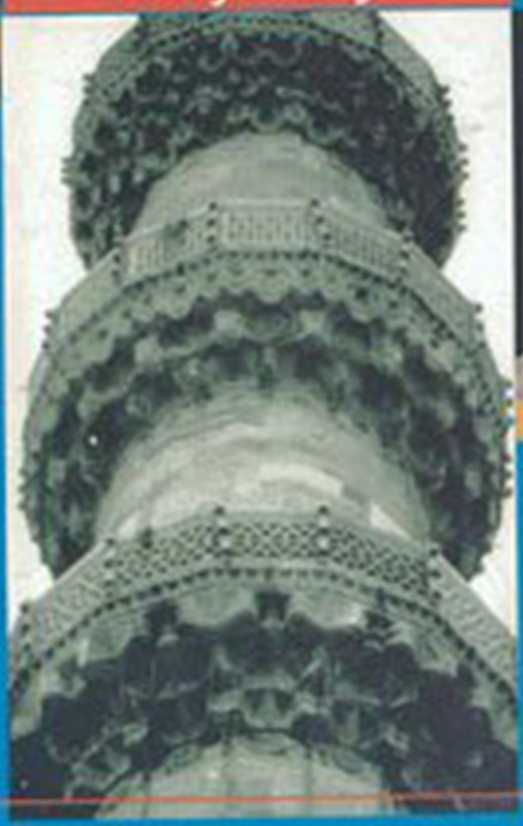
SELÇUK MOLAYİM

TERS LÂLE

Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye







ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

TERS LÂLE

Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye

TERS LÂLE

Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye

SELÇUK MÜLAYİM

ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI
Deneme Eleştiri ve Tarih Dizisi: 25

TERS LÂLE

Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye

SELÇUK MÜLAYİM

Yayımlayan ve Yöneten
Nezih Başgelen

Kapak Tasarımı
Lalehan Uysal

Düzenleme
Emel Yaşkabak
Serdar Kıran

Baskı
Kanaat Basımevi 2001, İstanbul,

ISBN: 975-6561-05-X

© 2001 Her türlü yayın hakkı saklıdır.
Arkeoloji ve Sanat Yayınları
Hayriye Cad. Çorlu Apt. 3/4, Galatasaray, 80060, Istanbul
Tel.: 0 212 293 03 78 (pbx) Fax: 0 212 245 68 77
e mail: arkeolojisanat@superonline.com

İÇİNDEKİLER

Giriş 1
Sinan Çağı Nasıl Kavranabilir? .. 10
Kaynaklar 18
Mucizenin Gerçek Sebebi .. 23
Eski Bir Kültür Alanı 33
Darülharb-Darülislam Burunburuna . 45

Sinan'ın Çağı 53
Devletten Önce Ordu 57
Toplumsal Mimarinin Kurgusu 68
Osmanlı Yorumu 71
Genişleyen Ufuklar ... 76
Sosyal Roller ve Tipler 81
Yüksek Mevkilerin Yolu 95
Sanat Kültürünün Kaynakları . 102
Fen, Sanatlar ve Zenaatlar 112
Kişiliğin Yeniden Kuruluşu .. 121
Sinan Öncesi 151
Bizans ve Çağdaşı Avrupa 164

Sinan Estetiği 187
Dehâ'nın Payı 188
Ters Lâle 202
Piramidal Kütle 211
Mekânların Organizasyonu 245
Parçadan Bütüne 249
Dengenin Zorlanışı 254
Dünya Durdukça 259

Bibliyografya .. 263
Ekler 270
Bir Bibliyografya Denemesi 283

ÖNSÖZ

Mimar Sinan, Osmanlı kimliğini önce kendinde daha sonra da en geniş anlamda fiziki çevrede inşa edebilen ve bunu çağlar ötesine aktarabilen bir usta olarak kabul ediliyor. Buradan çıkışlar, bu kitap, Sinan'ın mimarlık tavrı etrafında dönemin toplumsal tarihini de ele alan bir denemedir. Büyük tasarımcının, kendinden önceki birikimleri yorumlama tarzı, her şeyden önce içinde bulunduğu toplumsal çevre ve kültürel ortamın izlerini taşımaktadır. Bu nedenle Nakkaş Osman, Bâkî ve Itrî'den çok da farklı olmayan konumu, onu ayrıcalıklı kılan kişisel dehâsıyla pekişiyor, aklını taşlar üzerinde biçime dönüştürüp, mekân ve kütle anlayışını plastik bir dilde somutlaştırabildiği için bugüne ulaşabiliyor.

Ele aldığımız konuların mimari boyutunu Süleymaniye Camisi'nde odaklaştırmamızın nedeni; bu yapının, Osmanlı mimarisinin gelişme basamaklarında çok özel bir yer tutması, planı bakımından bir aykırılıkla ortaya çıkmış olmasıdır. İşte bu sorunsal kitabınızın da adı oldu.

Bu küçük denemeyi Arkeoloji ve Sanat Yayınları adına gerçekleştirmem konusunda beni yüreklendiren meslekdaşlarım, Erdem Yücel ve Nezih Başgelen'e, sayfa görüntü düzenine emek veren Emel Yaşkabak'a ve metni okuyarak gerekli düzeltmeleri yapan Ebru Kılıçarslan'a teşekkür ederim.

Selçuk Mülayim 2001

GİRİŞ

"Sinan'ı neden inceliyoruz" sorusuna birkaç farklı cevap verilebilir. Onun mimarlık alanına getirdikleri, şehircilik anlayışına katkıları, üstün sanatçılarla ortak yanları, dehâsı, buluşları, vb., ilk akla gelen boyutlardır. Bu konular halen tartışılmakta, her an yeni bir özellik, akıllıca bir buluş, bir ayrıntıdaki çözüm gözümüze çarpmaktadır. Kuşkusuz bir dehâ olarak kabul ettiğimiz Sinan'ı, Carlyle-vari bir heroizm anlayışı içinde abartmaktan kaçındık. Sadece bir kendine-özgü'lük ve eşsizlik arayışı içinde değiliz. Böyle bakılırsa, tarihe geçmiş veya geçmemiş her osmanlı eşsiz ve tektir. Bekir Ağa'nın da, Abdullah Çavuş'un da tamamen benzerleri bulunamaz. Buradaki temel soru şudur: kent çizgilerine kimlik vererek Osmanlı enternasyonalinde taş yapılar yükseltme eylemi Sinan'sız da başarılabilir miydi? Ya da konuyu daha özel bir soru cümlesiyle irdeleyerek; büyük ustayı mimar Davut Ağa'dan ya da Sedefkâr Mehmed Ağa'dan ayıran neydi? Uzayıp gidecek sorularla yola çıkarken, böyle bir konuyu uzmanca, teknolojik tanımlamalarla, ölçü ve hesapların dökümlerini vererek anlatmaktansa, şiir ya da müzikle dile getirmek daha doğru olacaktı. Bu kitabı noktaladığım anda, Yahya Kemal Beyatlı'nın "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirinin bir tek mısrasına bile ulaşamıyacağımı anladım. Bir mimarlık kompozitörünü kavramak yeni bir yaratıcılık gerektiriyor. Bunu başaramıyacağımızdan, konuyu, sanat tarihinin bilinen yöntemlerini kültür tarihinin genel çerçevesine oturtarak, temel doğruları kaybetmeden daha soğukkanlı bir anlayışla ele almaya çalıştık.

İnsanların herhangi bir şeyi kavrama tarzları, içinde bulundukları kültür dairesiyle sınırlı. Bu bağlamda, geçmişten arta kalan sanat eserlerinin anlaşılması ve yorumlanması, kitaplardan edindiğimiz bilgiler, gözlemekte olduğumuz sanat eserinin kendisi ve yerli yersiz anlatılan öykülerin bir özetidir. Kuşkusuz Mimar Sinan için de durum bu. Selimiye'deki pencere sayısı, yapının bir köşesine işlenmiş olan ters lâle motifi ya da minare merdivenlerinin üç ayrı yol halinde yükselmesi, mimarlık teknolojisinin bilimsel verileri ve arşiv belgelerinde yer alan özgün bilgiler, hepsi iç içe geçmiş, ideolojik mantığımız bunlara göre şekillenmiştir. Sinan'a ilişkin bilgileri, temel doğruları, onu efsane adam yapan her şeyle birlikte bir uygarlık ortamında topyekün kavrayabilirsek Sinan'ın yarattığı mimari ekolün resmini daha açık ve geniş bir görüntü alanı halinde algılayabiliriz. Bunu yapamazsak; "Sinan Ermeni miydi yoksa Türk müydü?" gibisinden ortamalı bir sorunun peşine takılmak zayıflığına düşeriz. Kuşkusuz bu soru da önemlidir. Ama, bir tasarımcının dünya mimarisine getirdikleri yanında alt sıralarda kalır.

Sinan kadar yetenekli, belki daha da fazlasına sahip olan pek çok insan onun gücüne erişemedi. Onaltıncı yüzyılı yaşayan sayısız insan içinde sadece Sinan, iç dünyasından yükselen sesi böylesine somutlaştırabildi. Zihninde ve ruhunda kıpırdayan yaratıcı enerji öyle farklı bileşenlerle yanyana geldi ki; üstün tasarımları ve yüce değerleri sadece o yakalayabildi. Deyim yerindeyse, Başmimarlık ona müyesser oldu. O halde "Sinan'ı Sinan yapan şey neydi?" sorusunu çıkış noktası olarak almak için oldukça ciddi nedenlerimiz var.

Her sanatçının çağının havasını soluduğu, geleneğe bağlılığı, getireceği yenilik ya da devrimi bu çerçevede hayata geçirebileceği doğru bir yargıdır. Bu ilke Mısır'ın piramit mühendisle-

ri için de gotik katedral mimarları için de geçerli. Osmanlı örneğinde, İmparatorluk olarak tanımladığımız yapı; pek çok kurumu barındıran, her parçanın bir bütüne ait olduğu, sürekliliği olan ayrıntılı bir mekanizma şeklinde tarih sahnesinde genişçe bir yer işgal etmektedir. Böyle bir ortamda bir sanatçının, çağdaşları ya da benzerlerinden farkı, yine benzerleri içinde ortaya çıkacaktır. Belirli bir standart oluşturan geleneksel düzlem ve bu düzlemde yükselen zirve kişilerin yaşadıkları rekabet, yarış, bazen de entrikaya dönüşen ilişkilerin diyalektiği, kuralına göre oynanan bir oyunda yine de en usta olanı öne çıkarıyor.

Bizler, köprü, hamam, medrese ve camileri işlevlerine göre, fakat daha çok bugünün kütle plastiği açısından değerlendiriyoruz. Ama dönemlerinde bunlar, güncel siyasanın sıcak projeleri olarak hem işlevsel hem de prestij yapılarıydı. Bu tür binaların çoğu bir sultan, valide sultan ya da bir vezirin adını taşırken, mimarın adı bugünkü kadar öne çıkmıyordu. Bu durum zirvedeki isim Sinan için bile geçerliydi. Sanatçıyı anmak, övmek ve onu yaratıcı bir birey olarak görmek bugünkü demokratikleşme sürecinin ürünüdür. Ortaçağ'a doğru indikçe sanatçının adı geleneğin ve buyrukların arasında kaybolur. Biz endüstrileşmekte olan kent kültürünün insanlarıyız. Hayat artık ağır ve sessiz değil; huzur ve sükûn az bulunur şeyler oldu. Sinan'ın bulunduğu noktayı belirleyebilmek, duygu ve akıl kutuplarımız arasında gidip-gelen, maddeyle ruh arasında salınıp duran sarkacın hareketlerini iyi denetlememize bağlı. Bir yanda fiziğin bilimsel esaslarına bağlı mimari oluşumdaki plastik başarı, öte yanda Osmanlı kültüründe yıkanmış müslüman bir tasarımcı. İşte, Sinan'ın genel doğrular içindeki yerini ve bireysel özgürlüğünün sınırlarını çizebilmenin zorluğu burada başlıyor.

Bir dönemin kültürel manzarasını çizerken, böyle bir ortamın şekil kazanmasında rol oynayan çok yönlü toplumsal zeminin belirlenmesi gerekiyor. Kaynaklardaki (arşiv belgeleri, gravürler ve her türden otantik resimler) eksiklikler başta olmak üzere, böyle bir tabloyu ortaya koyabilmemizi zorlaştıran pek çok sebep var. Büyük bir mimarlık ustasının, yaratıcı bireyin hangi sosyo-kültürel zemine dayandığını anlayabilmek için, o günlerin kültürel hayatına kimlik kazandıran kurumları ve olaylar dokusunu ele alarak, her şeye rağmen bir restitüsyon yapmayı denemek durumundayız. Bu, kültür tarihi genelinden koparılmamış bir sanat tarihi için gerekli olduğu kadar, tarihten koparılmamış bir Sinan için de gerekli.

Sanat ve mimarlık tarihinin, Türkiye'de bir bilim dalı haline gelmesi yakın zamanların olayıdır[1]. Yeryüzünün en zengin sanat mirasına sahip bir ulusun, kendi sanat eserlerini bir bilim konusu haline getiremeyişini yine bu toplumun tarihi gelişmesinde aramak gerekir. Bu gecikmeyi, cahillik, barbarlık veya göçebelik klişeleriyle açıklamaya kalkışırsak, zengin sanat eserleri yaratan bir toplumun kişiliğine saygısızlık etmiş olmakla kalmaz; kültür tarihinin gelişme aşamalarını harekete geçiren ya da duraksatan yasaları da hiçe saymış oluruz. Özellikle 19. yüzyıl boyunca yoğun kriz ve buhran dönemlerini yaşayan Türk aydınlarının dikkatleri ne Sinan ne de Kanuni'ye yönelemezdi. Sanat tarihi araştırmaları, ancak hayati tehditlerin ortadan kalkması ve temel ihtiyaçların karşılanmasından sonra hayata geçirilebilmiştir.

---

1. 1944 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne dersler vermek üzere davet edilen E. Diez (1878-1961), Türkiye'de ilk kez bağımsız bir dal halinde sanat tarihi eğitimini başlatmıştır.

Anadolu'daki Türk varlığının iki ana devresini temsil eden Selçuklu ve Osmanlı kültür yapısında bazı alanların son derecede ileri ve ayrıntılı bir programa sahip oldukları; hadis, kelâm ve fıkıh üzerine son derecede zengin bir kurumsal birikimin varlığı bilinmektedir. Buna karşılık bazı sosyal bilimlerin bugünkü anlamda uygulama alanına sahip olmadığını biliyoruz. Osmanlı kültüründe, geçmiş yüzyıllara ilişkin konularda veya eskiyi konu olan bilim dalları içinde tarihçiliğin önemli bir yeri vardır. Sultan, emir ve din büyüklerinin hayatları her zaman ayrı bir değer taşımış; siyer-i nebi, silsilenâme ve şecereler yeterli görülmüştür[2]. Çok uzun denebilecek bir zaman için, Türk sanatının bütünlüğü ve kronolojisi kavranamamış; ancak Batı'da filizlenen Oryantalizm ve Türkoloji akımlarıyla Türk sanatı araştırmaları da başlamıştır.

Oryantalizm, Batı ülkelerinin, Doğu'da pazar aramaları, jeopolitik alaka ve menfaatler, dilbilim, tarih vb. pek çok şeyi akla getiriyor. Kısaca tarif etmek gerekirse, Batı'nın Doğu'yu tanımak için açtığı yoldur, diyebiliriz. Antik kültürü. Arapça kaynakların tercümesiyle tanıyan Batı, bir bakıma oryantalizm'e ilk adımı atmış oluyordu. Böylece Türk incelemeleri de uzun süre genellikle Orta ve Yakın Doğu incelemeleri çerçevesinde ele alınmıştır. Osmanlıca'da "şarkiyat", bugün ise "doğubilim"de denen bu disiplin altında, söz konusu bölgelerdeki toplumlar her yönüyle incelenmekte, arkeoloji, antropoloji, etnoloji, filoloji gibi bilimler gerekli bilgileri sağlayan alt dallar olarak hizmet vermektedirler. Batı dillerinde Middle East, Near East yahut Nahen Osten gibi adlarla belirlenen bölgeye

---

2. Osmanlı tarih yazarları ve eserleri hakkında toplu bilgi için bkz. F. Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* Çev: B. Üçok, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara 1982.

ait çalışmaların, İslamiyet'in ortaya çıkışını izleyen dönemler için; Islamic Studies, Etudes Islamiques ve Islamische Studien dallarının gelişmeye başladığını görüyoruz.

Yakın zamanlara kadar oldukça düzenli aralıklarla toplanan Oryantalistler Kongresi, bu toplantılarda okunan ve tartışılan bildirilerle, Osmanlı sanatı için en verimli kaynaklardan biri olmuştur. İlki 1873'de Paris'te toplanan bu kongrelerin 22.si 1951 yılında İstanbul'da toplanmış, sonuçları bakımından Türk sanatı incelemeleri önemli birikimler kazanmıştır. Osmanlı Türkçesini tanımakla işe başlayan Batı bilim dünyası, giderek kültür ve sanat eserlerini de incelemeye almıştır. Osmanlı sanatı önceleri Hristiyan mentalitesiyle daha sonra da Rönesans Hümanisti gözüyle ele alınmış, her iki halde de, tarafsız bir yaklaşımın gelişebilmesi için çok uzun yılların geçmesi gerekmiştir.

Michel de Montaigne (1533-1592) *Denemeler*'inde[3], Fatih'in Papa II. Pius'a yazdığı bir mektuptan şu alıntıya yer verilmektedir:

"İtalyanların bana karşı direnmelerine şaşıyorum; biz de İtalyanlar gibi Troyalılar'ın soyundanız. Yunanlılar'dan Hektor'un öcünü almak benim kadar onlara da düşer; onlarsa bana karşı Yunanlılar'ı tutuyorlar."

Avrupalı Hümanistler'in Türkler'e bakışları çoğu kez Montaigne kadar soğukkanlı olmamıştır. İsa'nın mezarını gaspetmekle kalmayıp sanatın da düşmanı olan Türkler hakkındaki bu önyargılar İstanbul'un fethinden sonra da devam etti. Viyana kuşatması işin tuzu biberi oldu. Avrupalı yazarlar için

3. *Les Essais*, nouvelle éd. Conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux, c.III, par Pierre Villey, Librairie Felix Alcan, 1930, Bl. 36.

Türk adı verilen korkunç yaratıkların Tanrı'nın gazabından başka bir şey olmadığı inancı uzun süre bu öfkeyi beslemiştir. Genellikle Türk düşmanı bir kamuoyunun etkisi altında kalan gezginler seyahatnâmelerinin herhangi bir yerinde bu kafirlere (infildeles) inanılmaz övgüler düzmekte,beklenmedik bir yerde ise düşmanlıklarını açığa vurmaktadırlar. Batılılar Türkler'e İskit hatta Sarazin derler, gariptir ki; Osmanlılar kendilerine "Türk" denmesinden hiç hoşlanmamışlardır

Uzun süre için Hümanistler'e göre sanat; doğadaki biçimlerin rasyonel bir idealde birleştiği insan imajında yoğunlaştı. Bu ise yalnızca yüksek kültürlerde (Hristiyan Avrupa'da) görülebilirdi. J. Ruskin (1819-1900) bu düşünceyi ısrarla savunan son örneklerden biridir. Bu yazar Osmanlı anıtsal taş mimarisinin bir Bizans türevi olduğu şeklindeki kaba ve kestirme değerlendirmesiyle etkili olmuştur. Kubbenin gelişimi konusunda bir kitap yazan A. Gosset şunları söylemektedir: "Osmanlılar çoban ve savaşçıdırlar, onlarda ne sanat ne de sanatçı bulunmaz."[4]

Türkler'in öteki insanlara benzediğini kabul edebilmeleri için Avrupa'nın beş-altı yüzyıl daha beklemesi gerekecekti. Sömürge Çağı Avrupa devletleri için Osmanlı; ham madde kaynakları ve pazarları kapatan ciddi bir engeldi. Sömürgeciliğin önünde duran bu engelin ortadan kaldırılması, geleceği karartan bu tehdidin söndürülmesi gerekiyordu. Kimi zaman yiğit savaşçılar ve yüksek ahlaki değerlere sahip insanlar, kimi zaman da Hristiyan kanına susamış kıyıcılar şeklinde yalpalayıp duran Türk imajı, çelişkili ve çatışmalı bir ortam içindeydi. Ne

4. "Les Ottomans, peuple de pasteurs et guerriers, n'ayant ni arti ni artiste." A. Gosset, *Les coupoles d'Orient et d'Occident*, Paris. 1889-1891, s. 131

varki Türk mimarisi üzerine yapılan araştırmalar da bu ortamın içinden doğmak zorundaydı. Bu bakımdan, Osmanlı sanatı ve Sinan hakkında bilgi veren eski Avrupa kaynaklarını inceleyen Türk bilim insanlarının kuşkularını haklı görmek için pek çok neden vardır. Osmanlı sanatıyla ilgili bazı yargıların, kimi zaman duygusallık, kimi zaman da amaçlı bir düşmanlıktan kaynaklandığı görülüyor.

Yukarıdaki bir kaç örnekle özetlediğimiz durum günümüze kadar uzayarak "sanatsız Türkler" imajı yer yer vurgulanmaktadır. Ünlü oryantalist Josef von Karabacek, 1918 yılında Viyana'da yayınladığı "15. ve 16. yüzyılda İstanbul'daki Batılı Sanatçılar"[5] adlı eserinde nakkaş Sinan Bey'in, gerçekte Centile Bellini'den başkası olmadığını, 1479'da Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a davet edip portresini yaptırdığı Bellini'ye. Türklerin, "Sinan Bey" dediklerini hiçbir belgeye dayanmaksızın iddia etmişti. Eğer Bursa Müzesi Müdürü Hasan Fehmi Bey, 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 geçmişte İstanbul Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmış olan E. Diez (1878-1961), Türkiye'de yayınlanmış olan *Türk Sanatı* başlığını taşıyan kitabında, Ayasofya ile karşılaştırdığı Süleymaniye Camisi için; "her türlü sanat inceliklerinden yoksun ve tatmin etmeyen bir abidedir" diyor[6]. Bu şaşırtıcı görüşün temelsizliği

5. J. von Karabacek, *Abendlanddische künstler zu Konstantinopel im 15. und 16. jahrhundert*, Wien 1918.

6. E. Diez, *Türk Sanatı*, Başlangıcından Günumüze Kadar, Çev. O. Aslanapa, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yayını No. 1, İstanbul 1946.

bu kitabın ilerideki bölümlerinde kendiliğinden ortaya çıkacak. Fakat daha kısa bir değerlendirme için yine bir Batılı'nın görüşlerine, Le Corbusier'ye başvurmak isteyenler olabilir[7].

Osmanlı sanatının esasları ve kimliği konusundaki ilk araştırmaları 19. yüzyılda bulabiliyoruz. 1873 yılında Viyana'da düzenlenen Evrensel Sergi'ye, Osmanlı sarayı ve entellektüelleri büyük önem vermişler, plastik sanatlar her türden eşya ve ürün yanında, Türk sanatını tanıtan birkaç kitapla adeta bir çıkartma yapmışlardır. İstanbul'u, Osmanlı ülkesini ve Türk giysilerini tanıtan kitaplar yanında, Türkçe, Almanca ve Fransızca olarak üç dilde basılan bir mimari kitabı fazlasıyla dikkati çekmiştir. *Usûl-i Mimari-i Osmanî* adlı bu kitap İtalyan mimar Montani Efendi tarafından kaleme alınmış, Bogos (Şaşıyan) Efendi ve Maillard'ın çizimleriyle zenginleştirilmiştir[8]. 1912'de Almanca olarak basılan *İstanbul'un Mimari Sanatı* başlıklı kitap[9], başlıca Sinan eserlerini yüzyılın başındaki fotoğrafları, plan ve kesitleriyle vermektedir.

Cumhuriyet dönemi Osmanlı maddi kültür varlığının yeniden ele alındığı, Anadolu ve Anadolu dışındaki Sinan eserlerinin daha sistematik değerlendirildiği bir dönem olmuştur. M.F. Köprülü, İ.H. Uzunçarşılı ve Ö.L. Barkan'ın öncü çalışmalarından sonra, enstitü, özel kurumlar ve Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün yayınlarıyla neredeyse bir Sinan kitaplığı

---

7. E. Kortan, *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği*, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Ankara, 1983.
8. *Die Ottomanische Baukunst* ve *L'Architecture Ottoman* başlığı ile yayınlanan kitaplardır.
9. C. Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Ernst Wasmuth, Berlin 1912. Bu kitap R. Kızıltan'ın çevirisiyle 1999 yılında Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı (Ankara) tarafından Türkçe olarak basılmıştır.

oluşmuştur. Yeni araştırmacılar, etkileşimler ve kültür alışverişleri konusunda oldukça geniş görüşlüdürler. Hepimiz biliyoruz ki; Shakespeare, nasıl Aristofanes'in tiplerini kullandıysa, Yunan sanatı da Mısır heykelinin etkisinde kalmıştır. Bu ilişkiler, Sinan olgusunun kültürel alt yapısı ve estetik sorunlarını incelerken ortaya koyacağımız değer yargılarında daha dikkatli davranmamızı gerektirmiştir. Araştırmamız boyunca, birbirleriyle çelişen, çekişen görüş ve hipotezleri değerlendirmek, yaklaşım, yöntem ve bakış açımızın genişliğini belirlemek epeyce güç oldu.

Sinan Çağı Nasıl Kavranabilir?

Mimari, bütün yerleşik toplumlar için, kent kültüründeki standardı anlatan başlıca övünç kaynağıdır, uygarlığın göstergesidir. Paris, Atina ve Persopolis'in çekiciliği buradan gelir. Edebiyat için aynı şeyleri söyleyemiyoruz. Dostoyevski veya Hemingway'i okuyabilmek, öncelikle okuma-yazma, sonra da eserin yazıldığı dili bilmekle mümkündür. Resim sanatı da bu bakımdan avantajlı sayılır. Ne varki, resmi görmek için müze ya da galeriye kadar uzanmak gerekir. Ortaçağ için bu bile resmi görmeye yetmezdi, çünkü resmin halka açılması çok yeni bir olgudur.

Boyutları ve programı bakımından "büyük sanatlar" grubuna giren mimarlık ürünleri, bir yandan teknik olarak mühendisliğin, bir başka yönden de sanatın konularına girer. "Mimari" terimi, türlü malzeme ve teknik hesaplamaya dayanan işlemleri kapsamaktadır. Bir mimari eser, barınma, mekân sınırlama gibi belirli işlevleri yerine getirmekten başka çağlar sonra bile sembolik ve kalıcı bir niteliğini koruyabilmişse, sanat tarihinin

(genelde kültür tarihinin) konusu olmuş demektir. Bir yapıya ait ölçülerin dikkatlice seçimi, malzemenin dayanıklı oluşu hatta yapının büyüklüğü, onu sanat tarihi konuları içine alabilmek için yeterli olmuyor. Fabrika binaları veya stadyumlarla, Eifel kulesi ya da Mısır piramitlerinin farkı bu noktada beliriyor.

Romancı N. Kazanciakis, antik çağın gözbebeği sayılan Partenon Tapınağı için şunları söylüyor: "Yüreğim, ilk kez Partenon'un karşısında hoplamadı. Bana aklın, rakam ve geometrinin esiriymiş gibi göründü. Beynin yüksek başarısı ve bütün erdemlere sahip, yalnız bir tanesinden, en pahalı en sevileninden yoksun: İnsanın yüreğine dokunmuyor[10]. Söz konusu yapının antik mimarideki yeri tartışma götürmez. Yazarın eleştirisi, mistik Hristiyan ruhu ile antik sanatın soylu fakat o ölçüde soğuk duran yapısı arasındaki karşıtlığın bir anlatımıdır.

Aynı şekilde, bir başka yazar V. Loon, Mısır piramitleri için şu görüşleri ileri sürmekte: "Mısır piramitlerinde sanat olarak pek az şey vardır. Mimarlıktan çok mühendislik işidir. Yalınlık ve basitlikleri vardır. Onlar güzellik tutkusundan doğmamıştır; sadece firavunların değerli cesetlerini koruyan güvenli, sağlam bir banka gibi düşünülmüştür."[11]. Yazar, piramidin kütle kompozisyonunu ve işlevini doğrudan bir anlatımla tanımlıyor. Ancak, yalınlık ile basitlik arasındaki derin anlam farkı tartışma götürür. Ayrıca, geniş bir kare tabana oturan piramit formu, o güne kadar insanlığın bulabildiği en sağlam ve

---

10. N. Kazanciakis, *El Grekoya Mektuplar*, Çev. A. Angın, E Yayınları, İstanbul 1975, s. 147.
11. H.W. Van Loon, *The Arts of Mankind*, George G. Harrap and Co. Ltd. Great Britain 1938, s. 48.

dengeli yapı biçimidir. Beton ya da çelik iskeletli cam, hâlen piramit yapmaktayız.

Boşlukta yer tutan her sanat eseri gibi, mimari de fiziki bir varlıktır. Böyle bir eserin bulunduğu konum ve kütle olarak ifade ettiği değer, onun dış görünüşünü de belirleyecektir. Yapının dış şekli, büyük ve küçük parçaları, açıklıklar ve bütün bu unsurların bütün içindeki yeri, oranlar ve uyumlar bağlantısında önem taşır.

Bir genelleme yapılamaz, ama yapının ölçüleriyle onun insan üzerindeki etkileri arasında bir bağlantı olduğu açıktır. Bütün oranları sabit tutarak, Mısır piramidini futbol topu kadar küçültelim ya da Süleymaniye'yi bilye ölçülerine indirelim. Herhalde her ikisi de çok şey kaybedeceklerdir.

Bir mimarlık üslubunu çağı içinde kavrayabilmek için, yapının türü ve ölçüleri yanında, toplumsal önemine de değinmek durumundayız. Söz gelimi bir türbe ile tek kubbeli kübik mescid, biçim olarak tıpatıp benzeyebilirler. Türbe yapısının, çok eski bir sembolizmin biçimsel anılarını taşıdığı, içinde yatanın değerini sessizce dışa yansıttığı, mescidin ise, içinde toplanılarak ibadet edildiği düşünülürse, biçim olarak benzeyen her iki yapının derin anlam farkıyla apayrı şeyler olduklarını kavrarız. Bir minare ile rampadaki füze de çok benzerler ama bütünüyle farklıdırlar.

Mimariyi, toplumun gelişmesinden ayrı tutarak, onu başlıbaşına bir biçimler tarihi olarak almanın yenilik getirebileceği düşüncesini artık bir yana bırakalım. Tarihi gelişme ve toplum yapısının doğrudan ya da dolaylı etkileri altında şekillenen 16. yüzyıl Osmanlı toplumsal tarihi hakkında toplu bir kesit vermek ve bunun mimarlık alanındaki yankılarını araştırmak, Si-

nan okulu içinde kaçınılmazdır. Üstelik konu, bu başlık altında daha önem kazanıyor. Çünkü: "Onlar göçebedir, bütün kötülüklerin nedeni, sanat tanrıçalarının eski beşiğine çullanmış olan bu vahşilerden kaynaklanır" yargısı, şu veya bu şekilde, ama halen geçerli.

Bu küçük kitabı oluşturan araştırmayı yaparken, karşı durulmaz bir tez veya yıkılmız kanıtlarla desteklenmiş olarak bir mimarlık dehâsının anatomisini çıkartmayı düşünmedik. Bu işin dörtbaşı mamur yapılabilmesi, şu anda karanlık arşiv odalarında, incelenmeyi bekleyen milyonlarca belgenin gün ışığına çıkarılmasına bağlı. Bizim amacımız, genelde bilinenleri yeniden gözden geçirip, hayatının gidişi ve eserlerinin görünüşü bakımından incelenmeyi değer bir simaya biraz daha yaklaşmaktır. Ustanın çevresinde oluşan yapı üretimi endişeleri ile toplumun kültürü arasında var olduğunu düşündüğümüz ilişkileri ele alarak bu yolda küçük bir adım atmak istedik.

Sinan'ın sanatını izlerken yapı tipleri içinde camiyi, camiler içinde Süleymaniye'yi örneklemeyi düşündük. Bu seçimin nedenlerini şöylece sıralayabiliriz. Öncelikle ve önemle belirtilmesi gereken şu ki; üzerine övgüler yağdırılan bu yapı için yeterince zengin, ayrıntılı bir sanat tarihi monografisi yayınlanmamıştır[12]. İkinci olarak, caminin İslâm toplumunda günlük

12. T. Cantay, *XVI. XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapıları*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989, başlıklı kitap kapsamlı planına rağmen 52 sayfalık bir metinden oluşuyor. Bir diğer eser *Muhteşem Süleymaniye* İstanbul (tarihsiz) ise 77 sayfalık bir metinde Süleymaniye Camisi İmam-Hatibi Süleyman Mollaibrahimoğlu tarafından hazırlanmıştır. Sinan'ı, fiziki ve toplumsal çevresiyle birlikte alan en tutarlı çalışmalardan biri, yaklaşık elli yıl önce E. Egli (1893-1983) tarafından yayınlanmıştır. Bu kitapta; yönetim, toplum hayatı ve Sinan'ın eserlerinin sınıflandırılmış bir listesini bulabiliyoruz. E. Egli, *Sinan, Der Baumeister Osmanischer Glanzzeit*, Verlag für Architektur, Zurich, Stuttgart, 1954.

hayatın ve şehir dokusunun en önemli odak noktası olması, Süleymaniye'nin bu işlevi üstün bir şekilde yerine getirmekte oluşudur. Mimari bakımdan, ibadet şekline uygun bir mekân tesis etme temel fikrinden hareket eden mimarlar, küçük ölçülü yapılarda bu işleve nisbeten kolay ulaşırlar. Geniş alanları kaplayan, büyük kalabalıkların üstünü örtecek yapılarda ise, payeler, kemerler ve kubbelerin rolü önem kazanır. Mekânı olabildiğince az parçalamak mimarın başlıca endişesi olur. Bu endişe sadece Osmanlı mimarları için geçerlidir. Endülüs'ten Hindistan'a kadarki İslam coğrafyasında, büyük cami demek, "geniş cami" demektir. Buna göre çözüm şudur: olabildiğince yanlamasına genişletilen binalar, tıpkı müzikhol veya kağıt fabrikalarında olduğu gibi yatay bir kütle teşkil ettiğinden düz bir çatıyla örtülür ve bunun doğal sonucu olarak iç mekânda bir sütun ormanı oluşur. Aynı dam altında olmalarına rağmen cemaat ve imam birbirlerini kolayca göremezler. Anadolu Selçuklu mimarları bir ölçüde; fakat Osmanlı mimarları bütünüyle, bu manzarayı yaratmaktan kaçındılar. Bu nedenle Sinan okuluna yaklaştıkça, orta mekân açıldıkça açıldı ve büyük açıklığı örtecek olan kubbe önem kazandı.

Parçalı iç mekândan sıyrılıp, ortadaki alanın önemli bir biçimde belirmesi Selçuklularda başlar, Beylikler devrinde devam eder. Erken Osmanlı döneminde camiler üzerinde yoğunlaşan ilgi, işlevsel olduğu kadar, simgesel özellikleri de göz önüne alır. Böylece ters T şeması belirginleşir. 16. yüzyılda merkezi alanın hakimiyeti esastır. Yan mekânlar küçülür, cami içinde yaratılan piramidal boşluk, cemaat-gökkubbe buluşmasını sağlar. Bütün örtü elamanları merkezdeki tek kubbeye yardımcı olur ve bu süreç dış kütleye de yansır. İşte bu yapılanma süreci, cami tiplerini incelememiz için yeterince anlamlı bir mimari mantık silsilesi göstermektedir. Cami mimarisi, 16.

yüzyıl ve daha önceki denemeleri özetleyen bir yapı alanı olmakla birlikte, Sinan'ın profan yapılarındaki kudretini de yabana atmamak gerekir.

Pek çok araştırmacının sık sık vurguladığı "Sinan büyüktür" demekle yetinmemek için, onun; kendinden önceki, kendisiyle çağdaş ve kendinden sonraki ustalara göre büyüklük ölçüsünün ne olduğunu farklı açılardan ele almak istedik. Karşılaştırma; yüzleştirme, karşı-karşıya getirme, mukayese, birinden olan ve ötekinden olmayanın belirlenmesi, kısacası, araştırmamız boyunca göz önünde tuttuğumuz bu ana motif, toplumsal tarihle ilgili bölümlere de sürekli ışık tuttu.

Bir büyüklüğün abartılması kadar, küçümsenmesi ve gözlerden saklanması da, olumsuz sonuçlarını gelecek kuşaklara yansıtabilecek bir tehlikedir. Eğer Sinan'ı gökten yere inmişcesine olağan dışı bir yaratık olarak tanımlarsak, onu yaratan uygarlığın da her şeyiyle birlikte gökten yere indiğini kabul etmemiz gerekir. Tarih perspektifi içinde hiçbir şeyi tekbaşına ele alamıyacağımız açık. Kişi, olay ve eser, her varlığın bir bütüne, o bütünün bir genele ait olduğunu kabul etmek durumundayız. Buna göre Sinan'ı, yalnızca kendi biyografisinin dar çerçevesi içinde görürsek, mimari alanında Sinan'a kadarki gelişmeler anlamsız kalacağı gibi, Anadolu Türk mimarisinin gelişim mantığı da anlaşılamaz. Sanatçılar ve onların eserlerine yansıyan sanat üsluplarını, öncesi ve sonrasıyla kavrayabilmenin en tutarlı yolu, sanatçı kişinin biyografisiyle yetinmeme gereğini karşımıza çıkarıyor. Özellikle, âni değişme ve devrimlere kolay kolay izin vermeyen Ortaçağ mimarisi alanında, bağlantılı gelişme kavramını yöntemimizin ana ilkesi olarak belirlemek durumundayız. Aksi halde ya bütünüyle romantik dizelerle konuşuruz ya da "dönmedir-değildir" tartışmasından yakamızı

kurtaramayız. Bu bakımdan Sinan olgusunu; kendinden önceki üslupları nasıl aştığını, getirdiği yenilikleri, mimarlık sanatına yaptığı evrensel katkıları, kendisini kuşatan kültür dairesi ve olaylar dokusu içinde anlatmak istedik.

Osmanlı'nın çok şeyi unutulmuştur, ama Sinan estetiği günümüzde varlığını hissettirmektedir. Onu tanımak, yöntem bakımından öteki ustaları, İtrî'yi veya Nigârî'yi tanımakla aynı şeydir. Bu kişilerin, bir uygarlık içinde buldukları sanatsal anlatım yollarını kavrayabilmek, öncelikle bölgenin, dönemin ve kurumların kültürel dokudaki paylarını bilmekle mümkündür. Bu ise, işin kolayına kaçmak istemeyenler için geçerlidir.

Tarihi bir olayı, olguyu ya da kişiyi anlama tarzımız, genellikle bulunduğumuz noktadaki bakış açımıza göre biçimlenmiştir. O halde yeryüzünde ne kadar insan varsa, o kadar farklı tarih perspektifi olacaktır. Şaşırtıcı görünebilir ama bunun böyle olduğunu, en bilindik tarihi fenomenlerin bile günlük spekülasyonlara yansıtılmasındaki çeşitlilikten anlıyoruz. Yunus Emre, Mevlana ve Fatih gibi, doruktaki kişilerin türlü türlü yorumlandıklarına tanık oluyoruz. 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 söz konusu kişiyi, bir başka mantık içinde yakalar ve özel bir köşeye oturtur. Her insan, kendisini ister istemez bir köke veya kaynağa bağlamak istediğinden, geçmişteki kişileri de bu yolda değerlendirerek, onu kendi kültür tarihi içinde yorumlar. Aynı şekilde, sanat ve mimar-

lık tarihi içinde yer alan anıtların da böyle bir yorumla ele alınması araştırmacıların en doğal eğilimidir. Hiç bir realist realiteye bağlı kalmamıştır.

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 başkalarının en akılcı yorumlarında oldukça yanlış bir mantık kurgusunun yer aldığını sezmiştir. Bu nedenle gerçeğin üstünü örten yaldız tabakasını sürekli kazımaya çalışır. Doğruluğu belgelere dayanan ve tersi kanıtlanamayacak kadar berraklık kazanmış gerçekleri bile yeniden irdelememizin nedeni budur. Belgenin, ne ölçüde ve hangi bağlamda geçerli olduğu burada önem kazanıyor. Mimar Sinan'la ilgili olarak, karşımıza çıkan pek çok kaynak, araştırma, inceleme ve her türden bilgi vericiyi kullanırken, bu malzemenin sığ ve güncel polemikler uğruna tüketildiğine de şahit oluyoruz.

Geçmiş hakkındaki düşünce ve yargılarımız, bir yığın ayrıntının girdabına karışabileceğinden, 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. Güncellik tutkusundan kaçınmak şöyle dursun, araştırmayı tek boyut üzerinde yürütmek bile yanıltıcı ve eksik sonuçlar verebilir. Sözgelimi, Sinan hakkında, birinci elden ve sağlam bilgiler verebilecekleri varsayılan ünlü birkaç tezkire'de bile, birbiriyle bağdaşmayan bilgiler var. Bu kaynaklarda verilen yapılar listesi birbirini tutmuyor.

O halde öteki arşiv belgelerini, zengin tarihi belge tomarlarını didik didik inceleyebilsek bile hata yapma ihtimali her zaman söz konusudur. Şimdilik, araştırma eserleri ve bizzat ustanın elinden çıkmış yapıları titizlikle ve tekrar tekrar incelemekten öteye gidemiyoruz. Elde ettiğimiz bilgileri, 16. yüzyılın ve imparatorluk ortamının kültürel süzgecinden geçirip, bütün bunların bileşkesini Sinan üzerinde toplayabilirsek, yeni bir deneme için küçük bir adım atmış olacağız.

Kaynaklar

Dönemin kültür hayatıyla ilgili olarak bize ulaşan bilgiler, Avrupalı diplomat ve gezginlerin kulak misafiri oldukları konuşmalar, gözlemler[13], bazı Osmanlı devlet görevlilerinin yerli yersiz konuşma ve dedikodularından arta kalanlar ve kuşkusuz bunlar arasından seçilmiş en ilginç (harem gibi) parçalardan oluşmaktadır. Bu tür bilgiler ve halk arasında konuşulan şeylerden yola çıkmak çoğu kez yanıltıcı olmakta, sağlam ve tutarlı bilgileri bunlar arasından ayıklayıp çıkartmak uzun zaman almaktadır. Rivayet ve menkulat'a dayanan sanat tarihçiliği çoktandır terkedildiğine göre, ana kaynaklara yönelmek durumundayız.

Tezkire, hüküm, irâde vb. adlarla tanımladığımız arşiv belgeleri, dönemi içinde belirli bir amaca hizmet etmek üzere düzenlenmiştir. Gününde kaleme alınmış metinleri, aradığımız bilgiler açısından yeterli bulmayışımız, onlar açısından bir ek-

13. Avrupalılar'ın gözlemleriyle ilgili yararlı bir derleme için bkz. T. Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat, 1582-1599*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 554, Sanat Eserleri Dizisi: 4, Ankara 1983.

siklik değildir kuşkusuz. Sinan ve onun yapı eylemini kavrayabilmek üzere, bu belgelerin gözden geçirilmesi ve karşılaştırılmasıyla birbirini tamamlayan bir bilgi zemini ancak bütünleşebiliyor.

Osmanlı tarihçileri çok uzun süre geleneksel bir şemaya göre yazmışlar, hukuk; ekonomi ve askerlikte olduğu gibi mimarlıkta da İslâm inancına dayanan görüşleri anahtar olarak kullanmışlardır. 17. yüzyılın ortalarından sonra; Müneccimbaşı, Peçevî İbrahim Efendi ve Katip Çelebi gibi yazarlar Batı kaynaklarından da yararlanmışlardır. Gerek bu eserlerde, gerekse D. Kantemir (1673-1723)'ın, Türkçeye de çevrilmiş olan *Incrementa atque decrementa Aulae Othomanicae*[14] gibi kültür tarihi bakımından önemli sayılan bazı eserlerde, Mimar Sinan ve onun eserleri hakkında cılız ve dağınık bilgiler bulabiliyoruz.

Sinan'la ilgili belgesel bir eser ilk kez, 1895 yılında 11 Ekim tarihli İkdam gazetesinde yayınlanan *Tezkiret ül-Bünyan*'dır. Daha sonra, 1898'de bir giriş kısmı eklenerek kitap halinde yayınlanan bu kaynak, doğuda ve batıda, Sinan ve eserleri hakkındaki bütün araştırmalara kaynak olmuştur. Mimar Sinan'ın yakın dostu şair Sâi Çelebi tarafından 1586/87 yılında kaleme alındığı düşünülen bu tezkire, Sinan'ın anlattıklarından derlenmiş olup, onun hayatı ve eserlerinin dökümünü vermektedir[15]. Başvurulan bir başka kaynak *Tezkiret ül-Ebniye*,

---

14. Bu eser Romence, İngilizce, Fransızca ve Almanca'ya tercüme edildikten sonra üç cilt olarak Türkçeye'de çevrilmiştir. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, Çev: Ö. Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayını: 342, Bilim Dizisi: 11, Ankara. 1979.

15. *Tezkiret ül-Bünyan* ve dönemin diğer yazma eserlerinin dökümü ve değerlendirmesi için bkz. Z. Sönmez, *Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul, 1988.

benzer içerikte yine Sâi Çelebi'nin kaleminden aktarılan bilgilerle geliştirilmiş bir yazma olmakla birlikte, her iki eserde verilen yapılar listesinin birbirini tutamadığı, ancak kısmen birbirini tamamladığı görülmektedir. *Tezkiret ül-Ebniye*'de, Sinan'ın, Selimiye Camisi'nin kubbesinde Ayasofya'yı ölçü olarak geçtiği belirtiliyor. Sinan'ın bu tür ölçü hatalarına düşmesi veya gerçek dışı açıklamalarda bulunması ihtimal dışıdır. Bu tür hata ya da tutarsızlıkların, yazmaların kopyelenmesi sırasında yapılan müdahalelerden kaynaklandığını kabul ediyoruz.

Bir görüşe göre yine Sâi'ye bağlanan, bazı araştırmacıların Asârî adlı bir başka yazara malettikleri *Tuhfet ül-Mimarin* adlı eser, tek nüsha olarak Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Nu. 1461/4'de kayıtlıdır. Burada mimarın yaptığı binalar sayı olarak verilmekte, yine aynı arşivdeki *Risalet ül-Mimariye* daha kısa bir metin olarak *Tuhfet ül-Mimarin*'in giriş bölümünün tekrarı gibidir. Daha geniş bir kitabın bir bölümü halinde günümüze ulaşan ve *Adsız Risale* olarak bilinen metin Sinan'ın hayatı ve bazı eserlerinin listesini vermektedir. Dört ayrı nüshası belirlenen *Selimiye Risalesi*, 18. yüzyıl ortalarında Dayazâde Mustafa Efendi tarafından yazılmıştır[16]. Adından da anlaşılacağı üzere Edirne Selimiye Camisi'ni konu olan eserin anlatımı biraz hafif ve sığdır.

Sinan'ın ölümünden hemen sonra, 1623'de yazılmış olan *Risale-i Mimariye*, esas olarak Sultanahmet Külliyesi'nin mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatını ve eserlerini anlatmakla birlikte, mimarlıkta kullanılan ölçüler, yapı sanatına ait terim-

16. *Selimiye Risalesi*'nin üç nüshası Süleymaniye Kütüphanesi'nde, dördüncüsü, Fatih Millet (Ali Emiri) Kütüphanesi'ndedir.

ler ve kullanılan aletler hakkında bilgiler verdiğinden, dönemin mimari kültürünü olduğu gibi yansıtması bakımından önemlidir[17].

Birkaç farklı nüshanın karşılaştırılmasıyla sağlam bilgiler içeren bir bütün halindeki *Süleymaniye Vakfiyesi*, külliyede yer alan binaların işlevleri, yöneticiler, görevliler, eğitim, bakım ve onarımla ilgili meslek erbabını vermekte, külliyenin yapılış amacı, vakıf gelirlerinin listesi bu vakfiye senedinde ayrıntılı olarak belirtilmektedir[18].

Yukarıda kısaca özetlediğimiz tezkireler ve Ahmet Refik Altınay (1880-1937)'ın Başbakanlık Arşivi Mühimme Defterleri'nden çıkardığı 55 kadar "hüküm"ün de literatüre katılmasıyla Sinan çağının kültürel ortamı biraz daha belirginlik kazanmış, toplu araştırma eserlerinin sayısı hızla artmıştır. Bu arada bir yığın uydurma malumat ve efsanevi öyküler de yaygınlık kazandığından, Osmanlı mimarları ve onların mesleki faaliyetlerini öğrenmek üzere arşiv belgelerine dayanma zorunluluğu açık ve kesin bir biçimde ortaya çıkmıştır. Arşivlerdeki ahkâm, şikayet, tapu ve hazine-i hassa defterleri ile tek tek ele geçen belgelerde işlenmemiş ayrıntılar ortaya çıkmakta, özellikle inşaat, tamir, keşif, masraf ve amele ücretleri gibi birkaç grupta toplayabileceğimiz belgelerde mimarlık sanatı-

17. Cafer Efendi, *Risâle-i Mi'mariyye*, by H. Crane, Studies in Islamic Art and Architecture Supplements to Muqarnas, E.J. Brill, Leiden 1987. Türkçeye çevrilmemiş olan eserin genişçe bir tanıtımı için bkz. O.Ş. Gökyay, Risale-i Mimariyye, Mimar Mehmed Ağa, Eserleri, *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VII. Dizi-Sa.70, Ankara. 1975, s. 113-215.

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

na ışık tutan bilgiler bulunmaktadır. Söz konusu defterlerde örgütlü bir bütün ve adeletli bir makina halinde işleyen imparatorluğun, milyonlarca rakamın yer aldığı tablolarını, hatta şantiye manzaralarını yakından görmek mümkündür. Bu tür arşiv belgelerine dayanarak farklı 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[19]. Bu kaynak, araştırmamızın Süleymaniye'ye ilişkin kısımlarında sıkça kullanılacaktır. Aynı araştırmacının, Osmanlı ülkesinin sosyal, hukuki ve ekonomik hayatına ışık tutan öteki çalışmalarının toplandığı *Türkiye'de Toprak Meselesi*, Osmanlı uygarlığını çeşitli boyutlarda sergilendiğinden her an başvurduğumuz kaynaklardan biri olmuştur.

Bugün yerli ve yabancı mimarlık tarihi uzmanlarının, Sinan ve eserleri hakkındaki yayınları küçük bir kütüphaneyi doldurabilecek sayıya ulaşmıştır. Ancak bu geniş literatür içinde ciddi ve tutarlı olanların sayısı sınırlıdır. Bunların dışındakiler, bütünüyle uydurma olmasa bile, duygusal, tutkulu ifadelerle kaleme alınmış ya da en azından "diletant-işi" çalışmalardır. Araştırmamız boyunca yararlandığımız eserleri Bibliyografya'da gösterdik. Çalışmamızla dolaylı ilgisi olan ve daha geniş araştırmalara girmek isteyen meslekdaşlarımız için ayrıca bir de tasnifli bibliyografya yapmaya çalıştık.

19. Ö.L. Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, 1550-1557, 2 cilt, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Seri-Sa. 10, Ankara 1972, 1979.

Mucizenin Gerçek Sebebi

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

Tarihte kesin olarak bildiğimiz, hiç kimsenin tartışmadığı tek şey var: yenenler ve yenilenler. Ne var ki karmaşık bir kültür tarihi yumağını incelerken bu kestirme vizyon yeterli olmuyor. Yükseliş ya da çöküşleri çözümlemek, doruk noktalara tırmanıp bir süre orada kalabilen siyasal yapıları derinlemesine kavrayabilmek için kestirme ve aceleci yargılarla yetinemiyoruz. Ölmüş ve yaşamakta olan toplum yapılarını göz önüne alarak düşündüğümüzde; son beşbin yıl içinde gelip geçen uygarlıkların sayıca, iki elin parmak sayısını aşmadığını görürüz.

İmparatorluk ve uygarlığın, sosyolojik bakımından nasıl bir form olduğu konusu tarih felsefecilerini epeyce uğraştırmıştır. Bir başka deyişle, herhangi bir kültürde yaşanmakta olan uygarlık derecesini değerlendirmek için çeşitli başarı şekillerinin nasıl tartışılabileceğine karar verilememiştir. Sözgelişi büyük estetik yapıların yaratıldığı, fakat kişilerin güvenliğe sahip olmadığı bir kültürdeki uygarlık derecesi mi daha ileridir, yoksa bu koşulların tam tersine bulunduğu bir kültürün uygarlığı mı? Kardeşlerini veya evlatlarını boğduran sultanlarla İtrî'yi aynı ortamda yaşatan Osmanlı siyasal varlığı düşünülürse, gerçekten çözümü zor sorularla uğraşacağız demektir. İm-

paratorlukların 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 ileri sürülmüş, hatta bazı uygarlık sınıflandırmaları bile yapılmıştır[20].

Sıkça karşılaştığımız günlük yayınlarda; kavim, boy, imparatorluk, kültür çevresi, devlet, uygarlık, aşiret, ulus ve benzeri kavramlar çoğu kez yakın anlamlarda kullanılmakta, bunların her birinin, belirli çapta ve nitelikteki insan topluluğunu içeren özel biçimler oldukları gerçeği o derecede önemsenmemektedir. Bu kavramlardan herhangi birini kullanabilmemiz için, öncelikle karşımızdaki örgütlü insan toplumunun çağını temsil eder biçimde durması 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. Kısacası basamaklar halindeki gelişme aşamaları, aileden aile birliklerine, buradan kavimlere ve kavimler federasyonuna doğru gelişen örgütleşme, sonunda uygarlığa doğru yükselmektedir. Bu şema tam anlamıyla olmasa bile, epeyce "kağıt üstünde"dir. Her kültürün, sonunda bir uygarlığa dönüşmesi beklenemez. Doğmadan ölen çok sayıda kültür çevresi tanıyoruz. Kayı Boyu'nun genişleyen Osmanlı Devleti'yle olan akrabalık bağlantısı her dönemde ve coğrafyada farklı bir yorum kazanmıştır. Boy-aşiret düzeni her dönemde yeniden irdelenmek durumunda olduğu gibi, Sultan Abdülmecid'in ne ölçüde Kayılı olduğu da tartışma götürür.

---

20. A. Toynbee, *A Study of History*, vol. XII, Oxford University Press, London 1961, s., 547-553.

İslam öncesi Asya toplumsal düzenini saymazsak, ulus ve millet kavramlarının, tarihi gelişmenin belirli bir noktasında ortaya çıkmış özel formlar olduğunu hatırlamamız yerinde olur. Uygarlık, hem kavimleri hem de kültürleri örgütleyen üst düzeyde bir sentezdir. Yani, tarih dönemleri içinde, hem farklı etnik grupları hem de kültür tiplerini toplayıp, onlara yeni bir kimlik veren örgütleşmeye uygarlık diyoruz. Elbette, bir uygarlık içinde, herhangi bir etnik grup veya kültürel güç sürükleyici ya da dominant olabilir. Fakat bu durumda bile uygarlık, bünyesine katılanları değişime uğratır ve en hakim unsuru bile farklılaştırır. Yeni düzenin kristalize olabilmesi bu toplu değişim önşartına bağlıdır.

Bir toplum biçimi veya imparatorluğun, uygarlık ışığına ulaşıp ulaşmadığı konusunda bazı nesnel değer ölçüleri koyabilirsek, buna bağlı olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun da bir uygarlık olup olmadığı konusunda daha aydınlık bir görüş elde eder, sanat ve mimarlığın konumunu da bu bağlamda belirlemiş oluruz. Sinan estetiğini kavrayabilmek için kullanacağımız inceleme yöntemi, yaklaşım ve kriterleri, onu yaratan devlet düzeninin toplumsal bünyesinde araştırmak gereğini duyuyorsak, bu konudaki yargılarımızın sağlıklı ve tutarlı olabilmesi için aşağıdaki soru merkezlerini hep göz önünde tutmak zorundayız.

- Osmanlı Devleti (ya da İmparatorluğu) adını verdiğimiz düzen, kendisinden önceki hangi düzenin tasfiyesiyle veya onun devamı şeklinde sahneye çıkar? Bu çıkış, sanat ve mimarlık bakımından bir yenilik getirmiş midir, öyle ise bunun özellikleri nelerdir?

- Aynı çağı yaşamakta olan öteki düzenlerde durum nedir? Çağdaşı olan siyasi strüktürlerle Osmanlı düzeni arasında genel ve soyut ortaklıklar var mıdır?

- Teknoloji ve malzeme kullanımı, inanç sistemleri (Hristiyan-İslâm) veya mezhep ve tarikatlara göre detaylandırılmış yorumlar gösteriyor mu?

Yukarıdaki sorulara eksiksiz ve apaçık cevaplar verebilmek bugün için imkansız görünüyor. Çünkü. tarihin bütün olaylarında, çatışan veya birleşen güçlerin hangi yasalara göre çalıştığı bütünüyle anlaşılamamıştır. Zamana bağlı olayların gelişme ve değişmesi sorunu, özellikle bunların kültür tarihine yansıması problemi belki de daha uzun zaman çözülemeyecektir. Bu çetin sorunlara ek olarak çok sınırlı sayıdaki arşiv belgeleriyle yola çıkmak zorunda oluşumuz da işin tuzu-biberi olmaktadır.

Bir toplumsal örgütleşmenin uygarlık düzeyine ulaşabilmesi için, belirli bir nüfus ve alan genişliğine ihtiyaç vardır. Etkili bir üretim ve ekonomi için uygarlığın maddi çekirdeğini oluşturan bir toplum, bir yerleşme alanı ve bu iki unsuru temsil eden bir devlet gereklidir. Yüksek bir düzeye ulaşmanın başlıca koşullarından biri; ekonomik refah; bir başka deyişle, hayatın devam ettirilmesi için gerekli olandan daha fazla tarım ürünü, endüstri ve çeşitli hizmetler sağlanmış olmalıdır. Bütün bunlara (Ortaçağ'ın tipik kazancı) savaş ganimeti de katılınca refah düzeyi bir hayli artacaktır. Bu anlamda Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişkin bir siyasal örgütlenme tarzını ortaya koyduğu söylenebilir. Öyle anlaşılıyor ki; ancak fiziki varlığın gerekleri yerine getirildikten sonra, estetik ve entellektüel nitelikli yaratıcı girişimler ortaya çıkmıştır. Çünkü hattat, müzisyen ve mimarlık alanının ihtiyaçlarını karşılayabilecek "artı değer" ancak bu yollarla elde edilebilmiştir.

Geniş sınırları içinde ülkenin servet kaynaklarını tutarlı bir görüş, plan ve akılcı bir örgütün denetimi altında tutan Os-

manlı, kendi dışında kalan bölgelerdeki halkları yeni bir nizama davet etmekte, sınır boylarını ise özel bir yöntemle iskân etmektedir. Batılı araştırmacıların büyük çoğunluğu, Türkler'in devlet ve imparatorluk kurma konusundaki beceri, yatkınlık ve geleneklerini (habit of empire-building) önemli bir özellik olarak sık sık vurgularlar. Sözgelişi, büyük ve hızlı bir yayılma gücüne sahip Moğol topluluklarının, uzun ve kalıcı bir siyasi yapıya kavuşamadıklarını biliyoruz. Türkler ise, Osmanlı İmparatorluğu da dahil olmak üzere 10'dan fazla devlet kurmuşlar, hatta bunlardan bazıları yanyana yaşamıştır. Osmanlı yönetim anlayışını farklı kılan ve sonuca götüren, Selçuklu, Memluk ve hatta Karamanlılar'da olmayan, birkaç farklı özellik var. Osmanlı dünya görüşü ve yönetim anlayışında, inançlı, ciddi ve soğukkanlı davranış, özellikle mimarlık alanında rasyonalist çözümler dikkat çekicidir. Çoğu kez hoşgörüyle davranan Osmanlı anlayış tarzı, Nizam-ı Âlem uğruna her şeyi gözden çıkarabilen inatçı bir onurla pekişmiştir.

Bir uygarlık için aranan temel özelliklerden biri şehirleşme olgusudur. Batılı kültür tarihçilerinin yerleşik kültürlerde aradıkları bu ön koşul, İslâm sosyoloğu İbni Haldun (1354-1408) tarafından da önemle vurgulanmıştır[21].

Şehir, yerleşmiş insan topluluğunun doğaya yaptığı en kalıcı ektir. Şehir, coğrafi konumu yaşamaya elverişli, verimli toprakları ya da ulaşım ve ticaretteki avantajlı durumu dolayısıyle ortaya çıkmış bir yerleşme birimidir. Bu özellikleriyle, bir köyün büyütülmesinden daha farklı bir nitelik gösterir. Çeşitli uygarlıklarda estetik değeri yüksek eserler büyük şehirlerde

21. İbn Haldun, *Mukaddime*, Çev. Z. K. Ugan, Devlet Kitapları, Şark-Islam Klasikleri, C.II, İstanbul 1970, s. 311, 369, 371, 376.

toplanmıştır. Atina, Roma, İstanbul ve Kudüs gibi merkezler, belirli çağlarda insanların içinde bulundukları durumu, hayat düzeylerini özetleyen odak noktalarıdır. Bunlardan Atına, fakat daha çok Kudüs, çok verimli topraklara sahip olmadıkları halde Eskiçağ boyunca önemli merkezlerdir. Atina ticaret ve deniz ulaşımını uzun süre denetiminde tutmuş, daha sonra bu egemenliğini daha Batı'daki Roma'ya kaptırmıştır. Kudüs'ün durumu daha farklıdır. Coğrafi konumundan çok kültürel kimliği açısından öne çıkan bu şehir, birkaç farklı inanç sisteminin, mitolojik, dini ve sembolik değerlerini üstünde taşımakta, bu özellikler onu önemli kılmaktadır. Vadedilmiş toprak, ana yurt, kutsal alanlar vb. değerler dolayısıyla bir şehir yeterince önemli ve çekici olabilmekte, karşılığında kaybedilecek insan hayatına göre, kazanılacak maddi değer çok düşük bile olsa uğrunda savaş göze alınabilmektedir. Bu gibi özel durumlarda toprağın fiziki durumu ya da deniz ticaretindeki elverişsiz konumu hesap dışı tutulabilmektedir.

13. yüzyılda Konya merkezli ve daha çok bir kara devleti olarak gözüken Selçuklu devleti, Kayseri, Sivas ve Erzurum gibi şehirlerde oldukça parlak bir hayat sürdürmekteyken, 14. yüzyıla doğru, Birgi, Bilecik, Bursa, Söğüt gibi Batı'daki merkezler canlanmaktadır. Osmanlı Devleti'nin yükselişini açıklayan, onu gerçek bir uygarlık düzeyine ulaştıran özellik, yeni şehirler kurma, küçük şehirleri büyütme, kısacası imparatorluğu "şenlendirme" politikasıdır. İskân, tehcir, yerine göre sürgün yöntemleriyle oluşturulan yeni ve büyük şehirler, karakteristik örneklerini Bursa, Edirne, İstanbul, Mostar ve Saray Bosna'da gördüğümüz çehrelere bürünüyor, çoğu kez kendinden öncekilere ve sonrakilere benzemeyen şehir peysajları beliriyordu. Osmanlı devlet örgütü, yalnızca şehirlerde görev yapan memuriyetler büyük yerleşme

birimlerinde çalışan fen ve sanat erbabından oluşan güçlü bir kadro kurmuştur.

Tarih yazarları arasında, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu ve bir uygarlık anıtı halinde yükselişini bütünüyle şanslar zincıri veya mutlu rastlantılarla açıklama tercihinde olanlar vardır. Böyle bir açıklama (ki tam da açıklama olmuyor) bir ölçüde öteki uygarlıklar için de geçerli olabilir, ama Osmanlı için hayır. Çünkü bu oluşumun şekillenmesi, şanssızlıklar zincirini aşan insanların tuhaf, garip, bir o kadar da zahmetli serüvenleriyle doludur.

Bilindiği gibi Osmanlılar, Konya'daki Selçuklu Sultanı Alaeddin'in Kuzeybatı'ya gönderdiği Ertuğrul'un oğlu Osman Bey'in adını taşıyarak yaşam mücadelesine girmiştir. Sultan tarafından Bizans sınırına gönderilen Ertuğrul'un o güne kadar adı duyulmamıştı. Bu bey, Anadolu'ya biraz geç kalarak gelen Kayılar'ı peşine takıp, Ankara yakınındaki Karacadağ'ı merkez edinir. Ertuğrul ölünce, yerine oğullarından Osman geçer (1281). Bu sırada Konya'daki iç karışıklıklardan kaçan, Selçuklu hanedanından Alaeddin, Bizans imparatoru Mihail Paleologos'a sığınır. Giderken de Karacadağ'daki Kayı Beyi'ne bazı yetkiler verir. Onu ordu komutanı yapar, kendi adına sikke bastırmasına, ele geçirdiği topraklar üzerinde kendi adına hutbe okutmasına izin verir[22]. 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. Ne var ki, Karamanlılar'ın durumu çok daha güvenlik içindeydi.

22. D. Kantemir, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I. Çev: Ö. Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayını: 342, Bilim Dizisi: 11, Ankara 1979, s. 7, 9, 13.

Hristiyanlar'dan uzakta, Selçuklu siyasi mirasına ve başkentine sahip bir konumda oldukları için, tarih onlara gelişebilmeleri için en uygun fırsatı vermiş gibi gözüküyordu. Osmanlılar'ın durumu tehlikedeydi, en azından riskleri vardı. Önlerine atılan arazi, bir bakıma onları arslanın ağzına yaklaştırıyordu. Kabul etmek zorunda kaldıkları bu durum onlara şans getirmek şöyle dursun en kahraman insanları bile ürkütebilirdi. Fakat beklenen olmadı, herşey başka türlü gelişti. Osman Bey yılgınlığa düşmedi.

Anadolu'daki bütün prens ve tekfurlara buyruk gönderen Osman Bey'in mesajı şuydu: ya İslâm dinini kabul edecekler, ya da vergi verecekler veya zorla egemenlik altına gireceklerdi. Emre ilk boyun eğen Bilecik Beyi Köse Mihal olmuştu. 1326 yılında Bursa, Orhan Bey'in eline geçer, fetihler devam etmekteyken aynı yıl ölen Osman'ın oğluna son sözleri şu oldu: "Hiçbir zaman baskıya başvurma ve gaddarlık etme, yalvarırım."

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

Bursa'nın fethinden 30 yıl sonra, Çanakkale Boğazı'nı geçip Avrupa toprağına 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 Timur krizi doğar.

Ankara Savaşı (1402)'nda Osmanlı Sultanı Beyazıt, Asya'lı akrabası Timur'a esir düşer. Böyle bir durumda Osmanlı varlığının dağılacağı belki de silinip gideceği sanılırdı; öyle olmadı. Çünkü yarım asır sonra II. Mehmet adlı bir Osmanlı sultanı önce Konstantinopolis'in kapılarından içeri girecek, sonra da Osmanlı'ya ayak bağı olan Karamanlılar'ı ortadan kaldıracaktı.

Gelişme çizgisi doruğa ulaştığında, Osmanlı uygarlığı ve onun varlığını koruyan Osmanlı Devleti, bir yandan denetimlerini kendi toplumsal bünyesinin en derin köşelerine kadar uzatırken, her türlü tehlikeye rağmen uzun süre kültür ve sanatını farklı coğrafyalara taşımıştır. Kuruluşuyla birlikte Anadolu ve Balkanlar'ın büyük insan güçlerini ve kültür çevrelerini hizmetine almış ve bu başarısını altı yüz yıl sürdürmüştür. Bu, her devletin her zaman yapabileceği bir iş değildir. 16. yüzyıla gelindiğinde ne Timur, ne Karamanlılar artık sahnede gözükmüyorlardı. Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu, gelişigüzel ve nomadik karakterli bir fütuhat hırsıyla açıklamak güçtür. Yüzyıllarca suren gelişme devrelerinden her birini mutlu rastlantılar veya emrivakilerden çok, insan gücü ve yeteneğinin akılcı isdihdamı ile açıklayabiliyoruz.

Bir toplum düzeninin veya bir devletin "uygarlık" olabilmesi için aranan koşullardan biri de, işbölümünün ortaya çıkışı veya toplumun sınıflara ayrılmış olması keyfiyetidir. Toplumsal sınıflar ve hiyerarşinin Osmanlı Devletinde olduğu kadar akılcı bir düzene sokulduğu ikinci bir sistem bulmak zordur. Teşkilat ve teşrifata ilişkin kayıt ve kurallar, baştan ayağa özel kıyafet biçimleri ve renklere büründürülmüş insan figürleri, çok büyük bir makinanın doğru işlemesi için belirlenmiş ve ayarlanmış bir hiyerarşiyi dile getirmektedir.

Kendi insan yapısını bir zenginlik olarak gören bu sistem, geniş bir plan ve düzen içinde, her meslek ve iş kesimini ayaklandırmış, görevlendirmiş, örgütlemiş ve ödüllendirmiştir. İlhak edilerek imparatorluğa katılan ülkenin köylüsü, bir anda serflik'ten azat edilir ve büyük düzenin reayası haline gelir. Bu, şu demektir; daha önce ancak parayla satın alabilecekleri özgürlüklerini böylece birdenbire elde eden toplumlar bu uygarlığın en sadık tebası olmuşlardır. Fetih ve ilhakın sonucu olarak defterlere kaydedilen bu sistem Osmanlı İmparatorluğu'nu bir uygarlığa dönüştüren mucizenin gerçek sebeplerinden yalnızca biridir. Bu süreçte, Türkmen beyliklerinin aşiret örgütü giderek çözülmüş, bunların bir kısmı 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. Moral ve inanç sisteminde bir iradenin belirip bütün mekanizmayı titreştirmesi en önemli husustur. Ancak bu karakterin gözle görülmesi, sözle anlatılması pek mümkün değildir. Bu hâlet-i ruhiye'nin varlığı müzik, şiir ve mimaride farkedilebiliyor. Bunu bayrak ve armalarda da görebiliyoruz. Osmanlı ülkesinde, insanlardan oluşmuş herhangi heterojen bir kalabalık ya da topluluk değil; bir toplum içinde yaşayanların ortak amaçlara ulaşmak için çaba sarfettiği toplumsal bir doku vardır. Amaçları toplumun devamını sağlamak olan bireylerin toplumsal rolleri bu nedenle karmaşık bağlantılar bütünü halinde sunulmaktadır.

Tarih boyu birbiriyle bağdaşmaz görünen hayat tarzlarını bir bütün içine sokabilen şehir insanıyla göçebe toplulukları ve-

rimli işbirliğinde kaynaştıran siyaset, güçlü ve dinamik eylemleriyle en olumsuz etkilerin altından sıyrılabilmiştir. İncelenmeye değer bir kültür oluşumu kuran Türk aşiretinin hayat kaynaklarını, uygarlık kurma ve kendine özgü bir düzen yaratma konusundaki yüksek cevherini tanımlarken, bir başka güçlük de terminolojide kendisini gösteriyor.

Gözle görünür hale gelen bir büyümeye dolanbaçlı ifadeler bulmak yerine, tek ve basit bir adlandırma yeterli olacak. Parlaklık, üst derecelere yükselme, ölçü ve eseslar koymuş olma özellikleri "klasik" terimiyle karşılığını bulur. Özellikle Yavuz'la başlayıp Kanunî ile devam eden bu devre bir denge ve kararlılık hâlini yansıtır. O halde karmaşık bir olguyu tek kelimeyle "klasik" olarak adlandırmak en doğrusudur. Tıpkı Batılar'ın Kanunî Sultan Süleyman'a "Muhteşem" demeleri gibi.

Eski Bir Kültür Alanı

Tarih çağlarında "Küçük Asya" adıyla bilinen topraklar, büyük Asya kıtasından Eski Dünya'ya doğru uzanan bir yarımadadır. Yazılı belgelerin hayata girmesiyle beliren tarihin alaca karanlığından bu yana, Hititler, Lidyalılar, Bizans ve Urartular, kavimler geçişini yaparken yer yer damgalarını Anadolu'ya basmışlardır. Çağlar boyu gezginlerin, fetih peşinde koşanların bu uğrak yeri, bazı kültürler için köprü konumundayken, Osmanlılar için bir beşik ve merkez üssü olmuştur.

Mısır dışında, Eski Dünya'nın bütün devletleri, büyük insan kütlelerinin hareketi sonucunda doğmuş veya yıkılmıştır. Göçler, önceleri kadın, çocuk ve yaşlıların oluşturduğu büyük kalabalıklar halinde yürüyen dalgalar iken, daha sonra, bir merkezden yönetilen planlı askeri fetihler başlamış, giderek

kültürel egemenlik ve din savaşları kimliği belirginlik kazanmıştır. Ham madde kaynakları ve pazarlara hakim olmak, stratejik bölgeleri ele geçirmek başlıca amaç olmuştur.

Üzerinde insan yaşamış her ülke gibi, Küçük Asya'nın kültürel yapısı da dikine kesilmiş bir pasta dilimine benzeyen renkli katmanlardan (stratigrafik) oluşmuştur. Anadolu'daki Türk varlığını kavrayabilmek için kronoloji cetvelini düşey tutarak; olayları, kişileri ve her türden kültürel etkinliği bu zaman merdiveni üzerindeki basamaklara işaretlemek durumundayız. Bu basamaklar tam da bir evrim süreci vermiyor; her bölgede farklı bir ivmeyle yaşanıyor. Buluşların el değiştirmesi, mimari tarzların etkileşimi, inançların yayılması beklenmedik bir iletişim sonucunda karşımıza çıkabiliyor. Anadolu'nun kültür tarihi bize hazır kalıplar vermediği gibi, bir "mozaik" genellemesini doğru çıkaracak bir yanyana-oluş da görülmüyor. Ayrıca, Anadolu için Eskiçağ ile Ortaçağ'ın kültür dokusu aynı anlatımla dile getirilemiyor.

Ortaçağ hem Türkler hem de Anadolu için önemlidir. Bu çağ dilimi, Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasıyla başlayıp, İstanbul'un fethiyle son bulurken Anadolu sahnesinin kültürel işlevi bir kez daha öne çıkmaktadır. 395 yılı ile 1453 arasındaki çağın bir ucunda Roma, öbür ucunda Türkler yer alırken, devreyi kapatanlar yine Türkler olmuştur. Bu çerçeve içinde pek çok önemli olgu vardır kuşkusuz. Ancak dönemin en önemli ve en çok tartışılan konusu; Türkler'in Eski Dünya'ya ve Anadolu'ya girişidir. Öyle ki; Alman oryantalist T.Nöldeke (1836-1930), Türkler'in İslâm dünyasına girişlerini "bütün dünya tarihinde birinci derecede bir belâ ve musibet olmak üzere" tanımlamıştır[23]. E. Renan (1823-1892)'ın da katıldığı bu

23. T. Nöldeke, Klein Mitteilungen und anzeigen, *Der Islam*, C. XIV, 1925, Nu. 96, Strasburg, s. 158.

görüş, İslâm uygarlığının çöküşünde Türkler'i birinci derecede etken kabul eder.

Bir kısım oryantalistlerin nefretini çeken durum şudur: yaklaşık 1000 yılı dolaylarında, İslâm dünyasının doğu sınırlarından başlamak üzere, bütün eski kültürleri sarsan bir Türk göçü başlamıştır[24]. Bu tarihten sonra ne Türkler'in sanatı, ne de İran ve Arap sanatı eski durumlarını koruyamamışlardır. İslâm dininin doğuşu ve yayılmasıyla birlikte pek çok yerel kültürün, bâtıl ya da putperest kültürlerin ortadan kaldırıldığı, kültürel karşılaşmalarda yeni ve melez ürünlerin ortaya çıktığı, Endülüs'ten Hindistan'a kadar bütün Eski Dünya'nın bundan payını aldığı bilinir. İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte, yaklaşık aynı tarihlerde ve giderek artan bir yoğunlukla Asya'dan güneybatıya doğru inmeye başlayan Türk toplulukları ise, Eski Dünya'nın yerleşik topluluklarını etkiledikleri gibi, kendileri de bu bölgede yaşayan insanların kültürlerinden etkilendiler. Büyük Oğuz kitlelerinin göç ve yayılma alanlarındaki yeni alışverişlerle, "Türk-İslâm Sanatı" adını verebileceğimiz yeni bir kavram böylece şekillendi. Kısacası, toplumları yargılamaktansa; toplumsal dinamiklerin "durumun gereği"ni yerine getirdiklerini kabul etmek daha doğru olacak.

