



SANAT TARİHİ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

ARKEOLOJİ-PREHİSTORYA-ÖNASYA
EPIGRAFI-ANTROPOLOJİ-MÜZİK-TİYATRO
TEOLOJİ- FOLKLOR

Dört Ayda Bir Çıkar

Cilt: 2

Sayı: 4

Nisan 1989

Sahibi: Enis KARAKAYA

Genel Yayın Yönetmeni ve Yazı İşleri Müdürü:
Özkan ERTUĞRUL

Teknik Müdür: Tolunay TİMUÇİN

Genel Koordinatör: Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

Genel Sekreter: Halenur KATIPOĞLU

Teknik Sekreterler: Yavuz TIRYAKI - Sadettin ZAYİM

Sanat Yönetmeni: Ziya Nur SEZEN

Halkla İlişkiler Koordinatörü: Gülgün KALKINOĞLU

Yayın Sekreterleri: Gülçin EROL - Gülay BURGAZ

Haber Servisi Sorumluları: Hülya KOÇ - Arzu İYANLAR
Arzu YILMAZ - Rabia EMEKLİGİL

Mali Müşavir: Selim Sabit SALMAN

Yayın Kurulu: Özkan ERTUĞRUL - Enis KARAKAYA
Selda KALFAZADE - Şebnem AKALIN
Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

DANIŞMANLAR: Prof. Dr. Semavi EYİCE

Doç. Dr. Ara ALTUN Doç. Dr. Selçuk MÜLAYİM

Doç. Dr. Ebru PARMAN - Yard. Doç. Dr. Zeki SÖNMEZ

Dr. Hüsamettin AKSU - Dr. Engin BEKSAÇ

Sargon ERDEM - EroI ÖZKAN

Film: Cem Has Grafik 511 85 85

İç Baskı: Örünç Matbaası 528 42 68

Kapak Baskı: Dantel Ofset 522 65 41

Kapak baskısında SEÇİN GÜR'e yardımlarından dolayı teşekkür ederiz.

Dizgi: ÇAĞDAŞ DİZGİ 526 90 88

REKLAMLAR

Arka dış sayfa: 1.000.000.- TL.

Arka iç sayfa: 500.000.- TL.

İç tam sayfa: 400.000.- TL.

İç yarım sayfa: 250.000.- TL.

Ön iç sayfa: 600.000.- TL.

• Yıllık Abone: 20.000 TL.dir. Banka hesap numarasına çıkarılan paranın makbuz veya dekontunun fotokopisi ya da aslı gönderildiği an, dergi Adresinize postalanacaktır. (İstanbul Bayezit Vakıflar Bankası 21-10248-8 nolu hesap)

Yurtdışı Abone ücreti : 20 \$

İRTİBAT ADRESİ: Tolunay Timuçin 527 29 58
Mollafenari Sok. Birol İş Hanı Kat: 3 Cağaloğlu/İstanbul

Hizmetlerinden dolayı Mustafa Selimoğlu'na teşekkür ederiz.

İÇİNDEKİLER

- Güneş Şehrinde 3. Selçuklu Sempozyumu (Tolunay TİMUÇİN) 2
- Türk Halı Sanatı'nda Yeni Bir Halı Tipi * (Prof. Dr. Şerare YETKİN) 3-6
- İkel Toplumda Sanatkâr (Doç. Dr. Hakkı ÖNKAL) 7-8
- Resim Gösterge Bilim'inin Bazı Sorunları (Uşun TÜKEL) 9-15
- İnegöl İshak Paşa Camii ve Külliyesi (Prof. Dr. Oktay ASLANAPA) 16
- Dumbarton Oaks'daki Bizans Eserleri Koleksiyonu (Yard. Doç. Dr. Mehmet İ. TUNAY) 17-22
- Belge Değerindeki Bir Sebil Teknesi (Fikret ÖZTURNA) 22
- Osmanlı Mimarlığı'nda Devşirme Malzeme Kullanımı (16-18. yüzyıl) (Dr. Uğur TANYELİ - Gülsün TANYELİ) 23-31
- Türkiye'de Eski Eser Kaçakçılığı Tahribatı ve Korunması (Doç. Dr. Ara ALTUN) 32-33
- Gaziantep Kalesi'nden Notlar (Gülgün KALKINOĞLU/M.A) 33
- Türk Folklorunda Çocuk Okşamaları (Doç. Dr. L. Sami AKALIN) 34-36
- Doğu Karadeniz Bölgesinde Bazı Ahşap Camiler (Doç. Dr. Haşim KARPUZ) 37-45
- Bakırköy'de Tarihi Bir Çöplük (Enis KARAKAYA/M.A) 45
- Niksarda iki kümbet (Şebnem AKALIN/M.A) 46
- "Hasankeyf" bir başlangıç mı? (Nur NİRVEN) 46-47
- Yeşil Camii Minaresi ve Unutulmuş bir Çini Tekniği (Faruk ŞAHİN) 48-54
- İstanbul'a Yeni Bir Müze (Selda KALFAZADE/M.A) 54
- Gitarın Biçim Evrimi (Doç. Dr. Yıldız ELMASI) 55-61
- Lidya Bölgesinde bir Başpiskoposluk Kilisesi Kalıntısı Sardes Katedrali (Enis KARAKAYA/M.A) 63-67
- Önem Verilmez ise Kaybolabilecek değerlerimizden (Halenur KATIPOĞLU) 67
- Merdivenköy Bektaşî Tekkesi'ndeki Dünya Ağacı (Dr. Günkut AKIN) 68-74
- Mimar Sinan'ın Osmanlı Dönemi Türk Mimarisi'nin Gelişmesindeki Yeri (Prof. Dr. Semavi EYİCE)75-80
- * Kapak : İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bulunan halıda Crivelli yıldızı
- Dergide yayınlanan Makalelerin sorumlulukları yazarna aittir. Kaynak gösterilmek kaydı ve izin alınarak yararlanabilir.



