

Metin Söğen'e sergiyle
11. Aralık. 1967
Sezer Tan

VAKIFLAR DERGİSİ

SAYI VI'dan

(AYRI BASIM)

18. YÜZYILDA İSTANBUL ÇEŞMELERİ VE
AYASOFYA ŞADIRVANI

Sezer TANSUĞ

№ No: ab145

№ No: ab143

Baha Matbaası, İstanbul - 1965



1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

1210/40/44/2047

ÇEKÜL KÜTÜPHANESİ

DEMİRBAŞ NO.

ab145

SINIFLAMA NO.

ab143

BAĞIŞCI

GELİŞ TARİHİ

18. YÜZYILDA İSTANBUL ÇEŞMELERİ VE AYASOFYA ŞADIRVANI

SEZER TANSUĞ

Ayasofya Müzesi Asistanı

İstanbulun tarihi mimarisinde kendine has bir yeri olan çeşme, şadırvan, sebil gibi su yapıları hakkında bugüne kadar çeşitli çalışma ve incelemeler yapıldı. Fakat genellikle bu çalışmaların plâstik ve dekoratif üslûp kritiği yönünden olmadıkları görülüyor. Çeşme ve sebil yapılarını grup halinde tasnife yönelen çalışmaların gayesi, vesika ve malzeme kaynağı teşkil edecek birer eser ortaya koymaktan ibarettir. Bununla beraber bu yapıları, bilhassa onarımları vesilesiyle daha ileri bir safhada değerlendirmeye yönelen çalışmalar da yapılmıştır. Bu değerlendirmeler, eserlerin sanat tarihi açısından tam anlamıyla bir yorumlanış ve açıklanışlarından çok ihtiva ettikleri plân kesit ve rölövelerle dikkati çekerler. Bu bakımdan bu çalışmaları tam bir değerlendirme değil, birer tanıtma olarak göstermek mümkündür. Bir takım dergilerde ve Türk sanat tarihi ile ilgili kitaplarda yer alan bu konudaki yazı ve notlar da hiç şüphe yok ki önemsiz sayılamaz. Çeşitli yönlerdeki çalışmaların gelişerek ileride bu eserlere ışık tutan, onları bütün yanlarıyla ortaya koyan yeni ve değerli çalışmalara varacağı ümit edilebilir.



İstanbul'da özellikle 18 Yy. da yapılmaya başlanmış olan bazı su yapıları bağımsız, mimarî karakterleriyle başlı başına ele alınmayı gerektiren bir değer taşıyorlar. Bunları mimarî ve özellikle dekoratif üslûp gelişmesini takip edebilmek

için birinci derecede eserler saymak da mümkündür.

Çeşme ve sebil mimarisi 18 Yy. dan itibaren bir anıt vasfı kazanmaya başladı. Böylelikle bağımlı bir mimari parça olmaktan kurtuldu. Hattâ denebilir ki su ile ilgili fonksiyonun önemi bile ikinci dereceye düştü. Bunlar herşeyden önce bir alan, bir avlu, bir köşe, bir duvar satıh boşluğunu değerlendiren plâstik bir satıh-hacim birleşimi rolünü oynamaya başladılar. Bugün bu eserlerin onarılıp aydınlığa ve hayata kavuşturulmuş olmaları sevindiricidir.

18. Yy. da Avrupa tesirlerine yönelişle bu eserlerin meydana getirilişi arasında ilişkiler olduğu besbellidir. Bu yeni temayülü sanatta ve düşüncede natüralist bir ilginin, bir çeşit tabiat duyarlığının doğuşuna bağliyabildiğimiz gibi, satıhçı karakterinden fazla bir şey kaybetmeyen plâstik duyarlık içinde yeni bir hacim zevkinin uyanışı olarak da ifade edebiliriz.

Ayasofya şadırvanı hakkındaki düşüncelerimize geçmeden önce 18. Yy.ın ilk yarısında İstanbul'da yapılmış olan önemli çeşme yapılarının karakteristik yanları üzerine genel bir açıklamayı ve bunlar arasındaki ortak üslûp özelliklerini araştırma denemesine girişmeyi faydalı kö- rüyoruz.



Bu eserler arasında en önemlilerinden biri olan Tophane çeşmesi Tophanede Si-

nan'ın son eseri olan Kılıç Ali Paşa camii'nin yanındaki alana kondurulmuştu. Bağımsız çeşme yapıları arasında masif kübik örneğin bir şaheseri olan bu yapı dört cephesinde tekrarlanan geometrik ve nebati motif düzeniyle çarpıcı bir satıh plâstiğinin tam ifadesidir. Cephelerin tezyini istifi geometrik bir çerçeve üzerinde dengelenir. Plâstiğin en kuvvetli aksanı istiridye kabuğu tezyinatlı köşe kesimlerini tamamlayan fırlak sarkıtların (stalâk-itlerin) dört köşedeki tekrarı ile sağlanır. Köşelerde büyük cepleri ayıran dar cephe kesimlerinin sarkıtlara kadar varmasıyla adeta kübik yapı bütününde geometrik sertliğin ve kütlenin kırıldığı bir mahiyet değişikliğine uğrar.

Tophane çeşmesinde köşe sarkıtlarını basık rölief tezyinatlı geniş bir kuşak birbirine bağlıyor. Bu geniş kuşağın altındaki fırlak silme de bir çeşit kat, alt üst bölmesi yerine geçiyor. Köşe sarkıtları bu altı üstlü kat sisteminin arasında adeta bir çeşit sembolik taşıma unsuru oluyorlar. Bu kat sistemi hakkındaki açıklamaya girişmekten maksadımız aslında ağır bir kütle yapısı olan Tophane çeşmesinin satıh tanzimi yoluyla hafif ve zarif bir tesir bıraktığını hatırlatmak içindir. Gerçekten de aslında Tophane çeşmesi üstüne saçak ve kubbe kondurulmuş büyük ölçüde ağır bir geometrik biçimden, kütlevî bir kübden başka bir şey değildir.

Tophane çeşmesindeki geometrik çerçeve düzeni de iki kademe arasındaki abanma - taşıma ilişkisini kesin bir intibaa götürmektedir. Alttaki dikine çerçeveler tezyini satıh mekânının taşıyıcı unsurları, üstteki yatık kuşaklar ise abanan unsurlardır. Fakat hiç şüphesiz taşıyıcı intibain en kuvvetli unsuru sarkıtlarla son bulan dikine köşe kesimlerinde kendisini göstermektedir.

Dikkat edilirse satıh mekânın derinlik intibai dikine düzenlenmiş alt bölmelerde daha belirli ve âdeta şeffaftır. Ortadaki sivri kemerli ayna taşı ve simetrik stalâk-itli nişler derin girintileriyle bariz bir ışık-gölge tesiri de taşırlar.

Tezyinatın hazırlanmış çerçeve kasnağına işlenmesinde satıhçı sanatımızın

esprisi bütün kuvvetiyle kendisini hissettirmektedir. Satıhın istifinde düz bir boşluk bırakılmadığı halde bu istifin rahatlık verici oluşu ilgi çekici değil midir? Bu istif ancak belli bir geometriyi hedef tutarak tezyinî bir kaos olmaktan kurtulmuştur. Stilize edilmiş çeşitli motifleri düzenleyen duyarlığa aynı zamanda sıkı bir lojiğin katılmış olması bu sonuca yardımcı oluyordu. Bunun yanında satıh üzerindeki aksanların münasebeti de bu tezyini zevkin başarısında ayrı bir rol oynamışlardır. Yatık ve dik çerçeveler arasındaki bariz muvazene ilişkisi çıkıntılı köşe sarkıtlarıyla girintili niş sarkıtları arasındaki ilişkiyle de bir hayli kuvvetlenmektedir.

Tophane çeşmesinde müşahade ettiğimiz geometrik satıh ve hacim birleşiminin gerçek mânası kısaca, kaba bir kütleyi yumuşatmak, canlandırmak ve bundan hakikî bir plâstik şaheser çıkartmak gayesini taşıyor. Bir kütle karşısındaki bu düzen zevki kütleyi oyarak ona derinlik ve form kazandıran duyarlıktan geride olmadığı gibi plâstikte geometrik esas ana elemanlara yönelen çağdaş ihtiyaç ve zevke de ipuçları verecek değerdedir.

Satıhla kütle arasındaki bu ilişki, İstanbul'daki Sultanahmet, Azapkapı, ve Üsküdar'daki âbidevi çeşmelerin de ana özelliğini tayin edici mahiyettedir. Gerçi Sultanahmet ve Azapkapı çeşmeleri gibi anıtlarda şebekeli sebillerin bulunması bunların mekân boşluklarıyla hafiflediği intibaini uyandırır. Ama gene de bunların tezyini tanzim yoluyla hafifletilmiş ve yayılmış satıhların plâstiği haline gelmiş oldukları aşikârdır. Dört cephesi olan kübik Sultanahmet çeşmesinin dört köşesindeki sebil çıkıntıları mekân yapılarına has mimari özellikten ziyade ağır kütleyi hafifleten köşe aksanları temayülünü aksettirirler. Bu defa bu aksan bir taşıma sembolü olarak değil, yuvarlak sebil satıhlarıyla düz cephe satıhları arasındaki ritmik bağlantı ve sebil boşluklarıyla sağır cephe düzenleri arasında bir açılıp kapanma armonisi meydana getirir tarzındadır. Yapıya hem ağır bir kütle hem de hafif, kırılabilir bir intiba veren bu karşılıklı ilişkilerdir.

Demek ki bu yapılarda karakteristik bir özellik olarak, birbirlerine karşılıklı tesirlerini veren ve kütle satıh münasebetinden doğan bir gerilim, bir çeşit çatışma müşahede ediyoruz. Tekrar edilmiş tezyini çerçeve satıhlarının statik düzenini seyrinden vazgeçilemeyen bir dinamik duyarlık katına yükseltiveren de belki bu gerilimdir.

Azapkapı meydan çeşmesinde de ortadaki sebîl çıkıntısıyla iki yandaki tezyini çeşme cepheleri arasında böyle bir münasebetten bahsedilebilir. Bu simetrik kuruluşun dört cepheli bir yapı meydana getirmekten pek farkı olmadığı, hattâ bu kuruluşla dört cepheli bir yapıdan edilen duyarlığa da tamamen erişilmiş olduğu söylenebilir. Bu kuruluşu tamamlayan arkadaki kütleli yapı (hazne) tezyini cephenin tabii bir devamı olarak görünmektedir. Azapkapı çeşmesinin kurulduğu tarihte meydanın biçimine uyum zorunda olduğu, ama buna rağmen ustalıklı düzeni sayesinde azami bir âbidevi tesire ulaştığı kolayca tahmin edilebilir.

