

OSMANLI SANATI

JEAN-PAUL ROUX*

Türkçeye Çeviren: MÜBAHAT TÜRKER-KÜYEL**

Osmanlı sanatı, kendisini, Fas'taki, Mısır'daki ve İran'daki sanattan, hattâ, birçok şeyini borçlu bulunduğu Anadolu'daki Selçuklu sanatından bile, ziyadesiyle farklı kılan kuvvetli kişiliğine rağmen, bir İslâm sanatıdır. Çünkü, Osmanlı Devleti bir müslüman devletidir; ve, onların bu sanattaki yaratıları, hiç olmazsa en azından özleri bakımından, dinsel emirlere ve İslâm fikriyatına boyun eğmektedir. Çünkü, Osmanlı sanatı, yaratıcı dehasına ve maruz kalmış olduğu çeşitli etkilere rağmen, İslâm âleminde kök almaktadır; ve, bir de, çünkü, bu sanat, İslâm âlemindeki öteki sanatlarla, muhakkak surette dinden kaynaklanması icabetmeyen belirli bir miktarda, ortak çizgiler arz etmektedir.

TÜRK TOPRAKLARINDA OSMANLI SANATI

Nasıl İslâm Sanatı bir imparatorluk sanatı olmuş idi ise, işte tıpkı bunun gibi, Osmanlı Sanatı da, bir imparatorluk sanatı olmuştur. Birkaçı müstesna, Bursa'daki, Edirne'deki ve İstanbul'daki en önemli anıtlar, hakanın oturduğu bu şehirlerin bir anıtı olarak inşa edilmişlerdir. İnsan bu sanatın gelişmesini, bu şehirlerde daha iyi gözlemleyebilmektedir. Bununla birlikte, öyle görünüyor ki, bu sanat, uzak eyâletlerde, Arap İmparatorluğunun uzak eyâletlerinde takip edilebildiğinden daha zayıf bir surette, takip edilmiş bulunmaktadır. Bu hal, eyâletlerin, merkezde yapılmakta olanların dışarısında bırakılmış olmasından ileri gelmez. Çünkü, bölgesel büyük yerleşim birimleri, söz gelişi, küçük şehirlerde olduğu gibi, ya kültür atılımına katılmaktadırlar, ya da ondan yararlanmaktadırlar. Bunlar, ya Saraydan mimarlar temin etmektedirler, ya da, onları az veya çok

* Edebiyat Doktoru, Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezinde Araştırma Müdürü.

** Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Felsefe Bölümü Başkanı. (Bu çeviri, "*L'Histoire de l'Empire Ottoman*", 1989, Paris, Fayard, adlı dergi-kitabın, "*L'Art Ottoman*" başlıklı, XV. Bölümünde, Jean Paul Roux tarafından yazılmış olan "*L'Art Ottoman Dans les Territoires Turcs*", s. 649-683, isimli makalenin, Mübahat Türker-Küyel tarafından yapılmış olan çevirisidir).

bir sadâkatle taklîd etmektedirler. Gerçekten de, daha sonraları, Mısır Hidivi Mehmet Ali Paşa, Kahire'deki, beyaz ve şeffaf mermerden o ünlü câmisini inşa ettirecektir (1824-1827). Bundan epeyce daha önce, Magrib'in kendisi, Halep veya Şam'dan sonra (1571'de inşa edilen Takkiye Süleymâniye), diğerleri arasında, Cezayir'deki Pêcherî Câmisi'nde (1660) veya Tunus'taki Sidi Mehrez (1700) Câmisi'nde olduğu gibi, İstanbul sanatını yansıtacaktır. Ama, Osmanlıların getirdiklerini, İslâmın henüz tam manâsıyla yerleşmediği Avrupa'da ve Küçük Asya'nın en batısında hiçbir şey durduramayacak iken, Doğu Anadolu'da veya Orta Anadolu'da olduğu gibi, Arap ülkelerinde de, kendisine gitgide bağlanılacak olan bin yıllık bir geçmiş ile Osmanlıların getirdikleri arasında bir uzlaşma yapılacaktır.

Bütün Müslüman medeniyetinde olduğu gibi, Osmanlı medeniyetinde de mimarîye öncelik verilmiştir. O, öyle bir mimârî idi ki, zarûrî teknik bilgilere dayanıyordu, mekânın tertibi ve kitlelerin dengelenmesi duygusuna sahipti ve kendisine mahsus bir değeri haiz bulunmaktaydı. Sık sık söylendiğinin tersine olarak, o, bir bezek vesilesi değil idi; hattâ, o, her tür süsten azâde olarak, kendisi hakkında, ister istemez, bir hayranlık uyandırıyordu. Bununla birlikte, şurası da bir gerçektir ki, binâların bezemesi de, tıpkı, el ile yapılmış objelerin süslenmesinde olduğu gibi, eserin ustasının en büyük tasası idi. Daima zengin, ama, bazen de aşırı göze batan İslâmî süsleme Osmanlı süslemesinde olduğu gibi, şüphesiz ki bir renk ustasının elinden çıkmış olan bir süslemedir. Çünkü, İslâm dünyasında, sanat, bir doğulu sanattır, kabartmadan çok bir çizgi sanattır. Bu sanat, "ronde-basse" veya "haut relief"lerde olduğu gibi kabartmalar istemez; İslâmiyetin derin temayüllerine uyarak —belki de bunlar Sâmi temayüllerdir—, insan sûretindeki heykellerden kaçınır; onları, hiç olmazsa, mimarîde kullanmaz. Minyatürde ve seramik eşyada insanlara ve hayvanlara çok yer ayıran Osmanlılar, kesin kurallara, ötekilerden, özellikle de Selçuklulardan, daha çok bağlı kaldılar. Halbuki onlar bitki âlemini ele aldıklarında, doğaya daha sâdık kalmak gibi bir zevk yansıttıklarından, o kurallara daha az bağlıydılar.

Öteki müslüman medeniyetlerde olduğu gibi, Osmanlı medeniyeti de, özü itibarıyla, kentseldir. Nüfusun çoğunluğunu bir araya toplayan köyler, genel olarak, mimârî yüzü görmemiştir. Bununla birlikte, kırsal alanda kervansaraylar, köprüler, hisarlar ve türbelerden ibaret olan bir mimarînin var olduğu görülmektedir. Bazen, taşların basitçe biraraya yığılmasından, bazen yazı kazılarak ve bir başlıkla süslenerek dikilmiş taşlardan, bazen de anıt-kabirlerden ibaret olan mezarlar, ölünün "çöl"e gömülmesini isteyen

eski emir gereği gibi, şu genel olarak terkedilmiş, ama, ekseriyetle de dinamizmini muhafaza eden emir gereği, dağınık olarak doğaya terkedilmiştir.

Müslüman şehrin merkezi, büyük câmidir. Câmî, ibadet etmek, vaaz dinlemek, mükâşefede bulunmak, çocuklara *Kur'ân-ı Kerîm* öğretmek ve toplum meselelerini görüşmek maksadıyla, müslüman olan cemaatin toplandığı yerdir. Câminin yanında, genel olarak, hükümdarın veya emîrin sarayı bulunur. İktisadî hayat, pazar veya "*Sûk*" denen, insanlarla hayvanların barınmasına yarayan kervansaraylarla ve ambarla çevrilmiş bulunan ticaret merkezinden etrafa doğru yayılır. Şehirliye kolaylık sağlamak üzere hemen hemen her yerde, ibadet mahalleri veya *mesjid* denen küçük câmîler, hamamlar, çeşmeler hazırlanmıştır. Şehrin aşırı derecede büyümesinden ileri gelen güçlükleri bir nebze bertaraf etmek üzere, başkentlerde, bir çok câmîler ve pazarlar yer almıştır. Sanatçının yaratışı, kendi özünü, şehirde bulur. Bu yaratış, kırsal ve göçebe kesimden geldiği hallerde bile, ticaret metaı olarak, yine şehre tâbi bulunmaktadır.

CÂMÎ

Aşkın olmasına rağmen, Tanrı'nın, bir çeşit Evi olan câmî, asırlar üzerinden aşır gelerek, ortada duran tek anıttır. Aynı zamanda, hem Tanrı'nın büyüklüğünü hem de İslâm âleminin hâkim varlığını gösteren câmî, genel olarak müslüman mimarîsinin çeşitli okulları arasında en dikkate değer olanıdır; ve, o mimarîyi en iyi temsil eden yapısıdır. Bu temsil, câminin, "arap" denen plânını ve onun bu plâna göre yerden yükseltilmesi işlemini XI. yüzyıla kadar her yerde, hattâ, bazı yerlerde, daha da geç zamanlara kadar, zorla kabul ettirmiştir veya onları meşrûlaştırmıştır. Osmanlılar, bu plânı kaldırıp, yerine başka bir plân koydular. Bu plân, daha evrenseldi. Bu plân evren-dağı tapınağının plânı idi. Ama, Osmanlılar, ondan, ancak dinsel inancın gerekli kılmış olduğu uzuvları muhafaza edebildiler. Onlar, onun, ancak merkezî plânını kabul edip, dikdörtgen plânını reddederek, müminlerin paralel uzun saflar halinde ibâdet etmelerini güçleştirmiş oldular.

Osmanlı câmisi, her câmî gibi, Mekke'ye yönelir. Bu yön, *Kible*, kabaca, güneye bakan ve *kıblî* denen duvarda, *mihrâb* denen boş bir *niş* (yuva, girinti) ile gösterilmiştir. *Mihrâb*'a doğru bakıldıkta, onun sağ tarafında, *minber* denen vaaz kürsüsü bulunur. *Minber*' in dik bir merdiveni bulunur. Bu merdivenin en yüksek basamağının üzerinde bir sayvan, alt kısmında

ise kapalı olan bir kapı bulunur. Câmilerde kurban sunulmadığı için, su-nak yoktur. Kandiller ve halılar dışında, biricik döşemelik, *dekke* denen, “*Kurrâ*” veya “*Kur’ân-ı Kerîm*” okuyucuları için sıralar, *maksûre* denen kapalı bölümler, “*Mushaf*”ı koymak için rahleler ve duvarlardaki gömme dolaplarıdır. *Haram (Harîm)* denen ibâdet mahallinin dışında, onun iltisakları yer alır: *Sahın* denen ve sütunlarla çevrili bir avlu, onun ortasında, *şadırvan* denen bir havuz ve bir çeşme, helâlar, abdest almak için çeşmeler, *mi-nâre* denen bir kule. *Müezzîn*, işte oradan ezan okuyarak ibadete çağırır. *Minâre*’nin bilinmediği pek az müslüman ülkesi bulunmaktadır. Avlu, hemen hemen, genel bir teveccühe mazhar olmuştur, ama, o, Anadolu Selçukluları tarafından terkedilmiştir.

SELÇUKLU SANATI VE OSMANLI SANATI

Osmanlı sanatı, teşekkülünden itibaren, sonra da, bütün yolu boyunca, Bizans, İtalyan, İran, Suriye gibi ve şüphesiz, daha başkaları gibi çeşitli etkilere maruz kalmıştır: Bunların ayrı ayrı herbirinin oynamış olduğu rolü kesinlikle ortaya koymak güçtür; çünkü, bunların hepsi, bir tek bütün halinde erimiştir. Bu bütün ise, melez bir vasıf göstermekten uzak olarak, kuvvetli bir şekilde birleşmiştir. Türk olmayanların da katkıları olmuş olsa bile, bu sanatın asıl yaratıcıları Türklerdir. Çünkü, Türkler, ona, belli bir itilim uygulamışlardır; bu itilim ise, kökünü, Selçuklu sanatından almaktadır.

Malzemenin seçiminde ve hazırlanmasında, Osmanlılar seleflerinin Anadolu geleneğine sâdik kalmışlardır. Onlar güzel ve iyi işlenmiş taş sevmektedirler; ve eğer onlar, kendilerini, Bizans etkisiyle, taş yerine tuğla koymak gibi bir câzibeye kaptırmış bulunuyor idiyse, tuğlayı da hemen hemen istisnâî bir şekilde kullanmışlardır. Duvarları örtmek için, halı gibi resime başvurmalarına rağmen, onlar, kaplamada çiniye üstünlük tanımışlardır. XIII. yüzyılda, *Karatay Medresesi*’nin cephesinde ve Konya Alâeddin Câmisi’nde görüldüğü üzere, Osmanlılardan önce bilinen o güzelim mermer döşeme ile çini pek yarışmamıştır. Bursa’da, sırçalı duvar tuğlaları, meselâ, Yeşil Câmî’nin sırçalı duvar tuğlalarındaki gibi, oldukça sıkı bir şekilde, Konya anıtlarının çinileriyle bir yakınlık arzederler. İleride göreceğimiz üzere, bu konutların plânları, açıkça, tıpkı, kemerlerde, kubbelerde, ayaklar üzerindeki kubbelerde ve petekli *mîhrâb* şekillerinde izlenen birçok inşa yollarının o yüzyıllardan kalmış olmalarındaki gibi, XII. ve XIII. yüzyılda kullanılmış olan plânlardan gelmektedir.

Bununla beraber, diğerlerinde olduğu gibi, Osmanlı hükümdarlığı sırasında da, XIV. yüzyıldan itibaren, insan, esinde ve teknik alanlarda, derin bir yenileşme olduğunu görmektedir. Her yerde duyarlı ve semereli olan bir yenileşme, “Bursa Okulu” denen ilk Osmanlı okulunda ve onun tercümanı olan 1550 yıllarının klâsik sanatında nihaî inkişâfına ulaşacaktır. O zaman alınan yol öyle büyük idi ki, emin işaretlerden mahrum olsak bile, Orta Çağ ile XVI. yüzyıl arasındaki her tür bağın yok olduğunu bile düşünebilirdik. Estetik, pek o kadar müşterek bir nokta arz etmiyordu, hattâ çeşitli anıtsal tiplere gösterilen alâka bile değişmişti.

İlk endişesi ticârî olan Anadolu Selçukluları için asıl anıt, süsü, oldukça “cistercien” tavırlı sahinleri olan revaklar üzerinde teksif edilmiş bulunan, debdebesiz, güzel bir sâdeliğin muhteşem yapısı olan hakikî ticaret *bazilikası*, han ve kervansaray idi. Kervansarayın ardından *türbe* denen anıt-kabir ve *medrese* gelir. Medrese, İslâm âleminde oldukça yenidir; medrese, XIV. yüzyılda İran’da doğmuştur, *medrese*, aynı zamanda, muhafaza işine memur edilmiş olan bir kurumdur; asıl anlamında, o, bir teoloji okuludur; daha genel olarak, o, başarısı bütün Orta Doğu’da işitilmemiş bir seviyede olan Atlantik kıyılarına kadar sokulmuş bulunan bir öğretim ve araştırma kurumudur. *Saray*’a gelince, sarayın da dikkate değer olması gerekir. Sarayın tantanalı olmamış olması o kadar şüphesiz bir şey değildir. Ne var ki, biz, onu, ancak, kalıntularına göre tanıyoruz. Meşgaleler arasında, câmilerin, sonuncu sırayı işgâl etmekten uzak bulunmadıklarını söylemek, hemen hemen mübalâğalı bir hareket olup câmiler, az sayıda, haşin, bazen fakir, yani, kabasaba olarak, ekseriyetle araştırma yapılmadan, “arap” plânı denen plân üzere, çok *sahinli* olarak inşa edilmişlerdir. Hiç olmazsa bu konuda, Selçuklular, kötü müslümanlar olarak görünmüşler ve melce-i mukaddesi imtiyazlı kılan sağlam geleneklerle ilişkilerini kesmişlerdir.

Ama, Osmanlılar eşyayı yerli yerine yerleştirmişlerdir. Osmanlılar, ne tamamiyle faydacı bir yapıya dönüştürmüş oldukları kervansarayları ne câminin *imâret* denen melceini ve onun kütüphane veya matbahlarla aynı sıfatta olarak bir çeşit mülhakatı addettikleri *Medresesini*, ne de statüsü değişmeyen türbeyi terketmediler. Fakat, câmiyi, mutlak rüçhaniyeti içerisinde, yeniden tesis ettiler. Osmanlılar, câminin yükseklik kazanması, kubbelelerinin genişletilmesi, kitlelerin uyumlu bağlanıp birliğe ulaşılması, hacimlerin basitleştirilmesi, içteki ve dıştaki uzuvların müteakabiliyeti ve ehram etkisi uyandırması işini becererek, en sonda, ihtişamlı yapılara, dünyanın daha önce tanımış olduklarından ve halen yarışma halinde tanımakta olduklarından tamamen farklı olan yapılara varlık vererek, işi bitirmişlerdir.

