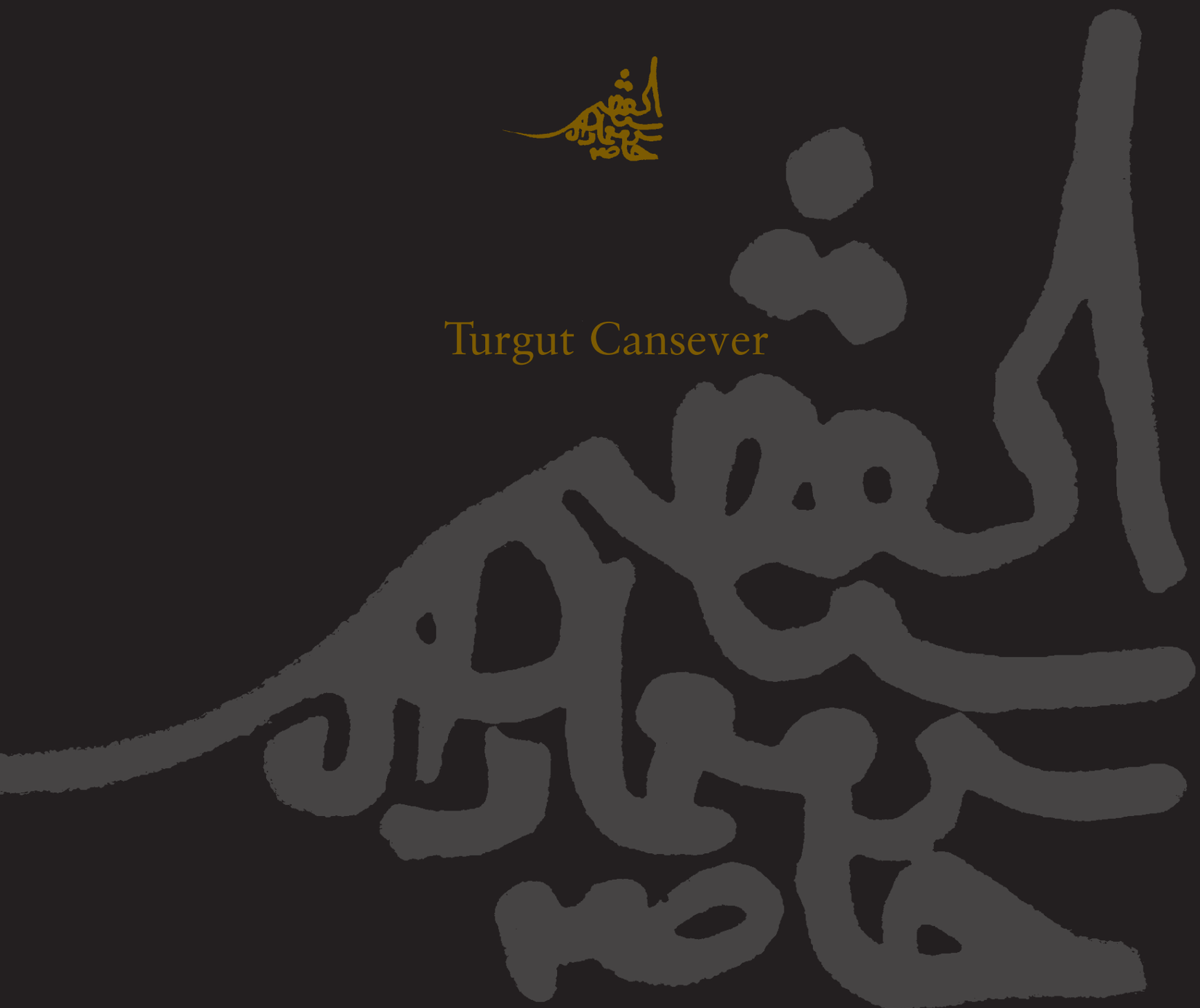
MİMAR SİNAN



Turgut Cansever

ALBARAKA TÜRK

MİMAR SİNAN



Turgut Cansever

ALBARAKA TÜRK YAYINLARI: 24
KÜLTÜR KİTAPLARI: 2

Fotoğraf ve Tasarım
Emine Öğün & Mehmet Öğün

Redaksiyon
Mustafa Armağan

Editör
İbrahim Usul

Teknik Danışman
Nurettin Özlük

Mizanpaj
Zübeyir Çifçi

Baskı
Esen Ofset

Cilt
Tuğ Mücellit

1. Baskı, İstanbul Aralık 2005
ISBN 975-00582-0-8
© Tüm yayın hakları ALBARAKA TÜRK'e aittir.
Tanıtım amacıyla yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

ADRES:
ALBARAKA TÜRK ÖZEL FİNANS KURUMU A.Ş.
Büyükdere Caddesi No:78 34394 Mecidiyeköy / İSTANBUL
Tel: (90.212) 274 99 00 Faks: (90.212) 272 44 70 - (90.212) 354 23 26
albarakaturk.com.tr e-mail: albarakaturk@albarakaturk.com.tr SWIFT: BTFHTRIS

MİMAR SİNAN



Turgut Cansever

ALBARAKA TÜRK

TURGUT CANSEVER

Tıp doktoru merhum Hasan Ferit Cansever'in ilk çocuğu olarak 1920 senesinde Antalya'da dünyaya geldi. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirdi.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde, 1949'da *"Osmanlı ve Selçuklu Mimarisinde Sütun Başlıkları"* adlı teziyle sanat tarihi doktorasını tamamladı. 1960'da *"Modern Mimarînin Sorunları"* başlıklı tezi ile doçent ünvanını aldı.

1980'de iki eseri ile, 1992'de bir eseri ile üç kez Ağa Han Mimarlık Ödülü kazandı.

1983'te Mekke Üniversitesi'nde eğitim programının hazırlanmasında danışman olarak çalıştı, aynı yıl Ağa Han Mimarlık Ödülü için büyük jüri üyesi seçildi.

1980 yılından bu yana kendi mimarlık bürosunda mesleki çalışmalarını sürdürmektedir.

Diğer Eserleri:
Osmanlı ve Selçuklu Mimarisinde Sütun Başlıkları, Doktora Tezi, 1949
Modern Mimarinin Sorunları, Doçentlik Tezi, 1960
Düşünceler ve Mimarî, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1981
Şehir ve Mimarî, Ağaç Yayıncılık, 1992
Ev ve Şehir, İnsan Yayınları, 1994
Kubbeyi Yere Koymamak, İz Yayıncılık, 1997
İstanbul'u Anlamak, İz Yayıncılık, 1998

Ayrıca birçok yabancı ve yerli mimarlık dergisinde makaleleri yayınlandı.

SUNUŞ

Bu sunuşu okumadan önce, âbidevî eserleri barındıran bu kitabın kıymetli metnine kendinizi kaptırmadan sayfalarında şöyle bir dolaşmanızı, iki kapak arasına itina ile yerleştirilmiş fotoğraf karelerinin içine dalarak bir gezinti yapmanızı istirham ederim.

Goethe, pratik bir sanat veya estetik bir teknik olarak mimarlığı, dondurulmuş müziğe benzetir. Yukarıdaki tavsiyeme uydu iseniz, eminim şimdi bu satırları bu kitabın sayfalarına serpiştirilmiş sessiz müziğin bıraktığı haz ile okuyorsunuzdur. Zira söz konusu bu müziğin bestecisi, Türk-İslâm mimarî sanatında kendine has üslubuyla eşsiz bir konuma yerleşmiş olan Mimar Sinan'dır.

Mimarinin, devlerin alfabesi olduğu söylenir. Yaşadığımız mekânı mimarî unsurlarla ifade eden taş ile işlenmiş bu edebiyat eserlerinde şiirin sembolik anlatımı işlenir. Hiç şüphesiz ki, Mimar Sinan sadece Osmanlı Türk tarihinin değil, tüm dünya medeniyetinin gelmiş geçmiş en önemli taş yazarlarından biridir.

Taşa işlenmiş anlam, taşta dondurulmuş müzik, fırınlanarak taşlaşmış lale bahçeleri, statik ilmi ile ifade edilen mimarînin; baskın ve esasında mimarın sembolik anlatımını yüzyılların ötesine taşıyan öğeleri gibi gözükse de, bir taraftan da mimarî, insan bu mekânla-

rı kullandığı müddetçe yeniden yaşanan, yeniden yorumlanan ve yeniden hissedilen bir dinamizmi de bünyesinde taşır.

Bilge mimar Turgut Cansever'in yorumu, anlatımı ve gözüyle muazzam bir hareketlilik ve anlam bulan bu Mimar Sinan "antolojisi"ni, Albaraka Türk olarak sizlere sunmaktan büyük bir zevk duyuyoruz. Kültür ve medeniyetimizin bu önemli havzasını, Cansever hocanın rehberliğinde gezinerek Mimar Sinan'ın eserlerindeki detay ile şümûlün tadına hakkıyla varacaksınız.

Albaraka Türk, tarihî ve yaşayan kültürümüzün zenginliklerini bugünlere taşımanın, bu topraklar üzerinde yaşayan her kurum ve kişinin içinde yaşadığı topluma karşı bir borcu olduğu bilinci ile başlatmış olduğu kültür yayınlarına bu çalışma sayesinde mütevazi bir katkı daha yapmaktadır.

Bu değerli çalışmanın gerçekleşmesinde emeği geçen herkese tebrik ve teşekkürlerimi sunar, Kurumumuzun bundan sonra da kültürümüze katkıyı amaçlayan çalışmalara destek sağlamaya devam etme arzusunda bulunduğunu ifade etmek isterim.

Saygılarımla,

Dr. Adnan BÜYÜKDENİZ
Genel Müdür

TEŞEKKÜR

Ülkemizin ve İslâm aleminin olduğu kadar bütün insanlığın büyük şahsiyeti Mimar Sinan'ın vücuda getirdiği mimarlık sanatı şaheserlerini, tarihî süreç içindeki kaynaklarına işaret ederek tanıtmayı amaçlayan bu kitabın vücud bulması sürecinde, metnin oluşturulmasındaki katkıları, fotoğraflarının çekimi ve kitabın tasarımı için çocuklarım mimar Emine Öğün ve mimar Mehmet Öğün'e şükranlarımı bildirmeyi ilk görev sayıyorum.

Metni dil ve ifade açılarından gözden geçiren dostum, kıymetli yazar Mustafa Armağan'a, kitabı yayınlayarak okuyucu ile buluşmasına imkan sağlayan Albaraka Türk yetkililerine ve İbrahim Usul beyefendiye, çizimleri yapan genç mimar Emre İşlek'e, tasarımın bilgisayar sürecini maharetle tamamlayan Zübeyir Çifçi'ye ve yardımcımız Murat Top'a teşekkür ediyorum.

Turgut CANSEVER
Kasım 2005

İÇİNDEKİLER

I. Giriş 11

II. İslâm Mimarisi Üzerine Düşünceler 17

III. İslâm Mimarlık Eserlerine Genel Bakış 57

IV. Mimar Sinan'ın Dayandığı Osmanlı Mimarlık Birikimi 69

V. Mimar Sinan'ın Çağı 103

VI. İlk Eserleri 111

VI.I. Haseki Hürrem Sultan Külliyesi 113

VI.II. Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi 117

VI.III. Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi 121

VII. Şehzade Mehmed Külliyesi 135

VIII. Süleymaniye Külliyesi 165

IX. Şehzade ve Süleymaniye'den Selimiye'ye 221

IX.I. Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi 225

IX.II. Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi, Hadim İbrahim Paşa Camii ve Sinan Paşa Camii 233

IX.III. Haseki Hürrem Sultan Hamamı 241

IX.IV. Rüstem Paşa Camii 245

IX.V. Zal Mahmud Paşa Külliyesi 257

IX.VI. Büyük Çekmece Köprüsü, Sokullu Mehmet Paşa Mescidi ve Kervansarayı 267

IX.VII. Mağlova Su Kemeri 273

X. Edirne Selimiye Camii 279

XI. Mimar Sinan'ın Son Dönem Eserleri 341
XI.I. Ayasofya Minareleri 349
XI.II. Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii 351
XI.III. Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii 365
XI.IV. Piyale Paşa Camii 371
XI.V. Kılıç Ali Paşa Camii 381
XI.VI. Üsküdar Şemsi Paşa Külliyesi 389

XII. Mimar Sinan'ın Mimarlık Mirası 397

Notlar 403
Sözlük 406
İndeks 408
Kaynakça 415

I.
GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin gücünün doruğuna vardığı Kanuni Sultan Süleyman döneminden (1520-1566) başlayarak Sultan II. Selim'in (1566-1574) ve Sultan III. Murad'ın (1574-1595) saltanatları sırasında, İstanbul başta olmak üzere farklı yerlerde devletin gücünü simgeleyen eserler verme imkânını elde eden Mimar Sinan, yapılarını birer sanat şaheseri seviyesine yükseltmişti. Bu metinde, Mimar Sinan'ın mimarlık alanındaki başarısının temellerini oluşturan mekân ve hareket telakkisinin eserlerine yansıması, yapıları oluşturan unsurların mekân içinde yer alış biçimleri, biçimlerin ifadeleri, yapılar ile hayat arasında kurulan ilişkileri, özetle, mimarî vasıtasıyla oluşturulan güzellik duygusunun türleri araştırılmaktadır.

Çabamız, Mimar Sinan'ın eserlerini, ait oldukları çağa ve topluma ilişkin aslî özellikleriyle kavramaya yöneliktir. Mimar Sinan'ın mimarisinin özüne ulaşmanın ve ortaya koymuş olduğu eserlerden günümüze aktarılabilecek hususları tespit etmenin zorluğunun bilinci içerisinde, onun hakkında yazılanların çoğunda olduğu gibi, eserlerin tarif ve tasvirleri, teknolojik meseleleri ile yetinmek veya mimarlık faaliyeti çerçevesindeki sosyal ilişkilerini ele almak yerine, doğrudan eserlerinin taşıdığı sanat kalitesiyle temas kurmaya özen gösterdik.(1) Mimar Sinan'ı teknolojik başarıların peşinden koşan bir kişilik olarak görmek ve onu kendine has Osmanlı kültür ortamından soyutlayarak, Rönesans'ın belirlediği amaç ve çözümlemelere ulaşma çabası içindeki bir sanatçı olarak algılamak hatasından da uzak durmaya çalıştık.

İnsanlık tarihinde önemli bir yere sahip olmasına rağmen yeterince kavranamayan Osmanlı kültür birikiminin en özel ürünlerini veren Mimar Sinan'ın, sınırlı amaçlara yönelik bir tavır içinde olmadığı, mimarisinin gösterdiği farklılıklardan açıkça anlaşılmaktadır. Bu farklılıklar, Sinan'ın mensubu bulunduğu İslâmiyetin biçimlendirdiği derunî sezişler, bilgi ve tecrübelerin birleşimi olarak önyargılardan arınmış bir sürecin sonucunda tasarımlarına yansımıştır. Söz konusu yansımanın bütünlük, tutarlılık ve



süreklilik taşıyan esaslarını açıklamak, çalışmamızın amaçlarından biridir.

Her sanatkârın şahsî tecrübeleri, başkalarına ait olanları da kapsar. Bu bakımdan, Sinan'ın eserlerinin anlaşılabilmesi için onun sanat hayatının çeşitli aşamalarında oluşturduğu farklı çözümlemeleri hem birbirleriyle, hem de geçmişe ait eserlerle karşılaştırmalı olarak inceledik.

Mimarlık eseri, sanatçının varlık ve kâinatın yapısına ait gerçeklikleri seziş ve tasavvur edişinin yansıması oranında yücelik kazanır. Modern semantiğin yaklaşımına göre, gerçek sanat ve mimarlık eseri, bir mesaj bütünlüğüdür. 'Tebliği sunmak ve o noktada durmak' şeklindeki İslâmî kurala uyan İslâm kültürlerinde mimarlık eserleri, şüpheli olandan arınmış bir tavır içinde, ortaya koydukları mesajları en azla yetinen suskunluklarıyla yüceltirler. Mimar Sinan'ın eserleri de İslâm-Osmanlı sanat ve mimarlık tarihinin bu köklerine dayalı bir tavır içindeki biçim bütünlükleridir. İslâmiyet her an yeniden oluşan bir varlık ve kâinat tasavvuruna sahip olduğundan, İslâm mimarlık sanatı, hareket halindeki insanın her farklı noktada yeni vechelerini algıladığı, her yeni adımda bir önceki hatırlanarak zamanın bütünlüğü içinde kavranabilecek bir yapıdadır. Bu sebeple İslâm mimarisi, özellikle Osmanlı mimarisi, tek bir noktadan bakılarak anlaşılamaz; eser, kendisine yönelik bakış noktasına ve tarzına göre sürekli farklı vasıflar kazanır. Mimar Sinan'ın eserlerine tasarımcısının gözüyle farklı noktalardan bakarak, süregiden tarihî ve kültürel, dolayısıyla da mimarî gelişmenin içerisinden, bizzat yaşamış olduğu zaman kesitinin onun kararlarını nasıl şekillendirdiğini açıklayarak eserin insanı yücelten vechesine ulaşmayı denedik.

Mimar Sinan'ın yapılarında açık bütünlükler oluşturan tektoniklerin* tezyinîliği, çevre ile ilişkileri, hiyerarşik düzeni, yapının maddî ve madde-dışı (*immateriel*) unsurlarının dağılımı, yapıyı yaşanılır kılan fonksiyonel düzenle yapının biçimi arasındaki ilişkilerin oluşturduğu şiirsellik, sınırlı bir metinde bütünüyle açıklanamayacak kadar kapsamlı ve karmaşık meseleler ihtiva etmektedir.

Bu metin, Mimar Sinan'ın tarih görüşü, eserini vücuda getirdiği sırada sahip olduğu gelecek



tasavvuru, inancı ve seziş yetenekleriyle belirlediği güzelliğin, uyum ve çelişkilerden doğan zarif çözümlemeleri nasıl yaşanılır kıldığı hususuna açıklık getirmek, böylece Sinan'ın mimarisinin bugün konuşulanların ötesindeki güzelliklerini ve sembolik anlamlarını okuyucunun fark etmesine katkıda bulunmak amacıyla kaleme alınmıştır.

Okuyucuların, insanlık tarihinin bu seçkin kültür ürünlerinin tarifi zor, vakar dolu yüceliğini oluşturan biçim dünyasına ulaşarak onların ayrıcalıklı güzelliklerini fark etme saadetini, yapıları bizzat ziyaret ederek yaşayabilecekleri aşikârdır. Ancak bu imkânı bulamayacaklar için Mimar Sinan'ın eserlerini aslî vecheleriyle yansıtan fotoğraflarla metin desteklenmiştir.

Mühründe *"El-fakir el-hakir Sinan"* ibaresini kullanan bu büyük dehanın geçmişte kalmış eşsiz başarılarının özüne ulaşmak niyetiyle hazırlanan bu kitap, okuyucularına küçücük bir kapı dahi aralamayı başarabilirse kendimizi hedefimize fazlasıyla ulaşmış sayacağız.

Niyet herşeyin başıdır…

* Mimarî ve teknik terimlerin açıklamaları için kitabın sonundaki sözlük kısmına bakınız.

II.
İSLÂM MİMARİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

İçinde bulunduğumuz yüzyılda İslâm ülkeleri, kültürel ve dinî kimliklerini reddetmelerinin sonucu olarak, kendi tarihî mimarlık miraslarını Batılı yayınlar ve araştırmalardan öğrenmek ve bunlar vasıtasıyla geçmişlerini değerlendirmek gibi garip bir durumla karşı karşıya kalmışlardır.

Kendi düşünce ve inanç sistemleri dışındaki yapılardan, hiçbir dikkatli değerlendirme ve eleştiriye tâbi tutmadan İslâm dünyasına ithal edilen değerler ve tavırların sebep olduğu tahribatın çok geç farkına varılmış olduğu açıktır. Bununla birlikte, Batıya yönelmenin eleştirilmeden kabul edilmesinin hiçbir sorunu çözmediği yolunda bir bilinçlenme de oluşmaya başlamıştır.

Batılı kültürler kendi bunalımlarıyla boğuşup dururken İslâm âleminin görevi, İlahî Hakikat'in ve mazilerindeki tecrübelerin şuuruna varmaya çalışmak olmalıdır. Ancak böylelikle insanlığın kaotik sorunlarına çözümler üretme imkânına sahip olabilirler.

Bu görevin başarılmasının önündeki başlıca engel, kendi tarihî becerilerini (ustalıklarını) kurban ederek Batı kültürünün hakimiyetini tesis etmeye çabalayan İslâm ülkelerinin aydınları arasındaki yaygın eğilimdir. Bütün İslâm ülkelerinde geçerli olan halihazır tutum, gayesi bu ülkelerin mayası olan değerler manzumesi ve hayat tarzını inkâr edip değiştirmek olan maddeci sosyo-ekonomik modelleri yerleştirmek ve yabancı teknolojileri ithal etmek şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Genelde İslâm'ın kültür tarihi, özelde ise İslâm mimarisi üzerine Batılı araştırmacılar tarafından çeşitli çalışmalar yapılmakta ve teoriler geliştirilmektedir. Ne var ki, bu araştırmalar ve teoriler İslâm kültüründeki *Tevhîd* kavramının önemini gözardı etmektedir. Genellikle İslâm mimarisi diye bir şeyin sözkonusu olmadığı, bunun yerine mahallî mimarî geleneklerin ve onların İslâm öncesinde geliştirilen ilkelerinden bazılarının İslâm cemaatleri tarafından kullanılmaya devam edilmesinin söz konusu olduğu söylenmektedir bize. Oysa bu varsayımlar pragmatizm ve tarihselciliğin son derece sınırlı görüşleri temelinde geliştirilmiştir.



Bu sebeple, bu bölümün gayesi, İslâm kültürünün evrensel ilkelerini ortaya koymak ve günümüzde vazgeçilmiş olan ilkeleri açıklığa kavuşturmaya yardımcı olmak için tamamen yanlış olan bu değerlendirmeleri çürütmek ve nihayet, İslâm mimarisinin İslâm dünyasında bir kez daha canlanmasına aracılık etmektir.

Ancak şunu da hatırlatmak gerekir ki, bu inceleme sadece bir ön çalışma mahiyetinde olup konu üzerinde daha ayrıntılı çalışmalar yapılmasına ihtiyaç vardır.

Temel Kavramlar

Antik dünyadaki bazı istisnaları bir yana bırakırsak, Batı dünyası felsefî problemleri dar, sınırlı ve dualistik (iki kutuplu) varlık telakkisiyle çözmeye çalışmış, dikkatini yalnızca maddî ve ruhî düzeyler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Batı felsefesine egemen olan rakip, çatışan akımlar bu eksik varlık telakkisinden beslenmiştir. İslâm'daki Tevhîd (birlik) kavramı bu kusurları aşma ve varlığın birliğini kavrama yönünde bir çabayı öngörür.

20. yüzyılın başlarında Yeni Ontoloji ekolünün tekrar açıklığa kavuşturduğu gibi, varlığın dört düzeyi vardır: maddî düzey, biyo-sosyal düzey, psikolojik düzey ve ruhî-aklî düzey. Her düzeyin temel karakteristiği, varlığını gerçekleştirdiği ve bir önceki düzeyde mevcut olmayan düzeye özgü kanunlar ve yeni (*novum*) unsurlar tarafından belirlenmiştir.

Maddî düzey fizik ve kimya kanunlarıyla karakterize edilir. Biyo-sosyal düzey, maddî varlık düzeyininkilere ilaveten (sınırsız çeşitlilik ve zenginlikteki) yeni kanunlarla varolma imkânına sahiptir. Canlı varlıkların ortaya çıkmasıyla birlikte vücut bulan psikolojik düzey, maddî ve biyo-sosyal varlık düzeylerinin kanunları uyarınca gelişen psikolojik hadiseleri içerir. Korku, aşk ve benzeri gibi içgüdüler bu tabakanın unsurlarıdır.

Ruhî-aklî varlık düzeyi ise *insan*'la ilişkilidir. Din, ahlâk, sanat ve bilgi bu son düzeyin problem alanlarıdır. Bu düzeyde bütün hadiselerin kendi özel kanunları vardır. Her düzeye varolma imkânını veren, ama onları daha önceki düzeylerin kanunlarından özgür kılan bu



nihaî düzeydir. Ruhî varlık düzeyinde bu özgürlük, akıl sahibi insanın sorumluluğunun kaynağı olur.

Fakat her düzey, varlığını ancak diğer düzeylerin var olmasına borçludur. İnsanın seçme ve karar verme özgürlüğü, kabiliyeti ve sorumluluğu ancak bütün varlık düzeylerinin kanunlarının hudutları dahilinde var ve aktif olabilir.

İslâm'da insana verilen "her şeyi kendi yerine koyma" (adalet) sorumluluğu tevhîd bağlamında anlaşılmalı ve yerine getirilmelidir. Allah'ın iradesine mutlak *teslimiyet* de aynı esas üzerinde gerçekleştirilmelidir.

Sonuç olarak, mimarî, bütün varlık düzeylerinde, özellikle de insanın bilinç ve bütün tarihinin mekân-zaman bağlamında tüm varlık problemleri dikkate alınarak tahlil edilmelidir.

İslâm mimarisinin özelliklerini anlayabilmek için öncelikle şu soruları açıklığa kavuşturmak gerekmektedir:

a) Mimarî nedir?

b) İslâm mimarisi nedir?

c) İslâm mimarisi ne değildir?

Her üç soru da, girift, karmaşık ve kapsamlı problem alanlarını kuşatmaktadır. Açıktır ki, "uzmanlaşma çağı" denilen, günümüzün ayrıntıları öne çıkaran analitik yöntemleri kullanıldığı takdirde bu soruları cevaplandırmak, açıklığa kavuşturmak ve anlamak daha da güçleşecektir. Bu yüzden, araştırmamızın bu ilk safhasında, İslâm sanatları ve mimarisi ile temel özelliklerinin "genetik" kaynaklarını anlamak, keşfetmek ve tanımlamak amacıyla temel sorunlar üzerinde yoğunlaşmak zarureti vardır.

Mimarî Nedir?

Mimarî, insanın çevresini biçimlendirme çabalarının ürünüdür. Varlığın bütün vechelerini, karmaşık ve sınırsız alanları kuşatan bir disiplin olan mimarînin herhangi bir basit şematik formülle tanımlanması uygun olmaz. Bu sebeple, yukarıda verilen tanım, dört başı mamur ve kategorik bir tanım olmaktan ziyade sorun alanına genel bir yaklaşımın ifadesi olarak anlaşılmalıdır.

Varlığın bütün alanlarını kapsayan ve hayatın getirdiği sorunlarla sürekli girift ilişkiler



içinde olan mimarî, maddî, biyo-sosyal, psikolojik ve ruhî-aklî varlık düzeylerinde geliştirilir.

İnsan, mimariyi geliştirirken olsun, karar verme sürecinde olsun, kaçınılmaz olarak dikkate aldığı sorunların farklı yönlerini değerlendirmekte ve nihayet çeşitli seçenekler arasından tercihlerini yapmaktadır. Tercih ve kararların, özünde, kendi inanç sistemiyle ilgili olan bir referanslar sistemine dayandırılmış olması gerekmektedir. Faydacı ve pragmatik referans noktalarına dayalı bir değerlendirme, insanı herhangi bir türden fırsatçı sömürü alanlarına yöneltebilir. Öbür yandan, akılcı yaklaşımlara dayalı değerlendirmeler ise zihin, "ratio" ve onun yönlendirmelerine nisbet olunan değerlere göre biçimlenecektir.

Bu bağlamda, insanın kararlarının, onun inançlarının gerçek yansımaları olduğunu açıklığa kavuşturmak büyük önem taşımaktadır. Böylece mimarî, farklı varlık düzeylerinde ortaya çıkan problemleri değerlendirmek, tercihlere dayalı kararları almak ve mümkün seçenekleri ayıklamak suretiyle geliştirilen bir insan ürünü olması hasebiyle estetik ve teknolojinin alanında yer almaz. O, ahlâk ve din alanının bir ürünüdür.

Biyo-sosyal düzeyin ihtiyaçlarını, onun kanunlarını dikkate alarak çözmek, ve çözümlerini maddî düzeyin kanunlarına dayandırmak, aynı zamanda da, psikolojik ve ruhî-aklî düzeylerin, örneğin tutumlar, ruhî yönelimler ve inançların kanunlarıyla rehberlik etmek gerekmektedir. Böylece, bir mimarî yaklaşımın, varlığın bütünlüğünü ve kuvvetler hiyerarşisini gözönünde bulundurması zaruridir.

Bundan dolayı, maddî, biyo-sosyal ve psişik varlık düzeylerine ait problemlerin tanımları, her düzeyin kanunlarıyla mükemmel bir uyum içinde geliştirilen tercihlerin değerlendirilmesi, bu varlık kanunlarının kullanımına yönelik tavırlar insanın inanç sistemi tarafından kontrol edilir. İnanç sistemi ise din, kozmoloji ve varlık telakkilerini ihtiva etmektedir.

Mimaride Malzeme

Her mimarî eser bir yapı olarak malzemelerden mürekkeptir. Temeller, duvarlar, döşemeler, raflar, pencereler ve kapılar, ısıtma ve havalandırma sistemleri yahut elektrik tesisatı, sıhhî



teçhizat, kısacası malzemeler ve sistemler bir binada bir araya gelir. Hepsi de, amaçlarını başarmak ve aynı zamanda, amaçlarına ve kullanıcının ihtiyaçlarına hizmet edebilen bir binayı oluşturmak üzere bir düzen içinde bir araya toplanırlar.

Bir binanın konstrüksiyonunu mümkün kılan bilgi ve becerilerin bütünlüğü "inşaat teknolojisi" adını alır. Malzeme bilgisindeki ve kullanım tarzlarındaki gelişmeler, her biri bir uzmanlık alanına ait olan yeni, karmaşık inşa metodlarının doğmasına yol açar. Sonuç olarak, mimarın temel sorumluluklarından birisi olan inşaatta mühendislik faaliyetlerini koordine etmek ihtiyacını duymanın sonucu olarak bina, farklı mühendislik alanlarının uzmanları arasındaki yakın bir işbirliğinin ürünü olur. Mimar, koordinasyon görevini ifa edebilmek için kaçınılmaz olarak kullanıcının ihtiyaçlarını ve tercihlerini anlayacak, halihazırda varolan sınırlılıkları değerlendirerek bunlar arasında bir hiyerarşi tesis edecektir.

Şurası âşikârdır ki, bu bağlamda kararlara, esasen, daha üst varlık düzeylerinin alanındaki kullanıcının yahut mimarın ilhamları yol gösterir. Dolayısıyla, malzeme ve teknolojilerin kendi uygun yerlerinde kullanılmaları aynı zamanda, üst düzeylerin kanunlarına göre yapılan değerlendirmelerle tayin edilir.

Mekân Organizasyonu

Belirli bir faaliyetin mekân organizasyonu için duyulan ihtiyaç, yahut koruma ihtiyacı olarak belirli bir amaç için bir ilham, bir insan isteği, bir ihtiyaçla ilgili eski bir kararın varlığı, malzeme ve teknolojileri kullanmak suretiyle biyo-sosyal varlık düzeyinin problemlerini çözmeyi amaçlayan bir binayı gerçekleştirmek için zaruridir. Barınak, ev ve işyerlerine olan talep, belirli bir yer ve zamanın şartlarına göre formüle edilmiş, belirli bir toplumun, belirli bir kullanıcı talipler grubunun kendine özgü ekonomik şartları altında gelişerek nihâi formuna kavuşur. Mimar bu talebi, mevcut sınırlamaları dikkate alarak projesinde yansıtır.

Sonuç itibariyle, binanın form ve hacmi olduğu kadar pencereler, kapılar gibi unsurları, mühendislik standartları, bu standartların kullanılma



ve yerleştirilme biçimleri tahlil edilir ve bu ihtiyaçlar ve talepler doğrultusunda kararlar alınır.

Bu sebeple, biz, biyo-sosyal varlık düzeyinin problemlerini ele alırken, maddî düzeyin problem ve tercihleriyle ilişki içindeki standartlarla alakalı olarak özel proje yaparız ve kararlar alırız. Bu noktada, diğer düzeylerin problemlerini ihmal etmek gibi bir sapma, bizi fetişistçe tutumlara götürecektir.

Binada yerine getirilen hizmetler çok çeşitlidir. Bu hizmetler tek yanlı, basit veya karmaşık olabilir. Bir yol, basit olarak ele alındığında üzerinde insanların yürüdüğü bir yüzeyden müteşekkildir. Öbür yandan, bir köprü çok daha karmaşık bir yapıdır, zira bir yolun verdiği hizmetleri yerine getirmesinin yanısıra bir engeli de aşmamızı sağlamaktadır. Ev, fiziksel ve biyososyal ihtiyaçlarla ilgili özel ve çok daha karmaşık bir hizmetler manzumesini yerine getirmektedir. Öbür yandan, temel çözümlerin bu farklılaşmış ihtiyaç ve amaçlara göre kullanılması ve seçilmesi gerekmektedir.

Dolayısıyla uyuma, oturma, misafir ağırlama, çalışma mekânları veya çocuk odaları gibi insan faaliyetlerinin farklı tarzda gerçekleştirildiği biyo-sosyal işlevler, evin planimetrik organizasyonunu tarif ederler.

Evlerin bahçelerle, yollarla, sokaklarla ve komşularla ilişkisi, duruşları ve sosyal merkezlere olan mesafeleri, toplumların ilhamlarına, biçime ve sosyal organizasyona bağlıdır.

Bütün karar dizileri bir bölgeden diğerine, bir dinden yahut ülkeden diğerine bu problemlerle ilişkilidir. Bir iklimde gerekli olan gölgeli yollar, farklı şartları haiz olan bir diğerinde uygun düşmeyebilir. Müslüman bir ailenin hayat tarzı gayet tabiî olarak müslüman olmayan bir aileninkinden farklı olacaktır.

Bu sebepten binaların, aralarındaki dengeli bir hiyerarşiye göre insanların biyo-sosyal ihtiyaçlarına hizmet edecek tarzda dizayn edilmeleri gerekir; bu hiyerarşi ise, daha üst varlık düzeyleri tarafından belirlenmiştir.

Halihazırda Müslüman olmayan modern kültürlerde hakim olan eğilimlerin aksine, biyososyal düzeye ait ve münhasıran ekonomik kararların kanunlarını ve kuvvetlerini dikkate alarak tayin edilmediklerini yeniden vurgulama-



mız gerekecektir. Aksine onlar aynı zamanda, psikolojik ve ruhî-aklî varlık düzeylerine ait güçlerin etkisi altındadırlar.

İnançların Rolü

İnsan çevresini biçimlendirirken ya psişik hayat güçlerinin etkisi altındadır yahut doğrudan doğruya onlar tarafından yönlendirilmektedir. İnançları, varlık ve kendisi hakkındaki telakkisi, değerler hiyerarşisi, psişik hayata ait davranış ve tavırları, fikrî-ruhî varlık düzeyleri aile hayatının özelliklerini, aile fertleri arasındaki ilişkileri etkiler ve onlara şekil verir.

Ailenin yapısı, çocukların eğitimi, kültürel amaçlar, yaşlılara saygı, mahremiyet şuuru, bir müslüman evinin planimetrik organizasyonuna yansımıştır. Bir evin mahremiyeti ve mahfuz ve mahrem bir mekân olarak ev anlayışı birbiriyle ilişkili ifadelerdir.

İki ev arasındaki mesafe, her tür mevzuat ve idareyle ilgili sınırlamalardan azade hipotetik durumda, iki tür güç ve tavrın sonucudur: Birincisi korku, işbirliği ihtiyacı ve sosyal dayanışma; ikincisi ise, güvenlik, mahremiyet ve ferdiyyettir. Bu nedenledir ki, evler arasındaki fiziksel uzaklık, sokak ve mahallenin seçilmesiyle ilgili kararlar, bir binanın nasıl konumlandırılacağı, komşuya karşı saygılı bir tavır için, güvenli bir özel hayat için kullanıcının arzularına bağlıdır.

Böylece insanın kozmolojik idraki ve inançları, davranışlarında yansıyan psikolojik tavırlarının karakteristiğini tanımlar ve tayin eder. Bu, onun karar verme ve tercihler sisteminde ve tasarlayıp ürettiği sanat eserinde ortaya çıkan bir yanıdır.

Sadelik, yumuşaklık, tevazu, çekingenlik ve mahcubiyet, vahşîlik, kısıtlama, nezaket, zevk, umut, dindarlık ve benzeri insanî duygular, tavırlar ve haller sanat eserine "biçim ifadeleri" olarak yansır.

Bir teknolojinin yahut da bir malzemenin seçimi, aynı zamanda insanın o sırada baskın olan psikolojik durumuna tâbidir.

Teknik, sosyo-ekonomik problemler karşısındaki sözde objektiflik, varlık kuvvetlerinin hiyerarşisinde belli bir inanç sistemini gösteren başka bir örnektir.



Kararların ürünü olarak yalnızca maddî, teknolojik ve biyo-sosyal varlık düzeyleriyle sınırlı olan bir bina, teknolojik bir muvaffakiyet olmaktan öteye geçemez ve bir mimarî eser hüviyetini kazanamaz. Çünkü mimarî, varlığın bütün yönlerini kucaklayan bir disiplindir.

Bina, mimarın ve kullanıcının müşterek ürünü olup, rasyonel bir esas ve açıklama olmadan tasarıma dahil edilen irrasyonel kararları içerir. Mimar ile kullanıcının bu tür konular üzerinde durması, bilinçdışı değerlerin önemine işaret etmektedir. Sözkonusu tercihler aslında özel tavırların, zımnî (örtük) kozmolojik idrak ve inançların dolaylı yansımalarıdır.

Bina teknolojisinin tabiî, mütevazî, çekingen, gösterişli alternatifleri, malzemelerin mütevazî, sade, çekingen kullanımı üretim sırasında ifade edilebilir. Bu çeşitli tavırlarla ilgili tercihler ve onların geliştirilmesini mimarın yahut kullanıcının psikolojik durumu tayin etmektedir.

Öbür yandan tercihler, malzeme ve teknolojilerin problemleriyle ya da biyo-sosyal varlık düzeyinin problemleriyle şartlandırılmış da değildir. Bunun yerine, tercihlerin ifade edilişleri teknolojik çözümlere yahut biyo-sosyal tercihlere yansır. Mesela alçak gönüllülük, mahcubiyet, sadelik yahut cesaret ve övünme gibi tutumların kendi yansımalarını çevremizdeki biçim ifadelerinde nasıl bulduklarını gözlemleyip hatırlayabiliriz.

Bu psikolojik durumlar daha alt varlık düzeyinden bağımsız olarak gelişir ve fakat kendi tercihlerini belirlerken, onlar, dinle ilgili, yani kozmolojik idrak ve inanç sistemi, değerler hiyerarşisiyle ilgili olan üst düzeyin ürünleri olmaktadırlar. İnsanın ruhî hayatı davranış ve tutumlarına yansır ve yalnızca modern psikolojinin tanımladığı faktörlerin ürünü olmayıp büyük ölçüde dinî bilinç ve inançlarla, yaratılış ve varoluşla ilgili kozmik idraklerle biçimlenmiştir. Dinî inançlar, bütün değer sistemleri ve tercihlerin, bilinçli insanın bütün eylem tarzlarının, davranışlarının, bilgi ve yeteneklerinin, ruhî hayatının belirleyicileridir.

Bir sanat eserinin üslûp özelliklerinin ilişkileri, karşılıklı bağımlılıkları, bir karar vericinin (mimarın) tavır alışı aslî önemi hâiz konulardır. Bu suretle insan, çevresini, uyarınca ha-



reket edip davranışlarını sergilediği kendi kozmik idrakiyle âhenk içerisinde organize eder ve biçimlendirir. Bu itibarla sanat ve mimarî, ahlâk ve din alanına ait disiplinlerdir.

Üslûp ve Varlık Münasebeti

Varlık, kâinat ve yaradılış telakkisinin biçim üzerine doğrudan yansıması, üslûbu meydana getirir. Burada biz, kısaca üslûbun genetik yapısını tahlil etmeye çalışacağız. Bu bölümün kapsamlı bir inceleme olmaktan uzak olduğunu göz önünde tutarak şimdilik konuya genel terimlerle temas etmenin önemine ve gerekliliğine inanıyoruz.

Üslûp, her türlü pratiğin (amel) ve her türlü pratik ve davranış alanlarındaki her kararın biçim ifadesidir. Bu sebeple, dinî karakteriyle mimarî de, üslûp özelliğini kazanır; böylece varolur.

Genel ifadesiyle üslûp, gerçekliğin iki organize edici ilkesi olan bir zaman ve mekân anlayışıdır. Bu iki kategori sayesinde insan kendi ürününü geliştirir. Bu sebeple sanat, mekân bilincidir ve içinde mekânın kavrandığı zaman vasıtasıyla organize edilmesidir.

Mekânın, zamanın bir işlevi olarak organize edilmesi demek olan "ritm", sanat eserinin en üst kanunudur. O bir bağımsız birimler kompleksi tarafından vücuda getirilir; spesifik bir mekân oluşturan bütünlük içerisinde ortaya çıkar. Genişliğin ritmik düzenlemesine simetri denir. Bu iki düzenin ilişkisinde kütlelerin organizasyonu ve yükseklik oranının ritmik düzenlemesi ise derinlikle ifade edilir.

Üslûbun ilk ilkesini oluşturan bir sanat eserini üretirken dört mekân bütünlüğü telakkisi mevcuttur. Bir sanat eseri bir düzlem (satıh) üzerinde var olabilir, onun etrafında kendi ferdî mekânını yaratabilir; sınırlı, kısmî mekânını yaratabilir ya da sınırsız, sonsuz genel mekân telakkisinin bir ifadesi olur.

Mekânın bütünlüğü üslûbun ilk ve en yüksek kanunu olurken, ikinci kanunu ise bütünlük ile ferdiyyet arasındaki ilişki gibi bütüncül (total) mekân ile onun icra edilmesi arasındaki mevcut ilişkiyi izah etmektedir.

Bütünlük ve varlık telakkisi içerisinde ferdiyyetin mevkii, mekanik ve organik bütünlük telakkileriyle ilgili iki mümkün telakki, bağım-



sız birimlerin birbiriyle ve mekân içerisindeki bütünlüğüyle ilişkili olarak düzenlenmesiyle alakalı ilkeleri tesis eden iki üslûba, "kübistik" ve "organistik" üslûplara tekabül eder.

Kübistik düzenlemede, bağımsız birimler, bütünlüğü tesis ederek ferdiyyetten mahrum olarak bulunurlar. Kübistik bir düzenlemenin özünde mevcut olan girift ilişkiler, unsurlar ilave edilmişse yahut biçim değişmişse zarar görmez. Bütünlük ya fertlerin yığını olarak ya da ferdiyyetin bütünlük içinde erimesiyle kurulmuştur.

Öte yandan, organistik düzenlemede fertler, kendi özel yerlerini bütünlükle ilişkili olarak muhafaza ederler. Böylece kendi özelliklerini yitirerek asimile olurlar. Böylesi bir bütünlük, unsurları, parçaları yahut ölçekleri değiştiğinde tahrip olacaktır. Bütünlük, kendilerini yaratılmış birlikten azade kılabilen parçaların bütünlüğü olarak üretilir.

Kübistik tavır, insanı cüz'î bir varlık olarak gören ve ferdin yüceliğini savunan İslâmiyette özel bir değer kazanır.

Ritmik organizasyon, yani bir sanat eserinde genişlikteki simetri ile yükseklikteki orantı, kübistik ve organistik üslûplarda farklı farklı ele alınır.

Kübizmde, basit parçalar, her biri aynı vurguya sahip olarak yanyana dururlar. Organistik simetride ise bir nesne temel önem kazanır ve tüm diğer tâbi parçalar buna uygun olarak düzenlenirler.

Perspektifte olduğu gibi, mekânda kütlelerin ritmik organizasyonuna destek olan kübizm, organistik bütünlüğü reddeder; genel mekânı ise, unsurların karşısında yahut üzerinde düzenlenecek düzlem olarak anlar. Figürler, çizgiler yahut gruplar halinde yahut da ötede olmak yerine bir başkasının üzerinde organize edilirler. Perspektif derinliği yükseklikteki düzenle ifade edilir.

Yukarıda bahsettiğimiz mekanik ve organik bütünlük telakkilerinin yanısıra, statik ve dinamik bütünlük telakkileri ile statik ve dinamik üslûplar (kübistik ve organistik üslûpların alt-sınıfları olarak) tahlil edilecektir.

Statik varlık telakkisinde sınırlı objektif varlık, ferd, aynı zamanda gerçeklik olarak kavranan sonsuzun yanısıra bir gerçekliktir.



Sonuç olarak, objektif varlık, ferd, kendi özelliklerinden mahrum olmayan statik bir ifade kazanır. Statik birlik bu tür ferdî parçaların dengeli ilişkisiyle kurulur.

Varlık ve sonsuzluk kimliğini ortaya koyan dinamik üslûpta parçalar bütünlükten kopamaz hale gelir ve kendi ferdiyyetini, dolayısıyla onların önemini yitirir. Onlar, bütünlüğe ulaşmak için mütemadiyen hareket halindedirler.

Bu dört tür bütünlüğün seçici kombinezonu, statik ve dinamik ile kübistik ve organistik bütünlük kombinezonları sanat tarihinde çeşitli üslûpları biçimlendirmişlerdir. Bu kombinezon, her kültürel dönemin kozmolojik idrakiyle belirlenir, zira hayat telakkisi, kozmolojik idrak kültür ve üslûbun özünü belirler.

Bu bağlamda objektif ve aşkın varlık telakkileri -ki insanlık tarihinde birbirini takip ederler- zikredilebilir.

Basit kompozisyon, objektif hayatın dolaysız idraki vasıtasıyla, yani varlığın sadece fiilî olmakla sınırlı olduğunun kabul edilmesi ile yaratılır. Bütünlük, kendi ferdî mekânını yaratan parçaların kompozisyonu ile başarılır.

Aşkın (transcendental) telakki, varlığı gerçeklikle sınırlı, sonsuzluğu yaratıcı (Allah) olarak kabul eder ve yalnız parçaların (tektoniklerin) ferdî mekânlarına değil, aynı zamanda genel mekân yani bütünlüğün varsayıldığı kutupsal (polar) kompozisyonu meydana getirir. Ferdî mekân genel mekânla kutupsal bir ilişki içerisindedir.

Bu noktada, kutupsal kompozisyon kanununun tezahürü olarak objektif varlık üzerinde İslâmî aşkın kozmolojik idrakin yansıması ile vücut bulan "ornamentalism" (tezyinîlik) konusundan bahsetmemiz gerekiyor.

Tevhîd İlkesi

"Allah'ın mescidlerini, yalnızca Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekâtı veren ve Allah'tan başkasından korkmayanlar imar edebilirler. İşte, hidayete erenlerden oldukları umulanlar bunlardır." (Tevbe 9/18)

Bu âyet-i kerîme genel anlamıyla mescidi inşa etmelerine izin verilen insanları, yani müminleri tarif etmektedir.



Müslümanların tutumları İslâm'da Kur'ân-ı Kerîm, Hadîs ve Sünnetten istinbat edilen akaidle ve dinî hükümlerle tarif edilmiş durumdadır.

İslâmiyet'in temel prensibi olan Tevhîd (Birlik) İslâm mimarisine de yansımış olup bütün varlık düzeylerine ait problemlerin bütünlüğünü kapsar ve cevaplandırır. Bütün varlık düzeylerine ait problemleri kapsamayan yaklaşımlar İslâmî olmaktan ziyade, fetişistiktir.

"Allah ile beraber başka ilahlar edinme, yoksa kınanmış ve kendi başına bırakılmış olursun." (İsrâ' 17/22)

İslâm mimarisi, maddî, biyo-sosyal, psikolojik ve ruhî-aklî varlık düzeylerinin problemleriyle ilgili spesifik tutumlar ve uygun değerlendirme sistemlerine sahiptir. İslâm tarihi boyunca, İslâm âleminin değişik bölgelerinde çeşitli nesiller çevrelerini temel İslâmî ilkelere göre biçimlendirmeye çalıştı ve çok sayıda mimarî eser vücuda getirildi.

Sonuç olarak, İslâm'ın kültürel ve sanatsal başarılarına İslâm kozmolojisinin ve inanç sisteminin dışında kaynaklar icad etmeye çalışan her türlü tarihselcilik tek taraflı kalmaya mahkûmdur ve sanat formlarının ilişkileri ile onların genetik temellerini anlayıp tanımlamak yeteneğinden yoksundur.

İman ve amel (inanç ile uygulama), İslâm akidesi ile İslâm mimarisi arasındaki zorunlu ilişkinin yansımasını kurabilmek için meseleyi daha kapsamlı bir biçimde, bütünlüğü içerisinde incelemek büyük önem taşımaktadır.

Kutsal Sanat

İslâm mimarisi Kutsal Sanat'ın bir disiplinidir. Kutsal Sanat terimi, salt dinî nesneler yahut yapılara, cami ve mescidlere yahut da dinî merasimlerde kullanılan sanat ürünlerine tahsis edilmiş sanat eserleriyle sınırlı değildir. Aslına bakılırsa, İslâm'daki Tevhîd kavramı kutsal ile seküler arasında böyle bir ayrıma gidilmesine izin vermez, çünkü yeryüzündeki her nokta ve varlığın her ânı Kutsal Varlığın bir tecellisidir.

"Doğu da Allah'ındır, batı da. Her nereye dönerseniz Allah'ın yüzü (kıblesi) orasıdır. Şüphesiz Allah kuşatandır, bilendir." (Bakara 2/115)



Bu sebeple Müslümana ait bir mimarî, ancak Tevhîd kavramı üzerinde geliştirilmelidir.

Belirli veya özel türden elverişsiz bir değer yahut güce atıfta bulunulması İslâm'da yasaklanmıştır. İslâm mimarisi, ancak, şahsî ihtiraslardan, gururdan, her türlü açık yahut gizli fetişistik yabancılaşmalardan (şirk) arındırılması gereken tasarım metodolojisine yansımış İslâmî bir tavırla başarılabilir.

"Yeryüzünde kibirlenerek yürüme, çünkü sen ne yeri yarabilirsin, ne de boyca dağlara ulaşabilirsin." (İsrâ' 17/37)

Her şey, mimarî eserin her unsuru bu bağlam içinde değerlendirilmeli, eserin bütünlüğü içindeki doğru konumuna oturtulmalı, böylece her tür fetişizmden kaçınılmalıdır.

"Allah'tan başka, kendisine ne zararı dokunan, ne de faydası olan şeylere yakarır. İşte bu, en uzak bir sapıklıktır." (Hac 22/12)

İnsan, sadece Allahu Teala'nın emirlerine riayet etmelidir. İslâm, Allahu Tealanın iradesine sorgusuz sualsiz tâbi olmak, teslim olmak anlamına geldiğinden, mimarın aldığı her karar, sadece "İlmî Tevhîd" ve "Amelî Tevhîd" ile ulaşılabilen aynı teslimiyeti ifade etmek durumumdadır.

İslâm mimarisi, kontrolden çıkmış "ratio"nun ürünü değildir. İslâmî-dinî akidelerin, İslâm'ın kozmolojik telakkilerinin ve Tevhîd anlayışı bağlamındaki İslâmî tavırların yansıması ve ürünüdür. Tevhîd, hem Allah'ın iradesine teslim olmayı, hem de, her şeyin kendi doğru yerinde bulunduğu bir düzenin tesisini ifade eder. Mimarî, yaratılmış âlemi "olduğu gibi" anlayan ve değerlendiren akıllı ve sorumlu Müslüman tarafından tasarlanıp uygulanır.

"Şüphesiz göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün ard arda gelişinde temiz akıl sahipleri için ayetler vardır." (Âl-i 'İmrân 3/190)

Dolayısıyla, Kutsal Varlık ancak kutsal sanatta yansıyabilir.

İslâm Mimarisi

Sonuç olarak, İslâm mimarisinde malzeme ve teknolojiler kendi uygun yerlerinde kullanılmak zorundadır. Bu İslâmî tutum, özünde, ekonomik ve pragmatik matrislerin optimizasyonu-



na ya da tercihler kompleksinin değerlendirilmesine dayanan modern Batılı teknolojik yaklaşımlardan tamamen farklıdır. Her uzman, kendi bilgi alanında, faydacı amaçlar sistemine göre tasarlanmış genel bir şemaya göre bir araya getirilen alternatifler teklif eder.

Modern metodolojiler -ki parçaların analizi ile bu parçalardan senteze varma çabalarını kapsar- bir yandan 20. yüzyılın faydacı pragmatizmlerini üretirken, öbür yandan da, organize olmamış (*unorganized*) rasyonalizmi sürdürmektedir.

Kolayca gözlemlenebileceği gibi, bu sözde "modern bilimsel" yaklaşımlar, yaratılışdaki Birliğin bilincinde olmaktan çok uzaktır ve bu süreç içerisinde planlanan sözde sentezlerin analizleri maddî ve biyo-sosyal düzeyle sınırlıdır. Onlar, Varlığın Birliği içinde oldukları gibi tam anlamıyla malzemelerin tabiatını ve uygun kullanım ve formlarını anlamayı imkânsızlaştıran Tevhîd'in ve Nûr-i İlahî'nin bilincinden yoksun olarak "ratio" tarafından idare edilirler. Tam tersine, malzeme ve teknolojiler, sahte beşerî gururun araçları yahut fetişistik güçler olarak tasarlanmıştır.

"Her şeyi doğru yerine koymak" (adalet), İslâm mimarisini tasarlamak için atılması gereken ilk adımdır. Bu da ancak, her şeyi diğer şeylere göre doğru yere koymakla; sadece maddî varlık düzeyinin unsurlarına göre değil, aynı zamanda biyo-sosyal ve dinî hakikatler ve kanunlara göre doğru yere koymakla mümkündür.

Bir örnek vermek istiyorum. Duvar inşasında kullanılan taş, Rönesans'da taşın sert özelliğini vurgulamak için, aşırı bir şekilde işlenmiştir; oysa bunu yapmalarını gerektiren herhangi bir teknik zorunluluk da yoktur. Halbuki Gotik mimarîde taşın tabiî, maddî karakteri, kaçınılması yahut gizlenmesi gereken bir şey olarak anlaşılmıştır ve bu yüzden, Katolik kilisesinin tutumunu temsil eden, maddî varlığı günah olarak kabul eden tasarımcının, mimarın isteğine göre ışık ve gölgeyi kullanarak profillerle tamamen değiştirilmiştir.

Mies Van der Rohe, aynı zamanda Zen Budist mimarisinin tutumunu andıran Louis Kahn'ın yaptığı gibi binaları iç dokusunu ortaya sererek ve bunun önemi üzerinde ısrarla durarak taşla yapar.



Öte yandan, İslâm mimarisi malzemeyi olduğu gibi, neyse o olarak kullanır; niteliklerini inkâr etmeden ve önemlerine aşırı bir vurgu yapmadan. Benzer düşünceler teknolojilerin kullanımında da gözlemlenebilir.

İslâm mimarisi bundan da ötede, olağanüstü teknolojik bir başarıyı, örneğin, Gotik mimarînin hakim karakterinde yahut 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın yapılarında görülebileceği gibi bir yapının büyük bir *span* ya da olağandışı bir aydınlığa kavuşturulması gibi bir şeyi amaç edinmez.

Aksine, teknolojiler sadece, İslâm'da kendi önem hiyerarşilerine göre gerçek ihtiyaçları karşılamak amacıyla kullanılabilir. Teknolojiler kendi varlık düzeylerinin kanunlarıyla uyum içinde kullanılırken, daha üst düzeylerin kanunlar hiyerarşisine uygun olarak seçilir veya yönlendirilir.

Bu, malzemelerin kullanımında İslâm mimarisinin hakim bir özelliği de olan "teknik"e karşı tabiî bir tutumu temsil eder. Tahta ile taş yahut maden ile çini gibi farklı malzemelerin bir arada kullanılmasında amaç, basit ve ilkel zıt ifadeleri yaratmak yerine, tabiî ve sunî olanın, erkek ve kadının tezadlı ama aynı zamanda da birbirine saygılı güzellikleri gibi bireysel güzellikleri vurgulamaktır.

İslâm Evine Dair

İslâm mimarisi malzeme ve teknolojilerin kullanılması ile ilgili bu özel düşüncelerin yanısıra modern konfor anlayışına benzer yanı olmayan ve amaçları hazcı (hedonistik) kavramlardan tamamen farklı olan biyo-sosyal taleplerin İslâmî bir değerlendirmesinin ve hususî sosyal ihtiyaçların da ürünüdür.

Mimarî (İslâm mimarisi), İslâm'da insanın Allah hakkındaki şuurunun, varlığın kutsal karakterinin çatısını oluşturur. Allah'ın iradesine teslim olmak insanın iki cihandaki saadetine giden tek yoldur. Bu tutum, onun, tabandan tavana, kâinata bakmasını mümkün kılar. İnsanın şuuru, çevresine olan ilgisi İslâm'da temel olduğu için, mesken mimarisi hayatın bütün yönlerini kapsayacak tarzda geliştirilmiştir.

Ev, haremlik ve selamlık olmak üzere iki bölümden meydana gelir ve genellikle bir avlu etrafında teşekkül etmiştir. Bir İslâm şehrinde



sokakta oturmaya izin verilmez. Oturulacak ve toplanılacak yerler mescidler ve evlerdir. Sokak, evlerle tarif edilmiştir. Avlu, evi dış dünyadan muhafaza eder.

En nefis şekilde dekore edilmiş ev bile -ki çok mütevazi olanları da vardır- gelecek nesillerin değişen ihtiyaçlarına ve arzularına hizmet edilmesini mümkün kılacak esneklikte tasarlanmıştır.

Evler ahşap yahut kerpiç gibi kısa ömürlü ve yeniden kullanılabilen malzemelerden inşa edilirdi. Böylece şehirdeki değişim ihtiyacı da kolaylaştırılmış olurdu. Odaların çok-amaçlı kullanımı da genel bir tavrı belirler. Planimetrik şemalar kapalı olmaktan ziyade açıktır. Sonuçta, inşa sistemleri benzer karakteristiklere sahip olup değişime açık bir yapıdadır.

Yeryüzünde hayatın fanî özelliğini yansıtan şehir dokusunun bu esnekliğinin yanında, binaların, tabiata saygıyı gösteren topoğrafya ile ahenkli ilişkisine özel bir önem atfedilmiştir. Bu anlayış, temelde insanlar arasındaki saygı ilişkisinde görülür ki, aynı zamanda evlerin birbirine uygun biçimde, uyumlu olarak yerleştirilmesi tavrına da yansımıştır.

İslâm Mimarisinde İklimin Değerlendirilmesi

Bir yandan modern konfor anlayışını kökten reddederken, öte yandan yaşama standartlarını sağlaması, iklim faktörlerini kontrol etmesi, tabiatıyla İslâm mimarisinin temel ilgi konuları olmaktadır. İslâm mimarisinde iklim, pasif metodlarla kontrol edilmiştir. Bu bağlamda dikkate alınan ölçüler, mimarî ile karşılıklı ilişki içindedir ve onunla bütünleşmiştir. Sözgelimi pencereler, soğuk iklimlerde ısı toplayıcıları olarak tasarlanırken, sıcak iklimlerde güneşin içeriye en az girmesini temin edecek şekilde tasarlanmıştır. Binaların dış kaplaması da, iklime göre ayarlanan pasif metodlar tesis ederek iklim faktörlerini ayrıntılı olarak gözönünde bulundurmaktadır. Açıkçası, israf ve gereksiz masraflara İslâm mimarisinde izin verilmez.

"Çünkü saçıp savuranlar şeytanın kardeşleri olmuşlardır; şeytan ise Rabbine karşı nankördür." (İsrâ' 17/27)

Çeşitli mahallî şartları karşılayan, farklı malzeme ve teknolojiler kullanan İslâm evinin



inşası ve yaşatılması, israfa yer olmayan bir süreçtir. Bu açıdan, binanın bakımı modern yarı sanayileşmiş tekniklerinkinden tamamen farklı bir şekilde gerçekleşir.

Tasarım metodolojileri ile inşa işlemlerinin işletilmesi ve örgütlenmesi arasındaki yerleşik korelasyon ve ilişki, 20. yüzyılın başında yaşanan çöküşe kadar İslâm âleminde yegâne inşaat tekniğinin kaynakları olmuştur. 20. yüzyılda bile bu inşa etme kapasitesinin değerli örneklerine rastlamak mümkündür. Üretim zinciri dikkatle tasarlanmış olup, sosyal ve ahlâkî işlevleri ifa etmeyi amaçlayan bilinçli bir çabanın ürünüdür.

Mesken mimarisi iki yaklaşım düzeyinde üretilmiştir. Birincisi, en üst kültürel niteliğe sahip standartları geliştirecek merkezî araştırma düzeyidir (üst düzey yaklaşım). İkincisi ise, standart elemanlar tasarlayıp kullanan ve şehir tasarımı ile arazinin mahallî problemlerini hem patronun, hem de içinde oturacak kişinin (kullanıcının) ihtiyaçlarından doğan özel mimarî problemleri çözmeyi amaçlayan mahallî düzeydedir.

Sahici, saf, ahlâkî artizanal üretim faaliyetini doğuran bu yaklaşım, sözde "sanatsal" yahut "bilimsel" mimarî yaklaşımlarla, tasarım teknikleriyle taban tabana zıttır.

Bu sebeple, İslâmî tasarım ve inşa ameliyelerinde ve tasarım ile üretim sürecinde kaim bulunan hiyerarşide sanat ve mimarinin her türlü oportünistçe istismarından kaçınılmıştır.

Kullanıcının tasarım sürecine, evin geliştirilmesine katılımı, evin planimetrik ve mimarî özellikleri, meskeni kullananların meskenlerin idaresine iştirakleri de İslâm'ın mesken mimarisinin aslî imkânlarından bazılarını oluşturur.

Yukarıda zikredilen özelliklerden başka, İslâm evi, mescidin İlahî güzelliğine sahip olmalıdır, zira İslâm toplumundaki her ferdin güzel bir evde yaşaması gerekmektedir.

Her ev, bir aile için inşa edilir; mahremiyet esastır; evin bahçesi ise Cennetteki sükûnu hatırlatan bir güzellik köşesidir.

Onları farklı mahallî şartlara, tasarım ve standartların ilkeleri vasıtasıyla başarılan, kullanıcının ihtiyaçlarını değiştirmeye adapte eden esneklikleri ile İslâm evleri, dünyanın dört bir



tarafında beşerî çevreye yönelik istisnâî bir kültürel yaklaşımın ürünleridir. Bundan dolayı ev, basit bir sığınak olmayıp insanın bütün hayatını kapsayan bir üründür. Evin de içinde yer aldığı şehir çevresi, çocuğun, ailenin ve yaşlıların ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarlanmıştır.

Bununla birlikte onlar, aile hayatına ve onun pratik amaçlarına hizmet edecek yegane araçlar değildir. Aynı zamanda, hayatın birliği içinde insanî duyguların ve ifadelerin alıcıları ve kaynaklarıdır da.

İnsan ve İslâm Mimarisi

İslâm mimarisi, İslâmî tutum, duygu ve ifadelerin yansımasıdır. İnsanın, tıpkı hayvanlarda olduğu gibi psişik bir hayatı vardır. Bu hayat, sevgi, korku, sempati gibi duygulardan mürekkeptir.

İnsanın psikolojik hayatını, objektif dünyayla duygusal ilişkisi bakımından açıklamayı amaçlayan modern psikolojinin yaklaşımı sınırlı ve elverişsizdir. Batılı deneycilik (empiricism) ve uzmanlaşma temelinde geliştirilmiş olan bu yaklaşım, varlığı birlik halinde kavrayamaz.

Öte yandan, insanın psikolojik hayatı, Müslümanın duygu ve tutumlarında yansımasını bulan kozmolojik idrak ve dinî inançlarıyla kontrol altına alınır. İslâm'da bu psikolojik durumlar ve duygular "biçim ifadeleri"nde incelenmiş, tanımlanmış, belirlenmiş ve değerlendirilmiş, kontrol edilmiş ve yansımış; sonuçta İslâm mimarisinin doğmasına imkân vermiştir.

Rahmân ve Rahîm ve Kâdir-i Mutlak olan Allah'a inanmak emniyet duygusunun kökenini oluşturur ve sanat formlarına çok renklilik, aydınlık, formların berraklığı ve hareketlerin sükûnu olarak yansır.

İslâm'ın düzenleyip tanımladığı tutumlar (örneğin, Allah'tan başkasından korkmamak), tasarım sürecinde baskın olan psikolojik unsurlardır. Etkileri, aynı zamanda tevazu, saygı ve sevgi, hayat tarzının sadeliği, toplum ve geleceğe karşı sorumluluk şuuru gibi duygularla ilişki kurarak insan ölçeğinde âbidevîlik (monumentality) olarak tezahür eder. Psikolojik estetik alanında İslâm mimarisinin başarıları ve sınırsız çeşitlilik ve zenginliği, henüz bütün tarihi nazar-ı itibara alınarak incelenmiş değildir.



Daha önce de bahsedildiği üzere, İslâm'ın psikolojik duygular ve tutumlar üzerindeki etkileri, biyo-sosyal varlık düzeyinin ihtiyaçları üzerinde kurduğu özel kontrol mekanizmasını teşekkül ettirir.

Şurası da âşikârdır ki, İslâm'ın faydalandığı maddî ve teknik tercihlerin başlıca özellikleri benzer genetik kaynaklara sahiptir. Kullanıcının tutumu ile gerçekleşen biçim ifadelerinin ilişkisi, psikolojik varlık düzeyinde bir biçim ifadesi olarak mimarinin bir diğer önemli konusudur.

Bu bakımdan iki ilke İslâmî tutumun temelini oluşturmaktadır. Birinci ilke, "Mescidleri yalnızca Müslümanların imar edebileceğini" ifade eden âyet-i kerîmede, ikinci ilke ise, Müslümanların din-dışı faktörlerle yöneldikleri vecd (istiğrak) halinin yıkıcı etkilerinden bahseden Hadîs-i Şerîf'te ifadesini bulmuştur.

Daha önce iktibas etmiş olduğum âyet-i kerime açıkça, bu üç alanda ahenkli, bütünleyici bir uyumun mutlak lüzumu ve binanın İslâmî biçim ifadeleri, tasarımcının, Müslüman kullanıcının İslâmî tutumlarının ilişkisine dair gerçekliği dile getirmektedir. Yukarıda geçen Hadîs ise, Müslümanları bir vecd ve istiğrak haline, İslâm bir bilinç dinî olduğu halde, bir bilinçdışı ve tatmin durumuna girmeye zorlayacak yıkıcı etkileri ifade etmektedir.

Varlığının ve çevresinin bilincinde olma, bu bilinçten ve insanın ilk gelişme düzeyi olan davranışların tutarlılığından doğan sorumluluk duygusudur, "istiğrak" (kendinden geçme) insanoğlunun tahribi ve inkârıdır.

Her İslâmî uygulama biçiminde temsil edilen insanın bilincine yönelik İslâmî gerçeklik ve tutum, Ortaçağlardan bugüne kadarki Batılı kültürlerin tavırlarıyla taban tabana zıttır. Gotik, Barok ve Rokoko sürekli olarak, temelde hareket, sınırlı insan yapısı ürünlerin aydınlatılmış etkileri ve teknik başarılarını empoze etmek suretiyle egemen olan "biçim ifadeleri"yle insanı etkilemeyi amaçlamaktadır. 19. yüzyılın eklektisizmi ve 20. yüzyılın teknolojik fetişizmi bu bakımdan Batılı Hıristiyan insan anlayışının doğrudan bir devamıdır. Bu yaklaşım, baştan ayağa günahkâr olduğundan, ruhbân sınıfın, iktisadî yahut idarî güçlerin yönlendirmesine muhtaç bir insan anlayışını sunmaktadır.



Sükûnet İçinde Hareket

İslâm mimarisi sükûnet içinde harekettir, sınırlılığın berraklığına sahiptir, ifade bakımından mütevazî ve tabiîdir, dramatik veya dayatmacı olmaktan ziyade güzelliğe ve tezyinîliğe yöneliktir.

Büyüklüğün etkilerinin vahşiyane bir şekilde insana dayatılması, merhamet ve gururun tevazu, mükemmeliyet ve kendi kendine yetmenin aşırı noktalara sürüklenmesi, nötr ve hakiki bir biçim ifadesini elde etmek için İslâm mimarisinde bertaraf edilmesi gereken yabancılaşmalardır.

Bu İslâmî yaklaşım, varlığın bilinçli bir yaratıcısı ve onun tarihî sekansları ile kendi sorumluluklarının bilincinde olarak insana, dünyaya bilinçli ve özgür olarak yönelme ve bakma hakkını, imkânını verir. İnsan üzerindeki bütün yapay, gayrimeşrû ve gayriahlâkî etkileri kökten ortadan kaldıran İslâm, saygıdeğer bir Müslüman birey ve cemaat arayışı içindedir.

İslâm kozmolojisi, Müslümanın Allahu Teala'ya, yaratılışa, insanın varoluş içindeki yerine, yeni varlık güçlerinin hiyerarşisine inanç, İslâm mimarisinin genetik kaynaklarını oluşturur.

Varlık, inançlar, bilgi ve idrakin aklî, ruhî ve dinî düzeyi, bütün sanat formlarına yansır. Bu yüzden, İslâm sanatları ve mimarisi nihâî karakteristiklerine binaen İslâm kozmolojisinin yansımalarıdır.

İnsanın psikolojik hallerinin forma yansıtılmasıyla ortaya çıkan problemler, psikolojik estetik alanında bir konu olarak tartışılmıştır. Buna mukabil, Worringer'in Gotik sanata özgü değerler sistemini analiz etme çabası, sadece Gotik sanattaki Hıristiyan kültür değerlerinin yansıması olan mekanizmaları açıklamakla sınırlı kalmıştır.

Buna karşılık, Worringer'in İslâmî psişik hallerin İslâm mimarisine yansıma mekanizmalarını tesbit etme çabasına paralel hiçbir araştırma yapılmamıştır.

Bu alanda karşı karşıya kalınan güçlükler gayet iyi bilinmektedir. Birinci güçlük, "biçim ifadeleri" ve "insan davranışları ve psişik halleri" alanlarında psikolojik varlık düzeyinin sınırlarını tanımlarken ortaya çıkan İslâm inancının ve davranış formlarının Müslümanın psişik hallerini belirlediği olgusu, inançlarla psikolojik tavır alışlar arasındaki farklılaşmayı güçleştirmek-



tedir. Bu bölümün sınırlı bağlamında meseleye açıklık kazandırmak ve daha kolay anlaşılmasını sağlamak için zorunlu basitleştirmelere başvurmak zorundayız. Bu sebeple sadece İslâm sanatının biçimini etkileyen bu İslâmî tavır alışları ve "makamları" zikretmeye çalıştık.

İslâm sanatları ve mimarisinin tarihî ve coğrafî boyutlarıyla İslâmî tavır alışlar ve bilgiyle uygunluk içerisinde gelişmesinin karşılıklı bağımlılığını kurmak için konuyu çok daha ayrıntılı bir şekilde incelemeye ihtiyaç vardır.

Mutluluk, keder, neşe, sevgi, ümit, yeis, sükûnet, sıkıntı, şevk, ihtişam gibi basit psişik hallerin etkilerinin yanısıra takva, saygı, rıza, vecd, şükran, tevekkül ve dürüstlük gibi İslâmî tavır alışlar ve "makamlar" İslâm mimarisi temelinde analiz edilmelidir.

Haller, Makamlar ve Mimarî Tezahürleri

Bu meyanda İslâmî psikolojik haller, tavır alışlar, davranışlar ile modern dünyada insanın ihtirası, bayağılığı, kargaşalığı ve agresifliği gibi davranış ve haller arasındaki çarpıcı farkın hatırlanması, İslâm mimarisi ile 20. yüzyıl mimarisini mukayese etme çabalarımızı kolaylaştıracak ve temel farkları doğru olarak ortaya koymamıza yardımcı olacaktır. Bu ifadeleri ve değerleri nasıl okuyacağımızı anlayıp hissedeceğimizi öğrenmek ve konu hakkında bir duyarlılık geliştirmeyi ve anlayış birliği (consensus) sağlamayı başarmak için bazı örnekler verilmesi ve karşılaştırmalar yapılması gerekmektedir.

Mutluluk, ümitvâr ve neşeli olma gibi tavır ve duyguların renkli ve aydınlık dünyası, bütün İslâm sanatlarının ortak özelliklerini oluşturur. Bu İslâmî "biçim ifadeleri"ni İslâm minyatürlerinde, çini yüzeylerinde, giysilerde ve kilimlerde, hasılı İslâm sanatının bütün alanlarında kolayca gözlemlemek mümkündür.

İslâm dışı kültürlerin ve özellikle Hıristiyan Batı kültürünün insanı ümitsizliğe sevkeden, karanlık, kasvetli, dramatik boşluğunun aksine, bu örneklerin yansıması biçim berraklığında ve kullanılan renklerde ortaya çıkar.

Zikrettiğimiz ifadelere tevazu, mülâyemet (ılımlılık/yumuşaklık), sükûnet ve huzuru ilave



etmemiz gerekir; bunların karşısında ise, huzursuzluk, can sıkıntısı ve keder ifadeleri yer alır. Denge duygusu demek olan huzur, mesela Süleymaniye Camii'ndeki sivri kemerin iki kolunun dengesinde ortaya çıkar. Diğer taraftan huzursuzluğun en çeşitli şaşırtıcı örneklerinden biri, Wells Katedrali'nin tedirgin ıstırabıdır. Modern dünyanın vahşi (brutalist) tavırlarının sonuçlarıyla ve Barok'un huzursuzluğuyla sükûnet ve mutluluk gibi etkileri de karşılaştırabiliriz.

Sütunlar ve kirişlerle inşa edilen İslâmî yapılar, aynı zamanda küçük evler, duvar dokularının kırılgan, silindirik yapısı, hepsi aynı durumları ifade ederler. Batı kültürünün herhangi bir döneminde Müslüman tevazuuna benzer bir ifade bulmak çok zordur.

Barok'un formalizmi ya da Worringer'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, Gotik'in "sanat iradesi" İslâm'a da, İslâm'ın vücuda getirdiği âbidelere de yabancıdır. Bu mağrur ifadenin kökleri Batı mimarisinin pek çok basamağında bulunmaktadır. Roma'daki St. Pierre ile Edirne'deki Selimiye Camii bu ölçek farklılığının son derece bariz tezahürleridir.

Haşyet, takva, sabır, murakabe ve yakîn, İslâm mimarisini vücuda getiren unsurlardır ve mutlaka biçim berraklığı, kanaat ve derin bilinç ve sorumluluk şuuruyla sonuçlanır, yüceliği tezahür ettiren bir saygı duygusu yaratırlar.

Örneğin, Mies Van der Rohe'nin ve diğerlerinin eserlerinde ve en azından sabır, şükür, tevekkül ve kanaat gibi tutumları yansıtan Uzakdoğu ürünlerinde gördüğümüz tek yanlı aşırılıkları İslâm mimarisinde görmek mümkün değildir.

Daha yüksek bir manevî makama ulaşmak için mücadele eden Müslümanın özlemini yansıtan hüznün, Hıristiyan kültürünün cehennemî karanlık ve umutsuzluğuna benzer bir tarafı yoktur. Biraz daha ileri götürmek için manevî dünyanın, tutumların biçime yansımasının dolaylı etkilerini unutmamamız gerekmektedir.

Bu tutumlar, kendi uygun yerlerinde çeşitli malzemelerin ve teknolojilerin kullanımını tayin ederken, aynı zamanda tasarımı, yani mimar için işlevsel problemleri çözmek ve biyososyal talep ve ihtiyaçları çözümlemek için ölçütler tesis eder.



Sözde 'sanatçılara' bakıldığında, kendilerine özgü değerleri geliştirmeye ve mimarî üzerine psikolojik tahliller yapmaya çalışmaktadırlar. Onlar, yaptıkları binaya hangi ruh hali üzerinde iseler onu yansıtıyorlar ve bu bakımdan, geliştirdikleri çözümler de İslâm'ın temel tavrından ayrılıyor.

İslâm kültüründe Müslüman mimarın ruhî durumu, özünde, binayı kullanacak Müslüman ailenin ruhî durumundan farklı değildir. Bu sebeple mimar, kullanıcıyı mimarisiyle yönlendirmeye ve onu etkilemeye çalışacak kadar mağrur ve iz'andan mahrum değildir. Aynı şekilde, bina da, kullanıcı için bir gösteriş ve övünme aracı ya da onu yönlendirip sınırlayarak, ona tahakküm eden yabancı bir güç olmayacaktır.

Sonuç olarak mimarî bir "irade" yahut "kudret" sembolü değildir. Başka deyişle bir fetiş (şirk) nesnesi haline gelmemiştir. O, dünyayı güzelleştirmenin bir aracı ve İslâmî durum ve tavır alışların bir yansımasıdır. Bunlar (durum ve tavır alışlar) da İlahî İrâde'yle uyum içinde gelişen İslâmî bilinç ve inançların ürünüdür.

"O, yarattığı her şeyi en güzel yapan ve insanı yaratmaya çamurdan başlayandır" (Secde 32/7)

Üslûp Meseleleri

Kozmolojik idrak ile sanat formlarının ilişkisini yukarıda kısaca tahlil etmiştik. Özetlemek gerekirse, insanın inanç sistemi, kozmolojik varlık telakkisi, doğrudan doğruya yaptığına yansır. Ortaya koyduğumuz her şey, bilinçli yahut bilinçsiz olarak inançlarımızın bir ifadesidir. Sonuç olarak üslûp, inançlarımızın doğrudan bir yansımasıdır; zira inançlar ile ameller (eylemler) arasında kopmaz, saf, samimî ve mutlak bir ilişki vardır.

Bundan maada üslûp bir biçim hadisesidir. Allahu Teala'nın iradesine kayıtsız şartsız teslim olma ve Allah'ın Rahmân ve Rahîm oluşundan kaynaklanan güzellik ve ümitvarlık İslâm mimarisine temel özelliklerini kazandırır.

Bu bağlamda, yukarıda statik ve dinamik üslûplar yanında kübistik ve organistik üslûplardan her kültürel dönemin kozmolojik telakkisiyle tayin olunan seçici kombinezondan bahsettik. Bu nedenle tezyinîliği, İslâm'ın aşkın kozmolojik telakkisinin, kutupsal kompozisyon kanununun tezahürü olarak objektif varlık üzerine yansıması, şeklinde tanımladık.



İslâm sanatı kutbî (polar), kübistik ve statiktir. Bütünlüğü ise tezyinîliğinden ileri gelir. Rönesans'da yaratılmış olduğu şekliyle sanatlardaki üçüncü boyut, bireyin kaderinden kurtuluşunun ifadesidir.

Diğer yandan İslâm sanatı ise, İslâm'ın temel ilkesini, yani Allah'ın iradesine kayıtsız şartsız teslim olmayı tezahür ettirir ve bu varoluş ilkesiyle uyumun tezahürü olarak üçüncü boyutu reddeder.

Bir plan üzerinde kalmak, tezyinîliğin en bariz özelliğidir. Mekân bütünlüğü olarak planı yaratan tezyinîlik kavramına berraklık kazandırmak için tezyinîlik (*ornamentalism*) ile tezyîn (*ornament*) ya da tezeyyün (*ornamentation*) arasındaki farka işaret etmek gerekmektedir. Satıhların doğrusal (*linear*) dekorasyonu tezyîn (ziynet, süs) olarak bilinir; öte yandan tezeyyün de bu tür unsurlardan müteşekkil bir sistemdir. Tezyinî formların satıhla ilişkisi, üzerinde göründükleri ideal plan tezyinîlik ile tesis ve tayin edilir.

Bu bağlamda dört kategori zikredebiliriz. Birinci kategori, modeli (*pattern*) ile planını yaratan tezeyyündür (*ornamentation*). Burada model, mutlak mekândır. İkinci kategoride model, bireysel formlar planla temasa sokulur, böylece planın kendisi korunur. Üçüncü tektonik kategorinin tezeyyününde bütünlük, tektoniğe sahip kısmî mekânla biçimlenir. Tektonikleştirme bireysel formları sistematik biçimde organize bir bütün içinde gruplandırmak ve bir gruba bağlamak, kısacası karşılıklı ilişkisini kurmaktır. Bu kategorideki bağımsız birimlerin düzeni, üslûbu tayin eder. Tezyinîliğin dördüncü kategorisinde, süsün üzerinde gerçekleştirildiği plan, genel mekânın bütünlüğü ile ilişki içindedir.

Tezyinîliğin ne olduğuna ilişkin bu genel açıklamayla birlikte İslâm sanatı ve mimarisindeki tezyîniliğin kutbî, kübistik, statik ve tektonik kategorilerini kısaca analiz edeceğiz.

Sütunlu camilerde sütunların dizilişi, pandantifler yerine stalaktitlerin kullanılışı, renkli çinilerin geometrik modelleri, kullanılan renkler, şehir dokusu içindeki evler, pencerelerin dizilişleri, kubbelerin tekrarı, örneklerden sadece birkaçıdır. Fakat üslûplarının genetik tahlili, İslâmî tezyinîlik konusunda ayrı ve özel bir yazının konusudur.



Çağdaş Durum

Yukarıda mimarî ile İslâm mimarisinin ne olduğunu kısaca açıklamaya çalıştık.

Müslüman ülkelerde mimarî geleneğinin kaybolması, mimarî ile ilgili mühendislik ve teknoloji arasındaki farkları açıklamayı ve onun bütün varlık düzeyleriyle ilişkisini kurmayı zaruri kılmaktadır.

Sonuç olarak, biz beşerî çevrenin bütünüyle, yani varlığın bütünlüğü ile alakalı problemleri çözen bir sanat olarak tanımlıyoruz mimarîyi; diğer yandan inşaat mühendisliği disiplinleri (her biri bir uzmanlık alanıyla sınırlıdır) bir yapının özel problemleriyle ilgilenirler.

Aslında varlığın birliğini kavraması gereken mimarîde çeşitli akımların bulunuşu, varlığın bütünlüğüne dair "kuvvetler"in önemine ilişkin problemlerin hiyerarşisi hakkındaki inanç ve bilgideki farklılıklardan kaynaklanmaktadır.

Mimarî tarihi, üslûplar tarihi bir bakıma bu çeşitli trendlerin tarihidir. Bugün bunlar, Batı kültürünün getirdiği sınırlar içerisinde varlığını sürdürmektedir.

Mimarî tarihin sorunlar kompleksinin bütünlüğüne ilişkin zaman içinde yapılan araştırmaların iptidaî tahlillerle "tarihî üslûplar" ve "tarih dışı üslûplar" şeklinde sınıflandırılarak, öte yandan Batılı olmayan kültürlerin tarihinin "tarih dışı" üslûplar içerisinde ele alınarak anlaşılamayacağı âşikârdır.

Bu sebeple ancak insanlığın kültür tarihini bir bütün olarak incelemek suretiyle neyin başarılıp neyin başarılamamış olduğunu ve bugün nerede durduğumuzu anlayabiliriz.

Son asırda Batı'nın hakim ideolojik temayüllerinin insanın erişebileceği nihai nokta olduğunu zannetmek, dar görüşlülük, tahripkâr gurur ve emperyalistçe bir egosantrizmden başka bir şeyle açıklanamaz.

Makinayı, verimliliği, konforu, tekniği, malzemeleri ve özellikle yeni malzemeleri insanı kurtaracak temel ilgi alanları zannetmenin; insanı problemlerin özüne götüremeyen/götürmeyen ayrılık noktası olarak epistemolojiye dayalı rasyonalizm ve deneyciliğin -ki sorunlar kompleksinin bütünlüğü içindeki sınırlılık Yeni Ontoloji tarafından açıklanmıştır- ilkece feti-



şistik tavırlar olduklarını kabul etmek zarureti vardır.

Açıktır ki, modern çağ, kendi fetişizmlerinin (şirklerinin) bile bilincinde olmayan bir trajik bilinçsizlik çağıdır. Teknolojik, iktisadî ve siyasî güçlerin kölesi olan bu çağ, tarih boyunca yaşamış diğer tekâmül safhalarından çok daha geridedir ve hatta tapındıkları şeyin bilincinde olan fetişistik kültürlerden bile daha geridedir.

Bu bakımlardan, "İslâm mimarisi ne değildir?" sorusuyla ilgili bir tartışma bugün Müslüman olmayan ülkelerde tartışılmakta olan felsefî sistemlere, bakış açılarına ve inançlara, mimarî anlayışlara dayandırılamaz. Öte yandan, insanlık tarihindeki en son tekâmül safhası olan (insanlığa gönderilmiş son din olan) İslâm'ı içeren bütün kültürel dönemleri kapsayacak bir inceleme, bu yazının kapsamının dışında kalmaktadır. Bu nedenle biz, İslâm mimarî kültürünü tahrip eden ve onun bugün yeniden tesisini yasaklayan yabancı temayüllerle hiçbir şekilde İslâm mimarisiyle kâbil-i telîf olmayacak mimarî temayülleri karşılaştırmaya çalışacağız. Karşılaştırmalı analizimiz, mimarîyi vücuda getiren bilincin gelişimi üzerinde odaklanacaktır.

Madem insanın varlık bilinci ve sorumluluğu, kaçınılmaz bir şekilde bu bilinç ve sorumluluğa uygun olarak davranması, onun varoluş sebebidir, şu halde, bu bilinçten yoksun bulunan bir çağın, İslâm mimarisini kavrayamayacağı açıktır.

"Şüphesiz göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün ard arda gelişinde temiz akıl sahipleri için âyetler vardır." (Âl-i 'İmrân 3/190)

"Gerçek şu ki, biz emaneti göklere, yere ve dağlara teklif ettik de onlar bunu yüklenmekten kaçındılar ve ondan korkuya kapıldılar; onu insan yüklendi. Çünkü o, çok zâlim, çok câhildir." (Ahzâb 33/72)

Yıkıcı silahlar ve kirlenme, insanlığın varlığını tehdit edecek noktaya 20. yüzyıldaki kadar hiçbir zaman yaklaşmamıştır. Bu durum, kırk yıl kadar önce tasavvur dahî edilemeyen bir şeydir.

Değiştirme yönündeki tüm çabalara rağmen, varlığı hüsn-ü muhafaza etme ve güzelleş-



tirme bilinç ve sorumluluğundan yoksun olan modern çağ, sorunları makina, teknoloji, yeni malzemeler, finans güçleri ve özel güçlere sahip özel formları kullanarak çözmeyi ümit etmektedir ki, bu biçim fetişizmi yahut sanatlardaki sözde yaratıcı sanatçının egosantrizmidir.

Bu bakımdan, çağımızın fetişistik mimarisi İslâm'ın tevhîd fikriyle Allah'ın, dolayısıyla da varlığın birliği inancıyla taban tabana zıt bir gayri İslâmî telakkinin ürünüdür. Bu sebeple, modern mimarinin temel sanat tavırlarını İslâm'ınkilerle karşılaştırmak yararlı olacaktır.

Dünyadaki Durum

19. asrın eklektisizmi, teknoloji ve sanatın özlerinde farklı alanlar oldukları inancının ürünü ve ifadesiydi ve sanatları inanç, ahlâk ve din alanının dışında sadece dekorasyon şeklinde değerlendiriyordu. Böylece tarihte ilk defa insanın çevresinin sorumsuz, süreksiz oluşumu başlatıldı.

Sonuç olarak, her şeyin mühendislik, teknoloji ve güçlerin yeni imkânlarıyla değiştirileceği inancı insanı insan yapan her şeyi tahrip ederek insanlığa egemen olmaya başladı ve onun çevre bilinci ve sorumluluğu ortadan kaldırıldı.

İslâm'ın süreklilik ve birliğin insanî gelişme için temel olduğu inancı hiçbir şekilde makina kültür ve teknoloji fetişizminin bu ilk safhasında sanatlarda gayriahlâkî ve din dışı tavırların süreksizliğiyle benzer tarafı yoktur; yani büyük açıklıkları geçmeyi amaçlayan çelik konstrüksiyonlar, daha yüksek yahut daha mübalağalı bina yapma tavrı İslâmî değildir.

Sanayi üretimini tasarlamak için varlığın gerçek yapısını tahlil eden, çözümler bulmaya çalışan, bu uyumsuz, çelişkili fetişistçe tavırları aşmak yolunda girişilen asır başındaki sanatlar ve zenaatler hareketinden bahsetmemiz gerekir. İşlevselcilik, rasyonalizm, ekspresyonizm ve diğer akımların hepsi de, makinaların ve teknolojinin "kurtarıcı" mevkiini değiştirememişlerdir.

Fetişistçe tavırlarına rağmen, çağımız ustalarının eserlerindeki açık özellikler 19. yüzyıl eklektisizmi ile Hıristiyan değerler sistemini reddetme temayülünü sergilemektedir. Bunun



bir istisnası, Hıristiyan Katolik inançları ile Uzakdoğu kültürlerinin karışımı olan Frank Lloyd Wright'ın mimarisidir.

Le Corbusier'nin eserleri Kuzey Afrika, Anadolu, Osmanlı ve Doğulu kültürel değerler ve inanç sistemlerinin biçim özelliklerini yansıtmakta; fakat aynı zamanda makinaların her problemi çözme gücüne sahip olduğunu da kabul etmektedir. Mahallî şartları, iklimi, tarihi, insanı, insanın sosyal ve psikolojik varlığını ve insanın özgür varlığının kaynağı olan inanç sisteminin problemlerini dikkate almayan, teknolojinin problemleri çözeceğine olan inanç -ki insanın bu çözüme uyması gerekmektedir- üç boyutta makinaların hareketiyle büyülenen St. Elia'nın bakış açısı, modern mimarînin ortak nitelikleridir.

