinden yapılması da ilgi çekicidir.

4.3.2.1.4. Yeni Cami

Usul-i Mimari'nin Yeni Cami anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişiler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Yer/konum ilişkisi, cam (vitray), ışık, süs, çini, sütun, Mimar Sinan, Mimar Hoca Kâsım, gösteriş, büyüklük, Kösem Mâhpeyker Sultan, hediye, Turhan Hatice Sultan, avlu, kapı, alınlık, Mücevherli saçak, kemer, parmaklık, motif, geometrik şekil, mermer, vav harfi, padişah, Montani, kule, kandil, estetik, sağlamlık, kümbet, kütüphane, şadırvan... vb.

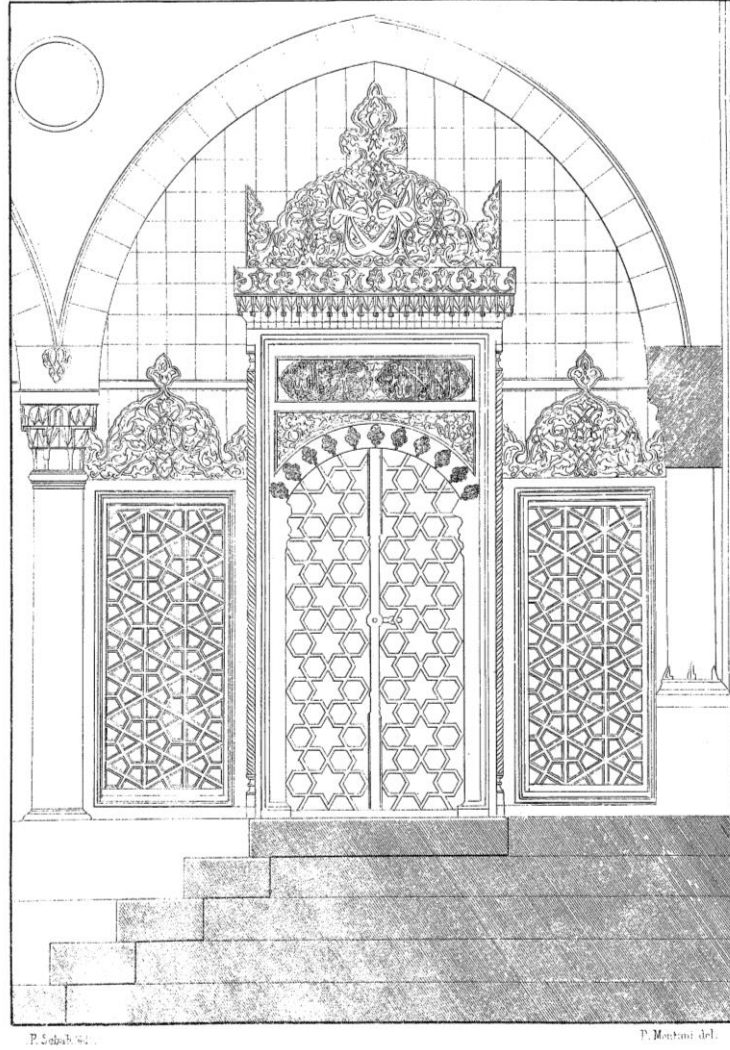
Caminin yeri ile başlayan Yeni Cami anlatısı, civar caddelerdeki sergi ve pazar anlatımları ile devam eder; çünkü yapı, kalabalık olma konusuna bağlanmaktadır. Dışarıdaki kalabalıktan iç mekâna geçildiğinde, caminin sessizliği ön plana çıkarılırken insanda bıraktığı etkiye dikkat çekilmiştir. Böylelikle anlatı girişinde bahsedilen gürültü konusunun iç mekân etkisine zemin hazırladığı anlaşılmış olur. Devamında aktarılan ışık konusu, vitray anlatımları ile zenginleştirilmiştir. Bu noktada metinde, duyulara hitap eden anlatılar mevcut olduğu söylenebilir. Bütünlük halinde olma hissi; mahfelerden sütunlara, minberden oymalara kadar anlatılarak, adeta metinde tek vücut olma hissi yaratılmıştır.

Yukarıda yer verilen konulardan sonra gelen ilk eleştiri, Yeni Cami dış görünümünün yeterince gösterişli olmadığı yönündedir. Yapının mimarı olan Arnavut mimar Hoca Kâsım'ın 'ünlü Mimar Sinan'ın' yakını olarak aksettirilmesi ise, iç görünümde gerekli biçim ve büyüklüğün sağlandığına yönelik inancın beslenmesine bir referanstır. Yine de bu durumun düşünülmüş, ancak uygulama esnasında yeterince yansıtılmamış olmasına değinilmesi cami için önemli bir detaydır. Bunun yanında uygulamadaki aksaklıklar, metinde aleni olarak belirtilmiş iç karışıklıklara bağlanmaktadır.

İç karışıklığa ait bu detaylar; yazarlara göre adeta bilinmesi gerekli uyarılar niteliğinde okuyucuya sunulmuştur.

Cami yapımını başlatan kişinin Kösem Mâhpeyker Sultan olduğu belirtilerek, Usul-i Mimari’de bu cami anlatısına kadar ilk defa kadın bir sultana dikkat çekilmiştir. Sultanın saltanatından bahsedilerek; ölümü, hayırları ve vakıflarına geniş yer verilir. Özellikle hediye verme konusu sultanın en güzel hizmeti olarak görüldüğünden, metinde genişçe yer bulmuştur. Anlatılara göre caminin tamamlanmasının, Turhan Hatice Sultan tarafından yapıldığı anlaşılırken; Hatice Sultan Kösem Sultan’ın rakibi olarak tanıtılmış, adeta küçük çekişmelerin olduğuna işaret edilmiştir.

İç mekân tasvirine ise, iç avluya giren kapılar ve kapı bezemeleri ile başlanır. Anlatının giriş bölümünde, yapım ve kişilerden detaylı olarak bahsedildiğinden; metnin mekânsal dikkatinin dağılmış olduğu söylenebilir. Avluya girilen üç büyük kapıdan detaylı olarak bahsedilmiştir. Kapılardan hangisinin en güzel olduğu, yükseklikleri, üzerinde kullanılan motiflere yer verilmiştir (Şekil 13). Kapı tasvirleri ardından avlu ile cami avlusu arasındaki ve her iki tarafta bulunan dairelerden üç şerefeli iki minareye geçildiği belirtilir. Minarelerin oturduğu tabanların mücevherli saçaklarının önemsendiği, metin içinde ilgili planşa atıfla fark edilir. Montani’nin çizdiği I numaralı planş, bahsedilen iki kapıdan ilkinde atıf yapar.



Şekil 13. Yeni Cami Planş II, Padişah hususi kapısı (P. Montani del. P. Sébah edit., 1873)

Metin içinde toplam üç planşa referans verilerek caminin yan katları, duvarlar, saçak ve bölümlerden bahsedilmiştir. Anlatının devamında kat yükseklikleri, katlardaki sütun sayıları ve kemerler belirtilerek, tipleri tanımlanmıştır (Şekil 14). Deniz tarafındaki kapıların padişah geleceği zaman açılacağı belirtilmesi, bu kapıların neden detaylı anlatıldığına bir işaret gibidir. Kule, kubbe, kandiller, kümbetler detaylıca anlatılarak; cami yakınlarındaki diğer yapılardan bahsedilir. Büyük türbede yer alan şehzade ve sultanlar belirtilerek; avlu ve türbe duvarlarında yapısal uygulamanın başarılı olmasının, duvarların bozulmadan kalmasından dolayı olduğu vurgulanmıştır.



Şekil 14. Yeni Cami konumu, cephe ve avludan görünüm (Akyüz, 2014; Durmuş, 2014a)

Kare şekli ve 20 kubbeli dört katı olduğundan bahsedilen Yeni Cami'nin, şadırvan ve padişah özel kapısı çizimleri metin içinde referans verilmiştir. Râşid Tarihi'nin birinci cildinin yüz sekizinci sayfasına referans verilerek, bu planşın da Montani tarafından çizildiği özellikle vurgulanmıştır. Süleymaniye Camii anlatısına benzer olarak, o dönemine ait para çevirisi ve hesaplamalarla Yeni Cami için harcanan para ve yapım tutarı belirtilmiştir. Son olarak İslam hususiyeti ve iyilik temsili olarak Ramazanda şerbet verildiği belirtilerek, bunun bir kaide olduğundan bahsedilmiştir.

Anlatı sonunda üç planşa yer verilerek bunlardan I ve III numaralı olanlara metin içinde atıf yapılmıştır. Metnin çizimler bölümünde ise iki planş olduğu gözlenmiştir (Ek-5).

Sonuç olarak Yeni Cami anlatısında, caminin yer seçimi ve konumu, yapının bölümlerine ait detayların, yapıya ait yan yapılara ve kişilere (sultanlar, mimarlar, yazarlar) detaylıca yer verildiği gözlenir. Yapısal ve estetik konuların önemsendiği anlatıda, özellikle kuleler konusunda süs, estetik ve sağlamlık ilişkisinin kurulma çabası dikkate değerdir. Minarenin oturduğu taban saçaklarının Mücevheri Usulde olması dışında, Osmanlı mimarlık usullerine herhangi bir referans yoktur. Diğer cami anlatılarına göre Yeni Cami anlatısının daha teknik ve kişi odaklı bir anlatı olduğu söylenebilir.

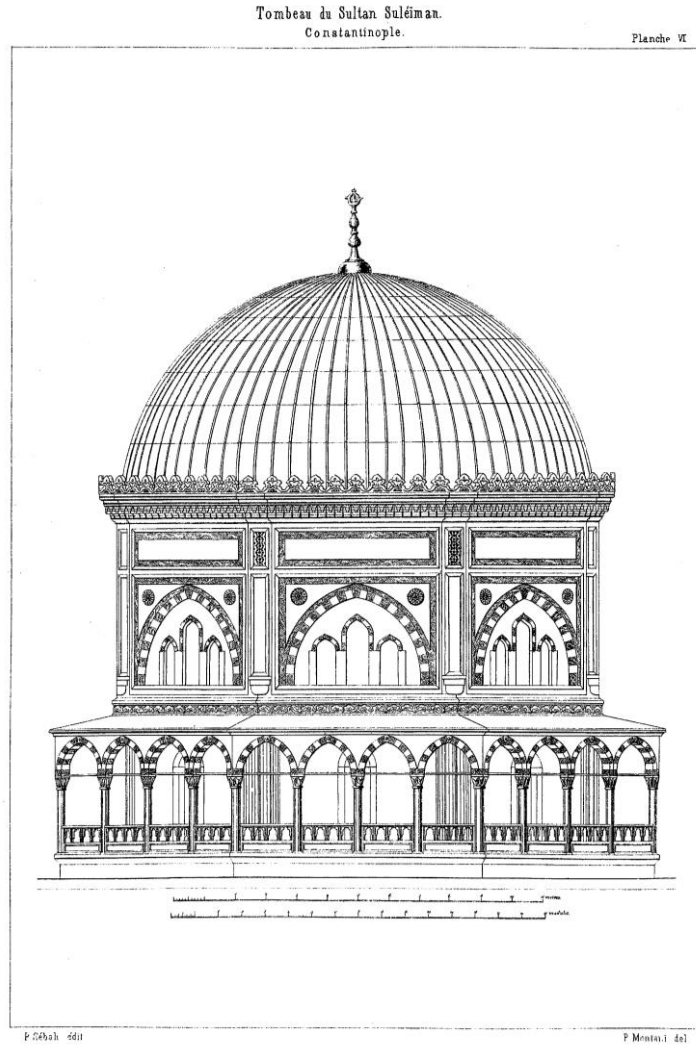
4.3.2.1.5. Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi

Usul-i Mimari'nin Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişiler aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

Güzellik, mana, ışık, kabir, toprak, sade, kemer, sütun, Mücevheri, köşebent, kitabe, İran işi, oyma, işleme, duygu, kapı (iç kapı), süs, beze, motif, çiçek kalıbı, Türbe duvarı, Türbe camı, vitray, Sanduka, bayram, kandil, Sultan Süleyman Han, Mimar Sinan... vb.

Türbenin bulunduğu bahçenin tasvirleri ile başlayan yapı tanıtımına; Sultan Süleyman Han'ın kabrinin, Mimar Sinan'a yaptırılan caminin gölgesinde olduğu bilgisiyle giriş yapılmıştır.

Cami çevresinde yapılmış büyük bir yapı olarak tasvir edilen türbe; sade, gösterişten uzak ve teknik usullerin yeterli düzeyde uygulandığı bir yapı olarak okuyucuya sunulmuştur. Orta büyüklükte tabir edilen yapı, altıgen biçiminde ve çift kubbelidir (Şekil 15).



Şekil 15. Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi Planş VI, (P. Montani del. P. Sébah edit., 1873)

Kubbe sütun sayıları ve usul türleri belirtilerek, müstevi ve mücevheri usul olmak üzere iki tür Osmanlı usulünden söz edilir. Cami konumunun belirtilmesi ardından verilen teknik bilgiler ve sütunların mimari usullerine değinilmesinin esas nedeni ise, anlatının yoğun bir usul anlatısı ile devam edecek olmasıdır, denebilir. Ardından kapılar üzerindeki kitâbe bilgilerine yer verilerek Sultan Süleyman Han'ın ölüm tarihi belirtilmiştir.

Sütunların mimari usulleri tasviri ardından türbe içinde duyulan manevi huzur, soyut tasvirler ile betimlenmiştir. İç mekânın ferahlatıcı etkisinin, yapının sadeliğinin, hatta iç mekândaki türlü durumların, bir Osmanlı kabir hususiyeti varlığından kaynaklı yapıldığı ileri sürülerek; okuyucunun bu hususiyete iknası teşvik edilmiştir. Bu konuyu destekler nitelikte mekânda, 'burukluk verici durumlar' olarak adlandırılan hallerden (eşya, mekânsal huzur vs.) arınabilme durumu ortaya konarak, okuyucu bu arınmaya ve Osmanlı kabir hususiyetlerinin uygulanmış olduğuna adeta ikna olur.

Osmanlılara göre büyük mimarlar, türbe içindeki kabir işlemlerini iki kıstasa göre gerçekleştirir; bunlardan ilki ölümle yaşanan kayıp hissine uygun düşecek şekilde iken diğeri ebediyete göçte duyulan duyguların tasviri iledir. Bahsedilen bu iki kıstas, Osmanlı kabir usullerine de referans niteliğindedir. Bu noktada işleme ve süsleme konusuna duygu yükleme söz konusu olduğunda; bir ikna varlığından bahsetmek kuvveti ihtimaldir. Büyük mimar olma kıstasını merkeze alan bu yaklaşım, bunun yolunu da öngörerek okuyucuya sunmaktadır.

Türbe iç kapısı tasvirleri ve detayları ardından; kitabeler, türbe duvarları, sütun başlıkları ve ayaklarının malzemeleri, türbe camlarına değinilerek vitray konusuna geçiş yapılmıştır. Son olarak türbe ortasında üç şahsiyetin kabri olduğu belirtilerek türbenin içine ait özel gün ritüellerinden bahsedilir. Bu duruma etkili bir örnek olarak özel gün ve bayramlarda iç mekânda kandil kullanılması verilebilir:

“Türbenin ortasında Sultan Süleyman ile Sultan İkinci Süleyman ve Sultan İkinci Ahmed'in kabirleri vardır. Etrafında cevizden yapılmış ve üzeri sedef oymalı sandukalar vardır. Türbenin içi hususi günlerde ve bayram günlerinde çeşitli kandiller ile donatılmaktadır. Bu kandillerin arasında renkli yumurtalar olup, sandukaların karşısında duvara Mekke'nin resmi oyulmuştur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 32, Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi).

Anlatının yukarıdaki alıntı ile bitmiş olabilme tavrına karşın, yapının 2. katına çıkmak için kullanılan taş merdiven varlığından bahsedilmesi; bitmemiş olma hissini okuyucuya yansıtmaktadır.

Özetle Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi'nde, özellikle kabir ve vitray konusunda Osmanlı hususiyetleri anlatıları önemslenmiş görünmesi yanında; bu konudaki tespitlerde iki noktada mimarlık usullerine değinilmiş olup, bu değinmeler sütun düzenlerindeki usuller üzerinedir (Şekil 16). Metin içinde referans ve liste olarak herhangi bir planşa yer verilmemişken; metnin görsel bölümünde iki adet planş varlığı dikkati çeker. Montani Efendi'ye ait planşlardan ilki türbenin görünüşüne aitken, diğeri sütun ve kapı detaylarına aittir (Ek-6).



Şekil 16. Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi genel görünümü (Durmuş, 2014a)

Türbenin konumuna ve teknik açıdan başarılı bir yapı oluşuna değinmeler yanında; anlatılarda belirli uzunlukların niceliksel tasvirleri yerine, bazı birimlerin büyüklüklerinin katları şeklinde kıyaslamalara yer verilerek çeşitli oranlama yorumları yapılmıştır.

Türbe anlatısında, cami anlatılarına oranla daha az teknik bilgiye yer verildiği; ancak yapı türünün değişmesi sebebiyle türbeyle ait mekânsal ve içsel duylara/hususiyetlere daha fazla yer verilmiş olduğu söylenebilir.

4.3.2.1.6. Şehzâde Türbesi

Usul-i Mimari'nin Şehzâde Türbesi anlatısında söz edilen başlıca konular, kavramlar ve kişiler şöyle sıralanabilir:

Hatıra, Mimar Sinan, Sultan Süleyman, Şehzâde Mehmed, kalabalık, sevgi, üzüntü, keder, gül bahçesi, sofa, direk, kapı, motif, kapı, pencere, vitray, ışık, mine, çini, kubbe, sanduka... vb.

Mimar Sinan'a emir verilerek yaptırılmış olan Şehzâde Mehmed türbesi, anlatıya hüznü bir girişle başlar. Sultan Süleyman'ın babalık duygusu üzerinden sevgi, üzüntü ve kederini aktaran cümleler; türbe anlatısında mekânının neden cami yanındaki gül bahçesi olarak seçildiğinin nedenini anlamlandırmaktadır. Bu nedenle Şehzâde'nin vefat tarihi ve türbe üzerine yazılan mısralar aşağıdaki şekilde yer almıştır:

“Şehzâdeler Güzidesi Sultan Mehmedim” 949 (1542-1543)⁴⁹

“Câmi-i ümmet-i Resûl-i mübîn” 955 (1548)⁵⁰

Duygulara hitap eden hüznü giriş ardından yapıya ait mimari bilgiler verilmiştir. Türbe, sekizgen bir yapı olarak tanıtarak, duvarlarının dört tarafının kabartma köşe işlemlerle bezendiği belirtilmiştir. Okuyucuyu dış mekândan iç mekâna doğru gezdiren bir anlatıyla tasvir edilen türbe; zemin taşlarına ve kapılara kadar detaylandırılmıştır. Hatta türbe kapısı ile ilgili ağaç türü, işlemleri, rengi ve desenleri gibi tüm detaylara yer verilmiştir.

Kapı anlatısı ardından pencere türleri ve özelliklerine değinilmiştir. Anlatıya göre ise pencereler iki türdür; bunlardan ilki dört köşe diğeri ise beyaz penceredir. Türbenin ışık alması ve vitray konusunda anlatı, çeşitli benzetmeler yoluyla ortaya konmuştur:

“... Biri dört köşe diğeri beyaz pencerelerin rengârenk (vitray) camlarından giren ışık sanki işlenmiş değerli taşların parıltısına benzer...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 33, Şehzâde Türbesi).

“... En ortadaki, yani dördüncü camın üzerinde önceki gibi açık ve rengârenk çiçek demetleri işlenmiştir. Bunların saksıları daha ilgi çekici ve değişik şekildedir. Hepsini birden ışığı öyle yansıtır ki, türbenin içi sanki bir alev içinde gibi görünür...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 34, Şehzâde Türbesi).

Pencerelerin kaç adet olduğu, cephelerdeki düzeni ve adedi, pencere üzerindeki işlemler, motifler, kullanılan renkler, süslemeler ve detaylar okuyucuya aktararak; ışık yanında buna bağlı pencere konusunun önemsendiği görülmüştür.

İç içe kullanılan süslemeler, algıda yarattığı hoş görünüme işaret ederken; süslemelerin kullanım biçimi ve şekillerine yer verilmiştir. Pencereler dışında örnekler ve

⁴⁹ Şehzâde Mehmed'in vefatına düşürülen tarih (Usul-i Mimari, s: 33)

⁵⁰ Caminin tamamlanma tarihi olarak düşürülen mısra (Usul-i Mimari, s: 33)

kubbe arasındaki pervazlara değinilmesi; konunun önemsendiğini göstererek bir benzetme ile ortaya konmuştur:

“Direklerle kubbenin arasındaki taştan oyulmuş pervazın ve üzeri beyaz sıvalı kubbenin yüzü kırmızı ve yeşil yaprak ve çiçeklerle öyle bir şekilde donatılmıştır ki, bütün türbenin üst katı sanki nişanlarla bezenmiş gibidir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 34, Şehzâde Türbesi).

Son olarak şehzâde kabrinin üstündeki sandukadan bahsedilerek, kabrin şehzâdenin eşi Hümâ Sultan ve kardeşi Cihangir Şah arasında yer aldığı belirtilmiştir. Bunun yanında Mimar Sinan’a yaptırıldığı vurgulanan ve Cihangir Şah’ın adının verildiği caminin de Sultan Süleyman tarafından yaptırıldığı vurgulanmıştır.

Sonuç olarak Şehzâde Türbesi, yapı tipi sebebiyle maneviyata yakın anlatılara yer verirken; buna bağlı olarak hissiyatlar üzerine referanslar ve benzetmeler içermektedir. İç ve dış mekânda verilen bilgilerin genelinin pencere ve pencereye ait her türlü detaya ait olduğu söylenebilirken; türbe yapımındaki her türlü bilgi de (süsleme, işleme, motif, renk, biçim, desen vs.) okuyucu ile paylaşılmıştır (Şekil 17). Gerek metin içinde ve sonunda, gerekse de görsel dökümanlarda herhangi bir plana referans verilmemiştir. Şehzâde Türbesi anlatısında usullere dair herhangi bir referans yoktur; aksine detaylar ve yapı türünün ortaya koyduğu hisler üzerine bir anlatı kurgulandığı söylenebilir.



Şekil 17. Şehzâde Türbesi ve Şehzâde Camii genel görünümü (Durmuş, 2014a)

4.3.2.1.7. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi

Usul-i Mimari’nin Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişiler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Güzellik, incelik, Osmanlı mimarlık tekniği, yüksek bilgi, ustalık, sanat eseri, beceri, yetenek, derece, kabiliyet, Avrupa sanatı, Türkler, yaradılış, Çırağan Sarayı, şiir ve beyit, süs, su ihtiyacı, çeşme, sebil, kaide, oyma ve kabartma, gelenek, hikâye... vb.

Çeşme tasviri, Osmanlı'nın mimarlık tekniğindeki bilgi ve becerilerini gösteren bir sanat eseri anlatısı olarak başlar. Daha ilk paragrafta okuyucuya, çeşmenin mimarlar ve mimarlık bağlamında açıklanacağına ipuçları verilir. Bu nedenle anlatının giriş paragrafı, çeşmenin özet bir anlatısı niteliğindedir. Caminin konum planı ve yönü, Bâb-ı Hümâyûn ve Ayasofya Cami esas alınarak anlatılmıştır. Beceri ve yetenek, üstünlük, sanat güzelliği gibi konu ve kavramlara yapılan vurgulamalar ile okuyucuda eserin mükemmelliğine yönelik bir intiba oluşturulduğu söylenebilir:

“... Bundan otuz yıl önce Osmanlıların mimarlık sanatının incelik ve tekniğindeki beceri ve yeteneklerini, İslâm medeniyetinde kazandıkları üstün dereceleri ve bu çeşmede dost ve düşmanı imrendiren sanat güzelliğini görmek yeterli delildir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Anlatı devamında, Türklerin Avrupa sanatına ilgi göstermelerinden kaynaklı, bilgi ve kabiliyetlerin yok olma tehdidiyle yüz yüze kaldığı vurgulanmıştır. Zaten mevcut olduğuna yönelik ve ‘yaradılış’ gereği olduğu düşünülen bu yetiler/beceriler; yazarlara göre ancak kendi kültürümüze ve becerilerimize geri dönüş ile mümkün olabilir.

Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi anlatısında, Türklerin kendi özlerine geri dönmeleri gerektiği inancı geçmişteki kazanımların yeniden elde edilmesi gerektiği yönde vurgulanmıştır. Dolayısıyla Osmanlı tekniğinin mimarlıktaki önemine değinilerek; bu çeşmenin tam da bu teknik ve yeteneği ortaya koymuş olduğu iddia edilmiştir. Bu durumu takiben Çırağan Sahil Sarayı örneği verilerek, Osmanlı sanat ve becerilerinin somut bir örneği iktidarın görsel olarak pekiştirilmesinde etkili olmuştur.

Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi, adeta bir toplu sanat eseri (Gesamtkunstwerk) olarak görülür (Durmuş, 2014b). Yazarlara göre çeşmenin yapımında çömlekçi, dökmeçi, madenci, kalemkâr ve oymacıların bir arada çalıştığına değinilerek; tüm sanat ve işçilik türlerinin birliği vurgulanmıştır. Ayrıca anlatıda ‘Doğu sanatı hususiyeti’ olarak adlandırılan bir gelenek fikrine işaret edilmiştir. Buna göre genel kullanıma hizmet eden yapılarda, Doğu sanatı olarak adlandırılan süs harflerle oymalar yapıldığı ve yapının çevresine yazılar, şiirler ve beyitler yazıldığı belirtilmiştir.

Osmanlı tekniklerinin ve meziyetlerinin yoğun olarak anlatıldığı giriş bölümü ardından, diğer yapı anlatılarından farklı olarak; yapının sahibi olma fikrine değinilerek Sultan Ahmed'in çeşmenin sahibi olduğu ve onun yazmış olduğu şiirlerin/beyitlerin bu çeşmeye işlendiği belirtilmiştir. Çünkü devamında yapının sanatsal ve estetik değerinin arttığına yönelik vurgu yapılmasına zemin hazırlanmıştır. Bu noktada, iktidarın veya müellifin, bir yapının değerini veya niteliğini nasıl arttırabileceği sorgulaması akla gelir. Yazarlara göre iktidarın her türlü etkisinin olumlu bir anlam yüklü olduğu açıktır. Çünkü kitabın neredeyse tamamında yer verilen tüm kişiler, olumlu özellikleri ve katkılarıyla ortaya konmuştur.

Çeşmenin teknik tanımına ilk giriş, Doğu ülkelerindeki şehir ve kasabalarda halkın su ihtiyacı ile başlar. Bu ihtiyaç metne göre çeşme ve sebil olmak üzere iki şekilde çözümlenmiştir. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi'ndeki su dağıtım probleminden önce çeşme ve sebilin ne olduğuna yönelik açıklamalara yer verilmiştir. Çeşme tanımında, getirilen suyun bir duvar içinde depolanıp dış kısımdan halkın su ihtiyacını karşıladığı belirtilirken; sebil tanımında suyun, köşe başlarında özel olarak yapılmış depolara aktarıldığına, sebilin parmaklık ve kafeslerle çevrili olduğuna değinilmiştir. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi'nde, dağıtımın iki türlü uygulandığı ve yapının dört köşesinin sebil, iki sebil arasının da çeşme olarak kurgulandığı belirtilmiştir. Bu durum bir 'metod' olarak ortaya konarken, Osmanlı'nın 'yeni kaide' örneği olarak anlatıda yerini almıştır.

Oyma ve kabartma tekniği konusunda ise; sanatkârların eserlerinde bazı işaretler, hayvan resimleri ve insan şekilleri yapma geleneğinden bahsedilmiştir. Böylesi bir oyma ve kabartma tekniği geleneği yanında, Türklerin bu geleneği kullanmadığından; bunun yerine edebi yazılar, beyit ve şiirler kullandıkları vurgulanmıştır. Burada resme karşı yazı gibi bir kıyaslama hissedilirken, Türklerin bu kıyaslamayla inanışları gereği yazınsal geleneği tercih ettikleri söylenebilir. Burada da bir gelenekten bahsedilerek; geleneklerin de çeşitli değişimlere/bozumlara uğratarak yeniden konvansiyonel hale getirilebileceği düşündürülür.

Teknik bilgiler ve estetik aktarımları ardından, çeşme sahibi olarak padişahın becerileri kalıcı hale geçirmek için çeşmeye beyitler işlettiğine değinilmiştir. Bu beyitlerden çeşmenin tamamlanma tarihinin anlaşıldığı vurgulanarak çeşmeye düşülen tarihin de bir amacı olduğu açıkça belirtilmiştir:

“Çeşmeye tarih düşülmesinin de bir hikâyesi vardır. Sultan Ahmed Han, yukarıda yazılan tarihi şu şekilde derlemiş ve düzenlemiştir: İlk yazılan mısradan 1137 tarihi çıkar. Tarihin tam olması için dört yıl eksiktir. Sultan bu noksanlığı tamamlamak için düşündüğü sırada ünlü şair Vehbi Efendi ile görüşür. Şair Vehbi Efendi şaka yoluyla “lüle açılmayınca su akmaz” der. Sultan da hemen dört sayısının karşılığı olan “aç” sözünü de ekleyerek tarihi tamamlamıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 36, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Çeşmede ağırlıklı olarak yönlemsel yeniliklerden, özellikle hissedilen Türk veya Osmanlı üstünlüğünden, gelenekten ve geleneğe bağlı olarak geçmişe dönme isteğinden bahsedilmektedir (Şekil 18).

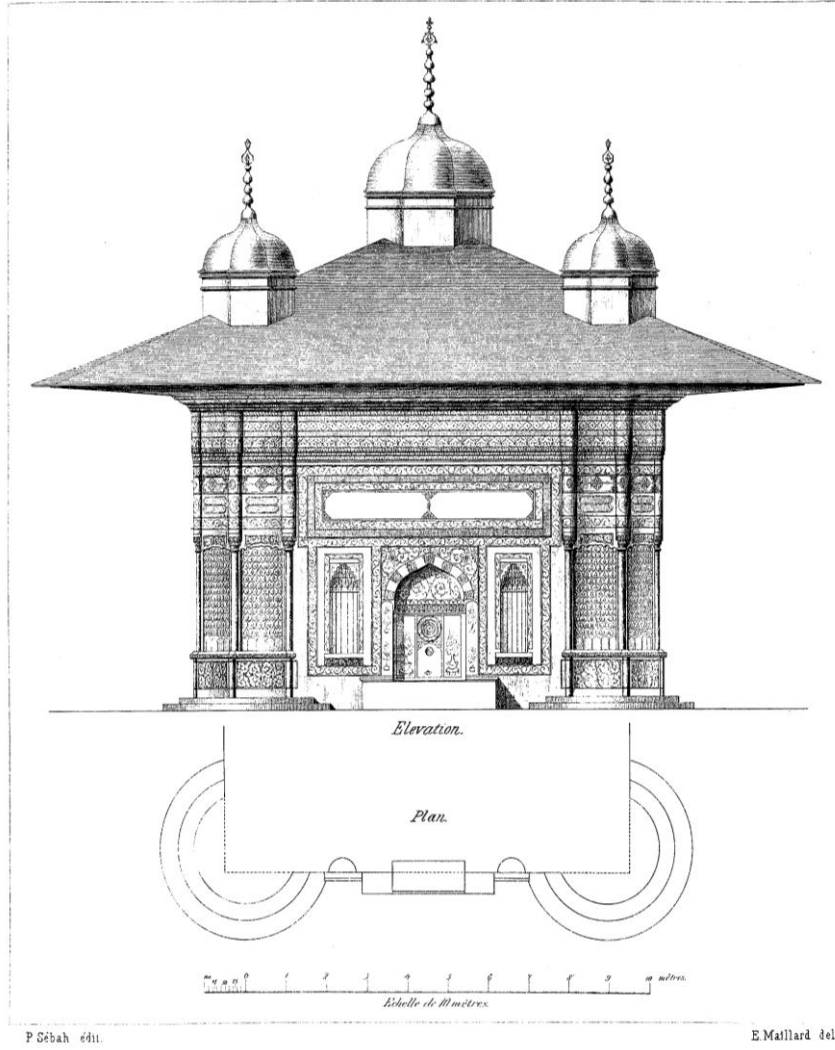


Şekil 18. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi genel görünümü (Durmuş, 2014a)

Yapının konumu dışında herhangi bir mekânsal veya biçimsel anlatıya, imaj referansına yer verilmemiştir (Şekil 19). Sadece kitabın görseller bölümünde Maillard’a ait çeşmenin 4 planı yer alır (Ek-7). Bunun dışında işaret ve oyma yerine, yazı geleneğinin mevcut olduğuna değinilmiştir. Çeşme ve sebil tanımlamalarına yer verilmesi ise, hem Osmanlı mimarlık tekniğinde bir kaide; hem de yönlemsel bir yenilik varlığına işaret etmektedir. Bu durum aslında, çeşmenin Usul-i Mimari’de neden yer aldığına yönelik bir cevaptır. Çeşme Osmanlı için bir yönlemsel deneme ve yenilik örneğidir. Gerek yazı geleneği, gerekse de Osmanlı’nın yetenek ve becerileri bu yapı anlatısı örneğinde en üst düzeyde okuyucuya hissettirilmiştir, denebilir.

Fontaine du Sultan Ahmed III.
Constantinople.

Planche I



Şekil 19. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi Planş I (E. Maillard del., P. Sébah edit., 1873)

4.3.2.1.8. Azap Kapı Çeşmesi

Usul-i Mimari'nin Azap Kapı Çeşmesi anlatısında öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişiler aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

Azab, saha, gelenek, usul, güzellik, teknik, yer seçimi, mimari usul, kabiliyet eseri, süsleme, bezeme, mimari tarz, plan, çeşme, sebil, Montani Efendi, Osmanlı mimari tekniği, yapı hususiyeti, farklı mimari usuller, uyumlu görüntü, teknik mimarlar, metod, renk, düğün çiçeği motifi, Fransız mimar, Avrupa, unutmama, kural, süsleme, Ermeni milleti,

Rafael, değersiz, Sultan Abdülhamid Han, Sultan Abdülaziz Han, yüksek emir, resmi ve genel yapılar, dini yapılar, Edhem Paşa, milli duygu, vatan sevgisi, tamir... vb.

Diğer yapı anlatılarından farklı olarak Azap Kapı Çeşmesi, yapının yer ve konumuna ait bilgiler yanında çeşmenin adını nereden aldığı açıklaması ile başlar. Azab kelimesinin anlamı üzerine çeşitli açıklamalar ardından, yapıya uygun alan/yer seçiminin öneminden bahsedilmiştir. Hatta bu seçimin Osmanlı'da bir usul ve gelenek olduğuna vurgu yapılarak, bu durumun kabul görmüş olduğu belirtilmiştir.

Yer seçimi konusunda yaşanabilecek güçlükler detaylı olarak yer verilmesi ardından bu seçimin, eserin sanatsal güzellik ve tekniğini zedeleyecek bir unsur olarak ortaya çıkabileceğine işaret edilmiştir. Bu noktada Sultan Üçüncü Ahmed'e, çeşmenin sahibi ve mimarı olarak yer verilmiş; zamanın önde gelen mimarlarının da aynı sorunla yüz yüze gelebileceğine işaret edilmiştir.

Daha güzel bir görünüm amacıyla kare biçiminde yapılması öngörülen çeşme, farklı bir mimari usulde önerilmiştir. Ancak yazarlar, söz konusu şekilde uygulamanın cepheyi dar göstermesinden dolayı dört köşesine altı kenarlı kuleler yaptırıldığı bilgisine yer verirler. Ve çeşmenin yüzeyi için seçilmiş olan bu şekli, bir 'kabilyet eseri' olarak ortaya koyarlar. Çünkü yazarlara göre bu uygulama biçimiyle çeşme cephesindeki süslemeler ve bezemeler en iyi şekilde görülebilir hale gelmiştir.

Azap Kapı Çeşmesi'nin mimari tarzı ve planının farklı bir çizgide olduğu, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi ile yapılan kıyaslama yoluyla belirtilmiştir. Benzer olan yanı ise, bu yapının da hem çeşme, hem de sebil olarak tasarlanmış olmasıdır. Bu noktada çeşmenin ön cephesine yapılan altı köşeli kulenin çevresinin, Mücevheri mimari usule uygun altı ince sütun ile çevrili olduğuna değinilerek; Osmanlı usullerine referans verilmiştir.

Yapıda çeşme ve sebil olan bölümler ise ayrıca tanımlanarak okuyucuya resmedilmiştir. Metinde "çeşmenin bir resmini kitabımıza koyduk" ifadesi ile Montani Efendi'ye referans verilerek, Osmanlı mimari tekniğinin geldiği nokta hakkında okuyucuya ipuçları verilmiştir. Bu bölümde renklerin uyumlu şekilde kullanılması ve düzenlenmesinin titizlikle yapıldığı belirtilerek detaylar aktarılmıştır. Bu noktada, çeşmenin şekil-görünüm-işleme üçlüsü arasındaki bütünlük; farklılık içindeki tutarlılık olarak ortaya konmuşken; bahsedilen farklılık, farklı mimari usullere işaret etmekteydi. Renklerin kullanımı, daha önce söz konusu edilmiş olsa da, yazarlara göre karışık renk kullanımı bir uyum içinde ortaya konmuştur.

Ancak yazarlar; ‘teknik mimar’ olarak adlandırdıkları dönemin mimarlarının yaptığı çeşitli renk uygulamalarını güzel bulmadıklarının dile getirilmesi yanında; yapının sadeliğine zarar verebileceği yönünde fikirleri ile bu kaygıya destek vermişlerdir. Çünkü bahsedilen renklendirme işlemi sadeliğe pek uygun düşmese de; oymaları ve diğer bölümleri birbirinden ayırmak için renk kullanımının kabul görmesi isteği, metinde ‘herhalde’ kelimesi ile vurgulanmıştır.

Osmanlı mimarları bu metodu kullanırken yapının renkli ve renksiz kalacağı bölümlere dikkat etmişler; bu ayrımı yapının sade veya süslü bölümlerine göre yapmışlardır. Sultan Üçüncü Ahmed’in padişahlığına referans verilerek onun zamanında Osmanlı mimarlık tekniği temel kurallarına sadık kalındığı; ‘usul’ ve ‘milli sanat’ kavramları gündeme gelmesi yanında süslemelerde tamamen değişiklik yapıldığı belirtilmiştir. Metne göre eski usul süslemelerde yalnızca düğün çiçeği motifi benimsendiği dile getirilmişken; yeni mimari tekniklerin uygulanması için Sultan Üçüncü Ahmed’in, Fransa’dan mühendisler ve mimarlar getirttiği vurgulanmıştır. Bu durum yazarlara göre Osmanlı mimarlarının da Avrupalı süsleme yöntemlerine yaklaşmalarına sebep olmuştur. Dolayısıyla bir bozulma/unutulma yanılması yaşanarak, Avrupa tarzına kayma olduğu yönde bir çıkarım yapılmıştır.

Mimaride yeni teknik ve uygulamalar için Fransa’dan meslek adamları getiren Sultan Üçüncü Ahmed, güzel sanatlara olan ilgisini bu yolla ortaya koymuştur. Ancak metne göre bu durum, zamanla yaşanan bozulma ile Osmanlı usullerinden uzaklaşıldığı, eski kuralların ve sanat inceliğinin unutulduğu yönünde yorumlanmıştır. Bu tespitin yazarlarca üzüntü belirtilerek aktarılması ise, bozulma tahayyülünün ne kadar derinden hissedildiğini göstermektedir, denebilir.

Yabancı mimarların/mühendislerin İstanbul’a gelişleri sırasında Avrupa’da uygulanan süslemeler (özellikle çiçek motiflerinin girift bir şekilde uygulanması), dönem yapılarında sıklıkla uygulanmıştır. Metne göre bu tarzdaki süslemeler, çoğu zaman minare şerefelerinde ve cami saçaklarında uygulanmıştır. Bu süslemelerin önemli bir bölümünün, Ermeni mimar Rafael ve öğrencilerine ait olduğu belirtilirken; o sıralarda ‘asılsız bir üne’ sahip olduklarından bahsedilmiştir. Çünkü asıl ün Osmanlı mimarlarıdır ve Osmanlı hak ettiği itibarı her zaman kazanmalıdır. Bu mimarların elinden çıkan eserler ise, Osmanlı mimari metodlarına uygun düşmediğinden ‘değersiz’ eserler olarak addedilmiştir.

Sultan Abdülhamid Han döneminde, farklı usul ve metodların birlikte kullanıldığına vurgu yapılarak usullerin birliği söz konusu edilir. Ancak yazarlar bu vurguyu, ‘yüksek bir

uçurumun kenarında' olma haline benzetirken; Osmanlı mimari tekniğinin bütünüyle kaybolma kaygısı taşıdığına işaret etmişlerdir. Yine de Osmanlı usullerine sonsuz bir güven sezinlenerek bozulma/kayıp yaşandığı yönündeki anlayış tersine çevrilir. Devamında Avrupa mimari metodunun Türkiye'de yerleşme veya yerleşmeme hali, benzetme yoluyla ortaya konarak adeta şükredilir:

“... Yani farklı usul ve metodlar birlikte ve birbirlerine karışmış olarak uygulanmıştır. Bu durum Osmanlı mimari tekniğinin büsbütün kaybolacağı zamanın sınırı demek olduğu için yüksek bir uçurumun kenarına benzetebiliriz ki; bu sınırın gerçi güzel bir gözeticisi bulunursa da biraz daha ileri ayak atılacak olsa altüst olup yok olacağı açıkça bellidir. Bir iklime mahsus olan bitki ve ağaçların diğer farklı bir iklimde gelişip büyüemeyeceği gibi, şükredilir ki Avrupa mimari metodu da Türkiye'de yerleşmemiştir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38-39, Azap Kapı Çeşmesi).

Azap Kapı Çeşmesi anlatısının, yapıların ortaya çıkışı ile yazıldığı açık bir referansla ortaya konmuştur. Buna göre Usul-i Mimari, dönemin padişahı olan Sultan Abdülaziz'in destek ve yardımı ile hayat bulmuştur. Dönemin önde gelen mimarları tarafından, padişahın emri ile 'teknige uygun olarak yapılan' eski yapıların incelenmesi; hatta bu tekniklerin incelikleri ortaya çıkarılarak yapı uygulamalarını gerçekleştirmede kullanılabilmesi öngörülmüştür. Metne göre, Osmanlı mimarları ve ustalarının usulleri uygulamadaki başarısı buna bağlıdır. Bu vurgusuyla Azap Kapı Çeşmesi'nin, kitabın yazılış amacı ve seçilen yapıların seçilme yöntemine yönelik açık ipuçları barındırdığı söylenmelidir.

Son olarak süsleme konusuna değinen anlatı, çeşmelerdeki süslemeleri incelemenin, yapı içi süsleme seçimine büyük etkide bulunduğu tespiti ile bitirilir. Osmanlı mimari usullerinde, genel veya resmi yapılar ile dini yapılarda kullanılan süslemelerin farklı olduğu da ortaya konmuştur. Burada verilmek istenen mesajın; Osmanlı mimarlarının her yapıya özgü ve özel süsleme uygulamaları ve mimarların bu usulleri benimsemeleri olduğu söylenebilir. Çeşme tamiratına da kısaca değinen metin, bu konuyu Edhem Paşa'ya atıf yaparak açıklamaya çalışır. Edhem Paşa'nın 'milli duyguları ve ilgileri' ile eski usulüne göre yapılması istenen çeşmenin tamirat girişimi, yazarlara göre yarım kalmıştır. Bu sebeplere de metinde kısaca yer verilmiştir.

Azap Kapı Çeşmesi anlatısında, çeşme-sebil ayırımına ve yapının uygulamasına dair detaylara yer verildiği belirtilmelidir (Şekil 20). Sonrasında ise bir yozlaşma/bozulma/usul kaybı tahayyülü çerçevesinde Avrupa ve Osmanlı tarzı geçişleri anlamlandırılarak; çeşitli benzetmelerle anlatı pekiştirilmiştir. Süsleme konusuna da genişçe yer verilen metinde,

yapılan çıkarımlar yoluyla Osmanlı mimarlık usullerine dair çeşitli genellemeler yapılmıştır.

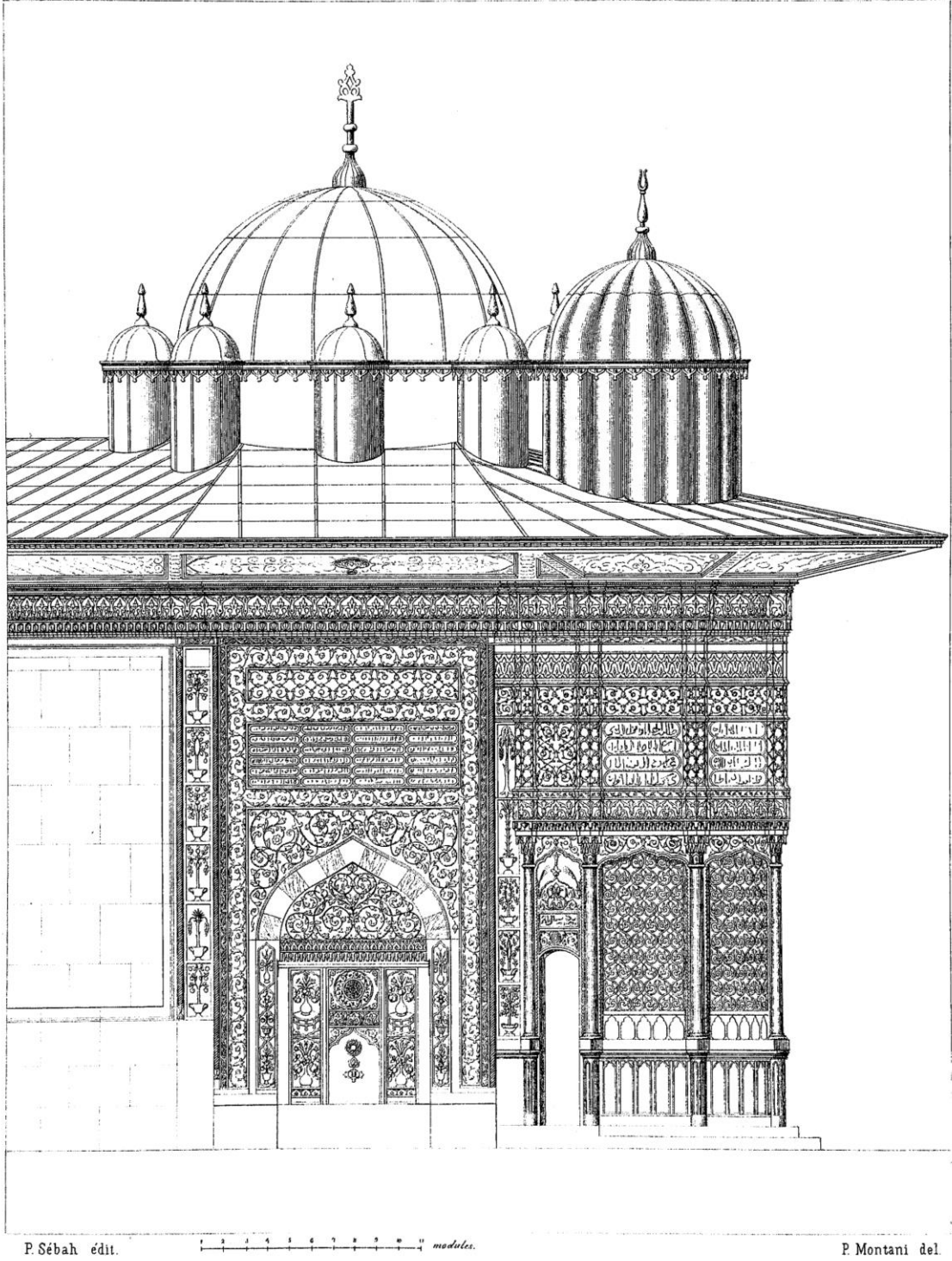


Şekil 20. Azap Kapı Çeşmesi genel görünümü (Durmuş, 2014a)

Çeşmeye ait tek görsel, hem metnin görsel bölümünde hem de metin içinde referans olarak yer almıştır (Şekil 21). Özetle bu anlatıda yoğun olarak Osmanlı mimarlık usulleri ve teknikleri konusunda bilgilendirmeler mevcut olduğu söylenmelidir. Bu yönüyle Azap Kapı Çeşmesi anlatısı; kitabın kendisine (Usul-i Mimari), padişaha (Sultan Abdülaziz) ve mimarlara (Osmanlı ve Ermeni mimarları) ait en fazla referans ve tespiti barındırmaktadır.

Fontaine a Azab-Capou.
Constantinople.

Planche.I



Şekil 21. Azab Kapı Çeşmesi Planş I (P. Montani del. P. Sébah edit., 1873)

4.3.2.1.9. Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler

Usul-i Mimari'nin "Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler" bölümünde öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişiler aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

Osmanlı mimarları, süsleme, bitki, çiçek, meyveler, yapraklar, uygunluk, Fasulye yaprağı, hayvan motifleri, yöntem, tarz, desen, ölçü, oran, Mimar İlyas Ali, Çırağan Sarayı, Nar motifi, Düğün çiçeği, Sultan Üçüncü Ahmed, çeşme, Osmanlı mimari usulleri, İtalyan mimarlar, rastlantı, benzerlik, bütünleşme, Çinli mimari resimler, uygunsuzluk... vb.

Süsleme örneklerinde esinlenmelerin olumsuz yönüyle aktarılması ile başlayan bu bölüm, bu örneklerin Osmanlı mimarları tarafından kendi evlerinin bahçelerindeki bitki ve çiçeklerden alındığı bilgisi okuyucu ile paylaşılmıştır. Bitkilerin doğada bulunduğu halinin, ancak mimarların becerisiyle değiştirilerek süslemeye uygun hale getirilebileceğine işaret edilmiştir. Böylelikle yazarlar tarafından, uygunluk ve bütünlük fikrinin düzen içinde olma halini gerçekleştirebileceği iddia edilmiştir.

Osmanlı mimari süslemesinde görülen hayvan motifleri, daha sonraları bitki motiflerine dönüşerek fasulye yaprakları kullanımı öngörülmüştür. Kullanılan yaprakların boyutlarındaki küçülme, mimarlara göre 'görüntünün kaybolması' olarak adlandırılmıştır. Ancak yine de metnin yazarlarına göre, Osmanlı mimarları bu yöntem uygulamasında çok ilerleme kaydetmiştir. Hatta metne göre bu süsleme tarzı, daha sonraları 'mahalli tarz' olarak adlandırılmıştır.

Yazarlar, cami ve ibadet mekânlarında canlı resimlerin dini mekân süslemelerinde kullanılmadığına değinerek; Osmanlıların dine sıkıca bağlı olduklarını okuyucuya hatırlatırlar. Ardından Osmanlı mimarisi süslemelerinin bitki ve bitkinin kolları olmak üzere iki kısma ayrıldığı belirtilerek süslemelerin sap, yaprak ve kollardan oluştuğu bilgisi verilmiştir. Süsleme türleri anlatısında sıklıkla Osmanlı mimarisi süslemelerinin en yüksek düzeyde olduğundan bahsedilmiştir. Süslemelerin üç parça karışımdan oluştuğu belirtilerek, bu karışımdaki ayrışma sebebi aşağıdaki alıntı ile vurgulanmıştır:

"... Her motife tek olarak bakıldığında güzel olması gerekli değilse de önemli olan hepsinin bir arada birlikte güzel görünmesidir. Ölçülerin birbirine uyumluluğu iyi oranlanmalıdır." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 41, Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler).

Yazarlara göre tek başına ve tekil güzellik unsurlarından ziyade, düzen içindeki uyum ve güzellik düşüncesi daha önemlidir. Bahsedilen türdeki süslemenin ilk uygulayıcısı olarak ise, Mimar İlyas Ali referans verilmiştir.

Söz konusu türdeki süslemenin ilk uygulayıcısı ve ortaya çıkararı olan Mimar İlyas Ali, karışık düzenlemelerin çizimi ve uygulamasıyla; metne göre eserlerinin benzersizliğini ortaya koymuştur. Çırağan Sahil Sarayı örneğinde üçlü karışım motif uygulaması yapıldığı belirtilerek, kabak desenleri kullanıldığına yer verilmiştir. Bahsedilen bitki motifleri yanında kullanılan meyve motiflerinde, nar motifinin önemli olduğu belirtilmiştir. Ancak esas önemsenmesi ve benimsenmesi gereken motifin düğün çiçeği motifi olduğuna vurgu yapılırken; Sultan Üçüncü Ahmed zamanında bu motifin gerektiği itibarı gördüğü ve fasulye motifinin yerini aldığı belirtilmiştir. Buna örnek olarak ise, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi örnek verilmiştir.

Tüm bunların yanında yazarlar; Osmanlı mimari usulleri gelişiminden habersiz ve bu konu ile ilgisiz olanların söz konusu bu yeni tarz uygulamaların İtalyan sanatçılardan örnek alındığı düşüncesinde oldukları üzerinde dururlar. Oysaki yazarlara göre durum gayet açıktır; çünkü İtalyan mimarların kullandığı bitki süslemelerinin Osmanlı'da farklı tarzda kullanıldığına, ancak bazı bezemelerin Osmanlı ile benzerliğinin sadece rastlantı olduğuna değinilmiştir. Osmanlı mimarlarının kullandığı motiflere değinen yazarlar, fasulye bitkisinin her tür mimari süslemeye uygun olduğunu belirtirler; çünkü fasulye bitkisi sapının uzun ve sarılmaya uygun olmasından kaynaklı olarak, düğün çiçeği motifine göre daha kolay örnek alınabileceğini vurgulamışlardır.

Yazarların Yunan ve Roma adını verdikleri çağda Avrupalı mimarların süslemelerinde tek bir yöntemle bağlı kalmadıklarından bahsedilmesi; yöntemlerin birlikte ve titizlikle bir arada uygulanması gerektiğine dayandırılmıştır. Çünkü aksi durumdaki bir uygulamada tezyinat, 'bütün bütün çirkin' olacağı ifadesi ile özellikle vurgulanmıştır.

Tüm bu süsleme detayları ardından malzeme konusuna yer verilerek, kullanılan bitkilerin taş malzeme ile bütünleşmiş olması gerektiğinden bahsedilmiştir. Yazarlara göre, taş malzeme ve bitki bütünleşmesi, 'uygun bir süsleme ve inşaat bütünlüğü' sağlanmasına işaret ederken; tesadüfe yer verilmediği vurgulanmıştır:

“Kullanılan bitkilerin tamamı birbirine uygun olup kullanılan taşın yapısı ile bütünleşmişlerdir... Osmanlı mimarları bu konuda yazılı bir eser bırakmamışlardır... fakat Osmanlı mimarlarının bu konuda birçok araştırma ve incelemeler yaptığı anlaşılıyor. Onların deneyimleri, bu şekilde basamak basamak kontrol edilerek, asla işi tesadüfe bırakmadan derinlemesine araştırma ve incelemeler sonucu eserleri ortaya koydukları anlaşılıyor ve görülüyor...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 42, Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler).

Tüm bu süsleme türleri, uygulamaları ve motif detayları ardından, Osmanlı mimarlarının bu konuda yazılı bir eser bırakmadığından yakınılmıştır. Yazarlar, Osmanlı mimarlarının bu konuda çeşitli araştırmalar yaptığını, saray kütüphanesi el yazmalarına dayandırarak vurgulamıştır. Yani uygulamaların bir tesadüf olduğuna yönelik düşünceler düşünme ihtimali okuyucudan tamamen uzaklaştırılarak, derin araştırmaların yapılmış olduğuna işaret edilmiştir.

Çinli mimarların bazı buluşlarının Osmanlı mimarlık usullerine aktarıldığı belirtilerek; bu usul aktarımında uygun olan kısımların dâhil edildiği ancak uygunsuz kısımların kesinlikle kabul edilmediği yönde bir tespit mevcut olduğuna değinilmiştir. Yani anlatılara göre, Osmanlı mimarları neyin iyi neyin kötü olduğu veya neyin uygun olup olmadığı konusunda bir erke sahiptir. İtalyan mimarlardan ise örnek alınmadığı bilgisi verilmesi yanında, Çin’den bazı şeylerin alınabildiğinin belirtilmiş olması; Usul-i Mimari için oldukça şeffaf ve dürüstçe bir tavidir. Osmanlı’nın diğer ülkelerden bazı usul aktarımları yapması, Osmanlı’dan diğer ülkelere de usul aktarımı olabileceği düşüncesi ile yumuşatılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda Mimar İlyas Ali’den sonraki metodlarda çiçek motifi kullanımı örnek verilerek, diğer ülkelere bu motifin kullanıldığı vurgulanmıştır.

Yapı tanıtları ardından Osmanlı’daki süsleme ve motifler üzerine çeşitli bilgiler veren bu bölüm sonunda, ‘Haritaların Tarifi (Planşlar)’ ve ‘Osmanlı Mimari Usullerinin Belirli Kısımları’ olmak üzere iki çizim listesi verilmiştir. İlk bölümde 4 planş ve ona bağlı 26 şekil yer alırken, ikinci bölümde 1 planş ve ona bağlı 4 şekil yer alır (Ek-8). Bu planşlar ve şekiller çeşitli bitki motiflerine (kabak, karpuz, nar, fasulye, Çin mimarlığından alınan fidan, çalı) ait iken, Çin mimarlığından alınan fidan, hurma yaprakları, Yeşil Cami’deki bazı uygulamalar, Süryani saçakları örnek olarak verilmiştir (Şekil 22).

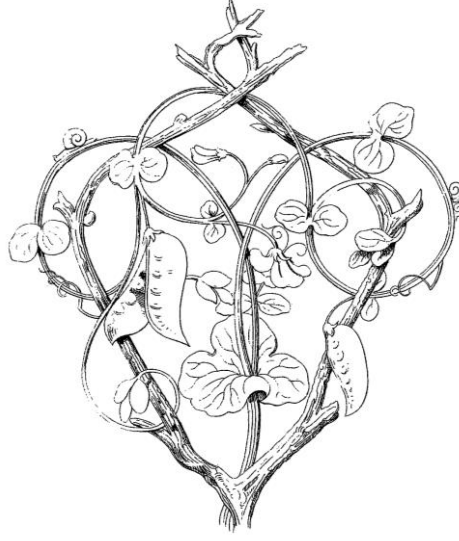


Fig. 1

Şekil 22. Çalı üzerine sarılmış fasulye ve bitkiye sarılmış salyangozlar Planş I Şekil 1 (P. Montani del. P. Sébah edit., 1873)

Sonuç olarak bu bölüm anlatısında, süsleme ve motiflerin yöntem konusuyla ciddi bir ilişkilendirme biçimi kurduğu açıktır. Osmanlı mimarlık usullerindeki üç tarzdan (Mahrutî, Müstevî, Mücevherî) bahsedilmemesine rağmen; bu tarzlarda kullanılan süsleme motifleri ve çiçekler, çizim ve anlatı açısından oldukça fazla detaylandırılmıştır. Ülkeler ve tarzları hakkında çeşitli kıyaslar ve aktarımların, anlatıyı güçlendiren önemli metinsel katkılar olduğu belirtilmelidir.

4.3.2.1.10. Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler

Usul-i Mimari'nin "Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler" bölümünde öne çıkan başlıca konular, kavramlar ve kişiler şu şekilde sıralanabilir:

Atik Vâlîde Sultan Cami, alçı sıva, oyma ve boya, süsleme, oymacılık, filiz deseni, renk, uyum, çirkin, düzgün ve güzel, Osmanlı mimarisi usulleri, uyumlu dağılım, tesir, Çelebi Sultan Mehmed, Sultan Üçüncü Mustafa, Sultan Abdülaziz, Yavuz Sultan Selim, Mikelanjelo, gerileme, gelişme dönemi, yaradılış, üstün zekâ, geçmişe başvurma, pervaz, Araplar, Çinliler, sütun başlıkları, ayaklar, tuğla ve taş karışımı, kireç, resim, yapıştırıcı harç, kabartma, maden, mezar taşları... vb.

Atik Valide Sultan Cami çatısına ait bilgiler ile başlayan bu bölümde; alçı sıvaların varlığından, oyma ve boyama süslemelerden bahsedilmiş, sonrasında bölüm anlatısı 14 ayrı alt başlıkta⁵¹ detaylandırılmıştır. ‘Osmanlı Mimari Süslemesinde Kullanılan Çeşitli Usuller’ adlı bölümde, süslemelerde 3 çeşit oymacılık olduğundan bahsedilir. Bu oymacılık türleri ise, padişahlar üzerinden yapılan dönemlendirme yoluyla ortaya konmuş olup; dönemlendirmelerden biri de Sultan Abdülaziz’e aittir. Yazarların mimaride 1. ve 2. dönem olarak adlandırdıkları dönemlerde mimaride fidan ile şekil düzeni/süslemesi kullanılmışken; 3. dönemde bu tarz süslemelerin kullanılmadığı belirtilmiş ve dönemlendirmenin hangi ölçüte göre yapıldığı ortaya konmuştur. “Zamanımızda süslemede... fidan yerine filiz deseni” kullanılmıştır cümlesi, bu duruma bir örnektir (Edhem Paşa, 1873 (2010): 45). Süsleme renkleri konusunda ise, renklerin uyum içinde uygulandığına vurgu yapılmıştır. Renk uyumu, hem güzel görünüme hem de hoş hisse referans verirken; güzellik/çirkinlik kavramları da uyum üzerinden yorumlanmıştır. Dolayısıyla yazarlara göre renklerin dağılımı mimari uyumu etkilemiş, hatta mimarinin etki derecesinin bu uyuma göre değiştiği belirtilmiştir.

‘Oyma İşleri’ bölümünde Mısır Fatihî Yavuz Sultan Selim Zamanında Uygulanan Usul Hakkında alt başlığı ile usul hakkında açıklamalar yapılır. Yavuz Sultan Selim’in ‘Mısır Fatihî’ olarak vurgulandığı bir padişah tanımlaması yapılmıştır. Mineli tuğla üzerine nakış ve resimler, mimaride birinci usule benzetilirken, bunu pekiştirmek için aşağıdaki gibi bir benzetme yapılmıştır:

“Yavuz Sultan Selim’in padişahlığı zamanında mineli tuğlalar üzerine yapılan nakış ve resimler renk ve mine bakımından birinci usule benzer. İtalya’da ünlü ustalardan Mikelanjelo’dan sonra güzel sanatların gerilemeye başladığı gibi Sultan Üçüncü Ahmed zamanında yapılan büyük yapılardan sonra da Osmanlı Mimarisi’nde gerileme olmuştur...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 45, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler).

Yukarıdaki alıntıda bir gerileme yaşandığı belirtilirken; bu gerileme kişiler ve ülkeler yoluyla ortaya konarak anlatı pekiştirilmiştir. Devamında ise gelişme kadar gerilemenin de olağan bir durum olduğunun belirtilmesi ilginçtir. Usul-i Mimari’ye göre gerileme

⁵¹ ‘Osmanlı Mimarisi Süslemesinde Kullanılan Çeşitli Usuller’, ‘Oyma işleri’, ‘Oyma İşleri (Pervazlar)’, ‘Tuğla ve Taş Karışımı (Kısımlar)’, ‘Nakışlı Pervazlar’, ‘Süsleme Örnekleri’, ‘Tuğla ile Taş Karışımı Yapı Usulleri’, ‘Madenden Yapılmış Sanat Eserleri’, ‘Mezar Taşları’, ‘Sırça Parçalarının Birleştirilmesinden Yapılan Resimler’, ‘Ağaç Üzerine Oyma İşleri’, ‘Duvar Üzerine İşlenen Resimler’, ‘Oyma Mermer İşleri’, ‘Duvarlara Konan Çiniler’

sonrasındaki yükselme; ancak geçmişteki eserlere ve ilimlere geri dönüş ve uyum ile mümkündür. Bu tespit ise sadece Osmanlı üzerinden değil, yazarların deyimiyle ‘üstün zekâyâ sahip sanatçıların güzel eserleri bulunan milletler’in tümü üzerinden anlatılmıştır. Çünkü yazarlar Osmanlıların, geçmişteki usul ve mimari geleneklere dönmesi ile ilerleyebilecekleri düşüncesini özellikle tekrarlayarak vurgulamışlardır.

‘Oyma İşleri (Pervazlar)’ bölümünde, bazı pervaz süslerinin Arap ve Çinlilerden alındığına yer verilirken; numaralandırılmış planşlardaki birçok şeklin Osmanlı yapısı olduğu belirtilmiştir. Hatta III. planştaki şekillere referans verilerek üçgen şekillerden meydana gelen süslemelerden, sütun başlıklarından ve ayak süslemelerinden bahsedilmiştir. ‘Tuğla ve Taş Karışımı (Kısımlar)’ bölümünde, tuğla-taş karışımı usulünde yapılan resimlerin sade olması gerektiğinden bahsedilmişken; ‘Nakışlı Pervazlar’ bölümünde, eski eserlerin süslemelerinden alınmış pervaz resimlerinin planşlarda gösterildiği belirtilmiştir.

‘Süsleme Örnekleri’ bölümünde 27 planş örneği verilmiştir (Ek-9). Bu bölümde Sultan Murad Cami, Atik Valide Cami, İbrahim Paşa Türbesi, Çırağan Sarayı ve detaylarına ait süsleme örnekleri yanında; eski tarz mimari süslemelere⁵² de yer verilmiştir. Hatta süsleme örnekleri açıklamalarına da yer verilen bu bölümde; planş XX’de resmin güçlkle yapıldığı ve bunun sebebi belirtilmişken; planş XVII’de resmin orijinalinin Viyana Sergisi’ne götürüldüğü aktarılmıştır.

‘Tuğla ile Taş Karışımı Yapı Usulleri’ bölümünde, tuğla-taş karışımının Osmanlı mimarlarınca güzel uygulandığına değinilmiştir. Burada beyaz taş ve kırmızı tuğlanın katmanlar halinde uygulanmasından ve birbirinden ayrılması için araya konulan harcın kabartma olarak yapıldığından bahsedilmiştir. ‘Madenden Yapılmış Sanat Eserleri’ bölümünde ise 10 planş örneğine yer verilerek; Topkapı Sarayı, Sultan Ahmed Camii, Tavukpazarı civarında bulunan bir türbeye ait çeşitli detaylardan (tunç ocak, süsleme, dolaplar, parmaklıklar...) bahsedilmiştir (Ek-10).

‘Mezar Taşları’ bölümünde yer alan tek planş örneğinde, Beyoğlu Topçu Kışlası Mezarlığında bulunan mezar taşı oymalarına yönelik detaylara yer verilmiştir (Ek-11). ‘Sırça Parçalarının Birleştirilmesinden Yapılan Resimler’ bölümünde ise 4 planş örneği verilmiş; yeni ve eski usullere göre sırça birleşim örneklerinin yanında Bursa Yeşil Cami ve Montani Efendi’ye referans verilmiştir (Ek-12).

⁵² Ek-9, Planş XI

‘Ağaç Üzerine Oyma İşler’ bölümünde Sultan Selim Cami minberi oyma işlerine 1 planş örnek verilirken (Ek-13); ‘Duvar Üzerine İşlenen Resimler’ bölümünde 9 planş örneği yer almıştır (Ek-14). Bu bölümde Çırağan Sarayı’na ait çeşitli planşlar yer alırken; Kanuni Sultan Süleyman, Sultan Üçüncü Ahmed Han, Sultan Abdülaziz Han ve Montani Efendi gibi önemli kişiliklere referans verilmiştir.

‘Oyma Mermer İşleri’ bölümünde 11 planş örneği yer alırken; İbrahim Paşa Türbesi, Sultan Bayezid Cami, Çırağan Sarayı, Baltacılar Çeşmesi gibi yapılara referans verilmiştir (Ek-15). Bu bölümde Çelebi Sultan Mehmed, Sultan Selim, Sultan Üçüncü Ahmed zamanındaki mermer oymalardan bahsedilmiştir. ‘Duvarlara Konan Çiniler’ bölümünde ise 22 planş örneği yer almıştır (Ek-16). Burada da Topkapı Sarayı, Selimiye Camii, Takyeci Camii, Rüstem Paşa Camii çinili duvarlarına ait planşlar ve detaylar mevcuttur.

XXVIII numaralı renkli planş metnin görsel bölümünde yer almasına rağmen; ‘Süsleme Örnekleri’ bölümünde bu örneğe yer verilmemiştir. Burada XXVIII. planşa bağlı 4 şekil de okuyucuya sunulmuştur. Buna ek olarak ‘Süsleme Örnekleri’ bölümünde, çizimi Montani’ye ait olan XXII, XXIII, XXVI, XVII, XVII numaralı planşlar da renkli olarak sunulmuştur.

‘Duvarlara Konan Çiniler’ bölümünde ise yine Montani’ye ait II, III, XIII, XIV nolu planşlar da renkli olarak metinde yer alır. Burada XIII ve XIV nolu planşlar Rüstem Paşa Cami’nin çinili duvar örnekleri iken; II ve III nolu planşlar Topkapı Sarayı’nda duvarlara konan çini örnekleridir.

Özetle bu bölümde, anlatıyı görsel olarak destekleyen referansların önemsenmiş olduğu gözlenmiştir. Usul-i Mimari’nin “Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler” bölümüne benzer anlatılar içeren bu bölüm; süsleme konusunda usullerden malzemeye kadar çeşitlenebilen başlıklar altında çok sayıda planş ve şekille detaylandırılmıştır. Yani bu bölümün; Usul-i Mimari’de çizime/şekle en çok referans verilen bölüm olarak yer alması yanında; kitapta yer verilen esas yapılar (4 cami, 2 türbe, 2 çeşme) yerine, diğer yapılar ve süslemelere eğildiği belirtilmelidir. Seçilen örneklerin ise süsleme konusunu en iyi şekilde örnekleyecek nitelikli ve bilinçli örnekler olduğu söylenebilir.

4.3.2.2. Düzen İçinde Düzen: Usul-i Mimari'de Sütun Düzenleri

Usul-i Mimari'deki retorik arayışın ortaya konmasında, retorik'in ikinci kanonu olan düzenlemenin 'düzen içinde düzen' konusuna yanıt veren izlerini arayacak olan bu bölüm; sütun düzenleri ve tanımları üzerine çeşitli anlatılara yer vermiştir.

'Kitabın Düzeni' bölümünde yer alan yapı anlatıları ve kitap kurgusuna ait bilgiler yanında 'Düzen İçinde Düzen' bölümünde, Osmanlı düzeninden kastın ne olduğu yönünde tespit ve düşüncelere yer verilmiştir. Çünkü tüm yapı analizleri, yapı ve süslemelere ait her türlü tasvir, var olduğuna inanılan ve okuyucuyu ikna etmeye çalışan Osmanlı düzenleri anlatımları bu doğrultuda şekillenmiş görünmektedir. Yunan ve Mısır düzenleri örnekleri verilen diğer milletlerden bahsedilmesi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir karşılaştırma yoluna gidildiğini göstermektedir. Bu karşılaştırma anlatıları, sütun düzenlerinde kullanılan usuller yoluyla ortaya kosa da; Osmanlı ve diğer milletlerin okuyucu için mimari olarak boy gösterdiği metinsel bir podyum niteliğinde değerlendirilebilir.

