FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

19. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİZM'İN BENİMSENMESİNDE GOTİK ETKİ: GOTİK ÜSLUBUN İSLAMİ KÖKENLERİNE DEĞİN SÖYLEMLER VE SONUÇLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sibel ÇOLAK BONCUKÇU

Anabilim Dalı: Mimarlık

AĞUSTOS 2019

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

19. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİZM'İN BENİMSENMESİNDE GOTİK ETKİ: GOTİK ÜSLUBUN İSLAMİ KÖKENLERİNE DEĞİN SÖYLEMLER VE SONUÇLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sibel ÇOLAK BONCUKÇU

(160201016)

(DÜZELTİLMİŞ TEZ)

Anabilim Dalı: Mimarlık

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yusuf CİVELEK

AĞUSTOS 2019

DÜZELTME METNİ

1. “Gotik Mimarinin Doğulu Kökenleri: Avrupalıların Gözünden Gotik Mimarideki İslami İzler” olan tez adı “19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Oryantalizm'in Benimsenmesinde Gotik Etki: Gotik Üslubun İslami Kökenlerine Değin Söylemler Ve Sonuçları” olarak değiştirilmiştir.

2. Tezin 1. Bölümüne “Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Oryantalizm” başlığı eklenmiştir.

3. Tezin 2. Bölümünde yer alan “Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Müdejar Kavramı ve Gotik Mimari İlişkisi” geliştirilerek detaylandırılmıştır.

TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık yüksek lisans programı 160201016 numaralı öğrencisi Sibel ÇOLAK BONCUKÇU'nun ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **"19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Oryantalizm'in Benimsenmesinde Gotik Etki: Gotik Üslubun İslami Kökenlerine Değin Söylemler ve Sonuçları"** başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından **29.08.2019** tarihinde oybirliği ile kabul edilmiştir.

Doç Dr. Yusuf CİVELEK

(Jüri Başkanı-Danışman)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Onur ŞİMŞEK

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim DÜZENLİ

(Jüri Üyesi)

Şehir Üniversitesi

ÖNSÖZ

Ortaya çıkışından sonra, yaşadığı yükseliş döneminde de neredeyse katedral tanımı ile eş anlamlı kullanılacak kadar yoğun dini öğeler barındıran bir mimari üslubun içerisindeki İslami izlerin peşinde iz sürmek, heyecan verici olduğu kadar öğretici de bir sürece sebebiyet vermiştir.

Kültürlerin birbirleri ile olan ilişkisinin neden ve sonuçları üzerinden yapılan okumalarda birçok farklı disiplin üzerinde bu etkileşimlere dair gözlemlerin devamlılık gösterdiği ve bu gözlemlerin günümüzde de yapılabildiği sonucu ile karşılaşılmıştır.

Ne yazık ki, henüz hak ettiği değeri ve kıymeti gördüğünü gönül rahatlığı ile söyleyemediğimiz Doğu sanatlarını, mimarlık disiplini özelinde irdeleyerek bu sanatların birbirinden farklı ve nadide eserleri üzerinden örnekler vererek Gotik mimari ve İslam mimarisi arasındaki benzerliklere ayna tutulmaya çalışılmıştır.

Gerek strüktür gerekse bezeme özellikleri bakımından bir yapının sanatsal değer taşıyabilmesi için salt temiz işçiliğin yeterli olamayacağı, matematik, teknik, kompozisyon bilgisinin de usta bir şekilde kullanılması gerektiğini somut örneklerle bizlere hatırlatan mimar ve tezyinat sanatkarlarını, ayrıca, hayatının neredeyse tamamını milli kültürümüze vakfederek, milli mimarimizin hakir görüldüğü dönemlerde dahi nitelikli bir çok esere imzasını atmış olan Mimar Kemaleddin Bey'i de saygı ile yâd ediyorum.

Yapmış olduğum araştırmalarımda öncelikle, bu konuyu çalışmaya olan heves ve isteğime inanarak beni cesaretlendiren, kıymetli fikir ve görüşleri ile beni yönlendirerek bana yeni ufuklar açan, saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Yusuf Civelek'e, güler yüzlerini ve desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli çalışma arkadaşlarıma ve dostlarıma, her daim yanımda olan, ilgisini benden hiçbir zaman esirgemeyen canım annem Miyase Çolak'a, fani olarak adlandırdığımız bu dünya üzerinde hiçbir ortak anımız olmasa da, mutlu ya da sıkıntılı hiçbir zaman dilimini birlikte yaşayamamış olsak da, bu çalışmayı okuyabilseydi mutlu olurdu diye düşünerek mutlu olduğum canım babam Nihat Çolak'a ve tüm bu süreçte benden desteğini esirgemeyen, her daim yanımda olup bana güç veren zarif eşim Armağan Boncukçu'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ağustos 2019 Sibel ÇOLAK BONCUKÇU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……i
ŞEKİL LİSTESİ…….……....iii
RESİM LİSTESİ……....iv
ÖZET……vii
SUMMARY……..viii
GİRİŞ…...……1
1. KÜLTÜR VE KÜLTÜRLERARASI ETKİLEŞİM……6
1.1. Mısır, Yunan ve Roma'nın Mimari Etkileşimi…….……..……...8
1.2. İslam Medeniyetinin Batıya Geçiş Yolları……14
1.2.1. Yakın Doğu'ya Yapılan Haçlı Seferleri……...……...……16
1.2.2. Coğrafi Yollar……...……...…..17
1.2.2.1. Endülüs Coğrafyası……...……...…17
1.2.2.2. Sicilya Coğrafyası……...……18
1.2.2.3. Bizans Coğrafyası……...……19
1.3. Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Oryantalizm……21
2.GOTİK MİMARİ VE İSLAM MİMARİSİ ARASINDA KURULAN BAĞLANTILAR……...29
2.1. Gotik Mimarinin Ortaya Çıkışı ve Tarihyazımsal Değerlendirmeler……..…29
2.2. Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Müdejar Kavramı ve Gotik Mimari İlişkisi……..……37
2.3. Gotik Mimarinin İslami Kökenlerine Dair Söylemler……44
3. 19.YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİST ETKİ…...……..60
3.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketleri…….……...……...60
3.2. Dünya Fuarlarında Oryantalizm ve Osmanlı'nın Sergilenmesi……..…….66
3.3. Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de Eklektizm ve Oryantalizm…….....76
3.4. Neo-Gotik ve Oryantalizmin Osmanlı İmparatorluğu'na Etkisi……..……81
3.5. Oryantazlim'de Yapısöküm: Türk Milli Mimari Rönesansı……..105
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ……115
KAYNAKLAR……119
ÖZGEÇMİŞ……132

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. 1: Piranesi, Levha IX, *Parere su l'architettura,* (Url-1)...……11
Şekil 1. 2: Piranesi, Levha IX'dan Detay, *Parere su l'architettura,* (Url-2)……..….11
Şekil 1. 3: Aristotales'ın Bir Kitabının Arapça Çevirilerinden Bir Örnek (Url-3)….20
Şekil 2. 1: İsidorus, T-O haritası (Url-5)……..…….…….……. 30
Şekil 2. 2: Hereford mappaemundi (Hereford dünya haritası) (Url-6)..…...…….30
Şekil 2. 3: St-Denis Manastır Kilisesi Vaziyet Planı (Url-7)…….…….....31
Şekil 2. 4: Ayasofya, Plan, Kesit (Url-8)……..……..32
Şekil 2. 5: Sens Katedrali (Url-11)..…...…….…….....34
Şekil 2. 6: Sens Katedarli (Url-12)..…...…….…….....34
Şekil 2. 7: Villard de Honnecourt, Eskiz Defteri, Laon Katedrali (Url-14).....35
Şekil 2. 8: La Giralda (Url-15)…....……...…….....38
Şekil 2. 9: Tâk-ı Kisrâ ……...…….……...49
Şekil 2. 10: İslam Uygarlığında Kufi Yazı Örnekleri ….……..……55
Şekil 3. 1: Londra Sergisi, Vaziyet Planı (Url-51) ……..67
Şekil 3. 2: Kristal Saray, Plan (Url-52) …….……..67
Şekil 3. 3: Sergi-i Umumi-i Osmanî Yerleşim Alanının Afife Batur Tarafından Önerilen Vaziyet Planı (Akyürek)……...…….....…….69
Şekil 3. 4: Paris Sergisi, Vaziyet Planı (Çelik, Z.)……..……..……70
Şekil 3. 5: Paris Sergisi, Kuşbakışı Görünüşü (Url-53) ……...……...…70
Şekil 3. 6: Viyana Sergisi (Url-54)…….……...……73
Şekil 3. 7: Tarz-ı Mimari-i Mahruti ..…… 80
Şekil 3. 8: Tarz-ı Mimari-i Müstevi…..…… 80
Şekil 3. 9: Tarz-ı Mimari-i Mücevheri…….. ……..80
Şekil 3. 10: Kırım Kilisesi (Url-59)…… ……..…….83
Şekil 3. 11: Hicaz Demiryolu Genel Müdürlük Binası Ön Cephe Eskizi (Url-88)….....108
Şekil 3. 12: Hicaz Demiryolu Genel Müdürlük Binası, Önce Cephe Eskizi, Detay (Url-89)…..…….109
Şekil 3. 13: Edirne Garı (Url-94)……..……111
Şekil 3. 14: İstanbul Evkaf Nezareti (Yavuz, 2015) ……...……...……..112

RESİM LİSTESİ

Resim 1. 1: Halı Tüccarı (Url-4)……..…….....24
Resim 2. 1: Saint Denis Manastır Kilisesi Batı Cephesi (Url-9)……..……33
Resim 2. 2: Saint Denis Manastır Kilisesi Batı Cephesi (Url-10)…….…….……33
Resim 2. 3: Sens Katedrali (Url-13)…..……35
Resim 2. 4: La Giralda (Url-16)……....……..……..…38
Resim 2. 5: La Giralda (Url-17)……...……...……...……...38
Resim 2. 6: Halep Ulu Camii8.yy (Url-18)……..…..…….39
Resim 2. 7: Halep Ulu Camii8.yy (Url-19)…....…..…….……39
Resim 2. 8: Kayrevan Camii 8.yy (Url-20)……..…….....39
Resim 2. 9: El-Ezher Camii 10.yy (Url-21)..……...39
Resim 2. 10: San Pedro Kilisesi, Teruel 14. Yy (Url-22)…… ..……..……...40
Resim 2. 11: Müdejar Kule Kilisesi (Url-23)……....……....40
Resim 2. 12: Zaragoza Kulesi 16.yy (Url-24)..…….……....41
Resim 2. 13: Kutup Minar 12.Yy, Hindistan (Url-25)……..……..43
Resim 2. 14: Kutup Minar 12. Yy Hindistan (Url-26) ……..……...43
Resim 2. 15: Kutup Minar, 12.Yy, Hindistan (Url-27)……..…….43
Resim 2. 16: Kurtuba Camii (Url-28)……...…….…….47
Resim 2. 17: Kurtuba Cami (Url-29).…….....47
Resim 2. 18: Merida Su Kemeri (Url-30)…….……..48
Resim 2. 19: Şam Emeviyye Camisi (Url-31)……..…….……48
Resim 2. 20: Mescid-i Cuma (Url-32) ……...……50
Resim 2. 21: Mescid-i Cuma, Kümbet-i Hâkî (Url-33) … …..……....50
Resim 2. 22: Mescid-i Cuma, Kümbet-i Hâkî (Url-34)……...……51
Resim 2. 23: Le Puy Katedrali (Url-35)……..……....52
Resim 2. 24: Kayrevan Camii (Url-36)…….....52
Resim 2. 25: Hırbetü'l Mefcer (Grabar, O.)……..…….…..53
Resim 2. 26: Tangermünde Saint Stefan Kilisesi (Url-37)……..54
Resim 2. 27: Tangermünde Saint Stefan Kilisesi, Detay (Url-38)….……..54
Resim 2. 28: Le Puy Katedrali (Url-39) ……..56
Resim 2. 29: Hargird Nizamiye Medresesi (Url-40)…...…....……..……57
Resim 2. 30: Kurtuba Camii, Mihrap Detayı (Url-41)……..……...57
Resim 2. 31: Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası (Url-42)…….58
Resim 2. 32: Barselona Katedrali (Url-43)…….……58
Resim 2. 33: Hırbetü'l Mefcer (Grabar, O.)……..…….59
Resim 2. 34: Hırbetü'l Mefcer) (Grabar, O.)…….……59
Resim 3. 1: Kraliyet Pavyonu (Url-44).……..……63
Resim 3. 2: Enville Hall, Conservatory (Url-45)……...……...…….63
Resim 3. 3: Grimbsy Kulesi, Londra (Url-46)……..……..…...……64
Resim 3. 4: St. Mark Kilisesi, Mısır (Url-47)……..……...…...……64
Resim 3. 5: St. Mark Kilisesi, Mısır (Url-48)…….……...……65
Resim 3. 6: Zeytûne Camii (Url-49) …….……...…...……66
Resim 3. 7: Tinmel Camii (Url-50) ……..……...……66
Resim 3. 8: Kristal Saray, İç Görünüşü, Londra (Çelik, Z.)……...……68
Resim 3. 9: Sergi-i Umumi-i Osmanî Ana Sergi Binası, Ön Görünüş ……....…… 69
Resim 3. 10: Boğaziçi Köşkü, Cephe, Paris (Çelik, Z)……..……72
Resim 3. 11: Viyana Sergisi, Türk Bedesteni (Çelik, Z)……..……..…74

Resim 3. 12: Les costumes populaires de la Turquie, (Çelik, Z)……..……74
Resim 3. 13: Osman Hamdi Bey, Alim Tablosu (Url-55) ……..……..75
Resim 3. 14: Montani'nin Çizdiği Tavan Süsleme Örneği……..……77
Resim 3. 15: Montani'nin Çırağan'da Resmedilen Bir Çizimi……77
Resim 3. 16: Montani'nin Çırağan'da Resmedilen Bir Çizimi……..……..78
Resim 3. 17: Tarz-ı Mimari-i Mücevheri örneği, Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yapmış olduğu Etnoğrafya Müzesi, Ankara (Url-56)…….. 81
Resim 3. 18: Neşetâbâd Sarayı (Url-57) ……..……..…. 82
Resim 3. 19: Rus Sefareti Ek Binası (Url-58) ……..……. 82
Resim 3. 20: Kırım Kilisesi (Sibel ÇOLAK BONCUKÇU) ……..……..…. 84
Resim 3. 21: Kırım Kilisesi (Sibel ÇOLAK BONCUKÇU) ……..……..…. 85
Resim 3. 22: El-Ezher, İlk Mektep Giriş Kapısı (Url-60)..…… 86
Resim 3. 23: Nasıriye Medresesi, Kahire (Draper, P)…….……...…87
Resim 3. 24: Sveti Stefan Bulgar Kilisesi (Url-61) …..……. 88
Resim 3. 25: Sveti Stefan Bulgar Kilisesi (Url-62) ……..……. 89
Resim 3. 26: Kurtuba Camii (Url-63) ……...……. 89
Resim 3. 27: Çırağan Sarayı (Url-64)……...……..……90
Resim 3. 28: Çırağan Sarayı,Pencere Detay(Url-65)...……. 90
Resim 3. 29: Pertevniyal Valide Sultan Camisi (Url-66)……..……..……. 91
Resim 3. 30: Pertevniyal Valide Sultan Camisi (Url-67)……..…..…..92
Resim 3. 31: Yeni Cami (Url-68)..…..…...…….. .92
Resim 3. 32: Nuruosmâniye Camii (Url-69)…….....……..…..92
Resim 3. 33: Laleli Camii (Url-70) ..…...……...92
Resim 3. 34: Kasımpaşa Bahriye Nezareti (TDV İslam Ansiklopedisi)……..……. 93
Resim 3.35: El-Hamra Sarayı (Url-71) ……..94
Resim 3. 36: Hamidiye Camii, 1886, Beşiktaş (Url-72)…..…..……. 94
Resim 3. 37: Hamidiye Camisi, 1886, Beşiktaş (Url-73)…….……. 95
Resim 3.38: *München Hauptbahnhof* (Münih Merkez İstasyonu) 1839 (Url-74) 96
Resim 3.39: Gare de l'Est (Paris Doğu istasyonu), 1849 (Url-75) ……96
Resim 3. 40: Sirkeci Garı (Url-76)…..……..……. 97
Resim 3. 41: Taksim Topçu Kışlası (Çelik, Z)…..……. 98
Resim 3. 42: Topçu Kışlası (Url-77)…..……...…. 98
Resim 3.43: Monument Français, Kapak Resmi ……99
Resim 3. 44: Topçu Kışlası (Url-78)……..…..……100
Resim 3. 45: İstanbul Üniversitesi Rektörlük Binası Giriş Kapısı (Url-79)..……100
Resim 3. 46: Hidayet Camii, Eminönü, 1887 (Url-80)……..……..……101
Resim 3. 47: Mekteb-i Tıbbıye-i Şahane (Url-81)……..……..……...…...102
Resim 3. 48: Mekteb-i Tıbbıye-i Şahane (Url-82)……..……..……...…...103
Resim 3. 49: Büyük Postane (Url-83)……..……...……104
Resim 3. 50: Posta ve Telgraf Nezareti Binası, 1909 (Hasol, D)……. 105
Resim 3. 51: Defter-i Hakanî Nezareti (Hasol, D) …..……. 106
Resim 3. 52: Kastamonu Hükümet Konağı (Url-84)..……...……107
Resim 3. 53: Bebek Hümayûn-u Âbâd Camii (Url-85) ……...… 107
Resim 3. 53: Kamer Hatun Camii (Url-86) …...……. 108
Resim 3. 54: Kamer Hatun Camii (Url-87) ……. 108
Resim 3. 56: El-Hamra Pasajı (Url-90) …..……. 109
Resim 3. 57: Edirne Garı (Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Binası) (Url-91)……..……. 109
Resim 3. 58: Dördüncü Vakıf Han (Url-92) ……..……. 110
Resim 3. 59: Tayyare Apartmanları (Url-93) …….. 111

Resim 3. 61: Edirne Garı (Url-95) ……112

19. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİZM'İN BENİMSENMESİNDE GOTİK ETKİ: GOTİK ÜSLUBUN İSLAMİ KÖKENLERİNE DEĞİN SÖYLEMLER VE SONUÇLARI

ÖZET

"19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Oryantalizmin Benimsenmesinde Gotik Etki: Gotik Üslubun İslami Kökenlerine Değin Söylemler ve Sonuçları" başlıklı tez çalışmasında, Osmanlı'da batılılaşma çalışmalarının yoğun olarak görüldüğü 19. Yüzyılda mimari üslup olarak benimsenen Oryantalist üslûp ve bu üsluba etki eden Gotik unsurlar irdelenerek Gotik üslubun İslami kökenlerine dair öne sürülen beyanlar araştırılmıştır. Öncelikle kültür ve kültürlerarası etkileşim ele alınarak Doğu ve Batı medeniyetleri arasında gerçekleşen kültür hareketliliği incelenmiş özellikle İslam medeniyetinden Batı medeniyetine geçen kültürel birçok nüve ve bunların geçiş yolları örnekler üzerinden aktarılmıştır. Akabinde Gotik mimarinin ortaya çıkışı, Gotik mimari ile İslam mimarisi arasında kurulan bağlantılar, mimar, sanat tarihçi ya da arkeologların konuya istinaden çıkarımları eserler üzerinden örneklendirilerek ele alınmıştır. Son bölüme gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki batılılaşma hareketlerinden Dünya fuarlarına, Usûl-i Mimâri-i Osmâni'nin öneminden Neo-Gotik ve Oryantalizmin Osmanlıya olan etkisine ve Oryantalizmi eleştirenlerin bakış açısına dek geniş bir yelpazede bilgi verilerek dönemin sosyo-kültürel yapısı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürlerarasılık, Gotik Mimari, İslam Mimarisi, Oryantalizm, Neo-Gotik

GOTHİC INFLUENCE ON THE ADOPTİON OF ORİENTALİSM İN 19TH CENTURY OTTOMAN ARCHİTECTURE: DİSCOURSES AND CONSEQUENCES ON THE ISLAMİC ORİGİNS OF GOTHİC Style

SUMMARY

Gothic Influence on the Adoption of Orientalism in 19th Century Ottoman Architecture: Discourses and Consequences on the Islamic Origins of Gothic Style in this thesis, the orientalist style adopted in the 19th century in which the westernization studies were seen intensively in the Ottoman Empire and the Gothic elements affecting this style were examined and the statements made about the Islamic origins of the Gothic style were investigated. First of all, cultural and intercultural interaction is examined and cultural mobility between Eastern and Western civilizations is examined. Many cultural examples passing from Islamic civilization to Western civilization and their ways of passage have been conveyed through examples. Subsequently, the emergence of Gothic architecture, the connections between Gothic architecture and Islamic architecture, the inferences of architects, art historians or archaeologists based on the subject are discussed through examples. In the last chapter, the socio-cultural structure of the period was given by giving information about Westernization movements in the Ottoman Empire to World fairs, from the importance of Usûl-i Mimâri-i Osmâni to the effect of Neo-Gothic and Orientalism to the Ottomans and the perspective of critics of Orientalism.

Key Words: Interculturalism, Gothic Architecture, Islamic Architecture, Orientalism, Neo-Gothic

GİRİŞ

Bu çalışmada, 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Oryantalizmin benimsenmesinde Gotik etki ve Gotik üslubun İslami kökenlerine yönelik söylemler ve sonuçları konu edilmiştir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde, kültür ve kültürlerarası etkileşimden bahsedilerek birçok farklı disiplinde onlarca tanımı ile zengin bir çeşitliliğe sahip olan kültür kavramı, Faschingeder'dan Max Fuchs'a, John Tomlinson'dan Frederich Popp'a dek uzanan geniş bir skalada örneklendirilerek açıklanmıştır. Edward Said, Jacques Deleuze, Jacques Le Goff, Martin L. West, Tzvetan Todorov, Slavoj Zizek, Stephen Greenblatt ve daha birçok düşünürün yanı sıra, Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi gibi mimari tarihi üzerine çalışmalar yapan kişilerin fikirleri ve aralarında gerçekleştirmiş oldukları tartışmalar da derlenerek kültürlerarası etkileşimler mimarlık üzerinden incelenmiştir. Kültür kavramı ile beraber kültürlerarasılık kavramı hakkında da bilgi verilerek kültürlerarasılık bağlamında Mısır, Yunan ve Roma'nın mimari etkileşiminden, İslam medeniyetinin batıya geçiş yollarına, Doğu edebiyatından Avrupa edebiyatına geçen özelliklerden Doğu ve Batı kültürleri arasındaki hareketliliğe dek geniş bir yelpazede kültürlerarası etkileşim incelenmiştir. Mısır, Yunan ve Roma'nın mimari etkileşimi hakkında kültürlerarasılık bağlamında bir okuma yapılırken, 13. yüzyıla tarihlendirilen ve günümüze dek ulaşan tek büyük ölçekli dünya haritası olma özelliğine sahip olan ve Gotik katedrallerin yükselip sivrilen siluetine referans verilen T-O haritaları hakkında bilgi verilmiş, Yunan medeniyetinin, Eski Mısır ve Mezopotamya'da kurulan büyük medeniyetlerden etkilendiği yönündeki söylemlerden bahsedilmiştir. Mısır, Yunan ve Roma medeniyetinin mimari etkileşimi ile ilgili olarak özellikle Avrupa'da dönemin hatırı sayılı mimarlık kuramcıları arasında gerçekleşen önermeler, fikir ayrılıkları ve tartışmalar Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi, Le Roy, Carlo Lodoli, David Hume üzerinden örneklendirilmiştir. İslam medeniyetinin batıya geçiş yolları ele alındığında, komşuluk ilişkileri, savaş halinde olma hali ve beyin göçü, Martin West'in yaptığı ilginç bir benzetme olan kültürün maddenin gaz haline

öykünerek çok yoğun olan bölgeden az yoğun olan bölgeye geçmesini kanıtlar nitelikte olmuştur. İslam medeniyetinin Coğrafi yollardan batıya geçişi, Endülüs, Sicilya ve Bizans coğrafyaları temel alınarak incelenirken bu duruma muhatap olan Avrupa ülkelerindeki mevcut durum ve kültürel etkileşimler sonucu ortaya çıkan gelişmeler üzerinde durulmuştur. Bilim Tarihçisi Prof. Dr Fuat Sezgin'in de üzerinde durduğu, aslında İslam alimlerine ait olan fakat günümüzde Avrupalı bilim adamlarına mal edilen birçok buluş, El-Tusi ve El- Urdi özelinde örneklendirilmiştir

Tezin ikinci bölümünde, mimarlık üslupları içerisinde kendine has, belirgin özellikler taşıyan Gotik üslubun ortaya çıkışı hakkındaki kabullerden ve tartışmalardan bahsedilerek tezin ana amacı olan 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Oryantalizm'in benimsenmesinde rolü olan Gotik Üslûp incelenerek, bu üslubun İslâmi kökenlerine dair öne sürülen fikirlerden bahsedilmektedir. Gotik üslup hakkında bilgi verilirken, bu üslubun doğuşundan gelişimine neredeyse her daim skolastik felsefe ile anılmasından, katedral kelimesi ile eş anlamlı kabul edilecek kadar din ile bütünleştirilmesi neticesinde Gotik mimariye bu bakış açısından yapılan okumalar, Gotik üslubun, İslam mimarisine ait unsurlar taşıması fikrini daha da heyecanlı hale getirmiştir. Sanat tarihçi Rudolf Wittkower'in, Avrupalının kendisinden olmayan formları, bu formların alınması, özümlenmesi ve kendine göre dönüşüme uğratması olarak anlattığı cenkleşme önermesi ışığında, mümkün mertebe Gotik üslup hakkında bilgi veren eserlerin yanı sıra Gotik üslup ile İslam mimarisi arasında ilişki kurulan eserlerden de faydalanılmıştır. Gotik üslup ve İslam mimarisi arasındaki bağlantılar hakkında farklı zaman dilimlerinden sanat tarihçiler, şarkiyatçılar, mimarlar ve yazarlar fikir beyan etmektedirler. Sanat tarihçiler grubunda, Oleg Grabar, David Scott, Will Durant, Otto Georg von Simson, Marrianne Barrucand, José Amador de los Ríos, Manuel de Assas Ereño, Pedro de Madrazo y Kuntz Pedro de Madrazo y Kuntz, Vicente Lampérez y Romea, şarkiyatçılar ve arkeologlarda Arthur Upham Pope, Philip Khuri Hitti, Marcel-Auguste Dieulafoy ve eşi Jane Dieulafoy, yazarlarda Manuel Gómez-Moreno González ve Henri Stierlin ve mimarlarda ise Christopher Wren ve Viollet-le-Duc'ün düşüncelerine yer verilmiştir. İlgili bu bağlantı, inşa edilmiş eserler üzerinden incelendiğinde ise yapısal ve tezyini olmak üzere kurulan birçok bağlantı ve söylem ile karşılaşılmıştır. Tezin ikinci bölümü olan kültürlerarasılık hakkına verilen bilgiler ve örnekler bu bölümde de somut bir şekilde görülmektedir. Farklı bir zaman diliminde ve farklı bir coğrafyada gerçekleşen

yapısal bir özelliğin, kendisi ile kolaylıkla bağdaştırılamayan bir bölgede görülüyor olması yapılar üzerinden ele alınarak incelenmiştir. Günümüzde hala kesin bir tanımı yapılmayan fakat karşılığı herkes tarafından anlaşılabilen Müdejar kavramı, bu kavram ile ilgili olarak ortaya atılan fikirler ve mimari örnekler üzerinden incelenerek Müdejar kavramı üzerinden İslam mimarisi ve kültürlerarasılık hakkında bilgi verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki etkileşim ve Gotik mimari hakkında bilgi verildikten sonra 19. Yüzyıl'a gelindiğinde artık yüzünü batıya dönmüş olan Osmanlı'nın, kültür ve mimarisindeki değişimlerin yanı sıra, Osmanlı elitinin kimlik meselesine de kültürlerarasılık olgusu ile ayna tutulmaya çalışılmıştır. Bu başlıkla beraber, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinden Dünya fuarlarına, Usûl-i Mimâri-i Osmâni'nin öneminden, Avrupa'daki canlandırmacı hareketlerin Osmanlı İmparatorluğu'nda nasıl karşılandığına ve değin birçok başlık incelenerek Oryantalizmi eleştirenlerin bakış açısı hakkında bilgi verilip, dönemin sosyo-kültürel yapısı irdelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinde, Avrupa'ya gönderilen ilk elçi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin gözlemleri sonucu Osmanlı kültüründe ortaya çıkan uzun vadeli etkileri ve yine bu dönemde ortaya çıkan Osmanlıcılık, Garpçılık, Türkçülük ve İslamcılık gibi fikirler ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarlık alanında da gerçekleşen bir dizi yenilikten bahsedilmiştir. Dünya genelinde ülkelerin, güç gösterisi ve bir prestij aracı olarak gördükleri dünya fuarları aynı zamanda bu ülkelerin kendi kültürlerini de diğer ülkelere gösterme ve belki de kabul ettirme çabası olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı pavyonlarında görev alan yabancı mimarlardan, Osmanlı'nın ilk mimari kitabı olan Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de de gayrimüslim isimlerden faydalanılması, Osmanlı kültürünün Avrupa'ya, Avrupalılar üzerinden anlatılması gibi bir çelişkiyi de beraberinde getirmiştir. Usûl-i Mimâri-i Osmâni ile birlikte, Osmanlı mimarisinin, Avrupa mimari üsluplarına alternatif olarak değil, başlı başına kendi kuralları olan bir üslup olarak gösterilmesi amaçlanmıştır. Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de ortaya koyulan kurallar, ilginç bir şekilde Viollet-le-Duc'ün Gotik mimarlığın kuralları olan bir mimarlık olduğunu ispat etme çabası ile benzerlik göstermektedir. Kitapta ayrıca, Çırağan Sarayı ve Aksaray Valide Sultan Camisi gibi Oryantalist ve Gotik unsurlar taşıyan eklektik üsluba sahip yapılar, Osmanlı mimarlığının ulusal biçimlenmesine örnek olarak verilmiştir. Viollet-le-Duc'ün, Gotik mimari kimliğinin korunmasına

yönelik yaklaşımına benzer bir rolü, Vallaury'nin öğrencisi ve aynı zamanda Ulusal Mimari akımın da öncü isimlerinden olan Mimar Kemaleddin'in de Osmanlı mimari kimliğinin korunmasında üstlendiği görülmüştür. Osmanlı toplumunun kültür yaşamı incelendiğinde ise, II. Abdülhamit'in siyasetine karşı olan ve aralarında Jön Türklerden, bürokratlara, ordudan, ulema mensuplarına dek geniş bir yelpaze oluşturan muhalefetin, temelinde İslam toplumlarına karşı Batı dünyasının üstün olduğu, elit kesimin gerekliliğine, geçmişten ziyade çağa ayak uydurmanın önemine olan inançları ve sahip oldukları bu çeşitlilik ile Osmanlı kültür hayatını kendi eğilimleri doğrultusunda etkilemişlerdir. 19. Yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan eklektik anlayış, mevcut dönemin çok renkli kültürel yaşamı ve belirli bir akım ile adlandırılamamış olması ile dikkat çekmektedir. Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma politikaları ve Osmanlı İmparatorluğu'nda etkisini hissettirmekte olan Avrupalı mimarlar ile birlikte bu seçmeci anlayış Osmanlı topraklarında kendisine yer edinmiştir. Yeniden canlandırmacılık akımlarının Osmanlı'ya yansıması, özellikle Gotik canlandırmacılığında, Doğu unsurlarının da bu akım ile birlikte kullanılmasının tercih edilmesi, olası sebepleri ve örnekleri ile açıklanmıştır. Bu arada Oryantalizmin Osmanlı tarafından nasıl ele alındığı, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yabancı mimarlar ve bu mimarların etkileri, Osmanlı elitinin yaşadığı kimlik karmaşası ve bir bakıma kendi özünün reddiyesi olarak tanımlanabilecek bazı seçimler hakkında da bilgi verilerek, Oryantalizmin herkes tarafından beğeni ile karşılanmadığı, Oryantalizmin de eleştirilerek milli kimlik meselesi üzerinde durulduğundan bahsedilmiştir. Cumhuriyet'in kurulması ile beraber Osmanlı kimliğinden ayrı bir kimlik arayışının sonucu olarak, Osmanlı kimliği, Türk milliyetçiliğine evrilmiş ve bu değişim mimariye de açık bir şekilde yansımıştır.

Sonuç olarak, her daim süreklilik arz etmiş olan kültürlerarasılık kavramı gerek Haçlı seferleri gerek coğrafi yollar gerekse tercüme edilen eserler ve kültürel alışverişler gibi maddeler üzerinden irdelenerek, bu kavramın, kültürlerin somut göstergesi olarak kabul edilen mimarlık disiplinindeki etkileri üzerinde durulmuştur. Söz konusu bu etkilerin Avrupalı mimar, sanat tarihçi ya da mimarlık tarihçilerinin yorumları doğrultusunda kanıt niteliği taşıdığı kabul edilebilecek bazı örneklerinin olduğu görülmüş, aynı tartışmaların Türkiye Cumhuriyeti mimarlığına nasıl yansıdığı hakkında da bilgi verilmiştir. Avrupa'da ortaya çıkan yeniden canlandırmacılık akımları içerisinde özellikle Gotik canlandırmacılıkta bu üslup ile birlikte kullanılan

Doğu kökenli yer yer yapısal yer yer ise bezeme unsurları hakkında örneklendirmeler yapılmıştır. Yüzünü Batı'ya dönmüş olan Osmanlı İmparatorluğu'nda, özellikle Oryantalist üslubun kolaylıkla kabul görmesi, Osmanlı'nın Avrupa'da ortaya çıkan yeni bir mimari üslûbu kullanmaktan ziyade hali hazırda kendisine ait sanat nüveleri barındıran bir üslûbu kullanma eğilimini hissettirmektedir. Benzer minvalde, Gotik mimarinin içerisinde bulunan ve aslında kronolojik olarak daha erken tarihlere kaydedilen İslam mimarisi öğelerinin de Neo-Gotik ile birlikte bu denli kullanılması geçmişten gelen bir aidiyetin ortaya çıkışı olarak kabul edilebilmektedir.

1. KÜLTÜR VE KÜLTÜRLERARASI ETKİLEŞİM

Kültür; sosyal bilimler, antropoloji, tarih, sosyoloji gibi farklı disiplinler tarafından ortak olarak ele alınan bir kavram olduğundan, kültüre ilişkin tanımlara farklı şekillerde rastlamak mümkündür ve kültür tanımlarının sayısını ve çeşitliliğini kestirebilmek zordur. Dil tarihi üzerinden bakılacak olunursa, kültür kelimesi kökeni itibari ile Latince bir sözcük olan *cultura*, *colere* fiilinden türemiştir. Cultura ise sözlük anlamı olarak; bir nesnenin -bu nesne bir tarla, bir arazi ya da ada olabileceği gibi, bir resmin ya da Tanrı tasavvuru da olabilir- 'colere' ile daha yetkin duruma ulaşılması için değiştirilmesine yarayan etkinlik ya da eylemlere ilişkin olma halinden bahseder. (Wimmer, 2009, sy. 19)

Kültür kavramı üzerine yapılan tanımlamalardan bir diğeri ise Faschingeder'a aittir. Faschingeder, kültür kavramını; "Eğitimli burjuva geleneğinden beslenir ve kültürü spor, siyaset ya da din gibi diğerlerinin yanı sıra bağımsız bir toplumsal alan olarak görür. Tüm bu alanlar, birbirlerini karşılıklı olarak etkileseler de her defasında birbirlerinden bağımsız olarak bulunmaktadır" şeklinde açıklamaktadır. Kültürün uygarlıktan ayrılmasıyla bağlantılı olan bu kavram tipi karşımıza özellikle eski Almanca geleneğinde çıkmaktadır. Kültür ve uygarlık arasındaki bu ayrıma göre uygarlık denilince, insani davranış ve yaşamın ötekilerden daha kolay yaygınlık kazanabilen alanları, özellikle teknikler anlaşılmaktadır. (Wimmer, 2009, sy. 19)

Kültür hakkında yaptığı çalışmalar ile bilinen Alman Max Fuchs (1948-), kültür kavramı üzerine yapılan tartışmalarda, kültürün ortak dilde bir birleşmeyi sağlamasının yanı sıra, çeşitli alanlarda arasındaki farklılaşmaya da temel oluşturduğunu öne sürmektedir. (Zimmerman ve Geißler, 2008, sy. 10) Kültür, insan tarafından ortaya koyulan ve insanın da içinde var olduğu tüm gerçeklikleri kapsayıcı bir role sahiptir. (Uygur, 1996, sy. 17) John Tomlinson'a göre kültür tanımı; "insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzeni." olarak görülebilir. (2004, sy. 33) Kültür kavramı doğrudan toplum, dolayısıyla da insan ile ilgilidir. Bu durumda kültür, insan tarafından üretilen maddi manevi her şeydir. Buradan yola çıkılarak kültür, Maddi Kültür ve Manevi Kültür olarak ikiye ayrılabilir. Maddi kültür, toplumun ürettiği teknoloji ve etnografik

malzemeleri içerirken, manevi kültür yine söz konusu toplumun dili, edebiyatı ve inancından oluşmaktadır. Kültür durağan bir kavram değildir ve çok az ölçülebilir; çünkü bir kültürün diğer kültürlerden sınırı çok belirgin değildir. Kültürün sınırlandırıldığı belli başlı noktalar, dil, etik anlayış, yaşam alışkanlıkları ve sosyal oluşumların birliğidir. Aktarılabilir olması özelliği ile toplumlar maddi ve manevi kültürleri aracılığıyla diğer toplumlara bilgilerini, düşüncelerini ve yaşam tarzlarını paylaşabilmektedirler. Bu aktarım ve paylaşım süreci, toplumsal etkileşim ve kültürlerarasılık olarak vuku bulur. Kültürlerarası kavramı, toplumların birbirleri ile etkileşimi sonucu oluşan kültürel karşılaşmalara işaret etse de bu karşılaşmalar sonucunda kültürler arasında birinin diğerine karşı bir hegemonya kurma çabası anlaşılmamalıdır. Aksine farklılıkların birleşiminin içinde doğal olarak barındırdığı renkli ve çok kültürlü dünyayı düşünmek daha doğru olacaktır. (İgüs, 2015, sy. 365-378) Friedrich Popp ise, kültür kavramının somut olarak tanımlanması gerektiğini vurgularken, aynı zamanda kültür tanımlarının denizdeki kum taneleri gibi olduğuna da dikkat çekmektedir. (2004) Son yıllarda bu kavram daha ziyade göçmenlik anlayışı üzerinden okunmaya çalışılmakla beraber birçok alanda doğru okumalarla oldukça dikkat çekici sonuçlara varılabilmektedir. Göçmen yaklaşımı üzerinden incelendiğinde, ulus-ötesi, göçmenlik, sosyo-kültürel algılardan, yaşam anlayışlarından, sınırlar ve düzen bakımından siyasal kimlikleri, finans transferini ve ekonomik gelişmelerde de bir değişimi beraberinde getirmektedir. (İlbuğa, 2010, sy. 163-180)

Heredot, Mezopotamya, Mısır, İran ve Güney Rusya'ya yaptığı yolculuğu ve bu yolculuk esnasında farklılıklarla karşılaşmasını yazdığı eserinde 2.500 yıl önce farklılıklar meselesinin temel prensiplerini bize göstermiş ve tanıtmıştır -ki bugün dahi etnologların en çok üzerinde durdukları konulardan biri hala budur. Alois Moosmüller tarafından (1994) Stephen Greenblatt'un *Marvelous Possessions: The Wonder of The New World* adlı kitabından yapılan alıntıda, Herodot'un bu eserinden yola çıkarak üç tartışma prensibi ile kültürlerarası karşılaşmaları 3 başlık altında değerlendirilmektedir:

1)Yolculuk ile bilgi edinme: Yolculuklar birinin kendi güvendiği geleneklerle diğerinin geleneklerini karşılaştırma ve alışık ve anlaşılır görme konusunda kişiyi yetenekli kılar.

