SANAT VE KLASİK

TÜRK YAPI DETAYLARININ KLASİK DİLİ

AZİZ DOĞANAY

KLASİK

KLASİK
32. Kitap

Sanat Araştırmaları 1

Sanat ve Klasik

Hazırlayan **Halit Özkan**

ISBN 975-8740-36-9

Birinci Basım Nisan 2006

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**
Baskı Cilt **Elma Basım**

KLASİK

Millet Cad. Gülsen Ap. 19/9 34300 Aksaray / İstanbul
Tel **0212. 520 66 41** Faks **0212. 520 74 00**
klasik@klasikyayinlari.com
www.klasikyayinlari.com

Türk Yapı Detaylarının Klasik Dili

Aziz DOĞANAY
Dr., Marmara Ü. İlahiyat Fakültesi/İstanbul

"Gerek âlâ gerek ednâ gerek şâh ü gerek kuldur
Cihanda hayra sa'y etmek gerek kim ölmez oğuldur"[1]
Mimar Sinan

Bu çalışmada Türk mimarisini meydana getiren yapı unsur ve detaylarının klasik duruşu ele alınacaktır. Mimarî eserlerin teşekkülünde inşaî ve tezyinî vazifeler gören yapı unsurları, mimariye yüklenen mesajı ve üslûbu da yansıtmaktadır. Mimarî detaylar, ait olduğu coğrafyanın birçok yönüyle birlikte iktisadî, içtimaî ve fikrî yapısını da tanımamıza yardımcı olur. Bir eseri lâyıkıyla tanıyabilmek için, onu meydana getiren temel unsurların geçmişten günümüze kadar geçirdiği safhaları iyi takip etmek ve irtibatlı olduğu kültür çevrelerini iyi tanımak gerekir. Klasik yapı detayları birdenbire meydana gelip şekillenmiş değildir. Asırlar öncesinden süzülerek süregelen mimarî tecrübelerimiz "*klasik*" olma vasfını XVI. asırda hak etmiştir.

Mimarisinde nakış ve kompozisyon tarzlarıyla Orta Asya hatıralarını yaşatmaya çalışan Selçuklular, bu alanda büyük bir gelişme göstererek önemli mesafeler kat etmiş olmalarına rağmen, klasikleşmeden, ayaklarına takılan Moğol çelmesiyle duraksamışlardır (R.01). Beylikler devrinde ise Selçuklu mimarisinin dekoratif canlılığı azalmış ve Osmanlı sanatının abidevî üslûbuna geçiş hazırlanmıştır.[2] Beylikler devri, Osmanlı mimarisinin temelini oluşturacak bir arayışlar dönemidir. Buna Osmanlı Beyliği'nin kendisi de dâhildir.

Anadolu Selçuklu mimarisinin coşkulu yapısı ve tezyinî yoğunluğu, Beylikler döneminin mekân arayışlarıyla birleşerek gelişimini heyecanla sürdürmüş; Türk mimarisinin klasik değerleri, Mimar Sinan tarafından XVI. yüzyılın ikinci yarısında belli esaslara oturtulmuştur. Daha Hâssa Mimarlar Ocağı'nın başına getirilmeden önce Sinan, asker olduğu yıllarda, Asya'dan Avrupa'ya ve hatta Afrika'ya kadar birçok ülkeyi görme imkânı bulmuş, birçok eser ve üslûbu yerinde müşâhede etme ve tanıma fırsatı yakalamıştır.[3]

Osmanlı inşaat teknolojisinin basiretli ve ince zevkli potasında yoğrulan "Sinan Üslûbu", kendisinden önceki mimarî geleneğin ince bir süzgeçten geçirilmesi, kusurlarının giderilmesi ve noksanlarının tamamlanmasıyla vücut bulmuştur. Sinan Okulu'nun, Osmanlı mimarisine esas teşkil eden en önemli yönü, kubbe-mekân ilişkisini ideal biçimde ele alarak, geniş ve ferah mekânlar elde etme konusunda en güzel sonuca ulaşabilmiş olmasıdır (R.02-04). Oldukça zengin ve geniş programlı tasarımlar, açık sözlülükle ve şeffaf bir anlatımla ortaya konmuş, nispetler hassas dengelere oturtulmuştur. Sinan, yeni bir mimarî form geliştirmekten ziyade, var olan formları akılcı bir yaklaşımla ele alarak, ahenkli bir şekilde harmanlamıştır. Bu tekâmül sağlanırken yapılar akılcı, ama insan ruhunu okşayan detaylarla desteklenmiş, eserlerin abidevî görüntüsüne bir de zevk-i selîm eklenmiştir.

Sinan estetiğinde esas olan, yapının kendi unsurları arasındaki ahenkli bütünlüktür. Detaylar ise bu bütünlüğe işve katan yardımcı unsurlardır. Mimarî detaylar ve bezeme, yapının kusurlarını örtmeye yarayan bir hicap değil, kemiğe bürünmüş et ve tırnak misali, bünyeyi tamamlayan unsurlar olarak görülmüştür. Güzellik sadelikte aranarak, tabiatla bütünlük esas alınmıştır.

Detaylar, sadece yapı unsurlarıyla sınırlı kalmayıp, asıl projeye ana fikrin aktarılmasında da önemli görevler üstlenmiştir. Tabiî ki burada temel felsefe, kesretten vahdete doğru yükseliş olmuştur. Eserlerde sonsuzluk ve ebed fikri daima vurgulanmıştır. Mimariden mûsıkîye, edebiyattan tezyinata kadar bütün İslâm sanatlarında bu fikir işlenmiş olup, Hak'tan gelip Hak'ka gitme, yani geldiği yere dönme tasavvuru, sanat eserinin rûhuna şekil vermiştir. Başladığı yerde biten kompozisyonlarda, bir kubbenin dairesinde, bir silmenin, bir kenarsuyunun sürekliliğinde hep aynı tasavvuru görmekteyiz. Akıcı bir şekilde kesiksiz olarak devam eden kuşak yazıları Mimar Sinan'ın tabiriyle selsebil ırmağına benzemektedir.[4] Ana kubbe etrafındaki yarım kubbeler ve irili ufaklı kubbecikler ise kozmik âlemin minyatür birer ifadesidir. Bir caminin yerleşim planında bile, dış avludan iç avluya, şadırvandan taçkapıya, taçkapıdan mihraba ve oradan da hazîreye uzanan mihver üzerinde bu sonsuz yolculuğun ifadesi saklıdır (R.02).

Büyük fikirler çoğu zaman detaylarda gizlidir. Bu fikirleri okumanın en kestirme yolu da yapı detaylarının dilini doğru anlamaktan geçmektedir. Klasik Türk mimarisinin yapı detayları incelenirken, Mimar Sinan'ın oluşturduğu estetik değerler sözlüğü doğru algılanmalıdır. Konuyu sunarken detaylar içerisindeki ayrıntılarda boğulup kaybolmamak için, örneklerimizi daha çok Sinan'ın "çıraklık, kalfalık ve ustalık eserlerim"[5] diye tanıttığı üç büyük eserinden seçtik. Bu örneklere geçmeden önce, Türk mimarisinin klasik çağını hazırlayan sürece kısaca göz atmak gerekmektedir.

Selçuklu cami ve medreselerinin taç kapılarından artakalan dış cepheleri, oldukça sakin, az sayıda açılmış küçük pencerelerle, izleyenlerde ağır bir tesir uyandırmaktadır. Örtü sistemlerindeki çeşitliliğe rağmen, beden duvarlarının ağırlığı dışa kapalı bir kale görünümü vermektedir. Zaman içerisinde yapı

strüktürünün değişmesiyle, kütle tasarımı bu sathî durumdan kurtularak derlenip yükselmeğe başlamıştır.[6] Bu durum tabii olarak cephe tasarımlarına da tesir etmiştir. Büyük Selçukluların İran etkisiyle meydana getirdiği miğfer biçimli kubbeler, Osmanlıda tam bir hendesî süzgeçten geçirilerek yarım kürelere dönüştürülmüştür.

Edirne Üçşerefeli Camii (1447) ile başlayan, yayılma eğilimi gösteren yapı şeklinden dikine gelişme gösteren yapı tarzına yöneliş, mimarlık alanında önemli bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. Bu yapı tarzının mimarimize kazandırdığı pek çok yeniliğin başında, yekpâre bir iç mekân yaratan merkezî kubbe gelmektedir. Çapı gittikçe büyüyen yarım küre şeklindeki kubbenin benimsenmesi, ana kütle ile bütünleşen revaklı avlu ve sayıları artan büyük ölçekli pencereler, Sinan üslûbunu hazırlayan önemli gelişmeler olarak karşımıza çıkmaktadır (R.05).

İstanbul'a gelindiğinde, Hassa Mimarlar Ocağı'nın da teşekkül etmeye başlamasıyla[7], yapılarda merkezî bir denetim söz konusu olduğundan,[8] bir üslûp bütünlüğü sağlanmış; klasik üslûbun oluşmasında önemli adımlar atılmıştır. Fatih devrinin ünlü mimarı Sinan-ı Atik[9] (1471) ve ardından gelen Yakub Şah b. Sultan Şah[10] (1510'da hayatta), Hayreddin[11] (1511'de hayatta) ve Acem Alisi'nin[12] (1537) katkıda bulundukları yapı faaliyetleri döneminde, özellikle "Hayreddin Ekolü" olarak değerlendirilen yapılarda,[13] kubbe meselesi büyük ölçüde ele alınmış; cephe tasarımlarında pencereler, kemerler ve münhanîli silmeler başarıyla uygulanarak yepyeni bir tarz ortaya konmuştur. Tuğla hatıllı taş örgü sisteminden kesme taş örgü sistemine geçilmesiyle cephelerde doğan renk eksikliği, sınırlı oranda kırmızı taş kullanılarak giderilmiştir. Mimar Sinan'a gelindiğinde keşfedilmemiş ya da uygulanmamış önemli bir mimarî unsur hemen hemen kalmamıştı. O'na düşen görev kendisinden önce denenmiş olan bütün bu mimarî unsurları dengeli bir nizama sokarak, nispetli ölçülere kavuşturmak ve âhenkli bir mimarî ortaya koymaktı; ortaya koyduğu şaheserlerden bunu hakkıyla başardığı görülmektedir (R.06, 07).

Acem Alisi'nin, nâm-ı diğer Esir Ali'nin vefatıyla boşalan Hâssa Mimarlar Ocağı'nın başına getirilmesinden sonra gerçekleştirdiği ilk büyük projede Sinan, bütün maharetini sergileyerek, merkezî yapı sistemini dört yarım kubbe ile tamamlamıştır. Şehzade Mehmed Camii'nde (1548) uygulanan bu dörtlü simetrik şemayla, cami mimarisinin merkezî planında erişilebilecek son noktaya ulaşılmıştır. Sinan, daha sonra kendisinden çıraklık eserim diye söz ettiği bu yapıda, dış bezemeye fazla yer verdiğini düşünmüş olacak ki; bundan sonra gerçekleştirdiği projelerde, yapıdaki fazla bezemelerden tedricen uzaklaşma yolunu seçerek daha sade ve vakur bir tavır sergilemiştir (R.22). Süleymaniye Camii'nde (1557) plastik ayrıntılar biraz daha durulaşırken Selimiye Camii'nde (1573) tam bir olgunluğa erişilmiştir.

Selçuk Mülayim'in, *'düz' bir adamın 'ters' yorumu* olarak nitelendirdiği[14] Süleymaniye Camii (R.02,07), kendinden evvelki bütün inşaî tecrübeleri bünyesinde barındırmakla birlikte, Onda ne Timurlu ne İlhanlı, ne İranlı, ne de

Selçuklu ve Bizanslılara herhangi bir benzerlik veya özenti söz konusudur. Süleymaniye'yi klasik yapan da mütevazı duruşuyla bu soylu ve asil tavrıdır. Sinan, Süleymaniye'deki sanatını tezkiresinde şu iki mısra ile özetlemiştir:

Bilür ehli hünerler evvel âhir
Ne san'atlar olupdur anda zâhir[15]

Ne var ki bu mesajı algılamakta güçlük çeken, taraflı ve önyargılı kimseler de olmuştur. Türkiye'de sanat tarihi hocalığı yapmış olan ve "Türk Sanatı" başlığıyla bir de kitap yayınlayan Ernst Diez (1878-1961), bu kitabında Ayasofya ile Süleymaniye'yi kıyaslarken; Süleymaniye Camii hakkında: "Program itibariyle enteresan olan Sinan'ın bu yapısı toplu tesir bakımından her türlü sanat inceliklerinden uzak gündelik ihtiyaçları karşılayan ve tatmin etmeyen bir abidedir"[16] ifadesiyle düşüncelerini belirtmiştir. Zaten Sinan da bu durumu çok önceden sezerek tezkiresinde: "*Az olur ânı bilür üstâd-ı kâr*"[17] diyerek eserini anlayabilecek kimselerin az bulunacağına işaret etmiştir.

Sinan'ın mimarisinde, eserin şehir topografyasındaki yeri ve buna göre şekillenen yapı yükseltilerinin yanı sıra dış görünüşü, büyük-küçük unsurların nispet ve ilişkisi, geçiş unsurları, açıklıklar ve sınırlayıcılar bir bütün olarak düşünülmüştür. Genelde akılcı ve kullanışlılığı esas alan tasarımlar olmakla birlikte Sinan'ın yapılarında fayda, tek emel olmayıp, zaman zaman amelî faydadan uzak, yalnızca bedîî kaygılardan doğan uygulamalara da rastlanmaktadır.[18] Ama güzellik uğruna fayda hiçbir zaman fedâ edilmeyerek estetik, faydalı hale getirilmiştir. Simetriye çok önem verilmiş olmakla birlikte, yeri geldikçe katı simetri kurallarının dışına çıkılarak asimetrik uygulamalara da yer verilmiştir. Nasıl ki insan vücudunda iki el, iki ayak, iki göz, iki kulak olduğu halde tenazuru olmayan bir mide, bir karaciğer ve bir kalp varsa; aynen mimaride de bazı iç organlarda ve detaylarda simetriden vazgeçildiği görülmektedir (R.08): Minber, kürsü, hünkâr mahfili gibi unsurlar, ana mihverin tek tarafında kalmıştır. Bu asimetrik durum bazı tezyinî detaylarda da dikkat çekmektedir.

Klasik Türk mimarisinin asıl karakterini ortaya koyabilmek için, onu meydana getiren ana unsurlara ve bunlara bağlı olarak gelişen yardımcı unsurlara bakmak gerekir. Burada parça ile bütün arasında nasıl sıkı bir bağ kurulduğu gözden kaçırılmamalıdır:

Topografya

Klasik üslûpta büyük bir proje gerçekleştirileceği zaman, yapılacak eserin şehir dokusundaki yeri özenle seçilip, topografyaya uygunluğunun yanı sıra, şehir siluetine kazandıracağı etki de göz önünde bulundurulmaktadır (R.09). Meydana getirilen eserle çevre yapıları arasında organik bir uyum sağlanır. Süleymaniye Camii'nin etrafında bulunan ahşap evlerin renkli boyanmasının bir zamanlar yasaklanmış olması, sanat eserinin çevre ve tabiatla uyumuna gösterilen özeni gözler önüne sermektedir.

