MARMARA ÜNİVERSİTESİ
FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ

YAY.Nu.473
YAY.Nu.10

SİNAN VE ÇAĞI

SELÇUK MÜLAYİM

İstanbul, 1989

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAY.Nu.473
FEN-EDEBİYAT FAKÜLTESİ YAY.Nu.10

SİNAN VE ÇAĞI

SELÇUK MÜLAYİM

İstanbul, 1989

ÖNSÖZ

Bu kitap, yapısı ve kuruluşu bakımından sanat tarihi kadar sosyal tarih açısından ele alınmış bir denemedir. Mimar Sinan gibi bir sanatçıyı yaşadığı çağ içinde değerlendirmedikçe onun estetik dünyasını kavramak mümkün değildir. Bu büyük tasarımcının kendinden önceki birikimleri yorumlayış tarzı her şeyden önce içinde bulunduğu sosyal çevre ve kültür ortamının derin izlerini taşımaktadır. Bu anlamda Sinan'ı, Bâki veya İtrî'den fazlaca farklı bir konumda tutmamak gerekiyor. Ancak o, dehasını taşlar üzerinde şekillendirip somutlaştırarak günümüze ulaştırabildiğinden adeta sürekli yanıbaşımızda yaşıyor. Bu yüzdendir ki, Mimar Sinan Osmanlı kimliğini gerçek anlamda inşa eden ve çağlar ötesine ulaştırabilen bir usta olarak kabul edilir.

Mimar Sinan ve çağı hakkındaki bu çalışmanın basımını uygun gören Marmara Üniversitesi Yayın Kurulu'na ve fakülte yayınları arasında yer almasına imkân veren Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı Sayın Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız'a en içten şükranlarımı sunarım.

Kitabın dizgi, basım, kapak kompozisyonunu ince bir duyarlıkla gerçekleştiren Grafik Sanatlar Matbaası'na teşekkürü ayrıca bir borç bilirim.

Fatih, 1989 **Selçuk MÜLAYİM**

İÇİNDEKİLER

I
GİRİŞ

A. Sinan Çağı Nasıl Kavranabilir? 4
B. Kaynakla 7
C. İmparatorluk ve Uygarlık Olmak 10

1. Bir Kültür Alanı Olarak Anadolu 15
2. Yükseliş ve Yapısal Değişme 18

II
SİNAN ÇAĞI

A. Yapısal Büyüme ve Kurumlaşma 21

1. Genişleyen Ufuklar 22
2. Sosyolojik Mimarinin Kuruluşu 27
   a. Sosyal Hedefler 29
   b. Sosyal Roller ve Tipler 31
   c. Saray ve Saltanat 37
3. Ekonomik Yapı 40
4. Halklar Cennetinin Etnik Yapısı 43
5. Sanat Kültürünün Kaynakları 46
6. Fen, Sanatlar ve Zenaatler 50
7. Osmanlı Enternasyonalinde Sinan 53

B. Osmanlı Mimarisinin Kaynakları 61

1. Selçuklu Mimari Birikimleri 63
2. Beylikler Devrinde Büyük Hamleler 66
3. Bizans ve Çağdaş Batı 68

III
SİNAN ESTETİĞİ

A. Dehâ'nın Payı 76
B. Sinan Okulunun Vardığı Nokta 78
C. Süleymaniye Fenomeni 80

1. Kütle Kompozisyonu 82
2. Mekanların Organizasyonu 86
3. Mimari Elemanlar ve Plastik İfade 89

D. Sinan Sonrası 90
E. Evrensel Sonuçlar 92

Bibliyografya 93

1. Mimar Sinan Hakkında Genel Etütler 100
2. Sinan ve Çağı Hakkında Kaynaklar 110
3. Osmanlı Mimarisinde Sinan-Öncesi 112
4. Osmanlı Mimarisinde Sinan-Sonrası 114
5. Osmanlı Mimarisinin Tip ve Teknikleri 115
6. Kültürel Yapı ve Kurumlar 119

Levhalar 122

Dizin 148

I
GİRİŞ

"Sinan'ı neden inceliyoruz?" sorusuna birkaç farklı cevap verilebilir. Onun, uygarlık tarihine, mimarlık ve şehircilik anlayışına katkıları, üstün sanatçılarla ortak olan yanları, dehası, Osmanlı enternasyonalindeki seçkin yeri vb. Tereddütsüz bir deha olarak kabul ettiğimiz Sinan'ı, Carlyl-vari bir heroizm anlayışı içinde abartmayı düşünmedik. Sadece bir kendine-özgülük ve eşsizlik arayışı içinde de değiliz. Böyle bakılırsa, tarihe geçmiş veya geçmemiş her osmanlı eşsiz ve tektir. Bu anlamda Bekir Ağa'nın da, Abdullah Çavuş'un da tamamen benzerleri bulunamaz.

İnsanların herhangi bir şeyi anlama tarzları, genellikle içinde bulundukları kültür dairesi ile sınırlıdır. Bu bağlamda geçmişten arta kalan sanat eserlerinin kavranması ve yorumlanması, kitaplardan edindiğimiz bilgiler, gözlemlemekte olduğumuz eserlerin kendileri ve yerli yersiz anlatılan hikayelerin bir özeti gibidir. Mimar Sinan için de durum bu. Onun adına ilişkin bilgiler, onu efsane yapan her şey ancak bir uygarlık yapısının topyekün kavranmasıyla mümkün görünüyor. Sinan kadar, belki daha da yetenekli pekçok insan onun gücüne erişememişler, onun iç dünyasından yükselen sesi böylesine somutlaştıramamışlardır. O halde, "Sinan'ı Sinan yapan şey nedir?" sorusunu incelememizin çıkış noktası olarak almak için pekçok sebep var.

Yukarıda belirlediğimiz sorudan hareket ederek araştırmamızın başlığını "Sinan ve Çağı" olarak ortaya koymuş bulunuyoruz. İmparatorluk olgusu incelendiğinde, böyle bir bünye içinde yer alan her parçanın bir bütüne, her bütünün de bir genele ait olduğu görülür. Buna göre bir sanatçının çağdaşları ve benzerlerinden farkı, yine benzerleri içinde ortaya çıkacaktır. Aynı kültür dairesi içinde bulunduğumuza göre, Sinan için böyle bir noktayı belirleyebilmek, duygu ve akıl kutuplarımız arasında gidip-gelen, maddeyle ruh arasında salınıp duran sarkacın hareketlerini iyi takibedebilmemize bağlı. Bir yanda fiziğin bilimsel esaslarına bağlı mimari olayındaki plastik başarı, öte yanda Osmanlı kültürüyle yoğrulmuş müslüman bir tasarımcı; işte Sinan'ın genel doğrular içindeki yerini ve bireysel özgürlük sınırlarını çizebilmenin zorluğu da burada başlıyor.

Bir dönemin kültürel portresini çizerken, böyle bir ortamın şekil kazanmasında rol oynayan çok yönlü sosyal zeminin de belirlenmesi gerekiyor. Kaynaklardaki eksiklikler başta olmak üzere, böyle bir tabloyu ortaya koyabilmemizi zorlaştıran pekçok sebep var. Herşeye rağmen, büyük bir mimarlık ustasının, sanatçı bir kişi olarak hangi sosyo-kültürel zemine dayandığını anlayabilmek için, o dönemin kültürel hayatına kimlik kazandıran kurumları ve olaylar dokusunu ele alarak bir restitüsyon yapmayı denedik. Bu boyutuyla araştırmamız, kültür tarihinden koparılmamış bir sanat tarihidir.

Sanat ve mimarlık tarihinin, Türkiye'de bir bilim dalı haline gelmesi yakın zamanların olayıdır. Yeryüzünün en zengin sanat mirasına sahip bir ulusun, kendi sanat eserlerini, bir bilim konusu halinde göremeyişinin nedenini, yine bu ulusun tarihi gelişmesi ve toplumsal yapısında aramak gerekir. Bu eksikliğin nedenlerini, cahillik, barbarlık veya göçebelik klişeleriyle cevaplamaya kalkışırsak, zengin sanat eserleri yaratan bir toplumun kişiliğine saygısızlık etmekle kalmız, uygarlık tarihinin gelişme aşamalarını harekete geçiren sosyolojik yasaları da hiçe saymış oluruz.

Anadolu'daki Türk varlığının iki ana devresini temsil eden Selçuklu ve Osmanlı kültür yapısında, dini bilimlerin son derecede ileri ve ayrıntılı bir programa sahip olduğu;hadis, kelâm ve fıkıh üzerine zengin bir literatürün varlığı bilinmektedir. Yine Ortaçağ Türk devletlerinin kültür hayatında, askerlik ve diploması alanlarında olağanüstü zenginlikte bir meslek edebiyatının olduğunu bilmekteyiz. Buna karşılık bazı sosyal bilimlerin bugünkü anlamda uygulama alanına sahip olmadığı, sözgelimi psikoloji gibi bir alanın hiçbir zaman işlerlik kazanmadığını görüyoruz. Osmanlı kültüründe, geçmiş yüzyıllara ilişkin konularda veya eskiyi konu alan bilim dalları içinde; tarihçiliğin önemli bir yeri vardır. Bunun dışında, gerçek anlamda sanat ve mimarlık tarihçiliği, tıpkı antropoloji ve psikoloji gibi Batı'dan gelme ilgi alanlarıdır.

Çok uzun denebilecek bir zaman için, Türk sanatının bütünlüğü ve kronolojisi kavranamamış, ancak Batıda filizlenen oryantalizm ve türkoloji akımlarıyla Türk sanatı araştırmalar da başlamıştır.

Oryantalizm; Batı ülkelerinin, Doğu'da pazar aramaları, jeopolitik, dilbilim, tarih vb. pekçok şeyi akla getiriyor. Kısaca tarif etmek gerekirse; Batı'nın, Doğu dünyası ile ilgili olarak, onu tanımak için açtığı yoldur, diyebiliriz. Antikiteyi, arapça kaynaklardan tanıyan Batı, bir bakıma oryantalizme başlamış bulunuyordu. Böylece, Türk incelemeleri de uzun süre genellikle Orta ve Yakın Doğu incelemeleri çerçevesinde ele alınmıştır. Osmanlıcada "şarkiyat", bugün ise "doğubilim" de denen bu disiplin altında, belirli bir bölgede, eski çağlarda yaşamış ve günümüzde de varlığını sürdüren toplumlar incelenmektedir. Batı dillerinde Middle East, Near East yahut Nahen Osten gibi adlarla belirlenen bölgeye ait çalışmaların, İslâmiyetin ortaya çıkışını izleyen dönemleri için; Islamic Studies, Etudes Islamiques ve Islamische Studien terimleriyle ifade edilen dalların gelişmeye başladığını görüyoruz.

Yakın zamanlara kadar oldukça düzenli aralıklarla toplanan Oryantalistler Kongresi, okunan ve tartışılan bildirilerle, Osmanlı sanatı için en verimli kaynaklardan biridir. İlki 1873'de toplanan bu kongrelerin 22.si 1951 yılında İstanbul'da toplanmış, sonuçları bakımından Türk sanatı incelemelerine büyük katkılarda bulunmuştur. Osmanlı Türkçesini tanımakla işe başlayan Batı bilim dünyası, giderek bu uygarlığın kültür ve sanat kurumlarını da incelemeye başlamıştır. Osmanlı sanatı, önceleri Hristiyan mentalitesiyle daha sonra da Rönesans hümanisti gözüyle ele alınmış, her iki halde de, objektif bir yaklaşımın gelişebilmesi için çok uzun yılların geçmesi gerek-

miştir. Önceleri, Türkler, İsa'nın mezarını gaspeden barbarlar, antik sanatı talan eden vahşiler olarak nitelendirilmiş; Batılı'ların, Türklerin de öteki insanlara benzediğini kabul edebilmeleri için beş-altı yüzyılın geçmesi gerekmiştir. Bu bakımdan "Osmanlı sanatı" ve "Sinan" hakkında bilgi veren eski Avrupa kaynaklarını inceleyen Türk bilim adamlarının kuşkularını haklı görmek için pekçok sebep vardır. Osmanlı sanatıyla ilgili bazı yargıların, kimi zaman duygusallık, kimi zaman da amaçlı bir düşmanlıktan kaynaklandığını açıkça görüyoruz. Bütün bu tutumların esası, ötedenberi Türkler'e yöneltilmiş olan çeşitli politikaların güncel sonuçlarına dayanmaktadır.

Yukarıda çok kısa çizgilerle özetlediğimiz durumun günümüze kadar uzandığı, Batılı gözünde "sanatsız Türkler" imajının ısrarla vurgulanmak istendiğini görüyoruz. Josef Von Karabacek, 1918 yılında Viyana'da yayınladığı "15. ve 16. Yüzyılda İstanbul'daki Batılı Sanatçılar" adlı eserinde nakkaş Sinan Bey'in, Centile Bellini'den başka biri olmadığını, 1479'da Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a davet edip portresini yaptırdığı Bellini'ye, Türklerin, "Sinan Bey" dediklerini, hiçbir belgeye dayanmadan iddia etmişti.

Eğer Bursa Müzesi Müdürü Hasan Fehmi Bey, Sinan Bey'in Bursa'daki mezarını bulup, kitabesini okumamış olsaydı, bütün dünya nakkaş Sinan Bey'i yok sayacaktı. Tıpkı bunun gibi, Anadolu selçuklu sanatını İranlılar'a, Osmanlı sanatını ise Bizans'a bağlama çabaları aynı türden eğilimler olarak günümüze kadar uzanmaktadır. Çok yakın zamanlarda İstanbul Üniversitesinde hocalık yapmış olan E.Diez (1878-1961) kırk yıl kadar önce ve Türkiye'de yayınlanmış olan "Türk Sanatı" başlıklı kitabında, Aya Sofya ile karşılaştırdığı Süleymaniye Camisi için; "her türlü sanat inceliklerinden uzak ve tatmin etmeyen bir abidedir" diyor. (1) İfadeler ve terminoloji bir hayli hafifletilmiş olmasına rağmen, Osmanlı sanatı küçümsenmeye, geri plana atılmaya devam edilmektedir.

Türk ve Osmanlı sanatı araştırmaları konusunda, Türk bilim hayatında görülen gecikmede birkaç faktörün rol oynadığı düşünülebilir. Gerçekte Osmanlı İmparatorluğunun son günlerinde "Türk Sanatı"nın varlığı küçük bir kadro tarafından sezilmiş, nevar ki böyle bir sanatın esasları, kimliği ve kronolojisi üzerinde ilk araştırmaları yapması beklenen aydınlar, kendilerini siyasi kargaşa ve hatta savaşların içinde bulmuşlardır. Bütün çalkantılara rağmen, 19. Yüzyılın ilk yarısından itibaren Türk sanatıyla ilgili bazı eserlerin yazılmaya başlandığı görülür. Cumhuriyet döneminde, yeni rejimin temel felsefesinin yanlış yorumlanması, Osmanlı maddi kültür varlığının tasfiye edilmesi gerektiği, gibi bir düşünceye yol açtığından, Erken Cumhuriyet yıllarında

---

1) Diez, E., Türk Sanatı, Başlangıcından Günümüze Kadar, Çev: O. Aslanapa, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yayını No:1, İstanbul, 1946.

benimsenen yeni ve heyecanlı bir tarih tezi, Osmanlı sanatı çalışmalarını biraz kesintiye uğrattı. Ancak kısa bir süre sonra Türk sanatı tarihine karşı tekrar sıcak bir ilgi belirdi, Anadolu ve dışındaki Osmanlı sanatının gerçek kronolojisi tekrar ortaya kondu. Bu alanda İ.H. Uzunçarşılı, M.F. Köprülü ve Ö.L. Barkan'ın öncü çalışmalarını saygıyla anmak gerekir.

Bugün değişik üniversitelerin ilgili birimlerinde, enstitü, özel kurum ve vakıflarda bu yolda yoğun çalışmaların yapıldığını görüyoruz. Bilimsel araştırmaların, olabildiğince objektif ve yan tutmayan bir ahlak ve kişilik meselesi olduğu artık anlaşılmıştır. İnsanların duygusallıktan kurtulabildikçe doğruları gördüğü ve gösterebildiğine inanan araştırmacıların, Osmanlı sanatı konusundaki yaklaşımlarında oldukça tutarlı davrandıklarını görmek mutluluk vericidir. Sözgelimi, en ateşli Osmanlı taraftarları arasında bile; "Aya Sofya gibi, koltuk değnekleriyle ayakta durabilen bir tuğla yığınını, taş mimarinin şahikasına ulaşmış bir Osmanlı yapısıyla karşılaştırmak için insan çılgın olmalı" diyen biri çıkmamıştır.

Türk araştırmacıları, mimarlık ve sanat tarihi incelemelerine oldukça geç başlamış olmalarına rağmen, etkileşimler ve kültür alış-veriş'leri konusunda oldukça geniş görüşlüdürler. Bugün hepimiz biliyoruz ki; Shakespeare, nasıl Aristofanes'in tiplerini kullandıysa, Yunan sanatı da Mısır heykelinin etkisinde kalmıştır. Bu gerçeği Batılı bilim adamları da bilirler ama, Türk sanatı sözkonusu olunca ölçü ve tavırlarına hakim olamazlar. Özellikle Sinan konusunda, duygusallık Batılı araştırmacıların yakasını kolay kolay bırakmamaktadır.

Yukarıdan beri aktarmaya çalıştığımız örnekler, Sinan olayının kültürel bazı ve estetik sorunlarını incelerken ortaya koyacağımız değer yargılarında dikkatlı davranımımızı gerektirmiştir. Bu bakımdan, araştırmamız boyunca, birbiriyle çelişen, çekişen görüş ve hipotezleri değerlendirmek, yaklaşım, yöntem ve bakış açımızın genişliğini belirlemek epeyce güç oldu.

A. Sinan Çağı Nasıl Kavranabilir?

Mimariyi, toplumun gelişmesinden ayrı tutarak, onu başlıbaşına bir biçimler tarihi olarak almanın bir yenilik getirebileceği düşüncesinde değiliz. Tarihi gelişme ve toplum yapısının, doğrudan veya dolaylı etkileri altında gördüğümüz 16. yüzyılın sosyal tarihi hakkında toplu bir kesit vermek ve bunun mimarlık alanındaki yankılarını araştırmak, gibi bir yöntem kullanmak, "Sinan ve Çağı" başlıklı bir araştırma için kaçınılmazdır.

Bu araştırmayı yaparken, karşı durulmaz bir tez veya yıkılmaz kanıtlarla desteklenmiş olarak bir mimarlık dehâsının anatomisini yapmayı düşünmedik. Bu işin, şu anda karanlık arşiv odalarında, incelenmeyi bekleyen milyonlarca belgenin gün ışığına çıkarılması ve bunlar üzerinde yapılacak ekip çalışmalarıyla başarılabileceğine inanıyoruz. Bizim amacımız, genelde bilinenleri yeniden gözden geçirip, hayatının gi-

dişi ve eserlerinin görünüşü bakımından incelemeye değer bir sîmaya biraz daha yaklaşmaktır. Yapı üretimi ile toplum kültürü arasında varolduğu bilinen ilişkileri ele alarak bu yolda küçük bir adım atmak istedik.

Sinan'ın sanatını incelerken yapı tipleri içinde camiyi, camiler arasında da Süleymaniye'yi örneklemeyi düşündük. Bunun nedenlerini şöylece ortaya koyabiliriz: Cami, İslâm toplumunda günlük hayatın ve şehir dokusunun en önemli odak noktasıdır. Mimari bakımdan, cami yapılarında temel fikir, ibadet şekline uygun bir mekan tesis etmektir. Küçük cami ve mescitlerde bu işlev elbette kolay çözümlenir. Büyük alanları kaplayan camilerde ise, payeler, kemerler ve kubbelerin rolü önem kazanır. Mekanı olabildiğince az parçalamak mimarın başlıca endişesi olur. Erken Osmanlı döneminde camiler üzerine yoğunlaşan ilgi, işlevsel olduğu kadar, simgesel özellikleri de gözönüne alır. Böylece, mimarlık ve mühendislik işlerinin en yüksek düzeyi camilerde görülür.

Parçalı mekanlardan, ortadaki kesimin önem kazanması Selçuklularda başlar, Beylikler devrinde devam eder. Osmanlıların ters "T" şemasıyla iyice belirginleşir. 16. yüzyılda merkezi alanın hakimiyeti esastır. Yan mekanlar küçülür, cami içinde piramidal bir boşluk yaratılır. Bütün örtü elemanları merkezi kubbeye yardımcı olur. İşte bu gelişme, cami tipini incelememiz için yeterince anlamlı bir mimari mantık silsilesi göstermektedir. Gerçi Sinan'ın profan yapılarda da güçlü olduğu açıktır. Fakat, yine de cami mimarisi, 16. yüzyıl ve daha önceki denemeleri özetleyen bir yapı alanı olmaktadır.

"Neden Süleymaniye?" sorusuna gelince; daha ileride bu yapıyı incelerken ele alacağımız üzere, bu yapının; Osmanlı başkentinde bulunması, bir külliye ile birlikte planlanması, topografik konumu vb. özelliklerini sayabiliriz.

Pekçok araştırmacının sık sık vurguladığı üzere, "Sinan büyüktür" demekle yetinmemek için, onun; kendinden önceki, kendisiyle çağdaş ve kendinden sonraki ustalara göre büyüklük ölçüsünün ne olduğunu her açıdan ele almak istedik. Araştırmamız boyunca gözönünde tuttuğumuz bu ana motif, sosyal tarihle ilgili bölümlerimize sürekli ışık tutmuştur. Bir büyüklüğün abartılması kadar, küçümsenmesi ve gözlerden saklanması da, olumsuz sonuçlarını gelecek kuşaklara yansıtabilecek kadar büyük bir tehlikedir. Eğer Sinan'ı, gökten yere inmişçesine olağan-dışı bir yaratık olarak tanımlarsak, onu yaratan uygarlığın da herşeysiyle birlikte gökten yere indiğini kabul etmemiz gerekcektir.

Tarih perspektifi içinde hiçbir şeyi tek başına ele alamıyoruz. kişi, olay ve eser, yani her varlığın bir bütüne, o bütünün de bir genele ait olduğunu kabul etmek durumundayız. Sinan'ı, yalnızca kendi biyografisinin dar çerçevesi içinde görürsek, mimari alanında Sinan'a kadarki gelişmeler anlamsız kalacağı gibi, Anadolu Türk mimarisinin gelişim mantığı da anlaşılmaz. Sanatçılar ve onların eserlerine yansıyan sanat üsluplarını, öncesi ve sonrasıyla kavrayabilmenin en tutarlı yolu, sanatçı kişinin biyografisiyle yetinmeme gereğini karşımıza çıkarıyor. Özellikle, ani değişme ve devrimlere

kolay kolay izin vermeyen mimari alanında, gelişme veya evrim kavramlarını yöntemimizin ana ilkesi olarak belirlemek durumundayız. Aksi halde, ya bütünüyle romantik dizelerle konuşuruz ya da "dönmedir-değildir" tartışmasından yakamızı kurtaramayız. Bu bakımdan Sinan'ın tartışılmaz büyüklüğünü; kendinden öncekileri neden gölgede bıraktığını, getirdiği yenilikleri ve mimarlık sanatına yaptığı evrensel katkıları, kendisini kuşatan kültür dairesi ve olaylar dokusu içinde açıklamak istiyoruz.

Osmanlı'nın çok şeyi unutulmuştur.Ama Sinan estetiği günümüzde varlığını hissettirmektedir. Onu tanımak, yöntem bakımından öteki ustaları Itrî'yi veya Nigârî'yi tanımakla aynı şeydir. Bu kişilerin, bir uygarlık içinde buldukları sanatsal anlatım yollarını kavrayabilmek, öncelikle, dönemin ve bölgenin kültürel dokusunu anlamakla mümkündür. Bu ise, işin kolayına kaçmak istemeyenler için, bilim adamlarını türlü yönlerden zorlayan bir araştırma sorunudur.

İnsanların, tarihi bir olayı, bir olguyu veya kişiyi anlama tarzları, genellikle bulundukları noktadaki bakış açısına göre biçimlenmiştir. O halde yeryüzünde ne kadar insan varsa, o kadar farklı tarih perspektifi vardır. Şaşırtıcı gibi görünmesine rağmen, bunun böyle olduğunu, en bilindik tarihi fenomenlerin bile günlük spekülasyonlara yansıtılmasından anlıyoruz. Yunus Emre, Mevlana ve Fatih gibi, özellikle ün yapmış kişilerin türlü türlü yorumladıklarına şahit olmuşuzdur. Gerçekten de bu gibi kişileri ve onların eserlerini değerlendirirken, içinde bulunduğumuz kültür dairesi ve düşünce kalıplarımız bizi kuşatmakta, hatta bazen elimizi kolumuzu bağlayarak düşüncemizi tutsak etmektedir. Her ne kadar objektif davrandığımızı iddia etsek de, mensubu olduğumuz bir felsefi üslup, tarih katmanları içinde yer almış bulunan sözkonusu kişiyi, kendi mantığı içinde yakalar ve özel bir köşeye oturtur. Her insan, kendisini ister istemez bir köke veya bir kaynağa bağlamak istediğinden, geçmişteki kişileri de bu yolda değerlendirip, kültür tarihini de böylece yorumlar. Aynı şekilde sanat ve mimarlık tarihi içinde yer alan anıtların da böyle bir yorumla ele alınması araştırmacıların en doğal eğilimidir. Bilimsel araştırma yapan kişi, içine girdiği serüvende, kendisini bağlayıcı saydığı ve bu yüzden de tehlikeli gördüğü etkenlerden sıyrılmaya çalışır; en duygusal tabloları bile, bir sfenks sessizliği ve soğukluğu içinde, uzaktan gözlemeyi tercih eder. Çünkü zaman zaman başkalarının en akılcı yorumlarında oldukça yanlış bir mantık kurgusunun yer aldığını sezmiştir. Bu sebeple gerçeğin üstünü örten yaldız tabakasını sürekli kazımaya çalışır. Doğruluğu belgelere dayanan ve tersi kanıtlanamayacak kadar berraklık kazanmış gerçekler bile, onun gözünde yeniden irdelenmesi gereken aldatmacalardır. İşte Mimar Sinan'la ilgili olarak, karşımıza çıkan pekçok kaynak, araştırma, inceleme ve her türden bilgi verici malzemeyi ele alırken, sığ ve güncel tartışmalara konu edilmiş bir sanat adamının biyografisiyle yüzyüze geldiğimizi görüyor, peşin yargıları bir kenara bırakırken, olabildiğince doğruya yakın yorumlar yapabilmenin kaygılarını duyuyoruz. Böylesine bir konuya eğilirken, konunun kendine özgü problemlerini adım başı hatırlayarak ve her an tetikte olarak, sorunu bir kültür tarihinin görüş açısından ele almayı denedik.

Geçmiş hakkındaki düşünce ve yargılarımız, güncel tutkuların girdabına karışabilceğinden, historiografik incelemelerin ayrı bir titizlik içinde yürütülmesi gerekiyor. Sinan'la ilgili olaylar ve faaliyetler zinciri içinde, önemli ve anlamlı olanlarla, önemsiz olanı ayırmak bazen iyice zorlaşmakta, incelemekte olduğumuz kişinin durumu, çevresindeki tarihi malzeme hurdası içinde boğulup kalmaktadır. Böyle bir araştırmada, güncellik tutkusu şöyle dursun, araştırmayı tek boyutlu bir yöntem içinde yürütmek bile yanıltıcı ve eksik sonuçlar verebilir. Sözgelimi, Sinan hakkında, birinci elden ve sağlam bilgiler verebilecekleri varsayılan ünlü birkaç tezkire'de bile, birbiriyle bağdaşmayan bilgeler vardır. O halde bilgi verici öteki arşiv belgelerini, zengin tarihi belge tomarlarını didik didik inceleyebilsek bile bir hata yapma ihtimali her an sözkonusudur. Şimdilik, kaynak saydığımız araştırma eserleri ve bizzat usta'nın eserlerini titizlikle ve tekrar tekrar incelemekten öteye gidemiyoruz. Ancak, böylesine bir konuda bunlarla da yetinemeyeceğimiz açıktır. Elde ettiğimiz bilgiler, 16. yüzyılın ve imparatorluk ortamının kültürel süzgecinden geçirip, bütün bunların bileşkesini alabilirsek, belki o zaman, bir deneme olmak üzere, "Sinan ve Çağı"nı anlayabilme yolunda küçük bir adım atmış sayılacağız.

B. Kaynaklar

Zannedildiğinin tersine, Sinan ve onun sanatı hakkında sağlam ve tutarlı bilgiler veren kaynakların sayısı pek azdır. Zamanında kaleme alınmış eserler, hem sayıca az, hem de bizim aradığımız bilgiler açısından zayıftır. Anlatılanlar, batılı diplomat ve gezginlerin kulak misafiri oldukları konuşmalar, bazı Osmanlı devlet görevlilerinin yerli yersiz konuşma ve dedikodularından arta kalanlardır. Halk arasında konuşulan şeylerden yola çıkmak ise, son derecede yanıltıcı olmaktadır. Rivayet ve menkulât'a dayanan sanat tarihçiliği artık terkedildiğine göre, yine de ana kaynaklara yönelmek en doğru yol olarak gözükmektedir.

Osmanlı tarihçileri çok uzun bir süre geleneksel bir şemayı uygulamışlar, hukuk, ekonomi ve askerlilkte olduğu gibi mimarlıkta da, İslâm dinine dayanan görüşleri bir anahtar olarak kullanmışlardır. 17. Yüzyıl ortalarından sonra ise; Müneccimbaşı, Peçevi İbrahim Efendi ve Katip Çelebi gibi yazarlar Batı kaynaklarından da yararlanmışlardır. Gerek bu eserlerde, gerekse D. Kantemir (1673-1723) in, Türkçe'ye de çevrilmiş olan **Incrementa atque decrementa Aulae Othmanicae** gibi, kültür tarihi bakımından önemli sayılan bazı eserlerde, Mimar Sinan ve eserleri hakkında cılız ve dağınık bilgiler bulabiliyoruz.

Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri hakkında en sık başvurulan kaynak, Sinan'ın arkadaşı Mustafa Saî (ölm. 1595) nin eseri **Tezkiret ül-Bünyân** da bulunan bilgilere ek olarak, yapıların listesi de verilmektedir. Bu eserin, bizzat Sinan tarafından yazıldığı düşünülen **Tezkiret ül-Ebniye** ye dayanılarak kaleme alındığı zannediliyor. Fakat, her iki eserde yer alan yapılar listesinin birbirini tutmadığı; ancak kısmen birbiri-

ni tamamladığı görülmektedir. Tezkiret ül-Ebniye de, Sinan'ın, Selimiye Camisinin kubbesinde, Ayasofya'yı, ölçü olarak geçtiği belirtiliyor. Sinan tarafından, bu tür ölçü hatalarına düşülebileceği pek ihtimal dahilinde değildir. Ayrıca, eseri Saî'nin kaleme aldığı düşünülse bile, yapıların sayısı hakkında verilen bilgiler de şaşırtıcıdır. Bir görüşe göre Saî'ye bağlanan, bazı araştırmacıların Asârî adlı bir başka yazara malettikleri **Tuhfet ül-Mimarin** (Topkapı Sarayı Arşivi D. 1461) adlı eser de Sinan'ın hayatı ile ilgili olup, dört müsvedde ile 23 sayfadır. Saî, 131 cami, 19 türbe, 62 okul, 33 saray ve bir o kadar hamamla, su kemerleri ve köprüler dahil, 56 adet çeşitli yapı olmak üzere, mimarın 334 eser yaptığını haber veriyor. Daha sonraki bir kaynak, Evliya Çelebi (1611-1678), Sinan'ı, 3060 eserin yapıcısı olarak gösterir. Gerçi Sinan bir yüzyıla yakın yaşamış, şöhreti gerçekten büyük ve pek çok mimari projeye mühürünü basmış bir kişidir, fakat verilen sayılar yine de düşündürücüdür.

Cafer Efendi'nin **Risâle-i Mimâriye** adlı eseri, esas olarak Sultanahmet Camii mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatı ve eserlerini anlatmakla birlikte, mimarlık sanatında kullanılan türlü ölçü birimleri, yapı sanatına ait terimler ve kullanılan aletler hakkında bilgiler verdiğinden önemli bir eserdir. Eserin 1623 (H. 1203)'de, yani Sinan'ın ölümünden hemen sonra yazılmış olması, dönemin mimari kültürünü olduğu gibi yansıtması bakımından verilen bilgileri büsbütün önemli kılmaktadır. (2)

Süleymaniye Külliyesi için düzenlenen vakfiye senedinin iki ayrı nüshasında, külliyenin yapılış amacı, burada çalışacak meslek erbabı ve bu kurumun hukuki durumu ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Vakıflar genel Müdürlüğü arşivlerinde bulunan 105 ve 102 varak halindeki bu belgeler K.E. Kürkçüoğlu tarafından tanıtılmıştır. (3)

Kanunî devrinin askeri seferlerini ele alan minyatürlü yazmalar, dönemin kıyafetleri, şehirlerin kuruluşu ve hatta mimari eserlerin konumu bakımından olağanüstü değer taşıyan eserlerdir. Kanunî'nin İran ve Irak seferi (1534-35) **Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn** veya **Mecma-i Menazil** adıyla tanınan eserde anlatılır. Yazar ve nakkaş Nasuh el-Silahi el-Şehir bir-Matraki'dir. (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T. 5964). **Süleymannâme** adlı eserde ise, 1543'te Kanunî'nin Macaristan seferi ile aynı anlarda Barbaros'un çıktığı Akdeniz seferi anlatılır. Fethedilen konaklanan Nis, Tulon gibi limanlarla, Budin, Estergon gibi şehirler, planları, anıtları ve çevrenin tipik özellikleriyle verilmiştir (4).

---

2) Cafer Efendi Risâle-i Mi'mâriyye, by H. Crane, Studies in Islamic Art and Architecture Supplements to Muqarnas, E. J. Brill, Leiden. 1987.

3) Kürkçüoğlu, K.E., Süleymaniye Vakfiyesi, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara. 1962.

4) Akalay, Z., "Tarihî Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri." Sanat Tarihi Yıllığı, 1966-68, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul. 1968, s., 102-115.

Sinan hakkında bilgileri de içeren Batı araştırmalarından Hammer'in **Geschichte des Osmanischen Reiches** adlı eseri, tarihleri kontrolsüz, mimarlık tarihi bakımından pekçok ayrıntıya boğulmuş bir eserdir. Osmanlı-Avrupa ilişkilerini ele alan J. M. Zinkeisen, N. Iorga ve D. Vaughan'ın eserleri, doğu kaynaklarına pek yer vermeyen, daha çok diplomasi ve tarihi coğrafya ağırlıklı kaynaklardır. Bunların notları, asıl metinlerinden daha yararlı bilgiler verebilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğunun içinde çeşitli amaçlarla seyahat etmiş Avrupalı tüccar, bilgin, din adamı, devlet temsilcisi sıfatında olanların veya özel bazı amaçlarla dolaşmış olan kimselerin zengin bir seyahat literatürü bıraktıkları biinmektedir. Pek azı Türkçeye çevrilmiş olan bu eserler her zaman ilgi çekmiş olmakla birlikte, bunların verdikleri bilgileri yazarların fantezilerinden ayırmak çok güçtür. Osmanlılar için, bazen Müslüman-barbar denmekte, bazen de faziletli, bilge ve haksızlığa uğramış kişiler olarak söz edilmektedir. Bu tür kitapların bir kısmında Osmanlı mimari eserlerine de yer verilmekle birlikte gravürlerde görülen bu yapıların, çoğu zaman oranlarının bozulduğu, biçimlerinin ve çevrelerinin değiştirilerek verildiği dikkatimizi çekmektedir.

Gerek yerli Osmanlı, gerekse Batı kaynaklarının tarih, kültür tarihi ve gezi notları biçiminde aktardıkları notlar, Osmanlı mimarisini geri plana itmekte veya çarpık bir biçimde vermektedir. Bu gerçekten hareket eden araştırmacılar, arşiv belgelerine inmenin gerekli ve gecikilmiş bir görev olduğunu anlıyarak yeni bir ihtisas alanı açmışlardır.

Türkiye arşivlerinde Osmanlı kültür ve sanat tarihini ilgilendiren belgelerin ortaya çıkarılıp okunması işi henüz çok yakın sayılabilecek bir geçmişte başlamıştır.

Buna rağmen Osmanlı mimarları ve onların mesleki faaliyetlerini öğrenmek üzere arşiv belgelerine dayanma mecburiyeti açık ve kesin bir biçimde ortaya çıkmıştır. Arşivlerdeki, ahkâm, şikayet, tapu ve hazine-i Hassa defterleri ile tek tek ele geçen belgelerde henüz işlenmemiş bilgiler ortaya çıkmakta, özellikle inşaat, tamir, keşif, masraf ve amele ücretleri gibi birkaç grupta toplayabileceğimiz belgelerde mimarlık sanatına ışık tutan bilgiler bulunmaktadır. Söz konusu defterlerde teşkilatlı bir bütün ve adaletli bir makina halinde işleyen imparatorluğun, milyonlarca rakamın belagatlı bir dille çizilen canlı tablosunu, koskoca bir imparatorluğun bir şantiye manzarası arzettiğin görmek mümkündür. Bu arşiv belgelerine dayanarak değişik yapılar hakkında değerli bilgiler veren Ö.L. Barkan (1905-1979), Süleymaniye külliyesi ile ilgili muhasebe defterlerini bulmuş ve **Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı** başlıklı eseriyle konumuza ışık tutan en önemli çalışmalardan birini bilim dünyasına sunmuştur. Aynı araştırımcının, Osmanlı ülkesinin sosyal, hukuki ve ekonomik hayatına ışık tutan öteki, çalışmaları ise **Türkiye'de Toprak Meselesi** adı altında toplanmıştır. Osmanlı uygarlığını çeşitli yönleriyle inceleyen bu eser her an başvurduğumuz kaynaklardan biri olmuştur.

Tarihçi, edebiyat tarihçisi ve etnolog, kısacası bir kültür tarihçisi olan M.F. Köp rülü (1890-1966), titiz bir belgeci olduğu kadar, güçlü bir metot adamıydı. Bizans-Os manlı ilişkilerini, bu iki uygarlığın kültür alışverişi ve özellikle Osmanlı imparatorlu ğunun kuruluş dönemi üzerine yeni ve orijinal görüşler getiren Köprülü, Osmanlının sahip olduğu tarihi zemini ve bazı kurumları açıklığa kavuşturan önemli isimlerden bi ridir.

Bugün, yerli ve yabancı mimarlık tarihi uzmanlarının, Sinan ve eserleri hakkın daki yayınları küçük bir kütüphaneyi doldurabilecek sayıya ulaşmıştır. Ancak bu ge niş literatür içinde ciddi ve tutarlı olanların da sayısı bellidir. Bunların dışındakile tamamen yanıltıcı olmasalar bile, duygusal, tutkulu ifadelerle kaleme alınmış, dile tant işi çalışmalardır. İnceleme konumuzun çerçevesine giren eserleri bibliyografya mızda gösterdik. Çalışmamızla dolaylı ilgisi olan ve daha geniş bir araştırma progra mına girmek isteyen meslekdaşlarımız için ayrıca bir de tasnifli bibliyografya yaptık.

İncelememizde sunduğumuz fotoğraf, plan ve öteki çizimler yeterli olmamakl birlikte, sınırlı tuttuğumuz bu konuyu açıklayıcı nitelikte olanlardan seçilmiş veya b amaçla tarafımızdan düzenlenmiştir.

C. İmparatorluk ve Uygarlık Olmak

İlerideki bölümlerde, Sinan estetiğini yorumlayabilmek için kullanacağımız in celeme yöntemi ve kriterleri, onu yaratan imparatorluk düzeninin sosyal bünyesind araştırmak gereğini duyuyoruz. Bu konudaki yargılarımızın sağlıklı ve tutarlı olabil mesi için şu soru merkezlerini gözönüne almak durumundayız:

1- Osmanlı İmparatorluğu adını verdiğimiz düzen, kendisinden önceki hangi dü zenin tasfiyesi veya onun devamı, gelişmesi şeklinde gözükür? Bu oluşum, sanat ve m marlık bakımından o çağ için bir yenilik getirmiş midir, öyle ise bunun özellikleri ne lerdir?

2- Aynı çağda yaşamakta olan öteki düzenlerde durum nedir? Çağdaşı olan siya strüktürlerle Osmanlı düzeni arasında genel ve soyut ortaklıklar var mıdır? Varsa b mimarlık alanına hangi biçimlerle yansımıştır?

Yukarıdaki sorulara eksiksiz ve apaçık cevaplar verebilmek bugün için imkansı görünüyor. Çünkü, tarihin bütün olaylarında, çatışan veya birleşen güçlerin hangi ya salara göre çalıştığı bütünüyle anlaşılmamıştır. Zamana bağlı olayların gelişme ve de ğişmesi problemi, özellikle bunların kültür tarihine yansıması problemi, belki de dah uzun zaman çözülemeyecektir.

Tarih, bize şunu gösteriyor ki; devletler arasındaki kuvvet dengesi hiçbir zama kararlı ve sabit olmadığı gibi, insan topluluklarının birleşme ve bölünme eğilimleri d

hiçbir zaman kalıcı bir çözümle noktalanmamıştır. Bu dengesiz görüntü, aslında bir diyalektik dönüşümün ifadesi olarak bir yandan yokedici savaşların sürüp gitmesine yol açarken, imparatorluk ve uygarlık kurabilmelerini sağlamaktadır.

"Uygarlık" adını verdiğimiz yükselişlerin nasıl doğduğunu tam olarak açıklayamıyoruz. Tarihte kesin olarak bildiğimiz tek şey var: yenenler ve yenilenler. Ölmüş ve yaşamakta olan milletleri gözönüne alırsak, son beş bin yıl içinde gelip geçen uygarlıkların sayısının, iki elin parmak sayısını aşmadığını görürüz.

Tarih kitaplarında öyle isimler geçer ki, tarihçiler hiç kuşku duymaksızın bu isimler üzerinde birleşirler ve onlara "Uygarlık" adını verirler. Mısır, Yunan, Roma, Bizans, Osmanlı bunlardan belli başlılarıdır. Buna göre, neden Anadolu Mengücekleri veya Avrupalı Habsburglar'ın uygarlığından söz edemiyoruz da, "uygarlık" dendiğinde yukardaki isimleri sayıyoruz. Bazı toplum biçimlerini uygarlık olarak görebilmemiz için hangi özellikler ve belirtiler aranacaktır? Galiba cevaplandırılması gereken soruların ilki budur.

İmparatorluk ve uygarlığın, sosyolojik bakımdan nasıl bir form olduğu konusu tarih felsefecilerini epeyce uğraştırmıştır. Bir başka deyimle, herhangi bir kültürdeki uygarlık derecesini değerlendirmek için çeşitli başarı şekillerinin nasıl tartılabileceğine karar verilememiştir. Sözgelimi büyük estetik yapıların verildiği, fakat kişilerin güvenliğe sahip olmadığı bir kültürdeki uygarlık derecesi mi daha ileridir, yoksa bu koşulların tam tersine bulunduğu bir kültürün uygarlığı mı? Bu, kuşkusuz çözümü zor bir sorundur (5). İmparatorlukların iç tarihine baktığımızda bazen karizmatik-despotik, bazen de mutluluk ve soyluluk sahnelerini görebiliyoruz. Yani hem acı, ızdırap, sömürü ve baskı hem de mutluluk ve yaşama sevinci birbiri içinde yer alıyor. Bu özelliklere bakarak, uygarlık sorunuyla ilgili çeşitli görüşler belirmiş, hatta bazı uygarlık sınıflamaları bile yapılmıştır (6). Sıkça karşılaştığımız günlük yayınlarda ise, kavim, boy imparatorluk, kültür, devlet, uygarlık, ulus ve benzeri kavramlar çoğu kez yakın anlamlarda kullanılmakta, bunların her birinin belirli çapta ve nitelikteki insan topluluğunu içeren özel biçimler olduğu gerçeği o derecede önemsenmemektedir. Bu kavramlardan herhangi birini kullanabilmemiz için, öncelikle karşımızda örgütlü bir insan topluluğunun bulunması gerekir. Bu örgütlü birliklerin en küçüğünün aile, en büyüğünün ise uygarlık olduğu belirlemesini yaparsak, öteki birleşme tarzlarının, bu iki form arasında yer alan aşamalar dizisiyle bir hiyerarşi oluşturduğu düşünülebilir. Kısaca gelişme aşamaları, basamaklar halinde, aileden aile birliklerine, buradan kavimlere ve kavimlerfederasyonuna doğru gelişen örgütleşme uygarlığa doğru yükselmektedir. Ulus veya millet adını verdiğimz kavramlar ise, topluluğun çapından çok tarihi gelişmenin belirli bir noktasında ortaya çıkmış daha özel biçimlerdir. Kültür ise, en kaba tanımıyla, insanın doğaya eklediği her şey olduğuna göre, bu kavram en küçük toplulukta bile var olan bir hayat tarzını ifade eder.

---

5) Clough, S.B., Uygarlık Tarihi, çev. N. Önal, Varlık Yayınevi, İstanbul. 1965. s. 8

6) Toynbee, A., A Study of History, vol. xII, Oxford University Press, London. 1961, p., 547-553.

Uygarlık, hem kavimleri hem de kültürleri örgütleyen üst düzeyde bir sentezdir. Yani tarihi devirler içinde, hem farklı insan topluluklarını hem de kültür tiplerini toplayıp, onlara yeni bir kimlik veren örgütleşmelere uygarlık diyoruz. Elbette bir uygarlık içinde, herhangi bir etnik grup ve kültürel güç sürükleyici veya dominant olabilir. Fakat uygarlık, her şartta, bünyesine katılanları değiştirilir ve en hakim unsuru bile farklılaştırır.

Bir toplum biçimi veya imparatorluğun, uygarlık ışığına ulaşıp ulaşamadığı konusunda bazı nesnel değer ölçüleri koyabilirsek; buna bağlı olarak Osmanlı İmparatorluğunun da bir uygarlık olup olmadığı konusunda daha aydınlık bir görüş elde eder, sanat ve mimarlığın konumunu da bu bağlamda belirlemiş oluruz.

Bir örgütleşmenin uygarlık düzeyine ulaşabilmesi için, belirli bir nüfus ve alan genişliğine ihtiyacı vardır. Yeterli bir koşul olmamakla birlikte, etkili bir üretim ve ekonomi için uygarlığın maddi çekirdeğini oluşturan bir toplum, bir yerleşme alanı ile bu iki unsuru temsil eden bir devlet gereklidir. Bu anlamda Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişkin bir siyasal devlet organizasyonu olduğu rahatça söylenebilir. Geniş sınırları içinde, ülkenin servet kaynaklarını tutarlı bir görüş, planlı ve akılcı bir örgütün denetimi altında tutan Osmanlı, kendi dışında kalan bölgelerdeki halkları yeni bir nizama davet etmekte, sınır boylarını ise özel bir metotla iskân etmektedir. Doğulu yazarlar gibi Batılı araştırmacıların büyük bir çoğunluğu, Türklerin devlet ve imparatorluk kurma konusundaki beceri, yatkınlık ve gelenklerini (habit of empire-building) önemli bir özellik olarak sık sık vurgular. Sözgelimi, büyük ve hızlı bir yayılma gücüne sahip Moğol topluluğunun, uzun ve kalıcı bir siyasi yapıya kavuşamadıklarını biliyoruz. Türkler ise, Osmanlı İmparatorluğu da dahil olmak üzere, farklı hanedanlarla 10'dan fazla devlet kurmuşlardır.

Bir uygarlık için aranan temel özelliklerden biri de şehirleşme olgusudur. Daha çok Batılı kültür tarihçilerinin aradığı bu nitelik, İslâm sosyoloğu İbni Haldun (1354-1408) tarafından da önemle vurgulanmıştır (7). Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişini açıklayan onu gerçek bir uygarlık düzeyine ulaştıran özellik, yeni şehirler kurma, küçük şehirleri büyütme, kısacası imparatorluğu "şenlendirme" politikasıdır. İskân, tehcir, hatta yerine göre sürgün metotlarıyla oluşturulan yeni ve büyük şehirler, karakteristik örneklerini, Bursa, Edirne, İstanbul, Mostar ve Saray Bosna'da gördüğümüz çehrelere bürünüyor, kendinden öncekilere ve sonrakilere benzemeyen şehir peysajları beliriyordu. Osmanlı devlet teşkilatı, yalnızca şehirlerde görev yapan memuriyetler, bu büyük yerleşme birimlerinde çalışan fen ve sanat adamlarıyla güçlü bir kadro kurmuştu.

---

7) İbni Haldun, Mukaddime, c. II, çev: Z.K. Ugan, Devlet Kitapları, Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul. 1970, s. 311, 369, 371, 376.

Bir toplum düzeni veya devletin uygarlık olabilmesinde aranan koşullardan biri de, iş bölümünün ortaya çıkışı veya toplumun sınıflara ayrılması keyfiyetidir. Sosyal sınıflar ve hiyerarşinin Osmanlı devletinde olduğu kadar akılcı bir düzene sokulduğu ikinci bir sistem bulmak zordur.

Kendi insan yapısını bir zenginlik olarak gören bu sistem, geniş bir plan ve düzen içinde, her meslek ve iş kesimini ayaklandırmış, görevlendirmiş ve örgütlemiştir. Osmanlı imparatorluğuna ilhak edilen ülkelerin köylüsü, bir anda serflik'ten azat edilir ve büyük imparatorluğun bir reayası haline gelir. Bu şu demektir; daha önce ancak parayla satın alabilecekleri özgürlüklerini böylece birden elde eden toplumlar bu uygarlığın en sadık tebası olmuştur. Bir fetih ve ilhakın sonucu olan bu işlem Osmanlı İmparatorluğu'nu bir uygarlığa dönüştüren mucizenin gerçek sebeplerinden yalnızca biridir. Öte yandan tıpkı Selçuklularda olduğu gibi, Türkmen beyliklerinin aşiret örgütü giderek çözülmüş, bunların çoğu yerleşik düzene geçmişlerdir. Türkmen askeri aristokrasisinin bizzat kendisi bile bu muazzam düzene ayak uydurmak zorunda kalmış; eski ve keskin hakimiyetini giderek kaybetmiştir.

Uygarlık, bir imparatorluğun şehirleşmesi veya sınıflı bir yapı göstermesinden ibaret değildir. Genel olarak bütün yönelişler, siyaset, adalet vb. kurumlarla kültürel üslup ve sanatın da belirli bir biçim kazanması gerekir. Gerek moral gerekse din alanında bir karakterin belirip bütün mekanizmayı titreştirmesi en önemli husustur. Ancak bu hususun gözle görülmesi, sözle anlatılması mümkün değildir. Bunu, bayraklarda, armalarda sezebiliyoruz. Osmanlı ülkesinde, insanlardan meydana gelmiş herhangi heterojen bir topluluk değil, bir toplum içinde yaşayanların ortak amaçlara ulaşmak için çaba sarfettiği bir toplumsal doku vardır. Amaçları toplumun devamını sağlamak olan bireylerin sosyal rolleri çok karmaşık bir bağlantılar bütünü sunmaktadır.

Tarih araştırmaları göstermiştir ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve bir uygarlık anıtı halinde yükselişini tamamen şanslar veya mutlu rastlantılarla açıklamak isteyenler de vardır. Böyle bir ihtimal belki öteki uygarlıklar için (bir ölçüde) düşünülebilir, ama Osmanlı için, hayır. Çünkü bu uygarlığın oluşumu şanssızlıklar zincirini aşan bir devletin tuhaf ve garip serüvenleriyle doludur. Şöyle ki:

Bilindiği gibi, Osmanlılar, Konya'daki Selçuklu Sultanı Alaeddin'in Kuzeybatıya gönderdiği Ertuğrul'un oğlu olan Osman Bey'in adını taşıyorlar. Sultan tarafından Bizans sınırına gönderilen Ertuğrul'un o güne kadar adı duyulmamıştır. Bu bey Anadolu'ya biraz geç kalarak gelen Kayılar'ı peşine takıp Ankara yakınında Karacadağ'ı merkez edinir. Ertuğrul ölünce, yerine oğullarından Osman geçer (1281). Bu sıralarda Konya'daki iç karışıklıklardan kaçan, Selçuklu hanedanından Alaeddin, Bizans İmparatoru Mihail Paleologos'a sığınır. Giderken de Karacadağ'daki Kayı Beyine bazı yetkiler verir. Onu ordu komutanı yapar, kendi adına sikke bastırmasına, ele geçirdiği top-

raklar üzerinde kendi adına hutbe okutmasına izin verir (8). Osman Bey, 11 Şubat 1300 tarihinde, başkenti olan Karahisar'da Sultan ilan edilir. Bu sırada Konya'da Karamanlı Beyliği duruma hakimdir. Bir bakıma her iki beylik de Selçuklu Sultanlığının devamcısıydı. Karamanlıların durumu çok daha güvenlik içindeydi. Hristiyanlardan uzakta, Selçukluların siyasi mirasına sahip bu konumu her bakımdan gelişebilmeleri için uygun bir fırsat yaratıyordu. Fakat öyle olmadı; Osmanlıların durumu tehlikeli gözüküyordu, en azından riskler vardı. Önlerine atılan arazi, bir bakıma onları aslanın ağzına yaklaştırıyordu. Kabul etmek zorunda kaldıkları bu durum şans getirmek şöyle dursun en kahraman insanları bile **ürkü**tebilirdi. Ama Osman Bey yılgınlığa düşmedi, Anadoludaki bütün prens ve tekfurlara bir buyruk gönderdi: ya İslâm dinini kabul edecekler, ya da vergi verecekler veya zorla egemenlik altına gireceklerdi. Emre ilk boyun eğen Bilecik Beyi Köse Mihal olmuştur. 1326'da Bursa, Orhan Bey'in eline geçer. Aynı yıl ölen Osman'ın oğluna son sözleri dikkat çekicidir: "Hiçbir zaman baskıya başvurma ve gaddarlık etme, yalvarırım."

Karamanlılara göre çok daha zor şartlar altında olmalarına rağmen İzmit, Hereke, İznik ve Gemlik, ardarda Osmanlıların eline geçer. Bütün bu hareketlilik ve akıllı enerjiyi "şans"la açıklamak mümkün gözükmüyor. Gerçekte onları süren güç şu atasözünden kaynaklanıyor gibiydi: "Elhareket ül-bereket" yani, hareket mutluluk getirir.

Bursa'nın fethinden 30 yıl sonra, Çanakkale Boğazını geçip Avrupa'ya ayak basan Osmanlılar kısmetlerinin Batı'da olduğuna inanıyor, "Dârülharb" ın kapılarına yükleniyorlardı. Doğu'da Karamanlılar,Batı'da Yunan, Sırp ve Bulgarlar bulunuyordu ve bunların hiçbiri dost sayılmazdı. Yine de Balkan yarımadasına akınlar yapılıyordu. İşte tam bu anda bir de Timur krizi doğar.

Ankara Savaşı'nda Osmanlı Sultanı **Beyazıt**, Timur'a esir düşer. Böyle bir durumda Osmanlı varlığının silineceği sanılırdı. Öyle olmadı. Çünkü yarım asır sonra II. Mehmet adlı bir Sultan'ın Konstantinopolis kapılarından içeri girdiğini görüyoruz.

Gelişmesinin en üst düzeyine ulaştığında, Osmanlı uygarlığı ve onun varlığını koruyan Osmanlı Devleti, kendi sosyal bünyesinin en derin köşelerine kadar uzanırken, her türlü tehlikeye rağmen uzun süre kültür ve sanatını yaşatmıştır. Bu, her devletin her zaman yapabileceği bir iş değildir. Kuruluşuyla birlikte Anadolu ve Balkanların büyük insan güçlerini ve kültür dairelerini hizmetine **almış** ve bu başarısını altıyüz yıl sürdürmüştür. Onun kuruluşunu gelişigüzel ve nomadik karakterli bir fütühat hırsı ile açıklamak çok güçtür. Yüzlerce yıl süren gelişme devrelerinin her birini mutlu rastlantılar ve emrivakilerden çok, insan gücü ve yeteneğinin akılcı isdihdamı ile açıklayabiliyoruz.

---

8) Kantemir, D., Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, I, Çev: Ö. Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 342, Bilim Dizisi: 11, Ankara 1979, s., 7,9,13.

Siyasi ve ekonomik bakımdan, en olumsuz etkiler altında bile, incelemeye değer bir kültür oluşumu kuran Türk aşiretinin hayat kaynakları, uygarlık kurma ve kendine özgü bir düzen yaratma konusundaki yüksek cevherini en güçlü belirtilerden biri olarak mimari anıtlarda göstermiştir.

1. Bir Kültür Alanı Olarak Anadolu

Tarih çağlarında Küçük Asya adıyla bilinen topraklar, büyük Asya kıtasından antik dünyaya doğru uzanan bir uygarlıklar yarımadasıdır. Tarih çağlarının alaca karanlığından bu yana, Hititler, Lidyalılar, Bizanslılar, Selçuklu ve Osmanlılar, kavimler geçidini yaparken damgalarını Anadolu'ya basmışlardır. Çağlar boyu, gezginlerin, fetih peşinde koşan askerlerin bu muhteşem uğrak yeri, bazı uygarlıklar için köprü, Osmanlılar için ise bir beşik veya merkez üssü olmuştur.

Bizans'ın parlak günlerinde, güneydoğudan Suriye'ye kadar uzanan topraklar, zaman zaman Arap-İslâm ordularının saldırısına uğramış, fakat Türklerin Yakın Doğuya inişine kadar, Anadolu bir hristiyan ülkesi olarak kalabilmiştir. Bu bölgeye Müslüman Türklerin ilk ilgisi 11. ve 12. yüzyıllar boyunca İran üzerinden olmuş, Abbasileri ortadan kaldıran Büyük selçuklular döneminde, yalnız Anadolu'nun doğusunda değil, fakat bütün Yakın ve Orta Doğu'da beliren bu yeni siyasi hakimiyetin belirtileri dikkate değer bir hal almıştır (9). Öyle ki, bazı tarihçiler bölgedeki İslâm devletlerinin çöküş sebebini doğrudan Türk'lere bağlarken, Bozkırdan ve Asya'nın eski yerleşme bölgelerinden gelen Türklerin Yakın Doğu'ya ulaşmaları, ekonomik ve siyasi dengede Türkler lehine büyük değişme ve gelişmelere yol açtı.

Türkler geldiğinde Anadolu, birçok antik merkeze ve farklı kültürlerden kalan mimari eserlere sahipti. Fakat bu antik merkezlerin çoğu daha önceden terkedilmiş anıtların malzemesi sökülerek Bizans mimarları tarafından yeni binaların yapımında kullanılmıştı. Ama yine de, içinde hayvanların otladığı birkaç anfitiyatro her zaman görülebiliyordu. Anadolu, hem Arap-İslâm fatihleri hem de Türkler açısından bir Roma ülkesiydi. Bu bakımdan, Roma İmparatorluğundan kalma Grekçe konuşanların ülkesi anlamında, buraya "Rum" ülkesi denilmekteydi. Konstantinopolis'deki imparatorlar da, Roma imparatorluğunun Grekçe konuşan takipçileri olduğundan onlara "Kaysar-ı Rum" denilmekteydi. Çok sonraları bütün Anadolu'ya hakim olan Osmanlılar, kendi toprakları içinde varlığını sürdüren doğu Ortodoks cemaatine "millet-i Rum" demeye devam etmişlerdir.

Türklerin Anadolu'ya gelen ilk büyük dalgaları daha çok doğu ve güney bölgelere yerleşmiş olan, Mengücekli, Saltuklu, Danişmendli ve Artuklu Türkmen beylikleriyle temsil edilir. Anadolu'ya gelen Türklerin sayısını tespit etmek mümkün değildir. H.B.

---

9) İbnü'l Adîm, Selçuklular Tarihi, Haz. A. Sevim, Tür Tarih Kurumu Yayınları, XIX. Dizi-Sa. 5a, Ankara 1982. s. 26, 28, 206 dpt. 175, 208 dpt. 204, 209 dpt. 227, 219 dpt. 380.

Gibbons, **Osmanlı İmparatorluğunun Doğuşu** adlı kitabında, yerli halkın geniş çapta müslümanlaşarak yeni bir "osmanlı ırkı" doğduğunu ileri sürerken, F. Köprülü, Türk unsurların sayısal ağırlığını vurgular. Bizans imparatorluğunun nüfusunu hesaplamak için şimdiye kadar yapılan çalışmalar da kesin bir sonuç vermemiştir (10).

Uzak bölgelerden yola çıkarak kısa ve uzun molalar vererek Anadolu kapılarına kadar ilerleyen Oğuz toplulukları, daha önce uğramış oldukları yerlerde kültürlerini zenginleştirmişlerdir. Bu yeni gelenlerle, yeni kültürel unsurlar demeti de bu ülkeye girmiştir. Türk boylarının, aşiret yapılarından gelen etnografik zenginliklerin tümü, İran soylularından öğrendikleri tantanalı saray hayatı ve Arap-İslâm kültürü, yeni senteze katılan dinamik unsurlardır. Anadolu da yeni sahiplerine çok şey vermiş olmalıdır. Türkler, Anadolu'ya değil de bir başka ülkeye gelmiş olsalardı, herhalde kültür ve sanatlarının yeni biçimi Anadolu'dakinden farklı olacaktı.

Türklerin gazilik-cihad ideali hızla gelişen askeri operasyonlarla ilerlerken, her adımda eski bir gelenekle karşılaşıyor, 12. ve 13. yüzyıl Selçuklu sanatı bölgesel niteliklerini kazanıyordu. Türklerin şehir hayatı, İslâmiyeti kabul etmeleriyle veya Anadolu'da kazanılmış bir nitelik değildir. İslâmiyetten önce de yerleşik hayatı (11) bilen bu topluluğun bir kesimi göçebelik düzenini sürdürmeye devam etti. Birdenbire silinmeyen göçebelik gelenekleri, Türk kültür ve sanatının izleri Anadolu'daki evresinde, her bölgede değişen ağırlıkta hep görülür.

Sanat, kültür ve özellikle mimaride, canlı ve enerjik süslemeleriyle tanınan Anadolu Selçuklu eserleri (12) bir formasyon devresi yaşamaktadır. Gelişme halindeki üslup denemeleri ve başlangıçlar, bir yanda Haçlı Seferleri, öte yandan Moğol istilası (1206-1227) ile önemli kesintiye uğramış, kendi klasiğine ulaşamadan son bulmuştur. Selçuklu hanedanının Moğol istilasından sonra tekrar toparlanması beklenseydi, Türklerin Küçük Asya'daki tarihleri gerçekten Selçuklularla son bulurdu.

Moğol istilasıyla parçalara ayrılan Selçuklu ülkesinde yeni bir Beylikler devri başlar. Anadolu'nun batısındaki Aydınoğulları, Saruhanlılar ve Menteşeoğulları gibi,

---

10) Bu konu hakkındaki hipotezler ve eleştirileri için bkz. Cahen, C., Osmanlılar'dan önce Anadolu'da Türkler, E Yayınları, İstanbul. 1979 ve Kuban, D., Sanat Tarihimizin Sorunları' nda "Claude Cahen'in Pre-Ottoman Turkey Adlı Kitabına İlişkin Yorumlar" Çağdaş Yayınları, İstanbul. 1975, s., 59-73:Tunçdilek N., Türkiye'de Yerleşmenin Evrimi, İst. Üni. Yayınları No. 3367, Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enst. Yayınları No:4 İstanbul 1986, s. 115-118.

11) Cezar, M., Anadolu Öncesinde Türklerde Şehir ve Mimarlık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 176, İstanbul, 1977.

12) Selçuklu sanatı hakkındaki araştırmaları topluca bulabilmek için, bkz: Selçuklu Sanatı Bibliyografyası, Haz: 0. Aslanapa, Yapı ve Kredi Bankası Yayını, İstanbul, 1971.

Osmanlı beyliği de kendisine düşen bir arazi parçası üzerine yerleşir. Tarih geleneği Osmanlı beyliğinin 13. yüzyılın ortalarında belirdiğini ve bunların Oğuzlar'ın sağ koluna mensup Kayı aşiretinden olduğunu kabul eder (13). Aşiretin başındaki Ertuğrul oğlu Osman, Bizans'a iyice sokulur. Oturdukları ilkbölge, Selçuklu-Bizans sınırında Eskişehir (Dorylaeum) ve İznik (Nicaea) arasındadır. Dârülharp ile Darülislâm burun buruna gelmiştir. 1334'de beklenmedik, atak bir hareketle Avrupa yakasına atlayan Türkler gerilerindeki boğaza ve Bizans'a aldırmaksızın "suyun ötesine" geçerek Balkanlarda fetihler yaparlar. Asıl büyük tehlikenin geride olduğu 1401'de anlaşılır. Dördüncü padişah Bayezit, Timur'a karşı verdiği Ankara savaşını kaybeder, Osmanlı siyasi varlığı tehlikeye düşer. Bayezit'in hayatta kalan oğulları Süleyman, Musa ve Mehmet Çelebiler arasında parçalanarak yönetilen bu devreye tarihler "Fasıla-i Saltanat" Mehmet Çelebi bir vesile ile, İzmit'ten Edirne'ye giderken İstanbul surlarının dibinden geçer, Boğaziçi'ni görür, hatta şehre girer, kendisine saygı gösterilir, imparator ona hediyeler sunar. Bizans, etrafında oluşan ve birgün kendisini tehdit edecek olan bu yeni gücün farkındadır. Bu yüzden, bir yandan Avrupalı hristiyanlarla anlaşma yollarını ararken, öte yandan Moğollar ve Konya'daki Karamanlılar'la Osmanlı aleyhine anlaşmalar yapar. Ancak, Bizans ortodoksluğunun karşı karşıya olduğu bir başka tehlike Latinlerdi. Latin devletlerinin yardımını sağlayabilmek üzere kiliselerin birleştirilmesine tepki olarak imparatorluğun yüksek devlet görevlilerinden birinin söylediği "Konstantinopolis'de Latin başlığı görmektense, Türk sarığı görmek iyidir" sözü, Bizans'ın, çevresinde oluşan güçler arasında tehlikeli ve hassas bir oyunu sürdürmek zorunda olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir.

Kuruluş dönemini şanssızlıklarla geçiren Osmanlı beyliği, imparatorluk aşamasına ulaştığında topraklarını tahminlerin ötesinde genişletmiştir. Bosna'dan Yemen'e, Kafkasya'dan Kırım'a kadar çok farklı iklim ve doğa koşullarına sahip bir ülke manzarası gösteren imparatorluğun güney bölgelerinde, tembelliğe yol açacak kadar verimli bir doğa, buna karşılık kuzeyde oldukça çetin şartlar hakimdi. Bütün şanssızlıklara ve güçlüklere rağmen, bir uygarlığın kurulabilmesi için, insanların tam güçlerini kullanabilmeleri, toplumsal ve politik örgütlenme isteğinde olmaları kader çarklarını tersine çevirebiliyordu. Bir imparatorluğun varlığı düşüncesi, onu kuranlar tarafından bir ebediyet kavramını da birlikte getirdi. Yapılan bütün işlerin amacı herşeyden önce varlığı sürekli kılmak oldu. Osmanlı dehası, devletin temelini çabucak atabilmesinde görülmektedir. 14. yüzyılın ilk yarısında, öteki Türk beylikleri birbiriyle boğuşarak güçlerini tüketmekteyken, Kayılar devlet olmuştu.

---

13) Sümer, F., Oğuzlar (Türkmenler), Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları: 170, Ankara, 1972 (2), s. 216, 221.

2. Yükseliş ve Yapısal Değişme

Kuruluş devrinin gelişmeleri bir dizi tarihi olaylarla karışmış efsaneleri de kapsar. Gazilerin, alp-erenler'in insan üstü rolleri ve kolonizatör dervişler hakkında anlatılanlarla (14), özellikle bu devredeki Osmanlı-Bizans kurumları arasındaki ilişki pek çok araştırmacı tarafından ele alınmıştır (15).