Bizans'ın parlak günlerinde, ülkenin güneydoğusunda Suriye'ye kadar uzanan topraklar zaman zaman Arap-İslâm ordularının saldırısına uğramış, fakat Türkler'in Eski Dünya'ya inişine kadar, Anadolu bir Hristiyan ülkesi olarak kalabilmiştir. Bu bölgeye Müslüman Türklerin ilgisi 11. ve 12. yüzyıllar bo-

24. Bu göçü çok daha soğukkanlı anlayışla, daha zengin ve tutarlı bir yaklaşımla ele alan bir araştırma için bkz. D. Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları, Cem Yayınları, İstanbul, 1993.

yunca İran üzerinden olmuş, Abbasiler'i ortadan kaldıran Büyük Selçuklular döneminde, yalnız Anadolu'nun doğusunda değil, fakat daha geniş bir çevrede yürütülen siyasal hakimiyetin belirtileri dikkate değer bir hal almıştır[25]. Türkler Anadolu'ya geldiğinde, bir çok antik merkez ve farklı kültürlerden kalan mimari eser vardı. Fakat bu merkezlerin çoğu daha önceden terkedilmiş, anıtların malzemesi sökülerek Bizans mimarları tarafından yeni binaların yapımında kullanılmıştı. Ama yine de, içinde hayvanların otladığı birkaç anfitiyatro ya da kiliseye dönüştürülmüş pagan tapınağına ait izler görülebiliyordu. Anadolu, hem Arap-İslâm fatihleri hem de Türkler açısından bir Roma ülkesiydi. Bu bakımdan, Roma İmparatorluğu'ndan kalma Grekçe konuşanların ülkesi anlamında, buraya "Diyar-ı Rum" (Roma ülkesi) dendi. Konstantinopolis'deki imparatorlar da, Roma İmparatorluğu'nun Grekçe konuşan takipçileri olduğundan onlara, "Kaysar-ı Rum" denilmekteydi. Çok sonraları bütün Anadolu'ya hakim olan Osmanlılar, kendi toprakları içinde varlığını sürdüren Ortodoks cemaatine "Millet-i Rum" demeye devam etmişlerdir. İstanbul'un alınmasından sonra Rum-ili olarak tanımlanan bölge artık Trakya ve Balkanları içermek üzere daha Batı'ya kaymış, "rûmî" sıfatı, ihtida eden Grekler, Rumî Mehmed Paşa ya da Anadolu'ya erken tarihlerde gelip yerleşenler (Mevlana Celaleddin-i Rûmî) için kullanılır olmuştur. Ortaçağ boyunca Bizans adı, ne bir etnik grup ne de bir imparatorluk için kullanılmamıştır. Bu adlandırma, modern tarihçilerin, İstanbul'un eski adı olan Byzantion'a dayanarak yakıştırdıkları bir adlandırmadır.

25. İbnü'l Adîm, *Selçuklular Tarihi*, Haz. A. Sevim, Türk Tarih Kurumu Yayını, XIX. Dizi-Sa.5a, Ankara 1982, s. 26, 28, dipt. 206, 175, 208, 204, 209, 227, 380.

Türkler'in Anadolu'ya gelen ilk büyük dalgaları daha çok doğu ve güneydoğu bölgelerine yerleşmiş olan, Mengücekli, Saltuklu, Danişmendli ve Artuklu Türkmen beylikleriyle temsil edilir. Anadolu'ya gelen Türkler'in sayısını tespit etmek mümkün değildir. Ancak birkaç yüz çadırlık insanın duruma hakim olamıyacağı açıktır. Bizans İmparatorluğu'nun nüfusunu hesaplamak için bugüne kadar yapılan çalışmalar da kesin bir sonuç vermemiştir[26]. H.B. Gibbons, *Osmanlı İmparatorluğunun Doğuşu* adlı kitabında, yerli halkın geniş çapta müslümanlaşarak yeni bir "osmanlı ırkı" doğduğunu ileri sürer. Doğum kontrolünün etkin olmadığı, veba, kolera gibi salgın hastalıkların her defasında gerisinde binlerce ölü bırakarak ülkeden ülkeye ilerlediği düşünülünce insan sayılarını hesaplamak iyice güçleşiyor. Mezar taşlarını teker teker saymak ya da tapu tahsis defterlerinin tüm dökümünü çıkarmak toplam nüfus ya da Müslüman-Hristiyan oranları hakkında açık bir sonuç vermediği gibi, Hristiyan Türkler ve Müslüman Araplar nedeniyle etnik yapıyı da tam olarak belirleyemiyoruz. 19. yüzyılda yapılan nüfus sayımları bile yetersiz. Çünkü bu sayımlar, bazen arazi vergisini tesbit için sadece tarım köylüsüne yönelik, ya da asker sayısını belirlemek üzere erkek nüfusuna yönelik olabiliyor. Her defasında sayımı yapılamayan büyük bir kitlenin var olduğunu biliyoruz.

---

26. Bu konu hakkındaki hipotezler ve eleştirileri için bkz. C. Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, E Yayınları, İstanbul 1979 ve D. Kuban, Claude Cahen'in Pre-Ottoman Turkey Adlı Kitabına İlişkin Yorumlar, *Sanat Tarihimizin Sorunları*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1975, s. 59-73. N. Tunçdilek, *Türkiye'de Yerleşmenin Evrimi*, İstanbul Üniversitesi Yayını, No. 3367, Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Yayını, No. 4, İstanbul 1986, s. 115-118.

Uzak bölgelerden yola çıkarak, kısa ve uzun molalar vererek Anadolu kapılarına ilerleyen Oğuz boyları, daha önce uğrayıp ahalisi oldukları şehirlerde kültürlerini zenginleştirmişlerdi. Yeni gelenlerle, yeni kültürel unsurlar da bu ülkeye girmiştir. Türk boyları, aşiret yapılarından gelen tüm günlük eşyayı, İran soylularından öğrendikleri tantanalı saray hayatını, Arap-İslâm kültürünün özel bir türevini yeni sentez için hazırlamışlardı. Onların gelişiyle birlikte Anadolu'ya yabancı olduğu anlaşılan bir kısım mimari teknolojiyi de buna eklemek gerekir. Anadolu da, yeni sahiplerine çok şey vermiştir. Özetle, Türkler, Anadolu'ya değil de bir başka ülkeye gitmiş olsalardı, ya da bu ülkeye gelenler Türkler değil de daha farklı bir toplum olsaydı, kültürel sonuçlar çok daha farklı olacaktı.

Türkler'in gazilik-cihad ideali hızla gelişen askeri operasyonlarla ilerlerken, her adımda eski ve yerleşik bir gelenekle karşılaşıyor, 12. ve 13. yüzyılın Selçuklu sanatı bölgesel niteliklerini kazanıyordu. Türklerin şehir hayatını Anadolu'da öğrenmedikleri anlaşılıyor. Bunun da ötesinde İslâmiyet'ten önce, yerleşik hayatı bilen[27] bu topluluğun bir kesimi kuşkusuz göçebeydi ve bu hayat tarzını sonuna kadar sürdürdü. Türkler'in bir kesimi belirli şehirlerde ayrı mahalleler kurarak ya da yeni şehirler oluşturarak hayata katılırken, göçebeler kendi düzenlerini sürdürmeye devam ettiler. Birdenbire silinmeyen göçebelik gelenekleri, Anadolu'nun her bölgesinde ve her döneminde değişen ağırlıkta hep görülür.

Kültür, sanat ve özellikle mimaride, canlı ve enerjik süslemeleriyle tanınan Selçuklu yaratıcılığı[28] gerçekte bir oluşum ya-

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

28. Selçuklu dönemi için yapılan araştırmaları topluca bulabilmek için bkz A. Durukan-M.S. Ünal, *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatı Bibliyografyası*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 86, Ankara 1994.

şandığını anlatmaktadır. Gelişme halindeki üslup denemeleri ve başlangıçlar, çok sayıda kervansaray, açık ve kapalı avlulu medreselerle cami mimarisinde su yüzüne çıkar. Bütün bu yapı tiplerinde, kemer, tonoz ve kubbe uygulanmış, bir kısım kümbet ve minarelerde tuğla işçiliği belirgin bir biçimde devam ederken, asıl gelişme taş teknolojisine hakim olma isteğinde kendisini belli etmektedir. Mimari dekorasyondaki ayrıntılar, motif ve kompozisyon tarzlarıyla Asyatik unsurları diri tutmaya çalışan bu anlayış, giderek bir değişime uğramış, belki de kendince bir tür klasik üslubu yakalayacağı bir sırada büyük darbe almıştır. Bir yandan Haçlı Seferleri ve Bizans tehdidi, öte yandan iç isyanlarla uğraşan Selçuklu yönetimi Moğol İstilası (1206-1227) ile kesintiye uğramış, kendi klasiğine ulaşamadan son bulmuştur. Moğol askeri aristokrasisine ağır vergiler ödeyen Selçuklu hanedanının istilacılarla mücadele ederek toparlanması beklenseydi, Türkler'in Küçük Asya'daki tarihleri gerçekten Selçuklularla noktalanırdı. Ama öyle olmadı, tarih onlara yeni bir senaryo hazırlamıştı.

Moğol istilasıyla parçalara ayrılan Selçuklu ülkesinde yeni bir Beylikler devri başlar. Bir tür ara devre ya da geçiş dönemi olarak tanımlanan bu süreç boyunca; siyasal kargaşa, suikasd, hal, her türlü entrika ve maddi yıkımlara karşılık, kültürel gelişme noktalanmış değildir. Karmaşık görünen 14. yüzyıl ortamına rağmen, yeni vergi alanları, ham madde kaynakları ve sanatçı kadroları inşaat alanına katılabilmiştir. Siyasal manzaradaki parçalanmış durum ile anıtlarda dışa vuran heyecan verici yenilikler arasındaki çelişki, her şeye rağmen bu dönemin mimari üslup bakımından asla fakir, cansız veya tekrarlayıcı olmadığını göstermektedir. Beylikler devrinde Selçuklu mimarisinin canlılığını kaybettiği, fakat bu arada Osmanlı sanatındaki anıtsal üslubun hazırlandığı gerçeği araştırmacılar

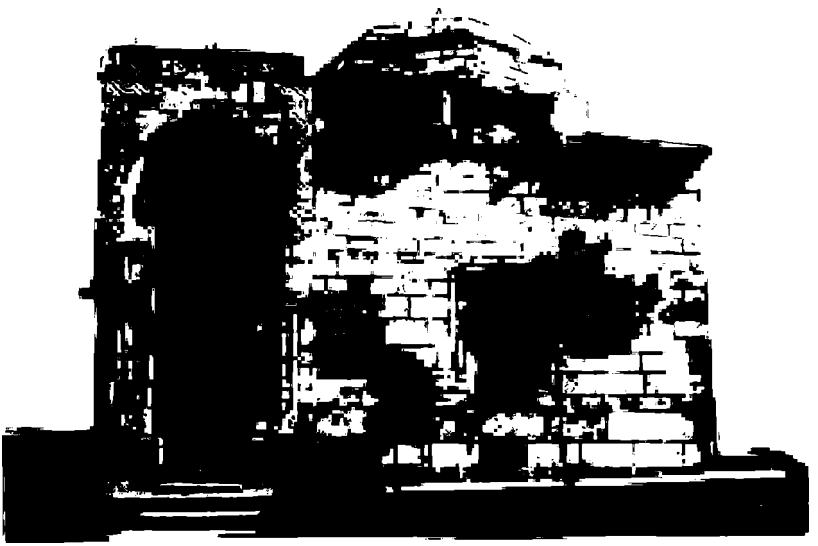
tarafından vurgulanmıştır. Bu devrenin mimaride nasıl bir geçiş olduğunu O. Aslanapa şu cümlelerle belirtiyor: "Beylikler devrinde, Anadolu Türk mimarisinde ortaya çıkan ve batıya uzandıkça daha fazla bilinen bütün yenilikler ve başlangıç halindeki üslup gelişmeleri, yine bu beyliklerden biri olup, sonraları hepsine hakim olan Osmanlılar'ın elinde en iyi şekilde değerlendirilip, dünya çapında bir Osmanlı mimarisinin yaratılmasına yol açmıştır[29]." D. Kuban, Beylikler devri mimarisinde görülen çeşitliliği, farklı bölgelerin politik bağlantıları ve yerel geleneklerin gücüyle açıklar. Buna göre, Batı, Orta, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri içinde sadece Batı Anadolu'da bir yaratma sürecinin başladığı isabetle belirtilir[30].

Her iki yazarın buluştuğu ortak çizgi; Beylikler devri mimarisinin belirli bir karakter ortaya koymaktan çok, mimari alanındaki deneme ve arayışların, Osmanlı mimarisine alt yapı hazırlayan bir birikim olduğu yolundadır. Farklı bölgelerde oluşan yeniliklerin kaynağını araştırmak ve Beylikler dönemindeki türlü görüntüleri kökenleri bakımından çözümlemek üzere yine 14. yüzyıla dönmek ve yapıları değişik açılardan teker teker ele almak gerekiyor.

Beylikler devrinin mimarlık sanatı alanında kendine özgü bir üslup aranıyorsa, bunu bir anlamda cephe düzeninde görmek mümkündür. Selçuklu örnekleriyle karşılaştırılırsa 14. yüzyıl yapılarının farklı bir hareket ve gerilim içinde olduğu görülür. Asimetrik tasarımlanmış yapılanma, kademeli yüzey bölmeleri, silmelerdeki hareket, renkli taşlarla işlenen kakma tekniği-

29. O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984 (2), s. 217.
30. D. Kuban, *Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1973 (2), s. 134-135.

nin getirdiği zengin polikromi, mukarnasın taçkapı kavsarasının dışına taşması gibi özellikler cephe yaratmada pitoresk etki elde etmek isteyen sanatçıların sereserpe çalıştıkları bir sahne olmuştur. Zengi, Eyyubi, Fatımi hatta Bizans tadı veren bu unsurlar Batı Anadolu'ya yaklaştıkça Selçuklu üslubundan sıyrılmaktadır. Mermer bolluğu ve renkli taş kullanımının etkisi büyük olmakla birlikte, asıl meselenin malzeme olmadığı açıktır. Çünkü 13. yüzyıl Konya eserlerinde görülen renkli taş uygulamasının gelişme şansı olmamıştır. Cepheyi etkili kılacak her yöntemi deneyerek, çok yönlü ve geniş açılımlı mimari kütle plastiğinin böylesine çoşkulu bir havaya bürünmesi şaşırtıcıdır.



Kırşehir'deki Aşık Paşa Türbesi (1322), cephe tasarımı açısından Selçuklu örneklerini aşan bir hareketlilik sunuyor. Çatıyı çeviren enli bir profil oldukça büyük bir pencere yeniliklerin habercisi.

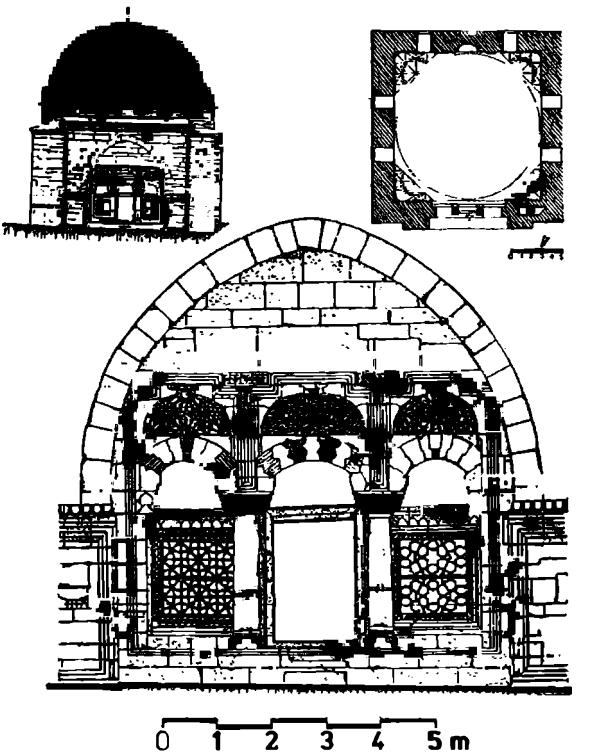
1322 tarihli Aşık Paşa Türbesi (Kırşehir), Selçuklu mimarisinden hemen ayrılan bir düzenlemeyle dikkati çeker. Bir mezar anıtı için geniş sayılabilecek, bütünüyle mermerden cephe, dar ve yüksek taçkapı yeni bir anlayışın habercisidir. Kubbe kasnağı önünde, kendisi için ayrılmış alana yerleştirilen kitabe, enli bir silmeyle kuşatılarak ve çıkıntı halinde yükseltilerek vurgulanmıştır. Osmanlılar'da bile sıkça başvurulmayan bu çözüm tarzı, kaynağı Diyarbakır surlarına, oradan Fatımiler'e kadar inen bir geleneği taşıyıp getirmektedir. Konik külahın terkedilip, kubbeye dönüş yapma eğilimi kütle kompozisyonunu tamamlayan genişleme isteğinin bir başka belirtisidir. Taçkapı kavsarasının mukarnasla dolgulanmayıp, bu hacmin istiridye formlu büyük dilimlere terkedilmesi ise bu yapıya çok özgün bir kimlik vermektedir.

Yarım yüzyıl sonra Aydınoğulları'nın İsa Bey Camisi (1374)'nde; ana mekân ve avlu boyunca uzanan mermer kaplı batı cephesinde ölçüleri iyice büyültülen pencereler anıtsal cephe tasarımındaki ısrarı göstermek bakımından önemlidir. Uzun ve dar tutulan taçkapı zeminden de yükseltildiği için giriş merdivenle sağlanmıştır. Şam'lı mimar Ali (İbn el Dımışkî) bu eserinde, arka mekanlarla bağlantılı olmasa da renkli taş ve mukarnas işçiliği dolayısile pencerelere özel bir önem vermiştir.

Taçkapılardaki gelişmeyi; oranların bozulması, alışılmışın dışında yükselme, süsleme anlayışından kaynaklanan bir değişim[31] olarak özetleyebiliriz. Aynı şekilde, mihraplarda da bir yükselmenin tesbit edildiğini[32] görüyoruz. Ortaçağ Anadolu

31. R.H. Ünal, *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayını, Nu. 14, İzmir 1982, s. 11.
32. Ö. Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Türk Tarih Kurumu Yayını, V. Dizi- Sa. 17, Ankara 1976, s. 58.

yapılarında; dışta taçkapı, içte mihrap, dekorasyonun yoğunlaştırıldığı unsurlar olduğuna göre, yapılara kimlik veren bu unsurlardaki değişme, mekân - işlev değişimi kadar önemli, hatta daha da göze batan müdahalelerdir.



Balat İsa Bey Camisi'nde, 14 m. çapındaki kubbenin kübik alt yapıya uygulanışı, özellikle ön yüz düzenindeki hareketlilik fazlasıyla dikkat çekicidir. Derinliği fazla olmasa da, büyük bir kemer içine alınan ve oldukça ayrıntılı tutulan giriş ünitesi; iki desteğin ayırdığı üçlü polikrom kemerler ve süzgeç gibi işlenmiş geometrik şebekelerle, Sinan döneminin büyük ölçülü camilerinde yerini bulacak giriş'lerin prototiplerini veriyor.

1404 tarihli Balat Ilyas Bey Camisi, mermer kaplı cephesi, dışa taşkın büyük bir prizmatik kütleye yerleştirilen kemerli girişiyle bir yenilik gösteriyor. Kararsızlıklarla ustalığın adeta çekişmekte olduğu üç bölmeli giriş, cephe plastiğinde o tarihe kadar İslâm dünyasında denenmiş biçimlerin bir özeti ve finali gibidir. Dar bir alanda fazlaca yoğunlaştırılmış dekoratif unsurların yarattığı sıkıntı, cephe duvarlarını oluşturan düzgün kesme taş sıraları ve yarım küre formundaki kubbeyle tezat yapmaktadır. Her şeye rağmen bu özellikler Bursa, Edirne ve İstanbul'un erken tarihli camilerine öncülük etmekte, bunun da ötesinde, büyük sultan camilerinin yan giriş ünitelerinin prototipi bir maket halinde sunulmaktadır.

Yukarıdaki örneklerde görülen çeşitlilik, yapıların planında görülmez. Plan şeması ve mekanların organizasyonunda daha tutarlı arayışlar sezilmektedir. Taş ustaları kadar serbest davranamayan mekân tasarımcıları camilerdeki orta mekânın önemini seçici bir dikkatle kavramışlar, Selçuklu seçeneklerini eleyerek yeni denemelere girişmişlerdir. Tam bu noktada "zaviyeli camiler" sorununu yeniden irdelemek gerekiyor.

Zaviyeli camilerin 14. yüzyılda ortaya çıkmış olması, zaviyelerin de ilk kez bu dönemde ortaya çıktığı, şeklinde bizi yanlış bir mantığa sürüklemesin. Biliyoruz ki, Selçuklu döneminde tekke ve zaviye olarak tanımlanan yapılar mevcuttu. Şimdi şu soru akla geliyor: camiye bitişik, onunla birlikte planlanan zaviye sorunu neden bu yoldan çözülmüştü? Yeni bir ihtiyaç yeni bir çözüm getirir, şeklinde düşünelim. O halde mekânların organizasyonu bir toplumsal tutuma cevap veriyorsa, ters T plan hangi koşullarda ortaya çıkmış bir üründür? Bu sorunun cevap arayışlarını ileride, Osmanlı mimarisinin büyük programlı yapılarını incelerken yeniden irdelemek üzere kısa bir

ara verelim. Çünkü Batı Anadolu'da başka gelişmeler var. O günlerde Osmanlı askerlerine önderlik eden komutanlar irili ufaklı merkezleri ele geçirirken, önce Bursa daha sonra da Edirne şehrinin sur kapılarına dayandılar. Osmanlılar ile yerel Bizans yöneticisi bazen işi tatlıya bağlıyorlar kimi zaman da tekfurların direnişi çok şiddetli oluyordu. Çoğu kez keskin çeliğin açtığı yoldan ilerlediler.

Darülharb-Darülislâm Burunburuna

Anadolu'nun Batı'sındaki Aydınoğulları, Saruhanlılar ve Menteşeoğulları gibi, Osmanlı Beyliği de kendi payına düşen bir arazi parçası üzerine yerleşir. Tarih geleneği, Osmanlı Beyliği'nin 13. yüzyılın sonlarında belirdiğini (belgelere geçtiği kadarıyla) ve bunların Oğuzlar'ın sağ koluna mensup Kayı aşiretinden olduğunu kabul eder[33]. Aşiretin başındaki Ertuğrul oğlu Osman, Bizans'a iyice sokulur. Oturdukları ilk bölge, Selçuklu-Bizans sınırında Dorylaeum (Eskişehir) ve Nicaea (İznik) arasındaki topraklardır. Darülharp ile Darülislam burun buruna gelmiştir.

1334'de beklenmedik, atak bir hareketle Avrupa yakasına atlayan Türkler, gerilerindeki boğaza ve Bizans'a aldırmaksızın "suyun ötesine" geçerek Balkanlar'da bilinen fetihlerine başlarlar. Asıl büyük tehlikenin geride olduğu 1402'de anlaşılır. Dördüncü padişah Beyazit, savaş alanlarının "yıldırım"ı, Timur'a karşı verdiği Ankara Savaşı'nı kaybeder, Osmanlı siyasi varlığı tehlikeye düşer. Bayezit'in, hayatta kalan oğulları Sü-

33. F. Sümer, *Oğuzlar (Türkmenler)*, Tarihleri, Boy Teşkilatı, Destanları, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayını: 170, Ankara 1972 (2), s. 216, 221.

leyman, Musa ve Mehmet Çelebiler[34] arasında parçalanarak yönetildiği için, Osmanlı tarihinin bu dönemine tarihler "Fasıla-i Saltanat" adını verirler.

Mehmet Çelebi bir vesile ile., İzmit'den Edirne'ye giderken, İstanbul surlarının dibinden geçer, Boğaziçi'ni görür, hatta şehre girer, kendisine saygı gösterilir, İmparator (Manuel) ona hediyeler sunar. Bizans, etrafında olup bitenleri farketmiştir, fakat 1400'lü yıllarda asıl büyük tehlikenin kimden geleceği bilinemiyordu. Bu nedenle Osmanoğulları arasındaki kargaşadan yararlanarak, her biriyle ayrı ayrı anlaşmalar yapmayı tercih ettiler. Bundan başka bir yandan Avrupalı Hristiyanlarla anlaşma yolları aranırken, öte yandan Moğallarla ve Konya'daki Karamanlılar'la Osmanlı aleyhine anlaşmalar imzalanmıştır. Bizans Ortodoksluğunun karşı karşıya olduğu bir başka tehlike Latinlerdi. Latin devletlerinin yardımını sağlamak üzere kilisenin birleştirilmesi teklif edildiğinde, yüksek devlet görevlilerinden birinin söylediği "Konstantinopolis'de Latin tacını görmektense, Türk sarığı görmek iyidir." sözü, Bizans'ın, çevresinde oluşan güçler arasında tehlikeli ve hassas bir oyunu sürdürmek zorunda olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir.

34. Çelebi, bugünkü Türkçede; efendi, kibar erkekler için kullanılıyor. Ortaçağ boyunca tarikatların başında bulunan kişilere, özellikle Mevlana Celaleddin Rumî'nin oğulları ve soyundan gelen erkekler için kullanılmıştır. Ayrıca, Katip Çelebi, Evliya Çelebi gibi mahlaslara da rastlıyoruz. Bu unvan, vilayet ve sancaklarda valilik yapan Osmanlı şehzadeleri için kullanılır. Bu bağlamda bilgili, zarif, beyzade ve soylu anlamı yükleniyor. Bu unvanı taşıyan çelebiyan (çelebiler)'dan sadece I. Mehmet, padişah olduktan sonra da "Çelebi Sultan Mehmet" olarak anılmıştır. Şehzadeler için bu unvan Fatih devrinin sonuna kadar geçerli olmuştur. Kelimenin kökeni "Çalap" (Allah) olarak gösterilir. Tıpkı "Hüdavendigâr" gibi, Allah'a bağlı, O'na mensup anlamına gelir.

Kuruluş dönemini bir dizi şanssızlıklarla geçiren Osmanlı Beyliği, İmparatorluk ölçeğinde büyüdüğünde topraklarını tahminlerin ötesine 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 topraklara karşılık kuzeyde oldukça çetin koşullar hakimdi. Bütün şanssızlıklara ve güçlüklere rağmen, bir uygarlığın kurulabilmesi için, insanların bütün güçlerini kullanabilmeleri, toplumsal ve politik örgütlenme iradesini gösterebilmeleri kader çarklarını tersine çevirebiliyordu. Bu devletin varlığı düşüncesi onu kuranlar tarafından bir sonsuzluk kavramını da birlikte getirdi: Devlet-i Ebed Müddet. Yapılan bütün işlerin amacı her şeyden önce varlığı sürekli kılmak oldu. Batı'ya doğru koşan, her durakta yeni sentezler arayıp bulan Osmanlı'nın dehâsı, devletin temelini çabucak atabilmesinde görülmektedir. 14. yüzyılın ilk yarısında, öteki Türk beyleri birbirleriyle boğuşarak güçlerini tüketmekteyken ya da mistik rehavet yolunda uyuklarken, Kayılar devlet olmuştu.

Kuruluş devrinin gelişmeleri, tarihi olayların içiçe geçtiği efsaneleri de kapsar. Gazilerin, alp-erenlerin insan üstü rolleri ve kolonizatör dervişler hakkında anlatılanlarla[35], özellikle bu devredeki Osmanlı-Bizans kurumları arasındaki ilişki pek çok araştırmacı tarafından ele alınmıştır[36].

35. Ö.L. Barkan, Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler, *Vakıflar Dergisi*, c. II (1942), Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara, s. 279-386.

36. M.F. Köprülü, *Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu*, Atay Kültür Yayınları, Ankara 1972 ve aynı yazarın *Some Observations on the Influence of Byzantine Institutions on Ottoman Institutions*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VII. Dizi-Sa. 138, Ankara 1999.

İran'daki Büyük Selçuklu Sultanı tarafından Batı'ya gönderilen gaziler, Anadolu'nun en önemli ve dinamik gücünü oluşturuyorlardı. Bu ülke onlar için pek çok yönden elverişliydi. Bizans ise bu türden bir insan dalgasına karşı durabilecek güçte değildi. İç isyanlar, feodallerin halk üzerindeki zulmü, ülkeyi her bakımdan dalından düşmeye hazır bir meyve haline getirmişti. Bizans Devleti ve büyük malikâne sahiplerinin köylüyü kendilerine aşırı derecede bağımlı kılma girişimleri, mezhep çatışmaları ve Batı Anadolu'nun Türkler eline geçmeye başlaması, Bizans'ın kaçınılmaz sonunu iyice yaklaştırıyordu. İşte, Osmanlı Beyliği'nin, Konstantiniyye'ye yönelik tasarısını bu ortamda ele almak gerekiyor.

Her yönüyle düşünülmüş ve bilge kişilerin aydınlattığı yolda adım adım geliştirilen hareket, belgelere yansıdığı kadarıyla, yönetimi altındaki insanlar kadar, yönetmeyi tasarladığı insanları ve hatta eşyayı da her durumda denetim ve güvence altına alma isteğindedir. Türk ilerleyişini, Arap fatihleri, Cengiz ve Timur istilasından ayıran derin nitelik farkı burada beliriyor. Önce Rumeli'de daha sonra da Konstantinopolis ve çevresindeki topraklar ekonomik ve idari bakımdan özümlenerek Osmanlı sistemine katılırken, asimilasyon (kendine benzetmek üzere bünyede sindirme) daha uzun bir zamana yayılmıştır. Bir bakıma yabancı bir sistem içinde yalnız kalmış olan Konstantinopolis içindeki mezhep çatışmaları Sultan II. Mehmed'in işine yaramış, şehir halkına, din ve mezheplere hoşgörülü davranılacağı bildirilmiş, yine de şehir büyük bir direniş göstermiştir. 1453 yılı, 29 Mayıs Salı günü şafak vakti, şehri kuşatan sur duvarları üzerinde Türk Beyi'nin bayrağının görülmesi[37], uzun süredir Bizans etrafında oluşan büyük kuşat-

37. Nicolo Barbaro, *Konstantiniyye Muhasarası Ruznâmesi*. Çev: Ş.T. Diler, Istanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1976 (2), s. 69.

ma hareketinin bir simgesidir. Bu son durum Avrupa'yı uyaran bir dizi olaylar içinde ne ilktir ne de sonuncusu. Ama bu kez Ortodoksluğun siyasal koruyucusu olan bir başkent düştüğü için, olay ciddi olduğu kadar irkilticidir.

Avrupa'nın Türkler hakkındaki düşmanlığı, Hristiyanlığın kutsal merkezlerinin Türkler'in eline geçmesiyle artmıştı; bunun en somut göstergesi Haçlı Seferleri'nin örgütlenmesi sırasında belirir. Doğu'ya yöneltilecek bir savaş için asker kaynağını oluşturan büyük halk kitlelerinin samimi desteğine ihtiyaç vardı. Bu durum kilisenin kolları sıvamasını gerektiriyordu. Hristiyanlığın selameti, Avrupa'nın çıkarı için silaha sarılmak üzere şövalyeler, kahramanlık şarkılarıyla, şan ve şerefle kilisenin davetine koştular. Bu savaşta hayatını kaybedenlerin günahları affedilecekti. Papa Urbanus 1095'de Fransa'yı dolaşmaya başladı. Amacı konuyu soylulara ve köylülere anlatarak kamuoyu oluşturmaktı. Clermont'da topladığı konsil'e 300'ü aşkın kilise mensubu katıldı. Bu toplantıda birçok konu karara bağlandı. Ancak, gündemin asıl maddesi farklıydı. Burada amaç şöyle dile getirildi:

"Hristiyanlar Kudüs'e ve Doğu'daki kardeşlerine yardım etmelidirler; Türkler, Hristiyan ülkesinin kalbine girmiştir, hacılar sıkıntı çekmektedir; herkes yaz başlangıcında hareket etmeye hazır olmalıdır."

1096 yılında başlayan ve 200 yıl süren savaş, dünya tarihi bakımından önemli sonuçlar getirmiştir. Haçlı orduları, bazen deniz yoluyla bazen de Anadolu üzerinden Kutsal Topraklar'a çıktılar. Kudüs birkaç kez el değiştirdi. Bu seferlerden biri doğruca Konstantinopolis'e yönelmiş, Bizans tarihinde görülmemiş bir soygun ve yağma ile sonuçlanmıştır. Katliam, salgın hastalık, yağma ve talanla birlikte yürüyen Kutsal Savaş,

Hristiyanlığın ahlaki ve sosyal ilkelerine büyük bir gölge düşürmüştür. Batı'nın Türkler'e olan ilgisi Haçlı Seferleri ile başlar ve İstanbul'un fethiyle artar[38]. Osmanlılar bu tür düşmanlıklara pek aldırış etmemişler, fethedilen ülkelerdeki Hristiyanların bünyeye katılmasının ancak ve ancak geniş çerçeveli bir ortak yaşama düzeni içinde mümkün olduğunu sezmişlerdir. Konya, Kayseri, Bursa ve Edirne'de bu deneyler yaşanmış ve olumlu sonuçlar alınmıştı. Bünyeye katma olgusu, esas olarak iki kesim üzerinde yoğunlaştırılıyordu. Bunlardan birincisi, ele geçirilen ülkedeki genç Hristiyan nüfusun değerlendirilmesidir ki bu işlem "devşirme" adıyla bilinir. İkinci uygulama, çeşitli müslüman mezheplerine mensup toplulukların Sünnî doktrini kabul etmeleriyle ilgili olarak belirir. Bu süreçler, çok yönlü bir kültürel değişmeyi de beraberinde getirdiğinden çok renkli görüntüler yanında, bazı karışıklık ve tepkilere de yol açıyordu. Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar bu anlamda zor ve kasvetli bir sosyal tarih yaşanmıştır. Daha I. Bayezit zamanında (1389-1402) patlak veren Şeyh Bedreddin olayı, yalnız Müslümanlar'ın değil, fakat bazı Hristiyan ve Yahudiler'in de katılmasıyla değişik ve geniş bir sosyal boyut kazanır. Bir kadı'nın önderliğinde ve dini bir kisve altında başlayan hareket sınıfsal bir yapıya sahip olduğundan en az Timur istilası kadar önemli bir buhran yaratmıştır. Bastırılan bu hareketten sonra, Anadolu'nun doğu bölgesinde yeni ayaklanmalar başgösterdi. Şeyh Safiyüddin tarafından kurulan Safevi hareketi Uzun Hasan'ın kişiliğinde askeri bir destek bulduktan sonra Anadolu'da yayılmaya başlamış, özellik-

38. Muhtemelen Gütenberg tarafından Mainz'da, 25 Aralık 1454'de basılmış olan *Türkenkalender*'in 15-28 Ekim bölümünde şunlar yazılmıştı: "Artık Türkler'e karşı birlikte hareket etmenin zamanı geldi."

le II. Murat (1421-1451) ve II. Mehmet (1451-1481)'in Doğu Anadolu'yu kontrol altına alma girişimleri karşısında tepki gösteren 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, merkezdeki iktidar kavgası biraz durulmuş, bu kez güçlü Türk aileleriyle devşirmeler arasında yeni bir gerginlik başlamıştı. Çandarlı ailesinin tasfiyesiyle devşirmeler daha önemli roller oynamaya başlamışlardır. Saray koridorlarından Enderun'a, eyaletlerden uc'lara kadar dikkatle yürütülen "osmanlılaştırma" süreci kısa zamanda ve kolayca tamamlanan bir asimilasyondan öte; toplumun her katmanında statüsü yeniden tanımlanması gereken güçlü ve yetenekli kişileri yaratan bir mekanizma olarak çalışmaktaydı.

Küçük Asya'nın kuzeybatısındaki bir beyliğin büyüyerek, Bizans'ı kuşatması, üç kıtada genişleyen alanlara doğru yayılması, bağdaşmaz görünen hayat tarzlarını bir bütün içinde harmanlaması, dünya kültür ve sanat tarihinin önemli gelişmelerini hazırlayan olaylardan biri olarak görülür. Çünkü, o zamana kadar Batı'dan Doğu'ya doğru ilerleyen ve her defasında Anadolu'yu çiğneyen istila hareketlerinin kaderi tersine çevrilmiş, ne Emeviler'in ne de Selçuklular'ın başaramadığı yeni bir hareket böylece başlamıştır.

Erken Dönem Osmanlı kültürel ortamında, sanat etkinliklerine katı sınırlar ya da ilkeler konduğunu gösterir historiografik belgeler yoktur. Bir "can pazarı"na itilmiş olan insanların ne Bizans ne de Selçuklu kültürel mirasını rasyonel bir biçimde irdeleme şansı olamazdı. Bununla birlikte Selçuklu ve Bizans'tan ayrılmaya başlayan bir karakter kendini belli etmektedir. İslâm, hayatın bütün alanlarında olduğu gibi, mimarlık-

ta da biçim belirleyici en önemli faktör olmakla birlikte, "osmanlılaşma" süreci bu alanda da belirmektedir. Geçmişin Horasan ve Semerkand yapıları şöyle dursun, Konya ve Kayseri Selçuklu mimarisi bile aşılmakta, alınan yeni topraklarda yeni görgüler kazanan Osmanlı mimarları topluma yeni bir çevre çizmeye çalışmaktadırlar. Beylikler döneminin yeni denemeleri üzerine oturan bu erken devre için, "Bursa üslubu" veya "Edirne üslubu" deyimlerini kullananlar haksız değildir. Batı Anadolu'yu ve Bizans'ı almanın yeni teknolojileri öğrenmek kadar, yarışma duygusunu kışkırtan bazı psiko-sosyal bedelleri de olmuştur. Erken Osmanlı mimarisini etkili kılan tutum, eski ve yerel gelenekleri yeni sisteme yedirirken mimarların, aradıkları özgün davranışdan kaynaklanmaktadır.

SİNAN'IN ÇAĞI

Uygarlıkların, doğuşlarıyla ölümleri arasında yer alan yükselme noktalarını, yeterince parlaksa, bu olguyu "altın çağ" deyimiyle adlandırmak gelenektir. Bu gibi dönemlerde toplumların bünyesini topyekün değiştiren yapısal belirtiler görülür. Kurumlarda, insanların tutum ve davranış üsluplarında bir kararlılık durumu farkedilir. Değişmenin kültür ve sanat alanlarındaki görüntüsü ise "klasik" diyebileceğimiz belirtileri sergiler.

Sanat tarihindeki devreleri, hatta sanat üsluplarını, hanedanlar hatta hükümdarların adlarıyla anmak bir gelenektir. Türk sanatı için de bu geçerlidir. Ancak bir tek istisna vardır: Sinan Çağı. Mimar Sinan dışında, kendi dönemi için adını verebileceğimiz mimar, yalnız Türk sanatında değil, bütün Dünya sanatında yoktur. Bu özel durumu inceleyebilmek için gelişmeleri daha yakından izleyelim.

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 çalışırken epeyce deney kazanmıştı. II. Bayezit devrinin önemli bir kısmı, Yavuz Sultan Selim, Kanuni ve II. Selim'in bütün saltanatları ile II. Murad'ın ilk 15 yılı, Sinan'ın hayat çizgisiyle çakışır. Yani Sinan, beş Osmanlı sultanına hizmet edebilecek kadar uzun yaşamıştır. İmparatorluğun en parlak döneminde uzun ve kesintisiz olarak hizmette bulunması herhalde onu şanslı kılan etkenlerden biri olmuş, deney

ve görgü birikimindeki süreklilik onu daha güvenilir sonuçlara taşımıştır.

İmparatorluğun genişlemesini sağlayan askeri hareket, artık rastgele girişilen bir akıncılık değil; yerleşme ile sonuçlanan kalıcı seferler halinde ilerlemektedir. Kara ordusunun başarıları büyüktür, Tebriz, Bağdad, Mısır, Petervaradin bu devirlerde 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 seferiyle Akdeniz bir Türk gölü haline gelmiştir. Bir başka Osmanlı filosu ise Hint Denizi ve Sumatra'ya kadar ulaşmıştır. Bu uzun dönem içinde 15 kadar sadrazam gelmiş geçmiş, bunlardan İbrahim Paşa ve Sokullu gibi önemli iki isim sadarette bulunmuşlardır. Bu dönemin şeyhülislamları arasında Zembilli Ali Cemalî ve Ebussuud Efendiler, hukukun ve toplumsal düzenin adalet direkleri olarak tanınmış, isimleri halk menkıbelerine kadar geçmiştir. Kültür ve sanat alanlarında pek çok isim sayılabilir. Ama sadece Fuzulî, Bâki ve hattat Karahisarî'nin adları bile çok şey ifade etmektedir. Kısacası, birkaç ünlü padişahın saltanat yıllarını kapsayan bu devre, kurumların yerli yerine oturduğu, toplumsal hedeflerin büyüdüğü ve pek tabi ekonominin de boy attığı bir klasik çağdır.

1537 ile 1588 arası, kabaca 16. yüzyılın ilk çeyreği ile son çeyreği arasında kalan tarih dilimini, bir mimarın adıyla, "Sinan Çağı" olarak adlandırmak için pek çok sebep vardır. Sinan, yukarıda adları geçen kişilerden her birine, bir cami ya da külliye yapmış, bazıları da Sinan'ın yaptığı bir türbede sonsuz uykusuna yatmıştır. Bilindiği üzere, mimarı tarafından bir "çıraklık" eseri olarak kabul edilen İstanbul Şehzâde Camisi 1544'de yapılmaya başlanmış ve 1548'de tamamlanmıştır. He-

men iki yıl sonra, aynı şehirde, kendisinin "kalfalık" eseri olarak nitelendirdiği Süleymaniye'nin inşaatı başlar ve 1557'de bu yapı da tamamlanır. Bugünün ölçüleriyle bile oldukça kısa sürelerde tamamlanan bu yapıların birer camiden ibaret olmayıp, pek çok yapıyı içeren külliyeler halinde tasarlandığını düşünürsek, inşaat eyleminin motivasyon ivmesi daha iyi anlaşılır.

Bu arada orta büyüklükteki başka camiler, köprü, hamam ve su kemerleri gibi öteki mimari tiplerle yoğun bir faaliyet içinde olan Sinan, 1568'de Edirne deki Selimiye Camisi'ne başlar. Görülüyor ki, çok sayıda küçük ve orta boy mimari eser yanında üç büyük selâtin camisi'nin inşaatı ardarda tamamlanmıştır. Klasik çağ İstanbul mimarisinin en önemli eserleri Kanuni'nin istekleriyle bağlantılıdır. Bu sultan, babası için, semte adını veren Sultan Selim Camisi'ni, yine adını bulunduğu semte veren Şehzâde Mehmet için yapılan camiyi, kendi adına Süleymaniyeyi, kızı için Edirnekapı'da Mihrimah Camisi'ni yaptırmıştır. İlki tartışmalı olmak üzere, bunların hepsi de Sinan tarafından muhteşem Süleyman'a sunulmuş armağanlardır. Büyük Osmanlı şehirlerinin adeta çehresini değiştiren bir yapı ustası, dünyayı güzelleştirip şenlendiren bir deha'nın 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, söz konusu sanat olgusunu daha akıllıca kavramamıza yardımcı olacaktır. Buna göre Sinan, içinde bulunduğu koşulların adamıdır, tartışılmaz dehâsı ve yaratıcılığı yanında, asıl yerini bulurken tarihi akışın çevre koşulları ona destek vermiştir. Çağın sanat kültürüne zemin teşkil eden her şeyi, ekonomik, kurumsal ve teknolojik payandaları, bu anlamda ele almak zorundayız. Osmanlı İmparatorlu-

ğu'nun klasik döneminde esas şeklini kazanan ve bu özellikleriyle Sinan'ı kuşatan kurumlar dokusunu, genelden ayırıp, her birini teker teker incelemek, ilk bakışta gereksiz ayrıntılara boğulmak gibi görünebilir. Hukuğu dinden, dini felsefeden, tımar sistemini ordudan ayırmak mümkün değildir. Ama her biri incelenmedikçe, parça-bütün ilişkileri çözümlenmedikçe sosyolojik yapının mimari kurgusu anlaşılamaz.

Osmanlı Devleti'nin büyümesini anlatan geleneksel Batı kaynakları, bu gücün daha çok bir savaş makinesi gibi çalıştığını, bu arada biraz da kalıcı sanat eserleri bıraktığını yazarlar. Osmanlı genelinde, devletin askeri ve siyasi varlığı öne çıkarılmış, bütün gün elinde kılıçla ortalıkta dolaşan insanlar ya da insana baygınlık veren harem öyküleriyle yetinilmiştir. Yerli kaynaklar ise, önceleri kronik tarihçiliği şeklindeyken daha sonra bir tür romantizmin etkisindeki araştırmalara dönüşmüş, Sinan konusunda ise büyük ustaya sahiplenme endişesi ağır basmıştır.

Bugünün kültür ve sanat tarihi araştırmaları ile her an bir yenisi ortaya çıkan arşiv belgeleri[39] göstermektedir ki, mimarlık sanatının, yalnızca ekonomiyle değil; fakat eğitim, hukuk, askerlik, toplumsal kesimler ve teknolojiyle derin bağlantıları vardır. Bu bakımdan, Osmanlı mimarisine geçmeden önce, bir tür "fen" bugünkü deyişle sanat faaliyeti olan mimarlık alanının öteki kurumlarla bağlantısını ele almaya çalışacağız.

Ölçü büyüklüğü, malzeme ve teknolojik kalitesiyle dikkatimizi çeken anıtların (Sinan eserleri de dahil), imparatorluğun genelde büyümesi ile doğrudan ilişkili olduğu su götürmez bir

39. Ö. Bakırer, Mimarlık Tarihi Araştırmalarında Belgelerin Katkıları, *Millî Kültür*, S. 36, Ekim 1982, c. III., Ankara 1982, s. 25-29.

gerçektir. Altıyüzyıl hayat sürmüş devasa bir siyasal strüktürün, bu süre içinde hiç değişmediği varsayılamaz. Tıpkı canlı organizmalardaki gibi, metamorfoz veya evrim, bütün Osmanlı kurumlarında görülür. Altıyüzyıl gibi uzun bir süre içinde, gerek ağır ağır oluşan, gerekse kasvetli bir boğuşma ve diyalektik çelişkileriyle sıkışıklık içinde büyüyen kurumları incelemek, böylece bütüne hakim olan esas eğilim ve doğrultuyu belirlemek önemlidir. Bugüne kadar, Osmanlı Devleti'nin oluşum ve gelişmesine hakim olan ekonomik, sosyal ve demografik etkenler ayrı ayrı incelenmiş ve bazı belirlemeler yapılabilmiştir. Bu devasa organizmanın hizmetine girerek, onun doğal ve kaçınılmaz görünen büyüme sürecine katkıda bulunan her bir kurumun bazı iç çelişkiler de yaşamakta olduğu kesindir. Bu kurumlardan biri olan ve "Elhareket-ül-bereket" özdeyişiyle yolunu çizen bir ocak, devletin maddi varlığını koruyan disiplinli bir güç, ordu teşkilatıyla işe başlamak istiyoruz.

Devletten Önce Ordu

Tarih, bütün ayrıntıların ötesinde ve en genel anlamda tek şeyi anlatır: yenenler ve yenilenler. Bir imparatorluk ve uygarlık tanımı için gelişme; hesaplaşma, karşı koyma, geri çekilme, meydan okuma ya da ileri atılma davranışlarını kazanmış olmak demektir. Bu keşmekeş içinde, yenenlerin payına düşen değerler ve dünya nimetleri geleceği tayin eder. Ancak sonsuz bir hırsla ve yalnızca savaş tutkusu içinde yanıp tutuşan toplumlar (askerler topluluğu), uygarlık meyvesine ulaşamamışlardır. Çünkü ilkesiz hareket ve aşırı saldırganlık, yaratıcılık yerine, yapılmış olanları yıkmak yolunda kullanılmaktadır. Zaman zaman görülmüştür ki, az ilerleyebilmiş toplumlar, da-

ha uygar olan toplumları içten içe kıskanmışlar ve yıkıcı hücumlarını onlara yöneltmişlerdir. Cengiz Han'ın Asya'daki büyük yürüyüşü ve Timur'un Anadolu seferi, olumlu izler bırakmadan tarihe gömülmüşlerdir. Bu gibi örnekleri "barbarlık" terimiyle karşılayanlar haklıdırlar. Buna karşılık uygarlık kurma yolundaki her imparatorluk, etrafını kollamak, maddi varlığını güvence altına almak ve sonuçta yönetmek için silahlı bir gücü elinin altında bulundurmak zorundadır. İşte temelde farklılık gösteren bu iki durumu birbirinden ayrı tutmaya yanaşmazsak, Osmanlı genişlemesini kavrayamayız.

Barbarlığı aşağılayıcı bir deyim olarak kullananlar bilirler ki, M.Ö. 5. yüzyıl Atinasında kölelerin sayısı 115.000'e ulaşmaktaydı. Köleler en küçültücü işleri, günlük hizmetleri gördükten başka, gülünç bir ücret karşılığında maden ocaklarında ölesiye çalıştırılmaktaydı. Atina'nın yüklüce bir "artı değer"e sahip olabilmesinde, bir başka deyişle Partenon olgusunun altında bu tür bir kaynak yatmaktadır. Bu olgu kültür tarihinin bir gerçeğidir. Bu olguyu kınamak ya da buna öykünmek gereksizdir.

Romalılar ise, imparatorluklarını sarsan her kavime barbar veya vandal demişlerdir. Hristiyanlar, İsa'ya iman etmeyen herkesi, bu arada Osmanlıları da barbar veya dinsiz olarak nitelendirmişlerdi. Herkes bilir ki; Büyük İskender ve Napolyon'un döktüğü kan, Cengiz Han'ınkinden hiç de aşağı değildir. Bu tablo bize şunu gösteriyor ki; yeryüzü egemenliği peşinde koşan Avrupalı, kendisine direnen, kendi lehine çalışmayan toplumları karalamaktan ve çekiştirmekten geri durmamıştır. Osmanlıları anlatan Batı kaynakları, bu imparatorluğun sadece bir savaş makinesi gibi çalıştığından ve uzun uzun meydan savaşlarından bahsederek, paragraflarına ge-

nellikle şu sözlerle son verirler: ".... hepsini kılıçtan geçirdiler, mallarını yağma ettiler..." Sıkça tekrarlanan bu tekerlemenin gerçeklik derecesi nedir? Osmanlı mimarisini de içeren bir sistem soygun ekonomisiyle yürütülebilir mi? Şimdilik üzerinde düşünülmesi gereken sorular bunlar.

Osmanlı tarihinde fetihler, 14. yüzyıl ortalarından 17. yüzyılın sonuna kadar devam eder. Devletin maddi ve manevi varlığının korunması gereği, toplumsal bünyenin örgütlenmesinde askeri eğilimi güçlendirmektedir. Şurası bir gerçektir ki, Ortaçağ'ın bütün güçleri silahlıdır. Bunlar bazen atlı göçebe bazen de zırhlar giyinmiş şovalyeler olarak karşımıza çıkarlar. Ortak amaç zor kullanarak hakimiyeti elde etmektir, ama giysileri ve donanımları farklıdır. Dünya jeopolitiğinin en hassas bölgelerini elinde tutmak isteyen bir devlet, mevcut durumunu koruyup sürdürebilmek için silahların gücüne dayanmakla kalmayıp, bütün kurumlarını sürekli savaş halindeki bir ordunun birlikleri gibi örgütlemiştir. Savaş sanatının dışında kalan işlerle meşgul olan köylü ve öteki üretici kesimler, sefer zamanında devletle sıkı işbirliği yapabilecek bir 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 çoğu kez ordu içinden çıkmış olması, Kanunî'nin saltanatının sonuna kadar ordunun bizzat sultanlarca yönetilmesi, bu kurumun, devlet örgütünün ana ekseninde yer aldığını gösterir[40]. Güçlü bir Osmanlı ordusunun hep hazırda bulun-

40. Padişah'ın ata binmek yerine saltanat arabası (gerdûne-i hümâyun) ile dolaşması, daha çok II. Mahmut (1808-1839)'la başlar ve hiç aksamadan yerleşir. Sultan'ın komutanlık özelliğine gelince, yine 19. yüzyılın başla-

durulmasının bir nedeni de, çok geniş olan toprakların ve vergi kaynaklarının güvence altında tutulmasıdır. Ekonomik ve toplumsal hayatı düzen altında tutmak, imparatorluğun hayat kaynaklarını kollamak bu ordunun görevidir. Orduyu zinde, güçlü ve atılgan tutan manevi güç "cihad" anlayışıdır. Savaşta kahramanlık ve şecaat 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[41]. Ciddi bilimsel anlayışla kaleme alınmış bütün tarihlerin birleştiği nokta; fethedilen topraklarda egemenlik kurulduktan sonra, üretici halkın güvenlik altına alınıp korunduğudur.

Türk devletlerinin yapısındaki ordu kavramının burada tekrar tekrar ele alınmasını gereksiz görüyoruz[42]. Şu bir gerçek ki; bu güç, araştırmamız boyunca yaklaştığımız her konuda varlığını ve ağırlığını duyuracak, adeta gizli bir denetim mekanizması gibi imparatorluğun yapısına sinmiş bir kavram olarak kendini belli edecektir. Klasik dönem kayıtlarında karşımıza çıkan "ocak" deyimi, sivil meslek grupları için de geçerlidir. Bu deyim Memluk askeri yapısında da mevcuttur "Orta" deyimi ise Moğollar'ın "orda"sından gelmekte. Bu ve

---

nına ait bir örnek durumu çok iyi özetliyor. Mısır'ı işgal eden Fransız ordusu, 1801'de ülkeyi terketmek zorunda kalmış, bu olay üzerine, savaşa katılmadığı halde Sultan III. Selim (1789-1807) oturduğu yerden "Gazi" ünvanını almıştır. Olumlu niteliklere sahip olsalar da, 19. yüzyıl sultanları ile Yavuz ve Yıldırım arasındaki davranış farkı, bir geleneğin nasıl çözüldüğünü anlatıyor.

41. S. Yerasimos, *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye*, Kitap: I, Bizans'tan Tanzimat'a, Çev: B. Kuzucu, Belge Yayınları: 35, İstanbul, 1986 (5), s. 176.

42. Askeri düzen ve terminoloji konusundaki ayrıntılı bir araştırma için bkz. A. Donuk, *Eski Türk Devletlerinde İdari-Askeri Unvan ve Terimler*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 1988.

benzeri terminoloji, Osmanlı ordusunun teşkilatlanma bakımından en eski Türk geleneklerine dayandığını gösterir.

Orhan'ın kardeşi Osman, devamlı ordunun kurucusu olarak bilinir. Bu ilk ordu, piyade ve süvariler olmak üzere iki sınıf halindeydi. Her iki sınıfın da, düzenli ve düzensiz bırakılmış kesimleri vardı. Akıncılar'ın önemli rol oynadığı ilk fetihlerde Bursa, İzmit ve İznik alınır. 1356'da Çanakkale Boğazı'nı aşıp Gelibolu'ya giren bu ordu, bir anlamda ilk Avrupa seferini de gerçekleştirmiş olur.

I. Murat'dan itibaren merkezi ordu "devşirme" esasına göre oluşturulur. Genç Hristiyan çoçukların 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[43]. Enderun, bir saray okulu olarak yönetici adaylarını hem görgü, hem de mesleki bilgi yönünden eğitmektedir. Osmanlı düzeni için bir asimilasyondan söz etmek gerekiyorsa, bunun örneği tam buradadır. Bu çapta sistematik ve işlevsel bir asimilasyon mekanizması insanlık tarihinde ilk kez görülmektedir. Böylece oluşturulan orduyu Hacı Bektaş Veli'ye gönderen Murat Hüdâvendigâr, bu orduya bir sancakla bir de ad vermesini diler. Hacı Bektaş Veli (1350-1430) bu ordunun komutanlarından birinin başı üstüne kolunu koyarak hayır dua eder ve "adınız yeniçeri olsun"der.

---

43. 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.

"Yeniçeri" o günden sonra bu ordunun adı olur, giydikleri başlıklar ise elbise kolunun hatırasını taşıyan bir biçimde yapılır, kendilerine manevi destek verdiği için bu ocakta Bektaşilik öncelikli olarak saygı görür[44].

Başlangıçta piyadeler, düzenlerine göre, yayalar ve azaplar adını alıyor, yine düzenlerine göre süvariler de, ulûfeli sipahiler, silahdarlar, gurebalar ve akıncılardan meydana geliyordu. Yeniçeriler efsaneleşmiştir, oysa tımarlı sipahiler de en az onlar kadar ağır görevler üstlenmiş bir sınıftı. Tımarlı sipahiler, feodalitenin yaşanmadığı bir düzende, her zaman görevden alınabilen derebeylerine benzerler. Çoğunlukla toprağı işleyip elde ettikleri gelirle geçinirler ve sultanların her çağırışında silahlarını kuşanarak savaşa katılacak belirli sayıdaki askeri hazırda tutarlardı. Tımarlı sipahi, ödenmesi gereken bir vergi gibi; verilen toprağa karşılık alınan bir hizmetti. Tımar sahibi görevini ihmal ederse toprak geri alınırdı, çünkü toprak ilke olarak devlete aittir. Sultan Murat döneminde tımarlı sipahi 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 Beylikleri'ne karşı sindirme politikası uygulanır. Kosova savaş alanında şehit edilen I. Murat, Anadolu ve Rumeli'de eşit büyüklükte toprakları kendisinden sonrakilere bıraktığı zaman Osmanlı Beyliği'nin yüzölçümü epeyce genişlemişti.

I. Bayezit, babası zamanındaki toprakları iki misline çıkarır, fakat Timur'a karşı verdiği savaş kendisinin de sonu olur. II.

---

44. D. Kantemir, *Osmanlı İmparatorluğu'nun* s. 39. Bu öykü sadece bir yakıştırma olabilir kuşkusuz. Ancak Yeniçeri gülbanklarında Hacı Bektaş Veli'nin adının geçmesi, bu askerle arasında derin ve içten bir köken bağlantısı olduğunu gösteriyor.

Murat zamanında yeniçerilerin sayısı artarken, 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 beylikleri ilhak edilmiştir. "Ebülfeth" lakabıyla tanınan II. Mehmet, Bizans'ın başkentini aldıktan başka Balkanlar, Mora ile Belgrad hariç Sırbistan'ın fethini tamamlar. Kırım Hanlığı vesayet altına alınır, Akkoyunlular yenilir, Karakoyunlular itaat altına alınır. II. Bayezit devrinde, Hersek ve Boğdan kesinlikle Osmanlı hakimiyetine girmekle birlikte, bu dönem askeri bakımdan sessiz geçmiştir denebilir. Kendisinden önceki sultanların at üstünde iki kıta arasında mekik dokumalarına karşılık bu sultan kendini bütünüyle dine vermiştir.

Yavuz Sultan Selim, Doğu'da beliren risk ve tehdit unsurlarını ortadan kaldırmak, Kızılbaş ayaklanmaları ve Memluk sorununu çözümlemek üzere bütün gücüyle Doğu'ya yönelir[45]. Mısır ve İran seferleriyle Anadolu'daki ayaklanmaların şiddetle bastırılmış olması, Kanuni'nin tekrar Batı'ya dönebilmesi için (geri emniyeti bakımından) büyük bir imkan hazırlamıştır.

Kanuni devri (1520-1566), Osmanlı Devleti'nin 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 Sultanı'nı "baba ve hâmi" kabul eder, her yıl belirli bir vergi vermeğe söz verir[46].

---

45. İ.H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, c.II, Türk Tarih Kurumu Yayını, XIII. Dizi-Sa. 16 b1, Ankara 1975 (3), s., 249-305.
46. İ.H. Uzunçarşılı, *a.e*, s. 331-336.

İçte, Sivas, Adana, Tarsus, Maraş dolaylarında etkin olan Dulgadırlı Türkmenlerinden Sülkün Koca ve Baba Zinun ile Ankara, Kırşehir yörelerinde Kalender Çelebi'nin büyük Kızılbaş hareketlerinin[47] devleti daha fazla rahatsız etmesine izin verilmez, şiddetle bastırılır.

Kuruluşundan beri yeni sınıflar kazanan ordu 16. yüzyılda en düzenli biçimini aldı. Seçkin bir sınıf olarak savaş alanlarında korku salan Yeniçeriler'in bu başarılarına rağmen sayılarının az oluşu şaşırtıcıdır. 15. yüzyıl ortalarına kadar 10 bin, Kanuni öldüğünde (1566) ise 12 bin kişiydiler. 196 Orta, yani bölükten oluşan bu askerler Osmanlı ordusunun merkezinde bulunan yaya sınıfı olarak, savaşa başlayacakları zaman Bektaşi tarikatının gülbank'ını okurlardı[48]. Komutanları en büyüğünden başlamak üzere; Yeniçeri Ağası, Sekban Başı, Kul Kethüdası, Zağarcıbaşı, Samsoncubaşı, Turnacıbaşı, hasekiler, başçavuş, muhzırbaşı, şeklinde her türlü emir - komuta zinciri içindeydi[49]. Süvari sınıfı iki kesimden oluşmaktadır. Bunlardan birincisi Kapıkulu Süvarileri'dir. Bunlar, savaşta ordunun merkezinde, Yeniçeriler'in yanında, yürüyüşlerde Padişah'ın sağ ve sol gerisinde giderlerdi. Tımarlı Sipahiler, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan beri toprağa dayalı olarak kurulmuş olup, 16. yüzyıl sonunda gelişerek sonunda önemli bir askeri güç haline

47. F. Sümer, *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türkleri'nin Rolü*, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, Tarih Dizisi No: 2, Ankara 1976, s., 77, 78, 170, 181, 186.

48. Gül sesi anlamına gelen "gülbang" bazı tarikat toplantılarında özellikle Mevlevi ve Bektaşiler'in okudukları makamlı duadır. Ocağ-ı Bektaşiyan adıyla da anılan Yeniçeri askerinin günbang'ı, ordunun sağlık ve başarısı için okunurdu. Bugün gülbang, yağlı güreşler sırasında ve Mehter çalındıktan sonra okunmaktadır.

49. İ.H. Uzunçarşılı, *a.e*, s. 556, 559, 561.

gelmişlerdir. Topraklı sipahiler de denen bu sınıfın 70-80 bin kişiden oluştuğu sanılmaktadır. Ancak bu sayı fetihlerle ilhak edilen toprak ve nüfus artışına göre değişmiştir. Bunlara eyaletin Beylerbeyi komuta eder, onun altında Sancak Beyi ve Alay Beyleri yer almaktadırlar. Savaşta hilal şeklini alan ordunun sağ ve sol kanatlarını bu kuvvetler oluşturmaktadır.

Oldukça ayrıntılı fakat işlevsel bir yapı gösteren Osmanlı ordusunun bir başka sınıfı da gönüllüler ve delilerden oluşmaktadır. Gerçekte, yol gösteren, kılavuz anlamına gelen "delil" kelimesi, bu gözü pek insanları tanımlamak üzere değişerek "deli"ye dönüşmüştür. 1532 Almanya seferi sırasında sayısı 50 bin kadar olan bu kuvvetlerin bir kısmı zamanla ortadan kalktı, bir kısmı da disiplin altına alınarak akıncı birliklerine dönüştü.

Ordunun savaşçı birlikleri dışında, bu büyük mekanizmanın hareket ve lojistik ihtiyaçlarını sağlayan bazı geri hizmet birlikleri vardı. Ordu savaş için cepheye hareket etmezden çok önce, 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 insanları seferber edilmekteydi. Yol "ayırtmak" için askerin geçeceği güzergâhlarda uygun yerlere alâmetler konulması usuldendi. İstanbul-Edirne yolu, özellikle İstanbuldan Halkalı'ya kadar olan yolun sürekli onarıldığı bilinmektedir. Savaş zamanında sınırlara asker sevkedilirken, Hassa Başmimarı'nın isteği halinde, dülger, taşçı, lağımcı, suyolcu gibi, inşaat esnafına mensup kişiler de orduya katılırdı. Bu işçiler ücretle tutulur, bazen yarı ücretleri peşin verilerek çalıştırılırdı[50]. Atlı olan müsellemler, cerahur

50. C. Orhonlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Şehircilik ve Ulaşım*, Der. S. Özbaran, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, No. 31, İzmir 1984, s. 9, 29, 30.

veya serahur denen sınıflar, savaştan önce ileriye sevkedilir, yol açıp köprü kurmaları, bataklık kurutmaları, siper kazmaları, gerektiğinde orman kesmeleri istenirdi.

Ordunun, sefer sırasında çeşitli fen ve zenaatları bilen ustaları yanında götürdüğü belgelere geçmiştir. Mohaç'da atlı sekban[51] olarak orduya katılan Mimar Sinan, Purut seferi sırasında üzerinden bütün ordunun geçebileceği bir köprüyü 13 günde inşa etmişti. Tıpkı Sinan gibi, pek çok mühendisin bu sefere katıldığı anlaşılmaktadır. Yine Mohaç seferi sırasında Drava Nehri üzerine 332 m. uzunluğunda ve 2.40 m. genişliğinde bir köprünün yapıldığı bilinir. Beş günde tamamlanan bu köprüyü hangi mimarın inşa ettiği bilinmiyor. Ancak, seferlere pek çok istihkâmcının katıldığını ve böyle bir köprüyü yapabilecek Sinan'dan başka mimarların da olduğunu kabul etmek gerekir.

Özellikle klasik dönemde istisnasız her ünlü kişinin bir asker tarafı vardır. Mollalar, sanatçılar, özellikle yönetim mekanizmasında yukarılara tırmanan her sima askerliğin demir disiplininden geçmiştir. Eğri seferinde orduya sefer Katibi olarak katılan Talikizâde Mehmed Efendi'nin *Eğri Fethi Tarihi*, Nakkaş Hasan'ın minyatürleriyle ayrıntılı olarak yansıtılır. Aynı zamanda bir silahşör ve hattat da olan Matrakçı Nasuh, Kanunî'nin İran seferini (1533-1535) adeta resimli bir albüm gibi minyatürlerle vermiştir. Kısaca, *Mecmua-i Menâzil* adıyla bilinen bu yazmada, İstanbul'dan Bağdad'a kadar ordunun konup göçtüğü menziller karakteristik yönleriyle çizilip renklendirilmiştir[52].

---

51. Sekbanlar, Yeniçeri bölükleri içinde bir kısım bölüklerin adıdır Halk arasında bunlara "seğmen" denilmiştir.
52. H. G. Yurdaydın, *Matrakçı Nasuh*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını, XLIII, Ankara 1936, s., 12-13.

Osmanlı topraklarının genişleme yönü, ülke arazisinde kıyısı olan denizlerin de gözetim altında tutulmasını gerektiriyordu. Akdeniz kısa süre içinde bir Türk gölü haline getirildiği gibi, Kızıldeniz, Basra Körfezi hatta Hint Okyanusu'na kadar ulaşıldı[53]. Akdeniz'de korsanlık yapmakta olan Hayreddin Paşa, Kanunî'nin hizmetine girer, Tunus ve Cezayir'i Osmanlılar'a kazandırırken kendisi de Kapdan-ı Derya olur. Barbaros'un Korfu seferinde Mimar Sinan'ın da bulunmuş olması ilginçtir. Belgrad ve Rodos'a da giden Sinan, hem hizmet vermiş hem de ordu içindeki bir gözlemci gibi farklı bölgeleri dolaşmış, ulaşımını at gücü ve yelkenli gemilerle yapan bir Osmanlı ordusunun gidebildiği her yere o da gitmiş, bu arada Eski Dünya'nın mimarlık eserlerini iyice tanımıştır.

Osmanlı ülkesinin maddi varlığını ve halkın manevi varlığını korumakla yükümlü olan ordu, o dönemin bütün devletlerinde olduğu gibi silahlı bir güçtür. Bu yapı, sadece iman gücüne dayanan bir kalabalıklıtan ibaret değil, fakat o çağın ileri teknolojilerini seferber edebilen esnek ve işlevsel bir mekanizmadır. Ham madde kaynakları ve pazarların düzenli işleyişini de sağlayan bu güç sayesinde; Osmanlı Devletinin, 1300 yıllarından Kanunî devrinin sonuna kadarki genişleme hızı çok büyük olmuş, ufak bir beylik arazisi üç kıtaya açılarak 25 misli büyümüştür[54]. Bu genişleme 17. yüzyılın sonuna kadar sürmüş, duraklama ve gerilemenin ilk işaretleri İkinci Viyana Kuşatması (1683) ve Karlofça Anlaşması'nda belirginlik kazan-

53. S. Özbaran, Antonio Tenreiro'nun Osmanlı Topraklarında Yaptığı Gezi Notları (1523-1529), *Tarih İncelemeleri Dergisi*, II, Ege Üniversitesi Edebiat Fakültesi Yayını, İzmir 1984, s. 56.

54. D. E. Pitcher, *An Historical Geography of the Ottoman Empire*, E. J. Brill, Leiden 1972, s. 134.

mıştır. Sistemin giderek inişe geçtiği bu yıllarda, mimari anlayıştaki Sinan okulunun gücü yapı alanlarını bir süre daha ayakta tutmuş, ekonomik çöküşle birlikte değerler sistemi tersine dönerek, "Batılılaşma" adını verdiğimiz yeni bir anlayış gündeme gelmiştir. Kısacası bütün bu olup bitenler mimarlık alanında bir tek deyimle özetlenebilir: Sinan-sonrası.

Toplumsal Mimarinin Kurgusu

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

Sınıflar, kesimler ve mesleklerin sosyal rollerini, bu muazzam mekanizmadaki insan tiplerinin hiyerarşisini ortaya koymak üzere pek çok araştırma yapılmış, fakat yine de Osmanlı'nın bu yönü bütünüyle aydınlatılmamıştır. Harem kapalı bir kutu olma özelliğini korurken, şehzadelerin hangi koşullarda katledildiği meselesi tartışmaya açık. Bazı kurumlar ve kişilerin hangi işleri yaptıkları, ünvan ve payelerin hangi konularda ve hangi sınırlar içinde kullanıldığı bütün ayrıntılarıyla bugün bile anlaşılamamıştır. Yöntem ve bakış tarzımızdaki hatalardan biri de, Osmanlı'nın, hayat çizgisi boyunca taşlaşmış bir sistem halinde sürüp gittiğini zannetmemizden kaynaklanıyor. Yönetim yapısı farklı dönemlerde ihtiyaca göre yeni şekiller almakta, bazı kurumlar lağvedilirken, bazı uygulamalar "ilga" edilmekte, dönemin koşullarına göre, sorumluluk ve

yetkiler kısılmakta ya da genişletilmekte, gerekiyorsa yeni bir makam "ihdas" edilmektedir. Tıpkı, büyük bir caminin kubbesindeki tonlarca yükün toprağa indirilmesindeki teknik başarı gibi, büyük bir sultanın, gücünü toplumun en alt kesimlerine indirebilmesi kuşkusuz politik bir beceriyi gerektiriyordu. Bütün'ün ayakta tutulması bazen "hâl" bazen de "siyasetten katl" işlemlerini de zorunlu kılmış olmalı. İç ve dış kompozisyonu bozmadan, yukarıdaki hakim gücün, egemenliğin sağlanması sorununu çözebilmesi için, uzun deneyler geçirmesi, siyasal kültür mirasının epeyce zengin olması gerekirdi. Çünkü sonunda elde edilen formül öylesine sağlamdı ki, büyük depresyonlara rağmen 500 yıl kendini korudu.

Osmanlı düzeni, haksızlıklarla çalkalanan ya da özgürlük mücadelelerinin alevlendiği bir kaos yerine, kişi ve toplum olarak güvencesini konulmuş kurallarda bulan kapalı bir sistem olarak gözükmektedir. Bu yapı içinde rüşvet ve irtikâb'ın mevcut olmadığı iddia edilemez. Habil ve Kabil'den bu yana insanoğlu yolsuzluk, uygunsuzluk, kurnazlık ve aldatmanın her türlüsünü yaşadı. Osmanlı bağlamında bu konuyu yeniden gündeme getirirken göz önünde tutulması gereken soru şudur; yolsuz, usulsüz veya etik dışı davranışların bütün içindeki payı nedir?

Bazı yazarlar Osmanlı düzenini, merkezi, despotik[55] olarak nitelendirirken, bir kısım başka yazarlar köleci bir sömürü toplumu[56] teşhisini koyarlar. Bu görüşler, oldukça karmaşık bir yapıya sahip olan Osmanlı sosyo-ekonomik düzenini bilinen kalıplardan birine yerleştiriverme eğiliminden kaynaklanıyor.

55. T. Timur, *Osmanlı Toplumsal Düzeni*, Turhan Kıtabevi, Bilimsel Eserler Dizis, No. g, Ankara 1979 (2), s. 217.
56. S. Yerasimos, *Azgelişmişlik.*, s., 246, 258, 290.

S. Yerasimos'un "kapıkulları"nı doğrudan doğruya "saray köleleri" olarak yorumlaması, bu ve benzeri çok özel kurumları başka toplumlardaki kurumlara eşdeğer görmesi, bir yandan araştırmacının işini kolaylaştırıyor ama, Osmanlı toplum yapısı hakkındaki çelişkili düşüncelerin anahtarı olamıyor. Kölelik ve insan sömürüsü başka türlü tanımlanıyor[57] ki, bu tanımlama kapıkullarının durumuyla örtüşmüyor. Antik Çağ ve Roma devlet düzenindeki toprağa veya işe bağlı kölelik ile Osmanlı kapıkulluğu arasında derin bir nitelik farkı olmalı. Bu tür köleci toplumlarda, satın alınarak ya da savaş tutsağı olarak elde edilen köle sınıfının yasal sınırları kesin olarak belirlenmiştir. Osmanlı'da "köle" olarak tanımlananların tımarları da olabildiğine göre aradaki fark çok açıktır.

Osmanlı düzeninde, Yeniçeri'den Sadrazam'a kadar kendisini kul-köle sayan herkes, sadakatle hizmet etmekten başka düşüncesi olmayan insanlardan oluşan bir topluluktur. Bu anlamda Sokollu ya da bir başkasını ailesinden ya da vatanından koparılmış olmanın dramını yaşayan bir bedbaht olarak görmek pek de doğru gözükmüyor. Yazışmalara da yansıyan Osmanlı köleliği kavramını yalnızca bir alçak gönüllülük ifadesi olarak kabul etmek daha doğru olur. İlerideki bölümlerde, devşirme, kapıkulu, köle vb. kesimlerinde yer alan insanların, imparatorluk içinde hangi kademelere kadar yükselebildiğini göreceğiz.

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

Osmanlı Yorumu

Osmanlı toplum düzenini yürüten ve ileriye süren kuvvet, bütün ayrıntılarıyla padişahların iradesinden çıkmış değildir. Bunun sebebi ise çok açıktır; coğrafya ve insan kaynaklarının farklı potansiyeli.

İmparatorluk şer'i hukuk sistemiyle yönetilmekle birlikte, Anadolu, Balkanlar veya yalnızca Macaristan'da eskiden beri süregelen hayat tarzları, merkezi yönetimi rahatsız etmedikçe kendi halinde devam etmiştir. Ancak, görevinin bilincine sahip bir devletin muhtemel gelişmeleri de başıboş bırakmayacağı açıktır. Her imparatorluk devleti gibi, Osmanlı da , kendi amaç ve ihtiyaçlarına uygun bir siyaset izlemiş; ülkesindeki toplumsal ve ekonomik güçlerin büyüyebileceği özel bir hukuk ortamı yaratmaya girişmiştir. Böylece yasalar ve mücadelelerle ülkenin hayatı belirli bir yönde düzene sokulmuştur. Bu esaslar göz önüne alındığında, Osmanlı Devleti, içinde bulunduğu çağ için şaşırtıcı bir "sosyal devlet" rejimi gibi gözükmektedir. Devletçi bir anlayışın çizdiği sınırlar olmasaydı, her bölgede, özellikle Bizans'tan kalan eğilimlerle her halde hızlı bir ekonomik sınıflaşma baş gösterecekti. Bunu önlemek üzere, ister teamül yoluyla, ister yazılı hukuk ve toprak rejimiyle, üretim ve ticaret daha baştan denetim altına alınmıştır.

