

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

154394

16. YÜZYIL OSMANLI YAPILARINI ETKİLEYEN
BÂNİ-SANAT-SANATÇI İLİŞKİSİNİN İSTANBUL
CAMİLERİ ÖZELİNDE İNCELENMESİ

154394

Mimar Aysun AYDIN

FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programında
Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nur URFALIOĞLU (YTÜ)

Prof. Dr. Filiz ÖZER (İTÜ)

Doc. Dr. Bol AKDENİZ (Y.TÜ)

Smov. Tarihi: 01.12.2004

İSTANBUL, 2004

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÇİZELGE LİSTESİ.....	iv
ŞEKİL LİSTESİ.....	v
PLAN LİSTESİ.....	viii
ÖNSÖZ.....	ix
ÖZET.....	x
ABSTRACT.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. 16. YÜZYIL OSMANLISINDA SANAT VE MİMARİ ÜRETİMDE ETKİLERİ OLAN TEŞKİLAT VE SANAT DALLARI	12
2.1 Ehl-i Hıref Teşkilatı.....	13
2.1.1 Nakkaşhane	17
2.2 Hassa Mimarlar Ocağı.....	21
2.2.1 16. Yüzyıl Osmanlı Hassa Mimar Başları.....	29
2.3. Mimari Üretimde Etkili Olan Sanat Dalları	36
2.3.1 Taş Bezeme	37
2.3.2 Kalemşi Bezeme.....	40
2.3.3 Cam Bezeme.....	41
2.3.4 Ahşap Bezeme.....	43
2.3.5 Çini Bezeme	44
3. VAKIF SİSTEMİ ve BÂNİLİK.....	51
3.1 16. Yüzyılda Bâni Olarak Padişah, Vezir, Kumandan ve Hanım Sultanlar	54
3.1.1 Padişah Bâniler.....	56
3.1.2 Sadrazam / Vezir Bâniler	59
3.1.3 Kumandan Bâniler.....	61
3.1.4 Hanım Sultan Bâniler	62
3.2 Bânilerin Yapı Üretimine Etkileri	64
4. BÂNİLERİ PADİŞAH, VEZİR, KUMANDAN, HANIM SULTAN OLAN 16. YÜZYIL İSTANBUL CAMİLERİ.....	74
4.1 Katalog	75
5. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	91

KAYNAKLAR.....	97
ÖZGEÇMİŞ	102



ÇİZELGE LİSTESİ

	Sayfa
Çizelge 2.1a Ehl-i Hıref defterlerinden oluşturulan meslek bölükleri	14
Çizelge 2.1b Ehl-i Hıref defterlerinden oluşturulan meslek bölükleri	15
Çizelge 2.2 Fen heyeti	23
Çizelge 2.3 Hassa mimar başının yönetimi altındaki hassa mimarlar ocağının ana Elemanları	24
Çizelge 2.4 Hassa mimarlar ocağının hiyerarşik düzeni	25
Çizelge 2.5 Hassa mimarlar ocağına doğrudan ya da dolaylı biçimde bağlı olan Gruplar.....	28
Çizelge 2.6a Hassa mimarlar ocağı baş mimarları	30
Çizelge 2.6b Hassa mimarlar ocağı baş mimarları.....	31



ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1 Mukarnas.....	37
Şekil 2.2 Gülçe	39
Şekil 2.3 Kabara	39
Şekil 2.4 Kum saati	39
Şekil 2.5 Rüstem Paşa Camisi kubbe kalemişleri	40
Şekil 2.6 Revzen.....	42
Şekil 2.7 Kündekari.....	43
Şekil 2.8 Sultan Ahmet Camisi sedef işi	43
Şekil 2.9 Bursa Yeşil Cami mihrap çinileri.....	45
Şekil 2.10 Şehzade Mehmet Türbesi.....	46
Şekil 2.11 Edirne Selimiye Camisi çinileri	48
Şekil 2.12 Çinili Köşk	49
Şekil 2.13 Topkapı Sarayı Sünnet Odası.....	49
Şekil 4.1 Bayezid Camisi	75
Şekil 4.2 Avlu sütunu	75
Şekil 4.3 Mihrap.....	75
Şekil 4.4 Minber.....	75
Şekil 4.5 Kalemişi bezeme	75
Şekil 4.6 Kubbe pencereleri	75
Şekil 4.7 Kapı kanadı	75
Şekil 4.8 Sultan Selim Camisi.....	76
Şekil 4.9 Cümle kapısı	76
Şekil 4.10 Minber.....	76
Şekil 4.11 Mihrap.....	76
Şekil 4.12 Kalemişi bezeme	76
Şekil 4.13 Pencere kanadı	76
Şekil 4.14 Pencere alınlığı.....	76
Şekil 4.15 Şehzade Camisi	77
Şekil 4.16 Minare	77
Şekil 4.17 Mihrap.....	77
Şekil 4.18 Minber.....	77
Şekil 4.19 Filayağı.....	77
Şekil 4.20 Kalemişi bezeme	77
Şekil 4.21 Kapı kanadı	77
Şekil 4.22 Süleymaniye Camisi	78
Şekil 4.23 Mihrap.....	78
Şekil 4.24 Kalemişi bezeme	78
Şekil 4.25 19. yüzyıl motifleri.....	78
Şekil 4.26 Revzen.....	78
Şekil 4.27 Vaiz kürsüsü.....	78
Şekil 4.28 Çini madalyon.....	78
Şekil 4.29 Sultan Ahmet Camisi	79
Şekil 4.30 Minber.....	79
Şekil 4.31 Kalemişi bezeme	79
Şekil 4.32 Pencere düzeni	79
Şekil 4.33 Ahşap bezeme	79
Şekil 4.34 Çini bezeme.....	79
Şekil 4.35 Çini motifleri.....	79

Şekil 4.36	Atik Ali Paşa Camisi.....	80
Şekil 4.37	Mukarnaslı bingi	80
Şekil 4.38	Mihrap.....	80
Şekil 4.39	Minber.....	80
Şekil 4.40	Kalemişi bezeme	80
Şekil 4.41	Alçı bezeme.....	80
Şekil 4.42	Ahşap bezeme	80
Şekil 4.43	Bali Paşa Camisi	81
Şekil 4.44	Cümle kapısı	81
Şekil 4.45	Minber.....	81
Şekil 4.46	Mihrap.....	81
Şekil 4.47	Kalemişi bezeme	81
Şekil 4.48	Pencere düzeni	81
Şekil 4.49	Vaiz kürsüsü.....	81
Şekil 4.50	Rüstem Paşa Camisi.....	82
Şekil 4.51	Mihrap.....	82
Şekil 4.52	Kalemişi bezeme	82
Şekil 4.53	Pencere kanadı	82
Şekil 4.54	Son cemaat yeri.....	82
Şekil 4.55	Çini pano	82
Şekil 4.56	Kible duvarı.....	82
Şekil 4.57	Nişancı Mehmed Paşa Camisi.....	83
Şekil 4.58	Mihrap.....	83
Şekil 4.59	Kubbe geçişleri	83
Şekil 4.60	Vaiz kürsüsü.....	83
Şekil 4.61	Kalemişi bezeme	83
Şekil 4.62	Pencere düzeni	83
Şekil 4.63	Pencere kanadı	83
Şekil 4.64	Sinan Paşa Camisi.....	84
Şekil 4.65	Duvar.....	84
Şekil 4.66	Minber.....	84
Şekil 4.67	Mihrap.....	84
Şekil 4.68	Kalemişi bezeme	84
Şekil 4.69	Pencere düzeni	84
Şekil 4.70	Pencere kanadı	84
Şekil 4.71	Piyale Paşa Camisi	85
Şekil 4.72	Minber.....	85
Şekil 4.73	Kalemişi bezeme	85
Şekil 4.74	Pencere düzeni	85
Şekil 4.75	Kapı kanadı	85
Şekil 4.76	Çini kuşak	85
Şekil 4.77	Mihrap çinileri.....	85
Şekil 4.78	Kılıç Ali Paşa Camisi.....	86
Şekil 4.79	Minber.....	86
Şekil 4.80	Mihrap.....	86
Şekil 4.81	Kalemişi bezeme	86
Şekil 4.82	Kapı kanadı	86
Şekil 4.83	Çini pano	86
Şekil 4.84	Mihrap duvarı.....	86
Şekil 4.85	Haseki Sultan Camisi	87
Şekil 4.86	Sütun başlığı.....	87

Şekil 4.87	Minber.....	87
Şekil 4.88	Mihrap.....	87
Şekil 4.89	Kubbe pencereleri	87
Şekil 4.90	Kalemişi bezeme	87
Şekil 4.91	Vaiz kürsüsü.....	87
Şekil 4.92	Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi.....	88
Şekil 4.93	Mermer şadırvan	88
Şekil 4.94	Mihrap.....	88
Şekil 4.95	Minber.....	88
Şekil 4.96	Kalemişi bezeme	88
Şekil 4.97	Pencere	88
Şekil 4.98	Vaiz kürsüsü.....	88
Şekil 4.99	Edirnekapı Mihrimah Camisi.....	89
Şekil 4.100	Minber.....	89
Şekil 4.101	Mihrap.....	89
Şekil 4.102	Granit sütunlar.....	89
Şekil 4.103	Kalemişi bezeme	89
Şekil 4.104	Pencere	89
Şekil 4.105	Pencere kanadı	89
Şekil 4.106	Kadırga Sokullu Camisi	90
Şekil 4.107	Minber.....	90
Şekil 4.108	Mihrap.....	90
Şekil 4.109	Kalemişi bezeme	90
Şekil 4.110	Mihrap duvarı.....	90
Şekil 4.111	Pendantif	90
Şekil 4.112	Pencere panoları.....	90

PLAN LİSTESİ

	Sayfa
Plan 4.1 Bayezid Camisi planı	75
Plan 4.2 Bayezid Camisi vaziyet planı.....	75
Plan 4.3 Sultan Selim Camisi planı.....	76
Plan 4.4 Sultan Selim Camisi vaziyet planı	76
Plan 4.5 Şehzade Camisi planı	77
Plan 4.6 Şehzade Camisi vaziyet planı.....	77
Plan 4.7 Süleymaniye Camisi planı.....	78
Plan 4.8 Süleymaniye Camisi vaziyet planı	78
Plan 4.9 Sultan Ahmet Camisi planı	79
Plan 4.10 Sultan Ahmet Camisi vaziyet planı.....	79
Plan 4.11 Atik Ali Paşa Camisi planı.....	80
Plan 4.12 Atik Ali Paşa Camisi vaziyet planı	80
Plan 4.13 Bali Paşa Camisi planı	81
Plan 4.14 Bali Paşa Camisi vaziyet planı.....	81
Plan 4.15 Rüstem Paşa Camisi planı.....	82
Plan 4.16 Rüstem Paşa Camisi vaziyet planı	82
Plan 4.17 Nişancı Mehmet Paşa Camisi planı	83
Plan 4.18 Nişancı Mehmet Paşa Camisi vaziyet planı	83
Plan 4.19 Sinan Paşa Camisi planı	84
Plan 4.20 Sinan Paşa Camisi vaziyet planı	84
Plan 4.21 Piyale Paşa Camisi planı	85
Plan 4.22 Piyale Paşa Camisi vaziyet planı.....	85
Plan 4.23 Kılıç Ali Paşa Camisi planı	86
Plan 4.24 Kılıç Ali Paşa Camisi vaziyet planı	86
Plan 4.25 Haseki Sultan Camisi planı	87
Plan 4.26 Haseki Sultan Camisi vaziyet planı.....	87
Plan 4.27 Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi planı.....	88
Plan 4.28 Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi vaziyet planı	88
Plan 4.29 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi planı.....	89
Plan 4.30 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi vaziyet planı	89
Plan 4.31 Kadırga Sokullu Camisi planı	90
Plan 4.32 Kadırga Sokullu Camisi vaziyet planı	90

ÖNSÖZ

Osmanlı sarayı başlangıcından son anına kadar sanat ve zanaatın patronluğunu yapmıştır. Birer sanat bânisi olan sultan ve diğer devlet büyüklerinin, kişisel ve politik gücü en iyi şekilde ifade eden mimarlık alanına etkileri yadsınamaz.

Klasik dönem olarak adlandırılan devlet gücünün, sanatın ve üretimin en üst düzeyde olduğu 16. yüzyılda Osmanlı mimari üretiminde padişahlar, vezirler, kumandanlar ve hanım sultanlar yapı ve sanat bânisi olarak oldukça etkindiler. Bu kişilerin her türlü bânilik faaliyetinde devlet hiyerarşisinde bir kul olan mimar ve sanatçıya dayatma ve isteklerde bulduklarını düşündüğümüzde aklımıza gelen soru bu etkinin derecesi ve mimarın ya da sanatçının bu istekleri nasıl yorumladığıdır.

Sanatçının, bir uygarlık içinde bulunduğu sanatsal anlatım yollarını kavrayabilmek, öncelikle bölgenin, dönemin ve kurumların kültürel dokudaki paylarını bilmekle mümkündür. Mimarlık eserleri ve sanatçısını ele alırken, belirli bir çağın tablosunu ortaya koyabilmek, söz konusu sanat olgusunu daha akıllıca kavramamıza yardımcı olacaktır. Çağın sanatsal kültürüne zemin teşkil eden ekonomik, kurumsal ve toplumsal dayanakları bu anlamda ele almak zorundayız. Bu bağlamda Osmanlı Sarayı'nın sanatın koruyuculuğunu yapmasından kaynaklanan ve oluşan Ehl-i Hıref Teşkilatı'nın ve tüm imparatorluk genelinde imar faaliyetlerini denetleyen ve yürüten Hassa Mimarlar Ocağı'nın, ayrıca Osmanlı'nın imar olgusu olan vakıf sisteminin, bânilerin sanat pratiğine etkileri açısından incelenmesi gerekmektedir.

Araştırmamın yönetimini yapan, değerli öneri ve kritikleriyle gelişmesine imkan tanıyan sayın hocam Doç. Dr. Nur URFALIOĞLU'na ve çalışmam süresince maddi ve manevi olarak desteklerini veren aileme ve arkadaşlarıma burada teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Mimar Aysun AYDIN

ÖZET

Klasik dönem olarak adlandırılan sanatın ve üretimin en üst düzeyde sergilendiği 16. yüzyıl Osmanlı mimarisinde üretici ve üreten arasındaki ilişki, burada üretici olarak düşünülen patronların (bâni) yapı pratiğine etkileri İstanbul klasik dönem camileri özelinde incelenmiştir.

16. yüzyılda banilerin üretime etkileri incelenirken, devlet gücünün, sanatın ve üretimin en üst düzeyde olduğu bu dönemde Osmanlı mimarisi hakkında toplu bir kesit, çalışmanın birinci bölümünde verilmiştir.

Bânilerin sanat üretimini ve sanatçıyı desteklemelerinden ve korumalarından kaynaklanıp oluşan, Osmanlı sanat pratiğinin en önemli iki kurumu olan Ehl-i Hıref Teşkilatı ve Hassa Mimarlar Ocağı araştırmanın ikinci bölümünde incelenmiştir.

Osmanlı'nın imar olgusu olan vakıf sistemi ve vakıf sistemi yoluyla kendilerini bâni olarak toplum gözünde meşrulaştıran kişiler ve bu kişilerin sanat üretimine etkileri çalışmanın üçüncü bölümde araştırılmıştır.

Araştırmanın dördüncü bölümünde Osmanlı klasik döneminde banilik faaliyetleri incelenen üç padişahın (II. Bayezid, I Süleyman, I Ahmet), beş vezir/sadrazamın (Atik Ali Paşa, Bali Paşa, Rüstem Paşa, Sokullu Mehmet Paşa, Nişancı Mehmet Paşa), üç kumandanın (Sinan Paşa, Piyale Paşa, Kılıç Ali Paşa) ve üç hanım sultanın (Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan, İsmihan Sultan) İstanbul'da yaptırdıkları camiler incelenmiştir.

Yapı patronu (bâni) olarak incelenen padişahların, vezir/sadrazamların, kumandanların ve hanım sultanların sanat üretimine katkıları ve etkileri nedir sorusunun değerlendirilmesi araştırmanın değerlendirme ve sonuç bölümünde yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bâni, Sanat, Sanatçı, Ehl-i Hıref Teşkilatı, Hassa Mimarlar Ocağı

ABSTRACT

The relation between producer and the one who products in 16th century Ottoman architecture, which was called as classical era and the art and the production were exhibited in their highest levels, so that the effects of the donors (patronage) on applied construction, which here is considered as producer, have been examined in the speciality of Istanbul's mosques of the classical era.

While the effects of the donors (patronage) on products are being researched, a collective cross section about the Ottoman architecture in this period, which the power of the state and the levels of the art and production were in the highest, is given in the first section of this researched.

The Ehl-i Hıref Organization and Hassa Architects' Guild, which were the most important two foundations of applied Ottoman art and were consisted of the supports and protections on artists and craftsmen by the patronage, is studied in the second chapter of the researched.

The foundation system, which was the fact of Ottoman development, and the people called donors (patronage) whom they became legal in public's eye by the foundation system and the effects of these people on art production are studied in the third chapter of the researched.

In the fourth chapter of the study; the mosques, which were built by three padishahs (Bayezid II, Süleyman I, Ahmet I) and five viziers / grand viziers (Atik Ali Pasha, Bali Pasha, Rüstem Pasha, Sokullu Mehmet Pasha, Nişancı Mehmet Pasha), three commanders (Sinan Pasha, Piyale Pasha, Kılıç Ali Pasha) and padishah mothers-wives-sisters (Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan, İsmihan Sultan) whom their donor (patronage) activities are studied in the Ottoman's classical era, are researched.

The evaluation of the question what are the effects and the contributions of the padishahs, viziers / grand viziers, commanders and padishah mothers-wives-sisters, whom they are studied as the donor (patronage), to the art production are given in the evaluation and result chapter of the researched.

Key Words: Donner/patronage, art, artist/craftman, The Ehl-i Hıref Organization, Hassa Architects' Guild

1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun refah düzeyinin en yüksek olduğu dönem 16. yüzyıldır. Ekonomik refah yaratıcı kesimlere kültür üreticilerine boş zaman ve artı değer sağlamak bakımından ön koşuldur. Doğal olarak 16. yüzyıl Osmanlısında en yaygın en üst düzey kültürel öğeler oluşturulmuştur. Biriken devlet serveti, düşünce ve sanat adamlarını desteklemiştir. Klasik devir sanatçısı bu ekonomik iklime uygun üslup yaratmaya başlamıştır. Özellikle klasik dönem mimarı mimardan öte çevre yaratan kişi olmuştur. Mimarlık sanatının yalnızca ekonomiyle değil eğitim, toplumsal kesimler ve teknolojiyle de derin bağlantıları vardır (Mülayım, 2001). 16. yüzyıl Osmanlı Klasik Mimarisi'nde ölçü, malzeme ve teknolojik kalitesiyle dikkatimizi çeken anıtların imparatorluğun büyümesiyle doğrudan ilişkisi olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

İstanbul'un fethiyle Osmanlı Devleti, Anadolu Selçuklularından miras kalan Türk İslam kültür birikimini, Bizans'tan devralınan tekniklerle birleştirip yeni bir birleşim ortaya çıkarmıştır (Kuran, 1986a). Osmanlı klasik sanat ve mimarisini biçimlendiren bu birleşim 15. ve 16. yüzyıllarda parlak bir dönemin temelini oluşturmuş, sanat ve mimari gerçek kişiliğini İstanbul alındıktan sonra bulmuştur. Çünkü Osmanlı sanatının başlıca kaynağı olan sarayın kültürel örgütlenmesi II. Murat zamanında Edirne'de başlamışsa da zirveye İstanbul'da ulaşmıştır. Klasik dönem olarak adlandırılan bu zaman dilimi II Bayezid ile I Ahmet'in saltanat dönemleri (1481–1617) aralığıdır *.

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal açıdan en güçlü olduğu, sanatının da büyük bir gelişim gösterdiği bir dönemdir (Erzen,1996). İmparatorluğun gelişmesi aynı zamanda bilinçli bir mimari program gerektirmiştir. Bu mimari program ilk kez Fatih döneminde oluşmaya başlamıştır. Türklerin Asya'dan batıya göç etmeleri İstanbul'un alınması ve Bizans'ın kültürel mirasının ele geçirilmesi ile Fatih döneminde kültürel atılım sürecine girilmiştir.

*Bir çok kaynakta klasik dönem olarak adlandırılan aralık 1481-1617 yılları arasındadır. Bu dönem padişahları ve saltanat yılları şöyledir: II Bayezid (1481-1512), I Selim (1512-1520), I Süleyman (1520-1566), II Selim (1566-1574), III Murat (1574-1595), III Mehmet (1595-1603), I Ahmet (1603-1617) (Sakaoğlu, 2001).

Osmanlı İmparatorluğu 16. yüzyılda, Anadolu ve Balkanlar'da önemli bir bölgesel güç olmaktan çıkıp dünya çapında bir imparatorluk haline gelmiştir. Bu dönem fetihlerin en parlak olduğu, iç güvenliğin ve hükümet otoritesinin en yüksek olduğu, bilim ve sanat hareketlerinde en üst düzeye ulaşıldığı dönemdir. Bu yüzyılda Osmanlılar dünya siyasetinde yeni bir denge unsuru durumundadırlar. Gerçekleştirilen iç reformlar ve kanunların uygulanmasında gösterilen hassasiyet, devlet teşkilatında ve bürokraside yeni gelişmeler, sağlam bir hukuk anlayışını hâkim kılma çabaları, Sünni dünyanın liderliği, toplum yapısındaki gelişme 16. yüzyılı imparatorluğun altın çağı haline getirmiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki gelişmeler en çarpıcı örnek olan askerlik ve mimarlık gibi güç gösterisine ait alanlarda olmuştur. İmparatorluğun gelişmesi, Osmanlı kültürüne, hiç değilse bazı unsurlarında, onu orta çağdan kalkındırarak bir ivme kazandırmıştır. Mimarinin bu anlamda 16. yüzyıl içindeki gelişmesi içe kapanık bir tavırdan dışarıya açılan bir dönüşüm göstermektedir (Erzen,1996). Devletin öncelikli kaygı alanlarından olan mimarlığın 16. yüzyılda gelişip yetkinleşmesinde, devlet gücünün ifadesi, özel girişimcilerin vakıf sistemi yoluyla toplumsal gereksinimleri karşılaması gibi kültürel etmenler rol oynamıştır. Güç uygulaması ve ifadesi karşılığını mimaride bulmuştur. Mimarlığın, imparatorluğun gelişmesinde ve varlığını asırlar boyu simgelemesinde dünyevi bir araç olması Osmanlı mimarlığının uygulamadaki temelini oluşturmaktadır.

15. ve 16. yüzyıllar boyunca ve bir ölçüde de 17. yüzyılda Osmanlı padişahları, valide sultanlar ve üst düzey memurlar bâni olarak son derece etkindiler. Bağış yapanların çoğunun gözdesi camilerdi, ancak camilerin yanı sıra imaret, medrese, kütüphane, sebil gibi yapılar da bir külliye içinde inşa ediliyordu (Faroqhi,1995). Devletin kurucuları aynı zamanda kentlerin kurucularıdır. Kuşkusuz bunların başında sultan ailesi ve çevresi gelmekteydi. Yeni kurulan Osmanlı Devleti'nin bütün yaratıcı gücünü mimariye yöneltmesi, bir bölgenin ya da merkezin siyasi statüsündeki değişikliğin her zaman öncelikle mimariyle belli edilmesi fikrinde yatmaktaydı (Ödekan, 1997).

Mimari, yeni devletin ve inancının oluşumunu aksettirir, yerli ve yabancı izleyicilere imparatorluğun gücünü sembolize eder. Mimari, yalnızca yeni hükümdarların ihtiyaçlarına hizmet etmekle kalmayıp, aynı zamanda hükümdarlıklarını da ebedileştirdiğinden Osmanlı Devleti'nin erken dönemlerinde oldukça yoğun imar faaliyetine girilmiştir. Kültürel, sosyal ve

teknik ortam değişmelerini en somut biçimde yansıtan mimarlık, Osmanlı beylik döneminde de toplumsal gelişmelere koşut olarak biçimlenmiştir (Ödekan, 1997).

Batı Anadolu'da yavaş yavaş oluşan Türk toplum yapısının mimari alandaki istekleri hemen hemen bütün yapı tipleriyle Orhan Bey döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. Klasik dönem Osmanlı Mimarisi'nin ilk temelleri 14. yüzyılın birinci yarısından itibaren atılmaya başlanmış, 14. yüzyılın ilk yarısından itibaren askeri harekâtın yanı sıra geniş bir imar faaliyetine de girmiş, önce ilk başşehirleri Bursa ve civarından sonra sırasıyla Edirne ve İstanbul'da Osmanlı Devlet Mimarisi'nin esasları tasarlanmış, şekillenmiş ve yayılmıştır (Kuran, 1964).

Osmanlı Mimarisi'nin erken döneminden günümüze gelen yapıların çoğu dini mimariye bağlıdır. Dönem üsluplarını ve plan gelişmesini kesintisiz inceleyebileceğimiz başlıca yapı grubu ise camilerdir. Camileri plan ve işlevlerine göre gruplara ayırdığımızda karşımıza; tek kubbeli, çok kubbeli / ulu cami ve zaviyeli / çok fonksiyonlu plan tipleri çıkmaktadır. Bu tiplere örnek olarak İznik Yeşil Cami (tek kubbeli), Bursa Ulu Cami (çok kubbeli/ulu cami) ve Bursa Muradiye Camisi / Bursa Yeşil Cami (zaviyeli/çok fonksiyonlu) ilk olarak aklımıza gelmektedir.

Osmanlı Mimarisi'nde klasik dönemi hazırlayan yapılar içinde II Murat tarafından 1437–1447 tarihleri arasında Edirne'de yaptırılmış olan Edirne Üç şerefeli Camii'nin önemli bir yeri vardır (Acun, 1999). Mimarının kim olduğu bilinmemektedir. Dikdörtgen bir planın ortasında altı dayanağa oturan büyük bir kubbe yer almış, mekân ayrıca iki yanda daha küçük kubbelerle örtülü ikişer bölümle genişletilmiştir. Bu yolla enine gelişen ideal cami planına yaklaşılmıştır. Tek kubbenin altında toplanan mekân, caminin büyük bir kısmını kapsamaktadır. Öteki bölümler ise kaybedilmiş mekânlar sayılabilir. Bu plan tipi ileriki yıllarda da birçok kez kullanılmıştır. Cami, adını üç şerefesine de ayrı merdivenlerle çıkılan minaresinden almaktadır. Minarelerin avlunun dört köşesine yerleştirilmesi de ilk kez bu yapıda uygulanmıştır. Kuran'a (1964) göre, Edirne Üç Şerefeli Camisi'nde 16. yüzyıl Osmanlı anıtsal camilerinin ilk tecrübesi yapılmıştır.

İstanbul'un fethi ile Osmanlı Sanatı'na yeni bir canlılık gelmiştir. Fetihden sonra Osmanlıların yaptırdığı ilk önemli dini yapı grubu Fatih Külliyesi'dir. Bunun yanı sıra Fatih Sultan Mehmet'in veziri Mahmut Paşa ve Murat Paşa'nın İstanbul'da yaptırdıkları Mahmut Paşa Camisi (1463) ve Murat Paşa Camisi (1471) İstanbul'da yapılmış olan zaviyeli cami tipolojisinin örnekleridir. Erken dönem Osmanlı cami mimarisi, zaviye planlı yapıların yoğunluk gösterdiği, çok kubbeli yapıların çoğaldığı devir olmuştur.

Çalışmanın alanını oluşturan Klasik Osmanlı Dönemi olarak adlandırılan 1481–1617 yılları arasında imparatorluk, siyasi ekonomik ve sosyal açılardan erken dönemden oldukça farklılıklar göstermektedir.

İstanbul'un fethiyle Osmanlı Devleti, Anadolu Selçukluları'ndan miras kalan Türk İslam kültür birikimini, Bizans'tan devralınan tekniklerle birleştirip yeni bir birleşim ortaya çıkarmıştır. Osmanlı klasik sanat ve mimarisini biçimlendiren bu birleşim 15. ve 16. yüzyıllarda parlak bir dönemin temelini oluşturmuştur. Osmanlı sanatı ve mimarisi gerçek kişiliğini İstanbul alındıktan sonra bulmuştur (Kuran, 1986b). II Bayezid (1481) ile I Ahmet'in (1617) saltanat dönemleri aralığında sürdüğü kabul edilen klasik Osmanlı Sanatı içerisinde kuşkusuz mimarinin önemli bir yeri vardır.

15. yüzyıl ortalarında belirginleşen klasik Osmanlı Mimarisi 16. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde devletin sınırları en geniş konuma ulaşmış, devlet ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan en zengin noktaya varmıştır (Uluçam, 1999).

Daha 15. yüzyılda Osmanlı Mimarisi bir kubbe mimarisi olmuştur. Ulucami tipinin terk edilmesi, üç şerefeli gibi bir sonuca ulaşılmasıyla, Osmanlı Mimarisi daha ileriki bir düzeye ulaşacak bütün öğelere sahip bulunuyordu. Fetihden sonra I. Selim'in ölümüne kadarki sürede, Bursa ve Edirne tipleri az değişikliklerle ve çeşitli varyasyonlarla karşımıza çıkmış, ayrıca bu süreç içinde fetihden önceki mimarinin masif, az ve küçük boyutlu boşlukları olan erken karakteri sürmekteydi.

Aslanapa (1999), İstanbul'un fethinden sonra yapılan ilk camilerin hiç birinde mimari kalite ve mekân etkisi bakımından Bursa ve Edirne camilerinin sürükleyici sihirli atmosferine

yetiştirmediğini belirtir. Fetihle beraber o döneme kadarki mimari gelişimin devamı olan ve büyük sultan camileri dizisinin ilk başlangıcı sayılan eski Fatih Camisi yapılmıştır*.

Fatih döneminde göze çarpan en önemli yenilik, Fatih'in bir külliye olarak yaptırdığı eski Fatih Camisi'dir. Erken dönemde de külliye sayısı hayli çok olmakla birlikte kent planlamasına pek büyük katkıları yoktur. İstanbul'un başkent olmasıyla başlayan dönemin bir ürünü olan Fatih Külliyesi, gerek büyüklüğü gerek planlamasındaki düzenliliği, gerekse kentin dini ve kültürel merkezi oluşu ile Osmanlı Mimarisi'nde çığır açmıştır.

Osmanlı klasik mimarisinin en önemli kimliklerinden biri olan külliye**, çeşitli fonksiyonları olan birkaç yapıdan meydana gelen mimari kompozisyonudur. Genellikle yapılar bir cami çevresinde bir araya gelirler. Sultanların, vezirlerin, mevki ve para sahibi olan egemen sınıf mensuplarının dini ve ekonomik kaygıyla vakıf olarak yaptırdıkları külliyeler, Osmanlılarda toplumsal hayatın odak noktalarını teşkil ederlerdi. Genellikle toplum hizmetleri gören yapılar, hastaneler, okullar, hanlar, imaretler, çeşme ve sebiller vakıf olarak yapılmış ve birçok hallerde, caminin etrafında külliyelerin parçaları olmuşlardır (Kuban, 1994).

Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi'nin en önemli elemanlarından biri olan külliye şemasının yapılış amaçlarını incelediğimizde, imparatorluğun imar ve iskân siyasetinde külliye kuruluşunun önemli bir yeri olduğunu görürüz. Bursa, Edirne ve İstanbul gibi büyük şehirlerde külliyeler yerleşimin merkezini oluşturmaktadır*** (Argıt, 1993).

*Kuban (1997) Fatih Camisi'ni, üç şerefelinin ve çok fonksiyonlu Bursa tipi camilerinin bir sentezi olarak görürken aynı zamanda bu sentezin İstanbul'da uygulanma sebebinin de Ayasofya olduğunu belirtmektedir.

** Külliyeler, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde kendine has bir tip oluşturmuş, şehirlerin doğmalarında ve maddi gelişmelerinde çok etkili olmuşlardır (Argıt, 1993). Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi örgütünün olgunlaştırdığı ve imparatorluğun zengin gelirleri ile beslenen külliyeler; en geniş anlamda cami, medrese, türbe, hamam, darüşşifa, kervansaray, han, çarşı, tabhane, imaret, kitaplık, okul gibi dini, sosyal, kültürel kuruluşlar ile hizmetlilerin oturdukları yapıların bir çevre duvarı içine ve arazinin durumuna göre birbirlerine yakın mesafelere yerleştirilmesinden oluşan vakıfların gelirleri ile işleyen kurumlardır (Argıt, 1993).

***Osmanlı Mimarlığı'nın erken külliye yapılarına baktığımız zaman zaviyeli camilerin gelişmesi sonucu yepyeni bir anlayışla ortaya çıkan kuruluşlar olduğunu görmekteyiz. Zamanla devletin büyümesi ve zaviyeli mekânların kalabalık kütlelerin ihtiyacına yetmemesi üzerine, zaviyeli camilerin yan hücreleri görevlerini korumakla birlikte, görevlerinin bir kısmı zaviyelerin yanında yapılan bağımsız yapılara aktarılmıştır. Bu ilk Osmanlı külliyelerinde merkezîyetçi fikir ve geometrik düzen henüz kurulmamışsa da gelişme devrine hazırlık olmuştur (Argıt, 1993).

İstanbul'un alınmasıyla merkezîyetçi fikir yapılar topluluğuna da yansımış, caminin merkez olduğu ve çevresindeki yapıların geometrik düzene göre yerleştirildikleri merkezi simetrik bir geometrik düzen ortaya çıkmıştır (Argıt, 1993). Selâtin külliyelerinde uygulanan bu tipte, cami merkezdedir. Kendi iç avlusu ile büyük dış avlunun tam ortasında yer almakta, külliyenin diğer yapıları bu dış avlunun çevresinde, geometrik ve dik açılı düzeni bozmadan dizilmektedir. Daha sonraki devirlerde, dış avlu ortasındaki cami ve iç avlu şemasının Sinan ve klasik dönem mimarlarınca devrin sonuna kadar kullanıldığını görmekteyiz (Argıt, 1993).

İstanbul'da büyük camilerin gelişmesi bir yarım kubbe ile Fatih Cami'nde başlamış, 15. yüzyıl sonuna kadar bu plan Üsküdar Rum Mehmed ve Çemberlitaş Atık Ali Paşa'da yarım kubbenin yanındaki birer kubbenin kaldırılmasıyla devam etmiştir.

Sultan II Bayezid zamanına geldiğimizde, klasik Osmanlı Mimarisi'nin başlangıç yapısı kabul edilen ve Osmanlı cami mimarisinin gelişmesinde, Mimar Hayreddin'in* iki yarım kubbe kullanmasıyla ikinci büyük adım atılmış olan İstanbul Beyazıd Camisi yapılmıştır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:1). Sultan II Bayezid'in yaptırdığı bu cami, eski Fatih Camisi planı ele alınıp kuzeye ikinci bir yarım kubbe eklenerek Fatih Camisi planı bir adım daha genişletilmiştir. İstanbul Bayezid Camisi'nde ana kubbe, iki yarım kubbe ve yanlarda dörder küçük kubbe ile desteklenmiştir. Aslanapa (1999), Bayezid Camisi planının çok defa Ayasofya'ya bağlanmak istendiğini fakat orta kubbe ve yarım kubbe kullanımı dışında ne plan ne de mimari bakımdan benzerlik göstermediklerini belirtmiştir. Kuban'a (1997) göre, Bayezid Camisi, Edirne Üç Şerefeli ve Fatih Camisi'nden çok daha iddiasızdır.

Yavuz Sultan Selim dönemine geldiğimizde, sultanın 8 yıllık kısa ve sıkça seferlerle dolu bir saltanat dönemi olduğundan İstanbul'da büyük bir mimari canlılık olmamıştır. Bu dönemde İstanbul dışında dört yarım kubbeli cami denemesi Diyarbakır'da, Fatih Paşa Camisi'nde olmuştur. Yapı kare biçimli 4 paye üzerine oturan orta kubbe ve bunu destekleyen 4 yarım kubbe planına sahiptir. Aslanapa (1999) bu cami için, Sinan'ın İstanbul Şehzade Camisi'nde yarattığı ideal merkezi yapı için fikir veren bir gelişme olduğunu belirtir.

* Yapının mimarı hakkında çeşitli görüşler hâkimdir. Aslanapa (1999) mimarın, Mimar Hayreddin olduğunu belirtirken, Kuban (1997) Beyazıd Camisi'nin mimarının Yakub Şah olduğunu belirtir.

Yavuz Sultan Selim'in İstanbul'da kendi adına, Edirne Bayezid Camisi planına uygun olarak yaptırmaya başlattığı cami zamansız ölümü üzerine oğlu Kanuni tarafından tamamlanmıştır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:2). Teknik bakımdan gösterişli olmasına rağmen, yapı plan ve mekân yaratma yeniliği açısından heyecansızdır. Yapının mimarı hakkında kesin bir bilgi yoktur. Kimi kaynaklarda yapı Sinan'a atfedilir. Kuran'a (1986b) göre, 1520'li yılların başında Sultan Selim Camisi ve türbesi gibi önemli bir inşaatın Sinan'ın sorumluluğuna verilmesini düşünmek yersizdir.