İran'daki Büyük Selçuklu Sultanı tarafından Batıya gönderilen gaziler, Anadolu'nun en önemli dinamik gücünü teşkil ediyorlardı. Anadolu, Türkler için pek çok yönden elverişli bir ülke idi. Bizans ise bu insan dalgalarına karşı durabilecek güçte değildi. İç isyanlar, feodallerin halk üzerindeki zulmü, ülkeyi her bakımdan dalından düşmeye hazır bir meyve haline getirmişti.

Bizans devleti ve büyük malikane sahiplerinin köylüyü kendilerine aşırı derecede bağımlı kılma girişimleri, Batı Anadolu'nun bile Türkler eline geçmeye başlaması ve mezhep çatışmaları, Bizans'ın kaçınılmaz sonunu iyice yaklaştırıyordu. İşte, Osmanlı beyliğinin, Konstantiniye'ye yönelik projesini bu bağlamda dikkatle ele almak gerekiyor. Her yönüyle düşünülmüş ve adım adım geliştirilen hareket, belgelere yansıdığı kadarıyla, yönetimi altındaki insanlar kadar, yönetmeyi tasarladığı insanları ve hatta eşyayı da her durumda denetim ve güvence altına almak isteğindedir. Tıpkı Rumeli'de olduğu gibi, Konstantinopolis ve çevresindeki topraklar da ekonomik ve idari bakımdan özümlenerek bünyeye katılır. Ancak asimilasyon (kendine benzetmek üzere sindirme) zaman isteyen bir iştir. Bu bakımdan Konstantinopolis içindeki mezhep çatışmalarından kuşatma boyunca yararlanılmış, halkın, çeşitli din ve mezheplere hoşgörülü davranılacağını bildiren genç sultana karşı yine de büyük bir direniş gösterilmiştir. 1453 yılı 29 Mayıs Salı günü şafak vakti, herkesin şehri savunan burçlarda Türk Beyi'nin bayrağını görüp ve teslim olması (16), uzun süredir Bizans etrafında oluşan büyük kuşatma hareketinin bir simgesinden başka bir şey değildir.

Batı'nın Türklerle olan ilgisi Haçlı Seferleriyle başlar ve İstanbul'un fethiyle artar. Osmanlı düşmanlığı karşısında, Osmanlılar duruma pek aldırış etmemişler, fethedilen ülkelerdeki hristiyanların ancak ve ancak bir kültürleşmeyle asimile edilebileceğini sezmişlerdir. Kanuni Sultan Süleyman devrine kadar, kasvetli ve zor bir mücadeleyle, bu asimilasyon esas olarak iki kesim üzerinde yoğunlaştırıldı. Bunların birincisi, ele

---

14) Barkan, Ö.L., "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskân ve Kanalizasyon Metodu olarak Vakıflar ve Temlikler" Vakıflar Dergisi, c. II (1942), Vakflar Umum Md.lüğü neşriyatı, Ankara, s. 279-386.

15) Köprülü, M.F., Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu, Atay Kültür Yayınları, Ankara 1972 ve aynı yazarın: Bizans müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hakkında Bazı Mülahazalar" Türk Hukuk ve İktisat Mecmuası, I, 1931, İstanbul, s., 165-313.

16) Nicolo Barbaro, Konstantiniyye Muhasarası Ruznâmesi, Ter: Ş.T. Diler, İstanbul Fatih Cemiyeti, İstanbul. 1976 (2), s. 69.

geçirilen ülkelerdeki genç hristiyan nüfusa yapılan aşılamadır ki bu işlem "devşirme" sistemi adıyla bilinir. İkinci uygulama, çeşitli müslüman mezheplerine mensup toplulukların sünni doktrini kabul etmeleriyle ilgili olarak belirir. Asimilasyon süreci, çok yönlü bir kültürel değişmeyi de beraberinde getirdiğinden bazı karışıklıklara ve tepkilere de yol açıyordu.

Daha I. Beyazıt zamanında (1389-1402) patlak veren Şeyh Bedreddin olayı, yalnız müslümanların değil, fakat bazı hristiyan ve yahudilerin de katılmasıyla değişik ve geniş bir sosyal boyut kazanır. En az Moğol istilası kadar önemli bir buhran söz konusudur. Bir kadı'nın önderliğinde ve dini bir kisve altında başlayan hareket sınıfsal bir yapıya da sahiptir. Bastırılan bu hareketten sonra Anadolu'nun doğu bölgelerinde yeni ayaklanmalar baş gösterdi. Şeyh Safiyüddin tarafından 16. yüzyılda kurulan Safevi hareketi Uzun Hasan'ın kişiliğinde askeri bir destek bulduktan sonra Anadolu'da yayılmaya başlamış, özellikle II. Murat (1421-1451) ve Fatih (1451-1481)'in Doğu Anadolu'yu kontrol altına alma girişimleri karşısında tepki gösteren göçebe Türkmenler arasında taraftar bulmuştur. "Yavuz" lakabıyla bilinen I. Selim (1512-1520)'e kadar süren bu otorite boşluğu sırasında her kesim bir başka güce sırtını dayamıştır.

İstanbul'un fethiyle biraz durulmuş olan merkezdeki iktidar kavgası ise, güçlü Türk aileleri ile devşirme aristokrasisi arasındaydı. Çandarlı ailesinin tasfiyesiyle devşirmeler daha önemli roller oynamaya başlamışlardır. Saray koridorlarından Enderun mektebine, eyaletlerden uc'lara kadar dikkatle yürütülen "osmanlılaştırma" süreci kısa zamanda ve kolayca tamamlanan bir operasyon değildi.

Küçük Asya'nın kuzey batısındaki bir beyliğin büyüyerek, Bizans'ı kuşatması, üç kıtanın büyük alanlarına doğru yayılması, dünya kültür ve sanat tarihinin önemli gelişmelerini hazırlayan olaylardan biri olarak görülür.
Çünkü, o zamana kadar, Batı'dan Doğu'ya ilerleyen ve her defasında Anadolu'yu çiğneyen kültürel hareketlerin kaderi tersine çevrilmiş, ne Emeviler'in ne de Selçuklular'ın başaramadığı yeni bir hareket böylece başlamıştır.

Erken devir Osmanlı kültürünün, sanat faaliyetlerine katı sınırlar veya ilkeler koymuş olabileceği düşünülemez. Bununla birlikte, Selçuklu ve Bizans'tan ayrılmaya başlayan bir karakter kendini belli eder. İslâm, hayatın bütün alanlarında olduğu gibi, mimarlıkta da biçimi belirleyici en önemli faktördür. Bir bakıma bu alanda da bir "osmanlılaştırma" süreci görülür. Alınan yeni topraklarda yeni görgüler kazanan Osmanlı mimarları kendilerine değişik bir çerçeve çizerler. Beylikler devrinin denemeleri üzerine oturan bu erken devir için, "Bursa üslubu" veya "Edirne üslubu" deyimlerini kullananlar vardır. Bu dönemin mimari üslubunu, "Osmanlı Mimarisi'nin Kaynakları" başlığını taşıyan bölümde daha ayrıntılı olarak ele alacağız.

II
SİNAN ÇAĞI

Uygarlıkların, doğuşlarıyla ölümleri arasında yer alan yükselme noktalarını "altın çağ" deyimiyle adlandırmak gelenektir. Bu dönemlerde toplumların bünyesini topyekün değiştiren yapısal belirtiler görülür. Kurumlar, tutum ve davranış üslupları, kavramlar arasında bir denge hali sezilir. Değişmenin kültür ve sanat planındaki görüntüsü ise"klasik" diyebileceğimiz bazı belirtiler sergiler. Bu planda da bir değişme; süzülüp ayıklanma, daha doğrusu belirlenmiş ölçü ve esaslarla bir bütünleşme ve denge hali kendini belli eder.

Sanat tarihindeki devreleri, hatta sanat üsluplarını, hanedanlar vaya hükümdarların adıyla anmak bir gelenektir. Türk sanatında da durum böyledir. Ancak bir tek istisna vardır: Sinan Çağı. Mimar Sinan dışında, kendi dönemine adını verebilen bir mimar, yalnız Türk sanatında değil, bütün Doğu sanatında yoktur. Bu özel durumu inceleyebilmek ve kullandığımız "Sinan Çağı" terimini açıklayabilmek üzere gelişmeleri daha yakından gözleyelim.

1537'de Başmimar olduğu kabul edilen Sinan'ın elli yılı aşkın bir süre bu görevde kaldığı görülüyor. Bu göreve tayin edildiğinde 47 yaşındaydı ve kendisinden önceki Başmimar'ın maiyetinde çalışarak epeyce deney kazanmıştı. II. Bayezit devrinin yarısından fazlası olan bir süre, Yavuz Sultan Selim, Kanuni'nin ve II. Selim'in bütün saltanatları ile III. Murad'ın ilk 15 yılı, Sinan'ın hayat çizgisiyle çakışır. Yani Sinan beş Osmanlı sultanına hizmet edebilmiş ve 98 yıl yaşamıştır. Osmanlı imparatorluğunun en parlak devrinde uzun yaşamış bir insan olması herhalde onu şanslı kılan hususlardan biri olmuştur.

Bu uzun dönem içinde 15 kadar Sadrazam gelmiş geçmiş, bunlardan İbrahim Paşa ve Sokullu gibi önemli iki kişi sadarette bulunmuşlardır.

İmparatorluğun genişlemesini sağlayan askeri hareket, artık rastgele girişilen akıncılık değil, yerleşme ile sonuçlanan kalıcı seferler halindedir. Kara ordusunun başarıları büyüktür; Tebriz, Bağdat, Mısır, Petervaradin bu devirde Osmanlı topraklarına katılır. Barbaros, Turgut Reis, Piyale Paşa gibi ünlü kaptan-ı deryalar bu dönemde hizmet yapmış; Kıbrıs, Cezayir ve Rodos ele geçirildikten başka ünlü İtalya seferleriyle Akdeniz bir Türk gölü haline gelmiştir. Bir başka Osmanlı filosu ise Hint Denizi ve Sumatra'ya kadar ulaşmıştır.

Bu dönemin şeyhülislâmları arasında Zembilli Ali Cemali ve Ebussuut Efendiler, hukuk ve sosyal düzenin adalet direkleri olarak halk menkıbelerine kadar geçmiştir.Kültür ve sanat alanlarında ise pek çok isim sayılabilir. Ama sadece Fuzulî, Bâki ve hattat Karahisârî'nin adları bile çok şey ifade etmektedir. Kısacası, birkaç ünlü padişahın saltanat yıllarını kapsayan bu devre, kurumların yerli yerine oturduğu, sosyal hedeflerin büyüdüğü ve pek tabi ekonominin de boy attığı bir klasik çağdır.

1537 ile 1588 arası, kabaca 16. yüzyılın ikinci çeyreği ile son çeyreği arasında kalan tarih dilimini, bir mimarın adıyla, "Sinan Çağı" olarak adlandırabilmemiz için pek çok sebep vardır. Bilindiği üzere, mimarı tarafından bir "çıraklık" eseri kabul edilen İstanbul Şehzade Camii 1544'de yapılmaya başlanmış ve 1548'de tamamlanmıştır. Hemen iki yıl sonra, aynı şehirde, kendisinin "kalfalık" eseri olarak nitelendirdiği Süleymaniye'nin inşaatı başlar ve 1557'de bu yapı da tamamlanır. Bu arada, orta büyüklükteki başka camiler, köprü ve öteki mimari tiplerle yoğun bir faaliyet içinde olan Sinan, 1568'de bu defa Edirne'de Selimiye Camii'ne başlar. Görülüyor ki, çok sayıda küçük ve orta boy mimari eser yanında üç büyük selatin camisinin inşaatı ardarda tamamlanmıştır. Öte yandan klasik çağ İstanbul mimarisinin en önemli eserleri doğrudan Kanunî'nin adıyla bağlantılıdır. Bu sultan, babası için Sultan Selim Camii, şehzadesi için bir başka cami, kendi adına Süleymaniye, kızı için Edirnekapı Mihrimah Camisi'ni yaptırmıştır. İlki şüpheli olmak üzere, bunların hepsi de Sinan'ın eseridir. Büyük Osmanlı şehirlerinin adeta çehresini değiştiren bir yapı ustası, dünyayı güzelleştirip şenlendiren bir dehanın adını yaşadığı çağa vermek, bir abartma veya öykünmenin ötesinde, sadece bir görevi yerine getirmek ve hakkı teslim etmektir.

Mimarlık eserleri ve sanatçısını ele alırken, belirli bir çağın tablosunu ortaya koyabilmek, sözkonusu sanat olgusunu daha akılcı bir biçimde kavramamıza yardımcı olacaktır. Buna göre, Sinan, içinde bulunduğu koşulların adamıdır, dehası ve yaratıcılığı yanında, yerini tarihi akış içinde bulmuştur. Kısacası, çağın sanat kültürüne zemin teşkil eden herşeyi, bu anlamda ele almak zorunda olduğumz açıktır.

Osmanlı imparatorluğunun klasik devrinde esas şeklini kazanan ve bu özellikleriyle Sinan'ı kuşatan kurumlar dokusunu; genel'den ayırıp, herbirini teker teker incelemek ilk bakışta anlamsız gibi görünmektedir. Çünkü, hukuğu dinden, dini felsefeden, tımar sitemini ordudan ayırmak zordur. Buna rağmen, Osmanlı kültür bütününü anlayabilmek üzere her bir kurumu veya kavramı ayrı ayrı incelemenin yararlı olacağı kanısındayız.

A. Yapısal Büyüme ve Kurumlaşma

Osmanlı İmparatorluğu'nun büyümesini anlatan geleneksel Batı kaynakları, bu devletin, daha çok bir savaş makinesi gibi çalıştığını, bu arada biraz da kalıcı sanat eserleri bıraktığını yazarlar. Yerli kaynaklar ise, önceleri kronik tarihçilik yapmış daha sonra yerini romantizmin etkisindeki araştırmalara bırakmıştır. Her iki yaklaşım da, bu imparatorluğun askeri ve siyasi varlığını öne çıkarmış, konuya bakış tarzları gereği, kültür ve sanat tarihini yapay olarak küçültüp, önemsiz saymıştır. Günümüzde, bu tür yaklaşımların yetersiz olduğu, sanat olgusunun da anlaşılması gerektiği, bunu anlamak için de başka yapıların çözümlenmesinin gerektiği anlaşıldı.
Bugünün kültür ve sanat tarihi araştırmaları ile her an bir yenisi ortaya çıkan arşiv

belgeleri (17) göstermektedir ki, sanatın, yalnızca ekonomiyle değil, fakat eğitim, askerlik, hukuk, toplum sınıfları ile derin bağlantıları vardır. Bu bakımdan, incelememizde Osmanlı mimarisine geçmeden önce, bir fen ve sanat faaliyeti olan bu alanın bağlantıda olduğu öteki kurumları ele almak istiyoruz.

Ölçü büyüklüğü ile de dikkatlerimizi çeken Sinan anıtlarının, imparatorluğun genelde büyümesi ile doğrudan ilişkili olduğu su götürmez bir gerçektir. Altıyüz yıl hayatı olan bir imparatorluğun, bu süre içinde hiç değişmemiş olduğunu varsayamayız. Tıpkı canlı organizmalardaki gibi, metamorfoz ve gelişme Osmanlının bütün kurumlarında görülmektedir. Altı yüzyıl gibi uzun bir süre içinde, gerek ağır ağır oluşurken, gerekse kasvetli bir boğuşma ve diyalektik çelişkileriyle sıkışıklık içinde büyüyen kurumları incelemek, böylece bütüne hakim olan esas eğilim ve doğrultuyu belirlemek çok önemlidir. Bugüne kadar, Osmanlı İmparatorluğunun oluşumuna ve genişlemesine hakim olan ekononmik, sosyal ve demografik etkenler ayrı ayrı incelenmiş ve bazı belirlemeler yapılabilmiştir. Bu devasa organizmanın hizmetine girererk, onun doğal ve kaçınılmaz büyüme sürecine katkıda bulunan her bir kurumun kendi içi gelişmesini de yaşamakta olduğu kesindir. Bu kurumlar arasında, "Elhareket-ül-bereket" diyen bir ocak, disiplinli bir güç ve devletin maddi varlığını koruyan ordu teşkilatıyla işe başlamak istiyoruz.

1. Genişleyen Ufuklar

Bir imparatorluk veya uygarlık için genişme; bir karşı koyma ve meydan okumadır, yenenlerin payına düşen değerler ve dünya nimetleri geleceği tayin eder. Ancak, sonsuz bir hırsla ve yalnızca savaş tutkusu içinde yanıp tutuşan toplumlar uygarlık meyvesine ulaşamamışlardır. Çünkü aşırı saldırganlık, birşeyler yapmak yerine, yapılmış şeyleri yıkmak yolunda kullanılır. Az ilerleyebilmiş toplumlar, daha uygar toplumları içten içe kıskanmış ve yıkıcı hücumlarını onlara yöneltmişlerdir. "Barbarlık" teriminin yerinde ve doğru olarak kullanıldığı tek durum budur. Öte yandan uygarlık kurma yolundaki her imparatorluk, etrafını kollamak, kendi maddi varlığını güvence altına almak ve nihayet yönetmek için silahlı bir gücü elinin altında bulundurmak zorundadır. İşte temelde farklılık gösteren bu iki durumu birbirinden ayırmak istemeyen bir kısım Batılı zihniyet, Osmanlı genişlemesini barbarlık kategorisine sokmuştur.

Barbarlığı aşağılayıcı bir deyim olarak kullananlar bilirler ki, M.Ö. 5. yüzyılda, Atina'daki kölelerin sayısı 115.000'e ulaşmaktadır. Barbar bile sayılmayan bu köleler, en küçültücü işleri, günlük hizmetleri gördükten başka gülünç bir ücret karşılığında madenlerde ölesiye çalıştırılmaktaydı. Romalılar ise, Roma İmparatorluğu'nu sarsan

---

17) Bakırer, Ö., "Mimarlık Tarihi Araştırmalarında Belgelerin Katkıları" Milli Kültür, S.36, Ekim 1982, c. III, Ankara. 1982. s. 25-29.

her kavime barbar veya vandal demişlerdir. Hristiyanlar, İsa'ya iman etmeyen herkesi, bu arada Osmanlıları da barbar veya dinsiz olarak nitelendirmişlerdir.Herkes bilir ki, Büyük İskender ve Napolyon'un döktüğü kan Cengiz Han'ınkinden hiç de aşağı değildir. Bu tablo bize şunu gösteriyor; yeryüzü egemenliği peşinde koşan Avrupalı, kendi lehine çalışmayan her toplumu karalamaktan ve çekiştirmekten geri durmamıştır. Osmanlı dönemini anlatan Batı kaynakları; bu imparatorluğun sadece bir savaş makinesi gibi çalıştığından ve uzun uzunu meydan savaşlarından bahsederek paragraflarına şu sözlerle son verirler: "..... hepsini kılıçtan geçirdiler, mallarını yağma ettiler..." Sıkça tekrarlanan bu tekerleminin gerçeklik derecesi nedir? Üzerinde düşünmeye değer bir soru.

Osmanlı tarihinde fetihler, 14. yüzyılın ortalarından 17. yüzyılın sonuna kadar devam eder. İmparatorluğun maddi ve manevi varlığının korunması gereği, sosyal bünyenin örgütlenmesindeki askeri eğilimi güçlendirmektedir. Dünya jeopolitiğinin en hassas bölgelerini elinde tutmak isteyen bu devlet bu durumunu koruyup sürdürebilmesi için silahların gücüne dayanmakla kalmayıp, bütün kurumlarını sürekli savaş halindeki bir ordunun birlikleri gibi örgütlemiştir. Savaş sanatı dışında kalan işlerle meşgul olan köylü ve öteki üretici kesimler, savaş anında devletle sıkı işbirliği yapabilecek biçimdeydi. Zamanına göre ve varoluş nedenine bağlı olarak, savaşı yöneten ve yapan profesyonel bir sınıfın da ayrıca yetiştirilmiş olması, bu işe verilen önemi göstermektedir.

Türkler devlet olmaktan önce ordudur. Yönetim mekanizmasının da hep ordu içinden çıkmış olması, Kanunî'nin saltanatının sonuna kadar ordunun bizzat sultanlarca yönetilmesi, bu kurumun devlet örgütünün ana ekseninde yer aldığını gösterir. Güçlü bir Osmanlı ordusunun hazır tutulmasının sebeplerinden biri de, çok geniş olan toprakların ve vergi kaynaklarının güvence altında tutulmasıdır. Ekonomik ve sosyal hayatı düzen altında tutmak, imparatorluğun hayat kaynaklarını kollamak bu ordunun göreviydi. Orduyu güçlü, zinde ve atılgan tutan manevi güç ise, Türklerde ötedenberi görülen "cihad" anlayışı idi. Savaşta kahramanlık göstermek hatta şehid olmak, bu insan toplumunun cenkçi geleneklerine de tam olarak uymaktadır. Sultan'a kayıtsız şartsız bağlı olan ordu, her türlü sınıf çıkarlarından titizce uzak tutulmuştur (18). Ciddi ve bilimsel anlayışla kaleme alınmış bütün tarihlerin birleştiği nokta, fethedilen topraklarda egemenlik kurulduktan sonra üretici halkın güvenlik altına alınıp korunduğu yolundadır.

Türk devletlerinin yapısındaki ordu kavramının önemini burada tekrar ele almayı gereksiz görüyoruz. Bu kuvvet, araştırmamız boyunca ele aldığımz her konuda gücünü ve ağırlığını duyurmakta, adeta gizli bir denetim mekanîzması gibi imparatorluğun yapısına sinmiş bir kavram olarak kendini belli etmektedir. "Ocak" deyiminin Memluk askeri yapısında da mevcut olduğu, "orta" deyiminin ise Moğolların "orda" sından geldiği düşünülecek olursa, Osmanlı ordusunun teşkilatlanma bakımından en eski Türk geleneklerine dayandığı anlaşılır.

---

18) Yerasimos, S., Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye, Kitap 1: Bizanstan Tanzimata, çev: B. Kuzucu, Belge Yayınları: 35, İstanbul, 1986 (5). s. 176.

Orhan'ın kardeşi Osman devamlı ordunun kurucusu olarak bilinir. Bu ilk ordu, piyade ve süvariler olmak üzere iki bölüm halindeydi. Her iki bölümün de düzenli ve düzensiz kesimleri vardı. Akıncıların önemli rol oynadığı ilk fetihlerde Bursa, İzmit ve İznik alınır. 1356'da Çanakkale Boğazı'nı aşıp Gelibolu'yu alan bu ordu ilk Avrupa seferini gerçekleştirmiş olur. I. Murat'dan itibaren merkezi ordu "devşirme" esasına göre oluşturulur. Genç hristiyan çocukların ailelerinden alınıp, önce müslüman aileler yanında sonra da Enderun'da eğitilmesiyle, Sultan'ın elinde güçlü ve sadık bir ordu oluşmaktadır. Önce Türk aileler yanında eğitilen bu çocuklar, Türk ve Müslüman geleneklerini benimserler, bu işlem kayıtlarda "Türk'e vermek" şeklinde geçer (19). Enderun, bir saray okulu olarak, yönetici adaylarını hem görgü, hem de mesleki bilgi yönünden eğitmektedir. Bu çaptaki bir asimilasyon mekanizması insanlık tarihinde ilk defa görülmektedir. Murat Hüdâvendigâr, kurduğu orduyu Hacı Bektaş Veli'ye göndererek, bir sancakla bir ad vermesini diler. Hacı Bektaş Veli, bu ordunun komutanlarından birinin başı üstüne kolunu koyarak hayır dua eder ve "adınız yeniçeri olsun" der.

Yeniçeri, o günden sonra bu ordunun adı olur, giydikleri başlıklar ise elbise kolunun hatırasını taşıyan bir birçimde yapılır, velilerin manevi desteği altında Bektâşîlik saygı ile anılır (20).

Daha önceleri, piyadeler düzenli ve düzensiz oluşlarına göre; yayalar ve azaplar adını alıyor; yine düzenli veya düzensiz oluşlarına göre süvariler de ulûfeli sipahiler, silahdarlar, gurebalar ve akıncılardan meydana geliyordu. Yeniçeriler efsaneleşmiştir, oysa tımarlı sipahiler de en az onlar kadar büyük işler gören bir sınıftı. Feodalitenin yaşanmadığı bir düzenin, her zaman görevden alınabilen derebeyleri diyebileceğimiz tımarlı sipahiler, çoğunlukla toprağı işleyip elde ettikleri gelirle geçinirler ve sultanın her çağırışında silahlarını kuşanarak savaşa katılan bir grup askeri hazırda tutarlardı. Tımarlı sipahiler ödenmesi gereken bir vergi gibi; verilen toprağa karşılık verilen bir hizmetti. Tımar sahibi görevini ihmal ederse toprak geri alınırdı, çünkü toprak ilke olarak devlete aitti. Murat çağında tımarlı sipahiler kesimi iyice güçlendirilir, fetihler hızlanır; Edirne'den yola çıkan kuvvetler, önce Filibe ve Zağra'yı alırlar, daha sonra da Drama, Serez ve Kavala fethedilir. Aynı anda Anadolu Beyliklerine karşı da fetih politikası uygulanır. Kosova savaş alanında öldürülen I. Murat geriye, Anadolu ve Rumeli'de birbirine eşit büyüklükte olmak üzere geniş bir toprak bırakır. O anda Osmanlı Beyliğinin yüzölçümü epeyce genişlemişti.

---

19) Devşirme sırasında her beş çocuktan sadece biri, seçilerek alındığından bunlara "pencik oğlanı" denirdi. Önce sadece Rumeli'den toplama yapılırken, 15.yüzyıldan sonra Anadolu'dan da çocuk toplanmaya başlanmıştır.

20) Kantemir, D., Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, I, Çev: Ö.Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 342, Bilim Dizisi: 11, Ankara. 1979, s.39. Son yapılan araştırmalar bu hikâyenin sadece bir yakıştırma olduğunu ortaya koymuştur. Ancak yeniçeri gülbanklarında HacıBektaş Veli adının geçmesi aralarında derin ve içten bir bağlantı olduğunu gösteriyor.

I. Bayezit, babası zamanında toprakları iki misline çıkarır, fakat Timur'a karşı verdiği savaş kendisinin de sonu olur. II. Murat zamanında yeniçerilerin sayısı 100.000'i buluyordu. Ayrıca lojistik destek ve nakliyat için özel birlikler yetiştiriliyordu. Bu dönemde, Tuna 'nın güneyine kadar genişleyen topraklarda Yeniçeri hakimiyeti sağlanmış, Anadolu'da ise Menteşe ve Teke beyliği ilhak edilmiştir. "Ebülfeth" lakabıyla tanınan II. Mehmet, Bizans başkentini aldıktan başka Balkanlar, Mora ve Belgrad hariç Sırbistan'ın fethini tamamlar. Kırım Hanlığı vesayet altına alınır, Akkoyunlular yenilir, Karakoyunlu'lar itaat altına alınır. II. Bayezit devrinde Hersek ve Boğdan kesinlikle Osmanlı hakimiyetine girmekle birlikte, bu dönem askeri bakımından sessiz geçmiştir denilebilir. Kendinden önceki sultanların at üstünde iki kıta arasında mekik dokumalarına karşılık, bu sultan kendini tamamen dine vermiştir.

Yavuz Sultan Selim, kızılbaş ayaklanmaları ve Memluk sorununu çözümlemek üzere bütünüyle Doğu'ya yönelir (21). Mısır ve İran seferleriyle Anadolu'daki ayaklanmaların şiddetle bastırılmış olması, Kanunî'nin tekrar Batı'ya dönebilmesi için büyük bir imkan hazırlanmıştır.

Kanunî devri, Osmanlı devletinin kuruluşundan beri merkezi iktidarın güçlenmesi ve fetihlerin devamı ile ülkenin en çok kontrole alındığı dönemdir. Bu sultanın ilk seferi Macaristan üzerine olmuş, 1526'da Mohaç'da büyük bir zafer kazanmıştır. Büyüyen Osmanlı gücü Almanya'ya kadar ilerler, Fransa kralı Ferdinand, Osmanlı sultanını "baba ve hâmi" kabul etmiş, her yıl belirli bir vergi ödemeye söz vermiştir (22). İçte, Sivas, Adana, Tarsus, Maraş dolaylarında faaliyette bulunan Dulgadırlı Türkmenlerden Sülkün Koca ve Baba Zinun ile Ankara, Kırşehir yöreleride Kalender Çelebinin büyük kızılbaş hareketlerinin (23) devleti daha fazla rahatsız etmesine izin verilmez, şiddetle bastırılır.

Kuruluşundan beri yeni sınıflar kazanan ordu, 16. Yüzyılda en düzenli biçimini alarak gelişti. Yeniçeriler seçkin bir sınıf olarak savaş alanlarında düşmana korku saldılar. Bu sınıfın büyük başarılarına rağmen sayılarının az oluşu şaşırtıcıdır. 15. Yüzyıl ortalarına kadar 10 bin, Kanuni öldüğü sırada ise 12 bin kişiydiler. 196 Ortadan yani bölükten oluşan bu askerler Osmanlı ordusunun yaya sınıfını teşkil ederler, ordunun merkezinde bulunurlar, savaşa başlayacakları zaman Bektaşi tarikatının gülbank'ını okurlardı. Komutanları en büyükten başlamak üzere; yeniçeri ağası, sekban başı, kul kethüdası, zağarcı başı, samsoncu başı, turnacı başı, hasekiler, başçavuş, muhzırbaşı şeklinde bir emir-komuta zincirine sahipti (24). Süvari sınıfı iki kesimden oluşmaktadır.

---

21) Uzunçarşılı, İ.H., Osmanlı Tarihi, C.II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XIII. Dizi, Sa.16 b 1, Ankara. 1975 (3), S.249-305.

22) Uzunçarşılı, İ.H., a.e., s., 331-336

23) Sümer, F., Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde AnadoluTürklerinin Rolü, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstütüsü, Tarih Dizisi No:2 Ank. 1976. s. 77, 78, 170, 181, 186.

24) Uzunçarşılı, İ.H., Osmanlı Tar., c. II. S., 556, 559, 561.

Bunlardan birincisi, kapıkulu süvarileridir. Savaşta ordunun merkezinde, yeniçerilerin yanlarında, yürüyüşlerde padişahın sağ, sol ve gerisinde giderlerdi. Ayrıca bir de tımarlı sipahiler vardı ki, Osmanlı devletinin kuruluşundan beri toprağa dayalı olarak kurulan bu atlılar 16. yüzyılın sonunda gelişerek önemli bir askeri kuvvet oluşturmuşlardır. Topraklı sipahiler de denen bu sınıfın 70-80 bin kişiden oluştuğu sanılmaktadır, gerçi bu sayı fetihlerle ilhak edilen toprak ve nüfus artışına göre değişmiştir. Bunlara eyaletin beylerbeyi komuta eder. Onun altında, sancak beyi ve alay beyi yer almaktadır. Savaşta hilal şeklini alan ordunun sağ ve sol kanatlarını bu kuvvetler oluşturmaktadır. Oldukça karmaşık fakat fonksiyonel bir yapı gösteren Osmanlı ordusunun bir başka sınıfı da gönüllülerle deliler meydana getirir. Kuruluş devrinde, başlarında gönüllü ağası olduğu halde ordunun en önünde ilerleyen bu serdengeçtiler, disiplinsiz, fakat çok etkili saldırılarıyla düşmana ansızın ulaşırlar ve bir hayli hırpalarlardı. Hafif süvari şeklinde donanmış bu kuvvetler, olağanüstü cesaretleri, pervasızca düşmana saldırmaları yüzünden "deliler" adıyla da bilinmektedir. 1532 Almanya seferinde bunların sayısı 50 bin kadardı (25). Bu kuvvetlerin bir kısmı zamanla ortadan kalktı, bir kısmı ise disiplin altına alınarak akıncı birliklerini oluşturdu.

Ordunun savaşçı birlikleri dışında, bu büyük mekanizmanın hareket ve lojistik ihtiyaçlarını sağlayan bazı geri hizmet birlikleri vardı. Ordu savaş için cepheye hareket etmezden çok evvel, kullanılacak yolların durumu incelenmekte, bu işle ilgili ve yetkili kişilerden rapor istenmekteydi. İhtiyaç duyulan yerlerde yolların açılması ve düzeltilmesi için yalnız kaldırımcılar değil, ordunun ve bölgenin bütün elemanları seferber edilmekteydi. Yol "ayırtmak" için askerin geçeceği güzergâhlarda uygun yerlere alâmetler konulması usuldendi. İstanbul-Edirne yolu, özellikle İstanbul'dan Halkalı'ya kadar olan yolun devamlı onarıldığı bilinmektedir. Savaş zamanında sınırlara asker sevkedilirken, hassa başmimarının isteği halinde, dülger, taşçı, lağımcı, suyolcu gibi inşaat esnafına mensup kişiler de orduya katılırdı. Bu inşaat işçileri ücretle tutulup, bazen yarı ücretleri peşin verilerek çalıştırılırdı (26). Atlı olan müsellemler, cerahur veya serahur denen sınıflar, savaştan önce ileriye sevkedilir, yol açıp, köprü kurmaları, bataklık kurutmaları, siperler kazmaları, gerektiğinde orman kesmeleri istenirdi. Ordunun, sefer sırasında çeşitli fen ve zenaatları bilen ustaları da yanında götürdüğü bilinmektedir. Mohaç'da atlı sekban (27) olarak orduya katılan Mimar Sinan, Purut seferinde 13 günde, üzerinden bütün ordunun geçebileceği bir köprü inşa etmişti. Tıpkı Sinan gibi pekçok sanatçı bu seferlere katılmıştı. Yine Mohaç seferi sırasında Drava nehri üzerine 332 m uzunluğunda ve 2.40 m. genişliğinde bir köprü yapılmıştı. Beş günde

---

25) Uzunçarşılı, İ.H., Osm. Tar. c. II, s., 572-573.

26) Orhonlu, C., Osmanlı İmparatorluğunda Şehircilik ve Ulaşım, Der: S. Özbaran, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:31, İzmir. 1984, s., 9,29,30.

27) Sekban kelimesi, Türkçe "Seyman-seğmen" sözünden bozma olup, düşman askerini yırtıp parçalayan anlamındadır.

tamamlanan bu köprüyü hangi mimarın inşaa ettiği bilinmiyor. Ancak, seferlere pekçok istihkamcının katıldığını ve böyle bir köprüyü yapabilecek Sinan'dan başka mimarların da olduğunu kabul etmek gerekir.

Özellikle klasik Osmanlı devrinde istisnasız her ünlü kişinin bir asker tarafı vardır. Mollalar, sanatçılar ve yönetim mekanizmasında yukarılara tırmanan her sima askerliğin demir disiplininden geçmiştir. Eğri seferinde orduya sefer katibi olarak katılan Talikîzâde Mehmet Efendi'nin "Eğri Fethi Tarihi", nakkaş Hasan'ın minyatürleriyle ayrıntılı olarak yansıtılır. Aynı zamanda bir silahşör ve hattat da olan Matrakçı Nasuh, Kanunî'nin ilk İran seferini (1533-1535) "Mecmua-i Menâzil" adıyla, adeta resimli bir albüm gibi, miyatürlerle vermiştir. İstanbul'dan Bağdad'a kadar ordunun konup göçtüğü menziller ve karakteristik yönleriyle çizilip renklendirilmiştir (28).

Osmanlı topraklarının genişleme yönü, ülke arazisinde kıyısı olan denizlerinde kontrol altında tutulmasını gerektiriyordu. Akdeniz kısa süre içinde bir Türk gölü haline getirildiği gibi, Kızıldeniz, Basra Körfezi hatta Hint Okyanusuna kadar ulaşıldı (29). Akdenizde korsanlık etmekte olan Hayreddin Paşa, Kanuni'nin hizmetine girer, Tunus ve Cezayir'i Osmanlılar'a kazandırırken kendisi de kaptan-ı derya olur Barbaros'un Korfu seferinde Mimar Sinan'ın da bulunması ilginçtir Belgrad ve Rodos'a giden Sinan, adeta ordu içindeki bir gözlemci gibi farklı bölgeleri dolaşmış ve eski dünyanın mimarlık eserlerini iyice tanımış, ulaşımını at gücü ve yelkenli gemilerle yapan bir Osmanlı ordusunun gidebildiği her yere o da gitmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunun, 1300 yıllarından Kanunî devrinin sonuna kadarki gerişleme hızı çok büyük olmuş, ufak bir beylik arazisi üç kıtaya yayılarak 25 misli büyümüştür (30). Bu genişleme 17. yüzyılın sonuna kadar sürmüş, duraklama ve gerilemenin ilk işaretleri İkinci Viyana kuşatması (1683) ve Karlofça anlaşmasında belirginlik kazanmıştır.

2. Sosyolojik Mimarinin Kuruluşu

Osmanlı Beyliğinin büyüyüp imparatorluk olması, bununla da kalmıyarak bir uygarlık kimliğini kazanabilmesinin en önemli belirtilerini toplum yapısındaki köklü değişmelerde görüyoruz. Çok farklı kültür miraslarına sahip, büyük bir coğrafyaya yayılmış "72 millet"in, yönelişleri, hedefleri ve hayat üslupları bakımından, aynı ve tek bir uygarlığın yaşama ritmine katılmış olmaları, üzerinde önemle durulmaya değer bir konudur.

---

28) Yurdaydın, H.G., Matrakçı Masuh, Ankara Üniversitesi, İlâhiyat Fak. Yayınları, XLIII, Ankara. 1963, s. 12-13.

29) Özbaran, s., "Antonio Tenreiro'nun Osmanlı Topraklarında Yaptığı Gezi Notları (1523-1529) "Tarih İncelemeleri Dergisi, II, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, İzmir, 1984, s. 56.

30) Pitcher, D.E., An Historical Geography of the Ottoman Empire, E. J. Brill, Leiden. 1972, p. 134.

Sınıflar, kesimler ve mesleklerin sosyal rollerini, bu muazzam mekanizmanın insan tiplerinin hiyerarşisini inceleyebilmek üzere pek çok araştırma yapılmış, fakat yine de Osmanlı'nın bu yönü bütünüyle aydınlatılamamıştır. Öyle ki, bazı kurumlar ve kişilerin hangi işleri yaptıkları, ünvan ve payelerinin hangi konularda ve hangi sınırlar içerisinde kullanıldığı bütün ayrıntılarıyla bugün bile anlaşılamamıştır.

Tıpkı, büyük bir caminin kubbesindeki tonlarca yükün toprağa indirilmesindeki teknik başarı gibi, büyük bir sultanın, gücünü toplumun en alt kesimlerine indirebilmesi şüphesiz politik bir beceriyi gerektiriyordu. İç ve dış kompozisyonu bozmadan, yukarıdaki hakim gücün, egemenliğini sağlayabilmesi problemini çözmek için, uzun deneyler geçirmesi, siyasi kültür mirasının epeyce zengin olması gerekirdi. Çünkü sonunda elde edilen formül öylesine sağlamdı ki, büyük depresyonlara rağmen 500 yıl kendini korudu.

Osmanlı toplum yapısı, haksızlıklarla çalkalanan bir özgürlük mücadelesi yerine, kişi ve toplum olarak güvencesini, konulmuş kurallarda bulan kapalı bir sistem olarak gözükmektedir. Bu yüzden bazı yazarlar bu yapıyı,merkezi, despotik (31) olarak nitelendirirken, bir kısım başka yazarlar köleci bir sömürü toplumu (32) olarak nitelendirirler. Bu görüşler, karmaşık bir yapıya sahip Osmanlı sosyo-ekonomik düzenini aceleci bir biçimde, bilinen kalıplardan birine yerleştirme eğiliminden kaynaklanır. Yerasimos'un "kapıkulları" nı doğrudan doğruya "saray köleleri" olarak yorumlaması, bu ve benzeri çok özel kurumları başka toplumlardaki kurumlara eşdeğer görmesi bir yanda araştırmacının işini kolaylaştırırken, öte yandan Osmanlı toplum yapısı hakkında yazarın sık sık çelişik düşüncelere kapılmasına yol açmaktadır. Oysa kölelik ve insan sömürüsü çok başka şekilde tanımlanmaktadır (33) ki, bu tanımlamanın, Osmanlı kapıkulları ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Roma devletinde görülen kölelik ile Osmanlı kulluğu arasında derin bir nitelik farkı vardır. Antik çağın bilinen köleliği, toprağa veya işe bağlı bir kurum şeklindedir. Bu sınıfın yasal sınırları kesin belirlenmiştir. Osmanlı kölelerinin tımarları da olabildiğine göre, aradaki farkın büyüklüğünü görmemek mümkün değildir. Osmanlı düzeninde, yeniçeriden sadrazama kadar kendini kul-köle sayan herkes sadakatle hizmet etmekten başka düşüncesi olmayan insanlardan oluşan bir topluluktur. Bu anlamda Osmanlı köleliğini sadece bir alçak gönüllülük ifadesi olarak kabul etmekle yetinmek yerinde olur. İlerideki bölümlerimizde, devşirme ve kapıkulu kesiminin imparatorluk içinde hangi kademelere kadar yükselebildiğini ayrıntılı olarak ele alacağız.

---

31) Timur, T., Osmanlı Toplumsal Düzeni, Turhan Kitabevi, Bilimsel Eserler Dizisi No:2, Ankara. 1979 (2) s. 217.

32) Yerasimos, S., Azgelişmişlik, s. 246, 258, 290.

33) Marx, K., Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, Çev: S. Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1979 (4) s. 260.

a. Sosyal Hedefler

Osmanlı toplum düzenini yürüten ve ileriye süren kuvvet, bütün ayrıntılarıyla yalnızca padişahların iradesinden çıkmış değildir. İmparatorluk şer'i hukuk sistemiyle yönetilmekle birlikte, Anadolu, Balkanlar veya Macaristan'da eski hayat tarzları, merkezi yönetimi rahatsız etmedikçe kendi halinde devam etmiştir. Ancak, görevinin bilincine sahip bir devletin muhtemel gelişmeleri de başıboş bırakamıyacağı da açıktır. Her imparatorluk devleti gibi, Osmanlı da, kendi amaç ve ihtiyaçlarına uygun bir siyaset izlemiş, ülkesindeki sosyal ve ekonomik kuvvetlerin büyüyebileceği özel bir hukuk ortamı yaratmaya çalışmıştır. Böylece yasalar ve müdahalelerle ülkenin hayatı belirli bir yönde düzene sokulmuştur. Bu esaslar gözönüne alındığında Osmanlı İmparatorluğu içinde bulunduğu çağ için şaşırtıcı bir "sosyal devlet" rejimi gibi gözükmektedir. Devletçi bir anlayışın sınırlamaları olmasaydı, her bölgede, özellikle Bizanstan kalan eğilimlerle herhalde hızlı bir ekonomik sınıflaşma başgösterecekti. İster teamül yoluyla ister yazılı, hukuk ve toprak rejimi, üretim ve ticareti daha baştan denetim altına almıştır. Son derecede geniş konuları içine alan bir hukuk sisteminin, açık ve ayrıntılı bir şekilde Kuran'a dayandığı düşünülemez. Kuran, hiç değişmeyen bir anayasa gibi düşünülmüş olmalıdır. Osmanlı yorumuyla Allah'a karşı olan görev ve sorumluluklarını değil, aynı zamanda dünya işleri ile ilgili olarak siyasi, medeni bütün ilişki alanlarını kuşatmaktadır.

Osmanlı toplumunun müslüman kesiminde herkes dinin ana ilkeleri hakkında yeterli düzeyde bilgi sahibi olduğundan, farz, helâl- haram gibi kavramlar günlük hayatın her sorununa uygulanabilmektedir. Böylece birey ve toplum ilişkilerindeki anlaşmazlıklar, genellikle adli mercilere götürülmeden çözülebilirdi (34). Bunun dışında, herhangi bir konuda kanun gerektiğinde; o konuya ait dini hükümler, gelenek ve deneylere dayanarak idari önlemler ve emirler zaman zaman fermanlar haline getirilmiştir. İhtiyaca göre parça parça ilan edilen kânun-nâmeler yanında topluca da ortaya konan hukuki kodeksler de vardır. Gerek kuruluş devrinde gerekse daha sonralara ait elimize geçen bazı kayıtlar, bize Osmanlı devri kanunlarının yavaş yavaş imal edildiğini gösteriyor. Bu hususta, Anadolu Türk Beyliklerindeki geleneklerin, Osmanlı kanunlarına esas teşkil ettiği ve bu sistem üzerinde bazı değişiklikler yapılarak daha sonraki şekillerin elde edildiği kuvvetle tahmin edilebilir. Bazı kayıtlarda "Karamanoğullarında böyle kayıtlı" şeklindeki ifadeler, eski devre ait düzen ve defter tutma yöntemlerinin esas alındığını göstermektedir.

En eski Osmanlı kanunlarının Fatih tarafından yapıldığı kabul edilir. II. Bayezit ve Yavuz Sultan Selim zamanında düzenlenmiş bazı defterlerin başında, birçok Doğu Anadolu sancağı için Hasan Padişah, Alaüddevle ve Kayıtbay kanunlarının aynen korunduğunu gösterir (35).

---

34) Özbilgen, E., Osmanlı Hukuku'nun Yapısı,, Osmanlı Kültürü Araştırmaları: 1, İstanbul. 1985, s. 35.

35) Barkan, Ö.L., Türkiye'de Toprak Meselesi, Toplu Eserleri: 1, Gözlem Yayınları, İstanbul. 1980, s. 730.

Kanuni devri (1520-1566)'inde Osmanlı devletinin durumu her bakımdan sağlamlaşmıştır. Yavuz zamanında büyük Alevî ayaklanması bastırılmış, Sünnî doktrin zafer kazanmış, halife sıfatı resmen Osmanlı sultanına geçmiştir (36). Kanuni, Sultan Süleyman hukuki ve mülki işleri daha iyi bir düzene sokmak için yaklaşık on yıl uğraşır, bu çabalarının sonucu olarak kendisi "kanun yapıcı" lakabı ile anılır. Askeri, mülki ve hukuki görevleri ilk kez birbirinden ayırdeden bu sultan, saray, ordu ve sivil mahkemeler için ayrı ayrı yasalar düzenletmiş, kendisinden sonrakiler de bu düzene uymuşlardır. Kanuni ile birlikte şeyhülislâm Ebussuud Efendi ve Kemal Paşazade kanunları tamamlarlar.Temelde Asya çıkışlı olan ve Sultan'a büyük yetkiler veren yasa, sürekli yenilenebilen ictihatlarla işlerlik kazandı. 1535-1550 Arasında İstanbul'u iki kez ziyaret etmiş-olan Guillaume Postel işleyen adalet mekanizmasını şöyle anlatır: "Bizdeki çok dindar kral, bütün yargıçları ve dava uzatıcıları, duyup görebilse; belki o zaman iki üç yüz kadar adam, güle oynaya gerçekleri saklamak ve kanunları örümcek ağına çevirecek bir yöntem bulmak için kafa patlatmazlardı" (37).

Osmanlı toplumunda, devlet çapında bir köleci sistemden söz edilemez. Hukuk, her alanda olduğu gibi toprak rejimini ve buna dayanan insan gücünü de denetim altına almıştır. Genel olarak sistemin dayandığı taban, toprak ürününün ve insan gücünün en verimli biçimde kullanılması biçiminde formüle edilebilir. Bu yüzden, toprak ve insan birbirinden ayrı tutulamaz. Toprak, ya devletin tasarrufu altındadır veya devlet denetimindeki reaya tarafından işletilir. Kendilerine ulufe yerine köyler verilen bir kesim olan tımarlı sipahiler, gelirleri oranında savaşa en az üç atlıyı beraberlerinde getirmekle yükümlüydüler. Ordu ve yönetici kademelerinin bir başka kaynağı ise devşirmelerdir. Bir kanunla düzenlenmiş olan devşirme mekanizmasının esası, Rumeli ve Anadolu'daki Hristiyan tebanın çocuklarından oğlan devşirmektir. Bu kanun, hem Yeniçeri Ocağı'na sürekli olarak bir insan kaynağı sağlamış, hem de ahalisi büyük bir çoğunlukla hristiyan olan Rumeli'nin ağır ağır islâmlaşmasını sağlamıştır (38). Batı kaynakları devşirmeliği bir zulüm ve eziyet aracı olarak tanımlar. Oysa bu yolla bir çocuğun devlet hizmetine alınması bir şanstır. Bazı müslüman ailelerin de çocuklarının devşirme olabilmesi için Hristiyanlara rüşvet verdikleri düşünülecek olursa, bu sistemin bir zorbalıktan çok bir mutluluk ve şans kapısı olarak tercih edildiği anlaşılır. Devşirilen çocuğun sadrazamlığa kadar çıkabilmesi mümkünken devşirilmeyen bir çocuğun hayatı boyunca bir köy kulubesinde yaşaması işten bile değildir. Devlet, bu iki ayrı yoldan elde ettiği vurucu güç ve elit kesimi sürekli olarak tazelemekte, herhangi

---

36) Schact, J., İslam Hukukuna Giriş, Çev: M. Dağ ve A. Şener, A. Ü. İlâhiyat Fakültesi Yayınları: 136, Ankara. 1977, s. 97.

37) Clot, A., Muhteşem Süleyman, Türkçesi: T. Ilgaz, Milliyet Yayınları: 62, İstanbul, 1987, s. 129'da G. Postel, De la République des Turcs, 1560, II, 12.

38) Uzunçarşılı, İ.H., Osmanlı Devleti Teşkilatında Kapıkulu Ocakları, I. Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Seri, Nr. 12, Ankara 1943, s.13.

bir kesimin toprak veya yönetim üzerindeki haksız taleplerinden de korunmuş olmaktadır. Askeri sınıfın elinde aşırı bir servet birikimi önlenirken aracı bir sınıfın doğması da önleniyor, orduya katılmayan bir sipahi önce açığa çıkarılıyor, sonra yeni bir tımar edinebilmesi de sağlanıyordu. Böylece bir sipahinin kendi bölgesinde uzun yıllar kalarak zadegânlaşmasına da fırsat verilmişordu. Devşirmeliğin ise babadan-oğula geçmesi zaten mümkün değildi.

Sosyal dokunun en hassas işleyen mekanizmalarından biri de vakıf'dır. İslâm hukukunun ruhuna uygun düşen bu sistem, Selçuklular zamanında geniş çapta kullanılmış, Osmanlıların elinde iyice gelişmiştir. Bu kurum, esas olarak devletin topraktaki mülkiyet hakkını korur, kesin ve geri alınmaz biçimde halk'a vakfeder. Toprak gelirini o anda ve daha sonra geleceklerin yararına sunabilmenin tek yolu, toprağı devletten daha üstün bir gücün büsbütün himayesine, yani Tanrı'ya adamaktır. Bu sistemde, geliri bir hayır kurumunun bakımına bırakılan topraklar, kural olarak kimsenin mülkiyetine devredilmez ve adeta bir döner sermaye oluşur.

Görüntüde bir tarikat veya mezhep ayaklanması şeklinde ortaya çıkan ve tarihe böyle geçen isyanların pek çoğu, kamulaştırmalar ve vakıf uygulamalarına karşı duyulan tepkiler ve çıkar çatışmalarının bir sonucudur. Osmanlı devletinde, çıkarları birbiriyle çelişen kesimler olmuştur. Ancak bunlar, yapıyı çözüp, kendi kesimlerini her şeyin hakimi haline getirememişlerdir. Ne kurucu unsur olan göçebeler ne de devşirme aristokrasisi bütünüyle her araç ve değere sahip olamamışlardır. Kendine özgü bir düzeni yaratabilmek için, insanların "kâdir-i kül" bir devlet yönetimine inanmaları gerekiyordu. Böylece insan ve eşyayı belirli amaçlara göre genel bir örgütlenme içine sokmuş olan imparatorluk, her sosyal grubun kendine özgü olan fonksiyonunu yerli yerine koymuştur. Birey ise, içinde doğup büyüdüğü bu anıtsal yapının sosyal mukadderatına ölünceye kadar, şu veya bu şekilde bağlı kalmıştır.

b. Sosyal Roller ve Tipler

İmparatorluğun kendine özgü amaçları doğrultusunda oluşan sosyal grupların iş bölümünde olduğu gibi, birey de üstüne düşen payı yükleniyordu. İmparatorluğun havası, devşirme olmayanları da en az devşirmeler kadar değiştirebilmektedir. Genel bir kültürleşme olayı ile, insan, kendi toplumu için karakteristik olan hayat üslubu ve kültür biçimlerini öğrenmekte, öte yandan bu toplum içindeki sorumluluğun farkına varmaktadır.

Adına "Osmanlı" dediğimiz efsaneleşmiş insanın kişilik portresini çizmek gerçekten güçtür. Bu insan tipi için batı kaynaklarının verdiği bilgiler bütünüyle bir dış gözlem ve yakıştırmalara dayanmaktadır. 1534 yılında ilk kez büyük kitleler halinde Marsilya'ya çıkan Osmanlı askeriyle karşılaşan Fransızlar şaşkına döndüler. Garip kıyafetli, şarap içmeyen bu yabancılar karşısında dehşete kapıldılar. Gerçi bu askerler şehir halkına hiçbir zaman zarar vermediler. Ama Fransızlar o günden sonra çocukla-

rını korkuturken "Türk geliyor!" dediler. Ve bu asılsız korku yüzyıllarca sürdü. Aynı şekilde İstanbul'a gelen yabancılar da Osmanlı insanlarını hayretle izlediler ve gördüklerini yazdılar. Özellikle törenlerde, kalabalığın sessizliği ve disiplini hep dikkati çekmiştir. Selamlamalar, hafifçe eğilmeler ve tekrar taş kesilen insanlar. Yeniçerilerin asker mi, yoksa birer heykel mi oldukları konusunda şüpheye düşenlerin sayısı hiç de az değildi. Osmanlı dendiğinde, çok kişinin aklına büyükçe sarıklı bir sultan portresi gelir. Gerçekten de, saltanatın sahibi gibi görünen bu figür, doğrudan veya çağrışım yoluyla sık sık karşımıza çıkar. Hatta pek çok yazar, bu hükümdarın mutlak ve sınırsız bir iktidara sahip olduğunu düşünür (39). Böyle düşünüldüğünde bütün sistem tek bir kişinin yararına çalışıyormuş gibi görünür. Ama küşâyân taht odalarında oturan bu kişinin, çoğu zaman at sırtında dolaştığı, en çetin boğuşmalarda et ve kan savaşlarının serdarı olduğu unutulur. I. Bayezit, Timur'un elinde ölür, babası I. Murat ise kazandığı savaşın zaferini kutlayamadan Kosova ovasında bir yaralı düşman askeri tarafından hançerlenir. Padişah, her durumda İslâm peygamberinin kurduğu dinin Sünnî ilkelerinin sınırlarını uçlara doğru genişletmekle görevlidir. Dengesiz veya çevresinde büyümekte olan uygarlık yumağına sırt çeviren birkaçı dışında, Osmanlı sultanları, yataklarında rahat uyuyabilen kişiler değillerdir. Onların trajedisi daha şehzadelik yıllarında başları. Bu zorlu hapis hayatının nasıl biteceği ise çoğu kez bilinemez.

Sivil ve askeri mekanizmanın başında, sultanı temsil eden, sistemin işleyişinden her an sorumlu tutulan kişi vezir-i âzam'dır. Padişahdan sonra gelen en büyük devlet adamı olması dolayısı ile, padişahın mühürü yani vekâlet-i mutlaka'sı onda bulunurdu. Bu konumu dolayısıyla, sadrazamların tutum ve davranışları yönetim mekanizmasını sarsabildiği gibi imparatorluğun durumunu düzeltebilmiştir. Bu mevkiye yükselenler arasında; adam kayıranlar, rüşvet alanlar, fanatikler, cahil ve yaygaracı tiplere rastlandığı gibi, iki yüzlü,kurnaz, muhtekir ve haris kişilere de rastlanmıştır. Yine aynı mevkide, semâ ve lâle yetiştirmekte ün yapmış kişiler de vardır. Kanuni'den sonra duraklama dönemine giren imparatorluğun Sokullu sayesinde bir süre daha eski gücünü gösterebildiği bilinmektedir. Mimar Sinan'ın arkadaşı Mustafa Sai **Tezkiret ül-Bünyan** adlı eserini sadrazam Siyavuş Paşa'ya ithaf etmiş olması (40), ilginçtir. İbrahim Paşa gibi bazı sadrazamların, bir hayli keyfi ve serbest davranışlarına rağmen, sadrazamın mevkii de hayatı da sultanın iradesine bağlıydı. Yetenekleri sayesinde iktidarın en üst basamaklarına kadar tırmanmış olan bu kişi Kanuni'nin damadı bile olmuş fakat, yüce sultanın dudakları arasından çıkan bir sözcükle celladın önüne atılmıştı (41)

---

39) Yerasimos, S., Azgelişmişlik., s. 257 vd.

40) Babinger, F., Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri, Çev: C. Üçok, Kültür ve Turizm Bakanlığı: 44, Ankara. 1982 s. 151.

41) İbrahim Paşa 13 yıl sadrazamlık yaptıktan sonra, 15 Mart 1536 günü boğdurularak katledildi. Kabri Galata'da Canfeda Tekkesi yanındadır.

Fatih'in veziri Halil Paşa, Kostantiniyye'yi kuşatmaktan vazgeçmesini sürekli telkin eder, kuşatmadan sonra ise onu savaştan alıkoymak ister. Söylediklerinin dinlenmediğini görünce, görevine ihanet ederek, Osmanlı kurultayının gizil kararlarını Bizans İmparatorluğuna açıklar. Fatih onun ihanetini bilmektedir, fethin tamamlanmasını bekler ve sonra baş vezirini ölümle cezalandırır (42).

Osmanlı yönetiminde, kan bağıyla soyluluk arasında hiçbir bağ yoktur. Kulların sultana yaklaşabilmeleri ve bu yoldan yükselebilmeleri ancak hizmetleri ve başarılarının üstünlüğü ölçüsünde mümkündü. Vezirler ünvanlarını ve mallarını çocuklarına bırakamazlardı. Sonuna kadar sahiplenilmiş hiç birşey yoktur. Yükseliş de düşüş de içiçedir. I. Selim'in saltanatı sırasında vezirler, vasiyetlerini sürekli olarak üzerlerinde taşımaktaydılar.

Vezirden bir derece daha aşağı, askeri işler ve ordu komutanlığı yapan kişilere beylerbeyi denmekteydi. Selçuklularda melikül-ümera, İlhanlılarda ise baglari-beg diye adlandırılan bu rütbedeki kişiler Osmanlı döneminde de görevlerini sürdürmüşlerdir. Dini yorumu en üst düzeyde yapan, kendisine sorulan genel ve özel konular hakkında karar veren kişiye müftü, onun verdiği karara da fetva denilmektedir. Şeyhülislam da denilen bu kişiler, bütün ilmiye sınıfının başı olup, bu makama getirilenlerin çoğu padişah hocasıydı. Kanuni devrinde görev yapan Ali Cemali Efendi (Zenbilli), hem müftü, hem de müderrislik yapmaktaydı.
Ebussuud Efendi ile birlikte, orduya tayin edilecek kadılar, vilayet, sancak ve kaza müftülerinin tayinleri bu kurum tarafından yapılmaktadır (43). Süleymaniye Camii'ne padişahın emri ile, mihrap duvarına şeyhülislam tarafından ilk taşın konulmasıyla başlanması (44), bu makamın klasik devirde kazandığı itibar ve onuru göstermektedir. Gerçekte, şeyhülislam'ın protokoldeki yeri sadrazamla aynı derecede sayılmış ise de, derecesi manevi olarak yüksekti. Bir fetva ile sadrazam'a işten elçektirebileceği gibi, bir saltanat kargaşasında padişah aleyhine de fetva verebileceğinden, kendisinden çekinilirdi.

Osmanlı yönetiminin bütün birimlerinde, dini hukuk hükümlerini uygulayan, merkezin emirlerini yürürlüğe sokan kişi kadı idi. Sivil yönetimin ağır görevlerini şahsında toplayan bu kişi, arazi işleri, ticaret vb. özel ve genel hukuk sorunlarıyla ilgilenir, ayrıca askeri sınıfın işlerine bakan bir kazasker (kadı-asker) de bulunurdu. Medrese eğitimi gören kadılar, ulema sınıfının bir temsilcisi olarak sadrazam tarafından tayin ediliyorlardı (45).

---

42) Kantemir, D., Osm. İmp., II, s. 191, not. 12.
43) Uzunçarşılı, İ.H., Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Dizi- Sa. 17/1 Ank. 1984, s. 173-179.
44) Aslanapa, O., Osamnlı Devri Mimarisi, İnkilap Kitabevi, İstanbul 1986, s. 201.
45) Uzunçarşılı, İ.H., Osm. Dev. İlm. Teşk., s. 83İ-87.

Gerek saray erkanı gerekse devlet mekanizmasındaki görev, rütbe ve pâyelerin durumu zaman içinde ve ihtiyaca göre değişebilmiş, bazen çok karışık protokol tabloları ortaya çıkmıştır.

Zamanla Çeşitli rütbedeki kişilerin padişaha olan yakınlık veya mesafesi, onların hangi törenlere katılabilecekleri, yemek dağıtımındaki sıraları, ücretleri vb. Fatih zamanında yapılan bir kanunname ile bütün bu hususlar ayrıntılı olarak belirlenmiştir.

16. Yüzyıla kadar ki toplumsal değişmelerin sonunda işbölümü çok net bir şekilde somutlaşmıştır. Rütbe ve makaların rollerinde, ekonomik, teknik, demografik değişmelerle bir denge hali oluşmuştur. Klasik devirde toplumsal düzenle birey arasındaki bağlantı yeni davranış biçimleri yani roller halinde belirtilmiştir. Yetki ve görevler, bunların derecesi yeni bir sistem oluşturmuştur. Kesimler, sınıflar, meslekler, cinsiyetler arası ilişkiler belirli kurallara bağlanmış, yani 16. yüzyılın toplumu kendine özgü bir denge haline kavuşmuştur. Kanuni Sultan Süleyman, bir yasayla, saray ileri gelenleri, mülki ve askeri rütbe dizisini bir düzene sokmuştur. Kanun-ı Teşkilat, törenlerde hazır bulunacak devlet ricalini, öncelik sırasıyla ve taşıyacakları sarıkların rengine varıncaya kadar belirlemektedir. Sarıkların biçimi, uzun bir tüzüğün konusu olmuştur. Osmanlı sosyal düzeni içinde yer alan her kişi, durumuna göre, boy, orta veya lonca içinde yer alabileceği gibi, ilmiye, kalemiye veya seyfiye sınıflarından biren mensup olmak durumundaydı. Her insanı alabilecek kadar büyük bir devlet çadırı, koruduğu tebaya özel bir kimlik verdiği gibi bir de özel kıyafet veriyordu. Bu anlamda, kimin hangi sosyal gruba mensup olduğu, hangi sosyal rolü oynadığı çok uzaklardan bile seçilebiliyordu. Sarık stili, kaftan veya çizmenin rengi toplum hayatının önemli simgeleridir. Saraydaki giysilerin kumaş, renk ve biçimleri başka yerlerde görülemezdi. Ayrıca her dini azınlığın giysisi de farklıdır. Yine, insanların törende, günlük işlerde ve seferde giydikleri elbiseler de farklı olabilmektedir. Batılılların kaleme aldığı seyahatnamelerde en çok üzerinde durulan konulardan biri bu husus olmuş, resimlenmiş bağımsız kıyafet albümleri her zaman büyük ilgi çekmiştir.

Kayıt ve kaynaklarda sıkça rastlanan "paşa" ünvanı yüksek rütbeli subay anlamına gelmekte, yaklaşık olarak sivillikteki "ağa" ünvanı gibi kullanılmaktadır. Bazı yazarlar bunun "padişah" sözünden bozma olduğunu ileri sürerlerse de (44), bu görüş yanlıştır. Kelimenin aslı tamamen Türkçe olup "baş-ağa" sözünün kısaltılarak söylenmesinden ibarettir. Paşalık ünvanının statüsü zaman içinde bazı küçük değişikliklere uğramış olmasına rağmen kökeninde yüksek bir askeri rütbenin ifadesidir. Ağa ise, askeri ve sivil bir ünvandır. Paşa ve beylerden sonra, merkezi askeri teşkilatın bütün amirleri, saray kuruluşlarının başında bulunanlar bu ünvanı kullanırlar. Kelime Moğolcadaki "aka" (büyük erkek kardeş) nın Türkçeleşmişidir. Osmanlı toplumu, biçim ve

46) Werner, E., Büyük Bir Devletin Doğuşu, Osmanlı Feodalizminin Oluşma Çağı, Çev: O. Esen-Y. Öner, Alan Yayıncılık: 69, Bilim Dizisi: 14, İstanbul, 1986, s. 115.

işlevleri iyice belirlenmiş güçlü bir sınıf sistemine oturur. Ancak, sultanlık dışında ilke olarak herkes her makama gelebilirdi. Yani bir köy çocuğunun, sancak beyi, beylerbeyi, defterdar hatta vezir olabilmesini engelleyici hiçbir kayıt yoktur. Zor sınavlardan geçip, entrikalardan sıyrılabilen her kişi yukarılara kadar tırmanabilirdi. Bireyin bu hakkı devleteçe korunmuştur. En önemsiz mahkemelerde bile, din farkı gözetilmeksizin ve sosyal sınıfına bakılmaksızın yargılama ve ceza mekanizması çalışırdı. Zaman içinde bu imkanlar ve güvence ortadan kalkmış, yüksek görevleri ele geçiren bir kesim şehir aristokrasisini oluşturmuştur.

Osmanlı ülkesinde gözünü dünyaya açmış bir kişinin meslek seçimi, kendisinin hazır bulunduğu bir dizi seçenek ve eleme mekanizması sayesinde mümkün olmaktadır. Ortalama yetenekteki bir kişi baba mesleğini sürdürebileceği gibi, bunu değiştirebilirdi de. Ancak meslek değiştirme işi (tıpkı toprağı terketmek gibi) bazı yasal formalitelerin yerine getirilmesinden sonra mümkün olabilmektedir. Bütün meslek ve iş alanlarında olduğu gibi, mimarlık ve genelde bayındırlık personelinin çalışma şekline de sınırlar konmuştur.

Daha çok taşra kesiminde ve inşaat faaliyetinin alt kesimini oluşturan mimarlar, loncalara mensup elemanlarca temsil ediliyordu (47).

Büyük programlı şehir yapılarıyla uğraşan mimarlar, öteki meslekdaşları gibi, Osmanlı toplumunun sosyal yapısına ve değer yargılarına sıkı sıkıya bağlı çalışan bir kesimdir. İstanbul'daki özel inşaatlar bile hassa mimarlarının ruhsatına tabi olduğu için, bu örgüt dışındaki mimar, kalfa ve ustaların ehil olduklarına dair başmimardan bir "ruhsat" almaları gerekiyordu. Ehliyeti olmayanlara devletçe iş verilmediği gibi, bunların özel inşaatlarda çalışmalarını önlemek de başmimarın göreviydi. Mimar Sinan zamanında, Rumeli'den veya başka yerlerden İstanbul'a gelen ve "neccâriye ve bennâ ilminden haberleri" olmadığı halde ellerine birer arşın alarak icrai sanat eden bazı kimselerin yaptıkları binaların kısa zamanda yıkılması veya yanması üzerine, mimarbaşının marifeti olmadan bu gibi "na-ehil kimselere mimarlık ettirilmemesi" emredilmişti (48).