Bahsedilen milletlere ait mimari tarzların eserlerinin tanıtıldığı bölümler ardından, eserin adeta teknik bölümü olarak görülebilecek ve Montani Efendi tarafından kaleme alınan mimarlık usulleri bölümünde, 'tarz-ı inşa' kavramının açıklanması manidardır. Metinde bahsedilen Osmanlı'nın üç düzeni (Mahrutî, Müstevî, Mücevherî) ise, metnin 3. Kısmı olan 'Çeşitli Mimarlık Usulleri' bölümünde ele alınmıştır. Böylelikle çeşitli milletlerin kıyaslamasından sonra 'tarz-ı inşa' kavramına giriş yapılarak, yapım usulleri konusuna bir girizgâh yapılmış olur. Çünkü bu kavram açıklanırken ülkelerin mimari tarzları varlığı yanında, Osmanlı mimarisi veya tarzının yeri karşılaştırmalı alıntılar ile ortaya konarak; söz konusu Osmanlı usullerine mimarlıktan örnekler verilmiştir. Aşağıdaki alıntı, Osmanlı usullerinin önemine yönelik bir örnek olarak verilebilir:

"Güzel sanatlar ilimlerinin en üst seviyeye ulaştığı devirlerde ortaya konmuş olan Osmanlı mimarisinin güzel ve büyük yapılarına dikkatle bakıldığı zaman, insan düşünce ve hayallerinin görünen eserleri olan bu yapılarda hususi bir mimari tarzı uygulandığı görülür. Mimari yapılarda uygulanmış olan mimari usulleri, milletlerin ve toplulukların düşünce ve hissiyatını gösteren kendine has hususi yapı usulleriyle yapılmış, hayranlık uyandıran büyük ve güzel yapılar bulunmaktadır." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Usul-i Mimari yazarlarının tarz-ı inşa olarak adlandırdıkları yapım usullerinin mimarlıktaki önemi ve mimarlar ile olan ilişkisi ise, metinde aşağıdaki alıntı yoluyla yer almıştır:

“Bir yapının çeşitli kısımlarının titizlikle ve ustalıkla düzenlenerek tamamının geometrik hesaplarının doğrulanmasına mimari ilminde Tarz-i İnşa (Yapım Usulleri) denir. Mimarlık ilminde belirlenmiş yapı şekillerinin çeşitli yapıların devamlı dayanağı olan sütunlara göre tanımlanır. Mimar, yapı şekillerini istediği biçimde bir diğerine ekleyerek yeni bir yapı oluşturur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Eğer ortada bir usul var ise, Usul-i Mimari’ye göre elbette ki bu usulün bir öncüsünün olması da kaçınılmazdı. Mimarların kullandıkları bu usul, metin yazarlarına göre sonraki dönem mimarları tarafından yenilikçi bir anlayış olarak sürdürülmüş ve ileri taşınmıştır; hatta Mimar Sinan ile güçlenerek devam eden bir usul düzeni olduğu söylenmelidir. Osmanlı mimari usulünün oluşmasında ise, Mimar Sinan ve milli mimari arayışı hissinin oldukça etkin olduğu söylenebilir:

“Çelebi Sultan Mehmed Han’ın padişahlık devrinde ortaya çıkmış olan Mimar İlyas Ali, Bursa’da Yeşil Cami’yi yapmıştır. Yaptığı mimari eserlerinde yapı hususiyetlerinin gösteriş ve inceliğine son derece dikkat ve titizlik göstermiştir. Böylece kendisinin gösterdiği yenilik çabası olarak Osmanlı Mimari usulü (metodu) meydana gelmiştir. Bundan dolayı Osmanlı mimarlık usullerinin, kurucusu sayılır. İstanbul’daki Bayezid Camii’nin mimarı olan Mimar Hayreddin, sütun başlıklarına belirli bir şekil vermiş olduğundan Osmanlı Mimari usulünü bir adım daha ileriye götürmüştür... Kânûnî Sultan Süleyman zamanında ünlü Mimar Sinan ortaya çıkarak kendisinden öncekilerin bırakmış oldukları çalışmaları ile yapı şekillerini yeniden düzenlemiştir. Aynı zamanda yapı bölümlerinin arasında olan uyumluluğu belirlemiş ve Osmanlı Mimarisi usullerine yeni şekiller ilâve ederek Osmanlı Mimarisi’nin usullerinin düzenleyicisi olmuştur. Mimari tarzda yeni bir düzenlemeye gitmiş, oranları tespit etmiş, Osmanlı mimarisine yeni biçimler eklemiştir. Bir bakıma millî mimarinin kurucusu olmuştur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Bahsedilen Osmanlı düzenlerinden kastın ne olduğunu açıklamak için; var olduğuna inanılan Mahrûtî (Konik), Müstevî (Düz) ve Mücevherî (Süslemeli) Mimari usullerinin açıklaması öncesinde ‘Mimaride Usul Uygunluğu’ ve ‘Çeşitli Osmanlı Mimari Tarzları’ adında alt başlıklara yer verilerek; düzen tanımına giriş sağlanmıştır. Yazarlara göre bu üç usul, bezemelerin niteliğine ve şekline göre kısaca tanımlanmıştır:

“Osmanlı Mimarlık usulleri üç ayrı şekilden meydana gelir: Birincisi, Mahrûfî (Konik), ikincisi; Müstevî (Düzlem), üçüncüsü; Mücevherî (Mücevherli-Mücevher süslü) mimarlık şekilleridir... Mahrûfî Mimarî usulünde bezeme olarak yalnız bir miktar çıkıntılar bulunur. Müstevî Mimarî usulünde sadece dış bezemeler yapılır. Mücevherî usulü mimaride yapılan çıkıntılar diğerine oranla gayet ince olup oyma süslemeler ile süslenir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9-10, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Metnin ölçü ile alakalı en önemli tespiti olan ‘Mimarlık Ölçü Birimi’ kavramı, bir oranlar sistemi olarak okuyucuya sunulmuştur. Mimarlık Ölçü Birimi, sütun başlıklarının

genişlik ölçüsüne bağlı olup; dokuz eşit bölüme ayrılması yoluyla tanımlanmıştır. Sütun başlıklarına yönelik bir ölçü sistemi olan ‘Mimarlık Ölçü Birimi’ konusunda detaylandırmalar yapılırken, sütun gövdesi ve kemerlerdeki çeşitli oranların tespit edilme gayesi de metinde kuvvetle gözlenmektedir:

“Sütun gövdesinin yüksekliği için biri en büyük ve biri de en küçük olmak üzere iki sınır belirlenir. En büyük ölçüde olanı mimarlık kurallarının sınıf ve türüne göre değişiklik gösterir. Sütunlarda sütun gövdesinin en alt kısmının çapı, söz konusu ölçü biriminin altı bölümü ve en yüksek yerinin çapı ise beş buçuk bölümü kadardır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 10, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Sütun başlıkları aralıkları konusu ve kemerlerin ölçüsü/oranı üzerine yapılan tespitlerde, daire-yay ilişkisi ve tak kemer elde edilmesine yer verilmiştir. Özetle yazarlara göre ‘Mimarlık Ölçü Birimi’ kavramı, var olduğuna inanılan Osmanlı düzenlerinde de kullanılan bir ilke olarak okuyucuya sunulmuştur. Çünkü Osmanlı Mimari Usulleri, mimari ölçü birimi konusundan bağımsız bir kurguda değildir.

Söz konusu usullerin Usul-i Mimari’de hangi anlatılar ve yapılar yoluyla ortaya konduğu, aşağıda yer verilen usul alt başlıkları ile detaylandırılmıştır.

4.3.2.2.1. Mahrûfî Mimari Usulü

Mahrûfî sözcüğü, koni ve konik anlamlarına gelmektedir. Osmanlıca-Türkçe sözlüğe göre ise “mahrut şeklinde olan, altı daire ve üstü sivrilerek bir noktada birleşen, huni şeklinde olan” anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 2001: 570; Kanar, 2011). Usul-i Mimari’ye göre ise Mahrûfî Mimari Usulü, aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

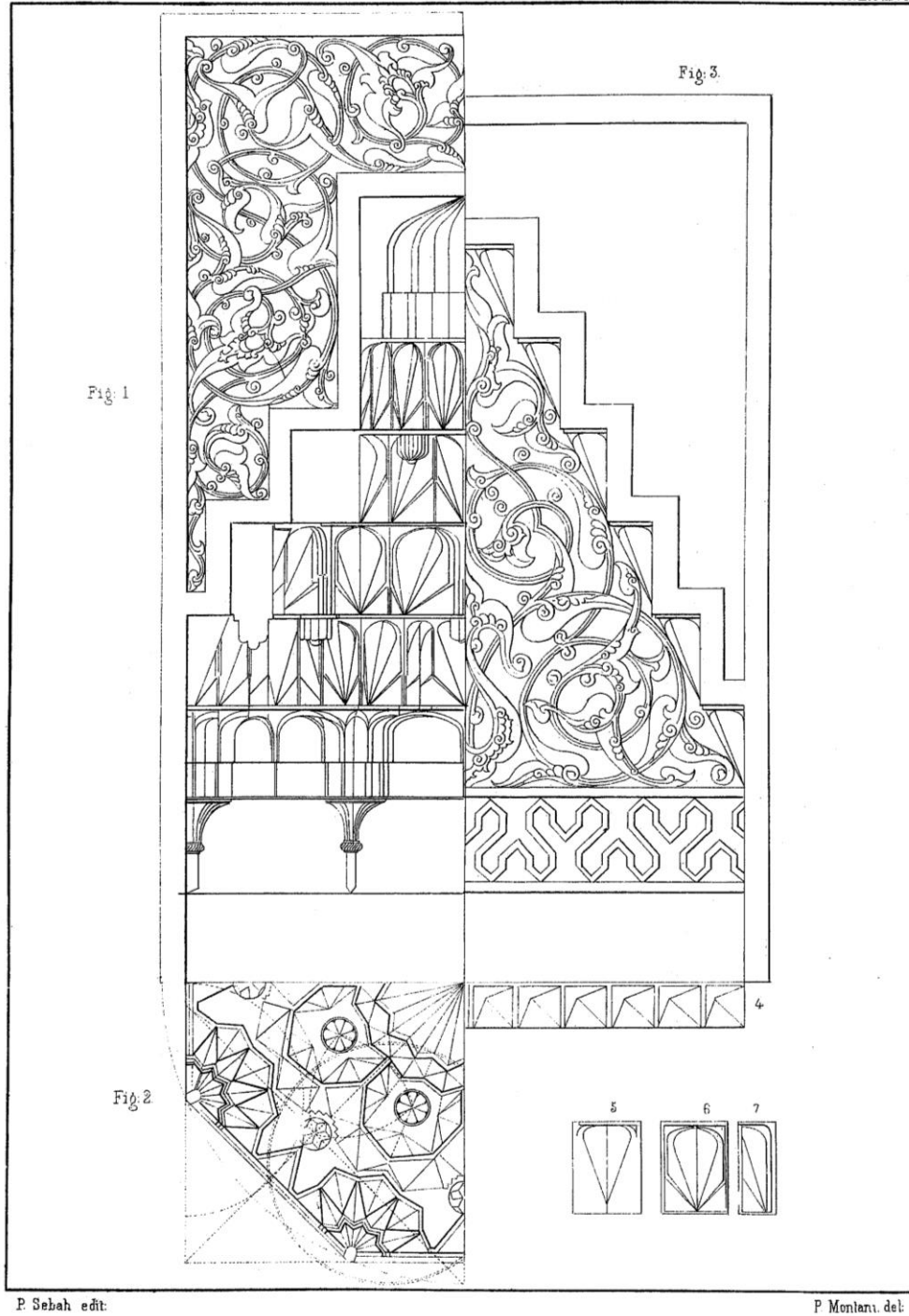
“Mahrûfî Mimari Usulü’nde sütun yerine üzerinde konik şekillerde oyulmuş dört köşeli direkler yapılır. Bu direklerin bir kesiti olup, bunun altında baklava gibi bir koni işlenmiştir. Bunun kornişi de yine bir koni şeklindedir. Bu yapı usulünün bütün hususiyetleri eski Yunanlıların dorik denilen mimari usullerini andırır. Bu mahrûfî mimari son derece yalın olması istenilen yapılarda tatbik edilir. Bu usulde sözü edilen direklerin yüksekliği başlıklarıyla beraber altı ölçü biriminde olur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Yukarıdaki alıntıda, Mahrûfî Mimari Usulün Dorik sütun düzeni ile benzerlik gösterdiğine değinilerek; hangi yapılarda uygulandığı vurgulanmıştır. Mahrûfî Mimari Usul’e dair metin içerisinde herhangi bir referans yapı verilmemesine rağmen; kitabın ‘Çeşitli Mimarlık Usulleri’ bölümünde, bu usulün diğer usullerle birlikte uygulandığı

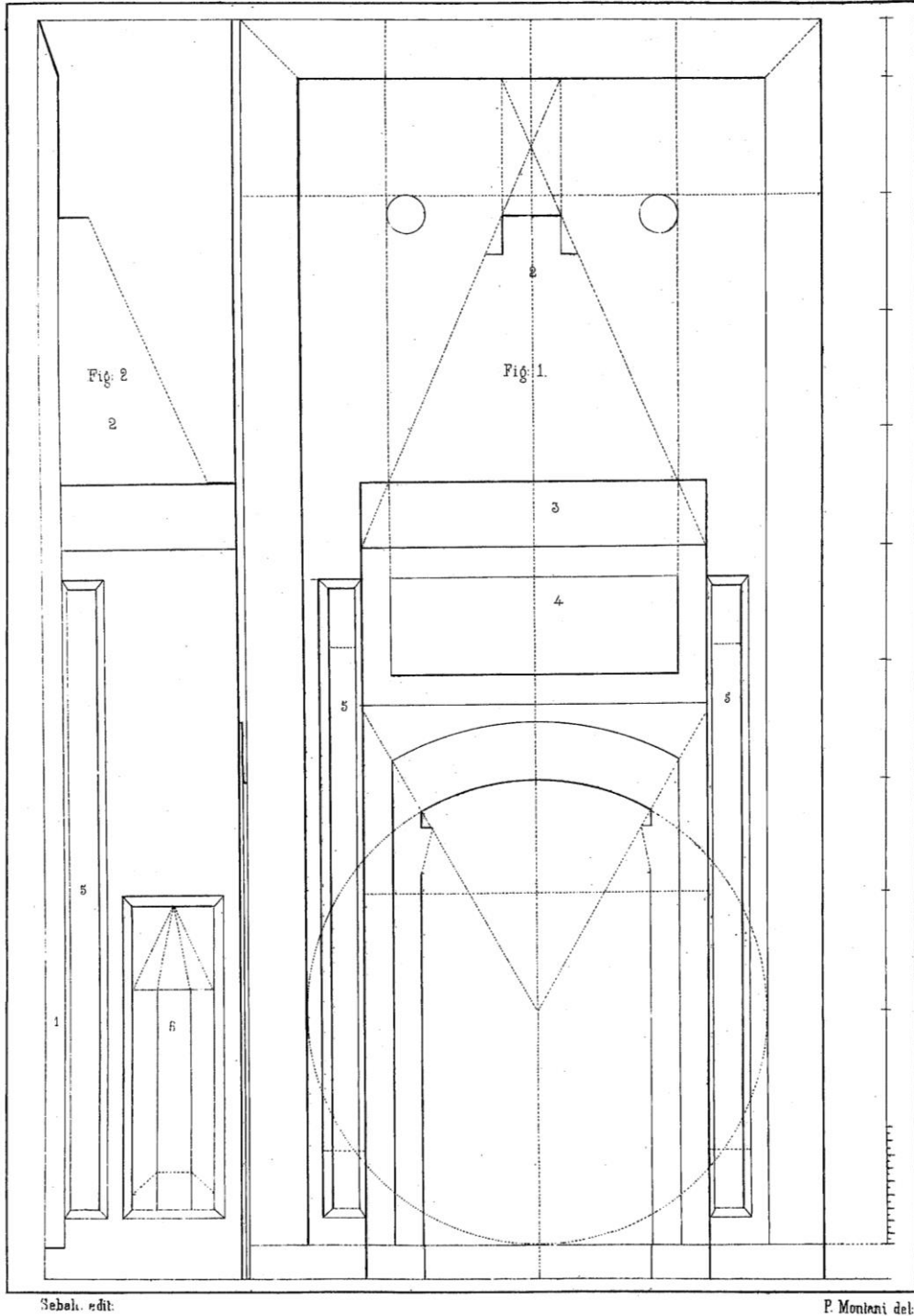
çizimlere yer verilerek 16. Sahifede⁵³ XVI. planşta belirtilmiştir (Şekil 23). 15. Sahife XV. Planş Şekil 2’de ise, Şekil 1’e ait kapıda büyük kanadın üzerine yapılan ‘Mahrûfî şekle Mücevheri usulle süs yapmak gerekir’ ifadesi ile bu usule tekrar değinilmiştir (Şekil 24).

Metindeki yapı anlatıları göz önünde bulundurulduğunda, ‘son derece sade ve süssüz’ olarak tasvir edilmiş olanlarında bile Mahrûfî Mimari Usul’e yer verilmemiş olması ilginçtir. Bunun sebebinin, Usul-i Mimari’de seçilen yapıların iç mekân, dış cephe ve süsleme konularında daha gösterişli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

⁵³ Sayfa yerine kullanılan Sahife sözcüğü, kitapta yer aldığı orijinal biçimiyle kullanılmıştır. Sahife, planşların bulunduğu sayfa formatını belirtmektedir



Şekil 23. Mahrûti Mimari Usul örnekleri, Planş XVI, 1. Mahrûti yapının mücevherât denilen oyma işi ile Mücevherî usulle süslenmesi, 2. Anlatılan Mahrûti şeklin mücevherâtının uygulanması, 3. Aynı Mahrûti şeklin örneğinin süslenmesi. Bu çeşit süslemede basamak basamak olarak yan taraflarda küçük piramit şekilleri olur, 4. Bir takım piramit şekillerinin sıralanışının yüzeyden resmi (P. Montani del., P. Sébah edit., 1873)



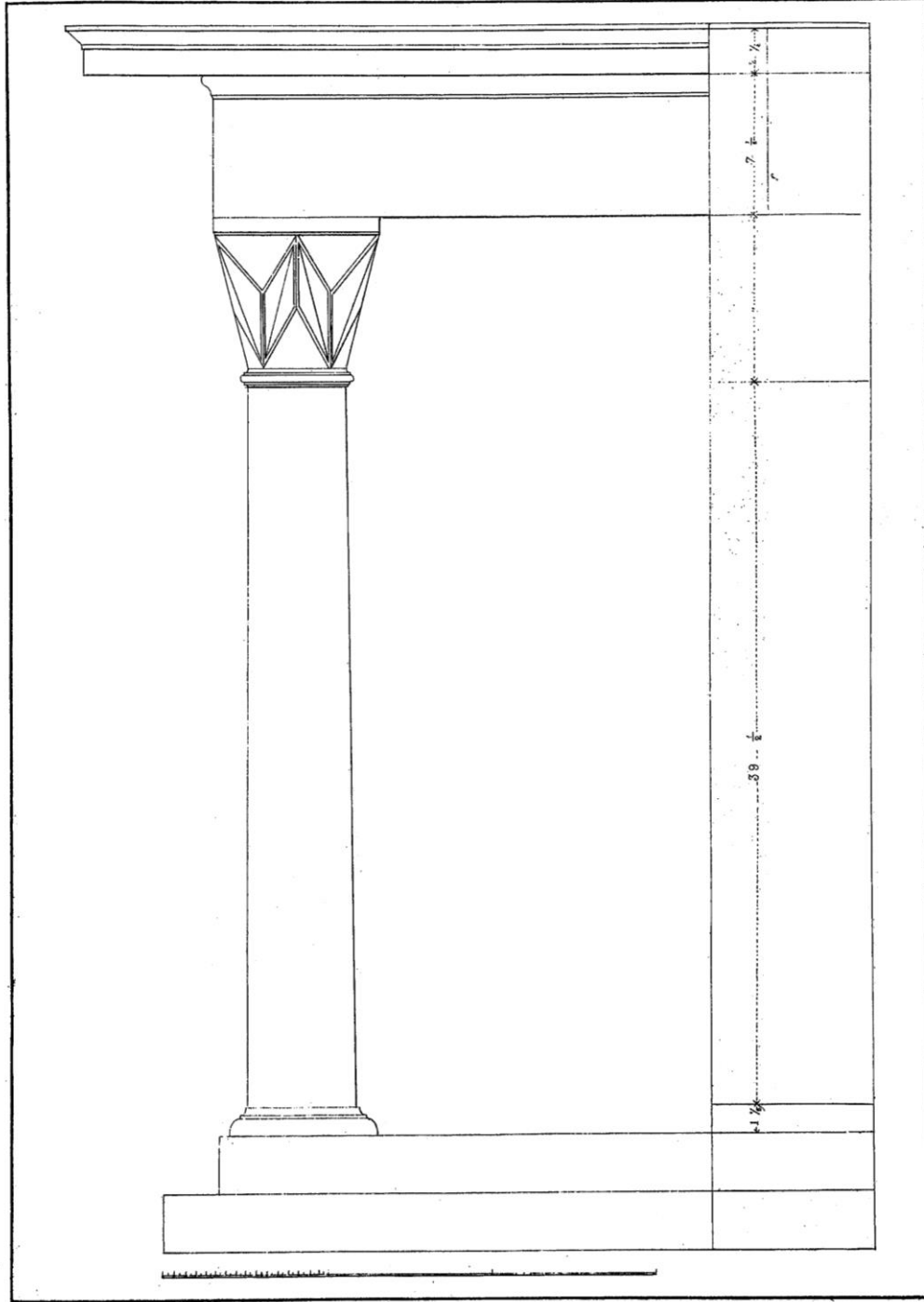
Şekil 24. Mahrûti Mimari Usul kapı örneği, Planş XV, 1. Bir kapının çeşitli yapı kısımlarının kesiti, 2. Şekil 1'deki kapının yapı kısımlarının dikey olarak kesiti. Bu resimde anlatılan yapı kısımlarının ne şekilde düzenlendiği gösterilmiştir. Kapının çerçevesi pervazlar ile kaplıdır. Kitâbeler de pervâneler ile çevrilidir. Köşelere konulan küçük direkler de süslenir. Büyük kanadın üzerine yapılan Mahrûti şekle Mücevherî usulle süs yapmak gerekir (P. Montani del., P. Sébah edit., 1873)

4.3.2.2.2. Müstevî Mimari Usulü

Düz anlamına gelen Müstevî sözcüğü, Osmanlıca-Türkçe sözlüğe göre; ‘her yeri aynı düzeyde olan’ ve ‘düz’ anlamlarına gelen kelime, ‘düzlem’ anlamına gelmektedir (Develioğlu, 2001: 751; Kanar, 2011). Usul-i Mimari’ye göre Müstevî Mimari Usulü, aşağıda yer alan alıntıdaki gibi tanımlanmaktadır:

“Bu mimarî usulü ile yapılan direk başlıkların düzeni ve süslemeleri son derece yalın ve düz, her türlü yükümlülükten uzak oldukları için buna Müstevî (düz, sade) adı verilmiştir. Bu usulle yapılan direkler sütun gövdesi ile daire şeklinde bir ayaktan ve başlıklardan meydana gelmiş olup, başlıklar ise tersine konmuş bir piramit şeklindedir ve üzerlerine baklava resimleri çizilmiştir. Sütunun altına kürsî dahi konulabilir. Bu usulde gerek oyma, gerek nakış olsun hiçbir şekilde süsleme yoktur. Sadeliğinden dolayı kabirlerde, yapıların dışarı doğru çıkmalarında, yeraltında kalan kısımlarında uygulanır. Bir yapıda birkaç mimari usul uygulandığı halde Müstevî Mimari Usulü, Mücevherî Usulü’nün yukarısında bulunur. Sütunun ayak ve başlıklarıyla beraber en çok yüksekliği on mimari ölçü birimi kadar olur. Bu mimari usul son derece gösterişli olup normal yapılarda kullanılmaz.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11-12, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Bu alıntıda, Müstevî Mimari Usulün, yapılardaki kullanım yeri ve biçimine değinilerek; diğer usullerle birlikte kullanımındaki öncelik şekline vurgu yapılmıştır. Müstevî Mimari Usul’e dair ‘Çeşitli Mimarlık Usulleri’ bölümünde, çeşitli çizim referansları mevcuttur. Örneğin 2. Sahifede Planş II, 4. Sahifede Planş IV’te elips şeklinde Müstevî Mimari Usul örneği, 5. Sahifede Planş V’te Müstevî Mimari Usul ile yapılmış bir sütun teknesi örneği (Şekil 25), 13. Sahife Planş XIII Şekil 1’de örnek köşe sütunları, 14. Sahife Planş XIV Şekil 2’de Müstevî Usul’e göre yapılmış kapı resmi, 18. Sahife Planş XVIII Şekil 3’te bu usule göre yapılmış dört köşeli direk ve 23. Sahife Planş XXIII’de sütun düzenlerinin açıkça görüldüğü vurgulanarak; Müstevî Usulün üzerine binecek şekilde uygulandığına yer verilmiştir (Ek-17).



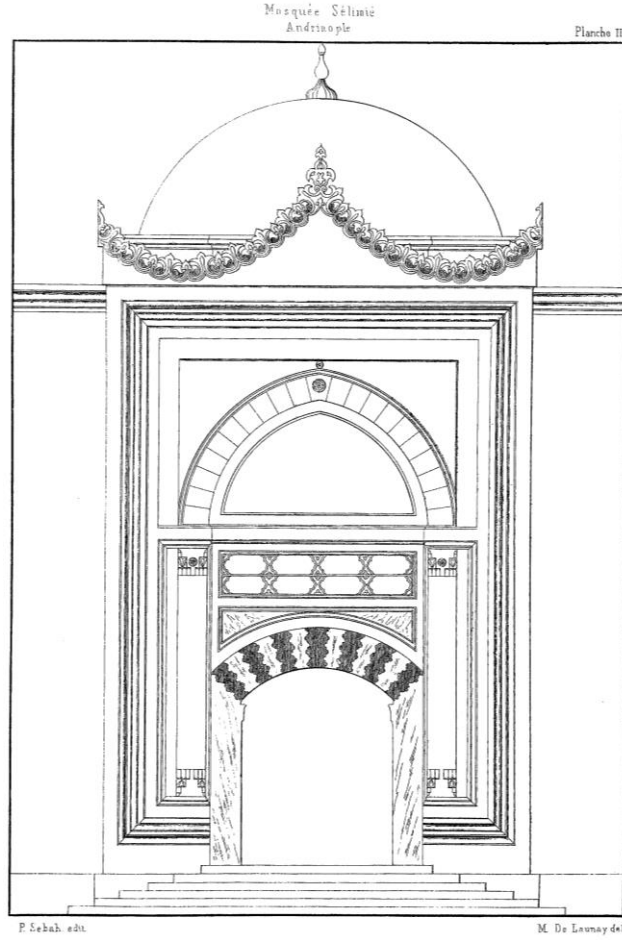
P. Sébah. edit.

P. Montani. del.

Şekil 25. Müstevî Mimari Usul sütun teknesi örneği Planş V, (P. Montani del., P. Sébah edit., 1873)

Usul-i Mimari'nin yapı anlatılarında, Müstevî Mimari Usul'e yönelik çeşitli atıflar mevcuttur. Örneğin Selimiye Camii'sinin, Müstevî Mimari Usul'e uygun yapıldığı metinde şu sözlerle dile getirilmiştir (Şekil 26):

“Caminin mimarisi Müstevî yapı usulüyle yapılmıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).



Şekil 26. Selimiye Camii Planş II, (M. De Launay del., P. Sébah edit., 1873)

4.3.2.2.3. Mücevherî Mimari Usulü

‘Cevher ile süslemeli, elmaslı’ anlamına gelen ve geometrik bir tezhip motifi olan Mücevherî kelimesinin adını verdiği bu usul, Usul-i Mimari’ye göre şöyle tanımlanmaktadır (Devellioğlu, 2001: 705; Kanar, 2011):

“Mücevherî Mimari Usulü; Mimar Hayreddin belirli bir şekil vermiş ve onun zamanından başlayarak bu usul geliştirilmiş ve Osmanlı mimari usullerinde bulunan yapı usullerinin en süslü ve gösterişlisi olmuştur. Yapının her neresinde gösteriş ve güzellik gösterilmesi istenirse Mücevherî Mimari Usulü uygulanırdı. Gerek oyma ve nakış olsun her türlü süsleme yapılması uygun olur. Mücevherî Mimari Usulü’ne bu adın verilmesi sütun başlıklarını süsleyen kristal şeklindeki yontma süslemelerden dolayıdır. Bu kristal yontma süslemeler kubbelere, küçük bölümlere, kornişlerin yaylarına, merdiven ayaklarının yan taraflarına yontularak uygulanır. Bu

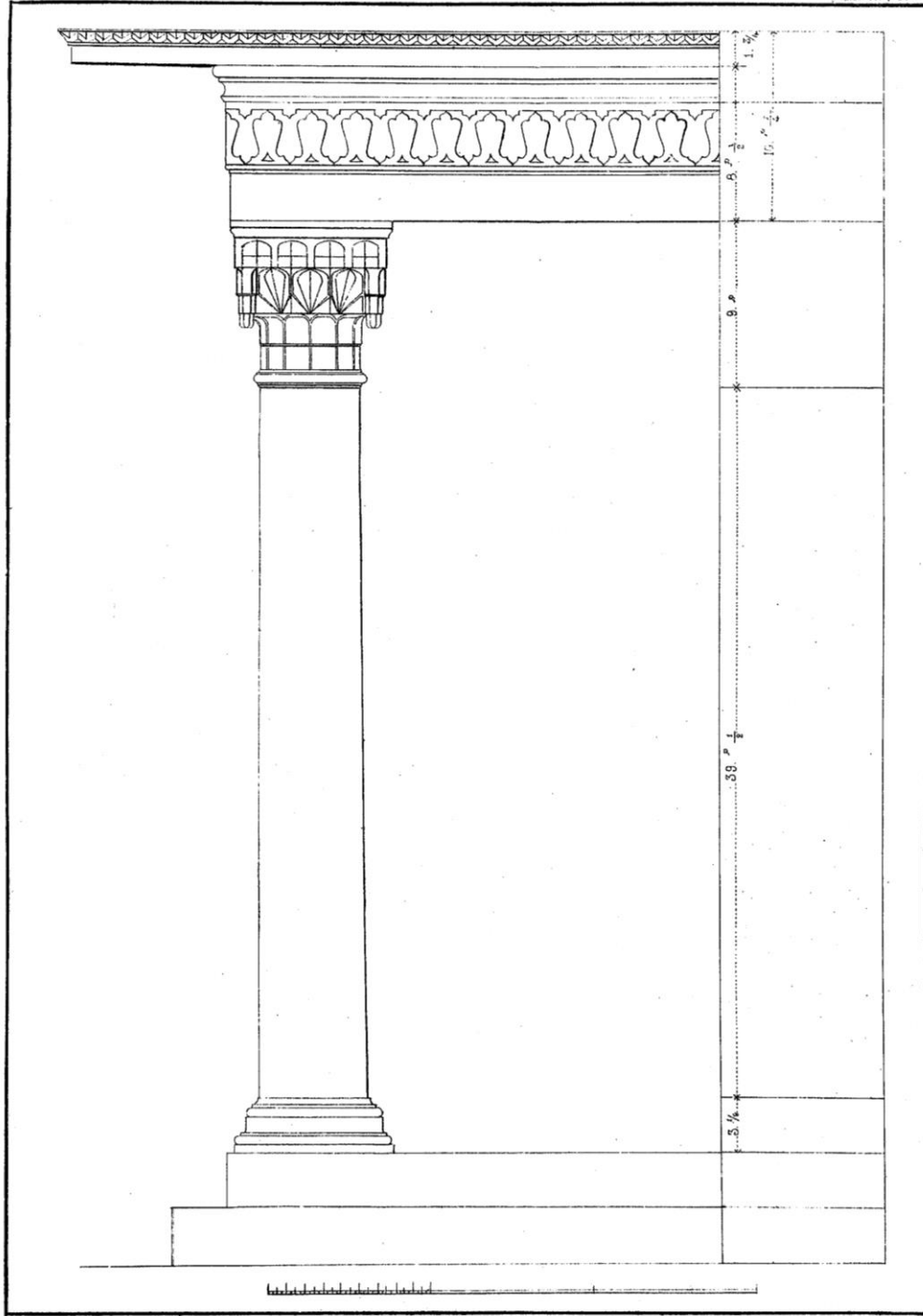
usul, normal yapıların sadece iç mekânlarında tatbik edilir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 12, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Mücevherî Mimari Usul’de, usulün Mimar Hayreddin tarafından şekillendirilmiş olması önemsenmiş görünürken; bu usulde süslemenin uygulama yeri, biçimi, hatta her tür süslemenin uygun bulunması, Mücevherî usulün karma bir üslup olabileceği konusunu düşündürmektedir.

Mücevherî Mimari Usule dair ‘Çeşitli Mimarlık Usulleri’ bölümünde çeşitli çizim referansları mevcuttur. 6. Sahife Planş VI, 7. Sahife Planş VII’de bu usuldeki bir sütun teknesi (Şekil 27), 8. Sahife Planş VIII Şekil 1’de Mimar Sinan’ın usulüne uygun olduğu belirtilen direk başlığı resmi, 9. Sahife Planş IX Şekil 1 ve 2’de bu usule uygun sütun başlıkları resmi, 11. Sahife Planş XI Şekil 1-6 arası Mücevherî Usul’e uygun zârların⁵⁴ çizimi, 13. Sahife Planş XIII Şekil 2 ve 3’te Mücevherî Usul’e örnek köşe sütunları⁵⁵, 14. Sahife Planş XIV Şekil 1’de bu usule göre yapılmış kapı, 16. Sahife Planş XVI Şekil 1’de Mahrûfî yapının mücevherât denen oyma işi ile Mücevherî Usulde süslenmesi, 20. Sahife Planş XX Şekil 1’de Mücevherî Mimari Usulüyle yapılan zârlar ile sütun başlıkları, 21. Sahife Planş XXI’de bu usule göre yapılan bölmelerin düzen ve derlemesi, 23. Sahife Planş XXIII’de Müstevi-Mücevherî Usulün birlikte uygulanması örneklerine yer verilmiştir (Ek-18).

⁵⁴ Zar: Pencereilerin küpeştereleri altındaki ince duvar kısmı (Edhem Paşa 1873 (2010): 92, Sözlük)

⁵⁵ Ayrıca burada Mücevherî Usulü’nden olan köşeler ile küçük köşe sütunlarının çeşitli şekillerde süslenip bezenebileceği belirtilmiştir. (Edhem Paşa 1873 (2010): 14)



P. Montani. del.

P. Sébah. edit.

Şekil 27. Mücevherî Mimari Usul sütun örneği Planş VII, (P. Montani del., P. Sébah edit., 1873)

Usul-i Mimari'nin yapı anlatılarında, Mücevherî Mimari Usul'e yönelik çeşitli alıntılara yer verilmiştir. Süleymaniye Camii'sinin, bu usule uygun olarak yapıldığını belirten aşağıdaki alıntı buna örnek olabilir:

“... Kubbenin etrafında yirmi dört kubbe ve bir o kadar da sütunlar ile bir daire oluşur. Ön kısmında bulunan kapıya en yakın olan iki sütun somaki taşındandır. Diğer sütunlardan sıra ile onu sarı gül renginde mermerden ve onu da beyaz mermerdendir. Bu sütunların tamamı Mücevherî Mimarî Usulü ile yapılmış olup boşlukları beyaz mermerdendir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymâniye Camii).

Bunun yanında her iki usulün (Müstevî ve Mücevherî) bir arada kullanıldığı yapı anlatılarına örnek olarak Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi verilebilir:

“... Türbenin yapısı orta büyüklükte ve altıgen şeklindedir. Üzerinde çift kubbe vardır. Dış bölümünün etrafı bir kat ile çevrilidir. Bu katın altında yapının büyüklüğüne uygun şekilde birtakım kemerler ile sütunlar konulmuştur. Bu sütunlar yirmi dokuz tane olup yirmi yedisi müstevî mimarî usulü ile ve yapının ön kısmında bulunan ikisi de mücevherî usul ile işlenmiştir... Ayrıca Mücevherî usul ile yapılmış dört sütun daha vardır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

Usul-i Mimari’de usullere ait görsel referanslar, ‘Çeşitli Mimarlık Usulleri’ bölümünde yer almıştır. Bu bölümde bahsedilen Mahrutî, Müstevî ve Mücevherî Usulleri, ‘Mimarlık Ölçü Birimi’ konusuna ve yapı anlatılarına bağlı açıklamalar yoluyla ortaya konarken; genel olarak aşağıdaki konular kapsamında detaylandırılmıştır:

- Yapı şekilleri kesitleri ve sık kullanılan türleri
- Düzenlerin çizimi ve çeşitli yapı detayları üzerine yorumlar ve açıklamalar
- Düzenlere ve detaylara ait kesit ve görünüş çizimleri
- Mimari usuller ve sütun teknesi çizimleri
- Mimar İlyas Ali, Mimar Hayreddin ve Mimar Sinan uygulamaları
- Osmanlı temren tipine⁵⁶ yönelik tanımlamalar

Sonuç olarak metinde bahsedilen Osmanlı düzenlerinin, süsleme çeşidi ve yapı tipine bağlı olarak şekillenebileceği; hatta bu düzenlerin bir ölçü ve oranlar sistemi çerçevesinde uygulandığı, özellikle sütun başlıklarında ölçü/oran konusunun önemsendiği ve bu usullerin uygulandığı yapılara referans verdiği belirtilmelidir.

⁵⁶ Merkez noktaları kenar ortasından yarım ölçü birimi kadar mesafede olmak üzere daire yayları ile meydana gelen Osmanlı temren tipi (Edhem Paşa 1873 (2010): 15)

4.3.3. Bölüm İçin Sonuç

Bu çalışma kapsamındaki retorik okumada düzenleme kanonu; Osmanlı'nın da bir tarzı olduğu konusuna ağırlıklı olarak vurgu yaparak; kitabın düzeni ve sütun düzenleri olmak üzere iki başlıkta ele alınarak yeniden anlamlandırılmıştır. Claude Perrault'un (1996) klasik mimari düzenleri sistemleştirme girişimine benzer şekilde, bu metnin yazarları da Osmanlı'da mevcut olduğuna inandıkları üç mimari düzeni sistemleştirme girişiminde bulunmuşlardır. Çeşitli millet karşılaştırmalarında Osmanlı'nın üstünlüğü ortaya konarken; Yunan ve Mısır düzenlerinden sıklıkla bahsedilmiş, Dor-İyon-Korent düzenine karşı Mahrûfî-Müstevî-Mücevherî düzenleri ortaya konmuştur.⁵⁷ Çünkü metinde Yunan düzenleri dışında erken dönem Osmanlı mimari örnekleri, Arap ve Bizans formlarına bağlanmaktadır; özellikle İznik ve Bursa'daki yapıların ve burada kullanılan biçimlerin benzer etkilerde oluştuğuna değinilmiştir (Bozdoğan, 2001; Yazıcı, 2003b).

Ortaya konan derin anlama göre, kitabın içindeki bölümler (teorik çerçeve ve yapı anlatıları) iknaya kurgulu olarak ele alınmıştır sonucuna varılabilir. Usul-i Mimari'de yer alan 4 cami, 2 çeşme ve 2 türbe örneği, metindeki referanslarda da fark edilebilecek olan bir Batı düşünme biçimiyle ortaya konmuştur. Dolayısıyla Osmanlı'nın üslup ve süsleme özelliklerini sistematize ederek aktaran Usul-i Mimari; bir düzen prensibi varlığını konu olarak kurgusal bir metinsel temsil oluşturmuştur. Bu yönüyle ortaya konan icat/yenilik biçimleri, retorik düzenleme kanonu ile okunduğunda daha görünür hale gelmektedir.

Çizimler/plaşlar dikkate alındığında ise kitabın işleniş biçiminin, daha çok anlatılar yoluyla yapılan karşılaştırmalı bir anlatım biçimi olduğu belirtilmelidir. Çizimlere/plaşlara yer verilen metnin görsel bölümünde daha çok sütun düzenleri, Mimari Ölçü Birimi ve süslemelere yönelik tespitler mevcut iken; anlatıların karşılaştırmalı (Gotik, Yunan, Arap, Mısır, Yunan, Çin, Osmanlı) olarak ortaya konması, mevcut olduğuna inanılan düzeni ispatlama ve bu düzene okuyucuyu ikna etmeye yöneliktir.

Usul-i Mimari kitabında yer alan çizimler, anlatılar ve tüm bunlara yardımcı olmak için seçilen yapıların; hangi yönleriyle ve neden seçildikleri bu bölümde açıkça ortaya konmuştur. Örneğin Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi'nin mimari niteliği ve çeşme-sebil farkına değinmesi gibi konular, adeta mimarlıkta bir teknik tartışma ortaya koyarak bir yeniliğe işaret etmektedir. Bu doğrultuda seçilen tüm yapıların bir yeniliğe işaret etmesi ve

⁵⁷ Bu konuya değinen ilk kişilerden biri de Bozdoğan'dır. Bkz. Bozdoğan, 2001: 37

her yapı anlatısında yeni bir ikna konusunun/veya aynı ikna konusunun farklı bağlamlarda tartışılması yoluyla metnin retorik kaygılar taşıdığı söylenebilir.

Metinde bahsedilen Osmanlı usulleri yazarlara göre hem teknik olarak uygulama kolaylığı sunmakta; hem de bir başvuru kaynağı olarak görülmektedir. Böylelikle metnin bir başucu eseri/el kitabı niteliğinde ve içeriğinde düşünüldüğü, metin içinde yer verilen referanslardan da anlaşılabilir:

“Osmanlı mimari usullerinin kurallarına uygun olarak birçok büyük ve güzel yapılar yapılmıştır... Osmanlı mimari usulleri bugün büyük yapıların yapılması için yararlanılacak ve başvurulacak güzel bir kaynaktır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 13, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Usul-i Mimari, kendi içinde ortaya koyduğu kronoloji ile Osmanlı mimari usulleri ve sütun düzenlerinin oluşumunda bir sıra ve hiyerarşi belirlemiştir. Bu hiyerarşi metnin giriş, mimari tarihi, usuller, yapı tanıtları, süsleme ve detaylar gibi bir sıralama yoluyla ortaya konulmuş olmasından kaynaklı olup; kitabın içeriksel düzenine ait bir kabuldür. Genelden özele doğru kurgulanmış metin anlatısını, Osmanlı’da var olduğu düşünülen bir gelişim çizgisinin klasik okuması olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Batı düzenlerinin Osmanlı düzeni üzerinden okunduğu Usul-i Mimari’de bir usul montajından söz etmek olasıdır; çünkü metin kendince icadını, bu sütun düzenlerinin varlığıyla ortaya koymaktadır. Usul-i Mimari yazarları; Osmanlı mimarlık usullerinin kendi içindeki yerini, diğer milletlerin mimarlık usulleri ile karşılaştırmalı olarak değerlendirerek tanımlarken; Osmanlı’nın üstünlüğü ve yüceliği bu sayede yeniden vurgulanmış, metinde yer alan bir anlatıya göre Osmanlı düzenlerinin Yunan düzenlerinden sonra ortaya çıktığı bir tarihsel gelişim çizgisi olarak ortaya konmuştur:

“Diğer milletlerin mimari metodlarının değerlerini hafife almamak kaydıyla, Osmanlı mimarisi usullerinden diğer milletlerin mimari etkileri arasında bir üst dereceye sahip olduğu açık olarak ifade edilebilir. İnsanlık âlemi devamlı gelişmekte olduğundan mimarlık ilmi bu kurula uyarak derece derece gelişmektedir. Öncelikle Mısırlıların kaba yapıları, sonra Yunanlıların Dorik, İyonik ve Korent adlarıyla söylenen mimari metodları, sonra Osmanlı Mahrûti, Müstevî ve Mücevherî adları ile söylenen mimari usulleri olarak ortaya çıkmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 13, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Tüm bu usul anlatıları yanında, aşırı süslemenin bir tahribat olarak görülmesi fikri; süslemenin gerektiğinde geometriye bile zarar verebilen bir mimari problem olabileceği vurgulanmıştır:

“Umumi kaide olmak üzere Osmanlı mimari usulünde yapının kısımlarının aşırı süsleme ile zarar görmemesine her yönden gereken dikkat ve itina gösterilmiştir... Bütün süslemeler yapının bölümlerinin geometrik görüntüsüne zarar vermeyecek şekilde son derece ince yapılır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 12, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Retoriğin ikinci kanonu olan düzenleme, Usul-i Mimari’deki çeşitli fikirlere ve klasik düzenlerin adeta bir replikası olan Osmanlı düzenlerine yönelik bir düşünceler bütününe ortaya konuşunu bir okuma ve ikna biçimi olarak yeniden ortaya koymaktadır. Metnin genelindeki yazım serüveninde de ön planda olan ‘klasik’ olma düşüncesi; burada bir fikir etrafında yoğunlaşma haline işaret ederek, Osmanlı’nın diğer mimari tarzlara göre mükemmelliğini/üstünlüğünü okuyucuya hatırlatır. Simmel’in (2003) belirttiğine benzer olarak klasiğin özünün yüce bir orta nokta etrafında yoğunlaşma olduğu fikri; Osmanlı’nın mükemmelliği, teknikteki başarısı ve yetiştirdiği meslek adamları sunuş biçimiyle, Usul-i Mimari’deki klasik olma düşüncesiyle örtüşmektedir.

Sonuçta Usul-i Mimari’de ortaya konan icat/yenilik biçimleri, retoriğin düzenleme kanonu ile okunduğunda daha görünür hale gelmektedir (Tablo 2). Metinde kabul edilen bir kavrayış üzerinden şekillenen Osmanlı düzenleri fikrinin varlığı ve Osmanlı düzenleri kavrayışından giderek uzaklaşıldığına yönelik bir yazım biçimi benimsenmiştir. Söz konusu bu yazım biçimi; sonrasında şekillenen mimarlık yazımını, mimarlık tarihi yazımını ve mimarlık kuramını da etkileyerek yönlendirmiştir denebilir. Usul-i Mimari’de bahsi geçen ve geçmişte yaşanmış türlü kopuşlar, genel olarak bir yozlaşma, bozulma ve kayıp olarak yorumlanmışken; bu durumun bir çeşit ‘sapma’⁵⁸ olarak adlandırılması daha anlamlı görünmektedir. Bu nedenle retoriğin düzenleme kanonu, yazım ve anlatım biçimine yönelik bir düzen arayışını var ederken aynı anda ortaya da çıkarır.

⁵⁸ Bu kavram Tanyeli’den (2011a: 419) edinilmiştir. Usul-i Mimari’de, düzen varlığı yanında bu varlıktan sapmadan da bahsedilmiştir. Metnin bu varoluş yaklaşımı bir illüzyon olarak değerlendirilirse, bundan kurtulma çabası da bir sapma olarak değerlendirilebilir

Tablo 2. Usul-i Mimari’de yer verilen yapı türlerine ait sütun görselleri (Durmuş, 2014a)

USUL-İ MİMARİ’DE YER VERİLEN SÜTUN DÜZENLERİ				
Azapkapı Çeşmesi, İstanbul	Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi, İstanbul	Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi, İstanbul	Süleymaniye Cami, İstanbul	Yeni Cami, İstanbul
				

4.4. Retoriğin Üçüncü Kanonu: Üslup

Retoriğin gerçekleştirilmesindeki beş kanondan üçüncüsü olan üslup, fikirlerin nasıl söylendiği ile ilgili olan bir söyleme tarzıdır. Usul-i Mimari metninin, retoriğin üslup kanonuna göre yorumlanmasının yapılacağı bu bölümde, tespit edilen ve cevaplanması beklenen sorular aşağıdaki gibi belirtilmiştir:

- Retorik açıdan üslup kanonu ne anlama gelir?
- Metindeki retorikte üslubun izi sürülebilir mi? Eğer öyleyse hangi tür üsluptan söz edilebilir?
- Üslup kanonunun gerçekleşmesinde gerekli araçlar, bu anlatı kurgusunun niteliğini belirlemek için kullanılabilir mi?
- Eğer üsluplandırma öyküsünden söz edilecekse, başat konular/sorular neler olabilir?
- Üsluplandırma öyküsü/edimi, Usul-i Mimari anlatıları ve metindeki yapı türleri üzerinden nasıl okunabilir?
- Usul-i Mimari metni retorik araçlarla değerlendirildiğinde nasıl bir üslup türü ortaya koyar? Bu tespit yaratıcı yorumlamalara olanak tanır mı?
- Usul-i Mimari için bir üslup sınıflamasından söz edilebilir mi?

Usul-i Mimari metninin hem usul üzerine bir tartışma metni olması, hem de bu fikirlerin üslup açısından işlediği öğeler (süsleme, yapım, imalat, onarım-tadilat, vb.) bakımından; üslup sınıflamaları içindeki konumunun belirlenebileceği düşünülerek metnin

sıklıkla vurgulanan nakarat⁵⁹ bölümleri önemsenmiştir. Metnin vurgulamak istediği esas üst anlatılar (Batılılaşma, yozlaşma, milliyetçilik, üslupsal bütünlük, metot-usul tartışması, dünyevilik vb.) ise, retorikğin üslup kanonu ve anlatı niteliği açısından detaylandırılmaya çalışılarak tartışmaya açılacaktır.

Yukarıdaki soru ve tespitler kapsamında üslup kanonu; retorikte ve metinde olmak üzere iki türlü ele alınarak, metindeki üsluplandırmanın nasıl ifade edildiği ve anlatıda hangi yollara başvurulduğu ortaya konacaktır. Dolayısıyla yazarların duruma en uygun üslubu bulmak için hangi retorik özelliklerden faydalandıkları irdelenerek metinden alıntılar yoluyla yorumlamalara yer verilecektir.

4.4.1. Retorikte Üslup

Retorikğin üslup kanonu, stil/tarz anlamında kullanılarak; klasik retorisyenler için söyleme tarzı veya konuşma sanatı olarak tanımlanmıştır (Richards, 1936; Lanham, 1991).

Fikirlerin sanatsal olarak ifade edilmesi ile ilgili olan üslup, özellikle ifadelerin söylenme biçimiyle ilgilenmiştir. Retorikte icat etme ve üslup kanonları arasındaki ilişki; icat etmenin bir söylevin ne söylediğine odaklandığı, üslubun ise bu söylemin nasıl söylendiği ile ilgilendiği yoluyla kurulmuştur. Retorik çalışmalarda üslubun merkezi olma hali, onun sadece süslemelerle ilgili bir konu gibi görünmesine sebep olsa da; retorik sadece üslupla eşdeğer değildir; daha doğrusu bahsedilen kadar yüzeysel bir anlayışta tarihi boyunca hiç olmamıştır (Richards, 1936; Clark, 1953; Farrel, 1993). Corbett ve Connors'un (1999) belirttiğine göre; önemli retorisyenlerin hiçbiri üsluba tam ve kesin bir tanım yapmamıştır, hatta üslubun tanımından ziyade önemiyle ilgilenmişlerdir.

Üslubun retorikle ilgili temel görevi kabul edilen konu-şekil arasındaki ilişki; Aristo, Çiçero, Quintilian gibi klasik retorisyenlerin birçoğu tarafından bütünleyici bir ilişki olarak savunulmuştur (Aristotle, 1954; Cicero, 1976a). Düşünce için araç olmanın çok daha ötesinde durumları ifade eden ve düşündüren üslup, hedef kitleyi (izleyici, okuyucu, dinleyici vs.) 'harekete geçirmek' için bir araç olarak görülmüştür (Sönmez, 2008).

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde detaylı yer verilmiş retorik bilgileri ışığında, üslubun metindeki retorik üzerinden irdelemesi yapılabilir.

⁵⁹ Usul-i Mimari'nin nakarat bölümleri olarak kastedilen durum, metnin sıklıkla işaret ettiği konuları vurgulamak için kullanılmış bir benzetmedir

4.4.2. Metindeki Retorik: Üslup

Bir üsluplandırma ediminden söz etmek, üslup kanonu çerçevesinde bahsedilecek kavramların, anlatının ortaya konma biçimini etkileyen ‘kaçış çizgileri’ olarak görülmesi gerektiğini belirtmektedir (Deleuze, 1987; 1990). Bu nedenle Usul-i Mimari’nin incelenmesinde, metindeki üslup kanonu izinin sürülmesinde faydalanılabilecek kavramlar; hikâye/hikâyeleştirme, öykü/öyküleme ve kurgu/kurgulama olarak çoğaltılabilir.

Usul-i Mimari yazarlarının söylemeye çalıştığı ve söylemeyi planladığı söylemler üzerine eğilmeyi konu alan üslup kanonu; belleğe ve tarihe çeşitli göndermeler yaparken, yazarların belirli konuları seçerek çeşitli benzetişim, analogi ve metaforlardan yararlanarak bir dilsel örüntü kurduklarını ortaya koymaktadır. Metindeki söylemin oluşmasında, anlatıda süsleme ve edebi olma hali çeşitlilik oluşturarak; bir üsluplandırma öyküsünü/edimini vurgulamaktadır. Bunun yanında metin anlatısının aynı anda figüratif olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Çünkü yazarların belleğinde var olan yüksek gelenekler, belirli konulara yoğunlaşmaları ile okuyucu tarafından fark edilir hale gelmektedir. Bu nedenle tartışmaya açılabilir olan konulardan biri de, bu öykünün/edimin retorikteki üslup dereceleri ve niteliği açısından ele alınması olabilir.

Ancak üslup derece ve niteliğine yer vermeden önce, Usul-i Mimari’deki üslup aşamaları üzerinden yapılmış alıntılar ortaya konmalıdır. Yazarların retoriğindeki üslup özellikleri, metnin icadını güçlendirici önemdedir; çünkü Usul-i Mimari’de, Osmanlı’nın da bir düzeni olduğuna dair kavrayış, bir üslup ortaya koyma biçimi olarak değerlendirilebilir.

Üslupla ilgili aşamalar, retorikte beş alt başlığa ayrılmıştır (Sönmez, 2008: 146-157): Üslup Özellikleri, Üslubun Dereceleri, Üslubun Nitelikleri, Konuşma Figürleri ve İçerik/Şekil. Bahsedilen bu aşamalar, alıntılarının okunması yoluyla metindeki retorik konusuna katkı sağlayacaktır.

4.4.2.1. Üslup Özellikleri

Erken tarihlere dayanan üslubun özellikleri konusu, Theophrastus ve Demetrius, Çiçero ve Quintilian tarafından geliştirilmiştir (Cicero, 2001). Retorikteki üslubun özellikleri; doğruluk, açıklık, ispat, uygunluk ve süslülüktür (URL-1, 2012). Bu üslup özellikleri, metindeki alıntılar üzerinden ve yapı türlerine (cami, türbe, çeşme) referanslarla

açıklanmaktadır. Üslup özellikleri aktarımında öncelikle bu özelliklerin tanımlarına, ardından da Usul-i mimari'deki örneklerine yer verilmiştir.

•Doğruluk: Yazarın deyim, tabir, örf ve adet konularına ilişkin sözcük kullanımları ön plana çıkarken; konuşma berraklığı ve saflığına işaret edilir (Sönmez, 2008). Bu yönüyle doğruluk; bir anlatının retorik açısından üslup özelliğinin çeşitli konvansiyonlar/gelenekler barındırdığına vurgu yapmaktadır.

Bu konuya örnek olarak Usul-i Mimari metninde sözü geçen, Osmanlı'nın uygulayacağı yapının saha seçimine yönelik kuralların, bir konvansiyon olarak değerlendirildiği aşağıdaki alıntı verilebilir:

“Osmanlı mimarlarının yapacakları her eser için her şeyden önce geniş ve uygun bir saha seçmek gelenek ve usûl haline geldiği herkesçe bilinmektedir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 37, Azap Kapı Çeşmesi).

Yeşil Cami için yapılan aşağıdaki yorumlama örneğinde ise yazarlar, bir cami bezeme örfüne işaret ederek olumlama yapmaktadır:

“... Bu güzel yazılar Kur'ân-ı Kerîm'den alınmış adâlet, iyilik, sevgi, acıma, çalışma ve gayret gösterme mevzularında âyetler olduğundan okuyan her insan bilgi sahibi olur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

Yazarlar zaman zaman benzetişim ve metafor kullanmadan, yalın bir dille ve nesnel bir bakış açısıyla tanımlamalar yapmışlardır. Örneğin Süleymaniye Camii şadırvanı için yapılan betimlemelerde bu durum gözlenebilir:

“Kapının önünde avlunun ortasında üzeri çinko kaplı ve birbirine paralel dört yönlü, son derece sade bir şadırvan yapılmıştır. Bunun güzel süslemeleri zümrüd yeşili renkte boyanmış demir parmaklıklardır. Bu parmaklıkların üzerindeki pervazlar beyaz mermerdendir. Bunların üzerinde de büyük yaprak şekilleri bezenmiştir ki bu yaprakların ortaları da zümrüt rengidir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 22, Süleymaniye Camii).

Aşağıda sıralanan alıntılarda ise, Osmanlı'ya ait çeşitli geleneklerin; doğruluk üslup özelliğine referans verebilecek örneklerine yer verilmiştir.

- Osmanlı'nın yapım usulleri geleneği:

“Bir yapının çeşitli kısımlarının titizlikle ve ustalıkla düzenlenerek tamamının geometrik hesaplarının doğrulanmasına mimari ilminde Tarz-ı İnşa (Yapım Usulleri) denir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

- Osmanlı'nın yapılarına kitabe yerleştirme geleneği:

“... Kapı yapıldığı halde baştaban kitabelerin yerine tekne yapılır. Dikey kitabe bir yapının öyle bir yerine konulur ki gerektiğinde bu kitabenin yerine dikey ayak veya yarım ve tam sütunlar konulabilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

- Osmanlı'da yapı esaslarını dikey olarak belirleme geleneği:

“... Fakat eteklik çoğunlukla yapılır. Osmanlı mimarisinde genel görünümüne göre yapı esasları dikey şekilde düzenlenmiş ve belirlenmiş olmasından dolayı yapı esaslarının yatay olarak belirlenmesi ve düzenlenmesinden kaçınılması mecburi olmaktadır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

- Osmanlı minare yapımı ve kullanımını geleneği:

“Caminin arka tarafında olan iki minarenin birer ve önde olanlarının üçer merdiveni olup, bu merdivenlerin birini doğruca üçüncü şerefeye ve diğeri ikinci ve üçüncü şerefelere ve diğeri de birinci şerefeye mahsus olduğundan altı müezzin birden birbirini görmeden minarelere çıkabilirler” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 26, Selimiye Camii).

- Osmanlı'da bayram geleneği:

“Türbenin ortasında Sultan Süleyman ile Sultan İkinci Süleyman ve Sultan İkinci Ahmed'in kabirleri vardır. Etrafında cevizden yapılmış ve üzeri sedef oymalı sandukalar vardır. Türbenin içi hususi günlerde ve bayram günlerinde çeşitli kandiller ile donatılmaktadır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 32, Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi).

Usul-i Mimari yazarları, anlatı bütünlüğü açısından gerekli gördükleri hallerde kültürel kanonları olduğu gibi okuyucuya aktararak çeşitli olumlamalar yaparlar. Bazı durumlarda da; yalın ve nesnel bir dil kullanımıyla adeta, aktarım biçimlerinin üslubun ‘doğruluk’ özelliğine uygun düşebileceğini göstermiş olurlar.

• Açıklık: Konuşmaların izleyiciler tarafından açık ya da mantıklı olarak görülüp görülmediğine dikkat çeken üslup özelliği; bunu sağlarken çeşitli tekrar ve vurgu biçimlerinden yararlanmaktadır (Sönmez, 2008).

Usul-i Mimari yazarları, Osmanlı usullerinin görkemli uygulamaları konusunda tartışmasız bir biçimde birleşmektedir. Metinde açık olarak okunan bu söylem biçimi, aşağıdaki alıntıda da net olarak ortaya konmaktadır:

“... Yapının genel görünümü gösterişli ve geniştir. Her ayrıntısı ve çeşitli süslemeleriyle devamlı şekilde sâde ve uyumlu bir tesir meydana getirebilir. Mimar Sinan ile talebelerinin üstün zekâları sayesinde meydana gelen güzel sanat eserleri içinde Osmanlı mimari usullerinin en gerçekçi olarak görüldüğü yapı, Süleymâniye Câmii’dir... Ulu bir görüntü ile göğe doğru uzanır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymaniye Camii).

Selimiye Camii anlatısında ise yorumlardaki açıklık ve okunaklılık aşağıdaki gibi belirtilmiştir:

“Osmanlı mimarları yaptıkları diğer dinî yapılarda bu tesirin elde edilebilmesi için çaba göstermişlerse de hiç birisi ve hattâ söz konusu caminin yapıcısı olan Mimar Sinan bile diğer yapılarında bu derece muvaffak olamamıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Usul-i Mimari’de yapıların önemi her fırsatta vurgulanırken, ortaya koydukları yenilikler gündemde tutulmuştur. Elbette ki bu durum da, Osmanlı’nın ‘üstün’ yeteneklerine dayandırılarak örneklenmiştir. Bir caminin yapısal ve bezeme ile ilgili çeşitli bileşenlerine açık referanslar barındıran aşağıdaki alıntıda; yapının işçiliğine yönelik göndermeler ile her konuda bilgiye açıklık getiren bir vurgu söz konusudur. Sanat tekniği konusunda da çeşitli bilgiler veren alıntı, okuyucunun yapıyı resmetmesinde çeşitli ipuçları sergilemektedir:

“İşbu çeşme, geçmişteki sanatkârların çok güzel sanat eserlerinde görülen hususiyetlerin tümünü üzerinde toplamıştır. Bunlardan mine ve çini işi motifli tuğlalar çömlekçi; çeşitli şekiller üzerine yapılmış parmaklıklar dökmeçi; çeşitli renklerde mermer ve madenci, bu mermer ile çatısında ağaçlar üzerine işlenmiş oyma ve kabartma ile nakışlar da kalemkâr ve oymacı sanatçıların üstün kabiliyetlerini göstermektedir... yapılan yapılar ve sanat eserlerinin... özenle yazılan şiir ve beyitler ile yapı eserlerinin üst kısımlarına ve çevrelerine, bilhassa süs olarak harflerle oyulması, doğu sanatının hususiyetindedir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Yapıların önemine ait anlatılara örnek olarak, Kânûnî Sultan Süleyman Türbesi ve Şehzâde Türbesi’ne ait açık mimari tanımlamaların yer aldığı alıntılar verilebilir:

“Türbenin iç kapısına gelince; bu kapı fevkalade süslü ve bezelidir. Sıra üzerine yaprak motifleri işlenmiştir. Çeşitli çiçek kalıpları da billurdan ve her birinin çapı sekiz santimetre olmak üzere tek parça mücevherden yapılmış saksı görüntüsündedir. Burada bulunan sekiz tane kemer bir takım billurdan yapılmış sütunlar üzerine oturtulmuştur” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

“Şehzâde Türbesi sekiz köşeli bir tabana oturtulmuş sekizgen mimari bir yapıdır. Her tarafı çepeçevre kabartma köşelerle bezenmiştir. Uzunluğuna ikinci sıranın pencerelerine kadar çıkan duvar içinde çeşitli figürlerle taştan oyulmuş bir divânihâne vardır ki bunun üstü yuvarlaktır” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 33, Şehzâde Türbesi).

Benzer şekilde Sultan Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi'ne ait alıntıda, vurgu ve tekrar yoluyla mimarlıkta açık bir üslup özelliği sergilenmiştir:

“İşte yukarıda adı geçen çeşmenin ince ve güzel sanat hususiyeti Osmanlıların tekniğinde mimarlıkta olan maharet ve yeteneklerini gösterir. Ayrıca Çırağan Sahil Sarayı'nda özenle seyredilen sanat güzellikleri de Osmanlıların sanattaki beceri ve yeteneklerinin en güzel örneği olarak gösterilebilir” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Metnin ‘Mimari Tarihi’ bölümünde; adeta saraylar, hastaneler ve camilere ait çeşitli açıklık vurguları ortaya konmuştur:

“Sultan Murad Han, hükümdarlığının son zamanlarında Bursa'da büyük bir saray yaptırmıştır. Bu sarayın görenleri şaşkırtacak şekilde yüksek yapısı tarihe geçmiştir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 5, Mimari Tarihi).

“Sultan Yıldırım Bâyezid Han, hükümdarlığı zamanında önde gelen güzel sanat eserlerinden olan Bursa'da yaptırdıkları hastane ve cami, Ergene Nehri üzerinde köprü, Edirne'deki Eski Bâyezid Camii mükemmel ve ibret verici güzel yapılarıdır” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 5, Mimari Tarihi).

‘Mimari Tarihi’ bölümüne ait aşağıda yer verilen diğer alıntıda ise, Çelebi Sultan Mehmed'in yetenekleri hakkında açık ve net bir anlatı hâkimdir:

“Düşmanlarının Osmanlı ülkesine yaptıkları saldırılar ve yaptıkları zararlı ve yıkıcı hadiselerden sonra Çelebi Sultan Mehmed güçlü ve kabiliyetli idareleri gereği yıpranmış olan devletin temellerini yeniden tamir etmiş ve yükseltmiş, sekiz yıllık idaresi sırasında devlete eski gücünü tekrar kazandırmıştır” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6, Mimari Tarihi).

• İspat/Tanıklık: Üslup özelliklerine göre ispat, kuvvetli bir tasvirde dil yoluyla duygulara ulaşma halini ölçer (Sönmez, 2008). Usul-i Mimari metni özelinde ise ispat/tanıklık durumları, daha çok yapı anlatılarının yer aldığı bölümlerde izlenmiştir, denebilir.

Örneğin Yeşil Cami anlatı örneğinde, büyük kubbenin insanda bıraktığı etki kuvvetli bir tasvirle ortaya konmuştur:

“Caminin ortasındaki büyük kubbenin altına girildiğinde, kubbenin ortasında yapılmış olan altı köşeli büyük camekândan güneş ışıklarının caminin içine vermiş olduğu aydınlığı insan şaşkınlık ve hayranlık içerisinde seyretmeye doyamaz. Caminin merkezinde beyaz mermerden yapılmış olan geniş havuzun ortasında mat beyaz akik taşından yapılmış fiskiyelerden binlerce hayat suyu fişkıarak çağlaya çağlaya havuza dökülür. Bu hayat veren su, fiskiyelerden fişkıarak dökülürken su damlacıkları buharlaşma yaptığından caminin içinde hoş sis parçaları oluşur ki bunların aralarından

kubbenin rengârenk oyma ve nakışlı süslemeleri, mahfelerin koyu renkli çinileri zevkle seyredilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

Benzer şekilde Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi de, yazarlara göre ferah olarak tasvir ettikleri etkiler uyandırır. Aşağıdaki alıntıda hem bir doğruluk konvansiyonundan, hem de duygusallıktan söz edilmektedir:

“... Türbenin içi son derece ferahlık verir. İçindeki eşyalar gösterişten uzak, sade, her yönden burukluk verici durumlardan arındırılmış olup, Osmanlı kabirleri hususiyetinde yapılmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

Selimiye Camii’sine ait aşağıdaki alıntıda ise, kuvvetli benzetmeler yoluyla yapıya duyulan hayranlık tanıklığı ortaya koymaktadır:

“... Yaşlı adam vefatı sırasında ölümün yaklaşmasıyla gözlerine çekilen perdeler altından cennet kapılarını gördüğü gibi, yolcular da böyle bir güzel, gönülleri aydınlatan yapıyı görmekle hayran kalırlar.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi’ne ait alıntıda, Sultan Üçüncü Ahmed’in kendi yazdığı şiirleri çeşmeye işletmesi; yapının sanatsal değerini arttırıcı bir nitelik olarak bir tanıklık ortaya konmuştur:

“Çeşmenin sahibi olan Sultan Ahmed de bu güzel çeşmenin yapılış tarihini, bu sanat eserini yaptırmaktaki hayırlı gaye ve duygularını belirtmek düşüncesiyle, kendisinin yazmış olduğu şiir ve beyitleri en güzel yazı şekilleri ile çeşmenin dört yanına işletmiştir. Bu şekilde yapının sanat değeri ve güzelliği bir kat daha artmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Osmanlı mimarlık usullerinin, toplulukların hislerini belirten bir tarzda ele alınmış olduğunun küçük bir ispatı olarak ise aşağıdaki alıntıya yer verilebilir:

“Güzel sanatlar ilimlerinin en üst seviyeye ulaştığı devirlerde ortaya konmuş olan Osmanlı mimarisinin güzel ve büyük yapılarına dikkatle bakıldığı zaman, insan düşünce ve hayallerinin görünen eserleri olan bu yapılarda hususi bir mimari tarzı uygulandığı görülür. Mimari yapılarda uygulanmış olan mimari usulleri, milletlerin ve toplulukların düşünce ve hissiyatını gösteren kendine has hususi yapı usulleriyle yapılmış, hayranlık uyandıran büyük ve güzel yapılar bulunmaktadır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

• Yol/Yöntem: Sözcüklerin konuya uygun bir biçimde bağlanması gerektiğine işaret eden yol/yöntem; güzel ve etkili bir biçimde aktarma anlamına gelmektedir (Sönmez, 2008).

Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi anlatı örneğinde, metnin yazarlarının izlediği yol; sanat eserini müellifine özdeşleyerek anlatma yolunu kullanmasıdır:

“Çeşmenin sahibi olan Sultan Ahmed... kendisinin yazmış olduğu şiir ve beyitleri en güzel yazı şekilleri ile çeşmenin dört yanına işletmiştir. Bu şekilde yapının sanat değeri ve güzelliği bir kat daha artmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 35, Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi).

Diğer bir çeşme örneği olan Azap Kapı Çeşmesi anlatısında ise, çeşmenin biçimi üzerine yönetsel bir deneme yapıldığından bahsedilerek; uygulanan farklı biçim ve usulün, cephe görünümünü etkilemesi üzerinde durulmuştur:

“Azap Kapısı Çeşmesi’ne oldukça güzel görünüm ve görüntü vermeyi üstlenerek başka bir mimari usulün uygulanmasını tavsiye ettiler. Şöyle ki, eğer sözkonusu çeşme kare şeklinde yapılmış olsa yüzü dar olacağından bunun yüzünün yani önünün çok yer kaplamadığı halde daha geniş görünebilmesi için dikine döşeli olarak ve köşelerin üzerine altı kenarlı bir kule yapılmasını uygun bulmuşlardır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 37, Azap Kapı Çeşmesi).

Yeni Cami ve Selimiye Camii anlatılarında, yapı usullerine ve hissi etkilere önerilen yöntemlerin çeşitli tasvirlerine yer verilmiştir:

“Yeni Cami’de İslam’ın hususiyetlerinden ve iyilik kaidelerinden örnek olarak, Ramazan’da iftar vaktinde orada ibadet edenlere şerbet verilirdi” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 29, Yeni Cami).

“Osmanlı mimarları yaptıkları diğer dinî yapılarda bu tesirin elde edilebilmesi için çaba göstermişlerse de hiç birisi ve hattâ söz konusu caminin yapıcısı olan Mimar Sinan bile diğer yapılarında bu derece muvaffak olamamıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Osmanlı süslemesinde kullanılan yol/yöntem ise, bitki ve çiçek motifleri uygulamaları üzerinden açıklanarak; uygulanma biçimi gerekçelerle birlikte dile getirilmiştir:

“Osmanlı mimarları motif olarak kullandıkları bitkilerin saplarının kullanılmasında düğün çiçeğine fazlasıyla önem verip, fasulye örneğinden uyguladıkları yöntemi kullanmışlardır. Fasulye, mimari süslemelerin her türüne uygun gelir. Bu bitkinin dalları son derece naziktir. Sarılmaya uygun olduğundan kolaylıkla örnek alınabilir. Düğün çiçeği ise kısa ve düz bir sapı

olduğundan kolay örnek alınamaz...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 42, Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler).

•Süslülük: Sözcüklerin ritim ve sesini sözel ya da işitsel boyutta değerlendiren bu üslup özelliği; izleyicide hayranlığı amaçlamaktadır (Sönmez, 2008). Bu durum analizinin orijinal dilde yapılması uygun olacağından, bu çalışmada Türkçe olarak bunu deşifre etmek güçtür. Aşağıda yer verilen alıntılarda değerlendirmelerin, Türkçe ve Osmanlıca alıntılar birlikte verilerek yapıldığı belirtilmelidir.

Örneğin Usul-i Mimari'nin ‘Giriş’ bölümünde Osmanlı yapılarındaki güzellik ve süs, yapıların yapım biçimleri, Türklere has bir yaradılış özelliği olarak görülürken; ulusçu bir değerlilik göstergesi olarak metinde yer almıştır:

“Ba’de-zâ, ma’lûm-ı üli’n-nühâdır ki, saltanat-ı seniyye-i sermediyenin binâ-yı şevket-ihtivâsına vaz’-ı esâs buyrulduğu zamân-ı hayriyet-nişândan beri zînet-bahş-ı sâha-i zuhur olan âsâr-ı âliye ve ez-cümle cevâmi’-i şerîfe ve sâireen ekserîsinin suver-i inşâiyesi millet-i Osmâniyenin secâyâ-yı cihân-pesendânesi muktezâ-yı celilinden olmak üzere bir tarz-ı mahsus-ı mi’mârîde yapılarak fenn-i mi’mârî fevkalâde ilerlemiş...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 3, Mukaddime-i Kitâb).

“İlk önce bilinmelidir ki, devamlı olarak yaşayacak olan Osmanlı Devleti'nin güçlü yapısının temelleri atıldığı zamandan beri güzellik ve süs görünümü veren büyük yapılar özellikle cami ve diğerlerinin çoğunun yapılış şekilleri, Türklerin dünyaya yayılmış yaratılış özelliklerinin ve değerliliğinin gereğidir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 3, Giriş).

‘Mimari Tarihi’ bölümünde yer verilen Çırağan Sarayı bahçelerine ait tasvirlerde ise, bahçelerin ne denli ünlü olduğunu gösterir nitelikte süslü anlatılar mevcuttur:

“Ve vüs’ati ve eçcâr-ı gûnâ-gûnunun tarâveti ve akarsularının safvet ve letâfeti ve derûnunda kaşîde kılınan ziyâfetlerin ve icrâ olunan şehîr-âyinlerin revnakı cihetiyle meşhur-ı âfâk olan ve el-yevm biri “Çırağan” ismiyle ma’rûf bulunan bahçeler tarh ve tertîb olunmuşdur...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Ma’lûmât-ı Târîhiyye).

“... Geniş sahası, çeşitli ağaçların verdiği gönül rahatlığı, akarsularının hoş tatları ve içinde verilen ziyâfetleri ve yapılan merasimlerin güzelliği ile ünü her tarafa yayılmış olan bugün Çırağan adıyla söylenen bahçeler düzenlenmiştir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Selimiye Camii için yapılan tasvirlerde bahçelerin kumaşlara, nehirlerin çubuklara benzetilmesi; okuyucunun yapıyı görmeden tahayyül edebilmesinde önemli üslup özelliklerinden sayılabilir. Metnin yazarları, 19. yüzyıl sonrası Romantik Pugin eleştirisine benzer bir biçimde, adeta Romantik dildeki süslülüğü kullanmışlardır (Gür, 2009, 2004):

“Edirne şehrini ba’zan gümüşî renkde berrâk bir sis istilâ eder ki, şemsin lâykıyla tecâvüz edemez. Şehrin etrafında bulunan bahçeler ol derece latîfdir ki, gûyâ zemîne elvân-ı muhtelifede kumaşlar serilmiş zannolunur. Bu bahçelerin arasında yollar ile Arda ve Tunca ve Meriç nehirleri kumaşın içindeki çubuklarına teşbih olunabilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 27, Edirne’de Vâkı’ Selîmiye Câmî’-i Şerîfî’nin Ta’rifnâmesidir).