2)Görgü tanığı olarak etnograflar: Oradaydım ve kendi gözlerimle gördüm.

3)Kendi bakış açısından yabancının anlamı: Diğer bir ifade ile insanlarda genel olarak yaygınlaşan etnosantrik tutumlar, yani insanların kendi yaşam biçimlerini her şeyden iyi ve üstün görmeleri şeklinde gerekçelendirilmektedir. (sy.17)

Tzvetan Todorov, öteki olarak tanımlanan ile karşılaşmada dört evreli deneyim gerçekleştiğini öne sürmekte bu evreler ile ilgili bazı önermeler getirmektedir. Birinci evrede bir tek kültür ve bir tek kimlik kabul edilmekte ve yabancı ya da uzak kültürle karşılaşan kişinin, bu kültürün de kendi kültürü gibi bir yapılanma gösterdiği düşüncesinde olmasıdır. İkinci evrede, ötekinin yararına olacak şekilde benlik ortadan kalkar ve benlik kendi kültürünü susturarak sadece öteki kültürün konuşmasına olanak tanır. Burada kişinin dışında kalan çevre, ötekinin bakış açısı ile algılanır. Üçüncü evrede ise benlik ötekini tanımak için çaba göstermeye başlar sonrasında yeniden kendi kültürüne ve kimliğine dönerek ona sahip çıkar. Bu şekilde ötekine zamansal, alansal ve kültürel olarak dışarıda olması gereken bir engel olmaktan çıkmıştır. Dördüncü ve son evrede, ötekinin ve kendisinin yeniden tanınması kesintisiz olarak devam eder. (Tutal, 2006, sy. 141-142)

Kültürlerarası iletişimden bahsedilirken iletişim kavramı ve bu kavramın yeterliliği üzerinde de durmak gerekmektedir. İletişim, bilgi, duygu ve düşüncelerin paylaşılarak karşılıklı aktarma, anlama ve anlaşmanın hedeflendiği dinamik bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Kültürlerarası iletişim süreci de bu anlamda karşılıklı bilgi alışverişinin yaşandığı, dinamik ve süreklilik barındıran yapısal bir özellik taşır. (Bitirim ve Yıldız, 2005, sy. 165-186)

En açık hali sanat dalları üzerinden okunabilen kültürlerarası etkileşim kavramı Batı sanatları özelinden incelendiğine, Batı sanatının gelişim süreci boyunca başarısını yabancı kültürlerin yanı sıra, kendi kültürü ve kendi kültürüne yakın kültürlerin etkileşimi ile gerçekleştirmiş olduğu görülmektir.

1.1. Mısır, Yunan ve Roma'nın Mimari Etkileşimi

Martin L. West, kültür ve maddenin gaz hali arasında ilginç bir benzetme yaparak, kültürün de tıpkı gaz gibi yoğun bölgeden daha az yoğun bölgeye doğru yayılmaya eğilimli olduğunu söylemiştir. (West, 1997, sy. 1) Walter Burkert M.Ö. 8. yüzyılın ortasında Asurlular ile Yunanlılar arasında ilişki kurulduğunda, Yunan kültürünün daha az yoğunluğa sahip olduğunu ve Yunan toplumunun ürettiği değerler açısından yetkinliği olgunlaşmamış olduğu için yabancı etkilere fazlasıyla açık

olduğunu söyleyerek, Yunan ve Doğu kültürleri arasındaki etkileşimi yorumlamıştır. (Burkert, 1995, sy. 8) Yunan kültürü, Doğu kültürünün (Mezopotamya, Mısır, Fenike) yanısıra, Ege denizinde yer alan Miken ve Minos kültürüne de borçlu olmakla birlikte, Minos ve Miken kültürüne ait olan Girit mücevherlerinde görülmekte olan Mezopotamya etkisi, bir yandan iki kültürün de Doğu ile olan ilişkisine işaret ederken bir yandan da ikisi arasında da bir etkileşim olabileceğini göstermektedir. (Ronan, 2003, sy. 65-66)

Martin L. West; "Yunanistan, Asya'nın bir parçasıdır; Yunan literatürü, Doğu literatürüdür" demektedir. (Logozzo ve Pocetti, 2017) Batı'nın, Yunan kültürünü kendi kültürüne referans alışı ve hatta başlangıcı olarak kabul etmesini göz önünde bulundurduğumuzda West'in bu söylemi cüretkâr gibi görülse de aynı zamanda kabul edilmiş bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için güzel bir fırsat olmuştur. Sonuç olarak Yunan medeniyetinin, Eski Mısır ve Mezopotamya'da kurulan büyük medeniyetlerden etkilendiği ve bu etkinin kısıtlı alanlardan ziyade; matematik, felsefe, mit, astronomi, mimarlık gibi birçok alana sirayet ettiği bilinmektedir. Öte yandan Mısır, Mezopotamya ve diğer medeniyetlerde kurulan büyük, alt yapı olarak gelişmiş ve karmaşık şehirler, orada bir düşünce dünyası ve sosyolojik bir temelin geliştiğine kanıttır. Böyle bir gelişmişliğin eserleri sadece o günün genel coğrafyasında değil, sonraki çağlarda da etkisini göstermeye devam etmiştir. (Can ve Zafer, 2016) Tüm bunların yanı sıra bahsi geçen etkinin büyüklüğüne örnek olarak Homeros ve özellikle Hesiodos, Doğu'nun mitlerini, teogonilerini, kozmogoni ve bilgelik literatürünü kendilerine uyarlamışlardır. Ayrıca Yunan'da doğa felsefesinin başlaması Mezopotamya'nın öncülleri tarafından uyarılmasıyla oldu ve bu söylenilen ektilerden dolayıdır ki Doğu, Yunan inancını, zanaatını, sanat ve mimarisini, askeri ve sivil teknolojisini, para basımını ve yazım literatürünü geliştirmede yardımcı ve belirleyici oldu. (Raaflaub, 2000, sy. 52-53)

E.H. Gombrich, Batı sanatçılarının tümünün Yunanlıların öğrencileri olduklarını, Yunanlıların da Mısır okullarında yetiştiklerini belirtmekte; Mısır sanatının "geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin" etkisiyle, Antik Yunan Sanatı'nın oluştuğunu belirtmektedir. Rönesans Sanatı, Antik Yunan Sanatı, mitoloji ve dinin yol göstericiliği ve Floransa-Venedik etkileşimiyle gelişmiştir. (Gombrich, 1992) Parisli düşünürler de Yunanistan'ı Roma için denge sağlayan bir karşı ağırlık gibi sunmaktadırlar. Yunanistan daha eski bir antik uygarlıktı, Roma'nın da kullanmış

olduğu daha derin kökleri olan bir modeldi ve 2000 yıl boyunca Batı kültürünün destek aldığı gelişmiş bir toplumdu. (Leach, 2017, sy. 40)

20. yüzyılın önemli filozoflarından Gilles Deleuze (1925-1995) ve Pierre Félix Guattari (1930-1992) *Felsefe Nedir?* adlı eserlerinde felsefenin ortaya çıktığı toprakların neresi olduğu olduğuna dair şu şekilde bir söylemde bulunmuşlardır;

"Kaynak her yerde belirsiz. Çin'den olabildiği gibi belki Arap, belki de Hintli. Ama işte Yunan dönemi var, kaynağı olmak diye adlandırmanın tuhaf ayrıcalığına Yunanlılar sahip oldular." (Deleuze ve Guattari, 2017)

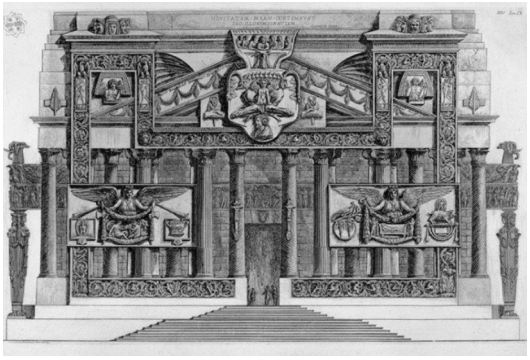
Antik Roma mimarlığına paralel bir klasik gelenek yaratıldığı ve yüzyıllar boyunca devam ettirildiği için Yunanistan'ın binaları ve anıtları mimarlık tarihinde büyük ölçüde atıl bir şekilde kalmıştır. Prusyalı Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), 1755'te yayımladığı *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Yunan Resim ve Heykel Yapıtlarının Taklit Edilmesi Üzerine Düşünceler) adlı kitabında Roma'nın kültürel parlaklığını doğrudan doğruya eski Yunan imparatorluğunun muazzam ihtişamına borçlu olduğunu öne sürmüştür. (Irwin, 1972, sy. 61-85)

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ve Julien-David Le Roy (1724-1803) gibi Batı Avrupa'nın hatırı sayılır mimar ve kuramcıları 18. yüzyılda, kısmen de olsa Winckelmann'ın başı çektiği bir Yunan-Roma çekişmesine dönüşen Roma mimarlığının kaynaklarına yönelik yapılan tartışmaların içerisinde yer alıyorlardı. (Ek ve Şengel, 2008, sy. 27-51) Piranesi ile Mariette'in1760'larda giriştikleri tartışma, antik Roma'nın mimarlığının Yunanistan'ın geliştirilmiş bir şekli mi, yoksa Etrüsklerden gelen yerli bir icat mı olduğu konusunun çok ötesine geçti. (Beamish ve Britt, 2002) Piranesi, Roma'nın klasik geleneğe katkısının özgünlüğünü savunuyordu, ama onun gözünde Alman, Fransız ve Britanyalı arkeologların bulguları da (Piranesi'nin yanında çalıştığı) Nolli'nin Roma uygarlığı için çizdiği daha retorik imgeyle aynı temeli paylaşıyordu ve Romalı tarihçi Titus Livius'un (M.Ö. 59-M.S. 17) antik tarihiyle aynı çizgideydi. (Livius, 1994, sy. 50) Piranesi bir arkeolog olarak nitelenmesini sağlayacak vasıflara sahipti ve kalıntıların tarafsız bir şekilde belgelenmesinde ustaydı ama Roma'ya ilişkin düşünceleri ve bilimsel çalışmalarındaki notları, tam bir antikçağ uzmanı ve hümaniste

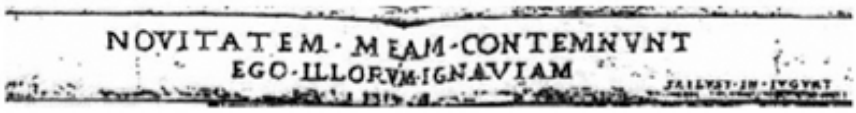
uymayacak bir perspektif ortaya çıkarmaktadır. Nihayetinde ölçüm ve mit bir araya geldiklerinde, tek başlarına ulaşabileceklerinden daha güçlü bir tarihsel bütüne ulaşmaktadır. (Leach, 2017, sy. 42)

Romalı tarihçi Sallust'un Bellum Jugurthinum (Jugurthine Savaşı, M.Ö. 112) eserindeki bir alıntı olan;

"Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam" (Onlar benim yeniliğimi küçümsüyor, ben onların korkaklığını) cümlesi Piranesi'nin *Parere su l'architettura*'sının (Mimarlık Üzerine Düşünceler, 1765) 9. Levhasında resmettiği yapının üstünde yer almaktadır. (Ek, 2012)



Şekil 1.1: Piranesi, Levha IX, *Parere su l'architettura,* 1765. (Url-1)



Şekil 1.2: Piranesi, Levha IX'dan Detay, *Parere su l'architettura,* 1765. (Url-2)

Bahsi geçen cümlenin Piranesi'nin mimarlık tarihi savı açısından önemi büyüktür. Cümlede öne çıkan kelimeler olan yenilik ve korkaklık, Sallust'un alıntısındaki bire bir anlamlarının yanı sıra, aydınlanma döneminin çok yönlü yapısını çağrıştırırcasına birden fazla anlam katmanını da içerisinde barındırmaktadır. Dolayısı ile yenilik kelimesi ile tasarım yapma, sanat eylemi, özgürlük gibi kavramlardan, korkaklık kelimesi ile de kopyalama eylemi, zanaat yapma ve bağımlı olma gibi kavramlardan bahsedildiği söylenebilmektedir. (Ek, 2012) Piranesi, bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; "Roma medeniyet, sanat ve mimarisi bütünüyle Yunan medeniyetinden türememiştir; az miktarda Yunan etkileri görülmekle birlikte temelinde öncelikle Etrüsk'e, daha öteye gidildiğinde ise Arkaik

Mısır'a dayanmaktadır" (Beamish ve Britt, 2002, sy. 87-88) Piranesi'nin bu savına karşılık olarak, bazı Parisli düşünürler, Roma mimarisinin kaynağını Yunan'dan aldığını savunmaktaydılar. Parisli düşünürlere göre, Yunanistan daha eski bir antik uygarlıktı, Roma'nın da kullanmış olduğu daha derin kökleri olan bir modeldi ve 2000 yıl boyunca Batı kültürünün destek aldığı gelişmiş bir toplumdu. (Leach, 2017, sy. 40) Ayrıca, Prusyalı Johann Joachim Winckelmann da Roma ve tüm Avrupa mimarlığının kökenini Yunan'a bağlıyor ve örnek olarak da Güney İtalya'da, Salerno yakınlarında ortaya çıkarılmış olan Paestum tapınaklarını gösteriyordu. (Ek ve Şengel, 2008, sy, 27-51) Winckelmann'a göre Paestum Yunan tarzındaydı, çünkü estetik bağlamda soyluluk etkisi uyandırıyordu. (Kostof, 1995, sy. 138) 1755'te yayımlanan *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildbauer-Kunst* (Yunan Resim ve Heykel Yapıtlarının Taklit Edilmesi Üzerine Düşünceler) adlı çalışmasında Winckelmann, Yunan'ı "*edle Einfalt und stille Grösse*" (asil sadelik ve sessiz ihtişam) sözleriyle tanımlarken, Yunan mimarlığını kopyalayan Roma'nın, bu mimariye özgü güzellik değerlerini düşürdüğünü iddia ediyordu. Winckelmann, Yunan'ın estetik önceliğini doğaya yakınlığında konumluyor, doğaya yakınlığı ise ilk olma özelliğini belirliyordu: Tarihte önce gelen, doğaya daha yakındı; doğaya daha yakın olan daha güzeldi; Yunan, Roma'dan önce geliyordu. (Ek ve Şengel, 2008, sy. 27-51) Tam da burada Winckelmann gibi Marc-Antoine Laugier (1713-1769) de, *Essai sur l'Architecture* (Mimarlık Üzerine Deneme, 1753) adlı eserinde Yunan mimarlığı savunmasını yine bu uygarlığın zamansal önceliğine dayandırarak, Vitruvius'un ilk konut (Vitruvius, 2017) olarak tanımladığı ve doğanın işlevselliğini taklit eden ilkel kulübenin zaman içinde önce geldikleri için Yunanlılar tarafından geliştirildiğine yer verilmiştir. (Ek, 2018)

Bu esnada bu fikirlerden farklı bir yaklaşımla, Le Roy, 1758'de yayımladığı *Les ruines des plus beaux monuments de la Gréce* (Yunanistan'ın En Güzel Anıtlarının Harabeleri) adlı eserinde, Yunanlıların anıtsal mimarlığı Mısırlılardan miras aldığını savunmakta ve anıtsal mimarlığın kökenini Mısır'a dayandırarak Piranesi ile ortak bir noktada buluşmaktadır. 18. yüzyıl Roma'sında ortaya attığı polemikler ile bilinen Fransisken rahip Carlo Lodoli (1690-1761), Roma medeniyetinin Mısır kökenli olduğuna dair inancını Piranesi'ninkinden daha keskin bir tarzda ifade ediyordu. Lodoli, Dorik üslubun Mısır üslubu olarak adlandırılması gerektiğini, Etrüsk üslubunun da Mısırlılar tarafından icat edildiği gibi tarihsel inanılırlık açısından iddialı

ve dönemine göre oldukça sıradışı görüşleri savunmaktaydı. Lodoli'nin öğrencilerinden olan, İstanbul'da görevli İtalyan Büyükelçi Andrea Memmo da; Fenikeliler, Yahudiler, Etürskler ile Yunanlıların da mimari tarzlarını Mısırlılardan devralmış olduklarını iddia etmekteydi. (Ek ve Şengel, 2008, sy. 27-51) 18. Yüzyılda, mimarlık tarihi üzerine yapılan bu tartışmalar, Gotik mimarideki İslami izleri açıklamada yol gösterici olmaktadır. Laguier'nin yaptığı gibi uygarlıkların kronolojik olarak önceliğine bakıldığında, Endülüs, Geç orta çağdan önce olduğu için İslam mimarisinin Gotik mimariyi etkilediğine dair bir düşünce biçiminin desteklendiği söylenebilmektedir.

Mısır, Yunan ve Roma kültürlerinin etkileşimi hakkında 18. yüzyıldaki farklı görüşlerden bir diğeri ise Aydınlanma düşüncesinin en yetkin temsilcilerinden olan filozof David Hume (1711-1776)'a aittir. Hume, Arkaik çağın ardından "bilgelik, yeniden canlandırıldığında, Yunanlılar ile Romalılar arasında çökerken giydiği o doğal olmayan kılığa sokulmuştu" diyerek Yunan'ı bir çöküşün başlangıcına konumluyordu. Roma mimarlığının kökenlerinin de yer aldığı bu tarih tartışması içerisinde mimarlık üzerine yapılan çalışmaların ve görüşlerin, felsefi metinlerden ziyade daha çok somut verilere dayandırılarak ilerlemesi gerekmekteydi. Arkeolojik faaliyetin yaygınlaşması, bu zorunluluğu doğal olarak daha da vazgeçilmez kılıyor ve spekülasyondan uzaklaşılmasını gerekli hale getiriyordu. Paestum'dan Herculaneum'a ortaya çıkarılmakta olan ilk Roma arkeolojik alanlarının yapı, oran, malzeme vb. mimari verileri ile, yine 18. yüzyıl zarfında ilk keşif veya araştırmaları gerçekleştiren Yunan kalıntıları ile Mısır piramit ve heykelleri tartışmayı yönlendiren verileri oluşturmaktaydı. (Ek ve Şengel, 2008, sy. 27-51)

Slovak sosyolog ve filozof Slavoj Zizek (1949)'in dediği gibi tarihselcilik "aynı temel üzerine inşa edilmiş sonsuz bir ikame'' olarak tanımlandığında; Mısır'ın, Piranesi'nin kurmakta olduğu tarihselci mimarlığın temelini oluşturduğu söylenebilmektedir. Oryantal betimini günümüzdekinden farklı bir anlamda tanımlayan Edward Said (1935-2003)'in 1978 yılında yayımlanan ve şarkiyatçılık konusunu ele alan *Orientalism* (Oryantalizm) adlı kitabında günümüz postmodern kültür teorilerine geçişten önce, modernliğin eşliğinde kapitalizm ve emperyalizmin kök salma sürecine dair önemli fikirler bulunmaktadır. Said, Oryantal tanımını tüm tarihe atfettiği, bir yandan netleştirici, öte yandan olgunlaştırıcı anlamının dışında, olumsuz yargı içermeyen kozmografik bir yaklaşımla kullanıyordu. (Ek ve Şengel,

2008, sy. 27-51) Said ayrıca, Batı'nın özellikle Ortadoğu ülkeleri ve halklarına, burada yaşayan insanların asıl gerçekliğini yansıtmayan bir mercekten bakarak Ortadoğu halklarını farklı ve korkutucu olarak gösterdiğini savunuyordu. (Jhally, 2005)

1.2. İslam Medeniyetinin Batıya Geçiş Yolları

Yakın Doğu'nun, Antik çağlardan başlayıp 16. yüzyıla gelene dek, Dünya'daki gelişmelere liderlik ettiği bilinen bir gerçektir. Bu durum, Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde olduğu gibi Helenistik ve Roma dönemlerinde de böyle süregelmiştir. Bu bağlamda Helenistik ve Roma döneminde elde edilen başarıların kaynağının, Mısır, Mezopotamya ve Suriye'deki akademisyenler ve sanatçılar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. (Al-Hassan, 2006, sy. 2)

Artifaktların ve düşüncelerin hareketliliği birçok kültür arasında ortak dokular oluşturarak, Yakın Doğu ve Orta Asya'dan, Kuzey Hindistan'a kadar uzanan topraklardaki İslam öncesinde mevcut bulunan kültür ve medeniyet, İslamiyet aracılığıyla İspanya'ya aktarılması ile bu bölgelerdeki bilim ve teknoloji gelişmiştir. İslam medeniyetinin bu yükselişi karşısında Avrupa'nın, bilimsel gelişme alanında gerilerde kalmasını İngiliz tarihçi Charles Joseph Singer (1876-1960), *Bilim ve Teknoloji Tarihi* isimli kitabının ikinci cildinde şu şekilde dile getirmiştir. (Singer, 1979)

"Yakın Doğu, Batı'dan çok daha üstündü. Neredeyse teknolojinin her dalında en iyi ürünler Batı'ya, Yakın Doğu'dan ulaşıyordu. Teknolojik olarak Batı'nın, Yakın Doğu'ya sunabileceği pek az şeyi vardı." (sy. 756)

13.yüzyılın sonunda Kahire, İslam dünyasında önemli astronomi merkezlerinden biriydi, 14. yüzyılın ortasında ise, Dımaşk (Şam), İslam dünyasının ve belki de bütün dünyanın önde gelen astronomi merkeziydi. (King, 2011, S. 29, sy. 424) Ne yazık ki, Batı bilim ve teknolojisinin inşasında ve Modern Batı kültürünün temelinde çok keskin bir biçimde farkını hissettiren İslam medeniyetinin etkilerinden, çok az bahsedilir. Batılı tarihçiler, İslam medeniyetinin bu etkilerini ifade etmekten genelde kaçınırlar. Doğu kültürlerinin (Mısır, Mezopotamya ve diğer medeniyetler) antik Yunan kültürüne bıraktığı miras Batı'da önemli bir araştırma konusu olmuştur. Her ne kadar bu araştırmalar artmış olsa da, sonuçları ne yazık ki olması gerektiği

kadar ilgi çekici olmamıştır. Örneğin; Otto Neugebauer'in Pisagor teoreminin, Pisagor'dan bin sene önce Babil'de kullanıldığının altını çizmesi bile yeterince ilgi görmemiştir. (Burket, 1995, sy. 4)

Kültürlerarası etkileşimi en somut haliyle görebildiğimiz disiplinlerden biri olan edebiyat da bu bağlamda birçok örneği barındırmaktadır. Avrupa Edebiyatındaki ilk doğulu izleri, *Chanson de Geste*, Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival*, *Chanson de Roland, Hildebrandslied* ve daha öncesinde *Cantar de mio Cid* adlı yapıtlarda buluyoruz. Bu yapıtlarda bahsi geçen El-Cid'in gerçek adı Rodrigo Diaz de Vivar (1044-1099) olup, Müslüman Araplara karşı savaşmış Kastilaylı asker ve diplomattır. Bu eserde sayısız efsanelerle idealleştirilmiş ve İspanya'nın en önemli kahramanlarından biri olmuştur. (Weiss, 2018, sy. 184-199)

Antlaşmalar, ticari ilişkiler, sürgünler, savaşlar ya da daha iyi imkanlar sebebiyle Batı'dan Doğu'ya göç eden zanaatkâr ve sanatkârlar, kültür geçişlerinin en etkili yollarından olmuştur. Örneklendirmek gerekirse; 11. yüzyılda, Mısırlı Müslüman zanaatkârlar, Yunanistan'ın Korint şehrinde, iki tane cam fabrikası kurmuşlardır. Ancak Normanların, Korint'i yakıp yıkmalarının ardından, Batı'ya göç etmişlerdir. 13. yüzyıldaki Moğol fethinden sonra, çok sayıda Suriyeli cam işçisi, cam yapım merkezlerini, Batı'ya taşımak zoruna kalmışlardır. 1277'de, Suriyeli zanaatkarlar, bir antlaşma sonucu, Venedik'e gönderilmişlerdir. Günümüzde de cam işçiliği ile anılan ve Venedik'te bulunan Murano Adası'ndan barbar istilaları sırasında kurulan ve cam yapma sanatı geleneğinin 13. yüzyıl sonlarına dayandığı bölge olarak bahsedilmektedir. (Bortolussi, 2015) 13. ve 14. yüzyılda, Güney Fransa'da bulunan Provans şehri de Müslümanlar ile olan iletişimden oldukça etkilenerek, Endülüs'ten ithal edilen çanak çömlek sanatı, burada çok popüler hale gelmiştir. Bu dönemde, Marsilya ve Provans'daki sanatkârların büyük çoğunluğunu, Endülüs'ten gelen berberi Araplar ve Yahudiler oluşturmaktaydılar. Rönesans devrinde yaşamış olan Fransız akademisyen Guillaume Postel (1510-1581) çok iyi derecede Arapça bilmektedir. İstanbul ve Yakın Doğu'ya iki seyahat yapmış ve buralardan çok sayıda Arapça yazma ele geçirmiştir. 1536 yılında gerçekleştirdiği ilk seyahatinde Fransa kralı adına el yazmaları toplama görevi üstlenerek, Filistin ve Suriye'ye gitmiş ve birçok el yazması belge toplamıştır. Bu seyahatten sonra, kraliyet okulundan matematik ve doğu dilleri profesörlüğü ünvanını almıştır. Akademisyenler ve

diplomatlara ek olarak birçok seyyah ve hacı da yüzyıllar boyunca İslam topraklarından; İslam bilim ve teknolojisinin transfer edilmesine katkıda bulunmuşlardır. Tarihsel olguları sanat eserleri ile ilişkilendirerek kronolojik olarak sınıflandıran ve dikkate alan Alexandre de Laborde, Şark'tan dönen Hristiyanların, Arapların bilimini ve kurumlarını anlattığını, Avrupa topraklarını terk eden Arapların da geride tarım bilgisini, sulama yöntemlerini, ipek, kâğıt ve cam üretme tekniklerini bıraktıklarını öne sürmektedir. (Al-Hassan, 2006)

Doğu ve Batı arasındaki etkileşimi mimari özelinde incelediğimizde ise şu gerçeklerle karşılaşmaktayız. Mimari eserler, taşınmaz, sabit yapılar olduğundan, tesirler ve etkileşimler ancak bazı olayların gerçekleşmesi ile oluşabilmektedir. Bunlar; mimarların ya da taş ustalarının bir yerden başka bir yere gitmesi ile, hâmilerin ya da tesirli bir üslûp ortaya koyanların yabancı bir eserin etkisini kendi mahalli tekniklerine uygulamaları ile ve eskizlerin ya da edebi tasvirler ile kullanılan ya da değiştirilen teknik ve estetik değerleri aktarmaları ile gerçekleşmektedir. (Grabar, 1975)

İslam bilim ve teknolojisinin, diğer bir deyişle İslam medeniyetinin Batı'ya geçişinde kullandığı yollar, coğrafi yollar, savaşlar, eğitim ve kültür gibi başlıklar altında toparlanıp açıklanabilir.

1.2.1. Yakın Doğu'ya Yapılan Haçlı Seferleri

Doğu ve Batı tarihlerinde önemli bir yer tutan Haçlı seferleri, Müslümanların Batıya dair görüşlerini ve Avrupalıların Müslüman dünyasına dair algılarını da kesin biçimde belirlemiştir (Hillenbrand, 2015, sy. 27). Kilise tarafından Hristiyan Avrupa'nın savunulması için desteklenen Haçlı seferleri bazı retorik, stratejik ve ruhani nedenlerden dolayı bu parametreler içinde tutulamıyordu (Housley, 2016, sy. 54).

Orta çağda Avrupa için Doğu demek, İslam Medeniyeti demekti. Yakın Doğu'ya sefer düzenleninceye kadar, Haçlı seferleriyle, bilim transferi gerçekleşmiştir. Ancak, Yakın Doğu'da yapılan savaşlar sonucunda Avrupalılar, İslami hayatın çekici yönlerini, tecrübe etmişler ve evlerine döndüklerinde bunları taklit etmeye başlamışlardır. Sonuç olarak Hristiyan Batı toplumu, İslam medeniyetinin büyük başarılarını benimseyip, kendi malları haline getirmişlerdir.

Avrupa'nın bir sonraki çağda gelişmesinde, muazzam bir İslam etkisi görülmektedir (Al-Hassan, 2006, sy. 5).

1.2.2. Coğrafi Yollar

İslam medeniyetinin Batıya geçiş yollarından biri olarak incelenecek olan *Coğrafi Yollar* bölümünde Doğu ile Batı arasında fiziksel anlamda köprü görevi gören coğrafyalardan olan Endülüs, Sicilya ve Bizans coğrafyaları incelenecektir. Öncelikle, İslam kültür ve teknolojisinin Avrupa'ya geçişinde büyük rol oynayan Mozaraplar hakkında bilgi verilerek, Batı edebiyatında oldukça sevilerek Batılı ülkelerin anlatı sanatına girmiş olan edebi örneklerin aktarılacağı Endülüs coğrafyası, Doğulu ve Batılı bilginlerin bir araya gelip fikir alışverişi yaptıkları, bu fikir alışverişleri neticesinde İslam bilim ve tekniğinin Avrupa'ya yayılışı ve Normanların İslam medeniyetini Avrupa'ya nasıl dahil ettiklerinin irdelediği Sicilya coğrafyası ve son olarak mimari, din, edebiyat, hukuk ve sanat gibi bir çok farklı disiplinde etkileşime maruz kalan Bizans coğrafyası hakkında bilgi verilecektir.

1.2.2.1. Endülüs Coğrafyası

Almanca'da, Doğu'nun aydınlıklar ülkesi olduğunu anlatmak için *Morgenland* ifadesi kullanılırken, Batı içinse karanlıklar ülkesi anlamına gelen *Abendland* tercih edilmiştir. (Heller, 2015, sy. 5) Doğu'dan, ekonomik ve kültürel güç merkezi haline gelmiş olan Endülüs'e doğru; dikkate değer bir şekilde, bilimsel ve teknolojik alanda bilgi akışı gerçekleşiyordu.

İspanyol tarihçi Américo Castro (1885-1972), Hristiyan İspanya'nın daima bir teknoloji ithalatçısı olduğunu söylemiştir. Teknolojinin yayılması devamlıdır. Hristiyan İspanya kentlerinde yeni teknolojilerin yerleşmesi; sanatçıların göçü, etnik bölgelerdeki ustalık ve becerileri kullanma veya yabancı malların taklit edilmesi sayesinde olmuştur. Mozaraplar, Arapça'daki *Müstarebe* kelimesinden gelir ve Araplaşmış anlamında kullanılmaktadır. İslam Hukuku altında yaşayan İspanyol Hristiyanlara da böyle denilmektedir. Bu insanlar, İslamı kabul etmemişler, ancak İslam kültürü ve teknolojisinin, Hristiyan İspanya'ya geçmesinde önemli rol oynamışlardır. Hristiyan krallıklar, ele geçirdikleri toprakları, ancak sömürge haline getirerek genişletebilmişlerdir. Fetihler sebebi ile bu topraklardaki nüfus oldukça azalması nedeni ile bu meselenin çözümü için kullanılmış yöntemlerden biri de,

Endülüs'ten, Mozarap adı verilen göçmenleri getirip yerleştirmekti. Mozaraplar sayesinde bilim ve edebiyat alanlarında daha 10. yüzyıl itibari ile Avrupa'ya kuvvetli bir kültür akımı gerçekleşmiştir. Abendland ile Morgenland arasındaki ilk manevi köprüyü kurmayı başaranlar da bu Araplaşmış Hristiyanlar olmuştur. (Al-Hassan, 2006, sy. 3)

Edebiyat türüne bakıldığında, lirik de dahil olmak üzere, Batılı birçok yazarın yalnız tema açısından değil, o zamana dek tanınmayan kafiye düzeni açısından da Arap şiirini örnek aldığı görülmektedir. Batı ülkelerinin anlatı sanatında, Binbir Gece Masalları'ndaki öykü içinde öykü ya da öyküler dizisi olarak tanımlanan çerçeve anlatı özelliği oldukça sevilen bir biçim olmuş ve Don Kişot'ta ve La Fontaine'in Fabllarında kullanılmıştır. Heinrich Heine'nin meşhur aşk öyküsü olan *Almansor*, iki kültürün birbiriyle kaynaştığı dönemdeki Berberi İspanya'yı hatırlatmaktadır. Heine, Berlin'de bulunduğu sürece oldukça yoğun biçimde doğu kaynaklı metinlerle ilgilenmiştir. Almansor'daki ulaşılmaz trajik aşk motifinin başlangıç noktası herkesin bildiği Arap Efsanesi Leyla ile Mecnun'a dek gitmektedir. Hermann Hesse'nin *Doğu'nun en geniş masal koleksiyonu* adını verdiği Binbir Gece Masalları, Boccacio'ya *Decamerone* adlı eserini oluşturabilmesi için birçok ayrıntıyı ve malzemeyi sunmuş; Lope de Vega'da derin izler bırakmış ve Calderon de la Barca'ya, *La Vida es Sueno* (Hayat Bir Rüyadır) adlı eseri ve François-René de Chateaubriand'ın *Son İbn Sirac'ın Başından Geçenler / Granada'da Bir Aşk Hikayesi* için esin kaynağı olmuştur. (Heller, 2000, sy. 122)

1.2.2.2. Sicilya Coğrafyası

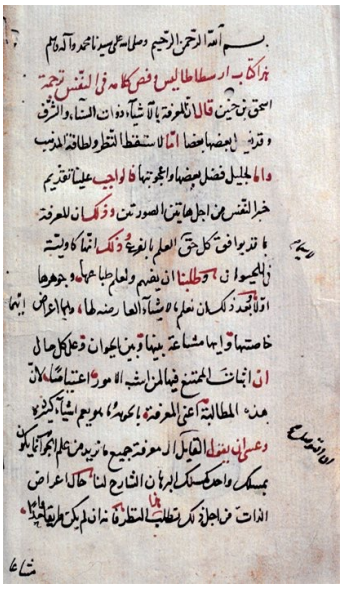
İslam öncesinde Sicilya, Bizanslıların Arapları sürgün ettikleri yer olarak bilinmektedir. Adanın, Müslümanlar tarafından fethedilmesi Abbasiler döneminde gerçekleşmiştir. Sicilya, İslam hakimiyetine geçtikten sonra İtalya'daki fetihler için bir köprü görevi görmeye başlamıştır. Hem İslam dönemi (827-1091), hem de İskandinav ve Frenklerin karışmasından meydana gelen ve kökeni 10. yüzyıla dayanan bir topluluk olan Normanların dönemi (1091-1194) boyunca Sicilya, İslam bilim ve teknolojisinin Avrupa'ya geçmesinde tıpkı Endülüs gibi önemli bir rol oynamıştır. Normanlar, Müslümanlardaki kültürel birikimi fark ederek, mücadele gücünü yitiren Müslümanlara kültür ve bilim alanında eser vermeleri için olanak tanımaya devam etmişlerdir, böylelikle İslam kültürü, Grek, Roma kültürü ile yoğrularak yeni bir medeniyet ortaya çıkmıştır. Bu durumda Normanlar dönemi için İslam medeniyetini Avrupa'ya entegre etme dönemi denmektedir. (Bedevi, 2002, sy. 7)

İslam Dönemi'nde Palermo, ticaret ve kültür alanında yükselişte olan bir kent iken giderek Dünya'nın en büyük şehirlerinden biri haline gelir. Sicilya Kralı II. Roger'ın hükümdarlığı zamanında; Sicilya, Doğulu ve Batılı bilginlerin buluştukları ve fikir alışverişi yaptıkları, bir takas yurdu haline gelmiştir. Böylece bu etkileşim, Avrupa'yı uyandırarak Rönesans'ın gelişinin habercisi olmuştur. İslam bilimi ve tekniği; Sicilya'dan İtalya'ya, oradan da tüm Avrupa'ya yayılmıştır. (Al-Hassan, 2006, sy. 3,4) Sicilya, Haçlı Seferleri ve Endülüs ile birlikte İslam Medeniyetinin Batıya etki yaptığı üçüncü bir yoldur. (Gürkan, 2016, sy. 305)

Müslümanların Sicilya'da kurdukları siyasi yapılanmanın, kendilerinden sonra gelen Normanlar dönemi ve dolayısıyla onun da etkisiyle beraber Avrupa'nın siyasi yapılanması üzerinde etkileri olmuştur. Normanlar, Müslümanlardan kalma saray adet ve merasimlerini, muhafız alayları gibi uygulamaları kullanmaya devam etmişlerdir. Siyasi etkinin yanı sıra kültürel anlamda da hatırı sayılır bir etkilenme olduğu görülmektedir.

1.2.2.3. Bizans Coğrafyası

Müslüman Araplar, fetih politikaları nedeniyle giderek genişleyen bir coğrafyaya hâkim olmakta ve bu durumun neticesinde etkileşimde oldukları bölgelerde de köklü değişikliklere vesile olmaktaydılar. Bu duruma en çok maruz kalmış olan Bizans'ta özellikle mimari, din, edebiyat, hukuk ve sanat alanlarında bu etkiler göze çarpmaktadır. Müslümanlar da Bizanslılar gibi dinlerine bağlı bir topluluktu. Karşılaştıkları tüm disiplinlerde mücadelelerinin temeli din olmuş ve bu etkileşim hali sürekli bir ivme ile devam etmiştir. Bu iki topluluk arasında meydana gelen diğer bir etkileşim ise kaçınılmaz olarak bilim alanında gerçekleşmiştir. Halife Mansur ile V. Konstantinus arasında gerçekleşen ilk kitap alışverişi sonucu Bağdat'a Platon, Aristoteles gibi Antik Yunan bilim adamlarının çalışmaları getirilmişti. Devlet otoritesini sağlamak adına bilimsel faaliyetler ile yeteri kadar ilgilenemeyen Müslüman Araplar, fetihler sonrası yaşadıkları zenginlikle beraber bu alanda da çalışmaya başladılar.