MİMAR SİNAN'IN OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MİMARİSİNİN GELİŞMESİNDEKİ YERİ*

Prof.Dr. Semavi Eyice

İslâmiyet'in ortaya çıkması ile Medine'de yapılan ilk cami, dikdörtgen bir alanı çeviren bir duvarın içinde, bir kenara paralel çakılmış hurma ağacı direklerinin taşıdığı bir gölgelik sundurmada ibaretti. Son derece sade ve bir ihtiyacı en basit biçimde karşılanması ile doğan bu ilk islâmî ibadet yeri şeması, kısa süre içinde bir cami mimarisinin gelişmesine yol açmıştı. Sonraları İslâm mimarisi malzemeyi daha kaliteli seçmekle beraber bu ilk caminin prensiplerine çok uzun süre sadık kalmıştı. Nitekim ilk ordugâh camilerinden 639'da yapılan Küfe Camii etrafı çevrili bir avlu ile bunu kısmen gölgelendiren bir çardaktan ibaret olmakla beraber, bu çardağı taşıyan destekler, yakınındaki Hira'dan getirilen mermer sütunlar idi. İslâmlığın yayıldığı bütün bölgelerde cami büyük bir dörtgenden ibaret oluyor, bunun Kible'ye bakan kenarının içine sıra halinde destekler dikiliyor, birbirlerine kemerler ile bağlanan bu sütunlar namaz kılınan mekânı örten düz bir damı taşıyorlardı. Etrafı duvar çevrili alanın diğer kenarlarında yine sütunlu ve üstleri örtülü galeriler uzanıyor, ortada kalan üstü açık saha ise iç avlu (harim)'yu teşkil ediyordu. Bu avlunun ortasında da, müminlerin namazdan önce gerekli olan abdest tazelemeleri için bir şadırvan yer alıyordu. İlk camilerde Kible'yi duvara yapışık bir taş belirtiyordu. İlk mihrap 7. yüzyılın sonlarında veya 8. yüzyılın başlarında Medine Camii'nde yapılmıştır. İbadete çağurmak için İslâmiyet'in ilk yıllarında, camilerin damlarına çıkıp ezanı oradan okumak kâfi gelmişti. Fakat kısa süre sonra, bir bakıma İslâmiyet'in zafer anıtı anlamını alan minare yapımı önem kazandı. Genellikle kare bir plan üzerinde yükselen bu minareler cami mimarisinden bağımsız olarak inşa olunduklarından, cami ile minare arasında pek çok hallerde organik bir bağlantı olmuyordu. Arap kültürünün hâkim olduğu çevrelerde kare biçimli hayli yüksek bir kule biçiminde minareler yapılmasına karşılık, Asya'da Türk çevrelerinde yuvarlak gövdeli daha ince minareler tercih edilmişti. Bunların gövdeleri yarım yuvarlak veya prizmatik çubuklar ve yivler ile hareketlendirilmişti.

İlk camilerde bir yenilik, girişten imamın -ki bu başlangıçta Halife veya Devlet ileri geleni oluyordu- namaz kılacağı mihrap önüne kadar Kible duvarına dikey uzanan, bir nef yapılmıştı. Ancak 702'de Kudüs'te yapılan Mescidi'l-Aksa'da nefleri ayıran sütunlar kible duvarına dikey sıralanıyorlar ve başka bir nef ise kible duvarı boyunca enine uzanıyordu. İlk camilerde ortadaki dikey nefin, enine nefle birbirlerini kestikleri yerde, tam mihrabın önünde oluşan kare mekân ise imamlığı yapan Devlet reisi-Halifeye mahsus maksure'ye ayrılmıştı. Genellikle bir kubbe ile örtülü olan bu özel yer, bu şekliyle çok uzun süre cami mimarisinde önemli bir unsur olarak İslâm sanatına yerleşmiştir. Halife I. Velid'in Şam'da bir Jupiter tapınağı ile Aziz İoannes kilisesinin yerinde 706'da yaptırdığı Ümeyye (Emeviye) camiinde bu prensipler daha

kalıcı ve âbidevi biçimde uygulanmıştır. Çatıları taşıyan sütunlar kible duvarına paralel uzanan nefleri ayırır. esas girişten mihraba uzanan ana eksen, caminin diğer neflerini kesen bir nef veya dehliz halinde belirtilmiştir. Üstü daha yüksek bir çatı ile örtülü olan bu dikey nefin mihrap önündeki ucu, dört payeye dayanan dört kemeri taşıdığı kibleli maksureyi oluşturur. Dışarıdan avluya açılan büyük girişin üstünde ise kare planlı masif bir kitle halinde minare yükselir. Avlu çepeçevre revaklar ile çevrilmiştir.

Eksen üzerinde kibleye dikey nef ile mihrap önündeki kubbeli maksure ve destekli (sütun veya paye) yan neflerden meydana gelen kompozisyon Arap âlemindeki camilerin karakteristik bir tipi olarak çok uzun süre uygulanmıştır. Arada bazı istisnalarda (702'de yapılan Vâsıt camii) ortadaki dikey nefin mevcut olmadığı da dikkati çeker. Kuzey Afrika'da Kayruan'da Seydi Ukba camiinde ise dikey nefin ucunda maksure üstündeki kubbeden başka, giriş kısmında da ikinci bir kubbe vardır. İbadet mekânının kemerleri taşıyan sütunlarla bölmek, en had derecede uygulanışını Emeviler'in İspanya'da Kurtuba'da 785'de yapımına başladıkları camide görmek mümkündür. Burada mekân bütünlüğü olmayan bu sistemin 833'de, 961'de ve 987'de yapılan genişletmelerle âdeta camiyi sonsuza kadar büyütmeye müsait olduğu görülür. Cami böylece her bir yöne açılmaya, yayılmaya uygun bir mimari karakter gösterir.

Abbasiler döneminden 883'e kadar kısa ömürlü bir şehir olarak kullanılan Samerra camii de aynı tipin dev ölçüde uygulanışına bir örnektir. Yalnızca burada sütun yerine kalın tuğla pâyeler kullanılmıştır. Halbuki Mısır'da bir devlet kuran Türk asıllı İbn Tolon'un 877-879'da Kahire'de yaptırdığı cami, sahip olduğu yenilikler bakımından önemlidir. Plân, Emevî dönemi camilerini andırmakta, fakat pâyelerinin üzerlerinde sivri Türk kemerleri sıralanmaktadır. Dış cephelere pencereler açılmıştır.

İslâmlık doğuya yayılıp, Horasan ve İran'da 8. yüzyıl ortalarından itibaren camiler yapıldığında, pâyeli, avlulu cami tipine bağlı kaldığı görülür. Bazı yerlerde ahşap direkler, bazı yerlerde mermer sütunlar veya taştan örme pâyeler kullanılmıştır. Fakat mihrap ve maksurenin itinalı bir biçimde bezenmesine önem veriliyordu. Çok önemli bir değişiklik ile İsfahan'da Mescid-i Cuma'da karşılaşıyor. 760-762 yıllarında Abbasiler döneminde yapılan bu pâyeli caminin Selçuklu Sultanı Melikşah zamanında büyük kubbeli bir maksure eklenerek, dinî mimari- de kubbe'nin önemi vurgulanmıştır. Bu durum, İran'da ateş tapınakları (Ateşgede)'nda çok yaygın olan ve Asya'nın evvelden beri mimaride sevdiği kubbe'nin, cami mimarisinde âbidevi ölçülerde uygulandığını gösterir.