“Edirne şehrini bazen gümüş renginde berrak bir sis kaplar ki güneş ışığı gereği gibi görülemez. Şehrin etrafında bulunan bahçeler o derece hoştur ki sanki yere çeşitli renklerden kumaşlar serilmiş sanılır. Bu bahçelerin arasında yollar ile Arda, Tunca ve Meriç nehirleri kumaşın içindeki çubuklarına benzetilebilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Çeşitli benzetme ve tasvirlerle yer verilen Yeşil Cami anlatısı, caminin uyandırdığı hayranlık hissi; yapının ortaya konuş biçiminden yola çıkılarak hem okuyucuyu ikna etmeye hem de okuyucuda merak uyandırmaya yöneliktir:

“... Merkez-i câmî’de beyâz mermerden yapılmış olan vâsi’ havuzun merkezinde gayr-ı şeffâf beyâz akikden mansû’lûlelerden nice bin hayât-ı mâiye feverân ile çağlaya çağlaya dâhil-i havuza sukût eder. İşbu âb-ı zülâl lûlelerden feverân ile sukûtunda bir mikdâr tebahhur ettiğiinden dâhil-i câmî’-i şerîfde bir sehâb-ı letâfet-nisâb hâsıl olur ki, bunların aralarından kubbenin elvân-ı gûna-gûn ile müzeyyen ve münakkaş olan tezyînât-ı nahtiyesi ve mahâfilin koyu renkli çinileri görülür...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17-18, Bursa’da Vâkı’ Yeşil Câmî’-i Şerîf’in Ta’rifnâmesidir).

“Caminin ortasındaki büyük kubbenin altına girildiğinde, kubbenin ortasında yapılmış olan altı köşeli büyük camekândan güneş ışıklarının caminin içine vermiş olduğu aydınlığı insan şaşkınlık ve hayranlık içerisinde seyretmeye doyamaz. Caminin merkezinde beyaz mermerden yapılmış olan geniş havuzun ortasında mat beyaz akik taşından yapılmış fiskiyelerden binlerce hayat suyu fişkıarak çağlaya çağlaya havuza dökülür. Bu hayat veren su, fiskiyelerden fişkıarak dökülürken su damlacıkları buharlaşma yaptığından caminin içinde hoş sis parçaları oluşur ki bunların aralarından kubbenin rengârenk oyma ve nakışlı süslemeleri, mahfelerin koyu renkli çinileri zevkle seyredilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

Aşağıdaki alıntıda yer verilen Azap Kapı Çeşmesi’nde renk kullanımının, Osmanlı mimarlık tekniğinin bir parçası olduğu vurgulanırken; bu duruma ait hayal edilebilen temsil bile okuyucuda bir hayranlık ve merak duygusunun uyandırılmasını hedeflemiş gibidir:

“İşbu kitaba mezkûr çeşmenin boyalı olarak bir kıt’a resmini derc etdik, bir kerre nazar olundukda anlaşılacağı üzere mezkûr resim derûn-ı kitâbda münderiç ma’lûmât-ı fenniyyeyi tarafımıza i’tâ edilen refikimiz Montani Efendi’nin bundan birkaç sene mukaddem kemâl-i dikkat ve mahâretle aslına tamâmıyla muvafık olmak üzere tersimine himmet ettiği resimdir ki, ondan elvân-ı muhtelifenin bir hüsn-i suretle mezc ü terkibi husûsunda fenn-i mi’mârî-i Osmânî’nin vâsıl olduğu derece-i terakkî ve kemâl istidlâl olunur” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 40, Azabkapısı Çeşmesi’nin Ta’rifindedir).

“Çeşmenin bir resmini kitabımıza koyduk. Şekle bakıldığında anlaşılacağı üzere bu resim, kitapta verilen teknik bilgiler Montani Efendi’nin bundan birkaç sene önce son derece dikkat ve beceri ile aslına uygun olarak yaptığı resimden elde edilmiştir. Bu resimden çeşitli renklerin

güzel bir şekilde uyumlu olarak kullanılması ve düzenlenmesi konusunda Osmanlı mimari tekniğinin ulaştığı gelişme kolayca anlaşılabilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38, Azap Kapı Çeşmesi).

Benzer şekilde Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi’nde yapılan işleme ve süslemelerin, kullanıcıda uyandırdığı duygulara dair yapılan bilinçli vurgu; üslubun süslülük özelliği ile örtüşmüş görünmektedir:

“... Mîl-i sâire-i İslâmiyenin ez-cümle İrânîlerin mekâbiri bir mu’tekidin kable’l-vefât ta’allukâtının kalblerinden çıkamayarak dâimâ yâd ü tezkâr kılınacağı bir sûrette yapılmıştır. Mekâbir-i mezkûrede nakışlar gayet zarîf olup fakat millet-i Osmâniye’nin büyük mi’mârları nakışlarını bilakis merhûmun hayâtında bulunan evlâd ü ıyâl ve ehibbâsının mağmûmiyyet-i tabî’iyyesine muvafık yapmakla berâber işbu dâr-ı fâniden rihlet-i dâr-ı bekâ olunduğu hâlde hissolan efkâr-ı âliyyeyi dahi irâe eder sûrette tersim etmişlerdir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 33, Cennet-mekân Sultân Süleymân Hân Hazretlerinin Türbe-i Şerîfelerinin Ta’rifnâmesidir).

“... Osmanlı’nın büyük mimarları işlemleri, iki gayeye de uygun olarak yapmışlardır. Vefat edenin hayatta bulunan çocukları ve ailesi ile diğer yakınlarının hüznlerine uygun düşecek şekilde yapıldığı gibi, hayattan sonsuzluğa geçildiğinde duyulan duyguları da gösterir şekilde uygulanmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

Usul-i Mimari’deki üslup özellikleri; kullanılan çeşitli tekrarlar, vurgular ve tasvirler yardımıyla bir üslup oluşturma girişimine imkân tanımıştır. Osmanlı’da yapım ve uygulama usullerine yönelik vurgular ve Osmanlı’dan önce hüküm süren medeniyetlere yapılan atıflar; anlatıda oluşturulmak istenen bir üslup arayışına işaret etmektedir. Bu yönüyle süslülük, anlatı üslubunun edebi yönü olan bir üslup özelliği olarak ortaya konmuştur.

4.4.2.2. Üslup Dereceleri

Retoriğe göre üslubun; Yalın (süssüz), Orta (ara) ve Aşırı süslü olmak üzere üç seviyesi olduğu bilinmektedir (Lanham, 1991).

Retoriğin üslup kanonuna göre Usul-i Mimari yazarlarının yer yer güçlü ifade bulan; ancak genelde öğretici ve bilgilendirici bir tanıtımı amaçlayan orta üslup seviyesi kullandıkları söylenebilir.

Usul-i Mimari metninde üslup derecesi konusu; yapı çeşitleri ve özellikle vurgulanması düşünülmüş üst anlatılara göre çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi, barındırdığı yenilik (çeşme/sebil olma özelliği) nedeniyle daha

fazla teknik bilgi içerirken; Selimiye Camii, metindeki camiler arasında yazarlara göre en ‘hayranlık’ uyandıran yapı olarak karşımıza çıkar.

Usul-i Mimari’nin süsleme anlatılarında daha fazla benzetmeye yer verildiğinden, anlatılar orta ve aşırı süslü üslup derecesi kategorisine de girebilmektedir. Bahsedilen bu değişkenlik, metnin diğer üslup derecelerini de kısmi olarak barındırdığını göstermektedir.

4.4.2.3. Üslup Nitelikleri

Üslubun niteliklerinden söz etmek; doğru söz dizimleri, kelimelerin kullanım yerlerinin tartışılması, cümle kalıpları ve bu doğrultuda kullanılan araçları konu edinmeyi gerektirir. Bahsedilen bu konu ve kelimelerin tartışılmasında, üslubun ele alacağı üç konu vardır (Cicero, 2001; Sönmez, 2008): üslubun karakteri, üslubun tarzı ve üslubun yazılı veya süslü olma durumu.

- Üslubun Karakteri: Bu nitelik, üslubun işlevsel veya süslenmiş karakterde olup olmadığını belirtmek için kullanılan bir konudur. Usul-i Mimari metninin bazı konularda işlevsel (tarz-ı inşa, mimarlık ölçü birimi ve Osmanlı düzenleri); bazı konularda süslü (yapıların tasvir ve benzetmeleri) bir anlatı kullandığı söylenebilir. Yani metnin, süslü bir üslup kullanmakla birlikte genel olarak işlevsel bir üslup karakterinde düzenlenmiş olduğu belirtilmelidir.

- Üslubun Tarzı: Bu nitelik üslubun Asyalı veya Atinalı tarzda olup olmadığını belirtmek için kullanılan bir konudur. Çiçero’ya göre Asyalı retorisyenler süslü ve yüksek bir dil kullanmış iken, Atinalı retorisyenler daha sade ve basit kurgular tercih etmişlerdir. Usul-i Mimari’ye göre, metnin kurgusu basit olarak görülse de; yer yer Asyalı tarzın da hâkim olduğu da söylenebilir.⁶⁰ Sonuçta daha önce herhangi bir mimarlık metninde rastlanmayan ve sonraki mimarlık metin çalışmalarında da değinilmemiş olan bir sütun düzen serisi üretimi ile metnin burada oldukça güçlü bir kurgu ortaya koyduğu açıktır. Ancak yine de yazarların yabancı olduğu düşünüldüğünde Asyalı veya Atinalı tarz ayrımının geçersiz olabileceğini söylemek mümkündür.

- Üslubun Yazılı/Sözlü Olma Durumu: Yazılı veya sözlü olarak aktarımı önemseyen bu üslup niteliği söz konusu olduğunda, Usul-i Mimari’nin uluslararası Viyana Sergisi için

⁶⁰ Bu çalışma kapsamında Usul-i Mimari metni, Türkçe transkripsiyon üzerinden okunmuştur. Bu nedenle metnin orijinal dili ve yayımlandığı diğer diller kapsamında, Üslubun Tarzı konusundaki yorumlamaların değişkenlik gösterebileceği anımsatılmalıdır

hazırladığı ve tanıtım amacı içerdiği hatırlanmalıdır. Düşünceleri yazılı hale getirme isteğinden kaynaklı bu kitap, fuar ve sergi için hayata geçmeseydi; mimarlık hakkındaki düşünceler ve tespitlerin ne zaman yazılı hale geleceği konusunda bir kestirim yapmanın zor olacağı belirtilmelidir.

4.4.2.4. Konuşma Figürleri

Retorikte dil ve düşüncenin gelişimi, teknik bir sözlükçeye işaret eder. Gerçekte üslubu oluşturan temel konu mantıksal (ethos) iken, ikna etme konusu için duygusal (pathos) konular önemslenmiştir (Sönmez, 2008).

Usul-i Mimari metni bağlamında ise yazarların bu kitap dilinde kullandığı kendi mimari sözlükçesinin olduğu söylenebilir. Bahsedilen bu sözlükçenin ortaya konmasında benzetme, metafor/mecaz, öyküleme/alegori vs. gibi türlerin hepsinin veya birçoğunun birlikte var olduğu söylenebilir. Üslubun konuşma figürlerine referans olabilecek bu türlerden bazıları aşağıdaki alıntıda örneklenmiştir.

- Benzetme

Usul-i Mimari'nin 'Giriş' ve 'Mimari Tarihi' bölümlerinde herhangi bir benzetme örneği bulunmamasının nedeni, tarih bilgilerinden ve kitabın amacından bahsedilmiş olmasıdır. Benzer biçimde 'Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler' ve 'Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler' bölümlerinde de herhangi bir benzetme örneğine yer verilmemesi; yoğun bir teknik bilgi verilmiş olmasından kaynaklıdır.

Usul-i Mimari'nin 'Çeşitli Mimarlık Usulleri' bölümünde, kemer yapımında dairenin kullanılmasının Arap ve Endülüs'teki uygulamaya benzer olmaması, yapı usulünün Yunan Dorik düzene benzerlik göstermesi, işlemlerin renk ve biçimi ile Hind şalına benzetilmesi örnekleri; benzetme için uygun düşün alıntı örneklerinden bazılarıdır:

"... Araplarda ve özellikle Endülüslerde kullanıldığı şekilde bir dairenin alanının üçte ikisinden ibaret daire ve tam daire üzerine kemerler yapılması Osmanlı mimarisine uygun değildir..." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

"... Bu yapı usulünün bütün hususiyetleri eski Yunanlıların dorik denilen mimari usullerini andırır..." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

"... Hind şallarında olduğu gibi nakışların renkleri açık ve dalların çeşitli şekilleri arasında hoş görüntüsü seçilebilir olmalıdır..." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 12, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Yapı anlatılarına örnek olarak Yeşil Cami anlatısında; mimarın yapı yapma isteği, kubbe iç bölümündeki süslemeler ve Bursa İpek Hanı çinileri konusunda çeşitli benzetmelere yer verilmiştir:

“Mimarı olan kişinin bu güzel sanat eserini yaptığı sırada en büyük isteğinin, melekler âleminde sonsuz huzur ve saf mutluluk veren, meleklerle has, mukaddes yerlerden biri olması düşüncesinde olduğu tartışmasız söylenebilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

“Kubbelerin iç kısmında kakma işlemeli değerli taşlar; sözü edilen kitâbelerin üzerinde yayılmış âvize gibi sanki başta duran süslemeler, beyaz zemin üzerine kırmızı ve mavi nakışlar ile işlenmiştir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

“... Bursa’da İpek Hanı’nın çinileri gibi, bazen çiniler sanki levha şeklinde yapıлып firûze taşı şeklinde kesilirler...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

Selimiye Camii anlatısında ise, yapının konumu ve boyutu, kubbe, minare, minber gibi çeşitli mimari öğeler ve Edirne bahçeleri; benzetmeler yoluyla okuyucuya aktarılmıştır:

“İşte, böyle bir yerin ortasında gök ile yer arasında boşlukta duran kocaman bir yapı; önünde iki şamdan konulmuş gibi bir kubbenin iki yanında bulunan minâreleri, parlayan ve yakışır bir şekilde bezenmiş ulu görünümüyle karşılaşan herkes duygulanır ve hayran kalır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

“Camiye girildiğinde hemen minber görülür ki çok değerli bir kaneviçe işine benzer. Şu kadar fark vardır ki iğne, ipek ve sırma ile işleneceğine beyaz mermer üzerine demir kalemle oyulmuştur...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 26, Selimiye Camii).

“Edirne şehrini bazen gümüş renginde berrak bir sis kaplar ki güneş ışığı gereği gibi görülemez. Şehrin etrafında bulunan bahçeler o derece hoştur ki sanki yere çeşitli renklerden kumaşlar serilmiş sanılır. Bu bahçelerin arasında yollar ile Arda, Tunca ve Meriç nehirleri kumaşın içindeki çubuklarına benzetilebilir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

Başka bir yapı türü olan türbe anlatılarında, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi sütun ayaklarındaki renk kullanımı ve Şehzâde Türbesi pencere vitrayları konusunda çeşitli benzetmelere yer verilmiştir:

“... Sütunların ayakları çiniden yapılmıştır. Üzerlerinde kan renginde hayvan şekilleri vardır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 32, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

“Türbede iki sıra pencere vardır ve bunlar iki ayrı özelliktedir. Biri dört köşe diğeri beyaz pencerelerin rengârenk (vitray) camlarından giren ışık sanki işlenmiş değerli taşların parıltısına benzer...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 33, Şehzâde Türbesi).

- Metafor/Mecaz

Usul-i Mimari'nin 'Giriş' ve 'Mimari Tarihi' bölüm anlatılarında, benzetme olmadığı gibi metafora/mecaza da yer verilmemiştir. Metnin diğer bölümlerine ait bazı metafor/mecaz örnekleri ise aşağıda sıralanmıştır.

Usul-i Mimari'nin 'Çeşitli Mimarlık Usulleri' bölümü, yapı kısımlarının süslenmesi konusunda mecazlara yer verirken; Azap Kapı Çeşmesi anlatısında Osmanlı tekniği üzerine yorumlamalara ve metaforlara yer verilmiştir:

"Bu muamele Nuh Tufânı'ndan önce yeryüzünde hayat bulmuş olan bitkilerin taşlar üzerine bıraktıkları nakış (iz, fosil) işlemesi gibi olması gerekir." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 12, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

"...Osmanlı mimari tekniğinin büsbütün kaybolacağı zamanın sınırı demek olduğu için yüksek bir uçurumun kenarına benzetebiliriz ki; bu sınırın gerçi güzel bir gözeticisi bulunursa da biraz daha ileri ayak atılacak olsa altüst olup yok olacağı açıkça bellidir. Bir iklime mahsus olan bitki ve ağaçların diğer farklı bir iklimde gelişip büyüyemeyeceği gibi, şükredilir ki Avrupa mimari metodu da Türkiye'de yerleşmemiştir..." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38-39, Azap Kapı Çeşmesi).

Süleymaniye Camii örneğinde Osmanlı'nın kudreti vurgulanmaya çalışılırken, Selimiye Camii örneğinde yapının insan üzerinde bıraktığı hayranlık etkisi çeşitli metaforlarla ortaya konmuştur:

"... Geniş avlusunda etrafa göz atıldığında Rumeli ve Anadolu kıtaları ve İstanbul önünde birleşen iki deniz ve adalar görülür. Biraz daha uzaktan ve havanın sisi içinden Keşiş (Bursa Ulu Dağ) Dağı, açık bir havada Osmanlı'nın eski büyüklüğünü düşündürür." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymâniye Camii).

"Yaşlı bir adam, uzun ömrünün elem ve ızdırabından dolayı ölümü nasıl arzu ederse, böyle bir yolculukta üç gün kadar devam ettikten sonra çekilen sıkıntılardan dolayı bir an önce gidilecek yere varmayı istediği anda yolculuğa rehberlik eden kişi yolcuyu, bir tepenin zirvesinde durdurur ve uzaktan Sultan Selim Camii'ni gösterir. Yaşlı adam vefatı sırasında ölümün yaklaşmasıyla gözlerine çekilen perdeler altından cennet kapılarını gördüğü gibi, yolcular da böyle bir güzel, gönülleri aydınlatan yapıyı görmekle hayran kalırlar." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

- Öyküleme/Alegori

Usul-i Mimari genel anlatısı göz önünde bulundurulduğunda, tanımlamaların ve teknik bilgilerin yer verildiği noktalarda öykülemeye/alegoriye başvurulmadığı söylenmelidir. Metnin 'Çeşitli Mimarlık Usulleri' bölümünde ise; Osmanlı mimari usullerinin ortaya çıkışı, Osmanlı'da kemer yapımının detayları ve Osmanlı süslemelerinin

uygulanması üzerine çeşitli öyküleme girişimleri ve benzerlik kurma çabaları gözlenmektedir:

“... İnsanlık âlemi devamlı gelişmekte olduğundan mimarlık ilmi bu kurala uyarak derece derece gelişmektedir. Öncelikle Mısırlıların kaba yapıları, sonra Yunanlıların Dorik, İyonik ve Korent adlarıyla söylenen mimari metodları, sonra Osmanlı Mahrûfî, Müstevî ve Mücevherî adları ile söylenen mimari usulleri olarak ortaya çıkmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 13, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Tersine Osmanlı mimarisinde yalnız daire alanının üçte birinden ibaret kemerler yapılır. Bu kemerler de daima zâr üzerine konulur. Bu kemerler çoğunlukla kapıların, özellikle pencerelerin saçakları yerine kullanılır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

“Umumi kaide olmak üzere Osmanlı mimari usulünde yapının kısımlarının aşırı süsleme ile zarar görmemesine her yönden gereken dikkat ve itina gösterilmiştir... Bütün süslemeler yapının bölümlerinin geometrik görüntüsüne zarar vermeyecek şekilde son derece ince yapılır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 12, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

‘Mimari Tarihi’ bölümünde ise; Mimar Sinan ve öğrencilerinin yapmış olduğu yapılar ve yapı sayısı, aşağıda sıralanan anlatılar yoluyla ortaya konmuştur:

“... Otuz kırk yıl mimarlık sanatında hizmet etmiş olan Mimar Sinan’ın yaptığı bütün eserlerini liste olarak sayacak olursak büyük bir kitap meydana gelir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 6-7, Mimari Tarihi).

“Mimar Sinan talebelerinin çoğu Hind hükümdarı Bâbü Şah’ın çağrısı üzerine Hindistan’a gitmişler, orada şimdi dahi bütün gezginlerin hayranlıkla seyrettikleri gösterişli Delhi, Agra, Lahor ve Keşmir kalelerini yapmışlardır. Sözü edilen talebelerden Mimar Yusuf, Moğol hükümdarlarının nam salmalarını sağlayan büyük gösterişli saraylar yapmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 7, Mimari Tarihi).

Yeşil Cami anlatısında; süslemelerin uygulanması ve mahfel duvarlarındaki çini desenleri aşağıdaki gibi öykülenmiştir:

“Bu büyük yapının görünüşünde tenkid edilebilecek hiçbir durum yoktur. Süslemelerinin inceliği ve uyumluluğu, oyma ve nakış süslemelerinin en küçüklerine bile son derece önem vererek dikkatle işlenmesi; dünyada bütün yapı kısımlarında görülen en güzel uyumluluğu Yeşil Cami’nin gerek içinde ve gerekse dışında en iyi düzeye çıkmasına yol açmış olması bakımından cami, Osmanlı Mimari usullerinin en yüksek düzeyde uygulandığı gösterişli ve şirin bir yapıdır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 17, Yeşil Cami).

“Bilhassa mahfellerin duvarlarına yapıştırılmış olan çinilerin desenleri son derece güzel basılmış ve derlenmiştir. Bunların desenleri iki, üç çeşit çiçek motifleridir. Hemen hepsi bir

düzen içinde olduğu gibi çeşitli renklerle birbirinden ayrılan motifler ayrı ayrı incelendiğinde bunların hepsinin bir düzende oldukları görülür...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 18, Yeşil Cami).

Aşağıda sıralanan örneklerde; Süleymaniye Camii anlatısında yapının konumu, Selimiye Camii anlatısında yapının kubbe ve minare görünümünün resmedilmesi, Yeni Cami anlatısında ise kullanıcıya uyanan his resmedilmiştir, denebilir:

“... Yeri bakımından yapısı yüksek bir alanda bulunsun, bulunmasın yapının sayesinde geniş bir alan görülür. Yapının genel görünümü gösterişli ve genişçedir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 21, Süleymâniye Camii).

“İşte, böyle bir yerin ortasında gök ile yer arasında boşlukta duran kocaman bir yapı; önünde iki şamdan konulmuş gibi bir kubbenin iki yanında bulunan minâreleri, parlayan ve yakışır bir şekilde bezenmiş ulu görünümüyle karşılaşan herkes duygulanır ve hayran kalır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 25, Selimiye Camii).

“Caminin içine girildiğinde, dışarıdaki kalabalığın gürültüsünden caminin içindeki sessizliğe geçilince insan son derece etkilenir. Şöyle ki; camlardan (vitray) içeri güneş ışığı girdiğinde... padişah mahfelinin süslü parmaklıkları... mavi yüzey üzerine mineli çiniler... mahfelin etrafındaki sarı ve mermer somaki sütunlar... minberde bulunan sütunlar, mihrab ile minberin mermerden yapılmış oymalı geometrik düzendeki bazı kısımları, yıldızlı birtakım şekiller, kısacası bunların hepsi birden insanı bir bütün olarak etkiler.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 27, Yeni Cami).

Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi anlatısında duvar işlerine, Şehzâde Türbesi anlatısında kapı tasvirlerine yer verilmişken; Azap Kapı Çeşmesi anlatısında benzetmeler içinde çeşitli öykülemelere yer verilmiştir:

“... Kapının iki tarafındaki duvarlarda çini ile kaplanmış son derece süslü iki parça kitabe vardır. Duvarda İran işi ile yapılmış bir çiçeklik içinde işlenmiş olarak birtakım karanfil ve şakâyık şeklinde oymaların kökleri birbirine geçme olup, çiçekliğin içi koyu inci renginde, oymaların renkleri ise yeşil, mavi ve kırmızıdır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 31, Kânûnî Sultan Süleyman’ın Türbesi).

“Kapının iki tarafında mine üzerine işlenmiş, kiremitten yapılmış iç tahtalarının üzerinde altın çiçek motifleriyle süslenmiş dal ve budaklar ile armut desenleri işlenmiştir. Üzeri de gayet güzel koyu lacivert rengindedir. Hepsi birden yeşil zemin olarak arka arkaya sıralanmıştır. Etrafları da çok güzel perdelerle donatılmıştır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 33, Şehzâde Türbesi).

“... Bu durum Osmanlı mimari tekniğinin büsbütün kaybolacağı zamanın sınırı demek olduğu için yüksek bir uçurumun kenarına benzetebiliriz ki; bu sınırın gerçi güzel bir gözeticisi bulunursa da biraz daha ileri ayak atılacak olsa altüst olup yok olacağı açıkça bellidir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38, Azap Kapı Çeşmesi).

4.4.2.5. İçerik/Şekil

Retoriğe göre logos, konuşmanın bilimsel içeriğine işaret ederken; lexis konuşma üslubu ve tarzı olarak ifade edilmiştir (Sönmez, 2008). Bu üslup aşaması, düzenleme kanonunda bahsi geçen içerik/biçim konusu ile örtüşmeler barındırır. Yani içerik ve biçim ilişkisi, bir modelin şeklini alarak ona yeni bir içerik belirleme, ya da içeriği model alarak yeni bir şekil oluşturma olarak yorumlanmıştır (Sönmez, 2008). Usul-i Mimari metni ise, kurguladığı ana tema ile içeriği şekle monte etmiştir, denebilir; bunu yaparken de iknanın bir tekniği olarak içerik/şekil birlikteliğine yer vermiştir.

Metnin ‘Çeşitli Mimarlık Usulleri’ bölümüne ait anlatılarda, Osmanlı sütun düzenleri; Yunan sütun düzenleri karşılaştırması ve örnekleme yoluyla ortaya konmuştur. Örneğin Osmanlı mimarlık usullerine göre adı ‘Mahrûfî (Konik)’ olan sütun düzeni, yazarlara göre Yunan ‘Dor’ düzeninin devamı olarak görülmüştür:

“... Bu yapı usulünün bütün hususiyetleri eski Yunanlıların dorik denilen mimari usulleri andırır...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

“... Öncelikle Mısırlıların kaba yapıları, sonra Yunanlıların Dorik, İyonik ve Korent adlarıyla söylenen mimari metodları, sonra Osmanlı Mahrûfî, Müstevî ve Mücevherî adları ile söylenen mimari usulleri olarak ortaya çıkmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 11, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

4.4.3. Üsluplandırma Öyküsü Olarak Usûl-i Mimârî-i Osmânî

Üslup aktarımları, bir yazılı birikim üzerinden yapıldığında türlü boyutlarıyla gündeme gelebilir. Örneğin Hadot (2009) yazınsal türleri; diyalog, davet/çağrı, ilahi/dua, el kitabı, şerh, dogmatik inceleme, meditasyon olarak sınıflayarak, bunların tümünü bir dil oyunu olarak gördüğünü dile getirmiştir. Bu sınıflama, retorikteki üsluba ait aşamalar ve bu aşamaların metin bağlamında değerlendirilmesinde ufuk açıcı olmuştur. Çünkü Usul-i Mimari metninin ele alınış biçimi; metnin genel bölümleri ve yapı tanıtım bölümleri üzerine yorumlarda ve çıkarımlarda bulunabilme imkânı verir. Bu çıkarımlar ve çıkarımlara bağlı anlam açılımlarının tümü, üsluplandırma öyküsü/edimi olarak adlandırılmış olup; yukarıda bahsedilmiş alt başlıklar kapsamında retorikte yer bulmuştur. Tam da bu nedenle üsluplandırma öyküsü/edimi, anlatılarda tespit edilen ve yeniden okunan üslup aşamalarının ne sıklıkta kullanıldığı üzerine genel bir değerlendirme kıvamındadır.

Üslup kanonu yoluyla yeniden okunmuş Usul-i Mimari'nin bütünü düşünüldüğünde anlatıların oldukça önemli bir bölümünün edebi bir üslup yoluyla kaleme alınmış olduğu belirtilmelidir. Söz konusu edebi üslubun doğruluğu ise, metnin Osmanlıca transkripsiyonu ve Türkçe transkripsiyonu karşılaştırıldığında da rahatlıkla gözlenmektedir.

Metnin Giriş' ve 'Mimari Tarihi' bölümlerinde daha çok açıklayıcı bir anlatım biçiminin hâkim olduğu belirtilmelidir. Bu doğrultuda Usul-i Mimari'nin, Osmanlı mimarlık tarihi, padişahlar, usuller, tarz-ı inşa ve mimarlık ölçü birimi gibi özellikli kavramlar hakkında çeşitli bilgilere yer vermesi sebebiyle; Viyana Sergisi'nde Osmanlı tanıtımını hedefleyen anlatıların, bir bilgi birikimi aktarımı olarak görülmesinden kaynaklı olarak öğretici bir yan barındırdığı söylenebilir. Bu yönüyle metin, kuramsal bir tarih aktarımına yer veren öncüllerden biridir.

Metnin özellikle 'Mimari Tarihi' bölümündeki kronolojik anlatı düzeni ve verilen örnekler, bir öyküleştirmeye girişiminden söz edilebileceğini gösterir niteliktedir. Metinde özellikle yapı anlatılarında kullanılan çeşitli benzetmeler ve mecazlar yoluyla; anlatılar okuyucunun gözünde resmedilmiştir.

Vitray yapımı ile ilgili aşağıda yer verilen alıntıda; Osmanlı vitrayının Avrupa ile yapılan karşılaştırması sonucunda, adeta Osmanlı'nın üstünlüğü ortaya konmuştur denebilir:

"... Bilindiği gibi Osmanlı yapısı olan pencere camları (vitray) Avrupa'nın büyük yapılarının pencere camları gibi sonradan çeşitli renklerle boyanmış değildir... Osmanlı sanat ustalarının uyguladıkları ve kabul ettikleri usul şudur: Önce, rengârenk camların birbirine birleştirilmesi durumunda Avrupa'da olduğu gibi renkler birbiri ile karıştırılmaz. İkinci olarak, Avrupa usulünde bir parça cam üzerine yukarıda anlatıldığı şekilde çeşitli renkler işlenir. Ancak pişirilirken renklerde canlılık ve hususiyetleri kalmayıp sanki kararırılar..." (Edhem Paşa, 1873 (2010): 19, Yeşil Cami).

'Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler' bölümüne ait aşağıdaki alıntıda ise, çiçek, bitki motifleri ve uygulamalarına yönelik çeşitli tespitler aktarılmıştır. Anlatının verdiği detaylı bilgi⁶¹ sebebiyle, bir mimarlık süsleme terminolojisi varlığına da işaret edilir:

"... Fasulye, mimari süslemelerin her türüne uygun gelir. Bu bitkinin dalları son derece nâziktir. Sarılmaya uygun olduğundan kolaylıkla örnek alınabilir. Dügün çiçeği ise kısa ve düz bir sapı olduğundan kolay örnek alınmaz. Yunan ve Roma (Rönesans) adı verilen çağda

⁶¹ Bu konu, daha önce Yazıcı (2003b) tarafından da dile getirilmiştir

Avrupa mimarları süslemelerini tek bir yöntemle bağlı kalmayıp bir bitkinin veya çeşitli bitkileri birbirine kattıklarından, kullandıkları bitkilerde benzetmeyi, istenilen şekilde uygulamamışlardır. Bu şekilde katkıyı kabul ettirebilmek için sanatkarların buluşlarını çok iyi uygulamaları gerekir. Böyle olmadığı takdirde o gibi tezyinât bütün bütün çirkin olur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 42, Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler).

Benzer şekilde aşağıdaki alıntıda, benzerlik ve karşıtlıklar yoluyla ortaya konan bir aktarım gözlenmektedir. Süslemelerde Batı ile kurulan benzerlikler sadece rastlantı olarak görülürken; bu uygulamaların Batı’dan kopya edilmediğinin altı çizilerek, herhangi bir milletin sanatsal özelliklerinden yararlanılmadığı vurgulanmıştır:

“Osmanlı mimarisi usullerinin gelişmesini iyi incelemeyenler, Osmanlı mimarlarının bu yeni tarz uygulamalarında İtalyan sanatçıları örnek aldıklarını sanırlar. Osmanlı Mimarisi usullerinde de o zamana kadar çok kullanılmayan bitki süslemelerini değiştirmiş olmalarını İtalyan mimarların etkisindedir diye iddia ederler. Hâlbuki İtalyan mimarların bitki süslemeleri tamamen başka olup Osmanlı mimarlarının kullandıkları bitki süslemelerindeki bazı benzemeler rastlantı olmuştur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 42, Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler).

Yukarıda kısaca yer verilmiş olan bölüm anlatılarında, Osmanlı üsluplarında ve mimarlığında bozulma yaşandığına; üslupların/mimarinin yozlaştığına yönelik inancın değişmesinin tek yolunun, Osmanlı’nın kendi öz tarzına dönmek olduğuna değinilmiştir. Yani metnin oluşturulma biçiminin, seçilen konuların, yer verilen yapıların ve yapı türlerinin üslup kanonu açısından okunabilirliği; üslup aşamaları ve üsluplandırma yoluyla ortaya konmaktadır, denebilir.

Söylemin nasıl söylendiği ile ilgilenen üslup kanonu; tarz konusuna özel bir önem göstererek Usul-i Mimari’de özellikle yapı anlatılarında ön plana çıkmaktadır. Metinde süsleme/bezeme etrafında şekillenen bu tip anlatılar, bu yönüyle mimarlıkta üslup arayışını inşa eden söylemleri de oluşturmaktadır.

Üsluplandırma edimi çerçevesinde düşünüldüğünde, hikâye/hikâyeleştirme, öykü/öyküleme, kurgu/kurgulama kavramlarının hem metindeki yanılısalar ve üst meseleler, hem de arka plan sorunsalları bağlamında çeşitli hatırlama faaliyetlerine, öyküleştirilmeye, anlatı çeşitliliğine, yazarların gerekli gördükleri noktalarda belirli kurgulara ve iktidar bilgisine dayandığı gözlenmiştir. İşte bu nedenle retoriğin üslup kanonu, Usul-i Mimari’yi yeniden inşa etme girişiminde edebi bir adım olarak karşımıza çıkar.

Metnin işaret ettiği üst meseleler; kimlik, Osmanlı canlandırmacılığı, bozulma/yozlaşma tahayyülü, üslup yanılsaması, mimarlık usulleri, Osmanlı düzenleri... vs. olmak üzere çoğaltılarak sıralanabilir. Yukarıda bahsedilen konuların neredeyse tümü, mimarlık tarihi ve tarihyazım çalışmaları kapsamında daha önceleri ele alınmıştır. Literatürde yer alan çalışmalara göre Usul-i Mimari; Osmanlı mimarisinin milli bir üslup olarak tanıtıldığı, Osmanlı mimarisinde son dönemlere doğru bir bozulma yaşandığına yönelik algının oluştuğu ve bozulan bu mimari çizginin yeniden eski haline getirilmesine yönelik bir girişim çalışması olarak kaleme alınmıştır (Ersoy, 2000; Bozdoğan, 2001; Yazıcı, 2003b; Akyürek, 2009; Civelek, 2009 vd.).

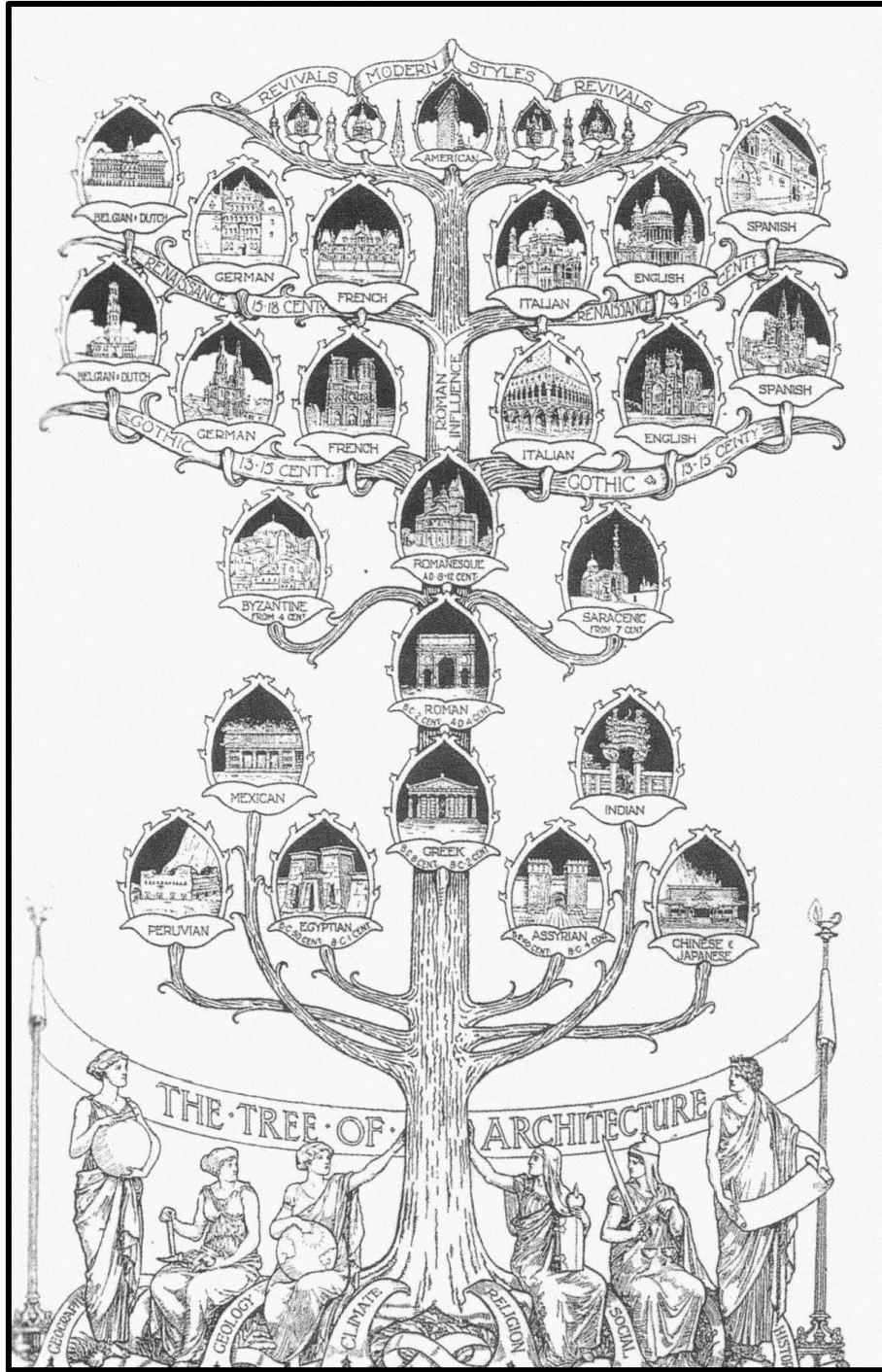
Böylesi arka plan anlamlarına sahip bir metnin, mimarlık tarihi yazımı ve anlatisının rotasını büyük ölçüde şekillendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Osmanlı'nın bir gerileme içinde olduğu anlayış, tarihyazım geleneğinde uzun yıllar etkili olmuş; hatta Osmanlı tarihinde son üç buçuk asır bir gerileme dönemi olarak ortaya konmuştur (Kafadar, 2011; Darling, 2011; Quataert, 2011). Bu gerileme inancını destekleyici nitelikte Usul-i Mimari metnin 'Mimari Tarihi' bölümünde de, IV. Murat sonrası tahta çıkan padişahlardan Üçüncü Ahmed'e kadar mimaride gerileme yaşandığına dair bilgilere yer verilmiştir.

Sonraki mimarlık yazım çalışmalarının düşünsel temelini oluşturan Usul-i Mimari metni; dönemin düşünce biçimini de değiştirerek, kayıp odaklı bir anlayışta anlatı ortaya koyma eğilimi göstermiştir. Ancak Usul-i Mimari'nin, uluslararası bir fuar için kaleme alınmış olması ve bu bağlamda denenmiş ilk kuramsal metin olması konuları; metnin öneminin göz ardı edilmemesi gerektiğinin de göstergesidir. Metin yazım geleneğinde öncü olmasına örnek olarak ise; Celal Esat Arseven'in (1928) Usul-i Mimari'yi genç mimarların ilham eseri olarak görmesi, Sedat Hakkı Eldem'in (1984; 1999) millileşme ve Türkleşme olgularının Usul-i Mimari'de toplandığını belirtmesi verilebilir (Yazıcı, 2003b).

Bahsedilen üst meseleler yanında metne göre Fransa'dan getirtilen mimarların yanındaki yontma, süsleme ve oyma sanatkarları, Osmanlı mimarlık usullerinin niteliğinde değişiklikler yapmışlardır. Metinde sözü edilen Osmanlı mimarlık usulleri, Mimar Sinan'ın netlik kazandırdığı üç usuldür. Metne göre bu usuller; teknik bilgi ve donanımı yeterli görülmeyen yabancı mimarların Türkiye'ye gelişiyle bozulma sürecine girmiştir. Dolayısıyla bu tür girişimler, Usul-i Mimari'de binaların 'bozuk bina' olarak adlandırılmasıyla yer almıştır. Yazıcı'ya (2003b) göre Usul-i Mimari'deki gelişim çizgisinde Sinan zirve noktası olarak konumlandırılırken, aynı anda Osmanlı mimarlık

usullerinin özelliklerini belirleyen kişi olarak da varlık bulur. Usul-i Mimari'den sonra da bu anlatım geleneği devam ederek Mimar Sinan zirvede kalmış olmasına rağmen; Usul-i Mimari'de bahsedildiği gibi bir Osmanlı usulü/düzeni varlığı sonraki tarih aktarımlarında yer almamıştır.

Bir Osmanlı canlandırmacılığı girişimi olarak değerlendirilebilecek olan Usul-i Mimari metni, Bozdoğan'ın belirttiği 'Osmanlı mimarisini rasyonel bir estetik disiplin olarak kodlamaya yönelik' bir girişim eseri olarak da görülebilir (Bozdoğan, 2011: 35). Çünkü Osmanlı canlandırmacılığı düşüncesi, üslupsal çeşitlilik içinde Osmanlı mimarisine de bir yer açma girişimini temsil etmektedir. Ancak buna rağmen Sir Bannister Fletcher (1905), 1896'daki Mimarlık Ağacı çiziminde Osmanlı mimarisine yer vermeyerek onu 'tarih dışı bir üslup' olarak sınıflamış; Osmanlı mimarisini üslupsal çeşitliliğin dışında tutmuştur (Bozdoğan, 2001: 36) (Şekil 28).



Şekil 28. Sir Banister Fletcher'in Mimarlık Ağacı (Güzer, 1996: 272)

Deleuze (1987), anlam ve mesaj dünyasında konuşmacıların üslup aracılığı olmaksızın ifade edebilecekleri bir üslup yaklaşımı var olduğunu savunmuştur (Colebrook, 2009). Herhangi bir üslubun aracı olmama hali veya üslubun nasıl var olabildiği konusundaki tartışmalar ise, 19. yüzyılda gündemde olan Hübsch'ün (1992) 'hangi üslupta inşa etmeliyiz?' sorusunu hatırlatır niteliktedir. Bu sorunsala türlü yanıtlar verilirken,

Wölfflin bu soruyu, artık tek bir stil üzerinde durulmaması gerektiğinin doğru olduğu şeklinde yanıtlamıştır (Hübsch, 1992; Serim, 2012). Hübsch'ün bahsettiği üslup, büyük oranda mimari üsluba işaret etse de; söz konusu metinsel üslubun da tek bir üsluplandırma girişimi ile ortaya konamayacağını belirtmek gereklidir. Çünkü üsluplandırma girişimi, bir anlatı kurma biçimi olarak karşımıza çıkarak mimarlık düşüncesinin bir parçası haline gelir.

Üsluplandırma öyküsünde ve üslup aşamalarında ortaya konan anlatılar ve tespitler, Batı düzenleri içeriğini temel alan bir arka plan bilgisi modelini içermekle birlikte; bu modelin zaman zaman değişebileceğine işaret etmektedir. Tam da bu nedenle metnin retorik dili ve bu dilin aktarımında da başvurduğu öyküleme biçimi, üslup kanonu görevinin sadece ikna etmenin ötesinde olduğunu ortaya koymaktadır.

4.4.4. Bölüm İçin Sonuç

Usul-i Mimari'de yazarların ortaya koyduğu ve söylemeyi planladığı konuların üzerine eğilen üslup kanonu, belleğe ve tarihe çeşitli göndermeler yaparken; anlatılan sorunlar üzerinden çeşitli benzetme, mecaz ve öykülemelerden yararlanır. Usul-i Mimari'deki söylemin oluşturulmasında edebi dil önemsendirken, anlatsal çeşitlilik sayesinde üsluplandırma gerçekleşmiştir. Çünkü tarih, yeniden yazıldığı sürece edebi bir uğraştır.

Usul-i Mimari yazarlarının benzetişim kullanarak yalın bir dille ve çok yönlü bakış açısıyla tanımlamalar yaptığı söylenebilir. Bunun yanında yazarların, yer yer güçlü ifade bulan ama genelde öğretici bir amaç da taşıyan orta üslup seviyesi kullandığı belirtilmelidir. Örneğin Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi, barındırdığı çeşitli 'yenilikler' nedeniyle Usul-i Mimari'de daha fazla detaylandırılırken; Selimiye Camii, camiler arasında yazarlara göre en 'hayranlık' uyandıran yapıdır.

Üslup nitelikleri konusunda ise; bazı konularda işlevsel (tarz-ı inşa, mimarlık ölçü birimi ve Osmanlı düzenleri), bazı konularda süslü (önemli yapıların tasvir ve benzetmeleri) bir anlatı mevcut olduğu sonucuna varılabilir.

Üslubun konuşma figürlerine göre Usul-i Mimari'de, Osmanlı'nın kendine özgü bir terminoloji ve edebi dil kullandığı belirtilmelidir. Çünkü metinde çeşitli benzetme, metafor ve öyküleme örneklerine sıklıkla yer verilmiştir. Üslubun içerik/şekil konusunda ise yazarların, Batı düzenlerini model alan bir arka plan bilgisiyle anlatsal uyarlamalar

yaptıkları söylenebilir. Özetle Usul-i Mimari metni; kullandığı çeşitli tekrarlar, vurgular, mecazlar ve edebi dil ile bir üslup oluşturma girişimindedir. Yani yazarların retoriğindeki üslup özellikleri, metnin kendi icadını güçlendirici önemdedir.

Sonuç olarak dönemi içinde sayılı birkaç kitaptan biri olan Usul-i Mimari'nin, kullandığı çeşitli tekrarlar, vurgular ve mecazlar yoluyla kendine özgü bir üsluplandırma ile kaleme alındığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü metnin yazarlarının retorik üslubu, metnin kendi kendisini ortaya koyma biçimini (yani icadını) güçlendirici önemdedir. Bu yönüyle metin, retorik kaygılar taşımaktadır.

Dolayısıyla metnin üsluplandırma girişiminde; anlatı biçimi, aktarımı, metnin düzen kurgusu ve ortaya koyduğu 'icat' konuları birlikte düşünüldüğünde retorik izler saptandığı söylenmelidir. Daha doğrusu bu birliktelik, retorik araçları yoluyla ortaya çıkarılmıştır. 'Bize özgü' olma halinin sıklıkla ve ısrarcı bir biçimde kaleme alındığı metinde üslup kaygısı; tartışmacı olmaktan ziyade, kendini sunma gayesi ile çeşitli nostaljik ve konvansiyonel referanslar barındırmaktadır. Bu yönüyle metnin, azımsanamayacak bir özgüven içerdiği belirtilmelidir.

4.5. Retoriğin Dördüncü Kanonu: Bellek

Usul-i Mimari metninin, retoriğin bellek kanonuna göre yorumlanmasının yapılacağı bu bölümde, cevaplanması beklenen sorular ve tespit edilen sorunsallar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Bellek kanonunun düşündürdüğü kavramlar neler olabilir?
- Metnin sıklıkla başvurduğu kişiler, kimlikler, milletler ve yapı türleri nelerdir?
- Metindeki retorikte hangi bellek türlerinden söz edilebilir? Bu türler metin okumada nasıl yer edinir?
- Metinde tespit edilen kişiler, kavramlar ve yapı türleri; retorikteki bellek konusunda anlamsal işaretler içerir mi?
- Hafıza ve temsil ilişkisi nasıl kurulabilir/sorgulanabilir?
- Temsil konusu bellek ile ilişkilendirilebilir mi? Böyle bir ilişki söz konusu olursa hangi tür belleğin konusudur? Bu durum mimarlık açısından ipuçları verebilir mi?

Usul-i Mimari metni bağlamında bellek kanonu; kaynaklara, kişilere, çizimlere, yapılara, referanslara ve arka plan birikimlerine işaret etmektedir. Çünkü her anlatı, hem kendinden önceki anlatılara, hem de sonrasındaki anlatılara referans vererek yeniden inşa edilmektedir.

Yukarıda belirlenen sorular/sorgulamalar doğrultusunda bellek kanonu; retorikte ve metinde olmak üzere iki türlü ele alınmıştır. Bu doğrultuda Usul-i Mimari metninin işaret ettiği konular, sorular, uyarılar, tespitler, referanslar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Osmanlı'nın idealize edilmesi; mükemmel olduğuna yönelik tahayyül.
- Osmanlı mimari metotlarının, her yönüyle diğer milletlerden üstün olduğuna yönelik inanç.
- Mimar Sinan ve Sinan'ın yetiştirdiği öğrenciler, Osmanlı mimarlığında önemlidir; önemsenmelidir.
- Metinde yer verilen yapıların neredeyse tümü, ortaya koydukları bir yenilik ve teknik başarı nedeniyle önemlidir.
- Osmanlı, Yunan düzenlerine benzer bir sütun düzen serisine sahiptir.
- Yabancı mimarların etkisi ile Osmanlı usullerinde bir bozulma ve karmaşa yaşanmıştır. Bu bozulmanın sona ermesi için Osmanlı kendi üslubuna dönmeli ve yabancı etkilerden arınmalıdır.

4.5.1. Retorikte Bellek

'Belagatin hazine deposu' olarak adlandırılan bellek (memoria), Grekçe mneme'den türeyerek konuşmaların ezberlenmesi anlamına gelmektedir (Sönmez, 2008: 157). Retoriğin beş kanonu içinde dikkati en az çeken kısımlardan biri olarak bellek, retoriğin genelde yazılı hitap için ele alınmış olmasından ve ezbere gerek duyulmamasından kaynaklı olarak daha önce değinilen üç kanona göre literatürde daha az yer edinmiştir (Meyer, 2009; Sönmez, 2008).

Bellek konusuna Sokrates, Freud, Aristo gibi birçok yazar işaret etmiştir (Aristoteles, 1995; Draaisma, 2000; Sönmez, 2008). Booth (2004) ise, iki çeşit bellek olduğunu öne sürerek bunları doğal ve yapay bellek olarak sınıflamıştır (Lanham, 1991). Sözlü söylevlerde bellek ise, izleyicinin anlatılanları aklında tutma biçimiyle ilgilenmiştir (Sönmez, 2008).

Tarihsel sürecinde değinildiği üzere bellek, sıklıkla metafor konusu ile ilişkilendirilmiştir. Edebi ve bilimsel bir inşa olarak metaforlar, verdikleri ipuçları ve izler ile metinsel kavrayış hakkında fikir verir. ‘Entelektüel bir iklim’ olarak metafor yaratmanın, kuram oluşturmada bir araç olarak kullanıldığı söylenebilir. Yani retorikğin araç olarak kullanılabilir olması, metaforun varlığı sebebiyle çok daha önceki tarihlere dayandırılabilir (Draaisma, 2000; 2007).

Bellek sıklıkla hafızayı kuvvetlendirme anlamı ile eş görölse de, aslında ezberlemekten çok daha ötesini ifade ederek hafızada temsil anlamına gelebilir. Retorikte ‘icat edilmiş şeyler hazinesi’ olarak adlandırılan bellek, bu yönüyle retorikğin ‘icat etme’ kanonu ile eşleşerek; icada konu olan malzemenin kullanımını amacına hizmet etmektedir (Sönmez, 2008). Yani bellek, türlü koşulları ve hedef kitleyi (izleyici, okuyucu, dinleyici) etkili olarak bir araya getirebilme bilgisine sahip olmak demektir.

Retoriğe göre bir retor, konuşmasını iyice ezberlemeli, karşı tarafın vermek istediği mesajı tam anlamıyla kavrayabilmeli, buna bağlı yeni ifade tarzları geliştirebilmeli, beklenmedik sorulara veya durumlara karşı doğru yönde cevap verebilmelidir (Sönmez, 2008). Vitruvius’un (1914; 2005) bir mimarın barındırması gerekli meziyetleri anlattığı ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ anlatısına benzer bir biçimde; bir retorun konuşması için iyi ezber yapması, iyi ifade tarzları geliştirmesi, beklenmedik sorulara ve tartışmalara karşı hazırlıklı olması gibi birçok niteliğinin olması gerektiği belirtilmiştir.

Bir çeşit bilgi birikim deposu olarak adlandırılacak bellek, retorikte kastedilen anlamı ile deneyimlere dayalı bir algılama ve aktarma biçimi olarak ele alınabilir. Bu yönüyle bellek, farklılıklara sahip olduğundan, geniş bir anlam alanı içinde konumlanır. Dolayısıyla metindeki retorik konusunda belleğe bakış açılarına yer verilmesi uygun görölmüştür.

4.5.2. Metindeki Retorik: Bellek

Sözcüklerden ziyade konularla ve kişilerle ilgilenen belleğin ilgi alanları konusunda çeşitli görüşler mevcuttur. Bazı düşünürler belleğin nesnelere ilgilendiğini ifade ederken, bazı düşünürler anlamsal açılımları ile ilgilenmiştir. Bu çalışma kapsamında incelenen Usul-i Mimari metninde ise hem nesnedeki belleğe hem de belleğin düşündürdüğü hatırlama, nostalji, ezber, hafıza, anı, temsil gibi alt kavramlara başvurulmuştur. Çünkü

metinde işaret edilen konulara, yer verilen kişilere, kaynaklara, yapılara ve çizimlere referanslar verilerek okuyucuda bir bellek oluşturma girişimi mevcuttur denebilir.

Usul-i Mimari'deki bellek izini sürmede, daha önce belirtilmiş olan sorular ve tespit edilen sorunsallar doğrultusunda, üst meselelerin/anlatıların önemsendiği ve metnin yazarlarının satır aralarında ve bazen de aleni olarak bu sorunsalları gündeme getirdiği izlenmiştir. Burada retorik açıdan bellek kanonu, tez kapsamında seçilen araştırma malzemesinin metinsel bir duruş sergilemesi nedeniyle; öğrenilmişliklerin ve birikimlerin gündeme geldiği ve okuyucuya aktarılması istenen bir duruma işaret eder.

Bir düşüncenin/tahayyülün/varsayımın ifadesi olarak temsil konusuna işaret eden Usul-i Mimari, yazarların 'hafızadaki Osmanlı' temsiline yönelik çeşitli ipuçları barındırmaktadır. Tam da bu nedenle, metin kapsamındaki anlamsal açılımlar doğrultusunda, metne özel iki türlü bellek olduğu kanısına varılabilir. Bunlardan ilki zihindeki düşünsel kavrayışa ve idealize etme eğilimine referans veren bilişsel/kavramsal bellek iken, diğeri biçimsel ve görsel referanslar içeren imgesel bellektir.

Usul-i Mimari'de retorik, metnin başka bir olgu üzerinden okuyucuyu ikna etmeye hazırladığının bir göstergesi olarak bellek kanonunun metinsel ele alınış biçiminde görünür hale gelmiştir. Çünkü retorikteki bellek; aktarmayı, ifade etmeyi, temsili anımsatır. Yani bir çeşit alegori⁶² olarak da görülebilecek bellek, 'resmedilmiş bir kıyaslamadır'⁶³; dolayısıyla Usul-i Mimari'de bu durum, düşünsel olarak resmedilmektedir.

Usul-i Mimari'de örtük bellek referanslarının daha fazla önemsenmiş olduğu kanısına varılabilir. Çünkü metinde çeşitli mimari prototiplere bir dönüş olduğu gözlenir; yani yazarların bellekteki bilgi birikimine (özellikle üzerinde durulan sütun düzenlerine) bir geri dönüş mevcuttur. Burada hangi yapıların, yapı türlerinin veya binaların seçildiği, hangi kişilerden bahsedildiği, mimarlar ve kullandıkları teknikler, yapısal yenilikler, yapılara ve kişilere referanslar gibi konular; Usul-i Mimari'deki bilişsel/kavramsal ve imgesel bellek ayırımında etkili olmuştur. Böylelikle belleğin düşündürebileceği her türlü durum, bir aşkınlık sunarak okuyucuda farklı anlam izlenimleri bırakması olanaklı hale gelmiştir.

⁶² Alegori; istiare, benzerlik kurma ve kıyas yapma anlamlarına gelir (Taşkiran, 1997: 55)

⁶³ Bu ifade Taşkiran'dan edinilmiştir. "Alegori, resmedilmiş bir kıyaslamadır. Genel anlamda başka bir fikri çağrıştıran bir göstergedir. Simge, duygulara; alegori ise düşünceye hitap eder." (Taşkiran, 1997: 56)

4.5.2.1. Bilişsel/Kavramsal Bellek

Bilişsel/Kavramsal bellek olarak adlandırılan bellek türü, bilişsel yordama türündeki anlamsal içeriğe benzer temsil etme biçimlerini konu alır. Yani biçimsel kalıplar (patterns), bu biçimlerden oluşan çeşitli kompozisyonlar ve zihinsel şemalara geri dönüşler; düşüncenin gramerini ortaya koyan yordama biçimleri olarak karşımıza çıkar (Lakoff, 1980; Sowa, 1983; Thagard, 1996).

Kavramayla ilgili olan temsil, bellekte var olan düşünceye/bilgiye işaret ederken; Osmanlı'yı idealize etme kavrayışını gündeme getirir. Çünkü Usul-i Mimari yazarları, gerek kendi mimarlık bilgilerinden gerekse de Osmanlı'dan edindikleri bir mimarlık tarihi belleğine sahiptir.

Osmanlı mimarisi için bir çeşit 'milli mimari' oluşturma kaygısı ile hazırlanmış olan Usul-i Mimari, canlandırmacı üslupların gündemde olduğu bir çağda açık olarak gösterilmiş referanslarla Osmanlı mimari kimliğini belirleme girişimindedir (Yazıcı, 2003b). Metinde yer alan Batılı kıstaslar ise, Vitruvius düzenini temel alan sütun düzenleri ve bu düzene yönelik referans veren açıklamalardır. Yazarlara göre Mahrûtî, Müstevî ve Mücevherî olarak adlandırılan sütun düzenleri, Yunan üçlü düzeni olan Dor-İyon-Korent ile benzerlikler ve ortak noktalar içermektedir. Yani Usul-i Mimari'ye göre sütun düzenlerinin sistematığı; Batı normlarına dayanan bir argüman yoluyla Osmanlı'da var olmuştur:

“Diğer milletlerin mimari metodlarının değerlerini hafife almamak kaydıyla, Osmanlı mimarisi usullerinden diğer milletlerin mimari etkileri arasında bir üst dereceye sahip olduğu açık olarak ifade edilebilir. İnsanlık âlemi devamlı gelişmekte olduğundan mimarlık ilmi bu kurala uyarak derece derece gelişmektedir. Öncelikle Mısırlıların kaba yapıları, sonra Yunanlıların Dorik, İyonik ve Korent adlarıyla söylenen mimari metodları, sonra Osmanlı Mahrûtî, Müstevî ve Mücevherî adları ile söylenen mimari usulleri olarak ortaya çıkmıştır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 13, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Usul-i Mimari'de bahsedilen sütun düzenleri, bir temsil biçimi olarak ortaya konması dışında; Osmanlı mimarisinde yaşandığı düşünülen bozulmanın/yozlaşmanın ancak Osmanlı usulleri ve üslubuna geri dönüşle ortadan kaldırılabileceği bir reçete olarak sunulmuştur. Usul-i Mimari'nin özellikle 'dönemi için bir girişim' çalışması olarak değerlendirilmesi, Osmanlı mimarisinin ve usullerinin yeniden canlandırılmasına yönelik kuramsal açıdan önemli bir adım atıldığının da göstergesidir.

Darling'in (2002; 2011: 152) belirttiğine göre; Batı söyleminin en hoş yanı, Batı'nın yükselmesine karşın Batı dışı medeniyetlerin çökmesi tahayyülüdür. Tuztaşı ve Civelek (2012) ise, mimarlık düşüncesinin Batı'lı olma halinin çizim ve teorik metinler yoluyla oluşturulan birtakım idealleştirmelere bağlı olduğunu belirtirler. Retorikteki belleği Usul-i Mimari'de görünür kılan aşağıdaki anlatıda ise, Batı'yla olan gerilimli ilişkinin Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi'nin teknik anlatımında nasıl gündeme geldiği gözlenebilir:

“... Sultan Üçüncü Ahmed, yeni mimari tekniklerin uygulanması için Fransa'dan birkaç mühendis getirmiştir... Ancak bu durum Fransız mimarlarının zengin olma hevesiyle Türkiye'ye gelmelerine yol açtığından Türkiye'ye çok sayıda Fransız mimar gelmiştir. Bu uygulama ile Osmanlı mimarları da Avrupalıların süsleme yöntemlerine yakınlık göstermişler ve bu tarzı uygulamaya başlamışlardır. Üzülerek belirtilecek bu durum gittikçe Osmanlı mimarlarının Osmanlı yapılarında uyguladıkları sanat inceliği, güzelliği eski usûl ve kurallarını büsbütün unutmalarına sebep olmuştur...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38, Azap Kapı Çeşmesi).

Usul-i Mimari yazarları; Osmanlı'nın zihnindeki kabulleri özümseyerek adeta, özel ve karmaşık bir bellek türü ortaya koymuşlardır. Çünkü yazarlar, bir anlamda Batı-Doğu sentezi yaparak; Doğu gerçekliğine karşı Batı'yı okumuşlardır (Gür, 2007). Usul-i Mimari kapsamında bellek konusunun, doğrudan yazarın geçmiş deneyim ve birikimlerine bağlı bir kurgu olduğunu; kitabın sergilediği metinsel duruş sebebiyle öğrenilmişliklerin ve birikimlerin aşkınlaştığı bir bilgi alanı varlığını düşündürür. Metinde kimliklere yapılan referanslar, yapı türleri ve seçimleri önemsenmiş; her anlatı belirli özellikleriyle ön plana çıkarılarak her birinde Osmanlı'nın türlü 'mükemmellik'lerinden bahsedilmiştir.

Özetle Usul-i Mimari'nin daha önce değinilmiş olan arka plan sorunsalları bağlamında okuyucuyu ikna etmeye odaklı ve retorik icat etme kanonu ile de ilişkili olan bir bellek stratejisi geliştirdiği söylenebilir. Yani metinde okunabilen bu bellek türü, anlatının seçilen konularla bir alegori olarak resmedilmesidir (Qi, 2008). Tam da bu noktada Usul-i Mimari'nin neden retorik-miş gibi okunduğu daha anlamlı hale gelmektedir.

4.5.2.2. İmgesel Bellek

İmgesel bellek, referanslara dayalı düşünceye işaret ederken; biçimsel ve görsel anlatımlar barındırır. Bilişte olmayan bir durumun imgesel temsili daha güç olmakla

birlikte; imgesel temsilde yer verilen tüm konu ve alıntılarının, bilişsel/kavramsal bellek bağlamında ele alınan sorular, konular, kişiler ve kavramlar ile ilgili olduğu belirtilmelidir.

İmgelerle düşünmek belirli bir konuda birikim sahibi olmayı gerektirir (Gardenfors, 2000). Biçimsel ve görsel anlatımlarla düşünme biçimi olarak imgesel bellek türü, Oxman'ın (2004; 1999; 1994; 1992) önerdiği Kavram Haritası ve Novak'ın (1991) önerdiği Kavram Haritası bilgi yapıları ile düşünsel örtüşmeler barındırmaktadır. Çünkü belirli referanslar, çizimler ve görsellere yapılan göndermeler; bilgileri örgütlemeye bilişsel/kavramsal belleğe yardımcı bir bellek türü varlığı gerektiğine işaret eder. Böylelikle bilişsel belleğin öngördüğü üst meseleler, imgesel bellek yardımıyla uygun, görülebilir ve anlamlı bellek parçacıklarına ayrılmış olur.

Usul-i Mimari metninde, bilişsel/kavramsal bellek konusunda da gündeme gelen kişilerin önemli olduğuna değinilmiştir. Bu kişiler metin bağlamında; sultanlar, mimarlar ve yabancı mimarlar olmak üzere üç başlıkta gruplanabilir (Tablo 3). Metin içerisinde özellikle Montani Efendi, Mimar Sinan ve sultanlara ait söylemlerin ön planda olduğu söylenmelidir. Kişiler üzerinden yapılan bu söylemler, metinde çizimler ve planlar yoluyla da desteklenmiştir:

“Çelebi Sultan Mehmed Han'ın padişahlık devrinde ortaya çıkmış olan Mimar İlyas Ali, Bursa'da Yeşil Cami'yi yapmıştır. Yaptığı mimari eserlerinde yapı hususiyetlerinin gösteriş ve inceliğine son derece dikkat ve titizlik göstermiştir. Böylece kendisinin gösterdiği yenilik çabası olarak Osmanlı Mimari usulü (metodu) meydana gelmiştir. Bundan dolayı Osmanlı mimarlık usullerinin, kurucusu sayılır. İstanbul'daki Bayezid Camii'nin mimarı olan Mimar Hayreddin, sütun başlıklarına belirli bir şekil vermiş olduğundan Osmanlı Mimari usulünü bir adım daha ileriye götürmüştür... Kânûnî Sultan Süleyman zamanında ünlü Mimar Sinan ortaya çıkarak kendisinden öncekilerin bırakmış oldukları çalışmaları ile yapı şekillerini yeniden düzenlemiştir. Aynı zamanda yapı bölümlerinin arasında olan uyumluluğu belirlemiş ve Osmanlı Mimarisi usullerine yeni şekiller ilâve ederek Osmanlı Mimarisi'nin usullerinin düzenleyicisi olmuştur. Mimari tarzda yeni bir düzenlemeye gitmiş, oranları tespit etmiş, Osmanlı mimarisine yeni biçimler eklemiştir. Bir bakıma millî mimarinin kurucusu olmuştur.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 9, Çeşitli Mimarlık Usulleri).

Tablo 3. Usul-i Mimari’de yer verilen kişiler⁶⁴

USUL-İ MİMARİ METNİNDE YER VERİLEN KİŞİLER		
SULTANLAR	MİMARLAR	YABANCI MİMARLAR
Sultan Osman		
Sultan Orhan		
Sultan I. Murad		Hristo Dölo
Sultan Yıldırım Bayezid Han		
Çelebi Sultan Mehmed Han	Mimar İlyas Ali	
Sultan II. Murad Han		
Fatih Sultan Mehmed		
Sultan II. Bayezid Han	Mimar Hayreddin	
Sultan I. Selim	Mimar Sinan	
Kanuni Sultan Süleyman	Mimar Sinan	
Sultan III. Ahmed		
Sultan Abdülaziz Han		Rafael, Montani Efendi
Sultan I. Ahmed-Kösem Mâhpeyker Sultan	Mimar Hoca Kâsım	

Metinde, yazarların bilgi edinme yöntemine dair herhangi bir kaynakça verilmemesine rağmen; Topkapı Sarayı Osmanlı belgelerine bakıldığına dair bir söylem yer almaktadır. Süsleme anlatılarında izlenen bilgi edinme biçimleri, Osmanlı düzenlerindeki süslemelerin detaylıca anlatılması yoluyla ortaya konmuştur. Çin süsleme örnekleri ise bazı durumlarda Osmanlı mimarlık usullerine eklenmiş de, örnek alınmamıştır:

“... Osmanlı mimarları Çinlilerin mimari resimleri hakkında da bilgi sahibi idiler. Bunların sanat düşüncelerini her ne kadar değiştirmişlerse de örnek almamışlardır... Asıl amaçlarını titizlikle uygulamışlar ve bütün yeniliklerini en iyi şekilde dikkatle hesaplamışlardır. Bu şekilde Çinli mimarların bazı buluşlarını Osmanlı mimarlık usullerine aktararak bazı önemli gelişmeler yapıp bunları kabul etmişlerdir. Çinliler yaptıklarında görülen bazı uygunsuzlukları kesinlikle Osmanlı Mimarisi usullerine almamışlardır.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 42, Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler).

Usul-i Mimari’de sıklıkla karşılaştırma yoluna gidilen mimarlık, süsleme biçimleri, kimlikler, ulus mimarlıkları ve kişiler kimi zaman bozulma/yozlaşma örneği olarak görülürken; kimi zaman da örnek alınan ve ancak Osmanlı tarafından daha da

⁶⁴ Tablo 3’ün, Usul-i Mimari metni bağlamında oluşturulduğu; bu nedenle hatalı bilgilerin/kayıpların olabileceği hatırlanmalıdır

‘iyileştirilmiş’ hale getirilen bir durum ortaya koymaktadır. Örneğin Mimar Sinan konusunda Tanyeli (2007: 27), tarih yazarlarının Sinan’ın dehasının “...mimarın bünyesinde gizli, tarih dışı bir nitelik olduğunu” belirttiklerini ortaya koyar. Benzer şekilde Şentürk (2012: 85), bir “Hagiografi⁶⁵” den bahsederken Sinan üzerine yazılmış anlatıları bir Aziz yazını, evliya edebiyatı ve kutsal adam üretim kültürü olarak tanımlamıştır. Usul-i Mimari metninde, yabancı kaynaklı uygulamaların var olan mimarlık geleneğini bozduğuna yönelik anlatılar mevcuttur. Bu anlatılar ise çeşitli biçimlerde okuyucunun imgesel belleğinde temsil edilir:

“... yabancı mühendisler İstanbul’a geldiklerinde o sıralarda bütün Avrupa’daki yapılarda kullanılmakta olan süslemeler çeşitli çiçek motiflerinin birbirine pek girift bir şekilde işlenmesi esası üzerine kurduğu bir tarz idi. Yabancı mimarların Türkiye’de o dönemde yaptıkları yapılar da bu metoda uyularak süslenmiştir. Bu tarzdaki süslemeler, birçok minare şerefelerinde ve camilerinin saçaklarında uygulanmıştır. Bunların çoğu o sıralarda asılsız ün kazanmış olan Ermeni milleti mimarlarından Rafael ve öğrencileri elinden çıkmış ve Osmanlı mimarisi metodlarına göre hiçbir şekilde takdir ve ilgi gösterilmemiş olan değersiz birtakım eserlerden ibarettir.” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38, Azap Kapı Çeşmesi).

Usul-i Mimari’de Mimar Sinan’a ait eser listesinin verilmiş olması önemli bir referanstır. Bu nedenle Usul-i Mimari, Sinan’a dair verdiği bilgi açısından erken tarihli bir belge olarak mimarlık tarihyazımını da etkilemiştir. Böylelikle bellekteki Sinan imgesinin ‘yüceliği’ anlatılarla resmedilmiştir. Usul-i Mimari’nin en önemli şikâyetlerinden biri, her zaman övünç kaynağı olarak bahsedilen Sinan dönemi ve çizgisinin 18. yüzyıl ortalarında terk edilerek mimarlığın yabancı sanatkârlara teslim edilmiş olmasından duyulan huzursuzluktur:

“...farklı usul ve metodlar birlikte ve birbirlerine karışmış olarak uygulanmıştır. Bu durum Osmanlı mimari tekniğinin büsbütün kaybolacağı zamanın sınırı demek olduğu için yüksek bir uçurumun kenarına benzetebiliriz ki; bu sınırın gerçi güzel bir gözetici bulunursa da biraz daha ileri ayak atılacak olsa altüst olup yok olacağı açıkça bellidir. Bir iklime mahsus olan bitki ve ağaçların diğer farklı bir iklimde gelişip büyüyemeyeceği gibi, şükredilir ki Avrupa mimari metodu da Türkiye’de yerleşmemiştir...” (Edhem Paşa, 1873 (2010): 38-39, Azap Kapı Çeşmesi).

Özetle Usul-i Mimari, bilişsel/kavramsal belleğe ek olarak anlatıların okuyucuya resmedildiği ve açık referansların verildiği bir imgesel bellek örneği olarak da

⁶⁵ Özellikle Hıristiyanlığın Ortaçağda azizlerine ve din büyüklerine dair bir kanonik yazı biçimini tanımlar. (Şentürk, 2012: 85)

değerlendirilebilir. Sonuçta her iki bellek türü de, referans konusuna ve metnin arka plan sorunsallarına dayanmaktadır.

Mimarlık anlatıcı ve kurgulayıcı rolü ile yeni söylemler üreterek, bilgi alanlarını etkin hale getirme yetisine sahiptir. Mimarlık metinleri de kendi bilgi alanı ve disiplinler arası bilgi alanları çerçevesinde yeniden inşa edilmeye muhtaçtır. Mimarlığa nasıl yaklaşılması gerektiği de, birikimler ve öğrenilmişlikler doğrultusunda söylem üretiminin değişmesi ile evrilmektedir (Tanyeli, 2012b).

4.5.3. Bölüm İçin Sonuç

Zihni görselleştirerek yazıya veya biçime aktarabilme özelliğine sahip olan retorik, bir okuma yöntemi olarak ele alındığında; kurgu oluşturmak ve okuyucuyu bu kurguya ikna etmeye yöneliktir. Kurgular, kavramlara gönderme yaparken çeşitli felsefelerden kaynaklanırlar, anlamlıdırlar ve anlam üretirler. Bu kurguyu oluşturabilme hali ise retorik arayışın kendisini kurgulamaktır. Çünkü retorik; bir usul, kural ve yol önerebilir; bir yöntemin parçası olabilir ve en önemlisi de metni karakterize etmeye yarayabilir.