Şekil 1.3: Aristotales'in Bir Kitabının Arapça Çevirilerinden Bir Örnek (Url-3)

9. yüzyılda Abbasi Halifesi Me'mûn tarafından Bağdat'ta kurulan Beyt'ül Hikmet, büyük bir bilimler akademisi, aynı zamanda büyük bir kütüphane ve çeviri merkezidir. Bizans'tan o zamana kadar İslam ülkelerinde olmayan eserler getirtilerek Arapça'ya çevrildi. Bu çeviriler sonrasında Harezmi, İbn-i Sina, Farabi gibi bilim adamları dünya bilim mirasına büyük katkılar sağlayarak sonraki yıllarda Endülüs üzerinden Avrupa'ya girmiş ve Avrupa'da Aydınlanma Çağına öncülük etmiştir demek yanlış olmayacaktır. (Erdem, 2013, sy. 57-77)

Bath'lı Adelard'ın, *Mappe Calvicula* adlı kitabında; teknolojik materyallerin tanımının Arapça'dan tercümesi yapılmıştır. Pek çok tarifnamenin, Müslümanlara ait olduğu, bilim tarihçileri tarafından da onaylanmıştır. Adelard'ın Arap ülkelerine gittiği ve Arapça'dan çeviriler yaptığı bilinen bir gerçektir. Diğer önemli bir çalışma da Marcus Graecus'un *Liber Ignium* adlı Arapça'dan çevirdiği kitaptır. Barut tozunun, Batıya bu eser aracılığıyla geçtiği, şimdilerde fark edilmiştir. El-Tusi, 1261 yılında yazdığı astronomik baş yapıtında (al-Tadhikra fi'ilm al-hay'a), gezegen hareketleriyle ilgili, Batlamyus'unkinden çok farklı yeni bir model sunmuştur. Bu modelde, döngüsel hareketin, lineer harekete dönüşebileceğini ispatlamıştır. Günümüzde Tusi'nin modeli, Tusi Couple adıyla bilinmektedir. 20.yüzyılın ikinci yarısında, çok sayıda bilim tarihçisi, Kopernik astronomisinin matematiksel yapısının, klasik Yunan eserlerindeki bilgilerle kurulamayacağını ispatlamışlardır. Bu yapıyı kurabilmek için Kopernik'in, iki yeni matematik teoremine ihtiyacı vardır. Kopernik bunları kullanmıştır. Bu iki

teorem de ilk defa Meraga rasathanesinin bilim adamları tarafından ortaya atılmıştır. Bunlardan birisi El-Tusi, diğeri de El-Urdi'dir. Teoremlerin isimleri Tusi Couple ve Urdi Lemma'dır. Bilim tarihçilerinin bu tezini destekleyen en büyük delillerden birisi; noktaları işaretlerken, Tusi (13.yy) ve Kopernik'in (15.yy) aynı harfleri kullanmış olmalarıdır. İkinci ilginç konu da Kopernik'in bu teoremleri kullanmış olmasına rağmen, onların ispatını göstermemiş olmasıdır. 17. yüzyılda Kepler, hocasına yazdığı bir mektupta Kopernik'in, bu teoremleri neden ispatlamadığını sormuştur. Bilim dünyasını meşgul eden konulardan birisi de Kopernik'in bu teoremleri kullanmış olmasına rağmen, ne için El-Tusi ve El-Urdi'den bahsetmemiş olduğu öne sürülmüştür. Bu konudaki görüşlerden bir diğeri de o dönemde Osmanlı, Avrupa kapılarını zorladığı için genelde İslam'a karşı olumsuz bir tavrın olduğu; bu nedenle de İslam alimlerinden söz etmenin uygun olmayacağı düşüncesidir (Al-Hassan, 2006, sy. 4-10).

1.3.Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Oryantalizm

Oryantalizm, genel anlamı ile Doğulu insanların dinlerinin, dillerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamında kullanılmakta olup, Batılıların İslam dünyası karşısındaki tavırlarını belirten bir terim olarak benimsenmiştir (Germaner ve İnankur, 1989, sy. 9). Tarih boyunca farklı anlamları bünyesinde barındıran Oryantalizm, öncelikle bir uzmanlık alanı olarak Avrupa ve Asya arasında süregelen değişken tarihsel ve kültürel ilişkiyi, akabinde 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Batı'da çeşitli Doğu kültürlerinin ve geleneklerinin incelendiği bilimsel disiplini, son olarak da dünyanın Doğu olarak nitelendirilen bölgesi hakkındaki ideolojik varsayımları ve imgeleri ifade etmek amacı ile kullanılmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, c.33, sy. 428). İlk olarak 1779'da Edward Pococke üzerine kaleme alınmış bir makalede Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi anlamında oryantalist kelimesinin kullanıldığı görülmektedir (Endress, 1988, sy. 9-11). Oryantalizmin en kapsamlı tarifini yaptığı kabul edilen Edward Said'e (1989) göre ise;

> "Antropolog, sosyolog, tarihçi yahut dilbilimci olsun özel yahut genel bir açıdan Şark'ı öğreten, yazıya döken yahut araştıran kimse şarkiyatçıdır ve yaptığı şey şarkiyattır. (...) Oryantalizmin daha geniş bir anlamı vardır: Oryantalizm Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayırıma dayalı bir düşünüş biçimidir. (...) Şimdi oryantalizmin üçüncü anlamına

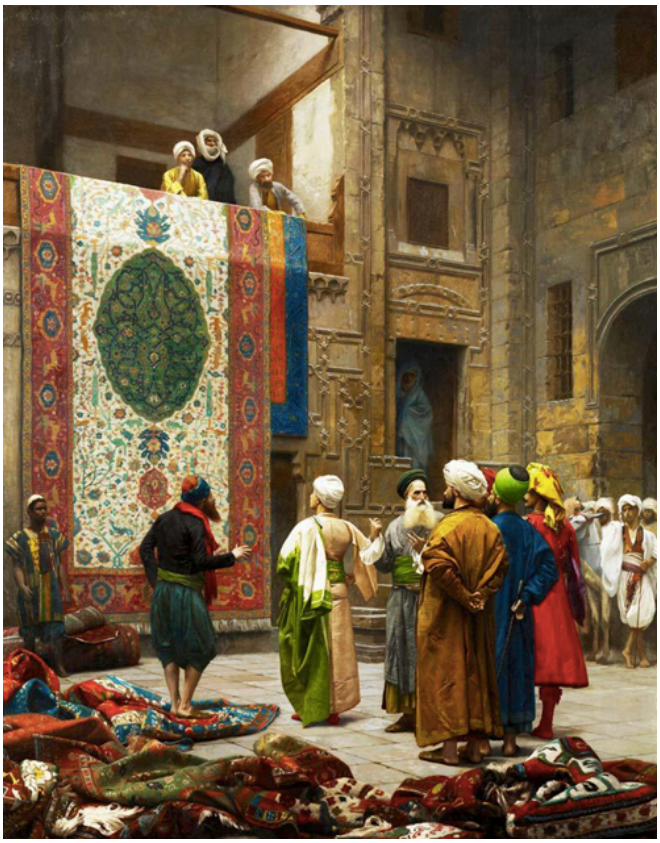
> geliyorum: 18. yüzyıl sonlarını kabaca belirlenmiş bir başlangıç noktası kabul edersek oryantalizm Şark ile uğraşan toplu müessesedir; yani Şark hakkında hükümlerde bulunur, Şark hakkındaki kanaatleri onayından geçirir, Şark'ı tasvir eder, tedrîs eder, iskân eder, yönetir; kısacası Doğu'ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için Batı'nın bulduğu bir yoldur." (sy. 15-16).

Eski Yunanlılar, barbar (bârbaros) kelimesini, yabancı ya da kendileri gibi konuşmayan anlamında kullanmaktaydılar ki bu anlam günümüzdeki yaygın düşüncenin aksine, kendi içerisinde aşağılayıcı, vahşilik ile bütünleştirilmiş bir anlam barındırmamaktaydı. Öncelikle dilsel bir farklılığı işaret eden, iletişimsel nitelikte bir ifade olarak kullanılıyordu. Aynı şekilde, barbarlıkta ölçütün iletişimsizlik olduğuna işaret edercesine İbraniler, Mısırlıları, yani Arkaik zamanlardan beri beraber yaşadıkları halkı kekemeler olarak tanımlıyorlardı. Fransa doğumlu Reymond Schwab (1884-1956), İbranilerin bu betimlemesini aslında ifade edilenden çok farklı bir görüşü savunmada kullanmaktadır. Edward Said'i izleyen anakronistik bir yaklaşımla, 18. yüzyılla gelişip modernizm ve günümüz ile doruğa ulaşan, ötekini ve özellikle Doğulu olarak sınıflandırılanı aşağılama eğilimini arkaik kültürde olduğu gibi tüm zamanlarda da konumlamaktadır (Ek ve Şengel, 2008, 27-51). Akademik bir disiplin olarak ortaya çıkması 19. yüzyılda gerçekleşmiş olan Oryantalizmin tarihi, aslında Doğu ile Batı'nın varlığı kadar eski olup, Batı'nın Doğu'ya olan ilgisinin tarihi ve Doğu hakkındaki yaklaşımının ortaya çıkış süreci ile doğrudan ilintilidir. Batı'ya kıyasla Doğu'nun medeniyeti ve gelişmişliği temsil ettiği dönemlerde Almanca'da Doğu "Morgenland" olarak adlandırılmaktaydı. Haçlı seferleri zamanında Doğu olarak tabir edilenin aslında İslam dünyasını, Osmanlılara gelindiğinde ise Doğu ve İslam kelimelerinin anlam olarak Osmanlı'yı karşıladığı görülmektedir. Bu bağlamda Oryantalizmi belirleyen özelliklerin Doğu ile Batı arasındaki ayırım ile belirlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Doğu ve Batı arasında gelişen siyasal ve ekonomik ilişkiler, Doğu'yu gezen seyyahların ve misyonerlerin sayısındaki artış, Avrupa'da Hıristiyanlığın ideolojik birliğinin ve hâkimiyetinin sarsılışı sonucunda 16. yüzyılda Müslüman Doğu hakkında daha kapsamlı bilgilerin toparlanmasına imkân tanıdı. Bununla birlikte Müslümanların değerleri, fikirleri ve gelenekleri mutlak birer yanlış olarak algılanmaktan sıyrılmış, Osmanlı Devleti'nin siyasi, idari ve askeri düzeni hakkında tarafsız değerlendirmeler yapılmaya başlanmıştı. 17. yüzyılda Doğu hakkında yayımlanan seyahat notlarının sayısının 200'den fazla olduğu

belirtilmektedir (Hentsch, 2016, sy. 117). Kültürlerarası etkileşimde mevcut dönemde etkili olan seyyahların yapmış oldukları geziler sonucu anlattıkları, Batılıların imgeleminde Doğuyu egzotik bir merak haline getirmiş ve Doğu ile ilgili daha çok bilgi öğrenme isteğine sebebiyet vermiştir.

Gustave Flaubert, Gérard de Nerval ve Sir Walter Scott gibi mevcut dönemin imgelemi en güçlü yazarlarının dahi, Şark deneyimleri ile Şark hakkında söyleyebilecekleri, Şarkiyatçılık gerçekliğin siyasal bir tasavvuru olarak kabul edildiği takdirde, tanıdık olan Batı ile yabancı olan Doğu arasındaki farklılığı kesinleştirdiğinden kısıtlanmıştı (Said, 2010, sy. 53). Şark tanımı, bir bütün olarak Doğu'nun eşanlamlısı olarak kullanılmadığında, uzak olan ya da egzotik olanın karşılığı olarak ifade edilmekteydi. Şark tanımlarının içerisine İslam eklendiğinde ise Şark artık savaşçı sıfatı ile tanımlanırdı ki bu tanım Henri Baudet'nin "Asya'ya özgü medcezir dalgası" açıklamasına da karşılık gelmekteydi. Flaubert'in özellikle *Doğu'ya Seyahat* adlı eserinde, batılının kendi güçlü yapısı üzerinden kurduğu fantezi dünyasını doğu gerçekliği şeklinde romanlarına yansıtması, mevcut dönemde oryantalizmin ne şekilde algılandığı ve kullanıldığı yönünde bir örnek olmaktadır. 18. Yüzyılın ortalarına dek d'Herbelot'nun *Şark Kitaplığı* gibi Şark'a dair bilgiler öncelikle İslam'ı, Arapları ya da Osmanlıları kastetmekten vazgeçinceye kadar, Avrupa'da durum bu şekilde devam etmiştir (Said, 2010, sy. 84-85).

Doğu'nun edebiyat geleneğinin Batı'ya geçmesi sadece edebiyatta değil neredeyse tüm sanat dallarında oryantalist imgenin yükselişe geçmesine neden olmuştur. Edebiyat alanında mevcut olan oryantalist anlayışın, dönemin tablolarında da bulunduğu görülmektedir Tezin ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkacak olan Osman Hamdi Bey'in de hocası olan Fransız Jean-Léon Gérôme, oryantalist ressamlar için önemli bir örnek teşkil etmektedir. 1887 yılında yapmış oluğu *Halı Tüccarı* (Resim 1.1) adlı eseri oryantalist üslupta yapılan resimlere örnek olarak gösterilebilmektedir.



Resim 1.1: Halı Tüccarı, 1887. (Url-4)

Oryantalist resim alanında Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Theodore Chasseriau, Eugene Fromentin, Felix Ziem ve Gustave Moreau gibi isimler hiç kuşkusuz en önemli örnekleri veren sanatçılar olarak anılmakta ve tablolarında genellikle cinselliği çağrıştıran doğulu kadın konuları başta olmak üzere kent görünümleri, mimari yapılar ve mimari süslemeler, çeşitli aksesuarları konu almaktadırlar. Oryantalist üslûpta resim yapan ressamlar içerisinde özellikle Delacroix'in nü eserleri üzerinde durulsa da Jean-Auguste-Dominique Ingres'nin, 1862 tarihli *Türk Hamamı* isimli eseri mevcut yüzyılın en erotik eseri olarak kabul görmüştür. Ingres de tıpkı Flaubert'te olduğu gibi bir fantezi dünyasına sahipti ve hayatı boyunca hiç görmediği Türk hamamını, gerçekte olmadığı gibi resmetmişti (Krausse, 2010).

Said'e göre (2010), Doğu ve İslam'ın Batı edebiyatı içerisinde Dante'den Beda, Roger Bacon ve Luther'e, dek İslam karşıtı görüş içeren yazılardan, Cid Efsanesi ve Othello adlı eserlere dek Avrupa'da bir şekilde kendine has bir rolü benimseyen yabancı olarak temsil edildiği görülmektedir (sy. 80). Bu yazarlar arasında Dante, Gotik üslûp ile neredeyse aynı anlamda kullanılan Skolastik düşünceye sahip

büyük benzerlikte eserler üretmştir. Örneğin *İlahi Komedya* sadece içeriğinden dolayı değil, bilinçli bir şekilde seçilmiş olan Trinitaryan biçimi nedeni ile de tam manası ile Skolastiktir (Panofsky, 2014, sy. 32). Yine Edward Said'e göre Doğu ile özdeşleşim kurmaya çalışan Batı'nın ünlü bir örneği de Mozart'tır. *Saraydan Kız Kaçırma* ve *Sihirli Flüt* gibi eserlerinde Mozart, Doğu'ya olgun ve yüce gönüllü bir insanlık sıfatı atfetmektedir (sy. 128).

Avrupa'nın, dünya üzerinde egemenliğini kesinleştirmesine paralel biçimde yeniden şekillendiği 19. yüzyılda, antropoloji ve sosyoloji gibi yeni bilim dallarının ortaya çıkmasının yanında oryantalizm de akademik bir disiplin olarak kurumsallaşarak modern Batılı sosyal bilimlerden aldığı destek ile gelişti. Daha önceki yüzyıllarda Avrupa'da yaygın olan İslâm ve Doğu hakkındaki imaj, yeni geliştirilen söylemler, yöntemler ve bilimler ışığında akademik bir çerçevede üretilmeye ve sunulmaya başlandı. Bu dönemin oryantalist çalışmalarında görülen bir diğer husus da Batı'nın üstünlüğünü vurgulayıcı Doğu imajının Doğululara da kabul ettirilebilmiş olmasıdır. Bu noktada Batılılar, Doğuluları aydınlatmak ve hatta kendi tanımları ile onları despotların elinden kurtarmak şeklinde yüklendikleri bir misyonla ortaya çıkmaktadır. Bu söylemin alt metninde Batılıların aslında yerli despotun yerini alma isteği olduğu da söylenebilmektedir. Bu duruma, Napolyon'un 1798 yılında gerçekleştirdiği Mısır seferi örnek verilebilir. Napolyon'un bu seferde yanında götürdüğü çok sayıda bilim adamına yazdırdığı 23 ciltten oluşan *Mısır'ın Tasviri* adlı eser içerisinde, Şark'ı kendi iyiliği için Batı usulüyle eğitmek, siyasal egemenlik altına alma sürecinde askeri gücü tabi kılmak, Avrupa'nın bir eklentisi sıfatı ile taşımakta olduğu doğal rolü tümüyle kabul ederek Şark'a bir biçim ve kimlik vermek, Şark tarihini ve coğrafyasını neredeyse keyfince yöneten bir Avrupalı olduğunu hissetmek gibi gerçekleşmiş tasarıları barındırmaktaydı (Said, 2017, sy. 95-96). 19. yüzyılda Doğu, romantiklerin Avrupa'da gelişen kapitalizmin ve Fransız İhtilâli'nin sonuçları üzerine inşa edilen yeni toplumun karmaşasından kaçıp sığınabilecekleri bir yer olarak görünmektedir. Doğu'ya dönük bu romantik ve egzotik ilgiye Avrupa deneyiminin başka uygarlıklarla kıyaslanarak daha iyi temellendirilebileceği düşüncesi de eklenmiştir. Karşılaştırmalı araştırma disiplinleri 19. Yüzyılda kullanılan yöntemin belirleyici özelliklerinden biri olmuştur. Bazı düşünürlerde bu karşılaştırmalı araştırmaları sempatizanlığa dayalı bir özdeşleşme yoluyla aşma eğilimi mevcuttu. Bu bağlamda Johann Gottfried von Herder, insanlık tarihi üzerine olan çalışmalarında

günümüzde Avrupa merkezcilik olarak tanınan olguyu reddetmekteydi. Doğu edebiyatına ilgi duyan, Arapları Avrupa'nın hocaları olarak değerlendirerek Müslümanların katkılarını öne çıkaran Herder, Avrupalılar tarafından yazıldığı şekliyle insanlık tarihinin sonuçta bir Avrupa tarihi olmaktan ibaret kalması istenmiyorsa Batı dışı kültürlerin Avrupalı ölçütlerle yargılanmaması gerektiğini savunmaktaydı (TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, c. 33, sy. 430). 19. yüzyılın ortalarından sonra Avrupa'nın Doğu hakkındaki görüşünü belirleyen olay emperyalizm olmuştur. Avrupa'nın iktisadi, askeri, siyasi ve kültürel üstünlüğü giderek daha baskın bir hal almıştı. Aynı dönemde Doğu ise çöküşün içerisindeydi. Almanca *geisteswissenschaft* olarak adlandırılan beşerî bilimler içerisinde bulunan dinler tarihi ve karşılaştırmalı filoloji 19. yüzyılın en çok uğraştığı disiplinler olmuştur. Dinler tarihi her medeniyetin özünün o medeniyetin diniyle açıklanabileceğini savunmakta, Doğu ve Batı arasındaki mevcut zenginlik, gelişmişlik ve güç farkı dinden hareketle açıklanmaya çalışılmaktaydı. Karşılaştırmalı filolojinin kurucusu olan Alman oryantalisti Franz Bopp, Sanskritçe ile bazı Avrupa dilleri ve Eski Farsça arasında hem yapısal özellikler hem de kelimeler açısından benzerlikler olduğuna işaret eden William Jones'un düşüncelerini benimsemiştir. 19. yüzyılın sonundan itibaren oryantalistler arasında açığa çıkarılmaya başlanan çalışma alanlarının yöntemlerine ve görüşlerine yönelik itirazlar, özellikle 20. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde iyiden iyiye artarak Batı dışı dünya entelektüellerinin de katılmasıyla birlikte oryantalizmin temellerini sorgulayan bir başkalaşım geçirdi. Özellikle 1945 sonrasında oryantalizme yöneltilmiş eleştirilerin temelinde 19. yüzyıl oryantalizmi hedef alınmış, bu dönem oryantalizmi, ideolojik oluşu ve Avrupa merkezci kimliği nedeni ile eleştiri konusu olmuştur. 20. yüzyılın belirsizlikleri, bazı Batılı aydınlarda sömürgeleştirilmiş halklarla barışma ihtiyacını doğurdu ancak evrensel anlaşma ve hoşgörü içerisinde hep beraber yaşama gibi fikirler bu çağdan daha önce de dile getirilen kavramlardı. Örneğin Postel, kendi döneminde Osmanlıları geniş bir yeni Hristiyan uzlaşması içerisinde zararsız hale getirmeyi teklif etmişti. 20. yüzyılda Louis Massignon ve Jacque Berque, bu yaklaşımın geliştirilmiş şekli üzerinde çalıştılar. Arap dostu olarak tanınan ve kültürler arası diyalog konusunun önde gelen temsilcilerinden biri olan Louis Massignon, Doğu ile Batı arasında belli benzerliklerin altını çizerek iki dünya arasında bir yakınlaşma, diyalog ve uzlaşma gerçekleştirmek istemiş, bu çabasında temel vurguyu din üzerinden yapmıştır. Berque ise Massignon'un bu çabasını dünyevi alanda gerçekleştirmeyi gözetti. Doğu ile

Massignon'un önerdiği gibi kutsal değil laik bir iletişim kurulmasını arzu eden Berque, oryantalizmin modern tarihinin I. Dünya Savaşı ile başladığını ve ürettiği gerilimlerle kendi kendini yıprattığını düşünmektedir. Tek başına harekete geçmesi ve ilerlemesi gereken Arap ve Müslüman halkların kendilerini tanımlama hususunda yetersiz olduklarını iddia eden Berque, bu minvalde kendini dostları olarak tanımladığı Doğululara yardım etmeye adamış, *Les arabes d'hier à demain* isimli kitabında (1960) Araplara ve Müslüman halklara dönük her eleştirinin aslında onların gelişimine katkıda bulunacağını ileri sürmüştür (TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, c. 33, sy. 430-433).

Edward Said, *Oryantalizm* adlı eserinde Foucault'nun bilgi ve iktidar bileşimini kullanarak bilginin iktidarla (oryantalist bilgi sömürgeci Batı ile) kaçınılmaz bir ilişki içerisinde olduğunu, dolayısıyla oryantalist çalışmalarla sömürgeci ülkelerin emperyalist çıkarları arasındaki bağlantıyı göstermek istemektedir. Foucault için iktidarın aldatıcı yüzü 19. yüzyıldan beri politik yaşam olarak kabul edilmektedir. Foucault'ya göre Batıda iktidar, kendini en çok ve en iyi şekilde gizleyerek göstermektedir ki bu da aslında ciddi bir çelişkidir (Racevskis, 2014, sy. 192). Edward Said, oryantalizmin Batıdan tümüyle farklı bir Doğu sunduğunu, oryantalistlerin de tanıdık (Avrupa ya da Batı) ve yabancı (Doğu ya da Şark) arasındaki farklılığı kesinleştirdiğinin üzerinde durmaktadır (Carrier, 2014, sy. 465). Oryantalizm diyalektik bir süreç olarak kabul edildiğinde, Batının ötekini Batı açısından tanımladığını fakat aynı zamanda ötekilerin de kendilerini Batı açısından tanımladığını fark etmeye yardımcı olmaktadır. Oryantalizmi daha iyi anlamak için Batı'nın Batılılar tarafından özcü yorumlanması olarak tanımlanan Oksidentalizm kavramı da göz ardı edilmemelidir. Yine Said için Oryantalizm ve Oksidentalizm, Batı bilginlerini antik Yunan'dan beri peşinden sürükleyen bir problem olan onlar ve biz arasındaki farklılığı anlamak için yapılacak çalışmaların özünü teşkil etmektedir (Carrier, 2014, sy. 468-473-483).

19. yüzyıl, Batı dünyası için endüstri devrimini gerçekleştirdiği, siyasal ve ekonomik kurumlarını daha sağlam bir zemine oturttuğu, sömürgeci yayılımını ve egemenliğini dünyanın geri kalan toplumlarının üzerinde kesinleştirdiği bir dönem olarak tanımlanmaktadır. Bu minvalde dünyayı sömürgeleştirme projesine eş zamanlı olarak Avrupa'nın egemenliği altında bulundurduğu toplumların dillerini, inançlarını,

sosyo-kültürel yapılarını akademik bir platformda sistemli şekilde inceleyecek bir disiplin olarak oryantalizme biçim kazandırarak sürekliliğini sağlamasının da 19. yüzyılda gerçekleştirilmiş olması şaşırtıcı olmamaktadır. Günümüzde çeşitli oryantalist dernekler ve kongreler isimlerini değiştirmiş olsalar da faaliyetlerini herhangi bir değişiklik olmaksızın sadece geçmişe kıyasla daha da uzmanlaşmış olarak sürdürmekte ve bu alandaki çalışmalarıyla tanınan pek çok enstitü Avrupa ve Amerikan üniversitelerinde varlığını devam ettirmektedir. Emperyalizmin, Doğu'nun çeşitli bölgelerinde, özellikle de Ortadoğu'da menfaatlerinin devamı için çalışması, bu münasebetle bölgenin devlet ve toplumları hakkında yapılacak araştırmaları ve araştırmacıları desteklemesi, oryantalizm açısından şartlara ve zamanın ihtiyaçlarına uyum sağlayan yenileyici ve diriltici bir işlev görerek kültürlerarasılık bağlamında varlığını sürdürmektedir (TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, c. 33, sy. 436).

Oryantalizm'in bütün menfi yanlarına rağmen müspet sonuçları oduğunu da görmek mümkündür. Batı'nın, köklerinde "Şark" etkisinin olduğunu fark etmesi, kültürlerarası meselelerin gidişatını etkileyecek olan oldukça önemli bir hadisedir. Bu fark ediş aynı zamanda Gotik adı verilen ve orta çağa ait bir üslûbun kökenlerine dair tartışmalarda da karşımıza çıkmaktadır.

2. GOTİK MİMARİ VE İSLAM MİMARİSİ ARASINDAKİ BAĞLANTILAR

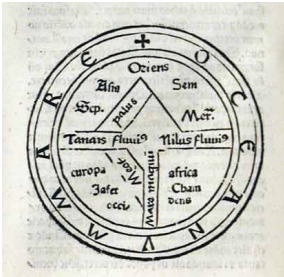
Kültür ve Kültürlerarası Etkileşim bölümünde, bu kavramlara dair tanımların yansıra oryantalizm kavramı da kültürlerarasılık bağlamında incelenerek, toplumlar arasındaki etkileşimlerin bir örneği olarak ele alınmıştır. Tıpkı oryantalizmde olduğu gibi Gotik üslûpta da kültürlerarası bir etkileşimin söz konusu olduğu muhtemel gözükmektedir. Bu sebeple medeniyetler arasında gerçekleşen kültürel etkileşimlerin neticesinde ortaya çıkan fakat günümüzde belli bir coğrafya ya da topluluğa atfedilen bazı eserlerin kökenlerine dair tartışmaların kaçınılmaz olduğu gerçeği de karşımıza çıkmaktadır. *Gotik Mimari Ve İslam Mimarisi Arasındaki Bağlantılar* adlı bölümde, Gotik mimarinin genel olarak kabul gören ortaya çıkış şekli ile birlikte gerek yapısal gerekse bezeme özellikleri açısından Gotik üslûbun İslami kökenlerine dair öne sürülen fikirlerden bahsedilecektir.

2.1. Gotik Mimarinin Ortaya Çıkışı Hakkında Tarihyazımsal Değerlendirmeler

Genel bir anlayışa göre, Gotik üslup ile ilgilenen sanatçılar, bu üslupta inşa edilen eserlere sadece mimari bakış açısı ile bakmamışlardır. Onlar için Gotik üslup, bir anlayışlar kompleksidir. (Croddy, 1999) Metropolitan Museum of Art (Metropolitan Sanat Müzesi) eski müdürü olan James Joseph Rorimer (1905-1966), Gotik üslubun ritmik özelliğe sahip olduğunu ve çizgilerin bu ritim duygusuyla bu üsluba ait tüm işlerde hissedilebildiğini söylemiştir. (Rorimer, 1952, sy. 105-107) Gombrich (1909-2001) Gotik kiliselere sadece mühendislik harikası olarak bakmanın çok da doğru olmadığını, tasarımın cüretkarlığının da hissedilmesi gerektiğini (Gombrich, 2007, sy. 186) vurgularken, İngiliz sanat eleştirmeni Sir Herbert Read (1893-1968), Gotik mimariyi bütün zamanların en ruhsal üslubu olarak tanımlamıştır. (Read, 2018) Bruno Zevi, Gotik mimariyi boyutsal güçlerin zıtlığı olarak ifade ederek, mimarlık tarihinde ilk defa, sanatkârlar, insan ölçeği ile antitez halinde, dengesizlik, duygulanma, ters çağrışımlar ve bir mücadele hali yaratan mekanlar tasarladılar demiştir. (Zevi, 1990, sy. 43)

12. ve 13. yüzyıl orta çağ tarihinde uzmanlaşmış Fransız tarihçi Jacques Le Goff (1924-2014), orta çağın en üretken ansiklopedicisi olan Sevillalı Isidorus (570-

636)'un çağdaşları tarafından modern zamanların en bilge adamı olarak nitelendirildiğini ve orta çağın en yaygın T-O haritalarının (Şekil 2. 1) en eskisini yaptığını ifade etmiştir (Le Goff, 2008). Latince dünya anlamına gelen *terrarum orbis* ifadesindeki kelimelerin baş harfleri T-O haritalarının böyle adlandırılmasına neden olmaktadır. Ayrıca, T harfinin çarmıhı, O'nun ise dünyayı ifade ettiği düşünülmekteydi. Üç kıta, ana su kütlelerinin tam ortasında T formu oluşturacak şekilde bir araya getirilmişti. (Ek ve Şengel, 2008, 27-51)



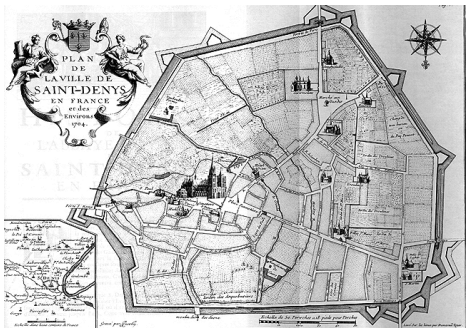
Şekil 2.1: İsidorus, T-O haritası (Url-5)

Hereford Katedralinde muhafaza edilen ve 13. yüzyıla ait olan Hereford Haritasının ise Haldingham'lı Richard tarafından yapıldığı düşünülmektedir. (Bilgin, 2006) orta çağ haritacılığının eşsiz bir örneği olan Hereford dünya haritası (Şekil 2. 2) aynı zamanda günümüze kadar ulaşan tek büyük ölçekli harita olma özelliğine de sahiptir. (Yiğit, Kaya, Gölge, Şengül & Kök, 2013, sy. 78-112) Yunan geleneğine dayalı olan bu haritaların bazılarında Nil nehri ve Kızıldeniz birleşmiş gibi gösterilmektedir. T, dünya halkasının (O şeklinde ifade ediliyor) içine haç gibi yerleştirilmekte; Kızıldeniz-Nil aksı, Asya ile Afrika arasındaki çizgi olarak işlev görmektedir. Ayrıca, yine Hereford haritasına göre O şekli, 13. yüzyılda evrenin şeklinin Gotik katedralin yükselip sivrilen siluetine referans verdiği Gotik kültürün temel arkitektonik formuyla çevrelenmektedir (Ek ve Şengel, 2008, 27-51).



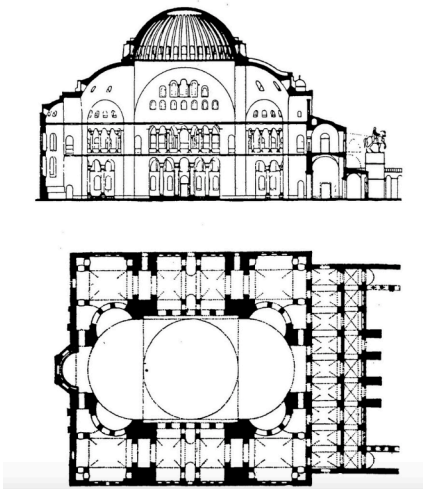
Şekil 2.2: Hereford mappaemundi (Hereford dünya haritası), 1290. (Url-6)

Birçok sanat tarihçinin kabul ettiği şekliyle, erken Gotik mimari 12. yüzyılda Ilé-de-France olarak bilinen Paris yakınlarında yer alan Saint-Denis manastırının baş rahibi (Abbot) Suger (1081-1151) tarafından 1130'lu yıllarda bu manastırın kilisesinin koroyerinin yeniden ele alınarak inşa edilmesi ile başlamıştır (Janson, 1969).



Şekil 2.3: St-Denis Manastır Kilisesi Vaziyet Planı, 1704. (Url-7)

12. yüzyıl boyunca, Saint Denis ve Paris merkez olmak üzere birçok kentte Suger'nin kilisesinden etkilenerek inşa edilmiş olan Gotik katedraller ortaya çıkmıştır. Fransız tarihçi Jean Gimpel (1918-1996) bu durumu, Kutsal Topraklar'ın askerî açıdan yeniden fethedilmesinin artık imkânsız olması sonucu yeni bir katedral seferiyle bu kez mimari mekânın fethinin gündeme gelişi şeklinde yorumlamıştır (Gipmel, 1983). Kültür ve Kültürlerarası Etkileşim bölümünde de bahsi geçen Stephen Greenblatt, Heredot'tan yola çıkarak hazırladığı *Marvelous Possessions: The Wonder of The New World* adlı kitabında üç tartışma prensibi ile kültürlerarası karşılaşmaları değerlendirmekte ve bunlardan yolculuk ile bilgi edinme aşaması için yolculukların; birinin kendi güvendiği geleneklerle diğerinin geleneklerini karşılaştırma ve alışık ve anlaşılır görme konusunda kişiyi yetenekli kıldığına dair bir tanımlaması bulunmaktaydı. Her ne kadar amacı yolculuk yapmak olmasa da Haçlı seferleri bu madde üzerinden okunduğu zaman, Gotik katedral, Haçlı Seferlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır demek yanlış olmayacaktır. İlk Haçlılar, Kutsal Topraklar'a giderken yollarının üzerindeki Konstantinapolis'i gördüklerinde kentin büyüklüğü ve zenginliğinden ve Ayasofya'nın görkeminden çok etkilenmişlerdir. Fransa'da bunlarla karşılaştırılabilecek ne bir kent ne de bir kilise bulunmamaktaydı. Katedral yapımına 1. Haçlı Seferlerinin bitmesi ve Haçlıların yurtlarına dönmelerinden kısa bir süre sonra başlanması bir tesadüf değildir (Roth, 2017, sy. 397).



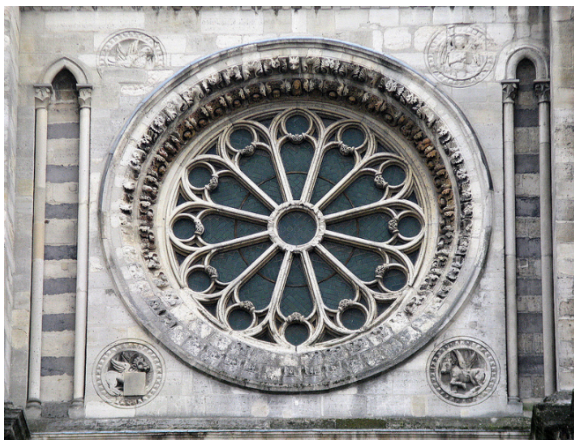
Şekil 2.4: Ayasofya, Plan, Kesit. (Url-8)

Gotik mimarlıkta kullanılan ve bu üslubun özellikleri olarak anılan unsurların hiçbirisi aslında ilk kez kullanılmıyordu. Saint Denis'yi özel kılan, sivri kemer, uçan payanda, incelikli taş işçiliği gibi unsurların ilk kez Suger'nin bu yapısında bir arada kullanılmış olmasıdır. Pevsner; bir üslup, elemanların yığılması ile değil, sonucun bütünlüğü ile oluşmuştur diyerek, daha önce bir arada kullanılmayan birçok mimari elemanın yeni bir anlatım biçimi ile bir arada kullanılmasının sonucunda, yeni bir üslup olarak kabul edilmesinden bahsederek, gotiğin neden yeni bir üslup olduğunu "yeni olan, bu motiflerin bambaşka bir estetik amaca yönelmiş olmasıdır" (Pevsner, 1970, sy. 38-39) sözleriyle ifade etmiştir. *Opus Francigenum* yani Fransız işi olarak anılan bu yeni düşünce biçimi ve bu yeni yapım stili Suger'nin kendi sanatçıları için kullandığı tabirle, farklı uluslardan birçok usta tarafından yapılmış olmasına rağmen uluslararası bir akıma dönüşmüştür. (Panofsky, 2014, sy. 11) Harap olmuş manastır yapılarının onarımına özen gösteren Suger, Saint Denis'nin özellikle de yortu günlerinde kent nüfusunu alamayacak kadar küçük olan kilisesinin onarımına ağırlık vererek birçok yeniliği bu yapı üzerinde gerçekleştirmiştir. Suger öncelikle üç portalli narteksin üzerindeki iki kuleyle, kilisenin geniş ve yükselen yeni batı cephesini yapmıştır (Roth, 2017, sy. 398).



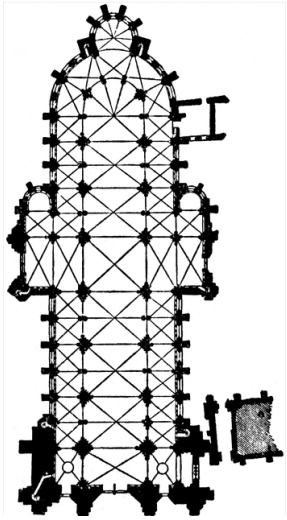
Resim 2.1: Saint Denis Manastır Kilisesi Batı Cephesi, Saint Denis, Fransa, 1135-1140 (Url-9)

Saint Denis'nin yeni yapılan bu batı cephesi, içerisinde üç yeniliği daha barındırmaktadır. Bunlardan ilki Suger'nin yazdığına göre "aritmetik ve geometri aletleriyle" planlanmış olan ve kulenin kütlelerinin yerleştirilmesini ve pencereler için kullanılmak üzere duvarlarda bırakılan boşlukların konumlanışını yöneten açık bir geometrik kompozisyon şemasıdır. Bir diğer yenilik, cephenin üç giriş kapısının, ardışık söve sütunları ve eş merkezli süs kemeri dizilerinin geriye çekilmesidir. Son olarak da kuleler arasında, eski kilise nefinin uzantısına ışığın girmesini sağlayan ve sonraki Gotik kiliselerinin ayırt edici bir özelliği olacak olan gülpencerelerin ilki olan büyük yuvarlak bir pencere yapılmasıdır (Roth, 2017).