SÜSLEME

Selçuklular, süslemeyi mimarî içine dercetmeyi her zaman bilmiyorlardı. Osmanlılara gelince: Bu konuda, onlar, tam olarak, işin ustası idiler. Süsleme bol olmakla birlikte, âbidenin kotlarına asla zarar vermez. Süsleme, yontmadan çok, renklerle yapılmış olarak, "assise"lerde, ve özellikle de, kemerlerde, münâvebe ile yerleştirilmiş renkli taşlara, mermer kaplamalara, resime ve, tabiatıyla, seramik örtüye karşı bir sevgi duyar. Çini örtü, sahnenin önünü işgâl etmekte gecikmez. İstanbul'un zaptından önce ilkin, çıplak, yani, nakışsız, Selçuklu seramiklerine neşe veren kişileri bir çırpıda bertaraf eden şu Bursa'daki Muradiye Camisi'nde olduğu gibi ve ekseriya altın lekelerle belirginleştirilmiş karolar yardımıyla, tek renklilik veya çok renklilik tercih edilir; biraz sonra, devamlı bir teveccühe mazhar olan hat terkedilmeksizin, geometri yerine bitki örtüsü tercih edilir. İran'da olduğu gibi, çininin, geniş yüzeyleri devamlı bir motif ile kaplaması nadir değil ise de, ekseriya, çini, o birbirinden açık surette ayırdedilebilen, geniş kenar suyuyla ayrılmış levhalar oluşturur. Öyle ki, insan, bunların duvarlara asılmış halılar olduğunu zannedebilir. Bu modanın menşeyini, halıları çadırların iç çeperlerine asmak gibi eski göçebe Türk âdetinde aramak gerekir (XVII. yüzyıl sonu Yeni Câmî'nin Hünkâr mahalli, Topkapı'da Sünnet odası, XVI. yüzyıl Şehzâde Mehmet Türbesi gibi).

Âbideleri süslemek için seçilen konular, genel olarak dokuma objelerinin, özellikle de kumaşların üzerinde rastlananla pek az farklılık gösterir. Dağarcıkta, çiçekler, bazen tabii örneğe çok yakın, bazen hafifçe şekli bozulmuş olarak, nadiren de müslüman sanatında hâkimiyetini kaybeden bir arabeskin içine dercedilmiş olarak, tercih edilen bir yer işgâl ederler. İlkin, üslûplaştırılmaya elverişli olan, mutavassit her tür merhaleden geçerek, en sonda, kitaplardaki telvihatta olduğu kadar yontuda da altı veya sekiz taç yapraklı rozete dönüşen gül veya karanfil gelir; sonra da şakaik, nar çiçeği, sümbül, hanımeli, özellikle de, pek çok sevilmiş olan, soyut motive dönüştüğü halde bile, belki halılar hariç, hiç tereddüt etmeden, lâle gelir.

Uzun dallı, çiçekli ağaç nadir değildir (Rüstem Paşa Camisi, Hürrem Sultan Türbesi). Servi ağacı da, öyle, pek nadir değildir. (Topkapı'da, III. Murat'ın odası, Yeni Câmî). Çin, ekseriya, kompozisyonların edasını etkiler; ve, kendi motiflerinden bir kısmını ödünç verir: Baş tarafında ejder

bulunan dalgalı sargılar, *çintimatiler**** (üçgen şeklinde dizilmiş üç inci), ya da, kendisinden, daha ziyade, bulutların tesbit edilebildiği “Buddha dudakları”nda olduğu gibi (Topkapı’daki Kutsal Emanetler Hazinesi’nin girişi ve Rüstem Paşa Câmisi). Mimarîde asla eksik olmayan *çintimati* ve “Buddha dudakları”, özellikle, debdebeli kumaşlarda, daha sık görülür: I. Selim’in, II. Bayezid’in ve II. Murat’ın kaftanları, durup dinlenmeden te Kerrür eden *çintimati*den başka bir şeyle süslenmemiştir; birçok kaftanlarda, (II. Mehmet’in kaftanı, Kanûnî devrinden kalma parçalar), bu iki motif karışık olarak kullanılmıştır; diğerleri, nar ile, lâle ile, karanfil ile “Buddha dudakları”nı kullanmıştır, halbuki seramiklerde (Rüstem Paşa Câmisi), ekseriyetle, yelpaze biçiminde kullanılmıştır.

Resim ve seramik, Selçuklulardaki insan ve hayvan timsallerini bir yana bırakarak taş yontuya öldürücü bir darbe indirir; kabartmalar silinir, nakışlar gücünü kaybeder, taşçı kalemiyle süslenmiş yüzeyler azalır. Çıkıntıları gidermek için icat edilmiş bulunan ve kemerlerde, “tonoz”larda, “pandantif”lerde, cumbalarda ve sütun başlıklarında önemli bir rol oynamış olan mukarnaslar, gömeçler, sarkıtlar veya petekler, gitgide yumuşar, tekrürleri halinde ise biteviyelik arzeder.

Yontuda gözlemlenen bu yokluk ile beraber, Osmanlı devrinde, birçok alanlarda fakirlik görülür; ama, bazı alanlarda istikrar mevcuttur. Daha başka bazı alanlarda da zenginleşme belirir. Kesinti oldu mu, bu, XV. yüzyılda meydana gelir. XV. yüzyılda, hâlâ, müteakip yüzyılda ihmal edilecek, ama, doğacak olana da itki tesiri yapacak olan güzel eserler verilmiştir.

EL İŞİ ÜRÜNLER

Büyük imalât geleneğinin çoğu, özellikle de doğramacıların ve maden ustalarının geleneği kaybolacaktır. Bronz, bakır veya demir üzerinde çalışılmıyor değil: Duvardaki kapı ve pencere boşluğunu kapayan parmaklıklar, kilitler, özellikle, silâh (yatağanlar, palalar, tulgalar, tabancalar, tüfekler, at başlıkları, kalkanlar) yapımları gibi. Bu silâhlar üzerinde, şahane bir şekilde çalışılmıştır. Kıymetli taşlarla zenginleştirilmiş, gümüş ve altın kakılmış olan en güzelleri, bize göstermektedir ki, bilgi ve zevk kaybolmamıştır; ama, hiçbir mefruşât, Suriye-Mısır Memlûk Okulu’nun binlercesini

*** Fransızca metinde “Çintimati” dir. Türkçe yazımda ise “Çintamani”dir. Krş., Saadet Çağatay, “Altun Yaruk”, *Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler*, Ankara 1978, s. 21-22. DTCF Yayını, (Çevirenin notu).

temin etmiş olduğu leğen-ibriklere ve şamdanlara bir emsâl oluşturamaz. Ahşap ihmal edilmiş değildir; ama, onu yontmaktan çok, onu oyma ve ona kakma tercih edilmiştir. Bursa Devri'nden sonra, sanatkârın kalemi, artık, gücünü kaybetmiştir. Sanatçının nakışı, zayıf ve nahif hale dönüşmüştür. Buna karşılık, nakışların minyatürleştirilmesi, fildişini yontmaya (XVI.-XVII. yüzyıllar ve daha sonraları), ayna, kalemlik, çakılık, kalem yontma tablası, kaşık gibi ince ürünler yaratmaya yol açmıştır.

Kitaba atfedilen önem, cilt imalâtını teşvik ederek, şüphesiz, deri üzerine çalışmayı kurtarmıştır. Ama, Osmanlılar, burada, hemen hemen, İran Safevîlerinin bir koludur. Osmanlılar, bu sanatı, Venedik yoluyla, Avrupa'ya sokmak liyâkatini göstereceklerdir. İslâmın gerçek soyut sanatı denebilecek olan hüsn-i hatt sanatını da yeden yine bu sanattır. Hüsn-i hatt sanatı, II. Bâyezid'in hükümrانlığından itibaren, ve üstad hattat Amasyalı Şeyh Abdullah (XV. yüzyıl)'a bağlı olarak, derin bir yenileşme, gerçekleştirmiş şahane bir atılım yapmıştır. Dokuma sanatı, bütün bir faaliyet içerisinde hareket etmiştir. İstanbul sanayii, devamlı olmasa bile, imparatorluk kaftanı, geniş ve güçlü desenli kumaşlar, Bursa kumaşları, kadifeler, oynadığı rolü gelecekte İtalyan mamullerinde görülecek olan altın iplikle işlenmiş Çin ipeklileri imâl eder.

Dünyada hemen hemen bir eşi daha bulunmayan İslâm âlemindeki seramik üzerine yazı sanatı, başka yerlerde çöktüğü ve öldüğü halde, Osmanlıların yüzü suyu hürmetine, asırlar boyunca, görülmedik bir bollukta, işitilmedik bir çeşitte, Modern zamanlarda da kaybolmamıştır. Duvarların kaplamasında bu denli yaygın surette kendini arzedan seramik, düz tabak, çukur tabak, fincan, çağtaşı= musluk taşı, güğüm, şişe, kâse ve meselâ, kalemlik gibi, el işi eserlerde, daha az kullanılmış değildir. Şam, Rodos, İstanbul, İznik gibi, kurulmuş oldukları yerler tartışmalı bulunan Osmanlı İmparatorluğu büyük imalâthanelerinde kullanılan toprak çok silisli idi. Bu da minenin ileri derecede camlaşmasını sağlayarak bezeği, çok hoş giden bir şekle sokuyordu. İlk beyaz bir zemin üzerine mavi olarak, seramikler turkuvaz mavisi lekelerle süslenir. Sonra, bir ıhlamur yeşili ve çok tatlı bir patlıcan yeşili ile süslenir ("Şam işi" denen parçalar) XVI. yüzyılın ortalarında, domates kırmızısının girmesiyle, üretim, doruk noktasına ulaşır. Ama, süs, çabuk kuruduğu için, yassılaşıyordu, hatlar daha az becerili, renkler ise soluk oluyor idi. Avrupa'nın gitgide daha fazla farkedilen ve bir zaman için Kütahya imalâthanelerinin kendilerini ondan korumuş görünen etkisi, şu biraz naif ve Ermeni geleneğini gösteren etki, bo-

zulmayı hızlandırır. Sadece, Tunus'taki eserler, özellikle, XVIII. yüzyılda, Osmanlı geleneğinden çok şeyler muhafaza eder.

HALI

Sınaleşmiş sanatlarda, halının yerini tutacak hiçbir sanat yoktur. Orta Asya'dan göçebelerle gelmiş, Türk-İran âlemine mahsus olan bu özellik, sonra, gitgide yeryüzünün geri kalan kısmına yayılmıştır. Menşei ne olursa olsun, —menşei araştırma boş görünmekte—, bize ulaşan en eski müslüman halısı örneği Anadolu menşelidir; XIII. yüzyıla çıkar. Onda, XV. yüzyılın sonunda, bitki öğelerinin gireceği geometrik dekor hakkında duyulan kesin zevkin hâkim olduğu Osmanlı halısındaki karakteristikler görülür. Aynı bir motifin tekrarlanmasından ibaret olan arkaik temayüller ve bunu yaparak bezekli alanın hudutlarını aşma izlenimini vermek, insanı, Müslüman sanatı telâkkisine bağlar; bu telâkkide, insan, sonluya karşı düşmandır, ister hudutlar sonludan çıkıp gelmiş olsun, isterse onlar birbirleriyle ârızî bir şekilde karşılaşmış olsunlar. Boyların çok sık kullanmış oldukları kilimler ve sumaklar (örülmüş, ama, düğümlenmemiş halı) yanında, “has yün” denen ve düğümlü bir halı olan bir halı daha gelişmiştir. *Gördes* denen (ekseriya, Ghiordes olarak yazılan) Türk düğümü, Fars düğümünden (*senek*) şu hususta ayrılır: Yün veya ipek iplik, zincire bitişik iplerin her biri etrafına teker teker sarılır, halbuki İran düğümü o ikisinden yalnız birine sarılmıştır. Sonra, kalınlık, makasla sağlanır; işte bu, halıya, kadife görünümü veren şeydir.

Sanat tarihçilerinin, aşağı yukarı, bize çok az nümunesi intikâl etmiş olan en eski halılar hakkında, halının yaşını kesin olarak tayinde ve halıların tasnifte, karşısında bulunmuş oldukları güçlük, onları, bu halılarla Avrupalı ressamın yeniden resimlerini yapmaktan zevk duydukları halı resimlerini karşılaştırmaya sevk etmiştir. Holbein, Bellini, Lotto halılarına ilişkin seriler, işte bu şekilde tesis edildi. En yeni halılara ilişkin isimler, imalâthaneden çok ticaret merkezlerinin isimlerinden oluşmaktadır; “Kula”, “Ladik”, “Bergama” halıları gibi. Bazıları, “Holbein”ların geleneğini sürdüren ve henüz imalâthaneleri yok olmamış olan halılar (Bergama), ekseriyetle, canlı renklerdir (Milas) ve nakışı mihrâb şeklindedir. (Kula, Lâdik v.s.); o yüzden, bunlara, üzerinde secde edilen halı manâsında, *secâde* denir.

En meşhurlarından olan nakışları soyut olan, renkleri mahdut olan “Holbein” halısı, sekizgen yuvarlaklardan dengeli ve düz çizginin hâkim

olduğu bir kompozisyon yaratan son derece girift süslerden müteşekkildir. Daha az başarılı olmayan "Uşak" halısı, üçyüz yıldır, XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar üçyüz yıldır, dokunan "Uşak" halısı girift baklavalar ağını sever ve süsünü merkezdeki madalyonu öne çıkararak gerçekleştirir.

Türk geleneğinde, derinden derine iz bırakmış olan halı sanatı devlet tarafından, durmadan, teşvik edilmiştir. Bu sanat, bir çeşit tekâmüle rağmen, günümüze kadar çok canlı kalmıştır. Halı sanatı, topyekûn bir gerilemeye uğramadan son iki asrı aşmış olan, belki de İslâm sanatının birincik hususî ifadesidir.

OSMANLI CÂMİSİ

TEK KUBBENİN ÖRTTÜĞÜ CÂMİ

Selçuklular, mahalledeki veya küçük köylerdeki câmiler için, kare bir plân üzerine, bir tek ve, genellikle de, 7-8 metre gibi, (Konya'daki Taş Mescid, 1215) küçük boyda kubbe ile örtülmüş, bazen, ama, nadiren, hem bir sahanlık hem de sütunlu kapıdan (Konya'daki Sırçalı Mescid, 1275'e doğru) veya sadece direkler arasından girilen (XIII. yüzyılda yapılan Harput, 1302'de yapılan Ermenek Câmileri gibi) salonlar inşa etmişlerdir.

Bu tip yapılar, Tevâ'if ul-Mulûk Devri'nde sık sık kullanılmaktaydı. Bunlardan bir çoğu, İznik'te, Balat'ta, Kastamonu'da, Karaman'da, Antakya'da ve daha başka yerlerde, hâlâ, mevcuttur. Ama, bunlar, daha çok anıtsal bir görünüm kazanmıştır. Duvarların yüksekliği artar, iki sütunlu, üç küçük kubbeli ana giriş kapısı yaygınlaşır; kısa, kalın ve kesik bir minare güç kazanır. Özellikle de kubbenin çapı gitgide büyür. Selçukluların takdir ettikleri yedi-sekiz metreyi geçip, İznik'te onbir, Balat'ta ondört, Üsküp'te onaltı metre otuz santime ulaşır. 1382'de, Mudurnu'daki Bâyezidiye'de, ondokuz metreyi bulur. Seramiğin çoktan hâkim olduğu süslemelerde, sistemli olarak mermer kaplamalar kullanılır. 1404'te, Balat'ta (Milet) 1370'te, Mimar Hacı Murad'ın başladığı, 1392'de biten İznik'te, Yeşil Câmî'de olduğu gibi. Bu çok güzel yapı, devrin öteki başka câmilerinde olduğu gibi, doğrudan doğruya bir önceli bulunmayan özgün hal tarzları arzeder; ortasında, neredeyse sivri, ama, dar, üstüvane bir dam bulunan ve, Konya'daki Sırçalı Medrese'de olduğu gibi, narteksin İslâmî şekli demek olan *Haram*'ın önüne yerleştirilmiş transversal bir nefle double edilmiş iki paralel nefli bir portik. Müminlerden daha önemli miktarda bir cemaati kabul edebilmesi bakımından, bu, câmiye dönüşmekte olan bir mescidden başka bir şey değildir.

Hızla, yeni bir öge görünmektedir veya tekrar görünmektedir: Bu da, Selçuklularca bir yana bırakılmış olan ve salona götüren avludur. Avlu, Selçuk'ta (Efes), 1375'te Aydınogulları'nca inşa ettirilen İsa Bey Câmisi'nin mimarı tarafından, tekrar, işin içine sokulalıberi, kendisini bir zaruret olarak kabul ettirir. Şüphesiz, bu anıt, hem pek çok güzeldir, hem, oldukça, kendine mahsus bulunmaktadır, hem de, çok yenilikçidir. Transepti ile, ama sadece iki nefli olarak, Şam'daki Emevî Câmisi'nin¹ plânına uygun olan bu Câmi, bir yenilikçi câmidir. Duvarlarının olağandışı fazla olan yüksekliği, o duvarlarda açılmış olan çok sayıdaki pencereler, Câmi'ye, açıkça hâkim olan iki kubbe, çok yerinde kullanılmış dış süsler, halâ ifadesini bulamamış olan asrın zevkine cevap veren her şey bunu gösterir. Avlusuna gelince: Avlu, kubbelerin altındaki galerilerin üç —yoksa, sonra âdet olacağı gibi dört değil— yanı ile çevrilidir.