Son derece geniş konuları içine almak zorunda olan hukuk sisteminin sadece Kuran'la yetindiği düşünülemez. Kuran, hiç değişmeyen bir anayasa gibi düşünülmüş, ancak aynı kitaba inanan diğer İslâm devletleriyle Osmanlı dünyasının ayırımı yine bu noktada belirmiştir. Osmanlı yorumu, sadece Allah'a karşı olan görev ve sorumlulukları değil; aynı zamanda dünya işleri ile ilgili olarak siyasi, medeni, kültürel olmak üzere, bütün ilişki alanlarını kuşatmaktadır. Osmanlılarla, Bedeviler'i ayıran temel tutumlardan biri bu noktada beliriyor.

Osmanlı toplumunun Müslüman kesiminde herkes dinin ana ilkeleri hakkında yeterli düzeyde bilgi sahibi olduğundan, farz, helal-haram gibi kavramlar günlük hayatın her türlü ilişkisine uygulanabilmekteydi. Böylece birey ve toplum ilişkilerindeki anlaşmazlıklar, genellikle adlî mercilere götürülmeden çözülebilirdi[58]. Bunun dışında, herhangi bir konuda kanun gerektiğinde; o konuya ait hükümler, gelenek ve deneylere dayanılarak idari önlemler ve emirler zaman zaman fermanlar haline getirilmiştir. İhtiyaca göre parça parça ilan edilen kânunnâme'ler yanında topluca 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 aşamalara varıldığı tahmin edilebilir. Bazı kayıtlarda "Karamanoğullarında böyle kayıtlı" şeklindeki ifade, eski devre ait düzen ve defter tutma yöntemlerinin esas alındığını gösteriyor.

En eski Osmanlı kanunlarının Fatih tarafından yapıldığı kabul edilir. II. Bayezit ve Yavuz Sultan Selim zamanında düzenlenmiş bazı defterlerin dışında, Doğu Anadolu'daki bir çok sancak için Hasan Padişah, Alüddevle ve Kayıtbay kanunlarının aynen korunduğu görülür[59].

---

58. E. Özbilgen, Osmanlı Hukukunun Yapısı *Osmanlı Kültürü Araştırmaları*, I, İstanbul 1985, s. 35.
59. Ö. L. Barkan, *Türkiye'de Toprak Meselesi*, Toplu Eserleri: 1, Gözlem Yayınları, İstanbul 1980, s. 730.

Kanunî devrinde Osmanlı Devleti'nin durumu her bakımdan sağlamlaşmıştır. Yavuz zamanında büyük Alevî ayaklanması bastırılmış, Sunnî doktrin zafer kazanmış, "halife" sıfatı resmen Osmanlı sultanına geçmiştir. Kanunî Sultan Süleyman hukuki ve mülkî işleri daha iyi bir düzene sokmak için on yıl uğraşır, bu çabalarının sonucu olarak kendisi "kanun yapıcı" sıfatıyla anılacaktır. Askeri, mülkî 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. Kanunî ile birlikte Şeyhülislam Ebussuud Efendi ve Kemal Paşazâde, kanun yapma işini tamamlarlar. Temelde Asya toplum yapısındaki deneylerden süzülüp gelen ve Sultan'a büyük yetkiler veren yasa, sürekli yenilenebilen ictihatlarla işlerlik kazanmıştır. 1535-1550 yılları arasında İstanbul'u iki kez ziyaret etmiş olan Guillamme Postel (1510-1581), izlediği mahkemelerde adaletin hızını görmüş ve şöylece yakınmıştır: "Bizdeki çok dindar kral, bütün kudretli yargıçlar ve dava uzatıcıları, duyup görebilseler; belki o zaman iki üç yüz kadar adam, güle oynaya gerçekleri saklamak ve kanunları örümcek ağına çevirecek bir yöntem bulmak için kafa patlatmazlardı"[60].

Hukuk, her alanda olduğu gibi toprak rejimini ve buna dayanan insan gücünü denetim altına almıştır. Genel olarak sistemin dayandığı taban, toprak ürünü ve insan gücünün en verimli bir biçimde kullanılması için kurallara bağlanmıştır. Bu yüzden toprak ve insan birbirinden ayrı tutulmaz. Toprak, ya devletin tasarrufu altındadır veya devlet denetimindeki reaya tarafından işletilir. Kendilerine ulûfe yerine köyler verilen tımarlı sipahiler, gelirleri oranında, savaşa en az üç atlıyı getirmekle yükümlüydüler.

60. A. Clot, *Muhteşem Süleyman*, Çev: T. Ilgaz, Milliyet Yayınları: 62, İstanbul 1987, s. 129'dan G. Postel, *De la République des Turcs*, 1560, II, 12.

Ordu ve yönetici kademelerinin önemli bir kaynağı, daha önce de açıklanmış olan "devşirmeler"dir. Bir yasayla düzenlenmiş olan devşirme mekanizmasının esası, Rumeli ve Anadolu'daki Hristiyan tebanın çocuklarından oğlan devşirmektir. Bazı Batı kaynaklarında devşirmelik, bir zulüm ve eziyet aracı olarak tanımlanır. Oysa, bir çocuğun bu yolla devlet hizmetine alınması büyük bir şans ve fırsattır. Bazı Müslüman ailelerin de çocuklarını devşirme yapabilmek için Hristiyanlar'a rüşvet verdikleri göz önüne alınırsa, bu sistemin bir mutluluk ve şans kapısı olarak tercih edildiğini kabul etmemiz gerekir. Devşirilen çocuğun Sadrazamlık'a kadar çıkabilmesi mümkünken, devşirilmeyen bir çocuğun yaşamı boyunca bir köy evinde kalması içten bile değildir.

Devlet, iki ayrı yoldan elde ettiği vurucu güç ve elit kesimi sürekli tazelemekte, herhangi bir kesimin toprak veya yönetim üzerindeki haksız taleplerini önlemiş olmaktadır. Askeri sınıfın elinde aşırı bir servet birikimi önlenirken, aracı bir sınıf olasılığı ortadan kaldırılıyor, orduya katılmayan sipahi önce açığa çıkarılıyor sonra yeni bir tımar edinebilmesi sağlanıyordu. Böleyece bir sipahinin kendi bölgesinde uzun yıllar kalarak zâdegânlaşmasına fırsat verilmiyordu. Devşirmeliğin ise babadan - oğula geçmesi zaten mümkün değildi.

Toplumsal dokunun en hassas işleyen mekzanizmalarından biri de vakıf'tır. İslâm hukukunun ruhuna uygun düşen bu sistem, Selçuklular döneminde geniş çapta uygulanmış, Osmanlılar'ın elinde iyice gelişmiştir. Bu kurum, esas olarak devletin topraktaki mülkiyet hakkını korur, kesin ve geri alınmaz bir biçimde halk'a vakfeder. Toprak gelirini, o anda ve daha sonra geleceklerin yararına sunabilmenin tek ve en güvenilir yolu, toprağı devletten daha üstün bir gücün himayesine, yani

Tanrı'ya adamaktır. Bu sistemde, geliri bir kurumun (medrese, cami, kervansaray vb.) bakımına bırakılan topraklar, kural olarak hiç kimsenin mülkiyetine devredilemez ve adeta elde edilen kârın halka dağıtıldığı bir döner sermaye oluşur.

Osmanlı düzeninde çıkarları birbirleriyle çelişen kesimler olmuştur. Görünürde bir tarikat ya da mezhep ayaklanması şeklinde oraya çıkan ve tarihe böyle geçen ayaklanmaların bir kısmı, kamulaştırmalar ve vakıf uygulamalarına karşı duyulan tepkiler ve çıkar çatışmalarının bir sonucudur. Ancak bu tür kalkışmalar, bütün yapıyı parçalayıp, kendi kesimlerini her şeyin hakimi haline getirememişlerdir. Bütünün organik parçaları olan kesimlerden, ne kurucu unsur olan göçebeler ne de devşirme aristokrasisi bütünüyle her araç ve değere sahip olamamışlardır. Her şeyin ötesinde, bütün kesimlerde hakim olan bir tercih ortak paydayı oluşturuyordu. Kendisine 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 toplumsal kesimin kendine özgü olan fonksiyonunu yerli yerine koymuştur. Birey ise, içinde doğup büyüdüğü bu anıtsal yapının toplumsal mukadderatına ölünceye kadar, şu veya bu şekilde bağlı kalmıştır. Aynı sistem eğer, demokratikleşme sürecinin yaşandığı çağımızda karşımıza çıksaydı, hiç kuşkusuz "totaliter" olarak nitelendirilebilirdi. 16. yüzyıl bağlamında, hatta genelde Ortaçağ devlet düzenleri için bu türden bir adlandırma hiç de bilimsel olmaz.

Genişleyen Ufuklar

Sonuçta 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. Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi daha çok tarıma dayalı düzenlerde, toprak hukukundaki anlayış, devletin öteki güçleriyle uyumlu olabildiği ölçüde başarıya ulaşır. Aynı dönemin, Portekiz ve Hollanda gibi, denize yönelmiş devletleri için bu ilke o derecede zorlayıcı değildi.

Selçuklular döneminden beri, toprak ve araziye dayanan üretim biçimi önemle ele alınmış, Osmanlı döneminde bu düzen daha da geliştirilerek güçlü bir sistem haline sokulmuştur. Osmanlılarda ekonominin en düzenli ve en geniş tabanı olan toprak, tam anlamıyla bir "devlet işi" olarak ele alınmış; devletin tipi, büyümesi, güçlenmesi ve çöküşü bir bakıma toprak siyasetine bağlı olmuştur. Zirai bünyenin çöküşü ve dağılışı, yalnız üretimi düşürmekle kalmamış, tımarlı sipahilerin disiplini ve dolayısı ile fetihlere kadar yansımıştır.

Önceleri hazineyi beslemede ve sipahilerin gelir kaynaklarını artırmada, yağma ve çapul belirli bir gelir kaynağı sayılırken, sistemin gelişmesiyle, gelirlerin tesadüflere dayandırılamayacağı anlaşılır. Gelirlerin, harcamaları 135 milyon aştığı H. 933/934 (1527/28) malî yılına ait bütçede artık ne çapul ne haraç söz konusu değildir[61].

Osmanlı yöneticileri toprak konusunun kendi haline bırakılması durumunda sistemin soysuzlaşabileceğini, sürekli artan nüfusun, genişliği aynı kalan topraklar üzerinde huzursuzluklara yol açabileceğini sezmişler. bu nüfusun, ülkenin başka

61. S. Yerasimos, *Azgelişmişlik.*, s., 306-307.

taraflarına aktarılmasını bir yöntem olarak benimsemişlerdir. Öte yandan toprak sermayesinin belirli ellerde toplanarak feodal odakların ortaya çıkmasına ve sonuç olarak arazinin verimli olmayan bir şekilde kullanılmasına engel olunmuştur [62].

Anadolu Selçukluları'ndan beri yürürlükte olan bir toprak kullanım sistemi ana çizgileriyle Osmanlılar tarafından uygulanmıştır. Devlete ait toprağın bir kısmı ayırılarak "mukâtaa" adıyla devlet adamlarına verilmekte, bu kişiler sadece görevde bulundukları süre içinde bu toprakları işletmekteydiler. Beylere, emirlere verilen mukâta'ya karşılık, devlet, onlardan bir askeri güç beslemelerini istemekteydi. Daha küçük topraklar askerlik hizmetini bizzat yapanlara veriliyor, bu topraklar babadan oğula geçiyordu. Tımar sistemine esas olan bu düzen, zaman içinde tek vücut haline gelen impataratorluğun uzun yıllar süren hayatında ortaya koyduğu en özgün sistemlerden biridir. İmparatorluk içinde geçimlerine ve hizmetlerine ait masraflarını karşılamak üzere bir kısım askere ve memura, belirli bir bölgeden ayrılmış topraklara "tımar" denmektedir. Yıllık gelir kayıtları 20 bin akçeye kadar olan bu kaynaklardan alınan değerin bir kısmı ürün olarak elde edilmektedir. Böylece, ürünün önce paraya çevrilmesi, sonra vergilendirilmesi ve bunların devlet hazinesine iletilmesi, oradan

62. Şehir ve köylerde "ileri gelenler" anlamındaki zümreye baştan beri "âyan" denmekteydi. Beylerbeyi veya sancak beyi görevleriyle İstanbul dışına gönderilen kişiler toprak satın alma yoluyla güç kazanmışlar, 18. yüzyıl içinde adeta hânedanlıklar kurmuşlardır. Derebeyliğe benzeyen bu yeni yapılanma, merkezi yönetimdeki çözülmenin bir sonucu olarak gözükmektedir. Sonunda Osmanlı yöneticilerinin korktukları başlarına gelmiş, Sultan II. Mahmut merkezi yönetimi tekrar güçlendirmek üzere İstanbul'a çağırdığı âyan zümreleriyle 29 Eylül 1808'de Sened-i İttifak imzalamak durumunda kalmıştır.

tekrar görev sahiplerine dağıtılması gibi, bir dizi karmaşık işlem de ortadan kaldırılmış oluyordu. Bürokrasisi çok azaltılmış olan bu sistem, tımarlı sipahi denilen bir ordunun teşkilatlanmasında yüzyıllarca başarıyla uygulanmıştır [63].

Devlet bürokrasisinin, üretim araçları üzerindeki kapitalist tasallutun önlenmesi çok az ülkede bu çapta uygulanabilmiştir. Bu duruma bakarak bazı araştırmacılar bu sistemi "asya tipi üretim tarzı"veya benzeri kalıplara sıkıştırmışlardır. Osmanlı düzenini bilinen diğer sistemlerden şu iki özellik ayırmaktadır:

- Özellikle gayrımenkulün "fetih toprağı" olarak kabul edilmesi, bütün ülkeyi devlet malı olarak ilan etmek için yeterli sebeptir.
- Sultan, çıplak mülkiyetin sahibi olduğundan, toprak gelirinin bir kısmı çalışan ve görev yapana bırakılmıştır.

Kanunî'nin tahta geçişini izleyen yıllarda yaptırılmış arazi tahrirleri ve H. 933/34 (1527/28) mali yılı bütçesinin verdiği rakamlara göre tesbit edilmiş gelirlerin % 46'sı Rumeli eyaletleri, % 56'sı Anadolu eyaletlerinden sağlanıyordu[64].

Osmanlı toprak düzeninin sağlamlığı tıpkı ordu kadrolarında olduğu gibi, ticari işlerin de ister istemez devletleştirilmesini gerektiriyor, daha doğru bir ifadeyle ekonomide devletin ayarlayıcı ve müdaheleci rolü bu alana da yansıyordu. Üç kıtaya yayılmış, farklı alışkanlıkları olan toplulukların ihtiyaçlarının karşılanması özel girişimcilere bırakılmamıştır. Ayrıca, devlet görevlerinde bulunmuş ulema veya kılıç sahibi kişile-

63. Ö. L. Barkan, *Türkiye'de Toprak Meselesi*, s. 874.
64. Ö. L. Barkan, *a. e*, s. 874.

rin ticaret alanında başıboş at koşturmasının tehlikeli olacağı seziliyordu. Başından beri denetimci olan sistem, kolay ve fâhiş kâr bırakan bir ticarete göz açtırmıyor, gizli veya gayrımeşru yollardan oluşan servet yasalarla karşılaşıyordu.

Çarşı ve pazarlarda satışa sunulan her türlü malın fiyatı belirlenmiş, malların durumuna göre yılda birkaç kez narh verilerek değişen koşullara göre ayarlama yapılmıştır. Bir kısım malların fiyatlarının belirlenmesinde; âlâ, evsat ve ednâ, şeklinde kalite farklılıkları da detaylandırılmıştır. 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 Sultan'a verirdi. Onay gören bütçe bütün dairelere dağıtılırdı.

Ekonomik refah, yaratıcı kesimlere, kültür üreticilerine boş zaman ve artı değer sağlamak bakımından ön koşuldur. Ancak fiziki varlığın gerekleri yerine getirildikten sonradır ki, entellektüel ve estetik faaliyetler canlılık kazanabilmiştir. Bu bağlamda 16. yüzyıl ortalarına doğru Osmanlı toplumu yaygın bir refahın ürünlerini topluyordu. Biriken servet, düşünce adamlarını ve sanatçıları şu veya bu şekilde desteklemiş; onlara rahat ve güvenli çalışabilecekleri bir devlet kalkanı sağlamıştı. Düzenli ve dolgun maaşlara ek olarak ihsan ve hediyelerle onurlandırılan klasik devir Osmanlı sanatçısı, iklime uygun bir dönem 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 Kanunî devri mimarlığı, şehir dokusuyla birlikte düşünüldüğünde daha büyük önem kazanıyor. Bu durumda mimar, artık belirli bir yapının ustası olmaktan öte, çevre yaratan kişi olabiliyor.

Mimarın tasarımını destekleyen ekonomik gücün göstergelerinden biri olarak aktarılan bir öykü (daha çok gerçek bir olaya benziyor) ilginç ipuçları veriyor. Kanunî zamanında İstanbul'un batısındaki kaynaklardan şehre su getirilmek istenmiş, bu iş için Mimar Sinan görevlendirilmişti. Sinan arazideki keşiflerini tamamlar ve Sultan'a bu projenin çok para gerektireceğini söyler. Sultan'ın cevabı: "Keseleri yan yana dizeyim" şeklinde olur ve bir kese altını pınarın başında açarak işi başlatır. Sayısız hayrat sahibi olan bu Sultan'ın her yıl Mekke'ye 62 bin altın gönderip halka dağıttığını kaynaklar bildirmektedir[65].

Fetih'ten 1588 yılına kadar işçi ücretlerinde ve inşaat malzemesi fiyatlarında fazla bir artış olmaması dikkat çekicidir. Bu tarihten sonra ücretlerde değişiklik yapılmıştır[66]. Kanunî devrinde, 0.723 gr. lık gümüş paraya "akçe" adı veriliyor, 50 akçe bir altın ediyordu. Bu dönemden sonra akçe'nin Venedik altını karşısındaki değeri giderek düşmüştür.

İleride, Süleymaniye Külliyesi'nin inşaatıyla ilgili bölümlerde, genel ekonomik durumla inşaat işleri arasındaki bağlantı daha iyi görülecektir. Bu anlamda ekonomi, büyümekte olan uygarlığın temel dinamiklerinden biridir. Bu ekonomik süreçte, yağma ve talanla elde edilen gelir çok küçük ve simgesel bir pay

65. Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Giriş. Maz. İ. Parmaksızoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını: 506, 1000 Temel Eser Dizisi: Ankara 1983, s., 126-127.

66. C. Orhonlu, *Osm. İmp. Şeh.*, s., 34, 35, 36.

alır. Yerinde sağlam oturan bir imparatorluğun güçlü ayaklarından biri sağlam ve sürekli gelir kaynaklarına dayanan bir ekonomidir. İnsan ve hayvan gücünün en verimli bir şekilde kullanıldığı inşaat alanı ve şantiye örgütlenmelerini, sömürünün alabildiğine azaldığı, eşitlikçi değil; fakat adaletli bir iç dinanizmin anlatımlarını mimari alanında gözlemekteyiz.

Sosyal Roller ve Tipler

İmparatorluğun kendine özgü amaçları doğrultusunda oluşan sosyal grupların iş bölümünde olduğu gibi, birey de üstüne düşen payı yükleniyordu. Kurumlarıyla pekişen hava, devşirme olmayanları da en az devşirmeler kadar değiştirebilmektedir. İnsan, kendi toplumu için karakteristik olan hayat üslubu ve kültür formlarını öğrenmekte, aynı zamanda bu toplum içindeki sorumluluğunun farkına varmaktadır.

Adına "Osmanlı" dediğimiz efsaneleşmiş insanın kişilik portresini çizmek gerçekten güçtür. Örneğin Said Halim Paşa ile Sokollu'nun çok farklı olduklarını kestirebiliyoruz. Ancak 16. yüzyılın ortalama Osmanlı insanını daha farklı yollardan; belgelerin verdiği dolaylı bilgiler ve Batı kaynaklarından gelen dış gözlem ve yakıştırmalarla tanıyoruz. 1534 yılında ilk kez büyük kitleler halinde Marsilya'ya çıkan Osmanlı askeriyle karşılaşan Fransızlar şaşkına döndüler. Garip kıyafetli, şarap içmeyen ve az konuştukları anlaşılan bu yabancılar karşısında dehşete kapıldılar. Gerçi bu askerler şehir halkına hiçbir zaman zarar vermediler. Ama Fransızlar o günden sonra çocuklarını korkuturken "Türk geliyor" demeyi adet edindiler. Ve bu korku yüzyıllarca sürdü. Aynı şekilde, İstanbul'a gelen yabancılar da Osmanlı insanını hayretle izlediler ve gördüklerini

yazdılar. Özellikle törenlerde, kalabalığın sessizliği ve disiplini hep dikkat çekmiştir. Selamlamalar, hafifçe eğilmeler ve tekrar taş kesilen insanlar. Yeniçeriler'in 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 kayıtsız şartsız sahibi gibi görünen bu figür, doğrudan veya çağrışım yoluyla sık sık karşımıza çıkar. Bazı yazarlar, bu hükümdarın mutlak ve sınırsız bir iktidara sahip olduğunu[67] bazıları da kudurgan ve azgın kimliği ile daha çok haremde vakit geçirdiğini yazarlar. Böylece düşünüldüğünde bütün sistem tek kişinin yararına çalışıyormuş gibi görünür. Ama kûşayan taht odalarında oturan bu insanın, çoğu zaman at sırtında dolaştığı, en çetin boğuşmalarda et ve kan savaşlarının serdarı olduğu unutulur. I. Bayezit, tutsağı olduğu Timur'un elinde ölür, babası I. Murat ise kazandığı savaşın zaferini kutlayamadan, Kosova'da bir düşman askeri tarafından hançerlenir. Kanunî ise ileri yaşına rağmen Zigetvar önlerinde son nefesini vermiştir.



Alışılmışın dışında bir Kanuni portresi. Agostina Veneziano'nun eseri (1535) Londra British Museum'dadır.

Osmanlı toplumunun sosyolojik mimarisi kurulurken, Sultan merkezde olmak üzere düşünülür, bu tek merkez; bazen bir is-

67. S. Yerasimos, *Azgelişmişlik.*, s. 257 vd.

tismar ve parazit unsuru olarak, bazen de mutluluğun altın ışıklarını saçan bir hâmi şeklinde görülür. Her iki bakış açısına göre de Sultan, adına Osmanlı Devleti denen devasa bir piramidin en üst noktasını teşkil eden kişidir. İmparatorluğun kucakladığı insanları din, dil, renk farkı gözetmeksizin adalet ve şefkatle yönetmeye gayret eden sultanların mensup oldukları soy kütüğü her zaman ayrıntılı bir şecere halinde çizilmiştir. İnsanoğlunun ilk gününe kadar dayandırılan bu şecerelerde Osman Gazi'den önceki beş ced şöylece sıralanır: Bahadır Han, Kızılboğa Han, Kaya Alp Han, Şah Süleyman Han ve Ertuğrul Han, Kayı Oymağı'na bağlıdır. Kayılar, Oğuz Han'ın altı oğlundan Gün Han'ın yönettiği Bozoklar'a bağlıdır[68]

Minyatürlü el yazmalarında her birinin portresinin yer aldığı Kayı boyuna mensup sultanların, bir imparatorluğu 622 yıl yöneten kişiler olarak yönetimin odak noktasını teşkil etmeleri çok doğaldır.

Dönemlere ve kültür çevrelerine göre değişmekle birlikte, Türkler'i yöneten kişi, Batılı'lar 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 anlamlarla örtüşmektedir. Türk tarih geleneği ise; sultan, hünkâr, han, padişah ünvanlarını kullanır. "Sultan" ünvanı, Müslüman hükümdarların özellikle Sünnî olanlarına ait bir unvandır. Abbasi ve Gazneliler'de kullanılan bu ünvan Anadolu Selçukluları'nda da kullanılmış, üzeri "es-Sultan" yazılı saray çinileri gün ışığına çıkarılmıştır. Osmanlılar'da Çelebi Mehmet'le başlayan kullanım daha çok; kitabe, sikke ve resmi belgeler üzerinde görülür. Tuğra'da bile bu ün-

68. C. Kutay, Osmanlılar'ın Soy Kütüğü, *Tarih Dergisi*, S.1, Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul 1987, s., 4-8.

van yoktur, yerine "Han" kullanılır. Sultan, ayrıca, Abdülkadir Geylani, Sultan Veled ve Pir Sultan Abdal gibi tarikat büyüklerine manevi saltanatları dolayısı ile yakıştırılır. "Gönüller Sultanı"nın doğrudan Mevlana'yı çağrıştırması gibi. Osmanlı Sultanı için halk, Hünkâr veya Padişah demeyi tercih etmiştir. Padişah'a ait olan "Sultan" ünvanı, kız evlatlar ve padişah anneleri (valideler) için de kullanılmış, ancak bu durumlarda özel isimlerin önce söylenmesi ön koşul olmuştur. İlk kez III. Murad'ın annesi, Nurbânu Sultan şeklinde anılmış, bundan sonra padişah anneleri için hep kullanılmıştır.

Selçuklular'da emir veya şehinşah'ı kullanılırken, hemen bütün Osmanlı sultanları, Oğuz geleneğine dayanan ve tuğralarda yer alan "Han" ünvanını yaygın olarak kullanmışlardır. Sadece Kırım Hanı bu kuralın dışında tutulmuştur.

Saraya ait eşya, arazi ve binalar, has, hassa, hümâyun ve şâhâne kelimelerinin eklenmesiyle tanımlanır ve ayrılırdı. Bu sıfatlar Avrupa'daki "royal"a karşılıktır. Bunlardan "sultanî" 19. yüzyılda lise dengi okulların genel adı olmuştur.

Saltanat, yani bütün kademelerin üstündeki bu tek merkez; savaşta liderlik etmek, yasaları yapmak ve yürütmek ve dini önderliği (hilafeti) yerine getirmek gibi ağır sorumluluklar taşımaktadır. 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) ise "hüdavendigâr" lakabını taşır. I. Bayezit (1389-1402) bir yıl içinde yedi defa Anadolu'dan Eflak'a geç-

miş, Niğbolu'dan Niksar'a kadar bir fütuhat fırtınası yaratmıştır. O nedenle kendisine "Yıldırım " denir. II. Mehmet (1451-1481), İstanbul'u zaptederek "Fatih" ünvanını almış, her zaman ordusuna bizzat kumanda etmiştir. Açık fikirli ve soğukkanlıydı. Bir portre ressamını sarayına davet ederek yağlıboya resmini yaptırdı. Ne var ki tahta geçen hükümdarın, kardeşlerini ortadan kaldırmasıyla ilgili kanunu da o çıkarmıştır. "Her kimseye evladından saltanat müyesser ola, kardeşlerin nizâmı âlem için katletmek münasiptir" diyerek, kardeşlerin öldürülmesini kanun haline getirmiş[69] ve bunu uygulamıştır. II. Bayezit (1481-1512) bilgin, şair, şehzadeliğinde içkiye düşkün, sultan olunca kendini dine veren bir kişi olduğundan "sofu" lakabıyla bilinir. Siyaseti yumuşak 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.



69. İ. H. Uzunçarşılı, *Osm. Dev. Saray Teşk.* s., 45-46.

Batılılar'ın, Le Magnifique / The Magnificent adlarıyla andıkları 10. Osmanlı sultanına Türkler "Muhteşem" demeyip; "Kanuni" (Le Legislateur) demekle yetinmişlerdir. Antik çağlardan beri bir işte veya meslekte ölçü ve esaslar koyma tutumuna "kanon" denmektedir. Terim, daha özel olarak Antik Çağ heykelinde parça-bütün ilişkilerindeki (proporsiyon) oranı anlatır. İslâm kültür çevresine geçen kelime giderek "kanun" şeklini alarak yerleşmiştir. Bu anlamda "Kanuni", yasa yapan, onları bir araya getirip yayan sultanın lakabı olur. Süleyman adı ona, babası Yavuz'un şehzadeliği sırasında doğduğu zaman (1494) verildi. Süleyman adı, yüzyıllardır bütün Eski Dünya'da bilinen zengin ve ünlü bir hükümdarın adıdır. Annesi, Kırım Tatarları'ndan Mengli Giray'ın kızı Hafsa Hatun olarak bilinir. Hicret'in 10. asrında doğmuş olması, 10. padişah olarak tahta çıkması nedeniyle, uğurlu sayılan bu rakam[70] saltanatının parlak olacağının alameti sayılmıştır.

I. Süleyman (1520-1566), babasından devraldığı Osmanlı Devletini yarım yüzyıl kadar yönetmiş, Doğu'ya ve Batı'ya seferler açmış, 74 yaşında, Zigetvar Kalesi'nin fethi sırasında, gürleyen toplar ve kılıç sesleri arasında ölmüştür.

Yalnız seferleriyle değil; koymuş olduğu kanunlarla da ün yapan bu sultanın döneminde iş başına gelen Sadrazam ve diğer devlet adamlarının dikkatle seçildiği anlaşılıyor. Osmanlı sultanları arasında en tedbirli, söz ve davranışlarında ölçülü hatta nazik olan odur. Uzunca boylu, yuvarlak çehreli, elâ gözlü, doğan burunlu, kısacası yakışıklı bir insandı. Kültür ve sanatla çok yakından ilgilenen sultan, devrin şairi Bâki'yi hayranlıkla izler, kendisi de "Muhibbi" mahlasıyla şiirler yazardı.

70. Bilindiği gibi, İslâm Peygamberi'ne ne yoldaşlık eden ilk Müslümanlar da on kişiydiler.

Arapça ve Farsça bilen sultanın, şehzadeliğinde kuyumculuk sanatını öğrendiği bilinir. Altısı erkek diğerleri kız olmak üzere 12 çocuğu olmuştur. Kızlarından Mihrimah en çok tanınanıdır. Hareminin "oldukça" sınırlı olduğu, hatta daha çok Hürrem'e bağlı olarak yaşadığı kabul edilir. Bazı kaynaklar, eşi Hürrem'in kendisine gitar çalıp şarkılar söylediğini naklederler[71]. Albercht Dürer 1526'da çizmiş olduğu bir portrede, bu Sultanın, tıpkı Fatih Sultan Mehmet gibi, ipince bir duyarlık içinde yaşadığını anlatmak istiyor.

Kanunî döneminde artık iyice ustalaşmış olan Mimar Sinan'ın gündemde oluşu, yalnızca bir şans değil; bütün alanlarda ve kurumlardaki doğal kalite yükselişinin de bir sonucuydu. 1573 veya 1539'da Mimarbaşı'lığa getirilen Sinan, Şehzâde ve Üsküdar Mihrimah Külliyeleri'ni tamamlayarak kendisini kanıtlamıştı. Sinan'la Sultan arasında birkaç kez yüzyüze görüşme olduğunu söyleyebiliriz. Günlerden bir gün, bir külliye ve cami yaptırma isteğini ona açtı ve belki şunları söyledi: "Sinan Ağa, sen ki mimarbaşısın, göreyim seni. Bir hoşca fen ile mescid-i şerifin inşaasına gayret gösteresin. Her nice bilürsen ve nice makul görürsen tedbir senindir. Kullarım safa bulsunlar, senden bunu umarım. Sana emanet olan hizmete güzelce dikkat eyle". Herhalde böyle bir buyruk üzerine Sinan, gerekli keşifleri yaptı, binalar topluluğunu tersim ederek hünkarın fikrini aldı ve şantiyesini kurarak yedi yıl içinde görkemli bir külliye ile kendi mimari okulunun zirve anıtlarından birini, Süleymaniye'yi teslim etti.

Kanunî'nin iki oğlu Mustafa ile Bayezit, babalarının parlak günlerini lekelemişlerdir. Rakip şehzadelerden Bayezit'i hü-

---

71. A. Clot, *Muhteşem Süleyman*, s. 117.

kümdar yapmak isteyenlerle Hürrem Sultan'ın hırslı çabaları gerginliği artırmış, sonunda bir hayli yaşlı olan Selim (1566-1574) tahta geçmiştir. Annesine benzediği için "sarı" lakabıyla anılan bu sultan, zevk ve eğlence düşkünü, beceriksiz, tutuk ve çekingen yapısına rağmen, babasının döneminden kalan güçlü kişiler sayesinde imparatorluğun parlak günlerini bir süre daha uzatmak mümkün olmuştur. Sokollu, Piyale, Kılıç Ali Paşa'lar ve Ebussuud her şeye sahip çıkmışlar, özellikle Sokollu devlet yönetimini elinde tutmuştur. Tam anlamıyla mirasyedi bir sultan olan II. Selim için, adına Edirne'de yaptılan caminin, Mimar Sinan'ın ustalık dönemine rastlaması da büyük şanstır. Şanstan öte, böylesine bir karşılaşma; tek kişiye bağlı yönetimlerin kaderinde bulunan ânî düşüşle, süreklilik içinde geleneklerini koruyan Mimarlar Ocağı'nın mükemmel ürünlerinin aynı anda tarih sahnesinde yer almış olmasının yarattığı paradoksun tipik bir örneğidir. Bir başka deyişle; Sarı Selim değil de, öteki şehzadelerden biri tahta çıksaydı her şey çok farklı olabilirdi, ama Sinan olmasaydı, bir başka Osmanlı mimarı muhtemelen Selimiye kalitesinde, ya da az-çok ona yakın bir bina yapabilecekti.

Soylu hanların torunları olmakla gurur duyan sultanların her zaman tartışılmaz bir hakimiyetleri olmuştur. Bu bağlamda, dinin ve Osmanlı uygarlığının birer simgesi olan büyük camiler için sadece Süleymaniye, Selimiye veya Bayezit sözleri yeterlidir. Bunlar en az iki minareyle ayrıcalıkları vurgulanmış prestij yapılarıdır.Diğer devlet büyüklerinin yaptırdıkları camilerin adları söz konusu olduğunda, Piyale Paşa veya Kılıç Ali Paşa gibi, bir "paşa" eki gerekir. Ne var ki sultanların ad üstünlüğü burada biter. Oysa Hristiyan veya Pagan imparatorluklarında kralın adı bir şehre bile verilebilmektedir. Hadrianapolis, Konstantinopolis, Filippopolis ya da İskenderiye (Aleksandria)'de olduğu gibi.

İktidar sahibi kişi, uyruklarının can ve mallarını, namuslarını güvence altında tutacaktır. Bu nedenle, Eyüp Sultan'da yapılan törenle her tahta çıkan sultan simgesel olarak bu sözü vermiş olur. Devlet, reayasıyla birlikte o kişiye aittir, onun mülkü gibidir. Bütün bunlara rağmen Osmanlı sarayındaki altın ve gümüş yemek takımları sadece bir kez, İran elçisinin kabulü sırasında kullanılmıştı[72]. Kanuni porselen kap kacak kullandı, ölümünden birkaç yıl önce bu adeti de bıraktı. yalnızca toprak kaplardan yiyip içti.

Sultanların 19. yüzyıl ortalarına kadar içinde yaşadıkları Topkapı Sarayı, bir hükümdar sarayından çok, taştan yapılmış bir göçebe karargâhı manzarası gösterir. Sağlam, rasyonel ve mütevazı ölçüleri o çağdaki herhangi bir Avrupa senyörünün şatosuna göre gösterişsizdir. Enlemesine, yatık, toprağa yakın planlanmış bu sarayda oturan kişiye karşı, Osmanlı halkı arasında bir düşmanlık veya direniş söz konusu değildir. Avrupa monarşilerinin tacı yerine; burma tülbendli horasani sarık giyen hünkârın koruyucu nüfuzu her zaman hissedilmiştir. O güç, azil ve nasp etme tasarrufuna sahiptir. Ama bir sultanın, özellikle şehzadelik döneminde geçen günlerin bıçak sırtında yürümekten hiç farkı yoktur. Bizans'ı ortadan kaldırmak, Rumeli'de otorite kurmak her zaman yeterli değildir. Sultan Bayezit'in kızkardeşini verdiği Karamanoğlu'nun, eniştesini tepelemek için her an fırsat beklemesi, onun üstesinden gelebilmek için fırsat kollaması düşündürücüdür. Yıllarca kıtadan kıtaya at koşturan bir şehzade gösterişli biat ve cülûs törenlerinden sonra bile kendisini rahat hissedemez, fesat ve entrikanın ardı arkası kesilmediği için, saray cellatlarının ayak seslerini

72. A. Clot, *Muhteşem Süleyman*, s. 121.

dinleyen sultanın gözüne uyku girmezdi. Öyle ki; at üzerinde ve savaş alanındaki Sultan'ın kendini çok daha güvende hissedeceği düşünülebilir.

Padişah, her durumda, İslâm Peygamberi'nın bildirdiği dinin Sünnî ilkelerinin sınırlarını uçlara doğru genişletmekle görevlidir. Tıpkı Şarlken, Büyük Petro veya Napolyon'un benzer görevleri gibi. Dengesiz ve çevresinde büyümekte olan güç odaklarına sırtını çeviren birkaçı dışında, Osmanlı sultanları yataklarında rahat uyuyabilen kişiler değillerdir. Onların trajedisi daha şehzadelik yıllarında başlar. Bu zorunlu gözaltı hayatının nasıl biteceği ise bilinemez.

Sivil ve askeri mekanizmanın başında, Sultan'ı temsil eden, sistemin işleyişinden her an sorumlu tutulan kişi Vezir-i azam'dır. Padişah'tan hemen sonra gelen en büyük devlet adamı olması dolayısı ile, Padişah'ın mührü yani vekâlet-i mutlaka'sı onda bulunurdu. Bu konumu dolayısı ile, sadrazamların tutum ve davranışları yönetim mekanizmasını sarsabileceği gibi imparatorluğun durumunu parlak bir noktada tutabilirdi de. Bu mevkiye yükselenler arasında; adam kayıranlar, rüşvet alanlar, fanatikler, cahil tiplere rastlandığı gibi, iki yüzlü, kurnaz, muhtekir ve haris kişilere de rastlanır. Yine aynı mevkide semâ âyinlerine meraklı, lâle yetiştirmekle ya da çerağan eğlencelerine düşkünlükleriyle ün yapmış kişiler vardır.

Fatih'in veziri Halil Paşa, Kostantiniyye'yi kuşatmaktan vazgeçmesini sürekli telkin etmiş, kuşatmadan sonra ise onu savaşmaktan alıkoymak istemiştir. Söylediklerinin dinlenmediğini görünce, görevine ihanet ederek, Osmanlı kurultayının gizli kararlarını Bizanslılar'a sızdırmıştır. Fatih onun ihanetini bilmektedir, fethin tamamlanmasını bekler ve sonra başvezirin

ni ölümle cezalandırır[73]. Kanunî'den sonra duraklama dönemine giren imparatorluğun Sokollu sayesinde bir süre daha eski gücünü gösterebildiği bilinmektedir. Mimar Sinan'ın arkadaşı Mustafa Sai'nin *Tezkiret-ül Bünyan* adlı eserini sadrazam Siyavuş Paşa'ya ithaf etmiş olması ilginçtir[74]. Aynı dönemin sadrazamı Lütfi Paşa Mimar Sinan'ı koruyup kollayan bir kişi olarak dikkati çekiyor. Buna karşılık İbrahim Paşa gibi bazı sadrazamların hayli keyfi ve serbest davranışlarına rağmen, sadrazam'ın mevkii ve hayatı da Sultan'ın iradesine bağlıydı. Yetenekleri sayesinde iktidarın en üst basamaklarına kadar tırmanmış olan bu kişi Kanunî'nin damadı bile olmuş fakat, yüce Sultan'ın dudakları arasından çıkan bir sözcükle celladın önüne atılmıştı[75].

Osmanlı yönetiminde, kan bağıyla soyluluk arasında hiçbir ilişki yoktur. Kulların Sultan'a yaklaşabilmeleri ve bu yoldan yükselebilmeleri ancak hizmetleri ve başarılarının üstünlüğü ölçüsünde mümkündü. Vezirler, ne ünvanlarını ne de mallarını çocuklarına bırakamazlardı. İdam edilen yöneticinin (beylerbeyi, sancakbeyi vd.) muhallefatı hazine adına zabtedilirdi. I. Selim'in saltanatı sırasında vezirler, vasiyetlerini sürekli olarak üzerlerinde taşımaktaydılar. O halde bu oyundaki kuralın altını çizelim: Yükseliş ve düşüş iç içedir, sonuna kadar sahiplenilmiş hiçbir şey yoktur.

---

73. D. Kantemir, *Osm. İmp.*, II, s. 191, not. 12.
74. F. Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları*, s. 151.
75. İbrahim Paşa 13 yıl sadrazamlık yaptıktan sonra, 15 mart 1536 günü boğdurularak katledilmiştir. Atmeydanı'ndaki görkemli sarayı bugün Türk-İslâm Eserleri Müzesi'dir. Kabri Galata'da Canfeda Te[illegible]esi yanındadır.

Vezirlerden bir derece daha aşağı, askeri işler ve ordu komutanlığı yapan kişilere Beylerbeyi denmekteydi. Selçuklular'da Melikül-ümera, İlhanlılar'da ise Baglari-bey diye adlandırılan bu rütbedeki kişiler Osmanlı döneminde 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. Kanunî devrinde görev yapan Ali Cemali Efendi (Zenbilli), hem müftü hem de müderrislik yapmaktaydı. Onun göreve gelmesiyle birlikte, orduya tayin edilecek kadılar, vilayet, sancak ve kaza müftülerinin tayinleri bu kurum tarafından yapılmaktadır[76]. Süleymaniye Camisi'nin inşası sırasında, Padişah'ın emri ile mihrap duvarına ilk taşın Şeyhülislam tarafından konulması[77], bu makamın klasik devirde kazandığı itibarı göstermektedir. Gerçekte , Şeyhülislam'ın protokoldeki yeri Sadrazam'la aynı derecede sayılmış ise de, derecesi manevi olarak daha yüksekti. Bir fetva ile Sadrazam'a işten el çektirebileceği gibi, bir saltanat kargaşasında padişah aleyhine de fetva verebileceğinden, kendisinden çekinilirdi.

Osmanlı yönetiminin bütün birimlerinde dini hukuk hükümlerini uygulayan, merkezi emirleri yürürlüğe sokan kişi kadı idi. Halk arasında çıkan ihtilafları çözümleyen, belediye işlerini üstlenen kadılar, merkezin emirlerini yürürlüğe sokan bir makam olarak ulema sınıfının üst kesimlerinde yer almakta-

76. İ.H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayını, VIII. Dizi-Sa 17/1, Ankara 1984, s. 173-179.

77. O. Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul. 1986, s. 201.

dır. Ayrıca askeri sınıfın işlerine bakan bir kazasker (kadı-asker) de bulunurdu. Medrese eğitimi gören kadılar sadrazam tarafından tayin edilmektedir[78].

Kayıt ve kaynaklarda sıkça rastlanan "paşa" ünvanı, yüksek rütbeli subay anlamına gelmekte, yaklaşık olarak sivillikteki "ağa" ünvanı gibi kullanılmaktadır. Bazı yazarlar paşa'nın "padişah" sözünden bozma olduğunu ileri sürerlerse de[79], bu görüş pek akla yatkın gelmiyor. Kelimenin aslı Türkçe olup "baş-ağa" sözünün kaynaştırılarak söylenmesinden ibarettir. Paşalık ünvanının statüsü zaman içinde bazı değişikliklere uğramış olmasına rağmen, kökeninde yüksek bir askeri rütbenin ifadesidir. "Ağa" ise, askeri ve sivil bir rütbedir. Paşa ve beylerden sonra, merkezi askeri örgütün bütün amirleri, saray kuruluşlarının başında bulunanlar bu ünvanı kullanırlar. Kelime, Moğolca'daki "aka" (büyük erkek kardeş)nın Türkçeleşmişidir.

Gerek saray erkânı gerekse devlet mekanızmasındaki görev, rütbe ve pâyelerin durumu zaman içinde ve ihtiyaca göre değişebilmiş, oldukça karmaşık protokol tabloları ortaya çıkmıştır. Çeşitli rütbedeki kişilerin padişaha olan yakınlık ve mesafeleri, hangi törenlerde kimin ne tarafında duracakları, yemek dağıtımındaki sıraları, ücretleri vb. hususlar, Fatih döneminde kesinleşen bir kânunnâme ile ayrıntılı olarak belirlenmiştir.

16. yüzyıla kadarki toplumsal değişmelerin sonunda işbölümü net bir biçimde somutlaşmıştır. Ekonomik, teknik, demografik değişkenler, rütbe ve makamların rollerinde bir denge

78. İ.H. Uzunçarşılı, *Osm. Dev. İlm. Teşk.*, s. 831-87.

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

hali oluşturmuştur. Toplumsal düzenle birey arasındaki bağlantı, yeni davranış biçimleri yani roller halinde belirlenirken, yetki ve görevler, bunların derecesi klasik diyebileceğimiz bir sisteme göre oluşmuştur. Kesimler, sınıflar, meslekler ve cinsiyetler arası ilişkiler belirli kurallara bağlanmış, kısacası 16. yüzyılın toplumu kendine özgü bir denge haline kavuşmuştur. Kanunî Sultan Süleyman, bir yasayla, saray ileri gelenleri, mülki ve askeri rütbeler dizisini düzene sokmuş, derlettiği Kanun-ı Teşkilat, törenlerde hazır bulunacak devlet ricalini, öncelik sırasıyla ve taşıyacakları sarıkların rengine varıncaya kadar belirlenmiştir.

Osmanlı sosyal düzeni içinde yer alan her kişi, durumuna göre, aşiret, boy, orta, cemaat ya da bir lonca içinde yer alabileceği gibi, şehirdeki toplumsal katmanlarda yükseliyorsa, ilmiye, kalemiye veya seyfiye sınıflarından birine mensup olmak durumundaydı. Her insanı içine alabilecek kadar büyük bir devlet çadırı, koruduğu tebaya özel bir kimlik verdiği gibi bir de özel kıyafet veriyordu. Bağdatlı'yı Bosnalı'dan, Moralı'yı Konyalı'dan ayıran giysiler gibi, dini ve etnik kesimlerin de özel kıyafetleri vardı.

Bir kişinin askeri mi memur mu olduğu, sınıf ve rütbesi, hangi bölgeden geldiği, ne iş yaptığı ilk bakışta anlaşılır, buna göre davranılırdı.

Avrupalılar'ın kaleme aldıkları seyahatnâmelerde üzerinde en çok durulan konulardan biri bu olmuş, resimlenmiş kıyafet albümleri her zaman büyük ilgi çekmiştir. Bütün bunlardan şu çıkıyor; toplumsal tarih, karnaval kıyafeti giymiş ve bugünün insanlarından oluşan bir kavram değildir. Asıl fark o elbiselerin içindekilerdedir. O halde Osmanlı yöneticileri bir asimilas-

yon peşinde değillerdi, tam tersine, her toplumsal tip belirlenmiş bir giysi içinde varlığını sürdürmekteydi; çeşitlilik içinde ve yan yana.

Osmanlı toplumu, hem işlevi hem de biçimi belirlenmiş güçlü bir katmanlar sistemine göre kurulmuştur. Sultan dışında, ilke olarak herkes her makâma gelebilirdi. Yani bir köy çocuğunun, sancak beyi, beylerbeyi, defterdar hatta vezir olabilmesini engelleyici kayıt yoktur. Zor sınavlardan geçip, entrikalardan sıyrılabilen kişi yukarılara kadar tırmanabilirdi. Bireyin hakkı devletçe 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 oluşturmuşlar, kılık-kıyafet tarzının toplumsal içeriği altüst olmuştur.

Yüksek Mevkilerin Yolu

Her yönüyle kendi dünyasına hakim olmak isteyen bir uygarlık, topraklarında yaşayan her türlü insanı değerlendirmek ister. Tıpkı, çalışan bir saatin dişli çarkları, zemberek, vida ve öteki parçaları gibi. Sistemde, fazlalık, israf ve boştagezer olamayacağı gibi, eksik unsur da yoktur. Eğer imparatorluk, uygarlık olma yolunda kararlıysa, zamanla kendi insan stoklarının en uzak köşelerine kadar elini uzatmak zorundadır. Türkler'in kurduğu devletlerde demografik kompozisyon her zaman çok renkli bir görünüşe sahip olmuş; Doğu'da ve Rum ülkesinde halk, cemaatler, tarikatlar, türlü türlü etnik gruplarla heterojen bir yapı göstermiştir. Tarihçi H.B. Gibbons'ın kullan-

dığı "Osmanlı Irkı" deyimini, bu anlamda neredeyse yerliyerine oturmuş bir kavram gibi kabul edebiliriz.

Osmanlı ülkesinin ulaştığı boyutlar, Yemen'den Kırım'a, Tunus'dan Kafkasya'ya kadar uzanmakta, yalnızca Rumeli'de ırkları farklı 10-15 çeşit halk yaşamaktadır. İnanç sistemi ise, devletin kurucusu olan Türkler'de bile farklı mezhep ve tarikatlara ayrılmış bulunmaktadır. Fakat, kuramsal olarak çok parçalı görünen bu yapıda yer alan her unsur, az veya çok, merkezi yönetime bağlı birer teba'dan başka bir şey değildir. Kuruluş yıllarından başlayarak, etrafındaki etnik kompozisyonu sürekli kollayan 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 dönem (19. yüzyıl) Osmanlı düşünce ve siyasetinde beliren Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük akımları, bir çöküşün ve çözülme gösteren yapının tekrar toparlanabilmesi için ortaya çıkan ideolojik klişelerdir. Çok kültürlülüğün mimarları bu kavramlardan bazılarını gündemden çıkarıp, daha Avrupalı bir düşünceyle yeni formülü ulusçuluk üzerine kurarak tarih sahnesinde kalmayı başarmışlardır. Buna Cumhuriyet diyoruz.

Sınırlı bir nüfusla büyüme amacı güden her topluluk gibi, Osmanlı Beyliği de, kendi dışındaki unsurlardan yararlanmak, onlarla ittifak içinde olmak zorundaydı. Bunun, birkaç düzeyde ve farklı yöntemlerle yürütüldüğünü görüyoruz. Bunlardan birincisi, Bey veya Sultan olan kişinin, bir başka cemaatin beyi, tekfur veya imparatorun kızını alarak siyasi evlilik yapmasıdır. İkinci yöntem, iskân ve tehcir yoluyla büyük insan kitlelerinin yerini değiştirmek, böylece istenen kalıba dökülebilecek hamuru elde etmektir. Üçüncü ve en sistematik yöntem, küçük yaştayken ailelerinden alınan Hristiyan çocukları-

nın yepyeni bir zihniyetle yetiştirilip, bünye içinde sindirilmesidir ki, Osmanlı yönetiminin kalifiye insan yetiştirmede başvurduğu en etkin ve özgün metot da bu olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu yöntemlerden hiç biri bilinen anlamda kölelik sistemiyle örtüşmez.

İmparatorluğa adını veren Osman Bey'in oğlu birkaç Bizanslı kadınla evlenir. Bilecik kuşatması sırasında Bizanslı Holophyria'yı beğenen Osman Bey, bu kızı oğlu Orhan'a alır. Orhan'ın diğer eşi Theodora'dan Halil doğar, üçüncü evliliği II. Andronikos'un kızı Asporça ile olur ve bu evlilikten İbrahim ve Fatma doğarlar. Dördüncü eviliğini Yar-Hisar Tekfuru'nun kızı Eftandise ile yapar. Orhan Gazi Bizans'la yaptığı askeri ittifaklar nedeniyle, Bizans İmparatorlarının bazen damadı bazen de bacanağı konumuna girmiştir, Holophyria (Nilüfer Hatun)'dan doğan iki oğlundan biri, sonradan Osmanlı tahtına oturacak olan Murat Hüdavendigâr'dır. Osman Bey ise, Şeyh Edebali (veya Ede-Balı)'nin kızıyla evlenerek Türkmen toplulukları arasında büyük bir prestij sağlamıştı.

Kuruluş devrinin iki ünlü akıncı beyi, Mihal ve Evrenos beyler de İslam'a davet edilmiş Hristiyanlardı. Bilecik havalisinin Bizans Beyi veya Trabzon Rum İmparatorlarından olan Köse Mihal'in Müslümanlığı kabul etmesi Orhan Bey'i çok sevindirmiş, bu kişi kuruluş döneminin akıncı beylerinden biri olarak büyük hizmetlerde bulunmuştur. Asıl adının Ornus olduğu sanılan Evrenos Bey de, Sultan Murad zamanında Rumeli Beylerbeyi olur, oğulları ve torunları da Balkanlar'ın en yaman akıncıları olarak tarihe geçmişlerdir[80]. İznik'in alınmasıyla, er-

80. İ.H. Uzunçarşılı, *Osm. Tar.* C.I, s. 124, 163, 293, 328, 395, 563; İbn Kemal, *Tevârih-i Âl-i Osman*, IV. Defter, Haz. K. Imazawa, Türk Tarih Kurumu Yayını, XVIII. Dizi-Sa. 17, Ankara 2000, s., 43, 45, 221, 225, 229, 243, 273, 277, 437.

kekleri ölmüş kadınları, Orhan Bey arkadaşlarıyla evlendirir ve böylece bir çok Müslüman kadın kazanılmış olur.

Holophyria'dan doğan I. Murad, 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 nikahlanmıştır. II. Mehmet, II. Bayezit ve Yavuz, Türk annelerden doğmuşlardır. Kanuni'nin annesi Hafsa Hatun, Kırım tatarlarından Mengli Giray'ın kızıdır. Eşi Roksalen'in, etkin kökeni pek iyi bilinmeyen bir Hristiyan aileden geldiği, adet olduğu üzere daha sonra kendisine Hürrem (şen, neşeli) adı verilerek Sultan'ın haremine alındığı anlaşılmaktadır. Kadınlara düşkünlüğü ile tanınan III. Mustafa'nın eşi Safiye Sultan ise Venedikli Bafo ailesine mensuptu.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz durum, Osmanlı sultanlarının, can düşmanlarının soyundan kadınlarla rahatça evlenebildiklerini gösteriyor. Bu kadınların soylu ya da köylü kökenli olmaları sonucu değiştirmiyor. Çünkü hepsi de harem'de iyi bir eğitim görerek müslümanlaştırılıyorlar. Ancak galiba çok seyrek bazı istisnalar olabiliyor. Kaynak olarak sıkça kullandığımız D. Kantemir, Sultan IV. Mehmet (Avcı) dönemini anlatırken şu açıklamayı not olarak ekliyor: "Mehmet: Bunun annesi, Sultan Murad zamanında Mora'dan getirilen bir Rum papazının kızı olup, olağanüstü güzelliği yüzünden Osmanlı sarayına alınmıştır. Burada valide sultan olduktan sonra birçok yıllar yaşamış ve hiç kimse kendisine İslâm dinini kabul ettirememiş ve ölünceye kadar Hristiyan kalmıştır. Fakat öldüğü zaman torunu olan Sultan Mehmet, cenazesini saraydan kal-

dırarak, tüm rahiplerin eşliğinde olduğu halde, patrik tarafından Hristiyan ayinlerine göre gömdürmüştür"[81].

Verilen bilgide, anne ile anneanne birbirine karıştırılmış gibi gözüküyor. Mora, Rusya veya Girit'ten getirilen kızların harem'e katıldığı bir ortamda sadece anneanneler değil, annelerin durumu bile "ihtilaflı"dır. Her durumda olay ilginçtir, araştırılmaya değerdir ve bir padışahın kanında yüzde kaç Türklük olabileceği sorusunu her zaman gündeme getirir. Sultan'ın soyuna, kadın tarafından getirilen genetik katkılara rağmen, hanedanın hiç değişmemesi dikkat çekicidir.

Bilindiği üzere Bizans'ta, Kantakuzenoslar, Komnenoslar, Paleologoslar hep ayrı sülalelerdir. Osmanlı hanedanı 600 yıl boyunca işbaşında kalmış, Sultan değişse bile hanedan değişmemiş, çekişme aynı ailenin çocukları arasında olmuştur.

Büyük bir uygarlık kurma çabasında olan Osmanlı kültürü, çok zor bir görevle, bütün tebasını kendine bağlı kılma göreviyle yüzyüzedir. Bunu başarmak için, yöneticiler, adını taşıdıkları beyin mensup olduğu ırk ve boya sırt çevirmekle işe başlarlar, merkezi yönetim olarak onların yetkilerini giderek azaltırlar ve dostluklarını başka unsurlarda ararlar. İşte "devşirmelik" adı verilen yeni sistemi zorunlu kılan denge arayışının asıl nedeni budur.

Devşirmelerin kolaylıkla önemli mevkilere geçtikleri, yalnız asker olmakla kalmayıp, yönetim mekanizmasında sadrazamlığa kadar çıktıkları herkesçe bilinmektedir. Osmanlı tarihinde yalnızca "Frenk İbrahim Paşa" diye bilinen, Kanunî'nin ünlü sadrazamı değil; Çandarlı ailesinden sonra gelen pek çok ve-

81. D. Kantemir, *Osm. İmp.* I, s. 334.

zirin devşirme kökenli olduğu bir gerçektir[82]. Bu sistem Osmanlı kültür sentezini besleyen insan kaynaklarını harekete geçiren, en iyinin arandığı bir yönetici kadroyu besleyen olağanüstü bir buluştu. Tımar sistemi içinde Türkmen kökenliler çoğunlukta iken, sivil yönetimin özellikle Fatih'ten sonra devşirmelere aktarılmasının nedeni, halklar kompozisyonundaki çelişkilerin saray lehine kontrol altına alınma isteğidir. Osmanlı İmparatorluğu'nda kentsoyluluk (bourgeoisie) diye birşey tanınmadığı için, yeteneği olan herkese bütün yüksek mevkilerin yolu açıktı. Oysa o dönemde Avrupa'da kentsoylu olmayan bir kimsenin yüksek mevkilere çıkmasını imkansızdı. Halktan kişilerin yükselebilmesi için tek açık kapı rahiplikti[83].

Genelde pek çok yazarın devşirmelikle karıştırdığı "kölelik" bambaşka bir kurumdur. İmparatorluk politikası içinde çok büyük yer tutmayan köleler, daha çok ev hizmetkârı kategorisinde değerlendirilmelidir. Oryantalist ressamların çokça tercih ettikleri "esir pazarı" konuları, Osmanlı toplum yapısı içinde, yasalarla belirlenmiş sınırlı bir alandır. Kaldı ki, köleler arasında bile devlet hizmetine geçenler olmuştur. Güzellik ve gürbüzlükleriyle dikkati çekenlerin önlerinin açık olduğunu eklemeye gerek yok sanırım.

Devletin müdahelesi bireyler kadar cemaatler ve aşiretler için de geçerlidir. Bireylerin istekleri dışında, hatta farkına bile varamadıkları bir operasyonla yapılan nakil, tehcir ve iskân, bütünüyle Osmanlılık amaçlarını gerçekleştirmek üzere uygulanan bir devletçi müdaheleydi.

---

82. İ. H. Danişmend, *Osmanlı Devlet Erkânı*, Devşirme Vezirler Devri, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1971, s. 10-21.

83. G. Schreiber, *Türklerden Kalan*, Çev: E. Nermi, Milliyet Yayınları, İstanbul. 1982, s. 267, 326.

Çeşitli kayıtlarda; Angelos bin Yani, Abraham oğlu Sabatay, Yorgi oğlu Nikola ve benzeri isimlere sıkça rastlanması ticaretle uğraşanlar arasında gayrimüslim sayısının oldukça fazla olduğunu gösteriyor. Bunlar, Osmanlı tebasından, Müslümanlarla aynı kenti ve pazarları sürekli paylaşan kesimlerden birini temsil ederler. Bunların dışında, Osmanlı kentlerinde ve limanlarında geçici olarak yerleşmiş gayrimüslimler vardır ki, özellikle başta Fransızlar olmak üzere, bunların tümüne "Frenk" denirdi. Frenk üzümü, frenk gömleği ve frengi hastalığı adları buradan geliyor. Fakat ayrıca Almanlara Nemçeli, Polonyalılara Leh, Ruslara da Moskoflu demek adetti. Yahudiler'e tanınan güvence, Avrupa'dan büyük Yahudi göçlerine yol açmıştır. Bunlardan başka, Müslümanlığı kabul eden gayrimüslimler, yani "muhtediler" vardır ki; halkın "dönme" olarak da tanımladığı bu kesim hakkında daha ileride, Sinan ve ailesinden söz ederken bilgi vereceğiz. Çünkü (söylemesi ayıp) dönmelik ile devşirmeliği hâlâ birbirine karıştıranlar var.

Osmanlı döneminin ideolojisi, özellikle klasik çağda milliyetçilik olmamıştır. Bu tutum özellikle Yavuz'un politikasında belirgindir. Bu sultan, yalnızca sünnî otoriteyi kurabilmek uğruna 40 bin Türkmeni kılıçtan geçirmiştir. Yapılan bu iş günümüzün terminolojisinde tam anlamıyla bir Türkmen genosidi'dir. İnanç sistemi her zaman ön planda tutulmuştur. Bütün hoşgörüye rağmen, dinini değiştirerek Müslüman olmayan bir kişinin devlet hizmetinde bulunması adeta imkansız kılınmıştır. Ulufeli askerlerden harem'e kadar her kurumu besleyen kozmopolit topluluklar için, ancak ve ancak "osmanlılık" asaletine dayanan bir ideoloji biçimlenmiştir. Sonuç olarak denebilir ki; Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük başarısı, göz ve saç renkleri birbirinden çok farklı olan unsurları yanyana,

yekpare bir kültür içinde yaşatabilmesi olmuştur. Bir anlamda "çok seslilik" vardır, ama herkes aynı melodiyi çalar. Bütün imparatorlukta az çok görülebilen bu durum, en başarılı sentezini sanat alanında ortaya koymuş, çeşitli halkların antik tarihleri ağır ağır silinirken, onların yazıları, dilleri ve hatta yemeklerine varıncaya kadar, hayata dair bütün ilgileri değişmiştir. Sanat kültürünü sürekli besleyen kaynaklar, yalnız sarayın değil, fakat bütün toplum kesimlerinin tutum ve yönelişlerini bu yeni senteze göre tazelemişlerdir.

Sanat Kültürünün Kaynakları

Ülkenin genişliği ve kapladığı alanlardaki antropolojik yapı bakımından, Osmanlı İmparatorluğu Ortaçağ'ın en heterojen kültürünü devralmıştır. Fatih devrinde, İstanbul gibi, metropolis niteliğindeki bir merkezin pay-taht oluşuyla manzara daha da karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Fener Patrikhânesi liderliğinde örgütlenen Ortodoks Rumlar ve Slavlar, Gregoryen Ermeniler, Hahambaşı'na bağlı Yahudiler ayrı ayrı cemaatler oluşturduklarından, her unsurun katılımı, Osmanlı yöneticisinin görüş ufkunu biraz daha geniş tutabilmesine fırsat tanıyordu. Devletin egemen unsurunu teşkil eden Müslümanlar ise, Sünnî mezhebine 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'lü yılların ünlü tarih yazarı Neşrî, *Cihannümâ*'sında, farklı dinlere mensup insanların İslamiyet'i kabul etmelerini kısa-

ca şöyle anlatıyor: "Türk'ün ayin-ü erkânını görüp, gelip Müslüman oldular"[84]. Bu sözler, İslâm'ın ideal bir inanç sistemi olarak, öteki dinlere mensup kişilerce beğenilip, gönüllü olarak benimsendiğini iyimser bir şekilde aktarıyor. Gerçek odur ki; bir uygarlık sentezinde bir halkın toptan aynı dini benimsemiş olması bile yeterli değildir. Devşirme rejiminin yeterli olmadığı çok erken tarihlerde farkedilmiş, Osmanlılaştırma politikasının her boyutta ve şaşmaz bir biçimde uygulanmasının gerekli olduğu anlaşılmıştır. Yeni açılan veya geliştirilen kurumlarla, dil, sanat, mimarlık ve bütün ilgi alanları bir ana eksene bağlanarak merkezi bir sosyo-kültürel planlamanın gerçekleştirilmesine çalışılmıştır. Fatih devrinde başlayan bu girişimler, Kanunî devrinde belirli bir başarıya ulaşmış, başkalarına aktarılabilir bir bilgi-kültür vokabülerini yayan mekanizmalar yaratılabilmiştir. Önce Fatih Külliyesi, daha sonra da Süleymaniye Külliyesi'nde, peşpeşe somutlaştırılan mimari projeler, bir Osmanlı enternasyonali yaratma isteğinin açık göstergeleridir. Bu durumda bile, Osmanlı kültürünün bileşenlerini oluşturan kaynaklardaki çeşitlilik gelişmeyi ağırlaştırmıştır.

Kültür ve bilginin yayılmasında matbaanın icadı bütün Avrupa için adeta bir devrim yaratırken, başından beri haberdar olmakla birlikte Osmanlılar bu buluşa ilgi göstermediler. Sebebi ne olursa olsun 200 yıllık bu gecikmenin aleyhte olduğu kesindir. Hızlı çoğaltılamayan bir kültürel birikim en azından standart bir dilin yaygınca benimsenmesini önlemiş; divan edebiyatı ve halk edebiyatı arasındaki uçurum giderek açılmış, çeşitli kesimler iletişimsizliğin yarattığı bir ortamda kapalı devre kültürlerini yaşamışlardır. Matbaanın kolaylaştıracağı bir

84. Neşrî, *Kitâb-ı Cihan numâ*, Haz. F.R. Unat-M.A. Köymen, Türk Tarih Kurumu Yayını, III. seri, No. 2 a, b, Ankara 1949, s. 165.

ortama karşın, bazı sorunların yine de çözümsüz kalacağı belliydi. Dil sorunu bunların başında gelir.

Avrupa'daki Latince gibi, Osmanlı hayatında da Arapça'nın benzer bir durumu vardır. Ancak, Avrupa dillerinin (özellikle İtalyanca) Latinceye olan yakınlığı büyük bir avantaj sağlarken, Arapçayla Türkçe'nin bambaşka iki dil olması, Osmanlı lengüistiğindeki gelişmenin hızını azaltan ikinci hususdur. Buna ek olarak Farsça'nın rekabeti de düşünülecek olursa, dildeki sıkışıklığın temel dinamikleri bütün dehşetiyle karşımıza çıkar. Matbaanın uzun süre gündemden uzak tutulması, kitapların el yazısıyla istinsah edilişi ve bu iş yapılırken her üç dili de bilen kişilere ihtiyaç duyulması, Avrupa ile Osmanlı kültürünün gelişme hızları arasındaki farkı yaratan bir başka etkendir. Sözgelimi, Osmanlı tarih yazarları tarafından çok beğenilen İbn Haldun'un *Mukaddime*'si ancak 1725 yılında Pirizâde Mehmed tarafından Türkçe'ye çevrilmeye başlanmış, İbn Battuta'nın seyahatnamesi ise uzun süre sadece Arapça bilenler tarafından okunabilmiştir. Üç dilli bir entellektüel hayat bir yandan zenginlik öte yandan bir ayak bağı olarak düşünülürse; adına "Osmanlıca" denilen yeni türevin bu keşmekeşten nasıl sıyrılabildiğine şaşmamak elde değil.

Osmanlı kültür ve sanat tarihinde II. Mehmet bir dönem noktası olarak görülür. Bizanslı tarihçilerin tanıklığına göre kendisinin Arapça ve Farsça'dan başka, İbranice, Keldanice, Yunanca, İslavca ve Latince bildiği söylenirse de[85], bütün bunlar biraz abartılı görünüyor. Ancak Papa ile mektuplaşmaları ve Bizans Sarayı'na gönderdiği mektupların içeriği, kendisinin Antikçağ mitolojisi ve Hristiyanlık hakkında derin bilgiye sahip olduğunu gösteriyor. Öyle anlaşılıyor ki, dogmatik bir dindar

85. A. Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1970, s. 25.

değildi; zeki, eleştirici düşünceye sahip, dünya insanlarını düşünce ve inançlarıyla, olduğu gibi tanımak isteyen bir kişidir. Bu bağlamda Sultan'ın, çağdaşı olan ünlü Avrupa ressamlarını sarayına davet etmesi anlamlıdır. Yağlıboya portresini yapan Gentile Bellini (1430-1507)'den başka, Constanzio Ferara ve Matteo di Pasti gibi sanatçılar onun portresini kabartma olarak madalyonlara işlediler. Bu tutumlarıyla geleneğe pek de uymuyordu, aykırı ve çizgi dışıydı. Nitekim II. Bayezit, ürünleriyle birlikte özellikle figüratif sanatı hemen tasfiye etti ve dış dünyaya yeniden kapandı.

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 bir eser olarak ün yapmıştı. Amasya Darüşşifası'nda hekim olan Sabuncuzâde Şerefeddin'in *Cerrahnâme-i İlhaniye* adlı eseri, insan figürlerini de içeren çizimleri ve Anadolu'daki hekim ve cerrahların okuyabilmesi için Türkçe yazılmış olması[86] bakımından ayrıca önem taşıyan bir 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 öğretimi hedef tutan teşkilatlanma yanında, bazı merkezi medreselere daha yüksek bir statü kazandırıldığı görülür. Bu kurumun (Fatih medreseleri) bir devlet üniversitesi ya da enstitü niteliğinde olduğu, bilim adamı ve yönetici yetiştir-

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

mek üzere planlandığı anlaşılmaktadır. "Tetimme" adı verilen beş yıllık birinci aşama; evvel, sânî, sâlis ve râbi olmak üzere birkaç sınıf düzeyinde tamamlanır. "Sahn-ı Seman" ise iki yıllık olup, bir tür doktora sınıfı gibi kabul edilebilir. Fiilen okunup tamamlanan dersler için mezun olan öğrenciye bir "icazetnâme" (diploma) verilirdi[87].

Yatakhâne ve çalışma odalarıyla, müderrislerin kaldığı mekânların (lojmanların) aynı yerleşim alanında (kampüs) olması, öğrenci ve hocaların birbiriyle sık sık görüşmelerini kolaylaştırıyordu. Medresenin bütün masrafları, hoca ücretleri, öğrenci masrafları, kurumun bakım giderleri bu kurum için ayrılmış vakıf arazilerinin gelir kaynaklarından karşılanıyordu. Vergi toplama, bunu bütçeye ekleme, bütçeden bu medreseye pay ayırma vb. (bugün uygulanan tahsisat dolaşımı) karmaşık işlemlerin ortadan kaldırılmış olduğunu bir kez daha görüyoruz. Fatih Medresesi'nden bir yüzyıl sonra yapılan Süleymaniye Medresesi. Osmanlı eğitiminin en yüksek düzeyini temsil eder. Böylece yalnız imparatorluğun değil, fakat bütün İslâm dünyasının odak noktası haline gelen İstanbul sadece bu iki kurumla bile dünya ölçeğindeki ağırlığını farkettirmektedir.

II. Murat tarafından kurulan ve Fatih zamanında geliştirilen Enderun, işlevi bakımından daha farklı bir eğitim kurumudur. Daha çok seçkinler kadrosunu yetiştirmek üzere programlanan bu kurum bir akademiye benzemekle birlikte[88], çeşitli kademeleri barındıran koğuşların saray duvarları içinde bulun-

87. H. Atay, Fatih-Süleymaniye Medreseleri Ders Programları ve İcâzet-Nâmeler, *Vakıflar Dergisi*, XIII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara 1981, s. 186, 188.

88. Ü. Akkutay, *Enderûn Mektebi*, Gazi Üniversitesi Yayını, No. 38, Gazi Eğitim Fakültesi Yayını, No. 4, Ankara. 1984, s. 157-159.

ması, buradaki eğitimin önemli ölçüde staj/uyulama'ya dayandığını gösteriyor. Buraya seçilen öğrenci, idari, askeri konular kadar çeşitli meslek ve hünerleri öğrenirken, yeryüzü diplomasisini belirleyen bir merkezde, ölçü, disiplin, alçakgönüllülük ve dayanıklılık sınavlarında başarılı olursa "çıkma" alarak bir göreve gonderiliyordu. Pek çok sadrazam, komutan ve sanatçının yetenekleri burada belirlenmiştir.

16. yüzyıl dünyanın daha geniş algılandığı bir politik ortam yaratmış, fiziki büyüme ister istemez dünya haritası.ve deniz coğrafyası gibi kavramların da detaylandırılmasına yol açmıştır. Piri 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 Dünya'nın küre şeklinde olduğu açıkça ve ısrarla vurgulanmıştır. Bu tür eserler, Uzak Doğu'ya ulaşan Osmanlı donanması için hazırlanmış, liman ve kıyılarıyla bütün ülkelerin özelliklerini anlatan deniz haritaları (portulano)'dır[89]. Seydi Ali Reis, uzun yolculuklarını *Mirat-ül Memâlik* ve *Muhit* adlı eserleriyle, bir seyahatnâme formunda anlatır. Her şeye rağmen, yeni toprakların keşfi ve sömürgecilikten uzak durma endişesi, okyanus seferleri ölçüsündeki denizciliğin önünü kapatmıştır.

Fatih devrinden başlayarak, İstanbul, hem Doğu hem de Batı için parlak bir kültür merkezi olmuş; bu anlamdaki isteksiz davranışlarına rağmen, II. Bayezit döneminde Avrupa'nın ünlü sanatçıları bu şehri ziyaret etmeye başlamışlar, Saray'a davet edilen Leonardo da Vinci (1452-1519), Haliç üzerine bir köprü kurmayı düşünmüş, bu yolda projeler hazırlamış, fakat

89. A.A. Adıvar, *Osm. Türk İlim*, s. 68-69.

Papa'nın baskıları sonucu işi olduğu gibi bırakmak zorunda kalmıştır. 1578 yılında Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa, o sırada İstanbul'da Venedik balyozu olan Nicola Barbarigo aracılığı ile bir ressam istemiş, elçilikte kalan Verona'lı bir sanatçı saraya çağırılarak III. Murat'ın bir portresinin yapılması sağlanmıştır. Tabloyu çok beğenen Sultan, kendisinden önceki sultanların da portrelerini ismarlar. Nakkaş Lokman bin Seyyit, Sokullu'nun, "frenk ustaları"ndan sultan portreleri istediğini doğrular[90].



Kanunî'nin, yüksek rütbeli yöneticiler ve askerleriyle At Meydanı'ndan geçişi. Sahne, deniz tarafından ve örme sütunun bulunduğu noktadan Aya Sofya yönüne bakılarak Hollandalı ressam Pieter Coecke Van Aalst tarafından resmedilmiştir (1533). Obelisk, burmalı sütun, bazı cami ve kiliselerin arasında, bir sütun üzerinde duran üçlü heykel grubuna da yer veriyor.

90. T. Reyhanlı, *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.

Kanuni döneminde, İstanbul meydanlarında Bizans'tan kalan pek çok anıt kent plastiğini tamamlamaya devam ediyordu. Bazı tarihçilerin, şehre giren Fatih'in her şeyi yerlebir ettirdiği, şeklindeki iddiaları havada kalıyor. Asıl yıkımlar, 1204 Haçlı saldırısı ve 19. yüzyılın başlarındaki Yeniçeri ayaklanmaları sırasındaki kargaşalarda olmuştur.

Kanuni döneminde özellikle At Meydanı, Osmanlı ekleriyle büsbütün zenginleşmişti. Bizans döneminde Hippodrom, Osmanlı döneminde At Meydanı adıyla bilinen alan,Sultanahmet Camisi yapıldıktan (1617) sonra bugünkü adıyla anılmaya başlanmıştır. İşte bu meydan 16. yüzyılın ilk yarısında yeni bir anıt daha kazanır. Spina ekseni üzerinde sıralanan dikili taşlar, sütunlar, piramitler ve heykellere bir yenisi eklenir. Bu heykelin dikilişi, bununla ilgili dedikodular ve heykelin yıkılışı, dönemin düşünce sistemi ve kültürel ortamını anlatması bakımından dikkat çekici bir serüvendir.