Osmanlı klasik mimarisinin Edirne Üç Şerefeli ile başlayan evrimi, eski Fatih ve Bayezid camileriyle devam edip Kanuni döneminde Sinan'la doruk noktasına ulaşmıştır. Sinan, dönemine değin geliştirilmiş her tip cami şemasını ele almış ve bu şemaları geliştirerek artarda anıtsal yapılar yapmıştır (Ödekan 1997). Büyük sultan camileri birbiri ardına hatta eş zamanlı inşa edilmişlerdir. Kubbeyi mekânın tek örtüsü haline getiren gelişme Sinan'ın elinde sonuçlanmıştır. Mimar Sinan yarım asırlık baş mimarlığı süresince imparatorluğun bütün yapı işlerinden sorumlu olmuştur. İmparatorluğun diğer kentlerinde de, ısmarlanan diğer işlerin önemine göre hassa mimarlarını devreye sokarak inşaat etkinlikleri sürmüştür. Yeni fethedilen eyaletlerde ise Osmanlı Mimarisi'nin örnekleri devlet gücünün simgesi olarak yerlerini almıştır. Birçok yapı ayrıntısı yerel koşullar ve işçiliğe göre biçimlense de, İstanbul'da gelişen klasik üslup imparatorluğun her yerindeki mimariye damgasını vurmuştur.

Fatih zamanından 17. yüzyıla kadar İstanbul yoğun bir inşa dönemi yaşamıştır. Sultanların ve önemli yöneticilerin ısmarladıkları çeşitli binalarda Sinan, özgün strüktürel çözümlerle klasik Osmanlı üslubunun dilini zenginleştirmiştir. İstanbul'un asıl kimliği Sinan'dan kalan yapılarla oluşmuştur* .

Osmanlıların, küçük büyük sanat ayrımı yapmadan dünya ile temasın bütün alanlarında estetik bir değer aradığı kesin bir yargıdır (Erzen, 1996). Tüm sanat dallarının katılımıyla anlam kazanan Osmanlı Mimarlığı, insanın dünyayla ilişkisinin şekillenmiş bir formu olarak kabul edilebilir. Başka bir deyişle dünyanın kavranışı mimariyle nesnelleştirilmiştir.

*Sinan'ın mimarisi tarihi bir sıra içinde incelendiğinde mimarisindeki önemli değişimlerin çevredeki ya da toplumsal gereksinimlerdeki farklılıklarla belirlendiğini görürüz. Kuşkusuz, cami mimarisindeki bazı değişimler özel durumlarla ya da ısmarlayan kişilerle ilgili olabilmektedir.

Osmanlı toplum yapısında politik kademelenme dünyevi değerler açısından yadsınamaz bir gerçektir. Osmanlı imparatorluğunun sosyal ortamında bu kademelenme mimariye de yansımış, dünya ya imparatorluk kavramlarıyla bakışın ifadesi olmuştur. Mimarlık kurgusundaki kademeli düzen 16. yüzyılda Osmanlı'nın çevresi ile ilişkisini yansıtmaktadır.

Sinan İstanbul'da ilk külliyesini Haseki Hürrem Sultan için yapmıştır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:13). Cami, medrese, imaret, darüşşifa ve sıbyan mektebinden oluşan bu külliye Kanuni'nin baş hasekisi Hürrem için mimarbaşı seçildiği yıl inşa edilmeye başlanmıştır [1]. 16. yüzyılın sonuna değin Osmanlı Mimarisi'ne damgasını vuran bu büyük usta, her tür yapıda çeşitli plan tiplerini ve örtü sistemlerini denemiştir. İlk anıtsal yapısı Şehzade Mehmed Külliyesi'dir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:3). Şehzade Cami ile aynı tarihe ait olan Üsküdar Mihrimah ya da öteki adıyla İskele Cami Kuban'a (1997) göre, İstanbul kent dokusunun Anadolu kıyısındaki en önemli ögesidir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:14). Cami Kanuni'nin kızı Mihrimah Sultan tarafından yaptırılmıştır. Yapı, Sinan'ın yürüttüğü mekân araştırmalarının bir aşamasıdır. Şehzade Cami ile eş zamanlı olan bu yapıda Şehzade Camisi'nin 4 yarım kubbesinin giriş aksındaki yarım kubbe bu yapıda kaldırılarak, son cemaat yerinden doğrudan büyük kubbe altına girilme fikri gerçekleştirilmiştir. Kuban'a (1997) göre, Sinan büyük olasılıkla, iki tarafından yarım kubbelerle desteklenen kubbeden doğrudan doğruya merkezi Şehzade şemasına atlarken, arada kalan geometrik şemayı da Üsküdar'da denemek istemiştir. Ancak Kuran'a (1986b) göre, Mihrimah Sultan Camisi Şehzade'den daha önce tasarlanmış fakat araya Kanuni'nin emriyle Şehzade Mehmed Camisi girdiğinden, Mihrimah Sultan Camisi gerektiğinden daha uzun sürede bitirilmiştir. Sinan tüm bu inşa faaliyetlerini devam ettirirken, Kanuni sabırla kendi camini yaptırmak için beklemektedir. Nihayet yüzyılın tam ortasında Süleymaniye Sinan tarafından ele alınmıştır. Mimar, ilk defa iki yarım kubbeli plana dönerek, Beyazıd Camisi'ndeki denemeyi Süleymaniye'de değerlendirmiştir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:4).

Kuban (1997), Süleymaniye'nin bir cami olmaktan çok kurumlaşmış bir sosyal düşünce, bütün bir tarihi özümseyen bir imge olduğunu belirtir. İstanbul'da Süleymaniye kent imgesiyle bütünleşmiş, imparatorluğun en simgesel yapısı konumundadır. Bu yapıda Sinan'ın erdemli sanatıyla Kanuni'nin politik gücünün birleşerek ifade bulduğu söylenebilir.

Sinan bir yandan camilerde ideal mekân arayışını sürdürürken, bir yandan da çeşitli plan tiplerini ele almıştır. Kuban'a (1997) göre, Sinan'ın tarihselci eğilimini en güçlü olarak belirleyen yapı Beşiktaş Sinan Paşa Camisi'dir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:10). Bu caminin, Sinan'ın mekân araştırması içinde ilginç konumda olması, Üsküdar Mihrimah ve Şehzade'de kubbeli kare sütrüktür denenirken, Sinan Paşa'da Edirne Üç Şerefeli Camisi'nin planının, boyutsal ve oransal farklar dışında tümüyle yinelemiş olmasıdır.

Süleymaniye'nin bitmesi ve Kanuni'nin ölmesinden sonra Sultan II Selim'in Edirne'de yaptıracığı Selimiye'nin inşaatına kadar Sinan, devlet büyükleri ve hanım sultanlar için mesleğinin olgunluk döneminde önemli yapılar tasarlamıştır. Bunlar arasında Edirnekapı'da Mihrimah Sultan (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:15), Eminönü'nde Rüstem Paşa (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:8) ve Kadırga'da Sokullu (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:16) camileri büyük sultan külliyelerinin şöhreti altında ezilmeyen önemli klasik dönem yapılarıdır.

İstanbul'un Haliç'e egemen olan silüetini Edirnekapı'da sonlandıran Mihrimah Sultan Camisi (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:15), Kuban'a (1997) göre, Sinan'ın mimarideki plastik tasarım gücünü en iyi ifade eden yapılardan biridir. Bu yapının kompozisyonu, Sinan'ın mimari biçim tasarımındaki yaratıcılığının ifadesidir. Osmanlı mimarisinde başka hiçbir yapıda kubbe örtülü kare, bu kadar güçlü bir plastikle karşımıza çıkmamaktadır. Yapıda güçlü bir anıtsallık sergilenmektedir. Caminin 4 paye üzerine oturan büyük kubbesi, yanlara doğru kemerlerle açılan yarı yükseklikte üçer küçük kubbe ile genişletilmektedir. Yedi kubbeli son cemaat yeri ve avlu revaklarının küçük kubbeleri çok alçak tutulduğundan Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami tepede anıt gibi her tarafa hâkimdir.

16. yüzyılın en zengin vezirlerinden biri ve imparatorluğun birçok yerinde yaptırdığı bina ve külliyelerle büyük bir yapı patronu olan Rüstem Paşa, İstanbul liman girişinde, ticaretin en yoğun olduğu bölgede kendi adında camisini yaptırmıştır. Kuban'a (1997) göre, Rüstem Paşa'nın ölümünden sonra karısı Mihrimah Sultan tarafından tamamlanmıştır. Rüstem Paşa Camisi (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:8), Sinan camilerinin planimetrik gelişmesi içinde bir geçit dönemi yapısıdır. Sekiz dayanaklı kubbe sistemi uygulanmıştır. Kuban'a (1997) göre, yapı araştırması tasarımın bütün kargaşasını yansıtmaktadır. Rüstem Paşa Camisi, Osmanlı mimarisinde olağan üstü çini kaplamasıyla ün kazanmıştır. Çini kaplamalar örtüye kadar

uzanır. Çininin bu kadar yoğun biçimde kullanılma tercihinin tamamıyla patronun dayatması olduğu kabul edilebilir.

Sinan'ın engebeli arazilerde planlama yeteneğini en iyi gösteren kompozisyonlardan biride Kadırğa'daki Sokullu Mehmed Paşa adına yapılan camidir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:16). Sinan bu yapıda altıgen planlı varyasyonunu kullanmıştır. Yan sahınları tamamen ortadan kaldırarak mekânı tek kubbenin egemenliğine tabi kılma isteği bu camide gerçekleşir. Yapıda Osmanlı döneminin en güzellerinden biri olan çinili mihrap iç mekân etkisinde önemli bir rol oynar. Üç açıklıklı kible duvarının orta açıklığı kubbe eteğine kadar çok görkemli bir çini kompozisyonu ile bezenmiştir.

Sinan'ın tarihselci yaklaşımlarından biride ünlü denizci Kılıç Ali Paşa için yaptığı camidir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No.12). Mimar, Süleymaniye'deki orta mekân örtüsü şemasını bir kez daha bu yapıda denemiştir. Ayasofya örneği bilinçli olarak izlenmiştir. Bu davranış şeklini Kuban (1997), patronun mimardan özel bir isteği olarak değerlendirip, paşanın Ayasofya'ya duyduğu özel bir tutkunun ifadesi olarak belirtir.

Mimarı hakkında hala tartışmalar yaratan ve Sinan'ın sanatıyla açıklanması oldukça güç olan Kasımpaşa'daki Kaptan-ı Derya Piyale Paşa için yapılan camidir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:11). Yapının 16. yüzyılın sonlarında yapılmış olması çok ayaklı cami tipolojisinin hala yaşadığını göstermektedir. Altı kubbeyle örtülü geleneksel şemalı bu camide taşıyıcılar ağır ayaklar yerine granit sütunlardır. Sütun uygulaması iç mekânda ferahlık yaratmaktadır. Bu uygulamanın Osmanlı Mimarisi'nde başka örneği yoktur.

Osmanlı klasik mimarisinde uzun süren Sinan etkisi, ustanın mimarlık sahnesinden elini eteğini çektiği yıllarda yeni arayışlara yol açmıştır. 16. yüzyılın son dönemlerinde karşılaşılan zigzaglar bu anlayışı simgeler. 16. yüzyılın sonunda inşa edilen Nişancı Mehmed Paşa Camisi bu arayışlardan biridir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:9). Yapı Kuban'a (1997) göre, Sinan'ın sekizgen çardaklı araştırmalarının, ustanın halefi olan Davud Ağa yorumu olarak ortaya çıkar.

Mimar Sinan'ın bütün bir devre hâkim olan üslubu onun ölümünden sonra da uzun zaman etkisini devam ettirmiştir. Sinan'dan sonra onun yanında yetişen kalfalar mimarbaşı olarak

onun geleneğine bağlanmışlardır. Fakat bunlar Sinan'ın son araştırmalarını değil ıraklık eserim dediği Şehzade'yi hareket noktası olarak almışlardır. Şehzade Camisi'nin planı 50 yıl sonra, Mimarbaşı Davud Ağa tarafından Eminönü Yeni Cami'de ele alınmıştır. Mimar Davud Ağa yapının temellerini büyük bir cesaretle su içine oturtmuştur. Mimarın yapı bitmeden ölmesi ile inşaata, yerine geçen Mimar Dalgıç Ahmed avuş devam etmiş fakat sultanın ölmesi üzerine yapı 60 yıl inşa halinde bırakılmıştır. Yeni Cami'nin uzun bekleme süreci içinde İstanbul'un en büyük camisi ve Mimar Sinan'dan sonra tamamlanan ilk büyük eser olan Sultan Ahmed Camisi yapılmıştır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:5). Mimarı Sinan ve Davud Ağa'nın yanında yetişen Sedefkâr Mehmed Ağa'dır. Yapı selâtin camiler arasında en büyük olup Şehzade Camisi'nin planına bağlanmıştır. Yapıda Topkapı Sarayı'ndan sonra en zengin ini koleksiyonu kullanılmıştır. Kuran'a (1986a) göre, Osmanlı klasik mimarisi niteliğini yitirmemiş farklı öğelerin uyumlu bir bileşenidir. Kübik duvar örgüsü ile kubbenin birleşimi, dış duvarların tek düze yalınlığı ile iç duvarların rengârenk bezemeleri gibi. Bir Türk İşlam Devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nun mimarisinin biçimlenmesinde kökleri doğuda bulunan ilke ve kültür kaynaklarının başrolü oynadığı, fakat Bizans'ın varisi olan ve İstanbul'a yerleşen genç imparatorluğun bu batı uygarlığının ürünlerinden yararlandığı da açıktır.

Osmanlı Devleti 16. yüzyıla askeri ve siyasal gücünün damgasını vurduktan sonra ekonomik ve sosyal çalkantılar içine düşerek 17. yüzyılda duraklama dönemine girmiştir. 16. yüzyılda en parlak çağına eriştikten sonra ana ilkeleri değişmeden varlığını bir yüzyıl daha sürdürmüş olan Osmanlı Klasik Mimari üslubu zamanla siyasal sisteme paralellik gösterip farklı üslup anlayışlarına dönüşmüştür.

2. 16. YÜZYIL OSMANLISINDA SANAT VE MİMARİ ÜRETİMDE ETKİLİ OLAN TEŞKİLAT VE SANAT DALLARI

Osmanlı sarayı başlangıcından son anına kadar sanat ve zanaatın patronluğunu yapmıştır (Kırımtayf, 1996). Büyük sanat ürünleri sultan ve çevresinin himayesinde ortaya çıkmıştır. Dinin ve toplumun sosyal ihtiyaçlarının gereklerini yerine getirmek bile, sultanlara, vezirlere ve beylere sevap yapma fırsatı verme açısından sembolik bir anlam taşımaktadır. Çini, hat, minyatür, tezhip, cilt gibi sanat dalları da yine aynı sınıfın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Bugün sanat eseri olarak baktığımız her şey toplumsal piramidin tepesi için ortaya konmuştur (Kuban, 1994).

Osmanlı sanatının biçimlenmesinde en büyük rolü şüphesiz ki saray üstlenmiştir (Kırımtayf,1996). Önce Bursa ve Edirne'deki saraylar 15. yüzyıldan itibaren de İstanbul sarayı Osmanlı Sanatı'nın patronluğunu yapmıştır (Kırımtayf,1996). Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde geleneksel sanatları bir yana koyarsak meydana getirilen ürünlerin hemen hemen tümü saray sanatı kapsamında yer alır.

Osmanlı saray sanatı, Osmanlı sanatının belkemiğidir. Saray sanat ve sanatçıyı desteklemiş, himayesine almıştır. Diğer bütün devlet düzenlerinde olduğu gibi, Osmanlı da devletin yaşadığı siyasi ve sosyal değişimlere paralel olarak gelişme ya da duraksama göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu, kültürel ve sanatsal katmanlarında çok çeşitli uygarlıkları barındırılmış çok sayıda dini ve etnik grubu birleştirmiş büyük bir devlettir. İstanbul'un başkent olmasından sonra şehrin tarihi dokusu, görkemi bütün sanat olaylarının bu ortamda yoğunlaşmasına sebep olmuş, İstanbul ve devlet-i şahane sanatın gücünü kendi potansiyellerinde birleştirmiştir. Sanatçıların batıda derebeyi ve zenginlerden gördüğü himaye, Osmanlı'da bizzat devlet tarafından sağlanmıştır (İnel,1999).

Osmanlı Devleti'nin yönetim merkezi olan sarayda çeşitli branşlarda faaliyet gösteren hizmet sınıfları vardır. Şüphesiz ki Ehl-i Hıref ve Hassa Mimarlar Ocağı Osmanlı Sanatı'nın gelişmesinde en etkin iki teşkilat olmuşlardır (Kırımtayf,1996)

Osmanlı Sanatı tarihi içinde çok özel bir konumu olan ve hedef olarak üretimde seçkin ve yaratıcı çözümler getiren bir öncü grup misyonundaki Ehl-i Hıref Teşkilatı, hem güzel sanatlar hem de zanaat kesiminden gelenlerle oluşturulmuştur. Bu kişiler devletin her türlü sanat ve zanaat ihtiyacının temini ile yükümlü olmuşlardır (Mamur, 1999).

Osmanlı İmparatorluğu teşkilatlarında “hass” veya “hassa” sıfatıyla anılan teşkilatlar başta padişahların özel hizmetleri olmak üzere, hükümdar saraylarındaki çeşitli işleri görmek amacıyla kurulmuşlardı. Devletin politik ve ideolojik amaçlarına hizmet eden mimari, hassa mimarları adı verilen ve saraya bağlı mimarlar tarafından biçimlendirilip kontrol edilirdi (Turan, 1963).

Bir yandan Ehl-i Hıref Teşkilatı bir yandan Hassa Mimarlar ocağı ile öncelikle devletin ve sarayın mekânlarını ve ürünlerini en üst seviyedeki üstatlar eliyle özgün bir biçimde imal ve inşa etmek, daha sonra da öncü nitelikli bu ürünlerin bir kimlik taşıyıcısı olarak günlük hayatın içine ve ülkenin her yerine, hatta ülke dışına yayılmasını sağlamak hedeflenmişti.

2.1 Ehl-i Hıref teşkilatı

“Hırfet” sözcük olarak meslek, sanat ve iş demektir. “Hırfetin” çoğulu olan “hıref”, Osmanlıca’da sanat ve zanaat sözcüklerini içeren bir anlama sahiptir. Hemen hemen el işçiliğine dayanan her türlü üretim hıref kapsamında değerlendirilmiş, bu alanda çalışanlar “ehl-i hıref” veya “erbab-ı hıref” olarak adlandırılmıştır (Kırımtayif, 1996). Ehl-i Hıref aynı zamanda sarayda bir gurup sanatçı topluluğunun adı olup, saray ve devletin her türlü sanat ihtiyacını karşılamıştır (Kırımtayif, 1996).

Saray mensubu olan Ehl-i Hıref mensupları (Çizelge 2.1a, Çizelge 2.1b), sarayın sanatlarına ilişkin işleri görürlerdi. Sayıları işlerine göre değişen bu sanatkarların ustabaşılar, kalfa ve şagirtleri olup bunlar devşirme zamanında, saraya verilen acemilerden yetiştirilirdi (Uzunçarşılı, 1988).

Teşkilat Enderun'a bağlı hazinedar başının emrindedir. Aylıklar, malzemeler ve görevler hazinedar başından alınır. Teşkilata bağlı sanatçıların sınıfları, sayıları ve maaşları hazinedar başı tarafından tutulan defterlere kaydedilip, çalışacakları saha belirlendikten sonra, sanatçı günlük üzerinden hesaplanan üç aylık maaşa bağlanırdı (Çağman,1988).

Çizelge 2.1a Ehl-i Href defterlerinden oluşturulan meslek bölükleri (Kırımtayfı, 1996)

Aba-bafan	Aba yapanlar
Anberine	Kokulu nesnelere gerdanlık yapanlar
Bozdoğan	Topuzcular
Cameşuyan	Çamaşırırcılar
Camger	Camcılar
Cerrahin	Cerrahlar
Çilingiran	Kilitçiler
Destvane	Eldivenciler
Dimeşkirgeran	Demir ve çelik kakmacılar
Foyager	Ayna işi yapanlar
Hakkakin	Hakkaklar
Harratin	Çıkrıkçılar
Haymedüzan	Çadircılar
Helvai	Helvacılar
Kaliçe-bafan	Haliciler
Kardgeran	Bıçakçılar
Kaşigeran	Çiniciler
Katiban	Kâtipler
Kazganyan	Çaydanlık yapanlar
Kazzazan	İpek yapanlar
Kemangeran	Yaycılar
Kemha-bafan	Kadife dokuyanlar
Kündekaran	Oymacılar
Küştegeran	Marangozlar
Mücellidan	Ciltçiler
Müzedüzan	Çizmeciler
Nakkaşan	Nakkaşlar

Çizelge 2.1b Ehl-i Hıref defterlerinden oluşturulan meslek bölükleri (Kırımtayıf, 1996)

Neccaran	Dülgerler
Niyamgeran	Kıncılar
Postindüzan	Kürkçüler
Saraçlar	Dericiler
Saztraşan	Savaş aleti yapanlar
Simkeşan	Gümüş tel yapanlar
Siperdüzan	Kalkancılar
Sühangeren	Eğeciler
Şemşirgeran	Kılıççılar
Tirgeran	Okçular
Topciyan-ı ahen	Demir ve çelik top yapanlar
Tüfenkciyan	Tüfek yapanlar
Zenciri	Zincirciler
Zerdüzan	Altın iplik yapanlar
Zergeran	Kuyumcular
Zernişani	Altın işleyenler

Bu bölüklerin her biri (Çizelge 2.1a, Çizelge 2.1b) aynı zamanda birer okul vazifesi görmüşlerdir. Kendi alanlarındaki becerilerini kanıtlamış olan sanatçılar Ehl-i Hıref teşkilatına doğrudan alınırken devşirme ve pençik oğlanlarından da yetenekli görünenler ilgili bölüğe öğrenci olarak nakledilmişler ustaların ellerinde yetiştirilip, sanatlarında ilerledikçe rütbece önce kalfalık daha sonrada ustalık mertebesine yükseltilmişlerdir (Kırımtayıf, 1996). Başarı gösteremeyenler veya başka sanata yeteneği olanlar ise, hazinedar başı tarafından dikkate alınarak becerilerini gösterebilecekleri başka bölüklere aktarılmışlardır. Boşalan yerlerine de yine hazinedar başının isteği ile yeteneğini kanıtlamış başka sanatçılar getirilmiştir. Mesleklerin babadan oğula geçtiği de görülmektedir.

Görev verilmediği zamanlar, her sanatçı ayrı bir eser üzerinde çalışıp bu eseri bayram günlerinde sultana hediye etmiş, karşılığında akçe ile mükâfatlandırılmıştır. Ehl-i Hıref'e dâhil olan sanatçılar aynı zamanda kapıkulu halkı olduğundan ordu teşkilatına da bağlıdır. Kırımtayıf'a (1996) göre sanatçılar zaman zaman orduya tayin olup görevlerini orada sürdürmüşlerdir.

Bütün bölükler idari yapı bakımından birbirlerine benzemektedirler. Hemen hemen her bölük usta ve şagirdler olmak üzere iki ayrı gruptan meydana gelmiştir. Genelde her bölüğün bir başının olduğu görülür. Örneğin nakkaşan bölüğünün başı nakkaş başıdır. Bundan başka sernakkaş ve serbölük adı altında nakkaş başı rütbeleri de vardır (Kırımtayf, 1996).

Sanatçıların sayıları konusunda üç ayda bir düzenlenen maaş defterlerinden bilgi edinilmektedir. En eskisi olan 1526 tarihli defterden teşkilatta 38 sanat sınıfı ve 590'ın üzerinde sanatçının bulunduğu tespit edilmiştir. Bu sanatçıların 109 adedi II Bayezid, 254 adedi I Selim ve 182 adedi de I Süleyman döneminde kaydedilmiştir. Fatih dönemine ait sanatçı sayısı ise sadece 5 adettir. Bu verilerden yola çıkarak, Fatih döneminde 5 adet sanatçının kayıtlı olması teşkilatın bu dönemde kurulduğunu düşündürüyor. Zaten fethin ardından sarayını İstanbul'a getiren padişahın kendine hizmet verecek bir sanat ve zanaatçı teşkilatı kurması da makuldür. Sanatçı sayısındaki artışla teşkilatın II Bayezid döneminde genişlediği düşünülebilir (Kırımtayf, 1996).

16. yüzyıl boyunca teşkilata kayıtlı sanatçı sayısı sürekli artmıştır. 1566 tarihli maaş defterinde sanatçı sayısı 636 kişi iken 1575 yılındaki kayıtlarda 898 kişi vardır. III Murad dönemindeyse bu sayının 2000 dolayında olduğu tahmin edilir. 17.yüzyıl ortalarından itibaren kimi bölüklerin kaldırılmasıyla sanatçı sayılarında hissedilir azalma görülür (Kırımtayf, 1996).

Teşkilata imparatorluğun her tarafından sanatçı getirilmiştir. 1473 Otlukbeli savaşından sonra İran ve Azerbaycan'dan bilim ve sanat adamları Osmanlı Devleti'nin merkezine getirilmeye başlanmış veya kendileri gelmeye başlamıştır. Sanatçıların saraya gelmesi sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Sultanlar çeşitli yollarla imparatorluğa gelen tüm sanatçıları kökenlerine bakmaksızın sadece yeteneklerine göre değerlendirmişlerdir (Kırımtayf, 1996).

Böyle bir sanatkâr topluluğu ile öncelikle devletin ve sarayın mekânlarını ve ürünlerini en üst seviyedeki ustalar eliyle özgün bir biçimde imal ve inşa etmek, daha sonra da öncü nitelikteki bu ürünlerin, kimlik taşıyıcısı olarak günlük hayatın içine ve ülkenin her yerine, hatta ülke dışına yayılmasını sağlamak hedeflenmişti (Mamur, 1999).

Osmanlı sanatı mevcut üslup ve temalarla birlikte yeni geliştirilen biçim ve ifadeleri de kullanmış dış etkileri sindirip bünyesine katarak canlı bir üretim sürekliliği ortaya koymuştur. Geleneğe bağlı yenilikçi ve dışarıdan gelen unsurların sentezi ile gelişen güzel sanatlar, Osmanlı Tarihi'nin her döneminde essiz ve kendine has üsluplar sergilemiştir.

Osmanlı sanatında gözlenen dinamizmin sebebi kısmen ihtiva ettiği İslam, Türk ve Avrupa unsurlarına, kısmen de imparatorluğun hamiliğini yaptığı sanat hareketlerinin varlığına bağlanabilir.

Devlet yönetimiyle paralellik gösteren Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat ile ilgili üretimi merkeziyetçi idi. Özellikle araştırmasını ve açıklamasını yapmaya çalıştığımız saraya bağlı atölyelerde faaliyet gösteren ve sultanların himayesinde Ehl-i Hıref teşkilatına bağlı sanatçılar devletin yaratıcı dehasını oluşturuyordu.

Üzerinde durduğumuz Ehl-i Hıref Teşkilatı'nın sanat tarihi açısından en önemli bölümü nakkaşlardır. Osmanlı süsleme sanatı çerçevesine giren tüm eserlerdeki motif dağarcığı onların çalışmalarıyla ortaya konmuştur. Nakkaşlar, kitap sanatı yani tasvir ve tezhip dışında binaların kalemişi süslemelerinde, çini desenlerinin çiziminde, özellikle Ehl-i Hıref çinicilerinin yaptıkları çinilerin desenlerinin çiziminde, saltanat kayığı, çadır, saray haremde inşa edilen dolap, çeşitli askılar, yelpaze, kutu gibi pek çok kullanım eşyasının bezeme desenlerinin yapımında çalışmışlardır. Pek çok bölük mensubuyla nakkaş bölümü sürekli işbirliği içinde olmuşlardır (Çağman, 1988).

2.1.1 Nakkaşhane

Osmanlı Devleti'nin imparatorluk haline gelmeye başladığı yıllardan itibaren saray yönetimi Osmanlı Saray Teşkilatı içinde Ehl-i Hıref adı altında sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini gören ve saraydan maaş alan bu topluluk imparatorluğun politik gücünün üst düzeye ulaştığı ve imparatorluk hazinesinin zengin olduğu dönemde kalabalık bir kadroya sahipti (Tanındı, 1996).

Ehl-i Hiref'e bağılı sanatçı ve zanaatkârların yaptıkları eşyaların dekoratif temalarını oluşturan, sarayın en önemli sanat birimi Nakkaşhane'dir. Böyle bir sistem içerisinde tüm sanat grupları arasında en yoğun iş nakkaşlara düşmüştür.

Osmanlılarda, Nakkaşhane'nin desen üretme ve üslup bütünlüğünü sağlamada üstlendiği rol küçümsenemeyecek derecede önemlidir. Burada kâğıt üzerine uygulanan desenler, beğenilirse diğer malzeme ve tekniklere de uygulanmaktadır. Osmanlı sanatında kullanılan motif ve desen dağarcığı ortak olup, bütün malzeme ve tekniklerde aynı bezemesel elemanlara rastlamak mümkündür (Doğanay, 1999).

Kırımtayf (1996), nakkaşların saray atölyelerinde çalıştığını belirtip örnek olarak da, Şeyh Hamdullah'a sarayda çalışacak yerler ayrıldığını ve Kanuni döneminin nakkaş başısı Şah Kulu için sarayın içinde özel bir atölye verildiğini hatta belirli aralıklarla Kanuni'nin Şah Kulu'nu seyrettiğini gösterir.

Osmanlı sanat teşkilatları içerisinde kolektif bir eylem olan sanat üretiminin sonucu ortaya çıkan sanat eserlerinin özgün yaratıcılarını belirlemek, sanatçının kişisel tasarım ve yaratıcı üslubunu dönem üslubundan ayırmak oldukça zordur. Bireyin toplum yapısı içinde öne çıkarılmadığı bir sosyal sistem içerisinde sanatçıların kimlikleri ve kişisel üsluplarını belirlemek kolay olmamaktadır. Ancak saray arşivlerinde yapılan titiz çalışmalarla 16. yüzyılda oldukça etkin olan kimi sanatçıların kimlikleri ve üslupları hakkında bilgiler edinilmiştir (Yenişehirlioğlu, 1999).

Şeyh Hamdullah (D:1433-Ö:1520): Amasya'da doğmuştur. Genç yaşta dönemin tanınmış hattatlarından olan Hayreddin-i Mar'aşi'den ders almıştır. Şeyh Hamdullah, Amasya'da valilik yapan Şehzade II Bayezid'in dikkatini çekmiştir. Şehzade valilik görevi süresinde Şeyh Hamdullah'tan güzel yazı dersleri almaya başlamıştır. Fatih'in ölümünden sonra tahta çıkan II Bayezid hocasını İstanbul'a davet edip, Şeyh'e sarayda özel bir yer ayırmıştır (Alparslan, 1992).

Alparslan (1992), Şeyh Hamdullah'ın II Bayezid tarafından oldukça sevilip desteklendiğini, hatta Şeyh'in sultan için yazı yazarken sultanın çoğu zaman Şeyh'in divitini elinde tuttuğunu,

arkasını yastıkla beslediğini belirtir. Her ne kadar Alparslan'ın verdiği örnek kanımca mubalağalar taşısa da, Şeyh'in sultan tarafından saraya davet edilip çalışmalarını sürdürmesi ve hat eğitimi vermesi için kendisine sarayda özel bir bölüm ayrılmış olması dönemin sanat patronlarının sanata verdikleri değer ve katkıların büyük ölçekli olduğunu akla getirmektedir.

1512–1520 Yavuz Sultan Selim'in saltanat dönemi aralığında askeri seferlerin ön planda tutulması, sanat üretiminde ve desteklenmesinde duraklama yaşanmasına sebep olmuştur. 1520'de Yavuz'un ölümüyle tahta çıkan Kanuni, Şeyh Hamdullah'ı huzura çağırıp iltifatlarda bulunup kendisi için bir Kur'an yazmasını istemişse de Şeyh Hamdullah yaşlılığını ileri sürüp sultanın isteğini reddetmiştir. Şeyh Hamdullah 1520 yılının sonlarına doğru ölmüştür (Alparslan, 1992).

Şeyh Hamdullah'ın eserleri arasında birçok elyazmasının yanı sıra İstanbul Bayezid Camisi mihrabında ve ana giriş kapısında, Davud Paşa, Firuz Ağa ve Edirne Bayezid camilerinin kapılarındaki kitabeler bulunmaktadır. Ayrıca İstanbul Bayezid Camisi'nin kubbe ve avlu kapılarının üstündeki yazılar ve cami kitabesi yine Şeyh'e aittir (Alparslan, 1992).

Ahmed Karahisari (D:?-Ö:1556): Az çok Şeyh Hamdullah'ın çağdaşı sayılan Karahisari'nin hayatı hakkında bilgiler çok azdır. Doğum tarihi, İstanbul'a gelişi ve öğrenimi hakkında bilgiler kesin olmamakla birlikte II Bayezid'in tahta çıkışıyla sanat hayatına başladığı düşünülebilir (Alparslan, 1992).

Alparslan (1992), Karahisari'nin yazıyı, İstanbul Fatih Camisi'nin yazılarını yazan Yahya Sufi'den öğrendiğini belirtirken, kimi kaynaklar hattatın imzalarında hocasının adını Esedullah-ı Kirmani olarak belirttiğini söyler [2].

Karahisari'nin eserleri arsında en önemlisi, Kanuni Sultan Süleyman için yazmış olduğu şaheser unvanına layık olan ünlü Kur'an'dır. Ayrıca Süleymaniye Camisi'nin kubbesindeki yazılar Karahisari'ye aittir (Alparslan, 1992).

Hasan Çelebi (D:?-Ö:1594): Çerkez asıllı olduğu dışında ailesine dair bilgi yoktur. Büyük bir ihtimalle Kafkasya'dan getirilmiş bir köle iken Ahmed Karahisari tarafından satın alınmış, daha sonra azad edilip Karahisari'nin öğrencisi olmuştur (Derman, 1997).

Süleymaniye Camisi'nin mihrap veya kubbe yazısının Karahisari'ye bunun dışında kalanların Hasan Çelebi'ye aittir. Ayrıca Edirne Selimiye Camisi'nin tüm yazıları yine Hasan Çelebi tarafından yazılmıştır (Derman, 1997).

Şah Kulu (D:?-Ö:1556): Şah Kulu 1514'de Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i işgalinden sonra, Tebriz'den Amasya'ya sürgün gönderilmiş Bağdat'lı bir ressamdır. Bir süre Amasya'da kalıp sonra İstanbul'a gelmiş, Kanuni Sultan Süleyman ile yakın ilişki içerisinde çalışmıştır [2].

Şah Kulu beğenilmiş bir üslup olan, gerek çini, kalemişi, taş işçiliği gibi mimariye bağlı bezemelerde, gerek kitap resmi, cilt, kumaş, halı sanatları ve diğer küçük sanatlarda yaygın uygulama alanı bulmuş olan “saz yolu üslubu”nun yaratıcısı olmuştur.

Şah Kulu için Osmanlı Sarayı'nda özel atölye kurulmuştur. Kanuni'nin kendisine çok büyük miktarda paralar, ödüller ve armağanlar vermiş olduğu, eski ve yeni ustaların başına getirdiği, zaman zaman gidip, onu çalışırken seyrettiği bilinmektedir. 1520 ile 1556 arasında otuz altı yıl Osmanlı sarayı için çalışan ressam Şah Kulu'nun Osmanlı sanatının klasik çağına azımsanmayacak katkılarda bulunduğu söylenebilir, yine yeni bir üslubu başlatan Karamemi'nin de hocası olmuştur [2].

Sinan'ın bazı camilerinde de, mimariye bağlı bezemede saz üslubunun yetkin örnekleri sergilenmiştir. Kadirga Sokullu, Edirne Selimiye, Tophane Kılıç Ali Paşa, ve Üsküdar Toptaşı Atik Valide Sultan camilerindeki, ahşap, deri ve sıva gibi değişik malzemeye uygulanmış kalemişleri bunlardan sayılabilir. Bunlar arasında Kılıç Ali paşa Camii ana mekânında, müezzin mahfilinin alt yüzünde izlenen deri üzerine yapılmış saz üslubundaki kalemişleri, özellikle belirtmeye değer ender örneklerdendir [2].

2.2 Hassa mimarlar ocağı

Türk Mimarisi ve özellikle Osmanlı dönemi mimarisi yalnızca doğu ve İslam Mimarisi içinde değil, dünya mimarlık tarihinde de özel bir yere sahiptir. Bu özel ve belirgin yere konulmasında, Osmanlıların zaman içinde bir dünya imparatorluğu olmasının sağladığı ekonomik imkânların yanında, devletin imar ve bayındırlık faaliyetlerini çok düzenli ve etkili bir merkezi örgüt eliyle organize etmesinin de çok büyük payı vardır (Sönmez, 1999).

İmparatorluğun üç kıtaya yayılmış geniş coğrafyası üzerindeki zengin mimarlık faaliyetlerini geliştirmesinin ve çok belirgin bir Osmanlı mimarlık üslubuna dönüşmesinin sırrını, Sönmez (1999), başkent İstanbul'da doğrudan Osmanlı saray teşkilatına bağlı olarak görev yapan ve taşradaki çeşitli alt kuruluşları vasıtasıyla etkinlik alanını genişleten Hassa Mimarlar Ocağı'nda aramak gerektiğini belirtir.

Osmanlı İmparatorluğu teşkilatlarında "hass" veya "hassa" sıfatıyla anılan teşkilatlar başta padişahların özel hizmetleri olmak üzere hükümdar saraylarındaki çeşitli işleri görmek amacıyla kurulmuşlardır (Turan, 1963).