Bellek ve mimarlık ilişkisinin bir retorik olarak ele alınması, bir yorumlama ve anlama faaliyetine değinmeyi, hatta bu birlikteliği gerektirir. Söz konusu birliktelik ise belleğe neden ihtiyaç duyulduğunu okuyucu için daha belirgin hale getirir. Bu konuda Pérez-Gomez (2006: 143), yorumlama yoluyla zamanın ötesinde bir yaşam sunduğunu savunarak, ancak yorumlamayla var olunabileceğine vurgu yapmıştır.

Retoriğin bellek kanonu; retoriğin anlam özünde var olduğundan bilişsel ve imgesel olmak üzere ikiye ayrılarak, belleğin kavramsal ayağını oluşturmuştur. Yapılan retorik okuma ile metnin yazarlarının bilişsel ve imgesel belleğe hangi yönleri ve anlamıyla başvurduğu ortaya konmuştur. Osmanlı'nın uluslararası platformda kendini anlatmaya çalıştığı Batı; metindeki referanslar, benzetmeler, kıyaslamalar, üstünlükler, yapılar ve kişiler yoluyla açıkça ortaya konmuştur. Çünkü bellek, sadece önemli tarihsel ve siyasi olayları değil; insana dair ve sıradan olabilecek tüm değerler, bilgiler ve inanışları da konu edinir. Dolayısıyla Usul-i Mimari'deki bellek, doğrudan yazarların geçmiş deneyimleri ve yaşanmışlıklarının ta kendisidir.

Mitoloji, anlatı, kurgu, geleneksel yaklaşım gibi çeşitli tarihyazım yaklaşımları, bir ilişkiler ağına dayanmakta; bu ağ ise söz konusu bellek kanonu bağlamında kişiler ve referanslara dönüşebilmektedir. Ancak burada önemsenmesi gereken ilişki ağlarının ne işe

yaradığını düşünme halinin de bir tarihyazım yaklaşımı olduğunu fark etmek gereklidir (Gürkaş, 2012b).

Bir aşkınlaşma hali olan modernlik, tek ve doğru temsile olan inancın sarsılması olarak tanımlanır (Gürkaş, 2010a: 1). Usul-i Mimari metni ise, 'ikna edici cevaplar bulma' niyetiyle ortaya konmuş kuvvetli bir Osmanlı inancı örneğidir. Bellek kanonu ile seyreltmeye çalışılan durum ise, bu inancın metindeki izlerini okuyucuya göstermektir. Çünkü metin, sorulacak soruların sürekliliğinin sağlanması gerektiği bir bilgi alanı olmalıdır. Tam da bu nedenle Gürkaş'ın (2012b) daha önce değindiği soru sorma halinin devamlılığı; nihai cevabı bulmanın önemini artık yitirdiği ve cevapların sürekli ertelendiği bir duruma işaret etmektedir.

Bahsedilen tüm anlatılar çerçevesinde bellek ve retorik bağlamında mimarlık, anlatıcı ve kurgulayıcı rolü ile yeni söylemler üretmekte; çeşitli bilgi alanlarını etkin hale getirmektedir. Bu nedenle metinsel üretim ve yazın konusunda sonsuz anlam ve üretim olacağı da açıktır.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu tez çalışması mimarlık kuramına yönelik bir ilginin ürünüdür ve savunduğu mimarlık düşüncesini oluşturabilme arayışında, metin okumalarının bir yöntem olabileceği ön kabulünden yola çıkmıştır. Bu yönüyle çalışma, yazar-okuyucu-metin ilişkisi⁶⁶ gibi kuramsal dayanakları olan, kavram üreterek bilgiye başvuran, birleştirici özelliğiyle bir kuramlar bütünü oluşturma iddiası; mimarlık düşüncesinin olanaklılığını belirginleştirme niyetiyle de değerlendirme amaçları bakımından eleştirel bir deneme niteliği taşımaktadır.

Tanju (2010b) eleştiriden beklenenin, ‘mutlak olan sabitlerin ölçüsünü bozarak krize etmek ve bu krizden cevaplar üretmek’ olduğuna işaret eder. Söz konusu kriz ve cevaplar; söylemleri oluşturan çeşitli kaynaklar, sistemler ve ilişkiler silsilesinden beslenerek metinsel temsillere olanak tanır. Mimarlık yazımının metinsel temsilinde ise; dilbilim, tarih, edebiyat, felsefe, sosyoloji gibi çeşitli bilim dallarından yararlanılmakla birlikte; söylem çözümlerine olanak veren okuma yöntemlerinden de bahsedilebilir.

Metinleri yeniden okuma, retorik yoluyla ortaya konduğunda sonsuz sayıda anlam üretimi gerçekleştirilebilir. Araştırma konusunun metinsel duruşundan kaynaklı olarak, farklı metinler veya farklı okuyucular/yorumlayıcılar bambaşka sonuçlar ortaya koyabilir. Dolayısıyla çalışmanın en başında ortaya konan amaç ve kapsam doğrultusunda, tez çalışmasının muğlak ve ucu açık sonuçlara olan ilgisi; mutlak ve bütünsel bir sonuç kaleme alma girişimini geçersiz kılmaktadır. Bu nedenle her retorik kanonunun ortaya koyduğu metinsel analiz, ‘bölüm için sonuç’lara yer vererek kendi içinde sonlanmış/sonlandırılmıştır. Retoriğin ilk dört kanonuna sadık kalınarak yapılan yeniden okuma çalışmasında yine de bir sonuç bölümü söz konusu olacaksa, metinsel olma halinin bütünselliği içinde aşağıda yer verilen çeşitli düşünceler gündeme gelebilir.

Araştırma konusu olarak ortaya konan Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî metni, tez çalışması kapsamında belirlenen problem doğrultusunda; Osmanlı mimarlık yazım geleneğinde etkin ve erken bir örnek olarak karşımıza çıkar. Usul-i Mimari'nin seçilme nedeni ise en öz olarak; Batılı bilgi ile çeşitli biçimlerde ilişki kurmuş, Osmanlı dünyasında bu bağlamı konumlandırmayı ve yeniden üretmeyi hedefleyen bir metin potansiyeli taşıyor olmasıdır.

⁶⁶ Yazar-okuyucu-metin ilişkisi üzerine Eco (2009), metinlerin anlamını yorumlamanın önemli bir uğraş olduğuna değinerek; bir metinden çıkarılabilecek anlamların sınırlarını sorgulamanın, yazarın niyetinin belirlenmesindeki rolün önemli olduğunu ortaya koymuştur.

Usul-i Mimari'nin Osmanlı mimarlık literatüründeki ilk kuramsal metin olması da, Doğu ve Batı tarzı düşünme biçiminin aynı anda yer aldığı bir tarihyazım bakış açısının görünür kılınması açısından önemli bir seçim kriteri olmuştur. Usul-i Mimari'de Batı'yı adeta yeniden kuran söylem pratikleri ile mimarlık merkeze alınmış; hatta Avrupa'dan çeşitli biçimlerde süzülerek gelen bilgi, sıklıkla tekrar edilen bürokratik söylemde açıkça yerini almıştır.

Usul-i Mimari'nin diğer Osmanlı metinleri arasındaki yeri, Osmanlı mimarisini geometrik ve kuralcı ilişkilere göre rasyonelleştiren bir kuramsal çerçeve önerisi çizmesi nedeniyle farklılaşır (Çelik, 2004). Bu yönüyle Usul-i Mimari'nin, tespit ve saptama yoluyla bir tanıtım ortaya koyduğu söylenebilir.

19. yüzyılın son çeyreğinde yazılmış bir mimarlık tarihi/kuramı kitabı olan Usul-i Mimari, 1873 tarihli Viyana Sergisi için Osmanlı'nın oluşturduğu bir komisyon tarafından uluslararası düzeyde hedefler taşıyan metinsel bir temsildir. Osmanlı'da yaşanan Batılılaşma sürecinin; mimarlık ve mimarlık yazım konusunda önemli bir örneğini ortaya koyan metin; mimarlık mesleğinde ilk Batılılaşma eğilimlerinin gözlemlendiği üründür.

Kitabın bir takım Batılı hevesler ve öykünelere maruz kalarak çeşitli nedenlerle yazıldığı ortadadır. Osmanlı Devleti'nin, 1851 yılından itibaren fuarlara gözlemciler gönderdiği bilinmekle birlikte; 1873 Viyana Sergisi katılımı için bir kitap hazırlanmış olması, fuarlara yönelik ilgi açısından önemli bir bürokratik ve siyasi gelişmedir. Osmanlı'da fuarlara yönelik ilgi, kabaca 19. yüzyıla tekabül etmesi yanında; endüstrinin, üretimin ve ticaretin daha kolay yoldan organize edildiği bir reklamaj merakından da ileri gelmektedir. Osmanlı'nın uluslararası platformda varlığını ortaya koyma çabası, mimari birikimlerini Batı'ya aktarma amacıyla tarihin bir parçası olma isteklerini de belirtmektedir.

Usul-i Mimari'nin neden yeniden okunduğu sorusu ise, metinde var olduğu düşünülen ikna kaygısına temellenerek yanıtlanabilir. Çünkü Usul-i Mimari, daha sonra hiçbir mimarlık kitabında sözü edilmeyecek olan üçlü sütun düzeni varlığından bahsederek; usul ve tarz konusunda önemli tespitlere yer verir. Batı düzenlerine referanslarla ve bu düzenlere olan benzerliklerle ortaya konan usul anlatısının; okuyucuda Batı'lı gibi olma izlenimi bıraktığı söylenebilir. Bu doğrultuda okuyucuyu ikna etmeye odaklı kurgulanmış görünen Usul-i Mimari'nin, iknayı destekler nitelikte birçok metinsel veri içerdiği belirtilmelidir.

Usul-i Mimari metni, eğer ikna edici cevaplar bulma niyetiyle ortaya konmuşsa, metin için sorulacak soruların hem süreklilik arz etmesi hem de süreksizlik içinde olabilmesi; ancak türlü şekillerde yeniden okunabilmesi mümkündür. Bu doğrultuda, ikna etme ve etkileme konularından hareketle seçilen araştırma konusunun retorik ile analiz edilebileceği kabulünden yola çıkılarak; retoriğin var olmasına veya gerçekleşebilmesine olanak tanıyan en eski beş kanon (icat etme, düzenleme, üslup, bellek, konuşma tarzı), metin okumada kullanılacak araçlar olarak okuyucuya tanıtılmıştır. Söz konusu kanonlar yöntemsel kurguda retorik ağırlıklı birer araç olarak kullanılarak, okuyucunun anlayış güzergâhını genişletme amacıyla ortaya konmuştur.

Retorik örtük anlamı ortaya koyarak gerçek anlamın üstünü açarken, aynı anda tam tersi durumu da gerçekleştirir; gerçek anlamı niyet ederek örtük anlamın üstünü açar. Retorik inşa faaliyeti ile yapıtın gerçek anlamı, dönem için ne ifade ettiği, bugün için ne ifade edebileceği sorgulanabilir. Retorik üzerinden yapılan okuma denemelerinde ise gerekli kavramsal tartışmanın kurgulanmasında retorik araçları kullanmak anlamlı görülmüştür. Sunulan bu yöntemsel öneri, retorik kanonlarının hassas yorumlamalara imkân verebileceğini göstermiştir. Dolayısıyla retoriğin içkin yapısında var olan kanonlar/adımlar, retoriğin çağdaş bir yeniden okuma yöntemi olabileceğine imkân tanımaktadır. Bu imkânın ortaya konması ise bu tez çalışmasının okuyucuları için de bir retorik faaliyet olarak görülebilir.

Derin anlamı ortaya çıkarma amaçlı seçilen retorik inşa faaliyeti, edebiyatın merkezinde yer alması sebebiyle; metinlerin kendi özlerinde zaten yer alan ve tarihsel süreci boyunca sonsuz anlam çeşitliliğine imkân tanıyan, açıklanmış ve tanımı yapılmış bir potansiyel taşımaktadır. Dolayısıyla Usul-i Mimari, anlamın farklı noktalardan deşifre edilmeye müsait olduğu bir metin olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle çalışma, iddia edilen varsayımların doğruluk derecesini sınavan bir anlam çözümlemesi örneğidir.

Retorik kapsamında çalışmanın genel çıkarımları, tez çalışmasının en başında ve aynı zamanda retorik kanonları bölümünde ortaya konan sorunlar/sorunsallar çerçevesinde düşünüldüğünde; metnin yazarlarının birikimlerine, mimarlığa bakış açılarına, bürokratik eğilime ve Osmanlı siyasal söylemine bağlı olarak ortaya konmak durumundadır. Usul-i Mimari metni kapsamında uygun görülen ilk dört kanon, bir metin okumada yöntemsel araç olabilmışken; konuşma tarzı kanonu, sözlü hitap ile ilgilenmesi sebebiyle metin okumada geçersiz hale gelmiştir. Çünkü Usul-i Mimari yazılı bir birikim ve metinsel bir temsil iken, konuşma tarzı kanonu sözlü anlatıma hizmet etmektedir.

Söylem üzerine yapılan çalışmaların disiplinler arası olma gibi bir zorunluluğu vardır. Tez çalışmasının retoriği merkeze alması sebebiyle, konu edindiği Usul-i Mimari metninin mimarlık kuramı ve mimarlık tarihi arasında yer aldığı; ancak mimarlık yazımına bir katkı sağlamayı amaçladığı belirtilmelidir. Mimarlık ve mimarlık yazım ilişki söz konusu olduğunda, mimarlık bilgi alanında var olan güncel sorunlardan birinin; metnin sadece yazınsal bir serüven olarak görülmesi olduğunu söylemek gereklidir. Mimarlık yazımını konu alan bir çalışmanın gerçekleşmesinde, metin yazarlarının önemi şüphesiz ki çok büyüktür. Çünkü yazar, yeni düşünsel olanaklar sunmak amacıyla teknikler geliştirerek disiplinler arası bir pozisyon almak durumundadır. En azından metnin ‘düşündürebilme’ eylemini gerçekleştirebilmesi için böylesi bir gereklilik elzemdir.

Bauman’a (2006) göre eylemlerimizin çoğu geleneksel veya hissidir; çünkü onlara alışkanlıklar ya da duygular yön verir (Gürkaş, 2010b). Usul-i Mimari’ye bu yönüyle bakıldığında, yazarların arka plan bilgisinin ve siyasi otoritenin anlatıya yön vermiş olduğu söylenebilir. Kitabın ‘kendince’ ortaya koyduğu tespitler, aslında günümüzde de hala bir sorunsal olarak süregelen çeşitli sorunların birkaç yüzyıl önceki başlangıç tohumlarıdır.

Tez çalışması mimarlık alanında yapılmış olmakla birlikte, gerek kullandığı yöntemsel kurgu gerekse de araştırma malzemesinin seçimi açısından edebi ve tarihsel bir niteliğe sahiptir. Söz konusu edebi ve tarihsel olma hali ise, mimarlığın metinsel bir uğraş olarak temsil edilebileceğini yeniden hatırlatır.

Usul-i Mimari’nin monografik okumasında daha kuramsal bir sonuç söz konusu olacaksa, yazarların idealize edilmiş bir Osmanlı tahayyülü ortaya koymaya çalıştıkları söylenmelidir. Çünkü Usul-i Mimari, yüklendiği anlamlar ile okuyucuya bir düşünce güzergâhı çizmektedir. Dolayısıyla retorik yoluyla olanaklı hale getirilen yeniden okuma, kemikleşmiş söylemleri aşındırarak kritik etme girişimi ile mimarlık yazımında çağdaş bir okuma biçimi⁶⁷ olarak karşımıza çıkar.

Mimarlık okumalarının tek taraflı araştırmalar üretmesi, bu tezin varsayımsal sorunlarından birisiydi. Dolayısıyla tezde retoriği konu edinen yeniden okuma çalışmasının, katmanlar halinde disiplinler arası çalışmaya alt yapı oluşturabileceği açıktır. Bütün bu iddiaların sonucunda mimarlığın disiplinler arası bir uğraş olduğunun ‘yeniden’

⁶⁷ Ancak yine de, bu okumanın her türlü metinde kullanılacak bir iddia taşımadığını hatırlatmak gereklidir

fark edilmesi, mimarlık bilgi alanının alternatif anlamları hatırlatma amacıyla olan bir Gayya kuyusu⁶⁸ olarak görülmesi gerektiğine yeniden işaret eder.

Mimarlık disiplinde, metne dair zihinsel kurgular, yorumlamalar ve anlamlandırmaları elde etmek için kullanılan araçlar yetersizdir. Bu yetersizlik, mimarlığın yetersizliğinden değil, aksine disiplinler arası kurulan ilişkinin zayıflığından kaynaklanır. Bu nedenle retorik inşa ve yeniden okuma, birçok ‘yeni’ çalışmanın yapılmasına imkân tanıyabilir.

Tez çalışmasının en başında ortaya konan makro ve mikro ölçekli soruların bazıları bu çalışma içinde yanıt bulmuş; bazıları ise cevapsız bırakılmıştır. Cevap bulamayan soruların tümü, bundan sonraki çalışmalara esas oluşturmak üzere üretilmiştir. Çünkü sorular, eldeki cevaplara göre üretilmeyen gerçek araştırma sorularıdır. Bu bağlamda tezin, bundan sonra yapılacak araştırmalar ve okumalar için ufuk açıcı olabileceği düşünülmektedir.

⁶⁸ Karışık, çapraşık ilişkilerin olduğu veya döndüğü yer

6. KAYNAKLAR

- Akcan, E., Mimarlık Tarihi Söyleşileri: Esra Akcan, Arkitera Köşe Yazıları: <http://www.arkitera.com/soylesi/index/detay/mimarlik-tarihi-soylesileri--esra-akcan/515>, 08.02.2013.
- Akın, G., 1993. "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi", Osman Hamdi Bey ve Dönemi, der., Z. Rona, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 122-33.
- Akyürek, G., 2008. Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek: Tanzimat Dönemi Osmanlı Mimarlığı, Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Akyürek, G., 2009. "Tanzimat Döneminde Mimarlığın Değişen Bilgisi: Fenn-i Mimari, Gazeteler ve Diğerleri", Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD Türk Mimarlık Tarihi, 7, 13, 93-120.
- Akyüz, A., 2014. Fotoğraf Arşivi.
- Altun, F., 2005. Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş, Küre Yayınları, İstanbul.
- Ankersmit, F. R., 1989. "Historiography and Postmodernism", History and Theory, 28, 137-153.
- Ankersmit, F. R., 1998. "Hayden White's Appeal to the Historians", History and Theory, 37, 2, 182-193.
- Aristoteles, 1995. Retorik, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aristotle, 1975. The "Art" of Rhetoric, trans. John Freese, Harvard University Press, Cambridge MA.
- Aristotle., 1954. Rhetoric, Trans. W. Rhys Roberts, Modern Library, New York.
- Arseven, C. E., 1928. Türk Sanatı, İstanbul, 171-182.
- Bakhtin, M. M., 1986. "The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis," in Speech Genres and Other Essays, transl. Vern W. McGee; ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin.
- Banham, R., 1999. A Critic Writes: Selected Essays by Reyner Banham, Centennial Books, ed. Mary Banham, Sutherland Lyall and Cedric Price, University of California Press, USA.
- Barthes, R., 1967. The Discourse of History (Le discours de l'histoire (1967), in Social Science Information (trans. Stephen Bann), Comparative Criticism (1981), 7-20.
- Barthes, R., 1981. "The Discourse of History", Comparative Criticism, 3, 7-20.

- Barthes, R., 1999. Göstergebilimsel Serüven, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, 4. Basım, Kaf Yayınları, İstanbul.
- Batı, U., 2012. Reklamın Dili, Alfa Yayınları, Haziran, 2. Basım, İstanbul.
- Batur, A., 2000. “19. Yüzyıl Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları”, Yapı, 225, 67-72.
- Bauman, Z., 2006. Sosyolojik Düşünmek, çev. A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baumlin, J. S. and Miller, K. D., 2004. eds. Selected Essays of Jim Corder: Pursuing the Personal in Scholarship, Teaching, and Writing, Urbana, IL: National Council of Teachers of English.
- Benjamin, W., 1968. Theses on the Philosophy of History, in Illuminations, trans. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 253–264.
- Benjamin, W., 1993. “Tarih Kavramı Üzerine”, Son Bakışta Aşk, der. ve çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.
- Booth, W. C., 2004. The Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication, Blackwell Publishing, USA.
- Bozdoğan, S., 2001. Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye’inde Mimari Kültür, Metis Yayınları, İstanbul. (org. Modernizm and Nation Building Turkish Architectural Culture in the Early Republic, The University of Washington Press, 2001, çev. Tuncay Birkan).
- Burke, K., 1950. A Rhetoric of Motives, University of California Press, California.
- Can, C., 1999. “Tanzimat ve Mimarlık”, Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: “Uluslarüstü Bir Miras”, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 130-136.
- Caner, F., 2007. Retorik ve Basmakalıp Figürler, Millî Folklor, 19, 74, 17-20.
- Cephanecigil, V. G. ve Akın, G., 2010. “Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönem, Türkiye’de Milliyetçilik ve Mimarlık Tarihi”, İTÜ Dergisi/A, 9, 2, 29-40.
- Cicero, 1976a. De Oratore, trans. James E. W. Sutton, H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge MA.
- Cicero, 1976b. De Inventionem, trans. H. M. Hubbell, Loeb Classical Library, Cambridge MA.
- Cicero, 2001. On the Ideal Orator (De Oratore, 1976), trans. James M. May and Jakob Wisse, Oxford University Press, New York, 202-203.
- Civelek, Y., 2009. “Mimarlık, Tarihyazımı ve Rasyonelite: XX. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modern Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Sembolik Söylem Meselesi”, Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD Türk Mimarlık Tarihi, 7, 13, 131-152.

- Clark, M. L., 1953. *Rhetoric at Rome*, Barnes and Noble, New York.
- Colebrook, C., 2009. Gilles Deleuze, çev. Cem Soydemir, 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Corbett, E. P. J. and Connors, R. J., 1999. "Classical Rhetoric for the Modern Student, 4th Edition, Oxford University Press, New York: USA.
- Çağlar, N. ve Ultav, Z. T., 2004. "Emile Zola Yazınından Mimari/Kentsel Mekana Dair Okumalar ve Düşünceler", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 21, 2, 43-60.
- Çakır, C., 2004. "Türk Aydınının Tanzimat'la İmtihani: Tanzimat ve Tanzimat Dönemi Siyasî Tarihi Üzerine Yapılan Çalışmalar", *Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD Türk Siyaset Tarihi-Tanzimat'tan Günümüze*, 2, 1, 9-69.
- Çebi, M. S., 2008. "Sembolik/Retoriksel Bir Eylem Olarak Dil'in Anlam İnşasındaki Aracılık İşlevi", Selçuk İletişim, 5, 2, 183-198.
- Çelik, Z., 1992. *Displaying the Orient-Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Çelik, Z., 2004. "Şark'ın Sergilenişi, 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi" (*Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992), çev. Nurettin Elhüseyni, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Çelik, Z., *Mimarlık Tarihi Söyleşileri: Zeynep Çelik, Arkitera Köşe Yazıları*: <http://www.arkitera.com/soylesi/index/detay/mimarlik-tarihi-soylesileri--zeynep-celik/322>, 04.08.2012.
- Çelik, Z. and Favro, D., 1988. "Methods of Urban History", Journal of Architectural Education (1984-), 41, 3, 4-9.
- Darling, L. T., 2011. "Osmanlı Tarihinde Dönemlendirmeye Farklı Bir Bakış", *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Gerileme Paradigmasının Sonu*, (haz. Mustafa Armağan), Timaş Yayınları, İstanbul, 151-164. ("Another Look at Periodization in Ottoman History", *Turkish Studies Association Journal*, Fall 2002, 26, 2, 9 vd. Çeviren: Hatice Uğur)
- Davison, R., 1973. "The Modernization of Ottoman Diplomacy in the Tanzimat Period" IX. Türk Tarih Kongresi (2-25 Eylül 1988), TTK Yayınları, Eylül, Ankara, *Bildiriler Kitabı*, 1141-1151.
- Davison, R., 1997. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Reform (1856-76)*, çev. Osman Akınhay, C. 2, Papirus Yayınları, İstanbul.
- De Landa, M., 2005. *Çizgisel Olmayan Tarih*, çev. Ebru Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G., 1990. *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul.

- Deleuze, G. and Parnet, C., 1987. *Dialogues*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, Athlone, London.
- Demirkaya, F. Ü., 2007. *Fotoğraf Arşivi*.
- Derrida, J., 1982. *Margins of Philosophy*, The Harvester Press, USA.
- Derrida, J., 2005. "Epoché and Faith: An Interview with Jacques Derrida", *Derrida and Religion: Other Testaments* (ed. Yhonne Sherwood-Kevin Hart), New York-London, Routledge.
- Devellioğlu, F., 2001. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedil Lûgat*, 18. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Draaisma, D., 2000. *Metaphors of Memory, History of Ideas About the Mind*, Cambridge University Press, UK.
- Draaisma, D., 2007. *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.
- Durmuş, S., 2009. *Fotoğraf Arşivi*.
- Durmuş, S., 2011. "Mimarlık ve Felsefe: Derrida'nın Düşündürdükleri", 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu: Dün Bugün Gelecek (Başkent Üniversitesi), 27-29 Nisan 2011, Ankara, Bildiri Kitabı, 545-548.
- Durmuş, 2014a., *Fotoğraf Arşivi*.
- Durmuş, S., 2014b. "Metin ve Mimarlık İlişkisinde Gesamtkunstwerk Kavramı", *Mimari Güncellemeler içinde* (der. Şengül Öymen Gür), Mart, Nobel Yayıncılık, Ankara, 263-278.
- Durmuş, S., ve Gür, Ş. Ö., 2014. "Rhetoric Reading in Architecture: A Methodology Attempt", *The Journal of International Social Research*, 7, 31, 481-488.
- Düzenli, H. İ., 2009a. *Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası: Risâle-i Mi 'Mâriyye Üzerinden 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Zihniyet Kalıplarını ve Mimarlığını Anlamlandırma Denemesi, Doktora Tezi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Düzenli, H. İ., 2009b. "Fiziksel İnşadan Metinsel İnşaya: Türkiye'de Mimarlık Tarihi ve Tarihçiliğinin Serüveni (From Physical Construction to Textual Construction: History and the Historiography of Architecture in Turkey)", *Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD (Türk Mimarlık Tarihi)*, 13, 11-50.
- Eck, C. V., 1999. "Enduring principles of architecture in Alberti's *On the Art of Building: How did Alberti set out to formulate them?*", *The Journal of Architecture*, 4, 2, 119-127.
- Eco, U., 1992. *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan (1962), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Eco, U., 2009. *Yorum ve Aşırı Yorum*, Can Yayınları, İstanbul.
- Edhem Paşa, İ., 2010. *Osmanlı Mimarisi (Usûl-i Mimârî-i Osmânî-1873)* (ed. Selman Soydemir, haz. İlhan Ovalıoğlu, Raşit Gündoğdu, Cevat Ekici, Ebul Faruk Önal), Çamlıca Basım Yayın, İstanbul.
- Eldem, E., 1999. "18. Yüzyıl ve Değişim", *Osmanlılar Özel Sayısı içinde*, ed. Vedat Çorlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, *Cogito*, 19, 189-199.
- Eldem, S. H., 1984. "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları", *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, Bildirileri*, Ankara, 53-59.
- Erkmen, A., 2011. *Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arşiv, Jübile, Âbide, Akın Nalça Kitapları*, İstanbul.
- Erkmen, A., 2012. "[Tarihi] Nasıl Yazarız? Hayden White'in Metinleri Üzerinden Biçim-İçerik Ayrımının Reddi", *Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık*, 2, 82-84.
- Ersoy, A., 2000. "On the Sources of the 'Ottoman Renaissance:' Architectural Revival and its Discourse during the Abdülaziz Era (1871-76)," (Unpublished Ph.D. Diss., Harvard University, 2000), Cambridge Mass.
- Ersoy, A., *Mimarlık Tarihi Söyleşileri: Ahmet Ersoy, Arkitera Köşe Yazıları*: <http://www.arkitera.com/soylesi/index/detay/mimarlik-tarihi-soylesileri--ahmet-ersoy/510>, 04.02.2013.
- Farrell, T. B., 1993. *Norms of Rhetorical Culture*, Yale UP, New Haven, London.
- Foss, S. K., 2005. *Theory of Visual Rhetoric*, in *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media* (ed. Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatis, Gretchen ve Kenney, Keith), New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 141-153.
- Foss, S., 1989. *Rhetorical Criticism*, Prospect Heights, IL: Waveland.
- Foucault, M., 1984. Foucault, in *Dictionnaire des Philosophes* (Ed. R. Goulet), CNRS Editions, Paris.
- Foucault, M., 1999. *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Frith, S., 2010. "Forgetting Matter", *Architectural Theory Review*, 15, 2, 149-156.
- Gardenfors P., 2000. *Conceptual Spaces-The Geometry of Thought*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Germaner, S., 1991. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları*, *Tarih ve Toplum*, 95, 33.

- Girardelli, P., 1999. “Osmanlı Mimarisine İtalyan Yorumlar”, Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: “Uluslarüstü Bir Miras”, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 64-68.
- Gombrich, E. H., 1997. Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Goodwin, G., 1971. History of Ottoman Architecture, Thames and Hudson Ltd., London.
- Göncüoğlu, S. F., 2010. “İlk Fuar” (Türkçe). İstanbul'un İlkleri Enleri, Ötüken Yayınları, İstanbul, 34.
- Guiraud, P., 1999. Anlambilim, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul.
- Gutenschwager, G., 1996. “Architecture in a Changing World: The New Rhetoric of Form”, Journal of Architectural Education, 49, 4, 246-258.
- Gür, Ş. Ö., 2004. “Mimaride Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke”, Teori ve Eleştiri içinde, der. Hüseyin Su, Hece Yayınları, Ankara, 211-262.
- Gür, Ş. Ö., 2007. “Modernity vs Postmodernity in Architectural Education”, JAPR, 24, 2, 91-109.
- Gür, Ş. Ö., 2009. “Mimarlıkta Eleştiri”, Mimarlar Odası, Ankara, Mimarlık, 348, 26-31.
- Gür, Ş. Ö., 2011. Röportaj, İstanbul, 04.02.2011.
- Gürkaş, E. T, 2010b. “Yer” Üzerine Bir Okuma Denemesi: Samatya’da “Yer-Kurma” Pratikleri, Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Gürkaş, T., 2010a. Türkiye’de Mimarlık Tarihi Yazımı: Konuşmaya Başlarken Susturmak, Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Gürkaş, T., 2012a. “Mimarlıkta Tarihyazımı”, Dosya, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık, 2, 79.
- Gürkaş, T., 2012b. “Mimar Tarihi Yazımı İçin Bir Altlık Denemesi”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık, 2, 80-81.
- Güzer, A., 1996. “Türkiye Mimarları Haritası: Türkiye’deki Mimarlık Eğilimlerini Anlamaya Yönelik Bir Model Denemesi-1”, Mimarlar Odası, Ankara, Mimarlık, 272, 48-53.
- Hadot, P., 2009. Wittgenstein ve Dilin Sınırları, çev. Murat Erşen, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Hançerlioğlu, O., 2005. Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, Cilt 5 (Ö-R), Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., 2008. Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 16. Basım, İstanbul.

- Harmancı, M., 2007. İslam Felsefesinde Metaforik Üslup (İbn Tufeyl (ö.581/1185)'in "Hay İbn Yakzân" Eseri Örneği), Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Hasle, P. F. V., 2006. The Persuasive Expansion - Rhetoric, Information Architecture, and Conceptual Structure, Department of Communication - Aalborg University, 2-21, H. Schärfe, P. Hitzler, and P. Øhrstrøm (Eds.): ICCS 2006, LNAI 4068, 2 -21.
- Herrick, J. A., 2000. The History and Theory of Rhetoric: An Introduction, 2nd Edition, Allyn & Bacon.
- Hobsbawm, E., 1992. "Introduction: Inventing Traditions", E. Hobsbawm ve T. Ranger, der., in The Invention of Tradition, Cambridge University Press, Canto.
- Horkheimer, M., 2010. Akıl Tutulması, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hutton, P. H., 1987. "The Art of Memory Reconceived: From Rhetoric to Psychoanalysis", University of Pennsylvania Press, Journal of the History of Ideas, 48, 3, 371-392.
- Huxtable, A. L., 2008. On Architecture: Collected Reflections on a Century of Change, "Preface: The Joy of Architecture", Walker Publishing Company, Inc., New York, 1-2.
- Hübsch, H., 1992. "The Differing Views of Architectural Style in Relation to the Present Time (1847)", In What Style Should We Build?, The Getty Center: USA.
- Hyde, M. J., 2004. The Ethos of Rhetoric, University of South Carolina Press, Columbia.
- İnalcık, H., 2005. Âşıkpaşazade Tarihi Nasıl Okunmalı?, çev. F. Unan, Söğüt'ten İstanbul'a: Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu Üzerine Tartışmalar, 2. Baskı, O.Özel ve M. Öz, Der., İmge Yayınları, Ankara, 119-145.
- İnalcık, H., ve Seyitdanlıoğlu, M., 2006. Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu, 2. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Jenkins, K., 2003. Rethinking History, 3rd Edition, Routledge.
- Kafadar, C., 2011. "Osmanlı Tarihinde Gerileme Meselesi", Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Gerileme Paradigmasının Sonu, (haz. Mustafa Armağan), Timaş Yayınları, İstanbul, 97-150, (org. "The Question of Ottoman Decline", Harvard Middle Eastern and Islamic Review, 4 (1997-1998), 1-2, s. 30-75. Çeviren: Cengiz Şişman).
- Kafka, F., 2010. Aforizmalar, çev. Osman Çakmakçı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kanar, M., 2011. Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, 1. Basım, Say Yayınları, İstanbul.
- Kansteiner, W., 1993. "Hayden White's Critique of the Writing of History", History and Theory, 32, 3, 273-295.

- Karaer, N., 2012. Paris, Londra, Viyana: Abdülaziz'in Avrupa Seyahati, 3. Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Karal, E. Z., 1988a. Osmanlı Tarihi -İslahat Fermanı Devri (1861-1876), C. 7, TTK Yayınları, Ankara.
- Karal, E. Z., 1988b. Osmanlı Tarihi, Cilt 5-6-7, TTK Yayınları, Ankara.
- Kasap, S., 2003. Sergi-i Umumi-i Osmani 1863, Yüksek Lisans Tezi (Basılmamış), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Kennedy, G. A., 1994. A New History of Classical Rhetoric, Princeton University Press, New Jersey.
- Kennedy, G., 1991. Aristotle on Rhetoric: A Theory of Civic Discourse, Oxford University Press, New York
- Kireççi, A. N., 2009. Estetik Ürünler ve Görsel Retorik Kuramları Açısından Dergi Reklamlarının Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kocabaş, S., 2001. Sultan Abdülaziz ve I. Meşrutiyet, Vatan Yayınları, İstanbul.
- Kostof, S., 1995. A History of Architecture, Setting and Rituals, 2nd Edition, Oxford University Press, New York.
- Kuban, D., 2007. Osmanlı Mimarisi, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul.
- Lakoff, G. and Johnson, M., 1980. Metaphors We Live By, Chicago University Press, Chicago.
- Lanham, R. A., 1991. A Handlist of Rhetorical Terms, 2nd Edition, University of California Press, London.
- Larsen, P., 2001. Rhetorical Analysis, International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, Elsevier, 13323-13327.
- Lefebvre, H., 1991. Production of Space, trans. Donald Nicholson-Smith, USA.
- Legault, R., 1991. "Architecture and Historical Representation", Journal of Architectural Education, 44, 4, 200-205.
- Lewis, B., 1970. Modern Türkiye'nin Doğuşu, çev. Metin Kırathlı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Lewis, B., 2008. Modern Türkiye'nin Doğuşu, Arkadaş Yayınları, Ankara.
- Liotard, J. F., 1990. Postmodern Durum (The Postmodern Condition, Manchester University Press, 1984), (çev. Ahmet Çiğdem), Ara Yayıncılık, 21.
- Maciuika, J. V., 2000. "Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism", MIT Press, Design Issues, 16, 2, 75-86.

- Manolescu, B. I., 2003. "Traditions of Rhetoric, Criticism, and Argument in Kame's Elements of Criticism", Rhetoric Review, 22, 3, 224-242.
- Mardin, Ş., 1996. Yeni Osmanlı Düşüncesi'nin Doğuşu, çev. Mümtaz'er Türköne – Fahri Unan - İrfan Erdoğan, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Ş., 2001. "Yeni Osmanlı Düşüncesi", Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt 1: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, İletişim Yayınları, İstanbul, 42-53.
- McQuarrie, E. and Mick, D. G., 1996. "Figures of Rhetoric in Adversitising Language", Journal of Consumer Research, 22, 424-438.
- Megill, A., 2008. Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. University of California Press (1987), UK.
- Meltzoff, S., 1970. "On the Rhetoric of Vision", Leonardo, 3, Pergamon Press, Great Britain, The MIT Press, 22-38.
- Memduh M., 1990. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e-1, Mir'at-ı Şuûnat, (Sadeleştiren: Hayati Develi), Nehir Yayınları, İstanbul.
- Meyer, M., 2009. Retorik (La rhétorique, Presses Universitaires de France,2004), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Moretti, F., 2006. Mucizevi Göstergeler, çev. Zeynep Altok, İstanbul, Metis Yayınları.
- Morkoç, S. B., 2009. "Sinan Historiyografisine Global Bir Bakış", Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD Türk Mimarlık Tarihi, 7, 13, 81-92.
- Morkoç, S. B., 2010. A Study of Ottoman Narratives on Architecture: Text, Context and Hermeneutics, Academia Press, Bethesda-Dublin-Palo Alto.
- Munslow, A., 1997. Deconstructing History, Routledge, London.
- Munslow, A., 2000. Tarihin Yapısökümü, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Nazır, B., 2009. "Dersaadet Ticaret Odası ve Uluslar Arası Sergiler", History Studies, 1, 1, 179-196.
- Necipoğlu, G., 1993. "Challenging The Past: Sinan And The Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", Muqarnas, V: 10, An Annual on Islamic Art and Architecture, Margaret B. Sevcenko (ed.). Leiden: E.J. Brill, 169-180.
- Necipoğlu, G., 2007. "Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of "Classical" Otoman Architecture", Leiden: E.J. Brill, Muqarnas, 24, History and Ideology: Architectural Heritage of the "Lands of Rum", 141-183.

- Necipoğlu, G., Mimarlık Tarihi Söyleşileri: Gülru Necipoğlu, Arkitera Köşe Yazıları: <http://www.arkitera.com/soylesi/index/detay/mimarlik-tarihi-soylesileri--gulru-necipoglu/472>, 01.01.2013.
- Nesbitt, K., 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, 2nd edition, Princeton Architectural Press, New York.
- Novak J. D., 1991. "Clarify With Concept Maps", *The Science Teacher*, 58, 7, 45-49.
- Olmsted, W., 2006. *Rhetoric: An Historical Introduction*, Blackwell Publishing, UK.
- Oral, Ö., 2003. "Bernard Lewis ve Oryantalist Gelenek", *Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD (Türk Mimarlık Tarihi)*, 1, 2, 601-619.
- Ortaylı, İ., 1985. "Tanzimat", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi içinde*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1545-1547.
- Ortaylı, İ., 2006. "Osmanlı Padişahları", *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek içinde*, Timaş Yayınları, İstanbul, 109-116.
- Oxman, R. E., 1994. "Precedents in Design: A Computational Model For The Organization of Precedent Knowledge", *Design Studies*, 15, 2, 141-157.
- Oxman, R. E., 1999. "Educating The Designerly Thinker", ed: W. M. McCracken, C. M. Eastman, W. Newsletter, *Cognition in design education*, *Design Studies*, 20, 2, 105-122.
- Oxman, R. E., 2004. "Think-Maps: Teaching Design Thinking in Design Education", *Design Studies*, 25, 63-91.
- Oxman, R. E. and Oxman R. M., 1992. "Refinement and Adaptation in Design Cognition", *Design Studies*, 13, 2, 17-134.
- Önsoy, R., 1984. "Tanzimat Dönemi Sanayileşme Politikası 1839-1876", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 2, 5-12.
- Özcan, A., vd. 1999. *Osmanlı Ansiklopedisi, Tarih/Medeniyet/Kültür*, İz Yayıncılık, İstanbul, 176-223.
- Panofsky, E., 1957. *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Book, New York.
- Pérez-Gomez, A., 2006. *Built Upon Love, Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*, The MIT Press, London England.
- Perrault, C., 1996. *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients (Texts & Documents)*, Oxford University Press, USA.
- Psarra, S., 2009. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*, Routledge.

- Qi, W., 2008. Towards The Built Environment Linguistics, (Unpublished Ph.D. Diss., University of Nottingham).
- Quataert, D., 2002. Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922, çev. Ayşe Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Quataert, D., 2011. "Osmanlı Tarih yazımı ve "Gerileme" Kavramına Yönelik Değişen Tavırlar", Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Gerileme Paradigmasının Sonu, (haz. Mustafa Armağan), Timaş Yayınları, İstanbul, 291-301. ("Ottoman history writing and changing attitudes towards the notion of 'decline'", History Compass, 1, August 2003, 1-10. Çeviren: Mustafa Armağan.)
- Ralston, D., 1995. Importing the European Army: The Introduction of European Military Techniques and Institutions in the Extra-European World, 1600-1914, University of Chicago Press.
- Rasmussen, S. E., 1994. Yaşanan Mimari, çev. Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Richards, I. A., 1936. The Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press, USA.
- Richards, J., 2008. Rhetoric, Routledge, London and New York.
- Ricoeur, P., 1971. "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", Social Research Journal, 38, 3, 529-562.
- Roth, M. S., 1988. "Cultural Criticism and Political Theory: Hayden White's Rhetorics of History", Political Theory, 16, 4, 636-646.
- Said, E. W., 1979. Orientalism, Vintage Books, New York.
- Said, E. W., 1998. Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu, çev. Nezih Uzel, İrfan Yayımcılık, İstanbul.
- Sakaoğlu, N., 2000. "Sultan Abdülaziz", Bu Mülkün Sultanları 36 Osmanlı Padişahı, 3. Baskı, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul, 504-514.
- Sakaoğlu, N., 2008. "Abdülaziz" maddesi, Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, Cilt 1, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 34-38.
- Saner, T., 1998. 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm", Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İstanbul.
- Saussure, F., 2001. Genel Dilbilim Dersleri, çev. Berke Vardar, Multilingual Yayın, İstanbul.
- Schama, S., 1995. Landscape and Memory, Vintage, London.
- Schimmel, A., 2005. Halifenin Rüyalari: İslamda Rüya ve Rüya Tabiri, çev. T. Erkmen, Kabalcı Yay., İstanbul.

- Seng, E., 2005. "Thinking Out-Of-The-Box: Questions Concerning Critical History", Inter-Asia Cultural Studies, 6, 2, 296-298.
- Serim, M., 2012. "Mimarlık Tarihyazımında Dönemleştirme Kuramına Karşı Bir Makine Olarak Barok", Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık, 2, 91-95.
- Sezer, Y., 2005. The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category Of Historic Heritage and a Source of Inspiration For Architectural Practice (1909-1931), Master of Arts in History of Art and Architecture, Boğaziçi University. (unpublished thesis)
- Simmel, G., 2003. Modern Kültürde Çatışma, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sowa J. F., 1983. Conceptual Structures: Information Processing in Mind and Machine, Addison Wesley, Reading, MA.
- Sönmez, A., 2008. Batı Retoriğinin Genel Terimleri Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Şakul, K., 2003. "Osmanlı Askerî Tarihi Üzerine Bir Literatür Değerlendirmesi", Bilim ve Sanat Vakfı, İstanbul, TALİD Türk Siyaset Tarihi-Tanzimat'a Kadar, 1, 2, 529-571.
- Şentürk, L., 2012. "Kültürel Zenginlik Olarak Tarihten Ayrık Tarihyazımına Mimarlık: "Hagiografi"den Uzaklaşırken", Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık, 2, 85-86.
- Şirin, İ., 2006. Osmanlı İmgeleminde Avrupa, Lotus Yayın, Ankara.
- Tamba-Mecz, I., 1998. Anlambilim, çev. Necmettin Sevil, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tanju, B., 1999. "Charles-Edouard Jeanneret'nin Doğu'ya Yolculuğu", Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: "Uluslarüstü Bir Miras", Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 75-79.
- Tanju, B., 2007. Tereddüd ve Tekerrür (Mimarlık ve Kent üzerine Metinler: 1873-1960), Bülent Tanju (haz.), Akın Nalça Kitapları, İstanbul.
- Tanju, B., 2008. Zaman-Mekan ve Mimarlıklar, Zaman-Mekan içinde, YEM Yayın, İstanbul.
- Tanju, B., 2010a. Türkiye Mimarlığı: Türkiye'de Mimarlık Düşüncesi, BİSAV Bülten 72, http://www.bisav.org.tr/yayinlar/bulten_makale_detay.cfm?makaleId=776&yayin_sayi=59, 04.08.2011.
- Tanju, B., 2010b. Mimarlık Düşüncesi Tarihi, Basılmamış Lisansüstü Ders Notları, Bahar Dönemi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tanyeli, U., 2004. İstanbul 1900-2000 Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak, Akın Nalça Kitapları, İstanbul.

- Tanyeli, U., 2007. *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000*, Garanti Galerisi, İstanbul.
- Tanyeli, U., 2010. *Çağdaş Dünya Mimarlığının Sorunları, Basılmamış Lisansüstü Ders Notları, Bahar Dönemi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.*
- Tanyeli, U., 2011a. “Bir Kent Efsanesi: Uyum”, *Rüya, İnşa, İtiraz Mimari Eleştiri Metinleri içinde*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 419-421.
- Tanyeli, U., 2011b. “Zorlilik ve Mimarlık Üzerine Güncel Gözlemler”, *Rüya, İnşa, İtiraz Mimari Eleştiri Metinleri içinde*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 485-487.
- Tanyeli, U., 2012a. “Günümüz Mimarlık Düşünceleri ve Tasarıma Yansımaları: Türkiye’de Mimarlık Düşünce-Tasarım-Uygulama Pratiklerine Dair”, *Söyleşi, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık, 6, 90-105.*
- Tanyeli, U., 2012b. “Mimarlar Her Şey Üzerine Bir şeyler mi Bilir?”, *Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Arredamento Mimarlık, 2, 6-7.*
- Tanyeli, U., *Mimarlık Tarihi Söyleşileri: Uğur Tanyeli, Arkitera Köşe Yazıları: <http://www.arkitera.com/soylesi/index/detay/mimarlik-tarihi-soylesileri--ugur-tanyeli/290>, 15.06.2012.*
- Thagard P., 1996. *Mind: Introduction to Cognitive Science*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Tschumi, B., 1993. “Olay Mimarlığı”, *çev. A. Özsoy, Kuram Kitap, 3: 3–5.*
- Tschumi, B., 1996. *Architecture and Disjunction*, MIT Press.
- Tuluk, Ö. İ. ve Düzenli, H. İ., 2010. “Trabzon Mimarlık Tarihi Yazını Üzerine Bazı Gözlemler ve Trabzon Kent Mirası”, *Trabzon Kent Mirası Yer-Yapı-Hafıza içinde*, ed. Ömer İskender Tuluk-Halil İbrahim Düzenli, *Klasik Yayınları*, Mayıs, İstanbul, 7-19.
- Turani, A., 2003. *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 9. Basım, İstanbul.*
- Tuztaş, U., ve Civelek, Y., 2012. “Rönesans’tan Modernizme Mimarlık Kuram ve Pratiğinde İdealleştirme Olgusu”, *Mimarlar Odası, Ankara, Mimarlık, 49, 364, 60-64.*
- URL-1, <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>, 12.03.2012.
- Uslubaş, T. ve Keskin, Y., 2007. *Alfabetik Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi, Abdülaziz Maddesi, Karma Kitaplar, İstanbul, 6-9.*
- Vitruvius, 1914. *The Ten Books On Architecture* (trans. Morris Hicky Morgan, 1960), *Harvard University Press, Cambridge.*
- Vitruvius, 2005. *Mimarlık Üzerine On Kitap*, *çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.*

- Weddle, S. and Neveu, M. J., 2011. "Interview with Alberto Pérez-Gómez", Journal of Architectural Education, 76–81.
- White, H., 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- White, H., 1978. "The Historical Text as Literary Artifact", in *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- White, H., 1992. "Writing in the Middle-Voice", Stanford Literary Review, 9, 2, 179-187.
- White, H., 2008. *Metatarih Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem (Metahistory The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, 1973, Johns Hopkins University Press)*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Whyte, W., 2006. "How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture", Wesleyan University, History and Theory, 45, 153-177.
- Williams, R., 2007. *Anahtar Sözcükler*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wuellner, C. F., 2008. *Towards a Rhetoric of Architecture: A Framework for Understanding Cities*, Phd thesis, University of Kansas, (supervisor: Dr. Donn Parson).
- Yates, F. A., 1992. *The Art of Memory*, Reprint edition (1966), Pimlico, London.
- Yazıcı, N., 2002. *Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yazıcı, N., 2003a. "Bilinmeyen Yönleriyle Mimar Montani Efendi", Arkitekt, 495, 42-47.
- Yazıcı, N., 2003b. "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmani", Arkitekt, 497, 12-19.
- Yazıcı, N., 2004. "Uluslar arası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu", Arkitekt, 500, 18-31.
- Yazıcı, N., 2005. "19. Yüzyıl Uluslar arası Sergilerinde Bir Osmanlı Simgesi III. Ahmet Çeşmesi", Tarih Vakfı, İstanbul, Toplumsal Tarih, 134, 84-91.

7. EKLER

Ek 1. Usul-i Mimari Lügat

LÜGAT

A

- Arzan kat' olunduğunda:** Genişliğine kesildiğinde. Genişlemesine kesildiğinde
- A'zam:** En büyük
- Abd-i hakîr:** Değersiz köle, kul
- Âb-ı zülâl:** Tatlı su. Berrak su
- Abirîn:** Geçip gidenler. Geçenler
- Acem-kârî:** İranlılara mahsus bir şekilde İran işi
- Adâlet-güster:** Adalet saçan. Doğruluk yayan
- Âdet-i merğûbe-i şarkîye:** Doğunun hoş giden âdeti
- adüvv-i câhid:** İnkarcı düşman
- Ahcâr:** Taşlar
- Ahlâf:** Birinin yerine gelenler, geçecekler. Halefler
- Ahz eylemişler:** Almışlar
- Ahz ü iktibâs:** Alıp iktibas etmek
- Ahz ü istifâ:** Almak, parayı almak
- Ahz ü istihsâl:** Alma, elde etme
- Aksâm:** Kısımlar
- Aksâm-ı inşâ'îye:** İnşaatın kısımları
- Aksâm-ı mütemmimesi:** Tamamlayıcı kısımlar
- Aksâm-ı müterekkibe-i inşâ'îye:** Meydana gelen yapının kısımları
- Aksâm-ı mütesâviye:** Eşit kısımlar
- Aksâm-ı sâ'ire:** Diğer kısımlar
- Aksâ-yı memâlik-i şarkîye:** Doğu memleketlerinin en uzağı
- Aksâ-yı terakkîyât:** İlerlemenin en uç noktası
- Aktâr-ı şarkîyye:** Doğu memleketleri
- Akvâm:** Milletler
- Alâ'im:** Alâmetler. İzler
- Alâ'im-i tezyîniye:** Süsleme işâretleri
- Alaman-ı bed-nihâd:** Kötü yaratılışlı Alman
- Âlâyîş:** Debdebe, tantana, gösteriş
- Ale'l-hesâb:** Hesaba katarak. Hesaba sayarak
- Ale'l-umûm:** Genel olarak. umumiyetle
- Ale't-tevâfî:** Arası kesilmeden. Birbiri ardınca. Arka arkaya
- Amîka:** Derin
- Amûd:** Direk. Sütun
- Amûdî:** Yukarıdan aşağı. Dikey olarak
- An-asıl:** Aslında
- Ânen fe-ânen:** Devamlı. Fasilasız. Sürekli
- Ânifen:** Demincek. Biraz evvel. Yukarıda
- Ârâyîş:** Süs, bezek, zînet. Süsleme, süsleniş
- Ârî:** Çıplak. Hür
- Âric-i me'âric-i şevket ve iktidâr:** İktidar ve güç merdivenlerini tırmanan
- Arz ü istîzân:** Arzedip izin istemek
- Âsâr:** Eserler. İzler, nişaneler, alâmetler. Âbideler. Hikayeler, ananeler, gelenekler
- Âsâr-ı âliye:** Yüce eserler
- Âsâr-ı ber-güzide:** Seçkin eserler
- Âsâr-ı cesîme:** Büyük, hacimli eserler
- Âsâr-ı letâfet-disâr:** Etrafa güzellik saçan eserler
- Âsâr-ı mücesseme-i zâhire:** Üç boyutlu eserler. Elle tutulur görüntüsü olan eserler
- Âsâr-ı nâfi'a:** Faydalı eserler
- Âsâr-ı Nakşiye:** Nakışlı eserler
- Âsâr-ı nefîse:** Değerli eserler
- Asğari:** En az. En küçük
- Asr-ı hümâyûn:** Padişahın dönemi
- Asr-ı ma'delet-hasr-ı cenâb-ı mülûkânelerinde:** Yüce padişahın adaletle dolu devirleri
- Asr-ı Mehmed Hânîde:** Mehmed Han zamanında
- Asr-ı Murâd Hânî:** Murad Han devri
- Âsumân:** Gökyüzü
- Âşir:** Onuncu
- Atâlet:** İşsizlik. Tembellik, üşengeçlik, durgunluk, hareketsizlik
- Âtî:** Gelecek
- Âti'z-zikr:** Aşağıda anlatılan.
- Atûfetlü:** Şefkatli, merhametli
- Avâtîf-ı celîle:** Karşılık beklemeden yapılan iyilikler
- Avâtîf-ı şâmiletü'l-âfâk-ı cenâb-ı mülûkâne:** Padişahın bütün ufukları kaplayan iyilikleri
- Âyât-ı kerîme:** Kurân-ı Kerim âyetleri
- Âzâde:** Hür, serbest

Âzâde-i arz ü beyân: Bildirmeye ve açıklamaya gerek kalmadan
Âzim-i dâr-ı ukbâ: Ahirete gitmek. Ölmek
Âzim-i dârü'l-harb: Harp meydanına giden
Azîz-i kâr-dân: İşi bilen yüce insan. İş yapan yüce insan
Azm-i diyâr-ı Bağdâd: Bağdad'a giden. Bağdad'a doğru yola çıkan

B

Ba'de-zâ: Bundan sonra
Ba'dehû dâhil-i memâlikde: Ondan sonra yurt içinde
Ba'dehû nezd-i mülûkânelerine: Ondan sonra padişah katına
Ba'dehû: Bundan sonra
Bâ'is: Sebep olan. Gerektiren. Gönderen
Bâ'is-i istinâd: Dayanak teşkil eden
Bâ'is-i iştihâr: Meşhur eden.
Bâ'is-i letâfet: Güzel olmasına sebep
Bâ'is-i sekte: Durmasına sebep olan
Bâ'is-i teshîlât: Kolaylığa vesile olan
Bâb: Konu, Kapı
Bâb-ı Fetvâ-penâhî: Şeyhülislamlık
Bâb-ı Hümâyûn pîşgâhında: Topkapı Sarayı'nın Bâb-ı Hümâyûn denilen ilk kapısı önünde
Bâb-ı Hümâyûn: Topkapı Sarayı'nın ilk kapısının adı
Bâb-ı kebîr: Büyük kapı
Bâğ-ı cinân: Cennet bahçesi
Bâhir: Besbelli, apaçık
Bâ-irâde-i seniyye: Padişah emri gereği
Bâlâ: Yüce. Yukarı
Bânî: Bina eden. Yapan
Bânî-i hayr-efzânî: Etrafa hayırlar saçan bina edici
Bed' ü mübâşeret: Başlamak
Bed': Başlamak
Bedâyi': Eşi benzeri olmayan güzel, mükemmel yeni şeyler
Bedîhiyyât: Delil ve isbat gerektirmeyen, apaçık şeyler
Belâgat: İyi, güzel, pürüzsüz söz söyleme. Sözün düzgün ve yerinde olması

Beliyye-i inhidâm: Yıkılma felaketi
Benâm: Ünlü
Bennâ: Bina yapanlar. Kalfa, usta, dülger, mimar
Ber-güzide: Seçme, seçkin
Ber-müceb: Gereğince
Ber-vech-i muharrer: Yazıldığı gibi
Beytü'l-mâl: Maliye Hazînesi. Müslümanların mallarının toplandığı hazine
Beyziyü'ş-şekl: Elips şeklinde
Bezl-i âtfet-i hayriyyet-menkabet: Sonu hayırla biten sevgiyi bol bol sunmak
Bezl-i himmet ve âtfet: Bol bol sevmek ve yardım etmek
Bezl-i nakdîne-i âtfet: Para yerine geçecek sevgiyi bol bol sunmak
Bi'l-istizân irâde-i seniyye: İzin istenerek alınan padişah buyruğu
Bi-avni'llâhi'l-meliki'l-müte'âl: Yüce ve her şeyin sahibi olan Allah'ın yardımı ile
Bi-aynihî: Aynen. Gerçekten
Bidâyet: Başlangıç
Bi-hakkın: Hakkıyla. Tamamıyla
Bihîşt-i berîn ıtlâkma sezâ: Tamamen cennet gibi olmaya layık
Bî-iktidâr: Güçsüz, iktidarsız
Bi'l-aks: Tam tersine, bilakis
Bilâ-mîzân: Ölçüsüz. Tartısız
Bi'l-husûs müşârun-ileyh: Özellikle adı geçen
Bi'l-küllîye metrûk: Tamamen terkedilmiş
Bi'l-küllîye: Tamamen
Bîmâr-hâne: Hastahâne
Bî-mustâr: Ölçmeden, ölçüsüz
Binâenaleyh: Bunun üzerine. Bundan dolayı
Binâ-gerde: Kurulmuş. Yapılmış
Binâ-yı âlf: Yüksek yapı
Binâ-yı bedâyi'-ihtivâ: Eşsizlikler gösteren bina
Binâ-yı i'câz-nümâ-yı âlem bir delîl-i bî-adildir: Alemin mucizevi yaratılışı, eşi benzeri bulunmayan bir delildir
Binâ-yı sa'âdet-ihativâ-yı İslâmiyyetin erkân-ı rasînü'l-bünyânıdır: İslam'ın mutluluk dolu yapısının sarsılmaz, sağlam bir temelidir
Birâder-i âlf-nijâdları: Yüce yaratılış kardeşleri

Bi't-tab': Tabii, doğal olarak
Bi't-tanzim: Düzenleyerek
Bizantin usûl-i mi'mârisine mutâbıkdır: Bizans mimarî usullerine uygundur
Bu bâbda: Bu konuda
Bu'd-ı mesâfe: Mesafenin uzaklığı
Bugünkü gün nâm ü nişânları: Günümüzde isimleri ve izleri
Buyruldu-i sâmî: Sadrazam'ın emri
Bünyâd: Asıl, esas, temel. Bina, yapı
Bünyân-ı ömr: Ömür binası. Hayat
Bürhân: Delil

C

Câ-be-câ: Yer yer
Câlib-i nazar-ı dikkat: Dikkat çeken
Câlis-i taht-ı hilâfet: Hilafet tahtına oturan. Devlet başkanı
Câmi'-i dil-ârâ: Gönülleri süsleyen cami
Câmi'-i dil-ârâ-yı hayret-efzâ: İnsanları hayrete düşüren ve gönülleri süsleyen cami.
Câmi'-i Şehadet itlâkı: Şehadet Camii adı verilmesi.
Cânfes: Bir cins ipekli kumaş
Cârî: Akan. geçerli
Cây-ı âsâyîş: Huzur ve rahatın bulunduğu yer.
Celb: Çekme, çekiş, kendine çekme. Yazı ile birini davet etme
Celb ü da'vet: Birisini yazı ile davet etme
Celî: Aşıkâr. Meydanda. Apaçık
Cem': Toplama
Cem' ü icrâ: Toplama ve yerine getirme
Cem' ü tedvîn etmek: Bilgileri toplayarak kitap haline getirme
Cem' ü te'lifine ibtidâr olunmak: Bilgi toplayıp kitap haline getirmeye başlamak
Cenâb-ı Pâdişâhî: Yüce pâdişâh
Cenâb-ı Vâcibü'l-vücûd: Allâhü taâlâ
Cenâh: Kanat. Taraf. Kol, pazu. Âhiret
Cennet-mekân: Mekâmı cennet olan
Cesâmet: Büyüklük, irilik
Cesim: Büyük. İri
Cevâmi': Camiler

Cevâmi'-i bi-hemtâ: Eşi benzeri bulunmayan camiler
Cevâmi'-i nefîse: Güzel ve değerli camiler
Cevâmi'-i şerife: Şerefli camiler
Cevv-i havâ: Hava boşluğu
Cüz'iyen: Pek az. Azıcık
Cidâr: Duvar
Cidd ü cehd: Çalışma ve gayret
Cihân-bâni: Hükümdarla ilgili
Cihân-mutâ': Bütün dünyanın boyun eğdiği kimse
Cisr: Köprü
Cisr-i cesim: Büyük köprü

Ç

Çeşme-i vesime: Güzel görüntüslü çeşme
Çeşm-i hayret: Hayret gözü, hayretle bakma
Çeşm-i ibret: İbret nazarıyla bakış

D

Dâ'ire-i beyziye: Elips şeklinde daire
Dâ'iren mâ-dâr: Çepeçevre. Firdolayı
Dâhil-i dâire-i hükümetleri olan: Devletlerinin sınırı içinde olan
Dâhil-i havza-i Osmâniye: Osmanlı Memleketi içi
Dâhil-i ma'ber: Geçitin içi
Dâif-i zulm: Zulmü ortadan kaldıran
Dâll: Delil olan. Yol gösteren
Dârü'l-hilâfe: Hilafet merkezi. İstanbul
Dârü'l-hilâfeti'l-aliyye: İstanbul
Dârü'l-kurrâ: Kuran okuma ilmini ihtisas derecesinde gösteren mektep
Dârü's-Saltanatı's-seniyye: İstanbul
Dârü's-şifâ: Hastane
De'â'im-i istinâd: İstinat payandaları
Debdebe: Haşmet. Ululuk. Büyük bir gösteriş
Defin-i hâk-i gufrân: Hakk'ın affına mazhar olmuş olarak gömülü
Dekâyık: İncelikler
Dekâyık-ı fenniye: İlmî incelikler
Delâlet: Yol gösterme
Delil: Yol gösteren. Rehber

- Delil-i kâfi:** Yeterli delil
- Derecât-ı aliyye:** Yüksek dereceler
- Derece-i irtikâ:** Yükselme derecesi
- Derece-i mahâret:** Maharet derecesi
- Derece-i vâlâ-yı kadîm:** Eskiden beri yüksek derece
- Derk ü teyakkun:** Bir hususun inceden inceye, bütûn yönleriyle bilinmesi
- Derkâr:** Malum. Aşikâr. Bilinen
- Dermiyân:** Ortada. Arada
- Dersâadet:** İstanbul
- Derûn:** İç
- Dervâze:** Kale kapısı. Şehir kapısı
- Dest-i kudret:** Kudret eli.
- Dest-i teğallüb:** İşgalci eli. Zulüm
- Desti:** Testi.
- Deverân:** Dönüp dolaşma. Dönme
- Devlet-i Aliyye:** Osmanlı Devleti
- Devlet-i fahîme:** Yüce Devlet. Osmanlı Devleti
- Devlet-i Osmâniye:** Osmanlı Devleti
- Devletlü, İsmetlü Vâlide Sultân-ı aliyetü'ş-şân:** Devletli, namuslu şanı yüce olan Valide Sultan
- Devr kitâbeler:** Yuvarlak boş satırlar
- Dıl':** Kenar
- Didebân:** Gözcü, gözleyici. Nöbetçi
- Dil-ârâ:** Gönül alan
- Dîn-i mübîn:** İslam Dini
- Dirîğ:** Esirgeme
- Dûn:** Aşağı. Alçak. Alt
- Dühûl:** Giriş
- Dürûd-ı lâ-tuhsâ ithâf-ı huzûr-ı pür-nûr-ı risâlet kılınır ki:** Hazreti Peygamber'in nurlarla dolu huzuruna sayısız övgüler ve senalar olsun ki
- Dürûd-ı nâ-ma'dûd:** Sayısız selam ve salat
- Düşvâr:** Güç. Zor
- E**
- E'âzum ü ekâbir-i millet-i Osmâniye:** Osmanlı milletinin büyükleri ve uluları
- Ebniye ve âsâr:** Binalar ve eserler
- Ebniye ve âsâr-ı mi'mâriye:** Mimari binalar ve eserler
- Ebniye-i âliye:** Yüksek ve yüce binalar
- Ebniye-i cesîme:** Büyük binalar
- Ebniye-i cesîmeden ma'dûd:** Büyük binalardan sayılan
- Ebniye-i cesîme-i letâfet-nümâ:** Çok hoş ve güzel büyük binalar
- Ebniye-i dîniye:** Dini binalar
- Ebniye-i gayr-ı matbû'a:** Tabii olmayan binâlar
- Ebniye-i Kadîme:** Eski binalar. İlk dönemden kalma binalar
- Ebniye-i mukaddese:** Mukaddes binâlar
- Ebniye-i sâ'ire:** Sâir, diğer binâlar
- Ebyât:** Beyitler
- Ebyât-ı sâ'ire:** Diğer beyitler
- Ecille-i ricâl-i Devlet-i Aliyye:** Osmanlı Devleti'nin ileri gelen devlet adamları
- Eczâ-yı mürekkebe:** Bileşik maddeler
- Edevât:** Aletler
- Efkâr:** Fikirler. Düşünceler
- Efkâr-ı istibdâdı mu'lin:** Baskıcı fikirleri ilan eden
- Efkâr-ı nâzike:** Nazik fikirler
- Efkâr-ı tahakkümâne:** Tahakküm eden fikirler
- Efkâr ve temâyülât:** Fikirler ve eğilimler
- Efkâr-ı terakkî-cüyâne:** İlerici fikirler
- Ekmele:** En mükemmel
- Ekser-i eşkâl:** Şekillerin çoğu
- Ekspozisyon:** Fuar
- El-ân:** Şu an
- El-hakk:** Gerçekten
- El-hâletü hâzihî:** Şu anda
- El-hâsil:** Sonunda
- Elsine-i nâs:** İnsanların dili
- Elvân:** Renkler
- Elvân-ı gûnâ-gûn:** Türlü türlü renkler
- Elvân-ı muhtelife:** Muhtelif renkler
- El-yevm:** Bugün
- Elzem:** En gerekli. En lazım olan
- Emâkin-i cesîme:** Büyük mekanlar
- Emr-i şâhî:** Padişah emri
- Emvâc-ı bihâr-ı vücûd:** Varlık denizinin dalgaları
- Engüşt ber-dehân-ı hayret oldukları:** Hayretten parmaklarını ısırıkları
- Enzâr-ı âlem:** Alemin bakışları

Enzâr-ı rağbet: İstekli bakışlar
Enzâr-ı sıhhat-medâr: Sihatli bakışlar
Enzâr-ı umûmiye: Halkın bakışları
Erbâb-ı san'at: Sanat ehli. Sanatkarlar
Erbâbı mefkûd: Ehli kaybolmuş
Erbâb-ı mütâlaa: Okuyan insanlar
Erbâb-ı naht: Oyma sanatçıları
Erbâb-ı san'atın güzîdeleri: Sanatkarların seçkinleri
Erbâb-ı şühûd: Gözlemciler
Erbâb-ı vukûf: Bilirkişiler
Erbâbının: Ehlinin
Esâtize: Üstazlar, Ustalar. Üstadlar
Esâtize-i ızâm: Büyük ustalar
Esbâb-ı dakîka: En ince gerekçeler
Eser-i bedî': Eşsiz benzersiz eser
Eser-i bî-hemtâ: Eşi benzeri olmayan eser
Eser-i dest-i ma'rifet: Marifetli elden çıkmış eser
Eser-i hikmet-güster: Hikmetler saçan eser
Eser-i müsâbakat: Yarışmada önde gelen eser
Esfel: En sefil. En aşağı. Aşağı taraf
Eslâf: Bir memurluk veya hizmette birinden önce bulunmuş olanlar. Yerlerine geçilmiş kimseler. Geçmişler
Eslâf-ı ma'âli-ittisâf-ı Osmâniye: Osmanlıların yüce sıfatlı önceden görev yapmış kişileri
Eş'âr: Şiirler
Eşcâr-ı gûnâ-gûn: Türlü ağaçlar
Eşkâl: Şekiller
Eşkâl-i ahcâr: Taştan yapılmış şekiller
Eşkâl-i cedîde: Yeni şekiller
Eşkâl-i ehrâmiye: Piramit gibi şekiller
Eşkâl-i garîbe: Garip, şaşırtıcı şekiller
Eşkâl-i hendesiye: Geometrik şekiller
Eşkâl-i inşâ'îye: İnşaat şekilleri
Eşkâl-i ma'deniyât: Madenî şekiller
Eşkâl-i musavvere: Resimli şekiller
Eşkâl-i mücesseme-i mahrûtiye: Büyük konik şekiller
Eşkâl-i mütenevvi'a: Çeşitli şekiller
Eşkâl-i müteselsile-i ehrâmiye: Sıralı piramitsel şekiller
Eşkâl-i selâse-i mi'mâriye: Mimarî üç şekil
Eşkâl-i tabi'îyye: Tabii şekiller

Eşyâ-yı mütenevvi'a: Çeşitli eşyalar
Etrâf-ı erba'a: Dört taraf
Evâhır-ı saltanatlarında: Saltanatlarının son zamanlarında
Evâhir-i eyyâm: Son günler
Evâhiri: Sonları
Evân-ı saltanat: Saltanatı dönemi. Padişahlık devri
Evânî: Kaplar
Evrâk-ı eşcâr: Ağaç yaprakları
Evrâk-ı eşkâl: Yaprak şekilleri
Ez-cümle: Bu cümleden olarak. Bu konuda
Ezhâr: Çiçekler
Ez-her cihet: Her bakımdan
Ezmine-i kadîme: Eski zamanlar
Ezmine-i sâbika: Geçmiş zamanlar
Ez-ser-i nev: Yeni baştan

F

Fağfûrî: Çini
Fakulya: Kemer köşeliği
Fart-ı tezyînât: Süslemede aşırıya kaçmak
Fâtih-i Mısır Sultân Selîm: Mısır'ı feth eden Yavuz Sultan Selim
Fenn-i celîl: Yüce ilim
Fenn-i celîl-i mi'mârî: Yüce Mimarî ilmi
Fenn-i mu'teber: Muteber ilim.
Ferâmûş: Unutma. Hatırdan çıkma
Ferîşî: Serili
Ferşli: Serilmiş. Serili
Fetânet-i fevka'l-âde: Olağanüstü zihin açıklığı
Feth ü fütûh: Fetih ve zafer
Fetret: Duraklama
Fevâ'id-i azîme: Büyük faydalar
Feverân: Kaynama. Galevana gelme
Fevk: Üst
Fevka'l-âde: Olağanüstü
Fikarât-ı tezyîniye: Süsleme bölümleri
Fitrî: Yaratılıştan gelen
Fi'l-hakîka: Gerçekten
Fi'l-vâkı': Gerçekten
Firdevs-âşiyân: Firdevs cennetini kendisine yuva edinmiş

Firdevs-i a'lâdan: Yüce firdevs cennetinden
Firistâde: Gönderilmiş
Fiten-i gûnâ-gûn: Çeşit çeşit fitneler

G

Gaddârlık: Zalimlik. Çok zulmetmek
Garâ'ib: Tuhaf, şaşılacak şeyler
Garaz: Hedef, gaye, maksat, meyil, istek
Gars: Ağaç veya fidan dikmek
Gayr-ı şeffâf beyâz akikden masnû': Şeffaf olmayan beyaz akikten yapılmış
Gayr-i matbû': Tâbii olmayan
Gıta-fezâ: İmrendiren
Gıta-keş-i a'sâr ve edvâr: Asırların ve devirlerin imrendiği
Giriftâr: Tutulmuş, yakalanmış, esir. Düşkün, uğramış, tutkun
Gül-i âl-i gülîstân-ı risâlet: Peygamberlik gülistanının gülü

H

Hadd: Sınır. Derece. Gerçek değer. Cebirde oran veya denklem meydana getiren kısımlardan her biri
Hadd-i fâsil: İki bölgeyi birbirinden ayıran sınır
Hadd-i i'tidâl: Makul. İlimli derece
Hâdî Aşere: On birinci
Hafî: Gizli
Hafîdi: Torunu
Hafr: Kazı, kazmak
Hâk-i Âdem: Adem (Aleyhisselâm)ın toprağı
Hakikat-i hâle mutâbık: Gerçeğe uygun
Hakk: Allah'ın isimlerinden biri. Gerçek
Hâlât: Haller. Durumlar
Halel: İki şey arasında boşluk. Bozma, bozukluk, eksiklik
Halel-pezir: Halel bulucu. Bozulan.
Hâliyâ: Şimdiki zaman. Şimdiki halde
Halleda'llâhü ilâ-âhiri'd-devrân: Allah onu kıyamete kadar ebedî kılsın
Hamd-i bî-hadd: Sonsuz hamd
Hâme-pîrâ-yı ta'zîm olan: Saygı gösteren kalemi-mizi süsleyen