Fatımiler döneminde Asya'dan Türkler'le gelen etkilerin cami mimarisine sızdığı ve eski geleneklere bağlı pâyeli camilerde yeni bir anlayışın ağır bastığı görülür. Camii'l Ezher'de orta nef üzerindeki kubbelerde sivri kemerle tromplar kullanılmış, kible duvarı iç tarafındaki enine nefin uçlarındaki iç köşelere de birer kubbe yerleştirilmiştir. Aynı yenilik 991-1012 arasında yapılan el-Hakim camiinde de vardır. Ayrıca burada özenilmiş taş işçiliği, Suriye veya Kuzeyli işçilerin varlığına da işaret sayılabilir. Burada cephede dışarı taşkın giriş ile çifte minare kaidesi ve sivri kemerler bu eserin Asya mimarisi ile yakın ilişkileri olduğuna işaret sayılabilir. Yine Kahire'de Emînü'l-Cuyuş (Başkomutan) Bedrü'l Cemalî'nin 1085'te yaptırdığı El Cuyuş camii de her bakımdan yenilikler ile doludur. Yanında Mısır'da ilk defa rastlanan kubbeli bir türbeden başka, esas cami mekânı ikisi kible duvarına bitişik ikisi serbest dört pâyeye oturan, tromplu bir kubbenin örttüğü bir maksureye sahiptir. Bunun etrafını üç taraftan saran çapraz tonozlu beş bölüm vardır. Sivri kemerleri, ilk defa kullanılan mukarnas (Stalaktik)'li ve alçı mihrap süslemesi ile bu cami, tamamen Orta Asya sanat zevkine bağlanan bir eserdir. Gerek burada gerek El-Akmar camiinde (1125) cephe süslemesi ve bu cepheyi vurgulayan minarenin mimariye hâkim bir yerde yükselmesi de Asya estetiğinden gelmiş yenilikler olup, eski Arap mimari geleneklerine yabancıdır. Böylece Mısır'da İslâm mimarisinin daha çok Türk-Selçuklu yapı sanatına yaklaştığı dikkati çeker. Halbuki Kuzey Afrika, eski arap şemalarına bağlı kalmaktadır. Sadece yenilik olarak, pâyelerin üstlerindeki kemerler düz çatıları değil çapraz tonozları taşır. Bu hususta Sfaks (ilk yapılış 849, yenileniş 981) ve Manastır camileri örnek gösterilebilir. Halbuki çok büyük ölçülere sahip Beni Hammad camii (1007) eski İslâm geleneğine uygun sütunlu bir camidir; sadece maksure duvarla ayrılmıştır. Afrika'nın camileri eski geleneği sürdürmüş ve kubbeyi kullanmaya çalışmakla beraber gelenekteki cami plânının hâkimiyetinden bir türlü sıyrılamamıştır. Atlaslar'da Tinmâl'de yapılan çok büyük ölçüdeki cami de yenilik olarak sadece minaresinin mihrabın üzerinde yapılmasını ortaya koyar. Muhahhidler'den Yakubü'l-Mansur'un 1184-1199 yılları arasında Rabat'ta yaptırmaya girişip bitiremediği 183 x 140 m. ölçüsündeki caminin özelliği, normal bir avludan başka, harem kısmında iki iç avlunun daha oluşudur. Arap âlemindeki cami, zamanla önemli ve büyük gelişmeler göstermemekte, eski geleneği sürdüren çok destekli, düz damlı ibadet yeri sistemine bağlı kalınarak sadece bu plânın çok büyütülmesi, aşırı ölçülere çıkarılması suretiyle iddialı eserlerini ortaya koymaktadır.

İslâmlık Horasan'a 7. yüzyılın ortalarında girmiş ve bu inanç Türkler arasında kökleşmesi 819'da idaresinin Sa'manoğullarına geçmesi ile yerleşmişti. En eski İslâmi Türk yapısı olan Buhara'da Sa'manoğlu İsmail'in türbesi, köşe trompları ile kareden kubbe yuvarlağına geçişi sağlanmış olan büyük kubbesi ile Türklerde kubbeli âbid-evi yapıları olan sevginin belirtisidir. Diğer taraftan Gazne'de Sultan Mahmud ve Sultan Mesud'un gövdeleri sivri (prizmatik) çubuklu ve bezemeli zafer kuleleri, Türk tipi ince, uzun ve gövdesi bezemeli minareleri mimarilerine ve bilhassa mânasına öncü sayılabilirler. Karahanlılar'dan Arslan Han'ın Buhara'da 1121'de yaptırdığı Kalyan camii, eski İslâmi geleneğe uygun avlulu ve pâyeli bir camidir. Fakat 52 m. uzunluğundaki minaresi bakımından çok değişik. Uskent camii minaresinin de gövdesi bir çubuk demeti biçimindedir. Buhara dolaylarında Hazara camii

genellikle 11. yüzyıla tarihlendirilen bir eser olup, bir esas kubbeyi destekleyen dört yanm kubbesi ile şaşırtıcı bir mimari örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu Orta Asya'daki denemenin kesin tarihi açıklığa kavuşmayı beklemekte ve başka benzer yapıların da bu bölgede varlığı araştırılması gereken bir husus olarak belirlemektedir. Hazara caminin, Anadolu Türk mimarisi ile bir bağlantısını kurmak pek mümkün görünmemekle beraber, Türkler'in kubbeye olan ilgileri düşünülecek olursa, Anadolu dışında böyle bir denemeye ulaşmış olmaları hiç de imkânsız sayılmaz. Selçuklu Sultanı Melikşah (1072-1092) İsfahan'ın büyük camii'ni yangından sonra yeniden yaptırdı, mihrabın önüne iç tarafa ve pâyeli hariminin ortasına büyük kubbeli muhteşem bir maksure mekânı ilave ettirmiştir. Bu mekân ise avluya, İran'a mahsus bir yapı elemanı olan bir eyvan ile bağlanmıştır. Böylece mimari bakımdan maksureye dikey nefle ulaşılan eski gelenekten tamamen uzaklaşmış ve camide kubbenin hâkimiyeti vurgulanmış olmaktadır. Türk hükümdarlık psikolojisinin mimariye yansımaları burada böylece bulmak kabildir. Bu önemli cami sonraları bazı ilâveler ile çok değişmiştir. Zavare (1135), Gulpaypan (XII YY.başı) camilerinde de aynen İsfahan'da olduğu gibi büyük bir kubbenin hâkimiyeti görülür. Ardistan c. (1158'e doğru ?)'nde de çok önemli bir yer alan kubbe bölümünde, bu elemana geçiş çok zengin bir tromp ve kemer sistemi ile sağlanmıştır. Ayrıca Türkler'in herbirisinin ortasında büyük beşik tonozlu eyvanın yer aldığı dört tarafı revaklı avlu şemasını da benimsedikleri görülür. Türk yapı şeması bu şemaya o derece bağlanmıştır ki buna yüzyıllarca medreselerde, hamamlarda, tekkelerde, saray, köşk ve ev mimarisinde devamlı olarak uygulanmıştır. İran'da İslâm mimarisi ise hâkim unsur olarak eyvanı kabul etmiş ve bunu yüzyıllarca kullanmıştır.