İnsana maddî kudretini büyük ölçüde artırma imkânı bağışlayan makinalar onu (insanı) tabiat ve varoluşa karşı savaşan birisi durumuna dönüştürmektedir. Öte yandan, teknolojik gelişme bu küstah savaşçının zaferini sembolize etmektedir. Bu savaşçının mimarisi, çok daha ezici ve çok daha gizemli ve makinamsı olan zaferi, bütün varlık tabakalarında "her şeyi ait olduğu yere koymayı" amaç edinen İslâm mimarisinden açıkça farklıdır.

Teknik potansiyellerin ve onların çözümünün mutlak üstünlüğünü kabul eden bu tavır, insanın ferdî önemini asgarîye indirmekte ve büyük put "teknoloji"nin yanısıra mahallî sınırlamalar ve potansiyelleri dikkate almamaktadır.

'Uluslararası mimarî' adını taşıyan bu fetişizmin etkileri, gelişmekte olan ülkelerde eğitimin ezici, sersemletici etkilerini kullanarak ilerleme ve modernizmin yolunun bu olduğunu iddia edenler tarafından kolaylaştırılmıştır.

Böylece mahallî ve tarihî mirastan, iklim ve biyo-sosyal şartlardan tecrit edilmiş olan mimarî, insanları ve ülkeleri etkilemek ve onlara tahakküm etmek için politikanın aleti durumuna gelmeye başlamıştır.

Bu temayüllerin İslâm'ın mimarî mirasını, mevcut inşa ustalıklarını, bilinç formlarını ve mahallî kültürlerin duyarlılıklarını nasıl tahrip ettiğini ve bu tahribatın nasıl devam ettiğini herkes çok iyi bilmektedir. Netice olarak bunlara asla İslâmî adı verilemez.



Konut mimarisinde bu temayüldekilerin mimarisi, kullanıcının ihtiyaç ve taleplerini, mal sahibinin tasarımın oluşmasına katılım hakkını, çocuklar, yaşlılar ve komşularla ilgili evlerin karmaşık problemlerini, gelecekteki olası değişimleri dikkate almaz. Tam tersine, kullanıcının hayatını özel bir hayat biçimini empoze ederek ayrıntısına kadar tayin etmekte, böylece, despotik olmakta ve konut mimarisine yönelik geleneksel İslâmî yaklaşımlara aykırı düşmektedir.

Bugün, modern mimarinin, mimarî ve uygulaması, sanatlar ile gündelik hayat arasındaki birliği tesis etme çabası (19. asır eklektisizmine tepki olarak) son yüzyılda Batı'nın kültür tarihinde görülen en kayda değer başarılardan birisidir.

Dahası, Le Corbusier ve Mies Van der Rohe'nin yeni değerler tesis etmeye çalıştığını zikretmemiz gerekiyor. Bu değerlerin büyük bir kısmının kökü, tahrif edilmiş Hıristiyan değerleri ve çözümlerine değil, İslâm, Uzakdoğu, Afrika ve diğer Hıristiyan olmayan kültürlere dayanmaktadır ve böylece çağımızın en önemli kültürel gelişmesine yol açmışlardır.

Günümüzde, insanın çevresini tahrif edilmiş Hıristiyan ve aristokratik değerler sistemini berraklaştırma yönündeki bu teşebbüs, Batılı kültürlerin egosantrik, gücü/iktidarı amaçlayan geleneğinin gösterdiği direniş sebebiyle bir temel oluşturamadı. Bundan da ötede, teknolojiye üstün bir değer atfetmek suretiyle yukarıda gördüğümüz üzere, mimarînin biyo-sosyal, psikolojik ve ruhî-aklî düzeylerini değerlendirmekten uzak kalmıştır. Sonuçta da dünya çapındaki yıkıcı etkileri sebebiyle sert bir biçimde eleştiriye uğramıştır.

Sadelik, biçim ve özün birliği, biçim berraklığı, aydınlık malzemelerin kullanımı, temelden özgür olma, standartlar ruhu gibi yeni değerler de, bu değerlerin her biri bir bütün içinde birleştirilmek yerine bir fetiş (put) haline getirilerek teknoloji fetişizminin yanısıra eleştirilere uğrayan bir başka nokta olmuştur.

Basitlik ve mülayimlik inatçılığa; biçim berraklığı ve bilinç vahşîce, sert tavırlara; aydınlık malzemenin kullanımı, esneklik ve tarafsızlık en kötü türden oportünizme; standartlar ve en yüksek nitelikte çözümler üretme kabili-



yeti işlevselcilik hedonistçe bir telakkiye ve sorumsuzluğa; tasarım sürecindeki ve bizzat tasarımın kendisindeki taşkınlık çevreye karşı duyarsız bir husumete dönüşmüştür.

Keza bu dejenere tavırlar ve bunların tekrarlarında İslâm mimarisine benzer bir taraf yoktur.

Modernizm Karşısında İslâm Mimarisi

Le Corbusier'nin Doğu'dan Batı kültürüne getirdiği gayrimaddî, sade, berrak, entellektüel biçim dünyası yahut Mies Van der Rohe'nin tanıştırdığı mimaride çekingenlik, tarafsızlık gibi tutumlar, sınırlanmışlık, sorumluluk, ciddiyet, bilinç, saygılılık vahşi, barbar ekonomik güçlere hizmet eden 20. yüzyılın devasa yapılarında ortadan kaldırılmıştır.

Alvar Aalto'da ya da Le Corbusier'in ilk ve son dönemlerinde, Scharoun'da, 1960'ların İtalyan organik mimarisinde ya da Louis Kahn ve takipçilerinin tutumunda gördüğümüz gibi, mimarîde yeni Barok -ki özellikle malzeme ve güç fetişizmini, yeni bir Roma pagan materyalizmi formunda aksettirmektedir- İslâm mimarisinden kökten farklıdır. Mahallî farklılıkları ve gerçeklikleri reddeden dogmatik maddeci rasyonalizmin olumsuzluğu konusunda postmodernizmin eleştirisindeki doğruluk son derece âşikardır.

Bugün, bir örnek vermek gerekirse, gayriinsanî ölçeği ve ezici karakteriyle Venturi'ye ait Bağdat Konut ve Ticaret Blokunun tasarımının Unite d'Habitat'dan hiçbir farkı yoktur. Bundan başka, birbirine yabancı, herhangi bir temel değerlendirme ve bilince sahip olmadan tarihten seçilmiş unsurlardan oluşan cephesi, mimarî tarihinde, bilinen en kötü eklektisizm örneğidir. İbni 'Arabî ünlü eseri **Füsûsu'l-hikem**'de şöyle der:

"Bu sebeple, 'suretler'de uluhiyetin rüyasını görenler çok fazladır. Eğer bu rüya var olmasaydı taş ve sair gibi putlara ibadet edilmezdi."

Suretleri biçim ile özün birliği ve varlığın bütünlüğündeki etkilerini değerlendirmeden kendi bireysel güçleri olan bağımsız varlıklar şeklinde tasavvur eden yeni fetişistik tutumlar postmodernizme de hakimdir. Venturi'nin Bağ-



dat Konut ve Ticaret Bloku, bireyin dışarıdan belirlenmesini ve bilincin reddini temsil eden sınırsız ve sorumsuz sözde "yaratıcı sanat" telakkisinin çok belirgin bir tezahürüdür. Böyle bir sanatsal yaratıcılığın, "seyircileri" sadece büyüleyeceği ve mimarın reklamını yapmaya yardımcı olmaktan başka bir işe yaramayacağı pek tabiîdir.

İnsanları şaşırtan mimarî, özel güçlerin atıfta bulunduğu fetişist imajlar (sûretler), sorumsuz bireycilik ve egemen bulunan uyumsuz ve çelişkili tutumlar, bilinç kazandırma gerekliliğinin inkârı, birliğin inkârıyla vücut bulan yeni eklektisizmin İslâm'ın ve İslâm mimarisinin temel ilkeleriyle hiçbir ortak yanı yoktur.

İmaj ve sembollerin genetik temelini, varlığın psikolojik ve ruhî-aklî düzeylerine ait olan yapısal özelliklerini tahlil edip tanımadan ve onları varlığın bütünlüğünden tecrit eden, sadece "biçimin araçları" yapan postmodern tavırda zaman-mekân boyutlarındaki çevre bilinci eksiktir ve sorumsuzca bir gurur, amaçsız, boş bir kirlilik egemendir.

Bu bütün olarak bireyselleşmiş girişimin, bu fetişistik kaos içerisinde birliği ve geleceği amaçlamasına imkân yoktur. Bireyselliği, İslâm sanatlarında ve mimarisinde olduğu gibi ortak saygılı bir birliği başarmaya hiçbir şekilde benzemez. O tıpkı anlamsız, ümitsiz, trajik bir çığlığa benzemektedir.

Bundan başka, İslâm ülkelerinde, onlara inanmadan tarihî formların samimiyetsiz kullanımı, kesinlikle insanlık tarihinde görülen en dramatik kültürel kirlenmedir. Tarihî unsurları, hiçbir sorumluluk ve saygı duymadan kullanan, fakat sadece sömürü ve kârı amaçlayan bu temayüller açıkça egemen gayri ahlâkî, sorumsuz, bilinçsiz karakterin kanıtı durumundadır.

Bu bağlamda, bu bilinçsiz ve sorumluluktan yoksun çağın bir başka tavrından daha bahsedeceğiz. Bu tavır, beşerî çevre ve mimarî problemlerinin, mutlak kesinlikleri amaçlayan yöntemlerle anlaşılmaya çalışılmasıdır.

Çevre mühendisliği, sosyal bilimler, inşaat ve şehir ekonomisi ve psikoloji, kısacası, insanın ideolojik dünyasıyla ve inanç sistemleriyle ilgili problemleri içermeyen, bu sebeple tevhîdi ve varlık problemlerini kavramayı imkânsızlaştıran farklı uzmanlık alanlarıdır.



Bu sözümona bilimsel yöntemler -ki mutlak kesinlikleri amaçlamakta, problemlerin karmaşıklığını göğüslemek için bilgisayar teknikleri ve niceliksel yöntemler kullanmaktadır- araçların imkânlarındaki sınırlılığın bilincinde değildir. Araçlar, sonsuz karmaşıklıkları kapsama yeteneğine sahip değildir ve kendilerinden son derece emin olmaları ve insan yapısı araçların mağrur putperestliğinin fetişistçe tutumu nedeniyle bir çözüm getiremezler.

Son 50 yılda pek çok defa saf akıl ve teknolojinin sanatların, dolayısıyla da mimarînin problemlerini çözmekte başarılı olmalarının mümkün olmadığı açıklanmıştır. Bu nedenle tevhîd, aşkın, topolojik, dinî tutumlarla ve idrak imkânları kullanılarak tekrar tesis edilebilir ve edilmelidir.

Tevhîd ve Açık Mekân

Antik Mısır kültürü, inanç sistemiyle uyum içerisinde ebedîleşmeyi amaçlar, bu yüzden ebediyetin, devasa ölçeklerin ve kalıcı olanın mükemmel bir tezahürünü ifade eden piramitleri inşa eder. Antikite, Roma kültürü ile İslâmî inançlar ve İslâm mimarisi arasındaki fark Ernst Diez tarafından Genetik Estetik bağlamında tahlil edilmiştir.

Helenistik kültürün çok tanrıcı temeli ile 20. yüzyılın teknoloji fetişizmine dayalı akımları arasındaki benzerlikler açıktır.

Bütün bu dönemler boyunca sınırsız, sonsuz mekândaki organik bir tektonik bütünlük (binanın özü), teknik özellikler ve biçimler şeklinde anlaşılmıştır. Buna mukabil, ilave alabilen kümülatif birliği oluşturan aşkın, tezyinî tektonikler İslâm mimarisi ve sanatlarının üslûp özellikleridir. İslâmî bir ilave almaya müsait birlik yeni ilaveler alabilir; ve kendi yaratılışından gelen karakterini koruyabilir; zira statik karakterini koruyarak içindeki değişmeler ve gelişmelerle uyum içinde olma yeteneğini kazanır. Öte yandan, Helenistik kültürün organik bütünlüğü, ebediyete erişmeye çalışan Mısır kültürünün mutlak statik ürünleri gibi çoktanrıcı dünyanın tanrılarının yansımasıdır.

Zamansal, objektif, aşkın-olmayan telakki, Antikitenin mimarisine tekabül eden tektonikle-



rin organik bütünlüğü anlayışı bütün dönemleri boyunca İslâm sanatlarından farklılık gösterir.

Bu "objektiflik" tutumu ve "akıl" fetişizmini geliştiren bu tavır, örneğin, Helenistik kasabaların grid (ızgara) planına yansımıştır; aynı zamanda İslâm'a da yabancıdır.

Hatırlamamız gerekir ki, Bağdat şehrinin daire planı, İslâm'ın Antikite ile ilişkiye girdiği bir sırada, (o sırada bu ilişkiye Ebû Hanîfe tarafından şiddetle karşı çıkılmıştır) Allah'ın varlığının bir ispat konusu olabileceğinin sonucu olarak, İslâm mimarisinin nasıl daima Helenistik mimarîden farklı olduğunu açıklar.

İslâm mimarisini, çoğunlukla geç dönemde geliştirilen fakat hâlâ basit kompozisyonun, yani Tanrı'nın fiilî varlığını kabul eden objektif hayat telakkisine ait tektoniklerin organik bütünlüğünün tezahürü olan Helenistik mimarîden farklılaştığı Roma mimarisiyle karşılaştırdığımızda, temel özelliklerin hiçbir şekilde ortak olmadığını yine görebiliriz, zira İslâm'daki tezyinîlik, aşkın (transcendental) kozmolojik idrakin objektif varlık üzerine, inşa edilen dünya üzerine yansımasıdır.

Ebediyete, basit, kontrol altına alınmamış akla verilen aşırı önem, devasa boyutlarda yapılar inşa etmeye çalışan, insanı eziyet çeken ve karmakarışık bir yaratık haline, bu dev organizmaların aleti durumuna indirgeyen malzeme ve teknoloji fetişizmleriyle sonuçlanmıştır.

Hıristiyan Duyarlığı ve İmmateryalizm

20. yüzyıl mimarisini andıran Roma mimarisi bu özellikleri tam anlamıyla yansıtmaktadır.

Hıristiyan kültürünün geçirdiği dönemleri tahlil ettiğimizde görürüz ki, ilk beş asrında Hıristiyanlık, Roma kültürüyle çok yakın bir ilişki içerisinde olmuştur ve Karolenj ile Merovenj dönemlerinde İslâmî inançların derin etkisi altında kalmıştır; öte yandan ise Bizans kültürü, ikonoklazm (7. yüzyılda kiliselerdeki ikonalara (tasvirlere) karşı gelişen Hıristiyanlık içi bir tepkidir ve oldukça kanlı olaylara neden olmuştur) döneminde İslâm'dan etkilenmiştir.

Bugün, aşkın varlık telakkisine rağmen İslâm tezyinîliğini Hıristiyanlığın bütün bu dö-



nemlerinde görebilmekteyiz. Beşinci yüzyılın başlangıcından itibaren Hıristiyan kültürü sanat eserlerini kavrayışta mahallî şartları dikkate almayan yeni bir döneme girmiştir.

Tektonikleri, statik, kübistik karakteri, kümülatif birliği ve aşkınlığı ile Bizans mimarisi de –ki, sınırsızlığı, gayrimaddîliğin gizemini ifade eden immateriel, parlak yüzeylerde yansır– İslâm mimarisinden farklıdır. Diğer yandan Gotik mimarî ise muhakkak ki en önemli farklılıkları ortaya koyan tek dönemdir. Gotik'teki tektoniklerin kübistik, dinamik birliği ve dinamik formlarının kozmik genetiği ile, Roma idarî düzenininkine benzeyen Kilisenin mutlak, organize olmuş otoritesini gerçekleştirme çabası, araştırmaya değer.

Orta Çağlarda, Kilise yönetiminin mütehakkim, emredici iktidarının sembolü olan Gotik mimarî, insanı zaptetme ve sürükleme özelliklerine sahipti. Bu, insanın bilinçli ve sorumlu davranışlarının ve hayatın inkârı demektir.

Gotikte dramatik, trajik ifade biyo-sosyal tavırla birleşmiştir ki, modern zamanlara dönecek olursak, aynı zamanda işlevsel problemin Mies Van der Rohe'ninkinden tamamen farklı bir çözümünü Gügenheim Müzesi'nde görürüz. Bu tavır, Worringer'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, "sanat iradesi" de, "her şeyi doğru yerine koymak" şeklindeki İslâmî ilkeyle, Allah'ın iradesine mutlak teslimiyet ilkesiyle ve bu temel ilkelere tekabül eden Müslümanın tavırları ve psikolojik halleriyle tezat halindedir.

İslâm'ın "her şeye bakmak" şeklindeki tavrı, bireyi binanın, yani kilisenin tanzim ettiği hususî istikamete bakmaya ve o yönde hareket etmeye zorlayacak Gotik katedralde tamamen farklı bir bakış açısının ifadesi olur.

Orta Çağ Hıristiyan mimarisi, temel özelliklerini kaybederek malzemelerin iç yapılarının varlığının inkârına ve sürekli hareket halindeki teknik aşırılıklar kompleksine sığınma çabasıdır.

Diğer yandan, bireyleri bütünlük (*totality*) içinde merkezî bir şahsiyetle bağlantılandıran, her şeyi malzemelerin güçlerinin varlığı olarak kavrayan, diğer seviyeleri inkâr eden ve varlığın bütünlüğü olarak objektif varlığı anlayan Rönesans'ın din-dışı sanatlarında gördüğümüz bayağı (vulgar) materyalizmde (bu, Orta Çağların trajik aşırı gayretkeşliğine bir tepkidir aslında) İslâm'a



yabancıdır. Rönesans ruhu süreklilik arzeden bir kültürel çağ olmak yerine, daima statik, merkezî, organik birlikle karakterize edilmiştir; sadece yarım asır kendi kimliğiyle var olabilmiş, ardından da yerini yeni Hıristiyan sentezlerine bırakmıştır.

Barok ve İslâm Mimarileri

Batı'daki bu sanat dönemlerine ilaveten ağır, kaba malzemeden yapıları kapsayan Barok ile İslâm mimarisi arasındaki farkları görmek hiç de zor değildir. Rönesans geç Roma döneminde benzer bir tavır olan ışık ve gölgeyi kullanmak suretiyle sürekli hareket halinde bir gayrimaddîleştirme, hareket eden, duyumsal, dekoratif formlar perdesiyle kaplıdır. Bu gayrimaddî ışık ve gölge, kesinsizlik ve hareket dünyasında yapısal unsurlar halindedir ve bireysel parçalar bütünün içerisinde yitip giderler.

İslâmiyette ferdi yücelten, tektoniklerin kübistik bir kümülatif birliğini tesis etme tavrı ile ferdiyeti ortadan kaldıran sürekli bir kesinsizlik hareket birliğini tesis etmeyi amaçlayan Barok tavır arasındaki fark açıktır. Böylece, merkezî bir konumla ilişki kurarak vücuda gelen Rönesans'ın statik, organik birliğinin yerine bu tür bir merkezî figürden yoksun bir hareket dalgası geçmiştir.

Barok'taki bu gürültülü rahatsızlık, kargaşacı, mütehakkim, gösterişçi, yapmacık, inatçı, sürükleyici, despotik tavır İslâmî tavırlar ve davranış biçimleriyle kesinlikle uyuşmaz.

Dominico Fontana, Papa V. Sixtus'un himayesinde geliştirdiği projeleri anlattığı eserinde şunları söylüyor:

"Bugün inanılmaz bir maliyete ve haşmetmeâbın (V. Sixtus'un) ruhuna uygun biçimde bu caddeler aştıkları tepeler ve vadiler dikkate alınmadan genişletildi, fakat bu, tepelerin tesviye edilmesiyle, vadilerin ise doldurulmasıyla sonuçlandı ve onlar düz araziye indirgendi; çeşitli perspektiflerden şehrin en alt kısmını; mevkileri cezbetti, geçtikleri yerleri açtı; öyle ki, onlar kendilerini vakfetmekten başka bedenin duygularını tılsımlarıyla (câzibeleriyle) beslediler."

Bu pasaj, Hıristiyanlık ile İslâmiyetin, mevcut şartlara, tabiata karşı iki kozmoloji arasındaki tavır farklılığını sergilemektedir.



Barok çağı, insanı din-dışı bir yaratık haline getiren bilinç ve sorumluluğun inkârının son safhasını oluşturmaktadır.

Binanın maddî ve teknolojik özellikleri kendi karakteristiklerine göre belirlenmiş olmayıp maddî varlık düzeyinin problem ve gerçekliklerini göz önünde bulundurmak suretiyle onları tahrip veya inkâr etmeyi amaçlamaktadır.

Tevhîdin Kaybedilmesinin Sonuçları

Buraya kadar İslâm mimarisi ve onun üslûp özellikleri ile 20. yüzyıl ve modern mimarî dahil olmak üzere bazı başka kültürel dönemler arasındaki farkları açıklamaya çalıştık.

Şurası açıktır ki, İslâm kültürünün özünden beslenen birlik içinde çeşitlilik, değişik mimarî formlar ancak Tevhîd ve onu tesis eden genetik temel anlaşılmak suretiyle kavranabilir.

İslâm halklarının kendi kültürel özelliklerine yabancı çevreleri ortaya çıkarması, onların ortak bir mimarî üslûp ve temel geliştirmekten yoksun olduklarının değil, Tevhîd kavramının yitirilmesi ve tahribinin bir tezahürüdür. İslâm topraklarında ve çöküş çağlarında İslâm üslûplarının esasına aykırı binalar yapılmasına şaşırmamalıyız. Bu, bütün kültürlerin ortak kaderidir.

Günümüzde bizim mimarîyi yeniden İslâm'ın ruhuna uygun biçimde tanımlamamız ve bu bağlamda tasarım ve uygulama yapmayı amaçlamamız gerekmektedir. Bu doğrultuda genellemeler yapmak için çöküş dönemlerinin gayriislâmî mimarisini tahlil etmekten kaçınmalıyız. Bunun yerine, İslâm mimarisinin genetik temelini anlamamız gerekir.

Bu kaotik, dramatik durumda, Avrupalı ve Amerikalı mimarî dergilerinin sathî örneklerini taklit etmek üzere eğitilmiş olan ve binaların işlevsel ve teknolojik problemlerini çözmekle tatmin bulan mimarlar, her şeyden evvel kendilerini Allah'a yöneltmeli, İslâmî tavırların bilincinde olmalıdırlar.

Temel İslâmî inançlar, takip edilecek yolu, benimsenecek davranışları, yanılgıya düşme-



mek için gözönünde tutulacak ilkeleri tesis ederler. Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, insanın inançları, bilgisi, idraki ve duyguları bir sanat eserinin özelliklerini tayin eder. Onlar, doğrudan doğruya bir sanat eserinde ya da sanatçıya –kararları alan ve araştırmalarında değerlendirmeler yapan mimara– yansır.

Artizanal üretimin saf, birikmiş, test edilmiş, basit standartlarının yitirilmesi, aynı zamanda, mimarlarca benimsenen fetişistçe tavırların etkilerinin yanısıra, mimarî çevrenin sathîliğinin de nedenidir.

Bu temayülü tersine çevirmek için mutlaka inşaat sektöründe olduğu gibi mimarlık eğitiminde de reform yapmak gereklidir.

Bununla birlikte, değişim sürecinin ilk adımı, bilgiyi inanca aksettiren, bu inançlara göre davranan, güzelliğin idrakine derin bir yetenek kesbeden, doğru gayeleri hedef alan, İslâm toplumunda din ve ahlâk bağlamında varlığı ve çevre bilinci ve sorumluluğunu kavrayan tavırların etkinliğini geliştirmek olmalıdır.

Çünkü Allah, ancak ilimleriyle amel edenlere hakikî bilgiyi ihsân eder...

III.
İSLÂM MİMARLIK ESERLERİNE GENEL BAKIŞ

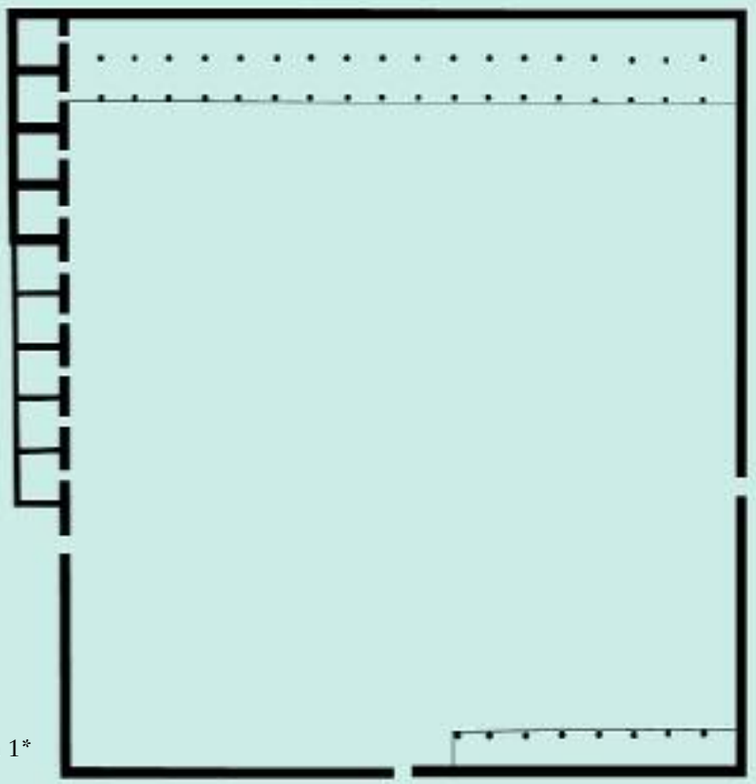
Mimarî, insanlık tarihi boyunca hemen hemen her toplumda kültürel yönelişleri belirleyen ana sanat dalı olmuştur. Ancak insanı yaradılışı ve özü itibariyle 'iyi' kabul eden İslâmiyet, onu aydınlatmaya yönelik tebliğlerin de zorlayıcı olmaması kuralını içerdiğinden, izleyicilerini yönlendirme amacını taşıyan tasvire dayalı resim, heykel gibi sanatlara yer bırakmamış, bu nedenle mimarî, İslâm kültürlerinde daha da özel bir konuma sahip olarak aslî ve en yaygın sanat kolu haline gelmiştir.

Yüce Allah'ın dünyayı güzelleştirme emrinin, varlığın bütün yasalarına eksiksiz ve kayıtsız şartsız uyularak gerçekleştirilebileceği şeklindeki İslâmî inanç, sanat icra etmeye dair bütün kuralların da bu aslî tasavvurların yansımaları olmasını zaruri kılmış, böylelikle bir yandan İslâm tarihi boyunca sanatta üslûp tutarlılığı sağlanırken, diğer yandan mimarînin İslâmî yaratılış inancını en saf şekilde gerçekleştiren bir sanat iradesine sıkı sıkıya bağlı kalan ürünler vermesi mümkün olmuştur.

İslâm mimarisi, İslâmiyetin yayıldığı eşsiz büyüklükteki bir coğrafyada temel üslûp özelliklerinin bütünlüğünü korurken, yerel kültür ve inanç algılamalarındaki farklılaşmalar neticesinde oluşan alt üslûp çeşitliliği sayesinde de mimarî biçim ve çözümleme zenginliğine kavuşmuştur. Batı ve Kuzey Afrika kıyılarını, Balkanları, Akdeniz havzasını, Ortadoğu'yu, Çin sınırından başlayarak Orta ve Kuzey Asya'yı, Hindistan'dan Endonezya'ya kadar 14 asır boyunca var olabilen İslâm mimarisi, yerel çözümlerle de bütünleşerek âbidevî mimarî eserleri ve bu eserlerin zenginleştirdiği İslâm şehirlerini vücuda getirmiştir. Ne yazık ki, bu şehirler son iki asırda büyük ölçüde bütünlüklerini yitirmiş, tahrip edilmiş bulunmaktadır.

Hz. Muhammed'in (sav) Medine'de mescid olarak da kullanılmış olan evindeki tercihler, İslâm mimarisinin inşaî, fonksiyonel ve mimarî yönelişlerini belirleyerek Dört Halife dönemini takip eden ilk yıllardaki saf ve çarpıcı çözümlere kaynak teşkil etmiştir.

Hatırlanacağı üzere, Hz. Muhammed'in (sav) Medine'deki evinin avlusu kerpiç duvar-



Plan 1*

30 m

Hz. Muhammed (sav)'in evi

(*) Kitapta kullanılan bütün planlar, kitabın üst kenarı Kıbleyi gösterir şekilde yerleştirilmiştir.



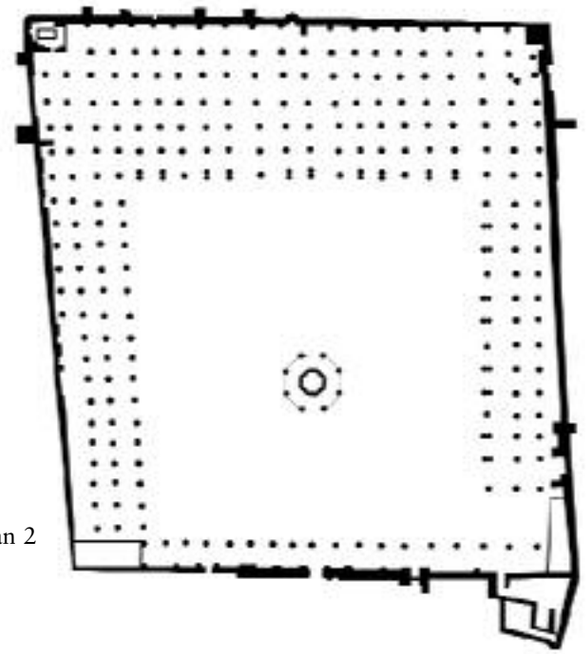
larla çevrili kare planlı, bir tarafı hurma yaprakları ile örtülü bir direklikten ibaretti ve avlusu cami işlevini görüyordu; daha sonraları bir caminin değişmez unsurları olan minare ve minber henüz oluşmamıştı. *(Plan 1)*

Hariciler tarafından Kûfe'de inşa edilen, sadece direklerin taşıdığı düz bir çatıdan oluşan, dış mekân ile cami iç mekânının birlikteliğinin kesintisiz devam ettiği, insanların hiçbir sınırlama olmadan sonsuzluğu görebildikleri Basra Camii (635), Kûfe Camii (638) ve Fustat'daki Amr Camii (641) *(Plan 2)* çözümlemeleri; buna karşılık Şam'daki Emevî Camii'nin (707) *(Plan 3)* namaz kılmada esas olan safların teşkilini berrak bir şekilde ortaya koyarak enlemesine genişleyen iç mekân kurgusu; Keyruvan Camii'nde (670) *(Plan 4)* bir duvarla çevrili geniş iç mekânın bir kısmının çatı ile örtülmesi gibi örnekler, İslâmî temel varlık tasavvurunun yansımalarıdır. Sakin, ferah, geniş, vakur bir tavra sahip erken dönem İslâm yapıları, 'İslâm kozmolojisinin insana verdiği yüce değer sebebiyle onun yöneltilmemesi, yalnızca Allah'a karşı sorumlu tutulması ilkesi'nin sonucudur. Mimarî eserin her elemanı, bağımsız bir tektonik olarak bu tavrın tamamlayıcısıdır.

Abbasiler döneminin büyük abidesi 150 bin kişinin birlikte namaz kılmasına imkân veren Mütevekkiliye (Samarra) Ulu Camii'nde (766) *(Plan 5)*, Keyruvan Camii plan şemasının uygulanması yanında, İslâm tarihinde ilk defa helezon biçimindeki bir minare ile hareket meselesi gündeme getirilmiştir. Abbasilerin yaygın olarak ilgilendikleri kurmalı, zemberekli makineler, hareketli oyuncaklar, su mühendisliği alanındaki becerilerinin mimariye yansıması olarak kabul edebilecek, incelerek göğe yükselen bu minarenin İslâm dünyasındaki etkisi uzun süreli ve güçlü olmuştur.

Minare avlunun arkasında, mihrabın tam karşısında yer alırken, kare planlı cami ana mekânı çevresinde yükselen ve yükseldikçe daralan dış yapı, Mütevekkiliye Ulu Camii'nin yüce, vakur ve sade yapısını âbidevî, ornamentalistik (tezyinî) bir bütünlük olarak yeni bir yorumla ortaya koyar.

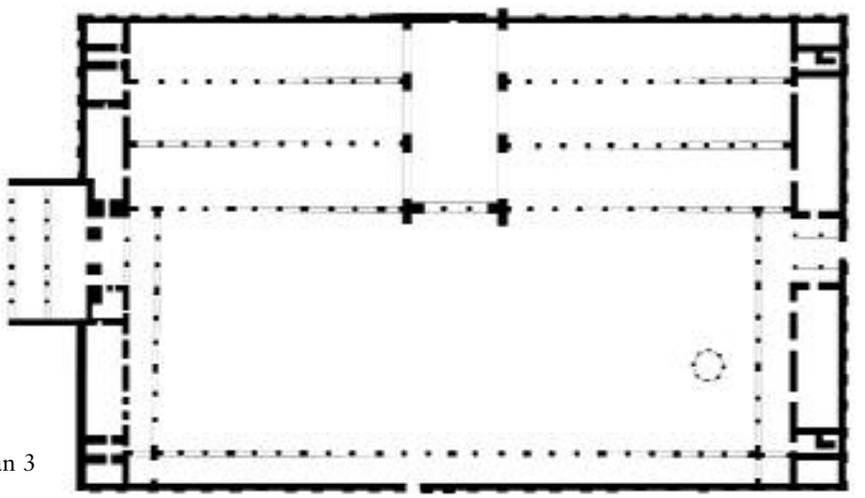
Büyükçe bir avlunun mihrap tarafında yer alan direkliğin üzerini örtmek suretiyle elde



50 m

Amr Camii, Fustat

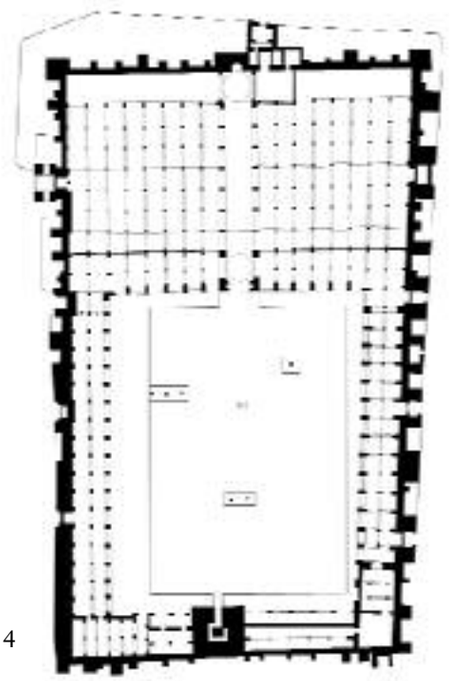
Plan 2



Plan 3

50 m

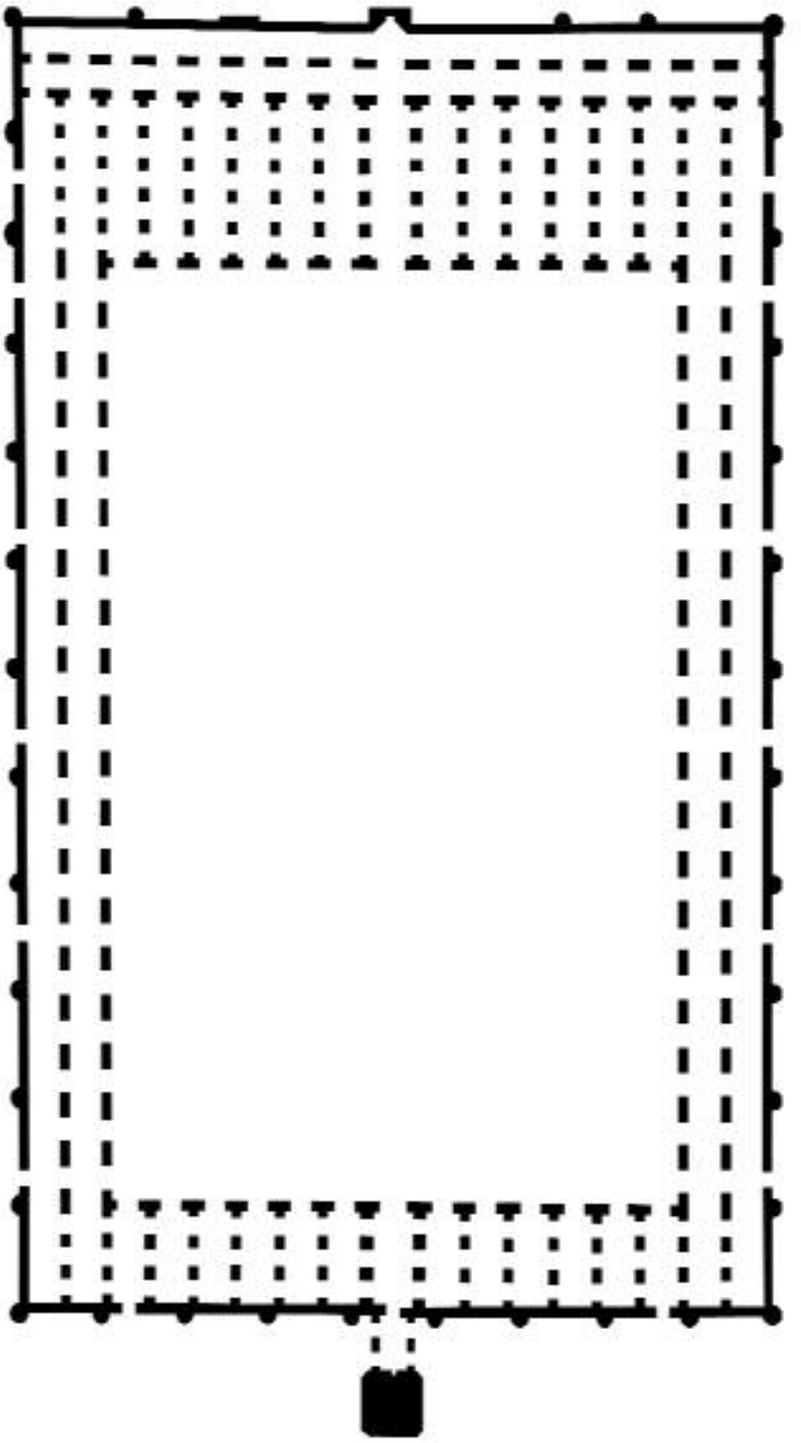
Şam Ulu (Emevî) Camii



50 m

Keyruvan Camii

Plan 4



Plan 5

Mütevekkiliye (Samarra) Ulu Camii



edilen plan tipinin bir örneği de, Kahire'de Fatimîler döneminde inşa edilen İbn Tolun Camii'dir (879). *(Plan 6)*

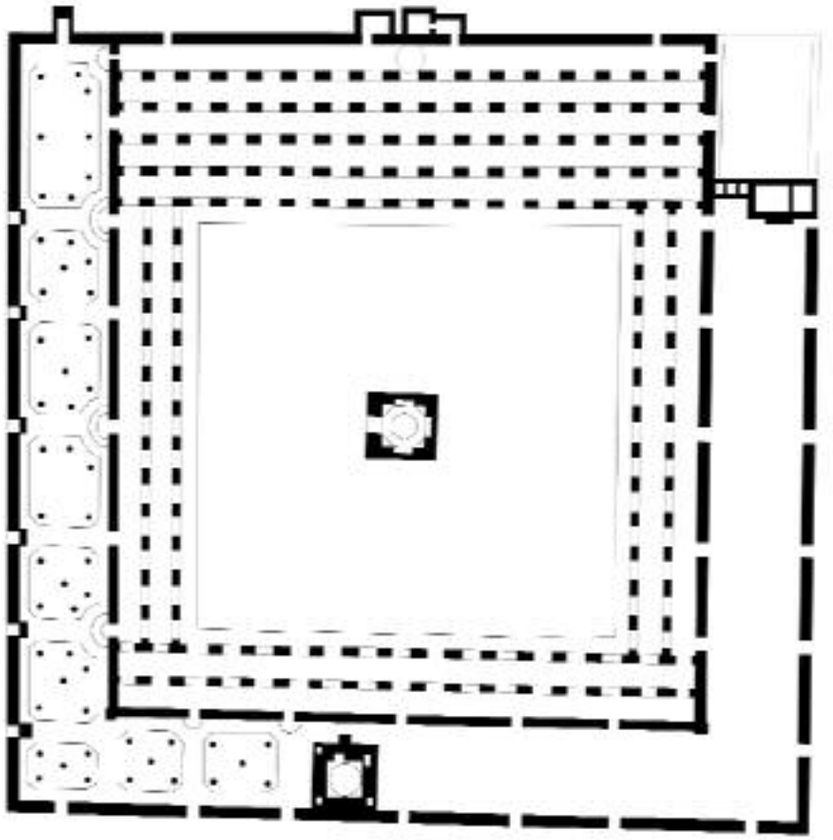
Emevî Devleti'nin İspanya'da vücuda getirdiği şehirler ve abidelerden bugüne kalmış az sayıdaki eserden en önemlisi, Müslüman sanatçıların yeni çözümler üretme dehasının ürünü olan Kurtuba Ulu Camii'dir (785). *(Plan 7)* Yapı, bütünüyle ayaklar ve bunları birbirine bağlayarak çatıyı taşıyan kemer dizilerinden oluşmaktadır. Bu yapıda 8. asırda ortaya konulan, mihrap üzerindeki kemerlerin birbirleriyle kesişerek vücuda getirdikleri taşıma sistemi, 12.-14. asır Hıristiyan Gotik mimarisinin kaburgalı tonoz çözümlemesine kaynak teşkil etmiştir.

İslâmiyetin genişleme dönemi olan 7. ve 8. asırlardan itibaren Müslüman Arapların Hindistan'da vücuda getirdiği yerleşmeler, her türlü kalıcı oluşumu adeta bir dinî görev sayan Cengiz Han ve oğulları tarafından büyük ölçüde yok edilmesine karşın, bugün elde kalmış çok önemli iki eser, Delhi'deki Kuvvetü'l-İslâm Camii ve onun muhteşem minaresi Kutub Minar (1200) ile Gazne'de Sultan Mahmud ve Mes'ud adına 1115 yılında yapılmış İslâm minare mimarisinin erken örneklerini oluşturan iki kuledir.

İslâm topluluklarının Orta Asya'da vücuda getirdikleri ve günümüze ulaşan eserler arasında erken Anadolu Osmanlı mimarisinin kubbeli yapı tekniklerine başlangıç teşkil eden Samanoğlu İsmail Türbesi (907) de bu yönüyle önemli bir merhaledir.

İlk İslâmî eserlerin 7. ve 8. asırlarda vücuda getirildiği bilinen Orta Asya'da, Büyük Selçuklu Devleti'nin (1040) kurulması, İslâm mimarisinde önemli gelişmelerin başlangıcını teşkil eden Melikşah döneminde inşa ettirilen Isfahan Ulu Camii'nde (1088) dörtgen planlı bir hacmin üzerini kubbe ile örtebilmek için köşelere yerleştirilen tromp, ileride İslâm mimarisinin önemli bir unsuru haline gelecek olan mukarnaslar ve stalaktitlerin başlangıcı olmuştur.

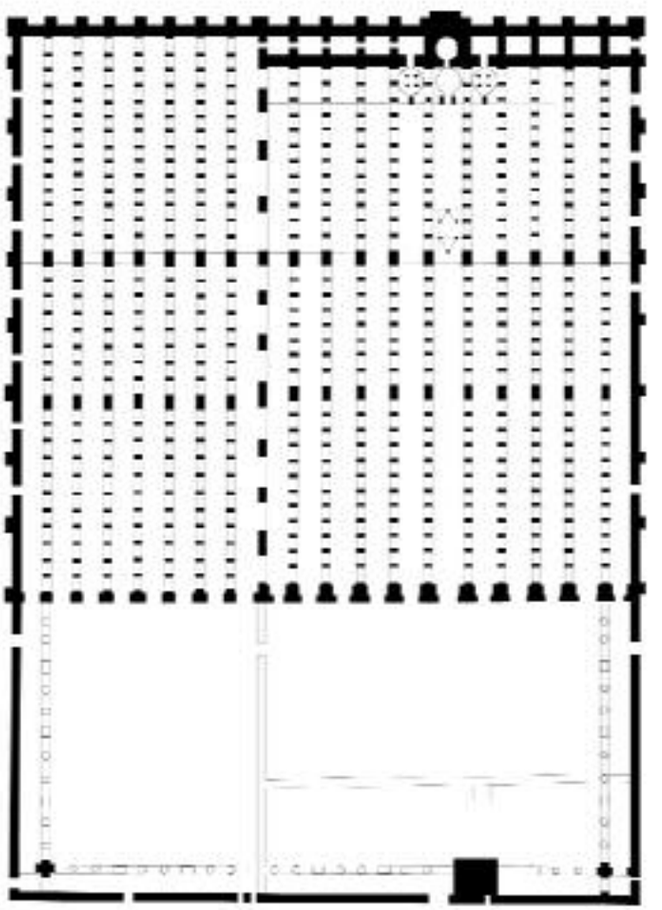
Büyük Selçuklu hükümdarı Sultan Mes'ud çağında yaşamış düşünür İmam Gazâlî önemli eseri *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn*'de dayanıklı taş evler, konak ve saraylardan oluşan şehir dokusunun kalıcı niteliği ile tevazu ve sadelikten uzak olmasını eleştirerek, sonraki nesilleri kendisine



50 m

İbn Tolun Camii, Kahire

Plan 6



50 m

Kurtuba Ulu Camii

Plan 7



uymaya zorlamayan ve değişime imkân veren bir çözüm şekli teklif etmiştir. İmam Gazâlî'nin, Hz. Peygamber'in evinin örnek alınmasını gündeme getiren yaklaşımı, Osmanlı ev ve şehir mimarisinin oluşumunda tayin edici bir rol oynamıştır.

Etkilerini asırlarca sürdürerek, İslâm dünyasında mimarlık ve şehir kültürünün fikrî köklerini oluşturan bu esaslar, Büyük Selçuklu Devleti'nin dağılmasını müteakiben Ege kıyılarına kadar Anadolu'ya hakim olan Beyliklerin ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin (1075-1308) vücuda getirdikleri camiler, medreseler, köprüler ve hanlar gibi müstesna eserlerde yaşamaya devam etmiştir.

Konya Alaaddin Camii (1220), Konya Karatay Camii ve Medresesi (1251), İnce Minareli Medrese ve Camii (1258), medrese ile cami birimlerini birleştirerek, din-bilgi beraberliğinin değerini öne çıkaran eserler olmalarından ötürü özel bir öneme sahiptirler. Ayrıca kare plandan kubbeye geçişin ve büyük portal mimarisinin gelişimini sağlamaları bakımından da bir merhale teşkil ederler.

Cengiz Han'ın oğlu Hülagü Han'ın saldırıları neticesinde Selçuklu Devleti'nin dağılmasını takiben, Anadolu'da Beylikler Döneminde meydana getirilen eserler, ölçü düzenleri, mahallîlik, yeni mimarî elemanların kullanımı ve kubbe mimarisinin geliştirilmesi gibi özellikleriyle İslâm mimarisinin geleceğine ışık tutmuşlardır.

Anadolu Selçuklu Beylikleri'nin ürettiği mimarlık eserlerinin pek çoğunun tahrip olduğu bilinmektedir. Ancak günümüze kadar gelenler arasında Divriği Ulu Camii (1228), Erzurum Çifte Minareli Medrese (1253), Sivas Çifte Minareli Medrese (1271), Sivas Gök Medrese (1271), Kayseri Ulu Camii (1140), Beyşehir Ulu Camii ve ayrıca Asya-Avrupa ticaret yolu üzerinde inşa edilmiş birçok kervansaray, müstesna örnekler olarak zikredilebilir. Bunlara ilaveten Anadolu'daki kümbetler de 11-13. asırlar arasındaki dönemin Türk-İslâm mimarlık şaheserleridir.

Hülagü Han'ın saldırıları neticesinde Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasının ardından Anadolu'da yaşanan Beylikler Döneminde vücud bulan yapılar, ölçek olarak küçük, ancak ölçü düzenleri, mahallî olma nitelikleri, yeni mimarî

Plan 8



10 m

Samanoğlu İsmail Türbesi

elemanları kullanmaları ve geliştirdikleri kubbe mimarisi bakımından dikkat çekici örneklerdir.

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devletleri'nin yıkılması sonunda İlhanlıların hakim olduğu Orta Asya'dan Doğu Anadolu'ya kadar geniş bir alanda, İslâm mimarisinin gelişimi açısından atılmış önemli adımlardan biri de, Erzurum'daki Yakutiye Medresesi'dir (1308).

Olcaytu Hudabende Türbesi (1300), 14. asrı takiben Orta Asya, Hindistan, İran, Osmanlı ve Memlûk kubbe mimarisi ve teknolojisinin oluşumunda önemli bir merhale teşkil eden Samanoğlu İsmail Türbesi'nin *(Plan 8)* yeni ve daha ileri bir mimarî yorumu ve çözümlemesidir. Gerçek bir mimarlık başarısı teşkil eden bu yapının etkisi, Osmanlı ve Hint-Türk mimarlığına kadar uzanmıştır.

12-14. asırlar arasında geniş bir coğrafyada kültürel bütünlük içerisinde gelişen mimarî zenginlik, 15-17. asırlarda insanlık tarihinde benzeri olmayan bir şekilde 3 kıtada oluşan büyük mimarlık şaheserleri üretimine zemin hazırlamıştır. Mısır Memlûk, Fatımî, İran Safevi, Osmanlı, İlhanlı eserleri, Timur dönemi üslubu, Hint-Babür, Kuzey Afrika kare planlı minare ve pâyeli cami mimarisi bu temelden ve aynı İslâmî damarlardan beslenerek hayat bulmuş, insanlık tarihinin müstesna ürünleri olarak nitelenebilecek mimarlık eserleriyle dünyayı tezyin etmişlerdir.

Büyük tahribat ve yıkım içerisine inşa edilen Gotik şapelden dolayı ağır şekilde zedelenmiş olan Kurtuba Camisi ve bütünüyle korunmuş bulunan İslâm sanatının müstesna eserlerinden birisi olan Elhamra Sarayı dışında bahçe mimarlığında önemli yeri olan Cennetü'l-Ârif ve Fatımî, Memlûk, Emevî, Türk, İran ve Hint bahçe mimarlığı da mutlaka hatırlanmalıdır.

IV.
MİMAR SİNAN'IN DAYANDIĞI OSMANLI MİMARLIK BİRİKİMİ

On altıncı asırda Osmanlı'nın bir cihan devletine yaraşır biçimde oluşturduğu kültür sentezi, gelişiminin doruk noktasına vararak Rönesans hareketinin tek alternatifi haline gelmişti.

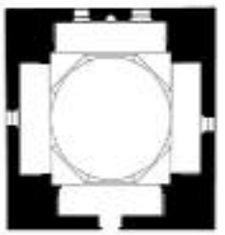
Hayatını, 'İslâmî inanç temeline dayanan sanat üslubu'nun[2] imkânları içinde eserler üretmeye, ürettiklerine yenilikler eklemeye ve farklı çözümlerle yapıların dış dünya ile ilişki kurma biçimlerini zenginleştirmek için araştırmalar yapmaya adayan Mimar Sinan, daha önce vücuda getirilmiş eserleri din ve ırk farkı gözetmeden, önyargılardan uzak bir tavırla inceleyerek, kazandığı birikimi 16. asrın çağ ruhu içerisinde sanatını tanımlamak amacıyla kullanmıştır.

1512'de Kayseri'nin Ağırnas köyünde devşirme olarak Yeniçeri Ocağı'na alınan Sinan, ön eğitimini tamamladıktan sonra 1521'de Belgrad Sefer-i Hümayun'una, Rodos (1522), Mohaç (1526), Almanya (1529), Irak (1534), Korfu ve Pulya (1537) ile Boğdan (1538) seferlerine katılmıştır. Bu seferler sırasında yol üzerindeki eski yapıları tanıma fırsatını bulmuştur. 1538'de Hassa Mimarları Ocağı'nın başına getirilmiş ve bu görevini 50 yıl boyunca sürdürmüştür.

Sinan'ın mimarisini anlamak için plan şeması veya örtü sistemi meselelerinin ötesine geçerek, onun tasarımlarını sanat eseri katına yükselten özellikleri analiz etmek gerekliliği, Sinan'ın mimarisinin beslendiği kökleri kısaca hatırlamayı zorunlu kılmaktadır. Mimar Sinan, Osmanlı mimarisiyle aynı kökenden gelen Selçuklu, İran, Arap, Asya, Hint, Kuzey Afrika ve Endülüs mimarilerinin İslâmî temel üslûp özelliklerini özümsemiş, farklı coğrafî bölgelerde çeşitli kavimler tarafından vücuda getirilmiş kültürlerin bazı farklılıklar gösterseler de, özlerinde hemen hepsi İslâmî nitelikler taşıyan ürünlerini yakından tanımıştı.

Osmanlıların Selçuklu sanatının hakim olduğu yörelerden geçerek yerleştikleri Batı Anadolu'daki Söğüt-Bilecik bölgesinde Selçuklu ve Asya kökenli birikimlerine dayalı olarak 14. asır başında geliştirdikleri, devlet düzenine de kaynak teşkil eden İslâmî inanç ve düşünce sistemi, kendilerine has mimarlık eserlerini ortaya koymalarına da zemin sağlamıştır.

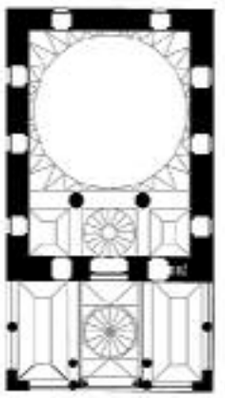
Plan 9



10 m

Orhan Gazi Camii, Bilecik

Plan 11



10 m

Yeşil Camii, İznik

Osmanlı mimarlık eserleri, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu kültür ortamlarının yanı sıra Anadolu'yu 10. ve 11. asırlar arasında göçebeliklerini belli ölçüde koruyarak yöneten Müslüman Türklerin ortaya koydukları kültürel birikimin bir muhasebesidir. Göçebe kültürlerin, değişim halindeki dünyanın ancak hareket eden gözle kavranabileceği inancı ile İslâm'ın 'ferdiyetin yüceliği' fikrinden tektoniklerin, yani mekân içinde bağımsız duruşa sahip varlıkların tezyinî düzeni doğmuş ve bu düzen Osmanlı öncesinde Selçuklu ve Beylikler dönemlerinin sade, sakin, ferah, vakur arkaik dönem mimarlığına temel teşkil etmiştir.

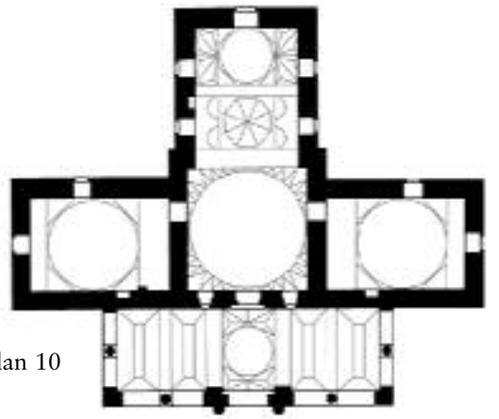
Osmanlıların Marmara Denizi kıyılarına kadar ilerledikleri Orhan Bey döneminde (1324-1360) inşa edilen Bilecik Orhan Gazi Camii, Osmanlı mimarlığındaki etkisini sürekli hissettirmiş bir yapı olarak dikkat çekicidir. *(Plan 9)*

Yapı, kare planlı bir kaide ile bu kaideyi koruyan yarım küre formundaki kubbenin oluşturduğu okunaklı ve güçlü bir mimarî ifadeye sahiptir. Duvarlar, keskin hatlarıyla bir gerçeklik olarak maddî, fakat maddîliklerini ele verecek hemen her şeyden arındırılmak amacıyla düzleştirilmiş gayrimaddî (immateriel) satıhları ile dikkati çekicidir. Uzaktan bir tepeyi andıran tek kubbe, iç mekânda Orta Asya otağ ananesinden gelen oyuk küresel biçimiyle insan ve gökkubbe arasına yerleştirilmiş manevî ve fizikî koruyuculuğu ifade eden bir unsurdur.

Yön veren, sınırlayan, geometrik, düz ve keskin satıhlı duvarların belirlediği kare plan ile kubbenin küresel biçiminin kubbe kaidesinde oluşturduğu dairenin farklılığı ve geometrik biçim karşıtlıklarının yan yana gelişi, bu yapıya kendine has bir özellik kazandırır.

Varlığın belirleyicisi olan manevî alan ile taşıyıcısı olan maddî alanın aralarındaki karşıtlığa rağmen, her ikisinin de benliklerini koruyarak sonsuz mekân içinde bir arada bulunuşu, saygı hissiyle birleşen bir güzellik duygusu yaratır. Böylece İslâm kültür tarihinde asırlarca süren, varlığın, biçimlerin, içinde yaşanılan zamanın ve üzerinde bulunulan yerin kendine özgü ilişki ve çelişkilerini değerlendirerek çözüm üretme yaklaşımı müşahhas hale gelir.

13. asırda İslâm inanç ve tefekkürünün vardığı seviye, Anadolu'da Osmanlı Devleti'nin



Plan 10

10 m

Nilüfer Hatun İmareti

kuruluşuna imkân verirken, bu büyümeye muvazi olarak hızla gelişecek Osmanlı mimarisinin ilk adımları da İznik'te atılmıştır.

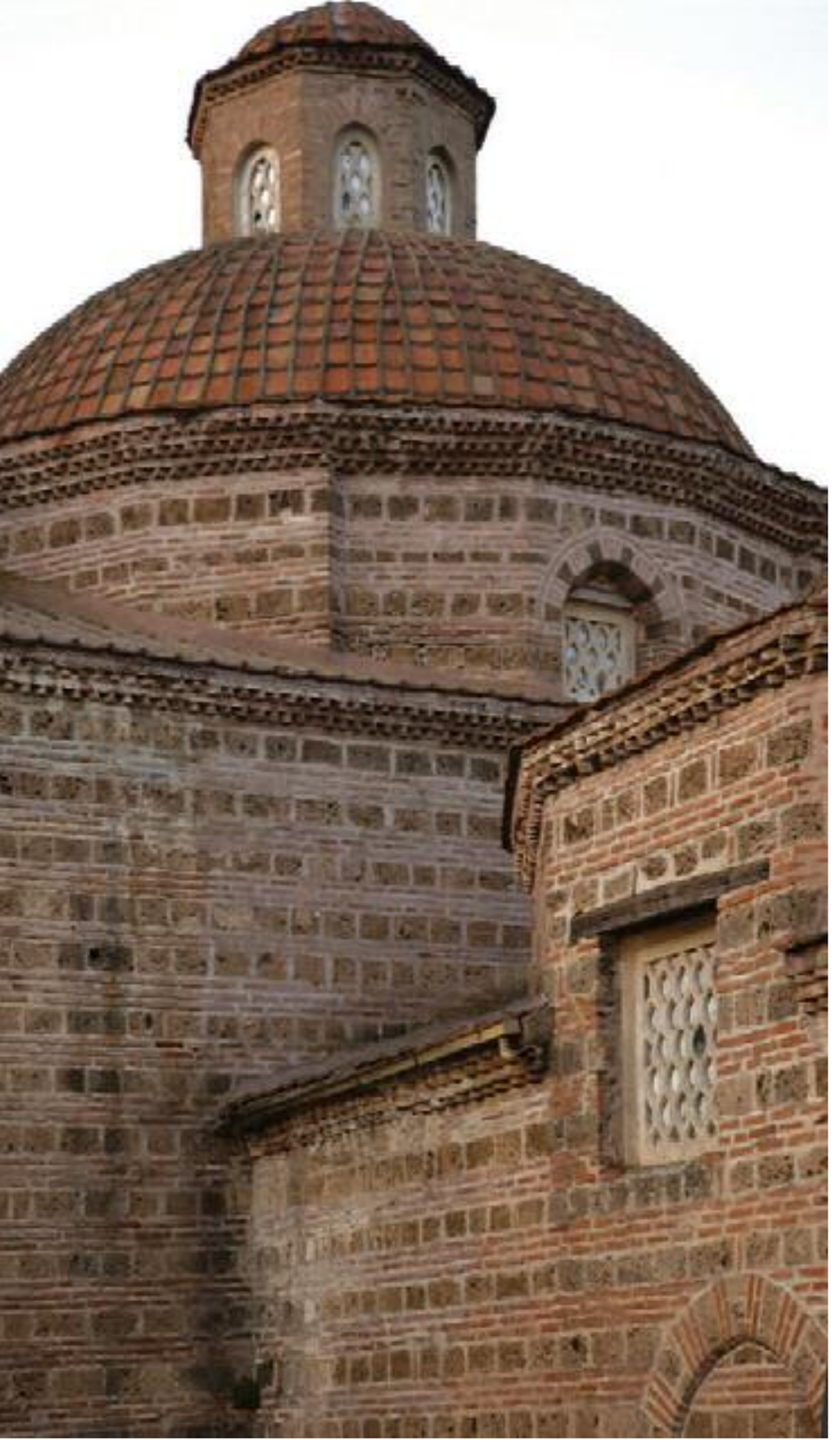
Nilüfer Hatun İmareti (1388) *(Plan 10)* sahip olduğu sakin hareketlilik ile Osmanlı mimarlığının en saf arkaik örneğidir. Bu yapıda kemer dizisinin, dik ve ufkî (yatay) tuğlalar ile oluşan ve tüm duvar sathını kaplayarak tekrar eden dokusunun immateriel tezyinî nitelikleri, Osmanlı mimarlığının ileriki eserlerinde farklı malzemelerle devam ettirilerek bağımsız ferdiyete sahip tektoniklerden oluşan mimarî elemanların tezyinî düzeni daha da geliştirilmiştir. *(Resim 1, 2)* Bu yapının taş-tuğla duvar düzeni, Asya ve Selçuklu tuğla yapı geleneğini iyi tanıyan Osmanlılar tarafından kültürler arası alışverişin mümkün kıldığı yeni ve uzun ömürlü bir sentezin hareket noktası olarak kullanılmıştır. *(Resim 3)*

Orhan Bey Camii'nin kübik kaide ve tek kubbeden oluşan sadeliğin ötesine geçen İznik Yeşil Camii (1388) *(Plan 11)* ise, minaresinin silindirik biçimi, cami mekânını örten büyük kubbesi, son cemaat yeri ve küçük kubbesi, kemerler, kubbeyi taşıyan düz satıhlı kübik kaide duvarları gibi daha fazla sayıda mimarî unsurdan oluşarak karmaşık bir yapı karakteri kazanır.

İznik Yeşil Camii'de tek iri kubbenin örttüğü bir ana mekân, bu mekândan bir ara bölüm ile kısmen ayrılan girişin kemerli direkliği ve aralarında bağımsız şekilde duran minare yapının ana unsurlarını oluştururlar. Farklı amaçlara hizmet eden bu 3 aslî mimarî elemanın her birinin kimliklerinin açıkça ortaya konulması ve bir araya getiriliş biçimi İslâm'daki "ferdiyetin yüceliği" ilkesinin Osmanlı mimarlık üslubundaki yansımalarıdır. *(Resim 4)*

İznik Yeşil Camii'nde, farklı kültürlere ait sembol haline gelmiş mimarî unsurların bir arada kullanılış biçimi, Osmanlı'nın ileride oluşturacağı toplumsal mutabakatta karşıt unsurların uyumunun nasıl sağlanacağı sorunsalının adeta mimarideki yansımasıdır. Bu mimarî unsurlar Konya'dan etkilendiği açıkça görülen kubbe mimarisi, portal kapı elemanları, çini kaplı duvar satıhlarıdır. *(Resim 5, 6)*

Özetleyecek olursak, İznik'teki Yeşil Camii ve Nilüfer Hatun İmareti, Osmanlı mimarlığının geleceğini belirleyen bütün unsurları, esas



3



1



2

1 İznik Nilüfer Hatun İmareti
Kemerlerin tekrarıyla oluşturulan tezyinî düzen

2 İznik Nilüfer Hatun İmareti
Renkli tuğlaların dik, yatay ve açılı konumda duvar sathını kaplayarak duvara kazandırdıkları madde-dışılık ifadesi

3 İznik Nilüfer Hatun İmareti
Yapıda sakin bir hareketliliğin oluşmasına imkan veren mimarî biçimlerin ve malzemelerin birlikteliği

4 İznik Yeşil Camii
Ana kubbe, kubbe, minare gibi farklı elemanların şahsiyetlerinin belirginleştirilmesi

5 İznik Yeşil Camii
Detay

6 İznik Yeşil Camii
Pencereden Detay



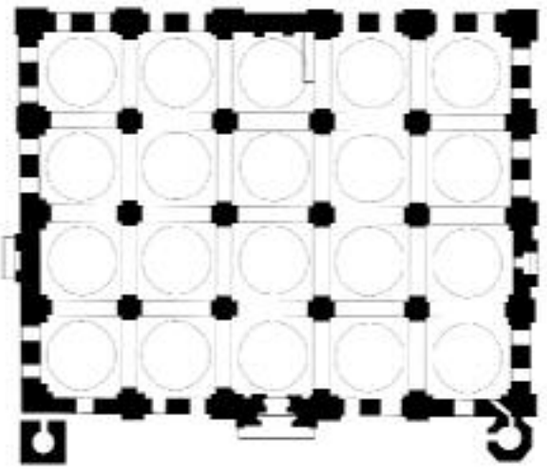
5



6



Plan 12



30 m

Bursa Ulu Camii

ve kabulleri bünyelerinde barındıran iki erken dönem yapısıdır.

Osmanlı sanatçılarının, 'her şeye bakma'(3) tavrı içerisinde, yerleştikleri topraklarda daha evvel yeşermiş medeniyetlere ait eserleri hassasiyetle inceledikleri âşikardır. İznik ve Bilecik gibi küçük yerleşmelerdeki yeni bir mimarlık sentezi oluşturma yolundaki teşebbüsler bu arayışın ürünüdür.

Murad Hüdavendigâr (1360-1389) ve Yıldırım Bayezid'ın (1389-1402) padişahlık dönemlerinde Anadolu ve Balkanlar'da hakimiyetlerini pekiştiren Osmanlı Devleti, 14. asrın ikinci yarısında Bursa dönemi mimarisiyle ilk büyük eserlerini vermeye başlamıştır.

Osmanlı mimarlığının özel şahsiyete sahip ürünlerini içeren Bursa döneminde Murad Hüdavendigâr Külliyesi (1385), medrese ile cami birimlerinin bir araya getirilme tarzıyla, Konya İnce Minareli Medrese ve Karatay Medresesi'nde Selçuklular tarafından uygulanan cami-medrese bütünlüğüne yeni bir katkı olmuştur.

Murad Hüdavendigâr Camii'nin girişinde yer alan ve daha sonra Bursa Ulu Camii (1400) *(Resim 7, 8, 9, 10) (Plan 12)* ve Edirne Eski Camii (1402) *(Resim 11, 12)* mimarisinin ana elemanları olarak da kullanılan kemerler, Selçuklu köprü kemerleri ile aynı kökene dayalı olarak, fakat farklı bir düzende kullanılmıştır.

Asya kökenli sivri kemerler ve duvar teknikleri, Nilüfer Hatun ile Yenişehir Yakub Çelebi zaviyelerinde ve daha sonra birçok Anadolu şehrinde 19. asra kadar kullanılmıştır.

Kubbe kasnaklarında, kare plandan kubbeye geçişte ve baklavalı sütun başlıklarında kullanılan, gelişimini 12. ve 14. asırlar arasında tamamlamış Türk üçgenleri, sivri-armudî kemerler, Bursa kemerleri, Sasani kökenli köşe trompunun Isfahan Ulu Camii'nde geliştirilerek kullanılmasıyla oluşumu başlayan mukarnaslar ve ilk örneği Kırşehir Cacabey Camii'nde (1272) görülen pandantifler, Sinan'ın da sık kullandığı mimarî elemanlar olmuştur.

Bursa Yıldırım, Balat İlyas Bey, Bursa Yeşil, Bursa Muradiye, Edirne Muradiye, Milas Firuz Bey camileri ile Manisa ve Uşak Ulu Camileri, Edirne Eski Camii ve Amasya Bayezid Camii, 15. asrın cüsseli elemanların kullanı-

7 Bursa Ulu Camii Portal ve Minare
Osmanlı mimarisinin ilk dönemlerinde minarenin bağımsız bir tektonik olarak kullanılması

8 Bursa Ulu Camii Minare Kaidesi
Arkaik mimarî unsurların biçim zenginliğine katkısı

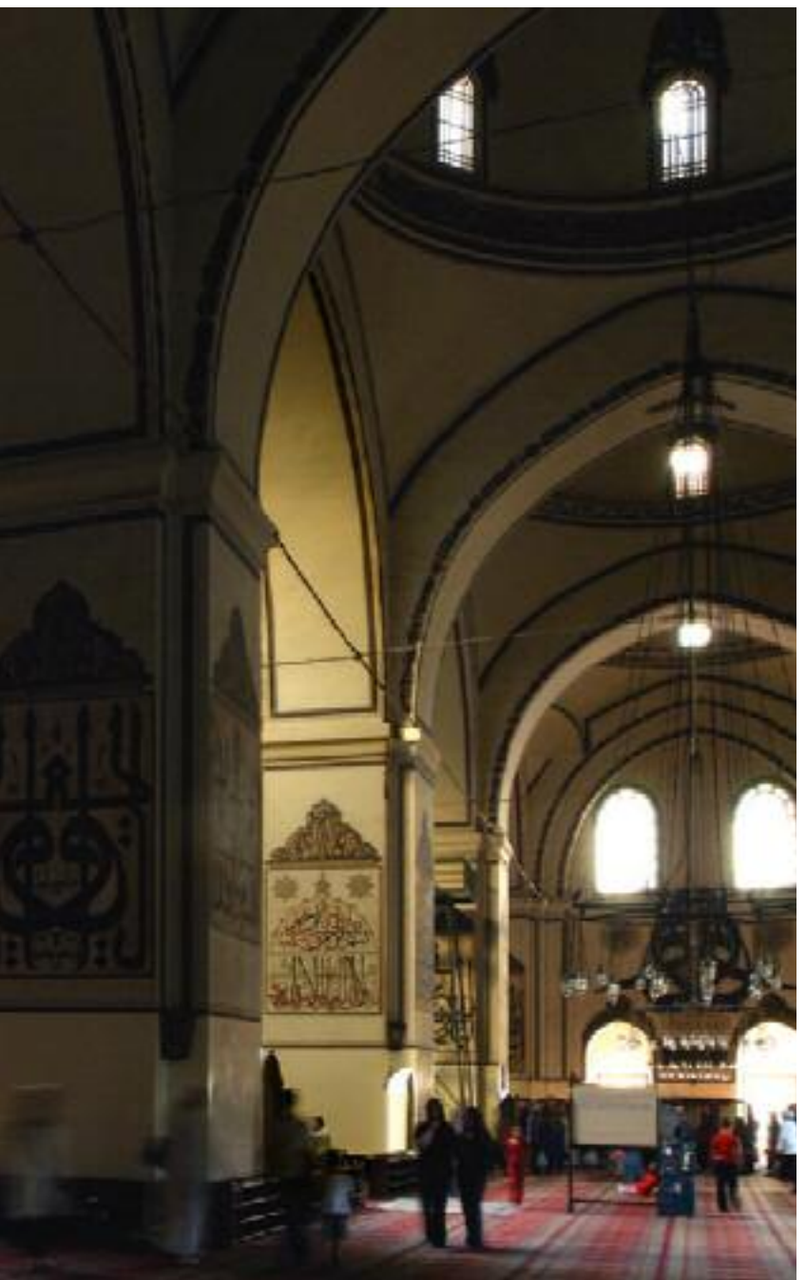
7

8





9



10

9 Bursa Ulu Camii Doğu Cephesi
Sivri kemerlerin cephede kullanımı

10 Bursa Ulu Camii
Kalın Ayaklar ve tekrar eden kemerlerin yüceltilmesi suretiyle mimariye kazandırılan monümentallik



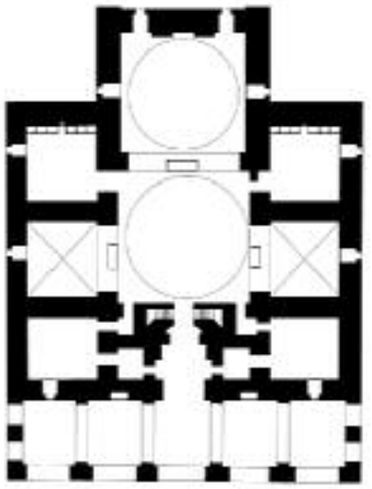
11



12

11 Edirne Eski Camii
Giriş Cephesinin Görünümü

12 Edirne Eski Camii
Son Cemaat Mahalli
15. asrın asli değerlerinden biri olarak sadelik içerisindeki monümentallik



Plan 13

30 m

Bursa Yıldırım Camii

mıyla gelişen ortak mimarî üslubu içinde özel bir öneme sahiptirler.

Ahşap mimarlık tekniklerini kâgir yapıya taşıyan 'Bursa kemeri' ve benzeri yeni mimarî elemanların kullanıldığı, zaviyeli cami planının özel bir iç mekân çözümlemesiyle yorumlandığı Yıldırım Bayezid Camii (1395) *(Resim 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19) (Plan 13)* ve büyük hareketlilik ve güçlülük ortamını daha da geliştirerek benzersiz bir çözümleme düzeyine ulaştıran Bursa Ulu Camii (1400) *(Resim 20)* ile bir atılım daha gerçekleşmiştir. Bursa Ulu Camii'nde kalın ayaklardaki alçak üzengilerden sakin kavislerle yükselen sivri kemerlerin vakur bir tavırla geniş açıklıkları geçişi ve bu geçişlerin tekrarları ile oluşan immateriel-tezyinî âbidevîlik, dönemin yüksek iç dinamizminin ifadesidir. Yapıların sağır, düz gövdeli duvarları iç mekânı kucaklama; iri cüsseli, masif, düz taş duvarla oluşturulmuş ayaklar üzerinde sakin bir çizgi ile yükselerek kubbeleri taşıyan kemerleri ise altlarındakileri koruma ifadesine sahiptir. Bu ifade 15. asırda olduğu kadar 16. asırda da etkili olacaktır.

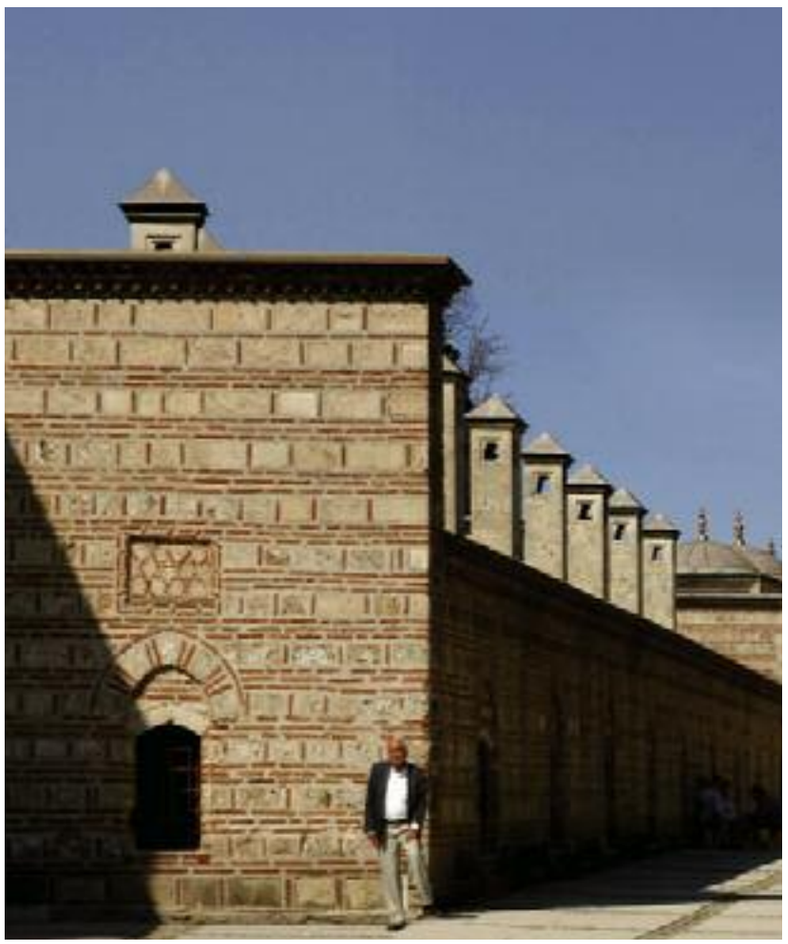
Eski Camii, Yıldırım Bayezid'in Ankara Savaşı'nı (1402) kaybetmesi ve ölümünü izleyen Fetret Devri'nin (1402-1413) ürünüdür. Yıldırım Bayezid'ın oğlu Süleyman Bey'in Edirne'de inşasını başlattığı Eski Camii (1402-1414) *(Plan 14)*, Musa Çelebi tarafından sürdürülmüş, tamamlanması ise Çelebi Sultan Mehmet döneminde gerçekleşmiştir. *(Resim 21, 22)* 9 adet eş büyüklükteki kubbenin örttüğü bu yapı, daha önce Antalya Yivli Minare Camii (1373) ve Bursa Ulu Camii'nin (1400) mimarilerinin örtü biçimi ve sadelik, yüce hareketlilikten doğan âbidevîlik çözümlemesini kendisine örnek almıştır. Eski Cami, Bursa Ulu Camii'nden farklı olarak bir son cemaat yerine sahiptir. Yapıya bitişik olmayan batıdaki minarenin ise daha sonra eklendiği bilinmektedir.

Kardeşler arasındaki savaşı kazanarak 'Fetret Devri'ne son veren Çelebi Mehmed'in iktidarı ele geçirmesini takiben babasının inşa ettirdiği Yıldırım Camii'nin planını tekrarlayan Bursa Yeşil Camii (1420) *(Resim 23, 24, 25, 26)* ise Osmanlı cami mimarisinde bir dönüm noktasını teşkil eder.

Erken İslâm geleneğinin devamı olarak genellikle ulu camilerin, aynı seviyeye yerleştirilmiş eş büyüklükteki kubbelerle örtülerek güçlendiri-



13 Bursa Yıldırım Camii
Son Cemaat Yeri, ayaklar ve Bursa kemerlerinin güç ifadesi içinde kullanımı



14



15



16

14 Bursa Yıldırım Külliyesi
Medrese Cephesi'nin hareket ifadesine sahip duvar dokusu

15 Bursa Yıldırım Camii
Pencereden Detay

16 Bursa Yıldırım Camii
Pencereden Detay



17



18



19

17 Bursa Yıldırım Camii
Portal

18 Bursa Yıldırım Camii
Son Cemaat Yeri

19 Bursa Yıldırım Camii
Son Cemaat Yeri, sonsuz mekâna, tabiata belirli çerçevelerin içinden bakış











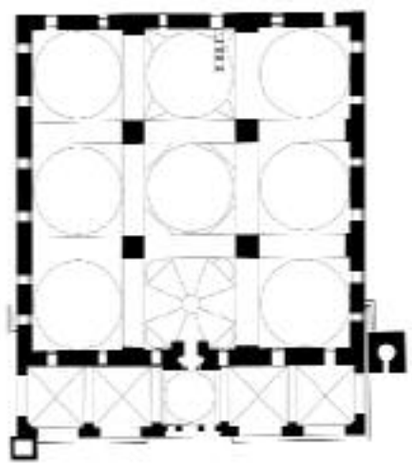
22

20 Bursa Ulu Camii
Güçlü payelerin taşıdığı kemerlerin yarattığı hareketlilik

21 Edirne Eski Camii

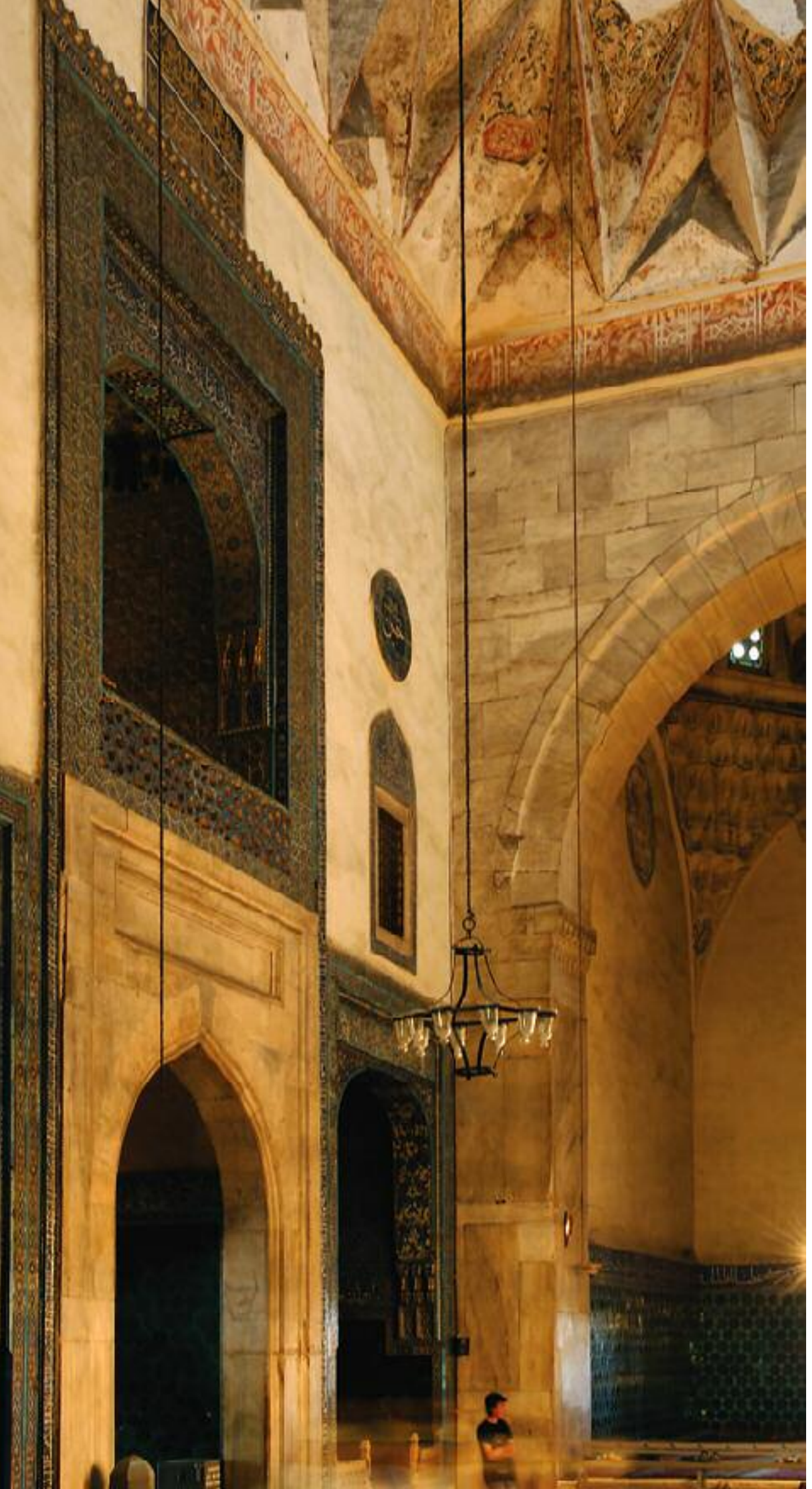
22 Edirne Eski Camii
Mimarî formların sadeliği

Plan 14



30 m

Edirne Eski Camii

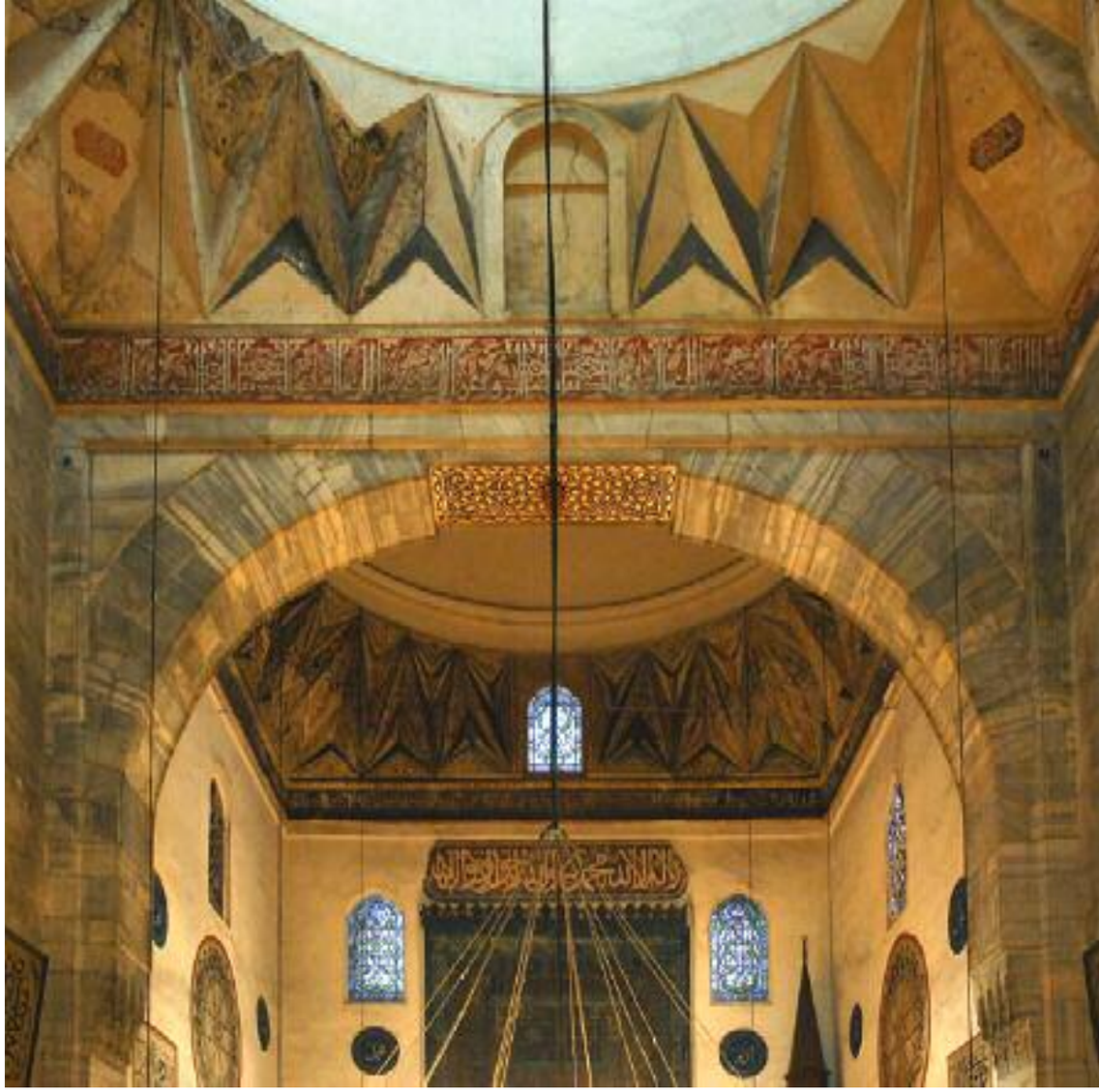


23 Bursa Yeşil Camii
Giriş cephesindeki kemerli kapı ve hünkar mahfelinin küçük ölçülerine karşın, yan sahınlara açılan iri Türk üçgenleri ile taçlandırılmış büyük kemerlerin ve sağır duvarların sükunetinin birlikteliğinden doğan monümentallik

24 Bursa Yeşil Camii
Kemer kolları birbirinden uzaklaştırılması ile kilit taşının boyu artırılmakta böylelikle daha büyük bir açıklığın geçilmesi mümkün olmaktadır

25 Bursa Yeşil Camii
Ahşap yapı geleneğinden kagir yapıya aktarılan 'Bursa Kemeri'

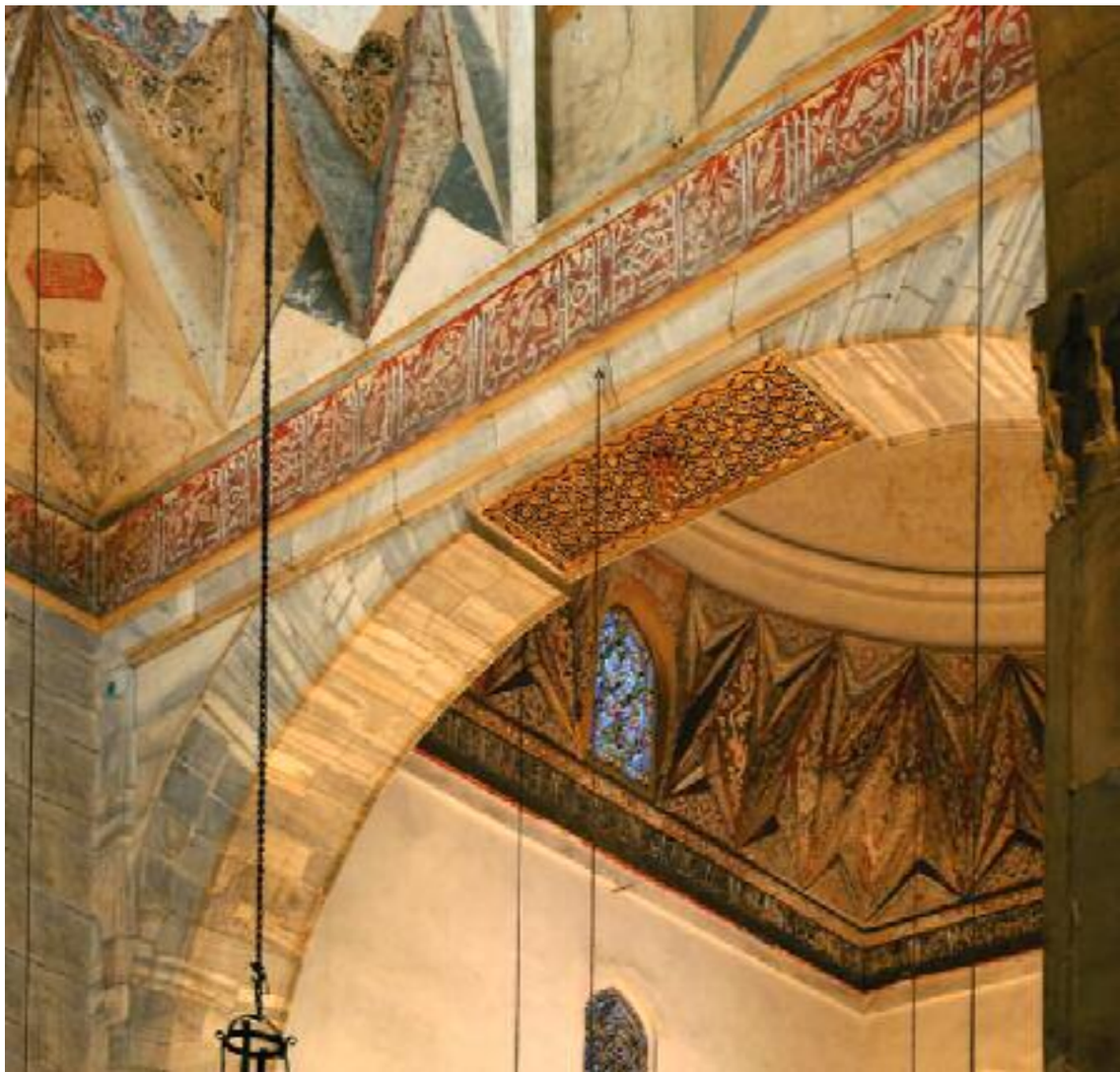
26 Bursa Yeşil Camii
Büyük duvar sathı içerisinde göz hizasında yeralan pencereler ile renkli camlarla bezeli küçük tepe pencerelerinin farklılıklarının profillerdeki tezyinat ve ölçü değişimi ile vurgulanması



25

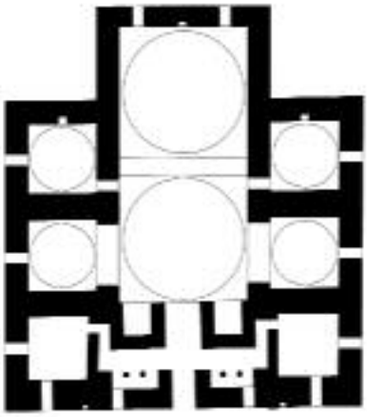


26



24

Plan 15



10 m

Bursa Yeşil Camii

len yatay karakterlerine karşılık, Bursa'daki Murad Hüdavendigâr, Yıldırım, Yeşil, Karacabey ve Edirne'deki Muradiye camilerinin, topoğrafyanın yüksek noktalarına yerleştirilerek odak noktalarını oluşturan, şehir dokusunu tezyin eden mimarî unsurlar olarak düşünülmesi yaklaşımı 15, 16, ve 17. asırlarda da devam ederek Sinan'ın mimarisinde de özel bir öneme sahip olmuştur.