Budin Zaferi (1526)'nden sonra, Sadrazam İbrahim Paşa İstanbul'a getirilen pek çok ganimet arasında, üç mitolojik figürden oluşan bronz heykel grubunu tereddütsüzce sarayının karşısına diktirdi. Bu heykeller, Apollon, Herakles ve Afrodit figürlerinden oluşan, kuşkusuz bir "nü" grubuydu[91].

---

91. Macaristan'dan getirilen eserler arasında tunç şamdanlar, değerli eşya ve bir büyük kütüphane vardı. Macar Kralı Mathias Carvino'ya ait olan bronz heykel 1533'de İbrahim Paşa'nın sarayına gelen Avusturya elçisi tarafından görülmüştü. 1582'de At Meydanı'nı gezen John Sanderson, ünlü heykelin artık burada olmadığını bildiriyor. İbrahim Paşa 15 Mart 1536'da hâl edildiğine göre gözlemler doğrudur. Bu konu, 12 Ekim 2001 tarihinde Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan)'nda, "İbrahim Paşa'nın Heykelleri" başlıklı bir bildiriyle daha geniş olarak tarafımızdan sunulmuştur.



Van Aaelst'in resminden bir ayrıntı. Obeliskin solundaki üçlü heykel grubu büyütüldüğünde, Herakles (solda), Afrodit (sağda) ve Apollon (geride, arkası dönük) olmak üzere, mitoloji kahramanlarından üçü daha iyi belirmektedir.

Tarihçi Solakzâde (ölm. 1657) olayı şöyle nakleder: "Ol üç sûret-i garibeyi İstanbul'a naklettirib Atmeydanı'na amud üzerine kondurdular." Heykellerin Sadrazam İbrahim Paşa'nın sarayının karşısında, bir sütun üzerine yerleştirildiğini, fakat halk arasında tepkilere yol açtığını, hoşnutsuzluğu veciz bir beyitle dile getiren Figanî'den de öğreniyoruz:

"Dü İbrahim âmed be-dâr-ı cihan

Yeki büt-şiken şüd diger büt-nişan"

Bu beyitin Türkçesi "Dünya'ya iki İbrahim geldi, biri put kırdı, öteki put dikti" şeklinde olduğuna göre, Figanî'nin 1532'de asılarak ortadan kaldırıldığını da ekleyelim[92]. Tarihte "mak-

92. İ.H. Danişmend, *Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, c. 2, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1971, s. 118; M.F. Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınları, Nu. 157, Kültür serisi: 28, İstanbul 1980 (2), s. 386.

bul" ve "maktul" şeklinde iki ayrı lakapla anılan İbrahim Paşa'nın gözden düştüğü günlerde veya katledilmesinden hemen sonra heykel öfkeli halk tarafından parçalandı.

Nika ayaklanmacılarından kazan kaldıran Yeniçeriler'e kadar pek çok olaya tanıklık eden At Meydanı'nın 1533'de yapılmış bir gravürü, Kanunî'yi bir alay ile birlikte yürüyüş halinde gösterir. Pieter Coecke Van Aaelst'in bu çiziminde; sol üstte Fatih Külliyesi, sağda Galata Kulesi ve ikisi arasında Firuz Ağa Camisi seçilmektedir.

Osmanlı plastik sanatlarının kültürel alt yapısı, insan figürünün semboliğini ve antropomorfik özü araştırmayan bir resimlemeye dayanır. Bu nedenle (minyatür dışında), 16. yüzyılın görsel belgeleri neredeyse bütünüyle Avrupa kaynaklıdır. Kültürel eğilim bireyi merkeze alan bir çerçeve oluşturmadığından canlı varlıklar, hayvan ve özellikle insan tasvirlerinden kaçınıldığı açıktır. Figürlü sanattan, özellikle de heykelden söz edilemez. Bu nedenle İbrahim Paşa'nın At Meydanı'na diktiği heykel "ucûbe-i hilkat" sayılmıştır. Bu bağlamda bir istisna ya da aykırılık gibi görünen minyatür olgusuna kısaca değinmek durumundayız.

Bilindiği gibi minyatür, insan figürlerini de içeren bir tür resimlemedir. Minyatürde yer alan insan figürleri, içinde yer aldığı kitabın konusunu açıklayan birer aracı, anlatımı kolaylaştıran görsel malzemelerdir. Daha açık söyleyelim: minyatür resmi, tek başına duvara asılıp seyredilen bağımsız (serbest) bir resim türü değildir. Saray, yüksek zümre ve belirli meslek gruplarına (tıp, astronomi, mühendislik vb. fen bilimleri) yazılmış fonksiyonel el kitaplarındaki bu figürler, çoğu kez gölge-ışık kullanılmadan renklendirilmiş, bugünün anlayışıyla biraz da karikatürsü ve naif şeylerdir. Bu resimlere bakanlar

canlılık izlenimi almazlar. Bir kuklalar dünyasının oyuncak bebekleri gibi görünen insan modelleri, kitap sayfaları içinde kalmış, hiçbir zaman duvarlara asılan tablo kimliğine bürünmemiştir. Ayrıca, eski kaynaklarda, minyatür yapan sanatçılara genellikle ressam veya musavvir denmeyip; "nakkaş" denilmesi, bu tür sayfa resimleme işinin daha çok nakış kategorisinde düşünüldüğünü göstermektedir. Osmanlı minyatüründe görülen insan figürleri, anatomik inceleme ve canlı insan bedeninin kopyesi esasına dayanmaz. Aynı çağın Avrupa sanatında ise, insan vücudu, proporsiyonları, hareket, poz ve ifade bakımından ele alınmıştır. Sadece resim sanatında değil, fakat her alanda insanı merkezi değer aldığı için bu anlayışa "hümanizm" denmektedir.

Plastik sanatlar bağlamında, dünya görüşlerinin karşılaştırılması veya bu yoldaki tartışmayı uzatmak şu an için işimize yaramıyacak. Her kültür çevresinde, o çağın ve durumun gereği yapılmıştır. Kaldı ki bir araştırmacı minyatür'ü görsel bir kaynak olarak kullanabilir. Biliyoruz ki; "Nigârî" mahlasını kullanan Haydar Reis, hem Kanunî hem de Barbaros'un portrelerini yaptı. Bir iddiaya göre Mimar Sinan'ın portresi bile yapılmış. O halde minyatürlü sahneler bizim için yeterince ilginç kaynaklar olmaya devam ediyor.

Fen, Sanatlar ve Zenaatlar

Osmanlı ülkesinde gözünü dünyaya açmış bir kişinin meslek seçimi, kendisinin hazır bulduğu bir dizi seçenek ve eleme mekanizması sayesinde mümkün olmaktadır. Ortalama yetenekli bir kişi baba mesleğini sürdürebileceği gibi, bunu değiştirebilir de. Yepyeni bir alanda başlamak genç insan için müm-

kündür, ancak meslek değiştirme kararı (tıpkı toprağı terketmek gibi) bazı yasal işlemlerin yerine getirilmesinden sonra mümkün olabilmektedir.

16. yüzyılda ekonomik refah, şehre yerleşmeyi, şehirleşmeyi ve şehirlileşmeyi mümkün kılmış, yükselen uygarlığın 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 yaratılmakta; mühendislik, müzik, mimarlık, nakkaşlık ve edebiyatın genel teması toplumun yaşantısını ve imparatorluğun ruh halini ifade etmektedir. Bu ortamda çiçek açan sanatlar ve zenaatlar, dönemin zihniyet ve mantığından doğarken en iyi örnekleri üreten (numûneleri irsal eden) payitaht, moda ve üslup belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Geniş bir literatür halinde günümüze aktarılan Osmanlı edebiyatı en klasik formunu bu yüzyılda almıştır. Bu akımı "Divan Edebiyatı" olarak tanımlamamızın nedeni budur. Çok süslü örnekler yanında, çok sağlam ve yalın türlere de bu dönemde rastlanmıştır. Türkçe'nin, Rumca, Sırpça ve Bulgarcayla olan alışverişleri artmış, Osmanlı söyleyiş tarzı geniş bir alana yayılmıştır. Bu yeni oluşum daha çok bir lehçe gibidir. Kırım hanlarından Gazi Giray Han'ın, Osmanlı lehçesiyle yazılan şiirleri ünlüdür. Kaside ve gazel türlerinin en büyük ustaları Zâti, Fuzûlî ve Bâkî'dir[93]. Ancak, şiir ya da düzyazıda, Osmanlı edebiyatında konular ne kadar çeşitli olursa olsun, dünya ve çevre stilize edilmiştir. Semboller, cinaslar, mazmunlar ve mecazların en sanatlısını seçebilen bu anlatım tarzının yaşanan gerçekle bağlantısı oldukça dolaylı ve süslüdür. Belki

93. M.F. Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 278, 383.

de edebiyatı mimariden ayıran başlıca fark burada beliriyor. Mimarlar rasyonel ve kullanışlı mekânlar yaratmakla yükümlü görevliler olduklarından, süs ve dolaylı anlatımdan olabildiğince uzak durmuşlardır. Yalın, açık, neredeyse bir anlamda saydam diyebileceğimiz Osmanlı yapı sanatı ile edebiyat arasındaki ortak payda sadece şu ilkeler de birleşiyor: ölçü ve vezin.

Osmanlı mimarisi köy evinden kervansaraya, köprülerden saraylara kadar, farklı toplum katlarına hizmet veren bir yapı alanı örgütlenmesi halinde çeşitlendirilmiş, projenin yer alacağı sosyolojik katmana göre detaylandırılmıştır.

Zenaatkâr cemaatinin, genellikle ahilerden miras kalan bir geleneği sürdürdüğü kabul edilir. Selçuklular'dan beri tabandan yukarıya doğru yükselen bu örgütleşme tarzı, çeşitli meslek dallarını toplayan, denetleyen, destekleyen, dini ve iktisadi boyutları güçlü olan bir kurumlaşmadır. Ahi birlikleri, bir yandan belirli sanat dallarında çıraklar yetiştirmeye çalışmış, öte yandan da üretimin standartlara uygun olarak yapılmasını denetlemiştir. Aynı anda kooperatif, iş eğitimi ve sendika işlevlerini üstlendiği anlaşılan bu kurum 1925'e kadar etkinliğini sürdürmüştür. Bu örgüt, akideleri gereği doğal olarak gayrimüslimlere kapalıydı. Ancak, gayrimüslimlerin kendi aralarında derlenip toparlandıkları loncalar vardı.

Ahi birliklerinin mimarlıkta büyük boyutlu inşaata girişmedikleri, fakat saraya bağlı hassa mimarları'nın denetimi altındaki şantiyelerde görev aldıkları düşünülür. Bu tür zenaatkârlar, daha çok geçimlerini sağlamak üzere ve teknik yönü ağır basan işler yaptıklarından, kendilerine "ehl-i hiref" denirdi. Dönemin defter kayıtlarında rastlanan, cemaat-i hiref, erbab-ı hiref, hep aynı anlamda, sanat sahibi, esnaf anlamında kulla-

nılmaktadır. Yapı işinde çalışan, daha çok duvarcılık yapan bennâ'lar, ahşap işi yapan neccar'lar, taş ustaları olan sengtaraş'lar ve horasancılar hep bu gruba dahildi. İnşaat esnafına genellikle "esnaf-ı mimar" deniyor, diğer malzeme ve tekniklerde hünerli kişiler yine "mimar'a tâbi ehl-i hiref" olarak tanımlanıyordu. Taşra kesiminde loncaya mensup kişilere karşılık, büyük programlı şehir yapılarıyla uğraşan mimarlar, Osmanlı idari ve sosyal yapısının koyduğu değer yargılarına sıkı sıkıya bağlı çalışan bir kesimdir.

Osmanlı kayıtlarında sıkça geçen "mimarlık ilminde mâhir" deyimi[94], büyük şehirlerde, önemli inşaatlarda görevli, gelişmiş bir mimarlık örgütü ve kavramının olduğunu gösteriyor. Şehir mimarları diyebileceğimiz bu kesim, meslekten olmayan veya iyi yetişmemiş olanlara karşı, standart kalite ve ölçütleri gündemde tutmak zorundaydı[95]. Merkezde yer aldığı anlaşılan böyle bir kurum ne zaman şekillenmeye başladı ve sonunda ünlü mimarları yetiştirebilen bir ocak haline gelebildi?

Hassa Mimarları Ocağı'nın ne zaman kurulduğu tam olarak bilinmemektedir. Devletin kuruluşundan başlayarak, özellikle Bursa ve Edirne'de yürütülen inşa ve imar hareketleri, saray bünyesinde böyle bir birimin mevcut olabileceği ihtimalini gösterir. II. Bayezit dönemine ait kayıtlarda Hassa Mimarlar Ocağı'na ait verilerin karşımıza çıkması bu kurumun daha önceden kurulmuş olduğunu kanıtlar[96]. Fatih döneminin yapıla-

94. Ş. Turan, Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 1, 1963, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara 1964 s. 198.

95. C. Orhonlu, *Osmanlı İmparatorluğunda Şehircilik ve Ulaşım*, Der: S. Özbaran, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, No. 31, İzmir 1984, s. 21.

96. E. Afyoncu, XVI. yüzyılda Hassa Mimarları, *Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı*, İzmir 1999, s. 207.

rı, derme çatma bir kuruluş ya da toplama mimarlarla değil, fakat Fatih Külliyesi'nde dışa vurduğu gibi, durumu nizama bağlamış bir dairenin eserleri olarak belirir.

16. yüzyıla gelindiğinde özel inşaatların bile Hassa Mimarları'nın verecekleri ruhsata bağlı olduğunu görüyoruz. Bu örgütün dışındaki mimar, kalfa ve ustaların ehil olduklarına dair Başmimar'dan bir "ruhsat" almaları gerekiyordu. Ehliyeti olmayanlara devletçe iş verilmediği gibi, bunların özel inşaatlarda çalışmalarını önlemek de Başmimar'ın göreviydi. Mimar Sinan döneminde, 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, Mimarbaşı'nın marifeti olmadan bu gibi "naehil kimselere mimarlık ettirilmemesi" emredilmişti[97].

Başmimar ve diğer mimarların gerçekte Şehremini'ne bağlı oldukları, zaman zaman resmi binaların inşa ve tamirlerinde bu iki makamın birlikte çalıştıkları, Şehremini olan kişinin, daha çok inşaat malzemesinin temini, masraflar ve yevmiyelerle ilgilendiği anlaşılıyor[98]. Ayrıca önemli binaların yapımı için atama yoluyla görevlendirilen Bina Emini, ödemelerin yapılması, defter tutarak giderlerin kayda geçirilmesi, malzeme ve işçi sağlayarak inşaatın düzenli yürümesini sağlayan güvenilir bir kişi olarak kayıtlarda adı geçen bir makamdır.

Hassa Mimarlar Ocağı, sarayın en güçlü ve vazgeçilmez okullarından biridir. Genellikle Yeniçeri Ocağı'ndan, saraydaki

97. Ş. Turan, *Osm. Teşk. Hassa Mim.*, s. 177, dpt. 3'de 1572 tarihli hüküm.

98. İ. H. Uzunçarşılı, *Osm. Dev. Sar. Teşk.*, s. 337. Şehremini olan kişinin mimar olması önşart değildir. Başmimarlık'la Şehremaneti 1831'de birleştirilerek "Ebniye-i Hassa Müdürlüğü" adıyla yeni bir daire kurulur.

öteki sanatçılardan ya da dışarıdan seçilen yetenekli gençler, burada kuramsal ve uygulamalı dersler görürler, usta-çırak ilişkisi içinde eğitimlerini sürdürürlerdi. Bir mimar, bu süreçte yapım işleriyle ilgili bir kaç farklı sanatı da yine bu okulda öğrenirdi. Hassa Mimarlar Ocağı'nın başlıca görevi, bütün inşaatların planlarını çizmek, onarımlarını yapmak, keşif bedellerini hesaplamak ve inşaatın uygulamasını yürütmektir[99]. Bu ocağın başında "Ser mimaran-ı hassa" ünvanını taşıyan bir üstat bulunur. Bu kişi ehl-i hiref ağaları (Ağayan-ı Ehl-i Hiref) arasında en fazla ücreti almakla birlikte, diğer devlet görevlilerine göre bu miktar düşük kalmamaktadır. 1534'deki miktarlar şöyledir: Mimarbaşı'nın yevmiyesi 55 akçe iken, Emir-i Alem (200), Mirahûr-u Büzürk (150), Ser Gureba-i Yesar (120) daha yüksek almaktaydılar[100]. Bu ocağa hizmet verenler arasında Sinan'ın seçkin bir yeri olduğu anlaşılıyor. Ona "ayn-i âyân-ı mühendisin" (seçkin mühendislerin gözü), "reis-i cihabize-i devran" (zamanın üstadlarının üstadı) ve benzeri ünvanların verilmiş olması, uzun süre zirvede kalan bir ustaya duyulan saygı ve takdir örneklerinden sadece birkaçıdır.

"Mimar" kelimesi Arapça, "Âbad-künende" Farsça'dır. Bunların Türkçesi ise pek fazla kullanılmayan "şenlendirici"dir[101]. Zaman zaman kaynaklarda karşımıza çıkan "benna" yapı işinde çalışan duvarcılara verilen isimdir. Kullanıldığı yerlere göre daha çok kârgir yapı ustaları kastedilmektedir. Mimarlar ise, görevleri gereği, ilm-i hendese'de maharet sahibi kimselerdi. Ayrıca, binâ ve mesâha'yı da bilmeleri gerekiyordu. Ölç-

99. M. Sözen, *Türk Mimarisinin Tarihsel Gelişimi*, İstanbul 1980, s. 134.

100. E. Afyoncu, XVI. yüzyılda., s. 208.

101. O. Ş. Gökyay, Risale-i Mimariyye-MimarMehmet Ağa Eserleri, *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi- Sa. 70, Ankara 1970, s. 130.

me, oranlama ve eşyanın şeklini, mikdarını hesaplama işine hendese dendiğinden, seyrek de olsa mimarlar için "mühendis"de kullanılmıştır.

Osmanlı mimarları inşa edecekleri binalar için plan çizerlerdi; dönemin deyimiyle buna "resim" adı veriliyordu. Mimari terminolojide plan ve kroki karşılığında kullanılan "resim" ve "tasvir"den anlaşılması gereken şey, model şeklindeki perspektif resimdir[102]. Osmanlı mimarlarının elinden çıkma 30 kadar plandan hiçbiri 18. yüzyıldan daha eskiye inmez. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan planların çoğunun, sonradan, binaların onarımı sırasında yapıldığı anlaşılmıştır. Yapıların, özellikle büyük programlı binaların plansız-çizimsiz inşa edildiğini düşünmek güçtür. Kaldı ki, Sinan'ın, plan ve rölöveler yaptığını gösteren kuvvetli ipuçları vardır. Tezkilerin yazarı Sai Çelebi ağzından Sinan: "Haliya hatıra hutûr eyledik, resmidüb bina eylediğim cami ve mescidler..." diyor. Daha sonraki dönemde, 18. yüzyıl ortalarında yaşamış olan Dayazâde Mustafa Efendi "Mimarların usulüne tabaan Sinan da Edirne'deki Sultan Selim Camii'nin mücessem resmini yapıb hünkâra arz eyledi"[103] diye yazdığına göre, yapının perspektif çizimi hatta bir maketinin sunulmuş olması gerekiyor. Bunu kestirmek güç değil, çünkü 1582 yılında Sultanahmet Meydanı'nda yapılan bir şenlik sırasında, 10-15 kişinin omuzlarında taşıdıkları bir tahta maket, hem de Süleymaniye, gu-

102. C. Orhonlu, *Osm. İmp. Şeh.* s. 10, dpt. 41.

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



rurla geçirilmişti[104]. Bu geleneğin uzun süre devam ettiğini anlıyoruz. Sultanahmet Camisi'nin projelendirme hazırlıklarını kastederek, Cafer Çelebi şunları yazıyor: "Ağa hazretleri salifüzzikr Cami-i Şerifi resmiçün tasvir ettiği eşkâl bu dailenin manzuru olmağın..."

Malzeme, işçi ve şantiyelerin kuruluşu nedeniyle, bugünün ölçüleriyle bile dev projeler sayılan büyük yapı girişimlerinin; hat, tezhip ve benzeri, dönemin öteki üretim alanlarına göre ekonomik boyutu daha ciddi tutulan etkinlik alanları olduğu açıktır. Kentlerde geniş alanları kaplayacak şekilde planlanan ve ayrıntılı strüktür hesaplarına dayanan yapıların (en azından ekonomik nedenle), ezbere, çalakalem ortaya çıkarılıverdiğini düşünemiyoruz. Her bir yapı, külliyeyi oluşturan bina toplulukları, öncelikle Sultan'a beğendirilmek üzere, daha sonra da inşaatın uygulayıcılarına anlatılmak üzere, kâğıda çizilmiş örneklere dayanmaktadır.

Ekonomi ile sanat kültürü arasındaki dinamik bağ az veya çok dönemin eserlerine yansımaktadır. Bütün sanatlarda yaygın olarak görülen bir üslup karakterini ve zirve noktaların yan yana gelişini ancak böyle açıklayabiliyoruz. İnşaat tarzı ve teknoloji çok hızlı değişmediğinden bazı yeniliklerin doğrudan doğruya mimarın kendisinden geldiğini kabul etmek durumundayız.

---

104. Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü için yapılan şenlikleri anlatan minyatürlü yazma kısaca "Surnâme" olarak bilinir. Söz konusu maketin geçirilişini gösteren resim için bkz. N. Atasoy, *1582, Surnâme-i Hümâyun*, Düğün Kitabı, Koçbank Yayını, Istanbul 1997, s. 62.

Kişiliğin Yeniden Kuruluşu

Ünlü kişilerin soy kütüğü hep tartışma konusu olmuştur. Bunda, ırkçı-şöven tutumlardan dini taassuba, güncel pratik endişelerden yazarın kendine pay çıkarmasına kadar pek çok neden olabiliyor. Ünlü kişiyi belirli bir grup, kesim, ırk ya da cemaate bağlarken, bunu her şeyin üstünde ve en öncelikli bir madde olarak belirtmek kuşkusuz bir polemiğin kapısını açmak anlamına geliyor.

Osmanlı mimarlık sanatının zirve noktalarından biri olan Sinan'ın dünyaca tanındığını söyleyebiliriz. Onan adını her defasında etnik kökeniyle birlikte anmanın başlıca nedeni de buradan kaynaklanıyor. Sinan'ın Grek, Bizanslı vb. bir kökenden geldiğini sık sık gündeme getirme konusunda örtük bir konsensus ya da gizli bir anlaşma vardır. Onun Rum veya bir başka millete mensup olması, bunun, iddia sahibi yazarın arzusu doğrultusunda bir yere oturtulması, bu durumdan ötürü mesajlar çıkartılması gerektiği izlenimi veriyor. Her konuda kılı kırk yaran araştırmacılar bile, devşirmelik kurumunun özelliklerini bildikleri halde bu tuzağa düşüyorlar ya da bunu böylece sürdürmek işlerine geliyor.

Dairenin 360° olması eğer bir insanın çıkarlarına engelse, o kişi hiç tereddüt etmeden bütün geometriyi reddedebilir. Sinan konusundaki görece doğrular, eğer yazar için o andaki varlık sorununa dayanıyorsa; haklılık-haksızlık, ispat, delil, kanıt, belge, nesnel davranış vs. hepsi silinip atılabilir. Bu durumda en güvendiğiniz bir yazar bile mantıksızlığa, abese kadar varan hezeyanlarla karşınıza çıkabilir.

Sinan'ın soy kütüğü hakkındaki spekülasyonların yüz yıllık bir tarihi vardır. Mimar Sinan'la çağdaş ve aynı adı taşıyanlar-

dan; Sinan Çavuş, Sinan Paşa, Sadrazam Sinan Paşa, Halvetiye tarikatının Sinaniye şubesinin kurucusu Ümmî Sinan ve daha bir çoğu etnik kökenleri açısından pek fazla anılmazlar. Sinan'ı "büyük" saymak, onun mensubu olduğu uygarlığı da "büyük" saymak anlamına geleceğinden, öncelikle bu iki şeyi birbirinden ayırmak, deyim yerindeyse; Osmanlı'dan önemli bir taş sökmek yoluna gidilmiştir. Türk-Osmanlı ayırımı yapılmaksızın sürdürülen düşmanlıktan Sinan da payını almış gözüküyor. Türkler'in Haçlı Seferleri'nin önünü kesmeleri, Bizans'ı almaları, sonra Almanya içlerine kadar ilerlemeleri ve nihayet 20. yüzyılda, Anadolu'ya uzanan emperyalizmin kollarını kesmeleri asla bağışlanmamıştır. Sinan'ın kimin malı olması gerektiğini belirleyen etkenlerin arşiv belgelerine değil; tarihten gelen birikimlere dayanması bundandır. Sinan'ı çarpık ve yanlış kurulmuş bir denkleme göre çözümlerken, onun Anadolu-Osmanlı kültür potasında biçim ve kişilik kazanmış olduğu gerçeğini kabullenmek, Batılı oryantalistlerin etnosentrizmine aykırı düştüğünden, hiçbir belgeye dayanmasa da bu yolda hipotez üretmek tercih edilmiştir. Buna karşılık Türk tarihçilerinin tepkilerini fazla görmemek gerekiyor[105].

Osmanlı mimarisine "altın çağ" yaşatan bir üslubun ortaya çıkışını tek kişinin (kökeni ne olursa olsun) dehâsı olarak görmek nasıl ki Osmanlı mimarisinin gelişme süreçlerini açıklayamazsa, Sinan'ın özbe öz Türk olduğunu savunmak da yine, mimari sürecin kaynağını açıklayamaz. Sinan bir yana, Ortaçağ mimarisi konusunda içine düştüğümüz "yöntem hatası" daha da vahim görünüyor. Bütün bunlardan vazgeçip Sinan'ı

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

"insanlığın malı" saymak, barışçıl bir anlaşma yolu gibi görünüyorsa da, bu kabullenme; onun kültür çevresi içindeki yerini, konteksini irdelemeyen, sığ, ortamalı ve kestirme kalıyor. Çünkü Sinan, belirli bir uygarlık dairesinin malıdır ve yerini orada bulur. Soy kütüğü neyi gösterirse göstersin, tarihsel ve toplumsal ilişkilerin bütün çarklarını döndüren bir uygarlık Sinan'ı öncelikle "Osmanlı" yapmış, onu bu uygarlığın defterine öylece kaydetmiştir. O halde "Sinan kişi olarak nasıl kavranmalıdır?" sorusunun cevabı şudur: Tıpkı öteki Osmanlılar gibi.

16. yüzyıl içinde Avrupa, bütün Osmanlılar'ı ve Sinan'ı Türk kabul ediyordu Osmanlı sarayı mensuplarının, Avrupalılarca "turco" olarak adlandırılmalarından hoşlandıklarını söylemek biraz güçtür. Osmanlı yöneticileri açısından teba'dan bir kişinin, Rum, Ermeni, Arap, Acem ve hatta Türk oluşu arasındaki fark (bugün zannettiğimiz kadar) büyük değildi. Üstelik o günlerin merkezi yönetim politikası açısından Türk etnik grubu, ötekilere göre fazla bir ayrıcalık taşımamaktadır[106].

Bir imparatorluk ortamında gözünü açmış ve uzun yıllar orada yaşamış bir ustanın yaşam öyküsüne geçerken "Sinan kimdir ve kimindir?" sorusunu tekrar sorabiliriz.

Kısmen belgelere dayanan kısmen de hesaplamalara dayanan ciddi araştırmalara göre Sinan 1512 (H. 918)'de, 22 yaşındayken "devşirme" usulüyle Ağırnas (Kayseri)'dan alınıp İstanbul'a götürülmüş. Yavuz Sultan Selim devrinde, yalnız Rumeli'den değil, fakat Anadolu'dan da devşirme yapılabileceği

106. Kanunî Sultan Süleyman bir emirnâmesinde kimlerden devşirme alınmayacağı konusunda şu uyarıyı yapar: "Urus, Acem, Çingene ve Türkmen reayasından, evlatlarından devşirme alınmaya." İ.H. Uzunçarşılı, *Osm. Dev. Teşk. Kapıkulu Ocakları*, I, s. 20.

konusunda karar çıktığından, belgelerle de desteklenen bu olay tarihi gerçeğe uygundur. Buna göre genç Sinan'ın geliş yeri tartışmasız Ağırnas'tır. Sinan'ın, arkadaşı olan şair ve nakkaş Sai Mustafa Çelebi'ye dikte ettirerek yazdırdığı kabul edilen *Tezkiret-ül Bünyan* ve *Tezkiret-ül Ebniye* adlı eserlerde Sinan'ın ağzından durum şöyle anlatılmaktadır:

"Bu hakir, 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 beyitte, "Tanrı'nın güçsüz kulu olan ben, onun (Yavuz'un) devşirmesiyim, beni yanına almakla yücelik göstermiştir"[107] şeklinde, minnet ve sadakat duyguları da dile getirilmiştir. Bütün bu verilere göre, Sinan'ın, Hırvat, Slav, Acem veya Boşnak kökenli olmadığı da kesindir. Ancak burada küçük bir açıklama yaparsak, devşirme ile dönme arasındaki farkı tekrar vurgularsak onun aile çevresi, kültürel ortama katılış tarzı ve belki de psikolojisi daha iyi anlaşılacak.

İslam devletinin tebasından olan bütün gayrimüslimler "zımmî" kategorisine girer ve böyle adlandırılırlar. Herhangi bir inanç sisteminden vazgeçip İslâm'a girmek "ihtida" etmektir. Bir yön değişikliği (conversion) söz konusu olduğundan, bu gibilere "muhtedî" (dönme) denmiştir. Dönmelik, her din,

107. R. M. Meriç, *Sinan Hayatı, Eseri*, I, Mimar Sinan'ın Hayatına Dair Metinler, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Seri, No. 1, Ankara 1965, s. 56.

cins ve yaş için geçerlidir. Bu seçim, gönüllü ya da zor karşısında, fakat her durumda uyum için yapılmıştır. Kaynaklarda karşılaştığımız: "..... Bedros nam muhtedî şeref-i İslâm ile müşerref olub, ismi Mehmed tesmiye olundu" veya benzeri ifadelerde görüldüğü üzere, kişi, öteki işlemlerden başka ismini değiştirerek, eskiyi hatırlatacak son köprüyü de atar, birkaç kuşak sonra eski durumunun izi bile kalmaz. Bu İslâmiyet'in ilk günlerinden günümüze kadar süren bir olgudur.



Büyükçekmece Köprüsü'nde Sinan'ın taşa kazınmış imzası

Devşirmelik bütünüyle farklıdır. Devlet eliyle yapılan bu sistematik işlem sadece Osmanlı düzeninin bir buluşu olup, terim, yalnızca genç yaşta seçilip toplanan gayrimüslim erkek çocuklarının Osmanlı eğitim mekanizmasına aktarılıp, sonunda devlet hizmetine sokulmalarını anlatır. Buna göre Sinan dönme değil; devşirmedir. Adı tüm belgelerde ve mühründe "Sinan"dır. Eserlerinden sadece birinde İstanbul, Büyük Çekmece Köprüsü'ne kazınmış kitabede, "Amile Yusuf ibni Abdullah" (Abdullah oğlu Yusuf) olarak adı yazılıdır. Dayazâde'nin *Selimiye*'sindeki bir derkenarda adı "Sinaneddin Yu-

suf" olarak kayıtlıdır. 16. ve 17. yüzyıllarda ismin başına veya sonuna "Yusuf" getirilerek, Sinaneddin adı bolca kullanılmıştır. Ayrıca, Mimar Koca Sinan ile, Fatih devrindeki adaşı Atik (Azadlı) mimar Sinan'ı birbirine karıştıranlar da olmuştur.

Muhtediler ve devşirmeler babalarından sadece "Abdullah" adıyla söz ederler. Baba adının, Tanrı'nın güzel isimlerinden biri "Abd" ile başlaması, örneğin baba adının "Abdullah" olarak kaydedilmesi bir gelenek olduğu kadar, oğlu veya kızının kökeni için bir ipucudur. Bu durum devşirmelerin milliyetini kolayca anlamayı engellemektedir. Bu, bir kısım Valide Sultanlar için bile geçerlidir. Özellikle, eğitim görmüş, Enderun ve ocaklardan geçmiş bir devşirmede kökenini hatırlatacak hiç bir şey kalmamıştır. Bu bağlamda Sinan'ın baba ismi olarak; Abdullah, Abdülmennan, Abdülkerim, Abdurrahman gibi farklılıklarla karşılaşmamız çok doğaldır, özgün bir özel ad olmadığı için ufak değişiklikler umursanmamıştır.

Mimar Sinan'ın, Kayseri'ye bağlı Ağırnas Köyü'nde yaşamakta olan Hristiyan bir ailenin çocuğu olduğu kesindir. Ancak bu husus, ailenin etnik kökenini açıklamak için yeterli ipucu vermiyor. Gerçi C. Gurlitt baba adı olarak "Christo" diyor[108], ancak o dönemde Kayseri, genel sınırlarıyla Karaman bölgesi, Rum, Ermeni, Müslüman Türk ve Hristiyan Türk stoklarının yayıldığı bir bölge olarak, isme dayalı ayrımların sağlıklı sonuçlar veremiyeceği bir alandır. Karamanlı yöneticileri baştan beri, Osmanlı hakimiyetine karşı sürekli bir direniş gösteren sinsi bir tavır içindedirler. Bir çok isyan buradan kaynaklandı-

108. C. Gurlit, *İstanbul'un Mimari Sanatı*, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara 1999, s. 66'da, belge gösterilmeksizin hem bir Rum'un oğlu olduğu hem de 1489'da doğduğu ileri sürülüyor.

ğı için merkezi otoritenin gözünde hassas bir bölgedir. Karamanlı ailesi ortadan kaldırıldıktan sonra ise, Kayseri şehri, hem Yavuz hem de Kanunî'nin Doğu seferleri sırasında uğrayıp konakladıkları bir merkez olmuştur.

1512 yılında Ağırnas'a gelen yaya-başı'lar bu köydeki en sağlıklı ve canlı çocuklardan bir kısmını seçip devlet denetiminde yetiştirilmek üzere toplarken, Sinan da onlar arasına katılmıştır. Çok sonraları, İstanbul'da mimarbaşı olduktan sonra, Kayseri'deki bazı akrabalarını yanına alıp, onları da Müslümanlığa davet ettiğine göre; Sinan'ın doğum yeri, ailenin kökeni hakkında kuşku duymaya gerek yoktur. Tarih geleneğine yerleşen "Sinan bin Abdülmennan" bağlantısı, daha çok baba ve oğulun isimleri arasındaki kafiye dolayısıile benimsenmiş bir kalıp gibi gözüküyor.

Adet olduğu üzere, devşirilen her Hristiyan çocuk bir ön eğitimden geçmek üzere köklü Türk ailelerinden birinin yanına verilirdi. Gariptir ki, Sinan'ın Türk ailesine verildiğine ilişkin hiç bir kayıt olmadığı gibi, Sâi tezkirelerinde böyle bir olayı anlatan en ufak bir ima bile yoktur. İ. H. Konyalı, 1563 tarihli bir belgeyi kaynak göstererek "İbrahim Paşa'nın azatlı kölesidir" yazgısında bulunuyor[109]. Anlaşılan odur ki; Türkçe'nin konuşulduğu bir aile çevresinden geliyor, dil ile ilgili bir sorunu bulunmuyordu. Geldiği çevre nasıl bir ortam olabilirdi, şimdi bunu inceleyelim.

Son yüzyıl için geçerli olmak üzere, bölgeyi ve Ağırnas'ı bilen yaşlıların anlattığına göre, demografik yapı ve yerleşim tarzı ilginç tablolar sergilemektedir. Göç, savaş ve tehcir hareketlerinin bölgedeki yapıyı hangi ölçüde değiştirdiğini bilmiyoruz.

109. İ. H. Konyalı, *Mimar Koca Sinan*, İstanbul 1948, s. 29-30.

Ağırnas, bir kısmı "yukarı mahalle" olarak tanımlanan plato yerleşimi ile diğer kısmı yamaç ve yamaç altındaki "aşağı mahalle"den oluşmaktadır. 70-80 yıl öncesini hatırlayabilenler, yukarı mahallede Rum ve Ermeniler'in oturduğunu, Rum sayısının burada daha fazla olduğunu belirtmektedirler. Aşağı mahallede, Rum ve Ermeni olmadığı, ahalisinin 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, bölge için az rastlanır örneklerin bulunduğu belirtilmektedir. Afet İnan, Sinan'ın dedesinin neccar Doğan Yusuf Ağa adlı bir kişi olduğunu ileri sürer. Ayrıca bura halkının "çarpana" adı verilen ve göçebe Türkmen topluluklarının kullandığı cinsten dokuma araçlarını kullandıkları da verilen bilgiler arasındadır. Bugün "Sinan'ın evi" olarak bilinen ve hâlen Taşçıoğulları ailesinin oturduğu ev işte burada, aşağı mahallededir.

Yukarıdaki bilgiler en fazla son ikiyüzyıla aittir. Daha eski tarih katmanlarındaki duruma göz atalım. 13. yüzyıldan beri bu bölgenin yoğun bir Türk yerleşmesine sahne olduğu, ahalinin Cengiz istilasıyla epeyce rahatsız olduğu bilinir. Moğallar'ın, Sivas ve Kayseri Türkmenleri'ne saldırdıkları, bu sırada Mısır-Suriye Memluk Sultanı Baybars'ı, Kayseri Türkmenleri'ni desteklediği (1277), 16. yüzyılın sonlarında ise Dulgadırlı bölüklerinin Kayseri dolaylarına yerleşmeye başladıkları, Kayseri'nin kuzeydoğusunda Bozok Türkmenleri'nin yaşadığı bilinmektedir[110].

---

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

Bölgede göçebe ve yerleşik yaşayan Müslüman Türkler'den başka, Hristiyan Türkler'in de varlığı bilinmektedir. Kendilerine "Karamanlılar" adı verilen ve Türkçe konuşan Ortodoks kitlenin büyük bir kısmı Türk-Yunan mübadelesine kadar, Kayseri, Nevşehir, Niğde ve Konya bölgesinde yaşamaktaydı. Karamanlılar'ın kökeni hakkında iki görüş ileri sürülür. Birinci görüş bu toplumun Türkleşmiş Bizanslılar olduğu, ikinci görüş ise, bunların Selçuklular zamanında Bizanslılar'la sıkı ilişkiler sonucu Hristiyanlığı kabul etmiş Türkler oldukları şeklindedir. İkinci görüşün daha kuvvetli olduğu, hatta bu nüfusun Bizans ordusunda görev yapmış Peçenek gruplarından oluştuğu düşünülmektedir. Bir araştırmaya göre, Sinan'ın çocukluk arkadaşları ve akrabaları arasında şu isimlere sıkça rastlanmaktadır: İnci, Kumru, Suna, Kaya, Karaç, Budak, Yahşi, Bahadır, Gülistan, Tanrıverdi[111]. Bu döküm birkaç yönden dikkat çekicidir. Öncelikle, bu isimlerin, İslâmî olmaktan çok, yoğun bir biçimde en eski Türk isimlerini çağrıştırdığı bellidir. C. Gurlitt, Sinan'ın babasının "Christo" adını taşıdığını ileri sürüyor. Bu ad gerçekten de fazlaca tipik bir Rum ismi, ancak belgesi yok. Sinan'ın çevresindeki isimler arasında, Niko, Yani, Aleksiyo veya Mikail gibi isimlere de rastlamıyoruz. Bir an için Sinan'ın Hristiyan iken, Yani veya Ohannes gibi bir isim taşıdığını varsayalım. Bu durumda Müslüman olmayan yakınlarının, durup dururken Budak ya da Bahadır gibi isimler almalarının akılcı bir nedeni yoktur. Geriye tek ve kuvvetli bir ihtimal kalıyor; Sinan, öteden beri bu bölgede yerleşik Hristiyan (Ortodoks) Türk bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi.

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

Aile ve çevresi Türkçe konuşuyordu. Sinan'ın Türkçe öğrenmesine gerek olmadığını, kısa sürede şiirsel anlatımlarla dile hakim olduğunu görüyoruz. Bu nedenle İstanbul'a gelişiyle birlikte elit kadroya aday olan öğrenciler arasına katılır. O günlerde 22 yaşında olması gerekir.

İstanbul'a geldiğinde, Sinan'ın hayranlıkla seyrettiği bu şehir, Osmanlı Devleti'nin ekonomik gücü ve estetik değerlerini bütün ihtişamıyla yansıtmaktadır. Henüz Şehzade ve Süleymaniye İstanbul ufuklarında yükselmiyorken bile burası, herhangi bir Osmanlı şehriyle karşılaştırılmıyacak 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 en canlı odak noktasında, Sultan'ın sarayına ve Ayasofya Cami-i Kebiri'ne yakın bir yerde, At Meydanı'na bakan küçük bir sarayda eğitime başlar. Burada kendi isteği ile neccarlık (ince marangozluk) sanatını öğrenmeye eğilim gösterir.

Sinan, Yavuz döneminde Çaldıran (1514)'da bulunduğu ve orduyla birlikte Tebriz'e girdiği zaman 24 yaşındadır. Bir yıl sonra Mısır'a gider. Bu ülkelerdeki anıtlar; Selçuklu ve Safevi dönemlerinin İran mimarisi, daha eski Abbasi eserleri, Mısır anıtları, özellikle piramitler Sinan'ı çok etkilemiş olmalıdır. Öte yandan Sultanahmet ve Süleymaniye'siz bir İstanbul'da, insan yapısı iki büyük yükselti; Ayasofya ve Fatih Camisi, bir mimar adayını kışkırtabilecek iki odak noktasıydı. Şehzade, Süleymaniye, Kılıç Ali Paşa, Kadırga Sokullu, Rüstem Paşa camilerindeki gibi, daha sonraki Sinan eserleri öylesine etkili ve tamamlayıcı olmuşlardır ki; bu yeni yükseltilerin yerlerini belirlerken 1520'lere kadar şehir Sinan'a bir düşünce hazırlığı yapabilmesi için zaman ve fırsat tanımış, çeşitli ülkelere git-

miş, anıt-kent ilişkileri konusunda bir deney birikimi sağlamış olmalıdır.

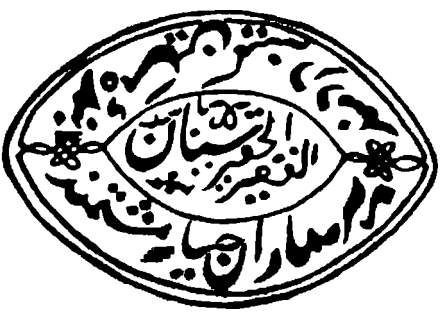
1520'ye kadarki dönemde sürekli fetihler ve sadaret makamındaki sık değişikliklere rağmen bilim ve kültür hayatı canlı geçmiştir. Bu dönemin hat üstadı Şeyh Hamdullah, kendi adıyla anılacak olan (Şeyh üslubu) bir yazı tarzını son sınırlarına kadar ulaştırmıştı. Her alanda yıldızların, en iyilerin yanyana geldiği bir döneme adım atmış olmak, yalnız genç bir mimar adayını değil; bütün fen, sanat ve zenaat erbabını harekete geçirecek güçlü bir ortamın içine dalmış olmak anlamına geliyordu. En iyilerin yarıştığı bir ortam diyelim. Sinan'ın 1520'de tamamladığı Diyarbakır Fatih Paşa Camisi ilk önemli eserlerindendir. 1523'de Rodos'a gider, Mohaç (1526)'da atlı sekban olarak savaşa katılır, on yıl sonra Halep'de Hüsrev Paşa Camisi'ni tamamlar. Bu arada Barbaros Hayreddin Paşa ile tanıştığı, onunla birlikte Korfu seferine çıktığını biliyoruz. Yazık ki, ünlüler arasında geçen konuşma ve görüşmelerin pek azı belgelere geçmiştir. Belgeler çoğu kez bir iş için yapılan ödemeler dolayısı ile tutulmuş kayıtlardır. Kişilerin günlük tutması ise yaygın bir alışkanlık değildir. O nedenle, belki de aynı kalyonda denize açılmış oldukları halde Sinan-Barbaros diyaloğunu bilemiyoruz, insan hayatının dramatiğine ulaşamıyoruz. Seçkin kişilerin bile hayatları ölünceye kadar birer muamma olarak kalıyor. Sinan-Barbaros diyaloğunu bilmiyoruz, bildiğimiz şu; büyük mimar ünlü kaptan-ı derya'nın türbesini elleriyle yaptı.

Öyle anlaşılıyor ki; Kanunî devrinin sadrazamları genç mimarı çok iyi tanımakta ve kendisini takdir etmekteydiler. Ancak içlerinden biri, Lütfi Paşa (sadareti 1539-1541) Sinan'a çok güvenen, onu fazlasıyla destekleyen bir kişiydi. 1538'deki Boğ-

dan seferi sırasında, Purut Nehri üzerine bir köprü kurularak ordunun karşı yakaya geçirilmesi gerekmiş, Lütfi Paşa'nın tavsiyesi üzerine bu işle Sinan görevlendirilmiştir. 48 yaşında olduğu bir sırada su üzerindeki ahşap inşaat ustalığını gözler önüne seren Sinan'ın 13 günde inşa ettiği köprü adeta efsane olmuştur. Aynı şekilde Van Kalesi'nin fethi sırasında, gemiler inşa ettiği, hatta bir filonun komutanlığının kendisine verildiği bilinmektedir.

1537'de Acem Alisi nâmıyla bilinen Mimarbaşı'nın ölümü üzerine, Sinan bu göreve getirilir. Bundan sonraki belgelerde, örneğin Kanlıca'daki İskender Paşa Hamamı inşa defterinde (Topkapı Sarayı Arşivi No. 1661) imza ve mühür şöyle düzenlenmiştir. İmza, "El-fakir Sinan Ser-i Mimaran-ı Hassa" şeklindedir. Elips biçimli mührün ortasında talik ile "El-fakir-ül-hakir Sinan", çevresinde ise "Bende-i miskin kemine derdmend, Ser-i mimaran-ı hassa müstmend" ibaresi yazılıdır. 1563 tarihli bir belgede "El-emin el-bina-is Sultanî" şeklinde, mimarlığı ve mimarbaşı'lığından söz edilmez[112]. Bina Eminliği, burada-





112. İ. H. Konyalı. *Mimar Koca Sinan*, İstanbul 1948, s. 13.

ki ifadeye göre yalnızca mimarlık değil, fakat belirli bir yapının tamamlanması için her türlü(malzeme ve işçi sağlanması, kayıtların tutulması ve inşaatın düzenli yürütülmesi) işten sorumlu olmak üzere tayin edildiği bir sırada üstlendiği görevi anlatıyor. Bu özel bir durumdur. Ölümüne kadar "Reis-i Mimaran" odur.

Osman Gazi'nin Karacahisar'da yaptırdığı cami (1289)'den itibaren mimarların devlet hizmetinde isdihdam edildiğini, Bursa ve Edirne'de girişilen inşa ve imar faaliyetlerinde seçkin ve yeterli sayıda bir mimar kadrosunun çalıştığını bilmekteyiz. Hassa Mimarlar Ocağı'nın, İstanbul'un fethinden sonra kurulduğu düşünülür. Sepetçiler Köşkü'nde oturan bu topluluğun başında Ser Mimaran-ı Hassa adı verilen bir mimar ağa bulunuyor, büyük bir teknik kadro (fen heyeti) ona bağlı çalışıyordu. Hassa Mimarlar Ocağı'nda, bir kalem katibi, bir kethüda, birçok mimar, minareci, taşçı, sıvacı, hatta neccar ve nakkaş gibi belirli alanlarda 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 mimar-ı sâni (ikinci mimar) oluyor ve gerektiğinde bu kişi başmimar'a vekalet ediyordu. Bu dairenin personel sayısı sürekli değişmiş, 1528'den sonra 43'e kadar ulaşmıştı.

Başmimarlığa hemen her zaman ocak içinden yetişenler (Sinan ve Davud Ağa gibi) getirilir, ocak dışından olmakla birlikte su yolu nazırları da başmimar tayin edilebilirdi. Dalgıç Ahmet Çavuş, Davud Ağa ve Mehmet Ağa bu meslekten yetişenlerdendi. Su yolları ve kanal yapımı işinin önemli bir mimarlık dalı olduğu anlaşılmaktadır. Köprülerin bakım ve

onarımı ile görevlendirilenler ise "köprücü" adıyla bilinen kesimdi[113]. Yeni şehirler kurmak, eskileri elden geçirme yanında, hassa mimarlarının bir başka görevi de, ordu sefere çıkacağı zaman, savaş hazırlığı ve yürüyüş günlerindeki alt yapı hazırlıklarını tamamlamaktı. Özellikle kara ordusu sefere çıkacağı zaman, askerin geçeceği yolların açılması veya tamiri, köprülerin inşası, konak ve menzil yerlerinin düzenlenmesi de mimarların göreviydi.

Mimarbaşılık görevine 48 yaşında başlayan Sinan, kendisinin "çıraklık eserim" diye tanımladığı Şehzade Camisi ile ilk büyük sultan camisini tamamlamıştır. Kanunî. ölen şehzadesi adına bir cami yaptırmak istemiş, bu iş o sırada 54 yaşında bulunan Sinan'a verilmiştir. Bu yapının bitiminden bir kaç yıl sonra, Sultan'ın adına yeni bir cami ve külliyenin inşasına başlanmış ve yedi yıl içinde İstanbul'un en görkemli camilerinden biri geniş bir yapılar topluluğunun ortasında yer almak üzere tamamlanmıştır (1557). Kanunî'nin ölümünden sonra başa geçen II. Selim için Edirne'de inşa ettiği cami onun en büyük eseri olarak gösterilir. Bu yapı tamamlandığında 83 yaşındadır. "Koca" lakabını, bu yıllarda yaşlılığından dolayı kazanmıştır.

Süleymaniye inşaatı yedi yıl sürmüş, aynı anda başka yapılar da tamamlanmıştır. On yıl sonra Selimiye (1574) projesi ele alınmış, bu süre içinde, hepsi de büyük projeler olmak üzere; Edirnekapı Mihrimah Camisi (1565), Moğlova Kemeri (1564), Diyarbakır Behrampaşa Camisi (1572), Kadırga Sokullu Camisi (1571) ve Kasımpaşa Piyale Paşa Camisi (1573) tamamlanmıştır. Kent içindeki durumları, kütle kompozisyonları, plan-

113. C. Orhonlu, *Osm. İmp. Şeh.*, s. 71, 75, 81.

ları bakımından her biri ayrı özellik gösteren bu yapılar ve adlarını sayamadığımız daha birçok yapının ayrı tarih dilimleri içinde tamamlanmış olması, Sinan'ın sadece iyi bir mimar olmadığını fakat mükemmel bir yönetici ya da işletmeci zekâsına sahip olduğunu gösteriyor.

Sinan'ın hayatı boyunca yaptığı eserlerin sayısı bir hayli tartışmalıdır. Bir araştırmaya göre, dört ayrı kaynak karşılaştırılmış ve sonuçta 452 yapıdan oluşan bir liste belirlenmiştir[114]. Araştırmacı, *Tezkiret-ül Ebniye, Tezkiret-ül-Bünyan, Tuhfet-ül-Mimârin* ve *Adsız Risâle* gibi dört ayrı kaynakta yer alan yapıların ayrıntılı bir dökümünü yaparken, mimarın her eseri bizzat ve fiilen yapmadığını, fakat denetiminde inşa edildiğini de belirtmektedir. Bazı el kitaplarında ve çok kullanılan bazı ansiklopedilerde 350 civarında eser yaptığı yazılıdır. Mimar bir yüzyıla yakın yaşamış olsa bile, yukarıdaki rakamlar tek bir mimar için düşündürücüdür. Buradaki asıl sorun, Sinan'ın bizzat başında durarak yürüttüğü inşaatla, projelerini onaylayıp şantiyelerini denetlediği yapıları birbirinden ayırabilmektir. Çünkü, en kaba hesapla bile, mimarbaşı olduğu yıldan ölümüne kadarki zaman dilimi içinde her ay birkaç büyük eseri tamamlamış olması gerekir ki; Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye gibi eserlerle birlikte düşünüldüğünde, bu tempo insanüstü bir hızı gerektirmektedir.

Ülkenin genişliği, ulaşımın at sırtında yapıldığı göz önüne alındığında, Başmimar'ın her bir yapının başında durmadığı, ayrıntılarla tek tek uğraşmadığı, fakat bazı yapıları bizzat inşa

114. D. Kuban, Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı, *Mimarlık*, S. 49 (Sinan Özel Sayısı), Mimarlar Odası Yayın organı, İstanbul 1967. Eki "Sinan'a Ait Yapılar Listesi", s. 36-40.

ederken, bir kısmının sadece planlarını çizdiği veya yardımcıları vasıtasıyla çizdirip inşaat süreçlerini denetlediği düşünülebilir. Bütün bunlardan çıkan sonuç; yapıların kâğıt üzerine çizilmiş projelere göre inşa edildiğidir. Klasik dönem Osmanlı mimarisindeki üslup bütünlüğünün geniş bir coğrafyaya yayılmış olması tek merkezin üslup belirleyiciliğini ortaya koyuyor. O halde, her yere koşuşturan bir Sinan yerine, her yere ulaşabilen ustalar, kalfalar ve planlardan söz etmek daha akla yatkın bir Osmanlı çözümü gibi gözüküyor.

Osmanlı Devlet mekanizmasının işleyişi içinde, Başmimarlık makamının; tayin ve tensib suretiyle görevlendirilen kişilerce yürütüldüğünü belgelerden anlıyoruz. Ancak, bu tür görev değişikliklerinin her zaman basit bir devir-teslim işleminden ibaret olmadığı; en karmaşık insan ilişkilerinin sonucu belirlediği de oluyor. Klasik dönem mimarları genellikle Sinan'ın gölgesinde kalmışlar, araştırmacıların çoğu zamanını büyük usta almıştır. Bu anlamda, Mimar Sinan'dan sonra başa geçen üstat mimar Davut Ağa'nın öyküsü insan ilişkilerindeki iç yapı dinamiklerini, resmî tarih dışı ayrıntıları, kısacası insanın dramını vermesi bakımından önemlidir Başmimarlık görevini Sinan'dan devralan Davud Ağa adlı kişi her bakımdan incelenmeye değer bir simadır. Doğum tarihi, doğum yeri, ailesi ve kökeni bilinmediği gibi hayata veda ediş sebebi de bir hayli şaibelidir. Mimarlığı hiç de yabana atılmayacak olan bu kişi, kendi halinde bir tasarımcı olmaktan çok Borjiya saraylarındaki ölüm entrikalarının planlayıcılarına benzer.

İstanbul'da, Eminönü Valide (Yeni) Cami, Cerrahpaşa, Nişancı Mehmet Paşa ve Mesih Paşa camileriyle, Sepetçiler Köşkü, birkaç hamam ve türbeyi de inşa eden Davud'un eserlerinin kalitesi kadar mesleki kariyerindeki yükselişi de ilginçtir.

Öyküyü şöylece özetleyebiliriz; Mimarbaşı Sinan, bu görevinin başındayken ve 1584 yılında Hacca gitmek üzere yola çıkarken, yerine kâim-i makam olarak Mehmed Subaşı adlı bir mimarı bırakır[115]. Birkaç hafta sonra döndüğünde tekrar işinin başına geçer. Ne var ki daha sonra Sinan'ın ölümü (1588) üzerine, Mimarbaşılık görevine getirilen kişinin Mehmed Subaşı değil; fakat Davud Ağa olduğunu görüyoruz. Ocak dahilinde yükseltme veya münhallere tayinler, Ser Mimârân-ı Hassa'nın arzı üzerine, ya Divan-ı Hümâyun'ca veya Sadrazam'ın buyrultusu üzerine yapılmaktadır. Davud, o zamana kadar adı fazlaca duyulmamış bir ocak üyesidir. Onun aniden Mimarbaşılık makamına getirilmesi, Sinan'ın sağlığında yaptığı tercih ile ölümünden sonraki koşulların farklı bir seçimi gündeme getirdiğini gösteriyor ki, bu durum Davud Ağa'nın kişiliği etrafında dolaşan olayları irdelememizi gerektiriyor.

Davud Ağa'nın 1575'de Suyolu Nazırlığı görevine getirilişine kadar, hakkında ciddi bir kayda rastlamıyoruz. Yine bu tarihten başlayarak,; bu görevinde kendisine maddi çıkarlar sağladığı, Kağıthâne suyolu üzerinde bazı köyleri arpalık yaptığı, bazı evlere çeşme verdiği, harcamalardan fazla para aldığı öne sürülerek halk tarafından şikayetlere konu olduğu bilinmektedir. Şikayet ve söylentiler devam etmiş olacak ki, 1577 yılında Sinan, maiyetinde görevli olan bu kişiye yöneltilen ithamları bir tezkire ile üst makama bildirir. 1582'de Davud, Dergâh-ı Âli Çavuşluğu görevi ile karşımıza çıkar. Bu görevin mimarlık mesleği ile ilgisi yoktur, ancak saraya ve ricale fazlasıyla yakındır. 1584'de ise Davud'un Kaldırımcılar Çavuşu olduğunu

115. Ş. Turan, *Osm. Teşk. Hassa Mim.*, s. 162 ve M. Erdoğan, Mimar Davut Ağa'nın Hayatı ve Eserleri, *Türkiyat Mecmuası*, XII, 1955, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayını, s. 184.

görüyoruz. Aynı yıl, inşaat halindeki Manisa Ulu Camisi'nin mimarı Mahmud ölünce, inşaatı bitirmek üzere Mehmed adlı bir mimar, Sinan tarafından görevlendirilir. Bu kişinin, Sinan Hacca giderken yerine bıraktığı Mehmed adlı mimar olması gerekiyor. Bu sırada Davud'un, İstanbul Kocamustafapaşa'daki Kızlarağası Mehmed Ağa Camisi ile meşgul olduğu ve böylece mimarlığa tekrar dönüş yapma fırsatını bulduğu anlaşılıyor. 1588'de Sinan'ın ölümüyle aniden boşalan Başmimarlık tahtına Davud'un oturduğunu görüyoruz. Bu garip sürprizin nedenlerini tartışırken, Başmimarlık makamının o günlerdeki durumunu kısaca gözden geçirelim.

Kendisine kaydıhayat şartıyla görev tevdi edilen Ser Mimar-ı Hassa, yardımcıları ve eyalet mimarları için isim teklif eder, ocak teşkilatı dışındaki mimarlara ruhsat verir, özel inşaatlar da dolaylı olarak ona bağlıdır. Gelirlerine gelince; hazineden aldığı ulûfe'den başka, mîrî veya evkafa ait inşa ve tamirlerden alınan harc-ı miriye, İstanbul'daki dükkanlardan, Rum, Ermeni ve Yahudiler'e ait evlerden alınan milel-i selâse adlı rüsum ile Mimarbaşı'nın şahsına bağlanan toprak gelirleri de düşünülecek olursa, bu makama gelen kişinin hem yetki hem de ekonomik gelir olarak belirli bir güce sahip olacağı; Şer'i kanunlar ve teamülün dışına çıkılması halinde pek büyük bir servetin Mimarbaşı'nın kesesine akabileceği açıktır. Davud Ağa'nın böyle bir mevkiye getirilişinde, sadrazamların, vezirlerin ve saray kadınlarının ne ölçüde rol oynadıklarını kestirmek güçtür. 1588 yılında gerçekleşen beklenmedik atamayı hazırlayan olaylar örgüsü son derecede karmaşıktır. Son on yıl içinde altı sadrazam değişmiş, Davud'un göreve atanması ise. Siyavuş Paşa'nın ikinci sadaret devresine rastlamıştır. Bundan sonra da sadaret makamı Sinan Paşa ile Siyavuş Paşa arasında el değiştirmiştir. 1589-1590 yıllarında Ferhat Paşa, Cerrah Paşa

ve Nişancı Mehmed Ağa vezaret makamlarını işgal etmişlerdir. Davud, bunların pek çoğu adına cami, türbe, hamam ve sebil inşa etmiş, bilindiği gibi, Yeni Valide Camisi'ni Safiye Sultan adına inşa etmiştir.

Tarih geleneği, yukarıda saydığımız isimlerden bir kısmını lekeli ve entrikacı şahıslar olarak kaydeder. Bunlardan bir kısmı da Sultan'ın enişteşi ya da damadı olduğuna göre, bazı uygunsuz işlerde saray kadınlarının parmağı olduğunu unutmamak gerekiyor. Buna göre, Sinan'ın isteği hilafına, hiç kuşkusuz devlet ricalinden, güçlü birkaç kişinin desteği ile başmimar olan Davud Ağa'nın bu konumu bazı olasılıkları akla getiriyor.

Sinan, kendince doğru bir tercih yaparak, Hacca giderken daha liyakatli gördüğü Mehmed Subaşı'yı yerine bırakmıştı. Bu seçimde, Sinan ile Davud arasındaki bir kıskançlık ya da rekabetin de rolü olabilir. Ancak Davud'un hırslı ve entrikaya yatkın kişilik yapısı, saraya yaklaşma tarzı böyle bir ihtimali zayıflatıyor. Davud, her nasılsa devlet ricalinin gönlünü aldı, sarayın gözüne girmeyi başardı, kendi ismini ön plana çıkardı ve Sinan'ın ölümüyle doğan boşluktan yararlanıp Mimarbaşı'lık makamını elde etti. 10 yıldan fazla bu makamda geçen meslek hayatındaki soru işaretlerini ortadan kaldırmak mümkün değildir. Ölümüyle ilgili iki rivayet vardır. Bunlardan birincisi Selanikli Mustafa Efendi'ye dayanır. Onun kaydettiğine göre: Davud H. 1007 yılında İstanbul'da başgösteren veba salgınından kurtulamayarak ölmüştür. Diğeri ise, Ayvansarayî Hüseyin Efendi'nin *Hadikat ül Cevâmî*'de verdiği bilgidir. Buna göre: "sui itikad töhmeti ile Vefa meydanında katlolunduğu" şeklindedir.

Hastalanarak öldüğünü yazan Selanikî, vezaret katipliği ve divitdarlığında bulunmuş, 1591'de ise Ruznâmeci olmuştur. Olayları günü gününe yazmakla görevli bir resmi tarihçinin, bir Başmimar'ın suikasd sonucu öldürülmüş olmasını yazmaktan çekinmiş olabileceği ihtimal dışı değildir. İkinci ihtimal, yani Davud'un Vefa semtindeki mimarlar kârhânesine giderken hançerlenmiş olması daha kuvvetli ihtimal olarak görünüyor. Davud'dan sonra Başmimar olan Dalgıç Ahmed Çavuş'un Kalenderoğlu İsyanı sırasında öldürüldüğü düşünülecek olursa, 16. yüzyılın sonunda mimarların bile içinde yer aldıkları desisenin hangi boyutlara vardığı daha iyi anlaşılır. Mimarlık sanatında bir hayli ileri olan ve "Ser Mimar-ı âlem" lakabıyla anılan Davud, hiç şüphesiz Sinan'ın eğitiminden yararlanmış ve onun emrinde çalışmıştır. Bu husus, özellikle planını çizdiği ve sağlığında duvarlarını 75-90 cm kadar yükselttiği Eminönü Yeni Valide Camisi'nde belli olmaktadır. Bu yapıda Şehzade Camisi'nin planı tekrar ele alınmış, deniz kıyısında olmasına rağmen temellendirilmesi güç bir inşaat zemine sağlamca oturtulmuştur. Yapı, Sinan eserlerine göre hafifçe yükselen bir boyutla ortaya çıkarken, bazı ayrıntılardaki gözle görülür aksaklıklar çinilerin güzelliği ile gözden uzak tutulmaya çalışılmıştır. Caminin inşaatı rüşvet ve yolsuzluk iddialarıyla ve birkaç mimarın işe el atmasıyla 60 yıl sürmüştür. Sonuçta, Sinan Okulu'nun dışına çıkan yapı aksaklıklara rağmen, Klasik Osmanlı mimarisinin son örneklerinden biri olarak kabul edilir.

Başmimarlık, zaman zaman siyasete de karışmış, etkili bir mevki haline gelmiştir. Sultan I. İbrahim devrinin (1640-1648) mimar başı Kasım Ağa, siyaset ve saray entrikalarıyla uğraşmış, Hatice Turan Sultan'ı da etkileyerek Köprülü Mehmed Paşa'yı 1556'de Sadrazamlık makamına çıkarmayı başarmıştır.

Bir hayli kurnaz olan bu kişi 1664'de azledilmiş, sonra tekrar makamına dönmeyi başarmıştır[116].

Sinan döneminde, bir ara, büyük ustanın Süleymaniye Camisi'nin inşaatını bırakıp gereksiz işlerle uğraştığı yolundaki dedikodular saraya kadar ulaşmış, Ferhat Paşa Sarayı'nın inşası sırasında, bina eminleri ve katiplerin evlerini de tamir ettirdikleri haberleri yayılmıştı[117]. Bu tür söylentiler, daha çok, sivrilmek isteyen hırslı kişilerden kaynaklanmış, bazen de gerçek yolsuzluklar, üst makamların gözüne girmek isteyenler için iyi bir fırsat olmuştur. Mesleğindeki başarısı ve iş alanındaki büyüklüğe rağmen, Sinan'ın adı bu tür söylentilere karışmadığı gibi, onun başladığı her yapı zamanında tamamlanmıştır. Bunda, ustanın elde ettiği büyük prestij, sakin ve kendinden emin kişilik yapısı ve özellikle sarayın kendisine aşırı güven duyması gibi etkenler rol oynamış olmalıdır.

Özellikle Davud-Sinan diyalogsuzluğunda görüldüğü gibi, devlet düzeninde ve toplumsal katmanlardaki çöküntüler daha 16. yüzyılda su yüzüne çıkmıştı.

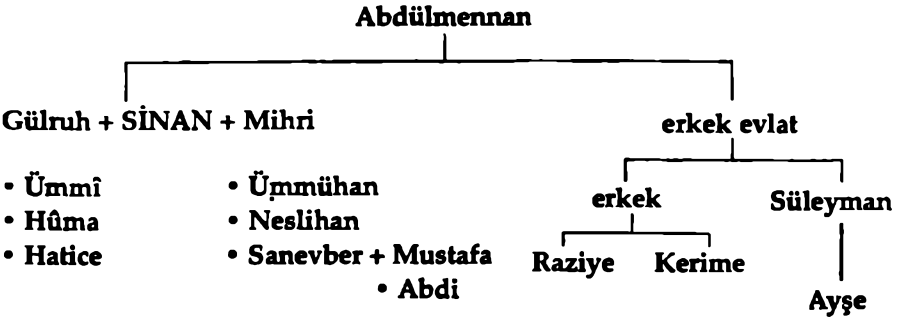
Sinan'ın aile çevresi, farklı kaynaklardan gelen kopuk bilgilerle de olsa tamamlanabiliyor. İ. H. Konyalı 1563 tarihli bir belgeye dayanarak Gülruh adlı nikahlı bir karısı olduğunu belirtiyor[118]. Yine aynı belgeye göre, Ümmî, Hümâ ve Hatice adlı üç kızı olduğu anlaşılıyor. Ancak, daha önce ölen eşi Mihrî'den olma, Ümmühan ve Neslihan adlı iki kızı daha varmış. Yine Sanevber adlı bir kızı ve Abdi adlı bir torunu olduğu farklı araştırmacılar tarafından belirtilir[119].

116. A.R. Altınay, *Alimler ve San'atkârlar Haz*, V. Çubuk, Kültür Bakanlığı Yayını: 376, Kültür Eserleri Serisi: 18, Ankara. 1980, s. 167-182.

117. C.E. Arsever, *Türk Sanatı Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul (1955-1959), s. 335.

118. İ. H. Konyalı, *Mimar Koca Sinan*, s. 33.

119. A. Bilge, Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar II, *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 1972-73,İstanbul 1973, s. 141-173'de Sinan'ın aile üyeleri hakkında ayrın-



Sinan'ın sanatını biliyoruz. Onun mimarlık alanına getirdiği yeniliklerin tüm şifrelerini çözemesek bile, bilgi aktarıcı ana kaynaklar ve gözlem şansımız var. Ama kendisi hakkındaki bilgilerimiz hâlâ zayıf ve yetersiz. Nasıl bir kişiydi, kızıl saçlı orta boylu mu yoksa cüsseli esmer biri miydi? Bugüne kadar hayalimizdeki Sinan portresini şekillendiren kaynaklar temsili resim ve heykellere dayanmaktaydı. Atatürk'ün "Sinan'ın heykelini yapınız" cümlesiyle dile gelen isteği onun bir an önce somut çehresine kavuşturulması isteğidir[120].

tılı bilgi verilmektedir. Ayrıca Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde 576 numarayla kayıtlı Mücedded İstanbul Defteri'nin I. cildinde (220-379) ve 1586'da tasdik edildiği anlaşılan vakfiyede, Sinan'ın ailesi ve İstanbul'daki hayatı hakkında bazı önemli ayrıntılar vardır.

120. 1 Ağustos 1953'de Türk Tarih Kurumu'na mensup bir kurul Mimar Sinan'ın mezarını açarak antropolojik inceleme yapmış, ertesi gün Atatürk söz konusu direktifini yazmıştır. Heykel için 1954'de çalışmalara başlanmış, Emlak Kredi Bankası'nın girişimi ile heykeltraş Hüseyin Anka'ya yaptırılan heykel, Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin bahçesinde açılmıştır.

Tarihin ünlü simalarına ait portre resimlerin elimizde bulunmayışı görsel hafızamız bakımından yeri doldurulmaz bir boşluk bırakır. Bu yüzden önemli kişileri, olayların geçtiği mekânlar çerçevesinde incelerken genellikle ressamların sonradan çızip renklendirdikleri popüler tarih atmosferinde hayal kurmak zorunda kalıyoruz. Fotoğraf - öncesi dönemde, Osmanlı nakkaşları istisnai durumlar dışında bağımsız portreler çizmemişlerdir. Fatih, Cem, Yavuz, Kanunî ve III. Selim hem minyatürlere hem de tuvallere aktarılmışlardır. İkinci derecede önem taşıyan şahıslardan Barbaros Hayreddin Paşa, bazı sadrazamlar, saray kadınları ve elçiler zaman zaman nakkaş fırçalarına konu olmuşlardır. 1989 yılında, Metin Sözen'in editörlüğünde ve Suphi Saatçi tarafından hazırlanan bir kitapta[121] Kanunî'nin cenaze törenini anlatan bir minyatür sayfasında, sahnenin sol üst tarafında yer alan figürün Mimar Sinan'dan başkası olamıyacağı ileri sürülmüştür. 110. sayfadaki açıklamada "Mezarın sol tarafında, elinde zira tutan kır sakallı, kavuklu kişi mezarın kazılmasına nezaret eden mimar Sinan'dan başkası olabilir mi? "sorusu ortaya atılmaktadır. Kitabın dış kapak gömleğindeki notta ise: "O dönemden kalma Mimar Sinan ile ilgili tek görsel malzeme olarak dünya kamu oyununun dikkatine ilk kez sunulmaktadır." denmektedir. Söz konusu ayrıntıdaki figür gerçekten Sinan ise, bu buluş benzerleri arasında en değerli olanıdır.

Şematik ve güçlü bir stilizasyon süresinde ortaya çıkan minyatürde, imajlar çoğu kez sembolik ve anonim tutulduğundan, kişisel karakter çizgileri ve psikolojik ifade, kalıplar içinde kaybolmaktadır. Buna karşılık, figürlerin katıldığı olayların

121. *Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan*, Ed. M. Sözen, Haz. S. Saatçi, Emlak Bankası, MTV Aş, İstanbul.



yazılı bilgilerle sıkı bağlantı içinde olması, resimsel mekânda oluşan kültürel unsurların sağlam bir belgesel değer taşıdığının da kanıtıdır. Bu bakımdan belirlenen figür (Sinan), iç ve dış kritiği yapılarak ele alındığında özgün bir portre kimliğine bürünebilir. İleri sürülen sav; minyatür sayfasında yer alan her şey, zaman süreci ve mekân ortamında çözümlenmedikçe, sahnede yer alan figürler tarihi kaynaklar açısından sorgulanmadıkça doğrulanamaz.



Minyatürün sol üstündeki figür büyütüldüğünde; mezarın kazılmasına nezaret eden, elinde zıra çubuğu tutan, kaftanlı ve kavuklu bir kişi çıkıyor. Tersi kanıtlanmadıkça bu figürün Sinan olduğunu kabul etmemek için hiç bir neden yok.

Bugün Dublin, Chester Beaty Library'de bulunan bu minyatür, Seyyid Lokman'ın kaleme aldığı *Tarih-i Sultan Süleyman* adlı eserin içinde yer almak üzere Nakkaş Osman'ın fırçasından çıkmıştır. Kanunî'nin cenaze alayını gösteren sahne, kasvetli ve ağır bir yürüyüş halindeki insanları soylu ve yalın bir bir sükûnet halinde tasvir ederken anakroniye düşme ihtimalinden uzak, temel doğruları belirlemeye fırsat veren bir belge olarak gözükmektedir[122].

122. Kanunî, Sigetvar önündeyken, 20 Safer 974 (6/7 Eylül 1566) gecesi gözlerini dünyaya kapatır. Naşının İstanbul'a getirilmesi 70 günden fazla sürdüğü için, ilk cenaze namazı Sigetvar'da, ikincisi Belgrad'da, üçüncüsü ise İstanbul'da kılınmıştır.

Sahnenin çözümünde önemli bir çizgi olan orta kesimdeki duvar yüzeyi (Süleymaniye haziresinin duvarı), olayı hem grafik düzen ve şekil olarak hem de konu ve içerik olarak ikiye ayırır. Alt kesimde, cenazeyi taşıyan figürlerin düşey hatları, tabutun meğilli üst çizgisiyle dengelenmekte, ortada muhteşem Süleyman'ın turna tuğlu destarı yükselirken, onun dünyevi gücü son defa kendisini göstermektedir. Sağdaki grubun üzüntü ve acıları açıkça belli edilmiştir.

Minyatür, cenazenin getirildiği anda Kanunî Türbesi'nin henüz yapılmamış olduğunu açıkça gösteriyor. Sultan'ın hayatta iken tanzim ettirdiği vakfiyesinde türbe ile ilgili görevliler listesi ve "türbe" ibaresi yer alıyor. Bu durumda söz konusu edilen türbe 1559 tarihli Hürrem'in türbesi olacaktır. Çünkü, 27 Ocak 1568 (27 Receb 975) tarihli bir hükümde; Bursa, Amasya, Kastamonu ve Merzifon kadılarından, türbe inşası için mermer işini bilen üstad taşçıların aletleri ile birlikte gönderilmesi istenmişti. O halde sahnenin üst ortasındaki bina Hürrem'in türbesi, sağdaki bina ise Darülkura'dır. Arka planda kalmakla birlikte, mimari yükseltilerle oldukça hareketli tutulan bu kesimde bir mezar kazılmaktadır. Otağ altındaki kazıcılar, iki figürün yürüttüğü kazma işlemi, nezaret eden bir görevli ve en solda yine konuyla ilgili bir başka figür yer alır. Bu figürün Sinan olabileceği konusunda dikkatimizi yoğunlaştırıyoruz.