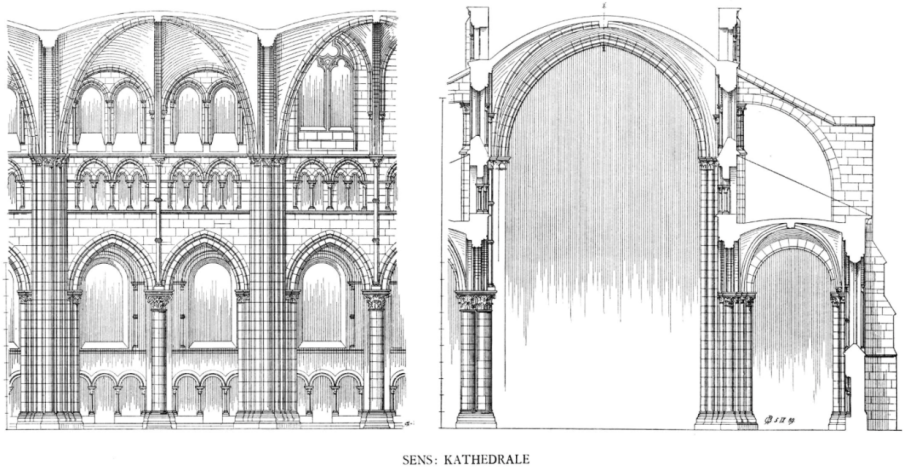


Resim 2.2: Saint Denis Manastır Kilisesi Batı Cephesi, Batı Cephesi, Gülpencere Detayı 1135-1140. (Url-10)

Gotik mimari tarzında inşa edildiği kabul edilen öncü yapı olan Saint Denis, bir katedral değil, bir manastırdı. Yapımına 1135 yılında başlanan Sens ise, Gotik üslupta inşa edilen ilk Katedraldir. Sens Katedralinin koro alanının inşasına 1135-1140 yılları arasında başlanmıştır. 1164 yılında kutsanan alan üzerindeki çalışmalar 1176 yılına kadar devam etmiş ve yapı 16. yüzyılda tamamlanmıştır (Crochet, Mignon ve Allios, 2017). Yeni ilkelere göre büyük ölçüde inşa edilmiş olan Sens Katedralinin nefi alışılmadık derecede geniştir ve genel olarak Saint Denis ve Noyon gibi çağdaşlarından daha büyüktür (Fletcher, 1996, sy. 423).



Şekil 2. 5: Sens Katedrali, Plan, Fransa, 1135. (Url-11)

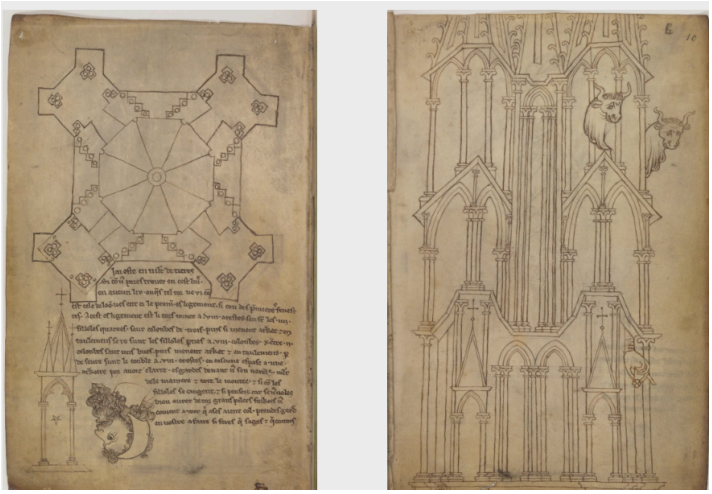


Şekil 2.6 Sens Katedarli, 12. yüzyıl. (Url-12)



Resim 2.3: Sens Katedrali, 12. Yüzyıl. (Url-13)

Erken Gotik mimarisinin en önemli yapıları arasında olan Laon Katedrali, birçok ülkede bulunduğunu fakat hiçbir yerde böyle bir kule görmediğini söyleyerek yapıya olan hayranlığını belirten ünlü bir seyyah olan Villard de Honnecourt tarafından 1230 civarında resmedilmiştir. Laon Katedrali'nin cephesi, dengeli bir tasarımın başyapıtı olarak kabul edilmektedir. Çoğu kilise cephesinde görülmeye başlanacak olan ve neredeyse standart hale gelen cephe tasarımının en eski örneğidir (Sauerländer, 1970, sy. 109-110).



Şekil 2.7: Villard de Honnecourt, Eskiz Defteri, Laon Katedrali. (Url-14)

Abbot Suger'nin Saint Denis'si ile başladığının kabul edildiği Gotik üslup öncesinde dağınık halde, tek bir unsur olarak kullanılan yapı elemanlarının yeni bir anlatım biçimi olarak bilinçli bir şekilde bir araya getirilmelerinin üzerinde durulmuştu. Sivri kemer, çapraz tonoz, uçan payanda gibi kısaca özetlenebilen bu yapı elemanları, Gotik mimari denilince ilk akla gelen karakteristik unsurlar olarak mimarlık sahnesinde kendilerine bir görev daha addedilmiştir. Gotik mimaride, düşey bir düzlemde inşa edilen yüksek yapılar, birbiriyle kesişen kemerlerin oluşturduğu haç görünümlü üçgen ve sivri uçlu tonozlara sahiptir. Sivri kemerler ve uçan payandalar sayesinde taşıyıcı görev üstlenen kalın duvarlara duyulan ihtiyaç ortadan kalkmış ve bunun yerine vitraylar ile süslenmiş yüksek pencereler ortaya çıkmıştır. Okuma yazma bilmeyen insanlar için dini hikayeler vitraylardan açık bir şekilde ifade edilebilmiştir. Robert A. Scott'a göre; yine vitraylardan gelen ışık Tanrı'nın nuru olarak kabul edilerek, kiliselerin Cennet'e açılan kapı olduğu izlenimini kazandırma kaygısı güdülmüştür (Scott, 2003).

Alman sanat tarihçisi Hubertus Günther (1943-), 2012 tarihli *Die Gotik als der europäische Baustil* (Avrupa Mimari Tarzı Olarak Gotik) adlı makalesinde Gotik mimari ile Skolastik düşünce arasındaki ilişkiden, Gotik mimarinin özelliklerine, reformistlerin eleştirilerinden Gotik mimarideki İslami izlere kadar birçok konuya değinmiştir. Gotik katedraller, karmaşık konumlandırmaları, cephelerindeki heykel ve süslemelerin şaşırtıcı bolluğu ve vitrayların ışık oyunları sayesinde doğaüstü görünmektedirler. Gotik mimaride, insana dair hiçbir oran ölçüsü olmayışı, insana ait hiçbir atıf olmadığını hissettirmektedir, her şey aşırıdır. Taşa dönüşen Skolastisizm olarak adlandırılabilecek, soyut kuralları izleyen, diğer üsluplardan ayrık bir düzeni bulunmaktadır. Tıpkı Fransızlarda olduğu gibi Alman teorisyenler de taş kütlelerin kullanımına hayran kaldılar ve bu kullanıma daha fazla anlam vererek ruhun madde üzerinde tamamen muzaffer olması şeklinde yorumladılar. Heinrich Heine (1797-1856) taş gibi zor bir malzemenin ruhani amaçlara bu şekilde hizmet etmesini yine ruhaniyetle ilişkilendirerek taşın aslında Hıristiyan maneviyatını ifade ettiğini öne sürmüştür. Gotik katedrallerin bu doğaüstü etkisi, katedrali dünya üzerindeki bir cennet gibi ideal bir inanç alanı olarak göstermektedir. Rönesans veya Romanesk üslûp, katedralleri Gotik üslûp kadar doğal şekilde temsil edecek bir yapıya sahip olmaması nedeniyle "Gotik" ve "Katedral" terimleri çoğu zaman birbirlerinin yerine de kullanılmaktadır. Alman filozof Friedrich Hegel (1770-1831)'e göre; Gotik

katedrallerdeki tonozlar, bir ormandaki ağaçların sıra dallarının birbirine doğru bükülüp yaklaşmasını hatırlatmaktadır. Martin Luther (1483-1546) gibi reformistler Köln ve Ulm Katedrali gibi yapılara "kullanışlı olmayan", "pratik olmayan" gibi isimler vermekteydiler. Onlar için kiliseler, öncelikle vaaz gibi temel dini konularda hizmet etmeliydi, abartılı boyutlar ve yapıların yüksekliği bu durumu oldukça engelleyici kılmaktaydı (Günther, 2012, sy. 137-150).

2.2. Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Müdejar Kavramı ve Gotik Mimari İlişkisi

Kültür ve Kültürlerarasılık bölümü içerisinde İslam medeniyetinin Batı'ya geçişinin coğrafi yollarından biri olarak da bahsi geçen Sicilya, Müslümanların buraya gelişi ile beraber yoğun bir şehirleşme yaşamış ve bunun yanı sıra İslam dünyasından muazzam bir bilgi akışına sahne olmuştur. Sicilya'da inşa edilen mimari yapılarda da İslam geleneğinin izleri ağırlığını hissettirmektedir. Amerika'da Arap kültürünün tanıtılmasını sağlayan ve oryantalist yazıları ile tanınan Osmanlı vatandaşı Philip Khuri Hitti (1886-1978), Rönesans'ın bir icadıymış gibi tanıtılan *Campanili* (kilise çan kulesi) için, Kuzey Afrika'dan özellikle de Fatımi dönemi sanatsal etkileri ile yapılmış minare yapısından etkilenilen özel bir biçim olduğunu ileri sürmektedir. (Azimli, 2006, sy. 27-42) Ayrıca Sevilla (İşbiliye) kentinde 12. yüzyıla tarihlenen ve aslında bir cami minaresi olan fakat Hıristiyanların kenti almalarından sonra yapılan eklemeler ile kilise çan kulesine dönüştürülen La Giralda (Şekil 2.8, Resim 2.4 ve Resim 2.5) örnek verilebilmektedir.

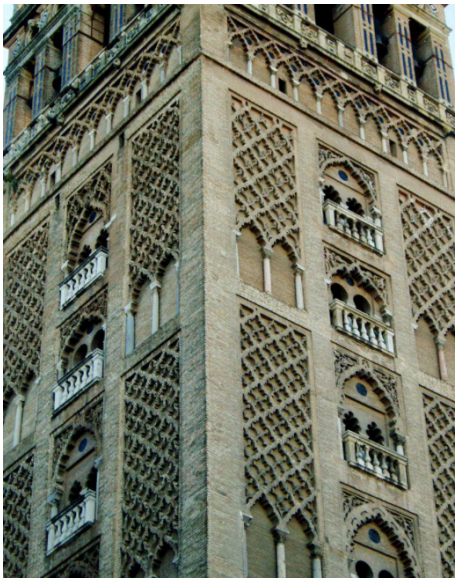
Aşağıdaki görselde (Şekil 2.8) La Giralda'nın 3 aşaması bulunmaktadır. Soldaki görsel, 12. yüzyılda yapılmış olan minare iken, sağ tarafta 15. yüzyıla tarihlenen ve kilise çan kulesine dönüştürülmüş, ortada ise 16. yüzyılda İspanyol mimar Hernán Ruiz (1514-1569) tarafından Rönesans etkileri ile yeniden yorumlanmış hali bulunmaktadır (Lunde, 2012).



Şekil 2.8: La Giralda (Url-15)

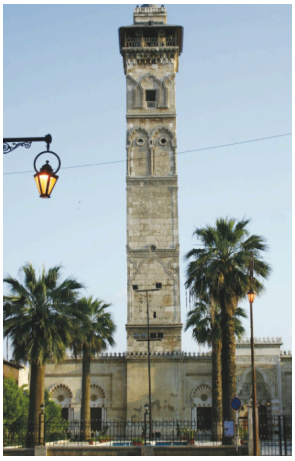


Resim 2.4: La Giralda (Url-16)

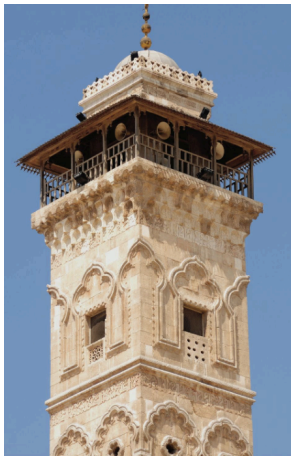


Resim 2.5: La Giralda (Url-17)

İspanya'da kilise çan kulelerinde etkisi hissedilen minarelere Halep Ulu Camii, Kayrevan Camii ve El-Ezher camii minareleri örneklendirilebilmektedir.



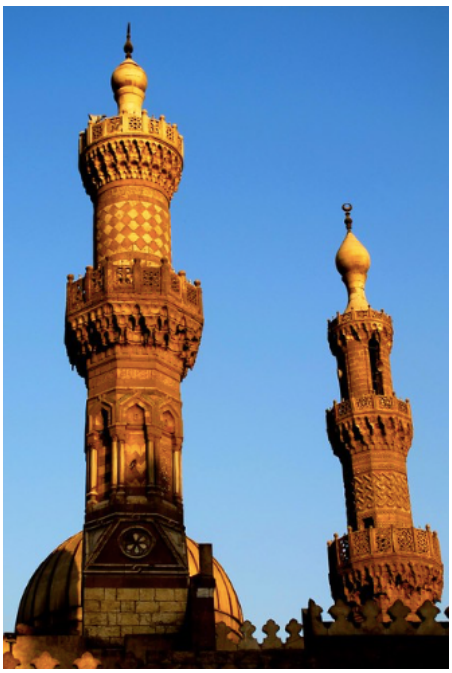
Resim 2.6: Halep Ulu Camii8.yy (Url-18)



Resim 2.7: Halep Ulu Camii8.yy (Url-19)



Resim 2.8: Kayrevan Camii 8.yy (Url-20)



Resim 2.9: El-Ezher Camii 10.yy (Url-21)

İspanya'nın bir şehri olan Teruel'de bulunan San Pedro Kilisesinin yuvarlak kuleleri, yine Teruel'de bulunan El Salvador Kulesi ve Zaragoza'nın yıkılan sekizgen kulesi Müdejar üslubu ile yapılmış ve İslam mimarisine ait olan minareleri hatırlatmaktadır. (Grabar, 1975)

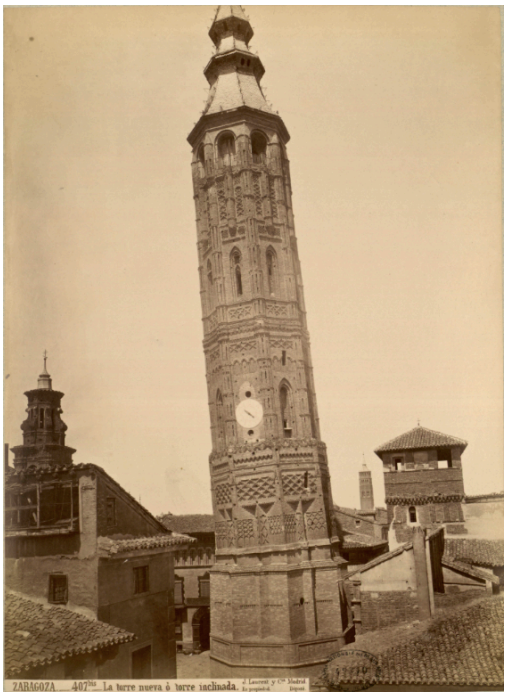


Resim 2.10: San Pedro Kilisesi, Teruel 14. Yy (Url-22)



Resim 2.11: Müdejar Kule Kilisesi (Url-23)

Fransız sanat tarihçisi Marrianne Barrucand (1941-2008), Müdejar yapıların formunda İslami yaklaşımın egemen olduğunu, süslemenin ve malzemenin kullanımının ve hatta kimi örneklerde yapı planlarının İslami prototiplerden kaynaklandığının üzerinde durmaktadır (Altınöz, 2014, sy. 837-852).



Resim 2.12: Zaragoza Kulesi 16.yy (Url-24)

Etimolojik olarak incelendiğinde Müdejar, Arapça *müdeccen* kelimesinden gelmekte olup, türediği fiil *deccene* fiilidir ve ehlileştirilmiş hayvan anlamını taşımaktadır. Mehmet Özdemir, İspanya'daki Müslümanları kasteden müdeccen kelimesini yerli anlamında açıklamış, sözlükte 'bir yere yerleşip kalmak, alışmak, uyum sağlamak' anlamına gelen *decn* kökünden türediğini belirtmiştir. Hıristiyan yönetimi altında yaşayan Müslümanların Müdejar olarak adlandırılmaları, 15. Yüzyıldaki milliyetçilik akımlarından sonra, Geç Orta çağ dönemi itibari ile İspanyol tarihçilerinin metinlerinde görülmeye başlanmış, 15. yüzyıl öncesinde hiçbir tarihi belgede Müdejar olarak adlandırıldıkları görülmemiştir. (Yıldız, 2018, sy. 170-171) Sanat terimi olarak ise, orta çağ ve sonrasında İslam etkileri ile yapılmış olan Hıristiyan dönemine ait sanat eserleri, Müdejar üslûbu ile tanımlanmıştır. Bu tanım, ilk kez İspanyol tarihçi José Amador de los Ríos (1816-1878) tarafından Hıristiyan dönemi mimari yapılarının üzerindeki İslam etkilerini belirtmek için kullanılmış ve ilk kez burada "mimaride Müdejar üslûbu" deyimi kullanılmıştır. (Yıldız, 2016, sy. 319-

341) İşin ilginç tarafı, José Amador de los Ríos, İslam sanatı etkilerini yansıtan eserlerin Müslüman olmayanlar tarafından yapıldığını öne sürmüş, bu üslubu Müslümanlara değil, İspanya'ya ve Hıristiyanlara atfetmiştir. Fakat daha sonra İspanyol tarihçi Manuel de Assas Ereño (1813-1880), Müdejar mimarisinin ve bu mimariyi oluşturan özelliklerin İslam sanatına ait olduğunu iddia ederek José Amador de los Ríos'un görüşlerine karşı çıkmıştır. 19. yüzyılda, İslam etkilerinin görüldüğü Hıristiyan yapılarının Müdejar olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı hususunda tartışmalar başlamış, bu konu hakkında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Yine İspanyol tarihçi Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898), José Amador de los Ríos'un savı ile ilgili olarak, bu terimin kullanılmasının bırakılmasını ve bu terimin getireceği tehlikenin göz önünde bulundurulması gerektiğini önermiş, akabinde Arap-Bizans ya da Gotik-Mağrip karışımı üslupların Müdejar olarak adlandırılması sonucu bunlara karşılık gelen birleşik isimlerin de gösterilmesi gerektiğini belirtmiştir. İspanyol sanat tarihçi, mimar ve restoratör Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), 1901 yılında katıldığı bir konferansta, İslam etkilerini Müdejar üslûbu içerisinde Hıristiyan sanat özelliklerini ön plana çıkararak sunmuş, Müdejar üslupta olan eserleri Hıristiyan mimarisi olarak 11. ve 13. yüzyılları kapsayan dönemin Müdejar-Romanesk, 13. ve 15 yüzyılları kapsayan dönemin de Müdejar-Gotik olarak sınıflandırılması gerektiğini öne sürmüştür. İspanyol tarihçi José María de Azcárate y Ristori (1919-2001), 1990 yılında hazırladığı Gotik sanatı ile ilgili bir ders kitabında, Müdejar sanatı ifadesi yerine İslamlaştırılmış Hıristiyan sanatı teriminin getirilmesini önermiş fakat bu yaklaşım yeterli bulunmadığından kabul görmemiştir. José Juan Fernández Caro, İslam sanatının görkemli yapılarının örnek alınarak Hıristiyan dönemi yeni yapıları üzerinde İslam sanatının tekrarlandığını, aynı zamanda Toskana'daki Romanesk ve Gotik yapıların yapımında çalışan Hıristiyan işçilere de bu sanatın öğretildiğini söyleyerek, Müdejar üslûbun, İspanya Müslümanlarının bıraktığı geleneksel miras ürünlerinin bir sistemi olarak ifade etmiştir (Yıldız, 2018, 174-181).



Resim 2.13: Kutup Minar, 12.yy, Hindistan (Url-25)



Resim 2.14:Kutup Minar, 12.Yy, 12. yy Hindistan (Url-26)



Resim 2. 15: Kutup Minar, 12.yy, Hindistan (Url-27)

2.3. Gotik Mimarinin İslami Kökenlerine Dair Söylemler

Gotik mimari ve İslam mimarisi arasında bağlantı kuran Avrupalı bilim insanları, bu bağlantıları yapısal ve bezeme özellikleri üzerinden farklı disiplinlerde, farklı bakış açıları ile değerlendirmektedir. İlgili bağlantılar hakkında fikir beyan eden sanat tarihçiler, şarkiyatçılar, mimarlar ve yazarlar bulunmaktadır. Sanat tarihçiler grubunda, Oleg Grabar, David Scott, Will Durant, Otto Georg von Simson, Marrianne Barrucand, José Amador de los Ríos, Manuel de Assas Ereño, Pedro de Madrazo y Kuntz Pedro de Madrazo y Kuntz, Vicente Lampérez y Romea, şarkiyatçılar ve arkeologlarda Arthur Upham Pope, Philip Khuri Hitti, Marcel-Auguste Dieulafoy ve eşi Jane Dieulafoy, yazarlarda Manuel Gómez-Moreno González ve Henri Stierlin ve mimarlarda Christopher Wren ve Viollet-le-Duc'ün düşüncelerine yer verilmektedir. Yapısal ve bezeme özellikleri üzerinden Gotik mimari ve İslam mimarisi arasında bağlantı kuran bilim insanlarının kendi disiplinleri üzerinden yaptıkları söylemler tekrara düşülmemesi adına alt başlıklar altında değil *Gotik Mimarinin İslami Kökenlerine Dair Söylemler* başlığı içerisinde kronolojik sıra gözetilmeye çalışılarak aktarılacaktır.

İslam medeniyetinin, dolayısı ile İslam mimarisinin, Batı ile arasındaki etkileşimin geçmişi, İslam dininin ortaya çıktığı 7. yüzyıla dayanmaktadır (Çelik, 2004). Oleg Grabar (1929-2011), *İslam Sanatının Doğuşu* adlı kitabında, orta çağ sanatına dair açıklayıcı belgelerin, yapılan eserler hakkında yazılmış olan metinlerin eksikliğinden bahsetmektedir. Yine Oleg Grabar'ın söylemine göre tam da bu nedenle Suger'nin Saint Denis Kilisesi'nde yaptıklarını anlattığı metin, az rastlanır olması nedeniyle oldukça değerli bulunmaktadır. Grabar, metinlerin eksikliği ile ilgili olarak; şu şekilde bir söylemde bulunmuştur (Taşkent, 2012);

> 10. ya da 12. yüzyıldan kalma bir metin her ne kadar kendi çağı için ya da genelde sanata ilişkin kuramların geliştirilmesi açısından yararlı ve ilginç olsa da bu metin kendinden önceki çağlar için bir kanıt olarak kullanılamaz. Oysa, bugün elimizde IX. yüzyıldan erken tarih taşıyan yazılı belgeler çok azdır. Bu tarihe gelindiğinde İslam'ın yeni sanat geleneğinin pek çok öğesinin artık klasikleşmiş olduğunu biliyoruz (sy. 155-181).

Thomas Aquinas ise *Summa Theologica*'da sanatta tasvir sorunundan söz etmemektedir. Günümüzde Hristiyanların sanat karşısındaki tutumları konusunda bütün bilinenler ya Procopius'un (500-554) Ayasofya betimlemesi türünden

methiyelerden ya da çeşitli metinlerdeki rastlantısal söylemlerden kaynaklanmaktadır (Grabar, 2004). Procopius'un söylemlerinden bazıları şu şekildedir (Özçelik, 2015);

> Kiliseyi süsleyen sütunların ve mermerlerin güzelliğini kim anlatabilir ki? İnsan kendini renk renk çiçeklerle bezenmiş bir kırda hissedebilir. Ve insan, bazılarının moru, bazılarının yeşili, diğerlerinin çiçeğe dönüşmüş kırmızısı, parlak boyalar ve doğanın bir ressam gibi, en zıt renklerle çeşitlenmeleri karşısında hayrete düşecektir (sy. 25).

"Pırıl pırıl güneş ışıklarının çok bol olduğunu ve mermerden yansıyan güneş ışığının insana, kilisenin dışarıdan güneşle aydınlatılmayıp bu ışıltının içeride oluştuğunu mabedin her tarafının bol ışık içinde yüzdüğünü ifade etmektedir" (sy. 26).

Erken İslam döneminin sanat karşısındaki tutumunun özgünlüğü, sanatla uygarlık arasındaki ilişkinin kuramsal çerçevesi içerisinde anlaşılabilmektedir (Grabar, 2004). İslam sanatının, Batı sanatı ve mimarisiyle olan teması sadece yeni topraklar edinmenin bir sonucu olarak kalmamış, sonrasında gelişen ticari bağların git gide artması ile de devam etmiştir. Alman kökenli Amerikan sanat tarihçisi Rudolf Wittkower'in (1901-1971), Avrupa dışındaki sanatların Batı üzerindeki etkisi ile ilgili çözümlemelerini Zeynep Çelik (2004) şu şekilde aktarmıştır; Wittkower, Batı uygarlığının Avrupalı olmayan formları karmaşıklığı gittikçe artan üç kademeli bir cenkleşme yoluyla hazmettiğini ileri sürer: önce Avrupalı olmayan malzemenin alınması, ardından bunun özümlenmesi ve uyarlanması, daha sonra da tamamen dönüşüme uğratılması. Oleg Grabar da İslam mimarisinin ilk dönemleri açısından Wittkower'in açıkladığı süreçlere benzer süreçler öne sürmektedir. Grabar ve Wittkower'in genel olarak ortaya koyduğu şekliyle, diğer kültürlerin eserlerine karşı olan tutumlar, özgül koşullara ve bağlamlara dayanan çeşitlemelerle, sonraki dönemlere de damgasını vurmuş olabilir (sy. 192). Kübalı antropolog Fernando Ortiz (1881-1969), farklı kültürel kökene sahip gruplar arasındaki etkileşim süreçlerinin yalnızca aktarma, kabul etme, uyarlama ve özümseme süreçleriyle sonuçlanmadığını, aynı zamanda farklı kültürel öğelerin dönüşümüne ve birleşmesine yol açtığını aynı zamanda bir önceki kültürün kaybedilmesini de içerdiğini ifade etmiştir (Ortiz, 1995, sy. 102).

De Laborde (1816) bu konuda şunu söyleme ihtiyacı duymuştur; Fransa'da 12. yüzyıla yaklaşırken sivri kemerli mimariyi oluşturan yapılar ortaya çıkması, erken

gotik olarak adlandırılan tarzın en gösterişli, kendi üslûbu içerisinde mükemmele en yakın olarak tanımlanan eserlerin yapılışı, Haçlıların Doğu topraklarından ülkelerine geri döndüğü tarihlere denk düşmektedir. Gotik mimarinin kökenini tespit etmek için kaleme alınan kimi yazılarda Gotlara ya da Araplara atfedildiği hatta Haçlı savaşlarından sonra Arap camilerinin kopyalanması ile bu mimariye ulaşıldığı dahi düşünülmektedir. Belki de bu konuda maruz kalınan tutarsızlıkların başında Gotik üslubun aslında özgün bir icat, yeni bir zevk olduğunun göz ardı edilmesi gelmektedir.

İngiliz mimar Sir Christopher Wren (1632-1723), Avrupa'da Gotik mimari ile birlikte ön plana çıktığı görülen ve modern bir yaklaşım olarak kabul edilen sivri kemer tarzının aslında *Sarajenik* bir yapı stili olduğunu ve Haçlı Seferleri ile kutsal topraklardan dönülmesi ile birlikte bu arketipin de Avrupa'ya getirilip kullanılmaya başlandığını savunmuştur (Warton, Bentham ve Grose, 1802). Amerikalı tarihçi Will Durant'a (1885-1981) göre, sivri kemer kullanımının Batı'nın ilgisini çekmesinin ardından sivri kemer Gotik yapılarda etkisini göstermiştir (Durant, 2004). Sanat tarihçisi David Scott (1916-2009), sivri kemer kullanımına ilişkin görüşünü, yapılarında dayanak ve tezyinat bakımından kemeri kullanmada, Müslümanlar kadar hiçbir sanatkârın hamle yapmadığını, at nalı, çok dilimli, hafif sivri ve sivri kemer gibi birçok kemer şeklini Müslümanların kullandığını belirterek Gotik sanatının mühim bir unsuru olan sivri kemerin, Avrupa'ya Sicilya ve İspanya yoluyla geçtiği yönünde hâkim bir fikir olduğunu ifade etmektedir (Settar, 1955, sy. 73). Oleg Grabar'ın örnek olarak verdiği ve İslam sanatının en önemli yapılarından biri olan Kurtuba Cami'nde sivri kemer kullanımı Grabar'a göre (2014) Gotik mimaride olduğu gibi açıklıkları aşmaktan ziyade, birimlerinden herhangi birinin yükünü hafifletmek ve böylece tezyinini kolaylaştırmak için kullanılmıştır. Üzerine düşen yük miktarı hafifledikçe taşıyıcılık işlevi azalmış böylelikle zaman içerisinde kemerin parçalara bölündüğü izlemini uyandıran çok dilimli ve kesişen kemerlerden oluşan bir sistem gelişmiştir (sy. 114)

19. Yüzyılda Batı'nın ilgisini yoğun bir şekilde üzerine çekmiş olan Kurtuba Cami, Batı'daki Emevi kimliğini somutlaştıran bir yapı olmasının yanı sıra 19. yüzyıl oryantalist kimliğinin de önemli referans kaynaklarından biri olmuştur. 18. ve 19. yüzyıl seyyahları, Batı'daki İslam medeniyetine ait geçmişi görmezden gelmeyerek, farklı olanın iyi yönlerini değerlendirerek, yapıların hafifliği, formların ritmi ve renk

kullanımlarının çarpıcılığının Endülüs'teki İslam sanatının değerini yücelten unsurlar arasında olduğunu öne sürmüşlerdir. Kurtuba Camisi'ni özel kılan iki katlı kemer düzenlemeleri (Resim 2.16, Resim 2.17), orta çağ sanatının mekân algısına özgü mistisizmi kuvvetlendiren unsurlar olmuştur (Altınöz, 2014, sy. 837-852).



Resim 2.16: Kurtuba Camii, Mihrap Önü Dişli Kemeri (Url-28)



Resim 2.17: Kurtuba Camii, İki Katlı Kemer (Url-29)

Ressam ve arkeolog Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918) ve mimarlık tarihiçisi Henri Stierlin (1928-) gibi yazarlar iki katlı olan bu kemerleri *Aquedecto de los Milagros* [(Mucizevi Su Kemeri), (Resim 2.18)] olarak bilinen İspanya'nın Merida kentindeki Roma dönemine ait su kemeri ile ilişkilendirmektedir.

Öte yandan Şam Emeviyye Camii'nin (Resim 2.19) örnek olarak verilebileceği iki katlı kemer kullanımı Şam'daki (Dımaşk) 8.yy'a ait farklı yapılarda da görülebilmektedir. Henüz İspanya'ya gelmeden kendi ülkelerinde de uygulamakta oldukları bu mimari özelliği İspanya'da görüp uygulamaktansa, İspanya'ya taşımış olmaları akla daha yatkın gelmektedir (Altınöz, 2014, sy. 837-852).



Resim 2.18: Merida Su Kemeri (Url-30)



Resim 2.19: Şam Emeviyye Camisi (Url-31)

Günümüzde Irak sınırları içerisinde, Dicle nehri kıyısındaki Medâin veya Selmânı-pâk olarak da bilinen Ktesifon antik kent bölgesinde bulunan ve 3. yüzyıla tarihlenen bir Sasani yapısı olan Tâk-ı Kisrâ, Henri Stierlin'e göre muazzam eyvanı ve

tuğladan yapılmış anıtsal kemeri ile de Arapların gözünde İslam öncesi mimari modelini oluşturuyordu (Stierlin, 2015, sy.36). Tâk-ı Kisrâ, iki katlı kemer kullanımı ve sivri kemer formu ele alındığında Stierlin'in Kurtuba'daki bu formların nüvesi olarak Merida'da bulunan su kemerlerini örneklendirmesi dikkat çekmektedir. Tâk-ı Kisrâ, Fatih Sultan Mehmet'in Ayasofya'ya girdiğinde okuduğu öne sürülen Sadî'nin meşhur Farsça beytinde de (Öztürk, 2003, sy. 141) karşımıza çıkmaktadır;

Perde-dârî mî küned der tâk-ı kisrâ ankebût
Bûm-i nevbet mî der kal'a Efrâsiyâb



Şekil 2.9: Tâk-ı Kisrâ, 3. Yüzyıl (Stierlin, 2015, sy. 36)

Amerikalı şarkiyatçı Arthur Upham Pope (1881-1969), İsfahan'da bulunan Mescid-i Cuma'ya atıfta bulunarak buradaki sivri kemer kullanımının ve belirgin yapısal özelliklerin İslam mimarisi ile Avrupa mimarisi arasındaki bağlantılar ve etkileşimler hakkında bazı ipuçları verdiğini öne sürmektedir. Pope 1931 yılında, Doğu'nun sivri kemer fikrini Avrupa'ya kazandırması ve Avrupalı mimarların bu tür görkemli bir gelişmeyle tanışmasını sağlayan değerli yapısal bilgilerin de Doğu'dan Batı'ya geçebileceğinin mümkün olduğunu belirtmiştir. Pope, Mescid-i Cuma'nın, Avrupa'daki Gotik yapılarla belirgin şekilde mimari bir yakınlığı olduğunu ve Gotik mimarinin kökenlerinin Doğu ile ilgili olduğunu özellikle vurgulamaktadır (Kadoi, 2014, sy. 80-111). Yapımına 8. yüzyılda başlanan ve uzun yıllar boyu gerçekleşen ilaveler ile günümüzdeki halini alan Mescid-i Cuma'nın güney ucunda bulunan 1088 tarihli Kümbet-i Hâkî ya da Terken Hatun (Resim 2.21, Resim 2.22) adıyla da bilinen

ikinci kubbe, özellikle Gotik mimari ile benzerliklerin olduğu öne sürülen yapı olmaktadır.



Resim 2.20: Mescid-i Cuma, İsfahan. 11.yüzyıl (Url-32)



Resim 2.21: Mescid-i Cuma, Kümbet-i Hâkî, 11.yüzyıl (Url-33)



Resim 2. 22: Mescid-i Cuma, Kümbet-i Hâkî, 11.yüzyıl (Url-34)

Pope, elbette Doğu'nun mimari özelliklerini fark eden ve Avrupa mimarisi ile olan bağlantılarını sorgulayan ilk araştırmacı değildi. Fransız arkeolog Marcel-Auguste Dieulafoy (1844-1920) ve eşi Jane Dieulafoy (1851-1916) dönemin önemli restoratör ve mimarlık teorisyeni olan Viollet-le-Duc ile Gotik mimarinin kökeni hakkında fikir alışverişi yapmış (Kadoi, 2014, sy. 80-111) sonrasında da Gotik üslubun kökeni hakkında daha fazla bilgiye ulaşabilmek adına 1881'de İran'a giderek İngiliz bilim adamı W. K. Loftus tarafından 1850 yılında İran'da yapılan ilk arkeolojik kazı olan Susa kazılarına katılmışlardır (Ghadim ve Ajerloo, 2005, sy. 183-206).

Oleg Grabar'ın *Islamic Architecture and the West Influences and Parallels* adlı yazısında, 13. yüzyılda inşa edilmiş olan Le Puy Katedrali'nin (Resim 2.23) İslam mimarisi ile büyük benzerliklere sahip olduğu öne sürülmektedir. Yapısal özellikleri nedeni ile Le Puy Katedrali'nin 7. yüzyıla tarihlenen Kayrevan Camii, dolayısı ile de İspanya'dan ziyade Kuzey Afrika yapıları ile benzerlik gösterdiği vurgulanmaktadır. (Grabar, 1975)



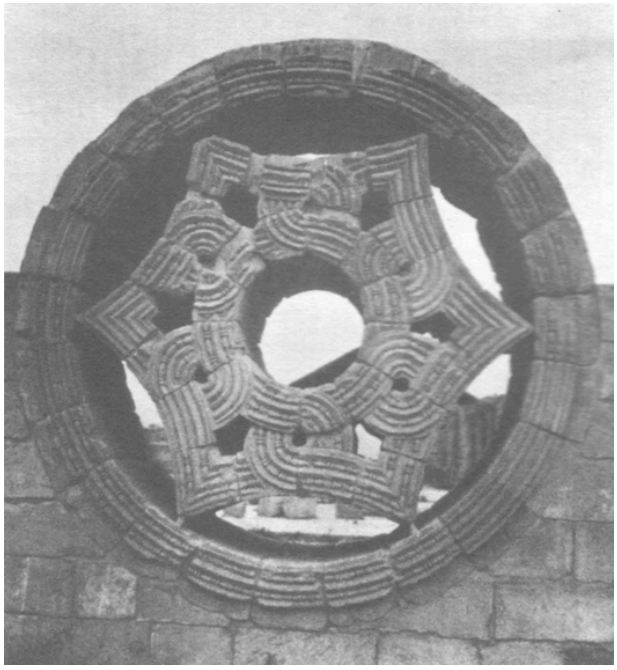
Resim 2.23: Le Puy Katedrali, 13. yüzyıl, Fransa. (Url-35)



Resim 2.24: Kayrevan Camii 7. yüzyıl, Tunus. (Url-36)

Oleg Grabar, aynı adlı eserinde Gotik tarzdaki örtü sistemlerinin İran Mimarisi menşeili olabileceğine dair 1930'lu yıllarda ortaya çıkan bir görüşten bahsederek (Arthur Upham Pope'un bahsi geçen görüşü) bunun ispatının pek de mümkün gözükmediğini belirtmiştir. Diğer yandan gerek İslam mimarisinde gerekse Batı mimarisinde yükseklik ve ışık problemleri ile karşı karşıya kaldıkları, her iki tarafında, duvarlarda bulunan yükü azaltmanın yollarını aradığını da eklemiştir. Batı mimarisinde özellikle de Gotik üslupta adeta bu üslubun vazgeçilmez bir elemanı olarak kullanılan gülpencere ya da diğer adı ile rozet pencere kullanımının, inşası 8. yüzyılda gerçekleşen bir Emevi Sarayı olan Hırbetü'l-Mefcer'de kullanılması bu pencere tipinin de İslami kökenli olduğuna dair bir iddia olarak kalmış, her ne kadar kronolojik olarak Hırbetü'l-Mefcer daha önce yapılan bir eser olsa da bu konuya da şüpheli yaklaşılmıştır (Grabar, 1975).