Türkler Anadolu'da bazen Diyarbakır Ulu camii'nde olduğu gibi eski Emevî geleneğine uymuşlardır. Halbuki Silvan (Meşafarikin)'de Artukoğlu Necmeddin (1152-1179)'in yaptırdığı Ulu cami itinalı bir taş işçiliği ile birlikte, mihrabın önünde gayet büyük kubbeli bir mekânın varlığı ile dikkati çeker. Burayı saran kanatlar pâyeler ile ayrılmıştır. 1176 tarihli Mardin Ulu camii'nde de enine açılan pâyeli ve ortası kubbeli bir harim vardır. Artukoğullarının 1200 yılları dolaylarında inşa ettirdikleri Kızıltepe (Dunaysir) Ulu camii'nde pâyeli harim, kubbe duvarına paralel üç neften ibaret olup, mihrap önünde, 10.50 m. çapında büyük ve yüksek bir kubbe, caminin bütün mimari kitlesine hâkimdir. Aynı sistem Van Ulu camii'nde de var ise de bu eser ancak yıkıntı halinde günümüze kadar gelebilmiştir. İsfahan'daki gibi eyvan-kubbe birleşimli sistem Malatya Ulu Camii (son şekli ile 1274) ve Hâsankeyf Ulu camii (1394)'nde de görülebilir. Böylece bu örnekler Arap âleminin aksine Türkler'in kubbeye verdikleri önemi gösterir.

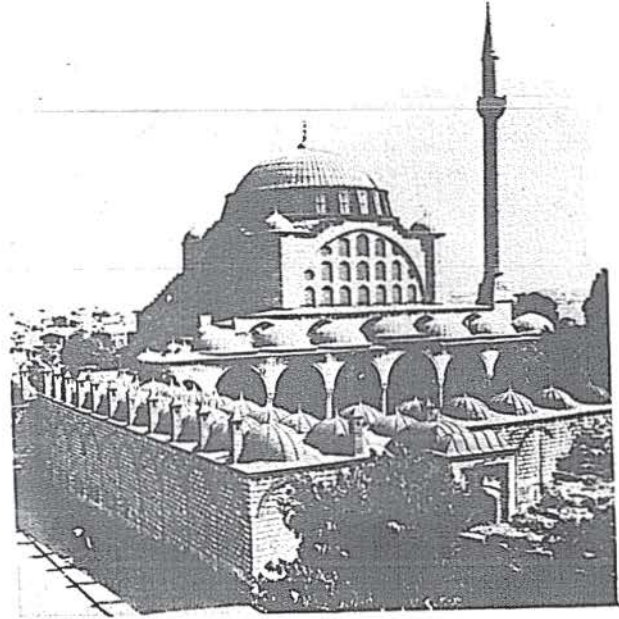
Doğu Anadolu'da Ani camii, bodur taş payelerinin taşıdığı taş tonozlarla örtülüdür. Heybetli bir kitle halinde yükselen minaresi, Türk minarelerinin zafer anıtı karakterini gayet iyi belirtir. Sivas Ulu camii (1100'e doğru) düz toprak kaplı bir damın örttüğü, kibleye dikey neflerden meydana gelmiş iddiasız bir yapı olmasına karşılık, Konya'da 12. yüzyıla ait Alâeddin camii'nde de kubbeli bir maksurenin hâkimiyeti görülür. Kayseri Ulu camii ise geleneksel pâyeli tipte yapılan değişikliği gösteren önemli bir örnektir. Burada derinliğine sekiz nef, enine ise beş kemer dizisi vardır. Tam ortaya rastlayan bölümün üstü evvelce açıktı. Bunun son derece küçültülmüş ve fonksiyon-



İstanbul, Şehzade Mehmet Camii

yonunu kaybetmiş avlunun bir hatırası olduğu görülmektedir. Böylece Anadolu'da avluyu hatırlatan, üstü açık veya kubbesinde sadece bir aydınlık feneri olan kubbe ile örtülü bir iç mekân yaratmak fikri doğmuş bulunmaktadır. Konya'da Ebu Sait Altınapa'nın yaptırdığı İplikçi camii ve Erzurum Ulu camii (1179)'nde payeli, geleneksel plan mevcut olmakla beraber bölümlerinin üzerlerinin çapraz tonozlar ve kubbeli tonozlarla örtüldükleri görülür. Kayseri'de Külük camii (1209) ile Niğde'de Alâeddin camii (1224)'nde de tonoz ve kubbeleri taşıyan payeli bir cami tipinin varlığı dikkati çeker. Bunlarda harimin içinde avlu hatırası olarak kubbeli bir bölümün varlığına da işaret edilebilir. Mengücekoğullarından Ahmed Şah'ın başlattığı Divriği Ulu camii (1228) kapılarını çevreleyen çok zengin taş işçiliğinden başka, büyük kubbeli maksuresi her biri değişik biçimde yapılmış olan tonozları ve nihayet bitişiğinde kurulan Darüşşifası ile monotonluktan kaçan bir sanat zevkinin eseridir. Anadolu'da daha bir çok eser (Amasya, Konya, Divriği, vs.) geleneksel cami tipinde, kubbenin çok önemli bir mimari unsur olarak ön plana geçtiği kendisini belli etmektedir. Bunların arasında bazı ahşap destekli camiler de vardır: Beyşehir (1298), Afyon (1272), Ankara'da Arslanhane (1290 ?), ve Ali Elvan (1320'e doğru), Daday civarında Kasaba (1366) vs. camiler bu tipin başlıca örnekleridir.

Osmanlı mimarisinde payeli camilerin ağaç kirişli düz damlarından kesinlikle vaz geçilmiş, tonoz ve kubbeler tercih edilmiştir. Bursa Ulu camiinde (1399) mekânı kalın dörtköşe payelerin yirmi bölüme ayırdıkları görülür. Bunların hepsinin üzerleri kubbeler ile örtülü olup, bunlardan biri eski açık avlu hatırasıdır. Anadolu (Selçuk)'da Aydınolu İsa Bey'in yaptırdığı (1375) büyük cami yepyeni özellikler ile ortaya çıkar. Bu caminin dışardan yüksek duvarla ayrılmış ve süslü kapılardan içine geçilen bir dış avlusu vardır. İki minare (biri yıkılmıştır) bu avlu ile harimin birleştiği yerlerde yükselir. Harim kibleye paralel iki nef halindedir. Fakat ana eksen üzerinde peşpeşe iki kubbe bina ya hâkimdir. Böylece Şam'daki Umeyye camii şemasının tamamen yenilenmiş bir biçimde yorumlandığı görülür. Manisa Ulu camii (1366)'nde ortada sekiz desteğe dayanan 10.80 m. çapında büyük bir kubbe, etrafında üç taraftan küçük kare bölümler yapılmıştır. Burada Artukoğulları mimarisinden bir kademe daha ileri gidişiği görülür. Bu gelişme en son noktasına Edirne'de 1438-1447 yılları arasında yapılan Üç Şerefeli ca-