Şehir siluetine ektisi bakımından en önemli eserlerden birisi Süleymaniye Camii'dir. Galata'dan bakıldığında bu caminin asma kemerinin bir gökkuşağı

gibi Haliç'i kuşattığı görülür. Caminin taşıyıcı unsurları, içerden veya dışardan bakıldığında rahatlıkla okunabilir. Yapının taşıyıcı unsurları bütün şeffaflığıyla ortaya çıkarılmıştır. Hâlbuki Ayasofya'ya bakıldığında strüktürü gizlemek için bütün gayretin sarf edildiği açıkça sezilir.

Mimarî Kuruluş

Bizanslılar ve Osmanlılar, mimarî eserlerini meydana getirirken, birbirinden farklı yol izlemişlerdir. Bizanslılar, çeşitlilik gösteren fakat bütünlük göstermeyen, parçalanmış bir yapı ve mekân sergilerken, Osmanlılar daha derleyici ve tevhid edici bir tutum içerisinde olmuşlardır.[19] Doğan Kuban, merkezî planın, felsefî eğilim ya da dinî simgeselliğin etkisi olmaksızın, işlevsel düşünceye dayanarak, kubbenin geometrik biçimi ve strüktürel eğilimiyle meydana geldiğini söylese de[20] merkezî planın tevhid inancıyla doğrudan ilişkili olduğu gün gibi ortadadır; zira Bizans'ta da kubbe vardır ama aynı birleyiciliği onda görmek mümkün değildir.

Selçuklularda yapının doğurgan ve genişlemeye müsait olduğu görülmektedir. İhtiyaç duyulduğunda yeni ilavelerle yapının bütün planı değişebilir, ancak klasik Osmanlı mimarisinde durum farklıdır; yapı tamamlandıktan sonra kendisine hiçbir müdahaleyi kabul etmez. Bu yüzden her şey en ince ayrıntısına kadar önceden hesap edilmektedir.

Klasik devir Sinan Üslûbu'nda, türbeler dışındaki abidevî eserlerde çift cidarlı kubbeye rastlanmamaktadır. Camilerde kubbenin asıl görevi, oldukça geniş bir mekânı taşıyıcılarla parçalamadan örtmektir. Türbelerde uygulanan çift cidarlı kubbe ise, salt mekânı örtmekten ziyade, harîmi serin tutmak için ve de estetik kaygıdan ileri gelmektedir. Kanunî Sultan Süleyman Türbesi'nde (1568) iki kubbe arasında yaklaşık dört metrelik bir mesafe vardır. Buranın iç mekânında, ziyaretçi üzerinde bu kadar fazla derinlik hissi uyandırılmak istenmezken, yapının dışarıdan heybetli görünmesi ve hatta camii kubbesinden aşağı inen hayâlî bir piramit siluetinin tamamlanması istenmiştir; zira caminin kıble cephesinde, giriş cephesindeki revaklı avluya karşılık gelecek bir görsel tamamlayıcıya ihtiyaç duyulmaktadır. Hürrem Sultan Türbesi (1559) Kanunî Sultan Süleyman Türbesi'nden daha önce inşa olunmasına rağmen,[21] kıble mihveri üzerinde yer almayıp, daha kenara çekilerek, burası özellikle caminin banisi için ayrılmıştır. Böylece diğer türbeden daha yüksekçe yapılarak, Sultan'ın kudreti burada da vurgulanmak istenmiştir.

Sinan'ın inşaat anlayışında, iç çatıyı kurmak birinci sırada gelir. Buna bir çeşit iskelet mimarisi de denebilir. Yani önce ele alınacak plana göre pâyeler yükseltilir, bu pâyeler asma kemerlerle bağlanarak üzerine kubbe kondurulur. Kubbenin yükünü asma kemerler çekmektedir. Kubbenin muhite doğru yaptığı basıncı ise, payandalar desteklemektedir. Burada duvarlara fazla yük binmediğinden içerisine birçok pencere açılabilmiş, çeşitli pencerelerle bezenen duvarlar mekânı adeta tül perde gibi sarmıştır (R.03, 10). Burada önemli olan

mesele intikal unsurlarıdır. Kubbe dairesi kare plan üzerine oturtulurken duvarlara tam intibak edebilmesi için, kürevî üçgen şeklinde arslangöğsüler geliştirilmiş, böylece kare üstüne binen dairenin boşlukta kalan tabanı, kare köşelerinin merkeze doğru yanaştırılmasıyla kavuşturulmuş ve böylece geçiş sağlanmıştır (R.10, 11).

Santur kubbeler ve arslangöğsülerin VI. yüzyılda teşekkül etmesinden sonra, kubbe mimarisinin gelişmesinde önemli bir yenilik olmamıştır.[22] Bundan sonraki zamanlarda bu iki unsur kullanılarak çardak sistemi geliştirilmiş, kubbe çapı daha da genişletilmeye çalışılmıştır. Kare tabandan kubbe dairesine geçişte en çok başvurulan unsur arslangöğsüler olmuştur. Basit şekliyle üç köşeli bir küre parçasından oluşan arslangöğsüler, bazen yalın bırakılırken bazense birbirinden güzel mukarnaslarla bezenerek hem estetik bir görünüm sağlanmış, hem de kubbeli mekân içerisinde istenmeden meydana gelen ses yankıları önlenmiştir. Aslangöğsülerin dış yüzünde ise, kubbeyi taşıyan ayakların yükseltilmesiyle, ağırlık kuleleri oluşturulmuş böylece, içeride mukarnaslarla yumuşatılan yapının köşeleri, dışarıda kulelerle desteklenerek yapıya inanılmaz bir dinamizm kazandırılmıştır (R.06, 07).

Duvarlar ve Pencereler

Sinan üslûbunda mimarî, iskelet üzerine kurulu olduğundan, duvarlara yük binmediği için, istenildiği kadar genişlikte ve çok miktarda pencere açılabilmiştir. Pencerelerin açıklıkları her katta ayrı şekillerde tertip edilerek cepheye canlılık kazandırılmıştır (R.03, 06). Büyük taşıyıcı kemerler içerisine istif edilen pencerelerle ve bu pencerelerin birbirinden farklı kavisleriyle, cephelere canlılık kazandırılmıştır. Kimi zaman kemerlerde ve kemer koltuklarında kullanılan renkli taşlarla ve münhanili silmelerle bu canlılık daha da artırılıp, yapı kütlesinde ahenkli bir ritim sağlanmıştır. Böylece yapının ağır kütlesi hafifletilirken çok sayıda açılan pencereler vasıtasıyla içeriye bol miktarda ışık girmesi sağlanmış, renkli camlı revzenlerden süzülen ışıklar, içeride manevî bir atmosferin yaratılmasına katkıda bulunmuştur (R.10). Alt pencerelerde ise eskiden büyük ebatta cam üretilemediğinden, balmumu ile yapılmış müşemma (muşamba) kullanıldığını, inşaat muhasebe defterlerinden öğrenmekteyiz.[23]

Duvarlarda, genel bütünlüğü bozacak ve dikkati başka yönlere çekecek, derz aralıkları bırakılmayıp, taşlar akçageçmez tekniğiyle birbirine kilitlenerek, yekpâre bir taş kütlesinden yapılmış gibi, inşa tekniğinde de bütünleştirici bir dil kullanılmıştır. Taş örgü sisteminde de Sinan, tevhid edici yönüyle diğer üsluplardan farklılığını ortaya koymuştur.

Taşıyıcılar

Merkezî planlı yapılarda, büyük kubbeyi taşıyan geniş tabanlı ağır payeler, mekân içerisinde mümkün olduğunca kenara çekilerek, mekân bütünlüğü korunmaya gayret edilmiştir. Mekân içerisinde önemli bir yer kaplayan bu

ayakların ağır kütlesi daima hafifletilmeye çalışılmıştır. Kubbe çapı biraz daha küçük olan yapılarda ise taşıyıcılar duvarla kaynaştırılarak müstakil ayak olmaktan çıkartılmıştır. Kubbeyi taşıyan ağır payelerin köşeleri, çeşitli şekillerde kırılmak ya da pahlanmak suretiyle yumuşatılmıştır. (R.11). Payelerin yüzlerine mukarnaslı nişler ve silmeler işlenmek suretiyle zarafeti artırılmış; ağır görünüm hafifletilirken iç akustik de dengelenmiştir. Ana kubbenin ağırlığı, bir şelâleden akan su gibi basamak basamak kulelerden aşığı inerek satha dağıtılmıştır (R.12).

Ağırlık kuleleri, Arseven'in iddia ettiği gibi taşıyıcı ayaklara ağırlık ilave etmek maksadıyla konmamıştır.[24] Bu kulelerin içleri sanıldığı gibi dolu değildir. Zaten ağır bir yük taşıyan ayakların üstüne biraz daha ağırlık yüklenmesi akılcı bir yol değildir. Bu kuleler, içerideki ayakların çatısını oluşturan örtü veya serpuş görevi üstlenmektedir. Kare mekândan kubbeye geçişte, kubbe dairesinden arta kalan köşelerdeki boşlukları dışarıdan tamamlayan kuleler, yapı kütlesindeki yeknesaklığı giderirken aynı zamanda ana kubbenin yanlara açılma kuvvetine de karşı gelmektedirler (R.06, 07).

Sütun ve Aksâmı

Kaidesi gövdesi ve başlığıyla sütun ve aksâmı, mimarinin vazgeçilmez unsurlarındandır. Antik çağdan beri çeşitli esas ve ölçülerle düzenlenen sütun aksâmı, mimarî üslûpları tanımlamada en önemli kıstaslardan birini teşkil eder (R.07). Antik yapılarda dor, iyon ve korent nizamındaki sütun ve sütun başlıkları kullanılırken; Selçuklularda bu konuda herhangi bir standart geliştirilmeyip, değişik şekiller uygulanılmış; ilk devir Osmanlı yapılarında ise baklavalı sütun başlıkları yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Selçuklu ve ilk devir Osmanlı yapılarında devşirme malzemeye de yer verilmiş fakat antik yapı harabelerinden devşirilen bu malzemeler, yeniden değerlendirildiği yapılarda, ilk kullanıldığı yapılardaki esaslara uygun şekilde kullanılmamışlardır. Sultan II. Murad Türbesi'nde olduğu gibi, sütun başlığı bazen ters çevrilerek sütun kaidesine dönüştürülmüştür.

Klasik Osmanlı yapılarında, birinci derece önem taşıyan yerlerde mukarnaslı sütun başlıkları, ikinci derecede önem taşıyan yerlerde ise bazen mukarnaslı bazen de baklavalı sütun başlıkları, gözden ırak yerlerde ise şataflı ya da silmeli sütun başlıkları kullanılmıştır. Sütun başlıkları bazı durumlarda bulundukları yere göre ve üzerine binen kemerin yönüne göre değişik şekiller almıştır. Süleymaniye Camii'nde, revak taçkapısının ardındaki sertâk ve yanlardaki revak kemerlerinin oturduğu sütun başlıkları, aralarındaki irtifa farkından dolayı iki kademeli olarak tertip edilmiştir (R.13). Bu başlıkların, bakış açısına göre değişik profiller çizdiği görülmektedir. Kanunî Sultan Süleyman Türbesi (1568) ve Sultan II. Selim Türbesi'nde (1577) ise, sekizgen planlı çardağı taşıyan sütunların başlıklarının, kemer yönlerine göre şekil aldığı görülmektedir. Sütun kaideleri ise dâimâ kaval, oluk veya armudî şekillerdeki silmelerden meydana getirilmiştir.

Klasik devir yapılarında mukarnaslı sütun başlıkları çoğu kez prizmatik şekillerle püskülü tarzda tertip edilirken, bazen bu başlıkların uygun yerlerine, değişik şekillerde gülbezek, çarkıfelek ve benzeri nakışlar da işlenmiştir.[25]

Antik Yunan yapılarında sütunlar, ince görünsün diye yivleniyordu. Klasik Osmanlı yapılarında, taçkapı ve mihrap sütunçeleri gibi dekoratif maksatla yapılanlar hariç, taşıyıcı sütunlar yivli, burmalı ve bezemeli yapılmayıp, üstüvanî şekildedir. Sütunu zayıflatacak her türlü uygulamadan kaçınan Osmanlılar, sütun kaidelerini de sade bırakmış, İran ve Araplarda olduğu gibi tezyin etmemiştir. Sütunların altına yüksek kürsüler konulmayıp, kutru ve boyları, antik Yunan sütunlarında olduğu gibi, belli ölçülere sabitlenmemiştir. Oranlar yapının durumuna göre değişkenlik göstermektedir. Sütunların kaide ve başlık eklemlerinde, basınç tesiriyle kırılmayı önleyecek kurşun tabakası ve pirinç parazvanalar kullanılmıştır. Sütunların zıvanalardan kaymaması için, başlık üstünden gergi demirleriyle desteklenmiştir.

Kemer

Arasında açıklık veya mesafe bulunan duvarlar ve ayaklar, bağlayıcı ve taşıyıcı özelliği olan kemerlerle geçilerek birbirine kavuşturulur. Birçok çeşidi olan kemer, kavis şekillerine göre isimler alıp, kullanıldıkları yerlere göre farklılık göstermektedir.[26]

Selçuklularda kapı ve pencere gibi duvar açıklıkları, sivri, dilimli, yonca, yay ve basamaklı bentlerle çok değişik şekillerde geçilirdi. Osmanlılarda ise bu çeşitlilik biraz sınırlandırılmış olup kemer şekilleri kullanıldığı yere göre belli esaslara oturtulmuştur.

Klasik devirde en çok kullanılan taşıyıcı kemerler; sivri kemer, daire kemer ve tek veya çift merkezli zaviyeli (açılı) kemerlerdir. Kapı açıklıkları yay kemerle geçilirken, hafif taşıyıcılarda zaviyeli kemerler kullanılmıştır. Bursa kemeri, kaş kemer ve mürekkep kemerler daha çok dekoratif maksatla kullanılmaktadır. Kapı üstü geçişlerde, bazen iki renkli taştan yapılan kinişli geçme sistemleri de kullanılmıştır (R.14). Bu tarz kemerler, bazı yapılarda, pencere kemerlerinde de görülmektedir. Zaviyeli kemer sistemi, klasik devrin en önemli üslûp belirleyicisi sayılır.

Kemerler, yapılarda bir program dâhilinde kullanılmış olup, her yere uygun kemer şekli geliştirilmiş ve bu kemerler bir tertip dâhilinde kullanılmıştır. Kemerler, yerçekimi esasına göre inşa edildiğinden; daire şeklindeki kemerin yanlara doğru itme gücü fazla, tepe noktasındaki kilit taşının yanları zayıf kaldığı için büyük taşıyıcılarda ekseriyetle, piramidal forma daha yakın oluşu sebebiyle, sivri kemer tercih edilmiştir. Klasik devirde, revaklarda ve üst kat pencerelerinde sivri veya zaviyeli kemerler, kubbe kasnaklarındaki pencerelerde ise yuvarlak kemerler tercih edilmiştir (R.06, 10).