Hâmî-i İslâm: İslamın himâyecisi
Hâmîs: Beşinci
Hamî: İsnad etme, atfetme
Harc-ı râh: Yol parası
Hartuc: Topa merminin arkasından sürülen barut kesesi.
Hasebiyle: Göre, nazaran, cihetiyle, gereğince
Haseki: Osmanlı saray ve askerî teşkilatında bazı görevlilerin ünvanı
Hâsıl: Peyda olan. Ortaya çıkan. Türeyen. Biten
Hâtır-ı fâtîr: Durgun, gevşek akıl
Hâtır-nişân-ı hümâyûn: Padişahın hatırında olan
Hatt: Çizgi. Satır. Padişah yazısı, ferman. Yalnız uzunluğu bulunan buut. (boyut)
Hatt-ı müstakîm: Doğru çizgi
Hatt-ı mütevassıt: Orta çizgi
Hâvî: İçeren
Hayâlât-ı gayr-ı me'nûse: Alışık olunmayan hayaller
Hayf ü dirîğ: Yazık, çok yazık
Hayf: Yazık. Zulüm. Bedduâ
Hayret-bahş: Hayret veren
Hayret-efzâ: Hayret artıran
Hayret-nümâ: Hayret verici. Hayret gösteren
Hazâkat: Maharet, ustalık
Hazret-i men-lehü'l-emrindir: Yüce emir sahibinin dir
Hazret-i veliyyü'l-emrindir: Yüce emir sahibinin dir
Hedmi zımnında: Yıkılışı konusunda
Hemvâr: Düz yer. Bir çırpıda olan yer. Uygun yer
Hencâr: Usul, yol, kaide, kural
Hendesece sahihu'l-beyân: Geometrik olarak doğru bir açıklama
Hengâm: Zaman, çağ, sıra, vakit, mevsim
Her gûne: Her şekilde, her türlü
Heremiyü'ş-şekl: Piramit şeklinde
Hidiv-i a'zamî: Osmanlı devletinde vezirliğe denk bir rütbe. Mısır valilerinin unvanı
Hidmet-i ekâbir ü a'yân: Büyük ve ileri gelen devlet adamlarının hizmetlerinde bulunmak
Himem: Gayretler, çalışmalar, yüksek iradeler. Ermiş olanların tesirleri
Himem-i aliyye-i mehâmm-şinâsî: İşten anlayan, iş ehillerinin yüksek himmetleriyle

- Himem-i mebzûl:** Çok, pek çok himmetler
Himmet buyrulması: Çalışılması. Gayret gösterilmesi
Himmet: Gayret, emek, çalışma, çabalama
Hîn-i fîrûht: Satış esnasında
Hîn-i inşâ: İnşası esnasında
Hîn-i tabh: Pişirilmesi esnasında
Hod-be-hod: Kendi kendine
Hucerât: Odalar, hücreler
Hudâvendigâr-ı müşârun-ileyh: Adı geçen Pâdişâh
Hullân-ı safâ: Sadık dostlar
Hurûf: Harfler
Hurûfât-ı şarkîye: Doğu harfleri
Hutûr: Hatıra gelme. Akla gelme
Hutût-ı mülâsika: Bitişmiş çizgiler
Hutût-ı müstakîm: Doğru çizgiler
Hutût-ı zerrîn: Altın çizgiler. Altın harfler
Huzme-i inşâ'îye: Yapı demetleri
Huzûr-ı âlî-i cenâb-ı vekâlet-penâhiye: Nazır'ın yüce huzurlarına
Huzûr-ı fehâmet-mevfûr-ı cenâb-ı vekâlet-penâhiye: Anlayışlı ve yüce Nazır'ın huzuruna
Hükûmet-i Seniyye: Osmanlı Hükûmeti
Hümâm-ı enbiyâ: Peygamberlerin önde geleni
Hümâyûn: Kutlu, mübarek. Padişaha ait
Hüner-mendân-ı millet-i Osmâniye: Osmanlı milletinin hünerlileri, marifetlileri
Hünerverân: Hünerli, marifetli kimseler
Hüsn-i nümâyiş: Güzel görünüş
- I - İ**
- İtlâk:** Salıverme, koyuverme. İsim verme. Umumiyet üzere kullanma
İttrâd: Birbirini takib etme. Muntazam bir surette devam etme. Bir üslupta gitme
Izhâr-ı hüner: Hünerini ortaya koyma
İ'lâ: Yükseltme. Yüceltme
İ'mâlât-ı tahkîmiye: Tahkim (sağlamlaştırma) için yapılan üretim
İ'tilâ etmiş: Yükselmiş. Yücelmiş
İ'tilâ olduğu rûz-ı firûzdan berü hendese-i Osmâniye: Yükselişe geçtiği kutlu günden beri Osmanlı geometrisi, mühendisliği
İ'zâm: Göndermek
İbâd: Kullar
İbârât-ı münâsibe: Münasib cümleler
İbkâ-yı nâm: Şan, şöhrat bırakmak
İbrâz-ı hüner: Hünerini göstermek
İbtidâları Kaysak: Önceleri Kaysak (Türklerde bir boy)
İbtidâr kılındı: İşe süratle başlandı
İbtidâr: Bir işe süratle, çabuklukla başlama
İbtidâ-yı zuhûru: İlk ortaya çıkışı
İbzâl: Esirgemeyip bol bol harcama
İcrâ: Akıtma. Yapma, yerine getirme
İcrâ-yı hüner: Hünerini sergileme
İctimâ': Toplantı. Toplanma, bir araya gelme
İctinâb: Kaçınma
İfâ-yı resm-i vedâ: Veda törenini yerine getirme
İfhâm: Anlatma, anlatılma. Bildirme, bildirilme
İfrâğ: Kalıba dökme. Şekillendirme, şekle sokma
İhâta: Bir şeyin etrafını çevirme, sarma, kuşatma
İhdâs: Ortaya çıkarma, meydana getirme
İhtilâl-i dâhilî: İç karışıklık
İhtilât: Karışma, katışma. Karşılaşıp görüşme
İhtimâm: Özenle iş görme. Dikkat ve gayretle çalışma
İhtimâm-ı tâmm: Tam bir dikkatle çalışma
İhtirâ': Benzeri görülmemiş bir şey icad etme. Vücuda getirme, getirilme
İhtirâ'ât: Vücuda getirilen şeyler, icatlar
İhtirâz: Sakınma, çekinme
İhyâ-gerde: İhya edilmiş. Meydana getirilmiş. Yapılmış
İhyâ-yı rûh-ı pâkleri: Temiz ruhlarını ihya etme
İkâd: Yakma, yakılma
İkdâmât-ı celîle: Devamlı ve büyük çalışmalar
İkdâmâtıyla: Devamlı çalışma ve gayretiyle
İkmâl-i nevâkis: Noksanları tamamlama
İktizâ eden: Gereken, lazım olan
İktizâ: Gerekmek
İktizâsınca: Gereğince
İktizâsının icrâsı: Gereğinin yapılması
İlâ-intihâ'i'z-zemân: Kiyâmete kadar
İlcâ'ât-ı tabi'yyesi: Tabii zorlamalarla. Tabii mecburiyetlerle

- İltisâk:** Bitişme, kavuşma.
- İm'ân:** Bir işte çok ileri varma, çok dikkatli olma. İnceden inceye araştırma
- İmâle-i nazar:** Göz atma. Göz gezdirmeye. Bakma
- İmâm-ı reh-nümâ-yı mülk-i dâreyn:** Dünya ve âhiretin yol gösteren önderi
- İmtisâl:** Gereğini yapma. Alınan emre boyun eğme
- İmtizâc:** Karşılabilmek. Uygunluk. Birinin yerini tutabilme
- İnâs:** Kadınlar
- İnkırâz:** Bir kalabalıktan, bir bütünden tek kişi kal-mayacak şekilde tükenme, bitme
- İnkıyâd:** Boyun eğme, kendini teslim etme
- İnşâ buyurmuşlardır:** Vücuda getirmişlerdir. Yapmışlardır
- İntihâb:** Seçim, seçme
- İntişâr:** Neşrolunma, yayılma, dağılma. Üreme. Umumileşme. Gizli bir şeyin açığa çıkması
- İrâ'e:** Gösterme
- İrâde-i hikmet-mu'tâde-i hazret-i pâdişâhî şeref-sünûh ve sudûr buyrulmuş:** Devamlı hikmetlerle dolu olan yüce padişahın emri çıkmıştır
- İrâde-i isâbet-âde-i hazret-i Pâdişâhî:** Yüce padişahın isabetli buyruğu
- İrâde-i ma'âli-âde:** Yüceliği adet haline gelmiş olan padişah buyruğu
- İrâde-i mekârim-ifâde-i cenâb-ı şehriyârî:** Yüce Padişahın güzel ifadeli buyruğu
- İrâde-i seniyye:** Padişah buyruğu
- İrâs-ı mazarrat:** Zarar ziyan verme
- İrsâl:** Gönderilmesi
- İrtifâ':** Yükseklik
- İsâl:** Ulaştırma
- İsbâl:** Göndermek
- İsbât ü istidlâl:** Şahit ve delil göstererek işin doğrusunu ortaya çıkarma
- İsbât:** Şahit ve delil göstererek işin doğrusunu ortaya çıkarma
- İstî'âb:** Kapasite
- İstî'dâd:** Bir şeyin kabulüne, kazanılmasına olan tabii meyil, kabiliyet. Akıllılık, anlayışlılık
- İstî'mâl:** Kullanma
- İstidlâl:** Delillendirme. Delil ile isbat etme
- İstihrâc:** Çıkarma, çıkarılma. Netice çıkarma
- İstihâl-i esbâb-ı servet:** Servet, mal ve mülk edinme
- İstihzâr:** Hazırlama. Hazır etme. Huzura getirme
- İstikâmet-i efkâr:** Fikirlerin doğruluğu
- İstikbâlen:** Gelecek zamanda, ileride. Karşılıyarak. Karşılama üzere
- İstinad-gâh:** Dayanacak, sığınacak, güvenecek yer
- İstinbât:** Bir söz veya işten gizli bir mana çıkarma. Zımnen, açık olmayarak, dolayısıyla anlatma
- İstinbât-ı dekâyık:** Dikkatlice mana çıkarma
- İstişâre:** Fikir sorma. Danışma
- İstihâd:** Şahit getirme. Şahit gösterme
- İstizân:** İzin isteme. Danışma
- İstizân-ı sâmi-i sadâret-penâhî:** Sadrazamdan izin isteme.
- İş'âr-ı vâlâları:** Yüksek makamda birinin yazı ile bildirisi
- İştigâl:** Meşgul olma. Bir şeyle uğraşma
- İstihâr-ı sâbık:** Geçmiş dönemdeki şöhret
- İtmâm:** Tamamlama
- İttibâ':** Tabii olma. Uyuma, ardı sıra gitme
- İttibâ'an:** Tabii olarak. Uyarak
- İttihâd:** Bir olma. Birleşme. Aynı fikirde olmak
- İttihâz:** Edinme, edinilme. Kabul etme. İtibar etme
- İttihâz-gerde:** Kabul etme. Edinme
- İttisâ':** Bollaşma, genişleme. Bolluk, genişlik
- İzâle:** Giderme, giderilme, yok etme
- İzbâr:** Yazma. Yazı ile bildirme. Yazılıp bildirilme
- İzz ü rif'atle:** Güle güle. Uğurlar olsun. İzzet ve şerefle
- İzz ü şerefle mu'ammer:** İzzet ve şerefiyle yaşamış

K

- Kâ'ide-i cedîde:** Yeni kural
- Kâ'ide-i nisbet:** Kıyaslama kuralı
- Kâ'ideye teba'iyetle bi't-tedric terakkî ederek:** Kurallara uyarak yavaş yavaş ilerleyerek
- Kâ'im:** Ayakta duran. Birinin yerini tutan. Dik açı
- Kâ'imen vâki':** Dik olarak bulunan

- Kâbil-i tahvîl ve ta'dîl:** Düzeltme ve değiştirmeye elverişli
- Kâbil-i tefrîk:** Ayırmaya elverişli
- Kâbil-i tezyîn:** Süslemeye elverişli
- Kâbiliyyet-i mâder-zâd:** Doğuştan gelen yetenek
- Kable'l-vukû':** Meydana gelmeden önce
- Kable't-tûfân:** Nuh tufanından önce
- Kadem be-kadem:** Ayak ayak, adım adım
- Kadem:** Ayak
- Kadîm:** Eski
- Kadr-nâ-şinâs:** Kıymet bilmezlik
- Kâffe-i aksâm-ı inşâ'îye:** İnşa edilen bölümlerin hepsi
- Kâffe-i masârnâfât-ı umûmiye:** Genel harcamaların hepsi
- Kâffe-i müştemilât:** Bütün kısımlarıyla
- Kâffesi:** Hepsî
- Kâffeten ta'dâdi:** Hepsinin sayılması
- Kâffeten:** Toptan
- Kalb ve tahvîl eylemiş:** Baştan sona değişmiş
- Kâm-kâr olsun:** Mutlu olsun
- Kanâdil:** Kandiller
- Kânûn-ı münâzara:** Kaideye uygun olarak karşılıklı konuşma, tartışma
- Kârbânsarây:** Kervansaray
- Kârgâh:** İşyeri, fabrika
- Kârhâne:** İşyeri, fabrika
- Karn-ı ahîr:** Son asır
- Karye:** Köy
- Kasr-ı latîf:** Hoş, ferah köşk
- Kâşife:** Keşfeden, ortaya çıkaran
- Kat'â:** Aslâ
- Kavâ'id:** Kurallar
- Kavâ'id-i esâsiye:** Temel kurallar
- Kavâ'id-i fesâhat:** Güzel konuşma kuralları
- Kavâ'id-i mahsûsa:** Özel kurallar
- Kavâ'id-i Mi'mâriye-i Osmâniye:** Osmanlı mimarî kuralları
- Kavs:** Yay, keman
- Kavis dâ'ire:** Yuvarlak yay
- Kayı şu'besi:** Kayı boyu
- Kemâl:** Olgunluk
- Kemâlât:** Olgunluk ve ermişlikler
- Kemâl derece:** Son derece
- Kemâl-i mahâret:** Son derece becerikli
- Kerîm-nihâd:** Cömert yaratılışlı
- Kesb etmiş:** Kazanmış
- Kesb:** Kazanmak
- Kesb-i inhinâ:** Eğilmiş
- Kesb-i iştihâr:** Meşhur olmak
- Kesb-i vukûf:** İşte başarılı olmak. Tecrübe sahibi olmak.
- Kesîrû'l-isti'mâl:** Çok kullanılan
- Kesîrû't-taksîr:** Kusuru çok olan
- Kesr:** Kırma. Çok olmak
- Kesret:** Çokluk
- Keşf:** Açma. Meydana çıkarma. Gizli bir şeyi ortaya çıkarma
- Keşide:** Çekmek, çekilmiş
- Ketm-i adem:** Allah'ın ruh ve cisim alemlerini yaratmayı istediği zaman bütün mahlukların ilki olan Cevher-i Ahzar'ın çıktığı yer
- Kezâ:** Bunun gibi, aynı şekilde
- Kısm-ı a'lâ:** Üst, yukarı kısımlar
- Kıta'ât-ı ebniye:** Binaların bölümleri
- Kitâb te'lîfi:** Kitap yazmak
- Komisyon-ı çâkerânemiz:** Acizane komisyonumuz
- Kordon:** Çoğu ipekten yapılmış kalın ip. Metal üzerine uzunlamasına yapılan süs
- Kubbe-i kebîr:** Büyük kubbe
- Kudemâ:** Eskiler, eski adamlar
- Kudemâ-i Mısıriyyûn:** Mısır'ın eski adamları
- Kudsiyân:** Melekler
- Kûfi Hat:** "Mensûbi" de denilen bir yazı çeşididir. IV. Halife Hazreti Ali bu hattı geliştirmiştir
- Kurbunda:** Yakınında
- Kusûru sezâvâr-ı nazar-ı dikkat değildir:** Diğerleri dikkatle bakmaya uygun ve layık değildir.
- Kutr:** Yan, taraf, bölük. Köşegen, çap
- Kuvve-i karîbe:** Meydana gelmesi yakınlaşmış niyet
- Kürsü:** Oturulacak yer. Taht. Başkent
- Küşâd:** Açmak
- Küşâdi mukarrer:** Açılması kararlaştırılmış
- Kütüb-i Tevârih:** Tarih kitapları

L

- Latife tarîkıyla:** Şaka yollu
Lede'l-müşâhede: Gördüğünde
Leffen: Ekte, ekleriyle beraber
Lenger-endâz: Demir atmış
Letâfet ve zînetle müzeyyen: Güzellik ve süslerle süslenmiş
Letâfet: Hoşluk, nezâket. Yumuşaklık
Letâfet-nümâ: Hoş görünümlü
Liyâkat-i nâdire: Az bulunur iktidar ve hüner
Lüzûm-ı sa'y ü gayret: Çaba ve uğraşının gerekliliği

M

- Ma'a hâzâ:** Bununla beraber
Ma'a ziyâdetin: Fazlalığıyla beraber
Ma'âbid-i münife: Büyük mabedler
Ma'ârif-güsterî: İlim yayan. İlim saçan
Ma'ârif-perver: İlim seven
Ma'bed-i şerîf: Şerefli mabed.
Ma'ber-i cesîm: Büyük geçit. Büyük köprü
Ma'lûm-ı fehâmet-melzûm: Akıllıların bildiği
Ma'lûm-ı üli'n-nühâ: Akıllıların bildiği
Ma'mûr: Bayındır, şenlikli
Ma'rifetiyle: Vasıtasıyla
Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir: Hiçbir değeri olmayan ben kulunuzun dileğidir ki
Mâ': Su
Mâ-beyn: İki şeyin arası. Sarayda vükelanın ve diğer kişilerin müracaat edecekleri ve padişah yakınlarının bulunduğu yer
Mâ-dûn: Alt, aşağı, aşağı derecede
Mağfûr: Affolunmuş. Allah'ın affına nail olmuş
Mağşûşe: Karışık, saf olmayan
Mahall-i akdes: Kutsal yer
Mahâret-âsâr: Maharetin görüldüğü yer
Mahâret-i kâmile: Tam bir ustalıkla
Mahdûd: Sınırlı
Mahdûm-ı şevket-mevsûm: Ululukla isimlenmiş oğulları. Padişahın oğlu
Mahfil-i hümâyûn: Hünkar mahfili. Padişahın camide namaz kıldığı yer

- Mâhîr:** Usta. Maharetli
Mahkûk: Hakk olunmuş. Kazınmış. Çelik kalemle sert bir yüzeye yazılmış
Mahkûkât: Hakkolunmuş şeyler
Mahrûfî: Koni. Konik
Mahsûlât-ı arziye ve sinâ'îye: Sanayi ve tarım ürünleri
Mahsûlât-ı arziye: Tarım ürünleri
Mahsûlât-ı tabî'îye: Tabii ürünler
Mahsûlât-ı zirâ'îye: Ziraat ürünler
Mahv ü nâ-bûd: Yok olmuş, ortadan kalkmış
Mahzâ: Ancak, yalnız, tek, sade. Halis, katıksız
Makâm-ı fehâmet-ittisâm-ı hazret-i sadâret-penâhî: Anlayışların yer aldığı yüce Sadrazamlık makamı
Makara: Yuvarlak ve iplerle yukarıya yük çekilen bir alet
Makarr-ı hükûmet: Başkent. İstanbul
Makarr-ı saltanat: Başkent. İstanbul
Makbere-i mübârek: Mübarek kabristan. Kutsal mezarlar
Maksad-ı hayr-mersad: Hayırları hedeflemiş gayeler
Maksem: Suyun kollara ayrıldığı yer. Taksim yeri. Bölme yeri
Mâ-taht: Alt
Mâni'-i küfr: Küfrü engelleyen
Mantûk-ı celîl: Söylenilmiş yüce söz, kelim, nutuk, mana, mefhum
Mantûk-ı münîf: Söylenilmiş büyük söz, kelim, nutuk, mana, mefhum
Manzara-i hendesiye: Geometrik şekillerle donatılmış manzara
Manzûr-ı ehl-i hüner: Ustaların baktığı şey
Manzûr-ı ma'âlf-mevfûr-ı cenâb-ı cihân-dârî: Yüce Padişahın gördüğü
Manzûr-ı mekârim-mevfûr-ı cenâb-ı sadâret-penâhî: Yüce Sadrazam'ın gördüğü
Manzûr-ı nazar-ı hayret-nümûnumuz: Hayretle bakıp gördüğümüz
Manzûr-ı nazar-ı takdîrleri: Takdir eden bakışlarla bakılmış
Manzûr-ı şevket-mevfûr-ı cenâb-ı mülûkâne: Ulu padişahın gördüğü

- Mârrîn:** Gelip, geçenler
Mârrü'l-beyân: Yukarıda bahsi geçen
Masârifât: Harcamalar
Masdar: Çıkış yeri
Maslahat: İş, emir, husus, keyfiyet
Masnû': Sanatla yapılmış
Masnû'ât: Sanatla yapılmış şeyler
Masnû'ât-ı dâhiliye: Memleket dahilinde sanatla yapılmış, işlenmiş maddeler
Masnû'ât-ı meşhûde: Gözle görülebilir yapılan, işlenen maddeler
Masnû'ât-ı sâ'ire: Sanatla yapılan diğer işler
Masûnü'l-indirâs: Yıkılmaktan korunmuş
Matlab-ı a'lâ: Yüce istek
Matlûb vechile: İstenildiği gibi
Matlûb: İstek, istenilen şey
Mâ-vuzî'a leh: Bir husus için tayin ve tahsis edilen şey
Mazbût-ı tevârih: Tarih kitaplarında yazılı
Me'hûz: Alınmış, çıkarılmış, tutulmuş
Me'lûf: Alışılmış, ülfet edinilmiş, huy edinilmiş
Me'mûl: Ümit olunan, istenen
Mebânî-i bünyân-ı devlet: Devlet yapısının binaları
Mebde'-i ihyâ: Diriltmeye başlangıç
Meblağ-ı mezbûr: Bahsedilen miktar
Mebzûl: Bol miktarda
Mecbûl: Yarattılmış, yaratılışında bir hal ve sıfat bulunan
Mecmu'-ı mikdâr: Toplam miktardan
Mecmû'u: Toplamı
Medfûndur: (Kabirlerde) gömülmüştür
Mefkûd: Kaybolmuş
Meftûr: Yarattılmış
Mehâbet: Azamet, ululuk, büyüklük, heybet, korkunçluk
Mehâmid-i bî-intihâ merfû'-ı bâr-gâh-ı ehadiyet olunur ki: Bir olan Allahü tealânın sonsuz dergahına elimizi açarak hamd ederiz ki
Mehâsin-i âliye: Yüce iyilikler, güzellikler
Mehâsin-i inşâ'îye: İnşaattaki güzellikler
Mehâsin-i smâ'îye: Sanayideki güzellikler
Mehâsin-şümûl: Bütün güzellikleri içine alan
Mehâzîr: Mahzurlar, sakıncalar
Meher: Hünerliler, elinden iş gelen becerikliler
Meher-i mi'mârân: Mimarların hünerlileri
Meher-i mûmâ-ileyh: Adı geçen hünerli kişiler
Meh-i halvet-sarây-ı lî-ma'a'llâh: Lî-ma'allah sırnının yalnızlık sarayının ayı
Mekâbir: Kabirler
Mekânet ü şecâ'atleri: Metanet ve cesaretleri
Mele'-i a'lâ: Büyük ve ileri gelen meleklerin toplandığı yer
Meleke: Tekrarlaya tekrarlaya meydana gelen alışkanlık, yatkınlık
Melfûf: Sarılmış, dürülmüş, bir zarf veya mektub içine konulmuş
Melhûz: Mülhaza edilen, düşünülebilen. Hatıra gelen
Memâlik ve büldân: Memleketler, beldeler ve şehirler
Memâlik: Memleketler
Memâlik-i ma'mûre-i cihân: Dünyanın en bağındır memleketleri
Memâlik-i Mahrûse: Osmanlı Devleti
Memâlik-i Mahrûse-i Şâhâne: Yüce Osmanlı Devleti
Memâlik-i Türkiye: Türkiye toprakları
Menba'-ı pür-istifâde: Yararlanmaya elverişli kaynaklar. Dopdolu kaynaklar
Menhût: Yontulmuş, traş edilmiş, kazanmış
Menkûş: Nakşedilmiş
Menkûşât: Nakşedilmiş şeyler
Mensûcât: Dokunmuş şeyler. Dokumalar
Mensûr: Neşrolunmuş. Padişah fermanı
Menût: Asılı, asılmış, rabt edilmiş, bağlı
Menzil-i maksûd: Ulaşılmak istenilen hedef
Merd-i güzîn: Seçkin insan
Merkad: Mezar, kabir
Merkûm: Adı geçen
Mervî: Rivayet olunan
Mesâ'î-i ezhân: Zihin jimnastiği
Mesâcid: Mescidler
Mesâfât: Aralar, mesâfeler
Mesâfe-i mütesâviye: Eşit mesafe
Mesâha: Ölçme, ölçüm yapma
Mesâha-i vesî'a: Geniş bir alanda ölçüm yapma

- Mesâmmât:** Bir yüzeydeki küçük delikler
Mescûd-ı melâ'ik: Meleklerin secde ettiği
Meserrât-ı hâlise: Saf duygularla sevinmeler
Mesned-i ulyâ-yı Sadâret-i uzmâ: Yüce Sadrazamlık Mevkii
Mesrûde: Söylenmiş, bildirilmiş
Mess etmek: Yapışmak, değmek, dokunmak
Mestûr: Örtülü
Meşâhîr-i mi'mârân: Mimarların meşhurları
Meşhûd: Görülen
Meşhûd-ı erbâb-ı sanâyi': Sanayi ehlinin gördüğü
Meşhûr-ı âfâk: Şöhreti ufuklara erişmiş
Metrûk: Terk edilmiş, bırakılmış
Mevâdd-ı selâse: Üç madde
Mevcli: Dalgalı
Mevki'-i müstahkem: Sağlam, sağlamlaştırılmış yer
Mevki'-i müzâkere: Tartışma, müzakere mahalli
Mevsim-i sayf: Yaz mevsimi
Mevsim-i şitâ: Kış mevsimi
Mevsûf: Sıfatlanmış, belirtilmiş
Mevsûm: Damgalanmış, işâretlenmiş, nişanlanmış, isimlendirilmiş
Meyelân: Eğilme. Meyl etme
Meyl ü rağbet-i hümâyûn: Padişahın isteği ve temayülü
Mezâlîm: Zülmeler
Mez ü terkîb: Karıştırıp bir karışım elde etme
Meziyyeti: Üstünlük vasfı
Mezkûr: Adı geçen
Mezkûr-ü'l-mikdâr: Zikredilen miktarda
Mısbâh-ı nûr-ı hidâyet: Hidâyet ışığının kandili
Mısıriyyûn: Mısırlılar
Mi'mârân vâridâtı: Mimarların gelirleri. Mimarlar için ayrılan gelirler
Mihver: Eksen. Üzerinde pozitif cihet var olduğu sayılan sonsuz hat
Mikdâr-ı a'zam-ı irtifâ'ı on vâhid-i mi'mârî: En büyük yükseklik miktarda on mimârî ölçekli
Mikyâs: Ölçek, ölçü aleti
Milel: Milletler, kavimler
Milel-i sâire: Diğer milletler
Mine: Metal eşya üzerine vurulan renkli cam tabakası
Mînâ-kârî: Mine işçiliği
Mine'l-kadîm: Eskiden beri
Min-haysü't-terkîb: Karışım yönünden
Min-küllî'l-vücûh: Bütün yönleriyle
Misillü: Gibi
Miyân: Ara
Miyâne: Ara
Mu'âdil: Müsavî, değer, eş değer, denk
Mu'allak âvize: Asılı avize
Mu'allak: Asılı
Mu'ammer: Ömür süren, yaşayan, yaşamış
Mu'anven: Unvanlı. Debdebeli, tantanalı
Mu'attal: Tatil edilmiş, bırakılmış, kullanılmaz hale gelmiş. Battal. Boş, işsiz
Mu'lin: İlan eden. Bildiren
Mu'tedil: Orta halde bulunan. ılımlı. Ne az ne çok
Mu'ahharan: Sonradan
Mûcib: Lazım gelen, gereken. İcab eden
Muhaddeb: Kanburlu, tümsekli. Dışbükey, konveks
Muharrer: Yazılı
Muhassenât-ı âliye: Yüce güzellikler
Muhassenât: Güzellikler, iyilikler
Muhât: Çevrili, sarılı
Muhavvel-i dest-i kudret-i beşer: İnsanın yapabildiğine bırakılmış
Muhill: İhlal eden, bozan, karıştıran
Muhill-i letâfet: Hoşluğu, güzelliği bozan
Muhît: Etrafını saran, çevreleyen. Çevre
Muhtasar: Kısaltılmış, kısa, kısaltma
Muhtass: Bir şeye veya bir kimseye mahsus olan
Muhtelifü'l-mevki': Çeşitli yerlerde
Muhtelifü's-şekl: Çeşitli şekillerde
Muhtelit: Karışık, karma
Muka'ar: Çukur, oyuk, iç bükey
Mukâbil: Karşı karşıya gelen. Bir şeye karşı
Mukaddemâ: Önceden, eskiden
Mukatta': Kesilmiş, kesik, ayrı
Mukavves: Yay gibi, eğri, kavisli
Muktezâ: İcab etmiş. Lazım gelmiş. Kanun icabına göre yazılan yazı
Muktezâ-yı celîlinden: Gereğinden
Mûmâ-ileyh: Adı geçen
Munkalib: Dönen, dönmüş, değişen
Munkarız: Biten, arkası gelmeyen, sönen
Muntazır: Bekleyen, gözleyen

- Munzamm:** Zamm olunan, üste konulan, katılan, ek
- Murabba':** Dörde çıkarılmış, dörtlü, kare
- Murabba'-nişîn:** Tahta oturan
- Murabba'u's-şekl:** Kare şeklinde
- Murakkam:** Yazılı, rakamlanmış
- Musahhar:** Ele geçirilmiş
- Musanna':** Sanatlı, sanat eseri olarak meydana getirilmiş
- Musattah:** Satırlandırılmış, düz, yassı hale getirilmiş
- Mustafîl:** Uzayan. Dikdörtgen
- Mutâbakat:** Uyumluluk, uyuma, anlaşma
- Mutâbakat-ı kâmile:** Tam bir uyumluluk
- Mutâbakat-ı tâmme:** Tam bir uyumluluk
- Muttali':** Öğrenmiş, haber almış, bilgili
- Muttarid:** Bir düziye giden, sıralı, düzgün
- Muttasîf:** Vasıflanan, kendisinde bir hal, bir vasıf bulunan
- Muttasîl:** Ulaşan, bitişen, aralıksız, kesiksiz
- Muvâcehe:** Yüzleşme, yüz yüze gelme. Karşı, ön
- Muvâfik:** Uygun, yerinde
- Muvâfik-ı re'y:** Görüşe uygun
- Muvâfik-ı re'y-i rezîn-i isâbet-karîn:** Sonu isabetli sağlam görüşe uygun
- Muvâzî:** Paralel
- Mü'eyyed:** Kuvvetlendirilmiş, sağlam
- Mübâ'adet:** Birbirinden uzaklaşma. Birini sevmeyip soğuklaşma
- Mübâhî:** Övünen
- Mübâşeret:** Bir işe başlama, girişme
- Mücessem:** Cisimlenmiş, üç boyutlu
- Mücevherî:** Cevher ile süslemeli
- Müddet-i kalîle:** Az zaman
- Müdevver:** Yuvarlak
- Müfredât:** Basit şeyler. Toptan bilinen şeylerin dökümü
- Müfrez:** Ayrılmış
- Mühendis:** Hendese, geometri bilen
- Mühîb:** Heybetli, korkunç, korkutan
- Mühîdî:** Hidayete ermiş, İslam dinini kabul etmiş
- Mülâbesesiyle:** Münasebetiyle
- Mülâhaza:** Dikkatle bakma, iyice düşünme
- Mülâkî:** Buluşan, kavuşan, görüşen
- Mülâsık:** Bitişik, yapışık, yan yana
- Mülevven:** Renkli, renk renk, türlü türlü
- Mültezem:** Lüzumlu, gerekli görülen
- Mümâreset-i sanâyi':** Sanata el yatkınlığı, alışkanlık
- Mümâsil:** Benzeyen, andıran. Homotetik
- Mümtedd:** Uzayan, uzanan, sürekli olan
- Mün'akis:** Tersine dönmüş, çevrilmiş. Bir yere çarpıp geri dönmüş
- Münâcât:** Allah'a dua edip yalvarma
- Münbite:** Ekilene güzel yetiştiren. Verimli
- Münderecât:** İçinde bulunan. İçinde yer almış
- Münhani:** Eğrilen, eğilen, eğik, kanburlu.
- Münharif:** Sapan, doğru gitmeyen, çarpık, dörtgen
- Münhedim:** Yıkılmış
- Münkâlib:** Değişen, başka bir şekle giren
- Münkasim:** Kısım kısım bölünen. Bölük bölük olan
- Münteshir:** Yayılmış, açılmış, dağılmış
- Müreceh:** Tercih edilen, üstün tutulan
- Müressem:** Resm olunmuş, resmi çizilmiş. Çiçeklerle süslenmiş
- Müretteb:** Tertib olunmuş
- Mürtefi':** Yüksek
- Mürtesem:** Resimlenmiş. Resm olunmuş
- Mürûr u ubûr:** Gelip geçme
- Müsâberet:** Devamlı olarak uğraşma, bir işe başlama
- Müsbet:** Tesbit edilmiş, delil gösterilmiş
- Müsbî:** İsbat edici
- Müseddesü's-şekl:** Altgen şeklinde
- Müsellessü'z-zevâyâ:** Üç açılı, üç köşeli üçgen
- Müsellem:** Herkes tarafından kabul edilen
- Müsellemât:** Umumiyetle kabul edilmiş, meydanda olan meseleler
- Müsellesü's-şekl:** Üçgen şeklinde
- Müsta'mel:** Kullanılan
- Müstağnî-i arz ü beyân:** Arz ve açıklamaya gerek kalmadan
- Müstakîm:** Doğru, düz, dik
- Müstefâd:** Kazanılmış, kâr edilmiş. Anlaşılmış
- Müstahikk:** Hak etmiş, hak kazanmış, layık
- Müstenid:** Dayanan, yaslanan, güvenen
- Müstevî:** Düz, her tarafı bir. Düzlem
- Müstevlî:** İstila eden. Ele geçiren. Yayılan, her tarafı kaplayan
- Müşâbehet:** Benzerlik

Müşâbih: Benzer
Müşârun-ileyh: Adı geçen
Müşevveş: Karışık
Müşrif-i harâb: Harab olmaya yüz tutmuş
Müşrif-i inhidâm: Yılmaya yüz tutmuş
Müşrif-i tedennî: Gerilemeye yüz tutmuş
Müşrif-i zevâl: Yok olmaya yüz tutmuş
Müştehir: Meşhur. Şöhret bulmuş
Mütâla'a ve tedkîke şâyân âsâr-ı âliyedendir:
 Araştırıp incelemeye değer eski eserlerdendir
Mütâla'a: Okuma, tetkik etme, düşünme
Mütâla'ât: Tetkik ve düşünceler, okumalar
Mütâla'ât-ı arıza: Geniş mütalaalar
Müte'accib: Şaşakalan, şaşan, hayret eden
Müte'addid: Sayıca çok
Müte'akub: Birbiri ardı sıra gelen
Müte'allik: İlgili, alakalı
Müte'âref: Bilinen, tarif olunan, örf haline gelmiş
Müte'ahhirîn: Son zamanlarda gelenler. Yetişenler
Mütebeyyin: Meydana çıkan. Anlaşılan
Müteçâviz: Tecavüz eden. Geçen, aşan
Müteferrika: Ufak tefek masraflar için ayrılan para.
 Çeşitli işler
Mütehallık: Ahlaklanmış. Huy edinmiş
Mütehallif: Uygun gelmeyen. Uymayan
Mütekebîle: Biri ötekini karşısında olan
Mütemâyiz: Temayüz eden. Sivriken, kendini gösteren
Mütemeyyiz: Temeyyüz eden. Seçilen. Seçkin
Mütenevvî: Türlü türlü. Çeşit çeşit. Değişik
Müteşettit: Çeşitli
Mütevâzi'l-adlâ': Kenarları aynı düzeyde olan
Mütezhâid: Çoğalmış
Müttehaz: Kabul edilen. Kullanılan. Yürürlükte olan
Müvâzî hutût: Paralel çizgiler
Müverrehan: Tarihlenerek
Müyesser: Kolay bulunup yapılan. Kolaylıkla olan.
 Kolay bulunan
Müzdâd: Artmış, ziyadeleşmiş. Çoğalmış
Müzehheb: Süslü
Müzeyyen: Süslü
Müzeyyenât-ı muhaddebe: Tümsekli süslemeler
Müzeyyenen: Süslenmiş olarak

N

Nâ-bûd: Yok olma
Naht: Oymacılık. Yonma, yonulma. Tahta, ağaç oymacılığı
Nahtiye: Oymacılık
Nâkusu'l-erkân: Esaslarından birisi eksik
Nakkâş: Yağlı boya ile duvar nakışları yapan usta. Süsleme sanatkarı. Nakış yapan kimse
Nakş ü nigâr: Resim
Nakş: Resim. Duvarlara ve tavanlara yapılan yağlı boya veya sulu boya resim
Nâm-ı nâmî: Meşhur isim
Nâm-ı şevket-irtisâm: Büyüklükle sıfatlanmış Padişahın adına
Nâşi: İleri gelen. Ötürü, dolay, sebebiyle
Nâşir-i ahkâm: Hükümleri yayan, neşreden
Nazar-ı dikkatden dûr: Dikkatli bakıştan uzak
Nazar-ı pesend ü tahsîn: Beğenip takdir etme bakışı
Nâzım: Düzenleyen, nizama koyan, tanzim eden
Nebâtât: Bitkiler, otlar. Botanik
Nebâtât-ı tezyîniye: Süs bitkileri
Nefâset: Nefis olma hali, kıymetlilik
Nehb ü gâretî Yağma ve talan etme
Nerdübân: Merdiven
Nesak-ı vâhid: Tek düze
Neş'et etmek: Kaynaklanmak, doğmak
Neşv ü nemâ: Yetişip büyüme. Sürüp çıkma
Netâyic: Sonuçlar
Nev'-i insân: İnsan oğlu
Nezd: Yan, kat. Göre, nazarında, fikrinde
Nezd-i hakâyık-vefd-i dâver-i a'zamî: Sadrazamın daima hakikatlerle dolu olan katında
Nısf mîkdârî: Yarısı kadar
Nısf: Yarım
Nısf-ı kutr: Yarı çap
Nısf-ı vâhid-i mi'mârî: Bir mimârî ölçüğünün yarısı
Nihâyetü'l-emr: İşin sonunda
Nîm: Yarım
Nîm-sütûn: yarım sütun
Nişâne-i mahsûsa: Hususi bir işaret, iz, alamet
Nukûş: Nakışlar, resimler
Nukûş-ı gûnâ-gûn: Çeşit çeşit nakışlar

Nukûş-ı mahkûke: Kazınmış nakışlar
Nukûş-ı muhtelif: Çeşitli nakışlar
Nüh-revâk: Dokuz kat gök
Nümâyiş-i zâhiri: Gösteriş, zahiri görünüş

P

Pâdişâh-ı heft-iklîm: Yedi bölgenin padişahı. Yedi kıtanın padişahı
Pâdişâh-ı müşârun-ileyh: Adı geçen pâdişâh
Perde-i zalâm-ı cehl ü nâdânî: Cehalet ve bilgisizlik karanlığının perdesi
Pergâr: Pergel
Pîr ü cevân: İhtiyar ve genç
Pîş: Ön
Pîşgâh: Ön
Pîşgâh-ı câmi: Camiin önü
Pîş-i nazar: Göz önünde bulundurmak
Pîş-i nazar-ı takdîrine vaz' ve takdîm edilmesi: Takdir bakışının önüne konulması
Pür-nûr: Nur dolu
Pür-zîb ü zînet: Süs ve bezek dolu

R

Râbî': Dördüncü
Rabt ü ilsâk: Bağlamak ve yapıştırmak
Râcî-i rahmet-i Rahmân: Allah'ın rahmetini dileyen
Rahmetu'llahi aleyh: Allah'ın rahmeti üzerine olsun
Rahne-dâr: Gediği yıkığı olan. Eksiği olan. Zarara uğramış
Rakîk: İnce
Râsanet: Sağlamlık
Re'îş-i mîmârân: Mimarların başkanı, reisi
Re's: Baş
Re's-i zâviye: Açının başı
Re'y-i rezîn-i isâbet-rehîn-i dâver-i efhâmî: Sadrazam'ın sonu isabetle biten sağlam görüşü
Re'ye'l-ayn: Bizzat gözle görülen
Rehîn-i ilm-i âlem-şümûl-i vekâlet-penâhî: Nazır'ın âlemleri kuşatan ilmine bırakılmış
Reh-nümûn: Yol gösteren, kılavuz
Rekz: Dikmek, yere saplama, kurma
Reng-âmîz: Renk renk. Türlü türlü

Resîde-i dest-i ta'zîm: Saygı gösteren elimize ulaşan
Resm-i musattah: Düz resmi
Revân: Yürüten, yola çıkan. Su gibi akıp giden
Reviş: Gidiş, yürüyüş, tarz
Revnak: Parlaklık, güzellik, tazelik, süs
Revnak-bahşâ: Parlaklık, güzellik, tazelik veren
Revnak-trâz: Parlaklık, güzellik, tazelik dağıtan
Rihlet: Seyahat
Risâle-i bî-hemtâ: Eşi benzeri olmayan bir kitapçık
Rûşen: Aydın, parlak, belli. Meydanda

S

Sâ'î-i dâ'î: Duacıları Sâ'î
Sâ'ika-i şevk ü gayret: Şevk ve gayreti sebebiyle
Saded: Yakınlık, civar, fikir. Asıl konu
Sâdis: Altıncı
Safvet: Temizlik, saflık
Sahâri-vesî'a: Geniş sahralar
Sahîhu'-ş-şekl: Şekli düzgün ve doğru olan
Sahn: Avlu. Evin ortasındaki açıklık. Oyuk, boşluk, boş yer
Sahn-ı câmi': Camiin avlusu
Sakf: Tavan, çatı, dam
Sakîl: Ağır
Sâlifü'z-zîkr: Zikri geçen
Sâlik: Bir yola girmiş. Derviş
Sâlis aşere: On üçüncü
Sâlis: Üçüncü
Saltanat-ı Devlet-i Aliyye'nin ziyâ-pâş-ı aktâr-ı zuhûr: Osmanlı Devleti'nin bütün memleketlere ışık saçması
Saltanat-ı Seniyye: Osmanlı Devleti
Sâmin: Sekizinci
Sanâyi'-i bedî'a: Güzel sanatlar
Sanâyi'-i nefise: Güzel sanatlar
Sânî Aşere: On ikinci
Sânî: İkinci
Sarây-ı âlî: Büyük bir saray
Sarf-ı zihn: Zihin yormak
Sath: Ev damı. Bir şeyin dış tarafı, dış yüzü. Yüzey
Sath-ı mâ'il: Aklan. Dağ yamacı

- Savb-ı âlî:** Yüksek taraf
- Savb-ı âlî-i hidivî:** Sadrazam'ın yüce katına
- Sâye-i ma'ârif-vâye-i pâdişâhî:** İlimden nasibi olan padişahın gölgesinde
- Sâye-i teshîlât-vâye-i hazret-i Pâdişâh:** Her şeyi kolaylaştıran pâdişâhın gölgesinde
- Seb'-tubâk:** Yedi katlı
- Sebil:** Yol, büyük cadde. Su dağıtılan yer. Hayrat olarak parasız dağıtılan su
- Sebilhâne:** Hayrat olarak gelip geçenin parasız su içtiği yer
- Sebkat:** Geçme, ilerleme
- Sebt-i defter:** Deftere kaydetme
- Secâyâ-yı cihân-pesendâne:** Tüm dünyanın beğeneceği huylar, karakterler
- Sedefkârî:** Sedefçilik
- Segbân:** Seymen, yeniçeri ocağına bağlı bir sınıf. Osmanlı saraylarında av köpeklerine bakan kimse
- Sehâb-ı letâfet-nisâb:** Gayet hoş bulut
- Selâtin:** Sultanlar
- Selâtin-i hamse:** Beş sultan
- Selâtin-i ızâm:** Büyük sultanlar
- Selîm-i Sânt:** İkinci Selim
- Sergi-i mezkûre:** Adı geçen sergi
- Serîr-ârâ:** Tahtı süsleyen. Pâdişâh
- Serîr-i hayl-i makbûlân-ı dergâh:** Yüce dergâhın makbûlleri zümresinin başı
- Sermediyye:** Dâimîlik, süreklilik
- Ser-nümâ-yı sâha-i vücûd:** Varlık âleminde kendisini göstermek
- Ser-tâ-ser:** Baştan başa
- Ser-zede-i zuhûr:** Meydana gelme, ortaya çıkma
- Seyfû'l-İslâm:** İslâm'ın kılıcı
- Sıbyân mektebi:** İlkokul çocuklarının gittiği mekteb
- Sıfat-ı kâşife-i meziyet:** Belirgin üstünlük vasfı
- Sırça:** Cam, züccâciye, billur
- Sırçalı desti:** Cam testi
- Sitte:** Altı
- Siyâk:** Sözü'nin geliş, ifade şekli
- Siyâkında:** Söz gelimi
- Su'ûbet:** Zorluk
- Su'ûd:** Yukarı çıkma, yükselme
- Sudûr:** Sadır olma. Meydana çıkma
- Sukût:** Düşme
- Sultân-ı kevneyn:** Dünya ve âhiretin padişahı
- Sultân-ı müşârun-ileyh:** Adı geçen sultan
- Sûret-i bârize:** Açıık bir şekilde
- Sûret-i inşâsı:** Yapılış şekli
- Sûret-i ma'rûza:** Bir belgenin arz edilen sureti, kopyası
- Sûret-i mergûbe:** İstenildiği şekilde
- Suver ve eşkâli muhtevî olmak:** Resimleri ve şekilleri içine almak
- Suver-i inşâ'îye:** Yapılış şekilleri
- Suver-i meşrûha:** Açıklanan şekiller
- Suver-i muhtelif:** Değişik şekiller
- Sûy-i memlûkâne:** Acizane tarafıma
- Südü:** Altıda bir
- Süfün-i hümayûn:** Pâdişâha ait gemiler
- Sühûlet:** Kolaylık
- Sükkân ale'l-erâ'ik:** Tahtların sakinleri, tahtlara oturanlar
- Süllem-i medeniyet:** Medeniyet merdiveni
- Sülüs:** Üçte bir
- Sülüsân:** Üçte iki
- Sümût-ı inşâ'îye:** İnşaatın safhaları
- Sünûh:** Çıkma, zuhur etme
- Süve:** Kapı ve pencerelerin yan taraflarındaki ince tahtalar

Ş

- Şa'sa'a-i hüner:** Hüner ve marifetin tantanası
- Şâgirdân:** Öğrenciler, çıraklar
- Şâgirdân-ı mahâret-nişân:** Maharetleri görünen çıraklar
- Şâh-ı güzîn:** Seçkin sultan
- Şâhnişîn:** Odanın sokak tarafına olan çıkıntısı, dışarıya doğru olan uzantı
- Şâmil:** İçine alan, kaplayan, çevreleyen
- Şâyân-ı nazar-ı tedkîk ve mütâla'a:** Araştırma ve incelemeye değer
- Şâyân-ı nazar-ı dikkat:** İncelemeye layık
- Şâyân-ı nazar-ı hayret:** Hayretle bakmaya layık
- Şâyân-ı zikr ü beyân:** Açıklayıp anlatmaya layık
- Şehen-şâh:** En büyük pâdişâh. Şahların şahı
- Şehr ü kasabât:** Şehir ve kasabalar

Şehr-âyînlerin revnakı: Donanma ve şenliklerin parlaklığı
Şehr-i mezkûr: Adı geçen şehir
Şehriyâr-ı zamân: Dönemin Pâdişâhı
Şekl-i heremî: Piramit şeklinde
Şekl-i kekkeşân: Samanyolu şeklinde
Şekl-i mu'ayyen: Belirli bir şekil
Şekl-i murabba': Kare şeklinde
Şekl-i mütevâzi'l-adla': Kenarları birbirine paralel şekilde
Şekl-i tabi'î: Tabii şekliyle
Şeref-sudûr: Şerefle çıkan pâdişâh emri
Şeref-sünûh: Şerefle çıkan pâdişâh emri
Şeref-vârid olan tezkire-i sâmiyenin sûret-i celilesidir: Şerefle gelen Sadrazam emrinin bir kopyasıdır
Şevket: Büyüklük, heybet, ululuk
Şevket-i kadîme: Eskiden beri var olan büyüklük
Şevket-mevsûm: Büyüklükle sıfatlanmış
Şîme-i vatan-perverî: Vatanseverlik huyu
Şöhret-gîr-i âfâk: Şöhreti ufuklara ulaşmış
Şöhret-i kâzibe: Yalancı şöhret
Şu'â-ı şems-i münîr: Parlak güneşin ışıkları
Şu'abât: Şubeler
Şükri-bî-add: Sayısız şükürler
Şükûfe: Çiçek. Süslemede sırf çiçek motiflerine dayalı bir tarzın adı
Şüyû: Duyulma, yayılma, bilinme, dağılma

T

Ta'addiyât: Geçmeler, öteye geçmeler, saldırılar
Ta'akkul: Akıl etmek
Ta'arruz-ı hâricî: Dıştan saldırılar
Ta'dîl: Doğrultma, düzenleme, değiştirme
Ta'dîlât-ı müte'âkibe: Birbirini takib eden değişiklikler
Ta'lik: Asma
Ta'rifât-ı târîhiye ve fenniye: Tarihî ve ilmî tarifler
Ta'vîzan: Karşılık alınmak suretiyle. Karşılık olarak ilerde gelirinden kesilmek şartıyla
Tab' u temsîl: Basma, aynen baskısını yapma
Tab'-ı Osmâniyân: Osmanlıların tabiatı, inceliği

Tab'-ı zarîf: İnce tabiatlı
Tâbe serâhu: Toprağı, kabri iyi ve temiz olsun
Tabîb-i illet-i günâh: Günah hastalığının doktoru
Tâcdârî: Hükümdarlık, pâdişâhlık
Tağyîr: Değiştirme
Tahaccür: Taşlaşmak
Tahaffuz: Kendini muhafaza etme, sakınma, korunma
Tahallûf: Geride kalma, arkada bırakılma, uygun gelmeme
Taharrî: Arama, araştırma, aratma
Taharriyât-ı müdekkikâne: İnceden inceye araştırma
Tahayyülât: Hayaller, hayale getirmeler, hayale dalmalar, hayalde canlandırmalar
Tahdid: Hudud tayin etme, sınırlandırma, sınır çizme
Tahfîf: Hafifletilme, yükünü azaltma
Tahmîr: Yoğurma, mayalandırma
Tahsil-i füyûzât: Feyiz, manevi olgunluk elde etme
Tahte'l-arz: Yerin altı
Taht-ı devletle ber-karâr olsun: Devlet tahtıyla kıyamete kadar kalsın
Taht-ı nezâretlerinde: Gözetimleri altında
Taht-nişîn-i acz ü gaflet: Acizlik ve gaflet tahtına oturmuş
Tâk: Bina kemeri. Yarım daire şeklinde kapı ve pencere üstü. Kubbe ve künbet
Takarrüb: Yaklaşma, yanaşma. Vakti yakın olma
Tâk-ı mu'allâ: Yüce kürsü, kemer
Tâmm: Eksiksiz, tam
Taraf-ı müstecmî'u'l-kemâlât-ı hazret-i Pâdişâhî: Bütün olgunlukları kendisinde toplamış yüce pâdişâhın katı
Tarâvet: Tazelik, taze olma
Tarh ü inşâ: Kurma ve inşa etme, yapma
Tarh: Süslemeli desen. Bahçede çiçek dikmek için ayrılan yer
Tarîk: Yol, tarz
Tarz-ı mahsûs: Özel bir yol, şekil, biçim
Tarz-ı mi'marî-i Osmânî: Osmanlı mimârî tarzı
Tarz-ı nevîn: Yeni bir şekil
Tasarrufât-ı hazîne kaziyyesi: Hazinenin tasarruf etmesi hususu
Tasgîr: Küçültme
Tâsi': Dokuzuncu

- Tasnâ'**: Yapma, düzme, uydurma, yakıştırma
Tasvîr-i mezkûr: Bahsi geçen resim, figür
Tatbîkan: Uygulayarak
Tavsîf: Vasıflandırma, niteleme.
Te'emmül: İyice, etraflıca düşünme
Te'essüf: Eseflenme, kederlenme, acıma
Te'essüfe şâyân: Acımaya değer
Te'sîr-i âli: Yüce tesir
Te'sîr-i semâ'î: Kulaktan duyularak olan tesir
Te'sîs buyurmak: Temel atmak, kurmak
Te'sîs ve binâ: Temel atıp binâ yapmak
Te'sîs: Kurma, temel atma
Teb'id: Uzaklaştırma, sürme
Tebahhur: Buğulanma, buğu haline getirme. Tütsülenme
Tebâr: Soy, nesep
Tebdîl ü ta'dîl: Değiştirip, düzeltme
Tebdîl: Değiştirme
Tebeddülât-ı cedîde: Yeni değişiklikler
Tebeddül-i küllî: Bütün bir değişiklik
Tebeyyün: Belli olma, anlaşılma, meydana çıkma
Tecelliyât-ı insâniye: İnsanda görünen olağanüstü haller
Tecemmu': Toplanma, yığılma, birikme
Tecsim: Vücut verme, vücutlu gösterme
Tecvîz: İzin verme, verilme. Hoş görme
Tedennî: Aşağı inme, gerileme
Tedric: Derece derece, basamak basamak, azar azar
Tedris: Ders verme, okutma
Tefâsîl-i terkîbât: Bileşimin açıklamaları
Teferrüs: Sezme, anlar gibi olma
Tefrîk: Ayırma
Tehiyye: Hazırlık
Tekarrüb: Yakınlaşma, yaklaşma
Tekâtu': Kesme, kesişme, çatışma
Tekellüfât: Güçlüklerle ve zorluklara katlanma
Tekellüflü: Güç ve zorlu
Telvîn: Renk verme, boyama, boyanma
Temâşâ: Bakıp seyr etme
Temettu': Kâr etme, kazanma, kâr, fayda
Temevvüc: Dalgalanma, dalgalı olma
Tenâkus: Azalma, eksilme
Tenâsüb: Uygunluk, uyuma
Tenevvu': Çeşitlenme, çeşit çeşit olma
Tenevvu'-ı san'at: Sanatın çeşitlenmesi
Tenezzül: Kendisine aykırı düşen bir işi kabul etme. İnme, aşağılama
Tensîk: Düzene koyma, düzenleme
Terakkî: Yükselme, ilerleme, gelişme
Terakkiyât: Yükselmeler, ilerlemeler, gelişmeler
Terakkiyât-ı müteselsile: Peşi sıra olan ilerlemeler
Tereffu': Yükselme, yukarı kalkma
Terekküb: Karşıp birleşim meydana gelme
Terkîbât: Karşıp
Terkîbât-ı mi'mâriye-i nâ-mütenâhiye: Sonsuz mimari karşımlar
Terkûm: Yazılma
Terkûmine: Yazılmasına
Tersîm: Resimlendirme, resmetme
Tertîb ü tanzîm: Düzenleme ve sıraya sokma
Tertîb: Düzenleme, sıralama
Tesallüb: Katlaşma, sertleşme, sağlamlaşma
Tesâvir: Suretler, resimler
Teshîl-i esbâb: Sebepleri kolaylaştırma
Tesmiye: İsimlendirme
Tesmiyesine bâ'is: Öyle isimlendirilmesine sebep
Temâşâ-günân: Seyredenler
Teşbih: Benzetme
Teşhîr: Şöhretlendirme, gösterme, sergiye koyup herkese gösterme
Teşkil-i binâ: Binâ yapmak, kurmak
Tettebbu'ât: Tetkikler, incelemeler, araştırmalar
Tevâfuk: Uyuma, uygun gelme
Tevfîkan: Uyararak, uygun olarak
Tevkîr: Güzel karşılama, ağırlama, ululama
Tevsîm: Tenin üzerine dağılayarak işaret koyma. Adlandırma, isim verme. Hacıların hac zamanı toplanmaları
Tezekkür: Hatıra getirme. Bir şeyi konuşma
Tezkire-i sâmiye-i âsafâne: Sadrazam'ın tezkiresi
Tezkire-i senâverî: Methedenin tezkiresi
Tezkîr-i maksad: Maksadı hatırlatma. Amacını anlatma
Tezyîd: Arttırma, çoğaltma
Tezyîn: Süsleme

Tezyînât: Süslemeler

Tezyînât-ı nahtıye: Oymacılıkla süsleme. Oyma işleri

Tilâ: Sürülecek şey. Madeni parlatacak sıvı. Altın yaldızla süsleme, yazma

Timur-ı meşhûrun memâlik-i mahrûse-i şâhâneye vukû' bulan istilâ-yı dehşet-nümûnu: Meşhur Timur'un Osmanlı Devleti'ne karşı meydana gelen dehşetli istilası

Tuğyân: Taşma, taşkınlık, azgınlık

Tuhaf-ı tahıyyât âl ü ashâbına sezâdır: En kıymetli selam hediyeleri aile ve arkadaşlarına layıktır

Tûl: Uzunluk

Tûlünce mülâsık olur: Uzunlamasına bitişir

U

Uhuvvet: Kardeşlik

Ulûm ü fûnûn: İlimler ve fenler

Ulûm-ı şer'ıyye: Dîni ilimler

Umûr-ı Nâfia Nâzırı: Bayındırlık Bakanı

Usât-ı ümmet: Ümmetin içindeki asiler

Usûl-i atıka: Eski usuller. Eski tarzlar. Eski adetler

Usûl-i bedâyi'-şümûlü: Bütün harikuladeliikleri içinde bulunduran usuller

Usûl bi'l-vücûh müreccahdır: Bu usul her yönden tercih edilir

Usûl-i mevcûde-i hendese: Mevcut geometri usulü. Mevcut mühendislik usulü

Usûl-i Mi'mârî-i Arabî'nin bir eser-i mücessemi addolunabilir: Arap mimari usulünün elle tutulur bir eseri sayılabilir

Ü

Üssü'l-harekât: Hareketin başlangıcına esas olan yer

Üstüvâne: Silindir. Direk, içi boş direk

Üstüvâr: Sağlam, dayanıklı, emniyetli

V

Vâcibü'l-vücûd: Allâhü teâlâ

Vâhid-i kyâsî: Birim

Vâhid-i mi'mârî: Mimari ölçü birimi

Vâkı' kal'a: Bulunan kale

Vâlâ: Yukarı, yüksek, yüce

Vâlide-i mâcide: Şan ve şeref sâhibi olan anne

Vâlide-i müşârun-ileyhâya: Adı geçen anne

Vâreste-i külf-i îzâh: Açıklama zahmetinden uzak

Vasat: Orta

Vâsıl: Ulaşmış, erişmiş

Vâsıl-ı hayyiz-i husûl: Hâsil olma yerine ulaşmış yani meydana gelmiş

Vâsita-i i'lân: İlan vâsıtası

Vâsi': Geniş

Vaz' etmek: Esas koyma. Temel atma

Vaz' olunmak: Temel atmak

Vaz' ü teşhîri: Herkesin beğenisine sunma. Sergileme

Vaz': Koyma, konulma

Vechile: Şekil ile. Sebeple. Tarz ve üslupla

Vehle-i ûlâ: İlk başlangıç, birden bire.

Vekâlet-penâhî: Sadrazama mensub

Velev: Olsa da, bile, hatta

Veliyy-i ni'met-i bî-minnetimiz Pâdişâh-ı şevket-menkabet: Yaşadığımız sürece muhtac olduğumuz efendimiz, büyüklüklerle dolu pâdişâhımız

Vesâ'it-i mahdûde: Sınırlı sayıda araçlar

Vülât: Valiler

Vüs'at: Genişlik, en

Vüs'atli: Genişçe, enlice

Vüzerâ: Vezirler, nazırlar

Y

Yâr ü ağyâr: Dost düşman

Yed-i sun': Bir şeyi yapabilme gücü, kudreti

Yegân yegân: Birer birer

Yekdiğer: Birbirini

Yeknesak: Tek düze

Yemîn ü yesâr: Sağ ve sol

Z

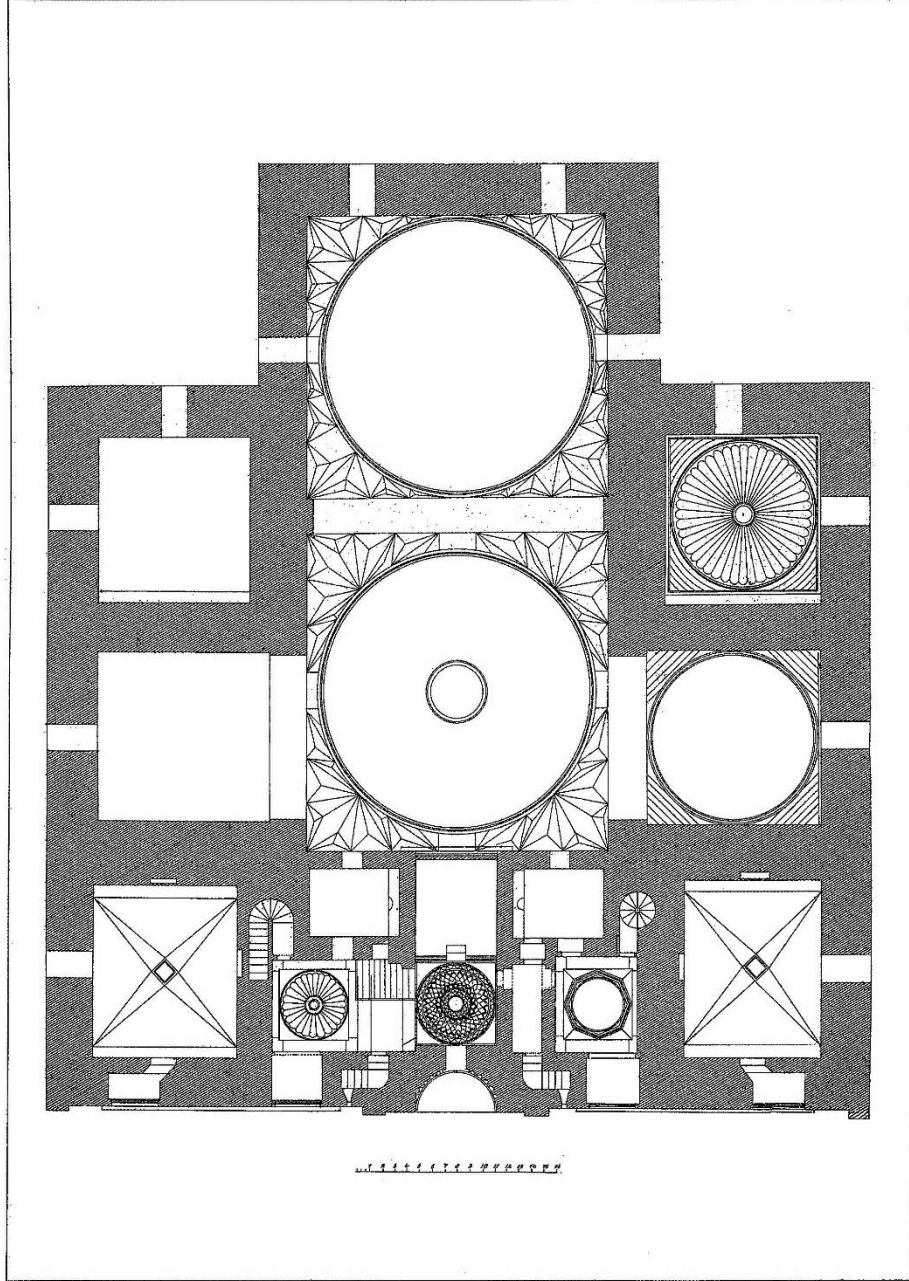
Zâde-i tab'-ı belîğ: Bir insanın yaratılışından gelen güzel söz söyleyebilme yeteneği

- Zâde-i tab'-ı bülegâ-pesend:** İnsanın yaratılışından gelen güzel ve belagat erbabının dahi beğendiği söz söyleyebilme yeteneği
- Zâhir:** Görünen, dış görüntü
- Zâhiren:** İşin görünen yüzüyle ilgili
- Zâhir-i hâl:** Bir şeyin görünen yüzü
- Zamân-ı hayriyyet-nişândan beri zînet-bahş-ı sâha-i zuhûr olan âsâr-ı âliye ve ez-cümle cevâmî-i şerîfe:** O hayırlı zamandan beri yer yüzünü süsleyen yüce eserler ve özellikle cami-i şerifler
- Zamîne-i hükûmet:** Devletlerinin bir parçası
- Zamm ü ilâve:** Katma ve ekleme
- Zar:** Pencerelerin küpeşmeleri altındaki ince duvar kısmı
- Zarâfet:** Naziklik, incelik. Davranış, söyleyiş, giyim ve kuşam inceliği
- Zât-ı kemâlât-sıfât-ı hazret-i şâhane:** Bütün olgunlukları kendi şahsında toplamış pâdişâh
- Zâviye:** Açık, köşe
- Zâviye-i kâ'ime:** Dik açı
- Zebân-ı lûle:** Musluğun, kurnanın ağzı
- Zebân-zed-i havâss ü avâm:** İleri gelenlerin ve halkın dilinde yaygınlaşmış
- Zekâ-yı fitrî:** Yaratılıştan gelen zeka
- Zeyl:** Ek
- Zill-i Hakk:** Allah'ın gölgesi
- Zımnında:** İçin, dolayısıyla
- Zî-kıymet:** Kıymetli
- Zıkr olunan:** Anılan
- Zıkr ve ta'dâd olunan:** Sayıp dökülen
- Zînet:** Süs
- Zînet-bahş-ı mevki-i şühûd:** Bulunup görüldüğü yeri süsleyen
- Zînet-bahş-ı sâha-i şühûd olan âsâr-ı âliye-i Osmâniye:** Osmanlıların bulunduğu yerleri süsleyen yüce eserleri
- Zînet-bahş-ı sâha-i şühûd:** Bulunduğu yerleri süsleyen
- Zînet-i manzara:** Manzaranın güzelliği
- Zîr ü zeber:** Alt üst
- Zîr:** Alt. Aşağı
- Zirâ'-ı a'sârî:** Metre
- Zî-rûh:** Ruh sahibi, canlı
- Ziyâ:** Işık
- Zuhûr etmiştir:** Ortaya çıkmıştır
- Zuhûr:** Ortaya çıkma
- Zükûr:** Erkekler
- Züvvâr:** Ziyaretçiler

Ek 2. Yeşil Cami

Yéchi: Djami à Brousse.

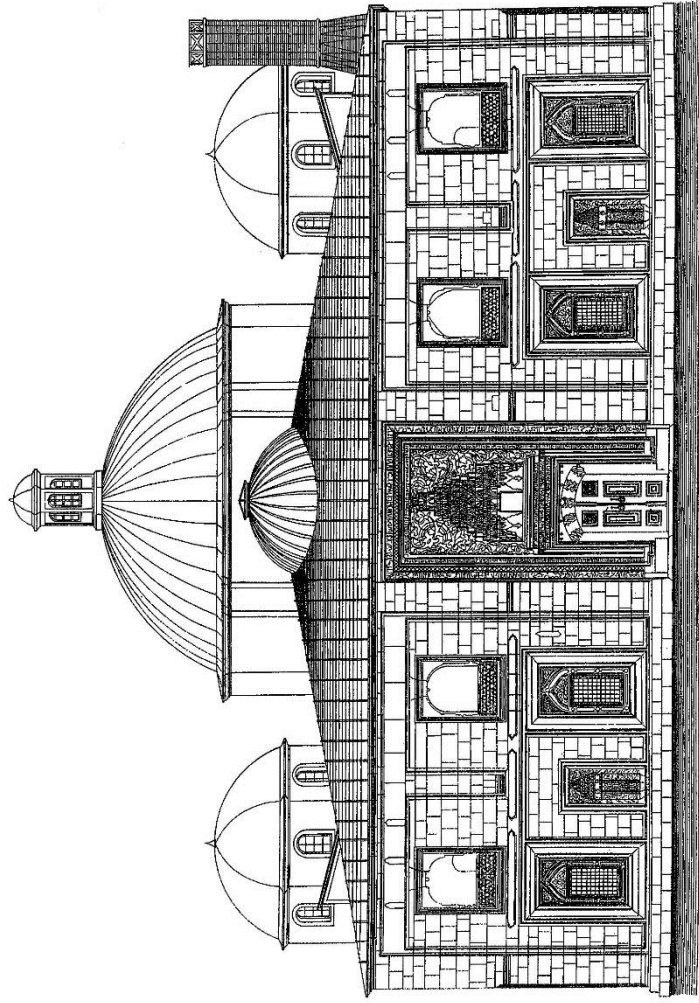
Planche 27



P. Sg̃bah' édit.

Yéhil Djami à Brousse

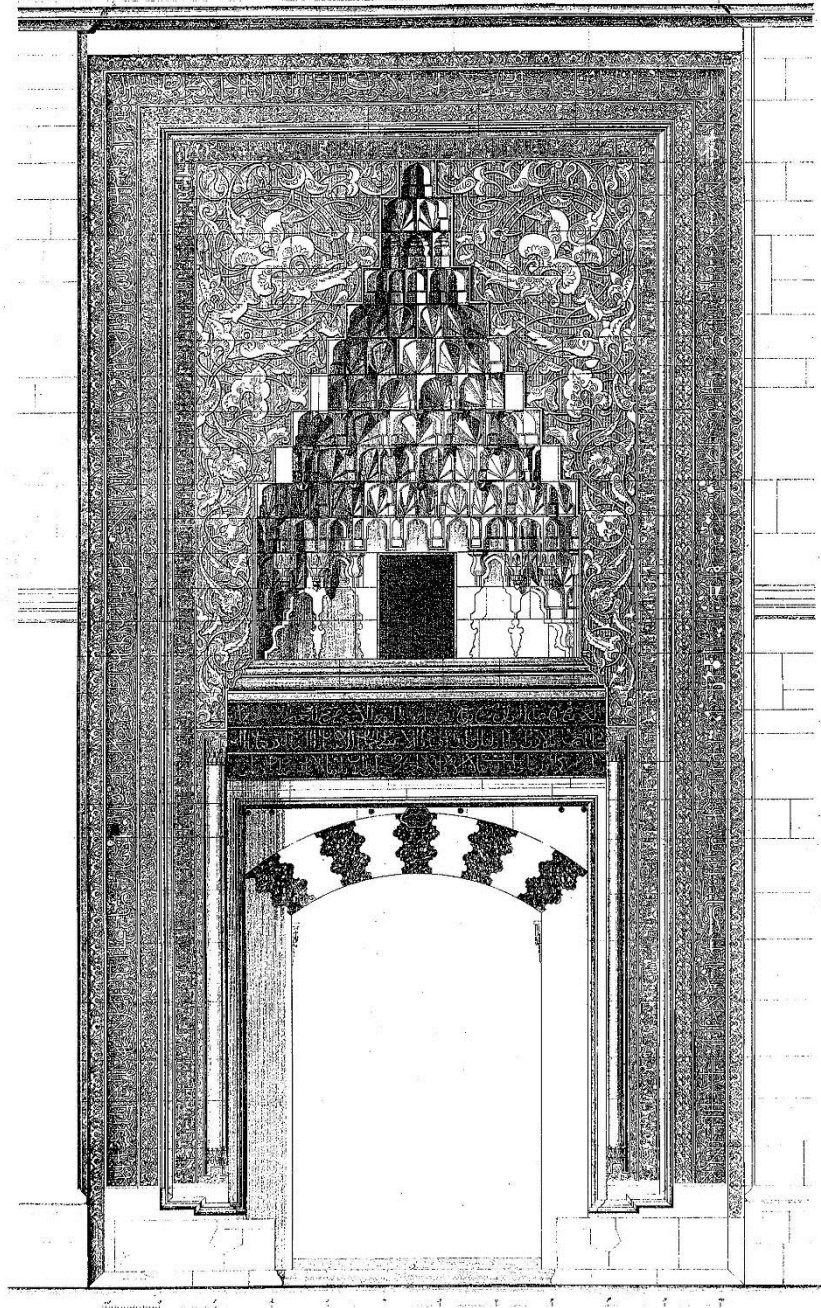
Planche III



P. Ostaik del.

Mosquée Yéchil Djami à Brousse:

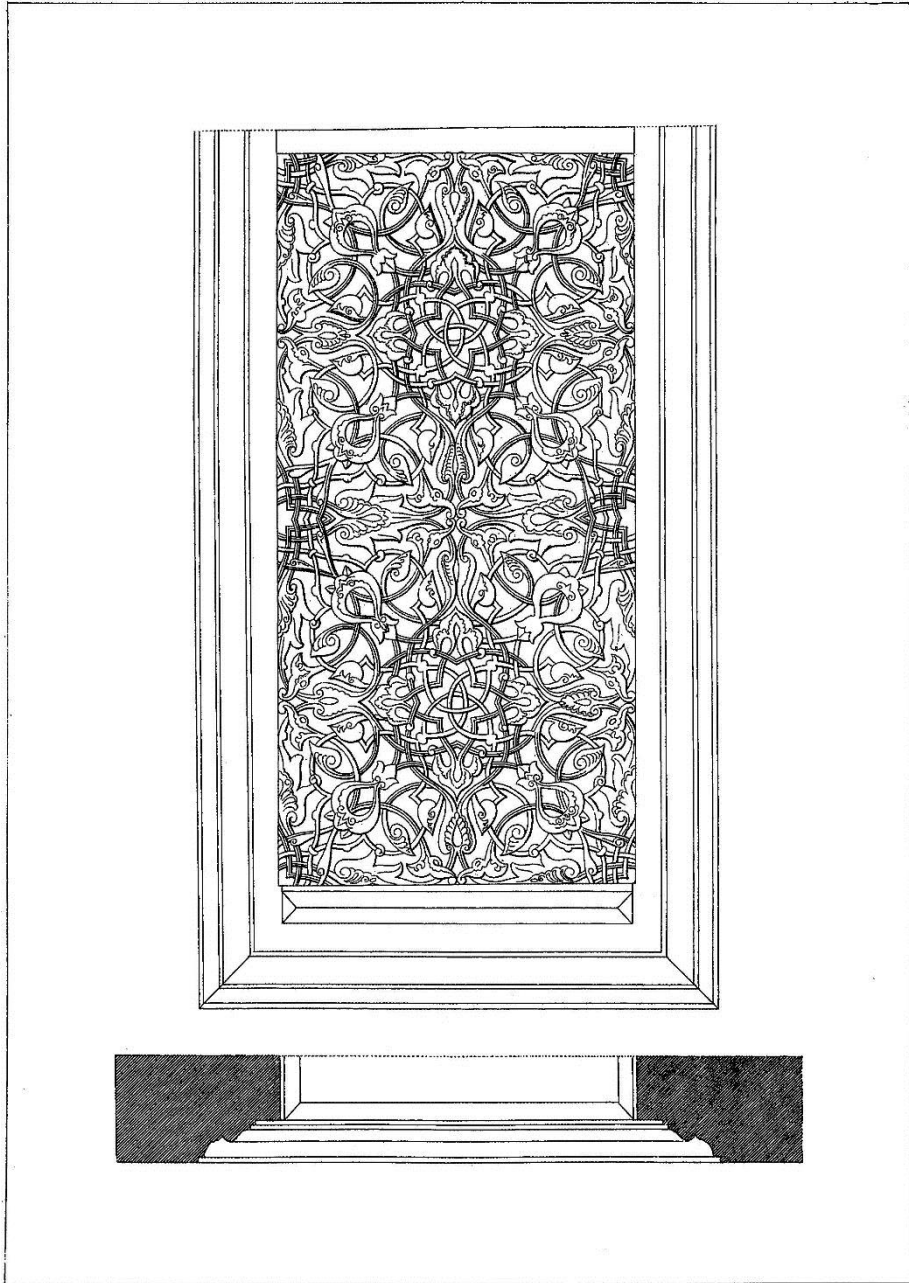
Planche IV.