Saraydan başlayarak İstanbul'da ve imparatorluk dâhilinde her türlü resmi inşaat ve tamirat işlerini yürüten Hassa Mimarlar Ocağı'nın ne zaman kurulduğu kesin olarak bilinmemektedir. Daha Osman Gazi'nin 1289'da Karacahisar'da yaptırdığı camiden itibaren, devlet hizmetinde mimar ve ustaların istihdam edildiği ve bilhassa Bursa'da ve Edirne'de girişilen inşaat ve imar hareketlerinde seçkin ve kalabalık bir mimar kadrosunun çalıştığı şüphesiz olmakla beraber, kaynak ve belgelerin yetersizliğinden dolayı 14. ve 15. yüzyıl ilk yarısında inşaat işlerine bakan bir teşkilat kurulup kurulmadığı bilinmemektedir. Bununla beraber böyle bir dairenin saray ve imparatorluk teşkilatının tamamlandığı sıralarda yani İstanbul'un fethinden sonra kurulmuş olması daha muhtemel görünmektedir (Turan, 1963).

İstanbul'un alınması yoğun bir yapı faaliyeti gerektirmiş, bu tür yoğun inşaat girişiminin bir örgüte ihtiyaç duyduğu anlaşılmıştır. Sönmez (1999), Osmanlı arşiv belgelerinde Hassa Mimarları'ndan ilk kez 16.yüzyılda söz edildiğini belirtirken, 1525 tarihinden önce

hazırlanmış olması gereken bir yevmiye defterinde Mimar Başu Acem Ali'nin adının geçmekte olduğunu söyler.

Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve özellikle merkezi örgütlenmesinin paralelinde kurulması zorunlu hale gelen bu imar teşkilatının, kesine yakın bir ihtimalle İstanbul'un fethinden sonra ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Mevcut tarihi bilgilerin ışığı altında, fiziki durumdan perişan durumda Türklere devredildiği bilinen İstanbul'un yeniden yapılanmasını gerçekleştirebilmek, hiç şüphesiz eskisinden daha kapsamlı, planlı ve örgütlü çalışmaları gerektiriyordu.

Bir ideali gerçekleştiren Fatih Sultan Mehmed'in, İstanbul'u Türk İslam Dünyası'nın prestij kenti yapma tutkusu, Hassa Mimarlar Ocağı adı verilen devlete ait mesleki örgütün kurulmasına da imkan tanımıştır. 1453'ten sonraki bir tarihte başlayan Hassa Mimarlar Ocağı'nın faaliyetleri, devletin gittikçe büyüyen imkânlarıyla birleştirilerek, 16.yüzyıl başlarında klasik dönem Osmanlı Mimarisi'nin ilk basamaklarına ulaşmıştır (Sönmez,1999).

Osmanlı saray teşkilatı içinde "birun" bölümünden sayılan Hassa Mimarlar Ocağı, sarayın dört ünlü eminliğinden birisi olan Şehreminliği'ne bağlıdır. Şehreminliği'nin sorumlu işlerinin başında tümüyle sarayın mutemetliği görevi vardır. Sorumlu olduğu işlerin başında, devlete ait inşaat ve onarımlar, eski ve yeni sarayda çalışan personelin aylıkları, Osmanlı hanedan ailesinin eğitim öğretimiyle ilgili öğretmenlerin tahsis edilip ücretlerinin ödenmesi sayılabilir. Ayrıca Galatasaray ve İbrahim Paşa Sarayı'nda çalışanların yiyecek, giyecek ihtiyaçlarını karşıladığı gibi, yabancı devlet elçilerinin Osmanlı topraklarına ulaşmalarından, İstanbul'a varıncaya kadar yaptıkları masrafların ödenmesi de Şehreminliği'n görevleri arasındaydı (Sönmez, 1999).

Osmanlı Devleti'nin siyasi sınırları içindeki bütün yapım ve onarım faaliyetlerini Şehreminliği denetlemekle görevlidir. Esasen Hassa Mimarlar Ocağı Şehremini'ne bağlı olsa da, ocağın asıl amiri Hassa Mimar Başu'dur. Ser-mi'maran-ı Hassa olarak da adlandırılan mimar başının görevleri arasında tüm miri binaların imar ve tamiri, köprü, su yolu, su bendi, İstanbul'da yapılan evlerin denetlenmesi, planların yapılması ve kontrolü, sarayın yaptıracığı bütün binaların planlarını yapmak ve inşası için gerekli mimar elemanları sağlamak yer almaktadır.

Saray ve imparatorlukta inşaat ve tamirat işlerini süratle yürütmek için Şehremini'nin ve Hassa Mimar Başı'nın nezareti altında bir fen heyeti (Çizelge 2.2) meydana getirilmiştir.

Çizelge 2.2 Fen heyeti

Şehremini
Hassa mimar başı
Su yolu nazırı
İstanbul ağası (acemi oğlanlar ağası)
Kireççi başı
Ambar müdürü
Ambar birinci kâtibi
Mimar-i sani (ikinci mimar)
Tamirat müdürü

Topkapı sarayında Sepetçiler Köşkü ile bugün mevcut olmayan Yalı Köşkü'nde görev yapan bu kurul genel koordinasyonu sağlamak, işçi ve malzeme ihtiyaçlarını karşılamaktan sorumluydu. Şehreminliği, kendisine bağlı olan Hassa Mimarlar Ocağı'nın teknik konularına karışmaz, yalnız malzemenin karşılanması, harcama ve çalışanların ücretlerinin ödenmesi, satın alma ve muhasebe işlerini yürütürdü. İnşaat ve tamirat işlerinde Şehremini ile Hassa Mimar Başı arasında herhangi bir anlaşmazlığa meydan vermemek için, Şehremini'ne malzeme tedariki, masraf ve yevmiyelerin ödenmesi gibi satın alma ve hesap işleri verilmiş, plan inşa, keşif gibi teknik işler mimar başına bırakılmıştır (Sönmez, 1999).

Mimarlar ocağının sorumluluğu altında, dini, toplumsal ve benzeri bütün kamu yapılarının planlarını yapmak, keşif bedellerini denetlemek, yapım işlerini yürütmek, onarımını yapmak ve yaptırmak vardır. Askeri yapıların yapım ve onarımı, askeri yolların açılması ve tamiri, köprülerin yapımı, konak yerleri ve menzillerin düzenlenmesi de mimarlar ocağının sorumluluğu altındaydı.

Hassa mimarları, padişahın ve devletin yaptıracığı bütün binaların planlarını, malzeme ve inşaat hesaplarını yapmanın yanı sıra şahısların yaptıracığı binalardan da sorumluydular. Bunların yaptıracığı ev, dükkân, han ve benzeri binaların planlarını tetkik ederler, mahzurlu kısımları varsa düzelttikten sonra o bina için yapılabilir izni verirlerdi. Ayrıca, bu binalarda

çalışacak olan sıvacı, duvarcı ve marangozun sanat erbabı olmalarına dikkat ederlerdi (Çizelge 2.3). Hassa Mimarları, sultanların vakıfları ile diğer bütün vakıflara ait tüm tamirat ve inşaatın da sorumluydu. Evkaf mütevellileri, vakfa ait binaları tamir ettirdiklerinde masraflarının muhakkak Hassa Mimarları tarafından takdir edilmesi lazımdı. Mimarlar, şehre gelen her cins inşaat malzemesini ve bu malzemeyi satan dükkânları sık sık kontrol ederek standart kalitenin bozulmamasına dikkat ederlerdi. Bir diğer görevleri ise; donanmanın ihtiyacı olan kereste, seren ve benzeri malzemeyi zamanında hazırlamaktı, bu iş için ormanlara bile yollandıkları olurdu (Erdenen, 1966).

Çizelge2.3 Hassa mimar başının yönetimi altındaki hassa mimarlar ocağının ana elemanları

Hassa mimarlar kethudası
Kalem kâtibi
Mimarlar
Minareciler
Mermerciler
Taşçılar
Sıvacılar
Neccarlar
Nakkaşlar

Ayrıca gerektiğinde bu ocağa mimariyle ilgili başka kişilerde katılabiliyordu. Örneğin, benna (duvarcı), sengtraş (taş yontucu), mutalla (sıvacı), harrat (çıkırıkçı), cassas (kireççi), hazzar (biçici), lağımger (lağımçı), haddad (demirci), camger (camcı), mülebbin (kerpicci), sürbger (kurşuncu) (Sönmez,1999)

Hassa mimarları halifa (kalfa) ve üstad diye iki zümreye ayrılmış olup, ayrıca her zümrede kendi aralarında ehliyet ve kıdeme göre bir mertebe teşkil ediyordu. Aralarından biri mimar-ı sani (ikinci mimar) diye anılıyordu, bu sıfatla da gerektiğinde hassa mimar başına vekâlet edebiliyordu. Hassa mimarlar ocağının hiyerarşik düzeni Çizelge 2.4'te gösterilmiştir.

Çizelge 2.4 Hassa mimarlar ocağının hiyerarşik düzeni

Müstait (yetenekli, eğitilmeye hazır)
Şagird
Vasat
İhtiyar (yaşlı ve deneyimli)
Kalfa
Üstat
Baş mimar

Ocak içinde yükselmeler veya görevlendirmeler Hassa Mimar Başı'nın isteği üzerine ya Divan-ı Hümayun'ca ya da sadrazamın buyruğu ile yapılmaktaydı. Ocak, mimar başı dahil olmak üzere maaşlıdır, ancak maaş miktarları sabit olmayıp zamana ve imparatorluğun mali durumuna göre değişmektedir (Turan,1963).

Sönmez (1999), Hassa mimarlar ocağı kendi çağının kuralları içinde ileri bir atılım, güçlü bir okul niteliği taşıdığını belirtirken, genellikle yeniçeri ocağından, saraydaki sanatçılardan ya da dışarıdan seçilen yetenekli gençlerin, ocakta teorik ve uygulamalı dersleri usta-çırak ilişkisi içinde sürdürdüklerinden söz eder. Çoğunlukla bir mimar adayını, yapım işleriyle ilgili birkaç sanatı ayrı ayrı öğrenmek zorundadır.

Planları ve keşif defterleri kabul edilen binaların inşasına veya tamirine başlandığı vakit, iş bizzat mimarbaşı tarafından yürütülmeyecekse, planı uygulayacak ve teknik kontrolü yapacak bir hassa mimarı tayin edilirdi. Bütün plan ve keşiflerin doğrudan doğruya hassa mimar başı tarafından hazırlanması şart olmadığı gibi, her inşaatında mutlaka onun tarafından yürütülmesi gerekmezdi. Doğal olarak mimarbaşı, planın çizilmesinden inşaatın bitimine kadar işin her safhasını kontrol etmek ve direktif vermek hakkına sahipti. Ancak, bu yetkisine bakılarak bir mimarbaşının devrinde yapılan bütün inşaatı onun eseri olarak kabul etmenin doğru olmadığını da önemle işaret etmeliyiz. Esasen sayıları bazen yüzü aşan eserleri tek bir mimara mal etmenin maddeten imkânsız olduğu aşikârdır. Öyle anlaşılıyor ki, bilhassa İstanbul dışındaki yapılarda, plan ve keşiflerin herhangi bir hassa mimarının hazırladığı ve kontrolünü de aynı şahsın veya bir başka mimarın yaptığı bazı eserler, sırf teşkilatın başı olmasından dolayı devrin mimarbaşlarına atfedilmişlerdir (Turan,1963)

Topluca cemaat-i mimaranı hassa adı verilen hassa mimarlar ocağının mevcudu zamana ve ihtiyaca göre değişmekteydi. 1526 tarihli maaş defterlerine göre sayı 18 iken 1633 de sayı 43 olmuştur (Turan,1963).

Hassa mimarlar ocağının birinci görevi padişahların veya hanedan mensuplarının yaptıracakları binaların ve masrafları devlet hazinesinden ödenecek olan her türlü inşaat ve tamiratın planlarını yapmak, keşif bedellerini hesaplamak ve hazırlanan projeler kabul edildikten sonra bunlara göre inşaatı yürütmektir. Mimarbaşı veya hassa mimarlarından birisi tarafından hazırlanan resimler, padişahın onayı alındıktan sonra divan-ı hümayunda incelenir ve uygun görülen bir hükümle hassa mimar başına bildirilirdi.

Miri inşaat*, kabul edilen plana ve keşfe göre, tamamıyla mimar başının veya bu işe memur edilen hassa mimarının sorumluluğuna terkedilmiş olup teknik hususlarda hiç bir müdahalede bulunulmazdı. Ancak tezyin ve tefrişe ait meselelerde bizzat mimarbaşı lüzum görürse divandan izin ister ve aldığı direktife göre hareket ederdi. Nitekim Selimiye'nin inşası sırasında Mimar Sinan, şahnişinin, kubbenin ve duvarların nasıl tezyin edileceğini sormuş ve kendisine, duvarların pencerelere kadar çini ile kaplanıp pencere üstlerine gene çini ile fatiha süresinin yazılmasının, sofa döşemelerinin de küfeki taşı olmasının uygun görüldüğü bildirilmişti (Turan, 1963).

İnşa veya tamire esas olacak keşifler arasında saray, cami, han, hamam, dükkân, köprüler, kayıkhaneler, kaleler ve saray mensuplarına ait türbe ve mezarlar yer alırdı. Devlete ait resmi inşaat ve tamirat işleri yanında, selâtin vakıflarındaki tamir ve inşaat işleri de hassa mimarları teşkilatının vazifelerindendi.

Osmanlı İmparatorluğu hükmü altına aldığı milletlere din serbestliği tanıdığından, azınlık mabetlerinin tamir işlerine hususi bir önem verilirdi. İlk ve son keşifler, bizzat hassa mimar başı öncülüğünde hassa mimarlarından oluşan bir heyet tarafından yapılırdı.

*Miri İnşaat: Devlete ait olan inşaat

Hazineye veya selâtin vakıflarına ait inşa ve tamirlerin dışında, İstanbul'da mabetlerin ve yolların kapanmamasını sağlamak, yangın ihtimalini ortadan kaldırmak maksadıyla, özel şahısların yaptıracakları han, hamam, dükkân, hatta evlerin inşalarının da hassa mimarlarının ruhsatına bağlı kılındığı görülmektedir. Hassa mimarları bu nevi özel inşaatları kontrol ve nizamaya aykırı olanları yıktırma yetkisine sahiptiler.

Hassa mimarları, inşa ve imar faaliyetlerine giren bu vazifelerinden başka, kara ordusunun sefere çıktığı zamanlarda da mühim bir görev alıyorlardı. Ordunun geçeceği yolların açılması veya tamiri, köprüler inşası, konak yerlerinin tanzimi askere su temini için kuyular açılması ve ya çeşme yapılması ve icabında, kuşatılan şehirler etrafında havale adı verilen küçük hisarların inşası için gerekli ve yeterli bir ekip ordunun hareketinden önce yola çıkardı.

Hassa mimarlar ocağının başkent İstanbul'dan imparatorluğun küçük kasabalarına kadar uzanan etkinliğini, hangi düzenleme zinciri içinde gerçekleştirdiğini de irdelemek gerekir.

Osmanlı Mimarisi üzerine yaptığımız değerlendirmelerde, imparatorluk genelinde, mimarlık mesleği ve imar faaliyetlerinin organizasyonundan söz ederken, çoğunlukla hassa mimarlar ocağı ile hassa mimarlığı tanım ve kavramları üzerinde durduk. Başkent İstanbul'da bulunan bu merkezi teşkilatın, ülke genelinde, tüm imar ve bayındırlık etkinliklerini yürüttüğünü varsaydık. Gerçekte bu değerlendirme ancak yarı yarıya yeterli ve doğru sayılmalıdır. Çünkü Hassa Mimarlar Ocağı en üst organdı ve imar- bayındırlık konusunda merkezden taşraya uzanan zincirin ilk halkasıydı. Olaya mantık ölçüleri içinde baktığımızda sayıları 16.yüzyılda 18, 17.yüzyılda 43 olan Hassa Ocağı mimarlarının, tüm imparatorluk genelinden sorumlu olmaları hiç kuşkusuz mümkün değildir. Üstelik örgüt olarak görev alanları, yalnızca anıtsal eserlerin inşası olmayıp, günümüzün mimarlık mesleği dışında kalan pek çok faaliyeti de kapsıyordu.

Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerinde genellikle, serbest ve gezginci gruplar halinde faaliyet sürdürdükleri anlaşılan, mimar ve mimariyle ilgili sanatçıların; beylikten devlete, devletten imparatorluk boyutlarına ulaşan topraklar üzerinde ve hızlı gelişen şehirleşme bazında yeterli olamayacağı anlaşıldığında önce başkentteki Hassa Mimarlar Ocağı kurulmuştur. Ardından da, bu teşkilatın alt kuruluşları olan taşra teşkilatlarına gidilmiştir.

Osmanlılarda imar-bayındırlık faaliyetlerini ülke genelinde organize eden denetleyen beş adet mimarlık mesleği ile ilgili kuruluşun varlığını ortaya koymuştur (Çizelge 2.5).

Çizelge 2.5 Hassa mimarlar ocağına doğrudan ya da dolaylı biçimde bağlı olan gruplar

Ordu mimarları
Eyalet mimarları
Bölge mimarları
Kent mimarları
Vakıf mimarları

Ordu Mimarları: Osmanlı ordusunun hizmetinde bulunmak üzere genellikle hassa mimarları ocağından baş mimar tarafından seçilen çeşitli sayıda mimara görev verilirdi. Yapacakları işlerin başında ordunun geçeceği yollardaki köprüleri kurmak, alınan kale sur, burç ve palangaları onarmak ilk planda gelen görevleriydi. Yanlarına sefer sırasında yeterli sayıda inşaat esnafı verilirdi. Aynı bir teşkilat olmamalarına karşılık askeri yapılar konusunda uzmanlık kazandıkları için barış zamanında da sınırlardaki askeri yapıların keşif ve onarımı ya da yenilerinin yapımıyla sık sık görevlendirilirdi (Sönmez, 1988).

Eyalet Mimarları: Hassa Mimarlar Ocağı'ndan sonra kurulan ikinci taşra mimarlık teşkilatıdır. Ne zaman kurulduğu tespit edilememiştir. Görev alanlarının ilk sırasında, buldukları eyaletin sınırlarında yer alan savunma yapılarını, yine buldukları eyaletten sağladıkları inşaat esnafı ve işçileriyle onarmak ve güçlendirmektir. Çıkış kaynakları genellikle Hassa Mimarlar Ocağı idi. Ancak gittikleri eyalette sürekli kalarak hizmet ederlerdi (Sönmez, 1988).

Bölge Mimarları: Hassa Mimarlar Ocağı'nda taşra teşkilatının önemli bir halkasıdır. Kesin kuruluş tarihi henüz saptanamamıştır. Hassa mimarlarına vekâleten belirli bir bölgenin toplu yerleşme birimlerindeki inşaat nizamını düzenlemekle görevlidirler. 16.yüzyılın başlarında görev bölgeleri oldukça geniş tutulmuşken daha alt bir birim olan şehir mimarlarının kuruluşundan sonra çalışma ve denetim işlerinin kolaylaştığı anlaşılmaktadır (Sönmez, 1988).

Şehir Mimarları: Hassa Mimarlar Ocağı'nda taşra teşkilatının son halkasıdır. Zaman içinde yoğun şehirleşmeler sonucu, imparatorluğun pek çok kent ölçeğindeki biriminde inşaat, malzeme ve ticari faaliyetini düzenleme gereği ortaya çıkmıştır. Kesin kuruluş tarihi bilinmeyen şehir mimarları, kentin ihtiyacına göre birden fazlada olabilir. Tayinleri, mimarlık bilgi ve deneyimleri dikkate alınarak, Hassa Baş Mimarı tarafından yapılırdı. (Sönmez, 1988).

Vakıf Mimarları: Bu kurum Osmanlılardan önce de vardı. Külliye niteliğindeki yapıları inşa ettiren kişiler, genellikle vakıf senedindeki görevli listesine mimar adı da eklerlerdi. Maaşları vakıf tahsisatından karşılanan bu mimarlar, sorumlu oldukları yapıların bakım ve onarımlarını yaparlardı. Görev alanı olarak değil de atamaları sırasında, ehliyetleri açısından, Hassa Mimarlar Ocağı'nın onayı alınır. Bu kişilerin vakıf mimarlığı görevleri sürekli olmak üzere, zaman zaman şehir mimarı olarak da atandıkları bilinmektedir (Sönmez, 1988).

Yetenekli kişiler arasından seçilen ve gerekli teknik bilgilerle donatılan hassa mimarlarının ileri düzeyi 16.yüzyıldan sonra 17. hatta 18.yüzyıl sonlarına kadar korunmaya çalışılmıştır. Ancak 19.yüzyılın başlarından itibaren devletin tüm kadrolarında görülen çözülme bu ocağın geleneksel yapısını da sarsmaya başlamıştır. Görev rekabeti ve giderek mimari uygulamaların sayılarının azalması, sistemin çözülmesine neden olmuş, mimarların maaşları kısıtlanmıştır. 19.yüzyılda devletin reform programlarından biri de Hassa Mimarlar Ocağı'nın yenilenmesi olmuştur. Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatılmış, Topkapı Sarayı'ndaki atölyeleri kaldırılmış ve belgeleri yok edilmiştir. 1831 yılında Şehremeni ve Baş mimar görevleri bir araya getirilerek Ebniye-i Hassa müdürlüğü kurulmuştur. Zamanla ülkenin mimari faaliyetleri tümüyle yabancı ya da batıda eğitim görme olanağı bulabilen azınlık mimarlarının denetimine girmiştir (Sönmez,1999).

2.2.1 16. Yüzyıl Osmanlı hassa mimar başları

Osmanlı Mimarisinin gelişmesinde olduğu gibi İstanbul'daki yapı ve imar faaliyetlerinde de Hassa Baş Mimarları'nın yetki ve katkıları çok büyüktür. Çizelge 2.6a ve Çizelge2.6b'de 1525 yılından başlayarak divan kayıtlarında adlarına rastlanan Osmanlı Baş Mimarları ve görev tarihleri gösterilmiştir.

Çizelge 2.6a Hassa mimarlar ocağı baş mimarları (Sönmez, 1999)

Mimarın Adı	Çalışma Yılı
Mimar Acem Ali	1520-1537
Mimar Sinan	1537-1588
Mimar Davut Ağa	1588-1598
Mimar Dalgıç Ahmet Ağa	1598-1603
Sedefkar Mehmed Ağa	1603-1618
Mimar Ömer Ağa	1621
Mimar Kasım Ağa	1622,1634,1639-1643,1645,1651
Mimar Hasan Ağa	1623,1638
Mimar Mustafa Ağa	1644-1645,1645-1651,1651-1668
Mimar Ali Ağa	1665-1668
Mimar Abdi Ağa	1674
Mimar Ahmed Ağa	1674-1679
Mimar İbrahim Ağa	1679
Mimar İsmail Ağa	1680-1684,1691,1695
Mimar İlyas Ağa	1685
Mimar Hasan Ağa	1685-1686
Mimar Ahmed Ağa	1686-1688
Mimar Hüseyin Ağa	1688-1691,1694-1698
Mimar Hacı Ömer Ağa	1691,1693-1694
Mimar Hasan Ağa	1695
Mimar Hacı Hasan Ağa	1696
Mimar İbrahim Ağa	1697
Mimar Mehmed Ağa	1697-1698
Mimar Elhac Hüseyin Ağa	1700
Mimar İsmail Ağa	1701
Mimar Ömer Ağa	1701
Mimar İbrahim Ağa	1717
Mimar Kayserili Mehmed Ağa	1724-1737
Mimar Elhac Hüseyin Ağa	1747
Mimar Ahmed Ağa	1749-1753

Mimar Çizelge 2.6b Hassa mimarlar ocağı baş mimarları (Sönmez, 1999)

Mimar Mehmed Tahir Ağa	1764
Mimar Nurullah Efendi	1793
Mimar Mehmet Rasim Efendi	1821
Mimar Abdülhalim Efendi	1824–1831

Listede belirttiğimiz Hassa Mimar Başları'ndan konumuz olan klasik dönemde faaliyet gösteren Mimar Acem Alisi, Mimar Sinan, Mimar Davud Ağa, Mimar Dalgıç Ahmed Ağa ve Mimar Sedefkar Mehmed Ağa, tez kapsamına alınan yapıların mimarları ve yapıların yapıldıkları dönemin mimarbaşları olmaları nedeniyle bu bölümde incelenecektir.

Mimar Acem Alisi (D: ? –Ö: 1537): Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman devirlerinin mimarbaşısıdır. Osmanlı mimarlık tarihinde Acem Alisi ve Esir Ali adlarıyla tanınır. Azerbaycan Türklerinden olan ve kendi vakfiyelerinde adı Abdülkerim oğlu Alaeddin Ali Bey şeklinde geçen Acem Ali'nin bu lakaplarla tanınmasının sebebi Yavuz Sultan Selim'in doğu seferi sırasında İranlılardan esir alınmış olmasıdır. Doğduğu yer ve tarih bilinmemektedir (Ertuğrul,1993).

Acem Ali, Bursa üslubundan gelen yan mekânları terk etmek ve orta kubbeyi ayak kullanmadan doğrudan duvarlar üzerine oturtmak suretiyle, kendinden önce Edirne ve İstanbul Bayezid camilerinin yapımıyla başlamış olan Klasik Osmanlı Mimarisi'nde, daha sonra halefi Mimar Sinan'ın geliştireceği toplu plan esasını getirmiştir. Kanuni döneminin başlarına ait olan İstanbul Sultan Selim Camii, Acem Ali'nin kendi üslubunu eksiksiz biçimde ortaya koyduğu en önemli eseridir. Halefi olan Mimar Sinan'ın, Acem Ali'nin yaptığı birçok eseri tamir ve tadil etmesi, Acem Ali'nin bazı eserlerinin ona mal edilmesine yol açmıştır. İstanbul Sultanahmet'teki İbrahim Paşa Sarayı bunların en önemlisidir. Başlıca eserleri arasında Saraybosna'da Gazi Hüsrev Bey Külliyesi, Sofya'da Kadı Seyfeddin, Manisa'da Sultan, Trabzon'da Hatuniye, Konya'da Sultan Selim, Çorlu'da Süleymaniye, Tekirdağ'a bağlı Sarayda Ayas Paşa, İstanbul Fatih'te Bali Paşa, Eyüp'te Cezeri Kasım, Sütluçe ve Silivri'de Piri Mehmed Paşa camileri ile Topkapı Sarayı'nda Babüsselam (ikinci kapı) sayılabilir (Ertuğrul,1993).

Mimar Sinan* (D: 1450? – Ö: 1588): Tarihimizin ve hatta dünya mimarlık tarihinin en meşhur ve en önemli şahsiyetlerinden olan Mimar Koca Sinan, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat devirlerinde yaşamıştır. Dünya yapı sanatının şüphesiz en ustalarındandır. Daha önce klasik ölçü ve kararlarına kavuşmuş olan Türk mimarlık sanatında, kendi dehasıyla değişik nispet ve biçimler ve tarzlar deneyerek yeni tercihler ortaya koymuştur. Sinan'ın yetişmesi, sanatçı kimliği, kişisel üslubu, bu kimliğin ve yaratmanın Osmanlı, İslam ve dünya sanatları içindeki yeri, Türk kültürünün Anadolu'da yarattığı sentezin tanımındaki rolü kültür tarihimizin anahtar sorunlarından biridir (Kuban,1993).

I Selim döneminde (1512–1520) Kayseri bölgesi Hıristiyanlarından devşirilmiştir. Doğum tarihi kesin olarak belli değildir. Ancak Sâi Çelebi'ye yazdırdığı biyografisinde, 1490 veya 1492 yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir (Kuban, 1993). Burada yeri gelmişken şunu ifade etmek gerekir ki, Sinan hangi etnik köke bağlı olursa olsun, o kadar Türk ve Müslüman'dır ki, onun herhangi bir ırktan oluşunun bir önemi kalmamıştır. Ortaya koyduğu eserler, üslup ve tarz ortadadır.

Mimar Sinan acemi oğlanlık devrinde neccarlık yani marangozluk sanatını öğrenmiş, sonra yeniçeri olarak Yavuz Selim'le Mısır seferine, daha sonra Rodos (1522) ve Belgrat seferlerine atlı sekban olarak katılıp Mohaç seferinden sonra (1526) acemi oğlan yaya başı (bölük komutanı) olmuştur. Zamanla kapı yaya başı ve zemberekçi başı olmuştur. Bağdat seferine katılıp sefer dönüşünde sultanın maiyetinde çalışan haseki sınıfına geçirilmiştir. Sinan'ın ordudaki yükselişinin istihkâmcılık ve yapıcılıkta gösterdiği beceri ile paralel olduğu açıktır. Van gölünü geçmek üzere yaptığı teknelere ilişkin bilgiler marangozlukta usta olduğu gibi strüktürel tasarım konusunda da yaratıcı bir sanatçı olduğunu belgelemektedir. Ordunun Korfu, Puglia (1537) ve Karabuğdan (1538) seferlerine katılıp, Prut üzerinde köprü kurduktan sonra İstanbul'a dönüşte mimarbaşı tayin edilmiştir (Kuban, 1993).

*Mimar Sinan Osmanlı klasik dönem mimarlığını doruğa ulaştırmış, dünya mimarlık tarihi içinde çok önemli bir yere oturmuş bir kişiliktir. Kendisi başlı başına bir araştırma konusu olduğu için, bu araştırmamızda sadece doğum ölüm ve çok genel olarak yapılarının sayısı şeklinde incelenmiştir.

Sinan mimarbaşı olduktan sonra bir daha boş kalmamacasına sürekli bir inşaat etkinliği içinde ömrünün sonuna kadar 477 yapı ve onarımın tasarlayıcısı ya da sorumlusu olmuştur. Bunların 300 kadarı İstanbul'da ve çevresindedir. Bazı yapıları yıllarca sürmüş olsa bile yarım yüzyıllık mimarbaşılığında, yıl başına 8 bina yapmıştır. Bunların ne kadarının ne kadarının kendi elinden çıktığını söylemek zordur. Fakat belli başlı yapıların onun elinden çıktığı bilinmektedir. Sinan aynı zamanda sultan yapılarının emindir. Divandan İstanbul kadısına ve mimarbaşına gönderilen hükümlerde Sinan'ın yapı alanındaki her olgudan, yeni ya da tamir edilecek her yapıdan sorumlu olduğu görülmektedir. Saraydaki ve İstanbul'daki inşaatlardan, imparatorluğun her yöresindeki inşaatlara, her işte çalışacak mimarların seçimiyle sorumlu tutulmaktaydı. Bu sorumluluklar yanında Sinan'ın mimarlık alanındaki büyük etkinliği hassa mimarları ocağını geliştirmesi olmuştur. Üç padişah döneminde yaşayan Sinan'ın, emri altındaki ocağı etkili bir kurum haline getirdiği söylenebilir (Kuban, 1993).

Kuban'a (1993) göre, Sinan'ın ünü elli yıllık mimarbaşılığının imparatorluğun ekonomik olarak en güçlü olduğu çağın bütün yapılarından sorumlu olmasından kaynaklanır. Fakat gerçek büyüklüğü, kubbeli mekân mimarisine getirdiği yeniliklere ve büyük yapılarının etkili tasarımına dayanır.

Mimar Davud Ağa (D: ? – Ö: 1598): Mimar Sinan'ın yanında yetişerek onun vefatından sonra 1588'de hassa mimarbaşı görevine getirilmiştir. Bu güne kadar yapılan araştırmalarda doğum yeri ve tarihi bulunamamıştır.

Davud Ağa'nın İstanbul'daki yaşamı ve kente katkıları hakkındaki bilgiler "suyolu nazırı" olduğu 1575'ten sonra açıklık kazanmaktadır. Bu tarihe kadar Mimar Sinan'ın emrinde çalıştığı sanılan Davud Ağa, Edirne'de Selimiye Camisi'nin yapımına katılmış, İstanbul'un, özellikle Eyüp ve Kâğıthane suyollarının yapım ve onarımında görev almıştır. 1575'te mimarbaşılıktan önceki rütbe olan suyolu nazırlığına getirilmiştir. Bu dönemde Mimar Sinan ile birlikte Kâğıthane ve Kırkçeşme sularına zarar veren yapıları keşfetmiş; Topkapı Sarayı suyolunu onarmış ve haritasını çıkarmıştır; Eyüp'e bağlı semtlerdeki kemerlerin, lağımaların onarımı ve geliştirilmesiyle uğraşmış; sellerde tahrip olan köprü ve suyollarını yeniden yaptırmış, İstanbul için hayati önemdeki suyollarının yapım ve onarımını üstlenmiştir.

Mimar Sinan'ın emri ve önerisiyle 1583'te teknik ekibiyle İran seferine katılan Davud Ağa, iki yıl kadar sonra İstanbul'a dönüp Saray-ı Hümayun'da bir oda ile bir hamam yapmaya başlamış, III Murad burayı ziyaret ederek yapılan işi beğendiğini söylemiştir (Eyice,1993).

1588'de Hassa baş mimarı tayin edildikten sonra, sadrazam Sinan Paşa, Sultan III Murad için sarayın Marmara'ya inen eteğinde, sahil surunun üstünde İncili Köşk olarak anılan muhteşem bir köşk yaptırmıştır. Davud Ağa Saray-ı Hümayun'un eteğinde, Haliç'e girişte yine surlar üzerinde Sepetçiler Kasrı olarak anılan ikinci bir köşk daha yapmıştır (Eyice, 1993).

Eyice'ye (1993) göre, İstanbul'da Sinan'ın ölümünün hemen arkasından yapılan Nişancı Mehmed Paşa, Mesih Mehmed Paşa ve Cerrah Mehmed Paşa camilerinin Mimar Davud Ağa tarafından yapıldığı idda edilirse de bunu destekleyecek bir kayıt bulunamamıştır.

Çarşıkapı semtinde, Divanyolu caddesi kenarındaki Koca Sinan Paşa Külliyesi de Davud Ağa'nın eseridir. Sultan III Mehmed'in kapı ağası Gazanfer Ağa tarafından yaptırıldığı sanılan türbe, sebil ve medresenin de Mimar Davud Ağa tarafından yapıldığı ileri sürülür (Eyice, 1993).

Davud Ağa'nın yapımında hizmet verdiği önemli bir eser de Sultan III Mehmed'in annesi Safiye Valide Sultan için yapmaya başladığı Eminönü'ndeki Yeni Cami'dir. Fakat mimar, inşaatın temellerinin yükselme aşamasında vefat etmiş ve yapıyı tamamlayamamıştır.

Davud Ağa, Osmanlı devri Türk Mimarisi'nin klasik döneminin geleneklerini sürdüren bir mimardır. Hakkında bir çok belge elde edilmiş olmakla beraber hayatının büyük bir kısmı bilinmediği gibi hangi tarihte nasıl öldüğü de bilinmemektedir.

Mimar Dalgıç Ahmed Ağa (D: ? – Ö: 1607): Divan-ı Hümayun çavuşlarından ve Mimar Sinan'ın çıraklarından. Dalgıç Ahmed Ağa'nın mimarlıkla ilgili vesikalarda adına, 1590 yılında başmimar olan Davud Ağa'nın Topkapı Sarayı Yalı Kapısı'ndaki Sepetçiler Kasrı'nın inşası sırasında rastlanır (Esemenli,1993).

Hassa mimarları ocağı geleneksel hiyerarşisi içinde yükselerek 1595 yılında suyolu nazırı tayin edilen Ahmed Ağa, başmimar olmadan önce paşa unvanıyla bir süre Erzurum, Şam ve Halep beylerbeyliklerinde bulunmuştur. Suyolu nazırlığında Başmimar Davud Ağa'nın 1598 yılında ölümüne kadar kalan Ahmed Ağa, bu dönemde Kırkçeşme suyolu ile Ayasofya Çarşısı, Demirhane Çeşmesi, Galata ve Silivri camilerinin suyollarının yapım, onarım işleriyle ve Topkapı Sarayı suyolunun üzerindeki engellerin kaldırılmasıyla uğraşmıştır (Esemenli,1993).

Ahmed Ağa'nın baş mimar olduğu yıllarda kendisine mal edilen en ünlü eser Ayasofya haziresindeki III Murad Türbesidir. Dalgıç Ahmed Ağa'ya, Davud Ağa döneminden kalan en önemli çalışma da Safiye Sultan tarafından Eminönü'nde başlatılan Yeni Cami'dir. Fakat sultanın vefatı üzerine cami Ahmed Ağa döneminde de bitirilememiştir.

Dalgıç Ahmed Ağa'nın bilinen mimarlık etkinlikleri arasında onarımlar büyük yer tutmaktadır. Topkapı Sarayı'nda sultanlara ait hamam, valide ve kızlarağası odaları, baltacılar ve düşkünler odasının onarımları bu sanatçının baş mimarlık döneminde yapılmıştır. Ayrıca, Galatasaray ve İbrahim Paşa Sarayları, Beşiktaş, Kavak ve Dil İskeleleri, Sinan Paşa Türbesi, Fethiye Camisi ve Silivri Köprüsü'nü de onarmıştır. Ayasofya yakınındaki III. Mehmed türbesi de tamamıyla onun yapıtıdır (Esemenli, 1993).