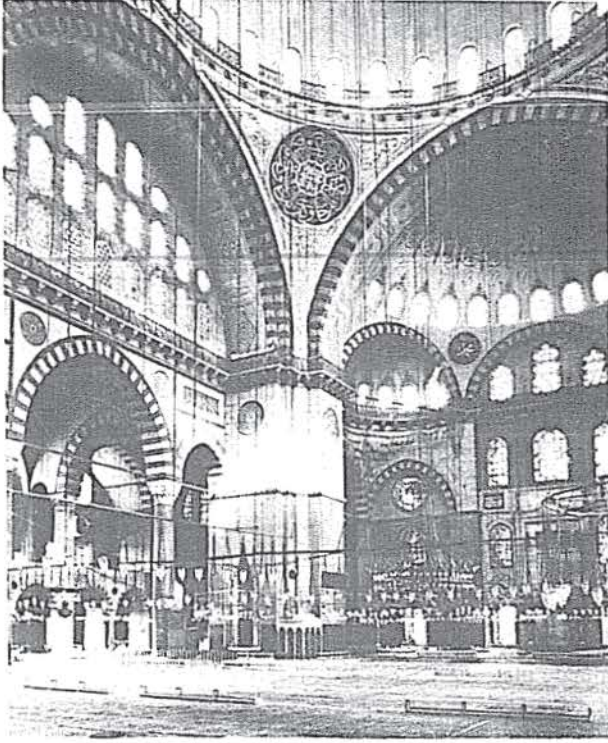


İstanbul, Mihrimah Sultan Camii

miin'de ulaşmıştır. Kubbeli, revaklı avlunun dört köşesinde dört minare yükselir. Harimi enlemesine uzanmakla beraber 24 m. çapında bir kubbe tam ortada yükselir. Bu paye ile ayrılan yan kanatlarda ise ikişer bölüm küçük kubbelerle örtülmüştür. Böylece İslâm Türk mimarisi, Osmanlı döneminin başlarında, mekânı bütünleyen ve bunu büyük bir kubbe altında toplamaya çalışır: bir yapı anlayışına çok yaklaşmıştır. Erken Osmanlı döneminde yapılan tek kubbeli camilerde de ölçü bakımından oldukça büyük kubbelerin bu tek mekânı örttüğü görülür. Bunların içinde sanat değeri en yüksek olanları, İznik'te Yeşil camii (1378-1391) ile Milas'ta Firuz Bey (1394) camiidir. Yalnız bu sonuncu örnekte esas cami olan ana mekânın iki yanında tabhane (misafirhane) odaları vardır. Osmanlı dönemi yapı sanatında XVI. yüzyılın ilk yarısına kadar çok kullanılan bu tabhaneli cami tipi, kendi içinde ayrı bir gelişme ve çeşitlenmeler gösterir. Ayrıca Osmanlı döneminde, artık caminin etrafında türbe, medrese, kervansaray, aşhane-imaret gibi ek tesislerin yapıldıkları ve bunlar ile birlikte caminin bir külliyenin merkezi olmaya başladığı da görülür. Minare ise caminin dış estetiğine hâkim ve ana bina kitlesi ile bütünleşmiş bir eleman durumuna girmiştir.

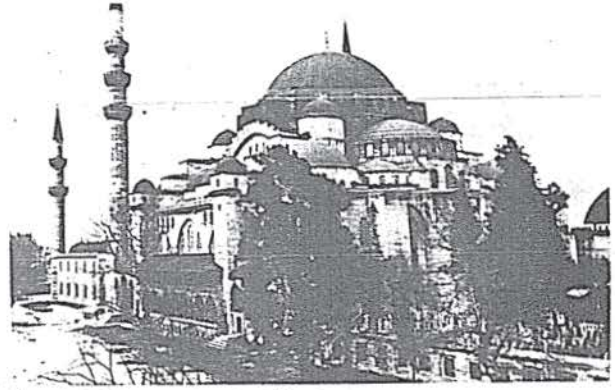
İstanbul'un fethinden sonra çok kubbeli cami şemasına az da olsa bağlı kalındığı görülür. Fakat çok payeli, düz damlı tip artık unutulmuş, bunun yerini dikdörtgen bir yapının içini altı bölüme ayıran iki sütun veya paye ile, bu bölümleri örten kubbeler almıştır [Alaşehir'de Şeyh Sinan c. (1465'e doğru), Küre'de biraz daha değişik Hoca Şemseddin c. (1472)]. Sofya'da dokuz kubbeli Mahmud Paşa ve Kastamonu'da Nasrullah camileri de bu gruba girerler. İstanbul'da ise bu tipin temsilcisi 16. yüzyıl başlarına ait Karagümrük'te altı kubbeli Zincirlikuyu (Atık Ali Paşa) camiidir.

Fetihten sonra tek büyük kubbeli camiler önem kazanmış İstanbul'da Firuz Ağa camii (1491) bu hususta güzel bir örnek olmuştur. Edirne'de II. Bayezid külliyesinin merkezi olan büyük cami (1484-1488) bu tipin âbidevi bir temsilcisidir. İstanbul'da ise Sultan Selim camii (1522) aynı gruba girer. Bunlarda, iki yanda başlıbaşına