Osman Gazi'nin Karacahisar'da yaptırdığı camiden (1289) itibaren, mimarların devlet hizmetinde istihdam edildiğini, Bursa ve Edirne'de girişilen inşa ve imar faaliyetlerinde seçkin ve kalabalık bir mimar kadrosunun çalıştığını bilmekteyiz. Hassa Mimarlar Ocağı'nın İstanbul'un fethinden sonra kurulduğu zannedilmektedir. Topkapı Sarayı ile Sepetçiler Köşkü'nde oturan bu topluluğun başında ser mimarân-ı hassa yahut mimar ağa adı verilen bir baş mimar bulunuyor, büyük bir fen heyeti de ona bağlı çalışıyordu. Hassa Mimarlar Ocağında, bir kalem katibi, bir kethüda, birçok mimar,

---

47) Kuban, D., Mimarlık Kavramları, Çevre Yayınları, İstanbul. 1980 (2), s. 64.

48) Turan, S., "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları" Tarih Araştırmaları Dergisi, c.1, S.1, 1963, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara, 1964, s. 177 dpt. 3, 1572 tarihli hüküm.

minareci, taşçı, sıvacı hatta neccar ve nakkaş gibi belirli bir alanda yetişmiş ustalardan başka, kireççi başı, ambar müdürü ve tamirat müdürü de bulunuyordu. Bu dairedeki mimarlar, halife ve üstadlar olmak üzere iki sınıf teşkil ediyor, halifeler daha kıdemli ve nitelikli kabul edildiğinden, içlerinden en kıdemlisi ikinci mimar (mimar-ı sânî) oluyor ve gerektiğinde bu kişi başmimara vekalet ediyordu. Bu dairenin personel sayısı sürekli değişmiş, 1528'den sonra artarak 43'e kadar ulaşmıştır.

Baş mimarlığa hemen her zaman ocak içinden yetişenler (Sinan ve Davut Ağa gibi) getirilir, ocak dışından olmakla birlikte su yolu nazırları da baş mimar tayin edilebilirdi. Dalgıç Ahmet Çavuş, Davut Ağa ve Mehmet Ağa, bu meslekten yetişenlerdendi. Su yolları ve kanal yapımı işinin özel ve önemli bir mimarlık dalı olduğu anlaşılmaktadır. Yapılmış olan köprülerin bakımı ve korunması ile görevlendirilenler ise genel olarak "köprücü" adını taşırdı (49). Yeni şehirler kurmak, eskileri yenileştirme yanında, hassa mimarlarının bir başka görevi de, ordu sefere çıktığı zaman, savaş hazırlığı ve yürüyüş günlerindeki alt yapı hazırlıklarını tamamlamaktı. Özellikle kara ordusu sefere çıkacağı zaman, askerin geçeceği yolların açılması veya tamiri, köprülerin inşaası, konak ve menzil yerlerinin düzenlenmesi de mimarların göreviydi.

Şehrin imar ve inşa işleriyle, mimar başı ile birlikte şehremini de ilgilenmiştir. Ancak bu makamdakiler mimariyi bilmediklerinden bazı yetki karışıklıkları ortaya çıkmış, 1831'de bu iki memuriyet birleştirilerek "ebniye-i hassa müdürlüğü" adıyla yeni bir daire kurulmuştur.

Baş mimarlık, zaman zaman çok güçlü kişilerin elinde siyasete de karışmış, etkili bir mevki olmuştur. Sultan I. İbrahim (1640-1648) devrinin mimar başı Kasım Ağa, siyaset ve saray entrikalarıyla uğraşmış, hatta Köprülü Mehmet Paşa'nın sadrazamlığa getirilmesinde önemli roller oynamıştır. Bir hayli kurnaz olan bu şahıs, 1664'de azledilmiş, sonra tekrar makamına dönmeyi başarmıştır (50). Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii'ni zamanında bitirmeyip gereksiz işlerle uğraştığı yolundaki dedikodular saraya kadar ulaşmış, Ferhat Paşa Sarayı'nın inşası sırasında, bina eminleri ve katiplerin kendi evlerini de tamir ettirdikleri haberleri yayılmıştı (51). Bu tür söylenti ve çekişmeler, daha çok, sivrilmek isteyen hırslı kişilerden kaynaklanmış, bazen de gerçek yolsuzluklar, üst makamların gözüne girmek isteyenler için iyi bir fırsat olmuştur. Mesleğindeki başarısı ve faaliyetlerindeki büyüklüğe rağmen, Sinan'ın adının entrikaya karışmamış olması dikkat çekicidir. Bunda, sanatçının elde ettiği büyük prestij, sakin kişilik yapısı ve özellikle sarayın kendisine aşırı güven duyması gibi faktörler rol oynamış olmalıdır.

---

49) Orhonlu, C., Osm. İmp. Şeh., s. 71, 75, 81.

50) Altınay, A.R., Alimler ve San'atkârlar, Haz: V. Çubuk, Kültür Bakanlığı Yayınları: 376, Kültür Eserleri, Seri:18, Ankara. 1980, s. 167-182.

51) Arseven, C.E., Türk Sanatı Tarihi, Milli Eğitim Basımvei, İstanbul (1955-1959), s. 335.

c. Saray ve Saltanat

Osmanlı toplumunun sosyolojik mimari kuruluşunda, sultan merkezde olmak üzere düşünülmekte, bu tek merkez; bazen bir istismar ve parazit unsuru olarak, bazen de mutluluğun altın ışıklarını saçan bir hâmi şeklinde görülmektedir. Her iki bakış açısına göre de sultan, adına Osmanlı İmparatorluğu denen devasa bir piramidin en üst noktasını teşkil eden kişidir. İmparatorluğun kucakladığı insanları din, dil, renk farkı gözetmeksizin, hoşgörü, adalet ve şefkatle yönetmeye gayret eden sultanların mesup oldukları soy kötüğü her zaman ayrıntılı bir şecere halinde çizilmiştir. İnsanoğlunun ilk gününe kadar dayandırılan bu şecerelerde Osman Gazi'den önceki beş cedşöylece sıralanır: Bahadır Han, Kızılboğa Han, Kaya Alp Han, Şah Süleyman Han ve Ertuğrul Han. Kayı oymağı, Oğuz Han'ın altı oğlundan Gün Hanın yönettiği Bozoklar'a bağlıdır (52). Kayı boyuna mesup sultanların bir imparatorluğu kesintisiz 622 yıl yöneten kişiler olarak yönetimin odak noktasını teşkil etmeleri çok doğaldır. Devirlere göre değişmekle birlikte, bu kişi, Batılılar tarafından; "grao soldao", "o grao Turco", "seigneur", "la gran signor" ve "great Turc" gibi adlarla anılmıştır. Bu deyimlerin hepsi de, "büyük Türk", "büyük asker" veya "Efendi" gibi anlamlar taşımaktadır. Türk tarih geleneği ise, sultan, hünkâr, han veya padişah deyimlerini kullanır. "Sultan" deyimi, Müslüman hükümdarların özellikle sünni olanlarına ait bir ünvandı. Bu ünvan ilk Osmanlı hükümdarlarından beri kullanılmış, kitabelerde böylece yer almış, sonraları bu ünvan padişah çocuklarına ve annelerine de verilir olmuştur. Selçuklularda emir veya şehinşah kullanılırken hemen bütün Osmanlı sultanları, Oğuz geleneğine dayanan, ve tuğralarda yer alan "Han" ünvanını yaygın olarak kullanmışlardır. İlk kez III. Murad'ın annesi Nurbânû Sultan "Valide Sultan" adıyla anılmış ve bundan böyle padişah anneleri için bu deyim kullanılır olmuştur. Halk arasında sultan için "hünkar" veya "padişah" ifadeleri kullanılmıştır (53).

Saraya ait eşya, arazi ve binalar; has, hassa, hümâyun veya şâhâne kelimelerinin eklenmesiyle tanımlanır ve ayrılırdı. Bu sıfatlar Batı'daki "royal" anlamındadır. Saltanat, yani bütün kademelerin üstündeki bu tek merkez, savaşta liderlik etmek, yasalar yapmak ve dini önderliği yerine getirmek gibi ağır bir sorumluluk taşıyordu. Baştan beri bu fonksiyonları birbirinden ayırmadan yürüten sultan, yeteneği ölçüsünde başarılı olmuş veya tahtı terketmeye davet edilmiştir. Otoritenin tek kişi üzerinde toplanmış olması, sistemin güçlü olduğu günlerde olağanüstü parlak sonuçlar vermiş, tersi halinde ise saltanat kargaşaya düşmüştür. Tarih geleneği, sınırlı ölçüde de olsa fetihler yaptığı için Orhan (1320-1359)'ı "gazi" ünvanıyla anar. Oğlu, I. Murat (1342--1389)

---

52) Kutay, C., "Osmanlılar'ın Soy Kütüğü" Tarih Dergisi, s. 1 Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul 1987, s. 4-8.

53) Uzunçarşılı, İ.H., Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Dizi-Sa. 15a, Ankara 1984. s., 230-31-233-234.

ise "hüdâvendigâr" lakabını taşır. I. Bayezit (1389-1402) bir yıl içinde yedi defa Anadolu'dan Eflak'a geçmiş, Niğbolu'dan Niksar'a kadar bir fütühat fırtınası yaratmıştır. Onun için kendisine "yıldırım" denir. II. Mehmet (1451-1481), İstanbul'u zaptederek "fatih" ünvanını almış, her zaman ordusuna bizzat kumanda etmiştir. Açık fikirli ve soğukkanlı idi. İyi bir asker olduğu kadar yaman bir politikacı olan Fatih, Papa II. Pius'a yazdığı mektupta "İtalyanların bana karşı direnmelerine şaşıyorum; biz de İtalyanlar gibi Troyalılar'ın soyundanız. Yunanlılardan Hektor'un öcünü almak benim kadar onlara da düşer; onlarsa bana karşı Yunanlıları tutuyorlar" demektedir (54). Nevar ki saltanata geçen hükümdarın, kardeşlerini ortadan kaldırmasıyla ilgili kanunu da o çıkarmıştır. "Her kimseye evladından saltanat müyesser ola, kardeşlerin nizâm-ı âlem için katletmek münasiptir" diyerek, kardeşlerin öldürülmesini kanun haline sokmuş (55) ve bunu uygulamıştır. II. Bayezit (1481-1512) bilgin, şair, şehzadeliğinde içkiye düşkün, sultan olunca kendini dine veren bir kişi olduğundan, "sofu" lakabıyla bilinir. Siyaseti uyuşuk ve kararsız olduğundan oğlu I. Selim (1512-1520) yeniçerilerin yardımıyla tahta geçer. Pek şedit ve amansız oluşu, Şah İsmail'e karşı yürüyüşü, Mısır'ı fethi sırasındaki kıyıcılığı ona "Yavuz" lakabını kazandırmıştır.

Batılıların "Le Magnifique-The Magnificent" ünvanı ile andıkları 10. Osmanlı sultanınaTürkler "Muhteşem" demeyip; "Kanunî" (Le Legislateur) demekle yetinmişlerdir. Antik çağlardan beri bir işde veya meslekde ölçü ve esaslar koyma işine "kanon" denmektedir. Daha özel olarak antik devir heykelindeki proporsiyonlar bu kavramla anlatılır. Giderek "kanun" şeklini alan kelime islâma geçmiştir. Bu anlamda "Kanunî", yasa yapan, onları bir araya getirip yayan sultanın lakabı olur. Süleyman adı ise, antik çağlardan beri bütün doğuda bilinen zengin ve ünlü bir hükümdarın adıdır. Şimdi bir Osmanlı sultanı da aynı adı taşımaktadır. Annesi Hafize Hatun'un, Kırım Tatarlarından Mengli Giray Han'ın kızı olarak bilinir. Hicret'in 10. asrında doğmuş olması ve 10. Osmanlı padişahı olarak tahta çıkması, uğurlu sayılan 10 rakamından dolayı (56) bu kişinin saltanatının parlaklığına alamet sayılmıştır. I. Süleyman (1520-1556), babasından devraldığı Osmanlı devletini yarım yüzyıl yönetmiş, Doğu ve Batı'ya seferler açmış, 74 yaşında Zigetvar kalesinin fethi sırasında ölmüştür. Yalnız seferleriyle değil, koymuş olduğu kanunlarıyla da ün salmıştır. Onun zamanında iş başına gelen sadrazam ve öteki devlet adamları büyük bir dikkatle seçilmiştir. Kanunî devrinin, her bakımdan Osmanlı İmparatorluğunun en yüksek devri olduğu şüphesizdir. Osmanlı sultanları arasında en tedbirli, düşünceli olanı odur. Kültür ve sanatla çok yakından ilgilenen sultan, devrin şairi Bakî'yi hayranlıkla izler, kendisi de "muhibbî" mahlasıyla şiirler yazardı. Bazı kaynaklar, eşi Hürrem'in kendisine gitar çalıp, şarkılar söylediğini

---

(54) Montaigne, M.de., Les Essais, nouvelle ed.conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux, Libraire Felix Alcan, 1930, vol.2, cp.36

(55) Uzunçarşılı, İ.H., Osm. Dev. Sar. Teş., S.,45-46.

(56) Bilindiği gibi İslâm Peygamberine yoldaşlık eden ilk inananlar da on kişiydiler.

naklederler (57). Bu husus şüpheli bile olsa, Kanunî'nin Arapça ve Farsça'yı iyi bildiği, şehzadeliği zamanında kuyumculuk sanatını öğrendiği kesindir. Albrecht Dürer'in 1526'da çizmiş olduğu bir Kanunî portresi, bu sultanın da tıpkı Fatih Sultan Mehmet gibi ipince duyarlıklar içinde yaşadığını gösteriyor. Kanunî'nin kendi döneminde artık iyice yetişmiş bir mimar olan Sinan'a sahip olması yalnızca bir şans değil, bütün kurum ve alanlardaki doğal gelişmenin bir sonucuydu. 1539'da mimarbaşı'lığa getirilen Sinan, Şehzade ve Üsküdar Mihrimah Camilerini yaparak kendini ispat etmiştir. Günlerden birgün, sultan bir külliye ve cami yaptırma isteğini ona açtı ve belki aynen şunları söyledi: "Sinan Ağa, sen ki mimar başısın, göreyim seni. Bir hoşça fen ile mescidi şerifin inşasına gayret gösteresin. Her nice bilürsen ve nice makul görürsen tedbir senindir. Kullarım safâ bulsunlar, senden bunu umarım. Sana emanet olan hizmete güzelce dikkat eyle". Herhalde böyle bir buyruk üzerine Sinan, gerekli keşifleri yaptı, yapılar topluluğunun tersim ederek hünkârın fikrini aldı ve şantiyesini kurarak yedi yıl içinde görkemli bir anıt teslim etti.

Kanunî'nin iki oğlu şehzade Mustafa ile Bayezit, babalarının parlak günlerini lekelemişlerdir. Rakip şehzadelerden Bayezit'i hükümdar yapmak isteyen Hürrem Sultan'ın hırslı çabaları gerginliği artırmış, sonunda bir hayli yaşlı olan II. Selim (1566-1574) tahta geçmiştir. Annesine benzediği için "sarı" lakabıyla anılan bu sultan, zevk ve eğlence düşkünü olarak tarihe geçmiştir. Beceriksiz, tutuk ve çekingen yapısına rağmen, babası devrinden kalan güçlü kişilerle imparatorluk parlak günlerini bir süre daha yaşamıştır. Sokullu, Piyale, Kılıç Ali Paşa'lar ve Ebussuud herşeye sahip çıkmışlar, özellikle Sokullu devlet yönetimini elinde bulundurmuştur. Tam anlamıyla mirasyedi bir sultan olan II.Selim için, adına Edirne'de yapılan caminin, Mimar Sinan'ın ustalık dönemine rastlaması da büyük bir şanstır. Bundan sonraki sultanlar arasında nitelikli simalara rastlanmakla birlikte, Kanunî'den sonraki devreler çok geçmeden bir duraklama sürecine girer, bu süreç fazla olgunlaşan bir meyve gibi imparatorluğu giderek çürütür.

Soylu hanların torunları olmakla gurur duyan sultanların her zaman tartışılmaz bir hakimiyeti olmuştur. Sözgelimi dinin ve Osmanlı uygarlığının birer simgesi olan büyük camiler için sadece; Süleymaniye, Selimiye veya Bayezit sözleri yeterlidir. Paşaların yaptırdığı camilerin adı sözkonusu olduğunda, Piyale Paşa veya Kılıç Ali Paşa gibi, bir "paşa" eki gerekir. Sultanların ad üstünlüğü burada biter. Oysa hristiyan veya pagan imparatorluklarında kralın adı bir şehre bile verilmektedir. Hadrianapolis, Kaysarea, Konstantinopolis, Filippopolis veya İskenderiye'de olduğu gibi.

İktidar, yani ikta sahibi kişi, uyruklarının can ve mallarını, namuslarını güvence altında tutacaktır. Devlet, reayası ile birlikte o kişiye aittir, onun mülkü gibidir. Bütün

---

57) Clot, A., Muhteşem Süleyman, s. 117.

bunlara rağmen Osmanlı sarayındaki altın ve gümüş yemek takımları bir kez, İran elçisinin kabulu sırasında kullanılmıştı (58). Kanuni porselen kap kacak kullandı, ölümünden birkaç yıl önce bu adeti de bıraktı, yalnızca toprak kaplar kullandı. Topkapı sarayı, bir hükümdar sarayından çok taştan yapılmış bir göçebe karagahı manzarası gösteriyor, sağlam, rasyonel ve mütevazi ölçüleri o çağdaki herhangi bir Avrupa senyörünün şatosuna göre çok gösterişsiz kalıyordu. Bu sarayda oturan kişiye karşı, Osmanlı halkı arasında bir direniş veya düşmanlık sözkonusu değildir. Avrupa monarşileri nin tersine; burma tülbentli horasanî sarık giyen hünkârın koruyucu nüfuzu her zaman hissedilmiştir. O güç azil ve nasp etme tasarrufuna sahiptir, ama bir sultanın özellikle şehzadelik döneminde geçen günlerinin bıcak sırtında yürümekten hiç farkı yoktur. Bizans'ı almak, Rumeli'de otorite kurmak her zaman yeterli değildir. Sultan Bayezit'in kız kardeşini verdiği Karamanoğlu'nun, eniştesinin üstesinden gelmek için her an fırsat kollaması düşündürücüdür. Yıllarca kıtadan kıtaya at koşturan bir şehzade gösterişli cülus törenlerinden sonra bile kendisini rahat hissedemez, fesat ve entrikanın ardı arkası kesilmediği için, saray cellatlarının ayak seslerini dinleyen sultanın gözüne uyku girmezdi.

3. Ekonomik Yapı

Her imparatorluk hizmet ettiği sosyal kesimlerin güç ve eğilimlerine göre; kendine özgü bir ekonomi siyaseti izler ve bu siyaseti bünyesine uygun bir biçime sokarak yürütür. Özellikle Osmanlı imparatorluğunda olduğu gibi, toprak hukuku sistemi, devletin öteki alanlarına da yön verir, ekonominin öteki güçleriyle uyumlu olabildiği ölçüde başarıya ulaşır.

Selçuklular döneminden beri, toprak ve araziye dayanan üretim biçimi büyük bir önemle ele alınmış, Osmanlı döneminde bu düzen daha da geliştirilerek güçlü bir sistem haline sokulmuştur. Osmanlılarda ekonominin en düzenli kaynağı olan toprak, tam anlamıyla bir "devlet işi" olarak ele alınmış; devletin tipi, büyümesi, güçlenmesi ve çöküşü bir bakıma toprak siyasetine bağlı olmuştur. Zirai bünyenin çöküş ve dağılışı, yalnız üretimi düşürmekle kalmamış, tımarlı sipahilerin disiplini ve dolayısıyla fetihlere kadar yansımıştır. Önceleri hazineyi beslemede ve sipahilerin gelir kaynaklarını artırmada, yağma ve çapul belirli bir katkıda bulunuyordu.
Sistemin gelişmesiyle, gelirlerin tesadüf ve rastlantı kaynaklara dayanamayacağı anlaşılmıştır. Gelirlerin, harcamaları 135 milyon akçe aştığı H. 933-934 (1527-28) mali yılına ait bütçede ne çapul sözkonusudur ne de haraç (59).

Osmanlı uygarlığı, toprak sorunun kendi haline bırakılması halinde soysuzlaşabileceğini, sürekli artan nüfusun, genişliği aynı kalan topraklar üzerinde huzursuzluklara yol açabileceğini sezmiş, bu nüfusun, ülkenin başka taraflarına aktarılmasını

58) Clot, A., Muhteşem Süleyman, s. 121.

59) Yerasimos, S., Azgelişmişlik, S. 306-307.

bir yöntem olarak benimsemiştir. Öte yandan toprak sermayesinin belirli ellerde toplanarak feodal odaklaşmaların ortaya çıkmasına ve sonuç olarak arazinin verimli olmayan bir şekilde kullanılmasına da her fırsatta engel olunmuştur.

Anadolu Selçuklularından beri yürürlükte olan bir toprak kullanım sistemi ana çizgileriyle Osmanlılar tarafından uygulanmıştır. Mukâtaa denilen toprakların bir kısmı devlet adamlarına verilmekte, bu kişiler sadece görevde bulundukları süre içinde bu toprakları işletmekteydiler. Yine beylere, emirlere verilen mukâtaalara karşılık, devlet, onlardan bir askeri kuvvet beslemelerini isterdi. Daha küçük topraklar askerlik hizmetini bizzat yapanlara veriliyor ve bu topraklar babadan oğula geçiyordu. Çalıştırdıkları reayaya karşı haksızlık edenlerin muktâaları hemen ellerinden alınıyordu. İşte, sonraları Osmanlı tımar sistemine esas olan düzen buydu. Zaman içinde tek vücut haline gelen bir imparatorluğun uzun yıllar süren hayatında ortaya koyduğu en orijinal sistemlerden biri "tımar"dır. İmparatorluk içinde geçimlerine veya hizmetlerine ait masrafları karşılamak üzere bir kısım asker ve memura, belirli bölgelerden ayrılmış topraklara "tımar" denmektedir.Yıllık gelir kayıtları 20 bin akçeye kadar olan bu kaynaklardan alınan değer'in büyük bir kısmı ürün olarak elde edilmek tedir. Böylece, ürünün önce paraya çevrilmesi, sonra vergilendirilmesi ve bunların devlet hazinesine iletilmesi, oradan tekrar görev sahiplerine dağıtılması gibi, bir dizi karmaşık işlem de ortadan kaldırılmış oluyordu. Büroksasisi çok azaltılmış olan bu sistem, tımarlı sipahi denilen bir ordunun teşkilatlanmasında yüzyıllarca başarıyla kullanılmıştır (60).

Devlet cihazının, üretim araçları üzerindeki kapitalist tasallutu önlemesi çok az ülkede bu çapta uygulanabilmiştir. Bu özel duruma bakarak pekçok araştırmacı bu sistemi "asya tipi üretim" ve benzeri kalıplara sıkıştırmıştır. Özellikle gayrimenkulün "fetih toprağı" olarak kabul edilmesi, bütün ülkeyi devlet malı olarak ilan etmek için yeterli sebep olmaktadır. Sultan çıplak mülkiyetin sahibi olduğundan toprak gelirinin bir kısmı çalışan ve görev yapana bırakılmıştır.

Kanunî'nin tahta geçmesini izleyen yıllarda yaptırılmış arazi tahrirlerine ve H.933/934 (1527/28) mali yılı bütçesinin verdiği rakamlara göre tesbit edilmiş olan gelirlerin, %46'sı Rumeli eyaletleri, %56'sı Anadolu eyaletlerinden geliyordu (61).

Osmanlı toprak düzeninin sağlamlığı, ticari işlerinde ister istemez devletleştirilmesini gerektiriyor veya daha doğru bir ifadeyle, ekonomide devletin ayarlayıcı ve müdahaleci rolü bu alana da yansıyordu. Üç kıtaya yayılmış, farklı alışkanlıkları olan toplulukların ihtiyaçlarının karşılanması özel teşebbüse bırakılamazdı. Ayrıca, devlet görevinde bulunmuş ulema veya kılıç sahibi kişilerin, ticaret alanında başıboş at koşturma tehlikesi seziliyordu. Başından beri denetimci olan sistem (62), kolay ve fahiş kâr

60) Barkan, Ö.L., Türkiye'de Toprak Meselesi, s.874.

61) Barkan, Ö.L., Türkiye'de Toprak Meselesi, s.874.

62) Selçuklu ve Beylikler dönemi mesleki birlikleri için bkz. Köprülü, F., Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1981 (4), s.,210-216

.bırakan bir ticarete göz açtırmıyor, gizli veya gayrimeşru yollardan oluşan servet yasalarla karşılaşıyordu.

Çarşı ve pazarlarda satışa sunulan her türlü malın fiyatı belirlenmiş, malların durumuna göre yılda bir kaç kez narh verilerek değişen koşullara göre ayarlama yapılmıştır. Bir kısım malların fiyatlarının belirlenmesinde; âlâ, evsat ve ednâ, şeklinde kalite farklılıkları en ince ayrıntılara kadar düşünülmüştür. Merkezi yönetim, gümrük yerlerini, malların giriş çıkışını, ülke içinde bir şehirden ötekine götürülüşünü de denetim altına almıştır. Defterdar başkanlığındaki büyük bir daire devletin bütün gelir ve giderlerini hesaplar, bütün hesapları çok kısa bir özet halinde sultana verirdi. Onay gören bütçe gerekli dairelere dağıtılırdı.

Ekonomik refah, uygarlık yolunda, yaratıcı kesimlere ve kültür adamlarına, boş zaman ve artık değer sağlamak bakımından temel şartttır. Bir başka deyimle, kültürel hayatın çiçek açabilmesi için fazla ürün elde etmek gerekir. Ancak fiziki varlığın gerekleri yerine getirildikten sonradır ki, entellektüel ve estetik faaliyetler canlılık kazanır.

16.yüzyıl ortalarına doğru Osmanlı toplumu nisbeten yaygın bir refah toplumu haline gelmişti. Biriken servet, düşünce adamlarını ve sanatçıları şu veya bu şekilde desteklemiş, onlara, rahat ve güvenli çalışabilecekleri bir devlet kalkanı sağlamıştır. Düzenli ve dolgun maaşlara ek olarak ihsan ve hediyelerle onurlandırılan klasik devir Osmanlı sanatçısı, bir devir üslubu yaratmayı başarmıştır. Her sanat dalında en az üç adet birinci sınıf üstad ancak bu dönemde yanyana gelebilmiştir. Türk sanatının hemen her aşamasında kültürel değişmeyi kendi diliyle anlatan mimarlık sanatı, heyecan verici kaynaklarından birini bu ekonomik birikimde bulur.

Özellikle Kanuni devri mimarlığı, şehir dokusuyla birlikte düşünüldüğünde daha büyük önem kazanıyor. Bu durumda mimar, artık belirli bir yapının ustası olmaktan öte çevre yaratan kişi olabiliyor.

Kanunî zamanında İstanbul'un batısındaki kaynaklardan şehre su getirmek istenmiş, bu iş için Mimar Sinan görevlendirilmişti. Keşif yapan Sinan, bu projenin çok para gerektirdiği söyleyince, sultan: "keseleri yan yana dizeyim" der ve bir kese altını pınarın başında açarak işi başlatır. Sayısız hayrat sahibi olan bu sultanın, her yıl Mekke'ye 62 bin altın gönderip halka dağıttığını kaynaklar bildirmektedir (63). 1578 yılında İstanbul'da her türlü inşaat faaliyetinin arttığı görülmekte, fetihten 1588 yılına kadar işçi ücretlerinde ve inşaat malzemesi fiyatlarında fazla bir artış olmaması dikkat çekmektedir. Ancak bu tarihten sonra ücretlerde değişiklik yapılmıştır (64). Kanunî devrinde 0.723 gr.lık gümüş paraya "akçe" adı veriliyor. 50 akçe bir altın ediyordu. Bu dönemden sonra akçenin Venedik altını karşısındaki değeri giderek düşmüştür.

63) Evliya Çelebi, Seyahatname, Giriş, Haz:İ.Parmaksızoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 506, 1000 Temel Eser Dizisi:96, Ankara. 1983, s.,126-127.
64) Orhonlu, C., Osm.İmp.Şeh. s.,34, 35, 36.

İleride, Süleymaniye inşaatı ile ilgili bölümlerimizde genel ekonomik durumla inşaat işleri arasındaki bağlantı daha iyi görülecektir. Şunu belirtmekte yarar var ki, sanıldığının tersine; Osmanlı düzeninde ekonomi, büyüyen uygarlığın temel dinamiklerinden biridir. Öyle ki yağma ve talan bu ekonomik süreçte çok küçük ve simgesel bir yer tutmaktan öteye gitmez. Yerinde sağlam oturan bir imparatorluğun güçlü ayaklarından biri hiç kuşkusuz ekonomiydi. Bu yapı, hayvan ve insan gücünün en verimli kullanıldığı, sömürünün alabildiğine azaldığı, eşitlikçi değil; fakat adaletli bir iç dinamizme de sahipti.

4. Halklar Cennetinin Etnik Yapısı

Her yönden kendi dünyasına hakim olmak isteyen bir uygarlık, topraklarında yaşayan her türlü insanı değerlendirmek ister. Eğer imparatorluk uygarlık olma yolunda kararlıysa, zamanla kendi insan stoklarının en uzak köşelerine kadar elini uzatmak durumundadır. Türklerin kurduğu devletlerde demografik kompozisyon her zaman çok renkli bir görünüme sahip olmuş; yakın Doğu'da ve Rum ülkesindeki halk, cemaatler, tarikatlar ve türlü türlü etnik gruplarla heterojen bir yapı göstermiştir. Tarihçi H.B. Gibbons'un kullandığı "osmanlı ırkı" da bu anlamda doğruluk kazanan bir deyim olarak kabul edilebilir.

Osmanlı ülkesinin ulaştığı boyutlar, Yemen'den Kırım'a Tunus'dan Kafkasya'ya kadar uzanmakta, yalnızca Rumeli'de 10-15 çeşit ırk yaşamaktadır. İnanç sistemi ise, devletin kurucusu olan Türklerde bile farklı mezhep ve tarikatlara ayrılmış bulunmaktadır. Fakat, kuramsal planda görülen bu çok-parçalı yapıda yer alan her unsur az veya çok merkezi yönetime bağlı birer tebadan başka birşey değildir. Kuruluş yıllarından başlayarak sürekli etrafındaki etnik kompozisyonu kollayan bu güç, kendi bünyesini bu gerçeğe göre ayarlayan canlı bir organizma gibi büyümüştür. İmparatorluğun bünyesindeki bu özellik, milliyetçilik akımlarının belirmesiyle, belki de yıkılış sebeplerinden biri olmuştur. Son devir Osmanlı düşünce ve siyaset hayatında beliren; Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Türkçülük akımları bir çöküş ve çözülme gösteren yapının tekrar toparlanabilmesi çabasıyla ortaya ideolojik klişeler halinde somutlaşmıştır.

Sınırlı bir nüfusla, büyüme amacı güden her topluluk gibi, Osmanlı Beyliği de, kendi dışındaki unsurlardan yararlanmak ve onlarla ittifak içinde olmak zorundaydı. Bunun, birkaç seviyede farklı yöntemlerle yürütüldüğünü görüyoruz. Bunlardan birincisi, Bey veya Sultan olan kişinin, bir başka cemaatin beyi, tekfuru veya imparatorunun kızını alarak bir siyasi evlilik yapmasıdır. İkinci yöntem, iskan ve tehcir yoluyla büyük insan kitlelerinin yerini değiştirmek, böylece istenen kalıba dökülebilecek bir insan hamuru elde etmektir. Üçüncü ve en sistematik yöntem, küçük yaştayken ailelerinden alınan hristiyan çocuklarının yepyeni bir zihniyetle yetiştirilip, bünye içinde sindirilmesidir ki, Osmanlı yönetiminin kalifiye adam yetiştirmede başvurduğu en etkin ve özgün metot da bu olmuştur. Daha önce de belirtildiği üzere bu yöntemlerden hiç birinin kölelik sistemiyle ilgisi yoktur.

İmparatorluğa adını veren Osman Bey, Bilecik kuşatması sırasında görüp beğendiği Bizanslı kadın Holophyra'yı oğlu Orhan Bey'e alır. Ayrıca Bizanslı Kantakuzen'in kızıyla da ikinci bir evlilik yapmıştır. Holopyra'dan doğan iki oğlundan biri, sonradan Osmanlı tahtına oturacak olan Murat Hüdavendigâr'dır. Osman Bey Şeyh Edebali'nin kızını alarak Türkmen toplulukları arasında büyük bir prestij sağladı.

Kuruluş devrinin iki ünlü akıncı Bey'i, Mihal ve Evrenos Beyler de, İslâm'a davet edilen hristiyanlardı. Bilecik havalisinin Bizans Beyi veya Trabzon Rum İmparatorlarından olan Köse Mihal'in müslümanlığı kabul etmesi Orhan Bey'i çok sevindirmiştir. Bu kişi kuruluş devrinin önemli akıncı beylerinden biri olarak büyük hizmetlerde bulunmuştur. Asıl adının Ornus olduğu sanılan Evrenos Bey de, Sultan Murad zamanında Rumeli Beylerbeyi olur, oğulları ve torunları ise Balkanların en yaman akıncıları olarak tarihe geçmiştir (65). İznik'in alınmasıyla, erkekleri ölmüş kadınları, Orhan Bey arkadaşlarıyla evlendirir ve böylece birçok müslüman kadın kazanılmış olur. Holophyra'dan doğan I.Murat, Bizans İmparatoru Emanuel'in kızıyla evlenir. Yıldırım Bayezit ise, ikisi Türk beylerinin kızları, diğer ikisi, Bizans prensesi ve Sırp beyinin kızı olmak üzere dört kadınla evlenir. Tahta geçen oğlu Çelebi Mehmet, Germiyanoğlu Süleyman Şah'ın kızından olmadır. II.Murad, biri Türk, diğeri Sırp despotunun kızı İren olmak üzere iki kadınla nikâhlanmıştır. II. Mehmet, II.Bayezit ve Yavuz, Türk annelerden doğmuşlardır. Kanunî'nin annesi, Hafize Hatun'un, Kırım tatarlarından Mengli Giray Han'ın kızı olduğu sanılır. Eşi Roksalen'in, etnik kökeni pek iyi bilinmeyen bir hristiyan aileden geldiği, daha sonra kendisine Hürrem (şen, neşeli) adı verilerek Sultan'ın haremine alındığı anlaşılmaktadır. Kadınlara düşkünlüğü ile tanınan III.Mustafa'nın eşi Safiye Sultan ise Venedik'li Bafo ailesine mensuptu.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz durum, Osmanlı sultanlarının, candüşmanlarının soyundan kadınlarla rahatça evlenebildiklerini gösteriyor. Bu kadınlar çoğu zaman haremde iyi bir eğitim görerek müslümanlaştırılırlardı (66). Bu durumda, bir padişahın kanında yüzde kaç türklük bulunabileceği her zaman tartışılabilir. Sultan soyundaki bu jenetik değişmeye rağmen hanedanın hiç değişmemesi dikkat çekicidir. Bilindiği üzere Bizansta, Kantakuzenoslar, Kommenoslar, Paleologoslar hep ayrı sülalelerdir. Osmanlı sülalesi ise 600 yıl boyunca işbaşında kalmıştır. Sultan değişse bile hanedan değişmemiş, çekişme aynı ailenin çocukları arasında olmuştur.

Büyük bir uygarlık kuran Osmanlı kültürü, çok zor bir görevle, bütün tebasını kendine bağlı kılma göreviyle yüzyüzedir. Bunu başarmak için, adını taşıdıkları beyin

---

65) Uzunçarşılı, İ.H., Osm.Tar., s.76, 208, 573.

66) İstisnalar da vardır; IV.Mehmed'in annesi, Mora'dan getirilmiş olağanüstü güzel bir Rum kızıdır. Bir papazın kızı olan bu valide sultan müslümanlığı kabul etmemiş, ölünceye kadar hristiyan kalmıştır. Öldüğünde, cenazesi saraydan alınarak patrik ve rahiplerin katıldığı bir törenle, hristiyan adetlerine göre gömüşmüştür (Bkz.Kantemir, D., Osm.İmp. I.s.334, not 1.).

mensup olduğu ırk ve boya sırt çevirmekle işe başlar, onların yetkilerini giderek azaltır ve dostlarını başka yerlerde arar. Bu yöneliş ister istemez yeni bir sistemi, "devşirme" sistemini getirir.

Devşirmelerin kolaylıkla önemli mevkilere geçtikleri, yalnız asker olmakla kalmayıp sadrazam bile oldukları herkesçe bilinmektedir. Osmanlı tarihinde yalnızca "Frenk İbrahim Paşa" diye bilinen, Kanunî'nin ünlü sadrazamı değil; Çandarlı ailesinden sonra gelen pekçok vezirin devşirme kökenli olduğu gerçektir (67). Bu sistem Osmanlı kültür sentezini besleyen olağanüstü bir buluştu. Tımar sistemi içinde Türkmen kökenliler çoğunlukta iken, sivil yönetimin özellikle Fatih'ten sonra devşirmelere geçişinin sebebi, halklar kompozisyonundaki çelişkinin saray lehine kontrol altına alınma isteğidir. Osmanlı İmparatorluğunda kentsoyluluk diye birşey tanınmadığı için, yeteneği olan herkese bütün yüksek mevkilerin yolu açıktı. Oysa o dönemde Avrupa'da kentsoylu olmayan bir kimsenin yüksek mevkilere çıkması imkansızdı. Halktan kimselerin yükselebilmesi için tek açık kapı rahiplikti (68).

Genelde pekçok yazarın devşirmelikle karıştırdığı "kölelik" ise bambaşka bir kurumdu. imparatorluk politikası içinde çok büyük bir yer tutmayan köleler, daha çok ev hizmetkârı kategorisinde değerlendirilmekle birlikte, bunlar arasında bile devlet hizmetine geçenler olmuştur. Güzellik ve gürbüzlükleriyle dikkati çeken bu hizmetkar adayları esir pazarlarında satılığa çıkarılırdı.

Bireyin istekleri dışında, hatta farkına bile varamayacağı bir operasyonla yapılan nakil, tehcir ve iskân, bütünüyle osmanlılık amaçlarını gerçekleştirmek üzere uygulanan devletçi bir müdahale idi.

Ticaretle uğraşanlar arasında gayrimüslim sayısı oldukça fazladır. Çeşitli kayıtlarda; Angelos bin Yani, Abraham oğlu Sabatay, Yorgi oğlu Nikola ve benzeri isimlere sıkça rastlanmaktadır. Bunların dışında, Osmanlı dünyasında yer alan ve çeşitli işler yapan gayrimüslimler vardır ki, özellikle başta İtalyanlar olmak üzere bunların tümüne "frenk" denirdi. Fakat ayrıca, Almanlara Nemçeli, Polonyalılara Leh, Ruslara da Moskoflu demek adetti. Yahudilere tanınan büyük tolerans, Avrupa'dan büyük yahudi göçlerine yol açmıştır. Çoğu zaman devşirmelikle karıştırılan "dönmelik" ise çok farklı bir kategoridir. Dönmeler, Osmanlı devlet asimilasyonu sonucu değil; herhangi bir sebeple, fakat her zaman kendi istekleriyle ihtida etmiş kişilerdi.

Osmanlı döneminin ideolojisi hiçbir zaman milliyetçilik olmamıştır. Bu özellikle Yavuz'un politikasında belirgindir. Bu sultan, sünni otoriteyi kurabilmek için 40 bin Türkmeni kılıçtan geçirmiştir. Din her zaman ön planda tutulmuş, bütün hoşgörüye rağmen, din değiştirip Müslüman olmayan bir kişinin devlet hizmetinde bulunması

67) Danişmend, İ.H., Osmanlı Devlet Erkânı Devşirme Vezirler Devri, Türkiye Yayınevi, İstanbul. 1971, s.10-21.
68) Schreiber, G., Türklerden Kalan, Çev:E.Nermi, Milliyet Yayınları, İstanbul. 1982, s., 267, 326, not.79.

adeta imkansız kılınmıştır. Ulufeli askerlerden hareme kadar, kozmopolit bir topluluk oluşmuş, ancak ve ancak "osmanlılık" asaletine dayanan bir ideoloji, düşünce, eğitim ve bütün kurumları biçimlendirmiştir. Sonuç olarak denebilir ki, Osmanlı İmparatorluğunun en büyük başarısı, göz ve saç renkleri birbirinden çok farklı olan unsurları yanyana, yekpare bir kültür içinde yaşatabilmesi olmuştur. Bütün imparatorluklarda az veya çok görülebilen bu durum en başarılı sentezini bu kültür ortaya koymuş, çeşitli halkların antik tarihlerini ağır ağır silerken, onların yazılarını, dillerini ve hatta yemeklerine varıncaya kadar, hayata dair bütün ilgilerini değiştirebilmiştir. Sanat kültürünün kaynağında, sürekli tazelenen bu güç, yalnız sarayın değil, fakat bütün kurumların tutum ve yönelişlerine sinmiştir.

5. Sanat Kültürünün Kaynakları

Ülkenin genişliği ve kapladığı alanlardaki antropolojik yapı bakımından Osmanlı İmparatorluğu heterojen bir kültür mirası devralmıştır. Fatih devrinde, İstanbul gibi metropolis niteliğindeki bir merkezin pay-taht oluşuyla sözkonusu tablo daha da karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Fener patrikanesi liderliğinde örgütlenen Ortodoks Rumlar ve Slavlar, Gregoryen Ermeniler, Hahambaşına bağlı Yahudiler ayrı ayrı cemaatler oluşturuyorlardı. Devletin egemen unsurunu teşkil eden Müslüman'lar ise, Sünni mezhebe bağlı olarak birarada bulunuyorlar, ancak İran'dan destek bulan Şii'lik zaman zaman ciddi sıkıntılar yaratıyordu. 1517'de Mısır üzerinde başarı sağlayan Yavuz'un "halifeliği" üstüne alıp İslâm'ın bayrağını elinde tutması, manevi olarak onu bütün Müslümanların sultanı yapmış, fakat bu durumda bile tam ve kesin kültürel entegrasyon sağlanamamıştır.

1500 yıllarının ünlü tarih yazarı Neşrî, "Cihannüma" sında, farklı dinlere mensup insanların islâmiyeti kabul etmelerini kısaca şöyle anlatıyor: "Türk'ün ayîn-ü erkânını görüp, gelip Müslüman oldular" (69). Bu sözler, İslâm'ın ideal bir inanç sistemi olarak, öteki dinlere mensup kişilerce beğenilip benimsendiğini çok iyimser bir şekilde yorumluyor. Gerçek odur ki, bir uygarlık sentezinde, halkın toptan aynı dini benimsemiş olması bile yeterli değildir. Ülkenin genişliği ve kapladığı alanlar bakımından heterojen bir kültür coğrafyasına sahip olan Osmanlı İmparatorluğu, devşirme rejiminin yeterli olmadığını çok erken tarihlerde farketmiş; Osmanlılaştırma politikasının her boyutta ve şaşmaz bir biçimde uygulamanın gerekli olduğunu anlamıştır. Yeni açılan veya geliştirilen eğitim kurumlarıyla, sanat, mimarlık ve bütün ilgi alanlarının bir ana eksene bağlanarak merkezi bir sosyo-kültürel planlamanın gerçekleştirilmesine çalışılmıştır. Fatih devrinde başlayan bu girişimler, Kanunî devrinde belirli bir başarıya

---

69) Neşrî, Kitâb-ı Cihan-numâ, Haz:F.R.Unat-M.A.Köymen, Türk Tarih Kurumu Yayınları, III.Seri, No.2a,b, Ankara.1949, s.165.

ulaşmış; öğrenilebilir ve başkalarına aktarılabilir bir bilgi-kültür vokabüleri oluşmuş, bunu yayan bir mekanizma yaratılabilmiştir. Bu durumda bile, Osmanlı kültürünün bileşenlerini oluşturan unsurlardan kaynaklanan çeşitlilik gelişmeyi ağırlaştırmıştır.

Kültür ve bilginin yayılmasında matbaanın icadı bütün Avrupa için adeta bir devrim olurken, Osmanlılar başından beri haberdar olmakla birlikte bu buluşa ilgi göstermemişlerdir. 200 yıllık bu gecikmenin aleyhte olduğu kesindir.

Avrupa'daki Latince gibi, Osmanlı hayatında da Arapça'nın benzer bir durumu vardır. Ancak, Avrupa dillerinin (özellikle İtalyanca) Latinceyle olan yakınlığı büyük bir avantaj sağlarken, Arapçayla Türkçe'nin bambaşka iki dil olması doğudaki gelişmenin hızını azaltan ikinci hususdur. Uzun süre matbaanın kullanılmayışı, kitapların el yazısıyla istinsah edilişi ve bu işin bir tercüme faaliyetine de ihtiyaç göstermesi, Batı ile Osmanlı kültürünün gelişme hızları arasındaki farkı yaratan başlıca faktörler olmuştur. Sözgelimi Osmanlı tarihçileri tarafından çok beğenilen İbni Haldun'un "Mukaddime"si ancak 1725 yılında Pirîzâde Mehmed tarafından Türkçe'ye çevrilmeye başlanmış, İbni Battuta'nın seyahatnamesi de uzun süre ancak Arapça bilenler tarafından okunabilmiştir.

Osmanlı kültür ve sanat tarihinde II.Mehmed bir dönüm noktası olarak görülür. Bizans tarihçilerinin tanıklığına göre kendisi, Arapça ve Farsça'dan başka İbranice, Keldanice, Yunanca, Slavca ve Latince bilmekteymiş. Biraz abartılı görünmesine rağmen (70), Papa ile mektuplaşmaları ve Bizans sarayına gönderdiği mektupların içeriği, kendisinin antik mitoloji ve hristiyanlık hakkında derin bilgi sahibi olduğunu gösteriyor. Öyle anlaşılıyor ki, Fatih, dogmatik bir dindar değil; eleştirici düşünceye sahip, dünya insanlarını düşünce ve inançlarıyla tanımak isteyen bir kişidir. Bu bakımdan, sultanın, çağdaşı olan Batılı ressamları sarayına davet etmesi de anlamlıdır. Kendisinin yağlıboya portresini yapan Gentile Bellini (1430-1507)'den başka, Constanzio Ferrara ve Matteo di Pasti gibi sanatçılar onun portresini kabartma olarak madalyon halinde işlemişlerdir.

Fatih dönemi, matematik ve tıp için de parlak bir dönem olmuş, Türkistan'dan gelip İstanbul'a yerleşen Ali Kuşçu ile astronomideki gelişmeler hız kazanmıştır. Bu bilgin "Risâle fil-hey'e" adlı eserini Farsça yazmıştır. Fatih'in hocası olan Akşemseddin'in, "Kitâb-ı Tıb"ı ise medreselerde okutulan önemli bir kaynak olmuştur. amasya Darüşşifası'nda hekim olan Sabuncuzâde Şerefeddin'in "Cerrahnâme-i İlhaniye" adlı eseri insan figürleriyle zengin çizimler taşıyan, Anadolu'daki hekim ve cerrahların okuyabilmesi için Türkçe yazılmış olması (71) bakımından da ayrıca önem taşıyan bir

---

70) Adıvar, A., Osmanlı Türklerinde İlim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1970, s.27.

71) Sayılı, A., "Ortaçağ İslâm Dünyasında İlmi Çalışma Temposundaki Ağırlaşmanın Bazı Temel Sebepleri" Araştırma, I.1963, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara 1964, s.49.

eserdir. Batılı matematikçilerden Mordecai Contino ve Elia Misrahi sık sık İstanbul'a gelmişler, ikisi de bu şehirde ölmüşlerdir.

Medrese eğitimi Fatih'le birlikte yeni bir yön kazanır. Daha yeni bir öğrenimi hedef tutan teşkilatlanma yanında, bazı merkezi medreselere daha yüksek bir statü kazandırıldığı görülür. Bu kurumun, bir devlet üniversitesi niteliğinde olduğu, bilim adamı ve yönetici yetiştirmek üzere programlandığı anlaşılmaktadır. "Tetimme" adı verilen beş yıllık birinci aşama; evvel, sâni, sâlis ve râbi olmak üzere birkaç sınıf düzeyinde tamamlanır. "Sahn-ı seman" ise iki yıllık olup bir doktora sınıfı gibidir. Fiilen okunup tamamlanan dersler için öğrencilere bir "icazetnâme" (Diploma) verilirdi (72). Medreseler yatakhane ve çalışma odalarıyla müderrislerin kaldığı lojmanların aynı kampüs içinde olması öğrenci ve hocaların birbiriyle sık sık görüşmelerini kolaylaştırıyordu. Medresenin eğitimi için gerekli bütün masraflar, hocaların ücretleri, öğrenci masrafları ve her türlü bakım giderleri, bu kurum için ayrılmış vakıf arazilerinin gelir kaynaklarıyla karşılanıyordu.

Süleymaniye Medresesi, Fatih'ten yaklaşık bir yüzyıl sonra yapılmıştır. Osmanlı eğitiminin en yüksek düzeyini temsil eden ikinci bir üniversite gibidir.

II.Murad tarafından kurulan ve Fatih zamanında geliştirilen Enderun mektebi ise fonksiyonu bakımından daha değişik bir eğitim kurumudur. Daha çok seçkinler kadrosunu yetiştirmek üzere programlanan bu kurum bir akademiye benzemekteydi (73). Pekçok sadrazam, komutan ve sanatçı, yeteneklerine göre ayrılıp bu saray okulunda özel eğitim görmüş kişilerdir.

16.Yüzyıl, dünya haritası ve deniz coğrafyası çalışmaları açısından yeni eserlere sahne olmaktadır. Pîrî Reis'in "Kitab-ı Bahriye" adlı eseri 1525'de tamamlanmış, sadrazam İbrahim Paşa tarafından Kanunî'ye sunulmuştur. Kuvvetli bir araştırma ve ince bir gözlemin ürünü olan bu eserde dünyanın küre şeklinde olduğu açıkça ve ısrarla vurgulanmıştır. Bu tür eserler, Uzak Doğu'ya kadar ulaşan Osmanlı donanması için hazırlanmış, liman kıyılarıyla bütün ülkelerin özelliklerini anlatan deniz haritaları (portulano) dır (74). Seydi Ali Reis, uzun yolculuklarını "Mirat-ül Memâlik" ve "Muhit" adlı eserlerinde, bir seyahatname formu içinde anlatır.

Fatih devrinden başlayarak, İstanbul, hem doğu hem de batı için parlak bir kültür merkezi olmuş, daha II.Bayezit devrinde Avrupa'nın ünlü sanatçıları bu şehri ziyaret etmeye başlamışlardır. Saraya davet edilen Leonardo da Vinci (1452-1519), Haliç üzerinde bir köprü kurmayı ciddi olarak düşünmüş, projeler hazırlamış fakat Papa'nın

---

72) Atay, H., "Fatih-Süleymâniye Medreseleri Ders Programları ve İcâzet-Nâmeler" Vakıflar Dergisi, XIII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara. 1981 s., 186, 188.

73) Akkutay, Ü., Enderûn Mektebi, Gazi Üniversitesi Yayın No:38, Gazi Eğitim Fakültesi Yayın No:4, Ankara. 1984, s.,157-159.

74) Adıvar, A.A., Osm.Türk.İlim.s.,68-69.

baskıları sonucu işi olduğu gibi bırakmak zorunda kalmıştır. 1578 yılında, sadrazam Sokullu Mehmet Paşa, o sırada İstanbul'da bulunan Venedik balyozu Nicola Barbarigo aracılığı ile bir ressam istemiş, elçilikte kalan Veronalı bir sanatçı saraya çağrılarak III.Murat'ın bir portresini yapması sağlanmıştır. Sanatçı bu tabloyu bitirip teslim eder. Sultan eseri çok beğenir ve kendinden önceki sultanların portrelerini de yaptırır. Nakkaş Lokman bin Seyyit, Sokollu'nun, "frenk ustaları"ndan sultan portreleri istediğini doğrular (75).

Budin zaferinden (1526) sonra, İstanbul'a getirilen pekçok ganimet arasında üç adet bronz heykel de vardı. Büyük bir kütüphane, tunç şamdanlar ve pekçok değerli eşya ile birlikte gelen bu üç heykelden, biri Herakles, ikincisi Apollon, üçüncüsü de Afrodite'yi temsil eden figürlerdi. Sadrazam İbrahim Paşa bunları At meydanın'daki sarayının önüne diktirdi. Bu olaynı bazı hoşnuzluklara yol açtığı ve Figâni adlı bir ozanın şu beytinin halk arasında yayıldığı söylenir (76).

"Bir Halil evvel gelüp asnâmı kılmıştı şikest
Sen Halilim şimdi geldin halkı kıldın putperest."

İbrahim Paşa'nın ölümüyle birlikte halk bu heykelleri parçalamıştır. Pieter Coecke Van Aelst'in 1533 tarihli gravüründe (Lev.1) Kanunî'yi alayı ile birlikte At Meydanı'ndan geçerken tasvir edilir, solda Fatih Külleyesi, sağda Galata Kulesi ve ikisi arasında Firuz Ağa Camisi seçilmektedir.

Osmanlı sanat kültürü, insan figürünün semboliğini, antropomorfik özü aramayan bir kültürdür. Kültürel eğilim birey çerçevesinde olmadığından plastik sanatlarda bir figüratflikten söz edilemez. Canlı varlıkların; hayvan ve özellikle insan tasvirlerinin yapılmasından kaçınıldığı açıktır. Kesin bir kayıt bulunmasa bile, yukarıda değindiğimiz olay, Batılı ressamların ancak sarayda çalışabilmiş olmaları bu gerçeğin önemli belirtileridir. Bu bağlamda,kısaca, minyatür olgusunda değinmek zorunluluğunu duyuyoruz.

Bilindiği gibi minyatür, insan figürlerini de içeren bir çeşit resimlemedir. Yani minyatür resmi, tek başına duvara asılıp seyredilen bir resim türü değildir. Minyatürde yer alan insan figürleri, içinde yer aldığı kitabın konusunu açıklayan birer aracı, anlatımı kolaylaştıran görsel malzemelerdir. Saray, yükrsek zümre ve belirli meslek gruplarına (tıp, astronomi, mühendislik vb. fen bilimleri) yazılmış fonksiyonel el kitaplarındaki bu figürler, çoğu kez gölge-ışık kullanılmadan renklendirilmiş, karikatürsü ve naif şeylerdir. Bu resimlere bakanlar "canlılık" izlenimi almazlar. Bir kuklalar dünyasının oyuncak bebekleri gibi görünen insan modelleri, kitap sayfaları içinde kalmış,

---

75) Reyhanlı, T., İngiliz Gezginlerine Göre XVI.Yüzyılda İstanbul'da Hayat, 1582-1599, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını: 554, Sanat Eserleri Dizisi: 4, Ankara. 1983, s.59-60.

76) Danişmend, İ.H., Osmanlı Tarihi Kronolojisi, c.2, Türkiye Yayınevi, İstanbul. 1971, s.118. Bu beyitiyle İbrahim Paşa'yı rahatsız ettiği için şairin idam edildiği söylenir. Bkz. Köprülü, M.F., Türk Edebiyatı Tarihi, Ötüken Yayınları, Nu:157, Kültür Serisi:28; İstanbul. 1990 (2), s.386.

hiçbir zaman duvara asılan tablo kimliğine bürünmemiştir. Ayrıca, eski kaynaklarda, minyatür yapan sanatçılara hiçbir zaman "ressam" veya "musavvir" denmeyip; "nakkaş" denilmesi de, bu tür işlerin daha çok nakış kategorisi içinde düşünüldüğünü göstermektedir. Osmanlı minyatüründe görülen insan figürleri, anatomik inceleme ve canlı insan vücudunun kopyesi esasına dayanmaz. Aynı çağın Avrupa sanatında ise, insan vücudu, proporsiyonları, hareket, poz ve ifade bakımından önemle ele almıştır.

6. Fen, Sanatlar ve Zenaatler

Klasik çağ Osmanlı döneminde bütün sanatlar parlak bir gelişme sürecine girmiş olmakla birlikte, hat sanatı ve mimari belirgin biçimde öne çıkmıştır. Özellikle mimari, bu uygarlığın taşa geçmiş bir ifadesi gibidir. Ekonomik refah, şehre yerleşmeyi, şehirleşmeyi ve şehirlileşmeyi mümkün kılmış, bu uygarlığın en göz kamaştıran başarıları İstanbul başta olmak üzere şehirlerde yoğunlaşmıştır. Eskiçağ'da Atina ve Roma neyse, 16.yüzyılda İstanbul da odur. Osmanlı kültürünü özetleyen en güçlü eserler burada görülmekte, mühendislik, müzik, mimarlık, nakkaşlık ve edebiyatın genel teması toplumun yaşantısını ve imparatorluğun ruh halini ifade etmektedir. Bu devir ortamında çiçekler açan sanatlar ve zenaatlar, dönemin kendi zihniyet ve mantığından doğmuştur.

Geniş bir literatür halinde günümüze kalan Osmanlı edebiyatı, en klasik formuna 16.yüzyılda ulaşır. Çok süslü örnekler yanında çok sağlam ve yalın türlere de bu dönemde rastlanmıştır. Türkçe'nin, Rumca, Sırpça ve Bulgarca ile olan alışverişleri artmış, Osmanlı lehçesi İran'dan, Kırım'a kadar hakim olmuştur. Kırım hanlarından özellikle Gazi Giray Han'ın, Osmanlı lehçesiyle yazılan şiirleri ünlüdür. Kaside ve gazel türlerinin en büyük ustaları, Zâti, Fuzûlî ve Bakî'dir (77).

İmparatorluğun askeri başarıları, yeni ülkelerin zaptı, yüksek sınıflarda ve sarayda tarihe karşı duyulan ilgiyi artırdı. Devrin büyük tarihçisi Hoca Saadeddin Efendi (1536-1599), Ebussuud Efendi'den ders görmüş, Manisa'da bulunan şehzade Murat'a öğretmenlik yapmıştır. Bu yazarın "Tâc ül tevârih" adlı eseri bugün bile başvurulan önemli bir kaynaktır. Kanunî devrinde "şehnâmecilik" görevinin resmen Fetullah Arif Çelebi'ye verilmesi ve ondan sonra da Eflâtun Şirvanî, Seyyid Lokman, Talikizâde gibi şairlerin bu görevi üstlenmiş olmaları, hattatlar, müzehhibler ve nakkaşlar için önemli faaliyet alanları açtı. Klasik Osmanlı minyatürcülüğü Kanunî'nin ilk yıllarından başlayarak yükseliş kaydeder. Doğu ve Batı'ya açılan seferler adeta bir askeri albüm gibi birbiri ardınca resimlenir. Kanuni devrinin sonuna doğru en canlı üslup gelişmesine ulaşan minyatürler nakkaş Osman'ın atölyesinden çıkmadır. "Nigâri" adıyla

77) Köprülü, M.F., Türk Edebiyatı Tarihi, s.378, 383.

bilinen denizci Haydar Reis (ölm: 1572)'in büyük boy minyatürlerinde Kanunî ve Barbaros portre özellikleriyle resmedilmiştir. Kanunî çağı duvar çinilerinde en fazla işlenen konu, üsluba şekilmiş motiflerin uyumlu hareketleri ile düzenlenen sonsuzu arama çabalarını dile getirmektedir. Bu desenlerde kompozisyon, kenar çerçevesinin içinde hiçbir zaman kesinlikle sona erdirilmemiştir (78). Bu dönem Osmanlı sanatının bilinen örnekleri daha çok saray, İstanbul veya yakın çevrenin ürünleridir. Hiç şüphesiz toplumun çeşitli katlarındaki sanat gelişmeleri, genel ekonomik refaha bağlı olarak az veya çok klasik bir üsluba ulaşmıştı.

Zenaatkâr cemaatinin, genellikle ahilerden miras kalan bir geleneğe bağlı çalıştığı düşünülebilir. Bu örgüt gayrimüslimlere kapalıydı. Gayrimüslimlerin ayrıca kendi loncaları vardı. Selçuklulardan beri tabandan yukarıya doğru yükselen bu örgütleşme, çeşitli meslek dallarını toplayan, denetleyen, destekleyen, dini ve iktisadi bir kurumdur. Bu birlikler, bir yandan belirli zenaat dallarında çırakların yetiştirilmesine çalışmış, öte yandan da üretimin standart ölçülere uygun olarak yapılmasını denetlemiştir. Aynı anda kooperatif, iş eğitimi ve sendika fonksiyonlarını üstlenen bu kuruluş 1925'e kadar etkinliğini sürdürmüştür. Bu kesimin mimarlıkta büyük boyutlu inşaata girişmedikleri, fakat saraya bağlı hassa mimarlarının denetimi altındaki şantiyelerde görev aldıkları düşünülebilir. Bu gruptaki zenaatkârlar, daha çok geçimlerini sağlamak üzere ve teknik yönü ağır basan işler yaptıklarından, kendilerine "ehl-i hiref" denirdi.
Defterlerdeki kayıtlarda zaman zaman rastlanan; cemaat-i hiref, erbâb-ı hiref hep aynı anlamda, yani sanat sahibi, esnaf anlamında kullanılmaktadır. Şehir mimarları, bennâ, neccar, taşcı, horasancı, kereste vb. işlerde çalışanlar hep bu gruba dahildi. İnşaat esnafına genellikle "esnaf-ı mimar" adı veriliyor, İstanbul'da ise "neccâran ve buna tâbi ehl-i hiref" ifadesi kullanılıyordu.

Osmanlı kayıtlarında sıkça geçen "mimarlık ilminde mahir" deyimi (79), büyük şehirlerde büyük inşaatla görevli, gelişmiş bir mimarlık örgütü ve kavramı olduğunu gösteriyor. Şehir mimarları diyebileceğimiz bu grup, meslekten olmayan veya iyi yetişmemiş olanların, standart kaliteyi ve ölçüleri düşürmelerine engel olmak zorundaydı (80).

Saraya bağlı baş mimar ile mimarlar gerçekte şehreminine bağlıdırlar. Zaman zaman resmi binaların inşa ve tamirlerinde bu iki makamın birlikte çalışmaları bazı karışıklıklara yol açmakla birlikte şehreminilerin, daha çok inşaat malzemesi, masraflar ve yevmiyelerle ilgilendikleri anlaşılmaktadır (81). Hassa Mimarlar Ocağı, sarayın

78) Sinemoğlu, N., "Kanunî Çağı Duvar Çinilerinin Düzeni Açısından Üslup Tahlili" Sanat Tarihi Yıllığı, V, 1972-73, İstanbul Üniversitesi edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul. 1973, s.241.
79) Turan, Ş., Osm.Teşk.Hassa Mim., s.198.
80) Orhonlu, C., Osm.Şeh., s.21.
81) Uzunçarşılı, İ.H., Osm.Dev.Sar.Teşk., s.337.

en güçlü okullarından biridir. Genellikle Yeniçeri Ocağından, saraydaki öteki sanatçılardan ya da dışarıdan seçilen yetenekli gençler, burada kuramsal ve uygulamalı dersler görürler, usta-çırak ilişkisi içinde eğitimlerini sürdürürlerdi. Bir mimar, yapım işleriyle ilgili birkaç farklı sanatı da burada öğrenirdi. Hassa Mimarlar Ocağı'nın başlıca görevi, bütün inşaatların planlarını, onarımlarını yapmak, keşif bedellerini hesaplamak ve inşaatın uygulamasını yürütmektedir (82). Hassa Mimarlar Ocağı'nın başkanı "Ser mimaran-ı hassa" idi. Bu ocağa hizmet veren mimarlar arasında Sinan'ın çok seçkin bir yeri vardır. O'na "ayn-i ayân-i mühendisin (seçkin mühendislerin gözü), "'reis-i cihabized-id devran" (zamanının üstadlarının üstadı) ve benzeri ünvanlar da verilmiştir. büyük inşaatlarda ücretli işçilerden başka Acemi Oğlanlar da kullanılırdı. Kanunî zamanında, Haseki Sultan Camii yapılırken, bu kesimin büyük hizmetleri görülmüş, yine Süleymaniye inşaatında da Acemi Oğlanlar çalıştırılmıştır.

"Mimar" kelimesi arapça, "Abâd-künende" Farsçasıdır. Bunların Türkçe karşılığı ise pek kullanılmayan "şenlendirici"dir (83). Mimarlar görevleri gereği, ilm-i hendese'de maharet sahibi kimselerdi. Ayrıca, binâ ve mesâha'yı da iyi bilmeleri gerekiyordu. Ölçme, oranlama ve eşyanın şeklini, miktarını hesaplama işine hendese dendiğinden, nadiren de olsa mimarlar için, "mühendis" deyimi de kullanılmıştır.

Osmanlı mimarları inşa edecekleri binalar için önceden plan yaparlardı; devrin deyimi ile buna "resim" denilmekte idi. Mimari terminolojide plan ve kroki karşılığında "resim" ve "tasvir" kelimeleri kullanılıyordu. Bundan kastedilen, model şeklindeki perspektif resimdir (84).

Osmanlı mimarlarının elinden çıkma 30 kadar plandan hiçbiri 18.yüzyıldan daha eskiye inmez. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan bir kısım planların çoğunun sonradan, binaların onarımı için yapıldığı anlaşılmaktadır. Ancak, özellikle büyük programlı yapıların plan ve çizimlerinin yapılmadan inşa edildiğine inanmak güçtür. Sinan'ın, plan ve röleveler yaptığını gösteren kuvvetli ipuçları vardır. Tezkirelerin yazarı Sai Çelebi ağzından Sinan "Haliya hatıra hutûr eyledik resmidüb bina eylediğim..." diyor. Daha sonraki dönemde yaşamış olan Dayazâde Mustafa Efendi "Mimarların usülüne tabaan Sinan da Edirne'deki Sultan Selim camii'nin mücessem resmini (modelini, pespektif çizimi veya rölevesini) yapub hünkâra arz eyledi." diye yazıyor (85). Bu geleneğin uzun süre devam ettiğini anlıyoruz. Sultanahmet camii'nin yapımı

---

82) Sözen, M., Türk Mimarisinin Tarihsel Gelişimi, İstanbul, 1980. s.134.

83) "Mehmet Ağa, Risâle-i Mimariyye", İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan, Haz: O.Ş.Gökyay, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII.Dizi-Sa.70, Ank.1976, s.130.

84) Orhonlu, C., Osm.İmp.Şeh. s, 10, dpt.41.

85) Bu satırların nakledildiği "Selimiye" adlı yazma eser Esad Efendi Kütüphanesi'nde (No.2283) bulunmaktayken, 1940 yılında kaybolmuş. R.M.Meriç tarafından istinsah edilen tek nüsha ise kendisinde bulunmaktaymış. Bkz. Ünsal, B., "Topkapı Sarayı Arşivi'nde Bulunan Mimari Planlar Üzerine" Türk Sanatı Tarihi, Araştırma ve İncelemeler, I, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayını: 1, İstanbul. 1963, s.168.

hazırlıklarını kastederek Cafer Çelebi "Ağa hazretleri salifüzzikr Camii Şerifi resmiçün tasvir ettiği eşkâl bu dailerin manzuru olmağın..." diye yazıyor.

Planlarda genel olarak "arşın" ve "zira" adı verilen ölçü birimleri kullanılmıştır. Arşın, yaklaşık 68 cm. boyunda yani bir insan kolu uzunluğundadır. Bu ölçü "bina arşını" veya "zira-i mimari" olarak da anılır. Mimari zira denen birim, 0.75774 m. olup; parmak, hat ve nokta adı verilen daha küçük ölçülere bölünerek kullanılabilmektedir.

Ekonomiyle sanat kültürü arasındaki dinamik bağ, az veya çok devrin eserlerine yansımaktadır. Bütün sanatlarda yaygın olarak görülen bir üslup karakterinin ve zirve noktaların yanyana gelişini böyle açıklayabiliyoruz. Öte yandan, yapı yöntemi ve teknolojisinin ağır işlediği çağlarda bazı yeniliklerin doğrudan doğruya sanatçıdan geldiğini kabul etmek durumundayız.