Hacim satıh arasındaki ilişkiyi Üsküdar çeşmesinde de müşahede etmiyor muyuz? Kübik ağır yapı, köşe üstlerindeki fırlak konsol tezyinatı ile ister istemez bizi aynı intibaa sürüklüyor. Köşe kesimlerinin ihtiva ettiği küçük yalaklı yüksek çeşmeler bu kütle kırıcı aksana özel bir satıh değeri getirdikleri gibi, iki karşılıklı cephede tekrarlanmış olan simetrik nişlerin üst dolguları köşe konsollarıyla Tophane çeşmesindeki benzer bir münasebet ortaya koyuyor.

Bu kısa açıklamayla neyi ifade etmek istiyoruz? Burada karşımıza kübik çeşme plâstığı ile hakikî mimari arasındaki farklılık ve bağlılık meselesi çıkmaktadır. Dikkat edilirse bu plâstikte mimari duygunun şaşılacak bir tesiri söz konusudur. Gene bu kübik yapıların mekân örtüsü fonksiyonu olmayan kubbelerle yükseltilmesinde de mimari duygunun tesiri barizdir. Bu özelliği mimariye özenen bir tezyini duyarlık diye anlatmak da mümkündür.

Genel olarak bütün çeşme plâstığının, yani duvar satıhlarına gelişi güzel kondurulanlardan tutun, köşe ve meydan boşluklarını dolduranlarına kadar hepsinin çok defa tam bir mimari unsur olan kemer örgüsü biçiminde, veya bu unsurun mutlaka kullanıldığı bir tarzda ele alınmış olmaları hakikî fonksiyonel mimari ile bu farklı bağlılık, bu ana özeniş fikrini kuvvetlendirmektedir.

Su mimarisini bütününüyle ayrı bir grup halinde düşünmek ve ele almak gerektiği zaman, bu gruplaşmanın, bir çok tezyini satıh değerlerine, sembolik mimari unsurlara ve özelliklere bağlanmış bir sahte mimari yahut da bir çeşit süs mimarisi meydana getirdiğini ileri sürmek yanlış mı olur bilmiyorum?

Bu konuda, yani tezyini satıh-hacim plâstığı ile mimari duygunun bağlılığı konusunda başka unsur ve örnekler de hatırlamak mümkündür. Yukarda ana bir unsur olarak kullanıldığını gördüğümüz kemer, daha doğrusu sahte kemer gibi mimari bir unsur olduğu su götürmez olan sütun, daha doğrusu sahte sütun da çokdefa plâstığın ana unsurlarından biri olmaktadır. Sütun biçiminde çeşme örnekleri göstermek de mümkündür. Bazan havuz fiskiyesi ya da buna benzer makasatlar için işlenen mimari maket biçimlerindeki mermer tezyinatın bile plâstik hacim formlarıyla mimari duygu arasındaki münasebetten doğmuş olduğu düşünülebilir. Çeşme yapıları vesilesiyle ortaya çıkan bu mesele genel olarak Türk satıh plâstığı hakkında girilecek bir incelemede çıkış noktası olarak seçilebilir kanaatindeyiz.

Bu genel ve kısa açıklamayı yapmakta başka bir maksadımızın da Ayasofya şadırvanı hakkındaki incelemede, burada vardığımız sonuçlarla ilgili bazı sonuçlara varmakla belireceği ilerde görülecektir. Ama bu defa kübik plâstığın mimariye özenişini değil, fonksiyonel bir mimari ilişkinin, yani bir abanma taşıma ilişkisinin tam aksine tezyini bir duyguya nasıl tabi olduğunu, ve bu tezyini zevkin mimarinin iç dış karakterine uyarak nasıl

organik bir birleşmeye doğru gittiğini müşahade edeceğiz.

Doğrusu istenirse yalnız Ayasofya şadırvanında değil, genel olarak geç devir Osmanlı mimarisinde fonksiyonel unsurların tezyini bir zarafet endişesine yönelişleri oldukça dikkat çekicidir ve bu mimari devir hakkında yapılacak özlü bir incelemenin böyle bir meseleyi kendisine çıkış noktası olarak seçmesini teklif etmemek, bu devrin başlıca temayülleri göz önüne alındığı takdirde, doğrusu elde değildir.



Ayasofya Müzesinin avlusundaki şadırvan sözünü ettiğimiz çeşme yapıları gibi oldukça bağımsız bir hüviyet taşımasıyla dikkati çekiyor. Tophane, Sultanahmet, Azapkapı, Üsküdar meydan çeşmelerinde uygulanan âbidevi su yapıları örneğinin bu defa âbidevi bir şadırvan yapısında uygulanabilmesi için herhalde Ayasofya avlusundaki boşluktan daha uygun bir yer seçilemezdi. Ayasofya atriumundan bazı parçaların mevcut olduğu devirde bizans colonnade'ları yanında şadırvanın havuzu çevreleyen ince colonnade'ları avlu içinde oldukça değişik, fakat herşeye rağmen uzlaşıcı bir görünüş birliği yaratıyordu. Bugün atrium'dan görünürde eser kalmamıştır. Fakat şadırvanla aynı zamanlarda yapılmış olan sebیل ve abdest muslukları önündeki ahşap saçak colonnade'ları şadırvana akraba bir sütun fonu meydana getirerek bir eksikliği başlangıçta gidermiş bulunuyorlardı.

Sütunlu bir avlu düzeni içinde yer alan sütunlu şadırvan Türk mimarların öteden beri alışıp sevmiş oldukları, cami avlularında bir çok örneklerini meydana getirdikleri bir unsurdur. Ayasofya avlusunda ise genel mânada, bir sütun nizamının uygulanışında bu alışılıp, hemen hemen klişeleşmiş görünüşün dışına çıkmak imkânı bulunmuştur. Aynı üslûp, aynı madde ve teknik tonalitesinin, hattâ aynı renk tonalitesinin yeknesak nizamını ortaya koyan külliye bütünlüğü Ayasofya'nın içinde ve çevresinde inşa olunan çeşitli yapı ve unsurlarda bir mâna ve espri değ-

şikliğine uğruyordu. Burada bir defada yapılp bitirilmiş bir külliye gruplaşması söz konusu değildi. Belli bir tarih süresi içinde zaman zaman yapılan ilâveler ve bunların değişen üslûpları bu oriinal külliye serbest bir pitoresk görünüş kazandırmıştır. Ayasofya külliyesini meydana getiren yapılar bu özellikleriyle mimari topluluk ve gruplaşmada klişe nizamdan kopabilen bir artistik toleransı haber veriyorlar. Bu da bir bakıma bizans kilisesindeki mekâna adapte olabilen Türk esprisinin, onu küçük unsurlar ilâvesiyle kendisine maleden büyük müsamahası gibi düşünülüp mütalea edilebilir.

Ayasofya avlusundaki âbidevi şadırvanın bağımsız hüviyeti bu açıklamaları-mızla şüphesiz sınırlanmaktadır. Ama şadırvan yapısı bütün bütüne bağımsız bir anıt olarak şehrin bir meydanına konulamazdı. Bu yapının bir cami ile ilişkide olması kaçınılmazdır. Ama Ayasofyanın avlusunda olması bu yapıya üslûp bağımsızlığı yönünden kendi kendisine yetebilen bir anıt karakteri de verebilmiştir.

Bu arada bilhassa, şadırvanın bir sütun nizamıyla mimari bir fona bağlandığını belirtmemiş, hattâ sebیل ve musluklar önündeki saçakları taşıyan sütunlarla şadırvan arasındaki münasebetin tesadüfi olmadığını ileri sürmemiş de söz konusu bağımsız mimari hüviyetin oldukça sınırlandığını gösterir. Bu doğrudur, ama şadırvanın hemen batısında yer alan sübyan mektebinin mimari üslûp farklılığı bu bağımsızlığı arttıran bir fon rolü oynamıyor mu? Tuğla ve taş sıralarından ibaret erken devir tekniğiyle inşa edilmiş olan bu tek kubbeli, iki katlı masif görünüşlü yapı hafif ve büyük kemer boşluklarıyla bölünen şadırvan yapısının iyiden iyiye bağımsızca belirmesini sağlayan bir fon rolü oynuyor. Güneydeki muvakkithane, Müdüriyet gibi yapılar da gene şadırvanın kendi orijinal hüviyetini ortaya koyabilmesine yardımcı olan değişik üslûptaki satıh ve kütlelerle dikkati çekiyorlar.

Ayasofya şadırvanının çevresindeki yapılarla münasebeti böylece yukarda açıklamaya çalıştığımız şekildedir.

Ayasofya şadırvanı mimari ve tezyini karakteriyle belli bir üslûp değişmesi açısından son derece tipik bir örnek teşkil eder. Bu yapının bazı ana mimari örneklerden daha ileri bir safhada klâsik üslûptan barok üslûba geçiş hakkında tam fikir edinilebilecek bir eser olduğu söylenebilir. Meselâ şadırvanın inşasına yakın bir tarihte inşa edilmiş olan Nuruosmaniye camii bir bakıma barok üslûp hakkında mübalâgalı fikir veren iddialı bir örnektir. Buna mukabil şadırvanda barok üslûbun mutedil ve satıhçı, klâsik üslûpla çok yakın ilintisi olan bir temsilcisini görmek mümkündür. Nuruosmaniye'de bu üslûbun aşırı yuvarlak satıhlar elde etmek, yer yer derin girinti çıkıntılarla kütleleri canlandırıp hafifletmek gibi oldukça şekilci bir yorumu söz konusudur. Elde edilmek istenen ışık gölge tesirleri, kütleler üzerinde yapılan şekilci oyunlarla gerçekleştirilmek istenmiştir. Buna rağmen yapının gene de mükemmel bir barok tesir taşımadığı ileri sürülemez.

Şadırvanda ise barok tesir büyük sivri kemer boşluklarının üstündeki gergin satıhların muvazenesi ile temin edilmiştir. İnce sütunlarla taşınmakta olan geniş saçak boşlukta adetâ süzülür gibi, adetâ istinatsız durmakta olduğu intibainı uyanıdır.