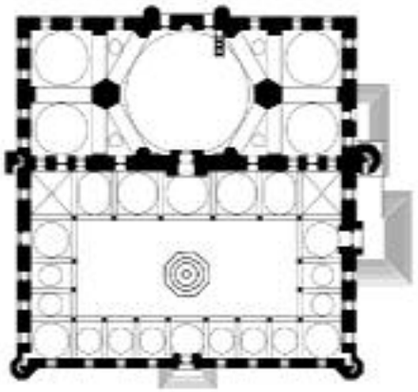
Bursa Yıldırım ve Yeşil camilerinde etkileyici örneklerini gördüğümüz cami planının birbirini izleyen iki kubbe altında mihrab yönüne doğru uzaması, safların iki yana doğru genişlemesini öngören İslâmî geleneğe ters bir çözüm olarak görünüyorsa da, bu camilerde zaviye planını hatırlatacak şekilde yan cephelere yerleştirilen eyvanlar, mekânın kıble yönüne paralel olarak uzamasına imkân sağlamıştır. *(Plan 15)*

Bursa'da 15. asır başlarında inşa edilen Yeşil Türbe ve Muradiye türbelerinin, etraflarında ve içlerinde dolaşan gözün kavrayacağı tektoniklerin kümülatif ve tezyinî bütünlükleri olarak vücud bulan mimarilerinin sahip olduğu kalın kesitler, maddî gücü vurgulayan bir yaklaşıma tekabül etmez; tam aksine, kemer ayakları düz satıhlar içinde muhafaza edilerek bu satıhlar bazen altın kaplamalar da dahil olmak üzere tezyinatla immateriel hale getirilmek suretiyle manevî bir güzellikler bütünlüğüne ulaştırılır. Kemerlerin, kemerleri taşıyan ayakların ve kubbelerin mimarî tektonik olma özellikleri iç mekânda belirgin bir şekilde vurgulanır. Bu yapılar insanların, yönlendirilmeksizin, kemerlerin sakin hareketlerle taşıdıkları kubbelerin koruması altında dolaşarak, tercih ettikleri yerde namaz kılmalarına imkân tanıyan manevî güzellik ortamları oluşturur.

Bursa'daki Yıldırım ve Yeşil camilerinde, cami mekânını örten kubbelerin kesitlerinin sivri kemer karakterinde tasarlanmış olması, keza Yeşil Camii ve Yeşil Türbe'nin cephelerinin çini ile kaplı olması ve İstanbul'da Fatih döneminde inşa edilmiş Çinili Köşk'ün çini tezyinat unsurlarıyla bezenmiş cepheleri, Timur'un Anadolu'yu istilası sırasında oluşmuş ve asırlarca devam etmiş bir Asya etkisi olması yanında, Anadolu Selçuklu mimarisi çini süsleme geleneğinin de yeni bir tezahürüdür.

Bu arada İstanbul'un Sultan II. Mehmed tarafından fethinden 5 yıl kadar önce tamamla-

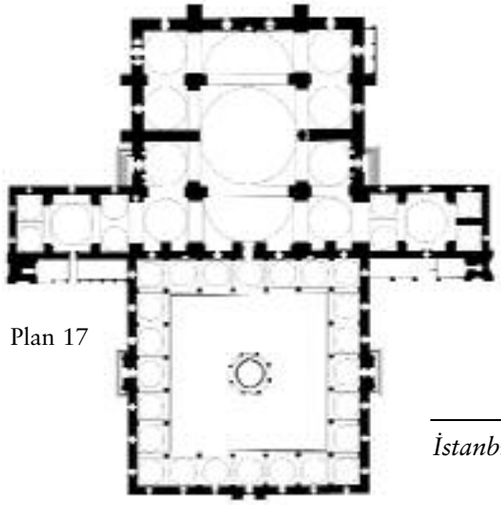
Plan 16



10 m

Edirne Üç Şerefeli Camii

Plan 17



30 m

İstanbul Bayezid Camii

nan II. Murad'ın Edirne'de inşa ettirdiği Üç Şerefeli Camii'nin (1448) Osmanlı mimarisinin gelişiminde olduğu kadar Mimar Sinan'ın mimarisinde de önemli bir yere sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. *(Resim 27)*

Üç Şerefeli Camii'nin sahip olduğu bazı mimarî unsurlar, daha sonra oluşacak klasik Osmanlı üslubu içerisinde kimi zaman aynen, kimi zaman geliştirilerek kullanılmıştır. *(Plan 16)*

Altı destekli merkezî kubbeye dayalı plan kurgusu; Osmanlı camilerinde uygulanmış bulunan, ancak bu yapıda daha da geliştirilen son cemaat yeri avlu revaklarını yüksek kemerlerle kademelendirmek suretiyle son cemaat yerinin harim kitlesi ile olan ilişkisinin kuvvetlendirilmesi; farklı yükseklikteki revak kemerlerinin köşelerde aynı sütuna basmasından ötürü çözümün farklı kademedeki iki ayrı konsol başlık ile elde edilmesi örnek olarak verilebilir. Bu çözümlemeler Mimar Sinan tarafından da tercih edilmiştir.

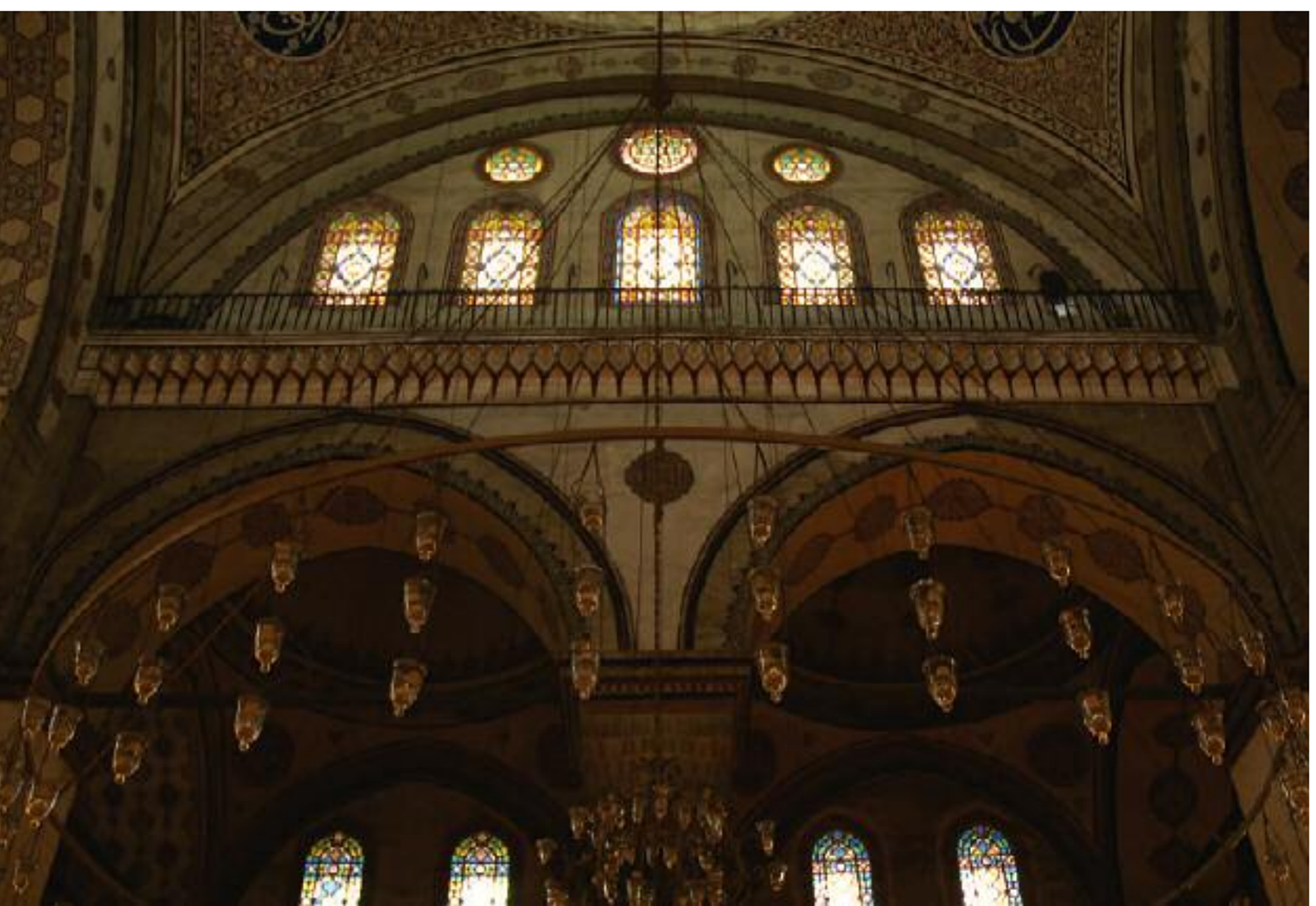
Fetih öncesi dönemde oluşturulan İznik, Bursa ve Edirne üslûplarında cami-medrese fonksiyonlarının, Bursa Yıldırım Camii haricinde bir arada yer almasına karşılık, İstanbul'un fethi (1453) ile başlayan yeni dönemde, cami, medrese, imarethane, hamam gibi sosyal fonksiyonları ayrı ayrı yapılar olarak çözümleyen büyük külliyeler yaklaşımı benimsenmiş ve Osmanlı'nın 15, 16, 17. asırlar boyunca geliştirdiği mimarinin esasını bu plan şeması teşkil etmiştir.

Simetrik vaziyet planı yaklaşımının ilk örneğini İstanbul'un fethinden hemen sonra inşa edilen medrese, imaret ve darüşşifa gibi fonksiyonları içeren Fatih Külliyesi (1470) teşkil eder. Bu külliye, "Selatin camileri", yani padişahların yaptırdıkları camiler ananesinin de başlangıcı olmuştur.

Fatih Sultan Mehmed'in cami ve külliyesini Ayasofya Camii'nden uzakta, tarihî yarımadanın en yüksek yerinde meydana getirmesini takiben, II. Bayezid (1481-1512) İstanbul'un yumuşak bir hareketliliğe sahip topoğrafyasının üzerine, bu iki eser arasına Mimar Yakub'un tasarladığı Bayezid Camii'ni (1506) *(Resim 28a, 28b, 29, 30) (Plan 17)* şehir ölçeğinde tezyinî bir düzen oluşturma amacına yönelik olarak ilave ettirdi. Bu amaç hiç kuşkusuz, Hz. Peygamber'in insanın aslî vazifesi olarak tanımladığı dünyayı güzelleştirme görevinden neşet ediyordu.



28a



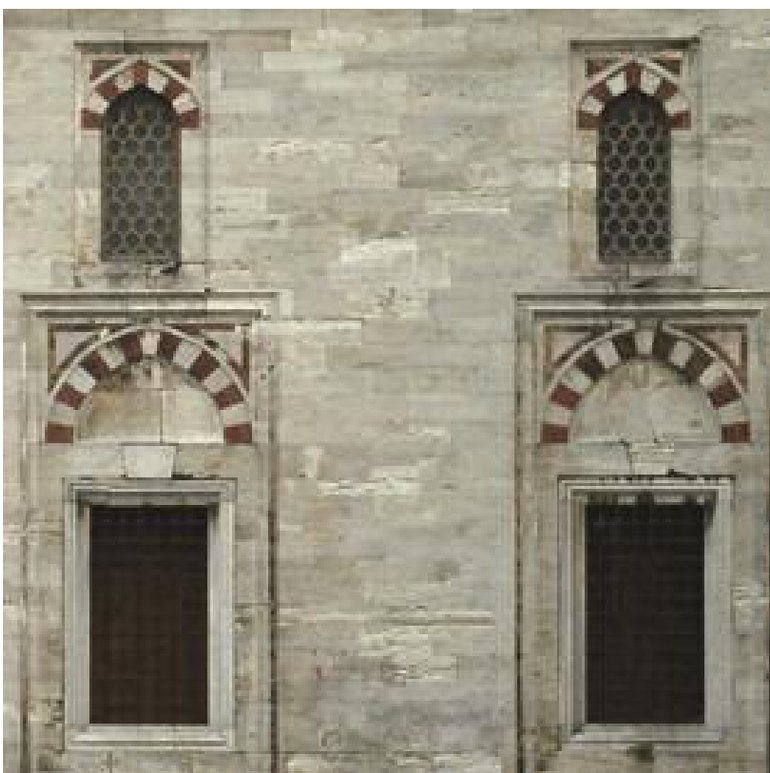
28b



27



29



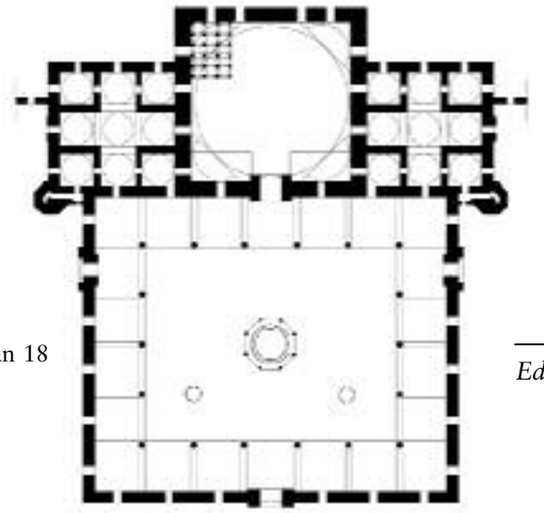
30

27 Edirne Üç Şerefeli Camii
Selimiye Camii minaresinden görünüş

28a-28b İstanbul Bayezid Camii
Yan sahınlara geçişte iki kemer arasında yer alan geniş ayak, sahınlarla orta mekânın birbirinden kopmasına yol açarak kubbenin iç mekândaki tayin ediciliğine son veren arkaik çözümleme

29 İstanbul Bayezid Camii Avlusu
Edirne Bayezid Camii'nin sakin ve saf biçim bütünlüğünden farklı olarak yüksek kemerler, geniş kemer profilleri, iri sütun başlıkları ve mukarnaslı saçak friziyle ortaya konan sanat iradesi

30 İstanbul Bayezid Camii
Renkli taşların kullanımı ile meydana getirilen çarpıcı tezyinî düzen



Plan 18

30 m

Edirne Bayezid Camii

Büyük külliyelerin ikinci örneği olan Edirne Bayezid Külliyesi (1488), *(Resim 31)* saf, yalın, berrak biçimlerle oluşan bir bütünlük iken, İstanbul Bayezid Camii Edirne döneminin, Bursa Ulu Camii'nin kemerler mimarisinin güçlü ifadesini aşan, karşıtlıkların oluşturduğu gerilimlerle oluşan bir üsluba sahip özel bir eserdir. *(Plan 18)*

Mısır fatihi Yavuz, Sultan Selim Camii'ni (1522), Bursa üslubu ile Edirne Bayezid Külliyesi'nin mimarisini birleştiren ve yüceleştiren bir şekilde Haliç'e hakim bir noktada, Çukurbostan adıyla anılan Bizans sarnıcının yanında Mimarbaşı Acem Ali'ye inşa ettirmiştir. *(Resim 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38) (Plan 19)*

Kanuni Sultan Süleyman ile başlayarak 17. asrın sonuna kadar süren Osmanlı'nın büyük medeniyet çağı olarak adlandırılabilecek bir dönemde Üsküdar ve Edirnekapı Mihrimah camileri, Şehzade Mehmed (Şehzadebaşı) Camii, Süleymaniye Camii, Rüstem Paşa Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii ile İslâm mimarisinde özel bir öneme sahip eserler Mimar Sinan tarafından vücuda getirilmiş, bu dönemi taçlandıran son şaheseri olarak da Edirne Selimiye Camii inşa edilmiştir.

İstanbul Sultanahmet Camii'nde (1617) Sedefkâr Mehmed Ağa kendi üslubunu ortaya koyarken, Mimar Sinan'ın takipçilerinin inşa ettiği, temeli 1597'de atılıp 1663'de tamamlanan Eminönü Valide Sultan Camii (Yeni Camii) ile son bir yükselişe geçen Osmanlı mimarisi daha sonra şaheser niteliğinde eserler üretememiştir. *(Resim 39, 40)*

Ancak Osmanlı şehirlerinin konut dokuları ve ev mimarisinin 20. asra kadar yaşamış örneklerinin modern mimarlığa ilham kaynağı teşkil etmiş olduğu da hatırlanması gereken önemli bir kültür olayıdır.

17. asır sonrasında İslâm dünyasının adım adım büyük bilinç birikimini tüketerek, âbidevî mimarî üretme geleneğinden uzaklaşma süreci, bugün şehirlerimizin ve konut mimarimizin bir kültürel kirlilik ortamına sürüklenmesiyle sonuçlanmıştır.

İslâmiyet'in evrensel varlık bilincinin ve insan hayatını şekillendiren yansımalarının yok olduğu günden beri ne hazindir ki, Müslüman toplumlar büyük ve şerefli tarihî geçmişleri ile ilişkisi olmayan bir kültürel yıkıntı ve sefaleti yaşamaktadırlar.



31 Edirne Bayezid Camii
Edirne Selimiye'ye örnek teşkil eden, iki minare arasından kare plan üzerinde yükselen tek kubbeli camii kitlesi ve son cemaat yerinin daha alçak olan medrese ve şifahane kitlelerine göre peyzajda belirginleşerek tabiat içerisinde yer alışı



32 İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii
Duvarlar ve kubbenin iri pandantifler vasıtası ile kurdukları berrak biçimsel ilişki yanında, kubbe kasnağını bir gerdanlık hüviyetine kavuşturan pencere dizisi, duvarlardaki iri pencerelerin kubbeden ayrılmasını sağlayarak kubbenin bağımsızlığını belirginleştirir



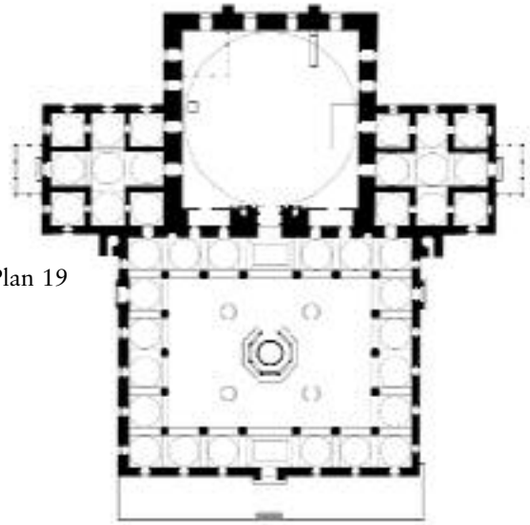


33



34

Plan 19



Yavuz Sultan Selim Camii



35



36

33 İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii
Çukurbostan tarafından görünüş
Kare planlı cami mekânını çevreleyen duvarlar ve tek kubbe ile oluşturulan saf kübik ifadeli yapı sadeliğinin medrese duvarları ve pencereleri ve türbelerin zarif ölçüleri ile bir kez daha yüceltilmesi

34 İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii
Karşıtlıklar yerine bütünlüklerin ön plana çıkarttığı şakulî ifade

35 İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii
Mihrap Cephesi

36 İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii
İri mukarnaslı sütun başlıklarının beraberliği ile oluşturulan güç ifadesi



38



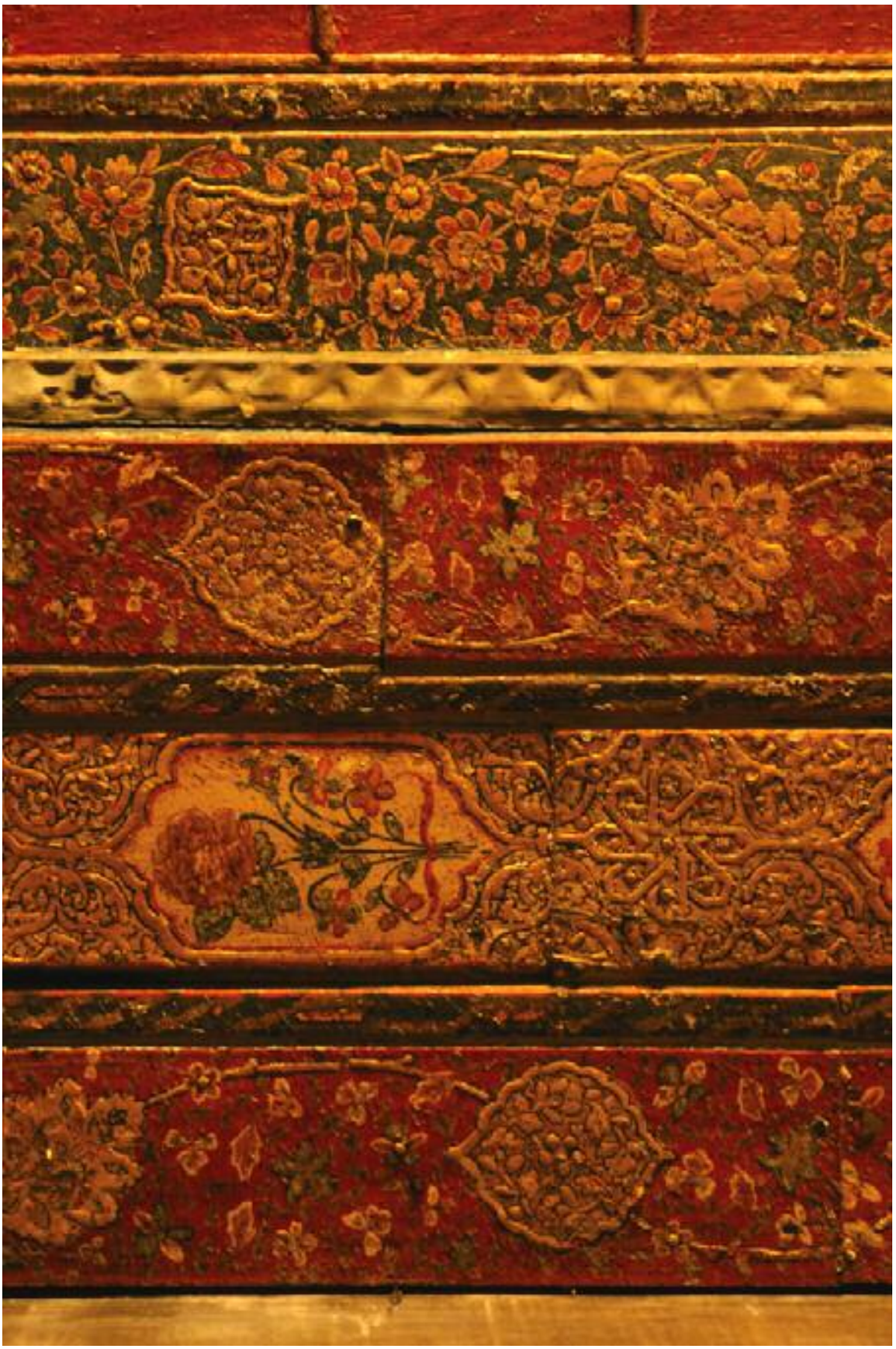
39



38 Sultanahmet Camii
Ayasofya'dan bakış

39 Yeni Camii ve Nuru Osmaniye Camii

40 İstanbul Eminönü Yeni Camii (Valide Sultan Camii)
Edirne Beyazıt'ta görülen saf ve gayrimaddi satıhlar üzerinde zarif tezyinat ile oluşan son cemaat yeri mimarisinin dili Yeni Cami'de 17. asırda devam eder



37

37 İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii
Hünkar mahfeli tavan süslemesi detayı

V.
MİMAR SİNAN'IN ÇAĞI

Mimar Sinan'ın yaşadığı 16. asır Osmanlı dünyasında, İslâmiyet'in ve onun derunî yorumu olan tasavvufun bireylere kazandırdığı ruhî hal ve davranış tercihleri, topluma etkin bir biçimde yansıyor; bu yolla fertler oluşumun sürekliliği içerisinde her ânın ve her yeni mekânın ilahî özüne ulaşabiliyorlardı.

Biçim ve biçimlere ait ifadeler, biçimlerin kimliği, biçim ifadelerinin benzerlik ve karşıtlıklarının bir araya geliş düzeni, mekân-zaman birlikteliği açısından oluşturulan hareketlilik, parçaların bütünle ilişki tarzını belirleyen mimarî dili bu türlü tasavvufî haller şekillendiriyordu. Her biçim ayrı bir ifadenin tezahürüne hizmet ederken, biçimin yapısı da ifadeye kendine has niteliğini kazandırıyordu. Sinan, biçim ifadelerinin sahip olduğu zengin, zengin olduğu kadar da karmaşık imkânların içinden bir mümin olarak kendi ruh dünyasının yönelişleri ve kültürel amaçlarına göre seçimler yapıyor, eserlerini teknolojik âletleri, sosyal ve fonksiyonel düzenlemeleri ruh dünyasının tercihleri doğrultusunda ayıklayarak vücuda getiriyordu. Bu sürecin her anında, varlık bilincinin temellerini oluşturan İslâmî hikmetler kendisine rehberlik ediyordu.

İslâm'da temel kabul olan *tevhîd* kavramı, yeryüzündeki her yer ve her anı mutlak varlığın bir tecellisi olarak algılamayı öngörür ve bu nedenle de sanat alanındaki üslûpların temelini oluşturur. Başka bir söyleyişle "biçim", sanatta dinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tevhîd, Allah'ın iradesine kesin bir teslimiyeti ifade eder; teslimiyet ise emniyet duygusunun kökenidir ve biçime çok renklilik, aydınlık, formların berraklığı ve hareketlerin sakinliği olarak yansır. Tevhîd ve tasavvufun düzenlediği tevazu, saygı, sadelik, sorumluluk bilinci gibi psikolojik tutumlarla kurulan ilişkilerin sonucu olarak tasarımda insan ölçeğindeki âbidevîlik gerçekleşir. Bu sebeple tevhîd kavramı üzerinde gelişen mimari, kutsal sanatın en önemli disiplini olarak algılanmış ve Osmanlı Devleti'nin büyük ekonomik gücü, Sinan eliyle büyük mimarlık eserlerinin meydana getirilmesi için kullanılmıştır.

Sinan, inancı gereğince yüce Allah'ın halifesi konumundaki bir mümin sanatçı olarak "dün-



yayı daha anlamlı ve güzel kılmak”[4] için uğraş verirken, mimarî tasarımlarını inancıyla uyum halindeki içsel durumu ve tavırları belirliyordu. Mutluluk, ümitlilik, neşe, sükûnet ve huzur gibi tavır ve duyguların oluşturduğu biçimlerle çok renkli, aydınlık bir dünya oluşumuna katkıda bulunmak, İslâm sanatının ana özelliğidir. Bu tavır, İslâmî biçim ifadelerinin minyatürlere, çini yüzeylere, kumaş ve halılara yansımasıyla, biçim berraklığı ve çok renklilik olarak ortaya çıkar. Takvanın, zühdün, sabrın gereği olarak vücut bulan sorumluluk duygusu içinde yüceliği çağrıştırarak saygı uyandıran sanat, bu hüviyetiyle insanı bilinçlilik halinden uzaklaştırmaz; böylece varlıkla doğrudan ve kısıtlanmamış bir ilişki kuran insan, onu bir aracı vasıtasıyla algılamaktan, dolayısıyla kendisini yabancılaştırmaya dönük her türlü iradenin esiri olmaktan kurtulur.

Sıradan bir insanın Mimar Sinan’ın eseri karşısında saygı duyması, güzelliğini fark ederek heyecanını yaşaması imkânı da İslâmî inanç sistemi sayesinde doğar. İslâm sanatlarında elitist tavır reddedildiğinden, her eser en sıradan insanın bile algılayabileceği aslî anlam düzlemlerinden başlayarak adım adım ve derinlemesine incelendikçe fark edilecek üst seviyede sayısız güzellik çözümlemelerinin bütünlüğü olarak gerçekleştirilmiştir.

Mimar Sinan’ın eserleri, anlaşılmaz söz söylemenin günah olduğu şeklindeki İslâmî inançtan hareketle, aslî ifadelerin açıkça ortaya konulduğu bir mimarinin ilke ve ruhunun yansımalarını taşır. Bunlar yapılarda izleyicinin uzaktan ilk bakışta genel hatlarıyla görebileceği şekilde yer alır. Daha yakından ise, örneğin aslî unsurlar olarak kubbenin yukarıdan aşağıya, minarenin aşağıdan yukarıya vaziyet alışının ortaya çıkardığı karşıtlığın uyumu birlikte fark edilebilir; bir sütunun veya taşın iç yapısının güzelliği ile yapıya eklenen tezyinî unsurları seçilebilir. Yapılar, içinde bulundukları ortam ve üzerinde yer aldıkları arsayla kurdukları ilişki biçimiyle, yapıyı fark etmek için öngörülen senaryolar çerçevesinde her düzeyde ziyaretçiye kendilerini olabildiğince açık bir biçimde anlatırlar.

İslâm mimarisi, fetişistik yabancılaşmadan arınmış bir tavrın belirlediği tasarım metodolojisi kullanılarak ilahî irade ile uyum içinde gerçekleş-



tirilir. Bu da, 'nesnelerin' kendilerine ait doğru yerlerde, komşu nesnelerle doğru ilişkiler içinde bulundukları bir düzenin tesisini mümkün kılar. Bunun ilk adımı ise adaletli olmaktır. Bu ilk adım her şeyi, sadece maddî varlık tabakasının unsurlarına göre değil, aynı zamanda bio-sosyal, psişik ve manevî varlık tabakalarının kanunlarına göre de, doğru yere konulmasıyla atılır. Malzeme, niteliği inkâr edilmeden, ancak önemine aşırı vurgu da yapılmadan, 'ne ise o' olarak kullanılır. Teknolojiler kendi varlık tabakalarının kanunlarına ve daha üst tabakalardaki kanunların hiyerarşilerine uygun biçimde seçilerek varlığın yapısıyla uyumlu eserler üretilir.(5) Ahşap ile taş, maden ile çini gibi farklı malzemeler bir arada kullanılarak doğal ile yapay olan arasındaki uyum, kadın ve erkeğin çelişkili, ama birbirlerini tamamlayan bireysel güzelliklerine benzer güzellikler vurgulanır.

Mimar Sinan, âbidevî eserlerinde olduğu kadar, mahalle ölçeğindeki küçük mescidleri, çeşmeleri, köprüleri de, çevre ve tabiatla uyum içinde, onları anlamlı kılarak güzelleştiren bir yaklaşımla, İslâmî hayat tarzına uygun, dünyanın sonraki nesillerin de hakkı olduğu anlayışını yansıtan, gelişmeye açık, dünyayı tezyin eden bir mimariyle meydana getirmiştir.

Tezyinîlik, insan eliyle biçimlendirilmiş maddeye ait biçim özelliği olarak, insan ürününün sınırlılığına karşılık varlığın sınırsızlığının ve maddî niteliklerinin belirlenmesini sağlar.(6) İslâmî tezyinîliğin geliştirdiği aydınlık, sükûnet ve ümit dolu ilahî güzellikler, tezyinî bütünlükler halinde çinilerin immateriel beyaz zemini üzerinde, karşı hareketlerle, yavaş, sakin kıpırdanışlar içinde gelişen canlı ve parlak renklerle İslâmî transandantal vizyonun cennet tasavvurunu objektif dünyaya yansıtırlar. Birimler, aynı yaklaşımla standart elemanlar olarak önceden geliştirilir. Sinan'ın eserlerini meydana getiren duvar dokusu, pencere dizileri, kemerler, sütun dizileri, kubbeler ve minareler kolektivist tezyinî bütünlükler oluşturarak sonsuz zemin üzerinde birbirlerinden ayrı birimlerin dizileri halinde mekânı tezyin ederler.

Biçim ifadelerinin belirleyicisi ise üslûptur. Biçim, zemin-zaman boyutu içinde var olur. Üslûp olayında zaman, zemine, yani mekâna bağlıdır. İslâm'a göre zaman ve zemin (mekân) sonsuzluğu içinde insan ürünleri, yapıları gereği, sı-



nırlılığa mahkûmdur. İslâm'da mekân, sonsuz, sınırsız yüce Allah'tan başka her şeyi taşıyan, zamanla bütünleşmiş bir kategoridir. Bu sebeple İslâm mimarisinde varlığın yapısına kayıtsız uymak şartı, genel mekânın sınırsızlığının idrakine dayalı bir mimariye imkân verir. Halı, çini, duvar veya kitap resminde her türlü biçimin üzerinde yer aldığı satha bağlı kalması, üçüncü boyut olarak derinliğin İslâm kültürlerinde reddedilmesi gibi, mimaride de genel mekânın sınırlanmaması İslâm sanatının üslûp iradesinin temel özelliklerinden biridir.

Sinan, dinî ve kültürel amaçlı yapılar yanında, köprü ve su kemerleri gibi farklı alanlarda da göz kamaştırıcı eserler ortaya koymuştur. Ancak Osmanlı Devleti'nin zirvede olduğu 16. asır içinde camiler insan hayatına yön veren, insanı yüce varlık düzeyine yükselten dinî merkezler olarak özel bir öneme sahipti; dolayısıyla Sinan'ın en önemli eserleri, camiler ve külliyeler olmuştur.

Mimar Sinan, yapısal çözümlemelerinde mühendislik alanından yararlanırken, mimariyi asla bir 'mühendislik becerisi' seviyesine indirgememiş, onu üslubu belirleyen diğer sanatları da taşıyan, varlığın bütün alanlarının problemlerini çözümleyen bütünleyici esas alan olarak maharetle kullanmış ve sürekli geliştirmiştir.

Sinan, devrinin sanat dallarının hemen hepsiyle yakından ilgilenmiştir. Onun yapıları, 16. asır Osmanlı çini, hat, oymacılık ve tezyinat sanatlarını eş zaman dilimlerindeki gelişmeleriyle birlikte bünyelerinde barındırır.

Yüce ve sadenin, gerçeklik ve tezyinîliğin, maddîlik ve gayri maddîliğin, zühd ve zenginliğin, büyük ve küçüğün, karmaşık ve sadenin, yere dönük olan ile göğe yükselenin karşıtlıklarına ek olarak, sütun, ayak, kubbe ve kemer dizilerinin farklı ölçüleriyle oluşan hareketliliğin adım adım keşfedilen güzellikler dünyasını, eserlerine Osmanlı arkaik çağının ifade temellerinden alarak aktaran, biçim ifadelerinin karşıtlıklarını mimarî dilinin tamamlayıcı unsurları olarak kullanan Sinan, hiçbir dogmatik tutkuya düşmeksizin geçmiş mimarinin yukarıda zikrettiğimiz mirasını özümseyerek, mensubu olduğu toplumun ve coğrafyanın sağladığı imkânlarla, erişilmiş bulunan noktada yapması gerekeni araştırarak yeni çözümler üretmiştir.



Bursa Ulu Camii'den bir detay

VI.
İLK ESERLERİ



VI.I. HASEKİ HÜRREM SULTAN KÜLLİYESİ

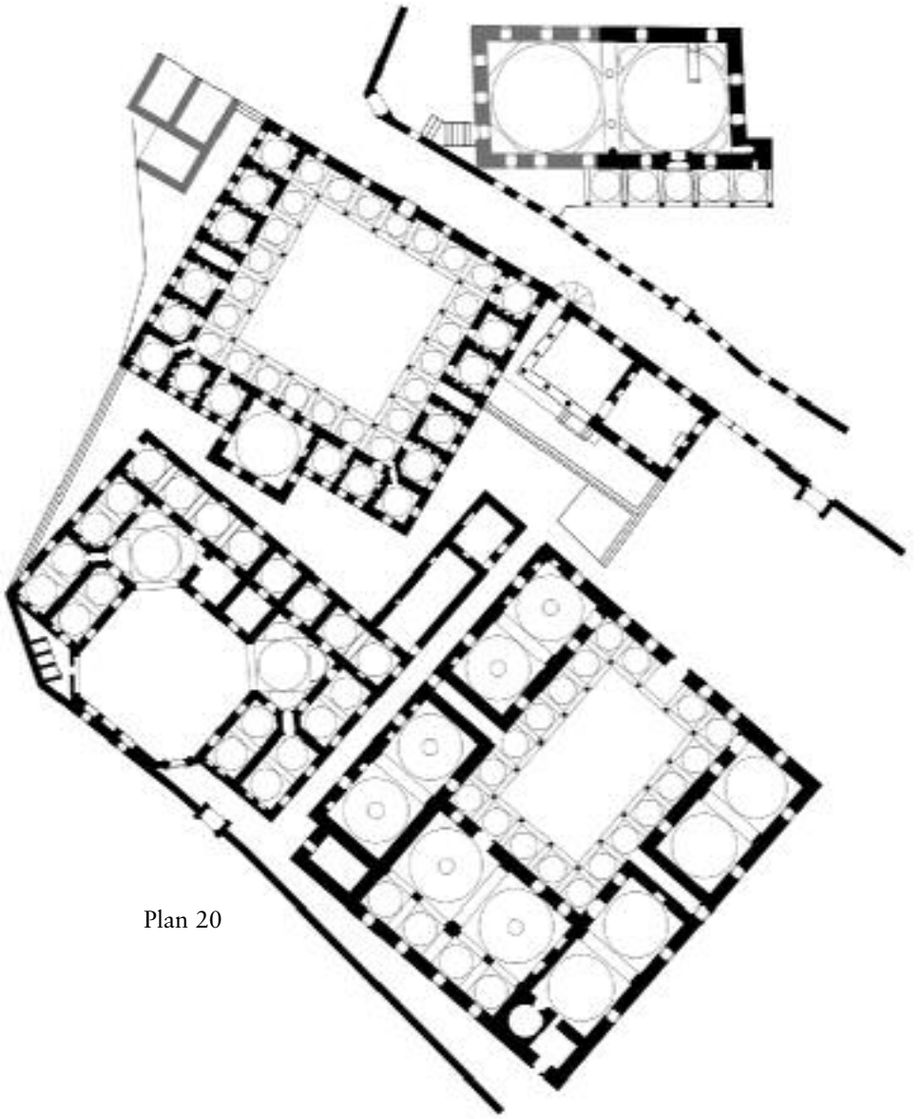
Mimar Sinan 1538'de, 49 yaşında iken Acem Ali'nin vefatı üzerine mimarbaşılık (*Ser mimârân-ı hassâ*) makamına getirildi. Görevine başlamasından 1 yıl sonra Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan tarafından kendisine tevdi edilen cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret ve darüşşifadan oluşan Haseki Külliyesi, Sinan'ın mimarbaşı sıfatıyla gerçekleştirdiği ilk iş olmuştur. Bu yapı, bir taraftan Sinan'ın içinden doğduğu Osmanlı mimarî kültürünün unsurlarını taşırken, diğer taraftan da geliştireceği kendine has mimarinin ilk belirtilerini içerir.

Tek kubbeli olarak inşasına başlanan cami, daha sonra bir kubbe daha eklenmek suretiyle genişletilmiştir. Medrese, Sinan'ın birçok defa tekrarladığı gibi, üç yanı odalarla çevrili bir avludan oluşur. Medresenin yanındaki sıbyan mektebi, kare planlı bir oda ve ona bitişik revakların taşıdığı, üstü örtülü, yarı açık bir bölümdür. Cami kapısının karşısındaki iki kapıdan medrese, sıbyan mektebi ve imarete girilir. Esas girişi bir alt sokakta bulunan darüşşifa, sekizgen avlunun beş köşesi etrafına yerleştirilmiş her biri 6 odalı iki bölüm halinde gerçekleştirilmiştir. *(Plan 20)*

İmaret, baklavalı başlıkları bulunan alçak beyaz mermer sütunların taşıdığı zarif armudî kemerlerden oluşan revaklarla çevrelenmiş uzunlamasına avlunun iki yanındaki ve girişin karşısındaki 5 ana bölümden oluşmaktadır. Revakları örten kubbe dizilerinin arkasında, kubbelerin tepe seviyesini aşan ve kaide ile birleşerek yükselen sekizgen kasnaklar üzerindeki fenerli 10 iri kubbe bu bölümleri örter. *(Resim 41, 42)*

Narin sütunların baklavalı sütun başlıkları üzerinde, revak üst profilinin hemen altında, dar ve keskin bir köşe oluşturarak birbirine yaslanan iki kolun oluşturduğu armudî kemerlerdeki göğe yükselme ifadesine karşılık, şişkin fenerlerle tamamlanmış iri hacimli kubbelerin aşağıya dönük, altındakileri koruyan karşıt ifadeleri etkileyicidir.

İnsan ölçeğindeki revakların üst profilinden itibaren, revak kubbelerinin arkasında, ikinci sıradaki fenerli, iri hacimli kubbelerin imaret mimarisine hakimiyeti, azamet ve zarafet birlikteliğinin Sinan tarafından verilmiş ilk



Plan 20

30 m

Haseki Hürrem Sultan Külliyesi

belirgin örneğidir. Haseki İmareti'nde, imaret avlusunun üç tarafına iki farklı seviyede yerleştirilen bu etkileyici kubbeler silsilesi, Osmanlı mimarisindeki yeni bir oluşum olarak Sinan'ın başarılarını da müjdeler. *(Resim 43, 44, 45)*

Yuvarlak sütunların baklavalı sütun başlıklarının üzerinden yükselen armudî kemer kolları, sivrilerek komşu kemerlerin kollarıyla birleşir. Bu kesişme noktasının tekrarından oluşan âhenkli dizinin, ana biçim ve ifade özelliğini koruyarak ve gelişerek Sinan'ın mimarisinin önemli bir unsuru olarak diğer eserlerinde de uygulandığını görüyoruz.

41 Haseki Hürrem Külliyesi

42 Haseki Hürrem Külliyesi
İmaret Bölümü
Kubbelerin sahip olduğu güçlü ve şişkin ifade

43, 44, 45 Haseki Hürrem Külliyesi
İmaret Bölümü
Sekizgen kasnaklar üzerinde yükselen fenerli kubbe dizisi



44



43



45



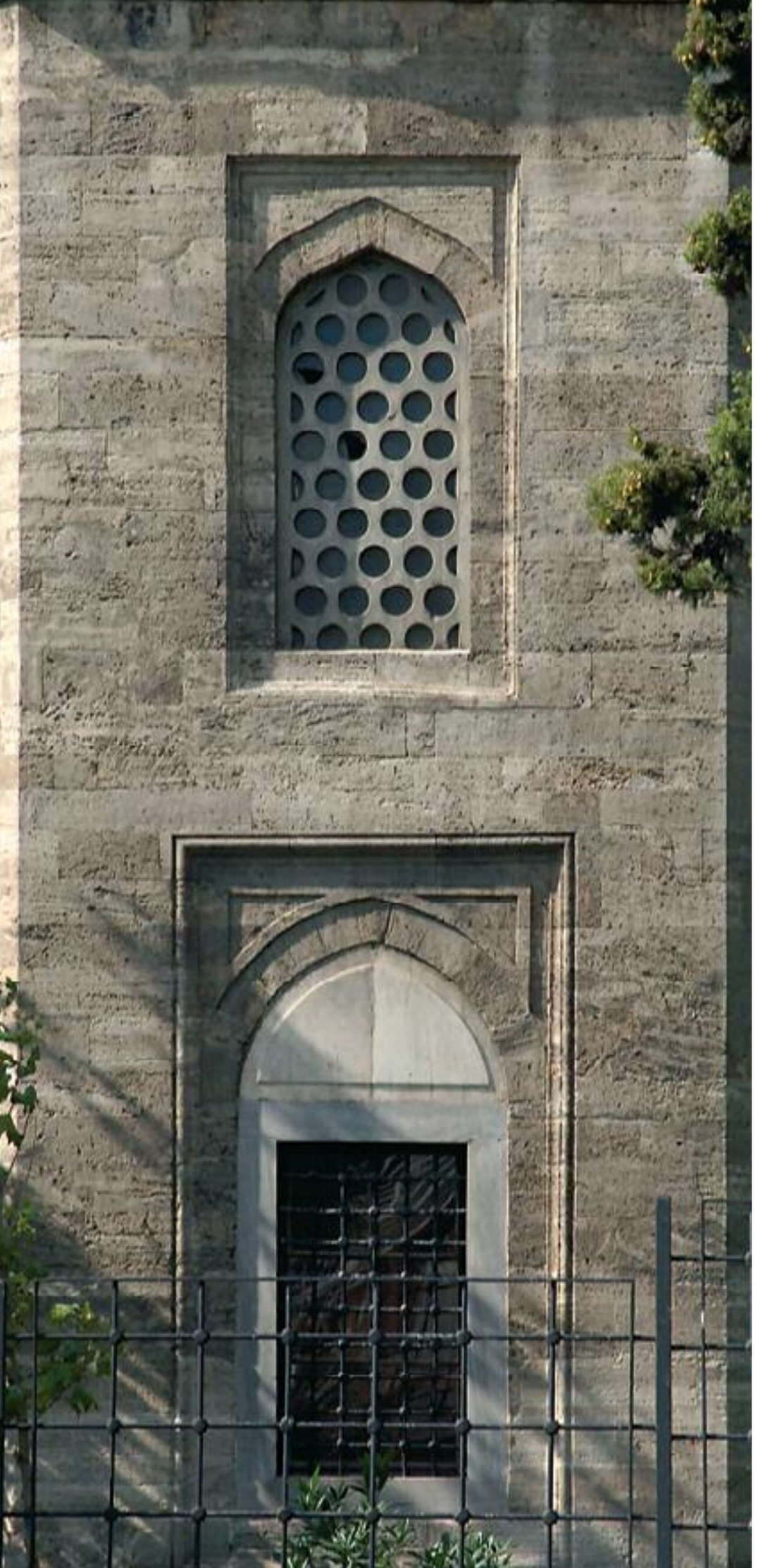


VI.II. BARBAROS HAYRETTİN PAŞA TÜRBESİ

Beşiktaş'taki Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi, her yüzünde iki pencere bulunan, olabildiğince güçlü, ufkî bir profille sonlanan gövde ve bu gövdenin üzerindeki sağır kasnağa oturan sivri bir kubbeden oluşur. *(Plan 21)*

Sinan, türbenin cephelerinde birbirine yakın, eş profillerle çevrelenen alt ve üst pencereleri bir arada bütünlük oluşturarak duvar sathını adeta yok edecek şekilde düzenlemiştir. *(Resim 46)* Pencerelerin immateriel duvar satıhları içinde yer aldığı Edirne Bayezid ve İstanbul Sultan Selim camilerine hakim olan, 15. asır başlarında zirvesine ulaşmış ve olabildiğince saf olmak şeklinde tezahür eden, mimarî unsurların geniş, düz, immateriel satıhlar üzerinde şekillenmesini sağlayarak, tarafsız ifadeleriyle insanda saygı ve güzellik duygusu uyandırmayı hedefleyen yaklaşımdan farklı olan bu cephe tasarımı, Sinan'ın Selimiye'ye kadar uzanan mimarisinde tercih ettiği üslubun başlangıcı olmuştur. *(Resim 47, 48, 49)*

Edirne Bayezid Camii'nin son cemaat yeri alt pencereleri, narin, ince-uzun yapıdaki keskinlik ifadesi taşıyan profillerle çevrili olup pencere çevresinin seviyesi duvar seviyesinden az farkla içeridedir. *(Resim 50)* Seviye farkının küçüklüğü, hissedilir ölçüde gerilimli bir güç ifadesi oluştururken, üst pencereler, alt pencerelerin aksı üzerinde, bir sadelik ifadesi içinde, yukarıya, sonsuza uzanan armudî kemer biçimleriyle yaygın duvar sathı içinde bağımsız tezyinî unsurlar olarak yer alırlar. Armudî kemerin oluşturduğu yanlara doğru şişkin, göğe yükselirken iki yandan birbirine yaslanıp kavuşarak keskin bir bitişle tamamlanan üst pencere boşluğunun tezyinî immateriel yapısı, her iki pencereye de özel bir kimlik kazandırır. *(Resim 51)*



47



49



48



Plan 21

10 m

Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi

46 Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi
Giriş cephesi

47 Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi
Profillendirilmiş filgözlü tepe penceresi ve alt pencere

48, 49 Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi
Giriş kamerli saçağı

50 Edirne Beyazıt Külliyesi
Son Cemaat Yeri Cephesi

51 Edirne Beyazıt Külliyesi
Darüşşifa yan cephesi



50

51





VI.III. ÜSKÜDAR MİHRİMAH SULTAN KÜLLİYESİ

Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan adına 1542'de inşaatına başlanan külliye, Üsküdar'ın önemli bir birimi olarak cami, medrese, sıbyan mektebi, hamam, tabhane, imaret ve handan oluşuyordu. Bugün külliyenin sadece cami ve medresesi ayaktadır. *(Resim 52) (Plan 22)*

Cami son cemaat yerinden ilerlenerek medreseye girildiğinde, karşıda büyük hacmi ve iri kubbesiyle dershane görülür. Avlunun üç tarafında medrese odaları, giriş cephesinde ise revaklar bulunmaktadır. Medrese, iç mekânıyla camiyi çevreleyerek onunla bütünleşecek şekilde planlanmıştır. Külliyenin inşa edildiği tarihte denize ne kadar yakın olduğunu bilmiyoruz. Ancak 18. asır başında gerçekleştirilen meydan çeşmesinin konumu, o tarihlerde caminin üzerinde yer aldığı set ile deniz arasında bir miktar alan bulunduğunu göstermektedir.

Caminin, medresenin uzun cephesine göre biraz dönük olarak yerleştirilmiş olması, kaynağını İslâm'ın hareketli varlık telakkisinden alan, dolayısıyla hareket halindeki insan tarafından algılanacak bir mimarî oluşturma çabasının ürünüdür. Bu yaklaşım, insanın edilgen bir seyirci olarak kalmayıp hareketli olma halini yaşayarak hayatın parçası olan sanatı üretmesini teşvik eden İslâm kültürünün bir ürünüdür. *(Resim 53, 54, 55)*

Hareket olgusu, Samarra Ulu Camii ve Edirne Üç Şerefeli Camii minarelerinin gövdelerinde burularak yükseliş şeklinde ifade edilmişken, Mihrimah Sultan Camii'nde farklı bir yaklaşım benimsenmiştir. Esere özel bir karakter kazandıran merkezî kubbe, mihrap cephesi ve yan cephelerde yarım kubbelerle, giriş cephesinde ise sadece taşıyıcı kalın bir duvarla desteklenmiş; bu durumda kubbe kaidesi, bir kare plandan denize doğru uzayan bir dikdörtgene dönüşmüştür. Kubbe, bu dikdörtgenin ortasına değil, üç yarım kubbenin akslarının birleştiği yere yerleştirilmiş, kubbe kaidesinin yarım kubbeler arasındaki çıkıntılı iki köşe ayağı kare, deniz cephesindeki iki ayak ise denize ilerlediği izlenimini verecek şekilde dikdörtgen kesitli olarak inşa edilmiştir. Bu kararlar, ana kitlenin denize doğru ilerleme ifadesini güçlendir-







54



55

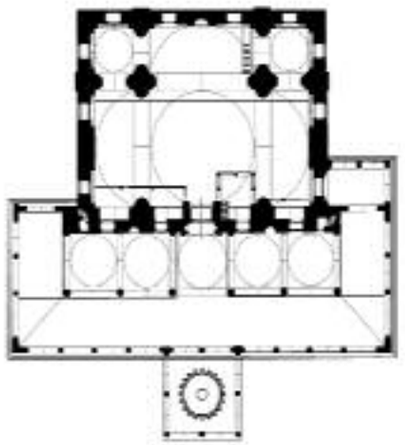
52 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Deniz cephesindeki kübik kubbe kaidesinin köşe ayaklarının arasındaki içi pencerelerle boşaltılmış büyük kemer

53 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Güçlü ufki etkiye sahip medrese duvarının ardındaki büyük saçağın gölgesi üzerinde havada duruyor izlenimi veren cami kitlesi

54 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Medrese Kapısı

55 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Topoğrafyanın zorunlu kıldığı dar ara geçişler ve medreseden camiye geçiş

Plan 22



Üsküdar Mihrimah Sultan Camii

meye yöneliktir. Ayrıca bu dört köşe ayağı, aşağı doğru genişlemektedir. Giriş cephesinde ancak dikkatle bakıldığında görülecek kadar ileri çıkan iki ayak arasında kubbeyi taşıyan büyük kemerin ve bu iki ayağın kaidesi ufkî bir çizgi ile cephe sathından küçük bir seviye farkı yaparak birleşirler. *(Resim 56, 57, 58)*

Kubbenin merkezinden sabitlenmiş durağan ifadesine karşılık, ön cephe ayaklarının bu şekilde ileri hareketlenen biçimleri, caminin medrese tarafındaki minaresinin daha kalın olması, ana kitlenin ileriye hareketlenen ifadesiyle medresenin zemine bağlı ve dönük yapısının farklılığı, son cemaat yerinin geniş saçağının koyu gölgesiyle oluşan boşluk üzerinde zeminle yapı kitlesi arasındaki ilişkinin kopmasını ve caminin boşlukta, kalın minare etrafında yönünü bulmak için yamaca ve medreseye göre dönerek ilerleyen bir hareket ifadesi kazanmasını sağlar. *(Resim 59)*

Sinan, ana kitleyi kıble ve yan cephelerde destekleyen üç yarım kubbenin ve yarım kubbeleri destekleyen küçük yarım kubbelerin dış duvarla ilişkisine ait problemle, aynı tarihte inşa ettiği Şehzade Camii'nde de karşılaşmıştır. Şehzade'de yarım kubbelerin geniş, yatay bir duvarla taşınmasına karşılık, Üsküdar Mihrimah'ta taşıyıcı duvarların dikey karakteri hakim kılınmıştır. Ön cephesiyle âdeta zemine basmadan havada duruyormuş gibi tasarlanan yapıda, ince birleşim çizgileriyle zarif ve immateriel nitelik kazandırılan kurşun kaplamalar, caminin yan ve mihrap cephelerinde alt seviyelere ulaştırılır. Böylelikle Sinan, Bayezid ve İstanbul Sultan Selim camilerinin iki aslî elemanı olan kübik kaide ve kürevî kubbeye dayalı ikilemin, yani bu elemanların aslî özelliklerinin karşıtlığına dayalı çözümlemenin çekiciliği yerine, daha çok sayıda tektoniğin karşıtlıklarını kullanarak yeni bir çözümlemeyi gündeme getirmiştir. *(Resim 60)*

Caminin üzerinde bulunduğu yer, mihrap aksında her iki yönde de ayrı karakterdedir. Mihrap cephesi yamaca, giriş ise denize bakar. Deniz cephesindeki kübik kubbe kaidesinin dikdörtgen köşe ayaklarının arası bir büyük kemerle geçilmiş ve içi pencerelerle boşaltılmıştır. Bu uygulama ve cami iç mekânına iki sı-



56



57



59

56 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Merkezî kubbeyi mihrap cephesi ve yan cephelerde destekleyen yarım kubbeler

57 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Kara tarafındaki ayakların kare kesitli yapıları

59 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Caminin kalın minare etrafında medreseye göre dönük duruşu

60



58

58 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Giriş cephesinde ancak dikkatle bakıldığında görülen bir kademelenme ile ileri çıkan iki ayak arasında kubbeyi taşıyan büyük kemer

60 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Büyük Saçak altındaki taş döşemeli mekân ve son cemaat yeri revakları



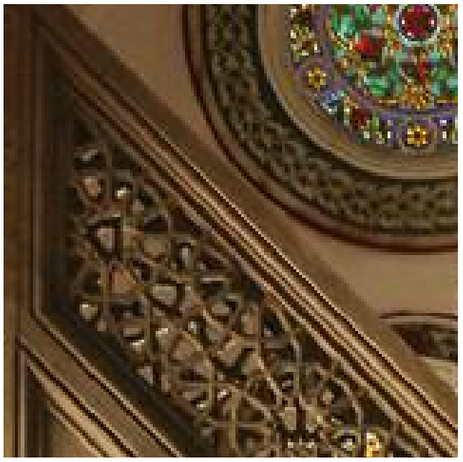
ralı direkliği örten geniş saçağın altından bir ara giriş hacmi olmaksızın girilmesi, iç mekânla dış mekânı ve denizi birleştirme kararının sonucudur. *(Resim 61)*

Medrese, arkasındaki ahşap konakların bahçeleri ve ağaçlarıyla oluşturduğu yamaca bir kaide teşkil edecek şekilde yerleştirilmiştir; buna karşılık cami, farklı yönüyle de belirginleştirilmiş olarak yamacın alçalarak sona erdiği noktada, vadi boşluğu üzerinde yükselir.

Külliye, caminin taş duvarlarının gri-beyazı, kubbelerin, saçağın madeni grisi ve medrese duvarlarının pembemsi derzleriyle, arka yamaçta geçici bir yapı malzemesi olan ahşapla inşa edilmiş evlerin koyu kahverengi dokusu ve yeşil ağaç örtüsünden ayrılıyordu. Ahşap yapıların insan ölçeğinde ve caminin yakın çevresinde özellikle daha küçük ölçülerde vücuda getirilmiş olması, külliyeye aslî ölçüsünü aşan nisbî bir büyüklük kazandırıyordu.

Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi'nin güçlü çizgilerle belirlenmiş yapısına karşılık, Mihrimah Sultan Külliyesi, zengin hacimler bütünlüğünü koruyan kubbe ve yarım kubbeleri, geniş saçakları, medresenin delikli pencereli ön cephe duvarının arkasındaki avluyu koruyan sakin ifadesi, duvar sathı üzerindeki pencerelerin dağılımı, küçük ve alçak kubbeler dizisinin tezyinîliği ve narinliği ile tamamen farklıdır. Dış sıradaki baklavalı sütun başlıkları üzerine oturan armudî kemerlerin oluşturduğu revaklardan sonra, ikinci sıradaki yüksek sütunlar üzerinde stalaktitli sütun başlıklarının taşıdığı sivri kemerler geniş bir saçakla örtülmüştür. Bu saçağın altından camiye girildiğinde, merkezî kubbeyi sağdan ve soldan destekleyen yarım kubbelerin mekâna kazandırdığı enine genişleme ifadesi ve kubbenin etkileyici yüceliği ilk anda kolaylıkla fark edilir. Mihrap kısmının da üçüncü yarım kubbeyle örtülmesi yüce bir koruma ifadesini vurgulama amacına yöneliktir.

Giriş cephesinde yer alan büyük sivri kemerin altındaki uzun pencerelerin armudî kemerlerle bitirilmiş olması, Mimar Sinan'ın birbirinden farklı ifadelere sahip bu iki kemer şeklini yapıların neresinde kullanmak gerektiğine dair, daha o tarihte gelenekten gelen kesin bir kararlılık içinde olduğunu gösterir. Aynı bilinçli tercih, bakla-



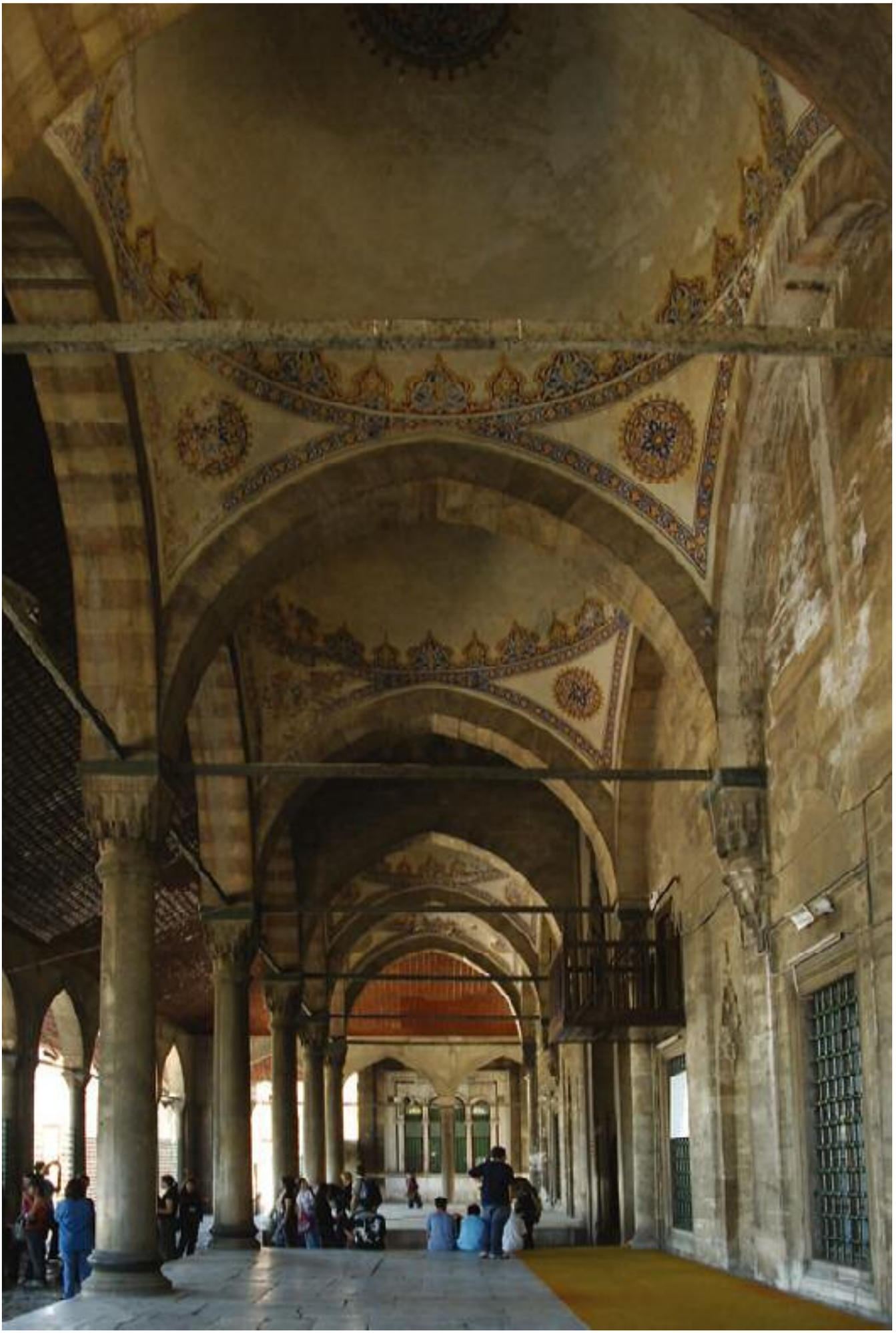
valı ve stalaktit sütun başlıklarının kullanım yerlerinin belirlenmesinde de etkili olmuştur.

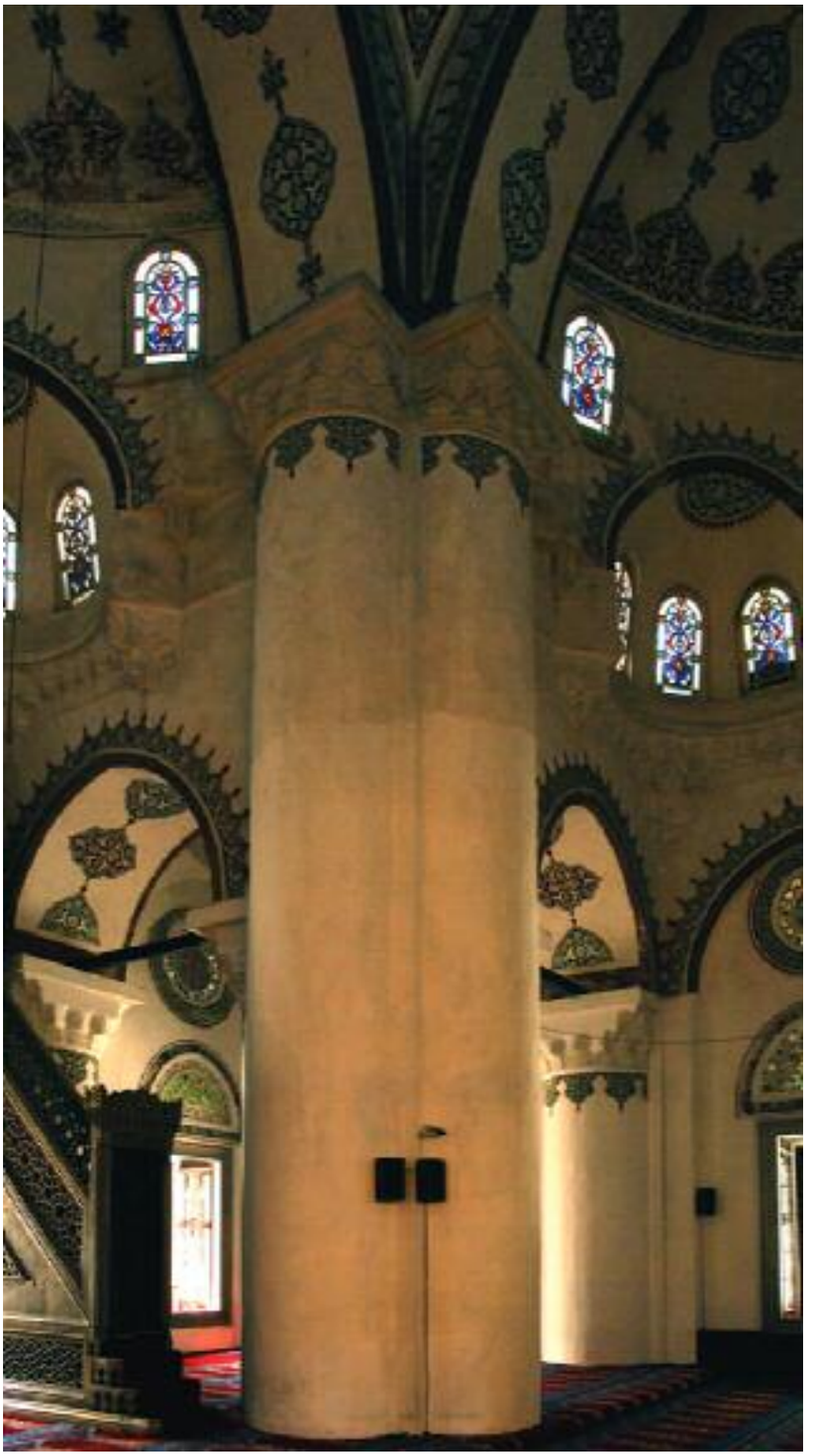
Yapıya girilince orta ana kubbenin iki yan yarım kubbeyle desteklenmesi ve mihrap cephesindeki yarım kubbeyle oluşan, ortada, mihrap üzerinde ve iki yanda yer alan üç kubbenin o seviyede meydana getirdiği eyvana dayalı iç mekân kurgusu, Bursa dönemi ters 'T' biçimli plan çözümüyle benzerdir. Sinan'ın, Bursa dönemi cami plan tipini Üsküdar Mihrimah Sultan Camii için uygun bulması son derecede ilginçtir. *(Resim 62, 63)*

Bu planda mihrap cephesi iç mekânın bitişini belirlerken, giriş kapısı üzerindeki içi 7 adet pencere ile boşaltılmış büyük kemerin vücuda getirildiği boşluk, giriş cephesinde cami iç mekânını dışa bağlar. Büyük kemerin pencereleri, ibadetini bitirerek camiden dışarıya çıkan müminlere dış dünyanın varlığını haber verir. Kapıdan çıkışla birlikte eşsiz Boğaz manzarası kuzeyden güneye, Sarayburnu'na kadar Boğaziçi ve karşı kıyı, cami kapısını aşarak iki tarafa doğru denize paralel genişleyen büyük saçağın güçlü ufkî çizgisi ve koruyuculuğu altında göz önüne serilir.

Caminin üzerinde yer aldığı arazinin eğimli olması, Boğaz'a bakan giriş cephesinde bir terasın vücuda getirilmesini zorunlu kılmıştır. Caminin korunmasını sağlayan ve harim duvarı vazifesini de gören bu set, inşa edildiği tarihlerde muhtemelen camiye daha yakın olan denizi, İstanbul'un Avrupa yakasının güneyden kuzeye hakim bir noktadan bütün güzelliğiyle seyredilmesini sağlıyordu. Yapının aksında, saçağın, kıpırdayarak uzayıp giden büyük su sathına, denize doğru ilerleyen bölümünün altındaki şadırvan, hayatın vazgeçilmez unsuru tatlı suyu yücelten bir yapıdadır. Şadırvan ve şehrin iki yakasını hem ayıran, hem de birbirine bağlayan denizin birlikteliği; iki farklı suyu, benzerlik ve karşıtlıklarıyla tanıma imkânını verir. Bu düzenleme, Sinan'ın yalnız yapıları değil, yapılardan dünyaya nasıl bakılması gerektiğini; mimariyi, biçim ifadelerini ve ifade farklılıklarını dünyayı güzelleştirmek için bilinçle kullandığını göstermektedir. *(Resim 64)*

Sinan, Edirne Bayezid Camii son cemaat yerindeki alçak fakat seyrek sütunlar üzerindeki şişkin ve basık kemerlerle oluşan ferah ve sa-





62



64

61 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Son cemaat yeri revakları

62 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Kubbeyi taşıyan kemerlerin bağlandığı iki başlıklı ayak

64 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Saçak altındaki şadırvan



kin ifadeyi Şehzade Camii son cemaat yerinde elde etmek üzere tekrarlamıştır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde ise ortaya koyduğu ilginç yeni çözümler yanında, medrese çift kat pencerelerinin alt seviyede büyük, üst seviyede ise Edirne Bayezid Camii son cemaat yeri duvarlarının dış cephelerinde olduğu gibi, daha küçük, kilit taşı noktasından göğe doğru incelerek boşluk oluşturan sivri armudî kemerli tepe pencereleri, duvarın immaterielleştirilmiş düz ufkî sathını zedelemeden tezyin eden iki sıra halinde yerleştirmiştir.

Bu iki ufkî pencere sırasının nihayetinde yer alan büyük saçağının altında, ön sıradaki baklavalı sütun başlıklarının üzerindeki armudî kemerlerin devamı saçağın koyu gölgesi altında gizlenir. Saçağın üstünde yer alan ve kubbeyi taşıyan kitlenin medreseye göre hafifçe dönük cephesinin köşe ayakları arasını birbirine bağlayan şişkin büyük sivri kemer, medrese kubbeleri seviyesini aşarak altındaki pencerelerle bezenmiş boşluğu korumaktadır.

Kubbeler ve pencerelerle güçlendirilen yatay medrese kitlesi, kendisinden yukarı seviyedeki caminin deniz cephesini şeffaflaştıran büyük kemer ve iki minarenin yükselen varlıklarıyla tamamlanırken, cami kitlesi bütünü kurşunla kaplı büyük saçağın koyu gölgesinin üzerinde zeminden bağımsızmışçasına yer almaktadır. Maddî varlık âleminin unsurlarından oluşan biçimler bütünlüğüne, yer ile ilişkisi kesilerek kazandırılan madde-dışılık (immateriellik), Sinan'ın bir mümin olarak onlarda tecelli eden ilahî yansımayı görünür kılma arzusunun bir tezahürüdür.



63 Üsküdar Mihrimah Sultan Camii
Minber detayı

VII.
ŞEHZADE MEHMED KÜLLİYESİ
(1543-1548)



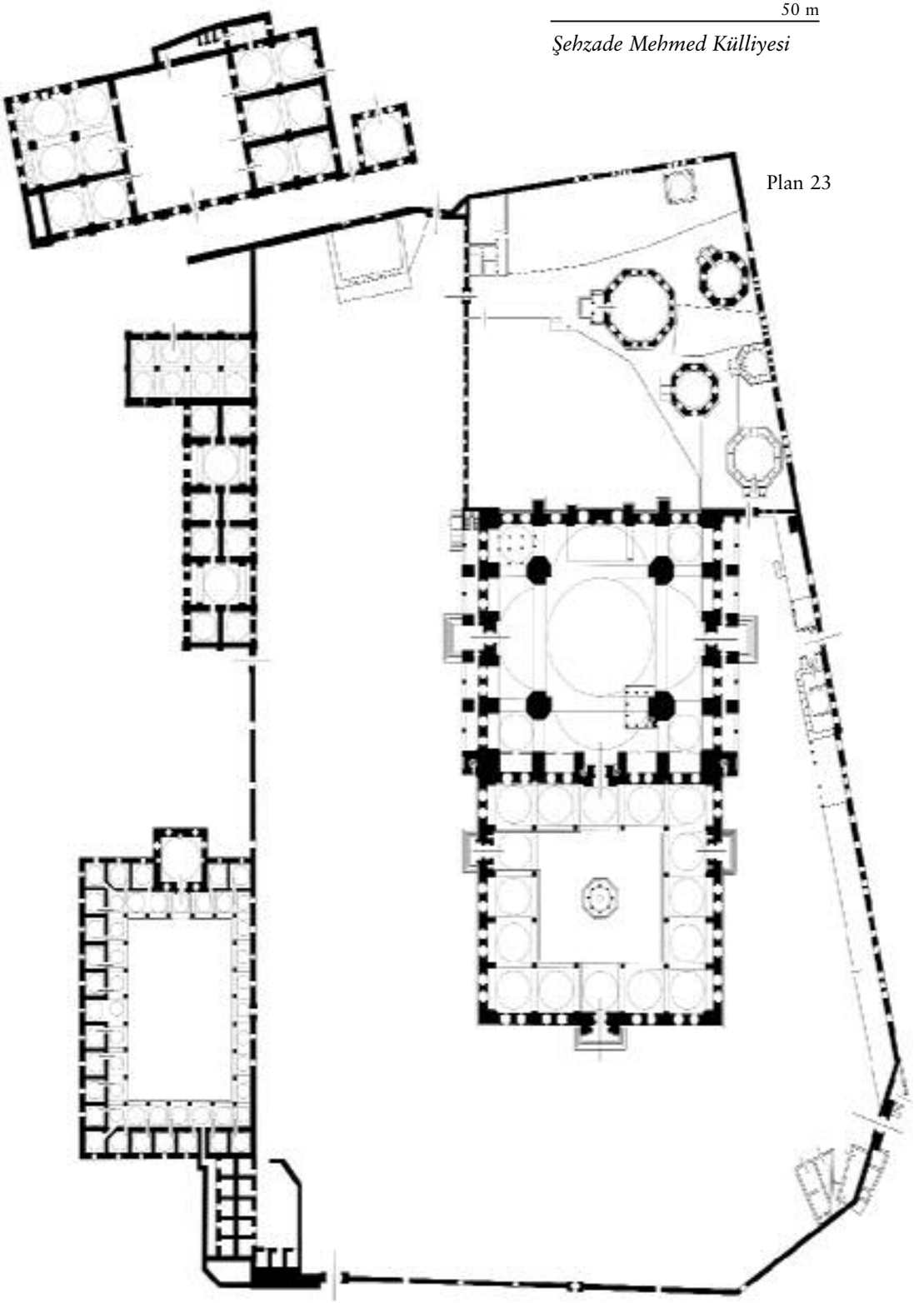
Mimar Sinan'ın Mihrimah Sultan külliyesini tamamlamak üzere olduğu günlerde Kanuni Sultan Süleyman da kendisi için şanına yaraşır bir cami inşa ettirme kararı almıştı. O tarihlerde İstanbul yarımadasında Ayasofya ile Eyüp Sultan'ın kabri arasındaki yüksek ve geniş arazide, Bizans Havariler Kilisesi'nin temelleri üzerinde inşa edilmiş Fatih Sultan Mehmed Külliyesi bulunuyor; yarımadanın merkezindeki Bizans döneminin Taurus Forumu civarında, Eski Saray'ın cümle kapısı önündeki meydanda ise II. Bayezid Külliyesi önemli bir dinî merkez olarak hizmet veriyordu. Bu külliye, Ayasofya Camii, Atik Ali Paşa Camii ve Mahmut Paşa Camii'nden oluşan ve yarımadanın âdeta omurgasını teşkil eden önemli âbideler zincirini Fatih ve Ayasofya camileri arasındaki aksın orta yerinde noktalıyordu. *(Resim 65)*

Caminin inşaatına başlanacağı sırada en sevdiği şehzadesi Mehmed'i bir hastalık neticesinde kaybeden Sultan Süleyman, caminin onun hatırasına inşa edilmesini emretti. Caminin, Eski Saray'ın batı sınırlarından yarımadanın batı sınırına kadar Haliç'e paralel bir çizgide uzayan sırtın üst noktasındaki düzlüğün merkezine inşa edilmesi kararlaştırıldı. Ayasofya ve Fatih camileri arasındaki bu yerin, inşa edilecek camiye müstesna bir konum kazandıracağı kesindi.

Büyük âbideler için yer seçimine verilen öneme ve mimarinin üzerine kurulacağı araziye göre şekillenmesinin örneklerine Bursa'da Murad Hüdavendigâr, Yıldırım, Yeşil, Ulu Camii ve Edirne Bayezid Külliyesi'nden söz ederken değinmiş, Sinan'ın ilk eserlerinde, yapının üzerine yerleştirildiği yer ile mimarî arasındaki kuvvetli ilişkiye özellikle Üsküdar Mihrimah Sultan Camii bahsinde temas etmiştik.

Şehzade Camii'nin mimarisini de, Sinan'a özgü tasarım yaklaşımı çerçevesinde, üzerine kurulduğu yerin özelliği büyük ölçüde belirlemiş, Marmara ve Haliç'e eş mesafeden bakmanın, ortada/merkezde bulunmanın gerekleri, yapı formuna merkezî bir karakter kazandırmıştır.

Şehzade Camii, diğer Osmanlı camileri gibi kübik ve geometrik parçalardan oluşan bir alt yapının taşıdığı kubbe ve yarım kubbeler mima-



Şehzade Mehmed Külliyesi

Plan 23



risine sahiptir. Sinan'ın, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde uyguladığı, kubbenin üzerine yerleştiği kübik kaidenin merkezine değil de, geriye itilmiş gibi görünmesini sağlayan çözümlemeden farklı olarak yeni bir anlayışla tasarlanmış bir ilk örnektir. *(Resim 66)*

İstanbul'daki büyük ve tek kubbeli ibadet mekânı geleneğinin son ürünü olan Sultan Selim Camii'nden ve Fatih Camii, Atik Ali Paşa Camii ve Bayezid Camii gibi orta kubbeli mekânın kubbeli yan mekânlarla bütünleştirilerek enine genişleyen cami formundaki yapılardan sonra inşa edilen ilk büyük eser olan Şehzade Camii, dört fil ayağının taşıdığı merkezî kubbesi dört yarım kubbe ile desteklenen bir yapı olarak farklılaşır. *(Resim 67)*

Bayezid Camii'nde iki yarım kubbeyle desteklenen orta kubbe mekânı, yanlara doğru merkezî kubbe kasnağının oldukça altında kalacak şekilde genişletilirken, Şehzade'de, orta kubbe yarım kubbelerle dört yönde, hemen merkez kubbenin kasnağı seviyesinde desteklenir, böylelikle orta mekân daha yarım kubbelerin seviyesinde dört yöne genişletilerek caminin üzerinde yer aldığı arazinin merkezî karakteri, yapının formuna yansıtılır. *(Resim 68)*

Şehzade ile Mihrimah Sultan Camii arasında genel özellikleri bakımından benzerlikler de vardır. Bu benzerliklerin ilki, her iki yapının da bir, iki veya daha fazla kubbeyle örtülmek yerine bir kubbe ve yarım kubbeler sistemiyle vücuda getirilmiş olmasıdır. Bu sistem, Şehzade'de merkezî kubbe, fil ayakları, dört yarım kubbe, yarım kubbeleri destekleyen küçük yarım kubbelerle binanın dört köşesinde yer alan köşe kubbelerinden oluşur. *(Plan 23)* Böylece büyük kubbe, dört büyük yarım kubbe ve sekiz küçük yarım kubbeyle çok unsurlu bir kubbeler sistemi kurulmak suretiyle yapıya aslî özelliği kazandırılır. *(Resim 69, 70)*

Şehzade'de tasarımın aslî meselesi, merkezî karakterli karşıt iki unsurun, yani kübik alt yapıyla kubbenin birleşiminden oluşan 14. ve 15. asır çözümlemesi değil, merkezî tek kubbe etrafında farklı istikametlere yönelik yarım kubbeler ve yapının önemli elemanlarını veya köşeleri gibi özel yerlerini örten farklı büyüklükteki kubbelerin teşkil ettiği örtü sistemiyle onu taşıyan alt yapı arasındaki ilişkidir. *(Resim 71)*

69





66



71





70

65 Şehzade Mehmed Külliyesi
Marmara ve Haliç'e eş mesafede, ortada/merkezde bulunmanın yapı formuna kazandırdığı merkezî karakter

66 Şehzade Mehmed Külliyesi
Kübik ve geometrik parçalardan oluşan alt yapının taşıdığı kubbe ve yarım kubbelerin hakim olduğu bir mimari



68

67 Şehzade Mehmed Külliyesi
Dört fil ayağının taşıdığı merkezî kubbe ve dört yarım kubbe ile desteklenen yapı

68 Şehzade Mehmed Külliyesi
Orta kubbenin yarım kubbelerle merkez kubbenin kasnağı seviyesinde dört yönde desteklenmesi suretiyle orta mekânın yarım kubbelerin seviyesinde dört yöne genişletilmesi

69 Şehzade Mehmed Külliyesi
Merkezî kubbe, fil ayakları, dört adet yarım kubbe, yarım kubbeleri destekleyen daha küçük yarım kubbeler ve binanın dört köşesindeki köşe kubbeleri

70 Şehzade Mehmed Külliyesi
Farklı büyüklük ve çok sayıda kubbeyle oluşturulan örtü sistemi

71 Şehzade Mehmed Külliyesi
Köşeleri örten kubbeler ile alt yapı arasındaki ilişki



Daha önce belirttiğimiz gibi, Mihrimah'ta son cemaat yeri direkliklerini örten saçakların altındaki gölge, cami kitlesinin âdeta boşlukta durduğu izlenimini verir. Şehzade Camii'nde ise zemin ilişkisi, yan cephelerdeki girişlerin iki yanında, cami kitlesinin zeminle birleştiği seviyede, küçük kubbelerin örttüğü narin bir dizi sütuna basan revaklarla ve giriş saçağıyla gizlenir. Bu özellik, Şehzade ile Üsküdar Mihrimah camileri arasındaki başka bir benzerliktir. *(Resim 72, 73, 74)*

15. asır mimarisi özelliklerini sürdüren Fatih Camii'nin son cemaat yeri, birbirlerine yakın ve yüksek sütunlarının üzerindeki iri sütun başlıklarının kalın ve sivri kemerlerin sağladığı bir diklik ifadesine sahipken, Edirne Bayezid Camii son cemaat yerinde revakların alçak, narin ve birbirinden uzak sütunların taşıdığı renkli ve beyaz taşlarla yapılmış şişkin, sakin kemer dizileriyle çevrelenen avluda sükûnet ve genişlik ifadesi belirgindir.

İstanbul Bayezid Camii'nin son cemaat yerinde ise Fatih Camii'ndeki yaklaşım daha da dramatik bir hüviyet kazanır. Kalın sütunların üzerindeki iri mukarnas-stalaktitlerin dramatik dokusuyla oluşturulmuş sütun başlıklarına basan iri cüsseli kemerler, güçlü profillerle duvardan ayrılır; avlunun dar ölçülerinin ortasına yerleştirilen şadırvan, nisbeten büyük kütlesiyle avlu mekânını bölerek insanın, hareketli ve dramatik ortamı, dış mekândan da büyük bir heyecanla tatmasını sağlar. İstanbul Sultan Selim Camii son cemaat yerinde de bu ifadelerin yerini açık şakulî (dikey) bir ifadenin aldığı görülmektedir.

Şehzade Camii son cemaat avlusunda, dış duvarda her kubbenin altına iki çift pencere yerleştirmeyi zaruri kılan büyük aralıklı, nisbeten alçak sütunların üzerinde yükselen geniş, sakin, sivri kemerlerin oluşturduğu âsude ortam, Sinan'ın İstanbul Bayezid Camii'nde doruğa ulaşan heyecanlı ortamı değil, Edirne Bayezid Camii'ndeki sükûneti, asudeliği ve tarafsızlığı tercih ettiğini gösterir. *(Resim 75, 76)*

Şehzade Camii son cemaat avlusunun ferahlığı, revakların mimarisine de yansımıştır. Çevre duvarından uzakta oluşan seyrek bir kolon-kemer dizisi, görüşü son cemaat yeri dış duvarına kadar ulaştırır ve her aksta bir çift alt



72



74



73

72 Şehzade Mehmed Külliyesi
Yan cephelerdeki girişlerin iki yanında, cami kitlesinin zeminle birleştiği seviyede, küçük kubbelerin örttüğü narin sütunlara basan –revaklarla ve giriş saçağıyla yapı–zemin ilişkisinin gizlenmesi.

73 Şehzade Mehmed Külliyesi
Yan giriş

74 Şehzade Mehmed Külliyesi
Köşe kubbesi

75 Şehzade Mehmed Külliyesi
Son cemaat avlusunda geniş kemerlerle oluşturulan asude ortam

76 Şehzade Mehmed Külliyesi
İbadetin yüceliğini temsil eden çeşitli büyüklükteki kubbelerin taşıdığı güçlü koruma ifadesini ve göğe yükselen minarelerin zarafetini farkettiren avlu



75



76

77



78



77 Şehzade Mehmed Külliyesi
Son cemaat avlusu ve şadırvan

78 Şehzade Mehmed Külliyesi
Çevre duvarından uzakta oluşan seyrek bir kolon-kemer dizisinin görüşü son cemaat yeri dış duvarına kadar ulaştırması



ve tepe penceresiyle son cemaat yerini dış dünyanın sonsuz mekânı ile bütünleştirir. Sütunların, kemerlerin, duvarlar üzerinde her aksı diğer akstan ayıran ayakların ve kubbelerin, sonsuzluk içinde sükûnetle yer alan tarafsızlıkları; öte taraftan geniş kemerlerin ve kubbelerin zarif ve koruyucu diziler halinde tekrarıyla oluşan tezyinî düzenin güzelliği, bunların etrafında kendi tercihine göre serbestçe dolaşan insanlara çevrelerini adım adım keşfetme imkânı sağlar. *(Resim 77, 78, 79, 80, 81, 82)*

Avlu, ibadetin yüceliğini temsil eden çeşitli büyüklükteki kubbelerin taşıdığı güçlü koruma ifadesini ve göğe yükselen minarelerin zarafetini fark ettirir.