7. Osmanlı Enternasyonalinde Sinan

Osmanlı mimarlık sanatının zirve noktalarından biri olan Sinan, artık yalnızca Batılı araştırmacılar tarafından değil, fakat bütün dünyaca tanınmaktadır. Onun ismi çoğu kez etnik kökeniyle birlikte anılmakta, aslen Rum veya bir başka millete mensup olduğu da ileri sürülmektedir. Daha çok iddia sahibi yazarların mensup oldukları etnik daireye doğru çekilen Sinan'ın, soy kütüğü hakkındaki spekülasyonların yüz yıllık bir tarihi vardır. Mimar Sinan'la çağdaş olan ve aynı adı taşıyan; Sinan Çavuş, Sinan Paşa, Sadrazam Sinan Paşa ve Halvetiye tarikatının Sinaniye Şubesinin kurucusu Ümmî Sinan ve daha birçoğu bu açıdan pek fazla anılmazlar.

Ünlü kişilerin soy kütüğü hep tartışma konusu olmuştur. Bunda son birkaç yüz yıldır belirginlik kazanan ırkçı-şöven tutumlar kadar dindarlığın aşırı boyutlara ulaşmasının da rolü olmuştur. Her iki durumda da, ünlü kişiyi, iddia sahibi kişinin mensup olduğu grup, ırk veya cemaate bağlama, sözkonusu ünlü kişinin dehasına ve değerlerine sahip çıkma gibi bir motivasyonun yanında, o ünlü kişiyi gerçekte mensup olduğu kültürden koparark, hedef kültürü çoraklaştırma gibi bir amaç taşındığı açıktır.

Sinan'ı "büyük" saymak, onun mensup olduğu uygarlığı da "büyük" saymak anlamına geleceğinden, Sinan gibi ünlü bir mimarı, Osmanlı İmparatorluğunun aslî etnik unsuru sayılan Türkler'in dışındaki bir gruba bağlama konusundaki gayretlerin temelinde yatan mekanizmanın mantığını da bu doğrultuda çözmek gerekiyor. Çarpık ve yanlış bir denkleme göre kurulmuş bir problem içinde Sinan'ın, Anadolu-Osmanlı kültür potasında biçim ve kişilik kazanmış olduğu gerçeğini kabullenmek, Batılı oryantalistlerin etnosentrizmine aykırı düştüğünden hiçbir belgeye dayanmayan hipotezlerin üretilmesi de kolay olmuştur, tercih edilmiştir.

Türkler'in, önce Haçlı Seferleri'ni tersyüz etmeleri, sonra Bizans'ı alıp Almanya içlerine kadar ilerlemeleri ve nihayet, 20.yüzyıl içinde Anadolu'ya tekrar uzanan emperyalizmin kollarını kesmeleri ve benzeri tarihi olaylar, Batı'nın istila tarihini saptır-

dığından, Sinan'ın Türklere mal edilmesi de beklenemezdi. Buna karşılık Sinan konusunda karşı saldırıya geçen Türk tarihçilerinin de bazı aşırı iddiaları olmakla birlikte bir tepki veya savunma psikolojisi içinde olduklarından bunu fazla görmemek gerekiyor (86). Türk mimarisine "altın çağ" yaşatan bir üslubun ortaya çıkışını sadece bir "devşirme-dönme"nin dehası olarak görmek nasıl ki Osmanlı enternasyonali içindeki Türk unsurunu küçültücü bir çabaysa; Sinan'ın özbeöz Türk olduğunu hiçbir dayanak olmadan savunmak da o ölçüde yanlış bir tepki olarak değerlendirilmelidir.

16.yüzyıl içinde Avrupa, bütün Osmanlıları ve Sinan'ı Türk olarak kabul ediyordu. Buna karşılık Osmanlı yöneticileri açısından tebadan bir kişinin Rum, Ermeni, Arap, Acem ve hatta Türk oluşu arasındaki fark (bugün zannettiğimiz kadar) büyük değildi. Osmanlı saray mensuplarının, Batılılarca "turco" olarak adlandırılmalarından hoşlandıklarını söylemek biraz güçtür. O günlerin merkezi yönetimi için Türk etnik grubu, ötekilere göre fazla bir ayrıcalık taşımamaktadır (87).

Son zamanlarda, bir yandan etnik köken tartışması yapılırken, öte yandan hızla Sinan'ı anonimleştirme çabaları da dikkatleri çekmektedir. sinan, bir bakıma "bütün insanlığın malı" olmakla birlikte, belirli bir uygarlık dairesinin de malıdır ve yerini orada bulmuştur. Soy kütüğü neyi gösterirse göstersin, tarihsel ve toplumsal ilişkilerin çarklarını döndüren bir uygarlık, Sinan'ı öncelikle Osmanlı yapmış, onu bu uygarlığın defterine öylece kaydetmiştir.

Şimdi "Sinan kimdir ve kimindir?" sorusunu tekrar soralım, bir imparatorluk içinde gözünü açmış ve uzun yıllar boyu orada yaşamış olan ustanın hayat hikayesine geçelim.

Belgelere dayanılarak yapılan ciddi araştırmalara göre Sinan, 1512 (918)'de, 22 yaşındayken "devşirme" usulü ile Ağırnas'dan alınıp İstanbul'a götürülmüştür. Yavuz Sultan Selim devrinde, yalnız Rumeli'den değil, fakat Anadolu'dan da devşirme alınabileceği hususunda karar çıktığından, başka belgelerle de desteklenen bu olay tarihi gerçeğe uygundur. Ayrıca Sinan'ın, arkadaşı olan şair ve nakkaş Sai Mustafa Çelebi'ye dikte ettirerek yazdırdığı ileri sürülen Tezkiret-ül Bünyan ve Tezkiret-ül Ebniye adlı eserlerde bu nokta Sinan'ın ağzından şöyle anlatılmaktadır:

---

86) Bu konudaki bir tartışma için bkz; Göyünç, N., "Mimar Sinan Hakkında" Tarih ve Toplum, s.19, Temmuz, İstanbul. 1985, s.,38-40 ile, Sıvaslıyan, H., "Mimar Sinan'ın Kökeni Neden Tartışılır?" aynı yerde, s.,41-43.

87) Kanuni Sultan Süleyman bir emirnâmesinde kimlerden devşirme alınmayacağı konusunda bizzat şunları söyler: "Urus, Acem, Çingene ve Türkmen reayasından, evlatlarından devşirme alınmaya" bkz. Uzunçarşılı, İ.H., Osm. Dev. Teşk. Kapıkulu Ocakları, I,s.20.

"Bu hakîr, Sultan Selim Han-ı Evvelün gülistan-ı saltanatının devşirmesi olup, Kayseriye sancağında ibtida oğlan devşirmek ol zaman vâki olmuştur." Ayrıca Yavuz Sultan Selim'in ölümü üzerine bizzat Sinan'ın yazdığı bir şiirde devşirmelik durumu doğrulanmaktadır:

"Anın devşirmesiyem ben kemine
Acep lûtf eylemiştir ben hazine".

Bu şiirde, "Tanrı'nın güçsüz kulu olan ben, onun (Yavuz'un) devşirmesiyim, beni yanına almakla yücelik göstermiştir" (88) şeklinde minnet ve sadakat duyguları dile getirilmektedir. Buna göre Sinan'ın Hırvat, Slav, Acem veya Boşnak kökenli olmadığı kesindir. Burada küçük bir açıklama yaparak "devşirme" ile "dönme" kavramları arasındaki farkı tekrar vurgulayalım. "Dönme" deyimi, ergin yaşta, kendi isteği ile müslüman olan kişi için kullanılır. Bunların artık "ihtida" ettikleri kabul edildiğinden kendilerine "muhtedî" denmektedir. Bu, islâmiyetin ilk günlerinden günümüze kadar süregelen bir olgudur. "Devşirme" geleneği ise sadece Osmanlı devlet düzeninin bir buluşu olup, bu terim yalnızca, genç yaşta seçilip toplanan gayrimüslim çocuklarının Osmanlı eğitim mekanizmasına aktarılıp sonunda devlet hizmetine sokulmalarını anlatır. Buna göre Sinan bir dönme olmayıp, devşirme'dir.

Mimar Sinan'ın, Kayseri'ye bağlı Ağırnas köyünde yaşamakta olan bir hristiyan ailenin çocuğu olduğu kesindir. Ancak bu husus, ailenin etnik kökenini açıklamak için yeterli bir ipucu vermiyor. O dönemde Kayseri, genel sınırlarıyla Karaman bölgesi içinde, Rum, Ermeni, Müslüman Türk ve Hristiyan Türk stoklarının yayıldığı bir bölgedir. Karamanlı yöneticileri, Osmanlı hakimiyetine karşı sürekli ve sinsi bir direniş gösteren siyasi tavır içindedirler. Birçok isyan buradan kaynaklandığı için, merkezi otoritenin karşısında hassas bir bölgedir. Kayseri Şehri ise, hem Yavuz hem de Kanunî'nin, Doğu seferleri sırasında uğrayıp konakladıkları bir merkezdir.

1512 yılında Ağırnas'a gelen yaya-başı'lar bu köydeki en sağlıklı ve canlı çocuklar arasından bir kısmını seçip devlet denetiminde yetiştirilmek üzere toplarlar. İşte Sinan bu çocuklar arasındadır. Çok sonraları, İstanbul'da mimarbaşı olduktan sonra, Kayseri'deki bazı akrabalarını yanına alıp, onları müslüman ettiğine göre, Sinan'ın doğum ve geliş yeri hakkında hiçbir şüphe yoktur.

Kayıtlara göre Sinan'ın babası Mennan adlı ve yazıcılık yapan biriydi. Değişik belgelerde onun adı, Abdülmennan, Abdurrahman, Abdullah veya Abdülkerim şekillerinde geçiyor. Herhangi biri doğru olabilir. Her durumda bu isimler gösteriyor ki, usûl olduğu üzere, İslâm'a geçen bir kişinin (daha önce hangi dine mensup olursa olsun) baba adı da değiştirilmekte, çoğu kez de "Abd" ile başlayan bir isim takılmaktadır. Tarih

88) Meriç, R.M., Mimar Sinan, hayatı, eseri, I, Mimar Sinan'ın hayatına ve eserlerin dair metinler, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI.Seri-No.1, Ankara 1965, s.56.

geleneğine yerleşen "Sinan bin Abdülmennan" bağlantısı, herhalde baba ve oğulun isimleri arasındaki kafiye ile ilgili olarak benimsenmiş bir kalıptır. Bir araştırmacı, "Mennan" adının, Tanrı'nın 99 adından biri; "minneti ve ihsanı bol" anlamında kullanılarak, Abdülmennan'ın, bu sıfatı taşıyan kul anlamına geldiğini belirtmektedir (89).

Adet olduğu üzere devşirilen her hristiyan çocuk bir ön eğitimden geçmek üzere köklü Türk ailelerinden birinin yanına verilirdi. Bu geçici kurs devresinde çocuk; Türkçe öğrenir, Türk geleneklerini iyice benimser ve İslâma göre yaşayan bir genç insan haline geldikten sonra devlet eğitimine verilirdi. Gariptir, Sinan'ın Türk ailesine verildiğine dair hiçbir kayıt olmadığı gibi Saî tezkirelerinde böyle bir olaya dair en ufak bir ima bile yoktur. Anlayabildiğimiz kadarıyla, Sinan böyle bir ön eğitimi görmeden doğruca İstanbul'a gönderilir ve Acemi Oğlanlar kışlasına alınır. İhtimal, kendisi Türkçe bilen bir aile çevresinden geliyor, dil ile ilgili bir sorunu bulunmuyordu. Bu çevre nasıl bir çevre olabilirdi, şimdi bunu inceleyelim.

Bölgeyi ve Ağırnas'ı yakından tanıyan yaşlıların anlattığına göre, demografik yerleşme ilginç bir tablo sergilemektedir. aldığımız bilgiler elbette son yüzyıl için kesinlik taşır, göçler, savaşlar ve tehcir hareketlerinin bu yapıyı hangi ölçüde değiştirdiği sorusu daha önceki dönemlerin alaca karanlıkta kaldığı gerçeğini kabul etmemizi gerektiriyor. Ağırnas, bir kısmı plato üzerinde (yukarı mahalle), diğeri yamaç ve yamaç altında (aşağı mahalle) olmak üzere iki ayrı yerleşme bölgesine ayrılmaktadır. 70-80 yıl öncesini hatırlayabilenler, yukarı mahallede Rum ve Ermeni'lerin oturduğunu, Rum sayısının Ermeni sayısına göre biraz daha fazla olduğunu ısrarla belirtmektedirler. Aşağı mahallede, Rum ve Ermeni olmadığı, ahalisinin ise Cengiz istilasından sonra buraya yerleştirildiği konusunda bir sözlü gelenek vardır. Burada yaşayan topluluğun konuştuğu Türkçe'nin bölgedeki diğer ağız ve şivelerden farklı olduğu; şahıs isimleri arasında, Kahraman, Dilaver, Gazi, Hürmüz, Durkadın, İsmi, Pamuk, Yıldız, Mihri ve İntifat gibi, bu bölge için az rastlanır örneklerin bulunduğu belirtilmektedir. Ayrıca bura halkının "çarpana" denen ve göçebe Türk topluluklarının kullandığı cinsten küçük el tezgahları kullandıkları da eklenmektedir. Bugün "Sinan'ın evi" olarak gösterilen ve Taşçıoğulları ailesinin oturduğu evin, aşağı mahallede bulunması düşündürücüdür.

Çoğu son birkaç yüz yıla ait olan yukarıdaki bilgilerin daha eski tarihi katlardaki izlerini araştıralım. 13.Yüzyıldan beri bu bölgenin yoğun bir Türk yerleşmesine sahne olduğu, ahalinin Cengiz istilasıyla epey rahatsız edildiği tarihi gerçeklere uymaktadır. 13.Yüzyılda Moğolların, Sivas ve Kayseri Türkmenlerine saldırdıkları, bu arada Mısır-Suriye Memluk Sultanı Baybars'ı, Kayseri Türkmenleri'nin desteklediği (1277), 16.Yüzyılın sonlarında ise Dulgadırlı bölüklerinin Kayseri dolaylarına yerleşmeye

89) Bu görüşünü lutfedip açıklayan sayın Ali Rıza Önder'e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

başladıkları, Kayserinin kuzeydoğusunda Bozok Türkmenleri'nin yaşadığı kesinlik kazanan tarihi gerçeklerdir (90).

Bölgede göçebe veya yerleşik müslüman Türklerden başka, hristiyan Türklerin de varlığı bilinmektedir. Kendilerine "Karamanlılar" adı verilen, Türkçe konuşan bu hristiyan (Ortodoks) grubun esas kütlesi Türk-Yunan mübadelesine kadar Kayseri, Nevşehir, Niğde ve Konya bölgesinde yaşamaktaydı. Karamanlıların kökeni hakkında iki teori ileri sürülür. Birinci teori bunların Türkleşmiş Bizanslılar oldukları; ikinci teori ise, bunların Selçuklular zamanında Bizanslılarla sıkı ilişkiler sonucu hristiyanlığı kabul eden Türkler oldukları şeklindedir. İkinci görüşün daha kuvvetli olduğu, hattan bunların Bizans ordusunda görev yapmış Peçenek gruplarından oluştukları kabul edilmektedir. Bir araştırmaya göre, Sinan'ın çocukluk arkadaşları ve akrabaları arasında şu isimlere sıkça rastlanmaktadır: İnci, Kumru, Suna, Kaya, Karaç, Budak, Yahşi, Bahadır, Gülistan, Tanrıverdi (91). Bunlar birkaç bakımdan dikkat çekicidir. Öncelikle bu isimlerin yoğun bir biçimde en eski Türk isimlerini çağrıştırdıkları, İslâmi devir Türk isimlerine pek benzemedikleri açıktır. Sinan'ın çevresindeki isimler arasında Niko, Yani, Aleksiyo veya Mikail gibi herhangi bir isme rastlanmamıştır. Bir an için Sinan'ın hristiyan iken, Yani veya Ohannes gibi bir isim taşıdığını farzedelim. Bu durumda müslüman olmayan yakınlarının, Sinan'la aynı şeyi yaparak müslüman adları almaları için ne gibi bir sebep olabilirdi. Almış olsalar bile onların yeni isimleri Türk ismi değil; herhalde Arapça kökenli isimler olacaktı. Geriye tek ve kuvvetli bir ihtimal kalıyor; Sinan, öteden beri bu bölgede yerleşik hristiyan (ortodoks) Türk bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. İşte böyle bir ailenin çocuğu olarak yetişen genç, zaten Türkçe konuştuğu için bir Türk ailesinin yanına verilmeksizin doğruca İstanbul'a getirilir, eşkal defterine kaydedilerek elit kadroya aday olan öğrenciler arasına katılır. O yıllarda 22 yaşında olması gerekir.

Sinan İstanbul'a geldiğinde hayranlıkla seyrettiği bu şehir, Osmanlı devletinin ekonomik gücü ve estetik değerlerini bütün ihtişamıyla yansıtmaktadır. Henüz, Şehzade ve Süleymaniye İstanbul ufuklarında yükselmiyorken bile burası, herhangi bir Osmanlı şehriyle karşılaştırılamayacak kadar güzel ve büyük yapılarla süslü bir beldeydi. Evler ağaçlarla çevriliydi, Boğaziçi, Haliç ve tepelerde, insanla doğa arasında cana yakın bir dostluk vardı. Genç Sinan, bu yeryüzü cennetinin bir köşesinde, sultanın sarayına ve Ayasofya Camii'ne yakın bir yerde, At-meydanı'na bakan küçük bir sarayda eğitim görür. Burada kendi isteği ile neccarlığa (ince marangozluk) başlar.

---

90) Sümer, F., Oğuzlar (Türkmenler), Tarihleri, Boy Teşkilatı, Destanları, A.Ü.Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını: 170, Ankara. 1972 (2), s.,159, 160, 176, 230.

91) Turgal, H.F., "Mülga Şer'iye Mahkemeleri Sicilleri Üzerine" İkinci Türk Tarih Kongresi, İstanbul, 20-25 Eylül 1937, Kongreye Sunulan Tebliğler, Türk Tarih Kurumu Yayınları, IX. Seri - No.2, İstanbul. 1943, s.,948-62.

Yavuz döneminde Çaldıran (1514)'da bulunduğu ve orduyla birlikte Tebriz'e girdiği zaman 24 yaşındadır. Bir yıl sonra Mısır'a gider. Bu ülkelerdeki anıtlar; Safevi devri İran mimarisi, daha eski Abbasi eserleri, Mısır anıtları özellikle piramitler Sinan'ı çok etkilemiş olmalıdır. 1520'ye kadarki dönemde sürekli fetihler ve sadaret makamındaki sık değişikliklere rağmen kültür ve bilim hayatı canlı geçmiştir. Bu dönemde ünlü minyatür üstadı Şeyh Hamdullah, kendi adıyla bilinen yazı üslubunu son sınırlarına kadar ulaştırmış bulunmaktadır. Sinan'ın 1520'de tamamladığı Diyarbakır Fatih Paşa Camiisi ilk önemli eserlerindendir. 1523'de Rodos'a gider, Mohaç (1526)'da ise atlı sekban olarak savaşa katılır. On yıl sonra Halep'de Hüsrev Paşa Camisi'ni tamamlar. Bu arada Barbaros Hayreddin Paşa ile tanışmış, onunla birlikte Korfu seferine çıkmıştır. Öyle anlaşılıyor ki, Kanunî devrinin sadrazamları kendisini çok iyi tanımakta ve takdir etmekteydiler, ancak içlerinden bir tanesi, Lütfi Paşa (sadareti 1539-1541) Sinan'a çok güvenen ve onu fazlasıyla destekleyen bir kişiydi. 1538'deki Buğdan seferi sırasında, Purut nehri üzerine bir köprü kurularak ordunun geçirilmesi gerekmiş, Lütfi Paşa'nın tavsiyesi üzerine bu işle Sinan görevlendirilmiştir. 48 Yaşında olduğu bir sırada ahşap inşaattaki ustalığını gözler önüne seren Sinan'ın 13 günde inşa ettiği köprü adeta efsane olmuştur. Aynı şekilde Van kalesinin fethi sırasında, gemiler inşa ettiği, hatta bir filonun kaptanlığının da kendisine verildiği bilinmektedir.

Mimarbaşı olduktan sonra bazı belgelerde görülen imzası (Lev.2a) "El-fakir Sinan ser-i mimârân-ı hassa" ibaresini taşımaktadır. Oval biçimli mühründe (Lev.2b), çevre yazısı "Mihr-i mimârân hemişe müstesna; Bende-i miskin kemine derdimend ser mimârân-ı hassa", göbekte ise, "El-fakir-ül hakir Sinan" ibareleriyle süslenmiştir.

Sinan'ın vakfiyesine (92) göre, kendisinin sonradan İstanbul'a getirip müslüman ettiği bir erkek kardeşi daha vardır. Aile tablosundan (Lev.3), Sinan'ın 1520 veya birkaç yıl önce Mihrî adlı bir hanımla evlendiği ve bu hanımdan dört çocuğu olduğu anlaşılmaktadır.

1537'de Acem Alisi namıyla bilinen mimarbaşının ölümü üzerine, Sinan, mimarbaşılığa getirilir. Bu göreve 48 yaşında başlamış, kendisinin "çıraklık eserim" dediği Şehzade Camii ile ilk büyük sultan camisini tamamlamıştır. Kanunî, ölen şehzadesi için bir cami yaptırmak istemiş, bu iş o sırada 54 yaşında bulunan Sinan'a verilmiştir. Caminin bitiminden birkaç yıl sonra sultanın adına yeni bir caminin inşasına başlamış ve yedi yıl içinde istanbul'un en görkemli camilerinden biri büyük bir külliyenin ortasında yer almak üzere tamamlanmıştır (1557). Kanunî'nin ölümünden sonra başa geçen II.Selim için Edirne'de inşa ettiği büyük cami onun en büyük eseri olarak gösterilir.

92) Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde 576 numarayla kayıtlı müceddet İstanbul defterinin I.cildinde (220/279) ve 1586 (994)'da tasdik edildiği anlaşılan vakfiyede, Sinan'ın ailesi ve İstanbul'daki hayatı hakkında bazı önemli kayıtlar vardır. Bkz. Bilge, A., "Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar, II" Sanat Tarihi Yıllığı, V, 1972-73, İstanbul. 1973, s., 141-173.

Bu yapı tamamlandığında 83 yaşındadır. "Koca" lakabının, bu yıllarda, ihtiyarlığından dolayı takılmış olması gerekir.

Süleymaniye Camisi yedi yıl sürmüş, aynı anda başka inşaatlar da tamamlanmıştır. Selimiye (1574)'ye 10 yıl sonra başlanmıştır. Bu süre içinde, hepsi de büyük projeler olmak üzere; Edirnekapı Mihrimah Camii (1565), Moğlova Kemeri (1564), Diyarbakır Behrampaşa Camii (1572), Kadırga Sokollu Camii (1571) ve Kasımpaşa Piyale Camisi (1573) tamamlanmıştır.

Sinan'ın hayatı boyunca yaptığı eserlerin sayısı bir hayli tartışmalıdır. Bir araştırmada dört ayrı kaynak biraraya getirilerek 452 yapıdan oluşan bir liste verilmektedir (93). Yazar, Tezkiret-ül-Ebniye, Tezkiret-ül-Bünyan, Tuhfet-ül-Mimârin ve Adsız Risâle gibi dört ayrı kaynakta yer alan ve bu kaynaklarca Sinan'a maledilen yapıların ayrıntılı bir dökümünü yaparken, mimarın her eseri bizzat ve fiilen yapmadığı, fakat denetiminde inşa edildiğini de belirtmektedir. Bugün bazı el kitapları ve çok kullanılan bazı ansiklopediler 350 civarında eser yaptığını kabul etmektedirler. Mimar, bir yüzyıla yakın yaşamış olsa bile, bu rakam, tek bir mimar için düşündürücü bir sayıdır. Buradaki asıl sorun, Sinan'ın bizzat başında durarak yürüttüğü inşaatla, projelerini onaylayıp şantiyelerini denetlediği yapıları birbirinden ayırabilmektir. Çünkü en kaba bir hesapla bile, mimarbaşılığından ölümüne kadarki zaman dilimi içinde her ay iki büyük eser yapması gerekir ki, Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye gibi eserlerle birlikte düşünüldüğünde, bu tempo insan-üstü bir hızı gerektirmektedir.

Ülkenin genişliği, yapı tiplerinin farklılığı ve sayısı gözönüne alındığında, Sinan'ın herbir yapının ayrıntılarıyla tek tek uğraşmadığı, fakat; bazı yapıları bizzat inşa ederken bazı yapıların resmini çizdiği veya yardımcıları vasıtasıyla çizdirip inşaatların seyrini denetlediği düşünülebilir (Lev. 4).

Sinan 1584'de Hacca giderken, kendi dönüşüne kadar yerine "kâimi makam" olarak Mehmed Subaşı'yı bırakır (94). Nevar ki, Sinan'ın ölümünden sonra, mimarbaşılığa, Subaşı'nın değil, fakat Davut Ağa'nın tayin edildiğini görüyoruz. Sinan, hacca giderken iki mimardan birini kendi yerine bırakırken ne düşünmüştü, bu tercihte hangi faktörler rol oynamıştı, bunu kesin olarak bilemiyoruz. Ancak bazı ihtimaller akla geliyor;

a. Sinan, kendince doğru bir seçimle Subayışı daha liyakatli görerek kendi yerine bıraktı. Kendisinden sonra ancak onun mimarbaşı olabileceğini de böylece ima etmek istedi.

---

93) Kuban, D., "Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı" Mimarlık, S.49 (Sinan Özel Sayısı), Mimarlar Odası Yayın Organı, İstanbul. 1967 ekindeki "Sinan'a Ait Yapılar Listesi", s., 36-40.
94) Turan, Ş., Osm.Teşk.Hassa Mimarları, S.162 ve Erdoğan, M., "Mimar Davut Ağa'nın Hayatı ve Eserleri" Türkiyat Mecmuası, XII, 1955, İ.Ü.Türkiyat Enstitüsü Yayını, s.184.

b. Davut Ağa ile Sinan arasında bir anlaşmazlık vardı ve belki de bir rekabet sözkonusuydu.

c. Subaşı gerçekten o makama layık olmakla birlikte, Davut Ağa sarayın gözüne girmeyi başardı ve kendi ismini ön plana çıkardı.

Davut Ağa'nın, bir defa mimarbaşılıktan azledilmiş olması ve şüpheli ölümü, üçüncü ihtimali biraz daha kuvvetlendiriyor. Gerçi Sinan da bir insandı, dehâ bile olsa her insanda bulunan tutku ve kıskançlık zaafları onda da bulunabilirdi. Bu grift entrikayı kimlerin tezgahladığı pek belli değildir, ancak sadrazamların sık sık azledilip idamla ortadan kaldırıldığı bir ortamda, şöhretine rağmen Sinan'ın isminin entrikaya karışmamış olması, gelişmelerde Davut Ağa'nın parmağı olduğu izlenimini veriyor.

Hac dönüşü 95 yaşında olduğu halde, görevini büyük bir enerjiyle sürdüren Koca Sinan, aynı yıl İstanbul'daki Hacı İvaz Efendi Camii ile en son eserlerinden biri olan Molla Çelebi Camisi (Fındıklı)'ni tamamlar.

Hicri 996 yılında bir gün (95), İstanbul göklerinde kara bulutların bir defa daha belirdiği bir gündür. Ulu mabetler gölgelenir, büyük sanatçıyı seven insanların yüreğine hüzün çöker. Çünkü, her canlı gibi o da ölümü tadacaktır ("Küllü nefsin zâikatü'l-mevt"). Yakın arkadaşı şair Saî, bu dünyadaki yol arkadaşlığının bittiğini görerek onun mezar kitabesini hüzün dolu şu satırla bitirir:

"Geçdi bu demde cihandan pir-i miâran Sinan"

Bugün Süleymaniye külliyesinin yüzde birinden daha küçük bir toprak parçasında yatmaktadır Sinan. Tanrı evinin yanına sığınmaya çalışan küçücük bir kabirle, insanın madde olarak kapladığı alan ancak böylesine anlatılabilirdi. Binlerce zira arazi üzerinde yükselttiği anıtlarla devleşen Koca Sinan, dünya ve kainatın anlamını herkesten iyi kavramış bir tasarımcıydı. Yeryüzünü şenlendiren, taşı, bir hamur gibi yoğuran büyük mimar, kendisini sonsuzluğa teslim ederken, insan varlığının ne denli geçici ve küçük olduğunu en anlamlı biçimde vurgulayarak "sessizler"e katılmıştır.

Pekçok sanatçı, ölümünden sonra ün yapmıştır. Bunlar sağlıklarında ün yapmaktan ve bu yüzden dikkatleri çekmekten korkmuşlardır. Ölümleriyle, artık ünlerini saklayacak kimse kalmadığından insanlığa teslim olmuşlardır. Sinan'ın gözlerden saklanamayan büyüklüğü giderek daha da belirginleşmekte, her çevre ona yaklaşmak ve kendi açısından sahip çıkmak istemektedir (96).

---

95) Saî Çelebi, yazdığı kitabede: "Yüzden artuk ömür sürdü âkıbet kıldı vefât" derken, hicri ve kameri takvime göre 101 yıl yaşamış göründüğünü kasteder. Ölüm tarihi konusunda, 9 Nisan veya 17 Temmuz gibi farklı görüşler ileri sürülmesine rağmen, 1588 yılı kesindir.

96) "We are in the hope of that future scientific research in depth will reveal the existence of Turkish operative Freemasonry. For example, the Bünyan Document states a lot of the marble used by Sinan in the building of Süleymaniye Mosque came from the Palace of Kingdom Solomon. One wonders whether or not the words hide symbolic meaning or sign." Bkz. İ.İşmen, "İnsanlar ve Köprüler" Mimar Sinan, Yıl: 1, s.4, İstanbul. 1966, s.87.

Bütün bunlardan sonra, Sinan'ın etnik kökeni üzerinde açılan tartışmaları tekrar hatırlayalım. Bütün belgelere ve kanıtlara rağmen, Sinan'ın bilinmeyen bir ülkedeki filanca azınlığına mensup bir dönme olduğunu varsayalım. Böyle bile olsa, Sinan'ın hayat hikayesi ve eserleri anti-Türk düşünceleri değil; Osmanlı uygarlığının muhteşem sosyal yapısını ve insan yetiştiren mekanizmasını yüceltir. Çünkü Sinan'ın başarısı belirli bir uygarlık tipi ile bütünleşen bir sanatçının başarısından başka birşey değildir.

B. Osmanlı Mimarisinin Kaynakları

Osmanlı sanatının dünya uygarlık tarihi içindeki yerini yorumlamak isteyen Batılı bilim çevreleri 20.yüzyılın sonuna kadar, Arap, İran ve Türk sanatlarını adeta özdeş saymışlar, özellikle Osmanlı mimarisine, Bizans mimarisinin büyük katkıları olduğunu kabul etmişlerdir. Bu sanat çevrelerinden ilk üçünün, toplumların din birliği dolayısıyla ayrılmaz bir bütün teşkil ettiğini düşünmüşlerdir. Gerek bu genelleme, gerekse Osmanlı mimarisinin, Bizans'ın bir devamı olduğu şeklindeki peşin yargılar, en titiz araştırmaları bile çıkmaza sokmuş; kronolojik gelişme ve zengin etkileşim faktörlerinin uzun süre gözardı edilmesine sebep olmuştur. Bu sorunu bir ölçüde aydınlatabilmek üzere, Batı sanatının kaynağını teşkil eden ana temalar ve ikonografik eğilimleri üzerinde durmayı yararlı görüyoruz.

Bilindiği üzere hristiyanlığın ortaya çıkışıyla birlikte, önce Doğu Roma sonra da Avrupa toplumlarının kültür ve sanat yapılarında büyük ve köklü değişmeler başlamıştır. Çünkü yeni bir dinin kabulü ile, insanların inandığı şeyler ve yaşama tarzları değişmeye başlamıştır. Tasvir'in yasaklanmış olmasıyla birlikte, her bölgede heykel sanatının bir hayli gerilediği gerçeği dikkat çekici gelişmelerden biridir. Kısa bir mücadeleden sonra Avrupa'da tasvircilerin başarılı olması heykel ve resim sanatının gelişme yolunu açırken, Bizansta tasvir kırıcı fırtına (ikonoklazma) uzun süre etkili olmuştur. Bu durumun sonucu olarak, Bizans heykeli zayıflamış, resim sanatı ise fresk, mozaik ve minyatür teknikleriyle devam edebilmiş, ikon alanında, tutuk fakat orijinal bir üslup kendini göstermiştir. Doğu Sasani, yerli kültürler ve bir ölçüde antik sanattan gelen etkilerle türlü ifade yollarını deneyen tasvir sanatının mistik havası İncil ve Tevrat'dan alınan hikayeleri anlatmaya çalışmıştır. 726-843 Arasında kesintiye uğrayan Bizans tasvirciliği, bundan sonra eski gücünü kaybetmekle birlikte tekrar figüratif konulara yönelmiş, yer yer günlük hayat ve mitolojiden alınan konular bu alanda görülür hale gelmiştir.

Dukas ve Komnenos sülaleleriyle çağdaş olan Anadolu Selçuklularında ise, nisbeten figürlerin de yer aldığı zengin bir dekorasyon repertuvarı vardır. Bilinen islâmi temalar yanında, Selçuklu süslemeciliğinde insan figürleri de yer almaktadır. Geometrik şekiller, yazı ve bitkisel motiflerle karşılaştırıldığında bir hayli zayıf kalan bu figürlerin çoğu islâm öncesi geleneklerle Asya tasvir sanatının hayvan üslubuna bağlan-

maktadır. Özellikle hayvanların mücadele sahneleri ve fantastik yaratıklar, çoğu kez kuzeyin göçebe sanatlarıyla bağlantılıdır. Bu figürlerde Bizans veya Ermeni sanatlarının etkisi olmadığı gibi; bazı Bizans ve Ermeni kliselerinde (Ahtamar örneği dikkat çekicidir) Türk hayvan üslubunun güçlü izleri vardır (97).

Beylikler devrinde giderek değişime uğrayan Türk sanatında zayıflayan ve azalan konular figürler olmuştur. 14.Yüzyıl boyunca hayvan figürü ve fantastik yaratıklar rumi motiflerine karışarak varlıklarını bir zaman daha sürdürebilmişler, osmanlı döneminde bunlar da azalmış ve mimari plastik alanından büsbütün silinerek yerlerini bitki, yazı ve geometrik kompozisyonlara terketmişlerdir. Coğrafi bakımdan, Bizans'a yaklaştıkça daha az figüratif bir kimlik kazanan Türk sanatı, komşusunun sanatıyla tamamen ters doğrultuda bir gelişme içine girmiştir. Bu gelişmede bir tepki psikolojisinin rolü olduğu kadar, islâmi ilkelerin daha derinden yorumlanmasının da rolü olsa gerek.

Osmanlı süsleme sanatı anlamlı ve çekici olmakla birlikte, bu sanatın konusu "insan" değildir; insanın üstünlüğü veya dramı, insan şekliyle ortaya çıkmaz. Osmanlı sanatı (minyatür dışında), insanın günlük hayatına ait konulara yönelmediği gibi İslâm dinine ait bilgileri de bu yolla vermemiştir. Bu bakımdan Osmanlı sanatının açıklanması veya estetik yorumu, yine bu sanatın kendi üniversal (küllî) boyutları içinde yapılabilir. Toplum yapısında olduğu gibi, kültür ve sanatta bütün varlıkların tek (kesret)'liği ile, bunların, içinde bulunduğu bütün (vahdet) ile olan bağlantılarının sınırlarını çizmek oldukça zordur. Bu küllî yapıda, her motif bir kompozisyona, her kompozisyon da daha geniş bir tezyinata aittir. Bu düzen içinde anlamsız ve boşlukta (muallakta) dolaşan hiçbir unsur bulunmadığından, Osmanlı süslemelerinin yapısı, Batılıların "arabesk" adını verdikleri terimle en iyi ifadesini bulur.

Osmanlı süslemeciliği, hem yüzeyde (musattah) hem de hacimli (mücessem) uygulamalarda aynı yaklaşım özelliklerine sahiptir. Bitkisel süslemelerde kıvrılıp dönen (inhina halindeki) çizgiler bir fâsit daire gibi bütün kompozisyonu dolaşır. Geometrik kompozisyonlarda görülen kırık (münkesir) çizgiler de kesintiye uğramaksızın, birbirini aşan şeritler halinde kendi düzenlerini tamamlarlar. Kısacası, toplum yapısında görülen sağlam ve saat gibi işleyen bir düzen, süsleme sanatlarında da anlamsız boşluklar bırakmadan ve dakikliğini koruyarak işlemektedir.

Osmanlı sanatları içinde mimari ile hat'ın özel bir yeri vardır. İmparatorluk döneminde pekçok insan müslüman olarak arap alfabesini öğrenmiş, hatta müslüman olmayanlar bile arap harflerini kullanan Osmanlı yazısını öğrenmek ihtiyacını duymuşlardır. Çeşitli diplomatik, idari ve askeri belgeler, yapılar üzerindeki kitabeler bu

97) Otto-dorn, K., "Türkisch-Islamisches Bildgut in der Figurenreliefs von Achtamar" Anatolia, VI, 1961-1962, s., 1-69.

yazıyla kaleme alınmıştır. Öteki sanatların tersine; hat sanatı imparatorluğun yıkılışından sonra bile gücünü korumuş, kendi çizgisini sürdürmüştür (98). Geç devir Osmanlı sanatında görülen ve kaçınılmaz bir gelişme olan Batılılaşma süreci yazı sanatı üzerinde etkili olmamıştır.

Yatırımcı ve kurucu misyonunu sonuna kadar koruyan imparatorluk, bütün eyaletlerini bir inşaat alanı gibi görmüş; camiden kaleye, köprüden bedestene kadar çeşitli yapı tiplerini elini uzatabildiği her köşeye armağan etmiştir. Bu bakımdan, Sinan çağı mimarisine geçmeden önce, gerçek bir imparatorluk sanatı olan bu mimarinin hangi kaynaklardan beslendiği konusuna kısaca değinmek yararlı olacaktır. Bundan önceki bölümlerde Osmanlı sanat kültürünün ekonomik ve sosyal arka planına kısaca değindik. Kendi geleneği, bölgesel alışverişleri de gözönünde tutmakla birlikte, bu mimariyi doğrudan etkileyen öteki kaynakları da incelememiz gerekiyor.

Osmanlı imparatorluğu, Roma veya Çin uygarlıkları gibi, birkaç yerleşik uygarlıktan biridir. Bu imparatorluğun mimari üslubu özellikle klasik çağında bütünüyle özgün bir çehre göstermekle birlikte, birkaç farklı geleneğin izlerini de taşır. Öyle ki, bu mimari, bütün Türk mimarlık tarihi, hatta İslâm mimarisinin zirveye ulaştığı bir devre olarak dikkati çeker. Yakın Doğu'daki İslâm ve Hristiyan gelenekleri kadar İran ve Orta Asya verilerini de değerlendiren bu sanat, geniş ölçüde Anadolu'nun sahip olduğu jeopolitik konumdan etkilenmiş; Hristiyan mimarisinin doğuya uzantısı olan Bizans mimarisi gibi, Osmanlı mimarisi de, islâm kültür dairesinin batı ucunda özgün bir üslup yaratabilmiştir. Türkler, Anadolu'ya değil de, başka bir ülkeye yerleşmiş olsalardı, bugün örneklerini incelediğimiz Osmanlı mimarisi herhalde bambaşka bir yapıda olacaktı.

1. Selçuklu Mimari Birikimleri

"Anadolu Selçuklu Mimarisi" deyimi, çok genel çizgilerle, 13.yüzyıl sonuna kadar Türk egemenliğinde kalan bölgelerin mimarisini ifade eder. Politik esasa dayanan bu isimlendirme, hem zaman dilimi hem de yöredeki Türkmen beyliklerinin mimarisini kapsamına almaktadır. Böylece, Danişmendli, Artuklu, Saltuklu ve Mengücekli gibi yöresel beyliklerin mimari eserleri de, genelde Selçuklu üslubuna dahil edilmektedir. Farklı yapı tiplerindeki bazı değişiklikler, özellikle mimari plastik ve süslemelerdeki farklılıklara rağmen bu beyliklerin mimarisi, Osmanlı dönemi açısından bir "arkaik" devre özelliği gösterir.

---

98) İnal, İ.M.K., Son Hattatlar, İstanbul. 1955. Bu kaynakta hat sanatının son ve önemli birikimlerini topluca verilmektedir.

Batı'da ve Türkiye'de yapılan sanat tarihi incelemelerinde, Selçuklu çağı ile Osmanlı çağının, düşünce ve kültür yapıları bakımından birbirinden farklı, hatta taban tabana zıt olduklarını ileri süren görüşlere rastlıyoruz. Osmanlı yönetiminin bir taassup düzenini ifade ettiği, Selçukluların ise daha laik bir anlayışa sahip oldukları sık sık vurgulanır. Osmanlılardan günümüze kalan eserler arasında camilerin sayıca fazla olduğu, Selçuklularda ise medrese ve kervansarayların daha yaygın olması bu görüşü destekleyici kanıtlar olarak ortaya konmaktadır. Yine, Selçuklu sanatındaki figürlü konuların bolluğuna rağmen, Osmanlılarda figürün tamamen ortadan kalkmış olması da, ileri sürülen görüşleri doğrular gibi gözükmektedir.

Birbiri peşisıra gelen iki devletin toplum biçimleri ve estetik anlayışları arasında, değişen koşullar dolayısıyla bazı farklılıkların ortaya çıkmış olması doğal karşılanabilir. Ancak bu farklılıkları fazlaca abartmamak gerekir. İleri sürülen kanıtlar ve görüntü aldatıcı olabilir. Selçuklu devleti, bütün ortaçağ islâm devletleri gibi, Kuran ve şeriata bağlı olarak yönetilir. Buna göre, Selçukluların, Osmanlılara göre daha az-müslüman olabilecekleri düşünülemez. Belki tam tersine, ilk müslüman olan toplulukların daha ödünsüz ve coşkulu oldukları düşünülebilir. Öte yandan Selçukluların toleranslı olmaları da çok doğaldır. Türklerin Anadolu'da tam egemenlik kuramadıkları bu dönemde, yönetimleri altındaki gayrimüslim halka karşı gösterdikleri hoşgörü, siyasetin ve yönetim üslubunun bir gereği ve parçasıydı. Öte yandan, Selçukluların, Haçlılarla boğuştuklarını, Şiiliğe karşı Sünni politikayı şiddetle savunduklarını biliyoruz.

Selçuklularda cami ve mescidlerin, sayıca medreselerden daha az olduğunu gösterir hiçbir istatistik yoktur. Medreselerin ise, yalnızca bir eğitim kurumu olmayıp, aynı zamanda birer mescit görevi yaptığı, bilim ve kültürün ise ilahiyat'ın dışında ve bağımsız olmadığı düşünülürse, Selçuklularla Osmanlıların çıok farklı dünya görüşlerine sahip olmadıkları anlaşılır. Osmanlılarda, camilerin ulaştığı ölçü büyüklüğü gerçekten dikkat çekicidir. Bunda, merkezi otoritesi artan sultanlar, biriken ekonomik değerlerle mimari deneylerin rolü sözkonusudur. Osmanlılarda medreselerin sayısı hiç de az değildir. Hatta cami ile medresenin bir külliye içinde yanyana getirildiği örnekler çoktur. Osmanlı dönemi, merkezi otoritenin güçlenmesi ve bir kültür entegrasyonunun sağlanmış olması nedeniyle artık selçuklu tipi bir toleransa gerek duymamış, fakat dini farklılıklar kurumlaştırılarak denetim altına alınmıştır.

İran Büyük Selçukluları'nın bir uzantısı olan Rum Selçukluları'nın mimari sentezini oluşturan faktörleri birkaç ana çizgi altında toplamak mümkündür. Bu yeni sentezin yapı tiplerinde cami, medrese ve kümbet gibi, fonksiyonel yapıları görüyoruz. İran ve Ortaasya dünyasında denenen kubbe-mekan ilişkileri, Anadolu'da tekrar ve önemle ele alınmıştır. Özellikle, enlemesine mekan düzeninde, mihrap önünde kubbe fikrinin geliştiricisi, Artuklular olmuştur (99). Camilerin kuzeyine eklenen avlular,

99) Altun, A., Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi, Kültür Bakanlığı Yayınları: 264, Türk Sanat Eserleri Dizisi:3, İstanbul, 1978, s.300.

birden fazla minarenin yapının köşelerinde yer alması da daha sonraki gelişmelerin habercisi olmuştur. Bu düzenlemeleri, Silvan, Mardin ve Kızıltepe'deki 12.yüzyıl Ulu Camileri'nde görüyoruz. Yer yer, içinde sütun sıraları olan cami tipleri yanında tek kubbeli mescitler de görülmekle birlikte, Osmanlı mimarisine doğrudan uzanan mimari formül; yukarıda sözünü ettiğimiz mihrap önü kubbesinin alt yapıyla olan organik bağlantılarının sağlanması şeklinde özetlenebilir.

Önce Danişmendlilerde, daha sonra da Selçuklular'ın merkezi olan Konya'daki 13.yüzyıl medreselerinde, kapalı avlulu medrese tipinin ortaya çıkmış olması, daha sonraki cami mimarisini yönlendiren bir mimari deney alanı olmuştur. Özellikle, Konya'daki, İnce Minareli ve Karatay Medreseleri, çapı 14 metreye kadar büyütülmüş kubbeleri ve bu kubbelerin merkezi alana hakimiyetleri bakımından Osmanlı cami mimarisini hazırlayan denemelerdir (100).

Anadolu bir taş ülkesidir. Bu bakımdan Selçuklu mimarisi, tuğladan taşa geçişin türlü formüllerini araştıran önemli devredir. Taş işçiliğinin çeşitli yapı tiplerine uygulanması yerli geleneklerin etkisini de arttırmıştır. Tuğla malzeme ise, kümbetlerde ve minarelerde uzun süre Büyük Selçuklu örneklerine bağlı kalarak yaşamıştır. Özellikle güneydoğudan gelen renkli taş malzemenin kullanıldığı görülmekle birlikte, bu tarz fazlaca tutunmamıştır. Aynı şekilde, Osmanlı mimarisinde de bir Memluk etkisi olarak görülen bu uygulama belirli örneklere bağlı kalmıştır. Selçuklu mimarisinde Hristiyan sanatçıların katkısı özellikle çeşitli dekoratif ayrıntılarda, cephe nişlerinde, çift profillerde, urgan motiflerinde görülür (101).

Selçuklu mimarları ortaçağın farklı şehirlerinden gelerek, çalışmaları istenen yerde şantiyelerini kuruyorlardı. Şam, Halep, Tebriz, Tiflis, Hocend, Meraga ve Tus'lu olanlar yanında, Ahlat, Malatya ve Konya gibi yerli atölyelere mensup ustalar kuşkusuz farklı dinlere mensup kişilerdir. Çalışan mimarların müslüman olmak gibi bir zorunluluğu olmamakla birlikte, bunlar İslâm kültürünün ana mimari tipleri olan cami, medrese ve kervansaray inşaatlarında görev alıyorlar, bu yapıların bazı plastik ayrıntılarında bildikleri veya alışkın oldukları formları kullanıyorlardı. Hristiyan (Rum ve Ermeni), Arap ve Acem ustaların da yer aldığı bu grup, belleklerindeki estetik repertuarı gerçekleştirdiklerinden, Selçuklu mimari motiflerinde görülen zenginlik çok yönlü bir kaynak tabanı göstermektedir. Bir anlamda ulusal veya bölgesel gelenekler yer yer sezilebilmektedir.

---

100) Kuran, A., Anadolu Medreseleri, I, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Yayını: 9, Ankara, 1969, s.148.

101) Kuban, D., anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul. 1965, s., 99-102.

13.Yüzyıl ortalarına doğru beliren değişme süreci, büyük programlı devlet yapılarında ortaya çıkan bir klasikleşmeye varır. Az sayıda uygulanmakla birlikte büyük medreselerde çifte minareli taçkapı organizasyonu mimari cephe siluetini görkemli bir değişme sürecine sokar. Taçkapıyı çeviren süs bordürlerinin sayısı artar, bitki süslemeleriyle karıştırılan geometrik kompozisyonlar en girift düzeye ulaşır (102). İç mimaride, kubbe içleri, mihrap ve geçiş unsurlarını renklendiren mozaik çini Anadolu Selçuklularına özgü bir görünüm kazanır. İçte mihrap, dışta ise taçkapıda yoğunlaşan süslemeler zengin bir repertuar sunmakla birlikte, Selçuklu mimarisinin dekorasyonla olan ilişkisi atektoniktir.

Selçuklu medrese ve camileri, dış cephelerindeki çok küçük açıklıklarla (mazgallar ve pencereler) sakin ve sağır bir etki bırakırlar. Zaman zaman örtü sisteminde yer alan külah, aydınlık feneri çıkıntısı, kırma çatı ve kubbelerin hareketli görüntüsüne rağmen, yapılar daha çok birer kaleyi andırırlar. Bu açıdan medreseyle cami arasında büyük bir farklılık yoktur. Kütle kompozisyonundaki bu ortak özellik, strüktür sistemindeki değişmeyle birlikte, Beylikler devrinde değişmeye başlamış, yapı tiplerinin birbirinden ayrılmasını da sağlayan bu süreç, Osmanlı mimarisini hazırlayan önemli etkenlerden biri olmuştur.

Mihrap duvarına dik veya paralel neflerle bölünen mekanlar ve bu geometrik bölünmeye bağlı geleneksel kubbeleme sistemi gelişir. Kesişen neflerin meydana getirdiği kare mekanların bir veya birkaç kubbe ile örtüldüğü görülür. Selçuklu mimari elemanları da giderek çeşitliliğini kaybetmiş; dörtgen prizma ve yarım küreden oluşan Osmanlı mimarisinin temel formlarına ulaşıncaya kadar önemli bir ayıklanma süreci yaşamıştır. Selçuklu kümbetlerinde ve bazı camilerde görülen konik veya prizmatik külah, Osmanlı camilerinde sadece minare külahlarında kullanılmıştır. İran'dan Anadolu'ya gelen, tepede hafifçe sivrilen sferik Selçuklu kubbesi, Osmanlılarda yerini yarım küre şeklindeki kubbeye terketmiştir. Değişik kemer fromlarını her yapı tipinde deneyen Selçuklular, dilimli, basık, yonca biçimli ve sivrilik dereceleri birbirinden çok farklı olan atkılar kullanmışlardır. Osmanlı mimarisinde de çok değişik kemerler görülmekle birlikte, pencî kemerin yaygınlaştığı dikkati çeker. Mimari alanda acele davranmak zorunda olan Selçuklukar geniş çapta devşirme malzeme kullanmışlar, Osmanlılar da antik malzemeyi kullanmakla birlikte, bu elemanları, yapının kimliğini değiştirmesine izin vermeyen bir tutumla ikinci plana atmayı başarmışlardır.

2. Beylikler Devrinde Büyük Hamleler

Selçukluların yıkılışıyla birlikte, Anadolu'nun farklı bölgelerinde kurulan beylikler (Aydınoğulları, Karaman, Menteşe, Saruhan, Pervane, Candaroğulları, Eşrefoğulları, Teke, Ramazanoğulları ve Dulgadırlar), Selçuklulardan devraldıkları mimari

102) Ünal, H.R., Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları: 14, İzmir. 1982, s.,22-23, 83-108.

mirası devam ettirirken, buna, bulundukları bölgenin yöresel geleneklerini de katmışlardır. Genelde farklı biçimlerle karşımıza çıkan Beylikler mimarisi, denemeci eğilimleri ve çeşitlilik gösteren çehresiyle uzun süre kimliğini saklamış, araştırmacılar için bu devre, Selçuklu ile Osmanlı arasında bir "geçiş" sayılmıştır. Son araştırmalar ve beliren görüşler (103), Beylikler devri mimarisinin en önemli karakterinin kubbe-mekan ilişkilerinde düğümlendiğini, bu yolda önemli adımlar atıldığını göstermiştir. Bu yoldaki arayış ve denemeler, gerçekte Selçuklu aşamasına ikinci basamak olarak eklenen dikkat çekici bir katkıdır.

14. ve 15.yüzyıl Anadolu mimarisinde Karakoyunlu ve Akkoyunlu devri mimarisi, daha sonraki gelişmelere önemli katkılarda bulunmuşlardır. Karakoyunlular'a bağlanan Van Ulu Camii (1389-1400 yılları) mihrap önündeki mukarnaslı kubbesiyle, Silvan ve Anadolu'daki öteki benzerlerinin bir devamcısı niteliğindedir (104). Diyarbakır çevresinde toplanan Akkoyunlu yapıları gözden geçirildiğinde, bir yandan Selçuklu dönemi özelliklerine bağlılık, öte yandan 16.yüzyıldaki önemli gelişmelerin ön örneklerinin oluşturduğu görülmektedir (105). Güneydoğu Anadolu'da dört ayağa oturan bir kubbe ile, bunun dört yanındaki yarım kubbeleriyle Elbistan Ulu Camii, 15.yüzyılın sonuna tarihlenmektedir. Siyasi ortamdaki varlıklarını her zaman hissettiren Karamanoğulları ise Selçuklu geleneğinin devamcılarıdır. Kütahya'daki Ulu Camii, Timurtaş Paşa ve Hatuniye Camilerinin, ana mekanlarının yanlara doğru genişletilmesi ile, ilk Devir Osmanlı camileriyle benzer bir şema elde edilmiştir (106). Saruhanlı'lar döneminden kalan Manisa Ulu Camii (1376), daha sonraki gelişmeler için en önemli basamak yapıdır. Yapının büyük kubbesi, Silvan Ulu Camii'ndeki kompozisyonu bir adım daha ileri götürür, ayrıca camiinin asıl kütlesine birleşen, sütunlarla çevrili revaklı avlu organik bir bütün teşkil eder. Bu görünüşüyle yapı, Osmanlı camilerine ulaşan tarihi gelişme çizgisinin en sonundaki bir aşamayı temsil eder. anadolu Beylikleri tarafından denenen yapılarda birkaç plan şekli görülmekle birlikte, mihrap önü kubbesinin her aşamada biraz daha büyümesi en dikkat çekici özelliktir. Ayrıca, yapılardaki kütle kompozisyonu da bir değişim içine girmiştir. Öncelikle, Selçuklu yapılarında görülen yatay gelişmenin, düşey yükselmeye dönüştüğü, çok sütunlu planın daha az sayıdaki

---

103) Arık, O., "Turkish Architecture in Asia Minor in the Period of the Turkish Emirates" The Art and Architecture of Turkey, Ed. by E. akurgal, Oxford University Press, Office du Livre, Friburg. 1980, p., 111-136.

104) Aslanapa, O., "Kazısı Tamamlandıktan Sonra Van Ulu camii" Sanat Tarihi Yıllığı, V (1972-1973), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul 1973, s., 1-25.

105) Sözen,M., Anadolu'da Akkoyunlu Mimarisi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul. 1981, s.213.

106) Altun, A., "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi" Kütahya, İstanbul 1981-1982, s.446.

desteklerle derlenip toparlandığı görülür. Yer yer tonoz ve düz çatı kullanılmakla birlikte, yarım kubbelerin benimsenmeye başlaması önemli gelişmelerden biridir. Minarelerin plandaki yeri henüz kararsızdır. Pencere sayısının arttığı, ölçülerinin büyüdüğü ve hatta çift sıra pencelerin plandaki yeri henüz kararsızdır. Pencere sayısının arttığı, ölçülerinin büyüdüğü ve hatta çift sıra pencerelerin başarıyla denendiği örnekler de vardır. Beylikler devri mimarisinin önemli gelişmelerinden biri son cemaat yeri ve revaklı avludur. 13. Yüzyıl Selçuklu mescitlerinden gelen ve genellikle üç bölmeli olan son cemaat yeri varlığını korurken, cami kütlesinin kuzeyine eklenen bir revaklı avlu kütle kompozisyonunu büsbütün değiştirmiştir.

Farklı bölgelere yayılmış olan Türk beylikleri içinde yalnızca, Kuzeybatı Anadolu'daki Osmanlılar yeni bir uygarlığın sanat nüvesini oluşturmuşlar, zamanla öteki beylikleri ortadan kaldırarak bütünüyle hakim bir kültür yaratabilmişlerdir.

Ortaçağdaki bir gözlemci için, Bursa'daki Osmanoğullarının başarıya ulaşma şansının, Muğla'daki Menteşeoğulları, İzmir ve Efes'teki Aydınoğulları, Manisa'daki Saruhanlılar, Bergama ve Balıkesir'deki Karesilerinkiyle aynı olduğunu ileri süren (107) bazı araştırmacılar, Osmanlılar'ın pekçok yönden dezavantajlı durumlarını gözden kaçırmaktadırlar. Sahil beyliklerinin tersine Osmanlıların denize açılma ve bu yoldan ticaret yapabilme şansı yoktu. Buna ek olarak, herşeye rağmen o günlerde bölgenin en güçlü devleti olan Bizans'ın bu kadar yakınında olmak da herhalde büyük bir şans sayılmazdı.

3. Bizans ve Çağdaş Batı

Bizans'ı, Roma İmparatorluğunun hristiyanlaşarak devam etmesi şeklinde değerlendirdiği gibi, Osmanlı İmparatorluğunun da, Bizans'ın islâmlaşmış bir devamı gibi gören bir tarih geleneği vardır. Bugünkü araştırmalar, birbirini takip eden uygarlıklar için, elbise değiştirir gibi, basit ve çarçabuk tamamlanan bir devir-teslim kavramının kabul edilemeyeceğini gösteriyor. Karışılıklı etkiler veya bazı kültür unsurlarının alınışını dikkatli ve analizci bir gözlemle incelemek gerekiyor. Bu, özellikle Osmanlı İmparatorluğunun, Bizans kültür ve sanatıyla olan ilişkisi bakımından ayrı bir önem taşır. Öncelikle şunu belirtelim ki; osmanlılar'ın Bizansla ilk temasları kurdukları 14.yüzyıl ve İstanbul'u alarak onun varisi oldukları 15.yüzyılda, Bizans artık Doğu-roma değildi. Sınırları daralmış, yapısı bozulmuş, eski imparatorluk hatıralarını bir gölge halinde bile yansıtmayan, zayıf ve feodal bir Ortaçağ devleti idi (108). Özellikle İstanbul'un fethiyle birlikte Doğu kilisesi Latin baskılarından kurtuluyor, her an çatışmaya hazır silahlı çeteler halinde örgütlenmiş maviler ve yeşiller partileri tarihe ka-

---

107) Yerasimos, S., Azgelişmişlik., s.158.

108) Köprülü, M.F., "Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hakkında Bazı Mülahazalar" Türk Hukuk ve iktisat Tarihi Mecmuası, c.I, S.1, İstanbul. 1931, s., 165-313.

rışıyordu. Anadolu'daki antik şehirler ise daha Türkler gelmeden, çok önceleri zaten terkedilmiş bulunuyordu. Bu bakımdan çeşitli kurumlar kültür ve sanat unsurları açısından, Osmanlıların Bizans'tan neler almış olabileceği sorusunu dikkatle ve tekrar tekrar irdelemek gerekiyor.

Osmanlı mimarisi, hem Avrupa, hem de Bizans mimarisi ile sık sık karşılaştırılır. Birinin varisi, ötekinin ise çağdaşı olması bakımından Osmanlı mimarisini her iki çevreyle de karşılaştırmak yararlı sonuçlar verir. Ancak, bu karşılaştırmada, bölge ve zaman değişkenlerini hiç unutmamak, ortaya çıkan sonuçları doğru gözlemek ve özellikle duygusal yargılardan kaçınmak ön şarttır.

Osmanlı ve Bizans uygarlıkları, her ikisi de, geliştikleri bölgeler ve kültür çevrelerinden aldıkları etkilerle yüksek bir sanat sentezine ulaşmışlardır. Osmanlı mimarisi öteki İslâm mimarilerine göre nasıl farklı bir kimlik kazanmışsa, Bizans mimarisi de genel Hristiyan sanatı içinde farklı bir gelişme doğrultusu kazanmıştır. Bizans, bin yıl hüküm sürdükten sonra, son 150 yılını Osmanlılarla yanyana yaşıyarak geçirmiş, sonunda, etrafını kuşatarak onu desteksiz bırakan bu komşu beylik tarafından ele geçirilmiştir. Bu ilginç durum, Osmanlı sanatı açısından, fetih öncesi ve hatta fetihten sonraki üslup gelişmelerini etkileyen bir faktör olmuştur.

Her iki uygarlık arasındaki bu ilişkilere ek olarak, pekçok şeyi yöneten merkezi motifin, Hristiyanlık ve İslâmiyet, yani din olduğunu görüyoruz. O nedenle mimari programın ana sorunların teşkil eden cami ve kilise tiplerini karşılaştırmak doğru olacaktır.

Erken devir örneklerinde de görüldüğü üzere, klasik devir Osmanlı camisinin dış görünüşünü karakterize eden elemanlar; yarım küre biçimindeki kubbelerle bunları taşıyan düzgün kesme taştan pizmatik bina gövdesidir. Plan ne olursa olsun, kare mekanı örten tek kubbe, veya ardarda eşit iki kubbe, yahut da merkezde bir büyük ve çevresinde yarım kubbeler sistemi, duvarlarla rasyonel bir biçimde kaynaşır. Özellikle klasik devirde, yukarıdan aşağıya genişleyerek inen kütle kompozisyonu, basamaklı, uyum sağlayan bir görünüş sunar. İki, dört veya altı minareyle köşelerde dengelenen dış görünüş, bir Bizans kilisesinden bütünüyle farklıdır. Osmanlı minaresinin karşılığı ise Bizans'ta yoktur. Bir kilisede olması beklenen çan kulesi pek yaygın değildir.

Kubbe kasnağının hemen daima makul bir yükseklikte tutulmuş olması, ana kütleyle kubbe arasında uyumlu bir geçiş sağlar. Sinan'da kubbe, mimari kompozisyona giren öteki elemanlarla üstün bir düzen tasarımı içinde birleştirildiğinden etkili bir görünüm kazanabilmiştir. Bizansta kubbe kasnağı çoğu kez kubbenin kendisinden daha yüksek olabilmektedir (Lev. 5a). Özelilkle Son Bizans Devrinde bu yükseklik iyice artarak neredeyse bir kule halini alır. Osmanlı mimarisinde hakim örtü sistemi olarak, kubbe ya da kubbenin parçaları kullanılmıştır. Beşik tonoz ya da diğer tonoz biçimlerine pek az rastlanır. Bizans'ın basık kubbesini taşıyan kasnak, eğimli çatılardan oluşan yan örtüler, keskin ve yüksek düşey yüzeyler yapan duvarlar oldukça hareketli

bir kütle kompozisyonu verir. Cephelerde düşey yivler, niş ve silmeler, dar ve küçük pencereler, tuğlaların farklı dizilmesiyle oluşan geometrik bezemeler hareketli bu görünüşü güçlendirir. Farklı devir ve bölgelere göre katkısı değişmekle birlikte kırmızı renkli tuğlalar arasına yerleştirilen taş sıraları pitoresk etkiyi arttırır. Tuğla ile taşın bu şekilde kullanımı özelikle İlk Devir Osmanlı camilerinde de görülür. Fakat Osmanlı cami yapılarını belirleyen elemanlar, her zaman düzgün kesme taşlarla örülmüş prizmatik kütleler olmuştur.

Bazilikayı da temel tiplerden biri olarak benimseyen Bizans mimarisi, uzunlamasına gelişen bu şema ile kubbeyi birleştirmiş, haç biçimli şemaları çok değişik denemelerle kullanmıştır. Bütün bu yapılarda, kubbenin aşağıya doğru devamı gibi olan pandantiflerle, yük desteklere indirilmiştir. Osmanlı camisinde mimarinin temel sorunu, yeterli büyüklükteki ibadet alanını bir kubbe sistemiyle örtmektir. Önce üçgen yüzeylerden oluşan ve alt yapı ile kubbe arasında bir yelpaze gibi duran pandantifler kullanlımış, Selçuklu medreselerinde de uygulanmış olan bu yöntem, yerini içbükey pandantiflere bırakmıştır. Böylece, alt ve üst yapı daha iyi kaynaşmış, taşıyıcı öezlliği azalan duvarlarda çok sayıda pencere açılabilmesi de mümkün olmuştur.

Birkaç örnek dışında, artık yaygın tip olma özelliği göstermeyen çok-ayaklı (kûfe tipi) camiler geleneği, yerini, Osmanlı camisinin giderek büyüyen mihrap önü kubbesine bırakmıştır. Artuklulardan gelerek Beylikler devrinde gelişmesini tamamlayan şema İlk Devir Osmanlı camisine örnek olur. Bursa Okulu camilerinde görülen ilk örneklerde büyüyen mihrap önü kubbesi giderek daha büyük bir alanı örter. En sonunda mekan düzeni, örtü sistemi, destek ve duvarlar arası ilişki sağlam bir planlamayla kurulur. Osmanlı camisi, mimari evrimini merkezi yapılara yöneltmiştir. Kare, altıgen ve sekizgen şemaların denenmesindeki en önemli sebep, cemaatin saf tutması ve toplu halde namaz kılabilme endişesinden kaynaklanır.

Her iki mimarinin en önemli unsurlarından sayılan giriş mekanları; son cemaat yeri ve narteks'in benzerliği dikkat çekicidir. Bazı araştırmacılar, son cemaat yerinin kökenini Orta Asya Türk Evi (tarma) nin portiğine kadar götürürken, bazıları da bu elemanın doğrudan Bizans narteks'inden alındığını ileri sürerler. Anadolu camilerinden başka yerde görülmeyen son cemaat yeri sorunu henüz tartışmalıdır.

Selçuklu mimarisinde kullanılan kesme taş malzeme ilk Osmanlı döneminde de devam eder. Ancak, Bizansla karşılaşan Osmanlı, bir ölçüde tekrar tuğlaya döner ve onu yeni bir anlayışıyla değerlendirir. Orta Anadolu yapılarında (Binbirkilise grubu) ve Suriye'de taştan yapılmış Bizans yapıları da görülmekle birlikte Bizans mimarisini karakteristik malzemesi her zaman tuğla olmuştur. Tuğlaların farklı dizilmesiyle elde edilen şekiller değişik etkiler verir.

Bizans nasıl Grek, Roma malzemesini yerinden sökerek başka binalarda kullanmışsa; Osmanlılar da şebeke, sütun gövdesi, başlığı vb. elemanları toplayarak kendi yapılarında kullanmışlardır. Bunun dışında Bizansa özgü mimari süslemeler, alçı ve

sıva üzerine mermer kaplama veya fresk, mozaik tekniğinde yapılmış resimlerden oluşur. Resimler temelde figüratiftir. Konular, Tevrat ve İncil'den alınmış ve hristiyan sembolizminin motifleridir. Kilise içinde çok sayıda litürjik eşya bulunmaktadır. Bütün bunların, ne mozaik ne de freskonun Osmanlı cami dekorasyonuna etkisi olmamıştır. Osmanlı dekorasyonu sıva üzerine çini levhalar, kalem işi veya malakâri tekniklerine başvurur. Bezemenin etkisi mekanı zenginleştiricidir, atmosferin soyut etkisini arttırır. Çininin sağladığı renk ögesi, geometrik, bitkisel kompozisyonlar ve kitabeler hemen her zaman önemlidir.

Çok özet olarak değindiğimiz bu hususlar, kendi kültür çevrelerine göre (Bizans'ın doğulu, Osmanlı'nın batılı olma özelliklerine bağlı olarak) her iki mimari tipte, bazı elemanların kabulü, bazılarının reddedilmesi şeklinde sonuçlanmıştır. Özellikle İstanbul'un şehir dokusunda Bizans kiliseleriyle camilerin kolayca ayrıldığı görülmektedir. Kiliselerin tuğla gövdeleri, kiremit örtülü çatı ve kubbeleri ile, camilerin taş mimarisi farklıdır. Kiliseler, malzemeleri, minaresiz kütleleriyle daha çok evlere benzerken, camiler ölçü, biçim ve renkleriyle daha heykelsi bir görünüm sunarlar. Bütün bu farklılıklar yanında, bir tek Bizans yapısının, İstanbul Aya Sofyasın'nın Osmanlı anıtsal cami mimarisine esas olduğunu kabul eden pekçok sanat tarihçisi vardır. Bu bakımdan, bu tek yapının durumun ayrıca incelemek ve söz konusu etkilerin derecesini belirlemek gerekiyor.