Bir şadırvan yapısı esas itibariyle çepeçevre musluklu ve üstü çok defa şebekeli bir havuz ile buna bir çeşit kapak vazifesi gören saçaklı ve kubbeli açık bir sütun yapısından meydana geliyor. Bazı şadırvanlarda bu iki ana unsur birleştirilmiş, sütunların çevresine sırayla dizili olduğu havuz, yukarda aynı zamanda bir kubbe de ihtiva eden türbe biçiminde bir görünüş kazanmıştır. Sütun aralarındaki boşluklar da madeni şebekelerle kapatılmıştır. Meselâ Sultanahmet camii, Yeni-cami avlularındaki şadırvanlar böyledir. Bunların yanında değişik tipte olan şadırvanlar da pek çoktur. Süleymaniye camii avlusundaki şadırvan dört köşeli kübik bir mermer yapıdır. Ama bu yapı gene de üzerine düz tavan örtülü de olsa kapaklı bir havuz özelliğinin dışına çıkmamıştır. Ne var ki Süleymaniye camii avlusunda

klâsik sütun nizamı münasebetine bağlı kalınmamıştır. Sinan'ın Edirne'deki Selimiye camii avlusunda da basit, hattâ üstü açık, hemen hemen yuvarlağa yaklaşıcak biçimde poligon, ortasında fıskiyesi bulunan sade bir şadırvan havuzu kullanmakla iktifa etmiş olması da dikkat çekicidir. Halbuki sütunlar ihtiva eden yuvarlak ya da poligon saçaklı şadırvan tiplerinde avlunun ortasına konurulan bu mimari unsurlar avlunun kubbeli ve sütunlu düzenle kolay bir ritmik münasebet sağlamaktadır. Cami avluları içinde yer alan çeşitli tipte şadırvanlar her zaman avlunun ölçüleriyle aynı nispetler dahilinde de kondurulmamışlardır. Bunlar arasında avlu boşluğunu iyiden iyiye daraltan büyük ölçülüler olduğu gibi büyük bir avlu içinde ölçüleri buna nispetle pek küçük olanlarına da tesadüf edilebilir.

Avlularda ekseri kullanıldığını gördüğümüz çeşitli tipten şadırvanlar acaba nasıl bir mimari orijine bağlanıyorlar? Bu şüphesiz herşeyden önce çıplak bir boşluğun doldurulması prensibiyle ilgilidir. İhtiyaç ve fonksiyon da bu prensipten ayrılmaz. Büyük Selçuk hanlarından bazılarının avlu mescitleri de herşeyden önce ortadaki boşluğu değerlendiren birer unsurdu. Çevresi sınırlanmış üstü açık bir düzlük yayın bir beşeri duyarlılıkla anıtlar, havuzlar, v.b. gibi çeşitli unsurlarla değerlendirile gelmiştir.

Şadırvanlarda sütunlar üzerinde taşınan kubbesiyle açık yapı eski dinî mimari şekillerle münasebette görülebilir. Ancak bu (indirekt) bir ilişkidir. Aslında saçak ve kubbeli şadırvan örneğinin, bir ihtiyacın gerektirdiği şartlar içinde mimarideki başlıca temayüllere uymaktan ibaret olduğu belirtilmekle iktifa edilebilir. Şadırvanlarla dinî muhtevanın önemli bir özelliği, yani abdest zarureti de gerçekleştirilmektedir. İslâm mistisizminde suyun kazandığı mâna bu yapılara suyun kutsallığını doğrulayan, adeta kutsal tabiat için dikilmiş bir anıt vasfını yük-lüyor. Bu yapıları çevreleyen tezyini duyarlık da suya atfedilen bu kutsallığın dışında değildir.

Ayasofya şadırvanı değişik şadırvan tipleri ile yukarda açıklamaya çalıştığımız münasebetler içindedir. Üslûp özellikleri bakımından erken örneklerden ayrılığına gelince, şadırvanın yeni bir üslûp çağının hakiki bir temsilisi olarak dikkati çektiğini belirtmiş bulunuyoruz. İstanbuldaki mimari üslûp gelişmesinin zorlamasız, tabii, organik bir ürünüdür de demeliyiz. Eski örneklerle kıyaslandığı takdirde Ayasofya şadırvanında gelişme özelliğinin açıkça ortaya çıktığı ve ağır, kuvvetle yere oturan (lâgar) görünüşün yerine, yukarı boşluğa doğru yükselen, atımlı, esnek ve gergin organların bariz bir zarafet kaygısının aldığı görülecektir.

Stalâktit başlıklı sütunların taşıdığı kubbeli saçak aslında, geniş satırlar halinde yayılmış da olsa, bir kütle ağırlığından mahrum olmasa gerektir. Ne var ki bu ağırlığın belli bir prensip içinde dağıtılarak taşıma görevinde incecik sütunların katıyen yadırganmadığı emsalsiz bir muvazenenin kurulduğu da aşîkârdır. Saçaklı yapıyı taşıyan sütunlar tamamen dik kondurulmuş oldukları halde stalâktit başlıklar üzerinde yükselen kemerli mermer yapının hafif bir açıyla eğik olarak yukarıya doğru yükselişi bu yapıda dayanak sisteminin oldukça değişik bir çözümü olduğunu düşündürüyor ve ilerde bu çözümün anlaşılması için sırf teknik bir incelemenin zaruri olduğu akla geliyor. Türk mimarisi üst yapılarla dayanak sistemleri arasında her zaman en müttekâmil münasebetleri sağlamayı öteden beri biliyor ve bu sayede en eski kubbeli mimari örneklerini en emin, en istikrarlı tekniklerle geliştirip gerçek mimari hüviyetine sokabiliyordu. Şundan emin olunmalıdır ki konstrüktif dayanak sistemi bakımından ilk bakışta basit görünen, ahşap bir üst örtüsünün taşınmasından ibaret olan Ayasofya şadırvanındaki münasebetle büyük kubbeli yapılarda uygulanan en komplike dayanak sistemleri arasında mahiyet bakımından önemli bir fark yoktur. Ve bütün bu konstrüktif problemin çözümünde sırf bir teknik kaygı değil, ilerlemiş, gelişmiş bir estetik kaygı aynı derecede rol oynamıştır. Meseleye bu açıdan

bakıldığı zaman Ayasofya şadırvanındaki emsalsiz zarafetin saçaklı kubbe örtüsü ile ince dayanaklar arasında kurulan teknik muvazene ile aynı mânâyı taşıdığı gerçeği ortaya çıkmış olur. Yapılması gerekli olan teknik inceleme aslında tezyini duyarlığın alabildiğine gelişmiş ve incelenmiş olduğu bu eserde estetik zarafetin ölçülere aksedişi demek olacaktır.

Bu sütunlu yapı ile şadırvan havuzu arasında muayyen bir boşluk vardır. Havuzun dilimli dairevi mermer formunu üstteki madeni şebekelerin de aynen tekrarladığı görülüyor. Şebekelerin üst şeridini yuvarlak dilimlerin üstündeki yaldızlı yazı çerçevelerinden sonra gene şebekeli ve alemlî alınlıklar teşkil ediyor, dilim bitişgelerindeki sahte sütunların üzerinde de madeni alemler bulunuyor. Ayrıca madeni bir kasnak havuza bir iç kubbe meydana getiriyor. Tel örgü ile kaplanan bu madenî kubbe kasnağı havuzdaki suyun temiz kalmasına yarıyordu.

Şadırvanın saçaklı örtü kubbesi de içten havuzun ölçülerine uyuyor. Bu ana kubbe ahşap kasnaklıdır ve tahta dilimlerle örtülmüştür. Esasen sütunlara dayanan sekizgen mermer yapıya üstten bütünüyle ahşap olan saçak ve kubbe örtüleri abanıyor. Açık mavi boyalı kubbe içinin göbeğindeki yaldızlanmış yıldız motifli madalyon tezyinatı kubbe içindeki tahta dilimleri ayıran yaldızlı yivlerle ışınlıyor. Şadırvanın tavan ve saçak satırlarının tekmi muayyen bir prensip dahilinde tezyini frizlerle süslenmiş ve renklendirilmiş bulunuyor. Sekizgen mermer yapı da üst kısımda hem dıştan hem içten değişik karakterde yazı frizleriyle çevreleniyor.

Yapının iç ve dışında benzer motif ve düzenin farklılaştırılması şadırvandaki tezyinatın ilgi çekici yanıdır. Benzer süslemeyi farklılaştırma tesadüfi olmasa gerektir. Bu açık bir şadırvan konstrüksiyonunun mimari görünüş ve kavranış bakımından iç-dış münasebetine uygundur. Bu münasebetin bir kapalı mekân duyusundan farklı olduğunu ve bir şadırvan yapısında kapalı bir mekânın sözü edile-

miyeceğini belirtmeliyiz. Fakat bu özellik mimari karakterden uzaklaşmak demek de değildir. Çünkü şadırvanda sütunlu örtü yapısının bir istinat ve denge sistemi olduğu besbellidir. Bununla beraber bu sistem bütünüyle tezyini bir plâstik sistem mahiyetini taşımaktan da kaçınmamıştır. Bu özel formda iç - dış bağıntısı tek bir organın kendi bünyesindeki ilintiye benzetilebilir ki bu bir bakıma bir elin tersi yüzü, bir yaprağın önü arkası gibi tabii, organik bir bağlılıktır.

Tezyini bir kurşun dantelâ frizi kasnak üzerinde yükseltilmiş kubbe saçağını çevrelediği gibi, bunun bir aynı sekizgen saçağı da çepeçevre doluyor. Saçak satırlarını dıştan üç sıra tezyini friz çevrelemektedir. Bunu içe doğru geniş ve kare kaset taksimatlı mavi boşluklar takip ediyor ama, bu boşluklar muntazam birer dikdörtgen meydana getirmek üzere köşe bitişgelerinde yaldızlı, basık rölyef bir süsleme düzeniyle tezyin edilmiş üçgen satırlarla birbirinden ayrılıyorlar. Bu üçgenlerin baklava motifini andıracak şekilde kırık tabanlı oldukları da görülüyor. Geniş, kare kasetli ve köşe üçgenli bu satırlardan sonra tekrar üç sıralı tezyini friz yer alarak saçağı içten çepeçevre dolandırıyor. Üç sıralı bu iki friz grubu hem kendi aralarında ortadaki frize göre, hem de aradaki geniş mavi boşluğa göre birbirleriyle simetrik durumda bulunuyorlar. Friz tezyinatının esasını tahta üzerine tatbik edilmiş bir alçı karışımından yumuşak yuvarlak kesimi basık rölyef tekniğinde stilize kıvrım dallar rumiler teşkil ediyor. Altın yaldızla parlatılıp belirtilen bu rölyef tezyinat geçme ve düğümlü bir geometrik friz nizamına sokulmuştur. Ama bunun kapalı bir geometrik geçme tezyinatı olmayıp barok özelliğe uygun olarak açık natüralist bir tesir taşıdığı da farkedilmektedir. Özellikle ortadaki frizlerde karşılıklı uzanan rumili kıvrım dalların birbirine dolandığı ve alternatif daralma ve uzamalarla geliştikleri görülüyor. Kıvrım dalların birleşme yerlerinde gene alternatif olarak tekrarlanan köşeli ve yuvarlak boğum halkalarının bulunması bu tezyini üslûba apayrı bir çeşni

veriyor. Bu kıvrımdal kompozisyonuna natüralist stilize boğum tezyinatı adı verilebilir. İki yandaki simetrik frizlere gelince, bunların içe ve dışa doğru kıvrılarak uzanan rumili tek sıra dallardan ibaret oldukları görülüyor. Dikkat edilirse bu tezyini zevkle stilize natüralist motif parçalarının birbirine iştirilmesi ile meydana gelen bir bütünleme esprisi vardır. Bu yüzden statik bir tezyinat olmasına rağmen hareketli bir tesir bırakmaktadır. Dalların parçalar halinde geliştirilmesinde elastiki uzamalarla, sıklaştırılmış kıvrıntılar, bükümmler bir arada kıvrak bir daralıp genleşme ritmi ortaya koymaktadırlar.