Esemenli (1993), Ahmed Ağa'nın baş mimarlığı sırasında mimari eser inşasından çok tamirat faaliyetlerinin olmasını, sanatçının yeteneklerinden çok dönemin mimari durumuyla ilişkilendirmiştir. 16. yüzyıl klasik Osmanlı mimarisine damgasını vuran Mimar Sinan'ın faaliyetlerindeki üstün başarı ve hız, bu yüzyılın sonunda Davud Ağa ve Dalgıç Ahmed Ağa'nın başmimarlıkları döneminde yavaşlamaya ve tekrara dönüşmeye başlamıştır.

Mimar Sedefkâr Mehmed Ağa (D: ? – Ö: 1622): Osmanlı Mimarlığı'nın 17.yüzyıl başındaki en büyük yapıtı olan İstanbul Sultan Ahmed Külliyesi'nin mimarıdır. 1562'de Rumeli'den devşirilerek İstanbul'a getirilmiştir. Hangi şehirden ve kaç yaşında geldiği bilinmemektedir. Önceleri müzikle ilgilenip daha sonra sedefkârlıkta ustalaşmıştır.

1597'de Hassa Mimarları Ocağı içinde suyolu nazırlığına atanan Mehmed Ağa, Dalgıç Ahmed Ağa zamanında yapılan tüm yapılarda çalışmıştır. 1606'da hassa mimarbaşı olan Mehmed Ağa, görevde kaldığı süre içinde gerçekleştirdiği en önemli yapısı yapımı 11 yıl süren Sultan Ahmed Külliyesi'dir. Mimar Sinan'ın Şehzade Camii'nde geliştirdiği ancak daha sonra kullanmadığı dört ayaklı şema ilk kez bu yapıda anıtsal boyutlarda uygulanmıştır* .

Sedefkâr Mehmed Ağa'nın İstanbul'da yaptığı yapılar arasında, İstavroz Camii, Kurt Çelebi Camii, Halil Paşa Camii, III Mehmed Türbesi, Sadrazam Halil Paşa Türbesi, Topkapı Sarayı haremî I Ahmed Odası, Beylerbeyi İstavroz Sarayı ve İbrahim Sarayı onarımları ve şehir içinde birçok çeşme ve sebil bulunmaktadır (Yenişehirlioğlu, 1993).

Sedefkâr Mehmed Ağa'nın ölüm tarihi ve yeri kesin olarak bilinmemektedir. Ancak en son 1622 tarihli bir belgede adı geçmektedir. Aynı yıl Kasım Ağa başmimar atandığına göre ölüm tarihi bu tarih olarak kabul edilir (Yenişehirlioğlu, 1993).

2.3 Mimari Üretimde Etkili Olan Sanat Dalları

Osmanlı sanatının en belirgin özelliklerinden biri imparatorluk ve saray sanatı olmasıdır. Saray ve saraya bağlı yönetici sınıf, sanatın destekleyicileri ve koruyucuları olmuştur. En görkemli sanat eserlerini onlar yaptırmış, her alanda en güzel eserler onlara sunulmak üzere üretilmiştir. Saray ve çevresi yeni uygulamaları, yeni akımları ve üslupları her zaman desteklemiş ve yaygınlaşmasında öncü olmuşlardır. Mimari ve sanat saray kurumları aracılığıyla örgütlenmişler ve yönetici sınıfın beğenisine göre de biçimlenmişlerdir.

Osmanlı Sanatı genel olarak anonim ve kolektif bir sanattır. Bir eserin tasarımı kimliğini her zaman tam olarak bilmediğimiz bir kişi tarafından yapılmakta ve eserin ortaya çıkmasında çok kişinin emeği geçmektedir. Saraya hizmet veren Ehl-i Hıref Teşkilatı'na bağlı çeşitli sanatçılar ve hassa kuruluşları sanat üsluplarının oluşmasında etkin olmuşlardır.

*Dört ayaklı şema önce Eminönü Yeni Cami'de uygulanmaya başlanmışsa da yapımı çok daha uzun sürdüğünden, Sultan Ahmed Camii'nde daha önce uygulanmıştır.

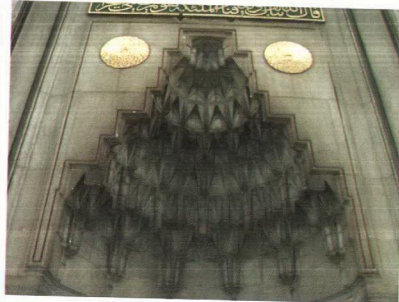
16. yüzyıl klasik Osmanlı Mimarisi'nde imparatorluk ideolojisinin yansıtıldığı klasik dönem üslubu gerek mimaride ve mimari bezemede, gerekse diğer sanat dallarında görülmektedir. Klasik dönem mimarisinin uygulanmasında mimari öğeler kadar mimari bezemede kullanılan taş, kalemişi, cam, ahşap ve çini yapının görsel ve estetik üslubunun yaratılmasında oldukça önemlidir.

2.3.1 Taş Bezeme

Anadolu'nun geleneksel yapı malzemesi taş, anıtsal Anadolu Türk Mimarisi'ni biçimlendiren malzemedir. 16. yüzyıl öncesi Anadolu Türk Mimarisi'nde taş, Türklerin Anadolu'ya gelince kendilerinden önceki medeniyetlerinden arta kalan taş işçiliğini görüp bunu İslam motiflerine uyarlayıp özellikle Selçuklular döneminde zengin bir sanat anlatımıyla kullanılmıştır.

Erken Osmanlı Mimarisi'nde daha çok dış bezemede yaygınlaşan taş işçiliği kabartma, renkli taşlarla düzenleme ve şebeke gibi tekniklerde yoğunlaşmıştır. Taş malzeme ile yaratılan bu zengin anlatım içinde geometrik ve bitkisel motifler ile bazı hayvansal figürler, yazı ve mukarnaslar yer almaktadır.

Anadolu Türk Sanatı'nda mukarnaslar (Şekil 2.1) mimari bezemenin birincil derecede önemli bir öğesi olmuştur. Mukarnas işçiliği, Osmanlı Mimarisi'nin klasik devrinde en üst düzeye çıkmış, büyük dinsel yapıların cümle kapılarında, kubbelerde, pandantiflerde, şerefe altlarında, tromp kenarlarında sütun başlıklarında, mihraplarda, nişlerde ve silme altlarında kullanılmıştır (Uluengin, 2003).



Şekil 2.1 Mukarnas

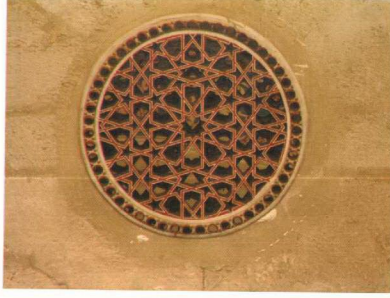
Osmanlı klasik dönem dini mimarisinin ana yapı malzemesi “küfeki taşı” olmuştur. Kaba işlenmiş hali kesme taş şeklinden, yoğun bezemeli yüzeylere kadar oldukça geniş kullanım alanı bulmuştur. Yalnızca dış cephe örgü malzemesi olarak değil iç mekânlarda, döşeme kaplamalarında, kemerlerde, portal, mihrap ve minberlerde de kullanılmıştır. [3]

Klasik Osmanlı dönemi mimarisinin diğer önemli taş malzemesi mermerdir. İmparatorluğun yükselme döneminde başta İstanbul olmak üzere Anadolu kentlerindeki camii, medrese, külliye, han, türbe, hamam, çeşme ve konaklarında da mermer kullanılmıştır. Bu dönemde ayrıca özellikle Süleymaniye, Sultanahmet, Selimiye, II. Beyazıt Külliyesi gibi büyük camilerin yapımında kullanılan büyük miktarlardaki mermerin sağlanması için yeni ocaklar açılmıştır. [4]

Osmanlı klasik döneminde yapılarda beyaz mermerlerin yanı sıra farklı renk ve dokuda somaki mermer, porfir, granit ve benzeri değerli taşlar ve mermerler de kullanılmıştır. Bunlar yapı taşı, kaplama taşı ve taşıyıcı elemanlar olarak değerlendirilmiş ya da süslemelerde uygulanmıştır. [4]

Osmanlı yapı ustaları, Anadolu'dan bolca temin edebildikleri mermeri mimari yapılarının hemen her yerinde, kubbelerde, revaklarda, sütunlarda ve sütun başlıklarında, duvar kaplamalarında, cümle kapılarında, mihraplarda, avlu ve iç mekân kaplamalarında, basamak ve korkuluklarda, çeşme, havuz ve sebillerde, kitabelerde yoğun biçimde kullanmışlardır. [4]

İslam dininde ibadet mekânlarında hayvan ve insan tasfiri kullanılmadığından, klasik dönem Osmanlı dini mimarisinde resim ve heykel örneklerine rastlanmaz. Bunların yerine geometrik, floral ve kaligrafik süslemeler olan gülçe (Şekil 2.2), kabara (Şekil 2.3), kum saati (Şekil 2.4) ve püsküller oldukça yaygın kullanım alanı bulmuştur (Uluengin, 2003).



Şekil 2.2 Gülçe



Şekil 2.3 Kabara



Şekil 2.4 Kum saati

2.3.2 Kalemîşi Bezeme

Osmanlı yapılarında, insan elinin uzanamadığı yükseklikteki bütün iç yüzeylerin süslemesinde kalemîşleri tercih edilmiştir (Demiriz, 2000). Kalemîşi bezeme 14. yüzyıl yapılarında yeni bir içerik ve biçim anlayışıyla gelişme gösterir ve zamanla Osmanlı Mimarisi'nin etkili bir bezeme ögesi olur.

Kalemîşi bezemede boyama, kuru alçı üzerine fırçayla yapılır. Geometrik ve bitkisel motifler gölgelendirme yapılmadan uygulanır. Lacivert, mavi, kırmızı, beyaz, sarı en çok kullanılan renklerdir. Kalemîşi bezemenin en önemli özelliği yapısal öğelerle uyumlu bir bezeme düzenlemesi geliştirmesidir. Kubbelerde yarım küre biçimine ve eğrisel yüzeye uygun, merkezi sistemli bir düzenleme görülür (Şekil 2.5) (Ödekan, 1997).



Şekil 2.5 Rüstem Paşa Camisi kubbe kalemîşleri

İstanbul'un fethiyle imparatorluk bilincine ulaşan Osmanlı Devleti, diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da yerleşik, belli kurallara uyan bir sanat anlayışını kabullenmiştir. Klasik dönemde uygulanan kalemîşlerinde renkler daha ağırbaşlı uygulanmış, başta rumiler olmak üzere geleneksel stilize motifler tercih edilmiştir (Demiriz, 2000).

Klasik dönem Osmanlı mimarisini oluşturan birçok yapının süsleme programında genel olarak sadeliğe ve ağırbaşlılığa önem verilmiştir. Kalemîşlerinde kullanılan motiflerde, yapıdaki yerlerinde, belli kriterlere ve programlara uyulmuştur. Kemerler, eğer fazla geniş

değillerse, renkli taştandır, ya da renkli taş gibi boyanarak bu izlenim verilmiştir. Geniş kemerlerde ise oldukça sade bordürler ya da yazı frizleri bulunur. Kalemışleri daha çok mimari elemanların sınırlarını belirlemede kullanılmıştır. Kubbe ortasında genellikle daire istifli bir yazı yer alır (Demiriz, 2000).

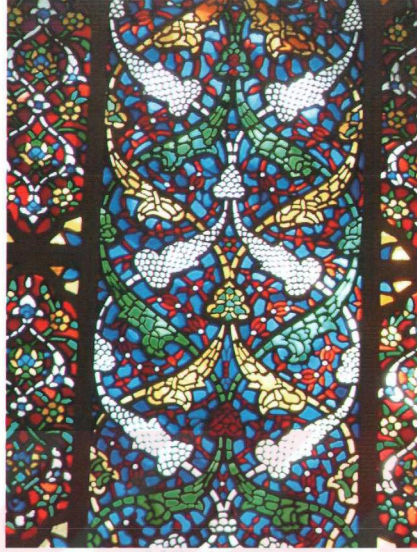
Klasik Osmanlı yapılarının çoğunda kalemışleri, geç dönemde yapılan onarımlarda, bu onarımın yapıldığı dönemin üslubundaki süslemelerin altında kalarak kaybolmuştur (Bkz. Bölüm 4.1 Katalog No:5). Restore edildiklerinde ise tamamen yenilenmeleri yoluna gidildiğinden orijinallikleri tamamen kaybolmaktadır. 16. yüzyıl ortasının önemli yapılarından İstanbul'daki Şehzade Camisi'nin (Bkz. Bölüm 4.1 Katalog No:4) uzun süren tamirinde kalemışı bezemelerin orijinalliği korunmaya çalışılmıştır. Klasik dönem süsleme sanatının en önemli örneklerinden biri olan Rüstem Paşa Camisi'nin (Bkz. Bölüm 4.1 Katalog No:8) kalem işleri geçirdiği restorasyonla orijinal haline getirilmiştir.

2.3.3 Cam Bezeme

Osmanlı Mimarisi'nde cepheleri düzenli aralıklarla yinelenen pencere açıklıkları ile donatmak kuşkusuz ilk olarak ışık ve havalandırma gibi salt işlevsel nedenlerle amaçlanmış, giderek pencerelerin biçim, boyut, sıralanış ve kümeleniş düzenleriyle estetik katkıları da artmıştır (Bakırer, 1999).

Osmanlı anıtsal mimarisinde bezeme unsurlarından biri de daha çok cami duvarlarının iç yüzlerinde görülen nakışlı camlar olan revzenlerdir.

Klasik dönem Osmanlı Mimarisi'nde çift camlı bir düzenleme kullanılmıştır. Dışlık denilen petek pencerede alçı bir çerçeve içinde renksiz ve geometrik kesimli camlar kullanılır (Şekil 2.6). Dıştakilerin sade olarak yalnız renksiz camdan yapılmalarına karşılık iç kısımda renkli camlar kullanılmıştır (Özgümüş, 1993).



Şekil 2.6 Revzen

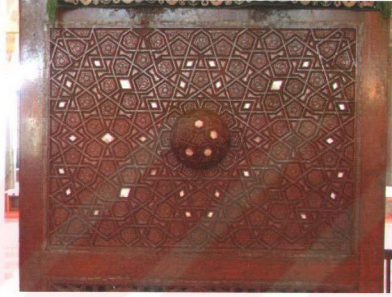
Renkli cam parçaları, revzen çatması denilen alçıdan dekoratif şebekelerin içlerine yerleştirilir. Elde edilen nakışlı pencere çerçevesi pencere açıklığının iç tarafına takılır. Klasik dönemde revzenler camilerde, saraylarda ve hatta özel evlerde süslemenin ana elemanlarından biri durumundadır (Özgümüş, 1993).

16. yüzyılın başlarında, İstanbul'da cami ve türbe gibi dini işlevli anıtsal yapılarda pencerelerdeki içlik ve dışıklarda cam kullanımı yaygınlaşmaya başlamış, bu alan bir sanat ve meslek dalı olmuştur (Bakırer, 1999).

Klasik dönem başlarında mimaride camın yaygınlaşmasında kuşkusuz önce Yavuz Sultan Selim, daha sonra da Kanuni Sultan Süleyman'ın doğrudan ya da dolaylı katkıları düşünülebilir. Bakırer (1999), Yavuz Sultan Selim'in, fetih amacı ile gerçekleştirdiği doğu seferleri sırasında gittiği ülkelerdeki örnekleri görmesi, gerek mimari, gerekse minyatür ve benzeri farklı alanlarda çalışan usta ve sanatçıları getirmesi, İstanbul'daki sanat ortamının yeni bir ivme kazanmasına sebep olduğunu belirtir.

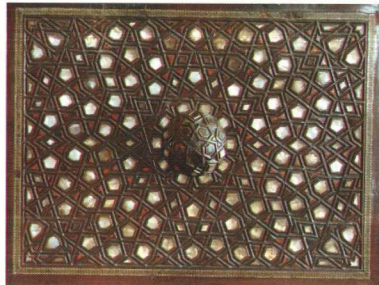
2.3.4 Ahşap Bezeme

16. yüzyıl Osmanlı klasik devrinde, yapıların ahşap kısımlarını süslemek için oyma, künde-kari ve kakma teknikleri kullanılmıştır. Bu teknikler arasında mimaride en çok kullanılan küçük ve geometrik şekillerde kesilmiş parçaların geçme olarak birbirine bağlanması şeklinde uygulanan künde-kari tekniğidir (Şekil 2.7) (Kerametli, 1962).



Şekil 2.7 Künde-kari bezeme

Klasik dönemde ahşap işlerin bezenmesinde sedef çok önemli bir yer tutmaktadır. 16. ve 17. yüzyıllarda Topkapı Sarayı'nda sedef kakma tekniğini öğreten atölyeler kurulmuştur. Klasik dönemin mimarbaşlarından biri olan Sedefkâr Mehmed Ağa, dönemin en önde gelen sedef ustalarından biridir. Sultan Ahmed Camisi sedef işleri mimarın kendisi tarafından uygulanmıştır (Şekil 2.8) (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:5).



Şekil 2.8 Sultan Ahmed Camisi sedef işi

2.3.5 Çini Bezeme

Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda diğer sanat dallarında olduğu gibi, çinicilikte de en verimli çağını yaşadığı bilinmektedir. Ortaya çıkan ürünlerin mükemmelliği, sarayın sanatı olan sonsuz desteği, bu desteğin sonucu ortaya koyulan disiplinli ve organize bir yönetimin yansımasıdır (Bakır, 1999).

16. yüzyılda mimari alandaki faaliyetlerin hızlanması, sultan, sultan ailesi ve devlet görevlilerinin yaptırdıkları dini, eğitim ve diğer binaların bezemesinde çininin çok talep edilmesi çini üretiminin hızla artmasına sebep olmuştur.

Çininin bezemesel tekniklerinden önce, Ehl-i Hıref Teşkilatı içerisinde bölük hiyerarşisine ve üretim merkezlerine baktığımızda, teşkilat içerisinde çini ve seramik üzerine çalışan “kaşiciler” adlı bölüğün küçük çaplı bir birim olduğu karşımıza çıkar. Kırımtayif (1995), 1526 yılının Ehl-i Hıref defterlerinde kaşiciler bölüğünde yalnız bir usta ve on bir çırak bulunduğunu, 1558 defterlerinde dört, 1566 yılında da sadece üç ustanın kayıtlı olduğunu belirtip, sonraki yüzyıllarda bu sayıların daha da azaldığını açıklar. Öte yandan 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılarda yoğun biçimde çini kullanıldığını hesaba kattığımızda, bu sanatçıların sarayın taleplerini karşılamada yetersiz kaldığını aklımıza gelmektedir. O halde sarayda bulunan kaşiciler bölüğünün görevini sorguladığımızda, Kırımtayif (1995), sarayda bulunan kaşicilerin atölyelere gönderilen örneklerin hazırlanmasında veya çini panoların ilgili yerlere yerleştirilmesinde görevlendirilmiş olabileceklerini belirtirken, örnek olarak da Sultan Selim Camisi'ndeki (Bkz. Bölüm 4.1 Katalog No:2) çinilerin montajında Tebrizli Habib isimli Ehl-i Hıref Teşkilatı'na bağlı bir ustanın görev almış olduğunu açıklar.

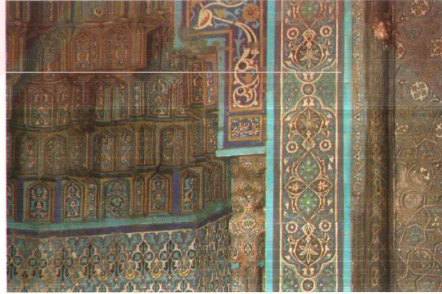
Çini ve seramik üretimi malzemeyle beraber, teknik donanımlı atölyeleri gerektirmektedir. İmparatorluk yapıları için çini, saray hazinesi ve mutfakları için seramik eşya üretimini üstlenecek atölyelerin saray içinde kurulması, kaplayacakları alanın büyüklüğü göz önünde bulundurulduğunda imkânsız olduğundan, sarayın çini ve seramik eşya ihtiyacı, 16. yüzyılda tam anlamıyla gelişmiş ve üç bin kişinin çalıştığı bir endüstri haline gelmiş olan İznik'ten karşılanmaktaydı.

İznik çini atölyeleri saraydan aldıkları emir doğrultusunda çalışmaktaydılar. Sipariş verilen ürünlerin modelleri saray tarafından tespit edilirdi. İznik'in temel fonksiyonu dini yapıların ve sarayın köşklerinin ihtiyaç duyduğu çinileri üretmektir. Bu üretimin gerçekleşmesi için saray, atölyeleri sık sık kontrol altına almıştı (Kırımtayf, 1995).

16. yüzyılda Kütahya da diğer önemli bir çini üretim merkezi olup, İstanbul'a uzak olan Kudüs ve Diyarbakır'da da çini endüstrisinin varlığı söz konusudur (Kırımtayf, 1995).

Kırımtayf (1995), İznik ve Kütahya atölyelerinin saray taleplerini karşılamadığını zengin Osmanlı ve Avrupalılarında atölyelere sipariş verdiğini belirtir.

Klasik dönem Osmanlı çiniciliğinin teşkilat yapısı ve üretim merkezlerini inceledikten sonra bezemesel tekniklerine baktığımızda, Osmanlılarda çini sanatının başlangıcından beri çeşitli tekniklerle uygulandığını görmekteyiz. Bursa Yeşil Camisi ve külliyesinin çini süslemeleri, "renkli sır tekniği" ile yapılmış olup, ilk dönem Osmanlı sanatında çininin ulaştığı düzeyi sergiler (Şekil 2.9) [1].



Şekil 2.9 Bursa Yeşil Cami mihrap çinileri [5]

Renkli sır tekniğinde, desenin konturları kırmızı hamur üzerine derin kazılarak ya da baskı ile basılmak suretiyle işlenir, sonra renkli sırlarla boyanarak fırınlanır. Bir başka şekilde ise kırmızı hamurlu levha, beyaz bir astarla astarlandıktan sonra desenin konturları krom, mangan karışımı şekerli bir madde ile çizilir. Sonra renkli sırlarla boyanarak fırınlanır. Fırınlanma sonucunda eriyen renkli sırların, kabaran konturlar sayesinde birbiri içine akması önlenir [1].

Beyaz, sarı, fıstık yeşili ve eflatunun katılmasıyla renklerde de bir zenginlik olmuştur. Ayrıca, hatayili kompozisyonlar ve şakayık gibi Uzak Doğu kökenli desenler çini sanatına katılmıştır. Bu yeniliklerin çini sanatına katılmasında Ali Bin İlyas Ali'nin büyük payı vardır. Aslında Bursa'da olan usta 1402'de Timur tarafından Semerkant'a götürülmüş, orada yeni teknik ve üslubu öğrenerek, dönüşünde de beraberinde getirdiği Tebrizli ustalarla Bursa'daki ürünleri gerçekleştirmiştir. Ayrıca Yeşil Cami'nin tümüyle çini kaplı hünkâr mahfilinde, yine çini ile yazılmış Muhammed el Mecnun ismi, bu bölümü yapan ustanın iftiharla atılmış bir imzası gibidir [1].

15. yüzyılın renkli sırta boyama tekniği, 16. yüzyılda, özellikle de İstanbul'da sürer. Yavuz Sultan Selim Camii ve Türbesi'nin (1522) çinilerinde, renkli sırta boyama tekniğinde srsız bırakılan boş alanların fırınlandıktan sonra kırmızı boya ile boyanarak renklendirildiği anlaşılmaktadır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:1) [1].

Şehzade Mehmed Türbesi'nin (1548) içini kaplayan çini süslemelerde ise sütunlar, başlık ve kaidesini içeren mimari formlar görülür. Burada sütunların taşıdığı bir revak fikri tasvir edilmiştir (Şekil 2.10). Bu örnekler renkli sır tekniğinin mimari ile bağdaşan en yaygın kullanımını gözler önüne sermektedir [1].



Şekil 2.10 Şehzade Mehmed Türbesi (Aslanapa, 1999)

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra tüm teknikler terk edilir. Yalnızca “sıraltı” diye adlandırılan teknik kullanılmaya başlanır. Bu teknikte çini levhalara önce bir astar çekilir, sonra istenen örnek dış çizgileri ile çizilir ve içleri arzulan renklere boyanır. Hazırlanan çini levha, sır içine daldırılıp kurutulduktan sonra fırına verilir. Fırında ince bir cam tabakası halini alan saydam sırn altında tüm renkler parlak bir biçimde ortaya çıkar [1].

Bu dönemde ayrıca renklere ancak yarım yüzyıl kadar sürecek olan orijinal bir mercan kırmızısı da katılır.

Çok kaliteli bir teknik ve zarif bir desen anlayışı ile yapılan bu çinilerde, artık natüralist bir anlayışla çizilmiş lale, sümbül, karanfil, gül ve gül goncası, süsen ve nergis gibi çeşitli çiçekler, üzüm salkımları, bahar açmış ağaçlar, servi hatta elma ağaçları, üstün bir yaratıcı güçle kompozisyonları zenginleştirir. Ayrıca, hançer biçiminde kıvrılmış sivri dişli yapraklar ve bunların arasında çeşitli duruşlarda kuş figürleri, kimi zaman da bazı efsane hayvanları yer alır. Bu zenginleşmede hiç kuşku yok ki, Osmanlı sarayına bağlı nakkaşların yaratıcı gücü etken olmuştur [1].

İstanbul Süleymaniye Camii'nin mihrap duvarı, kırmızı rengin ilk kez kullanıldığı, bahar açmış dallar ve diplerinden fişkıran lale, karanfil gibi natüralist çiçeklerin yer aldığı çiniler ile yeni üslubu açıkça ortaya koyar (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:4) [1].

Rüstem Paşa Camii, 16. yüzyılın ikinci yarısında çini sanatına kaynak olacak bütün desenlerin sergilediği, mihrapların, duvarların, payelerin tümüyle çinilerle kaplandığı gösterişli bir yapıdır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:8) [1].

İstanbul Kadırga'da Sokullu Mehmet Paşa Camii, çini süslemelerin kubbenin pandantifi geçiş kısmında, pencere alınlıklarında, mermer mihrabın çevre duvarında ve minberin külahında yer alması ile mimariyi ezmeyen başarılı bir düzenlemeye sahiptir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:16). Bunun yanında, İstanbul Piyale Paşa Camii'nin çinili mihrabının süslemeleri, dönemin önemli örnekleri arasındadır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:11) [1].

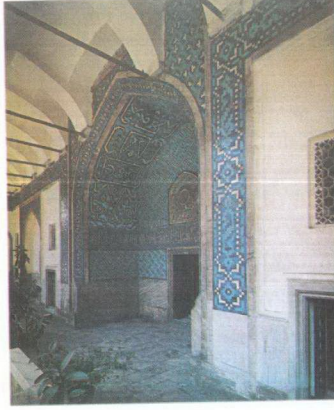
Edirne Selimiye Camisi'nin çinileri, İznik'e özel olarak sipariş edilmiştir. Bu yapı, çini süslemenin mimari ile bağdaşan, mimari üstünlüğü ezmeyen bilinçli yerleştirilişini en başarılı bir biçimde ortaya koyar (Şekil 2.11). Mihrap duvarı, minber köşkü duvarı, galerileri taşıyan kemerlerin köşelikleri, pencere alınlıkları ve özellikle de hünkâr mahfili, dönemin en kaliteli çinileri ile kaplıdır. Hünkâr mahfilinde ki çiniler, 16. yüzyılın ikinci yarısında varılan üstünlüğü, bahar açmış ağaçlar ve elma ağaçları ile taçlandırılır [1].



Şekil 2.11 Edirne Selimiye Camisi çinileri (Aslanapa, 1999)

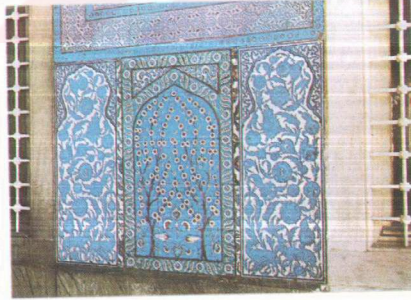
İstanbul Sultan Ahmed Camisi, Türk çini sanatının en parlak dönemine ait örneklerin toplandığı son büyük yapıdır (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:6). Bu yapıda kayıtlara göre, 21043 çini kullanılmıştır (Aslanapa, 1999). Bu yapıda, 16. yüzyıl ikinci yarısı ve 17. yüzyıl başı İznik ve Kütahya çinileri bir arada kullanılmıştır [1].

Topkapı Sarayı'nın çinileri, Osmanlı çini sanatının tüm dönemlerini toplu olarak gözler önüne serer. Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılan, şimdi Arkeoloji Müzeleri bahçesinde yer alan Çinili Köşk, mozaik çini sanatının ilk Osmanlı dönemindeki üslup gelişimini yeni kompozisyon ve renklerle gözler önüne seren anıtsal bir yapıdır (Şekil 2.12). Gösterişli bir eyvan biçiminde dışarıya açılan giriş kısmında, geometrik kompozisyonlar, iri kufi ve sülüs yazılar, etkiyi arttırmaktadır. Topkapı Sarayı Arz Odası'nın cephesindeki renkli sır tekniğinde yapılmış çiniler ise, 16. yüzyıl başındaki örneklerin özelliğini taşır [1].



Şekil 2.12 Çinili Köşk (Aslanapa, 1999)

1640 tarihli Sünnet Odası'nın cephesini ise çeşitli dönemlere ait çiniler süslemektedir. Artık kaliteli çinilerin yapılamadığı dönemde, bu yapıda, saray depolarındaki çiniler ya da başka yerlerden sökülerek getirilenler kullanılmıştır. 1.20 x 0.34 m. boyutundaki yekpare çini panolarda, beyaz bir zemin üzerinde firuze ve mavinin tonlarıyla kıvrık iri yaprak ve şakayıklı bir dal üzerinde çeşitli duruşta kuş figürleri, alt kısmında ise Uzak Doğu kökenli iki efsanevi geyik figürü bulunmaktadır (Şekil 2.13) [1].



Şekil 2.13 Topkapı Sarayı Sünnet Odası (Aslanapa, 1999)

Çini sanatında, 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren teknik açıdan bir duraklama ve gerileme başlar. Mercan kırmızısı kahverengiye dönüşür, öteki renkler solar, sır altında akmalar görülür. Sır parlaklığını yitirir, çatlaklar belirir, beyaz zemin de kirli ve benekli bir görünüm

kazanır. Desenler ise bir süre daha eski güçlerini korumakla birlikte, gittikçe inceliklerini yitirir ve donuklaşırlar. Sağlam siyah dış çizgilerin yerini de ince mavi bir renk alır [1].



3. VAKIF SİSTEMİ VE BANİLİK

Vakıf, Türk tarihinin sosyal kültürel ve ekonomik hayatında önemli bir rol oynamış olan dini hukuki ve sosyal bir kurum olarak nitelendirir (Yediyıldız, 1999). Bir kişi mülkiyetine sahip olduğu menkul ve gayrimenkul mallardan bir kısmını veya malların tamamını, Allah'ın rızasını kazanma niyetiyle halkın herhangi bir ihtiyacını gidermek üzere dini ve toplumsal bir amaca ömür boyu tahsis ederse, malını vakfetmiş yani bir vakıf kurumu kurmuş olur. Kısacası vakfi, kişi ve toplum arasındaki etkileşim ve dayanışma ruhunu somutlaştıran bir kurum olarak değerlendirmemiz mümkündür.

Vakıflar, Türk İslam tarihinde kültürün en belirgin unsurları, somut varlıkları olarak sanatın bütün yönlerini temsil edecek tarzda ortaya çıkmıştır. Bunların bir bölümü maddi kalıntılar/yapılar olarak günümüzde hala görünür durumdadırlar.

Osmanlı dönemi Türk kültürüne bir bakıma vakıf kültürü adı verilebilir. Var olan kültür unsurlarına hayat veren insanlar olarak vakıf kurucuları, araştırmamızda önemli bir yer tutmaktadır. Vakıf sistemi ve bânilik hakkında değerlendirmeye geçmeden önce Osmanlı devlet teşkilatının temel yapısı, insanları vakıf kurmaya sevk eden sebepler, vakıfların Osmanlı toplum ve devlet hayatındaki ağırlığı üzerinde durmamız daha yerinde olacaktır.

Klasik dönem Osmanlı devlet ve toplum yapısını, adalet, şeriat, hükümlanlık, servet ve halk kavramları oluşturur (Öztürk, 1999). Osmanlı yönetim anlayışına göre devletin görevi, adaleti sağlamak, tebaanın can ve mal emniyetini temin etmek ve insanlara dilediği gibi inanma ve kendini geliştirme fırsatı vermektir ibaretti. Bunların dışında kalan ve toplumun gelişmişliği ve refah düzeyini gösteren eğitim, kültür, sağlık ve sosyal hizmet faaliyetlerini gerçekleştirmek görevi, sivil toplum kuruluşlarına bırakılmıştı. Sivil inisiyatifler tarafından gerçekleştirilen ve Osmanlı döneminden günümüze intikal eden veya etmeyen imaretleri, hastaneleri, köprüleri, çeşmeleri, medreseleri, camileri kim veya kimler yaptıyordu? Bu eserleri yaptıranlar gelir kaynaklarını nereden ve nasıl temin ediyorlardı? Bunların görevleri, sınıfları, meslekleri, unvanları ve gayeleri neydi? Kişileri bu sosyal hizmet kurumlarını yaptırmaya iten sebepler nelerdi?

Toplum ve devlet hayatımızın her alanında kendini bu kadar ağırlıklı hissettiren vakıf müessesesini bu derece geniş hizmet ve faaliyet alanlarında başarıya ulaştıran ve insanları birbirleriyle yarış edercesine vakıf kurmaya sevk eden itici güç nedir? Hangi dini, siyasi, sosyal ve kültürel sebep Osmanlı Devleti'nde bir vakıf medeniyetinin doğmasını sağlamıştır. Şüphesiz bu soruları daha da çoğaltmak mümkündür. Biz bu soruların cevaplarını Osmanlı toplum yapısı ve kültür hayatı çevresinde, bu konunun dinamikleri içinde açıklamaya çalışacağız.

Osmanlılarda vakıfların, toplumun eğitim, sağlık, sosyal güvenlik gibi en temel ihtiyaçlarının ötesinde son derece ayrıntılara dönük alanlara yöneldiği anlaşılmaktadır. Okadarki batılı siyasetçiler 16. yüzyıl Osmanlı toplumu için vakıf cenneti tabirini kullanmışlardır. Gerçekten o dönemlerde vakıf müessesesi toplumun tüm ihtiyaçlarına cevap vermeye çalışan tek yaygın toplumsal kuruluş haline gelmiştir (Kozak, 1994).

Osmanlı sisteminde devlet esas itibariyle iç ve dış güvenliği sağlamakla görevliydi. Devlet kendisini vatandaşları eğitmek, yol, köprü vs yapmakla doğrudan görevli ve mükellef saymıyordu. Bu işler için devlet bütçesinden tek kuruş harcanmazdı. İslami bakımdan aslında bir devlet görevi olarak kabul edilmesi gereken bütün bu hizmetler eğitim, sağlık, bayındırlık tesisleri hep şahısların başta padişahın olmak üzere, diğer devlet büyükleri ve zenginlerin kurdukları ve devletin de vergi muafiyeti vs yollarla dolaylı olarak yardımcı olduğu desteklediği vakıf kurumları tarafından gerçekleştiriliyordu (Kozak, 1994).

Vakıfların gerçekleştirdiği hizmetlere daha detaylı baktığımızda eğitim ve kültür hizmetlerinin hemen tamamıyla vakıflar tarafından yürütüldüğünü görmekteyiz.

Osmanlı toplumunun en önemli sosyal merkezlerinden birini oluşturan büyük vakıf külliyelerinin odak noktasını cami teşkil etmekte, bunun ardından her seviyedeki mektep ve medreseler, kütüphane, hastane, aşhane, arasta, han ve hamam gelmektedir (Kozak, 1994).

Daha öncede işaret edildiği gibi Osmanlı döneminde askeri amaçlar dışında bayındırlık eserler yapılması devlete ait bir görev ve mükellefiyet olarak düşünülüyordu. Bu eserler devlet ileri gelenleri ve diğer zenginler tarafından yapılırdı. Bu çeşit vakıflar arasında yol, kaldırım, köprü, kanal, kemer, kuyu, bent, çeşme ve sebiller oldukça geniş yer tutmaktaydı. Kuban'a (1968) göre, Osmanlı toplumunda vakıf kurumu dini olmaktan çok beledi ve sosyal bir kurumdur. Şehirlerin su, yol, temizlik gibi hizmetleri yanında birçok sosyal hizmetlerde vakıflarca yerine getirilmekteydi.

Vakıfların sosyal hayatta bu kadar önemli ve düzenleyici rol oynaması, vakıf yoluyla her türlü imar faaliyetini gerçekleştiren kişilerin yani bânilerin toplumda önemli bir statü kazanmasını sağlamıştır. Osmanlı toplum geleneğine göre imkânı olan herkes bir yapı yaptırır, buna gücü yetmeyenler bir mektep veya cami tamir ettirir, bunu da yapamayanlar hiç değilse bir çeşme yaptırırdı (Öztürk, 1999). Bu dönemde vakıf kuranların daha çok hangi zümrelere mensup olduğu konusunda yapılan araştırmalar, toplumun servet dağılımında en üst sırada yer alanlarla vakıf tesis edenler arasında bir paralellik olduğunu açıkça göstermektedir. Osmanlı ülkesinde hükümdar ve yakınları ile devlet ileri gelenleri aynı zamanda toplumun iktisadi bakımdan da en güçlü sınıfını oluşturmaktadır. Vakıf kuranların özellikle büyük vakıf külliyeleri tesis edenlerin başında hükümdar ve yakın çevresi, şehzadeler, valide sultanlar ve sultan hanımlar gelmektedir. İkinci sırayı en yüksek idareci sınıf, vezirler, kumandanlar bunları da toplumun zengin kesimlerinden esnaf ve zanaatkarlar izlemektedir (Öztürk, 1999).