Yukarıda belirttiğimiz üzere, Bizans yapılarının, plan, kütle ve plastik elemanları bakımından başvurduğu formüller bellidir. Aya Sofya'nın ise, hiçbir gruba girmeyen deneme bir yapı olduğu, bu yüzden de yapıldığı günden beri çeşitli onarım, takviye ve desteklerle ayakta durabildiği herkesçe bilinmektedir. Bizans için atipik olan bu kilisenen, yapımından yaklaşık 1500 yıl sonra bile ayakta duruyor olmasının nedeni strüktürünün sağlamlığı değil; onu ayakta tutmak üzere gösterilen ilgiden kaynaklanmaktadır. Zelzeleler, yangınlar, savaş ve iç isyanların getirdiği yıkıma rağmen, bu yapı, öteki Ayasofya (İznik, Edirne, Selanik, Sofya, Ohri ve Trabzon'daki)'lara göre şanslıdır (Lev. 5b).

4. Yüzyılda yapıldığı düşünülen ilk Aya Sofya kuşkusuz önemli bir bazilika idi. Konstantin zamanında yapılan bu kilise, 404 yılında yıkılr ve 415'de tekrar inşa edilir. Bu yeni yapı 532 yılında Nika ayaklanması sırasında tahrip olur. Bugünki bina, üçüncü yapı olup, I. Jüstinyen zamanında, 532-537 arasında tamamlanır. Esası günümüze kadar ulaşan bu eserin mimarları batı Anadolu'lu iki sanatçıdır. Miletos'lu İsidorius ve Tralles'li Antemius'un planları üzerine inşa edilen yapının kubbesi teknik bir hata yüzünden 557'de çöker. Adını İsa'nın bir vasfı olan "sofia" (ilâhi hikmet) dan almış olan yapı hemen tamir edilir. Bu defa İsidorius'un yeğeni Genç İsidorius kubbeyi oturtur. İmparator ve mimarlar her an yeni bir felaketle karşılaşmaktan endişe ettiklerinden, binaya sürekli takviyeler yapıldı ve bu iş Türk devrinde de devam etti. Binaya yapılan ekler, neredeyse esas inşaat kadar masraflı olmuş, sonunda yapının kimliği bir hayli değişmiştir.

Binanın 78x71 metreklik ana gövdesi, bir bazilika ile kubbeli yapının kaynaştırılmasıyla, hem uzunlamasına hem de merkezi olan bir şema özelliği gösterir. Hafifçe elips olan ana kubbenin çapı 31.5-32 metre, yerden yüksekliği ise 56 metredir. Yapının ulaşılmaz ölçüleri bunlardır. Ana kubbenin iki yanına, doğuda ve batıda iki yarım kubbe eklenmiştir (Lev. 6). Bir tam, iki yarım kubbe ile Aya Sofya planının yakın bir benzerini Süleymaniye'de görüyoruz. Ancak bazı yazarların ileri sürdüğü gibi, klasik devir Osmanlı mimarisinin bir tek yapıdan gelişemeyeceği açıktır. Türk mimarlarının yalnızca Aya Sofya'yı "kopye" ettiklerini düşünmek, başlangıcı Leşger-i Bazar Ulu Camii (Afganistan)'ne ve İran Büyük Selçuklu Ulu camilerine kadar inen ve Anadolu'da gelişme aşamalarını tamamlayan bir evrimi hiçe saymak anlamına gelir.
İstanbul'un fethinden önce, Türk mimarları, Aya Sofya'yı görmüş olsalar bile, klasik Osmanlı camisinin arkasında en az üç yüz yıllık bir kubbe mekan gelişmesi vardır. Kuşkusuz fetihten sonra bir etki sözkonusudur. Buna göre Türk mimarları Aya Sofya'yı aşılması gereken bir ölçü olarak almışlardır. Elbette, kültürel ve teknik düzeyin de böyle bir yarış için hazır olaması da önemli bir noktadır. Şunu da unutmamak gerekir; cami, Türk mimarisinde tek önemli yapı değildir; türbe, medrese, kitaplık ve han gibi yapıların Bizans prototiplerini göremeyişimiz, Osmanlı mimarisinin çok farklı kaynaklardan beslenen orijinal bir tasarım alanına sahip olduğunu gösteriyor.

Bizans'ta, bütün ülkeyi kuşatan bir mimari üsluptan sözetmek güçtür. Sözgelimi, Orta Anadolu'daki kiliselerle Yunanistan'dakiler oldukça farklıdır. Ayrıca her dönemde bir başka plan şeması moda olmuş, mantikî bir gelişme ortaya çıkmamıştır.Osmanlı üslubu, hiç olmazsa, büyük porgramlı devlet yapılarında homojendir. Kahire'deki bir cami ile Kırım'daki bir cami arasındaki fark, mesafe farkının çok altındadır. Hem gelişme başlangıçlarıyla vardığı nokta arasındaki gerçek evolüsyon hem de mimari üsluptaki genel biçim ortaklığı Osmanlı kültür entegrasyonunu gösterir.

Bizans uygarlığı, antik pagan sanatını hristiyanlaştırarak devam ettirmiş, yıkılışından sonra bölgedeki etkileri büsbütün yok olmamakla birlikte artık hristiyan sanatının asıl temsilcisi Avrupa olmuştur.

Rönesans kültürü İtalya'da filizlenmekle birlikte, gerek bu ülkede gerekse Avrupa'nın öteki ülkelerinde uzun süre güvenli bir ortam kurulamamıştır. Matbaanın icadı ve hümanizma'ya rağmen, sık sık değişen hanedanlar, kilise-saray çekişmesi ve sınıf kavgalarının arkası kesilmemiş, uzun bir çalkantı dönemi yaşanmıştır. 15. ve 16. yüzyıl Avrupası, Osmanlı açısından özel dikkat isteyen bazı gelişme özellikleri gösterir. Machiavelli (1469-1527) ünlü eseri **Discorsi** de: "evet biz İtalyanlar her ulustan daha dinsiz ve daha ahlaksız insanlarız, çünkü kilise, kendisini temsil edenlere en kötü örnekleri veriyor, hükümdarlarımız gayrimeşru, memurlarıyla yargıçları fena insanlardır" (109). 16. Yüzyıldaki derin ahlak bunalımı, farklı merkezlerin otorite çekişme

---

109) Burckhardt, J., İtalya'da Rönesans Kültürü, I, çev:B.S. Baykal, Kültür Bakanlığı Yayınları: 20, Dünya Edebiyatından Tercümeler: 2, Ankara. 1978 (2), s., 628-629.

sinden kaynaklanarak kültürün bütün alanlarına yansıyordu. Hümanizma, genel olarak dinsizdi, kilise de haklı olarak onların bu ateist tavrını hoş görmüyordu. 15. Yüzyılın sonunda Floransa'da ortaya çıkan bir sahip, Fra Girolama Savanarola, güçlü vaizleriyle, insan elinden çıkma akla gelebilecek her türlü eşyayı lanetler. Gerçek ülküsü teokratik bir devlet kurmak olan bu din adamı hümanistlerin sevdikleri bütün kültür eserlerini meydanlarda yaktırır. Şehrin meydanına yığdırdığı odun piramitleri üzerine, Pulci, Bocaccio ve Petrarca'nın en güzel minyatürlü eserlerini koydurur, bunların yanına en güzel yağlıboya tabloları da yığdırıp, ateşe verirdi (109). Bu örnekte görüldüğü üzere, Gotik kültürden hümanist Rönesans kültürüne geçiş rahat ve mekanik olmamıştır.

15. Yüzyıla kadar, dükkanlarında çalışan sanatçılar, zenaatkarlar kategorisinde değerlerdirilirken, ticaret ve endüstrinin gelişmesi şehirlerdeki ekonomik düzeyi yükseltti. Bu yükseliş, özellikle İtalyla şehirlerinde bilim ve sanat alanındaki faaliyetleri destekleyen gücü de sağladı. Köylü alabildiğine ezilmekteydi. Ekonomik büyüme ve artı değer fazlalaığının kimin sırtından toplandığı, yöneticiler için pek önemli değildi. Bu gelişme içinde sanatçı, büsbütün porleter olmasa bile soylular sınıfına da giöremeşmiştir, ama genelde ekonomik durumu iyidir. Sözgelimi, Perugino'nun birkaç evi vardır, Leonardo, Rafael ve Titano'nun gelirleri çok iyidir (110). Sanat artık kilisenin denetiminden çıkmış, saray mensupları ve soylulara hizmet etmeye başlamıştır.

Avrupa tarihinde özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda yoğun bir dini heyecan ve mezhep çatışmaları görülür. İspanya'da "imansızlar"ın (Yahudi ve Müslümanlar) malları gaspedilmekte, bir yandan mezhepler arası kanlı katliamlar olurken öte yandan endülüjans senetleri satılmaktaydı. Bu çalkantı içinde en önemli olay 16. yüzyılda beliren Reformasyon hareketi idi. Alman din adamı Martin Luther (1483-1576) ünlü "Protesto"sunu ilan ederek, papalığın baskısına karşı çıkmış, portestanlık adıyla bir mezhep haline gelen bu akım Avrupa kurallarının ve burjuvazinin desteğini kazanmıştır. Bu ve benzeri hareketler, afarozlar ve engizisyonlardan başını kaldıramayan Avrupa, Türk ilerleyişine engel olamadı. Hatta M. Luther, Türk ilerleyişini Avrupa'daki yozlaşma ve toplumsal adaletsizliyiklerin bir cezalandırılması şeklinde yorumluyordu. Kısacası Almanya'dan kaynaklanan reform fırtınasının Türklere dolaylı destek sağladığı söylenebilir. Gerek savaşlar, gerekse ticaret ve seyahatler dolayısıyla artan Osmanlı-Avrupa ilişkileri, Türk sanatı etkilerinin Batı'da yayılmasına yol açmıştır.

Öteden beri Doğu'dan ithal edilen halı, kumaş ve kitap ciltlerinin Avrupalı sanatçılara ilham verdiği bilinmektedir. 16. yüzyılda büsbütün artan kültürel etkiler giderek yoğunlaşmış, Türk tarzı giyim-kuşam moda hamini almıştır. Türk sarığı, Türkçe

---

110) Christiansen, E.O., The History of Western Art, New American Library, London. 1959, p. 214.

"tülbend/türbend" kelimelerinden bozma adıyla "turban" şeklinde kullanılmış, bu başlık özellikle soylular arasında moda olmuştur. "Arabesk" teriminin de bu dönemde yaygınlık kazanmaya başlaması dikkat çekicidir. A.Dürer, N. Zoppino, P. Flötner ve F. Pellegrin gibi ünlü sanatçılar, Osmanlı çinileri, halı ve kumaş desenlerinde gördükleri örnekleri model almışlar ve hatta olduğu gibi kopye ederek kullanmışlardır (Lev. 7-8). Bu kompozisyonların bir kısmını Türk sanatı örneklerinden ayırdetmek gerçekten güçtür (111). Taşınabilir ticari eşyalar için geçerli olan bu etki tek yönlü olmuş, mimaride ise dikkat çekici bir etkileşim olmamıştır.

Mimar Sinan çağının kronolojisi yakından incelendiğinde bazı büyük kültür ve sanat adamlarının aynı yıllarda yaşadığı görülür (Lev.9). Çoğu kez dikkatimizdne kaçan bu husus, her türlü sosyal karışıklıklara rağmen 16. yüzyılın avrupa sanatı için de bazı zirve noktaların varlığını ima etmektedir. Bir resim ustası babanın yetenekli çocuğu olan H. Holbein (1497-1543), duygulu bir portre ressamı olmaktan öte ayrıntılardaki eşsiz ustalığında Türk halılarını göstermiştir. Onun tablolarında yer alan bu halılar, soylu Avrupa ailelerinin yaşadığı ortamda Türk halılarının önemini göstermek bakımından birer belge dreğerindedir.
Holbein, Türklerin Avrupa içlerine kadar uzandığı bir devrede yaşamış, kuşkusuz ithal yoluyla Almanya'ya kadar ulaşan Türk sanat eserlerini inceleyebilmişti. Yine Alman sanatçısı A. Dürer (1471-1528), Kanuni devrinin ilk yıllarında ve Sinan'ın ilk eserlerini verdiği yıllarda yaşamıştır. Deserleri arasında bulanan Kanuni Portresi'nin, başka bir ressamın, belki de bir Venedikli yağlıboya sanatçısının eserinden çalışıldığı düşünülmektedir. Batı anlayışına yakın bir üslupta çalışan Türk minyatür sanatçısı Kemalettin Bihzad'ın Venediğe giderek orada resim çalıştığı bilinmektedir.16. Yüzyılın gözde İtalyan sanatçısı Michelangelo (1475-1564), kendisini bir heykel ustası saymakla birlikte, figürlerdeki anatomik yorumu ve ayrıntılardaki olağanüstü dikkatiyle iyi bir ressamdır. Sinan çağının güçlü mimari eserleri, Şehzade ve Süleymaniye camilerinin yapıldığı yıllarda sanatının doruğuna ulaşan bu ustanın Osmanlı'daki çağdaşı Nigârî'dir. Çok sayıdaki şehnâmeci kompozisyon ustası içinde orijinal portre ressamı olarak bilinen Nigârî (1492-1572), asıl adı Haydar Reis olan bir denizci idi, figürlerinde yüz hatları başarılı, eller ayklar ve vücut gerçek bir anatomik yorumdan yoksundur.

Bu kısa karşılaştırma şunu gösteriyor ki; Batı ile alış-veriş'lerin yoğunlaştığı bir devrede küçük sanat eserleri (taşınabilir olanlar), karşılıklı olarak her iki dünyada tanınıyor, birbirine benzeyen bazı denemeler girişiliyordu. Fakat çok genel çizgilerle ifade etmek gerektiğinde her iki uygarlık dairesinin dışa kapalı kaldığı, kendi kültürel gelişme doğrultularında rijid bir ilerleme kaydettikleri görülüyor. Kültür tarihçilerinin

111) **Lichtwarl, A., "Der Ornamentisch der deutschen Frührenaissance" Berlin. 1888, Brockhaus Konversation, Erster Band, Berlin und Wien, 1892, s. 781; Mülayim, S., "Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi" Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, II, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1983, s., 62-85.**

"Doğu Doğudur, Batı Batıdır" şeklinde formüle ettikleri tablo budur. Mimari alanındaki gelişme, her iki kültür dairesinin birbirinden daha da uzaklaşmasını sağlamış, 18. yüzyıl ortalarına kadar anlamlı bir analoji veya etkileşim süreci belirmemiştir.

Klasik Osmanlı dönemiyle kısmen çağdaş olan Rönesans (1400-1520), antikitenin yeniden doğuşudur. Bu dönemin önde gelen sanatları resim ve heykeldir. Mimari ise, Gotik çağla boyu ölçüşebilecek kadar güçlü sayılmaz. Roma devrinin tonozlu strüktürü ve Yunan düzenlerinin uygulandığı bu mimari gerçek bir kubbe mimarisi olmaktan çok, fasad süslemeleriyle uğraşan bir plastik faaliyet alanıydı. Roma'daki St. Peter'de uygulanan büyük kubbede bile dış etki aranmış, çift çeperli kubbenin şehir siluetinde etkili olması istenmiştir. Rasyonel bir kubbe-mekan ilişkisinden çok, klasik heykellerden esinlenen figürler, antik silmeler ve üçgen alınlıklar gözönüne alınmıştır. Bu bakımdan giderek sadeleş;en Osmanlı mimarisinin gerek dış gerekse mekan esprisi bu dönem Avrupa mimarisinden hayli farklıdır. Yüksek kasnaklı ve çift çeperli kubbe, Türk mimarisinde daha önce denenmiş, bu uygulama Osmanlı alanının dışında, Timurlu devri anıtlarıyla İslâm dünyasının doğu kesiminde kalmıştır.

Avrupa'daki Rönesans ve Barok çağı bütün sanatların gelişmesi ve yaratıcı enerjisinin dağılmasına yol açarken, plastik sanatların özellikle heykel ve resim sanatında odaklaşmasına neden olmuştur. Osmanlı sanatında ise, bu anlamda bir değişmenin olması zaten beklenemzdi. Gerek kapalı bir toplum oluşu, gerekse siyasal düzenin kesintisiz oluşu, klasik devir Osmanlı sanatını yekpare bir görünümde tutmuş, mimari de bu kültürel bünyenin ayrılmaz bir parçası halinde gelişmiştir. Osmanlı mimarisiyle (boyutları bakımından) karşılaştırılabilecek dönem, büyük katedrallerle temsil edilen Gotik çağ olabilir.

III
SİNAN ESTETİĞİ

Selçuklu ve Beylikler mimarisinin biraz aceleci ve enerjik yapısı giderek durulur ve 15. yüzyılda Türk mimarisi yeni bir sürece girer. Rum-ili'nin ilk fatihlerine hizmet eden ustalar, taş malzemeyi adeta yoğurmuşlar fakat, ayrıntılardaki çekiciliğe rağmen, bu mimarinin iç çelişkilerini ortadan kaldırıp, kendi klasiğine ulaştıramamışlardır. İçte mihrap, dışta, taçkapılar üzerine yüklenen süsleme ile düz alanların belirgin tezadı hep dikkati çekmiştir. Nevar ki mihrap önü kubbesinin ele alınışıyla, yine de Osmanlı sanatının en güçlü damarı Batı Anadolu'daki beylikler mimarisine dolayısıyla da Selçuklu plan şemalarına kadar uzanmaktadır. Birkaç yüzyıllık gelişmeyi bir tek sanatçıya ve bir tek kültür çevresine bağlamayışımızın en önemli nedeni budur.

Bugünkü araştırmacıların ulaştığı yüksek seviyeye rağmen, Sinan yapılarının tamamı bilinmeyen bazı yapıların Sinan'a ait olup olmadığı konusunda ciddi kuşkular vardır. Bu kuşkular bize, klasik çağda Sinan'a yakın düzeyde başka mimarların da var olabileceği ihtimalinin kabul edildiğini göstermektedir. Dolayısıyle Sinan klasik çağda "tek" değildi. Bir gelişimin ulaştığı nokta, çok geniş bir ülkede farklı şantiyeleri faaliyete geçirmiş, Davut Ağa, Sedefkâr Mehmet Ağa ve ismini bilemediğimiz pek çok ustayı bir çığır içinde görevlendirmişti.

Osmanlı bünyesinde oluşan Sinan estetiği, kendinden önceki bazı mimari alışkanlıkları ayıklarken, bazı gelenekleri güçlendirmiş ve pekiştirmiştir. Bu ustanın, Osmanlı mimarisine esas olması bakımından en önemli buluşu, kubbe-mekân ilişkilerini en ideal biçimde formüle edebilmek olmuştur. Bu estetikte, bir gözlemcinin ilk algıladığı şey, zengin ve geniş porgramlı kompozisyonun hassas dengesidir. İster tam merkezi, ister hafifçe uzunlamasına uygulanmış olsun, her plan şemasında bu denge görülmekle kalmaz, strüktürün kütle kompozisyonuna yansıdığı da dikkati çeker. Beylikler çağının kararsızlık içindeki denemeleri ve öteki İslam ülkelerinde çıkış yolu bulamayan yöresel denemeler, Sinan estetiğinde en akılcı çözüme ulaştırılır.

A. Dehâ'nın Payı

16. Yüzyıl Osmanlı mimarisi, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, yepyeni bireysel çıkışlara izin vermeyen bir özellik göstermeye devam eder. İmparatorluğun, kendine yeterli ve kapalı bir toplum oluşu, bu alandaki yeniliklerin ağır ağır ortaya çıkmasını ve gelişmenin küçük katkılarla yürümesin gerektiriyordu. Birey olarak sanatçı kişiliğinin, içinde bulunduğu kültürel daireyi aşması pek çok bakımdan mümkün değildi. En önemli yapılarda bile, mimarın adını taşıyan bağımsız bir levha veya kitabenin bulunmayışı ilginçtir. Bu sırada çağdaş Avrupa sanatçıları tam anlamıyla individüalist bir tavır içinde bireysel usluplarını sergileyebiliyorlardı.

Batı'daki bu gelişme, bir yandan kişiselliğin gelişmesini sağlarken, öte yandan her alanda; bilim, kültür ve sanattaki bireysel başarılarla bütünlüğün bozulması, olumlu çıkışlarla da olsa kültürel yapının çözülmesine yol açıyordu.

Osmanlı düzeninde de, çevreyi biçimlendirenler insanlardır. Ancak bu süreç içinde insanın kendi hayatı ile çevre arasındaki organik bağın gücü en çatışmasız biçimde kendini ortaya koymaktadır. Fizik çevrenin oluşturulmasını sağlayan mimarlar mekan yaratırken kendi dışlarındaki çevrenin kurallarına sıkı sıkıya bağladırlar. Toplumun insan gücü, ekonomik çapı ve teknolojik düzeyin toptan seferber edilmesiyle mimari doğmaktadır. Bu yüzden mimar, ancak, imparatorluğun talepleri ve imkanları ölçüsünde dehâsını devreye sokan kişidir. Sinan'ın dehâsı, 16. yüzyılın insanı ve teknolojik çevresinde başarı kazanmıştır. Böyle bir çevrede, mimarın etnik kökeni veya soy kütüğü sanıldığı kadar önemli değildir. Çevre ile Sinan birbirini öylesine tamamlamıştır ki, bu büyük adam çevresini işlerken, değişken ortamın zenginliği de onun yaratıcı gücünü sürekli tahrik etmiştir. Sinan'ın büyüklüğü sadece bilinenlerin özetine katkılar yapabilmesinde değil, Osmanlı mimarisini, bazı buluşlarla orijinal tasarımlara kavuşturabilmesindedir.Büyük sultan camilerinin yapımında, özellikle Süleymaniye'de, cami için çizdiği resimleri sık sık Kanuni'ye gösterdiği, devrin en büyük mimarı ile en büyük sultanı arasında böylesine bir iletişim olduğu bilinmektedir.

Sinan'ın çalışmaya başladığı yıllarda, ikiyüz yıllık bir deneme devresinden geçmiş olan Osmanlı mimarisi, kütle düzeni, mekan kuruluş bakımından belirli ilkelere uyma yoluna girmişti. II. Murat, Fatih ve II. Bayezit dönemlerinde ve daha sonraki gelişmelerde birikimi sağlamış olan bu mimari, Sinan tarafından güçlü bir şekilde özümlenmiş, bu şemalar için yeni gelişme imkanları araştırılmıştır. Sinan'ın İran, Mısır ve Rumeli seferlerinde kazandığı görgüler, onun tasarım gücünü saptırmamış, bu ülkelerdeki anıtlar, boyutları ve yerel karakteriyle onun hafızasına yerleşmiştir.

Sinan'ın Osmanlı mimarisine katkıları birkaç yönlüdür. O çağa kadar denenmiş olan biçimler, teknik olarak yaklaşık aynen uygulanmış, fakat mekan kavramı daha etkili hale getirilmiştir. Sözgelimi, dört, altı ve sekiz desteğe otuiran baldaken strüktürü daha önce, hem de oldukça büyük ölçaüde denenmiş olmasına rağmen, bu türler giderek yalınlaşan bir anlayışla Sinan tarafından ele alınmıştır. Bu anlamda Sinan'ın inşa sanatına bir çeşit "iskelet mimarisi" diyebiliriz. Bu mimaride duvarlar, sadece mekanı sınırlamakta ve iç mekana ışık dağıtan pencerelerle sık sık delinebilmektedir. Bursa ve Edirne'deki Sinan öncesi camilerde pencere düzeni, masif duvarlarda açılarak sınırlı bi zişlevsellik taşıyordu. Sinan, kütlenin işlenişine büyük katkıları olan cephe duvarlarına birkaç sıra halinde pencere dizerek, yüzey tasarımını geliştirmiştir. İç mekana ışık sağlaması yanında, dörtgen yüzeylere ve büyük sağır kemerler içine yerleştirdiği pencere sıraları çarpıcı bir ritim sağlar.

Daha öncekilerden farklı olarak, örtü ile alt yapı arasındaki ayırımlar parçalı, çokgen veya basamaklı geçiş elemanlarıyla yumuşatılmıştır. Özellikle, kubbeyi des-

tekleyen büyük ayakların dışarıya çıkıntı yapan köşe kulelelri Sinan'ın yapılarında değişik örneklerle ele alınmıştır. Kubbeyi çepeçevre kuşatan uçan payandaların, kubbeyle ilişkisi ve beden duvarlarını destekleyen payandaların plastik bir değer kazanması Sinan elinde gerçekleşmiş, daha sonraki eserlerde bu elemanlar, yapıların önemli parçaları olmaya devam etmiştir.

Sinan'ın Osmanlı cami kütlesine eklediği en önemli elemanlardan biri de, yan cephelere uyguladığı revaklardır. Tek veya iki katlı, narin sütünlarla desteklenen ahşap revaklar, cepheyi süsleyen en önemli plastik elemanlardan biridir. Daha sonraki yapılarda, özellikle Sultanahmet ve Eminönü Yeni Cami'de vurgulanan bu elemanlar, Süleymaniye ve Selimiye'deki uygulamaları benimsemiştir.

Selçuklu camilerinin yatay gelişen kütlesi, Beylukler devrinden başlayarak bir yükseliş göstermeye başlamış, Sinan'ın yapılarında bu proporsiyon dengelenmiş, sözgelimi Süleymaniye bir eşkenar üçgene sığabilen oranlarla tesbit edilmiştir. Yükseliş, Sinan'dan sonra da devam etmiş, fakat klasik çağdaki uyumunu kaybetmiştir. Sinandan önceki uygulamalarda, yeri kesinmeşmeyen minareler, Sinan'la birlikte, caminin kuzey duvarında iki köşede tek, iki veya üç şerefeli kuleler halini almıştır. İlk önemli gelişmelerini Beyazit Camii (ana kütlenin kuzey cephelerinin iki yananda)'nde ve Edirne Üç Şerefeli (hem ana kütle, hem de avlu köşelerine)'de olmak üzere tamamlanan şema, Süleymaniye'de tekrarlanır. Dört minarenin cami kütlesinin köşelerine yerleştirilmesi şeklindeki ilk uygulama Selimiye'de gerçekleştirilmiş ve cami kütlesinin minarelerle olan ilişkisi, yatay düşey etkilerin karşıtlığı ustalıkla dengelenmiştir. Sinan'ın minare tasarımı, özelylikle Süleymaniye'deki durum halk arasında, bazı tarihi gerçeklere bağlanır. Yapıda dört minarenin bulunması, yapıyı inşa ettiren Kanuni Sultan Süleyman'ın, Fetih'den sonraki dördüncü padişah olduğunu; şerefelerin on adet oluşunun ise, Kanuni'nin onuncu Osmanlı padişahı oludğunu gösterdiği yolunda yaygın bir inanç vardır. Selimiye minarelerinden iki tanesinin içinde üç ayrı merdiven olduğu; her biri ayrı şerefeye ulaşan bu merdivenlerin, halkın büyük mimarı hayranlıkla anmasına sebep olduğu bir gerçektir.

B. Sinan Okulunun Vardığı Nokta

Osmanlı İmparatorluğu altıyüz yıldan yirmişbeş yıl fazla (1300-1922) bütünlüğünü koruyup sürdürecek tarih sahnesinde genişçe bir yer işgal etmiştir. Her imparatorluk gibi, bu yapı da, çeşitli zaman dilimleriyle gösterilen; kuruluş, yükseliş, klasik devir, gerileme, düşüş evrelerini yaşamıştır. Bizim incelememiz klasik devir olarak bilinen yıllar arasındaki dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde, bayındırlık ve mimaride yeni çözümlerin getirilmesi ve biçimlerin aranışı Sinan ile birlikte "klasik" diyebileceğimiz boyutlara ulaşmış, mimari alanının bu ustası imparatorlluğun evrensel eğilimlerini hızla ve kuvvetli dış dünyaya yansıtmıştır. Bu üslup, özellikle kuvvetle yerleştiği eyalet ve şehirler üzerinde biçimler anaşisine son vermiş, kendi kimliğini kıtalar ölçe-

ğinde ortaya koymuştur. Bu kimlik, Osmanlı düzenini hakim ve hükümran olduğu bölgelerin sanat kaderi üzerinde günümüze kadar ulaşan derin izler bırakmıştır.

Sinan mimarisi daha önceki yüzyılların birikim ve denemeleri üzerinde oturmakla birlikte, kurgu ve tasarımda oldukça sabit kriterleri olan bir mimaridir. Gerçi büyük usta, birkaç yapıda farklı birkaç deneme yapmıştır, ama bu durum üslubun bir "deneme" aşamasında olduğunu göstermez. Her örnekte, mimari parçaların mafsallanışı ve elemanlar arasındaki ilişki, üslup yaklaşımı bakımından güçlü bir bütünlük sergiler. Bu bütünlük en az yarım yüzyıl sürer. Kısacası değişmeyen ölçü ve esaslar üslubun bütünüe sinmiş olduğundan, bu dönem mimarisi için rahatlıkla "klasik" deyimini kullanabiliriz.

Mimar Sinan'ın inşa ettiği köprü, cami, medrese vb. eserlerde görülen ortaklık ve benzerliklere kimlik kazandıran tasarım sürecinde güçlü bir yoğunlaşma vardır. Bu özellik, Sinan okulunu hem üsluplu, hem de klasiğe ulaşmış bir sanat çığırı olarak nitelendirebilmlemiz için yeterlidir.

Sinan yapıları rasyonel tasarımlar olmakla birlikte,fonksiyonellik her zaman tek kural değildir. Sözgelimi Kemerburgaz (İstanbul)'daki Moğlova kemeri, sadece su taşıyan bir köprü formunu çok aşar. İnşaatlarda kullanılan malzeme çok çeşitli olması yanında, kurşun kaplamalı kubbe, çatı ve minare külahlarının altında; yeryüzünün gelmiş geçmiş en dayanıklı malzemesi olan taş, yapı gövdesine hakim kılınmıştır. Çok sınırlı bir polikromiye başvurulmuş, koyu kırmızı ince kuşaklar ve daire şekilli kakmalar dışında, süsleme olabildiğinve azaltılmıştır. Devşirme malzeme kullanımı hissedilir derecede durdurulmuş, avlu döşemeleri ile devşirme olduğu pek farkedilmeyen bazı monolit sütünlar kullanılmıştır. İnsan gözüne çarpmayan veya bambaşka bir fonksiyonla bütüne katılan bu malzemenin en aza indirilen etkisi, Osmanlı mimarisinde özellikle Sinan'ın bir kültürel kimlik endişesi güttüğünü gösteri.

Sinan okulunun ulaştığı nokta ile 16. yüzyıl Osmanlı toplumunun inşaat olgusuna eğilme biçimi arasında bir doğru orantı olduğu açıktır. Bu sanatçı toplumun koyduğu çerçeveye uyan değer yargılarıyla tam bir uyum içinde olduğundan kendi anlayışını temsil eden bir simge olabilmiştir. Şartların getirdiği istekler, ekonomik gelişme, toplum hayatının bütün yönlerinde görülen değişiklikler dolaylı da olsa Sinan okulunda yoğunlaşmıştır. Büyük tasarımlar için ekonomik gelişme, toplum hayatının bütün yönlerinde görülen değişiklikler dolaylı da olsa Sinan okulunda yoğunlaşmıştır. Büyük tasarımlar için ekonomik büyümenin yeterli olmadığını, Timurlu ve İlhanlı yapıları göstermiştir. Güçlü tasarım ve mimarideki simgesel değer ancak kültürel entegrasyonla sağlanabilmektedir. Sinan okulu, sultanın isteği ve şeriatın kurallarıyla çatışmadığı gibi estetik haz da verebilmiştir. Sinan çağında sistemin bütün kurumları ve yapıları yerli yerine oturmuştur. Kısacası, Osmanlı klasik çağı ile Sinan okulunun aynı tarih kesiti içinde çakışması rastlantı değildir.

C. Süleymaniye Fenomeni

Türklerin en büyük sultanının adıyla anılan Süleymaniye Camisi yalnız Türk mimarisinin değil, fakat dünya mimarisinin de en seçkin eserlerinden biridir. Pek çok mimarlık tarihçisini tereddütsüz katıldığı bu genel yargı dışında, Süleymaniye'yi, Sinan Okulu'nun en dikkate değer temsilcisi olarak kabul etmemiz ve onu bir yapı harikası saymamızdan öte, bir plastik fenomen olarak görmemizi haklı çıkaracak çok özel bazı faktörlerin de mevcut olduğu kanısındayız. İşte bu faktörlerdir ki, bu yapıyı, mimari tarafından "ustalık eseri" olarak nitelendirilen Selimiye'den daha farklı kabul ederek incelememizi gerekli kılmaktadır. Bu seçim ve tercihimizi belirleyen başlıca faktörleri şöyle sıralayabiliriz:

a. Süleymaniye, en geniş anlamda kendisini yeratan imparatoruluğun merkezinde, başkent İstanbul'da bulunmaktadır.

b. Bu durum, yapı için bir avantaj sağladığı kadar, aynı şehirdeki bin yıllık Bizans yapısı Aya Sofya karşısında, onu bir karşılaştırma motifi olmaya da itmektedir. Bu ise çoğu zaman mimari analojinin sınırlarını aşıp bir uygarlık çatışmasına dönüşen güncel spekülasyonlara da yol açmaktadır.

c. Süleymaniye, üzerinde yer aldığı topografik konum ve şehir dokusundaki özel durum yanında, büyük bir külliyenin merkezi olarak, toplu bir tasarım ürünü teşkil etmesi bakımından da ayrı bir önem taşır. Aynı mimarın daha sonra inşa ettiği Selimiye'de bu özellik o derecede dikkat çekici değildir.

d. Sinan'ın ifadesiyle, bir ustalık değil, fakat bir "kalfalık eseri" olarak gösterilen Süleymaniye, bu mimarın bir gelişme basamağı ve yaratma heyecanlarının ifadesi olarak bizim için ayrıca önem taşır.

e. Yapı hakkında önemli belgelere sahibiz. Arşiv dökümanları, şantiye çalışmaları ve öteki hesaplar ayrı ayrı belgelenmiştir. Mimarlık tarihimizde bu ölçüde büyük ve inşaat süreci epeyce aydınlanmış en önemli mimarlık eseri Süleymaniye'dir.

Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli denemelerinden biri olan Süleymaniye, herşeyden önce İstanbul'un siluetine yeni yükseltiler getiren ve bu siluetiyle şehrin değişik semtlerinden farkedilen bir yapıdır. Sinan, bu caminin yerini belirlerken, büyük bir şehirci olduğunu da göstermiştir. Cami yapıldığında, Sultanahmet Camii, Bayezit Kulesi, Eminönü Yeni Camii ve Nuruosmaniye yükseltileri mevcut değildi. Bu durumda, Pera, Galata, Haliç'ten bakıldığında siluete en hakim yapı oydu. Yine, Boğaziçi, Tophane, Üsküdar ve Adalardan bakan bir kimse Aya Sofya'nın tek rakibesi olarak onu görüyordu.

Ön cephesi Kâbe'ye yönelik olması gerektiğinden, bütün kütlenin şehrin kuzeyinden nasıl görüneceği, böylece inşa edilecek olan yapının tamamlandığında nasıl bir manzara sunacağı Sinan tarafından hayal edilmiş olmalı, buna göre arazi üzerinde hafifçe yükselen tepe, yamacın devamı gibi olan bir piramidal kütleyle tamamlanmalıydı.

Süleymaniye yedi yılda tamamlandı. Yüzyılın tam ortasında, 13 Haziran 1550 (27 Cemaziyel-evvel 957) günü padişahın isteği ile, şeyhülislâm Ebbussuud Efendi'nin mihrap duvarına ilk temel taşını koymasıyla inşaat başladı. Camii, o günlerin en büyük külliyesi ile birlikte tasarlanmış, Fatih Külliyesi'nden sonra, bir bakıma devrin en büyük üniversitesinin de merkezi olarak planlanmıştır. Etrafındaki yapılar camiyi örtmediği gibi, araziye uygun yayılan küçük bir şehir görünümündeydi (Lev. 10).

Bugünkü ölçülere göre bile oldukça hızlı ilerleyen inşaat, gerek projenin büyüklüğü, gerekse mimarın başka yapılarla da ilgilenmek zorunda olmasından ötürü, inşaatı takibedenlerce zaman zaman duraklıyor gibi görünüyordu. Sinan'ın rakipleri ve her devirde rastlanan entrikacı tipler yüzünden padişahta da böyle bir izlenim uyandırılmıştı. Nihayet Sinan'ın inşaatla meşgul olduğu bir sırada padişah çıkageldi. Sinan olayı şöyle anlıtr: Birgün mermerciler kârhânesi olan mahalde mihrab ve minberin tarh ve taksimi ile meşgul iken, Padişah geldi ve binanın süratle yapılmadığına hiddetlendiler. "İki ayda tamam olur" dedim. Hâzır olan ağaları padişah şahid tutub, "hele iki ayda tamam olmaz ise seninle söyleşiriz" dediler ve saraya gidince hazinedar başı ve sair ağalar buyurdular ki, "mimarın cünûnu zahir oldu, hiç iki ayda bir nice yıllık kâr mümkünmüdür, herif, başı korkusundan aklını aldırdı, çağırup siz de sual ediniz. "Ahval müşkül olur diye buyurdular." Beni çağırdılar, doğruca saraya gittim ve sordular.Orada iki ayda biteceğini söyledim. Gece ve gündüz çalışıldı ve bir gün padişah gelerek "kavl-ü kararında ber kara mısın?" dedi. Söz verdim.

Yukarıda aktarmaya çalıştığımız diyaloğun ne denli gergin bir ortam yarttığı açıktır. Sinan bir siyaset adamı olmadığından verilmiş sözleri zamanın akışına bırakamazdı. İnşaatın büyüklüğü türlü aksaklıklara yol açıyor, şantiyenin yönetimi başlıbaşına bir problem teşkil ediyordu. **Tezkiret-ül Bünyan,** cami-i şerifin cümle tevabı ve levahiki ile ihracatına 900.000 ve 97 yük 60.180 akçe sarf olunmuştur der. Kanuni Sultan Süleyman zamanında sikke denilen kuruşun değerine göre, bu miktar 54 milyon kuru, yani 1.000.000 altın frank olarak hesaplanmıştır. Hammer, Süleymaniye'nin inşası için sarfolunan paranın, 700.000 duka olduğunu; Peçevî tarihi ise 897.380 flori yani 537 yük 82.900 akçeye mal olduğunu yazmaktadır (112).

Yapı, 15 Ekim 1557 (21 Zilhicce 964) fünü, yani yedi yıl içinde tamamlandı. Sinan bu olayı şöyle anlatıyor: İki ay tamam olunca, bina da tamam oldu. Anahtarını padi-şahın dest-i mübareklerine verdim ve dua eyleyup el kavuşturub durdum. Padişah da odabaşına teveccüh ederek, "cami açmaya kim layıktır? " dediklerin de, o da, "padişahım ağa bendeniz bir pîr-i azizdir. Bu babda elyak ol emekdar kulunuzdur" deyince, padişah da, "bu bina eylediğin beyt-üllahı yine sen açmak evladır" deyu, dua ve senâ edûb, miftahı can-u dilden verince, "yâ Fettah" deyüb açıtm.

---

112) O dönemde, tahmini olarak arazi keşfi yapılan alan ölçülüp biçilmekte, bu ölçme ve tesbit, arazinin arz, tul ve terbii ile birlikte zira(0.758metredir)'nın kaç akçe yemal olacağı da belirlenmekteydi.

Caminin kapılarından biri üzerinde yer alan kitabede "Nâşir el-kavanîn es-Sultaniye..." ibaresi Kanunî'nin imparatorluk kanunlarının yayıcısı sıfatını bir defa daha ebedileştiriyordu. Sultan'ın emriyle istinsah edilen sekiz tane Kuran camiye kondu ve cami dörtyüz yılı aşkın bir zaman içinde, bayram ve Cuma namazlarında doldu taştı, günün her saatinde ziyaret edildi. Sinan o tarihte 60 yaşındaydı. Sonra başka yapılarda yaptı, ama bu eser onun yaşlılık döneminin en güzel eserlerinden biri oldu, mimaride söz sahibi olan kişiler, Bizans ufkunun görünümünü değiştiren bu ulu anıt önünde hep saygıyla eğildiler. Oysa Sinan, Saîye yazdırdığı anılarında bu eserinden basit bir olaymış gibi sözeder. Kendi beğendiği eseri Edirne II.Selim camii'dir. Çok gururlandığı bu yapı ile yüzyıllardan beri yapılamayan bir işi yaptığına, Türk İslâm mimarisini kiliseye galip getirdiğine inanmaktadır.

1. Kütle Kompozisyonu

Yukarıda, hikayesini çok kısaltarak aktardığımız inşaat, giderek yükselen bina elemânlarıyla, büyük ve rahatsız edici boşluklar bırakmadan siluetini tamamlar. Mihrap duvarının temeliyle başlayan faaliyet sembolik bir tören niteliğinde olup, yapıyı ayakta tutan strüktürün yapımı doğal olarak, önce taşıyıcı elemanların dikilmesiyle başlar. Aşağıdan yukarıya, içten dışa doğru ilerleyen inşaat, örtü sistemleriyle kapanmaya başlar. Planla örtü sisteminin birleştirilmesi, dış görünüşü etkileyen başlıca formülleri ortaya koyar. Kurşun kaplamalar ve yaldızlı hilallerin tepe noktalara dikilmesiyle inşaat tamamlanmış olur.

Tamamlanmış olan Süleymaniye, çevresinde üç katı aşmayan kiremit damlı evlerle selviler arasında yükselmektedir. Bu görüntü, çok haklı olarak çoğu araştırmacıya Mısır piramitlerini hatırlatır (Lev.11). Genel çizgilerdeki bu kaba benzerliğe rağmen, piramitlerdeki mistik ölüm sessizliği, burada yerini kırık çizgilerle dairesel yayların alternatif sürekliliğine bırakmıştır. Küp ve yarım kürelerin kademeli düzeni dengeli ve statik bir olgunluk içindedir.

Ana kubbe aleminden ana kütlenin taban kenarlarına indirilen hayali çizgiler, özellikle kuzey ve güney cephelerde belirginleşen bir eşkenar üçgen oluştururlar. Minarelerden ikisi, bu üçgenin batı köşesinden yükselerek sert inişi dengelerler. Şadırvanlı avlu duvarlarının yatay çizgisi, revak üstlerinde tekrarlanan kubbelerle ritmik bir hareket sağlanmış olur. Cami yüksekliğinin üçte birine ancak erişen bu yatay oluşum, iki uçtaki minarelerle tesbit edilmiştir. Ana kütleye bitişik ve daha yüksek olan üç şerefeli minareler, genelde görülen iniş hareketini taban kenarlarında karşılar.

Mihrap cephesi, yarım kubbe ve dilimli kubbeyi takibederek aşağıya doğru hareketli bir iniş yapar (Lev. 12a). Cephe duvarlarının üst sınırında hareket yatay bir kornişle yön değşitirir. Kurşun kaplama levhalarıyla duvar yüzü yince ve zengin bir profil halindedir. Kalın ve düz mihrap duvarı, düşey kütle teşkil eden, altı adet ağır payanda ile desteklenmiştir. Yukarıya doğru hafifçe daralan bu payandalardan, ağırlık kulesi-

nin önüne rastlayan iki tanesi ötdekilere göre biraz daha enlicedir. Payanda araları üç kat halinde pencere sıralarına sahiptir. Alt sıradakiler dökdörtgen şekilli olup, lokmalı demir parmaklıkla örtülüdür. Üst sıra pencerelere, sade filgözü alçı şebekelerle sivri kemerlidir. Böylece, ana kütleninin dörtgen hacimleriyle, örtünün küresele formları, pencere düzenindeki çizgisel ritimle tekrarlanmış olur.

Şadırvanlı avlu ve şehrin batı kesiminden görünen cephe; avlu kubbeleri üzerinde yükselen, büyüklü küçüklü yarım küreler ve prizmatik kütlelerin uyumunu verir. Avludan bakıldığında, aşağıya doğru akan bu kütleler son cemaat yerinin sivri kemerli revaklarıyla bütünleşir. Avlu duvarlarının dikdörtgen yüzeyler halindeki cepheleri, köşelerinde yükselen minareler, batı cephesindeki muhteşem taçkapı ve çift sıra pencerelerle hareketlendirilmiştir. Revak kubbelerinin dış düzeylerini saklayan bir taş korkuluk örtü sistemini çepeçevre kuşatır. Avlunun taçkapısı, yüksek alınlık ve üç sıra pencereleriyle taşkın bir kütle halinde öne çıkar (Lev 12b). Bitkisel motifli üçgen tepelikler, kitabe levhası, mukarnaslı kavsara, sütuncelerle zenginleştirilen bu kapıya birkaç basamaklı merdivenle çıkılır. Bu büyük kütlenin yan kanatlarının içi iki mekan halinde boş bırakılmıştır.

Camiye bitişik revaklı avlu, batı kesiminde ve cami yönünde dokuzar, yanlarda ise yedişer olmak üzere 28 küçük kubbe ile örtülmüştür. Camiye bitişik olan kubbe sıralarının biraz daha yüksek tutuluşuyla, ana kubbeden gelen iniş çizgisinin hareketi revak kubbelerine bağlanır. Cümle kapısı ile avlu taçkapısının üstüne rastlayan kubbelerin ötekilere göre biraz daha yüksek tutuluşu ise aksiyal düzeni tekrar vurgular. Avlunun beden duvarlarında sıralanan pencerelerin, alt sırada bulunanları dikdörtgen, üst sıradakiler ise sivri kemerlidir. Bu düzen, avlu içinde, her kubbe altında çift açıklık halinde yansır. Pandantiflerle alt yapılara binen kubbeler dışta çokgen kasnaklara oturmaktadır. Avlunun revakları, farklı büyüklükte kemerlerle tekdüzelikten kurtarılmış, bu açıklığın tam ortasına, yine avlunun planına uygun dikdörtgen planlı bir şadırvan oturtulmuştur. Bronz şebekeli açıklıklarla içerisi görülebilen bir havuz halindeki bu yapı şadırvan işlevini görmekten çok bugün daha çok bir niyet havuzu gibidir (Lev 13a, b, 14a).

Doğu- Batı ekseninde yükselen caminin yan cepheleri şehrin siluetine en etkili görünümü veren kesimdir. Bütün devirlerde hayranlık uyandıran bu cepheler bir tam, iki yarım kubbe düzenine bağlı bir ana temadan gelişir. Bu cephelere uzaktan bakıldığında, piramidal kütlelere avlunun ve minarelerin katkısı büsbütün belirginleşir (Lev 14b). Anıtsal Osmanlı camisinin dörtgen alt yapısının sadeliği örtü sistemi arasındaki biçimsel ilişki yan cephelerin kütle kompozisyonuinu belirler. Ana kubbedene başlayarak, dikdörtgen bir prizma olan yapı gövdesinin üst sınırlarına kadar inen parçalı hareket, farklı büyüklükte fakat aynı biçimleri tekrarlayan bir dizi geometrik hacimlerle tamamlanır. Bu düzen, gerçekte cami planının dışa yansıyan strüktürel yapısının plastik bir anlatımıdır. Bu kompozisyonda, yapının zemin planını okumak, mekanların organizasyonunun bu dış kabukta çözümlemek mümkündür. Büyük ana kubbenin

dışa doğru açılıp genişleyen gücü, kasnak etrafında alternatif sıralanan ince plaster ve uçan payandalarla kısmen karşılanmaktadır. Geriye kalan güç, doğ-batı ekseninde yarım kubbelerle, dört ana yönde ise payeler ve onları kuvvetlendiren uzantılarla dengelenmektedir.

Cami planında görülen dört büyük payanın dış kütleye yanısyan çıkıntıları dilimli kubbelerle örtülüdür. Bu kubbeler arasında basamaklar halinde kubbe kasnağına kadar yükselen bir kalkan duvar içte büyük bir sağır kemerle çerçevelenmiş bir yüzey oluşturur ki, bu yüzeyin içi, yarım daire kemerli çift sıra pencereler ve yine tam daire fil gözü pencerelerle çok uygun bir taksimatla ustaca delinmiştir. Bu pencereler iç mekana yadınlık veren en güçlü kaynaklardan biridir. Pencereleri kuşatan ve tepede hafifçe sivrilen büyük yüzeysel kemer, aslında cami içindeki payeleri birbirine bağlayarak kubbeye alttan destek veren en büyük strüktür elemanının dışarıya yansıyan plastik formudur (Lev. 15 a, b).

Yan cephenin ikinci kademesi, farklı kasnak yükseklikleriyle hareketlenen değişik çaplı küçük kubbelr dizisiyle tamamlanır. Cami ana kütlesinin, orta kesimde iki büyük paye ile yanlardan ayrıldığı görülür. Doğu ve batı köşelerde ise minare kürsülerinin kütlesiyle, mihrap duvarıyla yan duvarın birleştiği köşedeki paye aynı işlevi görürler. Yan cephenin, kubbe kasnaklarının bitiminden toprak seviyesine kadar inen kısmı, bütün cephenin üçte biri yüksekliğinde olup, bu kesim de yatay doğrultuda ikiye ayrılmıştır. Bu cephedeki düz duvarların etkisi sundurma ve revaklarla hareketlendirilmiştir. Caminin kütle kompozisyonunun biçimlendiren elemanların en önemlilerinden birkaçını da burada görüyoruz. İnsan ölçülerine daha da yaklaş;an bu cephe organizasyonu üstte, derin ve yüzeysel kemerler düzenine dayanır. Orta kesimde, plandaki yan mekanların kubbelerinin büyük ağırlığını üstlenen yalın görünüşlü payelerle, kubbeler seviyesinde her cephede küçük pencereleri olan odacıklara dönüştüğü, üstlerinin de küçük pencereleri olan odacıklara dönüştüğü, üstlerinin de küçük kubbelerle örtülğü görülür. Bunun hemen altına ve orta kesime üçlü bir kemer düzeni yerleştirilmiştir. Tepede hafifçe si vrilen orta kemer strüktürel olmakla birlikte dekoratif bir elemandır. Bu kemerin içi hafifçe derinleşir ve bu iç kademede, ortadaki biraz daha büyük olmak üzere üç filgözü pencere yer alır. Büyük kemerin iki yanında yer alan ve biraz daha küçük iki kemere, bu defa iki küçük pencere yerleştirilmiştir. Yerleştirmedeki küçük aksaklıklara rağmen bu simetrik düzenleme, cami içindeki yan mekanlara ışık veren açıklıklar olarak önemli bir görev üstlenir. Yanlarda daha küçük tutulan kemerlerle, hem bir simetri gözetilmiş, hem de sağlı sollu dörder çörten açıklığı için yer bırakılmıştır.

Kubbelerden süzülen yağmur sularını boşaltma işlevi göden çörtenler (Lev. 16 a), bu fonksiyonlarının ötesinde plastik ifadeyi güçlendiren elemanlar olarak da dikkatimizi çekmektedir.

Yan cephenin ana düşey elemanı olan kalın dayanma duvarlarının ağır manzarasını gözden saklamak üzere, bu elemanların arasına revaklı dış mekan (müşerefeler) inşa edilmiştir. Türk evlerinde veya saraylardaki sergâhlar gibi önü avluya açık ve üstü örtülü birer gezinti yeri teşkil bir kısım meydana getirmekte, binanın yükselen boyutlarını dengelemektedir. Eğimli, geniş ve iki uçta enli desteklere doğru taşma yapan saçaklar alttaki iki katlı revağı örtmektedir. Bu çatıyla hafifçe gölgelenen revaklar üst sırada eşit açıklıklı 16 kemerle monoton bir sıra oluştururken üç tanesi büyük, bunların arasındaki iki tanesi ise daha küçük olmak üzere düzenlenmiştir. Bu sırada oluşan koyu derinliklerle tek parça sütunlara binen alternatif renkli kemer taşlarının kontrası cepheye resimce bir güzellik vermektedir. Alt revakın bir bakıma zemin yükseltisini teşkil eden kısım cephede sıralanan abdest musluklarıyla yine hareketli bir ifadeye sahiptir.

Kalın dayanma duvarları en alt kesimde küçük kapı nişleriyle harekete katılırlar. Bunların iki yanında ise, doğuda ve batıda aynı düzene sahip olan cephe birimleri yer alır. Bu birimler, orta kesimdeki sacak seviyesinde küçük kubbeleri ile üç kemer, revaklar halindedir (Lev. 16 b). Üstteki sivri kemerle derin bir niş yapan üç pencereli kesimle onun altında yer alan bu küçük kubbeli mekanlar, cami kütlesine yan cephelerden giriş veren merdivenleriyle dört defa tekrarlanır. Bugünkü kullanımıyla ana giriş sayılan güney batı girişi ayrıca geometrik mermer şebekelerle korkuluk levhalarına da sahiptirler. Ortada iki sütiuna binen kemerlerden biri giriş için kullanılır. Ana girişteki orta kemerin biraz yüksekçe tutulması dikkat çekicidir. Bu küçük mekanların doğu köşelerde payelerle, avlu köşelerinde ise minare kürsüleriyle sınırlanması, strüktür elemanlarıyla, bunlar arasında kalan boşlukların ne denli akılcı bir biçimde değerlendirildiğini gösteren önemli bir buluş, fasad mimarisinde karşımıza çıkabilecek bir problemin en başarılı çözümüdür (Lev. 17 a).

Bilindiği gibi minare, ibadet edenlerce cami içinden görülen bir eleman değildir. Bütünüyle dıştan, biraz da uzaktan bakanlar için bir görsel anlamı vardır. Bu sebeple cami ana kütlesine köşelerden bitişik olan üç şerefeli yüksek minarelerin kürsü planı, aynı zamanda bir köşe desteği olduğundan dikdörtgen biçimli düşünülmü, pabuç kısmı üçgen prizma yüzeylerle daireye yaklaşan çok kenarlı bir plana çevrilmiştir. Uzaktan bakıldığında en alt şerefe ile kubbe kasnağı, en üst şerefe ile de ana kubbe alemi aynı yatay doğru ile birleşmektedir. Avlunun batı köşelerinde yükselen mimareler ise (Lev. 17 b), bu kesimdeki yalın anlatıma sadece iki şerefeyle şerefeler arasında devam eder. Şerefelerin toplam sayısının 10 olmasının nedeni, halk arasında Sultan Süleyman'ın onuncu padişah oluşuna bağlanmaktadır.

Süleymaniye'de, gölge ışık oyunlarıyla daha da belirginleşen kütle kompozisyonu zengin ifadeli bir biçimler armonisi sergiler. Bu anlatımda kıvrımlı bağlantı yoktur. Oysa, yüzyılın tezyinetaında ve bütün dekoratif sanatlarda, motifleri kompozisyonun ayrılmaz parçası haline sokan kıvrımlı (inhina) bağlantılar sistemi görülür. Estetik

yaklaşımdaki bu farklılık yarıca üzerinde dikkatle durmayı gerektiren kütle kompozisoynu bütünüyle küresel hacimlerle prizmatik kenarlı hacimlerin dengesine dayanmakta, alt yapıda planın bir zorlaşması olarak, büyük bir dikdörtgen ana gövde, yükseldikçe dairesel yaylar ve yarım kürelerle dengelenmekte, en üstte ise tamamen yarım küreler görüntüye hakim olmaktadır.
Yalın anlatıma katkıda bulanan ikinci özellik, renk etkisiyle sağlanır. Düzgün kesme taşların ağır ve ciddi havası, bu malzemenin kalıcı, güçlü ve sağlam karakterini anlatmaktadır. Derslerdeki hassasiyet, cephe yüzeylerini birleştiren düşey çizgilerin keskinliği bu etkiyi büsbütün şebekeleri, boşluk-doluluk kavramlarını vurgular.

Çok az olmak üzere, renkli taş (koyu kırmızı ve kahverengi) kakma tekniğinde uygulanmıştır. Çini pek az kullanılmıştır. Minare külahlarının hemen altında, sivri kemerli panolar halinde uygulanan turkuaz çiniler, yapının en yüksek noktalarında, adeta insan aklının madde üzerindeki parıltıları gibidir.

2. Mekanların Organizasyonu

Bugün, içinde yer aldığı semte adını veren Süleymaniye külliyesi çeşitli fonksiyonları karşılayan birçok yapıdan meydana gelir. Ortada cami olmak üzere, bütün yapıların bir "U" düzeni içinde sıralandığı görülür (Lev. 18). Toplum hizmetlerini gören yapılar, hastahane, okul, hanlar, imaretler, çeşme ve sebiller vakıf olarak yapılmış, bu çapta bir site 16. yüzyıldan sonra görülmemiştir. Yaklaşık 60 dönüm yer kaplayan arazide, cami ve haziredeki Kanuni ve Hürrem Sultan türbeleri dışında, dört ayrı derecede (evvel, sânî, sâlîs ve râbi) medrese, bir dârülhadis (hadis okulu), bir tıp medresesi, bimarhâne (hastahane) dûrülkurra (Kuran eğitimi yapılan yer), sıbyan mektebi (ilkokul), mimaret veya dârüzziyâfe denilen aşevi, tabhâne (misafirhane), han, hamam, kütüphane, Sinan'ın türbesi ve çok sayıda sıra dükkanlar bulunmaktadır. Evliya Çelebi, çevredeki yapılarla birlikte bu külliyenin, "bin kubbe" ile örtülü olduğunu, üç bin kişinin burada hizmet ettiğini ve Süleymaniye vakıf mütevelli heyetinin beş yüz kişi ile çalıştığını yazar.

Genel durum planında cami dış avlusunun, sokaklarla külliyenin öteki yapılarından ayrıldığı görülür. Bu titiz davranış, 200x150 m. boyutlarındaki alçak duvarlı dış avluya sokakların da ilavesiyle, camiye geniş ve derin bir görsel perspektif sağlamıştır. Hazire duvarlarıyla, dış avlunun doğusuna bağlanan caminin ana kütlesi tam ortaya yerleştirilmiştir.

Caminin ana kütlesinin planı kareye yakın, kuzey-güney eksende hafifçe uzayan bir dikdörtgen çerçeve içinde tasarlanmıştır. 69x63 m. ölçülü duvarlar, çeşitli ana destek, payanda ve sütunlarla fazlaca kalınlaşmamış, hatta yer yer pencere açıklıklarıyla sınırlayıcı etkisini bir hayli kaybetmiştir. Plan şeması bu haliyle ne antik bazilikalara, en de Rönesans çağının kiliselerine benzememektedir (Lev. 18). Mekan olabildiğince az parçalanmış, optik ve strüktürel ifade akılcı bir iç mekan yaratabilmiştir. Ana ilkeleri

bakımından haklı olarak Aya Sofya'ya benzetilen bu plan şeması, sözkonusu yapı ile Sinan'ın, Bayezit Camii'ndeki gözlemleriyle şekillenmiş olmalıdır. Şehzade'de daha gelişkin olduğu izlenemini veren; ortada bir, dört yönde dört yarım kubbe şemasından vazgeçen mimar, ilk defa iki yarım kubbeli plana dönerek bunu geliştirmeyi denemiştir. Şehzade Camii (1544-1548), simetrik ve ideal bir örtü şeması gösterirken, Sinan'ın "kalfalık eserim" dediği Süleymaniye'de, Aya Sofya'nın planına benzer, uzunlamasına bir şemayı benimsemesi; yani önce olması gerekeni sonra yapmış olması düşündürücüdür.

Dışarıda, kütle kompozisoyunun ana elemanlarına yansıyan strüktür, plandaki mimari mantığı bütün gücüyle üst yapı elemanlarına aktarır (Lev. 11). Dörtgen duvarların sınırladığı alan içine, duvarlara yakın dört büyük ayak inşa edilmiş ve bunların aralarına atılan kemerler üzerine merkezi kubbe oturtulmuştur. Çok kalın bir kütle teşkil eden bu dört desteğin göze ağır görünmemesi için, yüzleri boy hücreleri halinde oyulmuş, köşeleri ise pahlanmıştır. Kubbenin düşey ağırlığını taşıyan ve tamamen kesme taşlarla örülen bu ayaklar, dinin dört direği sayılan Çihâryar-ı Güzin (Ebubekir, Ömer, Ali ve Osman)'i temsil eder denmektedir. Bu destekler belirli bir yükseklikte, dört yönde dönüş yaparak 25 metreyi aşan büyük kemerlere, yanlarda ise daha küçük kemerlerle, küçük kubbelerle örtülü ikinci derecedeki mekanlara bağlanırlar. Böylece meydana gelen sahın eni, yüksekliğinin yaklaşık yarısına, en uygun şekilde bölünür.

26.50 m. çapındaki ana kubbenin yanlara doğru açılma kuvveti karşılıklı kesimlerde farklı stürkütr sistemleriyle karşılanır. Doğu-batı ekseninde, yani mihrap ve avlu yönünde, büyük kubbenin açılma kuvveti, birer yarım kubbeyle dengelenmiştir. Bu yarım kubbeler, ana kubbeye göre biraz daha küçülmüş, buradan aktarılan kuvvetler ise, çeyrek kubbelerle daha küçük elemanlar aracılığı ile beden duvarlarına ve payandalara aktarılmıştır.

Büyük ayaklarla yan duvarlar arasındaki birimler, ana kubbenin itme gücünü karşalarken, farklı büyüklükteki kemer, kubbe, sütun ve pilasterlerle daha karmaşık bir strüktürel formül vermektedirler. Ana mekana göre, biraz kenara çekilmiş gibi görünen bu yan sahınlarda ağırlık ikişer büyük sütünla toprağa indirilmektedir. Kubbenin oturduğu iki yan kemerlerin altına, ikişer büyük sütun arasına da, ortada daha geniş olmak üzere üç büyükü kemer inşa edilmiştir. Uzak ülkelerden getirilen bu monolit desteklerle duvarlar arasındaki boşluk, derinlik etkisen de sahip kesintisiz bir galeri gibidir. Ana mekanı kuşatan çevre koridorun örtü sistemi birbirinden farklı büyüklükteki kubbelerle örtüldüğünden, genel etki her planda merkezi kubbeye bağlı kalmaktadır.

Süleymaniye'de ana kubbenin yerden yüksekliği 47.70m., Aya Sofya'nınki ise 55.90m, kubbe derinlikleri ise, 14.05 ve 14.99 m. ile yine farklıdır. Bu farklılıkların sebebini daha ileride ele alacağız. Ancak, burada belirtilmesi gereken bir hususu vurgu-

lamadan geçmeyelim. Çok daha eski olmasına rağmen, Aya Sofya çeşitli devirlerde yapılan ekleri olan, özellikle kubbe ağırlığını karşılayamamaktan gelen teknik ve stürktürel hatalar sonucu yıkılma tehlikesi gösteren, bu yüzden de sürekli takviyeler gören bir yapıdır. Süleymaniye ise 1557'den bu yana orijinal şekliyle ayakta durabilen, daha da önemlisi iç i mekanda gerçek entegrasyonu sağlayabilmiş bir yapıdır.

Süleymaniye planı, cemaatın üstünü örten büyük baldaken tarzında bir iskelete dayanır. Farklı ölçülerde olmak üzere, bu sistem Sinan tarafından pek çok yapıda uygulanmıştır. Süleymaniye'deki durum ilk bakışta Aya Sofya taklidi izlenimini vermekteysede, iç mekan bütünüyle farklıdır. Sinan'dan önceki mimarların da, Aya Sofya'yı aynen kopye etme fırsatları vardı. Bursa ve Edirne'deki yapılarda görülmeyen bu uygulamanın yalnızca İstanbul'daki bir yapıda ele alınması ve daha sonraki Selimiye'de, bu plandan vazgeçilerek daha merkezi bir plana dönülmüş olması, Mimar Sinan'ın mekan endişelerinin daha önceki Türk mimarisinin gelişme çizgisine bağlandığını gösteriyor. Gerçektende, Türk mimarisinde kubbenin gelişimi, bu mimari geleneğin amaç ve mantığını ortaya koyan en dikkat çekici problemdir. Kubbenin çap olarak büyümesi (Lev. 19) mekanla olan ilişkisi kadar önemli bir husustur. Bu iki gelişme birlikte düşünülmek durumundadır. Aya Sofya dışında, Bizans kubbeleri çap olarak genllikle 10 m. yi aşmamıştır. Mimaride ana kubbe kavramına varış yalnızca Sinan'ın buluşu olmadığı gibi, Sinan kuşağının da işi değildi. Bu nedenle, menkezi büyük kubbe fikrinin sadece Aya Sofya'dan esinlendiği görüşü, üslup gelişmesi ve mimarlık tarihinin evrimine de ters düşmektedir. Merkezde, ana mekana hakim kubbe, Anadolu'daki gelişmesini adım adım izleyebileceğimiz birkaç kuşağın eseridir. Böyle bir mimari üslubun tek yapıdan örnek almayıp; sayısyı yüzlere varan denemelerden geçtiğini kabul etmek hem daha lojik, hem de somut örneklerle ortaya konabilir bir gerçektir. Kubbe,Türk mimarisinde öteden beri ele alınmış bir örtü elemanıdır. Türk çadırından başlayıp stupalmara geçen bu kavram 10. ve 11. yüzyıl türbelerinde önemli örneklerini verdi. Horasan'dan Anadolu'ya kadar uzanan türbeler dizisinin en dikkat çekici örneklerinden biri, Sultan Sencer'in Merv'deki mezar anıtıdır (113). Daha 1157 yılında, 17 m. çapındaki kubbesiyle bu örnek (114), küresel örtü sisteminin ciddiyetle ve tam bir hakimiyetle ele alındığını göstermektedir. Anadolu Türk mimarisinde ise, cami planlarındami gelişme kapalı medreselerle birlimteyürümüş, kubbe-mekan ilişkisi daha Selçuklu çağında estetik bir formüle bağlanmıştır. (Lev. 20, 21).

---

113) Esin, E., "Türk Kubbesi" Selçuklu Araştırmaları Dergisi, III, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, Ankara. 1971; s. 178.

114) Aslanapa, O., Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1984, s. 77

3. Mimari Elemanlar ve Plastik İfade

Taş yapı tekniğine hakim olma isteğini, sadece yapının planında ve kütlesinde değil; ayrıntılarda da görürüz. Bütün Akdeniz ve Doğu'da tenenmiş olan kubbe Süleymaniye'de en olgun şekliyle ele alınmıştır. Dış mimariyi etkili kıldığı kadar iç mekan ve akustik sorunlarını da çözümleyen ana kubbe, ağırlığını dört büyük destekle toprağa, açılma kuvvetini ise, iki yakım kubbe ve payandalarla yanlara iletir. Çapı 26 metreyi aşan bir kubbenin, tabandan kilit taşına kadar olan yüksekliği 50 metreyi biraz aşar. Yani yükseklik çapın iki mislidir. Kubbe ağırlığı, kasnakta hafif çıkıntı yapan plaster ve uçan payandalarla desteklenir. Aralarındaki pencere şebekeleriyle kasnak, ritmik ve rahat bir dönüşle kubbeyi kavrar (Lev 19 a). Kubbenin asıl fonksiyonunu dış görünüşünde arayan mimarlık kültürleri gösterişli, çiftçeperli kubbeler yapmışlardır. Semerkand, İran, Mısır ve Rönesans Avrupası'ndaki kubbeler, tek başlarına dikkat çeken, yapı kütlesinden soyutlanmış elemanlardır. Bu bakımdan Süleymaniye kubbesinin, mimarlık tarihi bakımından asıl önemli yanı, büyüklüğü değil; yapı bünyesine kaynaşma biçimidir.