Burada ayrıca tezyinî satıh plâstiğinin gelişmesi bakımından yeni bir problem de ortaya çıkmaktadır. Bu problem barok devir tezyinatının satıhla belli bir çatışmaya girmiş olmasında kendini gösterir. Klâsik devirde satıhın üzerinde yer alan tezyinat satıhın kendisine ait, bir mânada aynı zamanda satıhı yaratan bir düzen unsuru olarak ifade edilebilirdi. Halbuki barok devrin bu parçalı gelişen ve boğumlarla birleştirilen kıvrım dalları satıhtan kopamadıkları halde onu yaratan bir unsur olarak da görülmüyorlar. Diyebiliriz ki bu devirde tezyinat satıhı sadece bir zemin, bir fon kabul ederek onu bir çeşit inkâra yöneltmektedir. Geç devir tezyinatında gittikçe huzursuz, satıhtan kopmak isteyen tezyini motif ve düzenlerin macerası kısaca bu imkânsızlığa yönelişi, yani satıhı inkâra temayülü ifade etmektedir.

Ayasofya şadırvanındaki tezyinatta satıh henüz bu huzursuzluğa şahit olmamıştır. Burada tezyinat belki satha ait değil, ama onun üzerine tatbik edilmek zorunda kalınmış natüralist bir örnek olmasına rağmen satıhla dengeli bir uyuma halindedir. Tezyini örneğin hangi prensibe göre stilize edildiği sorulsa buna, satıhın ana özelliğine, tutucu ve yaşatıcı vasfına taviz verme prensibi diye bir cevap vermek bile imkân dahilindedir.

Sözü edilen rölyefli frizlerin zemini orijinal renkler ihtiva eden tamamen natüralist çiçek ve yaprak tezyinatlı kalem işleriyle de süslenmiş bulunmaktadır. Şa-

dırvanın saçak ve tavan satırlarından edinenler natüralist intibain tamamı kendisini bu boyalı süslemeye borçludur. Ayrıca saçağın mermer yapıya bitiştiği yuvarlatılmış intikal satırları pembe bir zemin üzerinde yapraklı çiçek demetleri ile süslü bulunmakta ve enli friz teşkil eden bu bitişge satırındaki yaldızlı kıvrımlar bariz olmayan bir parıltı ile ikinci derecede bir rol oynamaktadır. Halbuki diğer dar frizlerde tezyinatın esasını yaldızlı röl'yef frizler teşkil ediyor ve boyalı çiçek süslemeleri ikinci derecede bir tesir taşıyordu. Görülüyor ki burada aynı zamanda iki kademeli bir tezyinat düzeni bahis konusudur.

Yukarda sözü edilen yuvarlatılmış intikal satırı halindeki boyalı frizin hemen altında kemerli mermer yapının satırları başlamakta, bunun en üstündeki dar röl'yef şeritten sonra bir kaç profille enli ve belli aralıklarla çerçevenilmiş yazı frizine geçilmektedir. Mermer satırlarda dikkati çeken başlıca unsurlardan birini geniş sivri kemerlerin kilit taşlarını süsleyen fırlak rozetler teşkil ediyor.

Yukarda üzerinde durulan yapının içi ve dışında benzer tezyini formların farklılaştırılması prensibi o kadar kesin bir mâna taşıyor ki, kemer kilit taşlarının içteki satırlarına kondurulmuş olan rozetlerde bile kendisini gösteriyor. Dışarda açılmış bir stilize gülü andıran motif, içerde bunun tam karşılığı gibi bir kavuk biçiminde kapanıyor, yan yana bitişip kapanmış yapraklardan ibaret bir çıkıntı haline geliyor. Dıştaki yazı frizinin içteki mukabili değişik karakterde bir yazı frizi olarak karşımıza çıkıyor. Bu friz bu defa altı üstlü birer tezyini bordürle çevrilerek dışakinin genişliğine tamamlanıyor. Buna karşılık dıştaki üst mermer röl'yef frizin yeri içte boş kalıyor. Bu frize içte bir mukabil arandığı zaman, bu ister istemez iç tavan tezyinatının kubbe yuvarlağına bitiştiği yerde hem son bir intikal şeridi olarak tavanda, hem de yeni bir başlangıcın işareti gibi kubbe içinin alt kademesinde tekrarlanmış olan benzer, biribirinin aynı çift yuvarlak frizde bulunabiliyor. Bu, birbirine benzeyen çifte frizde kullanılan örneğin, dışarda da mermer

şeritte tatbik edilmiş röl'yef örnekle sıkı sıkıya benzeşmesi bunun sırf bir tesadüften ibaret olmadığını da düşündürüyor.

Bu ilgi çekici farklılaşmalar meselâ yazı frizlerinin yalnız kaligrafik form itibariyle değil, vezin hattâ belki mâna itibariyle bile bir çeşit ilişkide olup olmadığı sorusunu akla getiriyor. Ancak dışardaki yazının

*Emin tezekkür i cira min bidi selemi
mezecte*

Dem'an cera min mukletin bidemi

beytiyle başlayan ve Muhammed devrinde yazılmış kaside-i Bürde'de oluşu içerdekinin ise şair Emin'in

Mihrü sipihri mecdü şan Sultan

Mahmud i zaman

Her kavli fi'li heman nâmu gibi

mahmûddur

diye başlayan kasidesi oluşu böyle bir ihtimali tasavvur etmenin mubalâgalı olduğunu da ortaya koyuyor.

İçte ve dışta mavi zemin üzerine yazılmış bulunan yazılar yaldızlı altın parıltılarıyla yapıda çok kuvvetli bir tezyini aksan durumundadırlar.

Şadırvanın iç tavan tezyinatına baktığımız zaman buradaki düzenin saçaktaki düzenle münasebetini hemen farkediveriyoruz. Mermer yapının içten üst sınırı ile kubbenin alt yuvarlağı arasındaki tavan satırları tıpkı saçakta olduğu gibi frizlenip çerçevenip simetrleniyor. Ama saçaktakiyle aynı espride olan tezyini motif ve düzenler ustalıkla farklılaştırılıyor. Friz röl'yeflerinin kıvrıntılı boğumlu oldukça serbest natüralist nizamı yenilenmiş bir kompozisyonla karşımıza çıkıyor. Aslında saçaktaki örnekler esasından değişikliğe uğramıyor, ama farklılaşıyor. Boyalı çiçek süslemeleri de öyle, köşe bitişgelerindeki yaldızlı üçgenlerin röl'yef düzeni de. Adetâ rozetlerdeki gibi biri açılmış bir kompozisyon ortaya koyuyorsa diğeri buna karşılık verircesine toparlanıp kapanıyor. İçte ve dıştaki üçlü frizler arasında kalan geniş dikdörtgen satırlarda ise hem soluk mavi boya yerine soluk bir

mor-pembe (güvez rengi) tatbik ediliyor, hem de kare kaset örgüsü yerine nebati bir kaset örneği kullanılıyor. Bu örnek Ayasofya avlusundaki sebinin madeni şebekelerinde uygulanan kapalı stilize kıvrımdal örneğinin aynısıdır. Saçaktan mermer yapıya geçişte uygulanan boya ile süslenmiş yuvarlatılmış satırlar yerine burada yeni intikal şekilleri gerekli oluyor. Kubbe yuvarlağının çizgilerine intikali sağlayabilmek bu defa tavana gene boya ile süslenmiş yeni üçgen parçalar kazandırıyor. Böylelikle sekizgen yapı, daire ile birleşmiş ve yukarda sözünü ettiğimiz benzer çifte yuvarlak frizle tezyini gruplaşma tamamlanmış oluyor. Bu gruplaşma aynı zamanda bir çeşit konstrüktif parçalar tamamlanması olarak da ifadesini buluyor.

İçte ve dıştaki benzeiler farklılaşmasının gelişi güzel bir değiştirme değil, birbiririyle münasebeti olan bir prensip içinde ele alınmış olduğunu yapının bu çok önemli karakteristiğine dikkati çekmek için tekrar etmeliyiz. Bunda basit bir formal zevk değil, eserin parçalar arası bütünlüğünü gözönüne alan bir tezyini muhteva kavrayışı, bir alt-duyuş rol oynamıştır diyebiliriz. Bunun gayesi kısaca bütünlüğün organik bir şekilde sağlanmasından ibarettir.

Tezyini detayları hakkında kısa bir açıklamaya girişmemiz gereken başka bir unsur şüphesiz şadırvan havuzudur. Stilize bir spiral kıvrım dal (akantus) motifinin tekrarıyla meydana getirilmiş olan madeni şebeke kompozisyonun üstünde yaldızlanmış yazı frizi gene şair Emin'in

*Şehinşahi zaman sultan Mahmud i
celilüşşan
Revan mizabı kılkinden uyûni re'fetü
ihşan*

diye başlayan başka bir şiiirdir.

Hafif bombeli 16 dilimiyle şadırvan havuzu sekizgen örtü yapısının ortasında orantılı olarak sıkışmış bir kapalı plâstik form duygusunu uyandırır. Havuz ve örtü yapısı gibi iki başlıca unsur arasında ilk bakışta ortaya çıkan münasebet yukardaki şekilde ifade edilebilmektedir. Şadırvan havuzunun mermer dilimleri ü-

zerindeki tezyinat vazo başlıklı sütuncukları bir kemer tezyinatı halinde birbirine bağlayan ve vazolardan fışkırarak gelişen nebati motif kompozisyonudur. Her dilim üzerinde tekrarlanmış olan bu örnekten başka dilimleri ve dilim eklerindeki yarım sütunları mermer yapının en üstünde oldukça geniş bir rölyef frizi birbirine bağlamaktadır. Bu frizde de tezyinatın nebati bir örnek olduğunu ilâve edebiliriz.

Havuzun mermer kısmıyla bunun üstünde aynı formda yükselen şebekeli dilim'ler arasında tezyini yönden sıkıbir birlik olduğu muhakkaktır.