Osmanlı Devleti'nin cihan imparatorluğunu üstlendiği 16. yüzyıl hiç şüphesiz her açıdan Osmanlı'nın en gelişmiş zaman sürecidir. Bu bağlamda, siyasal, ekonomik ve sosyal olgulara bağlı olarak gelişen imar faaliyetleri de en üst düzeye ulaşmıştır. Adına bânî dediğimiz kişiler, el sanatlarına olan desteklerinin yanı sıra, yapı eylemi girişimlerinde de bulunarak konumuzun ana temasını oluşturur.

Kitabelerde yaptıran, kuran, imar eden şeklinde geçen bânî kelimesinin eşanlamlısı müessis kelimesi olup, Arslan (1995) bu kelimenin I Mehmed döneminde kullanıldığını belirtmiştir. Tesis eden olarak kullanacağımız bânî kelimesi Arapça "bin'a" dan türeyen bir sıfat olup, yapıcı, yaptıran anlamlarına gelmektedir (Develioğlu, 2001). Dolayısıyla sadece mimari alanda değil diğer sanat alanlarındaki yapıcı, kuran, meydana getiren kişi konumundaki bâniler ve faaliyetleri Osmanlı toplumunda geniş bir alanı oluşturmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü döneminde, sultan ve ailesi, sadrazam ve kumandan gibi saraya mensup en üst düzey görevlerde bulunan bâniler, ellerindeki ekonomik gücü en iyi şekilde değerlendirmek için vakıf sisteminden de yararlanarak imparatorluk topraklarının imarında birinci derecede rol oynamışlardır.

Görülüyor ki, bânilik faaliyetleri, sanatın koruyuculuğunu yapan yönetici ve zengin bir sınıfın varlığını söyleyebileceğimiz klasik dönemde oldukça yoğundur. Mimari alandaki örneklerimizin çok olması, mimari alanlardaki bânilik eylemleri konusunda daha fazla bilgi sahibi olmamızı mümkün kılmaktadır. Kitabe, vakfiye ve tarihi kaynaklardan bâniliklerini örnekleri ile belirleyebildiğimiz ve ilgi odağımızı oluşturan padişah, vezir, kumandan ve hanım sultan statüsündeki bânilerin İstanbul'da inşa ettirdikleri yapılar araştırmamızın odak noktasıdır.

3.1 16. yüzyılda bâni olarak padişah, vezir, kumandan ve hanım sultanlar

Osmanlı devletinin cihan imparatorluğunu üslendiği 16. yüzyıl, hiç şüphesiz her açıdan Osmanlı'nın en gelişmiş zaman sürecidir. Bu bağlamda, daha önce Bölüm 1'de belirttiğimiz gibi siyasal, ekonomik ve sosyal olgulara bağlı olarak gelişen imar faaliyetleri de en üst düzeye ulaşmıştır. Adına bâni dediğimiz kişilerin, el sanatlarına olan desteklerinin yanı sıra, yapı eylemine ve bir boyutta da şehir imarına oldukça geniş katkıları olmuştur (Müderrişoğlu, 1999)

Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü döneminde, sultan ve ailesi, vezir ve kumandan gibi saraya mensup en üst düzey görevlerde bulunan bâniler, ellerindeki politik ve ekonomik gücü en iyi şekilde değerlendirmek için vakıf sisteminden de yararlanarak imparatorluk topraklarının imarında birinci derecede rol oynamışlardır.

Yapan ve kuran, yapıcı, yaptıran, kurucu-yapan, tesis eden, meydana getiren anlamlarına gelen bâni kelimesini konumuz gereği, yapı eylemine girişen anlamında kullanmaktayız.

Bâni sınıfına giren kişilerle, bânilerin yapısal isteklerini mekâna dönüştüren mimarlar arasında çok yakın bağlantılar söz konusudur. Bunlar sırasıyla ele alınacak olursa, yapı eylemi ile bâni arasındaki ilk ilişki yapı eyleminin finanse edilmesidir. Bu konudaki bütün sorumluluğun bâniye ait olduğu düşünülürse, yapı eyleminin boyutu üzerinde bâninin doğrudan müdahalesinin olduğu kabul edilebilir. Burada, mimarın bâninin finans gücüne uygun yapı planları hazırlayıp bâniye sunması gibi bir ilişki söz konusu olabilir (Müderrisoğlu, 1999)

Müderrisoğlu (1999) yapı türünün seçiminin doğrudan bâninin tercihi olduğunu, bu seçimde değişen oranlarda bazı toplumsal taleplerin de bulunabileceğini belirtir. Yapı türü ve boyutunun belirlenmesinden sonra bâninin yapı eylemi üzerinde, tasarımda büyük bir etkisinin olduğunu düşünmek kanımızca zordur. Ancak yapının finansmanı ile ilgili malzeme seçimi, bezeme ve yapı planlarında bazı özel isteklerin olabileceğini düşünmek gerekir. Bu bağlamda yapı eylemini yürütecek mimarla bâni arasındaki ilişki başlar. Müderrisoğlu'na (1999) göre, mevcut yapılara bakarak bâninin ayrıntıları dışında yapı eylemine yaptığı müdahaleleri tespit etmek pek mümkün değildir.

Kısaca özetlemek gerekirse yapı türü, yer seçimi, yapı boyutu, malzeme ve mimari eylem gibi temelde değişmeyecek bazı özel istekler dışında, yapı eyleminin kendi kuralları ve prensipleri içinde yürütüldüğü ve dönem özelliklerinin hemen hemen bütün yapılarda etkili olduğu görülmektedir.

Konu ile ilgili olarak 16. yüzyıla damgasını vuran on dört bâni çalışma kapsamında ele alınmıştır. Bunlardan üçü padişah (II. Bayezid, I. Süleyman, I. Ahmed), beşi vezir (Atik Ali Paşa, Bali Paşa, Rüstem Paşa, Sokullu Mehmed Paşa, Nişancı Mehmed Paşa), üçü kumandan (Sinan Paşa, Piyale Paşa, Kılıç Ali Paşa), üç tanesi de hanım sultan (Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan, İsmihan Sultan) konumundadırlar. Seçilen bu bâniler imparatorlukta konumları, doğum ölüm tarihleri, köken, devrin siyasal olaylarındaki rolleri ve saray ile bağlantıları gibi ölçütler çerçevesinde incelenmiştir.

3.1.1 Padişah bâniler

Sultan II Bayezid (D: 1447 – Ö: 1512): Bayezid Han-ı Sani, Bayezid-i Veli, Sofu Bayezid olarak bilinen Sultan II. Bayezid Osmanlı İmparatorluğu'nun sekizinci padişahıdır. 31 yıl (1481–1512) saltanat sürmüştür (Sakaoğlu,2001). II Mehmed (Fatih) ile Gülbahar Hatun'un oğludur. İstanbul'da tahta çıkan ilk Osmanlı padişahıdır. 1454 yılında kalabalık bir eğitimci kadrosuyla Amasya'da sancağa çıkıp 27 yıl bu kentte oturmuştur. Amasya yaşamı sırasında mistik, yarı şairane bir yaşam sürerken afyon bağımlısı olduğu söylenir. Babası Fatih'in takdirini kazanmaktan uzaktı ve taht varisi olma şansı azdı, fakat Fatih'in ani ölümden sonra kardeşi Cem'den daha önce İstanbul'a gelerek tahta oturdu. Saltanatının başlangıcında ve sonunda yeni çeri ayaklanmaları oldu. Avrupa'ya yapılan başarılı sefer ve fetihlere rağmen II Bayezid Anadolu'daki toplumsal sorunların artmasına seyirci kaldı. İstanbul ile Anadolu arasındaki kültürel ve sosyal farklılaşma II Bayezid'in saltanatı boyunca belirginleşti.(Sakaoğlu, 1999b).

24 Nisan 1512'de tahtı kendi isteğiyle oğlu I Selim'e bırakıp Dimetoka'ya hareket etti. Hastalığı nedeniyle yolda öldü. Cenazesi İstanbul'a getirilip kendi adına yaptırdığı külliye'nin camisinin kible tarafına gömüldü (Sakaoğlu, 1999b).

II Bayezid'in hükümdarlığında halkın kendisini uğursuz saymasına neden olan şiddetli sağanaklar, yangınlar, fırtınalar, büyük depremler, salgınlar ve kıtlıklar yaşandı. Asıl büyük felaket 11 Eylül 1509'daki deprem oldu. Halkın "kıyamet-i suğra" (küçük kıyamet) diye tanımladığı depremde, 109 cami ve 1070 ev yıkıldı. Eğrikapı, Yedikule ve İshakpaşa surları çöktü. Saray binaları ya tamamen yıkıldı ya da çok ağır hasar gördü için II Bayezid Edirne'ye gitmek zorunda kaldı. Saraydan çıkarken ayak divanını toplayarak İstanbul'un yeniden imarı için girişimlerin başlatılmasını buyurdu. Kısa sürede İstanbul'a 77 bin işçi, 3 bin usta toplandı. Mimar Hayreddin'in sorumluluğunda imar çalışmaları bütün kente yayıldı (Sakaoğlu, 1999b).

İstanbul'un gerçek anlamda Osmanlı başkenti ve bir kültür merkezi oluş süreci II Bayezid'in hükümdarlığı döneminde başlamıştır. Bilim adamlarını ve sanatçıları koruyan hükümdar, pek

çok sanatçıyı, tarihçiyi, yazar ve ozanı himaye etmiştir. Kendisi de hattat ve şair olan II Bayezid, şiirlerinde Adli mahlasını kullanmıştır. Çağdaşı otuz kadar bilgin ve sanatçıya yüksek aylıklar bağladığı bilinmektedir. Fatih'in Bellini'ye yaptırdığı resimleri saraydan çıkarmasına karşılık, Leonardo da Vinci'ye Haliç ve Boğaz köprüleri için projeler hazırlatması, aynı konuda Michelangelo'nun önerileriyle ilgilenmesi önemlidir (Sakaoğlu, 1999b).

II Bayezid uzun yıllar bulunduğu Amasya'ya, Osmanlı Devleti'nin ilk başkentleri olan Bursa'ya ve Edirne'ye ayrıca ana yollar üzerine pek çok hayır eseri yaptırmıştır. İstanbul, Edirne ve Amasya'ya yaptırdığı üç büyük külliye ile Anadolu Türk- İslam mimarlığının gelişmesine hizmet etmiştir. İstanbul'un su gereksinimi için Cebeciköy suyolunu yaptırmış, iki büyük deprem felaketinin izlerini silmek için, saltanatın son iki yılında büyük çaba ve para harcamıştır (Sakaoğlu, 1999b).

Sultan I Süleyman (Kanuni) (D: 1494 - Ö: 1566): Süleyman-ı Kanuni, Kanuni Sultan Süleyman olarak anılan I Süleyman Osmanlı İmparatorluğu'nun onuncu padişahıdır. 46 yıl (1520–1566) saltanat sürmüştür. Yavuz Sultan Selim ile Hafsa Hatun'un oğludur. Batılılarca Magnifecent-Magnifiqu-Der Prachtige (muhteşem) ve Grand Turc (büyük Türk) olarak tanınır (Sakaoğlu, 1999f).

Çocukluğu babası I Selim'in valilik yaptığı Trabzon'da geçti. Doğu bilimleri ve İslami bilimler olarak yetişti. Şebinkarahisar, Bolu ve Kefe sancak beyliklerine atandı. I Selim'in tahta çıkmasıyla 1512'de İstanbul'a geldi. 1520 yılında tahta babasının ölümü üzerine tahta çıktı. 46 yıllık uzun saltanatının son seferi olan 1566 yılındaki Zigetvar seferinde öldü.

Osmanlı Devleti politik, diplomatik, askeri, teknolojik, mimari, güzel sanatlar ve bilim alanlarında altın çağını I Süleyman'ın yarım yüzyıllık saltanatı sırasında yaşamıştır. Kendisi de şair olan Kanuni, şiirlerinde Muhibbi, Meftuni, Acizi mahlaslarını kullanmıştır.

I Süleyman döneminde Osmanlı İmparatorluğu, Akdeniz havzasının, dolayısıyla da dünyanın en güçlü devleti konumuna yükselmiştir. Mimar Sinan, şair Baki, minyatürcü Nigari, din bilgini Ebussuud, Piri Reis, Barbaros ve daha pek çok sanatkar, bilim adamı, denizci, komutan ve devlet adamı Kanuni Sultan Süleyman'ın döneminin parlaklığına katkıda

bulunmuşlardır. Doğuya ve batıya yaptığı görkemli 13 seferle de padişahlar arasında bir rekor sahibidir. Süleymaniye Külliyesi başta olmak üzere kendisinin, eşi Hürrem Sultan'ın, damadı Rüstem Paşa'nın, kızı Mihrimah Sultan'ın, vezirlerin Mimar Sinan'a yaptırdıkları eserlerle İstanbul ve başka Osmanlı kentleri yepyeni silüetler kazanmış; bent, sukemeri, suyolu, köprü, çeşme, saray, hasbahçe, mektep, medrese, kervansaray, hamam, sebül, türbe, tabhane, darüşşifa yapımları 46 yıllık saltanatı boyunca sürmüştür. Tophane-i Amire döneminde büyük bir sanayi kuruluşu olmuş, Haliç-Galata Akdeniz'in en işlek limanı durumuna gelmiş; bilim, sanat ve kültür çalışmaları en yüksek düzeye ulaşmıştır (Sakaoğlu, 1999f).

Sultan I Ahmed (D: 1590 – Ö: 1617): Osmanlı İmparatorluğu'nun on dördüncü padişahıdır. Saltanatı 14 yıl sürmüştür. III Mehmed ile Handan Sultan'ın oğludur. Şehzadeliğinde sancağa çıkmayarak sarayda tutulmuştur. Babası III Mehmed'in ansızın ölümü üzerine 14 yaşında deneyimsiz ve hazırlıksız olarak tahta çıkmıştır. Kardeş katli geleneği I Ahmed döneminde kaldırılmıştır (Sakaoğlu, 1999a). 27 yaşında beklenmedik bir biçimde ölmüştür. Ölümünden sonra Osmanlı'nın süre gelen babadan oğla geçen taht yarası değişmiş ve taht, kardeşi Mustafa'ya geçmiştir.

I Ahmed'in tahta çıktığı sırada batıda Avusturya, doğuda İran ile savaşlar sürmekteydi. Anadolu'da Celali eylemleri doruk noktasındaydı. Başkent İstanbul'da güvenlik sorunları vardı. Aşırı dindar olan I Ahmed 1609 tarihinde, Atmeydanı'nda kendi adını taşıyacak caminin temel kazımını başlatmıştır. Mekke ve Medine'deki kutsal yerlerin ve Kabe'nin onarımı için İstanbul'dan usta ekipleri, özenle işlenmiş bir mermer minber, kitabeler, Kabe için altın ve gümüş kuşaklar göndermiştir. Süleymaniye'den sonra İstanbul'un en büyük sanatsal selâtin yapıtı olan Sultanahmed Camii'ni yaptıran Sultan I. Ahmed, külliyesi için kendi gelirlerinden servetler tüketmiştir. İstanbul'da adına yapılan diğer eserlerden başlıcaları, Eyüp'teki Sultan Ahmed sebili, Kavak Sarayı, Tophane, Tersane ve Üsküdar iskeleleri çeşmeleridir (Sakaoğlu, 1999a).

3.1.2 Sadrazam / Vezir Bâniler

Hadım (Atik) Ali Paşa (D: ? – Ö: 1511): Devşirmedir. II. Bayezid sadrazamlarından olup bu göreve iki kez getirilmiştir. Enderun'da eğitim gördü. Babüssaade ağalığı, sancak beyliği görevlerinden sonra 1482'de siyasi karışıklıklar içindeki karaman'a beylerbeyi atandı. Ali Paşa 1501'de Mesih Mehmed Paşa'nın ölümünden sonra sadrazam oldu. 1503'te görevden alınıp 1506'da tekrar sadrazamlık görevine atandı. Ölünceye kadar bu görevde kaldı. II Bayezid'ten tam yetki alan Ali Paşa, dönemin en önemli sorunlarından taht mücadeleleri ve Şiilik olaylarıyla uğraştı. Şahkulu ile girdiği savaşta şehit düştü (Koç, 1999).

Ali Paşa geride pek çok hayır eseri bırakmıştır. İstanbul Çemberlitaş'ta 1496'da bir külliye yaptırmıştır. Ayrıca yine İstanbul Karagümrük'teki Zincirlikuyu ve Atik Ali Paşa Camii, çifte hamam, Edirne'de cami, zaviye, Bursa'da imaret, Mora'da sıbyan mektepleri yaptırmıştır. Ali Paşa zamanın ilim ve sanat çevresiyle yakından ilgiliydi. Onlarla sarayında sık sık bir araya gelir sohbetler ederdi (Koç, 1999).

Bali Paşa (D: ? - Ö: 1494): Antalyalıdır. Enderun'da yetişip ümerandan oldu. II Bayezid devri başlarında kubbe veziri olmuş ve sultanın kızı olan Hüma Sultan'la nikâhlanmıştır. Antalya ve İstanbul'da bir cami inşa ettirdi (Süreyya, 1996a).

Rüstem Paşa (D: 1500 – Ö: 1561): Kanuni döneminin siyasi panoramasının şekillenmesinde büyük rol oynayan Rüstem Paşa, Hırvat asıllıdır. Acemi oğlanları ocağında yetişip saraya girmiştir. Mohaç seferinde padişahın silahtarı olup Enderun çıkmış, Kanuni'nin takdirini kazanıp önce Diyarbakır Beylerbeyliği'ne ardından da Anadolu Beylerbeyliği'ne atanmıştır (Topaloğlu, 1999).

Üçüncü vezirliğe tayin edildikten sonra Kanuni'nin Hürrem Sultan'dan olan kızı Mihrimah Sultan ile 1539'da evlenip saraya damat olmuştur. 1544 yılında Hadım Süleyman Paşa'nın yerine sadrazamlığa getirilmiştir (Topaloğlu, 1999).

Hürrem Sultan'ın tahta kendi oğullarından birini tahta geçirmek istemesi üzerine sarayda kurduğu siyasi entrikalarda Rüstem Paşa oldukça önemli rol oynamış, dönemin en önemli siyasi olaylarından biri olan Şehzade Mustafa'nın öldürülmesinde padişahı şehzadeye karşı kıskırtarak oldukça etkili olmuştur. Yeniçerilerin şehzadenin ölümünden paşayı sorumlu tutmaları ve ayaklanmaları üzerine sadrazamlık görevinden alınmıştır (Topaloğlu, 1999).

1555 yılında Rüstem Paşa, kayınvalidesi Hürrem Sultan ve eşi Mihrimah Sultan'ın desteğiyle ikinci kez sadrazamlık görevine getirilmiş, ölümüne kadar bu görevde kalmıştır.

Rüstem Paşa döneminde Avusturya'dan yılda 30 bin altın vergi alınması bizzat paşa tarafından sağlanmıştır. Yine Rüstem Paşa döneminde, devlet memurlukları rüşvetle tayin edilmeye, devletin sosyal yapısında bozukluklar görülmeye başlanmıştır. Paşa devlet hazinesini olduğu gibi kendi kişisel hazinesini de muazzam düzeylere yükseltmiştir. Ölümünden sonra eşi Mihrimah Sultan'a günde 2 bin altın gelir getiren büyük bir servet bırakmıştır. Dönemin en önemli yapı patronlarından biri olan Rüstem Paşa imparatorluğun birçok bölgesinde, cami, medrese, kervansaray, hamam, imaret ve kütüphane gibi hayır yapıları yaptırmıştır (Topaloğlu, 1999).

Sokullu Mehmed Paşa (D: 1505 – Ö: 1579): 16. yüzyılın siyasi tarihinde çok büyük bir yeri olan Mehmed Paşa (1505-1579), devşirme kökenli olup Sokolovic köyünde doğduğu için "sokullu" lakabıyla anılır. 15- 16 yaşlarındayken devşirilerek Edirne Sarayı'na getirildi. Burada bir müddet eğitim gördükten sonra İstanbul'a Yeni saray'a nakledilerek küçük oda hizmetiyle Enderun'a alındı. Zekası ve kabiliyetiyle Kanuni'nin takdirini kazanarak 1546 yılında Barbaros Hayreddin Paşa'nın vefatı üzerine saraydan çıkarılarak kaptan-ı deryalığa tayin edildi. 1549'da Rumeli beylerbeyliğine atandı. 1561 yılında Şehzade selim'in kızı İsmihan Sultan ile evlenip 1565 yılında sadrazam oldu (Özcan, 1999).

II Selim'in padişah olmasından sonra Sokullu Mehmed Paşa'nın devlet işlerine kimseyi karıştırmadığı ve yapılan işlerin sorumluluğunu üstlendiği görülmektedir. II Selim'in saltanatı ve Sokullu'nun sadareti döneminde Osmanlı tarihinin en önemli olaylarından biri 1571 Kıbrıs'ın fethi ve fatihten bir yıl sonra donanmanın İnebahtı'da aldığı ağır yenilgidir. II Selim'in saltanatı boyunca sadrazamlık görevinde kalan Sokullu, III Murad döneminde de makamını muhafaza etmiş fakat harem ve saraydaki diğer devlet görevlilerinin etkilerinin

artmasıyla gücünü yavaş yavaş kaybetmeye başlamış; bir ikindi divanında arzuhal sunmak bahanesiyle yanına gelen bir Boşnak tarafından hançerlenerek öldürülmüştür. Osmanlı Tarihi'nde rol oynamış olan devşirme sadrazamların en önemlilerinden biri olarak kabul edilen Sokullu Mehmed Paşa'nın ölüm tarihi (1579), Osmanlı Devleti'nin yükselme devrinin sonu olarak kabul edilir (Özcan, 1999).

Sokullu Mehmed Paşa İstanbul, Anadolu ve Rumeli'de cami, medrese, imaret, çeşme, han, hamam, kervansaray gibi çok sayıda hayır eseri yaptırmıştır. İnceleme konumuz olan yapılar arasında Sokullu'nun inşa ettirdiği yapılar yoktur fakat İstanbul Kadırga'da, eşi İsmihan Sultan tarafından Paşa adına yaptırılan külliyenin inceleme konumuz olması ve külliyenin medresesinin, şadırvanının ve zaviyesinin paşa tarafından ilave ettirilmiş olması, Sokullu Mehmed Paşa'nın bâni listemize alınmasının sebebidir.

Nişancı Mehmed Paşa (D:?? – Ö:1592): Kanuni dönemi ulemalarından, Mevleviden Pir Ahmed Çelebi'nin oğludur. Divan-ı Hümayun katiplerinden olup tezkireci oldu. 1567'de nişancı, 1574'te Halep beylerbeyi, 1580'de dördüncü vezir olup 1582'de azledildi. 1589'da altıncı vezir olup vefatına kadar bu görevde kaldı. Şiir ve inşada ustaydı. Cami, medrese ve tekke yaptırdı (Süreyya, 1996b).

3.1.3 Kumandan Bâniler

Sinan Paşa (D:?? – Ö:1554): Sadrazam Rüstem Paşa'nın kardeşidir. Enderun'da yetişti. Kanuni Sultan Süleyman döneminde 1550–1554 arasında kaptan-ı deryalık yaptı. Bu görevde Barbaros'tan sonra kaptan-ı derya olan Sokullu Mehmed Paşa'nın Rumeli beylerbeyliğine getirilmesinden sonra atandı. Malta akınında ve Trablusgarp'ın fethinde donanma komutanıydı. Kaptan-ı derya iken öldü. Mimar Sinan'a Beşiktaş'taki Sinan Paşa Camii'ni yaptırmıştır. Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camii'nin haziresine gömülmüştür (Kılıç, 1999).

Piyale Paşa (D: ? – Ö: 1578): Aslen Hırvat'tır. Babası sonradan Müslüman olarak Abdurrahman adını almıştır. Mohaç seferinden sonra saraya alınmış ve Enderun'da yetişmiştir. 1547'de kapıcıbaşı ve daha sonra da Gelibolu sancakbeyi ve kaptan-ı derya oldu. 1555 baharında emrine verilen 60 gemi ve Turgut Reis ile birlikte Fransa'ya yardım etmekle görevlendirildi. 1556 baharında Oran'ı, 1557 yazında Bizerte'yi, 1558'de ise Majorca adasını aldı. Bu başarılarından dolayı Cezayir beylerbeyliği payesi verildi. 1560 yılda Haçlı donanmasını yenip İstanbul'a dönüşünde II Selim'in kızı Gevherhan Sultan'la evlendirildi. 1568 yılında kaptan-ı deryalıktan alınıp üçüncü vezirliğe getirildi; bu görevdeyken öldü. Kasımpaşa'da kendi adına caminin haziresinde gömülüdür.

Kılıç Ali Paşa (D:1500 – Ö: 1587): İtalyan kökenlidir. Cezayir korsanı olan Ali Ahmed Reis tarafından esir edilip, bir süre forsalık yapmış daha sonra Müslüman olmuştur. Bir süre korsanlık yaptıktan sonra 1548 yılında Turgut Reis'in hizmetine girmiştir. Malta kuşatması sırasında şehit olan Turgut Reis'in yerine Cezayir beylerbeyliğine getirildi.

İnebahtı yenilgisinden sonra kendi birliğinin başında gösterdiği başarılarından dolayı kaptan-ı deryalığa getirildi. Ömrünün sonuna kadar sürdürdüğü kaptan-ı deryalığı sırasında Kılıç Ali Paşa Tersane-i Amire'yi genişletti ve büyük tip savaş gemilerinin yapımını sağladı. Beşiktaş'ta bir mescitle Tophane'de cami, hamam, medrese ve türbeden oluşan bir külliye yaptırdı.

3.1.4 Hanım Sultan Bâniler

Hürrem Sultan (D: 1500 – Ö: 1558): Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekisi, III Selim'in annesidir. Hürrem-Şah, Hürrem Haseki adlarıyla da anılır. Osmanlı padişahlarının eşlerinden Sultan lakabını alanların ilki olan Hürrem Sultan'ın Rus asıllı olduğu söylenir. Gerçek adının Roxalana ve babasının bir papaz olduğu ileri sürülür (Sakaoğlu, 1999d).

Kanuni'nin tahta çıkışından bir yıl sonra şehzade Mehmed'i doğurarak haseki adayı oldu. Haseki Mahidevran'la uzun bir iktidar mücadelesine girmiş fakat sonunda Kanuni üzerinde tam bir egemenlik sağlamıştır.

Kanuni'nin 1530'da görkemli bir saray düğünüyle Hürrem'e hasekilik vermesi, Mahidevran'ın oğlu şehzade Mustafa'yla Manisa sarayına gitmesi, valide sultan Hafsa Hatun'un ölmesinin ardından saray haremde mutlak bir otorite kuran Hürrem, padişahı aşırı bir duygusallıkla kendisine bağlamıştır (Sakaoğlu, 1999d).

Veziriazam İbrahim Paşa'nın sarayda boğdurulmasında rolü olduğu ileri sürülen Hürrem, Kanuni'ye daha yakın olabilmek için 1541'de Eski Saray'daki haremi Topkapı Sarayı'na taşıtmıştır. Kızı Mihrimah'ın eşi Rüstem Paşa'nın uzun sürelerle iki kez veziriazamlık yapmasını sağlarken, üvey oğlu şehzade Mustafa'nın boğdurulmasını da hazırlayarak taht yolunu kendi oğullarına açmıştır. Hürrem Sultan, Osmanlı sarayında kadınlar saltanatının öncüsü sayılır (Sakaoğlu, 1999d).

Hürrem Sultan dönemin imar etkinliğine oldukça katkıda bulunmuştur. İstanbul'da Haseki semtinde cami, medrese, imaret, darüşşifa ve sıbyan mektebinden oluşan Haseki Külliyesi'ni, Sultanahmed Meydanı'ndaki Haseki Hamamı'nı, İstanbul ve Edirne'ye birer su yolu yaptırdı (Sakaoğlu, 1999d).

Mihrimah Sultan (D:1522 – Ö:1578): Kanuni ile Hürrem Sultan'ın kızı, Rüstem Paşa'nın eşidir. Mihrimah Sultan, Rüstem Paşa'nın veziriazam olmasında etkili olduğu gibi, annesi ve eşiyle güçlü bir üçlü oluşturup, şehzade Mustafa'nın boğulmasında rol oynadığı ileri sürülür.

Mihrimah, annesi Hürrem Sultan'ın, eşi Rüstem Paşa'nın ve babasının ölümlerinden sonra kardeşi II Selim'e yaklaştı. Sultanların en büyüğü ve saygını olarak yeni padişahla bütün sorunları görüştü. Önemli ve acil harcamalar için hazinenin açılmasına razı olmayarak kendi servetinden II Selim'e 50 bin altın borç verdi. Dönemin en zengin kadınıydı. Servetinin günlük getirisi 2 bin altına ulaşan Mihrimah Sultan siyasi kararlarda etkili olma tutkusu yanında, hayır ve bayındırlık işleriyle de ilgilendi. Edirnekapı'da ve Üsküdar'da iki büyük külliye yaptırdı. Arafat Dağı'ndan Mekke'ye su yolu döşetti (Sakaoğlu, 1999e).

Esmihan/İsmihan Sultan (D:1545 – Ö:1585): II Selim ile Nurbanu Sultan'ın kızı, veziriazam Sokullu Mehmed Paşa'nın eşirdi. Adı İsmihan olarak da geçer.

İsmihan Sultan babasının ve kardeşi III Murad'ın saltanatları, kocasının veziriazamlığı boyunca, Osmanlı hanedanının en nüfuslu kadınlarından. Saray ve harem entrikalarında rol oynadı. Kocasını Sokullu ölünce, Budin beylerbeyi Kalaylıkoz Ali Paşa ile evlendi. Kadirga'da Sinan'a yaptırdığı Sahil Sarayı ile Fatih'teki İsmihan medresesi yıkılmıştır. Eyüp'te adıyla anılan bir Darülcürrası vardır (Sakaoğlu, 1999c).

16. yüzyıl Osmanlı toplumunda politik ve ekonomik gücü elinde bulunduran sınıf, hayırseverlik kavramını temel alıp toplum ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Araştırdığımız bânîlik faaliyetlerinin temeli hayırseverlik kavramına dayansa da, bir cihan imparatorluğu olan Osmanlı'nın, kişiler yoluyla politik gücünün toplum gözünde meşrulaştırılması ve bânîlik faaliyetleri yapan kişinin de sosyal statüsünün derecesini ispat etme fikrinin yattığı söylenebilir.

3.2 Bânîlerin yapı üretimine etkileri

16. yüzyıl Osmanlı Mimarisi'ni ve devir mimarlarını tarihe geçiren, büyük anıtları yaptıranların tümü Osmanlı sultan ailesi mensuplarıdır. Osmanlı devleti kan bağıyla değil, fakat kulluk sistemiyle kurulmuş tek bir sultan ailesinin oluşturduğu zincire takılarak oluşan dev bir aile aristokrasisidir. Toprak ve devlet bu zincirin halkalarını oluşturan sultanlara aittir. Sadrazam ve vezirlerin çoğu sultan evinin iç hizmetlileri, sultan ve haremle yakından tanıdığı saray yetiştirmeleridir ki birçoğu damat olarak sultan ailesine katılmıştır. Hassa mimar başı temelde bu ailenin mimarıdır (Kuban, 1997).

Sanat ve politik güç, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiler tartışılan bir konudur. Bu kapsamda 16. yüzyıl Osmanlı toplumunda politik ve ekonomik gücü elinde tutan sınıfın bu gücü sanata nasıl yansıttığı, sanatı nasıl yönlendirdiği cevap bulması gereken sorulardır. Yenişehirlioğlu (1999), Osmanlı sanatı ile saltanat ideolojisi arasında bir bağ olduğunu ve bu olgunun da başkent İstanbul'da oluştuğunu belirtir.

Saltanat kavramının tam olarak geliştiği dönem Sultan Süleyman dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu kavramın kökeninde ise bireysel bir ideolojiden çok bir hanedan ideolojisinin yatması önemlidir. Sultanın yaşadığı yer olan İstanbul ise, hanedanın ve onun

ideolojisinin yansıdığı fiziksel yer olarak önemli bir anlam yüklenir ve imparatorlukla özdeşleşir (Yenişehirlioğlu, 1999).

Klasik dönemde saltanat kavramının dışa vurulduğu ve en güçlü yansıdığı alan mimaridir. Çünkü Osmanlı sanatının belirgin özelliği bir imparatorluk ve saray sanatı olmasıdır. Saray ve saraya bağlı yönetici sınıf sanatın destekleyicileri olmuştur. En görkemli mimari örnekleri onlar yaptırmış, her alanda en güzel eserler onlara sunulmak üzere üretilmiştir. Mimari ve sanat, saray kurumları aracılığıyla örgütlenmekte ve yönetici sınıfın beğenisine göre de biçimlenmektedir. Böylece saray, kurumsallaşmış ince bir zevkin ürünlerinin oluşmasını sağlarken, aynı zamanda da imparatorluğun gücünü, görkemini sosyal, kültürel ve ekonomik alanda, vakıf sisteminin iç dinamizmime bağlı olarak etkin kılmıştır.

Mutlak saltanat sistemlerinde sanat patronluğu egemen sınıfın tercihlerine ve kişiliklerine bağlıdır ki İslam toplumlarında sanatsal pratikler hem zenginliğin temsil figürü hem de bireysel gücün göstergesidir (Denny,1990). İşveren devlet adamları, eserlerin görkemli olmasını, yalnızca ibadet ihtiyacını karşılamak ve böylece sevap kazanmak için değil, siyasi kudretlerinin gücünü göstermek, şahsi estetik anlayışlarını, sanatçı yönlerini ve dünya görüşlerini de ortaya koymak arzusu ile hareket etmişlerdir.

Atasoy'a (1992) göre, sanatın gelişimi politik evrim ve servetle oldukça paraleldir. Şüphesiz, 16. yüzyıl Osmanlı'nın hem politik hem de ekonomik açıdan en güçlü olduğu dönemdir. Bu bağlamda üretilen eserlerin var olan bu gücü yansıtması, ya da bu üretimi maddi olarak destekleyen kişinin sahip olduğu gücü yaptırmakta olduğu eserde görmek istemesi, ki vakıf yoluyla camiler, hayır yapıları, köprü ve kervansaraylar yaptırmayı politik ve toplumsal yaşamlarının temel gösterilerinden biri olarak düşünen büyük yapı patronlarının sanatçıya ya da mimara bazı program ve istekler dayatması şaşılacak şey değildir (Kuban, 1997).

Çam'a (1998) göre, yapı patronlarının sanatçıya dayatma yapmalarının nedeni belli bir sanat eğitimi almış olmalarındandır. Çam (1998), sultanların yaptırdıkları eserlere katkılarının yalnızca maddi kaynak sağlamaktan ibaret olmaması yanında, bu kişilerin eserlerin estetik biçimlerinin hiç olmazsa ana hatlarının belirlenmesinde söz sahibi olduğunu öne sürerken, en büyük işveren konumundaki devlet adamlarının, yaptırdıkları eserlerin yalnızca masraflarını karşılamakla kalmayıp, mimari eserlerin planlarını da bizzat çizdiklerini ve yazılarını

yazdıklarını belirtir. Aslında, bir sanat eserini yaptıran kimse, hiç bir sanat ve estetik formasyonuna sahip olmasa ve sipariş ettikleri eserleri tamamen mimarın ya da ustanın zevkine bırakmış olsa bile, yaptırdığı eserle sanata ve estetiğe önemli katkılarda bulunmuş olmaktadır.

Çam (1998) işverenlerin kimi zaman da, yaptıracakları eserlerin mimarlar tarafından hazırlanan plan ve projelerini inceleyip bunlar üzerinde görüş beyan edip, gerekli müdahalelerde bulunmak suretiyle yapının estetiğini belirlediklerini belirtir. Bu noktada Coral'ın (2001) "Işıkla Yazılsın Sonsuza Adım" adlı Mimar Sinan'ın hayatını tarihi kaynaklar ışığında kurgusal biçimde anlattığı kitabında, Süleymaniye'nin tasarım aşamasında Sinan ile Kanuni arasında geçtiği düşünülen konuşmaya baktığımızda:

"Mimar Sinan: Yüce devletlüm için tasarladığım cami teması, rahmetli şehzadesi için kurduğumuzun yenilikler katılarak oldukça geliştirilmiştir. Yani merkezi planlıdır. Ana kütleli dört büyük askı kemeri taşıyacaktı. Büyük ana kubbeyi, mekânın neredeyse tümüne yayacak olan yarım kubbeler, kesintisiz bir görüş bütünlüğü sağlayacaktır."