Gotik katedrallerin evrimi üzerinde yaptığı çalışmalarda sosyal, dini ve tarihsel bağlamın önemini vurgulaması ile bilinen Alman sanat tarihçisi Otto Georg von Simson (1912-1993), gülpencerenin kökeninin Hırbetü'l-Mefcer'in dış duvarını süsleyen altıgen rozet bir pencereden (Resim 2. 25) türediğini öne sürmekte ve bu teorisini Haçlıların, bu pencere tasarımını Avrupa'ya getirmesi sonucunda gülpencerelerin kiliselerde kullanılmaya başladığını savunmaktadır (Simson, 1956).



Resim 2.25: Hırbetü'l Mefcer. (Grabar, 1975)

20. yüzyılın önemli sanat tarihçisi ve eleştirmenlerinden olan Alman Adolf Behne (1885-1948), kültürlerarasılık tanımlaması ile başlayarak kültürlerarası etkileşimlerin sonuçlarından, Gotik mimari ve İslam mimarisi arasında bulunan bağlantılar özeline gelinen şu aşamada, konuya istinaden oldukça önemli bir tespitte bulunmuştur (Behne, 1931);

> …mimaride de müşterek internasyonel vasıflar görüyoruz. Mesela: basık çatılar, pencere bandları, mantar şeklinde tavanlar, geniş betonarme saçaklar, düz duvarlar, köşe pencereleri, Berlin'de de, Kophenhag'da da, Paris'te de, Yokohama'da da hep aynıdır. Mimarlıkta şekil verme işini sadece bir moda meselesi olarak telakki eden bir kimse için işste şu hal yeni yapıcılık sanatına tamamen enternasyonel demek ve bu enternasyonellik içinde de en son monden zerafetini görmek hususunda kâfi bir delildir…Gotik'in, Rönesans'ın Avrupa'da nasyonelliğin fevkinde cereyan etmiş olduklarından kim şüphe edebilir? Eski Yunan mabedinin, eski Roma kubbesinin dünyada her millete şamil olmuş bulunduklarını kim

inkâr edebilir? Milletler arasında sanat bapları ve beynelmilel mübadele kurunu vüstada tasavvur edebileceğimizden çok daha fazla idi. Novgard'da Magdeburg'lu bir ustanın bir bronz kapısı ile, şimali Almanya'nın tuğladan yapılmış Gotik eserlerinden olan birçok küçük kiliselerin portal'leri önünde, mesela Tangermünde'de Saint Stefan kilisesi önünde, hiç beklemediğimiz halde uzak şarkın izleri ile karşılaşıvermiyor muyuz? (sy. 331-335)



Resim 2.26: Tangermünde Saint Stefan Kilisesi, 14. Yüzyıl, Almanya (Url-37)



Resim 2.27: Tangermünde Saint Stefan Kilisesi, Detay,14. Yüzyıl, Almanya (Url-38)

Behne'nin deyişi ile, Saint Stefan Kilisesi'nde uzak şarkın izleri ile karşılaşıyor olmak, kültürlerarası etkileşim bağlamında Gotik mimarinin İslam mimarisine ait nüvelerine dair bir tespit olarak kabul edilebilmektedir. Behne'nin bu tespiti aynı zamanda Adolf Göller'in, güzellik duyusunun bellek içeriğine, yani daha önce görülen ve bellekte saklanan biçim imgelerine bağlıdır önermesi ile de güçlenmektedir (Göller, 2019, sy. 29).

Gotik mimari ve İslam mimarisi arasında yapısal unsurlar da olduğu gibi bezeme unsurları bağlamında da bazı benzerlikler bulunmaktadır. Sanat tarihçisi Ali Uzay Peker, *Orta çağ Anadolu Mimarisinde Anlam* (1998) adlı makalesinde Anadolu Türk mimarisinde kullanılan simgelerin dünyanın diğer coğrafi bölgelerinde de kullanılmaları ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır;

> Anadolu Türk mimarisi, çağdaşı ya da öncülü olan Yakın Doğu İslam mimarlık geleneklerinden farklılaştıran öğelerin başında han, medrese, türbe, cami, kale gibi yapıların dekorasyonu içinde yer alan insan, bitki, hayvan motifleri gelmektedir. Bu motifler yalnızca süsleme amacı ile kullanılmayıp dönemin evren anlayışının birer ifadesi olarak mimarlık yapıtları ile birleştirilmiştir. Bu simgelerin çok çeşitli kökenlerinin bulunması, Selçuklu mimari bezemesinin Mezopotamya, İran, Orta ve Kuzey Asya'daki farklı dönem ve bölgelerin sanat geleneklerine bağlanmasına neden olmuştur. Benzer motifler, dünyanın pek çok coğrafi bölgesinde, farklı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Örnek vermek gerekirse, arslan, kartal, ejder, sfenks, harpi gibi motiflerin tümü Avrupa'da Gotik katedraller üzerinde, özellikle giriş cephelerindeki dekorasyon içerisinde yer almaktadır. (sy. 29-38)

Mimar ve kuramcı olan Adolf Loos, mimaride süslemenin parayı heba etmek olduğunu, binaları süslemenin cinayet işlemek kadar ağır bir suç olduğunu belirtirken, sanat eleştirmeni John Ruskin (1819-1900), bu görüşün tam tersi bir şekilde süslemenin mimarinin kaynağı olduğunu öne sürmektedir (Tümer, 2006). Gotik mimari ve İslam mimarisinin bezeme özelliklerine genel olarak bakıldığında, yapıların cephelerinde bulunan kabartmaların yanı sıra Gotik mimaride, İslam mimarisinde birçok örneği görülen kufî yazılara benzetilmeye çalışıldığı açık olan bezeme örnekleri karşımıza çıkmaktadır



Şekil 2.10: İslam Uygarlığında Kufi Yazı Örnekleri, Yukarıdan Aşağıya; Basit Kufî, Yapraklı Kufî, Çiçekli Kufî (Hillenbrand, 2005, sy. 39).

Fransa'da bulunan 13. yüzyıl yapısı olan Le Puy Katedrali'nin kapısında, (Resim 2.28) bu duruma örnek olarak Arap yazısına benzetilen süsleme unsurları bulunmaktadır (Grabar, 1975).



Resim 2. 28: Le Puy Katedrali, 13. Yüzyıl, Fransa. (Url-39)

Nizam'ül-Mülk tarafından yaptırılmış olan ve günümüze sadece kalıntısı ulaşmış İran'daki tek Selçuklu Medresesi, Hargird Nizamiye Medresesi'nde (Resim 2.29) bulunan kufî kuşak yazıları (Godard, 1965, sy. 301) ve Kurtuba Camii'nin mihrabındaki kufî yazılar da (Resim 2.30) yine bu etkileşim hakkında örnek teşkil etmektedir.



Resim 2. 29: Hargird Nizamiye Medresesi, Horasan, 1087. (Url-40)



Resim 2. 30: Kurtuba Camii, Mihrap Detayı (Url-41)

Cephe süslemelerinde kullanılmış olan kabartma figürler için 13. yüzyılda yapılmış olan Divriği Ulu Camii (Resim 2.31) ve 15. yüzyılda yapılmış olan Barselona Katedrali süslemeleri (Resim 2.32) örnek verilebilmektedir.



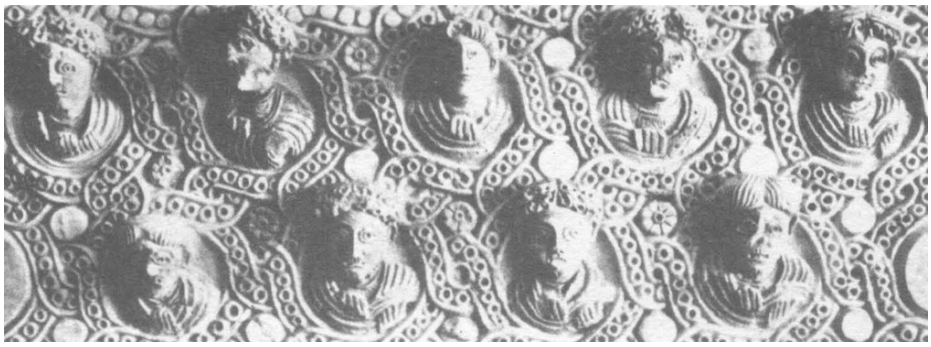
Resim 2. 31: Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Sivas 1229. (Url-42)



Resim 2. 32: Barselona Katedrali 1448. (Url-43)

Oleg Grabar'a göre (2004), İslam sanatına ait yapılarda kullanılan insan tasvirine dair bir genelleme yapılmaması gerektiği, bu yapıların sadece istisna olduğu şu şekilde ifade edilmiştir;

> Erken İslam sanatının pek çok örneğine topluca bakıldığında göze çarpan ilk özellik canlı tasvirinin olmayışıdır. Haliyle İslam sanatının doğasına ilişkin birçok soruyu gündeme Kuseyr Amra, Hırbetü'l-Mefcer, Kasrü'l-Hayr el-Garbi ve Samarra'daki önemli bulguların ışığında böyle bir sonuca varmak garip gelebilir. Ancak bu yapılardaki hayvan ve insan tasvirlerini önemseme eğilimimiz biz Batılıların sanat anlayışımızdan ötürü ağır basmaktaysa da bunların normu oluşturan anıtlar değil birer istisna olduklarını unutmamalıyız. (sy. 80)



Resim 2. 33: Hırbetü'l Mefcer, 8 yy. (Grabar, O. İslam Sanatının Oluşumu)



Resim 2. 34: Hırbetü'l Mefcer 8 yy. (Grabar, O. İslam Sanatının Oluşumu)

Tüm bu söylemler doğrultusunda Batının Doğu medeniyeti ile olan etkileşimlerini ve sonuçlarını görmek mümkündür. Benzer şekilde artık Avrupa'dan haberdar olan Osmanlı'da da benzer etkileşimler olmuş olabileceği göz ardı edilmemelidir.

3. ON DOKUZUNCU YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİST ETKİ

Kültürlerarası etkileşim bağlamında, Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki geçişler ve bu geçişler neticesinde ortaya çıkan sanat öğeleri Gotik mimarinin barındırdığı İslami izler özelinde incelendikten sonra yine bir kültürlerarasılık örneği olarak 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinde, Batı'da ortaya çıkan Oryantalizmin nasıl kolaylıkla kabul gördüğüne dair bir inceleme yapılmaktadır. Öncelikle Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleşen batılılaşma hareketlerinin topluma ne şekilde yansıdığı akabinde ise mevcut dönem koşullarında dünya ülkelerinin bir nevi kendi güçlerini tüm dünya önünde teşhir etme çabaları olan Dünya Fuarlarına katılımları belirli fuarlar üzerinden örneklendirilmektedir. Fuarlar ile ilgili bölümde özellikle yüzünü Batı'ya dönmüş olan fakat Batı'nın Şark olarak görmeye devam ettiği Osmanlı'nın bu fuarlara olan bakış açısı, kendi topraklarında mimarlarına çağdaş kabul edilen yapılar inşa ettirirken ilginç bir şekilde fuarlarda tam da Batı'nın tasvir ettiği gibi oryantalist pavyonlar hazırlaması dikkat çekmektedir. Usûl-i Mimâri-i Osmâni ile Osmanlı Mimarisi hakkında Osmanlılar tarafından Viyana Uluslararası Dünya Fuarı için hazırlanmış olan ilk teorik Osmanlı metni ile Batı'nın oluşturduğu mimari tarihinin dışında kalan bir sınıflandırmayı reddettiği görülmektedir. Oryantalizmin ve Neo-Gotik üslûbun Osmanlı İmparatorluğu'na olan etkisi, oryantalist yapılarda gotik unsurların eklektiktisizm içerisinde bir arada kullanılması ve Osmanlı'da bunun kabul görmesi akıllara gotik üslûbun kökenlerinde var olan İslami etkileri getirmekte, Osmanlı'nın bu üslûbu aslında bilinçaltının bir ürünü olarak görüp benimsemiş olabileceğini akla getirmektedir.

3.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketleri

Rönesans ve Reform hareketleri neticesinde, Orta çağ ile Yeniçağ arasında geçiş dönemini yaşayan Batı'nın, Doğu'nun kültür ve uygarlığını kendi kültür ve uygarlığı ile harmanlamayı başararak bu süreci gerçekleştirebildiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun ise 1722 yılında Avrupa'ya giden ilk Osmanlı elçisi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi (1670-1732)'nin Fransa ve Avusturya'da edindiği izlenimler ile bu sürecin başlattığı kabul edilmektedir (Batur, 2006). Yirmisekiz Çelebi

Mehmet Efendi, gözlemleri sonucu Osmanlı saray çevrelerine Fransız bahçe dekorasyonundan "Frenk" davranışlarına uzanan bir anlayışı getirmiştir (Yavuz ve Özkan, 1985, sy. 1078). Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris ziyareti aynı zamanda Avrupa'da Osmanlı'ya olan ilgiyi arttırarak Türk tarzı olarak anılan bir moda anlayışını başlamıştır (Can, 1993, sy. 11-12). 18. yüzyıldaki Osmanlı-Avrupa ilişkilerinde görev alan elçilerin ülkelerinde oluşturduğu etkiler birbirinden belirgin şekilde farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Fransa'da bir tür moda yaratarak kısa bir süre sonra etkisini yitiren bu etkileşim, Osmanlı topraklarında daha uzun süreli ve kapsamalı olmuştur (Tanyeli, 2016, sy. 229).

Lale Devri mimarisi, tam olarak batılılaşma sayılmamakla birlikte Batı etkisi ile şekillenmiş fakat kaynağı Osmanlı sanatı olan bir tasarım olarak nitelendirilmektedir. Lale Devri aynı zamanda batılı anlayışta bezemenin mimaride görülmeye başlandığı dönemdir (Can, 1993). II. Abdülhamit Dönemi olarak geçen 1876-1908 yılları, özellikle toplumsal değişimin yoğun biçimde yaşandığı dönemlerden biri olup bu devirde, toplumsal örgütlenme, ekonomik hareketlilik ve siyasal bilinçte yükselişin öne çıktığı görülmektedir (Berkes, 1978, sy. 358-359). Sultan II. Abdülhamit (1842-1918) dönemi mimarlığı, mevcut dönem koşulları tarafından şekillendirilen bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemi etkileyen kültürel olguların başında Osmanlılık ideolojisi gelmektedir. Ayrıca yine bu dönemde, Düyun-ı Umumiye İdaresi'nin (Genel Borçlar) kuruluşu ve Osmanlı-Alman ilişkileri ön plandadır (Ortaylı, 1983, sy. 170-183). Osmanlı İmparatorluğu'nda mevcut dönemin fikir dünyasının şekillenmesinde Tanzimat ile birlikte Batı'yı daha sağlıklı bir şekilde değerlendirebilen Osmanlı aydınlar topluluğu ortaya çıkmış, geleneksel değerler kendisini korumaya devam ederken toplumun en küçük yapı taşından, bürokratik mevkilere değin birçok alanda modernlik ve geleneğin birbiri ile çatıştığı ikili bir yapı ortaya çıkmıştır (Okay, 1994, sy. 198). Bu düşünce dünyasında Osmanlı İmparatorluğu'nun devamlılığını sağlayabilmesi adına Osmanlıcılık, Garpçılık, Türkçülük ve İslamcılık gibi fikirler dönemin aydınları arasında her daim tartışma konusu olmuştur. Bu nedenle 19. yüzyılın düşünce dünyası açısından da eklektik bir yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir (Ortaylı, 2006).

I.Tanzimat fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarlık alanında da bir dizi yeniliğe gidilmiş, Hassa Mimarları Ocağı kaldırılarak yerine Ebniye-i Hassa Müdürlüğü'nün kurulması ile kentlerin görünüşünde de değişiklikler baş göstermiştir. Sokakların biçim ve boyutları ilk kez yangın önlemi olarak gündeme gelmiş fakat gerekli düzenlemeler Tanzimat sonrasında, Ebniye Nizamnameleri ile hükme bağlanmıştır. 1854 yılı itibari ile de yangın yeri haritalarının yapımına başlanmış, birbirine dik geçirilen yollarla kent dokusunun yenilenmesine ve yolların genişletilmesine çalışılmıştır (Batur, 1985, c.4, sy. 1048).

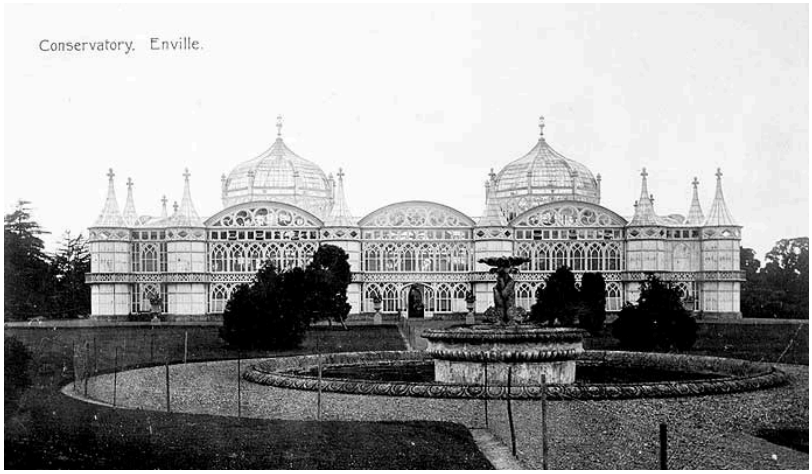
19. yüzyıl Avrupa'sında ise Paris'de bulunan *Ecole des Beaux-Arts* önderliğinde 18. yüzyıldan beri mimarlıkta etkili olan Neo-Klasik üslup ile önderliğini Viollet-le-Duc'ün yaptığı ve Neo-Klasik akıma karşı olan Romantik Rasyonalizm akımına ek olarak, Doğu medeniyetlerinin mimarisine olan ilgi neticesinde oluşan egzotik bir yaklaşım sonucunda ortaya çıkan oryantalizm ile şekillenmiş eklektik (seçmeci) bir anlayış söz konusuydu (Tosun, 2008, sy. 81). Mevcut dönemin kültür anlayışı, bu dönemde ortaya çıkan diğer disiplinlerin ve görüşlerin kendi aralarında homojen bir bütün oluşturamamaları ile birlikte kültür yaşamının çok renkliliği ve belirli bir akım ile adlandırılamaması neticesinde karmaşık ve eklektik bir biçimde gelişmiştir. Batılılaşma çabaları ve Avrupalı mimarların etkisi ile Osmanlı İmparatorluğu yapılarında da bu elektik yaklaşımın sonuçları kendisini göstermiştir (Yıldıran, 1989, sy. 48).

19. Yüzyıl Avrupa'sında Şarkiyatçılığın da etkisi ile mimarların egzotik olarak kabul ettikleri yapı unsurlarından faydalanarak bunlardan yeni sentezlere ulaşma çabaları görülmektedir. Böylelikle Doğu'nun farklı ülkelerinden alıp yeniden yorumladıkları çok sayıdaki mimari öğe, zaman zaman Bizans, zaman zaman ise Gotik ile harmanlayarak bir bütün halinde sunmuşlardır. John Nash'in İngiltere'deki Kraliyet Pavyonu bu alandaki en bilinen örneklerdendir (Özer, 2018, sy. 211).



Resim 3.1: Kraliyet Pavyonu, Brighton, 1818-21, John Nash (Url-44)

1854 yılında inşa edilen Enville Hall'da bulunan *conservatory* de (Resim 3.2) Gotik pencereler ile Hint (Babür) kubbesinin bir arada kullanıldığı egzotik bir yapı örneği olmuştur (Kohlmaier ve Sartory, 1986, sy. 226).



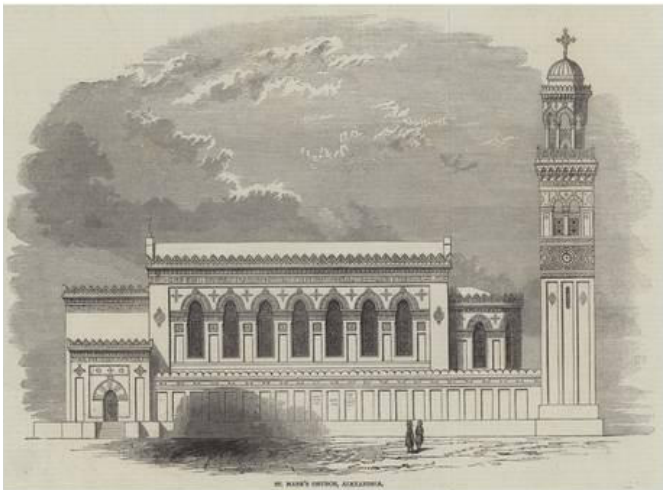
Resim 3.2: Enville Hall, Conservatory 19. Yy (Url-45)

Kristal Saray'ın mimarı Owen Jones'un kayınbiraderi olan İngiliz mimar James William Wild (1814-1892) 1851 Londra Sergisinde görev almış ve 1852 yılında tamamlanan Grimsby Kulesi'ni (Resim 3.3) tasarlamıştır (Dorey, 2004).



Resim 3.3: Grimbsy Kulesi, Londra, 1852. (Url-46)

Daha çok Gotik üslupta yaptığı çalışmalar ile bilinen Wild, Mısır'da bulunan Bizans ve İslam mimarisinin özelliklerinden faydalanarak tasarladığı eklektik üsluptaki St. Mark Kilisesi ile (Resim 3.4, Resim 3.5), İngiliz eleştirmenler tarafından olumsuz yorumlara maruz kalmış, kilise anlamlı bir gotik yapı olarak kabul edilmemiştir (Bartsch, 2005, sy. 92).



Resim 3.4: St. Mark Kilisesi, Mısır, 1869. (Url-47)



Resim 3.5: St. Mark Kilisesi, Mısır, 1869. (Url-48)

19. yüzyılın başlarında Robert Hay, Edward Lane ve Owen Jones bir araya gelerek İslam mimarisini analitik olarak incelemiştir. Owen Jones'un 1856 yılında yazdığı *The Grammer of Ornament* adlı kitapta, İslam sanatına ait çeşitli üsluplardaki süslemeler yeni bir mimarinin oluşturulmasında rehber olarak kabul edilmektedir (Bartsch, 205, sy. 13-14). Kitapta erken Gotik dönem yapılarında kullanılan bazı süslemelerin kaynağı olarak İslam sanatına dikkat çekilmektedir (Jones, 1856, sy. 133). Jones'un hedefi, modern teknolojiden yola çıkarak ve çeşitli İslam üsluplarını kullanarak yeni bir mimari üslup elde etmekti. Jones'a göre El-Hamra Sarayı, İslam mimarisinde bir doruk noktasıydı. El-Hamra Sarayı merkezli gerçekleştirilen bu çalışma neticesinde, İslam mimarisi ve El-Hamra Sarayı doğal olarak bir ilgi odağına dönüşmüş, Oryantalist üslubun temel çıkış noktası olarak da İslam mimarisi kabul görmüştür. Neo-Gotik tasarımların yükselişte olduğu bir dönemde Suriye ve Kuzey Afrika mimarisi, dönemsel benzerlikleri ve Gotik mimari ile olan uyumu nedeniyle de eklektik tasarımlarda tercih edilmişlerdir (Özdener, 2010, sy. 13-14). Daha önce bahsi geçen Kayrevan Ulu Camii (Resim 2.8, Resim 2.24) ve Şam Ümeyye Camii'nin (Resim 2.19) yanı sıra, Tunus'ta bulunan ve 8. yüzyıla tarihlenen Zeytûne Camii (Resim 3.6), Fas'ta bulunan 12. yüzyıla ait Tinmel Camii (Resim 3.7) Suriye ve Kuzey Afrika mimarisi yapılarına örnek gösterilebilir.



Resim 3.6: Zeytûne Camii, 8.yy Tunus (Url-49)



Resim 3.7: Tinmel Camii, 12.yy Fas (Url-50)

3.2 Dünya Fuarlarında Oryantalizm ve Osmanlı'nın Sergilenmesi

19. yüzyılda uluslararası boyut kazanan sergi ya da Dünya Fuarları olarak nitelendirilen gösteri mekanları, dönemin önemli toplumsal ve kültürel iletişim alanlarıdır ve 19. yüzyılın ekonomik, kültürel ve toplumsal olarak şekil almasında büyük rol oynamıştır (Yazıcı, 2004). İslam dünyasının geneline bakıldığında, 19. yüzyılın ikinci yarısının, politik düzenler, ekonomik kaynaklar ve coğrafi dağılımındaki değişimler ile birlikte hem politik hem de kültürel bir hareketlenmeye sebep olduğu görülmektedir. Batılılaşma döneminin iki önemli padişahı olan Abdülaziz (1861–76) ve II. Abdülhamit (1876–1909), Osmanlı İmparatorluğu'nun bahsi geçen dünya sergilerine katılımını, ülkenin değişimi ve gelişmesi için önemli

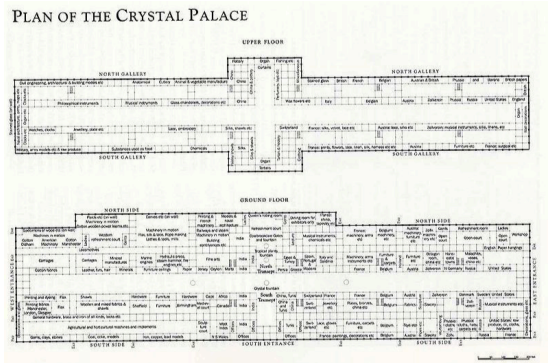
adımlar olarak görmüşlerdir (Çelik, 20045, sy. 7). Bu sergilerin mimarlık üzerindeki etkisi sadece fuar alanları ile sınırlı kalmayarak, fuarların gerçekleştirildiği coğrafyaların çok ötesine ulaşmıştır.

1851 yılında gerçekleşen Londra I. Uluslararası Sanayi Sergisi, uluslararası nitelikte yapılan ilk sergi olması nedeniyle önemlidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun bu sergiye katılma amaçlarından biri Tanzimat sonrası gelişen Osmanlı-İngiliz dostluğunun yanı sıra Osmanlının hala güçlü bir ülke olduğunu ve modern dünyanın bir parçası olduğunu göstermektir (Yazıcı, 2004). Artık yüzünü Batı'ya dönmüş olan ve kendisine yakıştırılan "Hasta Adam" sıfatını kabul etmeyerek hala güçlü bir ülke olduğunu göstermek isteyen Osmanlı İmparatorluğu, zor koşullar altında olsa da uluslararası sergilere katılmaya devam etmiş fakat 1853 New York sergisinin nakliye masrafları, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu sergiye katılımını engellemiştir (Tekdemir, 2013, c.3, sy. 2).

1851 Londra sergisini önemli kılan unsurlardan biri de 19. yüzyılın ve Endüstri devriminin getirdiği yeni inşaat malzemesi olan dökme demir ve camın kullanılabilmesi (Özdener, 2010, sy. 14) neticesinde demir kolonlar üzerine cam konstrüksiyondan inşa edilen "Kristal Saray" (Resim 3.8) ile sergi mimarlığı kavramının ortaya çıkmasıdır (Yazıcı, 2004). Kristal Saray'ın dekorasyonunu, İslam Mimarisi'nden etkilenen İngiliz mimar Owen Jones (1809-1874) üstlenmiş, Kristal Saray'da da El-Hamra Sarayı'nı referans almıştır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, sy. 228).



Şekil 3.1: Londra Sergisi, Vaziyet Planı (Url-51)



Şekil 3. 2: Kristal Saray, Plan (Url-52)

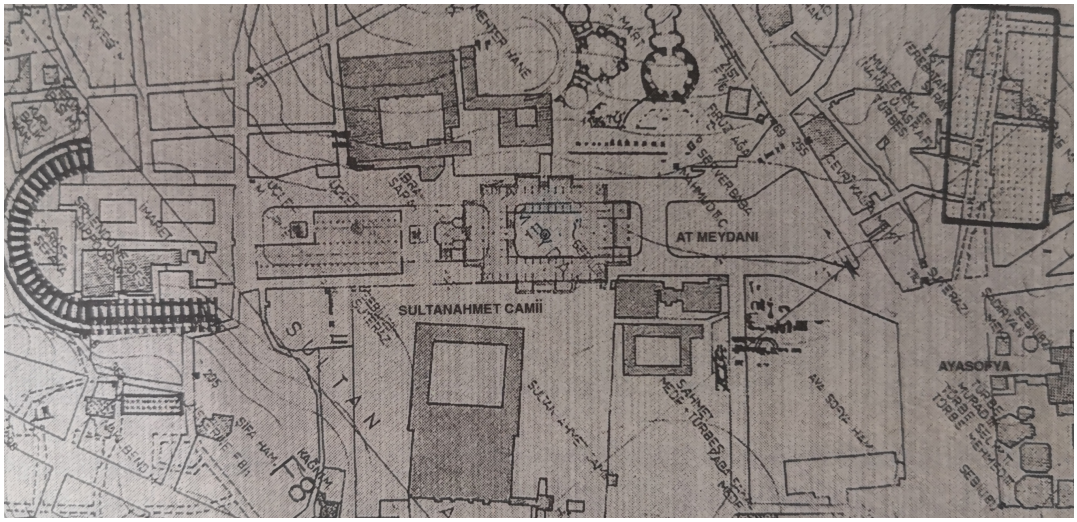


Resim 3.8: Kristal Saray, İç Görünüşü, Londra, 1851 (Çelik, 2005, s178).

Bu yeni mimari malzemelerin kullanıldığı sergi salonları, tren istasyonları, İngilizcede *conservatory* olarak adlandırılan halka açık parklardaki kapalı botanik bahçeleri gibi yapılar başta İngiltere olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde de görülmeye başlanmıştır. Bu yeni nesil malzemeler ile yapılan yeni mimari biçimler ve iç mekân düzenlemelerinde İslam mimarisi oldukça rağbet gören bir tarz olmuştur. Kubbeler, kemerler, İslam sanatına ait olan öğeler bu tür yapılarda genellikle Gotik mimari ile birlikte kullanılmıştır (Özdener, 2010, sy. 15).

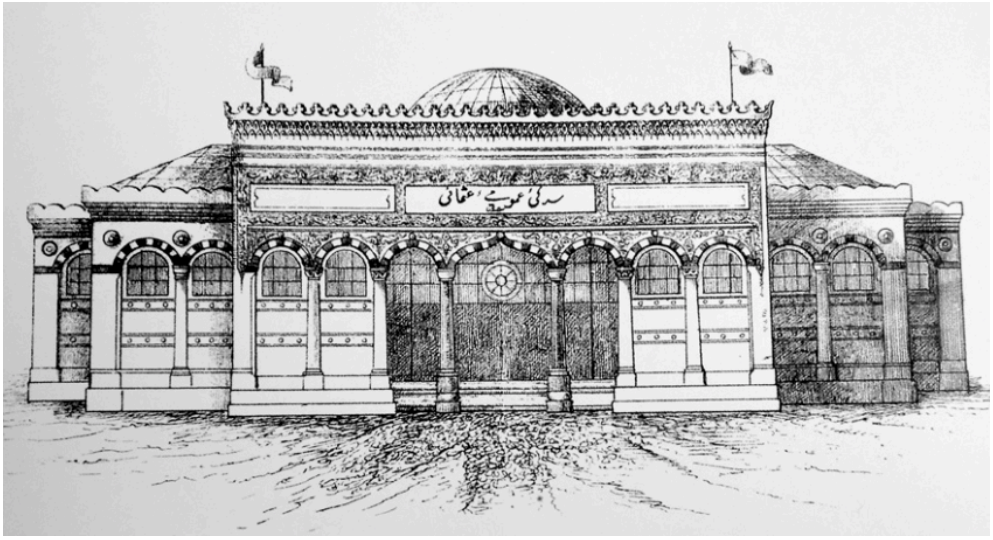
Ulusal olarak yapılması öngörülen fakat daha sonra yabancı katılımcıların da dahil edilerek 1863 yılında uluslararası düzeyde gerçekleştirilen Sergi-i Umumi-i Osmanî yani İstanbul Sergisi'nin tarihi, Avrupa ve Amerika'daki daha büyük sergilerden çoğunun öncesine denk gelmesi nedeni ile önemlidir. İstanbul Sergisi'nin yerleşim alanı, Ayasofya, Topkapı Sarayı ve yeni tamamlanmış olan Darülfününa bağlanan kuzey bölümde bulunmaktadır. Sergi için yapılmış olan yapılar, sergiden iki yıl sonra 1865'de yıkılmıştır. İstanbul sergi binasında, dönemin mimari eğilimlerinden örnekler sunulmuş, erken Osmanlı sivil mimarisine gönderme yapan bir cephe düzeni uygulanmıştır. At Meydanı'nda inşa edilen sergi binasının mimari Marie Augustin Antoine Bourgeois (1821-1884), iç mekân tasarımının sorumlusu ise Viollet-le-Duc'ün öğrencilerinden biri olan Leon Parvillée (1830-1885) olarak belirlenmiştir. Serginin konumlanacağı alan olarak hem merkezi oluşu hem de tarihsel önemi nedeni ile geniş ve açık bir alan olan At Meydanı seçilmiştir. Osmanlı Hükümeti, İstanbul

Sergisi için *tarz-ı cedid* (yeni tarzda) bir sergi salonu yapılmasını istemiştir (Çelik, 2004, sy. 150-152).



Şekil 3.3: Sergi-i Umumi-i Osmanî Yerleşim Alanının Afife Batur Tarafından Önerilen Vaziyet Planı (Akyürek, 2011, sy.185)

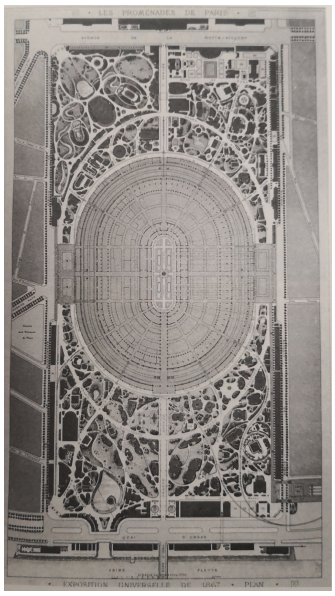
Yeni anlamına gelen cedid kelimesi, yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı için oldukça büyük önem arz etmektedir. Modern dünyada yeni bir kimlik inşası ve yeniden güçlü günlerine dönmesini sağlayacak olan yenilenme hareketleri Osmanlı modernleşmesinin önemli kanıtlarından biri olarak kabul edilebilmektedir (Can, 2011, sy. 43).



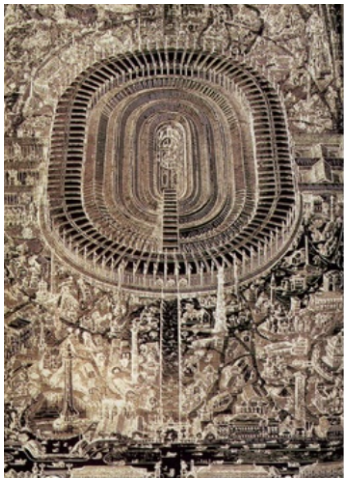
Resim 3.9: Sergi-i Umumi-i Osmanî Ana Sergi Binası, Ön Görünüş (Akyürek, 2011, sy.185)

Sergi için, Osmanlı kemerleri ve çatı profillerine sahip bir yapı inşa edilmiştir. Yapının ön cephesi gösterişli bir forma sahipken, geri kalanı bu özellikleri barındırmayıp nispeten daha sade kalmaktadır. Ön cephenin bu denli yoğun ve gösterişli inşa edilmesi ile bir nevi Avrupa'nın karşılanacağı bir kimlik de inşa edilmiştir denilebilmektedir (Can, 2011, sy. 43-44).

1867 Paris Sergisi, ilk kez mimari tanıtıma yer verilmesi ve bir Osmanlı sultanının (Sultan Abdülaziz) ziyareti nedeni ile Osmanlı açısından büyük önem taşımaktadır. Uluslararası bir platformda, ülkelerin ilk defa kendi mimarilerini teşhir etme imkânı bulmaları açısından da önem arz eden bir sergidir (Yazıcı, 2004).



Şekil 3.4: Paris Sergisi, Vaziyet Planı (Çelik, 2005, s. 59.)



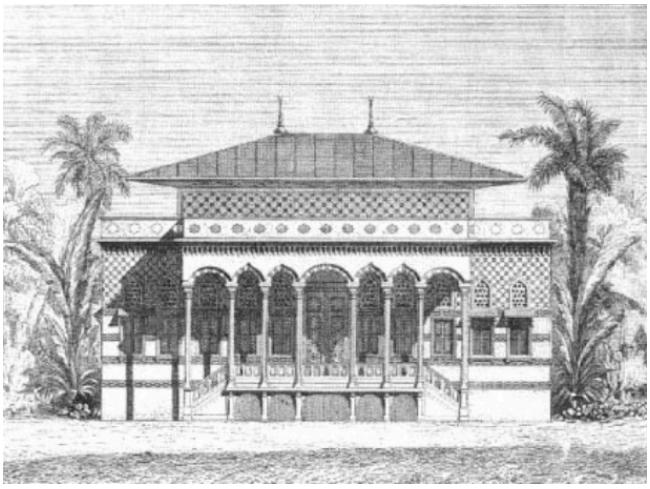
Şekil 3.5: Paris Sergisi, Kuşbakışı Görünüşü (Url-53)

Paris Sergisi inşa edilirken muhtemelen aynı kültür ve imgelere sahip olduğu düşünüldüğünden dolayı Osmanlı ve Mısır mahalleleri bitişik olarak konumlandırılmıştır. Özünde birbirinden bağımsız yapılar barındırmakla birlikte Osmanlı ve Mısır yapıları bir arada uyumlu bir yapı topluluğu oluşturmuşlardır. Genellikle İslam kentlerine özgü olan dar ve dolambaçlı sokakları yansıtacak şekilde bilinçli olarak düzensiz kurulan mahalleler, Paris sergi alanında hüküm süren simetri ve düzen ilkeleri ile kıyaslandığında belki de istemsiz bir şekilde ötekileşmiş olmaktadır. Sultan Abdülaziz'in batılılaşma ve Avrupa kültür yaşamı içerisinde var olma isteği ile yapılan çalışmalar Paris Sergisinde yer alan Osmanlı pavyonlarının tasarım ve uygulama aşamalarında gösterilen titizlikte kendisini hissettirmektedir. Osmanlı mimarlığının kimlik inşası açısından değerli ipuçları taşıyan Osmanlı pavyonu yapıları üzerinden, Osmanlı'nın batıya dönük bir şekilde kültürünü dönüştürme düşüncesi ve bu dönüşüm ve değişimin aslında doğrudan dışarıdan kabul ettirilmek istenen bir olgu olmadığı daha ziyade Osmanlı hükümeti tarafından gerçekleştirilen Batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olduğu gözetilmelidir (Can, 2011, sy. 47- 48, 50).

İstanbul Sergisi'nden sonra Paris Sergisi için de görevlendirilen Parvillée, bu sergideki Osmanlı pavyonlarının mimarlığını üstlenmiştir. Parvillée, Osmanlı mimarisinin ilkelerinin belirlenmesine yönelik önemli rol oynamış bir mimardır. Osmanlı yönetimi tarafından Bursa'nın 14. ve 17. yüzyıllar arasındaki döneme ait yapılarının rölövelerinin yapılması ile de görevlendirilen mimar, Bursa yapılarının rölövelerini yaparken hocası Viollet-le-Duc'ün, Gotik mimarinin prensiplerini belirlemek için kullandığı yöntemi kullanarak Osmanlı mimarisinin kurallarından bazılarını keşfetmiş, geometrik analizlere dayanarak, Osmanlı anıt mimarisinin ve dekorasyonunun sistematik olduğunu ve geometrik kompozisyonda üçgenin başta gelen form olduğunu öne sürmüştür. Parvillée'nin, *Architecture et décoration turques* (Paris, 1874) adlı kitabında, bu buluşlarını Osmanlı mimarisine özgü kompozisyon ilkelerinin bir anahtarı, bir bağlantısı, makul bir açıklaması olarak sunarak Şark sanatının tamamen bir fantezi ürünü olduğu yolundaki yaklaşımı düzeltme çabası içerisinde olduğu söylenebilmektedir. Önsözü Viollet-le-Duc tarafından yazılmış olan Parvillée'nin *Architecture et décoration turques* adlı kitabında Viollet-le-Duc'ün 'bilimde ve aynı şekilde hakikati keşfetmek için gerekli olan inceleme ve çözümleme ruhu'ndan dolayı, Parvillée'nin çalışmalarını övdüğünden bahsetmektedir (Çelik,

2005, sy.104). Parvillée'nin bu çabaları, tezin ilk kısmında yer alan Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Oryantalizm adlı başlıkta ele alınan, Batı'nın öne sürdüğü şekli ile oryantalizmin Doğu'ya ait bir fantezi ürünü olduğu yönündeki genel görüşü de değiştirmeye çalıştığını düşündürtmektedir.

Paris Sergisi'nde, Parvillée tarafından yapılmış olan Boğaziçi Köşkü (Resim 3.9) adlı yapının cephesi Osmanlı mimari üslup özelliklerinin yanı sıra Osmanlının içindeki eklektik özellikleri de içerisinde barındırmaktadır. Yoğun olarak kullanılan süsleme unsurları, yapının içerisine girildiğinde daha da artmakta ve bu durum yapının dekorasyonuna da dikkat çekmektedir. Yine Viollet-le-Duc'ün öğrencilerinden biri olan rasyonalist mimar Anatole de Baudot, sergideki Boğaziçi Köşkünden (Resim 3.10) yola çıkarak modern Avrupa sanatının bu zengin kaynağın nasıl kullanılacağını öğrenmesi gerektiğini öne sürerek kartonpiyer ve cafcaflı tablolarla kaplı olan mevcut dönemin Fransız iç mekanlarının bu yapı ile kıyaslandığında pejmürde ve yavan kaldığını belirtmektedir (Çelik, 2005, sy. 109).

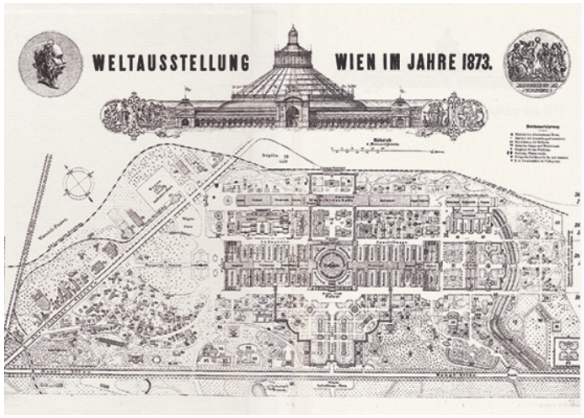


Resim 3.10: Boğaziçi Köşkü, Cephe, Paris, 1867 (Çelik, 2005, sy. 110).

Paris Sergisi, Osmanlı pavyonunda uygulanan tüm yapılar Parvillée'nin bu yapılarda uyguladığı simetri eksen anlayışı ve Beux-Arts temelli Avrupa akademik kurallara göre yapılan değişiklikler neticesinde Osmanlı mimari tarihinde daha önce karşılaşılmayan yapı türleri ortaya çıkmasına neden olmuştur (Can, 2011, sy. 56). Bu durumun alt metni olarak Avrupai ilkeler gözetilerek değişime uğrayan Osmanlı yapıları üzerinden, Osmanlı'nın Avrupa'dan almış olduğu herhangi bir kültür unsurunu hiçbir değişiklik yapmadan doğrudan uygulamadığını, kendi kültürü ile

harmanlayarak eserler oluşturduğunu ve bunun bir sonucu olarak geri kaldığı düşünülen her disiplinde bu şekilde bir modernizasyona gidilerek muasır medeniyet seviyesine ulaşacaklarına dair bir mesaj vardır denilebilir.

Almanca konuşan bir ülke tarafından düzenlenen ilk sergi olma özelliğini taşıyan 1873 Viyana Sergisi'nin konusu "Kültür ve Eğitim"dir (Madran, 2000). Osmanlı İmparatorluğu, son derece dikkatle hazırlandığı Viyana Sergisi'nde iki önemli hedef gözetmiştir. Bunlardan ilki, isyan eden uluslara gövde gösterisinde bulunmak diğeri ise, dünya ülkelerine karşı hala güçlü ve kozmopolit yapısını devam ettirdiğini göstermektir (Can, 2011, sy. 56). Avusturya-Macaristan İmparatorluğu da aynı dönemde bir yandan Avrupa'da kendini kabul ettirip dünya üzerindeki itibarını arttırma çabası içerisine girmiş, bir yandan da bu sergi vesilesi ile kendisine Doğu ve Batı ülkeleri arasında gerek diplomatik gerekse kültürel açıdan bir aracı rolü üstlenmeyi hedef edinmiştir. Weltausstellungs-Zeitung'un ifadesi ile bütün uygar Şark Viyana'da bir araya gelmiştir. Burada bahsi geçen Şark ifadesi ile Osmanlı İmparatorluğu'nun kontrolünde bulunan Mısır, Tunus, Yunanistan ve Romanya gibi devletlerin yanı sıra İran, Fas, Hindistan, Çin ve Japonya'yı da kapsıyordu (Göğüş, 2016, sy. 246).



Şekil 3.6: Viyana Sergisi, 1873 (Url-54)



Resim 3.11: Viyana Sergisi, Türk Bedesteni, 1873 (Çelik, 2005, sy. 72)

Viyana Sergisi, Sergi Komiserinin Osman Hamdi Bey oluşu, sergi için hazırlanan pavyonlarda Osmanlı Mimari'sinin somut yapılarla yapılan sunumlarının yanı sıra sergi için Osmanlı İmparatorluğu'nun mimari ve süslemelerinin metinler ve çizimlerle ifade edildiği bir çalışma olan *Usûl-i Mimâri*-i Osmâni (Osmanlı Mimarisi) adlı kitabın hazırlanmış olması ile de oldukça önemlidir (Yazıcı, 2004).

Usûl-i Mimâri-i Osmâni'nin yanı sıra Osmanlı kadın ve erkeklerinin kıyafetlerinin de tanıtıldığı *Les costumes populaires de la Turquie* adlı kitap da Viyana Sergisi için hazırlanmış ve Osmanlı'nın Batı dünyasına tanıtılması girişimlerinden biri olmuştur (Durmuş ve Gür, 2017, sy. 110).



Resim 3.12: Les costumes populaires de la Turquie, Ev ve Sokak Kıyafetleri ile İstanbullu Türk Kadınlar ve Bir Erkek Çocuk (Çelik, 2005, sy. 72).

Sadrazam İbrâhim Edhem Paşa'nın oğlu olan Osman Hamdi Bey (1842-1910), ressam, arkeolog, müzeci ve yazar kimliklerinin yanı sıra bürokraside göstermiş olduğu başarı, diplomatlığı, yöneticiliği ve bilim adamlığı ile de dikkati çeken bir karakter olmuştur (Gündüz, 2007, sy. 468-469). Fransa'da eğitim görmesi nedeni ile kazanmış olduğu Batılı bakış açısı, 19. yüzyıl Osmanlı sanat dünyasında önemli bir yer tutmuştur. İlk bakışta oryantalist üslupta olduğu düşünülen resimleri aslında oryantalizmin içinden çıkan karşı-oryantalist eserler olmaktadır. *Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında Oryantalizm* adlı bölümde bahsi geçen Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) Paris'teki atölyesinde aldığı eğitim ile resimlerinde kullanmakta olduğu Avrupa oryantalist resim janrı içerisindeki ifadelerin tümünü tersine çevirerek resimlerinde klişeleşmiş tanımlara karşı bir direniş göstermektedir. Benzer bir reddiyetçi tavır, Batılı dilde anlatılmakla beraber Osmanlı mimarisini kurallı bir şekilde ifade etme gayesi güden Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de ve daha sonra Birinci Ulusal Mimarlık Akımında da görülecektir (Can, 2011, sy. 56). Batılı olmayan devletlerin dünya sergilerine katılımları bu devletlerin mimarilerini de etkilemiştir. Osmanlı İmparatorluğu -her ne kadar bir Avrupa ülkesi olduğunu kabul etse de- bağımsız bir Şark Ülkesi olarak bu konuda başı çekenlerden olmuş ve bu sergileri kültüründeki değişimleri harekete geçirmek, kendisini ve imajını yeniden yaratmak için kullanmıştır (Göğüş, 2006, sy. 214).



Resim 3.13: Osman Hamdi Bey, Alim Tablosu, 1878. (Url-55)

3.3 Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de Eklektizm ve Oryantalizm

Batı'da mimarlık disiplinin kuruluşu Batı geleneği ve bunun dışında kalanlar arasında yapılan bir ayrıma dayanmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın canlandırmacı üslupları arasında Osmanlı canlandırmacılığı fikri, Avrupa'daki üsluplar arasında kendisine bir yer edinme ve kendisini kanıtlama özleminin yanı sıra Sir Bannister Fletcher'ın yaptığı ve Osmanlı mimarisini tarih dışı bir üslup olarak tanımladığı bu sınıflandırmaya karşı reddiyetçi bir tutumu da içermektedir (Bozdoğan, 2002, sy. 36). Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) Nafia Nazırı (Bayındırlık Bakanı) olan İbrahim Edhem Paşa'nın (1819-1893) başkanlığında bir heyet tarafından 1873 Viyana Sergisi için hazırlanmış olan Usûl-i Mimâri-i Osmâni, Türkçe (Osmanlıca), Fransızca ve Almanca olarak üç dilde basılmıştır (Ekici, Önal ve Ovalıoğlu, 2011). Fransızca metnin tamamına yakını Osmanlı Komisyonu'nun yazışmalarından sorumlu olan Marie de Launay tarafından yazılırken, Osmanlı Mimarlığı ile ilgili teknik bilgilerin ve Osmanlı mimarlığında üçlü mimari bir düzen olduğunu gösteren detaylı çizimlerin bulunduğu bölüm "fenn-i mi'mâri-i Osmânî / *documents techniques* / *technische documente*" olarak adlandırılmıştır. Almanca ve Fransızcaya kabaca "teknik belgeler" olarak tercüme edilen bu bölüm Göksun Akyürek'e göre (2011);

"Üç farklı dilde konumlandırılan bir tür ortak temsiliyet aracı (mimari çizim) ile ona eklemlenen söylemsel bilgi arasındaki ilişkinin dile ve bağlama göre değişebilen karmaşık yapısı üzerinde ilginç bir gösterge olarak da yorumlanabilmektedir" (sy. 62).

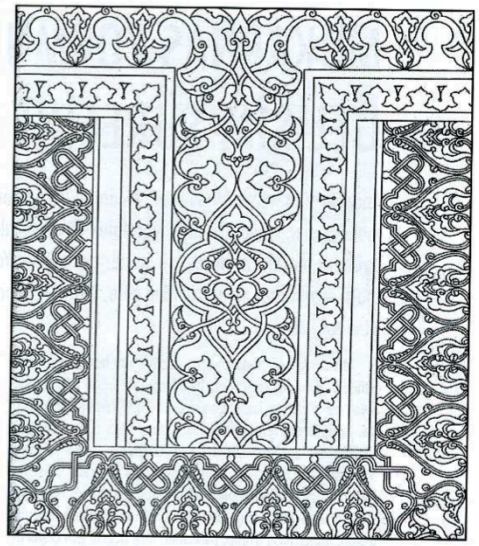
Teknik belgeler bölümü, Montani Efendi olarak hitap edilen Pietro Montani tarafından kaleme alınmıştır. Montani Efendi de tıpkı Viollet-le-Duc gibi, 19. yüzyılda Avrupa'da birçok savunucusu olan evrensel bir orta çağ düşüncesi fikrine inanmaktaydı. Bahsi geçen evrensellik, bünyesinde Doğu ve Batı kültürleri tarafından paylaşılmakta olan bir orta çağ düşüncesini barındırmaktadır. Viyana Sergisi'ndeki tasarımlarında orta çağ ve Erken Osmanlı motiflerini eklektik (seçmeci) bir şekilde kullanan Montani Efendi'nin, İbrahim Edhem Paşa'nın evinde yaptığı bir sunumda Osmanlı mimarisini Gotik, Bizans ve Mağribi mimari stilleri referanslarıyla açıklaması, sahip olduğu bakış açısının bir sonucu olarak kabul edilmektedir (Ersoy, 2000).



Resim 3.14: Montani tarafından yapılan, tavan süslemelerinin gösterildiği resim. 1873 Viyana sergisine götürülmüştür (Artkitek, Mart-Nisan, 2003, s. 495, sy.42).



Resim 3.15: Montani tarafından Çırağan Sarayında resmedilen renkli resimlerden birinin yine Montani tarafından yapılan çizimi (Artkitek, Mart-Nisan, 2003, s. 495, sy.46).



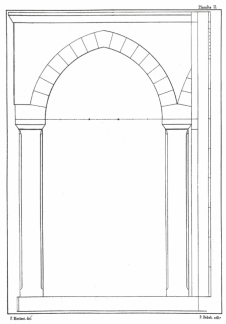
Resim 3.16: Montani tarafından Çırağan Sarayında resmedilen renkli resimlerden birinin yine Montani tarafından yapılan çizimi (Artkitek, Mart-Nisan, 2003, s. 495, sy.47).

Boğos Şaşıyan Efendi ve M. Mailard'ın çizimlerinin de bulunduğu kitap, büyük ölçüde Parvillée'nin çalışmalarından çıkarılan derslere dayanmaktaydı. Parvillée'nin *Architectura et décoration turques* adlı kitabından bir yıl önce yayımlanmış olan Usûl-i Mimâri-i Osmâni, Osmanlı Mimarisi ile ilgili Osmanlılar tarafından hazırlanan ilk bilimsel Osmanlı eseri olmaktadır. Osmanlı yapıtlarının ve bunların tezyini detaylarının belirli bir sistem içerisinde incelenerek belgelendiği kitap, formatı itibari ile Batı mimarisi hakkında yazılan kitaplar ile benzer bir çizgiye sahiptir (Çelik, 2005, sy. 48). Usûl-i Mimâri-i Osmâni, Osmanlıların güzel sanatlar alanında başarılı olabilmesinin ancak ve ancak geçmişte yapılan anıtlara ve bu anıtların tezyini detaylarına dönülerek mümkün olabileceği fikrini barındırmaktadır. İçeriği bakımından evrensel bir özlemi özellikle vurgulayan Usûl-i Mimâri-i Osmâni, dünyanın geri kalanına, Neo-Klasik ya da Gotik üslupların temelinde bulunan ilkelerin de en az onlar kadar önemli olan bir alternatifi olarak sunulmaktaydı (Bozdoğan, 2002, sy. 37). Teknik Belgeler bölümü, Osmanlı mimarisinin kurallarının ana hatlarıyla ortaya koymakta, Vitruvius'un sınıflandırma sisteminde olduğu gibi Dor, İyon ve Korint düzenlerine benzer şekilde "tarz-ı mimari-i mahruti", "tarz-ı mimari-i müstevi" ve "tarz-ı mimari-i mücevheri" ayrımları yapılarak bu düzenlerin her birinin detaylı bir şekilde açıklandığı ve yine Vitruvius'un yaptığı gibi saptamalar ile son bulduğu bir bölümdür (Çelik, 2005, sy. 48-49).

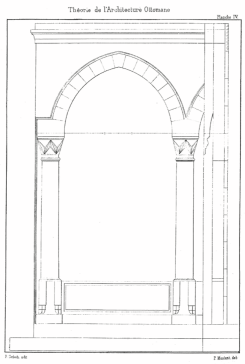
Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de, Osmanlı Mimari usullerine göre yapılan kemerler hakkında bilgi verilirken Araplar ve özellikle Endülüs'te kullanıldığı şekilde bir dairenin alanının üçte ikisinden ibaret daire ve tam daire üzerinde kemerler yapılmasının Osmanlı mimarisine uygun düşmediğinden bahsedilerek, Osmanlı mimarisinde daire alanının sadece üçte birinden ibaret kemerler yapıldığı bilgisi verilmektedir. Tezyini özellikler ile ilgili olarak Osmanlı mimarlarının her ne kadar yazılı eser bırakmamış olsalar da Saray kütüphanesinde bulunan el yazmaları incelendiğinde Osmanlı mimarlarının yaptığı birçok araştırma ve inceleme bulunduğundan bahsederek, Osmanlı mimarlarının Çinlilerin mimari resimleri hakkında dahi bilgi sahibi olduklarından ve Çinlilerin sanat düşüncelerini her ne kadar değiştirmişlerse de örnek almadıkları aktarılmaktadır. Çin mimarlarının bazı buluşlarını Osmanlı mimarlık usullerine aktararak gerçekleştirdikleri bazı önemli gelişmeler neticesinde bunları kabul etmiş, Çinlilerin yaptığı ve uygun görülmeyen unsurları ise kesin bir şekilde Osmanlı usullerinin içerisine dahil etmemişlerdir. Bütün bunlara ek olarak, Osmanlı pervazlarında kullanılan bazı süslemelerin Araplardan ve Çinlilerden alınmakla beraber genelinin aslında Osmanlı yapısı olduğu bilgisi de verilmiştir. (Usûl-i Mimâri-i Osmâni, 1998, sy. 44-53-56). Usûl-i Mimâri-i Osmâni'ye genel olarak bakıldığında Osmanlı mimarlığının güzelliğinin anlatılmasının yanı sıra Mısır, Hint, Çin, Yunan ve Roma yapıları ile Bizans İmparatorluğu, Arap ve İran yapıları ve son olarak Gotik üslûpta yapılmış olan eserlerin methedildiği görülmektedir. Osmanlı mimarlığında Antik Yunan mimari düzenlerinin örnek alındığı, Arap mimarlığında ise Bizanslı mimarların yaptığı gibi, bu düzenlerin değiştirilerek kullanıldığı, ancak belli bir mimari yöntemlerinin olmadığı vurgulanmaktadır (Tosun, 2008, sy. 95-96).

1908 ve 1931 arasındaki döneme hâkim olan ve gerçekleştiği dönem içerisinde "Milli Mimari Rönesansı" olarak tanımlanan fakat daha sonra mimarlık ve sanat tarihçileri tarafından "Birinci Ulusal Mimari Akım" adı verilen eklektik Osmanlı canlandırmacılığı, 19. yüzyıl Avrupa'sında Klasik ve Gotik üslûp canlandırmalarına benzer şekilde bankalar, devlet daireleri ve kamu binaları gibi yapılarda geniş ölçüde kullanılmıştır. Birinci Ulusal Mimari Akımı binalarında bahsi geçen bu Osmanlı düzenlerinin yaygın şekilde kullanılması, bunların milli üslup adı verilen olgunun yarım yüzyıl sonra dahi sağlam bir dayanak olacak bir bellek oluşturduğunu göstermektedir (Bozdoğan, 2002, sy. 31-34-37). Tüm bu bilgiler doğrultusunda şu

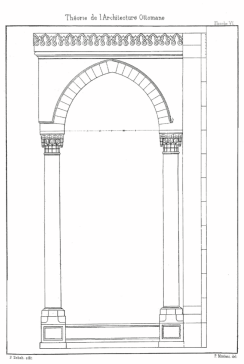
sonuca varmak mümkün olabilmektedir; Usûl-i Mimâri-i Osmâni, Osmanlı üslûbunun, Gotik, Klasik Yunan ve Roma, Bizans gibi üslûplara alternatif bir üslûp olmayı değil, başlı başına bir üslûp olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır (Bozdoğan, 2002, sy. 35-36-41).



Şekil 3.7: Tarz-ı Mimari-i Mahruti (Antik düzende Dor)



Şekil 3.8: Tarz-ı Mimari-i Müstevi (Antik düzende İyon)



Şekil 3.9: Tarz-ı Mimari-i Mücevheri (Antik düzende Korint)



Resim 3.17: Tarz-ı Mimari-i Mücevheri örneği, Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yapmış olduğu Etnoğrafya Müzesi, Ankara, 1930 (Url-56).

Usûl-i Mimâri-i Osmâni, metinlerini şekillendiren yöntemler, teorik önermeler ve sunuş teknikleri açısından tam anlamı ile Avrupa'ya özellikle de Fransa'ya ait kabul edilmekteydi. Zira kitapta adı geçen sanatçı ve aydınlar metinlerde ve içeriklerde almış oldukları eğitimi ziyadesi ile yansıtmaktaydılar. Tıpkı Viollet-le-Duc gibi Usûl-i Mimâri-i Osmâni'nin yazarları da tarihsel öncellerin altındaki kuralları ve gerçekçi ilkeleri aramış, aynı anda hem modern hem de milli karakterle yoğrulmuş olan çağdaş Osmanlı mimarisini incelemişlerdir (Bozdoğan, 2002, sy. 37).

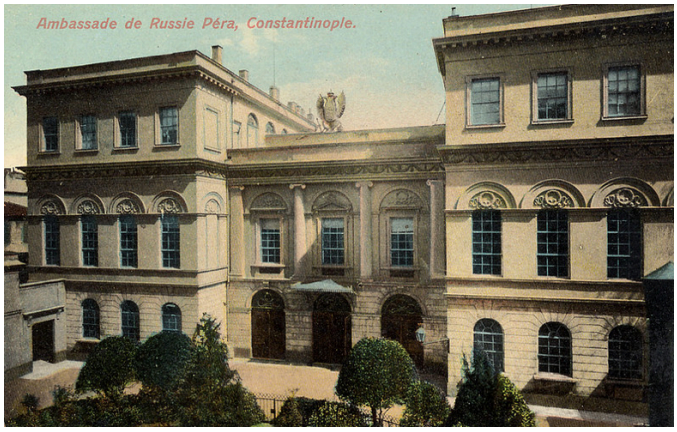
3.4 Gotik Üslubun İslami Kökenlerine Değin Sezgilerin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Oryantalist Mimariye Etkisi

18. yüzyıl ile Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan batılılaşma hareketlerinin Osmanlı mimarisine yansımasında öncelikle Avrupa'da *historisizm* adı verilen, eski akımların yeniden canlandırılması olarak ortaya çıkan Neo-Klasik, Neo-Gotik gibi üslupların, sonrasında ise yine Avrupa'da ortaya çıkan Oryantalist yaklaşımın bir sonucu olarak egzotik etkiler barındıran İslami üslubun etkileri görülmektedir. Avrupa'da kullanılan mimari üslupların, Osmanlı mimarlığında da etkili olmaya başlaması ile beraber, III. Selim döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda adı geçen ilk yabancı mimar olan Alman asıllı Antoine Ignace Melling'in (1763-1831), yaptığı Neşetâbâd Sarayı (Resim 3.18) Osmanlı mimarlığında Neo-Klasik üslupta görülen ilk yapı olmuştur (Özdener, 2010).



Resim 3.18: Neşetâbâd Sarayı (Url-57)

Avrupa mimarisinde görülen canlandırmacı ve eklektik tutumun İstanbul'a yansımasına bakıldığında özellikle Pera'da bulunan binaların Neo-Klasik üslup ile inşa edildiği görülmektedir. Bu muhitin Neo-Klasik karakterinin belirlenmesinde özellikle yabancı sefaretlerin payı yadsınamaz. Bunların başlıca örneklerinden biri Fossati Biraderler olarak bilinen İtalyan asıllı İsviçreli mimar Gaspare Fossati (1809-1883) ile Guiseppe Fossati (1821-1891) tarafından 1839 yılında tasarlanan Rus Sefareti ek binasıdır (Çelik, 2010, sy. 171-172).



Resim 3.19: Rus Sefareti Ek Binası (Url-58)

19. yüzyıl Avrupa mimarisinde, antik çağın mimari unsurları, romantik olarak tanımlanabilecek tarihselci bir eklektik anlayışla kullanılmaya başlanmıştır. Eklektizm akımı ile beraber yeni inşa edilen yapılarda, Gotik'ten, Antik Yunan'a kadar birçok mimari üslubun yanı sıra Doğu medeniyetine ait unsurlar da kullanılmıştır. (Gombrich, 2007) Yusuf Civelek'e göre (2009) Batı'da ortaya çıkan bu tarihselci yaklaşımın

Osmanlı İmparatorluğu mimarisine olan etkisi ile ilgili olarak milli meselenin, tarihle ilişkili olduğu söylenebilir:

> Türkiye'de mimari, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren uzunca bir zaman kültür ve medeniyet projelerinin en önemli sembollerinden biri olmuştur. XIX. yüzyılda Batı'dan gelen çeşitli tarihselci (historiciste) düşünceler, Batı'da olduğu gibi Osmanlı seçkininin tarih ve medeniyet idrakini, dolayısıyla mimarinin anlamlandırılışını etkilemiştir.

Neo-Gotik üslup, Osmanlı İmparatorluğu'nda, Abdülmecid (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909)'in dönemleri içerisinde Osmanlı Eklektisizminde kendisine yer edinmiş olan bir üslup olup, (Açıkyıldız, 1997, sy. 33) Neo-Gotik yapılar, İstanbul mimarisine, İngiliz mimar George Edmund Street (1824-1881) tarafından inşa edilen Kırım Kilisesi ile girmiştir (Çelik, 2010, sy. 188).



Şekil 3.10: Kırım Kilisesi,19.yy (Url-59).

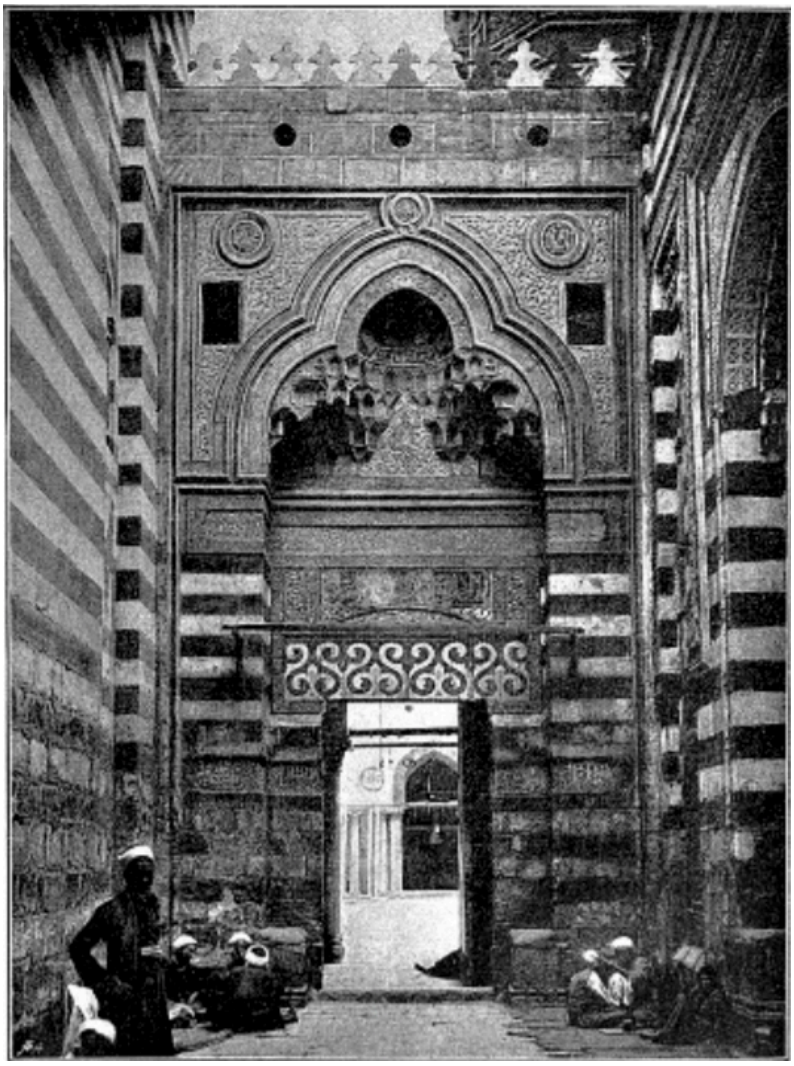


Resim 3.20: Kırım Kilisesi (Sibel ÇOLAK BONCUKÇU)

Ayrıca, Kırım Kilisesi'nde ve birçok Gotik yapıda görmeye alışkın olunan giriş kapısı formu (Resim 3.20), Gotik üslup Avrupa'da görülmeye başlamadan çok daha uzun bir süre önce yapılmış olan El-Ezher Camii'nin (10. yüzyıl) ana giriş kapısı olan Bâbü'l-müzeyyinîn'e Abdurrahman Kethüdâ tarafından ilâve ettirilen fakat daha sonra yıkılan (Uzun, 1995, sy. 59-63) ilk mektebin giriş kapısı formu (Resim 3.22) ile de oldukça benzerlik göstermektedir.



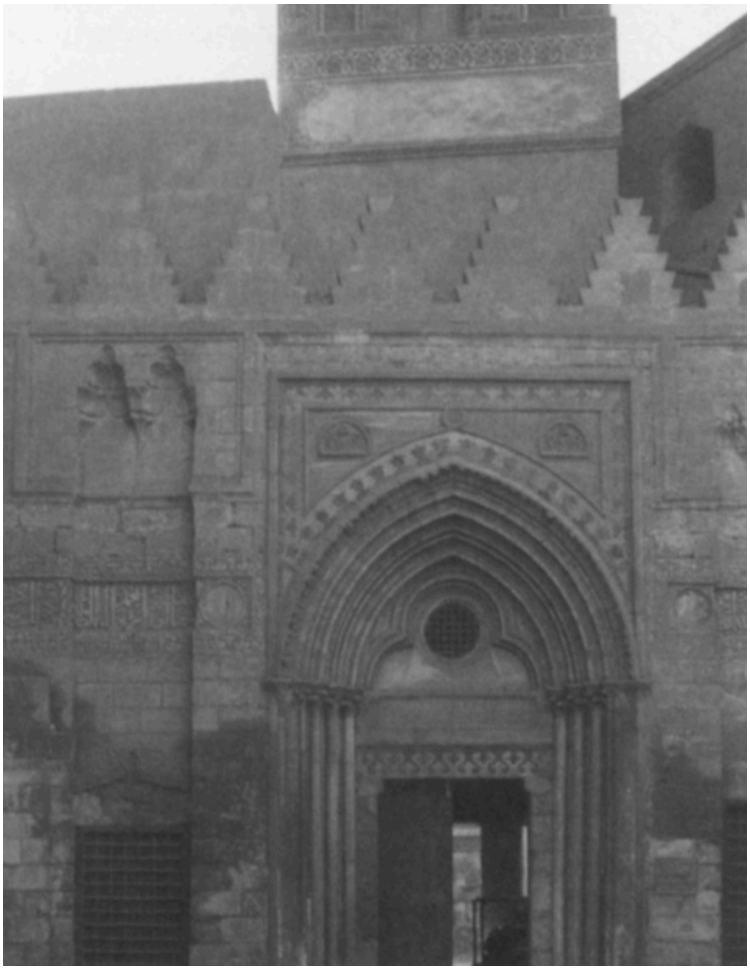
Resim 3.21: Kırım Kilisesi, 19.yy (Sibel ÇOLAK BONCUKÇU)



Resim 3.22: El-Ezher, İlk Mektep Giriş Kapısı (Url-60).

Bu benzerlik akıllara Peter Draper'in *Islam and West: The Early Use of The Pointed Arch Revisited* adlı makalesini getirmektedir. Makalede, Batı orta çağ mimarisinin, genel olarak ise Batı kültürü tarihinin, İslam kültürüne atıfta bulunmadan yazılamayacağı, oysa orta çağ İslam mimarisi tarihinin Batı'yı referans vermeden de yazılabileceği söylenmektedir. Bununla birlikte İslam kültüründe Batı etkilerinin tespit edilebileceği bazı istisnalar olduğunu da belirten Draper, bu duruma 1291'de Haçlıların Akkâ'yı kaybetmeleri ile St. John kilisesinin portalının sökülerek Müslümanlarca Kahire'deki Nasıriye Medresesine giriş kapısı olarak yeniden kurgulanmasını örnek vermektedir. Draper, bu durumu Hristiyanların Müslüman topraklarından çıkarılması neticesinde kilise kapısının da İslami bir fetih sembolü olarak kullanılması olarak açıklamaktadır (Draper, 2005, sy. 19). Fetih sembolü ya da güç gösterisi gibi açıklamaların yanı sıra, Müslümanların sivri kemerli bu kapıyı

toplumsal belleklerinin bir getirisi olarak kendilerine yakın buldukları için ve hatta kendilerinden olduğu için de bu denli sahiplenmiş olabilecekleri akla gelmektedir.



Resim 3.23: Nasıriye Medresesi, Kahire (Draper, 2005, sy. 18).

Kültür yaşamı; birçok rengi içerisinde barındırışı, belirli akımla adlandırılamayıp homojen bir bütünü oluşturamaması nedeni ile karmaşık ve eklektik bir biçimde gelişmesi, mevcut dönem içerisinde çağa ayak uydurma çabasının daha çok çağı taklit etme haline evrilerek aynı çabanın sanata yansımasının da bu doğrultuda olduğu söylenebilir. Şehir ve bölge plancısı ve sosyal bilimci olan İlhan Tekeli (1937-), 19. yüzyıla dair şu tespitte bulunmuştur; (Tekeli, 1995)

> Dünya bütünlüğü ve aydınlanmanın mekânda yayılma süreci açısından bakıldığında, Batı Avrupa'da gerçekleşen Aydınlanmayı özgün ve doğal bir sürecin sonucu kabul etmek, buna karşılık bu sürecin kaçınılmaz sonucu olan mekânda yayılmasını doğal kabul etmemek, taklit olmak eleştirisiyle dışlamaya çalışmak tutarsızdır (sy. 401).

Tanzimat Fermanı ile uygulamaya konulan Müslüman ve gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının eşitliği ile beraber gayrimüslim mimarların piyasada herhangi bir kısıtlama olmaksızın çalışabilmesine imkân doğmuştur. II. Abdülhamit'in siyasetine karşı olan ve aralarında Jön Türklerden, bürokratlara, ordudan, ulema mensuplarına dek geniş bir yelpaze oluşturan muhalefet, temelinde İslam toplumlarına karşı Batı dünyasının üstün olduğuna, elit kesimin gerekliliğine, geçmişten ziyade çağa ayak uydurmanın önemine inanmakta olup sahip oldukları bu çeşitlilik ile Osmanlı toplumunun kültür yaşamını kendi eğilimleri doğrultusunda etkilemişlerdir (Mardin, 1983, sy. 56-58).

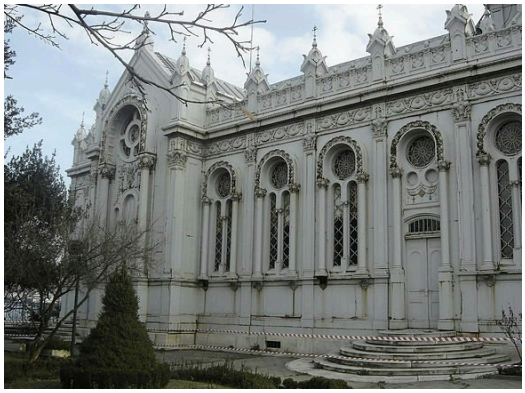
İstanbul Fener'de bulunan ve 1871 yılına tarihlenen Sveti Stefan Bulgar Kilisesi, taşıdığı Neo-Gotik unsurlarla beraber tamamen eklektik üslupta yapılan bir diğer yapıdır.



Resim 3.24: Sveti Stefan Bulgar Kilisesi (Url-61)

Sveti Stefan Bulgar Kilisesi cephelerinde (Resim 3.24, Resim 3.25) bulunan gülpencere, sütunçe ve kemer formları Endülüs'te, Kurtuba Camii (Resim 3.26) cephesinde de görülmektedir. Bu kullanım benzerliğinden yola çıkarak, Neo-Gotik olarak görülen yapı unsurlarının açık bir şekilde Kurtuba Camii kaynaklı olduğundan bahsetmek mümkündür. Bu durum söz konusu yapıda, Doğu ve Batı'nın iç içe geçmiş olduğunu ve yapının üslubunun sadece "Şark"ı ifade eden bir Oryantalizm ile

açıklanamayacağını gözler önüne sermektedir. Benzer şekilde bu formların bir arada kullanımı Sirkeci Garı cephesinde de bulunmaktadır.



Resim 3.25: Sveti Stefan Bulgar Kilisesi (Url-62)



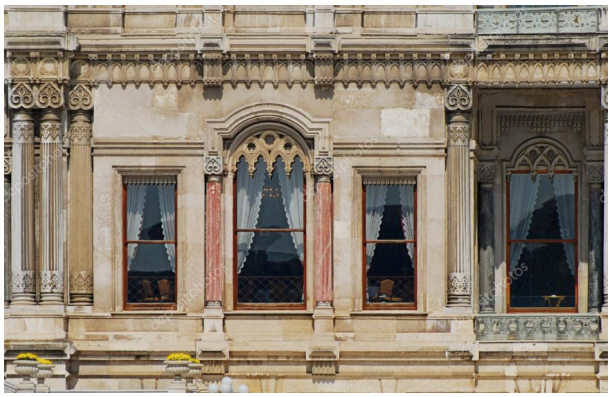
Resim 3.26: Kurtuba Camii (Url-63)

Oryantalist biçimler ve klasik Osmanlı görünümü ile Neo-Gotik üslubun bir arada kullanıldığı Aksaray'da bulunan 1871 tarihli (Çelik, 2010, sy. 190) Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin mimarı, Topkapı Sarayında bulunan 1867-1871 yılları arasına ait arşiv belgelerindeki bilgilere göre Sarkis Balyan ve kardeşi Agop Bey, mermer ve sıva üzerindeki motifleri çizenler ise Oseb Bey ve Agop Bey'dir (Ertürk,2015, sy. 13). Tarihçi Mustafa Cezar (1920-2009), "*Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*" adlı kitabında Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi'ni Montani'nin tasarladığını ve caminin Hint ezgileri ve Neo-Gotik üslup arasında bocalamakta olduğunu söylemektedir (Cezar, 2002).