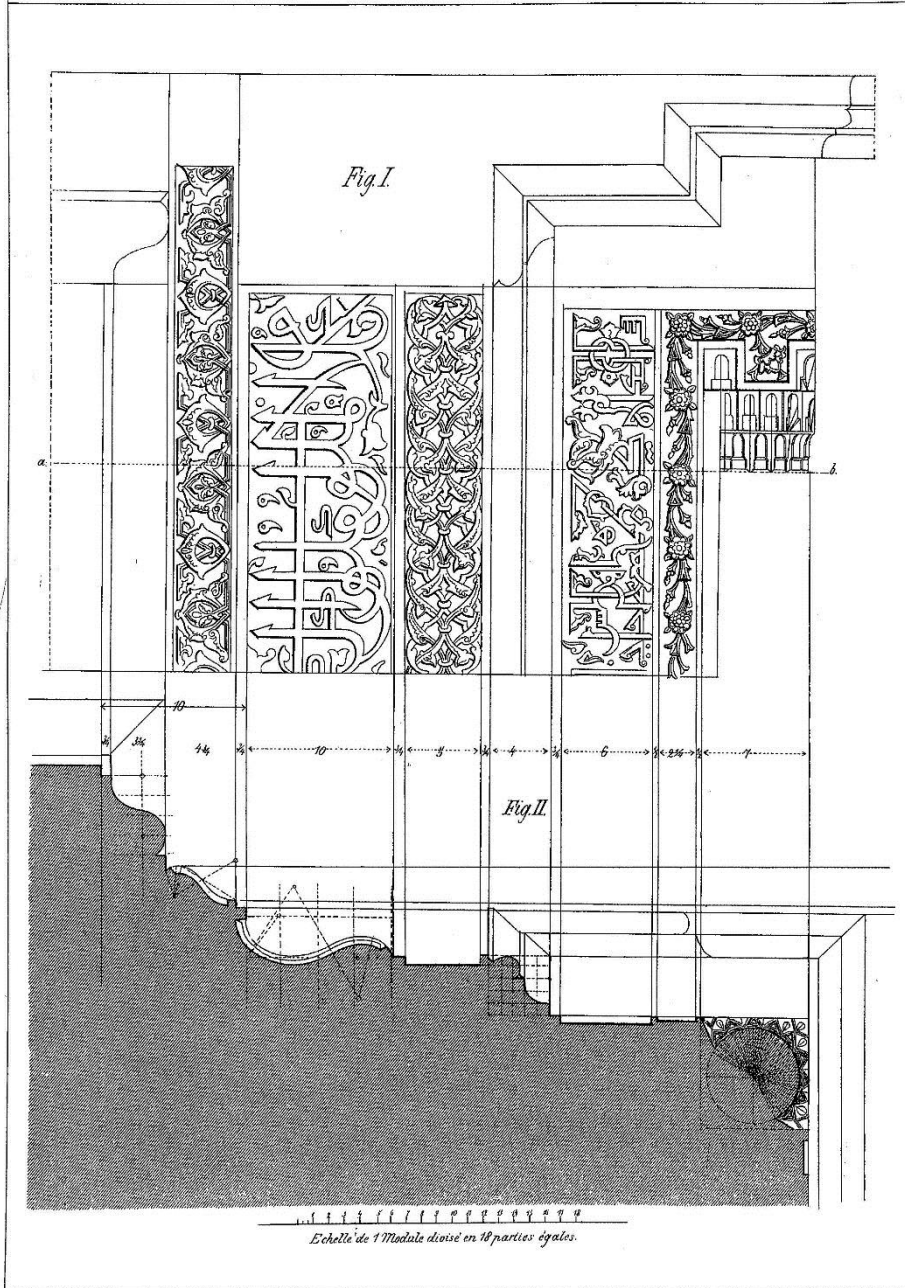


P. Sebah, edit.

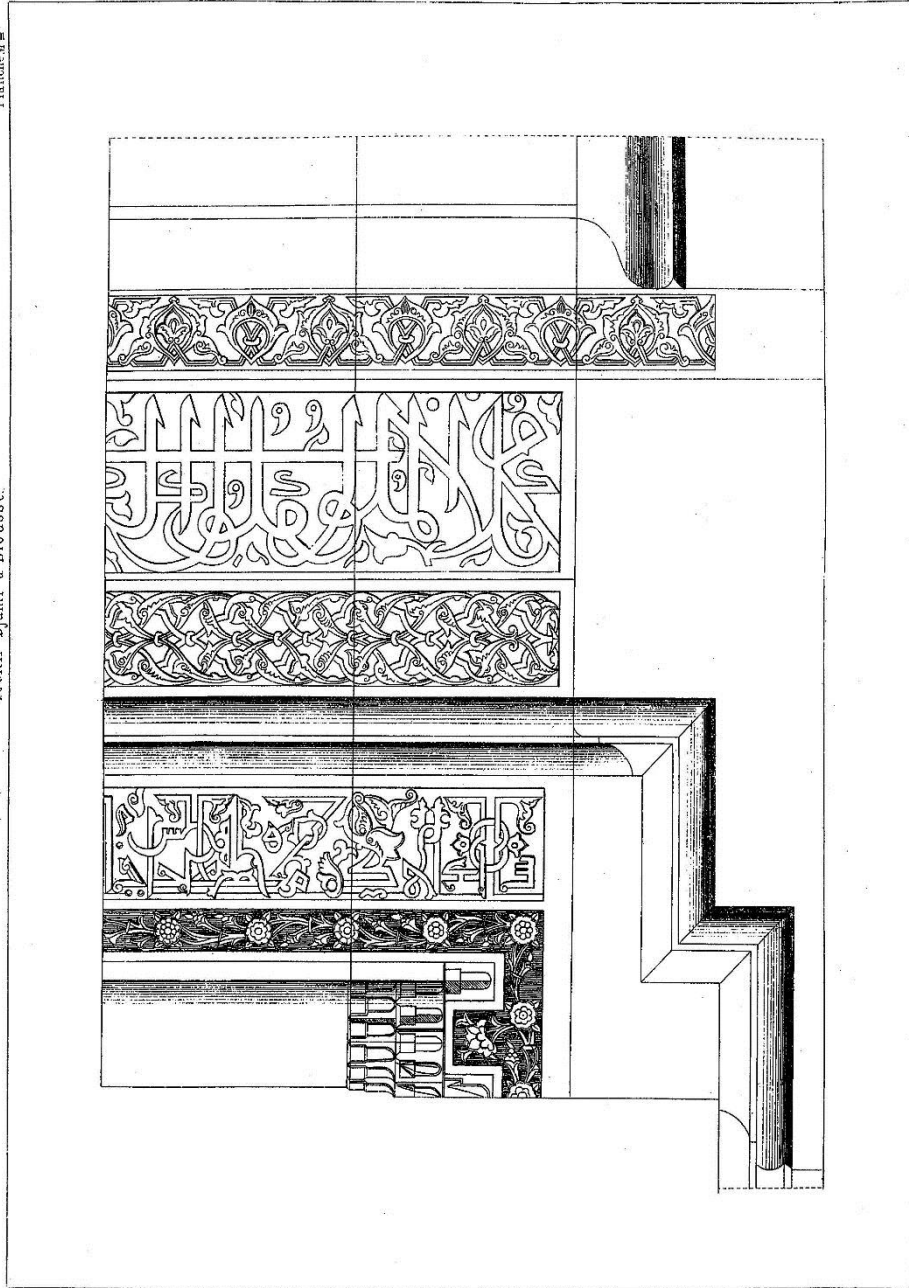
Yéhil Djami à Brousse.

Planches 2.

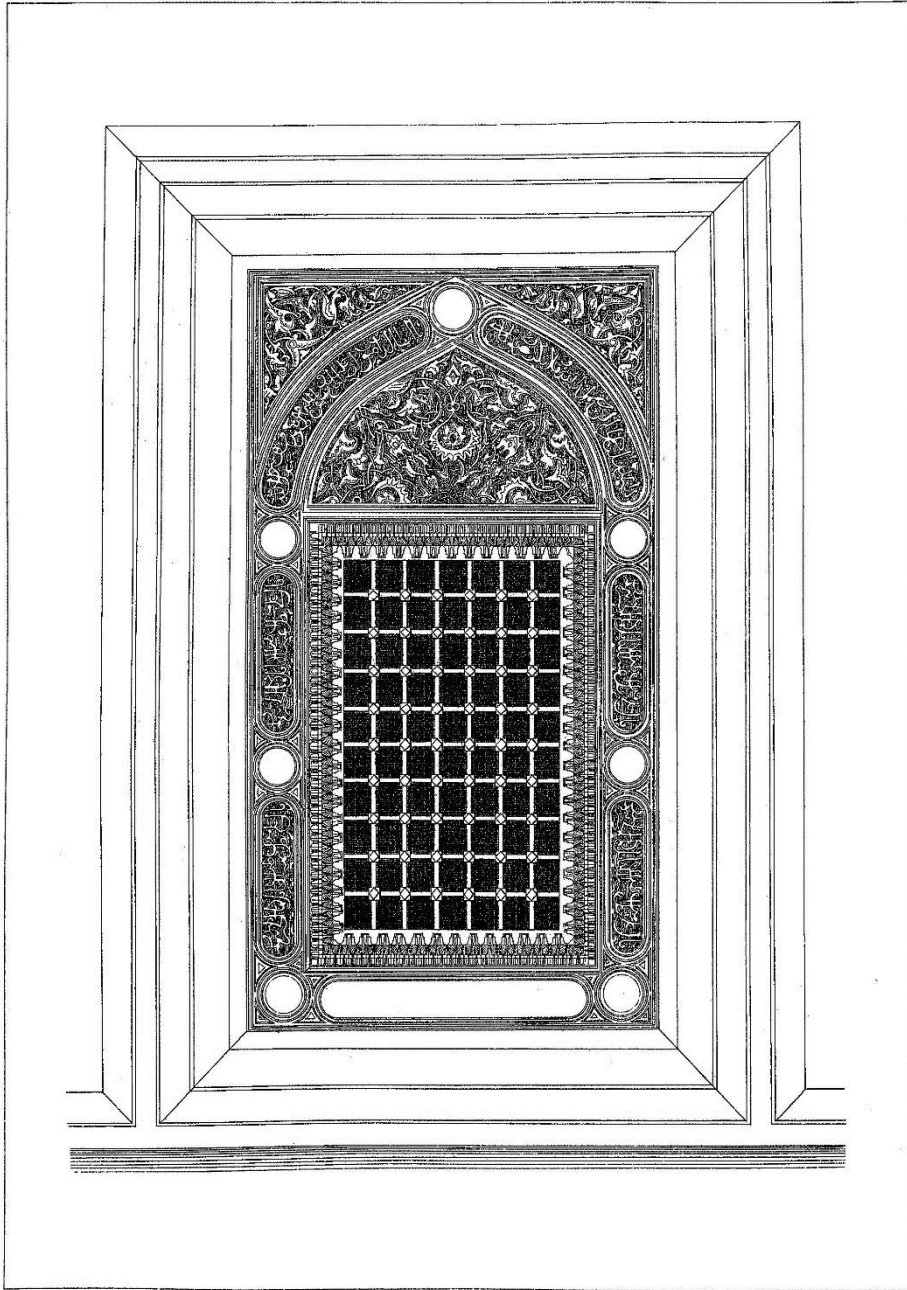




Yechil Djami à Brousse. Planche III



P. Siffert del.



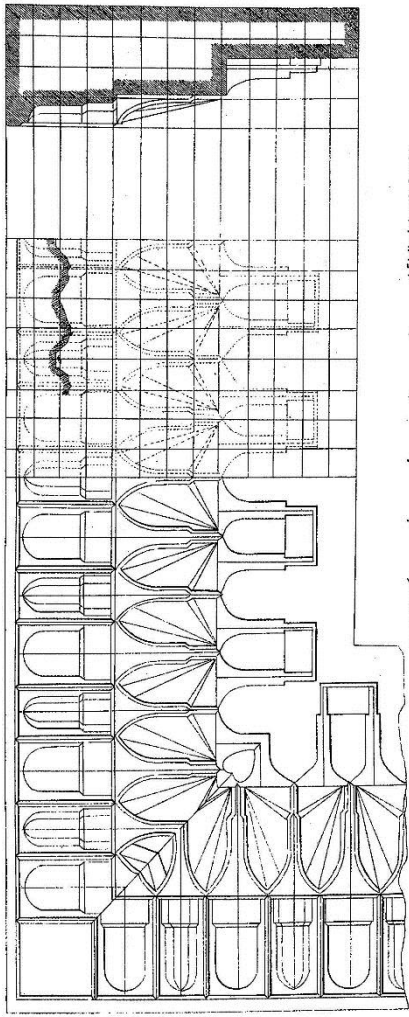


Fig. 1.

1. Plan de l'ouverture de fenêtre.

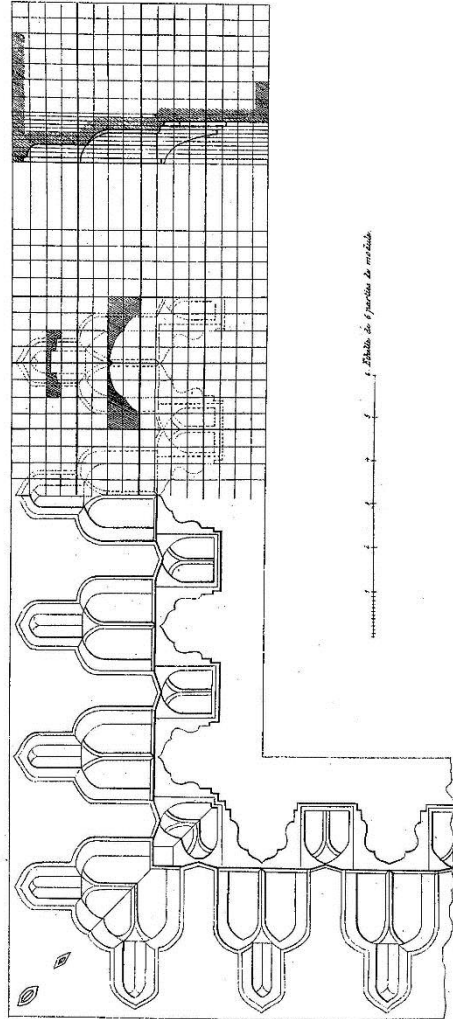
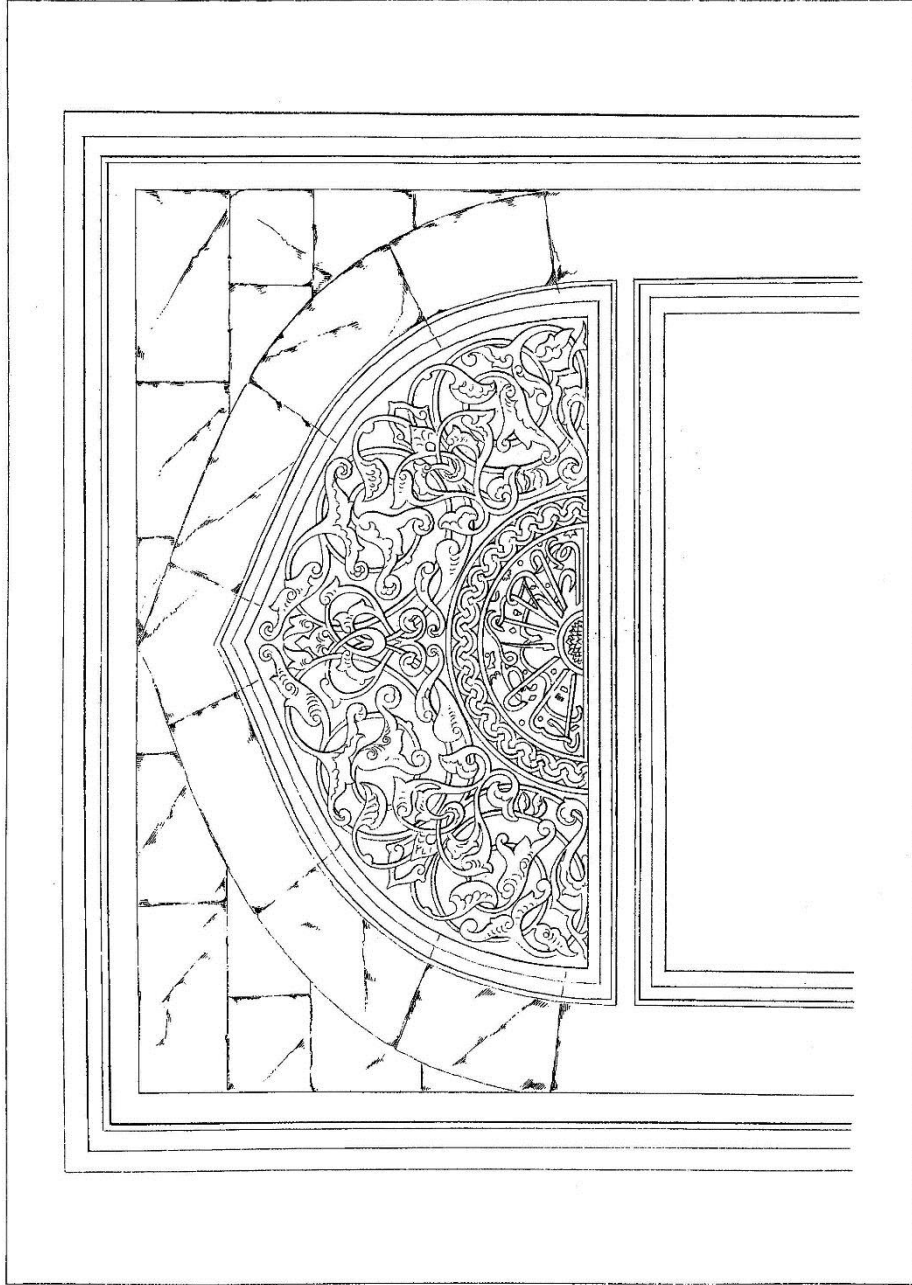


Fig. 2.

2. Plan de l'ouverture de fenêtre.

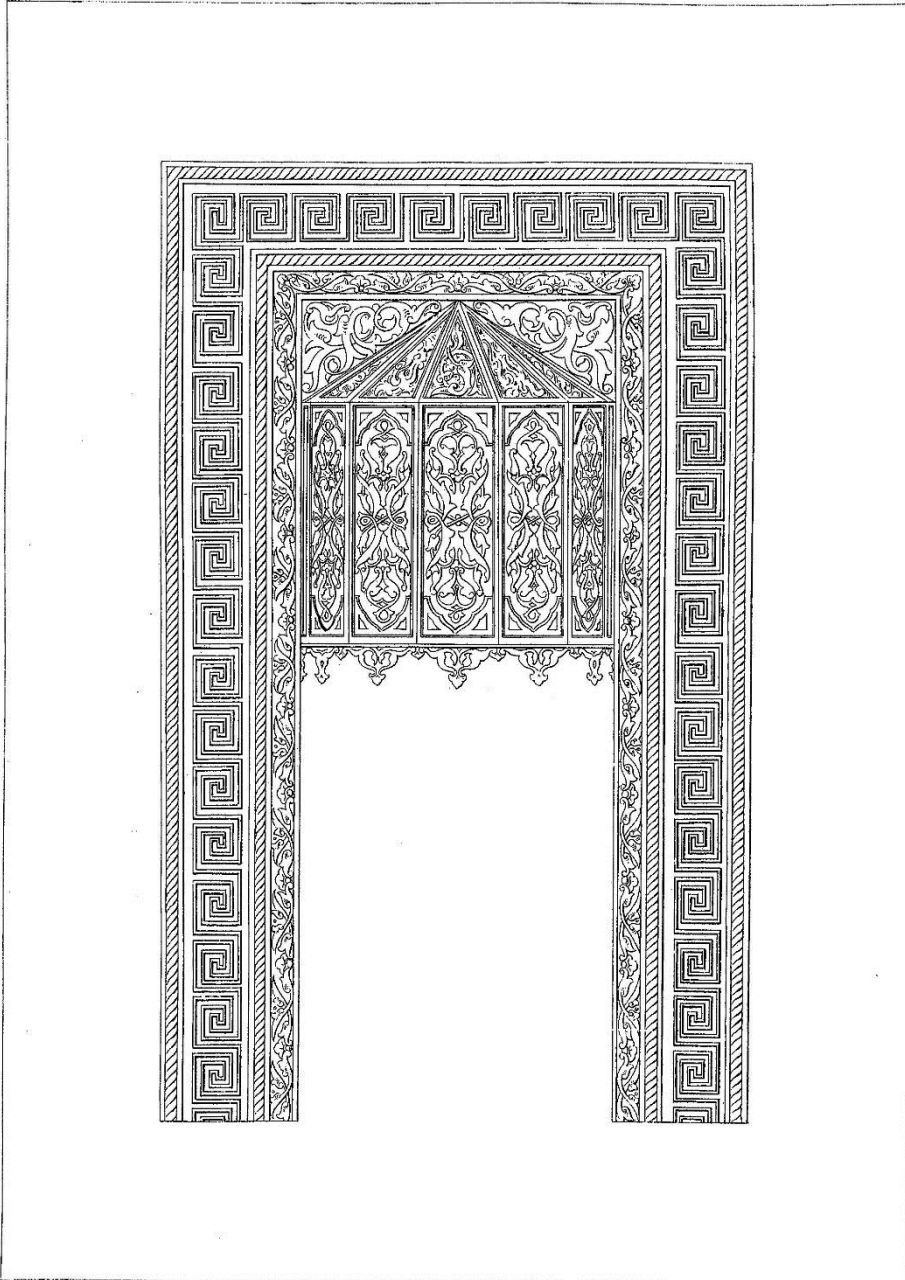
Yéhil Djami à Brousse.

Planche XVII



B. Chachian del.

F. Sebah edit.



F. ANDRE, AMM.

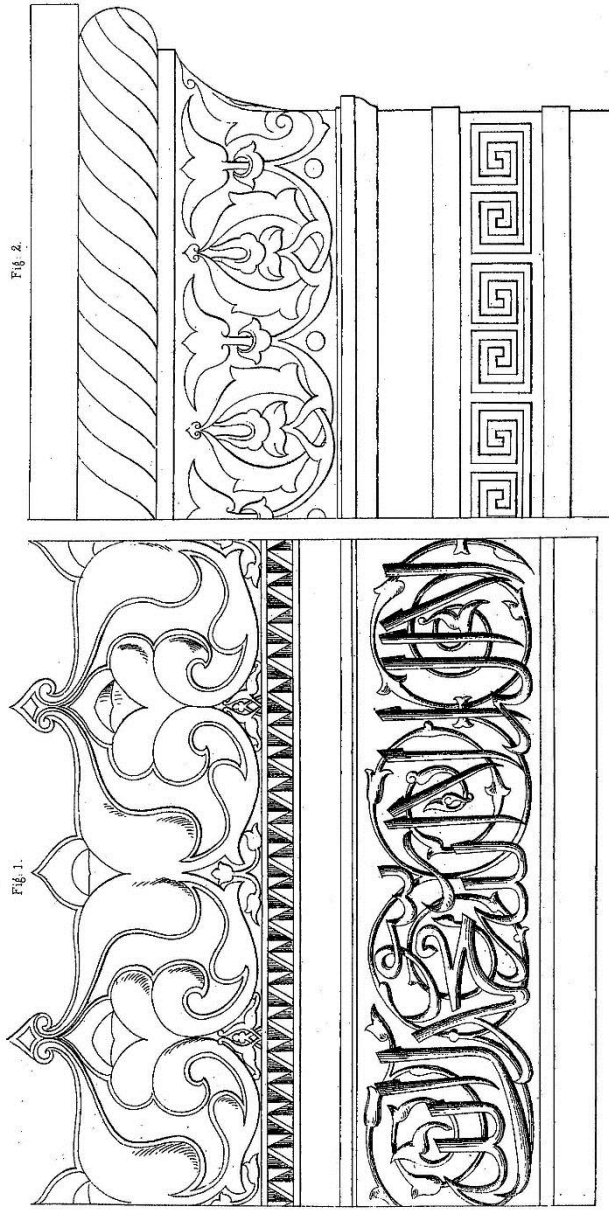


Fig. 2.

Fig. 1.

B. Chechkin del.

P. Shakh edit.

Yéchil Djami à Brousse.

Planche XXXVII

Fig. 1.

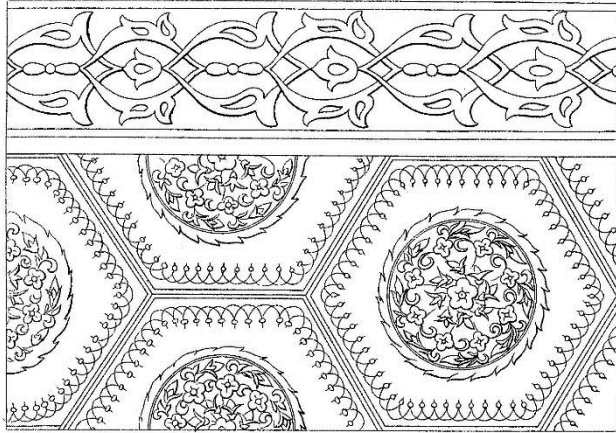
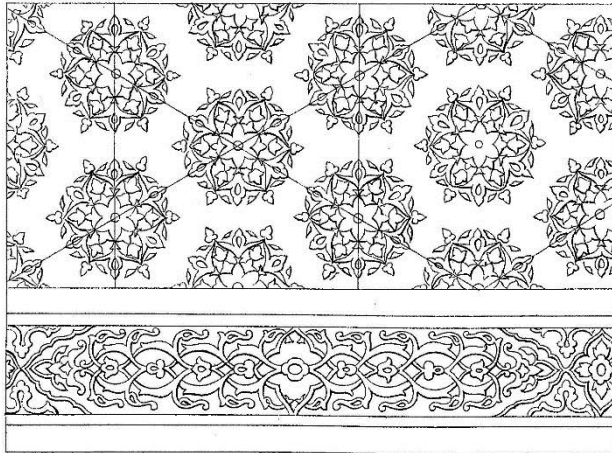
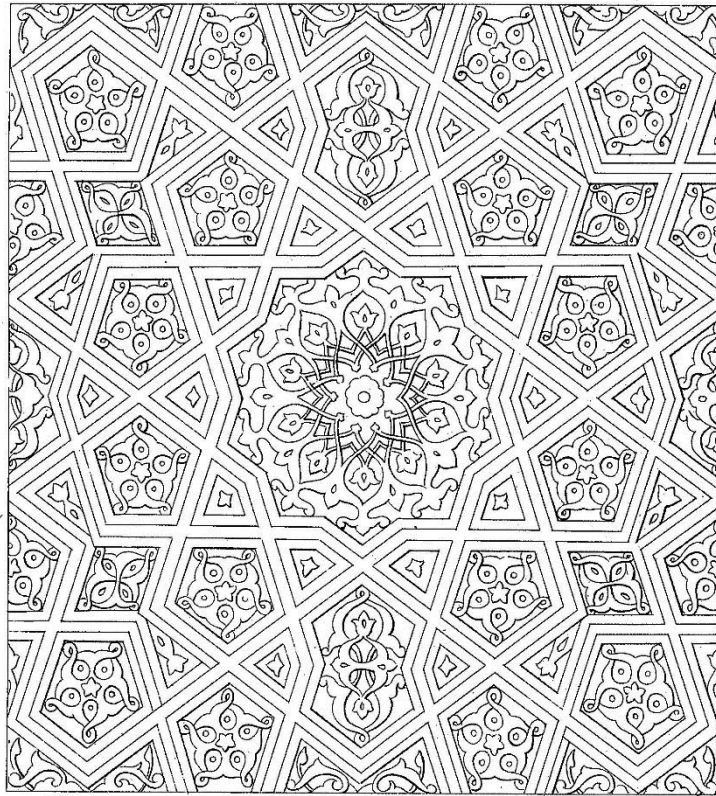


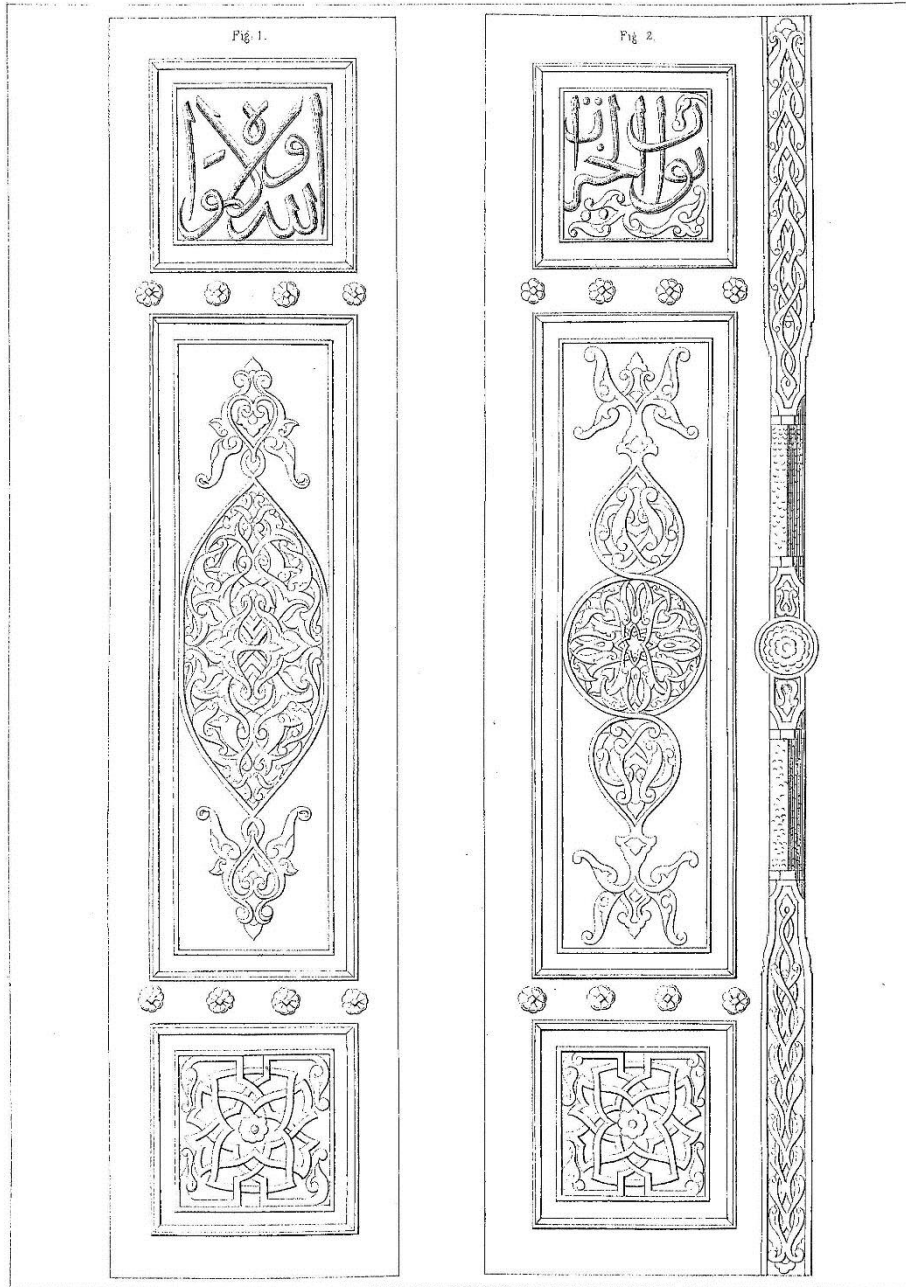
Fig. 2.





Yéhil Djami à Brousse.

Planche XXXIV.



Plancher. I.II.

Fig. 2.

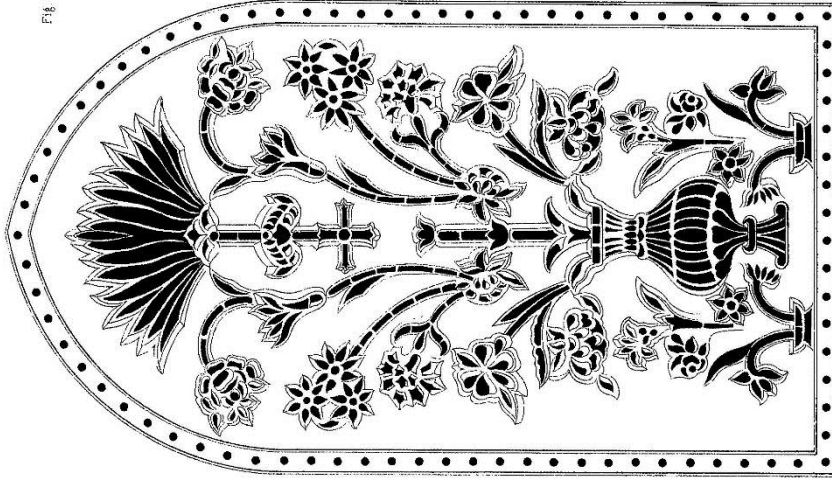
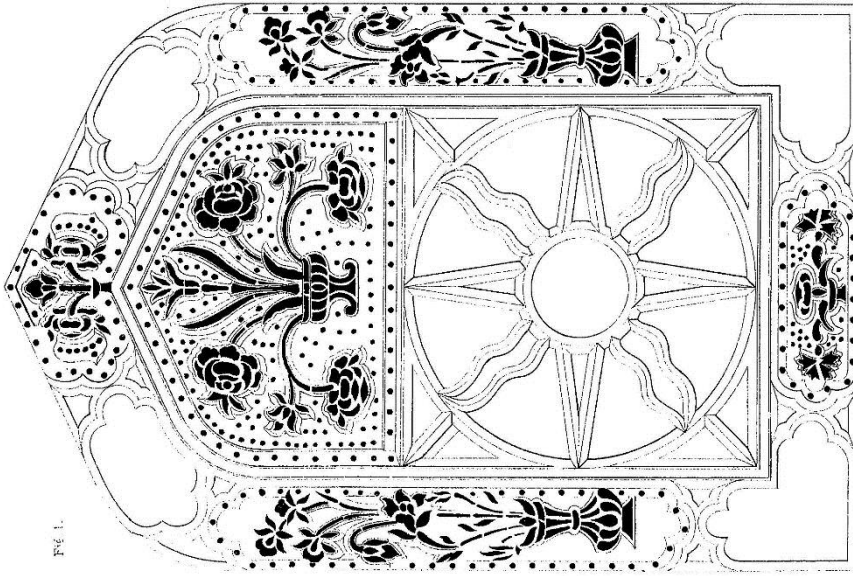


Fig. 1.



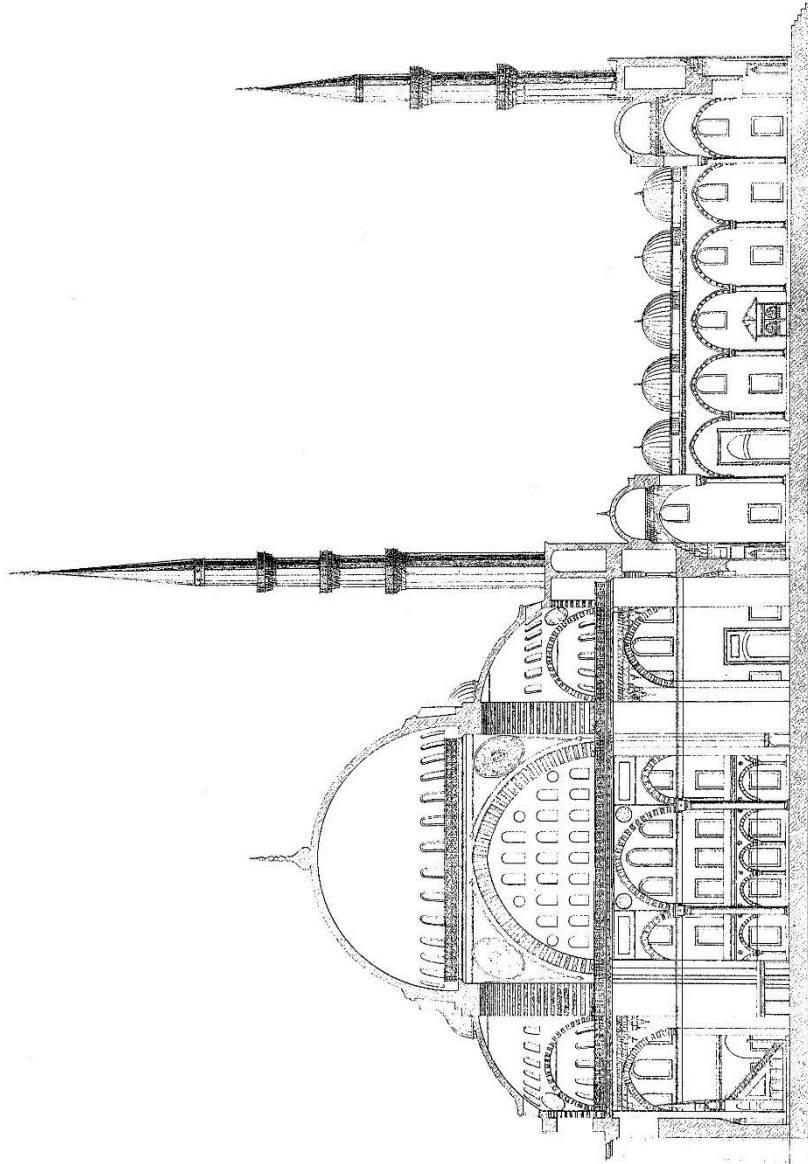
E. Chachiar. del.

P. Sebba. edit.

Ek 3. Süleymaniye Camii

Mosquée Süleïmanie
Constantinople.

Planche II



ESCALIER DE LA TOUR DE LA DROITE
Echelle de 25 centimètres.

Echelle de 7 mètres, 6 centimètres et 5 millimètres.

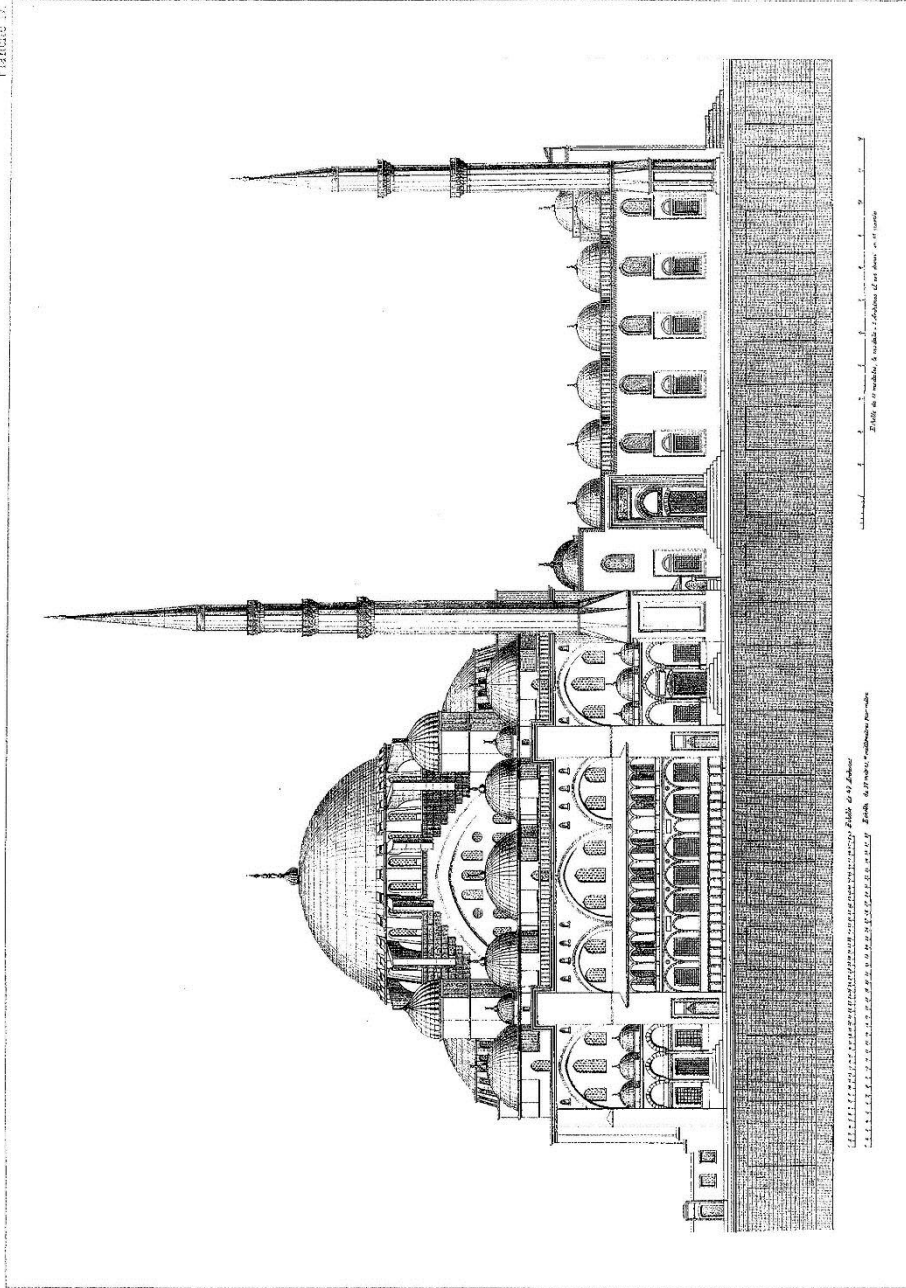
ESCALIER DE LA TOUR DE LA GAUCHE
Echelle de 25 mètres, 6 centimètres, 5 millimètres.

F. Sébah édit.

P. Montant del.

Mosquée Suleimanie à Constantinople.

Plaque 7.

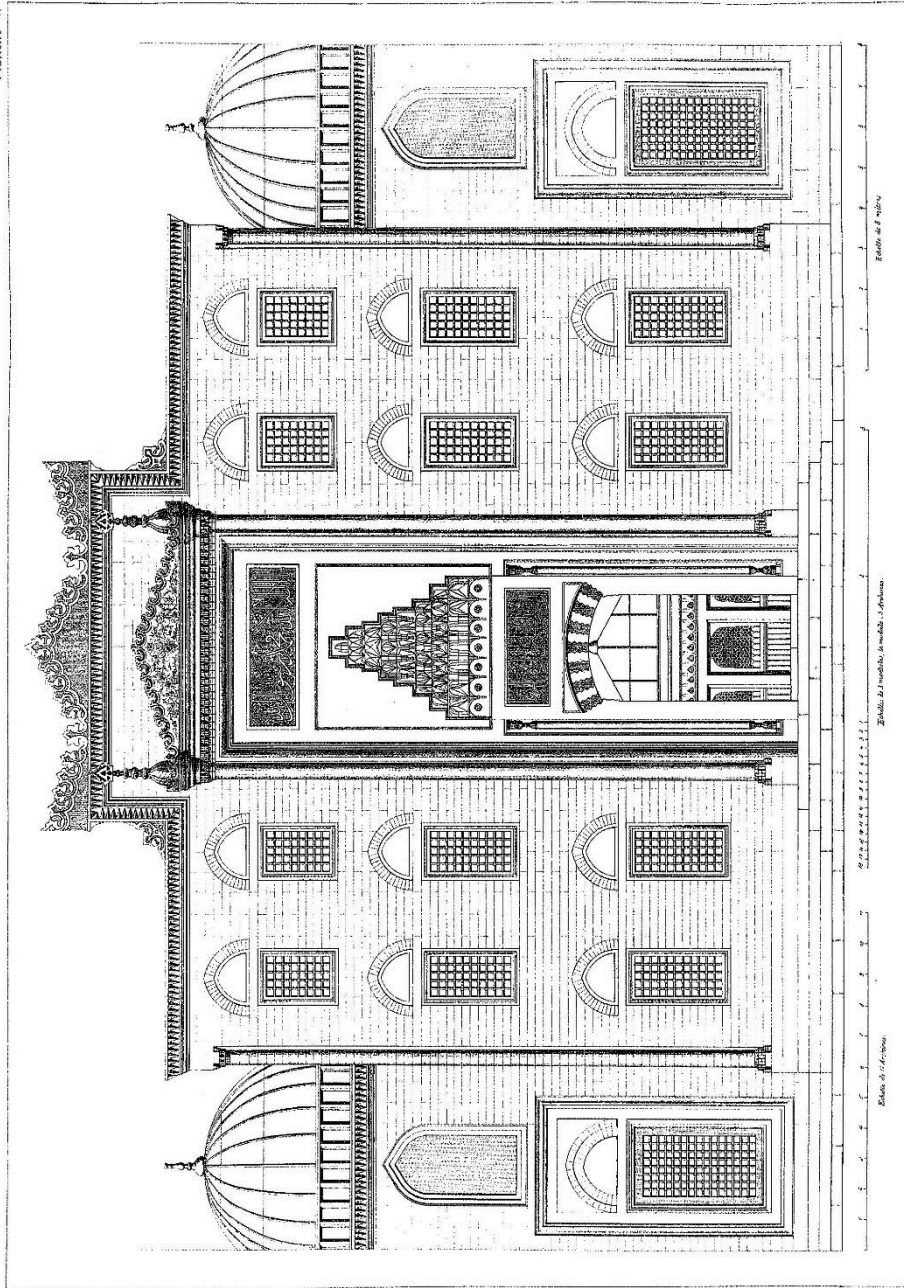


F. Sébah, edit.

P. Montani del.

Mosquée Suleïmanie a Constantinople.

Planche V.

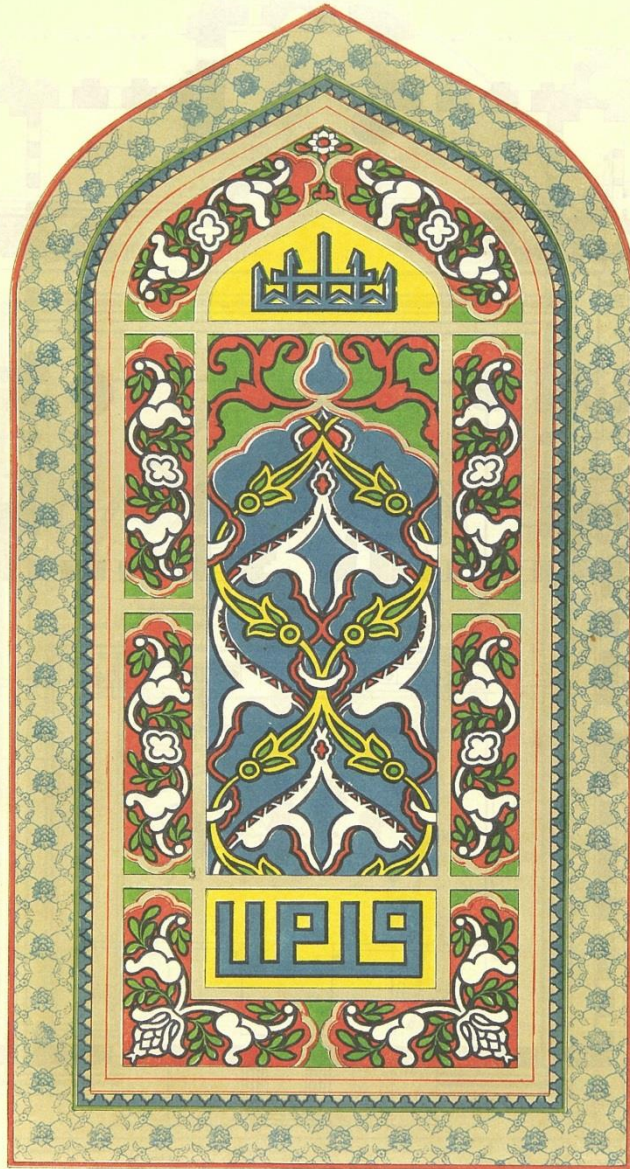


P. Sébah editt.

P. Montani del.

Mosque Suleimanieh, Constantinople.

Planché VIII



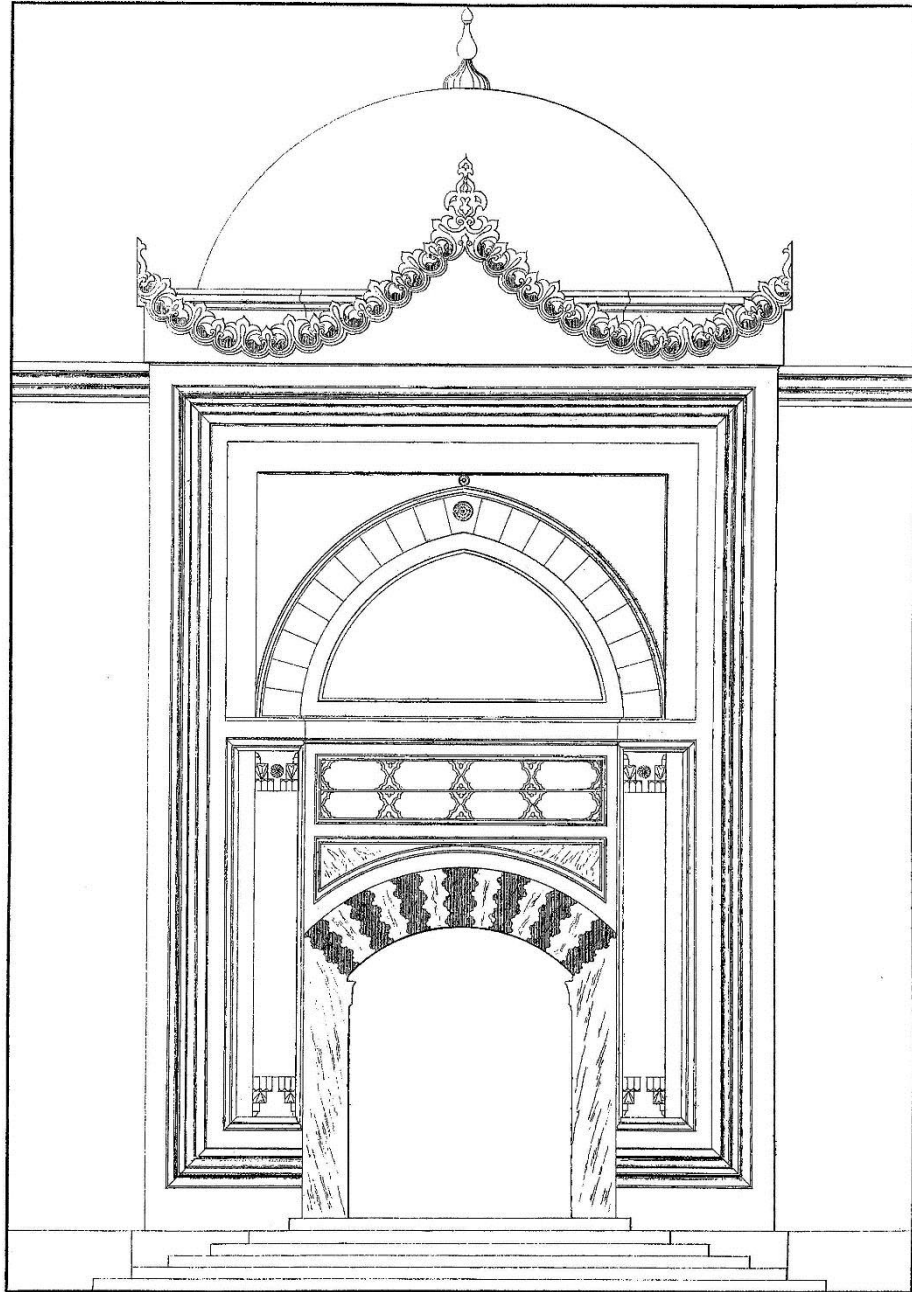
F. Sébah éd. 1

P. Montani del.

Ek 4. Selimiye Camii

Mosquée Sélimié
Andrinople

Planche II



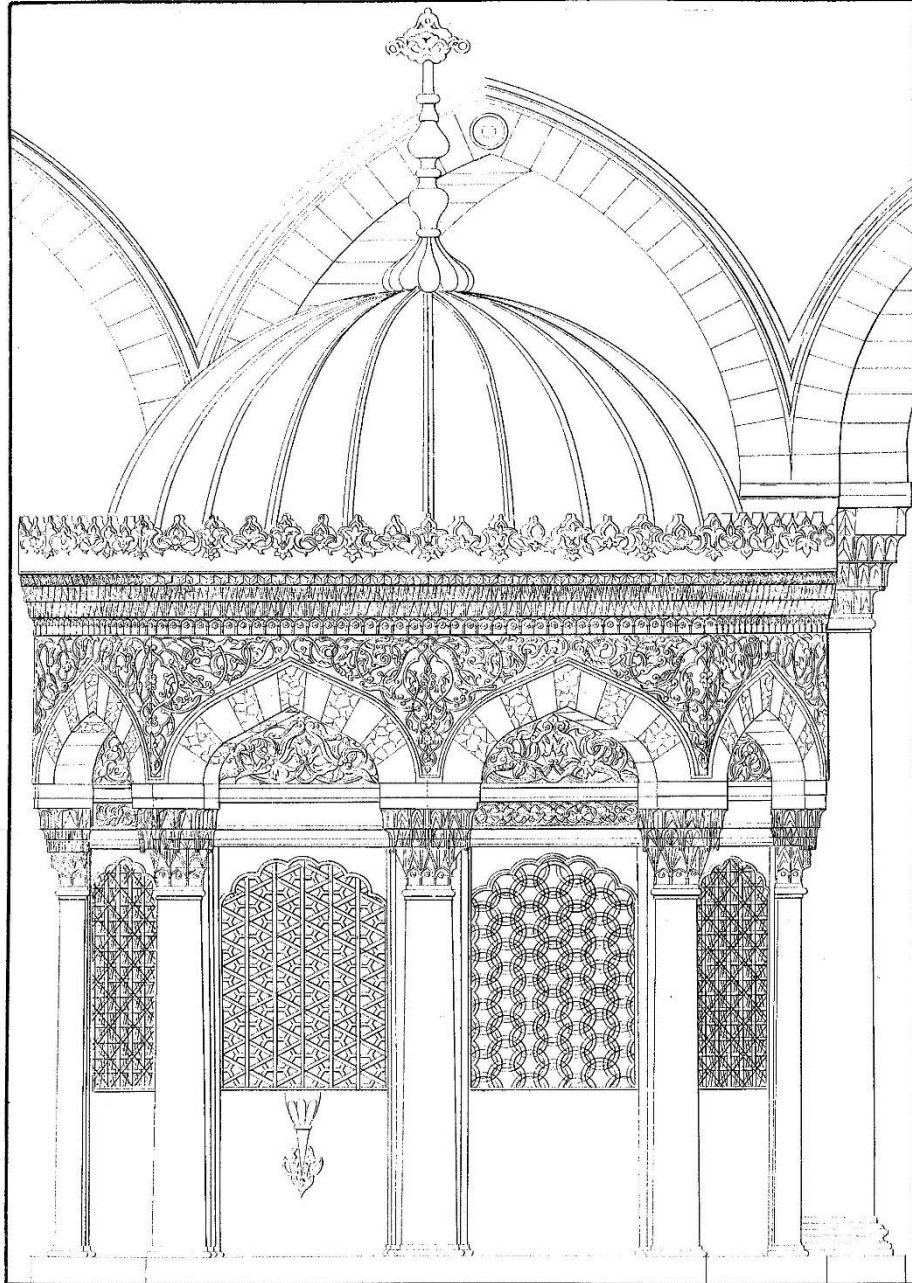
P. Sebah. eda.

M. De Launay del.

Ek 5. Yeni Cami

Yeni Djami.

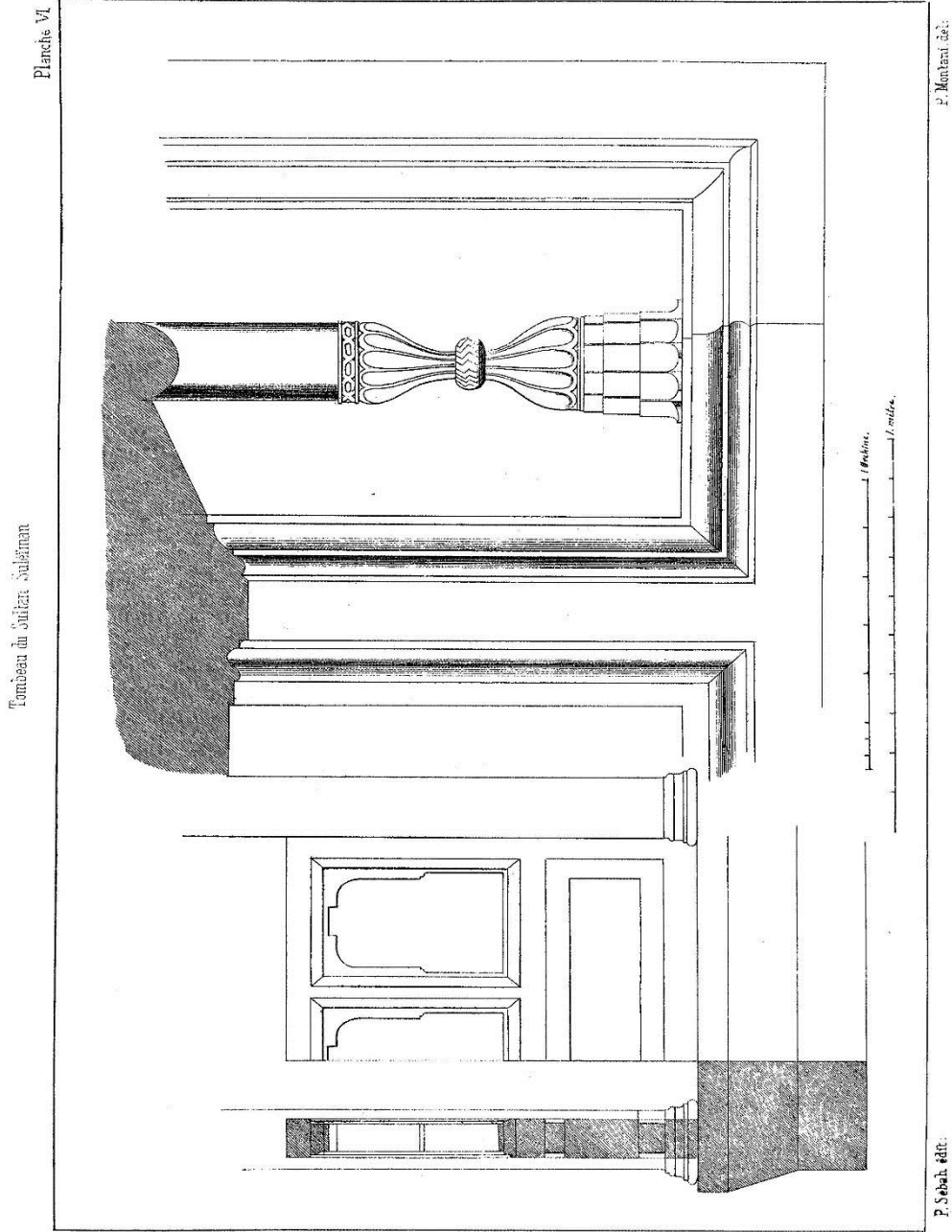
Planche I.



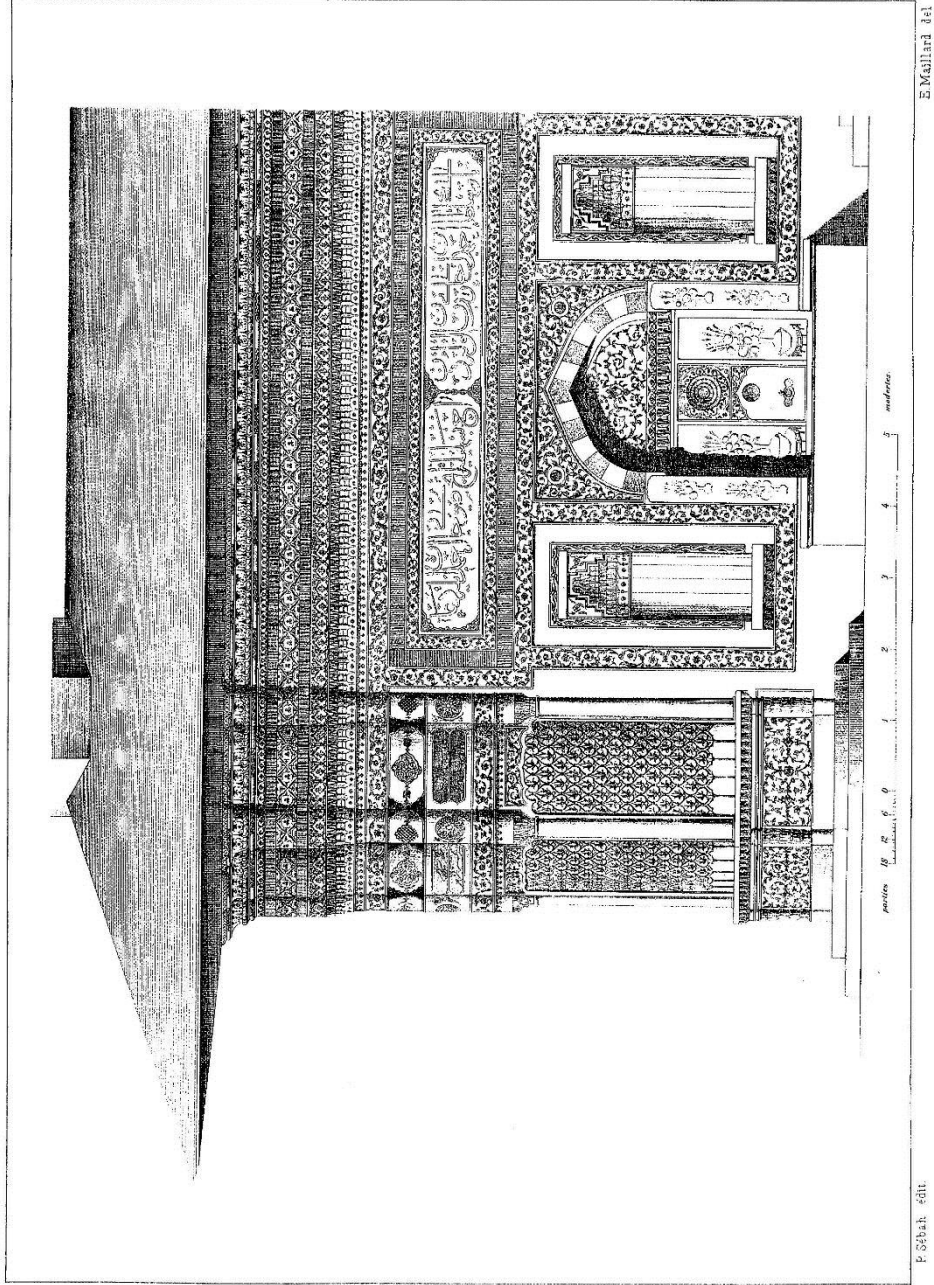
P. Sebah. del.

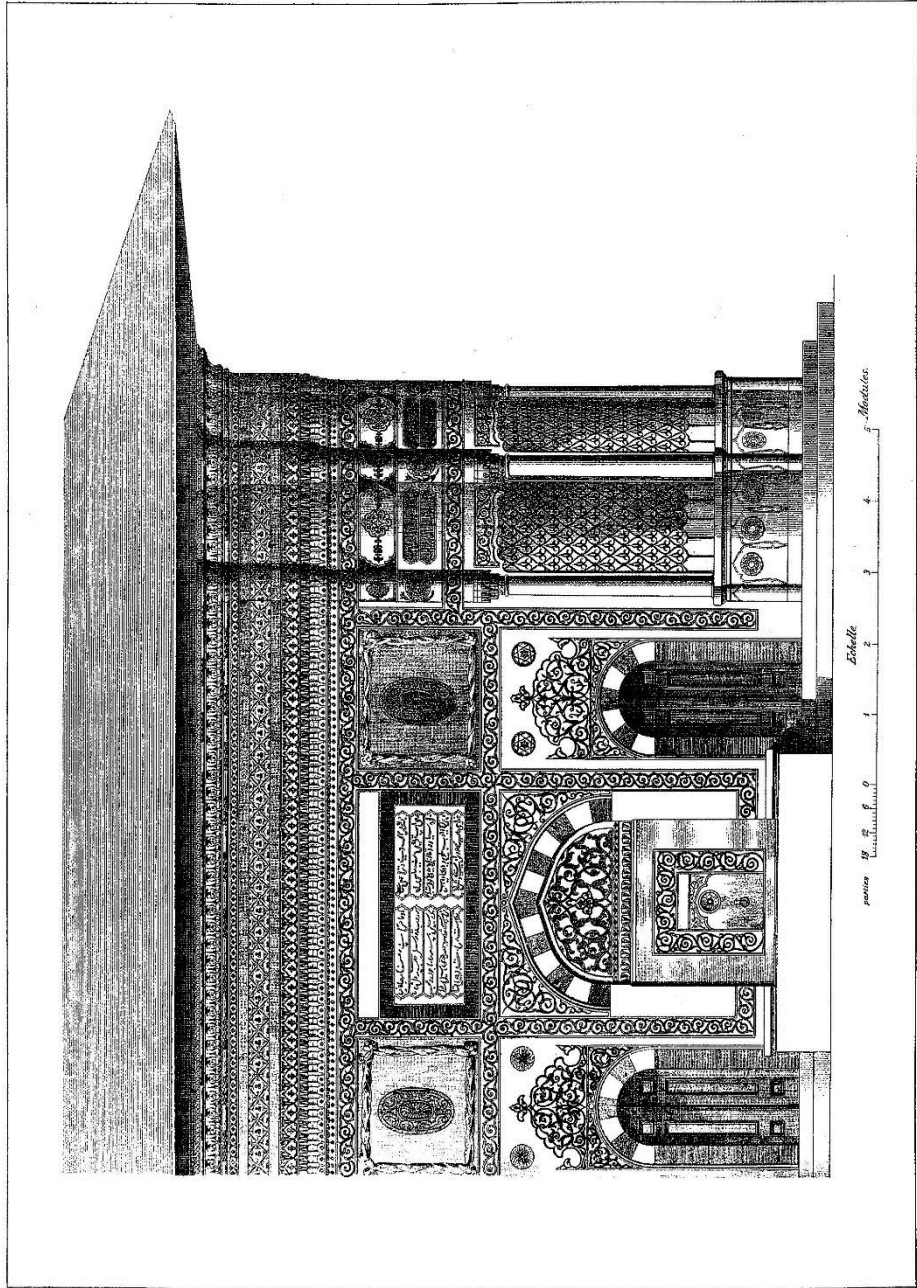
F. Montau. del.

Ek 6. Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türbesi



Ek 7. Sultan Üçüncü Ahmed Çeşmesi



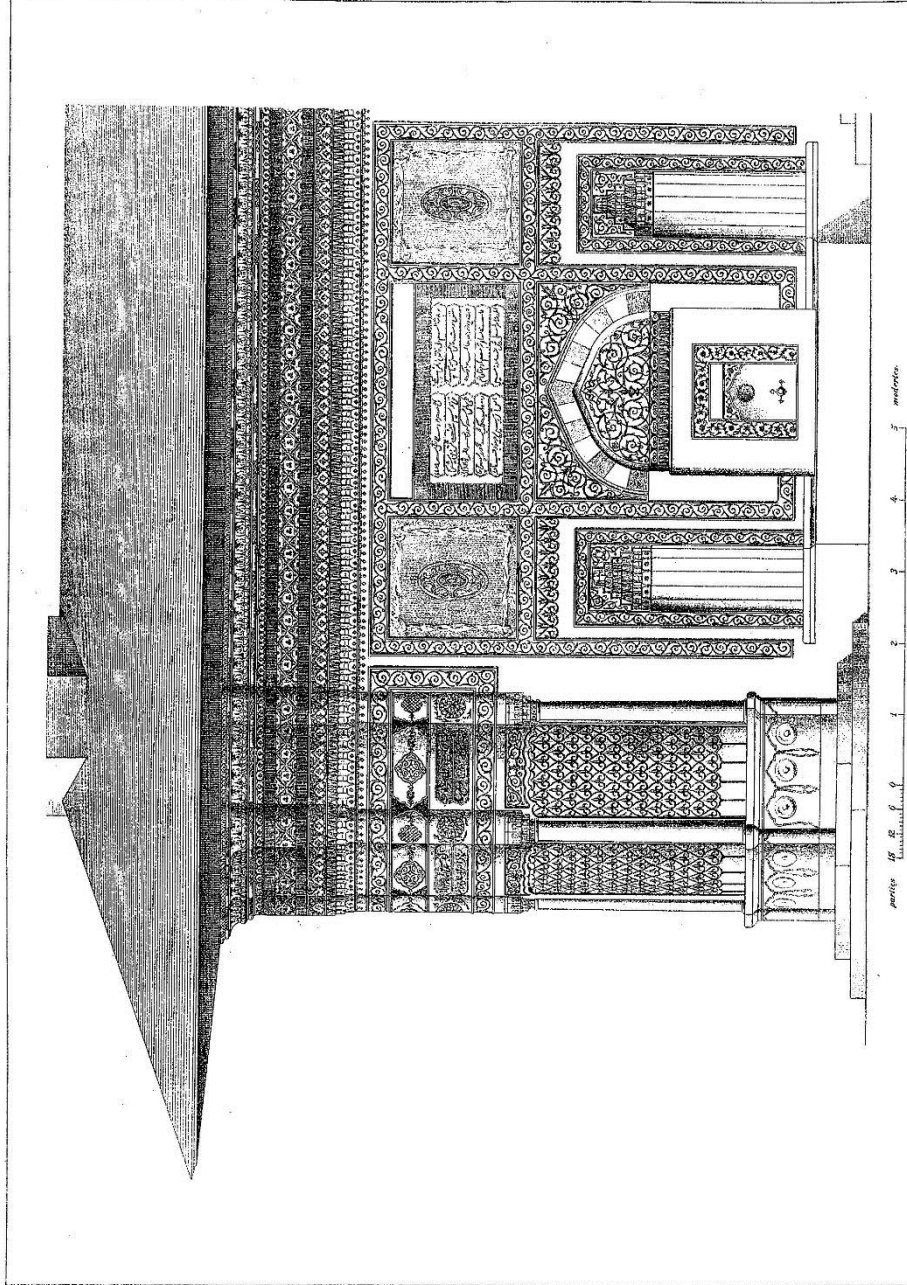


E. Mollard del.

P. Schah del.

Constantinople.

Planche IV.