Yerden ortalama 40 metre yükseklikteki iki yarım kubbe, ana kubbe kasnağının alt çizgisine, doğu ve batı yönlerde yapıtırılmıştır (Lev. 22). Çapraz eksenlerde, daha küçük kubbelere bağlanan bu eleman, yukarıdan gelen ağırlığı, içteki ayaklara ve duvarlara rahat bir dağılımla indirmiş olur.
Ana kubbenin yanlara açılma kuvveti, kuzey ve güney cephelerde daha fazla olduğundan, bu cepheler aralıklı iki büyük kuleyle takviye edilmiştir. Zeminden saçak seviyesine kadar hafifçe incelerek yükselen bu kulelerin üst kesimi, pencere açıklıklarıyla, adeta kullanılabilir kubbeli mekanlar gibidir (Lev. 23.24). Bina duvarlarından dışa taşkınlık yapan bu kulelerin arası ve yanları belirli bir yüksekliğe kadar revaklarla dolgunlandığı için, bu elemanlar cephenin genel hareketine katılmakta; minarelerin düşey çizgileriyle bir uyum sağladığı gibi, örtü sisteminin alt seviyesini dolaşan zengin profilli silmeye de bir hareket kazandırmaktadır. Öte yandan menkezi kubbeden gelen açılma kuvveti, kırma damlı iki iri basamakla bu kuleye iletildiğinden, bu yönde de akışkan bir iniş hareketi sağlanmaktadır (Lev. 24b).
Görülüyor ki, burada sorun, ana kubbenin kendi çapındaki dörtgen bir alanı örtmesi sorunu değildir. Konuyu böyle almak, bütün kubbeli yapıları aynı kefeye koymak anlamına gelir. Herhangi bir yönden Süleymaniye'ye dikkatle bakan göz, teknik aksama olmadığı gibi, konstrüktif zorlamanın olmadığını da apaçık görür. Temel tasarım kubbe'yi hedefler geçiş, karmaşık bir teknolojiyi ipince bir duyarlıkla birleştiriyor. Bu srtüktürel tasarım, islamî dünya görüşünün kesinlik ve netlik kazanmasına hizmet ederek, hedefleri buluşturmuş, teknoloji ile ruh dünyasını çakıştırmıştır.

Ana kubbenin asıl ağırlığı dörde bölünerek, büyük ayaklara dağılmaktadır. Bu desteklerin dayanma gücünü arttırmak üzere, örtü sisteminin dışına taşan ağırlık kuleleri yapılmıştır. Bina ile birlikte tasarlanın bu kulelerin kasnak yüksekliği artırıla-

rak, ana kubbe ile yarım kubbeler arasında adeta bir ara elemanı elde edilmiş, tekdüzeliği azaltmak üzere bu elemanın kubbesi dilimli olarak tasarlanmıştır (Lev. 25). Sekizgen kaide üzerine oturan bu eleman, Sinan'ın öteki yapılarında uyguladığı kulelere benzemekle birlikte, genel kütle kompozisyonu içindeki etkili yerini burada kazanmıştır.

Mimaride iki işlevi olan, taşıyıcı ve sınırlayıcı görevler yapan duvarlar, Sinan'da, taşıyıcı rolünü terketmiş elemanlardır. Bu nedenle duvar kalınlıkları çok azalmış, adeta bir perde niteliği kazanan bu yüzeyler üzerine çok sayıda pencere açmak mümkün olmuştur. Çiçekli elvan camlarla donatılan pencerelerin sayıca çok olması Süleymaniye duvarlarını zayıflatmamıştır.

İç mekandaki muhdes ekler, çoğu sonradan konmuş şamdanlar, ahşap parmaklıklar ve benzeri, herbiri başlıbaşına değerli olan eserlerin, yapının bütünüyle bağdaştığını söylemek zordur. Hatta öyle ki, orijinal olan bazı plastik elemanların bile, ana kütlenin güçlü ve soylu etkisinin gerisinde kaldığı gözlenmektedir. Bu durumu da doğal karşılamak gerekir. anlaşılan odur ki, Sinan, mizaç olarak kendini yalnızca mimarinin ana sorularına veren bir insandı. Bunun da ötesinde, Süleymaniye inşaatı sırasında başka inşaatlarla da ilgilenmekteydi ve çinici, nakkaş vb. zenaat erbabının faaliyetleriyle çok yakından ilgilenmesi pek mümkün değildi. Bütün bunlara rağmen özellikle taş ustalarının bir hayli başarılı oldukları söylenebilir. Cami kütlesinin batısındaki minare gövdeleri açılan kapının sevimli bir portik halinde tasarımlanması (Lev. 26 a), avluda farklı yükseklikteki revakların tek sütuna bağlanış biçimi (Lev. 26b) ustaca halledilmiş problemlerdir. Aynı şekilde, mihrap duvarının payanda köşelerinde ve şadırvanlı avlu girişinin kavsarasında yer alan mukarnas, devrin üslubunu yansıtan ice işçilikli plastik uygulamalardır (Lev. 27 a, b). Bütün bu elemanlar, mimarin, aşırı bir süslemeciliğe düşmeden, dini fonksiyonu yerine getirebilen bir form yaratma peşinde oludğunu göstermektedir. Mekan kuruluş, kütkle kompozisyonu, saf geometrik istifi yansıtan özellikler, aydınlanma düzeninin, masif alt yapının fazla delinmeden sağlanmış olması güçlü bir tasarım ortaya koymaktadır.

İyi bir strüktür, doğru bir fonksiyon çözümü başarılı mimariyi verir. Bina, ibadet fonksiyonunu yerine getiren bir mekan olmakla birlikte, temel geometrik biçimler olan, yarım küre ve küplerden yola çıkarak karmaşık bir armoniyle sunulmuştur. İddiasız renklerle, ağırbaşlı, sakin, alçak gönüllü fakat vakur görünüşlü olan bu yapı, yalın ve net bir mimarlık gibi gözler önüne sergilenmektedir. İçte ve dışta aynı gücü taşıyan kişilikli üslup, binanın ne için yapıldığını hissettirmektedir.

D.Sinan Sonrası

Sinan'ın ölümünden sonra öğrencileri, Yeni Cami mi mimarı Davud Ağa ve Dalgıç Ahmet Çavuş, Hindistan'da çalışan mimar Yusuf, bir süre daha mimarideki klasik üslubun geleneğini sonraki kuşaklara taşımışlardır. Nevar ki her alanda olduğu gibi

mimarlıkta da ölçü ve eseslar kaybolmuş veya değşimiş, klasik devir tamamlanmıştır. Uygarlık tarihi göstermiştir ki; yükseliş nasıl bir meydan okuma ise, düşüüş de bir geri çekilmedir. Altıyüz yıllık hayatı boyunca, zamanın bütün olumsuz faktörlerine dayanmış olan Osmanlı uygarlığı son zamanlarında, iradesini kaybetmeye başlamış, sosyal ve kültürel bünyesine önemli yaralar açülmıştır. 17. Yüzyılda yaşamış olan, Koçi Bey, duraklayan imparatorulğun sorunlarını bir rapor halinde yazar. Sultan IV. Mehmet ve İbrahim'e sunar. Dış görünüşü bakımından hâlâ çok geniş olan imparatorluğun genel bir çöküntüye doğru gittiğini ilk sezenlerden biri o dur.

Eski ve yeninin özgün bir sentezini elde eden Osmanlı, içte ve dışta gelişen yeni şartları kavramakla birlikte, dendi düzenini değiştirmeyen kapalı bir toplum olarak kalmıştır. Hukuk kuralları, devlet anlayışı ve bu yönde Batı'da gelişmekte olan gerçekler karşısında çaresiz kalan Osmanlı uygarlığı kendi ideolojisine başkaldıran güçlerle sürtüşmeye başlamış, başlangıçte kendisine bağlanan güçler teker teker onu terketmiş ve imparatorluk dağılmıştır. Uzun süre ne ölen ne de iyileşen bir "hasta adam", denge politikasıyla küçülen kabuğuna çekilerek yaşamaya çalışır.

Batı'nın yükselişinde pek çok etken sözkonusudur; matbanın icadı, ateşli silahlar ve emperyalizm bunlardan sadece birkaçıdır. 17. Yüzyıldan sonra gücü tükenmeye başlayan Osmanlı uygarlığı, kültür alanında da ızdıraplı bir gelişme süreci yaşıyordu. Genel gerileme olgusu dikkatle incelendiğinde, bu uygarlığın sanat üslubuna ait prensiplerin son zamanlara kadar korunabildiği görülür. İmparatorluğun dağılmasına yol açan etkenler, sanat ve mimarlık alanlarını da dolaylı olarak etkilemiştir. Sonuç kaçınılmaz olmakla birlikte, sözgelimi Sinan-sonrası mimarlık sanatı, Sultan Ahmet Külliyesi., Yeni Cami Külliyesi gibi yapıları ortaya koyabilmiştir. Buna rağmen, Geç Klasik Çağ diyebileceğimiz bu devre, Osmanlı mimarisine yeni bir üslup getirmemiştir (115). Barok Çağ'a kadar, Avrupa mimarisiyle alışverişleri çok sınırlı olan Osmanlı mimarisi, Lâle Devri (1703-1730) adıyla bilinen dönemden başlıyanak hızlı bir "batılılaşmaL" sürecine girer. Bu dönemde üslubun mekan mimarisiyle hiçbir ilgisi yoktur. Daha sonra Barok ve Ampir üsluplar gelir. Bu dönemlerde bazı büyük camiler yapılmakla birlikte yapı faaliyetinin ağırlık noktası, saray,, köşk ve kasırlara kayar. Dekorasyonda naturalist bir bitkisel beğeni yayılır. 1900'lü yıllardan sonra Neo-klasik adıyla bilinen yeni bir mimari hareket belirir. Osmanlı sanatına özenip bir çeşit Rönesans yaratmaya çalışılırsa da, pek doyurucu ve kullanışlı olmayan bu çığırla birlikte tarihi üsluplaın son perdesi de kapanır.

---

115) Nayır, Z.,Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakütlesi, İstanbul. 1975, s., 251.

E.Evrensel Sonuçlar

Küçük bir etüdün sonuna gelmiş bulunuyoruz. Bu çalışmamız boyunca, etkileri Tac Mahal'den Tunus'a kadar uzayan bir üstadın yaklaşık bir asır süren yaratıcı enerjisini hissettik. Bunun ötesinde, Sinan çağının bütünüyle ve derinden kavrayabilmemiz mümkün değildi. Bunda, tarihi belgelerin azlığı ve edindiğimiz bilgilerin zayıflığından çok, biz araştırmacıların bugün içinde bulunduğumuz konum rol oynuyor. Endüstrileşmekte olan şehir kültüründe, apartman, stadyum ve fabrikadan oluşan çevremiz, en güçlü mimari anlatımını bunlarla sunmaktadır.

Eski frenkler şöyle derlermiş: "Ars longa vita brevis". Gerçektende insan geçici, onun işleri ve eserleri kalıcıdır. Bugün yanıbaşımızda yükselen Sinan eserleri, gerçek anlamda yaşayan, soluk alıp veren anıtlardır. 16. Yüzyılın ortalarına gelndiğinde, Sinan ve onu yaratan uygarlık anlamlı eserler vermeye başlamış; tek tek yontulup, belli bir hesaba göre üstüste konan taşlarla örülmüş kubbeli dağler, selvilerin arkadaşlık ettiği zarif ve kullanışlı yapılar ortaya çıkmıştır.

Sanıldığının tersine; Sinan, Türk kültür tarihinin en gelenekçi ustalarından biridir. Bu bir özellik sayılmaz, çünkü o ve yonun gibiler için gelenekçi olmaktan başka bir yol yoktur. Başarısındaki incelik de burada yatar. Sinan'ın kullandığı plan şeması ve mimari elemanlarının hepsi de kendinden önce ayrı ayrı denenmiştir. Bu gelenek içinde onu büyük yapan şey, anlayış ve bilinenleri toparlama yeteneğidir. Sinan'ın kullandığı yöntem, Osmanlı uygarlığının sosyal ve kültürel yapısında yer alan kriterler demetinin mimarlık alanına yansıtılmasından ibarettir. Bu işin başarılmasında onun kişisel dehâsı kadar, devrin "ruh hali" de üslubunda belirgin bir biçimde yer alır. Çünkü, aynı şekilde, Bakî, Karahisarî ve Nakkaş Osman da, 16. yüzyılla uyum halinde olan, yaşadıkları çağ ile bağdaşan simalardır. Buna göre, klasik Osmanlı döneminde Sinan ortaya çıkmamış olsa bile, bir başka mimarın ortaya çıkması beklenebilirdi. Bir başka mimar ağa, herhalde ona yaklaşacak, az veya çok onun yaptıklarını yapabilecekti. Ulu bir imparatorluk, azgın nehirleri atlayıp, sıçrayacak ve iki kıyı berleştirecek ordularına geçit veren köprüleri inşa edecek bir mimarı bulmakta fazla gecikmeyecekti. Uygarlığın güçlü soluğunu gelecek kuşaklara ileten tasarım ustalarından yalnızca biridir Sinan.

Sinan tek başına olduğu kadar yanındakilerle de büyüktür. Bütün inşaat esnafını, dülgerleri, demircileri, harç karanları ve taş yontucuları harekete geçirip, ustaca yönettiği için, kısacası, imparatorluğu harekete geçirip, ustaca yönettiği için, kısacası, imparatorluğu yansıtan bir simge isim olabildiği için, büyüktür. O, kendisini de kuşatan "büyüklük" sıfatını elle tutulabilir bir somutluğu çevirebilmiştir. Bugün, hangi kültürel kimliği temsil ettiğini bilmeyen bir aydın için, Sinan olayının gerçek boyutlarını kavrayabilmek, bu büyüklüğü anlamlı olarak yaşayabilmek gerçekten güçtür.

BİBLİYOGRAFYA

ADIVAR, A.A., **Osmanlı Türklerinde İlim**, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1970.

AKALAY, Z., "Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri" **Sanat Tarihi Yıllığı** 1966-68, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1968, s., 102-115.

AKKUTAY, Ü., **Enderûn Mektebi**, Gazi Üniversitesi Yayın No: 38, Gazi Eğitim Fak.Yayın No:4, Ankara. 1984.

ALTINAY, A.R., **Alimler ve San'atkârlar**, Haz:A. Çubuk, Kültür Bakanlığı Yayınları: 376, Kültür Eserleri, Seri:18, Ankara. 1980.

ALTUN, A., "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi" **Kütahya**, İstanbul. 1981-1982, s. 171-700 ,

———— , **Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişmesi**, Kültür Bakanlığı Yayınları : 264, Türk Sanata Eserleri Dizisi: 3, İstanbul. 1978.

ARIK, O., "Turkish Arcihetcture in Asia Minor in the Period of the Turkish Emirates" **The Art and Architecture of Turkey**, Ed. by, E. Akurgal, Oxford University Press, Office du Livre, Friburg. 1980, p., 111-136.

ARIKAN, Z., "Guillaume Postal ve De La Republique des Turcs" **Tarih İncelemeleri Dergisi**, II, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak. Yayını, İzmir. 1984, s., 68-82.

ARSEVEN, C.E., **Türk Sanatı Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul (1955-1959).

ASLANAPA, O., "Kazısı Tamamlandıktan Sonra Van Ulu Camii" **Sanat Tarihi Yıllığı**, V, (1972-1973), İst. Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul. 1973, s., 1-25.

———— , **Osmanlı Devri Mimarisi**, İnkilap Kitabevi, İstanbul. 1986.

———— , **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1984.

ATAY, H., "Fatih-Süleymaniye Medreseleri Ders Porgramları ve İcâzet-Nameler" **Vakıflar Dergisi** , XIII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara. 1981, s., 171-206.

BABINGER, F., **Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri**, Çev: C. Üçok, Kültür ve Turizm Bakanlığı: 44, Ankara. 1982.

BAKIRER, C., "Mimarlık Tarihi Araştırmalarında Belgelerin Katkıları" **Milli Kültür**, S. 36, Ekim 1982, c. III, Ankara. 1982, s., 25-29.

BAKRAN, Ö.L. , **Türkiye'de Toprak Meselesi**, Toplu Eserler:1, Gözlem Yayınları, İstanbul. 1980.

———— , "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak-Vakıflar ve Temlikler" **Vakflar Dergisi**, c.II (1942), Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara.

BİLGE, A., "Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar, II" **Sanat Tarihi Yıllığı**, V, 1972-73, İstanbul. 1973, s., 141-173.

BURCHARDT, J., **İtalya'da Rönesans Kültürü**, Çev: B.S. Baykal, c.I: Devlet Kitap-

ları, Alman Klasikleri:88, Şereflikoçhisar. 1974, c, II:Kültür Bakanlığı Yayınları: 240, Dünya Edebiyatından Tercümeler , Ankara. 1978 (2)
CAHEN, C., **Osmanlılar'dan Önce Anadolu'da Türkler,**E. Yayınları, İstanbul. 1979
CEZAR, M., **Anadolu Öncesinde Türklerde Şehir ve Mimarlık,** Türkiye İş Bankası Yayınları: 176,İstanbul 977.
CHRISTIENSEN, E.O., **The History of Western Art,** New American Library, London. 1959.
GÖKYAY, O.Ş., "Risale-i Mimariyye-Mimar Mehmet Ağa-Eserleri" **İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan**, Türk Tarih Kurumu Yayınları: VII. Dizi-Sa. 70. Ankara, s., 113-215.
İBNİ HALDUN, Mukaddime, c.II, Çev: Z.K. Ugan, Devlet Kitapları, Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul. 1970.
İBNÜ'L-ADİM, **Selçuklular Tarihi** (Bugyetü't Taleb fi Tarihi Haleb) Seçmeler, Haz: A. Sevim, türk Tarihi Kurumu Yayınları, XIX. dizi-Sa. 5a, Ankara. 1982.
İŞMEN, İ., "İnsanlar ve Köprüler" **Mimar Sinan,** S. 4, Yıl. 1, Türkiye Hür ve Kabul Edilmiş Masonları Yayın Organı, İstanbul. 1966, s., 77-78.
İNAL, İ.M.K., **Son Hattatlar,** İstanbul, 1955.
KANTEMİR, D., **Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi,** I, II, III, Çev:Ö.Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 342, Bilim Dizisi: 11, Ankara. 1979.
KÖPRÜLÜ, M.F., **Tür Edebiyatı Tarihi,** Ötüken Yayınları: 157, Kültür Serisi: 28, İst. 1980 (2).
———— , "Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hkkında Bazı Mülahazalar" **Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası,** c.I, S.1, İstanbul. 1931, s., 165-313.
———— , **Osmanlı İmparatoluğunun Kuruluşu,** Atay Kültür Yayınları, Ankara. 1972.
———— , **Türk Edebiyatında İlk Mutasarrıflar,** Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara. 1981.
KUBAN, D., "Monumantal Osmanlı Mimarisinde Stil Yaratıcı Olarak Mekan" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi,** Debliğler, L9-24 ekim 1959, Ankara. 1962, s., 258-259.
CLOT, A., **Muhteşem Süleyman,** Türkçesi:T. Ilgaz, Milliyet Yayınları; 62, İstanbul. 1987.
CLOUGH, S.B., **Uygarlık Tarihi,** Çev: N. Önal, carlık Yayınevi, İstanbul. 1965.
ÇETİNTÜRK, B., "İstanbul'da XVI. Asır Sonuna Kadar Hassa Halı San'atkarları" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi,** Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ank.1962.
DANİŞMEND, İ.H., **Osmanlı Tarihi Kronolojisi,** Türkiye Yayınevi, İstanbul. 1971.

_____ , **Osmanlı Devlet Erkânı**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1971.DIEZ, E., **Türk Sanatı**, Başlangıcından Günümüze Kadar, Çev: O. Aslanapa, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yayını No: 1, İstanbul. 1946.
ERDOĞAN, M., "Mimar Davud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri" **Türkiyat Mecmuası**, XII, 1955, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Ensitüsü Yayını, s., 177-204.
ESİN, E., "Türk Kubbesi" **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**,. III, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, Ankara. 1971, s. 159-182.
EVLİYA ÇELEBİ, **Seyahatnâme**, Giriş, Haz: İ. Parmaksızoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 506, 1000 Temel Eser Dizisi: 86, Ank. 1983.
FREEDBERG, S.J., **Painting in Italy**, 1500-1600, Teh Pelican History of Art, London.1974.
GÖĞÜNÇ, N., "Mimar Sinan Hakkında" **Tarih ve Toplum**, s.19, Temmuz, İstanbul. 1985, s., 38-40.
_____ , **Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Yayını, İstanbul. 1965.
_____ , "Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı" **Mimarlık**, S. 49 (Sinan Özel Sayısı), Mimarlar Odası Yayın Organı, İstanbul. 1967, s., 13-34.
_____ , **Sanat Tarihimizin Sorunları**, Anadolu Türk Sanatı, mimarisi, kenti üzerinde denemeler, Çağdaş Yayınları, İst. 1975.
_____ , **Mimarlık Kavramları**, Çevre Yayınları, İstanbul. 1980 (2).
KURAN, A., **Anadolu Medreseleri**, I, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Yayınları: 9, Ankara. 1969.
KUTAY, C., "Osmanoğulları'nın Soy Kütüğü" **Tarih Dergisi**, s. 1, Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul. 1987, s., 4-8.
LICHTWARL, A., "Der Ornamentisch der deutschen Frührenaissance" Berlin. 1888,Brockhaus Konversation, Erster Band, Berlin und Wien. 1892, s. 781.
MARX, K.
_____ , **Ekonomi Poliğin Eleştirisine Katkı**, Çev: S. Belli, Sol Yayınları, Ank. 1979 (4).
MERİÇ, R.M., **Mimar Sinan**, hayatı, eseri, I: Mimar Sinan'ın Hayatına ve Eserlerine Dair Metinler, Türk Tarih Kurumu Yayını, c.1, VI. eseri, No:1 ankara. 1965.
MONTAIGNE, M. de,., **Les Essais**, nouvelle éd. conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux, 3 vols. par p. Villey, Librairie F. Alean, 1930.
MÜLAYİM, S., Türk Süsleme Sanatında arabesk Problemi" **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, II, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir. 1983, s., 62-85.
OTTO-DORN, K., "Türkisch-Islamisches Bildgut in der Figurenreliefs von Achtamar" **Anatolia**, VI, 1961-1962, s., 1-69.
ÖCAL, E., "İstanbul Müzelerindeki Börklü Mezar Taşları" **Türk Dünyası Araştırmaları**, s. 11, yıl. 2, c.2, İstanbul. 1981, s., 51-71.
NAYIR, Z., **Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul. 1975.

NEŞRİ, **Kitab-ı Cihân-numâ**, Haz: F.R. Unat-M.A. Köymen, Türk Tarih Kurumu Yayınları, III. Seri-No: 2a, b, Ankara. 1965.
NİCOLO BARBARO, **Kostantiniyye Ruznâmesi**, Terc: Ş.T. Diler, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul. 1976 (2).
ORHONLU, C., **Osmanlı İmparatorluğunda Şehricilik ve Ulaşım**, Der: S. Özbaran,Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 31, İzmir. 1984.
ÖZBARAN, S., "Antonio Tenreiro'nun Osmanlı Topraklarında Yaptığı Gezi Notları (1523-1529)" **Tarih İncelemeleri Dergisi**, ı, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayını, İzmir.1984, s., 55-67.
ÖZBİLGEN, E., **Osmanlı Hukuku'nun Yapısı**, Osmanlı Kültürü Araştırmaları: 1, İstanbul. 1985.
PITCHER, D.E., **An Historical Geography of the Ottoman Empire**, E.J. Brill, Leiden. 1972.
REYHANLI, T., **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat**, 1582-1599, Kültür ve Turizm Bakanlığı: 554, Sanat Eserleri Dizisi: 4, Ankara. 1983.
SAYILI, A., "Ortaçağ İslâm Dünyasında İlmî çalışma Temposundaki Ağırlaşmanın Bazı Temel Sebepleri" **Araştırma**, I, 1963, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara.1964. s., 5-69.
———— , "Turkish Contrubutions to the Historical Devsiopment of Science" **Araştırma**, No: 306, c. XII, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara. 1981, s., 23-31.
SCHACHT, J. **İslâm Hukukuna Giriş**, Çevr: M. Dağ ve A. Şener, Ankara Üniversitesi,ilâhiyat Fakültesi Yayını: 136, ankara. 1977.
SCHREIBER, G., **Türklerden Kalan**, Çev: E. Nermi, Milliyet Yayınları, İstanbul. 1982. **Selçuklu Sanatı Bibliyografyası**, Haz: O: Aslanapa, Yapı ve Kredi Bankası Yayını,İstanbul 1971.
SHAW, S.J., **History of the Ottoman Empire**, Cambridge University Press, London, New-York, Melburn. 1976.
SIVASLIYAN, H., "Mimar Sinan'ın kökeni Neden Tartışılır?" **Tarih ve Toplum**, s. 19, Temmuz, İstanbul. 1985, s., 41-43.
SİNEMOĞLU, N., "Kanuni Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisoyn Düzeni Açısından Üslup Tahlili" **Sanat Tarihi Yıllığı**, v, 1972-73, istanbul Üniversitesi Edebiyat fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul. 1973. s., 241-259.
SÖZEN, M.; **Türk Mimarisinin Gelişimi**, İstanbul. 1980.
———— , **Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:149, istanbul. 1985.
———— , **Anadolu'da Akkoyunlu Mimarisi**, Türkyiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul. 1981.
SÜMER, F., **Oğuzlar (Türkmenler)**, Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını: 170, Ankara. 1971 (2).

_____ , **Safevi Devletinin Kuruluşu ve gelişmesinde** Anadolu Türklerinin Rolü, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, Tarih Dizisi, No:2, Ankara. 1976.
TİMUR, T.
_____ , **Osmanlı Toplumsal Düzeni**, Kurluş ve Yükseliş Dönemi, Turhan Kitabevi, Bilimsel Eserler Dizisi:2, Ankara. 1979 (2).
TOYNBEE, A., **a Study of History**, vol. XII, Oxford University Press, London. 1961.
_____ , "Tarih Konferansları" **Tarih Araştırmaları Dergisi**, c. I, S. 1, Çev:A.N,Kurat, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara. 1963, s., 235-248.
TUNÇDİLEK, N., **Türkiye'de Yerleşmenin Evrimi**, İstanbul Üniversitesi Yayınları No: 3367, Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Yayınları, No: 4, İstanbul. 1986.
TURAN, Ş., "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları" **Tarih Araştırmaları Dergisi**, c. I, S.1, 1963, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ank. 1964.s., 157-202.
TURGAL, H.F., "Mülga Şer'iye Mahkemeleri Sicilleri Üzerine" **İkinci Türk Tarih Kongresi**, İstanbul, 20-25 Eylül 1937, Kongreye Sunulan Tebliğelr, Türk Tarih KurumuYayınları, IX. Seri-No: 2, İstanbul. 1943, s., 948-962.
UZUNÇARŞILI, İ.H., **Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu,Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Dizi-Sa. 17/1, Ankara, 1984 (2).
_____ , **Osmanlı Tarihi**, c. II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XIII. Dizi-Sa. 16 bl, Ank. 1975 (2).
_____ , **Osmanlı Tarihi**, c. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XIII. Dizi-Sa. 16 bl, Ank. 1975.
_____ , **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu, Türk tarih Kurum Yayınları, VIII. Dizi-Sa. 15a, Ankara. 1984.
_____ , **Osmanlı Devlet Teşkilatında Kapıkulu Ocakları**, I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Seri, No: 12, Ankara. 1943.
ÜNAL, R.H., **Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar**, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, no: 14, İzmir. 1982.
ÜNSAL, B., "Topkapı Sarayı Arşivinde Bulanan Mimari Projeler Üzerine" **Türk Sanatı Tarihi**, Araştırma ve İncelemeler, I, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayını: 1, İstanbul. 1963, s., 168-197.
ÜNVER, S., **Fatih Külliyesi ve Zamanı İlim Hayatı**, İstanbul. 1946.
WERNER, E., **Büyük Bir Devletin Doğuşu**, Osmanlı Feodalizminin Oluşma Süreci, Çev: O. Esen-Y. Öner, Alan Yayıncılık: 69, Bilim Dizisi: 14, İstanbul. 1986.
YERASİMOS, S., **Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye**, Kitap. 1: Bizanstan Tanzimata, Çev: B. Kuzucu, Belge Yayınları: 35, İstanbul. 1986 (5).
YETKİN, S.K., "Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Açış Konuşması"

Birinci Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi 19-24 Ekim 1959 Ankara, AnkaraÜniversitesi, İlâhiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatı Tarihi Enst. Ankara. 1961, s., 1-7.

YURDAYDIN, H.G., **Matrakçı Nasûh**, Ankara Üniversitesi, İlâhiyat Fakültesi Yayınları, XLIII, Ankara. 1963.

YÜCEL, Y., **1640 Tarihli Es'ar Defteri**, Osmanlı Devlet Düzenine Ait Metinler V, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 36, Ankara. 1982.

Bir Bibliyografya Denemesi

İncelememiz sonunda, her birinden farklı ölçülerde yararlandığımız kaynakların listesini bundan önceki sayfalarda verdik. Ancak, bizden sonraki araştarmacıların, konunun daha özel yönleriyle ilgilenebileceklerini düşünerek, bir de genişletilmiş bibliyografya düzenlemeyi yararlı gördük.

Ek'de sunduğumuz denemenin ilk kategorisinde, sayıları 150'yi aşan etütler arasında; bir sayfalık yazılardan yirmi sayfayı bulan ciddi makalelere, raporlardan kitaplara kadar çok çeşitli yazılar yer alıyor. Bu diziden anlaşılacağı üzere, sınırlı orijinal bilgiler, zaman zaman birbirinden alıntı yapan yazarlarca tekrarlanmış, böylece dolgun bir literatür ortaya çıkmıştır.

Genel etütler listesini, ana kaynak niteliğindeki eserler ve doğrudan Osmanlı mimarisinin teknik özelliklerini ele alan araştırmalar, daha sonra da kültürel yapı ve kurumlarla ilgili araştırmaların künyeleri izlemektedir.

1. Mimar Sinan Hakkında Genel Etütler

ABADAN, N., "Mimar Sinan" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurum Belleteni**, S. 163, İstanbul, 1955, s., 7-9.
ABADAN, N.-EGLI, E., "Mimar Sinan" **Kültür Dünyası**, iS. 15/16, İstanbul. 1955, s., 9-11.
Ahmed Refik (Altınay), "Tarih Musahebeleri: Mimar Sinan'a Dair" **İkdam**, c. 53, nr.8918, 13 Cemaziyülevvel 1340/12 Kanunievvel 1338, İstanbul, 1922, s., 3.
———— , **Mimar Sinan**, Devlet Matbaası, İstanbul. 1929.
———— , **Mimar sinan**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul. 1931.
AKÇAY, İ., "Anadolu'da Mimar sinan'ın Eserleri" **Hilal**, S. 46, 1963, s., 15-17.
———— , "Bilinmeyen Mimar Sinan Eserleri" **Ülkemiz**, S. 6, 11.1966, s., 18-23.
AKIN, A.,"Mimar sinan, Ayasofya ve Süleymaniye" **Arkitekt**, c. 35, S. 320, İstanbul. 1965, s. 134.
AKİF, N., "Mimar Sinan" **İnkılap**, S. 3, yıl. 1, 1 Haziran İzmir. 1933, s., 16-17.
AKOZAN, F., "Mimar Sinan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı" **İstanbul** c. 1, S. 10, 15 Nisan. 1944, İstanbul Hakevleri Dergisi, İstanbul 1944, s., 5-6.
———— ,"Mimar Sinan'ın Hayatı ve Kişiliği" **Türkiyemiz**, S. 54, Şubat 1988, Mimar Sinan Özel Sayısı, İstanbul. 1988, s., 38-54.
AKSU,H., "Mimar Sinan" **Başpınar**, S. 47, 1943, s., 6-7.
AKURGAL, E., "San'at Tarihi Bakımından Sinan" **Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, II/3, Mart-Nisan 1944, s., 373-84.
———— , "The great Architect of the 16th Century Sinan" **Turkish Treasures**, 1978/1, Culture, Art, Tourism Magazine, İstanbul 1978, p., 3-9.
ALACA, M.M., "Mimar Sinan Müzikle Yaşıyor" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s. 32.
Ali Kemal, "Osmanlılarda Mimari" **İkdam**, nr. 740, 1 Reblülevvel 1314/29 Temmuz 1312/1 Ağustos 1896, Pazartesi, İstanbul, s., 3-4.
ALTAN, K., "Mimar Sinan'ın Plân Esasları" **Mimar**, S. 4/3, 1934, s. 85-86.
———— , "Koca Sinan ve Türk Mimarisi" **Mimarlık**, S. 5/2, 1948, s., 23-25.
———— , "Sinan'ın Sanatı" **Konya**, S. 12/114, 1948, s., 5-7.
———— , "Koca Sinan'ın 360. Yıldönümü" **Konya**, S. 12/114, s., 5-7.
ALTINAY, A.R., **Mimar Sinan**, İstanbul. 1931.
———— , "Mimar Sinan" **Yeni Mecmua**, s. 15-16, 1917, s., 248-252.
———— , "Mimar Sinan" **Alimler Sanatkârlar**, İstanbul. 1924, s., 3-33.
———— , "Mimar Sinan" **Yeni Mecmua**, S. 13, 1917, s., 248-252; S. 14, 1917, s., 269-279.

———— , "Mimar Sinan" **Türk Tarih Encümeni Mecmuası**, Yeni Seri, c. I, S. 5, İstanbul. 1930, s., 1-29.
———— , **Türk Mimarları**, Hazine-i Evrak Koleksiyonlarına göre, Hilmi Kitabevi, İstanbul. 1937.
ANHEGGER, R., "Zur Stellung einiger Staedte innerhalb der osmanischen Baugeschichte von Sinan" **Fuad Köprülü Armağanı**, İstanbul. 1953, s., 5-16.
Anonim, "Mimar Sinan" **Millî Mecmua**, S. 27, 1926, s. 1213-1273. Mimar Sinan, İstanbul. 1963.
———— , "Sinan İhtifali" S. 3, 1944, s. 2-3; "Koca Sinan'ın Eserleri" Tezkire-tül ebniyeye ve Tosyevizâde Rıfat Osman Bey'in Edirne Retnümasina göre, "Koca Sinan'ın Eserleri", **Mimarlık**, S. 6, 1944, s., 30-33, S. 2/2-3.
———— , "Koca Sinan ve Michelange" **Hafta**, S. 4, 1957, s. 8.
———— , "Büyük Usta Mimar Sinan" **Panorama**, 1, 1967, s., 1920.
———— , **Koca Sinan**, Edirne Muallimler Birliği Yayını, Edirne. 1931.
ARCAN, A., "Mimar Sinan, Ayasofya ve Süleymaniye" **Arkitekt**, c. 35, S. 320 (3-4), İstanbul. 1965, s. 134.
ARIK, R.O., "Osmanlı Mimarlığında Sinan Devri" **Şadırvan**, Mayıs. 1949.
———— , "Sinan" ın **Turkish Art and Architecture**, Tsukuba Expo'85 broşürü, Ankara. 1985, p., 149-170.
———— , "Ölümsüz Sinan" **Sanat Dünyamız**, Yıl. 3, S. 7, Mayıs. 1976, İstanbul. 1976, s., 45-47.
ARİF, B., "Mimar Sinan ve Yeni Sanat" **Mimar**, S. 1/4, 1931, s., 111/112.
———— , "Sinan İhtifalleri Münasebetiyle" **Mimar**, S. 4/3, 1934, s. 82.
ARSEVEN, C.E., "Süleymaniye ile Ayasofya Arasında Bir Mukayese" **Yeni İstanbul**, 12. 10.1954, s. 6.
ARTAM, N., "Sinan, le Grand Architecte Turc" **Türkiye Turing ve Otomobil Kulübü Mecmuası**, S. 17/92, İst. 1937, s., 25-27.
———— , "Sinan" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurum Belleteni**, S. 150, İst. 1954, s., 23-24.
ASLANAPA, O., "Sinan" **İslâm Ansiklopedisi**, c.X, 1966. cüz. 108, s., 655-661.
———— , **Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara. 1988.
ATAMAN, M., "Mimar Sinan" **Çorumlu**, S. 57, 1938, s., 18-23.
BABINGER, F., "Sinan" **Encyclopaedia of Islam**, IV, p., 428-432.
———— , "Sinans Todesjahr" **Der Islam**, Bd. IX, 1919, 242.
———— , "Zum Sinan-Problem" **Orientalische Literatur Zeitung**, 1927, vol, 30. 548-551.
———— , "Die türkische Renaissance, Bemerkungen zum Schaffen des grossen türkischen Baumeisters Sinan" **Beitraege zur Kenntnis des Orients**, Herausgegeben von Hugo Grothe, 1914, Bd. II, s., 67-88.

———— , "Ein Osmanischer Michelangelo" **Frankfurther Zeitung**, 1915, no. 248, I, Morgenblatt.
BALCIOĞLU, N., "Koca Sinan" **Taşpınar**, S. 8/80, 1940, s., 39.
BANOĞLU, D., "Mimar Sinan'ın Doğduğu Köy, Ağırnas" **Türkiyemiz**, S. 54, Şubat 1988, Mimar Sinan Özel Sayısı, İstanbul. 1988, s., 57-61.
BATES, Ü., "The Patronge of Sultan Süleyman: The Süleymaniye Complex in İstanbul" **Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi**, In Memoriam A. Gabriel, Atatürk Üniversitesi Yayını, Ankara. 1978, s., 65-76.
BATUR, A.S., "Sinan'a Ait Yapıların Listesi" **Mimarlık**, S. 49, İstanbul. 1967, s., 35-39.
BAYBURT, Ş., **Mimar Sinan**, Ankara. 1970.
BEKTAŞ, C., "Sinan ve Çağına Çağımızdan Bakış" **I. Uluslararası Türk-İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 14-18 Eylül 1981, İstanbul, c. III, Bildiriler, İstanbul 1981, s., 37-46.
BELEDİYELER DERGİSİ "Sinan'ın Bütün Eserleri" S. 1/10, 1936, s., 57-61.
BİLGE, A., "Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar" **Mimarlık**, S. 67, 1969, s., 17-34.
———— , "Mimar Sinan Enstitüsü Kurulması Hakkında Rapor" **Mimar Odası XV. Dönem Çalışma Raporu**, İstanbul. 1970.
———— , "Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar II" **Sanat Tarihi Yıllığı**, İst. Üni. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enst. Yayını, İstanbul. 1973, s., 141-174.
BİNGÜLER, İ., **Mimar Sinan ve Süleymaniye**, İstanbul. 1975.
BOYSAN, A., "Ya Sinan Olmasaydı?" **gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s. 23.
CELAL, B.O., "Mimar Sinan ve Ekolü" **Mimar**, S.2/4, 1932, s., 111-112.
ÇETİN, E., "Sinan Yapılarını Korumak" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki,S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s., 30-32.
ÇETİNTAŞ, S., "Koca Sinan'ın 335'nici Ölüm Yıldönümü" **Yapı**, 1943, S. 35, s., 8-9; S. 36, s., 8-9; S. 37, s. 5.
———— , "Sinan'ın Eserlerine ve Ülküsüne Saygı Lazımdır" **Yapı**, S. 37, 1943, s., 18.
CORBERT, S., "Sinan the architect-in Chief to Suleiman the magnificent" **The Architectural Review**, vol. 113/677, 1953, p., 290-297.
———— , "Sinan, Kanunî Süleyman'ın Baş Mimarı" **Vakıflar dergisi**, V. 1962, Çev:N. Sinemoğlu, Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara. 1962, s., 193-198.
ÇORBACIOĞLU, F.H., **Koca Sinan**, Oyun 3 perde, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul 1971.
DAĞDEVİREN, A., **Edirne'de Sinan Selimiyesi** , 1968.
DE OTA, V., "Sinna le Bâtisseur" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurum Belleteni**, S, 218, 1960, s., 25-26.

DEVLETKUŞU, İ., "Koca Sinan Ruhun Şadolsun" **Orkun**, c. 2, S. 14, 4.1963, s., 15-17.
DIEZ, E., 3Der Baumaster Sinan und sein Werk" **Atlantis**, XXV, 1953, 183-186.
DOĞANŞAFAK, Y., "Büyük Türk Mimarı Koca Sinan" **İller Bankası Dergisi**, c. 1, S. 9,5, 1968, s., 14-15, 33.
DORN, B, "Sinan" **Allegemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart**, Tieme, Becker, 31, Leipzig, 1937, 83-85.
DURYY, M., "A Propos de Sinan" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurum Belleteni**, S. 221-222, 1960, s., 21-22.
EBUL MUHABİL KEMAL, "Reis-i Mimaran-ı Koca Sinan bin Abdermennan" **İkdam**, nr. 814, 16 Cemaziyülevvel 1314/11 Teşrinievvel 1312/23 Teşrinievvel 1896 Cuma, İstanbul s. 2.
EFDALEDDİN (TEKİNER), "Sinan" **Mimar**, c. 4, S: 4/3, 1934, s., 87-89.
EGLI, E., **Sinan der Baumeister Osmanischer glanzzeit**, Zurich. 1954.
EMİRİ, N., "Mimar Koca Sinan" **Belediyeler Dergisi**, s. 1/10, 1963, s., 54-56.
ERDENEN, O., "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları, Teşkilatları" **Mimarlık**, c. 4, S. 27, Ocak 1966, s., 15-18.
———— , "Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri" **Mimarlık**, S: 32, Haziran. 1966, s., 19-22.
ERGİNER, Z., "Mimar Sinan" **Kaynak**, S. 87, 1940, s., 279-280.
ERZEN, J., "Sinan Dönemi Mimarisi Üzerine Bazı Varsayımları" **Sanat Dergisi**, Milliyet, S. 184, 15 Ocak, İstanbul. 1988, s., 12-15.
Eski bir Atatürkçü, "Koca Sinan ve Atatürk" **Erciyes**, S. 6/63-64, 1948. s., 4-6.
EYİCE, S., "Mimar Sinan" **İlgi**, Shell Dergisi, S. 23, 10. Yıl, Mayıs. 1976, s., 15-23.
———— , "Mimar Sinan" **Yaprak**, c. 1, S. 3, 1963, s., 8-9.
———— , "Mimar Sinan'ın Kaynakları" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s., 6-10.
KÖPRÜLÜ, F.-GABRIEL, A., **Sinan'ın Hayatı, Eseri**, İstanbul. 1937.
GABRIEL, A., "Le maitre architecte Sinan" **La Turgule Kemaliste**, 1936, no. 16, s., 2-13.
———— , **Sinan Hayatı ve Eserleri**, İstanbul. 1944.
GIURA, G., "I1 maestro dell architettura Truca; Sinan" **Rossegne Italiana**, VII, 1937, 539-548.
GLÜCK, H., "Neues zur Sinan-Forschung, die bisherige Forschung über Sinan" **Orientalische Literatur Zeitung**, 1926, 854-858.
GÖKYAY, O.Ş., "Mimar sinan'ın Dilinden Hatıralar" **Tarih ve Toplum**, c. 8, S. 45, Ekim 1987, İletişim Yayıncılık A.Ş., İstanbul. 1987, s., 24-30.
GÜLTEKİN, C., "Mimar Sinan" **Ortayayla**, S. 1/4-5, 1937, S. 11-14.
GÜNAY, R., "Sinan Yapılarında İç Mekânın Gelişimi" **gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s., 19-21.

GÜRSEL, M., "Mimar Sinan" **Kaynak**, S. 75, 1939, s., 25-27.
———— , "Mimar Sinan" **Kaynak**, S. 77, 1939, s., 97-99.
GÜRSOY, O.C., "Koca Sinan" **19 Mayıs**, S. 6, 1936, s., 7-10.
GÜVENAL, H.S., "Koca Mimar Sinan" **Fikir ve Şanatta Hareket**, S. 18-20, 1967, s., 6-8.
———— , "Mimar Koca Sinan" **Büyük Türkiye**, yıl, 1, S. 1, Mayıs. 1970, İstanbul. 1970, s., 42-49.
Mimar Hikmet, "Mimar Sinan'ın Ölümünün Üçyüz Kırkbirinci Yıl Dönümü" **Türk Yurdu**, S. 27-28/221-222, c. 4-24, Mart-Nisan. 1930, s. 57-58.
HOTAN, H., " Sinan'ın Sanatı" **Arkitekt**, S. 35/323, 1966, s., 147-148.
İNAN, A., **Mimar Koca Sinan**, Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı: 3, Ankara. 1968 (2).
———— , "Mimar Koca Sinan" **Kültür ve Sanatı**, S. 1, 1973, s., 36-47.
———— , **Sinan, Hayatı ve Eserleri**, İstanbul 1937.
———— , "Atatürk ve Mimar Koca Sinan" **Yeni İstanbul**, 9-10. 4. 1955.
, "Koca Sinan'ın Heykeli Önünde" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurum Belleteni**, S: 173, 1956, s., 3-5.
İŞMEN, İ., "Mimar Sinan, Zamanı, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri" **Mimar Sinan**, Yıl 1, S. 2, İstanbul. 1966, s., 71-83; S. 3, s., 67-81.
———— , "Mimar Sinan, Zamanı Hayatı, Kişilği" **Mimar Sinan**, c. 1, S. 3, İstanbul, 1967, s., 67-81.
———— , "Mimar Sinan" **Mimar Sinan**, c. 1, S. 4, İstanbul. 1967, s., 77-88.
İZDEM, E., "Sinan" **Muğla**, S. 14, 1938, s., 7.
KARAESMEN, E., "Ve Mühendis Sinan" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s., 24-27.
KASAP, H., "Mimar Sinan" **Yeni İnsan**, c. 3, S. 4, 1965. s., 18-19.
Koca Sinan, Der: c. Bektaş, İstanbul 1968. **Koca Sinan**, Edirne Muallimler Birliği, Edirne. 1931.
KOCAİNAN, Z., **Mimar Sinan ve XX. Asır mimarisi**, Kısa Bir tetkik, İstanbul. 1939.
KONYALI, İ.H., **Mimar Koca Sinan'ın Eserleri**, İstanbul 1950.
KOÇU, A.B., **Mimar sinan**, Yavrutürk Yayınları no: 10, İstanbul. 1940.
KOÇU, R.E., "Mimar Sinan'ın Hayatı" **Taşpınar**; 7/74, 1939, s., 54-56.
———— , "Mimar Sinan-Şehzade Çıraklık, Süleymaniye Kalfalık, Selimiye Ustalık Devri Eserimdir- dedi mi, demedi mi?" **Tercüman Gazetesi**, Ramazan İlavesi, 16 Ekim 1972, s. 3.
, "Mimar Sinan'ın Kendi Ağzından Hayatı" **Tercüman Gazetesi**, 9-20 Ekim 1972, 6. sf. Gün İçinde Tarih.
KOÇU, R.E.-ÇETİNTAŞ, S., "Mimar Sinan" **Cumhuriyet**'in Broşürü, 9 Nisan. 1936, İstanbul, 24 s.

KONYALI, İ.H.,"Kanuni Sultan Süleyman ve Mimar Sinan" **Tarih Konuşuyor**, 1966, s., 2739-2744.

———— , **Mimar Koca Sinan**, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı, Padişaha Vekâleti, Azadlık Kâğıdı, Alım Satım Hüccetleri, İstanbul. 1948.

———— , "Mimar Sinan Türktür, Bizdendir" **Tarih Hazinesi**, Yıl 1, S. 6, İstanbu 1951, s., 289-293.

———— , **Mimar Koca Sinan'ın Eserleri**, İstanbul. 1950.

KORAP, A.R., "Mimarlığımızn Dehası Sinan" **Konya**, S. 78, 1945, s., 20-21.

KÖKDEN, U., "Kubbeler ve Kemerler Birinci Kemanı" **Sanat Dergisi**, Milliyet, S. 184, 15 Ocak, İstanbul. 1988, s., 8-11.

KÖPRÜLÜZADE, M.F., "Mimar Sinan, İhtifalleri Münasebetiyle" **Hayat**, S. 5/123, 1929, s. 361.

KUBAN, D., "Mimar Sinan" **Yaprak**, S. 13, 1963, s. 8.

———— , "9 Nisan 1965, Sinan Günü, Mimarlar Odası Adına Radyo Konuşması" **Mimarlık**, S. 5, 1965, s., 5-6.

———— , "Universal Dimensions of Sinan's Art" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan- 2 Mayıs 1986, c. III, Çağrılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri, İstanbul. 1986, s., 67-74.

———— , "Sinan ve Çağdaş Türk KültürüL" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s., 3-5.

———— , "Mimar Sinan" **Türk Yurdu**, S. 5/4 (322), 1966, s., 14-15.

———— , "Sinan Üzerine" **Mimar Sinan**, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayını, İstanbul. 1967, s., 6-14.

———— , "Sinan İçin" **Mimarlık**, S. 42, 1967, s., 13-14.

———— , "Mimar Sinan ve Türk mimarisini Klasik Çağı" **Mimarlık**, S. 49 (Sinan Özel Sayısı), İstanbul, 1967, s., 13-34.

———— , "Sinan'ın Sanatı" **Türkiyemiz**, S. 3, İstanbul. 1971, s., 2-13.

KUNTER, H.B., "Koca Sinan" **Ülkü**, S. 6/65, 1944, S. 1518.

KURAN, A., "Sinan'ın Ölümünün 380. Yıldönümü Münasebetiyle" **Arkitekt**, 329, 1968, s., 3.

———— , "Mimar Sinan'ın Eserleri ve Camileri Konusunda Kısa bir değerlendirme" **Beşeri Bilimler**, Vols. 4-5, 1976/77, Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, İstanbul. 1977,s.,83-101.

———— , "Koca Sinan'ın Mimarlık felsefesi" **Sanat Dergisi**, Milliyet, S. 184, 15 Ocak, İstanbul. 1988, s., 2-4.

———— , "Süleymaniye'de Mimarlık Müzesi" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s. 22.

———— , "Mimar Sinan'ın Bilinmeyen ve Kaybolan Camileri "**Boğaziçi Üniversitesi Dergisi**, c. VII, İstanbul. 1979, s., 81-94.
———— , "Mimar Sinan'ın Onardığı Camiler" **Boğaziçi Üniversitesi Dergisi**, c. VIII-IX, 1980-1981, s., 195-215.
KÜHNEL, E., "Sinan" **Enciclopedia Italiana**, 1936, 827.
LARSEN, S., "Ser mimar Sinan" **Yeşilay**, Çev: M: Gönül, S. 232, 1952, s., 10-15.
MAYER, L.A., **Islamic Architects and Their Works**, Geneve, 1956, p., 121-124.
Mehmed Ziya, "Mimar Sinan, Devr-i Sevi-i İrtihali" **İkdam**, c. 53, nr. 8917, 12 Cemaziyülevvel 1340/11 Kanunisani 1338/s., 1922,s.3
MERİÇ, R.M., "Mimar Sinan" **Ülkü Mecmuası**, S.63, Ankara. 1938, s.,195-206.
———— , **Mimar Sinan**, Hayatı, Eseri, Türk Tarih Kurum yayınları, VI. Seri-No. 1, Ankara. 1965. "Mimar sinan ve Sanatı" **Mesleki ve Teknik Öğretim**, S. 15/170, 1967, s., 19-20., s. 30-33; "Koca Sinan'ın Ölümünün 360. Yıldönümü" S. 2, 1948, s. 22; "Mimar Koca Sinan" S. 3, 1963, s., 4.
MORTAŞ , A., "Klasik Türk Mimarisi ve Sinan'ın Sanatı" **Arkitekt**, 1944, s., 80-82.
MÜLAYİM, S., "Sinan'ın Çağını Tanımak" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinan Eki, S. 88, Mart, İstanbul. 1988, s., 13-18.
NECİPOĞLU-KAFADAR, G., "The Süleymaniye Complex in İstanbul: An Interpretation" **Mugarnas**, 3, 1985. p., 92-117.
ORGUN, M.Z., "Sinan'a Ait Yeni Bir Vesika" **Arkitekt**, S. 10/1-2, 1940, s., 25-29.
OSMAN, R., "Mimar Sinan'ın Hayatı: Mukayeseli Cetvel" **Mimar**, S. 4, 1931, s., 113-117.
ÖCAL, O., "Osmanlı İmparatorluğu Yükselme Devrinin İmar Faaliyetleri, Mimar Sinan, Kişiliği ve Başlıca eserleri, Osmanlı Vakıfları" **Askeri Tarih Bülteni**, S: 10, Ankara. 1980/5, s., 89-97.
ÖNDER, M., "Mimar Koca Sinan" **Konya**, S. 12/114; 1948, s., 10-11.
ÖNDER, A.R., "Mimar sinan'ın Doğum Yeri" **Hakimiyet Gazetesi**, 28 Şubat 1988, Kayseri, s. 1.
ÖNGE, Y., "Mimar Koca Sinan" **Önasya**, c. 3, S. 32, Nisan 1968, s., 12-13.
ÖRENSUN, "Sinan'ın Ölümünün 350. Yılı" **Ün**, S. 48/4, 1938, s., 681-684.
ÖZDEŞ, G., "Sinan İçin" **Mimar Sinan**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul. 1967, s., 1-4.
———— , "Mimar Sinan'ın Şehirciliği" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan-2 Mayıs 1986, Bildiriler, c. II, Mimar Sinan, İstanbul. 1986, s., 43-51.
ÖZDOĞAN, K. **Mimar Sinan Köyü**, İlbay Adli Bayman'ın Başkanlığı Altında Kayseri Halkevinin Tertip Ettiği Yaya Köy Gezileri Tetkik Notlarıdır, Seri. 3,Kayseri. 1937, s., 29-36.

ÖZER, F., "Mimar sinan'ın Hayatı" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi** Kongresi, 28 Nisan- 2 Mayıs 1986, c. LIII, Çağırılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri,İstanbul. 1986, s., 75-82.
ÖZGÜR, Ş., "Mimar Sinan" **Uludağ**, S. 94, 1949, S., 9-14.
ÖZIŞIK, T., "Mimar Koca Sinan'ın Ölümünün 370 nci Yıldönümü" **Sanat Dünyamız**, c. 3, S. 4, 1958, s., 5-7.
_____ , "Mimar Koca Sinan ve Sanatı" **Mimarlık**, S. 6, 1944, s. 5-7.
_____ , "Mimar Koca Sinan" **Arkitekt**, S. 2, 1946, S. 71-73; B. 16, 1949, s., 25.
_____ , **Mimar Sinan Köyü**, Kayseri Köy Gezileri Tetkik Notları: 3, Vilayet Basımevi, Kayseri. 1937.
_____ ," Mimar Koca Sinan" **Teknik haber**, S. 175, 1961, s., 3.
ÖZİŞ, Ü., "Sinan'ın Su Mühendisliği" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar sinan, S. 88, Mart, İstanbul. S. 28-29.
ÖZLEN, F., "Sinan'ın Huzurunda" **Konya**, S. 12/114-1948, s., 2-2.
ÖZTUNA, Y., "Mimar Sinan'ın Hatıraları" **Hayat Tarihi Mecmuası**, S. 5, 1966, s., 4-11; B. 6, 1966, s. 42-51; S. 7, 1966, s., 49-55.
ÖZTÜRKMEN, A.G., "Mimar Sinan" **Konya**, S. 78, 1945, s., 22-23.
ÖZYEDEKÇİ, K., "Sanat dahisi Koca Sinan" **Erciyes**, S. 4/38-39, 1945, s., 2-3.
PAPAZOĞLU, A.N., "Sinan ho architekton" **Epemeris Hetaizeasis Byzantionon Spoudon**, t. XVI, 1938, 443-460, (Fr. 626).
RADO, Ş., "Mimarbaşı Sinan'a Hüküm ki" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S: 80, 1948, s., 16-17.
Ressam Zekai, **Mübeccel Hazineler**, Dersaadet, H. 1329, s., 70-74.
Rıfat Osman, "Mimar Koca Sinan'ın Hayatı, Mukayeseli Cetvell" **Mimar**, S. 4, 1931, s., 113-117.
_____ , "Mimar Koca Sinan İbn Abdülmenan" **Milli Mecmua**, c. 7. NO: 83, s., 1335-46.
SAKATÜRK, B., "Mimar sinan" **Hazine**, C. 4, S. 41, 1956, s., 17-18.
SAYGINIŞIK, T., "Mimar Sinan" **İnanç**, S. 4L/38, 1940, s., 3-6.
SEVÜK, İ.H., "Mimarlar Mimarı Koca Sinan" **Cumhuriyet**, 10.4. 1953, s. 2.
_____ , "Sinan'ın Sanatı Hakkında" **Teknisyenlerin Sesi**, S. 18, 1959, s.5.
Sinan'ın İstanbul'u, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, İstanbul. 1987.
SONAD, S., "Bu Yıl Yapılan Koca Sinan Günü Münasebetiyle" **Erciyes**, S. 19, 1942, s.566-567.
SÖZEN, M., "Mimar Sinan Üzerine" **Türkiyemiz**, S. 54, Şubat 1988, Mimar Sinan Özel Sayısı, İstanbul. 1988, s., 2-10.
_____ , "Çağıyla Yaşayan Sinan" **Gösteri**, 400. Anma Yılında Mimar Sinanı Anma Eki, S. 88, İstanbul. 1988, s., 11-12.

STIERLIN, H., **Soliman et d'Architecture ottomane**, Fribourg. 1985.
STRATTON, A., **Sinan**, Macmillan, London. 1972.
ŞAPOLYO, E.B., "mimar Sinan Nerelidir" **Uludağ**, S. 3, 1935, s., 27-29.
_____ , "Dünyanın Gelmiş Geçmiş En Büyük mimarı, Mimar Sinan" **Turizm**, S. 11/79, 1967, s., 19.
_____ , "Mimar Koca Sinan (Ölümünün 380. Yılında) **Halkevleri dergisi**, c. 2, S. 10, 1968, s., 21-23.
ŞEVKİ, "Mimar Sinan" **Mimar**, İS. 2/3, 1932, s., 113-114.
TAĞMAN, F., "Mimar Sinan" **Yeni Tokat**, S. 2/40, 1935, s., 2-3.
TANIR, M., "Sinan'ın Hayatı ve Eserleri **Aksu**, S. 15, 1937. s., 13-14.
TANSU, S.N., "Mimar Sinan" **Cumhuriyet**, 12. 4. 1953, s., 5.
_____ , "İki Dehâ ve İki Sanat tarzı, Mimar Sinan-Mikelanj" **Cmuhuriyet**, 25.4.1955, s., 5.
TANSUĞ, S., "Sinan'ın Üç Devresi" **Sanat dergisi**, Milliyet, S. 184, 15 Ocak, İstanbul. 1988, s., 4-8.
TURANİ, A., "Sinan İçin Yazılanlar" **Sanat ve Sanatçı**, c. 2, S. 17, 1966, s. 10.
TUTEL, E., "Büyük Türk mimarı Koca Sinan" **Mimarlık** , S. 3, 1944, s., 4-7.
UÇAR, B., "Türk Sanatında Sinan" **19 Mayıs**, S. 6. 1936, s., 10-11.
_____ , "Büyük Türk Mimarı Koca Sinan" **Mimarlık**, s. 1/3, 1944, s., 4-7.
UZEL, C., "Sinan ve San'atı" **Konya**, S. 9, 1937, s. 547-553.
UZLUK, Ş., "Mimar Koca Sinan" **Millî Mecmua**, c. 13, S. 13, 1953, s., 8-9.
_____ , **Sinan bin Abdülmenan Architekt**, Konya, 1936.
_____ , "Koca Sinan'ı Anarken" **Konya**, S. 12/114, 1948, s.1.
_____ , "Mimar Koca Sinan'ın Sanatı" **Konya**, S. 78, 1945, s. 3-19.
_____ , "Mimar Koca Sinan" **Millî Mecmua**, S. 13/1, 1952, s. 5-6.
ÜLGEN, A.Ş."Sinan İhtifali" **Mimarlık**, S. 6, 1944, s.2-4.
_____ , "Mimar Sinan" **Ülkü**, S. 2/17, 1948, s. 15.
_____ , "Mimar Sinan" **Mesleki ve Teknik Öğretim Dergisi**, S. 2,1953, s. 7-9.
ÜNVER, S., "Mimar Sinan'ın Hayatı" **Mimar**, S. 1/4, 1931, s., 113-119.
_____ , "Mimarbaşı Koca Sinan" **Diyanet İşleri Başkanlığı Dergisi**, S. 5, c. 5, Ankara. 1966, s., 93-95.
ÜZEL, S., "Erciyes Çocuğu Mimar Sinan" **Erciyes**S. 1/2, 1938, s., 33-35.
_____ , "Koca Sinan" **Erciyes**, S. 5/51, 1947, s., 4-5.
VOGT-GÖKNİL, U., "Sinan und seine Zeitgenossen in Westen" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Kongresi**, 28 Nisan- 2 Mayıs 1986, Bildiriler, c.II, Mimar Sinan, İstanbul. 1986, s., 169-179.
WARREN, J.,"İstanbul ve Koca Sinan, London ve Sir Cristopher Wren" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 236, 1961, s., 21-23.

YENİŞEHİRLİOĞLU, F., "XVI.yy Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır?" **Mimarlık**, S. 5-6, 1982, s., 29-35.

YETKİN, S.K., "Mimar Sinan ve Eseri" **Sanat ve Sanatçılar**, c. 2, S. 17, 1966, s., 4-

———— , "Sinan The Great" **Anatolıca**, I, 1967, p.,105-110.

YILMAZ, A., "Koca Sinan" **Taşan**, 1.1937, S. 12-36, Merzifon Halkevi Dergisi, s., 1-2.

YÜCEL, H., "Mimar Sinan" **Edebali**, c.1, S. 2, 1952, s. 13-15.

2. Sinan ve Çağı Hakkında Kaynaklar

Adsız Risale, İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Yazma Nu. 339.
AKTEPE, M., "Abide ve Sanat Eserlerimize Ait Türk Tarihlerinde Mevcut Bilgiler" **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. 2, 1968, s., 169-183.
ALTINAY, A.R., "Mimar Sinan" **Türk Tarih Encümeni Mecmuası**, yeni seri, c.I, S.5, İstanbul. 1930, s., 1-29.
———— , **Türk Mimarları**, Hazine-i Evrak Vesikalarına göre, İstanbul. 1937.
ALTAN, K., "Eski Mimarların Plânları" **Arkitekt**, 1936, s. 199. Anonim, **Adsız Risale**, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, yazma no: 339.
———— , (Mustafa Sai Çelebi-Asarî) **Tuhfet-ül Mimarîn**, Topkapı Sarayı Arşivi, Yazma no: 1461.
ASLANAPA, O., "Archivalien zur Geschichte der Osmanichen Baukunst im 16. und 17. Jahrunderts im Topkapı Serail Aarchiv zu İstanbul" **Anatolia**, III, 1958, 18-20.
Hüseyin Ayvansarayî, Hadîkat ül-cevami, 2c. İstanbul. 1281 (1864/65), s. 15-16, 58.
BARKAN ,Ö.L.,"Türk Yapı ve Yapı Malzemesi Tarihi İçin Kaynaklar" **Fakültesi Mecmuası**, S. 1-4, c. XVII, Ekim 1955, Temmuz 1956, s. 3-26.
———— , "Süleymaniye Camii ve İmaretine Ait Yıllık Bir Muhasebe Bilançosu 993/994 (1585-1586)" **Vakıflar Dergisi**, S. IX, Ankara. 1971, 109-161.
———— , **Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı**, 1550-1557, 2c.,. Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI. Seri-Sa. 10, 1972, VI. Dizi-Sa. 10a, 1979.
Cafer Efendi, **Risâle-i Mi'mâriyye**, b. Howard Crane, Studies in Islamic Art and Architecture Supplements to Muqarnas, 1, E.J. Brill, Leiden. 1987.
CANTEMİR, D., **History of the Ottoman Empire**, 2 vols., Eng. tr. b, N. Tindal, London, 1734-5. Dayazâde Mustafa Efendi, **Risâle-i Selimiye**, Süleymaniye Kütüphanesi, Nuri Arlasez Bağışları, nu:82.Fakith Ali Emiri Kütüphanesi, nu. 923. Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi, nu: 2283.
ERDOĞAN, M., "Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları" **Tarih Dergisi**, 5-6, 1951/52 (1953), s., 95-122.
———— , "Osmanlı Mimari Tarihinin Otantik Yazma Kaynakları" **Vakıfları Dergisi**, S. VI, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, İstanbul. 1965., s., 111-136.
Evliya Çelebi, **Evliya Çelebi Seyahatnâesi**, Necib Asım neşri, İstanbul. 1314/5.
GÖKYAY, O.Ş., "Risale-i Mimariye-Mimar Mehmet Ağa-Eserleri" **İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan**, Türk Tarih Kurumu Yayını, VII, Dizi-Sa. 70, Ankara.1976, s., 113-215.
IORGA, N., **Geschichte des Osmanischen Reiches**, 5 vols. Gotha. 1908-13.
HAMMER-PURGSTALL, J. VON., Geschichte des Osmanischen Reches, 10 vols., Pest. 1827-35, French trs. by J.J. Hellert, 18 vols. Paris. 1835-43.
KONYALI, İ.H., **Mimar Koca Sinan**, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı, Padişaha Vekaleti, Azadlık Kağıdı, Alım, Satım Hüccetleri, Nihat Topçubaşı Yayını, İstanbul. 1948.

KUBAN, D., "Notes On Building Technology of the 18th Century. The Building of the Mosque of Nuruosmaniye at İstanbul, According to Tarih-i Camii Şerif-i Nur-u Osmanî" **I. Uluslararası Türk-İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 14-18 Eylül 1981, İstanbul, c.V, Bildiriler, İstanbul. 1981, s., 271-293.

KÜRKÇÜOĞLU, K.E., **Süleymaniye Vakfiyesi**, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara 1962.

MERİÇ, R.M., **Mimar Sinan**, Mimar Sinan'ın Hayatına Eserlerine Dair Metinler, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara. 1965.

Mustafa Saî Çelebi, **Tezkiret-ül-Ebniye**, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Türkçe yazmalar, No: 6826; Süleymaniye Esat Efendi Kütüphanesi, yazma no: 2258/2, 34a-35b.

———— , **Tekkiret-ül-Bünyan**, Fatih Ali Emirî Kütüphanesi, yazma no: 921, 16-29a;

Süleymaniye Hacı Mahmut Kütüphanesi, yazma no: 4728/2 ve 4911, 15b-15b, 36a.

NAYIR, Z., "The Cointrubution of the Historical Sources to the Cognizance of Süleymaniye Complex in İstanbul" **I. Uluslararası Türk- İslâm Bilim ve TeknolojiTarihi Kongresi**, 14-18 Eylülü 1981, İstanbul, c.III, Bildiriler, İstanbul., 1981. s., 319-330.

ORGUN, Z., "Sinan'a Ait Yeni Bir Vesika" **Arkitekt**, 1940, s., 25-29.

———— , **Sinan'a Ait Yeni Bir Vesika**, Arkitekt Neşriyatı; 6, İstanbul. 1941.

SÖNMEZ, Z., **Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar- Belgeler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul. 1988.

ÖZ., T., "Mimar Mehmet Ağa ve Risalei Mimariye" **Arkitekt**, 16, 139-146, 1943-44.

SÜREYYA, M., **Sicil-i Osmanî**, c.I, İstanbul. 1308, c.II, III, İstanbul. 1311, c. IV. İstanbul.

ŞEŞEN, R., "Mimar Sinan Hakkındaki Kaynaklar" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan-2 Mayıs 1986, Bildiriler, c.II, Mimar Sinan, İstanbul. 1986, s., 1-11.**Tuhfet ül-Mimarin** (Musa Saî Çelebi, Asarî) İstanbul Topkapı Sarayı Arşivi, Yazma Nu. 1461.

3. Osmanlı Mimarisinde Sinan-Öncesi

ANHEGGER, R., "Beitrage zur frühosmanischen Baugeschichte I" **Istanbuler Forschungen**, 6, 1955, 89-108; 8, 1958, 40-56; 17, 1967, 312-330.