Şehzade Camii'nin en belirgin özelliği, Sinan'a kadar yapılmış Osmanlı eserlerinde ve Sinan'ın ilk eserlerinde görülmeyen zengin küresel biçimlerin bir araya getirildiği bir kubbeler sistemine sahip olmasıdır. *(Resim 83)*

Orta kubbe çevresindeki dört yarım kubbeyi destekleyen duvarlar, yarım kubbeleri destekleyen küçük köşe yarım kubbelerini de kapsar şekilde kademelendirilmiştir. Bu kademelenme, kubbe, fil ayakları, yarım kubbeler, yarım kubbeleri destekleyen küçük yarım kubbeler ve bunlara ilaveten köşe kubbeleriyle birlikte alçalarak yapı kaidesi üzerine oturur. Sinan, Şehzade'yi takiben vücuda getirdiği eserlerin çoğunu, kubbe ve yarım kubbeler sistemini aşağı sarkıtmak suretiyle yüksekliği azaltacak şekilde kademelendirilmiş bir kaidenin üzerine oturtmuştur. *(Resim 84, 85)*

Kubbeler sistemi şu unsurlardan oluşur: En alt seviyede yan girişlerin ve iki yanındaki direkliğin üzerindeki kubbeler, son cemaat avlusu kubbeleri, son cemaat avlusundan camiye açılan kapı üzerindeki kubbe, bir üst seviyede pencereli kubbe kasnağı üzerindeki yarım kubbeler ve ana kubbe kasnağı, fil ayaklarının dilimli kubbeleri, hepsinin üzerinde ana kubbe ve ana kubbe tepe noktasında da sivri kubbe biçimindeki altın kaplı alem, kubbeler sistemini oluşturur.

Süleymaniye'de kubbeler sisteminin alçak seviyeden başlaması, aynen Şehzade'de olduğu gibi mimarinin temel özelliğini teşkil eder. Her iki yapıda dış duvarın üzerinde yer alan büyük





80



81



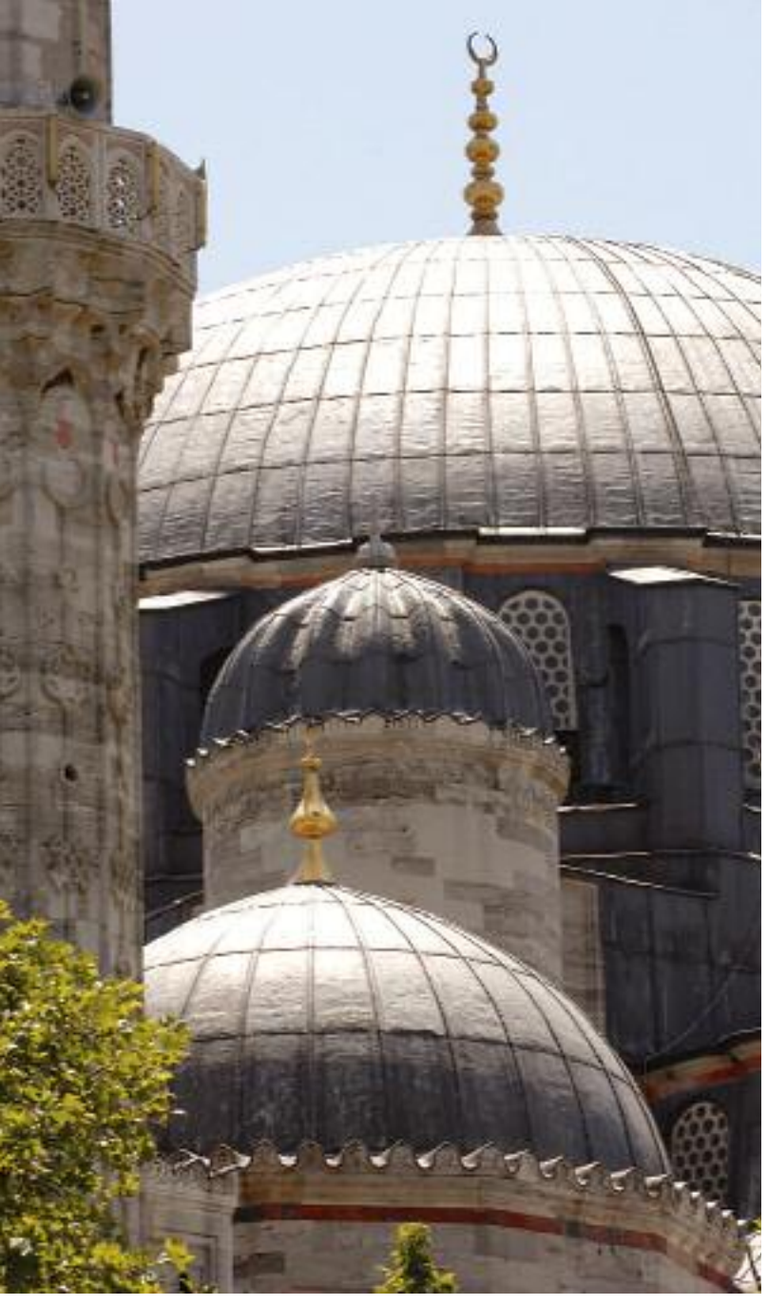
82

79 Şehzade Mehmed Külliyesi
Şehzade Camii son cemaat avlusunda revakların mimarisine de yansıyan ferahlık

80 Şehzade Mehmed Külliyesi
Koruyucu diziler halinde tekrarlarla oluşan tezyinî düzen

81 Şehzade Mehmed Külliyesi
Son cemaat avlusu dış görünüm

82 Şehzade Mehmed Külliyesi
Son cemaat yerinin her aksta bir çift alt ve tepe penceresiyle dış dünyanın sonsuz mekânı ile bütünleşmesi



83



84

83 Şehzade Mehmed Külliyesi
Sinan'ın ilk eserlerinde ve daha önceki Osmanlı eserlerinde görülmeyen zengin küresel biçimlerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan kubbeler sistemi

84 Şehzade Mehmed Külliyesi
Orta kubbe çevresindeki dört yarım kubbeyi destekleyen duvarlar, yarım kubbeleri destekleyen küçük köşe yarım kubbelerini de kapsar şekilde kademelendirilmiştir. Bu kademelenme, kubbe, fil ayakları, yarım kubbeler, yarım kubbeleri destekleyen küçük yarım kubbeler ve bunlara ilaveten köşe kubbeleriyle birlikte alçaltılarak yapı kaidesi üzerine oturtulmuştur

85 Şehzade Mehmed Külliyesi
Kademeli kaidenin üzerine oturtulan kubbe ve yarım kubbeler sistemi



85



kemer grupları kubbe ve ayak sistemine katılırlar. Beş modülden oluşan yapı kitlesinin her modülünü oluşturan sivri kemerler, Şehzade'yi bir duvar-kubbe mimarisi olmaktan çıkararak bir kemerler-ayaklar-kubbeler bütünlüğüne dönüştürür. Kemerlerin alt seviyelerde oluşturduğu sıralar, pâyeli Osmanlı ulu camilerinde tavanın insana yakın ölçü ifadesini gündeme getirir. *(Resim 86, 87, 88)*

Ayasofya'nın kubbe ve iki yarım kubbe yüksekliği, alt yapı yüksekliğinin üçte biri oranında olmasına karşılık, Şehzade'de bu oran tam tersinedir. Böylece mimarinin kemerler ve kubbelerden oluşmuş karakteri daha fazla belirginleştirilmiş olmaktadır.

Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerine ait kubbeler, Osmanlı kubbelerine kaynak teşkil etmiştir. Bu kubbeler, Bursa Yeşil Camii'nin kesiti sivri kemer karakterinde olan kubbesi dışında, yarım küre formundadır. Kubbenin içi ve dışı aynı strüktürel elemanla belirlenmiştir. Batı'da Rönesans ve sonrasında genellikle Gotik kaburgalı tonoz geleneğinin etkisi altında şekillendirilmiş kubbelerin nervürleri kubbe tepe noktasına doğru yükselerek birleşir, araları ise küre parçaları yerine silindir parçalarından oluşur.

Genel olarak Mısır, İran, Orta Asya ve Hint kubbe mimarileri, inşaî yapı ve fonksiyon açısından Osmanlı mimarisi kubbe sisteminden farklıdır. Bunlar 5. ve 16. asır başı yapılarında şehir dokusu üstünde yükselen kübik saf dörtgen kaideleriyle ilişkilerinde karşıtlık ve birlikteliği eş zamanlı olarak şiirsel bir biçimde dile getiren, âdeta şişirilerek meydana getirilmiş ikincil gökkubbelerdir; şehirde bulundukları noktaları birer tektonik olarak belirlerler.

16. asır Osmanlı çini sanatında, Haliç üslubunun mavi-beyaz ve sakin çizgilerle oluşan floral tezyinat yaklaşımından, İznik çinisinin renkli, sakin ve yavaş hareketli dünyasına geçişinin arka planında yer alan inanç sistemine bağlı tercihler Sinan'ın mimarisini de yönlendirmiştir. Bunun neticesinde, 16. asra kadar mimaride belirleyici unsurlar, tek kubbe, yan yana iki kubbe veya merkezî kubbeyle onu destekleyen iki yarım kubbeden oluşan ana yapı kitlesi ile kübik kaide iken, Şehzade ve Mihrimah Sul-





87



88

86 Şehzade Mehmed Külliyesi
Sivri kemerler vasıtasıyla duvar-kubbe mimarisinin bir kemerler-ayaklar-kubbeler bütünlüğüne dönüştürülmesi

87 Şehzade Mehmed Külliyesi
Yan cephe

88 Şehzade Mehmed Külliyesi
Kemer gruplarının kubbe ve ayak sistemine katılması

86



tan camilerinde merkezî kubbe ve çok sayıda ek kubbelerden oluşan bir üst yapı hakim hale gelmiştir. *(Resim 89)* Her iki eserde de merkezî kubbenin belirginleştirilmiş dairesel kaidesini taşıyan büyük kemerler, kubbeyi destekleyen yarım kubbeler, onların bir alt seviyesindeki küçük yarım kubbeleri taşıyan kemerler ve pencere kemerleri, hareket halindeki insana farklı ve değişken bakış noktalarına göre farklılaşan biçimleriyle kendilerini sunarlar. *(Resim 90)*

Kubbe ve yarım kubbe kasnaklarının pencere dizileriyle kaidelerinden ayrılması, kemerlerin aslî kesitleriyle görünür şekilde gerçekleştirilmesi, kubbelerin oyuk biçimlerine karşılık kemerlerin üstlendikleri fonksiyona uygun olarak dışa doğru genişleyen biçimleri, yarım kubbeleri taşıyan dış duvarların sivri kemer dizileriyle ve içlerindeki pencerelerle donatılmış olması, yapıyı zemin hizasında dışa bağlayan pencere dizileriyle mekânın sonsuzluğunun idrak edilmesi gibi özellikleri Osmanlı camilerinde değişen oranlarda da olsa görmek mümkündür. Ancak Şehzade Mehmed Camii bu çözümlemelerin tamamını içeren büyük bir ilk adım olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. *(Resim 91)*

Şehzade Camii'nin kubbe ve yarım kubbe kaidelerinin çeşitli seviye ve ölçülerde oluşu ve kemerlerin farklı yönlere doğru gelişen sakin hareketleri, cami üst yapısında her noktada farklı hareket çizgilerinin ve yeni biçimlerdeki birimlerin oluşumuna yol açar; bu oluşum kâinatın her an yeniden yaratıldığı şeklindeki tasavvufî inancın mimariye yansımasıdır. *(Resim 92)*

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı ulu camileri, pâyeli camiler olarak şehirlerin merkezlerinde yer alıyordu. Şehrin dokusu içinde kalan camilerin özellikle Selçuklu ve geç Selçuklu döneminde mihrap üzerindeki tek kubbe ve minare ile kendilerini belli etmesi bir kuraldı. Bursa Hüdavendigâr, Yıldırım ve Yeşil camileri ile Yeşil Türbe gibi eserler ise şehir siluetini belirleyecek şekilde seçilmiş özel noktalarda inşa edilmişti; bu tercih, Bursa dönemini takip eden dönemde de önem verilen bir husus olmuştur. Oysa İstanbul'da o tarihte mevcut önemli âbidelerin hepsinden farklı bir ölçü, üslûp ve özelliklere sahip olarak inşa edilen Şehzade Camii'nin kubbeler sistemi-

89



92



89 Şehzade Mehmed Külliyesi
Merkezî kubbe ve çok sayıda ek kubbenin oluşturduğu üst yapı

92 Şehzade Mehmed Külliyesi
Kubbe ve yarım kubbe kaidelerinin çeşitli seviye ve ölçülerde oluşu ve kemerlerin farklı yönlere doğru gelişen sakin hareketleri, cami üst yapısında her noktada farklı hareket çizgilerinin ve yeni biçimlerdeki birimlerin oluşumuna yol açar



91



90

90 Şehzade Mehmed Külliyesi
Kemerler ve pencere kemerleri, hareket halindeki insana farklı ve değişken bakış noktalarına göre farklılaşan biçimleriyle kendilerini sunarlar.

91 Şehzade Mehmed Külliyesi
Kubbe ve yarım kubbe kasnaklarının pencere dizileriyle kaidelerinden ayrılması, kemerlerin aslî kesitleriyle görünür şekilde gerçekleştirilmesi, kubbelerin oyuk biçimlerine karşılık kemerlerin üstlendikleri fonksiyona uygun olarak dışa doğru genişleyen biçimleri, yarım kubbeleri taşıyan dış duvarların sivri kemer dizileriyle ve içlerindeki pencerelerle donatılması



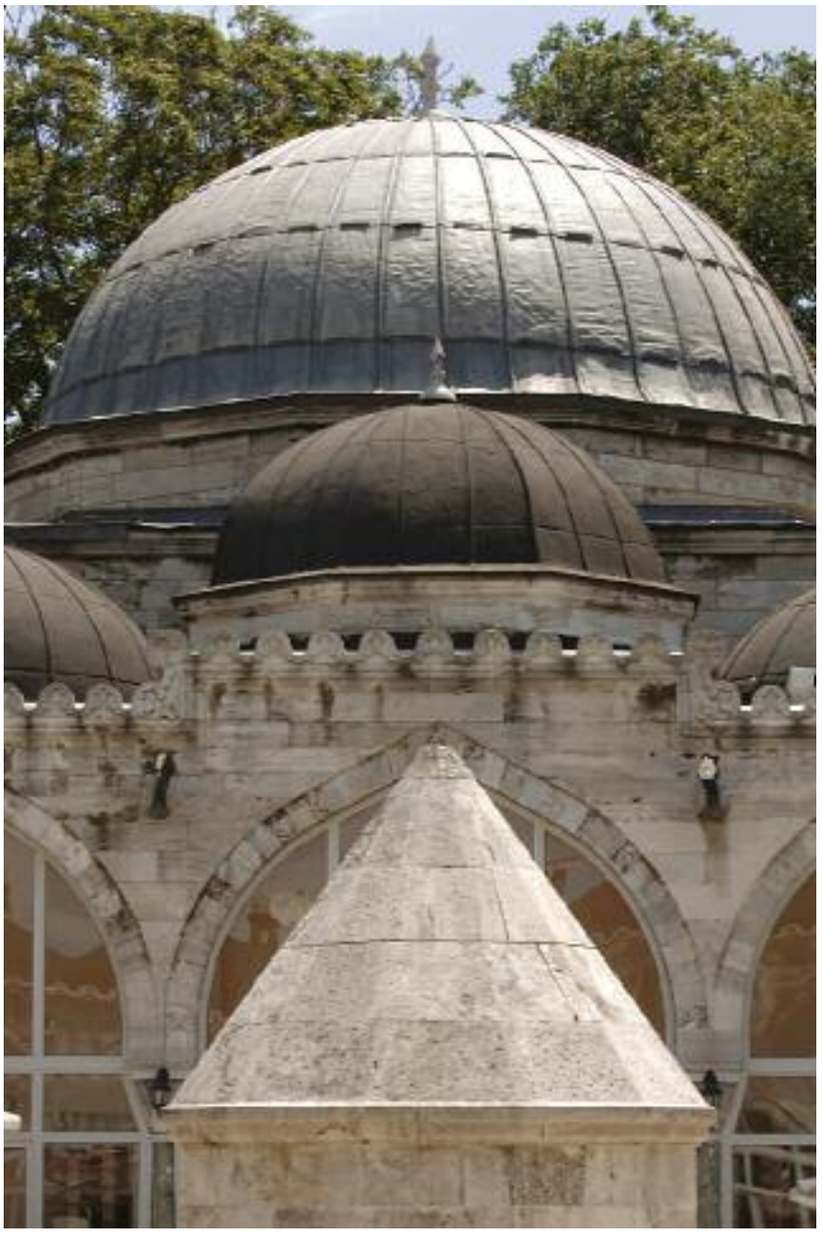
ni şehrin yeni odak noktalarından biri olacak şekilde daha da yüceltecek bütün tedbirler Sinan tarafından tasarlanıp gerçekleştirilmiştir.

Güneydeki alçak harim duvarının kuzey avlusu yönünde, harim duvarının arkasına gizlenen medresenin ve camiye bakan 'U' biçimli avlusunun etrafındaki kubbe dizileriyle Şehzade Camii'ne ölçü kazandıracak bir kaide oluşturması, Sinan'ın Haseki Külliyesi ile Üsküdar Mihrimah Sultan Camii denemelerini hatırlatır.

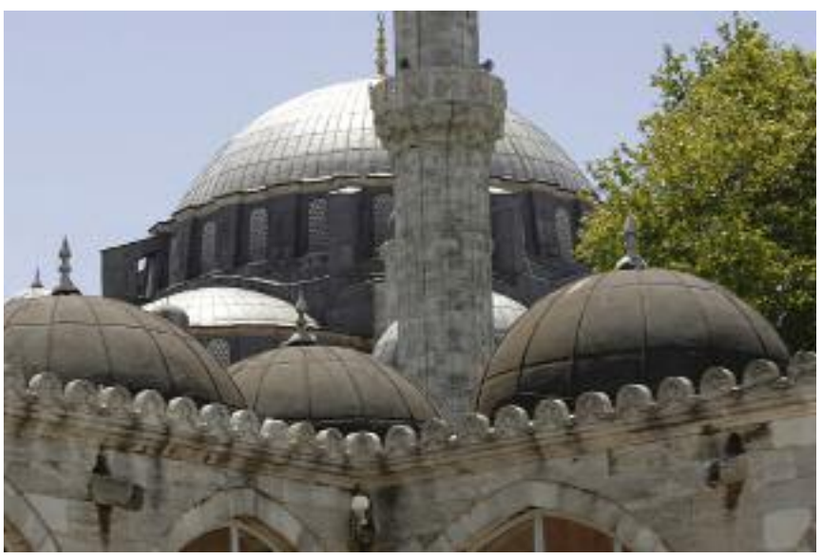
Şehzade Külliyesi'nin imareti, caminin mihrap duvarı tarafındaki hazirenin bitişiğinden geçen yolun dışında yer almaktadır. Haseki Külliyesi'nde caminin medrese, imaret ve tabhane yapılarından bir yolla ayrılarak yerleştirilmiş olması, Sinan'ın, Bursa Yıldırım ve Yeşil külliyeleri ile cami, imaret, medrese ve hamamdan oluşan İstanbul Bayezid külliyesinin açık düzenini Şehzade Külliyesi'nde devam ettirdiğini göstermektedir. *(Resim 93, 94)*

Mihrap duvarına bitişik, profilli ve Bursa kemerli açıklıklara sahip duvarın çevrelediği hazirede yer alan Şehzade Mehmed'e ait türbe, Sinan'ın verdiği türbe mimarisinin önemli örneklerinden biridir. *(Resim 95)* Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi'nden kısa bir süre sonra inşa edilen yapının köşelerindeki narin sütunlar, zeminde kaideden kubbe kasnağı hizasındaki geniş mukarnaslar frizinin hizasına kadar yükselmekte ve bu şekilde tanımlanan her cephe, geniş ve güçlü bir profille çevrelenmektedir. *(Resim 96)* Mahmut Paşa Türbesi'nin taş içine yerleştirilmiş çinilerden oluşan tezyinatı, burada cepheler ve pencereleri çerçeveleyen altıgen ve uzun altıgen kırmızı renkli taş frizlerle, dördü pencereleri, birisi alt ve üst pencereleri ayıran tablalara bölünmüştür. *(Resim 97)*

Üst pencereler armudî kemerlerle, alt pencereler de dikdörtgen süvelerle çerçevelenerek sivri kemerle bitirilmiştir. Dilimli kubbeyi dilimli bir kubbe kasnağı taşımakta ve caminin önemli taşıyıcı unsuru olan fil ayaklarını taçlandıran büyük dilimli kubbe ve kubbe kasnağı, cephe süslemelerinin tezyinî karakterini tamamlamaktadır. Ayrıca cephe üst seviyesindeki geniş mukarnas frizin üzerinde, tezyinat ve çini sanatında 16. asır boyunca kullanılan üç seviyeli bir palmet frizi ile burmalı kubbe kasnağı ara-



93



94

93 Şehzade Mehmed Külliyesi
İmaret avlusunda mimarî biçim zenginliği

94 Şehzade Mehmed Külliyesi
İmaret avlusundan caminin görünümü

96 Şehzade Mehmed Türbesi
Friz hizasına kadar yükselen geniş mukarnaslarla tanımlanan cepheler geniş ve güçlü bir profille çevrelenir



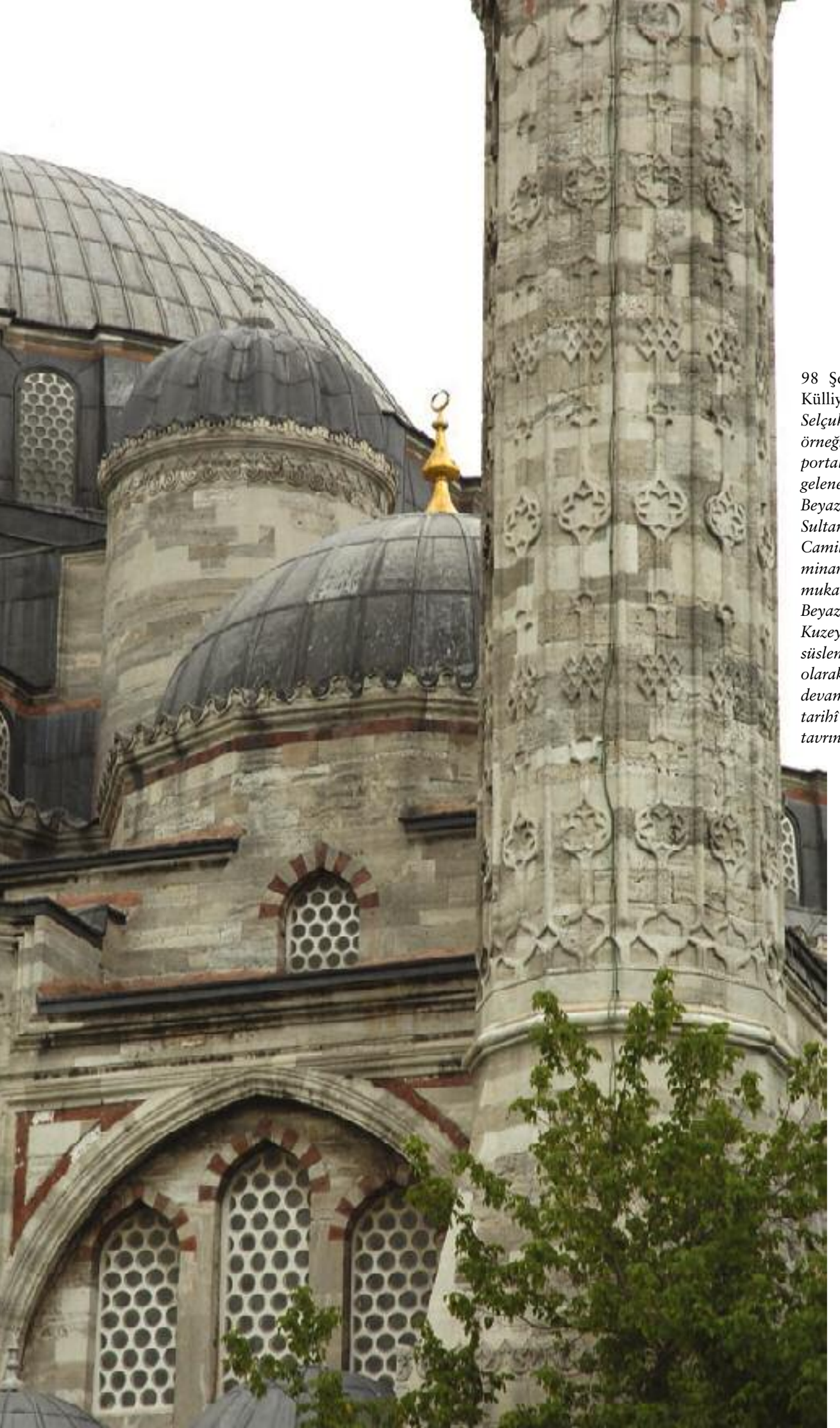


sında tek sıradan oluşan ve kubbe kasnağının her sütunun üzerinde sütun kavisini takip ederek köşeleri belirleyip örten ikinci palmet frizi, zengin hareketlilikleri ile yapıya özellik katan tezyinat unsurlarıdır. *(Resim 98)*

Türbe'nin alt seviyesi mukarnas, ikinci üst dizisi bademli mukarnaslar ve sarkıtlardan oluşan şakulî üst çizgisinin sıkışık, köşeli, geometrik ifadesine karşılık, palmetli frizlerin geniş, yayılan ve yumuşak kavisleriyle hareketli ve zengin yapısı, âdeta caminin kaidesi ile kubbeler sisteminin karşıtlığını tekrar ederek birbirlerini heyecan verici bir şekilde tamamlamaktadır. Türbenin içi sarı, yeşil ve beyazdan oluşan renk düzeni ile Bursa Yeşil Camii'nin etkilerini taşıyan, yoğun ve aynı zamanda yavaş hareketlerle kıpırdaşan Rumi ve Hatayi unsurların dinamik bir satıh oluşturdukları muhteşem çinilerle kaplıdır.

Şehzade Camii, yücelik, zarafet, vakar ile renkliliğin birlikte yer aldığı aslî tezyinatını birçok Osmanlı eseri gibi kaybetmiştir. Yapıda bugün 16. asır İznik çini süsleme örneklerine rastlanmıyor; bu, en azından İznik çini sanatının gelişim tarihi bakımından mümkün olamayacağına göre, aslî çini tezyinatın Barok tezyinat uygulamasıyla tahrip edilmiş olduğu söylenebilir. Buna karşılık Şehzade Mehmed Türbesi'nin renkli taş kakma ve mukarnas stalaktit frizlerden, tezyinîleştirilmiş palmet sıralarından ve minarelerin ikinci şerefelerine kadar uzanan taş kabartma tezyinattan oluşan zengin süslemesi Sinan'ın başka bir eserinde görülmez.

Genç yaşta ölen Şehzade'nin türbesinin ve caminin bir Cennet görünüşü kazanması için zengin bir şekilde tezyin edilmesini Kanuni'nin istediği düşünülebilir. Ancak, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu mimarilerinde örneği pek çok olan minare ve portalleri süsleme geleneğinin -Edirne Bayezid ve İstanbul Sultan Selim camilerinin minarelerindeki sadeliğe mukabil- İstanbul Bayezid Camii'nin kuzeydoğu minaresindeki süslemelerin bir benzeri olarak Şehzade'de de devam etmesi, Sinan'ın tarihî tecrübeye açık tavrının göstergesidir. Dış cephenin bu kabartma tezyinatı, Sinan'ın katıldığı 1517 Mısır Seferi'nde görüp incelemek imkânını bulduğu Memluklular dönemindeki Kahire mimarisinin bir yansıması da olabilir.



98 Şehzade Mehmed Külliyesi
Selçuklu mimarisinde örneği görülen minare ve portalleri süsleme geleneğinin –Edirne Beyazıt ve İstanbul Sultan Selim Camileri'nin minarelerindeki sadeliğe mukabil– İstanbul Beyazıt Camii'nin Kuzeydoğu minaresindeki süslemelerin bir benzeri olarak Şehzade'de de devam etmesi, Sinan'ın tarihî tecrübeye açık tavrının göstergesidir



Osmanlı mimarisinde minare şerefelerinin taşıyıcı kaideleri ile sütun başlıklarının mukarnas ve stalaktitlerle immateriel hale getirilmesi, alışılmış bir özelliktir. Bu başlıklar, tezyinî elemanlar olarak Şehzade Camii son cemaat yerinde sütunların birbirine manevi bağlara benzeyen narinleştirilmiş kemerlerle bağlanmasını sağlar. Kare plandan dairesel kubbe kaidesine geçişi sağlamak için üretilen ve 13. asırdan 15. asır ortalarına kadar geliştirilerek yaygın bir biçimde kullanılan Türk üçgenlerinin farklı bir alandaki uygulaması olan baklavalı sütun başlıkları da Sinan tarafından Şehzade Külliyesi'nde kullanılmıştır.

Şehzade Camii'ni bir Cennet tasavvuru ile bütünleştirmeye yönelik bu tavır, İslâm mimarisini belirleyen, tasarımı tezyinî bir düzene kavuşturma iradesinin neticesidir. Yapının alt seviyelerinde, içinde tezyinî bir düzende yerleştirilmiş pencereleriyle diziler halinde tekrar eden kemerleri, kubbe ve yarım kubbe kasnaklarındaki pencereleri, son cemaat yeri sütunları, kemerleri, caminin iç ve dışta renkli taşların tekrarı ile oluşan immateriel tektoniklerin tezyinî nitelikleri de aynı iradeye bağlıdır. Bütün bu unsurlardan başka, zeminde, göz hizasında yapıyı çevreleyen pencere dizilerinin tezyinî niteliği, vakur ve zarif ifadesi, geniş açıklıkların şişkin ifadeli kemerlerle alçak sütunlar üzerinden yükselerek geçilmesiyle oluşan tarafsızlık, ferahlık ve sakin hareket ifadeleri, yapının tezyinî karakterini belirginleştirmeye yöneliktir.

Külliyenin diğer birimleriyle de desteklenen Şehzade Camii, mimarisinin tezyinî ve zarif karakterine karşılık merkezî kubbe, yarım kubbeler, köşe kubbeleri, fil ayağı kubbeleri ve minareleriyle o tarihe kadar erişilmemiş bir azamete sahiptir.

Sinan, mimarlık hayatının daha başında meydana getirdiği bu şaheseriyle İstanbul peyzajına yeni bir veche kazandırmıştır.

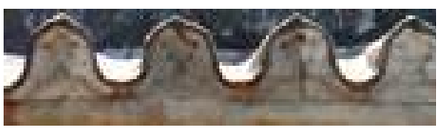
Şehzade'de merkezî kubbenin dört yarım kubbe ile desteklenmiş olması, Sinan'ın tasarımlarını Ayasofya'nın mimarisinin yönlendirdiği şeklindeki görüşü geçersiz kılar. Ayasofya'dan farklı bir yapı vücuda getirme tutkusu içinde Şehzade'yi tasarladığını ileri sürmek ise, yapının aslî özelliklerinin nasıl bir kültürel mimarî oluşumunun ürünü olduğunu kavrayamayanların tek yönlü bir yaklaşımıdır.



Sinan'ın bu ilk âbidevî eserinin ana kubbesinin dört yarım kubbe ile desteklenmiş olması, onun yukarıda zikrettiğimiz şekilde tarihe, yer ve mimariyi oluşturan aslî etkenlere bakış tarzının sonucudur. Onun ilk yapılarından itibaren yeni ve özel çözümler geliştirmeye yönelik tavrı Tuhfetü'l-Mimârîn'de;

"Ayasofya tarzında yapılan binalar yeterince inceliğe sahip değilken, ben kulları Sultan Süleyman Han'ın şerefli binalarının (Süleymaniye) örnek ve öncüsü olan Şehzade Mehmed'in camiini tamamladım. Bu yüce binada güzel sanatların her türü birbirine uyumlu şekilde uygulanmıştır."

şeklindeki kendi ifadesiyle doğrulanmış, Şehzade'yi hem mühendislik, hem de mimarî açısından tamamen farklı bir çözüm olarak vücuda getirmesiyle belirginleşmiştir.





97



95

95 Şehzade Mehmed Külliyesi
Profilli ve Bursa kemerli açıklıklara sahip duvarın çevrelediği hazire

97 Şehzade Mehmed Türbesi
Detay

VIII.
SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ
(1550-1559)



İnşasına, Kanuni'nin vefat eden oğlu Şehzade Mehmed adına yaptırdığı külliyenin tamamlanmasından hemen sonra başlanan Süleymaniye Külliyesi'nin Ayasofya, Bayezid, Şehzade ve Fatih camilerinin yüksek noktalarını taçlandırdığı yarımadanın doğu ucunda, Topkapı Sarayı'nı, Boğaz'ı ve kısmen de Marmara'yı gören, Haliç'e hakim konumdaki arazide, günlük hayatın yoğun bir biçimde yaşandığı Haliç kıyılarına inen yamacın hemen kenarında inşa edilmesi kararı ve bu kararla şehre yapılan âbidevî katkı, Sinan'ın dâhiyâne mimarî tercihlerinin sonucudur. *(Resim 99)*

Külliye'nin inşası sırasında, Kanuni'nin gereksiz harcamalardan kaçınılması hususundaki yazılı ikazlarına rağmen, Sinan'ın Haliç fay hattındaki bu yamaç üzerinde takriben üç yıl süren temel inşaatı için büyük harcamalar yapmış olması, bu harcamaların israf addedilmeyen giderler sayıldığını ve Padişah'ın Süleymaniye için yer seçimine verdiği özel önemi göstermektedir.

Kıble istikametinde Haliç boyunca uzanan arazi, Süleymaniye Camii'nin Topkapı Sarayı, Sultan Selim Camii ve Eyüp Sultan Türbesi'nin oluşturduğu önemli eserler dizisi arasında, Haliç'ten Üsküdar kıyılarının odak noktalarından ve denizden görülmesini sağlıyordu. Bu yerin seçimi neticesinde Zeyrek sırtlarındaki Bizans'ın önemli dinî merkezlerinden Pantokrator Kilisesi, Fatih Külliyesi ile Süleymaniye Külliyesi arasında kitle büyüklüğü açısından daha az önemli hale gelirken, Ayasofya Haliç, Galata, Sarayburnu'ndan, Haliç'in kuzey yamaçlarındaki Okmeydanı'ndan bakıldığında etkileyici şekilde görünen Süleymaniye'nin arka planında kalıyordu.

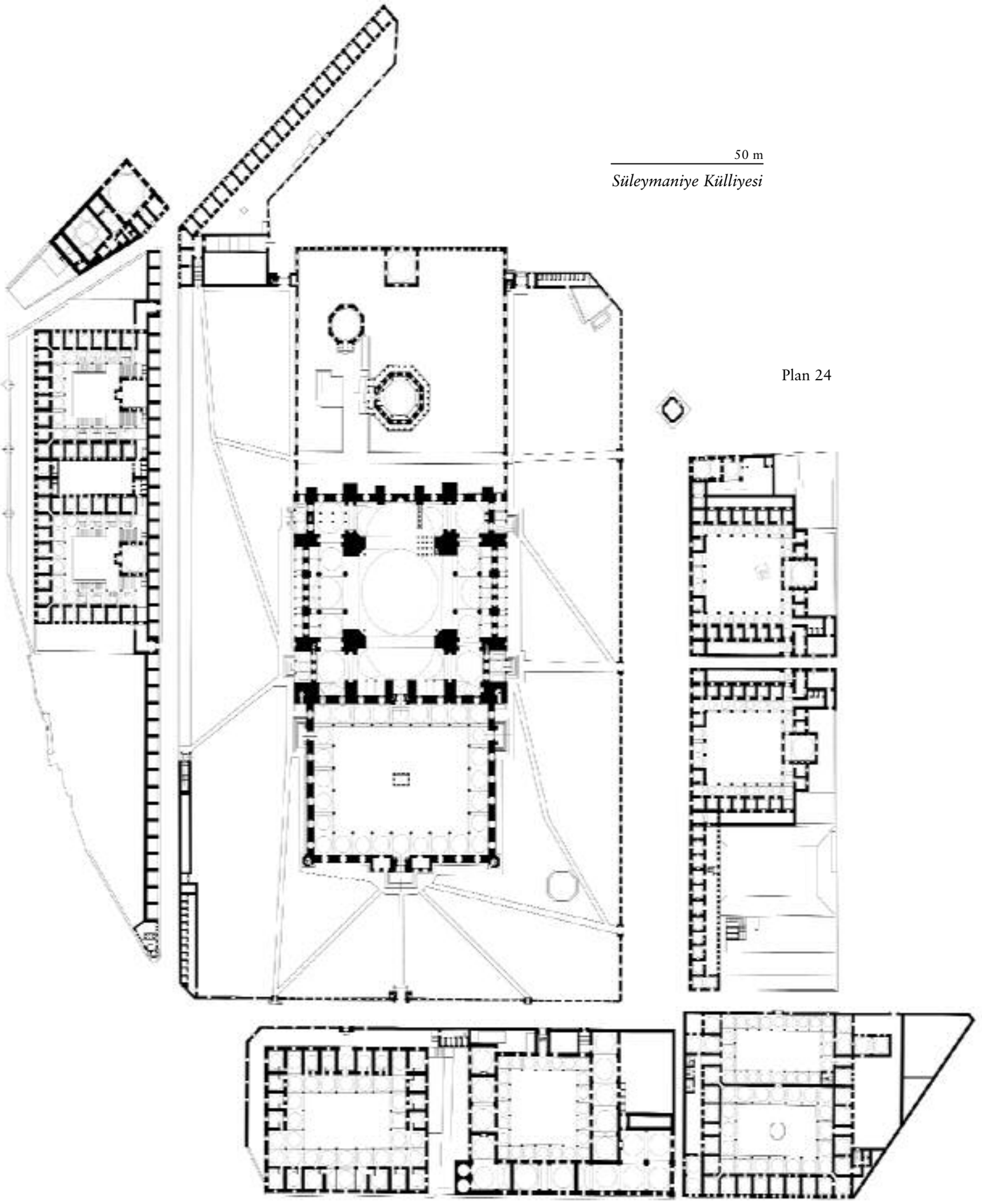
Yer seçimi, Süleymaniye'nin şehir peyzajının önemli bir unsuru haline gelmesine, birçok noktadan güzelliğinin tadılmasına, şehri ve şehir hayatını zenginleştirerek kültürel duyarlılık ve çevre bilincine yeni ufuklar açılmasına imkân verecek şekilde neticelendirilmiştir.

Ayrıca, büyük din ve ilim kuruluşlarının geniş iskân alanlarındaki yoğun nüfusun ihtiyaçlarını karşılaması gerektiği kabulünün de Süleymaniye Külliyesi'nin yer seçiminde etkili olduğu söylenebilir. Külliye, Osmanlı Devleti'nin



99 Süleymaniye Külliyesi
Genel görünüm





50 m

Süleymaniye Külliyesi

Plan 24



101 Süleymaniye Külliyesi
Mimar Sinan'ın türbesinden detay

Fatih Külliyesi'nden sonra ikinci ve en büyük ilim merkezi olarak gerçekleştirilmiş ve hizmet vermiştir. *(Resim 100)*

Sinan'ın bütün yapıları, eski Mısır, Roma ve batı Avrupa dünyasına hakim olan, maddî varlık alanına ait büyüklük ideolojisine zıt bir insanî ölçü ve nisbîlik yaklaşımına sahiptir. Bu bakımdan Süleymaniye, Roma'daki Saint Pierre Kilisesi, Floransa Katedrali, Londra Saint Paul Katedrali veya Ayasofya benzeri bir tavırla tek başına, büyük cüssesiyle saygınlık kazanmaya çalışan bir mimarî tasarım elde etme sürecinin ürünü değildir.

Süleymaniye Külliyesi, cami, medreseler, darüşşifa, imaret, tabhane, darülkurra, hamam ve dükkân dizilerinden oluşan büyük bir komplekstir. *(Plan 24)* Mimar Sinan'ın mütevazi türbesi *(Resim 101)* de külliyenin bir köşesinde yer almaktadır.

Yukarıda da temas ettiğimiz gibi, Sinan, camiyi şehrin çeşitli yörelerinden bakıldığında etkili kılmak amacıyla Evvel, Sani ve Tıp medreselerini cami ile mahalle arasındaki düzlüğe; darüşşifa, imaret ve tabhaneyi batıya doğru alçalan yamaçta yüksek bir kaide üzerine, Salis ve Rabi medreselerini ise Haliç'e doğru hızla alçalan arazide, camiyi üzerinde taşıyan büyük platformun altındaki dükkân dizisinin karşısına yerleştirmiştir. *(Resim 102, 103)*

Sinan'ın türbesinin karşısındaki cami duvarının kuzey köşesinden başlayıp Medrese-i Rabi ve hamamın karşısındaki avluyu teşkil eden platformun altındaki yolun nihayetinde dükkân dizileri aynı zamanda bir istinad duvarı teşkil ederler.

Darülhadis, caminin kıble duvarı tarafında yer alan hazire seviyesine yükseltilmiş üçgen meydana bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Bir sıra dershane odasından oluşan darülhadis, külliyenin önemli birimleri olan Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan türbelerinin yer aldığı hazire duvarıyla çevrili meydanın kotuna yerleştirilerek, meydanın mimarisini belirleyecek şekilde vücuda getirilmiştir; bu da darülhadise atfedilen özel önemi gösterir.

Cami dış avlusu ile güneydeki Evvel ve Sani medreseleri arasında yer alan Tiryakiler Çarşısı meydanı, Süleymaniye'nin Haliç cephesinin simetriği olan diğer yan cephesini yürüyerek temaşa etmeye ve cami harim duvarıyla korunan sınırlı sayıdaki âbidevî ağacın temsil ettiği Al-



100



102

100 Süleymaniye Külliyesi
Darüşşifa, imaret ve tabhane batıya doğru alçalan yamaçta yüksek bir kaide üzerine oturtulmuştur

102 Süleymaniye Külliyesi
Topkapı Sarayı'ndan Süleymaniye ve Şehzade Camilerinin görünümü



103 Süleymaniye Külliyesi
Yer seçimi, Süleymaniye'nin şehir peyzajının önemli bir unsuru haline gelmesine, birçok noktadan güzelliğinin tadılmasına, şehri ve şehir hayatını zenginleştirerek kültürel duyarlılık ve çevre bilincine yeni ufuklar açılmasına imkan verecek şekilde neticelendirilmiştir.



lah'ın yüceliğini insan eliyle oluşturulmuş bu değerli eserle bir arada yakından yaşamak imkânını sunar.

Meydanın bir ucunda Sıbyan Mektebi ile daha geç tarihte yapılmış bir çeşme yer alır. Tiryakiler Çarşısı'nı çevreleyen iki medrese, caminin yandaki ana girişinin aksında yer alan dar yola açılırlar. Medreselerin arka köşelerinde Sinan'ın tasarladığı iki küçük ev bulunur.

Medreselerin, Darülhadis ve caminin harim bahçesini oluşturan platforma kaide teşkil eden istinad duvarlarının içine yerleştirilmiş bulunan dükkân dizileri, hem vakfın gelir kaynaklarını teşkil ediyor, aynı zamanda da şehirlinin dinî ve ilmî faaliyetlere daha yoğun bir biçimde katılmasına vesile oluyordu. Pratikten kopmuş din ve bilimin yetersiz kalacağı hususundaki İslâmî inancın yansıması olarak bu kısımlar iktisadî faaliyete tahsis edilmiştir. Dükkânların yapıların kaidelerine zemin seviyesine yerleştirilmesi, faydacı düşüncenin gereği olmaktan çok, İslâmî inancın tasarruf ilkesi tarafından belirlenen değerler hiyerarşisinin tasarıma yansımasının sonucudur.

Tiryakiler Çarşısı adını taşıyan ince uzun meydanın bir cephesini oluşturan ufkî tek katlı medreselerde, her kubbenin altında bir pencereyle belirlenen iç odaların immateriel, aza razı bir zahit tavrı içindeki cephesi, Mihrimah Sultan Külliyesi'ndeki medrese duvarı pencerelerinin ve kubbe dizilerinin tezyinî düzenini hatırlatır. Bu cephe kendisini meydan seviyesindeki dükkânlardan ayıran saçakların gölgeleri üzerinde bir kat yükseklikte ve meydan boyunca 150 metre kadar uzar, saçak çizgisiyle ikiye bölünerek kazandığı güçlü ufkî ifadenin, dış avlu harim duvarının alçak çizgisiyle bütünleşmesi neticesinde caminin yükselişini güçlendiren bir kaide oluşturur.

Cumbalı ahşap ev sıralarının sınırladığı yoldan Evvel ve Sani medreselerinin dış avlularının arasındaki dar geçide ve harim duvarı üzerindeki günlük kullanış açısından önem taşıyan cami giriş kapısı aksına ulaşılır. Bu yürüyüş boyunca üçer şerefeli iki minare ve büyük kubbeyi, adım adım gören yaklaşma istikameti, özel bir değerdedir. *(Resim 104)*

İmaret ve darüşşifa arasındaki dik ve oldukça eğimli dar yoldan yükselerek Tiryakiler





Çarşısı'na ulaşılan noktada camiyi, Sinan'ın türbesi yakınındaki küçük meydandan harim duvarının üzerinden çarpıcı güzelliğiyle görmeye imkân veren planlama kurgusu da zikredilmeye değer niteliktedir.

Evvel ve Sani medreselerinin avlularının Tiryakiler Çarşısı'na bakan tarafında üçer kubbenin altları medrese odalarına tahsis edilmeyerek açık bırakılmış, böylelikle avluların devamı niteliğinde bir eyvan oluşturulmuştur. Bu eyvanların duvarları üzerinden, medrese odalarındaki pencerelerden ve avlulardaki insanların hareketli gözlerinden caminin algılanışının her an farklılaştırılması, medreselerle cami arasında kurulan mimarî bağa özellik ve önem kazandırmaktadır.

İmarette olduğu gibi, tabhane avlusundan caminin görünmesi, aynı zamanda batı yönündeki eyvanın avlu ve pencerelerle batıya, Zeyrek ve Fatih'e yönelik ufka açılması da hareket halindeki insana birden fazla yöne bakarak yerini belirleme imkânını sunar. Bu düzenleme, külliyede sadece camiye ağırlık veren bir çözümleme yerine, gelinen yerin, bulunulan noktanın bilinci içinde yaşayan insanın değişik an ve yerlerden Süleymaniye'yi şehrin bütünlüğü içinde yeniden idrak etmesini mümkün kılar. Süleymaniye, insanı, bakış noktasına göre, yüceliğini idrak ederek zenginleşen güzellik duygularıyla donatacak şekilde tasarlanmıştır. *(Resim 105, 106)*

Salis ve Rabi medreselerinin konumları ve mimarileri ise külliye içinde özel bir öneme sahiptir. Tabhane harim duvarı ve fetvahaneyle çevrili Süleymaniye'ye ve Sinan'ın türbesine doğru yükselen küçük meydanda camiyi özel bir açıdan gördükten sonra Salis ve Rabi medreseleri yönünde ilerlerken, sağda caminin gözden kayboluşuna sebep olan yüksek platformun altındaki dükkân dizileri karşısında, Rabi Medresesi civarında, camiyi minareleriyle birlikte bir nebze fark edip medreseye girildiğinde hızla alçalan avludan Boğaz ve kıyıları görülür. İnsan bu hızlı alçalışın sebebini anlamak gayesiyle arkasına döndüğünde minareleri, zarif dilimli birer kubbeyle taçlanmış fil ayaklarının arasındaki geniş açıklığı geçen büyük kemeri ve üzerindeki muhteşem kubbeyi görerek biçim karşıtlıklarının oluşturduğu zenginliği büyük bir sevinçle yaşamaya başlar.



105



107



106

104 Süleymaniye Külliyesi
Evvel ve Sani medreselerinin dış avlularının arasındaki dar geçite ve harim duvarı üzerindeki günlük kullanış açısından önem taşıyan cami giriş kapısı aksına ulaşan yolun üçer şerefeli iki minare ve büyük kubbeyi, adım adım gören özel bir değerdeki yaklaşma istikameti

105, 106 Süleymaniye Külliyesi
Bakış noktasına görefarklılaşan yücelik ve zenginlik duygusu veren tasarımı

107 Süleymaniye Külliyesi
Korudukları ve taşıdıklarının büyüklüğü sebebiyle Sinan tarafından "kemer-i kübrâ" veya "kudret kemeri" olarak adlandırılan büyük kemer



Ana kubbe ile beraber Süleymaniye'nin mimarî söyleminde özel bir yere sahip olan kemer, altında korudukları ve üzerinde taşıdıklarının büyüklüğü sebebiyle Sinan tarafından "kemer-i kübrâ" veya "kudret kemeri" olarak adlandırılmıştır. Sinan'ın geniş bir açıklığı geçen bu kemerin nisbeten küçük bir örneğini, çekingen bir tavırla Üsküdar Mihrimah Sultan Camii deniz cephesinde, mimarinin müstesna bir unsuru olarak değerlendirdiğini görmüştük. *(Resim 107)* Süleymaniye'de benzer problemlerin farklı çözümlerini ortaya koyarak oluşturulmuş mimarî düzenlemeler mevcuttur. Ancak bunlar, bir mimarlık dehasının yansımaları olarak, zorlama hissi uyandırmadan büyük bir tabiîlik içinde gerçekleştirilmiştir ve yapının her köşesinde her gözlemde yeni vecheleriyle ortaya çıkarlar.

Cami üç tarafından pencereli duvarla çevrili geniş bir dış avlu içinde yer almaktadır. Bu dış avluyu Haliç cephesinde çevreleyen yol, avlu platformunun 5 metre kadar aşağısından geçmektedir.

Caminin Kuzeydoğu cephesiyle dış bahçenin büyük kısmını taşıyan platformun altında kalan bu yol seviyesinden Haliç'e doğru alçalan Salis ve Rabi medreselerinin üzerinden, Kuzeydoğu istikametinde Haliç, Galata, Boğaziçi, Üsküdar ve Sarayburnu'na açılan muhteşem manzara seyredilebilir. Platformun sınırı alçak, oturmaya müsait bir sedir oluşturan korkuluk duvarıyla belirlenmiştir. Camiyi üç tarafından çeviren dış avlunun iki cephesi, külliyenin diğer yapılarıyla ve bu yapılar arasındaki yollarla civar mahallelere bağlanır; dış avlu da Kuzeyden sonsuz ufka açılır. Bu bakımdan Süleymaniye'nin, varlığın iki ayrı vechesinin algılanabilmesine imkân veren bir ortam olarak vücut bulduğu söylenebilir. Çünkü bir tarafta sonsuzlukla irtibatlandırılmıştır, diğer tarafına ise dünyevîliği yansıtan medreseler ve mahalleler yerleştirilmiştir.

Harim duvarı ve son cemaat avlusu üzerindeki merasim girişleri Külliye'nin iki önemli unsurudur. Dış kapıdan girildiğinde yalnızca son cemaat avlusu cephesinin iki köşesindeki iki minare ve ortada camiyi koruyarak gizleyen âbidevî merasim kapısı görülür. Son cemaat avlusuna bu kapıdan girildiğinde, revakların üze-



rinden avlunun iki köşesindeki üçer şerefeli iki minare ve iki fil ayağının muhteşem gövdeleri arasındaki büyük kubbe, mimarinin hakim unsurları olarak insanı karşılar. *(Resim 108, 109)*

Cami kitlesi, iki yan cephede dört fil ayağı *(Resim 110)* ve bu fil ayaklarının destekleme sistemleri arasında iki büyük kemerle taşınan iki yarım kubbenin desteklediği merkezî kubbe ve yarım kubbeler sisteminin üzerine oturduğu kaideden oluşur. *(Resim 111)* Cami, avlu dışından çepeçevre dolaşıldığında, mihrap duvarının önünde, mihrap aksı üzerinde pencereli duvarla çevrili hazirede, külliyeye özel bir önem kazandıran Sultan Süleyman Türbesi'yle eşi Hürrem Sultan'ın türbesinin yer aldığı görülür. *(Resim 112, 113, 114, 115, 116)*

Külliyenin birbirine eklenen mekânlar sisteminin en önemli kısmını teşkil eden üç bölümü (son cemaat yeri, cami, hazire) arasındaki ilişki, bütün Osmanlı camilerinde 15. asrın ikinci yarısından itibaren tekrarlanan bir düzendedir ve Sinan tarafından önceki eserlerinde de uygulanmıştır. Yapının ana birimlerinin bu dizilişine anlam kazandıran iki hususdan biri, son cemaat yerinin enine genişleyen mekânının dört köşesinde göğe yükselen dört minarenin arasında oluşan mekân duygusudur. İkinci hususa gelince: Minarelerden iki şerefeli olanlar son cemaat yeri giriş cephesi duvarının köşesine, üç şerefeli olan diğer iki minare ise camiyi son cemaat yerine birleştiren duvarın köşesine yerleştirilmiştir; böylece dört minarenin yerleşme ve ölçü düzeniyle son cemaat avlusu belirlenir. Ayrıca son cemaat avlusuyla caminin birleştiği yerdeki üç şerefeli iki minarenin diğer ikisinden yüksek olması, yükselen cami kitlesine merasim aksı üzerinden yaklaşırken bu yükselmenin idrakini ve tadını tatmak imkânını verir.

Orta kubbe yüklerini taşıyan dört fil ayağının arasında, giriş ve mihrap cephesinde iki yarım kubbe desteklerken, diğer cephelerde alt kısımları pencerelerle olabildiğince boşaltılmış iki büyük kemer bulunmaktadır. Cami yan cephelerinde göz seviyesindeki pencere dizileri dış mekânla bağlantı kurarak enine genişleme ifadesi güçlendirilir ve bu ifade büyük kemerlerle daha da pekiştirilir. Böylece dış avlu Tiryakiler Çarşısı meydanına, Haliç'e, Boğaz'a ve sonsuz-



109



110



111

108, 109, 110
Süleymaniye Külliyesi
Mimarinin hakim unsuru olarak kubbeler sistemi

111 Süleymaniye Külliyesi
Kubbe destekleri



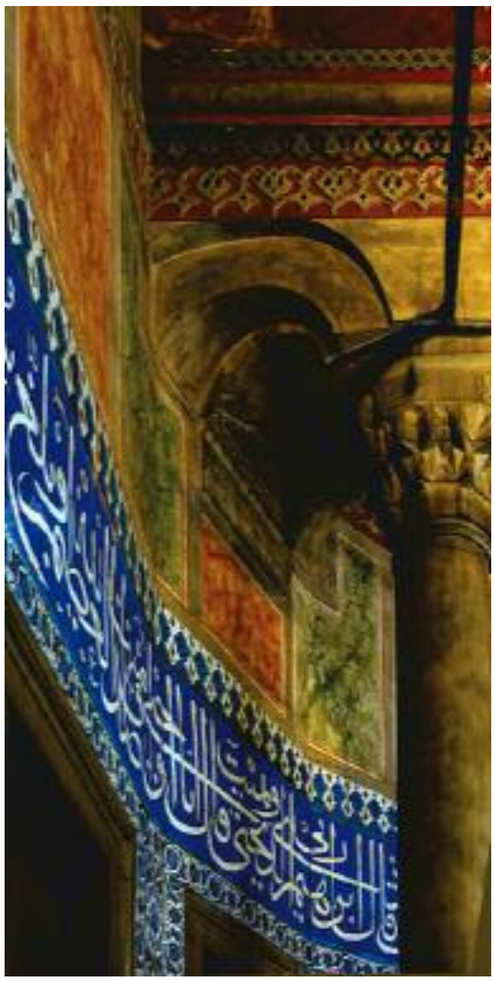
108

112 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi
İç görünüm, dış duvarlardan bağımsız olarak kubbeyi taşıyan mukarnaslı sütunlar

113 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi
Dış görünüm

114 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi
Güçlülük ifadesi içerisindeki mihrap cephesi ve pencereli duvarla çevrili hazirenin arkasındaki türbe yapısı

115, 116 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi
Zengin iç tezyinat



112



113



114


الله
حسين





luğa iki yönde açılır; bu cami iç mekânında da çevre özellikleriyle uyumlu bir düzenlemenin gereği olarak gerçekleştirilmiştir.

Caminin mihrap ve ana giriş aksı üzerinde merkezî kubbeyi destekleyen iki yarım kubbe, bu kubbe ve yarım kubbeler seviyesinde Haliç'e paralel uzayan bir aslî yapı elemanları dizisi oluşturur. İki yan cephede Haliç'e paralel olarak yer alan ve fil ayaklarına basarak takriben 28 metrelik boşluğu aşan iki büyük kemer, yapıya son cemaat yerinden kıbleye doğru bir ilerleme ifadesi kazandırmaktadır. *(Resim 117)* Aynı şekilde son cemaat yerinin varlığı, caminin örtülü ana mekânından önce başka bir ön mekânın varlığına işaret ederken, aynı zamanda yükseklikleri farklılaşan minareler, kubbeler sistemiyle örtülü mekânın son cemaat yerine eklenmesini sağlar. Üç şerefeli minareler ise bu iki mekânın ortak duvar hizasındaki temelleri üzerinden yükselerek yapının eklerle uzayan ifadesini daha da güçlendirir. *(Resim 118, 119)*

Arazinin Haliç'e paralel uzama ifadesine uygun olarak, yapının âdeta ileri sıçrayan iki büyük kemerinin üzerindeki merkezî kubbeyi destekleyen iki yarım kubbeyle uzayan kubbeler sistemini peyzajda belirginleştirmek, ilerleme ifadesini yan cephelerin kemerleriyle güçlendirmek, Sinan'ın mimarî dehasının ürünüdür. *(Resim 120)*

Kendini kısıtlamaksızın tarihe ve aktüel şartlara derinlemesine bakarak, karşılaştığı her meseleyi bilgisi ve inanç sisteminden gelen sezişiyle çözümleyen Sinan'ın, Süleymaniye'yi tasarlarken, daha önce de vurguladığımız üzere, Osmanlı mimarisini, bu mimariyi etkileyen Asya, Ortadoğu, Mısır, Anadolu mimarî miraslarını ve Ayasofya'yı büyük bir dikkatle incelediği muhakkaktır. Ayasofya, merkezî kubbeye yaslı iki yarım kubbeden oluşan kubbe sistemi, iki büyük kemerinin durağan hali, kubbelerin uzama yönüne dik iri destek ayaklarının bir araya getirilmesi, mühendislik ve mimarî unsurların karşıtlıkları ve masif taşıyıcı sistemi açısından arkaik bir ürün olarak karşımıza çıkar.

Sinan, Ayasofya'nın biçim malzemesini taklit etmek yerine onları derin bir tarih şuuru duyarlığı ile değerlendirmiş ve Osmanlı cami mimarisi an'anesinden hareket ederek iyileştirip geliştirdiği kendi üslubuyla Süleymaniye'de



117

117 Süleymaniye Külliyesi
Yükseklikleri farklılaşan minareler, kubbeler sistemiyle örtülü mekânın son cemaat yerine eklenmesini sağlar.

118 Süleymaniye Külliyesi
28 metrelik boşluğu aşan kemerin kıbleye doğru ilerleme ifadesi

119 Süleymaniye Külliyesi
Üç şerefeli minareler cami ana kitlesi ve son cemaat yeri mekânlarının ortak duvar hizasındaki temelleri üzerinden yükselerek yapının eklerle uzayan ifadesini güçlendirirler.

120 Süleymaniye Külliyesi
Haliç'e paralel uzama ifadesine uygun olarak, yapının âdeta ileri sıçrayan iki büyük kemerinin taşıdığı merkezî kubbeyi destekleyen iki yarım kubbe



118



119

120





çözüm bütünlüğü içerisinde kullanmıştır. Diğer taraftan merkezî kubbenin yarım kubbelerle bir, iki, üç veya dört taraftan desteklenebileceği gibi basit bir mühendislik meselesinin Sinan ve ondan önceki birçok Osmanlı mimarı tarafından incelendiği malumdur. Süleymaniye'de, Sinan'ın iki yarım kubbeyle desteklenmiş, uzunlamasına bir kubbe ve yarım kubbeler sistemini tercih etmesi, bu sistemi yapının iki yan cephesine yerleştirdiği, merkezî kubbeyi taşıyan büyük kemerlerle bütünleştirilmiş bir düzenleme olarak gerçekleştirmesi, Süleymaniye'nin üzerinde bulunduğu yerin zorunlu kıldığı bir tercihtir. Ayasofya'da ise iki yan cephede kubbe kasnağı hizasına kadar yükselerek kubbeyi destekleyen kalın ayakların arasına sıkışarak gizlenen büyük kemerlerin ilerleme ifadesi yerine, statik ifade taşıdığı görülmektedir.

Şehzade'de kubbenin dört yarım kubbeyle desteklenerek ayakların cephelerdeki izlerinin ancak çok dikkatli bakıldığında görülebilecek şekilde gizlenmiş olması bize, Sinan'ın daha Şehzade Camii'nde, kubbeyi destekleyen dört masif destek ayağın Ayasofya'daki belirleyici iri ifadesinin farkında olduğunu ve bunu aşmak istediğini göstermektedir. Böyle bir çözümün gereği olarak Şehzade'de dış duvarlar nisbeten daha güçlüdür; ayrıca merkezî kubbe dört yönde yarım kubbelerle desteklendiği için fil ayakları Süleymaniye'dekilere göre daha narin olarak tasarlanmıştır. İki yapının planları arasında yapılacak bir karşılaştırma, fil ayaklarına verilen önemin arttığını, ancak Süleymaniye'de bina kaidesini oluşturan dış duvar kalınlığının Şehzade'ye göre narinleştiğini ortaya koyacaktır.

Ayasofya'nın dış mimarisindeki masif destek ayakları ve onların hemen üzerine oturtulmuş kubbe ile oluşan statiklik ve ilerleme yönü birbirine zıt unsurların birlikteliği, mimarî güzellik bütünlüğünü geliştirmeyi engelleyen birer mühendislik yaklaşımıdır.

Araziye sağır duvarlarla oturan dev bir yapı hüviyetindeki Ayasofya'ya karşılık, Süleymaniye'de kubbeyi dört köşede destekleyen ve fil ayaklarına basan iki büyük kemer, yarım kubbelerin yaslandığı sathı oluşturur. Mimarinin esas etkili unsurları olan ve kubbeyi bu iki yan cephede taşıyan iki büyük kemer, aynı zamanda iç



mekânın "dış"la bütünleşmesini sağlayan boşluğu vücuda getirir. Güçlü fil ayaklarının Ayasofya'dan farklı olarak hızla kademelendirilip bina cephesinde üzerleri küçük birer kubbeyle örtülmüş bina kaidesi yüksekliğini biraz aşarak belirginleştirilmiş dört adet kare planlı ayağa dönüştürülmesi, bu ayakların destekleniş şeklini okunaklı kılar. *(Resim 121, 122)* Yan cephenin bu büyük kemerleri bütün mekânı örten merkezî kubbeyi taşırken, taşıma ifadesinin ötesinde, kubbenin altındaki en yüksek noktada birleşen iki kemer kolunun teşkil ettiği sivri kemerin koruma ifadesi belirginleştirilmiştir. *(Resim 123)*

Kemerin şakulî düzleminin dışındaki yan sahınları örten küçük kubbelerle bu "koruma" ve "taşıma" ifadesi desteklenmiştir. Bunlara karşılık minareler ve fil ayaklarının dış cephe duvarı üzerinde yer alan destek ayaklarının şakulî ve aşağıdan yukarıya yükselme ifadeleriyle büyük kemerin ve kubbelerin yukarıdan aşağıya ifadesinin zengin karşıtlıkları ve her mimarî unsurun yapının karmaşık güçler dengesi içinde yansımasıyla vücut bulan ikna edici tam ve gerçek biçimlerine, ayrıca dolu satıhlarla kemer içlerindeki pencere açıklıklarının karşıtlıkları, Süleymaniye'nin biçim zenginliğinin yalnızca bir bölümünü teşkil eder. *(Resim 124)*

Kubbeler sisteminin unsurları, fil ayağı veya fil ayağı destek kulesi gibi özel mimarî unsurlar, bulundukları yer ve üstlendikleri görevin gereği olarak biçimleriyle farklı kimlikler kazanır ve ifade bütünlüğünü zenginleştirirler. Bu unsurların Şehzade'ye göre daha fazla çeşitlilik gösteren hiyerarşisi, caminin üst yapısını şekillendirir.

Yapının kaidesi, son cemaat avlusu cephesi, cami ana kitlesinin iki yan cephesi ve mihrap cephesi, yer ve mahiyetlerine göre farklı çözümlere sahiptir. Ancak yapıya müstesna güzelliğini sağlayan ve üzerinde özellikle durulması gereken cephelerin, Haliç'e ve Tiryakiler Çarşısı meydanına bakan yan cepheler olduğu aşikârdır. Bu husus, Süleymaniye'nin, üzerinde yer aldığı yamacın ve uzayan Haliç'in varlığı göz önünde tutularak tasarlandığına işaret eder.

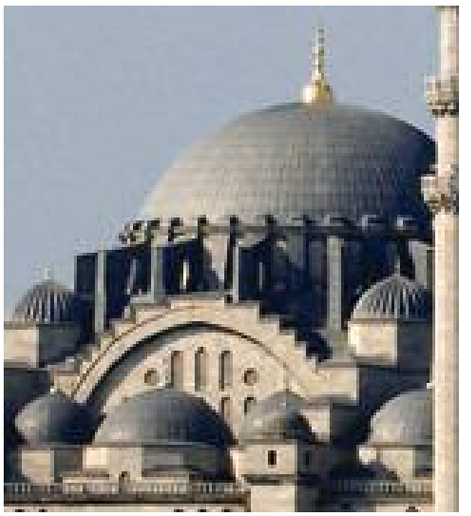
Öncelikle hareket halindeki büyük kalabalıkların kullandıkları ve camiyi yakından gördüğü yer olan Tiryakiler Çarşısı meydanında, cami



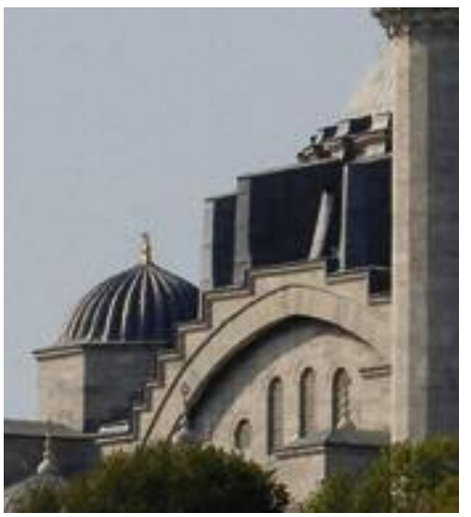
121



122



123



124

121 Süleymaniye Külliyesi
Ayakların destekleniş şeklinin okunaklı kılınması

122 Süleymaniye Külliyesi
Fil ayaklarının hızla kademelendirilerek üzerleri küçük kubbelerle örtülmüş bina kaidesi yüksekliğini biraz aşan dört adet kare planlı ayağa dönüştürülmesi

123 Süleymaniye Külliyesi
Kubbenin altındaki en yüksek noktada birleşen iki kemer kolunun teşkil ettiği sivri kemerin belirgin koruma ifadesi

124 Süleymaniye Külliyesi
Süleymaniye'nin biçim zenginliğine katkıda bulunan dolu satıhlarla kemer içlerindeki pencere açıklıklarının karşıtlıkları



avlusunu çevreleyen pencereli duvar, caminin zeminle ilişkisini gizler ve yapıya kemerleri, fil ayakları, kubbeleri, şerefeleri ve minareleriyle manevî bir ortamda oluşmuş transandantal bir düzenin bütünlüğü olarak havada asılı duran bir manevî varlık karakteri kazandırır.

Harim duvarı üzerindeki kapıdan girilip dış avludan camiye bakıldığında ise abdest alma yerinin üzerinde, Şehzade Camii'nde olduğu gibi, bir kemer dizisi, destek kulelerinin dış iki tarafında da cami yan girişlerini koruyup kubbeleri taşıyan üçer kemerden oluşmuş iki revak görülür. *(Resim 125)* Bu revakları koruyan geniş saçağın derin gölgesi, cami ana kitlesinin boşluk üzerinde duruş ifadesini daha da güçlendirir. Şehzade'de olduğu gibi, caminin içinden, özellikle yan cephelerde insanların her istikamette dış dünya ile ilişki kurmasına imkân veren pencereler, cami iç mekânını sonsuz mekânın bir devamı haline getirmektedir. *(Resim 126, 127)* Bu pencere dizisini koruyan revakların, yapının içinde de simetrik olarak tekrar edilen bir benzeri, kadınlar mahfelini taşımaktadır. Caminin iki yan cephesinde cami iç mekânını sınırlayan dış duvarlar bu revakların gölgesinde gizlenmekte ve caminin dışındaki revaklarla bütünleşerek iç mekânın dış dünya ile ilişkisini fonksiyonel ve iç-dış devamlılığını belirginleştiren bir geçit alanı vücuda getirmektedir. Yapının dışında, üst kotta, adeta açıkta bir nevi kadınlar son cemaat yerine tekabül eden ve geniş saçakla korunan ikinci revak, bu seviyede iç ve dışı bütünleştirir. *(Resim 128)*

Dış avlu seviyesindeki abdest alma yerlerinin üstünde, caminin iç mekân zemini seviyesindeki revaklar ve bunların üzerindeki kadınlar mahfelinin devamı olan geniş saçakla korunmuş zarif kemerler, sütunlar dizisi ve bunların iki yanındaki yüksek yan giriş revakları, cami kaidesinin önünde bu duvarın yarısına kadar yükselerek kubbeler sistemini üzerinde taşıyan duvarın zeminle ilişkisinin mimarî etkinliğini sona erdirir. *(Resim 129, 130, 131, 132)*

Yapının ana kubbesi, yarım kubbeler, küçük yan sahın, köşe kubbeleri, kemerler, fil ayakları, yapıyı iki yönde destekleyen destek kuleleri gibi aslî unsurlarla vücut bulan ana konstrüksiyon, daha küçük ölçekte kemer ve revaklardan oluşan kadınlar mahfeli, vaiz kür-



128



125, 126
Süleymaniye Külliyesi
Revakları koruyan geniş saçağın oluşturduğu derin gölgenin boşluk üzerinde duruş ifadesine katkısı

127 Süleymaniye Külliyesi
İç mekânı sonsuz mekânın bir devamı haline getirerek yan cephelerde her istikamette dış dünya ile ilişki kurmaya imkân veren pencereler,

128, 129, 130
Süleymaniye Külliyesi
İki yan cephede cami iç mekânını sınırlayan dış duvarlar revakların gölgesinde gizlenerek caminin dışındaki revaklarla bütünleşmesi



131, 132
Süleymaniye Külliyesi
Caminin iç mekân zemini seviyesindeki revaklar ve bunların üzerindeki geniş saçakla korunmuş zarif kemerler, sütunlar dizisi ile yüksek yan giriş revakları, cami kaide duvarının yarısına kadar yükselerek kubbeler sistemini üzerinde taşıyan duvarın zeminle kurduğu ilişkinin mimarî etkinliğini sona erdirir

131

127

125





126



129



130





132



süsü, müezzin mahfeli gibi unsurların sakin, güçlü, yüce ve tezyinî düzeni yanında, yapının her noktasında tam bir gerçeklik duygusu yaşanır. Yapının gerçeğini eksiksiz bir şekilde okunabilir kılmak, mimarinin teknik ihtiyaçlarına ve değerler hiyerarşisine tekabül eden biçimleri ve tezyinî düzeni ortaya koyarak bir eser vücuda getirme iradesinin tezahürleri, Süleymaniye'ye yücelik kazandırmaktadır.

Yapının dört köşesindeki fil ayakları ile dış duvar arasında kalan boşlukları dört kubbe örter. Ayrıca fil ayakları destek kulelerinin arasındaki alanda yer alan iki küçük kubbenin arasında bir büyük kubbe, köşe kubbeleriyle beraber caminin bu yöresini tezyin eder. Köşe kubbeleri için tabii bir konum ve biçimlenme sonucu olan bu düzen, merkezdeki büyük kubbe ve iki yanındaki küçük kubbeler için de tabiîdir ve yapının meselelerinin zaruri çözümlerinden doğmuştur. *(Resim 133)*

Merkezî kubbeyi taşıyan büyük kemerlerin altındaki pencereli duvarın yükünü alan büyük kemer, iki fil ayağı üzerine oturur. Bu ayakların arasında iki yüksek sütunun taşıdığı, cami planının zeminde enine genişlemesini sağlayan büyük orta kemerle yanındaki iki küçük kemer üzerinde de önceki paragrafta sözü edilen düzen vardır; yani ortada büyük kubbe ve iki yanda küçük kubbeler yer alır ki, bu, yapının iç bünyesinden ve gerçeğinden gelen çözümlemelerin yansımasıdır. Bu dış kubbelerin büyüklü küçüklü dizilişi, ayrıca içeride yapının kesitinde görülen kemerlerin farklı ölçüleri ile dış cepheye yansımaları da dış cepheye zengin ve sakin bir hareketlilik kazandırır. Sinan, bu noktalarda Şehzade'nin tekdüzeliğini aşan bir gelişme sağlamıştır. Öte yandan, Süleymaniye'de büyük kemerin altındaki boşluğun önünde, orta kubbenin iki yanındaki küçük kubbelerle yer alışı, büyük kemere farklı bir boyut kazandıran yeni bir gelişmedir. Merkezî kubbenin dört köşesinde saf geometrik yapıdaki fil ayakları ve destek kuleleri, kemer ve kubbelerin sakin kavisler içinde yere dönük ifadeleriyle dengelenmiştir. Minareler güçlü gövdeleriyle yerden yükselirken, immateriel mukarnasların taşıdığı şerefelerin göğe açılan yapısı, caminin zengin biçim dokusuna yeni bir ruhla katılır. *(Resim 134)*



133



134

133 Süleymaniye Külliyesi
Destek kulelerinin arasında yer alan iki küçük kubbenin ortasındaki büyük kubbe ve köşe kubbeleri tezyinî unsurlar olarak kullanılmıştır

134 Süleymaniye Külliyesi
Büyük kemerin altındaki boşluğun önünde, orta kubbenin iki yanındaki küçük kubbelerle yer alarak büyük kemere farklı bir boyut kazandırır. Merkezî kubbenin dört köşesindeki fil ayakları ve destek kuleleri, kemer ve kubbelerin kavisli yere dönük ifadeleriyle dengelenir



Süleymaniye'de sivri kemerlerle genellikle pencerelerde yer alan armudî kemerlerin farklı ifadelerinin birlikteliği, yapının büyük çizgi bütünlüğü içinde kaybolmuş gibi görünse de, biçimler düzenini zenginleştirerek bu büyük eserin mimarî söylemini tamamlar.

Mihrap duvarı dış cephesi, yan cephelerden farklı olarak güçlülük ifade eden bir düzende gerçekleştirilmiştir. Fil ayaklarının destekleri bu duvar üzerinden dışa doğru çıkıntı yaparak kaide üst seviyesine kadar ve meyilli olarak alçalıp zemine ulaşır. Bu iki büyük destek ayağının arasında, yarım kubbeyi taşıyarak, fil ayaklarıyla dış cephe arasındaki kemerleri omuzlayan iki destek ayağı yer almaktadır. Köşe kubbelerinin dışa itme etkisini karşılamak üzere de, bu cephenin iki köşesinde diğerleri ile aynı karakterde iki köşe ayağı daha yer alır ve bu cephenin büyüklük ve güçlülük ifadesini en üst seviyeye çıkararak tamamlar. Yücelik ve güçlülük ifadesi, bu cephenin aslî özelliğini teşkil eder. *(Resim 135)*

Mihrap aksı üzerinde yer alan, yüce ve narin unsurlarla meydana getirilmiş Kanuni ve Hürrem Sultan türbelerine insanları derin bir saygıyla yönelten bu duvar, bir gülbahçesi olarak düzenlenmiş olan haziredeki güllerin oluşturduğu renkli ortamı himaye eder. Bu duvar, günde beş vakit ibadet eden insanların dolup boşaldığı cami iç mekânını, kabir ortamından güçlü bir şekilde ayırır; ama diğer taraftan üzerindeki pencerelerle hayatın ve ölümün iç içeliğini vurgulayacak şekilde bütünleştirir.

Son cemaat yeri cephesi, caminin ana mimarisiyle bütünleşen bir çözümlemedir. Enine genişleyen ve dört köşesindeki minarelerle varlığı vurgulanan son cemaat avlusunun dış çevre duvarı, Şehzade'nin çift pencereli düzeninden farklı olarak, fakat İstanbul Sultan Selim Camii'ne benzer şekilde, avlu revaklarını örten kubbelerin altına yerleştirilmiştir. Sakin duvar sathında alt pencereler, üzerlerindeki şişkin kemerleri de içine alan profillerle belirlenmiştir. Bu pencerelerin üzerlerindeki tepe pencerelerinin armudî kemerlerinin her iki kolu yükselip birleşirken, pencere boşluğunun sivri ucu da armudî kemerin iki kolunu iterek yükseldiği izlenimini verir. *(Resim 136, 137)* Yüksek, sekizgen tanburlar üzerinde şişkinlikleri ile etkili kubbeler, son



135



137



136

135 Süleymaniye Külliyesi
Mihrap duvarı dış cephesi yan cephelerden farklı olarak güçlülük ifade eden bir düzendedir

136 Süleymaniye Külliyesi
Son cemaat avlusunun dış çevre duvarı, Şehzade'nin çift pencereli düzeninden farklı, fakat İstanbul Sultan Selim Camii'ne benzer şekilde, avlu revaklarını örten kubbelerin altına yerleştirilmiştir. Sakin duvar sathındaki alt pencereler, üzerlerindeki şişkin kemerleri de içine alan profillerle belirlenmiştir; bu pencerelerin üzerlerindeki tepe pencerelerinin armudî kemerlerinin kolları birleşirken, pencere boşluğunun sivri ucu da armudî kemerin iki kolunu iterek yükseldiği izlenimini verir.

137 Süleymaniye Külliyesi
Son cemaat avlusu kapılarından detay



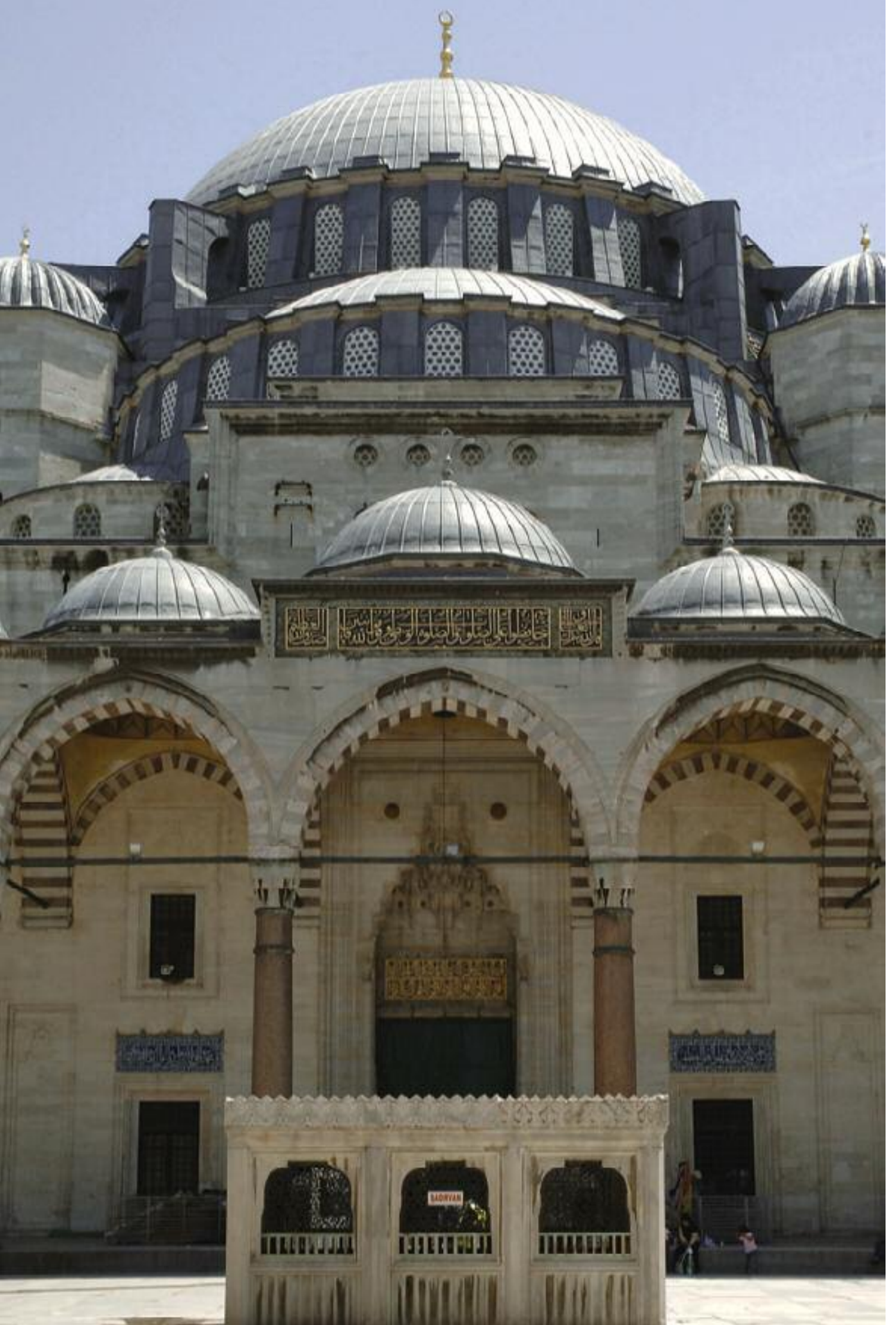
cemaat avlusunun ana giriş ve son cemaat cephelerinde kademelenerek daha yüksek seviyelere oturur. Son cemaat yerinin yan cephelerindeki revak mimarisi, hem Şehzade ve Edirne Bayezid camileri son cemaat avlularının geniş ve ferah ifadesinden, hem de İstanbul Bayezid Camii son cemaat avlusundaki iri mimarî unsurların dramatik biçimlerinden farklı bir ifade taşımaktadır.

Avlu mimarisi, birbirine yakın yüksek sütunların taşıdığı, profille belirginleştirilen yüksek sivri kemerlerin üzerine yerleştirilmiş kubbelerle şakulî ve yoğun bir biçimler bütünlüğü oluşturur. Cami, son cemaat avlusunda yan revaklara göre kademelendirilerek yükseltilen cami ana giriş cephesi revakları, ana kubbe, yarım kubbeler, köşe kubbeleri, fil ayakları kubbeleri ve son cemaat yeri revak kubbelerinin yoğun şakulî ifadesini tamamlar. *(Resim 138, 139, 140)*

Caminin dış avlu duvarı üzerindeki aslî merasim kapısı, harim duvarıyla imaret ve tabhane cephelerinin arasındaki yol üzerinde yer alır. Bu muhteşem âbidenin merasim yolunu düzenlerken gözetilen ilke, Roma imparatorlarının, Batı Avrupa krallarının veya Çin imparatorlarının şehir-saray ilişkisini düzenleyen geometrik akslara zıt bir tavrın ürünüdür.

Saray ile şehir arasındaki yolu kat ederek camiye gelen padişahın caminin dış avlusuna girdiği kapı, harim duvarı seviyesine göre biraz yüksek, düşey karakterli ve iki kolonla üç kemer üzerinde taşınan bir kubbeden oluşur. Bu kubbenin altından bakıldığında caminin ana giriş cephesi ile yalnızca dört minaresi görülebilir. Bu noktadan camiyi gizleyecek kadar yüksek olan âbidevî portale yaklaşıldığında, son cemaat avlusu duvarı ve cephenin iki köşesindeki minareler görünür. Ortada çarpıcı şakulî ölçüsüyle fark edilen son cemaat avlusuna giriş kapısının nişi, beyaz mermer üzerinde çok değerli bir işçilikle vücuda getirilmiş muhteşem mukarnaslarla süslüdür. Portal, bu kapının iki yanında, üç katta iki pencereli birer odası olan, kapıyı çevreleyen bu iki kanatla tamamlanmaktadır. *(Resim 141, 142)*

Nisbeten alçak olan dış kapıdan harim avlusuna girildiğinde, karşıda eni boyuna eşit duvar, önce insanı durdurur; sonra üç şerefeli iki minare arasındaki cami kitlesi şaşırtıcı yükelikteki merkezî kubbesiyle, enine genişleyen son





139



140

138 Süleymaniye Külliyesi
Yan revaklara göre kademelendirilerek yükseltilen cami ana giriş cephesi revakları

139 Süleymaniye Külliyesi
Avlu mimarisini belirleyen birbirine yakın yüksek sütunların taşıdığı, profille belirginleştirilen yüksek sivri kemerler

140 Süleymaniye Külliyesi
Yüksek sivri kemerlerin üzerine yerleştirilmiş kubbelerle avlunun şakulî ve yoğun bir biçimler bütünlüğü oluşturulur

141 Süleymaniye Külliyesi
Son cemaat avlusu ana giriş kapısı avludan görünüm

142 Süleymaniye Külliyesi
Çarpıcı şakulî ölçüsüyle farkedilen son cemaat avlusuna giriş kapısının nişi muhteşem mukarnaslarla süslüdür. Portal, bu kapının iki yanında, üç katta iki pencereli birer odası olan, kapıyı çevreleyen iki kanatla tamamlanır



141



142



cemaat avlusunun ortasındaki küçük ve son derece güzel şadırvanın ve fil ayakları, köşe kubbeleri ve son cemaat yeri revaklarının şakulî yapılı profillerle güçlendirilmiş yüksek sivri kemerleri üzerinden görülür.

İnsanı karşısında adeta hareketsiz kılan büyük portalin pasif ve durağan bir ifadesi vardır. Sinan bu ifadeyi ve kapının abartılı şekilde dar ve yüksek açıklığından girilen son cemaat avlusu revaklarının, yüksek ve birbirine yakın yerleştirilen sütun ve kemerlerle oluşturulmuş mimarisini, caminin bütün aslî unsurlarıyla huşu, şaşkınlık ve sonsuz bir güzellik hissi içinde fark edilmesini sağlamak amacıyla tasarlamıştır. *(Resim 143, 144)* Caminin dâhiyâne bir duyarlılık, seziş ve bilinçle sunuluş biçimi, eşsiz bir izlenimler ve heyecanlar dizisi olarak gerçekleştirilmiştir. Cami iç mekânının güzelliklerini fark etmek, yapı elemanları ve biçimlerinin oluşturduğu mimarî heyecanlar dizisini tadabilmek için camiye bu aslî iki kapıdan geçerek son cemaat mekânına girmek zaruridir. *(Resim 145, 146)*

Son cemaat revaklarının gölgeleri sayesinde yan cephelerde büyük kubbe ve onu tamamlayan bütün mimarî unsurların zeminle ilişkisinin kesilmiş olması, Süleymaniye'nin Rönesans mimarisiyle akrabalığı bulunduğu yolundaki düşüncelerin geçersizliğini de kanıtlamaktadır. Yapının birçok kesiminin geniş saçaklar veya revakların boşluklarıyla gölgelenmesi, bu boşlukların üstündeki kısımlarda aslî biçim ve ifade özellikleri yok edilmeden transandantal bir yaklaşımla oluşturulan tektoniklerin tezyinî, sakin hareketli yapısı ve ilişkiler düzeni, Sinan'ın sanatının temelinde Rönesans'ın objektivist varlık görüşünden tamamen farklı bir sanat iradesinin yer aldığını gösterir.(7)

Merkezî kubbenin, iki yarım kubbenin, büyük iki kemerin, değişik istikametlerdeki irili ufaklı kemer ve kubbelerin insanı âdeta sararak korumak için vücuda getirilmiş oyuk biçimleri, kubbe kaidelerinin çeşitli yönlerde gelişen dairevî biçimleri ve çeşitli yönlerdeki kemerlerin sakin kavisleriyle, birbirlerine göre yer değiştirerek sürekli yeni biçim ve kimlik kazanan küçük bir kâinat oluşur. İnsan bu kâinatı yaşarken sağ ve soldaki kapılardan ve iki cephede göz seviyesindeki pencerelerden dış dün-



143



145



146



144

143 Süleymaniye Külliyesi
Şadırvan üzerinden portalin görünümü

144 Süleymaniye Külliyesi
Son cemaat avlusu giriş kapısının avludan görünümü

145 Süleymaniye Külliyesi
Son cemaat yeri revakları

146 Süleymaniye Külliyesi
Avludan görünüm

Aynı mimarî elemanların farklı noktalardan farklı biçimde algılanması



147 Süleymaniye Külliyesi
Göz seviyesindeki pencerelerden dışarıdaki sonsuz mekânın idrak edilmesi

yanın farklı veçhelerini görerek sonsuz mekânı idrak eder. *(Resim 147, 148)*

İçeriden oyuk küresel biçimler olarak gördüğümüz kubbe ve yarım kubbelerin güzelliklerini tadarken, aynı kubbelerin şişkin, koruyucu bir ifade taşıyan dış biçimlerini hatırlamamak mümkün değildir. Hareket eden insanın çeşitli noktalardan yapıyı veya yapı elemanlarının özelliklerini, çeşitli düzeydeki birlikteliklerini, aynı mimarî elemanları farklı noktalardan farklı yüzleriyle görüp hatırlanmalarını sağlamak, bu hatırlamalarının simultanlığını (eşzamanlılığını) yaşatmak Sinan imzasını taşıyan mimarinin aslî özelliğidir. Bu özellik, hareket halindeki insanın yapıyı algılama sürecinde bir bakıma geçmişle şimdiki zamanı bütünleştirir ve aynı süreçte oluşan çok boyutlu zenginlik, Süleymaniye'ye ruh verir.