Gitgide büyüyen kubbeler bina etmek bir teknik sorun yaratır; o da şudur: Temel, dairenin ışını on metreyi veya biraz daha fazlasını geçmedikçe kolaylıkla hallolur. Estetik mesele ise bambaşkadır. Yarım kürelerden ve küblerden ibaret olan hacimler öyle, kolaylıkla, uyumluca yan yana getirilemez. Oysa, sanat uyum ister. Osmanlı mimarları, kendilerini tam manâsıyla tatmin eden sonuçlara ulaşmasalar bile, bunu salonların duvar yüksekliklerini çoğaltıp azaltarak ve hafifçe üstüste binmiş alt alta girmiş olan kubbelerin eğimleri üzerinde biraz oynayarak dengelemişlerdir. Bu, onlara, kitlelerin en alâsından bir dengeye erştirilmesini, bazen de sükûnet içinde bir güçlülük ifade etmelerini sağlamıştır. Ama, Osmanlı mimarları, hiçbir zaman, ne kubbenin boyunu sündürmeye kalkıştılar —Timurluların, Safevîlerin, Büyük Moğolların ve ekseriyetle de Avrupalıların yapmış oldukları ve yapacakları gibi—,² ne de ona koni, ellips, piramid veya soğan şeklini vermeye çalıştılar. Osmanlı mimarları, kubbelerin şekline dokunmak istediklerinde, bu, sadece, eğimleri daha az belirginleştirilmiş olan kubbelerin yatay çizgilerle daha uyumlu olarak yan yana bu-

¹ Şamda, 714'te yapılmış olan, Emevî Câmisi, Medine'deki Câmi ile birlikte, müslüman âlemin ilk büyük câmisidir. O üç galerinin ötesinde mihraba ulaştıran geniş ve yüksek transeptin kestiği kıblî duvarına paralel üç nef ihtiva eder.

² Timurlular: Timur'dan (1370-1405) inen ve 1506'ya kadar Orta Asya'da hüküm süren Türk prenslerinin ailesi (Semerkand, Herat). Safevîler: 1502-1736 arasında tahtta bulunan İran sülâlesi. Büyük Moğollar: Türk kökenli sülâle (1526-1858'de Hindistan'da hüküm sürmüş olan Timurlular). Kubbelerin şekli hususunda, özellikle, Semerkand'deki, Gure-Mir'e, İsfahan'daki Şeh Câmisi'ne (Bugünkü İmam Câmisi), Delhi'deki Cuma Câmisi'ne bakınız.

lunabilecekleri mülâhazasıyla, onları yassıltmak içindi. Hâsıl-ı kelâm, Osmanlı mimarlarının yukarıya doğru dik bir atılıma ön ayak olmakta ve ağırlığı hafifletmekteki ana kaynakları gitgide daha ince, gitgide daha yüksek olan, görünüşte son derecede narin, ama, sık sık meydana gelen depremlere karşı ayakta durmasını bilen, incecik taştan gövdeli, tepesinde külâhtan bir taç bulunan minareleri göğe doğru birer ok gibi atmak oldu. Osmanlı mimarları, daha küçük bir iş olarak, büyük câmileri çeviren ve küçük kubbeleri, tıpkı, avlunun revaklarında olduğu gibi, mabedin büyük kubbesini hazırlayan, sanki onların omuzlarında yükselir gibi olan mimârî komplekslerin, *külliyelerin* uzun olan ve altta bulunan kitleleri üzerinde oynadılar. Veya, Osmanlı mimarları, eskiden delik bırakmaksızın örülen duvarlar içine, sadece *Haram*'ı aydınlatmakla kalmayan, fakat aynı zamanda, binayı da ağırlıktan kurtaran kapı ve pencere boşlukları serpiştirilmesi üzerinde de oynadılar ve durumlarının gerektirdiği maharetle, onlar, bu serpiştirme işinde de yukarıya doğru çıkan bir hareket yaratırlar. İşte bu, Edirne'deki Bâyezidiye Câmisinde olduğu gibi klâsik devirdeki piramid biçiminde düzenlemenin uzaktaki bir âlâmetidir.

KUBBELER ALTINA YERLEŞTİRİLMİŞ CÂMÎ

Müslümanlar, câmî inşa etmeye başlayalı beri, *mihrâb*'ın önüne küçük bir kubbe yerleştirmek gibi bir zevke sahip oldular. Bazen de, transeptin mukabil ucunda, girişin önüne, birinciyle denge oluşturacak surette bir ikinci kubbe daha inşa ettiler. Bu moda ve *Kıblî* denen duvara paralel veya dik olan veya (1150'de Bitlis, 1156'ya doğru Harput, 1178'de Erzurum, 1228'de Divrik Câmilerinde olduğu gibi) çapraz olan nefleriyle hipostilli câmilerin "Arap plânı" denen plânı da, tabii olarak, Türkler tarafından kabul edildi. Bununla beraber, Meyyafarikîn'deki (Bugünkü Silvan) Artuklu Câmisi'nin ³ kubbesi, 1150 yıllarında, yani, çok erkenden, üç nef ve üç giriş arasının çaprazlanmasıyla tahdid edilmiş olan yüzeyi, İslâmın en güzel anıtlarından biri olan İsfahan'daki Cuma Câmisi'nde kabul edilmiş, ama, bambaşka bir dehâ ile kabul edilmiş olan plânına göre, kapayacak surette genişletilmiştir.

Nefin kubbesinden çok büyük boyda bir kubbe oturtmak, tek bir kubbe altındaki câmî ile hipostil bir câmînin (birinci kubbenin ikinci içine

³ Artuklu: XI. yüzyılın sonundan XV. yüzyılın başına kadar, Yakın Doğu'nun Diyarbakır, Mardin, Meyyafarikîn gibi birçok şehirlerinde hükümlerine olmuş Türk ailesi.

dercedilmesi), sanki, telifi imiş gibi, nazar-ı itibare alınabilir. 1376'da, Manisa'da, Saruhanlı hükümdarı İshak Bey tarafından çok büyük bir cüretle tekrar ele alınmış olan tertip tarzı, devasâ bir mâbede vücut verecektir; bu mâbedin geniş kubbesi, ancak, cephe duvarını takip eden uzun bir nef ile, her biri iki giriş arası olarak bölünmüş, paralel dört nef ile 7 giriş arasında kalan iki alt yanın varlığına izin verir. Manisa'nın güzellikleri ve yenilikleri, en azından hiç değilse, arkların ve kubbeyi tutan ayakların sekizgen şeklinde olması gibi, yepyeni bir durum sonucunu verdi; öyle ki, bu durum, daha büyük Osmanlı şaheserlerinin bir kısmında tekrar ele alınacaktır.

Aynı devirde, Selçuklular ile Anadolu'nun öteki Türk sülâleleri, özellikle mihverî ve çapraz nefler üzerindeki kubbelerin sayısını, onların önemi vurgulamak amacıyla, çoğaltmaya kalktılar (Kayseri'deki İplikçi Câmisi, XIII. asrın başı, Niğde'deki Alâeddin Camisi, 1223, Amasya'daki Burmalı Minare Câmisi, 1244).

O zamandan beri, *haram*'ın tümünü, daha evvelce çok dar alanda inşa edilmiş kubbelerde olduğu gibi, yayların rastlaştıkları yerler üzerine dayanarak kubbelerle örtmek, bu ilk denemelerden mantıksal neticeyi çıkarmaktan başka bir şey değildi. Eğer, hata yapmıyorsak, bu, ilk kez, 1276'da, Amasya'daki Gök Medrese'de gerçekleştirildi; ama, Osmanlıların ortaya çıkışından önce, daha kesin olarak söylemek gerekirse, şüphesiz 1389'da hitama erdirilmiş olan Bursa'daki Ulu Câmî'nin inşaatından önce, câmilerde uygulanmadı. Ululuk ve yücelik duygusuyla vurgulanmış olarak inşa edilmiş olan Bursa'daki bu anıt, 68'e 56 metrelik bir dikdörtgeni örter. Bu dikdörtgen, dört kırık kemere bağlanmış ve genel olarak pandantif üzerindeki yarı çapı altıbuçuk metre olan bir o kadar kubbeleri taşıyan oniki ayakla yirmi kareye bölünmüştür. Merkezdeki kubbesi çokgen şeklindeki zarif bir havuzun üzerinde yükselen bir *oculus* teşkil eder. Duvarların ulu bir şekilde yükselmiş olması —bundan böyle de, artık, kabul edilmiş bir vâkia—, pencereleri çevreleyen kırık kemerlerle süslenmiş olması, cephedeki iki tronkonik komşu minâre, onun güçlü özgürlüğüne katkıda bulunur.

Bir kaç yıl sonra, Edirne'deki Eski Câmî (1403-1413), aynı kurallara uyacaktır, ama, kubbeler, Bursa'dakinin iki misli boyutta, onüç metre olacaktır; bu da sayıyı, hemen hemen, aynı boydaki bir yapı için dokuza indirmek demek olacaktır: Bunun neticesinde, ortadan kaldırılan dayaklar, iç mekânı, baştan aşağı, temelden, değiştirecektir. Mâbedin üçe bölünmesi

—ki, bu, İslâm'da (bazilikada da) hoşâ giden bir şemaya götürür—, şüphesiz, ârızî bir şeydir.

Aynı şehire, 1437 ile 1447 arasında inşa edilmiş olan Üç Şerefeli Câmî'nin Manisa'daki Ulu Câmî ile ilişkisi yok değildir. İnsanın onu da, iki plânın, yani, tek kubbeli câmî ile kubbelerin altına yerleştirilmiş câminin plânlarının telifinin bir sonucu gibi nazar-ı itibare alması mümkündür. Esas kubbe —ki o, yirmidört metrelik çapı ile esasen devasâdır— bir altıgen üzerine oturur (Manisa'daki bir sekizgen üzerine oturmaktaydı) ve *mihrâb*'in önündeki merkezî kısmı tamamen işgâl eder. İki yanyana kubbe ile bölünmüştür, herbiri daha küçük öteki iki kubbe ile korunmuştur. Bu, Eski Câmî'deki üçlü bölmenin sebep olduğu memnuniyete işaret eder. Farklı boyutlarda yirmi kubbe ile örtülmüş dört galeri ile çevrilmiş, boyu eninden büyük dikdörtgen şeklindeki büyük avlu, ilk kez, dört adet, ince ve uzun, farklı boyda, değişik stildeki minâre ile bölünmüştür. Minarelerin en yükseği, yere altmışyedi metreden hâkimdir. Büyük kubbenin güçlü dayakları ile, çatının dört bir açısına yerleştirilmiş olan çatıya ait küçük öğeler unutulmaz bir ders verir. Gelenekler ve yenilikler olayı olan, aynı zamanda büyük “porche”larıyla dikkate değer bulunan anıt, güzel bir birlik gösterir, içte kesin bir yerleştirme duygusuna sahiptir; ve, ağırlığına rağmen mükemmel bir anıtsallık arzeder.

Kubbeler altında yerleştirilmiş olan, can sıkıcı ayakların giderilemesi gibi bir mahzur taşıyan plân —İstanbul'un fethinden sonra da, daha yenilikçi ve ateşli hal tarzlarının kabul edilmesine rağmen— yok olmadı. (XV. asırda, Zincirli Kuyu, 1573'teki Piyâle Paşa Câmileri gibi).

Câmilerde, istisnâî hallerde bulunan bu plân, öteki yapılarda bazı hammamlarda (Bâyezid Hamamı, Çinili Hamam, Kızlar Ağası Hamamı), bir çok hastanelerde (İstanbul'daki Bâyezid Câmisi'nin *imâretü*), özellikle de kapalı çarşılarda (bedesten) kuvvetle pek çok uygulama alanı bulmuştur. İstanbul'un büyük çarşısı (Kapalı Çarşı), Fâtih tarafından kurulmuş ve karşılıklı olarak onbeş ve yirmi kubbeyle son bulan iki *bedesten* ile, onunla aşağı yukarı çağdaş olan Ankara *bedesteninde* (bugünkü Anadolu Medeniyetleri Müzesi) iki güzel misâle ulaşılmıştır. Bu anıtlar, şüphesiz, kullanılmaya yerleri, yapıları, iç ve dış tertipleri, asgarî yükseklikleriyle farklı yüz gösteriyor gibidir; bir ölçüde, oldukça sıkı bir şekilde, câmilerin ön yüzlerini oluşturan ya da avluları çevirecek olan küçük kubbelerin altındaki revaklarla yakınlıkları vardır; aynı şekilde, onlar, bir bahçenin etrafında yer almış ve o bahçeye daha sâde bir kapı ile bağlanmış olan kubbe şeklinde-

ki çatılar altında bulunan hücrelerin teakubu demek olan *medreseler* de akrabadırlar. Bununla birlikte, onların incelenmesi göstermektedir ki, onlar, ayaklar üzerine oturmuş, herbiri bir kubbe taşıyan kemerlerle ayrılmış olmak gibi, aynı ilkeler üzerine inşa edilmiştir.

BURSA OKULU'NDA MEDRESE

XIV. yüzyılda, ve XV. yüzyılın başında, Selçuklu geleneği içerisinde, birçok *medrese* inşa edilmiş bulunmaktaydı. Ama, bunların büyük bir kısmı yok olmuştur. Bursa'da ayakta kalabilen medreseler ise, Yıldırım'da (1339), Yeşil'de (1415) ve Muradiye'de (1426) olduğu gibi, azbuçuk bir özgünlük gösterirler. İran *medresesindeki* bakışık *eyvanların* kaybolması, kubbe altında, avluya bakan bir salon eklenmesi, bir pencere ile dışarıya bakan hücreler, Bizans modasına uygun tarzda taş ve tuğlanın aynı anda kullanılması gibi.

Bereket versin ki, burada, eğitim ve öğretimde olduğu kadar, güzellikte de zengin olan bir medrese -câmiden ibaret Murat Hüdavendigâr'ı (1363-1385) muhafaza etmişiz. Burada, İslâm âleminde, hiç de istisnâ bir durum teşkil etmeyen ve bir ibâdet yeri ile bir eğitim-öğretim yerini bir tek bina halinde birleştirmek gibi, zeminde câmi ve mütalea salonları, katta öğrenci hücreleri olmak üzere, iki düzey gerçekleştirilmiştir. Plân, hâlâ, dört eyvanlı (*eyvan*, dördüncü tarafı tamamen açık bırakılan, üç tarafı kapalı olan, üzeri kırk beşik şeklinde kapanmış bulunan büyük bir salon olduğu için) haçvarî medreselerin açık açık hatırasını taşımaktadır. *Eyvanlar*, ikişer ikişer birbirlerine karşıt konmuş olup, bu tarzı İran kabul ettirmiştir. Ama, plân, o zamanki İran-dışı-müslüman âlemin, hemen hemen her yerinden beri doğru gelen bu pek derin değişmelerin çoğuna maruz kalmıştır; orada, bir Avrupa etkisi bile farkedilmektedir: Dört *eyvandan* üçü inceltirilmiştir. Yandakiler değil de, daha ziyâde, giriş hizmeti göreni; ve, dördüncüsü ise, tam tersine, göze çarpacak derecede, büyütülmüştür.

Merkezî salon, kubbe altındaki salon haline dönüştürülmüştür, nitekim, Selçuklular zamanında, eskiden de Konya'da, Karatay Medresesi'nde, (1251) ve İnce Minareli Medrese'de (1260) hal tıpkı böyle olmuştur. Çok dar olan giriş eyvanının önüne gerçek bir giriş kapısı yerleştirilmiştir; bu kapının önüne de bir dış kapı daha konmuştur. Bu dış kapı, ön cepheye yerleştirilen ana kapıyı hatırlatır, ama, burada, onun üzerine katın üstü açık dehlizi yerleştirilmiş bulunmaktadır. Giriş *eyvanına* karşı olan ve tıpkı kubbeye olduğu gibi, büyük bir derinliğe sahip olan eyvan,

her iki düzeyi de kavrar; ve, ibadet salonunu oluşturur. Bu *eyvan*, dikdörtgen şeklinde, bir *oyuk dip* (*défoncement*) ile sona erer —ki, bu, kiliselerin *absidin*in bir indirgenmişidir—, işte *mihrab* orada yer alır. İki yan *eyvan*, orta büyüklükte olup, sağda ve solda, derslik olduğu şüphesiz olan iki bölme bulunur, ki bunlar *eyvan*ların çıkıntılarının bir kısmını giderir. Katta, kubbenin etrafında, üstü kapalı bir dehliz dolanır. Bu dehliz, duvara yerleştirilmiş dar bir geçitle uzatılmış olup, hangi amaçla kullanıldığı bilinmeyen, ama, şüphesiz bir “oratoire” olan çok küçük bir bölmeye götürür. Bu dehlize, sağlı sollu oniki hücre açılır. Bu hücrelerin pencereleri dışarıya bakar. Ön kısmı, iki merdiven, iki dehliz ve boyu eninden büyük bir dikdörtgen olan ve tavanına kubbe şekli verilmiş bulunan beş salon ihtiva eder. Katın, üstü açık dehlizi, kırık beş küçük kemerin hayranlık uyandıran bir telifi sonunda, cepheden aydınlatılmıştır. Bu kemerlerin herbiri de kırık ve ikişer ikişer Bizans başlıklı sütunlara oturtulmuş kemerler ihtiva eder. Bunlar, daha sonra, Niğde’deki Ak Medrese’de (1409) görülecektir. Burada, İtalyan etkisi açıktır; ama, bu bazen iddia edildiği gibi, hiçbir şekilde bir “frenk” sanatçının işe karışmış olduğu anlamına gelmez.

TERS DÖNDÜRÜLMÜŞ T PLÂNLİ DENEN CÂMİLER

“Bursa Okulu’ndan” denen câmiler veya “Tersine Çevrilmiş T Plânlı Câmiler”, çok büyük bir çekiciliği olan, son derecede pittoresk bulunan, İslâm sanatında mutlak surette tek kalmış ve hiçbir zaman önceli bulunmayacak olan bu câmiler, plânı Hüdavendigâr câmi-medresesinin plânına benzeyen bir hâkim şema üzerine yapılmıştır. Bu câmilerin kuvvetli kişiliği, esas itibariyle, onların dört *eyvanlı*, haçvârî *medreseden* ve gördüğü işin de bir “couvent”in, Türkçesi *Zâviye*’nin yani, bir veya birkaç dindar için inşa edilmiş müessesenin gördüğü iş olmasından ileri gelir. Hakikaten, asıl manâsında câmi denen şey,kare şeklindeki bir yüzeyin, artık, bir beşik de değil de, giriş kapısının karşısında yer almış olarak, ve, binanın bütünü üzerinde tam bir çıkıntı teşkil edecek surette inşa edilmiş bulunan bir kubbe ile örtülmüş halde, işgâl edilmesidir. Bina, merkezî bölüm etrafında örgütlenir. Bu merkezî bölüm, bir kubbe ile örtülmüş bulunan eski avludur. Bu avlu, orada, daha alçak tavanlı halde idi, merkezinde de bir çeşme ile süslenmiş bulunuyordu; iki yan *eyvan* ise kubbe altına yerleştirilmiş salonlara dönüştürülmüştür. Bu salonlar, öteki salonlarla veya kendilerine daracak geçitlerle ulaşılan, ya ikamet ya da çalışma bölümleri olarak kullanılan —orada bulunan ocaklar bunu göstermektedir— “antişambr”lar (giriş

bölümü) ile ya bağlantılıydı, ya da değildi. Öndeki kısım, büyük ana kapıya açılan bir sahanlık halinde inşa edilmiştir. Merkezî salonun veya ibadet salonlarının kubbeleri, ister eşit büyüklükte olsun, ister olmasın, onlar, tıpkı, onları taşıyan duvarlarda olduğu gibi, daima, komşu, bazen de eğik çatılar altındaki duvarlarından çok daha fazla bir yüksekliğe sahiptir. Böylece, yapı, dışarıdan, kendisini, üç parçalı bir bölünme halinde gösterir. Bu da, ortada, sanki, kendisine iki yan taraf eklenmiş bir merkezî nef varmış gibi bir aldatici görüş verir. Ama, tabiatıyla, bu, hiçbir zaman içerdeki gerçekliğe tekabül etmez.

Bu yeni mimârî parçanın hem en eski, hem de en basit örneğini Bursa'daki Orhan Câmisi (1339) verir; ama, aynı şehirde bunlardan birçok daha başka yeni misâller de vardır: Yıldırım Bâyezid Câmisi (1395), Yeşil Câmi (1424), Muradiye Câmisi (1426); onlardan başka yerlerde, Bulgaristan'da, Plovdiv'de (1389) de vardır. Oradaki Birinci Murat Câmisi 1398'de, Bergama'da da olduğu gibi tekrarlanmıştır; ve, kendisini "nef"inin üç kubbe ile ve üstü örtülmüş komşu "etroit"larıyla yapmış olduğu uyum ile gösterir. Yeşil Câmi, o revnaklı süslemesi sâyesinde, bunun en tam bir örneğini verir. Bu Câmi için öngörölmüş olan büyük ana kapı, hiçbir zaman inşa edilmemiştir. Bu da, bize, onun ön cephesinin büyük *silmeler*le kapı, pencere ve "niş"ler üzerinde, sarkıtlarla yapılmış süslerle mutantan bir şekilde muamele edilmesine mal olmuştur. *Haramın* seramik karoları, özellikle de, Tebriz'den bir ustanın imzasını taşıyan yüksek *mihrâb*ankiler, sultan mahfeli, mahfeller, bazı yan salonlar, beyazla, sarıyla, siyahla karışmış ve altınla yaldızlanmış olarak, yeşil ile mavinin bütün gamlarını yazı veya kendilerinde Çin kaynaklı temaların görüldüğü bitki nakışlarında ahenkle seslendirirler.

BÜYÜK DEVİR'E GİRİŞ FÂTİH MEHMET ZAMANINDA SANAT

İstanbul'un zaptından sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun kaynakları kabarı; vasıtaları da oldukça çoğalır. Bizans'a hayatını iade etmek ve İslâm'a ait büyük bir başşehir kurmak zarureti, hiç olmazsa, XVI. yüzyılda yoğunlaşmaya başlayan bir mimarî faaliyeti teşvik etti. Gerçi, Selçuklu gelenegi hafiflemiştir, ama, bu gelenek, Bursa'nın olumlu aracılığıyla kendisini göstermekte devam eder; beri taraftan da, birbirinden çok farklı etkiler bir noktaya doğru yönelir. Bu etkiler yıkılan İmparatorluktan olduğu kadar, belki de Asya'dan, yani İran'dan ve Çin'den, hattâ, İtalya aracılı-

giyle Avrupa'dan bile gelmekte olan etkilerdir. Bu etkiler, tamamen benimsenmiş olarak, nadir güçteki bir özgünlükte bulunan ve bu vasıtalara tamamen sahip olan bir okulun yaratılmasında katkıda bulunacaklardır. Sanatları ve sanatçıları temin eden kaynaklar, Şam'dır; ve, özellikle de, hiç olmazsa, Çaldıran Harbi'ne kadar, Tebriz'dir. Sanatçılar, çok uzak şehirlerde, bilhassa, Semerkant ve Herat gibi, Timurlu Rönesansı'nın olduğu yerlerde de bulunmaktalar. Büyük ressam Mehmet Siyah Kalem'in eseri, hemen hemen kesif surette, Orta Asya'dan gelmektedir. Bu eser, "Fatih Albümü"nde (Murakka) muhâfaza edilmiş olup, bir Uygur⁴ etkisi gösterir. (Yoksa, sık sık söylenip durduğu gibi, Şaman çizgiler göstermez). Bu eser, Osmanlıların Uzak Doğu'ya gösterdikleri ilgiyi ispat eder. Bu ilgi, imparatorluğun kaledondan ve Çin porselenlerinden ibaret bulunan büyük koleksiyonunun da ispat etmiş olduğu gibi, kendi kendisini teyit edecektir. Fatih Mehmet, Batı'da, İtalya ile kültür alışverişini teşvik eder. O, 1465'te Matteo di Pasti'yi, 1478'de, ve 1481'de, Costenzo di Ferrare'yi davet eder; Gentile Bellini, Fâtih'in hükümet merkezinde, 1479'un Eylülünden 1480'in sonuna kadar, bir yıldan fazla oturur; ve onun hâlen Londra'daki National Gallery'de muhafaza edilen yağlı boya portresini yapar; meselâ, inandırıcı gerçek bir güce sahip olan ve "Elinde Gül Tutan Fâtih" adıyla tanınan portreyi yapan Nakkaş Sinan Bey'de olduğu gibi, Osmanlı sanatçıları Venedik'e giderler.

XV. yüzyılın ikinci yarısında, ileride kendisinden tekrar söz edeceğimiz Çinili Köşk misâlindeki gibi, nasıl, bazı anıtlar, tıpkı, "Elinde Gül Tutan Fâtih" in İtalyan kaynaklarını göstermesinde olduğu gibi, İranlı kaynakları gösteriyor idiyse, Bursa Okulu'nun formülleri de uzun zamandır, gücünü muhafaza etmiş bulunmaktaydı. Bir tek kubbe altına yerleştirilmiş bulunan avlulu veya avlusuz câmiler, o zamanlar, şüphesiz, daha çoktur. Onlar XVI. yüzyılın ikinci yarısına kadar, Balkanlarda, bol bol bulunmaktalar: 1507, 1526, 1561, 1565'te, Bosna-Saray'da, 1549'da, Trovnik'te, 1550'de, Fotcha'da, 1557'de Mostar'da, 1562'de, Bitola'da olduğu gibi. Onlar, Anadolu'da, ve hattâ İstanbul'da da, hiçbir zaman, bilinmiyor değildir: 1491'de yapılan Firuz Ağa Câmisi'nde, 1485'te yapılan Davut Paşa Câmisi'nde olduğu gibi, daha sonra inceleyeceğimiz imparatorluk câmilerinden bahsetmemek için sadece bunları sayıyoruz. Kubbelerin altına yerleştirilmiş olan câmiler unutulmuş değildir. Ama, en manidar anıtlar,

⁴ Uygurlar, Siang-Kiang, Çin Türkistanı Türkleridir. Buddhizm, Manikeizm, Nesturilik gibi çeşitli dinleri kabul etmişlerdir; resimleri ve yazmaları ile ün kazanmışlardır.

şüphesiz, tersine çevrilmiş T plânını muhafaza etmiş ve bunu değiştirmemiş olan câmilerdir. Taşrada rastladıklarımız, işte bunlardır: 1472'de Afyon'daki Gedik Ahmet Paşa, 1475'te Üsküp'teki İsa Bey, merkezde 1462'deki Mahmut Paşa ile 1465'teki Murat Paşa Câmileri. Üsküp'tekinin yapısı basitleştirilmiş şekilde, iki özdeş kubbe altına yerleştirilmiş olup, derinliğinin yarısından daha fazla uzatılmış iki salona ve iki de bitişik ve çok alçak içbükey tavana indirgenmiştir. Mahmut Paşa'da, kubbe altındaki iki salon, "bas-coté"lerinden (aslında küçük kubbeler altında üç salondan) kalın bir duvar ve bir koridorla ayrılmıştır; dış kapıya çok yakın olan beş kubbeli büyük ana kapının iç tarafında, gerçek giriş kapısı bulunur. Ufkî dizilmiş taşlar, ekseriya, bir sıra taş, bir sıra tuğla olarak dizilmiş olmakla birlikte, ortada yeni bir şey yoktur.

Bizim, Fâtih Devri'ndeki sanat hakkında, insaflı bir hüküm vermemize müsaade edebilecek olan temel eser, Fâtih'in İstanbul'un zaptından kısa bir müddet sonra, kondurmuş olduğu büyük câmi, avlusu ve ek binaları hâricinde, bir depremde yıkılmıştır; sonra 1771'de, yeni bir plân üzerine yeniden inşa edilmiştir. *Haramı* taçlandıran kubbe, Osmanlılarda, o zamana kadar, görülmedik bir çapta idi. 25 metrelik merkezdeki yüksek kısmın yanındaki alçak kısımların her biri ise, iki kubbe ile örtülmüştür. Bu tarz, Edirne'dekinden, ancak, merkezdeki kubbenin altı ayak üzerine değil de, dört ayak üzerine dayanmasıyla, ibâdet salonunun ise Bursa'da olduğu gibi, boy istikametinde, merkezî yüksek kısmın yanındaki alçak kısma yerleştirilmiş başka bir salonla uzatılmış ve üzerini ise bir çeyreklik küre bir tavanla örtülmüş olmasıyla ayrılır. Hali zaten oldukça gizli kapaklı kalmış bulunan bu çeyrek küre, Ayasofya Kilisesi'nden mülhem olabilir ise de, vaktiyle XIV. yüzyılda, önceden, Tire'de, küçük bir "oratoire"de kullanılmış olduğu için, bu da, aslında, hiçbir şey isbat edecek durumda değildir.

Mabedin etrafında aydınlık ve nizam gibi yepyeni bir endişeyle ve Bursa'daki anıtların dağınıklığıyla açık bir tezat teşkil edecek surette, muazzam bir *küllîye* uzanmaktadır. Bu *küllîye*, avlulara bakan ve beşyüz kadar küçük kubbe ile örtülmüş bulunan bir salonlar ve galeriler teakubu halindedir. Böylece, hiç şüphesiz ilk defa, en azından bu kadar tamam ve bütün dinsel, sosyal ve kültürel hizmetlerin bir araya getirilmiş olduğu, câmiyi, görevi câminin değerini öne çıkartmak olan alçak boylu anıtlardan yapılmış ve minberinin yaratmış olduğu gerçek bir mimarî mücevher kutusu içine alan bir anıtsal birlik teşekkül etmiş bulunmaktadır.

I. BÂYEZİD'İN CÂMİLERİ

I. Bâyezid'in ilk büyük eseri, Amasya *Külliyesi*'dir. Bu *Külliyeye* den, bize ancak, Câmî'si ve Medrese'si kalmış bulunmaktadır. Bu *Külliyeye*'nin inşası, 1486'da hükümdarın oğlu tarafından tamamlanmıştır. Câmî'nin plânı, hâlâ, tersine çevrilmiş T plânına bağlıdır: Kalın ayaklar üzerine dayanan kubbesiyle, merkezî yüksek yerin yanındaki üzeri üç küçük kubbe ile örtülmüş alçak yerleriyle, beş kubbeyle sona eren bir büyük ana kapısıyla. Ama, bütün bunlar, yeni bir perspektifle ele alınmıştır: Menşesinde ayrı ayrı olan salonlar demek olan mekânları ibadet ihtiyaçlarını gidermek amacıyla, mekânı birleştirmek üzere, geniş surette birbirleriyle bağlantılı kılmak.

Mimar Hayrettin'in 1484 ile 1488 arasında, Edirne *Külliyesi* için kabul etmiş olduğu kısım tamamen farklıdır. Mimar Hayrettin, büyük câmi-medrese etrafında ardiye, mutfak, fırın, yemekhane, hastane, şifahâne gibi kısımları toplamıştır. Burada, ek binalar, yüz kadar kubbe ile dikkate değer bir bütün arzeder. Bu bütünde, ifrattan ârî, yani, ciddi görünümlü ve emsalsiz güzellikte *mukarnaslar* dizisiyle süslenmiş hastane ile ona bir avlu ile bağlanmış bulunan Şifa Hâne en başarılı kısımları oluşturur. Yapının sekizgen plânı, bize, 1488'de yapılmış olan Amasya Medresesi'ni ve 1550'de İstanbul'da yapılmış olan Rüstem Paşa Medresesi'ni haber verir. Câmî ise, taştan muazzam bir küb oluşturur. Bu kübün üzerinde yirmibir metre genişliğinde, ondokuz metre yüksekliğinde bir kubbe bulunur. Mâhir olmayan, ama, nehirden kendi aksini gören bir yapı bu. Bu yapının *kıblî* duvarının yanında, çok alçak boyda iki *medrese* yer alır. Bu medreselerin plânı hem dört *eyvanlı* plâna, hem de kubbeler altına yerleştirilmiş câmilerin plânına uyur.

AYA SOFYA'NIN ETKİSİ

Çok büyük ve muhteşem Aya Sofya Kilisesi'nin, nisbeten geç de olsa, bir etki yapmış olmadığını söylemek güçtür. Büyük Sinân'ın kendisi bile, onu inceden inceye tetkik edecektir. Türklerin gözünde Hristiyanlığın ve Bizans İmparatorluğunun sembolü bulunan, bir eşi daha olmayan enginliği ve güzelliği ile tanınan kubbesinin, Osmanlılarca bir asırdan fazla gayret sarfedilen incelenmesini çok cesurâne ve mâhirâne bir şekilde söz konusu etmeye sunan, onların başşehirlerinin, bazen inşa edecekleri camilerin, bir kaç yüz metre bulunacak surette, tam ortasında yer almış olan bu yapı, onları ilgisiz bırakamazdı. Ona eşit olmak veya hattâ onu geçmek, iti-

raf edilsin veya edilmesin, bir amaç olmuştur. Gerçekten, Osmanlıların eğitimi, fikriyatı ve zevki onları buna hazır bulundurmaktaydı. Onların, en eski Türk geleneklerinden tevarüs etmiş oldukları fikir, mükemmel şeklin, bir kare içerisine çizilmiş daire şekli olduğu, evrenin bir kübün üzerinde yükselen bir kubbeden ibaret bir yapı olduğu, zamanın ise, bir *imago mundi*, yani, bir küçültülmüş evren (mikrokosmos) olduğu fikri idi. Onlar, tıpkı Bizanslılarda olduğu gibi, Tanrı'nın ululuğunu ve O'nun, yine tıpkı Basileus'un Tanrı'nın temsilcisi olması gibi, "yeryüzündeki gölgesi" olan hakanın büyüklüğünü tasdik eden tapınaklar bina etmek istencine sahip idiler. Onlar, cemaati biraraya toplayan ve içten birleştirerek ve her tür dayanaktan kurtulmayı yatkın câmiler inşa etmek peşindeydiler.