Sinan o sırada 74 yaşında olacaktır ki, görünüşü buna uyar. Elinde tuttuğu çubuk, "üç ayak uzunluğunda" olarak tanımlanan, bölmeli göstergeleri olan zira çubuğudur. Bir mimarı tanımlamak üzere daha iyi bir atribü bulunamazdı. Destar'ı, mezar taşında tekrarlanan başlığa uymaktadır. O günlerde Büyük Çekmece Köprüsü'nü ve Ankara'daki Cenabî Ahmed Paşa Camisi'ni tamamlayan Sinan ile sahnenin alt kesiminde yer alan kişiler kaynakların verdiği bilgilerle yerli yerine otu-

ruyor. Şeyh Hazret-i Nureddinzâde'nin tevhidler okuyarak önde yürüdüğü, yeşil cübbeli kişinin bu kişi veya Nakib-ül Eşraf Taşkendli Muharrem Efendi olduğu düşünülür. İkinci figür Şeyhülislâm Ebussuud Efendi olacaktır. Bir rivayete göre cenaze namazını o kıldırmıştır. Tabutun önündeki figür, başı üzerindeki sandukada Ebussuud Efendi'nin fetvalarını taşımaktadır. Kanunî, bu fetvaların kendisiyle birlikte gömülmesini istemişti.

Minyatür tahririyle kadrajlanan sahne, bir olay anını anlatmakta, "siyah şembe" (kara gün) bir anıtsal geçit halinde alt yarıyı işgal ederken; konunun bir başka yüzü, mezarın kazılması işlemi de üst kesimde anlatılmaktadır. Anıtsal bir sahne ile bir "genre" sahnesi aynı düzleme getirilirken, görkemli bir otağ'ın eklenmesi ve Mimarbaşı'nın katılmasıyla, konunun bizi daha çok ilgilendiren boyutuyla bütünlük sağlanmaktadır. Konunun ele alınış mantığı, yüksek düzey yöneticilerin bir araya gelişi Başmimar'ın da yerini belirlemektedir.

1582 tarihli *Surnâme-i Hümayun*'un 190 b varagında yer alan bir sahnede Sinan figürü bir kez daha gün ışığına çıkarılmaktadır. Araştırmacı N. Atasoy, şahnişin altında dua eden üçlü gruptan sakallı figürün Sinan'dan başka biri olamıyacağını belirtir[123]. Bu kez kolsuz ve kırmızı bir kaftanla karşımıza çıkan figür Chester Beaty Library'de bulunan minyatürdekinden çok da farklı değil. Yine sahnenin sol üstünde yer alıyor ve daha ilginç olarak ustanın baş yapıtı Selimiye değil de, Süleymaniye maketi sergileniyor. Daha da ilginç olan, "ser mimaran-ı hassa" ünvanına sahip bir kişinin rical ile birlikte geçit alayını seyretmek üzere tribünlerde oturmayıp; diğer zenaatkâr ve ehl-i hiref grupları gibi gösteri yapan yürüyüş alayına katılmış

123. N. Atasoy, *1582, Surname-i Hümayun*, Düğün Kitabı, Koçbank 1997, İstanbul, s. 62.

olmasıdır. Tabi bu figür gerçekten Sinan ise...

Sinan'la ilgili olaylar, halk söylentileri, anekdotlar, rivayetler, hatta mitolojik unsurlarla süslenen Koca Sinan motifi, adeta Nasreddin Hoca hikayelerine dönüştürüldüğünden, o ve onun çağdaşı olan isimler, toplumsal tarihteki dalgalanmaların gözardı edildiği, insan zaaflarının ortaya koyduğu çirkinliklerin maskelendiği dümdüz bir tarih sahnesinde yer almışlardır. Bunun da ötesinde özellikle Sinan, başka yönlerden de abartılmakta, bir Ortaçağ mimarı neredeyse Van Gogh veya Rodin gibi yorumlanmaktadır. Bunda ulusal bir değeri öne çıkarma ve güçlü bir sanatçıya sahip çıkma endişesi gibi itici güçler rol oynamaktadır. Ancak bunu yaparken doğal olarak 16. yüzyılın devlet düzenindeki sistematik yapıyı gözardı ediyoruz. Bütünü kavramak yerine; mucizeler yaratan bir dehâ'nın bireysel gücüne inanmakla bir kavrayış hatasına düşüyoruz. Sultan'a kulluk eden bir memuru özgür yaratıcılığın örneği olarak ileri sürersek ne Sinan anlaşılabilir ne de Nigârî. Başmimar'ın sistemdeki yeri bellidir. O, ne çok büyük ne de çok küçüktür. Divan'a katılamaz, emri altındaki teknisyenlerin başındadır. Gücü varsa ve kurnazsa entrikaya da karışır; Sinan'ın kişiliğine sahipse ona sadece saygı duyulur.

Hac dönüşü 95 yaşında olduğu halde, görevini büyük bir enerjiyle sürdüren Sinan, aynı yıl İstanbul'daki Hacı İvaz Efendi Camisi ile son eserlerinden biri olan, Fındıklı'daki Molla Çelebi Camisi'ni tamamlar. Hicri 996 yılına rastlayan günderden biri[124], İstanbul göklerinde kara bulutların bir defa daha belirdiği gündür. Ulu mabetler gölgelenir, büyük mimarı sevenlerin yüreğine hüzün çöker. Dünya Süleyman'a bile kalmamıştır ve her canlı gibi o da ölümü tadacaktır (Küllü nefsin

124. Sâi Çelebi, yazdığı kitabede: "Yüzden artık ömür sürdü âkıbet kıldı vefaat" derken, hicri ve kameri takvime göre 101 yıl yaşamış olduğunu kasteder. Ölüm tarihi konusunda, 9 Nisan veya 17 Temmuz gibi farklı görüşler ileri sürülür. Ancak 1588 yılı kesindir.

zâikatü'l-mevt). Yakın arkadaşı şair Sâi, bu dünyadaki yol arkadaşlığının bittiğini görerek onun mezar kitabesini hüzün dolu şu satırlarla bitirir.

"Giçdi bu demde cihandan pîr-i mimâran Sinan"

Bugün Süleymaniye Külliyesi'nin yüzde birinden daha küçük bir toprak parçasında yatmaktadır Sinan. Tanrı evinin yanına sığınmaya çalışan küçücük bir kabirle, insanın madde olarak sahip olabileceği alan ancak böylesine anlatılabilirdi. Binlerce zira arazi üzerinde yükselttiği anıtlarla gözümüzde devleşen Koca Sinan, dünyanın ve evrenin anlamını herkesten daha doğru kavramış bir tasarımcıydı. Yeryüzünü şenlendiren, taşı bir hamur gibi yoğuran büyük mimar, kendisini sonsuzluğa teslim ederken insan varlığının ne denli geçici ve küçük olduğnu en anlamlı biçimde vurgulayarak "sessizler"e katılmıştır. Pek çok sanatçı ölümünden sonra ün yapmıştır. Bunlar sağlıklarında tanınmak ve bu yüzden dikkatleri çekmekten kaçınmışlardır. Ölümleriyle birlikte, artık ünlerini saklayacak kimse kalmadığından insanlığa teslim olmuşlardır. Sinan'ın gözlerden saklanamayan büyüklüğü giderek daha da belirginleşmekte, her çevreden insanlar ona yaklaşmak ve kendi açılarından sahip çıkmak istemektedirler[125].

126. "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 sing. "Bkz. İ. İşmen, "İnsanlar ve Köprüler" Mimar Sinan, Yıl: 1, s. 4, İstanbul. 1966, s.87'de Tezkiret-ül Bünyan kaynak gösterilerek pek çok mermerin Kudüs'deki Hz. Süleyman Tapınağı'ndan getirildiği ima ediliyor. Süleyman'dan Süleymaniye'ye ulaşan gizli bir bağlantıya işaret edilerek bunun Türk operatif masonluğu ile olan ilişkisine de değiniliyor. Ne varki gösterilen kaynakta mermerlerin Süleyman Tapınağı'ndan getirildiğini gösterir tek satıra bile rastlamadık.



Bütün bunlardan sonra, Sinan'ın etnik kökeni üzerine açılan tartışmaların pek anlamı kalmıyor. Belge ve kanıtları yok sayarak, onun, bilinmeyen bir ülkedeki filanca azınlığa mensup bir kişi olduğunu varsayalım. Böyle bile olsa onun yaşam öyküsü, Osmanlı uygarlığının insan yetiştiren muhteşem mekanizmasını gündeme getiriyor. Çünkü Sinan'ın başarısı, belirli bir uygarlık tipi ile bütünleşen bir sanatçının başarısından başka bir şey değildir.

Sinan Öncesi

Osmanlı sanatının dünya uygarlık tarihi içindeki yerini yorumlamaya çalışan Batılı bilim çevreleri, 20. yüzyılın sonuna kadar, Arap, İran ve Türk sanatlarını adeta özdeş saymışlar, bir süre sonra daha farklı nitelikleriyle beliren Osmanlı mimarisinde Bizans'ın büyük katkıları olduğunu kabul etmişlerdir. O halde, önceleri Arap - İran - Türk üçlüsünün, din birliği dolayısı ile, bir bütün oluşturdukları düşünülmüş, sonraları ise; İslâm enternasyonalinden ayrılan Osmanlı üslubunun ancak Bizans'ın bir devamı olabileceği şeklinde bir yargı yerleşmiştir.Köken ve bağlantıları ne olursa olsun hangi yoldan gidilirse gidilsin, bunlardan çıkan sonuç: Osmanlı üslubunun "farklı" olduğudur.

Osmanlı İmparatorluğu, Roma ve Çin uygarlıkları gibi, sayılı birkaç yerleşik uygarlıktan biridir. Bu imparatorluğun yarattığı mimari stil birkaç farklı damardan beslenmiş olmakla birlikte, klasik döneminde bütünüyle özgün bir çehreyle ortaya çıkar. Göçebe toplum yapısının ağır bastığı başlangıç dönemi aşıldıktan sonra, hızla çevresini yeniden algılamaya başlayan ve şehirli olmaya karar veren etkin kesimler, sadece Selçuklu

mimarisinin değil, İslâm mimarisinin de dışına çıkmaya cesaret edebilmişlerdir. Türkler Anadolu'ya değil de, bir başka ülkeye yerleşmiş olsalardı, bugün örneklerini incelediğimiz Osmanlı mimarisi herhalde daha farklı olacaktı. Ne var ki Yakın Doğu'daki İslâm ve Hristiyan mimarisi kadar İran ve Orta Asya verilerini de değerlendiren bu tutum, İslâm kültür dairesinin Küçük Asya'daki bir uzantısı olmanın ötesinde, özgün bir üslup yaratabilmiştir. Halifeliği üstlenen yönetici, nasıl ki artık ben-merkezli davranabiliyorsa, sanat, bilim ve teknoloji de bu üstünlüğün psiko-sosyal sonuçlarını üretmeye de hazırlanacaktır.

Yatırımcı ve kurucu misyonu bakımından ne Arap halifeleri ne de Bizans imparatorları gibi davranmayan Osmanlı yönetim anlayışı, cami, medrese, köprü, kale ve bedestenleri inşa ederken, farklı işlevdeki yapı tiplerini ellerini uzatabildikleri her köşeye yerleştirmiştir. Bu anlayışta prestij, otorite ve manevi sembollerin kullanılışı rasyonel tutumla iç içe geçmiştir. Kendi ve kendi-olmayan'ın ayırımı ve ayıklanma süreciişte burada başlıyor. Osmanlı mimarisinde büyük dönüşümü sağlayan ve bu kimliği kristalize bir biçimde sunan oluşum kuşkusuz Sinan okulu'dur. Ancak bu parlaklık önceki gelişmeleri örterek bizi yanıltmamalıdır. Kimlik arayışı, Sinan öncesinde belirgindir ve ilkeyi belirleyen büyük ilerleyişin ayak sesleri Beylikler döneminde duyulmaktadır. Kronolojik gelişim ("evrim" demek daha doğru) basamakları ve zengin etkileşim faktörlerini göz ardı etmeden izlediğimiz alt yapı birikimleri, klasik-öncesi'nde bazı öncü çevrelerin yer aldığını gösteriyor.

İspanya'dan Hindistan'a kadar genişlemiş olan Eski Dünya'nın Batısı'nda değil; fakat tam ortasında yer almasına kar-

şılık Endülüs mimarisine göre daha özgün (belki daha Batılı) olan Osmanlı mimarisi sadece yerel teknolojilerin birbirine eklenmesiyle üretilmiş eklektik bir bütün olmaktan çok; Enderun - Hassa Mimarlar Ocağı işbirliğinde mekân yaratma misyonunu üstlenen seçkin insanların üstün bir tasarım zekâsına sahip olduklarını gösteriyor. Osmanlı-merkezli düşünce kendi-olan ile kendi-olmayan'ı bu bağlamda ayırmaya başlarken, mucizenin gerçek sebebi bünyenin kendi içinde filizleniyor; başka bir yerde değil. Tıpkı devşirilen gençlerin bünyeye katılması gibi, daha zengin teknolojik kaynaklardan devşirilen değerler artık kökeniyle ilgisi kalmayacak bir biçimde ve akıllıca yeni bir dile aktarılıyor.

Sinan çağına ulaşan Osmanlı birikimleri birkaç farklı kaynaktan beslenmekle birlikte, bunlar arasında Selçuklu okulu en güçlü damar olarak belirmektedir.

Anadolu Selçuklu mimarisi, başlığı altında tanımlanan konular, ağırlıkla 13. yüzyıl boyunca Türk egemenliğinde kalan bölgelerin yapı tiplerini içerir. Politik esasa dayanan bu isimlendirme, zaman dilimi bakımından İlhanlı yönetimi altında geçen yılları içerdiği gibi, yöredeki diğer Türkmen beyliklerinin mimarisini de kapsamına almaktadır. Bu yüzden Artuklu, Saltuklu, Danişmendli ve Mengücekli gibi yöresel beyliklerin mimari eserleri de, genelde Selçuklu üslubuna dahil edilmektedir. Yapı tiplerindeki bazı değişiklikler, özellikle mimari plastik ve süslemelerdeki farklılıklara rağmen bütün bu geleneklerin toplamı Osmanlı dönemi açısından bir "arkaik" devre özelliği gösterir.

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 oldukla-

rını ileri süren görüşlere rastlıyoruz. Osmanlı yönetiminin bir taassup düzenini ifade ettiği, Selçuklular'ın ise daha hoşgörülü (hatta nededeyse laik) bir anlayışa sahip oldukları sık sık vurgulanır. Osmanlı'dan günümüze kalan eserler arasında camilerin sayıca fazla olduğu, Selçuklular'da ise medrese ve kervansarayların daha yaygın inşa edilmiş olması bu görüşü destekleyici kanıtlar olarak ortaya konur. Yine, Selçuklu sanatındaki figürlü konuların bolluğuna karşılık, Osmanlı'da figürün bütünüyle ortadan kalkmış olması, ileri sürülen görüşleri doğrular bir biçimde gündeme gelmektedir. Her iki kültür katmanı arasındaki farklılık ve değişim, hayatın da değiştiğini gösteriyor. Değişim vardır, ama ne kadar?

Birbiri peşi sıra gelen iki devletin yönetim ve toplum biçimleri kadar, mimariye bakış ve estetik anlayışları arasında bazı farklılıkların olması doğal karşılanmalıdır. Değişen koşullar dolayısı ile beliren etkenlerin yarattığı farklılıkları fazlaca abartmamak gerekir kanısındayız. İleri sürülen kanıtlar ve görüntü aldatıcı olabilir, dahası Osmanlı'ya aktarılan unsurların yorumlanmasında bizi kaynaksız veya tabansız bırakabilir. Bu ise öncelikle en geniş anlamda sebep-sonuç bağlantısını rafa kaldırmamızı gerektirir.

Selçuklu Devleti, bütün Ortaçağ İslâm devletleri gibi, Kuran ve şeriata bağlı olarak yönetilmiştir. Buna göre, Selçuklular'ın, Osmanlılar'a göre daha-az-müslüman olduklarını varsayamayız. Belki tam tersine, taze müslüman toplulukların daha ödünsüz ve çoşkulu oldukları düşünülebilir. Öte yandan bir anlamda toleranslı bir görüntü sunmaları da çok doğaldır. Türkler'in Anadolu'da tam egemenlik kuramadıkları bu dönemde, yönetimleri altındaki gayrimüslim halka gösterdikleri hoşgörü, siyasetin ve yönetim üslubunun bir gereği ve parça-

sıydı. Unutmayalım ki; toprak gelirlerinin vergilendirildiği bir ortamda nüfus dengesinin kimler lehine olduğunu da tam olarak bilemiyoruz. Öte yandan Selçuklular'ın Haçlılarla boğuştuklarını, Şiiliğe karşı Sünnî politikayı şiddetle savunduklarını biliyoruz. O halde 13. yüzyıl Anadolu Türk yönetimlerini daha-az-müslüman olarak ilan etmek için hiç bir akılcı sebep yoktur, ama yine de Selçuklu kültürünün farklı çehresini yakından tanımak durumundayız.

Selçuklular'da cami ve mescitlerin, sayıca kervansaraylardan daha az olduğunu gösterir hiç bir istatistik yoktur. Kaldı ki, bu camilerin hemen hepsi onarım ve eklerle Osmanlı döneminde de kullanılmıştır. Medreselerin ise bağımsız-laik eğitim kurumları olmayıp, aynı zamanda birer mescid oldukları, bilim ve kültürün ilahiyat'ı dışlamadığı düşünülürse, Selçuklular'ın Osmanlılar'a göre çok farklı bir dünya görüşüne sahip olamayacaklarını kabul etmemiz gerekiyor. Fark, fethedilen topraklar dolayısı ile bütüne katılan insan unsurları karşısında, yöneticilerin kazandığı yeni görüş açıları ve ufuk genişlemesi şeklinde özetlenebilir ki, bu değişme egemenliği elinde tutanların zaman içinde kazandıkları bir pratiktir.

Osmanlı camilerinin ulaştığı ölçü büyüklüğü gerçekten dikkat çekicidir. Ancak dikine yükseldiği için etkili görünen bu kütlelerin oturduğu alan genişliği, Selçuklu ulu camilerine göre çok da artmamıştır. Merkezi otoriteleri artan sultanlar, biriken ekonomik değeri yapı alanına aktarırken; enlemesine gelişen, yatık kütleli Selçuklu camisi giderek katmanlı pramitlere dönüşmüştür.

İran Büyük Selçukluları'nın bir uzantısı olarak kendilerine yeni yaşama alanları açan Rum Selçukluları'nın mimari sentezini oluşturan katılımlarını bir kaç ana çizgi altında toplamak

mümkündür. İran ve Orta Asya dünyasından derlenen kubbe-mekân ilişkileri, Anadolu'da denenmeye devam edilmiş, tekrar tekrar ve önemle ele alınmıştır. Enlemesine mekan düzeninde, mihrap önü kubbesinin geliştiricisi Artuklular olmuştur[126]. Camilerin kuzeyine eklenen avlular, birden fazla minarenin yapıların köşesinde yer alması da daha sonraki gelişmelerin habercisi olmuştur. Bu düzenlemeleri, Silvan, Mardin ve aynı bölgede Kızıltepe'deki 12. yüzyıl ulu camilerinde görüyoruz. Yer yer, içinde sütun sıraları olan camiler yanında tek kubbeli mescitler de görülmekle birlikte, Osmanlı mimarisine doğrudan bağlanan mimari tasarım; yukarıda sözünü ettiğimiz mihrap önü kubbesinin alt yapıyla olan bağlantılarının akıcı bir şekilde sağlanması şeklinde özetlenebilir. Bu anlayışın, camiler kadar, belki daha da çok medrese mimarisinde tekrarlanması, mimarların. dikkatlerini yapının işlevinden çok teknolojik sorunlar üzerinde yoğunlaştırdıklarını gösteriyor. Önce Danişmendli kültür çevresinde, 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 İnce Minareli ve Karatay Medreseleri, çapı 14 metreye kadar büyütülmüş kubbeleri ve bu kubbelerin merkezi alana hakimiyetleri bakımından Osmanlı cami mimarisini hazırlayan denemelerdir[127]. 1250'li yıllarda 14 metreye ulaştırılan kubbe çapının, yaklaşık 300 yıl sonra yapılacak olan; Tophane Kılıç Ali Paşa (1580), Kadırga Sokullu (1571) ve

126. A. Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayını: 264, Türk Sanat Eserleri Dizisi: 3, İstanbul. 1978, s. 300.
127. A. Kuran, *Anadolu Medreseleri*, I, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını: 9, Ankara 1969, s. 148.

Rüstempaşa (1561) gibi İstanbul'daki Sinan camilerinden daha büyük tutulmuş olması, gelişmenin kaynağında yer alan Selçuklu başlangıçlarını adeta bir sebep-sonuç ilişkisi gibi ortaya koyuyor.

Anadolu bir taş ülkesidir. İran ve Horasan'lı mimarların yoksunluğu, bu ülkede zengin seçeneklere dönüşürken ve Selçuklu mimarisi tuğladan taşa geçerken teknolojik aktarımın türlü formüllerini deneyen önemli bir süreç olmuştur. Taş işçiliğinin çeşitli yapı tiplerine uygulanması kuşkusuz yerli ustaların devreye girmesini kolaylaştırmıştır. Tuğla malzeme ise, daha uzun süre kümbetlerde ve minarelerin yapımında Büyük Selçuklu örneklerine bağlı kalmıştır. Özellikle güneydoğudan gelen etkilerle renkli taş malzemenin kullanıldığı görülmekle birlikte, bu tarz fazlaca tutunmamıştır. Önce Eyyubi daha sonra da Memluk kültür çevresinden etkilenen bu anlayış, Osmanlı mimarisinde belirli örneklere bağlı kalmıştır. Selçuklu mimarisinde Hristiyan sanatçıların katkısı özellikle çeşitli dekoratif ayrıntılarda, cephe nişlerinde, çift profillerde, urgan motiflerinde görülür[128] şeklindeki tesbit, kuşkusuz Osmanlı-öncesi taş işçiliği için geçerlidir.

Selçuklu mimarları Ortaçağ'ın farklı şehirlerinden gelerek, çalışmaları istenen yerde şantiyeler kuran loncalar ya da takımlar halinde örgütlenmişti. Şam, Halep, Tebriz, Tiflis, Hocend, Meraga ve Tus'lu olanlar yanında, Ahlat, Malatya ve Konya gibi yerli atölyelere mensup ustalar arasında kuşkusuz farklı dinlere mensup kişiler de vardı. Mimar ve bennâ'lar için Müslüman olma koşulu aranmadığından, bunlar İslâm kültürü-

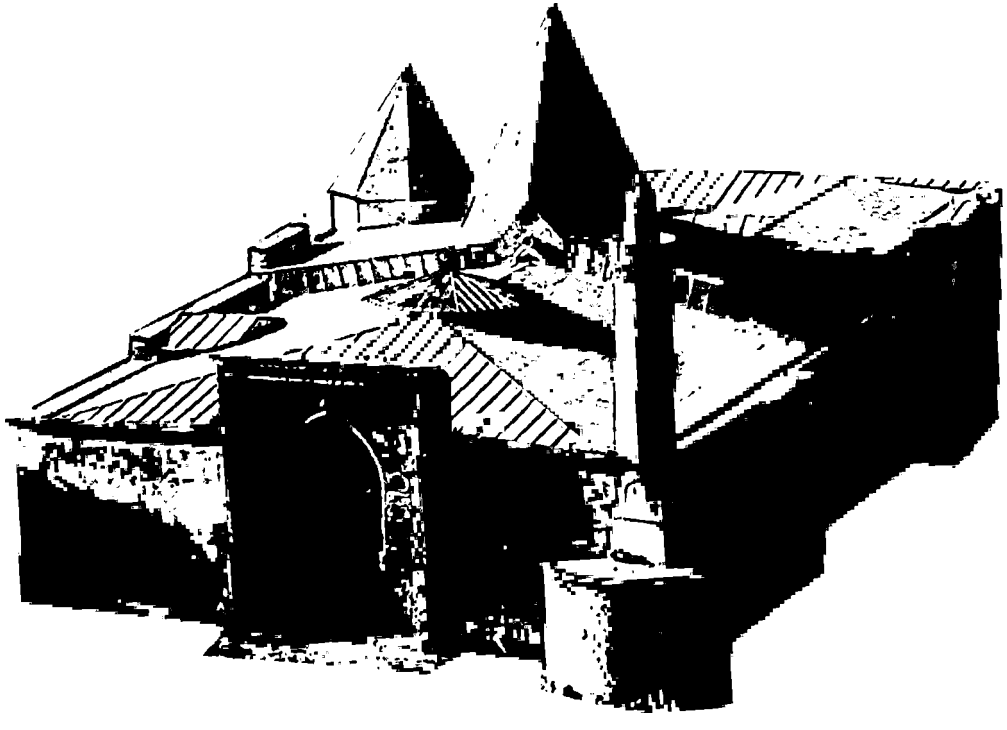
128. D. Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul 1965, s. 99-102.

nün ana mimari tipleri olan cami, medrese ve kervansaray inşaatında görev alıyorlar, bu yapıların plastik ayrıntılarında bildikleri veya alışkın oldukları bazı formları kullanıyorlardı. Hristiyan (Rum, Ermeni, Süryani), Arap ve Acem ustaların da yer aldığı gruplar çantalarındaki desen örneklerini uyguladıklarından, Selçuklu mimari dekorasyonunda görülen zenginlik çok yönlü bir kaynak tabanı göstermekte, şekillerdeki kozmopolit envanter, bunların anlam boyutunu çözümlememizi de güçleştirmektedir.

13. yüzyılın ortalarına doğru beliren değişme, belki bir klasikleşme değil, fakat yapılarda ölçü büyüklüğüne varan bir değişmedir. Bazı unsurların devre dışına çıkarılması, bazılarının vurgulanması bu süreç içinde yaşanmıştır. Az sayıda uygulanmakla birlikte, büyük medreselerde çifte minareli taçkapı organizasyonu, 13. yüzyılın ikinci yarısında cephe siluetlerini görkemli kılan önemli bir seçim olarak gözlenir. Ne var ki Beylikler döneminde iyice azalan bu yapı tarzı Osmanlı döneminde büsbütün ortadan kalkar. Bu tercihte, çifte minarenin işlev yönünden yararsızlığı rol oynamamış olsa gerek. İşlev açısından bakarsak, Osmanlı minarelerindeki üç katlı şerefe düzenini de açıklayamayız. Çifte minare ayıklanırken, kubbe, giderek daha da önemle ele alınır. O halde Osmanlı mimarları neyi atıp neyi yaşatacakları konusunda kararlıydılar.

Dışta dekorasyonun yoğunluk kazandığı Selçuklu taçkapısında, giderek süs bordürlerinin sayısı artmış, bitki süslemeleriyle karıştırılan geometrik kompozisyonlar en girift düzeye ulaşmıştır[129]. İç mimaride, kubbeleri, mihrap ve geçiş unsurlarını

129. R. M. Ünal, *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayını: 14, Izmir 1982, s., 22-23, 83-108.



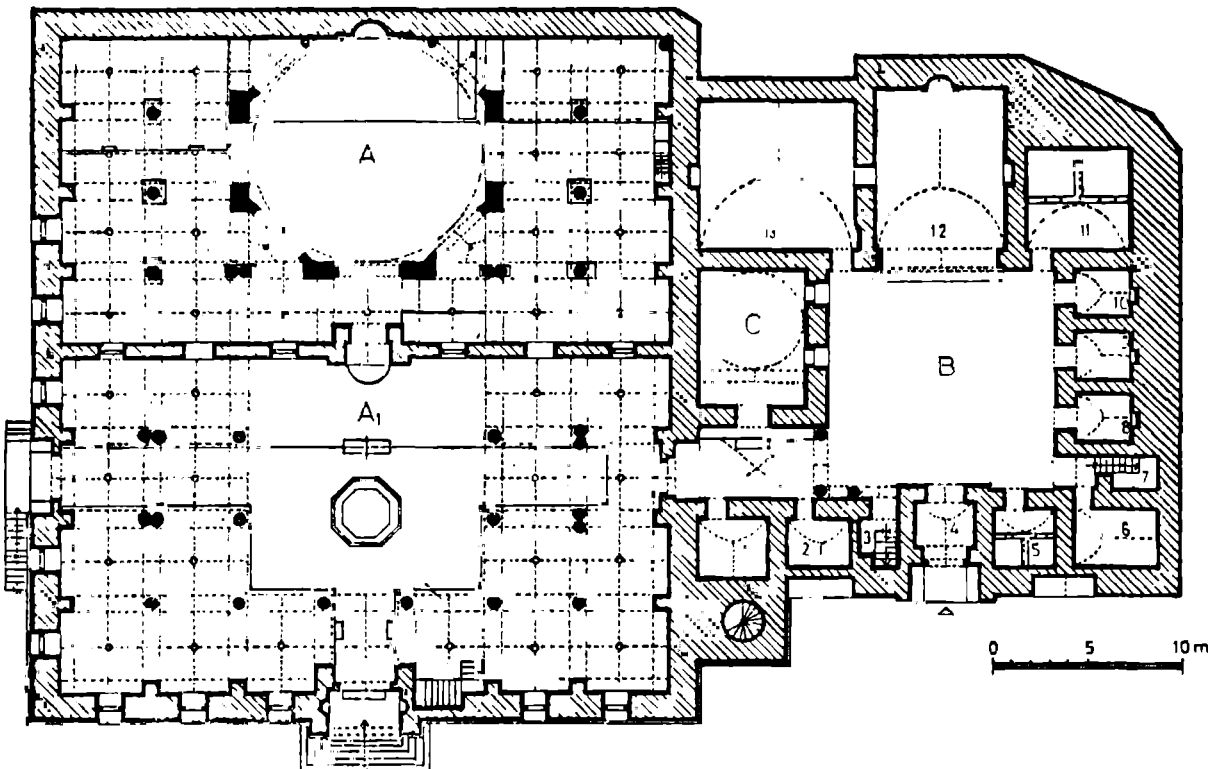
Divriği Külliyesi'nde yatık kütle ve iç bölümlenmenin hareketli örtü sistemi.

renklendiren mozaik çini özgün bir görünüm kazanmakla birlikte, Selçuklu mimarisinin dekorasyonla ilişkisi atektoniktir.

Selçuklu medrese ve camileri, dış cephelerdeki küçük açıklıklarla (mazgallar ve pencereler) sakin ve sağır bir etki bırakırlar. Zaman zaman örtü sisteminde göze çarpan külah, aydınlık feneri çıkıntısı, kırma çatı ve kubbelerin hareketli görüntüsüne rağmen, dışa kapalı bir kimliğe bürünmüş yapılar küçük birer kaleyi andırırlar. Bu açıdan medreseyle cami arasında görünüş farkı pek azdır. Kütle kompozisyonundaki bu ortak özellik, strüktür sistemindeki değişmeyle birlikte, Beylikler devrinde değişmeye başlamış, pencerelerin de büyütülmesiyle birlikte, yapı tiplerinin birbirinden ayrılmasını sağlayan bu süreç, Osmanlı mimarisini hazırlayan önemli etkenlerden biri olmuştur.

Yapı kütlelerinin kent dokusuna kimlik veren yükseltilerinin bu işlevi belki de Konya ile Bursa'yı ayıran en belirgin ilk bakış özelliğidir. Yatay kütle içinde, mihrap duvarına dik veya paralel neflerle bölünen mekanlar bu geometrik bölünmeye bağlı örtü sistemini de belirler. Konik veya piramidal külahlar giderek bu çeşitliliği kaybeder, yarım kürelerden oluşan temel formlar 15. yüzyıla doğru standartlaşır. Bu ayıklanma sonunda klasik Osmanlı'ya aktarılan tek form minare külahlarıdır. İran'dan Anadolu'ya gelen miğfer biçimli (tepeden hafifçe sivrilen) Selçuklu kubbesi Osmanlılar'da yerini yarım küre formundaki kubbeye terkeder ve kent peysajları artık bu formlara göre kimlik kazanır.

Yapıların beden duvarları üzerindeki açıklıklar, Selçuklu döneminde çok değişik bingilerle geçilmekteydi. Dilimli, basamaklı, basık, yonca biçimli, sivrilik dereceleri birbirinden çok farklı olan bu atkılar, Osmanlı döneminde hem tür olarak sı-



Manisa Ulu Camisi'nde, 8 desteğe oturan ve orta mekânın oldukça büyük bir kısmını örten kubbe, revaklı avlu gibi klasik Osmanlı camilerine öncülük eden başlıca unsurlarıyla dikkati çekiyor. (Plan: H. Acun-Vak. Gn. Mdğ. Arşivi).

nırlanır hem de kemer kullanıldığı yere göre seçilir. Özellikle "penci" kemer kubbe kadar olmasa bile, hemen ikinci derecede stil belirleyicidir.

Selçuklu düzeninin bozulmasıyla birlikte, 1300 yılı civarında başlayan kopmalar, 15. yüzyılın ortalarına kadar sürecek çok parçalı Türkmen devletleri mozayiğini oluşturur. Büyüklü küçüklü olmak üzere sayıları 20'yi geçen devletlere eski kaynaklar ve tarihçiler "tevaif-i mülûk" adını vermişlerdir. Gerçektende, pek çok melik'in aynı anda hakimiyetlerini ilan ederek, her şeyi kendi buyrukları altına alma yolunda giriştikleri çaba sonunda ortaya çıkan çok-başlı kargaşayı daha güzel ifade etmek mümkün değildir.

14. yüzyıl boyunca, siyasi kargaşa, suikasd, hâl, türlü entrika ve maddi yıkımlara karşılık kültürel gelişme noktalanmış değildir. Karmaşık görünen ortama rağmen, yeni vergi alanları, ham madde kaynakları ve sanatçı kadroları inşaat alanına katılabilmiştir. Siyasal manzara ile anıtlarda dışa vuran heyecan verici yenilikler arasındaki çelişki, her şeye rağmen bu dönemin, mimari üslup bakımından fakir, cansız veya tekrarlayıcı olmadığını gösteriyor. Pek çok araştırmacının farkettiği bu durumun cephe mimarisine nasıl yansıdığı "Eski Bir Kültür Alanı" başlıklı bölümde kısaca anlatılmıştı[130].

Son araştırmalar ve beliren görüşler[131], Beylikler devri mimarisinin önemli bir karakterinin kubbe-mekân ilişkilerinde dü-

130. Beylikleri devri sanatının topluca değerlendirildiği bir araştırma için bkz. G. Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453)*, Türk Tarih Kurumu Yayını, XXIV. Dizi-Sa 9, Ankara 1989.

131. O. Arık, 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, s., 111-136.

ğümlendiğini, bu yolda önemli adımlar atıldığını göstermiştir. Bu yoldaki arayış ve denemeler, gerçekte Selçuklu aşamasına ikinci basamak olarak eklenen dikkat çekici bir katkıdır. Ancak Saruhanlılar döneminden kalan Manisa Ulu Camisi (1376), Sinan öncesi gelişmelerin odak noktasından biri olarak daha sonraki gelişmeler için en önemli aşamayı temsil etmektedir. 10. 10 m. çaplı mihrap önü kubbesi sekiz destek üzerine otururken iç mekâna hakim olan örtü sistemi, revaklarla çevrili avlu düzenini[132], Süleymaniye'den yaklaşık 200 yıl önce tamamlanmış bir bütündür. Enine gelişen toplu mekân arayışı, aradan yüzyıl geçmeden Edirne'deki bir örnekte karşımıza çıkar. Üç Şerefeli Cami'nin 24.10 m. ye ulaşan kubbesini altı destek tutmaktadır. Yanlara doğru daha küçük çaplı (10.50 m.) dört kubbeyle açılan örtülerle, iç mekâna tam hakimiyet düşüncesi belirgindir. Kubbelerle örtülü revakların çevirdiği avlu ana mekânla bütünleşirken, Süleymaniye'den 110 yıl önce, Sinan'ın izleyeceği yolun ana fikri belirlenmiştir. Yapıda dört minare yerlerini bulmuş olarak yükselirken, gövdesi baklava desenli ve 67.75 m. yüksekliğinde, yapıya adını veren minarede üçlü merdiven sistemi uygulanmıştır. Minare gövdesine yerleştirilen üç yol ve son şerefeye tek yol olarak tırmanan basamaklar, yaklaşık 100 yıl sonra yine Edirne'de, bu kez Sinan'ın Selimiyesi'nde karşımıza çıkacak.

Yatay gelişmenin düşey yükselmeye dönüşmesi, çok sütunlu planın daha az sayıdaki desteklerle derlenip toparlanması, yer yer tonoz ve düz çatı kullanılmakla birlikte, yarım kubbelerin benimsenmeye başlanması, kubbenin adım adım büyümesi, caminin asıl kütlesiyle birleşen revaklı avlu, planı teşkil eden

132. M. Acun, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Dizi-Sa 56, Ankara 1999, s., 32-45.

dörtgenlerin köşelerinde yer alan minareler, pencere sayısının artması ve ölçülerinin büyümesi, vb. Bu görünüşler Sinan okuluna yaklaşmakta olan gelişme çizgisinin son aşamalarını temsil eder.

Ortaçağı yaşamakta olan bir gözlemci için, Bursa'daki Osmanoğulları'nın başarıya ulaşma şanslarının, Muğla'daki Menteşeoğulları, İzmir ve Efes'deki Aydınoğulları, Manisa'daki Saruhanlılar, Bergama ve Balıkıser'deki Karesilerinkileriyle aynı olduğunu ileri süren bazı araştırmacılar[133], Osmanlılar'ın pek çok yönden zora girmiş olduklarını, darda yaşadıklarını ve dezavantajlı durumlarını gözden kaçırmaktadırlar. Sahil beyliklerinin tersine, Osmanlılar'ın denize açılabilmeleri ve bu yoldan tircaret yapabilme şansları yoktu. Buna ek olarak, o günlerde her şeye rağmen bölgenin en güçlü devleti olan Bizans'ın bu kadar yakınında olmak da herhalde büyük bir şans sayılmazdı.

Bizans ve Çağdaşı Avrupa

Bizans'ı, Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlaşarak devam etmesi şeklinde tanımlayanlar olduğu gibi, Osmanlı Devleti'ni, Bizans'ın İslâmlaşmış bir devamı gibi gören bir tarih geleneği vardır. Karşılıklı etkiler, bazı kurumların aktarılması, kültürel unsurların alınıp verilmesi konusunda biraz daha dikkatli ve çözümleyici davrandığımızda görüyoruz ki; birbirinin yerine geçen uygarlıklar için, elbise değiştirir gibi, basit ve çarçabuk tamamlanan bir devir-teslim işleminin kabul edilmesi mümkün gözükmüyor. Bu, özellikle Osmanlı Devle-

133. S. Yerasimos, *Azgelişmişlik*, s. 158.

ti'nin, Bizans kültür ve sanatıyla olan ilişkileri bakımından ayrı bir önem taşır.

Öncelikle şunu hatırlamakta yarar var; Osmanlılar'ın Bizans'la ilk temas kurdukları 14. yüzyıl ve Konstantinopolis'i alarak onun varisi oldukları 15. yüzyılda, Bizans artık gerçek bir Doğu-Roma değildi. Sınırları daralmış, yapısı bozulmuş, eski imparatorluk anılarını bir gölge halinde bile yansıtmayan, zayıf ve feodal bir Ortaçağ devleti idi[134]. Halkın sadece kiliseye sığınarak yaşadığı toplum giderek köylüleşmişti. Rönesans'ı hazırlayan düşünce odakları çoktan İtalya'ya kaymış, giderek daha da içine kapanan Bizans, kendisini Ortodoksluğun odak noktası sayarak daha yüzlerce yıl yaşayabileceğinin vehmi içindeydi. Oyunu daha Malazgirt'te kaybettiklerini kaç Bizanslı yönetici farkedilebilmişti bilinmez, ama 1204'de Byzantion'a gelen Haçlı Ordusu şehri soyup soğana çevirmişti. Maviler ve Yeşiller, her an çatışmaya hazır silahlı çeteler halinde örgütlendikleri için Byzantion artık uygar bir dünya kenti sayılamazdı.

Bizans'ı ortadan kaldıran güç, sadece Osmanlı'nın iman gücü değildi. Avrupa Hristiyanları'nın Bizans'ı pek de umursamadıkları bir anda, ileri teknolojiyi de kullanan II. Mehmed şehre sahip oldu. Bu fetih, Galata'daki Cenevizli ve diğer İtalyan şehirleriyle bağlantılı tüccarları fazlaca rahatsız etmedi. Zaten, Bizans bu bölgeyi denetlemekten yoksundu.

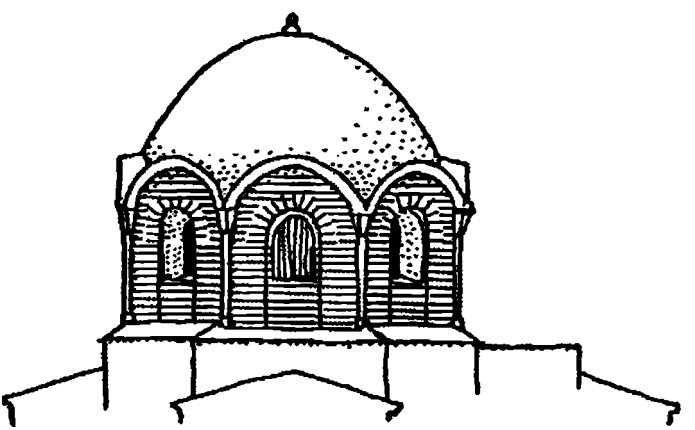
Bizans ne bu bölgeyi ne de bir başka yeri denetlemekten yoksundu. Artık çürümeye yüz tutmuş olan bu kültür, çevresinde

134. M. F. Köprülü Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hakkında Bazı Mülahazalar, *Türk Hukuk ve İktisat Mecmuası*, c. I, İstanbul 1931, s., 165-313.

oluşan taze bir güce direnemedi. Bu düşüş, doğan yeni koşullara uyamayan ya da kendini kurtaracak yeni dengeleri kuramayan bir yapının iflasıdır. Yalnızca ekonomik ve askeri boyutlarda değil; bilim kültür, sanat ve teknolojisiyle birlikte çürümekteyken, kendini bile tazelemekte güçlük çeken bir devletin, çevresinde dominant olacak etkiler göndermesi şöyle dursun, deyim yerindeyse; yağı olsa kendi başına sürerdi. Anadolu'daki Antik şehirler daha Türkler gelmeden çok önce terkedilmiş bulunuyordu. Figüratif antik sanatın ürünleri olan heykellerin ilk düşmanları fanatik Hristiyanlar, bu eserleri, çoktan temizlemişlerdi. Tapınak ve büyük binaların mermerleri ise Bizans inşaatında (Aya Sofya dahil) sere serpe kullanıldığından, geriye Osmanlı mimarlarının el atabilecekleri fazla bir şey kalmamıştı.

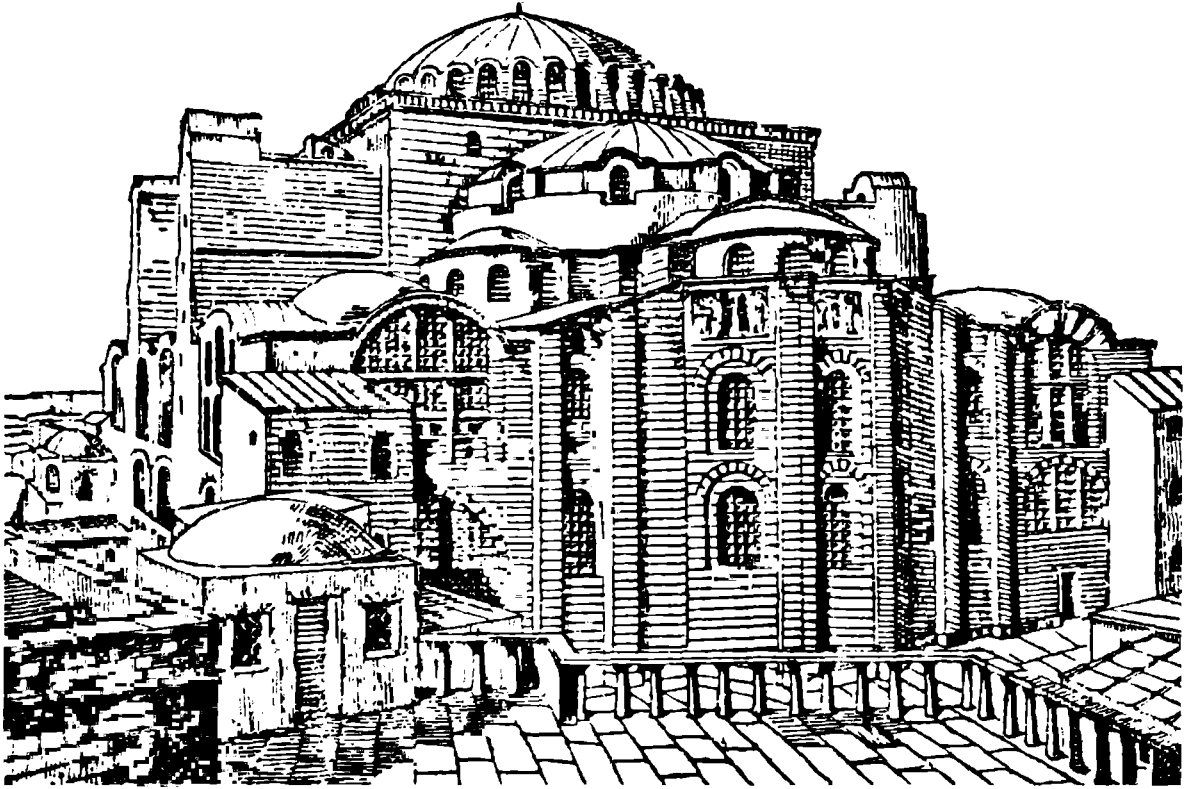
Osmanlı ve Bizans uygarlıkları, her ikisi de, geliştikleri bölgeler ve kültür çevrelerinden aldıkları etkilerle farklı doğrultuda sentezlere ulaşmışlardı. Osmanlı mimarisi öteki İslâm mimarilerine göre nasıl farklı bir kimlik kazanmışsa, Bizans mimarisi de, Hristiyan sanatı içinde farklı bir gelişme yolu izlemiştir. Her iki kültür çevresi, kendi sınıflarında farklı oldukları gibi, birbirleri karşısında da aykırı durmaktadırlar. Bizans 1000 yıl hüküm sürdükten sonra, son 150 yılını Osmanlı kültürüyle yanyana yaşayarak geçirmiş, sonunda, etrafını kuşatarak onu desteksiz bırakan bu komşu beyliğe teslim olmuştur. Bu ilginç durum, Osmanlı sanatını, fetih öncesi ve hatta fetihten sonraki üslup gelişmelerini etkileyen bir faktör olmuştur. Batı Anadolu ve Bizans'a yaklaşmış olmak, Osmanlılar için yeni teknolojileri öğrenmek, bunları kendi envanterine ekleyerek sindirmek kadar, yarışma duygusunu kışkırtan bazı seçkin eserlerle de karşı karşıya gelmek anlamını taşıyordu.

Her iki kültür çevresini yöneten merkezi motifin, Hristiyanlık ve İslâmiyet, yani inanç sistemi olduğunu esas alırsak, mimari programların ana sorunlarını da iki yapı tipinde ; cami ve kilisede gözlemek gerekecektir. Bizans çevresine yaklaşan Osmanlı mimari etkinlikleri, hem coğrafi hem de ilerleyen ve pek tabi gelişimin üst aşamalarına yaklaşan bir yapı formunu beraberinde taşımaktadır. Bir başka deyişle; İznik, Bursa ve Edirne'deki mimari artık Divriği Külliyesi'nden çok farklıydı. Bu mimarinin dış yüzüne kimlik veren elemanlar; yarım küre biçimindeki kubbeler ve düzgün kesme taş örgülü prizmatik kütlelerdir. Klasik öncesinde bile, plan çeşitliğine karşın, kubbe ve yarım kubbelerin alt yapıyla kaynaşması sağlanmıştır. Bu yapılar henüz piramidal kütle kompozisyonuna ulaşmamıştı, ancak büyük bir avlu, iki hatta dört minareyle köşelerde dengesini bulan görünüş, Bizans dini yapılarından bütünüyle farklıydı. Bir kilisede olması beklenen çan kulesinin Bizans'ta yaygın olmayışı, karşılığı olmayan bu unsur dolayısı ile, minareyle bütünleşen Osmanlı camisinin kütle ve oran sorunlarının bambaşka yollardan çözülmesini zorunlu hale getiriyordu.



Bizans mimarisinde sıkça tekrarlanan örtü elemanlarından biri, İstanbul Heybeliada Panaghia Manastırı kubbesi. 14. yüzyıl.

Bizans - Osmanlı ayırımında en belirgin kesim örtü elemanlarında kendini belli eder. Bizans mimarisi bir kubbe mimarisi değildir. Bu küresel eleman, mimari gelişmede büyük ve etkili tutulması gereken bir örtü olarak sorun teşkil etmemiştir. Aya Sofya dışında, kubbe çapları adeta ısrarla küçük tutulmuştur. Sorun, yalnızca çap ya da büyüklük sorunu da değildir. Kubbe kasnağı çoğu kez kubbenin kendisinden yüksek olabilmektedir. Özellikle Son Bizans döneminde bu yükseklik iyice artırılarak, görüntü, bir kubbeden çok bir kuleye dönüştürülmüştür. Osmanlı ve hatta Selçuklu kubbelerinde kasnağın hemen daima makul bir yükseklikte tutulmuş, kubbe ile ana kütle arasında daha doğru bir geçiş sağlamıştır. Ayrıca bu eleman, yarım kubbelere bölünerek üretilmiş, hakim örtü sistemi olarak, ana kubbe ve onun parçaları halinde basamaklandırma da sağlanmıştır. Kubbeyi bir kule gibi abartmak yerine, onu mimari kompozisyona giren öteki elemanlarla üstün bir düzen tasarımı içinde birleştirdikleri için sonucu etkili kılabilmişlerdir. Bizans üst yapılarında, tonoz çeşitleri, eğimli çatılar arasında birden yükselebilen çok sayıda ve oldukça basık olan kubbelerin oluşturduğu hareket, cephelerde düşey nişler, yivler, silmeler, dar ve küçük pencereler, tuğla örgü dokusunun oluşturduğu geometrik bezemelerle toprak seviyesine kadar devam eder. Farklı devir ve bölgelerde katkısı değişmekle birlikte, renkli taş sıraları, yazı şeritleri, bazen de kabartma ve resimlerle pitoresk etki artırılır. Tuğla ile taşın alternatif yatay sıralar halinde, ya da geometrik formlu çeşitlemeleri İlk Devir Osmanlı camilerinde görülür. Ancak bütün dönemler için geçerli olan; düzgün kesme taşlarla örülmüş prizmatik kütlelerdir. Bizansla karşılaşan Osmanlı mimari geleneği, bir süre için tuğlaya dönmüş, bunu yeni bir anlayışla değerlendirmekten çekinmemiştir.



169

Istanbul Aya Sofyası'nın minare ve payandalarından arındırılarak tasarlanmış çizımında; ana kubbe, apsis yönündeki yarım kubbe ve öteki elemanlarında başlıca inşa malzemesinin tuğla olduğu vurgulanıyor. Ancak, sonradan sıvayla örtülen tuğla doku, örneğin Kariye Camisi'ndeki etkiyi artık vermiyor.

Bizans'ta bütün ülkeyi kuşatan bir mimari üsluptan söz etmek güçtür. Sözgelimi, Orta Anadolu (Binbir Kilise grubu) ve Suriye'nin taş yapıları ile Yunanistan'dakiler oldukça farklıdır. Ayrıca her dönemde bir başka plan şeması moda olmuş, anlaşılabilir tutumlar ya da gelişme mantığı ortaya çıkmamıştır.

Baştan beri bazilika'yı temel tiplerden biri olarak benimseyen Bizans mimarları, uzunlamasına gelişen bu şema ile kubbeyi birleştirmişler, ayrıca haç biçimli şemaları (kapalı ya da açık olmak üzere) bir kaç değişik deneme halinde uygulamışlardır. Bu gelenekte, merkezi plan, başvurulan şemalardan sadece biridir. Aya Sofya da dahil olmak üzere, genelde merkezileştirme eğilimi söz konusu değildir.

Her iki mimarinin önemli unsurları sayılan giriş mekânları; son cemaat yeri ve narteks'in benzerliği dikkat çekicidir. Bazı araştırmacılar, son cemaat yerinin, Orta Asya Türk Evi (tarma'nin portik kısmına dayandığını ileri sürerken, bazıları bu mekânın doğrudan Bizans'ın narteks'inden alındığını kabul ederler. Anadolu camilerinden başka, İslâm ülkelerinde görülmeyen bu mekanın durumu henüz tartışmalıdır.

Osmanlı cami mimarisinde bir kaç örnekle sınırlı kalan, artık yaygın tip olma özelliğini göstermeyen çok ayaklı (kûfe tipi de denilen) camiler geleneği, yerini, giderek büyüyen mihrap önü kubbesinin daha çok hakim olduğu bir anlayışa bırakmıştır. Artuklular'dan başlayarak Beylikler devrinde gelişmesini tamamlayan şema İlk Devir Osmanlı camisine örnek olur. Bursa üslubu camilerinde görülen ilk örneklerde büyüyen mihrap önü kubbesi, daha geniş hacimleri örter. Kısacası, Osmanlı mimarisi evrimini merkezi yapılara yöneltmiştir. Kare, altıgen ve sekizgen şemaların denenmesindeki en önemli sebep, cemaatin saf tutması ve toplu halde namaz kılabilme koşullarının

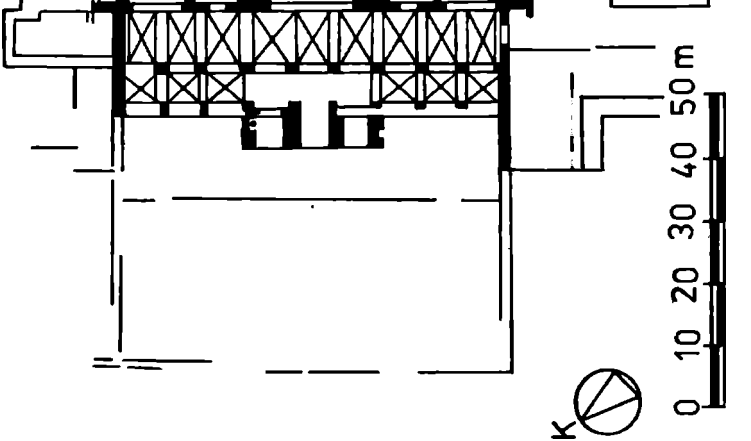
sağlanmasıyla yakından ilgilidir. Bu anlayış, büyük programlı yapılar olan sultan camilerinde ısrarla uygulandığı için, Kahire'deki bir cami ile Kırım'daki uygulama arasındaki fark, mesafe farkının çok altındadır. Gelişmenin, başlangıçla vardığı nokta arasındaki evrimi, mimari teknolojideki genel biçim ortaklığı ile desteklendiği için homojen bir stil yaratılabilmiştir.

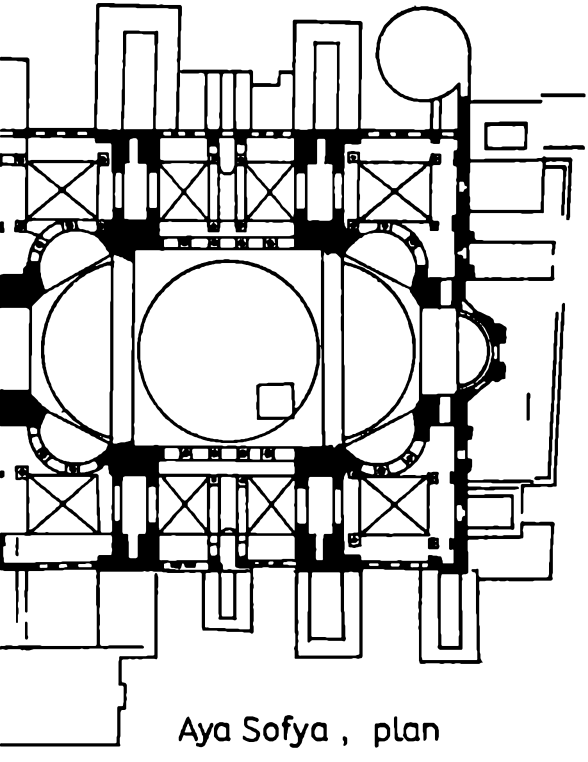
Plan ile desteklerin örtüye bağlanma tarzı Bizans'ta pandantiflere büyük görev yükler. Bütün yapılarda kubbenin aşağıya doğru devamı gibi olan pandantifler, yükü desteklere indirirken iç mimaride yaratılan resimleme programına da hizmet ederler. Selçuklu mimarisinde, alt yapı ile kubbe arasında, üçgen yüzeylerden oluşan ve yelpaze gibi açılan pandantifler, giderek yerini içbükey unsurlara bırakmıştır.

Bizans mimarları, Grek ve Roma'nın terkedilmiş yapılarından söktükleri parçaları yeni inşaatlarda kullanmışlardır. Bu tutum Osmanlı mimarisi için de geçerlidir. Şebeke, sütun gövdesi, başlığı vb. elemanlar toplanarak yeni yapılarda kullanılırken, bunların katkısı en aza indirilmiştir.

Bizans mimarisini etkili kılan bir başka unsur, mimari plastiğin önemli kısmını oluşturan duvar resimleridir. Alçı ve sıva üzerine uygulanan fresk ve mozaik tekniğindeki resimleme genelde figüratiftir.

Çok özet olarak değindiğimiz maddeler her iki kültür çevresinin mimari tipleri yaratılırken; Bizans'ın çeşitlilik gösteren fakat, ana tipi oluşturacak yerde, parçalanan; Osmanlı'nın ise derli toplu kompozisyonlara daha yatkın bir tutum içinde olduğunu gösteriyor. Karşılaştırmalar sırasında yapıları tanımlarken, bir tek Bizans yapısının, İstanbul Aya Sofyası'nın, temelden kubbeye kadar farklı ve ayrıcalıklı olduğunu belirtme-


0 10 20 30 40 50 m
K



Aya Sofya , plan

liyiz. Bu yapı, Bizans mimari geleneğine aykırı olduğu kadar, bazı araştırmacılar tarafından Osmanlı anıtsal cami mimarisine esas kabul edildiği için ayrıca incelenmeye değer.

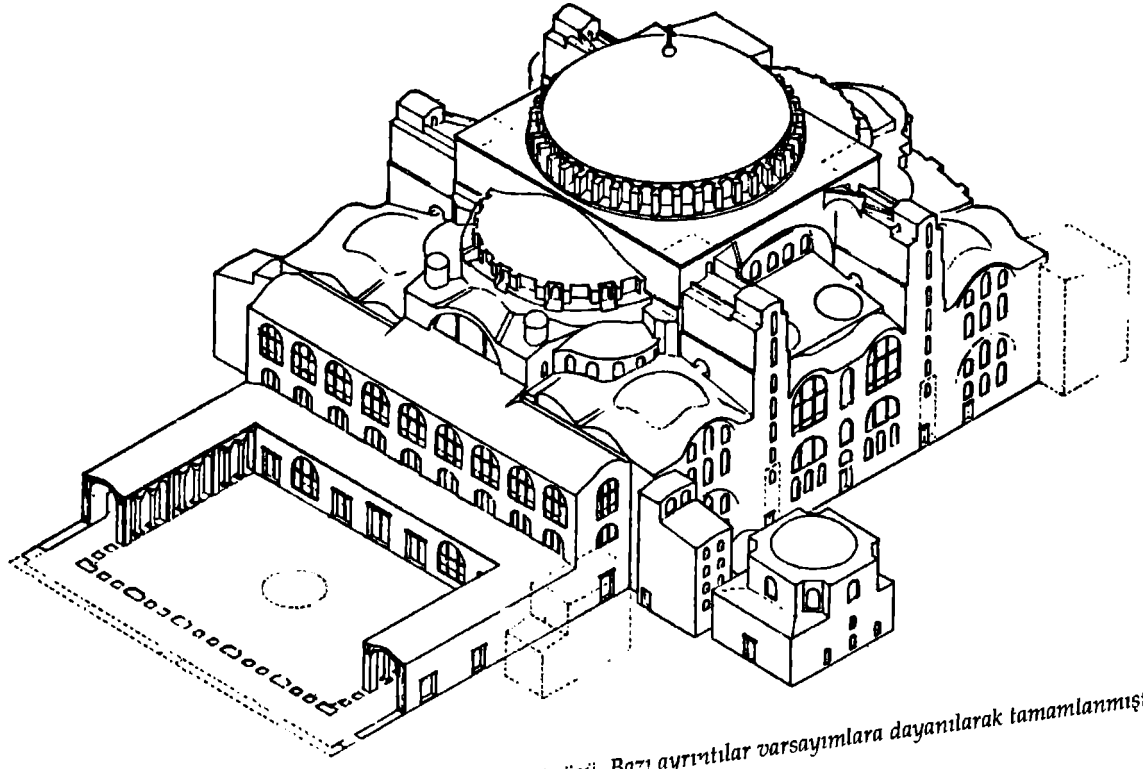
Bizans yapılarının plan, kütle ve plastik elemanları bakımından hangi çözümlere başvurduğu bellidir. Aya Sofya'nın ise bilinen plan şemalarına uymayan deneme bir yapı olduğu, bu yüzden de yapıldığı günden beri çeşitli onarım, takviye ve desteklerle ayakta durabildiği bilinmektedir. Bizans için atipik olan bu kilisenin, yapımından yaklaşık 1500 yıl sonra bile ayakta duruyor olmasının nedeni strüktürünün sağlamlığı değil; onu ayakta tutmak üzere gösterilen ilgiden kaynaklanmaktadır. Depremler, yangınlar ve iç isyanların getirdiği yıkımlara rağmen bu yapı, öteki Aya Sofyalar'a göre (İznik, Edirne, Selanik, Sofya, Kiev, Ohri ve Trabzon) daha şanslıdır.

4. yüzyılda yapıldığı düşünülen ilk Aya Sofya, bir dünya başkentinin katedrali olarak tasarlanmış büyükçe bir bazilika idi. "Sophia" (ilahi hikmet) adı verilen ve Konstantinus'un isteği üzerine yapılmış olan bu yapı, 404 yılında yıkılır, 415'de II. Teodosius tarafından tekrar ayağa kaldırılır. Bu yeni yapı 532 yılında Nika ayaklanması sırasında tahrip olur. Bugünkü yapı, üçüncü aşama olarak I. Jüstinyen zamanında, 532-537 yılları arasında tamamlanmıştır. Yapılan eklere rağmen esas çizgileriyle günümüze ulaşan bu eserin mimarları Anadolu'lu iki usta; Miletos'lu İzidoros ve Tralles'li Antemius'dur. Teknik bir hata yüzünden 557'de çöken kubbeyi, bu kez İzidoros'un yeğeni Genç İzidoros oturtur. İmparatorlar, sonra da sultanlar ve mimarlar her an yeni bir felaketle karşılaşmaktan endişe ettiklerinden, binaya sürekli takviyeler yapılmış, bu eklemeler neredeyse inşaat kadar masraflı olmuş. sonunda yapının kimliği bir hayli değişmiştir.

Binanın 78 x 71 metrelik alana oturan ana gövdesi, bir bazilika ile kubbeli yapının kaynaştırılmasıyla, hem uzunlamasına hem de merkezi olan bir şema özelliği gösterir. Bir başka deyişle, narteksten apsise uzanmayan desteklerle bazilika'dan uzaklaşıldığı gibi dört büyük desteğe rağmen yapı, Kutsal Haç'ın kollarını yansıtmıyor. Hafifçe elips bir tabana oturan ana kubbenin çapı 31.5-32 metre, yüksekliği 56 metredir. Yapının ulaşılmaz ölçüleri bunlardır. Doğu ve Batı yönünde, iki yarım kubbenin eklenmesiyle bütün dünyayı etkileyen bu mimari, İstanbul'un fethinden sonra da örnek olmaya devam etti. Burada ince bir ayırıma dikkat etmek durumundayız.

Klasik dönem Osmanlı mimarisinin bir tek yapıdan gelişmeyeceği, Türk mimarlarının yalnızca Aya Sofya'yı "kopye" etmekle özgün sonuçlara ulaşamayacakları açıktır. Bunun tersini kabullenmek; çok uzak coğrafyalarda 11. yüzyıldan beri, giderek büyüyen mihrap önü kubbesinin iç mekân bütünlüğüne hakim olduğu gerçeğini yok saymak anlamına geliyor. İstanbul'un fethinden önce (Türk mimarları Aya Sofya'yı görmüş olsalar bile) klasik Osmanlı mimarisinin arkasında yer alan en az üç yüz yıllık kubbe-mekân gelişmesini kısaca hatırlamakta yarar var.

Fetihten önce, Bursa ve Edirne yapılarını gerçekleştiren Osmanlı mimarları, ana eksen üzerinde bir ya da iki kubbeyle ters ⊥ planı üzerinde yoğunlaştılar, yine fetihten önce Manisa Ulu Camisi ve Edirne Üç Şefeli ile 8 ve 6 desteğe oturtulan ana kubbeyle merkezi plan arayışı yola çıkmıştır. Kuşkusuz fetihten sonra bir etki söz konusu olmuştur. Buna göre, Türk mimarları Aya Sofya'yı aşılması gereken bir ölçü olarak alırken, mimarlık deneylerinin biriktirdiği kültür ve teknolojik düzey açısından böyle bir yarışa hazır durumdaydılar.



Aya Sofya'nın 562 yılı dolaylarındaki kütlesel görünüşü. Bazı ayrıntılar varsayımlara dayanılarak tamamlanmıştır. (Mainstone, s. 120-121).

Jüstinyen'in Megale Ecclesia'sı fetihle birlikte camiye çevirilerek, Aya Sofya Cami-i Kebiri olarak hizmete girer. Osmanlılar yeniden bir dünya kenti oluştururken ilk büyük camilerini fethin sahibinin adıyla ve üstünü bir tam bir de yarım kubbeyle örterek inşa ettiler. 1463'de yapımına başlanan Eski Fatih Camisi'nde kubbe çapı 27 m.'ye ulaşırken, Bayezit Camisi, bir tam iki yarım kubbeyle, Aya Sofya'ya daha fazla yaklaşmıştır. Bu benzeşme ve yakınlıkları ele alırken dikkatten kaçırılmaması gereken bir iki temel nokta daha var. Benzerliği sadece ana mekân örtüsünde ararsak, mimarinin diğer unsurları; kütle komposizyonu, yan mekânların orta kesimle ilişkisi ve revaklı avluyu tümüyle gözardı etmemiz gerekecektir. Ayrıca Osmanlı cami mimarisi yukarıdaki iki örnekle açıklanamıyor; Aya Sofya'ya benzemeyenlerin, neden benzemediğini açıklayamazsak, ne etkileşimin anlamı kalır ne de mimari evrim basamaklarının, temsil ettikleri değerin anlamı kalır. Bir şeyi daha eklememiz gerekiyor; cami, Osmanlı mimarisinin tek yapı tipi değildir. Türbe, kitaplık, medrese, han ve türbelere ait Bizans prototiplerini göstermediğimizden, Osmanlı mimarisinin, en genel anlamda farklı kaynaklardan beslenen, neyi nereden alacağına karar vermiş bir tasarım geliştirici okul olduğunu kabul etmek daha makul ve mantıklı gözüküyor.

Bu konuyu hemen bir kaç sayfa sonra tekrar ve geniş ele alacağımızdan, Aya Sofya - Süleymaniye karşılaştırmasında, ünlü yapı hakkında en iyi monografilerden birini hazırlamış olan R. J. Mainstone'nun görüşlerine yer vererek, Avrupa sanatına değinmek istiyoruz. Mainstone vardığı sonucu şöyle özetler: "Aya Sofya'da her şey sanki strüktürü gizlemek için yapılmıştır, unsurlar birbirine karışarak adeta erirler. Camide strüktür açıkça ifade edilmiştir, netlik vardır"[135].

135. R. J. Mainstone, *Hagia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Thames and Hudson, London 1988, s. 258.

Bizans uygarlığı, antik pagan sanatını hristiyanlaştırarak; Hristiyan sembolizminin motifleriyle, Tevrat ve İncil'den alınmış sahneler aracılığı ile iç mekân resimlemesine aktarmıştı. Yıkılışından sonra bölgedeki etkileri büsbütün yok olmamakla birlikte, artık Hristiyan sanatının asıl temsilcisi Avrupa olmuştur.

Fatih devrinin bütünüyle örtüşen Rönesans kültürü (1400-1600), İtalya'da filizlenmiş olmakla birlikte, gerek bu ülkede gerekse Avrupa'nın öteki ülkelerinde uzun süre güvenli bir ortam kurulamamıştır. Matbaanın icadı ve hümanizma'ya rağmen, sık sık değişen hanedanların neden olduğu kaynaşmalar, 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 aşamaları göstermekteydi. Otorite çekişmeleri, keşifler, etik sorunlar, kısacası iyi ve kötü, her şey gündemdeydi. Machiavelli (1469-1527) ünlü eseri *Discorsi*'de şunları söylüyordu: "Evet biz İtalyanlar her ulustan daha dinsiz ve daha ahlaksız insanlarız, çünkü kilise, kendisini temsil edenlere en kötü örnekleri veriyor, hükümdarlarımız gayrımeşru, memurlarla yargıçlar fena insanlardır."[136] 16. yüzyıldaki derin ahlak bunalımı, farklı güç odaklarının çekişmesi kültürün bütün alanlarına yansımaktaydı. 15. yüzyılın sonunda Floransa'da ortaya çıkan bir rahip, Fra Girolamo Savanarola, güçlü vaizlarıyla, insan elinden çıkmış, akla gelebilecek her türlü eşyayı lanetler. Gerçek ülküsü teokratik bir devlet kurmak olan bu din adamı hümanistlerce sevilen bütün kültür eserlerini meydanlarda

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

yaktırır. Şehrin meydanına yığdırdığı odun piramitleri üzerine, Pulci, Bocaccio ve Petrarca'nın en güzel minyatürlü eserlerini koydurmuş, bunlara yağlıboya tabloları da ekleyerek, odunları ateş vermişti. Bizans'ta yaşanan İkonoklazma krizinden 650 yıl sonra, 1494'de tekrarlanan bu olay, Gotik kültürden hümanist Rönesans kültürüne geçişin rahat ve mekanik olmadığını gösteriyor. Çünkü, Hümanizma genel olarak dinsizdi ve kilise, haklı olarak bu ateist tavrı hoş görmüyordu.

15. yüzyıla kadar, dükkanlarında çalışan sanatçılar, gerçekte birer zenaatkârdan başka bir şey değildirler. Köylü alabildiğine ezilirken, ticaret ve endüstrinin geliştirdiği şehirlerde ekonomik düzey yükseliyordu. Ekonomik büyüme, sömürgelerden aktarılan servet ve değer fazlalığının kimin sırtından toplandığı, yöneticiler için pek önemli değildi. Bu yükseliş, özellikle İtalya şehirlerinde bilim ve sanat alanındaki etkinlikleri destekleyen gücü de sağladı. Bu gelişme içinde sanatçı, büsbütün proleter olmasa bile, soylular sınıfına girememiş bir konumdaydı. Ama genelde ressamın ekonomik durumu iyiydi. Sözgelimi, Perugino'nun birkaç evi vardı, Leonardo, Rafael ve Titiano'ya cazip ödemeler yapılıyordu[137]. Sanat artık kilisenin denetiminden çıkmış, daha çok saray mensupları ve soylulara hizmet etmeye başlamıştır.

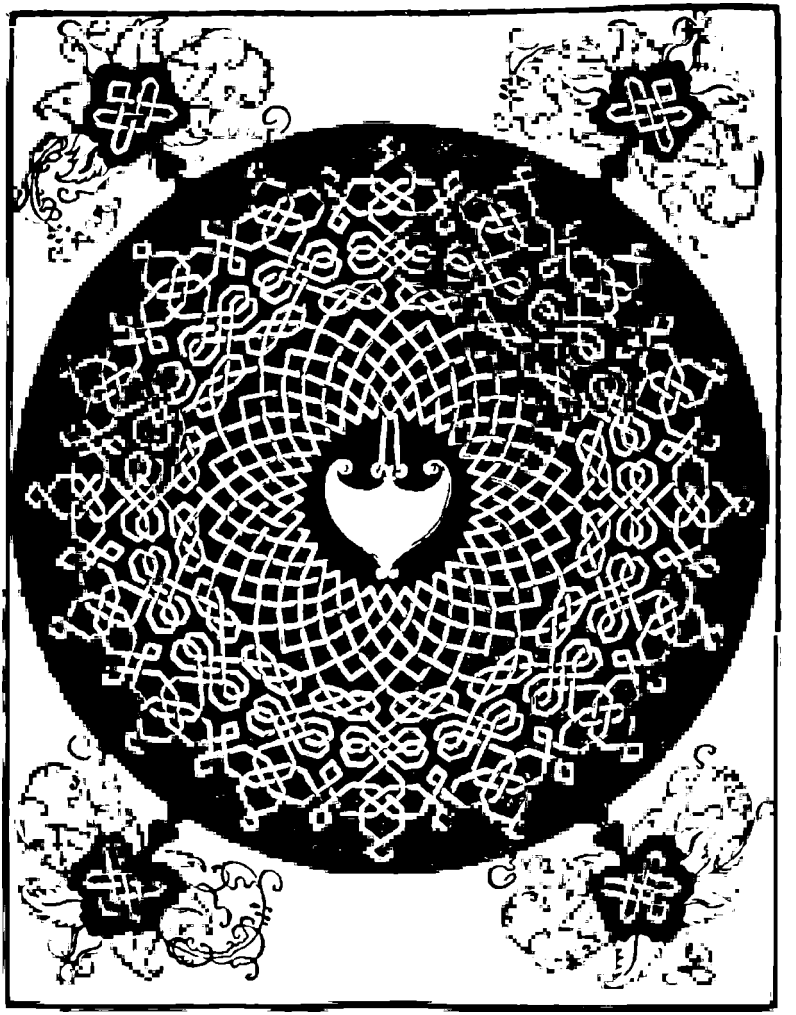
15. ve 16. yüzyıllarda sürmekte olan dini çoşku ve mezhep gerginlikleri yer yer şiddetini korumaktadır. İspanya'da "imansızlar"ın (Yahudi ve Müslümanlar kastediliyor) malları gaspedilmekte, bir yandan mezhepler arasında kanlı katliam olurken öte yandan endülüjans senetleri satılmaktaydı. Bu çalkantı içinde en önemli olay 16. yüzyılda beliren Reformasyon

137. E. O. Chirsiansen, *The History of Western Art*, New American Library, London 1959, s. 124.

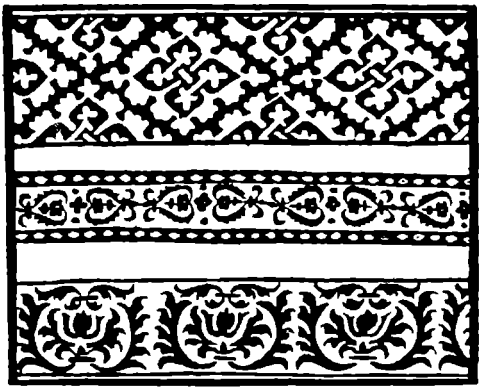
hareketi idi. Alman din adamı Martin Luther (1483-1576) ünlü "Protesto" sunu ilan ederek, papalığın baskısına karşı çıkmış. Avrupa krallarının ve burjuvazinin desteğini kazanmıştır. Bu ve benzeri kaynaşmalar, engizisyonlar ve afarozlardan başını kaldıramayan Avrupa, Türk ilerleyişine engel olamadı. Hatta M. Luther, Türk ilerleyişini, Avrupa'daki yozlaşma ve toplumsal adeletsizliklerin cezalandırılması olarak yorumluyordu. Almanya'dan kaynaklanan reform fırtınasının Türkler'e dolaylı destek sağladığı söylenebilir.