Süleymaniye'ye insanlık tarihinin müstesna mimarlık eserlerinin başında yer almasını sağlayan diğer bir husus da şudur: Yapıya çeşitli yönlerden yaklaşırken ve yapıyı içinde farklı noktalarda yaşarken, mimarî elemanların kubbelerin, kemerlerin, kubbe kaidelerinin yeni veçhelerinin yüksek düzeyde ifade dizilerinin zenginliği oluşur. Caminin iç ve dışında zengin bir biçim ve ifade bütünlüğünün gerçekleştirilmiş olması, hareket eden gözle algılanan eserin, belirli hiyerarşiler ve farklılaşmalar içindeki tektoniklerin kümülatif tezyinî bütünlüğü olduğunu kanıtlamaktadır.

Cami içinde hareket eden insan, renkli taşlarla belirlenmiş kubbe ve yarım kubbe kaidelerinin, yarım kubbelerin cephesini oluşturan kemerlerin zengin biçimler oluşturduğunu görür. Örnek olarak, bir yarım kubbenin kaide sınırı ile bir kemer çizgisi arasında kalan oyuk hilal biçimi, Bursa'da Yeşil Camii yan odalarında 15. asırdan kalma tavan süslemelerinin çarpıcı bir unsuru olan dev ölçekli, birkaç metre boyundaki Rumî tezyinatın yaprak motifine benzer. Bu motifin küçük ölçekli örnekleri, Sinan'ın eserlerini de süsleyen İznik çinilerinde devam eden aslî bir tezyinat elemanıdır. Sinan, Yeşil Camii'de aşılmaz bir gücün yansıması olan Rumî yaprağın biçimini ve âbidevîliğini daha büyük boyutlara taşıyarak mimaride hayata geçirmiştir. Bu biçimin kullanılması suretiyle İznik çinisinin sahip oldu-







148 Süleymaniye Külliyesi
Merkezî kubbe, iki yarım kubbe ve büyük iki kemerin, değişik istikametlerdeki irili ufaklı kemer ve kubbelerin koruma ifadesini öne çıkaran oyuk biçimleri

ğu âbidevî ifadeyi sürdürerek daha küçük boyutlarda tekrar hayata geçirildiği örnekler, âbidevîliğin Osmanlı sanatındaki aslî kökeninin farklılığını[8] da açıklamaktadır. *(Resim 149, 150)*

Osmanlı kültür ortamının arkaik ve yüce döneminde gözetilen âbidevîlik, yapının büyüklüğü ile ilişkili değildir. İnsanda uyanan huşu hissi, eseri oluşturan çarpıcı gerçeğin büyüklüğü karşısında kalbin adeta titremesidir. Huşu ve âbidevîlik hissinin ölçüyle ilişkisinin bulunmadığı; hat sanatının, geometrik ve floral tezyinatın, minyatürlerin, çini sanatı örneklerinin ve her boydaki mimarî eserin verdiği âbidevîlik hissiyle sabittir. Rumî motifinin çeşitli ölçülerdeki uygulamasının uyandırdığı âbidevîlik hissi de bu hususu kanıtlamaktadır. Âbidevîlik, iç özelliklere temel teşkil eden gerçekler ile unsurların mahiyet, ölçü veya biçim ifadeleri arasındaki hiyerarşik ilişkilerin ürünü olarak doğar.

Ünlü Alman sanat tarihçisi Ernst Diez, 16. asır Osmanlı çini sanatında İznik üslubunu şöyle tanımlar: *"İnsanlık tarihi boyunca yalnız 4-5 asırda bir defa vücut bulan bir üslûp olayı olarak, 16. asır Osmanlı çini sanatı, üslûp özellikleri*nin önemi açısından milattan önce 4. ve 5. *asır Yunan heykel sanatı üslubu ile yan yana konulabilir; bu üslubun temel özelliği, sonsuz mekânı temsil eden beyaz, immateriel zemin üzerinde, parlak renklerle oluşan floral tezyinatın yavaş ve sakin hareketidir."*

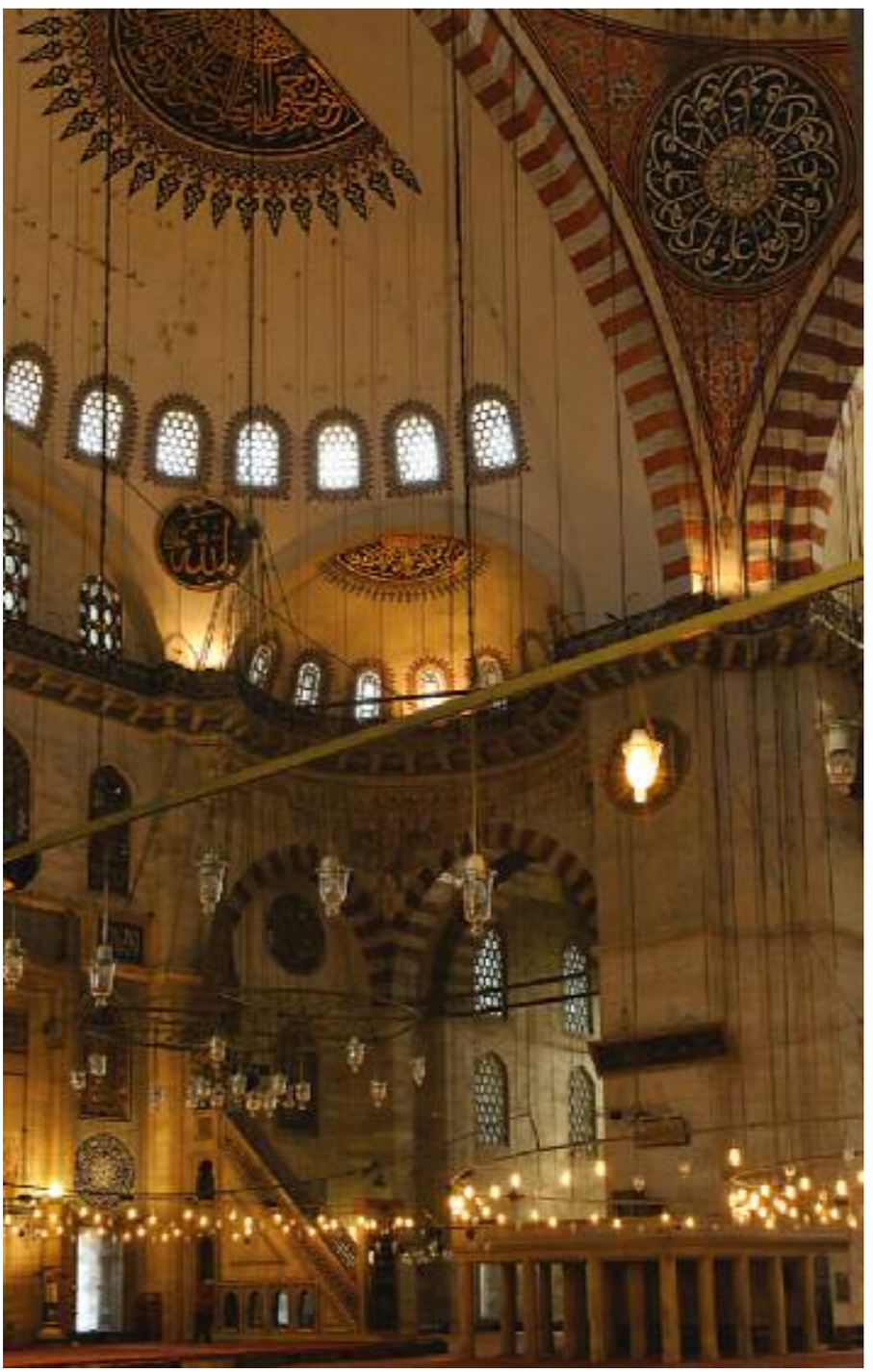
Çini sanatıyla ilgili bu tanımlama Sinan'ın mimarisi için de aynen tekrarlanabilir ve Süleymaniye Camii'nin kubbe ve kemer mimarisinde somutlaşır.

Sonsuz dış mekânla iç mekânın bütünleştiği bir ortamda, ayrı yönlerde yerleştirilmiş farklı boydaki kemerlerin, kubbelerin tezyinî, bitaraf yapısı, unsurlar arası ilişkileri belirleyen rölatif ölçü düzeninin yüceltici etkisi altında oluşan biçim değişimlerinin doğurduğu yönelişlerle her bakış noktasında yeniden kurulan dengelerin sakinliği, bu mimarinin asudeliğini oluşturmaktadır. *(Resim 151, 152)*

Ayasofya dışa kapalı merkezî nef ile yine dışa kapalı iki yan neften oluşmaktadır. Buna karşılık, Süleymaniye'nin iç mekânı, enlemesine genişleyerek dış dünya ile bütünleşir. Süleymaniye'nin bir farkı da, her biri ayrı nitelikler-



149



151

149 Süleymaniye Külliyesi
Renkli taşlarla belirlenmiş kubbe ve yarım kubbe kaideleri ile kemerlerin zengin biçimleri

151 Süleymaniye Külliyesi
Farklı boydaki kemer ve kubbelerin sakin, geniş hareketlerinin tezyinî, âsude ve bitaraf ilişki düzeni

150





152

150 Süleymaniye Külliyesi
Renkli taşlarla belirlenmiş kubbe ve yarım kubbe kaideleri ile kemerlerin zengin biçimleri

152 Süleymaniye Külliyesi
Farklı boydaki kemer ve kubbelerin sakin, geniş hareketlerinin tezyinî, âsude ve bitaraf ilişki düzeni



le belirlenmiş kubbe, kemer, yarım kubbeler, sütunlar, fil ayakları ve çeşitli mimarî elemanların sonsuz mekân içinde tektonikler olarak yer alıp tezyinî (ornamentalistik) bir düzen oluşturmasıdır. *(Resim 153)* Süleymaniye'yi son on asırlık Batı Hıristiyan mimarlık kültüründen farklı ve Müslüman Osmanlı mimarlık kültürüne has kılan unsurlar şu şekilde sıralanabilir: Kemerlerin, kubbe ve yarım kubbelerin, pandantiflerin, bezemelerin, çinilerin, kemerlerin renkli taşlarıyla oluşan tezyinî kavisli çizgilerin vücuda getirdiği büyülü dünyanın inmaterial niteliğini tamamlayan mukarnas stalaktit tezyinat, sütun başlıkları, sütunların değerli taş dokularını ortaya çıkaran ve onları değişik iç yapılarıyla yücelten parlak satıhlar. *(Resim 154)*

Eksiksiz ve yanlışsız statik kuralların yansıması olan dâhiyâne bir mühendislik çözümlemesine sahip olan Süleymaniye Camii'nin Bizans, Romanesk, Gotik, Rönesans veya Barok mimarî ile herhangi bir ilişkisi yoktur. Hareketli ve sakin tektoniklerin bütünlüğü, tezyinî âbidevîliği ve tarafsızlığı içindeki mimari, insanı yönlendirmeden, yerini seçme hürriyetine müdahalede bulunmadan, onu tevazu içinde koruyan sakin ve vakur bir ortam oluşturur.

Nisbî ölçüler sistemiyle elde edilen âbidevîlik ve büyüklük etkisi, küçük olanın daha küçük, büyük olanın daha büyük algılanması, sakinliğin hareketle, hareketin sakinlikle, koruyanın korunanla, aşağı doğru olan biçimin yukarı doğru olanla vurgulanmış olması, Süleymaniye'nin ayırıcı özelliklerindendir. *(Resim 155, 156)* Sinan, kavisli kubbe-kemer biçimlerinin düz zemininin ve pencereden görülen uzak ufkun yakın mimarî unsurları daha güçlü fark etmeye imkân tanıdığını fark etmiş ve bilinçle kullanarak çok boyutlu bir güzellikler dokusu örmüştür. *(Resim 157)*

Camiye kündekârî ahşap tekniği ile meydana getirilmiş etkileyici, zarif geometrik biçimlerle süslü kapı satıhları arasından girilir. İlk fark edilen; vaaz kürsüleri, müezzin mahfeli ve minber gibi daha küçük ölçülü mimarî elemanların yapının ölçü düzenine kazandırdığı farklı boyuttur. Mihraba doğru ilerlerken soldaki büyük kubbe pandantifinin orijinal 16. asra ait tezyinatının küçük, sık dokusundaki hareketlilik de mimarînin büyük unsurlarının vakur ha-



153

153 Süleymaniye Külliyesi
Her biri ayrı niteliklerle belirlenmiş kubbe, kemer, yarım kubbeler, sütunlar, fil ayakları ve çeşitli mimarî elemanların tezyinî ornamentalistik düzeni

154 Süleymaniye Külliyesi
Kubbeler, pandantifler, bezemeler, çiniler ve kemerlerin renkli taşlarıyla oluşan tezyinî kavisli çizgilerin gayrimaddi niteliği





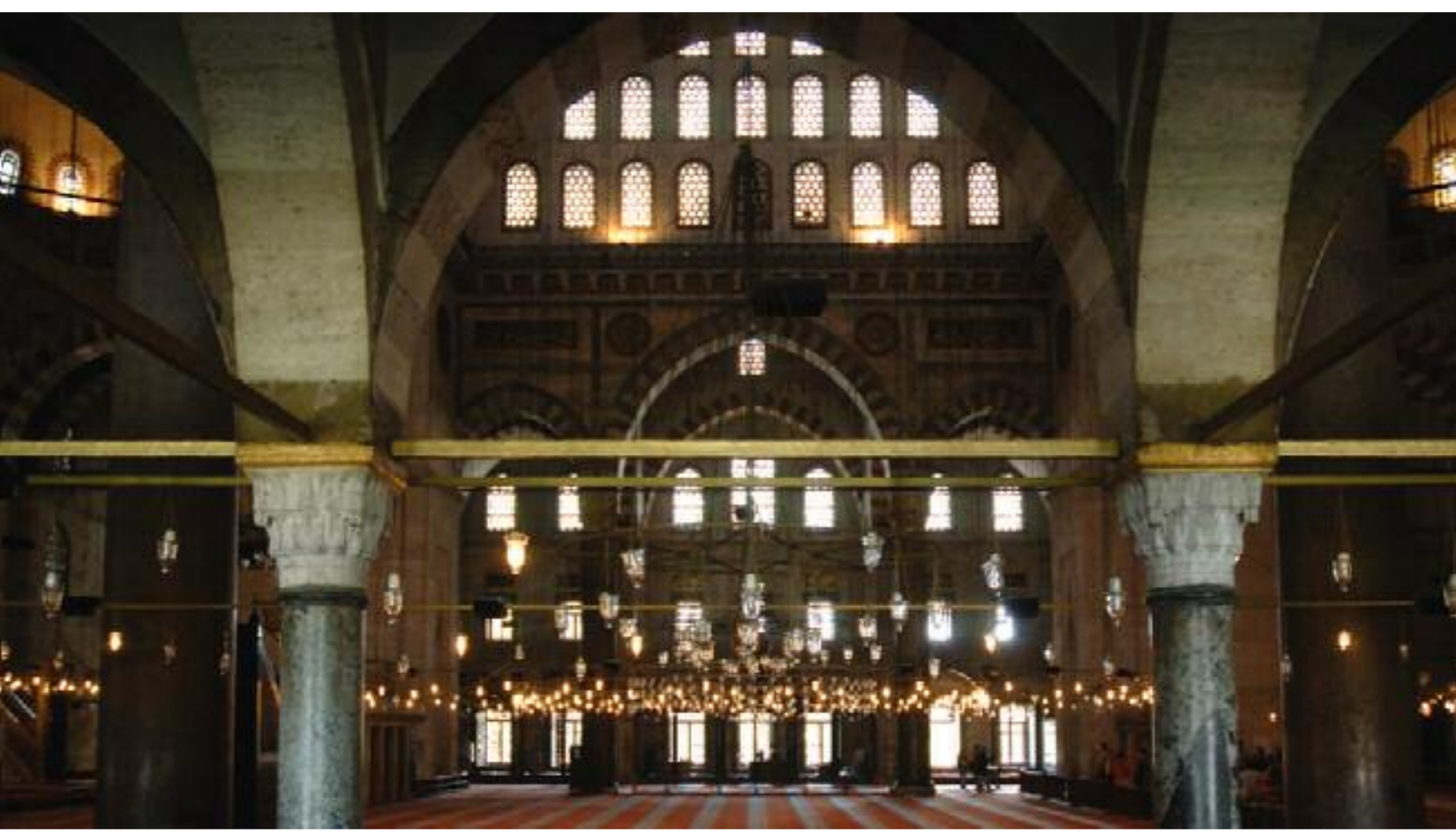
155 Süleymaniye Külliyesi
Nisbî ölçüler sistemiyle elde edilen âbidevîlik ve büyüklük etkisi; küçük olanın daha küçük, büyük olanın daha büyük algılanması, sakinliğin hareketle, hareketin sakinlikle vurgulanması

156 Süleymaniye Külliyesi
Koruyanın korunanla, aşağı doğru olan biçimin yukarı doğru olanla beraberliği

157 Süleymaniye Külliyesi
Sinan, kavisli kubbe-kemer biçimlerinin düz zemininin ve pencereden görülen uzak ufkun yakın mimarî unsurları daha güçlü fark etmeye imkân tanıdığını farkederek kullanmıştır



156





reketliliğini yüceltir. Mihrabın iki yanında, beyaz zemin üzerinde sınırları belirgin, renkli, floral tezyinatın sakin hareketleriyle oluşan eşsiz güzellikteki çiniler, cennet tasvirleri olarak mihrabı yüceltme işlevini yüklenmiştir. Aynı duvar üzerindeki alçı tekniğiyle oluşturulmuş 16. asır renkli camları ise küçük kıpırdanışlarla caminin bütünlüğünü, büyük hareketli unsurlarını yücelten anlamlar yüklenmiştir. *(Resim 158)*

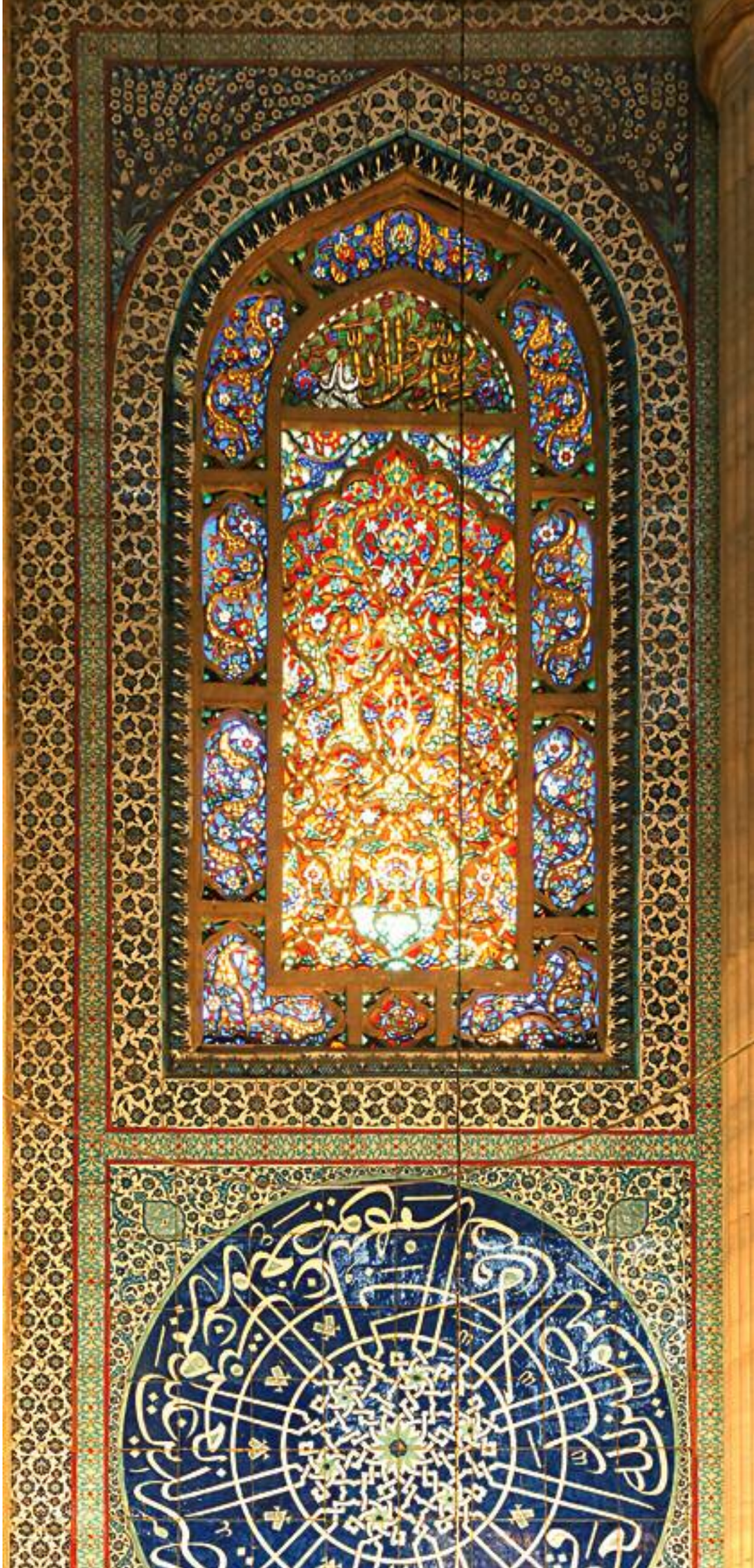
Ayasofya, bir nef'in ileri doğru uzayan kubbe ve yarım kubbeler sisteminin zemine yansımasıyla oluşur. Yarım kubbeleri destekleyen küçük yarım kubbeler, zemine silindirik ve mekânı sınırlayan eksedralar olarak iner. *(Resim 159, 160)*

Süleymaniye'de yarım kubbeler, mukarnas dolgularla oluşturulmuş pandantiflerin üzerine oturmaktadır. Kıble ve giriş cephesinde, mihrabın iki yanındaki nişleri örten kemerlerin benzeri de, fil ayakları ile mihrap duvarı arasını geçen bir kemerle aşılır, böylece kare zemin mekânı korunur. *(Resim 161)* Ayasofya'da parlayan altın kaplı mozaiklerin kubbeyi, kemerleri ve yarım kubbelerin bağımsız kimliklerini örterek gizlemesine karşılık, Süleymaniye'de ve Sinan'ın bütün eserlerinde mimari, bu unsurların okunan kimliklerinin bütünlüğü şeklinde karşımıza çıkar.

Süleymaniye, sonsuz mekân içindeki mimarî birimlerin açık tezyinî bütünlüğü olarak, yapının içi ise yukarıda açıklandığı gibi, sonsuz mekânın bir çeşit uzantısı olarak tasarlanmıştır. Ayasofya'da ise fil ayaklarının iç yüzünü takip eden yan duvarlar, bu ayakları duvar ve eksedra arasına gizler; bu yüzden yapı sınırlanmış insan gözü seviyesinde tamamen dışa kapalı bir mekân haline gelmiştir. *(Resim 162)*

Mimarlık mirası, onu gerçekten tanıyanların ve tarihî tecrübeyi en iyi bilenlerin emanetindedir. Bu gerçeği müdrik olarak mevcut tecrübe, bilgi ve duyarlıklara sahip çıkan Sinan, Tâk-ı Kisrâ'yı, Yavuz Sultan Selim'in adını taşıyan İstanbul'daki Sultan Selim Camii'nin tek kubbeli yapısını, Kubbetü's-Sahra'yı ve Olcaytu Hudabende Türbesi'ni değerlendirmiş ve kendi tasarım geleneğinden hareket ederek Süleymaniye'yi ve Kanuni Türbesi'ni vücuda getirmiştir.

İstanbul Bayezid Camii'ndeki merkezî kubbenin iki yarım kubbeyle desteklenmesi esa-



158 Süleymaniye Külliyesi
Alçı tekniğiyle oluşturulmuş renkli camların küçük kıpırdanışlarıyla caminin bütünlüğünün yüceltilmesi



160



161



159



162

159 Süleymaniye Külliyesi
Yanlara genişlemeye imkan veren kemerler

160 Süleymaniye Külliyesi
Giriş Kapısı

161 Süleymaniye Külliyesi
Kıble ve giriş cephesinde fil ayakları ile mihrap duvarı arası bir kemerle aşılırak kare zemin mekânı korunur

162 Ayasofya Camii
Ayasofya'da fil ayaklarının iç yüzünü takip eden yan duvarlar, ayakları duvar ve eksedra arasına gizleyerek yapıyı insan gözü seviyesinde dışa kapalı bir mekân haline getirir



sına dayanan üst yapı genel şemasını, 16. asır Osmanlı üslubu kapsamında yeniden yorumlayıp birçok farklılıkla Ayasofya'daki hüviyetinden arındıran ve tekrar hayata geçiren Süleymaniye, on asır önceki Ayasofya'dan, Asya'nın kerpiç kubbeli yapılarından, kümbet mimarisinden, Osmanlı ilk dönem mimarisinin tecrübelerinden yararlanılarak geliştirilmiştir.

Süleymaniye, Sinan için Ayasofya'yı hem yüceltmek, hem de eksiklerini aşmak için bir başlangıçtır. *(Resim 163)* İç mekânı uzunlamasına gelişen bir yapı olan Ayasofya'nın dış mimarî yapısı, iç yapının bu uzunlamasına karakterini desteklemeyen unsurlardan oluşur. Ayasofya'nın doğuya doğru ilerleyen yarımadanın ucunda yer almasına karşılık bu özel konumuyla bağlantılı olmayan bir mimarî yapısı ve mühendislik zaafları vardır. *(Resim 164)* Ayasofya, bu zaafların aşılması için, 15. asır başlarında, Edirne'den davet edilen Osmanlı mimarları tarafından bir destek duvarıyla takviye edilmiş, son olarak da Sinan'ın inşa ettiği büyük destekler (payandalar) sayesinde günümüze kadar ulaşmıştır.

15. ve 16. asırlarda yerleştirilen vaiz kürsüsü ve müezzin mahfeli de Osmanlılar'ın Ayasofya'yı yücelten katkıları arasında zikredilmelidir. Bu iki unsur, küçük ölçüleriyle Ayasofya'ya aslî ölçülerine göre nisbî olarak daha büyük bir yapı etkisi kazandırmıştır. *(Resim 165, 166)*

Sinan'ın Ayasofya'yı yücelten çevre unsurları vücuda getirme iradesi, Süleymaniye Külliyesi'nin çevresiyle ilişkisini düzenlerken de uygulanan bir ilke olmuştur. Bütün Osmanlı külliyelerinde olduğu gibi, Sinan'ın eserlerinde de düzen, eserleri çevreleyen konut dokularının ölçüleri ve atektonik yapı özellikleriyle desteklenir. Bir fermanla Süleymaniye çevresindeki evlerin boyasız ve zamanla kararacak ahşap yapılar olması emredilmiş, böylece geçici malzemeyle vücuda getirilmiş koyu renkli ahşap evlerden oluşan mahalleler arasında külliyenin kalıcı niteliğiyle farklılaşması sağlanmıştır. Evlerin küçük ölçüleri ve narin mimarî dokularıyla Süleymaniye'ye daha yüce bir âbide hüviyetini kazandıracak tedbirler alınmış ve bu tedbirler 20. asır başlarına kadar devam ettirilmiştir.



163

163 Süleymaniye Külliyesi – 164 Ayasofya Camii
İç mekânı uzunlamasına gelişen Ayasofya'nın dış mimarisi, iç yapının bu karakterini desteklemez. Ayasofya'nın doğu yönüne ilerleyen yarımadanın ucunda yer almasına karşılık bu özel konumuyla bağlantılı olmayan bir mimarî yapıya sahiptir

165, 166 Süleymaniye Külliyesi
Ayasofya'da olduğu gibi Süleymaniye'de de müezzin mahfeli ve vaiz kürsüsünün küçük ölçüleriyle iç mekân yüceleştirilmiştir

164









IX.
ŞEHZADE VE SÜLEYMANİYE'DEN SELİMİYE'YE

Sinan 1568 yılının yaz aylarında temeli atılan Selimiye Külliyesi'nin tasarım çalışmalarına büyük ihtimalle 1567'de başladı. Süleymaniye'de (1556) ve daha sonraki eserlerinde denediği çözümler, hiç şüphesiz onun Selimiye Camii'ndeki mimarî yaklaşımını hazırlamıştır. Bu bakımdan, Süleymaniye Camii'nin tamamlanış tarihi ile Selimiye'nin inşasının kararlaştırıldığı tarih arasında gerçekleştirilen eserlerin özel önem taşıyanlarını ana hatlarıyla incelemek Selimiye'yi anlayabilmek açısından gereklidir.



IX.I. EDİRNEKAPI MİHRİMAH SULTAN KÜLLİYESİ

Sinan'ın Süleymaniye ile Selimiye Külliyeleri arasında meydana getirdiği eserlerden bugüne ulaşanların en önemlilerinden biri, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'dir. Cami, İstanbul kara surlarının Edirne çıkışının hemen yanında yer alır.

Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, yüksek kübik kaide üzerinde yer alan bir kubbeden oluşmaktadır. Kaide, 4 cephesinde büyük kemerlerle geçilmiş, kemer altındaki ince duvarlar o güne kadar benzeri görülmemiş ölçüde yoğun ve 3 sıra halinde armudî sivri kemerle biten pencerelerle bezenmiştir. *(Resim 167)* Cami içinin bir ışık seliyle dolmasını sağlayan bu pencereli duvarların oluşturduğu aydınlık ve renkli iç mekân, aynı pencerelerde dış dünya ile bütünleşir. Ana kubbe dört köşede üstleri sivri kubbelerle örtülü dört fil ayağı ile desteklenirken, dört büyük kemer fil ayaklarıyla birleşerek taşıyıcı sistem içinde yerini alır. Kubbeyi taşıyan dört büyük kemer ve altlarındaki pencereli duvarın, Zal Mahmud Paşa Camii'ni hatırlatan, pencerelerden ibaret büyük boşluk ifadesi, sağ ve sol tarafta iç mekânı yan sahınlara bağlayan büyük, parlak, yuvarlak sütunlar üzerindeki kemerler, bunları dış duvara bağlayan kemerlerin duvarla bütünleşmiş sakin bîtaraflıkları, yan sahınlardaki kadınlar mahfelinin son cemaat yerinin ölçü ve mimarî özelliklerini sürdürerek belirginleşir. *(Resim 168)*

Enlemesine bir dikdörtgen prizma üzerinde yükselen kübik kubbe kaidesi, girişin sağ ve solunda dört porfir sütuna basan üç kemer tarafından taşınırken, bu kemerlerin ve dış duvar arasındaki alanı her iki yönde örten üç kubbenin dışa doğru itme etkileri, dış cephede yer alan ayaklarla karşılanır.

Sinan, bu camide, geleneksel cami mimarisinin yüksek kübik kaide üzerine yerleştirilmiş kubbesini, Üsküdar Mihrimah Camii'nin büyük cephe kemerini, Süleymaniye'nin iki yan kemeriyle fil ayaklarını birlikte ve belirgin görevler vererek kullanmıştır. Bu da onun tarihî birikimden ve şahsî tecrübelerinden hareketle yeni çözümler üretme iradesini yansıtmaktadır.

Cami için seçilen yer, yani Edirne yoluna açılan tarihî sur kapısının yanı, öncelikle şehrin

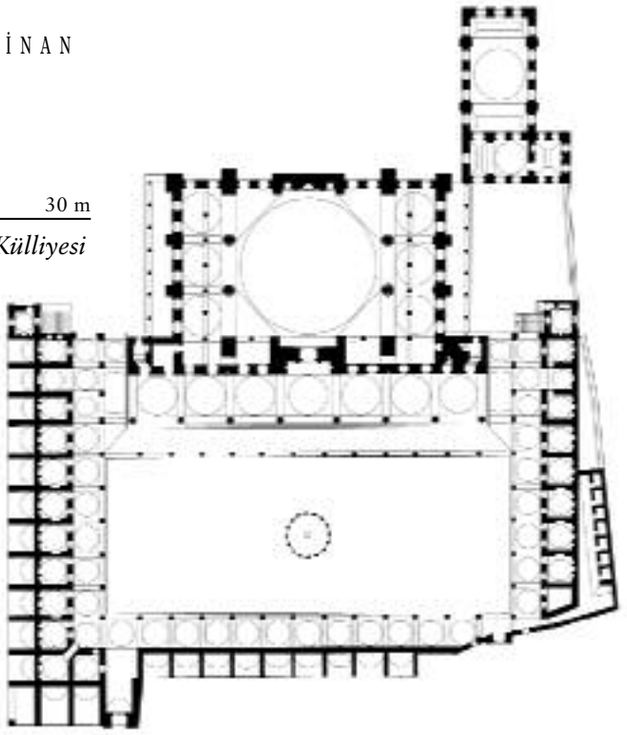


168 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii
Sivri kemerin altındaki cami içinin bir ışık seliyle dolmasını sağlayan pencereli duvar sathı

30 m

Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi

Plan 25



yüksek noktalarından biri olduğu için tercih edilmiştir. Tarihî surların Haliç kıyılarından başlayarak Marmara Denizi'ne kadar uzayan, sur içi ile dışını birbirinden ayırmayı amaçlayan biçimi karşısında, sura göre kübik kaidesi, kubbe ve minaresiyle caminin yükselmesi ve köşe payeleri arasında içe çekik pencereli duvar sathının davetkâr oyuk ifade içinde vücuda getirilmesi, Sinan'ın bu çevreyi değerlendirmesinin bir neticesi olmuştur.

Mihrimah Sultan Camii, son cemaat revaklarıyla bütünleşerek enine genişliği ile etkili olan ferah avlunun üç yan cephesinde medrese odalarıyla çevrilidir. Caminin yükselen kitlesine karşılık, son cemaat yeri revakları, nisbeten alçak sütunların üzerinde stalaktitlerle immateriel hale getirilmiş sütun başlıklarının taşıdığı narin ve şişkin yüksek kemerler üzerinde, neredeyse varlıkları belirsiz sekiz köşeli kasnaklara oturan kubbelerden oluşmaktadır. *(Resim 169) (Plan 25)*

Revaklar, son cemaat yeri ve medrese avlusunu üç taraftan çevrelemektedir. Revakları oluşturan mermer sütunların ve geometrik baklavalı, biçimli sütun başlıklarının, sivri kemerlerin keskin, zarif, narin ve gergin ifadeleri, revakların özelliğini oluşturur. Revakları örten kubbelerin kubbe kasnakları üzerine oturtulmayıp bu kez farklı olarak saçakla bütünleşecek şekilde ve revakların keskin üst profili hizasında alçalarak bitmeleri, bütün camide fark edilen kadınsı biçim ifadeleri olarak Sinan'ın yaptığı aslî tercihlerle bütünleşmektedir.

Medrese veya son cemaat avlusuna, son cemaat yeri ile sur arasındaki yol cephesinde yer alan, asimetrik olarak yerleştirilmiş iki kapıdan girilmektedir. Caminin üzerinde oturduğu yüksek platforma göre aşağıda kalan iki yol bulunmaktadır. Düşük seviyedeki bu iki yoldan ilerleyerek camiye dik merdivenlerle son cemaat avlusuna girenler, geniş, ferah, berrak ve zarif bir ortama ulaşırlar. Caminin büyük merkezî kubbesi altında sağ ve sola genişleyen mekân, aslî bezemeleri olmasa bile, mavi-beyaz bezeme birimlerinin sık ve narin kıpırdanışlarıyla bir rüya ortamı niteliğini taşır. Bütün aslî unsurlarıyla maddî zaruretlere göre biçimlendirilmiş ve bu unsurlarda güzelliği ve yüceliği okunan yapı, bezemelerle hayat dolu aydınlık bir âleme dönüştürülmüştür. *(Resim 170)*

Caminin sağ ve sol cephelerinde büyük kemerin pencereli duvarını ve altındaki üç kemeri



169



170

169 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii
Caminin yükselen kitlesine karşılık, nispeten alçak sütunların üzerindeki stalaktitlerle immateriel hale getirilmiş sütun başlıklarının taşıdığı yüksek kemerler üzerindeki son cemaat yeri revakları

170 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii
Yüksek avlu kotuna ulaşımı sağlayan yan kapılar



taşıyan büyük sütunlar yer almaktadır. Kübik gövdenin iki yanında, cami mekânını zemin seviyesinde enlemesine genişleten üç kubbeyle örtülü yan sahınlarda ve giriş cephesinde zarif sütun ve kemerlerin taşıdığı kadınlar mahfeli bulunmaktadır. Kadınlar mahfelinin narinliği, dış cephenin köşelerindeki fil ayaklarının arasında, büyük kemerin içe çekik hali, son cemaat yeri sütun ve kemerlerinin keskin biçimleri, şişkin ve gergin kubbeler, esere kadınsı bir ifade[9] kazandırır.

Son cemaat yerinin iki yanından camiden çıkış yönünün aksine dönerek ilerleyenler, şehri bu yüksek noktasından görerek iç ve dışın bilincine aynı anda ulaşmanın oluşturduğu güzellikler duygusunu; duyarlılık ve cesaretle vücuda getirilmiş karşıtlıkların düzenli beraberliğini terk ederek, geniş merdivenlerden iner ve şehri yeniden yaşamaya başlarlar.

Mihrimah Sultan Camii son cemaat-medrese avlusu revakları ve revak kubbeleri, bir mimarî biçimler bütünlüğü oluşturur. Son cemaat yerini oluşturan mimarî elemanları Sinan'ın mimarisinin önemli unsurları olmaları sebebiyle incelemek, onun mimarî dilini anlamak için gereklidir. Beyaz Marmara mermerinden yapılmış sütunların baklavalı başlıkları üzerinde narin, geniş, sivri kemerler yer alır. Revak saçak profiline değecek kadar yaklaşmaları bu kemerlere, Sinan'ın diğer yapılarında erişilmemiş bir biçim keskinliği, saflık ve temizlik ifadesi kazandırmıştır.

Roma kemeri, başlığın üzerini örten bir mimarî unsurdur. Mihrimah Sultan Camii son cemaat avlusu kemerleri ise geçilen açıklık üzerinde bütünlüğü olan bir mimarî biçim olmaktan ziyade, aynı sütundan iki yöne yükselip sağ ve soldaki sütunlardan gelen kemer kollarıyla kilit taşı seviyesinde birleşen bir mimarî bütünlüktür ve bu özellikleriyle büyük açıklıkları geçen Selçuklu köprü kemerlerini hatırlatır. Bu düzenlemede baklavalı sütun başlığı, sütunu kemer kollarına kesintisiz birleştirici bir ifadeyle bağlar. Sütun başlığı, sütunun yuvarlak ve şişkin biçimini, yarı geometrik baklavaların geometrik keskinliği ise kemer çizgisindeki keskinliğin devamı olarak varlığını sürdürür.

Sütunlarla kemer kollarını bütünleştiren baklavalı sütun başlıkları ve mukarnaslar, özellikle stalaktitli sütun başlıkları, sütunla kemer



kaidesi arasında oyuklar ve sarkıtlarla oluşan gölgeli ve parçalanmış biçimler meydana getirir; bu biçimlerin immateriel ve hatta yokluğu temsil eden görünüşü, sütunla kemeri âdeta birbirinden ayırır ve bunları iki ayrı mimarî tektonik olarak bütünlüğün içine yerleştirir. Yukarıda sözü edilen stalaktitli sütun başlıklarından farklı olarak, zeminden yükselen ve kemer kolu-sütun başlığı-sütun birlikteliğiyle oluşan biçimlerin zarafeti, Mihrimah Sultan Camii medrese avlusu revakları mimarisinin belirgin özelliğidir.

Mihrimah Sultan Camii merkezî kubbesini taşıyan 4 büyük kemerin altındaki geniş boşluğu, birbirlerine yaslanmış pencerelerin oluşturduğu bir duvar örter. Kare kubbe kaidesinin köşelerinde her birinin üstü bir sivri kubbeyle örtülü 4 şişkin ayağa göre içe çekilmiş bu pencereli satıh, büyük kemerle kubbe arasında yer alan kademeli duvar, Sinan'ın Süleymaniye çözümlemesindeki derin seziş ve duyarlığının ürünü olup yeni bir kimlikle Mihrimah Sultan Camii'ne aktarılmıştır.

Büyük kemer altındaki pencerelerin alçı cam dolguları, Sinan'ın yalnızca Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin deniz cephesindeki duvar sathında olduğu gibi, pencerelerin üzerinde yer aldığı satha ve bu sathı da taşıyıcı büyük kemerin dış yüzüne iyice yaklaştırılmış bulunuyor. Böylece dört fil ayağının arasında yer alan kemer ve altındaki boşluğun, pencerelerin neredeyse hepsinin aynı satıh üzerine yerleştirilmiş olması, yapıya, Edirne Bayezid Camii son cemaat yeri dış cephe mimarisini hatırlatan bir iç dinamizm ve zarafet ifadesi kazandırmaktadır.

Sinan'ın bu yapısına hakim olan biçim verme iradesinin Edirne Bayezid Camii ile benzerliğini ortaya koyan bir diğer husus da, minarenin kararlı bir biçimde caminin merkezî kitlesinden uzakta ve kendi başına, yalnız yerleştirilmiş olmasıdır. Mihrimah Sultan Camii, bu vasıflarıyla Sinan'ın biçim dünyasındaki zenginliğin sınırsızlığını ortaya koyan önemli eserlerinden biridir.

Caminin yakın bir tarihte vücuda getirilmiş olduğu bilinen kalem işleri, neredeyse hiçbir Osmanlı camisinde benzeri kalmamış bir bütünlük ifadesine sahiptir ve içeride de, Sinan'ın cami mimarisinin iç dünyası hakkında aslına yakın bir bilgi edinme ve bunu yaşama fırsatı vermektedir. *(Resim 171, 172)*

171, 172
Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii
Bütünlüğe sahip kalem işleri



171

172



IX.II. LÜLEBURGAZ SOKULLU MEHMET PAŞA KÜLLİYESİ, HADİM İBRAHİM PAŞA CAMİİ VE SİNAN PAŞA CAMİİ

Lüleburgaz'da, cami, medrese, sıbyan mektebi, kervansaray, arasta ve hamamdan oluşan ve Sinan'ın önemli eserlerinden biri olan Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi 1549-1569 yılları arasında inşa edilmiştir. *(Resim 173, 174, 175, 176)*

Külliyenin camisinde, kubbenin dört köşesinde yer alan dört fil ayağı, Şehzade ve Süleymaniye camilerinde olduğu gibi, kubbeden bağımsız güçlü birimler olarak tasarlanmıştır. *(Resim 177, 178)* Merkezî kubbe kitlesinin iki yanına ilave edilerek cami planının enine genişlemesini gerçekleştiren sahınlarda yer alan kadınlar mahfeli, Mihrimah Sultan Camii'nin (Edirnekapı-1560) planını hazırlarken, cami-medrese ilişkisi de Kara Ahmet Paşa (Topkapı-1554) ve Mihrimah Sultan cami-medrese avlularının geniş ortamının ilk adımlarını teşkil eder. *(Resim 179, 180, 181, 182) (Plan 26)* Alçak, narin sütunların üzerinde baklavalı sütun başlıklarının taşıdığı geniş sivri kemerlerden oluşan medrese avlusu revaklarını iri, yayvan kubbeler örtmektedir. *(Resim 183, 184, 185)* Medrese ve kervansaray arasında iki yöne doğru uzayan arasta bulunur.

Sinan'ın aynı dönemde gerçekleştirdiği Hadim İbrahim Paşa Camii (Silivrikapı) kübik kaide üzerindeki tek kubbesiyle, küp ve küre gibi aslî unsurlardan oluşan, Edirne Bayezid, Sultan Selim (İstanbul) ve Firuz Ağa (İstanbul) gibi 15. asrın ikinci yarısına ve 16. asır başlarına ait camilerin sade mimarisini devam ettirir. İbrahim Paşa Camii, bu yapılardan yeni ölçüleri, daha yüksek bir kaide üzerine oturan kubbesi, taş-tuğla duvar yapısı, duvarlar üzerinde yer alan yüksek, iri pencerelerin sivri armudî pencere boşlukları ve son cemaat yerindeki armudî kemerlerin yükselen boşluklarıyla oluşan şakulî, canlı, hareketli ifadeyle ayrılır. Bu yapıdaki tek kubbe tercihi ile Selimiye arasındaki ifade yakınlığı, Sinan'ın sanat iradesinin bütünlüğüne işarettir.

1553'de Sinan'ın, Sinan Paşa için İstanbul Beşiktaş'ta, Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi yakınında inşa ettiği külliye, cami, medrese ve hamamdan teşekkül ediyordu. Külliye'nin cami ve medreseden oluşan yapı grubu, muhtemelen Barbaros Türbesi gibi o zaman denizin hemen kıyısında, karşı karşıya yer alıyordu.



174



175



176

Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi

173 *Şehzade ve Süleymaniye camilerinde olduğu gibi fil ayakları kubbeden bağımsız güçlü birimler olarak tasarlanmıştır.*

174 *Minber küllahı ve ve alçı tekniği ile oluşturulmuş renkli camlar*

175 *Mihrap cephesi*

176 *Yan cepheleri belirleyen güçlü kemer ve pandantifler*

177 *Kubbenin dört köşesinde yer alan dört fil ayağı*

178 *Cephede biçim zenginliği*

179 *Yan giriş kapıları*

180 *Farklılaşan kubbeler*

181 *Medrese cephesi*

182 *Külliye yan giriş kapısı*



179



180



177



181



178



182

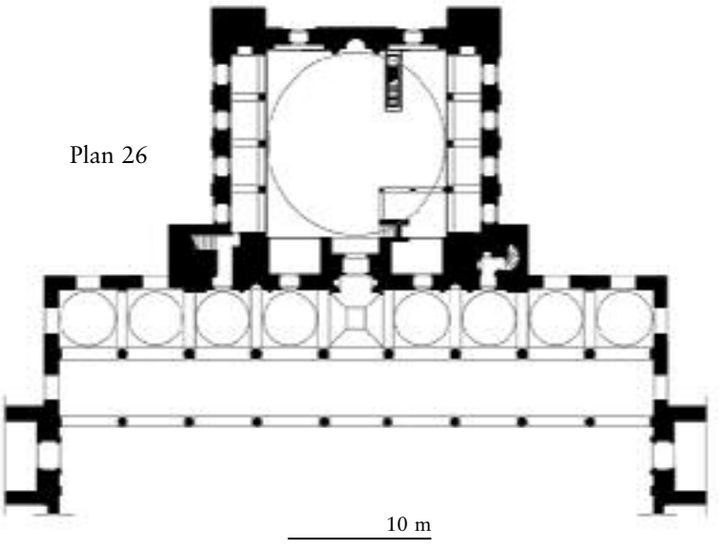


183



184

Plan 26



Sokullu Mehmet Paşa Camii, Lüleburgaz

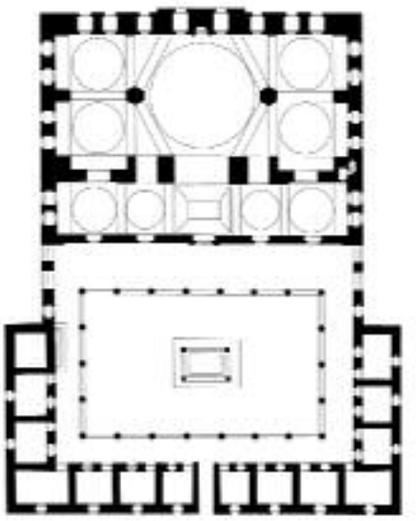


185

183 Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi
Son cemaat yeri revakları

184 Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi
Üzerinde bir oda bulunan avlu yan kapısı, son cemaat yerinin yüksek revakları ile medrese revaklarının birleşim sorununu çözümler

185 Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi
Detay



Plan 27

10 m

Sinan Paşa Camii, Beşiktaş

Sinan Paşa Camii'nin önemli bir özelliği, merkezî kubbenin altıgen bir kasnak üzerine oturtulması, iki yana genişletilmiş caminin sağ ve sol yanlarının ikişer kubbeyle örtülmesi *(Resim 186)* ve Üç Şerefeli Camii planına benzeyen planıdır. *(Plan 27)* İbrahim Paşa Camii'nde olduğu gibi Sinan Paşa Camii dış duvarı da taş-tuğla sıralarından müteşekkildir. Sinan Paşa Camii'nin Edirne Üç Şerefeli Camii duvarlarına göre daha yüksek olan deniz cephesi duvarı, zemin kat seviyesinde, dikdörtgen, beyaz, mermer süve başlıkları ve sivri armudî kemerlerle korunan bir pencere dizisiyle oluşturulmuştur. *(Resim 187)* Sinan bunu çok sonraları Zal Mahmud Paşa Camii'nde de uygulayacaktır. Ufkî taş-tuğla duvar dokusunun bu karakteri içinde, iri zemin kat pencere dizisi üzerinde, yüksek ve armudî sivri kemerli bir ikinci pencere dizisi yer almaktadır. İki yan ve ana kubbe akslarında yuvarlak pencereler ve mihrap üzerinde de yine bir armudî sivri kemerli pencere yer almaktadır. Tuğla-taş duvar dokusunun ufkî karakteri ile tam bir şakulî ifadeye sahip pencere dizilerinin karşıtlığı, Sinan'ın mimarisinde pek çok defa karşılaşılacak bir özellik olup "her şeyin karşıtı ile kaim olduğu"[10] şeklindeki İslâmî kuralın bir yansımasıdır. *(Resim 188, 189)*

Yüksek bir kasnak üzerinde yer alan merkezî kubbe, yanlarında alçak, sekiz köşeli kasnaklar üzerinde ara kubbeler, yan dış alanlarda da yan kubbeler yer almaktadır. Yapı kitlesinin yüksekliği ve pencere düzeni, İbrahim Paşa Camii'ni hatırlatırken, kubbe-kaide ilişkisi Sinan'ın Şehzade ve Süleymaniye'de geliştirdiğinin aksine, kubbeler sistemini etkisiz kılan bir orandadır. Binanın bu dış etkisine karşılık, merkezî kubbeyi yan sahınlardan ayıran altı köşeli ayakların ve kemerlerin narinliği, dışa yönelik kubbelerin itme güçlerini karşılamak üzere mihrap cephesinde duvarın kalınlaştırılması, giriş cephesinde ve yan cephelerde, Süleymaniye'nin aksine, destek ayaklarının içe dönük yapısı, arayışın yönü bakımından Sinan Paşa Camii'ni İbrahim Paşa Camii'ne benzer kılmaktadır. Caminin tepe pencerelerinin ve son cemaat-medrese avlusu revaklarının sivri armudî kemerlerle gerçekleştirilmesi, Sinan'ın, bu tipte kemerle oluşan ve âdeta boşluğun duvarı bölerek yükselme iradesini yansıtan biçim ifadesine özel bir bağlılık duyduğunu göstermektedir.



187





188



189

186 Sinan Paşa Camii
Yüksek kasnak üzerinde yer alan merkezî kubbe, yanlarda alçak sekiz köşeli kasnaklar üzerindeki ara kubbeler

187, 188 Sinan Paşa Camii
Ufkî taş-tuğla duvar dokusu

189 Sinan Paşa Camii
Merkezî kubbe ve yan kubbeler

190



191



IX.III. HASEKİ HÜRREM SULTAN HAMAMI

Sinan, Kara Ahmet Paşa Camii'ni takiben 1556'da Ayasofya civarında Zeuxippus hamamının yerinde, Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nı inşa etti. Kadınlar ve erkekler için ayrı iki bölümü olan yapı, 75 metre uzunluğundaki kitlesi ve iki uçta muhteşem iki kubbenin örttüğü soyunma ve giriş hacimlerini takiben soğuklukların ve onların ötesinde de erkek ve kadın hamamlarının sırt sırta yer aldığı müstesna güzellikte bir eserdir. *(Plan 28)*

Erkekler bölümüne, Ayasofya'ya yönelik cepheden ve dört beyaz mermer sütun üzerindeki üç kubbenin oluşturduğu direkliğin altından; kadınlar bölümüne, yani büyük kubbenin örttüğü soyunma-giriş kısmına ise yapının batı yönünde duvarla korunmuş olan yoldan ve merdivenlerle yükselerek girilmektedir.

Hamamlar ve soyunma hacimleri birbirine göre kayık duran iki aks üzerinde yerleştirilmiştir. Hamamın üzerinde yer aldığı dikdörtgenin orta yöresinde, sıcak su ve ısıtma birimleri bulunur. Bu sebeple hamamın soyunma hacimlerinin kubbeleriyle soğukluk ve yıkanma hacimleri kubbeleri farklı akslar üzerindedir.

Düşeyliğini koruyan penceresiz düz duvarlar, zeminden yükselerek kimi alçak, kimi daha yüksek keskin satıhlar oluşturur. Bu duvarlar üzerinde köşeli kubbe kaide duvar yüzleri yer alır. Böylelikle oluşan saf, geometrik düzen üzerinde çeşitli büyüklükteki kubbelerin kürevî formları, kubbe kaplama katlarının hamama ışık sağlayan fenerlerin kaidelerinde biten ince çizgilerle oluşmuş gri renkli zarif kurşun kaplama dokusu, Osmanlı zühd (azla yetinme) tavrının yüce güzelliğini vücuda getirir. *(Resim 190, 191, 192)*

Sinan'ın bu eseri, yerden yükselen düz duvarların üzerindeki sekizgen kasnaklara basan kubbelerin kurşun örtülerinin geçmiş yapılarına göre daha etkili bir ölçüde mimariyi belirlediği örneklerden biridir. Bu saf biçimler ve sıva-duvar-maden ilişkisinin çarpıcı mimarisi, Sinan'ın mimarisinin gelişiminde önemli bir adımdır.

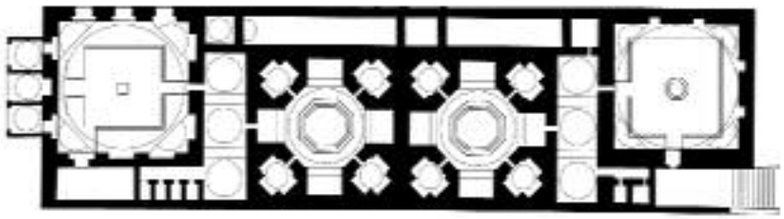
190 Haseki Hürrem Sultan Hamamı
İki uçtaki muhteşem iki kubbenin örttüğü soyunma ve giriş hacimlerini takiben soğukluklar, ve onları takiben sırt sırta konuşlanmış erkek ve kadınlara ait hamam bölümleri

191 Haseki Hürrem Sultan Hamamı
Düz duvarların üzerindeki sekizgen kasnaklara basan kubbelerin kurşun örtüleri etkin bir biçimde mimarîyi belirler

192 Haseki Hürrem Sultan Hamamı
Düşeyliğini koruyan penceresiz düz ve keskin duvar satıhları üzerindeki köşeli kubbe kaide duvarları ve kubbelerin oluşturduğu saf ve geometrik düzen



Plan 28



30 m

Haseki Hürrem Sultan Hamamı





IX.IV. RÜSTEM PAŞA CAMİİ

Süleymaniye'den sonra, Selimiye'nin inşaatının başladığı 1568 yılına kadar Sinan'ın vücuda getirdiği camilerin önemlilerinden biri, Rüstem Paşa Camii'dir. Bu cami, Süleymaniye Külliyesi'nin bulunduğu yamaçların Haliç'e vardığı yoğun ve hareketli Eminönü çarşı bölgesinde, altında dükkânların yer aldığı yükseltilmiş bir teras üzerine oturtulmuş, merkezî kubbe özel bir önem verilerek sekizgen kaide üzerine yerleştirildiği için çevreden görülebilen bir odak noktası niteliğini kazanmıştır.

Cami, inşa edildiğinde kıyıdan ve nispeten daha alçak olan Haliç sahil surlarından çok uzakta değildi. Haliç'ten ve Galata'dan İstanbul'a bakanlar için su seviyesinden 8 metre yükseklikteki zemin üzerinde, 6 metre yükseklikteki platforma oturan Rüstem Paşa Camii'nin, 16. asırda mevcut bulunan sahil surlarıyla hanların kubbe ve tonozlarının üzerinden görünüşü, İstanbul'u taçlandıran Süleymaniye'ye yeni bir zemin ve bir odak noktası oluşturarak katılıyor, böylece şehrin âbideler siluetini tamamlıyordu. *(Resim 193)*

Cami bu özellikleriyle Sinan'ın çevre ve mimarî ilişkisine atfettiği önemi bir kez daha gözler önüne sermektedir. Son cemaat yerinin bulunduğu teras seviyesine, terasın iki köşesindeki merdivenlerle çıkılır. Son cemaat yeri, iki sıra sütunun taşıdığı bir saçakla örtülü olup bu geniş saçak ve terasın çevre duvarı, son cemaat yerini batı güneşinin olumsuz etkisinden korur ve son cemaat yerine çıkanların önüne, civardaki hanların kubbe ve tonozları üzerinden Süleymaniye'ye, Haliç'e ve Galata'ya doğru geniş bir ufuk açar. Camiye son cemaat yerinin stalaktitli sütun başlıklarının taşıdığı revakların ortasındaki cümle kapısından girilir. Bu kapı Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde olduğu gibi, camiden çıkanlara günlük hayatın gürültülü seviyesinin üzerinde, geniş son cemaat yeri saçağının altından zengin bir panorama sunar. *(Resim 194, 195, 196, 197)*

Cami ana kubbesi, sekiz ayak ve dört köşedeki yarım kubbelerin oluşturduğu sekizgen kaide üzerinde yer alır. Köşe yarım kubbeleriyle kare plandan kubbe kaidesine geçilmektedir. Yapının dış mimarisinde önemli bir yere sahip olan sekiz

195





197



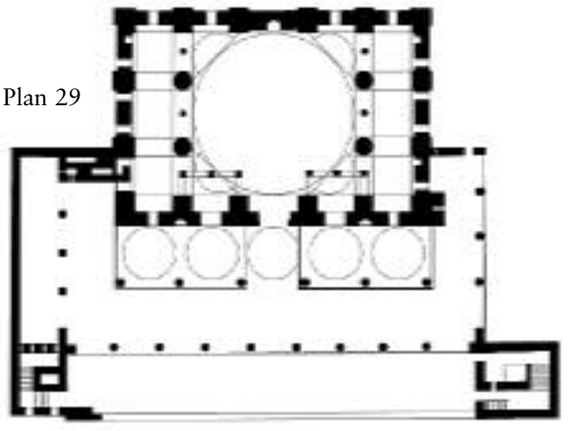


194

196

193, 194, 195, 196, 197
Rüstem Paşa Camii
Şehir silüetinin en önemli unsuru olarak İstanbul'u taçlandıran Süleymaniye'ye yeni bir odak noktası oluşturarak katılan Rüstem Paşa Camii

Plan 29



Rüstem Paşa Camii

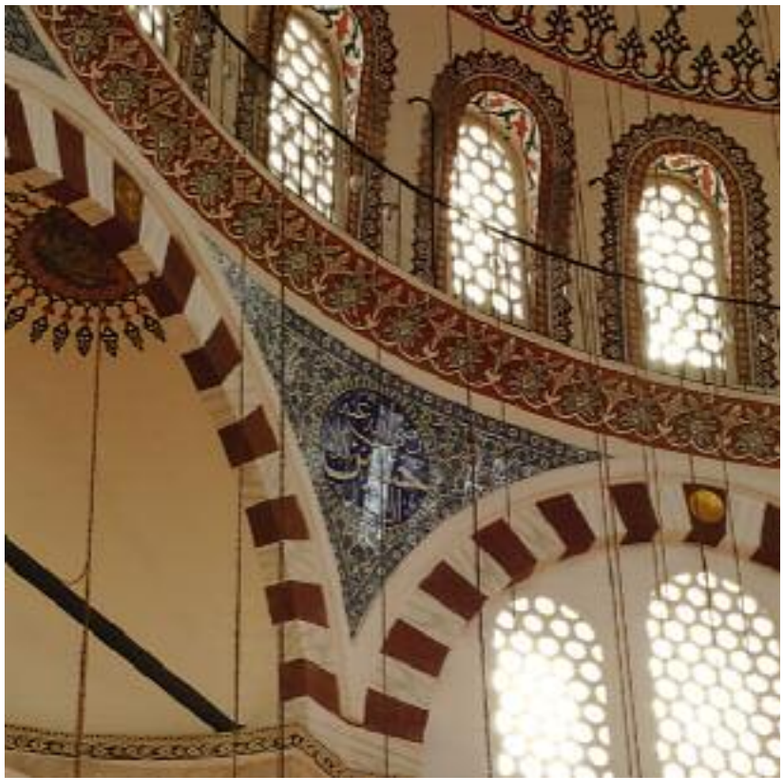
köşeli kubbe kaidesinin zemin katta oluşturduğu kare plan ise iki yan cepheye eklenen kadınlar mahfeliyle enlemesine genişletilmiştir. *(Resim 198)*

Kemerler, caminin enlemesine dikdörtgen planı içine yerleştirilen dört büyük ayak, ayrıca mihrap ve giriş cephelerinde, duvar üzerinde oluşturulmuş dört ayak olmak üzere toplam sekiz ayak tarafından taşınır. Kubbenin bu kemerlerin üst seviyesindeki köşe trompları vasıtasıyla kare plandan sekiz köşeli kaideye geçilir; köşe trompları arasında yapının dört cephesinde alt tarafı pencerelerle boşaltılmış sivri kemerler, kubbeyi taşıyan sekiz köşeli kaidenin dört cephesinden caminin içini aydınlatmaktadır. Kubbe, sekiz köşenin her birinde bir destek kemeriyle desteklenir. Köşe tromplarını oluşturan yarım kubbelerin desteklediği merkezî kubbeyi taşıyan sekiz köşeli kaideye gelen yükler, büyük cüsseli dört ayakla ve kalınlaştırılmış cephe duvarlarıyla karşılanmıştır. *(Resim 199) (Plan 29)*

Rüstem Paşa Camii'nin merkezî kubbeyi taşıyacak sekiz ayak, köşe trompları ve sekiz köşeli kubbe kaidesinin dikdörtgen bir plan içine oturtulması şeklindeki çözüm, Sinan'ın bu yapısıyla ilk defa gündeme gelmiştir. Rüstem Paşa Camii, bu açıdan bakıldığında Edirne Sultan Selim Camii'ne bir hazırlık ve Sinan'ın çözümleme girişiminin geleceğini hazırlayan bir eser olarak özel öneme sahiptir. *(Resim 200)*

Rüstem Paşa Camii'nin kubbe, tromplar ve kemer sistemiyle oluşan yüksek sekiz köşeli kaidesi, farklı seviyelerdeki büyük kemerlerlerin açıklıklarının boşluklarından ışık alarak İznik çinilerinin büyüleyici güzelliklerini barındıran iç mekânı aydınlanır. *(Resim 201, 202, 203, 204)*

Caminin iç duvarlarını, dört büyük sekiz köşeli payenin üzerinde yer alan kemerlerin üzengi satıhları ile köşe yarım kubbelerinin kaidesine kadar kaplayan İznik çinileri, yapının yüklerini taşıyan bu unsurları ve kemerler arasında kalan alanları da kaplayarak tezyin etmektedir. Büyük taşıyıcı duvar ve paye gibi unsurlar, tamamen immateriel, renkli ve parıldayan bir satıh oluşturan bu çini kaplamaların arkasında, her biri için gerekli ölçülere sahip olarak durur. *(Resim 205, 206, 207)* Bütün Orta Asya ve İran kerpiç-tuğla yapılarında, taşıyıcı duvar ve ayakların, kubbe, kemer gibi inşaî unsurların dış yüzlerini tezyin



201

198 Rüstem Paşa Camii
Zemin katta oluşturduğu kare plan ise, iki yan cepheye eklenen kadınlar mahfeliyle enlemesine genişletilmiştir.

199 Rüstem Paşa Camii
Kubbe, sekiz köşenin her birinde bir destek kemeriyle desteklenir.

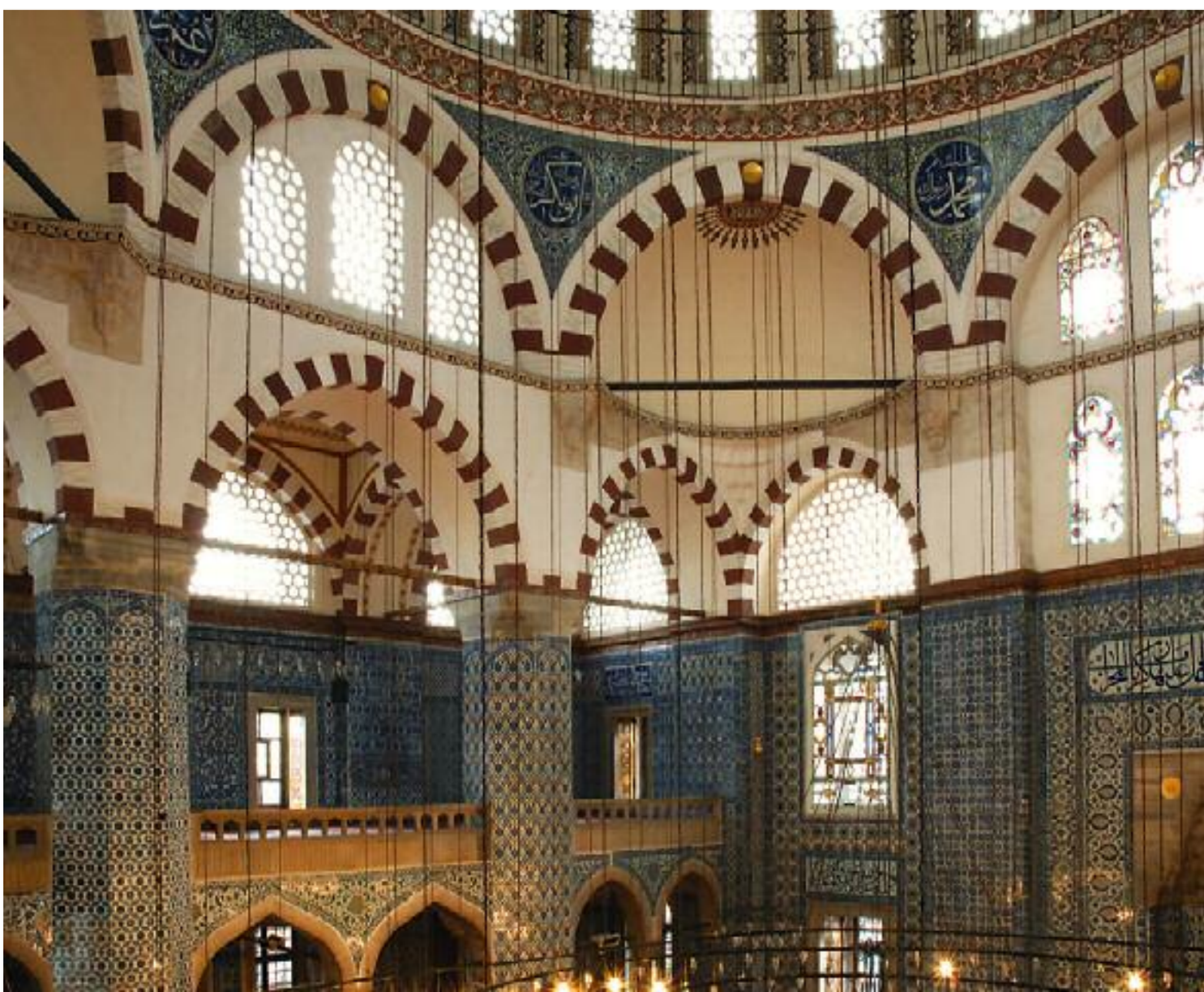
200 Rüstem Paşa Camii
Köşe tromplarını oluşturan yarım kubbelerin desteklediği merkezî kubbeyi taşıyan sekiz köşeli kaideye gelen yükler, büyük cüsseli dört ayakla ve kalınlaştırılmış cephe duvarlarıyla karşılanmıştır.

201 Rüstem Paşa Camii
Farklı seviyelerde büyük kemerlerle açıklıklarının boşluklarından ışık alarak, İznik çinilerinin büyüleyici güzelliklerini de barındıran iç mekânı aydınlanır.

198



199



200



202

202, 203 Rüstem Paşa Camii
Kubbe, tromplar ve kemer sistemiyle oluşan yüksek sekiz köşeli kaidesi

204 Rüstem Paşa Camii
Minber



203



204

205, 206, 207
Rüstem Paşa Camii
Taşıyıcı duvar ve paye gibi unsurlar immateriel çini kaplamaların arkasında şahsiyetleri korunarak dururlar



205



206



207



eden çiniler, yapının insanla temas eden cephesini teşkil eder. Rüstem Paşa Camii'nde ise ayak, kemer vs. gibi teknik unsurların maddî varlıklarıyla mimarinin strüktürel çözümlemesi gizlenmeden, parlak renklerle floral motifler ve soyut geometrik çini tezyinatı, mimarinin insana temas eden dış sathını oluşturur. *(Resim 208, 209)*

Ayasofya'nın mozaiklerle kaplı satıhları ile Rüstem Paşa Camii çini kaplamalarının ortak immateriellikleri bakımından benzerlik varsa da bu benzerlik sınırlıdır ve üzerinde durulması gereken bir varlık telakkisi farkını içermektedir. Rüstem Paşa Camii çinilerle kaplanmış, cilalanmış, yuvarlak sütunlar, payeler, duvarlar, kemer, tonoz ve kubbelerden oluşmaktadır. Ayasofya'da ise yapının belli bir seviyeden yukarısı altın zeminli mozaiklerle kaplanmıştır; burada duvarı birbirinden ayıran ve yapının maddî varlık alanına ait teknik unsurların şahsiyetlerini belirgin bir şekilde örterek gizleyen bir sanat iradesinin hakimiyeti söz konusudur.

Yapının maddî varlık alanına ait bütün unsurlarının, şahsiyetleri tadil edilmeden mimariyi oluşturmaları, Osmanlı mimarlığının değişmez bir ilkesidir. Rüstem Paşa Camii'nde de mimarinin varlığını insanla bir arada sürdüreceği gerçeği unutulmamıştır. Yapıların teknik unsurlarının insanın ruhî ve manevî varlık alanlarındaki problemlerine cevap verecek şekilde bezemeler ve çinilerle kaplanması Osmanlı sanat iradesinin ürünüdür. *(Resim 210)*

Bu eserler belirli bir uzaklıktan, çini veya kalem işi tezyinat, kumaş dokusu gibi sık tezyinî unsurların kıpırdanan, farklılaşan yapılarının bütünlüğünü oluşturur; daha yakınlarına gelindiğinde her unsurun belirgin sınırlarıyla bağımsız varlıklar olduğu kadar, içinde yer aldıkları bütünlükle beraber yücelik ve zarafet şeklindeki tezyinî niteliği taşıdıkları görülür. *(Resim 211, 212)*

Bursa Yeşil Camii'nin dershane odası tavanındaki devâsâ ölçülü Rumî yaprak motifi, Rüstem Paşa çinilerinde defalarca küçültülmüş olarak, biçim özelliğinden gelen âbidevîlik ve tezyinîlikten zerrece bir şey kaybetmeksizin yer alır. Bir küçük kâinat modeli gibi tasarlanmış çini tezyinat, içerdiği güzellikleri derinlemesine keşfedecek insanlara kendini sunmakla yetinir. *(Resim 213, 214, 215)*



208

208-215 Rüstem Paşa Camii
Bir küçük kainat modeli gibi tasarlanmış çini tezyinat ve kalem işleri içerdikleri güzellikleri derinlemesine keşfedecek insanlara kendilerini sunmakla yetinir



209



210



211



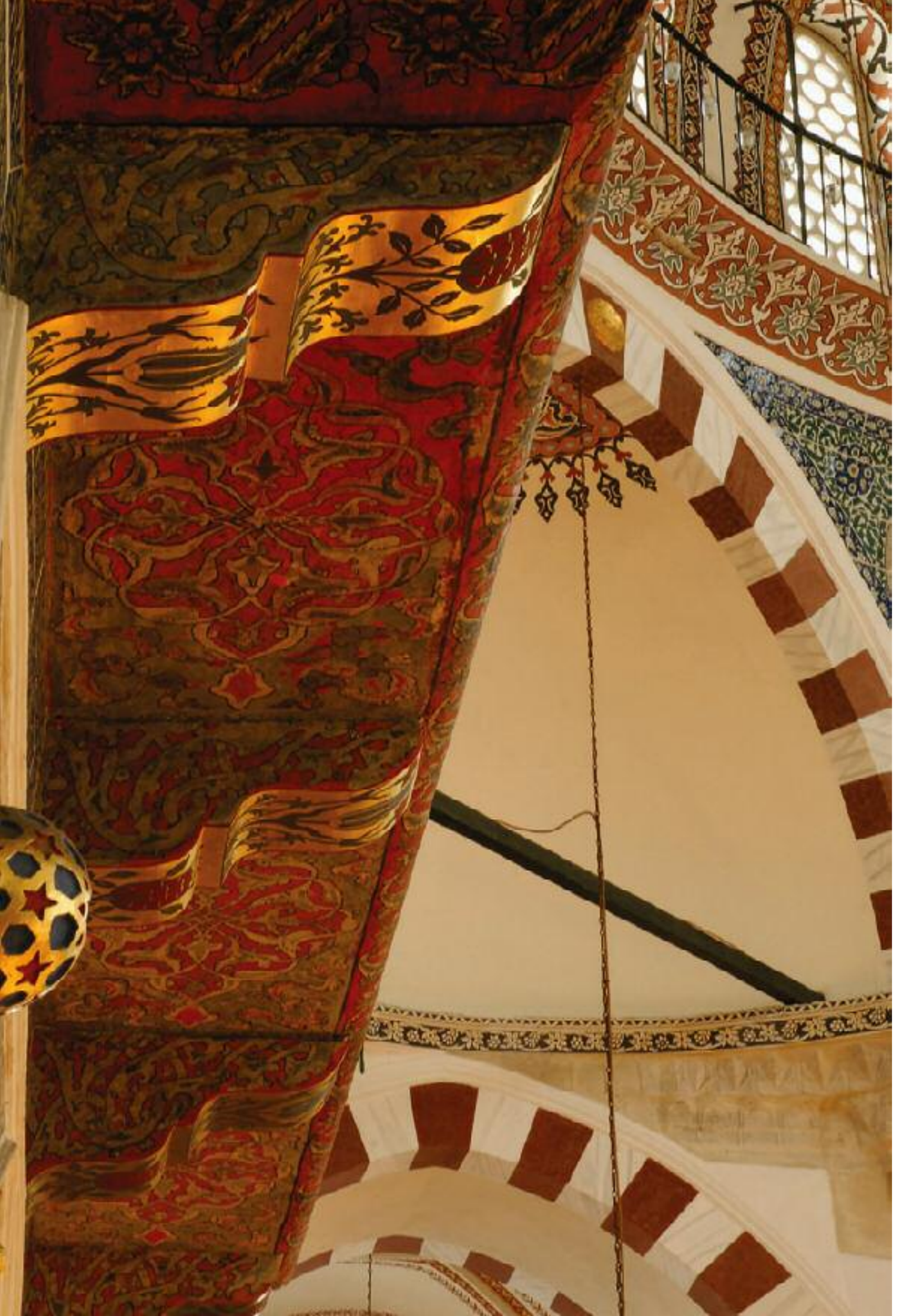
212

213



214







IX.V. ZAL MAHMUD PAŞA KÜLLİYESİ

Sinan'ın 1560-1566 yıllarında inşa ettiği Zal Mahmud Paşa Camii'nin planı, Sinan'ın ilk önemli yapılarından olan Üsküdar Mihrimah Sultan Camii planıyla çarpıcı bir benzerlik gösterir. *(Plan 30)* Kubbe her iki yapıda da bir çevre duvarıyla yapı mekânının içine yerleştirilmiş olan iki ayak ve üç büyük kemerin oluşturduğu kare plan üzerine oturtulmuştur. Üsküdar Mihrimah'ta iki ayak mihrap duvarı tarafında iken, Zal Mahmud Paşa'da giriş duvarına yakın olarak yerleştirilmiştir. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii merkezî kubbesi üç tarafından yarım kubbelerle desteklenirken, Zal Mahmud Paşa Camii'nde dört büyük kemerle oluşan karenin ve dört pandantifin oluşturduğu dairevî kaide üzerine oturan kubbe, üç cephedeki dış duvarlardan tamamen ayrı, bağımsız bir strüktürel mimarî unsurlar bütünlüğü oluşturur. İki yapı arasındaki en önemli fark budur. *(Resim 216)*

Dört büyük kemer üzerine yerleştirilmiş kubbe çözümü, Süleymaniye'de, yanlarda yer alan büyük kemerlerin altındaki dolgu duvarlarını pencerelerle boşaltarak, caminin iki yönde sonsuz mekâna açılmasını sağlarken, uzunlamasına gelişen biçiminin de bir zarureti olarak tercih edilmişti. *(Resim 217)*

Kanuni'nin vezirlerinden Zal Mahmud Paşa ve hanımı Esma Sultan tarafından inşa ettirilen Zal Mahmud Paşa Camii, Sinan'ın sanat hayatının gelişim aşamasını oluşturur. Bu cami, sur dışında ve sur ile Eyüp Sultan Külliyesi arasındaki mevkide denize doğru alçalan bir arazi üzerinde, farklı kotlarda uzanan iki yol arasında inşa edilmiştir. Arsanın yüksek kotunda cami yapısı ve medrese, alçak kotta ise diğer bir medrese ve türbe bulunmaktadır. Külliyeye her iki yoldan da giriş imkânı bulunur. Farklı kotlardaki avlular bir merdivenle birbirlerine bağlanmıştır. *(Resim 218, 219)*

Kıbleye göre dönük duran iki yolun arasına ve Haliç tarafındaki yoldan 4 metre yüksekteki set üzerine yerleştirilmiş olmasının cami-medrese ilişkisini zorlaştırdığı ve medresenin asimetrik revaklarının yer yer farklı açıklıklarla vücuda getirilmesini zorunlu kıldığı görülür. Zal Mahmud Paşa Camii, Sinan'ın arsanın gay-



217



218



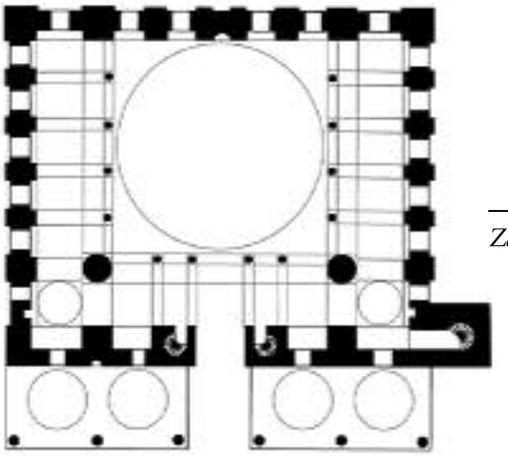
219

216 Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Üç cephedeki dış duvardan bağımsız kubbe çözümlemesi

217 Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Dört büyük kemerin taşıdığı kubbe

218, 219
Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Farklı kotlara oturan külliye çözümlemesi

Plan 30



10 m

Zal Mahmud Paşa Camii

rimuntazam sınırlarını tadile gerek duymadığını gösteren tipik bir örnektir. Bu yaklaşım, bu eserlerin üzerine yerleştirildiği topoğrafyanın şartlarını, şehrin sosyal, fizikî ve mülkiyet dokusunun sınırlarını zorlamadan çözüm üretmeyi tercih ettiğini ve tabiî saydığını gösterir.

Alt seviyedeki dershane odalarının farklı büyüklüklerde ve bir çizgide yerleştirilmemiş olmaları, birçok kişide bu kısımların, özellikle alt giriş seviyesindeki medresenin Sinan'ın yardımcıları tarafından yapıldığı düşüncesine yol açmıştır. Külliye, Haliç kıyısındaki girişin sağ tarafında yer alan medrese, karşıda cami kitlesi, sol tarafında hazire ile çevrili medrese avlusu ve hazirenin merkezî noktasında Zal Mahmud Paşa ve hanımı Esma Sultan'a ait türbeden oluşmaktadır. Türbenin hemen yanından yükselen ve cami zemin seviyesinin altındaki avlu seviyesinde oluşan kaide duvarı üzerinde üst üste dört pencere dizisinin yer aldığı cami yan cepheleri, taş-tuğla tekniğiyle vücuda getirilmiştir. Yüksek duvar, özellikle iki yan cephesinde Sinan Paşa Camii kıble duvarını hatırlatan çeşitli ölçü ve biçimlerde pencerelerle oluşturulmuştur. *(Resim 220)*

Zemin seviyesinde iri, yüksek, dikdörtgen mermer süveli pencereler basık armudî kemerlerle korunurken, kemer boşluğu Sinan'ın ilk defa Rüstem Paşa Camii'nde kullandığı fil gözü alçı pencerelerle içi dışa bağlayan delikli bir cam duvarla doldurulmuş olup ikinci sıradaki pencereler aynen birinci sıradakiler gibi, ancak daha küçük ölçülü olarak düzenlenmiştir. Alt kat pencereler cami zemin seviyesine, ikinci kat pencereler de kadınlar mahfeli seviyesine hizmet eder. Buna karşılık en üstteki dar, yüksek ve sivri armudî kemerlerle örtülü iki pencere dizisi, zemin ve kadınlar mahfeli pencerelerinin aralarına birer pencere daha eklenmek suretiyle yoğun bir pencereler dokusu oluşturmaktadır. Bu iki kat pencere, Zal Mahmud Paşa'da aydınlatma amacına yöneliktir; Süleymaniye'de büyük kemerlerin altında yer alan pencerelerin de mimarinin iç ve dışı birleştirme amacını gerçekleştirmek üzere düzenlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. *(Resim 221)*

Sinan, Zal Mahmud Paşa Camii'nde, kıble istikametinin iki yanındaki büyük kemerlerin boşluğunu, Süleymaniye'de olduğu gibi pencerelerle veya Rüstem Paşa'da olduğu gibi delikli

220





221

220, 221
Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Aydınlık bir iç mekân elde etmeye yönelik bol pencereli dış cephe tasarımı



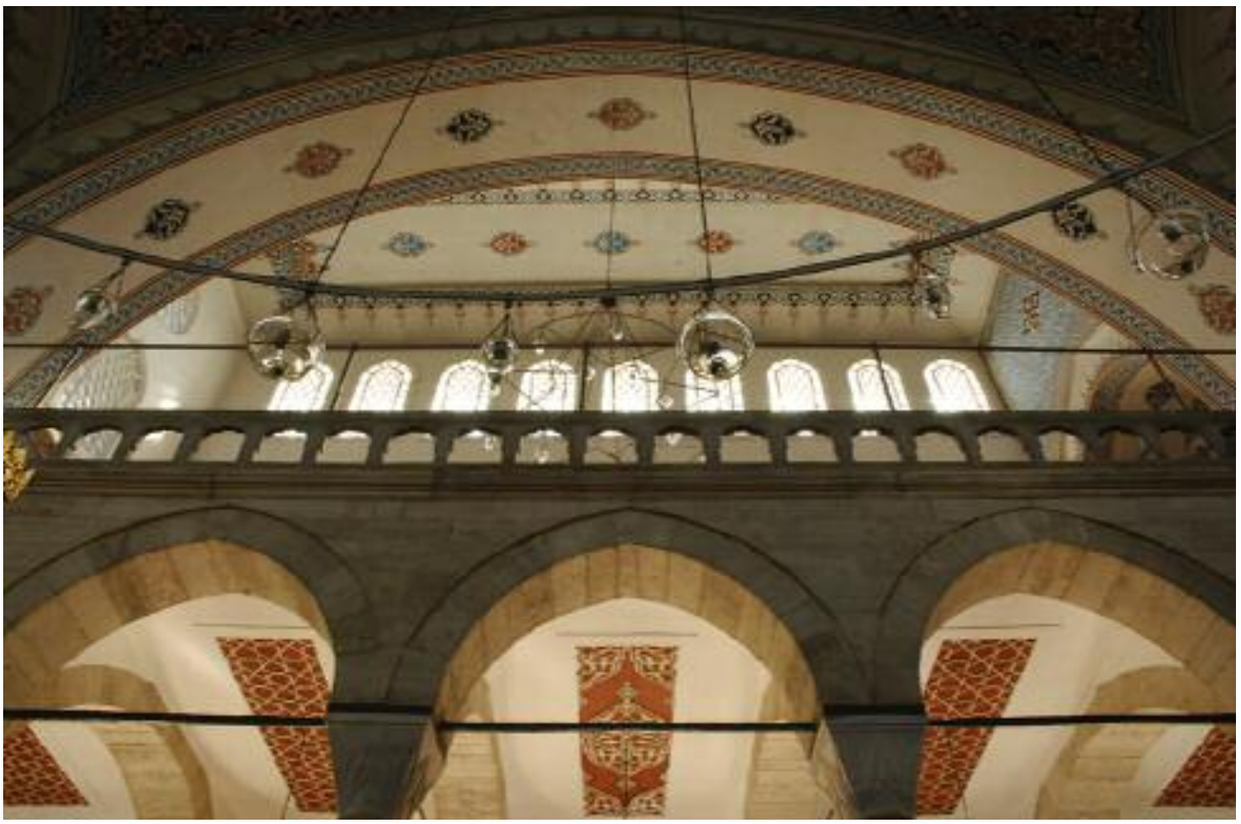
cam duvarlarla örebilir, kadınlar mahfeli için daha az yüksek bir döşeme ve bir tavan öngörebilirdi. Özel öneme sahip bu iki cepheyi Süleymaniye'den veya aynı tarihlerde vücuda getirdiği Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nden farklı tasarlayışının sebebini açıklamak, Sinan'ın sanat iradesini ve yönelişini anlamak açısından özel bir önem taşımaktadır. *(Resim 222)*

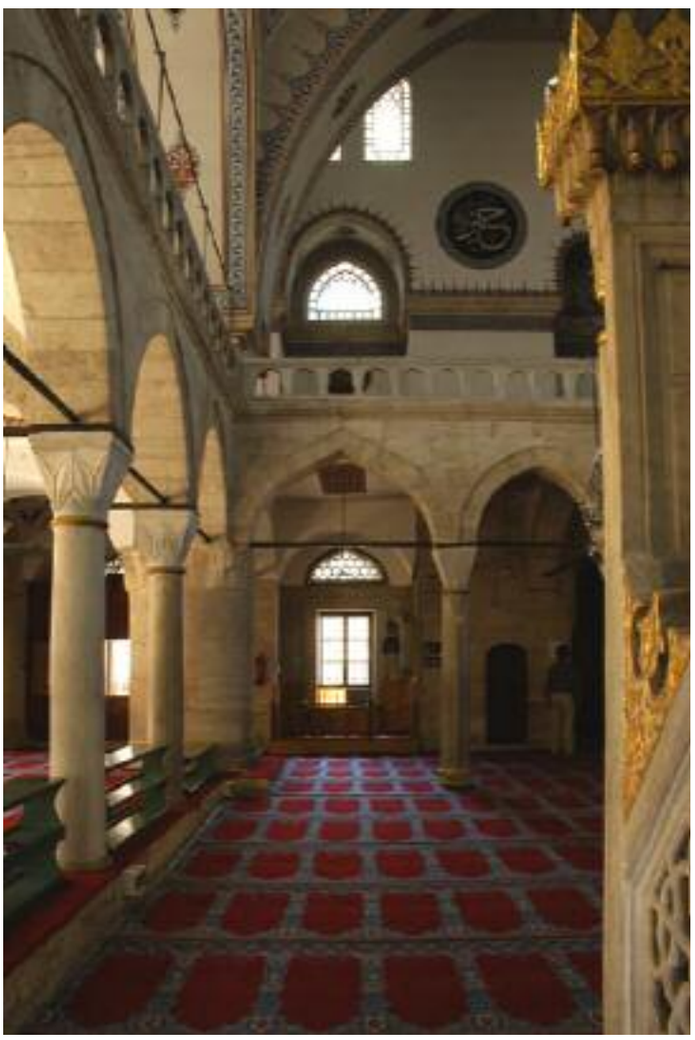
Her şeyden evvel Zal Mahmud Paşa Camii, Sinan Paşa Camii gibi tamamen taş ve tuğla duvar tekniği ile vücuda getirilmiştir. Sinan Paşa Camii mihrap duvarı ile Zal Mahmud Paşa Camii'nin iki yan duvarı, sivri armudî kemerli çok sayıda tepe penceresinin altında, göz seviyesinde, dikdörtgen, mermer süveli ve sivri armudî tahfif kemerleri ile vücuda getirilmiş olması, her iki yapıda yuvarlak pencerelere verilen geniş yer, Sinan'ın bu iki eserini yönlendiren ortak amaç ve yaklaşımların mevcudiyetini ortaya koymaktadır. İki eserde de kubbe veya kubbeler sisteminin, şehir ve caminin dış mimarî etkisi açısından çok önemli sayılmadığı anlaşılmaktadır. *(Resim 223)*

Beşiktaş Sinan Paşa Camii mihrap cephesi, kıyı üzerindedir. Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi, cami kitlesinin önündeki yeriyle cami cephesini çerçeveler. Külliyenin 1957'de yıkılmış bulunan muhteşem hamamının da denizden bakıldığında cami cephesini diğer yönden çerçevelediğini biliyoruz. Zal Mahmud Paşa Külliyesi'ne Haliç kıyısındaki kapıdan girildiğinde sol tarafta Esma Sultan ve Zal Mahmud Paşa Türbesi'nin, sağ tarafta ise alt seviyedeki medresenin çerçevelediği cami cephesiyle karşılaşılması, iki yapının mimarî akrabalığının açık bir kanıtıdır. Her iki yapıya denizden, bu esas cephelerinin önünden geçilerek girildiği düşünülürse, özellikle deniz cephelerinin benzer bir düşünce ve duyarlılıkla ele alındığı kuşkusuzdur.