Bu şadırvan havuzunun sahte sütunları, kemer tezyinatı, madeni kasnaklı açık kubbesi gibi unsurlarıyla başlangıçta açıklamaya çalıştığımız tezyini satıh plâstikinin mimariye özenişi fikrini doğrulayan yeni bir örneğiyle karşılaşmıyor muyuz? Gerçekten de bu havuza bir çeşit süs mimari görünüşü verilmiştir. Havuz bir yandan mimariyle ilişki kurmaya çalışır, ona özenirken, bir yandan da konstrüktif örtü yapısının fazlasıyla tezyini duyarlığa meyledişini müşahade ediyor ve bu iki fikrin bu yapının bütünüyle ilgi çekici bir tarzda kaynaştığını, yan yana geldiğini görüyoruz.

BİBLİYOGRAFYA

- İbrahim Hilmi Tanışık - İstanbul Çeşmeleri I. II. İst. 1943.
İzzet Kumbaracılar - İstanbul Sebilleri. İst. 1938
A. Arthur Beyleryan, - İstanbul Şadırvanları (Ed. Fak. Sanat Tarihi Bölümü Lisans tezi) 1953
Necdet Göze - İstanbulda Osmanlı Devrinde Tezyini Şebekeler (Lisans tezi) 1953
Müzeyyen Akkoyun - XVI. y.y. İstanbul Çeşmeleri (Lisans tezi) 1954
Perihan Uğur - XVIII. y.y. ilk yarısı İstanbul Çeşmeleri Lisans tezi) 1955
Enver Tokay - İstanbul Şadırvanları (İ.T.Ü. Yeterlik travayı) İst. 1951
Naci Yüngül - Tophane Çeşmesi, İst. 1958
Süheyl Ünver - Azapkapı Çeşmesi. İst. 1954
Aziz Ogan - Les Fontaines d'Istanbul. T.T.O.K. Belleteni No. 68 ayrı basım. İst. 1947.
İstanbul Ansiklopedisi C. III s. 1484-1486 (Ayasofya Şadırvanı maddesi)
Sezer Tansuğ - Ayasofya Şadırvanı. Ayasofya yılığı No. 3 İst. 1961.

THE FOUNTAINS OF ISTANBUL IN THE 18th CENTURY AND THE SHADIRVAN OF SAINT SOPHIA

SEZER TANSUĞ

Assistant of the Museum of St. Sophia

Various studies have been made until now about the fountains (*çeşme*, *şadırvan*, and *sebil*) which occupy a special place in the history of the architecture of Istanbul. But as a general rule those studies do not present a critical survey of the plastic and decorative style. The aim in classifying the structure of the fountains and sebils in a group consists in compiling a work which may serve as a source of documents and material. It is true that, especially in the restoration of those buildings, studies have been made on a wider scope, but those studies are more remarkable for the plans, and sectional and frontal elevations which they contain than for a strict interpretation and explanation from the point of view of the history of art. It is possible to consider those studies as a presentation rather than as an exhaustive examination. However articles and notes published in magazines and books relative to Turkish art can by no means be deemed unimportant. It is to be hoped that in the future will be developed new and valuable studies bringing forth light on those buildings.



Some of the fountains built in Istanbul in the 18th century possess an independent architectural character which makes them worthy to be treated separately. They may be considered of first value to follow the development of archi-

itecture, and especially of the style of decoration.

The architecture of fountains and sebils, from the 18th century onwards, tends to assume the quality of monuments. They are no longer architectural accessories. It may be said that the water supply becomes of secondary importance. They begin to perform the part of a plastic synthesis of surface and volume, adorning an area, a corner, or the surface of a wall. It is to be rejoiced that to-day those monuments are being restored and brought to life and light.

It is evident that the production of those monuments in the 18th century is related to a trend towards European influence. We may connect this new trend with the dawn of a naturalistic interest in art and thought, of a feeling for nature. It may also be expressed as the awakening of a new taste for volume in the feeling for plastic, without losing much of its character in regard to surface.

Before expressing our thoughts on the Shadırvan of Saint Sophia I think it would be useful to attempt a general survey of the characteristics of the important fountains built in Istanbul in the first half of the 18th century, and to research their common particularities in style.



One of the most important of those buildings is the Fountain of Tophane, in

the square adjoining the Mosque of Kılıç Ali Paşa, the last work of the architect Sinan. Among the independent fountains this is a masterpiece of the massive cubic model. With the order of the geometrical and floral decorations repeated on its four façades, it is a perfect expression of a striking surface plastic. The decorative arrangement on the façades is balanced in a geometrical frame. Its strongest plastic feature are the projecting stalactites repeated in the four corners, completing the shell-work decorations there. The narrow corner faces between the large façades reach as far as the stalactites, which attenuates the rigid geometrical massiveness of that cubic structure.

In the Fountain of Tophane the corner stalactites are bound together by a broad band with ornaments in bas relief. Beneath that band a projecting molding seems to separate two stories, between which the corner stalactites become a symbolic supporting union. Our purpose in explaining this two stories system is to observe that the surface arrangement of the Fountain of Tophane, essentially a heavy, massive building, gives it a light and elegant aspect. The Fountain of Tophane is essentially a heavy geometrical form on a large scale, a massive cube crowned with a wide-eaved roof and a dome.

The geometrical frame arrangement in the Fountain of Topkapı is a perfect adjustment of weight and support between two stories. The vertical frames below are the support elements of the decorative surface, the horizontal bands above are the elements of weight. There is no doubt that the strongest element of support appears in the small, vertical corner faces reaching up to the stalactites.

It should be noticed that the impression of depth in the façade is more apparent, and quite transparent, in the lower panels arranged vertically. There, the central niche surmounted by a pointed arch, and the lateral niches adorned with symmetrical stalactites, with their deep recess, give a distinct effect of chiaroscuro.

The decorations designed in a geometrical frame reveal the soul of the Turkish art of surface. No plain surface is left in the arrangement of the surface, but it is interesting to note that the arrangement gives an impression of repose. The arrangement of the ornamentation is saved from chaos solely by a definite aim at geometry. That aim has been attained by adding strict logic to sensibility in the arrangement of the various conventional motives. The co-ordination of the features of the surface plays a distinct part in the realisation of this taste in ornamentation. The distinct adjustment in the balance of the horizontal and vertical frames is stressed by the symmetry between the projecting stalactites in the corners and the stalactites in the recesses of the niches.

The real meaning of the geometrical union of surface and volume, which we observe in the Fountain of Tophane, may be described shortly as aiming to soften and enliven a gross mass and produce hence a true plastic masterwork. The artistic discernment shown in the decoration of a mass is manifested by sculpturing the mass and enriching it with depth and form. It also indicates the contemporaneous need and taste trending to essential geometrical elements in plastic.

If we study this adjustment of surface and mass it will reveal the essential characteristics of the monumental fountains of Sultan Ahmed and Azabkapu at Istanbul, and of the fountains of Üsküdar. In monuments such as the Fountains of Sultan Ahmed and Azabkapu the presence of sebils with gratings seems to alleviate them by their voids, but it is evident that they represent a plastic surface alleviated and developed by the arrangement of the ornamentation. In the cubic fountain of Sultan Ahmed, with four façades, the sebils projecting from the four corners reflect not so much the architectural characteristic of space buildings as a trend towards corner features alleviating a heavy mass. Here that feature is not a symbol of support, it is a rhythmic union

between rounded sebil surfaces and flat façade surfaces. Those mutual adjustments give the building an aspect of a heavy mass together with lightness and fragility.

This means that in those buildings we see a characteristic tension, a stress and strain resulting from the adjustment of mass and surface. It is perhaps this tension which raises a dynamic feeling in the contemplation of the static arrangement of repeated ornamental frame surfaces.

In the fountain in the square of Azabkapu we may see a similar adjustment between the sebil projecting in the middle and the ornamental lateral faces. This symmetrical arrangement does not differ greatly from a building with four façades. It even attains the impression produced by such a building. This arrangement is completed by the massive reservoir behind, which appears as the continuation of the ornamental façade. When the Fountain of Azabkapu was erected it had to be adjusted to the shape of the square at that time. But it was skilfully arranged so as to retain the aspect of a monument.

We can also see the adjustment of volume and surface in the Fountain of Üsküdar. We get the same impression from the projecting console ornamentations surmounting the corners of the heavy cubic structure. In the small faces in the corners high faucets with small basins give a special value of surface to this system of breaking the mass, while the symmetrical niches repeated in two opposite façades, with their corner consoles, are reminiscent of the Fountain of Topkapu.

In this brief explanation we face the problem of difference and connection between the form of a cubic fountain and real architecture. It should be noticed that it reveals a surprising influence of the sense of architecture. The sense of architecture appears again in the height added to those cubic buildings by cupolas which

do not perform the function of covering a house. This characteristic may be described as a sense of decoration aiming at architecture.

As a general rule all those forms of fountains, including ornaments placed at random on the surface of walls, and those which fill voids in corners and spaces, is often treated in the form of a vault structure, which is a perfect architectural element, or in the fashion in which that element is used. This distinct connection with real functional architecture emphasizes the trend to imitation.

When it is necessary to treat fountain architecture as a distinct group it might not be wrong to suggest that this grouping forms a pseudo-architecture connected with many ornamental surface values, and symbolic architectural elements and characteristics, or a sort of ornamental architecture.

In studying the connection of surface and volume with a feeling for architecture it is possible to remember other elements and patterns. The pseudo-arch and the pseudo-column become essential plastic elements. Some fountains are in the form of a column. We may believe that even the marble ornaments designed for jet fountains or for a similar purpose result from the connection between plastic volume forms and a sense of architecture. I am convinced that this problem which arises from a survey of the structure of fountains may be chosen as a starting point for a general study of surface plastic in Turkish art.

Another reason for this brief explanation will appear below in the study of the Shadırvan of St. Sophia, in which we shall reach conclusions related to the conclusions we arrived at here. In the Shadırvan of St. Sophia we shall no longer see cubic plastic imitating architecture, nor shall we see a functional architectural adjustment, i.e. an adjustment of weight and support, but quite the contrary, we shall see cubic plastic subordinated to a sense of ornamentation adapted to

the interior and exterior characteristics of architecture, and trending to an organic union.

It is remarkable that not only in the Shadīrvan of St. Sophia, but as a general rule in Ottoman architecture of the late period, functional elements trend to ornamental elegance. When considering the chief trends of that period it is impossible to refrain from proposing that in a serious study of that period in architecture this problem should be chosen as a starting point.



The shadīrvan in the court of St. Sophia is remarkable for having a more or less independent character, like the fountains we mentioned above. In applying the model of the monumental fountains of Tophane, Sultan Ahmed, Azabkapu, and Üsküdar to a monumental shadīrvan no place could be more suitable than the courtyard of St. Sophia. At a time when fragments from the Atrium of St. Sophia still existed the slender colonnade framing the basin of the shadīrvan in the vicinity of the Byzantine colonnade gave the courtyard a varied yet harmonious aspect. No remnants from the Atrium are to be seen to-day. But the wooden colonnade in front of the sebil and ablution faucets, made at the same time as the shadīrvan, form a harmonious background. The ancient background had been replaced beforehand.