E. Maitland del.

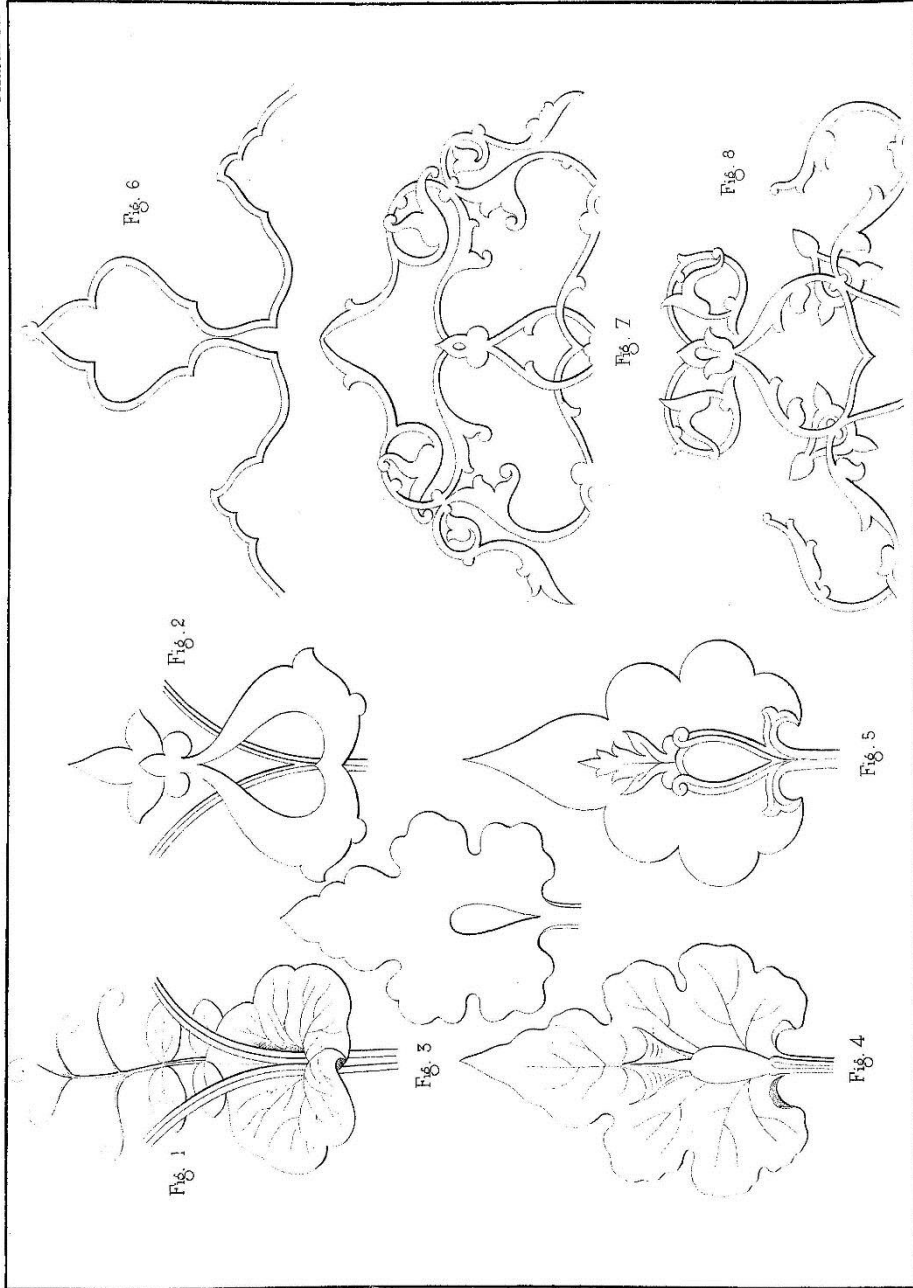
F. Sch. del.

Ek 8. Osmanlı Mimarlık Usullerinde Kullanılan Süsleme Motifleri ve Çiçekler



Flore Orientales Ottomane

Planche IV



P. Sebah, édit.

P. Montani, del.

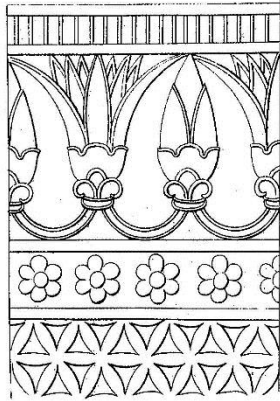


Fig. 1

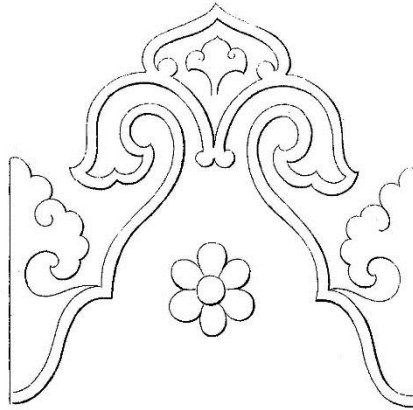


Fig. 2

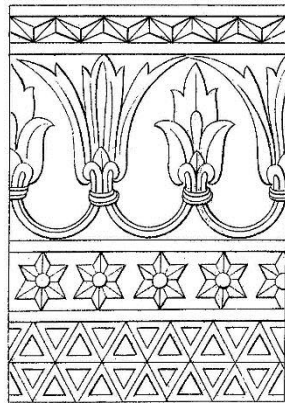


Fig. 4

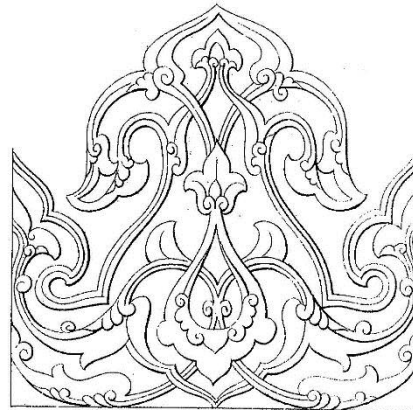
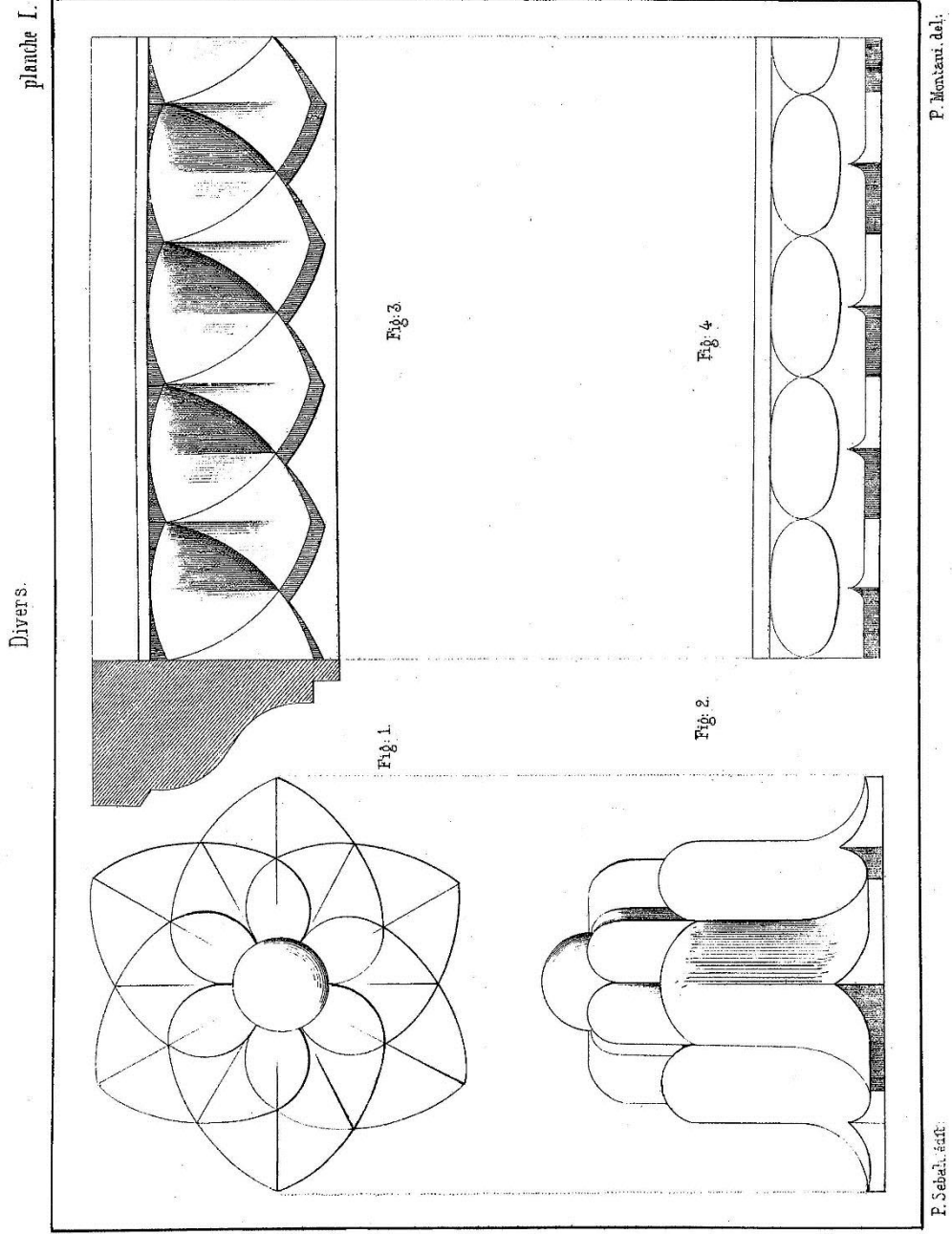
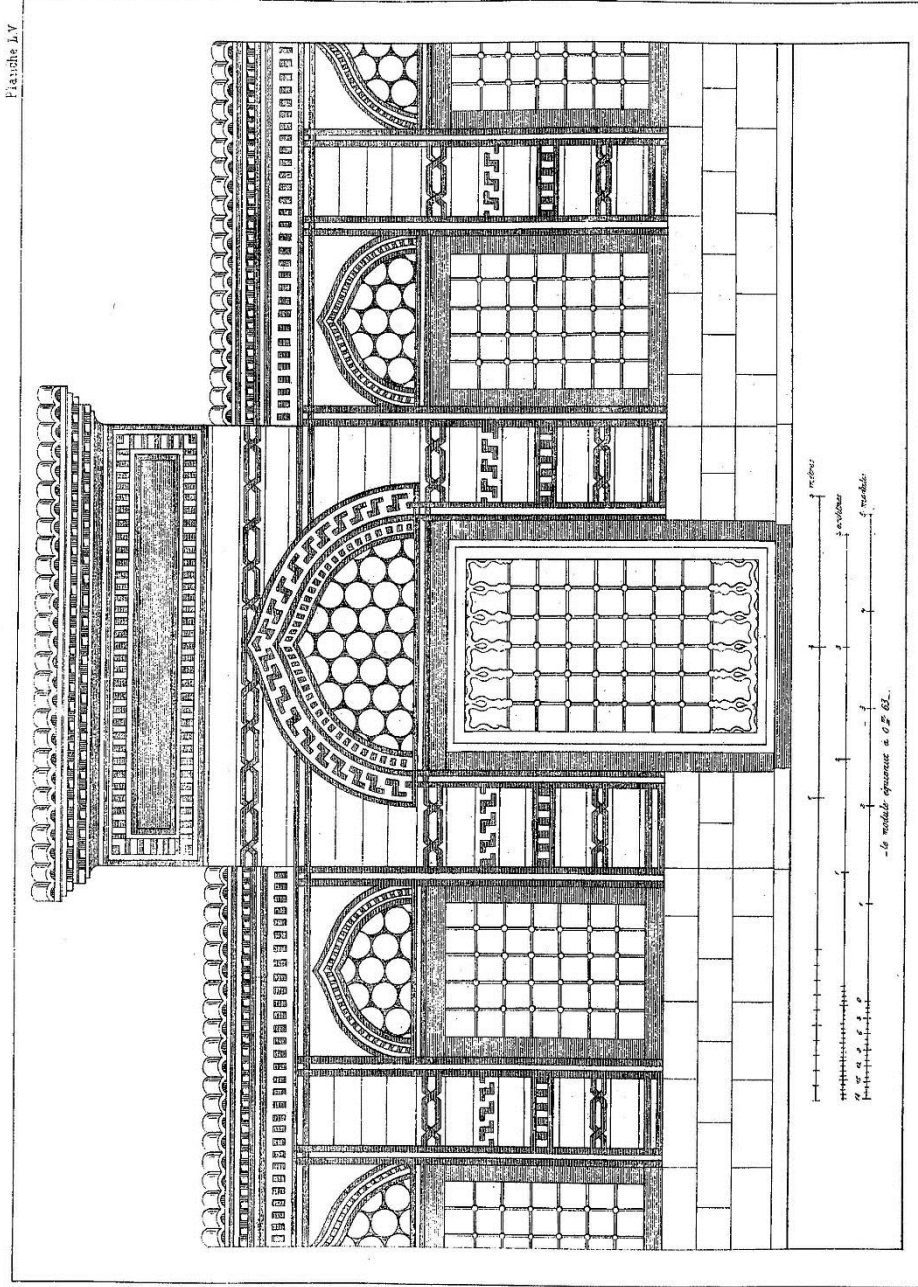


Fig. 3

Ek 9. Süsleme Örnekleri, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler



Pontique de l'enceinte de la mosquée d'Esit Djami-Brousse.



Plancher L.V.

2.000.000

P. MONTANT 441

Divers.
Bordures.

Planche II.

Fig. 1.



Fig. 2.

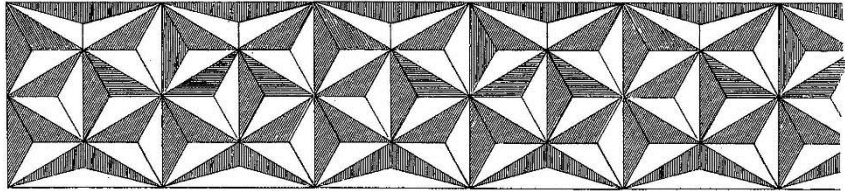


Fig. 3.

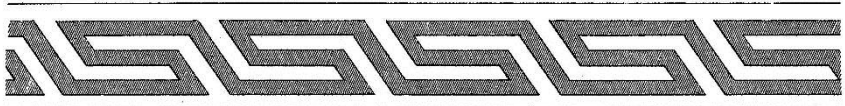
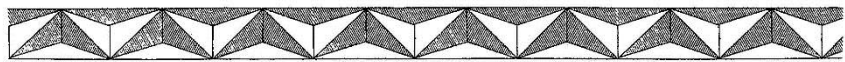
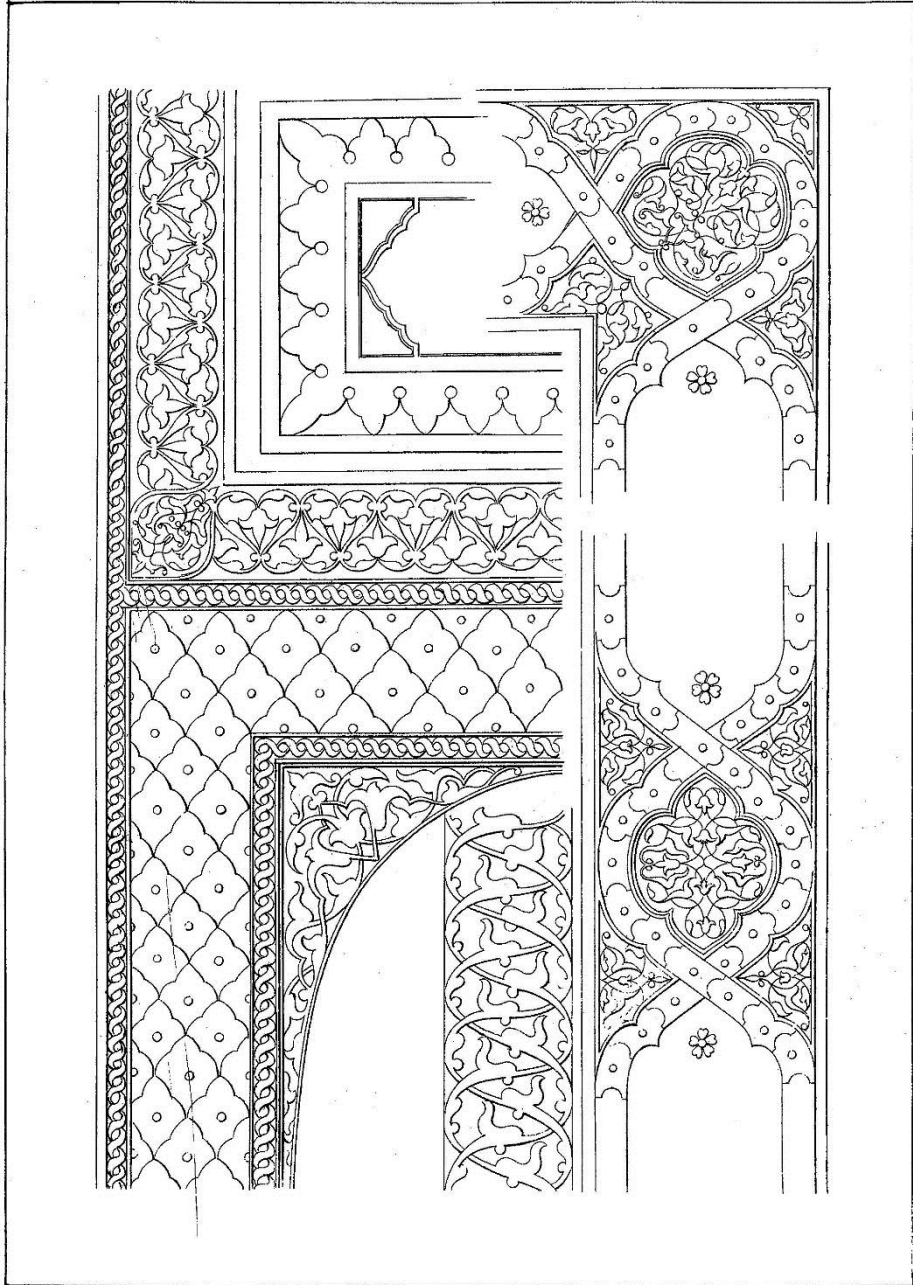
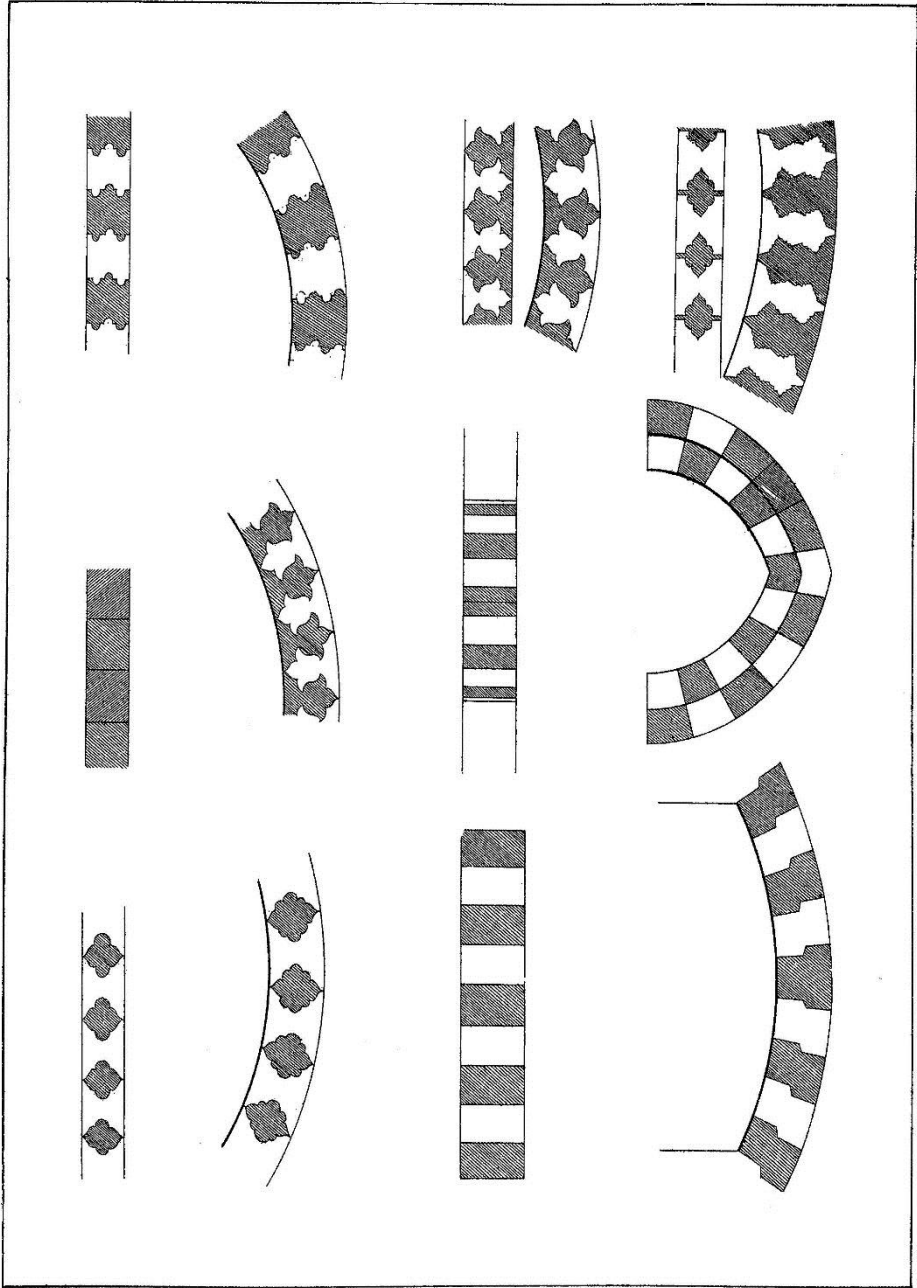


Fig. 4.

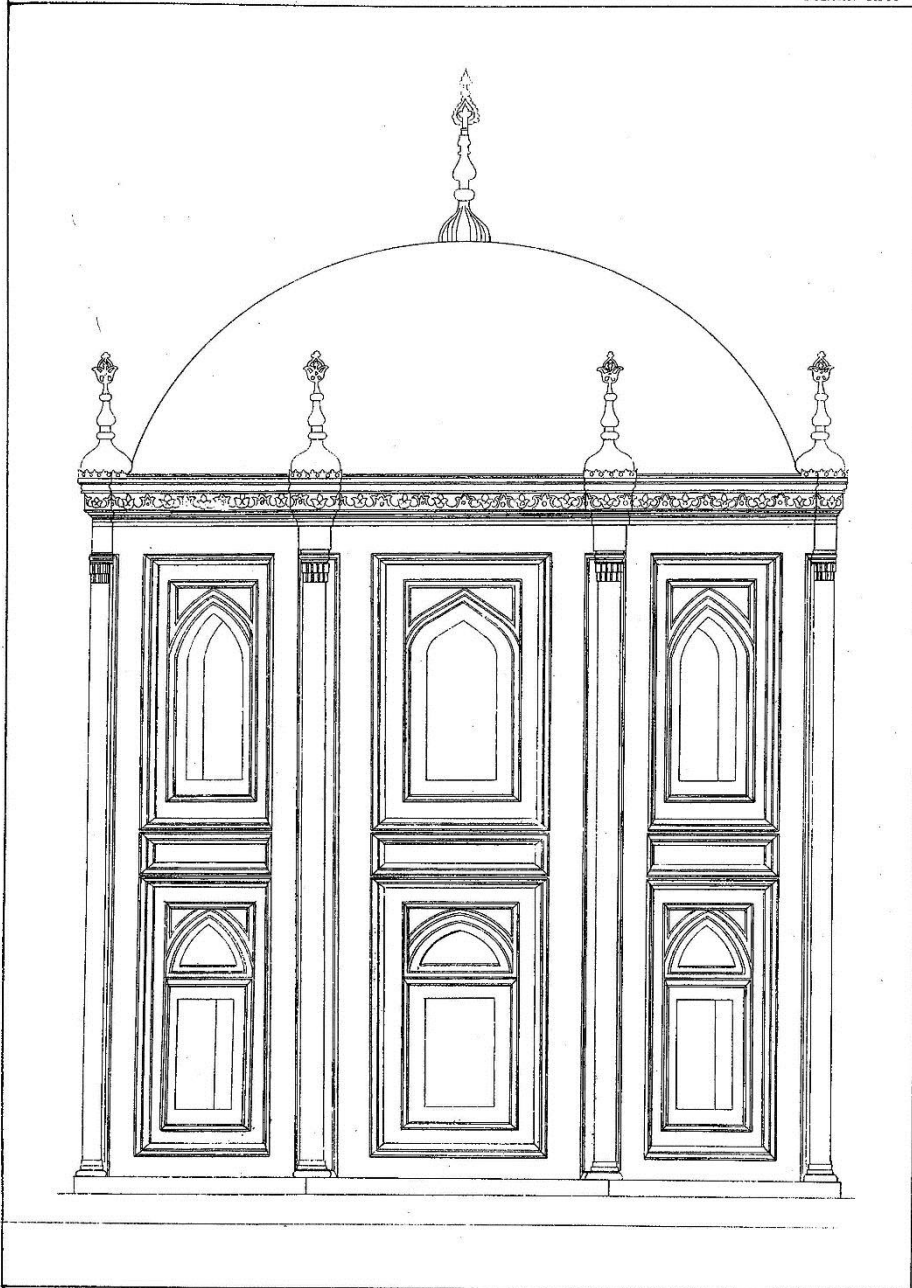






E. Maillard del.

FLANCHE A V I



Divers.

Planche XXIII.



P. Sebald del.

P. Montani del.

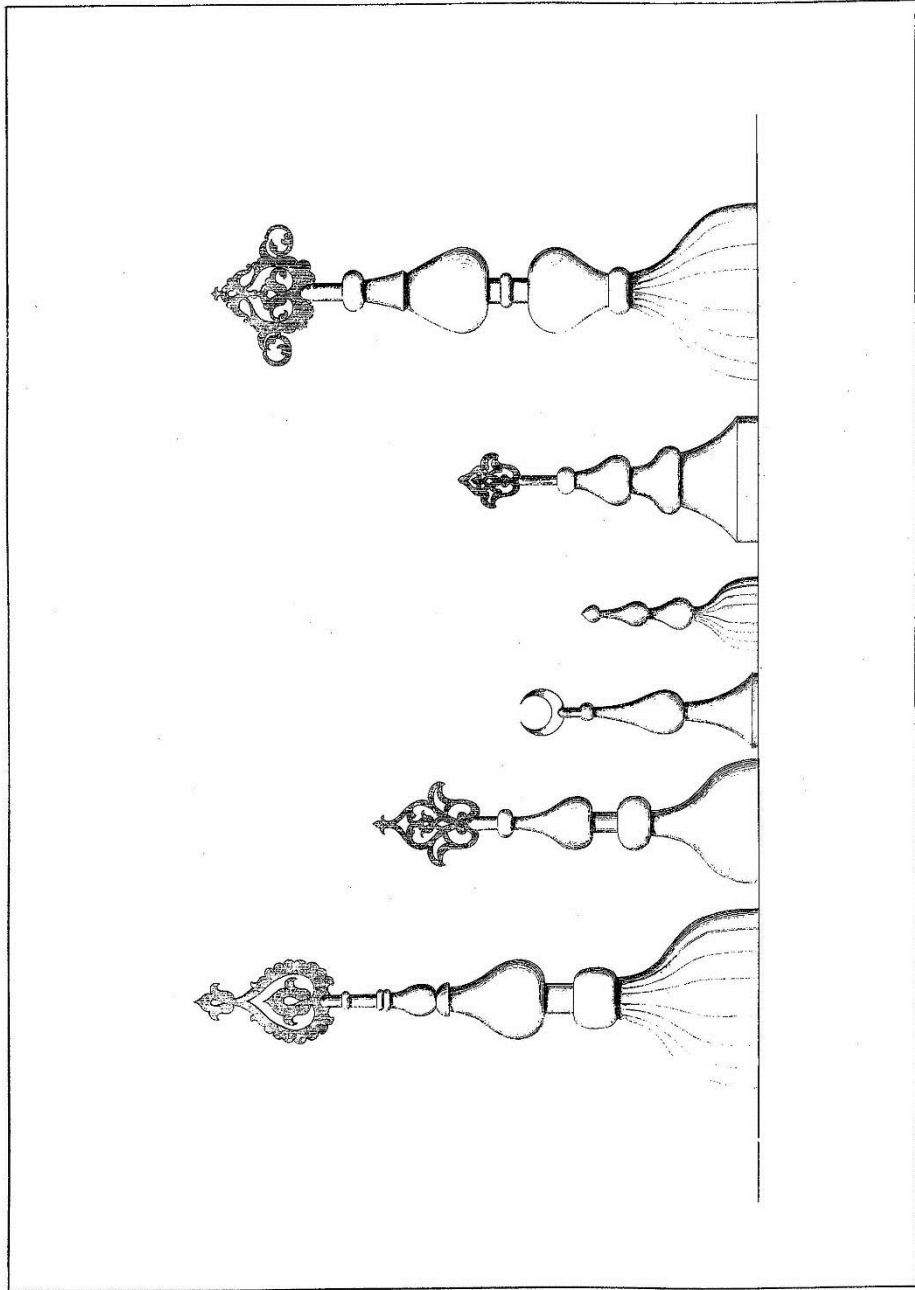


Fig. 10.

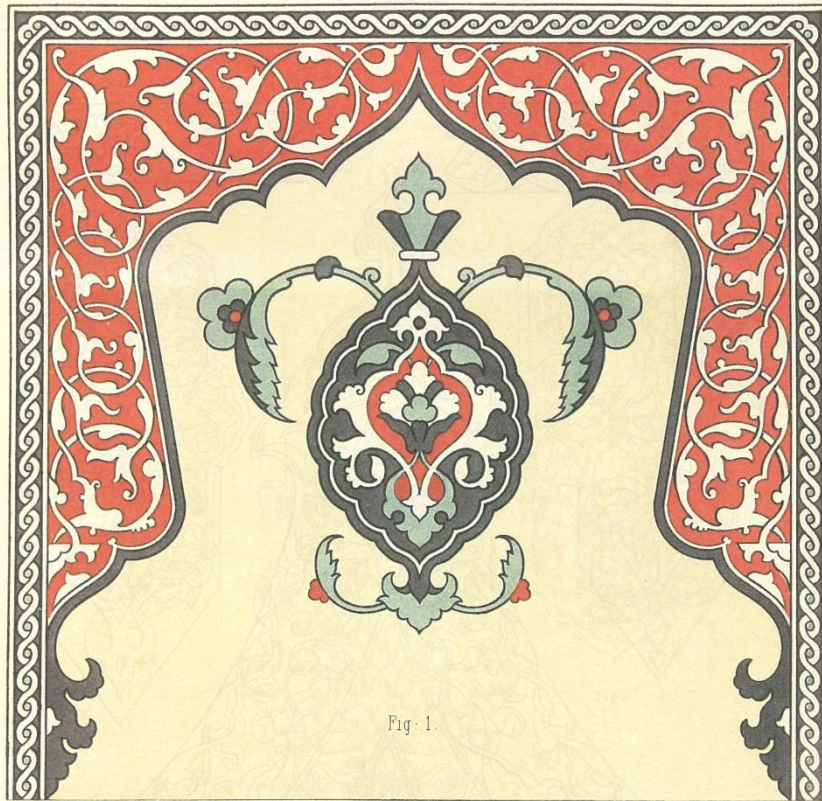


Fig. 1.

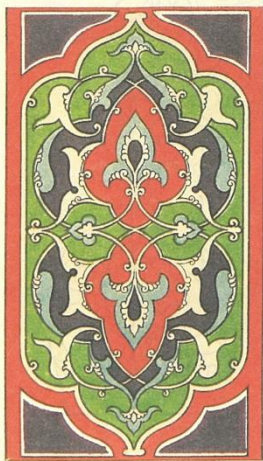


Fig. 3

P. Sebah edit.

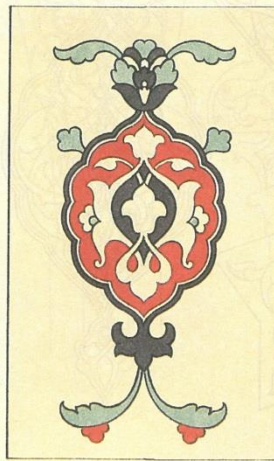


Fig. 2



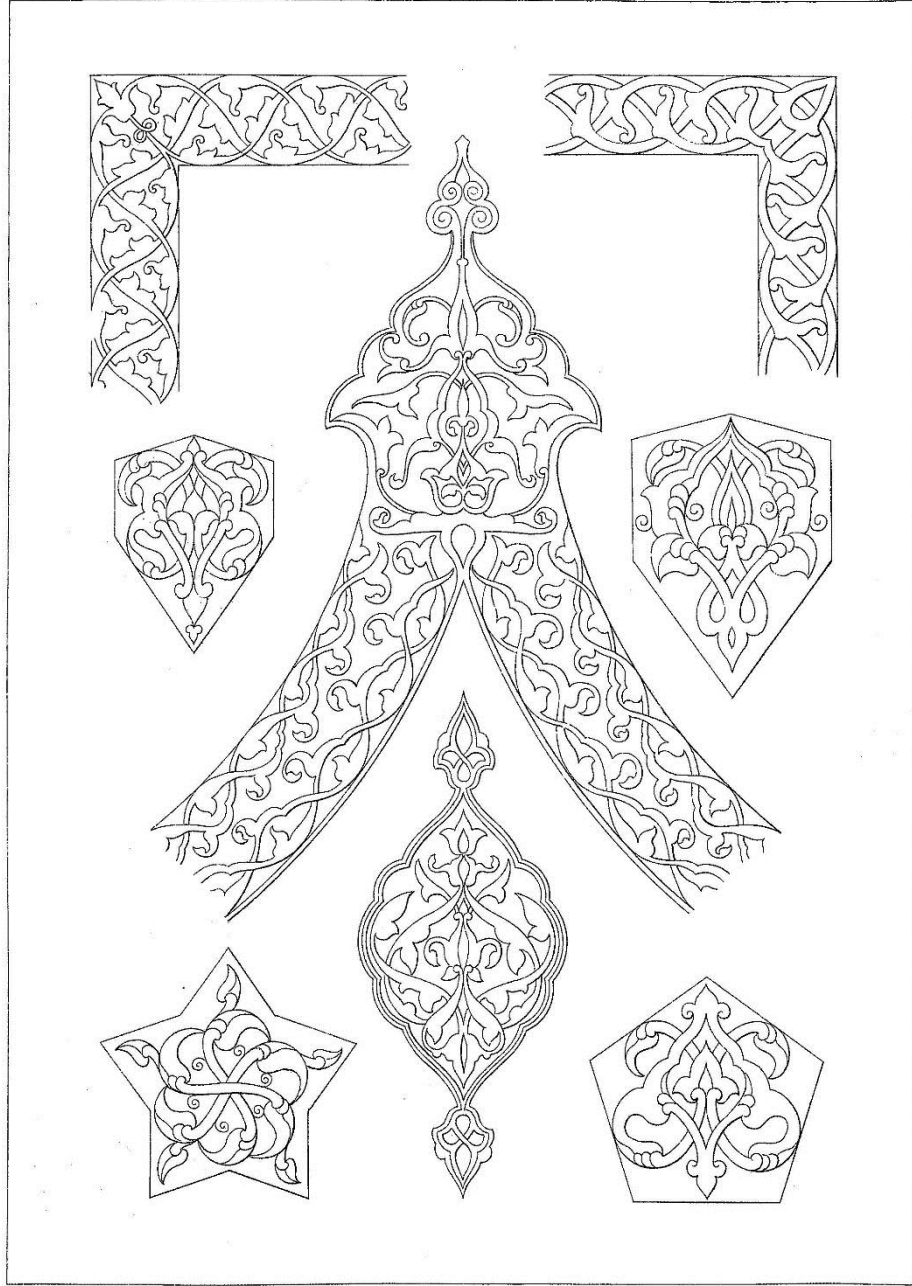
Fig. 4

P. Montani del.

Ek 10. Tuğla ile Taş Karışımı Yapı Usulleri, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında
Bazı Bilgiler

Ferrures.

Planche I



P. Sébah édité.

E. Millaud del.

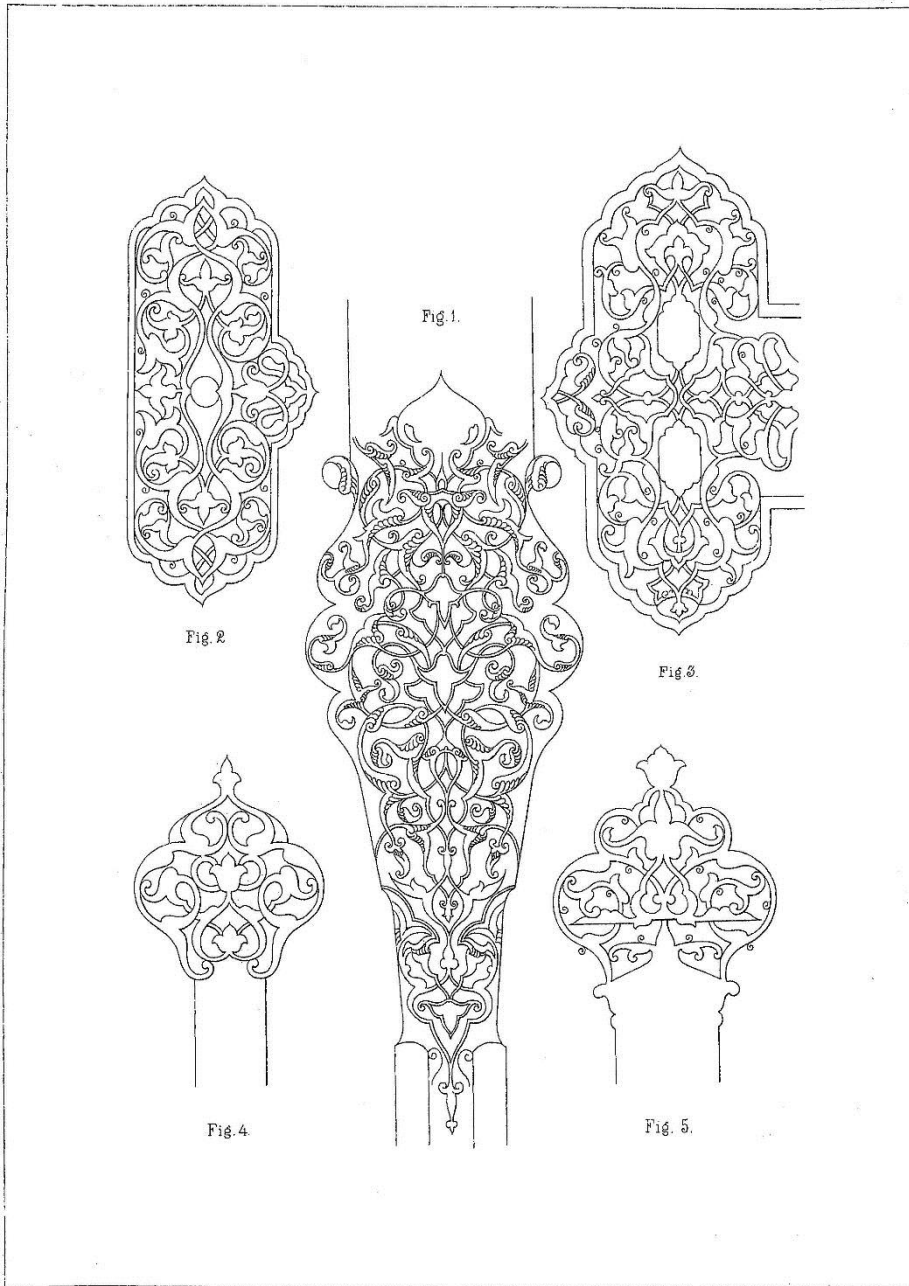


Fig. 2.

Fig. 1.

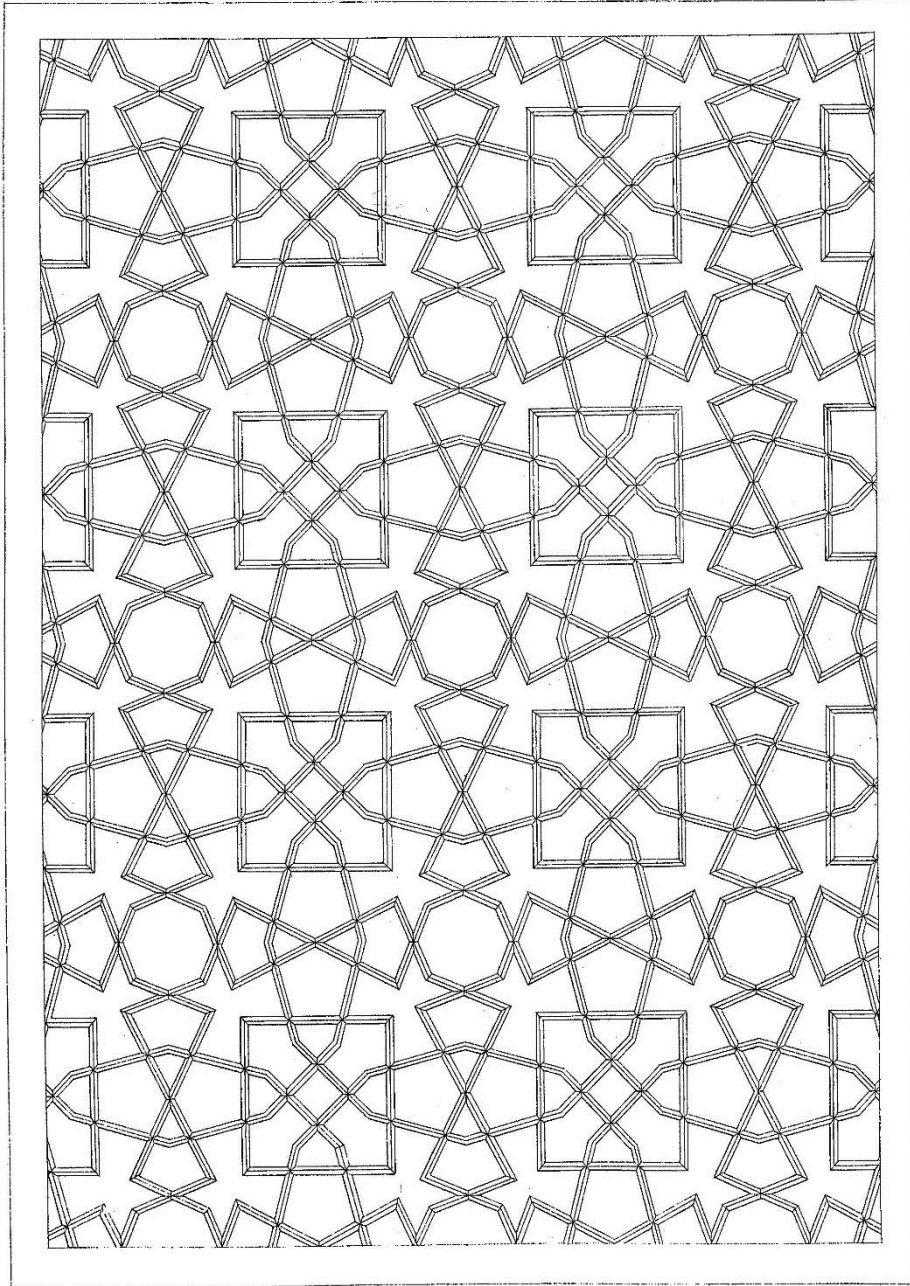
Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Ferrures.
Grilles en bronze.

Plaque IX

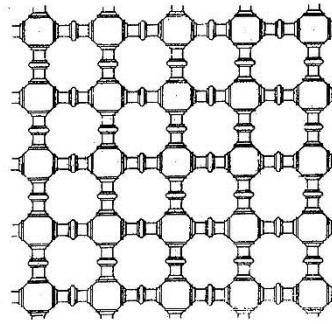
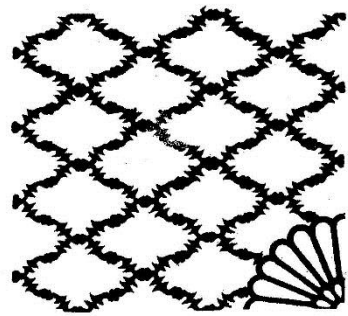
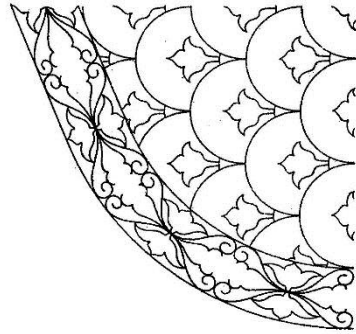
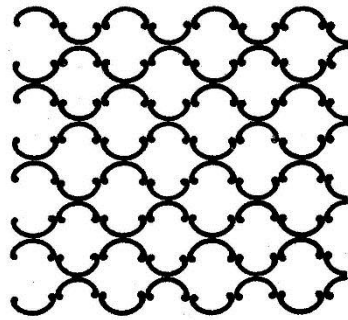
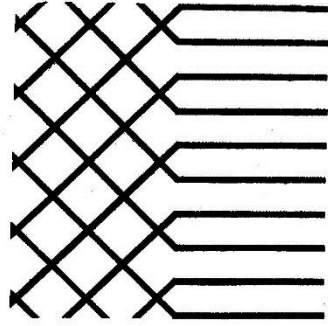
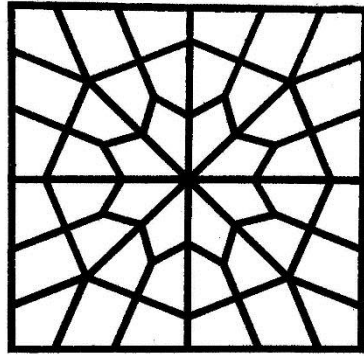


F. Montaut del.

F. Montaut del.

Planche X

Ferrures



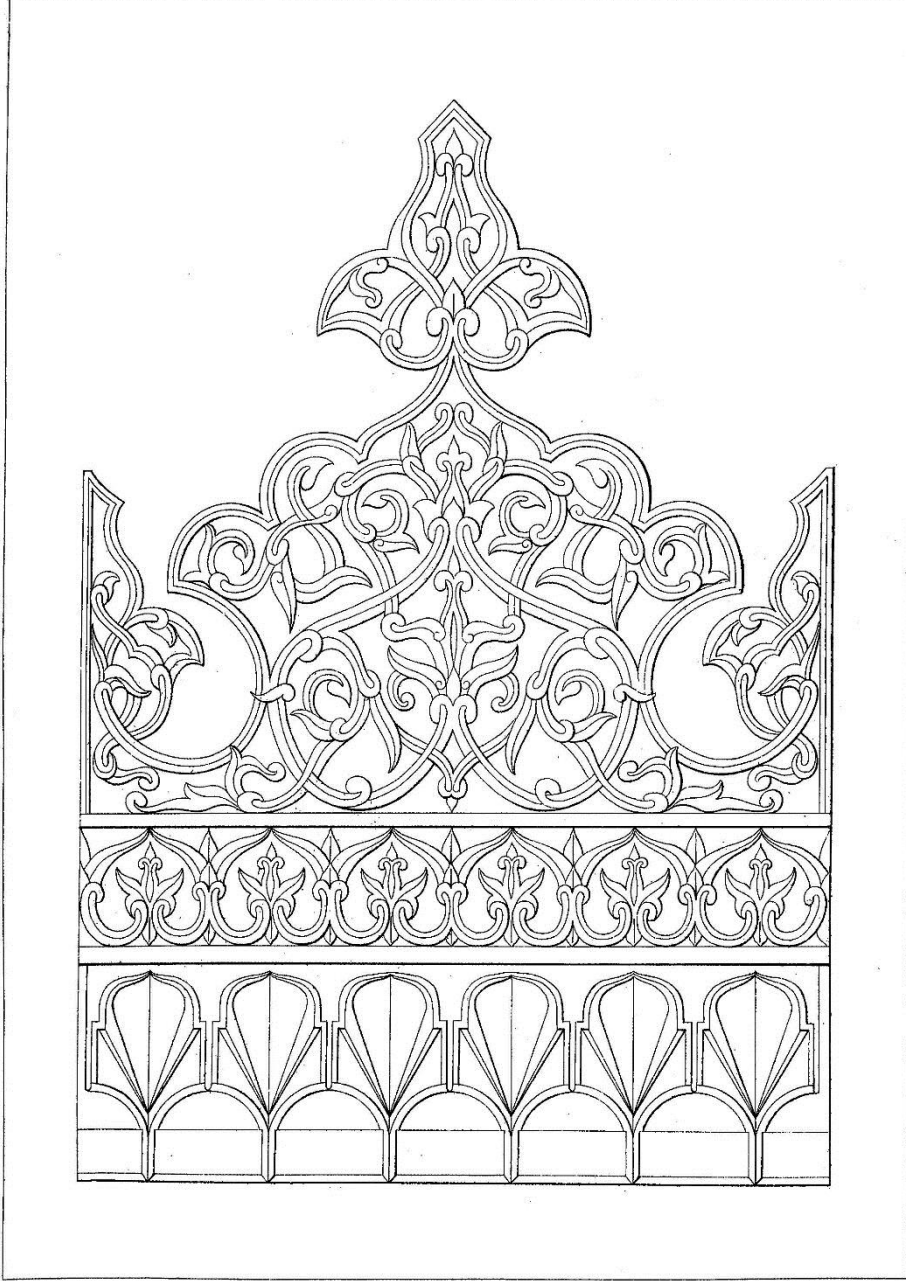
E. Maillard del.

P. Sebast'édit.

Ek 11. Mezar Taşları, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler

Fronton d'une pierre tumulaise.

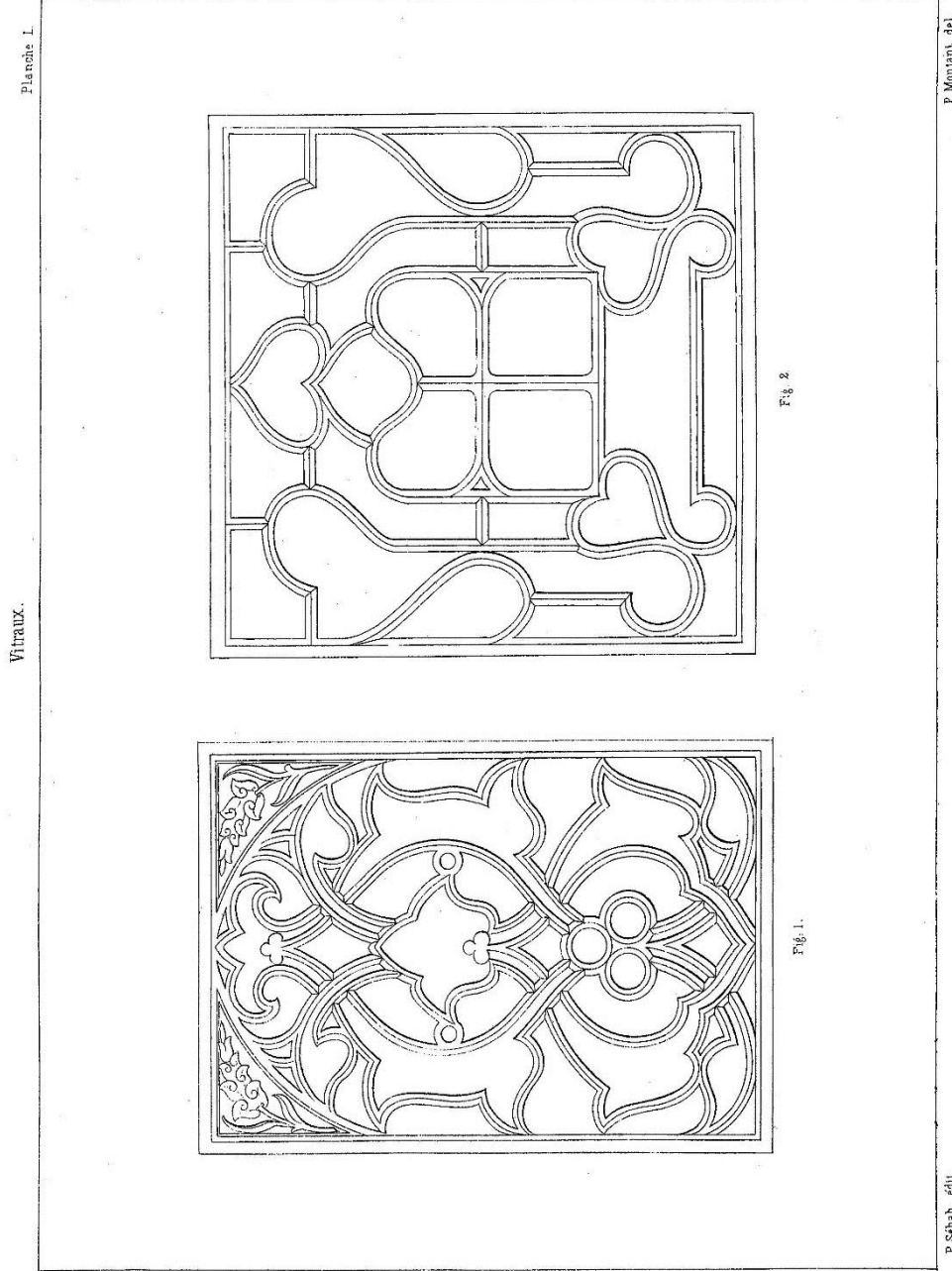
Planche I.

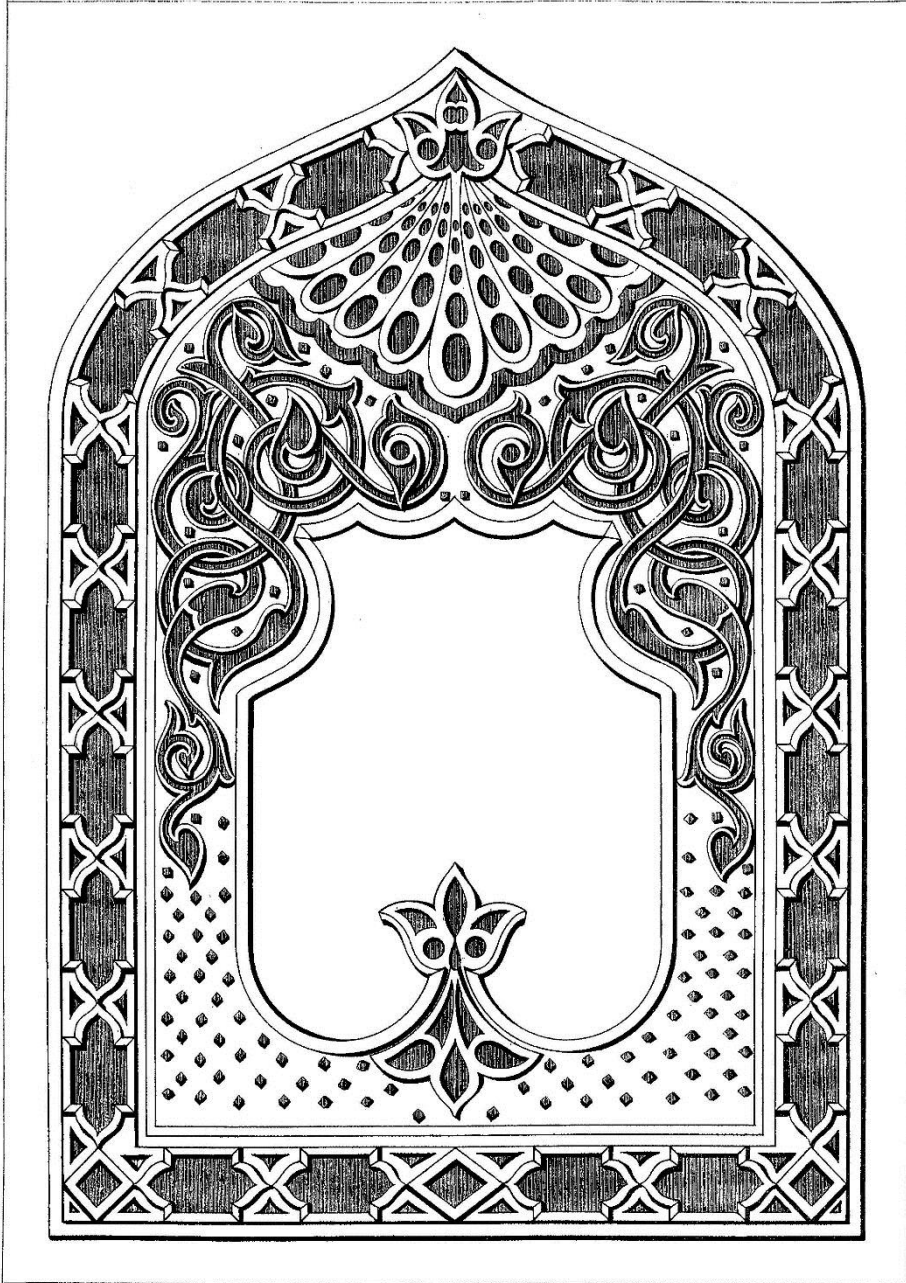


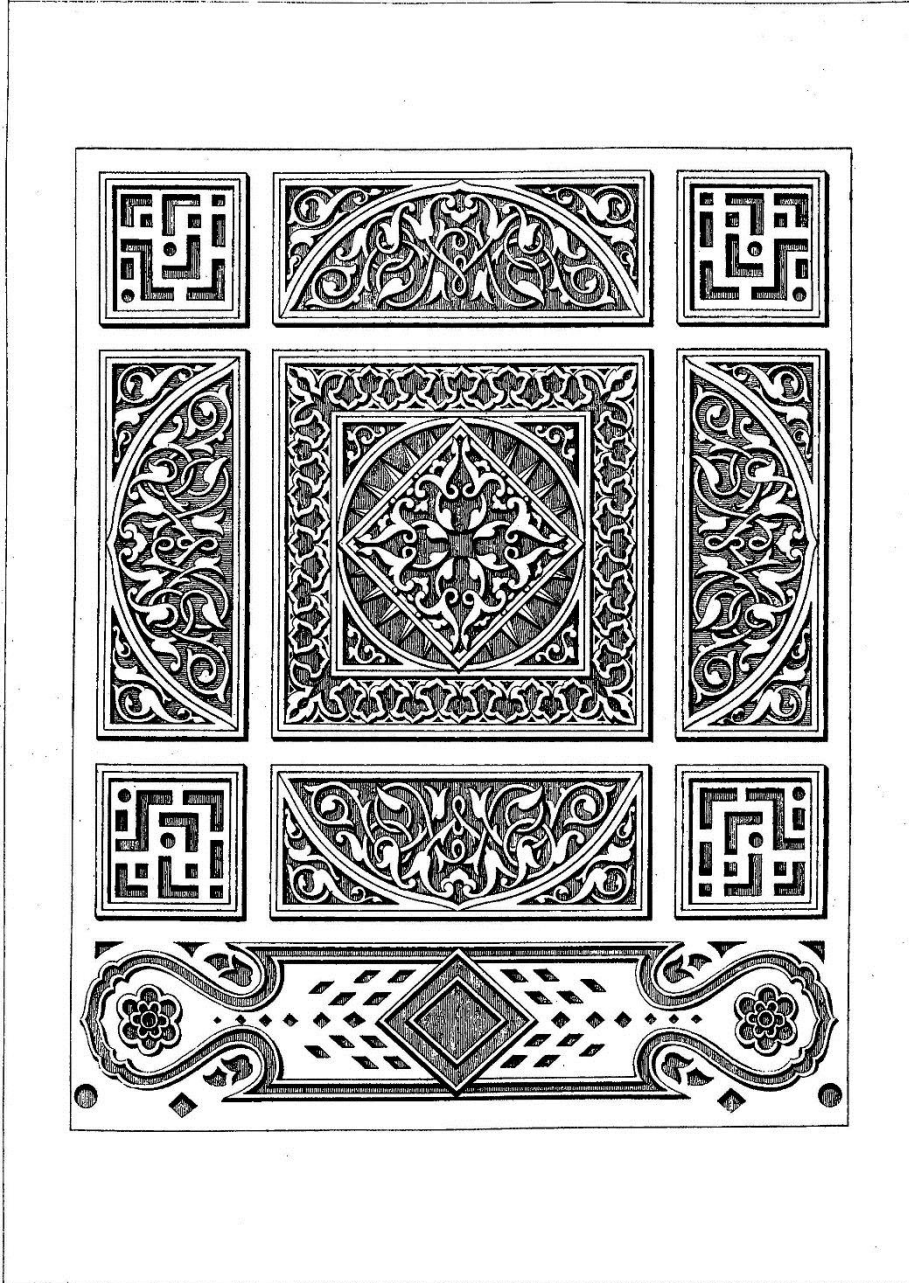
P. Sébah édit.

P. Montani del.

Ek 12. Sırça Parçalarının Birleştirilmesinden Yapılan Resimler, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler







Ek 13: Ağaç Üzerine Oyma İşler, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler

Bois sculpté.

Planche I.



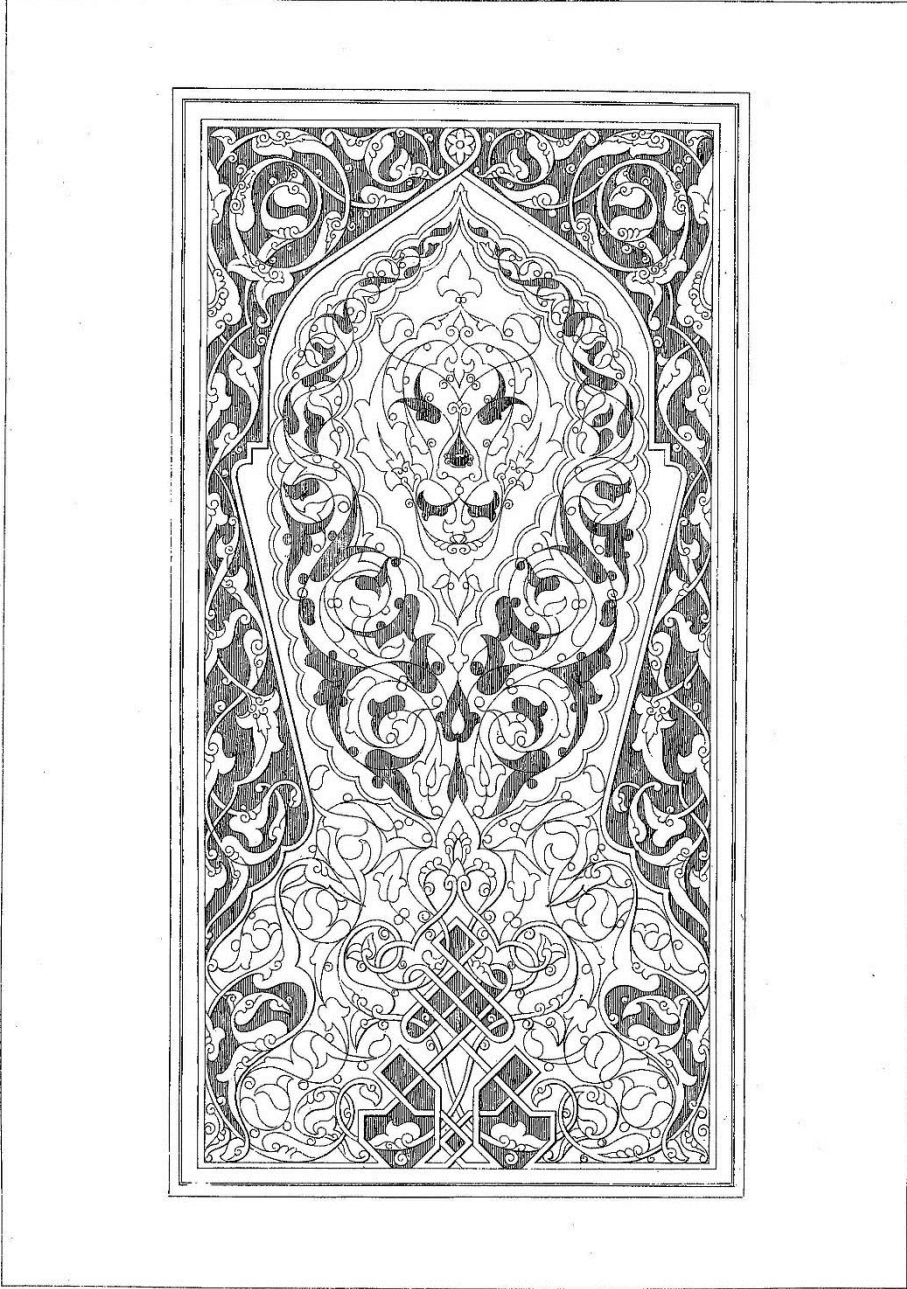
P Sébah édité

E Maillard det.

Ek 14. Duvar Üzerine İşlenen Resimler, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler

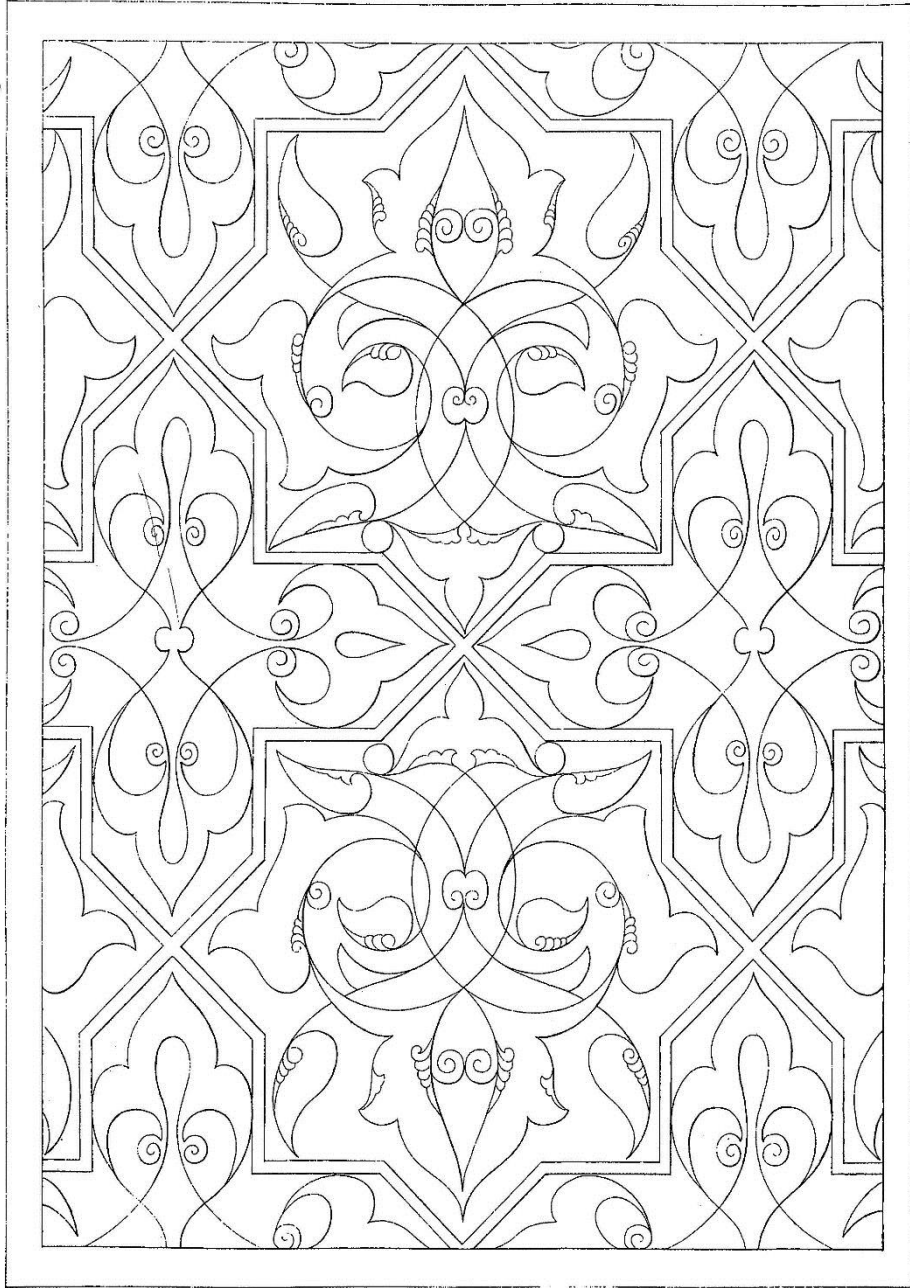
Peintures murales.

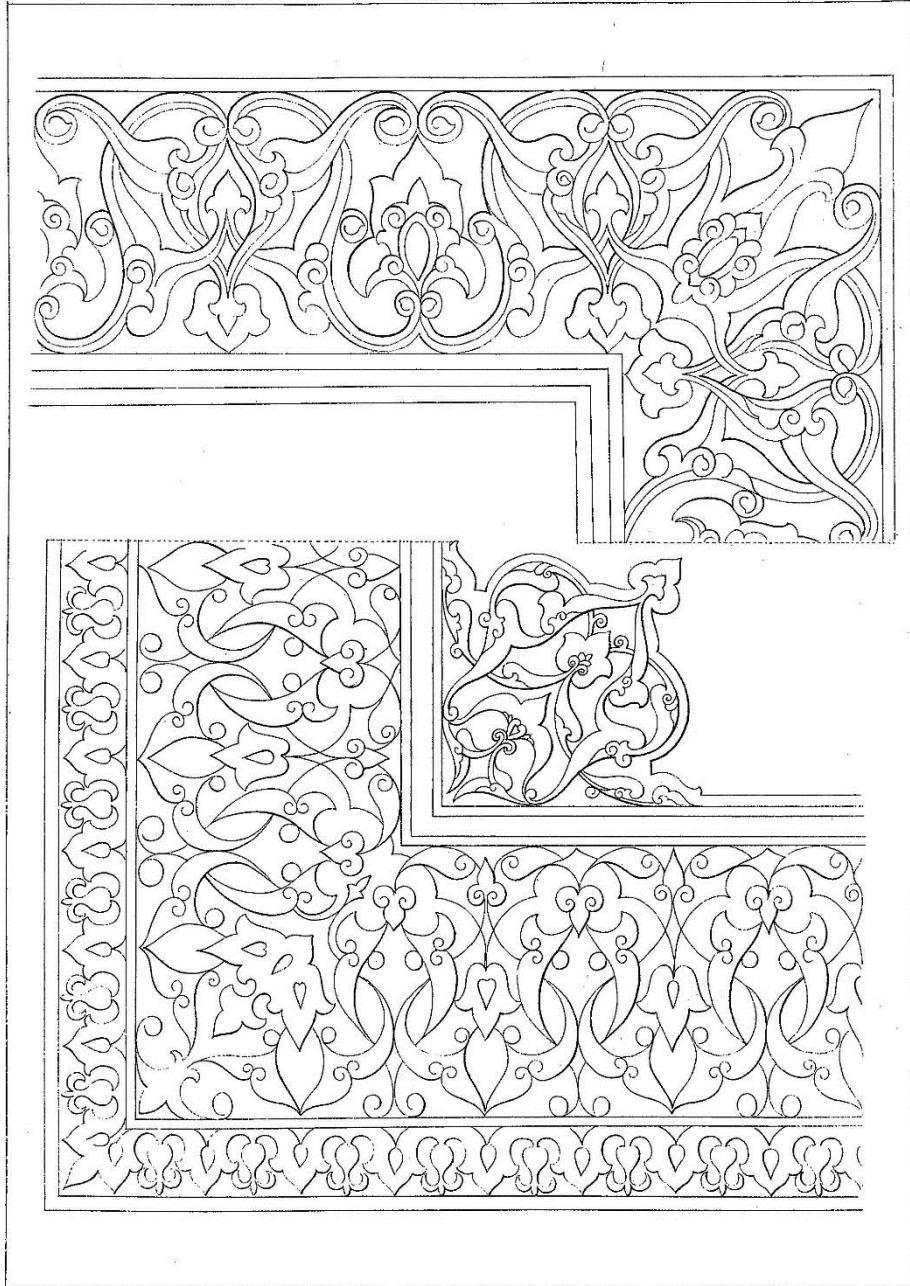
Planche I.



P. Sébah édité

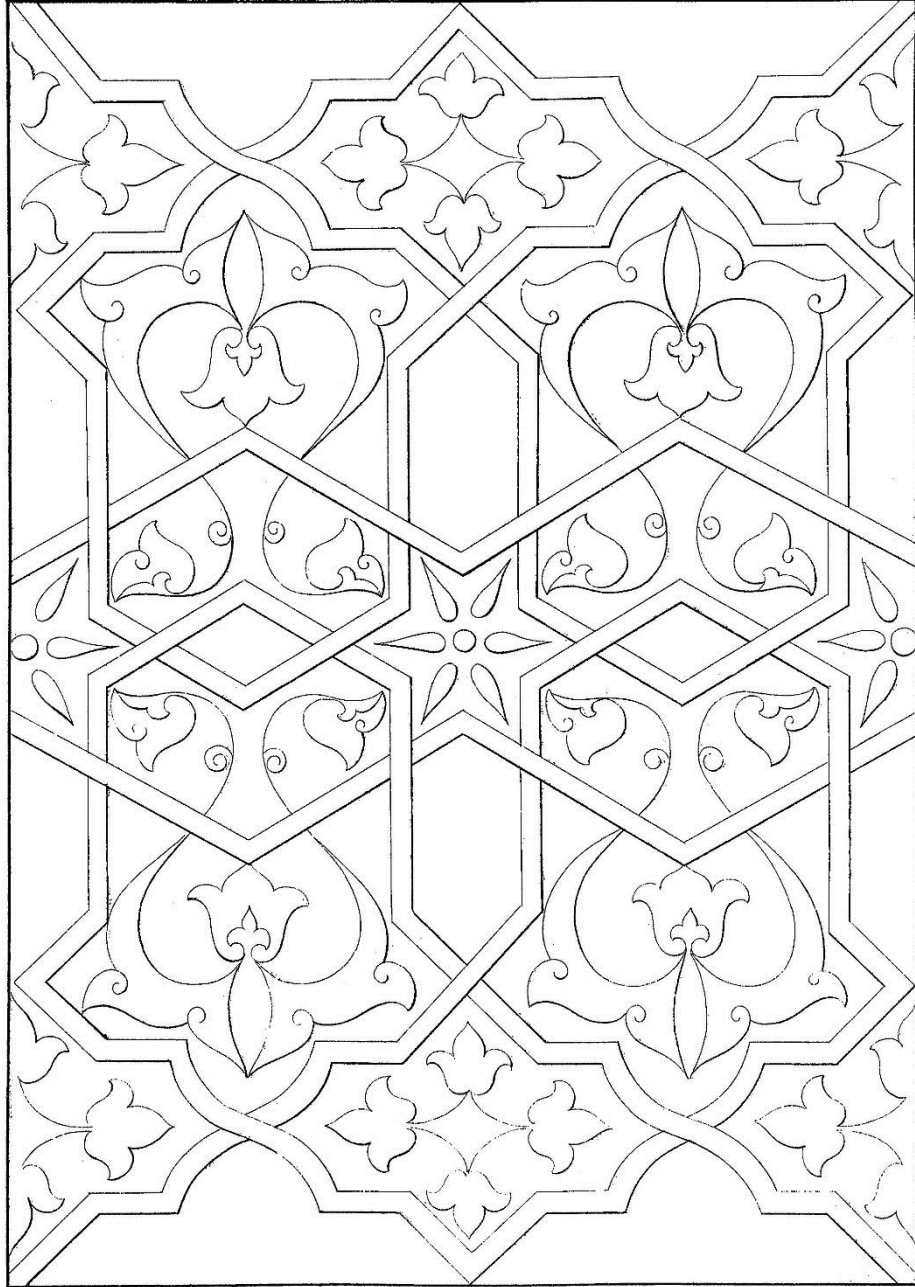
P. Montani del.