"Kanuni: Tasarımın pekâlâ gözükmemektedir, Sermimar. Ancak, sen burada rahmetli oğlumuz için ustalıklarla kurduğün cami planını geliştirmek ister gibi gözükürsün. Yani bir nevi sonucu belirsiz deneye girişmek istersin. Ben ki yedi düvelin hâkimi Süleyman Han'ım. Dünyanın en görkemli camisini benim için yapacaksın, işinin denemelere tahammülü olmadığını bilmen gerekir. Bizim dileğimiz, insan eliyle bugüne dek yapılmış en ulu mabet olan Ayasofya planından pek ayrılmaman ve Osmanoğulları'nın görkemini onun üzerinde yayılarak, geliştirmen yolunda olacaktır. Dedemiz Veli Bayezid Hazretleri'nin camisinde, Yakup Şah nam mimarı, bu planı ali bir cami olarak pekala uygulamaya çalışmıştır. Ancak, büyüklük ve ihtişamda geri kalmıştır. Fatih Hazretleri dahi aynı istekle mimarı Atik Sinan'a buyurmuş, ancak yaptığı işi beğenmeyince, celallenerek fakirin ellerini kestirmişti. İsmi benzer amma, inşaallah akıbetin benzemez o mimar ağaya. Senden isteğimiz, Ayasofya'nın naosundaki iki yarım kubbeli merkezi kubbe şemasını, Osmanlı cami geleneği içinde kalarak yenilemeye çalışmandır. Cihana hükmedenlere layık mabet biçimi odur."

Kanuni ile Sinan arasında geçtiği düşünülen bu diyalogdan, Süleymaniye'nin planının Kanuni'nin özel isteği olduğu fikri akla oldukça yakın gelmektedir; ki bu noktada Kuban (1997) "Sinan'ın Sanatı ve Selimiye" adlı kitabında Sinan'ın bazı yapılarında kesinlikle özel bir isteği yansıttığını, 4 yarım kubbeli Şehzade denemesinden sonra Süleymaniye şemasına

dönülmesinin Kanuni'nin Sinan'dan özel bir talebi olabileceğini belirtir. Bu noktada Develi'nin (2003) “Yapılar Kitabı-Tezkeretül Bünyan ve Tezkeretül Ebniye” eserine baktığımızda Sinan Süleymaniye'nin tasarım aşamasını Sai Çelebi'ye şöyle anlatır:

“Sinan: Bir sabah vakti, irfan göğünün güneşi, insanların ve cinlerin sevgili, mutlu Padişah, rahmetli Selimoğlu Süleyman Han'ın mübarek soylu gönüllerine bir yüce cami inşasına başlama fikri doğdu. Bunun üzerine bu zavallı kulu, Abdülmennan oğlu Mimar Sinan bendesini çağırıp cami inşası konusunda danışıldı; binanın resmi belirlendi ve yeri seçildi.”

Her ne kadar Coral tarihi belgeler ışığında kurgusal bir hikâyeye yaratmış olsa da, Kafadar'ın (1986) padişahın büyük inşaat girişimini onaylamadan önce, çoğunlukla hazırlanan projeyi görmek istediğini, hazırlanan bu projelerde planlarla cephe resimlerinin ve bazen de yapının üç boyutlu maketinin olduğunu belirtmesi ve Süleymaniye'nin böyle bir maketinin olduğunu bilmemiz, ayrıca Saatçi'nin (1989) hazırladığı Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan'da Kanuni'nin Sinan'ı davet ederek, cami hususunda bir görüşme yapıldığını, yapının tasarımının kesinleşip caminin yerinin belirlendiğini belirtmesi, bânilerin yapının tasarım aşamasında etkili olduklarını aklımıza getirmektedir.

Çam'a (1998) göre, Kanuni'nin güzel sanatlarda oldukça başarılı bir sanatçı olmasından dolayı yaptıracağı eserler hakkında mimarla görüş alış-verişinde bulunabileceği hatta yapının tezyin ve tefrişinde talimatlar verebileceğini rahatlıkla düşünebiliriz.

II. Selim ile Mimar Sinan arasında Selimiye'nin inşaatı sırasındaki yazışmalardan, işverenin yaptırdığı eserler üzerindeki estetik müdahalesinin ne ölçüde olduğunu görebilmekteyiz. Selim'in fermanında, camideki yazıların çini ve sade yazı ile yazılması, ayrıca pencerelere dek çini kaplanması, pencerelerin üstlerine Fatiha suresinin çini üzerine yazılması istenmiştir. Bu noktada sorulması gereken soru, sanatçı ile işveren arasındaki bağıllığın derecesidir.

Bu bağıllık derecesini Sinan boyutunda incelediğimizde-ki klasik Osmanlı Mimarisi, Sinan Çağı olarak adlandırılacak kadar Sinan'a aittir- ilk soru külliye kompozisyonunu oluşturan elemanlarla veya caminin mimari elemanlarıyla işverenlerin statüleri arasında direk bağlantının olup olmadığıdır. Yerasimos'a (1987) göre, bu sorunun genel cevabı negatiftir. Yani yapıların plan şemalarıyla ya da külliye kompozisyonunun patronla direk ilişkisi yoktur. Buna rağmen kimi istisnalar göze çarpmaktadır; minare, kubbe ve revaklı avlu gibi.

Konuya daha detaylı baktığımızda, sadece imparatorluk camilerinde birden fazla minare bulunmaktadır. Fakat buna karşın banisi padişah kızı bir sultan olan Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi'nde olduğu gibi istisnai birkaç yapıda birden fazla minare bulunmaktadır*. Bu noktada Yerasimos (1987), kubbe çapını ekler ve vezir camilerinin 12–13 max. 15m, imparatorluk camilerinin ise 18-30m çapında olduğunu belirtir. Kanımca, padişah ve ailesi dışındaki herkesin kul olduğu bir sistemde yapılar arasındaki boyut farkı şaşılacak bir durum değildir.

Yerasimos'un (1987) üzerinde durduğu üçüncü statü-plan ilişkisiyse imparatorluk camilerindeki revaklı avludur. Osmanlı mimarlığında ilk kez Edirne Üç Şerefeli'de uygulanmış olan avlu sistemiyle Yerasimos (1987) direk bir bağlantı kurmuştur. Klasik dönemde, İstanbul'da törensel bir mekân ve anıtsallık yaratmak amacıyla sadece selâtin camilerinde yapıya kuzey tarafından eklenen revaklı bir avlu bulunmaktadır (Yenişehirlioğlu,1999).

Faroqhi (2002), Osmanlı Klasik dönemindeki yoğun inşaat faaliyetlerinin arka planında halkı etkileme düşüncesi olduğunu açıklarken, 16. ve 17. yüzyıllarda yaşamış Osmanlı yazarlarının yaşadıkları dönemin mimarlığı hakkında birçok şiir, menkıbe ve öykü yazdıklarını belirtir.

15. yüzyılın sonlarında ve 16. yüzyılda padişahlar, yeni yapılar inşa ettiren en önemli işverenlerdi. Faroqhi (2002), kulluk sistemine dayanan Osmanlı toplum yapısında padişah ile mimar arasındaki ilişkilerin mutlak uyum içinde geçmediğini belirtir. Örnek olarak da Sinan ile Kanuni arasında, Süleymaniye'nin inşası sırasında yaşanan gerginliği gösterir. Bu noktada Develi'nin (2003) “Yapılar Kitabı-Tezkeretül Bünyan ve Tezkeretül Ebniye” eserine baktığımızda Sinan Süleymaniye'nin inşa aşamasında Kanuni Sultan Süleyman ile arasında yaşanan gerginliği Sai Çelebi'ye şöyle anlatır:

Mimar Sinan: Saadetli Padişah Edirne'deyken Ferhat Paşa Sarayı bina olundu. Bazı nifak ehli söz birliği ederek padişaha kötü niyetli dilekçeler yazdılar; emin ve katiplerin her birinin, cami inşası bahanesiyle kendi ev ve saraylarını onarttıklarını, bu yüzden cami inşaatının

*Prof. Dr. Filiz Özer ile yapılan 02-11-2004 tarihli bir söyleşide, Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi'nin birden fazla minareli yapılma sebebinin, yapının banisi olan Mihrimah Sultan'ın caminin inşasını babası Kanuni Sultan Süleyman'ın hazinesinden karşılamış olabileceği görüşü ortaya çıkmıştır.

geciktiğini iddia ettiler. Bu zavallı, durumdan habersiz, mermerciler işliğı olarak kullanılan yerde mihrabın ve minberin yapımıyla ilgilenirken Saadetli Padişah geldi. Edeple selamlayıp hizmetlerine hazır bekledim. Merhum padişah, öfkeyle bu zavallı güçsüzden söz konusu binaların durumunu ve neden benim camiyle uğraşmayıp önemsiz işlerle zaman geçirdiğimi sordu. Sultan Mehmet Han'ın mimarının bana örnek olarak yetip yetmediğini belirtip, binanın ne zaman tamamlanacağını sordu. Padişahı böyle şiddet ve hiddetle son derece öfkeli görünce, bu güçsüz karınca dilimi yuttum. Sonunda Allah'ın kudretiyle dilime hiç düşünmeden inşaatın inşallah iki ayda tamamlanacağını söyledim.

Pek çok Osmanlı sultanının yaptırdıkları mimarlık eserlerine büyük bir ilgi gösterdikleri bilinir. Yapılar bir hükümdarın en önce kendi imparatorluğunun üst tabakası gözünde meşrulaşmasına ve güç kazanmasına hizmet eder.

İnşaat sahiplerinin temel kararlarından biri de bezemede pahalı malzemenin kullanılmasıyla ilgiliydi. Pahalı mermer levhalar, çini, altın kaplama parçalar, hatta saf altın ve gümüş kullanılmıştır. Padişahlar inşaat malzemesinin seçiminde de oldukça etkindirler. Bu noktada Develi'nin (2003) "Yapılar Kitabı-Tezkeretül Bünyan ve Tezkeretül Ebniye" eserine baktığımızda Sinan Süleymaniye'nin inşası sırasında caminin mermer sütunlarının getirilmesini Sai Çelebi'ye şöyle anlatır:

Mimar Sinan: *Öncelikle o dört mermer sütun, ki her biri Dört Seçkin Dost benzeri din bahçesinin ulu servileridir, her biri bir başka diyardan getirilmiştir. Bunlardan biri, Kıztaşı Mahallesi denilen yerde kafir zamanında bir kızın diktiği sütundur. Kıztaşı diye bilinen yekpare bir sütun, minare gibi, Tuba benzeri bir mildir...Bir başka sütunun İskendriye'den mavnayla getirdiler.*

Sultanlar, ulaşımın zorluğu nedeniyle inşaatın, özellikle zor olduğu yerlerde yaptırılmasının hükümdara duyulan saygının artacağını düşünmüşlerdir. Örneğin Süleymaniye'nin (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:4) inşası sırasında, merkezi kubbenin altına, iki yana yerleştirilecek dört büyük sütundan üçü çok uzaklardan getirilmiştir. Bir ya da iki sütun Suriye'deki Baalbek'ten, bir başkası da Mısır'dan gelmiştir. Büyük masraflara yol açan bu nakliye işlemleriyle bir yandan Kanuni'nin imparatorluğunun büyüklüğü ortaya konulmuş, öbür yandan da hükümdarın gücünün yettiği teknik olanaklar gösterilmiştir (Faroqhi, 2002).

Kuban (1997), bâni sanatçı ilişkisini Sinan boyutunda ele almış ve Sinan'ın bazı yapılarının kesinlikle özel bir isteği yansıttığını belirtmiştir. Dört yarım kubbeli Şehzade (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:3) denemesinden sonra Süleymaniye (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:4) şemasına dönülmesi acaba Kanuni'nin Sinan'dan özel bir talebi miydi?

Bu noktada Coral (2001), Süleymaniye'nin tamamıyla Kanuni'nin özel bir isteği olduğunu belirtirken, Şehzade'den Süleymaniye'ye dönme aşamasını da, Sinan'ın önce Şehzade'nin planı gibi dört yarım kubbeli bir tasarım geliştirdiği fakat Kanuni'nin Sinan'dan dönemin insan eliyle o güne kadar yapılmış en ulu mabedi olan Ayasofya'nın planından ayrılmamasını istediğini belirtir. Konumuz kaynaklarının yetersiz olması ve bu konuda yazılı tarihi belgelerimizin olmaması, Şehzade gibi 4 yarım kubbeli bir tasarımdan sonra Sinan'ın iki yarım kubbeli bir tasarıma dönmesinin, bâni isteği ve kararı olabileceği fikri aklımıza gelmektedir.

Merkezi planlı birçok ilginç ve başarılı denemeden sonra Piyale Paşa (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:11) ve Kılıç Ali Paşa (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:12) camileri gibi denemelerin ancak patron isteğinin yerine getirilmesi olarak yorumlanır (Kuban, 1997). Bu noktada Coral'ın (1999) "Konstantiniye'nin Yitik Günceleri" adlı kitabında Mimar Sinan ile Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa arasında geçtiği düşünülen diyaloga bakarsak:

"Kılıç Ali Paşa: Camimi aha tam buraya dikmeni istiyorum Mimar Başî Koca Sinan. Ta karşıdaki, hünkarın sarayının ardında bin yıldan beri evrenin çatısını taşıyan ulu mabet Ayasofya'nın karşısına. Hemi de, onun tıpkısını kondurmanı isterim buraya. Skalası küçük olsun. Ben imparator değilim, padişah hiç değilim. Ama, deryalara sığmayan ruhuma, ebediyete kadar ev sahipliği yapacak olan mekanımın şekli şemali Ayasofya'nın aynısı olsun. İstirhamım budur senden, Mimarbaşı."

"Mimar Sinan: İyi dersin Paşa. Camin için bulduğun yer aladır. Lakin benden Ayasofya'yı taklit etmemi isteme. Ben, uzun ömrümde üç padişaha hizmet ettim. Hepsi de camilerini Ayasofya'dan ali etmemi istediler. Ancak, onların yüce tanrı katında büyük sevaplar alacakları mabetlerini inşa ederken ben, hep ben oldum. Eserime taklit karıştırmadım. Sen de bunu isteme. Bırak ben sana şanına layık cami yapayım."

"Kılıç Ali Paşa: Çok uzun ve çok zorlu bir hayat yaşadım, Koca Sinan... Artık kocadım... Uzun ve zorlu yaşamımda sahip olamadığım hiçbir şey olmadı... Aha orada! O tepenin üstünde... Çok mu isterim, onunla arama denizi koyarak İlahi Bilgelik'in bu yoksulun ruhunu"

da örtecek küçük bir modelini bana da yap.” Kılıç Ali Paşa Camisi’nin bâni isteği olabileceği fikri güçlenmektedir.

Kuban (2000), Kılıç Ali Paşa Camisi’nin Sinan’ın mimari gelişiminde garipsendiğini belirtir. Bu noktada yapının planlanmasını paşanın özel bir isteği olarak yorumlayabiliriz.

16.yüzyılda pek çok sadrazam, vezir ve kumandan da gerek İstanbul’da, gerekse doğdukları yörelerde büyük yapılar inşa ettirmişlerdir.

Sadrazamlık imparatorluğun en üst idari ve askeri makamıdır. Erkek köle elitinin en üst düzeyindeki bu üyelerin, padişah ailesine damat yapılması, sultanın kölelerinden birine özel bir lütufta bulunmasının bir yoluydu (Pierce, 2002). Damatlıkla ödüllendirilen bu kişilerin itibarları yaptıkları binalarla kamusal bir ifade bulurdu. Eşleri olan sultan kızlarına uygun ikametgâh sağlayacak muhteşem saraylar inşa ettirirlerdi. Sultan damatlarının bayındırlık işlerinin sayı ve ölçekleri, statülerini ve muazzam gelirlerini de yansıttı. Üst düzey yönetici olan bu kesimin camileri, selâtin ölçekte olmasa da, başkentten en büyük ve zengin camileri arasındadır (Pierce, 2002).

Sadrazam camileri arasında bâni-mimar ilişkisini örnekleyebileceğimiz en önemli yapı Tahtakale’deki Rüstem Paşa Camisi’dir (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:8). Bu noktada, Coral (2001), Rüstem Paşa Camisi’nin çini bezemesini kitabında, Mimar Sinan’ın Sai Çelebi’ye anlatışını şöyle aktarır:

“Mimar Sinan: Rüstem Paşa, sınır tanımaz servet düşkünlüğüyle geçen yıllarda hatırı sayılır bir servet edinmişti. Bu arada, Kütahya ve İznik’te birer çini tesisinin de sahibi olduğunu biliyordum. Paşa’nın Tahtakale’deki camisinin kaba inşaatını bitirdiğimde beni Üsküdar’daki sarayına davet etti. Orada depo gibi kullandığı büyük bir salona aldı beni. Burada tavana kadar ahşap kutular dizilmişti. Adamlardan birine işaret ederek, kutulardan birini olduğu yerden indirtip açtırdı. İçinde olağanüstü güzellikte İznik çinileri vardı. Bana dönerek mağrur bir edayla kutular içinde değişik renk ve kompozisyonda çalışılmış 4bin-5bin çini olduğunu, hepsinin çok özgün olup, bir benzerlerinin dahi sultan saraylarında olmadığını ve bunların tümünü camisinin iç tezyinatında görmek istediğini belirtti.”

Kuban (1997), kurgusal bu düşünceyi destekler şekilde, Sinan'ın karar kendisine bırakıldığı zaman çiniyi ancak belli noktaları vurgulamak için kullandığını ancak Rüstem Paşa Camisi'nde (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:8) örtüye kadar yükselen çini kaplamanın doğrudan patronun bir isteği olabileceğini belirtir. Rüstem Paşa dönemin en güçlü ve en zengin sadrazamıdır. Fakat sahip olduğu gücü ve serveti, sadrazam olsa dahi bir kul olduğu Osmanlı sisteminde, yapısal boyutta sergileyemeyeceği için, gücünü ve servetini mekânın içinde vurgulama düşüncesinde olduğu fikri aklımıza gelmektedir.

Klasik dönem saray kadınlarının yapım etkinlikleri ilginçtir. Şeriata göre, evli bir kadının kendi serveti üzerinde tasarruf hakkına sahip olması, üst tabakadan kadınlara bir cami ya da medrese yaptırma olanağı vermiştir (Faroqhi, 2002).

Bates'e (1978) göre, kadınların İslam toplumundaki sınırlı sosyal durumu göz önünde tutulduğunda, Osmanlı kadınları tarafından yaptırılmış ya da adlarına ithaf edilmiş hatırı sayılır sayıda yapı bulunması dikkat çekicidir. Öz (1987), tarafından hazırlanan İstanbul Camileri listesindeki 953 camiden 68'i kadınlara aittir. Bu camilerin bir kısmı İstanbul'un büyük anıtsal camileridir.

Kadın bâniliği hakkında konuşurken, cevabı oldukça zor olan bir soru akla gelir; yapının son şekli için kadının mimara etkisi nedir? Kadınlar tarafından yaptırılan yapılar kadının kendi bağışlarıyla inşa ettirilir fakat yapının yerinin seçilme özgürlüğü ve mimari tasarıma etki derecesi fazla açık değildir. Bu soruların cevabı Bates'e (1978) göre kadın bânili yapıların stil analizi olup, bu yapıların yapısal ve dekoratif özellikleri az miktarda olsa da, kadın patronun mimari etkisini göstermektedir.

16. yüzyılın en güçlü kadınlarından biri olan Mihrimah Sultan'ın Edirnekapı'da Sinan'a yaptırdığı camiyi ele aldığımızda (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:15), Coral (2001) Mihrimah Sultan ile Mimar Sinan arasında geçtiğini düşündüğü diyalogda sultanın mimardan kadın ruhunun tüm ışığını yansıtacak zarif bir cami yapmasını istediğini belirtir. Coral (2001), Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi'nin planlanma aşamasını Mimar Sinan'ın diliyle Sai Çelebi'ye şöyle aktarır:

"Mimar Sinan: Mihrimah Sultan ışık gibiydi. Her dem parlar, hiç solmazdı. Uzun yaşamımda ismine bu denli yakışan başka hiç hiçbir kimse tanımadım. Bu yüzden, ışık

denizleri içinde yüzen devinimsiz bir gemi gibidir camisi. Ruhunu Allah katında sonsuzluğa taşıyacak camisinin bol ışıklı olmasını istemişti benden... Caminin plan aşamasından son taşın yerleştirilmesine, ahşap tavanlara uygulanacak kalem işlerine, Kuran'dan seçilecek surelerden pencerelere uygulanacak camların renklerine kadar her şeyi benimle tartışmıştı."

Coral'ın bu kurgusallığından yola çıkarak, bâni-mimar ilişkisi içerisinde sultanın direk mimardan iç mekânda bol ışık alan bir cami talep etmiş olabileceğini düşünebiliriz.

Sonuç olarak bâni ve sanatçı ilişkisini incelediğimiz bu bölümde, Osmanlı Devleti'nin merkezîyetçi karakterinden dolayı büyük masraf isteyen her türlü imar faaliyetleri ve incelikli sanat işlerinde asıl işveren, başta sultanlar olmak üzere üst seviyeli devlet adamları ve saray kadınlarıdır. İyi eğitim görmüş, sanattan anlayan, hatta birer sanatçı olan bu kişilerin yaptıracağı mimari eserlerin ve sipariş edecekleri diğer sanat ürünlerinin biçimlenmesinde söz sahibi olduklarını düşünebiliriz.

4. BÂNİLERİ PADİŞAH, VEZİR, KUMANDAN, HANIM SULTAN OLAN 16. YÜZYIL İSTANBUL CAMİLERİ

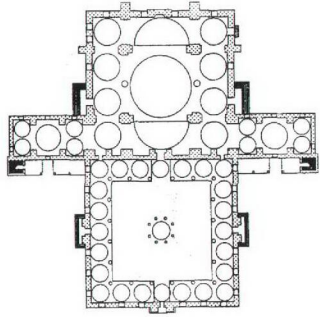
16. yüzyılda mimarlıkta görülen sıçramanın büyük nedeni sultanların, yüksek rütbeli askerlerin, denizcilerin, üst düzey bürokratların ve saray kadınlarının giriştiği geniş kapsamlı yapı etkinliğidir (Erzen, 1996). Hanedanın zenginliği, ileri gelenlerin hırsı ve tebaanın beklentileriyle, temelde hayırseverlik kavramına dayanan tüm imar faaliyetleri iyice güçlendirilmişti (Singer, 2004). Fetihten sonra Osmanlı mimari tarihi, gelişimini belgeleyen büyük anıtları ile temelde İstanbul mimarisidir. İstanbul'un Türk kültür ve sanatındaki özel yerini de doğru değerlendirmek gerekir. Osmanlı kültürü bir başkent kültürüdür. Bütün büyük ürünlerini saraya hizmet etmek için üretmiştir (Kuban, 1998).

Kuban'a (2000) göre, Müslüman bir hükümdarın ya da devlet aristokrasisinin sahip olduğu kent kavramının en önemli özelliği, İslam egemenliğinin, hükümdarın ve kişinin gücünün simgelendiği bir mimaridir. Toplum yapısındaki hiyerarşi, hükümdar ve kul kavramı Osmanlı yapı pratiğinin oluşumunu ve gelişimini etkilemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu dönemde, hükümdarlar ve üst düzey bürokratlar, sahip oldukları servetleri yaptırarak camiler aracılığıyla, görkem, inanç ve yardımseverlik imgesi yaratmaya harcamışlardır. İslam toplumunu gerek yapı etkinliğinde, gerek sosyal dokuda tamamlayan camiler, toplum yatırımlarının en büyük bölümünü oluşturmuştur.

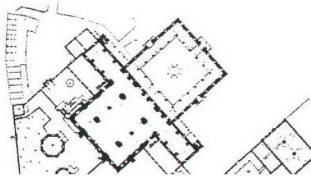
Tez kapsamında padişah, vezir, kumandan ve hanım sultanlar tarafından yaptırılmış olan 16 cami incelenmiştir. Bu camilerin bânileri 3 padişah, 5 vezir, 3 kumandan ve 3 hanım sultan olarak gruplanmaktadır. Tez kapsamına alınan bu 16 caminin ayrıntılı incelemeleri tezin 4.1 Katalog bölümünde ele alınmıştır. Bu kataloglarda camiler plan, cephe ve bezeme özellikleri açısından fotoğraf ve metinlerle detaylı olarak açıklanmış ayrıca bânileri, sanatçıları ve mimarları hakkında bilgiler verilmiştir.



Şekil 4.1 Bayezid Camisi [6]



Plan 4.1 Bayezid Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Yapı kendi adıyla anılan, İstanbul'un merkezi yerinde, Bizans devrinde şehrin en büyük meydanı olan Forum Tauri'de külliye olarak yapılmıştır (Şekil 4.1).
- Külliye cami, türbe, aşhane-ımarat, sıbyan mektebi, tabhaneler, medrese ve handan meydana gelmiştir.
- Ortasında mermerden zarif bir şadırvan bulunan caminin avlusuna üç büyük kapıdan girilmektedir.
- Avlu 20 sütunlu revaklarla çevrili olup, cami ile aynı ölçüde kare bir bölümdür.
- Bayezid Camisi, dört fil ayağı üzerine oturtulan kubbe ile kuzey ve güneydeki yarım kubbeler ve bunların iki tarafında yer alan beşer kubbeli tabhane kanatlarından meydana gelmektedir (Plan 4.1).
- Son cemaat yeri 7 kubbelidir.
- Caminin ana kubbesi dış kütlede belirli ve hâkimdir.
- Ana kubbe 16.78m çapında ve 44m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Caminin birer şerefeli iki minaresi tabhanelerin en dış köşelerine yerleştirilmiştir.

Bâni:Sultan II Bayezid

Sultan II Bayezid (1448–1512), Osmanlı tahtının sekizinci padişahıdır. Osmanlı Devleti'ni 1481–1512 yılları arasında yönetmiştir. Babası Fatih Sultan Mehmed annesi Gülbahar Hatun'dur. İstanbul'da tahta çıkan ilk Osmanlı padişahıdır. İstanbul'da kendi adına büyük bir külliyeinin yanında birçok hayır eseri yaptırmıştır. Hattat ve şairdir. Sanat ve bilim adamlarını korumuş ve desteklemiştir.

- Bina tamamen kesme küfeki taşından yapılmıştır.
- Avlu sütunları yeşil, gri, pembe ve kırmızı granitlerden meydana gelip, mermer sütun başlıkları mukarnaslıdır (Şekil 4.2).
- Avlu kemerleri arasında birer kabara bulunup tüm saçak zengin mukarnaslı bordürle dönmüştür.
- Avlu pencerelerinin dış kemerleri kırmızı taşla işlenmiştir.
- Cümle kapısı kum saatleri, iki küçük mihrapçık, mukarnaslar ve kabaralar ile bezelidir.

Taş Bezeme (iç)

- Renkli taşlar kemerlerde bordürlerde kullanılmıştır.
- Yapının mihrabı mermerden ve mukarnaslıdır (Şekil 4.3).
- Minber mermerden olup orta üçgeni şebekelidir (Şekil 4.4).

Kalemîşi Bezeme

- Pencere kemer aynalarında kırmızı boya ile rumi ve geometrik şekiller yapılmıştır.
- Kubbeler, pandantifler, kemerler kalemîşleriyle bezelidir (Şekil 4.5).

Cam Bezeme

- Camide kanatlar hariç altta 12 pencere mevcuttur
- Kemer aynaları boş bırakılmıştır.
- Ana kubbe kasağında 34 adet pencere vardır (Şekil 4.6).

Ahşap Bezeme

- Ahşap kapı kanatları çok süslü, üç parçalı ve orta parçası kabardalıdır (Şekil 4.7).

Çini Bezeme

- Yapıda çini, bezeme ögesi olarak kullanılmamıştır.



Şekil 4.2 Avlu Sütunu



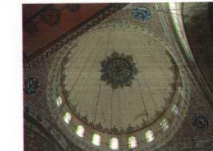
Şekil 4.3 Mihrap



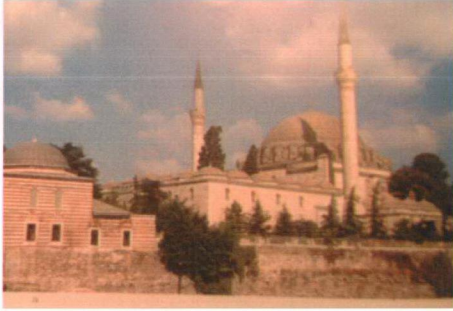
Şekil 4.4 Minber



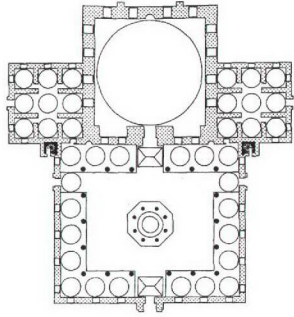
Şekil 4.5 Kalemîşi bezeme



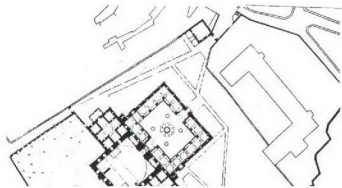
Şekil 4.6 Kubbe pencereleri



Şekil 4.8 Sultan Selim Camisi (Kuban, 1998)



Plan 4.3 Sultan Selim Camisi planı (Ülgen,1996)



- İstanbul'un üçüncü büyük selâtin camisi ve külliyesidir.
- Külliye cami, imaret, mektep, darüşşifa, medrese-i ilmiye ve darüzziyafe yapılarından oluşur.
- Yapı, şehrin surlar içindeki yedi tepesinden en hâkim olan Balat üzerindeki beşinci tepeye kurulmuştur (Şekil 4.8)
- Avlu 18 sütunlu 20 kubbeli olup, ortasında şadırvan bulunmaktadır.
- Son cemaat yeri yedi kubbelidir.
- Cami, kare bir plan üzerine oturtulan yüksek bir kubbe ve doğu-batı duvarına bitişik dokuzar kubbeli tabhanelerden oluşmaktadır (Plan 4.3)
- Tabhaneler esas kütlede alçak tutulmuştur.
- Ana kubbe, 24.50m çapında ve 32.50m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Yapının son cemaat yerinin iki yanında, tabhanelerin kuzey kanatlarının merkez noktalarına minareler yerleştirilmiştir.
- Birer şerefeli iki minaresi vardır.

Bâni: Sultan I Süleyman (Kanuni)

Sultan I Süleyman (1494-1566), Osmanlı'nın onuncu padişahıdır. Osmanlı tahtında en uzun kalan padişaktır (1520-1566). 46 yıl saltanat sürmüştür. Babası Yavuz Sultan Selim annesi Hafsa Hatun'dur. Yasa koyuculuğundan dolayı Kanuni lakabını almıştır. Döneminde Osmanlı İmparatorluğu altın çağını yaşamış, devlet en büyük sınırlarına ulaşmıştır. İmparatorluğun imar faaliyetlerinin en yoğun olduğu dönem Kanuni dönemidir.

- Yapı kesme küfeki taşındandır.
- Avlu sütun başlıkları mukarnaslıdır.
- Cümle kapısı püsküllü mukarnasları ve kabalarıyla oldukça detaylıdır.(Şekil 4.9).

Taş Bezeme (iç)

- Yapının minberi mermerden, yan üçgenleri oymalı, korkulukları da mermer şebekelidir (Şekil 4.10).
- Hünkâr mahfili, başlıkları mukarnaslı olan çeşitli renklerde sekiz mermer sütuna oturmakta olup, korkuluğu mermer şebekelidir.
- Yapının mihrabı yedi kenarlı mukarnaslı bir girinti şeklinde olup, üst tarafında iki büyük süslü kabara bulunmaktadır (Şekil 4.11).
- Pencere kenarları kırmızı beyaz taşlarla süslenmiştir.

Kalemişi Bezeme

- Çeşitli renkte mermer sütunlar üzerine oturan zarif dilimli kemerli hünkâr mahfilinin alt tavanı çok renkli kalem işleri ile süslenmiştir.
- Kubbe kasağını ve pandantifleri süsleyen kalem işleri 19. yüzyılda yapılmıştır. (Şekil 4.12).

Cam Bezeme

- Mihrap yönünde yere kadar uzanan payandalar arasında iki kat halinde pencereler bulunup, üstekiler sivri kemerlidir.
- Kubbe kasağında 24 penceresi vardır.

Ahşap Bezeme

- Kapı, pencere kapakları klasik dönem ağaç işçiliği örneklerindedir (Şekil 4.13).

Çini Bezeme

- Yapıda zengin çini alınlıklar ile renkli sır tekniğinin son örnekleri görülmektedir.
- Sivri kemerli pencere alınlıkları içte ve avluda zarif çinilerle süslenmiştir (Şekil 4.14).
- Firuze, yeşil bazen de lacivert, sarı renkli boya ile örtülmüştür. Ortada mor ve sarı üstüne beyaz



Şekil 4.9 Cümle kapısı



Şekil 4.10 Minber



Şekil 4.11 Mihrap



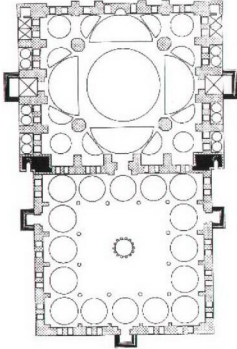
Şekil 4.12 Kalemişi bezeme



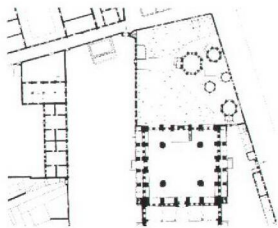
Şekil 4.13 Pencere kanadı



Şekil 4.15 Şehzade Camisi (Kuban, 1997)



Plan 4.5 Şehzade Camisi planı (Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul'da, Bizans çağında "Philadelphium" Türkler zamanında ise "Direklerarası" veya "Şehzadebaşı" denilen semtte külliye olarak inşa edilmiştir (Şekil 4.15).
- Külliye cami, medrese, mektep, imaret, tabhane, han ve muvakkithaneden oluşmaktadır.
- Şehzade Camisi'nin üç yönde girişli 12 sütun üzerine 16 kubbeyle örtülü revakla çevrili avlusu bulunmaktadır.
- Son cemaat yeri beş kubbelidir.
- Cami plan itibarıyla dört fil ayağa oturan merkezi kubbe ve kubbeyi dört taraftan destekleyen yarım kubbelere oluşur (Plan 4.5).
- Ana kubbe 13m. çapında 38m. yüksekliğindedir.
- Yapının cami ile avlunun birleştiği köşelerde iki minaresi bulunmaktadır.

Bâni: Sultan I Süleyman (Kanuni)

Sultan I Süleyman (1494-1566), Osmanlı'nın onuncu padişahıdır. Osmanlı tahtında en uzun kalan padişah (1520-1566). 46 yıl saltanat sürmüştür. Babası Yavuz Sultan Selim annesi Hafsa Hatun'dur. Yasa koyuculuğundan dolayı Kanuni lakabını almıştır. Döneminde Osmanlı İmparatorluğu altın çağını yaşamış, devlet en büyük sınırlarına ulaşmıştır. İmparatorluğun imar faaliyetlerinin en yoğun olduğu dönem Kanuni dönemidir

- Yapı kesme küteki taşındandır.
- Cephe ve pencerelerde renkli taşlar kullanılmıştır.
- Saçaklar dendanlıdır.
- Caminin minare gövdeleri kabartma ve motiflerle süslenmiştir (Şekil 4.16).

Taş Bezeme (iç)

- Mihrap mermerden klasik üslupta, yedi kenarlı bir hücre olup mukarnaslıdır (Şekil 4.17).
- Minber mermerden, yan üçgenleri kafes ve oymalarla bezelidir (Şekil 4.18).
- Ana kubbeyi ve yarım kubbelere taşıyan fil ayaklarının içe bakan yüzeylerinde mukarnaslı nişler bulunur (Şekil 4.19).

Kalemişi Bezeme

- Caminin içinde kalemişleri kubbeye, yarım kubbelerde ve pandantiflerde uygulanmıştır (Şekil 4.20).
- Mihrap cephesinde iki yanda bulunan pencerelerin kemer aynalarına kırmızı boya ile sure yazılmıştır.

Cam Bezeme

- Yapının üst kat pencereleri sivri, alt kat pencereleri düzdür.
- Kubbe kaidesinde 24 pencere vardır.

Ahşap Bezeme

- Pencere, kapı kanatları ve vaiz kürsüsü kündekari tekniğinde yapılmıştır (Şekil 4.21).

Çini Bezeme

- Yapıda çini, bezeme ögesi olarak kullanılmamıştır.



Şekil 4.16 Minare



Şekil 4.17 Mihrap



Şekil 4.18 Minber

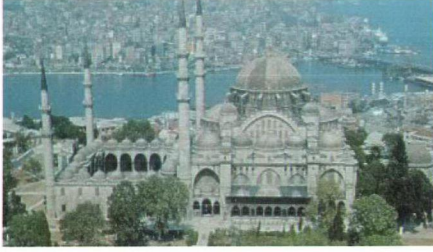


Şekil 4.19 Fil ayağı

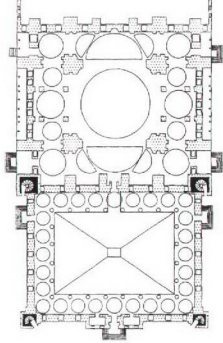


Şekil 4.20 Kalemîşi bezeme

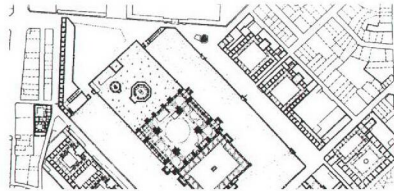




Şekil 4.22 Süleymaniye Camisi [7]



Plan 4.7 Süleymaniye Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Süleymaniye Camisi Eski Saray'ın yanında, boğaza ve Haliç'e nazır bir sırt üzerinde külliye olarak inşa edilmiştir.
- Külliye dört medrese, tıp medresesi, bimarhane, imaret, tabhane, kervansaray, darülhadis, hamam, türbeler ve cami yer alır (Şekil 4.22).
- Caminin avlusu üç yönde girişli, 24 sütunlu ve araları sivri kemerli bir revak ile çevrili olup ortasında dörtgen planlı bir şadırvan vardır.
- Son cemaat yeri dokuz kubbelidir.
- Yapı, dört fil ayak üzerine oturan ana kubbe ve bunu kuzey güney yönünde destekleyen iki yarım kubbe ile örtülü olup yan sahnlar beşer küçük kubbe ile örtülüdür (Plan 4.7).
- Ana kubbe 26.20m çapında 49.50m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Caminin minareleri, avlunun dört köşesine inşa edilmiş olup bunlardan cami tarafındakiler daha uzun ve üçer şerefelidir.