Bir yapıda cümle kapısı, o yapıda kullanılan hemen hemen bütün kemer çeşitlerinin bir arada görülmesine imkân sağlamakta ve yapının üslubunu ilk bakışta ele vermektedir. Klasik yapılarda ekseriyetle asabalarla çevrelenen ka-

pılar, açıklık üzerine düşen ağırlığı hafifleten bir sivri kemer ve onun içerisine yerleştirilmiş bir yay kemerle geçilir. Yay kemerin ardına konan mürekkep kemerden sonra, yuvarlak veya sivri tonozlu bir geçitle mekâna girilir. Kapı açıklığının etrafı içeride de asabalarla çevrili olup bazen bu kısım bursa kemeriyle donatılır (R.15).

Mukarnaslar, Konsollar ve Destekler

Bir satıhtan diğer bir satha veya girgin bir kısımdan taşkın bir kısma geçerken, istinat veya tezyînât maksadıyla kullanılan menşurî (prizmatik) parçalara mukarnas denmektedir. Bazı kaynaklarda ıstalât veya istalaktit tabirleri de kullanılmaktadır.[27] Mukarnaslar, taşıyıcı görevlerinin yanı sıra akustik dengeleyici ve tezyinî unsur olarak, klasik devir mimarisinin en sık başvurduğu çözümler olmuştur. Mukarnaslar, bilgi ile sanatın eşdeğer oranda kullanılmasıyla meydana getirilen önemli mimarî uzuvlardır (R.11, 16).

Klasik devir Osmanlı mimarisinin en vazgeçilmez geçiş unsuru hiç şüphesiz mukarnaslardır. Kat çıkmalarında ve balkon altlarında, mukarnasın yetersiz kaldığı durumlarda, konsollar ve destekler hem yapı unsuru olarak hem de dekoratif unsur olarak önemli görevler üstlenmektedir. Furuş adı verilen küçük destekler ise taşıyıcı olmaktan ziyade tezyinî maksatla yapılmıştır. Osmanlı mimarisinde bir yapı unsurundan diğerine geçilirken değişik intikal unsurları kullanılmıştır. Bunların başında Türk üçgenleri, mukarnaslar ve silmeler gelmektedir. Sütun başlıklarından kubbe intikallerine kadar birçok yerde rastlanan mukarnasların en sık kullanıldığı alanlardan birisi de duvar saçaklarıdır. Mukarnas şeklindeki saçaklar daha çok türbe ve benzeri küçük ölçekli yapıların iç ve dış cephelerinde, beden duvarlarından kubbeye geçişlerde rastlanmaktadır.

Klasik devir mimarisinin tezyînât programında plastik bezemenin (ta'lî tecsîmât) ağırlık noktasını mukarnaslar oluşturmaktadır. Bilhassa taçkapı ve mihrab kavsaralarında bu sanat en ileri seviyelere taşınmıştır.[28] Sütun başlıklarından sonra niş örtüleri, arslangöğsüler ve şerefe altları mukarnasların vazgeçilmez uygulama alanlarıdır.

Kapıların söve başlarındaki yastıklar en sık karşılaştığımız dekoratif destek türlerindendir. Her ne kadar Arseven bu yastıkların, kapı ayaklarına iç taraftan bir gömme sütun manzarası vermek için başlık mahiyetinde yapılmış tezyinî unsurlar olduğunu ve üzerine basan kemerin sıkleti altında söve ve üzengi taşlarının kırılmamasını temin için verilen bir kalınlık olduğunu ileri sürse de[29] bu mukarnaslı yastıkların tezyinî olmasının yanı sıra asıl görevlerinin kemer inşası ve tamiri sırasında, kalıp desteği vazifesi görmeleridir (R.17).

Kasnaklar

Kare plandan kubbeye geçişte, arslangöğsülerden sonraki basamağı, daire veya çok kenarlı kasnaklar oluşturmaktadır. Osmanlılarda kasnaklar Bizanslılarda olduğu gibi çok yüksek tutulmayıp, içten, yarım kürenin bir devamı şek-

lindedir. Kubbe kasnakları, kubbenin irtifaını yükseltmeden mekânın üstünün dengeli bir şekilde örtülmesine imkân sağlar. Kasnakta açılan pencereler günün her saatinde ışığın içeri girmesini sağlarlar. Pencerelerin zayıflattığı kasnak cidarı, payandalarla desteklenmektedir. Pencere açıklıkları, sade veya nakışlı içlik (astar) ve dışlık (yüz) revzenleriyle iki yönlü olarak alçı şebekeli camla kapatılmıştır (R.10).

Örtü

Kâgir mimaride bir mekânı ihata eden duvarlar arasındaki boşluğun üstü, tonoz veya kubbelerle örtülür. Klasik devir Osmanlı yapılarında büyük mekânlar yarım küre şeklindeki kurşun kaplı kubbelerle örtülmüştür. Merkezî kubbeler çoğu kere yarım kubbe ve santur kubbelerle genişletilmektedir (R.04). Soğan kubbe, sivri kubbe ve dilimli kubbeler ancak dekoratif maksatla, küçük mekânlar ve kulelerin üstünde tercih edilmiştir. Küçük ölçekli ahşap ve kârgir yapıların tavanlarında, kapı ve koltuk saçaklarında ve dahi mahfillerde, çeşitli tekniklerdeki kalemişi süslemeli ahşap tavan uygulamaları görülmektedir. Ahşap tavan uygulamaları hem dini ve hem de sivil mimaride, klasik tavrın en güzel sergilendiği mimarî çözümlerdir (R.18).

Malzeme - Teknik ve Yapıda Dış Görünüm

Mimarisinde taş malzeme kullanmayı benimseyen Romalılardan sonra Bizanslılar tuğlayı tercih etmişlerken Osmanlılar tekrar taş malzemeye dönmüştür. Bu da malzemeye bağlı olarak gelişen mimarî detayları doğrudan etkilemiştir. Mimariyi küçük tuğla parçaları yerine büyük taş kütleleriyle meydana getirmek, mimarî bünyesini çok farklı bir dil kullanmaya zorlamıştır. Kilim deseni gibi dokunan mimarî cepheler, Osmanlı yapı geleneğinde yerini büyük masif kütlelere bırakmıştır.

Selçuklularda ve ilk devir Osmanlılarda devşirme malzemeye sıklıkla rastlanırken klasik dönemde bu durum en aza indirilmiştir.

Osmanlılar, kuruluş devri yapılarında tuğla hatıllı taş örgü sistemini benimsemişler ancak, daha sonra tuğla kullanımını azaltarak kesme taş örgü sistemine geçmişlerdir. Tonoz ve kubbe gibi örtülerin inşasında, taşa nispetle hafifliği sebebiyle tercih edilen tuğla malzemenin, yapıya zayıf bir görünüm vermesinden endişe edildiği için, tuğla örgülü satıhlar sıva ile örtülmüştür. Kolay elde edilebilir oluşu nedeniyle tuğla, talî yapılarda bir süre daha kullanılmış ancak, dış cepheler çoğu zaman kefeki taşıyla, iç cepheler de çini ve/veya sıva ile kaplanmıştır.

İlhanlıların, Timurluların ve İranlıların aksine Osmanlıda, dış cephelerde kâşî (çini) kullanımı benimsenmemiştir. Ancak iç mekânlarda belli oranda kâşiye yer verilmiştir (R.19). Selçuklularda kubbeye kadar tırmanan çini kullanımı, Osmanlıda alt pencere seviyelerinde kalmıştır. İstenilseydi Süleymaniye Camii, içten ve dıştan, tepeden tırnağa çinilerle kaplanabilirdi; fakat böyle bir Süleymaniye'yi hayâl etmek bile güçtür. Eğer böyle olsaydı bu yapı, ta-

biatla bu kadar bütünleşmeyecek ve bu kadar azametli ve asil görünmeyecekti (R.09).

Sathî bir bezeme sanatı olan kâşî, Osmanlı tasvir sanatında olduğu gibi, üç boyuttan uzak ruhanî bir anlatıma sahiptir. Işıltılı renkleriyle iç cephelere revnaklık kazandırır. Osmanlının klasik mimarî anlayışında, dış cephelerde parıltı ve yansıma yapan ışıltılı dokulara ve mimarinin gücüne gidecek, onun şanına gölge düşürerek azametini hafifletecek uygulamalara sıcak bakılmamıştır. Aşırı bezemeden uzak durulmuş ve kütle ön plana çıkartılmıştır. Dış cephelerde, fazla ışık yansıtmayan mahdut ölçüde renkli taşlar kullanılmıştır (R.06).

Büyük unsurları küçük unsurlarla birbirine bağlamak, tevhid esasının bir gereğidir. Bu husus sadece yapı unsurlarının değil, yapıyı oluşturan taşların da birbirine bağlanmasıyla kendini göstermektedir. Akçageçmez tekniğinden söz ediyoruz. Burada artık birçok unsur yoktur; bir bütün vardır.

Sinan'ın Osmanlı cami kütlesine eklediği en önemli unsurlardan biri de, yan cephelere yerleştirdiği koltuk revaklarıdır (R.06). Bu yarı açık mekânlar cepheyi hareketlendirirken yapılara sivil mimari çağrışımları da yüklemiştir.[30]

Mimari elemanlarda ışık-gölge yanılgılarına sebep olacak inhinalı çizgilere yer verilmeyip, kesin çizgilerle bütün bir blok olarak yapı ortaya çıkartılmıştır. Keskin hatlar, kıvrım dallı nebâtî bezemeler ve yazı ile dengelenmiştir.

Silmeler- Saraklar ve Saçaklar

Duvar satıhlarının, kapı, pencere ve kitâbeliklerin etrafını çerçevelemek için yapılan düz veya profilli çubuklar, mimarî cephelerin tezyinatında önemli yer tutan sınırlayıcı bezeme unsurlarıdır. Bu çizgilerle cephelerde çeşitli taksimatlar yapılarak binalar nispetli ve âhenkli gösterilmeye gayret edilmiştir. Kesiti armûdî, kaval, oluk ve benzeri, çeşitli eğrilerden oluşan, uzunlamasına yapılandırılmış bu çevreleyici şeritler, bilhassa Hayreddin Ekolü olarak bilinen yapıların cephelerinde başarıyla kullanılmıştır. Yapı cephelerindeki silmeler ufkî ve şakulî dizilişleriyle, çeşitli taksimatlar oluşturarak, optik yanılgıdan istifadeyle, yapıda istenilen ideal nispeti yakalamak için bilinçli bir şekilde ve maharetle kullanılmışlardır.[31] Mimarî cephelerde girinti ve çıkıntılar halinde yürüyen silmeler, değişen ışık ortamlarında incelen ve kalınlaşan değişken cetvellere dönüşürler.[32] Klasik devirde silmeler daha çok duvar saçağı, kat silmeleri ve çerçeveleyici sınır çizgileri olarak öne çıkmaktadır. Bunlardan en ilgi çekici olanı Sultan II. Selim Türbesi'nde yapıyı ufkî olarak çevreleyen defneyaprağı kabartmalı kat silmesidir. Saçaklar, bazen mukarnas bezeme şeklinde bazen de farklı kesitlere sahip münhanili silmelerle şekillenmiştir. Silmeler, bina etrafında kesintiye uğramadan devam ederek bir kez daha sonsuzluğa çağrıda bulunurlar (R.16, 20).

Bina medhallerinde, camilerin koltuk revaklarındaki abdest alma yerlerinde, yapının pencere ve duvarlarını yağmurdan korumak, dam sularını bi-

na temelinden uzaklaştırmak ve güneşe karşı siper olmak maksadıyla yapılan ahşap saçaklar, bina kütlesinden yere inerken munis bir geçiş sağlamaktadır. Selimiye ve birçok yapının ahşap saçakları bugün mevcut olmadığından bu munis görüntü ortadan kalkmış olup aynı zamanda yağmur sularına karşı yapılar korumasız kalmıştır (R.06).

Revaklar

Revaklar, klasik devir Osmanlı mimarisinin en karakteristik unsurlarındandır. Edirne Üçşerefeli Camii'nde çift sıralı pencere düzeniyle klasik şeklini alan revaklı avlu, mimariye kullanış ve estetik bakımdan önemli katkılar sağlamıştır. Revaklar sadece, açık havalarda cemaate ferah mekânlar yaratmakla kalmayıp, afet ve felâket günlerinde felaketzedelere mesken ve barınak da olmuştur (R.05, 07).

Taçkapı ve Mihrab

Selçuklularda taçkapı, binanın en anıtsal ve abidevî unsuru olmuştur. Bezemeler taçkapı ve mihrapta temerküz etmiştir. Taçkapılar taş malzemeyle dantel gibi işlenirken mihraplar kâşî ile kaplanmıştır. Klasik devirde ise taçkapıyla mihrap arasında ikonografik bir bağ kurularak, taçkapıdan mihraba uzanan mihver üzerinde ilâhi bir yol açılmıştır. Osmanlıda mihrab, Selçukluda olduğu gibi kâşîlerle kaplanmayıp, taçkapı gibi taş veya mermerden inşa edilmiştir. Taçkapıyla mihrabın bezeme programı da büyük benzerlikler gösterir. Bu hususta Süleymaniye Camii'nin taçkapısıyla Şehzade Mehmed Camii'nin mihrabı arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir (R.23).

Taçkapı ve mihraplar, dıştan içe silme dizileri ve asabalarla dikdörtgen bir çerçeve içine alındıktan sonra bir köşe sütunçesiyle dönülerek kavsaraya geçilir. Kavsaranın üstü mukarnaslı bir dokuyla örtülür. Kavsara yaşmakları, kurslar ve gülbezeklerle bezenir. Mukarnaslı kavsara örtüsünün üstüne bir kitâbelik yerleştirilerek en üstüne de taç bezemesi kondurulur. Taçkapıların her iki yanında küçük nişler bulunur. Açıklıklar çoğunlukla kinişli geçme sistemiyle örülmüş renkli taşlarla meydana getirilen yay kemerle geçilir. Yay kemerin ardında ise onu destekleyen bir mürekkep kemer yer alır. Kapı açıklığı kündekârî ahşap kanatlarla kapatılır. Kapılar sonuna kadar açıldığında duvar yanaklarındaki hususî yuvalarına girerek giriş ve çıkışta mani teşkil etmezler.

Klasik devir camilerinde bir de mihrab önü sofası oluşturulmuştur ki buna Sinan'ın sarayla yapmış olduğu yazışmalarda "şâh-niş" dendiği görülmektedir.[33] Anadolu sivil mimarisinde buna başköşe de denmektedir.

Bugüne kadar niş kelimesinin, Fransızca "niche" kelimesinden geldiği sanılmakta idi,[34] ancak XVI. yy. dîvân edebiyatımızda bu kelimeye bir çok yerde rastlanmaktayız. Divan şâirlerimizden İbni Kemâl bir beytinde: "*Nîşe benzer gamzesi vü nûşa benzer dudağı*"[35] diyerek sevgilinin yüzündeki gamze çukurunu duvarlardaki niş oyuğuna benzetmiştir.