The shadīrvan with colonnade in a courtyard with colonnade was an element appreciated of old by Turkish architects, and many examples are seen in mosque yards. In the colonnade in the courtyard of St. Sophia the stereotyped arrangement has been modified. The architectural group which imposed a strict uniformity in style, material, and technique, and even in color, could not be found in the various buildings and elements in the interior and surroundings of St. Sophia. Here we are not in presence of an architectural group build and achieved in one time. In the annexes built at intervals in

a determined period in history their various styles enriched the original group with a free and picturesque aspect. The characteristics of the buildings which form the architectural group of St. Sophia reveal an artistic tolerance which liberates the group from a stereotyped aspect. It may be compared to the great tolerance which adapted the Turkish spirit to a Byzantine church by appropriating it with the addition of minor elements.

This explanation proves that the independent character of the monumental shadīrvan in the courtyard of St. Sophia is limited. The shadīrvan as a perfectly independent monument could not very well have been erected in another place in the city. It could not be unrelated to a mosque but, because of the independence in style, its presence in the courtyard of St. Sophia gives it the character of an independent monument.

When we explained that the shadīrvan was related to the architectural background of a colonnade, and that its relation to the columns supporting the roof above the sebil and faucets was not by chance, we gave a proof of the limitations of its architectural independence. The difference in style of the primary school situated immediately west of the shadīrvan forms a background which stresses the independence. A two-storied building of massive aspect built in the technique of an early period, with alternate courses of bricks and stones, and with a single dome, forms a background which emphasizes the independent aspect of the shadīrvan with its wide arches and slender columns. In the south, the clock-room, the Director's Office, and other buildings, are also remarkable for the varied style in surface and mass, and help to emphasize the original character of the shadīrvan.

We have thus attempted to explain the relation of the shadīrvan of St. Sophia to the surrounding buildings.

The architectural and ornamental character of the shadīrvan of St. Sophia is an extremely typical example of the

change in style. We can say that it gives on a more advanced scale than some important architectural monuments a perfect idea of the change from the classic style to the rococo style. For example the mosque of Nuri Osmaniye, which was built at about the same time as the shadirvan, is from one point of view a pretentious monument which gives an exaggerated idea of the rococo style, whereas in the shadirvan we can see a moderate surface example of the rococo style, approaching nearly the classic style. In the Nuri Osmaniye the rococo style might be formally interpreted as an attempt to enliven and alleviate the massy by exaggeratedly rounded surfaces and, in various places, by protuberances and deep recesses. The mass has been ornamented in an attempt to produce an effect of chiaroscuro. Still we cannot affirm that the building does not give a perfect impression of rococo.

In the shadirvan the rococo effect has been attained by the balance of the wide interspaces of the pointed arches with the flat surfaces surmounting them. The deep-eaved roof resting upon slender columns seems to float in space without a support.

In principle a shadirvan consists in a basin surrounded by faucets, and generally surmounted by gratings and a colonnade supporting a dome. In some shadirvans those two fundamental elements are united, the columns spring from the border of the basin which they encircle, and they are surmounted by a dome. The whole aspect is reminiscent of a mausoleum. The interspaces of the columns are closed by metal gratings. The shadirvans in the courtyard of the Mosques of Sultan Ahmed and Yeni Cami are in this form. There exist various types of shadirvans. The shadirvan in the courtyard of the Süleymaniye Mosque is a four-cornered cubic marble building. Although it is covered by a flat roof it retains the character of a covered basin, but it is not related to the classic order of the colonnade in the courtyard. It is remarkable that Si-

nan, in the courtyard of the Selimiye Mosque at Edirne, built a simple shadirvan with an uncovered basin, of polygonal form, nearly circular, and a jet in the middle. Shadirvans with a colonnade supporting a circular or polygonal roof, when placed in the middle of a courtyard, assure an easy rhythmic relation to the order of domes and colonnades in the courtyard. Among various types of shadirvans in the courtyards of mosques some have dimensions out of proportion with those of the mosque, some are of so large dimensions that they narrow the courtyard, and some appear too small in a large courtyard.

To what architectural origin can be traced the shadirvans of various types which we see in the courtyards? There is no doubt that they are primarily related to the principle of filling a void. Need and function are inseparable from that principle. In some large Seljuk hans the mesjid in the courtyard was used to enrich an empty space. An empty and uncovered area with definite boundaries is enriched by varied elements such as monuments and basins.

In the shadirvans with a colonnade supporting a dome we can see an open building connected with ancient religious architectural forms. This is an indirect adjustment. It may suffice to remark that in reality the model of shadirvan with deep-eaved roof and a dome is the result of conditions imposed by need and adapted to the principal trends in architecture. Shadirvans serve to perform ablutions imposed by an important religious rule. They assume the character of a monument erected in honor of the sanctity of water.

Considering that the Shadirvan of St. Sophia differs from early models we have made it plain that it is remarkable as representing a new period in style. It is a product of the spontaneous and natural development of Turkish style in Istanbul. When compared with earlier models the characteristics of the development appear clearly in the Shadirvan of St. Sophia. The aspect of a mass resting heavily on

the ground is superseded by the evident elegance, elasticity, and tension of an organism which seems to spring on high.

The deep-eaved roof surmounted by a dome, and supported by columns with stalactite capitals retains the weight of a mass even when spread out in a flat surface. That the weight is divided according to a well-known principle, and easily supported by very slender columns reveals a matchless skill in balance. The columns supporting the roof are perfectly vertical while the arched marble structure above the capitals rises with a slight inclination, which makes us think that this building presents a new solution to the problem of static. We may suggest that in order to understand this solution a strictly technical study is necessary. Turkish architects have always known how to assure the most perfect relations between the upper parts of a building and systems of support. The earliest architectural models with domes have been developed with the greatest safety and stability in technique. We may be sure that from the point of view of the system of constructive support the Shadirvan of St. Sophia, which at first sight seems simply to support a wooden roof, presents no important difference in principle with the most complicated systems of support and balance in large domed buildings. In the solution of this constructive problem a technical concern and an advanced and developed esthetic concern play an equal part. When considering the problem from this angle we realize that the matchless elegance of the Shadirvan of St. Sophia has the same meaning as the technical balance between the deep-eaved and domed roof and the slender supports. Technical studies will reveal that esthetic elegance is reflected in this building in which the sense of ornamentation has been developed and refined unlimitedly.

There is a definite void between the colonnade and the basin of the shadirvan. The polygonal form of the basin is repeated in the metal gratings above. The upper

band of the gratings is formed by the gilt frames of the inscriptions surmounted by pediments with crescents. Similar crescents are seen above the pseudo-columns at the junctions of the panels of the grating. A metal drum forms an interior dome above the basin. The drum is covered with a network of wire which helps to keep the water in the basin pure.

The dome covering of the shadirvan has interiorly the same dimensions as the basin. The dome rests upon a wooden drum, and is covered with timbers. The deep-eaved wooden roof rests upon the columns supporting the octagonal marble building. The interior of the dome is painted light blue, and the central medallion with gilt star motives is brightened by the gilt grooves between the timbers of the dome. The whole surface of the roof of the shadirvan is decorated and colored with ornamental friezes according to a definite principle. The upper part of the octagonal marble structure is decorated inside and outside with various inscribed friezes.

An attractive feature in the ornamentation of the shadirvan is the variety of the similar motives and ornaments in the interior and exterior of the building. A variety in similar ornamentation cannot be accidental. From the point of view of the architectural aspect and conception it is conform to the relation between the interior and the exterior. We must stress that this relation differs from a sense of a closed house, and that a closed house cannot be mentioned when speaking of a shadirvan. But this particularity does not imply departing from an architectural character. It is evident that in the shadirvan the structure of roof and colonnade is a system of support and balance. Still this system on the whole has not lost the character of an ornamental plastic system. In this particular form the relation between the interior and exterior may be likened to the natural relation in an organism, such as the back and the palm of a hand, the face and the back of a leaf.

A leaden tracery frieze encircles the base of the dome rising above the drum, and it is repeated around the edge of the octagonal roof. The surface of the roof is encircled outside with three bands of a decorative frieze, continued inside by large blue spaces divided into square coffers, and separated at the corners, so as to form so many rectangles, by triangular surfaces decorated in gilt bas relief. The triangles are broken at the base in a form reminiscent of a lozenge motif. Those large surfaces, with square coffers and corner triangles, are followed by a triple decorative frieze running round the interior of the eaves. Those two groups of triple friezes are symmetrically arranged in relation to the central frieze in each group and to the large blue space between the groups. The material used in the decoration of the friezes is a plaster mixture applied on wood and ornamented with conventional scrolls in bas relief. That relief accentuated with gold gilding has been given the character of a geometrical frieze, but has a clear naturalistic effect imitating the rococo style. Especially in the middle friezes the scrolls develop and interlace, alternately narrowing and extending. The presence of nodules at the point of junction of the scrolls gives a peculiar aspect to that style of decoration. The symmetrical border friezes consist in a single row of scrolls curving inwards and outwards. In this ornamentation conventional floral motives joined together reveal a sense of unity. Although this is a static decoration it gives an impression of movement. Resilient branches, stretching and developing into scrolls and coils close together, produce a sprightly rhythm of narrowing and widening.

Here arises a new problem from the point of view of the development of ornamental surface plastic. This problem appears in the evident conflict of the ornamentation of the rococo period with surface. In the classic period the ornaments placed on the surface belonged to the surface proper, and could be described as an element of the order which created the surface. In the rococo period the develop-

ment of scrolls united with nodules, although they cannot be broken off the mass, do not appear as an element which created the surface. We may say that in that period the ornamentation accepted the surface merely as a background, thus tending to deny it. In the late ornamentations the adventure of agitated ornamental motives and orders tending to break off from the surface expresses in short an aim at the impossible, an inclination to deny the surface.

In the ornamentation of the Shadīrvan of St. Sophia the surface has not yet witnessed that agitation. Here perhaps the ornamentation does not belong to the surface, but although it is a naturalistic pattern obliged to be applied on it, it is in a balanced agreement with it. When asked according to what principle the decorative pattern has been conventionalized it might even be possible to answer that it is a concession to the essential character of the surface, and to its retaining and vivifying quality.

The background of the relief friezes mentioned above is decorated with perfectly natural flowers and leaves finely painted in their original colors. The naturalistic impression given by the surface of the roof of the shadīrvan is entirely due to that painted decoration. The entablature uniting the roof to the marble structure is ornamented with bunches of flowers and leaves on a pink background. In the entablature, which forms a wide frieze, gilt scrolls play a minor part because they are not vividly brilliant. In the narrow friezes the gilt reliefs form the main decoration, while the painted flowers give the minor impression. It is seen that here are two degrees of ornamentation order.