İstanbul, Bursa ve Edirne'de bulunan anıtsal yapılardan örnekler vererek Osmanlı mimarlığının klasik dönem yapılarını ilk kez uluslararası bir arenada tanıtan Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de, Klasik dönem yapılarından övgü ile bahsedilirken, Viollet-le-Duc'ün, Gotik üslubun 13. yüzyılını ön planda tutmasına benzer bir yaklaşım sergilenmiştir (Tosun, 2008, sy. 97). Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de, Oryantalist ve Gotik özelliklere sahip olan Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camisi gibi eklektik yapıların Osmanlı mimarlığının ulusal biçimlenmesine örnek olarak gösterilmesi, Turgut Saner'in de bu konu ile ilgili olarak erken dönem Osmanlı yapılarından ve Gotik mimarlıktan esinlenmeyi Oryantalist bir tutum olarak değerlendirmesi nazar-ı dikkati celb etmektedir. (Saner, 1998, sy. 144-146). Osmanlı mimarlığındaki Oryantalist yapıların önde gelen örneklerinden olan Çırağan Sarayı'nın pencereleri, Gotik yapıların pencerelerinde kullanılan süsleme unsurları ile bezenerek Oryantalist yapılarda Gotik unsurların kullanılmasının istisnai bir durum olmaktan çıktığını bizlere göstermektedir.



Resim 3. 27: Çırağan Sarayı (Url-64)



Resim 3.28: Çırağan Sarayı, Pencere Detay (Url-65)



Resim 3. 29: Pertevniyal Valide Sultan Camisi (Url-66)

Zeynep Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti, Değişen İstanbul* adlı kitabında Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan II. Abdülhamid dönemine ait "Milli Sanayi-i Nefise'nin İnkişafı ve İmkanların Tedarikine Dair İmzasız Umumi Layiha" başlıklı bir rapordan bahsetmektedir. Osmanlı mimarisinin son durumunun değerlendirildiği bu rapora göre; Osmanlı mimarisi Rum ve Ermenilerin eline geçtiğinden beri bir kriz içindeydi. Bu yazıda, Yeni Cami özgün Osmanlı mimarisinin son örneği olarak kabul ediliyor, Nuruosmâniye ve Laleli camileri Fransız mimarisi kullanıldığı için kötü örnekler olarak gösteriliyordu. Pertevniyal Valide Sultan Camisi ise ne Türk ne Arap ne de Gotik olan melez bir üsluba yol açan çirkin bir yapı olarak kabul ediliyordu (Çelik, 2010, sy. 203). Usûl-i Mimâri-i Osmâni'de, Fransa'dan getirtilen mimar ve mühendislerin, tezyini işlerin yapılması için beraberinde getirdikleri sanatkarların, Osmanlı Mimarlık usullerinin özellik ve güzelliklerini değiştirip bozduklarından, Nuruosmâniye ve Laleli Camiilerinin bu duruma kanıt olduğundan bahsedilmektedir (Ekici, Önal ve Ovalıoğlu, 2011, sy. 7). Oysa ki Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nin özellikle pencerelerinde bulunan Gotik süslemelerin Gotik unsurların kökeninin Şark'a ait olma söylemi neticesinde bu "Oryantalist" yapıda yer bulmuş olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Nihayetinde bu yapıda da aslında Osmanlı'nın düşüncesinde yer alan Oryantalizmin, bir ayağı Batı'da olan modern tarihselci bir üslup olduğuna dair bir kanı ifade edilmiş olabilir.



Resim 3.30: Pertevniyal Valide Sultan Camisi (Url-67)



Resim 3.31: Yeni Cami (Url-68)



Resim 3.32: Nuruosmâniye Camii (Url-69)



Resim 3.33: Laleli Camii (Url-70)

Günümüzde Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Karargâh Binası olarak kullanılan, Kasımpaşa Bahriye Nezareti ya da beşinci divanhane olarak da bilinen yapı (Resim 3.34), Sultan Abdülaziz döneminde yapılmış olup 1868 yılına tarihlenmektedir. Yapının Mimarı Balyan ailesinden Sarkis Balyan olarak kabul edilmektedir. (Tuğlacı, 1981, sy. 253). Zemin kat kolonları atnalı kemerli perdeler ile birbirine bağlanmış, üst kat kolon aralarına ise, Bursa kemeri benzeri küçük kemerlerle bağlantı yapılmıştır. Giriş aksı her iki katta üçer adet atnalı kemer ile oluşturulan üç adet açıklıkla belirginleştirilmiş, geniş anıtsal karakterli merdivenler ile pekiştirilmiştir. Köşe çıkmalardaki pencereler, üçgen kemerli ikili gruplar halinde düzenlenmiş, üst bölümü yapı yüzeyinden ileri çıkan üçgen bir alınlıkla belirgin hale getirilmiştir. Planında geleneksel elemanlara sahip olan yapının cephe düzeninde seçmeci üslûp öne çıkmaktadır (Genim, 2004). Cephede bulunan pencereler Osmanlı penceresi olmamakla birlikte bir ara yorum olarak kabul edilebilmektedir. Karakteristik olarak sivri formları ile öne çıkan Gotik mimari ile en duru halini El-Hamra'da görebildiğimiz Mağrip mimarisi arasında bir ilişki olduğu görülebilmektedir. Buradan yola çıkarak Gotik mimari ve İslam mimarisi arasında da bir etkileşim olduğunun kabulünün neticesinde, Gotiğe benzer unsurlarla onun meydana gelmesine vesile olduğu düşünülen Mağrip mimarisinin unsurlarının bu nedenle bilinçli olarak bir arada kullanılmış olabileceği söylenebilir.



Resim 3.34: Kasımpaşa Bahriye Nezareti, 1868 (TDV İslam Ansiklopedisi, 1991, c. 4, sy. 511).



Resim 3.35: El-Hamra Sarayı (Url-71)

1886 yılında, Nikoğos Balyan tarafından Yıldız Sarayı'nın yanına inşa edilen Hamidiye Camisi'nde (Resim 3.36, Resim 3.37) kubbenin yükseltilmesi tam manası ile Neo-Klasik üslubun bir kullanımı iken pencerelerde sivri kemer kullanımının Pertevniyal Valide Sultan Camisi'nden daha belirgin olduğu, özellikle pencere detaylarının Pertevniyal Valide Sultan Camisi ile kıyaslandığında, Hamidiye Camisi'nin gotik üslubun izlerini daha açık bir şekilde taşıdığı görülmektedir (Çelik, 2010, sy. 190-191).



Resim 3.36: Hamidiye Camii, 1886, Beşiktaş (Url-72)

Hamidiye Camii'nin Resim 3.37'de daha net görülen ihtişamlı Osmanlı taç kapısı, Osmanlı'nın kabul ettiği Oryantalizmin bir dışavurumu olarak kabul edilebilmektedir.

Adeta bir dantel görünümüne sahip ince işçilik barındıran pencere süslemeleri de tıpkı Hamidiye Camii'nde olduğu gibi Pertevniyal Camii'nde de kullanılarak Gotik mimari ile Oryantalist üslubun bir arada bulunduğu örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu örnekler doğrultusunda, tezin ilk bölümlerinde bahsedilen kültürlerarası etkileşimlerin bir sonucu olarak Osmanlı'da görülen Oryantalizmin Batı'da kabul gören ötekileştirme dürtüsü ile basite indirgenemeyecek kadar derin bir mevzu olduğu kanısına varılabilmektedir. Bu minvalde Gotik unsurların yapılar üzerine yapılan okumalarda bir nevi anahtar görevi gördüğü aşikardır.



Resim 3.37: Hamidiye Camisi, 1886, Beşiktaş (Url-73)

Önceki bölümlerde Edward Said'in 'Oryantalizm' ve 'Şark'ın aslında Batı için var edilen kavramlar olduğunu öne sürdüğünü ve bu kavramlar üzerinden Batı'nın Doğu'ya üstünlük kurmaya çalıştığı ile ilgili fikirlerinden bahsedilmişti. Yeni İslami üslup olarak da anılan Oryantalist üsluba olan ilgi, 19. yüzyılda yükselen sömürgecilik ile beraber çoğalmıştı. Batılı mimarlar için İslam mimarisinin değeri, kendi üsluplarında inşa ettikleri yapılarda kullandıkları süsleme unsurları ile ilişkilendirilmekteydi (Çelik, 2010, sy. 193-194).

Alman mimar August Jasmund'un İstanbul'da gerçekleştirdiği tasarımlarında özellikle Almanya'da yapımında görev aldığı binaların plan ve mimari tarzlarından etkilendiği ve bu etkiyi yapılarına yansıttığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda, Arap-Mağrip sentezli olduğu ileri sürülen Sirkeci Garı haricinde, bilinen çok sayıda özgün eserine rastlanılmamaktadır.

Jasmund'un, 1889 yılında yaptığı Sirkeci Garı Oryantalist üslubun en belirgin örneklerinden biridir. Yapıda, her ne kadar tasarım ilkeleri açısından klasik ideallere

sadık kalınmış olsa da cephelerinde Memlûk ve Kuzey Afrika kökenli Şark üslubu ağır basmaktaydı (Çelik, 2010, sy. 194). Doğan Kuban, garın bu durumu ile ilgili olarak Memlük yapılarından esinlenildiği fakat Osmanlı'nın mimari geçmişinden uzak olduğunu söylemektedir (Kuban, 2007, sy. 61). Turgut Saner'e göre, Jasmund'un oluşturduğu egzotik yaklaşımdan bahsettikten sonra, yapıda kullanılan Oryantalist unsurların etkisinin her ne kadar Osmanlı revivalizmi ile dengelenmeye çalışılsa da yapıda Oryantalist etkinin ağırlığını hissettirdiğini ve Sirkeci Garı için Oryantalist tanımını yapmanın uygun olduğunu belirtmektedir (Saner, 1998, sy. 84-117-118). Sirkeci Garı, gülpencere kullanımı bakımından, Avrupa'da inşa edilen istasyonlar ile benzerlik göstermektedir. Bu istasyonlara örnek olarak Almanya'da bulunan 1839 tarihli *München Hauptbahnhof* (Münih Merkez İstasyonu) ve Fransa'da bulunan 1849 tarihli *Gare de l'Est* (Paris Doğu İstasyonu) verilebilir.



Resim 3.38: *München Hauptbahnhof* (Münih Merkez İstasyonu), 1839. (Url-74)



Resim 3.39: Gare de l'Est (Paris Doğu istasyonu), 1849. (Url-75)

Sirkeci Garı, giriş bölümünde bulunan mimari ve tezyinat unsurları ayrı ayrı ele alındığında seçmeci bir üslup algısı oluşturmaktadır. Ana kapının üzerinde bulunan gül pencere ile Gotik mimari etkisi kuvvetli bir şekilde hissettirilmektedir. İstanbul'da Oryantalist etki ile inşa edilmiş yapılarda görülebilecek olan bu ölçekte bir gül pencere kullanımına Avrupa'da inşa edilmiş olan Oryantalist yapılarda çok sık rastlanılmamaktadır (Saner, 1998 sy. 117-118). Atnalı kemerleri, minarelere gönderme yapan saat kuleleri ve her ne kadar mimarlık tarihi literatüründe Gotik üsluba atfedilen bileşenlerden olsa da gül pencereleri ile Oryantalist üslubun bir nevi dışavurumu olarak kabul edilen Sirkeci Garı, Osmanlı elitinin ihtiyacı olan Batılı ve çağdaş yaklaşımın simgesi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılan kapısıymışçasına simge bir yapıya dönüşmüş denilebilmektedir (Yavuz ve Özkan, 1985, sy. 1080). Sirkeci Garı'nda, Mağrip mimarisine has bir unsur olan atnalı kemer formunun gülpencere ile kullanılması bizlere bir kez daha Gotik üslup içerisinde Doğu ve Batı unsurlarının bir arada düşünüldüğünü göstermektedir.



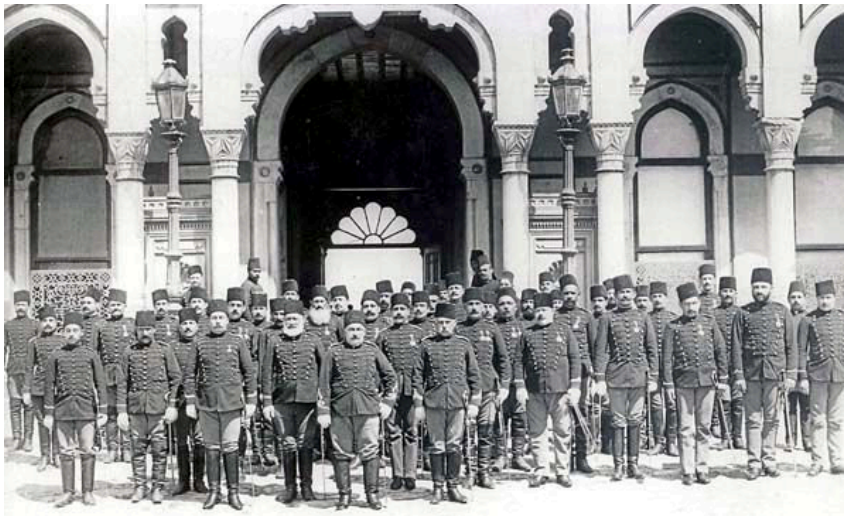
Resim 3.40: Sirkeci Garı (Url-76)

Sirkeci Garı'nın anıtsal giriş kısmının Oryantalizmi, Taksim Topçu Kışlası ile de benzerlik göstermektedir (Özdener, 2010, sy. 88). Taksim Topçu Kışlası'nın ana girişinde bulunan kulelerin, yukarıya doğru yükseltilmesi ve barındırdığı süslemeler orta çağ mimarisine has fakat aynı zamanda Oryantalist özellikler olmak ile birlikte, yapı yine sahip olduğu bu unsurlar ile Mağribi mimari özellikleri ile de benzerlik göstermektedir. Oryantalist yapılarda Gotik unsurların sıklıkla, bu denli uyumlu ve

yadırganmadan kullanılıyor olması, Gotik mimaride var olduğu sezilen İslami unsurların bir nevi ortaya çıkış şekli olabileceğini akla getirmektedir.



Resim 3.41: Taksim Topçu Kışlası (Çelik, 2005, sy. 171)



Resim 3.42: Topçu Kışlası (Url-77)

Alexandre de Laborde'un yaptığı geziler sonucunda Fransız Gotik mimari eserlerinin çizimlerini topladığı *Monument Français* (1816) adlı kitabının kapak resminde görülen Gotik pencere, ince bezemelerinin nefes kesen güzelliği ve giriftliği bakımından De Laborde'un kabul etmekte güçlük çektiği Gotikteki İslami özü temsil etmektedir. Bu gibi örnekler sayesinde sadece "Oryantalist" bir yapı olarak kabul edilen Taksim Topçu Kışlası'nın girişinin aslında Gotik ile olan ilişkisi, yani onun "Doğulu Batılılığı" anlaşılabilir.



Resim 3.43: Monument Français, Kapak Resmi, 1816 (Laborde, 1816).

Kirkor Balyan tarafından 1850 yılında yapılan Topçu Kışlası'nın kapısının soğan şeklindeki kubbeleri ayrıca Fransız Mimar Marie-Auguste Antoine Bourgeois'nın imzasını taşıyan Harbiye Vekaletinin (günümüzde İstanbul Üniversitesi Rektörlük Binası) giriş kapısının büyük ölçekteki atnalı formundaki kemeri egzotik etki yaratmayı gözeten Oryantalist tasarımlardı denilebilmektedir (Bozdoğan, 2002, sy. 41). Yine tıpkı Taksim Topçu Kışlası'nda bahsi geçtiği gibi Mağrib ve Gotik unsurların ilişkisi bu yapı üzerinden de okunabilmektedir.



Resim 3. 44: Topçu Kışlası (Url-78)



Resim 3. 45: İstanbul Üniversitesi Rektörlük Binası Giriş Kapısı (Url-79)

Aléxandre Vallaury tarafından tasarlanan bir diğer yapı olan 1887 tarihli Eminönü'deki Hidayet Camisi Aksaray Valide Sultan Camisinde olduğu gibi Gotik ile alakalı olan mağribi üslup özelliklerinin bir arada kullanıldığı (Tosun, 2008, sy. 85) Osmanlı mimarlığında 19. yüzyılda oldukça kabul gören seçmeci üslubun örneklerinden biri olarak görülmektedir.



Resim 3. 46: Hidayet Camii, Eminönü, 1887 (Url-80)

Mustafa Akpolat'a göre Vallury tasarımlarında, Osmanlı ve Selçuklu mimari elemanlarını ve geleneksel Anadolu konut mimarisinin öğelerini kullanarak dönemin batı mimarlık ve yöntemlerini Osmanlı mimarlığına uyarlamaktadır. Vallaury'nin Viollet-le-Duc'ün öğretisini uyguladığı, öncelikle Osmanlı mimarlığının prensiplerini öğrenebilmek adına çeşitli kentlerdeki anıtsal yapıları incelediği sonrasında ise bu bilgilerle dönemin ihtiyaçlarına uygun şekilde bir mimari uygulamayı benimsediği bilinmektedir (Akpolat, 1991, sy.73). Gotik mimari geleneği üzerinde hassasiyetle duran ve bu geleneği yeniden canlandırma çabası ile bilinen Viollet-le-Duc'ün misyonuna benzer bir değerlendirmeyi Mustafa Cezar, Vallaury için yapmış, ve Osmanlı mimarlık geleneğinin devamının Vallaury'nin sayesinde olduğunu belirtmiştir (Akpolat, 1991, sy.20). Viollet-le-Duc'ün yöntemi ile çalışmış olan Vallaury'nin Osmanlı mimarlığına olan bu yaklaşımı Vallaury'nin kendisinden sonra gelen kuşağın başlattığı I. Ulusal Mimarlık Dönemi için iyi bir mimari temel oluşturduğu söylenebilmektedir (Tosun, 2008, sy. 102).

Günümüzde önce Haydarpaşa Lisesi daha sonra Marmara Üniversitesi Kampüsü, daha sonra ise Sağlık Bilimleri Üniversitesi binası olarak kullanılan, projesi 1892 yılında Alexandre Vallaury tarafından gerçekleştirilen ancak projenin tamamlanmasında saray mimarı olarak da bilinen Raimonde D'Aronco'nun katkıda bulunduğu önemli bir diğer yapı da Haydarpaşa'da bulunan Mekteb-i Tıbbıye-i Şahane binasıdır (Yıldıran, 1989, sy. 164).



Resim 3.47: Mekteb-i Tıbbıye-i Şahane (Url-81)

1903 yılında tamamlanan Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, minareleri anımsatan saat kuleleri ve köşe kuleleri, her katta değişen kemer türleri, geniş saçakları ve devasa kütleselliğinin (Yavuz, 1985, sy. 1081) yanı sıra yapı, kulelerinde Memlük ve ön cephenin giriş kısmında El-Hamra etkisi ile dikkat çekmektedir. Sedad Hakkı Eldem, yapının dağınık oluşuna ve Osmanlı mimarisindeki ölçü kıymetlerinden uzaklaşıldığına dikkat çekerek yapının Osmanlı'dan çok Hint ektileri taşıdığına vurgu yapmaktadır (Eldem, 1984, sy. 53-59). Turgut Saner, Sirkeci Garı'nda olduğu gibi Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'de de Oryantalizmi, Osmanlı revivalizmiyle dengeleme çabasının görüldüğünden bahsetmektedir (Saner, 1998, sy. 98). Neşe Yıldıran'a göre, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane binasının, Alexandre Vallaury'nin Düyun-ı Umumiye binasında da hedeflediği şekilde çağdaş bir Osmanlı klasik üslubu oluşturma çabasının ürünü olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Geleneksel Osmanlı ölçeğinden uzak

olmasına karşın Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, barındırdığı Selçuklu, Osmanlı, Hint ve İslam öğeleri ile Vallaury'nin oluşturmaya çalıştığı İslam eklektisizminde farklı bir anlayış oluşturmaktadır (Yıldıran, 1989, sy. 168). Osmanlı İmparatorluğu'nda bulunan Oryantalist yapılar içerisinde Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'ye gelindiğinde artık Pertevniyal Valide Sultan Camii'nde görüldüğü kadar net olmayan yapı içerisinde iyiden iyiye erimiş ve neredeyse homojen hale gelmiş bir eklektisizmin söz konusu olduğu görülmektedir.



Resim 3.48: Mekteb-i Tıbbıye-i Şahane 1900'ler (Url-82)

19. yüzyılın çok çeşitliliği içerisinde Osmanlı mimarlığında bir kimlik arayışına gidilmiş ve bu arayışta Viollet-le-Duc'ün mimarlık düşüncelerinin oldukça önemli etkileri olduğu görülmüştür. Hem Vallaury hem de Mimar Kemaleddin sadece Osmanlı dönemi değil, Selçuklu dönemi yapıları üzerinde de araştırmalar yapmış, Mimar Kemaleddin, Osmanlı mimarisinin kimliğinin korunmasında Viollet-le-Duc'ün Gotik mimariye yaklaşımına benzer bir rol üstlenmiştir (Tosun, 2008, sy.111). 19. yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde, Avrupa'da bazı mimarlık tarihçileri tarafından üslûpsuzluğun üslûbu olarak nitelendirilen bu mimarlık akımı, yine Avrupalı mimarlar tarafından Osmanlı yapılarında da kendini göstermeye başlamıştır (Tuğlacı, 1981, sy. 237-241).

1900'lü yılların başı, Türkiye tarihi için oldukça önemli gelişmeleri barındırmaktadır. Mimar Vedad Tek tarafından yapılmış olan ve 1909 yılına tarihlenen

Büyük Postane, taşıdığı Avrupai özelliklerin yanı sıra Osmanlı mimarisine de bir dizi göndermede bulunan bir yapı olmaktadır. Postanenin tasarımı ve inşasının gerçekleştiği tarih, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Avrupa'da eğitim görmüş olan Jön Türkler'in iktidara geldiği ve otuz yıl öncesinde Sultan Abdülhamid tarafından askıya alınmış olan anayasa ve parlamentonun yeniden aktif hale getirildiği 1908 yılına tekabül etmektedir. İktidarın, Jön Türkler'e ait olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne geçmesi ile beraber imparatorluğu yeniden canlandırma ve Avrupalıların tabiri ile 'Avrupa'nın hasta adamı'na yeniden hayat vererek eski güçlü günlerine kavuşabilmesi ümidi ile kent modernleşmesi ve ulaşım projeleri gibi oldukça önem arz eden girişimlerde bulunulmuştur. Jön Türklerin Osmanlı devletini modernleştirme çabaları, Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkması ile doğru orantılı olarak devam etmiştir. Jön Türkler ve milliyetçilik olguları için gerek milliyetçiliği modernliğin bir parçası olarak düşünen, gerekse modernliğin milliyetçilik tarafından tanımlandığını öne süre araştırmacılar tarafından Osmanlı'nın son yıllarına hükmettiği kanısına varılmıştır (Bozdoğan, 2008, sy. 31-47).



Resim 3.49: Büyük Postane (Url-83)

Sibel Bozdoğan (2008), Osmanlı formlarının Türkleştirilmesine yönelik şu ifadeyi kullanmıştır:

> On dokuzuncu yüzyılın son yirmi otuz yılında, Osmanlı canlandırmacılığı ile İslam arasındaki ilişki, Gotik canlandırmacılıkla Hıristiyanlık arasındaki ilişkiye benzediği halde, yüzyıl dönümünden sonra Osmanlı formlarına simgesel olarak gittikçe daha fazla "Türklük" yüklenmiştir. Bu durum, söz gelimi Viktorya döneminin sonlarında yaşayanların Gotik

canlandırmacılığa, daha önce Pugin ile Ruskin'in savunduğu gibi iyi Hıristiyan toplumunun simgesi olmaktan çok "İngilizlik"in simgesi olarak bakmalarına benzer. 1918'e gelindiğinde, mimaride Osmanlı canlandırmacılığı da şüphe götürmez biçimde Türk milli üslubu anlamına gelmeye başlamıştır. (sy. 47)

Ele alınan bu örnekler ve söylemler neticesinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun mimari yapılarında Oryantalist etkinin zaman içerisinde eriyerek sahip olduğu eklektik görüntünün saf üslup görüntüsüne dönüştüğü söylenebilmektedir. Bahsi geçen bu homojenlik, Türk Milli Mimari Rönesansı olarak da anılan I. Ulusal Mimari Akımın daha "Türk" olarak anılan üslubuna örnek teşkil etmiş olabilir. Keza, Türk Milli Mimari Rönesansı olarak da anılan bu dönemin önde gelen isimleri olan Mimar Vedad Tek ve Mimar Kemaleddin Bey'in topraklarımıza kazandırmış olduğu yapılar da bu söylemleri doğrular niteliktedir.

3.5 Oryantalizmde Yapısöküm: Türk Milli Mimari Rönesansı

1908 ve 1931 yılları arasına tarihlenen ve gerçekleştiği dönemde "Milli Mimari Rönesansı" olarak tanımlanan fakat daha sonra mimarlık ve sanat tarihçileri tarafından "Birinci Ulusal Mimari Akım" adı verilen dönemin en önemli temsilcileri Mimar Vedad Tek (1873-1942) ve Mimar Kemaleddin Bey (1870-1927)'dir. Vedad Bey'in 1909 yılında tamamlamış olduğu Posta ve Telgraf Nezareti Binası ya da bilinen diğer adı ile Büyük Postane (Resim 3.49), I. Ulusal Mimari'nin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Vedad Bey'in Sirkeci Merkez Postanesi ile aynı dönemde yaptığı Defter-i Hakanî Nezareti [Resim 3.50 (Tapu ve Kadastrodan sorumlu Devlet Bakanlığı)], ön cephesinde yabancı menşeili herhangi bir mimari unsur taşımayan daha olgun bir çözüm sunduğu kabul edilmektedir (Bozdoğan, 2008, sy. 31).



Resim 3. 50: Posta ve Telgraf Nezareti Binası, 1909 (Hasol, 2017, sy. 37).



Resim 3.51: Defter-i Hakanî Nezareti (Hasol, 2017, sy. 36).

Mimar Vedad'ın gerçekleştirmek için çabaladığı fakat söze ve söyleme dönüştüremediği 'tarihi sürekliliği inşa etme' düşüncesinin, teoride klasisizmin mutlak savunucusu *Ecole'*ün dışında, Viollet-le-Duc öğretisine daha yakın olduğu mimarlık tarihçileri tarafından bilinen bir durumdur. Tasarladığı Kastamonu Hükümet Konağı (1902) ile başlayan ve neredeyse Gotik canlandırmacılığın romantizmini anımsatan tasarımları, tarihi sürekliliğin inşası önerileri olarak kabul edilmektedir. Büyük postane binasının koridorunun 2 ucundaki anıtsal merdivenlerin Neo-Gotik perspektifler veren kurgusu da tarihi sürekliliğin inşasına işaret olarak görülebilmektedir. Mimar Vedad, Beaux-Arts'da öğrenip benimsediği ilke ve kuralları gerçekleştirirken Türk bir mimardan beklenen kimlik işaretlerini de vermesi gerektiğinin bilincindedir ama en çok 20. yüzyıla giren bir dünyada kendisinin yeni olması gerektiğinin de açık bir şekilde farkındadır. Bir konuşması sırasında çok genel olarak "Türk mimarisini modernleştirmek" olarak tarif ettiği amacı, belki öncelikle programın çağa uygun gereksinimlerini karşılamayı ve konstrüksiyon ile teknik donatıda üst düzeye ulaşmayı içermekteydi. Fakat asıl kaygısının ismini açıkça vermeden kendisini Vallaury'den ayırt etmek olduğunu şu cümle ile ortaya koymaktadır: "Ben, eserlerimde modern Türk mimarisini tercih ederim. Bunu Selçuk üslûbu ile karşılaştırmamak lazımdır. Misal isterseniz, Yeni Postane birincisi, Düyun-u Umumiye yani şimdiki İstanbul Erkek Lisesi ikincisidir." Mimar Vedad, tarihsel biçimleri referans olarak kullanmadığını, tarihi kaldığı noktadan sürdürmek isteğini açık bir biçimde tanımlayarak Avrupalı tarihselci ve özellikle oryantalist yaklaşımlardan uzak durmak istediğini ifade etmektedir (Batur, 2003, sy. 315- 316).



Resim 3. 52: Kastamonu Hükümet Konağı (Url-84)

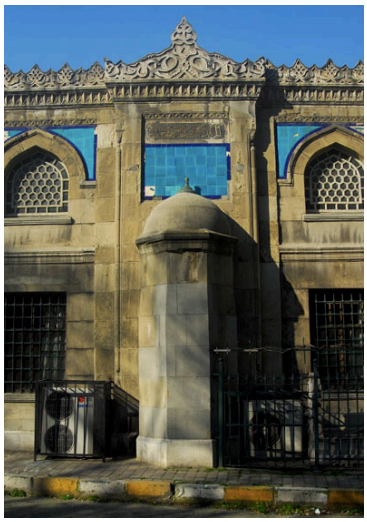
Mimar Vedad Tek ve Mimar Kemaleddin Bey, yabancı mimarların hakimiyeti altındaki, eklektik ve kozmopolit bir dönemden sonra, klasik Osmanlı mimarisi özelliklerini kullanarak Osmanlı mimarisini yeniden canlandıran ve modernleştiren kahramanlar olarak anılmaktadırlar. Kudüs'teki El-Aksa Camisi'nin restorasyon projesini gerçekleştirmiş olan Mimar Kemaleddin de Mimar Vedad gibi Türkiye'deki mimari kültürün korunmasında büyük katkılar (Girardelli, 2010, sy. 300-301) sağlamış, çok sayıda cami, iş hanı, türbe, tren istasyonu ve devlet dairesinin yapımında çalışmıştır. Özellikle ilk Osmanlı camilerinin oranlarını kullanarak yaptığı camiler son dönem Osmanlı mimarisinin ilginç yapılarından olmaktadır (Yavuz ve Özkan, 1985, sy. 1084). Bebek Camii olarak da bilinen Hümayûn-u Âbâd Camii (Resim 3.53) ve Beyoğlu, Tarlabaşı'nda bulunan Kamer Hatun Camii (Resim 3.54, Resim 3.55) bu camilere örnek gösterilebilir.



Resim 3.53: Bebek Hümayûn-u Âbâd Camii (Url-85)



Resim 3. 54: Kamer Hatun Camii (Url-86)

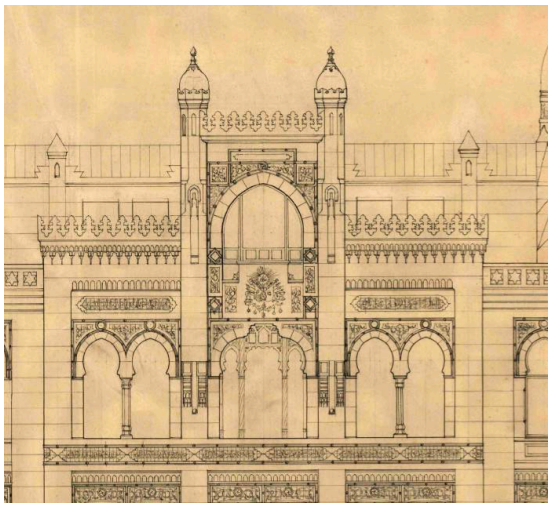


Resim 3.55: Kamer Hatun Camii (Url-87)

İnşa edilip edilmediği tam olarak netlik kazanmayan, Osmanlı kamu yapıları ile üslupsal benzerlikler gösteren Hicaz Demiryolu Genel Müdürlük Binası, (Şekil 3.11, Şekil 3.12) kendine has fonksiyon çözümleri ve I. Ulusal Milli Mimari Akım dönemine ait özelliklerin neredeyse tamamını bünyesinde toplamış olan tam manası ile bir Mimar Kemaleddin projesidir. Yapı, özellikle Endülüs mimarisinde karşımıza çıkan atnalı kemerler ve Mağribi üsluptan da izler taşımaktadır. Binanın cephesi, Sirkeci Garı ile benzerlik gösteren Gotik üslup benzeri pencere düzenine sahiptir (Uzun ve El Abidin, 2017, sy. 582-586).



Şekil 3.11: Hicaz Demiryolu Genel Müdürlük Binası Ön Cephe Eskizi (Url-88)



Şekil 3.12: Hicaz Demiryolu Genel Müdürlük Binası, Önce Cephe Eskizi, Detay (Url-89)

Küçük birer kule gibi görünen yükseltilerin üst kısımları Beyoğlu'nda bulunan Mısır Apartmanı cephesinde yapıldığı gibi kubbe ile örtülmüştür. Milli mimari döneminde masif balkon korkuluklarında sıkça tekrarlanan yıldız desenli boşluklar, El-Hamra Pasajında da görülmektedir. Milli mimari akımının adeta tipik bir mimari öğesi olan kubbe formu da Mimar Kemaleddin'in Edirne Garı'nda (Resim 3.56, Resim 3.57) ve Vakıf Han binalarında farklı büyüklüklerde olmak üzere kullanılmıştır (Uzun ve El Abidin, 2017, sy. 582-586).



Resim 3. 56: El-Hamra Pasajı (Url-90)



Resim 3.57: Edirne Garı (Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Binası) (Url-91)



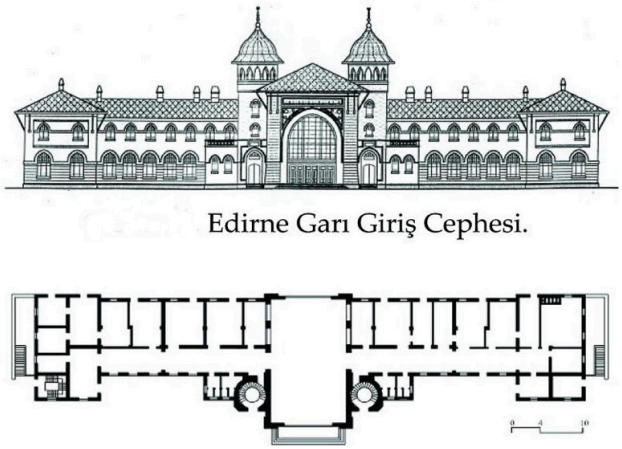
Resim 3.58: Dördüncü Vakıf Han (Url-92)

1918 yılında gerçekleşen büyük yangın sonucu evlerini kaybeden düşük gelirli aileler için yaptırılan Tayyare Apartmanları ya da diğer adı ile Herikzedegan Apartmanları olarak da bilinen çok katlı yapı kompleksi, Mimar Kemaleddin Bey'in İstanbul'da yaptığı son uygulamasıdır. Tayyare Apartmanları ülkede yapılan ilk betonarme yapı olması nedeni ile de oldukça önemlidir. Her ne kadar Müslüman aile geleneğine yabancı görünse de 1922 yılında tamamlanması ile beraber Türk elitleri arasında büyük ilgi gören Tayyare Apartmanları, bu ilgi neticesinde üst ve orta sınıfa mensup insanların yaşam biçimlerindeki değişimin de somut bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (Yavuz ve Özkan, 1985, sy. 1084).



Resim 3. 59: Tayyare Apartmanları (Url-93)

Sirkeci Garı'nın mimarı olan Jasmund aynı zamanda Ulusal Mimari akımın öncü isimlerinden olan Mimar Kemaleddin'in de hocasıdır. Garın inşası esnasında Jasmund'un asistanlığını yapan Mimar Kemaleddin'in tasarladığı Edirne Garı (günümüzde önceleri Trakya Üniversitesi Rektörlük binası olarak, şimdi ise Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak kullanılmaktadır) ve Evkaf Nezareti projeleri yine Sirkeci Garı'ndan izler taşımaktadır (Özdener, 2010, sy.98). Mimar Kemaleddin'in oluşturduğu mimarlık anlayışında Jasmund'un, Kemaleddin Bey üzerindeki etkisinin yanı sıra yaşanmakta olan sıkıntılı günlerde yükselen Türk ulusçuluğu düşüncesinin de etkili olduğu öngörülmektedir (Yavuz, 2015, sy. 6-24).



Şekil 3.13: Edirne Garı (Url-94)

Mimar Kemaleddin'in bu bakış açısı ışığında Edirne Garı, mimarın olgunluk çağında geliştirdiği ulusal mimarlık kuramına uyum gösteren ilk yapı olarak kabul edilmektedir (Yavuz, 2015, sy. 6-24). Mimar Kemaleddin'in eserlerinde oryantalizm ve eklektizmden kopmayı amaçladığı görülmekte, özellikle İstanbul Evkaf Nezareti cephesi ile Edirne Garı cephesine bakıldığında bu kopuş iyiden iyiye kendini hissettirmektedir.



Resim 3.60: Edirne Garı (Url-95)



Şekil 3.14: İstanbul Evkaf Nezareti (Yavuz, 2015)

Yusuf Civelek (2009), 19. yüzyılın canlandırmacılığından *Mimarlık, Tarihyazımı ve Rasyonalite: XX. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modern Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Sembolik Söylem Meselesi* adlı makalesinde şu şekilde bahsetmiştir;

> 19. Yüzyılın üslupçuluğu, geçmişteki zamanda tabi yollardan değişmiş, bozulmuş ya da yok olmuş mimarileri, onlarda suni bir "bugüne kadar gelmişlik" yaratarak geleceğin mimarlık tarihini oluşturma içgüdüsü ile hareket etmiştir. Bu açıdan bakıldığında mesela Gotik canlandırmacılığı sadece sanayi çağında dengeleri bozulmuş bir toplum için yüksek milli ve

> dini değerleri dolaylı bir şekilde anımsatan bir Romantizm olarak görmemek gerekir, kültürel ve ırksal bir özellik olarak geçmişten miras alındığı ve ulusun (nation) geleceğini belirleyecek ulusal "deha"nın (génie) özünü teşkil ettiği fikrini göstermeye de yaramıştır.

1930'lara kadar oluşturulan mimari biçimlenmede Osmanlı mimarlığından alınan mimari unsurlar yeni inşaat teknikleri ile birleştirilmiştir. Cumhuriyet dönemi ile beraber yeni bir devlet kimliği ile birlikte Osmanlı kimliğinden sıyrılma çabaları ortaya çıkmış ve Türk kimliğini yansıtma amacı ile yerel mimariden esinlenerek yeni bir üslup arayışına gidilmiştir. Sedat Hakkı Eldem'in temsilcilerinden olduğu bu yeni üsluba II. Ulusal Mimarlık akımı denilmiştir (Bozdoğan, 2008, sy. 33-34).

Osmanlı kimliğinden ayrı bir kimlik arayışının sonucu, Türk milletinin toplumun asli yapıtaşı olarak kabul edilmesi ile sonuçlanmış ve Osmanlı kimliği, Türk milliyetçiliğine evrilmiştir. Bu evrilme, toplumların kültürlerini en açık ve somut şekli ile okuyabildiğimiz mimariye de kaçınılmaz bir şekilde yansımış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ulusal bir mimariye sahip olma çabalarını gözler önüne sermiştir (Tosun, 2008, sy. 90). II. Ulusal Mimarlık akımının temsilcilerinden olan Sedad Hakkı Eldem (1908-1988), Osmanlı mimarlığında millileşme hareketlerinin, Usûl-i Mimâri-i Osmâni ile başladığını belirtmektedir (Eldem, 1984, sy. 53-55).