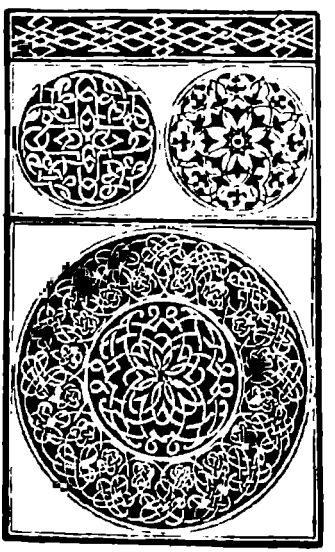
Gerek savaşlar gerekse ticaret ve seyahatler dolayısı ile artan Osmanlı - Avrupa ilişkileri, öncelikle ve yoğun olarak Avrupa'ya yönelik olmuş, birkaç yüzyıl sonra akış tersine dönmüştür. Öteden beri Doğu'dan ithal edilen halı, kumaş ve kitap ciltlerinin Avrupalı sanatçılara ilham verdiği bilinmektedir. 16. yüzyılda büsbütün artan bu etkiler, giderek yoğunlaşmış, Türk sarığı, Türkçe "tülbend/türbend" kelimelerinden bozma bir adla, "türban" şeklinde kullanılmış, bu başlık özellikle soylular arasında moda olmuştur. "Arabesk" teriminin de, bütün Doğu süslemelerini anlatmak üzere, 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, hatta olduğu gibi kullanmaktan çekinmemişlerdir. Bu kompozisyonların bir kısmını Türk sanatı örneklerinden ayırdetmek gerçekten güçtür[138]. Taşınabilir ticari mal aracılığı ile aktarılan motif göçü genellikle tek yönlü olurken, mimari alanında ise dikkat çekici bir etkileşim göze çarpmamaktadır.

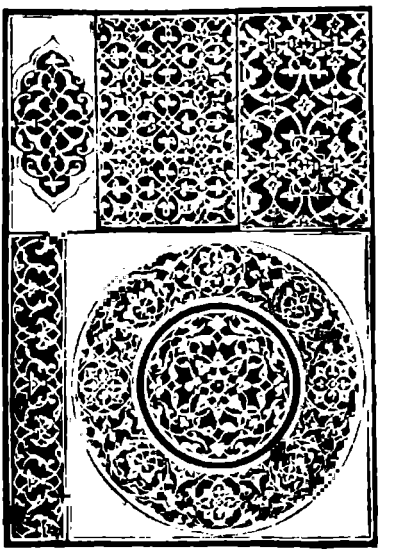
138. A. Lichtward, Der Ornamentisch der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, *Brockhaus Konversation*, Erster Band, Berlin und Wien, 1982, s. 781; S. Mülayim, Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, II, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1983, s., 62-85.



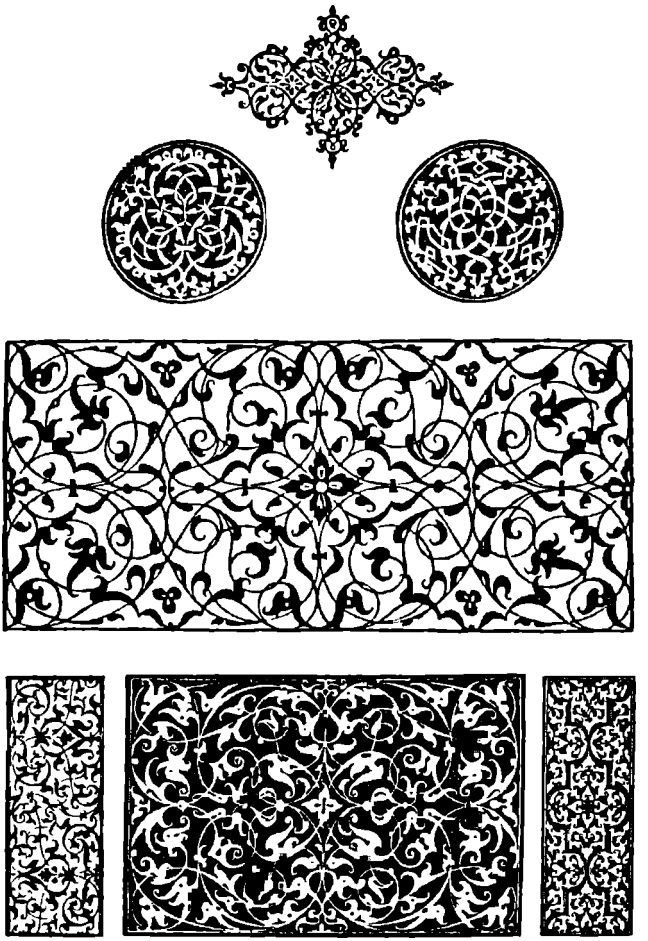
DÜRER 1505



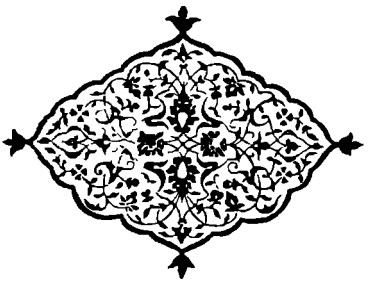


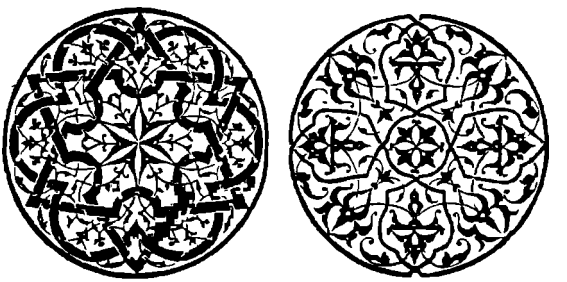


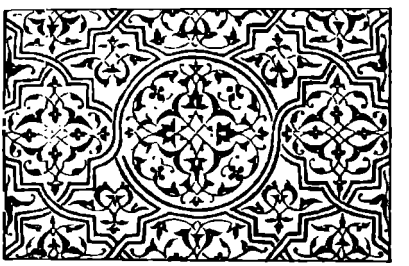
ZOPPINO 1529



Peter FLÖTNER . 1546







Francisque PELLEGRIN. 1530

Mimar Sinan çağının kronolojisi yakından incelendiğinde bazı büyük kültür ve sanat adamlarının aynı yıllarda ortamı paylaştıkları görülür. (Bkz. Ekler) Çoğu kez dikkatimizden kaçan bir husus, her türlü toplumsal kargaşaya rağmen, 16. yüzyıl Avrupa sanatı içinde de bazı zirve noktaların belirmiş olmasıdır. Bir resim ustası babanın oğlu olan H. Holbein (1497-1543), duygulu bir portre ressamı olmaktan öte, ayrıntılardaki eşsiz ustalığında Türk halılarını da gündemde tutmuştur. Onun tablolarında yer alan bu halılar, soylu Avrupa ailelerinin yaşadığı ortamda Türk halılarının ağırlıklı yerini göstermek bakımından birer belge değerindedir.

Holbein, Türkler'in Avrupa içlerine kadar uzandıkları bir devrede yaşamış, kuşkusuz ithal yoluyla Almanya'ya kadar ulaşan Türk sanat eserlerini de inceleyebilmişti. Yine Alman sanatçısı A. Dürer (1471-1528), Kanunî devrinin ilk yıllarında ve Sinan'ın ilk eserlerini verdiği yıllarda yaşamıştır. Eserleri arasında bulunan bir Kanunî portresinin, bir başka ressamın, belki de bir Venedikli yağlıboya sanatçısının eserini esas alarak çalıştığı düşünülmektedir. Batı anlayışına yakın bir üslupta çalışan nakkaş Kemaleddin Bihzad'ın Venedik'e giderek orada resim çalışmaları yaptığı bilinir. Sinan çağının güçlü eserleri, Şehzade ve Süleymaniye camilerinin yapıldığı yıllarda, İtalyan sanatçısı Michelangelo (1475-1564) ile Osmanlı çağdaşı Nigârî (1492-1572)'nin özgün portreleri dikkati çekiyordu. Asıl adı Haydar Reis olan bu denizci nakkaş, portrede başarılı, eller, ayaklar ve vücut çizimlerinde anatomik yorumdan yoksundur.

Batı ile alışverişlerin yoğunlaştığı bir devrede, taşınabilir sanat eserleri karşılıklı olarak her iki dünya da tanınıyor, birbirine benzeyen bazı denemelere girişiliyordu. Fakat daha genel çiz-

gilerle ifade etmek gerekirse, her iki kültür çevresinin, özellikle Osmanlı çevresinin dışa kapalı kaldığı, kendi kültürel gelişme doğrultusunda oldukça rijit bir tutumu benimsediği anlaşılıyor. Kültür tarihçilerinin "Doğu Doğu'dur, Batı Batı'dır" şeklinde formüle ettikleri tablo daha uzun süre öylece kalacaktır. Özellikle mimari alanındaki gelişmeler her iki kültür dairesinin birbirinden daha da uzak durmasını zorunlu kılan ilkelerle yürüdüğünden, 18. yüzyıl ortalarına kadar anlamlı bir analoji ve etkileşim süreci belirmemiştir.

Klasik Osmanlı dönemiyle kısmen örtüşen Rönesans, antikitenin yeniden doğuşudur. Bu dönemin tonozlu strüktürleri ve Grek üsluplarının uygulandığı Rönesans yapıları, gerçek bir kubbe mimarisine yönelmekten çok, fasat süslemeleriyle uğraşan bir plastik etkinlik alanıydı. Roma'daki St. Peter'de uygulanan büyük kubbede bile daha çok dış etki aranmış, yumurta gibi yükselen çift çeperli kubbenin şehir siluetinde etkili olması istenmiştir. Mimaride, kubbe-mekân ilişkisinin akılcı kurallarından çok, klasik heykellerden esinlenen figürler, antik silmeler ve üçgen alınlıkların yapıya eklenmesiyle sonuçta göz boyayıcı bir plastiklik tercih edilmiştir. Buna karşılık, giderek yalınlaşan Osmanlı mimarisinin gerek dış gerekse iç mekânda çok daha farklı bir yola girdiği görülüyor. Yüksek kasnaklı ve çift çeperli kubbe Türk mimarisinde daha önce denenmiş, bu uygulama Timurlu devri anıtlarıyla İslâm dünyasının doğu kesimlerinde kalmıştır. Osmanlı mimarları, yumurta formuyla abartılmış kubbeden hoşlanmadıkları gibi, dış mimaride çini kullanmanın yapılara oldukça "hafifmeşrep" bir görüntü vereceğini farketmişlerdir.

Avrupa'nın Rönesans ve Barok çağı bütün sanatların gelişip çeşitlenmesine yol açarken, plastik sanatların özellikle heykel

ve resim sanatında odaklaşmasına neden olmuştur. Bunda sekülarizasyon ve sanatçıdaki bireyselleşme tutkularının da etken olduğunu kabul etmek durumundayız. Osmanlı sanatında, bu anlamda bir değişme zaten beklenemezdi. Gerek kapalı toplum olması gerekse kesintisiz bir siyasal düzen içinde aristokrasi odaklarının yer almayışı, klasik devir Osmanlı sanatını yekpare bir görünümde tutmuş, mimari de böyle bir bünyenin parçası olmanın gereğini yerine getirmiştir.

Osmanlı mimarisiyle (boyutları ve görkemi bakımından) karşılaştırılabilecek dönem, Avrupa'da büyük katedrallerle temsil edilen Gotik çağ olabilirdi. Böyle bir etkileşim zaman ve mekân bakımından bir ütopya arayışı olacağından, tekrar Eski Dünya'nın en büyük kentine dönerek, Osmanlı mimarisinin daha yakın temas noktalarını ve iç dinamiklerini gözleyelim.

Bir süredir Bizans uygulamalarını gözlemekte olan Osmanlı mimarları, daha önceden bildikleriyle hazır bulduklarını birlikte değerlendirme yoluna koyuldular Sinan, ancak Bizans'tan arta kalan ürünlerle tanıştı. Bunların bir kısmı dermeçatma, ancak Aya Sofya cüretli bir denemeydi. Böyle bir ortamda Sinan estetiği nasıl oluşacaktı, ustanın dehâsı bilinene neler ekleyecekti ve Süleymaniye fenomeni nasıl bir gelişmeyi temsil edecekti. Şimdi bu sorunları irdeleme zamanı geldi.

SİNAN ESTETİĞİ

Selçuklu mimarisindeki dekoratif yoğunluklar ve bunların içindeki anlam boyutları, aceleci ve enerjik yapılar, Beylikler dönemindeki deneme süreçleri giderek durulur ve 15. yüzyılın Türk mimarisi yeni bir sürece girer. Rum-ili'nin ilk fatihlerine hizmet eden ustalar, taş malzemeyi çok iyi kavrayıp onu adeta yoğurmuşlar, Divriği Külliyesi'nin taçkapılarında görülen ayrıntılardaki çekiciliğe rağmen, bu mimarinin iç çelişkilerini ortadan kaldırıp, klasiğe ulaşamamışlardır. İçte mihrap, dışta taçkapılar üzerinde yoğunlaşan süsleme ile düz yüzeylerin belirgin tezadı, çok küçük tutulan pencere açıklıkları dolayısı ile büsbütün dikkati çekmekteydi. Ne var ki, mihrabın önüne rastlayan kubbenin giderek daha da büyük tutulması, Batı Anadolu'daki Beylikler ve onların dayandığı Selçuklu denemelerine kadar uzanır. Sinan'da zirve noktalara ulaşan, merkezi hacmi örten kubbe fikrinin, birkaç yüzyıllık gelişme ve birkaç sanatçı kuşağının arayışları sonunda belirginleştiğini rahatça kabul edebiliriz.

Günümüz araştırmacılarının ulaştığı yüksek birikim ve ayrıntı zenginliğine karşın, mimarı bilinmeyen bazı yapıların Sinan'a ait olup olmadığı konusundaki tartışmalar bizi şu sonuca götürüyor: Sinan tek başına değildi. Sinan ayarında iş yapabilen onun kadar güçlü başkaları da vardı. Bunlardan Davud, Sedefkâr Mehmed Ağa ismi bilinen ustalar olarak Sinan Okulu'nun mensuplarıdır. Gelenek, sistem ya da anlayış, hangi adla anılırsa anılsın, aynı üslubu yaşatan fakat ismini bilemediğimiz başka mimarlar da vardı.

Osmanlı inşaat teknolojisinin entellektüel potasında oluşan Sinan estetiği, kendinden önceki bazı mimari alışkanlıkları ayıklarken, bazı gelenekleri yeniden işleyerek güçlendirmiş ve pekiştirmiştir. Sinan Okulu'nun, Osmanlı mimarisine esas olan en önemli buluşu kubbe-mekân ilişkilerini en ideal bir biçimde formüle edebilmek olmuştur. Bu estetikte, bir gözlemcinin ilk algıladığı şey; zengin ve geniş programlı kompozisyonun hassas dengesidir. İster tam merkezi, ister hafifçe uzunlamasına olsun, her plan şemasında bu denge görülmekle kalmaz, strüktürün kütle kompozisyonuna yansıması daha açık sözlü bir anlatım kazanır. Beylikler çağının kararsız fakat çeşnisi bol denemeleri, öteki İslâm ülkelerinde bir türlü çıkış yolu bulamayan yöresel denemeler, sadece Sinan estetiğinde en akılcı çözüme ulaşır. Sinan, başka mimarlar tarafından daha önce kullanılmış olan bütün unsurları öyle beklenmedik, öyle büyük bir armoniye soktu ki; başkalarının keşfettiği şeyler bile artık onun malı oldu. Geleneğin güçlü desteğinde ulaşılan bu doğal kolaylık onun sanki özel bir Tanrı-vergisi'ne sahip olduğu izlenimini uyandırdı. O hiçbir formu keşfetmedi; formların yeni ölçülerini belirledi. Bununla Sinan'ı küçümsemiyoruz, tersine; oyunun kurallarını değiştirmek gibi en zor olanı başardığı için sorunun üzerine gidiyoruz.

Dehânın Payı

16. yüzyıl Osmanlı mimarisi, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, yepyeni bireysel çıkışlara izin vermeyen bir denetim düzenini sürdürmeye devam etmektedir. İmparatorluğun, kendine yeterli ve kapalı bir sistem oluşu, yeniliklerin ağır ağır ortaya çıkmasını ve gelişmenin küçük katkılarla yürümesini gerektiriyordu. Yaratıcı birey olarak kabul ettiğimiz sanatçı kişi-

liğinin, içinde yer aldığı kültürel dairenin sınırlarını aşması pek çok bakımdan mümkün değildir. En önemli yapılarda bile, mimarın adını taşıyan bağımsız bir levha veya kitabeye rastlamayışımız, yaratıcı bireyin kendisini geriye çekip, mahfiyetkâr bir biçimde ismini gizlemeye gayret sarfettiğini gösteriyor. Bu döneme ait yapı planları ya da projeye esas olan çizimlerin bile ortadan yok edilmiş olması ilginçtir. Bu sıralarda Avrupalı sanatçılar individüalist bir tavırla bireysel üslup kavgası vermekteydiler.

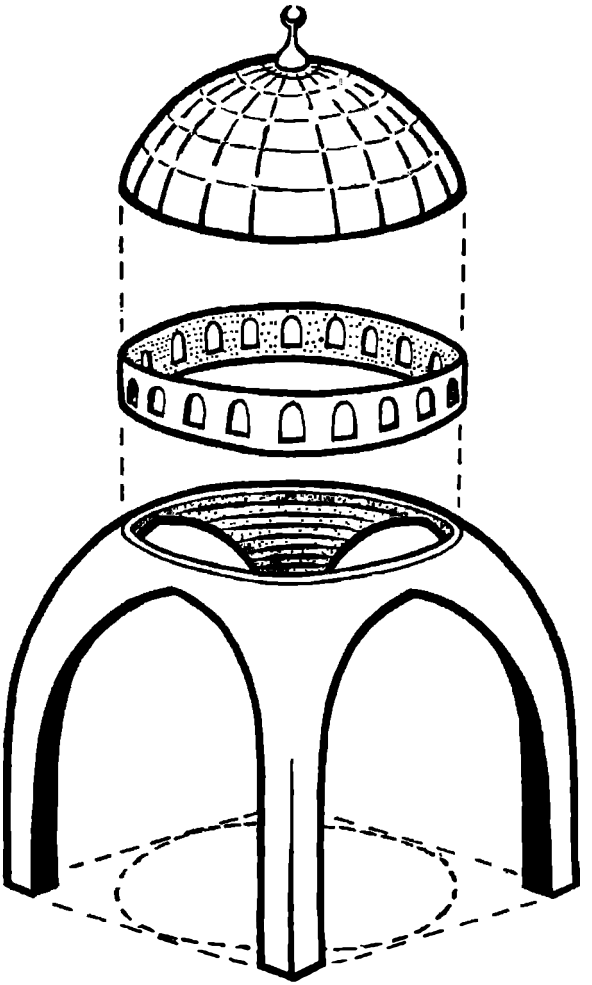
Batı'daki gelişme, bir yandan kişiselliğin de belirmesini sağlarken, öte yandan bilim, kültür ve sanattaki başarılarla giderek bütünlük çözülmüştür. Bilim insanlarını Engizisyon'la sık sık yüzleştiren bu gelişme Fransa'da en azından 1789'a kadar bu şekilde devam etmiş, sanatçılar, fakat daha çok mimarlar, yaptıkları işin ekonomik desteğe daha çok bağlı olması nedeniyle, 19. yüzyıla kadar düzenin adamı olarak yaşamışlardır. Bundan sonra ortaya çıkan Viollet-le-Duc (1814-1879) gibi üslup yaratan kuramcılar bile güçlü ekonomik destekler arayarak yaşadılar.

Osmanlı düzeninde de, çevreyi biçimlendirenler öncelikle mimarlardır kuşkusuz. Ancak bu süreç içinde sanatçının kendi hayatı ile çevre arasındaki organik bağın gücü en çatışmasız bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, fiziki çevrenin oluşmasını sağlayan mekânı yaratırken kendilerini kuşatan çevrenin kurallarına sıkı sıkıya bağlı olduklarından, Şeyhülislâm ya da Müftüler için de durum aynı olduğundan, sözgelimi Engizisyon vb. bir engel söz konusu değildir. Beylerin ya da paşaların aristokrat tutumları görülmez. Toplumun insan gücü, projelerin ekonomik çapı ve teknolojik düzeyin toptan seferber edilmesiyle mimari doğar. Bu nedenle mimar, an-

cak imparatorluğun talepleri ve imkanları ölçüsünde dehâsını devreye sokabilen kişidir. Bu yüzden sistem, hedefine ulaşmak üzere, Sinan'sız da başarılı olabilecek şekilde kurumlarını örgütlemiştir.

Sinan'ın dehâsı, 16. yüzyılın insan potansiyeli ve teknolojik donanımları çerçevesinde başarı kazanmıştır. Böyle bir çevrede, mimarın etnik kökeni veya soy kütüğü, bugün sanıldığı kadar önemli değildir. Çevre ile Sinan birbirini öylesine tamamlamıştır ki yetenekli bir usta çevresini işlerken, değişken ortamın zenginliği de onun yaratıcı gücünü sürekli tahrik etmiştir. Sinan'ın büyüklüğü, bilinenlerin özetine katkılar yapabilmesi, bunları yeni bir ayara sokarak Osmanlı mimarisini "yeni" ya da "özgün" diyebileceğimiz tasarımlara kavuşturabilmesindedir. Büyük sultan camilerinin kağıt üzerindeki görünüşlerini, özellikle Süleymaniye için çizdiği resimleri sık sık Kanunî'ye gösterdiği, dönemin en büyük mimarı ile yeryüzünün tek hakimi arasında görüşme, alış-veriş ve iletişim olduğunu biliyoruz. Bilmediğimiz şey, bu görüşmelerde hangi ayrıntılara inildiğidir.

Sinan'ın etkin olduğu yıllarda, ikiyüz yıllık bir deneme devresinden geçmiş olan Osmanlı mimarisinde kütle düzeni ve mimari kuruluş bakımından belirli ilkelere uyma yoluna gidilmişti. II. Murat, Fatih ve II. Bayezit dönemlerinde ve daha sonraki gelişmelerle birikim sağlamış olan bu mimari gelenek, Sinan tarafından güçlü bir şekilde özümsenmiş, bilinen şemalar için yeni gelişme imkanları araştırılmıştır. Sinan'ın İran, Mısır ve Rumeli seferlerinde kazandığı görgüler, onun tasarım doğrultusunu saptırmamış, bu ülkelerdeki anıtlar, boyutları ve yerel karakterleriyle hafızasına yerleşmiştir.



Dört destekli büyük camilerde orta mekânı belirleyen unsurlar; baldaken, kasnak ve kubbeden oluşuyor. Bu çekirdek, yanlara eklenen yarım kubbelerle geliştirildiğinde; mekan genişlediği gibi, örtü sistemi de zenginleşiyor; dört ayak iç mekânda serbest olarak kalıyor. Sadece ayaklar arasına duvar örülerek strüktür bu haliyle de kalabiliyor. Bu ikinci seçenekte ayaklar, duvar köşelerini oluşturmaktadır.

Sinan'ın Osmanlı mimarisine katkıları birkaç yönlüdür. O güne kadar denenmiş biçimler ve teknikler yaklaşık aynen uygulanmış, fakat mekân kavramı daha etkili hale getirilmiştir. Sözgelimi, dört, altı ve sekiz desteğe oturan baldaken strüktür daha önce, hem de oldukça büyük ölçülerde denenmiş olmasına rağmen, bu türler Sinan tarafından ele alınırken giderek yalınlaşmıştır. Bu anlamda, Sinan'ın inşaat anlayışına bir çeşit "iskelet mimarisi" diyebiliriz. Bu mimaride duvarlar, sadece mekânı sınırlamamakta, taşıyıcı olmayan duvarlar sık sık delinebildiği için iç mekâna ışık dağıtan pencereler bütün yüzeye yayılabilmektedir. Bursa ve Edirne'deki Sinan öncesi camilerde pencere düzeni, masif duvarlar üzerinde sınırlı bir işlev taşıyordu. Sinan, kütlenin işlenişine içte ve dışta büyük katkıları olan duvarlara birkaç sıra halinde pencere dizerek, yüzey tasarımını geliştirmiştir. İç mekâna ışık sağlayan pencereler, dışta prizmatik dörtgen yüzeylerin içini boşaltırken, büyük kemerlerin içine öylesine istif edilir ki, aynı çarpıcı ritim ayrıntıda ve genelde buluşur.

Birkaç yüzyıldır daha sert ve köşeli bir kütle halinde ilerleyen mimarinin yumuşatılması rahatlatıcı yeni bakış açıları kazanırken, örtü ile alt yapı arasındaki ayırımlar, parçalı, çokgen ve basamaklı geçiş elemanlarıyla daha akıcı bir üslup sergilemeye başlar. Gözü rahatlatan tüm bu unsurlar arasında, özellikle, kubbeyi destekleyen ayakların yukarıya uzantısı olan köşe kuleleri Sinan'ın yapılarında değişik formlar gösterir. Gözü hareket ettiren basamaklı çizgi, ana kubbenin büyük kavsini tamamladıktan sonra bu küçük kulelerde bir süre oyalanarak inişe devam eder.

Kubbeyi çepeçevre kuşatan uçan payandaların kubbeyle ilişkisi ve beden duvarlarını destekleyen payandaların plastik bir

değer kazanması Sinan Okulu'nda gerçekleşmiş, daha sonraki yapılarda bütün bu elemanlar, mimarinin önemli parçaları olmaya devam etmiştir.

Sinan'ın Osmanlı cami kütlesine eklediği en önemli unsurlardan biri de, yan cephelere yerleştirdiği revaklardır. Tek veya iki katlı, narin sütunlarla desteklenmiş çıkıntılı ahşap örtülü yarı açık mekânlar, cepheyi hareketlendirmekte, yapılara sivil mimari çağrışımları yüklemektedir. Süleymaniye ve Selimiye'de görülen bu unsur, daha sonra özellikle Sultanahmet ve Eminönü Yeni Cami'deki uygulamalarıyla devam etmiştir.

Selçuklu camilerinin yatay geliştirilmiş kütleleri, Beylikler devrinden başlayarak bir yükseliş sergilemiş, Sinan'ın yapılarında bu hareket dengesini bulmuş, Süleymaniye'de olduğu gibi, yapı kütlesi eşkenar üçgene sığabilen oranlarla tesbit edilmiştir. Yükseliş Sinan'dan sonra da devam etmiş, fakat piramidal dengenin zorlanışı klasik çağdaki uyumu yok etmiştir.

Kubbe uygulamasına göre çok daha vazgeçilmez olan minarenin, ana yapı ile olan ilişkisi her zaman ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkmış, minarenin yerini belirleme konusundaki kararsızlık gözü rahatsız eden bir çözümsüzlük olarak devam etmiştir. Sinan'a kadar yeri kesinleşmeyen minareler, yeni ölçü ve esaslar çerçevesinde klasik tutumun belirleyici unsurlarından biri olur. Bu tutum şu ilkeleri benimser: Tek minareli uygulamalarda genellikle girişin sağındaki köşe, iki minareli uygulamada ise her iki köşe kullanılmıştır. İstanbul Bayezit Camisi (1505), Üsküdar Mihrimah (1547) ve Şehzade (1548) camileri, ana cephe köşelerindeki minarelerle klasik çizgiye daha bağlı örneklerdir. Oldukça erken bir tarihte, Edirne Üç Şerefeli (1447)'de başlayan 4'lü uygulama minarelerin yerlerini ana kütle ve avlu köşeleri olarak belirlemiştir ki, bu durum Süley-

maniye'de tekrarlanır Yine 4'lü uygulama olmakla birlikte, Edirne Selimiye (1575)'de ana mekanın köşelerine yerleştirilen minareler, bu kez merkezi şemayı vurgulamak üzere ana kubbeyi çeviren unsurlar olarak dikkat çeker, Sultanahmet Camisi (1617)'nde ilk ve tek örnek olarak karşımıza çıkan altı minare uygulamasıyla, klasik dönemin adeta minareye doymuş bir zenginliğe ulaştığını görüyoruz.

Şerefelerin yüksekliği ve sayısı yatay-düşey karşıtlığını dengelemek üzere dikkate alınmakta, mukarnasla genişletilen alt yapı üzerinde şebekeli korkuluklarıyla gövdeyi kavrayan bu unsurların sayısı ancak sultan camilerinde ikiden fazla olabilmektedir. Süleymaniye minareleri ve bunların şerefe sayıları halk arasındaki inanca göre bazı tarihi gerçeklerin ifadesidir. Yapıda dört minarenin bulunması, yapıyı inşa ettiren Kanuni Sultan Süleyman'ın Fetih'ten sonraki dördüncü padişah olduğunu; şerefelerin toplam on adet oluşunun ise, Kanuni'nin onuncu Osmanlı padişahı olduğunu gösterdiği, yolunda yaygın bir inanç vardır. Edirne Selimiye'deki minarelerden ikisinin, içinde üç ayrı merdivenli çıkış olduğu; her biri ayrı şerefeye ulaşan bu merdivenlerin, büyük bir ustalık eseri olarak halkın gözünde Sinan'ın efsaneleşmesine sebep olduğunu biliyoruz. Ne var ki bu ince teknoloji Sinan'dan önce, Edirne Üç Şerefeli Cami'de denenmişti.

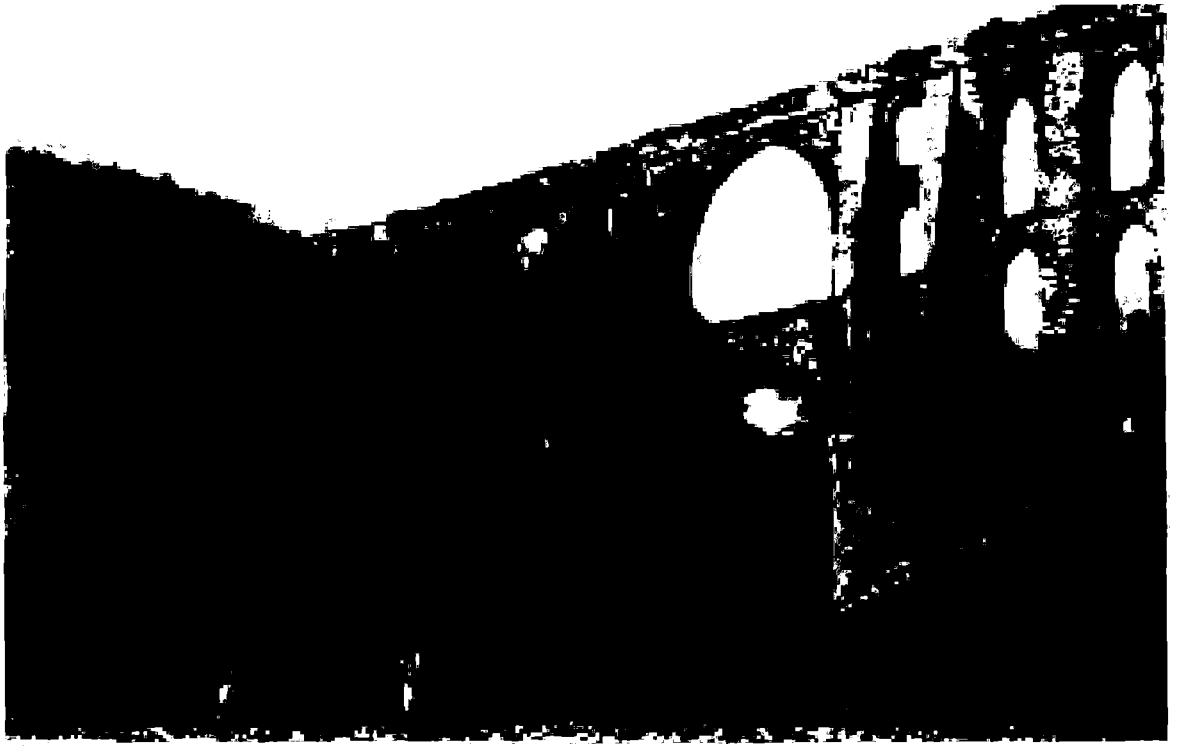
Özetle, mimaride yeni çözümler, buluşlar, her şeyden çok oranların ortaya konuşu, Sinan'la birlikte "klasik" diyebileceğimiz yeni boyutlara ulaşmış, mimarlık alanının bu ustası imparatorluğun kıtalar üstü eğilimlerini hızla ve kuvvetle dış dünyaya yansıtmıştır. Bu üslup, özellikle en güçlü bir tarzda yerleştiği eyalet ve şehirler üzerinde biçimler anarşisine son vermiş kendi kimliğini kıtalar ölçeğinde ortaya koymuştur. Bu

kimlik Osmanlı düzeninin hakim ve hükümran olduğu bölgelerin sanat kaderi üzerinde günümüze kadar uzanan izler bırakmıştır.

Sinan mimarlık okulu, daha önceki yüzyılların birikim ve denemeleri üzerine oturmakla birlikte, kurgu ve tasarımda oldukça sabit kiriterleri olan bir tutumla kendini belli eder. Büyük ustanın, aynı yapı tipinde (camilerde) farklı plan denemelerine girişmiş olması, üslubun bir "deneme" aşamasında olduğunu göstermez. Her örnekte, mimariyi oluşturan parçaların mafsallanışı ve unsurlar arasındaki ilişki, üslup yaklaşımı bakımından bir bütünlük sergiler. Bu nedenle deneme'den çok, bir çeşitleme'den söz etmek yerinde olur. En az yarım yüzyıl boyunca apaçık görülen bu bütünlük; değişmeyen ölçü ve esasların bütüne sindirilişi gözlenebildiğinden, bu dönemin mimarisi için rahatlıkla "klasik" deyimini kullanıyoruz.

Sinan yapıları genelde rasyonel tasarımlar olmakla birlikte, işlevsellik her zaman kaskatı uygulanan bir kural değildir. İstanbul Kemerburgaz'daki Moğlova su kemeri (1564), sadece suyu nakleden bir köprü formunu çok aşar. İnsanı ilk bakışta saran eser, 258 m. uzunluk ve 36 m. yüksekliği ile görüntü ufkunu öylesine doldurur ki; her adımda karmaşık yapısma doğru insanı kendisine çeker. Süleymaniye ve Selimiye'den hiç farkı yoktur dense yeridir. Mimariyi heykele dönüştüren ustanın elinde taşın nasıl biçim değiştirdiği daha iyi anlatılamazdı. Moğlova kemerindeki ustalık, bilinen inşaat tekniklerini kat kat aşmakta, taş işçiliğinin hesaplamaları bütün sınırları zorlamakta, gerçek bir yaratma heyecanının doruğuna ulaşmaktadır.

Dönemin inşaatında kullanılan çeşitli malzeme yanında, kurşun kaplı kubbe, çatı ve minare külahları altında yeryüzünün



İstanbul, Kemerburgaz'daki Mogiova su kemeri, niçvir yere yansımadan göğe yükselirken her katında çeşitlenen yapı, Alibey Köyü Deresi üzerinden aşırdığı suyu şehre ulaştırıyor.

gelmiş geçmiş en dayanıklı malzemesi olan taş, yapı gövdelerine hakim kılınmıştır. Beden duvarları ve minarelerde zaman zaman polikromiye başvurulmuş, koyu kırmızı ince kuşaklar ve daire şeklindeki kakma unsurlar dışında, süsleme alabildiğine azaltılmıştır. Devşirme malzeme kullanımı hissedilir derecede durdurulmuş, avlu döşemelerindeki düz kaplamalar ile devşirme olduğu pek farkedilmeyen monolit sütunlar kullanılmıştır. İnsan gözüne çarpmayan veya bambaşka işlevlerle bütüne katılan bu tür malzemenin en aza indirilen etkisi, Osmanlı mimarisinin, özellikle Sinan'ın duyarlıklı bir kültürel kimlik endişesi güttüğünü gösteriyor.

Klasik dönem mimarlarının yapı tezyinatı, özellikle toprak malzemenin kullanılışı konusundaki görüş açıları, motif, desen, doku ve renk konusunda adeta belirli bir politikaları olduğunu göstermektedir. Klasik dönem yapılarında tuğla malzemenin en aza indirilmesi ve giderek terkedilmesini böyle bir anlayışın sonucu olarak görmek gerekiyor. Eğer Anadolu'nun batısında Bizans mimarisinin ortaya koyduğu ürünlerle (Aya İrini'yi düşünelim) karşılaşmasaydık; klasik Osmanlı cephe mimarisinde tuğladan kaçınma olgusunu, yerel malzeme avantajına bağlayabilirdik.

Yoğun tuğla örgüsünün hareketlendirdiği Bizanslı cepheler ve kiremit örtüler yüzlerce yıl Doğu Roma halkının görsel çevresinde yaşadığına göre ve bu bölgelere yakın kil yatakları mevcut olduğuna göre, şu soru akla geliyor: Bizanslı ustalar neden Roma'nın taş örme geleneğinden ayrıldılar; aynı bölgeye yayılan Osmanlılar neden tuğla geleneğini benimsemediler? Kil yatakları ve eli boş kalan Bizanslı duvarcılara rağmen bu gelenek neden kesildi.

Çok âni olmamakla birlikte, "taşa dönüş" şeklinde kendisini gösteren kararlı değişim, 1388 tarihli İznik Nilüfer Hatun İmareti'nde ilginç bir örnek verdikten sonra farklı bir yön izler. Yol ayırımındaki kararlılık daha Doğu'daki erken tarihli örneklerde de kendisini belli etmiştir. Divriği Külliyesi (1229)'nin taç-kapılarında ve duvar örgülerinde, ne tuğlaya ne de çiniye yer verilmemiştir.

Osmanlılarda taşın tercihi, tuğla darlığından değil; fakat yepyeni bir stil yaratma tutkusundan kaynaklanır. Bizans'ın tuğlayı dış cephelerde sere serpe kullanmasında adeta mistik bir tutku ve muhafazakar bir ısrar görülüyor. Bir varsayımdır ama, üzeri sıvayla örtülmeden kullanıldığına göre, tuğlanın simgesel anlamından söz edebiliriz belki. Kahverengi'nin, çilekeşlik ve dünya nimetlerinden çekilme işareti olması, kırmızının, İsa'nın kanı olarak kabul edilmesi fazla mı spekülatif olur?

Osmanlılar mabetlerinde tuğla fasat görmekten hoşlanmadılar. Tıpkı şarap ve domuz eti gibi, tuğla dokudan da uzak durdular. Biliyoruz ki, Osmanlı mimarisinin örtü sistemleri; kemerler, tonozlar ve kubbelerin neredeyse tamamı tuğladan örülmüştür. Hiç de küçümsenemeyecek ölçülere varan tuğla strüktürün sıva altına gizlenmiş olması ve üstte kurşun tabakalarıyla örtülmesi dikkati çeken bir özelliktir. Ancak bazı erken dönem profan yapılarında (İstanbul'daki Sandal ve Cevahir bedestenleri) iç mekânda çıplak tuğla yüzeyleri gözlenebiliyor. Dışta ise yine kurşun örtüleri görebiliyoruz. Özellikle cami mimarisinin dış yüzeylerinde, doku hareketinin yaratacağı oyunlardan ve anlam sapmasına yol açabilecek renk uygulamalarından kaçınıldığı apaçık bellidir. Camiler başta olmak üzere, dış yüzeylerde tuğla örgü en aza indirilirken, çini uygulama bile büsbütün kısıtlı tutulmuştur.

Çini ve tuğlanın, Osmanlı dış yüzeylerinden çekilmeleri ilginç bir beraberlik gösterirken, tuğla daha çok orta ve küçük boyutlu camilerin minarelerinde bir süre daha kullanılmıştır. Çini ise belirgin derecede azaltılır ve giderek iç mekânların bezemesi olur. Dış cephelerde neredeyse renksizliği kabul eden anlayış, yarı kapalı bir alan sayılan revaklı avludaki pencere kemerlerinin çerçevelediği yüzeylerde çiniyle buluşur. Rüstempaşa Camisi'nde belirli bir seviyeye kadar çıkan çiniler iç mekânda bile sınırlandırılmıştır. Selçuklu eserlerinde (Konya Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese) geçiş ve örtü elemanlarının çini ile kaplı olduğunu hatırlarsak, Osmanlı mimarisindeki iç mekân dekorasyonunun nasıl bir değişim yolu tuttuğunu daha ıyi farkederiz.

Dış cephelerdeki kesme taş uygulamasını sadece ekonomik davranışla açıklayamıyoruz. İlhanlı - Timurlu geleneğinde inşa edilen en görkemli yapılarda çini, dış yüzeyleri canlandırmak üzere en yaygın kullanılan malzemeydi. Sultaniye'deki Olcaytu Hûdâbende Türbesi (1313) ile başlayan bu çizgi, Semerkand'daki Gur Emir (1405) ve benzeri yapılarda şiddetli bir istek olarak dışa vurmakta, olağanüstü pırıltılar ve renkli yüzey tasarımları günümüze kadar kullanılmaktadır. Eyvan ve piştaklar yoğun bir çini kaplamaya sahne olurken, belki de yeterince düz, çorak ve renksiz olan bozkır peysajına canlılık katma isteği öne çıkıyordu. İran'dan İç Asya'ya kadar uzanan böyle bir coğrafyada, kubbe kasnağının yüksek tutulması, soğan biçimindeki bir kubbenin yukarıya doğru boyutlandırılması da arazinin yatay sonsuzluğuna karşı dikey tezatlar yaratma endişesinden kaynaklandığı gibi, bununla da yetinmeyen yerel tercihler yapılara renkli ve parlak bir dış kabuk eklemeyi de ihmal etmemiştir.

Ş. Yetkin bir yazısında şunu isabetle vurgulamıştı: "Osmanlı mimarisinin bu en ihtişamlı devrine imzasını atmış olan dâhi mimar (Sinan'ı kastediyor), isteseydi yapıların kubbesini bile çini kaplamak imkanına sahipti." Gerçekten de, alem altından abdest musluklarının yer aldığı en alt kesimlere kadar çinilerle kaplanmış bir Süleymaniye'ye sahip olduğumuzu düşünelim. Böylesine renk ve ışık cümbüşüne boğulmuş bir yapıyı nasıl kabullenecektik. Kütle kompozisyonu, kemer-pencere ilişkileri, genel cephe düzeni, özetle mimari davranışa esas olan düşünceyi aynı derecede güçlü kavrayabilecek miydik?

Bu karşılaştırmalar çerçevesinde düşünülebilir ki; dış cephelerdeki mafsallanma ancak sınırlı renklerin hakim olduğu malzemeyle böylesine başarıyla aktarılabilirdi.

Çini, yüzeyci bir sanata hizmet eder. Minyatür gibi, onun da özel olarak anlattığı bir motifler dizgesi vardır. Mimaride iç mekânlar böyle bir anlatımı üstlenebilir. Ancak rengin ağır bastığı bu uygulama, mimari kütlenin dış görünüşü ile uyuşmakta zorluk çekecek, akışı bozacaktır. Parlayan renkleriyle dikkatleri üzerine çeken bir yüzey, dış kütle anlatımını bulanıklaştıracaktır. Taş malzemeye işlenen kabartmalar ışık-gölge oyununda ölçülü bir etki uyandırır, aynı malzemeyle tekrarlanan zemin-motif ilişkisi başarısını tek rengin tonlarına borçludur. Renkli taş kakma ve dolgular, yeterli ölçüde renk etkisi verirken doku, ışık, parlama ve yansıma gibi, mimarinin gücüne gölge düşürecek oyunların da önüne geçilmiş olur. O halde, anlaşılıyor ki; Osmanlı tasarımcıları mimarinin anlatımını zedeleyebilecek frapanlıklardan uzak durmayı başarmışlardır. Çininin dış cephelerden uzak tutulması, ekonomik durum, yerel malzeme kullanma zorunluluğu vb. parametrelerin çok ötesinde, biçimsel sorunların en doğrusunu araştıran bir idealden kaynaklanır.

İran ve Orta Asya mimari üslubunun en güçlü anıtsal ifadeleri Semerkand, Herat ve Belh'deki yapılarda görülürken, Safevi dönemi İran yapılarına da manyerist modaya uygun çini elbiseler giydirilmiştir. Çini uygulamada Osmanlı mimarisinin tutumuyla Doğu-İslâm yapıları arasındaki fark, bir eldivenin tersine çevrilmesi gibidir.

Osmanlı camilerinin dış yüzeylerine bakarak, İslâmi dünya görüşü ile üretilen maddi çevre arasında çok sıkı kuramsal ilgiler olduğunu ileri sürmek biraz daha zorlaşıyor. Bir başka deyişle, dış cephede neden çini kullanılmadığını anlamak için dine dayalı mimari gelenek düşüncesini ilk sıraya almak yetmiyor. Evrensel inanç sistemi şöyle dursun, bölgenin öz materyali bile ülkeler arasındaki anıtsal süslemeyi belirlemede yetersiz kalabiliyor. Karşılaştırmalar, Osmanlı ile çağdaş Timurlu ve Safevi eserlerinin, daha çok kültürel davranış farkı sonucunda ortaya çıktığını kanıtlıyor.

Osmanlı siyasetine ilişkin çağrışımlarla, olumlu ve ağırbaşlı teknolojiler yaratmak isteyen hassa mimarlarının tasarımları üst üste çakışırken, mekândaki iç-dış ayırımı, Asya ile Akdeniz arasındaki bir noktada yeni bir kavrayış farkıyla ortaya konuyor. Açıktır ki, giderek daha zor strüktürleri deneyen Sinan Okulu'nun mantığı, tezyinat olgusunu ancak kendi çizgisine uyduğu ölçüde kabul edilebilmiştir. Özellikle dış yüzeylerde çini süslemenin getireceği fantaziler yerine, bir düşünceyi daha iyi yansıtan küfeki taşının mat beyaz tonu ile örtülerin kurşuni rengi tercih edilmiştir. Böyle bir pitoreske sahip Osmanlı cephelerine çininin ne katabileceği veya olmamasıyla neyin kaybedilmiş olabileceği uzun uzun tartışılabilir.

Sinan Okulu'nun ulaştığı nokta ile 16. yüzyıl Osmanlı yöneticilerinin inşaat olgusuna eğilme biçimi arasında bir doğru

orantı olduğu açıktır. Sinan, toplumun yaşamakta olduğu değer yargılarıyla tam bir uyum içinde olduğundan, kendi anlayışını temsil eden bir simge olabilmiştir. Koşulların getirdiği istekler, ekonomik gelişme, toplum hayatının bütün yönlerinde görülen değişiklikler dolaylı da olsa Sinan okulunda yoğunlaşmıştır. Bu okul, Sultan'ın isteği ve şeriatın kurallarıyla çatışmadığı gibi estetik haz da verebilmiştir. Büyük tasarımlar için yalnızca ekonomik büyüklüğün yeterli olmadığını Timurlu ve İlhanlı yapıları göstermiştir. Abartılı süs ve illüzyondan uzak durduğu için Süleymaniye "Süleymaniye"dir. Bu yapıda, ne Bizans'a, ne İran'a ve ne de Selçuklu'ya özenmeyen, kendinden başkasına benzemek istemeyen soylu ve sakin bir benlik duygusunu farkediyoruz.

Ters Lâle

Neden Süleymaniye? sorusuna gerekçeli birkaç cevabımız olacaktır kuşkusuz. Sinan'ın her yapısı önemlidir, bunlar arasında Edirne'deki Selimiye belki gerçekten önceliklidir. Ama Süleymaniye'nin planındaki aykırılık onu, bazı bakımlardan, özellikle bir Ortaçağ mimarının ustalık ve deneme mantığının çözümlenmesi bakımından adeta anakronik bir fenomen olarak önümüze sürüyor. Pek çok yazarın kısaca değindiği bu özellik, atlanıp geçilmesi mümkün olmayan önemli bir nokta.

Şehzade ve daha önceki yapılarda (Diyarbakır Behram Paşa, Üsküdar Mihrimah) uygulanan planların mantığı, neyin arandığını açıkça anlatıyor. Süleymaniye'den sonra da yine bu arayışın ürünlerini görmeye devam ediyoruz. 6 ya da 8 desteğe dayanan sistem; genel olarak kubbenin çapını büyüterek iç mekânı olabildiğince açmak, ortadaki alanı engelsiz bir merkezi hacim haline getirerek genişletmek amacını taşır.

Süleymaniye, Sinan'ın ilk yapısı olsaydı, ana ilkeleri bakımından İstanbul Aya Sofya'sına benzetilen bu plan şemasının, iki yarım kubbenin eklendiği ve bu koşullarda yapıyı örten orta kubbeli kompozisyonun, haklı olarak bir öykünme hatta bazı yazarların ileri sürdükleri gibi bir kopyeleme olduğu düşünülebilir, sorun kolayca anlaşılabilirdi. Ama aynı doğrultudaki bir çok denemeyle, yonca plan klasikleri başarıyla uygulandıktan sonra, iki yarım kubbeli şemaya dönüş yapma düşüncesi şaşırtıcı.

Şehzade (1548)'nin plan-örtü ilişkisi, ana kubbe aleminden indirilen düşey çizgiye göre merkezi simetrik ve buna uygun örtü sistemi (öğrencilerimizin halkı olarak "yonca" plan dedikleri) şemasını gösterir. Sultanahmet (1617), Yeni Valide Camisi (1663) ve Fatih Camisi (1771) bu sisteme sadakatle bağlı kalmışlardır, çünkü Sinan okulu bu geleneği sapasağlam oturtmuştur. Durum böyleyken; Şehzade'den yaklaşık on yıl sonra. Sinan'ın "kalfalık eserim" diyerek inşa ettiği Süleymaniye (1557)'nin Aya Sofya'ya benzer, biraz uzunlamasına çizilmiş bir şemayı benimsemesi, bir başka deyişle; önce olması gerekeni sonra yapmış olması düşündürücüdür.

Plan-örtü ilişkilerinin gelişmesini tam bir "evrim"le açıklayamıyacağımız artık anlaşılıyor. Çünkü, ilk bakışta bir anlam veremediğimiz bu aykırılığı bir "geri dönüş" olarak yorumlayanlar var. Bir başka deyişle, Süleymaniye, genelde Osmanlı mimarlarının izlediği yola ve Sinan'ın geliştirmekte olduğu mantığa ters düşmektedir. Bu aykırılık, Edirne Selimiye Camisi'nin bir köşesine işlenmiş olan ters lâle motifine göre daha ilginç bir tersliği temsil ediyor. Süleymaniye'nin bünyesinde yer alan yapılanma, oraya nasıl ve neden işlendiği belli olmayan (belki de taş ters kondu?) bir lâle motifine göre çok daha ciddi bir soruna işaret eder. Selimiye'nin planında böyle bir

Fot. A. N[illegible]tç

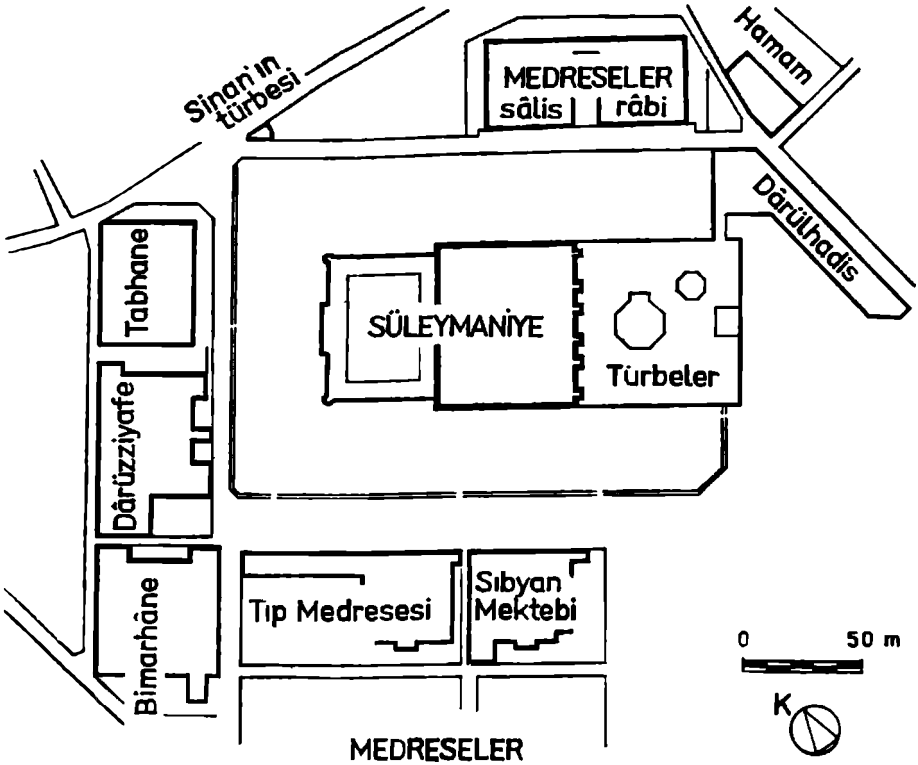
terslik yok; gelişmekte olan mimari mantığın güçlü fakat doğal sonucu. Süleymaniye ise, geleneğe böylesine bağlı, deyim yerindeyse "düz" bir adamın "ters yorumu"yapıyı yeterince ilginç kılmaya yetiyor.

Türkler'in en büyük sultanının adıyla anılan Süleymaniye, yalnız Osmanlı mimarisinin değil, fakat dünya mimarisinin en seçkin eserlerinden biridir. Pek çok mimari tarihçisinin tereddütsüz katıldığı bu yargıya ek olarak yapıyı Sinan Okulu'nun en dikkate değer temsilcisi olarak kabul etmemiz ve onu bir inşa mucizesi saymaktan öte, bir plastik fenomen olarak görmemizi haklı çıkaracak çok özel bazı etkenlerin de mevcut oluğu kanısındayız.İşte bu etkenlerdir ki, bu yapıyı, mimarı tarafından, "ustalık eseri" olarak nitelendirilen Selimiye'den daha farklı kabul ederek incelememizi gerekli kılmaktadır. Bu seçim ve tercihimizi belirleyen başlıca faktörleri şöylece detaylandırabiliyoruz:

• Süleymaniye, üzerinde yer aldığı topografya ve şehir dokusundaki özel durumu yanında, büyük bir külliyenin merkezi olarak, toplu bir tasarım ürününe konu olduğu için ayrı bir önem taşır. Aynı mimarın daha sonra inşa ettiği Selimiye'de bu özellik o derecede dikkat çekici değildir.

• Sinan'ın ifadesiyle, bir ustalık değil, fakat bir "kalfalık eseri" olarak gösterildiğinden, bu mimarın mesleğindeki bir gelişme basamağı ve yaratma heyecanlarının bir anlatımı olarak bizim için ayrıca önem taşır.

• Yapı hakkında önemli belgelere sahip olmamız, arşiv dokümanları, şantiye çalışmaları ve tüm külliyenin hesap kayıtlarının ayrı ayrı belgelenmiş olması, yapıyı, mimarlık tarihinde bu ölçüde büyük ve inşaat süreci epeyce aydınlatılmış seçkin bir örnek olarak ele almamızı gerektiriyor.



Merkezde cami ve onu çevreleyen farklı işlevli yapı tipleriyle Süleymaniye Külliyesi, arazi koşullarını en akılcı bir biçimde değerlendirdiği için yer yer geometrik planlamanın dışına çıkarak topografya ile bütünleşebiliyor.

Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli göstergelerinden biri olan Süleymaniye, her şeyden önce İstanbul'un siluetine yeni yükseltiler getiren ve bu siluetiyle şehrin değişik semtlerinden farkedilen bir yapıdır. Sinan, Haliç'e hakim tepelerden birine tüm külliyeyi yerleştirirken, topografik konumu en iyi şekilde değerlendiren bir şehir planlamacısı da olduğunu göstermiştir. Cami yapıldığında, Sultanahmet Camisi, Bayezit Kulesi, Yeni Cami ve Nuruosmaniye yükseltilerinin henüz mevcut olmadığı düşünülürse, bu durumda Pera, Galata, Haliç'ten bakıldığında sırıçi siluetine hakim olan tek yapı oydu. Yine, Boğaziçi, Tophane, Üsküdar ve Marmara'dan bakan bir kimse Aya Sofya'nın tek rakibesi olarak onu görüyordu.

Bir zamanlar Havarıyun Kilisesi'nın bulunduğu tepeyi işgal eden Fatih Külliyesi, Topkapı Sarayı ya da At Meydanı'nın yapı yoğunluğu nedeniyle, Süleymaniye Külliyesi için, Eski Saray'dan ayrılan bir arazi uygun görülmüştür[139]. Vakfiye kaydında bu yer "... Seray-i Atik-i anber-fetik kurbinde bina-i imaret ve mescid-i cami-ı fâhir babında..."[140] belirtilmiştir. Sinan, *Tezkiret ül Bünyan*'da, başlama öyküsünü şöyle anlatıyor:

"Bir sabah cihanın hakanı Selim oğlu Sultan Süleyman Han ben fakiri huzuruna çağırdı. Bir cami yaptırmak istediğini ve beni bu işe memur ettiğini söyledi. Bir vakt-i şerif ve bir saat-i sâd-ü latifte ol cami-i münife temel vuruldu ve kurbanlar kesilip, fakirlere ve salihlere sonsuz ihsanlar verildi" demekle yetinmeyip, altı mısralık şu şiirle bilgiyi pekiştirir.

139. Eski Forum Tauri'nin kuzeyine inşa edilen Fatih dönemi sarayı, bugünkü İstanbul Üniversitesi Merkez Bina bahçesinden başlayıp, Süleymaniye Külliyesi'nin bulunduğu alanı da içine alarak genişçe bir araziye yayılıyordu. Topkapı Sarayı yapıldıktan sonra burası "Eski Saray" olarak anılmıştır.

140. K. E. Kürkçüoğlu, *Süleymaniye Vakfiyesi*, s. 21.

"Buyurdu ol Şeh-i ferhunde-tâli
Yapam kendilerine bir hûb câmi
O dem tarh eyleyip Eski Saray'ı
Süleymaniye'ye vurdum binayı
Bilir ehl-i hünerler evvel âhir
Ne sanaatlar olupdur anda zâhir"

Kayıtlarda geçen, uğurlu gün ve mutlu saat konusu temel atma tarihini vermesi bakımından önemlidir. 957 tarihi kuşkusuz, 1550 ve 1551 yıllarına karşılık geliyor. Ay ve gün konusu tartışmalıdır. Ancak bunlar arasında, Cuma gününe rastlayan 13 Haziran (27 Cemaziyel evvel) günü en akla yatkın olanıdır. O halde, 16. yüzyılın tam ortasında; en uygun mevsim ve en mutlu gün olan 13 Haziran 1550'yi "vaz-ı esas" (temel atma) günü olarak kabul ediyoruz. Kanunî'nin hazır bulunduğu bu törende, Şeyhülislâm Ebussuud Efendi ilk temel taşını, gelenek olduğu üzere mihrap duvarı kesimine yerleştirir.

Ön cephesi Kâbe'ye yönelik olan cami esas olmak üzere, bütün yapıların, şehrin diğer kesimlerinden nasıl görüneceği çok önce tamamlanan çizimlerle belirlenmiş, külliye tamamlandığında nasıl bir manzara sunacağı Sinan tarafından kâğıda geçirilmiş olduğundan, arazi üzerinde hafifçe yükselen tepe, yamacın devamı gibi olan bir piramidal kütleyle tamamlanacaktı.

Fatih Külliyesi, geometrik planıyla disiplini dışa vuran bir planlama iken, bu kez araziye uygun bir şekilde yayılan bir anlayış esas alınmıştı. Dönemin ikinci entellektüel merkezi planlanırken, camiyi çevreleyen binalar doğal yapıyı koruduğu gibi, sokaklarla binalar canlı ve doğru ilkelere göre kurulmuş bir anlayışa hizmet etmektedir. Yüzlerce insanın barın-

masına imkan veren bu yerleşim alanına bugün uzaktan bakanlar, toprak nerede bitiyor mimari nerede başlıyor, bu ayırımı yapmakta güçlük çekerler[141].

Bugünün ölçülerine göre bile oldukça hızlı ilerleyen inşaat gerek projenin büyüklüğü, gerekse mimarın başka yapılarla da ilgilenmek zorunda olması nedeniyle, inşaatı izleyenlerce zaman zaman duraklıyor gibi görünüyordu. Sonuçta, Sinan'ın rakipleri ve her devirde rastlanan entrikacı tipler yüzünden padişahta da böyle bir izlenim uyandırılmıştı. Sinan'ın inşaatla ilgilendiği bir anda padişah çıkageldi. Sinan olayı şöyle anlatır: 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. Hazır olan ağaları padişah şahid tutub, "hele iki ayda tamam olmaz ise seninle söyleşiriz" dediler ve saraya gidince, Hazinedarbaşı ve sair ağalar; "mimarın cünûnu zâhir oldu, hiç iki ayda bir nice yıllık kâr mümkün müdür, herif, başı korkusundan aklını aldırdı. Çağırıp siz de sual ediniz, sonra ahval müşkil olur", diye buyurdular. Beni çağırdılar, doğruca saraya gittim ve sordular. Orada iki ayda bitireceğimi söyledim. Gece ve gündüz çalışıldı.

Yukarıda aktarmaya çalıştığımız diyalogların ne denli gergin bir ortam yarattığı açıktır. Sinan, verdiği sözleri zamanın akışına bırakmayacak derecede yalın düşünceli ve siyaset adamı olmaktan uzak bir kişilik yapısına sahipti. İnşaatın büyüklüğü

142. Mimaride, yaşamın doğal durumu bozmadığı yapıların üretilmesi, mekânların toprağa dağılımındaki rasyonel anlayış, Amerikalı ünlü mimar F. L. Wright (1869-1979) tarafından "organik" mimari kavramıyla tekrar, 1900'lerde (Sinan'dan 350 yıl kadar sonra) gündeme getirildi.

türlü aksaklıklara yol açıyor, şantiyenın yönetimi başlıbaşına bir sorun teşkil ediyordu. *Tezkiret ül Bünyan*, "cami-i şerifin cümle tevabı ve levahiki ile ihracatına 996 bin 300 sikke harcandı" der. O dönemde sikke denilen kuruşun değerine göre, bu miktar 54 milyon kuruş, 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. Bu masraflara, proje çizimlerinin yapıldığı "kağıd-ı İstanbul", mürekkep, maket çalışmaları için satın alınan tutkal ve kitre de dahildir. Bütün tasarım hazırlıklarından sonra, "cami-i şerifin resmini meydan-ı zemine nakş ve bast eyleyüb" yani, plan arazi üzerine işlenip kazı başlamıştı. O dönemde, tahmini olarak keşfi yapılacak arazi ölçülmekte, bu ölçme ve tesbit, arazinin arz, tul ve terbii ile birlikte bir zira (5.758 metre)'sının kaça mal olacağı da belirlenmekteydi.

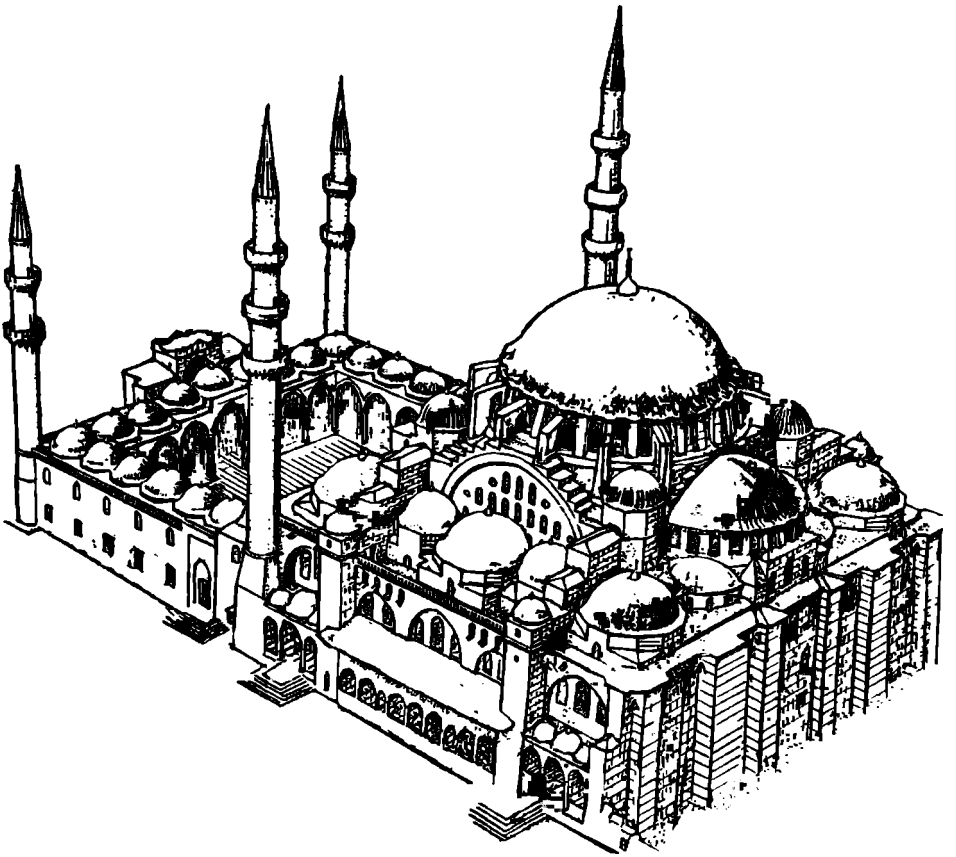
Cami ve çevresindeki yapılar, Cuma ve bayram günleri çalışılmadığı halde, farklı aşamalar halinde tamamlandıkça şerbetler dağıtılmış, bahşişler ve kurbanlarla kutlamalar yapılmıştır. Cami'nin 15 Ekim 1557 (21 Zilhicce 964) günü, yani başlangıçtan yedi yıl sonra tamamlanması, Cuma gününe rastlayan resm-i kûşad, Sinan tarafından şöyle anlatılıyor: "Anahtarını padişahın dest-i mübareklerine verdim ve dua eyleyup el kavuşturub durdum. Padişah da Odabaşı'na teveccüh ederek, "cami açmaya kim elyaktır?" dediklerinde o da "Padişahım ağa bendeniz bir pir-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 canu dilden verince, "ya Fettah" deyüb açtım.

Caminin kapılarından biri üzerinde yer alan kitabede "Nâşir

el-kavanin es-Sultaniye" ibaresi, Kanunî'nin imparatorluk kanunlarının yayıcısı sıfatını bir kez daha sonsuzluğa yazıyordu. Sultan'ın emriyle ıstinsah edilen sekiz 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 yapılar da yaptı, ama bu eser onun olgunluk dönemini anlatıyordu. Mimaride söz sahibi olan kişiler, Kostantiniyye ufkunu değiştiren bu anıt önünde hep saygıyla eğildiler. Oysa Sinan, Sâi'ye yazdırdığı anılarında bu eseri için ortalama bir değer yargısıyla söz eder. Kendi beğendiği yapı Edirne'de II. Selim için yaptığı camidir. Çok gururlandığı bu yapı ile, yüzyıllardan beri yapılamayan bir işi yaptığına inanmaktadır. Bu durum, baştanberi ileri sürmeye çalıştığımız Süleymaniye ayrıcalığının vurgulanmasına engel teşkil etmiyor. Çünkü burada, en yalın anlatımla; yatık kütle piramidal kütleye dönüştürülürken, yapı, Aya Sofya takıntısını aşmak üzere tasarlanmıştır.

Piramidal Kütle

Yukarıda öyküsünü kısaca anlatmaya çalıştığımız inşaat, özellikle camide, giderek yükselen bina elemanlarıyla büyük ve rahatsız edici boşluklar bırakmadan silueti tamamlar. Mihrap duvarının temeli başında yapılan tören sembolik bir başlangıçtır. Gerçekte yapıyı ayakta tutan strüktürün yapımı, öncelikli olarak taşıyıcı elemanların dikilmesiyle başlar. İçten dışa, alttan yukarıya doğru ilerleyen inşaat, kemerlerin örülmesi ve örtü sisteminin kapatılmasıyla, tamamlanmış olur. Plan'dan örtü sistemine kadar varan anlayış, alt ve üst yapıyı birleştiren desteklerle, iç ve dış görünüşü belirleyen bir bütün halinde sonuca vardırılmıştır. Kurşun kaplamalar ve yaldızlı hilallerin



tepe noktalara dikilmesiyle yapı, halkın gözünde de tamamlanmış olur.

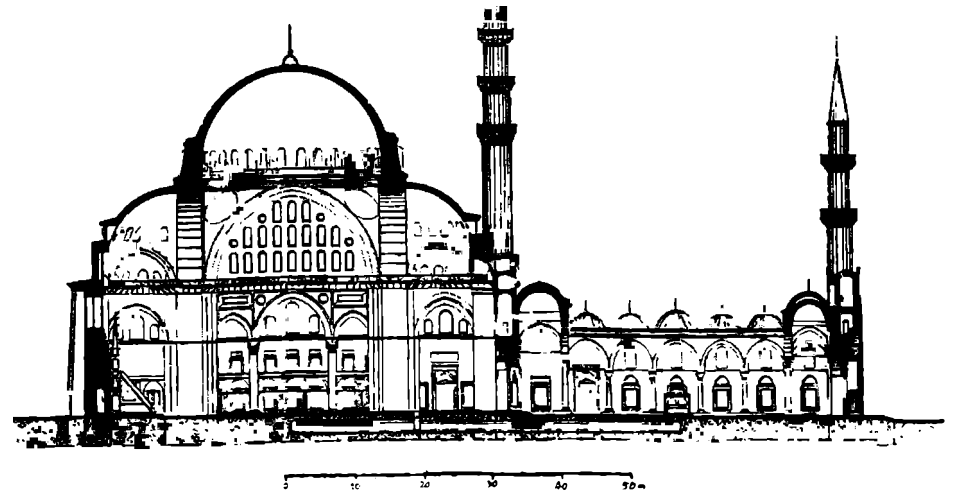
Süleymaniye, çevresinde enlemesine uzatılmış külliye binaları, üç katı aşmayan kiremit damlı evlerle selviler arasında yükselmektedir. Bu görüntü, haklı olarak çoğu araştırmacıya Mısır piramitlerini hatırlatmaktadır. Genel çizgilerdeki bu kaba benzerliğe rağmen, piramitlerdeki ölüm sessizliği, burada yerini kırık çizgilerle dairesel yayların alternatif sürekliliğine bırakmıştır. Küp ve yarım kürelerin kademeli istiflenişi dengeli ve statik bir olgunluk içindedir.

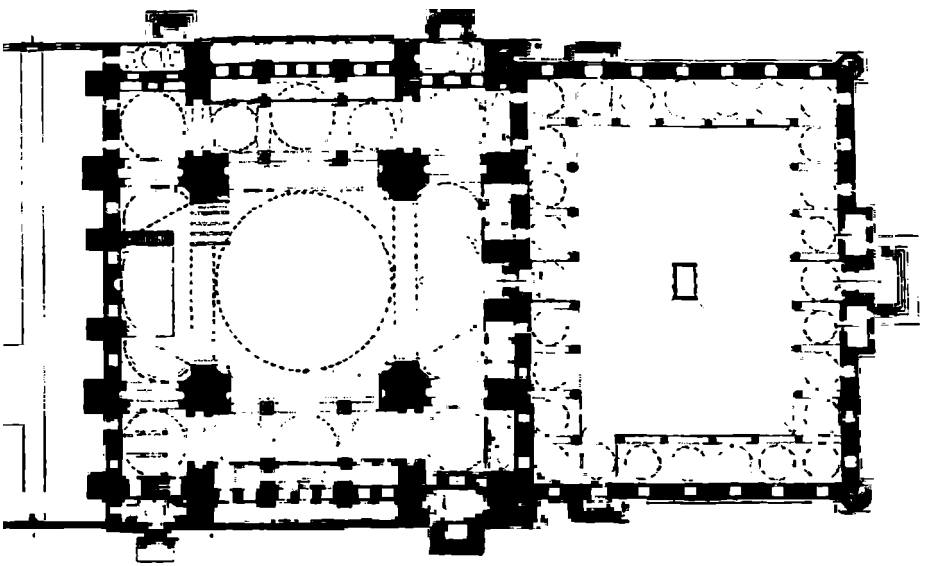


Ana kubbe aleminden taban kenarlarına indirilen hayali çizgiler, özellikle kuzey ve güney cephelerde belirginleşen bir eşkenar üçgen oluştururlar. Minarelerden ikisi, bu üçgenin batı köşesinden yükselerek sert inişi dengeler. Şadırvanlı avlu duvarlarının yatay üst sınırı, revakları örten kubbelerle ritmik bir hareket kazanır. Cami yüksekliğinin üçte birine erişen bu yatay oluşum, dış köşelerinde yer alan iki minareyle karşılanarak tesbit edilmiştir. Ana kütleye bitişik ve daha yüksek olan üç şerefeli minareler, avlunun ana kütleye bağlandığı noktada, iniş hareketini karşılar. Bu iki minareyle Şehzade'deki çözüm tekrarlanmakta, daha alçak tutulan diğer iki minarenin avlu bitimindeki işlevleri, yapıyı Pera yamaçlarından gözleyenlere daha zengin bir bütün sunar.

Oldukça hareketsiz yapısıyla mimara güçlükler çıkaran mihrap cepheleri, bu yapıda farklı bir çözümle ele alınmıştır. Yarım kubbe ve çokgen gövdeli dilimli kubbeden oluşan üst yapı, aşağıya doğru inildikçe, duvarın üst kesimindeki yatay bir kornişle sınırlanır. Kurşun kaplamalı bu ince ve zengin profilden sonra, ağır etkili beden duvarları bu kez payanda işlevli düşey bloklarla yer yer kırılarak cephe boyunca ilerler. Her biri aşağıya doğru hafifçe genişleyen altı adet ağır payandadan, ağırlık kulesinin önüne rastlayan iki tanesi ötekilere göre enlicedir. Payanda aralarındaki üç katlı pencere düzeninde en alt sıradakiler lokma demirli dikdörtgen açıklıklar halinde, üst sıra pencereler filgözü dışlıklarla örtülüdür. Dairesel formlu pencerelerin de eklenmesiyle, beden duvarlarının dörtgen hacmiyle, örtünün küresel formları arasındaki akrabalık çizgisel olarak vurgulanır.

Şehrin batı kesimine bakan cephe, üst kesimde son cemaat yerine kadar iniş hareketini sürdürür. Prizmatik kütleleri örten





üleymaniye'nin kesit ve planı, 16. yuzyılın ortasında, her boyuttaki denge arayışının seçkın bir örneği olarak beliriyor. Dört büyük ayağa oturan ana kubbe, avlu-mihrap ekseninde iki yarım ubbeyle destekleniyor. Bu düzen otuz yıl sonra yine İstanbul'da Tophane Kılıç Ali Paşa Camisi (1587)'nde denenmiştir. Bu arada, Edirne Selimiye dahil, en az on büyük yapıda altı ve sekiz tekli plan çokça kullanılmıştır. Sinan'ın, Aya Sofya'yı sanıldığı kadar umursamadığı anlaşılıyor
(Çizimler, A.S. Ülgen'den işlenerek alınmıştır.)

büyüklü küçüklü kubbeler, son cemaat yerinin kubbeleriyle bütünleşir, geniş ve yarı açık bir alanın bütün unsurlarıyla katılımı bu kesimdeki zenginliklerin sergilenmesine fırsat vermiştir. Son cemaat yeri cephesinde daha yüksek tutulan revak cephesi, ana kütle üzerinden akıp inen hareketle daha iyi bütünleşirken, ana eksen üzerindeki kemerler de yüksek tutularak tekdüze görünüm ortadan kaldırılmıştır. Zeyrek sırtlarına bakan cephe oldukça gösterişli bir taçkapı ve çift sıra pencerelerle hareketlendirilmiştir. Yüksek bir alınlık ve üç sıra pencereyle taşkın bir kütle halinde inşa edilen taçkapının yan kanatları içi boş mekânlar halinde bırakılmıştır. Birkaç basamaklı merdivenle giriş sağlayan taçkapı, bitkisel motifli tepelikler, mukarnas frizler, küçük alemler ve Hasan Çelebi'ye ait kitabeleriyle ayrıntılı bir tasarım ürünüdür.

Revaklı avlu, batı kesiminde ve cami yönünde dokuzar, yanlarda yedişer olmak üzere 28 kubbeyle örtülüdür. Beden duvarları, altta dikdörtgen üstte sivri kemerli olmak üzere çift sıra açıklıkla delinmiştir. Pandantifle, kemerlere geçiş yapan avlu kubbeleri dışta çokgen kasnaklara oturmaktadır. Avlunun ortasında yer alan havuz, avlunun planını küçük ölçüde tekrarlamakta hatta yine bu külliyede yer alan Mimar Sinan Türbesi'nin strüktür düzenini anımsatmaktadır. Bronz şebekeli açıklıklarla içerisi görülebilen zarif mermer yapı, bir şadırvandan çok bir niyet havuzu işlevi görmektedir.