Bu iki yapının cepheleri üzerinde düşünürken, Bursa Murad Hüdavendigâr Camii ön cephesini taş ve tuğla duvar dokusuna verilen önem nedeniyle hatırlamamak mümkün değildir. Bir ön, bir yan ve bir mihrap cephesinin cephe olarak özellikle etkileyici ve farklı şekillerde ele alınması, her üç yapının, üç farklı yönüyle, her üçünün de en çok görülen, yaşanan cephesine özel bir çözümün getirilmesinin anlamı aşikârdır.

222





223

222 Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Kadınlar mahfeli

223 Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Göz seviyesindeki dikdörtgen, mermer süveli ve sivri armudî tahfif kemerli pencereler



Zal Mahmud Paşa Camii'nin yan cephesinde, Süleymaniye'ye ifade zenginliği kazandıran büyük kemerin neden pencereli duvarın gerisine, yapının içine yerleştirildiği sorusu önemlidir. Sinan, Ayvansaray'dan gidişte, sol kolda Eyüp Sultan'a doğru ilerleyen duvarın yol istikametini sınırlayarak ilgiyi Eyüp Sultan'a doğru sevk etmek istemiştir. Böylece insanların mukaddes bildikleri Eyüp Sultan'a doğru yürüyüşleri sırasında, Zal Mahmud Paşa Camii mimarisi, ilerleyişi durduracak bir ifadeye sahip olmak yerine, duvar sathını oluşturan ölçü düzeninin yüceliğini fark ettirecek bir biçimler bütünlüğü olarak çözümlenmiştir. Külliye'nin Haliç giriş kapısının sağındaki kubbe ve tonoz örtülü odaların bir düzene bağlı olmayan yerleşme biçimi, insanı cami-medrese platformuna sevk eden merdivenler, medrese odalarını daha az belirleyici hale getirerek camiyi önemli kılmak isteğinin bir ürünüdür. *(Resim 224)*

Külliyenin, üzerinde bulunduğu topoğrafya ve mevkiye göre biçimlendirilmiş olması ve dış duvar mimarisi heyecan vericidir. Ayrıca kubbeyi taşıyan sistemin dış duvarlardan ayrılması, öte yandan dışta narin pencereli duvar dokusuna karşılık, içte taşıyıcı payeler ve büyük kemerlerle merkezî kubbeye kazandırılan büyük etkinlik, yapıya çarpıcı bir güzellik kazandırmaktadır. Sinan'ın bu yapıda taşıyıcı sistemle dış kabuğun çarpıcı bir vuzuhla birbirinden ayrılmış olmasına atfettiği önem, Selimiye'de yeni boyutlar kazandırdığı mimarî unsurların ferdiyetlerini belirleme yaklaşımın ilk adımıdır.

Zal Mahmud Paşa Camii'ni meydana getiren unsurlar, mimarî içinde belirgin bir şekilde birbirinden ayrılarak yer alır. Dış duvar, caminin büyük orta mekânını örten kubbeden, büyük kemerler, pandantifler ve fil ayakları da üç cephede birbirinden ayrılmış, böylece her birine ayrı bir önem ve şahsiyet kazandırılmıştır. *(Resim 225, 226, 227)*

Dört güçlü ayak ve dört büyük kemerle kurulmuş olan Zal Mahmud Paşa Camii çözümlemesi, Selimiye'deki sekiz ayakla taşınan sekizgen kasnak üzerine oturtulmuş kubbe çözümünü Sinan'ın mimarlık hayatının nihai amacı olarak gördüğü yolundaki yargıyı geçersiz kılmaktadır. *(Resim 228, 229)*



226



225



224

224, 225
Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Cami ve medrese yapıları

226 Zal Mahmud Paşa Külliyesi
Dış duvarın, kubbenin, büyük kemerlerin, pandantiflerin ve fil ayaklarının birbirlerinden ayrı çözümlenmesi



228



229



227

227, 228, 229
Zal Mahmud Paşa Külliyesi
İç görünüm



IX.VI. BÜYÜK ÇEKMECE KÖPRÜSÜ, SOKULLU MEHMET PAŞA MESCİDİ VE KERVANSARAYI

Sinan'ın inşa ettiği pek çok saray, çeşitli tarihlerde yıkılmış veya yıktırılmıştır. Onun camiler dışında günümüze ulaşan önemli âbidevî eserleri köprüler ve su kemerleridir. 1563 yılında yaptığı Büyük Çekmece Köprüsü Selimiye'nin oluşumunu hazırlayan eserlerinden biridir. Denizle göl arasında, gölü çevreleyen alçak, yumuşak topoğrafyanın ortasındaki dört küçük adacığın alçak yüzeyleri üzerinde birleşen ve adacıklar arasında yükselen üç büyük ve bir küçük kısımdan oluşur. *(Resim 230, 231)* Yöreyi tezyin eden köprü sakin, keskin ve geometrik çizgileriyle Marmara Denizi'nin beyaz köpüklü dalgalarını hatırlatır.

3 büyük köprü birimi, ortaya doğru yükselen 7 sivri kemer, küçük köprü ise 5 küçük sivri kemer tarafından taşınmaktadır. *(Resim 232)* Birinci ve sonuncu köprülerin en yüksek noktaları, iki tarafa doğru konsollarla taşınan küçük platformlarla genişletilerek vurgulanmıştır. Karşılıklı ilerleyen iki kervanın geçebileceği genişlikteki köprü, son yıllara kadar kullanılıyordu. *(Resim 233)* Suya doğru ilerleyen üçgen planlı ve dalgalara karşı yükselen yarı piramidal güçlü desteklerle oluşan mahmuzların oluşturduğu üzengi satıhlarına basan kemerlerin üzerinde toplam dört defa yükselip alçalan yolun meyilli çizgileri, mahmuzların güçlü üzengileri Sinan'ın biçim dünyasının daha önce benzeri olmayan önemli ürünleridir.

Deniz veya göl tarafından sığ sularda bir kıyıdan öbür kıyıya ilerleyen insana, yükselen kemerlerin altından geçen suyun denizle gölü bütünleştirişini, köprü birimlerinin birbirine temas ettiği en alçak noktada, yolun bir tarafında denizi, diğer tarafında ise gölü ve müstesna güzellikteki tabiatı görme fırsatı sunulur. *(Resim 234)*

İnsanlar karşı kıyıya geçerken köprünün yüksek noktalarında farklı iki su sathını, gölü ve açık denizi yüksekten seyrederler; alçak noktalarda üç defa göl ile denizin birleştiği yerde, iki farklı su arasında bulunduklarını fark ederek ilerlemelerini düzenleyen köprü mimarisi, çevredeki farklı gerçeklerin, farklı güzelliklerin bilincine varılmasını sağlar.



231



232



234



233



236



235

230 – 239
Büyük Çekmece Köprüsü
Köprünün değişik açılardan görünüşü ve detaylar



237



238



239



Köprünün batı ucunda karşılıklı olarak yeralan iki kitabe, bu noktaya varan her yolcuya, karşı kıyıya zahmetsizce geçmesini sağlayan bu yapının inşaatında emeği geçmiş olanları ve köprüyü yaptıran padişah II. Selim Han'ı hayırla yad etmelerine vesile olacak bilgileri aktarır.

Karaya doğru ilerlendiğinde köprünün sola kıvrılarak yön değiştirdiği fark edilir. İnşai açıdan zorunlu olmayan bu kıvrım, suyu aşma eyleminin tamamlandığını, şehrin uzaktaki son kapısının eşiğini teşkil eden bu noktadan sonra artık her yolcu için yeni bir merhalenin başlayacağını haber verir. Batı yönünden şehre gelenler ise köprüye yaklaştıklarında yolun kıvrımı sayesinde köprünün hemen başında heybet dolu bir ifade içerisinde duran kitabeleri perspektif içinde fark ederler. Bu sayede kitabeler, arkalarında yer alan köprünün katedilen yolda çok özel bir bölüm olduğunu vurgulayan bir kapı hüviyetine bürünür. *(Resim 235)*

Sinan Büyük Çekmece köyü tarafındaki köprü başında; Sokullu Mehmet Paşa adına küçük bir kervansaray ve küçük bir mescid inşa etmiştir. Mescid minaresinin soğan biçimli kubbesi ve bu biçimin Selimiye'de etkili şekilde gündeme gelmesi ise ilginçtir. *(Resim 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243)*



240

240 – 241
Sokullu Mehmet Paşa Kervansarayı
Duvar ve çatıdan görüntü

242, 243
Sokullu Mehmet Paşa Mescidi
Minarenin soğan biçimli ilginç kubbesi



243



242



241



IX.VII. MAĞLOVA SU KEMERİ

Mağlova Su Kemeri, 1563 yılında büyük su baskınlarının inşasını gerekli kıldığı Büyük Çekmece Köprüsü gibi, aynı yıl yıkılan eski Roma su kemerinin yerine Sinan tarafından yapılan ve aynı yıl içinde tamamlanan önemli bir eserdir.

Alibeyköy Deresi'nin sellerle oluşan güçlü su hareketine rahatlıkla dayanacak sağlamlıkta inşa edilen su kemeri, kemerler ile kemer destek ayaklarını taşıyacak şekilde uzayan, su oku istikametindeki beş büyük üçgen mahmuz temeli üzerine basan, alt sırada dört ve onların üzerinde de dört adet büyük sivri kemerden oluşmaktadır. Alt seviye kemerleri, üsttekilere göre daha geniş ve yüksek olup bu kemerlerin üzerinde, yapının bir ucundan öbür ucuna ulaşan bir yol ve her iki kemerin ve destek ayaklarının arasında birer küçük kemer yer almaktadır. *(Resim 244)*

Mahmuzlardan yukarıya doğru genişleyerek yükselen destek ayakları üst kemerlerin üzerine gelirken, yassılarak kemer üst seviyesinde duvarla bütünleşir. Üst kemerler arasında da üst üste iki küçük kemer, destek ayakları alt seviyesindeki küçük açıklığın üzerinde genişlemiş olarak yer alır.

Mağlova Kemeri, destekleme sistemlerinin mükemmelliği ile 5 asra yakın bir süredir zamana ve tabiat güçlerine dayanmıştır. Kemer, mimarî yapısı itibarıyla, büyük ve küçük kemerleri, aynı mahmuz üzerinde yukarı doğru yassılaşarak yükselen meyilli destek ayaklarının arasında yukarıdan aşağıya doğru daralan ve böylece ayak sistemini güçlendiren meyilli destek ayakları ve kemerlerin ufkî- şakulî dizilişleriyle Selimiye'nin mimarisini hazırlayan özellikler taşır.

Çekmece Köprüsü, Sinan'ın biçim dilinde daha önce mevcut olmayan sivri uçlu mahmuzlar ve kemer dizilerinin büyümesine paralel olarak yükselen ve inen bir yokuş çizgisinin astatik niteliği ile sivri kemerleri bir araya getirir. Mağlova Kemeri'nde ise meyilli olarak yükselen destek payanda ayaklarının geniş ve yassılaşan biçimleri arasındaki büyük ve şişkin sivri kemerler alt sırada geniş, üst sırada dar ve küçük ölçüdedir. Buna karşılık, destek ayaklarının arasında, yukarıdaki geniş kemerlerin kaideye inerken da-



245
Mağlova Su Kemeri
Genel görünüş





ralmaları ile payandaların hem kemer aksı, hem de dere istikametindeki yükleri karşılayacak bir yapıya ulaştırılması yapının ilginç statik ve mimarî hüviyetini oluşturur. *(Resim 245)*

Mahmuz temeller üzerinde yassılaşarak iki mahmuz üzerinde yükselen, içinde üst üste üç küçük kemer bulunan her iki destek ayağı sistemi arasında üst üste iki büyük kemerin bulunduğu kemerler sistemi yer alır. Bu düzen, Mağlova Kemeri'nin aralarında destek ayakları bulunan müstakil birimlerin birbirlerine eklenmesi suretiyle oluşturulduğunun algılanmasını sağlarken, destek ayakları da öne çıkan meyilli yapıları ile ve aralarındaki üst üste yerleştirilmiş küçük kemerlerle su kemerinin tezyinî birimlerini oluştururlar. Mağlova Kemeri, bütün bu değişken unsurları ve kemerlerinin ölçü farklılaşmaları bakımından mimarlık tarihinde benzeri olmayan bir strüktürel rasyonellikle düzenlemeye tezyinî nitelik kazandıran transandantal bir tasarım yaklaşımının(11) ürünüdür. *(Resim 246, 247, 248)*

Sinan'ın seçkin eserlerinden biri olan Mağlova Kemeri, yalnızca teknik bir yapı olarak değil, Sinan'ın geliştirdiği köprü mimarisinden hareketle, birbirinden bağımsız birimlerin additif-tezyinî düzenini oluşturma amacına yönelik bir eser olarak da büyük öneme sahiptir. Ayrıca sivri kemerlerin yükselen ifadesinin yapıdaki tezahürleriyle, bunların üstünden geçecek suyun ufkî çizgisinin karşıt ifadelerinin birbirini desteklemesiyle oluşan bütünlüğün yüceliği, Sinan'ın biçim dünyasındaki zenginliğinin bir başka kanıtıdır.



246



248



247

246 – 248
Mağlova Su Kemeri
Kemerin içindeki yürüyüş yolları

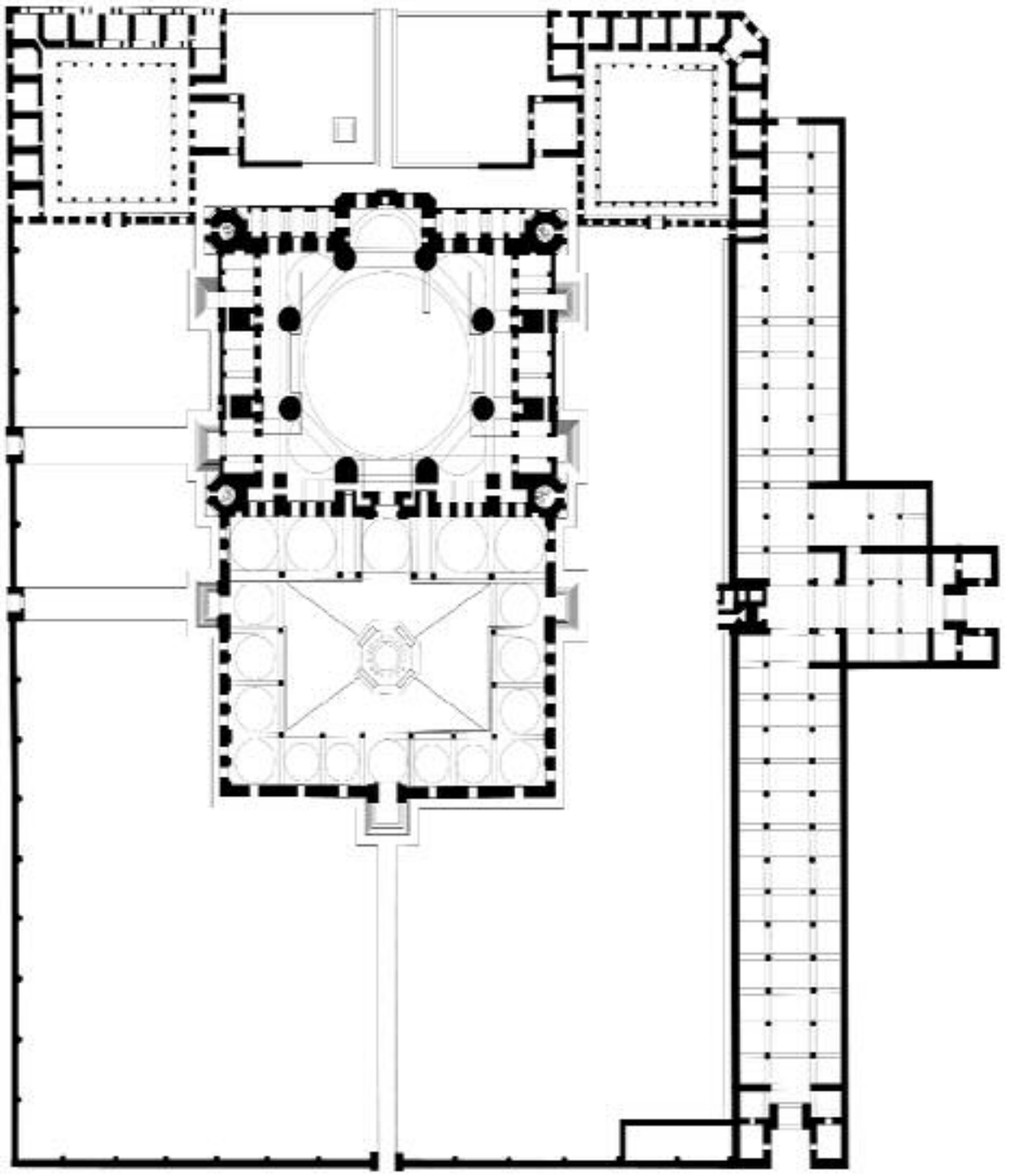
X.
EDİRNE SELİMİYE CAMİİ



Kanuni Sultan Süleyman'ın vefatından (1566) sonra tahta geçen II. Selim, babasının inşa ettirdiği Süleymaniye Külliyesi'ne eş değerde bir eserin öncelikle İstanbul'da inşa edilip edilemeyeceğini incelettikten sonra, caminin Osmanlı Devleti'nin bir önceki başkenti Edirne'de yapılmasının uygun olacağına karar vermiş olmalıdır. Bu kararda muhtemelen, 1560'larda İstanbul'da tek uygun yer olarak gözüken ve daha sonra 1609-1616 yıllarında üzerinde Sultan Ahmet Camii'nin inşa edildiği Hipodrom bölgesinde Sokullu Mehmet Paşa ve Rüstem Paşa saraylarının mevcut bulunması rol oynamıştır.

II. Selim'in, yaptıracağı camiye yer açtırmak amacıyla iki kıymetli devlet adamına ait yapıları, özellikle Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın sarayını yıktırması düşünülemezdi. Sinan'ın 1566-1568 yılları arasında Selimiye'nin yerini ve mimarî tasarım sistematiğini belirlemek için ciddi bir hazırlık yaptığı anlaşılmaktadır. Selimiye'nin oluşumuna yön veren birikimi yanında, yerin özellikleri ile mimarinin ruhunu bağdaştırmak Sinan'ın tasarımında tayin edici bir etken olmuştur.

1360'da fethedilen ve 1367'de başkent yapılan Edirne, 15-16. asırlarda Tunca Nehri ile tepenin en üstünde bulunan İçkale arasında büyümüş ve bu gelişmenin gereği olarak da Eski Camii (1402), Üç Şerefeli Camii (1447) gibi önemli iki yapı İçkale sınırlarının hemen dışında inşa edilmişti. Selimiye'nin üzerinde yer aldığı İçkale'nin güneydoğusunda Muradiye (1436), İstanbul yolundan Edirne'ye girişte Ayşe Kadın Camii (1468), İstanbul-Edirne yolu civarında İçkale'yi doğu yönünde çevreleyen mahallelerin arasında da Rüstem Paşa Kervansarayı yer alıyor, kervansaray Eski Camii ile Üç Şerefeli Camii'nin belirlediği şehir merkezine hizmet veriyordu. II. Bayezid Külliyesi (1484-1488) ise Osmanlı Devleti'nin Balkanlar'a ve Avrupa'ya düzenlediği seferlerin başlangıcında ordunun topluca namaz kıldığı, nehre yakın düz alanda inşa edilmişti. Tunca Nehri'nin karşı yakasındaki Edirne Sarayı'na padişah ve şehzadeleri rağbet ediyor ve sıklıkla kullanıyorlardı. *(Resim 249)*



Plan 31

50 m

Selimiye Camii



Bu yerleşmeler bütünlüğü içinde, Sarayiçi'nden, Muradiye Camii'nin üzerinde yer aldığı Kıyık Tepe ve civarındaki mahallelerden, Bayezid Külliyesi yöresinden, nehir kıyılarından, köprülerden, İstanbul'dan ve diğer yönlerden Edirne'ye ulaşan yollardan görülebilen, şehre ve çevreye hakim İçkale'deki merkezî konumu ile Selimiye, Tunca nehri boyunca ilerlendikçe konutların zaman zaman sakladığı ihtişamlı mimarisini aniden yeni vecheleriyle sunacak şekilde inşa edilmişti. Balkanlar ve Trakya'nın düzlükleri arasında Tunca ve Meriç nehirlerinin çevrelediği tepe üzerindeki Edirne şehrinin kucakladığı caminin biçimi, bu konumuna uygun olarak merkezî karakterlidir. Cami, bütün Türk-Osmanlı ev mimarisinde olduğu gibi, yukarıdan aşağıya doğru inen bir konstrüktif çözümlemeyle namaz kılma düzeni ve çevre verileri göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır.

İstanbul Sultan Selim, Bayezid ve Süleymaniye camileri, padişahların kılıç kuşanma, bayram namazı kılma ve ecdad mezarlarını ziyaret gibi vesilelerle şehre çıktıklarında takip ettikleri yollar üzerinde, manevî temellere dayalı merasimler sisteminin gereklerine uygun olarak sıralanmıştır. Selimiye Camii de İstanbul'dan Edirne'ye yaklaşan düz yolda 20 km uzaktan muhteşem kubbeleri ve minareleriyle şehrin sembolü olarak görülebilecek ve yolun her alçalıp yükselişinde kâh kaybedilip kâh yeniden fark edilerek çeşitli noktalardan ve saraydan seyredebilecek şekilde yerleştirilmiştir. *(Plan 31)*

Selimiye Camii, Osmanlı mimarisi ve Sinan hakkında yapılan çalışmalarda, üstünde en çok durulan eserdir. Ancak genellikle mimariyi bir plan şeması meselesine indirgeyen veya belirlenmiş bir gelişim sürecinin sonunda ulaşılmış şâhika olarak tek boyutlu değerlendirme yanlışından ötürü Sinan mimarisinin meseleleri anlaşılamamıştır.

Selimiye'yi anlayabilmek için Edirne'nin başkent olduğu dönemde (1367-1453) vücuda getirilmiş eserlerin hangi özellikleriyle ona yön verdiklerini, Sinan'ın ilk eserlerinden itibaren vücuda getirdiği yapılarla kazandığı bilgi, duyarlılık ve tecrübeyi Selimiye'ye nasıl aktardığını açıklamak, Selimiye Camii'ni ustalık çalışması olarak tanımlayan Mimar Sinan'ın bu eseriy-



le çıraklık dönemi ürünü saydığı Şehzade Mehmed Camii'ni ve kalfalık dönemi ürünü saydığı Süleymaniye'yi hangi yollarla aşmış olduğunu araştırmak gerekir.

Edirne'de Sinan'ın mimarisine göre belirgin farklılıklar gösteren yapı, Eski Camii'dir. Kalın, az pencereli sağır çevre duvarının içinde kalın kesitli ayakların taşıdığı geniş ve sakin kemerler üzerindeki 9 kubbenin örttüğü yapı, bu özellikleriyle Yıldırım Bayezid'in inşa ettirdiği Bursa Ulu Camii gibi, bulunduğu yerde sonsuza kadar var olacakmışcasına zemine bağlanmış, bir sembol olarak İslâm dünyasında benzeri az olan bir kalıcılık ifadesinin mimarideki tezahürüdür.

Edirne Muradiye, Bursa Yıldırım ve Yeşil camileri gibi yamacın yüksek bir noktasını tezyin ederek yer alan Bursa tipi cami plan ve mimarisinin bir devamı olan Üç Şerefeli Camii ise Osmanlı mimarisinin etkileyici yeni bir adımı ve üzerinde durulması gereken bir şaheseridir. Üç Şerefeli Camii, minaresi ve minare etrafında dolanarak yükselen koyu kırmızı ve beyaz burmaların benzersiz biçim gücü ve sona erişlerinin keskin geometrisiyle Eski Camii geleneğinin devamıdır. Üç Şerefeli Camii'nin önemli olan yönü, kare plan üzerinde kubbeden oluşan ilk Osmanlı cami tipinden Bursa 'T' planlı cami tipine geçiş gibi, o zamana kadar benzeri olmayan bir gelişmeye ortadaki büyük kubbenin iki yanında ikişer küçük kubbeyle ve bu kubbeleri taşıyan iki ayak yardımıyla İslâmî ibadet şeklinde önemli olan saf düzeni için gereken enlemesine genişleyen mekânı oluşturmasıydı.

Edirne'nin Osmanlı mimarlığına bu üç önemli katkısını takiben, II. Bayezid Külliyesi, insanî ölçeği ile azla yetinmenin erişilmez sadelik, yücelik ve tezyinîliğini bir araya getirmiştir. Zarif, nadide birimleri ile Edirne Sarayı, Tunca ve Meriç üzerindeki köprüler Edirne'nin hayatını biçimlendiren diğer önemli noktalar olarak zikredilmeye değer eserlerdir. 17. asır sonuna kadar ticarî gemilerin Meriç nehri üzerinden ulaştığı işlek limanlardan olan Edirne, zengin bir ticaret ve üretim beldesi, eski bir başkent ve geliştirdiği özel başarılarla zaman zaman İstanbul'u aşan bir kültür ve sanat merkezi olarak Osmanlı Devleti'nin diğer odak noktalarının



ilerisindeydi. Sinan, Edirne'nin birçok defa İstanbul'a kültürel gelişme yolunda öncülük ettiği gerçeğinin bilinciyle burada nasıl bir mimarî vücuda getirmesi gerektiği hususunu özellikle düşünmüş olmalıdır.

Sinan'ın ilk eseri olarak orijinal şekliyle kare plan üzerindeki tek kubbenin altında enine genişleyen Haseki Camii, Silivrikapı Hadim İbrahim Paşa Camii, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii ve Rüstem Paşa Camii hatırlanırsa, Selimiye'de merkezî kubbeli bir yapıyı gündeme getirmiş olması yadırganmaz. Önemli olan husus, Selimiye'nin merkezî kubbesini neden sekizgen bir trompun üzerine, tromplardan yararlanarak ve Rüstem Paşa Camii'nde olduğu gibi, sekiz ayağın dördünü giriş ve mihrap duvarlarıyla bütünleştirip sağ ve sol taraftaki dört ayağı cami mekânına serbestçe inecek şekilde düzenlemiş olduğudur.

Cami zemininin saf düzeni öyle gerektirdiği için enlemesine genişleyen bir iç mekân kurgusu oluşturmak ve zeminle kubbenin biçim karşıtlıklarını gizlemeden çözümleme girişimi, Selimiye'nin mimarî tasarımının temel meselesidir. Sinan'ın Selimiye'yi tek merkezî kubbeden ibaret bir yapı yapma tutkusuyla tasarladığı doğru olsaydı, serbestçe zeminden kubbeye yükselen diğer dört ayağı da mihrap ve giriş duvarlarında yaptığı gibi yan cephe duvarları ile bütünleştirmesi gerekirdi.

Şehrin dört yönünden görülebilen Selimiye Camii kubbesi, köşe tromplarıyla zeminin kare planına bağlanmıştır. Sekiz destek ayağı ile kubbeye yaslanan destekleme sistemi, giriş cephesinde giriş aksının iki yanında kadınlar mahfeli alanı içerisinde, mihrap cephesinde yarım kubbeyle örtülü mihrap nişi yan duvarlarıyla oluşturulmuş, her iki yan cephede ayakları serbest bırakacak şekilde dışa itilen duvarla enlemesine genişleyen zeminde dikdörtgen plana ulaşılmıştır. İki yan cephede yer alan dört destek ayağının içine yerleştirilen merdivenlerle kadınlar mahfeli ve hünkâr mahfeline ulaşılan yapının zemin seviyesi yan sahınlarında -Şehzade ve Süleymaniye camilerinde olduğu gibi- iç zemin hizasında dış dünyaya açık iki son cemaat yeri oluşturulmuştur. *(Resim 250, 251, 252, 253, 254)*

249 Edirne Selimiye Camii
Şehrin dört yönünden görülebilen Selimiye Camii'nin kubbesi, köşe tromplarıyla zeminin kare planına bağlanır.

250 Edirne Selimiye Camii
Her iki yan cephede taşıyıcı ayakları serbest bırakacak şekilde dışa itilen duvar

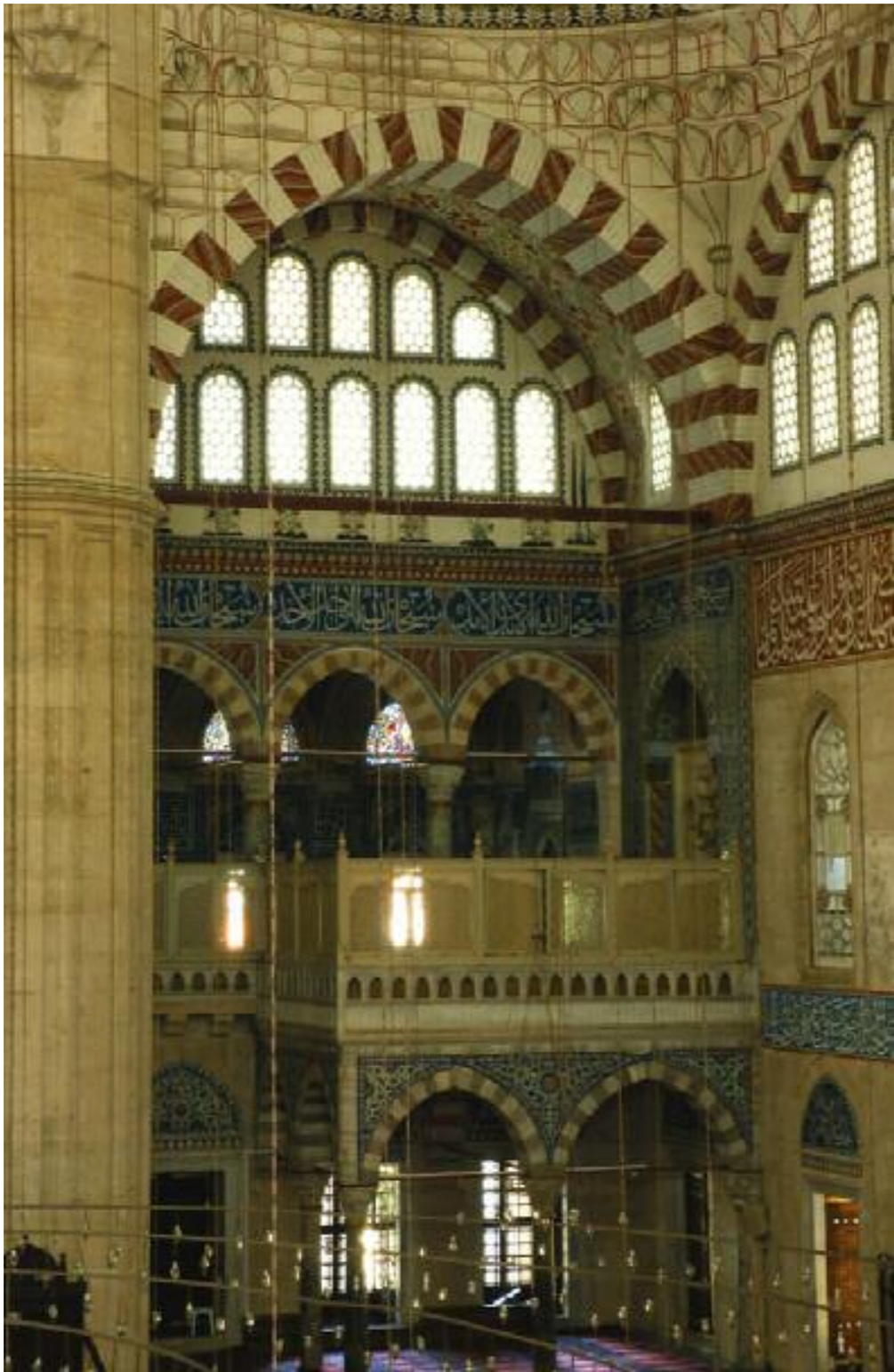


251

250



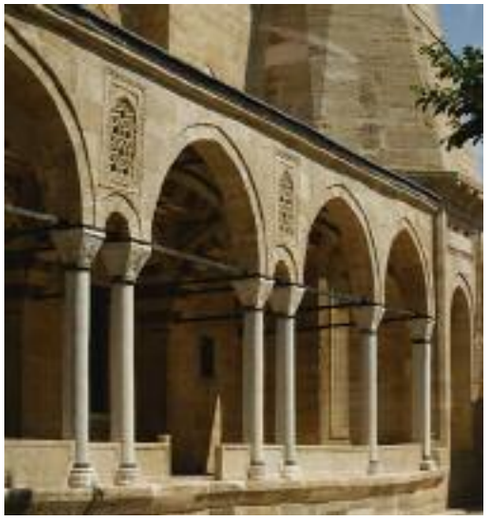
253



251, 252 Edirne Selimiye Camii
Yan cephelerde yer alan dış dünyaya açık son cemaat yerleri

253 Edirne Selimiye Camii
Girişin üzerini örten dilimli kubbe ve iki destek ayağı arasındaki ana kubbe

254 Edirne Selimiye Camii
Hünkar mahfeli



252

254

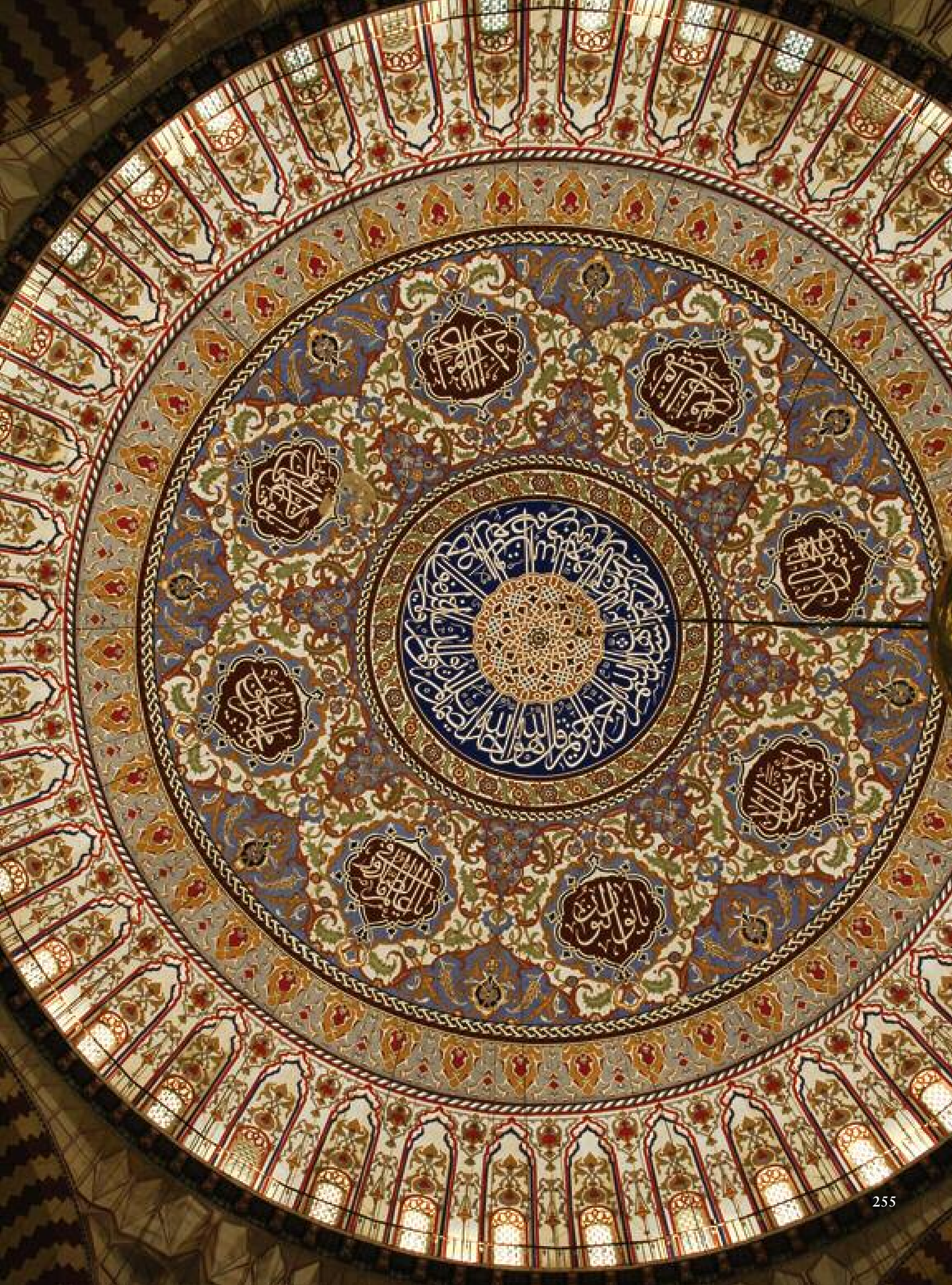


Camiye giren müminler muhteşem kubbeyi ve mihrabı, büyük ayakları, yarım kubbeleri ve kadınlar mahfelini taşıyan narin sütunların üzerindeki narin kemerlerin altından cami sınırlarının ötesine uzanan sonsuzluğu fark eder. Alışılmışın aksine, büyük kubbenin tam altına yerleştirilmiş alçak, yaygın müezzin mahfelinin iki yanından mihraba ilerleyip saf tutmak isteyenler, mekânın sağ ve sola doğru genişlemesini görür ve zarif bir şekilde uygun istikametlerdeki boşluklara yöneltilirler. Bu çözümle, hem cami içinde yerini kararlaştırma zorluğu aşılmış, hem de insanların büyük kubbe ile onun koruduğu alanı dört yöndeki pencerelerle sonsuz mekâna bağlayan ortamın tadına varmaları sağlanmıştır. *(Resim 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261)*

Müezzin mahfeli, kürsüsü ve bugün örneği kalmamış olan Kur'an rahlelerinin küçük ölçüleri değerlendirilerek tesis edilen nisbîlik sistemiyle cami ve insanın yüceltilmesi amaçlanmıştır. Allah karşısında dünyayı muhafaza ve güzelleştirme sorumluluğunu yüklenen ve yalnızca Allah'a güvenip inanan insanın bu ölçü düzeni içinde yüceldiğini hissederek camideki yerini alması, mimarinin farklı ölçek ve nitelikteki unsurlarının birlikteliği ile gerçekleştirilmiştir. *(Resim 262)*

Cami ana kitlesi beş seviyede yer alan bir strüktürler-konstrüksiyonlar bütünlüğü ile destek sistemlerinden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla, kubbe seviyesi, tromplar veya sekiz köşeli kaide seviyesi, mihrap yarım kubbesi ve cami kare plan seviyesi, cami dikdörtgen planı, kadınlar mahfeli ve hünkar mahfeli, enlemesine genişlemiş dikdörtgen plan seviyesi ve zemin kat dikdörtgen plan seviyesidir. *(Resim 263)*

Cami mekânının enine genişleyen dikdörtgen zemini üzerinde saflar halinde yerleşerek ibadet eden insanların oluşturduğu düzlemi caminin muhteşem boşluğu örter. Dört ayak, mihrap ve giriş cephesi duvarlarıyla bütünleşirken, girişin sağ ve sol tarafında ikişerden dört ayak da zemine serbestçe oturur. Bu sekiz ayakla taşınan ve bütünleşen destekleme sistemlerinin meydana getirdiği sekiz köşeli tamburun dört köşesindeki dört adet yarım kubbe (dört tromp), hem kubbeyi taşıyan sekiz köşeli kubbe kaidesini oluşturur, hem de sekiz köşeli kubbe





256



258



257

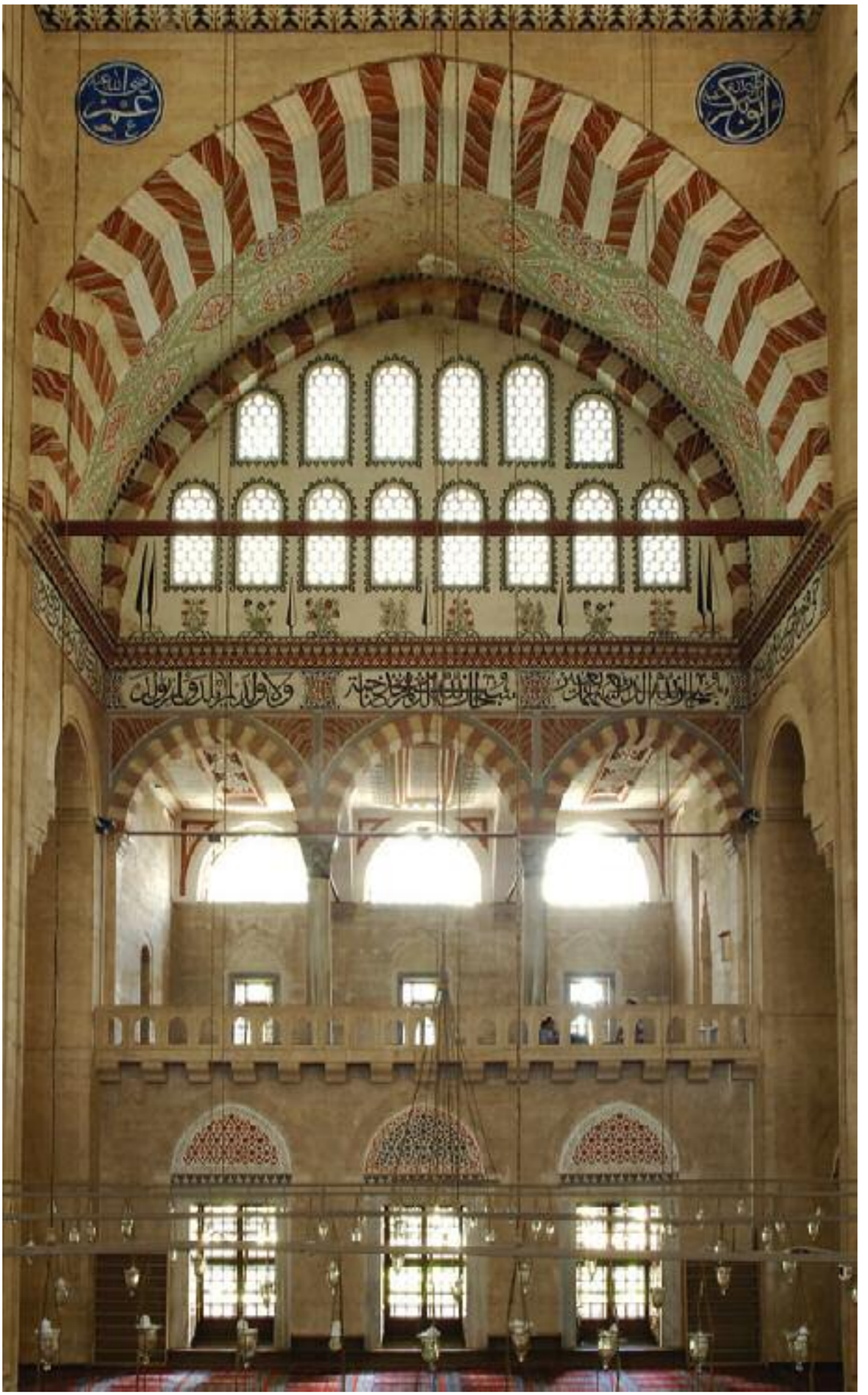
255 Edirne Selimiye Camii
Cami iç mekânını örten muhteşem kubbe

256 Edirne Selimiye Camii
Yan cephelerde taşıyıcı ayakların dış duvarlardan bağımsız duruşu

257 Edirne Selimiye Camii
Müezzinler mahfeli

258 Edirne Selimiye Camii
Mihrabın üst detaylarından bir görüntü

259 Edirne Selimiye Camii
Yan cepleredeki kadınlar mahfeli





260



261

260 Edirne Selimiye Camii
İç mekânın merkezinde yer alan müezzinler mahfeli

261 Edirne Selimiye Camii
Dört yöndeki pencerelerle sonsuz dış mekâna açılış

263



262

262 Edirne Selimiye Camii
Müezzinler mahfeli tezyinatından detay

263 Edirne Selimiye Camii
Müezzinler mahfeli



kasnağını taşıyan kare planın ortaya çıkmasını sağlar. *(Resim 264, 265, 266, 267)* Bu kare plandan dikdörtgen plana, caminin sağ ve sol tarafında yer alan kadınlar mahfeliyle geçilmektedir. *(Resim 268)*

Büyük merkezî kubbenin dairevî zemininden sekiz köşeli kaideye geçiş ise portallerde de görülen belirgin keskinlikteki geometrik nitelikleriyle immateriellestirilmiş mukarnas stalaktit tezyinatın geniş, sakin uygulamasıyla sağlanmıştır. *(Resim 269)*

Kubbe kasnağını oluşturan 40 adet pencerenin vücuda getirdiği boşluğun üzerine oturan büyük kubbenin immateriel ifadesi, pencere dizisi ve altındaki mukarnaslarla devam ettirilir. Sekiz köşeli kubbe kaidesinin dört köşesindeki trompların ve destek sistemlerinin arasında aynı büyüklükte renkli ve beyaz taş dizileriyle oluşan dört büyük kemer yer almaktadır. Bu dört cephede kemerlerin altındaki boşlukta yer alan iki sıra pencereyle cami iç mekânı sonsuz mekânla bütünleştirilmiştir. *(Resim 270, 271)*

Caminin mimarisinin oluşmasında büyük kemerler, büyük kubbe ve sekiz ayak kadar önemlidir. Süleymaniye'de kubbe çapı kadar açıklığı geçen dört kemere karşılık, Selimiye'de sekizgen kubbe kaidesinin bir kenarına eş açıklığı geçen bu kemerler, yapının teknik ve mimarî çözümlemesinin temel taşını teşkil eder. Bu kemerlerden tromplar seviyesinde eş ölçüde dört adet, cami planının dörtgene dönüştüğü mihrap yarım kubbesi seviyesinde ise Selimiye mimarisinin oluşmasında özel bir yeri olan bu büyük kemerlerin sekizi iki yan cephede, ikisi mihrap cephesinde yer almaktadır. *(Resim 272)*

İnsanî ölçülerde ve zarafet duygusuyla gerçekleştirilmiş olan Selimiye Camii dış kabuğu, kadınlar mahfeli seviyesinin üzerinde sekiz destek sistemiyle bölünmüştür. Şehzade ve Süleymaniye camilerinde görülmeyen bu taşıma ve destekleme sistemi Selimiye mimarisine farklı bir özellik kazandırır. Bu sisteminin sekiz birimi arasında üst seviyede dört tromp ve dört büyük kemer, alt seviyede ise yan cephelerde üçer kemer, mihrap cephesinde mihrabın iki yanında da iki büyük kemer yer almaktadır. Böylece özellikle iki yan cephede iki destek sistemi arasında yer alan üst üste konulmuş iki büyük ke-

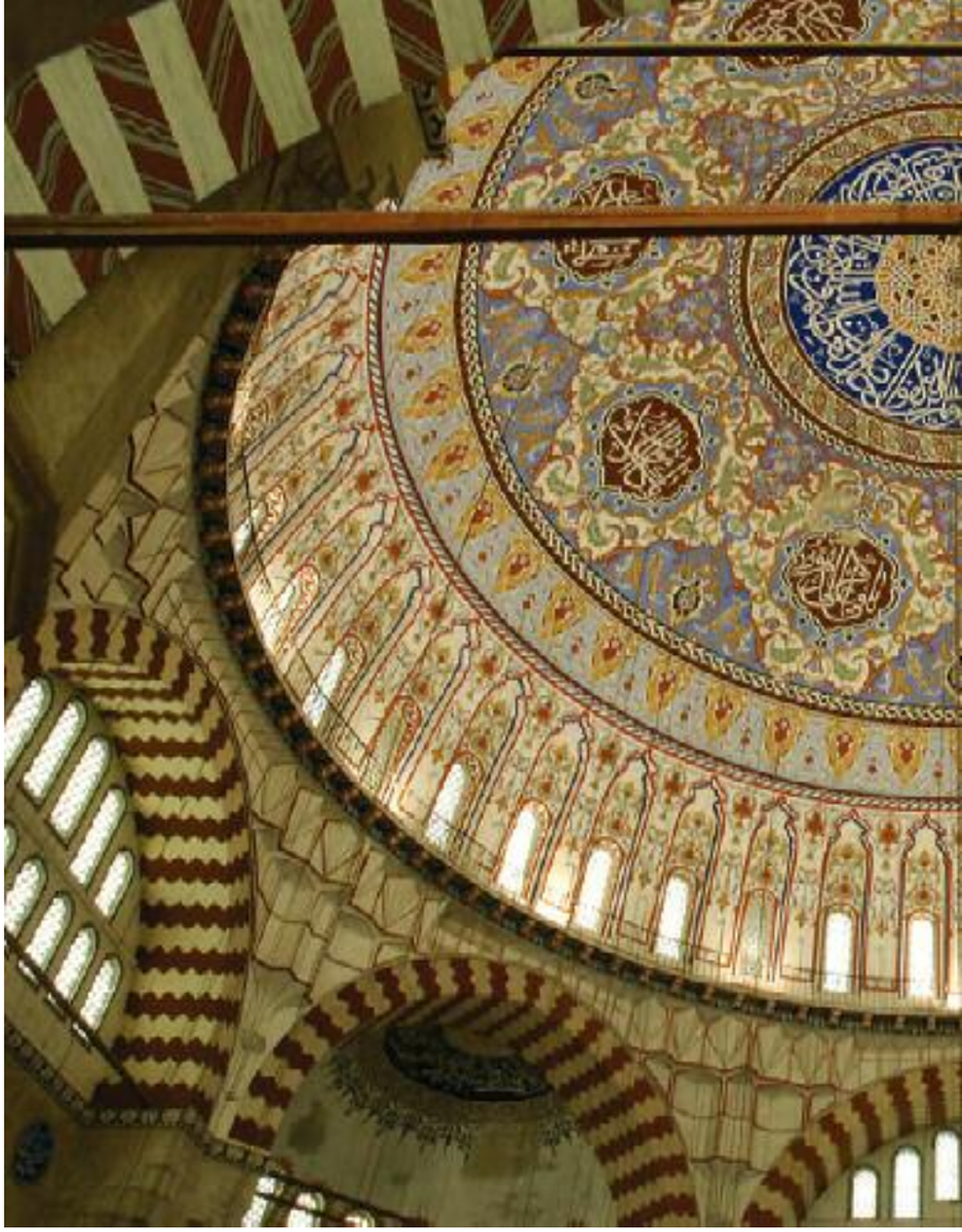


264



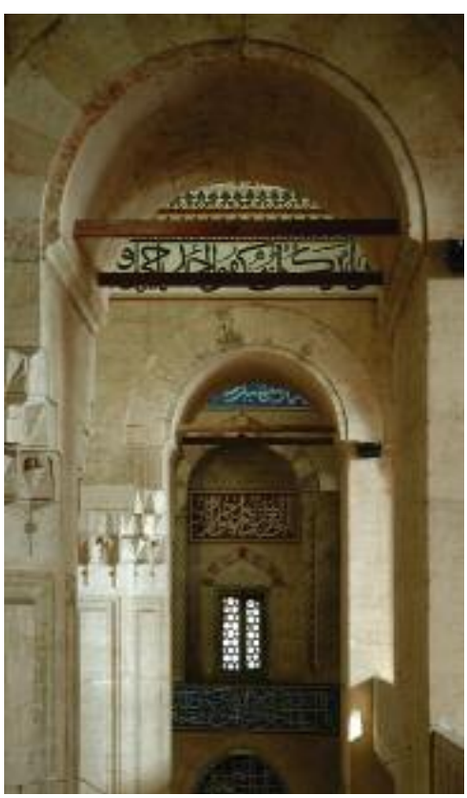
265

264, 265
Edirne Selimiye Camii
Sekizgen kubbe kasnağından tromplar ve mukarnaslar yardımıyla zeminde kare plana geçiş

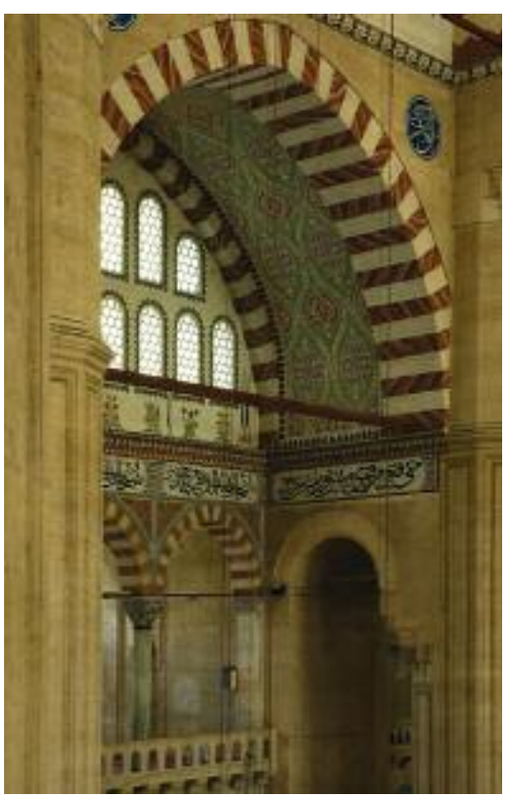


269

266, 267, 268, 269
Edirne Selimiye Camii
İmmaterielleştirilmiş mukarnas tezyinatın geniş ve sakin uygulaması



266



267



268



270, 271, 272
Edirne Selimiye Camii
Kubbe kasnağını oluşturan kırk adet pencerenin vücuda getirdiği boşluğun üzerine oturan büyük kubbenin immateriel ifadesi









mer Selimiye ile Mağlova Kemeri arasındaki ilişkinin varlığına işaret eder. *(Resim 273)*

Caminin mimarisini belirleyen önemli bir diğer unsur da fil ayaklarıyla birleşerek merkezî kubbeyi taşıyan destekleme sistemidir. Kubbe kasnağının sekiz köşesinde yer alan sekiz fil ayağının her birine yerleştirilen sekiz destek sistemine ilaveten, köşe tromplarından gelen itme gücünü binanın dört köşesine yerleştirilmiş dört minarenin sağladığı destek karşılamaktadır. *(Resim 274, 275, 276)* Sekiz adet dış destekleme sistemini önemli kılan husus, Selimiye'nin giriş ve iki yan cephesinde, mihrap yarım kubbesi seviyesinde yapı taşıma sisteminin dışa doğru genişletilmiş olmasıdır. Yapının statiği açısından önemli olan bu genişlemenin mimarî açıdan önemli bir sonucu, planın enlemesine genişlemesini sağlamaktır. Ancak daha da önemlisi, sekiz köşeli kubbe kasnağı veya tromplar seviyesindeki dört adet büyük kemerin şakulî düzlemine göre bir alt seviyede duvarın dışa doğru itilmesi sonunda iki yan cephede yer alan dörderden sekiz büyük kemerin yapı iç hacminden uzanması ve bu hacmi dışa doğru genişleten sekiz adet tonozun oluşmasıdır. *(Resim 277)* İki yan cephede mekânı yanlara doğru tonozla genişleten ve tonoz biçiminin getirdiği yönelişle mimarinin genişleme ifadesini güçlendiren bu çözüm, cami mekânının sağ ve solundaki dört fil ayağı ile destekleme sisteminin güçlendirilmesini de sağlamaktadır. Mihrap cephesinde yapı dış kabuğunun genişletilip güçlendirilmesine ilaveten güçlü bir duvarla çevrilip mihrabın iki yanındaki fil ayaklarını da destekleyen bir yarım kubbeyle oluşturulmuş mihrap nişi de bu cepheyi desteklemektedir.

Cami giriş cephesinde yan cephelerde yer alan tonozlar köşelerde devam ettirilirken, mihrap nişi karşısındaki iki fil ayağını birbirine bağlayan büyük kemerin oluşturduğu tonozun altı, giriş kapısını ve kadınlar mahfeline çıkan merdivenlerin kapılarını da içine alan bir giriş boşluğu oluşturur. *(Resim 278)* Bu noktadaki iki fil ayağının son cemaat avlusu cephesinde yer alan duvarla bütünleşmesi, cepheyi desteklemektedir. Ancak iki yan cephede yer alan kadınlar mahfeline, zemine kadar inen destekleme ayaklarının içine yerleştirilmiş merdivenlerle ulaşıl-



273 Edirne Selimiye Camii
Yan ceplerede iki destek sistemi arasında üst üste yer alan iki büyük kemer, Selimiye'yle Mağlova su kemeri arasındaki ilişkinin varlığına işaret eder

274

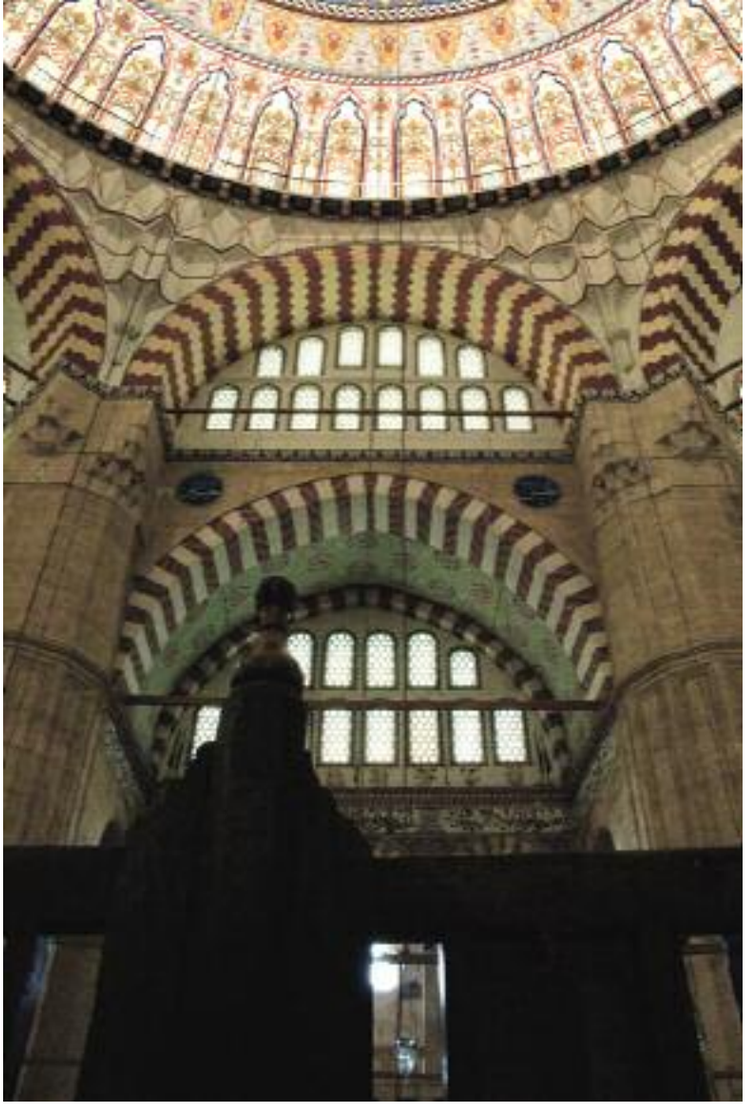


275

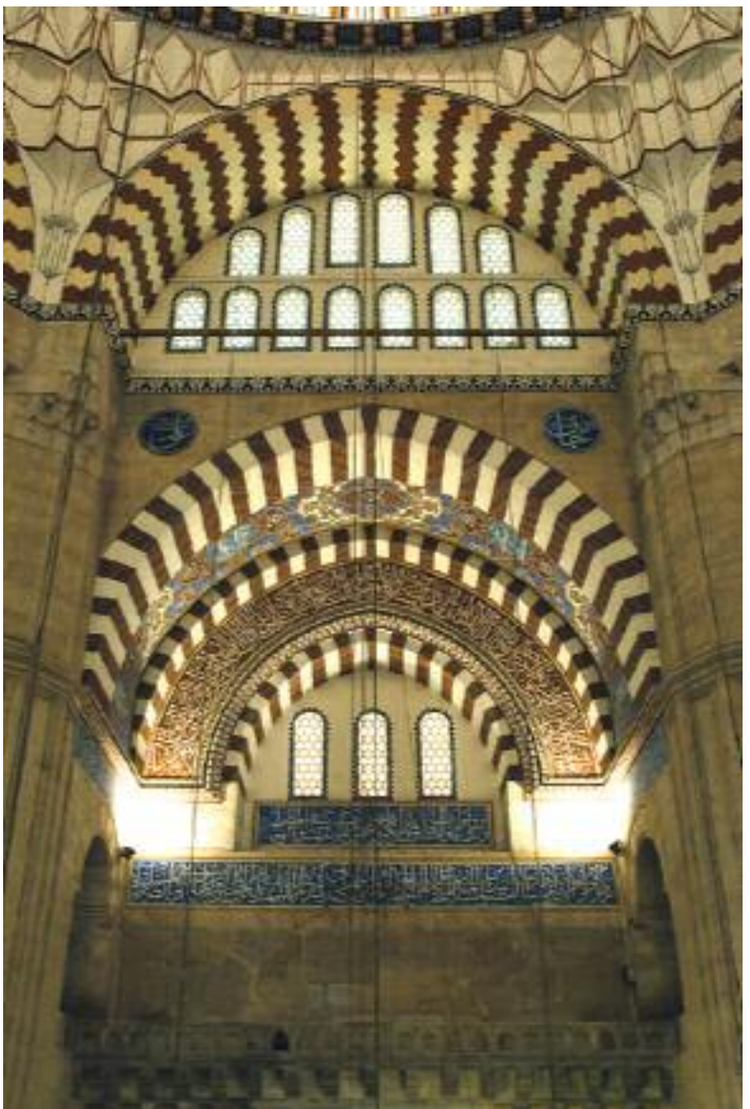


276

274, 275, 276
Edirne Selimiye Camii
Fil ayaklarıyla birleşerek merkezî kubbeyi taşıyan destekleme sistemi



277



278

277, 278
Edirne Selimiye Camii
Yan cephelerdeki kemerlerin tonozlarla yapı iç hacminden dışa uzaması



ması da, bu iki cephede destekleme sisteminin tasarımında statik, mimarî ve fonksiyonel çözümlerin büyük bir başarıyla bütünleştirildiğini gösterir. Destek sistemi, kubbe pencereleri seviyesine kadar yükseldikten sonra sivri armudî kubbe kule örtüleri tamamlanır.

Şehzade'de ve Süleymaniye'de olduğu gibi, yapının zemin kat seviyesinde, her üç cephede derin bir gölgelik ve boşluk ifadesi sağlayan direklikler bulunmaktadır. Bu direkliklerin üzerindeki katta yer alan kadınlar kısmı ve hünkâr mahfeli, göz seviyesindeki bir pencere dizisi ve bu pencerelerin üzerindeki sivri armudî kemerlerden oluşan bir tepe pencere dizisinin fil gözlerinden süzülen bol ışıkla aydınlanır. *(Resim 279, 280)* Süleymaniye'nin iki büyük kemerinin (*kemer-i kübrâ*) altındaki boşluğu taşıyan üç kemerin ve iki büyük sütunun merkezî alanda daha yüksek bir ışık gücü ile fark edilmesini sağlayan çözümlemeye karşılık, Selimiye'de kadınlar mahfelini caminin orta mekânından ayıran revakların üzerindeki büyük kemerin pencereli dolgu duvarından giren kırılmış ışığa ilaveten, iç mekânda dağılmış loş ışık da mahfelin sütun-kemer düzenini ayrıca belirginleştirmektedir. Bu çözümleme, caminin zemin ve kadınlar mahfeli seviyelerini belirleyerek yaşanan iki seviye arasında manevî bir bağ kurmaktadır. *(Resim 281)*

Caminin üst yapısında büyük merkezî kubbe, kubbe destek kuleleri, tromplar (yarım kubbeler) ve büyük kemerler yer almaktadır. Daha alt seviyede ise mihrap nişini örten yarım kubbeyle yukarıdan aşağı doğru devam eden taşıma destek sistemi arasında, köşelerdeki taşıyıcılara basan büyük kemerler (ki bu kemerler yapının kadınlar mahfelinin teşkil ettiği kaidenin üstünde mimarinin tezyinî kimliğini vurgular) kubbe destek ve taşıma sistemleriyle birlikte cami üst yapısının dış cidarını oluşturmaktadır.

Kadınlar mahfelinin dar ve uzun ufkî cephesi üzerinde pencere dizileriyle tezyin edilmiş cami kaidesini oluşturan kitle, caminin üst yapısının yüksekliğine göre ancak üçte bir oranındadır.

İstanbul Sultan Selim Camii'nin son büyük örneğini teşkil ettiği kübik kaide üzerine oturan kubbeyle oluşan ilk dönem çözümlemesinde, kubbeyi taşıyan, kare planlı duvarlarla oluşturulmuş kaide strüktürünün yarısı kadar olan



kubbe yüksekliğinin, biçimi ve sembolik anlamıyla caminin en önemli unsuru olan kubbenin mimarî etkinliğini sınırladığına, Sinan'ın bunun için Üsküdar Mihrimah, Şehzade ve Süleymaniye'de kubbelerin etkinliğini artırmaya çalıştığına daha önce temas etmiştik.

Selimiye'de bir kubbeler, kemerler ve destekler sistemi haline dönüşen üst yapı, kadınlar mahfeli hizasında yerden kopartılarak havada asılı duran bir tezyinî immateriel düzen içinde gerçekleştirilmiş ve kübik kaideyi bütüne göre yükseklik açısından önemsizleştirmiştir. *(Resim 282)*

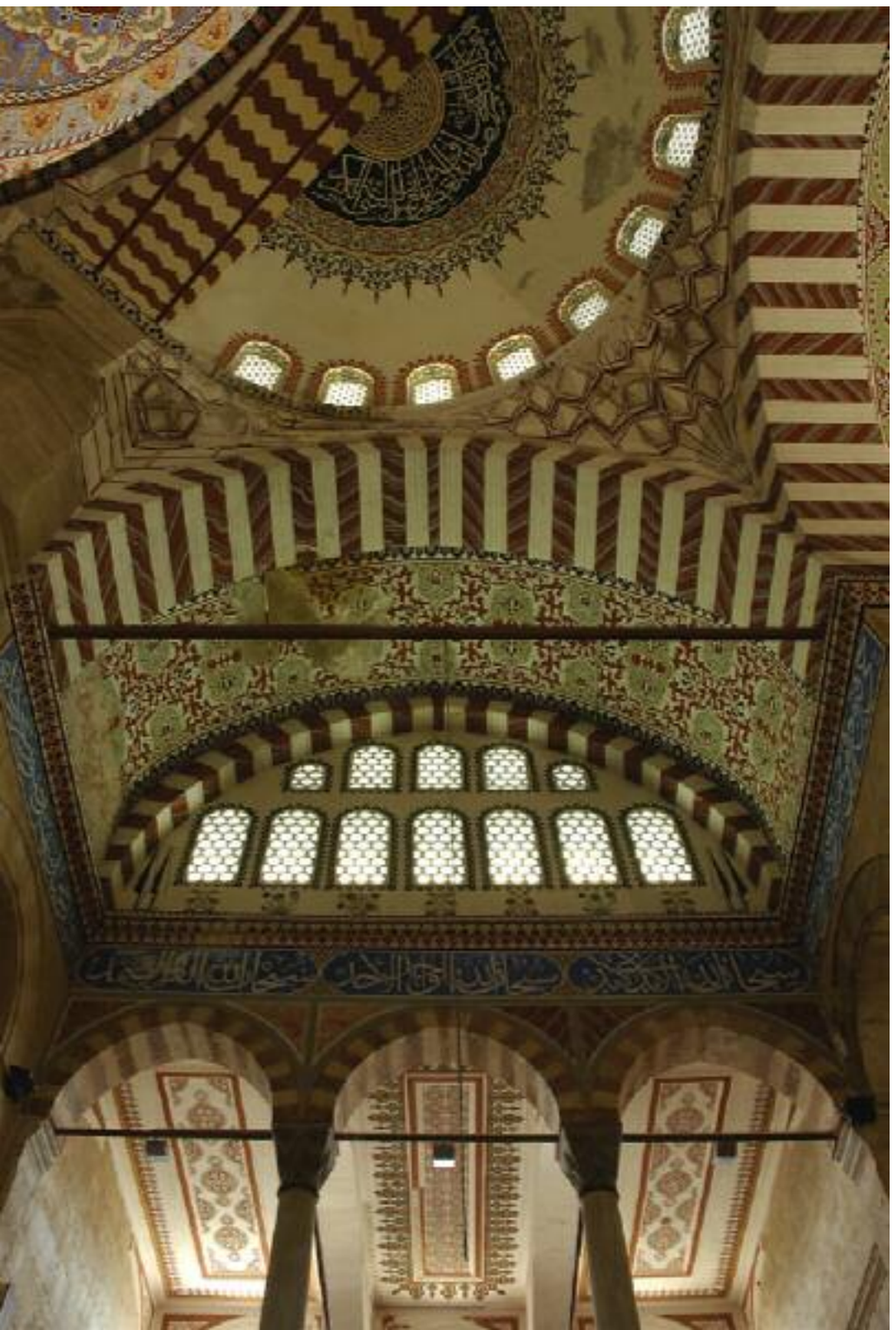
Sinan, Selimiye'de kaideyi, her üç cephede yukarıdan aşağıya doğru alçalarak gelen destek sistemlerinin dışa doğru gelişen ayaklarıyla bölmek suretiyle daha az etkili hale getirmiştir. Böylece duvar ifadesinden arındırılmış taşıyıcı ve destek sistemi ve bu destek sisteminin unsurları, maddîlikleri ve ölçüleriyle mimarinin çeşitli ölçeklerde kümülatif ve tezyinî karakterini oluşturmuştur.

Mağlova Kemeri, eğimli destek ayaklarıyla bu destek ayakları arasında üst üste yer alan iki büyük kemerden oluşan bir yapıdır. Bu kemerin destek elemanlarının eğimli yüzeyleri, Selimiye'de, kubbe kaidesinden dışa doğru genişleyerek eğimle alçalan destek kemerlerinin üst sathında ve mihrap yarım kubbesi seviyesinde genişletilerek tekrarlanmıştır. Bu eğimli satıhlar, kubbe ile kubbe pencereleri ve köşe destek kuleleri seviyesinde tromplar ve eğimli destekler seviyesinde, en altta da mihrap yarım kubbesi ve kare plan seviyesinde olmak üzere üç bölgede ikişer defa gerçekleştirilmiştir. Buna ilaveten kubbe köşe kulelerinin dik eğimli külahlarında da tekrar edilmesi, Selimiye'nin eğimli dış satıhlar mimarisinin belirgin bir özelliği olarak iki eser (Mağlova Kemeri ve Selimiye) arasındaki akrabalığı gösterir. *(Resim 283)*

Selimiye'de mimarî-inşaî sistemin esası, Mağlova Kemeri'nde olduğu gibi, iki yan cephede destekler arasında üst üste iki kemerle köşe trompları, yarım kubbeler ve üzerinde büyük kemerden oluşan iki tür kemer ve destek sisteminin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Böylece vücut bulan yapı hüviyetinin mimariye kazandırdığı "yukarıdan aşağıya" zemine doğru gelişen ifadeye karşılık, yapıyı köşelerinden



280



279, 280 Edirne Selimiye Camii
Derin bir boşluk ifadesi yaratan direklikler üzerindeki kadınlar mahfeli

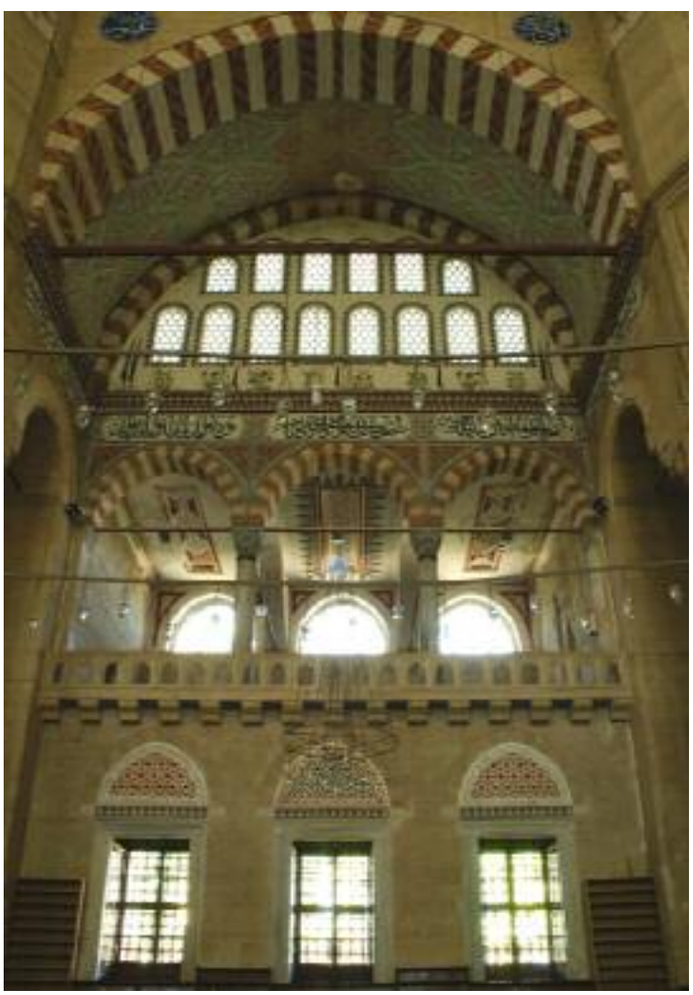
279



282



283



281

281 Edirne Selimiye Camii
Pencerelerden ve kemerlerin içindeki fil gözlerinden süzülen ışıkla aydınlanan iç mekân

282 Edirne Selimiye Camii
Kubbeler, kemerler ve desteklerden oluşan üst yapının kadınlar mahfeli hizasında zeminden kopartılması

283 Edirne Selimiye Camii
Sivri köşe kubbeleri ve dik eğimli destekler



destekleyen dört minare, aksi yönde göğe yükselmektedir. *(Resim 284, 285, 286)*

Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii ve Süleymaniye Camii cephelerinde destek ayakları arasındaki kemerin altındaki pencerelerden oluşan satıh ile Selimiye'de ayaklar arasındaki kemerin koruduğu pencerelerden oluşan satıh birbirine benzer niteliktedir. Ancak Süleymaniye'de büyük kemerin altındaki pencere duvarının kemere göre açık ve kararlı geri çekilişinin bu kemere kazandırdığı etkileyicilikten Selimiye'de kaçınılmış olması, kemer ve pencerelerin destek ayakları arasındaki konstrüktif gerçekliği gizlemeden, bu unsurlara belirgin bir tezyinî karakter ve zarafet kazandırır. *(Resim 287)*

Kubbenin sekiz köşesindeki destek kulelerinin her ikisinin arasında dört pencere ve kubbe etek çizgisinin üstünde, her iki pencere arasında ayağın yukarı doğru bir uzantısı olan kubbe destekleri ve bütün bunlara bağlı olarak düzenlenen kubbe kurşun kaplama derzlerinin zarif tezyinîliği dikkat çekicidir. *(Resim 288)* Kubbe destek kulelerinin hemen altında eğimli olarak alçalan istinad kemeri üst sathının, köşe tromplarının, mihrap yarım kubbesinin, aynı seviyedeki meyilli destek ayaklarının üst satıhlarının ve son cemaat yerini örten iri, şişkin kubbelerin kurşun kaplamaları, bunlara ilaveten medrese ve darülkurra dershaneleriyle medrese odalarının farklı seviyelerdeki kubbelerinin, arastanın, kitaplığın, sıbyan mektebinin büyük kubbelerindeki kurşun kaplamaların gri rengi, taşın bal rengiyle birlikte Selimiye'de mimariyi belirleyen özelliklerden biridir. Madenle renkli taşın, yapının büyük ölçüsüyle pencerelerin fil gözlerinin küçüklüğü arasındaki karşıtlık ve mimarinin çeşitli unsurlarının beraberliği, Selimiye'nin ornamentalistik düzenini oluşturan diğer özellikler arasında sayılabilir. *(Resim 289, 290, 291)* Kubbelerin eğimli ve düşey satıhları madenle hem korunup hem tezyin edilirken, taşla madenin karşıt tabiatları bir araya getirilmiştir; kemerlerin renkli ve beyaz taş dizileri, madenin katlanma çizgileri ve pencerelerin fil gözlerinin küçük noktalarıyla da Sinan'ın başka hiçbir eserinde erişilmemiş bir güzellik doğmuştur.

285



287





286



284

284, 285, 286
Edirne Selimiye Camii
Kubbe, tromplar ve üst üste kemerlerle vücut bulan yukardan aşağıya doğru gelişen ifadeye karşılık, dört minareyle oluşturulan aksi yöndeki hareket

287 Edirne Selimiye Camii
Farklı mimarî öğelerin tezyinî karakteri



288 Edirne Selimiye Camii
Kurşun kaplama derzlerinin oluşturduğu zarif tezyinîlik



289



290



291

289, 290, 291
Edirne Selimiye Camii
Kurşun kaplamaların gri, taşın bal sarısı ve kemer taşlarının koyu kırmızı renginin mimariyi belirlemesi



Kurşun kaplamaların kubbeler ve destek kulelerinin küresel ve eğimli satıhları üzerinden zarif ek çizgileriyle sarkarak dik, yatay, eğimli ve küresel satıhları örterek oluşturdukları saf ve okunaklı biçimlerin madenî örtüye kazandırdığı ifade, mimarî duyarlılıkların gelişme sürecinin sonucudur.

Caminin sağ ve sol iki yan cephesinde destek ayaklarının zemine kadar inen destek kulesi, zeminde birer niş ve kadınlar mahfeli seviyesine çıkan merdiven boşluğunu aydınlatan iki pencere ile boşaltılmıştır. Bu da Sinan'ın bütün üst yapıyı immaterielleşmiş bir kaide üzerinde oturtma kararının bir devamıdır.

Yarım kubbeler, destek kulelerinin külahları, destek kemerleri, kemerler ve son cemaat yeri kubbeleri bir koruma ifadesi içindedirler. Kemer dış satıhlarının güçlü taş çerçevesi, narin delikler halinde oluşturulmuş pencere satıhlarının farklı, ancak tutarlı bir iç yapıyla ferdiyetleri belirginleştirilmiş küçük unsurlarının tezyinî çoğulluğu içlerinde barındırırlar. *(Resim 292, 293)* Merkezî kubbenin manevî sonsuzluk sembolü niteliğini güçlendiren gayrimaddî tezyinî karakterdeki kurşun kaplama dokusu, bu hareketli, değişken birleşimin tümünü sükûnet ve zarafetle örter.

Cami içinde sekiz fil ayağının mihrap kubbesi kaidesine kadar şişkin ve oyuk, şakulî kanal ve çubuklarla profillenmesi gibi, minareler de Türk üçgenleriyle oluşan kaidelerinin üst seviyesinden itibaren aynı şişkin çubuklar ve oyuk, yuvarlak kanallarla minare külahına kadar ve her şerefenin altında düz bir satıh bırakarak bir örgü motifiyle birbirine bağlanacak şekilde profillendirilmiştir. *(Resim 294, 295)*

İçeride fil ayaklarının zeminden mihrap kubbesi kaidesine kadar olan kısmının muhtemelen kalem işleriyle süslenmiş olan bu profillerle immateriel hale getirilmesi, kadınlar mahfeli seviyesine kadar yükselen mihrap çinileri, pencereler ve zemin katın iki cephesinde üçlü kemer-sütun gruplarının meydana getirdiği gölgeli boşluklardaki immateriel ifadeyle bütünleştirme iradesinin gereğidir.

Dış cephede ise minare kaideleri, destekler sisteminin birimleri olarak köşelerde maddîliği ile açık bir biçimde yer alırken, minareler o



295



294



292



293

292, 293
Edirne Selimiye Camii
Kemerlerin güç dolu ifadesine karşılık, pencerelerin narin delikleriyle oluşturulan tezyinîlik

294, 295
Edirne Selimiye Camii
Minarelerin şâkulî ve şişkin profilleri



noktadan itibaren yapı kitlesinin küçük immateriel unsurlar bütünlüğünün devamını teşkil eder. Kemerlerin ve yarım kubbelerin yukarıdan aşağıya doğru koruma ifadelerine karşılık, aşağıdan yukarıya doğru belirgin ve güçlü bir hareketle yükselen dört minare, immateriel mukarnas stalaktit tezyinatın yukarı doğru genişleyerek oluşturduğu kaide üzerinde göklere bakan şerefeleri taşımaktadır. *(Resim 296)*

Selimiye'de diğer Osmanlı camilerinde olduğu gibi caminin ayrılmaz parçası olan son cemaat yeri, Süleymaniye'de olduğu gibi, özel bir şekilde çözümlenmiştir.

Edirne Bayezid Külliyesi Camii, İstanbul Bayezid Camii ve İstanbul Sultan Selim Camii'nde son cemaat avluları dört cephede de eş yükseklikte sütunlarca taşınan eş yükseklikteki kemerlerin oluşturduğu revaklarla çevrilidir. Giriş kapılarının bulunduğu noktalarda, kapı aksının iki yanındaki sütunların aralığı artırılarak daha geniş ve yüksek bir kemer ve bu kemerin üzerinde revak saçak seviyesini aşan bir kitabe ve çeşitli süsleme unsurlarının oluşturduğu yükselti, girişi belirlemektedir.

Topkapı Kara Ahmet Paşa, Edirnekapı Mihrimah Sultan ve Zal Mahmud Paşa camilerinde son cemaat avlusu aynı zamanda medrese avlusu olarak tasarlanmıştır. Bunun için medrese avlusunun mütevazi ölçülü revakları ile caminin ölçü düzenine bağlı olarak tasarlanmış son cemaat yeri revaklarının farklı ölçülerinin birbirine nasıl bağlanacağı sorusu ortaya çıkmıştı. *(Resim 297, 298)*

Sinan'ın Şehzade Camii son cemaat avlusunda, İstanbul Bayezid Camii'ne benzer şekilde avlu kapısı üzerindeki kubbeyi yükselterek girişi vurgulamakla yetindiğini görüyoruz. Süleymaniye'de ise son cemaat yeri revaklarıyla ilgili olarak daha karmaşık meseleleri çözmek durumunda kalmıştır. Son cemaat avlusu cümle kapısının yüksek ve geniş ölçüsü sebebiyle portalin bulunduğu yörede, avlu cephesinde revakları kademelendirme zaruretine cevap vermek isteyen Sinan, caminin son cemaat yerinden görünüşünü düzenlemek için bir sütuna iki seviyeden kemer bindirme tekniğini ve avlunun camiye yönelik cephesinde ise yüksek sütun-kemer dizisini kullanmıştır. Bu dizinin, avlunun iki ya-



297



296



298

296 Edirne Selimiye Camii
Güçlü bir hareketle göğe yükselen minare ve immateriel mukarnas tezyinatın genişlemesiyle oluşturulan şerefe

297, 298
Edirne Selimiye Camii
Kara Ahmet Paşa Külliyesi (Topkapı) giriş revakları



nındaki daha alçak olan revaklarla birleştirilmesini sağlamak amacıyla tekrar tek sütuna iki farklı seviyeden iki kemeri bastıran Sinan, bir sütunun kaidesiyle sütun başlığı arasında mutlak saf bir biçim olarak ele alınmasını kural sayan yaygın organik ve Püriten düşünceyi paylaşmadığını göstermiştir. Sinan'ın bu köşeye sütun yerine bir ayak yerleştirmemiş olması, Rönesans'ın antikiteden tevarüs ettiği değerlere rağbet etmediğini göstermektedir.

Son cemaat yerinin cami kitlesine bağlı bölümünün cami ana kitlesi için uygun olacak bir biçimde çözümlemenin Sinan için önemli olduğu anlaşılıyor. Böylece bu cephenin yüksek sütuna basan kemerine göre, yan revakların alçak sütunlarına basan kemerlerin köşede birleştikleri noktada bu iki farklı kemer üzengisini sütunun farklı seviyelerine yerleştirmesini de tâli bir problem olarak değerlendirmek gerekiyor.

Selimiye'de son cemaat avlusunun cami cephesi, bu bakımdan özel bir şekilde düzenlenmiştir. Merkezî kubbeyi taşıyan caminin son cemaat avlusu tarafındaki iki fil ayağının destekleme sistemi, bu cephedeki revakların tasarımını belirler. Diğer iki yan cephede olduğu gibi caminin bu cephesinde de, fil ayağı ve destek sisteminin destek ayaklarının içine zemin seviyesinde üzeri mukarnaslarla örtülü iki küçük niş yerleştirilmiştir. Bu cephede Sinan, destekleme ayaklarının karşısına birbirine yakın iki sütun yerleştirmiş, simetrik iki çift sütunun arasındaki küçük açıklığı farklı, yukarıyı işaret eden sivri armudî kemerlerle, yan revaklarla armudî kemerlerin arasındaki üç açıklığı ise narin, şişkin sivri kemerlerle örtmüştür. İki çift sütun ortasındaki yüksek ifadeli sivri kemerin üzerinde, silmenin yükseltilmesi suretiyle elde edilen ve iki kitabeyi taşıyan sathın belirginleştirdiği giriş aksını güçlü şişkin dilimli bir sivri kubbe örter. *(Resim 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313)*

Orta aksın sivri kubbesiyle yükseltilmiş kaidesinin girişi belirleyen haline karşılık, cephenin iki yan ucundaki ve çift sütunlarla yan revaklar arasındaki açıklıklar, orta kemerden daha geniş olan iki yan kemerin alt boşluklarının büyük ölçüsüyle belirginleşir; bu açıklıkların üzerini be-





300



301



302



303



304



306



305



307



308

299-308 Edirne Selimiye Camii
Son cemaat avlusunun muhtelif açılardan görünüşü ve detaylar

309





311

310



309-313 Edirne Selimiye Camii
Son cemaat avlusunun muhtelif görüntüleri



312

313





lirsiz ve alçak kaideler üzerine oturtulmuş geniş, yayvan iki kubbe örtmektedir. *(Resim 314)*

Son cemaat avlusunun camiye giriş cephesindeki bu düzenlemeyle vücuda getirilen boşluklar, kemerler, kubbeler arasındaki ölçü ve biçim farklarının oluşturduğu gizli hareket son derecede gelişmiş bir biçim duyarlığının ürünüdür. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin hareket meseleleri burada daha büyük bir duyarlılık ve zenginlikle gündeme getirilmiştir.

Yukarıda temas ettiğimiz gibi, Süleymaniye'de son cemaat yerinin dört köşesinde yer alan minareler, avluyu belirleyen köşe taşları olarak yapının uzunlamasına birbirini takip eden bölümlerden oluşması yönündeki temel düşüncenin tamamlayıcılarıdır. Merasim kapısından ilerlendiğinde, büyük portal geçilerek ulaşılan son cemaat avlusunun kendisine has şahsiyete sahip bir alan olarak düzenlenmesi tabii bir tercihtir ve bunu desteklemek amacıyla yüksek sütunlar üzerinde güçlü profillerle belirlenmiş kemerlerin etkili şakulî ifadesiyle oluşan avlu mimarisi, caminin ufkî olarak dengeli ve sakin bir şekilde genişlemesini sağlıyordu.

İnegöl İshak Paşa Külliyesi'nde cami ve medresenin birbirinden ayrı çözük yerleşme ve ilişki biçimini yoğunlaştırarak devam ettiren Süleymaniye, birbirine eklenen uzunlamasına bir bütünlük oluşturur. Buna karşılık Selimiye'nin şehrin her yerinden görüleceği göz önünde tutulmuş ve merkezî konumunu vurgulamak için cami köşelerine dört minare yerleştirilmiştir. Enlemesine genişleyen bir plan üzerine büyük merkezî kubbeyi inşa etmek şeklindeki aslî tercihe bağlı olarak oluşan genel mimarî karakteri, son cemaat yerinin daha az önemli bir yapı kısmı olarak ele alınmasına yol açmıştır.

Süleymaniye'nin uzunlamasına gelişen mimarisi için Sinan'ın gerekli gördüğü şakulî etkiye sahip avlu mimarisi yerine, Selimiye'nin avlusunda Şehzade ve Mihrimah Sultan camileri avlularının zarif, narin elemanlarla oluşturulmuş sakin mimarî düzenlemesinin tercih edilmesi, birbirine uzunlamasına eklenen bölümlerden oluşma gibi bir meselenin bu eserlerde mevcut bulunmamasından kaynaklanıyordu.