P Sébah éd:11

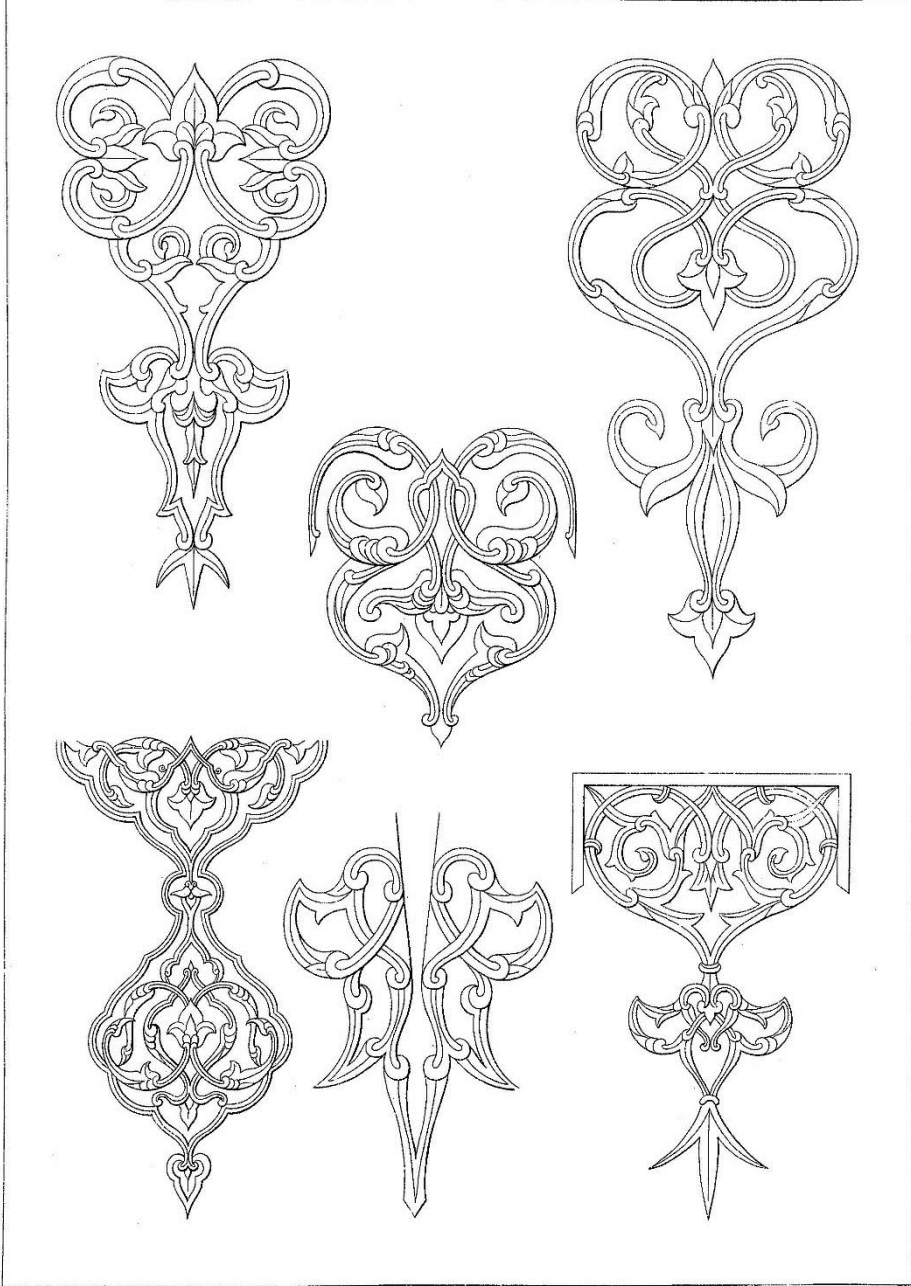
P Montani del.



Ek 15. Oyma Mermer İşleri, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler

Marbre sculpté.

Planche II



P. Sébah éd. t.

E. Maillart del.

Márbres sculptés

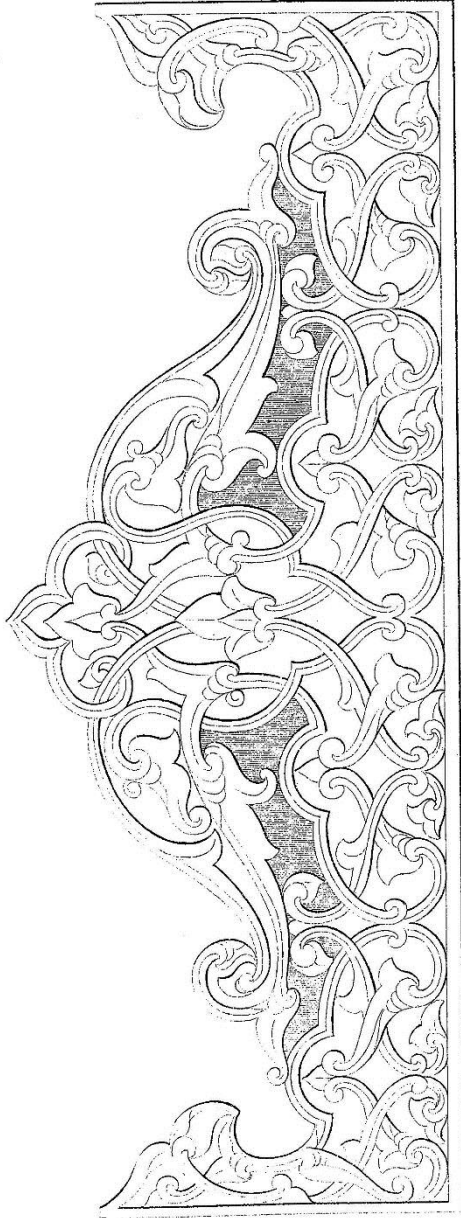


Fig. 1.

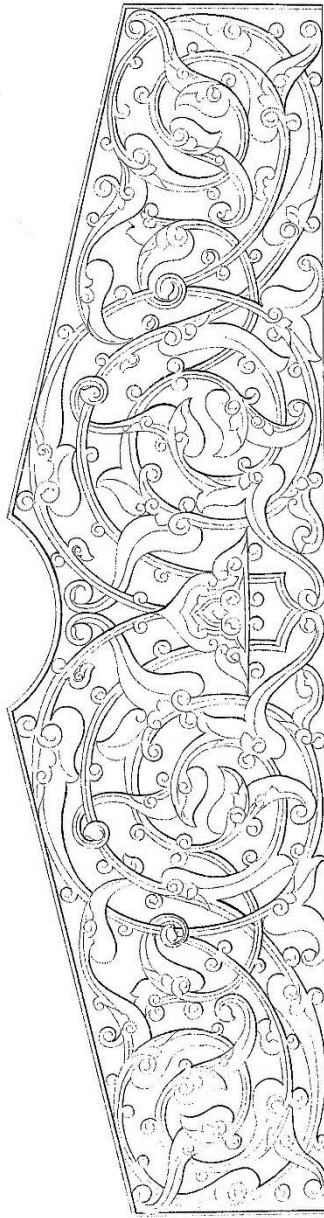


Fig. 2.

F. B. M. 1851

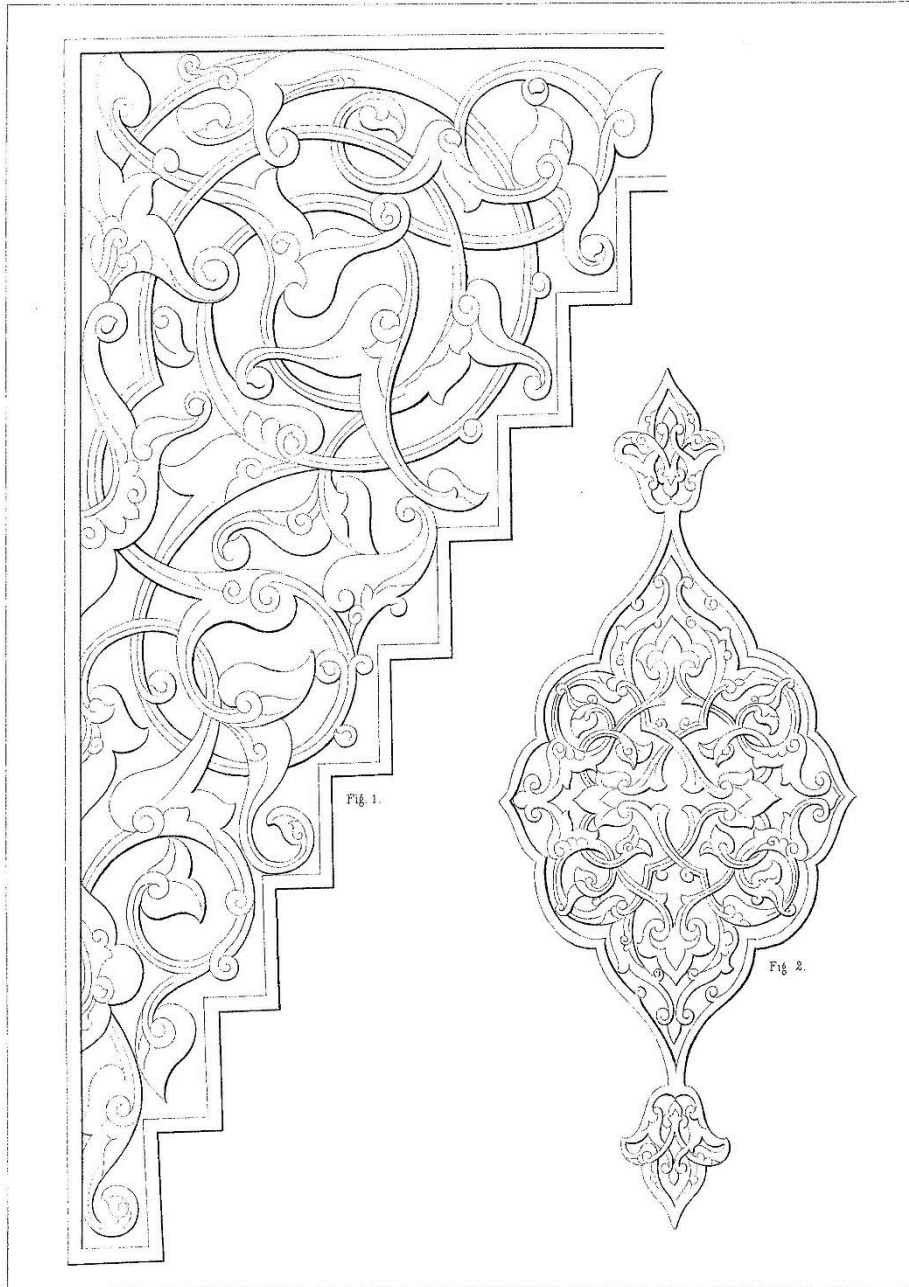


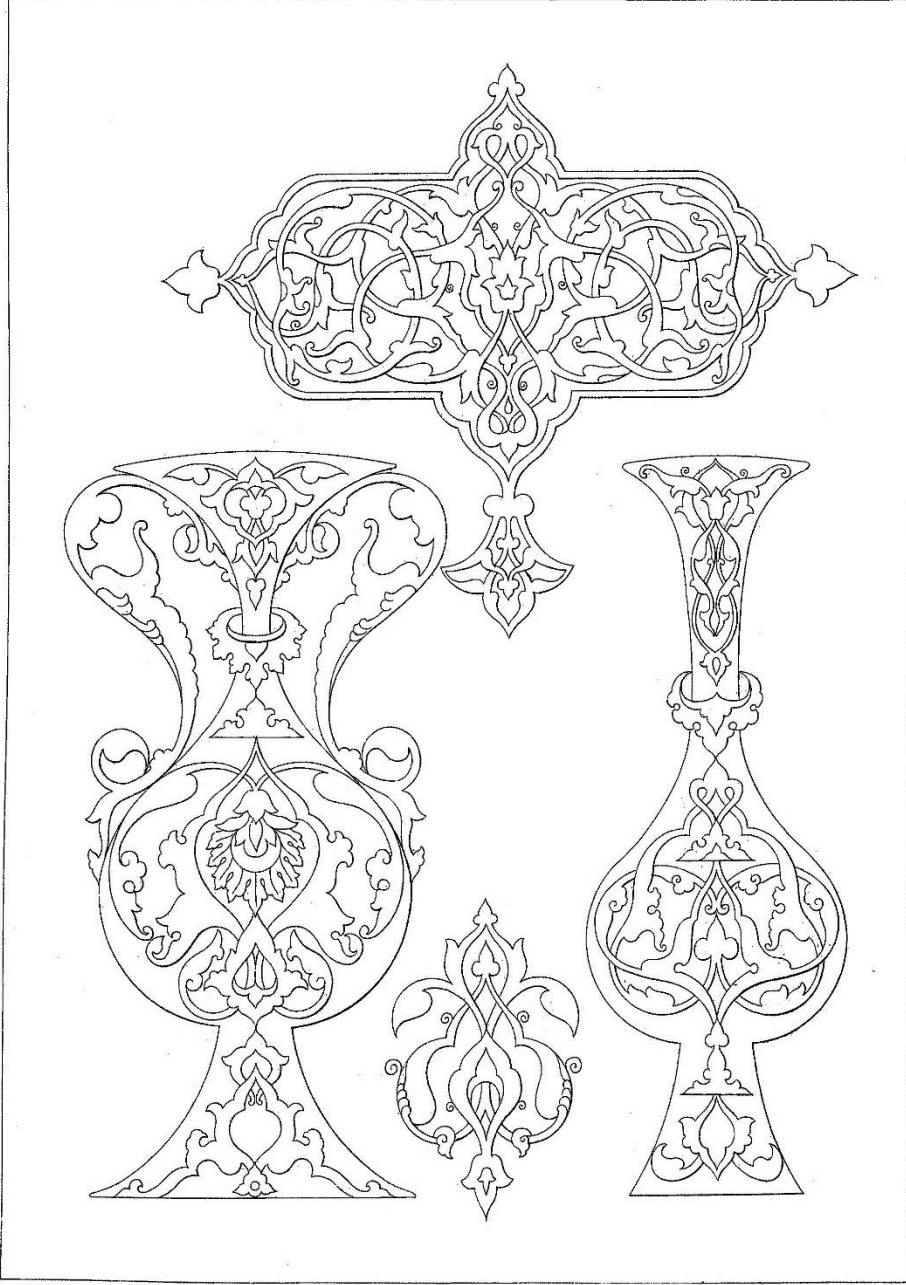
Fig. 1.

Fig. 2.

Ek 16. Duvarlara Konan Çiniler, Osmanlı Mimarlık Süslemeleri Hakkında Bazı Bilgiler

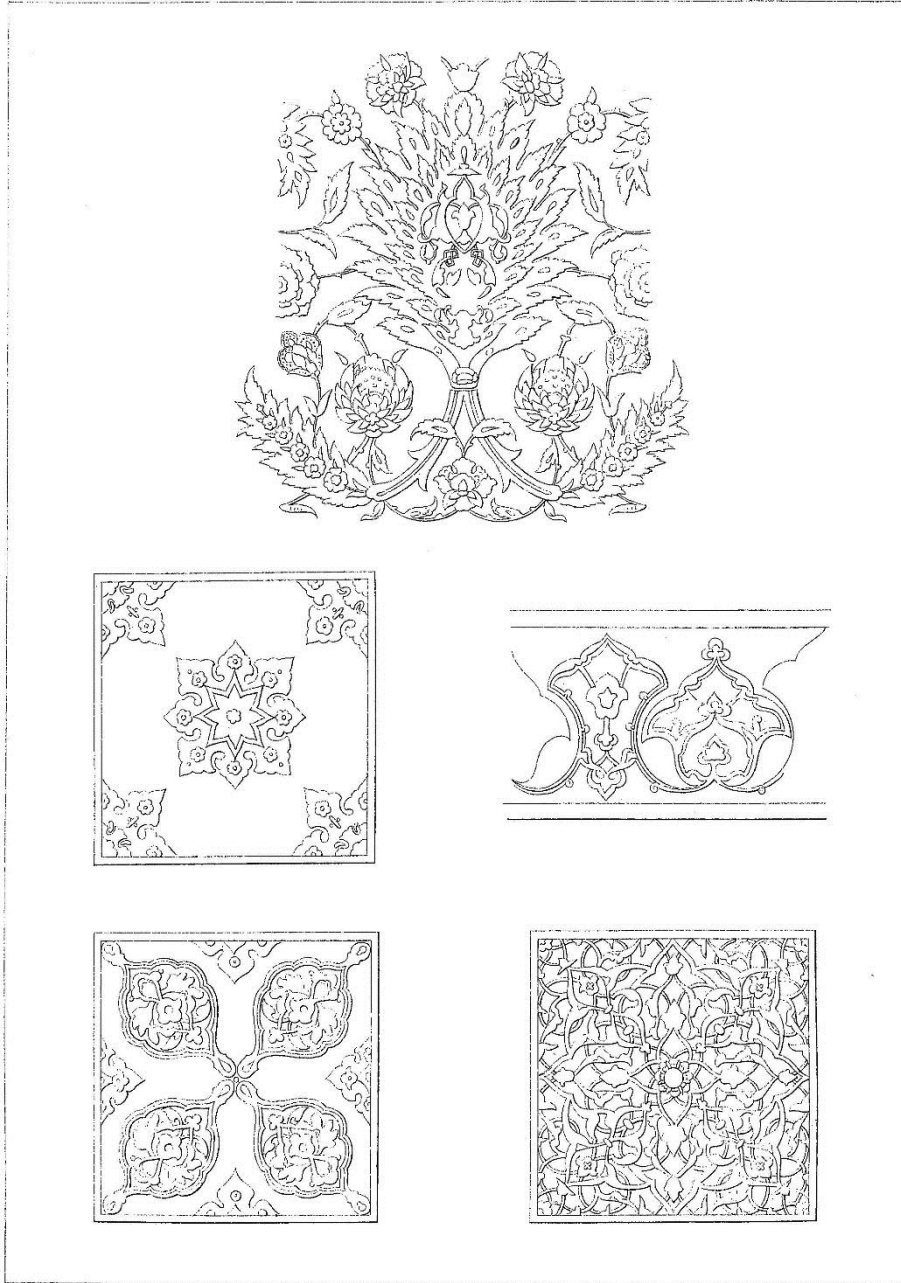
Fayences

Planché 1



P Sébah édité.

E Maillard del.



P. Cabat. 812.

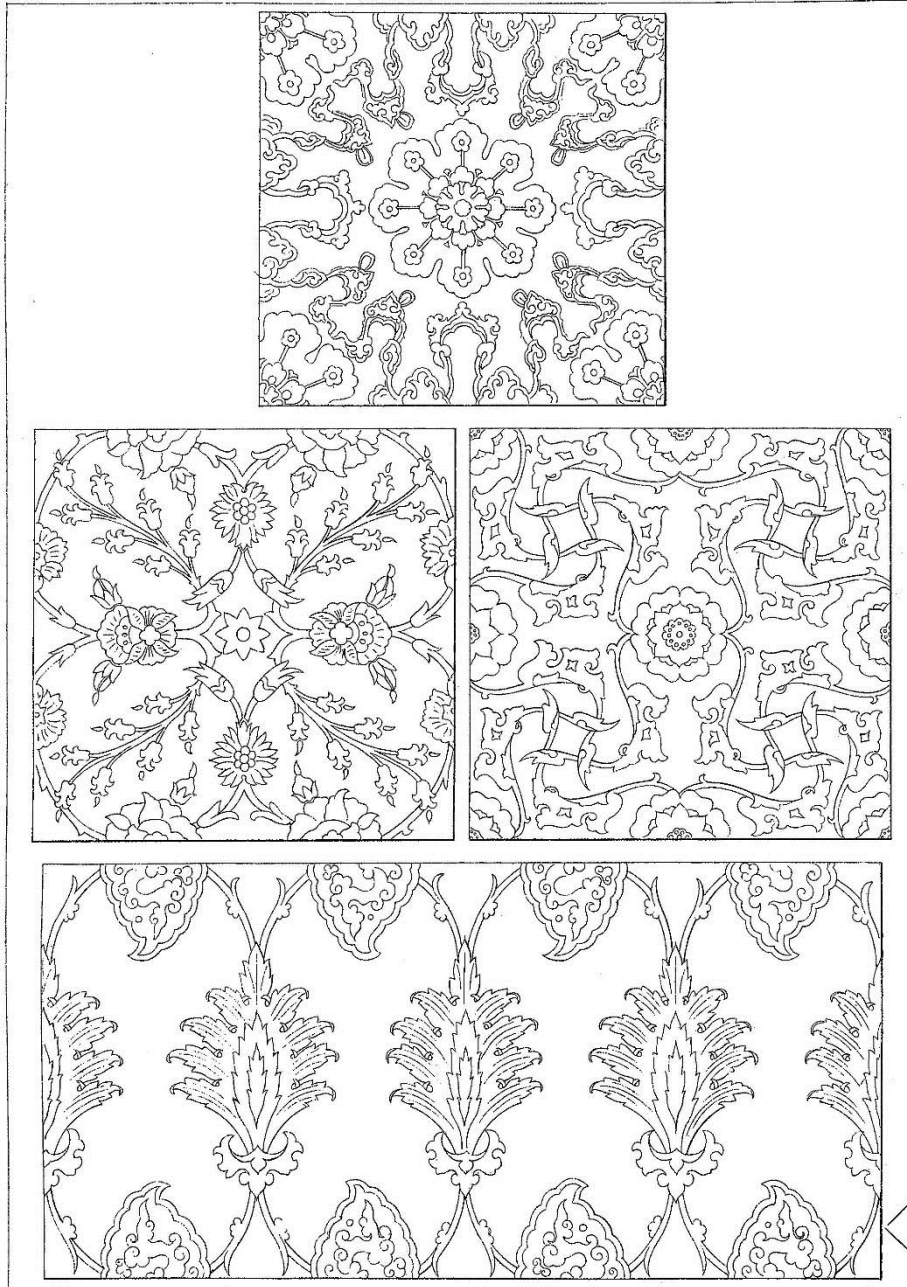
E. M. Liard. 121.



F. Mentes del.

Decorations sur briques émaillées

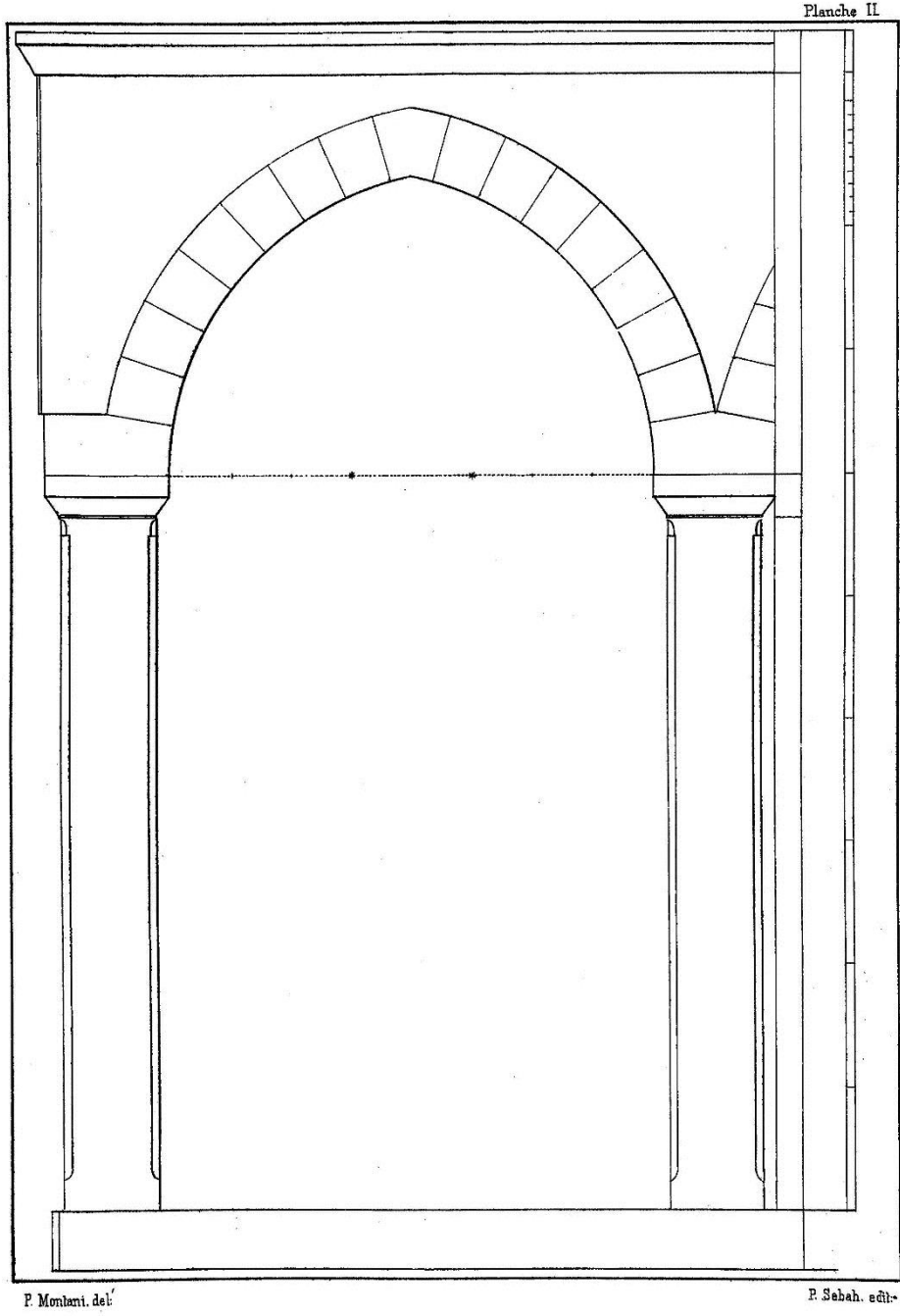
F. Mentes del.



P. Sébah del.

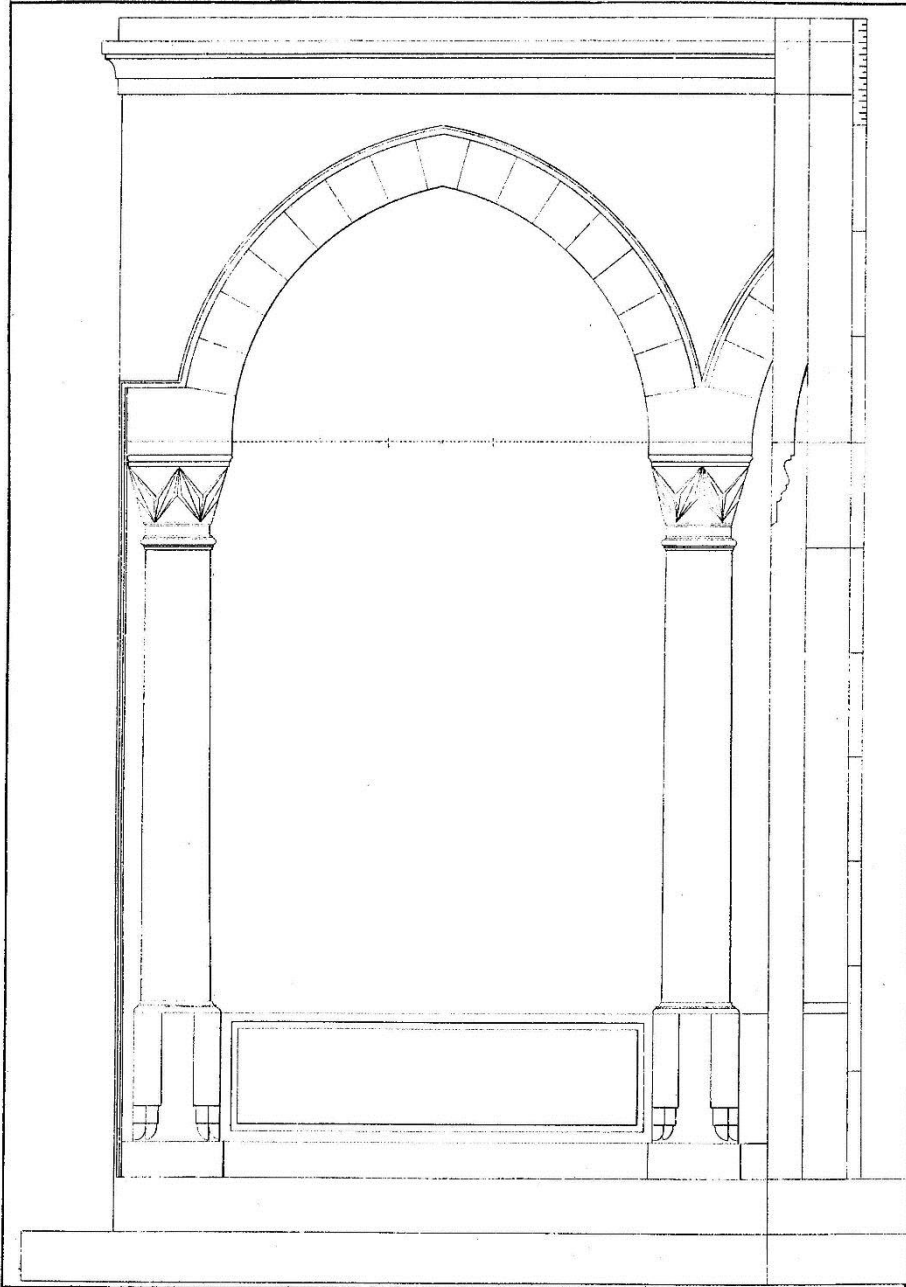
E. Maillard del.

Ek 17. Müstevî Mimari Usulü Örnekleri



Théorie de l'Architecture Ottomane

Planche IV.

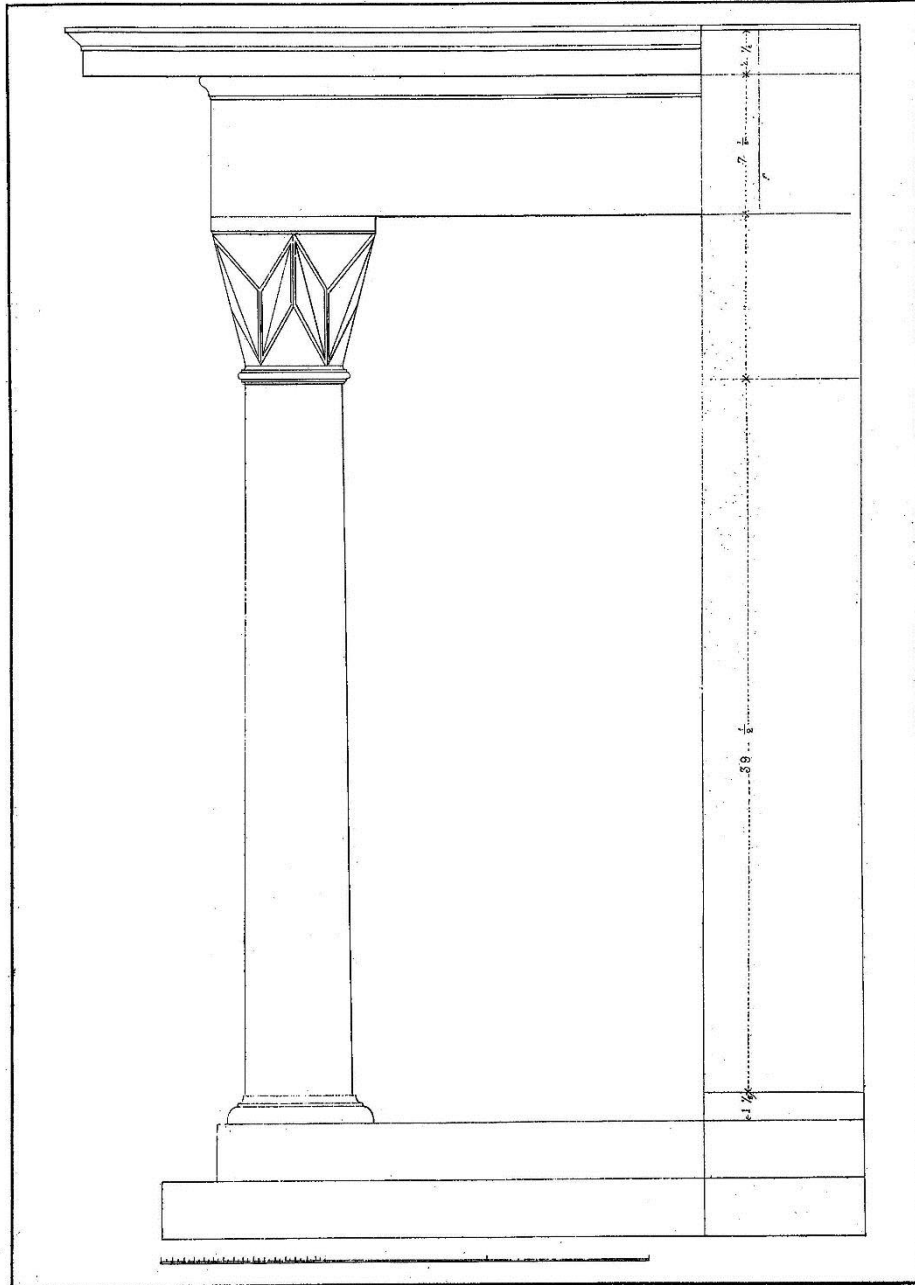


P. Sebah. edit.

E. Monteni. del.

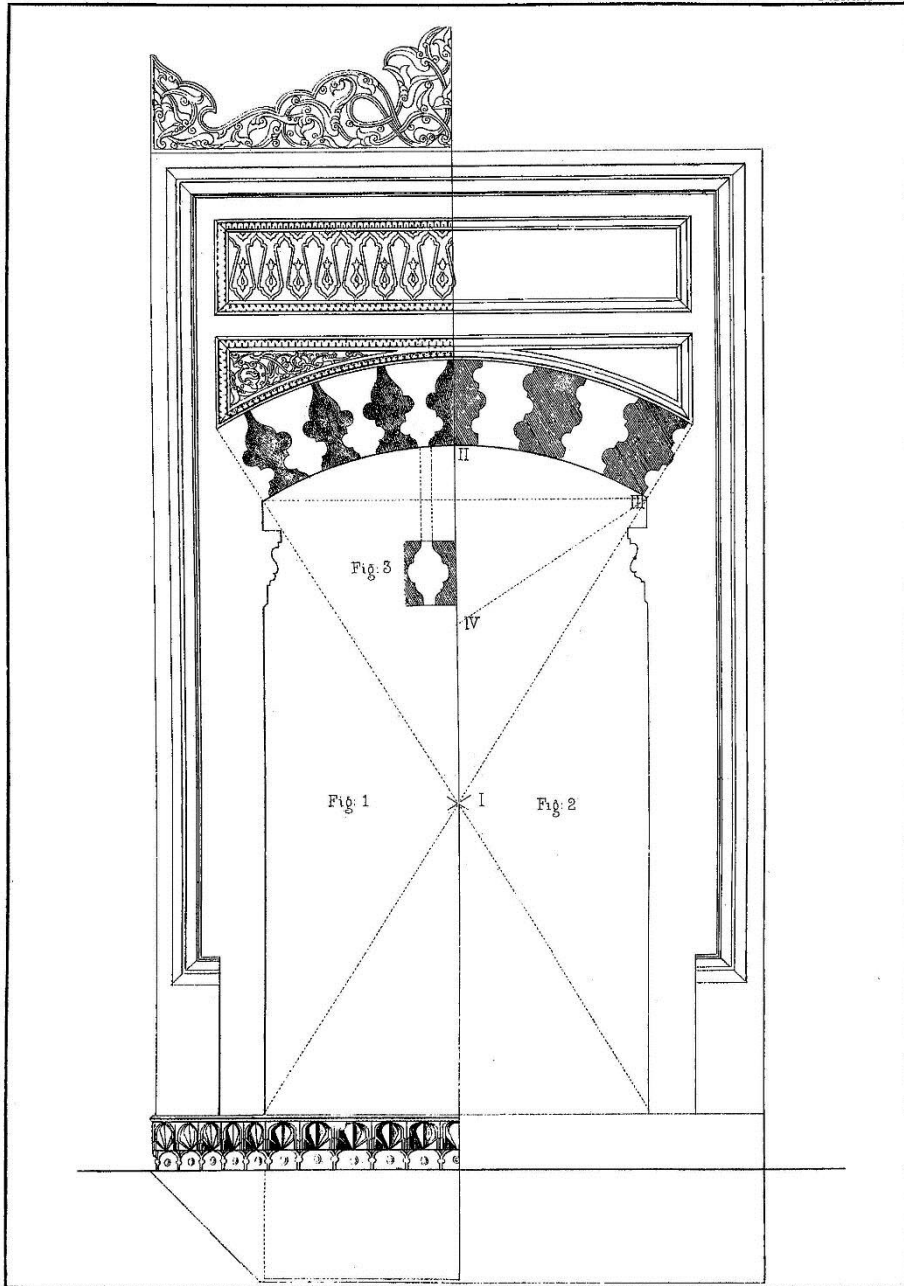
Théorie de l'Architecture Ottomane

Planche V.



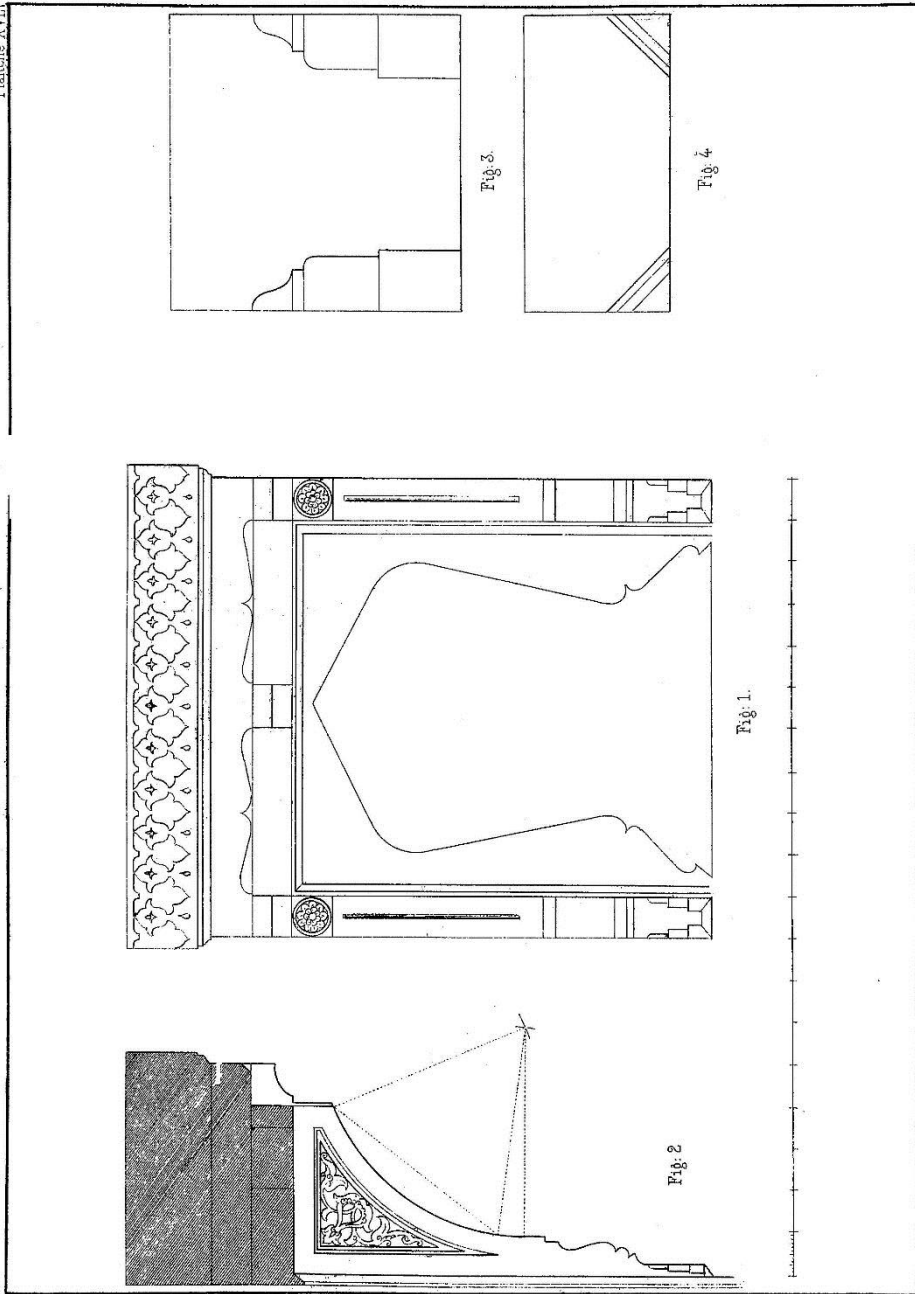
E. Sebah. edit.

F. Montani. del.



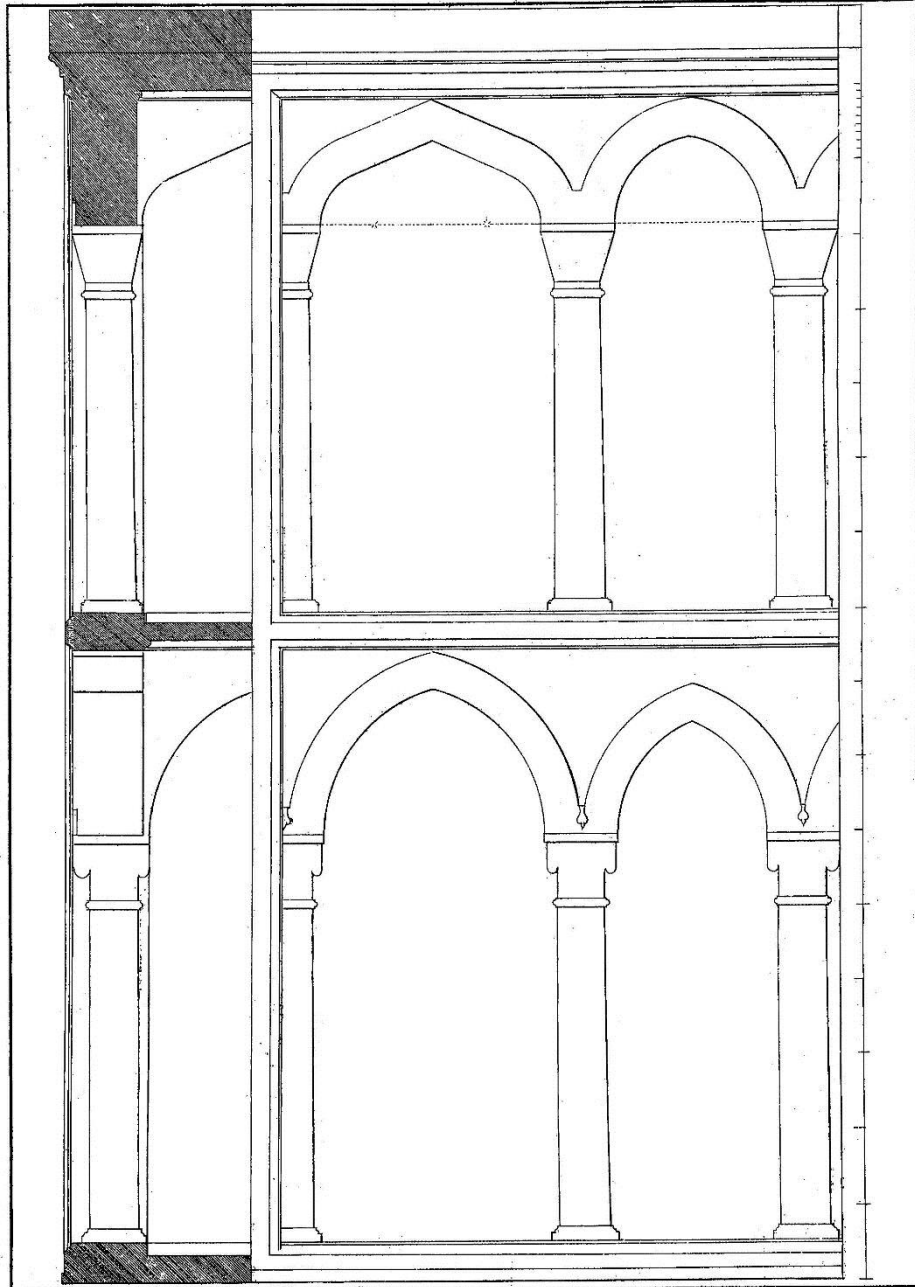
Théorie de l'Architecture Ottomane

Plaque XVII



E. Sebah, édité

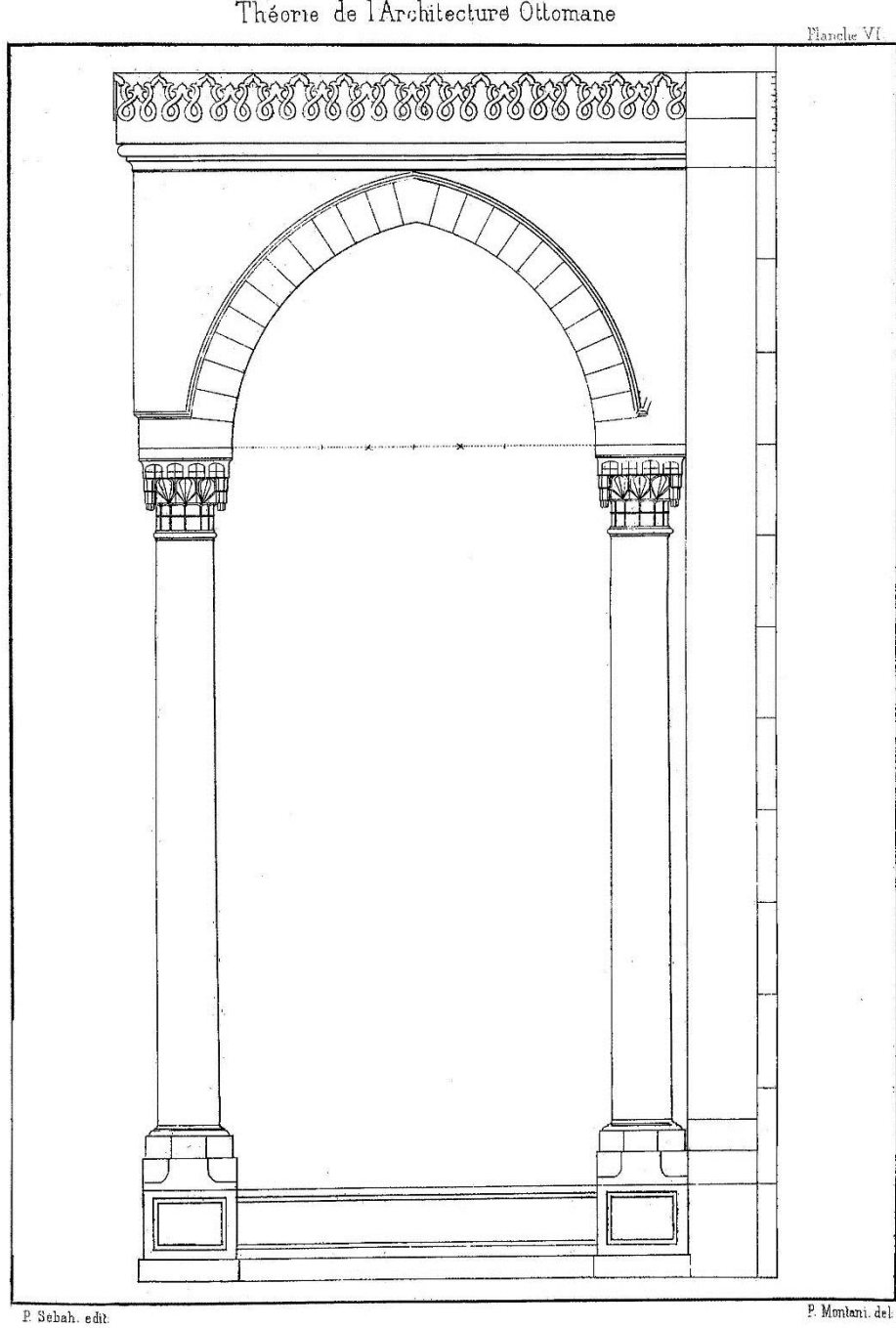
P. Monbet, del.



P. Sebah. edit.

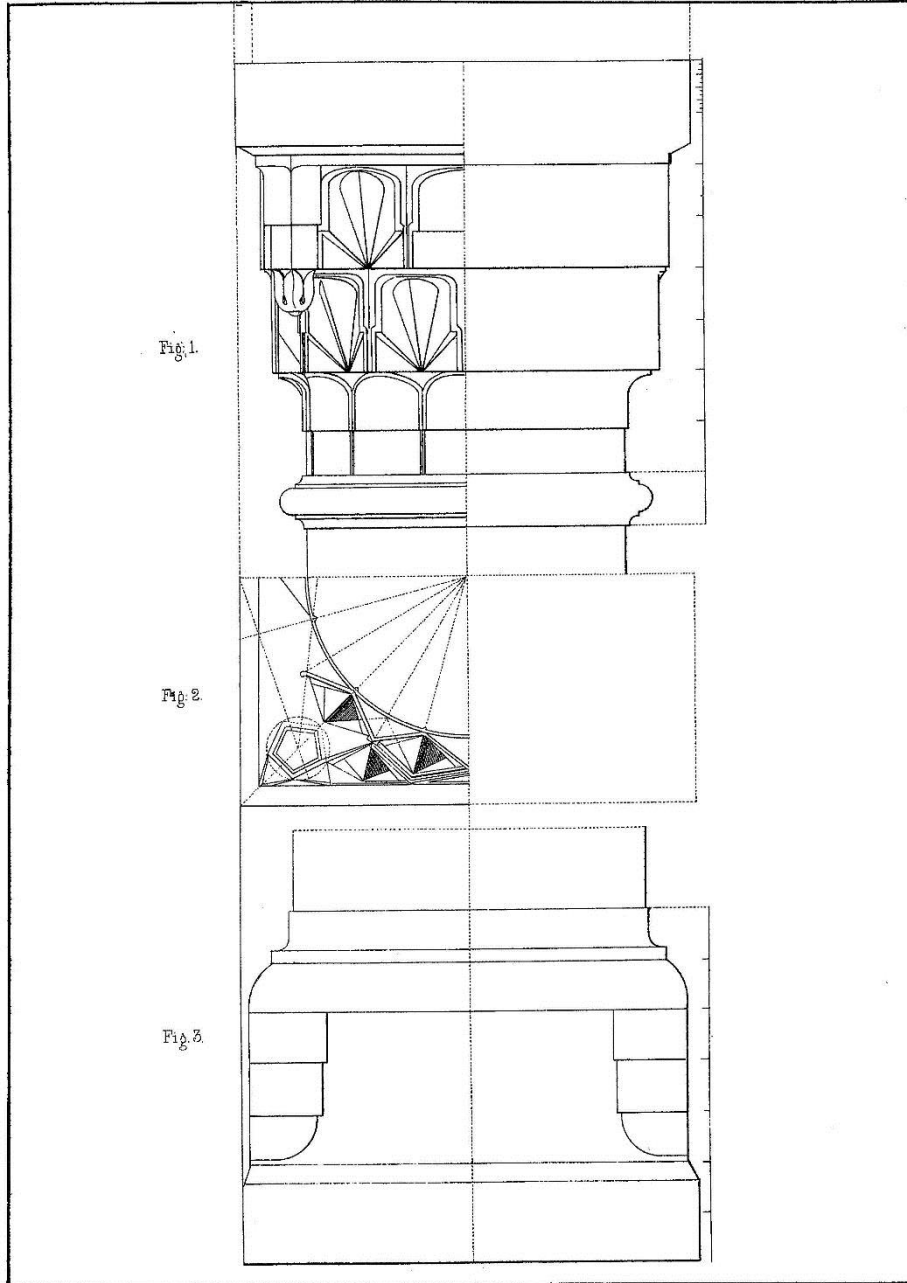
P. Montani. del.

Ek 18. Mücevherî Mimari Usulü Örnekleri



Théorie de l'Architecture Ottomane

Planche VIII



P. Sebah edit.

F. Monlant del.

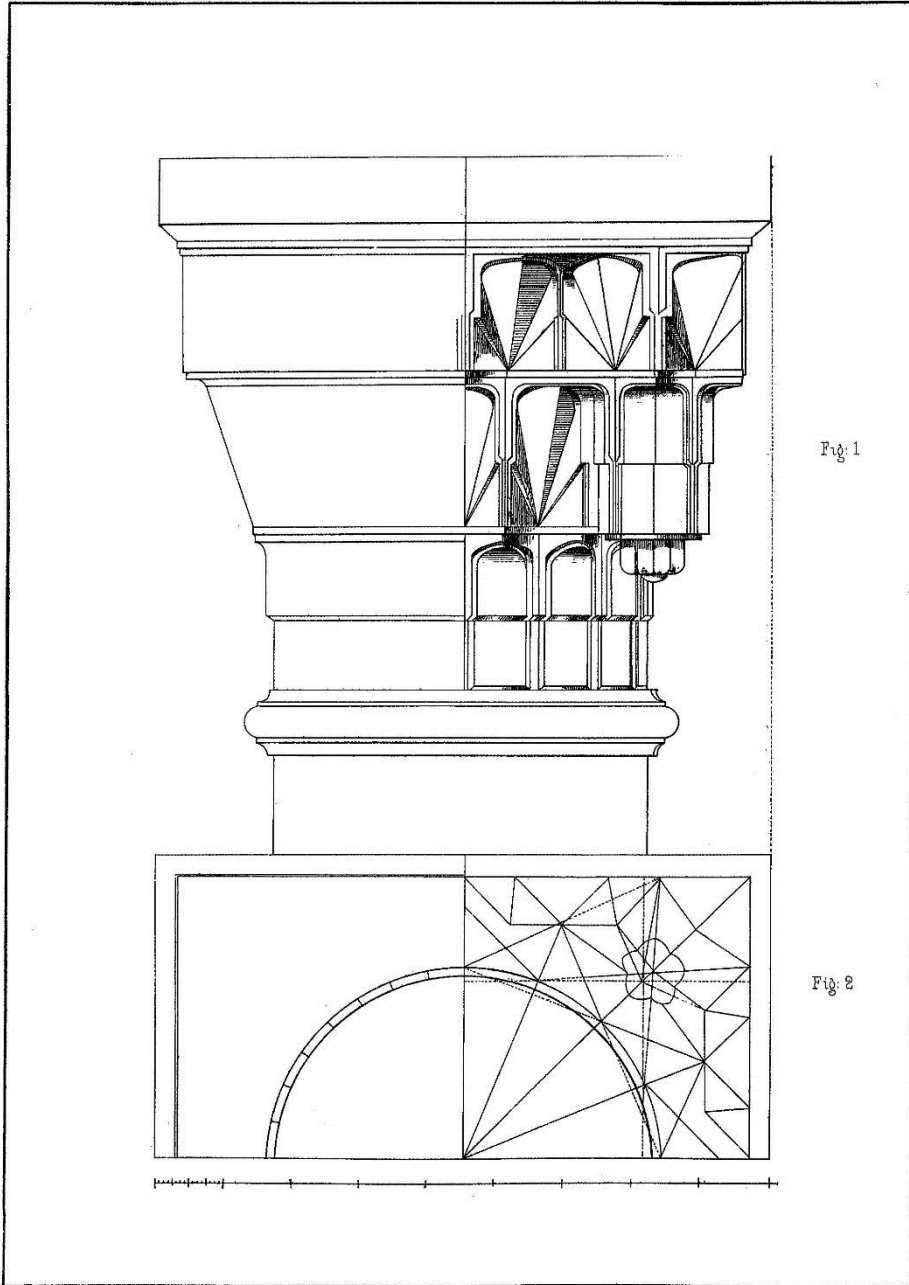


Fig. 1

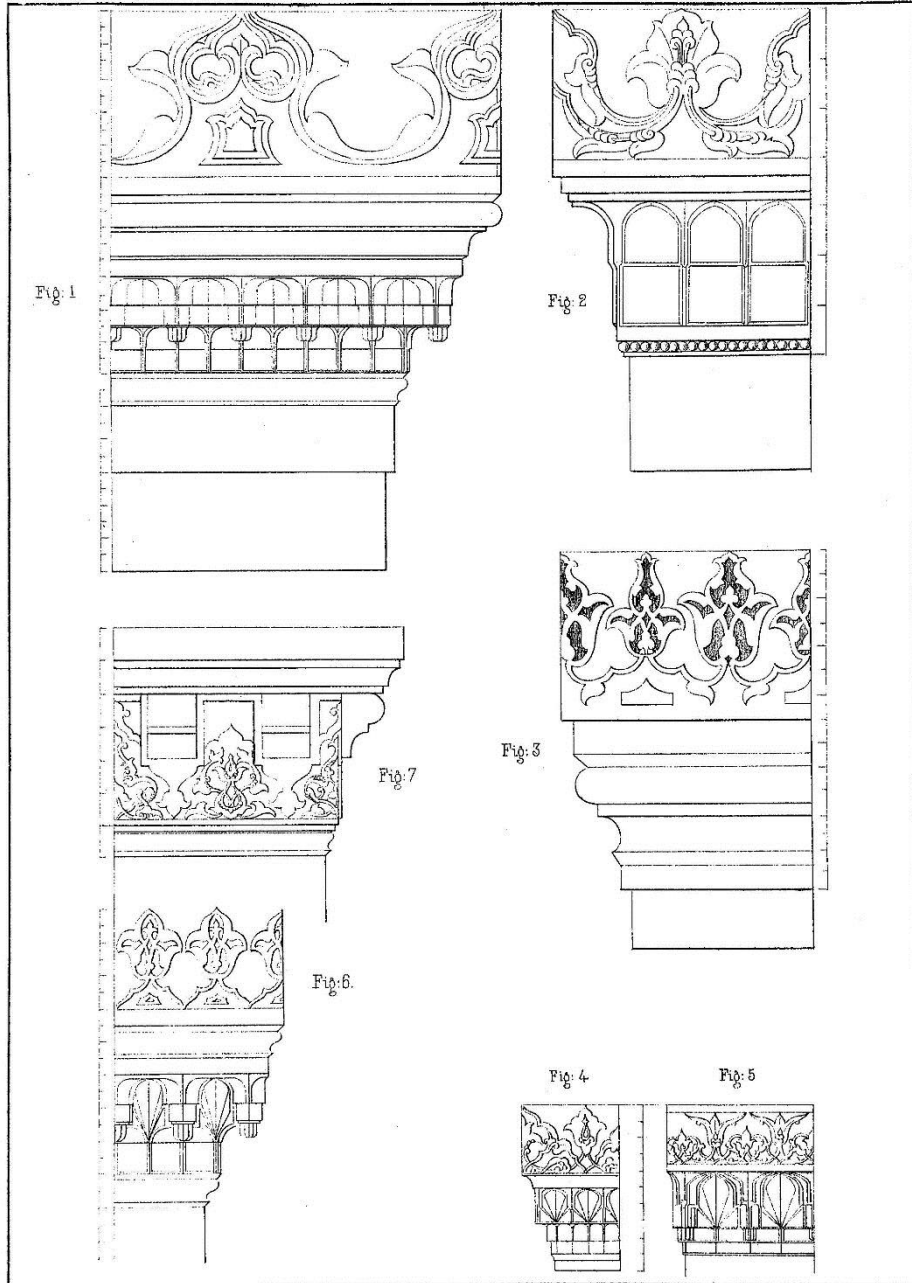
Fig. 2

F. Ghelber, echt

P. Montani, del.

Théorie de l'Architecture Ottomane.

Planche XI

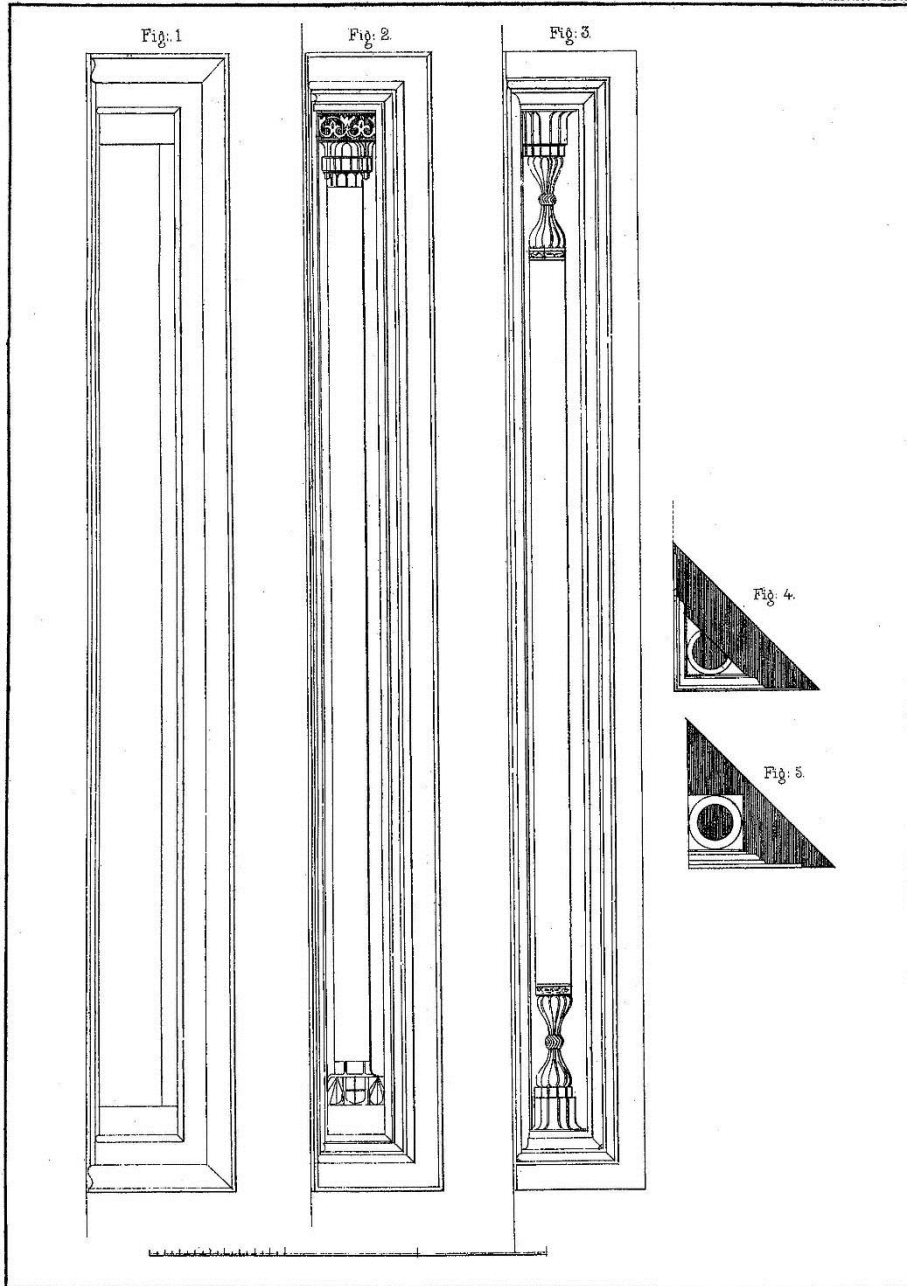


E. Sebah edit

P. Montani del.

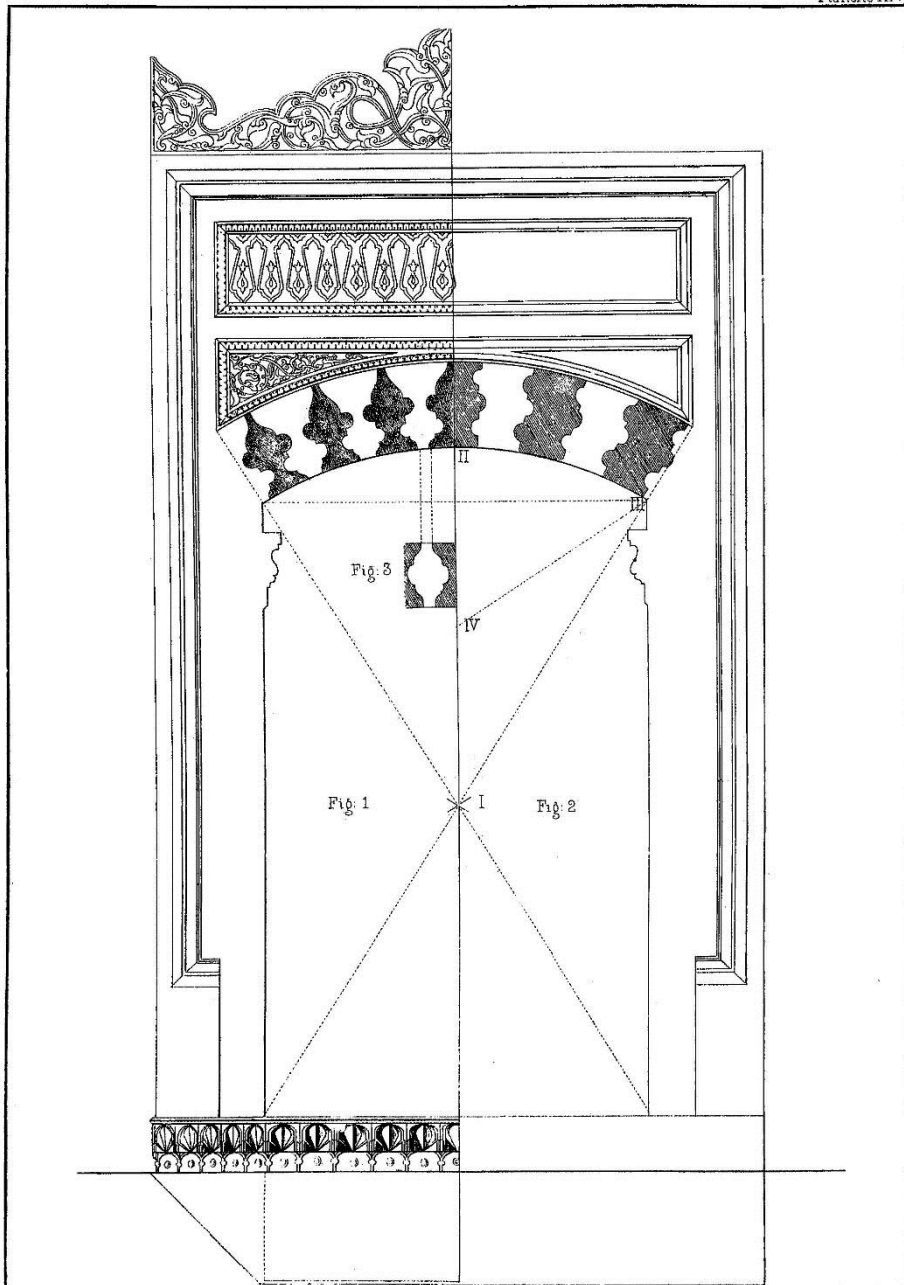
Théorie de l'Architecture Ottomane

Plaque XIII



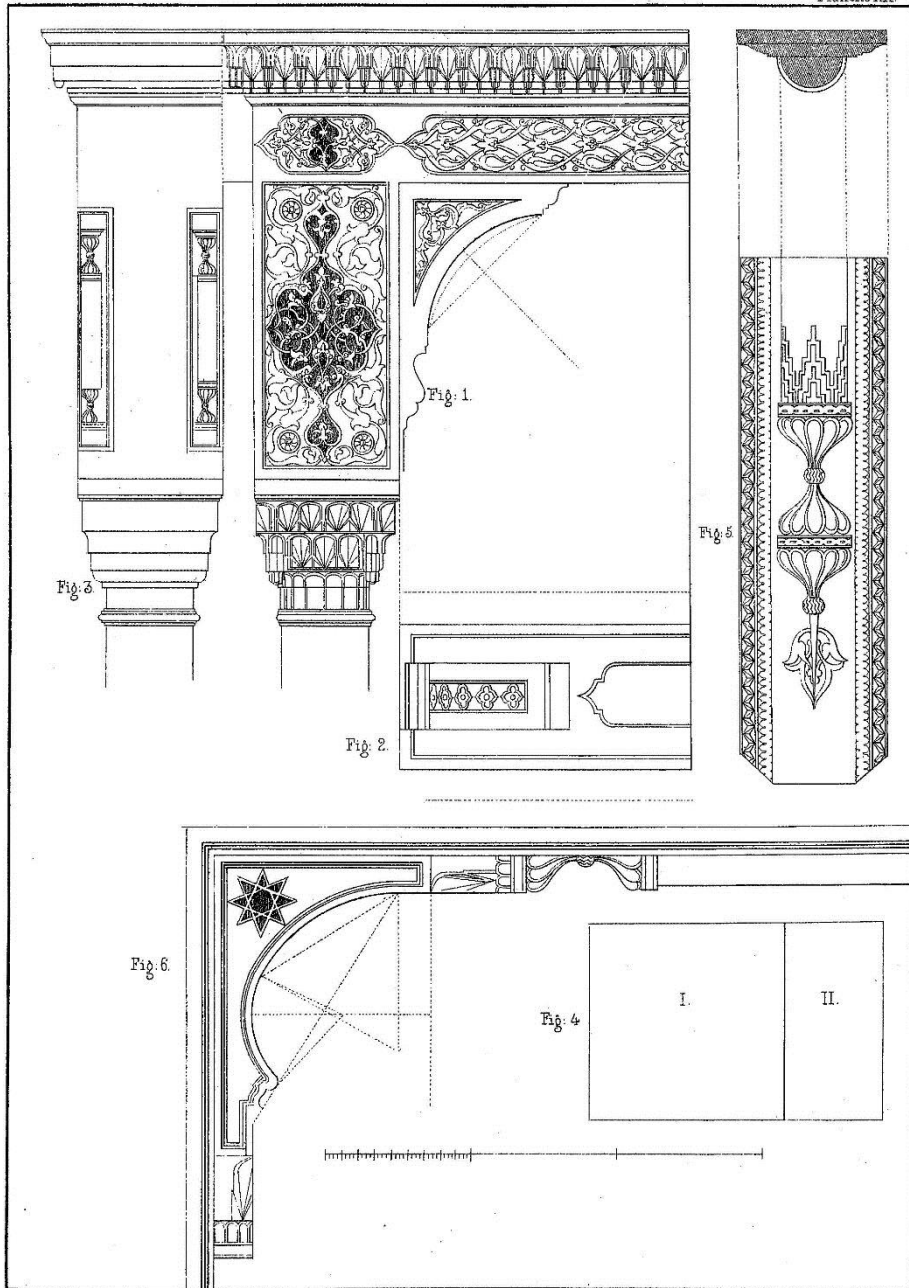
Sebah edit.

P. Montani del.



Théorie de l'Architecture Ottomane

Planche XX



J. Sebah, edit.

P. Montani, del.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Trabzon’da doğdu. 2002 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde başladığı üniversite öğrenimini, 2006 yılında fakülte ve bölüm birincisi olarak tamamladı. Aynı yıl Bina Bilgisi Anabilim dalında yüksek lisans eğitimi almaya hak kazandı. 2009 yılında Mimarlık Bölümü Bina Bilgi Anabilim dalına Araştırma Görevlisi olarak atandı.

“Dini Mekânlarda Yapıbozumcu Bir Okuma: Kral Faysal Cami” (2009) adlı yüksek lisans tezini, Prof. Dr. Şengül Ö. GÜR danışmanlığında tamamlayarak yüksek mimar oldu. Aynı yıl başladığı doktora öğrenimine, 2010 yılı Bahar yarıyılında Yıldız Teknik Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi’nden doktora dersleri alarak devam etti.

2006 yılında Yüksek Lisans bursiyeri; 2009 yılında doktora bursiyeri olmaya hak kazanarak; TÜBİTAK / BİBED (Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı) tarafından 7 yıl süre ile desteklendi.

2009 (Şubat) ve 2014 (Haziran) yılları arasında KTÜ Mimarlık Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalıştı. Asistanlık süresi boyunca Mimari Proje, Temel Tasarım ve Bina Bilgisi derslerinde görev aldı. Ulusal/uluslararası ölçekte birçok kongreye konuşmacı olarak, çeşitli mimarlık atölyeleri ve yaz okullarına moderatör olarak katıldı. Mimarlık kuramı, mimarlık yazımı, yapıbozum, metin ve mimarlık ilişkisi, retorik ve yeniden okuma konularıyla ilgilenen Durmuş, iyi düzeyde İngilizce bilmektedir.