Bununla birlikte, klâsik çağın büyük câmisi, Bizans Bazilikası'nın bir mukabili değildir. Onlar arasındaki farklar, benzerliklerden daha çoktur. 27 Aralık 537'de açılmış olan Aya Sofya, tarihte, hemen hemen yok iken yaratılmış ve Doğu Hristiyanlığı muhitinde de hiçbir ardılı olmayacak olan, tek başına bulunan bir anıt olarak görünüyordu. Mimarları Tralles'li Anthemios ile Miletos'lu Isidor tarafından kabul edilmiş olan, otuzbir metre çapındaki muazzam kubbesini doğu ve batıdan iki yarım küre ile, kuzeyden ve güneyden ise devasa tribünlere oturan pencerelerle delinmiş bir perdeyi içine alan iki formere kemerle omuzlatılıp, yerden⁵ 54 metre yükseltip kaldırmaktan ibaret bulunan hal tarzı, artık, tekrar edilmeyecektir. Nitekim, Justinien'in temennisi bir prototip yaratmak değildi, fakat, dünyanın Âdem'den beri, asla görmediği, bir daha hiçbir zaman göremeyeceği bir anıt yapmaktı. O, onu gerçekleştirdi ve orada yıkıldı. Onun arkasından, ya kubbe altına yerleştirilmiş bulunan bir bazilika plânına dönüldü ya da Yunan haçı plânı kabul edildi. Bu plânda hiçbir zaman 10 metrelik bir çapı geçmeyen kubbe, dört yandan dik mihverler etrafında beşik şeklinde eğri yüzeylerle tahkim edilmiştir; bu plân dört *eyvanlı* câmininkini hatırlatmıyor değil.

Osmanlı mimarîsinde, Aya Sofya'nın, uzaktan bütün Bizans kiliselerini geçtiği gibi, ötekileri gölgede bırakan bir câmi yoktur. Tam tersine,

⁵ Bu kubbe, dünyanın en büyük kubbeleriyle mukayese edilebilir: Londra'daki St. Paul Katedrali (Çapı 46 metre), Agrippa Panteonu (Çapı 43.5 metredir), Roma'daki St. Pierre Kilisesi (Çapı 42 metre, yerden yüksekliği ise 123 metredir). En güzel Fransız kubbesi Invalides'inki, 25 metre çaplı bir kubbeye sahiptir. En büyük kubbe, Bijapur (Hindistan)'daki Gol Gumbad'ınki olup 1600 m²'lik bir alana yayılmış). M.N.: Süleymaniye'nin 26.5 metre, Selimiye'ninki 31 metre 28 cm dir.

bütün mümkün değişimleriyle defalarca yeniden ele alınan anıtsal bir tipin yaratılmış olması söz konusudur. Bu hal, devletin mâlî gücü yeter yetmez ve yettikçe, devam etmiştir.

Bu tip, özellikle, büyük bir kubbe kullanmak, hacmi birleştirmek, iç ve dış uzuvların mütekabiliyeti, hafiflik etkisi ve ehram şeklinde istif ile karakterlenir. Osmanlı kubbesi, hat itibariyle, ama, özellikle de, mimarî teknikleri itibariyle, Bizans kubbesine benzer. Bununla beraber, şurasını da farketmek gerekir ki, Osmanlılar, Bizanslıların artık yapmadıkları veya yapmak istemedikleri bir devirde, gitgide büyük kubbeler inşa etmeyi başarmışlardır. Hatırlayalım ki, Üç Şerefeli Câmî, 24 metreden daha fazla bir çapa sahiptir. Bu, Aya Sofya'ninkinden yedi metre kadar eksik olan ve aşılmak için ise daha epeyce gayret gösterilmesi gereken bir boyuttur. Fakat, büyük câminin duruşu, Bazilikaninkinden oldukça farklıdır. Aya Sofya'nın dışı nisbî olarak nankördür ve iç durumu hakkında bir bilgi vermez. İslâmın eklemiş olduğu minarelere rağmen ve hattâ sağlamlaştırmanın zarurî kıldığı dayanaklar olmasa bile, tek bir kitle arzeder; ehram şekli ise az belirgindir; ancak yandan baktıkta, kendini gösterir.

Aya Sofya'nın câzibesine kapılan ve onun etkisine giren XVI. asrın mimarları kopyacı olmadılar. Onlar, Selçuklulara çıkan gelenekleri yorumladılar ve onlara sadık kaldılar. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, hal, kemerlerin ve tepedeki eğilim yüzeylerin çizgisi, mukarnas süs, geometrik ve bitkisel kompozisyonlar, yontuca olan süslemelerindeki fakirliğe rağmen, XIII. asrın büyük kervansaraylarını hatıra getiren şahâne kapılarının durumu için de böyledir. Onlar, hiçbir zaman camdan yapılmış mozaikler kullanmadılar. Çünkü, onlarda, duvarları seramik karolarla kaplamak geleneği mevcuttu. Babadan oğula geçen bir meslekî terbiyeye bağlı olan ve bu kadar güçlü bir şekilde loncalar halinde teşkilâtlanmış bulunan Türk işçisi, nasıl olur da Bizanslılaşmış olabilirdi? Türk olmayan bir ücretin işe karıştığını var sayalım. Ne kadar câzip olursa olsun, bu, sadece yardımların Hristiyan menşeli olduğunu gösteren delillere karşı koyamaz: Süleymaniye Camisi'nin şantiyesindeki ödeme defterleri, bu konuda katîdir.

İSTANBUL'DAKİ II. BÂYEZİD VE I. SELİM CÂMİLERİ

1505'te tamamlanan İstanbul'daki II. Bâyezid Câmisi, Aya Sofya'nın etkisinin apaçık surette görünmüş olduğu câmidir. Bu Câmî, Osmanlıların Justinyen'in yaptırtmış olduğu Bazilika'yı taklit etmiş olduğu hakkında bir

tez ileri sürmeye yaramıştır. Gerçekten de, onun kubbesi, her ne kadar kilisenin kubbesinden daha küçük ise de, (on sekiz metrelik bir çap), bu kubbe kuzeyden ve güneyden iki yarım kubbe ile uzatılmış bulunmaktadır. Mekân, Türk sanatında, yeni bir zihniyetle, tanzim edilmiştir; ve, kısmen de olsa, Bizans'ı takip eder. Ama, mukayese orada durur. Kubbeyi taşıyan küb ve Aya Sofya'ninkilerden daha az isabetli olan sağlamlığını temin eden, bütünle uyum sağlayan güçlü dayaklar, hâlâ, Edirne'deki Bâyezidiye'ninkilere yakındır. Kubbe, binanın bedeninden tamamen ayrılmış gibi durur; siluetin birliği aleyhine yukarıya doğru yükselmenin lehine olarak. Binanın çeyrek dairesel üst tavan eğimleri açıklıkları boylarından daha kısa tutularak birbirlerine bağlanmamış, ama, duvara dayanmıştır. Alçak olan yan taraflar, hâlâ, herbirini dört kubbenin kapattığı iki nefle oluşturulmuştur. Binanın önünde, *haramla* aynı boyutlarda bulunan sahanlıklı bir avlu vardır, ama, ondan yine kubbe altında yer almış olan iki kanatla ayrılır. Bu kanatlar doğuda ve batıda ibadet salonu olarak, devam eder; ve, onlara, uçlarında kompozisyonu dört eşit parçaya bölen iki simetrik minare dayanmıştır.

Bu kanatlar, çok şaşırtıcı bir şey, Edirne'deki Bâyezidiye'nin *kıblî* duvar üzerine yerleştirilmiş iki *medresesini* hatırlatır.

Özellikle küçük kuleciklerde farkedilen, ama, mâhirâne olmayan bir gayret hacimleri bölmek için sarfedilmiştir. Süslemek için, pek çok gayret sarfedilmiş bulunmaktadır. Avlunun duvarı, iki sıra pencere ve hâlâ Selçuklu stiline yakın olan lateral nişli üç kapı ile delinmiştir. İçeride, yeşil breşten, kırmızı mermerden ve granitten sütunlar sırayla, ya kırmızı ya beyaz ya siyah ve beyaz olan Fâtihi Camisi'nde çoktan kullanılmış bulunan mermerle, kemer taşının çok renkliliğine renk katar.

İnkâr edilemez vasıflarına ve sayısız yeniliklerine rağmen, bir geçiş eseri olan Bâyezid Câmisi, mademki oğlu Kanûnî tarafından, 1522'de tamamlanmış olan I. Selim'e ait büyük Câmî Edirne'deki Bâyezidiye'nin kubbe altı plânına dönüş olduğuna göre, hiç değilse, görelî bir başarısızlık olarak nazar-ı itibare alınmalıdır. Zihnini bir tek örtünün meşgûl ettiği mimar, yirmidört metre çaplı kubbe ile salonun duvarlarını ve aynı surette, *haramı* ve avluyu ahenkleştirmeye muvaffak olmuştur. Ama, o, bunu yapmak için de, fazla bir yüksekliğe sahip olduğu söylenebilecek minarelerle dengelemeye çalışacak yerde, binanın yüksekliğini kurban etmeye mecbur olmuştur. Bu dahi daha şimdiden, bir yarı-başarısızlıktır. Mimarî

bir çıkmaza girmiş görünmektedir: O çıkmazdan kurtulmak için dâhi bir mimar gerekmektedir.

SİNÂN

Osmanlılar Mimar Sinân ile sanatçı kuşakların araştırmalarının nihâi sonuçlarını ortaya çıkaracak ve klâsik sanatı tesis edecek olan birini bulur. Sinân, 1489'da, Kayseri yakınında, şüphesiz, Hristiyan bir aile içinde, dünyaya gelir. Türk kanı taşımamış olması, aslında, onun, Türk dehâsını ifade etmiş olmasından, kelimenin de tam anlamıyla, Osmanlı olmasından, hiçbir şey alıp götürmez. Dendiğine göre, ailesinden *deuşirme* yoluyla alınmıştır; ve, asker olarak 1521'de, Belgrat seferine katılmıştır. Sonra, imparatorluğun muhtelif yerlerinde, özellikle, Arapça konuşan Yakın Doğu'da, hizmette bulunmuştur. 1538'de, Prut üzerine bir köprü yapmaya, sonra da, Tuna üzerine bir başkasını daha yapmaya muvaffak olmuştur; ve, çalışmaları Hünkâr tarafından farkedilmiştir. Ondan bu yana, kendisini mimariye hasretmiştir. Türbeler olduğu kadar camiler, mutfaklar olduğu kadar hamamlar, topu 360 kadar anıt inşa etmiştir. Kendi ifadesine göre, üç eseri, mesleğindeki aşamaları gösterir. İstanbul'daki Şehzâde ve Süleymaniye Câmileriyle, Edirne'deki Selimiye Câmisi. Bu Câmi, onun şaheseridir; ve, dünya mimarisinin üstadâne yapılarından birisidir. Sinân onu tamamladığında seksen yaşını aşmıştı.

Esas itibariyle bir yaratıcı dehâ olan Sinân, her ne bahasına olursa olsun diyen bir özgürlük peşinde koşmuyordu. Gelenekten bir şeyler almakta ve delillerini veren formülleri uygulamaktan tedirginlik duymuyordu. Öyle ki, 1552'de Kırım'da Gözleven'deki câmide, en küçük bir mikyasta Fâtih Câmisi plânını kullanmıştır. Bununla birlikte, o, sanatı derin surette yenilemiştir, Osmanlılarda klâsik deviri açmıştır, Osmanlılarda mimariye güçlü bir atılım vermiştir; bu atılım, ona, her alanda görünen gerilemeye rağmen, ölümünden sonra da yaşamak imkânını vermiştir.

ŞEHZÂDE CÂMİSİ

1548'de, inşa etmiş olduğu ilk büyük câmisinde, Sinân, Aya Sofya'nı dâhil, mâziden ders alarak, bir tek hamlede, klâsik mimariyi ve hemen hemen tamamen mükemmel olan bir anıtı yaratır. Geriye, artık, onu genişletmek, işlemek ve daha ileri adımlar atmak için, onu basamak olarak kullanmak ve ondaki hal tarzlarını daha güçlü anıtlarda uygulamak kalır. Şehzâde Câmisi, aslında, görelî olarak, mütevazidir. 19 metre çaplı

bir kubbesi, I. Selim'inkine nazaran bir gerilemedir. Sanki, o, bir deneme-
dir.⁶ Örtüyü iki yarım kubbe ile omuzlamış olan bir kubbe kabul eden
Sinan, onu, iki küresel iki büyük niş şeklinde değil de, bir haç teşkil eden
dört kubbe şeklinde asıl mantığına iade etmiştir; böylece de merkezî plâ-
na dönmüştür. Bütün bu dizge, temelinde, sekizgen olan yüksek kısmında
oyuklu olan silindir şeklinde dört ayaklı, metin, kesin bağlantılarla bir iç
mekân tertip eden dört büyük kemere oturur. Hayranlık uyandıracak bi-
çimde birbirleriyle bağlantılı kılınmış olan dış hacimler tutarlı bir bütün
oluştururlar. Anıt, yanı 38 metre, yüksekliği de aynı olduğuna göre şüphe-
siz surette küb şeklinde olmakla beraber, aracı kubbeler, özellikle de göre-
vi kemerlerin basıncını dengelemek olan köşelerin üstüvâne kulelerinin
kubbeleri yüzünden bir ehram manzarası gösterir. İki şerefeli minarenin
farklı incelikleri, birçok pencereler ve kibar bir süs oluşturan uzun merke-
zî galeriler bu koca binanın ağır bir mimarî olmasını engeller.

Başarısına rağmen, Sinân, merkez etrafında, dört yarım kubbenin yer
aldığı plânı bırakır. Onun bu plânı niçin bırakmış olduğu kesin olarak bi-
linmemektedir. Ama, şüphesiz, o, dört duvara dayanan merkezî kubbenin
gösterişini kaybettiğine ve yükseltmek istediği bir anıtın basıklaştırılmış bir
izlenim yaratacağına hükmetmişti. Bu, düzeltilmesi mümkün olan bir hata
idi. Bu hata Şehzâde Câmisi'nin plânı Fâtih Camisi'nde yani, II. Fatih
Câmisi'nde, bu câmi yeniden, ama, oldukça isabetsiz bir şekilde inşa edil-
diğinde olmasa bile, Yeni Câmi'de ve Sultan Ahmet Câmisi'nde, onun ta-
rafından olmayarak düzeltilecektir.

SÜLEYMANİYE CÂMİSİ

1550 ile 1557 arasında inşa ettiği, İstanbul'un en güzel câmisi Süley-
maniye Câmisi için, Sinân, 26.5 metre çaplı bir kubbeye 53 metrelik bir
kubbe yüksekliğini iki yarım kubbeye dayandırmak suretiyle Bâyezidi-
ye'deki hal tarzlarına, isterseniz, Aya Sofya'dakilerine diyelim, dönmek is-
temiş görünüyor. Sinân, vaktiyle, başarısızlığa uğranmış olan yerde, bu se-
fer, başarı kazanmıştır. Süleymâniye, saydamlığı olmayan bir bütün arzet-
mekten ve gerçek bir birlik içinde uzakta olarak, tam bir aydınlık ve derin
bir bilgiyi gizleyen bir sadelik içinde görünür. İç imkânları, iç tertibatın
Aya Sofya'dakinden daha büyük olan karmaşıklıklarına tam bir surette

⁶ Bununla birlikte, daha önce yapılmış bir "deneme" mevcuttur: Diyâr-ı Bekir'de
Fâtih Paşa Câmisi. Bu Câmi merkezî bir kubbe etrafında yer almış olan dört yarım kubbe-
li olarak, 1516-1520'de inşa edilmiştir.

karşılık gelir. Çok belirgin merkezî tekne, porfiriden yapılan iki sütun ile tutulan üç kemerle yan boşluklara, beyaz ve siyah mermerden yapılmış kavislere bağlanmıştır. Oraya yan cephelerin nihayetinde yer almış olan dört kapıdan ve mihverde yer alıp ta avluya bağlayan bir de ana kapıdan girilir. Avlunun dört köşesinde, üzeri oyuk dört tane minâre yer alır. Bu minârelerden üçü, çok yüksek olup, üç şerefelidir, ikisi daha kısa boylu olup, iki şerefelidir. Üstteki içbükey yüzün basıncını dengeleyen dayaklar, içten tribünlere, dıştan iki katlı galeriye yedirilmiştir. Bu galerilerin durumu güçlü ve çeşit çeşit olmakla birlikte, sükûnet ve rahatlık verir.