Immediately below the painted frieze formed by the entablature begins the surface of the arched marble structure. At the top is a narrow relief band, followed by an inscribed frieze in several frames. Among the most remarkable elements in the marble surface are the projecting rosettes decorating the keystones of the large pointed arches.

The principle of variation in similar decorative forms in the interior and exterior of the structure, as described above, has a definite signification which appears even in the rosettes in the interior surface of the keystones. Outside is a motive resembling a conventional rose. Inside it is in the form of a protuberance consisting of petals closed together. As an equivalent to the inscribed frieze outside, we see inside an inscribed frieze in a different style. An ornamental frieze runs around the frieze above and below, giving it the same height as the outside frieze. The upper marble relief frieze outside has no equivalent inside, unless we find an equivalent in the two identical circular friezes in the point of junction of the interior roof ornaments with the circle of the dome. One of those friezes appears in the roof as a last transition band, and the other is repeated in the lower part of the interior of the dome, as if indicating a new beginning. The pattern used in those two similar friezes resembles closely the relief pattern in the marble band outside, which makes us think that this similarity cannot be merely accidental.

Those interesting differences make us ask if the inscribed friezes are somewhat connected together not only by the calligraphic form, but also in measure and perhaps even in meaning. The outside inscription is from the *Qasidai Burda*, which was composed in the time of the Prophet. The interior inscription is a qasida by the Poet Emin, beginning with the distich,

*Mihri-u sipihri majd-u shān,
Sultān Mahmūdi zamān
Her qavl-u fī'li hemān nāmi gibi
mahmūddir.*

This shows that such a supposition would be an exaggeration.

The interior and exterior inscriptions, with the gleam of their gold gilding on a blue ground, are a very strong ornamental feature in the building.

When we look at the interior decoration of the roof we realize immediately

its connection with the order in the entablature. In the surface of the roof comprised between the upper interior border of the marble structure and the lower circle of the dome are symmetrical friezes and frames exactly as in the entablature. But the decorative motives and order which are in the same spirit as those in the entablature are skilfully modified. The somewhat free naturalistic order in the scrolls of the relief friezes is presented to us in a renovated composition. The patterns in the entablature are not essentially changed, but only modified. The same can be said of the painted flower decorations and the order of the reliefs in the gilded triangles in the corners. The first, like the rosettes, present flowers in full bloom, while the relief flowers are folded and closed. In the large rectangular surfaces between the triple friezes in the interior and exterior the pale blue color is superseded by a purple color, and the network of square coffers superseded by a floral coffer pattern. That pattern is identical to the closed conventional scroll patterns in the metal gratings of the sebil in the courtyard of St. Sophia. The rounded surfaces decorated with painting in the entablature between the roof and the marble structure are superseded here by new transition forms. The transition to the circle of the dome is obtained here by encircling the roof with new triangles again decorated with painting. In this way the octagonal structure is united to the circle, and the decorative grouping is completed by the similar circular double frieze mentioned above. That grouping can also be described as the completion of constructive pieces.

The modification in similarity in the interior and exterior is not a haphazard change, it has been effected according to a principle. We must repeat this in order to draw attention to this very important characteristic of the structure. We may say that here it is not a simple sense of form that plays a part, but a sub-conscious comprehension of the unity of the decorative members of one monument. The aim

is in short to assure unity in an organic form.

Another element which induces us to enter into a short explanation of the decorative details is the basin of the shadırvan. The metal network composition is formed by repeating a conventional acanthus scroll. Above is a gilt inscription, another poem by the poet Emin, beginning with the distich,

*Shehinshāhı zamān, Sultān Mahmūdi
jalil - sh - shān
Revān mizābi kılkinden 'uyūni re'fet-u
ihsān.*

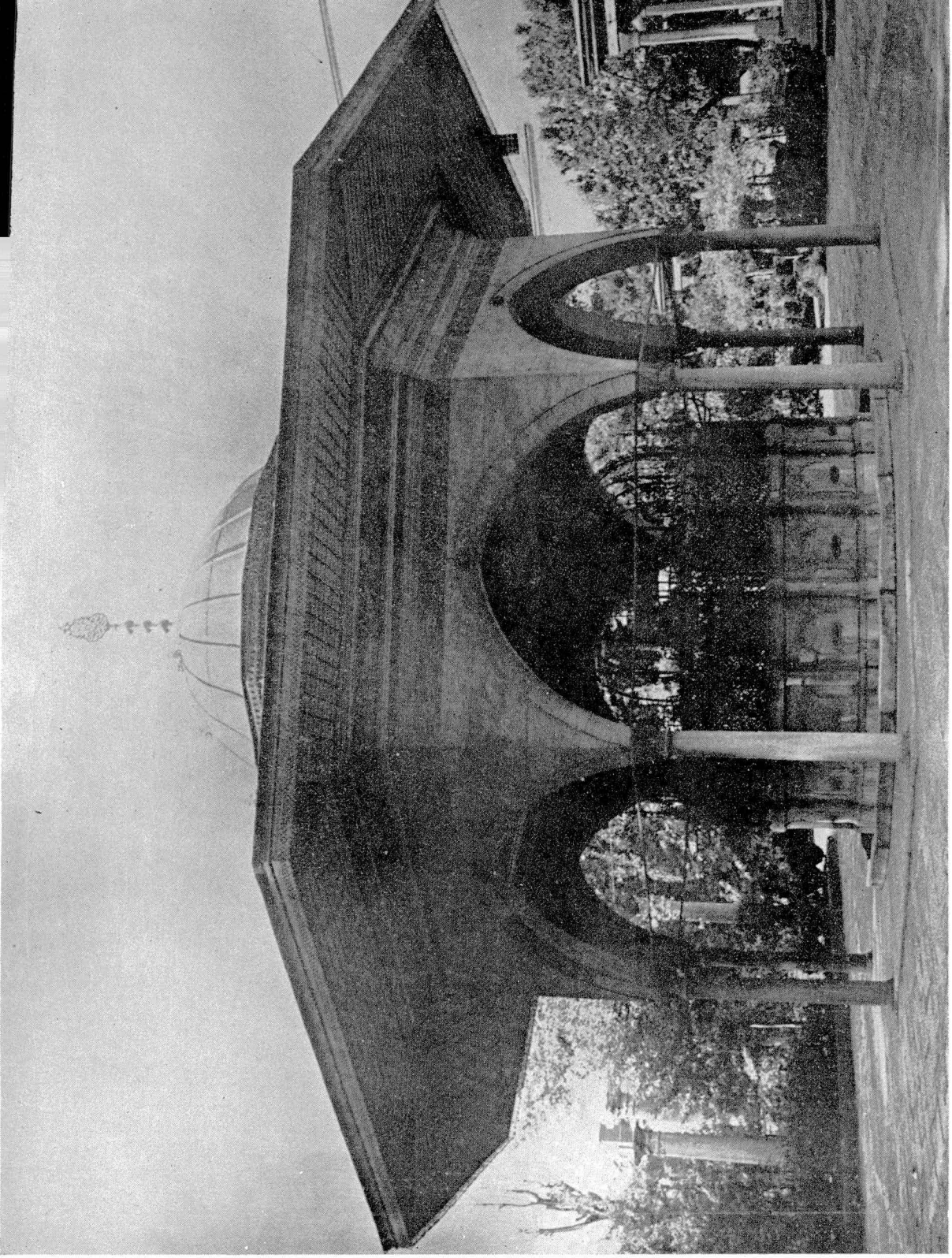
The shadırvan basin, with its 16 slightly convex faces, gives the impression of a covered plastic form adjusted in the middle of the octagonal cover structure. The connection which first appears between two principal elements such as the basin and the cover structure, may be expressed as above. The marble faces of the basin are decorated with a composition representing small columns with capitals in the form of a vase, bound together by floral motives springing from the vases, and developing like the decoration of an arch. The pattern is repeated on each face. The faces, and the pilasters between, are bound together by a fairly wide relief frieze at the top of the marble structure. That frieze also is decorated with a floral pattern.

There is a close unity from the decorative point of view between the marble part of the polygonal basin and the panelled gratings rising above in the same form.

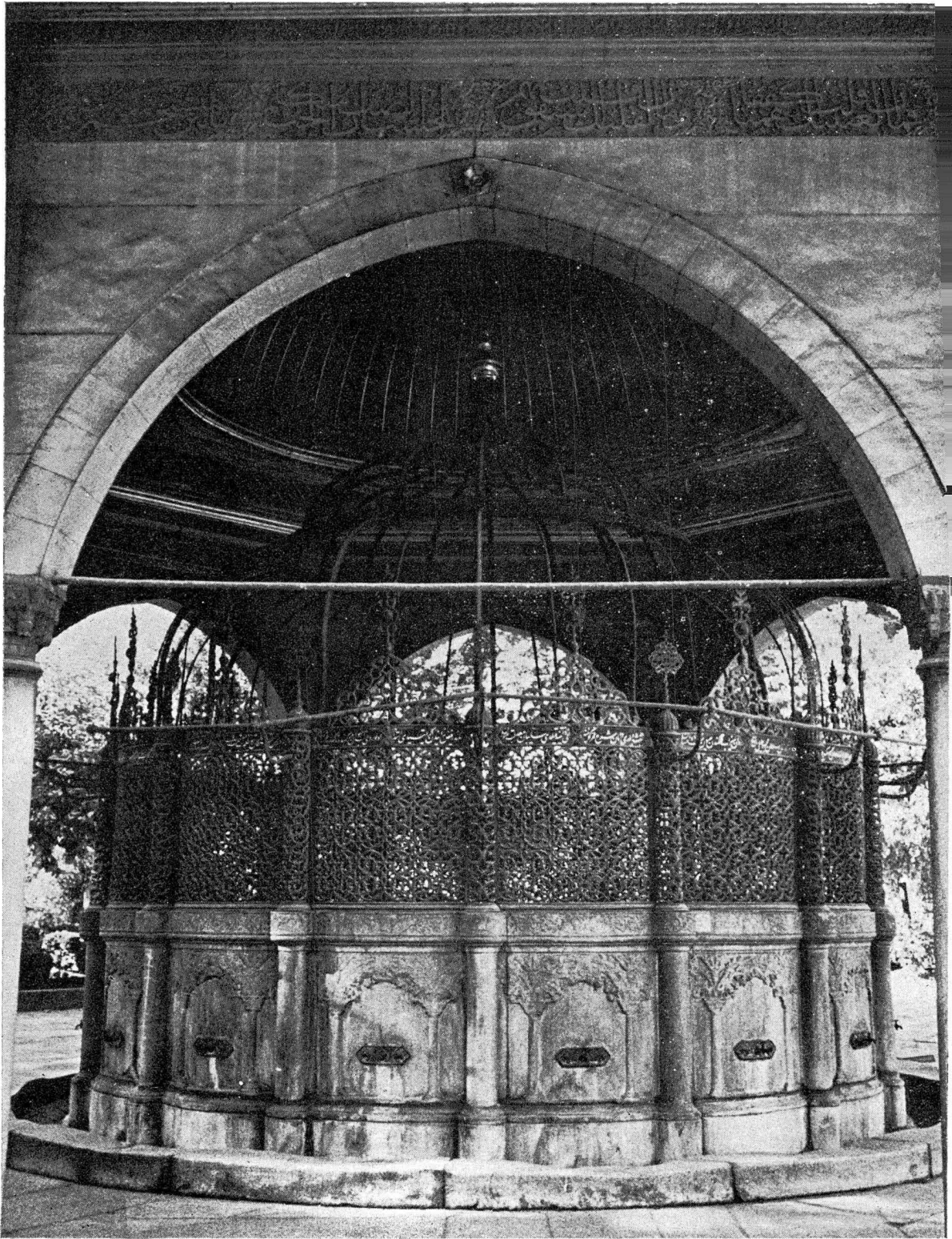
In the shadırvan basin, elements such as the pseudo-columns, the decorations of the circles, the uncovered dome with metal drum, seem to us a new example of ornamental surface plastic imitating architecture, which we attempted to explain at first. The basin has been given the aspect of ornamental architecture. The basin seems to attempt adjusting to architecture, while the constructive cover structure tends to a feeling for ornamentation. We see those two trends combined in the whole structure in an interesting fashion.