Nişler umumiyetle taçkapıların yanlarında, son cemaat yerlerinde ve harim içerisinde, büyük pâyelerin yüzlerinde görülse de Selimiye Camii'nde olduğu gibi revaklardan son cemaat mahalline geçilirken, farklı irtifaa sahip olan saçak silmeleri arasındaki kopukluğun giderilmesinde çözüm olarak zarif bir niş uygulaması görülmektedir (R.13). Dikdörtgen bir çerçeve içine alınan nişler, çoğu zaman sivri kemerli yaşmak ve mukarnaslı örtülere sahiptir. Bazen payandaların ağırlığını hafifletmek için, bazen duvarları bezemek için, bazen de akustik düzenleyici olarak mekân içerisinde bu hücrelere yer verilmiştir. Mihrab nişleri, imamın duvar içerisindeki oyuğa girerek cemaate bir saflık yer kazandırmasına yaradığı için ayrı bir pratik öneme sahiptir.

Yapı ve yapı unsurlarının köşelerindeki sertliği gideren köşe çalıkları ve kum saati sütunçeler aynı zamanda görüş açısını da genişletmektedir (R.14, 16). Bilhassa taçkapı ve mihrab köşelerinde karşımıza çıkan kum saati şekilleri, kalıcılığa önem veren mimarî eserlerde, dünyanın geçiciliğini insana hatırlatmakta; bu kapıdan girişte ve mihraba her yönelişte insan ömrünün bir kum saati içerisindeki kum taneleri gibi akıp gittiğini "*Sâat-i vâhidedir ömr-i cihân / Sâati tâa'te sarfeyle hemân*" sözleriyle fısıldamaktadır.

Kitabeler ve İkonografi

İnşa kitâbeleri, yapı hakkında önemli bilgiler içeren bir kimlik kartı mahiyetindedir. İnşa kitâbelerinden farklı olarak, yapılarda hem bezeme, hem de insanlara öğüt vermek maksadıyla yazılmış âyet, hadis ve kelâm-ı kibar gibi ibâreler mimarimizin vazgeçilmezlerindendir. Lafza-i Celâl, İsm-i Nebî ve Çiharyâr-ı güzîn isimleriyle, eserin mahiyetine uygun seçilmiş mesajlar veren çeşitli ibareler mimarî tezyînat programında önemli yer tutar. Hıristiyan mimarisinde görülen ikonaların yerini; Türk mimarisinde yukarıda zikredilen isimlerin yazılı olduğu kitâbeler almıştır.

Mimariyi, toplumun kültürel gelişmesinden, iktisadî ve içtimaî hayatından inanç yapısı ve zevklerinden ayrı tutarak sadece teknik bir süreç olarak ele alamayız. Mimarî satıhlarda yer alan yazı ve bezemeler, toplumun iktisadî, ictimaî ve inanç durumlarını en iyi ele veren kaynaktır. Fatih Camii (1470) revak pencerelerinden birisinin üstünde görülen "Dinde zorlama yoktur" yazısı, Fatih'in Fetih sonrası İstanbul'da izlediği engin hoşgörülü siyaseti ve Osmanlı özgüvenini; Nusretiye Camii (1826) girişinde görülen "Yönetenlere itaat edin" yazısı ise, izlediği batılılaşma politikalarıyla halktan tepki gören Sultan II. Mahmud'un, Fatih'in tam aksine, emre itaat edilmesi gerektiğini hatırlatan uyarısı, Onun güttüğü özgüvensiz siyaseti açıkça ortaya koymaktadır.

Halk arasında, camilerdeki sütun, minare ve şerefe sayılarının bazı tarihî gerçeklere işaret ettiği inancı oldukça yaygındır. Süleymaniye'deki dört minare, Kanunî Sultan Süleyman'ın, fetihten sonraki dördüncü padişah olduğuna, on şerefe de Osmanlının onuncu padişahı olduğuna işaret sayılması buna örnek verilebilir. Bu tür benzetmeler diğer selâtin camileri için de söylenegelmiştir.[36]

Minber Kürsü

Camii hariminde yer alan hünkâr mahfili, müezzin mahfili, minber ve kürsü gibi iç organlar, yapı içerisinde çeşitli fonksiyonlar icra etmekle birlikte yapıya tezyini olarak önemli katkılar sağlamaktadır. Geniş ölçüde simetrik esasa dayanan yapı kütlesi içerisinde asimetrik olarak dağılan bu mimari organlar mekânı yeknesaklıktan kurtarmaktadır. İç mimari unsurları gözle yakın temas kuran belli odaklar oluşturduğundan ötürü, en güzel mimarî bezeme örneklerine buralarda rastlanmaktadır (R.21).

Minare

Müslümanları namaza çağıran ezanın okunduğu yer olan minareler, klasik devirde sıradan bir kule olmaktan çıkarak, başlı başına birer sanat şaheseri haline gelmiştir. Küp, pabuç, gövde, şerefe, petek, külah ve alem gibi kısımlardan oluşan minareler, bağlı bulunduğu yapıyla orantılı ve bütünlük içerisinde çeşitli kurallara ve ölçülere göre meydana getirilmiştir. Menşurî pabuçları, birbirinden farklı şekillerde düzenlenen şerefe mukarnasları, şerefe korkulukları, yivli gövdeleri ve bazen de külah altında ışıldayan yeşil, firuze veya mavi çinileriyle arz-ı endâm eden zarif minareler, klasik devrin bütün inceliklerini üzerinde taşıyan en göz alıcı mimarî unsurlardır (R.22). Şehzâde Mehmed Camii minarelerinin şerefe altında görülen kandiller, minarenin kökenine çağrışım yapmaktadır. Burada kırmızı taştan kakma olarak işlenmiş kandil tasvirleri, oraya asıldığı günden beri adeta hiç sönmeden kendisine bakanların içini aydınlatmaktadır. Hânedâna mensup olmayan kimselerin yaptırdığı camilere birden fazla minare konulmayışı ve bu minarelerin birden fazla şerefeye sahip olamayışı, devlet hiyerarşisinin mimarî üzerindeki en belirgin yansımasıdır.

Alem

Kubbe tepelerine ve minare külâhlarına konan alemler, İslâm'ın alâmeti haline gelen hilâl ile taçlandırılmıştır. Hıristiyanların alâmetifarikası sayılan haça karşılık İslâm'ı temsil eden hilâl Türk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır.[37] Alemlerin tepesine konan hilaller çok değişik biçimlerde tertip edilmiştir (R.23). En yaygın görülen alem şekli, açık kısmı yukarı bakan hilâl biçimleridir. Temsil ettiği değerlere hürmeten, hamam ve benzeri yapılarda hilâlsiz alemler kullanılmıştır. Alemler taşıdığı alâmetin yanı sıra aynı zamanda önemli bir mimarî unsur olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kubbelerin tepe noktasında kilittaşı görevi de üstlenen alemler, kubbenin kurşun kaplamalarını da kavrayarak, yapının en üst noktasında derleyici, tevhid edici ve koruyucu bir görev üstlenmektedir.

Güller ve Kurslar

Cephelerdeki kemer koltuklarında, niş yaşmaklarında ve çeşitli zeminlerde kullanılan kurs, çarkıfelek, gülçe ve gülbezekler başlı başına bir semboller sözlüğü oluşturmaktadır. Bunun en güzel örneği, dönemin hanedan türbelerinde karşımıza çıkmaktadır (R.24).

Ocak-Menfes

Geçmişte kalorifer gibi ısıtma alet ve edevâtı olmadığından, ekseriyetle mekânlar, içerisine külhanlardan getirilen korun konduğu büyük maltızlarla ısıtılırdı. Bu maltızlardan çıkan gaz ve kandillerden çıkan dumanların kirlettiği havayı dışarı atmak ve içeride oluşacak kötü koku ve rutubeti önlemek için açılan, ocaklık ve menfes gibi hava kanalları ve bunların bacaları, yapılara pratik faydalarının yanı sıra dekoratif bir katkı da sağlamaktadır. Bunlardan Süleymaniye Camii'nin is odaları, isin geri dönüşümünü sağlayarak mürekkep elde edilmesi fikri bakımından kayda değer bir ayrıntıdır.

Çörten

Çok geniş mekânların, kurşunla kaplanan örtülerinin üstünde biriken yağmur sularını, bina duvarından uzağa akıtmak için yapılan taş oluklara çörten adı verilmektedir. Çörtenler de diğer yardımcı mimari unsurlar gibi, aslî görevlerinin yanı sıra yapıları güzelleştirmede kullanılan önemli dekoratif unsurlardan sayılır. Süleymaniye Camii'nin koltuk revaklarının üstündeki çörtenlerin zaviyeli kemerli üst açıklıkları ve altındaki mukarnaslar; Selimiye Camii'nin koltuk ve şahniş çörtenleri yapıya apayrı bir güzellik katmaktadır (R.06).

Mükebbire

Mikrofon ve hoparlör gibi ses iletişim cihazlarının bulunmadığı bir dönemde, bazı büyük camilerde imamın sesini dışarıdaki cemaate duyurabilmek için, iç avluya bakan duvara küçük bir çıkma yapılır. Bu mimari unsura "tekbir getirilen yer" anlamında "mükebbire" adı verilmiştir.

Şadırvanlar

Edirne Üçşerefeli Camii ile tarihî süreç içerisinde yapı bünyesindeki yerini alan şadırvanlar, Sinan Üslûbu ile cami koltuklarına kadar taşınmıştır. Ayrıca birçok caminin içinde küçük çeşmeler yapılarak insanların susuzluğu giderilmiştir. Revaklı avlunun ortasında yer alan fıskiyeli şadırvanlar hem insanların maddî olarak arınma ihtiyacını, hem de güzel görüntüsü ve sesiyle manevi olarak dinlenme ihtiyacını gidermektedir (R.07).

Kuş evleri

Klasik devir yapılarında kuş evleri, daha sonraki dönemlerdeki kadar belirgin olmayıp duvarlara oyulmuş sade deliklerden ibarettir. Bu mütevazı yuvalar daha sonraki asırlarda minyatür köşklere dönüşmüştür. Bazen bir cami, bazense bir köşk şeklinde bulunduğu yapıyla uyumlu bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yapı cephelerindeki tabiata kucak açan bu şefkatli yuvalar, Türk inceliğinin ve zarafetinin mimariye yansımasıdır (R.23).

Şebekeler

Balkon, çıkma, korkuluk, parmaklık ve benzeri alanlarda mermer, maden ve ahşaptan meydana getirilen çeşitli şebekeler, hafifletilmiş dokusu ve ışık

geçiren görüntüleriyle, mimarinin ağır kütlesine bir dantel zarafeti kazandırmıştır.

Mimarinin yapı unsurlarından olmamakla beraber onu tamamlayan ahşap unsurlar yapıların en zarif ve sanatlı işçiliğinin sergilendiği alanlardır. Kündekârî kapı kanatları ve pencere kapaklarında geçme tekniğinin yanı sıra oyma, kabartma ve kakma teknikleriyle de zenginleştirilerek her biri bir sanat şaheserine dönüşmüştür (R.25). Alt sıra pencereler içeriden zarif kapaklarla kapatılırken, dışarıdan lokma demirli parmaklıklarla güvenli hale getirilmiştir. Üst sıra pencerelerde ise renkli revzenlerle donatılarak içeriye derunî bir atmosfer kazandırılmıştır.

Zemin döşemeleri

Osmanlı mimarisinde zemin döşemeleri Bizans'ta olduğu kadar yoğun bezemeli değildir. Yapının kullanılışına ve durumuna göre zemin, tuğla veya mermer döşemelerle kaplanmıştır. Fazla ayakaltı sayılan yerlerde geniş tabanlı sade ve renkli mermerler kullanılırken, ayakaltı olmayan mihrab duvarı dipleri ve pencere içleri gibi hususî yerlerde, renkli mermer parçalardan meydana getirilmiş geometrik tasarımlı döşemeler de uygulanmıştır (R.26).

Sonuç

İyi bir okuyucu, detaylardan önce yapıyı oluşturan ana çatıya bakar. Sinan bütün tasarım gücünü, mimarinin ana meseleleri üzerine yoğunlaştırdığı için, bazı yapı detaylarının tamamlanmadığı görülür ki buna da halk nazarında, nazarlık gözüyle bakılmıştır.

Osmanlıda mimarlık ve hendesî kompozisyonlar aklın, rakamların ve hendesenin esiri olmamıştır. İnsanın sadece gözüne ve beynine değil, yüreğine de hitap edilmiştir. Süleymaniye'yi Mısır piramitlerinden ayıran en önemli özellik, Osmanlı mimarisindeki işveli detaylardır. Mısır piramitleri mimarlıktan çok mühendislik eseridir. Süleymaniye ise hem mimarlık hem mühendislik hem de gönül eseridir. Osmanlı, her şeyi akıl ve bilimin süzgecinden geçirdikten sonra, gönül potasında eriterek şekillendirmiştir.

Bir eserin meydana getirilişinden bu yana dört yüz elli-beş yüz yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ insanda hayranlık uyandırıyorsa bu eser elbette klasiktir. Sinan her camide farklı bir meseleyi ele almış ve hiçbir zaman kendini tekrarlamamıştır. Şehzade Mehmed Camii'nde dört yarım kubbeyi, Sokullu Mehmet Paşa Camii'nde altı destekli merkezî kubbeyi ve meyilli arazi üzerine külliye kurmayı, Selimiye Camii'nde ise sekiz destek üzerine oturan kubbeler şahını ele almıştır. Müslümanların huzur içerisinde dinî vecibelerini yerine getirebilmesi için geniş, ferah ve aydınlık mekânlar yaratmış, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nde ışığa şekil vermiştir.

Ustalaştıkça sadeliği tercih eden Sinan, bazen öyle ayrıntıya inmiş ki, bir yapıdaki küçük bir detay bile insanların gözünde efsaneleşerek gönüllere taht

kuracak kadar şöhret bulmuştur. Selimiye Camii'ndeki ters lâle bunun en güzel örneğidir.

Klasik Osmanlı sanatının sırrı şu üç kelimede saklıdır: Vezin, ahenk ve işve.

Notlar

1 Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye, Mimar Sinan'ın Anıları*, Hayati Develi (haz.), K Kitaplığı, İstanbul 2003, s. 157.

2 Selçuk Mülayim, *Ters Lâle: Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001, s. 39.

3 Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı*, s. 90, 122-124; Sâî Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyân*, Sadık Erdem (haz.), Binbirdirek Yayınları, İstanbul 1988, s. 25-28; Suphi Saatçi, *Mimar Sinan ve Tezkiretü'l-Bünyan*, MTV Yayınları, İstanbul 1989, s. 141-144.

4 "Gülistân-ı cinân her gûşeşi nakş-ı bahâristân/Müselsel hatlar anda selsebîl ırmağıdur gûyâ"

"Hemânâ kubbe-i âlîsi añun çarh-ı a'zamdır/Nümûne añlar anı nüh-felekden dîde-i bînâ" (Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı*, s. 166-167).