Süleymaniye, pencerelerle delinmiş duvarları olan ve, hiç değilse, IX. asırda, Abbasîlerden beri bilinen bir halde olarak, büyük bir *ziyâde* içine alınmıştır; ve, küçük kubbelerle ve yüksek bacalarla girintili çıkıntılı alçak hatları bulunan harikulâde bir *küllîye* ile çevrilmiştir; bunlar, sahanlıklarıyla, manastırları hatırlatan iç bahçelere açılan binalardır. Bu şatafatsız ve dengeli, gerçekten mükemmel güzellikteki kompozisyon, o zamanlar, hiç bir yenilik arzetmez; ve, daha uzun bir zamanda hayranlık celbetmeye devam edecektir. Eğer, onun ayrıntılarında, maruz kaldığı o ince değişmeleri olmasaydı bundan, bazı yeknesaklıklar doğardı; ama, tamamen İslâmî bir sanat anlayışına cevap veren şeyleri yakalamak için, biraz dikkat sarfetmek yeter. Konya'daki Mevlevîlerin Dergâhı, bu konuda, dervişlerin toplantı salonu ile ve kurucusu Celâleddin Rûmî'nin kabrinin çiniden yapılmış olan Selçuklu yüksek kulesi ile ilişkili olarak, bunun iyi bir misâlini teşkil eder.

Süleymâniye'nin arkasında, binanın açıkta kalmış olan biricik dayanakları ile bölünmüş bulunan mâbed duvarına dayalı bir başka çevrilmiş bahçe vardır ki, o, mezarlık olarak ayrılmıştır. Böyle bir kabristana câmîlerin bitişiğinde hemen hemen daima ve uzun zamandan beri rastlanır. Sinli mezarlar arasında, Sinân'ın Kanûnî ve eşi Hürrem için inşa etmiş olduğu türbeleri yükselir.

EDİRNE'DEKİ SELİMİYE

Süleymâniye Câmisi'nde, siluetteki temizlik ile içeri ve dışarı arasındaki samimî müteakabiliyet iç mekânların zararına gerçekleştirilmiş bulunuyordu. Sinân, hayatının sonunda, bu hataları ince ve yüksek bir anıtta, Edirne'deki Selimiye'de (1569-1574) tamire yönelecektir.

Âdet hilafına, Selimiye'nin bir *külliyesi* bulunmamaktadır. Ek bina olarak başlangıçta, tıpkı, aynı şehirdeki Bâyezidiye'de olduğu gibi, ibadet

salonunun arkasına yerleştirilmiş iki küçük *medrese* vardı. Tamamlandıktan bir kaç sene sonra, 1580'e doğru, tesise para sağlamak için, bir pazar inşa etmek gerekti. Sinân'ın öğrencisi Dâvud Ağa bu pazarı, genel kompozisyona hiç zarar vermeden, üstadâne bir şekilde, yaptı.

Böylece, küçük bir tepenin üzerinde, tek ü tenhâ yükselmiş, mükemmel surette dengelenmiş bu yapıt, bakışları, taçlanma noktasına doğru çeken, hatlarıyla kosmik dağ misâlini, bu dağın, başka hiçbir timsalinde görülmedik bir şekilde gerçekleştirmekte ve kubbenin gökte plânlanmış olduğu izlenimini vermek isteyen mimarlarının idealine cevap vermektedir. Göstermeden devâsa olan ve şaşırtıcı bir hafiflikte bulunan ve avlu yerine binanın dört köşesinde yerleştirilmiş olan dört adet minâre dayak hizmetini görür, ve evrenin sembolik temsilcileri olan o dört ayağını hatıra getirir. Galerilerinin kubbelerinin özel surette incelendiği avlu, hem *haram'a* sınırsız bağlanmıştır, hem de ondan silueti bozmamak için kâfi derecede ayrıktır.

Bu eşi menendi bulunmayan ve coşkulu bir hayatın gayretlerinin ürünü olan şahesere, daha önceden birtakım incelemeler yapmaksızın, teşebbüs edilmiş değildir. Gerçekten de, Sinân, İstanbul'daki iki mabed için, kabul etmiş olduğu plânı denemiştir. Bu mabedler, süslemeleriyle şöhret bulan, küçük, Rüstem Paşa Câmisi (1560) ile Sokollu Mehmet Paşa (1571) Câmileri olup bu plân, onlara, en alâsından uygulanmıştır. Bu plân, 1575'te, İstanbul'daki Azap Kapısı Câmisi'nde tekrar ele alınacaktır.

Haliç'ten bir kaç adım uzakta, tüccar ve gemici mahallesinde, o sevimli Rüstem Paşa Câmisi, dükkânlara yer vermek üzere, oldukça yüksek (6 metre) bir zeminde inşa edilmiştir. Önünde çok basit bir teras ile bir sundurma bulunmaktadır, XVI. asrın en güzel seramik örtülerinden biri ile örtülmüştür. Şehrin gürültüsünden azâde bir sükûnet odası görünümündedir. Renk cümbüşü, seçilmiş süsleme temalarının çeşitliliği içerisindeki birlik, ona, son derecede bir cana yakınlık bahşetmiş sûrette ve hiç görülmedik biçimde, mükemmel bir âhenk içinde, çok güzel tertip edilmiş hacimlerle mimârî çizgileri birleştirmeye katkıda bulunmuştur.

Rüstem Paşa Câmisi'nin o çok temiz ve o çok akla uygun plânı, Sinân'ın Selimiye'de bambaşka bir kanatlanışla ve, nihayet, Aya Sofya'yı geçmek iradesiyle, tekrar ele aldığı plândır. 31 metre 28 santim olarak kubbesine vereceği çap, 31 metre olan Justinyen kubbesinden (zaten tekrar yapılmış) o kadar az bir farkı bulunan bu kubbe durumu ispat eder. Bu devâsa kubbe, artık, yarım kubbeler üzerine dayanmaz; fakat, sekiz

ayak üzerine oturur. Kubbenin ağırlığı, hem de bir kemerle ve mukabil sütunlar teakubuyla ve kompozisyonu dengeleyen zarif dayaklarla yedirilmiştir. Birer piramitle sona eren pinyonları, kubbenin üstünde çıkıntı teşkil eder ve terkedilmesinde çok gayret gösterilen dik hatlar, yeniden, işin içine sokulur. Merkez etrafında toplanmış bir plânda *kibleyi* daha öne çıkarmak için, *mihrâb*, küçük bir absid içine yerleştirilmiştir. Bu, İslâm'da, nadiren başvurulan bir hal tarzıdır (Bursa'da daha önceden görülmüştür) ve çok isabetli sonuç verir. Müslüman mabede derinlik verebilen tek çare odur. O olmazsa, derinlik olmaz.

SİNÂN'IN MİRASI

Sinân'dan daha gerilere gitmek mümkün olmasa da, o, sonrakilere, üzerinde çalışmaları için oldukça büyük miktarda mimârî modeller bırakmıştır. Onlar bunu yeni yollar aramadan, sevinçle yaptılar.

Selimiye'nin sekiz ayağı ile sunulmuş, ama, daha önceden de öngörülmüş bulunan çokgenli yapı, ekseriyetle, ister, olduğu gibi, sekizgen şeklinde, ister altıgene dönerek, ama, daima dört köşeli olan, tromp mu desek, yoksa yarım kubbe mi desek, organlarıyla beraber halde, yeniden ele alınmıştır. Hal, 1583'te, Eski Valide Camisi'nde 1710'da, Üsküdar'daki Yeni Vâlide Câmisi'nde, 1800'de Eyüp Camisi'nde, Peygamber'in sehabe-sinden olup, Bizans surları önünde vaktiyle şehid edilmiş bulunan Hazret-i Eyyüb'ün türbesi yanında yeniden yapılmış olan eski mabedde de hal böyledir. Bu son iki yapıda, rakipsiz hüküm sürdüğü bir devirde, hiç değilse süslemedeki Avrupa etkisi, daha açık olamaz. Yine, Selimiye'den esinlenmiş olan sayısız küçük mabedlerde yarım küreler ve kemerler mâhir bir şekilde, ve canlı mekânda çeşitli hacimler ve ekseriyetle de beklenmedik imkânlar yaratan terkiplere bir alternatif olarak çok serbestçe kullanılmıştır.

Demiştik ki, Şehzâde'nin plâni, birçok büyük câmilerde, Sultan Ahmet'te, Yeni Câmî'de, II. Fâtih'te, yeniden ele alınmıştır. Bu ele alış, gerçekten ve üstadca vuku bulmuştur. "Mavi Câmî" yahut Sultan Ahmet, İstanbul'un, şüphesiz olarak en meşhûr ve en güzeli değilse bile, hiç değilse, en göz alan câmisidir. En büyük câmisidir de. Bizans'ın At Meydanı'nda kurulmuş olan, Marmara Denizi'ne hâkim bulunan Câmî'nin ölçüsü, 64 metreye 72 metredir; bu ölçüde, yüzeyi iki katına çıkararak avlu dahil değildir. Mimarı (Sedefkâr) Mehmet Ağa onu, 1609 ile 1617 arasında, 23 metreden biraz fazla çaplı ve dört yarım kubbeye oturan büyük ke-

merler vasıtasıyla dört muazzam filpâye üzerine dayandırarak inşa etmiştir; yarım kürelerin kendileri de daha alçak boyuttaki üç trampa üzerine oturur; ve, küresel mekânları çoğaltır. Bu suretle, kat kat yapmakta ve ehram etkisi vermekte bir adım daha ileriye gidilmiş olur. Altı minâre ki, bu, müslüman sanatta hemen hemen mutlak olan bir yeniliktir ve çok sayıda olarak ancak Mekke'de kullanılmıştır, üstü yarım daire olan ve *beşşirah* pencereler, kubbeli kulecikler, onun hamlesini belirginleştirir. Işığa garkolmuş içi, yüksek parçalarında resimle (son zamanda tekrar elden geçirilmiş) ve 21.000 kadar sayıda mavi, yeşil, kırmızı, siyah, stilize çiçekli karo çini ile ve sarmaşık dallarla süslenmiştir.

Hemen hemen Haliç'te yıkanan, 1597'den 1663'e kadar şantiye halindeki Yeni Câmî çok az bir yaratıcı zihniyet temsil eder, ama, en küçük boyutlarından itibaren, şahane bir görünüm sergiler. Ötekilerden daha yüksek bir *küllîye* ile çevrilmiştir. Bu *külliyeden*, sadece, Mısır Çarşısı kalmıştır. Tavan I, içbükey olan güzel yapı iki katlı olup, iki biribirine dik yolu vardır. Hünkâr mahalli Câmî'ye, bir galeri ile bağlanmıştır, dikkate değer bir seramik topluluğunun süslediği özgün ve nefis bir eser.

Osmanlı mimarlarının kubbe sanatında kazanmış olduğu ustalığı en iyi şekilde meydana çıkarıp değerlendiren şey, işte, belki de, bu tek bir kubbe altındaki câminin daima ve ebediyen gözde olan bu eski şemasıdır. Bu plâni XVI. asırda değiştiren devrim de, yine, Sinân'ın eseridir. İnsanın kubbenin yarım küresel hacmini salonun dikdörtgensel hacmi ile birleştiremeyeceğinin bilincinde olan Sinân, bunu mesele yapmadan reddetti; ve, onun yarım küremsi olan kubbesini dört büyük kemere oturttu, bu sırada da binanın sadece köşe ayaklarını dayanç olarak aldı. Duvarlar, böylece, sayısız pencerelerle delinmiş perdelerle dönüştü ve hiçbir taşıyıcı görevi kalmadı. İstanbul'da, Edirne Kapısı'ndaki Mihr-i Mâh Sultan Câmisi'nden itibaren, 1557'de, projesinde, tamamen muvaffak oldu. Mümkün olduğu kadar gizli olan ve olduğu gibi merkezî açıklığa yönelik bulunan bitişik açıklıklar, onunla birlikte, bir genişletilmiş iç mekân oluşturmuştur, dıştan da kemerler ayrılmıştır. Çok sayıda câmiden ekseriyetle de Modern Devir'de, Tophane'deki Nusretiyye (1826) Câmisi'nde —ki, o, "Ampir" denen stilin en mükemmel örneklerinden birisidir— ve çok meşhur olan 1854'ten Dolmabahçe Câmisi'nde olduğu gibi, cephelerden ibaret asalak organlarla tertip edilerek, bu formüle itibar edilecektir.

1748 ile 1756 arasında tek kubbe altına yerleştirilerek dikilmiş olan Câmî, Osmanlı dinî mimarîsinin en son büyük eseri olan Nûr-u Osmâ-

niyye Câmisi olacaktır. Bu XVIII. yüzyıl ortamında Avrupa'nın etkisi dik-kate değer derecede bulunmaktadır, ama, bu etkinin soğurulmuş olduğu da hissedilmektedir ve insanı bu etkiden Osmanlı sanatında zarurî olan bir teceddüt beklemeğe hakkı vardır. Süsleme, açıkça, "barok"tur, ama İslâmîleşmiş olan bir "barok". Mimarlar, daima gerçek teknik bilgiye sahiptir.— 25.70 metre çaplı bir daireyi örten kubbenin genişliği, kemerlerin ağırlığının köşe dayanaklarıyla giderilmesi, doğu güney ve batı güneydeki köşelere yerleştirilmiş dikdörtgen kanatlar bunun delilidir. Bunlar, gayr-ı muntazam bir yarım daire şeklinde olan, biraz dar olan ama çok şâirane veya yenileştirilmiş olan avluda olduğu gibi veya *mihrâb*'i ihtiva eden ve Selimiye'den beri görünmez olan absidde olduğu gibi, yeni formüller ararken, yaratıcı bir zihniyet muhafaza etmektedir. Nitelikli olmak asgarî derecedeki hataları unutturabilmektedir: Avlunun bütün ile kötü biçimde bütünleşmesi veya doğudaki veya batıdaki dış galeriler üzerindeki sütunların çok cılız olması telâkkisi gibi.

İstanbul'un, daha az isabetli olmakla birlikte, ilginç olan ve Mimar Tâhir Ağa tarafından 1759-1763'te yapılan, bir depremde yıkılan, sonra, 1783'te tamir gören, kubbesi Selimiye'de olduğu gibi, sekizgen şeklinde yerleştirilmiş ayaklar üzerinde oturan Lâleli Câmisi, Barok tarzın kötü bir şekilde benimsenmesidir. Nitekim, aynı mimarın elinden çıkmış olan çok ağır, ne diklemesine ne de ehram şeklinde olan Yeni Fâtih Câmisi (II.Fatih) de "rokoko" tarzını öylece kötü bir şekilde benimsemişti.

BAŞKA SANAT ŞEKİLLERİ

OSMANLI EVİ

Bugün, eski Osmanlı şehri hakkında bir görüş sağlayacak nitelikte olan, el sürülerek bozulmamış bulunan kentsel bütünlüklerin bir çoğundan geriye pek bir şey kalmamıştır. Büyük camilerin kendileri, bile, modern yapıların yanında ezildikleri vakit, kendi engebelerinden bir kısmını kaybetmektedir. Vaktiyle ve bir müddet önce, camiler, boyca değil de, daha enlemesine uzanan bir şehre, şehir, ekseriyetle, surlarla çevrili olduğu için, çok geniş surette hâkim oluyordu.

Görünüş o idi ki, evler, duvarla çevrilmiş, ağaçlı küçük küçük bahçeler içerisinde, eğri büğrü yollar boyunca dizilmiş cepheleriyle, yerden, tesadüf eseri, bitmiştir. Sağlam bir zemin üzerine, iki kat halinde, ahşap olarak, yahut da çeşitli malzeme ile süslenmiş ağaç kümesinden inşa edilmiş, canlı veya yumuşak renklerle boyanmış, saçaklı bir çatı ile örtülmüş

çıkmalı veya sokağa bakan bir çok pencereci hacimleriyle bu evler, şu bilinen ikametgâh tipini oluşturmaktadır. Bunlar, meselâ, Romalı evi veya Çinli evi kadar karakteristik olmakla birlikte, İslâmî mimariden de ayrılırlar. Mükemmelliğine, ancak, yavaş yavaş XVIII. asırda ulaşmış görünen bu ikametgâh tipi, ve Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa'daki toprakları üzerinde, kısmen de Anadolu'da, kuzeyde, İzmir'den Erzincan'a uzanan bir çizgi üzerinde yayılmış bulunan bu ikametgâh tipi, iki katlı bir servisin ve dairelerin üst üste konmasıyla ve bir çeşit sahanlık olan veya karşılaşma yeri, müşterek hayat yeri olan bir merkezî *sofa* etrafındaki dağıtımla tarif olunur. Mecburiyetten gelen bu karakterlerine rağmen, bu tip, bir tek modele uyup kalmaz, fakat, onun büyük bir kısmını sevimli ve pittoresk kılan büyük bir alımlılık hürriyetinden zevk alır. Daha debdebeli olan, deniz kenarında, özellikle de Boğaz kıyılarında, inşa edilmiş, gerçek birer küçük saray yavrusu ve ikinci birer ikametgâh olan *yalı* denen binalar da mevcuttur.