BİBLİOGRAHY

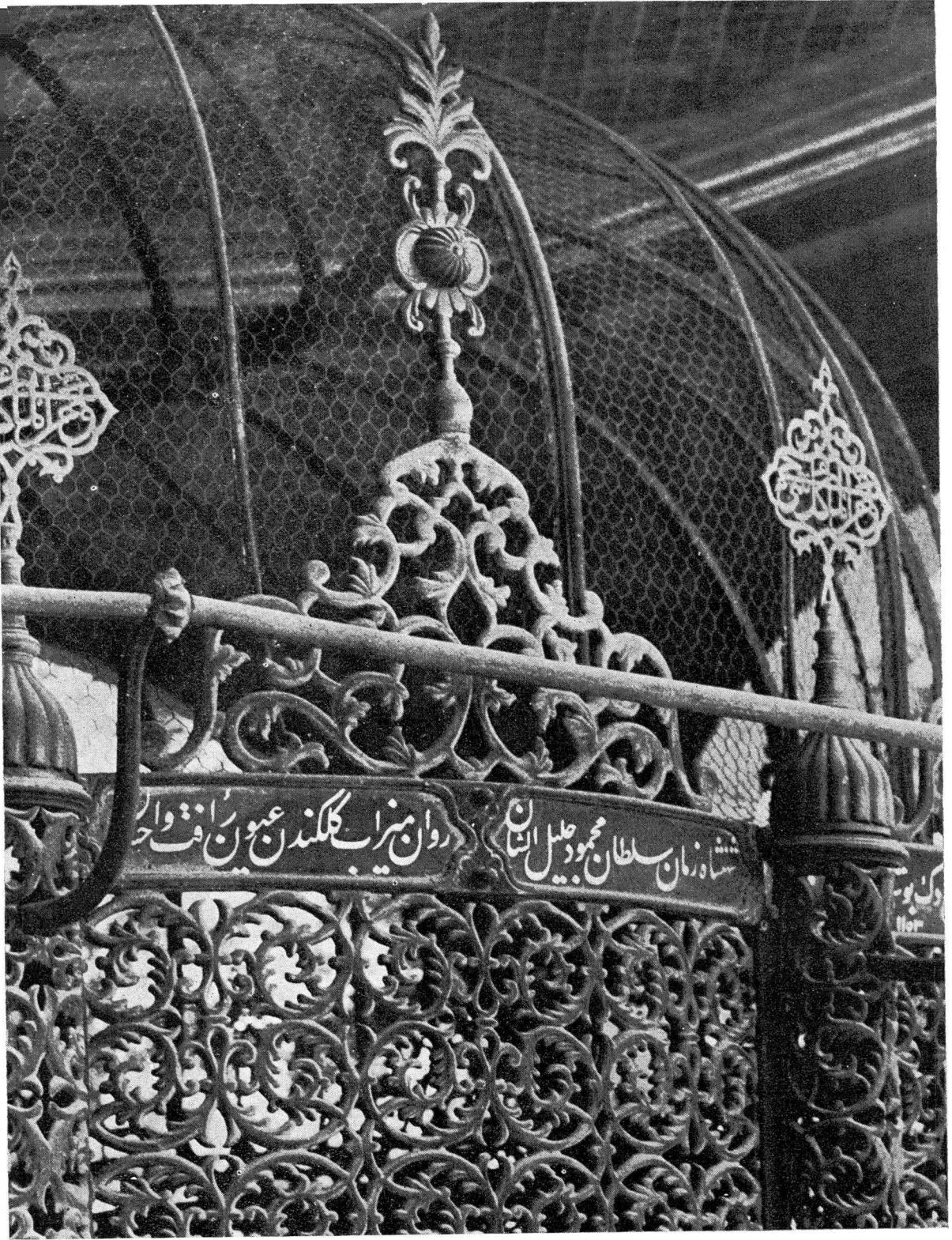
- İbrahim Hilmi Tanışık - İstanbul Çeşmeleri I. II. İst. 1943.
- İzzet Kumbaracılar - İstanbul Sebilleri. İst. 1938
- A. Arthur Beyleryan, - İstanbul Şadırvanları (Ed. Fak. Sanat Tarihi Bölümü Lisans tezi) 1953
- Necdet Göze - İstanbulda Osmanlı Devrinde Tezyini Şebekeler (Lisans tezi) 1953
- Müzeyyen Akkoyun - XVI. y.y. İstanbul Çeşmeleri (Lisans tezi) 1954
- Perihan Uğur - XVIII. y.y. ilk yarısı İstanbul Çeşmeleri (Lisans tezi) 1955
- Enver Tokay - İstanbul Şadırvanları (İ.T.Ü. Yeterlik travayı) İst. 1951
- Naci Yüngül - Tophane Çeşmesi, İst. 1958
- Süheyl Ünver - Azapkapı Çeşmesi. İst. 1954
- Aziz Ogan - Les Fontaines d'Istanbul. T.T.O.K. Belleteni No. 68 ayrı basım. İst. 1947.
- İstanbul Ansiklopedisi C. III s. 1484-1486 (Ayasofya Şadırvanı maddesi)
- Sezer Tansuğ - Ayasofya Şadırvanı. Ayasofya yılı No. 3 İst. 1961.



Ayasofya Şadırvanı



Ayasofya Şadırvanı



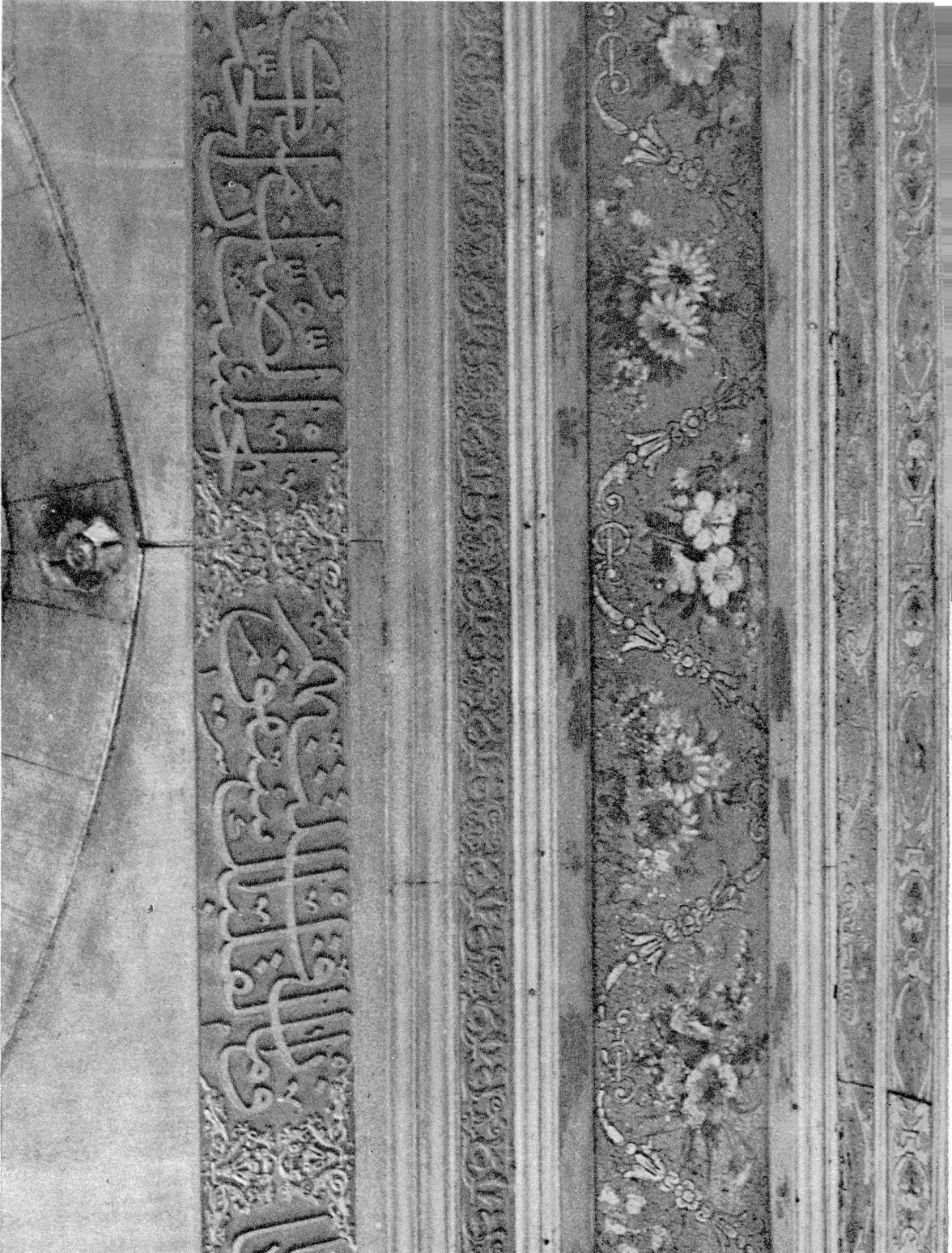
Ayasofya Şadırvanı



Şadırvanda bir kõse tezyinati



Ayasofya Şadırvanının saçaklarındaki kõşe tezyinatı



Ayasofya Sadırvanının kitabesi



Şadırvanda bir başka tezyinat