Bâni: Sultan I Süleyman (Kanuni)

Sultan I Süleyman (1494-1566), Osmanlı'nın onuncu padişahıdır. Osmanlı tahtında en uzun kalan padişah (1520-1566). 46 yıl saltanat sürmüştür. Babası Yavuz Sultan Selim annesi Hafsa Hatun'dur. Yasa koyuculuğundan dolayı Kanuni lakabını almıştır. Döneminde Osmanlı İmparatorluğu altın çağını yaşamış, devlet en büyük sınırlarına ulaşmıştır. İmparatorluğun imar faaliyetlerinin en yoğun olduğu dönem Kanuni dönemidir

- Yapı kesme kureki taşındanır.
- Avlu revak sütunları 12 pembe somaki, 2 kırmızı taş ve 10 beyaz mermerden oluşur.
- Sütun başlıkları mukarnaslıdır.
- Revak kemerleri iki renklidir.

Taş Bezeme (iç)

- Caminin içinde mahfilleri taşıyan kemerler bir kırmızı ve bir beyaz taştan örülmüştür.
- Kapı ve pencere kemerlerinde de aynı çift renkli sistem görülür.
- Mihrap mermerden bir duvar hücresi olup mukarnaslıdır (Şekil 4.23).
- Yapının minberi mermerden oyma bezemelidir.

Kalemîşi Bezeme

- Caminin içinde kalemîşi desenlerde egemen renk nar kırmızısı ve siyah olup, mukarnas süsler ve üçgen kuşakların ana motifleri bu renklerle belirtilmiş, kubbe ve pandatiflerin göbekleri, pencere çerçeveleri yine aynı renk bezemeye vurgulanmıştır (Şekil 4.24).
- Yapının orijinal nakışları 19. yüzyılda dönem üslubuna göre değiştirilmiş fakat cumhuriyet döneminde orijinal karakterine kavuşturulmaya çalışılmıştır (Şekil 4.25).

Cam Bezeme

- Kible duvarında mihrabın çevresini süsleyen pencereler Sarhoş İbrahim tarafından yapılmıştır (Şekil 4.26).
- Kubbe kaidesinde 32 pencere vardır.

Ahşap Bezeme

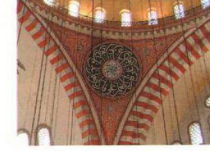
- Pencere ve kapı kanatları ve vaiz kürsüsü ceviz ve abanoz ağacından fildişi ve sedef kakmalıdır (Şekil 4.27).

Çini Bezeme

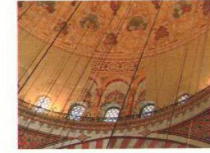
- Mihrap duvarında çok ölçülü çini süslemeler vardır. Bunlar sır altı tekniği ile yapılmaya başlanan ilk Osmanlı çinileridir.



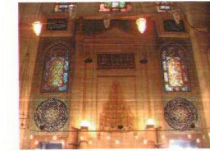
Şekil 4.23 Mihrap



Şekil 4.24 Kalemîşi bezeme



Şekil 4.25 19. yüzyıl motifleri



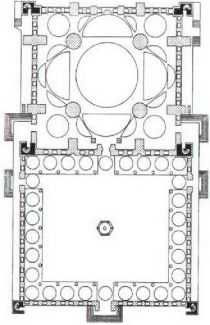
Şekil 4.26 Revzen



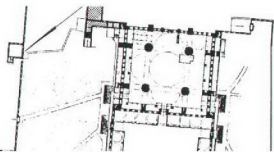
Şekil 4.27 Vaiz kürsüsü



Şekil 4.29 Sultan Ahmet Camisi [8]



Plan 4.9 Sultan Ahmet Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Yapı Bizanslıların Hipodrom'u yanında ve Türklerden önce harap olup yıkılan eski Bizans sarayının üzerine yapılmış olup, cami, medrese imaret, darüşşifa, çarşı ve arastadan oluşan bir külliye şeklinde inşa edilmiştir. (Şekil 4.29).
- Caminin kareye yakın planlı ve üç yönlü giriqli, 26 sütun ve 30 kubbeli revaklı ve şadırvanlı iç avlusu vardır.
- Son cemaat yeri dokuz kubbeldir.
- Yapının planı dört fil ayağın taşıdığı ana kubbe ve bunu destekleyen dört yarım kubbeden oluşur. Yarım kubbeler üçer eksadrayla genişletilmiştir (Plan 4.9).
- Ana kubbe çapı 24.20m olup 43m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Caminin dört köşesinde ve avlunun iki dış köşesinde birer minare konumlandırılmıştır. Cami köşelerindekiler üçer, avlu köşelerindekiler ikişer şerefelidir.

Bâni: Sultan I Ahmed

Sultan I Ahmed (1590-1617), on dördüncü padişah olarak, on dört yaşında Osmanlı tahtına çıktı. Babası III Mehmed annesi Handan Sultan'dır. Saltanatı 14 yıl sürdü (1603-1617). Saltanatı süresince imparatorlukta iç isyanlar en önemli siyasi olaydır. Sultan I Ahmed bilim ve sanat adamlarını desteklemiştir.

- Yapı kesme küfeki taşındandır.
- Avlu sütunları 26 adet olup granit mermer ve porfir sütündür.
- Avlu zemini mermerdir.

Taş Bezeme (iç)

- Yapının minberi mermerden olup, orta üçgeni şebekeli ve oymalıdır (Şekil 4.30).
- Caminin sol köşesinde yer alan hünkar mahfilinin mihrabı oldukça süslü ve korkulukları mermer oyma ve kabartma işlemelidir.
- Yapının mihrabı yedi kenarlı mukarnaslı bir girinti şeklindedir.

Kalemîşi Bezeme

- Camide oldukça yoğun olan kalemîşleri ana kubbe, yarım kubbeler, pandantifler, kemerler ve fil ayaklarının ortasındaki silmenin üst bölümlerini tamamen kaplamıştır (Şekil 4.31)

Cam Bezeme

- Mihrap duvarında, aşağıdan yukarıya doğru beş sıra halinde dizilen yuvarlak kemerli revzenli pencereler bulunur (Şekil 4.32).

Ahşap Bezeme

- Caminin üç büyük sedfli kapısı, ağaç işleme ve kabarmalı vaiz kürsüsü ve kündekekan işçiliğinde pencere kanatları bulunur (Şekil 4.33).

Çini Bezeme

- Caminin iç duvarları gayet zarif çinilerle kaplanmıştır (Şekil 4.34).
- Çiniler duvarların ve ayakların yukarı kısımlarını üst kornişlere kadar kaplamaktadır.
- Beyaz zemin üzerine mavi, yeşil, kırmızı, firuze ve siyah renklerle lale, sümbül, karanfil gibi çiçekler ve dolama dallar çinilerde motiflendirilmiştir (Şekil 4.35).
- Caminin sol köşesinde yer alan hünkar mahfilinin türkuaz üzerine altın yaldızlı çinileri vardır.



Şekil 4.30 Minber



Şekil 4.31 Kalemîşi bezeme



Şekil 4.32 Pencere düzeni



Şekil 4.33 Ahşap bezeme

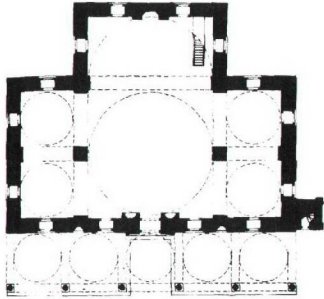


Şekil 4.34 Çini bezeme

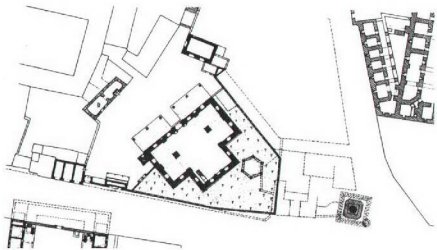




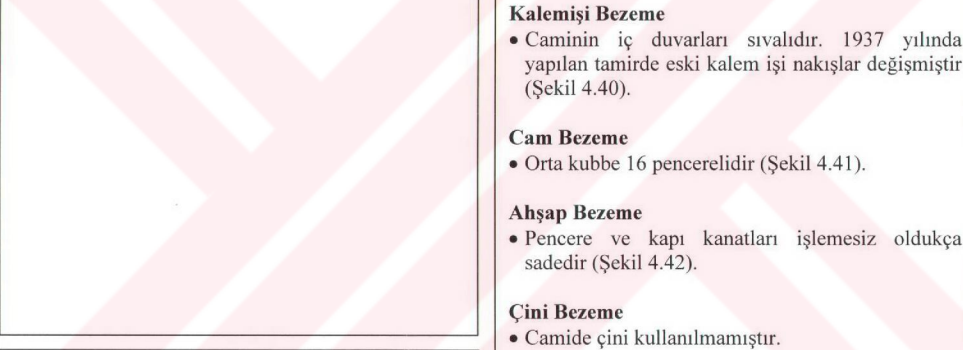
Şekil 4.36 Atik Ali Paşa Camisi [5]



Plan 4.11 Atik Ali Paşa Camisi planı
(Goodwin, 1987)



- Yapı İstanbul Çemberlitaş yanında inşa edilmiştir (Şekil 4.36).
- Cami Bursa üslubu ile klasik üslup arasında bir geçit etmektedir.
- Mihrabın bulunduğu sahn kısmı ileriye doğru bir çıkıntı halinde olup, yarım kubbe ile örtülmüştür (Plan 4.11).
- Orta kubbe iki fil ayağı üzerine inşa edilmiş olan kemerlere bindirilmiş ve iki yana ikişer kubbe yerleştirilmiştir.
- Kubbe 12.50m çapında ve 26.30m yüksekliğindedir.
- Yapının minaresi, sağda ve tek şerefelidir



Bâni: Sadrazam Atik Ali Paşa

Osmanlı'nın 24. sadrazamı olan Atik Ali Paşa (?-1511), II Bayezid döneminde (1481-1512), 1501-1503 ve 1506-1511 yıllarında iki kere sadrazamlık yapmıştır. Şahkulu ile yapılan savaşta şehit olmuştur. Mezarı Çemberlitaş Atik Ali Paşa Camisi haziresinde olduğu düşünülmektedir

- Bina tamamen kesme kuteki taşındandır.
- Revak sütunlarının dördü mermer ikisi porfirdir.
- Sütun başlıkları klasik üslupta mukarnalıdır.

Taş Bezeme (iç)

- Yarım kubbelerin bingi yerleri mukarnalıdır. (Şekil 4.37).
- Caminin mihrabı mermerden klasik üslupta, yedi sıra mukarnalıdır (Şekil 4.38).
- Minber siyah beyaz mermerden olup sadedir.
- Yan üçgenlerde ve göbekte rumi tezeynatlı bir su dolaşmakta, göbeğin ortasında siyah mermerden bir kabara bulunmaktadır. (Şekil 4.39).

Kalemişi Bezeme

- Caminin iç duvarları sıvalıdır. 1937 yılında yapılan tamirde eski kalem işi nakışlar değişmiştir (Şekil 4.40).

Cam Bezeme

- Orta kubbe 16 pencerelidir (Şekil 4.41).

Ahşap Bezeme

- Pencere ve kapı kanatları işlenmiş oldukça sadedir (Şekil 4.42).

Çini Bezeme

- Camide çini kullanılmamıştır.



Şekil 4.37 Mukarnalı bingi



Şekil 4.38 Mihrap



Şekil 4.39 Minber



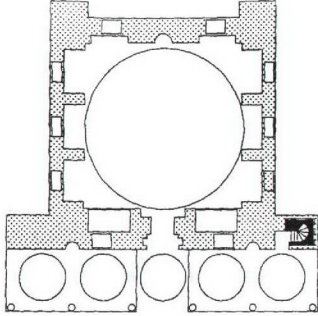
Şekil 4.40 Kalemişi bezeme



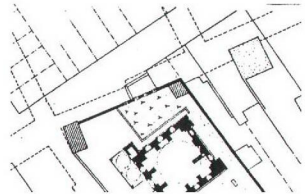
Şekil 4.41 Alçı bezeme



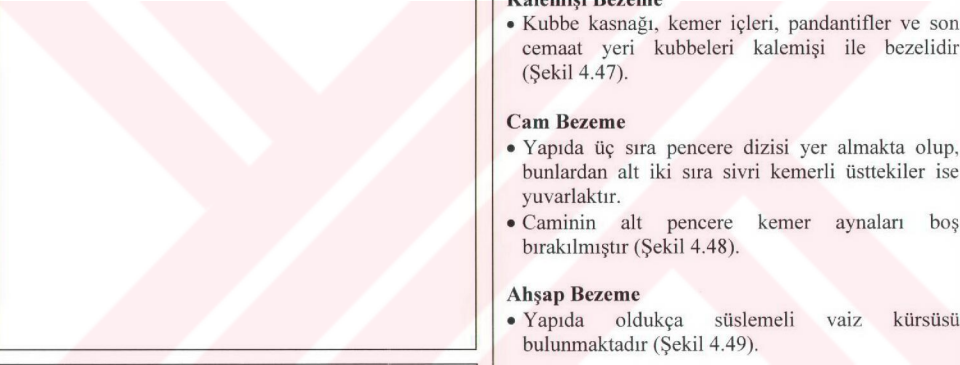
Şekil 4.43 Bali Paşa Camisi (Kuran, 1986b)



Plan 4.13 Bali Paşa Camisi planı
(Ülgen, 1996).



- Yapı Fatih'te Vatan Caddesi'ne inen yamaçta yapılmıştır (Şekil 4.43).
- Cami tek kubbeli olup, plan itibariyle karedir (Plan 4.13).
- Kubbe kıble yönünde beden duvarlarına, kuzeyde ve yanlarda ise büyük kemerlere oturtulup, kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır.
- Kubbe çapı 12m dir (Ülgen, 1996).
- Yapının tek şerefeli minaresi, son cemaat yerinin dışa taşan gözlerinin batı tarafına yerleştirilmiştir.



Bâni: Vezir Bali Paşa
Bali Paşa, (?-1494) II Bayezid döneminde (1481-1512), vezirliğe atanmış ve sultanın kızı Hüma Sultan ile evlenip saraya damat olmuştur.

- Yapı kesme küteki taşındandır.
- Son cemaat yeri sütun başlıkları 18. yüzyıl barok üslubu gösterir.
- Caminin cümle kapısı zengin mukarnaslı bir niş içine açılır (Şekil 4.44).
- Kırmızı ve beyaz mermerden geçmeli olarak yapılan cümle kapısı basık kemerlidir.

Taş Bezeme (iç)

- Yapının minberi mermerden ve bezemesizdir (Şekil 4.45).
- Mihrap alçıdan ve büyüktür (Şekil 4.46).

Kalemişi Bezeme

- Kubbe kasağı, kemer içleri, pandantifler ve son cemaat yeri kubbeleri kalemişi ile bezelidir (Şekil 4.47).

Cam Bezeme

- Yapıda üç sıra pencere dizisi yer almakta olup, bunlardan alt iki sıra sivri kemerli üsttekiler ise yuvarlaktır.
- Caminin alt pencere kemer aynaları boş bırakılmıştır (Şekil 4.48).

Ahşap Bezeme

- Yapıda oldukça süslemeli vaiz kürsüsü bulunmaktadır (Şekil 4.49).

Çini Bezeme

- Yapıda çini, bezeme ögesi olarak kullanılmamıştır.



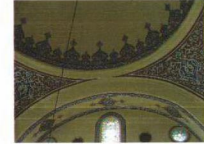
Şekil 4.44 Cümle kapısı



Şekil 4.45 Minber



Şekil 4.46 Mihrap

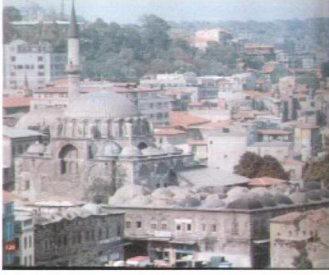


Şekil 4.47 Kalemişi bezeme

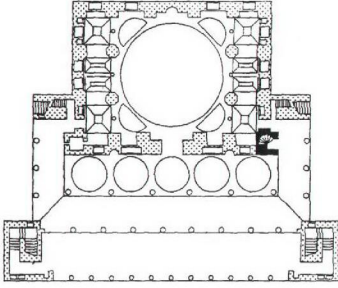


Şekil 4.48 Pencere düzeni

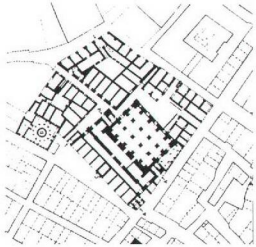




Şekil 4.50 Rüstem Paşa Camisi (Kuban, 1998)



Plan 4.15 Rüstem Paşa Camisi planı (Ülgen,1996)



- Cami, Unkapanı ile Eminönü Caddesi üzerinde şehrin en yoğun ticaret bölgesinin ortasında yer almaktadır (Şekil 4.50).
- Külliye olarak inşa edilen yapıda cami, kervansaray, mahkeme binaları, hanlar, hamam ve dükkânlar bulunmaktadır
- Cami diğer yapıların arasında boğulmasını önlemek için fevkani yapılmıştır.
- Sokak ile avlu merdivenlerle bağlıdır.
- Son cemaat yeri beş kubbelidir.
- Yapı dört fil ayağı tarafından taşınan merkezi bir kubbe ile örtülmüş olup dikdörtgen planlıdır. (Plan 4.15).
- Ana kubbe 15.20m çapında ve 22.80m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Caminin alt katında depolar ve dükkânlar bulunmaktadır.
- Caminin son cemaat yerinden başka ikinci bir revakı daha vardır.
- Yapının minaresi, tek şerefeli olup caminin kuzeybatı köşesinde, cami duvarı üzerinde yükselmektedir.

Bâni: Sadrazam Rüstem Paşa

Kanuni döneminin (1520-1566), en güçlü sadrazamlarından biri olan Rüstem Paşa (1500-1561), sultanın kızı ve dönemin en güçlü kadınlarından biri olan Mihrimah Sultan ile evlenip saraya damat olmuştur. 1544-1553 ve 1555-1566 yılları arasında sadrazamlık yapmıştır. Osmanlı Devleti'nin siyasi ve ekonomik tarihinde önemli roller üstlenmiştir. Rüşvet yoluyla döneminde hatırı sayılacak büyüklükte bir servet elde etmiştir.

- Yapı kesme küteki taşındandır.
- Avlu sütun başlıkları mukarnaslıdır.
- Cümle kapısı püsküllü mukarnaslıdır.

Taş Bezeme (iç)

- Yapının içinde sade bir taş işçiliği hâkimdir.
- Minber mermerdendir
- Mihrap nişi mukarnaslıdır (Şekil 4.51).

Kalemîşi Bezeme

- Caminin içinde çinilerin bittiği yerde kalemîşleri başlamakta kubbe ve kemerleri süslemektedir (Şekil 4.52).

Cam Bezeme

- Caminin dört tarafında içlerinde üçer pencere dizisi bulunan kemerli çıkıntılar vardır.
- Kubbe kasağı 24 pencerelidir.

Ahşap Bezeme

- Kapı, pencere kapakları klasik dönem ağaç işçiliği örneklerindedir (Şekil 4.53).

Çini Bezeme

- Rüstem Paşa camisi Osmanlı mimari tarihinde olağanüstü çini kaplamasıyla ün kazanmıştır. Yapının asıl zenginliği, son cemaat yerinden başlayan ve iç mekanda fazlalaşan çinileridir. (Şekil 4.54).
- Camide çini, bütün taşıyıcı alt yapının duvar ayaklarının yüzeylerini homojen bir renk armonisi içinde bütünüyle kaplamaktadır.
- Çini kaplama iç mekanda örtüye kadar uzanıp, dış mekanda cümle kapısının iki yanında büyük panolara kadar ulaşır.
- Kapının solundaki büyük panoda, lacivert zemin üzerinde iki büyük ağaç gövdesi çevresinde çini bezeme üslubunun bütün klasik motifleri kullanılmıştır (Şekil 4.55).
- Pencerelemler üzerinde de ayetler yazılı çini kitabeler görülmüştür.



Şekil 4.51 Mihrap



Şekil 4.52 Kalemîşi bezeme



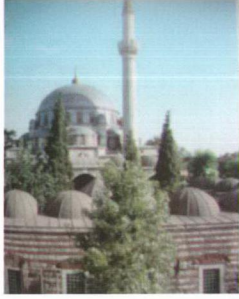
Şekil 4.53 Pencere kanadı



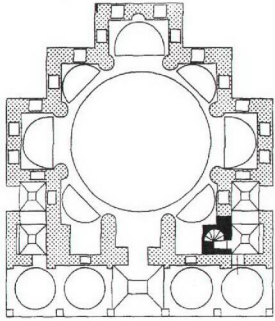
Şekil 4.54 Son cemaat yeri



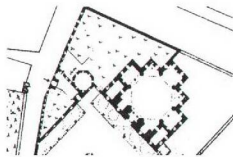
Şekil 4.55 Çini pano



Şekil 4.57 Nişancı Mehmed Paşa Camisi
(Günay, 2002)



Plan 4.17 Nişancı Mehmet Paşa Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul Fatih'te Karagümrük semtinde yapılmıştır (Şekil 4.57).
- Caminin şadırvanlı avlusuna iki yan kapıdan girilmekte, ana cadde tarafında bir de dış avlusu bulunmaktadır (Plan 4.18).
- Avluyu üç yönde revaklar çevirmektedir.
- Camide plan bakımından sekizgen şemanın değişik bir uygulaması karşımıza çıkmaktadır.
- Ana kubbe sekiz duvar payesine yüklenen kemerler üzerine oturur (Plan 4.17).
- Kubbeyi taşıyan sekiz ayak bağımsız olmalarına rağmen duvar üzerinden ayrılarak yuvarlaklaşmaktadır.
- Bu camide Osmanlı cami mimarisinin dörtgen ana kütle uygulamasına uyulmadığı, yapıya haç vari bir biçim verildiği görülür.
- Ana kubbe 14,20m çapındadır (Ülgen, 1996).
- Caminin minaresi kuzey cephesinin sağında yapı kütleli içine yerleştirilmiştir

Bâni: Vezir Nişancı Mehmet Paşa
Nişancı Mehmed Paşa, III Murad dönemi
(1574-1595), vezirlerindedir.

- Caminin ana mekânı kesme küfeki taşındandır.
- Avlu duvarı taş ve tuğladandır.

Taş Bezeme (iç)

- Minber mermerdendir.
- Mihrap nişi beş köşeli olup üstü mukarnaslıdır (Şekil 4.58).
- Mahfil korkulukları geometrik mermer şebekelidir.
- Yarımkubbelere geçiş köşeleri kırmızı beyaz mermerden hafif mukarnaslı ve dilimlidir (Şekil 4.59)
- Yapıda güneydoğu ve güneybatıda olmak üzere iki tane somaki mermerden vaiz kürsüsü vardır (Şekil 4.60).
- Pencere söveleri somaki mermerdir.

Kalemîşi Bezeme

- Yapıda yarımkubbe ve eksedralar beyaz ve kırmızı mermer hissi vermek için boyanmıştır (Şekil 4.61).
- Caminin kubbe, yarımkubbe, eksedra, tonoz örtüleri ve diğer değişik kısımlarında kalem işleri görülmektedir.

Cam Bezeme

- Yapının beden duvarlarında, zemin düzeyinde tek, mahfil düzeyinde altı üstlü olmak üzere üç sıra pencere yer alır (Şekil 4.62).
- Ana kubbe 24 pencerelidir.

Ahşap Bezeme

- Pencere kapakları ve giriş kapısı geometrik geçmelerle süslenmiş, bazı yerlerde yıldız motifleri kullanılmıştır (Şekil 4.63).

Çini Bezeme

- Bezeme olarak çini kullanılmamıştır.



Şekil 4.58 Mihrap



Şekil 4.59 Kubbe geçişleri



Şekil 4.60 Vaiz kürsüsü



Şekil 4.61 Kalemîşi bezeme

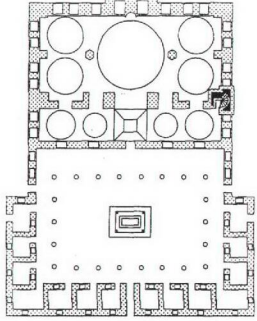


Şekil 4.62 Pencere düzeni

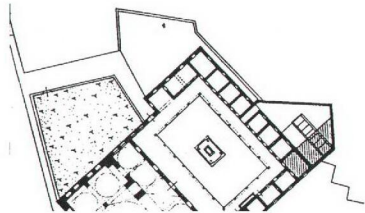




Şekil 4.64 Sinan Paşa Camisi (Günay, 2002)



Plan 4.19 Sinan Paşa Camisi planı (Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul Beşiktaş'ta külliye olarak yapılmıştır (Şekil 4.64).
- Külliye cami, medrese, hamam ve çeşme bulunmaktadır.
- Avlu iki kapılı olup, uzunlamasına 7, genişlemesine 4 açıklıklı revaklarla çevrilidir.
- Sinan paşa camisi, plan olarak Edirne Üç Şerefeli Cami planının boyutsal ve oransal farklar dışında aynıdır (Plan 4.19).
- Enlemesine gelişen dikdörtgen bir plana sahip olan caminin ana kubbesi planda altıgen oluşturan altı ayağa oturmaktadır.
- Ana kubbe 12.60m çapındadır (Ülgen,1996).
- Yapının tek şerefeli minaresi, cami kütesi ile son cemaat yerinin birleştiği köşede sağda yer almaktadır

Bâni: Kaptan-ı Derya Sinan Paşa

Kanuni dönemi (1520-1566), kaptan-ı deryalarından olan Sinan Paşa (?-1544), dönemin en güçlü sadrazamı Rüstem Paşa'nın kardeşidir. 1550-1554 yılları arasında kaptan-ı deryalık yapmıştır. Beşiktaş'ta yaptırdığı külliyesinin tamamlanmasından önce ölmüştür

- Sinan paşa camii'nin taşıyıcı duvarları kesme küfeki taşı ve tuğladan yapılmış olup, cephe dıştan bakıldığında kırmızı ve beyaz görünmektedir.
- Cephede üç sıra tuğla bir sıra kesme taş kullanılmıştır (Şekil 4.65).
- Son cemaat yerini mermer sütunun yükselttiği meyilli bir ahşap çatı örtmektedir.

Taş Bezeme (iç)

- Yapının mihrabı ve minberi mermerden yapılmış ve sadedir (Şekil 4.66).
- Mihrap 5 köşeli, mukarnashdır (Şekil 4.67).

Kalemişi Bezeme

- Yapının ana kubbesi, yan kubbeler, pandandifler, kemerler oldukça yoğun kalem işleriyle bezelidir (Şekil 4.68).

Cam Bezeme

- Cephe duvarında yuvarlak ve dikdörtgen çok sayıda pencere açılmıştır (Şekil 4.69).
- Kubbe kasnağına 12 pencere açılmıştır.

Ahşap Bezeme

- Pencere ve kapı kanatları süslemesiz ve oldukça sadedir (Şekil 4.70).

Çini Bezeme

- Yapıda çini kullanılmamıştır.



Şekil 4.65 Duvar [5]



Şekil 4.66 Minber



Şekil 4.67 Mihrap

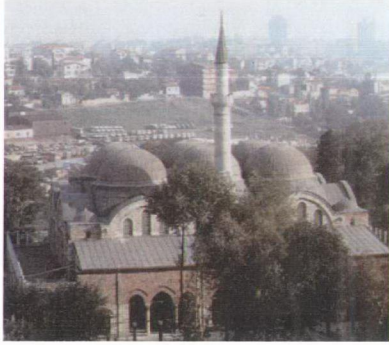


Şekil 4.68 Kalemişi bezeme

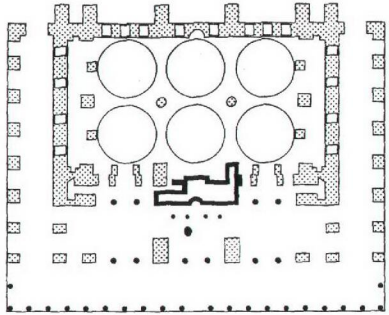


Şekil 4.69 Pencere düzeni

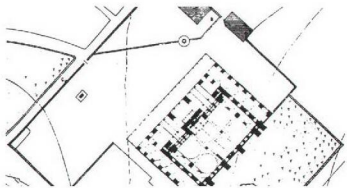




Şekil 4.71 Piyale Paşa Camisi (Günay, 2002)



Plan 4.21 Piyale Paşa Camisi planı (Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul'da Okmeydanı yakınındaki Kasımpaşa semtinde külliye olarak inşa edilmiştir (Şekil 4.71).
- Külliye cami, türbe, hamam, çarşı, medrese, tekke ve sıbyan mektebinden oluşmaktadır.
- Caminin, üç yandan kapısı olan büyük bir avlusu vardır.
- Yapı 16.yüzyılda yapılmış çok ayaklı cami tipolojisinin bir örneğidir.
- Caminin üzeri 9m çapında 6 kubbe ile örtülmüştür.
- Minare orta kubbe eksenine yerleştirilmiştir.

Bâni: Kaptan-ı Derya Piyale Paşa

Piyale Paşa (?-1578), Kanuni döneminin (1520-1566) önemli devlet adamlarından ve kaptan-ı deryalarındandır. 1547-1568 yılları arasında kaptan-ı deryalık yapmıştır. Dönemin savaşlarından aldığı ganimetlerle oldukça yüklü bir servete sahip olup II Selim'in kızı Gevher Sultan ile evlenip saraya damat olmuştur.

- Piyale Paşa Camisi'nin cephesi taş ve tuğla karışımı bir duvarla örülmüştür.
- Yapının ikinci son cemaat yeri 22 mermer sütundan yapılmıştır.
- Payeler, kemerler, kemer aralarındaki dolgular ile bütün revak cephesi, kesme taştan yapılmıştır.
- Cami önündeki çifte revakı ve çeşitli mahfilleri taşıyanlarla birlikte piyale paşa camiinde 90 adet mermer sütun bulunurken şimdi 47 tanesi ayaktaadır.

Taş Bezeme (iç)

- Yapının içinde kubbeleri taşıyan ana iki sütun granittir.
- Minber mermerden ve sadedir (Şekil 4.72).
- Mihrap nişi mukarnaslı 5 köşelidir.

Kalemişi Bezeme

- Pencere alınlıkları kalemişleriyle bezelidir (Şekil 4.73).

Cam Bezeme

- Mihrap duvarı ve yan cephelerde 3 sıra pencere düzeni vardır (Şekil 4.74).

Ahşap Bezeme

- Kapı, pencere kanatları ve vaiz kürsüsü dönem ahşap işlerinin geometrik işlemeli örnekleridir. (Şekil 4.75).

Çini Bezeme

- Caminin içinde, ikinci ve üçüncü sıra pencereler arasında üç duvarı dönen çini yazı kuşağı bulunmaktadır (Şekil 4.76).
- Mihrap tamamıyla çiniyle kaplanmıştır. Bu çiniler çağının en güzel İznik çinileri arasında yer alır (Şekil 4.77).



Şekil 4.72 Minber



Şekil 4.73 Kalemişi bezeme



Şekil 4.74 Pencere düzeni



Şekil 4.75 Kapı kanadı

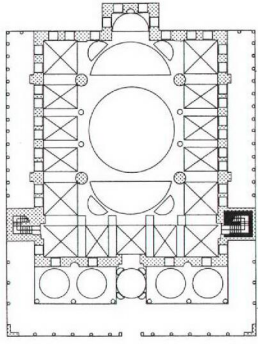


Şekil 4.76 Çini kuşak

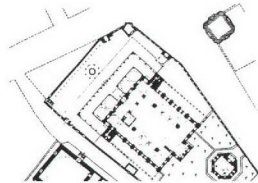




Şekil 4.78 Kılıç Ali Paşa Camisi
(Müller-Wiener, 2001)



Plan 4.23 Kılıç Ali Paşa Camisi planı (Ülgen,1996)



- Yapı İstanbul'da Tophane semtinde denizin doldurulmasıyla elde edilen araziye külliye olarak inşa edilmiştir (Şekil 4.78).
- Külliye, cami, türbe, sebül medrese ve hamamdan oluşmaktadır.
- Cami avlusuna beş kapıdan girilir. Biri doğuda ikisi batıda, ikisi kuzeyde bulunan kapılardan en önemlisi, kubbeli kitabeli doğu kapısıdır.
- Plan bakımından Ayasofya'ya benzeyen cami, üç nefli olup iki yan nefler dar, orta nef daha geniş ve üç bölümlüdür.
- Ortadaki bölüm dört paye ile taşınan iki kemer ve dört sütuna oturan ana kubbe ile örtülü olup, mihrap ekseninde iki yarım kubbe ile uzatılmaktadır (Plan 4.23).
- Cami uzun bir dikdörtgen plana sahiptir.
- Ana kubbe 12,70m çapındadır (Ülgen, 1996).
- Kılıç Ali Paşa Camisi'nin tek şerefeli minaresi caminin sağında, cami kütesi ile son cemaat yerinin birleştiği köşede yer alır.

Bâni: Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa

Kılıç Ali Paşa (1500-1578), II Selim dönemi (1566-1574) kaptan-ı deryalarındandır. İtalyan asıllı olan paşa, Osmanlı denizciliğinin gelişmesinde önemli katkıları vardır.

- Caminin duvarları tamamen kesme küfeki taşından yapılmıştır.
- Dış sütunlar tümüyle ak mermerdir.

Taş Bezeme (iç)

- Minber mermerden olup, orta üçgeni oymalı ve şebekelidir (Şekil 4.79).
- Mihrap mermerden ve üstü mukarnaslıdır (Şekil 4.80).
- İç sütunlar somaki mermerdir.
- Zemin kattaki sütunların hepsi vişneçürüğü somakiden, mahfil düzeyindeki sütunlardan alttakilerin üstüne düşenler mermer, bunların aralarında kalanlar için yine somaki kullanılmış, mermer gövdelerine mukarnaslı, diğerlerine baklavah başlıklar konulmuştur.

Kalemîşi Bezeme

- Büyük kubbenin, yarım kubbe ve eksedraların, pandantif ve mahfil kemerlerinin yüzeylerinde kırmızı ve mavi renklerin egemen olduğu nakışlar yer alır (Şekil 4.81).

Cam Bezeme

- Kubbe kasnaklarına ve cephe duvarlarına açılan çok sayıda pencere ile hem ferahlık sağlanmış, hem de dış cepheye hareketli bir görünüm kazandırılmıştır.
- Caminin ikinci katına rastlayan pencere şebekeleri sivri kemerler içine alınmıştır.
- Kubbe kasnağı 24 pencerelidir.

Ahşap Bezeme

- Kapı kanatları oldukça süslü yıldız motifli olup yer yer sedef işlemelidir (Şekil 4.82).
- Pencere kanatları geometrik süslemeli daha sadedir.

Çini Bezeme

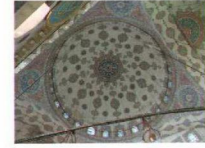
- Yapıda yan nef pencereler üzerinde çini kullanılmıştır (Şekil 4.83).



Şekil 4.79 Minber



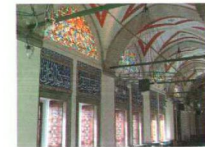
Şekil 4.80 Mihrap



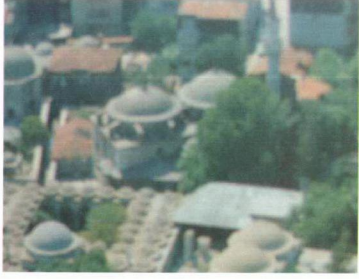
Şekil 4.81 Kalemîşi bezeme



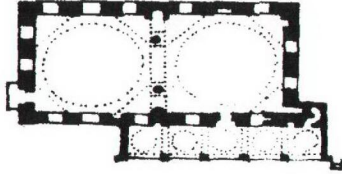
Şekil 4.82 Kapı kanadı



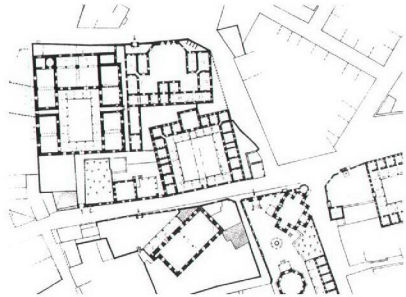
Şekil 4.83 Çini pano



Şekil 4.85 Haseki Sultan Camisi (Kuban, 1998)



Plan 4.25 Haseki Sultan Camisi planı
(Goodwin, 1987)



- Yapı İstanbul Fatih'te sonradan adını verdiği Haseki semtinde külliye olarak yapılmıştır (Şekil 4.85).
- Külliye'de cami, medrese, imaret, darüşşifa ve sıbyan mektebi bulunmaktadır.
- Haseki Sultan Camisi'nin aslı tek kubbeli olup, 1612'de doğusuna bir kubbeli salon eklenerek enlemesine genişletilmiştir.
- 11.30m çapında yan yana iki eş kubbeden oluşmaktadır (Plan 4.25).
- İki kubbeli bölüm arasındaki ortak duvar kaldırılarak yerine, ortada iki sütuna basan üç kemer konulmuştur.
- Caminin tek şerefeli minaresi batıdadır.