Evlerdeki süsleme, özellikle, halılarla döşenmiş zeminde ve çok çok özenilmiş tavanda olur. Nişlerle süslenmiş duvarlar, ekseriya, boyalıdır. Kasıp kavuran yangınlara rağmen, bu evlerden, yukarıda işaret edilmiş bölgede, İstanbul'da, Edirne'de, Bursa'da, belki de, hâlâ, Balkanlar'da Plovdiv, Ohri, Kastoria, Saray, Berat, Anadolu'da ise Afyon, Kula, Birgi, Safranbolu gibi, bu bölgenin dışında ise, meselâ, Antalya gibi, küçük şehirlerde, hâlâ, sayısız misâller bulunmaktadır.

SİVİL MİMARİ

Çeşmeler, şehirlerde, bol bol yer almıştır. Bunlar, câmilerin avlularında, *sadırvanlar* halinde, meydanlarda ve sokaklarda, orada burada ya *çeşmeler* halinde, yahut da, umûmun menfaatine hizmet eden anıtların duvarlarına yaslanmış mimarî yapılardan ibaret *sebil* ler halinde, başlı başına bulunan yapılardır. IV. Murat zamanında, (1623-1640), İstanbul'da, bunlardan onbinden fazlası bulunmaktaydı; öyle görünüyor ki, bunların sayıları, XVIII. yüzyılın başlarında, III. Ahmed'in saltanatı sırasında, daha da artmıştır. En güzelleri ve en âbidevî olanları işte bu tarihten kalmadır. Bunlar, çok özgün olan, son derecede de bir güzelliğe sahip bulunan, eham şeklinde örtülmüş küçük çatılı ve kubbeli minik kuleleri olan bir çeşit köşklerdir (En başarılısı, 1728'de, Aya Sofya yakınındaki III. Ahmet Çeşmesi, 1731'deki Tophane Çeşmesi, 1773'teki Azap Kapı Çeşmesi gibi).

Her mahallenin, kadınlara ve erkeklere mahsus *hamamı* veya hamamları vardır. Bunlar, dinlenmek ve görüşmek amacıyla uzun saatlerin geçi-

rilmiş olduğu buluşma yerleridir. Bunların sosyal görevleri, onların itinalı ve ekseriyetle de lüks olmasına katkıda bulunuyordu. En büyük mimarlar, mesela, Sinân, hamam inşa etmekte tereddüt etmiyorlardı. (İstanbul'da, 1553'teki Haseki Hamamı, 75 metrelik ve hacimleri iyi taksim edilmiş olan uzun bina). Müslüman dünyasının hemen hemen çoğu yok olmuş olan öteki hamamlarında olduğu gibi, bu hamamlar, Roma hamamlarının geleneğini, soyunma yerleri, halvet ve serinlik gibi, (*apoditarium, caldarium, tepidarium*) muhafaza ediyordu. Bu hamamlar, mermer levhalarla kaplıydı. Üzerleri ise, ekseriyetle, geniş kubbelerle örtülü idi; kubbelerin üzeri ise aydınlatma maksadıyla, camdan yapılmış minik yarım küresel kubbelerle kapatılmıştır (Bursa'da, şüphesiz, II. Bâyezid'dan kalma Demirtaş "*tepidarium*"unun 16 metrelik çapı olan bir kubbesi vardır). En meşhur hamamlar, Bursa'ninkilerdir; bunlar ekseriyetle, yeniden ele alınmış bulunmaktadır (I. Murat zamanında inşa edilmiş olan, Bizans *spolialı* Eski Kaplıca ile 1533'ten Yeni Kaplıca); belki de, sonra, Sinân'ın evvelce zikredilmiş bulunan Haseki Hamamı hariç, Tokat'ın 1420 tarihinden, Budapeşte'nin 1506'dan kalma hamamları vardır. Evliya Çelebi, bu sonuncu Hamam'a hayran olmuş, ona, "yeşil direkli hamam" adını vermiştir. Bununla, onun havuzu etrafında dizilmiş olan ve porfir taşından yapılmış bulunan sekiz direğini kastetmiştir.

Şehirdeki *kervansaraylar*, yani *hanlar*, yollarda (Küçük Çekmece, Lüleburgaz, Harmanlı) rastlananlarda olduğu gibi, özellikle Avrupa'ya götüren yollarda, çok büyük binalar idi (1468'den gelen, 1896'daki yer sarsıntısı ile yıkılan iki geniş avlu etrafında yer almış 176 odanın iki kata bölünmüş olduğu, nisbetsiz, Kürkçüler Hanı). Bu hanlar, sanatkârane bir maksattan ziyade, kullanma açısından telâkki edilmiş olmakla, şu üstünün örtülmesinde sık sık görülen üstün vasma, kemerlerin teakubundaki itidâle, katlardaki direklerin zemindeki kemerlerin sırtları üzerine dayanmasına rağmen, Selçuklu Hanları'nda görülen yüksek seviyeli mimarî nitelikler arzetmezler. Bu hanlar zamandan çok müteessir olmuşlardır. Ama, İstanbul'daki (XVII. yüzyıl başı) ve en güçlü olarak nazarı itibare alınan Vâlide Hanı, bununla beraber, Tokat'la Sivas arasında yarı yolda yer almış Yeni Han'dan (XVI. yüzyıl sonu, XVII. yüzyılın başı), Üsküp'teki Kursâmili Hanı'ndan (XVI. yüzyıl) veya 1619'da inşa edilmiş bulunan Ulu Kışla Hanı'ndan daha az çekicidir.

Köprülerin hepsi, hemen hemen, muhteşemdir. Öyle ki, insan, kendi kendisine, inşaatlarında Türk mühendislerin göstermiş oldukları yeteneğin ve muhayyilelerini verimli bir şekilde işletmelerini kültle veya kültürle ilgili

olan herhangi bir emirin onları bağlamasından ileri gelip gelmediğini, so-rabilir. Sırf teknik meselelerle karşılaştıklarında, onlar, o meseleleri hallet-mekte sağlamlığı zarafetle telif etmek için mükemmel surette bir ustalık ile, davranmayı başardılar. XVI. yüzyılın ortasında, Hayrettin tarafından inşa edilmiş bulunun Mostar Köprüsü, Büyük Çekmece Köprüsü gibi.

Osmanlılar tarafından yüzlerce kale inşa edildi. Her yerde aynı ihtiya-ca cevap veren tahkimat sanatının, Batı'da olduğu kadar Doğu'daki Bi-zans ve Müslümanlarda da hissedilir derecede aynı olan hal tarzlarından esinlenmiş olduğuna bakılırsa, onların yapıları, öyle, çok özgün değildi. En meşhûr ve en dikkate değer olanları, şüphesiz, Boğaz'ın Asya ve Avru-pa yakasında 1395'te (daha sonra da genişletilerek), ve 1452'de dikilmiş, Anadolu Hisarı ve Rumeli Hisarı adını alan kalelerdir. İstanbul'daki Yedi Kule'yi de zikretmek mümkündür. Yedi Kule, II. Mehmet tarafından 1458'deki Bizans surlarına dayalı olarak inşa edilmiş olan ve ilk amacının ne olduğu belli olmayan bir kaledir.

ÖLÜ GÖMME SANATI

Ortada, yığınla mezarlık olmasına rağmen, mezarlar, yaşayanların sa-hasına hürmet etmezler. İnsan, her yol ağzında bir mezarlıkla karşılaşır. Bununla beraber, şehirde, *türbeler*, daha ziyade, câmiler etrafında küme-lenmiştir. Her ne kadar, oldukça anıtsal iseler de, türbeler, Birinci binin sonundan itibaren tesbit edilmiş olan boyutlara bakılırsa, Orta Asya'nın ve dahası da Moğolların Hindistan'ının onlara vermiş olduğu genişliğe as-la ulaşmadı.

Osmanlı anıt-kabirleri, her ne kadar, özellikle de bu alandaki başarısı-na ilişkin şöhret sahibi olan Sinân'ın müdahalesinden sonra, herkeste bir hayranlık uyandırmaktaydı ise de, onlar, kendilerinden çıktıkları Selçuklu anıt-kabirlerine gösterilen ilgiyi bulamadı. Osmanlı anıt-kabirleri, Selçuklu anıt-kabirlerinin ne vüsat-i fikriyyesinin, ne muhayyilesinin yaratılarını, ne süs zenginliklerini muhafaza edemedikleri gibi, onlar, büyük ölçüde, bir tip çeşiti de arzetmezler. Onlar, her ne kadar, alâka konusu olmaktan uzak değil iseler de, bir serisi, gerçekten, bir yana bırakılabilirler, ki bun-lar duvarsız, üzerini kırık veya sepet sapı şeklindeki kemerlerle bağlanmış dayanaklar üzerine yaslanan bir kubbenin örttüğü oldukça kural dışı ev-ciklerdir. XIV. yüzyılın ilk yarısından beri, İznik'te, (Hacı Hamza ve Ya-kup Çelebi *Türbesi*) bilinen bu türbeler XIV. ve XV. yüzyılda, özellikle Balkanlarda, oldukça yaygın bulunuyordu (Travnik ve Saray'daki türbe-ler).

Bursa Okulu'ndan itibaren, ölü gömme sanatı hissedilmeye başlar. Bu okul, etkisini, ilkin, Selçuklular zamanında, piramid veya koni şeklinde, bir başlığın altında yerleştirilmiş olan çatıda, sonra, sekizgen ve oniki-gen ve nadiren de daire ve kare plânda, sonra, dar pencerelerle temin edilen çok zayıf ışıklandırmada, en sonda ise, çerçeveler üzerine yapılmış oyma süslemede gösterir. Kubbeler, kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Dairesel ve onikigensel plânlar, yerlerini dikdörtgensel, altıgensel ve sekizgensel plânlara bırakmıştır. Çok sayıda geniş pencereler açılmıştır. Yontuyla süsleme nadirleşmiş, buna karşılık, duvarlarda, özellikle de içteki duvarlarda, resim ve seramik kendisini göstermiştir. Burada, Muradiye'de, sultanların gölgeli bahçede bulunan ve bir sıra taş bir sıra tuğla örülmüş kabirleri olan *türbeler*, bir ilk araştırış içinde bulunan Osmanlılardan tam bir örnek verir. En ünlü anıt-kabir, bununla birlikte, XV. yüzyılda, Bursa'daki Yeşil Türbe'dir (1421). Onun plânı sekizgendir. 4.75 gibi, bir istisnaî yükseklikteki bir yüzey üzerine yerleştirilmiş, oldukça sivri bir kubbe olan çatısı, geçmişten hatıralar taşır. İç ve dış yüzeyleri kaplayan ve hayranlık uyandıran çinilerin görünüşü, yeni bir süsleme kavramına işaret eder. Bir Tebriz'li ustanın imzasını taşıyan, geometrik nakışlı güzel ceviz kapı, icabında, İran müdahalesini gösterir.

Sinân tarafından gerçekleştirildiği üzere, Klâsik Çağ'daki Osmanlı türbesi, genel olarak, öncellerininkilerden biraz daha geniştir. Kubbesi de, ekseriyetle kavun kesitidir. Mimarî bakımından hiçbir şeye cevap teşkil etmeyen iki kata bölünmüş olan veya boyunu kesen, meyilli tavanları tutan sütunlu gezinti ile çevrilmiş olan (Kanûnî'nin Türbesi) türbe, minik çatılı bir geniş kapı ile dışa açılır. Pek çok sayıda örnekleri bulunan *türbe*, seramik süslemesiyle büyük alâka çeker. (II. Selîm ve II. Murat Türbesi); bununla birlikte, tek düzeliği, silme oyunlarıyla, kornişlerle (1463'te Mahmut Paşa Türbesi), nervürlerle, gizli köşe kolonlarıyla veya akroterlerle (Sinân'ın 1545'te yaptığı Hüsrev Paşa Türbesi) bozmaya çalışmamış değildir. Mimarî açısından konuşacak olursak, en başarılı türbe, Şehzâde Mehmet Türbesi'dir; bu Türbe de Sinan tarafından yapılmış olup, aynı adı taşıyan Câminin bahçesindedir. Onun hacmi âhenklidir; mükemmel dengesi sekizgenin her bir yüzeyinin her bir katındaki pencereler Türbe'ye yoğunluk ve doluluk bahşetmektedir.

SARAY

Eserin devamlı olmadığı hakkındaki İslâmî ana fikir, tam boyutuna, sanat alanında, ancak, *saray* denen ikâmetgâhlarla ulaşmıştır. Çok sayıda

ve, ekseriyetle de, sözle anlatılamayacak bir lüksün debdebesi içinde, sağlamlık endişesi güdülmeden, hemen kendisinden zevk almak üzere inşa edilmişlerdir. Her şehzâde, hükümdarlığının azametini, seleflerinin ikametgâhını, bir yenisini inşa etmek üzere, bırakmak suretiyle göstermeyi düşünür. Bunun gibi, bize kadar, arkeolojinin ortaya çıkarmış olduğu pek az eski müslüman sarayı kalmıştır. XVI. yüzyıldan önce var olan tek büyük şato Granada'daki Elhamra'dır. Elhamra, ayakta kalmasını, paradoksal olarak, Hristiyan Reconquista'sına borçludur. Öyle bir Hristiyan Reconquista'sı ki başka bakımlardan, İspanya'daki müslüman sanatı yok etmişti. Bursa'daki, Edirne'deki saraylardan yahut İstanbul'daki ilk imparatorluk sarayından hiçbir şey kalmadığına şaşmamalıdır. Demek ki, XV. yüzyıl Osmanlı Devri'nden, ihmal edilemeyecek tanıklıkların saklanmış olması kıymeti haizdir.

1472'de inşa edilmiş olan Çinili Köşk, İran kaynaklı olması vâkâsından hâlâ çok derin izler taşımaktadır. Hemen hemen bir kareye yakın bir şekilde inşa edilmiş olan Çinili Köşk, iki kat üzerine, hemen hemen aynı şeyleri arzeder: Bir kubbenin altında, haçvarî merkezî bir kısım eski *eyvan*ların mirasçısı olan üç salon ve giriş ile devam eder. Diptekinin köşeleri kesilmiş olup, dışarıya doğru çıkıntı yapar. Diğer dört bölüm, dört köşeyi işgâl eder. Herbiri, zeminden üç metre yukarıya kadar ona ismini veren çinilerle kaplanmıştır. Alçak, kırık kemerli olan ve sekiz yüzlü, Orta Asya'nın ahşap yerine taştan yapılmış kopyaları olan incecik sütunlarına dayanan Sahanlık (portik) belki de XVIII. yüzyılda, sonradan yapılmış ilâvedir.

TOPKAPI

Haliç'e ve Marmara Denizi'ne hâkim olan bir tepede, eski Bizans akropolünün, şüphesiz, bir olağanüstü yerleşim yeri, ancak hükümdarları büyülemek suretiyle Topkapı Sarayı namıyla tanınan geniş bir saray bütünlüğünün devamlı surette gelişmesine izin vermiştir, ayakta kalmasını sağlamıştır (Cildin sonundaki plâna bkz.,).

700.000 metrekairelik bir yüzeyi kaplayan Topkapı Sarayı'nın inşaat alanı XV. yüzyılda açıldı. Çalışmalar XIX. yüzyıla kadar son bulmadı. Demek ki bu saray dörtüzyüze sene zarfında sivil mimarîde ve Osmanlı süslemesinde vâki olan tekâmülün insanın takip etmesine izin vermektedir. O, deniz kıyısından Bizans surlarıyla, şehirden ise Türkler tarafından yapılmış bir surla ayrılır. Bu sur 1400 metre uzunluğunda olup, ilk surlara dayanır; ve 28 adet kule ile tahkim edilir. Oraya 7 büyük kapıdan girilir.