5 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul 1314, c. III, s. 437-444.

6 Mülayim, *Ters Lâle*, s. 160.

7 Zeki Sönmez, "Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Ocağı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Zeki Sönmez (haz.), İstanbul 1988, s. 252; Zeki Sönmez, "Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarlar Ocağının Yeri Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri", *Osmanlı*, X, Güler Eren (ed.), Ankara 1999, s. 184-189.

8 Ahmed Refik, *Türk Mimarları: Hazine-i Evrak Vesikalarına Göre*, Hilmi Kitaphânesi, İstanbul 1936, s. 84; Ahmed Refik Altınay, *Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı*, Abdullah Uysal (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 105.

9 Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen Sinan-ı Atik'in vakfiyesine göre adı, Sinan Yusuf b. Abdullah'tır. Kumrulu Mescid haziresindeki kabir taşına göre 1471'de 'şehîden' vefat etmiştir, bkz. Zeki Sönmez, "Atik Sinan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, c. I, s. 161; kitabesi için bkz. Fazıl Ayanoğlu, "Fatih Devri Ricali Mezartaşları ve Kitabeleri", *Vakıflar Dergisi*, IV, 1958, s. 199. Aydın Yüksel, "Sinan (Azatlı, Atik)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, Ekrem Çakıroğlu (haz.), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1999, c. II, s. 540.

10 Rıfkı Melûl Meriç'in, Bayezid Câmi'inin mîmârı olduğunu söylediği Yakub Şah b. Sultan Şah, 1504-1505 tarihli in'âmât defterinde adı geçen yegâne mîmardır, bkz. Mustafa Açıkgöz, *II. Bâyezid Devri İn'âmât Defteri Muharrem-Zilhicce 910/Haziran-Mayıs 1504-1505*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996, s. 24.

11 Hayatı hakkında fazla bilgi bulunmayan Mimar Hayreddin, Ayvansarâyî'nin kaydına göre, Sultan Bâyezid'in mimarıdır. Arşiv kaynaklarında Mostar köprüsünün mimarı olduğu belirtilmektedir. Ahmed Refik, a.g.e., s. 75; Daha geniş bilgi için bkz. Semavi Eyice, "Hayreddin, Mimar", *DİA*, c. XVII, s. 55-56.

12 Esir Ali olarak da bilinen Acem Alisi, Azerbaycan Türklerinden olup, vakfiyesinde adı Abdülkerim oğlu Alâeddin Ali Bey olarak geçmektedir. Yavuz Sultan Selim'in İran seferinde esir olarak alındığı için, Esir Ali denmektedir. 1537 tarihli vakfiyesinden, o tarihte hayatta olduğu anlaşılmaktadır. 1537-38 yılında Mimar Sinan baş mimar ol-

duğuna göre bu tarihte veya bu tarihten evvel vefât etmiş olmalıdır (Özkan Ertuğrul, "Acem Ali", *DİA*, c. I, s. 322; Zeki Sönmez, "Acem Ali", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, c. I, s. 14).

13 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 241-242.

14 Mülâyim, *Ters Lâle*, s. 202-205.

15 Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı*, s.142.

16 Ernst Diez, *Türk Sanatı: Başlangıcından Günümüze Kadar*, çev. Oktay Aslanapa, Üniversite Matbaası, İstanbul 1946, s. 179.

17 Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı*, s. 150.

18 Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s. 118.

19 Mülayim, *Ters Lâle*, s. 171.

20 Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, s. 114.

21 Saatçi, *Mimar Sinan ve Tezkiretü'l-Bünyan*, s. 110-112; Aziz Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2002, s.143-158.

22 Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s. 112.

23 Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, c. II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1979, s. 179.

24 Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 699.

25 Muin Memduh Tayanç, "Osmanlı Türklerinde Taş Rozas ve Rozetler", *VI. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, (VI, 1961, Ankara), Türk Tarih Kurumu, 1967 Ankara, s. 487-488; Mihriban Sözer, "Milli Süslerimiz Rozetlere Dair", *Arkitekt*, İstanbul, c. 13, sy. 5-6, 1943, s. 11-116.

26 Kemer şekilleri hakkında geniş bilgi için bakınız Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, İstanbul 1965, c. II, s. 1006-1023.

27 Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. II, s. 953.

28 Ayla Ödekan, "Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği", *Ord.Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşı'lıya Armağan*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1976, s. 437-445.

29 Celâl Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyinî Sanatlar*, MEB Yayınları, İstanbul ts. s. 686-687.

30 Mülâyim, *Ters Lâle*, s. 193.

31 Baydar, "Klasik Dönem Osmanlı Kamu Yapılarında Estetik Ölçütler", s. 63.

32 Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. IV, s. 1817; Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 687-688.

33 Zeki Sönmez, *Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar - Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988, s. 129.

34 Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 704.

35 İbn-i Kemâl, *Dîvan: Tenkitli Metin*, Mustafa Demirel (haz.), Fakülteler Matbaası, İstanbul 1996, s. 206.

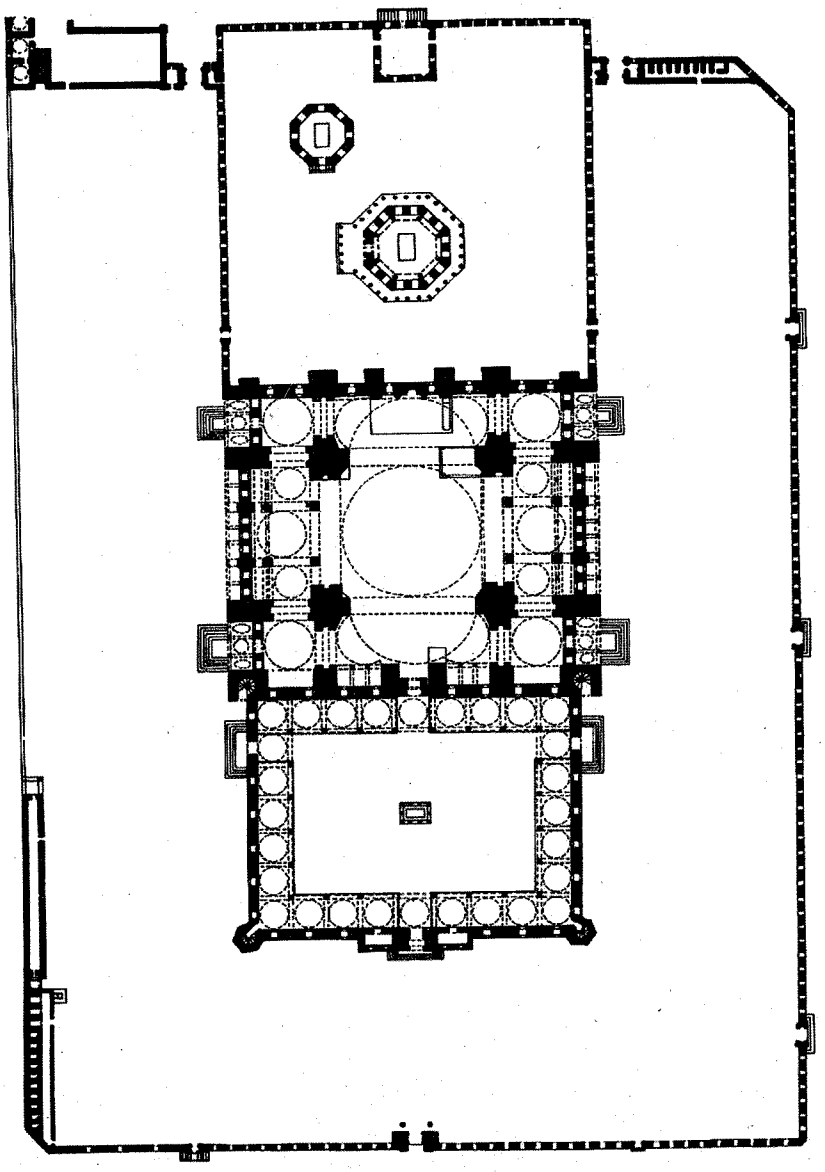
36 Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı*, s. 142.

37 Sargon Erdem, "Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilal, Boynuz Alemlerinin Menşeleri Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, c. I, sy. 3, (Eylül 1988), s. 103-117; Sargon Erdem, *DİA*, İstanbul 1989, c. II, s. 352-356.