314 Edirne Selimiye Camii
Alçak kaideler üzerine oturtulmuş geniş, yayvan iki kubbenin örttüğü âbidevî giriş cephesi

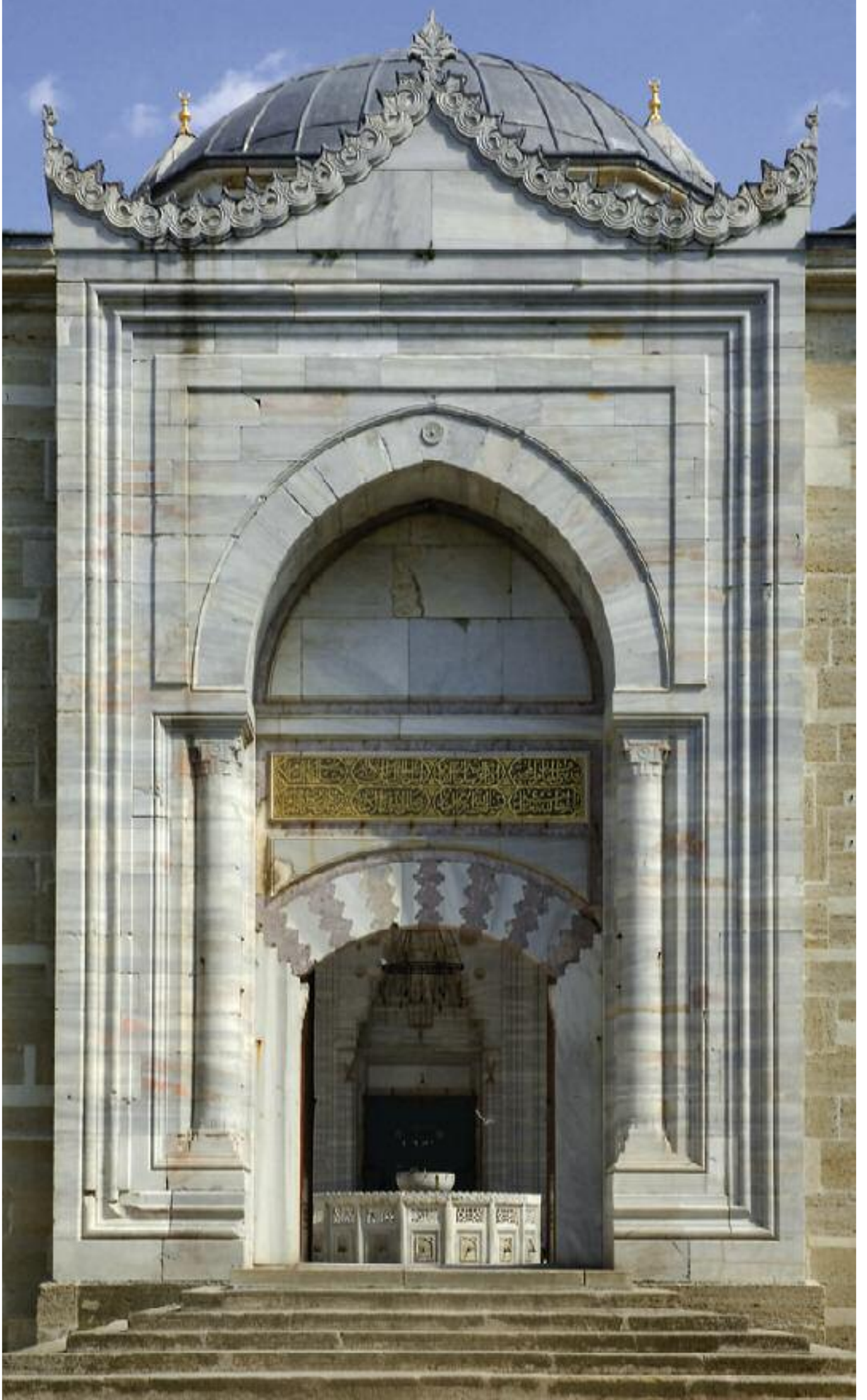


Selimiye'de merasim girişinden *(Resim 315)* itibaren son cemaat yerinin camiyi gizlemeyecek şekilde alçak bir kısım olarak tasarlanmış olması, buradan caminin etkili bir mimarî ile görülmesini sağlayan isabetli bir karardır. Edirne Bayezid Camii son cemaat avlusundaki giriş ve yan cephe revaklarının üst düzeye erişmiş zarafet, sükûnet ve zühd ifadesini, Selimiye'de mimarinin dinamik, zengin söylemini daha da güçlendirecek şekilde tekrar eden Mimar Sinan, bu tercihiyle, ölçü nisbîliği ve biçim ifade ilişkilerini de mimarideki aslî amaca yönelik olarak maharetle düzenleyebildiğini göstermiştir.

Son cemaat avlusu cami girişinin üzerindeki dilimli sivri kubbenin yüksekliği, son cemaat avlusu saçak yüksekliğinin bir katıdır. Bunun yanında, geniş aralıklı alçak sütunların taşıdığı geniş, sivri kemerlerden oluşan revakların üzerindeki iri kubbelerin örttüğü son cemaat yeri, gerek avlu içinden, gerekse dışından Selimiye'nin zengin biçimler dokusunu yüceltmektedir. Avlu duvarı yüzeyi Şehzade'den farklı olarak sade bir biçimde, her aksta ikişer alt ve üst pencere takımıyla dışa açılmıştır; buna karşılık, son cemaat yerinin dış cephesi şakulî ve ufkî profillerin vücuda getirdiği derin çerçevelerle, cami kitlesinin diğer unsurlarıyla ölçü bakımından rekabet edemeyecek küçük parçalara ayrılmış ve bağımsız ferdiyetleriyle belirginleşen mimarî unsurların ölçü düzenine katılacak şekilde düzenlenmiştir.

Son cemaat avlusunun iri kubbelerinin kurşun kaplamaları, cami mimarisinin madentaş ilişkisine hakim olan tavrının devamı olarak mimaride kurşun kaplamaların etkin yerini belirleyecek bir düzeni yansıtmaktadır.

Cami dış avlusu, geçmişte örneği pek az olan ve dikine küçük aralıklarla yerleştirilmiş taş ayaklar üzerlerindeki harpuşta taşlarıyla birbirine bağlanarak vücuda getirilmiştir. Bu duvar, önünde duran insana hakim ufkî çizgisiyle Edirne peyzajının ufuk çizgisinde Eski Camii ve Üç Şerefeli Camii'nin minare ve kubbelerini şehir dokusu üzerinden görme imkânı verir; başka herhangi bir duvar türünde gerçekleşemeyecek bir ölçüde yan yana aralıklar bırakarak her biri ayrı şahsiyetler halinde uza-





yıp giden taş dizilerinin kümülatif bir yapısı vardır. *(Resim 316)*

Merasim kapısı, her iki ayak arasında Edirne'nin farklı bir köşesini çerçeveleyen bu duvarın kuzeybatısındadır. Kuzeydoğu cephesinde Edirne'nin bugün sadece bir tanesinin harabesi kalmış olan küçük ölçüleri ve narinliği ile Selimiye'nin yüceliğine yücelik katan evlerin üzerinde yer aldığı bir sokak vardır; harim bahçesi kapısı bu sokağa açılır. Güneybatı cephesinde ise cami ile arastayı bağlayan bir diğer kapı yer almaktadır. *(Resim 317, 318, 319, 320, 321)*

Harim duvarı ve bu duvar boyunca cami mihrap aksına paralel uzayıp giden ve meyil farkı dolayısıyla 5 metre kadar daha düşük bir seviyeye yerleştirilmiş olan arasta, medrese, darülkurra kitleleri ve harim avlusu çevre duvarı, camiye dışarıdan yaklaşanların, onun zeminle ilişkisini görmelerini önleyerek dikkatlerini yukarıdan aşağıya doğru gelişen transandantal düzene yöneltir, bu düzenin mimarî unsurlarının additif kümülatif tezyinîliğindeki benzersiz güzellikle ilgilenmelerini sağlar. *(Resim 322)*

Caminin kıble duvarının iki köşesinde ve kare planlı, revaklı avluların iki dış cephesinde, odaların bulunduğu bir küçük medrese binası ile bir darülkurra yer almaktadır. Kuzeydoğudaki sokağın kuzey ucundaki hamam, külliyeyi tamamlayan önemli tesislerden biriydi. Medrese, darülkurra ve arasta, Selimiye'yi çevreleyerek mimarisini tamamlamak açısından özel öneme sahip yapılardır. Medrese ve darülkurra, cami harim avlusuna bakan pencereli alçak duvarı ve duvarın ortasında yer alan zarif, yüksek kapılarıyla dış avlu duvarının ufkî ifadesini güçlendirmektedir. *(Resim 323)*

Kare planlı medrese ve darülkurra yapılarını oluşturan odaların iri kubbe dizileri, çatı örtüsünden herhangi bir şekilde ayrılmaksızın revak silmelerine kadar inen az meyilli çatıyla birleşmekte ve avlu etrafını çevreleyen kalın, alçak taş ayakların üzerindeki baklavalı sütun başlıklarına basan armudî kemerlerin meydana getirdiği revakların arkalarındaki odaları örtmektedir. Her iki yapının iki dış cephesini çeviren, tuğla duvar tekniği ile yapılmış cepheyi oluşturan odalar dizisine karşılık, camiye yöne-

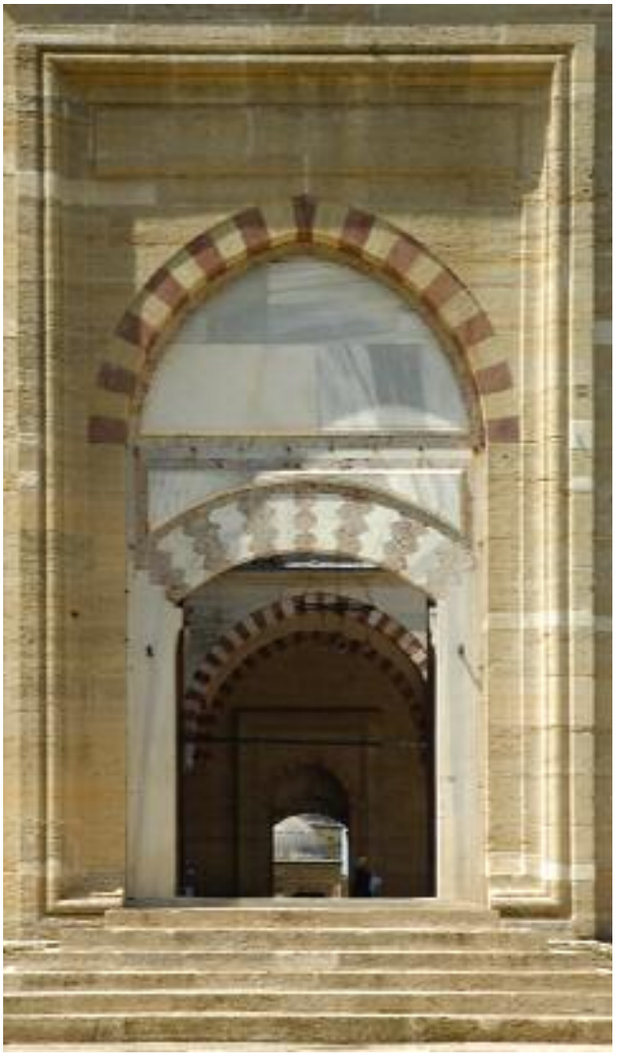


lik diğer iki cephede süveli pencereler yer almakta, avlular ise sivri armudî kemerli revaklardan oluşmaktadır. İki avlu da, caminin manevî ve fikrî hayatını idame ettirecek olan medresede ve darülkurrada yetişecek din adamları tarafından kullanılacağına göre, her iki avludan caminin görünüşüne özel bir önem verilmesi tabiî idi. Bu iki avluyu caminin yan cephelerinde zemin hizasında çeviren revakların mihrap cephesinde, minarelerin Türk üçgenli kaidelerinin üst hizasına kadar yükselen duvar içindeki sivri armudî kemerli nişler, mimarinin üst yapısını teşkil eden kemer ve kubbelerin yukarıdan aşağıya koruyucu ifadelerine rağmen, karşıt biçim ifadelerini değerlendirme ve kullanma hususundaki şuurlu kararlılığın etkili bir sonucudur.

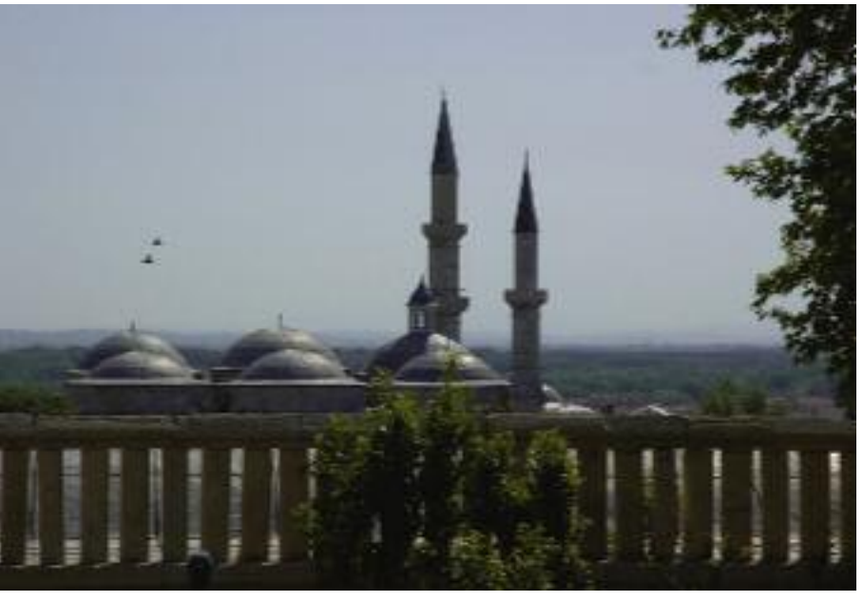
Medrese ve darülkurra yapılarının avlu akslarına yerleştirilmiş büyük dershane kubbeleri, hazirenin iki yanında iki belirleyici unsur olarak vücuda getirilmiştir. Medrese ve darülkurra'nın cami pencerelerine göre daha küçük tasarlanan pencereleri, taş ve tuğla dizileriyle oluşan duvarlarının ufkî ifadesi, arasta, sıbyan mektebi, kütüphane, darülkurra ve medrese kubbelerinin ileri bir güzellik seviyesine ulaştırılmış kurşun kaplamaları, önemli mimarî unsurlar olarak Selimiye'ye anlam ve ifade zenginliği kazandırırlar.

Cami 1950'lere kadar Edirne ev mimarisinin küçük ölçülü müstesna güzellikteki örnekleriyle çevrili bulunuyordu. O tarihlerde Selimiye'yi kıble istikametinden huşu ve hayranlık içinde seyretmeye imkân veren bu evlerin çevrelediği küçük meydanın bir yanında küçük bir mescid yer alır, diğer yanından o tarihte büyük kısmı harap olan arasta kapısına varılırdı. Üç Şerefeli Camii ve Sokullu Mehmet Paşa Hamamı civarında Selimiye'nin cümle kapısının önünden geçilip dar bir yoldan inilen vadinin ilerisindeki tepeye, Muradiye Camii'ne, bu yolun çeşitli noktalarından yokuşu inerek karşı kıyıdaki Bayezid Külliyesi ve Sarayiçi'ne ulaşılırdı.

Selimiye, Ayşe Kadın Camii'nin yakınında Mimar Mehmet Ağa tarafından inşa edilmiş olan Ekmekçizade Kervansarayı'nın frontonlu cephesi önünde yer alan küçük meydanda insanların karşısına ansızın çıkıyordu.



319



316



317



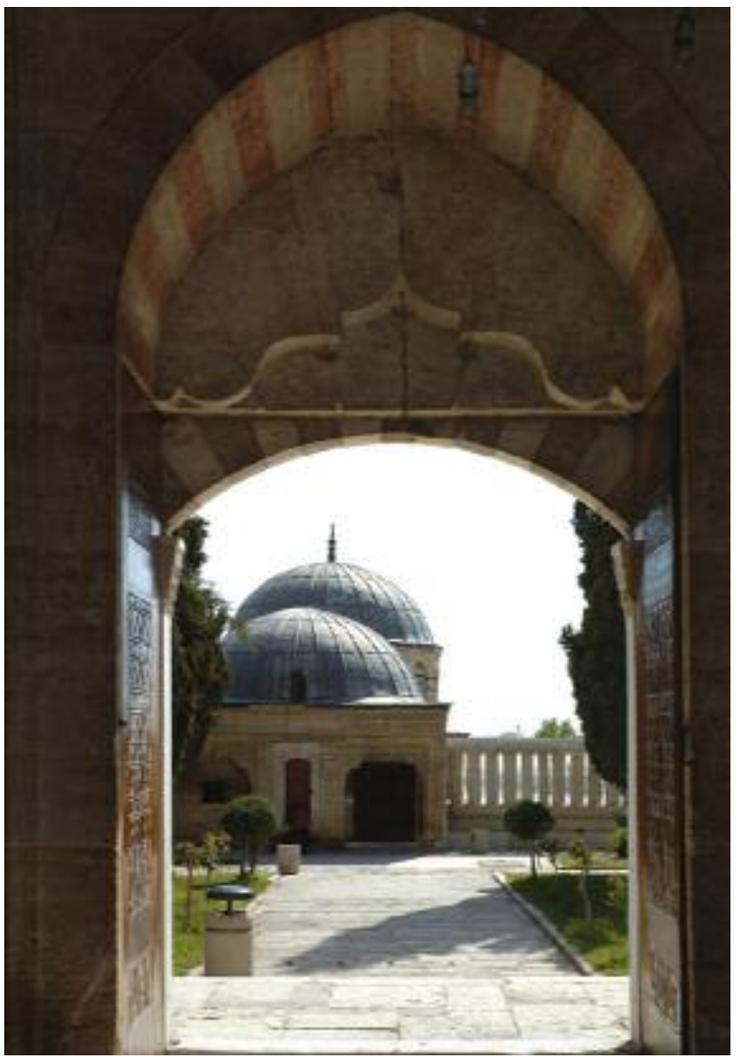
318

315 Edirne Selimiye Camii
Giriş kapısı

316 Edirne Selimiye Camii
Her biri ayrı mimarî şahsiyete sahip dikey taşların oluşturduğu kümülatif yapı; arka planda Eski Camii

317, 318, 319, 320, 321
Edirne Selimiye Camii
Selimiye'ye yücelik katan narin mimarî öğeler

323 Edirne Selimiye Camii
Camiyi çevreleyen medrese yapıları



320



323



321



322 Edirne Selimiye Camii
Dikkati caminin zeminle olan ilişkisinden ziyade yukarıdan aşağıya doğru gelişen transandantal düzene yönelten ufkî arasta yapısının tonoz dizisi



Selimiye'nin mimarisi, yuvarlak sivri kemerlerle sivri armudî kemerlerin, düşey duvarlarla eğimli minare kaidelerinin üçgen satıhlarının, minarelerin şişkin çubukları ve aralarındaki oyuk alanlarla yan yana dizilmiş unsurlarının dairevî düzen içinde bağlanarak oluşturduğu düşey bir ifadeye sahiptir; fakat destek sistemlerinin eğimli satıhlarının, kubbelerin yukarıdan aşağı doğru gelişen küreselliklerinin çeşitliliği içinde beliren bu ifade, özde kararlı bir dik duruşu temsil etmektedir.

Oyuk ve şişkin biçimlerin karşıt ifadeleri, fil ayaklarının kaidelerinde ve mihrabın mimarisinde etkileyici bir unsur olarak yer alır. Kökeni köşe trompları olan ve dolayısıyla kavisli şekiller geleneğinden gelen mukarnasların keskin köşeli biçimlere dönüşmüş hali de, 16. asır sonunda ulaşılmış şekiller dünyasının karşıt unsurlarla kazandığı zenginliğin bir kanıtıdır.

Sinan'ın birbirine takılan mimarî birimler bütünlüğü olarak tasarladığı Selimiye'nin mimarisi Şehzade Camii ile karşılaştırılırsa şöyle bir sonuca varılabilir: Şehzade'nin mimarisinde belirleyici olan, tam ve dört yarım kubbenin, fil ayaklarının, tezyinatın ve taşıyıcı sistemin caminin dış kabuğu içine gizlenmiş halidir. Selimiye'de ise taşıyan, destekleyen mimarî unsurların üstlendiği teknik fonksiyonun gerçeklerine uygun dik, kavisli, düz veya meyilli biçimler, bu biçimlerdeki dinamik bütünlüğün ve yalınlığın verdiği vakar ifadesi, bu ifadeyle birleşen tezyinîlik, bütün unsurların karşıtlıkları, uyumları ve ferdiyetlerini koruyup sürdürmeleri, tasavvufî hallerin yansımalarının bir bütünlüğüdür. Selimiye'nin mimarisinin bu özellikleri, dış ve içte aynı benzerlik ve mükemmeliyetle karşımıza çıkmaktadır. Ulaşılan bu mükemmellik Sinan'ın Şehzade Camii'ni çıraklık, Selimiye'yi ise ustalık eseri olarak zikretmesinin ardındaki gerçekliğin de açıklamasını oluşturmaktadır.

Caminin içinin en belirgin ve üzerinde durulması zaruri olan mimarî özelliği, muhteşem kubbeyle onu taşıyan büyük kemer ve ayaklar sisteminin devâsâ ölçüleri yanında, yan sahınlarla bu yan sahınlar içinde kadınlar ve hünkâr mahfelinin müstesna bir zarafete sahip narin bir mimarî ile yer alması, aynı ölçü ve ifade karşıtlığının müezzin mahfelinin vaiz kürsüsü



(Resim 324) gibi unsurların küçük ölçüleriyle de belirginleşmesi, özetle, yapının ölçü ve biçim ifadelerinin karşıtlıklarıyla yüceltilmesidir.

Selimiye'nin dış biçim ve malzeme dokusunda taş, renkli taş ve madenin (kurşun) *(Resim 325)* bir arada kullanılmasıyla vücuda gelen çeşitlilik ve zenginliği, yapının içinde de mermer ve benzeri sert taşlarla imal edilmiş narin, keskin ve mücella sütunların, *(Resim 326, 327)* kemerlerin ve bu kemer dizilerinin alınlıklarında veya mihrap nişinde, mihrap çevresinde ve iki yan duvarda yer alan çinilerin *(Resim 328, 329, 330, 331, 332)* parlak renklerinin beyaz zemin üzerinde olabilecek en sert, belirgin malzeme ve renk ifadeleri *(Resim 333)*, Selimiye'de ve pek çok eserinde Sinan'ın mimarisine yeni boyutlar ilave eden çözümlemelerdir. Ancak bu tamamlayıcı bezemelerin günümüze pek az örneğinin ulaşabilmesi ise son derece üzücüdür.

Parlak beyaz zemin sathı üzerinde parlak renklerle oluşan sakin floral tezyinatın, renkli taş sütunların taşıdığı renkli mermer kemerlerin alınlıklarında yer alışlarını, altın kaplı bronz sütun kaideleri ve sütun başlığı madenî çevrelerinin beraberliğini tamamlayan renkli camları, renkli fenerlerle oluşan çok renklilik ve çeşitlilik içindeki bütünlüğü bugün sadece hayal edebiliyoruz. Bu çevre içinde sedef kakmalı kündekâri vaiz kürsüsü, ahşap kündekâri kapılar, Osmanlı camilerindeki minberlerin en güzeli olarak bilinen minber *(Resim 334, 335, 336, 337, 338)* ve bugün ancak küçük parçaları elde kalmış olan muhteşem halılar, 16. asrın değerli sanat eserleri olarak camiyi tamamlamaktadır. *(Resim 339)*

Cami inşaatının bitime yaklaştığı aylarda Sinan'ın şehir siluetini tamamlamak üzere Edirne'de 10-15 konak inşası, ayrıca cami yöresine dikilmek üzere Edirne'den temin edilen 300 bin gül fidanına ilaveten nadide İstanbul güllerinden 200 bin kök satın alınması için padişahtan izin alındığı ve her sabah saflar arasına güller dizildiği gerçeği, esere gösterilen itina ile çevre bilincinin yüksek düzeyi hakkında bizlere ışık tutmaktadır.







326

327

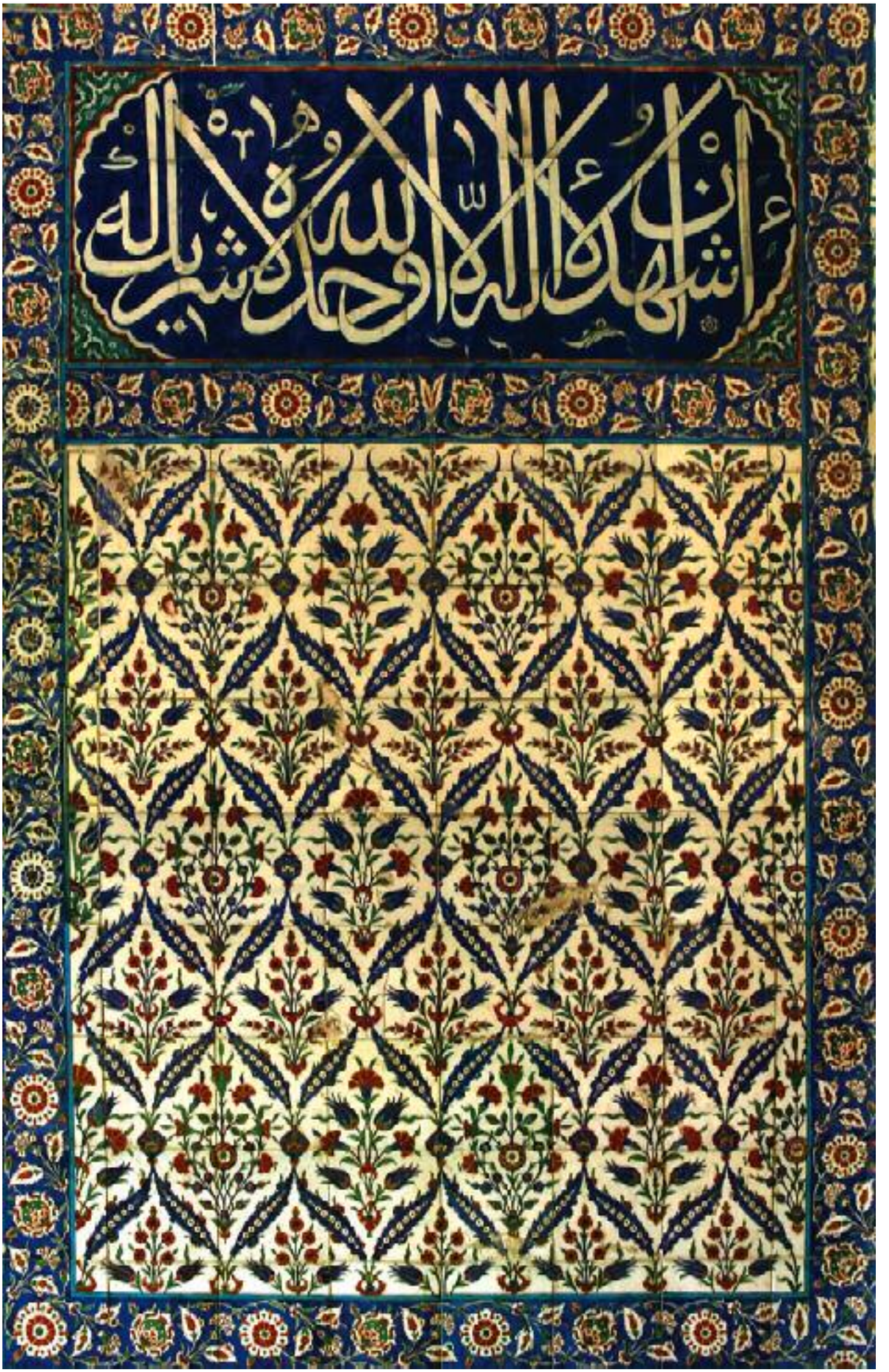


325

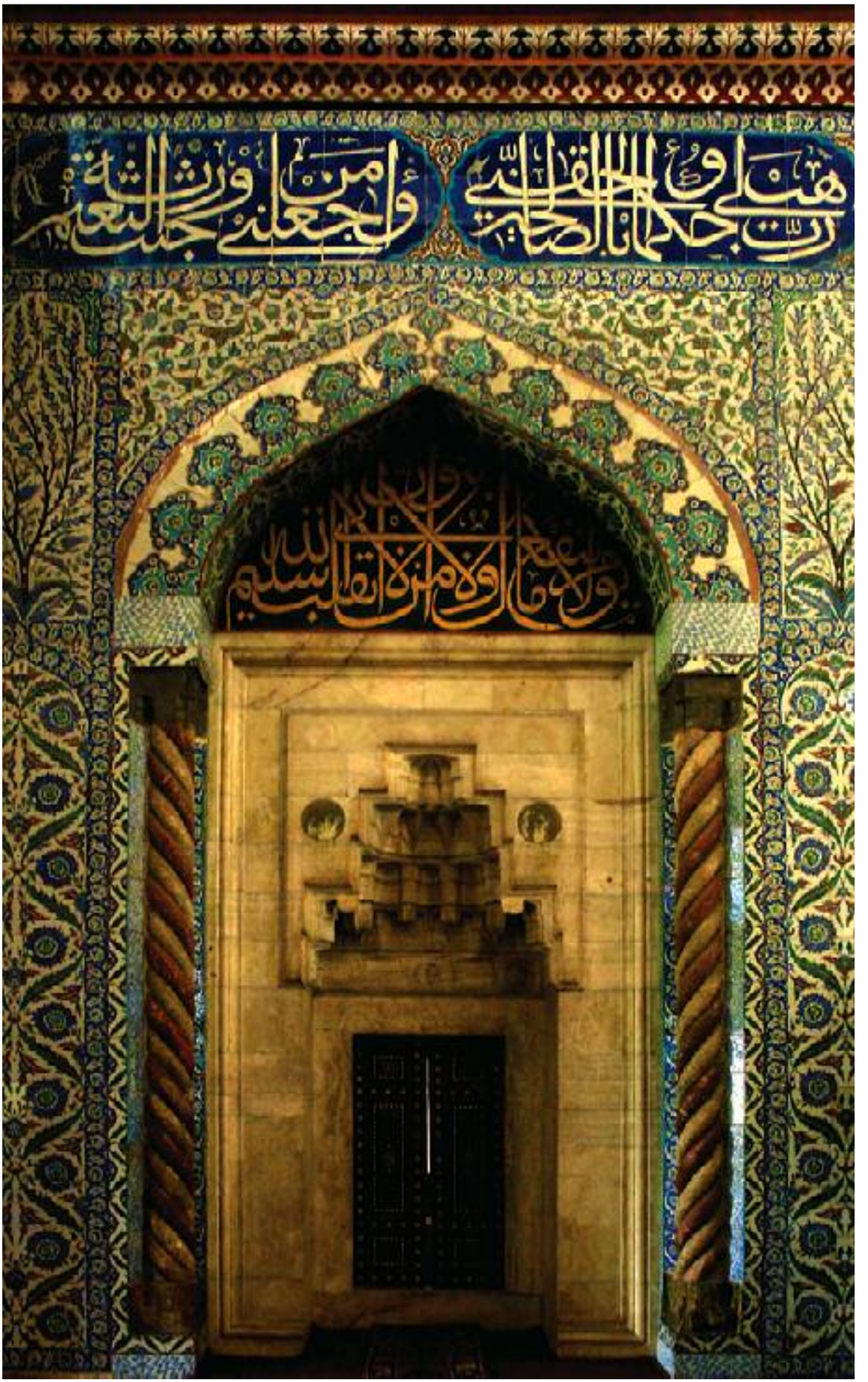
324 Edirne Selimiye Camii
Kubbe, kemer ve fil ayaklarının büyük ölçülerine karşın narin vaiz kürsüsü

325 Edirne Selimiye Camii
Renkli taşın cephede kullanımı

326, 327
Edirne Selimiye Camii
Sert taşlarla imal edilmiş keskin, mücellâ sütunlar



328



333





332

330

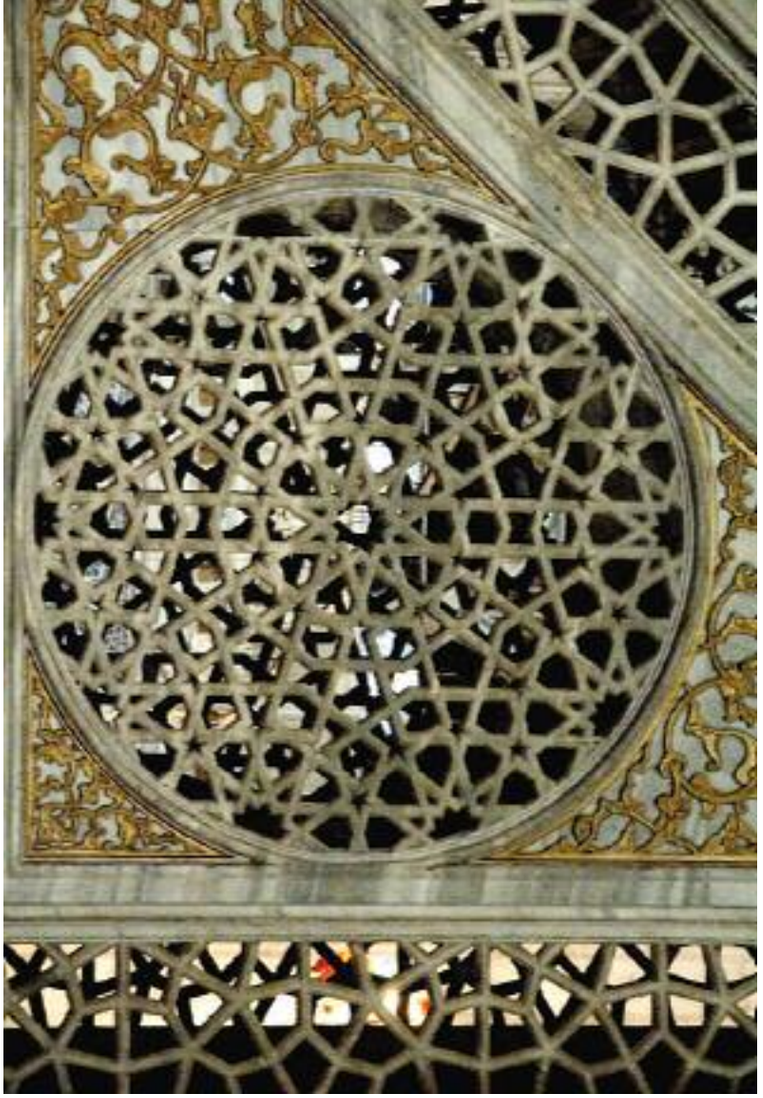


328, 330, 331, 333
Edirne Selimiye Camii
Çini tezyinattan detay

329, 332
Edirne Selimiye Camii
Hünkar mahfeli







335



336

334, 335, 336, 337, 338
Edirne Selimiye Camii
Osmanlı camilerindeki minberlerin en güzeli olarak tanınan minber

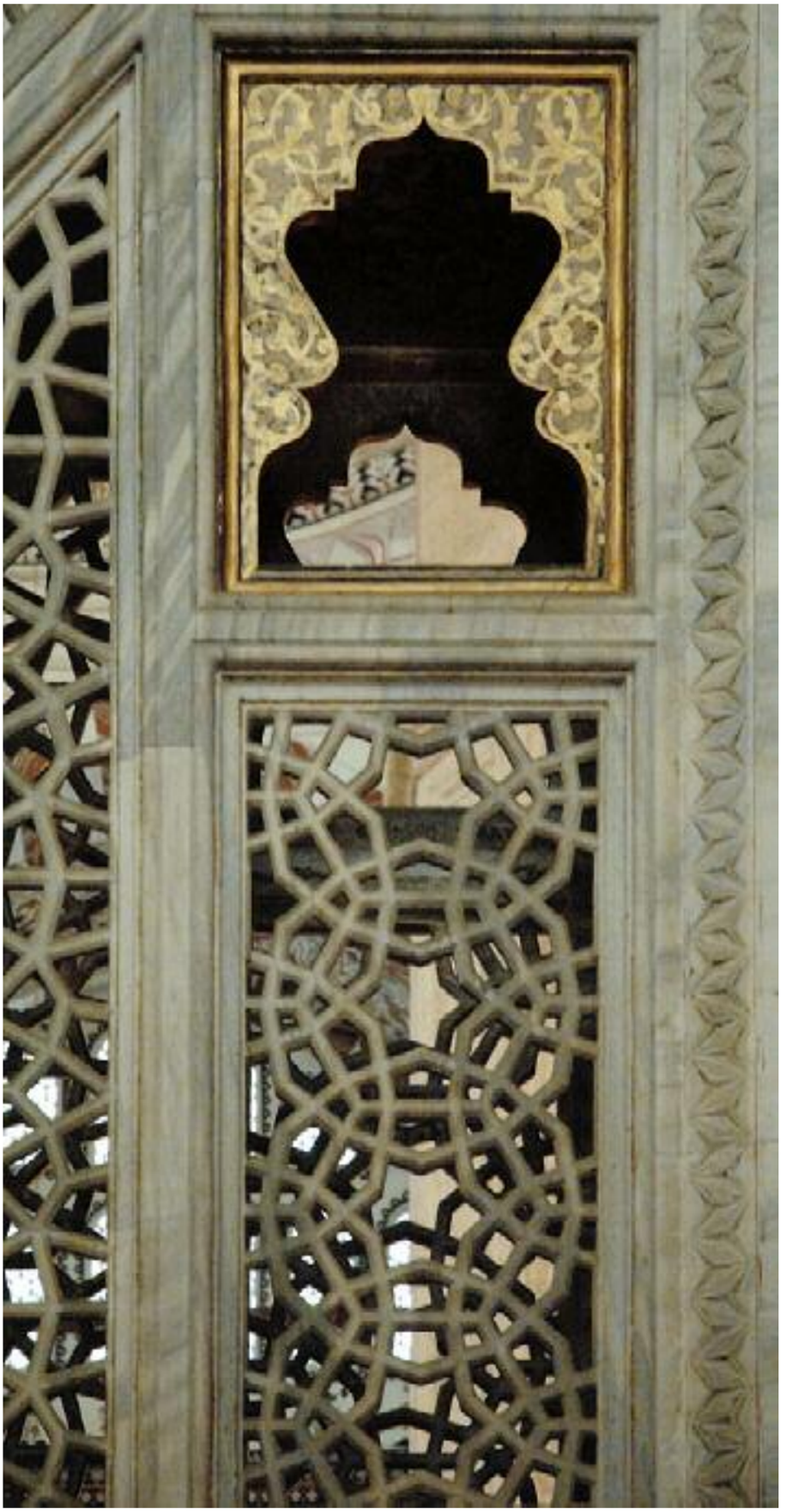
339 Edirne Selimiye Camii
Kemer içinde alçı cam işleri



337



339



XI.
MİMAR SİNAN'IN
SON DÖNEM ESERLERİ

"Sinan bir an'aneyi tek başına tüketen ve kendinden sonra gelenlere pek az bir şey bırakan sanatkârlardandır" diyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) bu sözü gerçeği yansıtır; ancak Sinan, 1571'den sonra vücuda getirdikleriyle, Tanpınar'ın tükettiğini söylediği muhteşem geleneğin ötesinde yeni ufuklar bulunduğunu ortaya koymuş ve bu sebeple mimarlığın en yüce temsilcilerinden biri düzeyine ulaşmıştır. 1571-1586 yılları arasında vücuda getirdiği eserlerin bir kısmı, Sinan'ın mimarlık hayatına hakim olan çözümlemelerin devamı addedilebilecek özelliklere sahipken, diğer bir kısmı, onun âdeta bütün insanlığa ve mensubu bulunduğu Osmanlı kültür ortamına yönelik çok özel öneme sahip son hitaplarıdır. Son dönem eserleri derinliğine incelendiği takdirde Sinan'ın bu eserlerinde kendisinin değil, yardımcılarının etkili olduğuna dair sathî yorumların geçersizliği açıkça anlaşılacaktır.

Sinan, dünyayı güzelleştiren eserler vücuda getiren, olağanüstü zenginlikte bir muhayyileye sahip, eserlerini mensup olduğu medeniyetin inanç temellerinden ayrılmaksızın vücuda getiren, onları, ulaştığı her merhalede yeni güzelliklerin farkına vararak şekillendiren bir cengâver, bir mümindir. En gelişmiş eseri addettiği Selimiye'den sonra vücuda getirdiği her eser, yaptıklarının devamı olmanın ötesinde, en berrak mimarî mesajları ve açıklamaları ihtiva eder.

Bu dönemde gerçekleştirdiği ve üzerinde özellikle durulması gereken eserleri Kadırga ve Azapkapı'da Sokullu Mehmet Paşa'ya inşa ettiği iki cami, İzmit'te Pertev Paşa Külliyesi, İstanbul Kasımpaşa'daki Piyale Paşa Camii, Sultan II. Selim Türbesi, Ayasofya minareleri, Tophane'de Kılıç Ali Paşa Camii, Üsküdar'da Şemsi Paşa Camii ve Atik Valide Camii- Külliyesi'dir. Tokat'taki Ali Paşa Camii ise hiçbir kaynakta Sinan'ın eserleri arasında zikredilmemekle beraber onun derin etkisi altında kalmış önemli bir yardımcı mimarın eseri olmalıdır.

Sinan, Selimiye'nin inşaatı ilerlerken, Edirne yolu üzerindeki Lüleburgaz'da 1549'da başlamış olduğu Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi'ni 1569'da, yani 20 yıl sonra bir kervansaray ve



arasta ilave ederek tamamlamıştır. Bu külliye, şehir merkezine âbidevîlik ve yücelik kazandırdığı gibi, 'var olana' nelerin, nasıl ve hangi sırayla eklenmesi gerektiğini somut bir şekilde göstermesi bakımından da önem taşır.

Şehrin üç önemli müessesesi olan cami, medrese, imaret ile kervansaray ve arasta arasındaki, fonksiyonel-kültürel anlam beraberliğini kurmak için, bunları büyük ve etkileyici bir kubbeyle önce birbirlerine, daha sonra arasta vasıtası ile şehirle irtibatlandırılması, düz bir arazi üzerindeki bu noktanın şehirdeki farklı faaliyet biçimlerinin bütünleştiği alan olarak işaretlenmesi, Sinan'ın yapılarındaki "yer" bilincinin şehir ölçeğinde şiirsel bir tezahürüdür. Şehri iki ucundan külliyeye bağlayan arastanın ortasındaki büyük kubbeli çardak, cami, medrese, kervansaray ve arastaya ulaşan aksların kesiştiği noktayı, merkezi vurgulayan etkileyici bir sembol düzeyine ulaştırıyordu.

Selimiye'nin inşaatının ilerlediği bir dönemde Sinan İstanbul'da Sokullu Mehmet Paşa Sarayı'nı tamamlamıştı. Sadrazamın yönetim merkezî olarak da kullandığı, onlarca odası bulunan bu yapı, daha sonra Sultanahmet Camii'nin yapıldığı mevkide yer alıyordu. *Tezkiretü'l-Bünyân*'da Sinan'ın inşa ettiği belirtilen 33 saraydan günümüze yalnızca Topkapı Sarayı'nda III. Murad için inşa ettiği bir oda ulaşabilmiştir.

Ancak Hacı İvaz Camii (1585), Ramazan Efendi Camii (1586), Kayseri Kurşunlu Camii (1585) gibi son eserlerinin ve özellikle Manisa Muradiye Camii'nin (1583-86) *(Resim 340, 341, 342, 343)* büyük ölçüde Sinan'ın yardımcıları tarafından yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.



340



341

340 Muradiye Camii, Manisa
Ön cephe

341 Muradiye Camii, Manisa
Yan cephe



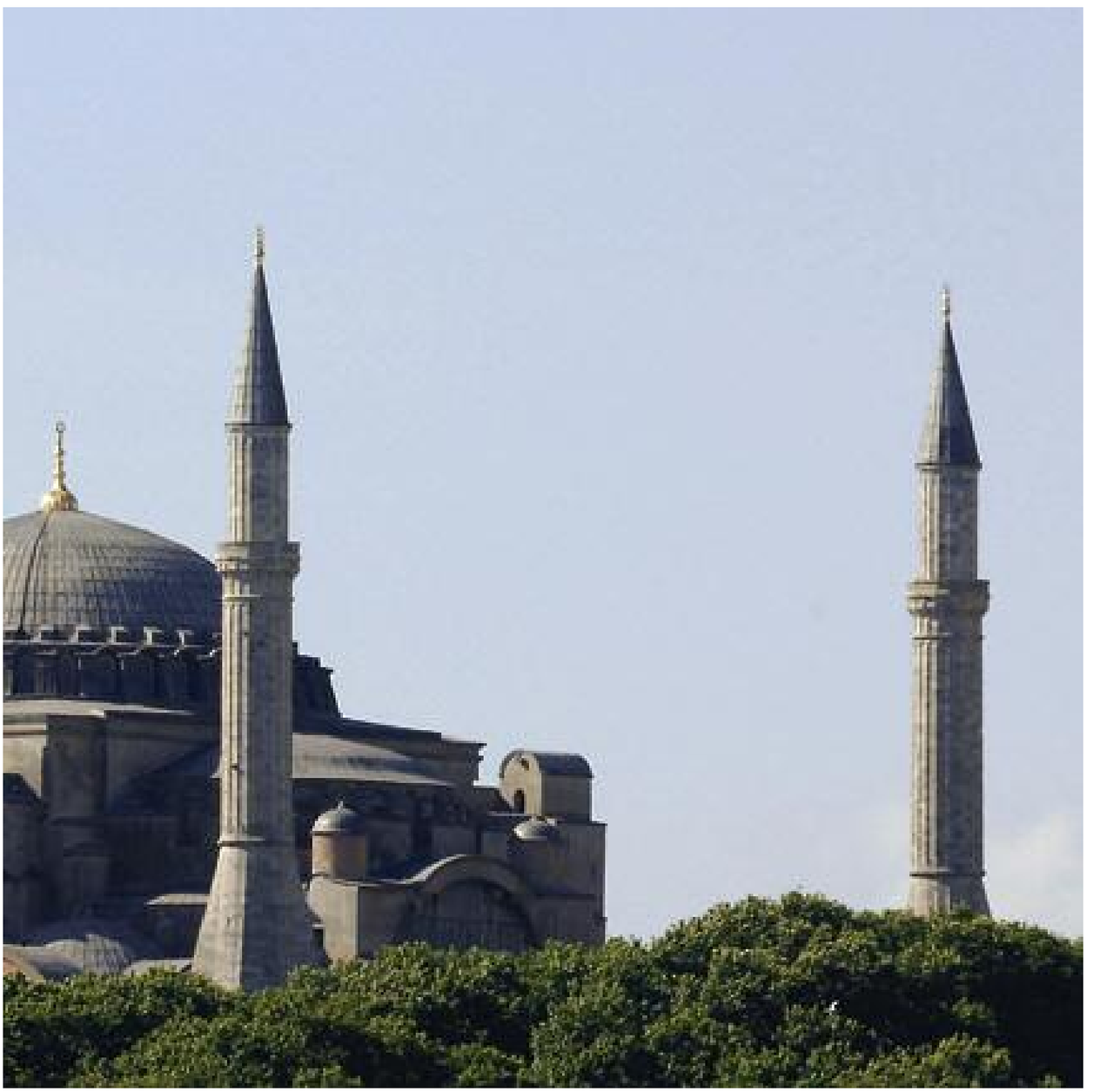
342

342 Muradiye Camii, Manisa
Mihrap nişi



343

343 Muradiye Camii, Manisa
Mihrap nişinden detay



344

344 Ayasofya Camii
Ayasofya'ya Mimar Sinan tarafından eklenen iki minare

XI.I. AYASOFYA MİNARELERİ

Ayasofya'ya Osmanlıların yaptığı katkıların en önemlisi, Sinan'ın ilave ettiği 2 minaredir. Ayasofya'ya birinci minare Fatih döneminde, ikincisi Yavuz Sultan Selim döneminde inşa edilmişti. Sinan'ın tasarımı olan ve önceki iki minare ile kıyaslanmayacak kadar kalın gövdeli iki minare, yapıyı batı yönünde âdeta zemine bağlayan iki güçlü odaktır ve daha önce yapılmış narin iki minarenin Ayasofya'ya kazandırdığı doğuya yönelme ifadesini, başka bir ifadeyle, doğuya uzanan bir yarımada üzerinde olduğu gerçeğini daha okunaklı hale getirerek yapıyı bulunduğu yerle bütünleştirmiştir. *(Resim 344)* Bu örnek, Sinan'ın kalıplaşmış tasarımlardan uzak, her yapının üzerinde yer aldığı topoğrafyaya göre farklılıklar arz edecek şekilde biçimlenmesini gerekli sayan bir temel yaklaşıma sahip olduğunu bir kez daha ispat etmektedir. Ayasofya, yarımadanın müstesna bir noktasında, iç yapısındaki çelişkileri, dışta iri duvarlarının yığınsal ifadesi içinde tek başına duruyorken, Osmanlı mimarlarının ilave ettiği istinat duvarlarıyla biçim çeşitliliği ve Sinan'ın inşa ettiği minarelerin özel ölçüleriyle yeni bir anlam kazanmış, dört minareyle çevrelenmek suretiyle yalnızlığı sona erdirilmiş ve şehrin bir ziyneti seviyesine yükseltilmiştir.

Sinan'ın Ayasofya'daki bu tavrı, 1570'lerde Sultan II. Selim ve daha sonra Sultan III. Murad'ın türbelerinin Ayasofya'nın yanına inşa edilmesi kararıyla sürdürülmüştür. Ayasofya, Osmanlıların kendilerinden önceki bir kültüre ve Hıristiyanlık eserlerine saygıyla yaklaştıklarının delili olarak, yaptıkları ilavelerle hem korunmuş, hem de bu ilavelerin tamamlayıcı, yüceltici, tezyin edici güzelliğiyle daha değerli hale getirilerek günümüze ulaşması sağlanmıştır.

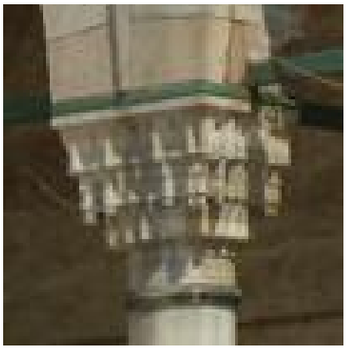


XI.II. KADIRGA SOKULLU MEHMET PAŞA CAMİİ

Aynı tarihlerde Sinan Sokullu Mehmet Paşa'nın Kadırga Limanı yakınındaki cami ve medresesini (1571) inşa etmiştir. Rüstem Paşa Camii'ni Eminönü'nde 6 metre yükseklikte bir platform üzerine yerleştirerek İstanbul peyzajında nasıl etkili bir âbide haline getirmeyi sağlamış ise Sokullu Mehmet Paşa Camii'ni de, yakınındaki Küçük Ayasofya'nın sur içine gizlenen ve şehir görünümüne katılmayan yapı kitlesinin aksine, şehir dokusu içinde farklı bir konuma ve mimariye kavuşturmuştur. *(Plan 32)* Sokullu Mehmet Paşa Camii ve Medresesi'ni arazinin yüksek bir yerinde inşa ederek Kadırga Hamamı'nın iri cüssesinin şehir dokusundaki etkisini belirgin ölçüde aşacak şekilde tasarlamış olması, Sinan'ın yapı, fonksiyon ve "yer" arasında yoğun ilişkiler kurma iradesinin farklı bir tezahürüdür.

Cami, dik eğimli bir arazi parçası üzerinde, Kadırga Hamamı'ndan ve Küçük Ayasofya'dan yüksekte, zarif ahşap evlerin arasında, Edirnekapı Mihrimah Camii'ne benzer bir setin üzerinde inşa edilmiştir. Arazinin alt seviyesindeki küçük meydana bakan bu setin altında dükkân dizileri ve üzerinde kütüphane odasının bulunduğu muhteşem bir portal yer alır. Portalden geçerek loş merdiven boşluğundan dik basamaklarla avlunun ortasındaki şadırvanın geniş saçaklarını görerek enlemesine genişleyen ferah medrese avlusuna çıkıldığında caminin ve avlunun etkileyici mimarisi ile karşılaşılır. *(Resim 345)*

Sinan, medrese avlusunun alçak revaklarında, birçok defa kullandığı armudî kemerleri, sütun başlığından itibaren kemer kolunun yarısına kadar olan şişkinlik ve koruma ifadesi ile bu noktadan itibaren kemer kilit taşına kadar da sivri armudî kemerin alt boşluğunun daralarak yükselmesi şeklindeki farklı iki biçim ifadesini birbirinden ayırarak kullanmış bulunuyor. Sinan'ın Zal Mahmud Paşa Camii'nde ve külliyesinde mimarî unsurların birbirlerinden bağımsız hale getirilmesi şeklindeki yönelişinin bir ürünü olan bu yeni kemer biçimi, medrese ve cami kitlelerinin ilişkisinde de yeni bir çözümlemeyle ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki biçimi, İshak Paşa Camii ve Medresesi'nde



(İnegöl-1394) gördüğümüz cami son cemaat yerine yönelik, 'U' biçiminde, bir tarafı camiye doğru açık avlu ile cami son cemaat yerinin aralarında boşluk bırakılarak bir araya getirilmeleri yaklaşımına benzer bir örnektir. Medreseyi Şehzade Külliyesi'nde olduğu gibi camiye doğru açık iki yan ve orta koldan oluşan bir yapı olarak tasarlamış, medrese revaklarının cami ile ilişkisini kopartmış, medrese ve camiyi orta avlu etrafındaki bir bütünlük olarak düzenlemiştir. *(Resim 346)*

Zal Mahmud Paşa'da olduğu gibi, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii giriş cephesi revaklarını medrese revaklarından ayıran Sinan, hem cami giriş revaklarını, hem de medrese revaklarının dayandığı ve ölçüleriyle avlunun iki yan kapısını oluşturan, her birinin üzerinde birer odanın yer aldığı yeni bir mimarî unsuru cami kitlesinin ve revaklarının bir uzantısı ve bir ekleme elemanı olarak değerlendirmiştir. *(Resim 347)* Caminin üzerinde yer aldığı platform dışında, kıble duvarının biraz ilerisinde, yüksek bir duvarın taşıdığı ve üzerinde tekkenin yer aldığı ikinci bir platform bulunur.

Cami-medrese avlusuna yan cepheden veya kıble aksı üzerindeki âbidevî kapıdan giren insan, külliyenin her noktasında nerede olduğunun bilincine sahip olarak mimariyi okur ve yaşar; mimarinin fizikî çevrenin zengin ve farklılaşan özellikleriyle bütünleşmesini fark etmenin heyecanına erişir. *(Resim 348, 349, 350)*

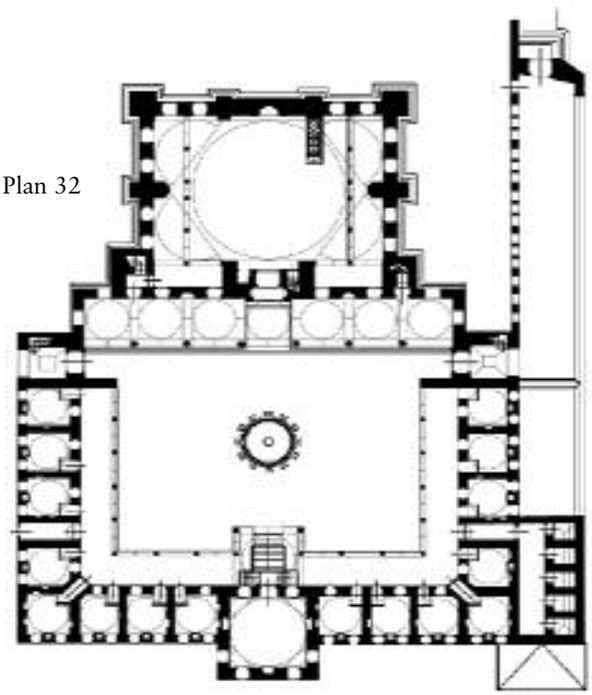
Medrese revakları baklavalı, cami revakları ise stalaktitli sütun başlıklarına sahiptir. Cami giriş cephesinde, yüksek sütunların taşıdığı sivri kemerlerden oluşan revakın orta aksı sağ ve soldaki açıklıklardan biraz daha geniş tutulmuş olup bu aks üzerindeki kubbe, revak saçak silmesinden az yüksek bir kaide üzerine oturtulmuştur. Medresenin revak kubbelerinin aksine, cami revak kubbelerinin müstakil kaideler üzerine ve orta giriş aksı kubbesinin ise daha yüksek bir seviyeye yerleştirilmiş olması, camiyi oluşturan mimarî biçimlerin tek tek belirginleşmiş bireyler haline getirilmesi yönünde bir iradenin tezahürüdür. *(Resim 351)*

Merkezî kubbe, camiyi oluşturan ve enlemesine genişleyen dikdörtgen kaidenin dört köşesine yerleştirilen dört yarım kubbeyle oluşturulmuş altıgen kaide üzerinde yükselmektedir.



346

Plan 32



30 m

Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii



347

346 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Medrese revaklarının cami revaklarından kopartılması

347 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Cami revakları ile medrese revaklarının dayandığı, üzerlerinde birer oda bulunan yan kapılar



348



349


لا إله إلا الله محمد رسول الله

351



351 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Medrese revak kubbelerinin aksine müstakil kaidelere sahip cami revak kubbeleri, güçlü mukarnaslarla oluşturulan sütun başlıkları, armudî ve sivri kemerler gibi mimarî biçimlerin tek tek belirginleştirilmesi



(Resim 352) Dört yarım kubbenin dikdörtgen kaide ile ilişkisi, köşe pandantif mukarnaslarıyla sağlanırken, pandantiflerin üzerleri de yarım kubbelerin yana itme güçlerini karşılayacak küçük kubbelerle örtülmüştür.

Caminin kıble duvarının iki köşesini destekleyen güçlü ayakların üzerine yerleştirilen iki kubbe gibi, dikdörtgen yapı kaidesinin giriş cephesi üzerinde, köşelerde yer alan diğer iki kubbe de, statik ve mimarî meselelerinin bir bütünlük olarak çözümlenmesi sırasında, gerçek görevlerini yerine getirirken mimarî içinde her bir eleman gibi aynı zamanda tezyinî unsurlar olarak yer almaktadır.

Orta kubbeli mekân, giriş cephesinde kadınlar mahfeli merdivenlerini içine alır şekilde genişletilmiş ve girişin iki yanındaki iki ayağı örten sivri tonozla giriş mekânının üzerinde kadınlar mahfelini iki ayrı kısma ayıran bir mekân oluşturulmuştur. Giriş için vücuda getirilen ve iç mekânın kapıya doğru bir niş oluşturmasını sağlayan bu düzenlemede, cami avlusuna bakan bu yörede etkili ve üst üste üçer armudî kemerli pencere gibi, mihrap üzerinde de aynı şekilde karşılıklı olarak üst üste üçer pencere yer almakta, böylece orta mekânın bu mihver üzerinde güçlü bir şekilde dış mekâna bağlanmasına ve günün her saatinde caminin farklılaşan bir ışıkla aydınlanmasına imkân sağlamaktadır. *(Resim 353)*

Cami mekânının iki yan cephesinde yer alan kadınlar mahfelinin kesintisiz olarak yapının taşıyıcı büyük mimarî unsurlarından (ayaklardan) bağımsız olarak iki yan cephenin önünde yer almış olması, ilk defa uygulandığı Sokullu Mehmet Paşa Camii'ne belirgin özelliğini kazandıran bir hususdur. Minber, vaiz kürsüsü ve müezzin mahfeli gibi kadınlar mahfeli de, narin mermer sütunların ve renkli mermer kemerlerin keskin çizgileriyle, cami içinde bağımsız bir şahsiyet olarak yer alır. Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye'nin mihrap ve dış yan cephelerinde yer alan direkliklerle yapı kitlesinin zeminle ilişkisini keserek yapıya boşlukta duruyormuş ifadesi kazandıran çözümler, burada, yapının iç düzenlemesinde gündeme getirilmiş olmaktadır. *(Resim 354)*

Sinan'ın Zal Mahmud Paşa'da, yapının unsurlarını bütün içerisinde bağımsızlaştırmaya yö-





353



352, 353 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Mihrap nişi

354 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Yan cephe kadınlar mahfeli balkonu

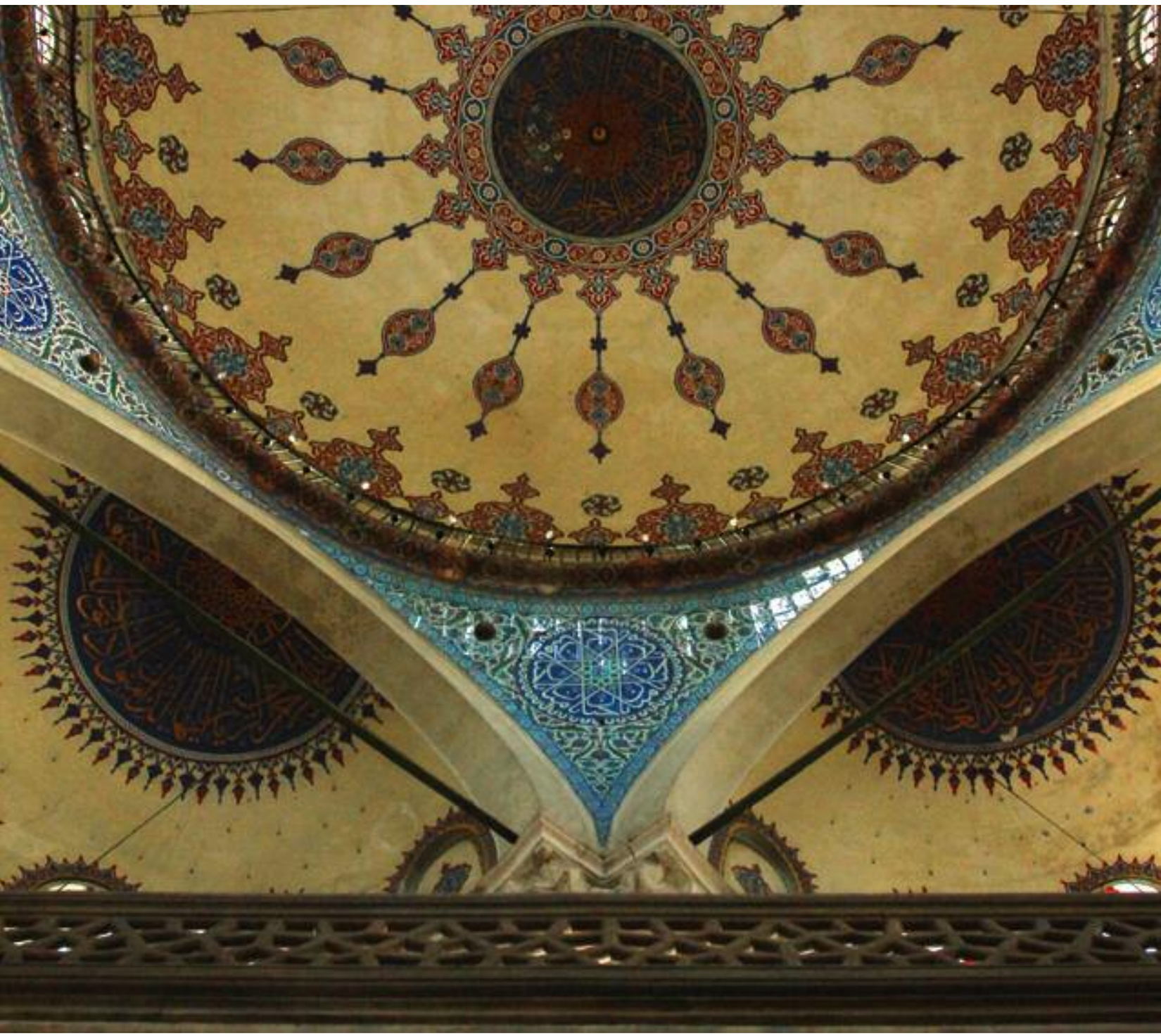
354



nelik rasyonalist ve dekonstrüktivist olarak tanımlanabilecek bir yaklaşımla kadınlar mahfelini kubbeyi taşıyan iki büyük ayakla irtibatlandırması, Kadırga Sokullu Camii kadınlar mahfeline bağımsızlık kazandırma iradesi ve medrese avlusunda armudî kemerlerin iki hüviyetini birbirinden ayırması, bir biçim fantezisi değil, bütün eserlerinde izleri açıkça görülen bağımsız tektoniklerin tezyinî bütünlüğünü oluşturmaya yönelik bir çabanın yansımalarıdır. *(Resim 355)*

Rüstem Paşa Camii'in çini kaplamaları kadar muhteşem olmasa bile, bu eserde de 16. asır çini sanatının müstesna örnekleri; kıble duvarında merkezî kubbe pandantiflerinde, minber külahında ve pencerelerin üstlerinde yer alır. Kubbe kasnağı kaidesinde 16. asra ait aslî bezemeler dikkati çekmektedir. *(Resim 356)* Bu bezemelerin üslûp olarak benzerleri, giriş kapısı üzerindeki balkonun taşıyıcı konsollarında ve konsollar arasında, cami giriş kapısının açıldığı boşluğun tavanında, müezzin mahfeli tavanında görülür. Bunlar Osmanlı mimarî bezeme sanatının bugüne ulaşabilen az sayıdaki orijinal örnekleri olarak koyu kırmızı ve altın sarısı renkleriyle mavi-beyaz İznik çinilerine nasıl bir çerçeve teşkil ettiklerini göstermeleri bakımından özel bir önem taşımaktadır. *(Resim 357, 358, 359)*

Bu zengin örtünün üzerinde yer alan göz seviyesindeki pencerelerle dış dünyaya bağlanan iç mekân, son cemaat-medrese avlusunun ışıklı, güneşli dünyasından girildiğinde insanı koruyan kubbelerin, yarım kubbelerin, kemerlerin, pencereli duvarların zengin bezemeleriyle bütünleştirilmiş sakin karakterleri ile vakur bezemelerin kıpırdayan satıhları, ibadete gelenleri güzelliğin mutluluğuna ulaştırıyordu.



355 Kadırga Sokullu Mehmet
Paşa Camii
Kadınlar mahfeli balkonunun
bağımsız yapısı





357



358



359

356 Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Mihrap nişi

357, 358, 359
Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii
Kalem işleri



360

360 Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii
Haliç'ten görünüşü

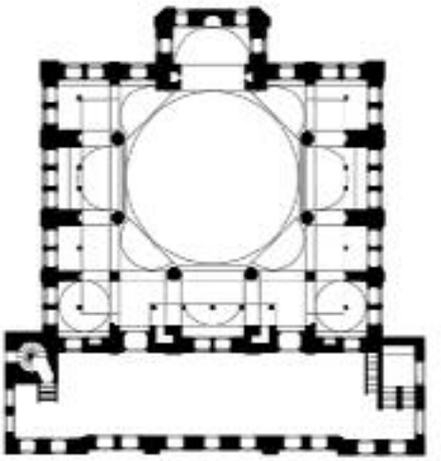
XI.III. AZAPKAPI SOKULLU MEHMET PAŞA CAMİİ

Sinan'ın, Selimiye Camii'nin inşaatı devam ederken başladığı sanılan bir diğer önemli eseri de Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın Azapkapı'da kendi adına yaptırdığı camidir. Büyük vezir, İnebahtı'da (1571) Osmanlı donanmasının uğradığı ağır kaybı gidermek amacıyla Azapkapı-Kasımpaşa yöresindeki Haliç Tersanesi'ni genişleterek bir yıl gibi kısa bir süre içinde 150 kadırga inşa ettirdiği büyük hamle sırasında bu caminin inşaatını da başlatmış olmalıdır. *(Plan 33)*

Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'nin yeri, tersaneye özel bir önem kazandırmak, Galata'ya yerleşen yeni Müslüman nüfusun cami ihtiyacını karşılamak, daha da önemlisi, Haliç'in güney kıyısını tezyin eden âbideler dizisine karşı kıyıdan küçük de olsa bir odak noktasıyla cevap vererek dengeyi sağlamak amacıyla seçilmiştir. Bu tercih, Fatih döneminde Murad Paşa, Davut Paşa, Koca Mustafa Paşa camileri gibi eserlerle yarımadaya yapılan mimarî katkının devamı olarak Sokullu Mehmet Paşa Camii'nin güneyde Marmara kıyısında, Kadırga Limanı civarındaki yamaçlara inşa edilmesiyle benzerlik taşır. *(Resim 360)*

Sinan'ın Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'ni takiben Piyale Paşa, Şemsi Paşa, Kılıç Ali Paşa, Molla Çelebi camileri gibi hayatının son dönemine ait önemli dört eserini kıyılarda inşa etmesi, Üsküdar'da Mihrimah Sultan, Beşiktaş'ta Sinan Paşa camileriyle başlayan, Zal Mahmud Paşa Camii ile devam eden tercihe bağlı olarak, 17. ve 18. asırda yapılan Boğaziçi sahil saraylarının ve yalı mimarisiyle gelişen su üstü hayatının ilk adımlarını teşkil etmektedir.

Sokullu Mehmet Paşa Camii, Selimiye ve Zal Mahmud Paşa camileriyle önemli benzerlikler gösterir. Caminin merkezî alanı, Selimiye'de olduğu gibi sekiz ayak tarafından taşınan ve sekizgen bir kaide üzerine oturan bir kubbeyle örtülüdür. Mihrap nişi de üzeri bir yarım kubbeyle örtülerek yapı ana kütlesine eklenmiştir. Ancak Selimiye'nin giriş cephesindeki iki fil ayağı cephe duvarıyla bütünleşirken, Azapkapı'da giriş duvarı bu iki fil ayağını tamamen serbest bırakacak şekilde –Zal Mahmud Paşa Ca-



10 m

Plan 33 *Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii*

mii'nde olduğu gibi– fil ayaklarından köşe kubbelerinin çapı kadar uzaklaştırılmıştır. Giriş cephesinde sekizgenin köşelerine yerleştirilen yarım kubbeler ve tromplarla tamamlanan merkezî alan, köşe ayaklarıyla okunaklı bir kare plana dönüştürülmüştür. Merkezî kare plana sahip Zal Mahmud Paşa Camii'nde olduğu gibi Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'nde de merkezî kare planın üç tarafının yan mekânlarla çevrili olduğu görülmektedir.

Sinan'ın bu eserini Selimiye'den ayıran bir diğer fark, Selimiye'de merkezî kubbe esas itibariyle dört köşe trompu (yarım kubbe) ile desteklenirken, burada sekizgen kubbe kaidesinin iki yan cephede ve girişte yarım kubbelerle desteklenmiş olmasıdır. *(Resim 361, 362, 363)*

Bu tercih, orta mekân genişliğine oranla yüksekliği azaltarak gözü yatay bir mimarî oluşumuna yöneltir. Böylece dikkat, kare planlı orta mekânın büyük kubbesi yerine, yapının ufkî genişleme alanındaki mimarî aksta yoğunlaşır. Bu bakış açısı çeşitli ve birbirinden farklı tedbirlerle de desteklenmiştir. Sekiz fil ayağının arasındaki mesafe iki yan cephede ve mihrap cephesinde diğer istikametteki boşluklardan daha büyüktür. Bu tercih, merkezî alanın iki yana genişleme ifadesini güçlendirmektedir.

Deniz seviyesine yakın bir noktada yer aldığını tahmin ettiğimiz avlusundan geçilerek cami cephesinin iki ucundaki iki kapıdan girildiğinde, alışılmışın aksine, kapalı bir mekân olan son cemaat yerine Rüstem Paşa Camii'nde olduğu gibi iki merdivenle çıkılmaktadır. Selimiye'de müezzin mahfelinin yapının merkezine yerleştirildiğine, böylece insanların safları iki yana yönelerek tutmalarının teşvik edildiğine temas etmiştik. Sinan, ilk defa bu yapıda ortaya koyduğu bir yaklaşımla Selimiye'deki çözümü daha çarpıcı bir şekilde gündeme getirmiş ve mihrap aksına tek merkezî giriş kapısı koymak yerine, giriş cephesinin iki yanına iki kapı yerleştirmiştir. Camiye mihrap karşısındaki merkezî bir aks üzerinden girilmemiş olması merkezîliği önemseyen bir tutumun eseri olamaz. Bu kararın, Sinan'ın yaşlanmış olması sebebiyle acemi yardımcıları tarafından alınmış olduğu şeklindeki yorumların geçersizliğini ortaya koyan husus, böyle bir girişimin yardımcı mimarlar tarafından



361

361 Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii
Mihrap cephesi

362 Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii
Mihrap cephesi ve pencereler

363 Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii
Kara tarafından görünüşü



362



363



göze alınamayacak kadar büyük ve cesur bir fikrin sonucu ve sanatkârâne olmasıdır.

Sinan'ın cami girişiyle ilgili bu kararı, müezzinler mahfelinin yerinden kaynaklanmaz. Şehzade'den itibaren büyük eserlerinde kullandığı, camiyi algılayacak olanları yönlendiren yan kapılar çözümlemesinin yeni bir uygulamasıdır. Yan kapılardan camiye girildiğinde cami mekânında kubbe, giriş ve mihraptan oluşan merkezî aks ve merkezî kubbe bütünlüğü erir ve ilgi, merkezî kubbenin ve yan sahınlara ait strüktürel elemanların köşelerdeki hareketli gruplaşmalarında odaklanır. Sinan bu yapıda kubbeyi dokunulabilir hissini uyandıracak kadar zemine yakın bir seviyeye yerleştirmek suretiyle ilginin, kubbeyi taşıyan ve destekleyen payeler, kemerler, yarım kubbeler, köşe kubbeleri ve yapının dört köşesinde yoğunlaşan mimarî elemanlar üzerinde yoğunlaşmasını sağlamış, ayrıca yan sahınların merkezî bölgesinde, boşluğun yanlara doğru genişlemesiyle iç ve dış ilişkisini güçlendirmek istemiştir.

Kubbeyi taşıyan sekiz fil ayağının eş aralıklarla yerleştirilmeyip özellikle sekizgenin iki yan cephelerde fil ayakları arasındaki mesafenin daha büyük olması, mihrap karşısında müezzin mahfelinin bulunduğu yerde ise bu mesafenin daha kısa tutulmuş olması, Sinan'ın ayrıntı gibi gözüken bu hususları özel bir ilgiyle ele alarak ayrıntı içindeki realiteye atfettiği önemi ortaya koymaktadır.

Yukarıda Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'nin Zal Mahmud Paşa Camii ile önemli benzerlikleri olduğuna işaret etmiştik. Bu iki eseri birbirine yaklaştıran önemli husus, yapının kubbe ve kubbeyi taşıyan, destekleyen kısımlarıyla kabuğunu oluşturan dış duvarın yapı bütünlüğü içinde birbirinden ayrı mimarî elemanlar olarak yer almış olmalarıdır.

Cami merkezinin dört köşesindeki dört kubbenin köşe duvarları haricinde, özellikle merkezî kubbeyi iki yan sahında destekleyen yarım kubbelerin üzerine oturduğu kemerler, dış cepheyi oluşturan pencereli duvara ulaşmaz. Kubbe ve yarım kubbeler sistemine yalnız kadınlar mahfeli döşemesiyle temas eden bağımsız pencereli duvar, iç mekânın sonsuz dış mekânla bağlantısını kurar. Yapı, Zal Mahmud Paşa'da



olduğu gibi, strüktürel elemanların boşluklarını kullanmak yerine, sonsuz mekânın iç mekânla irtibatını pencereli bir dış duvarla sağlar.

16. asrın ikinci yarısında Melâmilik,[12] insanın yalnız kendisine karşı sorumlu olduğu şeklindeki inancı savunarak yaygınlaşmış, giderek bir anarşist toplum hareketine dönüşmüş ve bunun üzerine merkezî idare tarafından sert şekilde bastırılmıştır. Bu dönemde Sinan'ın, tasavvufun temel inançlarından olan "ferdiyetin yüceliği" kavramından hareket ederek bağımsız mimarî birimlerin bir bütünü nasıl oluşturabilecekleri-ni gündeme getiren çözümlemesi, bu gelişmelerden ve o günlerin dinî, tasavvufî ve siyasî tartışmalarından ayrı düşünülemeyecek bir olgudur ve belki de bu tartışmaların bir yansımasıdır.

Dış duvarın üç katlı pencereler düzeni, iç taşıyıcı sistemin dış duvara küçük çıkıntılarla yansıtılması, Edirne II. Bayezid Camii'nin sade, saf satıhlar mimarisini hatırlatır. Fakat duvarın yeni bir yorumla bütüne bağlanışı, Sinan'ın araştırarak büyük adımlarla ilerleyen, her anın geleceğe açılmak için sunduğu imkânları fetheden cengâver şahsiyetinin bir ürünüdür.



364

364 Piyale Paşa Camii
Son cemaat yeri tarafından görünüşü

XI.IV. PİYALE PAŞA CAMİİ

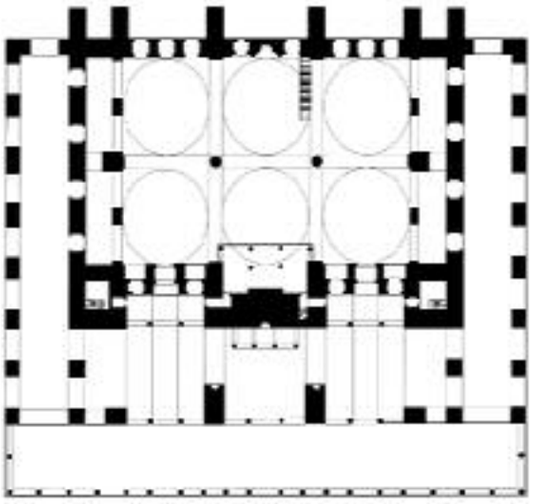
Sinan'ın aynı tarihlerde inşa ettiği son derece önemli eserlerinden biri de, büyük tahribata maruz kalmış olan Piyale Paşa Camii'dir. *(Plan 34)*

Piyale Paşa Camii başlığı altında üzerinde durulacak ilk soru, bu eserin Sinan'a ait olup olmadığıdır. Sinan'ın hayatı ve eserleri hakkında şair ve nakkaş dostu Sai Çelebi'ye yazdırdığı üç risaleden ilki olan *Tuhfetü'l-Mimârîn*'de yer alan Piyale Paşa Camii'nin, daha sonra yazılan *Tezkiretü'l-Ebniye* ve *Tezkiretü'l-Bünyân* adlı iki metinde yer almaması, bu eserin Sinan'a ait olmadığı düşüncesini doğurmuştur. Selimiye Camii'nin tamamlanmasına bir yıl kala Piyale Paşa için tasarlanan bu caminin mimarî özelliklerine bakılarak Sinan'a ait olup olmadığı hâlâ tartışılmaktadır.

Piyale Paşa Camii, Haliç'ten 400 metre kadar içeriye uzanan ve Kaptan-ı Derya Piyale Paşa'nın cami için gerekli malzemeyi deniz yoluyla daha kolay taşımak için açtırdığı söylenen kanalın bitiminde, Kasımpaşa Vadisi'ni Doğu ve Batıdan saran tepelerin arasında yer almaktadır. Caminin Kuzeybatısındaki yamaçlarda gelişen yeni mahalleye hizmet vermek üzere inşa edildiği bilinmektedir.

Piyale Paşa Camii, Haliç kıyısındaki Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa, Eyüp Zal Mahmud Paşa ve Beşiktaş Sinan Paşa Camileri ile yer açısından benzerdir. Aynı dönemde Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'nin planimetrik yapısında Selimiye'den hareketle vücuda getirilmiş çözümlemenin benzeri Piyale Paşa'da da uygulanmıştır. Bilindiği gibi, ilk defa Selimiye Camii'nin giriş ve iki yan cephesinde, köşe trompları altındaki seviyede taşıyıcı ayakların dışa doğru genişlemesiyle oluşan açıklıklar tonozla örtülmüştür. Bu tercihin Piyale Paşa Camii'nde yapının belirgin unsuru olarak dört cephesinde kullanılması, iki eser arasında güçlü bir bağ teşkil etmektedir. *(Resim 364)* Selimiye'deki tonozların Piyale Paşa'da muhteşem pencereli sivri kemerlerle dış cepheye yansımasını öngören, atılımcı ve yeni ufuklara korkusuzca açılabilen tasarımcı Sinan'dan başkası olamaz. *(Resim 365)*

Sinan, Zal Mahmud Paşa ve Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa camilerinde Selimiye'den ha-



Plan 34

30 m

Piyale Paşa Camii

reketle yapı unsurlarının daha da ileri götürülmüş bağımsızlıklarını gerçekleştirmiş, duvarı ve duvar sathını aynen koruma iradesiyle pencerelerin tezyinî diyagramatik düzenini deniz cephesini teşkil edecek şekilde kullanmıştır. Piyale Paşa Camii'nin kıble duvarı, yan cephelerle kıyaslanamayacak şekilde güçlü, meyilli ayaklarla desteklenmiştir. Ayakların arasındaki ve yan cephedekilerden daha ince bu duvarlar üzerinde, her aksta üst üste bir çift oluşturan üç pencere yer alırken, bunların üzerindeki tonozların alınlıkları yan yana sivri kemerli beş pencere ve üç yuvarlak tepe penceresi ile boşaltılarak dışa açılmıştır. *(Resim 366)*

Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye'de yapının iki yan cephesinde zemin ve kadınlar mahfeli seviyesinde yer alan dış revaklarla oluşturulmuş son cemaat yerleri, Piyale Paşa Camii'nde giriş cephesiyle bütünleşerek yapının üç cephesini sarmaktadır. *(Resim 367)*

Azapkapı'da tamamen kapalı ve üst seviyedeki son cemaat yerine iki uçtan yukarı çıkılarak, camiye yanlardaki iki kapıdan girilmesi, cami mimarisi için yeni bir yaklaşım olarak inanç biçimi değişimine tekabül eder. Ancak bu çözümün gene de fonksiyonel bir değerlendirmenin sonucu olarak yorumlanması mümkündür. Piyale Paşa Camii'nde bu türden hiçbir etken olmadan mihrap aksındaki ananevî giriş kapısı iptal edilerek camiye iki yan kapıdan girilmesi, Sinan'ın aynı tarihlerde vücuda getirdiği iki eserinin müşterek bir özelliğidir. Müezzin mahfelinin mihrap aksında ve giriş cephesi üzerine yerleştirilmiş olması, her iki eserin ortak özelliği iken, minarenin benzeri olmayan bir şekilde giriş cephesinin merkezine ve müezzin mahfelinin üzerine konumlandırılması, Sinan'ın her eseri kendine özgü bir çözümleme olarak üretme iradesinin sonucudur. *(Resim 368, 369)* Her türlü putlaştırmayı günah ve tehlike sayan İslâm'ın bu muhteşem ikazının farkında olan Sinan'ın, Piyale Paşa Camii'nde ortaya koyduğu çözüm, onun son eserlerinin en yüce mesajıdır. *(Resim 370)*

Sinan, Piyale Paşa Camii'nde ananevî pâyeli ve eşit ölçüde kubbelerle örtülü enlemesine genişleyen cami mekânını yeni bir ruh ve üslûpla tekrar gündeme getirmiştir. Altı kubbenin yalnızca cami mekânının orta yerindeki iki yuvarlak sütunla taşınarak namaz sırasında imamı



367



365



366

365 Piyale Paşa Camii
Tonozların pencereli sivri kemerlerle dışa yansıması

366 Piyale Paşa Camii
Mihrap cephesindeki pencerelerin tezyinî diyagramatik düzeni

367 Piyale Paşa Camii
Son cemaat yeri



368

368 Piyale Paşa Camii
Mihrap aksındaki minare

369, 370 Piyale Paşa Camii
Mihrap giriş aksındaki minarenin iç mekândan algılanışı



369



370



görmeyi zorlaştıran iri pâyelerin yarattığı mahzurun aşılması da, Sinan'ın pâyeli camiler geleneğine yeni bir katkısıdır. *(Resim 371)*

Cami mekânı, mihrap ve giriş cephelerinde üçer olmak üzere eş büyüklükte altı kubbeyle örtülmüş olup bu kubbeler ortada iki muhteşem yüksek sütunun, iki yan cephede ise birer büyük ayağın taşıdığı sivri kemerler üzerine oturmaktadır. Bu kemerler dört cephede, cephe dış sathına doğru uzayarak Selimiye'de olduğu gibi tonozlara dönüşmekte ve yan sahınlarda camiyi dışa doğru genişleten kadınlar mahfelini, giriş cephesinde kadınlar mahfelinin kapılarını ve müezzin mahfelinin üzerini örterken, üç cephede kubbelerin dışa itme etkisini karşılar. *(Resim 372)* Mihrap cephesinde kubbelerin dışa itme etkisinin, ikisi köşelerde kadınlar mahfeli tonozlarını, ortada dört adet kubbenin oturduğu kemerleri destekleyen ayaklar ve destek kuleleriyle karşılanmış olması, bu cepheyi Süleymaniye mihrap cephesiyle akraba kılmaktadır.

Piyale Paşa Camii'nin üç cephesini oluşturan son cemaat yerinin alçak çatılı, geniş saçaklarla örtülü boşluklarına karşılık, çok sayıda pencereyle iç mekânı dışa açan mihrap cephesi duvarının destek ayaklarına Süleymaniye'de olduğu gibi diziler halinde tezyinî ve güçlü bir koruma ve durdurma ifadesi kazandırma yaklaşımı, tecrübenin yeni çözümlere nasıl temel teşkil edebildiğini de gösterir. *(Resim 373)*

Bu tavır, Sinan tarafından denenmiş, itibar edilen bir mimarî yaklaşımın tek ve en iyi çözüm olarak putlaştırılmasının nasıl önleneceğine dair bir örnek olmak üzere insanlığa sunulmuş bulunmaktadır.

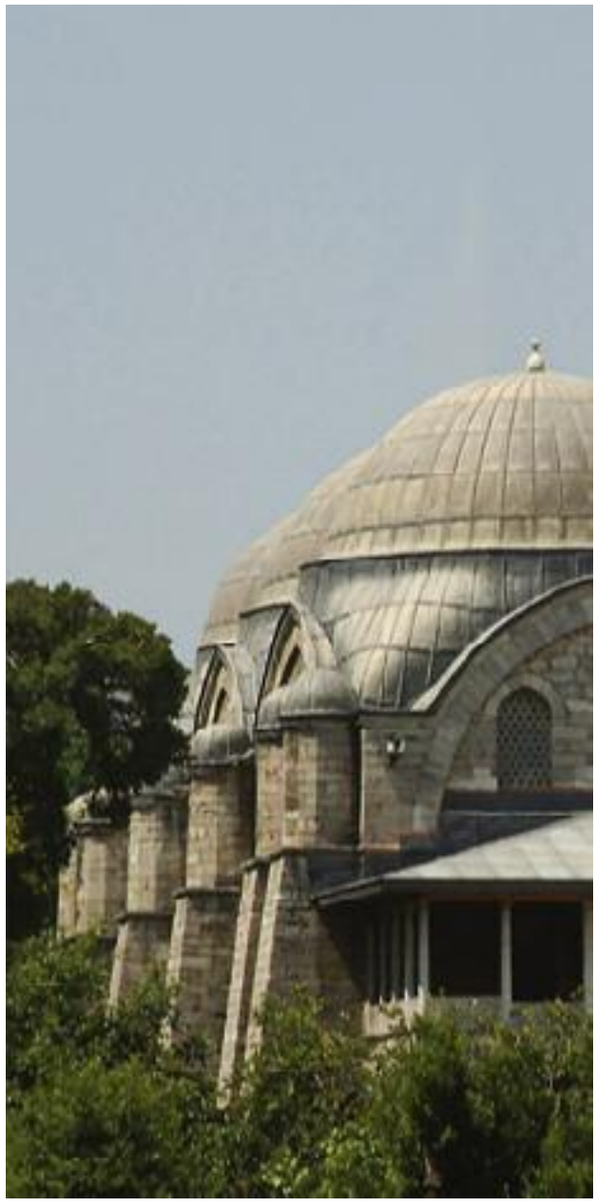
Sinan'ın kubbe kasnağına yerleştirilen pencerelerle cami iç mekânını aydınlatma yolundaki çözümü Piyale Paşa Camii'nde niçin terk ettiğini anlamak için de, varlığın yapısı meselesini gündeme getiren İslâmî düşünce ve inanç sisteminin değerlerinden hareket etmek gerekir. Kubbelerinin ayrılmaz parçaları olan tonoz alınlarındaki ve mihrap cephesindeki pencerelerin renkli camlarından süzülen zengin ışık seliyle aydınlatılmasındaki güzellik, Piyale Paşa Camii mimarisinin önemli ve başarılı bir öğesidir. Kubbe kasnaklarının birbirine yakınlığı yüzünden gerçekleştirilmesi mümkün olma-

371, 372
Piyale Paşa Camii
Altı kubbeden oluşan çatı örtüsünü taşıyan iki ayak

373 Piyale Paşa Camii
Mihrap cephesindeki güçlü destek ayakları

374 Piyale Paşa Camii
Mihrap cephesi ve minber

375 Piyale Paşa Camii
Mihraptan detay



373



371



372



yan kasnak pencerelerinden vazgeçilmesi, kubbe ve kemerlerin immateriel küresel, dairevî kavislerinin yarı loş ortamda oluşturduğu güzellik, mihrap duvarının pencereli, renkli sathını güçlendirme arzusunun bir sonucudur. *(Resim 374)*

Piyale Paşa Camii'nin açıklanması zor olan bir yönü, kadınlar mahfelinin caminin iki yan cephesinde saçak altında çok geniş bir yarı açık alana sahip olması, aynı şekilde zemin seviyesinde de son cemaat yerinin binayı giriş ve yan cephelerinden saracak şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Eyüp Zal Mahmud Paşa Camii'nde kadınlar mahfelinin büyük tutulmasının sebebi, Eyüp Sultan'ı ziyarete gelen kadın ve erkek sayısının birbirine yakın olmasıdır; Piyale Paşa Camii'nde bu çözümün hangi sebeplerle tercih edildiğini bilmiyoruz.

Bugün caminin abdest alma yerleri mevcut bulunmamaktadır. Cami giriş cephesi tarafında ana yapıya gayri muntazam gergi çubuklarıyla bağlanmış baklavalı başlıklı sütunların binanın özgün parçaları olmadığı anlaşılmaktadır. Yapının çevresinde halen mevcut olmayan saçakların biçimlerini gösteren çizimlerin, binanın 16. asırdaki mimarisine tekabül etmeyip yakın tarihlerde yapılmış müdahalelerin ürünü olduğu, serbest bir dizi halinde duran sütunların Kılıç Ali Paşa Camii'ne benzer şekilde abdest alma muslukalarını örten saçağı taşıdıkları ihtimal dahilindedir.