Mühendis Süheyl Furgaç (1914-2005), 1938 yılında bulunduğu Paris'te Mimar Mongeri'nin Akademi'de meşhur olan "beyler önce fasadları görelim" lafını hatırlayarak Paris'in bahsi geçen fasad mimarisinin kusursuz bir örneği olduğunu düşünmüştü. Aynı Paris, Mimar Ernst Egli (1893-1974) yönetimindeki Akademi'de ve moderni savunan Arkitekt dergisinde acımasız bir dille eleştirilen ve eklektik üslupta binaların oluşturduğu Paris'ti (İnceoğlu, 2018, sy. 65).

Mimar Necmettin Emre (1891-1961), 1941 tarihli Arkitekt dergisinde yayımlanan "Mimar Vedad'ın Sanat Hayatı" adlı makalesinde şu cümleler ile Avrupalı mimarlar tarafından tasarlanan Oryantalist üsluptaki yapıları eleştirmektedir;

> İkinci Abdülhamid zamanında memlekete sokulan mimar Vallaury Düyun-ı Umumiye, Osmanlı Bankası, Tıbbiye Mektebi gibi binaları, paşa konaklarını inşa ediyordu. Sanayii Nefise mektebi mimarî şubesi muallimi olan Vallaury mektepte de bu çeşit projelerle yeni bir sitil yaratmaya uğraşıyordu. Abdülhamid'in son senelerine kadar devam eden bu rönesans başlangıcında millî ruha yabancı olan ecnebi mimarlar Arap ve Endülüs

> mimarîsinden aldıkları motiflerle tıpkı Avrupalıların müstemleke-lerinde yaptıkları gibi acibeler vücude getirdiler. O zamanki matbuat bu cereyanı sitayişlerle ve kemali cehaletle mevzuubahis ediyorlardı. (sy. 234-235)

Benzer bir şekilde Oktay Aslanapa da (1914-2013) August Jasmund'un tasarladığı Sirkeci Garı'nı, her ne kadar Türk mimarisinden ilham alınmış olsa da başarısız bir egzotik yapı olarak değerlendirmiştir (Aslanapa, 2004, sy. 546).

Bütün bunlar göz önüne alındığı zaman, eklektik tarihselcilik, bu çalışmanın ilk aşamasında bahsi geçen kültürlerarasılık teriminin tarihi bir mevzu olarak görülüp değer kazanması olarak adlandırılabilmektedir. Saf ve milli bir üslup arayışı bağlamında yeni kimlik tanımı, eklektik üslupların ve bu üslupların getirisi olan anlamların değiştirilmesi ve hatta reddedilmesi olarak vuku bulmaktadır.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Gotik mimarlık ve İslam mimarlığı arasında genel olarak çok da yüksek sesle duymaya alışık olmadığımız etkileşimlerden yola çıkarak oluşturulan bu çalışmada, 19. Yüzyıl Osmanlı mimarisinde kolaylıkla kabullenilmiş olan Oryantalist üslup ve bu üslubun benimsenmesinde Gotiğin mevcut etkileri merkeze alınarak, Gotik üslubun içerisinde barındırdığı İslami kökenlere dair söylem ve sonuçların derlenmesine yoğunlaşılmış ve eklektik yapılarda "Şark" unsurların özellikle Gotik unsurlar ile bir arada kullanımı ile sonuçlandırılmıştır. Her ne kadar müzikten edebiyata, kaligrafiden modaya dek birçok farklı alanda kullanılsa da Gotik denildiğinde akla ilk gelen disiplin mimarlık, Gotik mimarlık denildiğinde ise Avrupa'da inşa edilen dini yapılar olmaktadır. Hristiyanlık vurgusunun özellikle yapıldığı ve bunun neticesinde neredeyse katedraller ile aynı anlamda kullanılacak kadar kabul gören Gotik mimarinin içerisinde İslam mimarisinden nüvelerin de bulunduğunu öne sürmenin yanı sıra, Avrupalı bilim insanlarının da bu konuda ihtilaf içerisinde olmaları ve süregelen tartışmalar neticesinde mesele daha da ilginç bir hale bürünmektedir.

19. Yüzyıl Osmanlı mimarisinde, Oryantalizmin benimsenmesinde Gotik etki incelenirken öncelikle bu çalışmanın genelinde özellikle vurgulanmak istenen kültürlerarasılık kavramına değinilmiştir. Kültürlerarasılık kavramına dair okumaların daha faydalı olabilmesi adına kültürlerarasılık öncesinde kültür kavramı hakkında da bilgi verilmiştir. Kültür ve kültürlerarasılık ile ilgili olarak Max Fuchs, John Tomlinson gibi bu konu hakkında zengin bir isim listesi üzerinden oldukça geniş bir skalada yapılan okumalar neticesinde farklı yollar ve araçlarla, yaşadığımız zaman dilimini de kapsayan bir şekilde kültürlerarası etkileşimlerin devam ettiği örnekler ile açıklanarak kültürlerarasılık kavramının ne kadar kapsamlı ve derin olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda, Stephan Greenblatt, Edward Said, Slovaj Zizek gibi düşünürler aracılığı ile farklı disiplinler üzerinden elde edilen bulgular, Johann Joachim Winckelmann, Giovanni Battista Piranesi gibi mimari tarihi hakkında çalışmalar yapan kişilerin gerçekleştirmiş oldukları tartışmalar ile harmanlanarak kültürlerarası etkileşim, mimarlık özelinde incelenmiştir. Gotik mimaride İslami

nüvelerin bulunduğu savı ile ilintili olarak Mısır, Yunan ve Roma medeniyetleri arasındaki mimari etkileşim hakkında da bilgi verilmiştir. Mimari yapılar, toplumların sahip oldukları medeniyetin en açık hali ile okunabilmesine olanak verirken aynı zamanda kültürlerarası etkileşimlerin çözümlenmesine de vasıta olmaktadır.

Kültürlerarası etkileşimden yola çıkarak İslam medeniyetinin dünya üzerinde yayılma ve geçiş yolları incelenmiş, bu etkileşimler neticesinde İslam medeniyetinin Batı medeniyetine olan katkılarından bahsedilmiştir. Endülüs, Sicilya ve Bizans coğrafyaları üzerinden İslam medeniyetinin Batı'ya geçişi esnasında vuku bulan tıp, matematik, astronomi ve edebiyat gibi disiplinlerdeki bazı gelişmeler yine kültürlerarası etkileşimlerin somut örnekleri olarak bu çalışmadaki yerini almıştır. Çalışmanın ilk bölümü Kültürlerarası etkileşim bağlamında Oryantalizmin incelenmesi ile sonlanırken, Oryantalizmin ortaya çıkışı, Batı tarafından bu kavrama atfedilen anlamlar ve neredeyse her daim sömürgecilikle birlikte anılmasının nedenlerine ışık tutulmaya çalışılmıştır. Oryantalizm'in güzel sanatlara yansıması ile ilgili de bilgiler verilirken; Edward Said, Johann Gottfried von Herder, Gustave Flaubert, Osman Hamdi Bey ve daha birçok ilgili isim ayrıca zikredilmiştir. Kültürlerarası etkileşim bağlamında Oryantalizm bölümünün çalışılmasındaki amaç, 19. Yüzyıl Osmanlı mimarisindeki Oryantalist etkideki Gotik mimarinin rolünün ne olduğunu, Gotik mimari ve İslam mimarisi arasındaki bağlantılar içerisinde yer alan kültürlerarası etkileşimin konunun çözümlenmesinde nasıl bir anahtar rolü gördüğünü ortaya koymaktır.

Doğu ve Batı arasındaki dengelerin yer değiştirmesi ile beraber bir zamanlar 'Morgenland' yani 'Aydınlıklar Ülkesi' olarak anılan Doğu'nun daha sonra Batılılar tarafından yazılan mimarlık tarihi kitaplarında, sahip olduğu bir mimarlık üslubu dahi olmadığı kabul edilerek dışarıda bırakılması, mevcut durumu tarafsız gözlerle inceleyen herkes için rahatsızlık verici olmalıdır. Tezin, Gotik mimari ve İslam mimarisi arasındaki bağlantılarının incelendiği bölümde öncelikle Gotik mimarinin ortaya çıkışına dair tarihyazımsal değerlendirmeler ve söylemlere yer verilerek mimarlık tarihi kitaplarında ilk Gotik kilise olarak kabul gören St. Denis Kilisesi'nin aynı zamanda baş rahibi olan Suger'nin kendi sanatçıları için kullandığı tabir ile 'farklı uluslardan birçok usta' tarafından yapılan ve sonrasında uluslararası bir akıma dönüşen Gotik mimari hakkında bilgi verilmiştir. Farklı yapı elemanlarının ilk kez bir

arada kullanılması ile ortaya çıkan yapı bütünlüğünün bir özelliği olarak kabul edilen Gotik mimarinin Müdejar kavramı ile olan ilişkisi, yine kültürlerarası etkileşim bağlamında incelenerek alt metinde Doğu ve Batı kültürlerinin etkileşimlerine dikkat çekilmiştir. Batılı bilim insanları, Gotik mimaride olabileceğini düşündükleri İslami etkileri detaylı çalışmalar ile inceleyerek bazı fikirlere ulaşmışlardır. Yapılan bu çalışmalar sonucunda Gotik mimaride hem yapısal özellikler üzerinden hem de bezeme özellikleri üzerinden örneklendirmeler ile kurulan bu bağlantılar hakkında Sir Christopher Wren, Arthur Upham Pope, Adolf Behne ve daha birçok ismin görüşleri aktarılarak bilgi verilmiştir. Behne'nin özellikle Tangermünde Saint Stefan kilisesi ile ilgili olarak sarfettiği "Hiç beklemediğimiz halde Şarkın uzak izleri ile karşılaşmıyor muyuz?" sorusu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, yüzünü Batı'ya dönmüş olan Osmanlı'nın, Avrupa'da ortaya çıkan Oryantalizm'i kendi belleğine ait olduğu için mi bu derece kolaylıkla kabullendiğini düşündürmektedir. Bu düşüncenin beraberinde eklektik yapıların bünyesindeki Gotik mimariye ait unsurların neredeyse bir süreklilik içerisinde "Şark" olarak kabul edilen mimari unsurlar ile birlikte kullanıldığı da dikkat çekmektedir.

Gotik mimarideki İslami etkiler ile ilgili Avrupa'da yapılan tartışmaların sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanları, Türkiye Cumhuriyeti'nin ise kuruluş aşamalarına denk gelen yeniden canlandırmacılık akımlarının bu topraklar üzerindeki yansımaları genel olarak incelenmiş, daha ziyade 19. Yüzyıl Osmanlı mimarisindeki Oryantalist etkiye yönelik bilgiler derlenmiştir. Bu aşamada, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreçlerinden, Dünya Fuarları ve bu fuarlarda Osmanlı'nın kendisini dünyaya kanıtlama ve gücünden herhangi bir şey kaybetmediğini gösterme çabasının yanı sıra "Şarkiyat" ve "Oryantalist" kavramlarının ne şekilde algılandığı incelenerek, Dünya Sergilerine katılma süreçlerinde ortaya çıkan ve Osmanlı mimarisi ile ilgili yazılan ilk teorik Osmanlı metni olan Usûl-i Mimâri-i Osmâni hakkında bilgi verilmiştir. 19. Yüzyılda ortaya çıkan Oryantalizmin, Osmanlı tarafından nasıl ele alındığı, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yabancı mimarlar ve bu mimarların etkileri, Osmanlı elitinin yaşadığı kimlik karmaşası ve bir bakıma kendi özünün reddiyesi olarak tanımlanabilecek bazı seçimler aktarılarak, akabinde Oryantalizmin herkes tarafından beğeni ile karşılanmadığı, Oryantalizmi eleştirerek milli kimlik meselesi üzerinde de durulduğundan bahsedilmiştir. Batılılaşma süreci içerisindeki Osmanlı, onu "Şark

Ülkesi" olarak kabul eden Batı'ya karşı bir kendini ispat ve aslında Doğu'lu olduğu kadar Batı'lı da olduğunu gösterme çabasına girmiş, bu çabanın bir ürünü olarak Dünya Fuarlarına katılım sağlamıştır. Dünya Fuarlarında net bir şekilde gözlemlenebilen farklılıklar Osmanlı'nın kabul etmek istemediği "Şark" kimliğini daha da ortaya çıkarmıştır. Fuarları Osmanlı İmparatorluğu açısından enteresan kılan ve dikkat edilmesi gereken hususlardan biri inşa edilen pavyonlarda Osmanlı'nın yabancı mimarlar ile çalışması, pavyonlardaki yapıların Osmanlı mimarisinden izler taşırken kendi topraklarında Batılı üslupta ve eklektik yapılara yer vermesi olmuştur. Bu bağlamda eklektik Oryantalist üslup hem unsurları itibarıyla Doğulu hem de modern bir tarzı takip edebilme anlamında Batılı olmanın bir alameti olarak benimsenmiş olabilir. Eklektik anlayış ile inşa edilen Oryantalist yapılarda özellikle Gotik unsurların kullanılması, Gotik mimaride sezilen İslami izleri akla getirmekte, Gotik mimari ve İslam mimarisinin özleri itibarıyla aynı şey olduğunu söylemenin mümkün olduğunu da göstermektedir. Bu da Osmanlı'da vuku bulan Oryantalist etkinin Batı'da var olan ve kabul gören egzotik Şark'a duyulan merak ve Şark'ı ötekileştirme içgüdüsü ile basite indirgenemeyecek kadar derin bir mevzu olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Bu minvalde, birbiri ile genel olarak pek bağdaştırılmayan ve hatta bağlantısı olduğu dahi düşünülmeyen üsluplar arasında da bu tarz etkileşimlerin olduğunu görebilmek mümkündür. 19. Yüzyıl Osmanlı mimarisinde görülen Oryantalist etkinin zaman içerisinde eriyerek neredeyse homojen hale gelmiş bir eklektisizme dönüşmesi, kendisinden sonra gelen I. Ulusal Mimari Akımın şekillenmesine, bu akımda özellikle adı geçen Mimar Kemaleddin gibi değerlerimizin bıraktığı eserlerde daha "Türk" olarak anılabilecek saf bir üslup görüntüsüne ulaşılmasına örnek teşkil etmiştir demek yanlış olmayacaktır.

Sonuç itibarıyla yeryüzünde var olmuş olan tüm medeniyetlerin, birbirleri ile iletişim kurmadan ve kültürlerarası etkileşime maruz kalmadan yaşamış olmaları imkân dahilinde değildir. Mimari yapılar, toplumların kültürlerinin somut olarak okunabilmelerini mümkün kılarken, mimari tarihi de kültürlerarası etkileşimlere ışık tutarak, hangi mimari unsurun hangi toplumda ve hangi zaman dilimi içerisinde ortaya çıktığı hakkında da mümkün mertebe bilgi vermektedir.

KAYNAKLAR

Açıkyıldız, B. (1997). 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığı'nda Neo-Gotik Üslup, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Altınöz, M.Ö. (2014). 19. yy. Osmanlı Mimarisi'ndeki Oryantalizmin Endülüs Kaynağı ve Sirkeci Garı'nın Değerlendirilmesi, Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10 Fall, Ankara.

Aslan, Ş.S. (2019). İslamiyet'te Tasvir Yasağı ve Türk Mimari Süsleme Sanatında İnsan Figürünün Kullanımı, TJSS, vol.3, c.3, S.5.

Aslanapa, O. (2004). Osmanlı Devri Mimarisi, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

Azimli, M. (2009). Sicilya'daki İslam Medeniyetinin Avrupa'ya Etkileri, 11. ve 18. Yüzyıllar İslam-Türk Medeniyeti ve Avrupa, Uluslararası Sempozyum.

Bartsch, K.A.R. (2005). Re-Thinking Islamic Architecture A Critique of the Aga Khan Award for Architecture Through the Paradigm of Encounter, The University of Adelaide, Avustralya.

Bedevi, A. (2002). Batı Düşüncesinin Oluşumunda İslam'ın Rolü, çev. Muharrem Tan, İstanbul.

Berlage, H.P. (2015). Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler, çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, İstanbul.

Bilgin, T. (2006). Genel Kartografya 1, Filiz Kitabevi, İstanbul.

Bitirim, S. Yıldız, E. (2008). "Kültürlerarası İletişim açısından Universiade – Dünya Üniversite Oyunları –" İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, İzmir.

Bozdoğan, S. (2002). Modernizm ve Ulusun İnşaası; Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul.

Burkert, W. (1995). The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age, Harvard University Press, Londra.

Can, C. (1993). İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Restorasyon Anabilim Dalı, İstanbul.

Can, N.A. (2011). Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Devleti'nin Dünya Sergilerine Katılımı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Can, A. Zafer, B. (2016). Doğu'nun Yunan Medeniyeti ve Homeros'un Eserleri Üzerindeki Etkisi, V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı IV.

Cezar, M. (2002). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, EKAV Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul.

Civelek, Y. (2009). Mimarlık, Tarihyazımı ve Rasyonalite: XX. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modern Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Sembolik Söylem Meselesi, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi.

Çelik, Z. (2004). Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Fuarlarında İslam Mimarisi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Çelik, G. (2018). Geç Dönem Osmanlı Döneminde Sanat Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları, bkz. Ceren Göğüş, Viyana Gazetelerinde 1873 Dünya Sergisi'ne Osmanlı İmparatorluğu'nun Katılımı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G., Guattari, P.F. (2017). Felsefe Nedir? çev. Turhan Ilgaz, YKY, İstanbul.

Durmuş, S., Gür, Ş.Ö. (2017). Mimarlığın Metinsel Temsilinde Retorik İnşa: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî (1) METU JFA.

Ertürk, A. (2015). Türkiye'de Yayınlanmış 19. Yüzyıl İstanbul Cami Bibliyografyası (1950-2014), YL Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Ek, F.İ. (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi, skopdergi.

Ek, F.İ. (2918). Türk Tasarım Tarihini Yazarken: Bir 18. Yüzyıl Polemiğinden Geliştirilebilecek Açılımlar, skopbülten.

Ek, F.İ. Şengel, D. (2008). Mısır, Etrüsk, Roma: Piranesi ve Bir On Sekizinci Yüzyıl Tartışması, METU JFA.

Eldem, S.H. (1984). Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları, Türk Milli Üslup Semineri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.

Emre, N. (1941). Mimar Vedad'ın Sanat Hayatı, Arkitekt, Sayı: 1941/42-09-10.

Ergüney, Y.D. Pilehvarian, N.K. (2015). On Dokuzuncu Yüzyıl Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti, Megaron.

Ersoy, A.A. (2000). On the Sources of the Renaissance: Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz era (1861-76), Doktora Tezi, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

Gürkan, A. (2015). İslam Kültürünün Garbı Medenileştirmesi, Cihan Yayınları, İstanbul.

Grabar, O. (2004). İslam Sanatının Oluşumu, Çev. Nuran Yavuz, Pusula Yayıncılık, İstanbul.

Grabar, O. (1975). Islamic Architecture and the West Influences and Parallels, edit by Stanley Ferber, Islam and the Medieval West, vol. I, New York, çev. Nusret Çam, İslam Mimarisi, Batı'ya Tesirleri ve Paralellikleri.

Greenblatt, S. (1994). Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Frem- den: Reisende und Entdecker, Berlin.

Gombrich, E. (1992). Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Göğüş, C. (2006). 19. Yüzyıl Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Dünya Sergisi'ne Katılımı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Fakültesi, YL Tezi, İstanbul.

Hasol, D. (2017). 20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı, YEM Yayın, İstanbul.

Hayri, S. (1955). İslam Mimarisi, çev. Nermin Sinemoğlu, İlahiyat Fakültesi Dergisi.

Heller, E. (2000). Arabeskler ve Tılsımlar / Batı Kültüründe Doğu'nun Tarihi ve Öyküleri, çev. Deniz Kırımsoy Kucur, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Hentsch, T. (2016). Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı, Metis Yayınları.

Hillenbrand, C. (2015). Müslümanların Gözünden Haçlı Seferleri, Alfa Yayınları, İstanbul.

Holly, M.A. (2016). Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri, Dedalus Kitap, İstanbul.

Housley, N. (2016). Haçlı Seferleri ve Osmanlı Tehdidi, Alfa Yayınları, İstanbul.

İgüs, E. (2015). Kültürlerarasılık, 19. Yüzyılda Londra'da Basılan Osmanlı Albümleri, CEDRUS, Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Dergisi, Antalya.

İlbuğa, E.U. (2010). Çokkültürlülük, Ulus-ötesicilik ve Kültürlerarası İletişim Yeterliği, Çankaya University Journal of Humanities and Social Scienes, Ankara.

İnceoğlu, N. (2018). Anılarda Yalnızlar, YEM Yayın, İstanbul.

Kadoi, Y. (2016). The Historiography of Persian Architecture, Edited by Mohammed Gharipour, "The Myth-making of the Masjid-i Jami of İsfahan, Routledge, Londra.

Kantor-Kazovsky, L. (2002). Piranesi, Obversations on the Letter of Monsieur Mariette, with Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times, der. Caroline Beamish ve David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute.

King, D.A. (1983). Memlük Astronomisi, çev. Ayşe Dudu Kuşçu, Türkiyat Araştırmaları Dergisi.

Kostof, S. (1995). A History of Architecture: Sttings and Rituals, Oxford University Press, New York.

Kuban, D. (2007). Osmanlı Mimarisi, YEM Yayınları, İstanbul.

Kuban, D. (2015). Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Leach, A. (2017). Mimarlık Tarihi Nedir? Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Le Goff, J. (2008). Avrupa'nın Doğuşu, çev. T. Binder, Literatür Yayınları, İstanbul.

Litchfield, M. (1997). West, The East Face of Helicon, New York: Oxford University Press.

Livius, T. (1992-2002). Roma Tarihi: Şehrin Kuruluşundan İtibaren, 7 cilt, çev. Sebahat Şenbark, Arkeoloji ve Sanat Yayınlar, İstanbul.

Logozzo, F., Poccetti, P., (2017). Ancient Greek Linguistics: New Approaches, Insights, Perspectives, De Gruyter, Berlin, Boston.

Madran, B. (2000). 19. Yüzyılda Evrensel Sergiler, Yapı Dergisi, No:225, İstanbul.

Moosmüller, A. (2006). "Interkulturelle Kommunikation aus ethnologischer Sicht," Berlin.

Okay, O. (1999). Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme, Osmanlı Medeniyeti Tarihi, Editör Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul.

Ortaylı, İ. (2018). İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, Kronik Kitap, İstanbul.

Ortaylı, İ. (2018). Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu, Kronik Kitap, İstanbul.

Ortaylı, İ. (2018). Üç Kıtada Osmanlılar, Timaş Yayınları, İstanbul.

Otto, R. (2014). Kutsala Dair, çev. Sevil Ghaffari, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Özçelik, A. C. (2015). Ayasofya'nın Mimari Özellikleri ve Süslemeleri, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Özer, B. (2018). Kültür, Sanat, Mimarlık, YEM Yayın, İstanbul.

Özdener, Z. H. (2010). Sirkeci Garı'nın İstanbul'daki Geç Dönem Eklektik Anlayışla İnşa Edilen Oryantalist Üsluptaki Yapılar İçindeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Panofsky, E. (2014). Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe Orta çağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi, çev. Engin Akyürek, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Peker, A. U. (1998). Orta çağ Anadolu Mimarisinde Anlam, Arkeoloji ve Sanat, Sayı:85, İstanbul.

Piranesi, G. B. (2002). Observations on the Letter of Monsieur Mariette. With Opinions on Architecture, and a Perface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times, tr. C. Beamish and D. Britt, Introduction, J. Wilton-Ely, Getty Research Institute fort he History of Art and the Humanities, Los Angeles, California.

Popp, F. (2004). Anmerkung zur "interkulturellen Kompetenz'' Bernhard Jehle, Bernd Kammerer, Horst Unbehaun (der.) Migration, Integration, interkulturelle Arbeit: Chancen und Perspektiven der pädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen Nürnberg.

Raaflaub, K. A. (2000). "Influence, Adaptation and Interaction: Near Estern and Early Greek Political Thought", In Aro and Zeitlin.

Reinkowski, M. (2005). Die Dinge der Ordnung Eine vergleichende Untersuchung über die osmanische Reformpolitik im 19. Jahrhundert, Oldenburg Wissenschaftverlag, Münih.

Riegl, A. (2015). Modern Anıt Kültü, Daimon Yayınları, İstanbul.

Ronan, C. A. (2003). Bilim Tarihi, (E. İhsanoğlu, F. Günergun Çev.), Tübitak Yayınları, Ankara.

Said, E. W. (2017). Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları, Metis Yayınları, İstanbul.

Sallust, (1980). "The War with Jugurtha", Sallust, çev. J. C. Rolfe (Cambrigde: Harvard University Press.

Saner, T. (1998). 19.Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm, Pera Turizm ve Ticaret, İstanbul.

Semper, G. (2019). Bilim Endüstri ve Sanat Londra Endüstri Sergisi Kapanışında Sanat Konusunda Ulusal Bir Zevkin Gelişmesine İlişkin Öneriler (1852) çev. Alp Tümertekin, Nihat Ülner, Janus Yayıncılık, İstanbul.

Sezer, B. (1979). Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Tanyeli, U. (2017). Yıkarak Yapmak Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık, Metis Yayınları, İstanbul.

Tekeli, İ. (1995). Geç Aydınlanan bir Ülkede Erken Aydınlananların İkilemi ve Popülizm, Türk Aydını ve Kimlik Sorunu içerisinde, der. Sabahattin Şen, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Tomlinson, J. (2013). Küreselleşme ve Kültür, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Tosun, Ç.B. (2008). Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) ve Etkileri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

Tutal, N. (2006). Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Usûl-i Mimârî-i Osmâni, (2010). Der. Cevat Ekici, Ebul Faruk Önal, İlhan Ovalıoğlu, Raşit Gündoğdu, Çamlıca Yayınları, İstanbul.

Uygur, N. (1996). Kültür Kuramı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Vitruvius, (2017). De Architectura Libri Decem: Mimarlık Üzerine On Kitap, çev. Çiğdem Dürüşken, Alfa Yayınları, İstanbul.

Viollet-Le-Duc E. E. (2015). 19. Yüzyılda Gotik Üslup Üzerine, çev. Alp Tümertekin, Janus Yayıncılık, İstanbul.

von Simson, O.G. (1956). The Gothic Cathedral, Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order, Princeton University Press, USA.

Warton, T. (1802). James Bentham, Captain Grose, John Milner, Essays on Gothic Architecture,The Second Edition, London.

Wimmer, F. M. (2009). Kültürlerarası Felsefe, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Winckelmann, J.J. (1972). "On the Imitatian of the Painting and Sclupture of the Greeks", Writing on Art içinde, der. David Irwin, Londra.

Winckelmann, J.J. (2017). Antikçağ Sanat Tarihi, çev. Oğuz Özügül, Say Yayınları, İstanbul.

Worringer, W. (2017). Soyutlama ve Özdeşleyim, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Wölfflin, H. (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Yeni Zamanların Sanatında Üslubun Gelişmesi Sorunu, çev. Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Yasamee, F. A. K. (2018). Abdülhamid'in Dış Politikası Düvel-i Muazzama Karşısında Osmanlı 1878-1888, Kronik Kitap, İstanbul.

Yavuz, Y. (2015). "Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi İlk Başmimarı Mimar Kemalettin." Restorasyon Yıllığı Dergisi.

Yavuz, Y., Özkan, S. (1985). Osmanlı Mimarlığının Son Yılları, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 4.Cilt, Ankara.

Yazıcı, N. (2004). Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu, Arkitekt, Ocak-Şubat.

Yıldız, A. (2014). Oryantalizm Tartışma Metinleri, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Yıldız, F. (2018). İşbiliye'den Mudejar Sevilla'ya Hıristiyan Kentinde Endülüs-İslam Estetiği, Gece Kitaplığı, Ankara.

Yiğit, İ., Kaya, Z., Gölge, S., Şengül, E., Kök, R. (2013). Ortaçağ Avrupa Düşüncesinde Dünya İmajı: T-O Haritaları, International Journal Social Science Research.

Zimmerman, O. Geißler, T. (2008). Max Fuchs: Kulturpolitik und Zivilgesellschaft Analysen und Positionen, Deutscher Kulturrat, Berlin.

İnternet Kaynakları

Url-1https://uart.com/artwork/giovanni-battista-piranesi-parere-sull-architettura-opinions-on-architectu

Url-2 http://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578

Url-3 Kaynak: https://islamansiklopedisi.org.tr/aristo

Url-4 https://www.canvastar.com/jean-leon-gerome-hali-tuccari

Url-5 http://www.brynmawr.edu/library/exhibits/maps/isidore.shtml

Url-6 https://www.atlasobscura.com/places/hereford-mappa-mundi

Url-7 http://www.medart.pitt.edu/image/france/st-denis/plans/citymaps.jpg

Url-8 https://quadralectics.files.wordpress.com/2013/09/200.jpg

Url-9 https://www.artsy.net/artwork/saint-denis-france-abbey-church-of-saint-denis

Url-10 https://www.flickr.com/photos/hunky_punk/7561657984/in/photostream/

Url-11 https://etc.usf.edu/clipart/60900/60914/60914_cathedral.htm

Url-12http://www.pitt.edu/~medart/image/france/france-s-except-st/sens/de379sen.jpg

Url-13 https://www.britannica.com/place/Saint-Etienne-cathedral-Sens-France/media/517075/156300

Url-14 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f20.double.r=Villard%20de%20Honnecourt%20,%20Album%20de%20dessins%20et%20croquis

Url-15 http://islamic-arts.org/2012/the-giralda/

Url-16 http://www.magazineurbanseville.com/wp-content/uploads/2016/07/La-Giralda-03.jpg

Url-17 http://www.museumwnf.org/images/zoom/monuments/isl/es/1/9/2.jpg

Url-18 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/halep-ulu-cami

Url-19 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/halep-ulu-cami

Url-20 https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2017/02/Kayrevan-Ulu-Cami-11.jpg

Url-21 https://www.pinterest.fr/pin/430375308115935553/

Url-22 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Teruel_-_Iglesia_de_San_Pedro_07.jpg

Url-23 http://www.teruelmudejar.com/index.html

Url-24 http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly91cGxvYWQud2lraW1lZGlhLm9yZy93aWtpcGVkaWEvY29tbW9ucy9mL2Y2L1RvcnJlX051ZXZhXyUyOExhdXJlbnQlMjlfZ3JhbmRlLmpwZw

Url-25 http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly91cGxvYWQud2lraW1lZGlhLm9yZy93aWtpcGVkaWEvY29tbW9ucy9mL2Y2L1RvcnJlX051ZXZhXyUyOExhdXJlbnQlMjlfZ3JhbmRlLmpwZw

Url-26 https://tourism.webindia123.com/tourism/monuments/tombs_minarets/qutabminar/index.htm

Url-27 https://tourism.webindia123.com/tourism/monuments/tombs_minarets/qutabminar/index.htm

Url-28 https://www.tarihnotlari.com/kurtuba-camii/kutuba-camii-sutunlar/

Url-29 https://issuu.com/tallerbioarq/docs/islamic_art_and_architecture_650-12

Url-30 https://www.expedia.com/Acueducto-De-Los-Milagros-Merida.d6121354.Vacation-Attraction

Url-31http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/sam-emeviye-camisi

Url-32 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/isfahan-cuma-camii

Url-33 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/isfahan-cuma-camii

Url-34 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/isfahan-cuma-camii

Url-35 https://www.aquadis-loisirs.com/wp-content/uploads/2016/09/camping-de-bouthezard-13-13-900x450.jpg

Url-36 http://www.raillife.com.tr/afrikanin-kutsal-kenti-kayrevan/

Url-37 https://wgue.smugmug.com/Orte/Sachsen-Anhalt/Tangermuende/i-JzCBjFM

Url- 38 https://wgue.smugmug.com/Orte/Sachsen-Anhalt/Tangermuende/i-JzCBjFM

Url- 39
http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly91cGxvYWQud2lraW1lZGlhLm9yZy93aWtpcGVkaWEvY29tbW9ucy81LzVjL0xlX1B1eS1lbi1WZWxheV8tX0NhdGglQzMlQTlkcmFsZV9Ob3RyZS1EYW1lXy02LmpwZw

Url-40 http://dergipark.gov.tr/download/article-file/145757

Url-41 https://islamansiklopedisi.org.tr/kufi

Url-42
https://i.pinimg.com/originals/01/63/d4/0163d40992ff3cb7388f02722014d626.jpg

Url-43 https://www.artobatours.com/detail-on-barcelona-cathedral/

Url-44
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Brighton_Royal_Pavilion.jpg

Url-45
https://historicengland.org.uk/hex/file/he/content/upload/database/2957_700.jpg?w=980&h=650&mode=max&quality=60

Url-46 https://pbs.twimg.com/media/CK_0RFZUwAAWgRF.jpg

Url-47 https://imgc.allpostersimages.com/img/print/u-g-PW0CXN0.jpg?w=550&h=550&p=0

Url-48 http://dioceseofegypt.org/wp-content/uploads/2013/01/St-Marks-Alexandria-1.jpg

Url-49 https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/kuzey-afrikanin-egitim-merkezi-zeytune/0

Url-50 https://farm8.static.flickr.com/7057/6897200511_72595ecf06_m.jpg

Url-51 https://www.arkitektuel.com/kristal-saray/#jp-carousel-1066

Url-52 https://www.arkitektuel.com/kristal-saray/#jp-carousel-106

Url-53 http://www.doganhasol.net/print.php?ContentID=18084

Url-54 https://www.zdergisi.istanbul/makale/dunya-fuarlarinda-goz-kamastiran-bir-osmanli-guzeli-107

Url-55 https://tarihkurdu.net/wp-content/uploads/2017/04/Osman-Hamdi-Bey-Alim-Tablosu.jpg

Url-56 https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/etnografya-muzesinde-avrupada-cami-belgeseli-/1065806

Url-57 http://osmanli.site/wp-content/uploads/2017/01/Osmanl%C4%B1-Padi%C5%9Fah%C4%B1-III.-Selimin-K%C4%B1zkarde%C5%9Fi-Hatice-Sultan%C4%B1n-Saray%C4%B1-tablosu-Hatice_Sultan_palace-696x411.jpg

Url-58 https://www.flickr.com/photos/saltonline/33410138426/in/photostream/

Url-59 https://kirimsavasi.com/img_data/kirim-kilisesi/Crimean_Memorial_Church_-_illustration.jpg

Url-60 https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/madde/3/el_ezher_m.jpg

Url-61 https://www.ibb.istanbul/Uploads/2018/1/DSCF8803.jpg

Url-62 https://www.sabah.com.tr/galeri/turkiye/demir-kilise-acilisa-hazir/3

Url-63 https://www.alamy.com/stock-photo-st-stephens-gate-spanish-puerta-de-san-esteban-islamic-design-details-49389084.html

Url-64 https://i.pinimg.com/originals/98/41/ed/9841ed488e5e01c2e446682c05e36962.jpg

Url-65 https://tr.depositphotos.com/60995223/stock-photo-ciragan-palace.html

Url-66 https://www.flickr.com/photos/sinandogan/27284545798/in/photolist-Hz3te7-9H9aog-9Hc44C-Hz3qTq-Hz3pk5-Hz3pvW-9Hc41A-G3NLpe-Hz3s9m-So38Lf-24C6xcQ-Hz3qsW-Hz3rQW-24C6wJf-24C6wZ5-dRW1fx-dS2N69-dS2NFd-dRWd32-dS2MTy-dRWd8P-yp2nAU-dRWcAe-AC5ABf-LF1mLr-dRXYgi-dRWcZ4-9iCLMo-wm52Xv-zHuA6c-dRWcQD-w41mZf-wiiE5C-voAY3J-voKx6k-Hz3pRA-Hz3pHE-Hz3pXY-24C6vRo-wm532Z-voKwZi-wkC4Ve-w41rDN-AC5DbJ-voKwU8-AC5zoy-AEnWDT-DcK5ob-D6nmrT-rovgkM

Url-67 http://www.islamveihsan.com/wp-content/uploads/2016/06/pertevniya-valide-sultan-camii.jpg

Url-68 https://www.flickr.com/photos/tweeprise/8286543370/in/photolist-dCfGDq-qS5oYh-rwY3WU-hvLxNc-8jSdEJ-6X7Bju-4MEzmU-qdhaNc-q6TaTm-YxdEa-8Ffyjf-njBPmC-ACXvxs-qS9Syc-TdM22G-qJv92s-dVBbuk-bYHrsb-8qU8ip-CTtxbD-TyEPmA-rnb2Yr-dcyMhH-7baAxx-eSR6q3-eiiuTJ-RB3EFA-6i9uzJ-67h1Gp-kkGwS9-PXCQUP-nSTJg1-ft6iYK-5JWUXE-ND2Wpn-s81cbf-6gJWsQ-pCgEpR-4MEzvh-4MAoUe-22sqQ3t-8jwnc6-5fLujo-Cxubhu-bR5eqF-egHWEL-CaSGpV-7qzC3C-nyuWdY-egHYAf

Url-69 https://bit.ly/2m5onBf

Url-70 https://www.topsimages.com/images/laleli-istanbul-55.html

Url- 71 https://videmy.com/magrip-mimarisi/

Url-72 https://www.degisti.com/index.php/archives/6693

Url-73 https://mapio.net/pic/p-87668052/

Url-74 https://bit.ly/2llnWTh

Url-75 https://www.istockphoto.com/il/photos/gare-de-paris-est

Url-76 http://tarihvemedeniyet.org/wp-content/uploads/2010/07/sirkeci-gari-belgeseli-300x199.jpg

Url-77 http://www.marmaragazetesi.com/topcu-kislasinin-eski-fotograflari-gun-yuzune-cikti-93893h.htm

Url-78 http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/topcu-kislasi-tarihi/

Url-79
https://i.pinimg.com/originals/e3/db/b8/e3dbb83012453f3596f30ab06f3e6f25.jpg

Url-80 http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=12366

Url-81 https://www.flickr.com/photos/saltonline/14264063653

Url-82 http://www.tarihi.ist/mekteb-i-tibbiye-i-sahane/

Url-83 https://bit.ly/2m916hw

Url- 84 https://www.kastamonu.bel.tr/v2/portfolio/hukumet-konagi/

Url-85
http://dunyacamileri.blogspot.com/2011/05/humayun-u-abad-bebek-camii-istanbul.html

Url-86 http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=32208

Url-87 http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=32209

Url-88
https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON_12_4_572_588.pdf

Url-89https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON_12_4_572_588.pdf

Url-90 http://www.gazetemsi.com/hanlar-ve-pasajlarla-beyoglu-2-13609

Url-91
http://4.bp.blogspot.com/_866Fa8YOOHU/TLnaXT6zlAI/AAAAAAAAAFs/2qBWfbIFItA/s1600/dscn18722vg.jpg

Url-92 https://deskgram.net/p/1393333066608642446_705516270

Url-93 http://www.trakyagezi.com/tarihi-edirne-tren-gari/

Url-94 https://img-s2.onedio.com/id-54b1c729d4e0354629695787/rev-0/w-635/listing/f-jpg-webp/s-f6272e71dd9e704d548d89f392e512be576bea2e.jpg

Url-95 http://www.trakyagezi.com/tarihi-edirne-tren-gari/