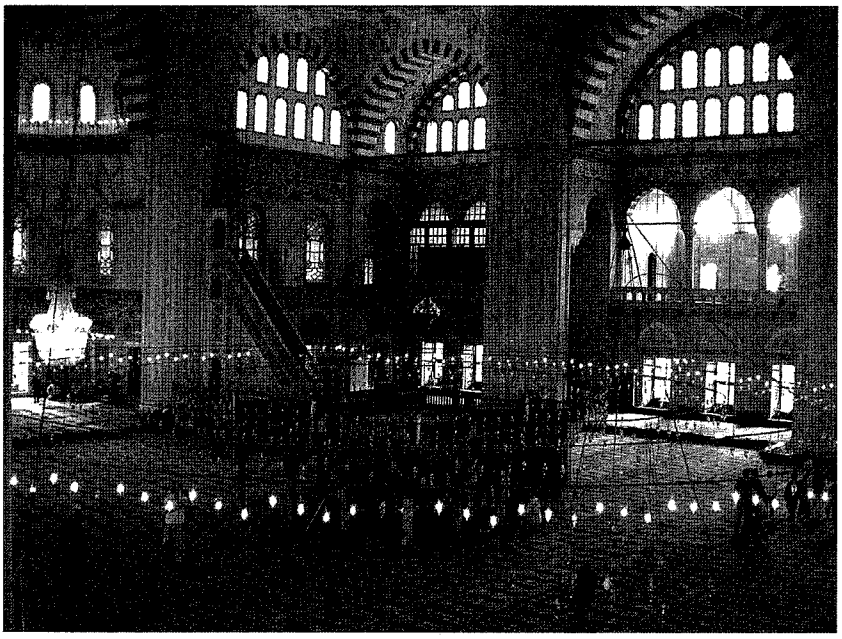
Resimler



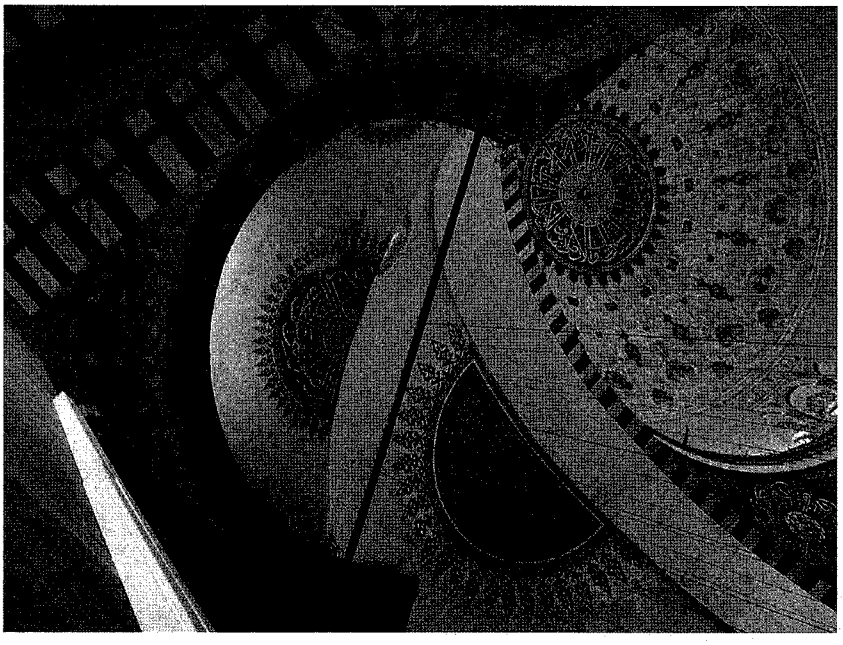
Resim 1 Divriği Ulu Camii Taçkapısı



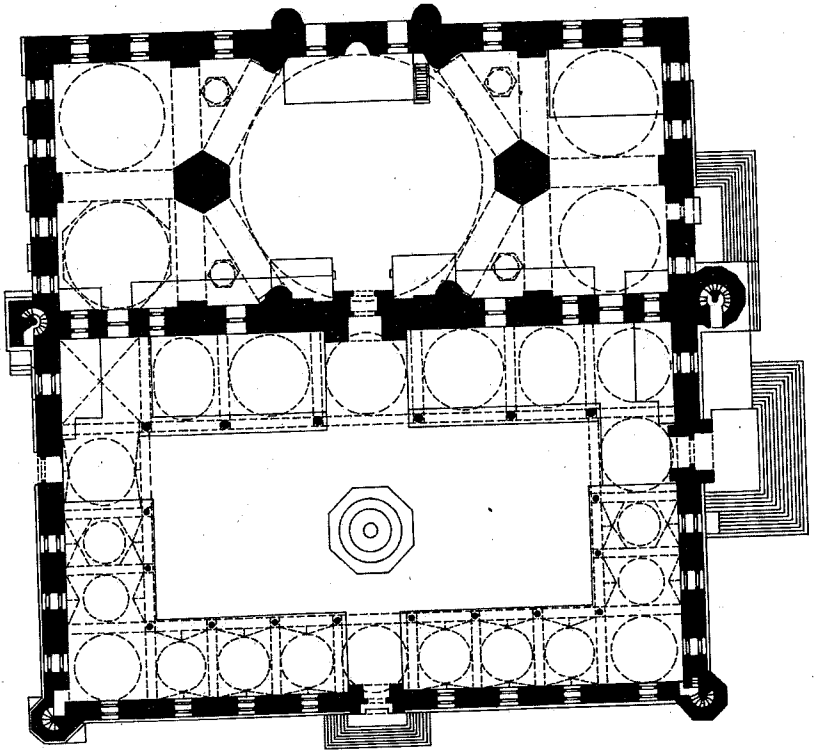
Resim 2 Süleymaniye Camii Planı



Resim 3 Selimiye Camii Harimi Genel Görünüşü



Resim 4 Süleymaniye Camii Kubbe Silsilesi



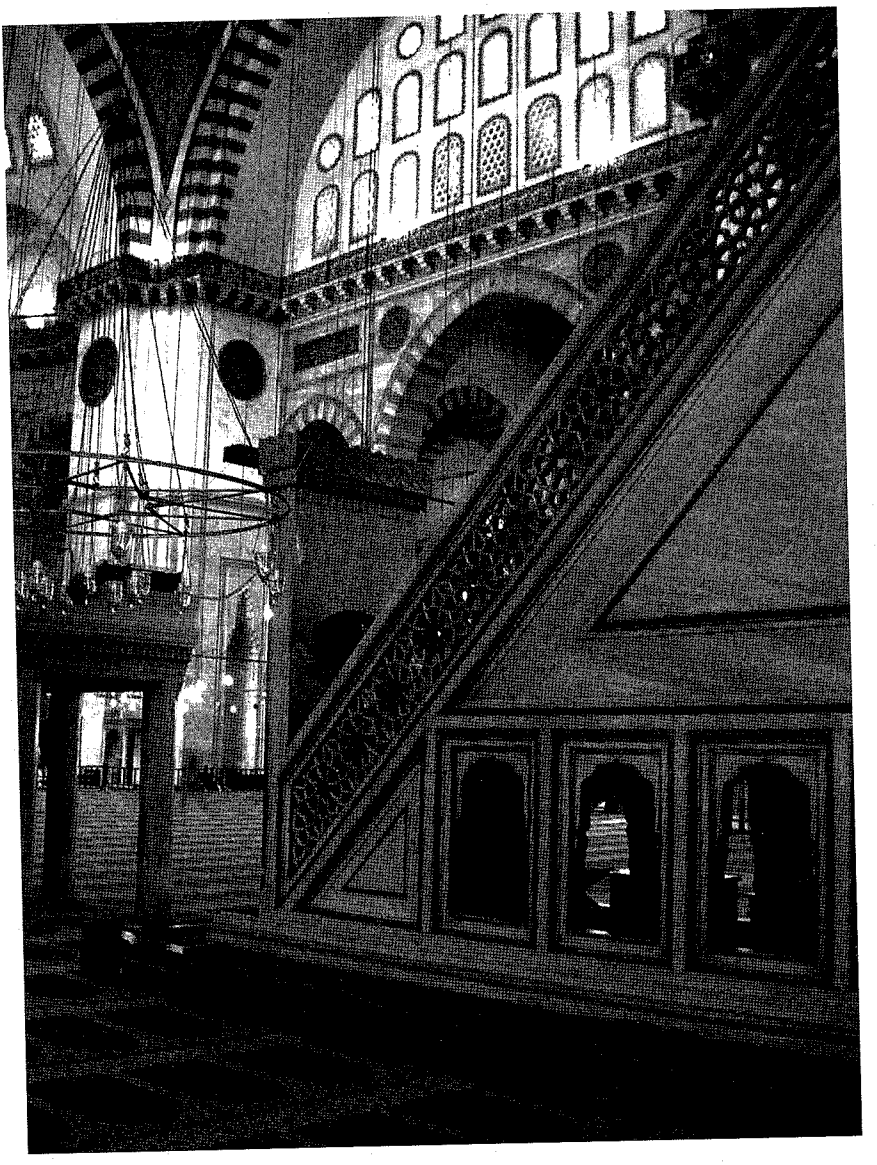
Resim 5 Edirne Üçşerefeli Camii Planı



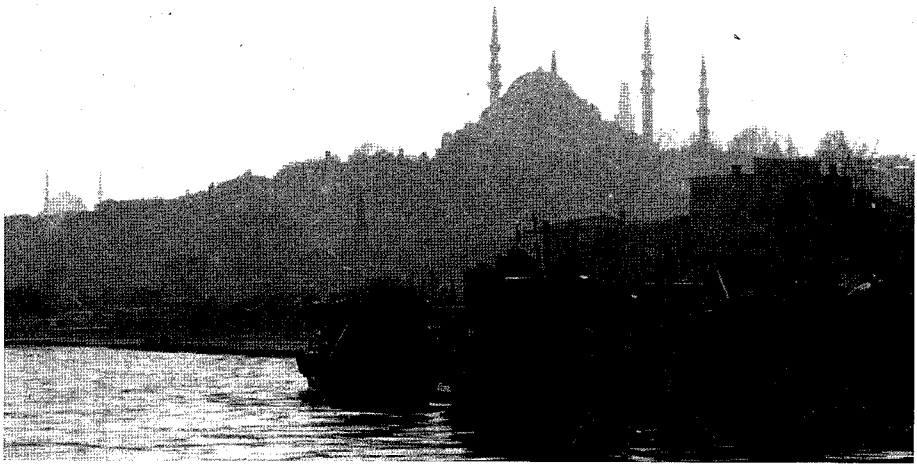
Resim 6 Selimiye Camii Dış Cephe Görünüşü



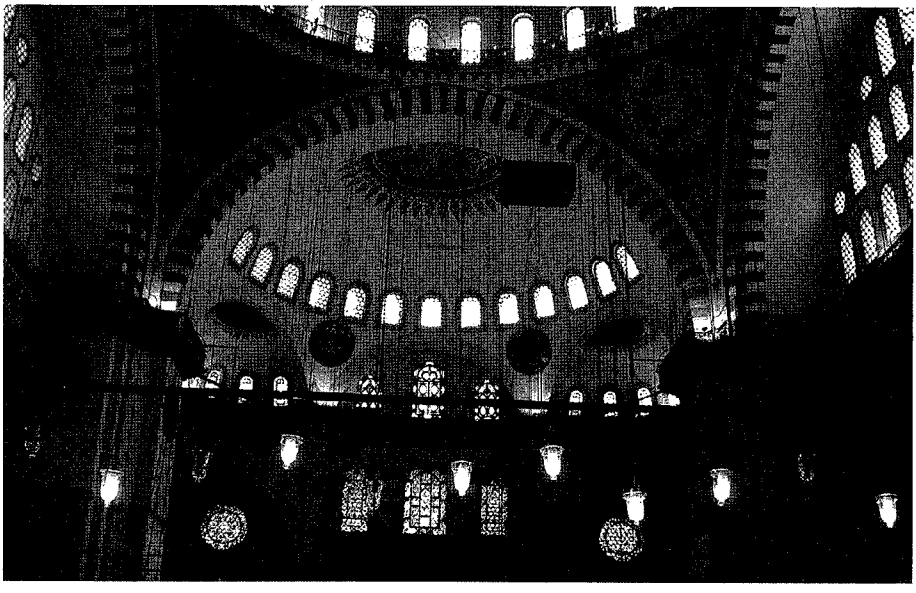
Resim 7 Süleymaniye Camii Revaklı Avlu Cephesi



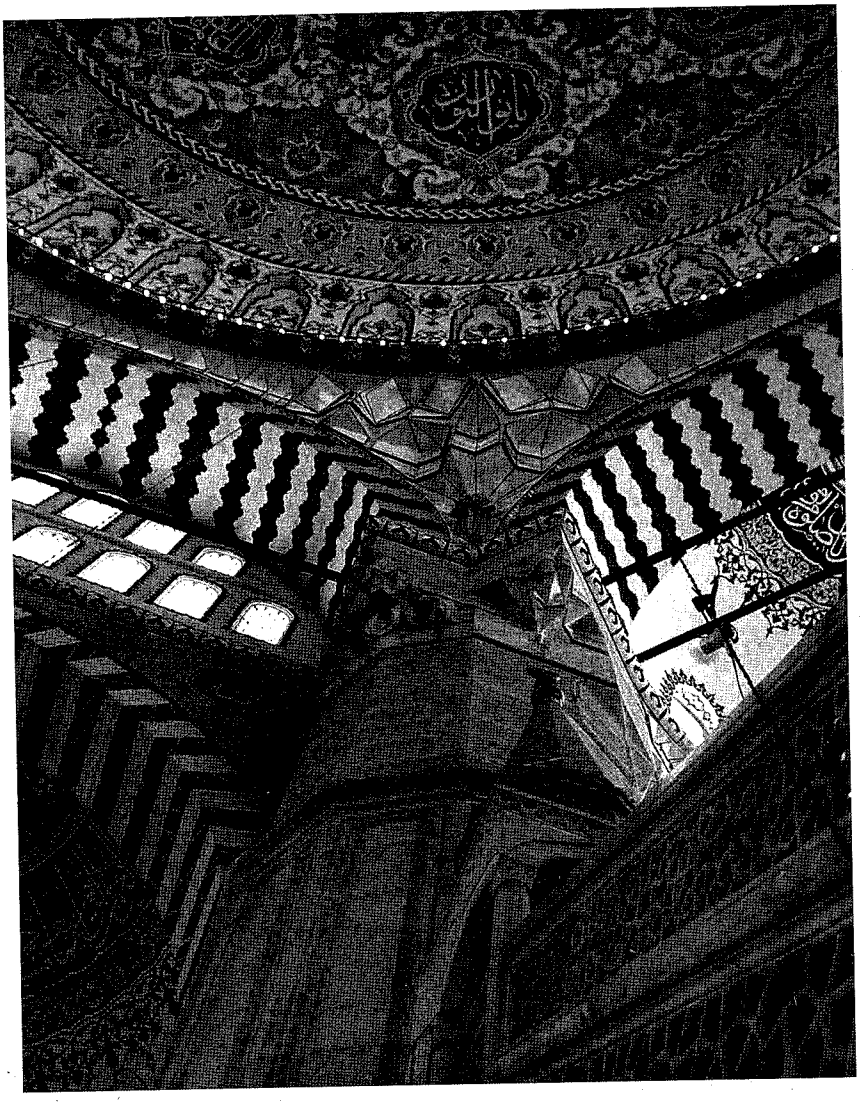
Resim 8 Süleymaniye Camii Minberi ve Müezzin Mahfili



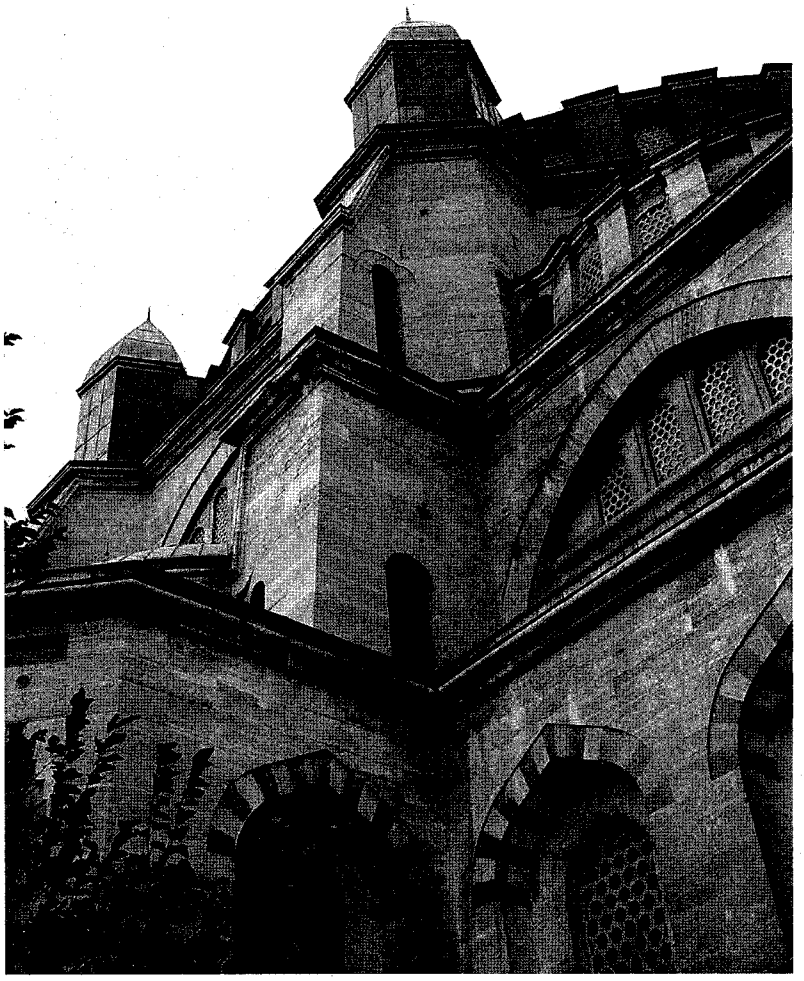
Resim 9 Süleymaniye Camii Silueti



Resim 10 Süleymaniye Camii İçeriden Mihrab Cephesi



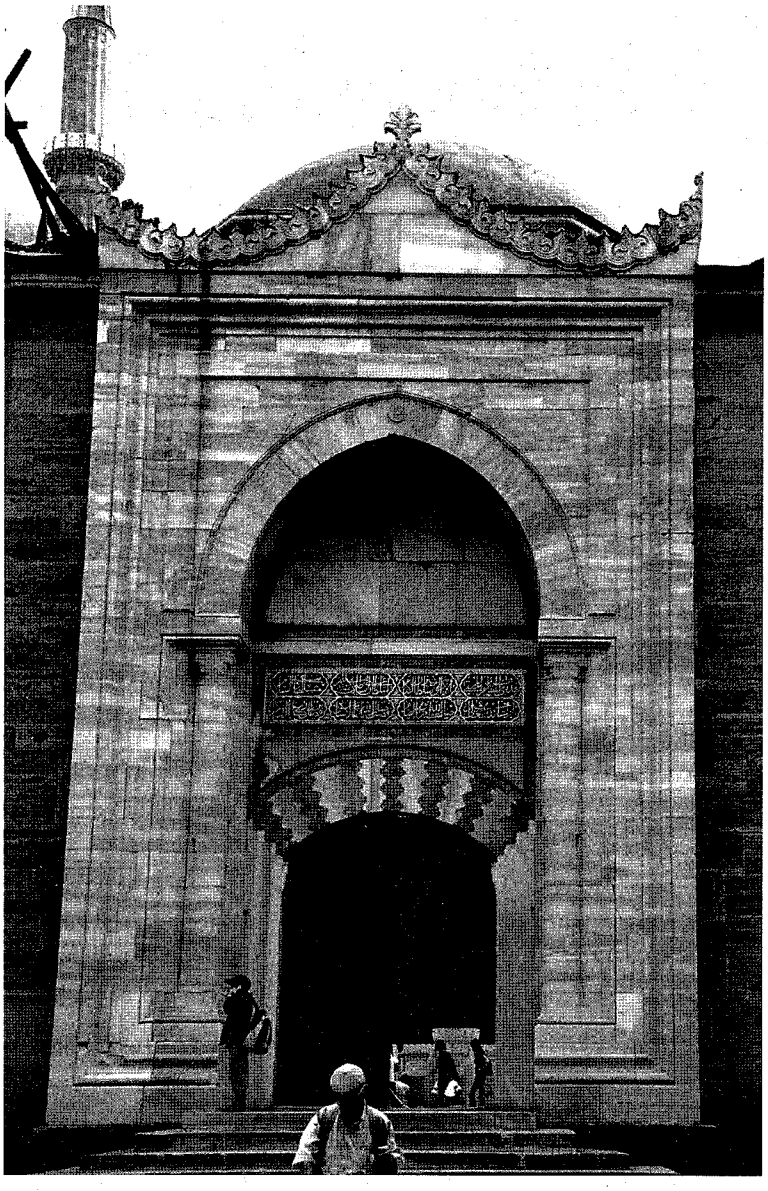
Resim 11 Selimiye Camii Kubbe İntikali ve Mukarnasları