———— , "Porbleme der osmanischen Architektur bis Sinan" **Porceedings of theTwenty-Second Congress of Orientalists**, Held in İstanbul, September, 15th to 22nd 1951, Communications, Leiden, 1957, p. 643-645.

———— , "Beitrage zur frühosmanischen Baugeshichte" 60. Doğum Yılı Münasebetiyle **Zeki Velidi Togan'a Armağan Kitabı**, İstanbul, 1954-55. 301-303.

AREL, A., "Batı Anadolu'da Birkaç Yapının Tarihlendirilmesi ve XV. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi Hakkında" **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, S.2, 1970, s., 82-96.

ASLANAPA, O., **Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri**, İ.Ü. Ed.Fak. Yay.No:427, Sanat Tarihi Enst:6, İstanbul 1949.

AYVERDİ, E.H., "Bursa'da Orhan Gazi Camii ve Osmanlı Mimarisinin Menşei Meselesi" **Vakıflar Dergisi**, S.VI, 1965, s., 69-83.

———— , **İstanbul Mimari Çağının Menşei**, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri,c.1., İstanbul Fetih Cemiyeti, İst. Enstitüsü Neşriyatı No:57, İstanbul. 1966.

———— , **Osmanlı Mimarisinin İlk Devri**, İstanbul. 1966.

BAYKAL, K.,**Bursa ve Anıtları**, Bursa 1950.

ÇETİNTAŞ, S., **Türk Mimari Anıtları Osmanlı Devri**, Murad I ve Bayezit I Binaları,İstanbul. 1952.

ELDEM, S.H., "Bursa'da Şehadet Camii Konusunda Bir Araştırma" **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, S.1, 1963, s., 313-326.

EYİCE, S., "Fatih Devri Mimarisi" **Bilgi**, c.11. S. 122, 1957, s., 23-25.

———— , "Atik Ali Paşa Camiinin Türk Mimari Tarihindeki Yeri" **Tarih Dergisi**, S. 14/19, 1964, s., 99-114.

———— , "Osmanlı-Türk Mimarisinin İlk Devrinin Bir Cami Tipi Hakkında" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi**, Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara.1962, s., 187-188.

KIZILTAN, A., **Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler**, XIV. Yüzyıl Sonuna Kadar, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul. 1958.

KURAN, A., **İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Camii**, ODTÜ, Mimarlık Fakültesi Yayın No:1, Ankara. 1964, (Chicago. 1968)

———— , "Basic Space and Form Concept in Early Ottoman Mosque Architecture"**Atti del Secondo Congresso di Arte Turca**, Napoli. 1965.

———— , "Edirne'de Yıldırım Camii" **Belleten**, c. 28, s. 111, 1964, s., 419-438.

OGAN, A., "Aydın Oğullarından İsa Bey Camii" **Vakıflar Dergisi**, S.III, 1956, s., 73-81.

———— , "Mahmut Paşa Külliyesi" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 122, 1951, s., 4-7.

OTTO-DORN, K., "Die Isa Bey Moschee in Ephesus" **Istanbuler Forschungen**, 17, 1950, 115-131.

ŞEŞEN, R.,"Mimar Sinan İle İlgili Yazmalar" **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, 7-9 Mayıs 1987, İstanbul, M.S.Ü. 1987, s.,

ULUÇAY, M.Ç., **Saruhanoğulları ve Eserlerine Dair Vesikalar**, İstanbul. 1940.

ÜLGEN, A.S., "Türk Mimarisinin Beylikler Üslubunda Fatih Çağının Rolü Hakkında Düşünceler" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 136,1953, s., 21-22.

YETKİN, S.K., "Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı" **İlâhiyatFakültesi Dergisi**, III-IV, 1955. s. 39-43.

4. Osmanlı Mimarisinde Sinan-Sonrası

AKALIN, Ş., "Mimar Dalgıç Ahmet Paşa" Tarih Dergisi, c.X, 13, 1958, s., 71-80.
ALTAN, K., "Mimar Davut" **Arkitekt**, 1935, s., 339-342.
———— , "Klasikten Sonra Mimari İzlerimiz" **Arkitekt**, İstanbul. 1935, s., 87-89.
———— , "Klasik Türk Mimarları, Mimar Mehmet" **Arkitekt**, 1937, s., 223-226.
ALTINAY, A.R., "Mimar Davut" **Darülfünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası**, c.VI-II,S.3, İstanbul. 1932, s., 1-16.
ERDOĞAN, M., "Mimar Davud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri" **Türkiyat Mecmuası**, c.12, 1955, s., 179-204.
AREL, A., **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul. 1975.
EYİCE, S., "Mimar Kasım Hakkında" **Belleten**, XLIII, 1979, s., 767-808.
———— , "Osmanlı Devri Hassa Başmimarlarından Kasım Ağa" **Birinci Millî Türkoloji Kongresi**, İstanbul, 6-9 Şubat 1978, İstanbul. 1980.s., 453-466.
KEMALETTİN, A., "Mimar Koca Kasım Ali" **Mimar**, IV, S.5, İstanbul. 1934. s. 147.
KERAMETLİ, C., "Ser'i Mimari Alem Davut Ağa" **Türk Sanatı**, c.2, No:39-40, 1955, s., 12-13.
KUBAN, D., **Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul. 1954.
———— , "L' influence de l'Art Européen sur l'Architecture Ottomane au XVIII éme Siecle" **Pallodio**, No:III-IV, Luglio-Dicembre, 1955, 149-157.
NAYIR, Z., **Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası**, (1609-1690), İst. 1975.
ORGUN, Z., "Mimar Dalgıç Ahmet" **Arkitekt**, 1941-42, s., 59-62.
ÖGEL, S., "Sinan Sonrası" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan- 2 Mayıs 1986, c.III, Çağrılı Bildiriler ve Konre Faaliyetleri, İstanbul.1986, s., 199-209.
ÖNGE,Y., "Sultan Ahmet Camii" **Önasya**, c.III, S. 30, Ankara. 1968, s., 12-13.
ÖZ, T., "Sultan Ahmet Camii" **Vakıflar Dergisi**, S. I, Ankara. 1938, s., 25-28.
PARMAKSIZOĞLU, İ., "Kasım Ağa" **İslâm Ansiklopedisi**, c.VI, s., 379-380.
ŞEHSUVAROĞLU, M.,"Dünya Çapında Bir Sanat Eseri Sultan Ahmet Camii" **Tercüman Gazetesi**, 25.1.1974, İstanbul, s. 2.
ÜLGEN, A.S.,"Yeni Cami" **Vakıflar Dergisi**, S.II, Ankara, 1942, s., 387-397.

5. Osmanlı Mimarisinin Tip ve Teknikleri

AKOZAN, F., "Türk Külliyeleri" **Vakıflar Dergisi**, VIII, 1969, s., 303-308.
AKSOY, Ö., **Osmanlı Devri İstanbul Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, 1968.
ALTAN, K., "Yenicami Mahfili ve Mimar (Hezarfen İbrahim)" **Arkitekt**, 1937, s., 244-345.
ARSEVEN, C.E., "Süleymaniye ile Ayasofya Arasında Bir Mukayese" **Yeni İstanbul**, 12.10. 1954, s.,6.
ASLANAPA, O., "Rüstem Paşa Camii" **Sanat Dünyamız**, S. 18, İstanbul. 1980, s., 2-6.
_____ , "Kırım'da Türk Eserleri ve Mimar Sinan'ın Yaptığı Cami" **Türk Kültürü**, c.3, s. 28, 2, 1965, s., 229-240.
BATUR, S., "Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Sisteminin Gelişmesi Üzerine" **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, S. 1, (1968) s., 139-60.
_____ , "Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine" **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, S. 2, İstanbul. 1970, s., 135-208.
_____ , **Osmanlı Camilerinde Kemer-Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme**, (1300-1730), İstanbul. 1974.
BİNAN, M., **Türk Saçak ve Kornişleri**, İlk Çağlar, Selçuk ve Osmanlı Devirleri, Yabancı Mimari Devirlerle Mukayeseler, İstanbul, 1952.
_____ ,"Osmanlı Camilerinde geçiş öğelerinin Evrimi, Mimar Sinan'ın Katkısı" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan-2 Mayıs 1986, Bildiriler, c.II, Mimar Sinan, İstanbul Teknik Üniversitesi, Bilim ve TeknolojiTarihi Araştırma Merkezi. 1986, s., 207-217.
BOLAK, O., **Camilerin Aydınlatılması Üzerine Bir Araştırma**, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi İstanbul, 1967.
BOZKURT, O., **Koca Sinan'ın Köprüleri**, XVI. Asır Osmanlı Medeniyeti İçinde Sinan, Köprülerin Mimari Bakımdan Tetkiki, Siluet ve Abide Kıymetleri, İstanbul. 1952.
CARCARADEC, M., "L'Apagee De La Ceramique Architecturale Ottomane" **Türkiye-Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 56/335, Kasım-Aralık, 1976, s., 21-27.
CEZAR, M., **Typical Commercal Buildings of the Ottoman Classical Period and the Ottoman Construction System**, İstanbul. 1983.
ÇETİNTAŞ, S., "Minarelerimiz" **Güzel Sanatlar Mecmuası** 4, 1942, s., 57-74.
ÇULPAN, C., **Türk Taş Köprüleri**, Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Dizi, Sa. 16, Ankara. 1975.
DEMİRİZ, Y., **Osmanlı Mimarisin'nde Süsleme**, I, Erken Devir (1330-1453), İstanbul. 1979.
ELDEM, S.H., "**Köşkler ve Kasırlar**, I.II, İstanbul. 1969, 1973.ERDENEN, O., "Eski

Yapılarda Plan Meselesi"**Mimarlık**, S. 26, İstanbul. 1965, s. 22.
EREN, İ., "Mimar Sinan'ın Sofya'da Bilinmeyen Eseri", **Belgelerle Türk Tarihi Dergisi** 8, İstanbul, 1968, s., 71-75.
ERGİN, O., **Türk Şehirlerinde İmâret Sistemi**, İstanbul. 1939.
ERZEN, J.N., **Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri**, Ankara, 1981.
ESİN, E., "Türk Kubbesi" **Selçuklu Araştırma Dergisi**, III, Selçuklu Tarihi ve Medeniyet Enstitüsü, Ankara. 1971, s. 159-82.EYİCE, S., "İstanbul Minareleri" **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, S.1,İstanbul. 1963, s., 131-132.
———— , "İstanbul'da Bazı Cami ve Mescid Minareleri" **Türkiyat Mecmuası**, X, 1953. s.247-268.
———— , "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler" **İktisat Fakültesi Mecmuası**, XIII, 1962/63, s., 1-80.
GLÜCK, H., "16.-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçılarıyla Osmanlıların Avrupa Sanatları Bakımından Önemi", **Belleten**, XXXII 1978, Çev: C. Köprülü, s., 355-380.
GÖKMEN, M., **Fatih Medreseleri**, İstanbul. 1943.
GRABAR, O., "The Islamic dome, some cansiderations" **Journal of the Society of Architectural Historians**, XXII, No: 45, p., 191-1981.
HAIDER, S.G.- YAZAR, H., "Implicit Intertions and Explicit Order in Sinan's Work" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan--2 Mayıs 1986, Bildiriler, c. II, Mimar Sinan, İstanbul. 1986, s., 207-217.İLTER,İ., "Ölümünün Yıldönünümünde Köprüleriyle Mimar Sinan" **Karayolları Bülteni**, 187, Ankara. 1966, s., 24-27.
KARAMAĞARALI, H., "Süleymaniye Camii" **Önasya**, c.2, S.5, 1967. s., 12-13.
KIENITZ, F.K., **Eski Türk Köprüleri**, Anadolu ve Güneydoğu Avrupa'da Selçuk ve Osmanlı Kültürünün Şaheserleri, Ankara. 1965.
KUBAN, D., "An Ottoman Building of the Sixteenth Century: The Sokollu Mosque and its Dependencies in İstanbul "**Ars Orientalis**, VII, 1968, p., 19-39.
———— , "Selimiye at Edirne, its genesis and an evaluation of its style" **IV éme Congres International D'Art Turc**, Aixen-provence, Paris. 1976, p. 105-111.
———— , " AtikValide Camii" **Mimarlık ve Sanat**, S. 1-2, 1961, s., 59-63.
———— , "Les Mosquées à coupole à Base Hexagonale" **Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens**, In Memoriam Ernst Diez, İ.Ü.Ed.Fk. Sanat Tarihi Enst. No:1, İstanbul. 1963, p. 35-47.
———— , " Une Analyse Stylistique de l'Espace dans l'Architecture Ottomane" **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi** Tebliğler, Ankara. 19-24 Ekim. 1959, s., 219-224.
———— , **Osmanlı Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü**, Rönesansla Bir Mukayese, İstanbul. 1958.
KUNTER, H.B., "Süleymaniye Yapılırken Herkesin Hakkı Nasıl Korundu?" **Hümaniter Bilimler**, 3, 1975, s., 43-72.
KURAN, A., "Üsküdar'da Mihrimah Sultan Külliyesi" Boğaziçi Üniversitesi,

Hümaniter Bilimler, 3, 1975, s., 43-72.
_____ , "Single-Domed Mosques of the Architect Sinan" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan- 2 Mayıs 1986, c.III, Çağırılı Bilidiriler ve Kongre Faaliyetleri, İstanbul. 1986, s., 83-104.
_____ , "Basic Space and Form Cancept in Early Ottoman Mosque Architecture" **Atti del Secondo Congresso di Arte Turca**, Napoli, 1965, p., 181-187.
_____ ,"Classical Mosque Architecture of the Ottoman Empire" **EnviromentalDesign**, Ankara. 1967, p., 7-25.
_____ , "Zal Mahmud Paşa Külliyesi" Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, **Hümaniter Bilimler**, I, 1973, s., 65-81.
_____ , "Çatalca'daki Ferhad Paşa Camii" **Hümaniter Bilimler**, 3, Boğaziçi Üniversitesi, 1975, s., 73-90.
_____ , "Mimar Sinan Yapısı Karapınar II. Selim Camii'nin Proporsiyon Sistemi Üzerine Bir Deneme" **VII. Türk Tarih Kongresi**, 25-29 eylül 1970, Ankara, Bildiriler, c. II, Ankara. 1973, s., 711-716.
_____ , "Mimar Sinan'ın İlk Eserleri" **Belleten**, XXXVII, 1973, s., 533-556.
_____ , "The Mosques of Sinan" **Fifth International Congress of Turkish Art**,ed. by géza Fehér, Budapest. 1978, p., 559-568.
MARTINY, G., "Die Piyale Pascha Moshee" **Ars Islamica**, III, 1936, s., 131-171.
NECİPOĞLU-KAFADAR, G., "The Süleymaniye Complex in Istanbul, an interpretation, **Muqarnas**, 3, 1985, p., 92-117.
_____ , "Plans and Models in 15 th. and 16 th Century Ottoman Architectural Practice" **Journal of the Society of Architectural Historians**, XLV/3, September. 19856, p., 224-43.
ÖGEL, S., "Osmanische Baukomplexe" **Anatolica**, I, 1967, s., 118-123.
_____ , **Der Kuppelraum in der turkischen Architektur**, istanbul, 1972.
ÖNGE, Y., "Edirne'de Mimar Sinan'ın Eseri: Bir Namazgâh" **Önasya**, c.4, S.44, Nisan 1979, s., 10-11.
_____ , "Koca Sinan'ın Hamamlarında görülen Bir Yenilik: Merkezi Kubbeli Örtü Sistemleri" **II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28 Nisan- 2 Mayıs 1986, Bildiriler, c. II, Mimar Sinan, İstanbul. 1986, s., 81-86.PEYNİRCİOĞLU, H. vd., "İstanbul'da Osmanlı Döneminde İnşa Edilen Camilerin Temelleri" **I. Uluslararası Türk -İslâm Bilim ve Teknolojik Tarihi Kongresi**, 14-18 Eylül 1981, İstanbul, c. III, Bildiriler, İstanbul. 1981, s., 3746.
ROGERS, J.M.,"The Stones of Süleymaniye" **International Journal of Middlle East Studies**, c.14, S.1, 1982, s., 71-86.
RUMPLER, M., **La caupole dans l'architecture byzantine et musulmane**, Strasbourg, 1956.
SIMITH, B., **The Dome**, Princeton. 1851.
SU, K., **Mimar Sinan'ın Eserlerinden Muradiye Camii**, Resimli Ay Basımevi, İstanbul. 1940.

TEKİNDAĞ, Ş., 3XVII. Yüzyıl Türk Sanat Eserlerinden Bir Abide, Yenicami Külliyesi", **Tarih Dergisi**, 28-29- 1974-1975, s., 167-191.
TOĞROL, N., "Sinan'ın Köprüler" **Nafia Vekaleti'nde Anma Toplantısı**, 9.4.1944, s., 1-4.
ÜLGEN, A.S., Rüstem Paşa Heyeti", **Mimarlık**, IX/1-2, 1952, s., 23-28.
ÜNVER, S., **Mimar Sinan'ın Yaptığı Hastaneler ve İçtimai Muavenet Müesseseleri**, İstanbul, 1934.
YORULMAZ, M.- AHUNBAY, Z., "Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem ve Yapım Teknikleri"**II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 28Nisan-2 Mayıs 1986, c.III, Çağırılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri, İstanbul. 1986, s., 123-143.
YÜCEL, E., "Şemsipaşa Külliyesi", **Arkitekt**, 336, 1969, s., 157-160
ZICK,J., "Der Osmanische Dekorationsstil"**Bustan**, c.5, S.4, 1964, s., 35-46.
Ahmed Refik (Altınay), **Onaltıncı Asırda İstanbul Hayatı** (1553-1591),İstanbul. 1935.

6. Kültürel Yapı ve Kurumlar

AKDAĞ, M., "Osmanlı Müesseseleri Hakkında Notlar" **Dil ve Tarih-Coğrafya Dergisi**, c. XIII, S. 1-2, Ankara Üniversitesi Yayını, Ankara. 1955, s., 89-96.

_____ , **Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi, (1453-1650)**, c. II, Ankara. 1971.

ALDERSON, A.O., **The Structure of the Ottoman Dynasty**, Oxford, 1956.

ALTINAY, A.R., **Eski İstanbul**, İstanbul. 1931.

_____ , **Türk Mimarları**, Hazine-i Evrak Vesikalarına Göre, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul. 1936.

_____ , **Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı** (961-1000), İstanbul, 1932.

_____ , **Hicrî Onbirinci Asırda İstanbul Hayatı**, (1000-1100), İstanbul, 1931,

_____ ,**Hicrî XII. Asırda İstanbul Hayatı**, (1100-1200), İstanbul, 1930.

AYVERDİ, E.H., **Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskânı ve Nüfusu**, Doğan Kardeş Matb. Lim. Şti. Ankara. 1958.

_____ ,"Fatih Devrinde İstanbul Mahalleleri" **Vakıflar Dergisi**, S. IV. Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara. 1958, s., 249-264.

BALTACIOĞLU, C., **XV.-XVI. Asırlar Osmanlı Medreseleri**, Teşkilat, Tarih, İstanbul,1976.

BARNES, J.R., **An Introduction to Religious Foundations in the Ottoman Empire**,E.J. Brill, Leiden. 1986.

BARTH, H, **Konstantinopel**, Leipzig ve Berlin, 1901, s., 152-61.

BATES, Ü., "The Patronage of Süleyman-The Süleymaniye Complex in İstanbul" **In Memoriam Albert Louis Gabriel**, s., 65-74.

B.ELDICEANU, N., **Le Tımar dans 1'Etat Ottoman**, début XIV. début XIV siécles, Otto Harrosowit, Wiesbaden. 1980.

BUSBECQ, O. de, **Life and Letters**, Frs. Forster and Daniell, 2 vols, London. 1881.

CHARLES, M:A., "Haghia Sophia and the Great Imperial Mosques" **Art Bulletin**, 1930, c. 12. s. 321-44.

ERDENEN, O., "Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri" **Mimarlık**, c. 4, S. 32, 6. 1966, s., 19-22.

_____ , "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilâtları" **Mimarlık**, S. 27, 1966/1, İstanbul. 1966, s., 15-18.

ERDOĞAN, M., "Osmanlı Devrinde İstanbul Bahçeleri" **Vakıflar Dergisi**, IV, 1965, s., 149-182.

EVYAPAN, G., **Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri**, Ankara. 1972.

EYİCE, S., "İlk Osmanlı Devrinin Dinî-İçtimaî Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli Camiler" **İktisat Fakültesi Mecmuası**, S. 23/1-2, 1963, s., 1-80.

_____ , "Yeni Şehircilik Karşısında İstanbul'un Büyük Külliyeleri", **Ölçü**, c.1, S. 2, 1957, s., 29-32.

_____ , **İstanbul**, petit guide a travers les monuments byzantins et turcs, İstanbul. 1955.

FLEISCHER, C.H., **Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire**, The Historian Mustafa Ali (1541-1600), E.J. Brill, Leiden, 1986.

GABRIEL, A., "Les mosquées de Constantinople" **Syria**, VII, 1926, s., 353-419.

GALLAND, A., **İstanbul'a Ait Günlük Anılar**, II. Cilt, (1673) T.T.K. Basımevi, Ankara. 1953.

GÖKBİLGİN, T., "Kanuni Sultan Süleyman Devri Müesseseler ve Teşkilatına Işık Tutan Bursa Şer'iye Sicillerinden Örnekler" **İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi-Sa. 70, Ankara. 1976, s., 91-112.

GURLITT, C., **Die Baukunst Konstantinopels**, Berlin, 1907-1912.

HASLUCK, F.W., **Chirstianity and Islam Under The Sultans**, Oxford, 1929.

KÖPRÜLÜ, M.F., **Vakıf Müessesesinin Hukukî Mahiyeti ve Tarihî Tekamül** İstanbul. 1942.

KRITOBULOS, **Life of Mehmed II**, new ed., Princeton, 1954.

KUBAN, D., "İstanbul"un Tarihi Yapısı" **Mimarlık**, 1970/5, S., 26-48.

_____ , "İstanbul'un Tarihî Yapısının Genel Özellikleri" **İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü Dergisi**, S. 1, 1971, s., 18-40.

_____ , "Türk Şehir Yapısı Üzerine" **Mimarlık ve Sanat**, S. 1, 1961, s., 37-41

_____ , "İstanbul'un Tarihî Yapısı" **Mimarlık**, S. 5, 1970, İstanbul, s., 26-48.

KUNTER, H.B., **Türk Vakıflar ve Vakfiyeleri**, İstanbul. 1939.

LYBYER, A.H., **The Government of the Ottoman Empire in the Time of Süleyman the Magnificient**, Cambridge, Mass. 1913.

ORGUN, Z.M., "Hassa Mimarları" **Arkitekt**, yıl. 1938. İstanbul. 1938, s., 338-342

_____ , **Hassa Mimarları**, Arkitekt Neşriyatından, İstanbul. 1939, Sinan:s.1

ROGERS, J.M., "The State and the Arts in Ottoman Turkey, part:I: The Stones of t Süleymaniye" part.II: The Furniture and Decoration of the Süleymaniye **International Journal of Middle East**, 14 (1982), p., 71-86; 283-313.

SCHNEIDER, A.M., **Konstantinopel**, Gesicht und Gestalt einer geschichtlichen Weltmetropole, Meinz-Berlin, 1956.

ŞEHSUVAROĞLU, H.Y., "18. nci Asırda İstanbul'da Görülen İmar Faaliyetleri" **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 191, 1957, s., 10-11; S. 192, 1958, s., 3-4.

UZUNÇARŞILI, İ.H., **Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal**, Türk Tarih Kurumu Yayını,VIII. Seri -Nr. 10, Ankara. 1941.

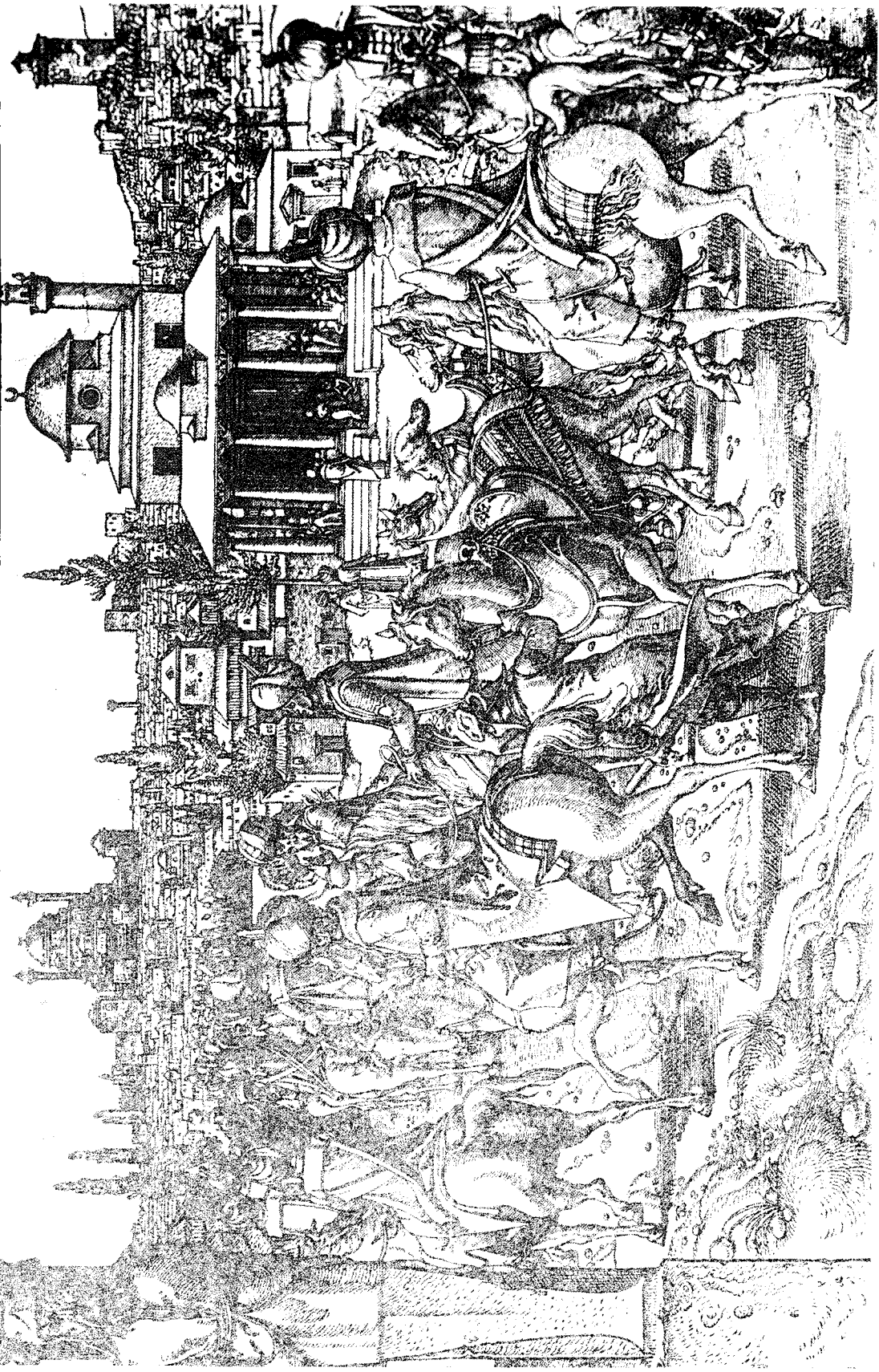
_____ , **Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları**, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından, VIII. Seri, Nr. 12 (1), Ankara. 1943. (I), 19 (II).

_____ , **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Türk Tarih Kurumu Yayınla

VIII. Seri, Nr. 15, Ankara. 1945.ÜLGEN, A.Ş., **Fatih Devrinde İstanbul**, 1453-1481, Cumhuriyet Basımevi, İstanbul, 1939.
ÜLKEN, H.Z., "Vakıf Sistemi ve Türk Şehirciliği" **Vakıflar Dergisi**, IX. Ankara. 1971, s., 13-38.
VAUGHAN, D., **Europe and the Turk**, 1350-1700, Liverpoll, 1954.
WITTEK,P., **The Rise of the Ottoman Empire,** London, 1938.

LEVHALAR

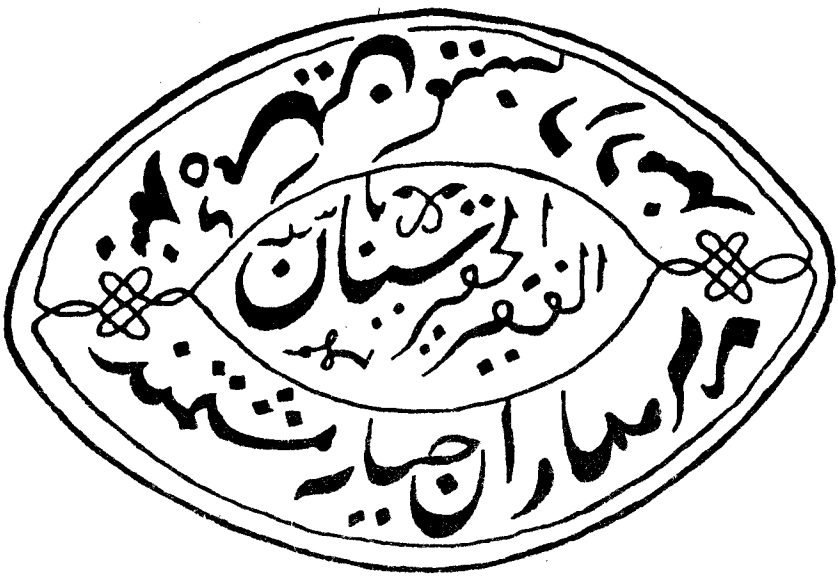
1. Kanuni Sultan Süleyman'ın At Meydanı'ndan geçişi, Pieter Coecke Van Aelst'ın gravürü,1553, Metrepolitan Museum of Art.
2. Mimar Sinan'ın imzası ve mührü
3. Sinan ve ailesi
4. Sinan Çağında önemli mimarlık eserlerinin dağılışı
5. a. Panaghia Manastırı kubbesi, 14. yüzyıl, İstanbul
   b. İstanbul Aya Sofyası
6. İstanbul Aya Sofya'sının planı
7. F. Pellegrin'in kompozisyonları
8. P. Flötner'in kompozisyonları
9. Mimar Sinan Çağı Koronolojisi
10. Süleymaniye Külliyesi, durum planı
11. Süleymaniye, kesit ve plan
12. a. Mihrap cephesi
    b. Avlu cephesi
13. a. Avludan ana kütleninin görünüşü
    b. Avlu revakları
14. a. Havuz
    b. Güney cephe
15. a) Güney Cephesi
    b) Kuzey Cephesi
16. a. Çörtenler
    b) Dış Galeriler
17. a. Güney cephe girişi
    b. Minare detayı
18. Süleymaniye, plan
19. a. Yarım kubbe
    b. Kütle kompozisyonunun avludan görünüşü
20. Anadolu Öncesi Türk Mimarisinde kubbenin büyüme grafiği
21. Anadolu Türk Mimarisinde Kubbenin büyüme grafiği
22. a. Güneydoğudan genel görünüş
    b. Kuzeybatıdan genel görünüş
23. a. Güney cephe
    b. Payanda kule detayı
24. a. Kule odaları
    b. Örtü elemanları kompozisyonu
25. a. Dilimli kubbe
    b. Kubbe kasnağı ve uçan payanda
26. a. Avlu revaklarından köşe detayı
    b) Minare Giriş Kapısı
27. a) Mihrap cephesi mukarnas uygulama
    b. Avlu girişinde taçkapı mukarnası ve kitabe.



Lev. 1



2a



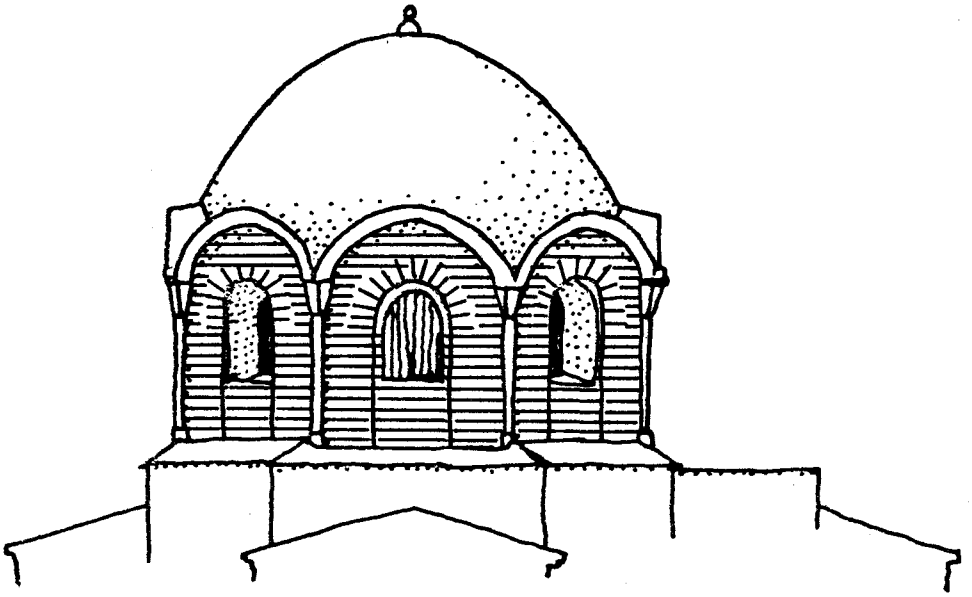
2b

ABDÜLMENNAN
erkek evlat
SİNAN + MİHRİ
MUSTAFA + SANEVBER
erkek
SÜLEYMAN
NESLİHAN
ABDİ
RAZİYE
KERİME
AYŞE
ÜMMİHAN
MEHMET
DERVİŞ
FAHRİ
FATMA

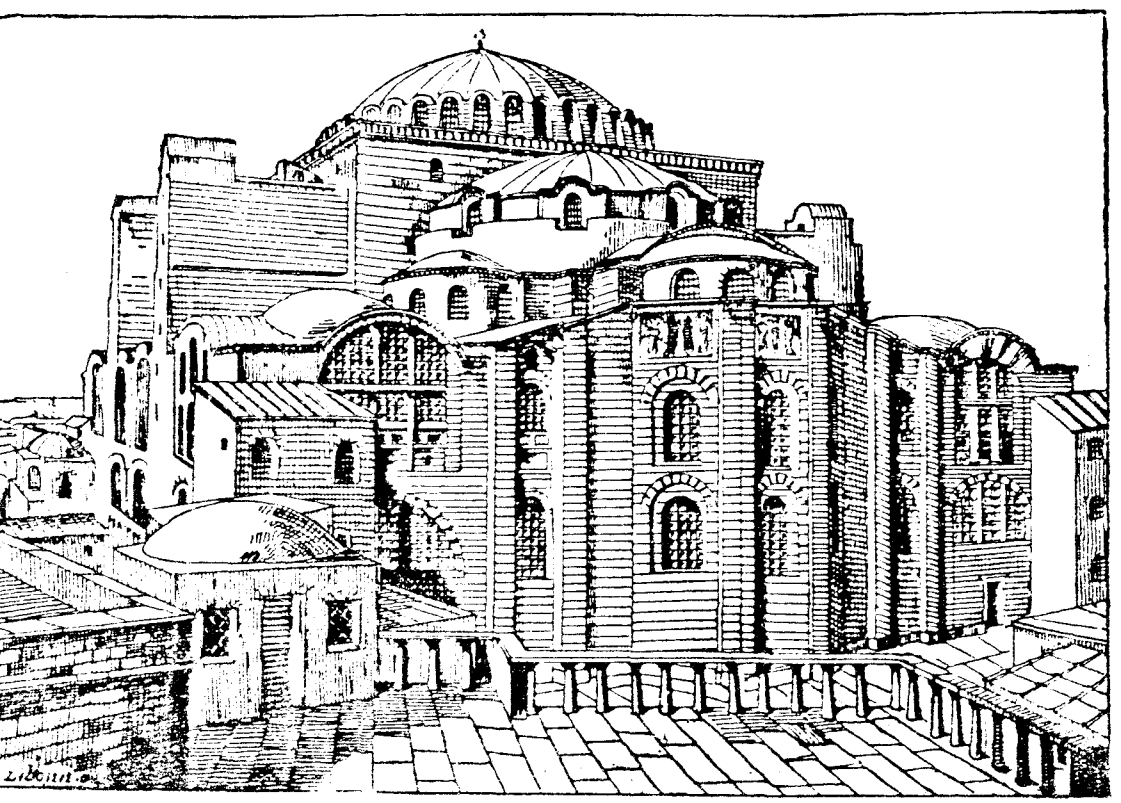
Lev. 3

SİNAN ÇAĞINDA ÖNEMLİ
MİMARLIK ESERLERİN
COĞRAFİ DAĞILIŞI

Lev. 4

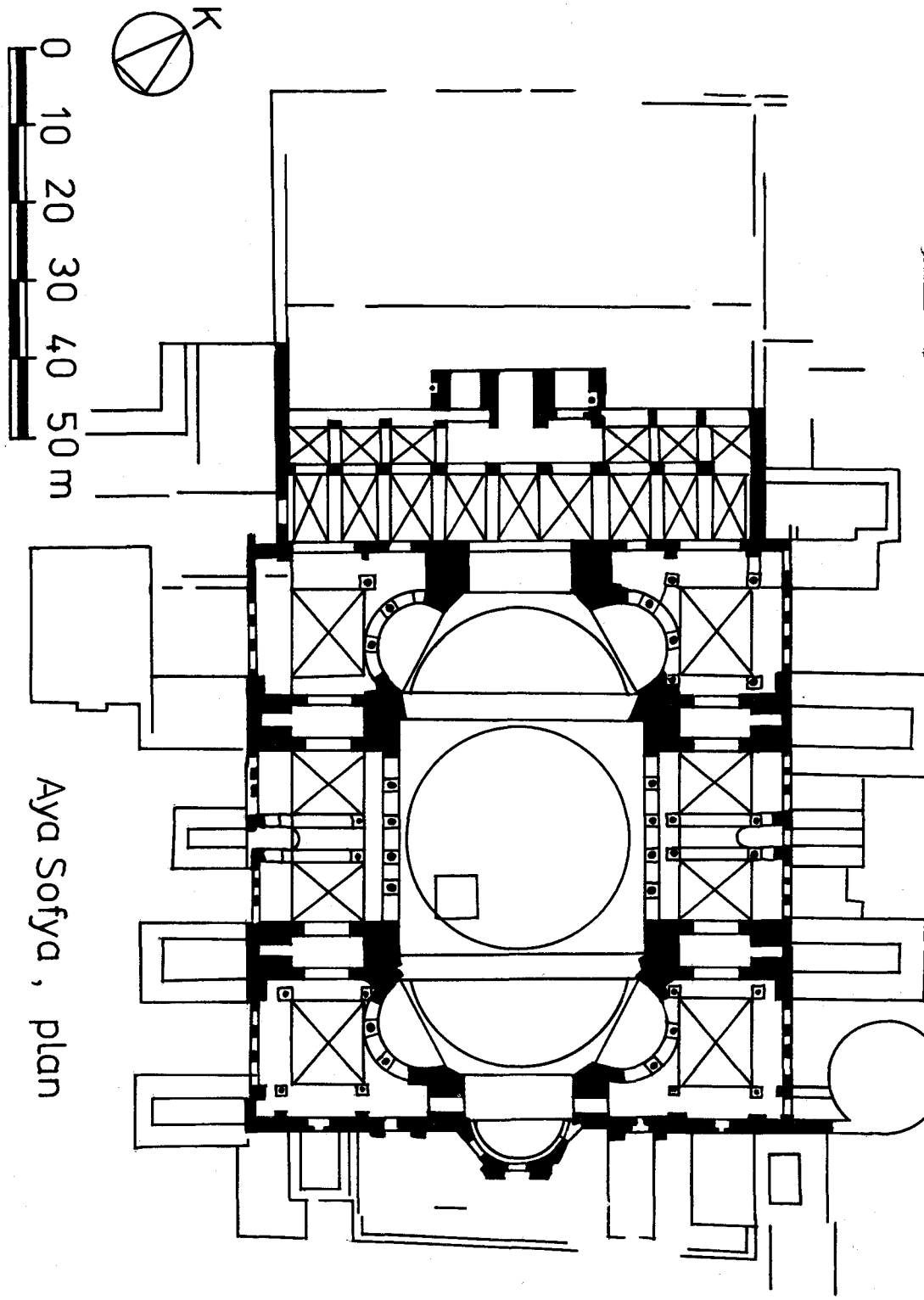


a. Panaghia manastırı kubbesi,
İstanbul, 14.Yüzyıl

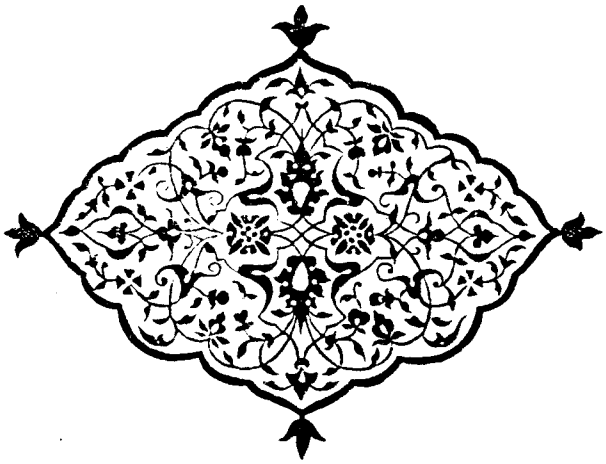


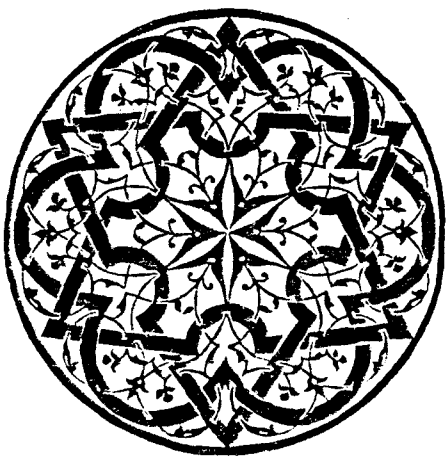
b. İstanbul Aya Sofya'sı

Lev. 5

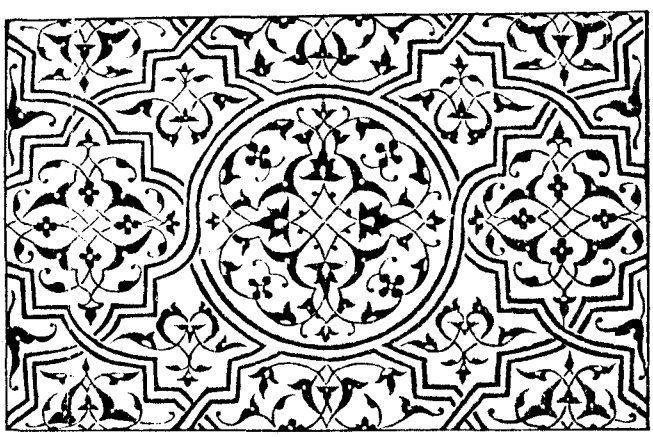


Lev. 6

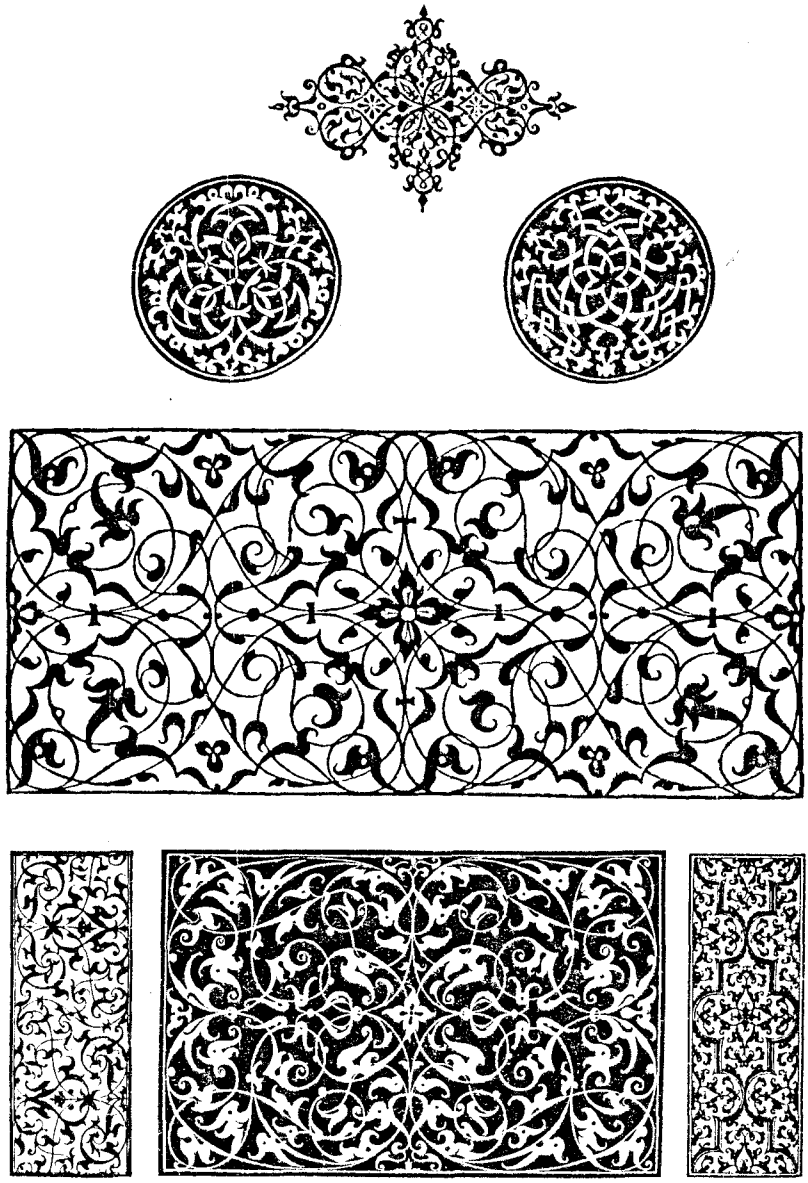






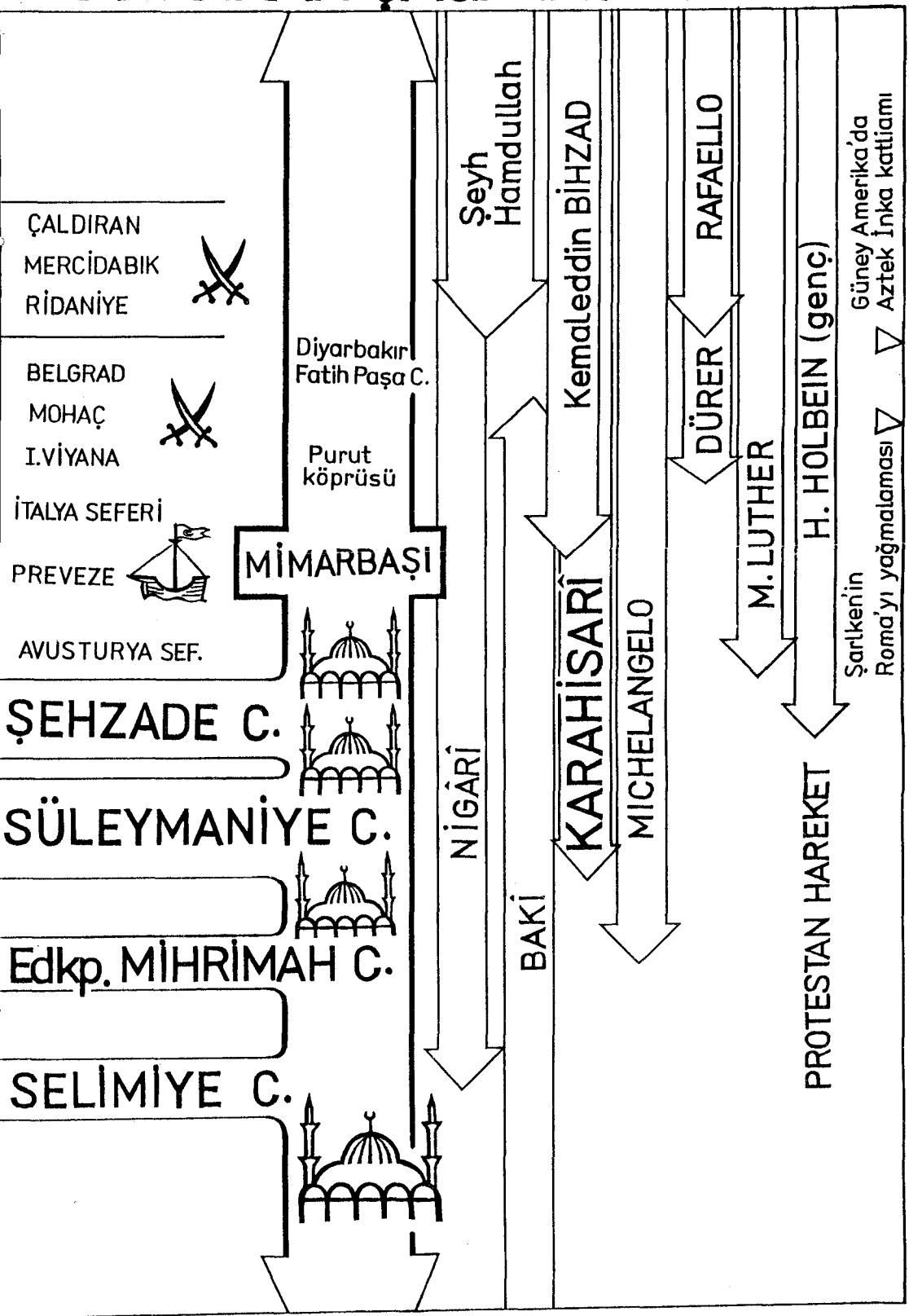


Francisque PELLEGRIN. 1530 **Lev. 7**

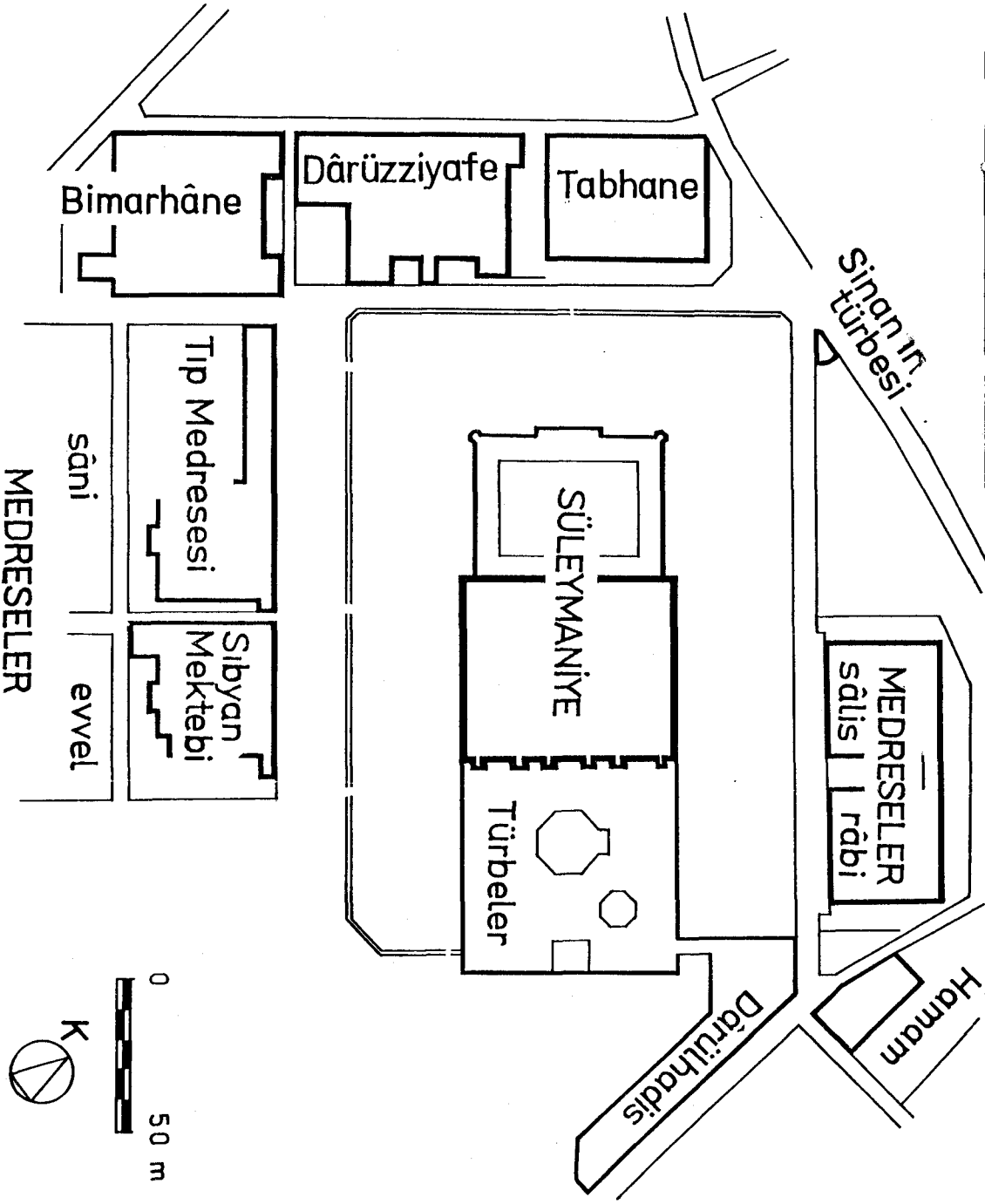


Peter FLÖTNER . 1546

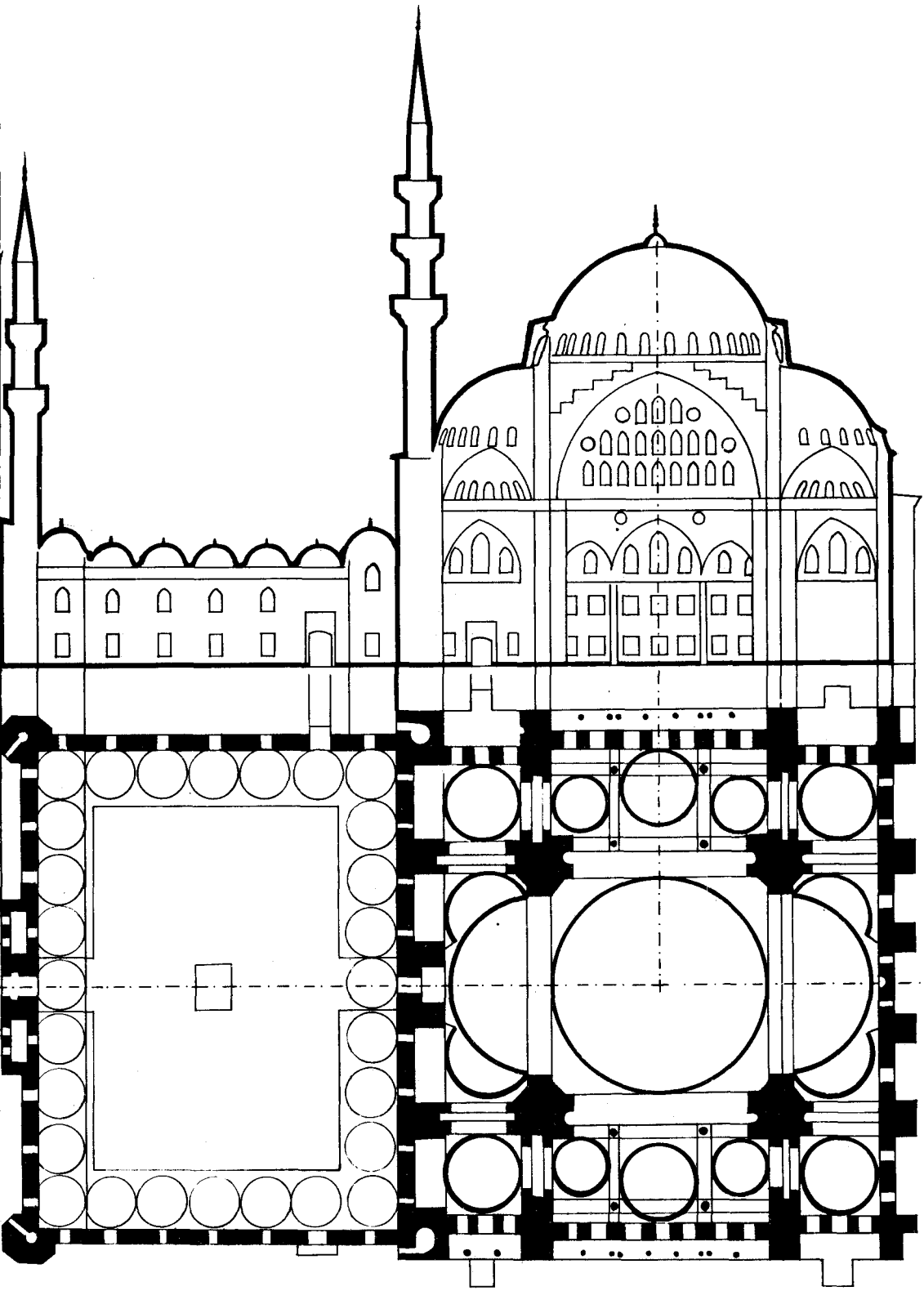
MİMAR SİNAN ÇAĞI KRONOLOJİSİ



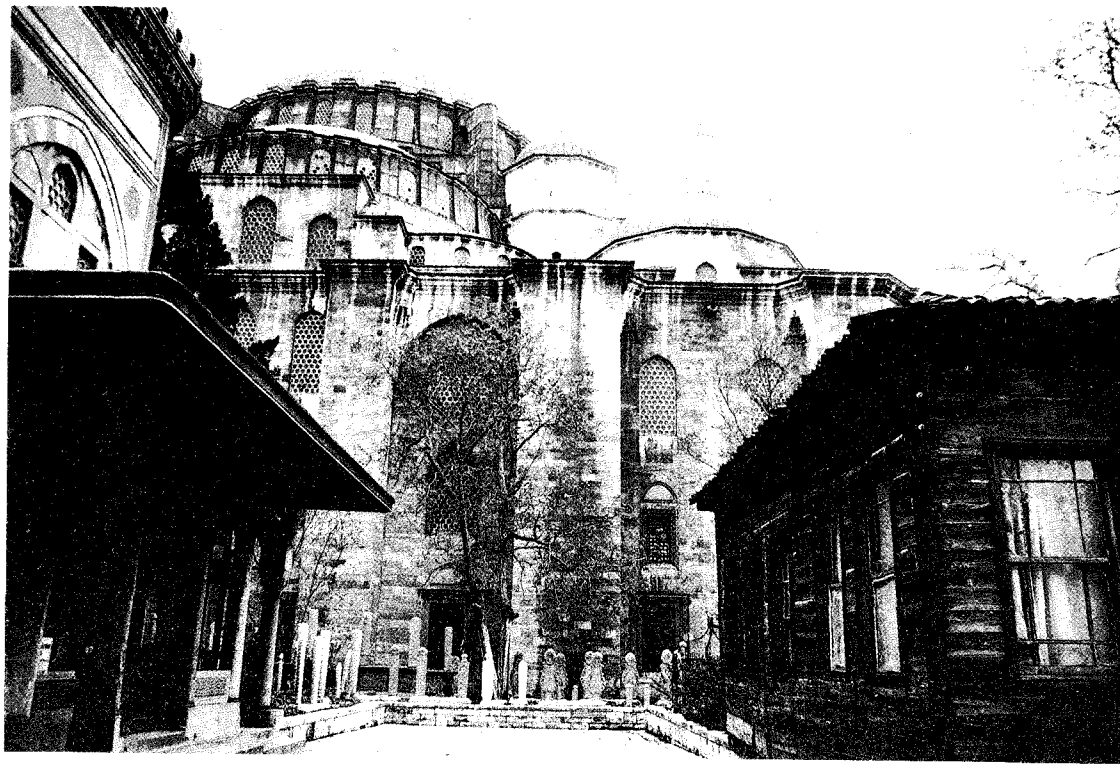
Lev. 9


Bimarhâne
Dârüzziyafe
Tabhane
Sinan ın türbesi
Tıp Medresesi
sânî
MEDRESELER
Sıbyan Mektebi
evvel
SÜLEYMANİYE
Türbeler
MEDRESELER
sâlis
râbi
Dârülhadis
Hamam
0
50 m
K