Dıştan bakıldığında, avlu-ana mekân bütünleşmesinin daha farklı elemanların katılmasıyla sağlandığı görülür. Dikdörtgen yüzeyler, yine çift kat halindeki açıklıklarla hareket kazanırken, biri çok daha gösterişli olan üç giriş bu etkiyi artırır. Ancak avluyu, ana mekâna bağlayan daha önemli iki etkenden biri minarelerin eklenme tarzı ve beden duvarlarını üst seviye-

de dolaşan taş korkuluklardır. Revak kubbelerinin dış tarafında, avlu duvarının üst kesimini dolaşan taş korkuluklar, ana binanın cephelerinde duvar yüzeylerini üst elemanlarından ayıracak biçimde devam eder. Selimiye ve Sultanahmet'te de görülen bu unsur, cephelerin uzun boyutlarında güçlü bir yatay çizgi olarak kompozisyona katılmakta, bu kesimlerde insanın yürüyerek dolaşabileceği bir yolun sınırlayıcı korkuluklarını belirlemektedir.

Haliç'e paralel bir eksen üzerinde yükselen yan cepheler şehrin siluetine en etkili görünümü veren kesimdir. Ana mekanı örten bir tam iki yarım kubbe düzeni, avlu ve minarelerin katılımıyla gözü hareket ettiren yeni çizgilerle geliştirilmiştir. Kubbe ve kemerlerin benzer formları farklı boyutlarda ve seviyelerde uygulandığından, kare alt yapı üzerine inşa edilen yapının yukarıya çıktıkça daralan boyutları olağanüstü bir istiflemeyle anıtsal bir anlatım bulur. Anıtsal Osmanlı camilerinde tekrarlanan bu düzen, planın dışa yansıyan strüktürel yapısının plastik anlatımıdır. Bu kompozisyonda, yapının toprağa çizilmiş planını okumak, mekanların birbirine ekleniş tarzını çözümlemek mümkündür. Strüktürü gizlemeyen dış kabuk planı yansıtması kadar, Sinan okulunun diğer yapıları hatta Sinan - sonrası bazı yapılarla olan üslup bütünlüğünü veren ölçüleri de taşımaktadır. Büyük ana kubbenin dışa doğru açılan gücü, kasnak etrafında alternatif sıralanan ince plaster ve uçan payandalarla karşılanmaktadır. Geriye kalan güç, kuzeybatı - güneydoğu ekseninde yarım kubbelerle karşılanır. Dört ana yönde payelerin devamı olan ağırlık kuleleri, basamaklar halinde dış duvarlara yapıştırılmış payanda kuleleri, kubbeden gelen basınç ve açılma isteği karşısında dengeleyici direnç elemenları olarak bütüne katılırlar.

Cami planında görülen dört büyük desteğin dış kütleye yansıyan uzantıları, örtü sistemini hareketlendiren çokgen kesitli kuleler olarak belirir. Dilimli bir kubbeyle örtülen bu kuleler, yarım kubbeler ve ayakları birbirine bağlayan büyük kemerle ve perde duvarla aynı seviyede, dış kütlenin en hareketli kesimlerinden birini oluştururlar. Uzun cephelerde açıkça görülebilen büyük kemerin içini örten perde duvarın içi çok sayıda pencere ile delinebilmiştir. Buraya filgöz şebekeli ve daire dışlıklar ustaca yerleştirildiğinden, hem duvar cephesi hafifletilmiş hem de iç mekânı aydınlatan en güçlü ışık kaynakları yaratılmıştır. Basamaklı sırt kısmında kubbe kasnağına kadar yükselen bu büyük kemer, kubbeyi tutan ve ayakları birbirine bağlayan en önemli strüktür unsurdur.

Büyük kemeri iki yandan sınırlayan ağırlık kulelerinden başlayarak inen kademeler, kemer yüzeyine dik ve ortada yeni bir oluşuma fırsat verecek biçimde ustaca düzenlenmiştir. Yan cephenin ikinci kademesini oluşturan bu düzenleme, en dışta iki destek kulesiyle sınırlandırılırken, yatay taş korkuluğun arkasında yükselen üç kubbeli küçük kütlelerle yeni bir hareket kazanır. Burada simetrik düzenlenen üçlü kasnak - kubbe birimi, iç mekandaki yan galerileri örtmektedir. Böylece çözümü güç bir sorun ustaca piramidal kütleye katılırken, plandaki karenin köşelerini oluşturan kesim de yine bir kubbeyle örtülerek, beden duvarlarına geçilen sınıra kadar oluşan kısım tamamlanmış olur. Bundan sonra, toprağa kadar inen beden duvarlarında yeni buluşlarla farklı bir hareketlilik yaşanmaktadır. Burada ilke, tabana indikçe ağırlığı hissedilen payanda kulelerinin araları kapatılırken sundurma ve revakların farklı seviyelerde devreye sokulmasıdır.

Sinan sonrası eserlere de yansıyacağı üzere, üstte daha da küçülen pencereli perde duvarların örttüğü kemerler, altta yine kemerlerle ayrılmış derinlikler görülür. Bu cephenin düşey boyutlarını belirleyen payanda kuleler, en üstte küçük pencereleri olan odacıklarla en dikkat çekici unsurlardır. Bunun hemen altında üçlü kemer birimleri, ortada biraz daha büyük tutularak yer alır. Bu düzenlemenin, cami içindeki yan mekânlara ışık sağlaması yanında, duvarı hareketlendirmek gibi iki işlevi vardır. Payanda kulelerinin iki yanında da tekrarlanan bu cephelerdeki çörtenler yine iki ayrı işlevi üstlenmektedirler. Kubbelerden inen yağmur suyunu boşaltma görevine ek olarak, oldukça büyük tutulan sivri kemerlerin tabanına oturtulan bu oluklar plastik anlatımı güçlendiren elemanlar olarak dikkati çeker.

Yan cephelerin ana düşey elemanı olan payanda kulelerini ortada enlemesine dengelemek üzere dışa çıkıntı yapan bir çatı, kemer sıralarıyla dış avluya açılan bir revak sistemini örtmektedir. Türk evlerinde veya saraylardaki örneklerde görüldüğü üzere hafif meğilli sundurma, altındaki yarı açık mekânla, ibadet işlevinden çok kütledeki piramidal inişi, plandaki son sınırlarına ulaştıran bir eleman olarak düzenlenmiştir. İki kat halinde, üstü örtülü bir "gezinti yeri" kimliğindeki bu cephe hafifçe gölgelenmekte, üst kat kemerlerinden bazılarındaki küçük ölçü değişiklikleri tekdüze etkiyi ortadan kaldırmaktadır. Böylesine bir yatay dizide, koyu derinliklerle monolit sütunlar ve renkli kemer taşlarının kontrası cepheye resimsel bir güzellik vermektedir. Kat revakı, cami planının sınırını teşkil eden abdest musluklarıyla toprağa ulaşır.

Kalın payanda kulelerinin en alt kesimleri iki yanda giriş birimleri için küçük fakat yeterli hacimler ayırmaktadır. Ana

kütlenin köşelerine yakın kısımlarda dört kez tekrarlanan bu eş birimler insan ölçülerine daha da yaklaşan düzenlemelerdir. Ortadaki biraz daha büyük olmak üzere üç küçük kubbenin örttüğü, üçlü kemerle geçilen alana birkaç basamaklı merdivenle çıkılır. Bugünkü kullanımıyla ana giriş işlevi gören güneybatı girişi, tıpkı Şehzade ve Selimiye'de olduğu gibi, geometrik şebekeli mermer korkulukla sınırlandırılmıştır. Ana girişin yapıldığı ortadaki kemer biraz daha yüksek tutularak küçük ölçüde bir simetri sağlanmıştır. Bu küçük mekânların, payelerle, avluda ise minare kürsüsüyle sınırlandırılmış olması, devasa düşey kütleler arasında kalan boşlukların akıllıca değerlendirildiğini gösteren bir buluş, fasad mimarisinde karşımıza çıkabilecek bir problemin en başarılı çözümüdür.

Bilindiği gibi minare, ibadet edenlerce cami içinde görülen bir eleman değil; çevre insanlarını günde beş kez namaza davet etmek üzere biçim kazanmış bir kuledir. Müezzinin çıkabileceği kadar ince bir merdiveni olan bu ince yapılı kulenin camiye bitiştirilme tarzının, dönemin mimari üslubu açısından ayrı bir önemi vardır. Uzaktan bakanlar için bu anlam ezan dışı zamanlar için de geçerlidir kuşkusuz. Bu bağlamda Süleymaniye olağanüstü buluşların sergilendiği üstün bir minareler tasarımı sergiler. Cami ana kütlesine köşelerden bitişik üç şerefeli yüksek minarelerin kürsü planı, aynı zamanda bir köşe desteği olarak düşünülmüş olduğundan dikdörtgen prizması formunda yapılmıştır. Bu küp formu, caminin payanda kuleleriyle akraba bir formdur. Pabuç kısmı, üçgen prizma yüzeylerle daireye yaklaşan çok kenarlı bir plana çevrilmiştir. Yukarıya doğru hafifçe daralan bu silindirik gövdeye uzaktan bakıldığında, en alt şerefe ile kubbe kasnağı, en üst şerefe ile ana kubbe alemi aynı yatay doğrultuda birleşir. Avlunun batı köşelerinde yükselen minareler ise daha yalın bir anlatımla, iki

şerefeli olarak yapılmış, düşük kodlu avlu duvarlarına daha yakın olması için biraz alçak tutulmuştur. Avlu duvarlarının düz etkisi, bu köşelerdeki minarelerin küp kısmında oluşturulan çokgen kaideyle hareketlendirilmiştir. Minarelerin dört adet oluşu ve toplam on şerefenin yapılmış olmasını Kanunî'nin onuncu Osmanlı sultanı ve fetihten sonra başa geçen dördüncü padişah oluşuyla açıklayan halk söylentisi Sinan için ne ifade eder bilinmez, ama büyük programlı bir yapının bu tür raslantılardan ilham almış olabileceğini pek düşünemiyoruz. Ancak söylenebilecek daha kesin bir şey var: Süleymaniye minarelerinin plandaki konumu Edirne Üç Şerefeli Cami ile aynıdır.

Genel çizgileriyle bakıldığında, gölge-ışık oyunlarıyla daha da belirginleşen kütle kompozisyonu zengin ifadeli bir biçimler armonisi sergiler. Bu anlatımın genelinde ve ayrıntısında kıvrımlı bağlantılarla kaynaştırma yöntemine gidilmemiştir. Her form adeta keskin bir bıçakla kesilmiş sabun kalıbından çıkmışçasına açık ve net bir duruş verir. Oysa, aynı yüzyılın tezyinatında ve bütün dekoratif sanatlarda, motifleri kompozisyonun ayrılmaz parçası haline sokan kıvrımlı (inhina halindeki) bağlantılar sistemi tasarım ilkesinin başında gelir. Mimari yaklaşımındaki bu farklı tutum ayrıca üzerinde durmayı gerektiren bir konu ve hatta zihniyetleri temelden ayıran bir düğüm noktasıdır.

Mimaride kütle kompozisyonu, bütünüyle prizmatik hacimlerle küresel hacimlerin dengesine dayanmaktadır. Alt yapıda, toprağa çizilen planın zorlaması olarak büyük dikdörtgen ana gövde, yükseldikçe dairesel yaylar ve yarım küreler görüntüye hakim olmaktadır. Sonuçta genel etki, barok ya da rokoko karakterde görülen kıvrımlara hiç sapmadan ilerlemektedir.

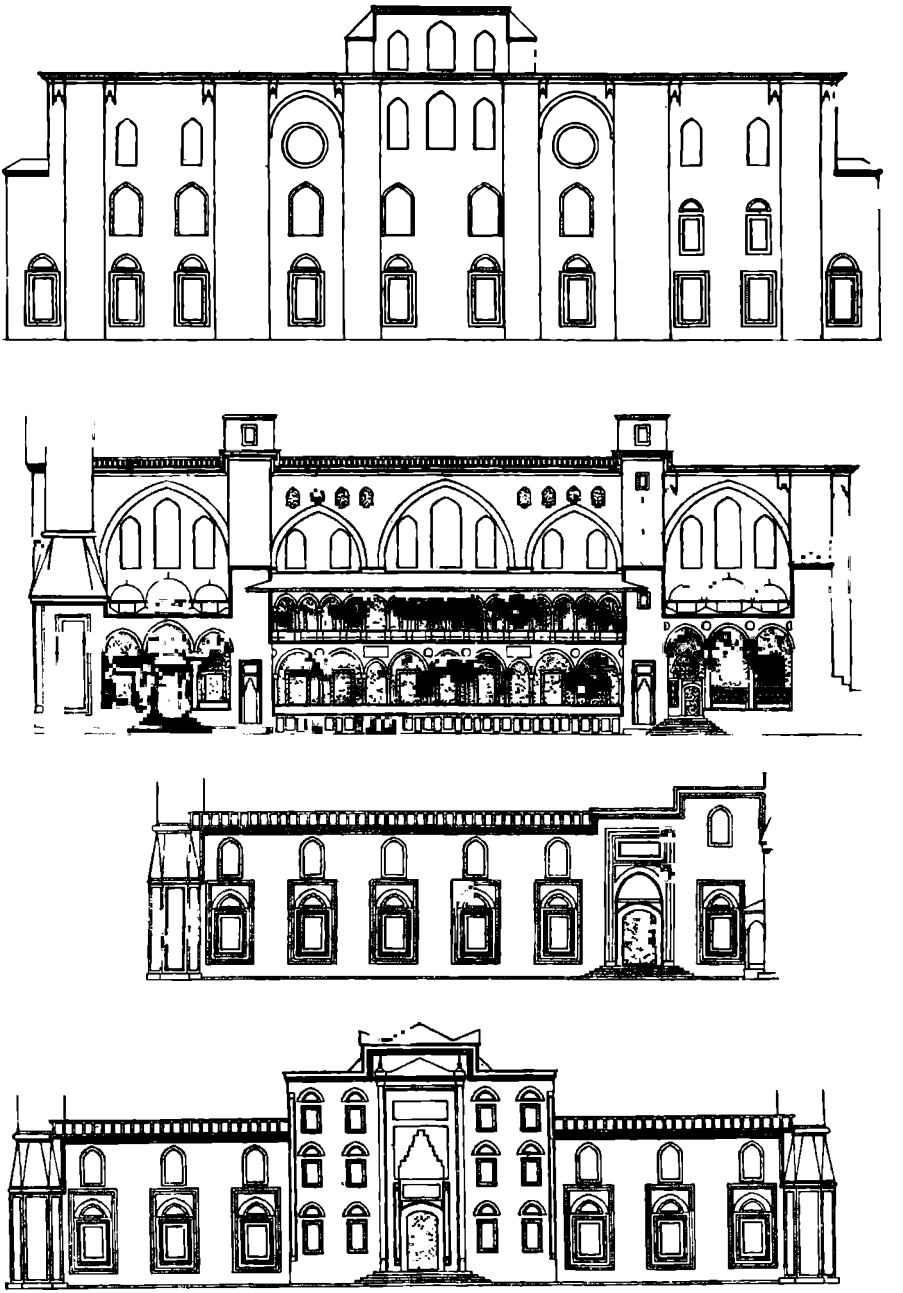
Düzgün kesme taşların ağır ve ciddi havası, malzemenin kalıcı, ve sağlam karakterini dile getirmektedir. Derzlerdeki ölçü hassasiyeti, cephe yüzeylerini birleştiren düşey çizgilerin keskinleştirdiği bu etki, boşluk-dolulukla, şebeke örtülerle dengelenmiştir. Yalın anlatıma katkısı da bulunan ikinci özellik renk etkisiyle sağlanmıştır. Çok az olmak üzere, renkli taş kakma tekniğinde uygulanmıştır. Minare külahlarının hemen altında sivri kemerli panolar halinde uygulanan turkuvaz çiniler, yapının en yüksek noktalarında, adeta insan aklının madde üstündeki parıltıları gibidir.



Istanbul Üniversitesi yönünden görünüşü, Süleymaniye'de kütle kompozisyonunda vurgulanan piramidal istiflenmeyi yansıtıyor.



Yaklaştırma, mimari unsurların birbirine bağlanışı, aşağıdan yukarıya prizmatik kütlelerin yumuşayarak küresel formlara dönüşmesi daha güçlü farkediliyor.



Süleymaniye'nin farklı cepheleri bütünde ve ayrıntıda, hem siluet ve kütle kompozisyonu, hem de girinti ve açıklıklarla sağlanan hareketliliği gösteriyor. (J. Erzen'den işlenerek).



Örtü sisteminden gelen basınç dörtgen kesitli payandalarla desteklenirken, taş korkuluklar ve revak çatısıyla yatay çizgilerin karıştığı, ayrıntıda ve bütünde dengeyi kurabiliyor.



Avlu köşelerine konan minareler ve kuzeybatıya açılan görkemli taç kapı bu kesimi monotonluğa düşmekten kurtaran en önemli iki unsur.



Mihrap duvarının yaratabileceği hareketsizlik bu duvarı güçlendiren payandalar, pencereler ve üst sınır köşelerindeki mukarnas uygulamasıyla ortadan kaldırılıyor.



Avlu duvarı ile minare küpleri arasında oluşabilecek derin ve anlamsız köşe, sevimli ve insan ölçülerine yakın bir giriş ünitesiyle çözümleniyor.



Ayrıntılı bir mukarnas sistemiyle desteklenen şerefe tablası, her katta farklı bir geometrik şebekeye sahip taş korkuluklarla çevrili. Formların buradaki istiflenişi, bütün binada yankılanan klasik duyguyu anlatan en güçlü boyutlardan biri.



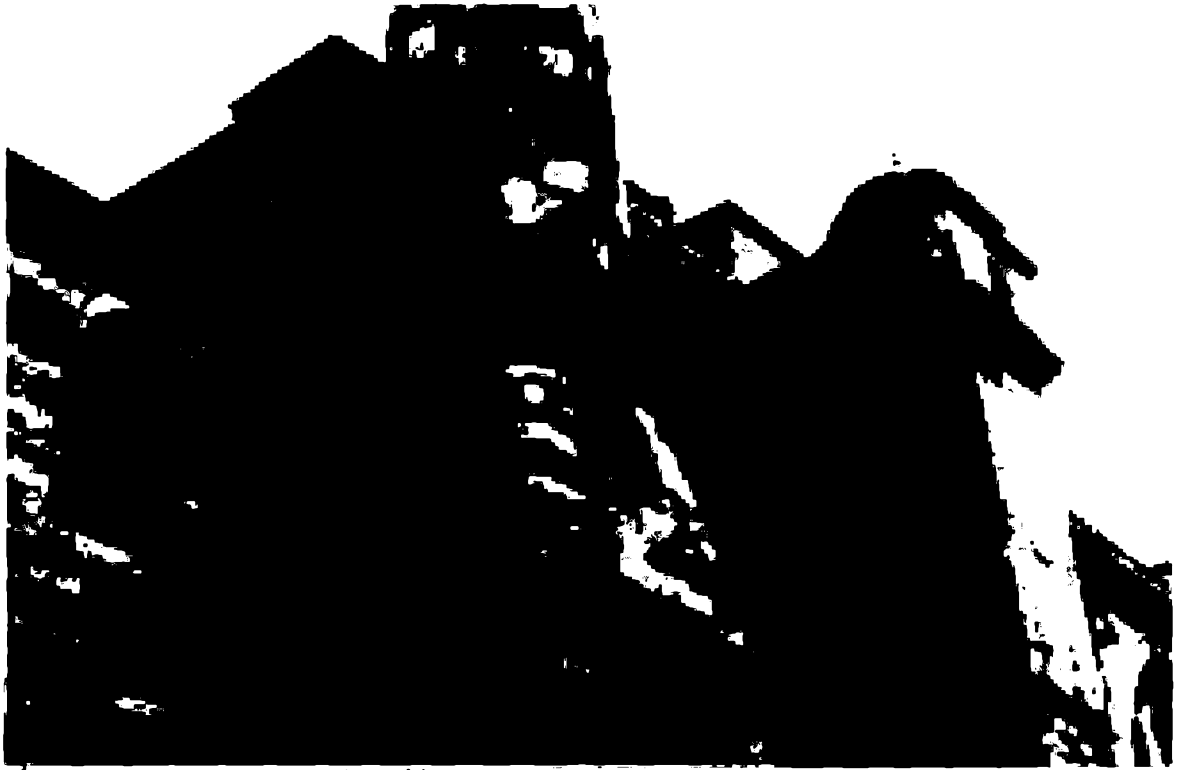
Payanda ya da minare gibi düşey formlar arasına yerleştirilen giriş üniteleri, bir yandan bağımsız mekânlar gibi düzenlenirken, öte yandan genişleyen bina tabanında önemli bir tamamlayıcı oluyor.



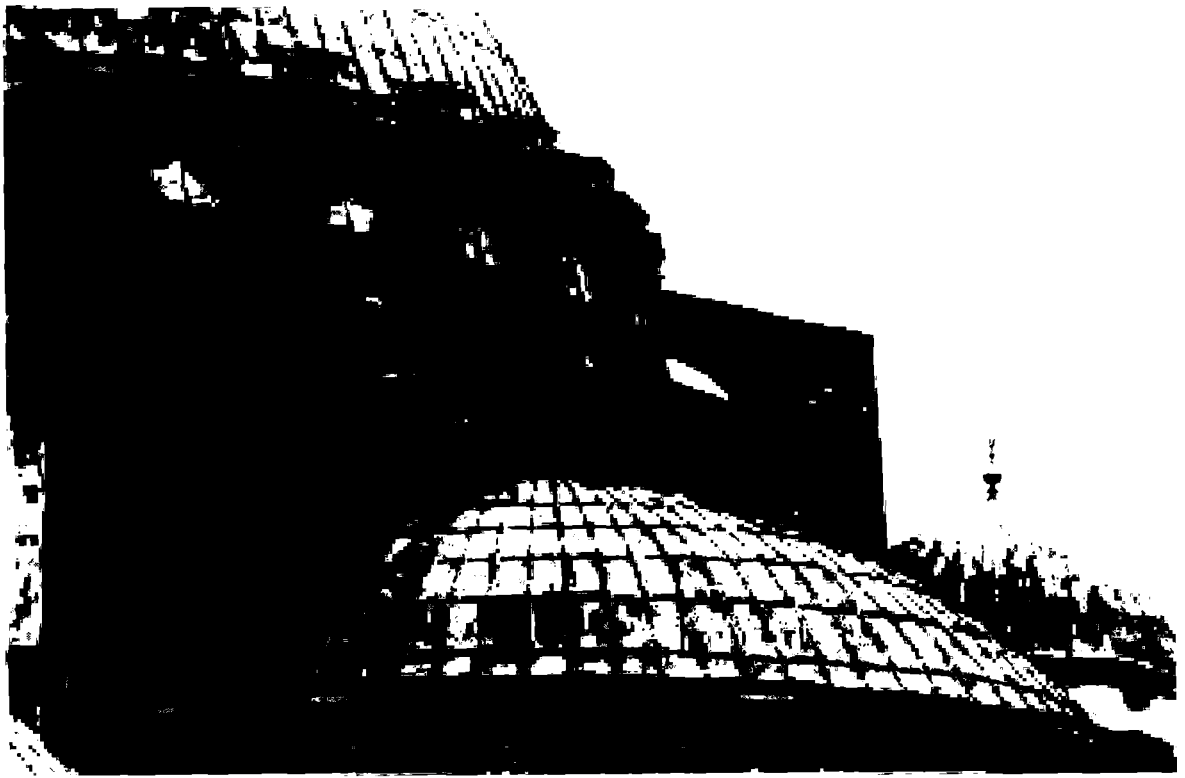
Genelde piramidal kütleyi destekleyen parçaların boyut ilişkileri, örtü sistemini alt yapıya b‹ğlayan basamaklı inişlerle çözümleniyor.



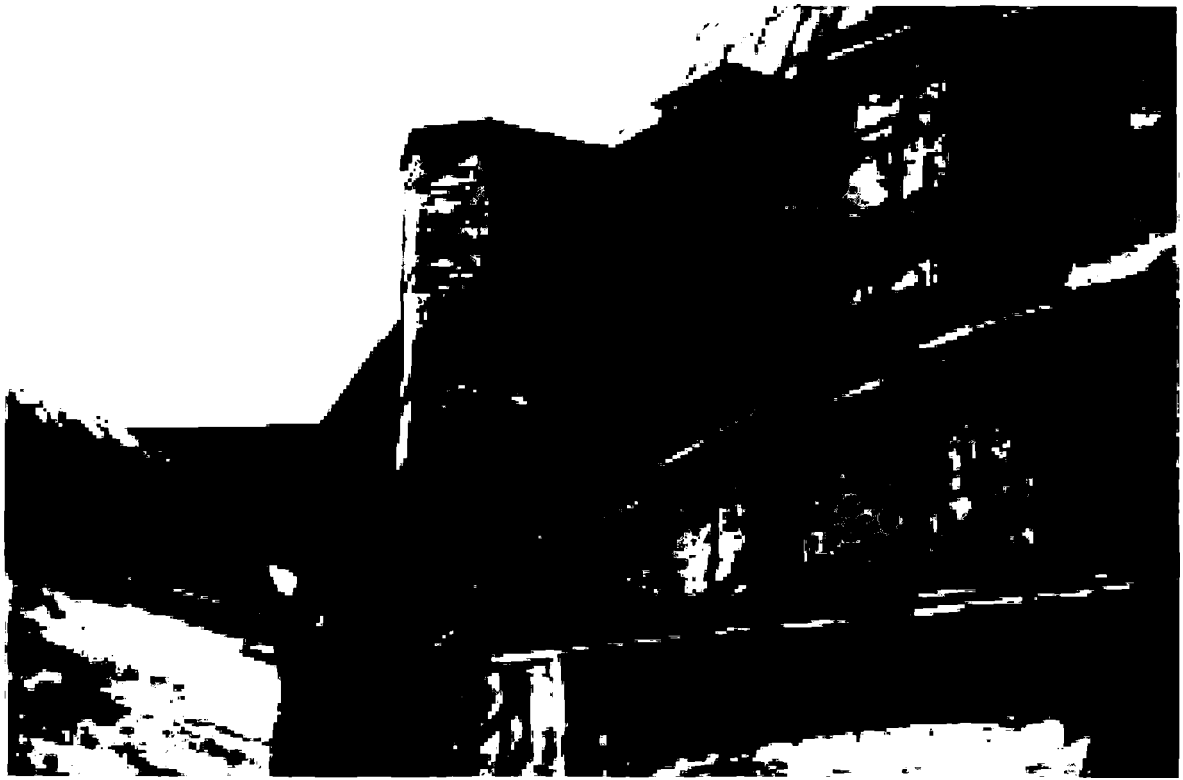
Kubbe basıncını karşılayan ağır görünüşlü payanda kulelerin en üst kesimlerine yerleştirilen kubbeli odalar, halkın "çilehâne" olarak tanımladığı pencereli mekanlara dönüştürülerek bu kesimde yeterince ilginç odak merkezleri elde edilmiştir



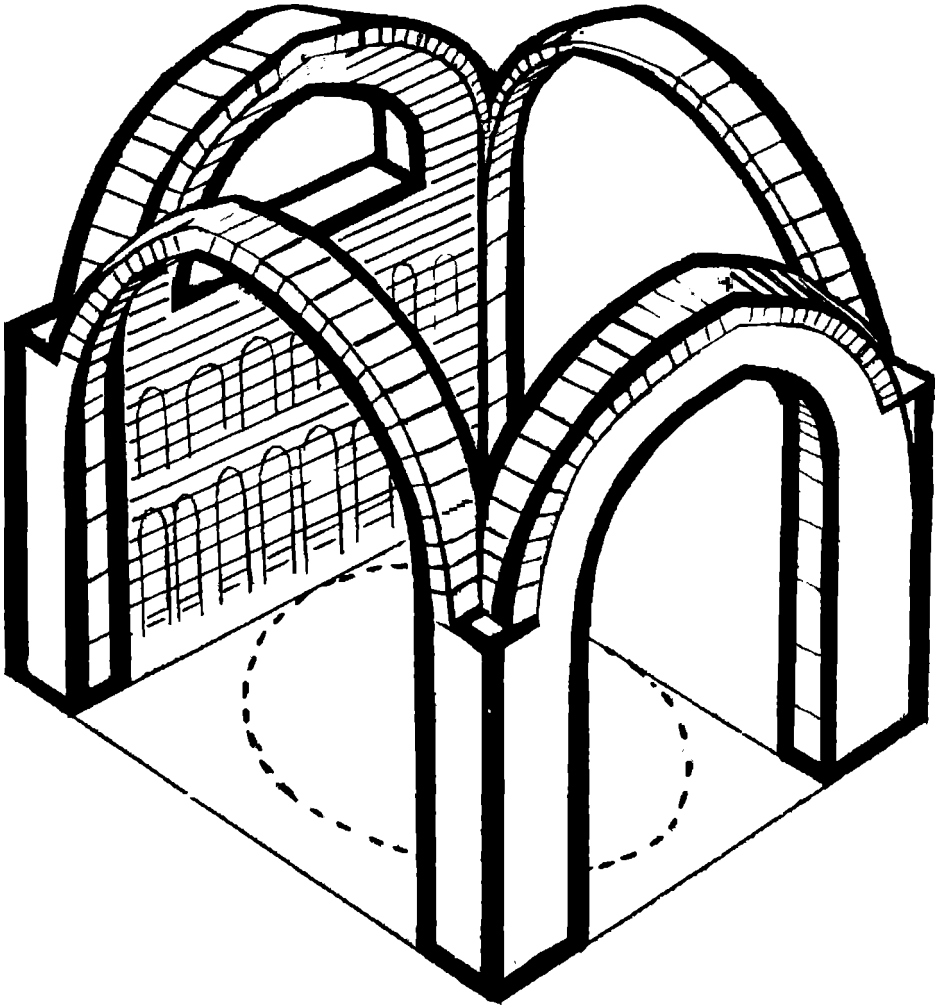
Üst kesimlere çıkıldıkça çokgen ve küresel formlara dönüştürülen unsurlar daha da hareketli bir cephe düzeni sergiliyor.



Üst yapıda, ana kubbeyle yarım kubbenin birbirine yapıştırılma tarzı, bütün diğer unsurları yönlendiren sağlam ve net bir ilke olarak vurgulanıyor.



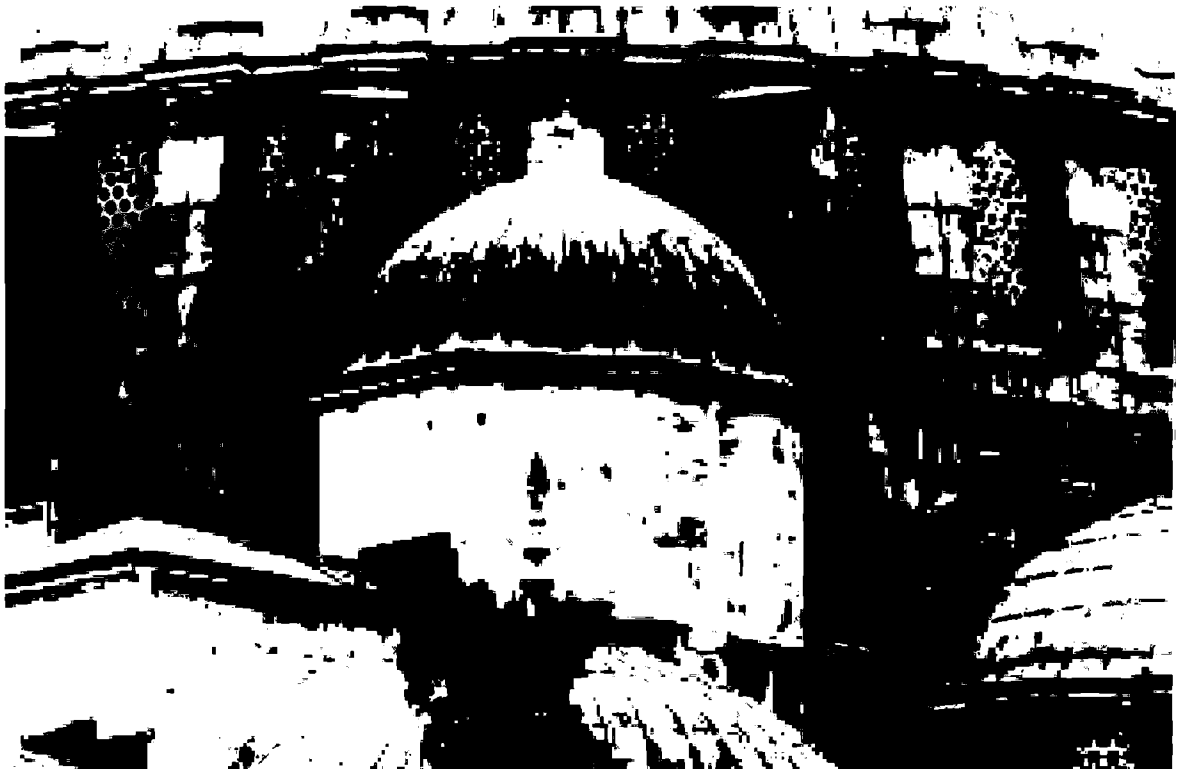
Kubbelerin ağırlığını dıştan destekleyen uçan payanda ve plasterler arasına yerleştirilen filgözü pencereler, iç mekânın en yüksek kesimlerine bile yeterince ışık sağlayabiliyor.



Binanın bütünü yalın baldakenden hareket eden bir çekirdek üzerine kuruludur. Dört büyük kemerden ikisi yarım kubbeyle kapatılırken, diğer ikisi uzun cephelere açıkça yansır.



Dev ölçülü dört kemerden uzun cephe biçimlerin sırtı basamaklarla hareketlendirilirken, iç yüzeyleri perde duvarla örülerek pencere açıklıklarına yer verilmiştir.



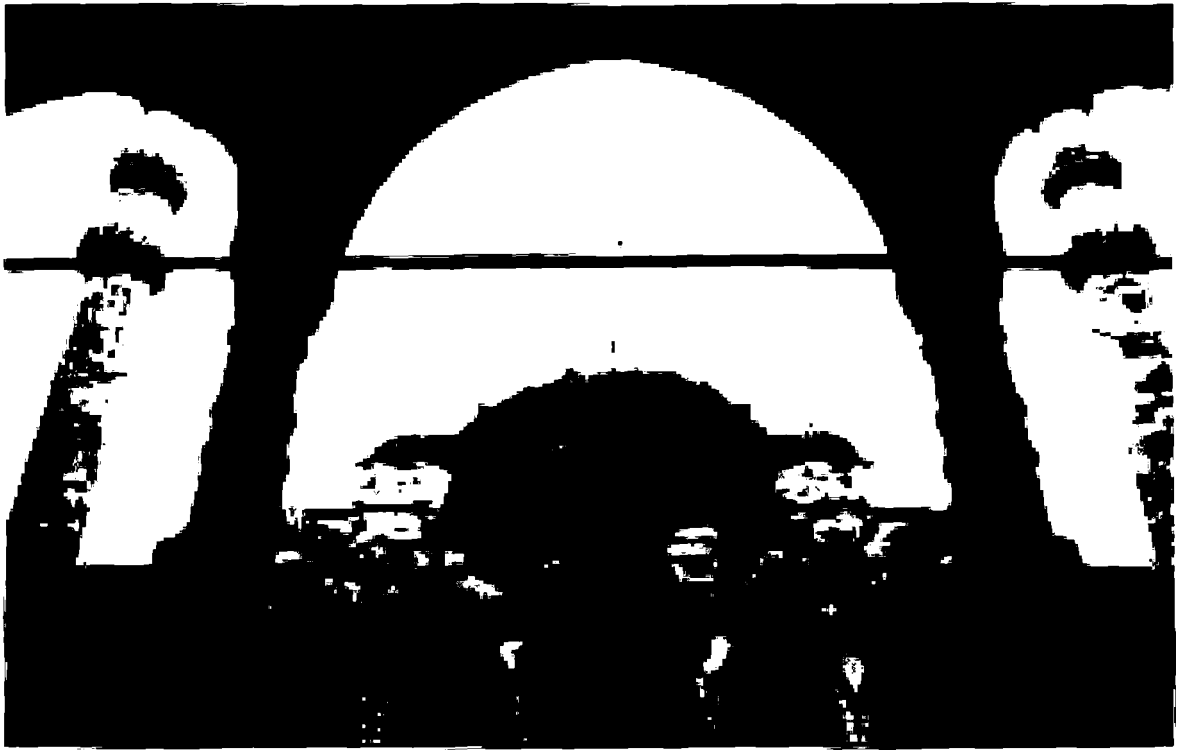
Örtü sistemini adeta delip çıkan ağırlık kulesi, çokgen gövdesi ve dilimli kubbesiyle üst yapıdaki çeşitliliğe katılıyor.



Yağmur sularını boşaltan çörtenler sivri kemerli açıklıkların altına yerleştirilirken, yer aldığı kesime işlevinin çok ötesinde plastik değerler katıyor.



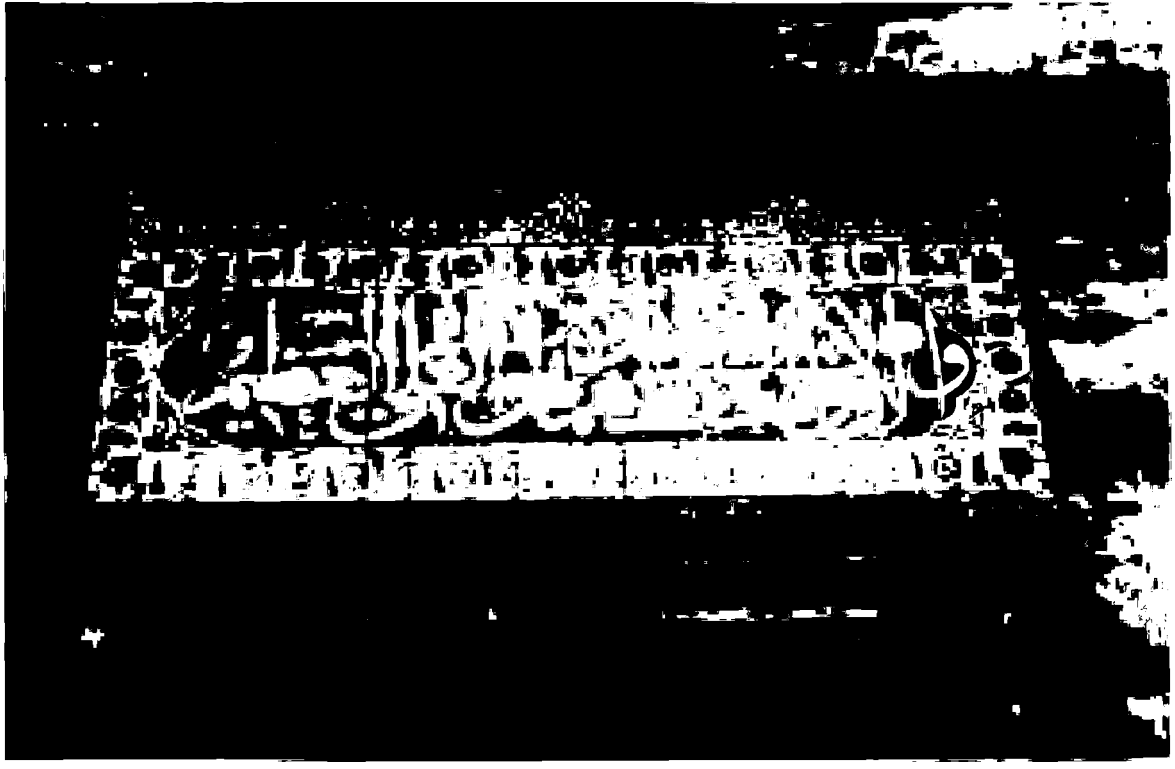
Revaklı avluya girişi sağlayan taçkapıda, sarkıtlı mukarnas sistemi kitabe ve renkli taşların kilitlediği basık kemer.



Revaklı avluda beliren cephe, her cephede tekrarlanan piramidal kütle düzenini aynı güçte vurguluyor.



Revaklı avlu ortasında ayaklar üzerine kurulu, madeni şebekeli yapı, şadırvandan çok bir niyet havuzu kimliğine sahip. Ayrıntılı taş işçiliği yanında genel düzeni bakımından Sinan'ın mezar yapısına benzerliği ilginç.



Revaklı avlunun ana mekâna bitiştiği son cemaat yerinde, pencere alınlıklarında yer alan çini kitabe.

Mekanların Organizasyonu

Bugün, içinde yer aldığı semte adını veren Süleymaniye Külliyesi çeşitli fonksiyonları karşılayan bir çok yapıdan meydana gelir. Ortada cami olmak üzere bütün yapıların bir "U" düzeni içinde sıralanması esas alınmıştır. Toplum hizmetlerini gören yapılar; hastahane, okul, hanlar, imaret, 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 türbeleri dışında, farklı derecelerde (evvel, sânî, sâlis, râbi) eğitim veren medreseler, bir Darülhadis (hadis okulu), bir tıp medresesi, bimarhâne (hastahane), Darülkurra (Kuran eğitimi yapılan yer), sıbyan mektebi (ilkokul), imaret denilen aşevi, tabhâne (misafirhâne), 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 yazar.

Genel durum planında cami dış avlusunun, sokaklarla külliyenin öteki yapılarından ayrıldığı görülür. Bu titiz davranış, alçak duvarlı dış avluya sokakların da bağlanmasıyla, camiyi merkeze alarak, ona derin ve geniş bir görsel perspektif sağlamıştır. Hazire ile iç avlu arasındaki cami ana kütlesi tam ortaya alınmış, uzaktan ve yakından, her yolun, sonunda oraya çıkacağı bir merkez oluşturulmuştur.

Caminin ana kütlesinin planı kareye yakın, güneydoğu-kuzeybatı eksende hafifçe uzayan bir dikdörtgen çerçeve içinde tasarlanmıştır. 69 x 63 m. ölçülü duvarlar, çeşitli ana destek, payanda ve sütunların yardımıyla fazla kalınlaşmamıştır. Ol-

dukça sık açılan pencerelerle delinen çevre duvarı, harimi sınırlandırdığı pek farkedilmeyen bir kabuk halinde, topraktan itibaren yapının üçte birine kadar çıkar. Kısacası mihrap yönü dışında, duvar kimliği ustaca kaybedilmiştir denebilir. Plan şeması, Şehzade'nin klasik yonca'sını tekrarlamadığı gibi, bazilika ve Rönesans kiliselerine de benzemez. Ana ilkeleri bakımından Aya Sofya mimarlarının yöntemi uygulanmış olmakla birlikte, mekan olabildiğince az parçalanmış, görsel bakımdan güçlü bir ifade yaratılabilmiştir.

Dışarıda. kütle kompozisyonunun ana elemanlarına yansıyan strüktür, plandaki mimari mantığı bütün gücüyle üst yapı elemanlarına aktarır. Dörtgen alanın içindeki en uygun noktalara konulan dört büyük destek ve bunlar üzerine atılan kemerler üzerine merkezi kubbe oturtulmuştur. Düzgün kesme taşlarla örülerek yükseltilen dört kalın destek, yüzeylerine oyulan, boy hücreleri ve pahlı köşeleriyle olduğundan daha hafif ve hareketli olarak tasarımlanmış, hantal görünümleri giderilmiştir. Kubbenin düşey ağırlığını taşıyan ve bütünüyle kesme taşlarla örülen bu ayaklar, dinin dört direği sayılan Cihâryar-ı Güzin (Ebu-bekir, Ömer, Ali ve Osman)'i temsil eder denmektedir. Bu destekler belirli bir yükseklikte dört yöne dönüş yaparak 25 metreyi aşan kemerlere, yanlarda ise daha küçük kemerlerde, küçük kubbelerle örtülü ikinci derecedeki mekânlara bağlanır.

27. 40 m. çapındaki kubbe, caminin açılışından birkaç ay önce, 16 Ağustos 1556 günü sabahın ilk ışıklarıyla kapatılmıştı. Kasnaktan itibaren yarım küre halinde yükselen bu unsurun yanlara doğru açılma kuvveti, karşılıklı kesimlerde farklı strüktür sistemleriyle karşılanır. Mihrap ve avlu yönünde, büyük kubbenin açılma kuvveti birer yarım kubbeyle dengelenmiştir.

Bunlardan aktarılan kuvvetler ise, çeyrek kubbelerle, daha küçük elemanlar aracılığı ile beden duvarlarına ve payandalara aktarılmıştır.

Uzun eksenin iki yanındaki mekân çözülmesine gelince; bu kesimlerde, kubbeyi büyüterek orta açıklığı daha geniş tutma çabasının sonuçlarıyla karşılaşıyoruz. Büyük ayaklarla yan duvarlar arasındaki birimler, ana kubbenin itme gücünü karşılarken, farklı büyüklükte kemer, sütun ve pilasterlerle daha karmaşık bir strüktürel formül vermektedir. Ana mekanın kenarına çekilen bu yan sahınlarda ağırlık ikişer büyük sütunla toprağa indirilmektedir. İki yanda kubbeyi desteklemekte olan büyük kemerlerin altına, ikişer büyük sütun arasına, ortadaki daha geniş olmak üzere üç büyük kemer inşa edilmiştir. Belgelerde uzak ülkelerden getirildiği kaydedilen bu monolit desteklerle duvar arasındaki boşluk, orta kesimle ilişkisini kaybetmeyen bir galeri gibidir. Ana mekânı iki yandan genişleten bu hacimlerin üstü farklı büyüklükte kubbelerle örtülmüştür. Bayezit Camisi'nde tek sütunla geçildiği için, Şehzade'de ise yonca planın avantajı dolayısı ile iç mekâna daha kolay katılan yan mekânlar sorunu, her iki yapıda çapı 20 m.'yi bulmayan ana kubbe dolayısı ile rahatça çözümlenebilmiştir.

Süleymaniye'de ana kubbenin yerden yüksekliği 47.70 m., Aya Sofya'nınki ise 55.90 m. iken, kubbe derinlikleri 14.05 ve 14.99 m. ile yine farklıdır. Bu farklılıklara değineceğiz. Ancak, burada belirtilmesi gereken bir başka özelliği vurgulayalım.

Aya Sofya, çeşitli devirlerde yapılan eklerle günümüze ulaşan, özellikle kubbe ağırlığını karşılayamamaktan gelen teknik ve strüktürel hatalar sonucu yıkılma tehlikesi gösteren, bu yüzden de sürekli takviyeler gören bir yapıdır. Süleymaniye ise

1557'den bu yana özgün şekliyle ayakta duran bir yapıdır. Bu boyutlarda, çok farklı dönemlere ait iki yapının karşılaştırılması hangi ölçülere göre yapılmalıdır. Açıkça altı çizilmesi gereken en büyük gerçek şudur: Sinan yokken Aya Sofya vardı ve yine, Sinan Aya Sofya'yı gördüğünde Osmanlı mimarları yeterince teknolojik deneyim sahibi olmuşlardı.

Süleymaniye planı, cemaatin üstünü örten büyük bir baldakene dayanır. Farklı ölçülerde olmak üzere, bu sistem Sinan tarafından bir çok kez denenmiştir. Ancak bir tam iki yarım kubbeli örtü denemesi çok azdır. Bu nedenle Süleymaniye'deki durum ilk bakışta Aya Sofya taklidi izlenimi vermekteyse de, iç mekan etkisi bütünüyle farklıdır. Sinan'dan önceki mimarların da Aya Sofya'yı aynen kopye etme fırsatları vardı. Böyle bir girişimin padişah iradeleriyle yasaklandığını gösterir bir belirti yok. Bursa ve Edirne'deki yapılarda görülmeyen bu uygulamanın bir iki İstanbul yapısında karşımıza çıkması ve daha sonraki Selimiye'de bu plandan büsbütün vazgeçilerek daha merkezi olan planlardan birine dönülmüş olması, Mimar Sinan'ın mekân endişelerinin daha önceki Türk mimarisinin doğal gelişme çizgisine bağlandığını gösteriyor. Gerçektende, Türk mimarisinde kubbenin gelişimi, bu mimari geleneğin amaç ve mantığını ortaya koyan en dikkat çekici problemdir. Kubbenin çap olarak büyütülmesi ise mekânla olan ilişkisi kadar önemlidir. Bu iki gelişme birlikte düşünülmek durumundadır. Aya Sofya dışında, Bizans kubbeleri çap olarak genellikle 10 m.'yi aşmadığı gibi, Osmanlı mimarisinde ana kubbe kavramına varış yalnızca Sinan'ın ve Sinan kuşağının işi değildi. Böyle bir denklemde; merkezi büyük kubbe fikrinin sadece Aya Sofya'dan esinlendiği görüşünü, üslupların gelişme çizgisi ve mimarlık tarihinin evrimiyle ilgili sorunları yeniden irdelemek gerekiyor. Merkezde ana mekâna hakim kubbe,

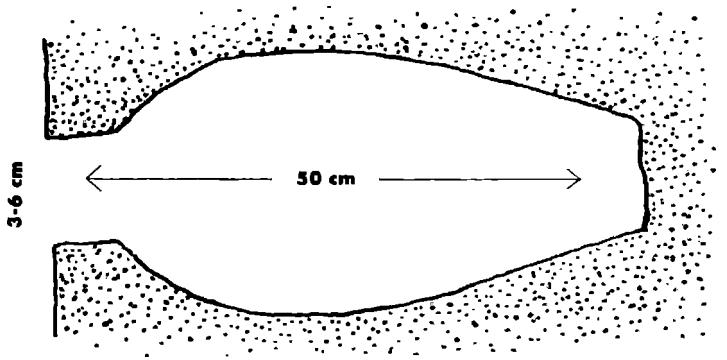
Anadolu'daki gelişmesini adım adım izleyebildiğimiz birkaç kuşağın eseridir. Mimarlar, her yapıdan önce Aya Sofya'yı görme ihtiyacını duymadıklarına göre, mimari üslubun tek yapıyı örnek almadığını, sayıları yüzlere varan denemelerden geçtiğini kabul etmek hem daha lojik, hem de somut örneklerle ortaya konabilir bir gerçektir.

Kubbe, Türk mimarisinde öteden beri ele alınmış bir örtü elemanıdır. Belki çadırdan başlayıp stupalara geçen bu form, 10. ve 11. yüzyıl türbelerinde önemli örneklerini verdi. Horasan'dan Anadolu'ya kadar uzanan mezar anıtları dizisinin en dikkat çekici örneklerinden biri, Sultan Sencer'in Merv'deki türbesidir. Daha 1157 yılında 17 m. çapındaki kubbesiyle bu örnek, küresel örtünün ciddiyetle ve tam bir hakimiyetle ele alındığını göstermektedir. Anadolu Türk mimarisinde ise, cami planlarındaki gelişme kapalı medreselerle birlikte yürümüş, kubbe-mekân ilişkisi daha Selçuklu çağında estetik bir formüle bağlanmıştır. Özetle Süleymaniye'nin planı bir bakıma Aya Sofya engelinin aşılması için hazırlanmış gibidir. Böylece Sinan, envanterindeki bir eksikliği tamamlarken kubbe çapı ölçülerini fazla dert etmemiştir. (Bkz. Ekler)

Parçadan Bütüne

Bir defada planlanmış bır bütün olarak, Süleymaniye'deki taş yapı tekniğine hakim olma isteğini, sadece yapının planında ve kütlesinde değil; ayrıntılarda da görürüz. Bütün Eski Dünya'da denenmiş olan kubbe Süleymaniye'de en olgun şekliyle kullanılmıştır. Dış mimariyi etkili kıldığı kadar, iç mekân ve akustik sorunlarını da çözümleyen ana kubbe, ağırlığını dört büyük destekle toprağa, açılma kuvvetini ise, iki yarım kubbe

ve payandalarla yanlara iletir. Çapı 27.40 m.'yi bulan bir kubbenin, tabandan kilit taşına kadar olan yüksekliği 50 m.'yi biraz aşar. Bilinen bu ölçüler dışında kubbe başka işlevleri de barındırmaktadır.



Camilerde, sesin net ve algılanabilir olması, olumsuz yankılanma ya da çınlamaların önlenmesi mimarların üzerinde durdukları bir diğer konudur. Sesin düz yüzeylerle olabildiğince karşılaşmaması için duvarlarda gerekli hareketlilik sağlanmış, Süleymaniye'deki büyük desteklerin yüzeylerine nişler oyulmuştur. Kubbe, bir yandan geniş açıklıkları örtmenin tek yolu, ancak öte yandan akustik için istenmeyen bir formdur. Dönemin zorunlu örtü formunun içbükey olması, bu kesimde oluşacak ses toplanmasının yaratacağı olumsuzluğun ortadan kaldırılmasını gerektirmiştir. Büyük camilerde görüldüğü üzere, kubbe içine yerleştirilen küplerin keşfedilmesiyle yeni bir çözüm yöntemi farkedilmiştir. Süleymaniye, Şehzade, Sokollu ve Sultanahmet kubbelerinde ortaya çıkarılan sistem[142], ağız kısımları iç mekâna dönük olmak üzere, belirli se-

142. E. Esin, Türk Kubbesi, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III, Selçuklu Tarihi ve Medeniyetli Enstitüsü, Ankara 1971, s. 178.

viyede kubbe içine küplerin sıralanmasıyla kurulmaktadır. Süleymaniye kubbesinde sıra halinde bu küplerden 64 tanesi belirlenmiştir. Homojen ses dağılımı ile akustiği dengeleyen bu küplerin içi boş olduğundan kubbe çeperinin hafifletici ve sağlamlaştırı elemanlarla desteklenmesi, son zamanlarda farkedebildiğimiz ayrıntılardan biridir. Tıpkı kandil isleriniņ bir hacimde (is odası) toplanıp mürekkep yapımında kullanılması gibi.

Kubbe ağırlığı pencere dizili bir kasnağa bindirilirken, kasnakta hafif dışa çıkıntılı pilaster ve uçan payandalarla desteklenir. Alt yapı elemanları üzerindeki bu kurgu ritmik ve rahat bir dönüşle kubbeyi kavrar.

Kubbe, sonsuz ve köşesiz bir evreni simgelediği için de tercih edildiğinden, asıl işlevi dış görünüşte arayan çevrelerce gösterişli, hatta çift çeperli uygulanmıştır. Semerkand, İran, Mısır ve Rönesans Avrupası'nda yapı kütlesinden ayrı tutulmuş, çoğu kez dikilmiş yumurta formunda kubbelere sıkça rastlanmasının nedeni, dikkatleri bu eleman üzerinde yoğunlaştırmaktır. İşte tam burada Süleymaniye ve benzerleri yine ayrılıyor, bir başka deyişle büyüklük değil; yapı bünyesine kaynaşma biçimi öne çıkıyor. Bu düzenlenme içinde yarım kubbeler daha doğru bir işlev kazanıyor. Yerden yaklaşık 40 m. yükseklikte, ana kubbe kasnağının alt çizgisine yapıştırılan yarım kubbeler, bina köşelerine doğru alçak seviyedeki daha küçük kubbelere bağlanarak, yukarıdan gelen ağırlığı, içteki ayaklara ve duvarlara rahat bir dağılımla indirir.

Sonuçta görülen odur ki, sorun, ana kubbenin kendi çapındaki bir alanı örtmesinden çok daha karmaşıktır. Herhangi bir yönden Süleymaniye'ye bakan göz, teknik aksama ya da konstrüktif bir zorlanmanın olmadığını görür. Kubbelerle bir-

likte, geçiş ve bağlantılar ipince bir duyarlıkla birleşirken, böyle bir strüktürel tasarım, İslâmî dünya görüşünün kesinlik ve netlik kazanmış bir uygulaması olarak belirliyor. Teknolojiyi hedefleyen mimarın düşüncesiyle ruh dünyasının istekleri burada örtüşmüştür.

İç-dış bütünlüğünün güçlü beraberliği her elemanda bir kez daha somutlaşıyor. Bilindiği üzere, ana kubbenin (kaç ton olduğu bilinmeyen) ağırlığı dörde bölünerek içteki büyük ayaklara dağılmaktadır. Bu desteklerin statik gücünü artırmak üzere, bir bakıma yukarıya doğru devamları olan "ağırlık kuleleri" örtü sistemini adeta yırtarak dışarıya çıkar. Kasnak yükseklikleri artırılan bu kuleler çapraz eksenler üzerinde belirir. Sinan'ın öteki yapılarında da görülebilen kuleler, burada sekizgen kesitli olduğundan yine bu yapıdaki kasnaklı kubbeler arasında etkili bir yer edinebilmiştir.

Mimaride taşıyıcı ve sınırlayıcı işlev üstlenen duvarlar, klasik Osmanlı mimarisinde giderek taşıyıcı görevlerini terkederler. Taşıyıcılık görevi çoğunlukla düşey elemanlara (ayak, destek, sütun vb.) aktarıldığından, duvar kalanlıkları azaltılabilmiş, perde niteliği kazanan bu yüzeyler üzerine çok sayıda pencere açmak kolaylaşmıştır. Dışta filgözü dışlıklar, içte çiçekli elvan camlarla ayrı bir içlikle donatılan pencerelerin sayıca çok olması Süleymaniye'yi zayıflatmamıştır. Öyle anlaşılıyorki; duvarları oluşturan bütün kesme taşların sökülmesiyle bile bu bina yıkılmayacaktır. Yeterki çekirdeği oluşturan baldaken bozulmasın.

İç mekândaki muhdes unsurlar, çoğu sonradan konmuş şamdanlar, parmaklık ya da şebeke benzeri eşyanın her biri başlıbaşına değerli olmakla birlikte, bunların yapı bütünüyle bağdaştığını söylemek zordur. Hatta öyle ki, özgün olduğu söyle-

nen bazı plastik elemanların bile, ana kütlenin iç mekânında yaşayan güçlü ve soylu etkilerin gerisinde kaldığı düşünülebilir. Ayrıntılardaki aksaklıkları çoğu kez doğal karşılamak gerekiyor. Anlaşılan odur ki; Sinan, bütün tasarım gücünü mimarinin ana sorunlarında yoğunlaştırmıştı. Bunun da ötesinde, Süleymaniye inşaatı sırasında, başka inşaatlarla da ilgilenmekteydi; çinici, nakkaş vb. zenaat erbabının işlerini yakından gözlemesi herhalde mümkün değildi. Bütün bunlara rağmen özellikle taş ustalarının bir hayli başarılı oldukları her ayrıntıda göze çarpar. Bu bağlamda iki mükemmel çözümü inceleyerek parça-bütün bağlantısının ulaştığı noktayı tekrar belirleyip sonuca doğru ilerleyelim.

Cami kütlesinin avluya birleştiği köşelere rastlayan minarelerin kaide kısmını ana yapıya bağlayan sundurmalı portik, bu kısımda doğabilecek estetik pürüzleri ortadan kaldırmıştır. Minare gövdesine girişi sağlayan kapı derin bir köşenin yaratacağı kuytuda bırakılmamış; tek sütunun desteklediği bir çatıyla sevimli bir portik halinde sunulmuştur. Aynı şekilde, mihrap duvarına yaslanan devasa payandaların üst köşeleri dönemin üslubunu yansıtan mukarnas uygulamalarla yumuşatılmıştır. Bütün bunlar, mimaride aşırı bir süslemeciliğe düşmeden, dini fonksiyonu yerine getirebilen bir form yaratma amacının sonuçları olarak genele katılıyor. Mekânların birbirine bağlanışı, kütle kompozisyonu, saf geometrik istifin yansıttığı sorumluluklar, masif alt yapının en uygun şekilde delinmesiyle elde edilen iç aydınlık sonuçta güçlü bir tasarım ortaya koymaktadır.

Süleymaniye ve benzerlerinde, fazla heyecan ve taşkınlıklar dizginlenmiş, zenginlik bile ölçü içinde alınmıştır. İyi bir strüktür, doğru bir fonksiyon çözümüyle birleştiği için sonuç

başarılıdır. Küpler, yarım kürelerden oluşan temel geometrik formlardan yola çıkılarak elde edilen karmaşık armoni binanın ibadet fonksiyonunu yerine getirmesine engel olmuyor. İddiasız renkler, ağırbaşlı, ciddi, sakin, alçak gönüllü fakat vakur görünüşlü yapı, yalın ve net çizgileriyle, aynı zamanda bir mimarlık okulu gibi. İçte ve dışta aynı gücü taşıyan kişilikli üslup, binanın hangi amaçla yapıldığını hissetiriyor. Neredeyse 450 yıldır değerini hiç kaybetmedi, modası geçmedi. Klasik olan birşey başka nasıl tarif edilebilirdi ki?

Dengenin Zorlanışı

Yükseliş, nasıl ki bir meydan okuma ise, düşüş de bir geri çekilme olarak kabul edilmelidir. Bir devletin gücünü kaybetmesinin, bulunduğu yerde duramayışının pek çok sebebi olabilir; Devletin içindeki kargaşa, ekonomik güçlükler, kurulu dengeleri değiştiren uluslararası kaynaşmalar vb. Özetle doğan yeni koşullara uyamayan ya da kendini kurtaracak yeni dengeleri kuramayan topluluklar silinmiştir. Bir devletin yıkılması için, göç, doğal afet, kıtlık, her zaman ön koşul olmayabiliyor. Bizans ya da Osmanlı için durum genelde aynıdır ve bütün ayrıntıların ötesinde, tarihten bize kalan iki kelime vardır; yenenler ve yenilenler. Bir başka deyişle, kalanlar ve gidenler.

Altıyüz yıllık hayatı boyunca, zamanın bütün olumsuz etkenlerine dayanmış olan Osmanlı uygarlığı son zamanlarında bu iradesini kaybetmeye başlamış, toplumsal ve kültürel bünyesinde yaralar açılmış, Hassa Mimarlar Ocağıda dahil olmak üzere, kurumlarda çözülme belirtileri görülmüştür.

17. yüzyılda yaşamış olan Koçi Bey, duraklayan imparatorluğun sorunlarını bir rapor halinde kaleme alır, Sultan IV. Meh-

med ve İbrahim'e sunar. Dış görünüşü bakımından hâlâ çok geniş olan imparatorluğun, fazla olgunlaşan bir meyve gibi içinden çürümeye başladığını, genel bir çöküntüye gittiğini ilk sezen odur.

Bir zamanlar, eski ve yeninin özgün sentezlerini hep deneyen Osmanlı, giderek içte ve dışta gelişen yeni koşulları bütünüyle kavrayamaz hale gelirken, kendi düzenini değiştirmeden, kapalı bir sistem olarak yaşayabileceğine inanmıştır. Hukuk kuralları, devlet anlayışı ve Batı'da yükselen değerlere karşı koyamayan ve çaresiz kalan devlet, kendi ideolojisine başkaldıran güçlerle sürtüşmeye başlamış, önceleri kendisine bağlanmış olan güçler, birer birer onu terketmiş ve imparatorluk dağılmıştır. Uzun süre ne ölen ne de iyileşen bir *hasta adam*, denge politikalarıyla uğraşmış ve küçülen kabuğuna çekilerek yaşamaya çalışmıştır. Düşünün getirdiği olumsuzluklardan mimari de payını almıştır.

Avrupa'nın yükselişinde pek çok etken söz konusudur: Matbaanın icadı, ateşli silahların geliştirilmesi, sömürgeciliğin getirdiği akıl almaz maddi değerlerin ele geçirilmesi, vb. Ancak, bütün bunlardan daha önemli, belki de bunların sebebi olan bir başka şey var: Düşünme tarzındaki değişme. Gözlem, deney ve analitik düşüncenin gösterdiği yolun esas alınması, tüm hayatı değiştiren en etkin belirleyici olarak gözüküyor. Kısacası, endüktif düşünce ve buna dayalı olarak dünyanın yeniden ve bambaşka tarzda kavranması, dengeleri zorlayan başlıca manivelayı harekete geçirdi ve aradaki mesafe açılırken, Osmanlı düzeninde ne Yeniçeri Ocağı ne de hassa mimarları bunun dışında kalamadılar.

17. yüzyıldan sonra gücü tükenmeye başlayan Osmanlı devlet yapısı, kültürde ve sanatta o zamana kadar geçerli olan ilke ve

esasları da kaybetmeye başladı. Dağılma ve çözülmeye yol açan etkenler, mimari alanda gözle görülür belirtilerle ortaya çıkıyordu. O nedenle bu yeni süreç artık "klasik" değil; fakat, Batılılaşma, Avrupa etkisinde, çağdaşlaşma ya da sadece Geç Devir olarak adlandırılır.

Sinan sonrası dönemin mimarlık becerisi, Sultanahmet ve Yeni Cami külliyeleri ile bir ölçüde korunabilmiş, bazı araştırmacılara göre "Geç Klasik" adını alan bu devre, Osmanlı mimarisine yeni bir üslup getirememiştir[143]. Barok Çağ'a kadar Avrupa mimarisi ile alış verişleri sınırlı olan Osmanlı mimarisi Lâle Devri (1703-1730) adıyla bilinen dönemden başlayarak hızlı bir batılılaşma sürecine girer. Ampir, Barok ve Rokoko'nun giderek daha fazla katıldığı bu yeni ortam içinde bazı büyük projelere girişilir. Yapı faaliyetlerinin ağırlık noktası saray, köşk ve kasır gibi yapı tiplerine kayarken, cami mimarisindeki mekân endişeleri toptan değişir. Dekorasyonda, naturalist bitki formları yaygınlık kazanır. 1900'lü yıllardan sonra beliren ve Neo - klasik adıyla bilinen yeni mimari hareket, Osmanlı ve hatta Selçuklu sanatına özenip bir çeşit Rönesans yaratmaya çalıştıysa da, pek doyurucu ve kullanışlı olmayan bu çığırla birlikte tarihi üslupların son perdesi kapanır. Eskiye duyulan özlemin bir Neo - klasizm'e başvurularak dengelenmesi sebepsiz değildir. Çünkü, 17. yüzyıldan sonra gelişen mimari artık kendine benzememektedir.

Sinan'ın ölümünden sonra, öğrencileri sayılan, Yeni Cami mimarları Davud Ağa ve Dalgıç Ahmed Çavuş, Hindistan'da çalışan Yusuf ve daha başkaları klasik okulun geleneğini, üslup özelliklerini sonraki kuşağa taşımaya çalıştılar. Ne var ki her

143. O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, Istanbul 1984, s. 77.

alanda oluğu gibi, mimarlıkta da ölçü ve esaslar kaybolmuş veya değişmiş, klasik olan her şey ömrünü doldurmuştur.

Sinan sonrası mimarlık geleneği bir süre daha (ufak kayıplarla da olsa) kendisini koruyabilmiş, çoğu kez Şehzade'deki yonca plan ideali tekrarlanmaya çalışılmış, ancak ayrıntılardaki aksamalar artık gözden saklanamayacak belirtiler olarak daha sık tekrarlanmaya başlamıştır. Eminönü Yeni Cami'de dört yarım kubbenin desteklediği sistemin klasikle bağlantısı ana çizgilerdeki kaba benzerlikten öteye geçmez. Yeniden yapılan Fatih Camisi'nde de dönemin anlayışı değil, fakat Sultanahmet'e duyulan özlem söz konusudur. Bu yapılarda görülen bir başka belirgin özellik; camilerin çok basamaklı merdivenlerle çıkılan bir platformla yerden yükseltilmiş olmaları, dikey hareketin vurgulanmasıyla piramit'in sıkıştırılmış olmasıdır. Lâleli Camisi (1763), öylesine yüksek bir podyum üzerine inşa edilmiştir ki; bu tutumla namaz kılanlar yeryüzü toprağından uzaklaştırıldıktan başka, sekiz destekli geleneksel plan nedereyse Gotik katedrallere benzeyen bir boyuta dönüşmüştür. Yapıların düşey boyutlarını vurgulayan bu anlayışlar henüz bir "aksaklık" sayılmaz, ama bir başlangıçtır.

İstanbul yapıları içinde, devasa baldaken strüktürü ve Suriçi'nde yapılan son büyük kubbe olan örtüsüyle, Nuruosmaniye (1755), hem klasiğin sonu hem de Barok etkilerin öncülerinden olarak kabul edilir. Yeni Cami, Lâleli ve Nuruosmaniye, plan şemaları farklı ve yerden yükseltilmiş kütleler olmakla birlikte, avlu ve minare düzenleri bakımından klasik ile bağlantılarını sürdüren yapılardır. Değişimin asıl belirtileri, 19. yüzyıl içinde kısa aralarla inşa edilen, Nusretiye, Dolmabahçe, Ortaköy ve Sadabad camilerinde görüleceği üzere bambaşka niteliklerle ortaya çıkacaktır. Mimarideki değişim başta Dersa-

adet olmak üzere; Selanik, Beyrut ve İzmir gibi Batı'ya penceresi daha fazla olan şehirlerde hızlı bir süreç kaydeder. Payitaht'da, önce Sadabad sonra da Boğaziçi kıyılarının önem kazanması, Topkapı Sarayı'nın terkedilmesiyle, Boğaziçi sahilsaraylarına nakl-i hümâyun yapılması, yaşama anlayışının da değiştiğini göstermektedir. Mimarideki değişim, camilere yansıdığı kadarıyla şöylece sıralanabilir:

• Kütle kompozisyonunda yükselme, dikey boyutların vurgulanması dikkat çekici bir hâle gelirken, yanlara açılan unsurlar, özellikle avlunun ortadan kalkışı, bunun yerine, sivil görünüşlü bir hünkar mahfilinin eklenmesi sıkça karşılaşılan bir uygulama olmuştur. Sinan döneminin strüktür tiplerinden biri olan baldaken, Geç Devir'de tek kubbeyle örtülerek sık sık tekrarlanmış, yapının yanlara doğru genişlemesi istenmediğinden yarım kubbelere de ihtiyaç kalmamıştır.

• Kestirme bir yol olarak benimsenmiş olan tek mekânlı harim dışta en fazla iki ya da tek minareyle tamamlanmıştır.

• Tek tip planın benimsenmiş olmasına karşılık, dekorasyonda çeşitlilik ve yoğunluk öne çıkmıştır. Sivri kemer ve mukarnas gibi unsurlar terkedilirken, Rönesans'tan beri Avrupa mimarisinde kullanılan her türlü mimari öge, özellikle "S" ve "C" şeklindeki kıvrımların ağır bastığı bir dekoratif sözlük bütün görüntüye egemen olmuştur.

Özetle, camilerde mekân sorunu basitleşirken, süsleme artmış, mimari için temel veya öz olan kavram terkedilirken süslü baldakenler modası başlamıştır. Bugün bile, sanatseverler veya sanat tarihi amatörlerine sorduğumuzda, ideal yapı olarak, Aksaray'daki Valide Camisi veya Beylerbeyi Sarayı gösterilir. Sinan'ı bilmeyen yoktur ama, Şehzade ve Süleymaniye bu an-

lamda gündeme gelmez. Buna şaşmamak gerekir.

Bugünün ortalama insanı, mimariyi bir mekân yaratma sorunu olarak görme eğiliminde değildir. Onu cezbeden şey, dantela gibi işlenmiş yüzeylerdir. Yalın olana değil; karmaşık olana hayranlık duyulmakta, ölçü değil; ölçüsüzlük sevilmektedir. O halde günümüz insanının Sinan Çağı'nın daha gerisinde olduğu ileri sürülebilir mi? Gerçi bu konu, bir ölçüde antropologların ve sosyologların konusudur, ama mimari konsept açısından nelerin kaybedildiğini anlattığı için sanat sosyolojisinin de konusudur

Sorun, el işlerinin, düşünce ürünü karşısında daha üstün tutulmasından kaynaklanıyor. Sadabad ve Boğazici hedonizmi, düşüncedeki ölçüyü alıp götürdüğü için, klasizm en genel anlamda inhitat veya inkıraz'a uğramıştır. Bunu tersine çevirme çabalarına Neo - klasizm diyoruz.

Dünya Durdukça

Bir yandan endüstrileşmiş şehir kültüründe, apartıman, stadyum ve fabrikalardan oluşan bir çevrede yaşarken bu arada içine daldığımız bir Ortaçağ serüveninin de sonuna gelmiş bulunuyoruz. Bu küçük araştırma boyunca, etkileri Tac Mahal'den Tunus'a kadar uzanan bir mimarlık ustasının yaklaşık bir asır üren enerjisini hissederken, güçlü bir oyunun nasıl sahneye konduğunu da gördük

Bugüne kadar yapı envanterleri veya bunun az ötesinde, mimarlık üsluplarını anlatan sanat tarihlerini okuduk ya da dinledik. Bu anlatımlarda belgelerin azlığı veya bilgilerin eksikliğini aşan bir cansızlık seziyorduk. Bunlarda eksik olan neydi?

sorusu düşüncemizi genişletmeye zorladı. Bu nedenle klasik Osmanlı kültürünü, adeta herşeysiyle, her yönüyle tazelemek, bilinenleri bilinmeyenlerle harmanlamak gerekti. Bu kitabın "giriş" niteliğindeki bölümleri bu yüzden beklenenden daha geniş tutuldu. Çünkü, büyük ustanın hayalgücünü yerinden oynatan kaynak, yalnız Süleymaniye'de değil, hayatın tüm kesitlerinde kendini göstermektedir. Eğer pazarıyla, askeriyle, yöneticisiyle Osmanlı dünyasına öylece dalmasaydık, Sinan çağını derinden kavramamız mümkün olmayacaktı.

Sözün kısası, 16. yüzyıla gelindiğinde Sinan; onu yaratan, onu, köyünde bulup çıkaran uygarlık anlamlı eserler vermeye başlamıştı. Mimari alanında. tek tek yontulup belirli bir hesaba göre üst üste konan taşlar, kemerler ve kubbeler, zarif selvilerin arkadaşlık ettiği bir şehir dokusu yaratmaktaydı. İşte tam bu dönemde heyecanın sıcaklığını serin bir mantıkla yatıştıran bir ustanın başarılarını da görmeye başlıyoruz.

Eski Frenkler şöyle derlermiş: "Ars longa vita brevis". Gerçektende, insan gelip geçici, onun işleri ve özellikle eserleri kalıcı oluyor. *Tezkiret ül- Ebniye*'de, Edirne Selimiye için durum şöyle dile getirilmişti:

"Bir âlâ câmi etdi anda bünyad

Cihan durdukça ola hayr ile yâd"

Bugün yanıbaşımızda yükselen Sinan eserleri gerçek anlamda yaşayan, soluk alıp veren anıtlardır. Bu anlamda büyük usta, Kanunî'den daha şanslı gözüküyor.

Sanıldığının tersine; Sinan, devrim yapan biri değil, mimarlık tarihinin en gelenekçi ustalarından biridir. Bu durum ne onun için ne de Davud Ağa için bir özellik sayılmaz. Çünkü o ve

onun gibiler için gelenekçi olmaktan başka yol yoktur. Sinan'ın kullandığı plan şemaları ve mimari elemanların hepsi de kendinden önceki mimarlar tarafından denenmiş, büyük ölçülere varan kubbe, içinde basamaklı birkaç yol çıkan minare vb. uygulamaların hepsi de kendisinden önce keşfedilmişti. Sinan'ın bu türden bazı buluşları ya da çözümleri de olmuştur, ama onu "büyük" yapan şey bunlar değildir. Gelenek içinde onu özgün kılan şey, bilinenleri toparlama yeteneğindeki anlayış farklıdır. Onun kullandığı yöntem, en genel anlamda Osmanlı uygarlığının sosyal, kültürel ve doğal olarak teknolojik birikiminde yer alan kriterler demetinin mimarlık alanına doğru yansıtılmasından ibarettir. Bu işin başarılmasında onun kişisel dehâsı (genetik potansiyelini asla yadsımıyorum) kadar, dönemin ruh hali de üslubunda belirgin bir biçimde yer alır.