Yukarıdaki sebepler muvacehesinde Piyale Paşa Camii'nin aslî özelliklerinin Sinan tarafından belirlendiği kuşkusuzdur. Bursa Ulu Camii ve Edirne Eski Camii gibi 15. asır camilerine hakim olan güç ifadesine yeni bir yorum getirmeyi ve enlemesine genişleyen pâyeli cami tipolojisine yeni bir ruh kazandırmayı Osmanlı Devleti'nin ulaştığı noktada gerekli sayan Sinan'ın 30'dan fazla Akdeniz adasını fethetmiş bir Kaptan-ı Derya'nın gücünü, yaptırdığı camide temsil etmek istemesi tabiîdir. Şişkin kubbelerin ve pandantiflerin cephelerde mimarî ifadenin belirgin bir şekilde oluşumuna güçlü bir denge içinde katılması da Sinan'ın mimarî mesajının ayrılmaz bir unsurudur. Kadınlar mahfelini ve mahfelin dış saçaklarını taşıyan narin sütunlar ile, zemin katın iri masif ayakları üzerinde yükselen sivri kemerler, güçlülük ve narinlik gibi iki karşıt ifadenin birarada varolmasını sağlar. Bu birliktelik neticesinde farklı unsurlar birbirlerini yüceltirler. *(Resim 375)*







376

376 Kılıç Ali Paşa Camii

XI.V. KILIÇ ALİ PAŞA CAMİİ

Kılıç Ali Paşa ve Şemsi Paşa camileri eşsiz bir bütünlük içinde yaygınlığa ulaşmış Sinan mimarisinin son önemli örnekleridir. Kılıç Ali Paşa, Sinan'ın mimarisini dar bir biçim ilişkisi olarak görenler tarafından 'Ayasofya'nın taklidi' olarak tanımlanmıştır. Halbuki Sinan'ın, merkezî kubbeyi iki yarım kubbenin desteklediği, bu özelliğiyle Ayasofya kubbe örtüsünü hatırlatan örtü sistemini Süleymaniye'den sonra Kılıç Ali Paşa Camii'nde tekrar kullanması, bir taklit değil, onun genel mimarî yaklaşımını da aydınlatacak önemli bir yeni girişimdir.

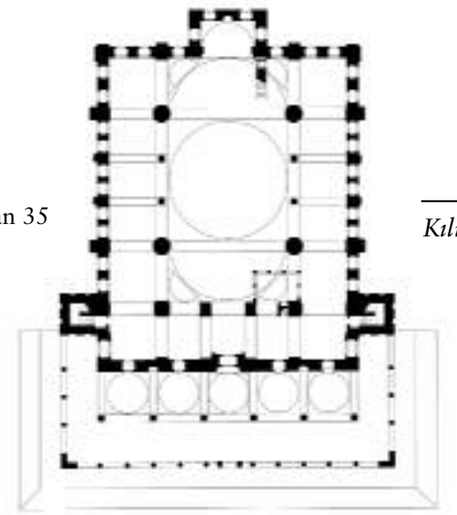
Kılıç Ali Paşa Camii, ilk birimi Fatih Sultan Mehmed tarafından tesis edilmiş olan top döküm tesislerinin bulunduğu Tophane'nin hemen önünde, deniz kıyısında inşa edilmiştir. Bu mevki, Boğaziçi'nin güney başlangıç noktasında, Marmara'nın güçlü lodos rüzgârlarına kapalı küçük bir koydur. Savaş toplarının döküm tesisleri, bu koyun hemen sınırındaki yamaç üzerinde yer alıyor ve dökümü yapılan toplar, meyilden denize doğru kaydırılarak sal ve teknelerle taşınıyordu.

Tophane tesislerinin karşısından Güneydoğuya doğru ilerleyen sahil şeridi üzerindeki Kılıç Ali Paşa Camii, denize doğru ilerleyiş ifadesi taşıyacak şekilde iki yarım ve bir merkezî kubbeyle örtülmüştür. Sinan'ın, öncelikle Tophane'de dökülen toplar yüklendikten sonra Marmara'ya açılan teknelerin hareket yönünü göz önüne alarak bu tercihte bulunduğu düşünülebilir. *(Resim 376)*

İki yarım kubbeyle desteklenmiş merkezî kubbenin Ayasofya'da oluşturduğu uzunlamasına mekânın, Süleymaniye'de İslâmî ibadet şekli düşünülerek yanlara doğru genişlediğini, yani Sinan'ın Ayasofya'dan tamamen farklı bir mimariyi nasıl vücuda getirdiğini görmüştük.

Sinan, Piyale Paşa Camii'nde olduğu gibi, bir ana kubbe ve iki yarım kubbeyle örttüğü Kılıç Ali Paşa Camii'nin denize, dolayısıyla sonsuzluğa açık olmasını istediği, mihrap cephesini bol ve etkileyici bir pencere düzeniyle gerçekleştirmiş olmasından anlaşılmaktadır.

Yapının iç mekân mimarisine gelince: Sinan'ın merkezî kubbeyi taşıyan iki yan cephedeki büyük kemerler ve orta mekânın iki yan cep-



Plan 35
Kılıç Ali Paşa Camii

hesinin düzenlenişiyle ilgili mimarî tercihi Süleymaniye'dekinden çok farklı olup ilk nazarda Ayasofya'yı hatırlatmakla beraber teferruata ait kararlarda ondan çok farklıdır. *(Resim 377)*

Kılıç Ali Paşa Camii'ni Ayasofya'nın bir tekrarı gibi görmek büyük bir yanılgıdır. Bu caminin iki yan cephedeki kadınlar mahfeli ile iki büyük kemeri taşıyan ve kadınlar mahfeli döşemesine basan sütunları, Ayasofya'daki gibi aynı şakulî satıh üzerinde değildir. Bu üst kemer dizisinin alt kemer dizisine göre dışa doğru itilmiş olması, alt kemer dizisinin –Zal Mahmud Paşa Camii'nde olduğu gibi– zemin üzerindeki kadınlar mahfeli döşeme seviyesini belirlemesine imkân vermektedir. Öte yandan zemin seviyesindeki her kemere, üst seviyede iki kemer isabet edecek şekilde ve sıkı bir düzenle daha narin sütunların yerleştirilmesi, kadınlar mahfeline narinlik ve daha fazla korunmuşluk ifadesi kazandırırken, zemin seviyesinin iki yana ve dışa doğru enlemesine açılma ifadesini de güçlendirmektedir. Ana kubbe, dört büyük kemer ve dairevî planlı dört büyük ayak, Süleymaniye'de olduğu gibi, Kılıç Ali Paşa'da da mimarî ifadenin belirgin unsurlarıdır. Namazın gerektirdiği enine mekânı oluştururken, dış duvarda yer alan çok sayıda pencereyle sonsuz mekânın güçlü bir şekilde iç mekâna bağlanması, Sinan'daki sonsuz mekânın metafizik anlamını koruma iradesinden kaynaklanmıştır. *(Plan 35)*

Caminin bol gün ışığı ile aydınlatılmış ve sık bir düzenle yerleşmiş pencerelerden denizi, tekneleri, yelkenlileri, kadırgaları seyretme imkânının sağlanmış, dışarıyla aynı görsel bağlantının kadınlar mahfelinde de gerçekleştirilmiş olması, yapının taşıyan, ayıran, çeşitli yer ve seviyelerde farklılaşan birimlerine özel nitelikler ve kimlikler kazandırmıştır. Bu bakımdan Sinan'ın, Selimiye'ye aslî özelliğini kazandıran sanat iradesini Kılıç Ali Paşa'da daha da ileri götürdüğü açıktır. *(Resim 378)*

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde, Boğaziçi'nin kuzeyden güneye uzayan büyük su sathını daha fark edilebilir kılmak için oluşturulmuş geniş son cemaat yeri saçaklarının tam bir benzeri Kılıç Ali Paşa Camii'nde de mevcuttur; ancak bu yapıda saçaklar kara tarafındaki giriş cephesi önünde yer alır. *(Resim 379)* Deniz sathını yaşayarak ibadete gelen müminler, iki sı-



377



378



379

377, 378 Kılıç Ali Paşa Camii
Caminin bol gün ışığıyla dolmasını sağlayan pencereli yan cepheler

379 Kılıç Ali Paşa Camii
Son cemaat yeri saçakları

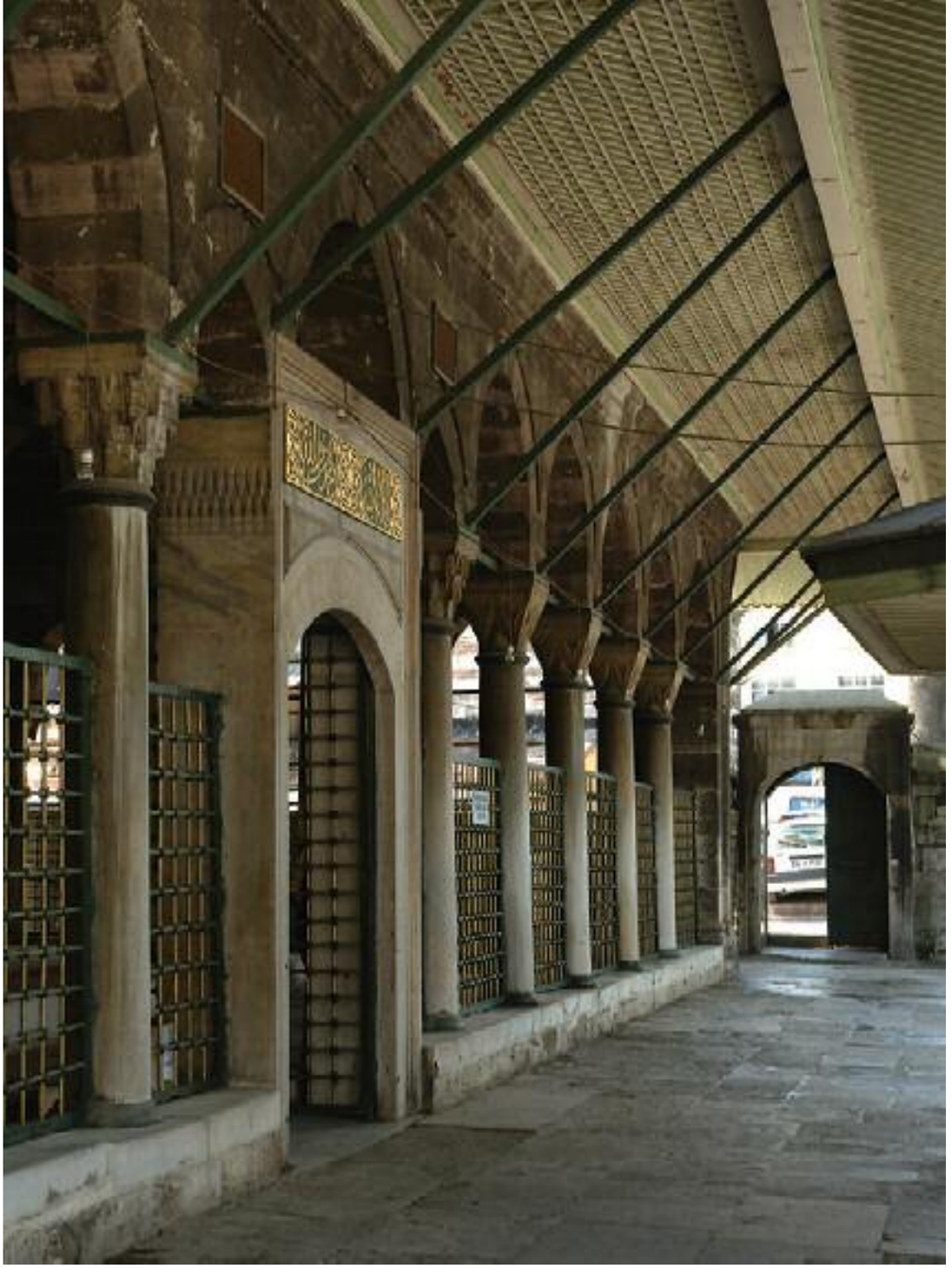


ra sütunun taşıdığı bu geniş saçakların altından yüksek cami ana mekânına girerek iki yandaki kadınlar mahfelini taşıyan kemerlerin, tonozların oluşturduğu ufkî uzantıların altındaki pencerelerden cami hariminin çiçekli dünyasını ve denizi tekrar görüyor; iki büyük kemerle aydınlanan yan sahınları birleştiren orta mekânın, kubbe ve yarım kubbelerdeki kalem işlerinin kıpırtılarıyla varlığın her an yeniden oluşan yapısını ve yüceliğini fark ediyorlar. *(Resim 380)*

Sinan, merkezî kubbeyi kıble aksı yönünde yarım kubbelerle desteklerken, diğer istikamette kıbleden dışa doğru alçalarak ilerleyen, içleri büyük kemerlerle boşaltılmış, üst seviyeleri meyilli destek duvarlarında, 20 yıl önce Mağlova Kemeri ve Selimiye'de kullandığı meyilli satıhlara yeni bir ifade kazandırmıştır; bu aynı zamanda yapının enlemesine genişleme ifadesinin de bir temel unsurudur. Taş-maden ilişkisi, Kılıç Ali Paşa Camii'nde, Selimiye'nin aksine, kurşun kaplanan cephe satıhlarının çokluğu, ayrıca şakulî satıhlarda dikey ve yatay derzlerin diyagramatik biçimiyle Sinan'ın mimarisinde yeni bir boyut olarak karşımıza çıkmaktadır.

Caminin dışında dik, eğik, ufkî, şakulî, düz, yuvarlak ve keskin köşeli hatlar oluşturarak mimariye hakim olan farklı karakterdeki çizgiler, yapıyı saf geometrik biçimlerin bir bütünlüğü haline getirir; içeride ise farklı seviye ve yöndeki kemerler, yarım kubbeler ve bunların ufkî yarım daire kaidelerinin karşılıklı yönelişleri, tektoniklerin kümülatif beraberliğini tezyinî biçim bütünlükleri olarak insanlara sunar. *(Resim 381, 382, 383)* İnsanı kuşatarak himaye eden bu biçimler, insanın, dünyayı koruma ve güzelleştirme sorumluluğunu gerçekleştirerek Allah'ın halifesi olma yolunda varlığın gereklerinin nasıl yerine getirileceğinin de gelişmiş örnekleridir.[13] *(Resim 384)*

Planların yüzeysel incelemesinden edinilen ilk intiba, merkezî kubbenin mihrap aksında iki yarım kubbeyle desteklenerek, yapının Ayasofya gibi ileriye doğru uzunlamasına geliştirildiği şeklinde oluşabilir. Ancak binaya girildiğinde hemen fark edildiği üzere, destek ayakları içine yerleştirilmiş kemerlerin ve yan cephelerde zemin kat pencereleri üzerinde kadınlar mahfelinin üç büyük kemerinin birbirine dik farklı iki



380



381

380 Kılıç Ali Paşa Camii
Saf geometrik biçimlerin bütünlüğü

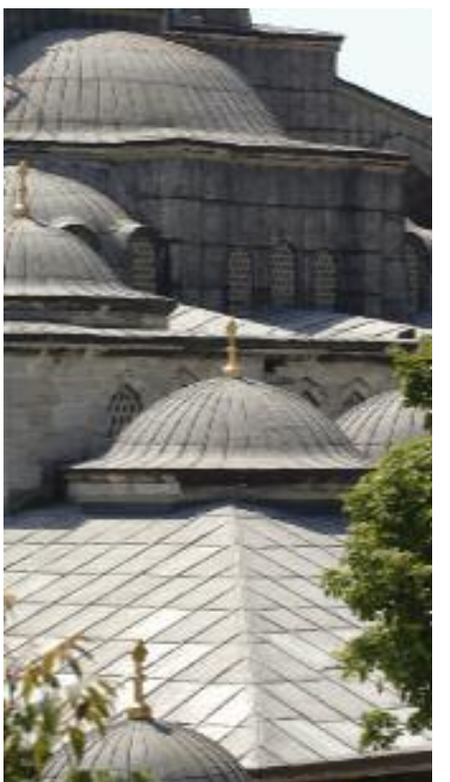
381 – 387
Kılıç Ali Paşa Camii
Tektoniklerin kümülatif beraberliği



382



383



384

386



387





385

istikamette kullanılması suretiyle yapıya kazandırılan zengin Osmanlı üslûp özellikleri, sanatkârâne başarının ötesinde bu yapıyı, Sinan'ın eli ile Süleymaniye'de yeni bir hüviyet kazanmış bulunan Ayasofya yapı örtüsünü ana hatlarıyla muhafaza ederek, yeni bir 'yerin' verilerini değerlendirerek, putlaştırma, tekrar etme yanlışına düşülmemiş yeni bir mimarî çözümün örneği haline getirmiştir. *(Resim 385)* Bu son dönem yapısı ile Sinan, mimariyi belirleyen İslâmî temeller sabit kalmak kaydıyla farklı çağ ve coğrafyalarda evrensel İslâmî gerçeğin değişen aktüel ve yerel etkenler altında nasıl gerçekleştirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. *(Resim 386, 387)*



389 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Beşiktaş yönünden görünüşü

XI.VI. ÜSKÜDAR ŞEMSİ PAŞA KÜLLİYESİ

Sinan'ın 1580 yılında inşa ettiği Şemsi Paşa Camii ve Medresesi'nden oluşan küçük yapı grubu, ilk büyük eseri olan Mihrimah Sultan Camii gibi, Üsküdar koyunun Boğaz'ın yüksek dalgalarına karşı korunmuş Güney ucundadır. Mihrimah Sultan Camii'nin bir set üzerinde bulunmasına karşılık, Şemsi Paşa deniz seviyesinden biraz yukarıda, dalgaların zaman zaman yıkadığı dar bir yaya yolunun iç tarafına, denizle iç içe yaşayacak şekilde yerleştirilmiştir. Sinan'ın bu kararını gerçekleştirmesine, arazinin az olan eğiminin imkân verdiği görülür. Rum Mehmet Paşa Camii'nin zarif, narin ahşap evlerle oluşan mahalleyi taçlandırmasına karşılık, Şemsi Paşa Camii, kıyıda vadinin bitiminde mahalle merkezini ve binbir kıpırdanmayla sürekli oluşum halindeki Boğaziçi su sathını, küçük fakat yüce yapısıyla alçakgönüllü bir güzellik olarak tezyin eder. *(Resim 388)*

Külliye, bir küçük cami, cami kütlesine bitişik Şemsi Paşa Türbesi ve cami aksına göre 45° dönük olarak yerleştirilmiş 'L' biçiminde bir medreseden oluşmaktadır. *(Plan 36)*

Edirne Selimiye Külliyesi'nde medrese ve darülkurra'nın kare planlarının dışta kalan iki kenarına medrese odaları yerleştirilmiştir; odalardan çıkanları Selimiye'nin etkileyici mimarisiyle karşılaştıran yaklaşım, Şemsi Paşa Külliyesi'nde de görülmektedir. Öyle anlaşılıyor ki, Sinan, iki kollu medreseden çıkanların camiye yönelmelerini sağlamak, camiyi bu iki kolun çevrelediği alanın ortasında yüceltmek istemiş, onun bu arzusu planın oluşumunu belirlemiştir. *(Resim 389)* Caminin iki cephesinde yer alan direkliklerle medreseyi oluşturan iki kolun revakları arasındaki mekânın insanı koruyan dış alanlarla örtülü olması, Sinan'ın Selimiye medrese ve darülkurra avlularındaki çözümlemesini bir geometrik biçimler ilişkisiyle yeniden gündeme getirdiğini göstermektedir. *(Resim 390)*

Kubbe ve yarım kubbelerin oyuk biçimleri ile şişkin ve köşeli biçimlerinin bir arada konumlanması sonucunda, hareket eden gözün karşıt biçimleri idraki ile oluşan simultanlık, Şemsi Paşa Külliyesi'nin belirleyici özelliğidir. Dört köşe trompu ile tamamlanmış şişkin ifadeli iri cami

389 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Medrese revakları

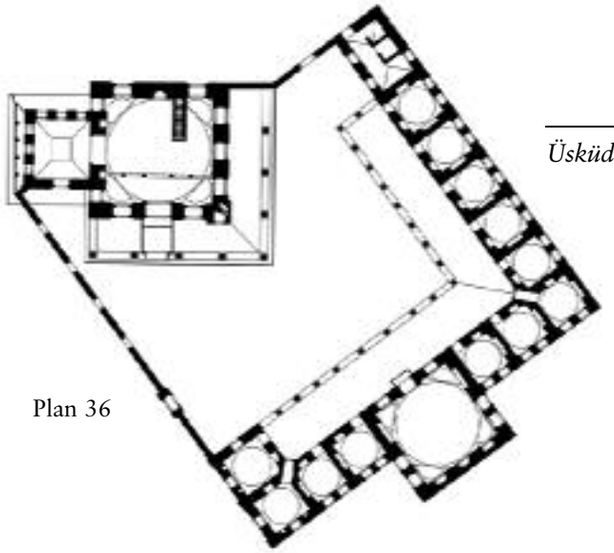
390 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Külliye avlusunun denizle kurduğu güçlü ilişki

389



390





Üsküdar Şemsi Paşa Külliyesi

Plan 36

kubbesi, cami kütlesine bitişik türbeyi örten tonoz, medrese odalarını örten kubbeler dizisinin üzerinde yükselen dershane odası ve kubbesi, medrese avlusunun iç köşesinin karşısında bu noktayı vurgulayarak yükselen minare kompozisyonun dört ayrı odak noktasıdır. *(Resim 391)*

Sinan'ın Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ile ondan 42 yıl sonra, 1580'de inşa ettiği Şemsi Paşa Camii'nin karşılaştırılması, bizi aydınlatıcı sonuçlara ulaştırabilir. Mihrimah Sultan Camii'nde cami ile medresenin birbirlerine göre az farklı iki istikamette yerleştirilmesi; kubbe kaidesi ve deniz cephesinde köşe ayaklarının dikdörtgen olması, kubbenin kübik kaide merkezinden geriye yerleştirilmesi, medrese ve cami arasındaki minarenin kalın, diğerinin ince oluşu, son cemaat yeri saçaklarından düşen derin gölgelerin bu cephede zeminle ilişkiyi gizleyerek caminin boşlukta durduğu izlenimini veren bir etki yaratması, cami kitlesinin medreseye nazaran dönerek Boğaz'a doğru yöneliyormuş gibi bir ifade taşıması, Sinan'ın bu eserinde hareket problemine nasıl yaklaştığını gösteren dikkat çekici özelliklerdir. Üç yarım kubbe tarafından belirlenen eyvan, denize dönüktür; ön cephede giriş iç mekânı son cemaat yerine doğrudan bağlamış ve yarım kubbelerle oluşan eyvan biçimi dışarıyla bütünleşmiştir. Boğaziçi'nin Kuzeyden Sarayburnu'na kadar uzanan ve sonsuzluk etkisi yaratan mavi su sathı, gelip son cemaat yerinin saçakları altından mihraba kadar ulaşır. Şemsi Paşa Camii de, Sinan'ın Mihrimah Sultan Camii'nde uyguladığı bu düzene bağlı olarak vücut bulmuştur. *(Resim 392)*

Caminin aslî malzemeleri kırma taş duvarlar ile kubbe, tromp ve tonozların kurşun kaplamalarıdır. *(Resim 393)* Buna karşılık, medrese duvarlarının taş-tuğla tekniğiyle yapılmış olması, Sinan'ın iki yapı arasındaki mahiyet ve mertebe farkını belirlemek istediğini gösterir. *(Resim 394, 395)* Sinan bu eserinde baklavalı sütun başlıkları üzerinde armudî kemerleri yerleştirmiş ve bu kemerleri genellikle yaptığı gibi bütün tepe pencerelerinde kullanmıştır. *(Resim 396)* Medresede tepe pencereleriyle alt pencere dizisinin tahfif kemerlerini armudî kemerlerle düzenleyerek, yükselen bir biçim düzeni elde etmiş, *(Resim 397)* böylece cami saçağının alçalan ufkî çizgiyle biti-

391





393



392



394



395



397

391 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Dört köşe trompuyla tamamlanmış şişkin ifadeli, iri cami kubbesi

392, 393
Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Caminin asli malzemeleri taş duvarlar ile kubbe, tromp ve tonozların kurşun kaplamalarıdır

394, 395
Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Taş-tuğla tekniğiyle yapılmış medrese duvarları

396, 397
Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Baklavalı sütun başlıkları üzerinde yükselen armudî kemerler ve baca bitişleri



396



398

şini güçlendirmiştir. Şemsi Paşa Külliyesi'nde ise yapının küçük ölçüleri buna benzer bir çeşitliliğe imkân vermemiş olmalıdır.

Şemsi Paşa Külliyesi'nin yerleşme düzeni, Mihrimah Sultan Camii'nden oldukça farklıdır. Mihrimah Sultan Camii son cemaat yerinin saçağı altından Boğaziçi görülebilir.

Şemsi Paşa Külliyesi'ne gelince: Güneydoğu cephesindeki kapıdan camiyi sağ tarafına alarak avluya girenler, sağdan cami girişi ve son cemaat yeri direklerinin, soldan denize dik medrese revaklarının çevrelediği, Mihrimah Sultan Camii'ne doğru genişleyerek denize ulaşan meydanın deniz kıyısındaki kapısına doğru ilerledikleri takdirde, Boğaz'ı, Mihrimah Sultan Külliyesi'nden Topkapı Sarayı'na veya Karadeniz'e ulaştığı yere kadar görme imkânını bulurlar. *(Resim 398)*

Mihrimah Sultan Camii mihrap duvarı ve üç yarım kubbenin örttüğü mekân, manevi dünyanın sınırını oluştururken, uzayan denizin karşı kıyısında maddî dünyaya ait sınır fark edilir. Şemsi Paşa Camii ise hemen yanı başındaki Boğaziçi'ni bütün derinliği ile kucaklayan, onunla bütünleşen bir çözümdür. *(Resim 399, 400)*



399

398 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Detay

399 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Mihribah Sultan Camii'nden Süleymaniye'ye bakış, ön planda çeşmenin saçağı ve Şemsi Paşa Külliyesi'nin kubbeleri görünüyor

400 Üsküdar Şemsi Paşa Camii
Beşiktaştan görünüm



400

XII.
MİMAR SİNAN'IN
MİMARLIK MİRASI

Mimar Sinan'ın, 'Osmanlı kültürü içerisinde 16. asırda vücuda getirdiği mimarlık eserlerinin taşıdığı evrensel mesaj, daha sonraki nesiller tarafından nasıl algılanmış ve etkisi ne olmuştur?' sorusuna cevap vermek, Sinan'ın tasarım hayatının etkinliğinin boyutlarını ortaya koymak açısından zaruridir.

Sinan'ın sivil mimarlık mirasının neredeyse tamamına yakını, dinî yapılarının da önemli bir kısmı, takib eden Osmanlı nesilleri tarafından tahrip edilmiştir. Mesela Sokullu Mehmet Paşa ve Rüstem Paşa'ya ait yönetim merkezleri olan muhteşem saraylar 17. asrın ilk yıllarında Sultanahmet Camii'ne yer açmak, Kanuni Sultan Süleyman'ın Üsküdar Sarayı ise 19. asrın başlarında III. Selim tarafından yerine askeri kışla yaptırmak amacıyla yıkılmıştır.

Ancak, 17. asır başlarında, Sinan'ın vefatından 10-15 yıl kadar sonra, yine onun imzasını taşıyan Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nın Güneyinde, Sokullu Mehmet Paşa ve Rüstem Paşa saraylarının yerine genç yardımcısı ve talebesi Sedefkâr Mehmet Ağa tarafından Sultan I. Ahmet adına inşa edilen Sultanahmet Camii bu kapsamda zikredilmesi gereken bir eserdir.

Şehzade Camii'nde olduğu gibi, merkezî kubbeyi dört yarım kubbeyle destekleyen Sedefkâr Mehmet Ağa da, Sultanahmet Camii örtülü mekânının, yarımadanın son odak noktası olarak belirmesini sağlamıştır. Sultanahmet Camii, son cemaat yeri, cami ve minarelerinin düzenleriyle de, Süleymaniye ve Selimiye'deki mimarî çözümlemelerin yeni bir yorumudur.

Sedefkârlık eğitimi almış Mehmet Ağa'nın mimarisi, –gençliğinde marangozluk ve birbirine takılarak vücuda getirilen ahşap bütünlükler oluşturma sanatını öğrendiğini önemle zikreden– Sinan'ın mimarisinden farklılaşır. Sultanahmet Camii'nin mimarisinde belirleyici olan husus, uyum ve âhengin ifadesidir. Bu yaklaşım Sinan mektebinin diğer üyelerinin muhalefeti ile karşılaşmıştır. Geçişleri gerilimli ifadelerinden arındırıp yumuşatarak sağlayan pandantifler Sultanahmet'te hakim unsurlardır. Sinan'ın mimarisinde ise bu satıhlar mukarnaslarla örtü-



lüdür. Bu yaklaşım kubbenin altındaki alanın bir geometrik düzen ve onun uzantıları ile oluşmasını ve kubbenin tam yuvarlak halinin aşağılara sarkmadan yukarıda kendi başına, bağımsız şahsiyetini koruyarak yer almasını sağlar.

Sedefkâr Mehmet Ağa'nın Edirne Ayşe Kadın Kervansarayı, Sinan'ın Büyük Çekmece Sokullu Mehmet Paşa Kervansarayı'nda uyguladığından daha yüksek, ince ve uzun pencereleriyle farklı bir mimarî duyarlılığın, zarafet ve gerilimin ifadesidir; ancak Süleymaniye ve Selimiye'nin büyük kemer boşluklarındaki dolgu duvarlarında yer alan ince uzun pencereleriyle ilişki kurmak suretiyle Sinan'ın ruhunu yaşatır.

Zal Mahmud Paşa Camii'nde dış duvarın merkezî kubbeyi taşıyan mihrap duvarı, iki ayak ve üç büyük kemerden bütünüyle bağımsız olarak tasarlanması, bunun gibi, Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'nde dış duvarın mimarinin iç taşıyıcı sisteminden ayrılması, konstrüksiyonun unsurlarının ferdiyetlerini son sınırına kadar geliştirmek anlamına gelmektedir ve bu, Sinan'ın önemli çözümlemelerinden biridir. Dış duvar ile taşıyıcı sistemi birbirinden ayıran Le Corbusier de 20. yüzyılda aynı çözüme ulaşmıştır. Bu gerçek, Sinan'ın 16. asırda ortaya koyduğu evrensel amaçların çağımızda da paylaşıldığını göstermektedir.

Sürekli kıpırdanan, sıkışık, hareketli bezemeler ve kalem işleri, 16. ve 17. asır Osmanlı kubbelerinin oyuk ve madde dışı (immateriel) satıhlarını bir kez daha madde dışılığa çekerken, sayısız küçük hareketle, kubbe ana biçimini -mahiyetine aykırı düşmeden- hareket ve oluşumun bir alanı haline dönüştüren kültür, Mark Rotko'nun resminin metafizik kökleriyle ve 1925-1970 arası modern mimaride Mies Van der Rohe'nin yapılarının ve postmodern mimarinin sonsuzluk içindeki tektoniklerin kümülatif bütünlükleri ile kısmî de olsa temas halindedir.

Eminönü Yeni Camii (1597-1663) ile III. Sultan Ahmet'in annesi adına yaptırdığı Üsküdar Yeni Valide Camii (1710), Sinan'ın, varlığı sürekli oluşum halinde telakki eden, yeni yer ve şartlar içinde yeni meseleleri çözümleyen bir mimarî oluşturma iradesiyle ilişkili son Osmanlı eserleri olarak zikredilebilir.



Osmanlı kültür ortamı içerisinde 1880'lerde başlayan ve Cumhuriyet'ten sonra da bir süre devam eden millî mimarlık hareketinin önemli temsilcilerinden Mimar Kemalettin Bey'in Sinan mimarisine ait bazı biçim elemanlarını kullanarak, neo-klasik bir mimarî yaratma girişimi, bu mimarinin sınırlı ve eksik bir yorumu olmakla beraber Sinan'dan son ciddi etkilenme olmuştur.



NOTLAR

(1) Varlığın maddî ve manevî iki ayrı kısımdan oluştuğuna dair yanlış kanaati aşan yeni varlık felsefesi, varlığın maddî, biyolojik, ruhî, fikrî (manevî) olmak üzere dört aslî tabakadan oluştuğunu savunur. Maddî varlık tabakasının fizik ve kimya yasaları ile, organik varlık tabakasının maddî varlık tabakası yasalarına ilave olan yeni yasalarla, ruhî varlık tabakasının canlıların korku, sevinç gibi insiyaklarının belirlediği ruh halleriyle, fikrî varlık tabakasının ise insanın fikrî-manevî alemiyle oluşur. İnsanın fikrî varlık tabakasına ait tercihleri ruh alemini terbiye yolu ile şekillenir; biyolojik ve maddî varlık alanı ile ilişkide fikrî alemin gerektirdiği şekilde, alt varlık tabakalarına ait tercihleri gerçekleştirir; buna karşılık alt tabakalar da üst tabakaları taşıyan bir mahiyettedir. Bu hususlar İslâmî ontoloji ve yeni varlık felsefesi tarafından gündeme getirilmiştir.

(2) Sanat eserini, sanatçının içinde bulunduğu fikrî ortam belirler. Düşünce ve inanç meselelerinin olgunluk kazandığı bu fikrî ortam, esere gerçek sanat değerini kazandırarak, eserin kozmik realiteyi "biçim"ler ortamına yansıtmasını sağlamış; farklı inançlar da farklı biçim tercihlerini gündeme getirmiştir. Rönesans ve Barok çağ mimarilerinin farklarının belirleyicisi Saint Pierre Kilisesi'nin Bramante, Michelangelo ve Carlo Moderne eliyle geçirdiği değişimler Hıristiyan dünyasının ilk çağına ait farklı dünya telakkilerinin esere yansımalarıdır. Heinrich Wölfflin, Klasik ve Barok sanat kıyaslamasını yaparken sanattaki değişmenin nedenini "dünya karşısında başka bir tutum" ve "dünya görüşünün (Weltanschaung) temel karşıtlıkları" olarak açıklar. Roma, Bizans Ortaçağ Hıristiyan mimarileri kendilerine has farklı üsluplar ürettikleri gibi, İslâm kültürleri de çağların farklılaşan yorumlarına tekabül eden farklı sanat üsluplarını oluşturmuşlardır. Sinan'ın yaşadığı çağın İslâmî ve tasavvufî inanç ve düşünce gelişmesi de onun mimarisini oluşturmuştur.

(3) "Bak, herşeye bak" Muhammed İkbal'in 'Reconstruction of Religious Thought in Islam-İslâm'da Dini Düşüncenin Yeniden Kuruluşu' kitabında bu husus, "Sokrat bütün dikkatini sadece insanların dünyasına çevirmişti. Ona göre araştırma bitki, böcek ve yıldızlar üzerinde değil, yalnız insan çevresinde yoğunlaşmalıydı. Bu ufacık bir arının bile ilahî ilhamdan yararlandığını belirten ve okuyucuları sürekli olarak rüzgarların değişimi, gündüzün geceye dönüşümü, bulut ve yıldızlarla dolu gökyüzü ile sonsuz fezada yüzmekte olan gezegenleri gözlemeye çağıran Kur'ân'ın ruhuna tamamıyla ters düşen bir olgu değil midir?" şeklinde açıklanmaktadır.

(4) İslâm insana varlık içinde çok özel bir yer tanır. "Arzım ve semam beni sığdıramadı, lakin ben bir mü'min kulumun kalbine sığdım" mealindeki Hadîs insanın özel konumuna işaret eder. "Biz göklere yeryüzüne ve dağlara emaneti kabul etmelerini söyledik; onlar bunu üstlenmekten korktular, emaneti (bu yükü) kabul etmediler; insan bu emaneti yüklendi." (33/72) Ayet-i Kerimesi'ne dayanarak M. İkbal, "Bütün kusurlarına rağmen insan, doğadan üstündür, çünkü büyük bir görev ve emaneti yüklenmiştir." kanısına varır. İnsanın dünyada Allah'ın halifesi mertebesine yükselmiş ekmel-i mahlukat sıfatına eriştiğini gösteren temel İslâmî kaynaklar dışında Batı dünyasında Max Scheler 'İnsanın Kosmostaki Yeri' isimli kitabında benzer bir yaklaşımla, insanı Allah'ın dünyadaki uzantısı olarak tanımlar. (Sayfa 86) "Bizce bilinmesi mümkün olan tanrılaşmanın biricik yeri insan, onun benliği ve kalbidir; insan bu trancendent oluşun hakiki bir parçasıdır. Zira her ne kadar bütün şeyler devamlı bir yaratma manasında her saniye kendi sayesinde mevcut olan varlıktan, İlca ile Geist'a ait bir kaynaşmanın fonksiyonel birliğinden husule gelmekte iseler de, bununla beraber kendi sayesinde mevcut olan varlığın (Ens per se'nın) her iki vasfı ancak ilk defa insanda ve onun benliğinde aktif bir şekilde birbiriyle münasebete gelmektedir. İnsan, bu vasıfların birleştiği noktadır." der.

(5) Teknolojiler, maddenin enerjinin maddî varlık alanında var olan herşeyin insan tarafından şekillendirilmesi ile oluşan becerileridir; maddenin varoluş yasalarının özelliklerine göre maddeyi biçimlendiren kullanma yetenekleridirler. Taş, insanın biyolojik, sosyal ihtiyacını karşılamak için yapılacak bir yapının duvarında yer alacak şekilde biçimlendirildiği gibi, ruhî hal de terbiye yolu ile insanın fikrî varlık tabakasındaki tercihlerine göre terbiye edilir. Bu durum üst varlık tabakalarının alt varlık tabakalarını şekillendirmesine örnek teşkil eder. Dolayısı ile insan, varlığın üst tabakalarındaki kanunların etkile-

me, düzenleme açısından hiyerarşilerine uygun yaklaşımla eserlerini vücuda getirdiği oranda başarılı olabilir. Bu yaklaşım İslâm toplumlarında "Allah'ın emrine kayıtsız şartsız uymanın" oluşturduğu İslâm inancının da bir yansımasıdır.
Allah'ın var olan her şeyde tezahür ettiği İslâmî ve tasavvufî düşüncede aslî bir temel olarak mevcuttur. Füsus-ül Hikem Sayfa: 136'da Muhyi'd-dîn el-Arabî konuyla ilgili düşüncelerini;
"Allah'ın, 'Ben kulun yürüdüğü ayağı, tuttuğu eli, konuştuğu dili ile olurum' kuvvetlerinin azasından ve onların mahallelerinden başka herşeye varıncaya kadar bütün benliği olurum, mealindeki Hadîs-i Kudsi'sine bakarsak Hak ile halkı ayıramazsın. Şu halde her varlık Hak'tır yahut her şey halktır dersin. Yahut da o bir bakımdan Hak'tır, bir bakımdan da halktır diyebilirsin. Çünkü görünüş birdir." şeklinde açıklamaktadır.

(6) İnsan eserinin tezyinîliği, insanın transandantal bir idrakten hareket ederek eserini oluşturma süreci içinde, transandantal idrakini objektif realiteye biçim tercihleri olarak yansıtması ile vücud bulur.

(7) İslâm düşünürü Gazâlî "Tehafüt'el Felâsife" adlı eserinde Farabi ve İbni Sina yerine onların efendisi olduğunu ifade ettiği İslâm dünyasında asırlarca etkili olmuş Aristo'yu tenkid eder.
Max Scheler 'İnsanın Kosmostaki Yeri' kitabında Rönesans'ın, İbni Rüşd'ün öğretisi ile başlayıp Ortaçağ'da kilise içinde gelişen Aristocu statik varlık görüşünün hakim oluşu ile vücuda gelişini anlatır. İbni Rüşd'ün Aristocu statik varlık telakkisine, çağdaşı Muhyi'd-dîn el-Arabî, Fusûs-ül Hikem adlı eserinin 12. Fass'ında, 'Şuayb Kelimesindeki Kalbi Hikmetin Aslı' başlığı altında, varlığın sürekli oluşum niteliğini ortaya koyarak karşı çıkar, İslâmî ve tasavvufî düşünce tarihinde varlığın dinamik yapısını belirleme hususunu özel bir önem vererek ele alır. Bu kaynaklara dayanan Sinan'ın mimarisinde; mimarî unsurların sakin, yavaş, asude, bitaraf ve insanı yönlendirmeyen hareketliliğine karşılık, ortaçağ Hıristiyan mimarisinin Gotik katedralinin yönlendirici niteliği sebebiyle birbirlerinden derin şekilde farklıdır.

(8) Âbidevîlik, Osmanlı sanatında ölçünün büyüklüğü ile değil, herbiri bağımsız şahsiyete sahip tektonikler olan mimarî veya tezyinî elemanların asude, insanı yönlendirmeyen nisbi büyüklük (veya küçüklük) ilişkisi ile oluşturulur.

(9) Her sanat eseri bir biçimler bütünlüğüdür, biçim tezahürüdür; her tezahür bir ifade ile yüklüdür. 19. asır sonunda Wörringer'in psikolojik estetiğinin, sanatı münhasıran biçim ifadeleri ve dolayısıyla yalnızca ruhî hallerin yansıması olarak tanımlamasının eksikliği izleyen dönemlerde ortaya konmuştu. Ancak biçimlerin ifadeler taşıdıkları da aşikar olup, bu yaklaşım geçen kırk yıl içerisinde semiotik sorun olarak ve teorik düzeyde gündeme gelmiştir.
Paul Klee 1927'de yazdığı 'Educational Sketch Book' isimli eserinde biçimlerle onların ifadeleri arasındaki ilişkileri göstermiştir.

(10) Kur'ân-ı Kerîm'e göre yalnızca Allah zatıyla kaimdir; kainatta var olan diğer şeylerin hepsi zıtlıkları ile var olurlar. Kur'ân'da bazı Ayet-i Kerimeler bu hususa işaret eder:
"Gece ile gündüzün değişikliği de O'nun eseridir." (23/80)
"O geceyi gündüzün üstüne örtüyor, gündüzü de gecenin üstüne seriyor." (39/5) "Siz birbirinizin düşmanı olarak inin." (2/36)

(11) Bu yapı mimarî ürün olarak sahip olduğu eşsiz güzelliği ve önemi yanında Sinan'ın tasarım yaklaşımının transandantal niteliğini ortaya koyması ile de özel bir önem taşımaktadır.
Mağlova kemerinin tasarımında Sinan'ın üç temel etkenden hareket ettiği görülüyor. Bunlardan birincisi vadiyi aşarak suyu bir taraftan diğer sırta kemerlerle meydana getirilecek bir düzlemde taşımak; ikincisi 1563'te eski kemerin yıkılmasına yol açan sel felaketinin tekrarı halinde sele dayanacak güçlü bir mahmuz sistemini oluşturmak, üçüncü olarak yapının deprem yüklerine karşı daha dayanıklı hale gelmesini temin etmek üzere zeminde yer alan mahmuzların üzerindeki, su akış istikametinde yapının iki tarafına yerleştirilen kemerlerin üzerindeki üst kemer dizisinin daha dar ve hafif olmasını sağlıyarak taşımayı sağlayacak alt kemer ve destek ayaklarının sistemine üst kemer ve destek kısmının daha az yük vermesi amacı ile bu üst kemer dizisini daha dar olarak tasarlamış olmasıdır. Kaide mahmuzlarından yukarıya doğru her iki yönde daralarak yükselen meyilli destek ayaklarının arasında oluşan alanın küçük kemerlerle boşaltılması da Mağlova Kemeri'nin transandantal düşünme ve tasarlama yolu ile yapının mimarlık çözümlemesinin iç dinamiklerinin realitesini de aksettiren bir düzeye ulaşmasını sağlarken; mimarinin eşsiz güzelliği-

nin yapıyı var eden gerçekle bütünleşerek oluştuğunu da ortaya koymaktadır.

Tasarım ve mühendislik hesaplama yaklaşımının Rönesans sonrası ampirik analitik niteliğine karşılık Buckminster Fuller'in jeodezik kubbe tasarımının transandantal niteliği bilinmektedir. Fuller en az dış satha sahip en büyük bir iç hacmi örten biçimin bir küre, en sağlam biçimin ise piramid olarak tanımladıktan sonra, bu iki farklı asli özelliğe sahip iki biçimi bir araya getirmeyi öngörerek jeodezik kubbe çözümüne ulaşması transandantal yaklaşım ile çözümlemenin çağdaş bir örneğini oluşturmuştu.

(12) İnsanın yalnızca Allah'a karşı sorumlu olduğu inancı bu tasavvuf kolunun temelini oluşturur. Bu inanç hiç bir müdahaleyi kabul etmeyen ferdin, toplum içinde tam bağımsız bir mevki kazanmasını amaçlar. 16. asırda Osmanlı fikir ve inanç hayatında Melamilik ile ortaya çıkan, ferdiyetin her türlü toplumsal bütünlükten önemli hale gelmesi olgusu, giderek yaygınlaşarak aşırılaşınca, anarşist bir niteliğe de bürününce, kendisi de bir Melamî olan Kanuni Sultan Süleyman döneminin güçlü Şeyh-ül İslâmı Ebusuud Efendi, Melamiler'e karşı takibatı onaylamasına yol açar.

Sinan'ın Zal Mahmut Paşa Camii'ndeki tasarım yaklaşımının, daha bağımsız mimarî unsurlarıyla Melamî etkileri taşıdığını düşünmek yanlış olmayacaktır.

(13) Ahengin mutlak olduğu Cennette çevre bilinci imkansızken yasak meyvenin yenmesinden sonra günah işlediğini farkederek pişman olan beşer, bu pişmanlığı sebebi ile günahları Allah tarafından affedildiği, ancak bu fiil dolayısı ile çevrenin farkına varan insanın dünyanın sorumluluğunu yüklenerek bu sorumluluğu yüklenemeyenlerden daha yüce bir varlık düzeyine, Allah'ın halifesi mertebesine ulaşması, İslâm düşüncesinde beşerin ekmel-i mahlukat düzeyine yükselmesi olarak tanımlanmıştır.

Bu hususu M. İkbal, 'İslâm'da Dinî Düşüncenin Yeniden Kuruluşu' isimli kitabında;

"Kur'ân-ı Kerîm'de Âdem'in Cennetten çıkarılmasıyla ilgili kıssa, insanın doğal duygu ve ihtiyaçlarının ilkel durumundan çıkıp, şüphe ve itaatsizliğe muktedir ve şuurlu şekilde özgür bir şahsiyete sahip olma haline yükseldiğini işaret etmektedir. Kısacası Âdem'in Cennetten çıkarılışı veya dünyaya indirilişi hiç bir ahlakî bozukluğu ifade etmez. Burada anlatılmak istenen şey, insanın saf ve sade şuurdan şahsi şuura varışındaki değişikliktir. Yani insanın fıtrat rüyasından uyanarak kendi şahsiyetinin de belli bir önem taşıdığını anlamasıdır." şeklinde açıklığa kavuşturulmuştur. (Sayfa 119)

SÖZLÜK

Additif Kümülatif Tezyinîlik: Sanat eserini vücuda getiren eşdeğerde unsurların biraraya gelmesi ve tekrarıyla oluşan süsleme.

Antikite: MÖ 6. yy ile MS 3. yy arasında kalan dönem. Bu dönemde varlığını sürdürmüş Yunan ve Roma medeniyetleri için kullanılır.

Arkaik: (İng.Archaic) Bir sanat dalının ve üslubun olgunluk ya da klasik dönemi öncesindeki oluşum aşamasını nitelemek için kullanılır. Örneğin: Yunan Sanatı'nın Arkaik Dönemi. Bu aşamada bir sanat ya da üslûp, ileride olgunlaşıp bütünleştireceği ögeleri oluşturma dönemini yaşamaktadır.

Barok: (İng.Baroque) Görsel sanatlar ve mimarlık alanında, genel olarak, simetriye karşıt olarak asimetriyi, temel geometrik biçimlere karşıt olarak eğrisel biçimleri, durağanlığa karşıt olarak hareketi, tek defada algılanabilirliğe karşıt olarak kolay kavranamazlığı yeğleyen bir tutumdur

Bursa Kemeri: Osmanlı mimarlığının İstanbul'un fethi öncesinde sık kullandığı bir kemer biçimi. Yanları dörtte bir daire biçiminde ortası düzdür

Dekonstrüktivizm: 1980'lerde ortaya çıkan bir akım. Dekonstrüksiyonizm bir üslup ya da bir hareket olmayıp, sanatın geleneksel, yerleşmiş kurallarına ve düzenine karşı çıkmayı amaçlar.

Destek Ayakları veya Kuleleri: Yapıda yatay öğeleri sağlamlaştırmak amacıyla eğimli olarak yanlarına yerleştirilen ahşap, taş, metalden yapılmış öge.

Eklektisizm: Sanatta farklı çağ ve üsluplardan seçilerek devşirilen ögelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusudur.

Eksedra: Yarım daire planlı, kubbe örtülü ve kendisinden daha geniş bir mekâna eklemlendirilen mimarî mekân öğesi.

Eyvan: Üç yönden kapalı, bir yönden dışa açılan ve tonozla örtülü mekân.

Fetiş: Animist inançlı ilkel topluluklarda, kişilerin koruyucu niteliğine ve uğuruna inandıkları için üzerlerinde taşıdıkları özel olarak biçimlendirilmiş küçük eşya ya da kült objesi.

Fetişizm: Nesneleri ya da kavramları putlaştırma.

Fil Ayakları: Büyük kubbeli yapılarda kubbe, yarım kubbe ya da tonozları taşıyan kalın kâgir ayak. Fil ayağı sözcüğü özellikle büyük Osmanlı camilerinde bulunan bu türden iri taşıyıcılar için kullanılır. Bunlara "pilpaye" de denir.

Floral: Çiçek desenli tezyinat.

Friz: Genel olarak, kabartmalarla bezeli şerit biçiminde her tür sanat yapıtı.

Fronton: Yapılarda cephe boyunca ve çatı düzeyinde yer alan basık bir ikizkenar üçgen biçimindeki duvar. Antik, Rönesans, Barok ve yeni Klasik mimarlıklarda kullanılmıştır.

Gotik: Yaklaşık olarak 1140 dolaylarında gelişmeye başlayarak 13. yüzyılda tüm Avrupa'ya yayılan bir üslûp olup ancak Rönesansın başlamasıyla ortadan kalkmıştır.

Harim: Osmanlı camilerinin çevresinde yer alan ve cami alanını kentsel alandan ayıran duvarla çevrili dış avlu.

Hatayî: Üsluplaştırılmış bitkisel ögelerden oluşan Osmanlı bezeme türü.

Hazire: Cami, medrese gibi bir kamusal Osmanlı yapısının bahçesinde yer alan, duvar ya da parmaklıkla çevrili küçük mezarlık

Hedonizm: Sanatı haz verici nesneler üretme etkinliği olarak gören anlayış.

İmmateriel: Maddi olmayan, tinsel.

Kemer: Bir açıklığı geçmek için kullanılan düzgün eğrisel biçimli strüktürel öğe. Sivri kemer, basık kemer, beşik kemer, at nalı kemer, kaş kemer, pencî kemer, dilimli kemer vs. gibi türleri vardır.

Konstrüktif: İnşai.

Kubbe Eteği: Kubbenin kasnağa birleştiği kesim.

Kubbe Kasnağı: Üzerine kubbenin oturduğu çokgen planlı geçiş ögesi. İşlevi, kubbenin örttüğü dörtgen planlı strüktürden dairesel planlı kubbeye geçişi sağlamaktır.

Kubbe Tamburu: Kasnak. Üzerine kubbenin oturduğu çokgen planlı geçiş ögesi.

Kübist: Kübizm anlayışı doğrultusunda çalışmış sanatçı.

Kübizm: Geleneksel resim anlayışına yöneltilen en güçlü karşı çıkışlardan biridir. Geleneksel resmin konuyu tek bir bakış noktasından ve zaman içinde dondurulmuş olarak betimlemesine karşılık, kübistler nesneleri çok sayıda değişken bakış noktasından ve farklı anlarda aynı resim düzlemi üzerinden betimlemeyi amaçlamışlardır.

Külliye: Bir camiyi merkez alan, imaret, kitaplık, medrese, çarşı, hamam, han, vs gibi birimleri içeren yapı topluluğu.

Mahmuz (Selyaran): Köprü ayaklarına suyun akış yönüne zıt yerleştirilen üçgen planlı, masif taş bölüm

Monumentallik: Âbidevîlik

Mukarnas (Stalaktit): Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak, genellikle, simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimarî bezeme öğesi ve strüktür. Yalnız İslâm ülkelerinde uygulanan mukarnasın örneklerine sütun başlıklarında, taç kapılarda, geçiş ögelerinde, şerefelerde, kornişlerde ve nişlerde rastlanır.

Nef: Kilisede dik doğrultuda, birbirlerinden sütun ya da ayak dizileriyle ayrılmış, uzunlamasına mekânların herbiri.

Niş: Kendisinden geniş bir mekâna açılan ve duvar içerisine oyulmuş, genellikle, üstü kemer ya da mukarnas ile örtülü girinti ya da hücre.

Ontoloji: Varlık bilimi felsefede, metafiziğin en temel kollarından biridir. Ontoloji varlık veya varoluş ile bunların temel kategorilerinin araştırılmasıdır.

Palmet: Bir sapın iki tarafında simetrik olarak sıralanmış uzunca yapraklardan oluşan üslûplaştırılmış bitkisel bezeme ögesi.

Pandantif: Kare planlı bir mekânın üzerine kubbenin oturtulabilmesini sağlayan bir geçiş ögesi.Bu amaçla köşelerde oluşturulan üçgen biçiminde içbükey parçalara verilen ad.

Paye: Yapıda taşıyıcı ayak. Duvar örme yöntemleriyle inşa edilmiş kare, dikdörtgen, çokgen, ya da daire planlı düşey taşıyıcı.

Pâyeli Cami: Çatısı çok sayıda paye tarafından taşınan camiler.

Portal: Genellikle, bir kamusal yapıya giriş-çıkışı sağlayan anıtsal kapı. "Taçkapı" da denir.

Psişik: Ruhi.

Pürizm: Genelde, sanat yapıtını minimuma indirgenmiş sayıda öge kullanarak oluşturma anlayışı.

Rasyonalizm: İşlevselcilik olarak da adlandırılan Modern Mimarlık akımına verilen adlardan biri.

Ratio: Oran

Revak: Bir yapının önünde yer alan uzun kenarlarından biriyle bu yapıya bitişik, diğer uzun kenarı boyunca sütunların taşıdığı bir kemer dizisiyle dışa açılan, üstü kubbe, tonoz ya da çatıyla örtülü uzunlamasına bir mekân.

Romanesk: Avrupa'da 7. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasında gelişen mimarî üslûp. Hemen hemen tüm örnekleri dinsel yapılardır.

Rönesans: 14. yüzyılda İtalya'da başlayarak 16. yüzyıla dek tüm Batı ve Orta Avrupa'ya yayılan sanat hareketi.

Rumi: Türk Sanatı'nda çok sık kullanılan üsluplaştırılmış yaprak betisi biçiminde bir bezeme ögesi.

Şapel: Tek mekândan oluşan küçük kilise

Sarkıt: Mukarnasta aşağıya doğru düşey konumda uzanan uç bölümler.

Selatin Camileri: Padişah ya da hanedan üyelerince yaptırılmış Osmanlı camisi.

Semantik: Anlam, bilimsel anlam.

Sıbyan Mektebi: Osmanlı döneminde ilkokul düzeyinde eğitim veren ve onun için inşa edilmiş yapı. Bir ya da iki kattan ve her katta genellikle tek mekândan oluşur

Simultanlık: Eşzamanlılık.

Strüktürel: Taşıyıcı sisteme ilişkin.

Tektonik: Mimaride, heykel veya resimde kompozisyon içerisinde tekrar eden, ancak tek başına da bağımsız (ferdi) bir bütünlük oluşturan unsur.

Tonoz: Örgü teknikleri kullanılarak inşa edilmiş, kagir, eğrisel yüzey, ya da yüzeylerden oluşan mimarî örtü ögesi. Beşiktonoz, aynalıtonoz, çapraztonoz, kaburgalıtonoz, Gotik tonoz vs. gibi türleri vardır.

Transandantal: Fizikötesi

Tromp: Kare planlı bir mekânın üzerine kubbenin oturtulabilmesini sağlayan bir geçiş ögesi

Türk Üçgeni: Kare planlı bir mekânın üzerine kubbenin oturtulabilmesini sağlayan bir geçiş ögesi. Örtülecek mekânın köşelerinin tepe noktaları aşağıda kalan bitişik üçgenler oluşturacak biçimde pahlanması biçiminde tanımlanabilir.

Üzengitaşı: Kemerin ayağa oturduğu noktada yer alan ilk taş.

Yeni Ontoloji: 20. yy başında Nicolai Hartmann öncülüğünde gelişen hareket.

Zaviyeli Cami: Zaviyeli camilerde plan, iki yandan kaplı hacimlerle kuşatılmış uzunlamasına bir orta mekândan oluşur. Bu yan mekânların zaviye işlevi gördüğü düşünüldüğünden ötürü, bu adla anılmışlardır. İlk örneği İznik Yeşil Camii'dir.

İNDEKS

– A –

Abbasiler Dönemi 61
Âbidevî 36, 59, 61, 80, 94, 105, 107, 162, 167, 171, 178, 196, 202, 205, 208, 211, 252, 267, 321, 344, 352
Afrika 46, 47, 59, 67, 71
Ağırnas Köyü 71
Ahlâk 20, 22, 27, 35, 38, 45, 49, 55
Ahmet Hamdi Tanpınar 343
Ahşap Mimarlık Teknikleri 80
Akdeniz 59, 377
Alibeyköy Deresi 273
Allah 21, 29, 30, 31, 33, 36, 38, 41, 42, 45, 51, 52, 54, 55, 59, 61, 105, 108, 171, 288, 384
Almanya 71
Alvar Aalto 48
Amasya Bayezid Camii 76
Amr Camii 61, 62
Ana Kubbe 74, 129, 147, 162, 178, 189, 196, 225, 237, 245, 287, 381, 382
Anadolu 46, 64, 66, 67, 71, 72, 76, 90, 151, 153, 159, 184
Anadolu Selçuklu 66, 67, 72, 90, 151, 153, 159
Antalya Yivli Minare Camii 80
Antik 20, 50
Antik Mısır Kültürü 50
Antikite 50, 51, 314
Arasta 233, 306, 324, 325, 328, 344
Aristokrat 47
Arkaik 72, 73, 77, 93, 108, 184, 205
Armudî Kemerler 76, 113, 128, 132, 156, 194, 195, 233, 237, 259, 302, 314, 324, 329, 351, 360, 393
Artizanal 35, 55
Asya 59, 64, 66, 67, 71, 72, 73, 76, 90, 151, 184, 215, 247
Atik Ali Paşa Camii 137, 139
Avlu 33, 34, 59, 61, 91, 93, 113, 114, 121, 128, 143, 144, 146, 147, 149, 156, 157, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 187, 189, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 227, 228, 229, 230, 233, 236, 237, 257, 259, 298, 312, 314, 317, 318, 320, 322, 324, 325, 351, 352, 357, 360, 366, 389, 390, 391, 394
Ayasofya 91, 101, 137, 151, 161, 162, 167, 171, 184, 186, 187, 205, 212, 214, 215, 216, 241, 252, 343, 348, 349, 351, 381, 382, 384, 387
Ayşe Kadın Camii 281, 325
Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii 364, 365, 366, 367, 368, 371, 400

– B –

Babür 67
Bademli Mukarnas 159
Bağdat Konut ve Ticaret Bloku 48
Baklavalı Başlık 113, 229, 377
Baklavalı Sütun Başlıkları 76, 113, 114, 128, 132, 161, 229, 233, 324, 391, 393
Balat İlyas Bey Camii 76
Balkanlar 59, 76, 281, 283
Barbaros Hayrettin Paşa 117, 118, 119, 128, 156, 233, 261
Barok 37, 40, 48, 53, 54, 159, 208
Basra Camii 61
Batı Kültürü 19, 39, 40, 43, 48
Bayezid (II.) (Külliyesi) 91, 137, 281, 284, 369
Bayezid Camii 76, 80, 91, 93, 94, 95, 117, 129, 132, 139, 143, 159, 196, 212, 230, 312, 322, 369
Belgrad 71
Beşiktaş 117, 233, 237, 261, 365, 371, 388, 395
Beyaz Marmara Mermeri 229
Beylikler Dönemi 66, 72, 151
Beyşehir Ulu Camii 66
Bezeme (Sanatı) 208, 209, 227, 252, 330, 360, 400
Bilecik 71, 72, 76
Biyo-Sosyal 20, 22-24, 26, 30, 32, 33, 37, 40, 46, 47, 52
Bizans 51, 52, 94, 137, 167, 208
Bizans Havariler Kilisesi 137
Bizans Kültürü 51
Bizans Sarnıcı 94
Boğaziçi 129, 178, 365, 381, 382, 389, 391, 394
Boğdan 71
Bursa 76, 77, 78, 80, 81-84, 88, 90, 91, 94, 109, 129, 137, 151, 153, 156, 159, 163, 202, 252, 261, 284, 377
Bursa Kemeri 80, 88
Bursa Muradiye Camii 76
Bursa Tipi Cami Planı 284
Bursa Ulu Camii 76, 77, 78, 80, 84, 94, 109, 284, 377
Bursa Üslubu 94
Bursa Yeşil Camii 76, 80, 88, 90, 151, 159, 252
Bursa Yıldırım Camii 76, 80, 81, 82, 83, 90, 91, 156, 284
Büyük Portal Mimarisi 66
Büyük Selçuklu (Devleti) 64, 66, 67, 72, 159

– C –

Cehennem 40
Cengiz Han 64, 66
Cennet 35, 67, 107, 159, 161, 212
Cennetü'l-Ârif 67
Cumbalı Ahşap Ev 174

– Ç –

Çatı 33, 61, 64, 271, 324, 375, 376

Çelebi Sultan Mehmet 80
Çevre Mühendisliği 49
Çıraklık Dönemi 284
Çin 59, 196
Çini (Tezyinat) 33, 39, 42, 73, 90, 106, 107, 108, 151, 156, 159, 202, 205, 208, 209, 212, 247, 251, 252, 253, 310, 330, 334, 360
Çinili Köşk 90
Çukurbostan 94, 99

– D –
Dairesel Kubbe 161
Darülhadis 171, 174
Darüşşifa 91, 113, 119, 171, 172, 174
Davut Paşa 365
Dekonstrüktivist 360
Dekorasyon 42, 45
Delhi 64
Dikdörtgen Plan 247, 285, 288, 294
Din (Dinî) 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 44, 45, 50, 52, 54, 55, 64, 66, 71, 105, 108
Divriği Ulu Camii 66
Doğu Anadolu 67
Dominico Fontana 53
Dört Halife Dönemi 59
Dörtgen Plan 64
Düz Satıh 73, 90

– E –
Ebû Hanîfe 51
Edirne Bayezid Camii 93, 94, 95, 117, 129, 132, 137, 143, 159, 196, 230, 312, 322
Edirne Eski Camii 76, 79, 87, 377
Edirne Muradiye Camii 76, 284
Edirne Sarayı 281, 284
Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii 225, 227, 228, 231, 261, 285, 306, 312, 351
Ege Kıyıları 66
Egosantrik 47
Eklektisizm 37, 45, 47, 48, 49
Ekmekçizade Kervansarayı 325
Ekspresyonizm 45
El-Fakir El-Hakir Sinan 15
Emevî Camii 61, 62
Emevî Devleti 64
Eminönü 94, 101, 245, 351, 400
Eminönü Valide Sultan Camii 94
Endonezya 59
Endülüs 71
Ernst Diez 50, 205
Erzurum 66, 67
Erzurum Çifte Minareli Medrese 66
Erzurum Yakutiye Medresesi 67
Eski Camii 76, 79, 80, 87, 281, 284, 322, 326, 377
Eski Saray 137
Esma Sultan 257, 259, 261
Estetik 22, 36, 38, 50
Ev 23, 24, 25, 33, 34, 35, 36, 66, 94, 174, 283, 325
Evvel Medreseleri 171, 174, 176, 177
Eyüp Sultan 137, 167, 257, 263, 377

– F –
Fatih 90, 91, 137, 139, 143, 167, 171, 176, 349, 381
Fatih Külliyesi 91, 167, 171
Fatih Sultan Mehmed 91, 137, 381
Fatimîler 64
Fetiş 41, 47
Fetişist 24, 45, 49, 50, 55
Fetişistik 30, 31, 32, 43, 44, 45, 48, 49, 106
Fetişizm 31, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51
Fetret Devri 80
Fetvahane 176
Figür 28, 53
Fil Ayağı (Ayakları) 139, 142, 147, 156, 161, 176, 179, 184, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 200, 208, 209, 212, 214, 225, 229, 230, 233, 235, 263, 264, 298, 300, 310, 314, 329, 331, 365, 366, 368
Firuz Ağa 233
Fizik (Fizikî) 20, 24, 25, 72, 259, 352
Floral Tezyinat 151, 205, 212, 330
Floransa Katedrali 171
Form 23, 30, 32, 36, 38, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 52, 53, 54, 72, 87, 105, 137, 139, 142, 151, 241, 267
Frank Lloyd Wright 46
Fustat 61, 62
Füsûsu'l-Hikem 48

– G –
Galata 167, 178, 245, 365
Gazne 64
Genetik 21, 27, 30, 37, 38, 42, 49, 50, 54
Gotik 32, 33, 37, 38, 40, 52, 64, 67, 151, 208
Gökkubbe 72, 151
Grid 51
Gügenheim Müzesi 52

– H –
Hacı İvaz Camii 344
Hadim İbrahim Paşa Camii 233, 285
Hadîs 30, 37
Haliç 94, 137, 142, 151, 167, 171, 178, 179, 184, 185, 187, 227, 245, 257, 259, 261, 263, 364, 365, 371

Hamam 91, 121, 156, 171, 233, 241, 242, 243, 261, 324, 325, 351, 399
Han 66, 121, 245
Haremlik 33
Hariciler 61
Harim Duvarı 129, 156, 171, 174, 176, 177, 178, 189, 196, 324
Haseki Hürrem Sultan 113, 114, 241, 242, 243
Haseki İmareti 114
Hassa Mimarları Ocağı 71
Hatayi 159
Hazire 156, 163, 171, 179, 181, 194, 259, 325
Hedonistik 33
Helenistik 50, 51
Hıristiyan 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 64, 208, 349
Hindistan 59, 64, 67
Hurma Yaprakları 61
Hülagü Han 66
Hünkar Mahfeli 288
Hürrem Sultan 113, 114, 171, 179, 194, 241-243, 399
Hz. Muhammed (sav) ('in Evi) 59, 60

– I –

Irak 71
Isfahan Ulu Camii 64, 76

– İ –

İbn Tolun Camii 64, 65
İbni 'Arabî 48
İçkale 281, 283
İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn 64
İklim 24, 34, 46
İkonoklazm 51
İlahî 19, 32, 35, 41
İlhanlılar 67
İlmî Tevhîd 31
İmam Gazâlî 64, 66
İmaret 73, 74, 113, 114, 115, 157, 174, 176
İmmateriel 14, 52, 72, 73, 80, 90, 107, 117, 125, 132, 161, 174, 192, 205, 227, 228, 230, 247, 251, 252, 294, 297, 303, 310, 312, 313, 377, 400
İnce Minareli Medrese ve Camii 66, 76
İnegöl İshak Paşa Külliyesi 320
İran 67, 71, 151, 247
İslâm 14, 17, 19, 20, 21, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 61, 64, 66, 67, 72, 73, 80, 94, 105, 106, 107, 108, 121, 161, 284, 372
İslâm Cemaati 19
İslâm Kozmolojisi 30, 38, 61
İslâm Kültürü 14, 19, 20, 41, 44, 54, 59, 72, 108, 121
İslâm Mimarisi 14, 19, 20, 21, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 64, 66, 67, 94, 106, 108, 161
İslâm Mimarlık Sanatı 14
İslâm Minare Mimarisi 64
İslâm Sanatı (Sanatları) 21, 38, 39, 42, 49, 51, 67, 106, 108
İslâm Ülkeleri 19, 49
İslâmî Gelenek 90
İslâmiyet 13, 14, 28, 30, 53, 59, 64, 94, 105
İspanya 64
İstanbul 13, 90, 91, 93, 94, 96, 99, 101, 102, 117, 125, 129, 137, 139, 143, 153, 156, 159, 160, 161, 194, 195, 196, 212, 225, 233, 245, 247, 281, 283, 284, 285, 302, 312, 330, 343, 344, 351
İstanbul Sultanahmet Camii 94
İstanbul Yavuz Sultan Selim Camii 96, 99, 102
İstiğrak 37
İstinbat 30
İzmit Pertev Paşa Külliyesi 343
İznik Çini 151, 159, 202, 247, 248, 360
İznik Üslubu 205
İznik Yeşil Camii 73, 74

– K –

Kaburgalı Tonoz 64, 151
Kadınlar Mahfeli 189, 225, 229, 233, 247, 248, 259, 261, 262, 285, 288, 290, 294, 298, 302, 303, 304, 305, 310, 357, 359, 360, 361, 368, 372, 375, 377, 382, 384
Kadırga Limanı 351, 365
Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii 352, 353, 356, 359, 361, 363
Kâdir-i Mutlak 36
Kahire 64, 65, 159
Kahire Mimarisi 159
Kaide 72, 73, 77, 113, 121, 124, 125, 128, 139, 147, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 171, 172, 174, 179, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 200, 202, 206, 207, 225, 227, 230, 233, 237, 241, 242, 245, 247, 248, 250, 257, 259, 273, 288, 294, 302, 303, 310, 312, 314, 320, 321, 325, 329, 330, 352, 356, 357, 360, 365, 366, 384, 391
Kalfalık Dönemi 284
Kanuni Sultan Süleyman 13, 94, 113, 121, 137, 181, 281, 399
Kanuni Türbesi 212
Kaptan-ı Derya 371, 377
Kara Ahmet Paşa Camii 233, 241, 312
Karadeniz 394
Kare Kubbe Kaidesi 230

Kare Plan 61, 66, 67, 72, 76, 95, 99, 113, 121, 161, 187, 188, 245, 247, 248, 257, 284, 285, 286, 288, 294, 295, 302, 303, 324, 366, 389
Karolenj 51
Kasımpaşa 343, 365, 371
Katedral 40, 52, 171
Katolik Kilisesi 32
Kavis 80, 159, 192, 193, 200, 208, 209, 211, 329, 377
Kayseri 66, 71, 344
Kayseri Kurşunlu Camii 344
Kayseri Ulu Camii 66
Kemer 40, 64, 73, 76, 80, 88, 90, 91, 93, 94, 107, 108, 113, 114, 117, 124, 125, 127, 128, 129, 132, 143, 146, 147, 151, 152, 153, 155, 156, 161, 176, 177, 178, 179, 184, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 225, 227, 229, 230, 233, 235, 237, 247, 250, 252, 257, 259, 261, 263, 267, 273, 276, 284, 288, 294, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 314, 320, 322, 324, 325, 329, 330, 331, 337, 351, 352, 356, 357, 360, 368, 371, 372, 373, 375, 377, 381, 382, 384, 391, 393, 400
Kemer-i Kübrâ 177, 178, 302
Kerpiç 34, 59, 215, 247
Kervansaray 66, 233, 267, 270, 271, 281, 325, 343, 400
Keyruvan Camii 61, 62
Kılıç Ali Paşa Camii 343, 365, 377, 380, 381, 382, 383, 384, 385
Kılıç Kuşanma 283
Kırşehir Cacabey Camii 76
Kıyık Tepe 283
Kimya 20
Kiriş 40
Koca Mustafa Paşa 365
Kombinezon 29, 41
Kompleks 27, 32, 43, 52, 91, 171
Konstrüksiyon 23, 45, 189, 288, 400
Konstrüktif 283, 306
Konut Mimarisi 47, 94
Konya Alaaddin Camii 66
Konya Karatay Camii ve Medresesi 66
Korfu 71
Kozmoloji 22, 30, 38, 53, 61
Kozmolojik 25, 26, 29, 31, 36, 41, 51
Köprü (Kemerleri) 24, 66, 76, 107, 108, 229, 267, 269, 270, 273, 276, 283, 284
Köşe Kubbe 139, 142, 144, 147, 150, 161, 189, 192, 193, 194, 196, 200, 305, 366, 368
Köşe Trompları 247, 248, 285, 286, 298, 303, 306, 329
Kubbe Kaidesi 72, 121, 124, 125, 161, 225, 230, 245, 247, 288, 294, 303, 366, 391
Kubbe Kasnağı 76, 139, 147, 153, 155, 156, 159, 161, 186, 288, 294, 295, 297, 298, 360, 375
Kubbeli Yapı 64, 212, 215
Kudret Kemeri 177, 178
Kûfe Camii 61
Kur'ân-ı Kerîm 30
Kurtuba Ulu Camii 64, 65
Kutbî 42
Kutsal Sanat 30, 31, 105
Kutsal Varlık 31
Kutub Minar 64
Kuvvetü'l-İslâm Camii 64
Kübik Kaide 73, 125, 139, 151, 225, 227, 233, 302, 303, 391
Kübik Kubbe Kaidesi 124, 125, 225
Kübistik 28, 29, 41, 42, 52, 53
Küçük Ayasofya 351
Kültür 13, 14, 15, 19, 20, 24, 25, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 67, 66, 71, 72, 73, 94, 105, 108, 113, 121, 161, 167, 173, 205, 208, 284, 285, 343, 344, 349, 399, 400, 401
Kümbet 66, 215
Kündekârî Ahşap Tekniği 208
Kürevî Kubbe 125

– L –

Le Corbusier 46, 47, 48, 400
Linear 42
Londra Saint Paul Katedrali 171
Louis Kahn 32, 48
Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi 233, 235, 236

– M –

Mağlova Su Kemeri 273, 274, 277, 299
Mahmut Paşa Camii 137
Mahmuz 267, 273, 276
Mahremiyet 25, 35
Manisa 76, 344, 345, 346, 347
Manisa Muradiye Camii 344, 345, 346, 347
Manisa Ulu Camii 76
Mark Rotko 400
Marmara Denizi 72, 227, 267
Masif (Destek Ayağı) 80, 184, 186, 377
Medine 59
Mekân 13, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 42, 49, 50, 61, 72, 73, 80, 83, 90, 93, 99, 105, 107, 108, 121, 125, 127, 128, 129, 139, 142, 143, 147, 149, 153, 179, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 194, 200, 202, 205,

208, 212, 214, 215, 216, 225, 227, 229, 247, 248, 257, 260, 263, 284, 285, 288, 290, 292, 294, 298, 302, 305, 357, 360, 366, 368, 369, 372, 374, 375, 381, 382, 384, 389, 391, 394, 399
Melikşah 64
Memlûk (-lular) 67, 159
Merasim Kapısı 178, 196, 320, 324
Meriç 283, 284
Merkezî Kubbe 91, 121, 126, 128, 139, 142, 151, 153, 154, 161, 179, 184, 185, 186, 187, 192, 193, 196, 200, 205, 212, 227, 230, 233, 237, 239, 245, 247, 248, 257, 263, 285, 294, 298, 300, 302, 310, 314, 320, 352, 360, 366, 368, 381, 384, 399, 400
Mermer Süve Başlıkları 237
Merovenj 51
Mescid 29, 30, 34, 35, 37, 59, 107, 270, 271, 325
Mısır Seferi 159
Mies Van Der Rohe 32, 40, 47, 48, 52, 400
Mihrap 61, 64, 99, 121, 125, 126, 128, 129, 153, 156, 179, 181, 184, 187, 194, 195, 212, 214, 235, 237, 247, 257, 261, 285, 288, 290, 294, 298, 302, 303, 306, 310, 324, 325, 330, 346, 347, 357, 359, 363, 365, 366, 367, 368, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 381, 384, 394, 400
Mihrap Nişi 285, 298, 302, 330, 346, 347, 359, 363, 365
Milas Firuz Bey Camii 76
Millî Mimarlık 401
Mimar Sinan 13, 14, 15, 71, 91, 94, 105, 106, 107, 108, 113, 128, 137, 171, 283, 322, 348, 399
Mimarbaşı Acem Ali 94
Minber Külahı 235, 360
Modern 14, 24, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 52, 54, 94, 400
Mohaç 71
Molla Çelebi Cami 365
Monumentality 36
Mukarnas 64, 76, 93, 99, 143, 156, 157, 159, 161, 181, 192, 196, 199, 208, 212, 229, 294, 295, 296, 312, 313, 314, 329, 356, 357, 399
Murad (II.) 91
Murad (III.) 13, 344, 349
Murad Hüdavendigâr (Camii) 76, 90, 137, 261
Murad Paşa 365
Muradiye Türbe 90
Musa Çelebi 80
Müezzin Mahfeli 192, 208, 215, 216, 288, 290, 292, 293, 329, 357, 360, 366, 368, 372, 375
Mümin 29, 105, 129, 132, 288, 343, 382
Müslüman 24, 25, 30, 31, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 52, 64, 72, 94, 208, 365
Mütevekkiliye (Samarra) Ulu Camii 61, 63

– N –

Nef 205, 212
Nilüfer Hatun İmareti 73, 74

– O –

Okmeydanı 167
Olcaytu Hudabende Türbesi 67, 212
Organistik 28, 29, 41
Orhan Bey 72, 73
Orhan Gazi Camii 72
Ornament 42
Ornamentalism 29, 42
Ornamentalistik 61, 208, 209, 306
Orta Çağ 52
Osmanlı (Devleti) 13, 14, 46, 64, 66, 67, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 91, 94, 105, 108, 113, 114, 137, 147, 150, 151, 153, 159, 161, 167, 179, 184, 186, 205, 208, 215, 230, 241, 252, 281, 283, 284, 312, 330, 337, 343, 349, 360, 365, 377, 387, 399, 400, 401
Osmanlı Mimarisi 14, 64, 71, 73, 77, 91, 94, 114, 151, 161, 184, 283, 284
Osmanlı Sanatı 205
Otağ 72

– P –

Padişah 76, 91, 167, 196, 270, 281, 283, 330
Palmet Frizi 156, 159
Pandantif 42, 76, 96, 208, 209, 212, 235, 257, 263, 264, 357, 360, 377, 399
Pantokrator Kilisesi 167
Papa V. Sixtus 53
Pattern 42
Payanda 215, 273, 276
Pâyeli Cami 67, 153, 375, 377
Perspektif 28, 53, 270
Piramidal 267
Piyale Paşa Camii 343, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 381
Planimetrik 24, 25, 34, 35, 371
Polar 29, 42
Portal 66, 73, 77, 83, 159, 160, 196, 199, 200, 201, 294, 312, 320, 351
Portal Kapı 73
Postmodern 48, 49, 400
Pragmatizm (Pragmatik) 19, 22, 31, 32
Profil 32, 88, 93, 113, 117, 119, 143, 156, 157, 163, 194, 195, 196, 199, 200, 227, 229, 310, 311, 320, 322
Psikolojik 20, 22, 25, 26, 30, 36, 37, 38, 39, 41, 46, 47, 49, 52, 105
Psişik 22, 25, 36, 38, 39, 107
Pulya 71
Püriten 314

– R –

Rabi Medreseleri 171, 176, 178
Rahîm 36, 41
Rahmân 36, 41
Ramazan Efendi Camii 344
Ratio 22, 31, 32
Revak 91, 113, 121, 127, 128, 131, 143, 144, 149, 178, 189, 190, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 227, 228, 229, 230, 233, 236, 237, 245, 257, 302, 312, 313, 314, 322, 324, 325, 351, 352, 353, 356, 372, 389, 390, 394
Rodos 71
Rokoko 37
Roma 40, 48, 50, 51, 52, 53, 171, 196, 229, 273
Roma Kültürü 50, 51
Roma Mimarisi 51
Roma Su Kemeri 273
Rönesans 13, 32, 42, 52, 53, 71, 151, 200, 208, 314
Ruhî 20, 21, 22, 25, 26, 30, 38, 41, 47, 49, 105, 252
Rumi 159, 202
Rumî Motif 205
Rumî Yaprak 202, 252
Rüstem Paşa Kervansarayı 281

– S –

Saçak (Saçağı) 93, 119, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 143, 144, 174, 189, 190, 200, 227, 229, 245, 312, 322, 351, 352, 375, 377, 382, 383, 384, 391
Safevi 67
Safların Teşkili 61
Sai Çelebi 371
Saint Pierre Kilisesi 171
Salis Medreseleri 171, 176, 178
Samanoğlu İsmail Türbesi 64, 67
Sanatkâr 14, 343, 368, 387
Sani Medreseleri 171, 174, 176, 177
Sarayburnu 129, 167, 178, 391
Sarayiçi 283, 325
Sarkıt 159, 230
Scharoun 48
Sedef Kakmalı Kündekâri 330
Sedefkâr Mehmed Ağa 94, 399, 400
Sefer-i Hümayun 71
Sekizgen Avlu 113
Selamlık 33
Selatin Camileri 91
Selimiye 40, 93, 94, 95, 117, 223, 225, 233, 245, 263, 267, 270, 273, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 334, 337, 343, 344, 357, 365, 366, 371, 372, 375, 382, 384, 389, 399, 400
Sembol 41, 49, 52, 73, 283, 284, 303, 310, 344
Ser Mimârân-ı Hassâ 113
Sıbyan Mektebi 113, 121, 174, 233, 306, 325
Silivrikapı 233, 285
Simetrik Vaziyet Planı 91
Sinan Paşa Camii 237, 239, 259, 261, 365, 371
Sinan'ın Türbesi 171, 176
Sivas Gök Medrese 66
Sivil Mimarlık 399
Sivri Kemer 40, 76, 78, 80, 90, 128, 132, 143, 151, 152, 153, 155, 156, 187, 188, 194, 196, 199, 200, 225, 227, 229, 233, 237, 247, 267, 273, 276, 314, 322, 329, 352, 356, 371, 372, 373, 375, 377
Son Cemaat Yeri (Avlusu) 73, 80, 81, 83, 91, 95, 101, 117, 119, 121, 125, 127, 129, 131, 132, 143, 146, 147, 149, 161, 179, 184, 185, 189, 194, 196, 200, 201, 225, 227, 228, 229, 230, 233, 236, 245, 285, 306, 310, 312, 314, 320, 322, 352, 366, 370, 372, 373, 375, 377, 382, 383, 391, 394, 399
Söğüt 71
Span 33
St. Elia 46
St. Pierre 40
Stalaktit 42, 64, 128, 129, 143, 159, 161, 208, 227, 228, 229, 230, 245, 294, 312, 352
Statik 28, 29, 41, 42, 50, 52, 53, 186, 208, 276, 302, 357
Sultan I. Ahmet 399
Sultan II. Mehmed 90
Sultan II. Selim 13, 343, 349
Sultan II. Selim Türbesi 343
Sultan III. Murad 13, 349
Sultan Mahmud 64
Sultan Mes'ud 64
Sultan Selim Camii 94, 96, 99, 102, 117, 125, 139, 143, 159, 160, 167, 194, 195, 212, 247, 302, 312
Sultan Süleyman Türbesi 171, 179, 181
Sultanahmet Camii 94, 101, 344, 399
Süleyman Bey 80
Süleymaniye Camii 40, 94, 167, 205, 208, 223, 306
Sünnet 30
Sütun 40, 42, 76, 91, 93, 99, 106, 107, 108, 113, 114, 128, 129, 132, 143, 144, 147, 156, 159, 161, 181, 189, 190, 192, 196, 199, 200, 208, 209, 225, 227, 228, 229, 230, 233, 241, 245, 252, 288, 302, 310, 312, 314, 320, 322, 324, 330, 331, 351, 352, 356, 357, 372, 375, 377, 382, 384, 391, 393

– Ş –

Şadırvan 129, 131, 143, 146, 200, 201, 351
Şakulî 99, 143, 159, 187, 196, 199, 200, 233, 237, 273, 298, 310, 320, 322, 382, 384
Şam 61, 62
Şehzade Mehmed Külliyesi 138, 142, 144, 146, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 160, 163, 284
Şehzade Mehmed Türbesi 157, 159, 163
Şehzadebaşı 94
Şemsi Paşa Türbesi 389
Şeytan 34
Şirk 31, 41, 44

– T –

Tabhane 121, 156, 171, 172, 176, 196
Tanbur 194
Tanrı 50, 51
Tarihî 14, 19, 38, 39, 43, 46, 49, 91, 94, 159, 160, 212, 225, 227
Tarihselcilik 19, 30
Taurus Forumu 137
Tektonik 14, 29, 42, 50, 51, 52, 53, 61, 72, 73, 77, 90, 151, 161, 200, 202, 208, 230, 360, 384, 385, 400
Ters 'T' 129
Tevhîd 19, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 45, 49, 50, 54, 105
Tezkiretü'l-Bünyân 344, 371
Tezkiretü'l-Ebniye 371
Tezyinat 88, 90, 101, 108, 151, 156, 159, 181, 202, 205, 208, 212, 252, 253, 293, 294, 296, 312, 313, 329, 330, 334
Tezyinî 14, 29, 38, 41, 42, 50, 51, 61, 72, 73, 74, 80, 90, 91, 93, 106, 107, 108, 117, 128, 147, 149, 156, 159, 161, 174, 192, 193, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 252, 276, 284, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 324, 329, 357, 360, 372, 375, 384
Tıp Medreseleri 171
Timur 67, 90
Tiryakiler Çarşısı 171, 174, 176, 179, 187
Tokat 343
Tophane 343, 381
Topkapı Sarayı 167, 172, 344, 394
Topoğrafya 34, 90, 91, 124, 259, 263, 267, 349
Trakya 283
Tromp 64, 76, 247, 248, 250, 285, 286, 288, 294, 295, 298, 302, 303, 306, 307, 329, 366, 371, 389, 393
Tuğla 73, 74, 233, 237, 239, 247, 259, 261, 324, 325, 391, 393
Tuhfetü'l-Mimârîn 162, 371
Tunca Nehri 281, 283
Türk 66, 67, 72, 76, 88, 161, 283, 310, 325
Türk Üçgenleri 76, 88, 161, 310

– U –

Unite D'habitat 48
Ustalık Eseri 329
Uşak Ulu Camii 76

– Ü –

Üç Şerefeli Camii 91, 93, 121, 237, 281, 284, 322, 325
Üsküdar 94, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 137, 139, 143, 156, 167, 178, 225, 230, 245, 257, 303, 320, 343, 365, 382, 388, 389, 390, 391, 393, 395, 399, 400
Üsküdar Mihrimah Sultan Camii 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 137, 139, 156, 178, 225, 230, 245, 257, 320, 382, 391
Üsküdar Şemsi Paşa Camii 388, 390, 391, 393, 395
Üsküdar Yeni Valide Camii 400
Üzengi 80, 247, 267, 314

– V –

Vaiz Kürsüsü 189, 215, 216, 329, 330, 331, 357
Vecd 37, 39
Venturi 48

– W –

Wells Katedrali 40
Worringer 38, 40, 52

– Y –

Yarım Kubbe 121, 125, 126, 128, 129, 137, 139, 142, 147, 150, 151, 153, 154, 155, 161, 162, 179, 184, 185, 186, 189, 194, 196, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 245, 247, 248, 257, 285, 288, 294, 298, 302, 303, 306, 310, 312, 329, 352, 357, 360, 365, 366, 368, 381, 384, 389, 391, 394, 399
Yeni Camii 94, 101, 400
Yeni Ontoloji Ekolü 20, 43
Yeniçeri Ocağı 71
Yenişehir Yakub Çelebi 76
Yeşil Türbe 90, 153
Yıldırım Bayezid 76, 80, 284
Yıldırım Bayezid Camii 80

– Z –

Zal Mahmud Paşa Camii (Türbesi) 225, 237, 257, 259, 261, 263, 312, 351, 365, 366, 368, 371, 377, 400
Zaviyeli Cami Planı 80
Zemberekli 61
Zen Budist 32
Zeuxippus Hamamı 241
Zeyrek 167, 176

KAYNAKÇA

Heinrich Wölfflin, 'Principles of Arts History', Dover Publications, Türkçe çevirisi 'Sanat Tarihinin Temel Kavramları', Remzi Kitabevi, 1995.

Muhammed İkbal, 'Reconstruction of Religious Thought in Islam-İslâm'da Dini Düşüncenin Yeniden Kuruluşu', Birleşik Yayıncılık-İstanbul, Çev. Dr. N. Ahmet Asrar.

Muhyi'd-dîn el-Arabî, 'Fusûs-ül Hikem', Milli Eğitim Basımevi, 1952.

Paul Klee, 'Educational Sketch Book', Faber and Faber London, 1950.

Ernst Diez, 'A Stylistic Analysis of Islamic Art'; 'Ornamentalism in Islamic Art'; Simultaneity in Islamic Art', Ars Islamica, Michigan, 1938.

Ananda K. Coomaraswamy, 'Christian and Oriental Philosophy of Art', Dover Publications, Inc., New York.

Ludwig Coellen, 'Der Still der Bildenden Kunst', Arkaden Verlag, Darmstadt, 1921.

Wörringer, 'L'Art Gothique', Gallimard, Paris, 1946.

Titus Burckhardt, 'Principes et Methodes de l'Art Sacre', Devry Livres, Paris, 1976.

ALBARAKA TÜRK'ÜN KÜLTÜR DÜNYAMIZA 20. YIL ARMAĞANI

ISBN 9750058820-8
9 789750 058202