Süleymaniye Camii içten

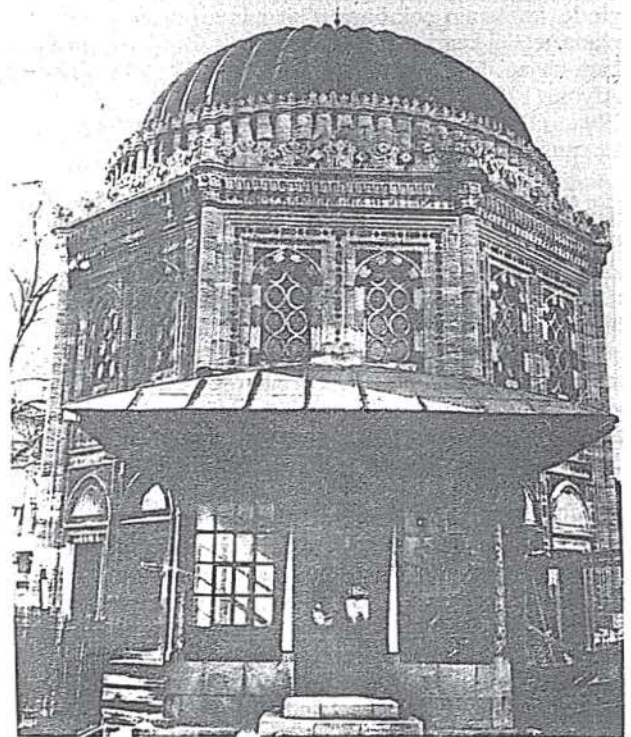
tabhane binalarının varlığı da dikkati çeker. Fatih II. Mehmed'in pek çok medrese, darüşşifa, tabhane, hamam, çarşı ve türbeden oluşan simetrik düzenli çok geniş bir külliye'nin merkezi olarak yaptırdığı Fatih camii ise ne yazık ki günümüze kadar gelememiştir. Bu arada külliye'nin birçok unsurları da ortadan kalkmıştır. Fakat bunun tam simetrik bir sisteme göre düzenlenen büyük ve çok elemanlı bir külliye'nin ortasında yükseldiği ve plan şeması bakımından bir kubbe ile yarım kubbeden ve iki yanlarda küçük kubbeli mekânlardan meydana geldiği kesinlikle bilinir. Bu şema İstanbul'da Atık Ali Paşa ve daha sonra Konya'da Selimiye camilerinde uygulanmış olup, Edirne'deki Üç Şerefeli caminin yarım kubbe ilavesi ile bir kademe daha gelişmiştir. Nitekim İstanbul'da Bayezid camii (1500-1505)'nde daha da ileri gidilerek, orta ana kubbe aynı eksen üzerinde iki yarım kubbe ile desteklenmiş, yanlardakibölümler ise daha alçak dörder kubbe ile örtülerek, hem binanın estetiği tamamlanmış, hem de kubbe sisteminin statik baskısı karşılanmıştır. Bu plan ana çizgileri bakımından Ayasofya'yı hatırlattığından arada bir ilişki görmek isteyenler çıkmaktadır. Ayasofya'nın plân düzenine ve üst yapısına Erken Hıristiyan dinî mimarisinin basilika ve merkezî plânlı yapılarından gelinerek bu iki ayrı ve zıt yapı anlayışının kaynaştırılması suretiyle ulaşılmasına ve bu denemenin daha da ileriye götürülmeden tek kalmasına karşılık, Bayezid camii Osmanlı dönemi Türk mimarisinde tek ve büyük kubbenin mekâna hâkim olmasını arayan gelişme zincirinin bir halkası olarak meydana gelmiştir. Kendinden öncekiler ile Sinan döneminde daha da ileriye giden gelişmenin bir kademesini teşkil etmiştir. Revaklı bir şadırvan avlusuna sahip olan Bayezid camiinin, yanlarda dışarı kanatlar halinde taşan tabhaneleri ve bunların en dış köşelerinde yükselen zarif minareleri, dış mimarinin artık önemle ele alındığını gösterirler. Bu camii saran külliye yapıları ise geometrik bir esasa göre sıralanmayıp, yeni bir şehircilik anlayışına göre dağınık biçimde serpiştirilmiştir.



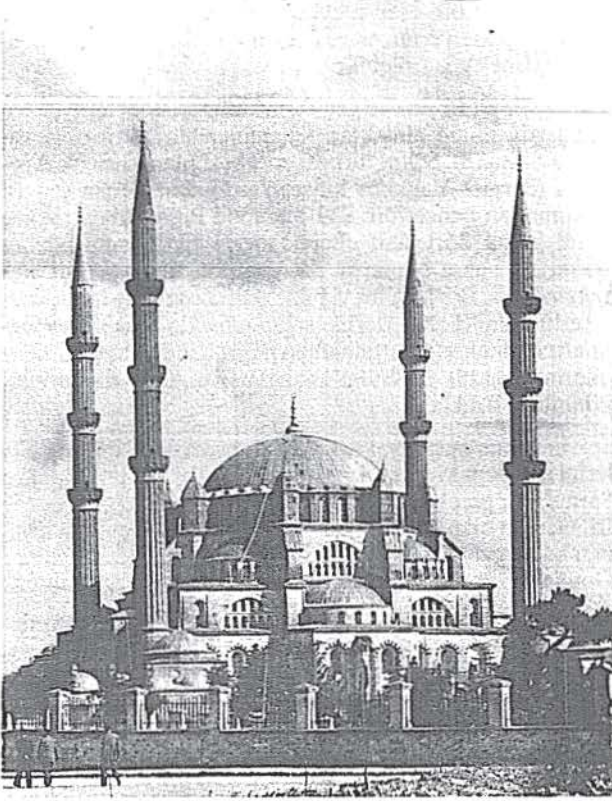
İstanbul, Süleymaniye Camii

Bu dönemde ana çizgilerini açık surette bulmuş olan Türk mimarisinde cami, 16. yüzyıla damgasını vuracak olan Hâssa mimarı Sinan'ın eser vereceği sağlam zemini hazırlamıştır. Osmanlı devri Türk yapı sanatı, bu klasik dönemde şahaserlerini verecek, bunlarda gerek yapı sanatı, gerek mevki seçme ve şehrin dokusuna, topografyasına uyma, gerek imar programı bakımından en başarılı eserlerini ortaya koyacaktır. Bunlarda dış çizgileri ahenkli orantıları ile birlikte, zarif, sade fakat süzülmuş bir zevk ürünü olan iç süsleme (çini, mermer ve tahta ile sıva üstüne nakış, renkli cam (revzen), maden bir bütün olarak tasarlanmış, birisinin diğerini ezmesine imkân bırakılmamıştır.

Sinan eser vermeye başladığında Türk sanatı ve bunun yanında bu sanatın itici gücü olan çevrenin sanat zevki artık olgunluğuna erişmişti. Mimar Sinan bu ortam içinde ve kendisini destekleyen çevrenin yardımıyla eserlerini yaratmaya ve burada kendinden önce gelişmekte olan mimariyi daha ileriye götürmeye gayret edecekti. İslâm âleminin başka çevrelerinde ve Türkler'in Anadolu'ya girdiklerinde kullanılan basit, içi sıralar halinde destekli cami mimarisi artık çok uzaklarda kalmıştı. Hatta



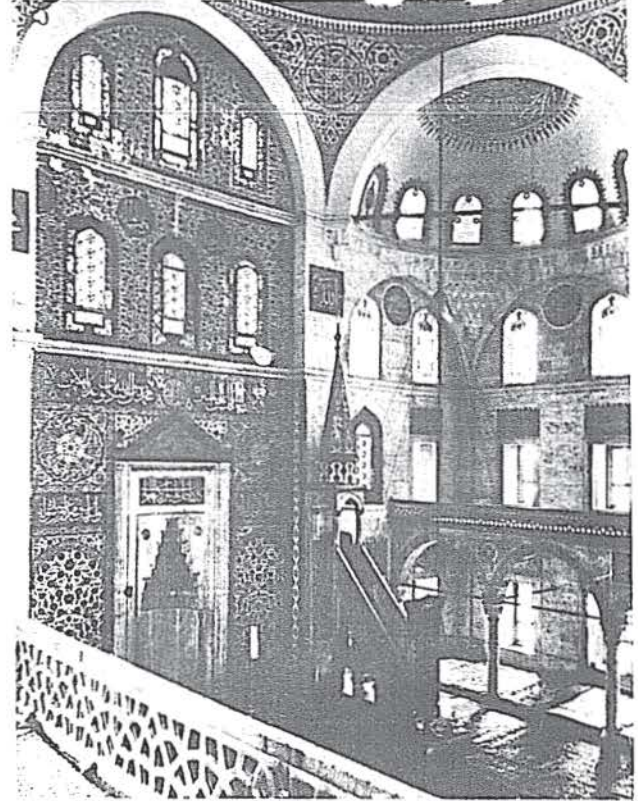
İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi



Edirne, Selimiye Camii

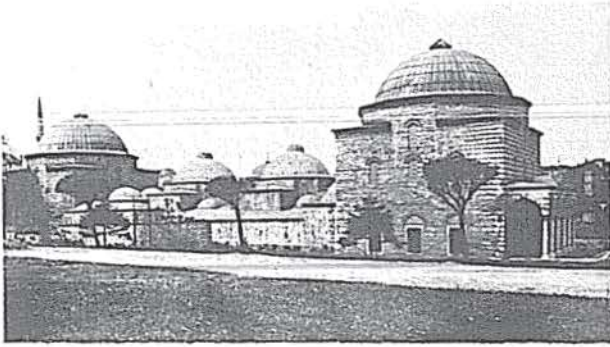
bunun Osmanlılar elinde gelişmiş biçimi olan çok kubbeli cami tipi de unutulmuştu. Büyük ihtimal ile Sinan'ın eseri olan İstanbul'da Piyale Paşa camii (1573) çok kubbeli tipin son temsilcisidir. Eğer gerçekten Sinan'ın eseri ise, bu arkaik tipin, burada bu usta mimar tarafından, hayatının son yıllarında bir değişiklik, bir bakıma bir oyun olarak yaptığı söylenebilir. Bu eski şemanın yeni yorumunda bilhassa dış cepheleri hareketlendiren galerilerin varlığı, minarenin alışılmamış biçimde cephenin tam ortasına yerleştirilmesi gibi özellikler Sinan'ın bu eserin projesinde parmağı olduğuna delil sayılabilir.

Sinan gelişme rampasına girmiş ve hayli ilerlemiş olan Türk mimarisini, büyük eserlerinde daha ilk anda ileriye atlatmıştır. Üsküdar'da iskele başında Mihrimah Sultan camii (1547)'nde Bayezid camii şemasına, bir orta kubbenin üç yarım kubbe ile desteklenmesi suretiyle ileri bir hamle yaptırmıştır. Burada öyle tahmin edilir ki, yüksek bir arazide kurulan eserinin denizden ve kıyından görünümünü düşünerek, kuzey tarafına dördüncü yarım kubbeyi yapmamıştır. Şehzade camii (1544-1548)'inde ise, eseri Haliç tarafından görüleceğinden böyle bir kaygısı olmamış, dört yarım kubbeli sistemi rahatça uygulamıştır. Böylece cami mimarisi merkezi planın başarılı bir örneğine kavuşmuştur. Burada ayrıca Sinan'ın eserini yerleştirirken şehir topografyası ve dokusuna da ne kadar dikkat ettiğinin güzel bir örneği ile karşılaşılır. Cami bütün kitlesi kusursuz nisbetler ile ayarlanmış, hareketli ve zarif yan cephesi ile şehrin bütün tarih boyunca ana caddesi olan bir yolun kenarına hâkim olmuştur. Cami külliyesini teşkil eden ek yapılar (medrese, tabhane), sadece Haliç tarafına konulmuştur. Burada Sinan'ın ilk Fatih camii külliyesindeki sert geometrik düzenlemeden şiddetle



Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camii içten

kaçındığı dikkati çeker. Böyle simetrik planlardan sakınan Sinan, yalnız Şam'da Sultan Kanunî Süleyman için yaptığı külliyyede (1555) bu prensibinden uzaklaşacaktır. Şehzade camii minarelerinin gövdelerini süsleyen kablartma motifleri de başka eserlerinin hiç birinde tekrarlanmayıp, sade ve yapının ana çizgileri ile bütünleşip onu tamamlayan minareleri tercih edecektir. Süleymaniye camii (1550-1557)'nin külliyesi, kendisi ve minareleri, İstanbul'un engebeli silvetine tam oturan bir dış çizgiye sahiptir. Sinan burada minareleri caminin dört köşesine değil, fakat bütünden kavrımlarla gelen İstanbul silvetine dengeli biçimde oturması ve doruk noktasının kubbebe toplanması için avlunun dört köşesine iki aynı kademede halinde yerleştirmiştir. Halbuki topografik durumu daha değişik olan Edirne'de Selimiye camii kubbeyi sanki göğe yükseltir gibi dört köşeye konulmuş ve Batya giden sefer ve kervan yollarından bunların uzun süre uzaktan ancak iki tane görülmelerine özen göstermiştir. Bu örnekler Sinan'ın yaptığı eserlerde yer seçimi ile eserin uyuşmasına ne kadar önem verdiğini açıkça belli eder. Süleymaniye'de ahenkli bir plân, üst yapının mantıklı bir düzene sahip olması ile statik ve estetik bakımlardan en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Dış cepheler galeriler ile zenginleşmiş ve binanın ağır bir kitle olması, kubbenin hâkimiyeti altında ezilmesi önlenmiştir. Gayet ölçülü kullanılmış bir süsleme mimarinin soylu çizgilerinin ve yapının temiz malzemesinin görülmesini sağlar. Sinan'ın merkezi bir cami plânı arama ve uygulama yolundaki devamlı ilerlemesi son kademesini Edirne'de II. Selim için 1569-1575 yılları arasında yapılan Selimiye camii bulur. Süleymaniye gibi burada cami etrafında geniş bir külliye topluluğu yoktur. Selimiye kendi kitlesi ile caminin bulunduğu tepenin eteklerinde yayılmış toplu bir şehir tacı olarak yükselir. 31.50 m. çapındaki kubbe dört minare arasında adeta



İstanbul, Haseki Hürrem Sultan Hamamı

göğe yükselir. Bu kubbe harimin bütününü örter. Sekiz pâyenin meydana getirdiği bir sekizgen üzerine pandantiflerle geçişi sağlanarak oturan kubbe, binanın bütün yapısına organik bir bütün halinde kaynaşmıştır. Cami mekânı içinde karanlık veya kuytuda kalmış hiç bir köşe yoktur. Böylece Sinan, bütün dünya dini mimarilerinde en ideal ibadet mekânını başarılı bir biçimde çözümlenmiştir. Burada da mimarinin haşmetini gölgelemekten kaçınmış ve süslemeyi gerekli olduğu kadar ve gerekli olduğu yerlerde kullanmıştır.