Ana kapının adı Bâb-ı Hümayûn'dur. O, Fatih Mehmet tarafından inşa edilmiş olup, bir çeşit tâk-ı zaferdir. O, sık sık elden geçirilmiş olup bugün, artık, ilk şeklini kaybetmiştir; o, Aya Sofya'ya açılır. Bu kapı 300 metre uzunluğunda bir avluya açılır. Bu avluda, sadece, St. İrenée Kilisesi mevcuttur. İç Avlu'nun nihayetinde, ikinci bir kapı bulunur. Bu da Kanûnî'nin eseridir. Adı Orta Kapu'dur. Ona Bâb üs-Selâm da denir. Bu Kapı, Ortaçağ edası taşır. Öyle pittoreskdir ki, insan, onda, Macar etkisini hissedebilir. Onun hâkim olduğu ikinci avlu, soldan Mevtâ Kapusu (bu kapı, saraydan ölülerin çıkarıldığı kapıdır) ve 1942'de tamir edilen ahırlardan berideki Baltacılar avlusu ile, sağdan, saray mimarîsi sanatının en güzel eseriyle, Sinân'ın "matbah"larıyla çevrilmiştir. Bu Has Mutfakların üstü yirmi adet kubbe ile ve yüksek bacalar ile örtülmüştür. Bu mutfaklarda 5.000 kadar saraylının karnını doyurmakla mükellef bin kişi çalışırdı. Batı kuzeye bakan bir köşede, şüphesiz, XVI. yüzyılda yapıma en azından 1527'de süslenmiş Kubbe Altı yer alır. Aslında, o, iki bölümlüdür. Bunların geniş bir çatısı ve yüksek bir de kulesi vardır, kare bir plâna oturur. Bölümlerden birisi ayak divanı, ötekisi divan olarak kullanılır. Üçüncü bir kapı, Bâb-ı Saâdet adını alır, ikamet mahalline götürür. Bugün, hâlâ, hayranlık celbeden çok sayıda pavyon işte burada bulunur. Bu pavyonlar, taraçalar ve bahçeler üzerine karma karışık olmayarak, farklı stillerde olarak, inşa edilmişlerdir. Bu pavyonların en eskileri Fatih Köşkü'dür (Bugünkü Hazine Dairesi). Fâtih Köşkü, 1468'den kalmadır. Sâde, fakat ahenkli dört içbükey tavanlı dört salonlu bir yapıdır. Bu salonlar, bir *loggia* ile ve şüphesiz XV. yüzyıldan kalma Ağa Câmisi ile uzatılmıştır. En dikkate değer pavyonlar, "Mukaddes Emanetler Dairesi"dir (1517'de, I. Selim tarafından getirtilmişti), —Bu, çinilerden ve yazılardan ibaret bir periler diyardır—, Arz Odası'dır. —1565'te Davut Ağa tarafından inşa edilmiş olup bunun çok dar bir salonla çevrili harikulâde bir sahanlığı vardır. Bu salon, durmaksızın elden geçmiştir—, Bağdat (1638) ve Revan (1653) köşkleridir, 1641'de inşa edilmiş olan Sünnet Odası'dır, 1718'de yapılmış olan III. Ahmet Kütüphanesi'dir ve belki de 1640'ta, bronzdan yapılmış olan zarif gölgelik, işte orası, saraydan en güzel manzaraların seyredildiği yerdir. Bu pavyonların güzellikleri, öyle, mimarî niteliklerinden değil, fakat, mermer ve özellikle de seramik süslemelerinden ileri gelir. Bununla birlikte, zerafetten mahrum da sayılmazlar. Öyle ki, bunlar arasında, en meşhuru olan Bağdat Köşkü, bir galeriyi mermer direkler üzerine oturtan kubbe altında, bir sekizgenden ibaret geniş çatılı, yirmi iki pencere, beyaz bir zemin üzerine maviyle yeşilin cümbüşünden ibaret bir çini örtüyle örtülmüş bir yapıdır.

Ayrıca yerleştirilmiş olan kadınlar dairesi, harem, içinden çıkılmaz surette pek karışık koridorlar, merdivenler, 200'den fazla bölümü birbirine bağlayan avlulardan mütevazî ölçüdeki boyutları büyüklü küçüklü ama uyumlu ve çok zengin süsleri olan hacimli avlulardan ibarettir (III. Murat'ın odası, 1578'de yapılmış olup, Sinân'a atfedilir). İznik'in güzel seramikleri, bazıları Osmanlı Barok stiline en güzel örneklerini sunan duvar resimleri ile birlikte, Klâsik'ten Ampir'e kadar, bütün stiller orada yanyana'dır. (Sofa Köşkü, III. Selim'in ve Mihr-i Şâh Vâlîde'nin odaları gibi). Câmilerdekilerde olduğu gibi, (genellikle elden geçirilmiş olan) pencereler alçı yuvalara yerleştirilmiş renkli camlarla kaplanmış. Orada, rahat etmek düşüncesi kendisini helâlarda, çeşmelerde, lâvabolar, hamamlarda ve yaldızlı bronzdan veya çiniden mamul olup kenar uçları=etekleri oymalı veya köşeleri bir yüzeyle kesilmiş davlumbazları çok uzun bir koni şeklinde alan güzel ocaklarda gösterir. Sayısız nişler, bir sürü taşınabilen şeyleri almaya yarar. En azından, Avrupa mobilyası veya Avrupa'dan esinlenmiş olan mobilya, sarayı istilâ etmedikçe, İslâm âleminde nadir olan mobilya, sedef kakmalı ve oymalı alçak masalar, sergenler etajerler, sandıklar, kutular, yer yatakları, minderlerdir. XVIII. yüzyılın resim sanatı orada kendisini yeni yeni göstermeye başlamıştır; ve hoştur. Nitekim, çağdaşı olan özel büyük malikânelerde de kendisini göstermiş olduğu gibi (Mudanya'da Tâhir Paşa Konağı): Bunun şaheseri, şüphesiz, III. Ahmed'in yemek odasında (1710), duvarları süsleyen meyve tabakları ve çiçek vazolarıdır.

YAZMALARDAKİ RESİM

Fâtih'in nakkaş Sinân Bey tarafından çizilmiş olan resmi, bu ressamın bilinen tek eseridir. XV. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğuna hiç tereddüt etmeden atfedilebilen bir eserdir. Onun tek olması mümkün değildir ve, "Fâtih albümü"nin İtalyanvârî bir çok eseri, şüphesiz bu eserin çağdaşıdır. Amasya'da, bir nakkaşlar (minyatür ustaları) okulu mevcuttur. Bir İskender Nâme'deki, nakkaş meçhul yirmi adet minyatürü ve 1463'te, Fâtih Mehmed'e sunulan Cerrah Nâme'nin öğretici mahiyetteki 140 adet resmini ona borçluyuz. Bu minyatürler 1416'da tamamlanmıştır. Siang-Kiang'daki Uygur Türklerinin sanatından çok etkilenmişlerdir. Ama, Topkapı koleksiyonları arasında sanatçısı ve tarihinin tartışmalı olduğu başka parçalar da vardır.

Genellikle şu sözlerde anlaşma olur: Kelimenin tam anlamıyla, Osmanlı Resim Okulu, Yavuz Selim'in Tebriz'den kendisiyle birlikte birtakım ressamlar getirdikten sonra, başlamıştır. Kanûnî'nin hükümranlığı sı-

rasında, prodüksiyon önemsiz miktarda idi. Sadece hükümdara askerî seferlerinde refakat eden Matrakçı Nasuh, her ne kadar ekseriyetle deneme mahiyetinde bulunuyor idiyse de, mebzûl miktarda bir eser bırakmıştır. *Sefer-i Irakeyn*'de yapmış olduğu resimleri, bir çeşit muhayyile zevkinin, süsleme zevkinin, yoğun bir renk zevkinin ve gerçek bir tabiat aşkının bulunmuş olmasına da bir engel teşkil etmeyen, tasvirî bir endişe arzeder. Buna karşılık, manzaraları boştur. Çünkü, o, hiçbir canlı varlık resmetmediği için, İslâmî kanunu azamî bir teennî ile yorumlamak endişesindeydi. Kanunî'nin Macaristan'daki zaferlerine ve donanmalarının Akdeniz'deki seferlerine ilişkin *Süleyman Nâme* gibi son eserlerini teşkil eden 32 minyatür ise, daima hareketsizdir ve belge mahiyetinde olup, ancak, daha sıcak bir dekorla sunulmuştur. (Marsilya, Tulon, Antib ve Nice limanları).

O zamanın gerçek sanatçısı Nigârî denen Reis Haydar'dır; o, deniz subayı idi. İstanbul'da 1492'ye doğru dünyaya gelmiş, 1572'de ölmüştür. Eseri, tamamen üç küçük şaheser içindedir: Kapudân-ı Deryâ Barbaros'un, Kanunî'nin ve III. Selim'in portreleri. Üstün bir zerafet içerisinde ve çok farklı biçimde ele alınmış olan bu üç kişiden herbiri, kendi kişiliğini güçlü biçimde dile getirir. Şehzâdeler, arkadan gelen muayyen bir grup ile tasvir edilmişlerdir ve ellerinde çoktan eskimiş olan hükümlanlık alâmetleri (bir kısmı da kaybolmak üzere olan alâmetler) var: Kanunî'nin sol elinde tutmakta olduğu ve merasime katılmış olan ve aynı zamanda, Abbasî devrinde IX. yüzyılda, repertuvara girmiş olan mendil veya peşkir, Fâtih'in gülünü hatıra getiren Selim'in çiçeği. Barbaros da çeşitli tezatlarla oynamak gibi açık bir tarafgirlikle, büst halinde ele alınmıştır: Renklerin tezadı, sert bir çehre ile yumuşak dokumanın tezadı, bir elle taşınan kılıç ile öteki elle tutulan karanfil tezadı gibi.

Şüphesiz II. Selim'in saltanatı zamanından kalma tek büyük yazmanın yirmi adet minyatürü içerisinde *Zigetvar Seferi* (1569) ile, Osmanlı resmi, İran'a borçlu olduğu şeyin farkında olmakla beraber, ilk kez, onu sâdik bir şekilde, takip etmek istemediğini tasdik eder. Aynı ilkelere dayanmış olarak, o, rüyaya insanların ve manzaraları sistemli olarak idealleştirmeye, sırf güzelliğe, İran resmininkinden daha az meyletmektedir. Ona göre, gerçeklik bütün önemini korumaktadır ve o, Matrakçı'da görülen tahkiye zevkini kaybetmemiştir. O, kendisindeki tahlil endişesinden, şüphesiz olarak, hiç olmazsa, XVII. yüzyıla kadar, bir çeşit kuruluk kazanmıştır.

1569'da sezilen ayrılma, III. Murat'ın saltanatı zamanındaki eserlerde, (1574-1595), özellikle, 1579'daki *Süleyman Nâme*; 1583'teki *Silsile Nâme*, 1584-1588'deki *Hüner Nâme* gibi birçok eserlerde, belki de, *Sur Nâme*, *Hüner Nâme* yapımcısı Nakkaş Osman'ın o çok kuvvetli kişiliğini takiben, apaçık surette kendisini gösterir.

Sur Nâme, 437 minyatürü ile, büyük şehzâdenin sünnetini, hokkabazlarla eserlerini veya eserlerinin maketlerini arzeden çeşitli loncalar tarafından düzenlenmiş geçit resmini, elli iki gün boyunca takip eden, şenlikleri tasvir eder. Birinci dereceden önemi haiz olan bu tarihî belge, aynı zaman da bir sanat eseridir. Çizgi film veya film tekniğine yakın olan Osman'ın tekniği biraz tek düzedir: Sanatçı, herbir takımı aynı yerden geçerken yakalar. Dekor daima aynıdır: Aşağıdan Dikili Taşı ve Yılanlı Sütun'u ile Bizans'ın At Meydanı, yukarıdan da Hünkâr Mahalli. Bu, sahnelerin değişikliklerini, oyuncuların canlılığını, kuklaların çehrelerinin değil de ellerinin kollarının hareketlerinin ifade ettiği hayatı en iyi bir şekilde ortaya koymaktan başka bir şey değildir. XIII. yüzyılda, *mine* stilindeki bazı Selçuklu seramiklerinde, kuklaların bu hareketleri veya Siyah Kalem'in eserlerinde kişilerle yapılmış olan süslemede vaktiyle de görülen eski bir gelenektir. Buna oldukça benzeyen, ilgiyi hükümdara doğru yönelten, düz veya kavisli çizgileriyle kayıt yapan bir kompozisyon, *Hüner Nâme*'nin 90 minyatürüne hareket verir. *Hüner Nâme*, saray, av, harp ve oyun sahnelerinin açık ve neşeli renklerle yapılmış bir dergisidir. Osman'ın yapacağı ve uzun müddet devam edecek olan sonsuz büyüklükteki etkisini en iyi şekilde gösteren işte belki de bunlardır. Onun sanatını karakterize eden şey hemence çağdaş bir eserde, her ne kadar birçok minyatür daha tatlı çizgiden ve en az derecede bir statizmden hasıl oluyor ise de, görülür: İnsan türünün, yaratılıştan itibaren tarihi olan La Meilleur des Chroniques (1583). Sanatçı belki de, herhangi bir "Sünnî" olarak ortaya İncil'den yararlı imgeler vermiştir (Âdem, ile Havva, Nûh'un Gemisi, Sodom'un yer ile yeksan edilmesi gibi). Bir de, XVI. yüzyılın sonundan, devasâ bir "Sîret-i Nebeviyye"yi hâvi, XIV. yüzyıldan olup ta 1594'te, tekrar istinsah edilmiş bulunan ve yazma nüshası İstanbul, Dublin ve Newyork'da bulunan bir metni zikrederim. Bu yazmayı resimleyen 600 kadar minyatürün hepsi, ona ismini vermiş olan Lütüfî Abdullah'ın elinden çıkmış değildir; ekserisi öğrencilerinin elinden çıkmıştır; hepsi aynı değerde değildir.

XVII. yüzyılın ilk on yılları, muhtelif yenilenme teşebbüslerine şahit olur. 1622'de ölen Hasan Paşa, yazmalara, eserlerine birbirinden farklı

boyutlar vererek, bir çok değişiklik sokmaya çalışır. II. Osman'ın *şah Nâme* 'sinde, yeni konular, özellikle de güzel kompozisyonlar halinde, deniz savaşları temsil edilir. Özellikle renk üstadı ve gerçek bir sanatçı olan Ahmet Nakşı, tanıdığımız 49 resminde, 150 yıldır terkedilmiş bulunan yüz incelemelerini tekrar ele alır. Tabii, o, bunu portreci olarak yapmaz, ancak hatların gerçekliğini derin surette, değiştiren bir şair olarak yapar.

Nakkaş Sinân Bey ile Nigârî'nin yanında minyatürcü değil de, ressam adını almaya lâayık olan, sonuncu, belki de biricik büyük Osmanlı Ressamı 1732'de ölen Levnî'dir. Onun *Sur Nâme*'sini süsleyen 137 eser, Osmanlıkilerle tezat teşkil eder: Bayramların akışı, artık, hiç de aynı değildir; ondaki kompozisyon daha ağırdır, daha çeşitlidir; bahisler çeşitli açılardan alınmıştır. Ondaki gözlem duygusu hâlâ keskindir; ama, o, kendisini, ekseriyetle, muhayyile icadlarıyla dolu bir hava yaratmaya kaptırır. Mavi, leylâk, ebe gümeci gibi yumuşak renklere tutkun olan Levnî, hanımların resimlerini yapmaya teşne gibi görünür ve bunda üstün başarı gösterir. Bu konuda mâhirdir. Onun ünlü "Müzisyenler" adlı topluluğunda veya erkek portrelerinde gölge ve ışık oyunları ve perspektif kendisini oldukça uzaktan gösterir. Aslında, anatomi hakkında hiçbir bilgisi yoktur. Çok zayıf pozları, zevksizlik ve gülünçlüğün hudutlarına varabilirdi, eğer, fırçası, onu kurtarmasaydı, eğer letafet hakkında son derecede ince bir duygu sahibi olmasaydı (Sarığını Dolayan Genç, Uyuyan Kadın, Güllü Kadın).

Resmin, özel hayata ve kadınların kapalı dünyasına sızması XVIII. yüzyılın başında büyük resim olayıdır. Bu, artık, başka yerlerde olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğunda da, müslüman minyatür okullarının ölümünü haber vermektedir. I. Ahmed'in Albümü'ndeki Hamamdaki Kadınlar, Kırdı Öğle Yemeği, Hanım Efendiler Ve Halayıklar buna şahadet etmektedir. Bunun gibi, en azından 1735 ile 1745 arasında çalışmış olan Abdullah Buhârî'nin eseri de öyle. Zarif hanımların ince zevkle yapılmış portrelerinden başka, birçok hafif, yani, açık saçık sahnelerin tasvirlerini de ona borçluyuz. Bu konuların tasvirine mezun olmak, İrandan mı yoksa aynı tarihlerde aynı şeyi yapan Mogol-Hind'den mi esinlenmedi? İşte burası şüphelidir. İslâm uygarlığında gizli kalan bir duyumsallık geleneği mevcuttu. Buna hiç olmazsa, Osmanlılarda, A. Sakisian'ın da işaret ettiği üzere, Bellini'ye, "kendi özel daireleri için, birçok erotik konuların" resimlerini, yaptırmış olacak olan Fâtih'ten itibaren şahid olunmuştur.