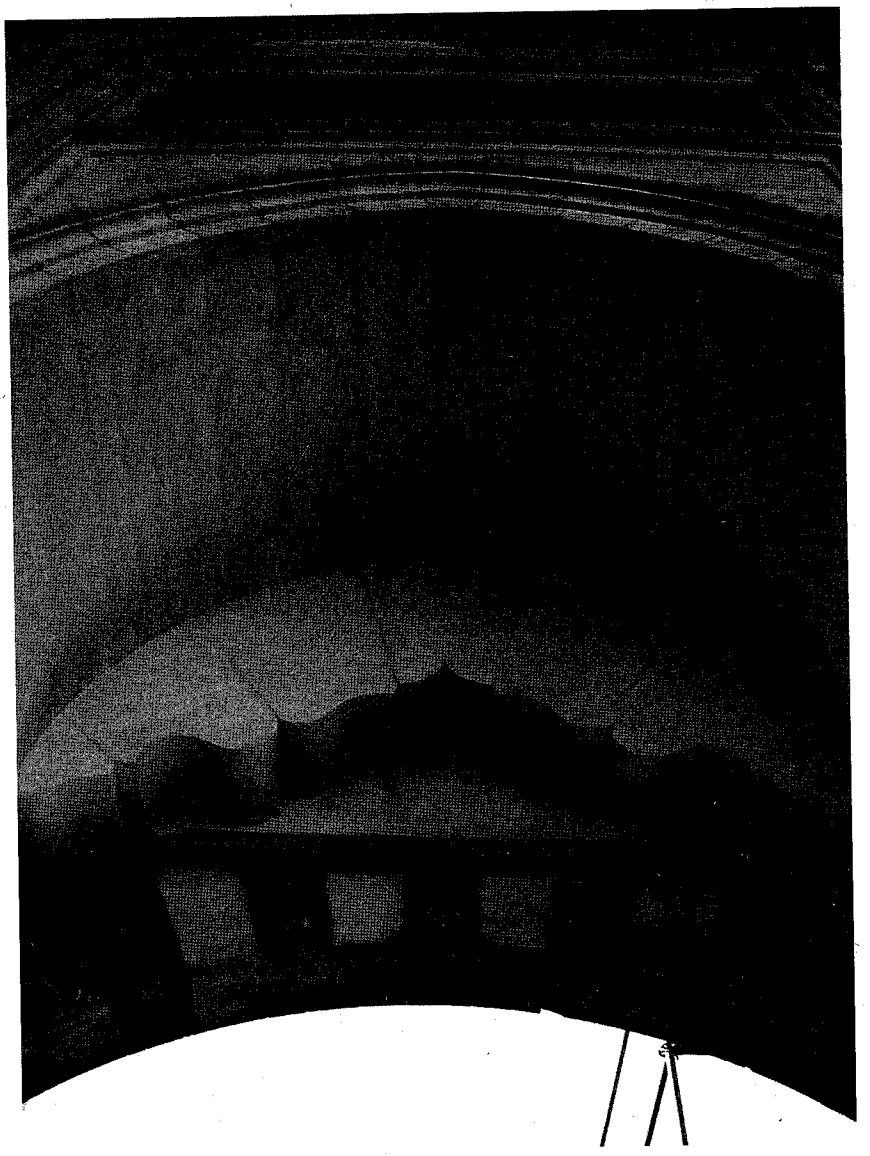
Resim 12 Selimiye Camii Ağırlık Kulesi ve Payandaları



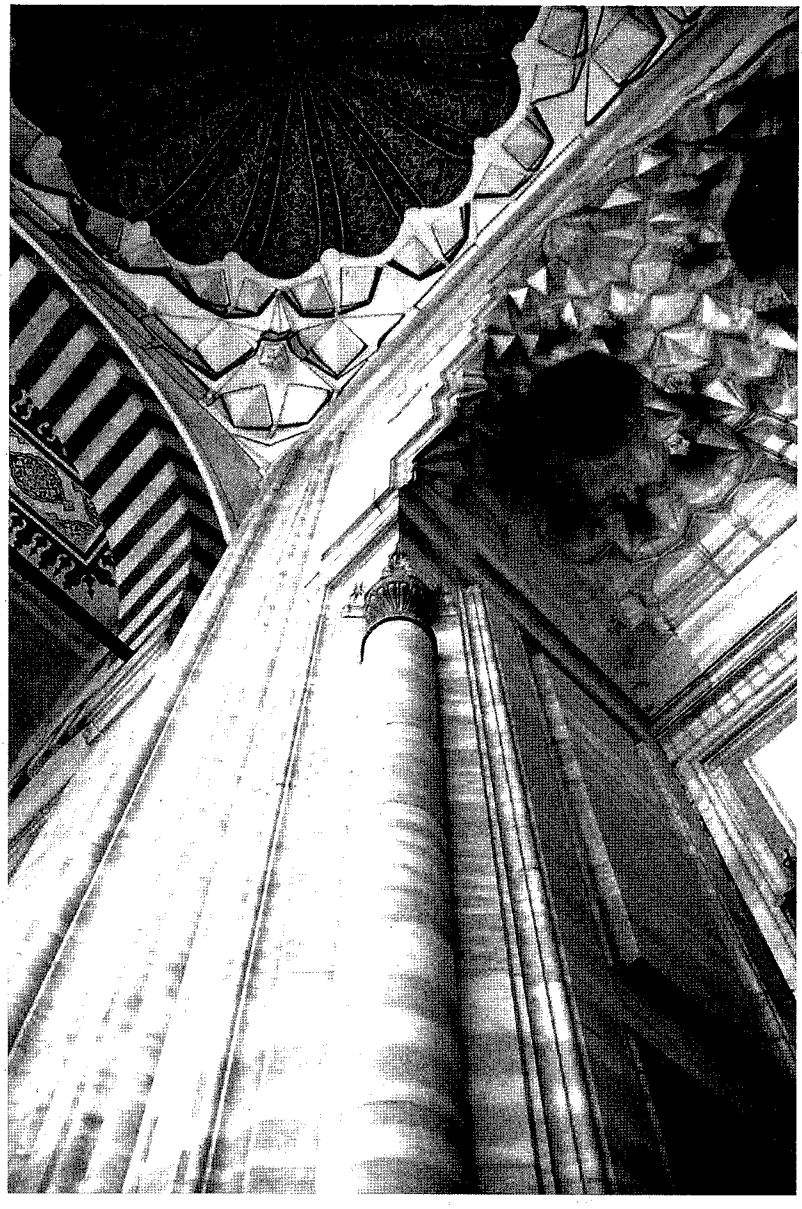
Resim 13 Selimiye Camii Revakı Köşe Birleşmesi



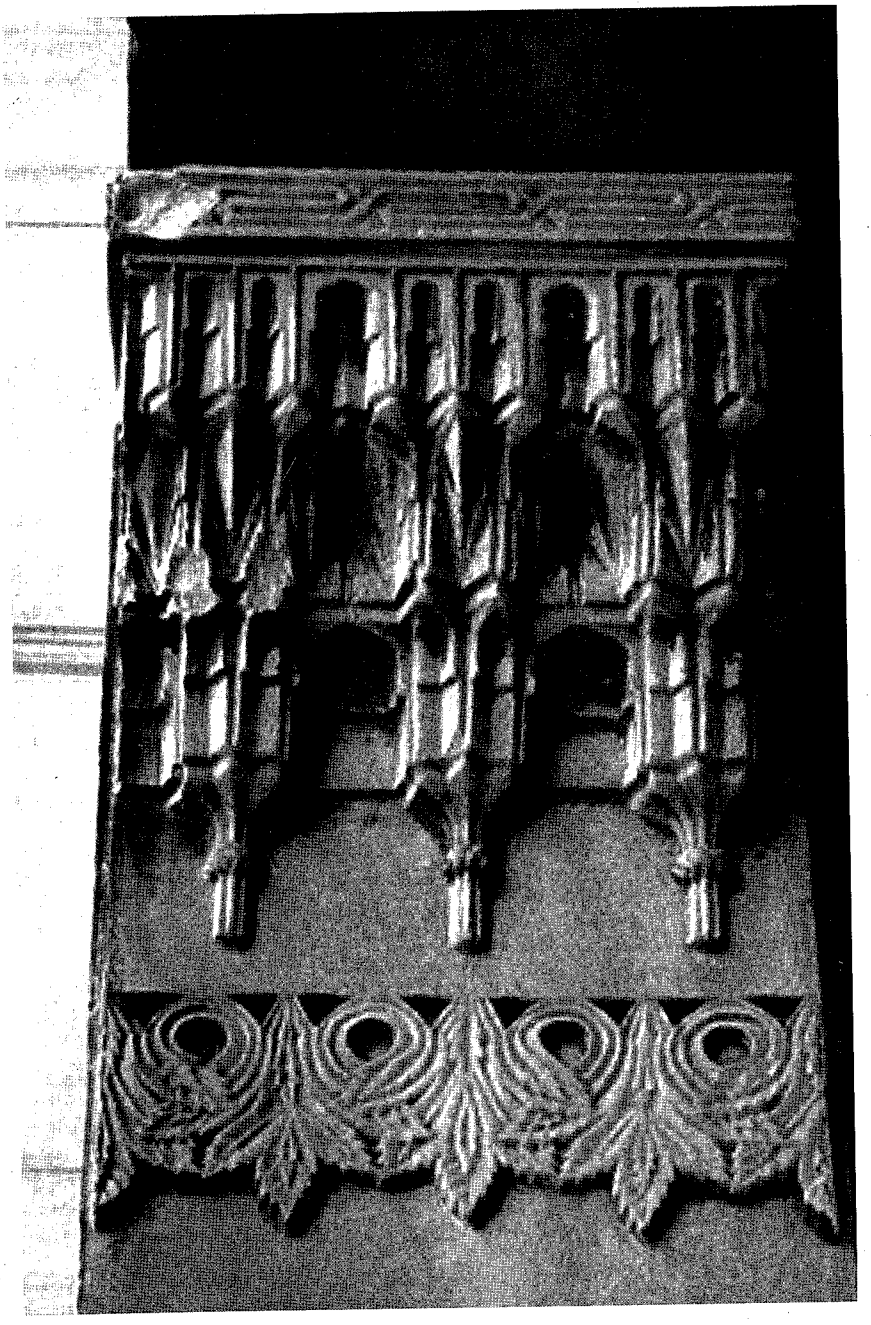
Resim 14 Selimiye Camii Revaklı Avlu Taçkapısı



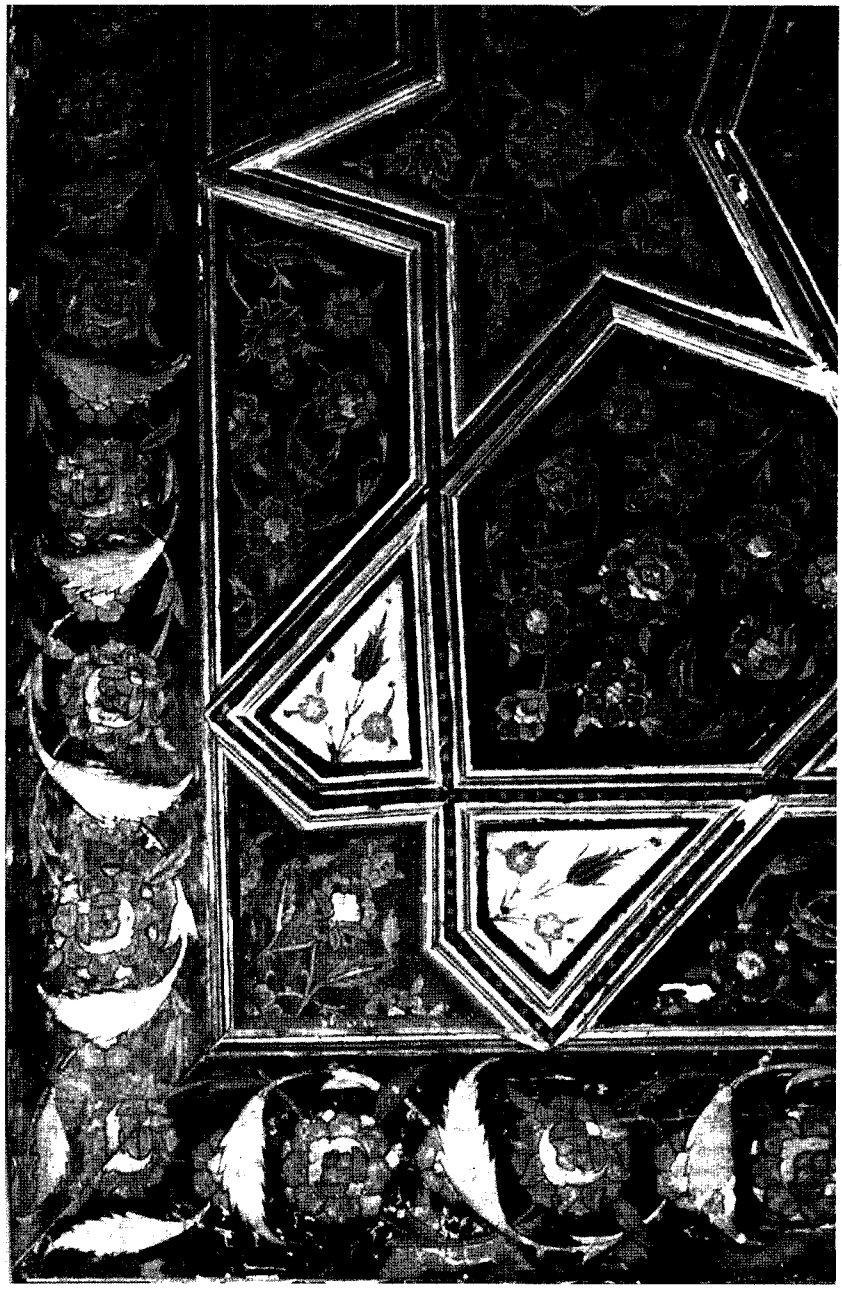
Resim 15 Süleymaniye Camii Revaklı Avlu Taçkapısı İçten Görünüşü