Sinan tek kubbeli cami plânını da pek çok örnekte kullanırken, İstanbul'da Karapınar'da Sultan II. Selim ve Edirnekapısı Mihrimah Sultan camilerinde bunu en gösterişli biçimde uygulamıştır. Bu sonuncuda kubbeyi taşıyan dört büyük kemeri ve kubbenin baskısı köşelerdeki kuleler ile karşılanmıştır. Böylece Sinan burada tek kubbeli basit tipin gelişmiş bir örneğini vermiştir. Burada ayrıca avlu revaklarının gerisinde medrese hücrelerinin de yer alması, dikkate değer bir özelliktir. Bu tipin büyük ve önemli örneklerinden olan Tırhala (Trikkala)'da Osmanşah ve Sofya'da Sufi Mehmed Paşa camileri ise Yunanistan ve Bulgaristan'da kalmıştır. Bunlardan ikincisi, geçen yüzyıl sonlarında yabancı üslupda kârgir bir kılıf içine alındığından, bugün dışarıdan tanınmaz bir halde Sveti Sedmoçisleniçi adıyla bir kiliseye dönüşmüştür. Eyüp'te Zal Mahmud Paşa camii (1551) ise basık kubbesini üç taraftan çeviren kemerli dehlizi ile, tek kubbeli tipin bir çeşitlemesini teşkil eder. Sinan, Topkapı Ahmed Paşa (1556 ?) ve Sokollu Mehmed Paşa (1571), Üsküdar'da Eski Valide (1583) camilerinde altı desteğe dayanan bir altıgen üstüne kubbeyi oturttukları yeni bir şema denemiştir. Azapkapı (1577), Rüstem Paşa (1561 ?) ve İbrahim Paşa (1551) camilerinde ise aynı sistemi, Edirne'deki Selimiye'de olduğu gibi sekiz destek üzerinde uygulamıştır. Ancak bunların hepsinde de ufak ayrıntılar koyarak tekrarlanmasına daha doğrusu monotonlaşmasına meydan vermemiştir. Sinan mimar olarak ve estetik olarak bütün ustalığını yalnız büyük eserlerde değil, fakat en önemsiz ve basit yapılarında da gösterebiliyordu. Diğer mimarların önemsemedikleri bir husus, şehrin mevcut dokusu veya değişik arazi yapısı onun bunları tahrir etmeksizin yerleştirmeye büyük önem göstermesine sebep oluyordu.

Sinan Osmanlı-Türk mimarisinin gelişmesi üzerine yeni halkalar eklediğinin farkında idi. Zaman zaman eski şemaları da kendisine has yenilikler, yorumlar ile uyguluyordu. Nitekim hayatının son yıllarında yaptığı Kılıç Ali Paşa camii (1580)'nde ufak ölçüde olarak Ayasofya'nın bir benzerini ortaya koymuş, aynı oyununu Beşiktaş'ta Sinan Paşa Camii (1555)'nde, Edirne'de Üç Şerefeli

li'ye benzer bir eser meydana getirerek tekrarlamıştır. Eğer gerçekten onun eseri ise, bu konuda Piyale Paşa camii de örnek gösterilebilir.

Sinan Bizans ve geç Roma mimarisinden de bazen plânlarda ilham almaktan kaçınmamıştır. Ayasofya yanında Sultan II. Selim türbesi, merkezi planlı Küçük Ayasofya (Sergios-Bakkhos kilisesi)'nin yalnız zemin şeması bakımından benzeridir. Zal Mahmud Paşa türbesi de geç Antik çağın dört lâhit hücreli mezar binalarının planını tekrarlar. Fakat bunlarda üst yapı tamamen değişik karakterdedir. Böylece bu yapılar zemin şemasında yabancı ve eski mimarilerin izlerine sahip olmakla beraber üst yapılarında bu karakter tamamen değiştiğinden binalar kendilerine has bir görünüm kazanmış ve Antik mimariden bütününü uzaklaşmıştır.

Sinan'ın saray, köşk, konak mimarisindeki özelliklerini ne yazık ki yeteri kadar bilemiyoruz. Fakat Topkapı Sarayı'nda gerek mutfaklara geçiş dehlizlerinde ve gerek III. Osman odası taşlığı altındaki havuz örtüsünde kullandığı kaburgalı tonozlar, onun herhalde Rodos'ta gördüğü Gotik mimarisi ilhamı ile yapılmış yenilikler olsa gerektir.

Büyük bir mimar olduğu kadar, büyük bir de mühendis olan Sinan, yapmış olduğu su tesisleri, su kemerleri (bilhassa Mağlova kemeri) ve köprüler (bilhassa Büyük Çekmece ile Alpullu ve Drina Sokollu Mehmed Paşa köprüleri) ile de çağının en başta gelen teknikçilerinden olduğunu belli eder. Bu aslında sadece teknik gayeye hizmet eden günlük kullanım yapılarında estetik kaygunun da önemle dikkate alınmış olduğu dikkati çeker. Nitekim bir Süleymaniye'nin dini mimaride sahip olduğu değere eşit değere Mağlova kemeri profan mimaride sahiptir denilebilir.

Sinan İslâm-Türk mimarisinde yoktan var olmuş bir usta değildir. Şu veya bu yabancı kültürlerin de onu hazırlamadığı açık bir gerçektir. Sinan insan olarak, Osmanlı dönemi Türk kültürü içinde yoğrulmuş ve kendinden önceki Türk sanatının akış çizgisini iyice tanımış, etrafına bakmasını bilmiş ve bütün bunlardan ne elde edebileceğini iyice hesaplamıştır. Mimarinin geçmişini bildiği kadar geleceğinin ulaşabileceği doğu da tayin edilebilir ve bunu gerçekleştirecek ortam da ona sağlanmıştır. Sinan Türkler'in Orta Asya'dan beri kubbeyi sevdiklerini ve onu yapılarında aradıklarını sezmiş ve bunun için de en muhteşem ve bilhassa en mantıklı kubbeleri Türk medeniyeti kadar Dünya sanatına da hediye etmiştir.

* Bu makale Sabancı Holding ve Paris'de Sorbonne (Paris IV) Üniversitesi'nin beraberce düzenle 'ikleri ve Prof. Mme Janine Sourdelle başkanlığında, 16-17 Aralık 1988'de Sorbonne'da Louis Liard salonunda gerçekleştirilen "L'architecte Ottoman Sinan et son époque vus par la science turque contemporaine" (Çağdaş Türk ilminin görüşüyle Osmanlı mimarı Sinan ve onun devri) başlıklı sempozyumda, 16 Aralık 1988, Cuma günü Fransızca olarak sunulan bildirinin Türkçe metnidir.