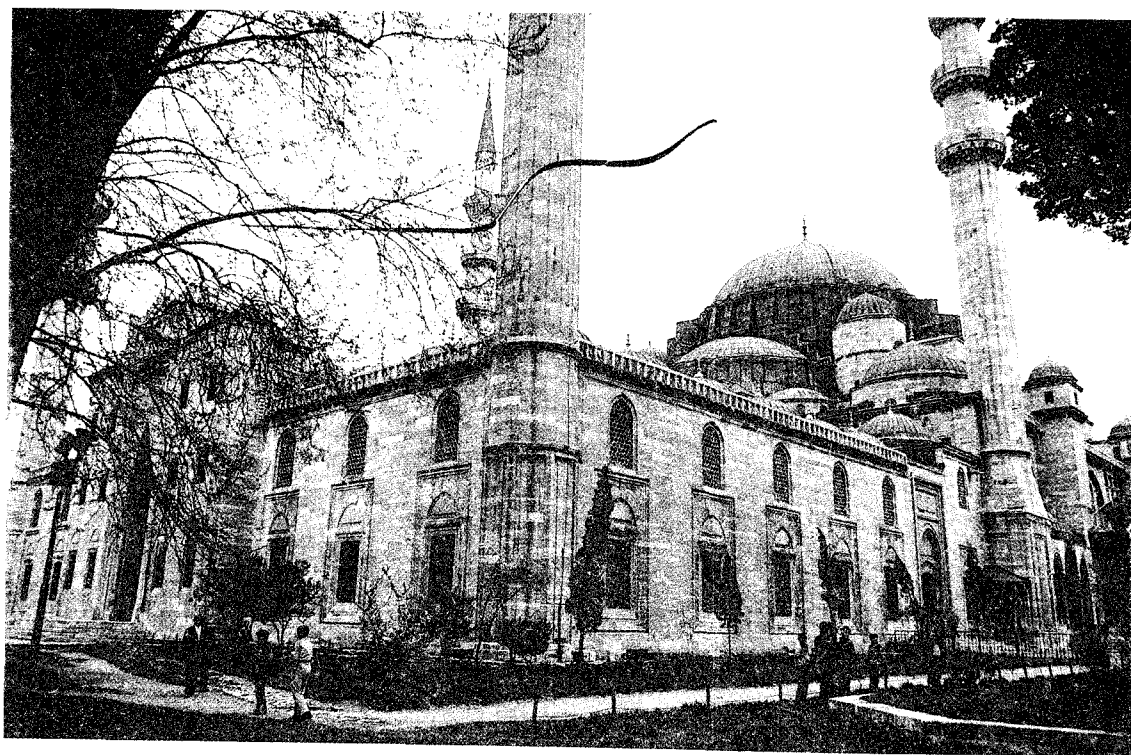
Lev. 10



Lev. 11

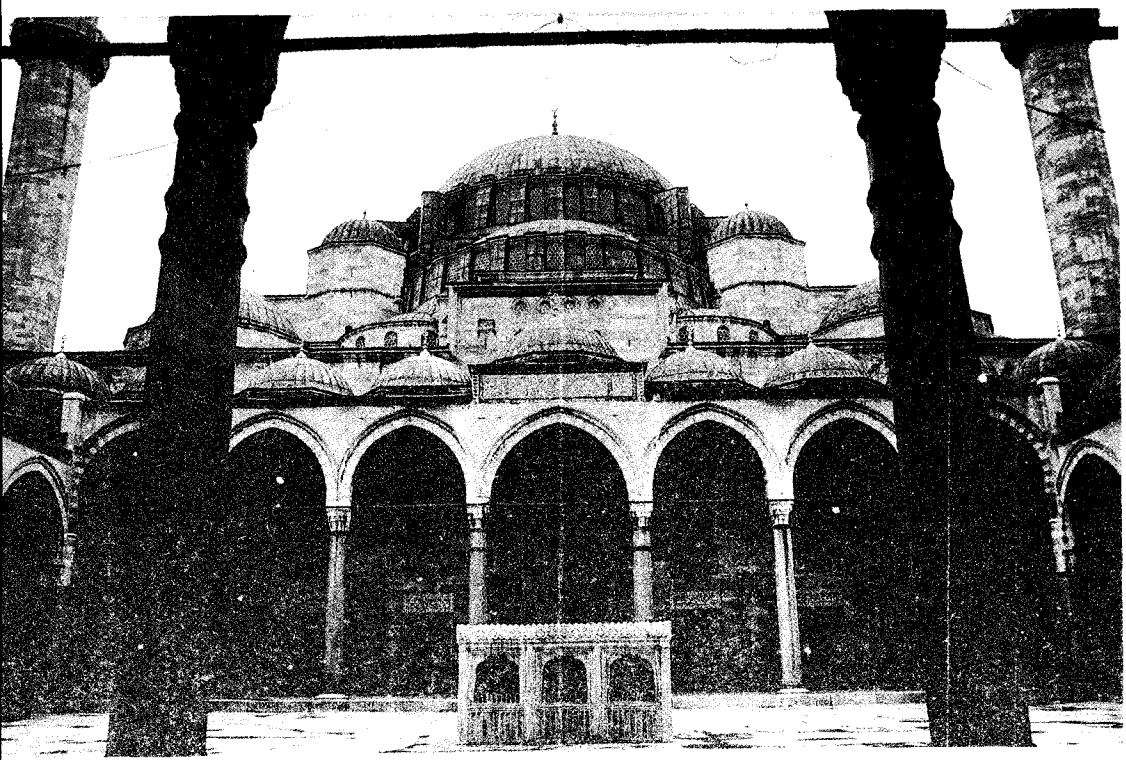


a

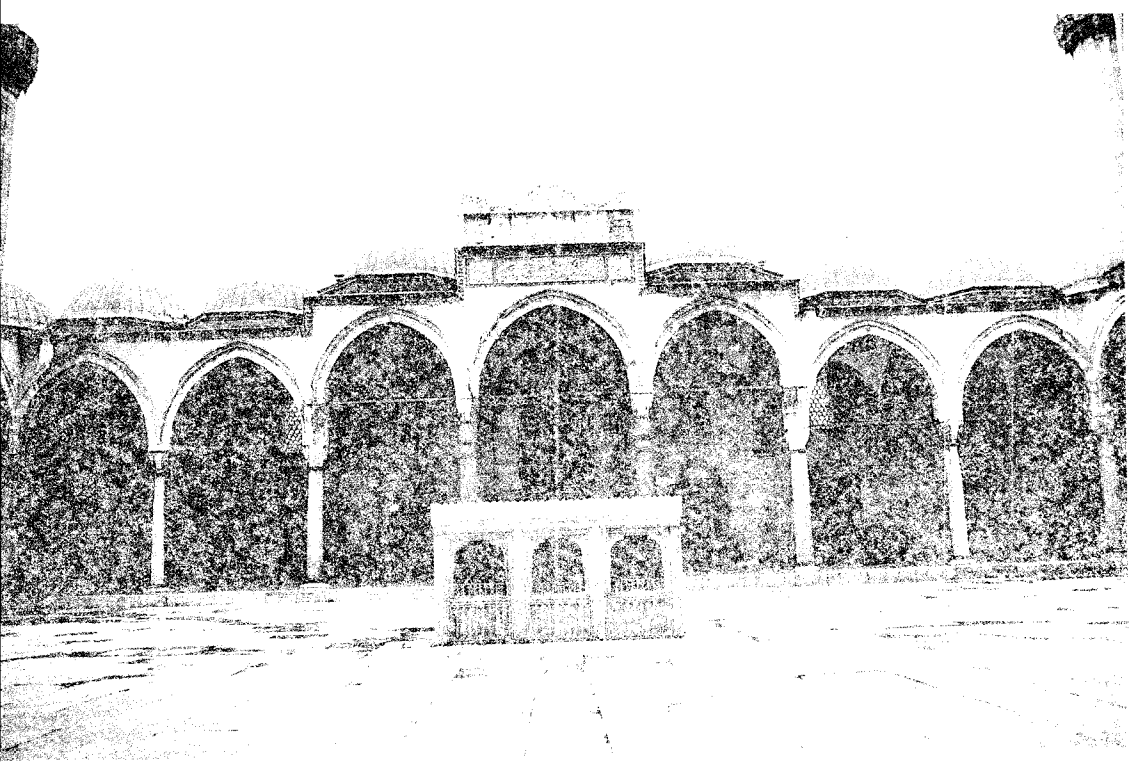


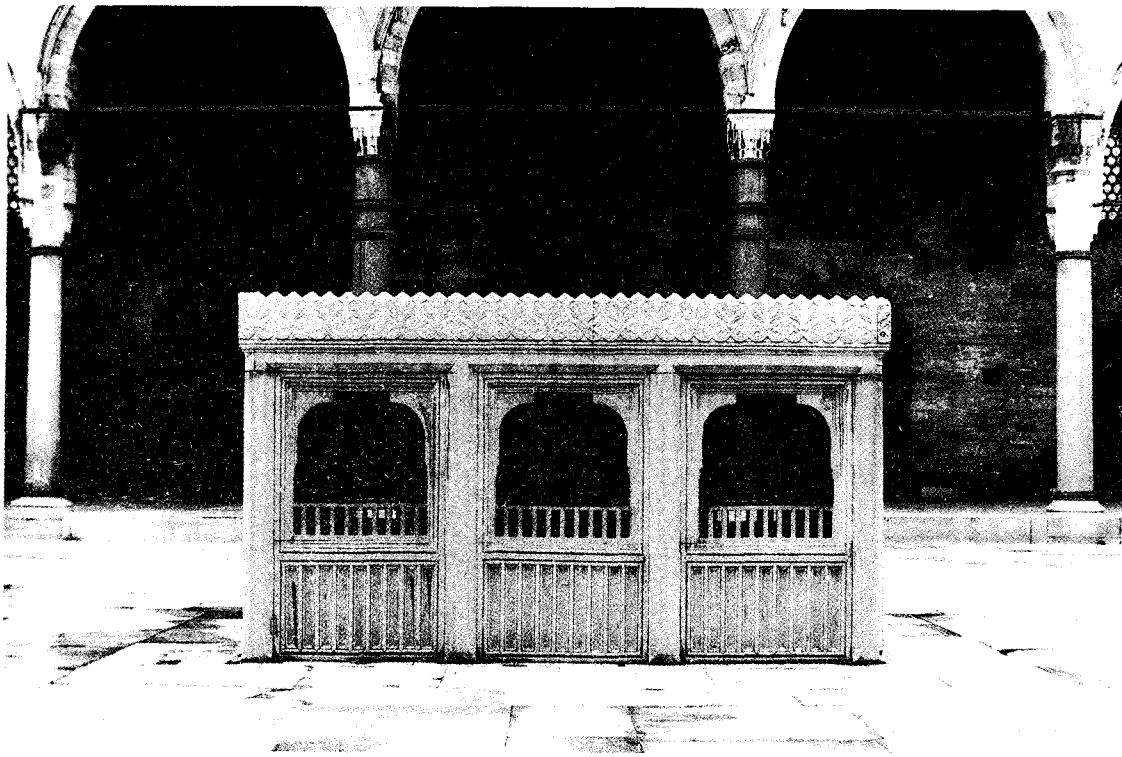
Lev. 12

b

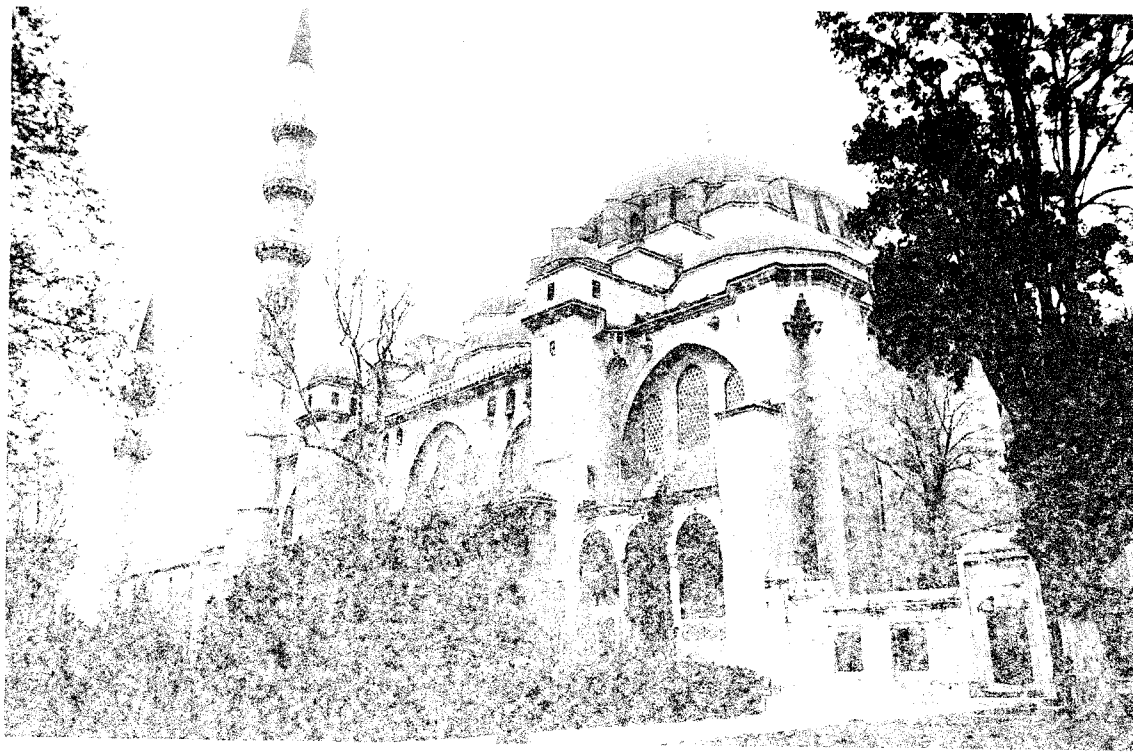


a



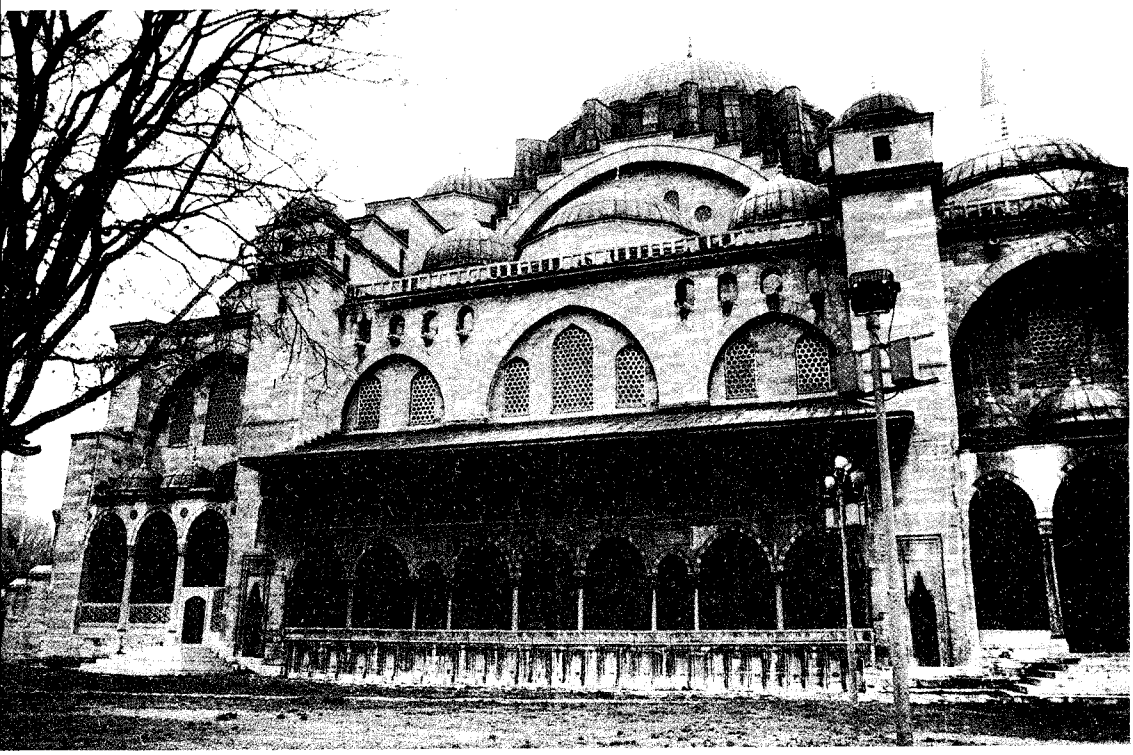


a

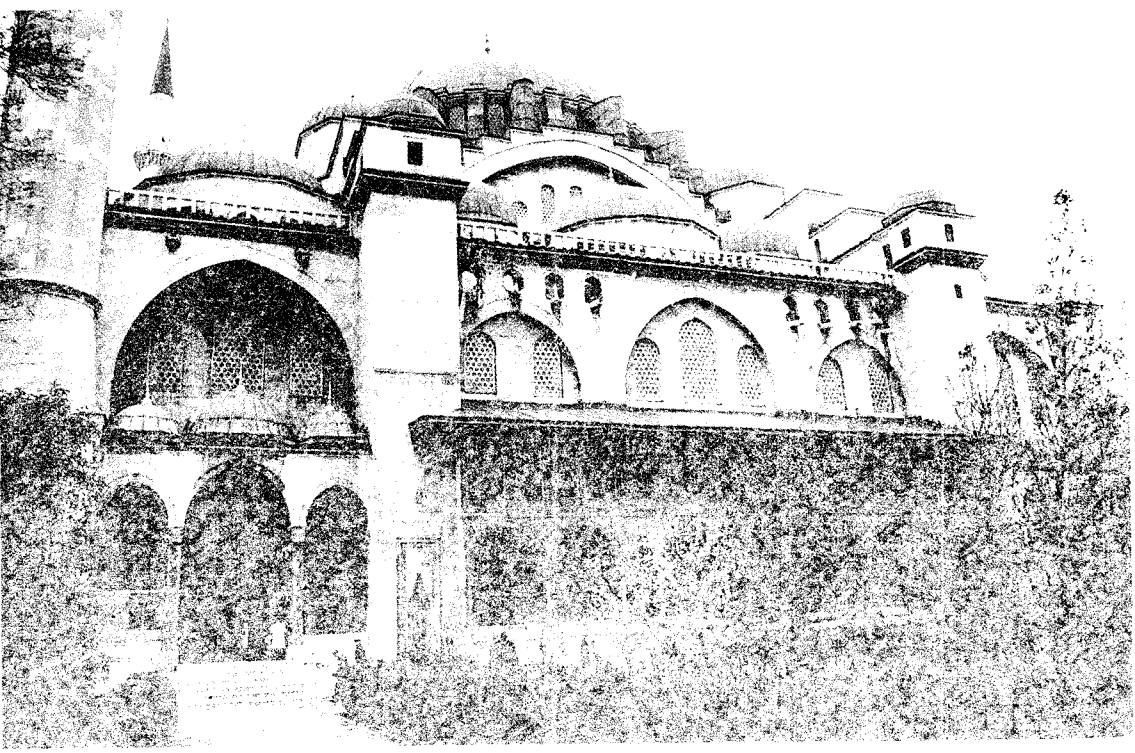


Lev. 14

b

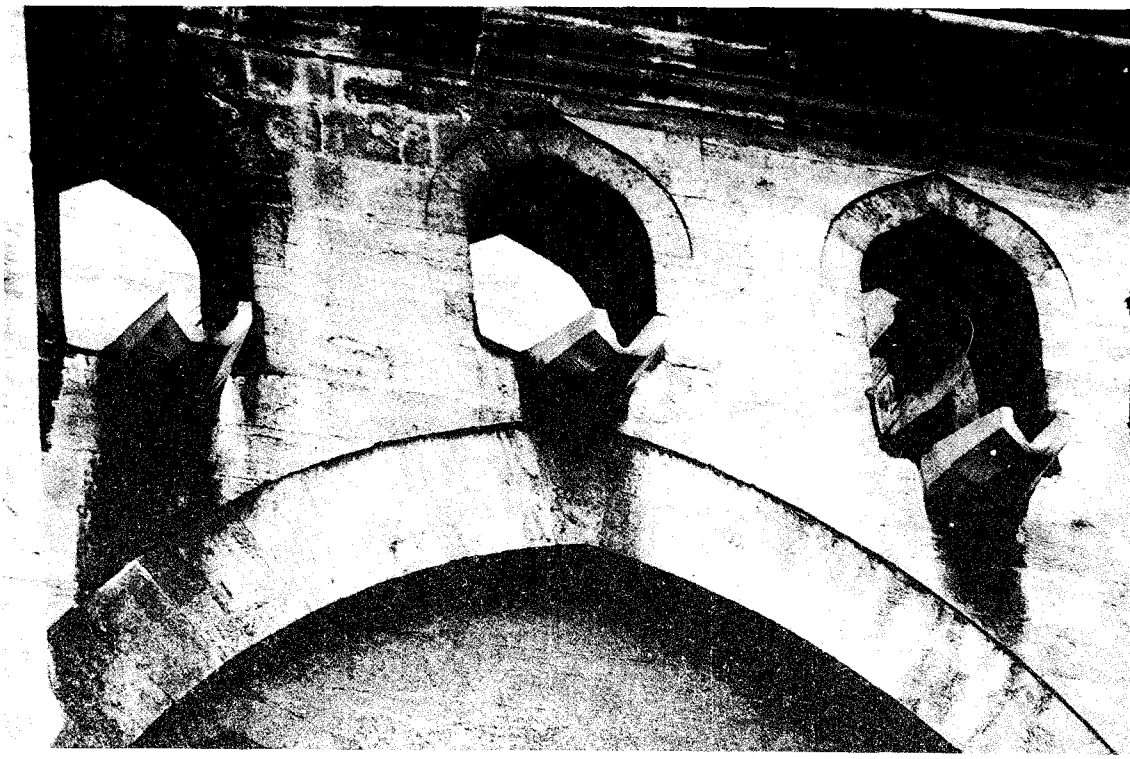


a

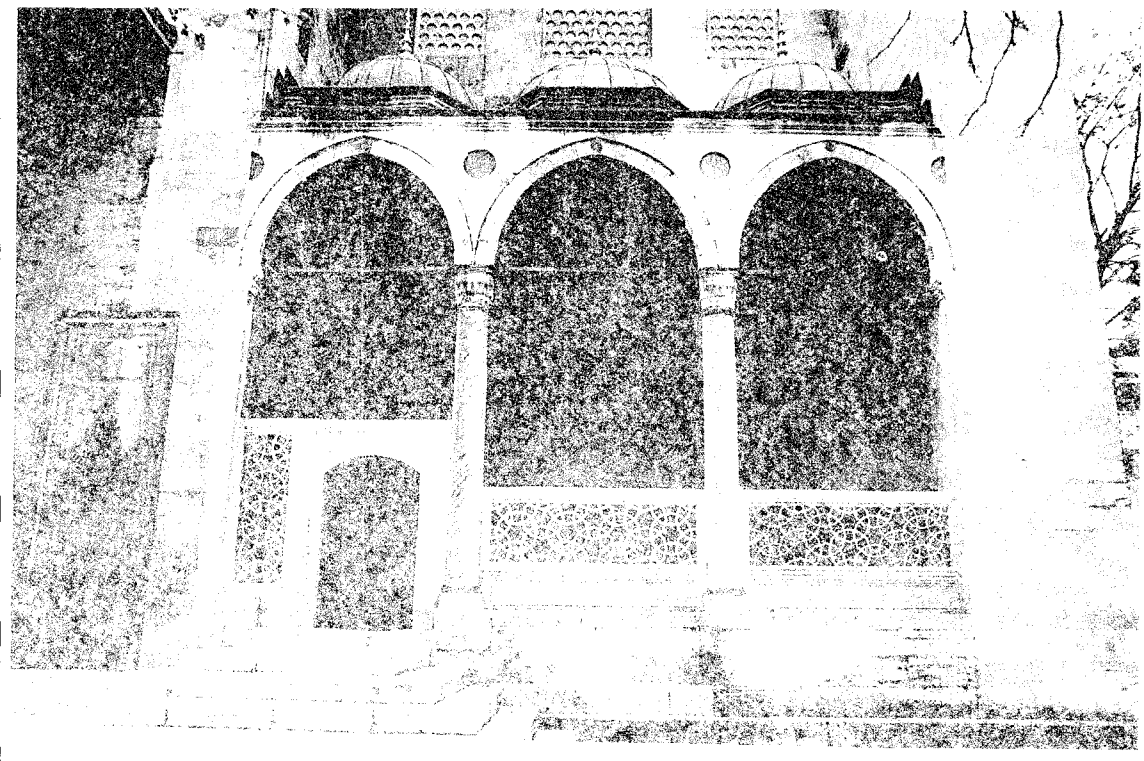


b

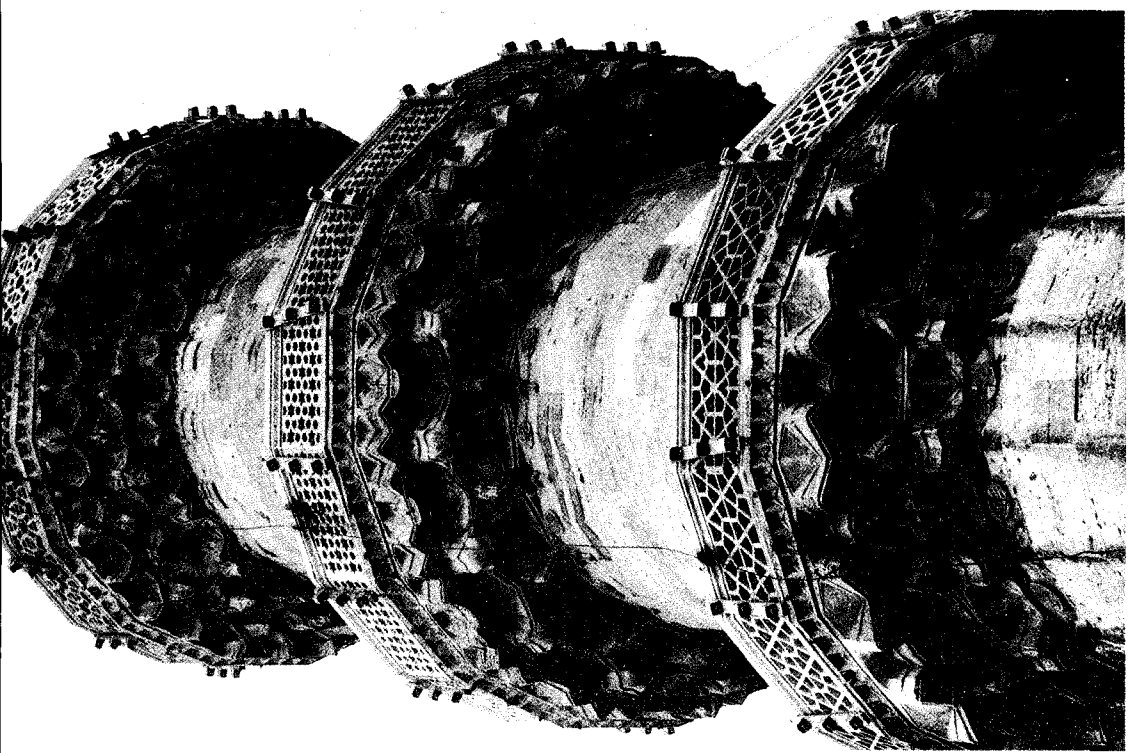
Pl. 15

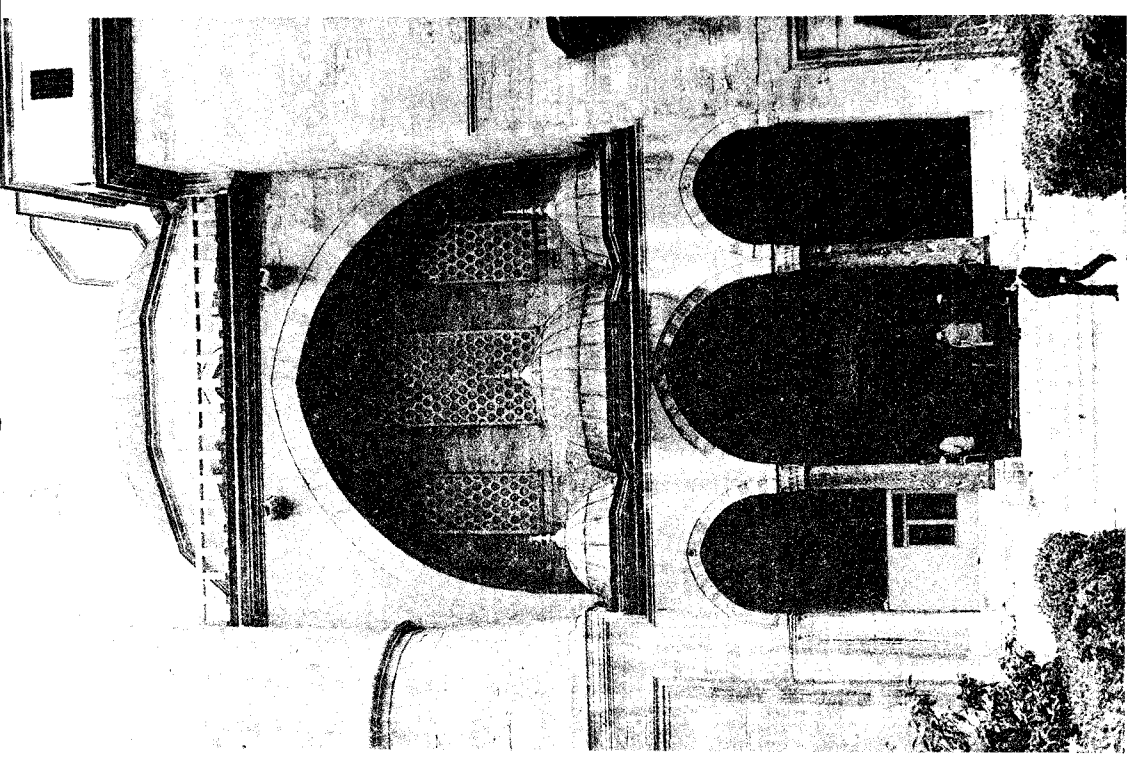


a

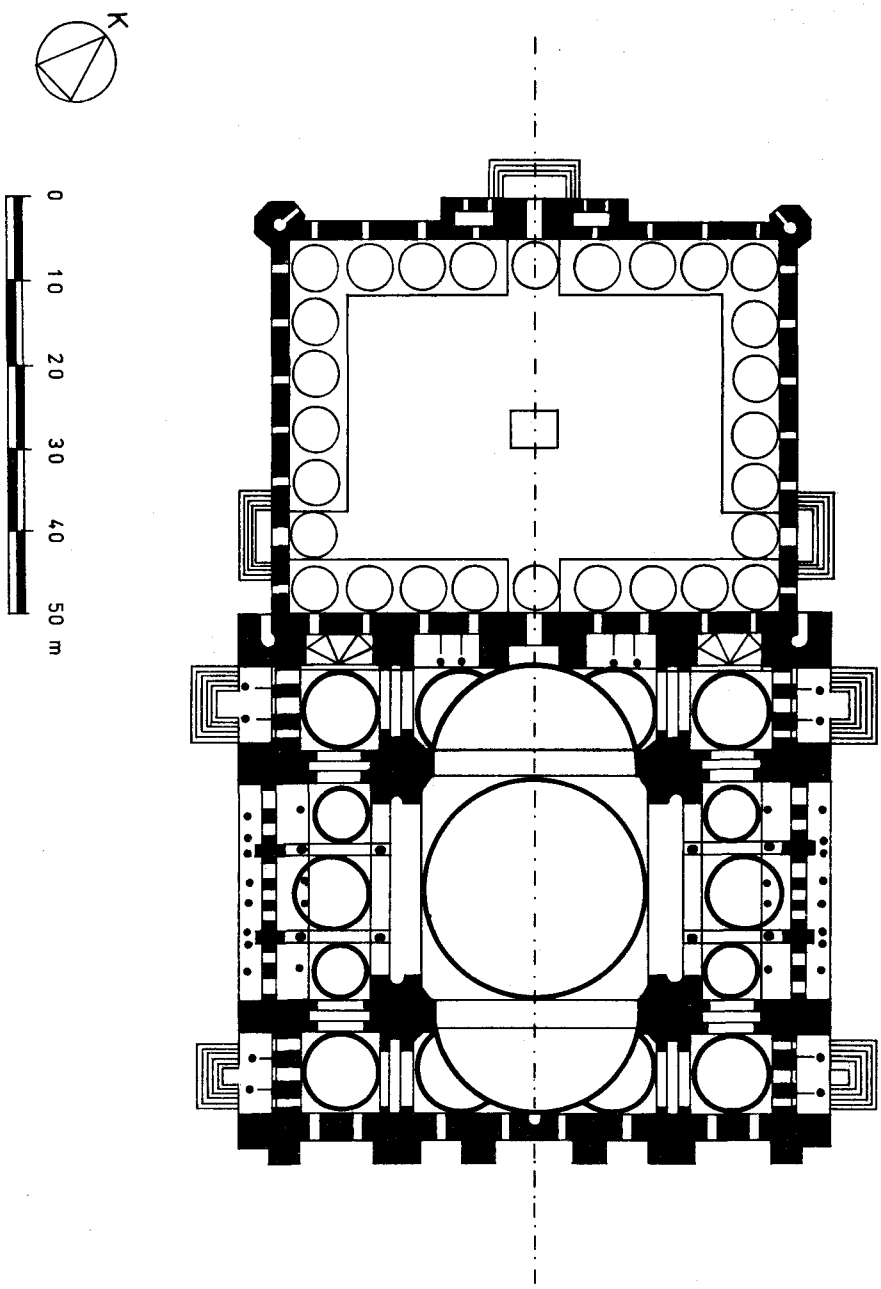


Lev. 16





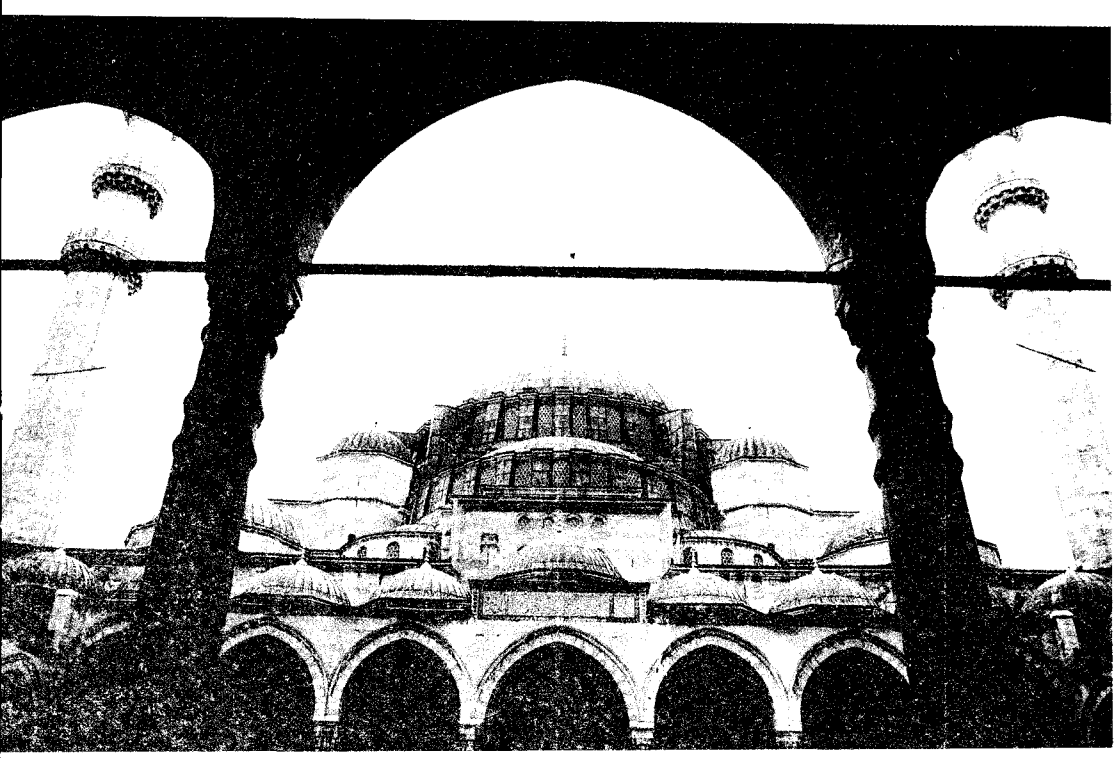
Lev. 17



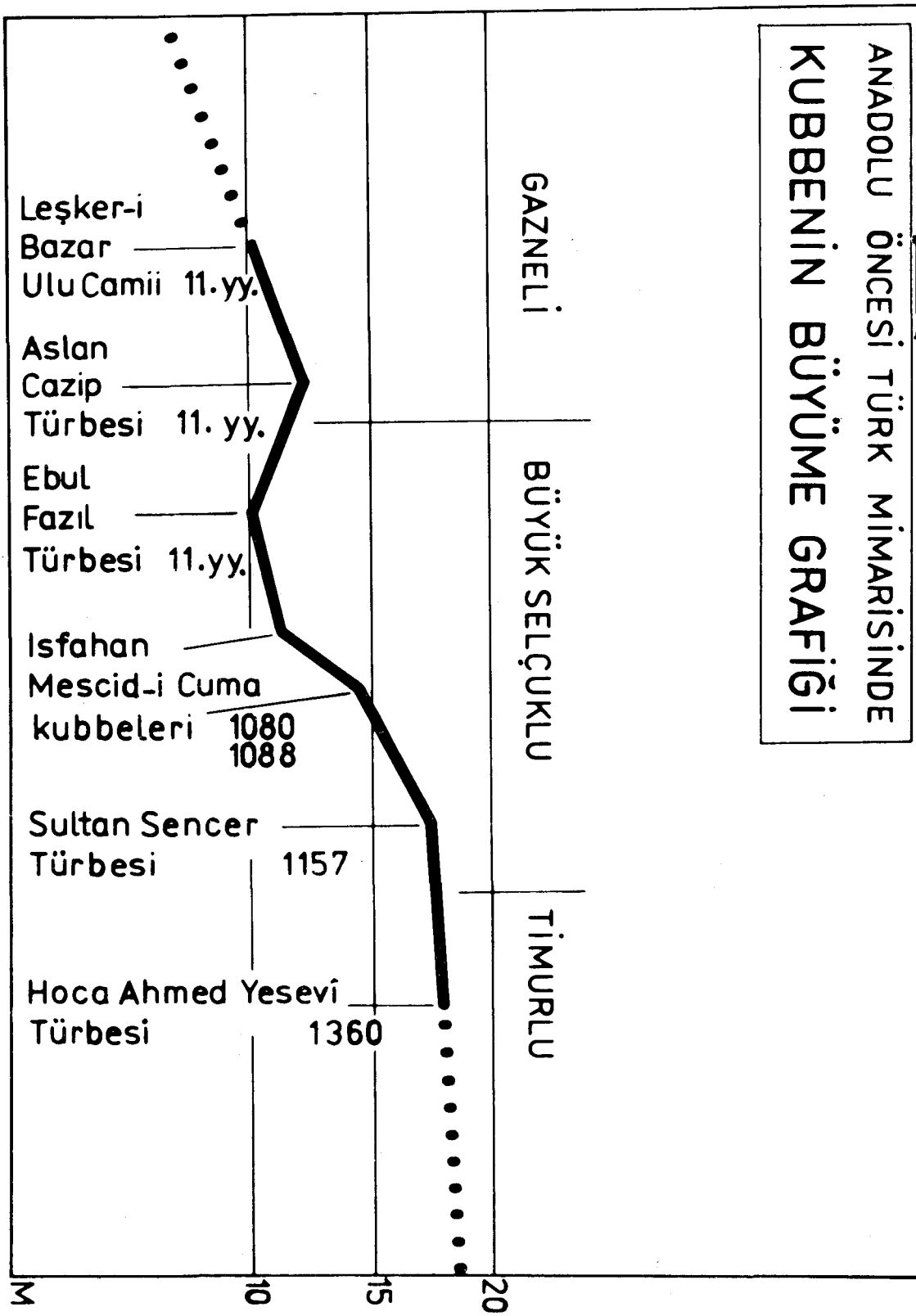
Lev. 18



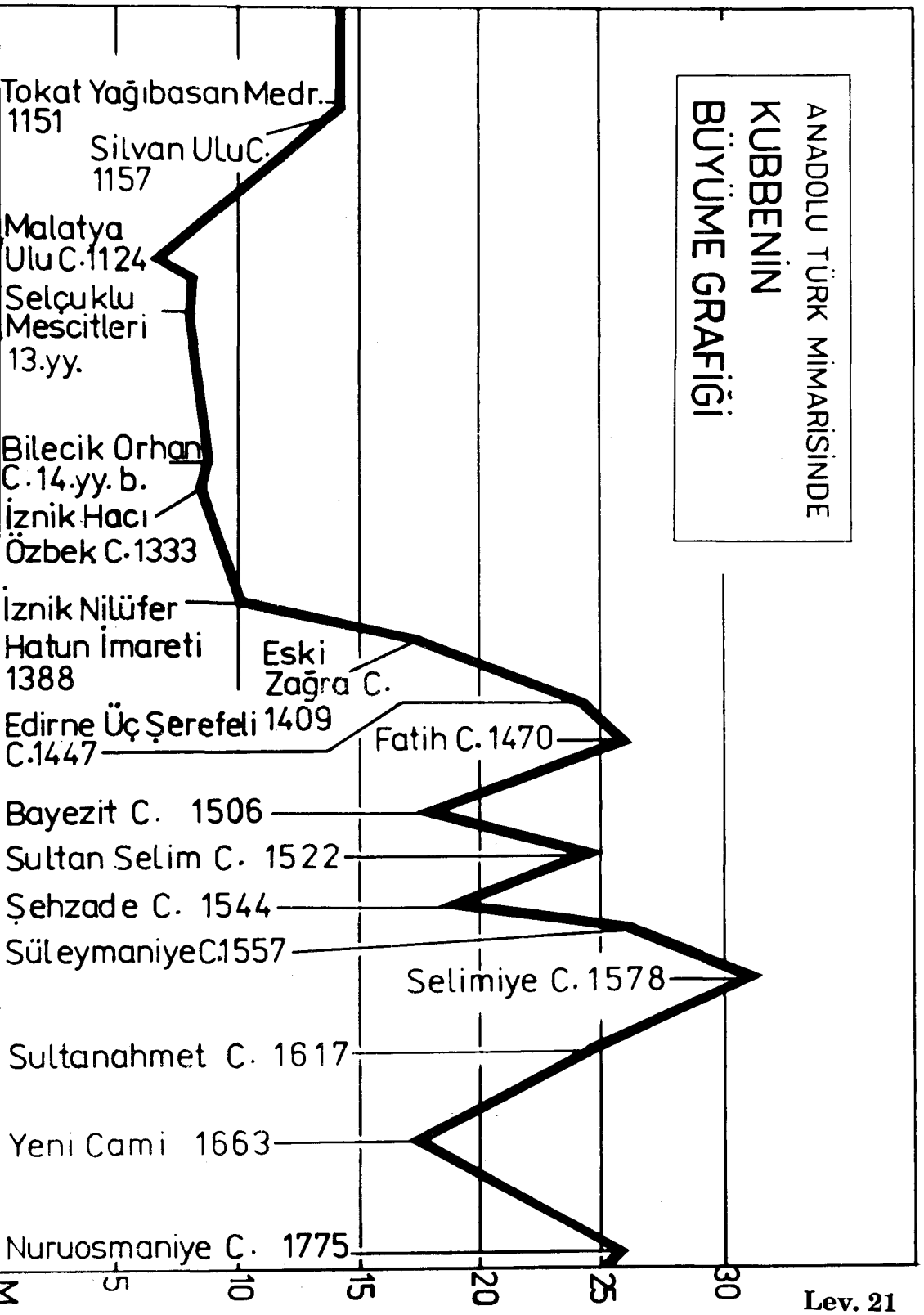
a



b


ANADOLU ÖNCESİ TÜRK MİMARİSİNDE
KUBBENİN BÜYÜME GRAFİĞİ
GAZNELİ
BÜYÜK SELÇUKLU
TİMURLU
Leşker-i Bazar Ulu Camii 11.yy.
Aslan Cazip Türbesi 11. yy.
Ebul Fazıl Türbesi 11.yy.
Isfahan Mescid-i Cuma kubbeleri 1080 1088
Sultan Sencer Türbesi 1157
Hoca Ahmed Yesevî Türbesi 1360
M
10
15
20

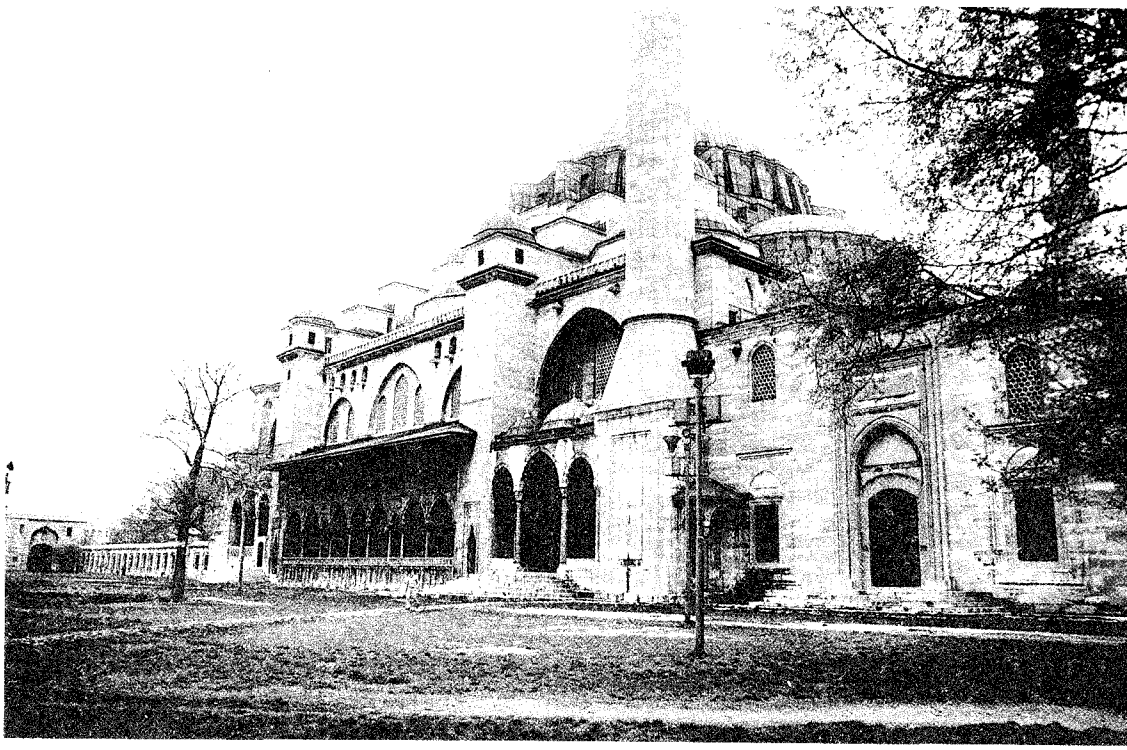
Lev. 20


ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE
KUBBENİN
BÜYÜME GRAFİĞİ
Tokat Yağıbasan Medr. 1151
Silvan Ulu C. 1157
Malatya Ulu C. 1124
Selçuklu Mescitleri 13.yy.
Bilecik Orhan C. 14.yy. b.
İznik Hacı Özbek C. 1333
İznik Nilüfer Hatun İmareti 1388
Eski Zağra C.
Edirne Üç Şerefeli C. 1447
1409
Fatih C. 1470
Bayezit C. 1506
Sultan Selim C. 1522
Şehzade C. 1544
Süleymaniye C. 1557
Selimiye C. 1578
Sultanahmet C. 1617
Yeni Cami 1663
Nuruosmaniye C. 1775
M
5
10
15
20
25
30

Lev. 21



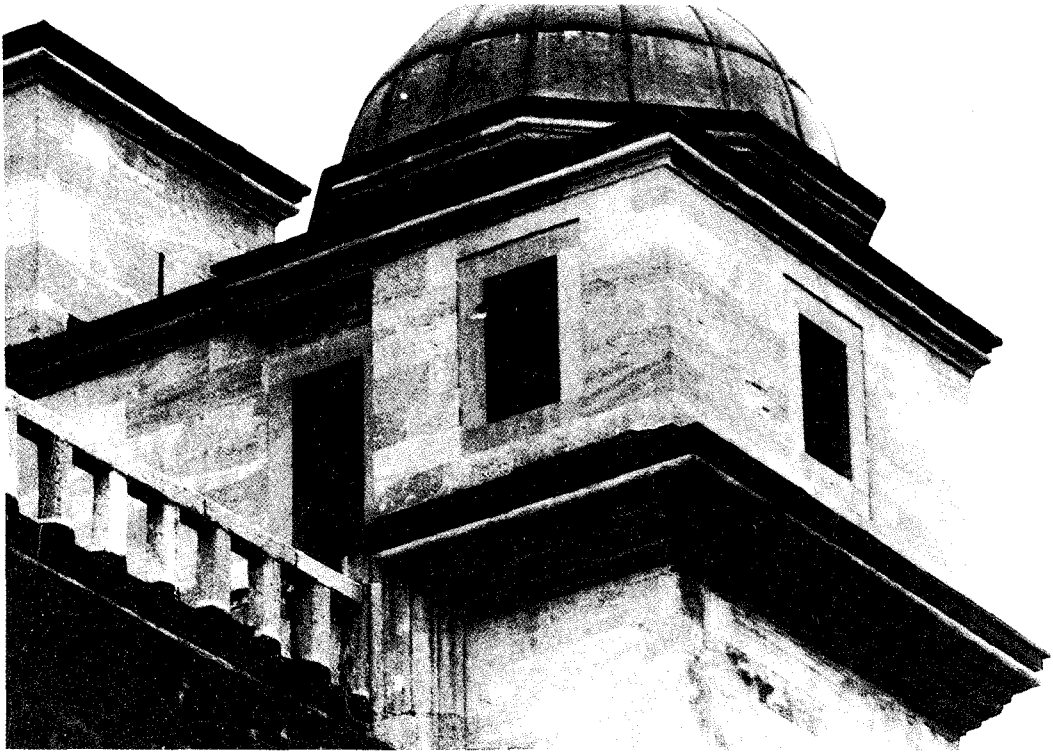
a



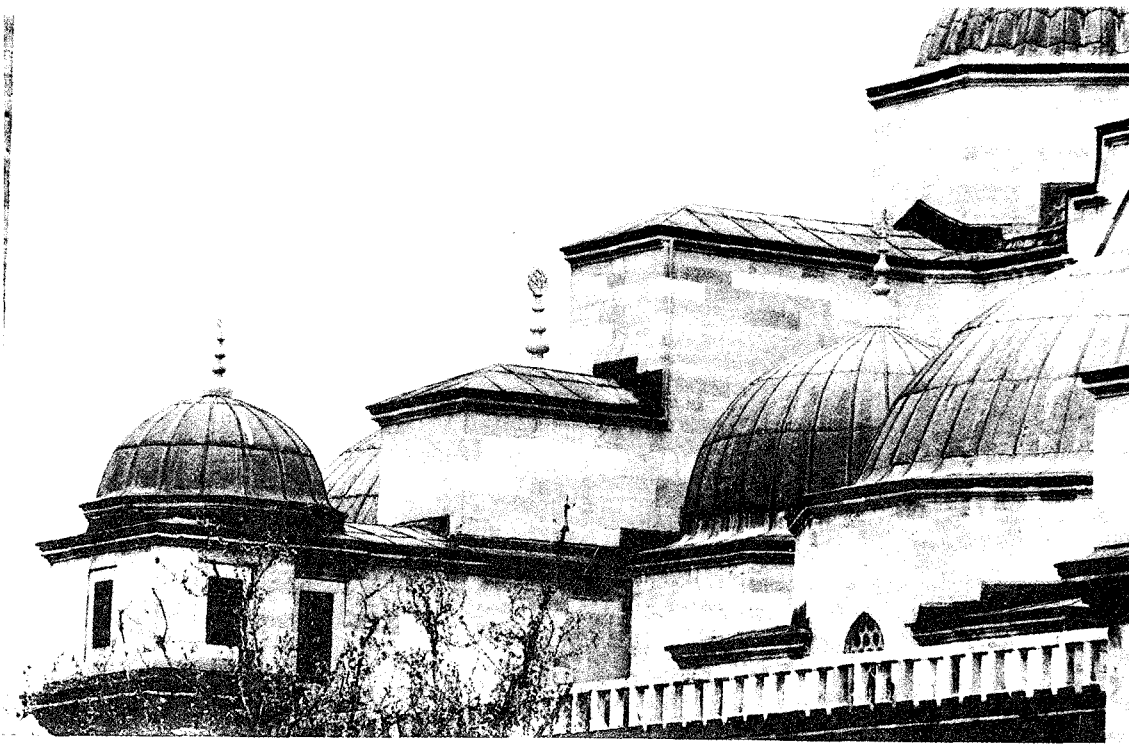
Lev. 22

b

Lev. 23

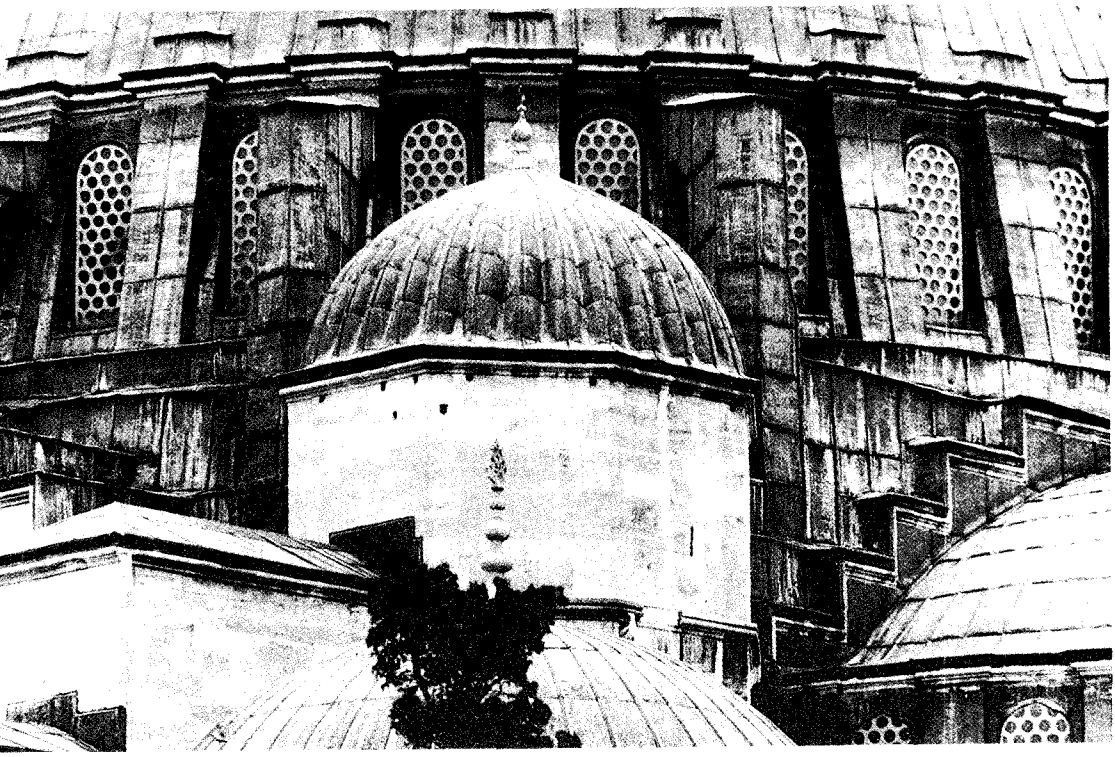


a

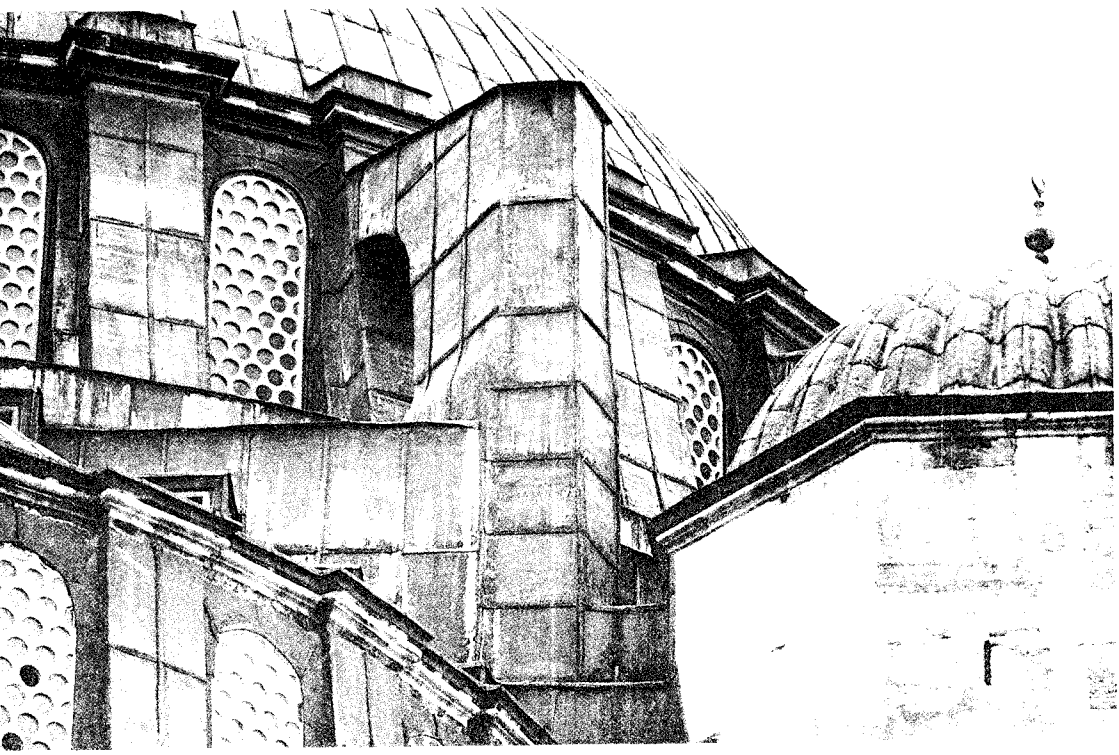


Lev. 24

b



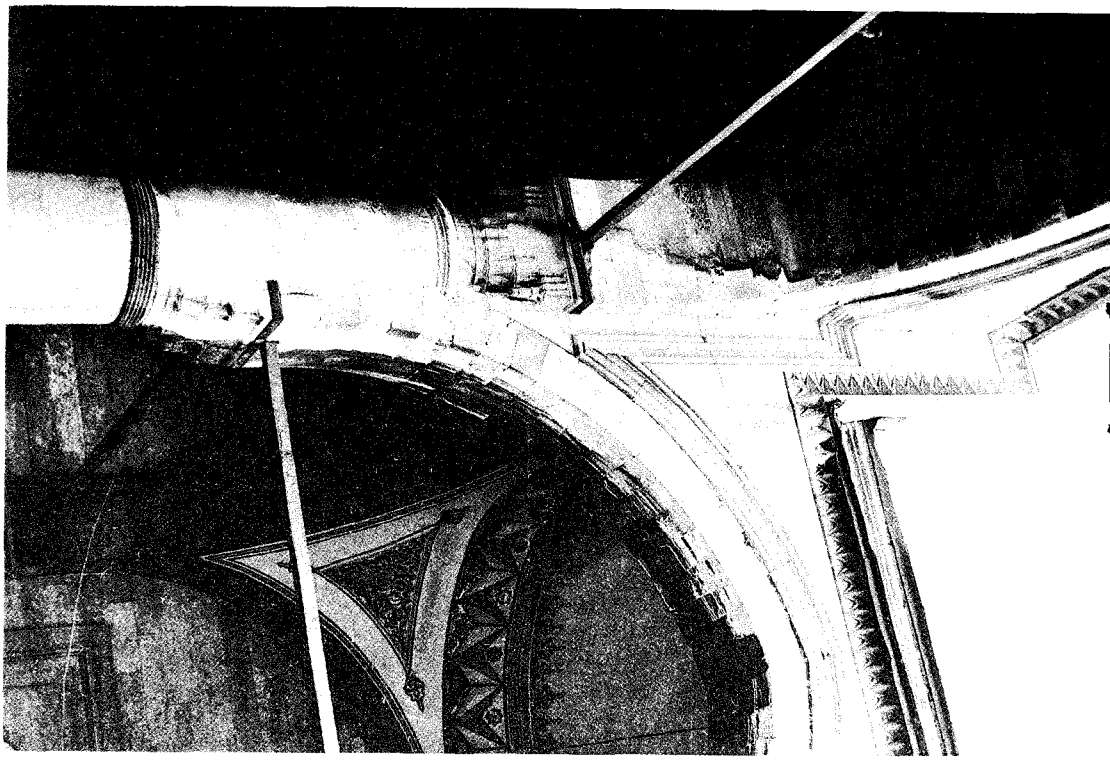
a



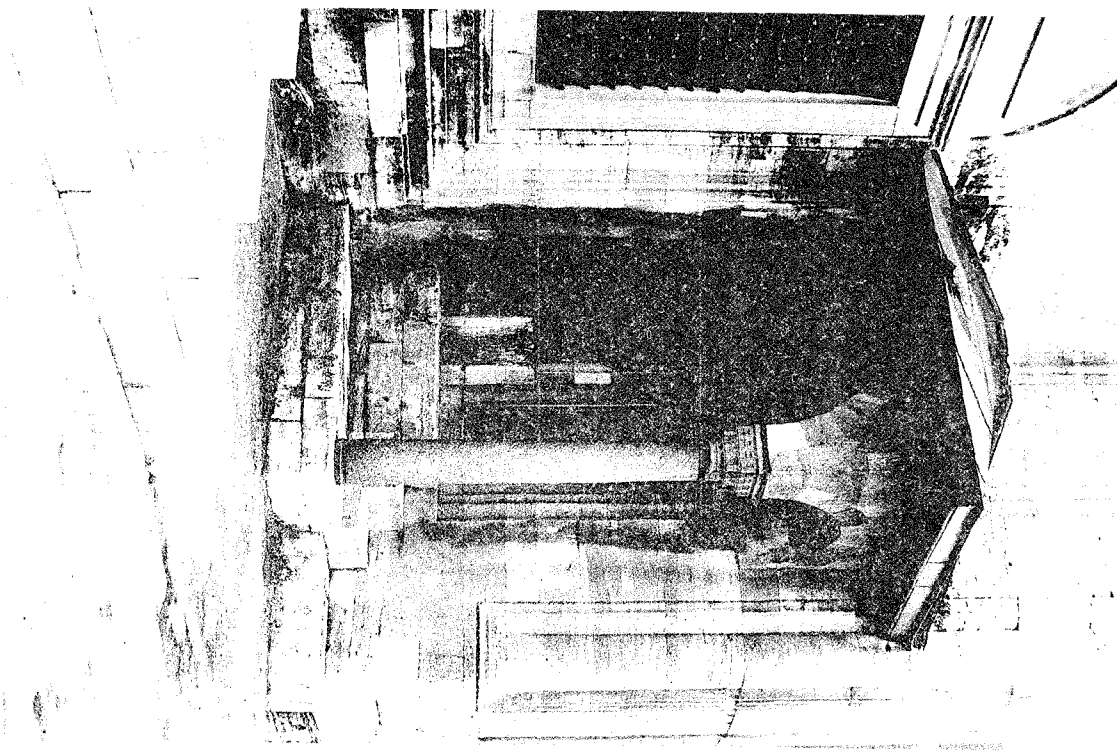
b

Lev. 25

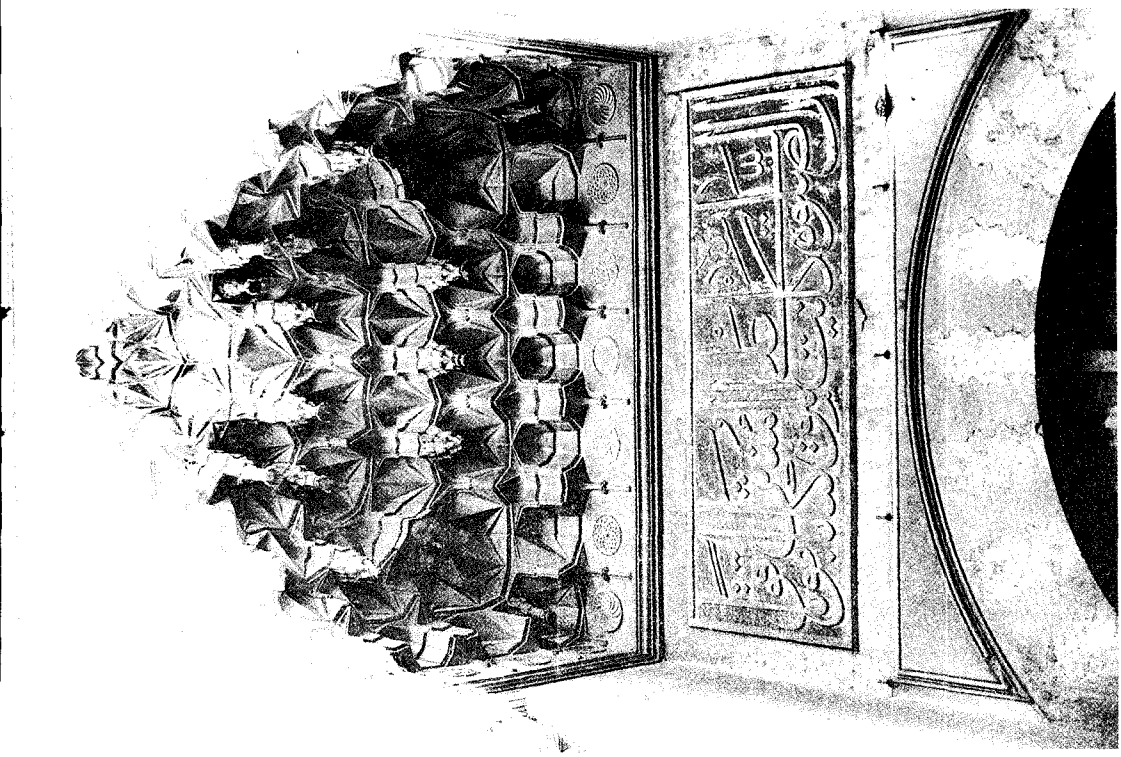
a

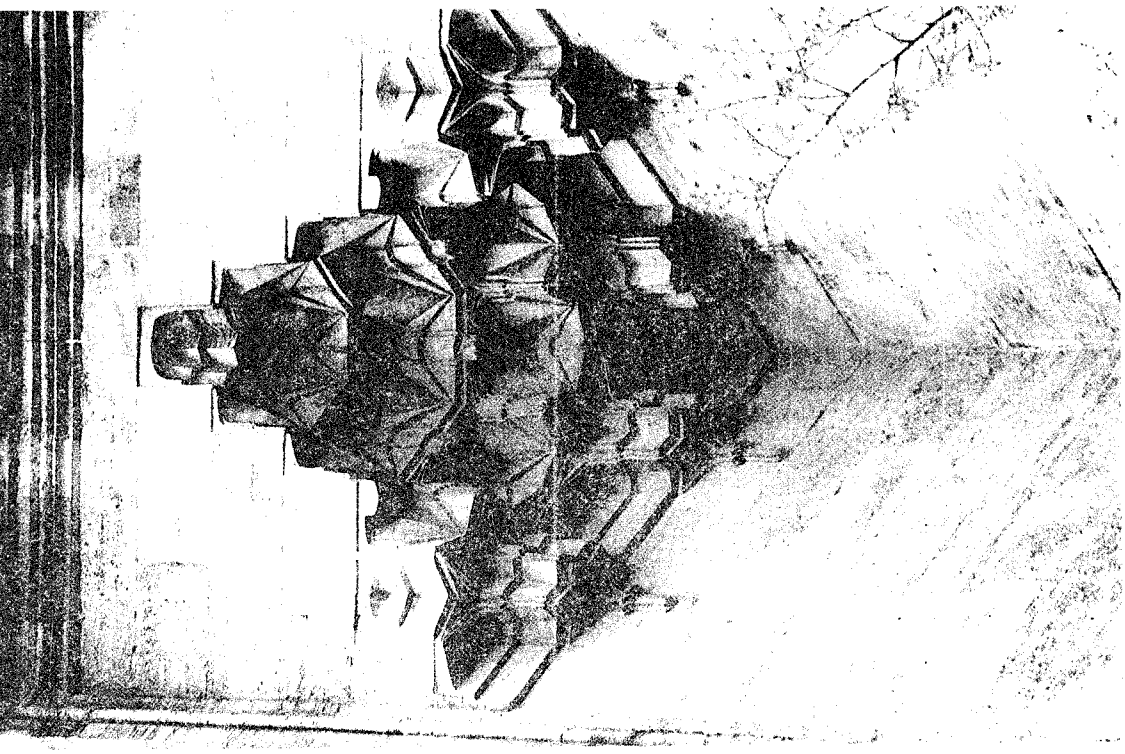


b



Lev. 26





Lev. 27

DİZİN

abad-künende, 52
Abdülmennan, 56
Acem Alisi, 59
Adsız Risale, 60
ağa, 34
akçe, 43
Akşemseddin, 47
Ali Kuşçu, 47
Antemius, 73
arşın, 53
Artuklu mimarisi, 64,66
Aya Sofya (İstanbul), 58,71,72,87

Bâki,20,39,51
Barbaros, Hayreddin Paşa,8,20,27
Baybars (Memluk Sultanı), 57
Bayezid I, 25,38
Bayezid II, 25,30,38,39,40,45,49
Bektaşilik, 24
Bellini, Centile, 3,47
bennâ, 36
Bihzad, Kemaleddin, 74
Bizans sanatı, 62,63,69

Cafer Çelebi, 8,54
cemaat-ı hiref, 51
Cerrahname-i İlhaniyye, 47
Constanzio Ferrara, 47

Dalgıç Ahmet Çavuş (mimar), 36,91
Danişmendli mimarisi, 64
Davut Ağa (mimar), 36,60,61,91
deliler, 26
devşirme, 24,31,44,45,46,55,56
Diez, E.,3
Dürer, A., 39,74,76

Ebniye-i Hassa Müdürlüğü, 37
Ebussuud Efendi, 20, 30,34,40,50,82
Eflatun Şirvanî, 50
Eğri Fethi Tarihi, 27
ehl-i hiref, 51
Elbistan Ulu Camii, 67
Elia Misrahi, 48
Eminönü Yeni Camii, 78
enderun, 49
erbab-ı hiref, 51
Ermeni sanatı, 63
Ertuğrul Bey, 13,17,38
Evrenos Bey, 45
evvel, 49

Ferdinand, Fransa kralı, 25
Ferhat Paşa, 37
Figanî, 49
Filippopolis, 40
Flötner, P., 74
Fuzuli, 20,50

Gazi Giray Han, 51
Gibbons, H.B., 16,43

Hacı Bektaş Veli, 24
Hacı İvaz Efendi Camii, 61
Hafize Hatun, 39,45
Halil Paşa, 33
han, 38
Hassa Mimarlar Ocağı, 35,51,52
Haydar Reis, 51,74
Holbein, H. (genç), 75,76
hünkâr, 38
Hürrem Sultan, 39,40,45

Ikta, 40

İbn Battuta, 48
İbn Haldun, 12, 47
İbrahim Paşa (frenk), 33,45,49,50
İbrahim I (sultan), 37
icazetnâme, 48
ikonoklazma, 61
İnce Minareli Medrese, 65

Karabacak, Von Josef, 3
Karamanlılar, 14,57
Kasım Ağa (mimar), 37
Kaysarea, 40,55
kazasker, 34
Kılıç Ali Paşa, 40
kızılbaş hareketleri, 25
Kızıltepe Ulu Camii, 65
Kitab-ı Tıp, 47
Konstantinopolis, 18,40
kölelik, 28,29,31,44,46
Köprülü Mehmed Paşa, 37
kubbe, 64,65,69,71,78
kulluk, 28,29
Kütahya Ulu Cammi, 67
Kanunî, I.Süleyman, 30

Leonardo da Vinci, 48,73
Leşger-i Bazar Ulu Camii, 73
Lütfi Paşa, 59

Machiavelli, 72
Mardin Ulu Camii, 65
Matteo di Pasti, 47
Mecmua-i Menazil, 8
Mehmet Çelebi, 17,45
Mehmet II, Fatih (sultan), 25,30,38
38,45,48
Mehmet Ağa (mimar), 36,60
Mengücekli mimarisi, 62
Michelangelo, 74
Mihal Bey (köse), 14,45
Mihrimah Camii (Edirnekapı), 21,60
Mirat-ül Memalik, 48
Moğlova Kemeri, 60,78
Molla Çelebi Camii, 61
Mordecai Contino, 48
Muhit, 48
Mukaddime, 47
Murat I, 24,37,38,45
Murat II, 19,25
Murat III, 38,49
Musa Çelebi, 17
Musavvir, 51
Müftü, 33

Nakkaş Osman, 51,92
neccar, 36,51,57

ordu, 24,26
Orhan Bey, 14,37
orta, 24,26
Osman Bey, 13,14,17,35,37
Osmanlıcılık, 43

Pellegrin, F., 74
pencik oğlanı, 24
Piri Reis, 48
Pirizâde Mehmet, 47
Pius II, (papa), 38
Piyale Paşa Camii (Kasımpaşa), 60
Postel, Guillamume, 30

Rafaello, 73
resim, 50,52
ressam, 50,51
Risale fil-heye, 47
Rönesans mimarisi, 75,76

Sabuncuzade Şerafeddin, 47
sahn-ı seman, 49
Saî Mustafa, 8,33,52,54
Sâlis, 49
Selçuklu mimarisi, 61,63,64,66

Selim II, 40
Selimiye Camii (Edirne), 21,78,40,82,83
Ser mimaran-ı hassa, 36, 52
Seydi Ali Reis, 48
Seyyid Lokman, 50
Silvan Ulu Camii, 65,67
Sinan Bey (nakkaş), 3
Siyavuş Paşa, 33
Sokollu Mehmet Paşa, 33,40,49
Sokollu Camii (Kadırga), 60
Süleymaniye Külliyesi, 9,34,78

şehnamecilik, 51
şeyhülislâm, 33, 34

Tâc ül Tevarih, 50
Talikizâde Mehmed Efendi, 27,50
tasvir, 50,52
tetimme, 49
tımar, 25,26,31,41
Timur, 14,17,32
Timurtaş Paşa Camii, 68
Titiano, 73
toprak rejimi, 31,41
Tuhfet ül-Mimarin, 60
Türkçülük, 43

vakıf, 31
Valide Sultan, 38
Van Ulu Camii, 67

Yarım kubbe, 68,71
Yavuz Selim I, 19,30,33,38,47,56
Yeniçeri, 24,26
Yusuf (mimar), 91

Zâti, 50
Zenbilli Ali Cemali, 20,33
Zoppino,N., 74