Resim 16 Selimiye Camii Taçkapısı Köşe Sütunçesi ve Mukarnasları



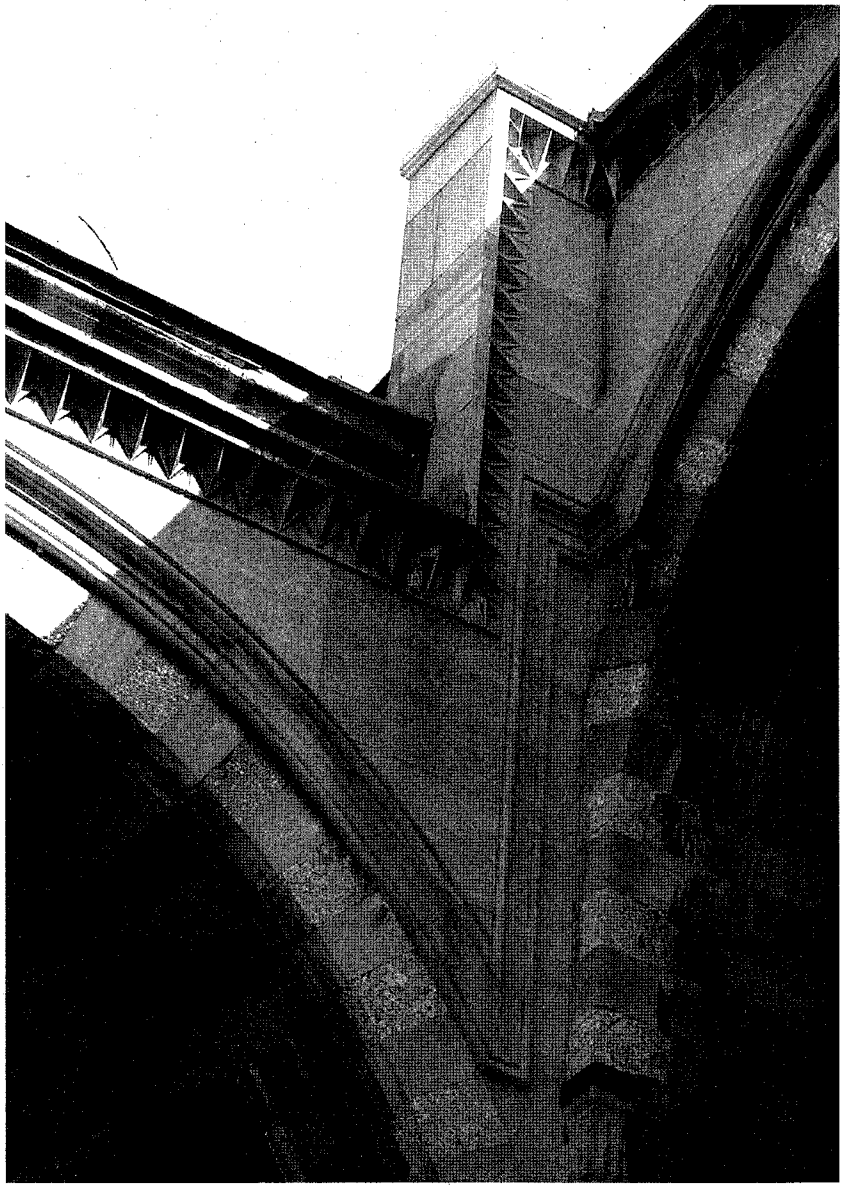
Resim 17 Süleymaniye Camii Revaklı Avlu Taçkapısı Mukarnaslı Söve Yastığı



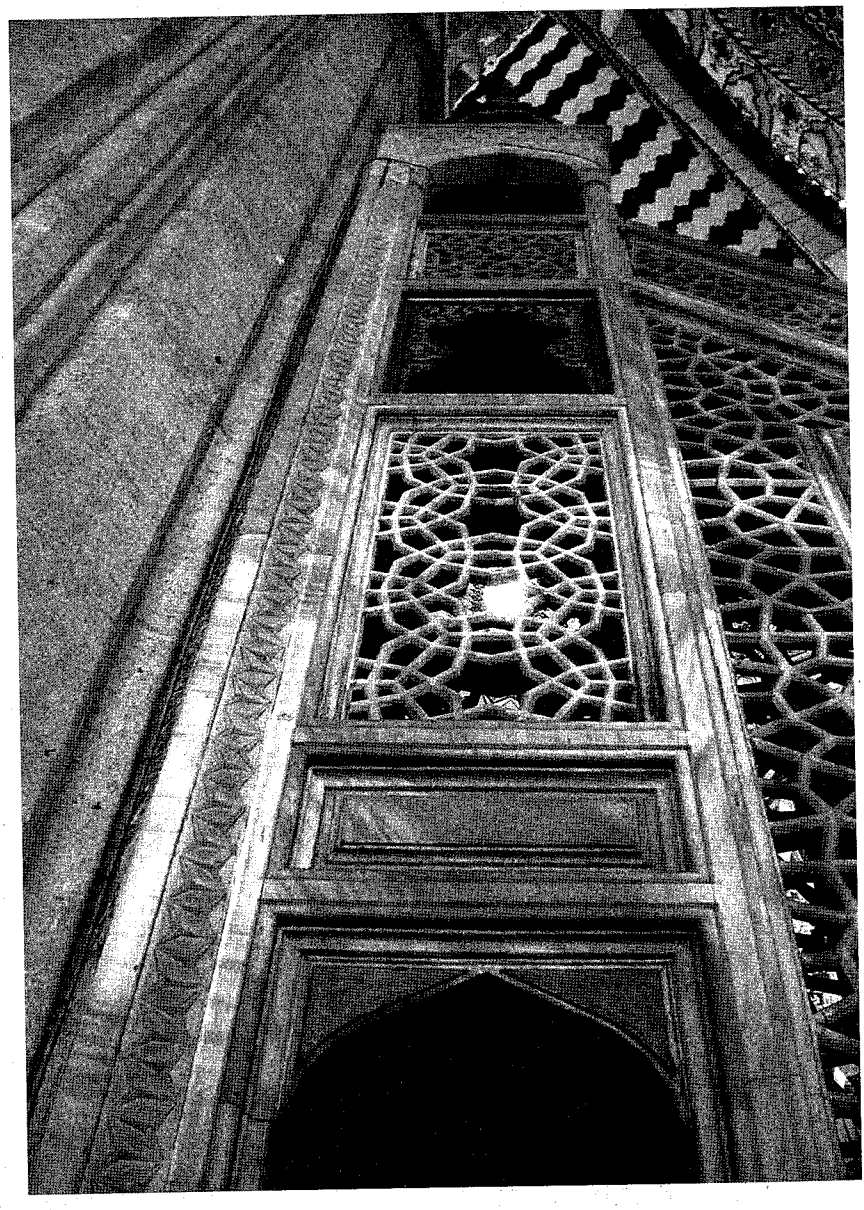
Resim 18 Üsküdar Atik Valide Camii Ahşap Tavan Bezemeleri



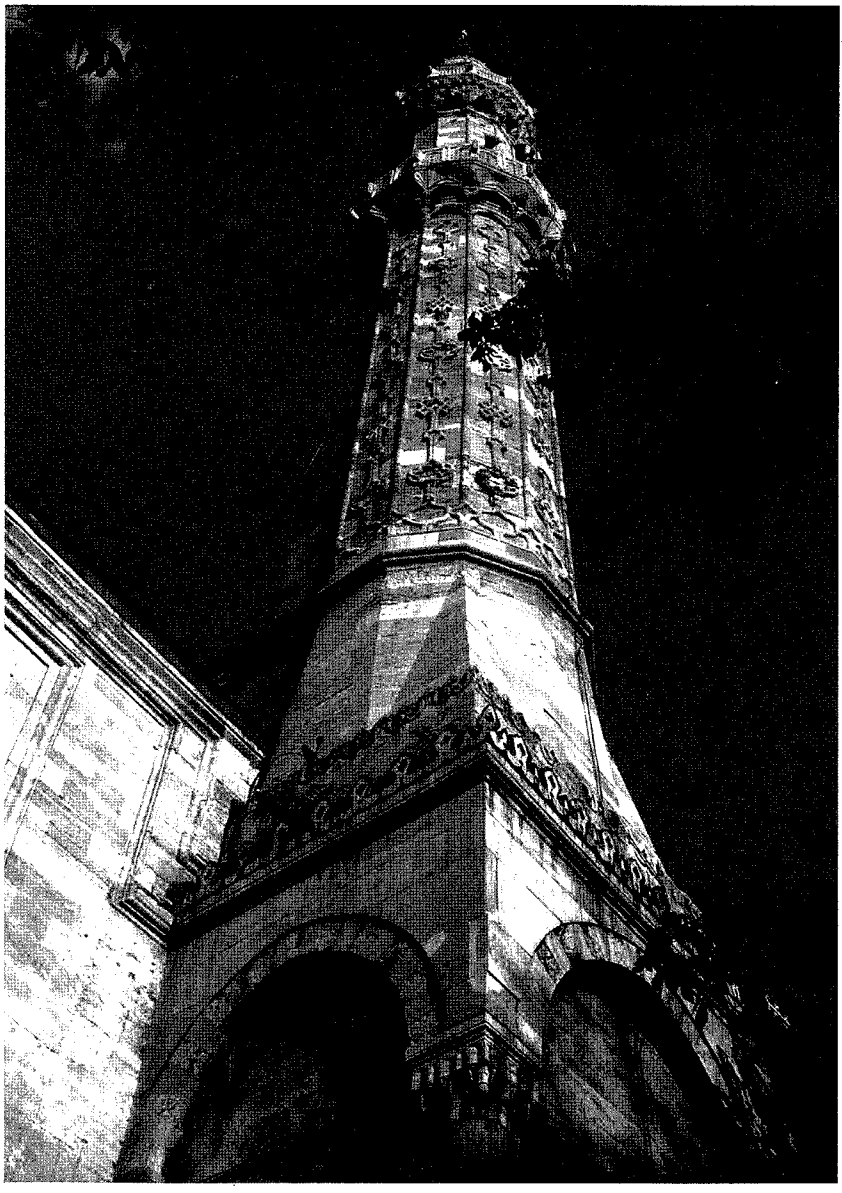
Resim 19 Süleymaniye Camii Mihrab Sofası Kaşîleri



Resim 20 Şehzade Mehmed Camii Revakı Köşe Birleşmesi ve Silmeleri



Resim 21 Selimiye Camii Minberi



Resim 22 Şehzade Mehmed Camii Minaresi



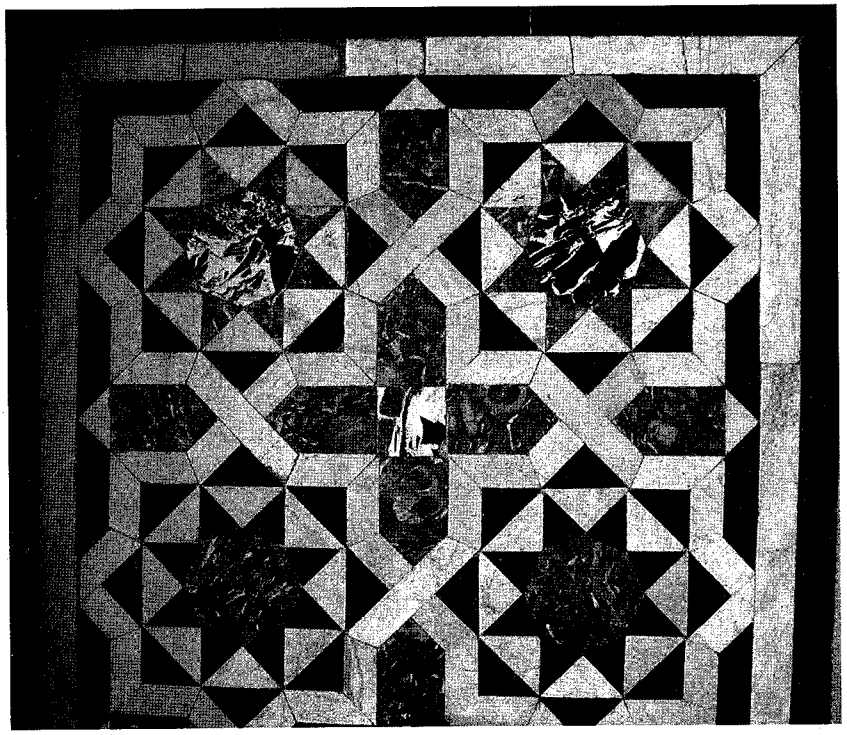
Resim 23 Süleymaniye Camii Revaklı Avlu Taçkapısı Taç Bezemeleri ve Kuş Evleri



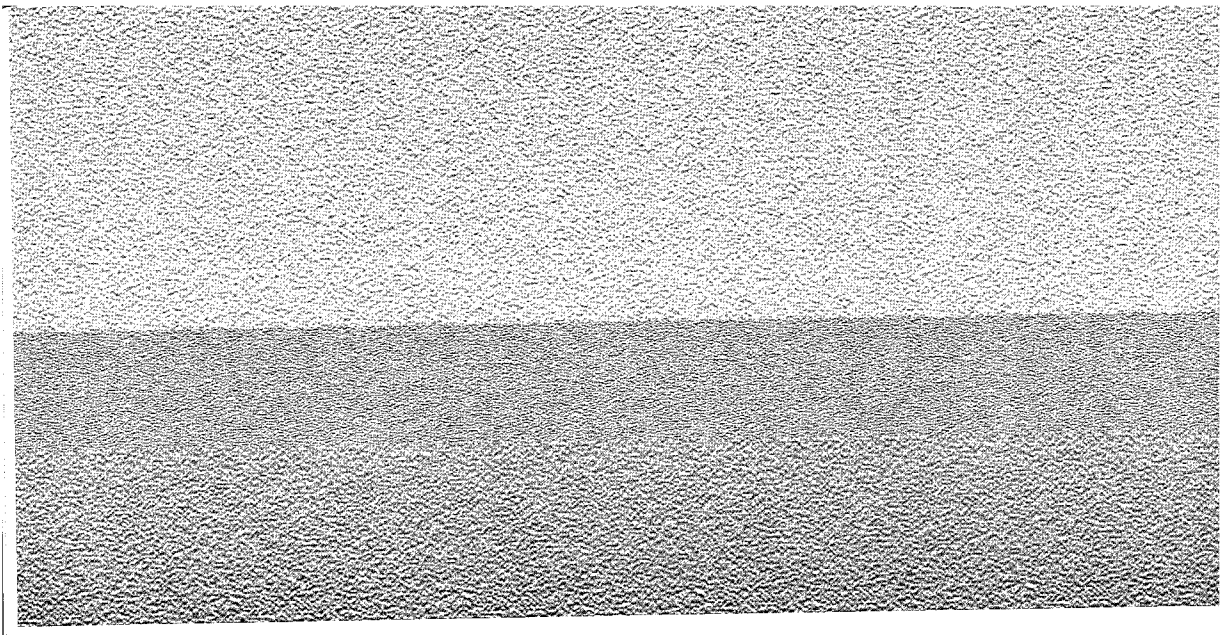
Resim 24 Kanunî Sultan Süleyman Türbesi Cephe Bezemeleri



Resim 25 Kanunî Sultan Süleyman Türbesi Ahşap Kapı Detayı



Resim 26 Selimiye Camii Mermer Mozaik Zemin Döşemeleri



Klasikler, intihar ilacıdır. Adına ister aydın, ister âlim, ister filozof diyelim; ister onun için yeni bir kelime icat edelim, çağdaş düşünürün ilk görevi kelimelere şifa vermek olmalıdır. Güvenli bir toplum için, güvenilir bir dile muhtacız. Klasikler meselesinin yeniden gündeme getirilmesi sıradan bir entelektüel tecessüs değil, varoluş sancısı çeken bir topluluğun şifa arayışıdır. Elbette insan zihni açık uçludur ve her şeyin çaresi geçmişte değildir. Ancak, insan türünün insanca yaşamaya ilişkin geçmişte cevabını bulamadığı herhangi bir meselenin gelecekte cevabını bulabileceği de şüphelidir. Akıl ile Gelenek bu yolda el ele vermek zorundadır. Hiçbir doğru, sadece bizim şu anki akıl yürütmemizin eseri olamaz. Hiçbir güzel, sadece şu anki estetik anlayışımızdan çıkarılamaz. Doğru ve Güzel, izi sürülebilen değerlerdir. İzi sürülebilen ve geliştirilebilir süreçler. Klasikler, bu sürecin solmayan çiçekleridir.