Çünkü aynı şekilde, Bâkî, Karahisari ve Nakkaş Osman da 16 yüzyılda uyum halinde, yaşadıkları çağ ile bağdaşan insanlardır. Buna göre, klasik dönemde Sinan ortaya çıkmamış olsaydı, bir başka mimar sahneyi dolduracaktı. Bir başka mimar ağa, Purut Nehri üzerine köprüyü kuracak ve birkaç selâtin camisini tamamlayacaktı. İnançlı ve kararlı bir devlet iradesi azgın nehirleri atlayıp, öteye sıçrayacak ve iki kıyıyı birleştirip ordusunu karşıya geçirecek mimarı bulmakta hiç gecikmeyecekti. Osmanlı yönetimi, ağaları, paşaları hatta sadrazamları bile yedeklemiştir. Böyle bir sistemde bir mimar ağa'nın esamesi bile okunmaz. Koca Sinan, Osmanlı zenginliğinin yapısal ve ideolojik mantığını sindirmiş, uygarlığın güçlü soluğunu gelecek kuşaklara ileten tasarım ustalarından yalnızca biridir.

O tek başına olduğu kadar yanındakilerle de büyüktür. Bütün inşaat esnafını; dülgerleri, neccarları, demircileri, harç karanları, taş yontucuları ve minarecileri harekete geçirip ustaca yö-

netttiği için, kısacası imparatorluğu yansıtan bir simge olduğu için büyüktür. Kendisini kuşatan büyüklükleri yalın, belirgin, sağlam, açık berrak ve elle tutulabilir bir somutluğa çevirebildiği için de diğerlerinden farklıdır.

Özetle Sinan konusu, bir taş-toprak ya da kubbe meselesi değildir. Bugün hangi kültürel kimliği temsil edeceğine karar veremeyen aydın için, Sinan Okulu'nun boyutlarını kavramak gerçekten güçtür. Ama Türkleri, hem Avrupa'dan hem de Arap-İran ekseninden ayıran nedir? sorusuna cevap verebilmek için Sinan tek başına yeterlidir.

BİBLİYOGRAFYA

ADIVAR, A. A., *Osmanlı Türkleri'nde İlim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1970.

AKALAY, Z., Tarihi Konuda Ilk 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 Architecture in Asia Minor in the Period of the Turkhish 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 Postel 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*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 1986.

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

ATAY, H., Fatih-Süleymaniye Medreseleri Ders Programları ve İcâzet-Nameler *Vakıflar Dergisi*, XIII, Vakıflar Genel Mürüdlüğü 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 *Vakıflar 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 Kitapları, Alman Klasikleri: 88, Şereflikoçhisar, 1974, c, II: Kültür Bakanlığı Yayınları İstanbul, 1979.

CAHEN, C., *Osmanlılar'dan Önce Anadolu'da Türkler*, E. Yayınları, İstanbul, 1979.

CEZAR, M., *Anadolu Öncesinde Türklerde Şehir ve Mimarlık*, Türiye İş Bankası Yayınları: 176, İstanbul 977.

CHRISTIENSEN, E. O., *The History of Western Art*, New American Library, London, 1959.

CLOT, A., *Muhteşem Süleyman*. Türkçesi: T. Ilgaz, Milliyet Yayınları; 62, İstanbul, 1987.

CLOUGH, S. B., *Uygarlık Tarihi*, Çev: N. Önal, Varlık 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 Ekrânı*, 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.

EGLI, E., *Sinan*, Der Baumeister Osmanicher Glanzzeit, Verlag für Architektur, Zurich, Stuttgart, 1954.

ERDOĞAN, M., Mimar Davud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri *Türkiyat Mecmuası*, XII, 1955, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Enstitüsü Yayını, s., 177-204.

ESİN, E., Türk Kubbesi *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, Ankara, 1971, s., 159-182.

EVLİYA ÇELEBİ, *Seyyahatnâme*, 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.

GÖKTAY, O. Ş., Risale-i Mimariyye-Mimar Mehmet Ağa-Eserleri *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Türk Tarih Kurumu Yayınları: VII, Dizi-Sa. 70, Ankara, 1975, s., 113-2155.

İBN. KEMAL, (Kemalpaşazâde), *Tevârih-i Âli-i Osman*, IV. Defter, Haz. K. Imazawa, Türk Tarih Kurumu Yayını, XVIII. Dizi, Sa. 17, Ankara, 2000.

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, 1955.

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., *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınları: 157, Kültür Serisi: 28, İst. 1980 (2).

—, Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hakkında Bazı Mülahazlar *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası*, c.I, S. 1, İstanbul, 1931, s., 165-313.

—, *Osmanlı İmparatorluğu'nun 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*, Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, s., 258-259

—, *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, 1976, s., 13-34.

—, *Sanat Tarihimizin Sorunları*, Anadolu Türk Sanatı, mimarisi, kenti üzerine 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 Ornamentsch der deutschen Frürenaissance Berlin, 1888, Brockhaus Konversation, Erster Band, Berlin und Wien, 1892, s. 781.

MARX, K. *Ekonomi Poliğin Eleştirisine Katkı*, Çev: S. Belli, Sol Yayınları, Ankara 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. eserleri, 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. D. Diler, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1976 (2).

NÖLDEKE, T., Klein mitteilungen und anzeigen, *Der Islam*, c. XIV, 1925, Nu, Strasburg s., 156-158.

ORHONLU, C., *Osmanlı İmparatorluğunda Şehircilik 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*, 1, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayını, İzmir, 1984, s., 55-67.

OZBİLGEN, 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 Development 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, İlâhiyat 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 Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 1972-73, İstanbul 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 İkş Bankası Kültür Yayınları: 149, İstanbul, 1985.
—, *Anadolu'da Akkoyunlu Mimarisi*, Türkiye 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*, Kuruluş 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, Ankara 1964, s., 157-202.
TURGAL, H. F., Mülga Şer'iye Mahkemeleri Sicilleri Üzerine *İkıncı Türk Tarih Kongresi*, İstanbul, 20-25 Eylül 1937, Kongreye Sunulan Tebliğler, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 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, Ankara 1975 (2).
—, *Osmanlı Tarihi*, c. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Dizi-Sa. 16 bl, Ankara 1975.
—, *Osmanlı Devlet Teşkilatında Kapıkılı Ocakları*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Seri, No: 12, Ankara, 1943.
ÜNAL, R. H., *Osmanlı Öncesi Anadul-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 14, İzmir, 1982.
ÜNSAL, B., Topkapı Sarayı Arşivinde Bulunan 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 (57).
YETKİN, S. K., Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Açış Konuşması *Birinci Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* 19-24 Ekim 1959 Ankara, Ankara Üniversitesi, 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.

EKLER

SİNAN'IN MEZAR KİTABESİ

Ey iden bir iki gün dünya sarayında mekân
Cay-i asayiş değildir âdeme mülk-i cihan
Han-ı Süleyman'a olub mimar bu merd-i güzin
Yapdı bir cami verir Firdevs-i âlâdan nişan
Emr-i şahile kılub su yollarına ihtiman

Hızr olub ab-ı hayatı âleme kıldı revan
Çekmece cisrine bir tak-ı muallâ çekdi kim
Aynıdır âyine-i devranda şekl-i kehkeşan
Kıldı dört yüzden ziyade mescid-i âli bina
Yabtı seksen yerde cami bu aziz kârdan

Yüzden artuk ömür sürdü akibet kıldı vefat
Yattuğu yeri Hüda kılsın anın bagı cihan
Rıhletünün Sâi-i daî
Dedi tarihini
Giçdi bu demde cihandan pir-i mimaran Sinan 996
Ruh-ı içün fatiha ihsan ide pirü civan.

Mimar Sinan'ın kabrinde, başucu penceresinin üzerinde yer alan 15 satırlı bu kitabenin metni Sâî Çelebi'ye aittir. Tek parça mermer üzerine kazılmış olan sülüs kitabeyi (Evliya Çelebi'ye göre), Karahisarî Hasan Çelebi yazmıştır. Kitabeyi okuyan Suphi Saatçi'ye teşekkür ederim.

OSMANLI CAMİ MİMARİSİNDE KUBBENİN KRONOLOJİK GELİŞİMİ

Yapı Ad	Destek Sist.	Kubbe Çapı (m.)
1336 Manisa Ulu Camisi	8	10.80
1447 Edirne Üç Şerefeli Cami	6	24.00
1520 Diyarbakır Fatih Paşa Cami	4	10.00
1538 Haseki Camisi	4	11.07
1548 Üsküdar Mihrimah Camisi	4	11.07
Şehzade Camisi	4	19.00
1551 Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camisi	6	12.40
1552 Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi	8	13.60
1555 Beşiktaş Sinan Paşa Camisi	6	11.50
1557 Süleymaniye Camisi	4	27.40
Azapkapı Sokullu Camisi	8	11.80
1558 Topkapı Kara Ahmet Paşa Camisi	6	12.42
1561 Eminönü Rüstem Paşa Camisi	8	14.90
1562 Edirnekapı Mihrimah Camisi	4	18.75
1565 Babaeski Semiz Ali Paşa Camisi	6	13.80
1566 Havsa Sokollu Camisi	4	12.40
1569 Lüleburgaz Sokollu Camisi	4	12.50

1571 Kadırga Sokollu Camisi	6	13.30
1573 Kasımpaşa Piyale Paşa Camisi	4	9.14 (x6)
1574 Edirne Selimiye Camisi	8	31.21984
1579 Üsküdar Atik Valide Camisi	6	12.40
1580 Tophane Kılıç Ali Paşa Camisi	4	11.80
Eyüp Zal Mahmut Paşa Camisi	4	12.47
Salacak Şemsi Paşa Camisi	4	8.00
1585 Fatih Mesih Paşa Camisi	8	12.88
Ayvansaray İvaz Efendi Camisi	6	9.95
1589 Fındıklı, Molla Çelebi Camisi	6	12.80
Karagümrük, Nişancı Mehmet Paşa Cami	8	13.80
1617 Sultanahmet Camisi	4	24.40

Destek Sistemleri ve Kubbenin Çapı:

1520 - 1617 arasında yapılmış yaklaşık 25 kadar cami için geçerli olmak üzere, destek sayısı ile kubbe çapları arasında bazı bağlantıların varlığından söz edebiliyoruz. Yarım kubbelerin sayısı ve düzeni ne olursa olsun, gösterişli yapıların çoğunda en sık başvurulan şema dört destekli serbest ayaklı tiptir. Bunlarda kubbe çapı 15 m.'yi aşar.

Daha az sayıda uygulanan altı desteklilerde kubbe çapı ortalama 12 m.'yi biraz aşar. Sayıca daha az bir uygulama olan sekiz desteklilerde kubbe çapı 13 m. civarındadır. Edirne Selimiye için uygun görülen şema, bu yapıda 31.21984 m. çaplı bir kubbeye ulaşmıştır. Sekiz destekli şema, Azapkapı Sokullu Cami-

si'nde 11.80 m. çaplı küçük bir kubbeyle örtüldüğüne göre, bu şema, sadece geniş orta mekânı örtecek kubbe inşa etmek gibi bir işlev gereği değil; her ölçüde merkezi mekân elde etmenin bir yolu olarak da benimsenmiştir. Bunca farklı plan şemalarını uygulayan Osmanlı mimarlarının, Aya Sofya şemasını fazlaca umursamadıkları anlaşılıyor.

Klasik Dönem'den sonra, artık serbest olmayan destekler duvar köşelerine gömülmüş ve böylece dört ayaklı baldakenler dönemi başlamıştır. Bu strüktüre göre yapılan Nuruosmaniye'de kubbe çapı, 23.70 m. ile son kez büyük bir ölçüyü tekrarlar. Bundan sonraki Geç Devir yapılarında aynı şema benimsenir ve kubbe çapları 15 metrenin hep altında kalır.

SÜLEYMÂNİYE'DE BAYRAM SABAHI

Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede,
Bir mehâbetli sabâh oldu Süleymâniye'de.
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saatı,
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi,
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.
Gecenin bitmeğe yüztuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb âlem bu!..

Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.
Bu sükûnette karıştıkça karanlıkla ışık,
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.
Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor.

Ordu - milletlerin en çok döğüşen, en sarpı
Adamış sevdiği Allâhına bir böyle yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiğini mîmarînin.
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi;

Taşımış harcını gâzîleri, serdârıyle,
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmârıyle.
Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne,
Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne,
Tâ ki geçsin ezelî rahmete rûh orduları...

Gökte top sesleri, bir bir, nerelerden geliyor?
Mutlaka her biri bir başka zaferden geliyor:
Kosva'dan, Niğbolu'dan, Varna'dan, İstanbul'dan..
Anıyor her biri bir vak'ayı heybetle bu an;

Belgrad'dan mı? Budin, Eğri ve Uyvar'dan mı?
Son hudutlarda yücelmiş sıra - dağlardan mı?

Deniz ufkunda bu top sesleri nerden geliyor?
Barbaros, belki, donanmayla seferden geliyor!.
Adalardan mı? Tunus'dan mı, Cezâyir'den mi?
Hürr ufuklarda donanmış iki yüz pâre gemi
Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor;
O mübârek gemiler hangi seherden geliyor?

Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine,
Çok şükür Tanrıya, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşıyanlarla berâber bulunan ervâhı.

Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.

SINAN ÇAĞINDA ÖNEMLI
MİMARLIK ESERLERİNİN
COĞRAFİ DAĞILIŞI

SİNAN ÇAĞI KRONOLOJİSİ

1501. Osmanlı mimarisinde klasik üslubun başlangıcı.
Mikelanj, *Davut* heykeli
1502. Danzig, St. Mary Kilisesi.
1503. Canterbury Katedrali.
Da Vinci, *Mona Lisa*.
1505. İstanbul Bali Paşa Camisi.
1506. Bramante, Roma, St. Peter Kilisesi.
1507. G. Bellini'nin ölümü (dğ. 1492).
1508. A. Palladio'nun doğumu (ölm. 1580).
1509. İstanbul'da deprem
Avrupa'da köle ticaretinin başlaması.
1511. G. Vasari'nin doğumu (ölm. 1574).
1512. I. Selim (Yavuz)'in tahta çıkışı.
1513. Pîrî Reis'in Amerika haritası.
1514. Çaldıran Savaşı.
Bursa, Şehzade Ahmet Türbesi.
D. Bramante'nin ölümü. (dğm. 1444).
1515. Rafael'in, Roma, St. Peter Kilisesi inşaatına başmimar olarak atanması.
1516. Giovanni Bellini'nin ölümü (dğm. 1428).
Suriye'nin fethi.
1517. Sevilla Katedrali
Mısır'ın fethi.
1518. L. Da Vinci'nin ölümü (dğm. 1452).
İtalya'da Manyerizm'in doğuşu.
1519. Topkapı Sarayı bahçesinde Mermer Köşk.

1520. Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı.
Diyarbakır, Fatih Paşa Camisi.
1521. Belgrad Seferi.
1522. I. Selim Camisi, İstanbul
Rodos'un fethi.
1523. Gebze, Çoban Mustafa Paşa Külliyesi.
İstanbul, Yavuz Selim Türbesi.
İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi.
1525. Pîrî Reis *Kitab-ı Bahriye*.
1526. Mohaç Zaferi, Budin'in alınışı.
1528. Topkapı Sarayı'nın yenilenmesi. Dîvan-ı Hümâyun ve Arz Odası'nın inşası.
1529. Birinci Viyana Kuşatması.
Mikelanj'ın Floransa surlarını yapması.
1532. Almanya Seferi.
1533. Irakeyn Seferi.
Hafsa Sultan Türbesi.
Karagümrük, Nureddin Hamza Efendi Külliyesi.
1534. Osmanlı ordusunun Marsilya'ya çıkışı.
Resenburg Katedrali.
1535. Bağdat'ın fethi.
Agostina Veneziano'nun Kanuni portresi.
1536. Sadrazam Ibrahim Paşa'nın hal'i.
1537. Korfu kuşatması.
Sinan'ın Başmimar oluşu.
Halep, Hüsrev Paşa Külliyesi.
1538. İstanbul, Haseki Külliyesi.
1539. Mikelanj, Roma Kapitolü'nü yeniden inşa eder.

1542. İstanbul, Fatih, Hüsrev Paşa Türbesi.

1543. Babür Han'ın, İstanbul'dan Hindistan'a Osmanlı mimarlarını getirmesi.

İstanbul, Şehzâde Külliyesi inşaatının başlaması.

Estergon Seferi.

1545. Kudüs'de, Kubbet-üs-Sahra'nın onarımı.

İran Seferi.

1548. Üskadar, Mihrimah Camisi.

Şehzade Külliyesi.

1550. Süleymaniye Külliyesi inşaatı başlar.

Avrupa'da Erken Barok Çağı başlar.

Vasari'nin *Haytlar* adlı kitabı yayınlanır.

1551. İstanbul, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camisi.

1552. Tekirdağ, Rüstem Paşa Camisi.

1554. Delhi'de Hümâyun Türbesi.

1555. Beşiktaş, Sinan Paşa Camisi.

1556. İstanbul, Haseki Hamamı.

1557. Süleymaniye Külliyesi tamamlanır.

Azapkapı Sokullu Camisi.

Roma'da Accademia di San Luca'nın kuruluşu.

1558. Topkapı, Kara Ahmet Paşa Camisi.

Hürrem Sultan Türbesi (Süleymaniye haziresi)

1560. Edirne, Rüstem Paşa Kervansarayı.

Napoli'de Giambattista della Porta ilk Bilim Derneğini kurar.

1561. Eminönü, Rüstem Paşa Camisi.

Lâle'nin ilk kez Batı Avrupa'ya götürülüşü.

Moskova St. Basil Kilisesi.

Mikelanj, Roma'da St. Maria degli Angeli Kilisesi'ni tamamlar.

1562. Edirnekapı Mihrimah Camisi.

1564. Mikelanj'ın ölümü (dğm. 1475).

Palladio, Venedik'de, St. Giorgio Maggiore Kilisesi'ni tamamlar

1565. Babaeski, Semiz Ali Paşa Camisi.

1566. Kanunî'nin ölümü, II. Selim'in tahta geçişi.

Havsa, Sokullu Camisi.

1567. Floransa'da St. Trinita Köprüsü.

1569. Lüleburgaz, Sokullu Camisi.

Edirne'de Ali Paşa Camisi.

1570. Palladio'nun "I quattra libri dell'architettura"sı yayınlanır.

1571. Kadırga, Sokullu Camisi.

Kahire, Sinan Paşa Camisi.

Palladio, Vicenza'da, Loggia de Capitano'yu yapar.

G. Vasari'nin ölümü (dğm. 1512).

Kıbrıs'ın fethi.

1572. Aya Sofya Camisi onarımı.

Londra'da Society of Antiquaries kurulur.

1573. Kasımpaşa, Piyale Paşa Camisi.

1574. II. Selim Türbesi (Aya Sofya avlusunda).

Edirne, Selimiye Camisi.

1575. Venedik ve Floransa'da, Çin porselenlerinin taklitleri yapılır.

Tunus'un fethi.

1576. Havsa, Sokullu Külliyesi.

Ilgın, Lala Mustafa Paşa Külliyesi.

1577. İstanbul, Azapkapı Camisi.

Osmanlı - İran Savaşı başlar.

1578. Topkapı Sarayı'nda III. Murad Odası.

Paris, Sen Nehri üzerine Pont Neuf inşa edilir.

Türkiye ile ticaret yapmak üzere Londra'da *Levant Trade Company* kurulur.

1579. Üsküdar Attik Valide Camisi.
İznik, Pertev Paşa Külliyesi.
Palladio, Vicenza'da Teatro Olimpica'yı yapar.
1580. Tophane, Kılıç Ali Paşa Camisi.
Üsküdar, Şemsi Ahmet Paşa Camisi.
Eyüp, Zal Mahmut Paşa Camisi.
Andrea Palladio'nun ölümü (dğm. 1508).
1581. Kayseri, Kurşunlu Cami.
1583. Cerrah Paşa Camisi.
Üsküdar Valide Camisi.
1585. Fatih, Mesih Paşa Camisi.
Ayvansaray, İvaz Efendi Camisi.
Tosya, Abdurrahman Paşa Camisi.
Topkapı Sarayı'nda Hünkar Sofası.
1586. Manisa, Muradiye Camisi.
Kocamustafapaşa, Ramazan Efendi Camisi.
1587. Topkapı Sarayı'nda Zülüflü Baltacılar Koğuşu.
Antonio de Ponte'nin Venedik'te Rialto Köprüsü.
1588. Mimar Sinan'ın ölümü (9 Nisan veya 17 Temmuz).
1589. Fındıklı, Molla Çelebi Camisi.
Karagümrük, Nişancı Mehmet Paşa Camisi.
1590. Galileo'nun, düşen cisimler üzerine deneylerin anlatımı, "De Montu" yayınlanır.
1591. Topkapı Sarayı Yalı Köşkü.
1592. İstanbul, Gazanfer Ağa Medresesi.
Pompei antik kentinin bulunuşu.
1594. Fatih, Cerrah Mehmet Paşa Camisi.

Bir Bibliyografya Denemesi

İncelememizin sonuna, her birinden farklı ölçülerde yararlandığımız kaynakların bir listesini vermiştik. Bizden sonraki araştırmaların, konunun daha özel yönleriyle ilgileneceklerini düşünerek, bir de genişletilmiş bibliyografya düzenlemeyi yararlı gördük.
Sinan ve eserleri üzerine hazırlanmış her çalışmanın sonunda yeterince kaynak verildiği gibi, bağımsız bibliyografya çalışmaları da yapılmıştır. 1988'de basılmış olan, *Mimar Sinan ve Yapılarıyla İlgili Eserler Bibliyografyası*'nda, kitap, makale, bildiri, gazete yazıları ve radyo konuşmaları türünden her kaynak listeye alındığından, toplam 997 eser belirlenmiştir. Bu sayı şu anda 1000'i çok aşmış olmalı. Bu listede, hukukçu ve ürologların da katıldıkları geniş bir kadronun gerçekten özgün ve saygıdeğer araştırmaları yanında, yarım sütunluk gazete yazılarını, tiyatro, müzik ve şiirleri, aynı yazarın farklı yayın organlarında tekrarlanan yazılarını bulabiliyoruz.
Ters Lâle, sınırları belirlenmiş küçük bir kitaptır. Hem bu nedenle hem de bir kısım ipe-sapa gelmez yazının hamallığını yayıncıya yüklememek için, daha sistematik ve kullanışlı bir seçme yapmaya çalıştık. Bu yeni deneme şu başlıklar altında toplanmıştır.

- Bibliyografyalar
- Genel Nitelikli İncelemeler
- Sinan'ın Hayatı ve Çevresi
- Kaynaklar ve Belgeler
- Sinan Öncesi Mimari
- Süleymaniye Bibliyografyası
- Sinan Sonrası Mimari
- Yapı Tipleri
- Tasarım ve Teknoloji
- Mimari Plastik
- Kültürel Yapı ve Kurumlar

BİR BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ

Bibliyografyalar:

BATUR, A. - S., Sinan Bibliyografyası, *Koca Sinan*, İstanbul 1968, s. 79-92.

KURAN, A., Sinan Bibliyografyası, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, s., 406-413.

Mimar Sinan Bibliyografyası, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Millî Kütüphane Başkanlığı, Ankara 1987.

Mimar Sinan ve Yapılarıyla İlgili Eserler Bibliyografyası, Hazırlayanlar: A. Topaloğlu, K. Çelik, M. Z. Ören, Ed: E. İhsanoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını: 1000, Kaynak Eserler Dizisi: 15 Ankara 1988.

MÜLAYİM, S., Bir Bibliyografya Denemesi, *Sinan ve Çağı*, Marmara Üniversitesi Yayını: 473, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını: 10, İstanbul 1989, s., 99-121.

ÖDEKAN, A., Kaynakça, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988.

Genel Nitelikli İncelemeler:

ABADAN, N., Mimar Sinan, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, S. 163, Ağustos 1955, s., 7-9.

ABOUSEIF, D. B., The Sinan Style and Ottoman Policy in Egypt, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996.

Ahmet Kemal, Mimar Sinan ve Onaltıncı Asır: 1940-1571, *Galatasaray*, S. 15, 30 Nisan 1932, s. 24.

Ahmed Refik (Altınay), *Mimar Sinan*, Devlet Matbaası, İstanbul 1929.

Ahmed Refik (Altınay), *Mimar Sinan*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1931.

AKÇAY, İlhan, Ankara'da Mimar Sinan'ın Eserleri, *Diyanet İşleri Başkanlığı Dergisi* C. 8, S. 88-98, Eylül-Ekim, Ankara 1969, s., 292-295.

AKMANDOR, N., Koca Sinan'ın Plancılığı, Eserleri ve Mühendisliği, *Koca Sinan*, 380. Ölüm Yıldönümü Dolayısıyla, Ankara 1968, s. 49-62.

AKMANDOR, N., Koca Sinan'ın Plancılığı, Eserleri ve Mühendisliği, *Türkiye Mühendislik Haberleri*, s. 157, 1968, s. 1-6.

AKSU, Halil., Mimar Sinan, *Başpınar* S. 47, Gaziantep, 1943, s. 6-7.

AKURGAL, E., The great Architect of the 16 th Century, Sinan, *Turkish Treasures, Culture, Art, Tourism Magazine*, S. 1, 1978, s., 3-9.

ALACA, M. M., Sinan Müzikle de Yaşıyor, *Hürriyet Gösteri*, S. 88, Mart 1988, s. 32.

ALSAÇ, O., Mimar Sinan, *Mimar Sinan*, S. 1, Ekim 1966, s., 69-72.

ALSAÇ, O., Sinan the Architect, *Mimar Sinan*, S. 7, Eylül 1968, s., 83-87.

ALTAN, K., Türk Sanatı ve Sinan, *Mimar*, 1934, s. 83 vd.

ALTAN, K., Sinan'ın Sanatı, *Konya Halkevi Kültür Dergisi*, S. 114, 1948, s., 5-7.

(Altan) Kemal, Türk Sanatı ve Sinan, *Mimar*, S. 3, 1934, s., 83-84.

(Altınay), A. R., Mimar Sinan, Hayat ve Asarı, *Yeni Mecmua*, S. 14, 1917, s., 296-279.

(Altınay), A. R., Mimar Sinan, Hazine-i Evrak Vesikalarına Nazaran, *Türk Tarih Encümeni Mecmuası* C. 1, S. 5, Haziran 1930, Mayıs 1931, s., 1-29.

ANADOL, K., Sinan'ın Mirasını Nasıl Koruyoruz, *Mimarlık*, S. 187, Ocak 1983, s. 4-5.

ARAYAN, H., Mimar Sinan'ın Yaptığı İlk Eser, *Tarih Hazinesi*, S. 5, Ocak 1951, s., 221-222.

AREL, Ayda, Mimar Sinan'ın 400. Olüm Yıldönümü Ardından, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 7, İstunbul 1990, s., 23-24.

AREL, A., Mimaride Görenek, Yenilik ve Mimar Sinan, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 99-102.

ASLANAPA, O., *Mimar Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1349, Türk Büyükleri Dizisi: 141, Ankara 1992.

ATEŞ, İbrahim., Vakfiyesinin İhtiva Ettiği Bilgiler Işığında Mimar Sinan, *Mimarbaşı Koca Sinan*, İstanbul 1988, s., 3-26.

ATOK, O. K., Koca Sinan Üstüne, *Ilgaz*, C. 17, S. 193, Ekim 1977, s., 16-17.

BAŞKAN, Seyfi., Mimar Koca Sinan ve Sanat Tarihinde Üslup Sorunu, *Türk Sanatı Üzerine Denemeler*, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, İstanbul 1990, s. 77-86.

BATUR, A., Sinan'ın Yapıları, *Koca Sinan:* 300. Ölüm Yıldönümü Dolayısıyla, Ankara 1968, s., 63-77.

BATUR, A., Sinan'a Ait Yapıların Listesi, *Mimarlık*, S. 5, 1969, s., 17-34.

BAYDAR, L., Sinan'dan Bugüne, *Mimarlık*, S. 168, yıl 19 Haziran 1981, s., 10-11.

BAYKURT, Ş., *Mimar Sinan*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara 1969.

BEKTAŞ, C., Sinan'ın Ortamı, *Koca Sinan*, 380. Ölüm Yıldönümü Dolayısıyla, Ankara 1968, s., 31-33.

BEKTAŞ, C., Bir Sergi Nedeniyle Sinan'ı Görenler, *Miliyet Sanat Dergisi*, S. 449, Şubat, 1948, s., 26-27.

BESNIER-KILIÇOĞLU, S., Mimar Sinan et Andrea Palladio, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 191-204

BEŞOĞLU, İ. (derleyen), *Ünlü Mimar Sinan*, Gonca Yayınevi, İstanbul 1983.

BEZİRCİ, A., Nazım Hikmet ve Mimar Sinan *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 186, 15 Şubat 1988, s., 12-13.

Bİ, Mahmut., Mimar Sinan, *Sümerbank*, C. 15, S. 174, Aralık 1976, s., 37-40.

BİLGE, A., Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar, *Mimarlık*, C. 7, S. 67, Mayıs 1969, s., 18-34.

BİLGİN, Z., Sinan Haftası Nedeniyle, *Mimarlık*, S. 179-180, 1982, s., 20-21.

BİZDEN, A., Sahnedeki Koca Sinan, *Milli Kültür*, C. 1, S. 4, Nisan 1977, s., 71-73.

BİZDEN, A., Sinan'da Dirilmek, *Milli Kültür* C. 1, S. 1, s. 10-12, Kasım 1976; S. 2, s., 12-21, Şubat 1977; S. 3, s., 25-28, Mart 1977.

BORA, C., Sinan Hakkında Açılan Soruşturma, *Mimarlık*, S. 158, 1979, s., 10-11.

BOYSAN, A., Ya Sinan Olmasaydı, Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan, S. 88, Mart 1988, s. 23.

BURAK, C., Mimar Sinan, *Servetifünun - Uyanış*, yıl. 51, C. 91, S. 2373, 12 Şubat 1942, s., 151-153.

BURELLİ, İtalyan Mimar Burelli ile Mimar Sinan'ın Sanatı Üzerine Bir Konuşma / Konuşan Ülkü Demirtepe, *Sanat Olayı*, S. 22, Mart 1984, s. 21.

Burhan, Arif, Sinan İhtifalleri, *Arkitekt*, S. 3, İstanbul 1934, s., 82.

Burhan, Arif, Mimar Sinan ve Yeni Sanat, *Mimar*, yıl 1, S. 4, Nisan 1931, s., 111-112.

Burhan, Arif, Sinan İhtifalleri Münasebetiyle, *Mimar*, S. 3, Mart 1934, s. 82.

Büyük Mimar Sinan Hakkında Notlar, *Konya Halkevi Kültür Dergisi*, S. 20-21, Nisan - Mayıs 1938, s., 1182-1189.

Büyük Mimar Sinan'ın Ölümünün 380. Yıldönümü Münasebetiyle, *Mimarlık*, S. 54, 1968, s. 2.

Büyük Türk Mimarı Sinan / Derleyen Tevfik F. Asıldeveci, *MKE Dergisi*, S. 1-2, Mart - Haziran 1974, s., 53-54.

Büyük Usta Mimar Sinan, *Panorama*, S. 1, 1967, s., 19-20.

BÜYÜKATAMAN, Macide, Mimar Sinan, *Çorumlu*, S. 58, Çorum (1946), s., 1702-1704.

Celâl, B. O., Mimar Sinan ve Ekolü, *Mimar*, yıl. 2, S. 4, Nisan 1932, s., 111-112.

CEYLAN, H. H., Mimar Sinan ve Sanatı, *İslâm*, S. 56, Nisan 1988, s., 57-59.

COMNENO, M. M. L., L'architecture de Sinan dans la Litterature Serba-Croate, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 231-240.

CORBETT, S., Sinan Kanuni Süleyman'ın Baş Mimarı *Vakıflar Dergisi*, S. 5, 1962, s. 193-198, çev. N. Sinemoğlu.

CORBETT, S., Sinan, The Architect-in-cheif Suleiman the Magnficent, *The Architectural Review*, c. 113, S. 667, Mayıs 1953, s., 291-297.

CUNBUR, Müjgân., Sanatçı Gözüyle Mimar Sinan, *Millî Kültür*, S. 71, Ankara 1990, s., 18-21.

CUNEO, P., Sinan and Michelangelo A Reappraisal of the Worlds and Works of the Outstanding Masters of Two Architectural Rennaissances, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 325-332.

ÇAĞLAR, B. K., Sinan ve Hamit, *Yücel*, C. 9, S. 51, Mayıs 1939, s. 129.

ÇETİN, E., Sinan Yapılarını Korumak, Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan, S. 88, Mart 1988, s., 30-31.

ÇETİNTAŞ, S., Koca Sinan'ın 355. Ölüm Yıldönümü, *Yapı*, yıl. 2, S. 35-37, 1943, s., 8-9.

ÇETİNTAŞ, S., Koca Sinan'ın Ölümünün 355. Yılı, *Yeni Türk*, C. 2, S. 123-125, 1943, s., 1-8.

ÇÖLOĞLU, A., Mimar Sinan ve Sanatı, *Pınar*, S. 4, 1972, s., 16-19.

DEMİR, M., Mimar Sinan, Yaşamı, Sanatı, *Ankara Sanat*, yıl. 17, S. 193, Mayıs 1982, s. 25.

DEMİRÖZ, Ş., Ser - Mimarân Koca Sinan, *İslâm*, yıl. 2, S. 20, Nisan 1985, s., 50-51.

DOĞAN, Y., Mimar Sinan, *Altınoluk*, S. 5, 1986, s. 45.

DOĞANŞAFAK, Y., Büyük Türk Mimarı Koca Sinan, *İslâm Medeniyeti*, C. 2, S. 18, Mart 1969, s., 29-32.

EFTALETTİN, Sinan, *Arkitekt*, S. 3, İstanbul 1934, s., 87-90.
EGLI, E., Sinan the Architect, *Landscape*, c. 7- S. 3, 1958, s., 6-11.
EGLI, E., Sinan the Architect of the Glorious Period of the Ottoman Empire, *The Islamic Review*, March-April 1969, s., 9-10.
ERGİNER, Z., Mimar Sinan, *Kaynak*, S., 87, 1940, s., 279-280.
ERZEN, J., Sinan Camilerinde Üslup Değişmeleri, *Mimarlık*, yıl. 19, S. 168, Haziran 1981, s.; 12-14.
ERZEN, J., Sinan Dönemi Mimarisi Üzerine Bazı Varsayımlar, *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 184, 15 Ocak 1988, s., 12-15.
ERZEN, J., Sinan as Anti - Classicist, *Muqarnas*, vol. 5, s., 70-86.
ERZEN, J., *Mimar Sinan, Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara 1996.
ESIH, I., Mimar Koca Sinan, *Covjek i Prostor*, C. 1, S. 14, 1954.
ESIH, I., Sinan, novi podaci o velikom Turksom arhitektu, zasluznom za Bosnu i Hercegovinu, *Okzor*, C. 79, S. 93, Nisan 1939, s. 1.
EYİCE, S., Mimar Sinan, *Yaprak*, C. 1, S. 3, 15 Nisan 1963, s., 8-9.
EYİCE, S., Mimar Koca Sinan, *İlgi*, S. 23, İstanbul 1976, s., 15-23.
EYİCE, S., Mimar Sinan Yılına Girerken, *Türk Edebiyatı*, S. 170, Aralık 1987, s., 23-24.
EYİCE, S., Sinan'ın Kaynakları, *Hürriyet Gösteri*, 400. Anma Yılında Mimar Sinan, S. 88, Mart 1988.
FRASHERİ, G., Oû est ne le grand Sinan? *Les Letters Albanaises*, 1981, s., 173-190.
GABRIEL, A., Le maıtre architecte Sinan, *Turquie Kemaliste*, No. 16, 1936, Aralık, s., 2-13.
GABRIEL, A., Sinan'ın Eserleri, *Yücel*, C. 6, S. 39, Mayıs 1938, s., 107-108.
GAZİOĞLU, A., Tarihin Dev Mimarı Koca Sinan, *Denizin Sesi*, yıl. 13 S. 62, Ocak - Şubat 1988, s., 18-21.
GENİM, M. S., Mimar Sinan Üzerine Mülakat, *Türk Edebiyatı*, S. 170, Aralık 1987, s., 25-26.
GURA, G. di, Il maestro dell'architettura Turca: Sinan, *Rassegna Italiana*, C. 7, July 1937, s., 539-548.

GLUCK, H., Neues zur Sinan-Froschung, *O. literaturzei-tung*, XXLIX, 1926, s., 854-858.

GÖKNİL-VOGT, Ulya, *Mimar Sinan*, Sandoz Kültür Yayını: 10, İstanbul 1987.

GRABAR, O., The Meaning of Sinan's Architecture, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 275-284.

GÜNAY, R., *Sinan'ın İstanbul'u*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul 1987.

GÜNDOĞDU, H., Sinan ve Sanat Anlayışı, *Millî Kültür*, S. 61, Ankara 1988, s., 32-34.

GÜNDOĞDU, H., Sinan'ın Yetiştirdiği Ortam ve Sanat Anlayışı, *Millî Kültür*, S. 72, Ankara 1990, s., 4-7.

GÜVENAL, H., Mimar Koca Sinan, *Büyük Türkiye*, S. 2, İstanbul 1970, s., 42-49.

İNAN, A. A., *Mimar Koca Sinan*, Güzel Sanatlar Matbaası, Ankara 1956.

İSLİMYELİ, N., Mimar Sinan, *Ankara Sanat*, S. 103, Ankara 1974, s., 20-21.

Kemalettin, Sinan, *Mimar*, C. 4, 1934, s., 87-89.

KERAMETLİ, C., Ser-i Mimaran-ı Cihan Koca Sinan, *Türk Sanatı*, S. 37/38, İstanbul 1955, s., 4-5.

Koca Sinan, Sinan Komitesi Adına Derleyen C. Bektaş, İstanbul 1968.

Koca Sinan Günü *Trakya Dergisi*, S. 9, İstanbul 1937, s., 24-26, S. 20, 1938, s., 26-29.

Koca Sinan ve Michelangelo, *Hafta Mecmuası*, No. 44, İstanbul 1975 s. 8.

KOCAİNAN, Z., *Mimar Sinan ve XX. Asır Mimarisi*, Kısa Bir Tetkik, İstanbul 1939.

KOÇU, A. B., *Mimar Sinan*, Yavrutürk Yayınları No. 10, İstanbul 1940.

KOÇU, A. B., *Mimar Sinan*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1940.

KOÇU, R. E. ÇETİNTAŞ, S., *Mimar Sinan*, İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat, 1936.

KONYALI, İ. H., Kanuni Sultan Süleyman ve Mimar Sinan'a Yaptırdığı Eserler, *Tarih Konuşuyor*, 1966, s., 2739-2744.

KONYALI, İ. H., *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*, İstanbul Belediye Kütüphanesi Yazma No: B. 33.

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

KONYALI, İ. H., *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*, Tarih Hazinesi İlaveleri, İstanbul 1950.

KORAP, Alirıza., Mimarimizin Dehâsı, *Bilgi Yurdu*, S. 33, İstanbul 1940, s., 1005-1007.

KÖPRÜLÜ, Fuad., *Sinan: Hayatı, Eseri* Türk Tarih Kurumu, Ankara 1937.

KUBAN, D., 9 Nisan 1965 Sinan Günü, Mimarlar Odası Adına Radyo Konuşması, *Mimarlık*, Mayıs 1965, s., 5-6.

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

KUBAN, D., Sinan Üzerine, *Mimar Sinan*, İ.T.Ü., İstanbul 1967, s., 6-14.

KUBAN, D., *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 1977.

KUBAN, D., Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 581-624.

KURAN, A., Sinan: *The Grand Old Master of Ottoman Architecture*, Ada Press Publishers, İstanbul 1987.

KURAN, A., The Mosques of Sinan, *Fifth International Congress of Turkish Art*, ed. b, géza Fehér, Budapest. 1987, s., 559-568.

KURAN, A., *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayını, İstanbul 1986.

KURAN. A., *İstanbul and Mimar Sinan, İstanbul - Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, Istanbul 1996, s., 185-186.

MERİÇ, R. M., Koca Sinan, *Ülkücü Mecmuası*, S. 63, Ankara 1938, s., 195-206.
Mimar Koca Sinan, *Mimarlık*, S. 3, 1963, S. 4.
Mimar Sinan, *Millî Mecmua*, S. 27, 1926, İstanbul, s., 1213-1273.
Mimar Sinan, Ekin Basımevi, İstanbul 1963.
Mimar Sinan, Derl. Muhittin Nalbantoğlu, Kalem Yayınevi, İstanbul 1981.
Mimar Sinan İhtifali, İstanbul, CHP Beyoğlu Halkevi Yayını, İstanbul 1944.
Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988.
MOLLAOĞLU, Bahri., Koca Sinan, *Sümerbank*, S. 153, Ankara 1975, s., 30-32.
MORTAN, A., Klasik Türk Mimarisi ve Sinan'ın Sanatı, *Arkitekt*, 1941, s., 80-82.
MORTAŞ, A., Klasik Türk Mimarisi ve Sinan'ın Sanatı, *Arkitekt*, S. 147/148, İstanbul, 1944, s., 80-82.
NECİPOĞLU - KAFADIR, G., The Emulation of the Past in Sinan's Imperial Mosques, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 177-190.
NECİPOĞLU, G., Challenging the past: Sinan and the Competiti ve Discourse of Early Modern Islamic Architecture, *Muqarnas*, vol. 10, s., 169-180.
ONIŞIK, T., Mimar Koca Sinan, *Mimarlık*, S. 2, 1949, s. 25.
OSA, V. de., *Sinan*, le batisseur, Paris 1959.
OSA, V. de., *Sinan*, The Turkish Michelangelo, New York 1982
ÖGEL, S., Sinan'ın Mirası, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 559-572.
ÖNDEŞ, G., Sinan İçin, *Mimar Sinan*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1967.
ÖZDEMİR, E., *Mimar Sinan*, Türkiye Öğretmenler Bankası, Ankara 1964.

ÖZDEN, M , Mimar Sinan ve Eserleri, *Önasya*, S. 32, Ankara 1968.
ÖZIŞIK, T., Mimar Koca Sinan ve Sanatı, *Mimarlık*, S. 2/3, Ankara 1945, s., 5-7.
ÖZIŞIK, T., Mimar Koca Sinan, Arkitekt, S. 171/172, İstanbul 1946, s., 71-73.
ÖZTUNA, Y., Mimar Sinan'ın Hatıraları *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 5, 1996, s. 4-11, S. 6, s., 42-51, S. 7, s., 49-55.
PAVLOWITCH, S. D., Mimar Sinan dans la Memoire des Yougoslaves, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s, 263-274.
RIFAT, O., Mimar Koca Sinan İbn Abdülmennan, *Millî Mecmua*, C. 7, No. 83, s., 1335-1346.
SAATÇİ, S., *Mimar Sinan*, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı, İstanbul 1987.
SAKATÜRK, B., Mimar Sinan. *Hazine*, S. 41, Ankara 1956, s., 17-18.
Sinan Hakkında Makaleler, *Konya Mecmuası*, S. 114, 1948, s., 1-12.
Sinan'ın Sanatı Hakkında, *Teknisyenlerin Sesi*, S. 18, 1959, s. 5.
SÖYLEMEZOĞLU, H., Tarihi Çevrenin Oluşumu ve Sinan, *Arkitekt*, S. 358, İstanbul 975, s., 51-52.
SÖZEN, M., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, Türkiye İş Bankası Yayını, İstanbul 1975.
SÖZEN, M., *Turas el - imara el - Türkiye ve'l - Mimar Sinan / Turkish Architecture and Architect Sinan / l'Architecture Turque et l'Architecte Sinan*, çev: S. Faik, Z. Nayır, N. Fersan, E. Özden, İstanbul 1976.
SÖZEN, M., Şehircilikte Mimarlıkta Evrenselliğin Simgesi Mimar Sinan Üzerine, *Türkiyemiz*, S. 54, İstanbul 1988, s., 2-10.
SÖZEN, M., *Çağdaş Sinan*, Ak Yayınları, İstanbul 1988.
ŞENALP, M. H., Sermimârân-ı Hassa Sinan Bin Abdülmennan, *Lâle*, S. 6, İstanbul 1988, s., 3-15.
TAN, E., Mimar Koca Sinan, *Önasya*, S. 8/9, Ankara 1966.

TANYELİ, U., Sinan ve Antik Dünyanın Mirası, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 99-102.

TOUEIR, K., Sinan in Syria, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 297-302.

UÇAR, B., Büyük Türk Mımar Koca Sinan, *Mimarlık*, S. 3, Ankara 1944, s., 4-7.

UZLUK, Ş., *Sinan bin Abdülmennan'ın Yapı Sınırları*, Konya 1936.

ÜLGEN, S., Mimar Sinan, *Mimarlık*, S. 2/3, Ankara 1945, s., 2-4.

ÜZEL, Sahir., Mimar Sinan, *Erciyes*, S. 2, Kayseri 1938, s., 33-35.

YILMAZ, Ahmet., *Koca Sinan*, Taşan, S. 12, Merzifon 1937, s., 1,2.

Sinan Öncesi Mimari:

ALTUN, A., Orta Asya Türk Sanatı ile Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Mimarisi, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, İstanbul 1988, s., 33-44.

ALTUN A., Mimari Tasarım ve Yapı Tekniğinin Sinan'dan Önce Ulaştığı Ortam, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988.

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

ANHEGGER, R., "Porbleme der osmanischen Architektur bis Sinan" *Proceedings of the Twenty-Second Coğress of Orientalists*, Held in İstanbul, September, 15th to 22nd 1951, Communications, Leiden, 1957, p. 643-645.

ANHEGGER, R., "Beitrage zur frühosmanischen Baugeshicte" 60. Doğum Yılı Münasebetiyle *Zeki Veilidi Togan'a Armağan Kitabı*, İstanbul, 1954-55, 301-33.

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.

ASLANAPA, O., Mimar Sinan'dan Önce, *Türk Edebiyatı*, S. 170, Aralık 1987, s. 22.

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

AYVERDİ, E. H., *İstanbul Mimari Çağının Menşei*, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, C. 1., İstanbul Fetih Cemiyeti, İst. Enstitüsü Neşriyatı No: 57, İstanbul 1966.

AYVERDİ, E. H., *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, İstanbul 1966.

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

CANTAY, T., Osmanlı Devletinin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar Osmanlı Sanatı, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 53-68.

CANTAY, T., Fetih'ten Sonra Mimar Sinan'a Kadar Osmanlı Sanatı, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 69-89.

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

ELDEM, S. H., "Bursa'da Şahadet 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.

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

EYİCE, S., "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).

KURAN, A., Basic Space and Form Concept in Early Ottoman Mosque Architecture, *Atti del Secondo Congresso di Arte Turca*, Napoli 1965, s., 181-187

KURAN, A., "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.

OGAN, A., "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, S., 115-131.

ÖNEY G., *Beylikler Devri Sanatı XIV. - XV. Yüzyıl* (1300-1453), Türk Tarih Kurumu Yayını, XXIV. Dizisi, S. 9, Ankara 1989.

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" *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, III-IV, 1955, s. 39-43.

Süleymaniye Bibliyografyası:

ACAR, Ş., Süleymaniye'nin Düşündürdükleri, *Tasarım*, S. 102, İstanbul 2001, s., 108-117.

AKIN, A., Mimar Sinan, Ayasofya ve Süleymaniye, *Arkitekt*, C. 35, S. 320, 1965, s., 134.

ARIOĞLU, E., Tarihsel Perspektifte Süleymaniye Camii'nin Depremlere Mukavemeti, 1557-1973, *Deprem Araştırma Enstitüsü Bülteni*, C. 2, S. 6, Temmuz 1974, s., 1-11.

ARSEVEN, C. E., Süleymaniye ile Ayasofya Arasında Bir Mukayese, *Yeni İstanbul*, 12. 10. 1954, s. 6.

AYYILDIZ, U., *La Mosquée de Soliman le magnifique et ses alentours*, Net Turistik Yayınları, İstanbul 1987.

AYYILDIZ, U., *The Süleymaniye Mosque and Its Environment*, Net Turistik Yayınları, İstanbul 1987.

ARSLANOĞLU, A., Süleymaniye Külliyesinin Tarihi Yarımada Siluetindeki Egemenlik Oluşumuna Katkısı, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar*, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 1996, s., 298-300.

(Atabinen), R. S., La Mosquée Suleimaniye, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, C. 2, S. 2, 1931, s., 14-17.

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

BAYINDIR, A., Cultural Foundations of the Architecture of Süleymaniye, *İstanbul - Süleymaniye ve Mostar*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 1996, s., 297-298.

BİNGÜLER, İ., *Mimar Sinan ve Süleymaniye* İstanbul Yüksek Ofset Basımevi 1975.

BOZKIR, K., Erciyas'tan Süleymaniye'ye, *Yapı*, S. 38, Haziran 1943, s., 6, 19.

CANTAY, T., Süleymaniye Camii Şadırvanı, *Arkeoloji ve Sanat* C. 5, S. 20-21, 1984, s., 9-12.

CANTAY, T., *Süleymaniye Camii*, XVI. - XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapılar, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989.

CHARLES, M. A., Hagia Sophia and the great Imperial Mosques, *Art Bulletin*, XII, 1930, s., 321-334.

CİMOK, F., *The Süleymaniye*, Anatolia Tourism Publications, İstanbul 1985.

ÇELİK, S., Mevcut Belgelerin Işığında Süleymaniye Külliyesi'nin Yapım Süreci, Doktora Tezi, İ.TÜ., İstanbul 2001.

ÇETİNTAŞ, S., Süleymaniye Ayasofya'nın Taklidi Değildir, *Mimarlık*, yıl 4, S. 1-2, 1974, s. 14, 39.

DEMİRCİ, M., Süleymaniye'yi Gezerken *Türk Edebiyatı*, S. 156, Ekim 1968, s., 69-70.

DERMAN, U., Süleymaniye Camii'nde Hat Sanatı, *İstanbul- Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1996, s., 303-305.

GABRIEL, A., Sainte Sophie source d'inspiration de la mosquée Süleymaniye, *VI^e Congrés d'Etudes Byzantine*, Paris 1949, s., 230 vd.

GÖKER, S., Sultan Süleyman, Mimar Sinan ve Süleymaniye, *Kültür ve Sanat*, S. 6, Ankara 1990, s., 78-80.

GÜRKAN, K. İ., *Süleymaniye Darüşşifası*, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi, 1966.

KARAMAĞARALI, H., Süleymaniye Camii, *Önasya*, C. 2, S. 5, 1967, s., 12-13.

MOLLAİBRAHİMOĞLU, S., *Muhteşem Süleymaniye*, İstanbul (tarihsiz).

NECİPOĞLU - KAFADAR, G., "The Süleymaniye Complex in I on *Muqarnas*, 3, s., 92-117.

NEFTÇİ, A., The Circulation System of the Dome Roofing of the Süleymaniye Mosque, *İstanbul - Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 1996, s., 307-318.

ÖZİŞ, Ü - ARISOY, Y., Water Conveyance Systems of the Great Architect Sinan, *Uluslarası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atarük Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996 s., 241-256.

POLATKAN, A. H., Süleymaniye Camisi ve Ayasofya: Bir Atıf, *Semra Ögel'e Armağan*, Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları, Ege Yayınları, İstanbul 2000, s., 63-69.

ROGERS, J. M., "The Stones of Süleymaniye" *Internation East Stides*, c. 14, S. 1, 1982, s., 71-86.

TUTEL, E., Mimar Sinan'ın Ölümsüz Eseri Süleymaniye, *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 3, Nisan 1966, s., 44-48.

YERASİMOS, S., Land Exploration Problem in the Construction of the Süleymaniye Complex, *İstanbul - Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 1996, s., 302.

AKALIN, Ş., "Mimar Dalgıç Ahmet Paşa" *Tarih Dergisi*, C. X, 13, 1958, s., 71-80.

ALTAN, K., "Mimar Davut " *Arkitekt*, 1953, s., 339-342.

ALTAN, K., "Klaşikten Sonra Mimari İzlerimiz" *Arkitekt*, İstanbul 1935, s., 87-89.

ALTAN, K., "Klasik Türk Mimarları, Mimar Mehmet" *Arkitekt*, 1937, s., 223-226.

AREL, A., *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975.

CERASİ, M., Late Ottoman Architects and Master Buildings, *Muqarnas*, vol. 5, 1988, s., 87-102.

ERDOĞAN, M., "Mimar Davud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri" *Türkiyat Mecmuası* C. 12, 1955, s., 179-204.

EYİCE, S., "Mimar Kasım Hakkında" *Belleten*, XLIII, 1979, s., 767-808.

EYİCE, S., "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.

KUBAN, D., "L'Influence de l'Art Européen sur l'Architecture Ottomane au XVIII éme Siecle" *Pallodio*, No: III-IV, Luglio-Dicembre, 1955, S., 149-157.

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.

NAYIR, Z., *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası*, (1609-1690), İst. 1975.

ORGUN, Z., "Mimar Dalgıç Ahmet" *Arkitekt*, 1941-42, s., 59-62.
ÖĞEL, S., "Sinan Sonrası" *II. Uluslararası Türk İslâm ve Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, 28 Nisan - 2 Mayıs 1986, C. III, Çağrılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri, İstanbul 1986, s., 199-209.
ÖNGEY, 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 Cami" *Tercüman Gazetesi*, 25. 1. 1974 İstanbul, s. 2.
ŞEHSUVAROĞLU, H. Y., "18. Asırda İstanbul'da Görülen İmar Faaliyetleri" *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, S. 191, 1957, s., 10-11; S. 192, 1958, s., 3-4.
ÜLGEN, A. S., "Yeni Cami" *Vakıflar Dergisi*, S. II, Ankara, 1942, s., 387-379.

Yapı Tipleri:

AHUNBAY, Z., Mimar Sinan Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 531-538.
AHUNBAY, Z., Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 531-538.
AKIN, A., Mimar Sinan, Ayasofya ve Süleymaniye, *Arkitekt*, S. 320, İstanbul 1965, s. 134.
AKTUĞ, İlknur., Sinan Yapısı Olarak Bilinen Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi Üzerine Düşünceler' *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 19-26.
ALTAN, K., Selim Camii ve Edirne, *Mimar*, 1934, s. 318 vd.

ALTAN, K., Selimiye ve Mimari Manzumeleri, *Arkitekt*, 1937, s., 294-297

ALTAN, K., Siyavuş Paşa Kasrı, *Arkitekt*, 1935, s. 268 vd.

ARİF, B., Sinan'ın En Son Eseri Takyeci İbrahim Efendi Camii, *Mimar*, 1934, s. 90 vd.

BARKAN, Ö. L., Türk Yapı ve Yapı Malzemesi Tarihi İçin Kaynaklar, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, XVII, İstanbul 1960, s., 3-26.

BARRUCAND, M., Les Représentations D'Architectures dans Les Manuscrits Illustrés Ottomans Du XVI[e] Siécle á la Bibliothéque Nationale, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1998, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 159-170.

BOZKURT, O., *Koca Sinan'ın Köprüleri*, XVI. Asır Osmanlı Medeniyeti İçindeki Sinan, Köprülerin Mimari Bakımdan Tetkiki, Siluet ve Abide Kıymetleri, İstanbul 1952.

CANTAY, G. Kervansaraylar, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 369-392.

CANTAY, G. Darüşşifalar, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 354-368.

CHARLES, M. A., Hagia Sophia and Great Imperial Mosques, *Art Bulletin*, 1930, C. 12, s., 321-344.

ÇAMLIBEL, N., Sinan Camilerinde Mekân-Strüktür İlişkisi, *Tasarım*, S. 102, İstanbul, 2001, s., 100-107.

ÇEÇEN, K., *Mimar Sinan ve Kırkçeşme Tesisleri*, İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi, İstanbul 1988.

ÇEÇEN, K., Sinan'ın Yaptığı Su Tesisleri, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 439-461.

ÇEÇEN, K., *Süleymaniye Suyolları*, İstanbul 1986.

ÇEÇEN, K., İstanbul'da Sinan Tarafından Yapılan Su Tesisleri, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1996, s., 103-112.

ÇEÇEN, K., Sinan'ın Yaptığı Köprüler, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 429-438.

DADIOĞLU, C., Ankara'da Cenabî Ahmet Paşa Camii, *Vakıflar Dergisi*, II, 1942.

ERKMAN, Umur, Sinan Yapılarında Yakın ve Uzak Çevre İlişkileri Üzerine Düşünceler, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 625-630.

EYİCE, Semavi, İstanbul'da Bâli Paşa Cami ve Mimar Sinan *Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İstanbul 1991, s., 507-524.

GENİM, S., Sinan'ın Sivil Yapıları, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 393-402.

KARABIYIKLI, Y., *Edirne Tarihi ve Selimiye Camii Evsafı*, Latin Matbaası, İstanbul 1971

KUBAN, D., Beşiktaş Sinan Paşa Camii, *Mimarlık ve Sanat*, S. 3, 1961, s., 112-115.

KURAN, A., Tezkerelerde Adı Geçen Sinan Eserlerinin Yapı Türlerine Göre Listesi, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 157-166.

KURAN, A., Mimar Sinan'ın Külliyeleri, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 167-173.

KURAN, A., Mimar Sinan'ın Camileri, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 175-214.

KURAN, A., Mimar Sinan'ın Mescidleri, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 215-222.

KURAN, A., Mimar Sinan'ın Türbeleri, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 223-238.

KÜÇÜKKAYA, Gülçin, Mimar Sinan Dönemi İstanbul Belgrad Arası Menzil Yapıları Hakkında Bir Deneme, *Vakıflar Dergisi* S. XXI, İstanbul 1990, s., 183-254.

MAMEDOV, F. G., Architectural Interrelations of Medeval Bridges of Azerbaijan and Turkey and Sinan's Creative Work, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 311-314.

ÖNGE, Y., Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 403-428.

ÖNGE, Y., Mimar Koca Sinan'ın Sebilleri, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 113-116.

ÖNKAL, H., Kanuni'nin Türbesi, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 117-124.

TANMAN, B., Sinan'ın Mımarisi İmaretler, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 333-353.

TANMAN, B., Sinan'ın Mimarisi Tekkeler, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 311-332.

TOĞROL, N., Sinan'ın Köprüleri, *Nafia Vekaletinde Anma Toplantısı*, 9. 4. 1944, s., 1-4.

ÜNVER, A. S., Mimar Sinan'ın Yaptığı Hastane, *Aylık Tıp Dergisi*, Mayıs 1934, S. 9.

ÜNVER, A. S., Süleymaniye Külliyesinde Darüşşifa Tıp Medresesi ve Darül'akakire Dair, *Vakıflar Dergisi*, II, 1942, s., 195-207.

ÜNVER, R., Aydınlatma ve Dini Yapılar, *Tasarım*, S. 102, İstanbul 2001, s., 138-145.
VALET, M., Dini Mekânların Psiko-Akustik Değerlendirilmeleri, *Tasarım*, S. 102, İstanbul, 2001, s., 156-159.
YAHYABEYOĞLU, Asım Mimar Sinan Camii, *Erciyes*, S. 72, Kayseri 1949, s., 42-45.
YÜCEL, Erdem, Mimar Sinan'ın Türbesi, *Arkitekt*, S. 352, İstanbul 1973, s., 189-190.

Tasarım ve Teknoloji:

ALTAN, K., Mimar Sinan'ın Plan Esasları, *Mimar*, S. 3, 1934, s., 85-86.
ALTAN, K., Eski Mimarların Planları, *Arkitekt*, C. 6, S. 7, 1936, s. 199.
AREL, A., Mekân Sorunu, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 505-510.
ARPAD, A., *Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen*, Türk Dünyası Araştırmaları, S. 28, Şubat 1984, s., 1-28.
ARPAT, A., Osmanlı Camilerinde Modûler Düzen ve Boyutsal Sembolizm, *Yapı*, S. 54, 1984, s., 40-43.
ARPAT, A., Modulare Ordnung und Symbolische Zahlen in den Abmes sunger der Rüstem Paşa Moschee, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 205-216.
ARSLANOĞLU, A., Klasik Kârgir Yapıda Öngerilme Kullanımı ve Mimar Sinan, *İlim ve Sanat*, S. 10, Kasım - Aralık 1986, s., 59-64.
ARSLANOĞLU, A., Klasik Kârgir Yapıda Zelzele Rezonans Tedbiri Olarak Modülasyon Kullanımı ve Mimar Sinan, *İlim ve Sanat*, S. 14, Temmuz - Ağustos 1987, s., 52-67
ARSLANOĞLU, A., Sinan ve Mimari, *İslami Kültür, Sanat ve Edebiyat*, S. 1, Mayıs 1988, s., 26-27.

BARKAN, Ö. L., Türk Yapı ve Yapı Malzemesi Tarihi İçin Kaynaklar, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C. 7, S. 1-4, 1955, s., 3-26.

BATUR, A., Osmanlı Camilerinde Alımaşık Duvar Üzerine, *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, S. 2, İstanbul 1970, s., 135-208.

BATUR, A., Osmanlı Camilerinde Kemer - Strüktür - Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme 1300-1730, İstanbul 1974.

BATUR, S., Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Sisteminin Gelişmesi Üzerine, *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, C. 1, 1968, s. 139-166.

BİNAN, M., Osmanlı Camilerinde Geçiş Ögelerinin Evrimi, Mimar Sinan'ın Katkısı, II, Uluslararası Türk ve İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, 28 Nisan - 2 Mayıs 1986, C. II, İ.T.Ü. Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Enstitüsü Merkezi, 1986, s., 207-217.

BOLAK, O., *Camilerin Aydınlatılması Üzerine Bir Araştırma*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1967.

ÇETINTAŞ, S., Minarelerimiz, *Güzel Sanatlar*, S. 4, 1942, s., 57-74.

ERDENEN, O., Eski Yapılarımızda Plan Meselesi, *Mimarlık*, S. 26, 1965, s., 19-23.

ERSOY, A., *İstanbul'daki Altı ve Sekiz Destekli Camilerimizin Gelişimi*, Marmara Üniversitesi Yayını: 477, Atatürk Eğitim Fakültesi Yayını: 9, İstanbul 1989

ERZEN, J., Stylistic Evolution of Ottoman Mosque Facades in Sinan's Era, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C. 7, S. 2, Bahar 1986, s., 105-126.

ERZEN, J., Interior Space Articulation in Sinan's Mosques, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 311-314.

EYİCE, S., İstanbul Minareleri, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü, 1963, s., 31-132.

GEBHARD, D., Osmanlı Camiinde Mekân Sorunu, *Mimarlık*, S. 29, Mart 1966, çev: S. Batur, s., 9-13.

GOODWIN, G., Sinan, Light and Form, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 221-230.

GRABAR, O., The Islamic Dome, Some Considerations, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXII, No: 45, s., 191-198.

KAYILI, M., Mimar Sinan'ın Camilerindeki Akustik Verilerin Değerlendirilmesi, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 545-554.

KAYILI, M., Sinan's Acoustical Technology, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 171-176.

KUBAN, D., Les Mosquées à coupole à Base Hexagonale, *Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens* In Memoriam Ernst Diez, İ.Ü. Ed. Fk. Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını: 1, İstanbul 1963, s., 35-47.

KUBAN, D., *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1958.

KUBAN, D., The Style of Sinan's Domed Structures, *Muqarnas*, vol. 4, 1987, s., 72-97.

KURAN, A., Semi - Domed Mosques of the Architect Sınan, *II. Uluslararası Türk ve İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi* Kongresi, 28 Nisan - 2 Mayıs 1986, C. III, İstanbul 1986, s., 83-104.

MADRAN, E., 16. Yüzyılda Osmanlı Devletinde Restorasyon Etkinlikleri, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 125-130.

MADRAN, E. - ÖZGÖNÜL, N., Osmanlı Devletinde Yapı ve Onarım Alanında Kullanılan Malzemeler ve Sanatkar Ünvanları. Bir Birim Fiyat Listesi Denemesi, *II. Uluslararası Türk ve İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, 28 Nisan - 2 Mayıs 1986, Bildiriler, C. I, İ.T.Ü., Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Merkezi, İstanbul 1986, s., 77-89.

MUNGAN, İ., Mimar Sinan ve Kubbe Statiği, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu*, İstanbul. 1988, s. 175-188.

NECİPOĞLU - KAFADAR, G., "Plans and Models in 15 th and 16 th Century Ottoman Architectural Practice" Journal of the Society of Architectural Historians, XLV/3, September 19856, s., 224-243.

ÖDEKAN, A., Kütle Biçimlenişi ve Cephe Düzenlenmesi, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Yakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 513-520.

ÖDEKAN, A., Taçkapılar, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 521-524.

ÖGEL, S., *Der Kuppelraum in der turkischen Architektur*, İstanbul, 1972.

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.

RUMPLER, M., La caupole dans l'architecture byzantine et musulmane, Strasbourg, 1956.

SUBAŞI, Muhsin İlyas, İşçi Ücretleri Meselesi ve Sinan, *Tarih Dergisi* S. 18, Türk Dünyası Araştırmaları İstanbul, s. 17-20.

TAYLA, H., Sinan Minarelerinin Mimaride ve Şehircilikteki Yeri, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 49-72.

TUNCER, O. C., Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Dini Yapılarda Kubbenin Amaç ve Uygulanış Açısından Karşılaştırılması, *Vakıflar Dergisi*, XVIII, Ankara 1984, s., 125-140.

ÜLGEN, A., *Klâsik Devir Minareleri*, Alfa, İstanbul 1996.

YORULMAZ, M. - AHUNBAY, Z., Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem ve Yapım Teknikleri *II. Uluslararası Türk ve İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, 28 Nisan - 2 Mayıs 1986 C. III, Çağrılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri, İstanbul 1986, s., 123-143.

YENİŞEHİRLİOĞLU, F., Mimar Sinan'ın Yapılarında İşlev -Biçim Ilişkisi, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 131-138.

YORULMAZ, M., Yapısal Özellikler, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 501-504.

Mimari Plastik:

BOZER, R., Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu*, VI. Vakıf Haftası, İstanbul 1988, s., 327-346.

CARCADEC, M., L'Apagee De La Ceramique Architecturale Ottoman, *Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni*, S. 56/335, Kasım - Aralık, 1976, s., 21-27.

DEMİRİZ. Y., Sinan'ın Mimarisinde Süsleme, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 461-474.

ERDENEN, O., "Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri" *Mimarlık*, C 4, S. 32, 6. 1966.

ERDENEN, O., Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilatları *Mimarlık*, S. 27, 1966/1, İstanbul 1966, s., 15-18.

ETTINGHAUSEN, E., Some Decorative Schemes in the Religious Architecture of Sinan, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 333-346.

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 - S. 70, Ankara 1976, s., 91-112.

LYBYER, A. H., *The Government of the Ottoman Empire in the Time of Süleyman the Magnificient*, Cambridge, Mass 1918.

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

ORGUN, Z. M., *Hassa Mimarları*, Arkitekt Neşriyatından, İstanbul 1939.

ÖDEKAN, A., Mukarnas Bezeme, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 475-478.

RAMAZANOĞLU, G., *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yayını: 1755, Sanat - Sanat Tarihi Dizisi: 111 - 8, Ankara 1995.

ROGERS, J. M., Architectural Decoration in the Age of Sinan, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 258-296.

SİNEMOĞLU, N., Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim Mekân - Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 539-542.

SİNEMOĞLU, N., Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu*, İstanbul 1988, s. 31-32.

SİNEMOĞLU, N., Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği, *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, Sanat Tarihi Derneği Yayını: 1, İstanbul 1996, s., 124-154.

SİNEMOĞLU, N., Kanuni Dönemi Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili, *Sanat Tarihi Yıllığı*, V (1972-1973), İ.Ü. Ed. Fk. Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1973, s., 241-260.

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

YENİŞEHİRLİOĞLU, F., *Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişmesi*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1985.

YETİŞKİN, Ş., Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni. *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 479-498.

Kültürel Yapı ve Kurumlar:

AFYONCU, E., XVI. Yüzyılda Hassa Mimarları, *Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı*, İzmir 1999, s., 207-216.

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

ÇAĞMAN, F., Kanuni Dönemi Osmanlı Sarayı Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref, *Türkiyemiz* S. 54, Şubat 1988, s., 11-15.

ÇAVDAR, T., Sinan Çağında Toplumsal - Ekonomik İlişkiler. *Mimarlık*, yıl. 19, S. 168, Haziran 1981, s., 14-16.

EMECEN, F. M., XVI. Asırda Hukuk, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 113-118.

ERDENEN, O., Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri, *Mimarlık*, yıl 4, S. 32, Haziran 1966, s., 19-22.

İLGÜREL, M., Sinan Çağının Kültürü Siyasi Tarihi Kısmı, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 109-112.

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

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

Bilimsel Toplantılar:

Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı Sempozyumu, 7-9 Mayıs 1987, İstanbul.

Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanati Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul), Mimar Sinan Üniversitesi

Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996.

Mimar Sinan ve Yaşadığı Çevre Sempozyumu, 17-19 Ekim 1988, Konya

Sinan'ın Hayatı ve Çevresi:

AĞAOĞLU, M., Herkunft und Tod Sinans, *Orientalische Literatur Zeitung*, C. 29, 1296, s., 858-865.

Ahmet Refik, *Türk Mimarları*, Sander Yayınları, Haz. Z. Sönmez, İstanbul 1977, s., 23-60.

AKOZAN, Feridun, Mimar Sinan'ın Hayatı ve Kişiliği, *Türkiyemiz*, S. 54, İstanbul 1988, s., 38-56.

BABINGER, F., Sinan's Todesjahr, Der Islam, 1919, Bd. IX, s., 247.

BANOĞLU, D., Mimar Sinan'ın Doğduğu Köy Ağırnas, *Türkiyemiz*, S. 54, İstanbul 1988, s., 57-61.

BİLGE, A., Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar, *Sanat Tarihi Yıllığı* S. V. İstanbul 1973, s., 141-173.

BOLAY, S. H., Mimar Sinan'ın Manevi Dünyası, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 147-152.

ÇETİNOR, B., The Architect Sinan and the Village of Ağırnas, *İlgi*, C. 21, S. 51, Fall 1987, s., 2-7.

ÇETİNOR, B., Mimar Sinan ve Ağırnas Köyü, *İlgi*, S. 51, İstanbul 1987, s., 2-7.

ÇETİNTAŞ, S. - KOÇU, R. E., Sinan'ın *Hayatı*, *Cumhuriyet Gazetesi Broşürü*, 9 Nisan 1936.

İNAN, A., *Sinan, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1927.

İNAN, A. A., *Sinan, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1937.

MÜLAYİM. S., Mimar Sinan ve Halefi, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri* Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 1996, s., 347-352.

ÖZCAN, A., Mimar Sinan'a Siparişte Bulunanlar, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü - Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s., 131-144.

ÖZER, Filiz:, Mimar Sinan'ın Hayatı, 2. Uluslararası Türk İslâm Bilim Teknoloji Kongresi, C. 3, İstanbul 1986, s., 75-82.

ÜÇOK, Hamdi, Mimar Sinan Köyü Ağırnas, *Erciyes*, S. 38/39, Kayseri 1946, s., 10-11.

ÜNVER, S., Mimar Sinan'ın Hayatı, *Mimar*, S. 1/4, 1931, s., 113-119.

Kaynaklar ve Belgeler:

Adsız Risale, Topkapı Sarayı, Arşiv No. 1461/3

ASLANAPA, O., Archivalien zur Geschichte der Osmanichen Baukunst im 16. und 17. Jahrhunderts in Topkapı Seail Archiv zu İstanbul, *Anatolia*, III, 1958, s., 18-20.

ATEŞ, İ., Vakfiyesinin İhtiva Ettiği Bilgiler Işığında Mimar Sinan, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, İstanbul 1988, s., 3-26.

ATEŞ, İ., Mimar Sinan Vakfı, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 63, İstanbul 1989, s., 9-128.

Cafer Efendi, *Risale-i Mimâriyye*, b, Howard Crane, Studies in Islamic Art and Architecture Supplements to Muquarnas, 1, E. J. Brill, Leiden 1987.

ÇORUH, H. Ş., Süleymaniye Camii ve Tarih Kitabesi, *Tarih ve Edebiyat*, S. 12, Aralık 1979, s., 30-33.

ÇULPHAN, C., İstanbul Süleymaniye Camii Kitabesi, *Kanuni Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1970, s., 291-299.

DAYEZÂDE, Mustafa Efendi, *Risâle-i Selimiye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, No. 2283, H. 1183 (1769).

DAYEZÂDE Mustafa *Efendi*, *Risâle-i Selimiye*, Süleymaniye Kütüphanesi Nuri Arlasez Bağşları, No. 82, H. 1160 (1747).

DAYEZADE Mustafa Efendi, *Risâle-i Selimiye*, Fatih Ali Emiri Kütüphanesi, No, 293, H. 1183 (1769).

ERDOĞAN, M., Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları, *Tarih Dergisi*, C. III. S. 5-6, 1953, İstanbul, s., 95-122.

ERDOĞAN, M., Osmanlı Mimarisi Tarihinin Otantik Yazma Kaynakları, *Vakıflar Dergisi*, S. VI, 1965, s., 111-136.

ORGUN, Zarif., Sinan'a Ait Bir Vesika, *Arkitekt*, S. 1/2, İstanbul, 1940, s., 25-29.

ORGUN, Z., *Sinan'a Ait Yeni Bir Vesika*, İstanbul 1941.

ÖZ, T., *Risâle-i Mimariye Hülasası*, İstanbul 1946.

ÖZ, T., *Mimar Mehmed Ağa ve Risâle-i Mimariye*, Arkıtekt Yayını, İstanbul 1944.

Risâle-i Mimari (Adsız Risâle), Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Yazma No. 339.

Sâi Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Bünyan*, Mimar Sinan, Hayatı ve Asarı Hakkında, Kütüphane-i İkdam, İstanbul, 1897 (H. 1315).

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Bünyan*, Ankara Cebeci İl Halk Kütüphanesi, Yazma No: 7989.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tekiret ül-Bünyan*, Ahmed Cevdet basımı, Istanbul 1315.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Bünyan*, Kahire, Daral - Kutub al - Quawmiyya, Talat Koleksiyonu, No. 119/4.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret-ül Bünyan*, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud, No. 4911; No: 4628/3.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tazkirat al-Bünyan*, Süleymaniye Hacı Mahmud Kütüphanesi, Yazma No. 4628/2 ve 4911.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Bünyan*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nuri Arlasez Bağışları, No. 81/1, H. 1206 (1791-1792).

Sâî Mustafa Çelebi, *Tazkirat al-Bünyan*, Fatih Ali Emiri Kütüphanesi, Yazma No. 921, İstanbul H. 1315.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Bünyan*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan Köşkü, No. 1456, H. 1144 (1731-1732).

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkirat al-Abniye*, İstanbul Üniversitesi Merkez Kitaplığı, Türkçe Yazma No. 6826, 13 varak.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tazkirat al-Abniye*, Süleymaniye Esat Efendi Kütüphanesi, Yazma No. 2258/2, 34 a-34 b.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkirat ül-Ebniye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi No. 2258/11, Hacı Mahmud No. 4628/2.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Ebniye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nuri Arlasez No. 81/2 H. 1206 (1791-1792).

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Ebniye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud No. 4628/2.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Ebniye*, Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi No. 1236/3.

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkıret ül-Ebniye*, Kahire, Dar al - Kutub al Qawmiyya, Talat Koleksiyonu, No. 81/4, H. 1071 (1660-1661).

Sâî Mustafa Çelebi, *Tezkiret ül-Ebniye*, Kahire, Dar al - Kutub al - Qawmiyya, Talat Koleksiyonu No. 119/3, H. 1089 (1678).

Sâî Mustafa Çelebi, *Tuhtef al-Mimarin*, Topkapı Sarayı, Arşiv No. 1461/4.

ŞEŞEN, R., Sinan ile İlgili Bazı Arşiv Kayıtları, *Somat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 7, İstanbul 1990, s., 17-22.

ŞEŞEN, R. Mimar Sinan Hakkında Kaynakları, 2. *Uluslararası Türk İslâm Bilim Teknoloji Tarihi Kongresi*, C. 2, İstanbul 1986, s., 1-12.