Bâni: Hürrem Sultan

Haseki Hürrem Sultan (1500-1558), Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekisi, II Selim'in annesidir. Osmanlı padişahlarının eşlerinden Sultan lakabını alan ilk kişidir. Rus asıllıdır. Kanuni döneminin (1520-1546) siyasi tablosunun şekillenmesinde oldukça etkindir. Taht yolunu oğullarına açabilmek için saray içi entrikalara karışmıştır. Dönemin önemli yapı patronlarından biridir. İstanbul dışında da bir çok yapı yaptırmıştır.

- Haseki Sultan Camisi tuğla hatıllı düzgün küfeki taşından yapılmıştır.
- Son cemaat yeri revak sütunları mermerdir (Şekil 4.86).

Taş Bezeme (iç)

- Minber mermerden ve sadedir (Şekil 4.87).
- Mihrap nişi mermerden ve mukarnaslıdır (Şekil 4.88).

Kalemîşi Bezeme

- Yapının kubbeleri, kubbe kasnakları, kemerler, pencere alınlıkları lacivert kırmızı kalem işleriyle bezelidir (Şekil 4.89).

Cam Bezeme

- Batı kanadında son cemaat yerine bakan iki alt pencere, yan duvarda iki alt bir üst pencere, kible duvarı ile doğu kanadının tüm cephelerinde üçer alt ve birer üst pencere vardır.
- Her iki kubbenin kasnağında yedişer kemerli pencere açılmış, sekizinci pencereler kubbelerin bittiği yere rastladığından sağır bırakılmıştır. (Şekil 4.90)

Ahşap Bezeme

- Kapı kanatları oldukça sadedir.
- Vaiz kürsüsünün orta kısmı ahşap şebekelidir (Şekil 4.91).

Çini Bezeme

- Çini kullanılmamıştır.



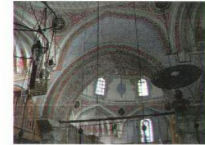
Şekil 4.86 Sütun başlığı



Şekil 4.87 Minber



Şekil 4.88 Mihrap



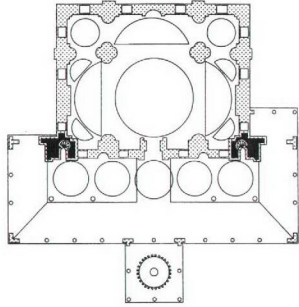
Şekil 4.89 Kubbe pencereleri



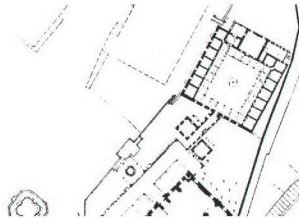
Şekil 4.90 Kalemîşi bezeme



Şekil 4.92 Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi



Plan 4.27 Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul Üsküdar'da külliye olarak inşa edilmiştir (Şekil 4.92).
- Külliye cami, medrese, imaret, sıbyan mektebi, hamam, meşrutalar, han, erzak ambarları, muvakkithane, türbeler, çeşme ve hazireden oluşmaktadır.
- Caminin klasik anlamda bir avlusu bulunmamaktadır.
- Son cemaat yeri ikinci sıra revaklarla genişletilmiştir.
- Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi iki fil ayağına oturan ana kubbe ve bunu kuzey yönü hariç üç yönde destekleyen üç yarım kubbe ile örtülüdür (Plan 4.27).
- Ana kubbe 11.40m çapında, 24.20m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Son cemaat yeri 5 kubbelidir.
- Yapının tek şerefeli iki minaresi bulunmaktadır.

Bâni: Mihrimah Sultan

Kanuni Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan'ın kızları olan Mihrimah Sultan (1522-1578) dönemin en güçlü sadrazamı olan Rüstem Paşa'nın eşi. Rüstem Paşa öldükten sonra kendisine, babasından sonra tahta geçen kardeşine 50bin altın borç verecek kadar muazzam bir servet kalmıştır. Dönemin önemli yapı patronlarından biridir.

- Cami tamamen kesme küfeki taşından yapılmıştır.
- Dış mekanda en etkili öge revakın altındaki yirmi köşeli ve şebekeli mermer şadırvandır (Şekil 4.93).

Taş Bezeme (iç)

- Yapının mihrabı mermer ve mukarnaslardır (Şekil 4.94).
- Minber mermerden şebekelidir (Şekil 4.95).

Kalemişi Bezeme

- Ana kubbe, yarım kubbeler ve pandantifler kalemişi bezelidir (Şekil 4.96).

Cam Bezeme

- Caminin beden duvarlarında iki sıra pencereler yer almakta olup giriş cephesinde alt sıradakiler sağır kemerli üst sıradakiler sivri kemerlidir (Şekil 4.97).
- Kubbe kasnağında 16 pencere açılmıştır.

Ahşap Bezeme

- Vaiz kürsüsü, pencere ve kapı kanatlarında dönemin künde-karan işçiliği kullanılmıştır (Şekil 4.98).

Çini Bezeme

- Yapıda çini, bezeme ögesi olarak kullanılmamıştır.



Şekil 4.93 Mermer şadırvan (Kuban, 1997)



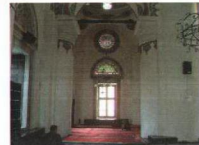
Şekil 4.94 Mihrap



Şekil 4.95 Minber



Şekil 4.96 Kalemişi bezeme

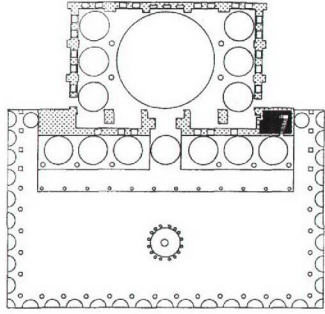


Şekil 4.97 Pencere

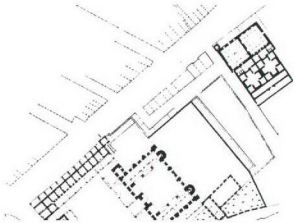




Şekil 4.99 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi [9]



Plan 4.29 Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul'da Fatih ilçesinde Edirnekapı girişinde halic'e egemen olan tepede külliye olarak yapılmıştır (Şekil 4.99).
- Külliye cami, medrese, mektep, türbe ve çifte hamamdan oluşmaktadır.
- Caminin önünde revaklarla çevrili bir avlu bulunmaktadır.
- Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi'nin ana makamı tek kubbe ile örtülmüştür.
- Ana kubbe fil ayakları ve yarım kubbe olmadan uygulanmıştır.
- Caminin doğu ve batı yönlerinde üçer kubbe ile enine gelişen plan şemasına sahiptir (Plan 4.29).
- Ana kubbe 20.25m çapında 35m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Son cemaat yeri 7 kubbelidir.
- Caminin tek şerefeli tek minaresi girişte sağdadır.

Bâni: Mihrimah Sultan

Kanuni Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan'ın kızları olan Mihrimah Sultan (1522-1578) dönemin en güçlü sadrazamı olan Rüstem Paşa'nın eşidir. Rüstem Paşa öldükten sonra kendisine, babasından sonra tahta geçen kardeşine 50bin altın borç verecek kadar muazzam bir servet kalmıştır. Dönemin önemli yapı patronlarından biridir.

- Cami tamamen kesme küteki taşından yapılmıştır.
- Son cemaat yerini taşıyan sekiz sütundan ikisi granit diğerleri mermerdir.
- Avlu sütunları mermerdir.

Taş Bezeme (iç)

- Yapının minberi mermerdir (Şekil 4.100).
- Mihrap mermer mukarnasıdır (Şekil 4.101).
- Caminin orta sahnında mukarnas başlıklı ve nadir bulunacak boyutta granit sütunlar vardır (Şekil 4.102).

Kalemîşi Bezeme

- Kubbenin tümü iç duvarlar kalemîşleriyle bezelidir (Şekil 4.103).

Cam Bezeme

- Caminin beden duvarlarında altı sıra pencere bulunmaktadır.
- Kubbeyi taşıyan dört büyük payanda kemerinin pencere duvarları vardır (Şekil 4.104).
- Ana kubbe kasnağında 24 pencere vardır.
- Oldukça aydınlık bir cami olan Edirnekapı'da toplam 204 pencere bulunmaktadır.

Ahşap Bezeme

- Pencere ve kapı kanatları dönemin künde-karan işçiliğiyle yapılmıştır (Şekil 4.105).

Çini Bezeme

- Camide çini bezeme kullanılmamıştır.



Şekil 4.100 Minber



Şekil 4.101 Mihrap



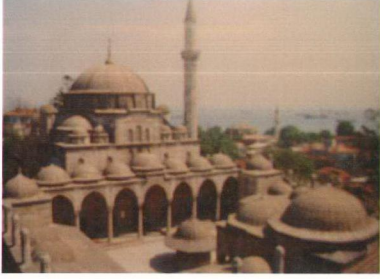
Şekil 4.102 Granit sütunlar



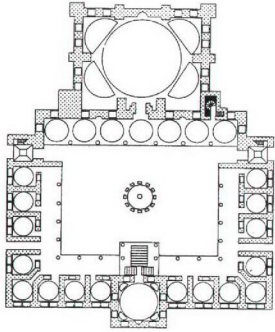
Şekil 4.103 Kalemîşi bezeme



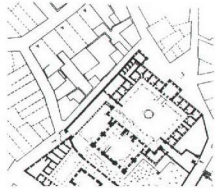
Şekil 4.104 Pencere



Şekil 4.106 Kadırga Sokullu Camisi (Günay, 2002)



Plan 4.31 Kadırga Sokullu Camisi planı
(Ülgen, 1996)



- Yapı İstanbul'da Sultanahmet semtinin Marmara yönünde Kadırga Limanı denilen yerde meyilli bir araziye külliye olarak inşa edilmiştir (Şekil 4.106).
- Külliye cami, medrese ve tekkeden oluşmaktadır.
- Sokullu Camisi avlusuna üç kapıdan girilmekte olup bunlardan ikisi yanlarda bulunmakta, ana giriş kapısı ise caminin uzunlamasına eksenini üzerinde avlu düzeyinden bir kat aşağıda bulunmaktadır.
- Caminin avlusunun üç cephesini revaklar ve onların etrafındaki 16 medrese odası çevrelemektedir.
- Sokullu Camisi plan bakımından dikdörtgen şeklinde enine açılan merkezi bir mekâna sahip olup, altıgen çardak şeması kullanılmış, yan sahınlardan ortadan kaldırılarak mekan tek kubbe egemenliğine bırakılmıştır (Plan 4.31).
- Kubbe çapı 13m olup, kubbe 22,80m yüksekliğindedir (Ülgen, 1996).
- Yapının tek şerefeli minaresi bulunur.

Bâni: İsmihan Sultan

İsmihan Sultan (1545-1585), II Selim'in ve Nurbanu Sultan'ın kızı ve Osmanlı'nın en güçlü sadrazamı Sokullu Mehmed Paşa'nın eşidir.

- Yapıya bakıldığında, cami cephesinin bir silme ile iki kata ayrılmış olduğu dikkati çekmektedir.
- Birinci katta sadece kesme taş, ikinci katta ise üç sıra tuğla bir sıra kesme taş kullanılmıştır.

Taş Bezeme (iç)

- Minber mermerdendir (Şekil 4.107).
- Galerilerin korkulukları mermer şebekelidir.
- Mihrap 5 köşeli mukarnastır (Şekil 4.108).

Kalemişi Bezeme

- Büyük kubbenin, yarım kubbelerin ve son cemaat revakı kubbelerinin içleri kalem işi nakışlarla bezelidir (Şekil 4.109).

Cam Bezeme

- Yapının ben duvarlarında ikili gruplar halinde düzenlenmiş üç sıra pencere vardır.
- Bezeme açısından mihrabın üstündeki altı pencerenin alçı kafesleri dikkat çeker.
- Kubbe kasağında 18 pencere vardır.

Ahşap Bezeme

- Müezzin mahfili tavanı, kapı ve pencere kapakları ile vaiz kürsüsü dönemin en güzel ağaç işçilikleridir.

Çini Bezeme

- Mihrabın ve üstündeki altı pencerenin çevresi, döşemenin kubbe eteğine kadar İznik çinileri ile kaplıdır (Şekil 4.110).
- Minber köşkünün tamburu ve külâhı ile büyük kubbenin oturduğu altıgen kaidenin pandantifleri de çini bezelidir.
- Kible duvarının orta bölümünü süsleyen çinilerde lacivert üzerine beyaz hatla yazılar ve beyaz zemine işlenmiş yeşil sarı, mavi ve kırmızı renkli çiçek desenleri yer alır.
- Pandantiflerin göbeklerindeki madalyonların çevreleri de rengârenk çiçek desenleriyle doludur (Şekil 4.111).



Şekil 4.107 Minber



Şekil 4.108 Mihrap



Şekil 4.109 Kalemişi bezeme



Şekil 4.110 Mihrap duvarı



Şekil 4.111 Pandantif



5. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Bu çalışmada Osmanlı Mimarisi'nde klasik dönem olarak adlandırılan II Bayezid ile I Ahmed'in saltanat dönemleri (1481–1617) aralığındaki imar faaliyetleri bânilerin yapı pratiğine etkisi açısından başkent İstanbul özelinde incelenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunun refah düzeyinin en yüksek olduğu dönem 16. yüzyıldır. Bu dönemde en yaygın en üst düzey kültürel öğeler oluşturulmuştur. Biriken devlet serveti, düşünce ve sanat adamlarını desteklemiştir. Osmanlı sanatı ve mimarisi gerçek kişiliğini İstanbul alındıktan sonra bulmuştur. Osmanlı kültürünü özetleyen en güçlü eserler İstanbul'da yaratılmış en iyi örneklerin üretildiği payitaht moda ve üslup belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Devletin öncelikli kaygı alanlarından olan mimarlığın 16. yüzyılda gelişip yetkinleşmesinde, devlet gücünün ifadesi, özel girişimcilerin vakıf sistemi yoluyla toplumsal gereksinimleri karşılaması gibi kültürel etmenler rol oynamıştır. Güç uygulaması ve ifadesi karşılığını mimaride bulmuştur. Mimarlığın, imparatorluğun gelişmesinde ve varlığını asırlar boyu simgelemesinde dünyevi bir araç olması Osmanlı Mimarlığı'nın uygulamadaki temelini oluşturmaktadır.

Devletin sınırları içindeki geleneksel sanatları bir kenara koyarsak meydana getirilen ürünlerin hemen hemen tümü saray sanatı kapsamında yer almaktadır. Osmanlı saray sanatı Osmanlı Sanatı'nın belkemiğidir. Saray, sanat ve sanatçıyı desteklemiş, himayesine almıştır. Sanatçıların batıda derebeyi ve zenginlerden gördüğü himaye Osmanlılarda bizzat devlet tarafından sağlanmıştır.

Daha önce Bölüm 2.1'de belirtildiği gibi, Ehl-i Hıref Teşkilatı en kalabalık ve yoğun faaliyet dönemini 16. yüzyılın sonlarında yaşamıştır. Böyle bir sanatkâr topluluğu ile öncelikle devlet ve saray mekânlarının ürünlerini en üst seviyedeki ustalar eliyle özgün bir biçimde imal ve inşa etmek daha sonra da öncü nitelikteki bu ürünlerin kimlik taşıyıcısı olarak günlük hayatın içine ve ülkenin her yerine, hatta ülke dışına yayılmasını sağlamak hedeflenmiştir.

Devlet yönetimiyle paralellik gösteren Osmanlı İmparatorluğunun sanat ile ilgili üretimi merkeziyetçiydi. Sultanların himayesinde Ehl-i Hıref Teşkilatı'na bağlı sanatçılar devletin yaratıcı dehasını oluşturuyordu. Daha önce 2.1.1 Nakkaşhane bölümünde belirtildiği gibi, Osmanlı sanat teşkilatları içerisinde kolektif bir eylem olan sanat üretiminin sonucu ortaya çıkan sanat eserlerinin özgün yaratıcılarını belirlemek, sanatçının kişisel tasarım ve yaratıcı üslubunu dönem üslubundan ayırmak oldukça zordur. Ancak 16. yüzyılda padişahlar tarafından himaye edilen, desteklenen ve klasik dönemde oldukça etkin olan kimi sanatçıların kimlikleri bilinmektedir. Örneğin, 2.1.1 Nakkaşhane bölümünde belirtildiği gibi, Şeyh Hamdullah II Bayezid tarafından oldukça sevilip desteklenmiş, saraya davet edilip çalışmalarını sürdürmesi ve hat eğitimi vermesi için kendisine sarayda özel bir bölüm ayrılmıştır. II Bayezid'in Şeyh Hamdullah'ı bu denli himaye etmesi dönemin sanat patronlarının sanata verdikleri değer ve katkılarının büyük ölçekli olduğunu akla getirmektedir. Bânilerin sanatçıyı desteklemeleri açısından Kanuni ile Şah Kulu arasındaki ilişki de önemli bir örnektir. Kanuni Şah Kulu için Osmanlı sarayında özel bir yer kurdurtmuş, sanatçıya büyük miktarda paralar, ödüller ve armağanlar vermiş, eski ve yeni ustaların başına getirmiş, zaman zaman Şah Kulu'nu çalışırken seyretmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu teşkilatlarında hass veya hassa sıfatıyla anılan teşkilatlar başta padişahların özel hizmetleri olmak üzere hükümdar saraylarındaki çeşitli işleri görmek amacıyla kurulmuşlardı. Bölüm 2.2'de belirtildiği gibi Hassa Mimarlar Ocağı'nda saraydan başlayarak İstanbul'da ve imparatorluk dâhilinde her türlü resmi inşaat ve tamirat işleri yürütülürdü. Hassa Mimarlar Ocağı'nın birinci görevi padişahların veya hanedan mensuplarının yaptıracakları binaların planlarının hazırlanması ve inşaatlarının yapılmasıdır.

16. yüzyıl klasik Osmanlı Mimarisi'nde imparatorluk ideolojisinin yansıtıldığı klasik dönem üslubu gerek mimaride ve mimari bezemede, gerekse diğer sanat dallarında görülmektedir. Klasik dönem mimarisinin uygulamasında mimari öğeler kadar mimari bezemede kullanılan taş, kalemşi, cam, ahşap ve çini yapının görsel ve estetik üslubunun yaratılmasında oldukça önemlidir.

Osmanlı Sanatı ve Mimarisi ile ideoloji ve politik güç arasındaki paralellik kendini başkent İstanbul'da göstermiştir. 16. yüzyılda politik ve ekonomik gücü elinde tutan sınıf kişisel güçlerini sergileme alanını mimaride bulmuşlardır. İşveren kişiler eserlerin görkemli olmasını,

yalnızca toplumun ihtiyaçlarını karşılamak ve sevap kazanmak için değil, siyasi kudretlerinin gücünü göstermek, şahsi estetik anlayışlarını, sanat yönlerini ve dünya görüşlerini de ortaya koymak arzusu ile hareket etmişlerdir.

16. yüzyılda mimarlıkta görülen sıçramanın bir nedeni de padişahların, sadrazamların, yüksek rütbeli askerlerin, st düzey bürokratların ve hanım sultanların Osmanlı'nın imar olgusu olan vakıf sistemi yoluyla giriştikleri geniş kapsamlı yapı etkinlikleridir. Vakıf Sistemi ve Bnilik başlığı altındaki 3. Bölümde belirtildiği gibi, Osmanlı devletinin adaleti, can ve mal emniyetini sağlamak dışında kalan eğitim, kültür, sağlık ve inanç hizmetleri gibi sosyal hizmetler ise kişiler tarafından vakıf sistemi yoluyla yapılmıştır. Vakıf sistemi her türlü imar faaliyetini gerçekleştiren kişilerin yani bânilerin toplumda önemli bir statü kazanmasının bir yoludur. Vakıf kuranların özellikle de büyük vakıf külliyeleri tesis edenlerin başında padişahlar, sadrazamlar, st düzey bürokratlar ve hanım sultanlar gelmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü döneminde sultan ve ailesi, sadrazam ve kumandan gibi saraya mensup en st düzey görevlerde bulunan bâniler ellerindeki ekonomik gücü en iyi şekilde değerlendirmek için vakıf sisteminden de yararlanarak imparatorluk topraklarının imarında birinci derecede rol oynamışlardır. Bnilik faaliyetleri klasik dönemde kendini daha çok göstermektedir. Bâni olarak yapı etkinliğine katılan kişiler ile bânilerin yapısal isteklerini mekana dönüştüren mimarlar arasındaki ilişkilere baktığımızda; 3.2 Bânilerin yapı üretimine katkıları bölümünde belirtildiği gibi, yapı eyleminin finanse edilmesinin yani banilerin kendilerine ait hazineleri/gelirleri olmasının bu ilişkide ilk sırada olduğunu görmekteyiz. Bu konudaki bütün sorumluluğun bâniye ait olduğu düşünülürse, yapı eyleminin boyutu üzerinde bâninin doğrudan müdahalesinin olduğu kabul edilebilir. Ekonomik gücü elinde bulunduran sınıf yaptırđıkları eserlerin görkemli olmasını yalnızca ibadet ihtiyacını karşılamak ve böylece sevap kazanmak için değil, siyasi kudretlerinin gücünü göstermek, şahsi estetik anlayışlarını, sanat yönlerini ve dünya görüşlerini de ortaya koymak arzusu ile hareket etmişlerdir. Bânilerin finansal glerine göre yapı eylemi üzerindeki etkilerinin derecelerinin değerlendirilmesinden sonra, bâninin toplumdaki statüsü ile yapının mimari tasarımı arasındaki ilişkisinin derecesinin ne kadar olabileceği sorusu akla gelmektedir.

Bânilerin statüsüyle yapıların planimetreleri arasında net bir ilişki olmamasına rağmen minare, kubbe ve revaklı avlu gibi kimi sayısal, boyutsal ve plansal istisnaları görebilmekteyiz.

Büyük yapı patronlarının kararlarında sadece dini, estetik ve mali koşullar değil politika da belirleyici bir rol oynamıştır denilebilir. Yapılan yapılarla hükümdarın en önce kendi imparatorluğunun üst tabakası gözünde meşrulaşma ve güç kazanma düşüncesinin olabileceği akla gelmektedir. Banilerin yaptıracakları yapıların tasarımında büyük etkilerinin olduğunu ya da hiçbir etkilerinin olmadığını düşünmek bu konudaki kaynakların yetersiz olmasından dolayı oldukça zordur. Fakat Bölüm 3.2 Banilerin yapı üretimine etkileri adlı bölümde belirtildiği gibi kesin olmamakla birlikte banilerin yapı tasarımında etkili olabildiklerini düşünebiliriz.

Bölüm 3.2’de belirtilen Sinan’la ilgili tarihi belgelerden yola çıkılarak Sinan’ın hayatı hakkında hazırlanan tarihsel romanda Süleymaniye’nin tasarlanma aşamasında, Sinan’ın yapının planlarını ve maketini sultana sunduğu belirtilip, yapının planlanma aşamasında mimarın sultanla beraber tartıştıkları söylenir. Sinan’ın mesleki yetersizliği konusunda bazı kuşkuların yüksek sesle dile getirilmesi, caminin büyük kubbesinin sağlam olmadığını ileri sürülmesi, Kanuni’nin Sinan’ı tembellikle ve duygusallıkla suçlayıp ölümle tehdit etmesine sebep olmuş; bunun üzerine de Sinan camiyi iki ay içinde bitireceğine söz verip, yapıyı zamanında teslim etmiştir. Burada dikkatimizi çeken nokta, işverenin yapı teslimi konusunda kesin tavrının olmasıdır.

16. yüzyılın ünlü kaptan-ı deryalarından olan Piyale Paşa ve Kılıç Ali Paşa’nın yaptırdıkları Piyale Paşa Camisi’ne (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:11) ve Kılıç Ali Paşa Camisi’ne (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:12) baktığımızda, merkezi planlı birçok cami denemesinden sonra Sinan’ın bu camileri ancak patron isteğiyle yapmış olabileceği aklımıza gelmektedir. Bölüm 3.2’de belirtildiği gibi, dönemin büyük Kaptan-ı Derya’sı Kılıç Ali Paşa ile Mimar Sinan arasında kurgulanan belki de var olduğu düşünülen diyalogda, Paşa’nın ömrünce Ayasofya’ya hayran olduğu ve ölmeden yaptırmak istediği camisinin Ayasofya’nın şeklinde olmasını istediği belirtilir.

Bânilerin mimardan plansal isteklerinin yanı sıra yapının bezemesinde de oldukça etkili olduklarını 16. yüzyılın en güçlü sadrazamlarından olan Rüstem Paşa'nın Tahtakale'de yaptırdığı camide görmekteyiz. Bölüm 3.2'de belirtildiği gibi Rüstem Paşa'nın kendisine ait olan Kütahya ve İznik'teki çini ocaklarında oldukça fazla sayıda çini kompozisyonu yaptırdığını ve tüm parçaları caminin her bir noktasında görmek istediğini gerekirse son cemaat yerinin dahi çiniyle kaplanması emrini verdiği belirtilir. Paşanın bu isteğindeki sebebin sahip olduğu serveti ve gücü, her ne kadar dönemin en güçlü sadrazamı olsa da bir kul olduğu Osmanlı toplumunda, yapısal boyutta sergileyemeyeceği için gücünü ve servetini mekânın içinde sergileme düşüncesi olabileceği akla gelmektedir.

Kadınların İslam toplumlarındaki sınırlı sosyal durumlarını göz önüne aldığımızda, klasik dönemde kadınların yapı etkinliğine katılma oranları azımsanamayacak boyuttadır. Kadın bânilerin mimari tasarıma etkileri fazla açık değildir. Bu konuda Kanuni'nin kızı ve Sadrazam Rüstem Paşa'nın eşi Mihrimah Sultan'ın Sinan'a Edirnekapı'da yaptırdığı Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi'ne (Bkz Bölüm 4.1 Katalog No:15) baktığımızda, yapının bol ışık almasının sebebinin Bölüm 3.2'de belirtildiği gibi sultanın mimardan özel bir isteği olabileceği fikri aklımıza gelmektedir. Sultanın caminin plan aşamasından son taşın yerleştirilmesine, ahşap tavanlara uygulanacak kalem işlerine, Kuran'dan seçilecek surelerden, pencerelere uygulanacak camların renklerine kadar Sinan'la tartıştığı ve Sinan'ın sultanın kişiliğinden çok etkilendiği belirtilir.

Kısaca özetlemek gerekirse, 16. yüzyıl Osmanlı klasik döneminde saray, sanatın en büyük destekleyicisi ve koruyucusu olmuştur. Sanat üretimi sultan ve mahiyetine hizmet etmek için saray kurumlarından biri olan Ehl-i Hıref Teşkilatı ve Hassa Mimarlar Ocağı tarafından yürütülmüştür. Bu teşkilatlar üstün yetenekli sanatçıları bünyesine alıp görevlendirmiş ve sonraki kuşaklara yetkin eserler kazandıracak öğrenciler yetiştirmişlerdir. Sarayın sanat üretimi için kurduğu sanat teşkilatlarını desteklemesi ve koruması, Osmanlı klasik sanat üretiminin gelişmesi ve zirveye tırmanmasındaki en büyük katkıdır. Sanatın koruyuculuğunu yapan adına bâni dediğimiz kişilerin sanat ve mimari üretime direk katkılarına baktığımızda ise, saltanat ideolojisinin, politik ve ekonomik gücün ve ayrıca sanatçı kişiliklerinin yapılara yansıdığını görmekteyiz. Toplum yapısındaki hiyerarşi, hükümdar ve kul kavramı Osmanlı yapı pratiğinin oluşumu ve gelişmesini etkilemiştir. Bunun yanında yapı türü, yer seçimi, yapı

boyutu ve malzeme gibi bâninin mimardan istediği bazı özel istekler yapı eyleminin kendi kuralları ve prensipleri içinde yürütölmüş ve uygulanmıştır.



KAYNAKLAR

- Acun, H., (1999), "Erken Devir Osmanlı Mimarisi", Osmanlı Ansiklopedisi, 10: 137-148.
- Alparslan, A., (1992), Ünlü Türk Hattatları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Argıt, N., (1993), Klasik Dönem Sonrasında İstanbul'da Küçük Külliyeleer, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayınlanmamış).
- Arslan, H. Ç., (1995), Erken Osmanlı Döneminde Akıncı Beyleri ve Banilikleri, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayınlanmamış).
- Aslanapa, O., (1999), Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Atasoy, N., (1992), Splendors Of The Ottoman Sultans, Wonders, Memphis Tennessee.
- Atıl, E., (1999), "Osmanlı Sanatı ve Mimarisi", Osmanlı Medeniyeti Tarihi, 2: 447-486.
- Bates, Ü., (1978), "Women as Patrons of Architecture in Turkey", Women In The Muslim World, Harvard University Press, Cambridge, 245-260.
- Bakır, T., (1999), "İznik Çinilerinde Ulama Karo Tasarımları", Osmanlı Ansiklopedisi, 11:220-226.
- Bakırer, Ö., (1999), "Osmanlı Mimarisinde Pencere Camı", Osmanlı Ansiklopedisi, 10:480-487.
- Coral, M., (1999), Konstantiniye'nin Yitik Günceleri, Doğan Kitap, İstanbul.
- Coral, M., (2001), Işıkla Yazılsın Adım Sonsuza, Doğan Kitap, İstanbul.
- Çağman, F., (1988), "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hıref Teşkilatı", Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, İş Bankası Kültür ve Yayınları, İstanbul, 73-77.
- Çam, N., (1998), "Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rollerini", Vakıflar Dergisi, 27:5-14.
- Demiriz, Y., (1999), "Osmanlı Kalem İşleri", Osmanlı Ansiklopedisi, 11:297-304.
- Denny, W., (1990), "Late İslam The Age of Empires (1500-1800)", İslamic Art and Patronage, Al-Sabah Collection, Washington DC, 215-222.
- Derman, U., (1997), "Hasan Çelebi", İslam Ansiklopedisi, 16:312-313.
- Develi, H., (2003), Sai Mustafa Çelebi Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye, Koç Kültür sanat Yayınları, İstanbul.
- Develioğlu, F., (2001), Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Doğanay, A., (1999), "Osmanlı Mimarisinde Tezyinat", Osmanlı Ansiklopedisi, 11:324-333.

- Erdenen, O., (1966), "Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilatları", Mimarlık Dergisi, 27:15-18.
- Ertuğrul, Ö., (1993), "Acem Ali", İslam Ansiklopedisi, 1:322.
- Erzen, J., (1996), Mimar Sinan Estetik Bir Analiz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara
- Esemenli, D., (1993), "Dalgıç Ahmed Ağa", İslam Ansiklopedisi, 6: 431-432.
- Eyice, S., (1993), "Davud Ağa", İslam Ansiklopedisi, 6: 24-26.
- Faroqhi, S., (1995), Hacılar ve Sultanlar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul
- Faroqhi, S., (2002), Osmanlı Kültüründe Gündelik Yaşam, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Goodwin, G., (1987), Otoman Architecture, Thames & Hudson, London.
- Günay, R., (2002), Mimar Sinan ve Eserleri, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- İnel, B., (1999), "Osmanlı Devletinde Güzel Sanatlara Verilen Önem", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu III, 28-30 Mayıs 1999, İstanbul.
- Kafadar, G., (1986), "Plans and Models in 15th and 16th Century Ottoman Architectural Practice", Journal of the Society of Architectural Historians, XLX 3:224-243.
- Kerametli, C., (1962), "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve, Fildişi Kakmalar", Türk Etnografya Dergisi, 4:5-13.
- Kılıç, A., (1999), "Sinan Paşa", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 2:543-544.
- Kırımtayf, S., (1996), "15. ve 19. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı", Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayınlanmamış).
- Koç, H., (1999), "Ali Paşa (Atik, Hadım)", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 1: 222-223.
- Kozak, E., (1994), Bir Sosyal Siyaset Müessesesi Olarak Vakıf, Sakarya Üniversitesi Yayınları, Adapazarı.
- Kuban, D., (1968), "Anadolu-Türk Şehri: Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerine Bazı Gözlemler", Vakıflar Dergisi, 7:53-73.
- Kuban, D., (1993), "Sinan", İstanbul Ansiklopedisi, 6: 563-567.
- Kuban, D., (1994), 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Kuban, D., (1997), Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D., (1998), Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları, YEM Yayınları, İstanbul.

- Kuban, D., (2000), İstanbul Bir Kent Tarihi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Kuran, A., (1964), İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Kuran, A., (1986a), "Osmanlı Klasik Sanat ve Mimarisi", Osmanlılar'da ve Avrupa'da Çağdaş Kültürün Oluşumu 16-18. Yüzyıllar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kuran, A. (1986b), Mimar Sinan, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Mamur, Ü., (1999), TC Başbakanlık Arşivi Kamil Kepeci Tasnifi 7234 No'lu Defterde Ehl-i Hıref, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayınlanmamış).
- Mülayım, S., (2001), Ters Lale Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Müderrişoğlu, F., (1999), "16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Grup Baninin İmar Faaliyetleri", International Congress of Turkish Art XI, 23-28 August 1999, Utrecht.
- Öz, T., (1987), İstanbul Camileri, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ödekan, A., (1997), "Mimarlık ve Sanat Tarihi", Türkiye Tarihi, 2:275-400.
- Özcan, T., (1999), "Mehmed Paşa (Sokullu)", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 2:168-172.
- Özgümüş, Ü., (1993), "Cam", İslam Ansiklopedisi, 7: 38-41.
- Öztürk, N., (1999), "Sosyal Siyaset Açısından Osmanlı Dönemi Vakıfları", Osmanlı Ansiklopedisi, 5: 34-43.
- Pierce, L., (2002), Harem-i Humayun, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Saatçi, S., (1989), Mimar Sinan ve Tezkeretül Bünyan, MTV yayınları, İstanbul.
- Sakaoğlu, N., (1999a), "Ahmed I", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 1: 90-93.
- Sakaoğlu, N., (1999b), "Bayezid II", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 1: 299-302.
- Sakaoğlu, N., (1999c), "Esmihan Sultan", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 1: 423.
- Sakaoğlu, N., (1999d), "Hürrem Sultan", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 1: 571-572.
- Sakaoğlu, N., (1999e), "Mihrimah Sultan", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 2: 213-214.

Sakaoğlu, N., (1999f), "Süleyman I (kanuni)", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 2: 551-556.

Sakaoğlu, N., (2001), Bu Mülkün Sultanları , Oğlak Yayınları, İstanbul

Singer, A., (2004), Osmanlı'da Hayırseverlik, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Sönmez, Z., (1988), "Mimar Sinan ve Hassa Mimarlar Ocağı", Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 251-258.

Süreyya, M., (1996a), "Bali Paşa", Sicill-i Osmani, 1: 357.

Süreyya, M., (1996b), "Mehmed Paşa (boyalı)", Sicill-i Osmani, 4: 1043-1044.

Sönmez, Z., (1999), "Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarlar Ocağının Yeri, Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri", Osmanlı Ansiklopedisi, 10: 184-190.

Tanıncı, Z., (1988), "Mimar Sinan Çağında Türk Kitap Sanatının Ünlü Ustaları", Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu, 24-27 Ekim 1988, Ankara.

Topaloğlu, A., (1999), "Rüstem Paşa", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, 2: 470-472.

Turan, Ş., (1963), "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", Tarih Araştırmaları Dergisi, 1: 157-178.

Uzunçarşılı, İ., (1988), Osmanlı Saray Teşkilatı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Uluçam, A., (1999), "Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi", Osmanlı Ansiklopedisi, 10: 163-183.

Uluengin, F., (2003), Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Ülgen, A., (1996), Klasik Devir Minareleri, Alfa Yayınları, İstanbul.

Weiner, M., (2001), İstanbul'un Tarihsel Topografyası, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

Yediyıldız, B., (1999), "Osmanlılar Döneminde Türk Vakıfları ya da Türk Hayrat Sistemi", Osmanlı Ansiklopedisi, 5: 17-33.

Yenişehirlioğlu, F., (1993), "Mehmed Ağa (Sedefkar)", İstanbul Ansiklopedisi, 5: 354-355.

Yenişehirlioğlu, F., (1999), "Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı", Osmanlı Ansiklopedisi, 9: 17-22.

Yerasimos, S., (1987), "Sinan and His Patrons: Programme and Location", Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research 2: 124-131.

İNTERNET KAYNAKLARI

- [1] www.istanbul.edu.tr
- [2] www.turkislamsanatlari.com
- [3] www.sozluk.sourtimes.org
- [4] www.turkishtime.org
- [5] www.rubens.anu.edu.au
- [6] www.archnet.org
- [7] www.business-with-turkey.com
- [8] www.webstylus.net
- [9] www.newmanservices.com



ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	07.03.1978	
Doğum yeri	Trabzon	
Lise	1992–1995	Ankara Gazi Anadolu Lisesi
Lisans	1996–2001	Karadeniz Teknik Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans	2002-Devam ediyor	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı

