

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

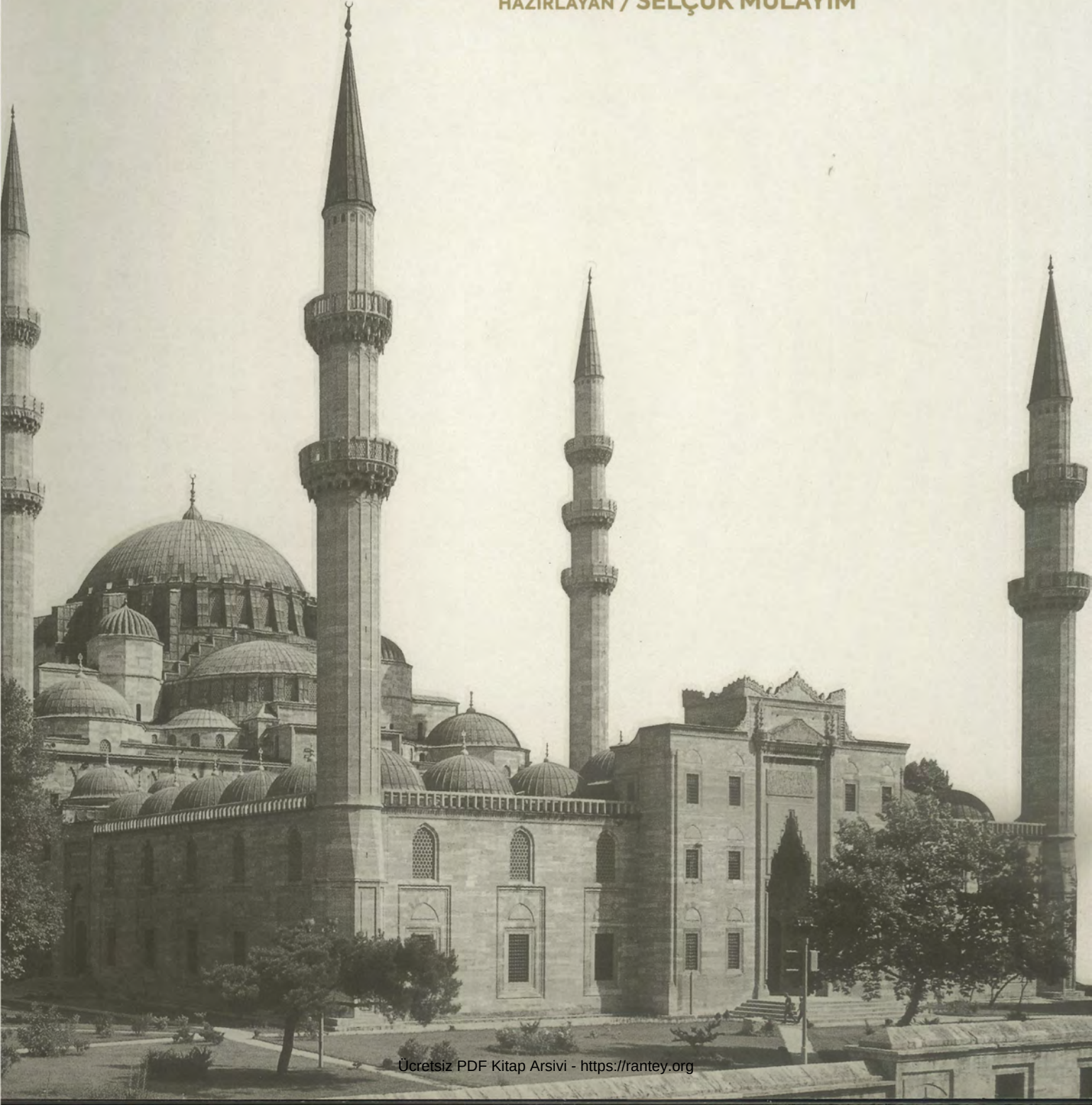
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

BİR ŞAHESER SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ

HAZIRLAYAN / SELÇUK MÜLAYİM





**T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI**
KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

BİR ŞAHESER
SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ
HAZIRLAYAN / SELÇUK MÜLAYİM





T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

© KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
3102

SANAT ESERLERİ DİZİSİ
467

ISBN: 978-975-17-4250-6

Genel ağı: www.ktb.gov.tr
e-posta: yaphaz@ktb.gov.tr

Kapak Fotoğrafi
Aras Neftçi

Editör
Selçuk Mülayim

Yapım
Grafik Tasarım: Meltem Yılmaz Koçak
Uluslararası Piri Reis Kültür Ajansı

Baskı
MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri
Ağaçişleri Sanayi Sitesi, 1357. Sok., No:41, Yenimahalle
Ankara

Gözden Geçirilmiş 2. Baskı
2.500 adet
Ankara, 2019

Birinci Baskı
2.000 adet
Ankara, 2007

Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi / editör : Selçuk Mülayim ; fotoğraf : Aras Neftçi. – 2. bs. -- Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019.

428 s. : rnk. res. ; fotog. ; 30 cm -- -- (Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü ; 3102. Sanat Eserleri dizisi ; 467)

ISBN : 978-975-17-4250-6

1. SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ – OSMANLI İMPARATORLUĞU. 2. MİMAR SİNAN – ESERLER – SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ.

1. Mülayim, Selçuk, ed. 2. Neftçi, Aras, fotog.

726.20956101524





Ön Söz

Süleymaniye Külliyesi, farklı işlevleri üstlenen yapılarıyla XVI. yüzyılın en görkemli cami örneğini temsil etmekle birlikte sur içinde yer aldığı konumu ve çevresine uygun planlanması bakımından mimari teknolojiyi ve klasik çağda ulaşılan uygarlık düzeyini toplu bir planlamayla birleştiren seçkin bir örnektir.

Osmanlı mimarisini farklı bir kavrayışla ele alarak dünya mimarlığının zirvesindeki gelişme noktasına taşıyan Mimar Sinan ve Kanuni Sultan Süleyman isimlerini bir araya getiren Süleymaniye Külliyesi, elinizdeki değerli çalışma ile 2007 yılında okuyuculara ve genç kuşaklara ulaştırılmıştı. Yayımlandığı yıldan bu yana takdir ve övgülerle anılan, sadece bir mimar ve mühendis değil, bir yeryüzü tasarımcısı Mimar Sinan'ı payitahtla buluşturan böyle bir eseri yeniden okuyuculara sunmak öncelikli görevimiz oldu.

İlginize sunduğumuz bu eser, Osmanlı payitahtında olağanüstü bir anlayışla planlanıp örgütlenmiş külliyenin yapı alanlarındaki ayrıntılarını, seçkin uzmanların kalemlerinden anlamlı görüntüler eşliğinde anlatması ve bir tek yazarın kişisel görüş ve kanaatiyle sınırlı tutmadan, birbirini tamamlayan bakış açıları ve analitik çözümlerini bir araya getirmesiyle öne çıkıyor.

Bu vesileyle, yazılarıyla bu eserin oluşturulmasında emeği geçen bilim insanlarını ve uzmanları saygıyla anıyor, Süleymaniye Külliyesi adlı eseri siz değerli okurlarımıza yeniden sunuyor olmanın memnuniyet duyuyoruz.

Mehmet Nuri ERSOY
Kültür ve Turizm Bakanı



Sunuş

Osmanlı uygarlığının göstergelerinden biri olan Süleymaniye Külliyesi, üzerinde yer aldığı topografya ve şehir dokusundaki özel duruşuyla, dünya kültür başkentinin tek taş pırlantası olarak her gün daha güçlü bir biçimde hayatımıza katılacak. Kendinden başkasına benzemek istemeyen yapılar topluluğu, Türk mimarisinin soylu ve sakin benlik duygusunu öncelikle heykelinde fark ettiriyor.

Büyük Sinan, insan aklını taşla dönüştürürken, yaptığı bu iş için “kalfalık eserim” diyor. Oysa, burada ne Bizans’a ne de İran’a özenmeyen bir üslupla, bütün zamanlar için en anlamlı ve etkili eser ortaya konmuş oluyor.

Bu kitapta, alanında uzman, akademisyen, sanatçı ve tasarımcı kişiler, ileri teknolojinin imkânlarını son sınırlarına kadar kullandılar. Anlatım, çok sayıda fotoğraf ve çizimle desteklendi. Ancak itiraf edelim ki, yine de Sinan’ın gerisine düştük.

Kanuni Sultan Süleyman’ın tasarım arzularındaki genişliği, Osmanlı inşaat örgütlerinin enerjisini ve büyük ustanın yaratıcılığını, kısacası Osmanlı dünyasını özetleyen bu yapıyı dile getiren yazarlar minnet ve şükran borçlarını ödemek istediler. Kültür ve Turizm Bakanlığı onlara destek ve aracı oldu.

Külliyyede yaptığımız gözlem, ölçüm, inceleme ve fotoğraf çekimi için izin veren ve kolaylıklar sağlayan Eminönü Müftülüğü’ne teşekkürlerimizi sunmak isterim.

Coşkularımızın bir göstergesi olarak şekillenen bu eseri dünyaya sunarken, yeri geldikçe isimleri geçen bütün katılımcılara en içten saygılarımızı sunmak görevimizdir.

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Hazırlayan



İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	5
SUNUŞ	7

Süleymaniye’de Bayram Sabahı	12
Yahya Kemal BEYATLI	

Süleymaniye’nin Üst Kimliği	19
Selçuk MÜLAYİM	

Edebiyatımızda Süleymaniye	33
Murat KOÇ	

Temelden Aleme İnşaat Süreci	57
Suphi SAATÇİ	

Strüktür Çözümü	73
İhsan MÜNGAN	

Kubbe ve Örtüde Dolaşım	101
Aras NEFTÇİ	

Malzeme ve Teknoloji	125
İlknur KOLAY – Serpil ÇELİK	

Taş İşçiliği ve Profiller	149
Aziz DOĞANAY	

Restitüsyon ve Restorasyon	193
K. Kutgün EYÜPGİLLER – Y. Mimar Mine ÖZALTIN	

Türebeler	235
Aziz DOĞANAY	

Sessizler Bahçesi	267
Mustafa SÜRÜN	

Güneş Saati ve Su	285
Atilla BİR – Mustafa KAÇAR	

Kalemişi, Cam ve Revzen	297
Semih İRTEŞ	

Süleymaniye’nin Ahşapları	333
Rüstem BOZER	

Yazılar ve İmzalar	359
Ali Rıza ÖZCAN	

Kütüphane	383
Nevzat KAYA	

Sinan Çağı Kronolojisi	412
Selçuk MÜLAYİM	

Genel Kaynakça	418
Selçuk MÜLAYİM	





SÜLEYMANİYE'DE BAYRAM SABAHI



Yahya Kemal BEYATLI

Artarak gönlümün aydınlığı her saniyede
Bir mehâbetli sabah oldu Süleymâniye`de
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi
Yer yer aksettiriyor mavileşen manzaradan,
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her an aradan.
Gecenin bitmeye yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanat, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.
Bu sükûnette karışıkça karanlıkla ışık
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.
Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târih oluyor.

Ordu-milletlerin en çok döğüşen, en sarpı
Adamış sevdiği Allah`na bir böyle yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.





Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seğmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi;
Taşımış harcını g z leri, serd rıyla,
Taşı yenmiş nice bin işçisi, m m rıyla.
H r ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne,
Uhrevî bir kapı ağmış buradan gökyüzüne,
Taa ki geçsin ezeli rahmete ruh orduları..
Bir neferdir, bu zafer mâbedinin m m r .
Ulu mâbed! Seni ancak bu sabah anlıyorum;
Ben de bir vârisin olmakla bugün mağr rum;
Bir zaman hendeseden  bide zannettimdi;
Kubben altında bu cumh ra bakarken şimdi,
Senelerden beri rüyâda görüp özlediğim
Cedlerin mağfired iklimine girmiş gibiyim.
Dili bir, g nl  bir,  m n  bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;
Büyük Allah'ı anarken bir ağızdan herkes
Nice bin dalgahı Tekbîr oluyor tek bir ses;
Yükselen bir nakaratın büyüyen velvelesi,
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!
Gördüm  n safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr'i
Ne kadar saf idi s m s  bu mü'min neferin!

Kimdi? Bânisi mi, mîmârı mı ulvî eserin?
Taa Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli,
Çok büyük bir iş görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;
Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o,
Görünür halka bu günlerde teselli gibi o,
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.

Karşı dağlarda tutuşmuş gibi gül bahçeleri,
Koyu bir kırmızılık gökten ayırmakta yeri.
Gökte top sesleri var, belli, derinden derine;
Belki yüzlerce şehir sesleniyor birbirine.
Çok yakından mı bu sesler, çok uzaklardan mı?
Üsküdar`dan mı? Hisar`dan mı? Kavaklar`dan mı?
Bursa`dan, Konya`dan, İzmir`den, uzaktan uzağa,
Çarpıyor birbiri ardınca o dağdan bu dağa;
Şimdi her merhaleden, taa Bâyezîd`den, Van`dan,
Aynı top sesleri birbir geliyor her yandan.
Ne kadar duygulu, engin ve mübârek bu şehir!
Kadın erkek ve çocuk, gönlü dolanlar, yer yer,
Dinliyor hepsi büyük hâtrâlar rüzgârını,
Çaldıran topları ardınca Mohaç toplarını.

Gökte top sesleri, bir bir, nerelerden geliyor?
Mutlaka her biri bir başka zaferden geliyor:
Kosova`dan, Niğbolu`dan, Varna`dan, İstanbul`dan..
Anıyor her biri bir vak`ayı heybetle bu an;
Belgrad`dan mı? Budin, Eğri ve Uyvar`dan mı?
Son hudutlarda yücelmiş sıra dağlardan mı?





Deniz ufkunda bu top sesleri nereden geliyor?
Barbaros, belki, donanmayla seferden geliyor!..
Adalar`dan mı? Tunus`dan mı, Cezayir`den mi?
H r ufuklarda donanmış iki yüz p re gemi
Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor;
O mübârek gemiler hangi seherden geliyor?

Ulu m bedde karıştım vatanın birliğine.
Çok şükür Allaha, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşayanlarla beraber bulunan erv hı.

Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.







SÜLEYMANİYE’NİN ÜST KİMLİĞİ



Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM

*“Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;
Kubbenin altında bu cumhura bakarken şimdi,
Senelerden beri rüyâda görüp özlediğim
Cedlerin mağîret iklimine girmiş gibiydim.”*

Yahya Kemal Beyatlı
(Süleymaniye’de Bayram Sabahı)

Bir insan yapısının İstanbul’a neler katabildiğini anlamak için hava fotoğrafları bile yeterince çarpıcı olabiliyor. Ne var ki, Süleymaniye Külliyesi havadan seyredilmek üzere yapılmadı. Önce şehrin uzak semtlerinden ve denizden, sonra daha yakın açılardan gözleyerek buradaki ortama ve tarih sahnesine girebiliyoruz. Ahşap evleri birer birer geçtikten sonra, iyice yaklaştıkça insan hayatına katılan ayrıntıları benliğimizle bütünleştirebiliyoruz. İrili-ufaklı yüzlerce kubbeyle örtülmüş bir kasabadaysanız, dünden bugüne bu ortamda yaşananları, benliğinizde tekrar hissetmek için, bu külliye-yi yürüyerek dolaşmayı daha çok isteyeceksiniz.

Gezegenimizin en uzak köşesinden kalkıp, sadece Süleymaniye Külliyesi’ni görmek için İstanbul’a gelmiş olsanız bile, yolculuğunuz buna değer. Eğer gelemiyorsanız bu kitap sizi gezdirmeyi üstlenmiş olacak. İstanbul’da

yaşadığınız halde Süleymaniye’ye hiç yaklaşmadıysanız zaten ömrünüzün yarısı boşuna geçmiş demektir.

Karadan ve denizden surlarla çevrilerek tarih boyunca korunduğu için “Suriçi” olarak da adlandırılan tarihi yarımada, Vefa, Unkapanı, Eminönü ve Tahtakale gibi canlı merkezlerin kuşattığı Süleymaniye semtinde, Beyazıt’tan Edirnekapi’ya uzanan eksenin kuzeyinde, bir sırt yapan arazinin en uygun kesimine yerleşen külliye, bu konumuyla Galata kıyıları, hatta Üsküdar’dan bakanlar için şehrin en etkili silüetini tamamlar. Sinan, Haliç’e hakim tepelerden birine tüm külliye-yi yerleştirirken, topografik konumu en verimli bir biçimde değerlendiren bir şehir planlamacısı olduğunu da göstermiştir. Bu özellikleriyle, Fatih Külliyesi’ne göre biraz daha küçük, fakat toprak-yapı ilişkileri bağlamında daha organik yerleştiği için, Süleymaniye’nin şehre katkısı bütünüyle farklıdır.

Sultan III. Murad'ın
oğlu Şahzade
Mehmed'in sünnet
düğünü sırasındaki
tören alayında
Süleymaniye'nin
devasa maketi
omuzlarda
taşınarak geçiriliyor.
Sultanahmet
Meydanı'ndaki
bu geçitte 15
kadar taşıyıcının
omuzlarındaki
maketin sol üstündeki
üçlü grupta, ortadaki
kişinin Mimar Sinan
olduğu düşünülür.
(1582, *Surnâme-i
Hümâyun, Dügün Kitabı*,
N. Atasoy, Koçbank,
İstanbul 1997, s.62)



Zengin çağrışımlı ve uluslar üstü, çağları aşabilen ve büyüklükleri bir araya getiren bu ortam, sadece bir inanç sistemi ya da yalınkat Osmanlı varlığını anlattığı için değil; bir dönemin ruhsal modelini olduğu gibi sunabildiğinden, bütün zamanlar için anlamlı ve etkilidir. Uzak ve yakın bakışla, genelde ve ayrıntıda, büyük klasiklerde olan her şey en genel anlamda burada yaşıyor.

Sinan Okulu'nu sapasağlam ayakta tutan rasyonel tasarımlar ve teknolojik desteklerle, düşünceyi hayata geçiren ruhsal duyarlıkların nasıl birleştiği, bu kitabın bölümleri boyunca seçkin araştırmacıların kaleminden, en uygun görsel malzemeyle canlanarak gün ışığına çıkıyor. Buradaki mimarî ortamı yaratan tasarım sürecinin kuşkusuz bir geçmişi vardı. Konya, Bursa ve Edirne'deki denemelerle giderek açıklık kazanan yaratıcı heyecan, Anadolu ve Balkan şehirlerinde akıl almaz çeşitlemelere başvurarak ilerlemişti. İstanbul her şeyin başlangıcı değildi. Ancak, çarpıcı bir biçimde görülüyor ki; Kanuni yönetimindeki bir düzende sürekli tırmanış gösteren inşaat ustaları, neredeyse öncesi ve sonrası olmayan bir mimari üslubun ürünlerini nadide çiçekler gibi bu toprağın üstünde yarattılar. Ne Rönesans Avrupasında ne Safevi İran'ında ve ne de 19. yüzyılın İstanbul eklektiğinde böylesine özgün ürünler verilemedi, mimaride 16. yüzyılın Osmanlı sonuçlarına ulaşamadı.

Sinan Okulu'nu, diğer kültür çevrelerinden ayıran anlayış farkı, uzun süredir yerli-yabancı akademisyenlerce ortaya konduğundan, uzun ve ayrıntılı araştırmaların sonuçlarını tekrarlamaya, karmaşık kuramsal tartışmalara girmeye gerek kalmıyor. Kısaca söylemek gerekirse, Süleymaniye örneği, değişik işlevler taşıyan farklı yapı tiplerini bir arada



planlayan geleneksel külliye kavramının ilk sırada gelen ürünlerinden biridir. İstanbul Suriçi'nin tepelerinden birine inşa edilmiş olan yapılar topluluğuna uzaktan bakanlar, dikkati çeken bir yükselti halindeki camiye hemen algıladıkları için, külliyenin varlığı kolayca fark edilemez. Oysa topografya, şehir dokusu ve yeşil alanlarla bütünleşen külliye, medreseler, darüzzıyafe, türbeler ve bunları birbirine bağlayan sokak örgüsüyle geniş bir alana yayılmaktadır. Hem camiye hem de 16. yüzyılın Osmanlı mimarisini daha geniş bir anlayışla kavrayabilmek için, diğer yapıları, ulaşım, bağlantı ve yükseklik ilişkileriyle külliye bütünü içinde ele almak kaçınılmazdır.

Süleymaniye gibi bir yapı alanının eşsiz kimliğini farkedebilmek için onun temsil ettiği kavramları hem kentsel gelişim içinde hem de öncesi ve sonrasıyla sorgulamak gerekiyor. Bu değerlendirme kuşkusuz tek yapı ölçeğindeki tipolojik tanımlamalardan farklı olacaktır. Bu bağlamda külliye konusu, hayat içinde

detaylanmış sınırlı bir işlevden çok, farklı işlevleri toplayıp bir araya getiren bir toplu tasarım kavramını gündeme getiriyor. Bir külliye, sınıflar ve cemaatler üstü bir site olarak doğrudan kent planlamasına bağlanırken, ulaşım ve su gibi alt yapı unsurları, ölçü büyüklükleri dolayısıyla ileri teknolojileri de son sınırlarına kadar zorlayan prestij alanı olarak çoğu kez yöneticinin adıyla anılmaktadır.

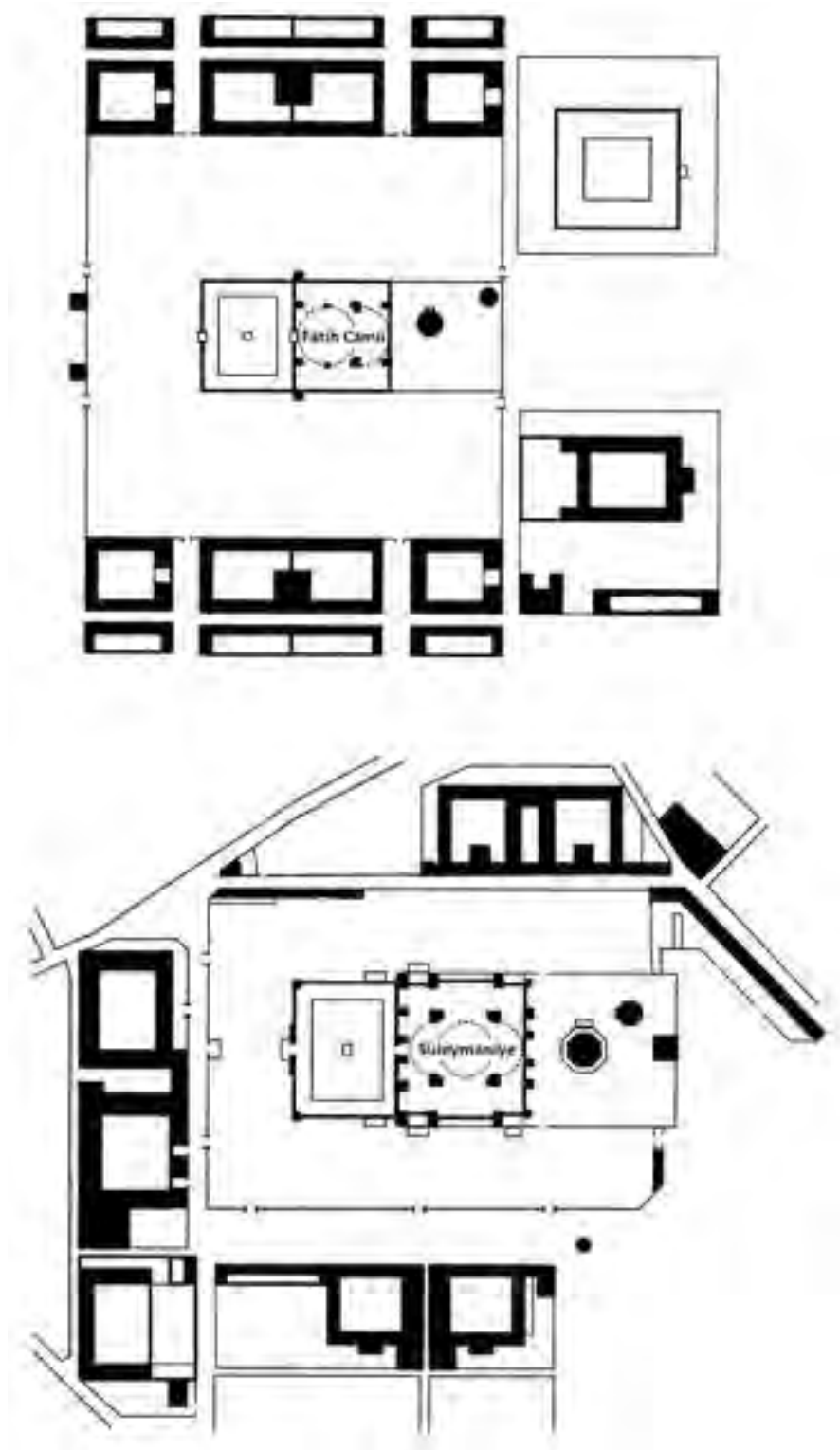
Biraz eskilere gidelim. İslam kentini kuranlar ya da onu geliştirmek isteyenler, toplu yaşanan büyük yerleşim alanlarını surlarla çevirmekle kalmadılar; kalabalıkların yerleşecekleri mahalleleri planlarken çoğu kez inanç odaklı yapılar etrafında gelişen işlevi esas aldılar. Öyleki, şehrin ulu camisi, her zaman yöneticinin sarayından çok daha önemli olmuştur. Gerçek şu ki siyasal merkez cami idi. Sultan ya da emir, bir dilenci ya da askerle aynı safta namaz kılıyor, hutbe onun adına bu mekânda okunuyordu. Cuma (toplanma) günü istisnasız her Müslüman'ın Tanrı huzurunda boy gösterdiği yer yine burasıydı. Eğitim, yeme-içme ve her türlü toplantıların da yine bu odak etrafında örgütlenmesi doğal bir süreç oldu. Hayatın gerçeği, kentin mimari gerçeğini doğal olarak şekillendirdi. Günde beş vakit ibadet için Müslümanlar'ı toplayan cami ya da mescid esas alınarak, ticari yapılar, hamam ve kervansaray da zaman içinde bütüne eklenince, farklı işlevler taşıyan yapılar birbirine yaklaştırıldı. Bunların birbirine yakın, bitişik hatta bazen iç içe planlanması, yönetim ilişkilerini, eğitimi, iletişimi kısaca tüm hayatı yoğunlaştırıyordu. Başlangıçta cami, her türlü işlevi gördüğü gibi, bazı Selçuklu medreseleri içinde, türbe ve mescid için ayrılmış bölmeler oluşturuluyordu. Ancak giderek nüfusun artması, iş ve işlemlerin detaylanması, büyüyen şehirde yeni kurumlara uygun yeni binaların tesis

edilmesini zorunlu hâle getiriyordu. Toplumsal zorunluluk ve hayatın pratiği, külliye, manzume veya heyet dediğimiz yapı gruplarını böylece oluşturdu.

İlk birleşmenin cami-medrese ikilisinden geliştiğini söyleyebiliriz. Bu tür yapılaşmalar büyük programlı tasarımlara dönüşünce, bu işin bir yönetici eliyle ve vakıf eseri olarak tesis edilmesi gelenek oldu. Bu süreç doğal olarak, külliye çekirdeğine bir ya da birkaç türbenin eklenebilmesi için fırsat tanımış oluyordu. Külliyelelere çok yakışan hazirelerin oluşması ise daha sonraki gelişmelerdir. İstanbul hazirelerinin büyük çoğunluğu 19. yüzyılda oluşmuştur.

Hem ekonomik olan hem de bir yönetim kolaylığı getiren külliye kavramı, Selçuklu ve Beylikler döneminde gelişirken, her aşamada mimarları sadece teknolojik üstünlük açısından değil, fakat kent planlaması açısından da deneyen yapı alanlarına dönüşmekteydi. Bursa, Edirne, Amasya ve Manisa'da uygulanan örnekler yanında Balkanlar'daki erken Osmanlı mimarisi bu alanda seçkin çıkışlar yaptı.

İstanbul'un fethiyle birlikte, hızla geliştirilen yapılaşma faaliyetinin en geniş ve simgesel göstergesi, şehrin yedi tepesinden biri üzerinde görülür. Fetihten on yıl kadar sonra, 1470'te tamamlanan Fatih Külliyesi, hem kapladığı alan hem de simetrik planlama açısından etkileyici bir yapılar topluluğu oluşturunuyordu. Süleymaniye'den 100 yıl kadar önce, yaklaşık 400x400 metrelik bir alana yerleştirilen Fatih Külliyesi, 300x300 metrelik bir alana yerleşecek olan Süleymaniye Külliyesi'ne göre daha geniştir. Bu böyle olduğu gibi, Fatih Külliyesi'nin son derecede katı ve emredici bir geometriye göre yapıldığı açıktır. Şematik bakıldığında, daha küçük ve





önemli bir ziyaret yeri olan Fatih'in türbesi de ciddi hasarlar görmüş ve en sonunda yeniden yapılmış olduğundan, yerinin bile değiştiğini ileri sürenler vardır. Kısacası, külliye sağlam bir zemine oturtulamamıştı. Söz konusu depremlerin çoğunu yaşayan ve kayıpsız atlatan Süleymaniye Külliyesi, teknolojik üstünlüğünü zemin-yapı ilişkilerindeki güçlü birlikteliğe borçluydu.

Osmanlı Devleti'nin güçlü yöneticisi Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566)'ın isteği ile ve onun adına inşa edilen yapılar topluluğu, Ortaçağ mimarisinde zirve noktalardan birini temsil ettiği için önemlidir. Çok geniş bir alanda oluşturulan fiziki ortamda, odak yapı sayılan caminin, mimarı tarafından "kalfalık eserim" olarak tanımlanması, büyük ustanın mesleki gelişim basamağı ve yaratma heyecanının bir ifadesidir. Dönemin belgeleri, yapım teknolojisi ve bina bilgisine ait somut açıklamaları bugün beklediğimiz kolaylıkta vermiyor. İnşaat sürecinde yapılan her ödeme kaydedildiğinden, ancak bu bağlamdaki bilgileri bulabiliyoruz. Günümüz araştırmacıları için önemli bir boyut olarak, gün ışığına çıkmış arşiv belgeleri ve ana kaynaklar dolayısıyla inşaat sürecinin yeterince aydınlatılmış olması, her şeye rağmen diğer Osmanlı yapılarına göre daha doğru zeminlerde tartışmayı sağlamıştır. Yine de tasarım ve üslup konusu bir muamma, dönemin terminolojisi alaca karanlıkta.

Fatih Külliyesi ile bundan çok daha sonra yapılan Sultanahmet Külliyesi de göz önüne alındığında, her biri binlerce metrekaare alana oturan ve İstanbul ufkunun yatay eksenlerine hayat veren bu yapıların; sıradan bir el becerisiyle, ezbere ya da sadece iman gücüyle yapıldığını kabul edip geçmek, akıl ve mantık ölçülerini zorluyor. Düşünceyi göz

düzensiz durum planını Kanuni adıyla bağdaştıramayanların, iki yapı grubundan hangisinin daha önce olduğu konusunda şüpheye düşmemeleri mümkün değildir. Bu neden böyledir?

Yakın gözlemler, ölçümler ve özellikle zemin etütleri göstermiştir ki; her iki külliyei şekillendirirken aynı zamanda birbirinden ayıran başlıca etken prestij tutkusu değil, toprağı esas alan akılcılıktır. Cetvelden çıkma muhteşem bir planlama sonucu yaratılan külliye ile, araziyle organik bütünleşen bir başka külliye-nin deprem karşısındaki davranışları, kuvvet, kudret ve ataklıkla, akılcılık arasındaki ince çizgiyi de belirlemiştir.

Kusursuz simetriye uydurulan devasa Fatih Külliyesi, zincirleme yer sarsıntılarıyla hasar görmüş, peşpeşe bazı yapı unsurlarını zaman içinde büsbütün kaybetmiş, 1766 depremi camiyi çökertmişti. 1771'de yeni bir plana göre "Yeni Fatih Camisi" adıyla anılması bu sebeptendir. Yapıldığı günden bugüne çok

Washington'daki Kanuni portresi Heykeltıraş Joseph Kiselewski tarafından tasarılan bu portrenin mermer uygulanması Eduwrd H. Rotti tarafından yapılmıştır. İnsanlık tarihi boyunca "yasa koruyucu" 23 liderin portresi, Washington Capital'ün sol kanadındaki ikinci kat büyük salonu (House of Representatives) 1949-50 arasında yeniden düzenlenirken yerleştirilmiştir. (Compilation of Works of Art and Other Objects in the United States Capitol, United States Government Printing Office, Washinton, 1965, s. 287.)

ardı ederek, plansız-projesiz yapı girişimlerinin nasıl olup da 450 yıl ayakta kalabildiğini açıklamak güçleşiyor.

Arşiv belgeleri ve *Tezkiretü'l Bünyan* gibi yazmalardaki anlatımlara göre, Beyazıt'ta, bugün İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü'nü de içine alarak Vefa'ya doğru genişleyen Eski Saray'ın bir kısmı yapılacak külliye'nin inşaat alanı olarak uygun görülmüş ve inşaat burada başlatılmıştır. Konu, Sinan'ın ağzından şu şekilde dile getirilmektedir:

"Buyurdu ol Şehr-i ferhunde tâli

Yapam kendilerine bir hûb cami

O dem tarh eyleyip Eski Saray'ı

Süleymaniye'ye vurdum binayı"

Bugün hazineye bakan ön cephesi Kâbe'ye yönelen cami esas olmak üzere, bu binayı çeviren diğer yapıların, şehrin farklı kesimlerinden nasıl görüneceği çok önceden tamamlanan proje çizimleriyle belirlenmiş, külliye tamamlandığında nasıl bir manzara sunacağı, Sinan ve yardımcıları tarafından kağıt üzerine işlenmiş olduğundan, arazi üzerinde hafifçe yükselen tepenin, adeta yamacın devamı olan bir piramidal kütleyle tamamlanacağı biliniyordu.

Bugünün ölçülerine göre bile oldukça hızlı ilerleyen inşaat, ortada cami olmak üzere, bütün yapıları "U" düzenine göre sıralayan bir durum planı göstermektedir. Yaklaşık 60 dönümlük arazi içinde, farklı düzeylerde eğitim veren medreseler, hadis okulu, hastahane, Kuran eğitimi veren bir okul, sıbyan mektebi, imaret, misafirhane, han, hamam, kütüphane ve mimarın kendi türbesi ile çok sayıda dükkân yer almaktadır. Evliya Çelebi, bütün yapılarıyla birlikte bu külliye'nin "bin

kubbe ile örtülü" olduğunu ve üç bin kişinin burada hizmet verdiğini yazar.

Genel durum planında cami dış avlusu, külliye'nin öteki yapılarına ve şehre sokaklarla bağlanırken, bu ana fikirle cami merkeze alınmış, ona derin ve geniş bir görsel perspektif sağlanmıştır. Hazire ile revaklı iç avlu arasındaki cami ana kütleşi böylece tam ortaya alınırken, sonuç olarak her yolun oraya çıkacağı bir merkez oluşturulmuştur. Bu planlama, daha geometrik ve medrese hacimlerinin daha ağır bastığı Fatih Külliyesi'ne göre, topografyayı en etkin bir biçimde kullanan, özellikle kuzeydoğudaki yamaç inişlerine uygun teras ve dolgu çalışmalarını başarıyla uygulayan Süleymaniye'nin kent silüetindeki katkısını daha farklı sonuçlandırmıştır.

Kısaca özetlemek gerekirse medrese planlarında benimsenen esas, ortada revaklarla

Ortadaki kişinin Mimar Sinan olduğu düşünülür.



Süleymaniye'nin
maketi
omuzlarda
taşıyor.



çevrili bir iç avlu ile bu açıklığı kuşatan çok sayıda öğrenci hücresi ve dersanelerden oluşmaktadır. Ana girişleri cami yönüne çevrilmiş tüm yapılarda orta avlu anlayışı benimsenmiş, bina aralarında yaya akışı için yeterli genişlikte sokaklar bırakılmış, düzgün kesme taş yapı kütleleriyle yeşil alanlar arasında denge gözetilmiştir. Kubbe çapları ve yüksekliklerindeki küçük değişiklikler, örtülen hacimlerle ilgili olmakla birlikte, bunlar genelde üst yapıyı hareketlendiren başlıca küresel unsurlardır. Enlemesine, yatay gelişen yapı tipleri, gerek cami kütesine olan mesafeleri gerekse kat sınırları dolayısıyla, caminin piramidal yükseltisini daha da vurgulamaktadırlar. Bu görüntüyü bozan unsurlar, 19. yüz-

yıldan başlayarak fırsat buldukça külliye'nin şurasına-burasına sokulan yapılarıdır. Bu bağlamda Hazirenin güneydoğusunda yer alan ve eski Seraskerlik bahçesine açılan yoğun taş süslemeli görkemli taçkapısının külliye ile ilişkisini tanımlamak mümkün değildir.

Temel atıldıktan yedi yıl sonra, caminin tamamlanmasını ve bir cuma gününe rastlayan resm-i kûşadı Sinan şöyle anlatıyor: "Anahtarını padişahın dest-i mübareklerine verdim ve dua eyleyup el kavuşturun durdum. Padişah da Odabaşı'na teveccüh ederek: *Cami açmaya kim elyaktır?* Dediklerinde, o da, *Padişahım ağa bendeniz bir pîr-i azizdir. Bu babda elyak ol emekdar kulunuzdur*, deyince, padişah da: *Bu bina eyle-*

diğın beyt-ıllahı yine sen açmak evladır, deyu, duâ ve senâ edüb, miftahı cân-u dilden verince, ya Fettah deyub açtum”.

Sinan’la ilgili olaylar, halk söylentileri, anekdotlar, rivayetler, hatta mitolojik unsurlarla süslenen Koca Sinan motifi, adeta Nasreddin Hoca hikâyelerine dönüştürüldüğünden, o ve onun çağdaşı olan isimler, çoğu kez toplumsal tarihin dışında tutulmakta, 16. yüzyılın devlet ve toplum düzenini göz ardı edilmektedir. Onun yaşam öyküsü, etnik kökeni vb. ayrıntılar, Osmanlı uygarlığının insan üreten muhteşem mekanizması içinde değerlendirilmediği, yalnız Sinan değil; Barbaros, Frenk İbrahim Paşa, Bakî ve Nigârî gibi isimler de, ancak birer Hollywood starı gibi sahneye çıkarılırlar. Oysa Sinan’ın başarısı da, tıpkı ötekiler gibi belirli bir uygarlık modeliyle bütünleşen yetenekli bir ustanın başarısından başka bir şey değildir. Onu farklı kılan şey, yaşadığı ortamı elle tutulabilir hâle getirmesi, çağdaşı olan mimarları aşarak yeni denklemlere göre yeni ortamlar yaratabilmesidir.

İbadete açıldığı günlerde Süleymaniye, çevresinde enlemesine uzanmış külliye binaları, üç katı aşmayan kiremit çatılı evlerle selviler arasında yükselmekteydi. Bu ortam içinde yükselen cami, çoğu araştırmacı tarafından Mısır piramitlerine benzetilmektedir. Uzak-tan bakıldığında genel çizgilerindeki bu kaba benzerliğe rağmen, bir piramitteki tekdüze üçgen yüzeyin ölüm sessizliği burada yerini, kırık çizgilerle dairesel yayların değişimi ve sürekliliğine bırakmıştır. Prizmatik küpler ve yarımkürelerin kademeli istiflenişi Sinan Okulu’na kadar böylesine dengeli ve sağlam kurulmamıştı. Doğru sunulmuş bir kütle bugün de etkili olmasının nedenlerinden biri budur. Ancak, en az kütlede gözümüzü hareket ettiren ana çizgiler kadar etkili olan bir

boyut var ki; bu özelliği külliyenin tüm yapılarında hatta Sinan Okulu genelinde görebiliyoruz.

Külliyenin mimarisinde ulaşılan noktayı kavramaya çalışırken, mekânlar ve hacim arayışları kadar yapıların görsel sunuluşlarını da ele almak gerekiyor. Çünkü bütünsel etki, sadece ölçülerdeki büyüklükler ya da ayrıntılardaki teknolojik buluşlarla sınırlı kalmıyor, seçkin bir mimari okul yaratılırken, başarı, mimari süslemedeki kararlılıkla da öne çıkıyor. Bir başka deyişle konu, sadece büyük kubbe inşa edebilmek ya da çok renkli, bin bir çeşit rumî ya da hatayileri yüzeylere işlemek değil; tüm bunları kuşatan ve ölçülendiren kimlik duygusuyla ilgilidir.

Yaklaşık iki yüzyıllık bir süreci paylaşarak art arda gelen sanatçı kuşakları, İslam mimarisinde ilk kez, mimariyi farklı bir bütün olarak kavradıkları için Süleymaniye’yi farklı bir resim hâlinde yaratabildiler. Geniş bir coğrafi alana yayıldıktan sonra, Safevi ya da Memlûk kültür çevrelerinden ayrılan mimari plastiğin işlevi dışı vururken, çini malzemenin dekorasyondaki yeri ve konumu da kendiliğinden belirmişti. Bu bağlamda, çininin yapıya uygulanmasında benimsenen anlayış, kalemişi, malakârî ya da taş süslemelerden çok farklı değildir. Mimari plastikte fark edilen belirli tutumu, çağdaşı kültür çevreleri kadar, bir bakıma coğrafi varisi olduğu Bizans mimariyle de karşılaştırdığımızda, konunun, bir zenginlik ve ihtişam yarışından öte, bir kimliğin öne sürülüşü olarak da tanımlayabiliyoruz.

Külliyenin inşası sırasında kullanılan ham madde ve tüm malzemenin yakın ve uzak mesafelerden getirildiğini biliyoruz. Bir klasik dönem yapısında tuğlanın görsel olarak kendisini belli etmemesi, erken Osmanlı ve

Bizans mimarisinden ayrılmaya karar vermiş bir iradenin Süleymaniye'den daha önce belirilmiş olması, Osmanlı mimarî kavramının yeni bir yola girdiğini gösteriyor, bu davranış özgün bir stil yaratma arzusundan kaynaklanıyordu. Osmanlılar, mabetlerinde ve büyük programlı diğer yapılarında tuğla fasat görmekten artık hoşlanmıyorlardı. İlginçtir ki, doğup büyüdükları ve içinde öldükleri evler hep ahşaptı. Örtü sistemindeki tuğla malzemeyi dikkatle saklayan, kendileri ahşap binalarda yaşarken büyük yapılarda küfekiye yönelen yapı ustalarının inançları, ilkeleri ve ruhsal modellerinin nasıl oluştuğunu bilemiyoruz. Onlar sınırlarını beraberlerinde götürdüler.

Osmanlı mimarları kısa bir süre çiniyi yapıların dış yüzlerinde uyguladıktan hemen sonra bundan vazgeçtiler. Bu tutumları, tasarım yöntemleri ve motif çözümlemelerinden daha önemli ve öncelikli gözüküyor. Süleymaniye Camisi, kent silüetine, görkemli fakat İslam dünyasının en renksiz kubbelerini getirmiştir. Üstelik renksizlik bağlamındaki bu durgunluk, minareler ve çatı seviyesinden başlayarak toprağa kadar inmektedir. Çiniden nasibini almamış bir mimari kütlenin nasıl bu derecede etkili olabildiği sorusu yanında, içeri girildiğinde, bu bağlamda neden her şeyin değiştiği sorusu, herhalde daha uzun süre tartışılacak. İç-dış ayrımında anahtar rollerden birini çini kaplamalar üstlendiğine göre, dekorasyon programını yönlendiren bir düşünce ilkesi olması gerekiyor.

Kurşun kaplanmış kubbeleri ve küfeki cepheleleri, daha gösterişli malzeme sayılan mermer ya da çiniye başvurmada dünyaya kabul ettiren estetik, revaklı avluda ölçülü bir renk oyunu hazırlamıştır. Bu ortamda yarı kapa-

lı bir alana girildiğinden, pencerelerin sağır kemer aynalarında çini uygulamalar için yeterli ve elverişli bölmeler ayrılmıştır. Burada bitkisel dekorun çevirdiği yazı panoları iç mekândaki renkli ortama hazırlık niteliğindedir. Çinideki zenginliğin zirvesi sayılan Eminönü Rüstempaşa Camii (1560/61)'nde canlanan kaplamalar ancak büyük kemer üzenlerine kadar tırmanabildiğinden, iç mekânda bile bir sınırlamadan söz edebiliriz. Süleymaniye'de daha da azalan çini uygulama iç mekânda bir cennet bahçesi yaratmayı hedeflerken, yapının dış yüzünde bambaşka bir mantık devreye girmektedir.

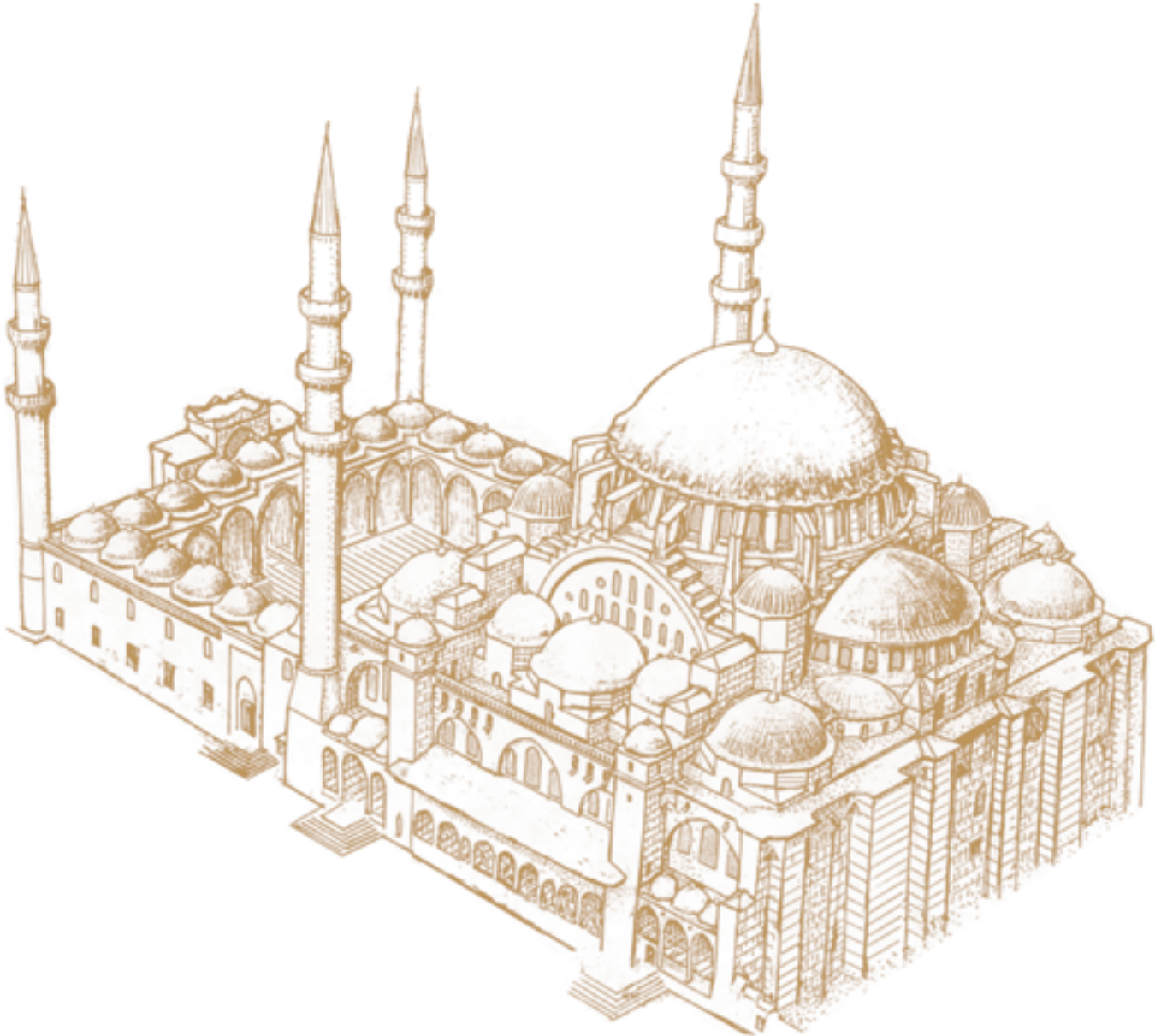
Alem altından abdest musluklarına kadar çinilerle kaplanmış bir Süleymaniye'ye sahip olduğumuzu düşünelim. Acaba böylesine renk ve ışık cümbüşüne boğulmuş bir yapıyı nasıl kabullenecektik. Kütle kompozisyonu, kemer-pencere ilişkileri, genel cephe düzeni, özetle, mimarın davranışına esas olan ideolojiyi aynı derecede güçlü kavrayabilecek miydik? Tezyinat programına ilişkin bu tür soruların cevabı hem çok basit hem de karmaşık bir denklemin anlaşılmasına bağlı.

Üzerinde yer aldığı topografya ve şehir dokusundaki özel duruşu yanında, ne Bizans ne de İran'a özenmeyen, Selçuklu'ya geri dönmeyen Süleymaniye, kendinden başkasına benzemek istemeyen soylu ve sakin benlik duygusunu öncelikle kendi heykeliyle fark ettiriyor.

Mısır piramitleri, Tac Mahal ve Eiffel Kulesi, dünya mirası olarak hayranlıkla izlediğimiz eserlerdir. Bunda hiç kimsenin şüphesi yok. Ancak, apaçık görülüyor ki, Süleymaniye'yi onlardan ayıran şey, görüntüsü kadar işlevidir. Bir "külliye" olarak insan hayatına katılma biçimi, insanla ve şehirle yoğun alış-veriş,

tekil anıt fikrinden çok, şehir kavramına vurgu yapması dünden bugüne onu benzersiz kılmaktadır. Azamet ve sükuneti dönemin entelektüel merkezinde birleştiren, çevresiyle bütünleşen bir mabedin, kudretli bir sadelik içinde topraktan yükselmesi rastlantı değildir. Külliye, ayrıntılı bir planlamayla yaratılırken, egemenlik düşüncesini güçlü bir üslupla İstanbul'a ekleyebilen Sinan Okulu'nun amaç-

ları, taş-toprak ve ölçü büyüklüğü gibi kavramların ötesindeydi. Türkleri, hem Avrupa hem de Arap-İran eksenli İslâm'dan farklı kılan nedir? sorusuna cevap verebilmek için Süleymaniye tek başına yeterlidir. Bu nedenle diyebiliriz ki, insan varlığını doğru kavrayarak, bunu mimari mekânlara aktarabilen Sinan Okulu burada bir üst kimlik sergilemektedir.









EDEBİYATIMIZDA SÜLEYMANİYE



Prof. Dr. Murat KOÇ

*“Kubbeyi içerden mâbedin üstüne,
mesnetleriyle alakası
görünmeyecek şekilde asar”*

Ahmet Hamdi Tanpınar
(Beş Şehir)

Mimar Sinan, yaşadığı devri eserleriyle dolduran hakiki sanatkarlardandır. Kanuni Sultan Süleyman fetih planında ülkeyi genişletirken, Sinan yaptığı âbidelerle fethedilen topraklara Türk mührünü vurur ve ayrı bir mana kazandırır. Sinan’ın eserlerinde taş işçiliği, hat, çini, sedefkârlık, hakkâklık gibi Türk el sanatları, bir bütün halinde, bir arada bulunmanın güzelliği ve terbiyesiyle, yine onun belirlediği ölçüler dahilinde yerlerini alırlar. 1550-1557 yılları arasında inşa edilen Süleymaniye; bânisi, mimarı, mimarî ölçüleri, Türk sanatının taşı besleyen zarafeti ve yapıldığı yer dolayısıyla mimarîmizin köşe taşlarından biridir. Mimar Sinan’ın dehası sayesinde 450 yıldır kuvvet ve zarafetiyle zamana meydan okumayı sürdürmektedir. Süleymaniye’yi ziyaret edenler, her gidişte farklı bir noktaya dikkat ederler. Bazen taş işçiliği, bazen hat, bazen çiniler ön plâna geçer ve diğerlerinin üzerinden konuşur. Bazen de bu ayrıntılar silinir ve camiin bütününe doğurduğu manevî hava, şadırvandaki suyun sesiyle insanı alıp geçmişe götürür. Bu geçmiş; fetih hatıraları, Türk İstanbul’un kuruluş ve gelişme macerası,

mimarî, musiki ve edebiyat yoluyla yeniden canlanır. Bu ziyaretlerde; devrin hükümdarı, eserin mimarı ve burada çalışmış bir taş işçisi, aynı asırda musikiye yeni bir makam getirmiş üstat yahut sermayesi lisan olan Bâki gibi bir şair, insana tanıdık gelir. Ferdî plândan bakınca, İstanbul’un ve bünyesinde barındırdığı mimarî eserlerin en önemli yanı, bu zengin geçmişi ve insana sağladığı geniş tahattur ve tahassüs imkânıdır.

Süleymaniye, yapıldığı dönemden itibaren edebiyatımıza da aksetmiş, estetiğini geçmişten günümüze farklı nesillere mensup yazarlarımızın değişik türlerdeki eserleri vasıtasıyla duyurmuştur.¹

Taşlıcalı Yahya Bey (?-1582) Süleymaniye hakkında kaleme aldığı bir kasidede camiin tasvirini yapmamakla beraber, mimarîsindeki güzelliği vurgulamış ve bânisini övmüştür.²

Evlîya Çelebi (?-1684), *Seyahatnâmesi*’nin İstanbul bölümünde³ temelinden süslemelerine kadar Süleymaniye’nin mimarî özelliklerine, yapının içinde taşıdığı sembollere, etrafındaki söylencelere ve yapılan ödemelere yer verir. Onun anlattıklarından Sinan’ın, padi-

şahı adına inşa ettiği Süleymaniye'nin temelini parçalı değil de yekpare bir kaya zemin üzerine oturtmayı tercih ettiğini anlıyoruz. Buna göre yapı, meydana gelecek depremlerden etkilenmeyecek, yıllara meydan okuyabilecektir. Evliya Çelebi Süleymaniye'nin temelinin kazılmasının üç sene sürdüğünü ve Osmanlıları ülkesinde ne kadar mimar, yapı ustası, taş yontucu ve mermer ustası varsa hepsinin bir araya gelerek bu üç yıl içinde temelini kurulacağı yekpare zemini ortaya çıkardıklarını söyler. Bunu takiben temel yerine oturtulur ve yapı kurulur. Süleymaniye kurulduğu günden beri, özellikle kubbe sisteminin farklılığıyla dikkat çekmiştir. (s. 112)

Evliya Çelebi binanın iç süslemelerine de yer ayırır. Bu süslemeler âdeta Türk sanatının ulaştığı en ileri noktalardır. Bilhassa Karahisarî'nin hattı ve Sarhoş İbrahim'in camlara kazandırdığı görünüş bu sanatlarda ulaşılan birer "zafer nağmesi" gibidir. Avluyu mermerlerinin güzelliğinden dolayı "ak yayla" tabiriyle anan Evliya Çelebi, Süleymaniye'nin sembolik özellikleri üzerinde de durur: "Bu camiin dört adet minareleri var ki, her biri birer ezan makamıdır. Sultan Süleyman Han, Osmanlıları'nın onuncu padişahı olduğundan ona alâmeten dört minare, on şerefe yapmışlardır. Camiye bitişik iki minare üç şerefeli göklere baş çekmiş (...) yüz basamak benzersiz minarelerdir." (s. 115)

Temelinden itibaren caminin dayanıklı olmasına özen gösterilmiş ve hayır duaları alınması için, imarı esnasında pek çok hayrat da yapılmıştır. İran Şahı Tahmasb, caminin inşasının uzun sürmesini -Sinan'ın sanatçı titizliği ve Kanuni'ye yaraşır bir eser ortaya koyma arzusuna değil-para yokluğuna bağlamış, bir miktar para ve kıymetli mücevher göndermiştir. Kanuni parayı dağıtmış, mücevherler

de minareyi süslemek için kullanılmıştır. Mücevherlerin kullanım şekli de Sinan'a has ve Süleymaniye'yi özel kılan bir başka tekniktir:

"Berî tarafta usta Mimar Sinan, bu mücevherleri birer tür sanat ile minarenin altıgen süsleri içine, kitabelerin ortasına, türlü türlü yapma mermer güller içine bu cevahirleri süslemiştir. Onun için o minareye hâlâ 'Cevahir Minare' derler. Güneşin ışığı bazı taşlara yansıyınca ışık verir, ama bazı taşlar sıcaklığın şiddetinden, kar ve yağmurdan bozulup ışığı yok olmuş ama caminin kible kapısı sofa kemeri ortasında bir Nişabur firuzesi vardır ki bir yuvarlak kâse kadar vardır. Hâlâ parıltısından insanın gözü kamaşır." (s. 116)

Süleymaniye yapısındaki sağlamlık, kubbe sistemindeki farklılık, iç ve dış süslemelerinin birbirine eş güzelliği dolayısıyla yerli ve yabancı mimar ve mühendisleri kendisine hayran bırakmıştır: "Bütün Frengistan'da dahi böyle bir ibret verici hendese ilmi üzere yetkin ve mükemmel bina görmedik." (s. 119) Yabancı mimarlar Süleymaniye'yi "zariflik, hoşluk, incelik ve şirinlikte" "daha sanatlı, ibret verici" (s. 119) bulmuşlar ve onu Aya-sofya'ya üstün tutmuşlardır. Bunlar da Evliya Çelebi'nin dikkatleri arasındadır.

Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936), *Safahat*'ın ikinci kitabı olan Süleymaniye Kürsüsü'nde⁴ camiye ele alırken ilk olarak medreselerini söz konusu eder ve bu vesileyle İslâmiyet'te, ilme verilen önemi bir kere daha vurgular:

"Dur da Ma'bud'una yükselmek için ilme basan Ma'bedin hâlini gör, işte serâpâ îman!" (s. 142)

Ardından Süleymaniye'yi "ziya âlemi, semavî yuva, Huda lânesi" olarak vasıflandırır. Camideki ışık ve aydınlıktan yola çıkılarak, İslâmiyet'in bir ışık ve aydınlık dini olduğu



vurgulanır. Dünyadaki her şey alt üst olsa, bütün erdemler ortadan kalksa bile Süleymaniye doğruluğun timsali olarak ayakta kalacak, asla mazi olmayacaktır. İnşa edildiği günden beri caminin dört minaresi Allah'ın adını ikrar eylemekte ve kubbesi altında yapılan ibadete aracı olmaktadır. Daha sonra Âkif, okuyucuyu Şadırvan kapısından camiye girmeye davet eder ve binayı son derece realist bir bakışla tasvire başlar. (s. 144) Cami, “sanatın ruhunu seyyal bulut şeklinde” gösterecek kadar özel bir mimarîye sahiptir. Bu sebeple Âkif, Sinan'ın dehasına olan hayranlığını şöyle belirtir:

“Sanki Mevlâ mütefekkir, kocaman bir beyni, Açıvermiş bize göstermek için her yerini.”(s. 144)

Âkif, caminin kubbe sistemindeki farklılığı da dile getirir. Camiden girince ilk olarak yarım kubbeler insanı karşılamaktadır. Ancak biraz ilerleyince, bu yarım kubbelerin ve dört aya-

ğın taşıdığı havada asılı gibi duran merkez kubbe insanı hayrete düşürmektedir:

“Bu yarım kubbeler elbette açık durmıyacak, Mutlaka birleşecektir” diye beş hatve kadar Atverdin mi, görür kubbeyi hayretle nazar... Ki dayanmış sanacaksın o yarım kubbelere. Ama pek doğru değil... Karşiki dört yekpâre Gıranittir taşıyan başları üstünde onu.

Kahramanlar ki asırlar bükemez bir kolunu!”(s. 145)

Âkif, ana kubbeyi destekleyen diğer kubbelerin de mimarîsindeki ince hesabı ve iç mimarîde cephe duvarı, camlar, mihrap, minber, mahfiller, kürsülerdeki mimarî anlayışı över. Mimar Sinan'ın bir bütünlük içinde maddeye nasıl şekil ve ruh kazandırdığını burada da görmek mümkündür. Ardından insanı “bitâb-ı telâkki bırakan âyâtın” verdiği

dinî vecdî okuyucuyu sarmasını, Sinan'ın ve ortaya koyduğu eserin bir aracı olmasını, bu vasıtayla hakikî Sâni'yi düşünerek kesretten vahdete ulaşmayı tavsiye eder:

“Vecde gel; vahdete dal, âlem-i kesretten uzak...

Yalnız Sâni'i gör; san'atı, masnû'u bırak!”(s. 146)

Görüldüğü gibi Âkif, Süleymaniye'yi ele alırken mimarîsindeki güzellik ve ince işçiliğin yanında, ilme verilen önemi gösteren medreseleri, içinde taşıdığı dinî vecd ve ibadete yaptığı aracılık üzerinde durmuştur.

Süleymaniye, Halide Edib Adivar'ın (1882-1964) çocukluk günlerindeki bir hatırasını bütün ihtişamıyla zapt eder ve muhayyilesini tesiri altına alır.⁵ Yazar, bir Ramazan günü sütanesi Nevres Bacı'yla Süleymaniye'de Mukabele'ye katılır. Bu hatırası ona öyle tesir etmiştir ki, yıllar sonra bile bu tatlı hatıranın silinmemesi için uzun bir süre Süleymaniye'ye gitmez. Bu çocukluk hatırasında, cami -en güzel zamanda- Ramazandan kaynaklanan bir dinî vecd ve heyecan manzarası içinde görme fırsatı bulur. Caminin etrafındaki kurşun renkli binalar, küçük Halide'yi cezbeder, bunlar arasındaki uyumu müziğe has bir tabirle açıklar. Cami, âdeta kendi içinde bir bütünlük taşıyan “senfoni”yi çağırır. Ruhunda “renk, şekil ve ses ahengi tek his içinde garip bir surette”(s. 58) birleşmiş gibidir. Bu güzelliğin, sanatın ve dinî hislerin coşkunluğunun tesiri altında, âdeta sarhoş olduğunu belirtir.

Halide Edib'in dikkat ettiği nokta, caminin birleştirici vasfıdır. Cami içinde âdeta “kollektif bir nabız” atıyor derken, Yahya Kemal'in fikrine yaklaşır. Çünkü Yahya Kemal de Süleymaniye'nin ortaklaşa bir ürün olduğunu, tarih içindeki Türk yürüyüşünün bu eseri İstanbul'un bir tepesine kondurduğunu,

kubbesinin birleştirici vasfını ve binaya her gelenin bu ruha kendisini kaptırdığını söylemiştir. Yazar, ibadet başlayınca camideki halkın tek bir ruh halinde hareket etmesinden “kollektif hissin ve hareketin ne demek olduğunu”(s. 59) anlar.

Akşam Teravih namazı için tekrar Süleymaniye'ye giderler. Bu defa yazarı büyüleyen şey, “garip ve tabiat üstü bir nur tecellisi” şeklinde tasvir ettiği mahyadır. O akşam, tanık olduğu kollektif yapıyı tekrar görme fırsatı bulur. Camideki bütün insanlar âdeta yek-vücut olmuştur. Yazar, namaz esnasındaki uyumu, bir “hareket senfonisi” şeklinde vasıflandırır.

Halide Edib yurt dışında kaldığı dönemlerde, pek çok dine ait mabetle karşılaşmış, ancak hiçbirinde Süleymaniye'yi aşacak bir özellik bulamamıştır. Süleymaniye bulunduğu yerle öyle bütünleşmiştir ki, yazara tabiatın bir parçası izlenimini verir. Halide Edib, Süleymaniye'de Türk mimarîsindeki “azamet ve sükûn”la, “sadelik ve kudret”in birleşmiş bir örneğini görme fırsatı bulur:

“Osmanlı İmparatorluğu'na karşı hislerim ne olursa olsun, Süleymaniye Camii'nin kubbesinde Sinan'ın ifade ettiği güzelliğe karşı duyduğum minnet ve hayranlık hiçbir zaman zâil olmadı. Bizans'ın renkli eserleri, Arap diyarının âdeta sihirli bir dantel gibi görünen mimarîsinin yanında, bu azamet ve sükûn ifade eden sade hatları ve kıvrımları ile Süleymaniye, tabiatın kendisinin yaratmış olduğu bir eser gibi görünüyordu. Hulâsa Hristiyanlığın büyük mabetlerini, Hindistan'ın milâttan evvelki Hinduizm ve Budizm mabetlerini gördükten sonra dahi, dünya mimarîsinde Osmanlılar'ın sade ve kudretli zevkinin daima yeri olacağına inanıyorum.”(s. 61)

Süleymaniye, yazara hep bu ilk hatıranın sisli perdesinin arkasından görünür. Bu hatıranın çağrıştırdığı şeyleri kaybetme korkusu yüzünden etrafındaki müze ve imareti gezdiğinde bile uzun bir süre camiye girmez: “Süleymaniye’ye girsem o ilk teravihte yüzüme çarpan ilâhi hatıranın kaybolmasından korktum.”(s. 61) diyerek itirafta bulunur.

Halide Edib’in övgüyle andığı Süleymaniye’nin mahyasından, Sermet Muhtar Alûs (1882-1957)’da bahseder: “... Birden fazla minareli selâtin camiler o geceden itibaren mahya kurmaya başladılar. Bunların içinde mahyacılara en ustalar sırasıyla Fatih, Süleymaniye, Sultanahmet, Yeniciami, Beyazıt ve Şehzâde’ninki.”⁶ Diğer yazarları değişik yönleriyle kendisine hayran bırakan Süleymaniye, Sermet Muhtar’ı mahyalarıyla büyülemiştir.

Süleymaniye’yi Sinan’ın dehası, yapıldığı devir, mimarî yapısı ve Türkler’i toplayan kubbesi dolayısıyla ele alan Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), fethedilen toprakların üzerinde meydana gelen sosyal hayat ve ortaya konulan sanat eserleri vasıtasıyla bir vatan çehresi kazanacağına inanır. Fetihden sonraki zaman içinde kurulan İstanbul’dan “Türk İstanbul” şeklinde bahseder. Fetihle beraber İstanbul, Bizans çağından Türk çağına geçmiş ve Türk İstanbul’un kuruluş macerası başlamıştır. Bu şehre Türk mührünü vuran eserler, hiç kuşkusuz mimarî eserlerdir. Fetihden sonra İstanbul ufukları başta dinî yapılar olmak üzere, yeni mimarî eserlerle tanışmaya başlar. Bunlar Bizans’tan farklı, Selçuk terbiyesinden geçmiş, Osmanlı anlayışı ve şehrin kazandırdığı geniş peyzaj imkânlarıyla zenginleşmiş, yeni bir coğrafyada yeni bir terkipte meydana gelmiş eserlerdir. Bu eserler içinde şüphesiz Süleymaniye’nin çok ayrı bir yeri vardır. İmparatorluk, Kanuni’nin fetihleri dolayısıyla

kemal devrindedir. Acemi Oğlanlar Ocağı’nda yetişen, Kanuni’nin fetihlerine katılan, bu fetihleri kolaylaştıracak köprüler kuran, daha sonra buralarda karşılaştığı mimarî eserleri inceleyerek yeni bir terkiye ulaşan Sinan, hem insan olarak hem de mimarîde kemal devrindedir. Bunlara bağlı olarak Süleymaniye, bir olgunluk eseri halinde İstanbul silüetinde yükselir. Selçuk Mülâyim’in Süleymaniye’yi doğuran devrin atmosferi üzerinde durması, son derece doğrudur.⁷ Büyük sanat eserlerinin meydana geldiği devirlere bakarsak, farklı bir atmosfer taşıdığına tanık oluruz. Bu eserler hem böyle bir muhit isterler hem de bu muhit içinde meydana gelirken farklı sanatlara ait eserleri beslerler.

Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*’da yer alan “Türk İstanbul II” adlı yazısında, Sinan ve Süleymaniye’yi değerlendirirken öncelikle Sinan’ın yetiştiği devri ele alır. Yavuz Sultan Selim’in oğlu Sultan Süleyman, dolu bulduğu devlet hazinesi sayesinde, İstanbul’daki imar işlerine hız verir. İmparatorluklarda her şey bir terbiyenin eseridir ve her ferdin payına bu terbiyeden düşecek şeyler vardır. Osmanlı İmparatorluğu da kuruluş ve yükseliş dönemlerinde Saray, Yeniçeri Ocağı, Donanma gibi konularda kuvvetli bir sistem ve hiyerarşiye bağlıdır. Yahya Kemal, Sinan’ın yetiştiği Acemi Oğlanlar Ocağı’nın önemine değinir. Ona göre bu ocaktan Sinan gibi bir mimarın yetişmesi, “ordu terbiyesinin derecesini”(s. 56) göstermektedir.

Yahya Kemal, bir mimarî edebiyatımızın ve mimarlık tarihimizin olmamasına hayıflanır, bu eksiklik nedeniyle Sinan, Ayas, Hayrettin, Kemalettin gibi mimarlarımızı doğru bir şekilde değerlendirme imkânına sahip olmadığımızı belirtir. Ele aldığı her şeyi dahiyâne bir şekilde başaran atalarımızın, bunları yazı-

ya geçirerek ölümsüzleştirmemesini “feci bir talihsizlik” olarak görür. Kendisi de âdeti bu eksikliği telâfi etmek istercesine eserlerinde eski dönemleri yorumlamaya, tarihi ferdi düşüncesinin ve sanatının temel noktalarından biri hâline getirmeye gayret etmiştir. Tarihe bakışta getirdiği yeni yorumlarla, bize ait zenginlikleri bugün de yeniden keşfetmemizi sağlamaktadır.

Uzun bir ömür süren Sinan, Kanuni, İkinci Selim ve Üçüncü Murad devirleri boyunca İstanbul’un manzarasına “başka bir revnak veren”(s. 56) isimdir. Yahya Kemal onun dehasını sık sık dile getirir. Sinan’ın kudreti ve mimarlığa getirdiği yeni çizgiler yüzünden, devrindeki her eser ona izafe edilmiştir. Bunda, başında bulunmasa bile bazı eserlerin modelini çizip yardımcılarına havale etmesinin ya da teknikte görülen unsurların onun tarzına benzemesinin rolü vardır. Kanuni döneminde Sinan, “Ser Mîmârân-ı Hâssa”dır. Saray’a bağlı Mimarlar Ocağı’nın başında padişahın ve devletin inşaat işlerini yürütmektedir. Sinan’ın eserlerinde büyük bir çeşitlilik göze çarpar. O, kudretini tek bir yapı tarzına teslim etmemiştir. “İstanbul’u her tarafından selâtin camileri, vezir camileri, mescitler, medreseler, türbeler, imaretler, dârüşşifalar, kervansaraylar, hanlar, hamamlar, sebiller, mekteplerle donatmıştı(r)”(s. 57), yaptığı saraylar “göz kamaştırıcıdır.” Bu şekilde farklı eserler meydana getirmesi taş ve ölçülere bakışını genişletmiş, mimarlık faaliyetini zenginleştiren bir unsur olmuştur. Farklı türlerdeki eserlerde de aynı başarıyı göstermesi, onun dehasının bir başka delilidir.

Yahya Kemal, Süleymaniye’yi Sinan’ın “kemal merhalesi”nin eseri ve “milliyetimizin en büyük âbidesi”(s. 58) olarak görür. Bu eserle Sinan’ın “devrini mimarîde temsil” ettiğini

vurgular. Büyük fetihleriyle asrını dolduran Sultan Süleyman, Sinan’a böyle bir eseri inşa etmesi için her türlü imkânı sağlamıştır. Bu yapının meydana gelmesi için böyle iki gücün bir araya gelmesi gerekmektedir. Yahya Kemal Süleymaniye’nin devrini bütün haşmetiyle doldurduğunu düşünür ve onun ortaya çıkışındaki bu faktörü belirttikten sonra mimarî özelliklerine değinir:

“İki kısımdan mürekkep ulu mabedin şadırvan tarafı üstü açık, 24 sütun üzerinde yükselen 28 küçük kubbeli muhteşem bir çerçevedir. Sütunların 10’u beyaz mermerden, 12’si pembe granitten, cami kapısında olan ikisi de somâkidendir. Ortada şadırvan, işlenmiş mermerden ve tunçtandır. Camide kubbe, dayanacağı yerlere yüklenmiş değil, âdeti gökten inmiş de konmuş zannedilir. Mihrap, minber, hünkâr mahfeli millî oymacılığın incelik harikalarıdır. Mimarî ve dekor sanatlarının bu mükemmel terkinde asalet, sadelik ve ihtişam gözleri yormayan bir manzaradır.”(s. 59)

Bu değerlendirmelerin ardından Süleymaniye’nin İstanbul’a fethin yüzüncü yıldönümü hatırası olduğunu: “Fetihten yüz sene sonra Türklük İstanbul’a böyle bir eser vermiştir.” (s. 59) sözleriyle dile getirir.

Yahya Kemal, camiyi bir bütün olarak görür. Caminin yanı sıra külliye yapıları mimarî açıdan da ayrı ayrı değerdedirler. Bu eser aynı zamanda Türk sosyal hayatının bir göstergesidir. Bir bütün olarak bakıldığında, hayatla ölüm bir arada duyulur. Süleyman camide ihtişam ve ölümsüzlüğü, türbesinde ise fâniliği göstermektedir. Çevresinde bulunan ve toplumun ihtiyacını karşılayan medreseler, tâbhâne, imaret, bîmârhâne, dârüşşifa, dârütıbb, Sultan Süleyman’ın türbesi, mimarî açıdan camiyi tamamlarlar ve hepsi



de deha sahibi bir mimarın elinden çıktıklarını ayrı ayrı duyurmak konusunda anlaşmış gibidirler.

Eğil Dağlar'da yer alan "Kıssadan Hisse" adlı yazısında, Sinan'ın soy kütüğünü araştırmanın boş olduğunu, onun Türk milletine ve İslâm dinine mensubiyetinin en büyük delilinin Süleymaniye olduğunu söyler.⁹

Yahya Kemal'de millî kültür değerleri arasında mimarî ön planda gelir. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"¹⁰ adlı şiirinde dilin, veznin ve şiir sanatının verdiği imkânlar ölçüsünde, Süleymaniye Camii'ni şiire taşır. Dili burada da diğer şiirlerindeki gibi âdeta bir mimarî düzeninde istif eder. Ses ve imaj açısından her kelime ait olduğu yeri bulmuştur. Kelimenin tam manasıyla klâsik olan ve parçadan çok bütünü gören Yahya Kemal, şiirde caminin mimarî özelliklerini değil, insanda uyandırdığı tarihî, millî, dinî duyuş ve düşünceleri ele alır. Cami, bu meselelerin imkân verdiği bir bakışla esere girer. Caminin mimarîdeki eşsizliği yanında taşıdığı büyüklük, genişlik,

aydınlık, ihtişam âdeta şiirin yapısına siner. Süleymaniye şairin muhayyilesinde, tarih içinde Malazgirt'ten sonraki Türk yürüyüşünün bir sembolüdür.

Şair, bir bayram sabahında Süleymaniye'ye gider. Süleymaniye'nin kubbesi, geçmişte yaşamış olanları şimdi yaşayanlarla bir araya toplayan, âdeta zaman mefhumunu ortadan kaldıran bir sembol olur. Şair caminin bize ait zaman ve değerleri taşıdığını, geçmişle şimdi arasında köprü kurduğunu "Kendi Gök Kubbemiz" tabiriyle ön plâna çıkarır. Şiirde zaman mefhumu kaybolmakta, eski seferlere katılmış atalarımız da bu bayram sabahında kendilerinden sonra gelen ve Türk hayatını devam ettiren nesillerle buluşmak üzere Süleymaniye'ye gelmektedir.

Yahya Kemal, Türk milletinin en önemli vasfının "ordu-millet" vasfı olduğunu söyler. Süleymaniye; bu vasfı hakkıyla taşıyan Türk milletinin gazisi, serdarı, mimarı, işçisiyle ortaklaşa inşa ederek yaradana sunduğu, gökyüzüne açılan uhrevî bir kapıdır. Yahya Ke-

mal, caminin kolektif yanını vurgulamak için Süleyman ve Sinan'ın adını zikretmez. Bunu daha sonraki mısralarda bir nefere izafe eder. Sinan son dine mensup bir mimar olarak görevini başarıyla yerine getirmiştir. Süleymaniye ruhlar ile yaşayanları buluşturan bir kapıdır:

“Ordu-milletlerin en çok döğüşen, en sarpı
Adamış sevdiği Allah'ına böyle bir yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.”

Yahya Kemal caminin mimarî özelliklerinden çok, taşıdığı değer ve üzerine sinen dinî, millî ve manevî havayı ön plâna çıkarır. Daha önce cami mimarî ölçülerin mükemmeliyetine sahip gibi görmüş, “hendeseden âbide” zannetmiş, ancak o gün Süleymaniye'nin ruhunu keşfetmiş ve bu keşif sayesinde “Cedlerin mağfired iklimine” girme imkânı bulmuştur.

Tanpınar, hocası Yahya Kemal için: “Muhayyilesi istediği anda geçmiş zamanın emrine girerdi.”¹¹ demiştir. Burada da aynı durum yaşanır. Süleymaniye'de alınan tekbir sesleri onu büyük fetihlerin tekbir seslerine götürür; gözünün önünde: “Nice tuğlarla karışmış nice bin at yele!” canlanır. Yahya Kemal binanın mimarı olarak bir neferi düşündüğünü: “Bir neferdir bu zafer mâbedinin mîmârı” sözleriyle ifade eder. Ve bu nefer ön safta oturan bir askerin şahsında canlanır. Ön safta oturan nefer esvaplı genç, Malazgirt'ten beri yürüyen, Anadolu'yu vatan, İstanbul'u fetheden ve fethettiği her coğrafyaya yeni bir nizam ve medeniyet getiren Türkler'in sembolü olur. Süleymaniye de Malazgirt'ten itibaren hayata geçen Anadolu'daki Türk yürüyüşünün eseri, kemal noktası ve İstanbul'daki en önemli Türk mührüdür:

“Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr'i;
Ne kadar sâf idi sîmâsı bu mü'min neferin!
Kimdi? Bânîsi mi, mîmârı mı ulvî eserin?
Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyâda yigit yüzlerinin en güzeli,
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz.

Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz...”

Daha sonra şair, fetihlere eşlik eden top seslerini duyar. Çaldıran ve Mohaç topları başta olmak üzere Kosova, Niğbolu, Varna ve İstanbul fethinin topları şairin muhayyilesinde canlanır. Tarih içinde fethedilen, fakat o an elimizde olmayan şehirler bu top sesleri vasıtasıyla birbirlerine seslenirler. Ardından kara fetihlerini taçlandıran Barbaros'u ve onun denizlerdeki fetihlerini hatırlayan Yahya Kemal, bayram sabahının verdiği vecd ve heyecan, Süleymaniye'nin uyandırdığı duygu ve düşünceler, zengin tarihî çağrışımlar sayesinde tekrar vatanın birliğine karışmanın gururunu yaşar. Burada sadece yaşayanları değil, yaşayanlarla beraber ölenlerin ruhunu da görme imkânı bulur. Kendisi de bir ruh bütünlüğüne ulaşır. Süleymaniye'nin aydınlık ve ışık dolu yapısı, Yahya Kemal'in gönlünü de doldurur. “Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı” sözleriyle camiden ayrılır.

Yahya Kemal, şiirinde Sinan'ın mimarîsindeki güzelliği vurgulamıştır. Ancak O, daha ziyade caminin uyandırdığı duygu ve düşüncelerin, -asla kaybedilmemesi gereken- tarihteki

devamlılık ilkesinin peşindedir. Malazgirt'te savaşılan nefer, kendi döneminde yaşayan bir neferin şahsında tekrar canlanır. Yani Yahya Kemal burada yine “Kökü mazide olan âti”nin peşindedir. Abdülhak Şinasi Hisar, Bâkî'nin Kanuni Sultan Süleyman Mersiyesi için “sözden ve sestten bir Süleymaniye” demiştir.¹² Bu düşünceden yola çıkarak Yahya Kemal'in şiiri için biz de “sesten ve ışıktan bir Süleymaniye” diyebiliriz.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Osmanlı tarihi içinde ele aldığı dönemin plastik dilini-sanatlar arasındaki etkileşimi de göz önünde bulundurarak zengin çağrışımlarla en iyi yorumlayan yazarımızdır. Tanpınar, hocası Yahya Kemal'den farklı olarak mimarî eserlerin teknik yönü üzerinde daha fazla durur. Bunu yaparken mekânın estetiğini ve zamanın ona kazandırdığı değerleri ön plâna çıkarmaya çalışır. *Beş Şehir*¹³ adlı eserinde Sinan'ın yaşadığı devre dikkat çeker. Bu devir: “Çekiç seslerinin gazâ tekbirleri ve zafer nâralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut”(s. 35-36) devirdir. İmparatorluğun her tarafında imar faaliyeti devam etmekte, genişleyen fetihlerin kazandırdığı büyüklük mimarîde de aksini bulmakta ve vatan çehresi Türk mührüyle tanışmaktadır. Tanpınar'a göre “Sinan bir an'aneyi tek başına tüketen, kendinden sonra gelenlere pek az bir şey bırakan sanatkârlardandır.”(s. 38) Bu yönü dolayısıyla onu Yunan heykelinde Fidas, Rönesans'ta Mikelanj ve Palladio ile mukayese eder. Sinan, mimarînin o zamana kadar sağladığı gelişmeyi tek başına kendisinde toplar. Bunun üzerine kendi dehasının terkiibini ekler. Öyle ki Sinan'dan sonra gelenler, yaptıkları eserlerde onun gölgesinden konuşurlar.

Tanpınar da Yahya Kemal gibi fethedilen toprakların üzerinde yaşanan sosyal hayat ve kurulan mimarî eserlerle bir vatan çehresi kazandığına inanır. İstanbul'a vurulan Türk mührünün, asıl mimarîde aranması gerektiğini dile getirir. İstanbul'u “kendisini bir tek mimarî üslûbuna”(s. 31) teslim etmiş bir şehir olarak görür ve onu bu yönü dolayısıyla Roma, Atina, İsfahan, Gırnata, Bruges gibi şehirlere benzetenlerin haklı olduğunu söyler. Yalnız İstanbul'un bu şehirlerden farklı bir yanı vardır: “Şehrin tabiatı bu eserlerin görünmesine ayrıca yardım eder.”(s. 31) Coğrafi yapısındaki çeşitlilik, ışığın akislerinin bunlara kattığı zenginlik sayesinde, İstanbul diğer şehirlere üstün gelir ve üzerinde kurulan mimarî eserlerin görünüşüne eklemelerde bulunur. Tanpınar'a göre, Sinan Süleymaniye'yi kurarken şehrin bu tabii peyzaj unsurlarını da göz önüne almıştır. Boğaz, âdetâ “Süleymaniye'nin dış avlusundan görülen ve insana caminin bir parçası, çok ustaca düzenlenmiş, geniş plânlı, ağaçlı, büyük suları olan bir üçüncü avlusu duygusunu”(s. 31-32) bırakır.

Fetihten itibaren yapılan mimarî eserlerle, İstanbul bir Türk şehri hüviyeti kazanmıştır. Cami, han, medrese, hamam, Topkapı Sarayı, çeşmeler, evliya türbeleri Türk mührünün İstanbul'daki çeşitli görünümleridir ve şehirle mimarî arasındaki bir uyum ve tecrübe gibidir. Tanpınar bu manzaranın bir “deha ile tamamlanması” işini Sinan'ın yaptığını söyler. Sinan, kendinden önceki tecrübelerden de yararlanarak mimarlığa damgasını vurur. Malzemeye hâkim oluş tarzı, öncekilere farklıdır. Bu da onun asla taklitte kalmadığını, kendi sanatkâr şahsiyeti içinde yeni bir terkiibe ulaştığını gösterir. Sinan, her eserinde bir öncekini aşar. Süleymaniye bir zirve sayılırken, Selimiye'de bu deha ölçülere yine



farklılıklar katmasını bilir. Özellikle kubbe ve duvar sistemine yenilikler getirmiştir:

“... Kubbeyi içerden mabedin üstüne, mesnedleriyle alâkası görünmeyecek şekilde asar. Dışardan ise yarım kubbe, küçük gerdanlık kubbeler ile, oyunlarla onu bütün büyük nisbetlerine rağmen âdeta tabii bir teşekkül hâline koyar.

Yan cephe meselesini ise daha Şehzade Camii'nde halleder. Onun kemer, sütun, galeri ve pencerelerle yaptığı terkipler varyasyonu gerçekten şaşılacak şeydir. Zaten büyük ile zarifi, organik ile süsü bu kadar birbirinde bulan dehâ azdır. Ritmi nasıl kırar, nasıl yenisinden ona döner?”(s. 34-35)

Tanpınar, aynı asırda meydana gelen sanat eserleri arasındaki etkileşim üzerinde de durur. *Beş Şehir*'de çoğu zaman bir mimarî ese-

rini, aynı devirde meydana gelen bir musiki eseriyle birlikte ele alır. Bunlardan yola çıkarak devrin ruhunu, değişen insanı ve bu değişimin malzemeye nasıl yansıdığını bulmaya çalışır. Sanat eserleri âdeta içinde meydana geldikleri dönemin atmosferini canlandırırlar. Bu düşüncelerle Süleymaniye'yi anlatırken, Bâkî'yi söz konusu eder. Bâkî'nin sese hâkimiyetinde ve Divan şiirine getirdiği kendine has söyleyişte Sinan'ın tesirini araştırır.¹⁴ Onun özellikle mersiyesindeki ses zenginliği ve bütün şiirlerinde varlığı hissedilen malzemeye hâkimiyet, Tanpınar'ın üzerinde durduğu en önemli noktadır. Süleymaniye yapılırken Bâkî genç bir molladır, bir yıl süreyle de inşaata nezaret etmiştir. Gözünün önünde Süleymaniye'nin şekillendiğini gören Bâkî, malzemesine farklı bir gözle bakma imkânı bulmuştur: “Kimbilir, belki de Türkçe'yi o kadar kudretle bükmesini burada, nizamını

yakından bilmediği bu sanatın gözü önünde, çıldırtıcı bir sağlamlıkla yükselişini göre göre öğrenmiştir.”(s. 36) Farklı malzemeyi kullanan sanatlar da birbirini etkileyebilmekte, en azından devrin ortak ruhundan akisler taşımaktadırlar.

Tanpınar, Süleymaniye’yi Bâkî’nin “Kanuni Sultan Süleyman Mersiyesi”yle beraber düşünür. Bu iki eser onun zihninde birleşmiş gibidir ve birbirlerinden akisler taşırlar. Bilhassa mersiyeedeki kelime seçimi, bu kelimelerin âdeta mimarî düzende istifi ve taşıdığı iç ahenk, o zamana kadar Türk şiirinde ulaşılmamış bir merhaledir: “Şiirimizde gerçekten mimarî konstrüksiyon bu manzume ile başlar.”(s. 37) İki sanatkar, -deha, zevk, sanatkârâne ilham ve çalışma sayesinde- devri dolduran padişahlara iki ayrı ölümsüz eser ithaf edebilmişlerdir.

Sinan’ın bir başka tesirini Yeni Camii’de tespit eder. Bu tesirle beraber, devre bağlı olarak değişen ruh da mimariye yeni şeyler katmıştır. Tanpınar bu eseri de edebiyat ve musikiye has eserlerle bir arada düşünür. Öyle ki Yeni Camii, bir beste veya gazelin çağrıştırdığı şeyleri duyurur. Yeni Camii’nin güzelliğini, “plânından ziyade teferruatındaki mükemmellikte, şehrin bir sahilinde henüz karaya yaklaşmış masal gemisi duruşunda” bulur. Sinan’ın ve Süleymaniye’nin tesirini ise şöyle belirtir: “Şüphesiz burada da Sinan vardır; hatta yan cephe hemen hemen Süleymaniye’yi tekrarlar; fakat daha oynak, daha duygulu, hayatla birtakım münasebetler arıyor gibi. Yine onun mirası içinde olduğumuzu bilmekle beraber, başka bir iklime girdiğimiz ilk bakışta görülür.”(s. 42)

“Lodosa, Sise ve Lüfere Dair” adlı denemesinde, sisin yol açtığı geniş çağrışımlar dünyası içinde Süleymaniye’yi değerlendirir.¹⁵

İstanbul’un sahip olduğu manzara çeşitliliği ve mevsimlerin sağladığı renk ve ışık oyunları sayesinde mimarî eserlerin her defasında farklı görünebildiğine işaret eder. Yapıldığı devirde Bâkî’yle buluşan ve mimarîdeki kudretinin şiir sanatındaki aksini onda bulan Süleymaniye, Tanpınar’ın zihninde bu âbideyi bir kere daha ölümsüzleştiren Yahya Kemal’le buluşur. “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” yazıldığından beri, bu millî âbide ona Sinan ve Yahya Kemal’i birlikte hatırlatmaktadır. Kendisi de tam bir sanatçı olan ve sanata has yaratma sürecinin sancılarını yaşayan ve tanıyan Tanpınar, sisin açtığı geniş hayaller dünyasının imkân verdiği ölçüde tarihte bir gezinti yapar ve Sinan’ın binayı yaparken kendini kaptırdığı ilk sanatkârâne heyecanları duymaya çalışır. Böylece Süleymaniye’yi başka bir açıdan görme fırsatı bulur. Bu duygu ve düşünceler, âdeta farklı asırlar içinde yaşayan iki hakikî sanatkârın muhayyel buluşması gibidir.

I. Dünya Savaşı, Mütareke ve onu takip eden Millî Mücadele döneminde yazarlarımız mevcut manzaradan rahatsız olunca, İstanbul’un tarihî mekânlarına ve mimarî eserlerine sığınır. Bu eserler, zihinde açtıkları mazi koridoruyla geçmişin güzel günlerini düşündürerek ziyaretçilerini teskin eder, yaşadıkları acıyı az da olsa unutmalarını, yeni bir hamle yapabilmek için güç almalarını sağlar. Hamdullah Suphi Tanrıöver (1885-1966), “Köşe Minderi”¹⁶ adlı yazısında İstanbul işgal altındayken, şehrin üzerine çöken ağır havadan kurtulmak için Süleymaniye’ye nasıl sığındığını anlatır. Divanyolu’nda karşılaştığı bir Yunan otomobili onu üzüntüye sevk eder. Bu üzüntüden kurtulmak, atalarıyla söyleşmek için Süleymaniye’ye gider. Süleymaniye yazar için imparatorluğun en şanlı dönemini çağrıştıran bir hatıradır. O dönemde imparatorluk toprakla-

rında Tuna, Nil ve Fırat akmakta, yüz milyonu aşan nüfusuyla dünyanın en büyük nüfusunu bünyesinde bulundurmaktadır. Kanuni'nin fetihlerine bağlı olarak ülke bir ırklar, dinler ve medeniyetler topluluğudur. "Süleymaniye, böyle bir devrin gururunu ifade etmek üzere yükselmişti."(s. 120) Yazar o devrin yüksek gururunu tekrar hisseder. Süleymaniye'nin hatları vasıtasıyla bugünden geçmişe gider ve içinde bulunduğu sıkıntıları unutmak için derin bir "of" çeker. Bu feryadına mabet eşlik eder ve âdeta bir canlı gibi yazarın hüznüne katılır. O an için atalarıyla konuştuğunu, onların kendi derdine ortak olduğunu düşünür. Süleymaniye, Yahya Kemal'in şiirinde olduğu gibi Hamdullah Suphi için de cedlerle buluşma ve söyleşmeye vesile olur.

İşte bu sebeple Süleymaniye bizim "kendi gök kubbemizin" sembolüdür ve her dönemde kubbesi altına sığınan herkese, insanı kuşatan büyümlü atmosferi vasıtasıyla bir şeyler duyurmaktadır. Yazar, bu ortam içerisinde köşe minderinin bir sembol olduğunu kabul eder. Tehlikeden uzak bir vatan yaşamak isteği "köşe minderi" ile sembolize edilir: "Köşe minderi, bende saklı bir vatan hasretinden başka bir şey değilmiş."(s. 122) diyen yazar için o gün Süleymaniye bir vatan simgesi olur.

Ruşen Eşref Ünaydın (1892-1959), *Ayrılkılar* adlı eserinde yer alan "Süleymani-ye'de"¹⁷ adlı yazısında, üçüncü şahsın gözlemleri tarzında işgal İstanbul'daki duygu ve düşüncelerini dile getirir. Burada "mimarimizin evci" şeklinde vasıflandırılan Süleymaniye, Hamdullah Suphi gibi Ruşen Eşref'e de sığınmak olur. Ruşen Eşref o gün geçmişin şanlı günleri, mimarın dehası, devir ve Türk sanatını hep birlikte müşahade ederek sıkıntılarını dağıtmak fırsatını bulur.

Bu yazıda da Sinan, İstanbul'a en heybetli Türk mührünü vuran şahıs olarak görülür. Onu "azmin timsali ve gönüller iftiharını"(s. 188) kabul eder. İstanbul'da bıraktığı eserler vasıtasıyla Sinan'ın izinde dolaşır. Süleymaniye, Sinan'ın bütün mimarî tecrübelerinin toplandığı bir yapıdır. O, imparatorluk topraklarında gördüğü eserlerde ve Süleymaniye öncesinde inşa ettiği kendi eserlerinde, bir hazırlık dönemi geçirmiştir: "Senin Beç'ten Basra'ya kadar geniş bir mülke serpiştirdiğin camiler, Türk toprağı üstüne çizdiğin dahiyâne meşkler ve mümareselerdir. Bütün bunlarda güya Süleymaniye isimli şaheserin ilk şekillerini arar, tecrübe ederdin!"(s. 188)

Yazar, Süleymaniye'yi yapıldığı dönem içinde ele alır. Bu devirde ülke âdeta "dâhilerin telâkigâhı"dır. Kanuni'nin fetihler yoluyla asra damgasını vurduğu bu dönemde; Sokullu Mehmet, Barbaros Hayrettin, Fuzuli, Bâki, Sinan sayesinde, ordu, donanma, şiir ve mimarî âdeta yarış edencesine yeni zaferler kazanmakta ve birbirlerine eklemelerde bulunmaktadır. Süleymaniye gibi eserler de ancak böyle bir dönemde meydana gelebilir. Bu devirde dehalar toplanmış, imparatorluğa çeşitli hizmetlerde bulunmuşlar ve yaşadıkları asra yeni bir hüviyet kazandırmışlardır. Süleymaniye'ye dair sembollere de dikkat eden Ruşen Eşref, öncelikle Sinan'ın bağlı bulunduğu Yeniçeri Ocağı'nda kutsal kabul edilen üç sayısını ele alır ve bunun binanın ölçümlerine yansıyan yanı üzerinde dururken âdeta Süleymaniye'nin mimarî plânını verir:

"... Camiinin garba nazır cephesine bakınız, üç kattır. Duvarlar, incelik sıklaşan kenar kubbeleri ve yarım kubbeler, merkez kubbe... Duvarları da yanlama üçe bölünmüştü. Bunların iki ucundakinde üçer sütunlu, üçer kemerli, üçer kubbeli iki mütenazır kapı

vardır... İki kanallı haricî sütun silsilesinin alt kısımlarındaki orta sütun ve kemerler de üçtür. Ve bu sütunları üç orta kemer ihtiva eder. Bunlardan ortadakinin içinde üç büyük pencere görülür. Pencereilerin önünde ise üç yan kubbesi durur. Duvar ve sütunla başlayan bu tenazur bina yükseldikçe kemer, pencere, nihayet kubbe olur. Duvarlardan orta kubbeye çıkan desteklerse havaî üç basamak teşkil eder. Bu üçüzlü kemer, pencere kubbelerin merkeze isabet edenleri daima yanlarındakinden daha yüksektir. Bunları böyle gördükçe ‘Bu haşmet telâkkisini kat’i bir tenazur hissi tevzin ediyor.’ derdi. Duvarları üçe ayıran mesnetlerin üstüne, burçları andırır kuleli odalar oturtarak, mazgalları düşündüren mermer parmaklıklar çevirerek bu heyetle sanki Mimar, mücahit ve şahane bir din telâkkisini tespit etmek istemiş, haricî şekil itibarıyla Ayasofya’yı kaba bir taslak gibi geride bırakmıştı.”(s. 189-190)

Merkez kubbeyi taşıyan dört sütun ise, dört halifeye işaret etmektedir: “Dört somaki sütun Sinan’ın nazarında çehâr-yâr’a alâmetti. Bu dört din direği, başları üstünde kubbeyi, yani dîn-i Muhammed’i tutuyorlardı.”(s. 192-193)

Süleymaniye’de aynı zamanda, Sinan’ın dehasıyla Türk sanatı bir arada buluşmanın zaferini yaşamıştır. Camide, iç mekânı süsleyen sanatların âhenkli bir birleşimini görmek mümkündür. Bu sanatların her biri, diğerini ezmeden hem müstakil olarak vardır hem de zaman zaman ait olduğu sanatın sağladığı imkânlar üzerinden konuşurlar. Bir başka açıdan bakınca Süleymaniye, aslında bu sanatların bir toplamıdır:

“Bir Süleymaniye’yi vücuda getirmek emeliyle Mimar, neccar, senktraş, camcı, tunç dökücü, nahhat, hattat, halıcı, çinici, sedefçi,

müzehhip, mücellid, bütün güzel marifetlerin her şubesi hep bir arada hangi ilhamdan nasip aldınız ki böyle cûşâcûş çalıştınız!...” gibi sözlerle hayranlığını ifade ederdi. Mihrabın kenarını süsleyen Kütahya çinilerinin zevalsiz mavisine bakardı; sanırdı ki bunlar tabiattan henüz koparılmış mine çiçekleridir. Bunların arasındaki renkli camlar harikâsından gözlerini ayırmak istemezdi. ‘Sarhoş İbrahim’i Hayyam’ın renk ve baharla, şiir ve tasavvulla dolu iksirinden mest olup kâm almış bir âşık, bir şeyda telâkki ederdi. Bir üstad ki şekillere muhtaç olmaksızın, tabiattan hiçbir muayyen nebat iare etmeksizin sırf renklerin cümbüşüyle ruhlarda bir uhrevi bahçe tesiri uyandırmak füsünuna haizdir. Minberin mermerindeki garpkârî oylar ve üstündeki nefû külahıta altın çiviler gibi ışıldayan yıldızlar birer zarafet membâyıdı. Alt tabakadaki tunç parmaklıkları, ışığının üstüne örülmüş tenteneler sanırdı.”(s. 191)

Sinan’ın dehasının bir başka görünümü, keskin mimarî ölçüleri bu sanatlar vasıtasıyla alt etmiş olmasıdır. Sinan, binayı İslâmiyet’in bir sembolü sayılan ışık ve aydınlıkla doldurduğu gibi, akustik imkânları üzerinde de düşünmüştür. Ruşen Eşref, bunu yine sanatkârâne bir cümle ile dile getirir. Öyle ki kubbe, “en hafî ahları tekrar edecek kadar hisli”dir. (s. 191) Sinan’daki simetri hissi dikkat çeken bir başka husustur.

Süleymaniye’nin kubbesi o gün yine bir sembol olur. Vatanın kubbesi çatırdarken, Süleymaniye tek ve büyük kubbesiyle zorlukları göğüslemeye gayret etmekte ve kendisine sığınanlara şifa vermeye devam etmektedir. “Ta ki vatan kubbesi yeniden” kuruluncaya kadar Süleymaniye, yazara ve bu iklimde yaşayanlara teselli vermeye devam edecektir.

Ruşen Eşref, “Mimar Sinan’ın Kabrini Ziyaret”¹⁸ adlı yazısında Sinan’ı: “Allah’ın peygambere bir hediyesi ve Türkler’e bir iltifatı”(s. 195) şeklinde anar ve dehasını alkışlar. Süleyman’ın fetihleri zaman içinde unutulmuştur. Ancak Sinan, Süleymaniye ve diğer eserleri dolayısıyla hâlâ hatırlanmaktadır. Süleymaniye’de dikkati çeken bir diğer nokta, Ayasofya’nın zıddına İslâmiyet’in benimsediği ı ışık ve aydınlığın yapıyı tamamlamasıdır. Süleymaniye inşa edilene kadar yapılan dinî eserler, kubbe konusunda Ayasofya ile mukayese edilmiştir. Sinan sayesinde Ayasofya kubbesini aşan bir cami yapılır. Yazar, Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Fatih ve Selim’e yazdığı gibi bir şiiri Sinan için yazmamış olmasından dolayı hayıflanır: “Seni Hâmid, Fatih’e ve Selim’e gittiği gençlik hengâmında görmeliydi!”(s. 197) Ancak yazdığı son derece şairâne iki yazıyla bu eksikliği telâfi etmiştir.

Samiha Ayverdi (1906-1993), *İstanbul Gecele-ri*’nde yer alan “Süleymaniye”¹⁹ adlı yazısında daha çok semte sinen millî ve manevî hava üzerinde durur. Bu arada İstanbul ufkunu bütün haşmetiyle süsleyen Süleymaniye’nin sanatkârâne bir tasvirini de yapar. Süleymaniye “ölçüsüz bir deha ve zevkin infilâkı”(s. 52) olarak Sinan’ın mimarîdeki dehasının canlı bir delilidir. Yazarın *İbrahim Efendi Könağı*²⁰ adlı eserinde ise, Süleymaniye hatıralar arasından görülen çehresiyle yer alır. Eser Sinan’ın, “İslâm imanı ile Türk ruhunu müşterek bir plân üstünde tefsir edip şahikalaştırdığı Süleymaniye mucizesi”(s. 122), Sinan ise, “Türk sanatına Hakk’ın bir tebessümü”dür. (s. 124) Sinan, sanatını kurarken kendinden önceki tecrübelerden dersler çıkarmasını bilmiştir. Orduyla beraber yol alan, büyük fetihlere katılan Sinan bu esnada Arap, Memlûk, Lâtin, Bizans ve Roma eserlerini incelemiştir. Mimarî ölçüler konusunda bu eserlere dik-

kat eden Sinan, kendi “sentezini Türk-İslâm ruhunun çevresi ve çerçevesi içinde yapmıştı(r).”(s. 122) Sinan pek çok eser görmekte beraber, hiçbir zaman taklit hissi verecek bir yola gitmemiş, kendinden önceki tecrübeleri de dikkate alarak bir terkibe ulaşmasını bilmiştir. En büyük başarıyı camilerde göstermesi, kuvvetli imanının delili olarak görülür.

Süleymaniye yapıldığından beri kubbesi altında milleti toplayan ve kollektif his duyan bir eserdir. Ayverdi, bu noktaya da temas eder. Süleymaniye, kubbesi altında topladığı herkese de bu ortaklığı duyurur. Tek ve merkez bir kubbede birleşmek fikrinin esası buradadır. Bu manevî öneminin yanı sıra, Türk sanatının burada sergilediği uyum da mimarînin yeni bir zaferi olarak yüzyıllardır varlığını duyurmaktadır. Süleymaniye’de eski devrin bir arada telâkki edilen din ve sosyal hayat anlayışını ortaya koyan özellikler vardır. Süleymaniye, caminin yanı sıra medresesi, kütüphanesi, şifahanesi, türbesi ile hayatın her yönüyle bir bütün olduğunu ispat eder. Görüldüğü gibi Samiha Ayverdi Süleymaniye’yi değerlendirirken Sinan’ın dehası, mimarîdeki eşsizliği, iç ve dış estetiği ve dinî vecd ve heyecan etrafında toplayıcı vasfı üzerinde durmuştur.

Safiye Erol (1900-1964), “Lâlecan”²¹ adlı yazısında Türk kültüründe lâlenin yeri üzerinde durur. Lâle, Türk tarihi içinde diğer çiçeklerin üzerinden konuşmuş, hatta bir döneme adını verecek kadar önem kazanmıştır. Ardından Erol, Sinan’ın eserindeki lâle sembolünü ele alır. Annesinden dinlediği “ters lâle”yi görmek için Selimiye’yi tekrar tekrar ziyaret eder. Sinan’ın bu motifin ardına gizlediği şifreyi yorumlamaya çalışır: “Bir avuç kelime kaldı elimde: Aşk ve hayat, hayat ve sanat, sanat ve iman, iman ve mücadele,



mücadele ve aşk. Ama eksik söylemeyeyim, elimde bir avuç ölü kelime kaldıysa da gönlümde tükenmez bir diri hasret kaldı.”(s. 363) Yazar buna kani olmaz. Bu şifreyi çözmek için, Sinan’ın Süleymaniye’deki türbesine gider. Burada da bir lâle motifiyle karşılaşır. Ancak buradaki lâle düzdür. Yazar bu iki motifin karşılıklı olarak neyi söyletiğini merak eder. “Söyleyen bilmez, bilen söylemez”(s. 363) misalindeki gibi, bir sonuca varamaz.

İnsan, Sinan’ın şifresi ve Erol’un düşünceleri etrafında muhayyilesini çalıştırdığı zaman, bazı varsayımlara kendini kaptırmaktadır. Sanki Mimar Sinan, türbesindeki lâle motifiyle, Selimiye’dekine bir selâm göndermektedir. Belki de anlamını sadece Sinan’ın bildiği bu şifre, üstadın iki dahiyâne eserine attığı birer gizli imza, dünyadan âhirete uzanan uzun ve verimli yaşamında tarifi imkânsız bir sır, hayatta kazandığını, ölümden tükettiğini gösteren bir delildir.

Ârif Nihat Asya (1904-1975) da şiirlerine Süleymaniye’yi konu eder. “Süleymaniye”²² adlı rubaisinde Erciyes ve Süleymaniye’nin mehâbeti birbirine eş tutulur. “Süleymaniye”²³ adlı uzun şiirinde ise, Süleymaniye’nin Türk hayatındaki vazgeçilmez yeri, Sinan’ın dehası ve eserinin estetiği üzerinde durur. Asırlardır fetih beldesinin hür çocuklarını büyüten, onların ibadetlerine mekân olan Süleymaniye, mimarîdeki ihtişamının yanında bu millete ve dine mensup olmanın gurunun duyurur. Yahya Kemal gibi, Ârif Nihat da Süleymaniye’nin birleştirici vasfı üzerinde durur. Geçmişteki cedler yine cemaatin arasındadır ve devam eden ibadetler sayesinde o gün yaşayanlarla birleşirler. Süleymaniye nesiller arasında devamlılığı sağlayan bir eserdir. Bu sebeple kubbesinin başımızdan eksik olmaması temenni edilir. Sinan’ın mimarîdeki dehası, şiirde ön plâna çıkarılan bir başka konudur: “Böyle bir esere deha da yetmez!” derken bunun altı kuvvetle çizilir.

Büyük mimarî hesap ve ölçülerin yanında Süleymaniye'nin Türk sanatına has işlemele-ri de mükemmeldir. Bu işlemleri “göz nuru-na” katılan “iman gücü” doğurmuştur. Sinan böyle bir eser ortaya koymasına rağmen teva-zuyu elden bırakmamıştır. Ârif Nihat tarihte devamlılık fikrinin kaybedilmemesini, Süley-man ve Sinanlar'ın sonraki nesiller arasından da çıkmasını ister. Süleymaniye geçmiş, bu-gün ve gelecek arasında bir köprüdür. Aynı zamanda kulların Allah'a sunabileceği en güzel yapıdır:

“Ne mutlu çevrene, ne mutlu bize,

Ki seçmişsin ülken diye bu yurdu!

Ey sanat, gerçekten, Ulu Tanrı'nın

Bir evi olsaydı böyle olurdu!”

Ârif Nihat'ın isteği gerçekleşmiş, yeni nesiller Sinan'a yazı yoluyla âbideler kurarak borçla-rını ödeme yoluna gitmiştir.

Osmanlı tarihini eserlerine başarıyla taşı-yan²⁴ A. Turan Oflazoğlu (d. 1932) *Sinan*²⁵ adlı eserinde, sanatkar muhayyilesinin ken-disine sağladığı geniş imkânlar dahilinde, Süleymaniye'nin yapılış macerasını anlatır. Hakikî bir sanatkar olan ve sanata has ya-ratma sürecini iyi bilen Oflazoğlu, Sinan'ın eserini ortaya koyarken hissettiği heyecanla-rı, çektiği sancıları kaleme almıştır. Ölümün yaklaştığını hisseden Sultan Süleyman, adını ölümsüzleştirecek bir eser istemektedir. Bu görevi Mimarbaşı Sinan'a verir. Sinan yük-lendiği işin büyük sorumluluğunun farkın-dadır. Padişahına yakışacak bir eser ortaya koymak için sabırla çalışır. Ancak Kanuni sabırsızdır. Ölmeden evvel bu eseri görmek istemektedir. Sinan'sa padişahına dünya dur-dukça yaşayacak bir bina inşa etmenin pe-şindedir. Kanuni'nin sabırsızlığıyla, Sinan'ın sabrı eser boyunca çatışır. Çünkü Sinan “ey-

lemin zamanı”yla, “sanatın zamanı”nın ayrı olduğunu bilmektedir. Eylem adamının du-rup düşüncecek vakti yoktur. Sanat adamı ise, bütün mimarî ölçüleri etraflıca düşünmek zorundadır. Sonunda Sinan'ın sanatkar sabrı galip gelir. Binayı düşündüğü zamanda biti-rir ve sabrının meyvesi Süleymaniye'yi padi-şahına sunar. Oflazoğlu, Kanuni'nin gerçek ölümsüzlüğün peşinde olduğunu, bu sebeple Süleymaniye'yi yaptırdığını eserinin giriş kıs-mında söyler.

Eserin olay örgüsü, Süleymaniye'nin yapılışı etrafında toplanır. Oflazoğlu, esere konu etti-ği tarihî kahramanların ruh hallerini tiyatro sanatının imkânları ve kendi şairâne üslubu-nun mükemmelliği içinde başarıyla vermiştir. Büyük fetihlerin sahibi Kanuni yaşlılık dö-nemindedir. Ölüm ve unutulmak düşüncesi zaman zaman padişahı yoklar ve âdeta esir eder. Bu sebeple Mimarbaşı Sinan'dan adını ölümsüzleştirecek bir eser ister:

“Ama nerde şimdi? Bir var bir yok...

Bütün o zaferlere, dahası, yaşadığıma

tanık istiyorum Sinan, elle tutulur bir şey.

Benim bu dünyadaki maceram sana ema-net.”(s. 5)

Sinan padişahın bu arzusu üzerine sabırla işe girer. Çevresindekiler Ayasofya'yı ölçü alıp, onu geçecek bir eser bekleseler de, Sinan için ölçü Ayasofya değildir. O, padişahını ölçü alır ve eserinin bânisi “Sultan Süleyman ka-dar”(s. 9) büyük olacağını dile getirir. Cami-nin temelini kazılması uzun sürer. Sinan tek parça zemine ulaşmak arzusundadır. Böy-lece bina asırlara meydan okuyacak, Süley-man'ı arzu ettiği ölümsüzlüğe kavuşturacak-tır. Sinan ve Süleyman kader birliği ederler. Süleyman adını ebedî kılacak bir yapı ister. Sinan'sa hem padişahın bu isteğini gerçekle-

tiyecek hem de ebediyete mal olacak çehreler içinde yerini alacaktır. Yaşadıkları devirde ve caminin doğuş sürecinde ikisi de birbirlerini tamamlarlar. Kanuni'nin devlete verdiği azamet, Sinan'ın da büyük eserler yapmasını sağlar. Kanuni'nin sunduğu maddî imkânlar, devlete sağladığı prestij ve devrindeki atmosfer, Sinan'a mimaride geniş bir hareket imkânı ve yeni bir ufuk kazandırır. Bunun yanında sorumluluğunu da arttırır. Sinan bu durumu şu sözleriyle belirtir:

“Sultan Süleyman olmasaydı yapmak istedikleri içinde kalırdı Sinan'ın;

Sultan Süleyman olmasaydı Mimar Sinan da olmazdı.”(s. 11)

Sai, Sinan'ın orduyla geniş bir coğrafyayı dolaştığını, bu durumun onun sanatına çok şey kattığını söyler. Kendinden önceki önemli yapıları inceleyen, onların zamana nasıl direndiklerini veya direnemediklerini tespit eden Sinan, eser bittiğinde herkes adına bir zafer kazanılacağını ve caminin halka mal olacağını söyler. Kanuni sabırsızdır. Ölüm korkusu Sinan'ın büyük bir eser yapacağını hissettikten sonra onu daha fazla yoklar: “Süleymaniye'de namaz kılariken ölüm denilen avcı bana av olacaktır.”(s. 35) sözü onun hem kudretli yapısını hem de ölüm karşısındaki çaresizliğini ortaya koyar.

Süleymaniye'yi yaparken -başta Kanuni olmak üzere-, herkes Sinan'dan Ayasofya'yı aşacak bir eser bekler. O ise Ayasofya'yı kendine ölçü almadığını, yaratıcılığını onunla sınırlamadığını söyler. Çünkü sanatta bir şeyi ölçü olarak alan, ona yakın veya onu biraz geçecek eserler ortaya koyabilir ya da örneğine teslim olur.

Kanuni'nin beklemeye sabrı yoktur: “Neden Süleymaniye'mi benden esirgersin?”(s. 121) diye sorar. Sinan'sa bütün benliğiyle yapıya

teslim olmuştur. Kanuni eylemin zamanını, Sinan sanatın zamanını iyi bilmektedir: “Sanatın zamanıyla eylemin zamanı ayrıdır elbette” der ve padişahını uyarır:

“Çabuk çökmeye mahkûm bir Süleymaniye'ye razı olabilir Sultan Süleyman; fakat Mimar Sinan asla!”(s. 122)

Bir dönemden sonra Süleymaniye'nin kendi kendisini inşa ettiğini düşünen Sinan, Süleymaniye'yi tek ve büyük bir kubbe altında birleştirir. Bu kubbe aynı zamanda İslâmiyet'in getirdiği ışık ve aydınlıkla dolacaktır. Devrin atmosferi, adına inşa edilen padişahın büyüklüğü, seçilen yer, araya giren hayrat eserler bir bütün hâlinde inşaatı etkiler. İnsan emeğinin ürünü olan Süleymaniye, bir dönemden sonra kendisini tasarlayan insanı da esir eder. Bu biraz da büyük sanat eserlerinin ortak özelliğinden Sinan'ın payına düşendir.

Padişahın talepleri, sabırsızlığı, ihtişamını kalıcı görmek arzusu Sinan'ın yapıyla ilgili hayallerini besler ve büyütür. Süleyman'ın şahsiyeti camiye çok şey katmaktadır:

“... Yapıyı âdeta beraber kurmaktayız. Sinan Süleymaniye'nin ruhuysa, vücudu da Süleyman'dır.”(s. 125)

Sonunda cami tamamlanır. Sinan ve Padişah'ı amacına ulaştır. Biri eylemlerinin ölümsüzlüğüne, diğeri sanatta ölümsüzlüğe kavuşurlar. Sinan, Kanuni'ye yaraşacak bir eser meydana getirmenin gururuyla Süleymaniye'nin altın anahtarını padişaha teslim eder. Kanuni caminin kapısını Sinan'a açtırır: “Öpülecek el bu yapıyı kuran eldir.”(s. 153) Ve padişah bu yapıyla ölümsüzlüğe ulaştığını kabul eder. Sanatın zamanı eylemin zamanına üstün gelmiş, böylece bütün zamanları aşmanın sırrına da ulaşmayı başarmıştır.



Turan Oflazoğlu, *Topkapı*²⁶ adlı eserinde de kısa çizgilerle Süleymaniye'nin yapılışını ele almıştır. Bu defa Topkapı Sarayı'nın caminin yükselişine tanıklığı ön plâna çıkarılır. Kanuni'nin sabırsızlığıyla, Sinan'ın sabrı yine yarış halindedir. Sinan'ın sabrı ve dehası -Süleyman'ın sunduğu imkânlarla- padişahı ölümsüzlüğe taşır. Sinan'ın Süleyman adına yaptığı gibi bir âbideyi, yıllar sonra Oflazoğlu Sinan için yapmıştır. Böylece nesiller birbirine âbideler bırakarak hayatlarını sürdürmekte, hayatın gerçek mânâsını sanatın aynasında görmenin sırrını da duyurmaktadırlar.

Süleymaniye, zekâ ve deha ürünü mimarîsi, taşa verilen bir başka ahenk dolayısıyla Edip Ayel'in (1894-1957) "Süleymaniye"²⁷ adlı şiir-

rine konu olurken, caminin hayranlık uyandıran kubbesini söz konusu eder:

"Elbet denir o kubbeye baktıkça mûcize,
Almaz bu kârı havsala, pes der Acem, Frenk!"

Şiirin devamında Süleymaniye, Sinan'ın İstanbul'a hediyesi, Kanuni'ye bir çelengi kabul edilir. Ayel, Süleymaniye'nin mimarlıkta üstadlar için bir ölçü olmasını arzular. Süleymaniye yapılarına kadar mimarlıkta Ayasofya bir ölçü kabul edilmişti. Süleymaniye'nin inşasıyla Ayasofya bu üstünlüğünü kaybeder:

"Bir şâheserse dinç Ayasofya'n eğer Bizans
Âlemde yok o mâbede haşmette başka denk."

Günümüz yazarlarından Selim İleri (d. 1949), *İstanbul Seni Unutmadım*²⁸ adlı eserin-

de Süleymaniye'ye dair şahsî hatıralarına, Mehmet Âkif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Süleymaniye hakkında söylediklerine yer verir. Ressam Zeki Faik İzer'in çizimlerini hatırlar. İleri, bir mayıs sabahı okul tarafından düzenlenen gezi sayesinde Süleymaniye'yi görme fırsatı bulur. "Sanat tarihçileri, sanatkârca sezîşleri ağır basan mimarlar"(s. 71) Süleymaniye'nin mimarlıkta bir deha eseri olduğunu vurgulamışlardır. İleri, Sinan'ın Süleymaniye'deki yeni buluşlarını babasından dinlemiştir. Yazar Süleymaniye'nin içten ve dıştan ayrı güzelliklere sahip olduğunu söyler. Caminin dışı ve Sinan'ın türbesi alabildiğine sadelik duygusu uyandırır. Ancak içeri girilince insanı bir başka ahenk karşılar. İleri'nin camiye dair bir başka hatırası, Hukuk Fakültesinde okuduğu yıllara aittir. Bu yıllarda Süleymaniye'ye gittiğinde caminin inşa edildiği ilk dönemleri, etrafının henüz yapıya boğulmadığı zamanları düşünür. Tarih içinde Süleymaniye'yi aramak yazara zevk verir.

Yukarıda eserlerini söz konusu ettiğimiz yazarlarımız sayesinde, Süleymaniye'nin güzelliğini -edebiyat vasıtasıyla- bir kez daha görmek fırsatını bulduk. Süleymaniye yapılışından itibaren başta Taşlıcalı Yahya Bey'in şiiri olmak üzere edebî eserlerde de söz konusu edilmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nden itibaren yazarlarımız, -devrin şartlarını da göz önünde bulundurarak- farklı değerlendirmelerle Süleymaniye'yi ele almışlardır. Bu edebî eserleri, Süleymaniye'ye edebiyat yoluyla yapılmış birer nazire kabul edebiliriz.

Sinan'dan bahseden bütün yazarlarımız, onun mimarîdeki dehasını vurgulamışlardır. Sinan kendinden önce meydana gelen mimarî eserleri incelemiş, malzemeye ve ölçülere dikkat etmiş, bu dikkatlerinden yola çıkarak -bir taklit düşüncesi uyandırmadan-

kendi terkiğini yapabilmiştir. Süleymaniye, Sinan'ın dehasının en büyük delili kabul edilmiştir. Cami son derece özel bir mimariye sahiptir ve fetihten sonra İstanbul'a vurulan en güzel Türk mührüdür. Kubbe sistemindeki yenilik ve farklılık hep dile getirilmiş, merkez kubbesi âdeta Malazgirt'ten yürüyen Türkler'i toplayan bir mekân kabul edilmiştir.

Süleymaniye şehrin peyzajıyla da uyuşmuş, peyzaj da ona bütün güzelliğini sergileme imkânı vermiştir. İnşaata başladığı andan itibaren Ayasofya ile mukayese edilen Süleymaniye, bittikten sonra onu aşan bir eser olarak kabul edilmiştir.

Türk sanatının bütün güzelliği Süleymaniye'yi beslemiş, keskin mimarî ölçüleri bir zarafet perdesi ile süslemiştir. Türk sanatının her bir kolu, camide âdeta yeni kazanılan birer "zafer nağmesi" gibi yerini almıştır. Türk sanatının değişik örnekleriyle beslenen Süleymaniye, borcunu ödercesine başka sanatları ve kendisinden sonraki mimarî eserleri beslemiştir. Bâkî'nin şiirinde, Yeni Camii'nin mimarîsinde Süleymaniye'nin tesirinden bahsedilmesi, bunun bir örneğidir.

Cemiyetimizin buhranlı günlerinde, Süleymaniye sığınan, ruha teselli ve şifa veren bir mekân olmuştur. Bunun yanı sıra, Yahya Kemal'in şiirinde vurguladığı tarihte -kaybedilmemesi gereken- devamlılık ilkesinin canlı bir delilidir.

Süleymaniye'yi yapacak mimarını yetiştiren millet, onun sesini edebiyatta duyuracak sanatkârlarını da yetiştirmiştir. "Kendi Gök kubbemiz"in sembolü Süleymaniye dünya durdukça asırlara meydan okuyacak, geçmişle gelecek arasındaki köprü vazifesini sürdürecektir ve diğer sanatları beslemeye devam edecektir.

Notlar ve Kaynaklar

1. Mimar Sinan'ın eserlerinin edebiyatımıza aksi konusunda bkz.: ANDI, M. Fatih, *Edebiyatımızda Mimar Sinan*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul 1989.
2. *Yahya Bey Divanı*, Haz: Mehmet Çavuşoğlu, İ. Ü. Edb. Fak. Yay., İstanbul 1977, s. 27-31.
3. *Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi*: İstanbul, Haz: S. A. Kahraman-Y. Dağlı, Yapı Kredi Yay., Cilt 1, 1. Kitap, İst. 2006 (4. bs.), 386 s.
4. *Safahat İkinci Kitap: Süleymaniye Kürsüsü'nde*, Hzl.: M. E. Düздаğ, Gonca Yayınevi, İstanbul 1989, s. 139-174.
5. *Mor Salkımlı Ev*, Özgür Yayınları, İstanbul 1996, s. 301
6. ALÛS, Sermet Muhtar, “*Mahyalar, Sahurlar*”, İstanbul Yazıları, Hzl.: E. Ş. Dinç-F. İlkan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., İstanbul 1994, s. 139.
7. Bu konu için bkz: MÛLÂYİM, Selçuk, *Ters Lâle: Osmanlı Mimarîsinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001.
8. Yahya Kemal, “Türk İstanbul II”, *Aziz İstanbul*, MEB Yay., İstanbul 1995, s. 26-66.
9. Yahya Kemal, “Kıssadan Hisse”, *Eğil Dağlar*, MEB Yay., İstanbul 1988, s. 240.
10. *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1987 (8. bs.), s. 9-13. “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nın geniş tahlili için bkz.: BANARLI, N. Sâmî, “Süleymâniye’de Bayram Sabahı”, *Bir Dağdan Bir Dağa*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1984, s. 195-232. AKÜN, Ömer Faruk, “Osmanlı Tarihi Karşısında Yahya Kemal’in Şiiri”, *Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemal Beyathı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara 1983, s. 63-80. BİRİNCİ, Necat, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi Yay., İst. 2000, s. 235-241.
11. *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul 1985 (3. bs.), s. 27.
12. *Boğaziçi Mehtapları*, Varlık Yay., İstanbul 1967, s. 260.
13. TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh Yay., İstanbul 1987 (7. bs.), 226 s.
14. Mehmet Kaplan, bir mektubunda Rilke’nin Heykeltraş Rodin’in yanında çalıştığını, bunun da onun sanatını olumlu yönde etkilediğini vurgular: “Hamdi Bey bana Rainer Marie Rilke’nin *Lettres*’lerini verdi. Yaratmak endişesi içinde kıvranan bir adamın hâlet-i ruhiyesini ve çare aramalarını, bulmalarını istersen oku. Sırf bunun için heykeltraş Rodin’in yanında aylarca kalıyor, çıraklık yapıyor. Fakat kendisi bir edebiyatçı olduğundan, yalnız sanatkârın hayatını, iradesini örnek alıyor. Rodin’in büyük eserinin nasıl bir meslekten (zenaatten) çıplak ve mütevazî bir iradeden, daimî bir işleme, düzeltmeden çıktığını görüyor.” (*Âli’ye Mektuplar*, Hzl: Z. Kerman-İ. Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992, s. 37.)

15. TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 1996 (2. bs.), s. 164.
16. *Dağ Yolu I*, Hzl.: F. Tevetoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1987, s. 119-124.
17. *Bütün Eserleri, Cilt III: Hatıralar I*, Haz: N. Birinci-N. Sağlam, TDK Yayınları, Ankara 2002, s. 187-194.
18. a. e., s. 195-198.
19. İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1971, s. 52-61.
20. İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1973, 380 s.
21. *Makaleler*, Hzl.: H. Açıkgöz, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2002 , s. 360-363.
22. SATOĞLU, Abdullah, *Mimar Sinan Şiirleri Antolojisi, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri*, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yay., Kayseri 1996 (2. bs.), s. 36.
23. a. e., s. 37-41.
24. Bu konuda bkz.: ENGİNÜN, İnci, “Turan Ofıazoğlu’nun Tarihe Bakışı”, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yay., İstanbul 2000, s. 290-300.
25. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1988, 156 s.
26. Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1992, 296 s.
27. OFLAZOĞLU, Turan, Topkapı, Akay, Hasan, *Fatih’ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul*, İşaret Yayınları, İstanbul 1997, s. 193.
28. İLERİ, Selim, *İstanbul Seni Unutmadım*, Doğan Kitapçılık, İstanbul 2006 (4. bs.), 157 s.







TEMELDEN ALEME İNŞAAT SÜRECİ



Prof. Dr. Suphi SAATÇİ

*“Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne,
Taa ki geçsin ezeli rahmete ruh orduları...”*

Yahya Kemal Beyatlı
(Süleymaniye’de Bayram Sabahı)

Türk mimarlık tarihinin en büyük ve en geniş programlı Sultan Süleyman Külliyesi’nin inşaatına başlama ve bitirme tarihleri üzerine değişik kaynaklarda verilen tarihler birbirinden farklıdır. Süleymaniye Camii ve imaretine bağlı çeşitli yapıların başlangıç ve tamamlanma tarihlerinin de değişik olduğu görülmektedir. Yapım süreçleri de birbirinden farklı olan bu yapılar arasında, hiç kuşkusuz külliyenin de merkezi olan cami en önemli yapıdır. Süleymaniye Camii’nin cümle kapısı üzerinde yer alan anıtsal kitabe, tarihlendirme açısından değerli bir belge niteliğindedir. Yapının başlangıç ve tamamlanma tarihlerini belgelendiren bu kitabenin değerlendirmede büyük rolü unutulmamalıdır. Cami dışındaki diğer yapıların kapılarında kitabe bulunmadığı için, bir çok çalışmada, bu kitabenin bütün külliyenin başlama ve tamamlanma tarihleri için esas alındığını görüyoruz.

Konu üzerinde araştırma yaparken, belirsizliğe ve karışıklığa yol açan bazı hususlara da dikkat çekmek gerekiyor. Bazı kaynaklar külliye inşaatının başlama tarihini yapının yer aldığı arsanın hazırlanması veya temel

kazılarının başlaması veyahut temel hazırlıklarının tamamlanmasından sonra yapılan temel atma töreninin yapıldığı tarih olarak zikretilmektedir. Anlaşılan şu ki bazı kaynaklar, arsanın düzeltilmesini veya temel kazılarına başlanmasını veyahut temel atıldıktan sonra yapılan töreni, inşaat başlama tarihi olarak kabul etmişlerdir. Bütün bu değişik yorumlar, tarihlendirme bakımından kimi zaman karışıklıklara yol açmaktadır.

Arsa ve Proje: Bugünkü Süleymaniye’nin yer aldığı arsanın üzerinde Eski Saray bulunuyordu. Eski Saray’ın 7 Şubat 1540 tarihinde tamamen yanması üzerine Topkapı Sarayı’na taşındığı için boşaltılmış ve küçültülmüştür. Denize nazır, havadar, kuzey rüzgârına açık ve cennet gibi geniş olması sebebiyle buranın Süleymaniye Camii ve imaretinin yapımına uygun olduğu kararına varılmıştır. Yer seçimi Eylül 1547-Mart 1548 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Külliyenin sadece bimarhane yapısı için istimlak yoluna gidilmiştir. Bu amaç doğrultusunda 30 Kasım 1551’de üç ev ve bir otluğun istimlak edilmesi kararlaştırılmıştır. Bina emi-

ni ve Mimar Sinan tarafından 12 Şubat 1552 tarihinde yerinde ölçüm yapılmış, İstanbul kadısı ve şehremini tarafından bu ölçüme göre istimlak bedeli belirlenmiştir. Belirlenen istimlak bedeli, İstanbul hassa harcı emini tarafından ödenmiştir. Yıkım çalışmaları ise 4 Kasım 1552'de gerçekleşmiştir. Yıkımlar sonucu semte yakın yerlerde bulunan sahipsiz, boş arsalar tahsis edilmiştir. İstimlak işleminin bir yıl kadar sürdüğü gözlemlenmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman'ın görüşleri, istek ve düşüncelerinin yanı sıra arazinin olumlu ve olumsuz yanları ele alınmış ve bu doğrultuda Süleymaniye'nin projesi 29 Mart 1548-21 Aralık 1549 tarihleri arasında revizyonlardan geçirilmiştir. İncelenen proje ve maket 2. İran Seferi dönüşünde Padişah tarafından onaylanmış, 21 Aralık 1549-13 Haziran 1550 tarihlerinde temel fermanı verilmiş ve Divan'dan çıkmıştır. Plan uygulaması da aynı dönemde Sanayi-i Hendese'de mahir kâmililer (hendese sanatında yetişkin ustalar) tarafından yapılmıştır. Maketle de desteklenen projenin, fazla eğimli yangın arazisi üzerinde geliştirilen alt yapılarla akılcıca uygulandığı söylenebilir.

Eğimli olan arazide düzenleme çalışmaları, caminin Kible'ye uyulması önem taşıdığı için, kuzey-doğu yönüne sıra dükkânlar, mutfak, tabhane, kervansarayın yer aldığı arsanın alt yapıları kazı ve dolgular yapılarak külliye-nin merkezi olan camiye uygun düz bir alan elde edilmiştir.

Temeller Atılıyor (13 Haziran 1550): Temel kazıları 21 Aralık 1549 tarihinde başlamış ve 13 Haziran 1550 tarihine kadar sürdürülmüştür. Temel atma töreni için öncelikle mihrap kısmının rıhtımı tamamlanmıştır. Padişah'ın emriyle Şeyhülislam Ebussud Efendi, üst düzey devlet adamları-

nın da hazır bulunduğu törende, dualar eşliğinde mihrap temeline külliye'nin ilk taşı komuştur. Kurbanların kesildiği temel atma töreninde hediyeler ve sadakalar dağıtılmıştır. Kaynakların çoğu, temel atma töreninin cuma gününe tesadüf eden 27 Cemaziyelula 957 Hicri, yani 13 Haziran 1550 miladi tarihini gösteriyor.¹ Bu tarih, külliye'nin merkezi olan caminin cümle kapısı üzerindeki kitabenin tarihi ile de örtüşmektedir.²

Bu tarihlerin doğru olması gerekirken, 'Ali ve Celalzade gibi muasır ve bu hususta vukuf-larından kuşku duyulması mümkün olmayan tarihçiler bile kitabeye uymayan farklı tarihler zikretmişlerdir.³

Dört Granit Ana Sütun: Marmara mermeri sütun kaideleri Kzikos'tan 26 Ağustos 1550'de getirilmiştir. Caminin içinde kullanılan dört granit ana sütundan biri 30 Aralık 1551'de Kıztaşı'ndan, ikincisi Aralık 1552'de İskenderiye'den, üçüncüsü Baalbek'ten getirilmiştir. Dördüncü, yani sonuncu sütun ise Eski Saray'dan taşınmıştır. Dört granit sütunun Aralık 1552 tarihine kadar yerlerine dikildikleri kabul edilmektedir. Dikilen sütunların üzerlerine 9 Kasım 1553'te mesnetlenen boşaltma kemerlerine başlanmış ve 7 Aralık 1553'te de subasman tamamlanmıştır.

Mimarbaşı Sinan, anılarını dile getirdiği *Tezkiretü'l-Bünyan* adlı yazma eserde, Süleymaniye Camii'nin önemli strüktür elemanı olan dört granit sütunu anlatmıştı. Sinan'ın anılarını kaleme alan Sai Çelebi, İstanbul'da Kıztaşı denilen yerden alınan granit sütunun taşınmasına bir paragraf ayırmıştır. Süleymaniye Külliyesi'nin inşaatı, Türk mimarlık tarihinde gerçekleştirilen en büyük şantiye organizasyonu olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Mimarlık ve inşaat disiplini ile dönemin teknolojik düzeyini de ortaya koy-

ması açısından ilgi çeken bu dramatik pasaj aşağıya alınmıştır:

“Hayırlı ve Uğurlu Görünüşe Sahip Caminin Mermer Sütunlarının Getirilmesi”

Önce o dört mermer sütun ki, her biri dört seçkin makamda, din bahçesinin boy atan birer servisidir. Her biri bir diyardan gelmiştir. O sütunlardan biri Kıztaşı denilen yerde kâfirler zamanında bir kız tarafından dikilmiştir. Kıztaşı olarak bilineni, minareye benzer ve Tuba ağacı gibi, yekpare bir sütundan ibaret idi.

Kısacası, âlemin sığınağının buyruğu ile büyük kalyon direklerinden sütunlar dikip, kat kat, sağlam bir iskele kurduk. Büyük mavna palamarları bir araya getirilerek, insan gövdesi kalınlığındaki bu halatlar, demirli makaralara bağlandı. Adı geçen sütunun durduğu yerde gövdesi, boydan boya kadirge direkleriyle takviye edilerek, iki yerden insan vücudu kalınlığındaki halatlarla bağlandıktan sonra, bu halatlar da çelik makaralara takıldı. Daha sonra, nice güçlü ırgatlar, çark-ı felek gibi dolaplar kurdular. Nice bin acemioğlan, kurulan dola-ba girip ve Hristiyan esirlerinden de nice bin Süleymanî pehlivan bir ağızdan “koma hay!” diyerek ve adı geçen kalın halata sağlam bir yedek daha takarak “Allah, Allah!” sesleri arasında, sütünü, dönen dingil gibi kopardıkları zaman, makaralardan yıldırımlar gibi ateşler saçıldı. O kocaman halat dayanamayarak, top gibi çatladı; bir kaç tıpkı hallaç yayından pamuk atılır gibi atıldı. Hemen, tedarik olunan yedeğe alındı. Sütun, “Allah, Allah!” sesleri ile padişah devletinde kolaylıkla indirilerek, kurbanlar kesildi; yoksullara ihsanlar dağıtıldı. Oradan, Süleyman pehlivanları sütunu filenge bindirerek, inşaat yerine getirdiler.

Padişah’ın buyruğu ile fazlası kesilerek, diğer sütunlarla aynı boyda olması sağlandı. Bir sütun İskenderiye’den; bir sütun da Baalbek’ten



deniz kenarına indirilerek mavna ile getirildi. Bir sütun da, Topkapı Sarayı’nda hazır olarak ele geçti.”⁴

Beden duvarları, duvar ayakları ve ayaklarda kullanılan çeşitli boyutlardaki küfeki taşları, demir ve kurşun gibi yapı malzemeleri 17 Mart–12 Ağustos 1554 döneminde, 14 Temmuz 1554’te ise kubbe tuğlaları şantiyeye alınmıştır. 7 Aralık 1553-4 Ekim 1554 döneminde yapımlar gerçekleşmiştir. Cami ana girişi 9 Kasım 1553-4 Ekim 1554, avlu ana girişi 20 Kasım 1553-14 Kasım 1555 tarihlerinde tamamlanmışlardır. Caminin yan girişlerine 9 Aralık 1553’te sofa kemerleri ile boşaltma kemerlerine başlanmıştır. 26 Ağustos 1550-1554 tarihlerinde Marmara mermeri, 12 Nisan 1552-1554 arasında Hereke pudingi kemer taşları getirilmiştir. Boşaltma kemerleri 27 Nisan 1554’te, dış sofa kemerleri Mayıs 1554’te, iç sofa kemerleri 16 Haziran 1554’te tamamlanmıştır.

Kuzeybatı iç sofa kemerleri, avlunun batı köşesinde eksik kalan beş kemer ile birlikte 29 Haziran-6 Temmuz 1555 tarihleri arasında bitirilmiştir. İnşaat süreci ve yazılı belgelerin verilerinden anlaşıldığı üzere bu gecik-

Fotoğraf 1: Sebîl ve
Sinan'ın Türbesi



me malzeme sıkıntısından kaynaklanmıştır. Bu yüzden öncelik, caminin iç mekânındaki kemerlere tanınmıştır. Bir yıllık gecikmeden sonra sofa ve avlu kemerlerinin malzemeleri sağlanarak yapımları tamamlanmıştır.

Cami ve tabhane avlu kemerleri aynı süreçte 1-14 Eylül 1554 tarihlerinde tamamlanmıştır. Avlunun batı köşesinde eksik kalan beş kemer, avlu beden duvarı ve kuzeybatı iç sofa kemerleri ile birlikte 29 Haziran-6 Temmuz 1555 tarihlerinde, avlunun diğer kemerlerine göre bir yıl gecikmeli olarak tamamlanmıştır.

Ana Kubbe ve Yarım Kubbeler: Ana kubbe askı kemerleri 16 Ağustos 1555'te, yarım kubbeler 24-30 Ağustos 1555'te, ana kubbe 16 Ağustos 1556'da tamamlanmıştır.⁵ Kubbe için 15 Ağustos 1550'de 126 adet kuşaklama gergisi, 14-20 Temmuz 1554, 29 Haziran-5 Temmuz 1556'da 255 adet testi, kubbe sıvası için 6-19 Mart 1557'de 2 tip keten, 4-18 Eylül 1557'de büyük miktarda çivi alınmıştır. Kubbe basınç bölgesinin hafifletilmesi ve se-

sin yutulması için testiler, kilit taşının konulmasına yakın bir tarihte alınmıştır.

Kubbe kurşun örtüsü 10 Ağustos 1556-8 Ocak 1557 tarihlerinde, kubbe bakır alemleri 2 Mayıs 1556-26 Eylül 1556'da, alemlerin altın yaldızı 19-25 Eylül 1556'da, cami kubbesinin bezeme ve kitabelerinin çizimi ve nakışları 28 Kasım-10 Aralık 1556 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir.

Minareler: Ustaların 31 Mart-26 Nisan 1554 tarihlerinde örmeye başladığı kuzey ve batı minareleri, 26 Nisan-8 Aralık 1554 ve 15 Şubat-14 Kasım 1555 tarihlerinde taşçılar tarafından işlenmişlerdir. Güney ve doğu minareleri ise, 17 Mart-24 Kasım 1554 tarihlerinde örülmüş, 15 Şubat-14 Kasım 1555 ve 14 Mart-25 Aralık 1556 tarihlerinde işlenmişlerdir. Minarelerin taş malzemeleri 17 Mart-12 Ağustos 1554 tarihlerinde, minare kandilleri 4-17 Eylül 1557 ve 15-22 Ocak 1558 tarihlerinde alınmıştır.

Caminin avlusunda kullanılan döşeme kaplamaları 28 Haziran 1550-12 Mart 1553 tarihleri arasında Kzikos Antik Kenti kalıntılarından devşirilmiştir. Eski kırmızı porfir dörtgen levha ve diskler, 28 Şubat 1551 ve 9 Mart 1551'de İskenderiye'den, Hereke pudingi döşeme kaplama levhaları 12 Nisan 1552'de Mihalıç'tan, serpantin breşi küçük döşeme diskleri ve bordürleri 12 Mart 1553 sonrasında Selanik-Sidrekapsi'den alınmıştır. Avlu döşeme kaplamaları, 29 Haziran-6 Temmuz 1555 tarihlerinde batı köşesindeki Bandırma breşi ve Marmara mermeri alması sivri kemerler tamamlandıktan ve iskeleler söküldükten sonra yapılmıştır.⁶

Tamamlama Kitabesi: Külliye'nin yapıları arasında en çok ilgi çeken ve daha ayrıntılı biçimde değerlendirilen caminin tamamlanma tarihi hakkında değişik tarihler verilmiştir. Süleymaniye Camii'nin anıtsal inşa kitabesi, cümle kapısının üstü ile sağ ve sol yanlarda yer almaktadır. Arapça metinle yazılmış olan kitabe celi sülüs hattı ile yazılmıştır. Üst ortadaki kitabe 106 x 310 cm ; sağ ve sol yanlardakiler 288.5 x 114 cm boyutundadır. Mermer üzeri kazıma tekniğiyle yazılmış olan kitabe, günümüzde altın varakla kaplıdır. (Fotoğraf 1)

Sinan yapıları arasında en görkemli örnek olan bu kitabede hem temel atma, hem de tamamlanma tarihleri dercedilmiştir. Kitabe'nin özgün metninin okunuşu şöyledir:

Sağdaki kitabe

1) Tekarrabe ilâ rabbel 'azame ve'l-ceberût

Ve hallakî 'âlem-el-mülkî

(2) vel-melekût

'Abdühü'l-muktedir bil-kudretü'l-rabbâniyye

Ve halîfete'hü'l-'azîz

3) bil-'izzetü'l-sübhâniyye

El-kaa'im bi-emri'l-kitâb el-meknûn

Ve icrâ'

4) ahkamihi fi eknâf el-rub' el-meskûn

Fâtih bilâd-ül-meşârik

5) vel-mağarib

Bi-nasrallah-ül-'azîz ve cündih-il-ğalib

6) Mâlik memâlikü'l-'âlem

Zillullâh 'ala kaffeti'l-ümem

Sultan salâtîn el-'Arabi ve'l-'Acem

Ortadaki kitâbe

Nâşirü'l-kavânin es-sultâniyye

'Aşirü'l-havâkin el-'Osmâniyye

es-sultan ibn es-sultan es-Sultan Süleyman Han
bin es-Sultan Selîm bin es-Sultan Bâyezîd

2) bin es-Sultan Muhammed bin es-Sultan Murad

bin es-Sultan Muhammed bin es-Sultan Bâyezîd

bin es-Sultan Murad bin es-Sultan Orhan bin
es-Sultan 'Osman

Soldaki kitâbe

1) Lâ zâlet silsilet saltanatîhi müteselsile

Îlâ intihâ' silsilet ed-devran

2) Ve ervâh es-lâfihi mütenezzihe fi ravzat-ir-rıdvân

3) Bi-inşâ' hâze'l-câmi'ü'r-refi'ü'l-bünyân

El-bedi' el-misâl el-'abkariyyü's-şa'n

4) Mesâbeten lil-nâs fi 'ibâdet el-melik el-ma'bûd

Mîne'l-'akîfîn ve'l-kaa'imîn ve'r-rûka' es-sücûd ve kanet

5) El-bidâye fi evâhir cemâdiyelûla

Li-senet seb'a ve hamsîn ve tis'emic

6) Ve'n-nihâye fi evâhir zilhiccetü'l-harâm

Li-senet erba'a ve sittine ve tis'emie

Ketebühü Hasan bin Ahmed el-Karahisârî⁷

Kıtabenin Türkçe çevirisi:

Sağdaki kitâbe: İlâhi kudretle güçlü kul, Allah'ın değerli halifesi Kur'an'ın emriyle ve bunun hükümlerini dünyanın her tarafında geçerli kılan, aziz Allah'ın yardımı ve galib ordusu ile doğu ve batı ülkelerinin fâtihi, dünya ülkelerinin sâhibi, bütün insanların üzerinde Allah'ın gölgesi, Arab ve Acem sultanlarının sultanı

Ortadaki Kitâbe: Saltanat kanunlarının yayıcısı, Osmanlı hakanlarının onuncusu sultan oğlu sultan Sultan Osman oğlu Sultan Orhan oğlu Sultan Murad oğlu Sultan Bâyezid oğlu Sultan Mehmed oğlu Sultan Murad oğlu Sultan Mehmed oğlu Sultan Bâyezid oğlu Sultan Selîm oğlu Sultan Süleyman Han

Soldaki Kitâbe: Ki saltanat zinciri, zaman akışı içinde hâlâ sürmekte ve atalarının ruhları Cennet'te dolaşmaktadır. Halkın kendini ibâdete verenleri ve namaza duranları, rükû' ve secde edenleri için, Allah'a ibâdetlerinde toplanı yeri olmak üzere, bu yüksek yapılı, eşsiz örnek olan, olağanüstü nitelikli cami yaptırarak, yücelik ve kudret sâhibine, mülk ve melekût âleminin yaratıcısına yakınlaştı. Başlangıcı dokuzyüz elli yedi yılı Cemâdiyelevvelin sonlarında, tamamlanması ise dokuzyüz altmış dört yılı Zilhicce'nin sonlarında idi.

Bunu Ahmed Karahisârî'nin oğlu Hasan yazdı.

Cümle kapısının üzerinde ve iki tarafta yer alan kitabe caminin inşaatına başlama tarihi Hicri Cemadiyelevvel'in sonları 957, yani 20-30 Cemadiyelevvel 957 olarak kabul edilirse, bunun Miladi karşılığı 7-16 Haziran 1550'dir. Tamamlanma tarihi ise Hicri Zil-

hicce'nin sonları 964, yani bu 20-30 Zilhicce 964 olarak kabul edilirse, bunun da Miladi karşılığı 13-23 Ekim 1557'dir. Bu tarihler arasında da 2 cuma günü yer almaktadır. Biri 22 Zilhicce 964 (15 Ekim 1557), diğeri de 29 Zilhicce 964 (22 Ekim 1557) tarihini gösterir.

Taşlıcalı Yahya Bey'in Kasidesi: Kanuni devrinin en tanınmış şairlerinden biri olan Taşlıcalı Yahya, kaside türüne önem vermiştir. Divanında 34 kasideye yer veren şair, bunların 16 tanesini Kanuni Sultan Süleyman'a yazmıştır. Böylece dönemin şairleri arasında Kanuni'ye en çok kaside yazan şair olarak ilgi çekmiştir. Yahya Bey en önemli kasidesini Süleymaniye Camii'nin yapılışı için yazmıştır. Kasidenin başında şair "Pâdişâh hazretlerinin cami'-i şeriflerinin itmamına bu kaside min-evvelihi ilâ-âhirihi her mısra'ı târîhdür bir târîhde misli görülmemişdür", diye başlık atmıştır. Burada şair "Süleymaniye Camii'nin tamamlanmasına yazılan kasidenin her mısra'ı, baştan sona kadar tarihtir ve [bu şekilde tarih düşürülerek yazılmış kasidenin] bir benzeri yoktur" diye gururlanmaktadır. Kasidenin matla' ile ikinci beyti şöyledir:

Cami'-i şah-ı be-nâm oldı ziyade pür-safa

Bâreka'llâhü'l-muîn ûlâ binâ ra'nâ bina

Ma'bedün lillâhi ve'scüd va'kterib târîhdür

Pür-safâ oldı güzel câmi' makâm-ı asfiyâ

Kasidenin 40. beyti olan:

Mesnedün Hak yâricun Allâh mu'înün asfiyâ

Gicede gündüzde şâhum yoldaşun Allâh ola

dan sonra şöyle bir açıklamada daha bulunur: "Pâdişâh hazretlerinin câmi'-i şeriflerine on vech ile târîhdür misli dinilmemişdür." Burada "Cami için 10 biçimde tarih dü-

şürülmüştür ve benzeri söylenmemiştir” ifadesini kullanır.

Kasidenin devamı olan 11 beyit aşağıya alınmıştır:

Yapdı bu ‘âli makâmı açdı cennet kapusın Câ-mi’ü’l-hayrât olan sultân-ı ehl-i iktidâ

Hayr ise ancağ olur Allâh mübârek eylesün
Bu iki mısra’ güzel târîhlerdür hâliyâ

**Sâhibu’l-cum’a şeh-i sünnî Süleymân’ı zamân
Câmi’-i bâlâ ta’âla’llâh ‘aceb ‘âli binâ**

Sıgdı on târîh bir beyte bu beytu’llâh için
Dinle tafsilini icmâlen eyâ kân-ı sehâ

Rây-ı idrâk ile iz’ân eyler anı nüktedân
İki mısra’ müstakil târîhlerdür evvelâ

İki mısra ‘cevherîsi iki mısra’ sâdesi
İki vech ile iki târîh-i dîgerdür şehâ

Evvelinde encüm-i sa’d ile idenler kırân

Sâde-i âharla bir târîh olur ‘ibret-nümâ

Ahîrinün hâl-dârı evvelinün sâdesi Ma’ni-
de târîh-i sâdis oldı bî-çûn u çerâ

‘Aklumuz âyînesinden ‘aynı ile her gürûh
Oldı târîh-i çihâr i’lâm olandan mâ-‘adâ

Bende-iefgende Yahyânun dilinden birdahi
Beyt-i târîhe nazîre oldı bu beyt-i du’â

**Tâl’atun mes’ûd ide gün gibi Allâhü’l-Vedûd
Ola dâyim devletün pâyende ey merd-i ‘ata⁸**

Tarih düşürmede büyük ustalık gösteren Yahya Bey, gerçekten musanna’ kasidesi ile, her mısrayı belli bir hesaba göre 964 rakamını vererek tarih düşürmüştür. Böylece Süleymaniye’nin yapılışını Hicri 964 (Milâdî 1557) olarak tarihlendiren Yahya Bey, bu kasidesi ile benzeri görülmeyen bir biçimde tarih düşürme sanatında şaşırtıcı bir beceri göstermiştir.⁹

Tezkiretü’l-Bünyan: Süleymaniye Camii’nin bitiş tarihi üzerine *Tezkiretü’l-Bünyan*’da da bir not bulunmaktadır. Bu notta caminin Hicri yılının 4 Şevval 964 (30 Temmuz 1557) cuma gününde namaz kılınarak açıldığı ifade edilmektedir.¹⁰ Çoğu kaynaklarda bu tarih doğru kabul edilmektedir.

Tezkiretü’l-Bünyan’da geçen ve özellikle Süleymaniye’nin açılış seremonisini dile getiren bölüm, büyük önem taşımaktadır. Kanuni Sultan Süleyman arasında geçen diyalog, halk arasında geçen rivayetlere bile konu olmuş, ancak Sinan’ın anılarında bu olay geniş bir yer tutmuştur. Mimar Sinan’ın meslek onuru ve iş ahlakı konusundaki anlayışı ve padişah karşısında hem kararlı, hem de saygın duruşu anlamlı mesajlar yüklüdür. Bu bakımdan Süleymaniye’nin açılışına kadar uzanan süreci dile getiren dramatik pasajın ön plana çıkarılması büyük önem taşımaktadır:

“Saadetli Padişah Edirne’de iken, İstanbul’da Ferhad Paşa Sarayı inşa olundu. Eminlerin ve yazıcıların her biri, çeşitli inşa bahaneleleriyle kendi evlerini tamir ettiklerinden, caminin geç tamamlanması hususunda nifak ehli birleşip, kin ve garazla yazı yazarak “Bu yapı zamanında bina olunan evler, caminin eklerindendir” derler. Bu tip soruların muhatabı, aslında, bina emini olan kimsedir. Ancak, bu değersiz kul için, bazı ahmaklar “binayı karaçavdan çıkarmaya kadir değildir; kusuru belli ola. Kubbenin durmasında şüphe vardır. Herif ona hayrandır. Bütün gününü öyle geçirir; bir çare bulamıyor. Kendi işine sevdalanmış ve delilik derecesine varmıştır” derler.

Bu değersiz kul da, bütün bu durumlardan habersiz, mermerciler işliğinin olduğu yerde, mihrabın ve minberin hazırlanması ile uğraşırken, saadetli Padişah geldi. Edeple selâm-

layıp, huzurlarında durdum. Allah'ın rahmet ve bağışına kavuşmuş olan Padişah, büyük bir eda ile bu değersiz ve güçsüz kuldan inşaatın durumunu sordu ve:

“Neden benim camim ile ilgilenmeyip, önemsiz şeylerle zamanını boş geçirirsin? Atam Sultan Mehmet Han'ın mimarı sana örnek olarak yetmez mi?” dedi. Ve bana:

“Bu bina ne kadar zamanda tamam olur, tez haber ver. Yoksa sen bilirsin.” dedi. Ne var ki, cihan Padişah'ındaki kızgınlığın şiddet ve hiddetini görünce, bu güçsüz karınca, suskun ve dilsiz oldu. Sonunda, yüzüne bakmadan, Allah'ın gücü ile dilime şu sözler geldi:

Saadetli Padişah'ın devletinde, iki ayda inşallah tamam olur” dedim.

O an, saadetli Padişah, ayakları dibinde olan ağalara:

“Bre şuna hepiniz sorun, bu bina ne zamana dek tamam olur?” diye buyurduklarında, ağalar dahi:

“Mimar Ağa, saadetli Padişah ne buyururlar, duyuyor musun? Bu binanın kapısı ne zaman kapanıp tamam olur?” dediklerinde, yine;

“İki ay tamam olunca, bu bina da tamam olur.” dedim.

Merhum, hazır olan ağaları şahit tutup:

“Mimar, hele iki ay olunca tamam olmasın, seninle görüşürüz!” diyerek, saraya doğru yola koyuldular. Saraya vardıklarında Hazine-darbaşı'ya ve diğer ağalara buyururlar ki:

“Mimar'ın deliliği belli oldu. Bir kaç yıllık iş, hiç iki ayda biter mi? Herif, başının korkusundan aklını oynattı. Çağırıp siz de sorun. Görün, ne cevap verir. Eğer sözlerini karıştırırsa, binanın durumu müşkül olur.” diye buyururlar. O yerde ben değersiz kula adamlar gelip:

“Saray ağaları seni davet ederler.” dediklerinde, çarçabuk saraya vardım. Yine ağalar:

“Bina ne zamana tamam olur?”, diye sordular. Kısacası:

“Padişah Hazretleri'ne iki ayda tamam olur, diye söz verdim.” dedim. Şahitler tuttular: İnşallahü Teâlâ iki ayda tamam edip, tarihte de bir nam koyam” dedim.

Bu çeşit cevap verince ağalar Padişah'a arz edip derler ki:

“Saadetli Padişahım, herife gayret düşmüş. İnşallah akıllı başındadır. Kendisinde bu ihtimam ve gayret varken, pek yakında caminizde namaz kılmak nasip olur.”

Böylece, ne kadar yapı ustası, işsiz taş yontucusu ve halktan başıboş kimseler varsa, hepsini sıkı biçimde düzene koydum. Yarar mutemedler tayin ederek, götürüye kabil olan işleri bölüm bölüm dağıttım. Ustalara ve taşeronlara götürü olarak verilen işleri denetlemek için, becerikli ve işbilir kişiler tayin ettim. Gece-gündüz bir an ve bir saat durmadan, demirli asa ile işleri denetleyerek dolaşıp durdum. Bir hafta sonra saadetli Padişah binayı görmeye gelerek:

“Mimar, nasıl, verdiğin sözle hâlâ kararlı mısın?” diye sorduklarında:

“Bağışlayan Allah'ın yardımı ile o söz verdiğim günden iki ay sonuna gelince, saadetli Padişah'ım himmeti ile caminin kapısını tamamen kapatıp, anahtarlarını mübarek ve mutlu ellerinize ulaştırırım” dedim. Yine, ağaları toplayıp şahitliklerini yeniledi ve Sarayı Hümayunlarına doğru yola koyuldu.

Sürekli, yüce Allah'ın makamına sığınarak, yalvardım. Sabah ve akşam ateşli biçimde, herkesin dileğini yerine getiren Allah'a yakarıшта bulundum. Şöyle dedim: ne demiş Allah'a?

Böylece, Allah'ın yardımı ve Padişah'ın himmeti ile iki ay dolunca, hiç bir tarafında bir eksiklik kalmayarak, caminin inşaatı tamamlandı ve binanın kapısı kapanır hâle geldi. Bir sabah, güneşin doğuşu gibi, cihan Padişahı çıkageldi. Dua ederek kutsal caminin kapı anahtarını mübarek ellerine verdim.

Dua ederek, el kavuşturup durdum. Saadetli Padişah, Odabaşı tarafına dönerek:

“Caminin kapısını açmaya en lâıyk ve en uygun kim olabilir?” dediler. Odabaşı:

“Padişahım, Mimar Ağa kulunuz bir aziz ihtiyardır. Lokman hikmeti üzere bu hususta en

çok emeği geçen odur” deyince, bütün insanların ve canlıların Padişahı -Allah'ın rahmeti ve rızası üzerine olsun-:

“Gel azizim, bina eylediğin Allah'ın evini, gönül temizliği ve dua ile yine öncelikle senin açman gerekir” deyip, dua ve Allah'a şükürle, anahtarını ben kuluna verdiler.

Kısacası, padişahın nimet ve ihsanının sınırı yoktur. Yüce Allah, evlâd ve maiyetini, dünya ve ahiretini mamur ve şimdi Süleyman Han'ın yerinde oturan Sultan Murad'ı uzun ömürlü eylesin.”¹¹



Elinde mimari zira' ile Kanuni'nin mezarının hazırlanışına nezaret eden Mimar Sinan'ın elimizdeki tek görsel tasviri (Nakkaş Osman'ın minyatüründen ayrıntı)

Külliyenin Diğer Yapıları: Açılıştan üç ay önce kubbe süslemeleri, iki ay önce de kible duvarındaki revzenler tamamlanmış ve iskeleler açılış öncesi sökülüştür. Son cemaat yeri ve kible duvarlarındaki İznik çinisi panolar ve kandillerin bir bölümü iki ay sonra alınmıştır. Cami dış avlusu ve diğer dış mekânların döşeme kaplamaları 23 Nisan 1559 tarihlerinden sonra tamamlanmıştır.

Tabhanede kalan misafirlerin hayvanlarını barındıran ahır, matbahın alt katında yer almıştır. Eğimli olan arazide bir istinat yapısı olarak da tasarlanan matbahın temelleri, cami ile birlikte atılmıştır. Beden duvarları 7 Temmuz 1554'te tamamlanmıştır. 22 Ocak 1558'de ocaklarında yakılmak üzere alınan odunlardan sonra matbah, 22 Ocak 1558'den sonra aktif olarak çalışmaya başlamıştır.

Aynı şekilde eğimli arazide yer alan ve istinat duvarı işlevi de olan tabhanenin beden duvarları 17 Mart-8 Aralık 1554 tarihlerinde tamamlanmıştır. Tabhanenin tamamlanması Şubat 1556 sonrasında gerçekleşmiştir.

Bimarhanenin 30 Kasım 1551'de yer seçimi ile başlamış, kaba yapı 16 Şubat-4 Kasım 1555 tarihlerinde bitirilmiştir. Bimarhane 9 Eylül 1558 sonrasında tamamlanmıştır.

I. ve II. Medreselerin 12 Ağustos 1552'de camları takıldıktan sonra hizmete açılmıştır. III. ve IV. Medreselerin mimari proje çizimleri 28 Ağustos-4 Eylül 1557 tarihlerinden sonra başlamış, 29 Ocak 1558'de Davutpaşa küfeki ocağı yeniden canlandırılmıştır. İnce işlerinin tamamlandığı 15 Ocak 1560'dan sonra medreseler hizmete açılmıştır.

Yeri, 30 Ocak 1552'de belirlenen darülhadis'in örtü sistemi için gerekli kurşun levhaları 24-30 Nisan 1551'de, kubbe tuğlaları 29 Haziran-4 Temmuz 1555 tarihlerinde sağlanmıştır. İnce işleri 18 Ocak-1 Şubat 1556 tarihlerinde bitirilen darülhadis 1556'da tamamlanmıştır.

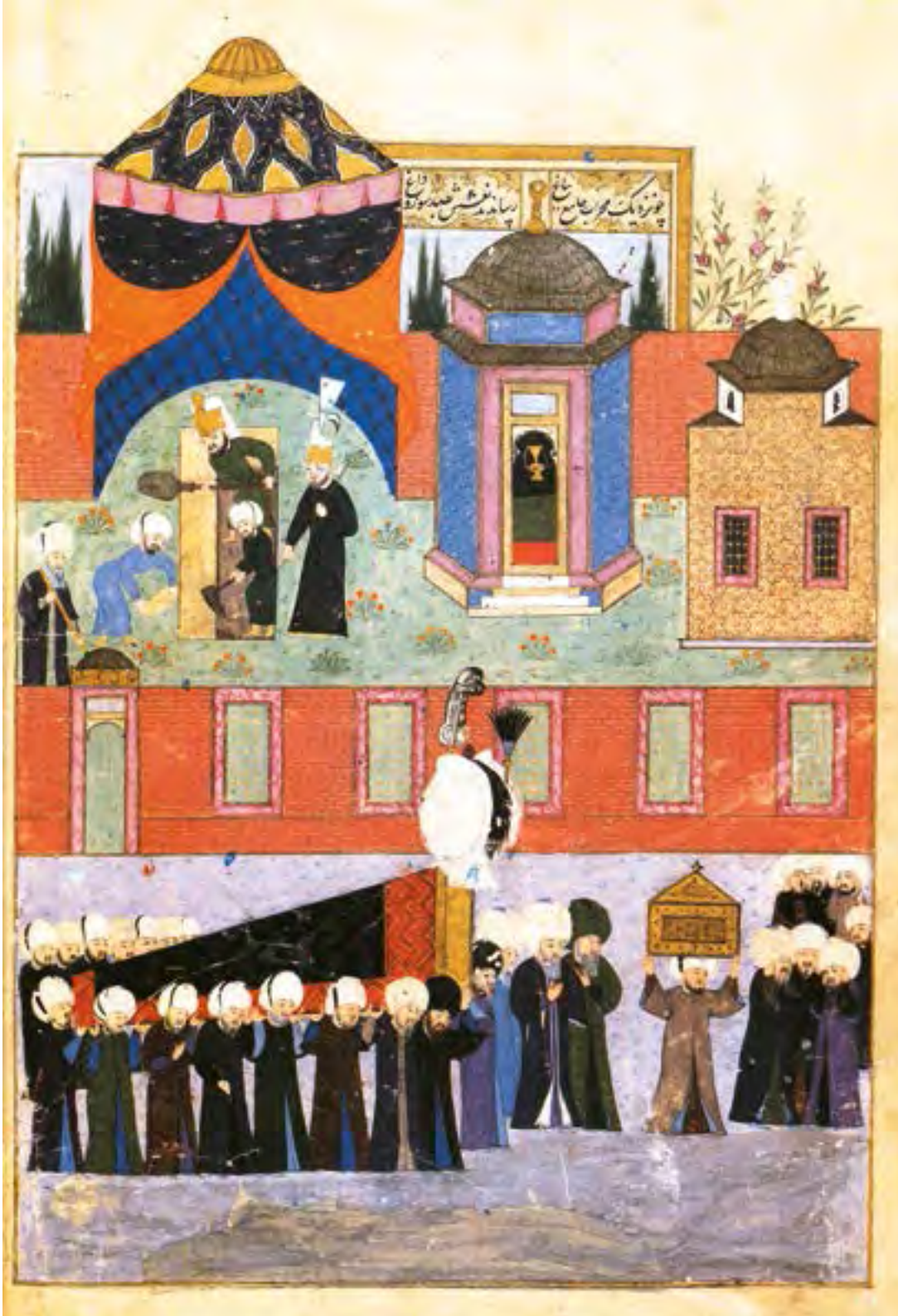
Yapımına 23 Mart 1555'te başlanan hamamın ince işleri 18 Ocak-1 Şubat 1556'de tamamlanmış, 28 Kasım 1556-18 Mart 1557 tarihlerinde su donanımı yapılmıştır. Külhan yakma töreni için iki kurbanlık koyun, 26 Haziran-3 Temmuz 1557 döneminde kova, fiçı, varil, sırık ve tarak için şimsir alınmıştır. Hamam 3 Temmuz 1557 sonrasında açılmıştır.

Hürrem Sultan Türbesi'nin giderlerin 19-26 Eylül 1556'dan itibaren belgelere yansımaya başlamıştır. Bu dönemde şamdanların yaldızlanması, revzenler için renkli cam, cüzlerin saklandığı sandık, İznik çinilerinin alınması, sütun bileziklerinin yaldızlanması, pencere doğramalarının yapımı, kalemişi, altın varak bezemeleri ve diğer malzemelerin alımı 4 Eylül 1557'den 14 Ocak 1560'a kadar olan tarihler arasında tamamlanmıştır.

Dükkân dizilerinin kapı, pencere ve sıvaları 29 Haziran-4 Temmuz 1555'de, kepenk, sakıf ve turre çatıları 28 Ağustos-5 Eylül 1557 tarihlerinde yapılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin yapımı 28 Kasım 1566-27 Ocak 1568 tarihlerinde gerçekleşmiş ve 1568'den sonra tamamlanmıştır.

Süleymaniye'nin yapım sürecininin daha kolay biçimde anlaşılması için aşağıda özet bir kronoloji verilmiştir.¹²



Kanuni'nin cenazesinin Süleymaniye Camii'ne getirilişini tasvir eden Nakkaş Osman'ın minyatürü (Tarih-i Sultan Süleyman, 1579-1580, s. 115b, Chester Beatty Library, Dublin MS. 413)

Kronoloji

Temel Atılışı: 13 Haziran 1550

I. ve II. Medrese: 13 Haziran 1550 - 12 Ağustos 1552 sonrası

Cami: 7 - 16 Haziran 1550 ile 13 - 23 Ekim 1557 (Kitabeye göre)

13 Haziran 1550 - 30 Temmuz 1557 (*Tezkiretü'l - Bünyan*'a göre)

Tabhane: 17 Mart 1554 - Şubat 1556 sonrası

Matbah: 7 Temmuz 1554 - 22 Ocak 1558 sonrası

Hamam: 23 Mart 1555 - 3 Temmuz 1557

Darülhadis: 30 Ocak 1552 - 1556

Bimarhane: 16 Şubat 1555 - 9 Eylül 1558 sonrası

III. ve IV. Medrese: 28 Ağustos 1557 - 15 Ocak 1560 sonrası

Hürrem Sultan Türbesi: 27 Temmuz 1555 - 14 Ocak 1560 sonrası

Sıra Dükkânlar: 29 Haziran 1555 - 5 Eylül 1557

Kanuni Türbesi: 28 Kasım 1566 - 27 Ocak 1568 sonrası

Notlar ve Kaynaklar

Notlar

1. Temel atma töreninin tarihi için bkz: SAİ Mustafa Çelebi, ty, s. 12a.
2. İnşaatın başlama, yani temel atma tarihi “evahir cemâziye'l-ulâ” olarak zikredilmektedir. Bkz. ÇULPAN, 1970, s. 291-299.
3. Fazla bilgi için bkz: BARKAN, 1971, s. 47-49.
4. SAİ, tarihsiz, s. 9a-9b.
5. Yerasimos, ana kubbenin 16 Ağustos 1555 tarihinde kapandığını ileri sürmüştür ki, bu tarih yanlıştır. (Bkz. YERASİMOS, 2002, s. 141.)
6. ÇELİK, 2001, s. 292.
7. ÇULPAN, 1970, s. 291-299.
8. Kasidenin tamamı için bkz: Yahya Bey, 1977, s. 27-31.
9. Bu kasidede Yahya Bey'in düşürdüğü tarih mısra'larının ayrıntılı hesabı için bkz: KAYA, 2006, s. 226-238.

10. SAİ, tarihsiz, s. 12a.; Sai, 1144, s. 16a.
11. SAİ, tarihsiz, s. 10b-12a.
12. Bu kronoloji Dr. Serpil Çelik'in ayrıntılı olarak hazırladığı tablodan sadeleştirilerek verilmiştir. Ayrıntı için bkz: ÇELİK, 2001, s. 296, tablo 6.1.

Kaynaklar

BARKAN, Ömer Lütfi, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı*, 1. cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972.

ÇELİK, Serpil, *Mevcut Belgeler Işığında Süleymaniye Külliyesinin Yapım Süreci*, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2001.

ÇULPAN, Cevdet, "İstanbul Süleymaniye Camii Kitâbesi", *Kanuni Armağan*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1970, s.291-299.

KAYA, İ. Güven, *Divan Edebiyatı ve Toplum*, Donkişot Güncel Yayınları, İstanbul, 2006.

SAİ Mustafa Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan*, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi yazmaları No. 4911, İstanbul, Tarihsiz.

SAİ Mustafa Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan*, Topkapı Sarayı Müzesi, Revan Kitaplığı Yazmaları no. 1456, İstanbul, 1144.

YAHYA BEY, *Dîvan* (Tenkidli Basım), Hazırlayan: Dr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1977.

YERASİMOS, Stefan, *Süleymaniye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.







STRÜKTÜR ÇÖZÜMÜ



Prof. Dr. Müh. İhsan Mungan

*“Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seçmiş İstanbul’un ufkunda bu kudsî tepeyi”*

Yahya Kemal Beyatlı
(Süleymaniye’de Bayram Sabahı)

UNESCO’nun 19 Ekim – 24 Kasım 1987 tarihleri arasındaki Genel Konferansı’nın 18.67 nolu kararında Sinan’ın, vefatının 400. yıldönümü olan 1988 yılında, bütün ülkelerde anılması tavsiye edilmişti. Başta T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı olmak üzere çok sayıda kurum, 1987 ve 1988 yıllarında yapılmak üzere planlanmış olan, Sinan’ı araştırmaya yönelik ulusal ve uluslararası sanatsal ve bilimsel faaliyetleri teşvik edip destekliyordu. Almanya’da 20 yıl, öncelikle kabuk strüktürler konusunda bilimsel araştırmalar ve yayınlar yaptıktan sonra 1985 yılında Türkiye’ye dönüp Mimar Sinan Üniversitesi Yapı Mühendisliği Bilim Dalı Başkanlığı’na atandığımda beni bir sürpriz bekliyordu. Yeni üniversitemin Rektörü Sayın Prof. Dr. Muhteşem Giray beni odasına çağırarak üniversitenin bir ‘Mimar Sinan Araştırma Merkezi’ olduğunu ve benim, strüktür konusunda araştırmalar yapan bir bilim adamı olduğum için, bu merkezin üyeliğine seçilmiş olduğumu, benden kendi alanımda Sinan’la ilgili araştırmalar beklediklerini söyledi. Bu benim için iki farklı yanı olan bir sürprizdi. İyi yanı bana yeni üniversitem

tarafından daha gelir gelmez duyulan güven ve layık görülen “onur” idi. Kötü yanı ise Sinan’ın eserleri hakkında alanım olan strüktür mühendisliği yönünden hiçbir şey bilmemdim. Bunu itiraf etmeyi ülkemizdeki inşaat mühendisliği eğitim-öğretimindeki önemli bir eksikliği belirtmek açısından yararlı buluyorum. Ülkemizin her yanı eşsiz tarihi eserler barındırdığı halde, mühendislerimiz kendilerine öğrencilikleri sırasında Strüktür Tarihi okutulmadan ve özellikle kagir yapıların yükler altındaki davranışı hakkında hiçbir bilgi verilmeden yetiştirilmektedirler. Durum böyle iken, her bölgesi az veya çok deprem etkisine maruz olan ülkemizdeki tarihi eserler nasıl korunup gelecek nesillere aktarılabilir? Sayın Rektöre, Sinan yapılarının strüktürleri hakkında hiçbir bilgimin olmadığını açık olarak söyledim; derhal bu konuda çalışmaya başlayacağımı, ancak önümüzdeki iki yıl gibi bilimsellik için kısa bir süre içinde özgün bir çalışma yapıp yapamayacağımı şu anda bilemediğimi belirttim. Bu araştırmalarımın bağımsız olarak, uluslararası düzeyde tanınmışlığım ve ilişkilerim sayesinde, eğer istenirse, 1988 yılında ‘Antikiteden Günümü-

ze Kubbeler' konulu bir "uluslararası sempozyum" düzenleyebileceğimi ifade ettim. Sempozyumun Sinan'a ayrılan oturumlarında Sinan uzmanları Sinan'ın eserlerini genel anlamda tanıtan ve Sinan'da kubbe strüktürünü açıklayan bildiriler sunabilirlerdi. Eğer kendi araştırmalarımı özgün bir çalışma ile tamamlayabilirsem benim de bir sunum yapabileceğimi ekledim.

Sempozyuma yurt dışından büyük bölümü strüktür mühendisi olan ancak aralarında az sayıda da olsa mimar, sanat tarihçisi ve arkeologlar da bulunan 119 bilim adamı ve uygulayıcı katıldı. Sempozyumda sunulan 70 bildirinin beşi Sinan ve Sinan kubbeleri hakkındaydı. Bildiri kitabı 'kubbe tarihi' konusunda bir 'başucu eseri' oldu ve çoğu A.B.D.'den olmak üzere yurt dışındaki 100'den fazla üniversite kütüphanesi tarafından istendi. Sempozyumun üçüncü günü delegelere Edirnekapi Mihrimah ve Süleymaniye camileri gezdirildi. Aralarında strüktür mühendisliğinin dünyada en önde gelen temsilcilerinin de bulunduğu delegeler ertesi günkü konuşmalarına, sempozyumun ilk günündeki 'Sinan Oturumu' konuşmalarını dinleyerek ve iki önemli eserini görerek ilk defa tanımış oldukları Sinan'a duydukları hayranlığı ifade ederek başladılar. Daha sonra ülkelerinde yazdıkları makalelerde de bu hayranlığı dile getirdiler ve Sinan'ın yurt dışında pek az bilinen mühendislik yanını vurguladılar. Almanya'nın Dresden Üniversitesi profesörlerinden Strüktür Mühendisi olan Dr. Hermann Rühle, 14-15 Ocak 1989 tarihli *Union* gazetesinin 'Dünya Kültür Tarihi Hakkında' başlıklı bölümünde yayımlanan tam sayfalık "Sinan'ın Kubbeleri – Osmanlı İmparatorluğu'nun İhtişamı" başlıklı makalesinde özetle şunu yazıyordu:

"... Sinan, bu ilkeyi (*Ayasofya'daki merkezi ve yarım kubbeli strüktürü, İ. M.*) mükemmeliyete erişirmiştir. Rönesans'ın Floransa katedralindeki gibi anıtsal kubbeleri ve Michelangelo'nun Roma'nın Sen Peter kilisesindeki 41,44 metre çaplı en anıtsal çift kubbe çözümünü bile Sinan'ın kubbeleriyle karşılaştırıldıklarında gerçekte teknik bakımdan önemli bir ilerleme değildirler. ... Sinan'ın Şehircilik, Mimarlık ve Yapı Teknolojisindeki evrenselliği bugün ve gelecek için, teknik ilerlemeleri göz ardı etmemesi gereken inşa etme kültürümüze bir örnek oluşturmaktadır." *

Külliyenin Ana unsuru Olarak Cami:

Süleymaniye Külliyesi, Topkapı Sarayı ile birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun hümanist karakterini en etkili şekilde belgeleyen en büyük yapılar düzenidir. Külliye'nin en belirgin yapısı olan Süleymaniye Camii ise 'Osmanlı Dönemi'nin, İstanbul şehrine bıraktığı en değerli mirastır. Bu eşsiz anıtın 'strüktür çözümü', Rühle'nin yukarıda iki cümlede ve ciz bir şekilde ifade ettiği gibi, ancak eserin 'şehircilik', 'mimarlık', 'yapı teknolojisi' ve 'strüktür' yönlerinden irdelenmesiyle anlaşılabilir.

Merkezi konumu nedeniyle Süleymaniye Camii, şehircilik yönünden tarihi yarımada'nın silüetini tanımlayan ve kimliğini belirleyen tacıdır. Mimari boyuta inildiğinde ise, Süleymaniye Camii'ne Haliç'ten bakıldığında, caminin doğuda yarım kubbe ile başlayan strüktürü ortadaki büyük kubbeye bağlanır ve batıdaki yarım kubbe cami kütlelerinde simetriyi sağlar. Cephede kubbeyi taşıyan birincil eleman olan kemer, aşılacak büyük açıklığı vurgulamak üzere, üzerinde taşıyıcılık yönünden fonksiyonu olmayan basamaklar oluşturularak hareketlendirilmiştir. Kemer ayrıca, çok sayıda pencere boşluğuyla hafif-

letilmiş ve şeffaflaştırılmış olan cami beden duvarı içeriye çekilerek, özellikle ön plana çıkarılmıştır. Caminin genişliği ve yüksekliği yaklaşık aynı olan muazzam gövdesini, kubbe-beyi aşan yükseklikteki üçer şerefeli narin minareler, şadırvan avlusunun ana kubbeden ve minarelerden çok daha az yükseklikteki beden duvarları ve son cemaat yerinin revaklarını örten yedi kubbe izler. Siluet ikiye şerefeli ve bu nedenle de daha kısa olan iki minare ile tamamlanır. Bu heykelimsi, dünyada bir benzeri olmayan kompozisyon İstanbul'un Türk-Müslüman kimliğini vurgular.

Mimari bakımından bu derece estetik bir ifadeye, bu mimarinin ana unsurları olan kubbe, yarım kubbe ve kemerlerin aynı derecede akılcı bir ilişki içinde, yüklerin en uygun tarzda taşınmasını sağlayan bir tasarım konseptine göre bir araya getirilmesiyle ulaşılabilir. Bu da ancak Türklerin Anadolu'ya, Orta Asya'daki uygulamalarına, yaklaşık 1000 yıl hüküm sürdükleri İran'da edindikleri tecrübeleri de ekleyerek, birlikte getirdikleri köklü ve sağlıklı kubbe inşa etme geleneği sayesinde mümkündür.

Sinan'ın kendi çağında kubbe strüktürüne olan ve Süleymaniye Camii ile belgelenen tam hakimiyeti, keyfiyet yönünden öncelikle kubbenin Sinan'a kadar Doğu'daki ve Batı'daki gelişimi incelenerek anlaşılabilir. Diğer yandan, Süleymaniye Camii'nin strüktürel konseptinin günümüz bilgi düzeyi göz önünde tutularak kemiyet yönünden çözümlenmesi ve yorumu ancak bu strüktürün tümünün ve özellikle bunun en belirleyici unsuru olan merkezi kubbenin yük taşıma davranışının hesaplanmasıyla mümkündür.

Kubbe ve Kubbenin Yük Taşıma Tarzı:

Kubbe gibi cidar kalınlığı çapına göre nispeten küçük olan eğri yüzeyli taşıyıcılar strüktür

mühendisliğinde 'kabuk' diye adlandırılırlar. Kabukların hesaplanmasında kullanılan 'kabuk teorisi'nin denge ve şekil değiştirme denklemleri 19. yüzyıl sonlarında geliştirildi ve günümüze kadar, gerek değişik malzemenin mekanik özelliklerini, gerekse en karmaşık geometrileri ve yer değiştirmeleri kapsayacak tarzda, mükemmeliyete eriştirildi. Bu gün Süleymaniye Camii'nin üç boyutlu bir strüktür olarak fiziksel modeli yapıldıktan sonra bu modelin kendi ağırlığı, zemin oturmaları ve deprem yükü altında matematiksel çözümü mevcut çok güçlü bilgisayar programları kullanılarak yapılabilmektedir. Ayrıca strüktürün en zayıf bölgeleri saptanabilmekte, yıkılmaya karşı 1'den çok daha büyük olması gereken emniyet katsayısı hesaplanabilmektedir.

“Süleymaniye Camii'nin Strüktür Çözümü”nü anlayıp yorumlamak iki bilim alanında yeterli bilgi birikimi ve uzmanlık gerektirir. Bu alanların ilki strüktür mühendisliğinin temel disiplini olan mekanik biliminin yüzeysel bir strüktür elemanı olarak kubbenin yük taşıma davranışını inceleyen 'kabuk teorisi' iken, ikincisi mimarlık tarihi ile yakından ilişkili olan 'strüktür tarihi' disiplindir. Bu çalışmamızda, tarihi gelişmenin Sinan'a kadar olan sürecinde, strüktürel tasarım yönünden kilometre taşları oluşturan büyük kubbeli yapılar kronolojik bir kurgu içinde, mekanik biliminin kuramına uygun olarak irdelenecek ve Sinan'ı hazırlayan 'arka plan' her iki alandan bilgilerin kolay anlaşılır bir sentezi yapılarak açıklanacaktır.

Bir strüktürün yük taşıma davranışının çözümlenmesinde öncelikle strüktürü oluşturan taşıyıcı elemanlar idealleştirilerek fiziksel bir model tanımlanır. Bu fiziksel modelin hesaplanabilmesi için ise, kuramsal ve deneysel

bilgilere dayanan uygun bazı varsayımlar yapılarak, hesap modeli de diyebileceğimiz, matematiksel model geliştirilir. Gelişmiş ve yüksek kapasiteli bilgisayarlar sayesinde günümüzde, dış kuvvetlerin etkisinde strüktürün içinde oluşan son derece karmaşık iç kuvvetlere ilaveten strüktürün yer ve şekil değiştirmelerini veren matematiksel modeller, diğer bir deyimle denklemler, sayısal olarak çok büyük bir yaklaşıklıkla çözülebilmektedir.

Fiziksel modelleri bir çizgiye indirgenebilen kolon, kiriş, kemer gibi bir boyutlu strüktürler ile bunların birleştirilmesiyle oluşturulan çerçeve diye adlandırdığımız iki boyutlu strüktürler, ancak kendi düzlemlerindeki yükleri taşırlar ve bu tür yüklere göre hesaplanırlar. Buna karşın iki boyutlu olan taşıyıcı strüktürlerden düzlemsel olan plaklar ve eğrisel olan kabuklar kendi yüzeylerine dik olan yükleri de taşıyabilirler. Bu nedenle plak ve kabukların fiziksel modellerinin bu strüktürlere uyan yüzeyler olması gerekir. Bu yüzeyler, yüzeysel taşıyıcının boyundan ve genişliğinden çok daha küçük olan kalınlığının ortasından geçiyor kabul edilir ve bu şekilde gerçekte üç boyutlu olan taşıyıcı eleman iki boyutlu olarak modellenmiş olur.

Diferansiyel geometride yüzeyler, ‘Gauss Eğriliği’ diye adlandırılan ve yüzeyin iki asal eğriliğinin çarpımı olan özelliğine göre üç sınıfa ayrılırlar. Kubbe, Gauss Eğriliği pozitif, yani sıfırdan büyük olan bir yüzeydir. Bu tür, ‘eliptik’ diye adlandırılan yüzeylerin özelliği, üzerlerindeki herhangi iki noktayı birleştiren çizgilerin hepsinin, merkezi yüzeyin aynı tarafında olan eğriler olmasıdır. Böyle bir yüzeyde, örneğin küre formundaki bir kubbe- de, öz ağırlık gibi düzgün yayılı düşey yükler altında, kubbenin tepesinden mesnede doğru yaklaşık 52°’lik bir açıya karşı gelen bir enle-

me kadar yüzeyin her doğrultusunda eksenel basınç kuvvetleri oluşur. Bu davranış tarzı her doğrultu için, keyfiyet bakımından, bir boyutlu olarak idealleştirilen kolonların ve kemerlerin yük taşıma tarzından farklı değildir. Buna karşın at eğeri şeklindeki yüzeylerde, asal eğrilerin merkezleri yüzeyin farklı taraflarındadırlar. Bu nedenle ‘hiperbolik’ diye adlandırılan bu tür yüzeylerin Gauss Eğriliği negatiftir, yani sıfırdan küçüktür. Dolayısıyla öz ağırlık altında bile böyle bir yüzeyin her bölgesinde basınç kuvvetlerinin yanı sıra mutlaka çekme kuvvetleri de oluşur. İki yönde eğriliği olan bu iki tür düzey dışında bir de ‘parabolik’ denilen, silindir ve koni yüzeyi gibi sadece bir yönde eğriliği olan üçüncü tür yüzeyler vardır. Bu yüzeylerin Gauss Eğriliği sıfır olup yüzeyde yük altında oluşan kuvvetlerin cinsi ve dağılımı öncelikle strüktürün mesnetlendirilme tarzına bağlıdır. Örneğin, tarihi yapılarda sıkça rastladığımız ve en kesiti kemer olan ‘tonoz’ bu yüzey grubuna girer. Eğer tonoz bir kemer gibi mesnetlendirilip yükler kemer doğrultusunda taşıtılırsa tonozda öncelikle kemerin teğeti doğrultusunda basınç kuvvetleri etkir, boyuna doğrultuda ise kuvvet oluşmaz. Tarihi tonozlarda durum genellikle budur. Buna karşın, tonozun sadece iki ucundaki kemerler duvarlara oturtularak mesnetlendirilirse, tonoz yükleri kiriş gibi eğilerek taşır ve tonozun özellikle alt bölgele- rinde, iki mesnet arasındaki açıklık dediğimiz mesafenin karesiyle artan büyüklükte çekme kuvvetleri oluşur. Eğrilikleri her doğrultuda sıfır olan yüzeylere ise ‘plak’ denir. Plaklar- da yüzeye dik olarak etkeyen yükler plakta daima eğilme momentleri oluşturur. Bu tür yük taşıma her doğrultu için, keyfiyet ba- kımından, kirişteki yük taşıma tarzıyla aynıdır. Tarihi yapıların strüktürlerinde plak türünde taşıyıcı elemanlara rastlanmaz.



Askı Kemer

Araya ayaklar koymadan büyük mekânların üstünü kubbe ile örtmede doğadaki örnekler başlangıçtan beri mimar ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Badem, fındık, yumurta gibi tohumları; midye, salyangoz, kaplumbağa gibi hayvanlarda vücudun en önemli organlarını koruyucu olarak barındıran strüktürler pozitif Gauss Eğriliği olan kubbemsi kabuklardır. İnsan vücudunda beyni koruyan kafatası ve gözüün sert tabakası kubbe şeklindedir. Yaşamsal fonksiyonları çok yüksek olan akciğerler ve yürek de kemer şeklindeki kaburga kemiklerinin oluşturduğu, darbelere karşı esnek bir davranış gösteren göğüs kafesinin içinde yer alırlar.

Kubbenin strüktür olarak üstünlüğü iki özelliğinden kaynaklanmaktadır. Yüzeysel bir strüktür olduğu için kabuğun yapıldığı malzeme yüklerin taşınmasına her iki doğrultuda katkıda bulunmaktadır, yani malzeme opti-

mal düzeyde kullanılmaktadır. Eğer kubbenin strüktürü doğru seçilmiş ve kubbe doğru mesnetlendirilmiş ise, yüklerin dağılımının uygun olması halinde, kubbeye öncelikle eksenel basınç kuvvetleri oluşur. Bu davranışı nedeniyle kubbe, yükleri en uygun ve emniyetli şekilde taşıyan strüktürdür. Çok ince ve gevrek olan kabuğuna rağmen bir yumurtayı avuç içinde boyuna istikamette bastırarak kırmanın ne kadar zor olduğu bilinir.

Kubbeye tepeden mesnede doğru ölçüldüğünde 52°'lik açıya tekabül eden enleme 'kırılma derzi' denir. Daha önce de belirtildiği gibi, bu enlemin altında enlem doğrultusunda mesnede doğru eğrisel olarak artan eksenel çekme kuvvetleri oluşur. Çekme kuvvetlerinin küçük değerlerde kalması için, mesneden bu enleme kadar bölgede pencere boşlukları bırakılarak çekme kuvveti kontrol

altına alınır. Ayasofya'dan başlayarak tarihi kubbelerde yapılan budur.

Demir ve çeliğin endüstriyel olarak büyük miktarlarda üretilbildiği 18. yüzyılın ortalarına kadar ahşabın yanı sıra en çok kullanılan taş, tuğla ve kerpiç malzemenin çekme dayanımı basınç dayanımının yaklaşık onda biri düzeyindedir. Bu nedenle o döneme kadar bu malzemelerin kullanıldığı yapılarda strüktürel formlar tercihen kubbe ve tonoz olmuştur. Arkeolojik kazılardaki bulgular bu iki formun 5000 yıl önce Mezopotamya'da, Güneydoğu Anadolu'da, Suriye'de ve Mısır'da bilindiğini ve sık kullanıldığını belgelemektedir. Genellikle, kubbe ve kemerin Büyük İskender'in Hindistan'a kadar uzanan seferleri sırasında Avrupa'ya geçtiği kabul edilir. Ancak kubbe, tonoz ve kemerin, İskender İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra ortaya çıkan ve Grek yapı geleneğini sürdüren Helen devletlerinde kullanılması kısıtlı olmuştur. Bu devletlerin mirasçısı olan Roma İmparatorluğu ise bu formları kullanarak günümüze kadar gelen büyük açıklıklı köprüler, hamamlar ve tapınaklar inşa etmiştir. Romadaki Pantheon Tapınağı (M.S.118-128) günümüze kadar gelmiş olan önemli kubbeli yapılardan biridir.

Osmanlı'ya Kadar Batı'da ve Doğu'da

Kubbe Strüktürü: Kubbenin Osmanlı'daki uygulanma şeklini değerlendirebilmek için daha önce Batı'da ve Doğu'da inşa edilmiş olan büyük kubbeler strüktürlerinin incelenip irdelenmesi gerekir. Pantheon'un yaklaşık 1500 metrekare olan iç mekânını örten yarım küre formundaki kubbesinin 43,40 metre olan iç çapı, önce demir ve çeliğin, ardından da betonarmenin yapı malzemesi olarak kullanıldığı 19. yüzyılın son çeyreğine kadar önemli miktarda aşılammıştır. Ancak

İmparator Hadrian'ın mimarları bu kadar büyük bir kubbeyi neredeyse 2000 yıl önce yaparlarken aşağıda açıklanan bazı strüktür hataları yapmışlardır. Kubbe, su ile birleşince kimyasal reaksiyon sonucu priz yapıp sertleşen doğal bir hidrolik bağlayıcı olan puzolan ile tuf gibi hafif malzeme ve tuğla parçaları karışımı, birim ağırlığı 1,60 ile 1,35g/cm³ arasında değişen, günümüzde 'hafif beton' diye adlandırdığımız bir malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Kubbeyi hafifletmek için ayrıca kubbenin iç yüzünde belli bir yüksekliğe kadar kasetler oluşturulmuştur. Kubbenin kalınlığı tepede 1,50 metre ile başlamakta ve silindirik şeklindeki dış duvara oturduğu yerde 4,50 metre olmaktadır.

Pantheon'un eksenel simetrik olan strüktürü, form olarak kubbenin taşıyıcılığı bakımından uygun olup kubbeye sürekli bir mesnetlendirme sağlamaktadır. Ancak kubbenin çok kalın olması strüktürel sorunlara yol açmaktadır. Bu nedenle yapıldıktan bir süre sonra kubbeye meridyen doğrultusunda uzanan geniş çatlaklar oluşmuştur. Bunun böyle olduğu 1930 yılında, kubbeden bazı parçaların yere düşmesi üzerine, kubbenin iç sıvası kazındığında ortaya çıkan eski onarımdan anlaşılmaktadır. Onarımda meridyen doğrultusundaki geniş çatlakları doldurmak için kullanılmış olan tuğlalardaki damgaların yapıda kullanılmış olan tuğlalardakilerle aynı olması eski onarımın inşadan kısa bir zaman sonra gerçekleştiğini kanıtlamaktadır¹. Bu çatlakların iki nedeni vardır. Birinci neden çok kalın olan kubbe betonunun rötre denen büzülmesidir. İkinci ve daha önemli olan neden ise kubbenin dış yüzü ile iç yüzü arasında kışın ve yazın oluşan büyük sıcaklık farkıdır. Pantheon kubbesinin dış yüzeyinde çatlaklar önlenemeyince kubbe, bu çatlakları gizlemek

amacıyla olacak, tunç levhalarla kaplanmış bulunuyordu. Kışın soğuyan, yazın ise Roma güneşi altında aşırı derecede ısınan bu tunç levhalar soğuşu veya sıcaklığı depoluyor ve beton olan kubbenin dış yüzüne hızla iletliyordu. İç mekândaki sıcaklık ise, yapının çok kalın duvarları nedeniyle, yaz ve kış arasında pek az fark etmektedir. Burada bir karşılaştırma yapacak olursak, Osmanlı kubbelerinde kalınlık genelde 0,70 metreyi geçmez; kubbenin dış yüzü önce kalın bir çamur tabakasıyla sıvanır ve sızdırmazlık için üstü kurşunla kaplanır. Kurşun ısıyı tunçtan 10 kat daha az iletir. Çamur tabakası da ısı izolasyonu sağlar. Bütün bu nedenlerden dolayı Osmanlı kubbelerinde ısı farkı dolayısıyla çatlaklar oluşmaz. Pantheon'un kubbesinde ise hâlen mesnetlerden başlayıp meridyen boyunca kasetli kısmın sonuna kadar ulaşan 13 geniş çatlak mevcuttur. Bu çatlaklardan dolayı kubbenin yükü sadece meridyen doğrultusunda taşınmaktadır. Yani kubbe formundaki bu strüktür yükleri, silindirik duvardaki alt mesnet ile kubbedeki çatlakların üst uçlarını birleştirip basınç halkası fonksiyonu üstlenen tepe bölgesindeki üst mesnet arasında uzanan 12 kemer parçası gibi taşır; bu yük taşıma tarzı dolayısıyla da, bu örtü mekanik bilimi bakımından kubbe değildir.

Büyük Roma İmparatorluğu'nun tapınağı olan Pantheon'dan yaklaşık dört asır sonra Hristiyanlığı devlet dini olarak kabul eden Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkentinde inşa edilen Ayasofya Kilisesi'nin üstünü örten strüktür, Pantheon'un kubbesiyle karşılaştırıldığında, sağladığı mimari fonksiyon ve buna bağlı formu bakımından çok daha ileri bir düzeydedir. Ayasofya'da, merkezi kubbenin taban çapı 32,50 metre ile Pantheon kubbesinin taban çapından yaklaşık 11 metre daha küçük olduğu halde, merkezi kubbeye do-

ğu-batı yönünde yarım kubbeler eklenerek, 32,5 metre x 65 metre boyutlarında yaklaşık 2100 metrekarelik, yani Pantheon'da daire şeklindeki iç mekânının neredeyse 1,5 katı büyüklükte olan dikdörtgen şeklindeki bir mekân araya ayak konmadan örtülmektedir; hem de ortalama sadece 0,80 metre kalınlıktaki harçlı tuğla bir strüktür ile. Ayasofya, matematik ve mekanikle uğraşan iki bilim adamının, Anthemios ve Isidorus'un, ilk önemli yapıydı. İkili buna rağmen Ayasofya'nın strüktürünün tasarımında cüretkarlık diyebileceğimiz, bugün için akıl almaz derecede cesur davranmıştır. Ancak, 537 yılında tamamlanan strüktür 558 yılındaki deprem sırasında çöktü ve merkezi kubbeyi taşıyan yaklaşık 40 metre yüksekliğindeki ayakların üst uçları dışa doğru 1,00 metre kadar yer değiştirdi. Strüktür 563 yılında Isidorus'un yeğeni tarafından yeni baştan inşa edildiğinde merkezi kubbenin yüksekliği yatay dafiayı azaltmak için 6,25 metre artırıldı ve kubbe meridyen doğrultusunda iç mekânda algılanan 40 nervürle rijitleştirildi. Bu yeni strüktür de deprem etkisine dayanamadı; 989 yılı depreminde batı tarafındaki yarım kubbe, 1346 yılında da doğu tarafındaki yarım kubbe, kemer ve merkezi kubbenin 1/3'ü ile birlikte çöktü².

Ayasofya'nın strüktüründeki hasarlar günümüze kadar devam etmektedir. Yapı, Mimar Sinan tarafından doğu tarafında yedi, batı tarafında beş, kuzeyde ve güneyde dörder ve köşelerde de birer olmak üzere toplam 24 güçlü taş payanda duvarlarıyla dışından desteklendi (Fotoğraf 1). Buna rağmen merkezi kubbenin oturduğu ve daire olması gereken kasnak hâlen büyük eksen küçük ekseninden 2,55 metre daha büyük olan bir elips şeklindedir.

Pantheon kubbesinin aksine, Ayasofya'nın merkezi kubbesinde hasarlara yol açacak strüktürel bir hata yoktur. Buna karşılık mer-

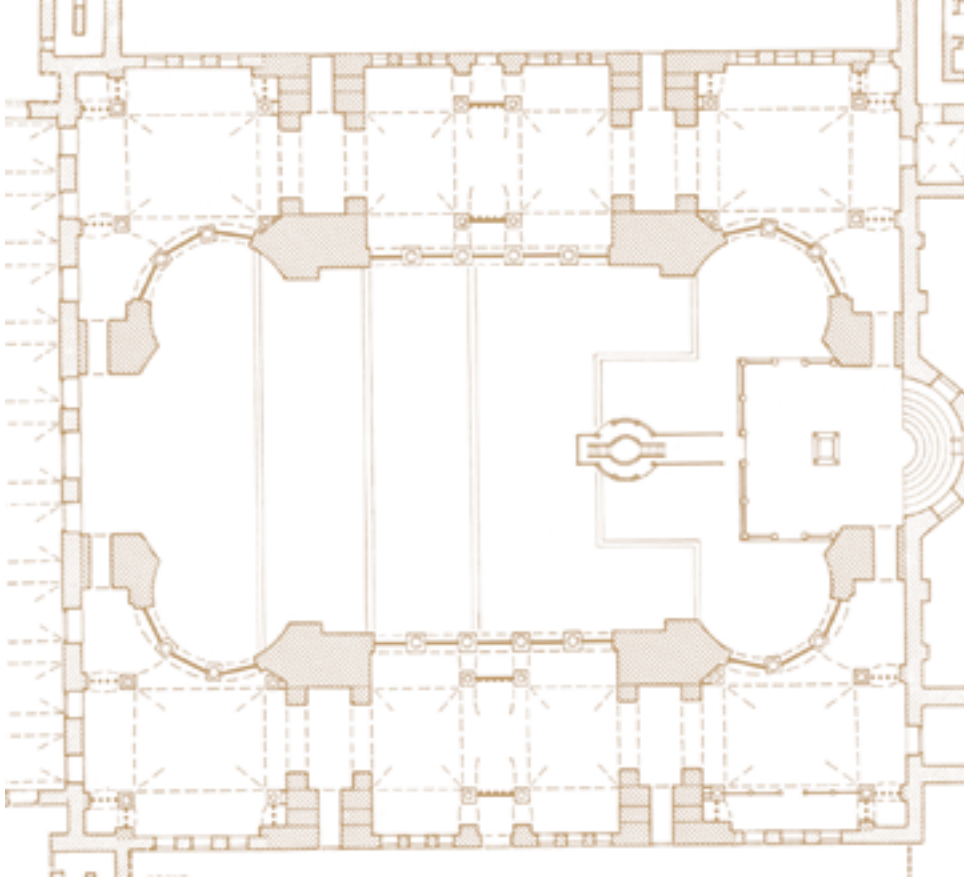


Fotoğraf 1:
Havadan Ayasofya

kezi kubbeyi taşıyan kemer ve kolon sistemi hatalar içermektedir. Ayasofya'nın planına (Şekil 1), boyuna ve enine kesitlerine (Şekil 2 ve 3), özellikle de Mainstone tarafından çizilen aksonometrik görünümüne (Şekil 4) bakıldığında bu hatalar hemen görülmektedir. Hatalara kubbeyi doğrudan taşıyan kemerlerden başlayacak olursak; birinci hata, merkezi kubbe ile yarım kubbelerin arasındaki kemerlerin 32 metre olan açıklığının yarım kubbelerin olmadığı kuzey ve güney kemerlerinin 22,60 metre olan açıklığından daha büyük olmasıdır. Bu hataya kuzeyde ve güneyde iç içe ikişer kemer düzenlenmiş olmasına rağmen bu kemerlerin en kesitlerinin doğu ve batı kemerlerinin en kesitlerinden bir hayli daha büyük olması eklenmektedir.

Ayasofya'nın yapımcıları olan Anthemios ve Isidorus, doğu ve batı kemerlerine bağlanan yarım kubbelerin bağlandıkları kemerlerin rijitliğini artıracığını, kemerlere gelen yükü azaltacağını, dolayısıyla kemerlerin daha zayıf tutulabileceğini düşünmüş olmalıdır. Bu düşünce, merkezi kubbeden gelen yatay kuv-

vetler için doğrudur; çünkü bu kuvvetler yarım kubbenin yüzeyi doğrultusunda etkidiklerinden yarım kubbe tarafından kolayca karşılanırlar. Ancak aynı düşünce kubbeden gelen düşey kuvvetler için doğru değildir; çünkü yarım kubbe, yüzeyine dik olarak etkiyen kenar kuvvetlerine karşı son derece zayıftır. Dolayısıyla kubbeden kemerlere aktarılan mesnet reaksiyonlarının düşey bileşeni kuzeydeki ve güneydeki kemerlerde önemli bir düşey yer değiştirmeye veya çökmeye yol açmazken, doğu ve batı kemerlerinin rijitliği, yani şekil değiştirmeye karşı direnci, daha düşük olduğundan, o kemerlerde önemli çökmeler olacaktır. Sonuçta Ayasofya'nın merkezi kubbesinde, dönel simetrik olan formuna rağmen, dönel simetrik olan kendi ağırlığı altında bile, gerçek kubbe için geçerli olan dönel simetrik yük taşıma davranışı oluşmamaktadır. Bu nedenle, öncelikle merkezi kubbenin yarım kubbelerle birleştiği yerler strüktürün en zayıf bölgelerini oluştururlar. Geçmişte de depremlerde yıkılmalar hep o bölgelerde başlamıştır. Bu çökmelerin yıkılmaya yol açmaması durumunda bile, merkezi kubbede

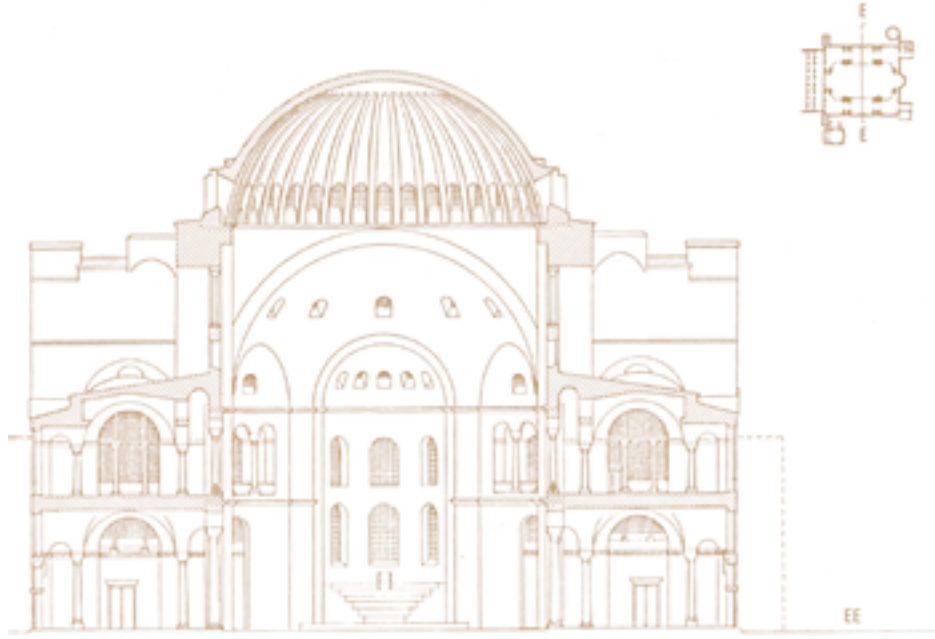


Şekil 1:
Ayasofya'nın
planı²

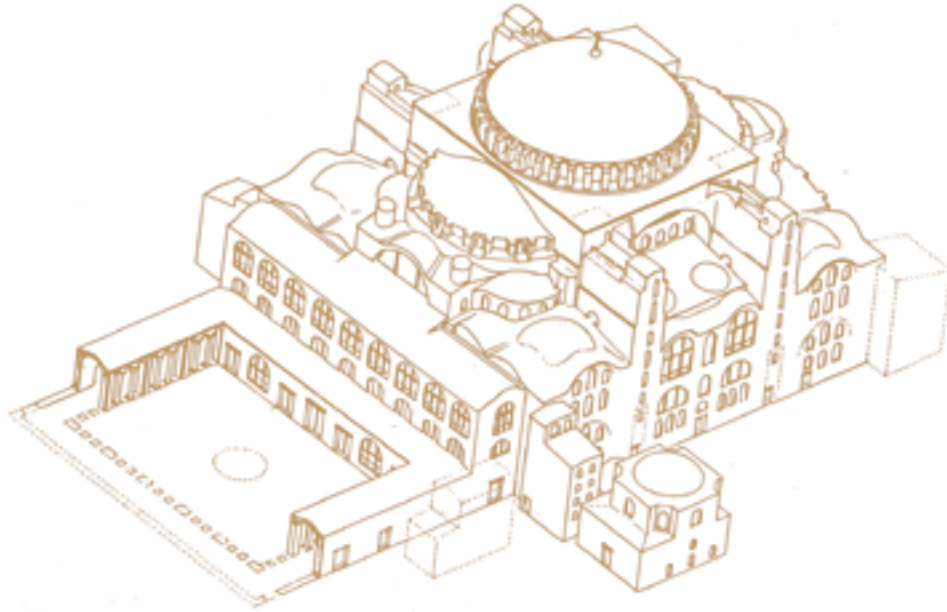


Şekil 2:
Ayasofya'nın
boyuna kesiti²

Şekil 3:
Ayasofya'nın
enine kesiti².



Şekil 4:
Ayasofya'nın
aksonometrik
çizimi².



ve yarım kubbede önemli eğilme momentleri etkir. Böyle bir davranış, yaptığımız hesapların da gösterdiği gibi, nispeten ince olan yarım kubbede, merkezi kubbede ve kemerde çatlaklara, kasnakta çarpımlara neden olmaktadır.

Ayasofya'yı örten strüktürün diğer bir önemli hatası da ikincil yarım kubbelerin 37,50 santimetre olan kalınlığının, bağlanmış oldukları birincil yarım kubbelerin 80 santimetre olan kalınlığının yarısından da az olmasıdır. Bu nedenle birincil yarım kubbe ile ikincil yarım kubbelerin birleşim yerlerinde oluşan eğilme momentleri önce daha zayıf olan ikincil yarım kubbede hasarlara yol açacaktır. Yaptığımız hesaplar bu hususu da kanıtlamıştır.

Kubbe ve yarım kubbelerin oturduğu kemerler ve bu kemerlerin arasında yer alan pendentifler, kesitleri yaklaşık uzun bir dikdörtgen olan, bundan böyle strüktür mühendisliğindeki tabiri kullanarak 'kolon' diyeceğimiz, 4 ana ayak tarafından taşınmaktadır. Kuzey ve güney kemerden gelen, dafia diye adlandırılan yatay itme kuvveti, bir desteği olmadan tek başına duran 40 metre yükseklikteki kolonun uzun kenarı doğrultusunda etkimektedir. Daha büyük açıklıklı doğu ve batı kemerlerinin yatay itme kuvveti ise ana kolonun kısa kenarına paralel, ancak kolonun ağırlık merkezinden geçmeyen bir eksen doğrultusunda etkimektedir. Bu nedenle 40 metre yükseklikteki kolon, boylu boyunca strüktürel tasarımda daima önlenmesi gereken bir etki olan burulmaya maruz kalmaktadır. Diğer taraftan, ana kolon bu doğrultuda yakınındaki derinliği fazla, ama yüksekliği az olan dış kolonla birlikte dar bir çerçeve oluşturmaktadır. Boyuna doğrultuda ise böyle bir çerçeve oluşturulmamıştır (Şekil 1). Bu nedenle ana kolonun iki doğrultudaki rijitlik-

leri çok farklı olup ana kolonun üst ucu yatay kuvvetler altında, özellikle deprem olduğunda, doğu-batı istikametinde dışa doğru yer değiştireceğinden kolondaki burulma daha da artacaktır. Sinan, yapıyı dışından destekleyen güçlü payandaları inşa ederek, bu yer değiştirmelerin ve burulma etkisinin en az inmesini sağlamıştır.

Ayasofya'daki gibi merkezi bir kubbenin aynı büyüklük ve kalınlıktaki yarım kubbelerle birlikte kullanıldığı bir strüktür İstanbul'un Türkler tarafından fethine kadar, yani yaklaşık 1000 yıla yakın bir süre, ne Doğu'da ne de Batı'da bir daha uygulanmamıştır. Bunun Doğu ve Batı için geçerli ana nedeni olarak Ayasofya'nın defalarca yıkılmış olmasının caydırıcı etkisi düşünülebilir. Buna ayrıca Batı'da Rönesans'a kadar büyük kubbelerle karşı ilgi duyulmamış olması da eklenebilir.

Yeni bir din olarak 7. yüzyılda ortaya çıkan İslam, kubbeyi benimsemiş ve mimarisinin en temel unsurlarından biri yapmıştır. Ancak İslamiyet, önceleri sırasıyla Orta Doğu'ya, İran'a ve Orta Asya'ya doğru geliştiğinden İslam mimarisinde kubbe için başlangıçta o bölgelerdeki kubbe inşa geleneği belirleyici olmuştur. Meridyen doğrultusunda kaburgalı ve yatay rijitlendirme halkaları olan kubbelere 11. yüzyıldan itibaren Azerbeycan'ın bugün İran sınırları içindeki coğrafyasında ve İran'ın Selçuklu Dönemi'nde rastlanılmaktadır. Bu bağlamda İlhanlı Sultanı Olcaytu'nun, Sultaniye'de 1305-1313 yılları arasında inşa edilmiş olan türbesinin üstünü örten ve Rönesans Dönemi'nde Avrupa'da strüktürü, yanlış olarak da olsa, taklit edilen kubbe büyük önem taşımaktadır. Sistemin daha sonraki yüzyıllarda Avrupa'da görülmesi İpek Yolu vasıtasıyla Doğu'dan Batı'ya aktarılan kültür çerçevesinde düşünülebilir.



İpek Yolu üzerindeki Sultaniye’de iç çapı 25 metre, yerden yüksekliği 54 metre olan kubbe, meridyen doğrultusunda kaburgalarla ve yatay doğrultuda halkalarla birleştirilmiş, aralarındaki mesafe 0,50 metre olan iki kabuktan oluşmaktadır. İç kabuğun tabanda 1,00 metre olan kalınlığı yukarıya doğru basamaklar şeklinde azalırken dış kabuğun kalınlığı sabit olup sadece 0,40 metredir. Bu şekilde Olcaytu Türbesi’nde iç içe iki kubbe değil, boşluklar içeren, gerçek bir ‘hücreli kabuk strüktür’ (cellular shell) sisteminde tek bir kubbe kullanılmış olmaktadır. Strüktür tarihi bakımından büyük önem taşıyan bu kubbenin ihmal edilmiş ve restorasyona muhtaç bir durumda olması son derece üzücüdür. Hafif olmasına rağmen son derece dayanıklı olan hücreli kabuk sistem, günümüzde uzaya fırlatılan roketlerin metal olan yakıt tanklarının baş kısmında, uçakların gövde ve kanatlarında kullanılmaktadır.

Avrupa’da, Sultaniye’deki kubbeden yaklaşık 100 yılı aşan bir süre sonra, 1418-1436 yılları arasında, İtalyan mimar Filippo Brunelleschi tarafından Floransa’da Santa Maria Del Fiore Katedrali için inşa edilen kubbe ise iki kubbeden, iç ve dış kubbelerden oluşmaktadır. Kubbenin rağbet görmediği Gotik ile kubbeye geri dönüşün olduğu Rönesans arasında geçiş yapısı olan bu anıtsal kubbede de, Pantheon ve Ayasofya’da olduğu gibi, strüktür hatalarından kaynaklanan önemli çatlaklar vardır. Sekizgen bir planı örten kubbede, iç kubbe ortalama 2,40 metre, dış kubbe ise ortalama 0,60 metre kalınlığındadır. İki kubbe arasındaki uzaklık yaklaşık 1,00 metredir. Her iki kubbe çapı 50 metre olan bir dairenin içine yerleşebilen 4,00 metre genişlikteki eşit kenarlı sekizgen bir kasnağa oturmaktadır. Tuğla olan iç ve dış kubbeler, sekizgenin köşelerinden başlayarak meridyen

doğrultusunda yükselen, Floransa taşından örülmüş sekiz kemer parçası ile birleştirilmiştir. Gerek kemer parçası olan kaburgalar, gerekse bunların arasında yer alan ve silindirik bir yüzeyin parçaları olan iç ve dış kubbe dilimleri tepede, üstüne bir fener yerleştirilmiş, yine sekizgen şeklindeki bir basınç halkasında birleşmektedirler. Ayrıca iç kubbenin her diliminde, dış kubbe ile birleşmeyen, meridyen doğrultusunda ikişerden toplam 16 ikincil taş kaburga ve yatay doğrultuda 10 taş halka vardır³. Dış kubbe ve iç kubbe, sadece birincil sekiz taş kaburga aracılığıyla birbirlerine birleştirilmiş olduklarından Floransa’daki kubbede Olcaytu Türbesi’nin kubbesindeki hücreli kabuk strüktür oluşturulamamıştır. Bu nedenle de Brunelleschi’nin kubbesi yükleri Sultaniye’deki kubbeden çok farklı bir tarzda taşımaktadır.

İç ve dış kabukların kalınlıkları toplamı yaklaşık 3,00 metre olduğundan Santa Maria Del Fiore Katedrali’ndeki kubbe Ayasofya’da 0,7 metre kalınlıktaki kubbeden ve Olcaytu Türbesi’nde ortalama toplam 1,20 metre kalınlığındaki boşluklu kubbeden çok daha ağırdır. Böyle bir kubbeye dış yük olarak etkiyen kar ve rüzgar yükü, kubbenin kendi ağırlığına göre ihmal edilebilecek düzeyde olduğundan, “Floransa’daki kubbe ancak kendisini ve tepesindeki feneri taşımaktadır.” denebilir. Buna rağmen kubbenin dört diliminde, alt kasnaktan başlayan ve tepeye kadar ulaşan, yıkılma tehlikesi yaratacak düzeyde geniş çatlaklar ve kalıcı şekil değiştirmeler oluşmuştur. 1956 yılında yapılan ölçümler bu çatlakların hava sıcaklığına bağlı olarak kışın açıldığını, yazın kapandığını göstermektedir³. Diğer taraftan, çatlakların oluşmasının asıl nedeni ise strüktürün yükleri, bir kubbede olduğu gibi hem meridyen hem de halka doğrultusunda değil,

Roma'daki Pantheon'da olduğu gibi, sadece meridyen doğrultusunda taşınmasıdır.

Yapımına 1506'da başlanıp neredeyse bir asır sonra 1592 yılında tamamlanan Roma'daki Sen Peter Kilisesi'nin kubbesinde de, aynı strüktür hatalarından dolayı, 1631 yılında çatlaklar tespit edilmiştir. Bu çatlaklar zamanla genişleyerek Della Porta'nın 1588 yılında, kubbenin inşası sırasında kasnağa koyduğu demir zincirlerin kopmasına yol açmıştır. Bunun üzerine kubbe 1740 yılında tamir edilirken kubbenin kasnağına çekme halkası olarak ek demir zincirler yerleştirilmiştir⁴.

İlk defa Asya'da Uygurlar tarafından uygulanan, iç içe iki kubbeli bir sistem, daha sonra da Timur'un Semerkant'ta 1403 –1405 yıllarında inşa edilen türbesini örtmede uygulanmıştır. Dış kubbe yüksek bir tambur üzerine oturtulduğundan, iç ve dış kubbe arasındaki mesafenin büyük olduğu bu sistem de Batı'da, Timur'un türbesinden 200 yıldan fazla bir süre sonra başlamak üzere, defalarca tekrarlanmıştır. Bu uygulamalara örnek olarak Londra'daki Saint Paul Katedrali'nin (1675 -1710) ve Paris'teki Pantheon'un (1764 -1780) kubbelerinin yanı sıra Washington D.C.'deki Kongre Binasının (1855-1864) bu ikisinden çok daha sonra inşa edilmiş olan demir kubbesi verilebilir.

Osmanlı'da Kubbe Strüktürü: Anadolu'ya, Orta Asya gibi kubbenin binlerce yıldan beri yaygın olarak kullanıldığı bir coğrafyadan gelerek 1299 yılında Osmanlı Devleti'ni kuran Oğuz Türkleri'nin yapılarında kubbeyi kullanmaları doğaldı. Kaldı ki, göçebe Türk boylarının otağları da günümüzün teknik deyimiyle 'membran kubbe'dirler. İslamiyeti kabul eden Türkler camilerde strüktür olarak kubbeyi hep tercih etmişlerdir. Türklerin Orta Asya ve İran'daki kubbe strüktürüne önemli katkıları olmuştur. Bu katkıların en önemlisi kubbenin

tromplar ve pandantifler aracılığıyla, planı genelde daire, bazen de düzgün çokgen olan bir kasnağın üzerine oturtulmasıdır⁵. Kubbe ile örtülen iç mekânın planı genelde kare şeklinde olmakta ve kubbe kasnağı, dış duvarların içinde yer alan veya kolonlara oturan en az dört kemer tarafından taşınmaktadır.

Osmanlı'nın kubbe çapının 20 metreyi aştığı ilk camisi olan Mudurnu'daki Yıldırım Bayezid Camii'nde (1385-1387) çapı 20,71 metre olan kubbeyi taşıyan sekiz kemerden, iç mekânda çeyrek kubbe olarak algılanan pandantiflerin önüne rastlayan dördü açıkta algılanırken diğer dört kemer duvara gömülüdür. Kemerler 1,60 metre kalınlıktaki dış duvarlara eklenen sekiz yaslama ayağa oturmaktadır. Diğer taraftan, kubbe çapının genelde 13 metreyi geçmediği daha sonraki camilerde ise büyük mekânlar elde etmek için tek kubbeli birim, iki eksen boyunca tekrarlanarak modüller bir yapı oluşturulmaktadır. Bursa'daki Ulu Cami'de (1397-1400) uygulanan modüler sistem 4x5 düzeninde olup, kubbe çapı 10 metre olan 20 birim kullanılmıştır. Bu şekilde, iç mekânda, kubbeleri taşıyan kemerlerin ortalama 2,20 metre olan kalınlığı da eklenince, her biri yaklaşık 160 metrekareyi bulan bir dam alanının yükünü taşıyan, kesitleri dıştan dışa yaklaşık 3,00 metre x 3,00 metre olan, yaklaşık 15 metre yüksekliğinde 12 kolon vardır. Ayrıca, ortalama 2,40 metre kalınlığındaki dış duvarlardan taşan 18 yaslama ayak vardır.

Kubbe çapı 13 metreyi bulduğundan Edirne'deki Eski Cami (1403-1414), Bursa'daki Ulu Cami'ye göre daha ileri bir aşamadır. Dokuz birimden oluşan caminin iç mekânında sadece dört kolon vardır. Kesitleri yaklaşık olarak 3,50 metre x 3,50 metre olan ve 5,65 metre yüksekliğindeki bu kolonların her birine, kemerlerin ortalama 3,40 metre olan genişliği de eklenin-

ce, damın yaklaşık 270 metrekarelik bir alanının yükü etkimektedir. Bu değer Bursa Ulu Cami'deki yük alanından %70 daha fazladır. Strüktürü oluşturan dokuz kubbe, yarısı kolonlar arasında yer alan ve diğer yarısı ortalama 2,40 metre kalınlığındaki dış duvarlara gömülü olan toplam 24 kemere oturmaktadır. Gerek kemerlerin gerekse kolonların kısa olmalarına rağmen kesit boyutlarının aşırılığı yapının gereğinden fazla güçlü olduğu izlenimini vermektedir. Bu da Osmanlı mimarlarının sağlamlığa ve emniyet hissine daima büyük önem verdiklerini gösterir.

Aynı husus İstanbul'un fethinden önce inşa edilen son büyük cami olan Edirne'deki Üç Şerefeli Cami'de de (1437-1447) hissedilir. Büyük bir iç mekân oluşturulurken bu cami-de artık modüler sistem tamamen terk edilmiş ve onun yerine çapı 24,10 metre olan büyük bir merkezi kubbe seçilmiştir. Kubbe altıgen bir planın üstünü örter ve 3,00 metre genişliğindeki, dördü açıkta ikisi duvara gömülü altı güçlü kemer tarafından taşınır. İç mekânda sadece çok güçlü iki ayak algılanır. Ayakların kesidi kenar boyu yaklaşık 3,00 metre olan düzgün altıgendir. Ayağın kemer üzengisine kadar olan yüksekliği ise sadece 6,00 metre kadardır. Merkezi kubbenin sağına ve soluna ikişer kubbe daha eklenerek cami iç mekânı uzun bir dikdörtgen şeklinde genişletilmiştir. Sinan aynı strüktürü 100 yıl sonra, ince ayaklar üzerine oturan 12,60 metre çapındaki bir merkezi kubbe ile, Beşiktaş'taki Sinan Paşa Camii'nde kullanmıştır. Bu daha önce başkaları tarafından uygulanmış da olsa Sinan'ın, doğru bulduğunu benimsemesi ve geliştirmesi olarak yorumluyoruz.

İstanbul'un fethiyle Osmanlı mimarları Ayasofya'yı yakından inceleme imkanını buldular. Ayasofya, onların o güne kadar gördük-

leri en büyük kubbeli yapı olmasının yanı sıra kolonsuz iç mekânın merkezi kubbeye yarım kubbeler eklenerek iki kat büyütüldüğü ilk yapı idi. Bu şekilde yaratılmış olan iç mekânına, bugün de etkilendiğimiz büyüklük ve yüksekliğinden dolayı, hayran kalmadıkları düşünülemez. Diğer taraftan, iç mekânı örten strüktürde kendi mimarilerinde var olmayan, ancak emniyet hissini önemli nispette zedeleyen farklılıklar saptarlar: dört ana kolonun kare veya düzgün çokgen yerine uzun dikdörtgen kesitli oluşu, birincil ve ikincil yarım kubbelerin mevcudiyeti, ana kemerlerin kesitlerinin, dolayısıyla da rijitliklerinin farklı oluşu ve daha başka çok sayıdaki strüktürel ayrıntılar... Bu nedenle hayran kaldıkları bu yapının strüktürüne çok ihtiyatlı ve eleştirel yaklaşmışlardır. Ancak Sinan'a kadar Ayasofya'nın strüktürel hatalarının hepsini çözümlenememişlerdir. Bunun böyle olduğu Sinan'a kadar inşa edilen camilerin strüktürü incelendiğinde anlaşılmaktadır.

İstanbul'un fethinden 9 yıl sonra ilk olarak sadece bir yarım kubbesi olan Fatih Camii'nin (1462-1470) inşaatına başlandı. Bu caminin çapı 26 metre olan merkezi kubbesinin kalınlığı tepede 0,95 metre, kasnakta 1,20 metreydi. Kubbeyi taşıyan kemerlerin oturduğu kolonların kesidi kenar boyu yaklaşık 2,50 metre olan bir kareydi. Yaklaşık 30 metre yüksekliğinde olan bu kolonlar, yine Osmanlı kubbe geleneğinde olduğu gibi, her iki doğrultuda yeterince rijitlendirilmişti. Ancak kubbenin yarım kubbeye bağlandığı kemer diğer iki kemere kıyasla yeterince rijit değildi. Muhtemel zemin oturmalarının yanı sıra, öncelikle bu zafiyete bağlı olarak, bu kubbe 1766 yılı depreminde tamamen yıkılmıştır.

Osmanlı'nın iki yarım kubbeli ilk büyük camisi olan Bayazid Camii'nde (1500-1505)

merkezi kubbenin çapı yaklaşık 17 metredir. Merkezi kubbeye mihrap doğrultusunda iki yarım kubbe eklenerek, kolonların iç yüzünden ölçüldüğünde, yaklaşık 630 metrekairelik kolonsuz bir iç mekân oluşturulmuştur. Plan şeması ve örtüsü yönlerinden Ayasofya ile büyük bir benzerlik gösteren bu camide ikinci yarım kubbeler yoktur. Ayrıca, Ayasofya'dan farklı olarak, strüktürü taşıyan dört ana kolon kenar boyutu 3,40 metre olan kareye yakın kesitlidir. Bu kolonlar dış duvarlardaki yaslama ayaklarla birlikte her iki doğrultuda aynı rijitlikte çerçeveler oluşturmaktadır. Ancak yarım kubbeleri merkezi kubbeye bağlayan kemerlerin rijitliği, Ayasofya'da olduğu gibi, diğer doğrultudaki kemerlerin rijitliğinden daha azdır. Bu nedenle olacak, cami küçük kıyamet diye adlandırılan 1509 depreminde hasara uğramış ve tamir edilmiştir. Strüktür, daha sonraki yılların depremlerinde de hasar gördüğünden, 1575 yılında Mimar Sinan tarafından yarım kubbeleri merkezi kubbeye bağlayan kemerlerin altına ikinci bir sivri kemer eklenmiştir. Bu sivri kemer 0,75 metre kalınlığında kolonlara oturtulmuş ve bu kolonlar ile mevcut olan eski kolonlar kenetler yardımıyla birleştirilerek mekânı örten strüktürde daha sonraki yıllarda hasar oluşması önlenmiştir.

Bütün bu açıklamalar yarım kubbeli strüktürlerin yük taşıma davranışının Sinan'a kadar tam olarak anlaşılmamış olduğunu gösterir. Sinan'ın ise bu davranışa, o yıllarda kabuk teorisi bilinmediğinden ve bu teoriye dayanan hesap yöntemleri mevcut olmadığından, sezgi ile hakim olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Sinan'ın 1543-1548 yılları arasında inşa etmiş olduğu üç yarım kubbeli Üsküdar Mihrimah ve dört yarım kubbeli Şehzade camii'sinde merkezi kubbeyi ve yarım kubbeleri taşıyan kemerlerin rijitlikleri her iki doğrultuda aynı olup kemerleri taşıyan

kolonların kesitleri kareye yakındır ve kolonlar beden duvarlarındaki yaslama ayaklar ile birlikte aynı rijitlikte çerçeveler oluşturmaktadır. Her iki caminin strüktüründe, inşa edilmelerinden bugüne geçen 460 yılda, deprem nedeniyle önemli bir hasar oluşmamıştır.

Strüktürel Çözüm: Daha önceki bölümlerde değişik kubbe strüktürleri hakkında yaptığımız tespitler, açıklamalar ve eleştiriler Sinan'ın kubbeli strüktürlerin tasarımındaki konseptini anlamamızı sağlamaktadır. Sonuçta başarılı olan her strüktürün hareket noktası İngilizce tabiriyle 'conceptual design' denilen akılcı bir 'konsept tasarımı'dır. Strüktürel tasarım süreci mimari tasarım süreciyle birlikte yürütülür ve her iki süreç yoğun bir etkileşim içinde bulunurlar. Günümüzde bu iki süreç genelde biri mimar diğeri strüktür mühendisi olan iki kişinin, yapının daha konsept tasarımı aşamasında, iş birliği yapmasını gerektirir. Süleymaniye Camii'nde erişilen mükemmeliyet, Sinan'ın hem mimari alanında hem de strüktür tasarımı alanında deha olmasından kaynaklanmaktadır. Sinan'ın, döneminin sınırlı teknolojik imkanlarına rağmen, kubbeli strüktürlerde, düşünülebilecek her akılcı sentezi uygulayarak yarattığı çeşitlilik, ancak o eşsiz dehası sayesinde mümkün olmuştur. Batı'da ve Doğu'da Sinan'dan sonra kargir kubbeli yapılarda, hem mimari hem de strüktür tasarımı alanında artık yapılabilecek hiçbir yenilik kalmamıştır.

Süleymaniye'nin Hulusi Güngör tarafından çizilmiş olan değişik kotlardaki kesitleri yüklerin merkezi kubbeden başlayarak temellere kadar akılcı ve güvenli bir sistem dahilinde aktarıldığını keyfiyet bakımından gözler önüne sermektedir⁶. Süleymaniye'de merkezi kubbenin oturduğu yaklaşık 26 metre çapındaki dairesel kasnak, aralarında eşit genişlik-



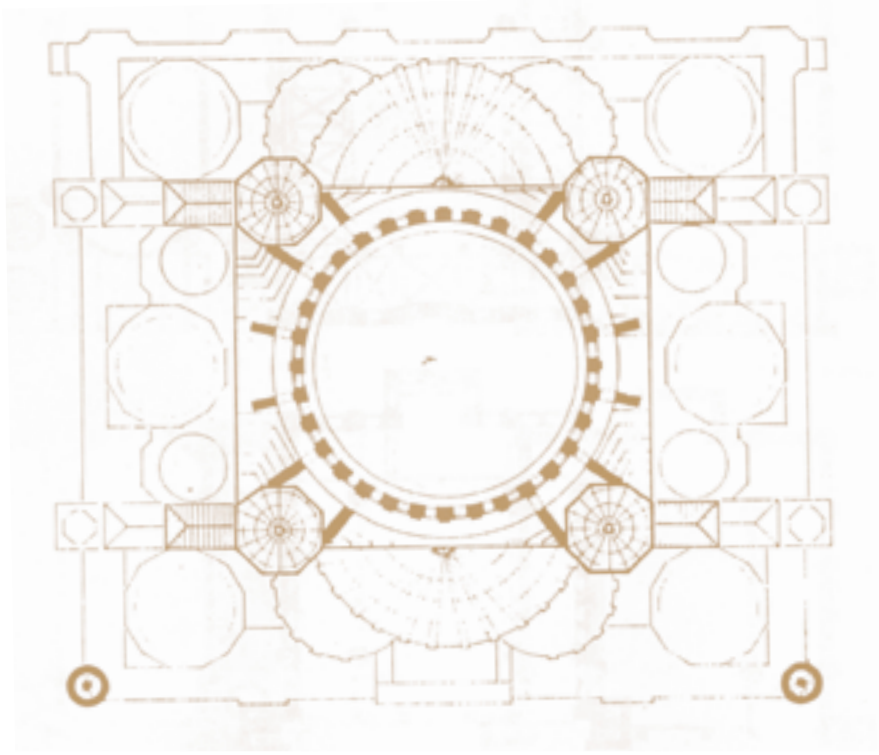
Fotoğraf 2:
Havadan
Süleymaniye

te pencere boşlukları bulunan ve genişlikleri aynı olan 32 ayak tarafından taşınmaktadır. Ayaklara kubbeden gelen düşey kuvvetler doğrudan kemer ve pandantiflere aktarılırken yatay dafia, yarım kubbelerin olduğu bölümlerde, merkezi kubbe ile yarım kubbe arasındaki kemer vasıtasıyla, bu dafiayı ekse- nel olan membran kuvvetleriyle karşılayabi- len yarım kubbeler aktarılmaktadır. Yarım kubbelerin olmadığı bölümlerde ise yatay dafia önce 12 uçan payanda tarafından karşılanmaktadır. Bu payandalardan köşelerdeki ikişer payanda daha güçlü olup üstlendikleri yatay dafiayı doğrudan doğruya ana kolonla- rın üzerinde yer alan ağırlık kulelerine aktar- maktadırlar (Şekil 5). Diğer dört payanda ise dafiayı, yarım kubbe tarafındaki kemerlere göre daha geniş yapılmış olan ana kemerlere aktarmaktadırlar (Şekil 6). Bu durumun yanı sıra, yatay dafiadan dolayı aşağıya doğru inil- dikçe artan eğilme momentini karşılamak üzere ana kolonların o doğrultudaki boyutu- nun, tedrici olarak bir levha duvar oluşturu-

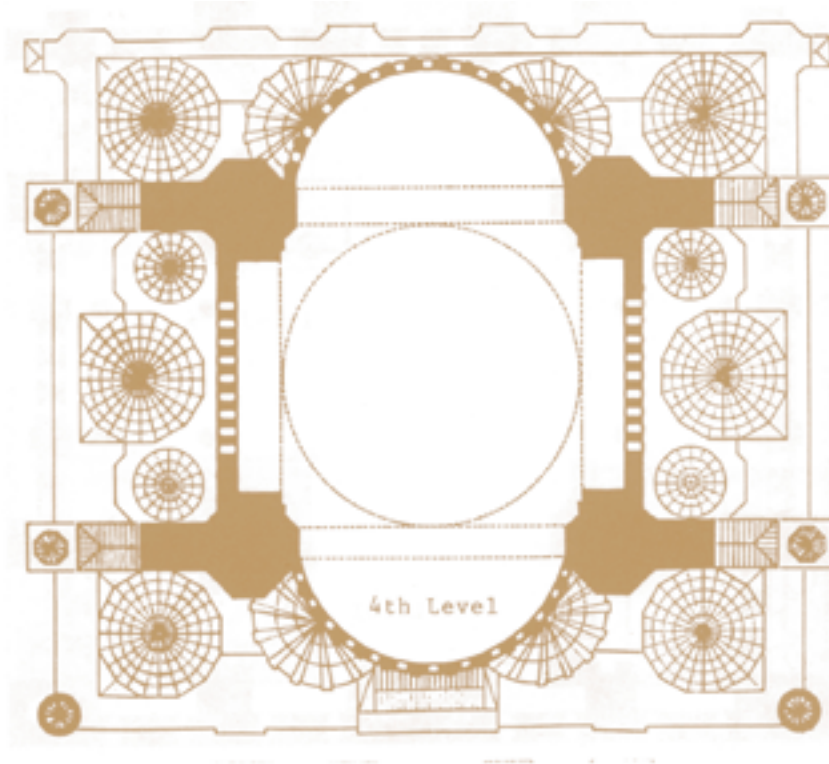
mak üzere dış beden duvarlarındaki yaslama ayaklara kadar büyütüldüğünü göstermekte- dir (Şekil 7). Zemin kat üstünde alınan kesitte ise (Şekil 8) ana kolonların dış beden duvar- larındaki yaslama ayaklarla birleştirilerek ri- jitlikleri giriş-mihrap doğrultusunda ve buna dik doğrultuda aynı olan güçlü çerçeveler oluşturulduğu görülmektedir.

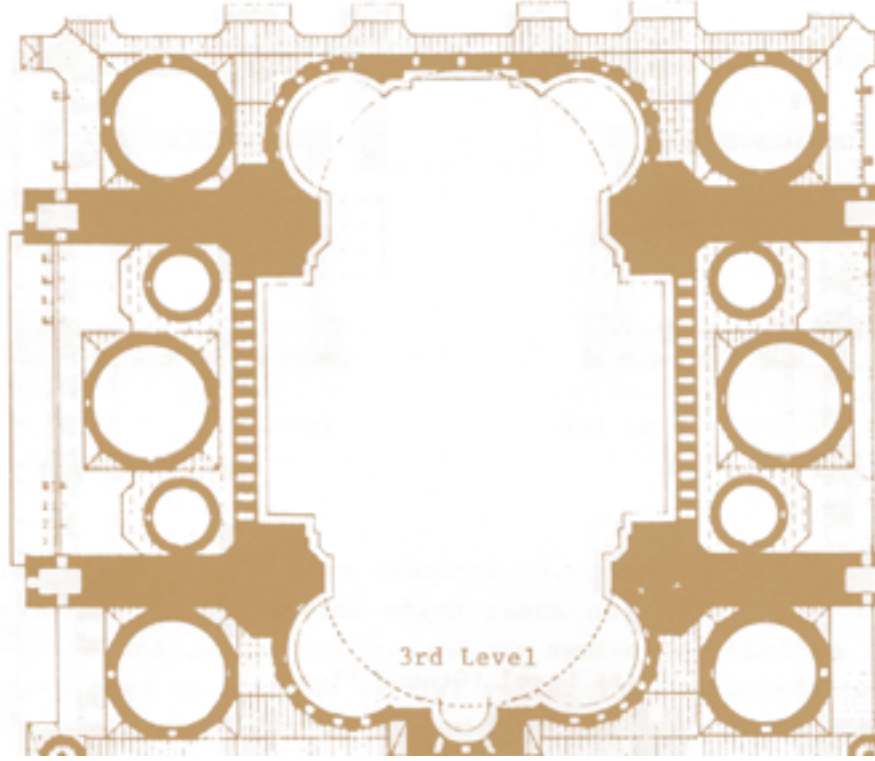
Süleymaniye Camii, Sinan'ın strüktürel ta- sarım alanındaki dehasının doruk noktasını teşkil eder. Durum böyleyken, iç mekânının büyüleyici etkisi nedeniyle, Selimiye Camii genelde Süleymaniye Camii'ne göre daha ileri ve dolayısıyla daha önde tutulur. Eğer bu değerlendirme Selimiye'deki kubbe çapı- nın Ayasofya'dakine eşit ve Süleymaniye'deki merkezi kubbenin çapından 6 metre daha büyük olmasına dayandırılıyorsa bu değer- lendirmeye, strüktür açısından bile olsa, katıl- mamız mümkün değildir. Bunun neden böyle olduğunu, önce kubbenin yük taşıma baki- minden en uygun ve en güvenli strüktür, yani optimal, olduğunu hatırlatarak açıklamaya

Şekil 5:
Kubbe
kasnağında
kesit⁶

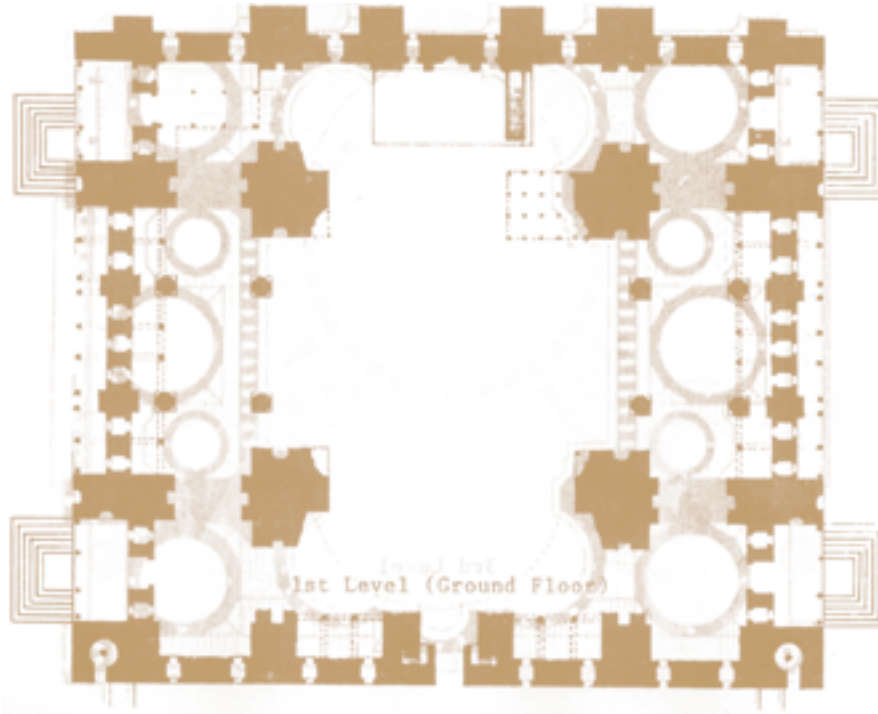


Şekil 6: Kemer
üzengilerinde
kesit⁶





Şekil 7:
Galeri katı
üstünde
kesit⁶



Şekil 8: Zemin
kat üstünde
kesit⁶

çalışalım. Kubbedeki ‘membran kuvvetleri’ dediğimiz eksenel kuvvetler kubbenin yarıçapı ile orantılı olduğundan çapın 26 metreden 32 metreye artması bu kuvvetleri sadece %23 artırır. Bu artış kubbenin kalınlığı aynı oranda arttırılarak kolayca karşılanabilir. Halbuki, Süleymaniye’nin strüktürü Selimiye’nin strüktürüne göre, gerek daha çok güçlük arz eden kurgusu, gerekse kubbeyi taşıyan kemerlerinin açıklığı bakımından çok daha fazla riskler barındırmaktadır ve bu risklere karşı daha büyük maharetler gerektirmektedir. Mesela çapı 30 metre olan bir kargir kubbe 0,70 metre kalınlığında risksiz olarak inşa edilebilirken açıklığı 30 metre olan bir kargir kemer asla 0,70 metre kalınlığında inşa edilemez ve kalınlığının en az 2 kat olması gerekir. Ayasofya’nın strüktüründeki hatalara rağmen 32 metre çapındaki kubbesinin yıkılmadan durabildiğini gören Sinan, eğer uygun bulsaydı, Süleymaniye’de de aynı büyüklükte ve hatta daha da büyük bir merkezi kubbe inşa edebilirdi. Ancak o taktirde Süleymaniye Külliyesi’nin yerleşme planı, kütleler ve silüet bakımından mükemmel dengesini koruyabilmek için bütün boyutları aynı oranda büyütmesi gerekecekti. Sonuçta Ayasofya tek başına duran bir kilise olması nedeniyle, mimarlarının boyut seçerken daha serbest hareket edebildikleri düşünülmelidir.

Süleymaniye’de kolonsuz olan orta mekânın alanı yaklaşık 1800 metrekare iken Selimiye’de bu alan sadece 1300 metrekaredir. Yan mahfiller de katıldığında, toplam iç mekân Süleymaniye’de ve Selimiye’de sırasıyla 3300 metrekare ve 2000 metrekare olmaktadır. Süleymaniye’de dört ana kemer ve dört ana kolon varken Selimiye’de sekiz ana kemer ve sekiz ana kolon vardır. Süleymaniye’de ana kemerlerin açıklığı 26 metre, Selimiye’de ise sadece yaklaşık 12 metredir ve beş

yarım kubbenin mevcudiyeti ana kubbenin yük taşıma davranışını etkilememektedir. Süleymaniye’de ise merkezi kubbenin yük taşıma davranışını, 26 metre olan çapları ile strüktürün önemli taşıyıcı elemanları olan iki yarım kubbe ile onlara bağlanan ikincil yarım kubbeler belirler. Ayrıca Selimiye’nin kemerlerinde nispeten küçük olan açıklık için bile, gergiler kullanılmışken Süleymaniye’nin ana kemerleri iki mislini aşan açıklıklarına rağmen gergisiz olarak inşa edilmiştir. Diğer taraftan, Süleymaniye’nin orta iç mekânını örten strüktürde, sadece birincil yarım kubbeler ile ikincil yarım kubbeler arasındaki, açıklıkları daha küçük olan kemerlerde gergi kullanılmıştır Bunun sebebi, Şekil 7 ve 8’de görüldüğü gibi, bu kemerlerin dafiasının ayaklara, ayak kesidinin ağırlık merkezinden geçmeyen bir doğrultuda ve 45^0 ’lik bir açı ile aktarılmasından dolayı oluşacak burulma momentini yok etmek ve ana ayak ile duvardaki nispeten zayıf olan yaslama ayağı burulma bakımından rahatlatmaktır. Selimiye’de de kemerlerde gergi kullanılmış olmasının sebebi aynıdır. Yeri geldiği için, Ayasofya’da ana kolonlara etkiyen burulma momentlerinin hiç düşünülmemiş olduğunu da hatırlatalım. Selimiye’de, açıklıklarının aynı olmasına rağmen, yarım kubbeli kemerlerde ikiye gergi, yarım kubbesiz kemerlerde ise birer gergi kullanması, Sinan’ın yarım kubbelerin düşey yüklerin taşınmasında yararlı olmadıklarını, aksine ağırlıkları dolayısıyla kemere gelen düşey yükü, dolayısıyla da kemerin dafiasını arttırdıklarını bildiğini gösterir.

Selimiye’nin planı ve dolayısıyla taşıyıcı sistemi yaklaşık olarak dönel simetrik kabul edilebileceğinden deprem etkisindeki davranışı da dönel simetrik kabul edilebilir, yani her deprem doğrultusu için aynıdır. Süleymaniye’de ise, iç mekânın planı, Selimiye’deki gibi



kare olduğu hâlde, taşıyıcı sistemin sadece iki simetri eksenine sahiptir. Bu nedenle taşıyıcı sistem, depremin etkidiği doğrultuya bağlı olarak farklı davranış göstermektedir. İki simetri eksenine doğrultusunda mükemmel bir deprem davranışı sağlansa bile, deprem simetri eksenlerinin arasına düşen bir doğrultuda etkisinde taşıyıcı sistemin en az burulma etkisine maruz kalmasını sağlamak, özel bir tasarım mahareti gerektirir. Dolayısıyla iki caminin strüktürleri arasındaki bütün bu farklılıklar bir strüktürün diğerine üstünlüğü olarak değil, sadece strüktürlerinin gerektirdiği farklı maharet dereceleri yönünden değerlendirilmelidir. Farklılıklar Sinan'ın iki farklı iç mekân oluşturma hedefine yönelik mimari tasarım konseptinden kaynaklanmaktadır. Her iki strüktür, dayandıkları farklı mimari konseptler göz önünde tutulduğunda, statik ve dinamik bakımdan mükemmel çözümlerdir.

Strüktürünün mukavemeti yönünden Süleymaniye Camii ile ilgili hiçbir şüphemiz olmadığından bilimsel araştırmalarımızı öncelikle büyük hasarlara maruz kalmış olan ve günümüzde vuku bulacak şiddetli bir depremde taşıyıcı sisteminin hasar görebileceğini, hatta yıkılabileceğini düşündüğümüz Ayasofya'nın iç mekânını örten strüktür üzerinde yoğunlaştırdık.⁷ Bu araştırmalarımızın diğer bir kısmında da, kubbeli strüktürlerin konsept tasarımı yönünden önemli olan yarım kubbelerin etkisi ve kemerlerin rijitliği parametrelerine öncelik verdik.⁸ Gerek Ayasofya'da gerekse Süleymaniye'de malzeme özellikleri ve taşıyıcı elemanların boyutları hakkında kesin bilgiler mevcut olmadığından hesaplarımızda gerçeğe en yakın olduğunu düşündüğümüz bazı kabuller yapmak zorundaydık. Bu nedenle bulduğumuz ve burada özetleyeceğimiz sonuçların, keyfiyet yönünden son de-

rece aydınlatıcı olmalarına rağmen, kemiyet yönünden aynı derecede kesin olmadıklarını belirtmemiz gerekir. Ayasofya ve Süleymaniye için aynı parametreleri seçerek yaptığımız hesapların ana hatlarıyla aşağıda özetleyeceğimiz sonuçları, bizim bir önceki bölümlerde kabuk teorisine dayanarak yürüttüğümüz muhakeme tarzıyla ortaya koyduğumuz davranış tarzına, Sinan'ın dehası sayesinde, değil kabuk teorisinin, en basit bir kirişin davranışının bile Leonardo Da Vinci, Galile, Newton gibi bilim adamları dahil, kimse tarafından bilinmediği bir dönemde, sezgiyle hakim olduğunu ortaya koymakta ve Sinan'a duyduğumuz hayranlığı daha da arttırmaktadır.

Bazı Sayısal Sonuçlar: Ayasofya'nın merkezi kubbesini taşıyan ana kemerlerin rijitliklerinin farklı olması ana kubbe için son derece mahzurlu sonuçlar vermektedir. Bunu kanıtlamak üzere Ayasofya ve Süleymaniye için yapılan hesapların sonuçları karşılaştırıldığında keyfiyet bakımından aşağıdaki hususlar tespit edilmektedir.

Kubbenin ve kemerlerin tepelerindeki düşey ve yatay çökmeler yönünden:

- Eğer Ayasofya'da merkezi kubbe ile yarım kubbeler arasındaki kemerlerin kesiti diğer iki kemerle aynı olsaydı, merkezi kubbenin tepesindeki düşey çökme veya sehimi yarı değerine düşecekti. Yarım kubbeyi ana kubbeye bağlayan kemerin, dolayısıyla ona bağlı olduğu için yarım kubbenin, tepe noktasındaki düşey çökmesi ise yaklaşık 4 misli azalacaktı.
- Ayasofya kubbesinin orta noktasındaki düşey sehimi Süleymaniye kubbesinin orta noktasındaki sehimin yaklaşık 3 katı kadardır. Ayasofya'da yarım kubbenin merkezi kubbeye bağlandığı yerde kemerin düşey doğrultudaki sehimi ise Süleymaniye'deki kemerin sehiminin yaklaşık 5 katı kadardır. Buna karşın,

yarım kubbelerin olmadığı kemerlerin anahtar kesitinin sehimli Ayasofya'da Süleymaniye'de'kinin sadece yaklaşık 1,6 katıdır. Süleymaniye'de iki kemerin sehimleri arasındaki fark sadece %10 civarında olduğundan, Ayasofya'da merkezi kubbenin kasnağı, teoriden de bilindiği gibi, Süleymaniye'deki kubbeye göre farklı düşey oturmalar yapmaktadır.

- Ayasofya'da yarım kubbe tepesinin ve dolayısıyla kemerin anahtar kesidinin yatay yer değiştirmesi merkezi kubbenin içine doğru olup Süleymaniye'deki yatay yer değiştirmenin yaklaşık 9 katıdır. Yarım kubbelerin bulunmadığı kuzey ve güney cephelerindeki kemerlerin tepe noktalarının yatay yer değiştirmesi ise, merkezi kubbeden dışarıya doğrudur. Hesaplanan yatay yer değiştirme Ayasofya'da Süleymaniye'deki yer değiştirmenin yaklaşık 9,5 katıdır. Bu sonuçlar Ayasofya'da kasnağın neden dairesel kalamayıp ovalleşeceği açıklamaktadır. Ayrıca, yatay ve düşey yer değiştirmelerin bileşkesi hesaplandığında, Ayasofya'da kemer tepe noktaları arasındaki yer değiştirmelerin bileşke değerleri arasındaki farkın %100 düzeyinde olduğu, ayrıca bileşke yer değiştirme vektörlerinin doğrultularının da çok farklı olduğu görülmektedir. Bu şekilde ortaya çıkan yer değiştirmeler kubbe mesnetlerinde merkezi kubbe yönünden son derece sakıncalı olan eğilme momentlerine yol açmaktadır. Dolayısıyla kubbenin membran teorisine göre eksenel kuvvetlerin hakim olduğu yük taşıma davranışının yerine kubbede eğilme momentlerinin de etkin olduğu ve ancak eğilme teorisi göz önünde bulundurularak incelenebilecek bir davranış hakim olmaktadır.

Merkezi kubbe, yarım kubbe, pandantif ve kemerlerin oluşturduğu strüktürün deprem etkisindeki davranışını belirleyen dinamik özellik olan 1. Mod'a karşı gelen Doğal Periyod bakımından:

- Ayasofya strüktürünün doğal periyodu Süleymaniye'deki strüktürün doğal periyodunun yaklaşık 1,75 katıdır. Yani bir depremde Ayasofya Süleymaniye'ye göre daha büyük yer değiştirmeler ve daha uzun süren salınımlar yapar.

Sinan'ın değişik camilerinde kemer ve yarım kubbeleri değişik sayıda ve tarzda bir arada kullanmasının strüktürün taşıyıcılığını nasıl etkilediğini göstermek için yaptığımız parametrik incelemeler ise aşağıdaki sonuçları vermiştir:

- Şehzade Mehmet Camii'nde olduğu gibi, 4 yarım kubbeli strüktürlerde eğer merkezi kubbe ile yarım kubbeler arasındaki kemerler zayıfsa yarım kubbelerin strüktürün rijitliğine katkısı çok büyüktür. Ancak, eğer kemerlerin kesiti ve dolayısıyla rijitliği artırılacak olursa, yarım kubbelerin strüktürün nihai rijitliğine katkısı da aradaki kemerin rijitliğinin artması nispetinde azalmaktadır. Bu da kemer rijitliğinin strüktürün nihai rijitliğine katkısının yarım kubbelerin katkısından çok daha fazla olduğu anlamına gelmektedir.

- Ayasofya ve Süleymaniye gibi iki yarım kubbeli strüktürlerde yarım kubbeler ile merkezi kubbenin arasındaki kemerin rijitliği strüktürün doğal periyodunu önemli derecede etkilemektedir. Eğer bu kemerler zayıf ise, diğer doğrultudaki kemerin rijitliğini arttırmanın da fazla bir faydası olmamakta ve strüktürün doğal periyodu sadece %6 seviyesinde değişmektedir.

- Eğer her dört kemerin rijitliği yeterince büyük seçilirse, strüktürün nihai doğal periyodu %33 düzeyinde azalır.

- 4 kemerin de zayıf olması halinde, strüktüre 4 yarım kubbenin eklenmesi doğal periyodu yarım kubbemiz duruma göre %20 azaltır.

Sinan'ın bütün camilerinin biri diğerinden çok farklı olan strüktürlerini, yukarıdaki sonuçla-



rın ışığında taşıyıcılık bakımından teker teker irdelerek Sinan'ın konsept tasarımlarının mükemmeliyetini tespit etmek mümkündür.

Sonuçlar, Temenniler: Dikkat edilirse, bu çalışmamızda Sinan için 'mimar' tabirini hiç kullanmadık. Çünkü Sinan'ı sadece 'mimar' olarak vasıflandırmak ona haksızlık olur. Doğru tabir olarak ne yazık ki Türkçe'de tam karşılığı olmayan Almanca'daki 'Baumeister' kelimesi düşünülebilir. Ancak bu tabir de Sinan'ın deha düzeyindeki şehirci ve sanatçı yanlarını kapsamaya yetmemektedir. Çünkü Sinan'ın her eseri herhangi bir yönüyle bir şaheserdir. Ancak Süleymaniye Camii, kanımızca, Sinan'ın dehasının her yönünü kendisinde toplayan şaheserdir. Bu nedenle Sinan'ın bütün eserlerinin korunması, zamanla oluşan malzeme yıpranmalarının ve varsa deprem sonucu olan hasarların giderilerek eşsiz eserlerinin gelecek nesillere miras olarak bırakılması bir gerekliliktir. Bu gayeye yönelik olarak, Sinan'ın Süleymaniye Camii gibi strüktürleri yönünden büyük önem taşıyan yapılarının günümüzün sayısal yöntemleriyle hesaplanması ve eğer gerekiyorsa aslına sadık olarak takviye edilmesi bir zorunluluktur. Şöyle ki:

- Sinan'ın bütün eserlerinin rölöveleri, kubbe, yarım kubbe, pandantif, kemer vb. bütün taşıyıcı elemanlarının boyutları da dahil olmak

üzere, fotogrametri, lazer ölçümleri ve benzer çağdaş yöntemlerle hazırlanmalıdır.

- Taşıyıcı elemanlarda kullanılan malzemenin öncelikle mukavemet değerleri ve elastisite modülü tahrip etmeden ölçme yöntemleriyle tespit edilmelidir.

- Sonlu Elemanlar yöntemi ile yapılacak hesaplar için, mesela Süleymaniye Camii'nde kenar boyutu 7 metreyi bulan ayaklarının içlerinin dışları gibi kesme taş mı, belli bir oranda boş veya dolgu mu olduğu bilinmelidir.

- Süleymaniye Külliyesi bütün yapılarıyla birlikte düşünülmeli, cami dışındaki birimler yapıldıkları çağın fonksiyonunu sergileyen bir 'Sinan Müzesi' hâline getirilmelidir. Edirne'deki II. Bayezid Külliyesi'nde bu dediğimizin çok başarılı bir örneğini görmekteyiz. Osmanlı hamam mimarisinin en güzide örnekleri olan Sultanahmet'teki Haseki Hürrem Sultan İkiz Hamamları da ya müze hâline getirilmeli veya 'Türk Hamamı' olarak çalışır hâle getirilmelidir.

- İstanbul'daki Sinan yapıtlarına raylı sistemle ve yaya yolları ile kolay ulaşım sağlanmalı, bu ulaşım sistemi Marmaray'a da entegre edilerek, Tarihi Yarımada'nın Sinan eserleri bakımından Anadolu yakasındaki uzantısı olan Üsküdar'daki Şemsi Paşa, Mihrimah Sultan ve Atık Valide külliyelerine de ulaşılabilir. Bu yapılırsa Sinan ile ilgili kültür turları düzenlenerek halkımızın ve İstanbul'a gelen yabancı turistlerin Sinan'ı daha iyi tanımasını sağlanacaktır.

- Sinan yapılarının çevresi düzenlenmeli, görünümünü olumsuz yönde etkileyen yapılar yıkmalıdır. Özellikle Süleymaniye Camii'nin görünümünü olumsuz yönde etkileyebilecek Haliç köprüleri asla inşa edilmemelidir.

Notlar ve Kaynaklar

* ... Sinan führte dieses Prinzip zur Vollendung. Die monumentalen Kuppeln der Renaissance, wie die Kuppel des Domes in Florenz und Michelangelos monumentalste Lösung der Doppelkuppel für St. Peter in Rom mit einem Durchmesser von 41,44 Meter, sind eigentlich im Vergleich mit Sinans Kuppelkonstruktionen technisch kein entscheidender Fortschritt.

... Sinans Universalität von Städtebau, Architektur und Bautechnik bleibt heute und in Zukunft ein Vorbild für eine Kultur des Bauens, der sich technischer Fortschritt keinesfalls entziehen darf.

1. TERENCE, A., *La Restauration du Panthéon de Rome. La conservation des monuments d'art & d'histoire*, Paris 1934, s. 280ff.
2. MAINSTONE, R. J., *Hagia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London, 2001.
3. DI PASQUALE, S., "The Dome of Santa Maria Del Fiore: An Opportunity to State a Theory of Masonry Structures", *Proceedings of the IASS International Symposium*, Madrid 1979, s. 8.43 – 8.61
4. ROBISON, E. C., "St. Peter's Dome: The Michelangelo and Della Porta Designs DOMES From Antiquity to the Present", *Proceedings of the IASS-MSU Symposium*, İstanbul, 1988, s. 253 – 260
5. ESİN, E., "Al – Qubbah al- Turkiyyah: An Essay on the Origins of the Architectonic Form of the Islamic Turkish Funerary Monument", *Atti del Terzo Congresso di Studi Arabi e Islamici*, Napoli 1967, s. 281 -313
6. GÜNGÖR, İ. H., "The Dome in Sinan's Works, DOMES From Antiquity to the Present", *Proceedings of the IASS-MSU Symposium*, İstanbul, 1988, s. 61-92.
7. ŞAHİN, M. ve MÜNGAN, İ., "Dynamic Performance of the Roof of Hagia Sophia Considering Cracking", *International Journal of SPACE STRUCTURES*, Vol. 20, No. 3, s. 135-141, Brentwood, 2005.
8. MÜNGAN, İ. ve TÜRKMEN, "M., Effect of the Arches and Semi-Domes on the Statical and Dynamical Behavior of the Central Dome in Hagia-Sophia, Spatial Structures: Heritage, Present and Future", *Proceedings of the IASS Symposium*, Milano 1995, s. 1253-1260.







KUBBE VE ÖRTÜDE DOLAŞIM



Dr. Aras NEFTÇİ

*“En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.”*

Yahya Kemal Beyatlı
(Süleymaniye’de Bayram Sabahı)

16. yüzyılda yaşayan Dernschwam, Süleymaniye külliyesi’ni anlatırken onun şimdiki Macaristan’daki Bratislava kentinden daha büyük olduğunu hatta Belgrat şehri büyüklüğünde olduğunu yazar.¹ Süleymaniye’nin üst örtü sistemini bir mahalle olarak nitelendirmekle yetinelim.

İbadet mekânını örten merkezi kubbe, Osmanlı Dönemi büyük camilerindeki gibi beden duvarlarından kubbeye kadar piramidal yükseliş özelliğini taşır, gösteriştan uzaktır ve içten görünen kabuğun az değişiklikle dışa yansımasıdır. Bu kademeli yükselişin dıştan farklı geçişleri ve tabakaları (seviyeleri) vardır.

“Sinan’ın yapıtlarında mekânı çevreleyen yüzeyler birbiriyle kenetlenmiş bir sistemin, bir strüktürün parçaları ya da kısımlarıdır. Bu bütünlüşme pozitif mekândan negatif mekâna, yani iç mekândan kitleye yansır. Farklı düzenlere göre organlaşmış kemerler ve yarım kubbeler üzerine oturacak bunlarda uyguladığı düzenleme tarzı ile zemin kat seviyesinden kubbeye kadar farklı düzlemlerde farklı kesitlere sahip mekân kabukları oluştu-

racak. Bu kabuğun yapısını, biçimini daha iyi anlayabilmek için bu yapılarda hangi kademelerde ve ne tarzda açıklığın azaltılarak kubbeye ulaşıldığını izlemek gerekmektedir. Yerden farklı yüksekliklerde alınan yatay kesitlerle elde elden planlar eski mimarların de-yimiyle “tabaka” diye anılmaktadır”.²

Süleymaniye Camii’nin kubbe örtü sisteminde, Ayasofya ve Beyazıt Camii gibi doğu-batı yönünde iki yarım kubbe, kuzey-güney yönünde ise iki büyük askı kemeri vardır fakat Süleymaniye’de yan mekânlarına eklenen beşer adet farklı boyuttaki kubbeler vardır, ana kubbe kasnağındaki köşelerde bulunan üçer adet kemerli payandalar kubbenin pandantifine oturtulmuştur. Askı kemerlerinin yarım kubbelerle birleştiği köşelerde ağırlık kuleleri bulunmaktadır, bu kulelere kuzey ve güney yönde destek olan kademeli payandalar yerleştirilmiştir, böylece askı kemerinin yatay yüklerine karşı denge sağlanmıştır, içi merdiven ve geçitlerle donatılmış olan bu payandalar Ayasofya ve Beyazıt camii’ndeki ilk denemelerin gelişmiş uygulaması olup sonradan inşa edilen Selimiye, Sultan Ahmet, Yeni Cami ve yeni Fatih camilerindeki kademeli payandaların

öncüsüdür ve kubbe mesnetleme sisteminin statik ve mimari plastik açısından kubbe örtüsünün en belirgin öğelerindendir.

“Geleneksel strüktürün temel sorunu olan yüklerin zemine istenilen yönde, doğrultuda ve istenilen noktalara iletilmesi, olgun biçimde ancak Sinan tarafından çözülebilmiştir. Bu yapılarda yükleri eğik bir doğrultuda tatbik noktasının dışına bir noktaya yönlendirmede kullanılan tromp, pandantif gibi geçiş elemanları daha çok konstrüktif elemanlar olarak tasarlanmıştır. Bu elemanlar kubbenin eğrisel biçimini dik açılı bir biçimin üstüne mesnetleme sorununu çözmek amacı ile kullanılmıştır. Bu elemanların kubbenin mesnetleşmesi ile yüklenmeleri sonucu, kubbe yükleri yine de dolaylı olarak yüklenmiş olur”.³

Üst örtü sisteminin ayrıntıları genel olarak araştırmacılar tarafından incelenmemiş ve yorumlanmamıştır, yapılan yorumlardan biri “Dış mimaride geçiş strüktürünü araştıran bir gözlemde ilk kavranan, bir doğrultuda yarım kubbeler öbür doğrultuda kademeli payandaların büyük kubbenin geçişi için düzenlenmiş bir sistem meydana getirmiş olmalarından. Bu sistemin ayrıca farklı kotlardaki kasnaklar, tromplar, payanda kemerleri, dekoratif biçimlenmiş ağırlık kuleleri vb. gibi alt öğeleri vardır. Geniş ve gerçekten etkili bir plastiği olan kornişin bitimini belirlediği alt yapının üzerinde yer alan öğelerin başlıcaları çeşitli rol ve ilişkiler içinde geçiş strüktürünü meydana getirirler”⁴ şeklindedir.

Bütün bu mesnetleme ve eklenen mimari öğelerin amacı ibadet mekânını örten merkezi kubbenin (çapı 27,38 metredir meslektaşım Jun Tanimuzu ile 1989 yılında ölçülmüştür)⁵ desteklenmesidir ki, Mimar Sinan’ın tasarladığı “kubbeler ise kabuk için taşıma yönünden optimal olan sadeleştirilmiş denklemleriyle

belirlenen membran teorisine göre yükleri taşır. Bu da Osmanlıların ve Sinan’ın kubbeyi mimari yönden olduğu kadar statik yönden de büyük bir maharetle kullandığını gösterir”.⁶

Örtü sisteminin arasındaki mekânlara, farklı yollardan ulaşılmaktadır, bunların arasında taş, demir veya ahşap basamaklı merdivenler, geçitler ve kapılar gibi sirkülasyon yapı elemanları kullanılmaktadır. Mekânlar arasındaki alanlar ve boşluklar başarılı bir şekilde değerlendirilmiş ve çözülmüştür. Öyle ki ortam eğimli arazide kurulmuş mahalle gibidir ve sürekli sürprizlerle doludur. Bunlara caminin konumundan dolayı çepeçevre dolaşıldığında İstanbul’un bütün tepeleri, Galata, Boğaz, Haliç, Marmara Denizi, Asya ve Avrupa manzaraları da dâhildir. Örtü sisteminin geçitleri, merdivenleri ve dolaşım alanları insan boyutlarında olup kubbe örtüsünün her yerine kolaylıkla ulaşmayı sağlamaktadır. Böylece bütün sistem ulaşımın baş fonksiyonu olan kurşun tamirâtı ve onarılacak yerlere erişmeyi kolaylaştırmaktadır. (Fotoğraf 1).

Yapının gözden kaçan özelliklerinin birçoğu kubbe üst yapısında saklıdır (Fotoğraf 1). Zemin kattan kubbeler çıkma için cümle kapısının cami iç mekânına bakan duvarının sağ ve solunda bulunan iki kapıdan iki döner merdivenle cümle kapısı üstündeki galeriye çıkılır, bu galeriden güney yönde bulunan döner merdivenle tam üzerinde bulunan is odasına ulaşılır ve kapıdan bu mekâna girilir.

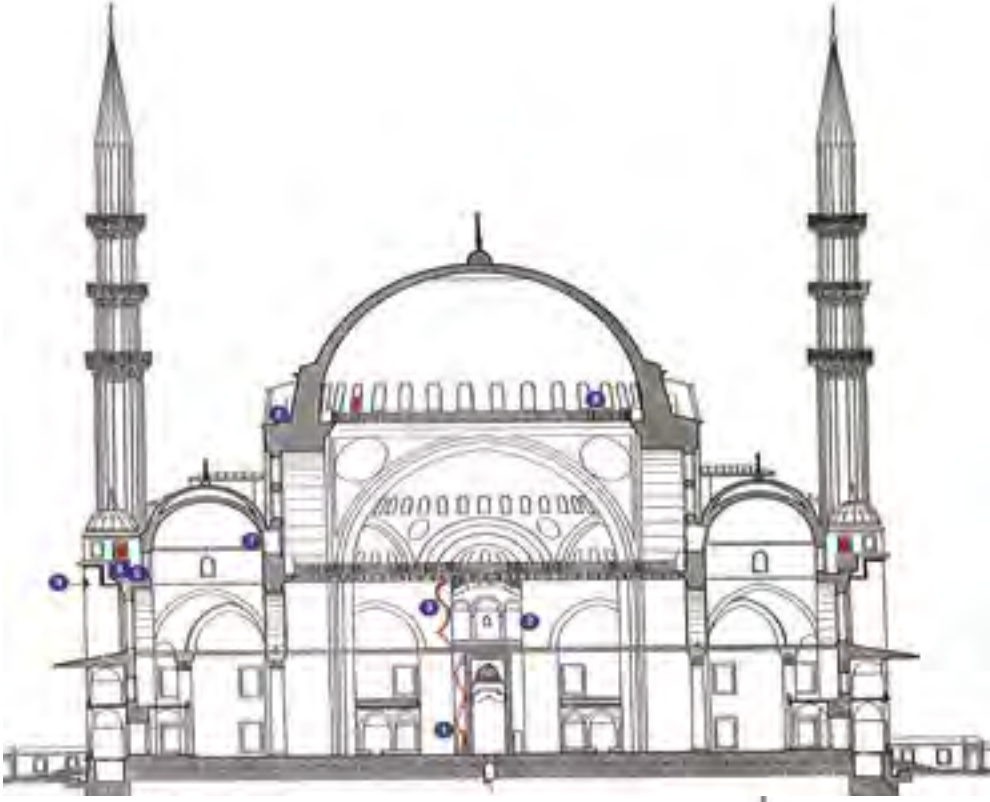
(Şekil 1- “1, 2, 3”), (Fotoğraf 2).

İs odasının zemininde dört adet kare kesitli delik vardır (Şekil 2- ”4”). Kandillerin yanmasından dolayı oluşan is, hava akımı ile bu odaya taşınmaktaydı (Şekil2- “3”), hava sirkülasyonu ile bu hacim içinde yönlendirerek tekrar üç adet künkten (Fot 3) caminin iç

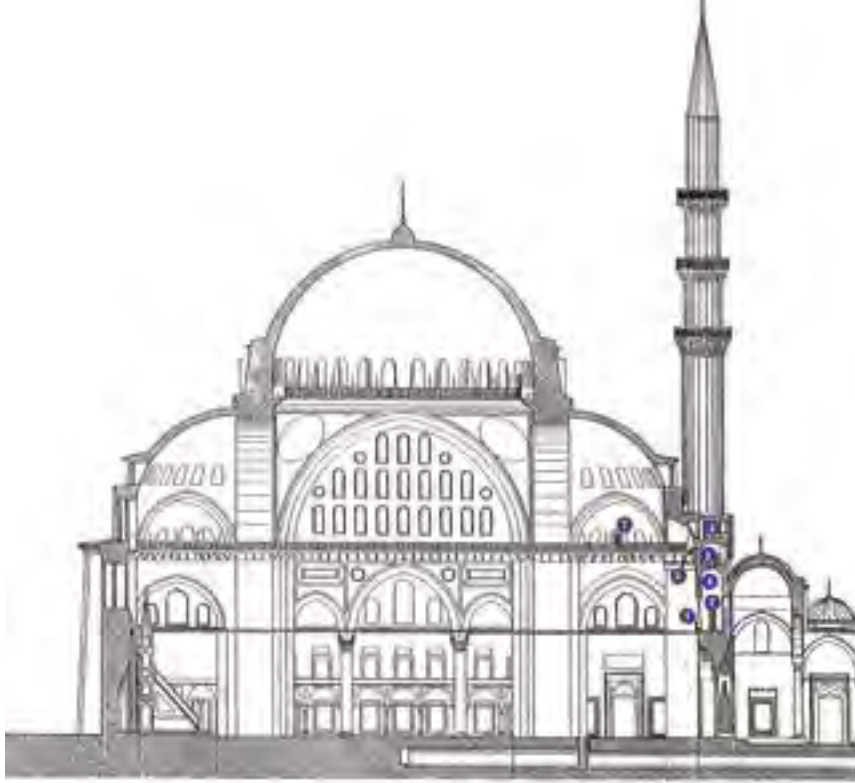


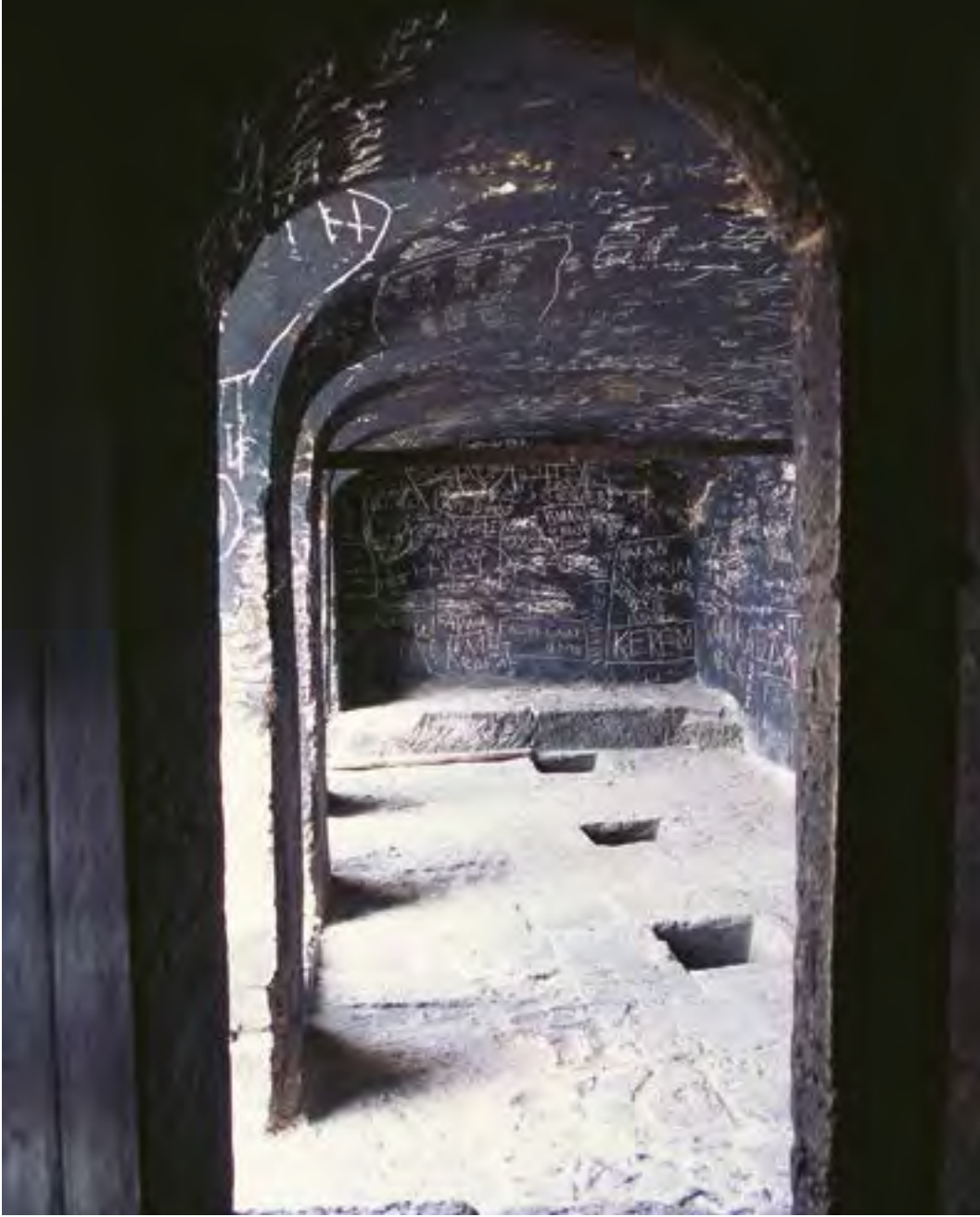
Fotoğraf 1:
Minareden
kubbenin
görünüşü

Şekil 1: Enine
Kesit (Ali Saim
Ülgen'den
düzenleyerek)



Şekil 2: Boyuna
Kesit. (Ali Saim
Ülgen'den
düzenleyerek)

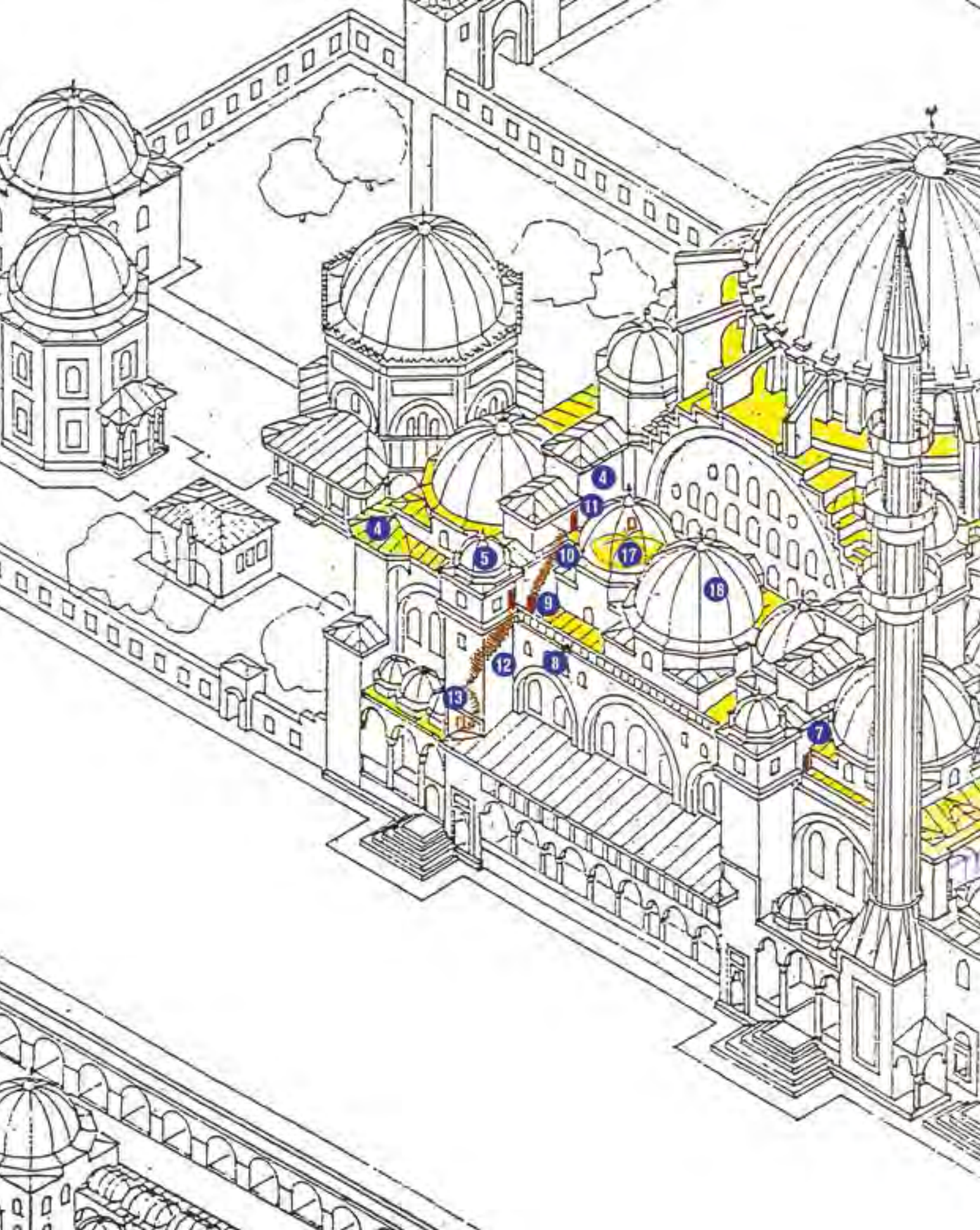


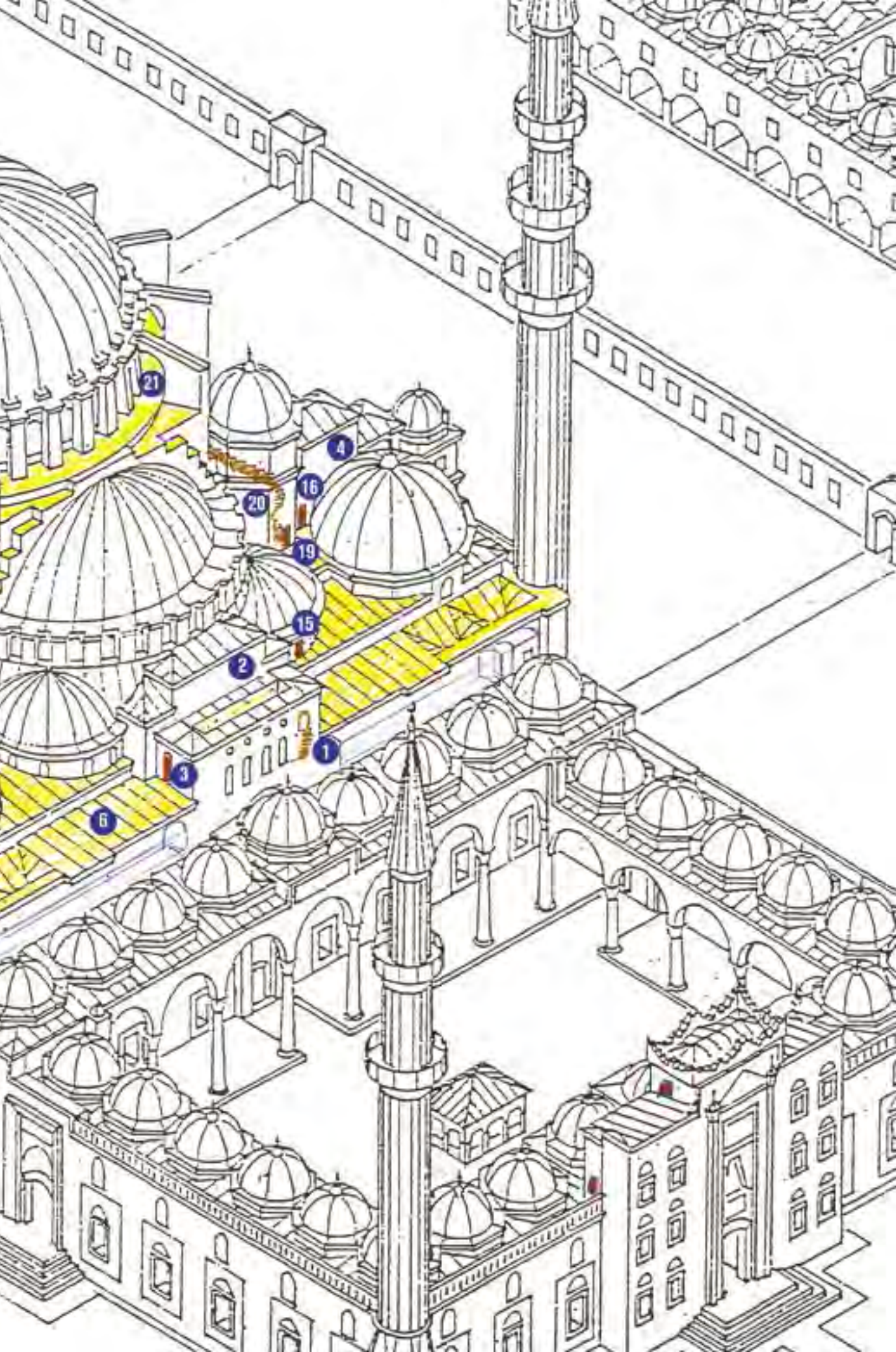


Fotoğraf 2:
İs Odası

hacmine 1. kandil tabakasına (dolaşım kornişi) açılmaktadır ve bu deliklerde toplanan isler belirli zamanlarda toplanarak mürekkep yapımında kullanılmaktaydı (Şekil 2- “5”).⁷ Aynı odanın revaklı avluya açılan dört adet kemerli penceresi bulunmaktadır.

Döner merdiven devam ederek (Şekil 2- “6”), is odasının üzerindeki üstü açık mekâna kapıyla açılır (Şekil 3- “2”), (Fotoğraf 2) böylece kubbe örtüsüne ilk adım atılmış olur. Bu üstü açık mekânın kuzey ve güney yönüne açılan iki geçidi vardır ve revaklı avlu yönüne bakan dört adet yuvarlak penceresi





Şekil 3: Perspektif.
(Kani Kuzucular'dan
düzenleyerek)



Fotoğraf 3: İş odasındaki künk



Fotoğraf 4 :
İs odası üstünde açık mekân

Fotoğraf 5:
Birinci tabaka
örtüsü





Fotoğraf 6:
Kademeli
payanda ve
geçitler

vardır (Fotoğraf 4) (Şekil 3-“3”). Bu kapılar sayesinde kubbenin 1. tabakasını çepeçevre dolaşabiliriz (Şekil 3-“6”).

“Caminin tüm kubbe sistemi mihrap-cümle kapısı ekseninde tamamen simetriktr”.⁸ Bu nedenle örtü sistemin bir yarısı için anlattığımız hususlar diğer yarısı için geçerlidir.

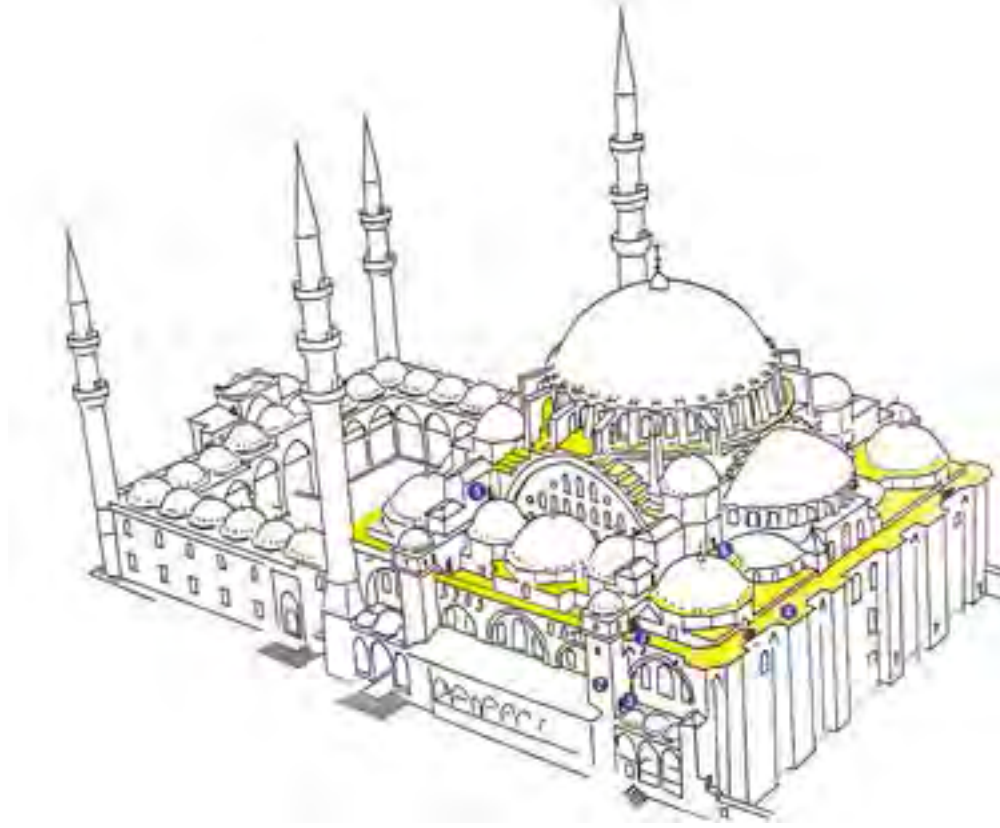
1. tabakada dolaştığımız zaman üst örtü sisteminden gelen suları yönlendirerek çörten ve saçaklara doğru kanalizasyon etmektedir, örtü yüzeyinde bulunan değişik eğimler ve kanallar bu işlemi kolaylaştırmaktadır (Fotoğraf 5).

Payandalar piramidal eğime uygun şekilde değişik katlara ayrılmaktadır ve farklı mimari formlarla zenginleştirilmiştir. Üst ve orta katları kademelerin üzeri eğimli örtü ile korunmaktadır (Fotoğraf 6-7).

Payandaların alt kademesine bir oda yerleştirilmiştir (Fotoğraf 8). üzeri çift kubbe ile örtülüdür, içten ise çapraz tonozludur. Üç tarafa açılan kapaklı pencereleri olup bir de kapıları bulunmaktadır bu mimari uygulama ile sert köşeli dönüş yumuşatılmıştır ve işlevli fonksiyon kazandırılmıştır (sakin okuma mekânı) (Şekil 3-“5”) (Fotoğraf 9). Her ile iki oda bulunmaktadır ve birbirlerine taştan korkuluğu olan geçitle bağlanmaktadır (Şekil 1-“6”) (Fotoğraf 10).

Kubbe örtü sisteminin 1. tabakasında (Şekil 1-“4”) (Şekil 3-“6”) çepeçevre dolaşmak mümkündür fakat bu dolaşım yolları aynı kotta olmayıp farklı seviyelerdedir ve çok ilginç geçitleri bulunmaktadır. Güzergâhı şöyle başlatabiliriz (Şekil 3-“7”) nolu geçitten sonra payanda içinden geçip buradan (Fotoğraf 11) (Şekil 1-“5”) nolu kata çıkılır ve oradan (Şekil 1-“6”) yola geçilir, bu yol daha önce an-

Şekil 4: Perspektif
(Selçuk Mülâyim'den
düzenleyerek)



Fotoğraf 7:
Çörtlenlerin
arkadan görünüşü



latılan iki oda arasında bir geçittir. (Fotoğraf 11) (Şekil 3-“8”) taş korkuluk sayesinde güvenli yürüme imkanı sağlanmıştır (Fotoğraf 12). (Şekil 3-“9”) nolu payanda içinde 2. tabakaya merdivenle çıkılır (Fotoğraf 13) (Şekil 3-“10”), ve bir geçitten askı kemerinin yanlarında bulunan üç kubbenin kasnak seviyesine ulaşılır (Şekil 3-“11”). Orta büyük kubbe hariç iki kubbe çift çeperlidir (çift kubbeli) (Fotoğraf 14) ve bir kapı vasıtasıyla içine girilir (Fotoğraf 15) çift kubbenin uygulama nedeni dıştan piramidal yüksekliği vurgulamak içindir (Fotoğraf 14). İç kubbe ise iç mekânda karanlık ve derin etkiyi azaltmak için daha alt seviyede yapılmıştır (Şekil 3-“17”), ortadaki kubbe ise (Şekil 3-“18”) askı kemere bir pencereyle bağlanmaktadır. Böylece cami içi ışığı bu kubbenin iç aydınlığını ilginç bir yöntemle sağlamaktadır (Şekil 1-“7”).

Aynı payanda içinden önce dik (Şekil 3-“12”) sonra döner bir merdivenle (Şekil 3-“13”) nolu kapıdan yan sofa üstündeki kubbelere açılır (Şekil 4-“5”), aynı merdivenle alt kotta bulunan Sultan mahfiline geçilir (Fotoğraf 12).

Üçüncü çıkış ise 1. tabakanın devamı olan (Şekil 4-“3”) nolu kapıdan mihrap duvarı üstü dolaşım alanına götürür (Fotoğraf 13), (Şekil 3-“14”), (Şekil 4-“4”), böylece 1. tabakadaki tur tamamlanmış olur.

Yarım kubbenin altında güney batı yönünde yer alan çeyrek kubbenin (santur kubbe) kasnağındaki kapıdan (Şekil 3-“15”) iç mekândaki 1. kandil tabakasına açılan (Şekil 2-“7”) nolu kapıdan girilir böylece iç hacimdeki kemerlerin üzengisi seviyesinde çepeçevre dolaşılır.



Fotoğraf 8: Ağırlık kulesi destek sistemi

Fotoğraf 9:
Payanda
köşesindeki oda



Fotoğraf 10:
Köşe odaları
arası geçit





Fotoğraf 11: Payanda bağlantısı ve geçitler

Her ağırlık kulesinde bir kapı vardır (Şekil 3–“19”), (Şekil 4–“6”). Önce döner şekilde sonra dik merdivenle ana kubbe pandantifi üzerine çıkılır, oradan dövme demir merdivenle ana kubbe dış kasnağına ulaşılır (Fotoğraf 1) (Şekil 2–“21”). Kasnak seviyesinde kubbenin etrafını dolaşmak için rahat bir yol vardır (Şekil 1–“8”). Kasnaktaki pencere kapısından 2. kandil tabakasına girilir (Şekil 1–“9”) ve ana kubbenin tepesine tırmanmak için zincir kullanılır (Fotoğraf 16) . Askı kemerinin ve pandantifin üzeri eğime uyumlu şekilde kademeli basamak görünümündedir (Fotoğraf 8).

Cami örtüsünün batı beden duvarıyla birleştiği yerde mahyacı odaları vardır,⁹ beşik tonozla örtülü olan bu odalar beden duvarının köşelerinde yerleştirilmiştir ve iki minareye de birer kapıyla bağlanmaktadır, kuzeydeki odadan son cemaat mahalli kubbelerine bir kapıyla çıkmaktadır, güney odada bu yönde kapı yerine lokmalık parmaklıklı pencere vardır.

İş odasıyla mahyacı odaları arasındaki alanda iki adet güvercinlik odası bulunmaktadır (Fotoğraf 17), mahyacı odaları hizasında olup yaklaşık olarak aynı kesitlere sahiptir ve beşik tonozla örtülüdür. Hiçbir girişi olma-

Fotoğraf 12:
Çörtlenler
ve taş
korkuluklar



Fotoğraf 13:
Payanda içi
merdivenler





Fotoğraf 14:
Çift çeperli
kubbenin dış
görünüşü

yan yalnızca son cemaat mahalli kubbeleri yönüne açılan üçer adet mazgalı vardır, bu mazgalların üst kısmı güvercinlerin kolayca girip çıkmaları için daire şeklindedir.

Taçkapının iki yanında bulunan üçer katlı meşruta odalarının üst katından revakın kub-

belerine kuzey ve güney yönde bulunan kapılardan çıkılmaktadır, buradan adı geçen odaların üst örtüsüne çıkılır ve taçkapının tam üstünde bulunan tonoz örtülü yüksek tavanlı odaya girilmektedir. Tavandaki menfezden ise çatıya çıkılmaktadır (Fotoğraf 18).

Fotoğraf 15:
Çift çeperli
kubbenin iç
görünüşü



Fotoğraf 16:
Ana kubbe
zinciri





Fotoğraf 17:
Mahyacı odası ve
güvercinlik

Fotoğraf 18:
Taçkapının üst
örtüsü

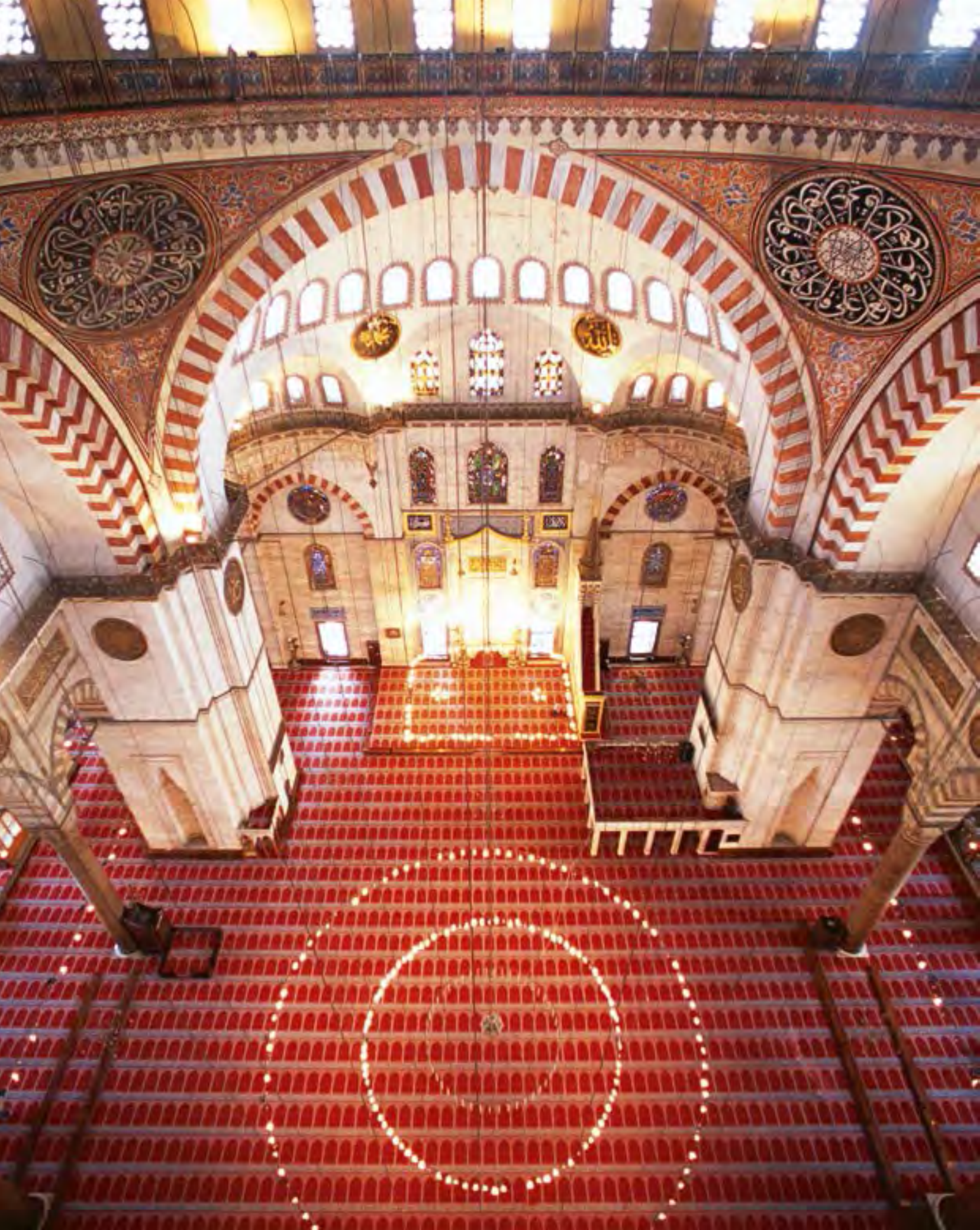


Notlar ve Kaynaklar

1. NECİPOĞLU, G., *The Age of Sinan*, Reaktion Books, Hong Kong, 2005, s. 209.
2. GÜNGÖR, H., “Mimar Koca Sinan’ın Üç Büyük Camiinde Mekân-Strüktür İlişkisi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s. 136.
3. ÇAMLİBEL, N., *Sinan Mimarlığında Yapı Strüktürünün Analitik İncelenmesi*, Y.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1989, s. 14.
4. BATUR, A., *Osmanlı Camilerinde Eğrisel Örtüler ve Geçiş Öğeleri*, (Yayınlanmamış Doçentlik Tezi), İstanbul 1980, s. 82.
5. NEFTÇİ, A., *Mimar Sinan Dönemi Dini Yapılarda Kubbe Örtü Sistemi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Y. T. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, 1991, s. 9.
6. MUNGAN, İ., “Mimar Sinan ve Kubbe Statığı”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara İstanbul 1988, s. 182.
7. ACAR, Ş., “Süleymaniye’nin Düşündürdükleri”, *Tasarım*, S. 102, Haziran, İstanbul 2000, s. 112
8. NEFTÇİ, A., “The Circulation System of the Doom Roofing of the Süleymaniye Mosque”, *İstanbul- Süleymaniye & Mostar*, IRCICA. İstanbul, 1995, s. 307.
9. İŞLİ, H. N., “Süleymaniye Camii Mahyacı Odası ve Mahyacılık”, *İstanbul*, S. 49, Nisan, İstanbul, 2004, s. 17.







MALZEME VE TEKNOLOJİ



Prof. Dr. İlknur KOLAY – Dr. Serpil ÇELİK

*“Taşınmış harcını gâzûleri, serdârıyla,
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmârıyla.”*

Yahya Kemal Beyatlı
(Süleymaniye’de Bayram Sabahı)

Osmanlı İmparatorluğu’nun en güçlü döneminde inşa edilmiş olan Süleymaniye Külliyesi, mimari, kentsel ve sanatsal tasarım açısından olduğu gibi, külliyeinin Ö. L. Barkan tarafından yayınlanmış olan inşaat defterinden¹ anlaşıldığı üzere inşaat organizasyonu bakımından da bu gücü simgeleyen bir yapılar grubudur. Yapım süreci içinde çeşitli yapı malzemesinin, imparatorluğun geniş sınırları içinden farklı yerlerden dikkat çeken bir organizasyon düzeni içinde yapım yerine getirildiği görülmektedir. Süleymaniye Külliyesi inşaatında kullanılan yapı malzemesi ve yapım teknikleri konulu bu bölümünde, yapılarda yerinde tesbit edilen yapı malzemesi ile Külliye İnşaat Defterleri’nde yer alan yapı malzemesi karşılaştırmalı olarak taş, pişmiş toprak, sıvalar ve harçlar, ahşap, demir, kurşun, bakır, pirinç, cam, çini alt başlıklarında ele alınmıştır.

Yapı Malzemesi

Taş: Tarih boyunca anıtsal yapılarda kalıcılığın otürü çoğunlukla tercih edilen taş malzeme Süleymaniye Külliyesi’ni oluşturan yapıların da ana yapı malzemesidir. Külliye-

nin odak noktasını oluşturan Süleymaniye Camii’nin anıtsallığı, mekân tasarımının yanı sıra zengin taş kullanımı ile de vurgulanmıştır. Külliye yapılarında granit, porfir, breş, pudding ve kalker yapıları yaklaşık 19 çeşit farklı cins taş kullanılmıştır². Dönemin mevcut taş ocaklarından çıkarılan taşların yanı sıra, yerel kadınların çevrelerindeki yapılarda ve harabelerde bulunan kullanılabilir yapı taşlarının özelliklerini saraya bildirmesi, Hassa Mimarlar Örgütünden mimarların taşları yerinde incelemeleri ve tersanenin teknik desteği ve donanımı katkısıyla Yunan, Anadolu ve Mısır uygarlıklarına ait Marmara, Ege ve Akdeniz kıyısı antik kentlerinden büyük miktarda renkli ve değerli yapı taşı derlenmiştir³. Belgesel ve yapısal verilere göre bu taşların ağırlıklı olarak Süleymaniye Camii’nde kullanıldığı görülmektedir.

Belgelerde yer alan ve külliye yapılarında kullanımı tespit edilen taş malzeme, temel blokajında kullanılan karataş; temel duvarlarında ve Bimarhane alt katındaki kurşunhanenin sövelerinde⁴ kullanılan od taşı; ana yapı taşı olarak duvarlarda, ayaklarda, kemer üzeni taşı, pencere-kapı sövelerinde, minare

örgüsünde, zemin kaplamasında ve hapuşta örgüsünde kullanılan devlete ait Davutpaşa Küfeki Ocakları'ndan çıkarılmış olan küfeki taşı; sütun, sütun kaidesi, sütun başlığı, kemer, söve, korkuluk, basamak, duvar ve döşeme kaplamalarında kullanılan, belgelere göre devşirme malzeme olan Marmara mermeri; kemerlerde, döşeme kaplamalarında ve cami mihrap bölgesi pencere sövelerinde kullanılan Mihaliç'teki Miletopolis ve Lopadion antik yapı kalıntılarında derlenen Herkeke pudingi; sütun ve disk şeklinde döşeme ile cephe kaplaması olarak camide, Tabhane avlusunda ve III. Medrese avlusunda kullanılan İskenderiye, Mersin, İstanbul, Selanik, Baalbek ve Gazze'deki antik yapı kalıntılarından derlenmiş Mısır graniti ve eski kırmızı porfir; cami ve Tabhane avlularında sütun olarak kullanılan Çanakkale-Ezine'deki Kestenbol granit ocaklarından getirilmiş Kestenbol graniti; cami avlusu batı girişindeki bir sütunda görülen Armutlu graniti⁵; camide sütun, kemer, duvar kaplaması olarak cephe bordürü, cephe diski ile cami avlu döşeme kaplamasında kullanılan ve devşirme malzeme olarak Selanik, Mersin-Mud İskenderiye'deki antik yapı kalıntılarında getirilmiş Serpantin breşi ve eski yeşil porfir⁶; cami ana ve yan girişlerinde döşeme kaplaması bordür ve levhalarında kullanılan Muğla tektonik breş mermeridir. Bu taş malzemenin dışında belgelerde yer almamakla birlikte külliye yapılarında kullanımı tespit edilen taş türleri de bulunmaktadır. Bu taşlar, cami batı iç sofada sütun ve pencere içi tabanındaki mozaik bezemede kullanılan ve yatakları Gebze – İzmit arasında Tavşanlı köyünün batısında bulunan Gebze rüdüst fosilli kalker; cami pencere içi tabanındaki mozaik bezemede, ayrıca avlu ve cami ana giriş döşeme kaplama bordürlerinde ve bordürle yapılan pano düzenlemele-

rinde (kalınlık: 0.38 m., 0.395m., 0.43 m. ve 0.51 m.) kullanılan ve ocakları Tavşanlı – Dil İskelesi yakınlarında olan Gebze kırmızı killi kırmızı bej dalgalı kireç taşı; cami avlusunun batı köşesinde yer alan beş adet kemerde, Cami ana girişi ve avlu döşeme kaplama bordürlerinde ve bordürle yapılan pano düzenlemelerinde (kalınlık: 0.38 m., 0.395 m., 0.43 m. ve 0.51 m.) kullanılan ve ocakları Bandırma'nın 3 km. güneydoğusunda bulunan Bandırma breşi⁷; III. Medrese derslik girişinde sütun olarak kullanılan ve ocakları Kapıdağ Yarımadasının batısındaki Ocaklar köyünde ve daha batıdaki Tavşan adasında bulunan⁸ Kapıdağ granitidir.

Pişmiş Toprak Malzeme: Süleymaniye Külliyesi'nde kullanılan pişmiş toprak yapı malzemeleri genel olarak duvar, duvar ayağı, kemer, kubbe, tonoz ve döşeme kaplamalarında kullanılan tuğla, kiremit, hafifletme, aydınlatma, havalandırma ve akustik amaçlı sebu (testi) ile su donanımında kullanılan künkleri kapsamaktadır.

Külliye 35 x 35 x 4,5 cm boyutunda kare tuğlalar ve şaşırtmalı örgü için bunun yarısı olan 17.5 x 35 x 4,5 cm boyutundaki yarım tuğlalar kullanılmıştır. Bu tuğlalar külliye genelinde tuğla hatıllı moloz ile bir sıra taş/iki sıra tuğla düzenindeki almaşık duvarlarda, I. ve II. medreseler, Tıp Medresesi, Darüşşifa ve dükkân dizilerindeki kemerlerde, kemer sırt çizgisinde ve tonozlarda (düz, tekne, çapraz, beşik) kullanılmıştır⁹. Kubbe örgüsü için özel imal edilmiş kubbe tuğlası “tuğla-i kubbe” kullanıldığı inşaat ile ilgili belgelerden anlaşılmaktadır.¹⁰ Bu tuğlalar da kare ve yarım kare olarak iki formda üretilmiştir.

Belgelerde, “sebu” (testi) nun cami ana kubbesi için (beray-i kubbe-i cami'i-şerif) alındığı görülmektedir.¹¹ Külliye içinde bu malzeme-

nin cami ana kubbesi yanı sıra is odasında, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde iç kubbede küfeki kilit taşı çevresinde ve beşik tonozlu helaların beşik tonozlarında da kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Külliyede döşeme kaplaması olarak, Tabhane, Sıbyan Mektebi, dükkân dizileri, I., II., III. ve IV. medreselerde altıgen tuğla kaplama kullanılmıştır. Darülhadis ve I. ile II. medreselerde de derslik ve derslik girişlerinde dörtgen döşeme tuğlaları kullanıldığı görülmektedir.

İnşaat ile ilgili belgelerde alımına rastladığımız “kiremid-i büzürk” (büyük kiremit) ve “kiremid-i puşış”¹² (örtü kiremiti) büyük olasılıkla dükkân dizilerinin giriş saçaklarında, Dökmeciler Hamamı ve Bimarhane Hamamı külhan avlusunda odunların depolandığı sundurmada kullanılmıştır.

Külliyenin su donanımında pişmiş topraktan künk boru ve dirsekler kullanılmıştır. Su geçirimsizliği künk boru hattını çevreleyen lökün tabakası ile sağlanmıştır.

Harç ve Sıvalar: Külliye yapılarında sulu sistemde örülen yapı elemanlarında kullanılan harçlar ile sıvaların şantiye alanında hazırlanması için kireç, tuğla kırığı, ince kum, alçı, keten ve saman gibi yapı malzemelerinin satın alındığı belgelerde görülmektedir.

Bu malzemelerden kireç, İstanbul Boğazındaki ocaklardan elde edilen “geç-i İstanbul” ya da “kireç-i İstanbul” ile Pendik, Gebze, Hereke ve Karamürsel'deki ocaklardan elde edilen “geç-i Anadolu” ya da “kireç-i Anadolu” olarak belgelerde yer almaktadır, samanla¹³ ve kömürle¹⁴ birlikte satın alınarak şantiyedeki büyük kireç kuyularında söndürülmüştür. Harç ve sıva yapımında kullanılan horasan ise tuğla kırıklarının kiralanan bir horasan değirmeninde öğütülmesiyle¹⁵ elde

edilmiş, çok az miktarda da piyasadan hazır öğütülmüş olarak satın alınmıştır.¹⁶ Ayrıca, harç ve sıva yapımında kullanılmak üzere ince kum (riyg)¹⁷, lif katkı olarak keten¹⁸ ve saman¹⁹ alınmıştır. Külliye yapılarında ocak, niş vb. elemanların çevresinde sıva ve profil yapımında kullanılan alçı, alçı taşının odun ateşinde yakılmasıyla şantiyede imal edilmiştir.²⁰

Su geçirimsiz bir harç ve sıva türü olan lökün, sönmemiş kireç, beziryağı, pamuk ve ketenin yoğrulması ile elde edilen bir yapı malzemesidir ve külliye yapılarının su donanımı yalıtımında²¹ kullanılmıştır.

Ahşap: Külliye yapılarında kullanılan ahşap malzemenin büyük bir bölümü yapı iskelesi, iksa ve kalıp yapımında kullanılarak inşaat sonrası söküldüğünden, diğer bir bölümünün de, her ne kadar yer yer yapıların harap olmuş kısımlarında strüktür içinde kullanımı görülebilsede, yapı strüktürü içinde gizli olması nedeniyle tanımlanması için inşaat süreci ile ilgili belgelere dayanılarak değerlendirme yapmak gerekmektedir. Bu malzeme, temel kazıkları, temel ve duvar hatılları, iskele, iksa, kalıp, çatı, saçak altı ve tavan kaplaması, kepenk, kapı, pencere, dolap ve kürsü yapımında kullanılmıştır. Belgelerden, Marmara Bölgesinin Vize, İzmit, Istranca, Ganos ve Samanlı Dağları²² orman alanlarından getirildiği ve kullanılan ahşap türlerinin ise meşe,²³ kavak²⁴, gürgen²⁵ ve ceviz²⁶ olduğu görülmektedir.

Maden Çeşitleri: Bu elemanların bir bölümü yapı strüktürünün içinde bulunmasından dolayı genel tanımlama için inşaat belgelerini göz önüne almak gerekmektedir. Yapı topluluğunda demir yapı malzemesi genelde yapının demir donatısı olarak kenet, zıvana, simit, gergi²⁷ ve kuşaklamadan oluşmaktadır. Ayrıca iksa, iskele, kalıp, hatıl, çatı, saçak altı ve tavan kaplamalarındaki ahşap malzemede

de ve örtülerin kurşun kaplamalarında kullanılan çeşitli boyutta çiviler de demir malzeme kapsamına girmektedir. Yapılarda ince yapı aksamı olarak pencere demiri, kapı ve pencere reze, köşebentleri, mandalları, halkaları, sürgüleri, cami kubbesi balkon korkuluğu demiri ve parmaklığı vb. demir elemanlar da bulunmaktadır. Süleymaniye Külliyesi'nde kullanılan demir yapı elemanları ve yapı malzemeleri, Sofya ilinin Ilıca kazasına bağlı Samakov ve Kuziçe kazalarında üretilmiştir²⁸. Samakov daha sonraki yıllarda da demir kaynağı olmayı sürdürmüştür.

Külliye yapılarında kurşun, örtü kaplaması olarak kullanıldığı gibi külçe kurşun şantiyede ki ocakta eritilerek akışkan halde, kırı, kened ve zivana elemanlarının taşlara sabitlenmesini ve paslanmaya karşı korunmasını sağlamıştır.

Bakır yapı malzemesi cami kubbe ve minarelerinde alem, tüm yapılardaki sütunlarda bilezik, cami şadırvanı su donanımında bilezik, şadırvan bileziklerinde lüle külüngü ve süzgeçli musluk (duş), Dökmeciler Hamamı ve Bimarhane Hamamı'nda kazan ve medrese camlarında bakır tel olarak kullanılmıştır.

Pirinç malzeme camide kandillerin asılması için çeşitli kalınlıklarda ve özelliklerde (sade, toplu, üç-diş, üç ayak) zincir, pencere parmaklığı²⁹ ile suyun debisini ölçen ve belli bir debide akmasını sağlayan su donanımı ve havuz lülelerinde kullanılmıştır.

Cam: Külliye yapılarından günümüze kalan özgün cam malzeme oldukça azdır. Belgelere göre külliye yapılarında pencerelerde genelde düz cam³⁰ ve medreselerde telli cam kullanılmıştır. Cami ve Hürrem Sultan türbeleri revzen pencerelerinin yapımında kırmızı, sarı, mavi, kırmızımsı mor ve beyaz renklerde cam alınmıştır. Kanuni Sultan Süleyman Türbe-

si'nde de revzen bulunmaktadır. Cami, cami avlusu ve medreselerin petek pencerelerinde de dairesel cam kullanılmıştır. Belgelerde Dökmeciler Hamamı ve Bimarhane Hamamı için üç tip filgözü alındığı belirtilmektedir³¹.

Çini: Külliye cami kible duvarında kitabe, tac, haşiye, son cemaat yerinde haşiye, şemse ve gilvi, türbelerde ise girişte ve iç mekânda pano ve sırlı tuğla tipi çini elemanlar kullanılmıştır. Çiniler İznik ve İstanbul'dan alınmıştır.³²

Yapı Teknolojisi

Temel Sistemi: Süleymaniye Külliyesi yapılarından cami ve avlusu temellerinde 1957 ve 1975 yıllarında yapılan inceleme sondajlarında, bahçe seviyesinden 4-5 metre aşağıda bulunan grovak-killişistler üzerinde anpatman şeklinde mütemadi temeller olduğu belirlenerek, sondaj yapılamayan, kubbeyi destekleyen ayakların da münferit temellerinin olduğu ve bu temellerin depremlerde yanal hareketleri önleyecek duvarlarla birbirlerine bağlanmış olabilecekleri olasılığı üzerinde durulmaktadır. Üzerine daha fazla yük gelen cami beden duvarları ve minare temellerinde anpatmanlar geniş, daha az yük alan avlu duvarı temellerinde ise dardır.³³ Külliye'nin diğer yapılarında da benzer temel sistemi kullanılmış olmalıdır.

İnceleme sondajlarından cami ve avlusunun temel çukurunun zemin seviyesinden 4-5 metre derinliğe ulaşan bir çukur olduğu anlaşılmaktadır. Bu çukur içinde temel inşaatının yapılabilmesi için çukurun etrafındaki toprağı tutan iksa sisteminin, temel duvarlarının örülmesi için gerekli iskelelerin kurulmuş olması gerekmektedir. İnşaat ile ilgili belgelerde yer alan ahşap malzemenin ve çivilerin

bir bölümü bu geçici strüktürlerin yapımında kullanılmıştır.

Osmanlı mimarisinde büyük yapıların inşa edileceği zeminde veya sağlam olmayan zeminlerde toprağı sıkıştırarak temeli sağlamlaştırmak için temel çukuru kazıldıktan sonra zemine ahşap kazıklar çakılır.³⁴ Cami ve avlusu çevresinde yapılmış olan temel sondajlarında temelin kaya zemine oturduğu tespit edilmekle birlikte Süleymaniye Külliyesi inşaatı ile ilgili belgelerde kullanım yeri hakkında bilgi verilmeden “kazıklık” ve “çûb-ı kazıklık”³⁵ olarak 1550, 1552 ve 1557 yıllarında alınan ahşap malzemenin yapı grubunda dolguya oturan ve zemin toprağının sıkıştırılması gerekli I. ve II. medreseler gibi yapılarda kullanılmış olduğuna işaret etmektedir. Kaya zemine oturmayan bu tür temellerdeki uygulama da, temel duvarının oturacağı zemine sık aralıklarla toprağa giren ucu sivriltilmiş ve metal pabuç geçirilmiş, rutubetten çürümeyen ahşap türünden (meşe, çam) kazıklar çakılıp, kazıkların üst kısımları taban kirişleriyle birbirine bağlanır ve bu bağlantı 20–30 cm kalınlığında bir horasan harcı tabakası ile kaplandıktan sonra üzerine kâgir temel duvarı inşa edilir.³⁶

Kabayonu taş bloklardan oluşan bir örgüye sahip olan anpatmanlı temel duvarları cami ve avlusu çevresinde yapılan sondajlara göre kaya zeminde 20 cm kalınlığındaki horasan harcının, toprak zemine oturan diğer kısımlarda ise zemine çakılan kazıkların üstünde yer alan 20–30 cm kalınlığındaki horasan harcının üzerinde oturmakta, ayrıca taş duvar örgüsünde bir kaç seviyede içinde ahşap ızgara yerleştirilmiş 30–40 cm yüksekliğinde horasan harcı tabakaları bulunmaktadır.³⁷ Osmanlı mimarisinde, zemine gelen yükleri her tarafa eşit olarak yaymak için temel du-

varlarının belli seviyelerinde, içinde veya üzerinde ızgara şeklinde yerleştirilmiş suya dayanıklı meşe veya çam türünde³⁸ ahşap hatılların yer aldığı kalın bir horasan tabakası bulunur³⁹. Ahşap hatılların kesiti duvarın üzerine gelen yüke bağlı olarak 24–15 cm² arasında değişir, duvar yüzeyinin dış cidarlarına paralel ve bunların üzerine duvar kalınlığından biraz kısa boyutta yerleştirilmiş, birbirlerine geçme tekniği ile veya çivilenerek bağlanmış ahşaplarla ızgara sistemi oluşturulur⁴⁰. Temel duvar örgüsünün cidarlarını oluşturan taş bloklar ise birbirlerine, taş üzerindeki yuvalarına kurşun ile sabitleştirilmiş, yatayda demir kenetler ve düşeyde demir zıvanalarla bağlanır. Duvar örgüsünün içi ise horasan harçlı moloztaş dolgu ile doldurulmuştur.

Beden Duvarları ve Ayaklar: Süleymaniye Külliyesi yapılarında genellikle küfeki taşından, Kanuni Sultan Süleyman Türbesinde ise Marmara mermerinden kesmetaş duvar örgü tekniği kullanılmıştır. Taşıyıcı olan bu duvarlar, iç ve dış cidarları kesme taş, arası moloztaş ve horasan harcı dolgu olarak örülmüştür. Kesmetaş bloklar birbirlerine harçsız, taş üzerindeki yuvalarına kurşun ile sabitleştirilmiş, yatayda 30 cm uzunluğunda 3.5 cm eninde demir kenetler ve düşeyde demir zıvanalarla bağlanmıştır. Aradaki moloztaş-horasan harcı dolgu içinde de örgüyü sağlamlaştırmak, gelen yükleri her tarafa eşit olarak yaymak için belli seviyelerde ızgara şeklinde yerleştirilmiş ahşap hatıllar bulunur. Ahşap hatılların kesiti duvarın üzerine gelen yüke bağlı olarak 24–15 cm² arasındadır. Bu hatıllar duvar yüzeyinin dış cidarlarını oluşturan kesmetaşların arka yüzüne paralel ve bunların üzerine, moloztaş-horasan harcı dolgu kalınlığında duvar yüzeyine dik yerleştirilmiş, birbirlerine geçme tekniği ile veya çivilenerek bağlanmış ahşaplarla bir ızgara

Fotoğraf 1: İmaret,
duvar örgüsünde
ahşap ızgara sistemi
(ahşabı yok olmuş)



oluşturulur. Süleymaniye Camii'nde kubbe örgüsünde örgüyü bağlayan demir kiriş çerçeve sistemi ve kemerlerde demir gergi kullanımı yapıda izlenmekle birlikte duvar örgüsünde demir bağlayıcı hatıl kullanımı ile ilgili veriler gözlemlenmemektedir. Buna karşın Bimarhane ile Bimarhane'nin Süleymaniye İmareti Sokağı'na bakan dükkânlardaki kısmen açık duvar örgüsü içinde ahşap hatıl sistemi görülmektedir (Fotoğraf 1). Yapılarda duvar örgüsü yükseldikçe ahşap çalışma iskeleleri de kurulmaktadır.

Külliye yapılarının yollardan ve avlulardan görünmeyen, arka veya ara bahçelerine bakan cephelerinde (I., II., III. ve IV. medreseler, medreselerin müderris evleri, Bimarhane, İmaret, Tabhane), dükkânların tonoz üzengi hizasının üstünde kalan kısmında, Darülhadis ve Dökmeciler Hamamı'nda taş/tuğla almaşık örgü, bu yapıların dış bahçe duvarlarının iç cidarında moloztaş/tuğla almaşık örgü tekniği kullanılmıştır (Fotoğraf 2). Almaşık

duvarlarda 35 x 35 x 4,5 cm boyutunda kare tuğlalar ve şaşırtmalı örgü için bunun yarısı olan 17.5 x 35 x 4,5 cm boyutundaki yarım tuğlalar genelde 1 taş/2 tuğla düzeninde kullanılmıştır⁴¹. Süleymaniye Külliyesi'nde III. ve IV. medreseler ile İmaretin güneybatı moloz beden duvarlarında yüzey kayıpları yardımıyla yüzeyin 10-12 cm gerisinde ahşap hatıl sistemi olduğu saptanmıştır. Hatıl sistemi, İmarette 1.26 m., III. ve IV. medreselerde ise 53 cm aralıklarla yerleştirilmiş duvar boyunca uzanan 7-7.5/17.5-19 cm kesitinde ve duvara dik doğrultuda uzanan 8.5-9.5/14.5 cm kesitinde ahşap elemanlardan oluşmaktadır.⁴² Kesmetaş duvar örgü cidarları içerisinde bulunan moloztaş horasan harcı dolgu içinde bulunan ahşap ızgara hatıl sisteminin benzeri taş/tuğla almaşık duvar örgüsü içinde de bulunmaktadır.

Cami son cemaat yeri avlu cephesinde kemerlerin üzerindeki duvarın revak kubbeleleri üstünde kalan bölümünde duvar yüzeyini



Fotoğraf 2: Evvel Medresesi, baş odası kuzey cephesi, taş/tuğla almalı duvar örgüsü

kaplayan kurşunların açılmış olduğu kısımdan duvarın tuğla örgüye sahip olduğu görülmektedir (Fotoğraf 3). Benzer şekilde cami dış sofalarında Marmara mermeri ile kaplı olan arkad da tuğla örgüye sahiptir.⁴³ Büyük olasılıkla külliye yapılarında arkadlar ve revaklarda Marmara mermeri ile kaplı olan duvarlarda tuğla örgü uygulanmıştır.

Süleymaniye Camii'nde ana kubbeyi destekleyen ayaklar ile I. ve II. medreselerdeki ayaklar küfeki kesmetaş ile örülmüşlerdir. Ayaklarda, yukarıda bahsedilen kesmetaş duvar örgüsünde kullanılan örgü tekniği kullanılmış olmalıdır. Kesmetaş duvar örgüsü içinde ahşap hatıl bulunup bulunmadığı konusunda, strüktürün kapalı olması nedeniyle kesin bir yargıya varmak mümkün değildir.

Cephe Kaplaması: Külliye yapılarından cami son cemaat yeri revağı ile dış ve iç sofa arkadları, İmaret ve Tabhane revaklarının, Hürrem Sultan ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi giriş revağı ve Kanuni Türbesi ar-

kadlarında duvar yüzeyi Marmara mermeri, Kanuni Türbesi duvarı iç mekânda çini panoların üzerinde bir sıra renkli taş pano şeridi ile kaplanmıştır. İç ve dış sofaların arkadlarında mermer kaplama üzerinde sütun akslarında yüzeyden geri çekilmiş 45 cm çapında 1.5 cm kalınlıkta ince porfir diskler yer almaktadır. Diskler sütunlar ile aynı renkte olup, serpantin breşi üstünde eski yeşil porfir, Mısır graniti sütun üzerinde ise eski kırmızı porfir kullanılmıştır.⁴⁴

Bimarhanede kemer ayna taşı düşmüş olan bir pencereden, pencere üzerindeki kemer dolgusunda ahşap hatıllı tuğla örgü bulunduğu ve bu örgünün önüne yaklaşık 10 cm kalınlığında küfeki ayna taşı kaplandığı görülmektedir. Bu teknik büyük olasılıkla külliye yapılarındaki benzer sağır kemerli pencere ve kapılarda da kullanılmış olmalıdır.

Cami kible ve son cemaat yeri duvarlarında, Hürrem Sultan türbesi ile Kanuni Sultan Süleyman Türbelerinde iç mekân ve dışta giriş

Fotoğraf 3:
Süleymaniye Camii,
son cemaat yeri
kubbelerinin üst
kısmındaki cami
kuzey duvarı, tuğla
örgü



mekânlarındaki duvarlarda ve minarelerin külâh altı seviyesinde farklı ölçülerde çini kaplama bulunmaktadır.

Kemerler: Külliye yapılarında strüktürel kemerler genelde taş malzemeden sivri kemer olarak örülmüştür. Cami kubbe askı kemerleri, cami dış sofa ile cami ve Tabhane avlu revaklarında arkada dik kemerler, İmarret, Tabhane, Darülhadis, Bimarhane, medreseler ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi iç mekândaki çevrel revak ile Bimarhane ve medreselerin avlu revak kemerleri küfeki taşı; cami dış sofa üst kat, hünkar mahfili, doğu mahfili, Hürrem Sultan Türbesi giriş revağı kemerleri Marmara mermerinden; cami iç mekânında, doğu ve batı ana boşaltma kemerleri ile iç sofa, dış sofa alt kat, son cemaat yeri, cami avlu girişlerinde arkada dik kemerler, Tabhane avlu kemerleri, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi giriş revağı, dış çevrel revak kemerleri ve iç çevrel revak kemerlerinin dış cephesi Hereke pudingi ve Marmara

mermeri almaşık örgüye sahiptir. Cami avlu kemerlerinden avlunun kuzeybatı köşesinde keşişen beş kemerde, Hereke pudinginin yetmemesi üzerine Bandırma breşi kemer taşları kullanılarak Marmara mermeri ile almaşık örgü oluşturulmuştur. Külliye yapılarından Tıp Medresesi kemerleri 1½ tuğla, Sıbyan Mektebi açık bölümde kubbe askı kemeri bir tuğla kalınlığındadır. Bu kemerlerin yarım tuğladan kemerle hemiyüz sırt çizgileri vardır. İmarret avlu kemerleri iki kademeli olarak yüzeyden geri çekilmişlerdir. Altta kesme küfeki, üstte geri plandaki-olasılıkla tuğla- kemerler sıvalıdır.⁴⁵ I. ve II. medreselerin avlu arkat duvarı kemerlerden 3 cm, Darülhadis derslik girişindeki arkat duvarı da kemerlerden 2 cm çıkıntı yapar.

Örtüden gelen yükleri alan bu kemerler, önceden kemerin geometrisine göre şantiyede hazırlanmış kemer taşları yine kemer geometrisine göre hazırlanmış ahşap kalıplar üzerinde, her iki üzengi taşının üstünden

başlanarak tepeye doğru örülür. Kemer taşları birbirine yan yüzlerinde açılan yuvalara yerleştirilen ve taşlara eritilmiş kurşun ile sabitleştirilen demir zıvanalarla bağlanır. Örgü, en tepe noktasına yerleştirilen kemer kilit taşı ile tamamlanır. Tuğla kemerlerde de duvar örgüsünde kullanılan tuğlalar, 35 x 35 x 4,5 cm boyutunda kare tuğlalar ve 17.5 x 35 x 4,5 cm boyutundaki yarım tuğlalar, kemer geometrisine göre hazırlanmış ahşap kalıplar üzerine her iki üzengi taşının üzerinden başlanarak tepeye doğru aralarında bağlayıcı olarak horasan harcı konularak örülür ve örgü, kemerin tepe noktasına yerleştirilen kilit taşı benzeri işleve sahip bir tuğla ile tamamlanır.

Kemerlerin basınç altında açılmaması için kemer üzengi taşının üzerine demir gergiler yerleştirilmiştir. İnşaat ile ilgili belgeler arasında da çok sayıda demir kiriş (gergi) alımı bulunmaktadır. İki ucu yassılaştırılarak simid oluşturulan demir gergiler kemer örgüsü başlamadan üst üste getirilen bu simidlerin içinden geçirilen kılıçlarla duvar içine, arkadlarda ise büyük olasılıkla iki gerginin simidleri üst üste getirilerek tek bir kılıç ile hem duvar örgüsüne hem de birbirine sabitlenir (Fotoğraf 4). Cami yarım kubbe tromp baş kemerlerinde 11x16 cm², I. ve II. medreselerde 6x8.5 cm², III. ve IV. medreselerde 6x10 cm² ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi dış çevrel revakda 5.5x7 cm² kesitinde demir gergiler bulunmaktadır.⁴⁶

Sütun, Kaide ve Başlıklar: Külliye yapılarında kullanılan sütunlar, tanburlardan oluşan cami iç sofa Marmara mermeri ana sütunları dışında, yekpare sütun olup çoğunluğu bir sütun kaidesi üzerinde yer alır ve tümünün başlığı bulunmaktadır. Cami iç sofaları, hünkâr mahfili ve avlu sütunları ka-

idesiz olarak sekilere, müezzin, güneydoğu, kuzeybatı ve kuzeydoğu ayak mahfilleri, III. ve IV. medreselerin kuzey ve güney revağı, Darülhadis derslik girişindeki ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi dış çevrel revağındaki sütunları ise kaidersiz olarak doğrudan döşemeye oturmaktadır. Külliye'deki diğer bütün sütunlar kaideleri üzerinde yükselmektedir. Dökmeciler Hamamı sıcaklığındaki Marmara mermeri sütunlar tuğla ayaklara oturmaktadır.⁴⁷

Sütun tanburları birbirine, döşemeye veya sütunlar, kaidelerine ve sütun başlıklarına, sütun kaideleri döşeme taşlarına taş içindeki yuvalarına eritilmiş kurşun ile sabitleştirilmiş demir zıvanalarla bağlanmıştır. Sütunlar, kaideler üzerinde oluşturulmuş dairesel planlı çıkıntılara oturmakta ve sütun-kaide birleşim bölgesinde bakır sütun bileziği yer almaktadır. Doğrudan döşemeye oturan sütunlarda, döşeme taşı üzerinde sütunun oturacağı alan kadar bir girinti yapılır ve sütun bu yuvaya yine demir zıvana ile sabitleştirilir. Bu sütunların döşeme birleşim bölgesinde içinde kurşun dolgu bulunan bakır bilezikler bulunmaktadır.

Örtü Sistemi: Külliye yapılarında en yaygın kullanılan örtü sistemi kubbedir. Dış avlunun doğu girişindeki taş kubbe dışında tüm kubbe, yarım kubbe ve tonozlarda tuğla kullanılmıştır. Cami ana kubbesi ise, kubbe pencerelerinin üst hizasına kadar taş, geri kalan kısmı tuğla ile örülmüştür. Kubbe ve yarım kubbe örgüsü için özel imal edilmiş kubbe tuğlası “tuğla-i kubbe” kullanıldığı inşaat ile ilgili belgelerden anlaşılmaktadır. Bu tuğlalar kare ve yarım kare⁴⁸ olarak iki biçimde üretilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman türbesi iç ve dış kubbelerinde 5-5.6/23-24 cm boyutunda tuğla kullanılmıştır.⁴⁹ Külliye yapılarında

Fotoğraf 4:
Süleymaniye Camii
dış avlu güneydoğu
kapı yapısı, kubbeyi
taşıyan kemerlerin
gergilerinin birleşim
noktası



kubbe ve yarım kubbeler içte sıvalı ve dışta kurşun kaplı olması nedeniyle yerinde yeterli gözlem yapma olanağı olmamakla birlikte, dönemin kubbe yapım teknolojisi ana hatlarıyla ve inşaat belgelerine dayanılarak ele alınacaktır. Kubbe örgüsü, kubbe geometrisine göre hazırlanmış, ahşap iskele üzerine yerleştirilmiş veya ağırlık kuleleri üzerindeki içi sıvalı olmayan kubbelerde izleri görüldüğü gibi kubbe üzenği hizasında örgü içine yerleştirilmiş ahşap kubbe kalıbı üzerinde (Fotoğraf 5), kubbe eteğinden başlanarak, aralarına horasan harcı konarak tuğlaların ınsal olarak yerleştirilmesiyle tepe noktasındaki bir kilit taşıyla tamamlanır. Caminin doğu ve batı yan sahnelerindeki çift cidarlı küçük kubbeler ile Kanuni Sultan Süleyman Türbesi kubbesinde içteki kubbenin küfeki kilit taşı kubbe dış yüzeyinden çıkıntı yapmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi iç kubbesindeki küfeki kilit taşı 34 cm çapında ve örgü üstünden

26 cm çıkıntı yapmaktadır. Küçük açıklıkları örten kubbeler bir tuğla kalınlığında, büyük açıklık örten kubbeler ise 1.5-2 tuğla kalınlığında olmalıdırlar. Tuğlalar arasındaki derz kalınlığı iç yüzeyde bir tuğla kalınlığında, dış yüzde ise ınsal dizilime bağlı olarak yer yer bir tuğla kalınlığından fazladır. Kubbe örgüsünün iç ve dış yüzeyleri 3-3.5 cm kalınlığında kireci yoğun horasan harcı ile sıvanır. İç ve dış sıva, kubbe yüzeyine oldukça sık aralıklarla çakılan geniş başlıklı çivilerle taşınmaktadır. Kireç yoğun dış sıvanın üzerine yaklaşık 2 cm kalınlığında bol saman katkılı kil harcı sıvanarak üzeri kurşun kaplama levhalarıyla kaplanmıştır (Fotoğraf 6). Kurşun kaplama levhalarının birleşim yerleri bindirilip uçlarından çivi ile kubbe üzerindeki sıvalara çakıldıktan sonra kurşun levhaların uçları çivilerin üzerine bükülerek birleşim noktaları kapatılmıştır. Kurşun kaplama kubbe üzerinden kubbe kasnağı üzerine kadar devam



Fotoğraf 5:
Süleymaniye Camii
kuzeybatı ağırlık
kulesi kubbesi,
örgü içinde ahşap
kalıbın yerleştirildiği
delikler

Fotoğraf 6: Salis Medresesi, horasan sıvalı tonozlar, kil sıvalı kubbeler ve kurşun kaplamalı kubbe



eder, kubbe kasnağı profilinin üzerinden 3-4 cm cepheye taşarak biter⁵⁰. Yarım kubbelerde de benzer bir teknik uygulanmıştır. Son cemaat yeri v.b., kubbeye bitişik yüksek bir beden duvarının bulunduğu yerlerde, kubbe kasnağı ile beden duvarı arasında kalan az eğimli yerlerde kurşun kaplama bu kısmın üzerinden yandaki beden duvarı yüzeyine doğru yükseltilerek duvar yüzeyinde boydan boya açılan 4 cm genişliğinde 2 cm derinliğindeki yuvaya ucu çivilenip kalan kısmı çivi bağlantı üzerine bükülerek bu yuva içine yerleştirilir. Kubbenin tepe noktasında, kurşun kaplama üzerinde, kubbeye demir zıvana ile sabitlenmiş altın yaldızlı bakır veya mermer alem bulunur.

Cami ana kubbesinin iç hizası, taşıyıcı kemerlerinin iç yüzeyinden içeriye çekilerek örülmüş ve burada bir kubbe eteği galerisi oluşturulmuştur. Bu galeri yarım kubbelerin eteğinde ise duvar yüzeyine yerleştirilmiş konsol taşları üzerinde yapılmıştır.

Külliye yapılarından camiin doğu ve batı yan sahnlarındaki küçük kubbeler ile Kanuni Sultan Süleyman Türbesi kubbesi çift cidarlı kubbelerdir. İçine çalışma imkanı olan türbede dış kubbenin çekme bölgesinde 1.21 metre aralıklarla yerleştirilmiş 0.25/0.47/3.00 metre boyutunda tuğla örgülü omurgalarla içten desteklenmiş olduğu görülmektedir.⁵¹

İnşaat ile ilgili belgelere göre cami ana kubbesi için 255 adet sebu (desti) pişmiş toprak eleman alınmış⁵² ve kubbe basınç bölgesinde hafifletme ve akustik amaçlı olarak kullanılmıştır.⁵³ Cami kubbesinde sıva altından izleri farkedilen, örgü içine yatayda aynı düzleme yerleştirilmiş, 64 adet sebu bulunmaktadır (Fotoğraf 7). Ayrıca cami is odası ile iç mekân arasında hava akımını sağlayan iki ucu açık üç adet pişmiş toprak eleman vardır. Benzer elemanlardan dört adet de Kanuni Sultan Süleyman Türbesinde iç kubbedeki çıkıntılı kilit taşı çevresinde 0.13 metre çapında ve 0.35 metre boyunda ve örgüden 5 cm çıkın-



Fotoğraf 7:
Süleymaniye Camii,
kubbe örgüsü
içindeki “sebu”lar
(desti)

tı yapacak şekilde yer almaktadır. Türbede bunların iç mekâna bakan ağızları, Şehzade Camii’nin ana kubbesindeki rezonatörlerin iç mekâna bakan ağızlarındaki gibi delikli ince metal levhalarla kapatılmıştır. Şehzade camiinde bir ağızlı olan elemanlar Kanuni Türbesi’nde iki ağızlı boru şeklindedir ve iki kubbe arasındaki boşluğa açılmaktadır. Ağızlarındaki delikli metal objeler yardımıyla sesin iç boşluğa alınarak soğrulması sağlanmaktadır.⁵⁴

Cami ana kubbesi dışında yapı grubundaki diğer kubbelerde gözle tespit edilememekle birlikte, inşaat ile ilgili belgelerde kubbe yapımı için kubbe gergisi, “kiriş-i kubbe” alımı bulunmaktadır.⁵⁵ Özellikle kubbe için alındığı belirtilen bu demir kirişler, büyük açıklık örten kubbelerde oluşan çekme etkisini almak üzere kubbe eteğine yakın bir kotta örgü içine yerleştirilip, demir simit ve bunun ortasına yerleştirilen demir kılıçlarla sabitlenmiş çekme çemberi olarak kullanılmış olmalıdırlar. Cami ana kubbesinde sadece kubbe pencerelerinin

kemer üzengi hizasına yerleştirilmiş bir kiriş sistemi izlenebilmektedir (Fotoğraf 8).

Cami dış avlusu güneydoğu kapı kütesini örten kubbe çift cidarlı olup, dış cidarı kesme küfeki taşı iç cidarı ise tuğla ile örülmüştür. Dış kubbe örgüsü, kubbe geometrisine göre hazırlanmış, ahşap iskele üzerine yerleştirilmiş ahşap kubbe kalıbı üzerinde, kubbe eteğinden başlanarak kubbe geometrisine göre işlenmiş taşların birbirine duvar örgüsünde olduğu gibi taşlar üzerindeki deliklere eritilmiş kurşun ile sabitleştirilen, yatayda kenetler, düşeyde zıvanalarla ınsal olarak yerleştirilip tepe noktasında bir kilit taşıyla tamamlanmasıyla oluşturulur. Kubbe örgüsünün iç yüzeyi sıvalı olduğundan örgü sistemi görülmemekle birlikte büyük olasılıkla tuğla örgüye sahiptir.

İmaret ve Bimarhane’nin mutfak mekânları ile Dökmeciler Hamamı’nın soğukluk mekânı kubbelerinde havalandırma ve aydınlatma amacıyla kubbe fenerleri bulunmaktadır. Bu kubbelerde kubbe örgüsünün tepe noktasında kilit taşı olarak içi oyulmuş çokgen veya çember

Fotoğraf 8:
Süleymaniye Camii
kubbe kasnağı
pencereleri üzeni
hizasında bulunan
demir gergi



biçiminde bir taş yerleştirilir ve bu taşın üzerine yan yüzeylerinde pencere benzeri açıklıklar bırakılan taş bir strüktür yerleştirilerek, üzeri iç mekâna yağmur suyunun girmesini engellemek amacıyla küçük bir kubbe ile örtülür.

Kubbeye geçiş ögesi sadece yarım kubbelerde tromp, diğer tüm kubbelerde pandantiftir. Cami dış avlusu güneydoğu girişindeki küfeki taşı ile örülmüş kubbenin pandantifleri demir kenet ve zıvanalarla birbirine sabitlenmiş kesme küfeki taşı ile örülmüştür. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi iç kubbesinde çini ile kaplanmış olan pandantiflerin dışındaki diğer tüm pandantiflerin üzeri sıvalıdır ve büyük olasılıkla geometrisi verilmiş olan ahşap kalıplar üzerinde, derzlerinde horasan harcı bulunan tuğlalarla örülmüşlerdir. Cami yarım kubbelerinde geçiş elemanı olarak kullanılan tromplar da yine ahşap kalıplar ile derzleri horasan harçlı tuğla örgüye sahiptir-

ler. Tromp baş kemerlerinde 11x16 cm² kesitinde demir gergiler bulunmaktadır.

Küllîye yapılarında kullanılan tonoz türleri basık aynalı tekne tonoz, çapraz tonoz, aynalı çapraz tonoz, kaburgalı çapraz tonoz, yarım çapraz tonoz ve beşik tonozdur. Bütün tonozlar derzlerinde horasan harcı kullanılarak, 35 x 35 x 4,5 cm boyutunda kare tuğlalar ve şaşırtmalı örgü için bunun yarısı olan 17.5 x 35 x 4,5 cm boyutundaki yarım tuğlalarla ahşap kalıplar üzerinde örülmüştür. Dükkân dizilerinde cepheye taşınan iki tuğla kalınlığındaki beşik tonoz başlangıç kemerlerinde, kemer sırt çizgisi olarak yarım tuğla kullanılmıştır. Bimarhane'deki beşik tonozlardan sıvası dökülmüş ve kısmen yıkılmış olan bir beşik tonozun yapım tekniği açıkça görülmektedir. Tonozun, üzeni hizasından başlayarak her iki yandan karşılıklı, tuğlaların duvara paralel olarak ınsal yerleştirilmesi ile tonoz tepe noktasına kadar örüldüğü, tepe nokta-

sında ise kenarları düzgün bir şekilde kırılarak kemer taşı biçimi verilmiş tuğlaların duvara ve tonoz örgüsünü oluşturan tuğlalara dik olarak kemer kilit taşı andırır biçimde yerleştirilmesiyle tonozun tamamlandığı görülmektedir (Fotoğraf 9). Cami is odası beşik tonozunun üzengi hizasında demir gergiler kullanılmıştır. Tonozların iç yüzeyleri sıvalı, dış yüzeyleri ise kurşun kaplıdır. Kurşun kaplama tekniği kubbelerdekini ayırır.

Beşik tonozlu helalarda ışık ve hava geçişini sağlayacak şekilde beşik tonozu ışınsal olarak yerleştirilmiş 0.19 metre çapında ve 0.33 metre boyunda pişmiş toprak elemanlardan bulunmaktadır.⁵⁶

Cami dış avlu giriş kapı yapıları tavanı, kapı kemerlerinin üzerindeki duvara yerleştirilmiş demir kirişlere oturan büyük boyutta taş levhalarından oluşmakta (Fotoğraf 10), çatı ise kırma çatı biçiminde taş örtüdür. Dış avlu kapı yapılarının, güneydoğu kapı yapısındaki kubbe dahil tümünün çatısı kurşun kaplanmamış taş örgüsü açık bırakılmıştır.

Bugün mevcut olmamakla birlikte, yapı üzerindeki izler ve inşaat ile ilgili belgelerden⁵⁷ Külliye'deki dükkân dizilerinin önünde ahşap saçak, III. ve IV. medreselerin girişinde de tek eğimli ahşap çatı bulunmaktadır. Dökmeciler Hamamı ve Bimarhane Hamamı'nın külhanlarının yakınında bahçeleri içinde yer alan odun depolarının sundurmaları da ahşap çatılı olmalıdır.

Minare: Süleymaniye Camii'nin minareleri küfeki kesme taş örgüye sahiptir. Minare duvarları, minare temelleri üzerinde, kesme taş duvarlardakine benzer şekilde taşların yuvalarına eritilmiş kurşunla yatayda demir kenetlerle, düşeyde de demir zıvanalarla sabitleştirildiği teknikle örülmüş ve kalınlığı yaklaşık 60 ve 90 cm 'dir. Minare basamak taşları

şantiyede, üstüste geldiğinde dar kenarı minare boşluğu ortasında bir sütun oluşturacak şekilde dairesel, geniş kenarı ise minare duvarı eğriliğinde hazırlanır. Minare örgüsünde dar kenarlar birbirine düşeyde demir zıvanalarla, geniş kenarlar ise minare duvarı örgüsü içine, yatayda demir kenetlerle ve düşeyde demir zıvanalarla yuvalarına eritilmiş kurşun ile sabitlenerek minare yapımı tamamlanır. Minare şerefeleri duvar örgüsünden konsol taşırtılan taşların üzerinde oluşturulur. Minare külahı da, üst kısımda minarenin ortasına yerleştirilen seren direğinin tepesiyle duvar kenarları arasına yerleştirilen ahşap strüktürün üzerinin ahşap tahtalar ve bunların da üzerinin kurşun ile kaplanmasıyla oluşturulur. Minare külahının tepe noktasına düşeyde bağlantısı bir mil ile sağlanan üzeri altın yaldız kaplamalı bakır alem yerleştirilir. Minare kaidesindeki kapı profillerinde görülen eksik işlemler bu profillerin minare yapımı gerçekleştirildikten sonra yapıldığına işaret etmektedir.

Sıva ve Harç: Külliye yapılarında kesme taş örgü dışındaki bütün örgülerde bağlayıcı olarak kireç, ince kum, tuğla kırıkları ve tuğla tozu karışımı ile elde edilen horasan harcı kullanılmıştır (Fotoğraf 11). Horasan sıva da kireç, ince kum, tuğla kırıkları ve tuğla tozu karışımının içine bağlayıcı olarak saman⁵⁸ ve keten⁵⁹ lifleri katılarak hazırlanmıştır. Horasan sıvanın içinde, horasan harcından daha az tuğla kırığı, daha fazla tuğla tozu bulunur. Bu nedenle de horasan harcından daha pembemsi renge sahiptir.⁶⁰ İnşaat ile ilgili belgelerde kubbe sıvası için alınan keten malzeme özellikle yeri belirtilerek alınmıştır.⁶¹ Başka inşaat defterlerinde de kubbe sıvası için alınan ketenin özellikle belirtilmesi, kubbe sıvasında belirli özellikleri olan ketenin kullanıldığını düşündürmektedir.⁶² Kubbeden gelen yükün

Fotoğraf 9:
Süleymaniye Camii
dış avlu güneybatı
kapısı tavanı



hafiflemesini sağlamak ve sıvanın gerilmelere dayanımını arttırmak amacıyla kubbe sıvasında bağlayıcı katkı malzemesi ile kirecin oranı duvar sıvalarından daha fazladır.

Lökün⁶³, sönmemiş kireç, beziryağı, pamuk ve ketenin yoğrulması ile elde edilmiş su geçirimsiz bir harçtır. Külliye yapılarının su donanımında kullanılan pişmiş toprak künk boru ve dirseklerden oluşan su hattı 2 cm kalınlığında lökün ile çevrelenerek su yalıtımı sağlanmıştır. Ayazma Camii inşaat defterinde lökünün cami duvarlarının üst kısmında, dış cephede, kesme taş örgü arasında kullanılarak derzlerde su izolasyonunun sağlandığı görülmektedir.⁶⁴ Lökünün Süleymaniye Camii'nde de benzer amaçla kullanıldığı düşünülebilir.

Pencere ve Kapılar: Külliye yapılarında genelde alt sıra pencereler üzerinde sağır kemerlerin bulunduğu küfeki taşından sövelere sahip dikdörtgen pencereler, üst sıradakiler

ise yine küfeki taşından kemerli ve söveli pencerelerdir. Bazı yapılarda ise kemerler tuğla ile örülmüştür. Bu kemerlerin örgüsünde ahşap kalıp kullanılmış olmalıdır. Kemerli pencerelerde, pencere boşluğu bırakılarak üzerindeki kemer duvar örgüsü ile eş zamanlı örülüp, daha sonra pencere boşluğuna içlik ve dışlık petek pencereler yerleştirilir. Üzerinde sağır kemer bulunan dikdörtgen boşluklu pencere yapımında ise duvar örgüsü, pencere boşluğunda duvarın iç ve dış yüzeylerinde söve kalınlığında birer dış bırakılarak pencere yüksekliğine kadar devam eder. Bu noktada, dışın iç tarafında kalan duvarın içine yerleştirilmiş ve pencere boşluğunu kapatan yan yana ahşap hatıllar uzatılarak boşluk kapatılıp taş/tuğla almaşık bir duvar örgüsüne bu hatılların üzerinden devam edilmektedir. Bu bölgede yapının iç ve dış duvar yüzeyinden yaklaşık 20 cm içeride bir duvar oluşturulmaktadır. Pencere boşluğu üzerinde yer alan sağır kemer ise dışın dışında kalan ana



Fotoğraf 10:
Bimarhane, beşik
tonoz örgüsü

duvar örgüsünün üzerine örülmektedir. Duvar ve pencere kemiği örüldüğünde pencere boşluğunun çevresinde kalan yaklaşık 20 cm derinliğinde bir girinti kalmaktadır. Bu girintinin içine birbirine demir zıvanalarla birleştirilmiş taş pencere sövesi ile lentosu ve lentonun üzerine de sağır kemerin içini oluşturan taş plaka yerleştirilerek pencere yapımı tamamlanmaktadır. Yapım tekniğini inceleme imkânı bulunan Bimarhanedeki pencerede söve ve kemer karnı taşının demir kenetlerle tutturulduğuna işaret edecek birleşim deliklerinin bulunmaması bu elemanların duvar örgüsüne sıva ile yerleştirildiğini düşündürmektedir (Fotoğraf 12). Pencere dış söveleri önceden üzerlerine açılan deliklere pencere parmaklığı yerleştirilip üzerine de lentosu konduktan sonra duvardaki dişe yerleştirilir. Pencere doğramaları pencere boşluğu içine, pencere kapakları da benzer yöntemle iç söve üzerine yerleştirilen menteşeleri ile pencere tavanı ile zeminindeki yuvalara milleri yer-

leştirilerek takılır. Cami kible duvarında iki, hünkar mahfilinde iki ve türbede sekiz adet pencerede demir içlik üzerine pirinç borular geçirilerek oluşturulan pirinç parmaklıklar kullanılmıştır. Cami alt sıra pencere boşluklarının zemini çeşitli renk ve cinsten taş pirincin kullanıldığı geometrik desenli mozaiklerle kaplanmıştır.

İnşaat ile ilgili belgelerden pencerelerde düz cam, bakır telli cam ve dairesel petek camı kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu camlar zaman içinde değişmiş olmalıdır. Cami ve türbelerin revzen pencereleri ise bir ölçüde özgün renkli camlarına sahiptirler.

Küllîye yapılarında mermer söveli kapıların yapım tekniği, sağır kemerli pencerelerin yapım tekniğinin benzeri olup, burada da kapı söveleri kapı açıklığında duvar örgüsünde oluşturulan dişlerin üzerine yerleştirilmektedir. Kapı kemerleri sövelerin üzerine oturmakta ve renkli taş almaşık kemerlerde

Fotoğraf 11:
Bimarhane,
horasan harcı



Fotoğraf 12:
Bimarhane, pencere
yapım sistemi



kemer taşları profilli geçmelerle birbirine bağlanmaktadır. Kapı kanatları iç söve üzerindeki menteşeler ile söveye bitişik, zemin ve tavanda bulunan mil yuvalarının içine millerle yerleştirilmiştir. Küfeki taşı söveli kapılarda kapı boşluğunun iki yanındaki duvar örgüsü kapı sövelerini oluşturur ve kapı kemeri duvar örgüsü üzerinde yer alır.

Süleymaniye Külliyesi geniş bir yapı programına sahip olduğu gibi, yapılarının büyük bölümü de oldukça iyi korunmuş durumdadır. Araştırmamızda, kullanılan yapı malzemeleri yapılarda yerinde tespit edilmiş, görü-

lemeyen temel, duvar örgüsü vb. kısımlarda kullanılan malzemeler de inşaat ile ilgili belgelerdeki bilgiler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Benzer şekilde yapım teknikleri ile ilgili, strüktür içinde kalan detayların izlenmesi de mümkün olamamaktadır. Külliye'nin gözlem yapma olanağı bulunan sınırlı noktalarındaki hasarlı bölgelerde tespit edilen detaylar, inşaat belgelerinde yer alan yapım teknikleri ve bu döneme özgü yapım teknikleri hakkındaki genel bilgiler değerlendirilerek yapılar grubunda yapım teknikleri irdelenmiştir.

Notlar ve Kaynaklar

- 1- BARKAN, Ö. L., *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, C. 1 ve C. 2, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 1972, 1979.
- 2- ÇELİK, S., *Mevcut Belgeler Işığında Süleymaniye Külliyesinin Yapım Süreci*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2001, s. 93.
- 3- AKTUĞ KOLAY - İ., S. ÇELİK, "Ottoman Stone Acquisition in the Mid-Sixteenth Century: The Süleymaniye Complex in İstanbul", *Muqarnas*, Vol. 23, 2006, s. 251-272.
- 4- ÇELİK, S., a.g.e., s. 271.
- 5- SAYAR, M. - K. ERGUVANLI, *Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları*, İstanbul, 1955, s. 82, 84.
- 6- ERGUVANLI, K., Z. AHUNBAY, "Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Eserlerinde Kullandığı Taşların Mühendislik Jeolojisi ve Mimari Özellikleri, The Building Stones of Sinan's Monuments in İstanbul", *Mühendislik Jeolojisi Bülteni*, s. 11, 1989, s. 113.
- 7- SAYAR, M., K. ERGUVANLI, a.g.e. s. 10.
- 8- SAYAR, M., K. ERGUVANLI, a.g.e., s. 79.
- 9- ÇELİK, S., a.g.e. s. 119, 276.
- 10- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 157, 158, 161, 165, Belge No 379, 381, 393, 403, 404.
- 11- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 171, Belge No 418.
- 12- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 60, 71, 161, Belge No 120, 132, 393.
- 13- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 72, Belge No 133.
- 14- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 70, Belge No 130.
- 15- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 171, belge no 417.
- 16- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 162, 168, Belge No 394, 407, 409.
- 17- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 58, 59, 70, Belge No 117, 118, 119, 130.
- 18- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 187, 196, Belge No 483, 505.
- 19- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 71, 72, Belge No 132, 133.
- 20- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 59, 76, Belge No 119, 140.
- 21- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 201, Belge No 529.
- 22- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C.2, s. 107, 108, 109, 11, Belge No 227, 229, 233, 243.
- 23- NAYIR, Z., *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet ve Sonrası (1609-1690)*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul, 1975, s. 105.
- 24- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 43, belge no 87.
- 25- AKTUĞ KOLAY, İ., "Osmanlı Belgelerinde Yer Alan Bazı Ahşap Yapı Malzemesi Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihi Defterleri*, S. 10, 2006, s. 38.
- 26- ÇELİK, S., a.g.e., s. 148.
- 27- ÇELİK, S., a.g.e., s. 281.
- 28- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 123., Belge No 263.
- 29- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C.2, s. 145, 153, Belge No 327, 370, 372; S. ÇELİK, a.g.e., s. 183.
- 30- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 176, Belge No 436.
- 31- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 180, Belge No 445.
- 32- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C.2, s. 188, Belge No 484.
- 33- AKSOY, İ. H., "Süleymaniye Camii ve Temellerinin İncelenmesi", *TÜBİTAK VII. Bilim Kongresi Bildirileri*, Kuşadası, 1980, s. 713-721.

- 34- Sâfi Mustafa b. İbrahim, *Żübdetü'l-Tevarih*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Kitapları, No:1304'den naklen O.Ş. GÖKYAY, *Risale-i Mimariye-Mimar Mehmed Ağa – Eserleri*, Ord. Prof. İsmail Uzunçarşılı'ya Armağan, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 1988, s. 161, 162; İ. AKTUĞ KOLAY, a.g.e., s. 31.
- 35- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 105, 112, 114, belge no. 221, 246, 254.
- 36- AKTUĞ KOLAY, İ., a.g.e., s. 32.
- 37- AKSOY, İ. H., a.g.e., s. 713-721.
- 38- AKTUĞ KOLAY, İ., a.g.e., s. 33.
- 39- PEYNİRCİOĞLU, H., E. TOĞROL, İ. H. AKSOY, İstanbul'da Osmanlı Döneminde İnşa Edilen Camilerin Temelleri, I. Uluslararası Türk –İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi 14 – 18 Eylül 1981, C. III, İstanbul, 1981, s. 39; AKTUĞ, İ., A. ERSEN, Bir 15. Yüzyıl Yapısı Olan Tahtakale Hamamında Kullanılan Bazı Yapım Teknikleri, *Taç Vakfı Yıllığı*, C. I, İstanbul, 1991, s. 26; 1767 Tarihli Tersane Sarayı Has Oda Kasrı (Aynalıkavak Kasrı) Keşif Defteri'nden naklen S.H. ELDEM, *Köşkler ve Kasırlar I*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1969, s. 273; AKTUĞ KOLAY, İ., a.g.e., s. 33.
- 40- AKTUĞ, İ., A. ERSEN, a.g.e., s. 26; AKTUĞ KOLAY, İ., a.g.e., s. 33, 34.
- 41- ÇELİK, S., a.g.e. s. 119, 276.
- 42- ÇELİK, S., a.g.e. s. 144.
- 43- ÇELİK, S., a.g.e., s. 18.
- 44- ÇELİK, S., a.g.e., s. 33.
- 45- ÇELİK, S., a.g.e., s. 78.
- 46- ÇELİK, S. a.g.e., s. 84, 91.
- 47- ÇELİK, S., a.g.e., s. 88.
- 48- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 157- 161, belge no. 379, 393.
- 49- ÇELİK, S., a.g.e., s. 91.
- 50- AKTUĞ KOLAY, İ., A. ERSEN, a.g.e., s. 32.
- 51- ÇELİK, S., a.g.e., s.91.
- 52- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 171, belge no. 418.
- 53- ÇELİK, S., a.g.e. s. 277.
- 54- ÇELİK, S., a.g.e., s. 49.
- 55- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 129, belge no. 281.
- 56- ÇELİK, S., a.g.e., s. 49.
- 57- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 120, belge no. 262.
- 58- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 72, belge no. 133.
- 59- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 187, belge no. 483.
- 60- AKTUĞ KOLAY, İ., “A Survey on Mortars and Plasters as Building Materials in the Ottoman Registers”, *Historic Masonry Structures*, Cluj-N, 2001, s. 69-76.
- 61- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 196, belge no. 483.
- 62- AKTUĞ KOLAY, İ., a.g.e., 2001, s. 69-76.
- 63- BARKAN, Ö. L., a.g.e., C. 2, s. 201, belge no. 529.
- 64- AKTUĞ, İ., “Ayazma Camisi İnşaat Defteri”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, c. 1, Ankara, 1995, s. 84.







TAŞ İŞÇİLİĞİ VE PROFİLLER



Prof. Dr. Aziz DOĞANAY

“Osmanlı mimari bezemesinin genelinde olduğu gibi, Süleymaniye’de de bezeme sözlüğü minyatür, tezhip, dokuma, halı gibi el sanatlarında da kullanılan motifler sözlüğünü kullanmıştır.”

Doğan Kuban
(Osmanlı Mimarisi)

Orta Asya Türk mimarisini meydana getiren temel malzeme tuğladır. Bu malzemenin prizmatik formundan dolayı tabii olarak mimari bezemeye geometrik unsurlar hâkim olmuştur. Önce tuğlaların yatık, dik veya verrev dizilişleriyle meydana getirilen cephe düzenlemeleri sırlı tuğlalarla biraz renklenmiş daha sonra da çini-mozaiik (kâşigârî/rîzenigârî) tekniğıyle bu üslup en güzel örneklerini vermiştir. Ancak Küçük Asya’ya doğru ilerledikçe tuğla malzemenin, belki coğrafi şartlar gereğı yerini taşla bırakması, tabii bir süreç içerisinde geometrik düzenlemenin yanı sıra kıvrımlı taş bezemelerinin de mimarî bezemeye girmesine sebep olmuştur. Selçuklu ve Beylikler döneminin coşkulu taş tezyinatı, Osmanlı Devleti’nin yükseliş dönemlerine kadar sükûnet ve klasik arayışlarını sürdürmüştür. Bu arayışlar içerisinde bazen taş, tuğla ve sırça malzemeler birlikte kullanılmış; bazen de taş üzerine işlenen süslemeler coşkulu bir şekilde belli merkezlerde yapı bezemesindeki yerini ve ifadesini bulmuştur. Daha çok Eyyubî ve Memlukî mimarisini hatırlatan renklitaş işçiliğinin sergilendiğı cephe düzenlemeleri ülkenin güneydoğusundan girip batı bölgelerine doğru yayılarak bir süre daha varlığını sürdürmüştür.¹

Bursa üslubu yapılarda sıklıkla rastladığımız taş-tuğla ikilişiyile gerçekleştirilen cephe bezemeleri, yükseliş dönemi yapılarında bazı teknik yenilikler eşliğinde devam etmiştir. Bilhassa Sultan II. Bâyezid Dönemi yapılarında tuğla yerine kırmızı renkli taş kullanılarak gerçekleştirilen geometrik bezemeli cephe düzenlemelerini burada anmak gerekir. Bunun en güzel örneğine İstanbul’daki Sultan II. Bâyezid Camii minarelerinde şahit olmaktayız. Ancak ‘Hayreddin Eklü’ olarak bilinen yapılarda asıl öne çıkan bezeme tarzı, çeşitli profillere sahip silme uygulamalarıdır.

Mimar Sinan, ilk büyük mimari projelerinden birisi olan Şehzade Mehmed Külliyesi bünyesinde inşa ettiğı Şehzade Mehmed Türbesi’nde, bu geleneğı yoğun bir şekilde sürdürmüştür. Yine bu külliyenin camisinde Sinan, minarelerin gövdesine işlediğı yüksek kabartmalı taş bezemelerle, belki de son kez Selçuklu tarzı taş süsleme geleneğini yâd etmek istemiştir.

Mimarinin üslup belirleyici en önemli unsurlarından birisi hiç şüphesiz taş süslemeleridir. Bunun bilincinde olan Sinan mesleğinde ilerledikçe sadeliğe meyletmiş, bezemeyi mimari kütle ile bütünleştirerek yapılarında sade fakat asil bir duruş sergilemiştir.

Fotoğraf 1:
Taçkapının genel
görünüşü



Malzeme: Her devirde, bir önceki dönemin yapı kalıntılarından malzeme devşirmek tarih boyunca başvurulan bir yöntem olmuştur. Selçuklu ve İlk Devir Osmanlılar da bu yolu izleyerek yapılarında sıklıkla devşirme malzemeye yer vermişlerdir ancak, Klasik Devir Osmanlı yapılarında bu durumun en aza indirildiği görülmektedir.

Sinan'ın yapılarında esas inşa malzemesi umumiyetle kefeği taşıdır. Bu taş türü, Kavak İskeleyi, İzmit, Aydıncık, Çorlu, Ereğli, Ezine ve Mihaliç gibi İstanbul yapı merkezlerine yakın bazı taş ocaklarından temin edilebilmektedir.² Yapının taçkapısı, pencere söveleri, mihrab ve minber gibi bazı özel alanlarında kullanılan beyaz mermer ise Marmara Adası'ndan çıkartılmaktadır.³ Bununla birlikte yapıda kullanılan çeşitli cinsteki taş ve mermerler, yapı zemininde kullanılan büyük taban ve döşeme taşları, granit ve porfir sütunlarla sütun başlıkları gibi yapı için özel önem arz eden bazı malzemeler hakkında

ülke çapında büyük bir seferberliğin başlatıldığını elimize ulaşan belgelerden öğreniyoruz. Bu taşların temini için İzmir'den İskenderiye'ye kadar birçok kadılığa fermanlar çıkartılmış, taşların İstanbul'a nakli için hususi vasıtalar, iskeleler ve gemiler inşa ettirilmiştir.⁴ Yapıya uygun taş nerede bulunmuşsa, gerek antik yapı gerekse İslâmi yapı hiç fark gözetilmeksizin devşirilmiş ve yapıdan alınan taşın yeri derhal onarılmıştır.⁵ Bir kısım taşlar eski yapılardan hazır işlenmiş olarak toplanmış, bir kısım taşlar da inşaat mahalline kolay taşınabilmesi için bulundukları yerde fazlalıkları yontularak hafifletilip taşınmıştır. Özetle inşaatın kısa bir sürede tamamlanabilmesi için ne gerekiyorsa yapılmıştır.

Mimarisinde taş malzeme kullanmayı benimseyen Romalılardan sonra Bizanslılar, belki inançlarıyla bütünleşen kırmızı renginden dolayı tuğlayı tercih etmişlerken; Osmanlılar, kararlı bir şekilde tekrar taş malzemeye dönüş yapmışlardır. Bu yöneliş, malzemeye bağlı olarak



Fotoğraf 2: Taçkapı
kalkın arch, revaklı
avludan görünüş

Fotoğraf 3: Taçkapı
mukarnasları ve
açıklık geçidi





Fotoğraf 4: Harim cümlekapısı önü revak kubbesi ve mukarnas daireleri

gelişen mimari detayları doğrudan etkilemiştir. Mimariyi küçük tuğla parçaları yerine büyük taş kütleleriyle meydana getirmek, mimari bünyesinde çok farklı bir dil kullanmaya zorlamıştır. Bir zamanların kilim deseni gibi dokunmuş geometrik bezemeli mimari cepheleri, Osmanlı yapı geleneğinde yerini anatomik hatları rahatlıkla okunabilen heybetli masif kütlelere bırakmıştır. (Fotoğraf 1)

Osmanlılar, Bizanslıların tuğla cephelerini benimsemediği gibi Asya'nın tepeden turnağa çini kaplı cephelerine de iltifat etmeyip, yapı dışında kâşî kullanmayı reddetmiştir. Bu, Osmanlı'nın kendine has bir üslup geliştirme çabası ile doğrudan bağlantılıdır. Ancak, millî bir zevk olarak iç mekânlarda belli oranda rengin kâşîye yer verilmiştir.

Taş Türleri: Klasik Devir yapılarında esas inşa malzemesi olarak tercih edilen kefeki taş hafif, iri gözenekli, açık kurşuni renkli, işlenmesi kolay ve ateşe dayanıklılığıyla bilinen fosil kayalardır. İri gözenekli dokusu yüzünden ince taş işçiliğine elverişli olmadığı için bu malzeme üzerinde profilli silmeler ve dendanlı taş bezemeleri gibi sade tezyinat görülmektedir. (Fotoğraf 2)

Yine klasik devir yapılarında kırmızı renkli tuğlanın cephelerden çekilmesiyle meydana gelen renk boşluğu, sınırlı ölçüde kullanılan renkli taş uygulamalarıyla doldurulmaya çalışılmıştır. Fıstıki yeşil, yaseminî, zerdeçalî, kızıl serçe gözü, somaki ve iri taneli çimentolaşmış kayalar,⁶ ekseriyetle çerçeve ve kemer düzenlemelerinde karışımıza çıkmaktadır. Sinan yapılarında, sütunlar dışında renkli taşın en yaygın kullanıldığı yerler münavebeli kemer örgüleridir. Cephelerde kullanılan kaplama ve kakma ile döşemelerde kullanılan rizesenk⁷ (mozaik) diğer yaygın renkli taş kullanım alanlarıdır. (Fotoğraf 3)

Osmanlı taş bezemesinin en önemli malzemesi beyaz Marmara mermeridir. Bu tür mermerin en sık kullanıldığı alanlar ise kapı ve pencere açıklıklarının çevresiyle taçkapı düzenlemeleri, şadırvan, mihrap, minber, sütun başlıkları ve kitabelerdir. Yapı unsurları arasında taş işçiliğinin en zengin sergilendiği yerler, dışarıda şadırvan veya fıskiye; içeride minberdir. Hem taşıyıcı hem de dekoratif unsur olarak sütun ve sütun başlıkları klasik yapıların en zevkli ve incelikli taş işçiliğinin sergilendiği diğer önemli alanlardır.

Bezemeye çeşni katması bakımından çeşitli renk ve dokulardaki taş ve mermer cinsleri, kapı ve pencere aynalarıyla fakülalarda ve zemin döşemelerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Selimiye Camii revaklarında olduğu gibi Süleymaniye Camii'nde de avlu taçkapılarının ardındaki revak kubbesinin altına ve harim taçkapısının önündeki revak kubbesinin altına isabet eden zemin döşemelerine ayrıca özen gösterilmiştir. Buralarda granit, porfir veya renkli kayalardan, 'şemse'⁸ tabir olunan dairelerle üstteki kubbe ve avizeler arasında uyumlu bir tasarım meydana getirilmiştir.

Granit ve porfir başta olmak üzere, somaki, breş, puding, kireç taşı, traverten gibi, çeşitli doku ve renklerdeki damarlı veya benekli kayalar, estetik duruş veya sağlam yapılarından dolayı, daha çok sütunlarda yahut çeşitli kaplamalarda kendine yer bulmuştur.

Örgü Tekniği: İlk zamanlar inşaatlarında taş ve tuğla malzemeyi birlikte kullanan Osmanlılar daha sonraları duvar örgüsünde tuğla kullanmaktan vazgeçip; tuğlayı, hafif ve elverişli yapısı sebebiyle geçiş unsurlarında ve örtü sistemlerinde kullanmışlardır. Tuğlanın kullanıldığı hâllerde ise yapı taş, alçı, siva veya kurşunla kaplanarak tuğla örgü saklanmıştır.

Akçağaçmez tekniği, sadece mimari unsurların değil, ana yapıyı meydana getiren taşların birbirine kenetlenmesiyle de kendini göstermektedir. Burada artık birçok unsur yoktur; bir bütün vardır. Bu teknikte her bir taş blok, üstten ve yanlardan çeşitli şekillerde kurşunla pekiştirilmiş demir kenetlerle birbirine bağlanmıştır.⁹ Taş aralarına çok ince bir harç tabakası sürülerek taş blokların birbirine iyice yapışıp kenetlenmesi sağlanmıştır. Bu teknik, yapıya sağlamlık kazandırmakla birlikte üslupta birleyiciliği de beraberinde getirmiştir. Çeşitli kesitlerdeki profilli silmelerle cepheler düzenlenerek yüzeyin sınırları belirtilmiştir. Duvarlarda, genel bütünlüğü bozacak ve dikkati başka yönlere çekecek derz aralıkları bırakılmayıp, taşlar birbirine kilitlenerek yapı, yekpâre bir taş kütesinden yontularak çıkartılmış gibi, inşa tekniğinde de bütünlleştirici bir dil kullanılmıştır. Mekân bütünlüğü arayışlarında olduğu gibi taş örgü sisteminde de Sinan, tevhid edici yönüyle diğer üsluplardan farklılığını böylece ortaya koymuştur.

Mimari cephelerde, kapı ve pencere kemerlerinde renkli taş uygulaması, bilhassa XIV. yüzyılda yaygınlaşarak daha sonraki devirlerde de ölçülü miktarda kullanılmıştır.¹⁰ Renkli taşlardan meydana getirilen rîzesenk (mozaik) yer döşemeleri ise, klasik devir yapılarında ve sonrasında belli ölçülerde uzun bir süre varlığını sürdürmüştür.

Osmanlı mimarisinde zemin döşemeleri Bizans'ta olduğu kadar yüklü ve yoğun bezemeli değildir. Yapının işlevine göre zemin, tuğla, taş veya mermer döşemelerle kaplanmıştır. Ayakaltı sayılan yerlerde geniş tabanlı sade ve renkli mermerler kullanılırken, mihrab duvarı dipleri ve pencere içleri gibi hususi yerlerde, renkli kayaç ve mermer parçalarından meydana getirilmiş geometrik tasarımlı döşeme uygulamalarına yer verilmiştir.

Süleymaniye Camii'nde revaklı avlu giriş kapıları, minare kapıları, revak sütun ve kemerleri ile yan mahfillerin sütun ve kemerlerinde



Fotoğraf 5: Taşkapı üçgen alınlığı ve alemleri

geniş ölçüde renkli kayaca yer verilmiştir. (Fotoğraf 3-4) Bunun dışında yapıda döşeme ve kaplama malzemesi olarak renkli kayaların kullanıldığı yerler avlu ve harim girişi taban döşemeleri, içte ve dışta yan mahfil fakulyalarıdır. Buralarda renkli kayalar dairevi formlarda tezyinî maksatlı kaplama malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kapı sövelerini birbirine bağlayan kemer taşları, ekseriyetle atlamalı şekilde sıralanmış iki ayrı cins ve renkteki taşların, erkekli dişili hazırlanarak birbirine aşırılmalı veya makaralı geçme sistemiyle örülmesi, kemer yapısını sağlamlaştırmanın yanı sıra ona, ayrı bir zarafet kazandırmaktadır.

Renkli kayalarla meydana getirilen tezyinatın en yaygın ve başarılı olarak kullanıldığı yerler pencere açıklıklarının taban döşemeleridir. Zemin kat seviyesindeki pencerelerin hemen hepsinin tabanında farklı bir geometrik bezemeye yer verilmiştir. Bu kesimlerde bezeme oldukça sade, mantıklı ve dengeli miktarda kullanılmıştır.

Mimar Sinan'ın Şehzade Mehmed Külliyesi'nde uyguladığı, kefeki üzerine oyulan yuvalara kırmızı taş kakma tarzı bezemeye Süleymaniye'de rastlanmamaktadır. Bununla birlikte Süleymaniye'de minarelerin petekten külaha geçiş kısımlarında firuze kâşilere yer verilmiştir. Osmanlı mimarisi taş bezeme teknikleri arasında, Çoban Mustafa Paşa Camii'nde görüldüğü gibi, oyulan taş satha siyah macun dolgulama tarzı uygulamalara da rastlanmakla birlikte bu tarz uygulamalara pek rağbet edilmemiştir.

Tuğla örgülü yapıların taş veya mermerle kaplanması mimari dokuya vermek istenen asalet duygusundan ileri gelmektedir. Klasik Devir Osmanlı mimarisinin asıl inşa malzemesi kesme taş olduğu hâlde zaman zaman bazı yapıların beden duvarlarında moloz taş ve tuğla

kullanılıp sonradan kefeki taşı veya mermerle kaplandığı da bilinmektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın türbesinin dahi böyle bir teknikle yapılp mermer kaplandığını düşünmekteyiz. Külliye de en çok renkli taş bu türbenin cephe kaplamalarında karşımıza çıkmaktadır. Yapının inşaat aşamasıyla ilgili elimizde yeterince belge bulunmamaktadır.¹¹ Bu belgeler ışığında, önce yapının beden duvarlarının inşa edilip, daha sonra da mermer işinde mahir ustalar tarafından cephelerin kaplandığı anlaşılmaktadır.

İşleme Tekniği: İlk Devir Osmanlı yapılarında profilli silme, mukarnas, yazı ve nakışlı bezemelerin taş işleniş yeri, sırası ve şekli konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür¹² Burada tartışılan temel hususlar, taş işlenecek bezemenin inşaat bittikten sonra mı, inşaat sırasında taş yerine konduktan hemen sonra mı, yoksa taş yerine konmadan inşaat alanında mı işlendiği ve ne surette işlendiği etrafında toplanmaktadır. Bu tartışmanın doğuşuna, Bursa Yeşil Camii örneğinde olduğu gibi, inşaat bittiği hâlde yarım bırakılmış/tamamlanamamış örnekler sebep olmuştur. Klasik Devir yapılarında bu sorun biraz daha anlaşılabilir gibi görünmekle beraber, mesela, Fındıklı'daki Molla Çelebi Camii'nin son cemaat yerinde sütun başlıklarında incecik bulut nakışları işlenmiş olmasına rağmen, niş kavsaralarının ham vaziyette/işlenmeden bırakılmış olması, akıllarda hâlâ bir soru işareti bırakmaktadır. Aynı şekilde Süleymaniye Camii'nin revaklı avlu köşelerindeki minare kaidelerinde işlenmekten vazgeçilerek yarım bırakılmış silmeler bu konunun henüz açıklık kazanmadığını gösterir.

Klasik Devir yapılarında taş işlenecek bezeme unsuru, yazı, nakış veya her ne ise bezemenin cinsine göre ya doğrudan doğruya münasip bir kalemle zemine geçirilir ya da bir üst kalıp hazırlanarak, bu kalıp üzerindeki çizgiler



Fotoğraf 6: Taçkapı
köşe sütunçesi alevi

ince bir iğne ile dikkatlice delinip desen, delikli çizgiler hâlinde kalıp üzerine geçirilir. Süzgeç gibi hazırlanan bu kalıp, desen işlenecek zemine yerleştirilerek üzerinden, içerisinde pudra, tebeşir veya kömür tozu bulunan bir çuha geçirilerek, silkme yapmak suretiyle desenler zemine aktarılır. Deliklerden geçen toz yardımıyla zemine noktalı çizgiler hâlinde aktarılan desenin taşta işleniş sırasında silinip kaybolmaması için, kalem veya fırça ile tekrar zemine tespit edilir.¹³ Daha sonra nakışlar istenilen üslupta, mail veya dik kesimle yontulur. Yontma işlemi tamamlanan taş, yerine konduktan sonra nakışlar renklendirilerek belli yerler altın varakla kaplanır. Nakışlar üzerine uygulanan boya ve altın varaklar, zamanla aşındığından zaman zaman yenilenirdi. Uzun zamandır yenilenemeyen boyalar zamanın acımasız şartlarına dayanamayıp aşındığından desenler bugün çıplak kalmıştır. (Fotoğraf 5) Bazı yapılarda çıplak vaziyette karşımıza çıkan bitkisel bezemeler dikkatlice incelendiğinde, nakışlar üzerindeki kuytu yerlerde boya ve varak izleri görülebilmektedir. Bunun en güzel örneği Süleymaniye Camii revaklı avlusundaki şadırvanın ‘tevrikli’ taş bezemeleridir. (Fotoğraf 10)

Ekseriyetle kabartma tekniğiyle yazılan kitabelerin zemini, koyu yeşil veya bordoya yakın koyu kırmızıyla boyanırken, kabartılan harfler altın varakla kaplanmaktadır. Böylece yazı hem tabiat şartları karşısında koruma altına alınmış olur hem de yazının zarafeti ortaya çıkartılmış olur.

Taş üzerine desen işleme teknikleri arasında kesiti vadi şeklinde kazılmış çizgili işleme tekniğini ve çubuk çizgilerle işlenmiş geometrik bezemeleri de burada anmak gerekir. Süleymaniye Camii şadırvan tavanı ve minber köşkü altındaki hendesi tavan süslemeleri, mermer zemine bu şekilde işlenmiştir. (Fotoğraf 12)

Taş süslemede en sık rastlanan tekniklerden biri de şebekeli oyma tekniğidir. Kafesi de denen bu teknikte desen malzemeye zeminsiz olarak delikli şekilde tatbik edilir. Süleymaniye’de bu tarz taş işçiliğinin görüldüğü yerler; minber, mahfil parmaklıkları, minare şerefeleri ve kabaralardır. (Fotoğraf 16-17) Ayrıca Kanuni Sultan Süleyman Türbesi revakı ve kubbe aralığını aydınlatan pencerelerde Mimar Sinan Türbesi ihata duvarında da güzel mermer şebeke örnekleri mevcuttur. Bu tarz işçiliğin en güzel ve ustalık gerektiren örnekleri, kabaralarda ve mermer avizelerde (top-ı müşebbek) verilmiştir. Bir zamanlar avlu taçkapısında ve harım kapısında asılı olduğunu kaynaklardan öğrendiğimiz, Selanikli Ahmed ustanın eseri olan küre şeklindeki müşebbek mermer avizeler maalesef bugün yerlerinde mevcut değildir.¹⁴ (Fotoğraf 3-4)

Vaktiyle birçok taş bezemenin aslında çeşitli şekillerde boyanarak renklendirildiği bilinmekle birlikte günümüzde yalnızca kitabeler, minber ve mihrap gibi bazı mimari unsurlar belli oranda boyanmış ya da altın varakla kaplanarak günümüze eski görünümüyle ulaşabilmiştir. (Fotoğraf 29)

Tezyinat Programı: Osmanlılar tezyinatı belli alanlarla sınırlayarak, süslemeyi mimarinin önüne geçirmemişlerdir. Osmanlı mimarisinde bezemenin yeri belirlenmiştir. Klasik tarzda bina edilen bir camide duvarlar akça-geçmez tekniğiyle sade bir şekilde örülmüş olup, kapı ve pencere açıklıkları silmelerle dolandıktan sonra, duvar başlarında profilli silme dizileriyle ya da mukarnash veya menşurî saçakla duvar nihayet bulur. Rumî veya hatayî nakışlarla işlenmiş taş bezeme, kapı, mihrap, minber, kürsü ve şadırvanlarda yoğunlaşır. İntikallerde, niş kavsaralarında ve minare şerefelerinde menşuri taş işçiliğine yer verilirken; minber, mahfil ve şerefe korkuluklarında ise kafes oyma taş işçiliği sergilen-



Fotoğraf 7:
Süleymaniye Camii
revaklı avlu güney
giriş kapı üstü
kubbesi rumi ayçalı
alemi

Fotoğraf 8: Sani
Medresesi bacaları





Fotoğraf 9:
Tabhane tevrîkli
taçkapı bezemesi

mektedir. Yoğun olmamakla birlikte, gözden uzak köşelerde bile şemse, gülbezek, yıldız, çarkıfelek ve benzeri zarif nakışlardan müteşekkil süsleme ayrıntılarına yer verilmiştir.

Taçkapı ve Harim Kapıları: Selçuklu binalarının en abidevi unsuru taçkapılardır. Bezeme programları da taçkapı ve mihrapta yoğunlaşmıştır. Taçkapılar taş malzemeyle dantel gibi işlenirken mihraplar kâşi ile kaplanmıştır. Osmanlıda ise mihrab, bazı istisnalar dışında, Selçuklularda olduğu gibi kâşilerle kaplanmayıp, taçkapı gibi taş veya ekseriyetle de beyaz mermerle inşa edilmiştir. Taçkapıyla mihrabın bezeme programı da büyük benzerlikler gösterir. Bu hususta Süleymaniye Camii'nin taçkapısıyla Şehzade Mehmed Camii'nin mihrabı arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir. (Fotoğraf 1,27)

Yapı ve yapı unsurlarının köşelerindeki sertliği gideren köşe çalıkları ve kum saatli sütunçeler aynı zamanda görüş açısını da genişletmekte-

dir. Bilhassa taçkapı ve mihrab köşelerinde karşımıza çıkan kum saati şekilleri, kalıcılığa önem veren mimari eserlerde, belki de dünyanın geçiciliğini insana hatırlatmakta; bu kapıdan girişte ve mihraba her yöne doğru insan ömrünün bir kum saati içerisindeki kum taneleri gibi akıp gittiğini, şairin dilinden kulağımıza “Sâat-i vâhidedir ömr-i cihân / Sâati tâ'ate sarfeyle hemân” sözleriyle fısıldamaktadır. Bu bakımdan taçkapıyla mihrap arasında ikonografik bir bağ kurularak, taçkapıdan mihraba doğru uzanan mihrap üzerinde ilahi bir yol açılmıştır.

Süleymaniye Camii'nde en zarif taş işçiliği örneği, taçkapının üçgen alınlığında¹⁵ sergilenmiş, üç katlı bir saray yapısı gibi yükselen taçkapı kütesinin üstünde iki kademeli bir bezeme programı uygulanmıştır. Birinci kademede, ileri doğru hafif çıkıntı yapan ve tepesinde birer taş alem bulunan iki yarım sütunçe arasındaki profilli silmelerle çevrili taçkapı düzenlemesi yer alır. (Fotoğraf 5-6) Bu yarım sütunçelerin başlığı mukabilin-

Fotoğraf 10:
Şadırvan tevrikli taç
bezemeleri



deki mukarnaslar bir kuşak hâlinde devam ettirilerek birbirine kavuşturulmak suretiyle kalkan altında dışa doğru hafifçe taşkın bir pervaz teşekkül ettirilmiştir. Mukarnas pervazın üzerinde yer alan birer yarım oluk ve kaval silme, üçgen alınlığa kaide teşkil etmiştir. Profilli silmelerin üzerine, içerisinde $\frac{1}{2}$ simetrik düzende hazırlanmış ve mail kesim tekniğiyle işlenmiş ‘İstanbul üslûbu’ nebatî bezemenin bulunduğu üçgen alınlık kalkanı oturtulmuştur. Geniş tabanlı üçgenin üst kenarlarını, yarım sütunçe başlıklarını da kuşatacak şekilde, yarı zeminsiz şekilde işlenmiş iri rumilerden müteşekkil bir taç bezemesi sınırlandırmaktadır. Üçgenin her iki yanında, gövdesi civankaşı yivli, ayçası müşebbek tarzda işlenmiş rumilerden oluşan mermer alemler yer almaktadır. (Fotoğraf 6) Kuş evlerinin üstünde bütün yapıyı saran profilli silme ve menşurî pervaz bezemesinden sonra ikinci kademede taç düzenlemesine atlanır. Burada üçgen kısımları sade bırakılmış ve yarı zeminsiz şekilde işlenmiş rumili

taç bezemesi, yanlarda kırılarak arka yüzde de devam etmek suretiyle bütün taçkapıyı taçlandırmıştır. Kademeli geçişlerin yapıldığı köşeler, koltuk bezemeleriyle desteklenerek buralarda yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

Taçkapı üzerine celi sülüs kalemîyle yazılan kitabeler arasında hatayî ve rumî nakışlara yer verilmiş; mukarnas eteklerindeki püsküller arasına da çarkıfelek ve gülbezek kabartmaları işlenmiştir. Taçkapı mukarnas daire-sindeki¹⁶ iki büyük mukarnas püskülünden sarkan, müşebbek tarzda mermerden yapılmış top avizelerin yerinde ancak perçin izleri kalmıştır. Taçkapı boydan boya beyaz Marmara mermeriyle inşa edilmiş olup kavsara içindeki kitabe etrafında ve yay kemerde iri taneli fıstıklı yeşil kayaç kullanılmıştır.

Caminin cümle kapısı, bir dizi profilli silmeyle dikdörtgen çerçeve içine alınmış olup, taç düzenlemesine sahip değildir. Profilli silmelerle sınırları belirtilmiş yaşmakların ortasına birer müşebbek şemse kondurulmuştur.



Fotoğraf 11:
Minber kapısı
tevrikli taş
bezemeleri

(Fotoğraf 33) Kapı üstü kitabesi, kavsara mukarnaslarıyla kapı açıklığının yay kemeri arasında olup yanlarındaki nişlerin üstünde de devam etmektedir. Köşeleri kum saati başlıklı sütunçelerle yumuşatılan kapının kavsarası çift merkezli tasarlanmış dokuz kademeli mukarnas dairesine sahiptir.

Avlu yan kapıları zengin profilli silmelerle üç yönde çerçeve içine alınmış olup taşsız düzenlenmiştir. (Fotoğraf 21) Sivri kemer üstünde yer alan dikdörtgen mermer kitabe iri taneli kırmızı taşla çerçeve içine alınmıştır. Profilli silmelerle şekillenmiş sivri kemerin içinde iri taneli yeşil taşla çerçevelenmiş sade bir kalkan ve onun altınwda yer alan kırmızı-beyaz minarebesiyle makaralı geçme tarzında örülmüş yay kemerle açıklığın üstü geçilmiştir.

Avlu kapısının Sofi Salih, harim kapısının da Hacı İsa isimli ustalar tarafından inşa edildiği

kendilerine ödenen ücret kaydından anlaşılmaktadır.¹⁷

Mihrab: Taçkapı, abidevi yapılarda avlu veya harime girişin yapıldığı ana kapıdır; buna mukabil mihrab, manevi âleme açılan bir kapı hükmündedir. Bu yüzden taçkapı, cümle kapısı ve mihrab arasında önemli benzerlikler kurulmuştur. (Fotoğraf 27)

Selçuklular zamanında mihraplar ekseriyetle çini kaplı, duvarlar sadedir. Osmanlıda bunun tersi bir gelişme seyretmiştir. Piyale Paşa Camii gibi birkaç örnek dışarıda tutulursa Yıldız Demiriz'in ifadesiyle Klasik Devir Osmanlı camisinde "sade bir duvar ortasında renkli malzemesi ile dikkati çeken mihrabın yerini, renkli duvar ortasında, sadeliği ve beyazlığı ile göze çarpan mihraplar almaya başlamıştır".¹⁸ Belki namaz kıldırın imamın dikkatinin dağılmasını engellemek için, belki de manevi âleme açılan bu kapının bir tevazu

Fotoğraf 12:
Şadırvanın hendesi
tavan bezemeleri



Fotoğraf 13:
Farklı irtifadaki
revakın
birleşme yeri



Fotoğraf 14:
Revaklı avlu
kemerinin
kavuşma
noktasında
kaydırılmış
sütunbaşı

ve saflık göstergesi olması gerektiği inancıyla Osmanlılar, cami mihraplarında sade beyaz mermer kullanmayı daha çok tercih etmiştir.

Süleymaniye Camii mihrabı, taçkapiyla benzer bir şekilde programlanmış olup beyaz Marmara mermeriyle inşa edilmiştir. Mihrabın iki yanında, civankaşı yivli gövdeye sahip kapalı rumî ayçalı, mermer birer alemle son bulan, düz çubuk yivli birer yarım sütunçe yer almaktadır. Tepede, üst kenarları dandanlı sade bir üçgen alınlık, mihrabı taçlandırmaktadır. Sütunçelerin kaideleri mukarnashı, başlıkları ise profilili silmelidir. Sade bir asabadan sonra bir kaval bir oluk silme, mihrabı dikdörtgen bir çerçeve içine almaktadır. Celi sülüs kalemiyle yazılmış mihrab kitabesinin altında on sıra mukarnashı kavsara yer alır. Beş yüzlü sade mihrab nişinin köşeleri kumsaati sütunçelerle yumuşatılmıştır. Sinan'ın tasarladığı bu mihrabın, Mahmut-

paşalı Behram ile Konyalı Yahya adlı ustalar tarafından inşa edildiği kendilerine ödenen ücret kayıtlarından anlaşılmaktadır.¹⁹

Minber ve Kürsüler: Bütün Klasik Devir Osmanlı camilerinde mihrab yönünde sağda yer alan minber, genellikle caminin en süslü unsurudur. Hemen bütün örnekler, beyaz Marmara mermeriyle inşa edilmiş olup, adeta mermerin yerçekim kuvveti ortadan kaldırılıncasına dantel gibi işlenmiştir. Dikdörtgen bir kaide üzerine, çoğu kez 45°'lik bir gönye şeklinde kurulan minber, asmakapılı bir girişten geçilerek tırabzanlı basamaklarla çıkılan külahlı bir köşke sahiptir. (Fotoğraf 28)

Klasik bir Osmanlı minberinde tezyinat, minber kapısının kemer koltukları ve başlığı ile yanlardaki üçgen satuh, açıklık ve parmaklıklarında yoğunlaşır. Bir de köşk tavanları gibi gözden ırak bölgeler vardır ki, buralardaki ayrıntıyı fark etmek için özel çaba göster-

Fotoğraf 15:
Harim yan sofa
tabakası sütun
başlığı ve renkli
taş münavebeli
kemerleri





Fotoğraf 16:
Sağ harim
minaresi
birinci şerefesi



Fotoğraf 17:
Sağ harim
minaresi
ikinci şerefesi

mek gereklidir. Minberlerin tezyinat programında bazen hatayî ve rumî kıvrımlarıyla geometrik düzenlemenin keskin görüntüsü yumuşatılmaya çalışılsa da birçok örnekte düzenlemeye hendesî şebekeler hâkimdir.

Tipik bir Sinan minberinin yan yüzlerindeki dik üçgen sathın ortasında yıldız ağlarıyla örülü geometrik kafesî şemse ve bu şebekenin köşelerindeki artık alanlarda da rumî bezemeler bulunur. Süleymaniye Camii minberi, etrafı profilli silmelerle çerçevelenmiş üçgen bir satha sahip olup, bu üçgen sathların göbeği, süslemeden arî bir şekilde profilli silmelerle yükseltilmiştir. Sekiz kollu yıldızlardan meydana gelen parmaklık şebekeleriyle kapı sövelerinin bulunduğu yerdeki rumî ve hatayî nakışlarıyla bezeli koltuk destekleri oldukça başarılı bir taş işçiliği sergilemektedir. Minber kapısının kenarlarında civankaşı yivli kum saati sütunçeler mevcuttur. Yay kemerli kapının mukarnaslı tacı rumî tepelikleri ve yaprak demetleriyle bezenmiştir. Bu bezemeler düzenleme bakımından şadırvan ve tabhâne taş bezemeleriyle oldukça benzerlik gösterir. Minber köşkü yeşil kayaç ve beyaz mermer münavebesiyle bina edilmiş olup imam geçidi tavanları geometrik şekillerle bezemelidir. Bütün nakışlar boya ve altınla renklendirilmiştir. (Fotoğraf 11, 28, 29)

Paye diplerindeki kürsüler de minber gibi ince taş işçiliğinin sergilendiği mutena yerlerdendir. Süleymaniye Camii'nde doğu kible payesine bitişik, yedi ince porfir sütun üzerine kurulu kürsünün fakulyalarında yer alan hurde rumî kabartmalı bezemeler devrinin bütün özelliklerini yansıtabilecek kudrettedir. Altıgen ve baklava dilimli şekillerin üst üste bindirilmesiyle meydana getirilen mermer şebeke düzenlemesi de dönemin karakteristik uygulamaların-



dandır. Benzer uygulamaya minare şerefelerinde de rastlanmaktadır. (Fotoğraf 30)

Şadırvan: Osmanlı Bursa camilerinin harminde görmeye alışık olduğumuz fiskiye yahut şadırvanlar Klasik Devirde de değişik yer, mekân ve şekillerde varlığını sürdürmüştür. Süleymaniye Camii şadırvanı bunların en müstesna olanıdır. Bilindiği gibi caminin abdest muslukları harimin iki yanında sıralıdır. Revaklı avlu ortasındaki dikdörtgen planlı ve pirinç şebekeli kübik yapı abdest almak için değil, kelimenin tam anlamıyla 'şâd-revân' olarak tasarlanmıştır. Burada abdest mus-

Fotoğraf 18: Revaklı avlu sol köşesindeki minarenin revak üstüne açılan kapısı ve tepelikli bezemesi



Fotoğraf 19:
Salis Medrese
harim girişi
yay kemerinin
arka
yüzündeki
gülbezek,
lale ve servi
kabartmaları

lukları olmayıp, havuz içerisindeki lülelerden yukarı fışkıran ve tavandan aşağı dökülen suyun kulağı okşayan sesi ve ahenkli raksıyla, cami avlusunda serin ve ferah bir manevi atmosfer yaratılmıştır. Bütün bu mühendislik oyunları bir yana, insanın görmek için hususi gayret sarf etmesi gereken bir noktaya, şadırvan tavanına işlenmiş yedi kollu yıldızdan gelişen hendesî ağlar ve bu ağların oluşturduğu yıldız kollarından süzülen billur sular, bu ince ruhlu tasarımı ortaya koyan Osmanlı sanatkârının manevi inceliğini, ayrıntıya ve zarafete verdiği ehemmiyeti, meslek ahlakını ve samimiyetini bize en veciz bir şekilde ifade etmektedir. Süleymaniye Camii'nin avlusunun orta yerinde bulunan bu şadırvan, Osmanlı sanatkârının iç güzelliğinin mücessem bir ifadesidir. (Fotoğraf 10,12)

Cephe si silmelerle şekillendirilmiş olan şadırvanın kısa kenarında iki, uzun kenarında üçer bursakemirli pencere vardır. Pencere açıklıkları on iki kenarlı halkalardan meydana gelen altı kollu yıldızların oluşturduğu pirinç şebekelerle örtülmüştür. Bu pi-

rinç şebekelerin yerinde mermer şebekelerin bulunduğu ve bu şebekelerin XVII. yüzyılda yapılan bir onarım sırasında değiştirildiği bize ulaşan bilgiler arasındadır.²⁰ Şadırvanın baş üstünde yer alan taş bezemesi, rumî tepeliklerini ve yaprak demetlerini aynı köke bağlayarak, bazı geleneksel kuralların gerektiğinde nasıl yok sayılabildiğinin açık bir göstergesidir. Bu nakışların benzer çeşitlemeleri tabhanenin taçkapısında, cami taçkapısının söve yastıklarında ve minber kapısının taş bezemelerinde tekrar edilmiştir. Yüksek kabartmalı mail kesim tekniğiyle işlenen bu nakışların vaktiyle renkli ve altın varaklı olduğu masraf defterlerinden ve şadırvanın kuzey cephesindeki nakışlar arasında kalan boya ve altın izlerinden anlaşılmaktadır. (Fotoğraf 10)

Bu şadırvanın taş işçiliğinin Yusuf Abdullah, Çerkez Ali, Yenikapılı İlyas, Davutpaşalı Alagöz ve Amasyalı Musa isimli ustalara ait olduğu kendilerine yapılan ödeme kayıtlarından anlaşılmaktadır.²¹

İntikaller ve Sütunbaşlıkları: Osmanlı mimarisinde en sevilen intikal unsurları, çe-

Fotoğraf 20:
Revaklı avlu
güney girişi
cephesi ve minare
kaidesi silmeleri



şitli boy ve şekillerde düzenlenmiş küre parçaları, menşur ve mukarnaslar olmuştur. Bir arı peteği hassasiyetiyle işlenen mukarnaslar, girintili bir satıhtan çıkıntılı bir satha veya bir formdan diğer bir forma geçişlerde intikal ve bezeme unsuru olarak kullanıldığı gibi köşelerde ve farklı yapı unsurları arasında bağlayıcı ve birleştirici bir görev de üstlenmektedir. Süleymaniye Camii'nin beden duvarlarını destekleyen payanda başlarında bulunan mukarnaslı düzenleme buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. (Fotoğraf 22-25)

Kaidesi gövdesi ve başlığıyla sütun ve aksamı, mimarinin vazgeçilmez unsurları arasındadır. Antik çağdan beri çeşitli esas ve ölçülerle düzenlenen sütun aksâmı, mimari üslupları tanımlamada en önemli kıstaslardan birini teşkil eder. Antik yapılarda dor, iyon ve korent nizamında sütun ve sütun başlıkları kullanılırken; Selçuklularda bu konuda herhangi bir standart geliştirilmeyip, değişik şekillerde uygulanmış; ilk devir Osmanlı yapılarında ise eskilerin yedisekiz V-A diye isimlendirdiği baklavalı sütun başlıkları yaygınlık kazanmaya başlamıştır.²²

Klasik Osmanlı yapılarında, birinci derecede önem taşıyan yerlerde mukarnaslı sütun başlıkları, ikinci derecede önem taşıyan yerlerde ise bazen mukarnaslı bazen de baklavalı sütun başlıkları, gözden ırak yerlerde ise şataflı ya da silmeli sütun başlıkları kullanılmıştır. Sütun başlıkları bazı durumlarda bulundukları yere göre ve üzerine binen kemerin yönüne göre değişik şekiller almıştır. Süleymaniye Camii'nde, revak taçkapısının ardındaki sertâk ve yanlardaki revak kemerlerinin oturduğu sütun başlıkları, aralarındaki irtifa farkından dolayı iki kademeli olarak tertip edilmiştir. Bu başlıkların, bakış açısına göre değişik profiller çizdiği görülmektedir. Sütun kaidelerinde ise daima kaval, topuk veya armudi şekillerdeki silmeler tercih edilmiştir. (Fotoğraf 13-15)

Klasik devir yapılarında mukarnaslı sütun başlıkları çoğu kez prizmatik şekillerle püsküllü tarzda tertip edilirken, bazen bu başlıkların uygun yerlerine, değişik şekillerde gülbezek, çarkıfelek ve benzeri nakışlar da işlenmiştir.²³



Fotoğraf 21:
Revaklı avlu
kuzey girişi
kapı silmeleri

Antik Yunan yapılarında sütunlar, ince görünsün diye yivleniyordu. Klasik Osmanlı yapılarında, taçkapı ve mihrap sütunçeleri gibi dekoratif maksatla yapılanlar hariç, taşıyıcı özelliği bulunan sütunlar yivli, burmalı ve bezemeli yapılmayıp, üstüvanî şeklindedir. Sütunu zayıflatacak her türlü uygulamadan kaçınan Osmanlılar, sütun kaidelerini de sade bırakmış, İran ve Araplarda olduğu gibi tezyin etmemiştir. Sütunların altına yüksek kürsüler konmayıp, sütun kutru ve boyları, antik Yunan sütunlarında olduğu gibi, belli ölçülere sabitlenmemiştir. Sütun ve başlık oranları yapının durumuna göre değişkenlik göstermektedir. Sütunların kaide ve başlık eklemlerinde, basınç tesiriyle kırılma ve çatlamayı önleyecek kurşun tabakası ve pirinç paravaneler kullanılmıştır. Sütunlar, zıvanalarından kaymasın diye, başlık üstünden gerger demirleriyle mafsallandırılmıştır.

Bezeme Unsurları ve Nakışlar

Silmeler ve Profiller: Duvar yüzlerinin, kapı, pencere ve kitabeliklerin etrafını çerçeve-

velemek için yapılan düz veya profilli şeritler, mimari cephelerin tezyinatında önemli yer tutan sınırlayıcı ve bütünleştirici bezeme unsurlarıdır. Bu şeritlerle cephelerde çeşitli taksimat yapılarak binalar nispetli ve ahenkli gösterilmeye gayret edilmiştir. En basitinden en karmaşığa kadar bütün silmeler düz, çıkıntılı ve girintili şeritlerden ibarettir. Kesiti menşurî, armudi, kaval, oluk, topuk, düzbend, boyunlu ve benzeri şekillerde eğrilerden oluşan, uzunlamasına yapılandırılmış bu çevreleyici şeritler,²⁴ bilhassa ‘Hayreddin Ekolü’ olarak bilinen yapıların cephelerinde başarıyla uygulanmıştır. Yapı cephelerindeki silmeler enine ve boyuna dizilişleriyle, çeşitli şekillerde taksimat oluşturarak, optik yanılgıdan istifadeyle, yapıda istenilen ideal nispeti yakalamak için bilinçli bir şekilde ve maharetle kullanılmışlardır.²⁵ Mimari cephelerde girinti ve çıkıntılar hâlinde yürüyen silmeler, değişen ışık ortamlarında incelen ve kalınlaşan, değişken cetvellere dönüşürler.²⁶ Klasik devirde silmeler daha çok duvar saçağı, kat silmeleri, kapı ve pencere-

Fotoğraf 22:
Güneydoğu
köşesi
payandaları
mukarnası
köşe bağlantısı
ve kat
silmeleri



lerle kitabelikler etrafında çerçeveleyici sınır çizgileri olarak öne çıkmaktadır. Saçaklar, bazen prizmatik, bazen mukarnas, bazen de farklı kesitlere sahip münhanili silmelerle teşkilatlandırılmıştır. Silmeler, bina etrafında kesintiye uğramadan devam ederek bir kez daha sonsuzluğa çağrıda bulunurlar. (Fotoğraf 20-23)

Klasik Devir yapılarında taş işçiliğinin sergilendiği, ilk göze çarpan yerlerden birisi hiç şüphesiz profilli silmelerdir. Yapıyı çepeçevre saran silmeler, bazen oluk hâlinde oyularak bazen de kaval şeklinde kabartılarak meydana getirilmiş, bazen de ikisinin birleşmesiyle meydana gelen içe ve dışa dönük münhani ve yilankavî şekillerden oluşmaktadır. Silmelerde en çok tercih edilen şekil, her iki eğrinin yan yana getirilmesiyle meydana gelen terkiplerdir. Belli aralıklarla sıralanan silme kademeleri, düz yapı cephesine derinlik kazandırmaktadır. Günün ilerleyen saatlerinde

ışık, yapıya farklı açılardan vurduğunda bu profilli silmeler, cephelerde optik bir hareketlilik meydana getirmektedir. Bu durum, cephelerde sürekli değişen bir silme repertuarı oluşturmaktadır. Kesitleri çeşitli eğrilerden oluşan silmeler, yapı cephelerinde sade ve zarif cetveller oluştururlar. Profilli bünyeleri dolayısıyla, değişen ışık şartları altında tesirleri bir kat daha artan bu cetveller, derin bir estetik tesir uyandırmaktadır. (Fotoğraf 20)

Yapı cephesinde profilli silmelerin yanı sıra renkli taşlardan meydana getirilen asabalar veya kefeği üzerine kakma suretiyle teşekkül ettirilen kenar bezemeleri de kullanılmıştır. Bu tarz renkli taş uygulaması bilhassa pencere ve kapı kemerlerinde dikkat çekmektedir. İşleme şekli ve tekniği ne olursa olsun bütün bu cetveller kesintisiz bir şekilde yürümekte ve başladığı yerde biten bir fasit daire oluşturarak evrendeki sonsuz döngüye işaret etmektedir.

Klasik Devir yapılarına uygulanan profilli silme programına Süleymaniye ölçeğinde bakıldığında, silmenin bulunduğu yer ve yapı unsuruna göre tek sıra sade bir silme düzenlemesiyle başlayarak karışık, çok sıralı silme dizilerine doğru gidildiği görülmektedir.

Dış avlu duvarlarının küpeşte altında boyunlu silme uygulanırken, dış avlu kapı ve pencerelerinde bir kaval ve yarım oluk silme terkiibi uygulanmış, yer yer bazı pencere çerçevelerinde sadece düz çökertme tercih edilmiştir. Caminin revaklı avlusu duvarındaki açıklıklarda, kemer sırtlarında, minare kapıları ve kaidelerinde, niş çevrelerinde, sade asabalarla başlayıp bir kaval ve yarım oluk ile devam ederek taçkapı ve yan kapılarda tam bir silmeler deryasına ulaşılmaktadır. Revak saçığı altında buna bir de menşurî silme dizisi eklenmiştir. (Fotoğraf 20-23)



Fotoğraf 23:
Güneydoğu üst
kat silmelerinden
ayrıntı

Caminin beden duvarlarındaki açıklık ve pencerelerin silme demetleri alt sıradan üst sıraya doğru gittikçe azalırken kat ve saçak silmelerinde durum bunun tam tersidir. Yapıyı boydan boya saran kat silmeleri İslam sanatlarındaki dairevi hareketin kuşatıcılığına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Mukarnaslar ve Püsküller: Bir formdan daha farklı bir forma veya girgin bir sathıtan taşkın bir satha geçerken, istinat veya tezyînât maksadıyla kullanılan prizmatik parçalar, mukarnasın esasını teşkil etmektedir. Bazı kaynaklarda bu mimari unsura ıstalât veya istalaktit isimleri de verilmiştir.²⁷ Mukarnaslar, taşıyıcı görevlerinin yanı sıra akustik dengeleyici ve tezyinî unsur olarak, Klasik Devir mimarisinin en sık başvurduğu çözümler olmuştur. Mukarnaslar, bilgi ile sanatın eşdeğer oranda kullanılmasıyla meydana getirilen önemli mühendislik ürünleridir. (Fotoğraf 24-25)

Osmanlı mimarisinde bir yapı unsurundan diğerine geçilirken değişik intikal unsurları kullanılmıştır. Bunların başında, yedisekiz de denen baklavalı Türk üçgenleri, mukarnaslar ve silmeler gelmektedir. Klasik Devir Osmanlı mimarisinin en vazgeçilmez geçiş unsuru hiç şüphesiz mukarnaslardır. Sütun başlıklarından kubbe intikallerine kadar birçok yerde rastlanan mukarnasların sık kullanıldığı alanlardan birisi de duvar başlarıdır. Buralarda mukarnasla yapılan hafif çıkıntı, duvarı koruyan küçük bir saçak görevi de üstlenmektedir.

Klasik devir mimarisinin tezyînât programında plastik bezemenin ağırlık noktasını mukarnaslar oluşturmaktadır. Bilhassa taçkapı ve mihrab kavsaralarında bu sanat en ileri seviyelere taşınmıştır.²⁸ Sütun başlıklarından sonra niş kavsaraları, arslangöğsüler ve şerefe altları mukarnasların sevilen uygulama alanlarıdır. (Fotoğraf 16-17)

Geometrik Bezeme ve Şebekeler: Osmanlı mimari tezyînâtında, taş malzemeye

Fotoğraf 24:
Güneydoğu
köşe payandası
mukarnaslı köşe
bağlantısı



büyük bir ustalıkla uygulanan hendesî kompozisyonlar, zamanla yapıların ikinci derecedeki mimari elamanlarına inhisar etmiştir. Selçuklu taş eserlerinde hendesî bezeme, yapıların taş kapılarında hâkim unsur iken Osmanlılarda tavanlar, parmaklıklar, minare şerefeleri, minberler, yer döşemeleri ve kabirler gibi bazı yapı ayrıntılarında kendine yer bulmuştur.

Süleymaniye’de, Kanuni Sultan Süleyman ve Mimar Sinan türbelerinin mermer şebeke ve tavan bezemelerinde, şadırvan ve minber köşkü tavanlarında, şerefe parmaklıkları, vüzerâ ve imam kapısı korkuluklarında ve pencere içi zemin döşemelerinde, çokgen halkaların kesişmesi veya yıldız kollarını meydana getiren çizgilerin kırılarak ilerlemesiyle ya da çeşitli geometrik birimlerin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş türlü türlü geometrik düzenlemeler, hendesi tezyinatın Osmanlı mimarisindeki ağırlığı hakkında yeterli fikir vermektedir. Süleymaniye’de bu çok zengin tasarımlar içeren şebekeli taş işçiliğinin Okmeydanlı Mahmud, Kumkapılı Ali, Kırkçeşmeli Mustafa ile Yani Polid ve Mihael Kosta gibi

ustalar tarafından gerçekleştirildiği bize ulaşan bilgiler arasındadır.²⁹ (Fotoğraf 12, 16, 32, 33)

Hatayî ve Rumî İşlemeleri: Mimarisinde canlı tasvirlerden arındırılmış bir bezeme tarzını benimseyen Osmanlılar, sonsuzluk fikrinin hâkim olduğu, kozmolojik çağrışımlar uyandıran, mühendislik ve sanat harikası geometrik bezemelerin yanı sıra, kıvrak hareketli nebatî nakışlara da önemli ölçüde yer vermişlerdir. Rumî ve hatayî üsluplarının senteziyle Saray Nakışhanesi’nde geliştirilen, ‘İstanbul Üslubu’ anlayışıyla gerçekleştirilmiş, kıvrak çizgilere sahip bezeme tarzı daha çok kendisini kâşî malzemeye ifade etmiş olsa da taş işçiliğinde de bu üslubun güzel örnekleri sergilenmiştir. (Fotoğraf 5, 10, 19)

Osmanlı’da rumî nakışları, tamamen bitkisel karakter arz etmektedir. Kendi başına müstakil düzenlemeler oluşturabildiği gibi, hatayilerle ortak zeminde müşterek düzenlemeler de kurabilmektedir. Süleymaniye’deki taş işçiliğinde, rumî ve hatayî nakışları taş kapılarda, şadırvan, minber ve kürsülerde, kitabe aralarında ve söve başlarında kendine yer

Fotoğraf 25:
Bimarhane
köşecalığı
mukarnasları



Fotoğraf 26:
Camii harimi
kubbe gezinti
yeri altı
konsolları



bulmuştur. Tabhane kapısının tacında ve cami taçkapısının söve başlarındaki tevrikli bezeme; şadırvanın taç bezemesiyle minber kapısının tacında yer alan, hatayi-rumi ortak düzenlemeli bezeme, birbirinin aynı üslupta, takım

olarak bir elden çıkmıştır. Cami taçkapısının üçgen alınlığında yalnız çiçekli hatayî bezemeye yer verilirken, kapı ve mihrab taşları rumî dendanlarıyla teşekkül ettirilmiştir. Minber kapısının yaslandığı desteklerde görülen ru-



Fotoğraf 27:
Mihrab cephesi

mi-hatayî karışımı bezeme, devrinin klasik üslubunu en güzel biçimde aksettiren müstesna bir örnektir. Cami harimindeki kürsü fakulyalarında yer alan rumî bezemeleri ise Osmanlı tezyinatındaki rumînin nasıl bir bitkisel karakter sergilediğinin açık göstergesidir.

Beyaz Marmara mermeri üzerine uygulanan rumî ve hatayî bezemeler çoğu kez yüksek kabartma ve mail kesim, bazen de yarı kafesî oyma tekniğiyle işlenmiştir. Mermer üzerine işlenen bütün nakışlı bezemelerin vaktiyle boyalı ve altın varakla kaplı olduğu muhasebe defterlerindeki kayıtlardan ve hâ-

len bezeme üzerindeki kalıntılardan anlaşılmaktadır.³⁰ (Fotoğraf 10)

Şemse, Gülçe ve Kabaralar: İç ve dış cephelerdeki fakulyalarda, kapı ve mihrab nişi yaşamaklarında ve hatta minarelerde, çeşitli saha ve zeminlerde çokça kullanılan şemse, kurs, çarkıfelek, gülçe ve gülbezekler başlı başına bir semboller dünyası oluşturmaktadır. Bazen yalın ve sathî, bazen oyma ve kabartma ve bazen de kürevî şekilde karşılaştığımız bu dairevî formlar, anlam derinliği bakımından Osmanlı mimarisi taş tezyinatında kullanılan en zengin ve gizemli bezeme unsurlarıdır.³¹ (Fotoğraf 33)

Fotoğraf 28:
Minberin genel
görünüşü



Fotoğraf 29:
Minber kapısı
koltuk desteği
bezemeleri





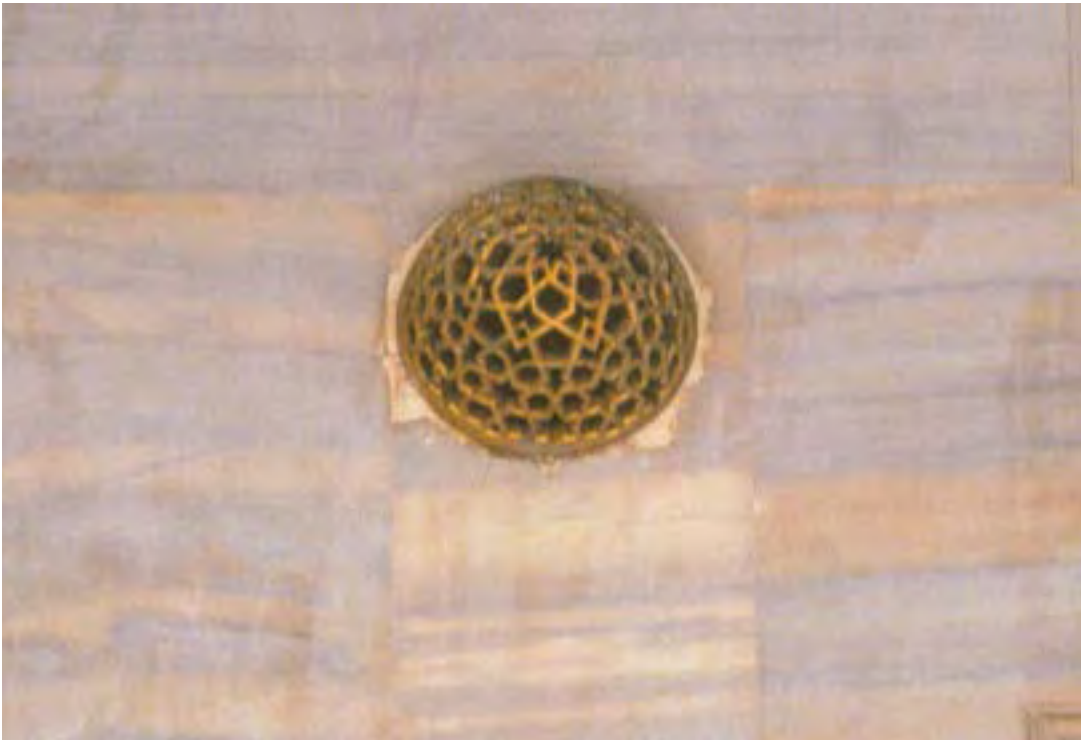
Fotoğraf 30:
Güneydoğu ayağına
bitişik porfir sütunlu
kürsü

Fotoğraf 32:
Pencere içi
zemini mermer
mozaik (rizesenk)
bezemeleri





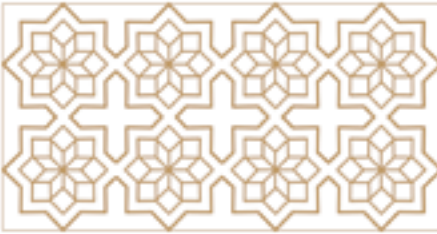
Fotoğraf 31:
Müezzîn mahfili
mukarnash köşe
ayrıntısı



Fotoğraf 33:
Cümlekapısı kemer
koltuklarındaki
müşebbel şemse
kabartması



Şekil 1: Süleymaniye Camii pencere içi rizesenk (taş mozaik) zemin döşeme bezemeleri



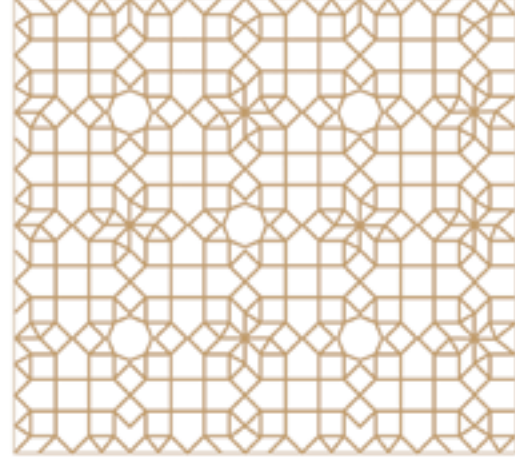
Şekil 2: Süleymaniye Camii pencere içi rizesenk zemin döşeme bezemeleri



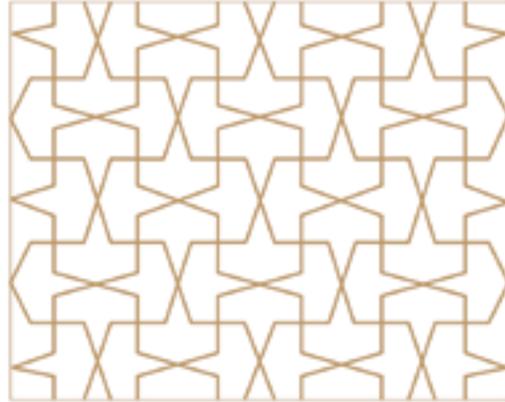
Şekil 3: Süleymaniye Camii pencere içi rizesenk zemin döşeme bezemeleri



Şekil 4: Süleymaniye Camii pencere içi rizesenk zemin döşeme bezemeleri



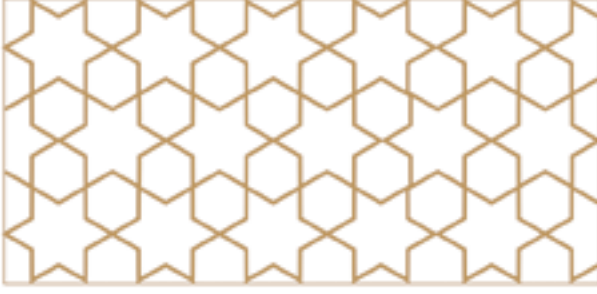
Şekil 5: Süleymaniye Camii pencere içi rizesenk zemin döşeme bezemeleri



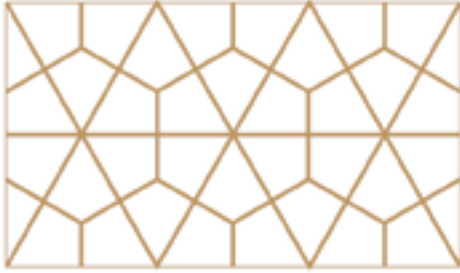
Şekil 6: Süleymaniye Camii minberi imam geçidi tavanı hendesi bezemeleri



Şekil 7: Süleymaniye Camii vüzera ve imam kapısı önü ve Mimar Sinan Türbesi şebekesi



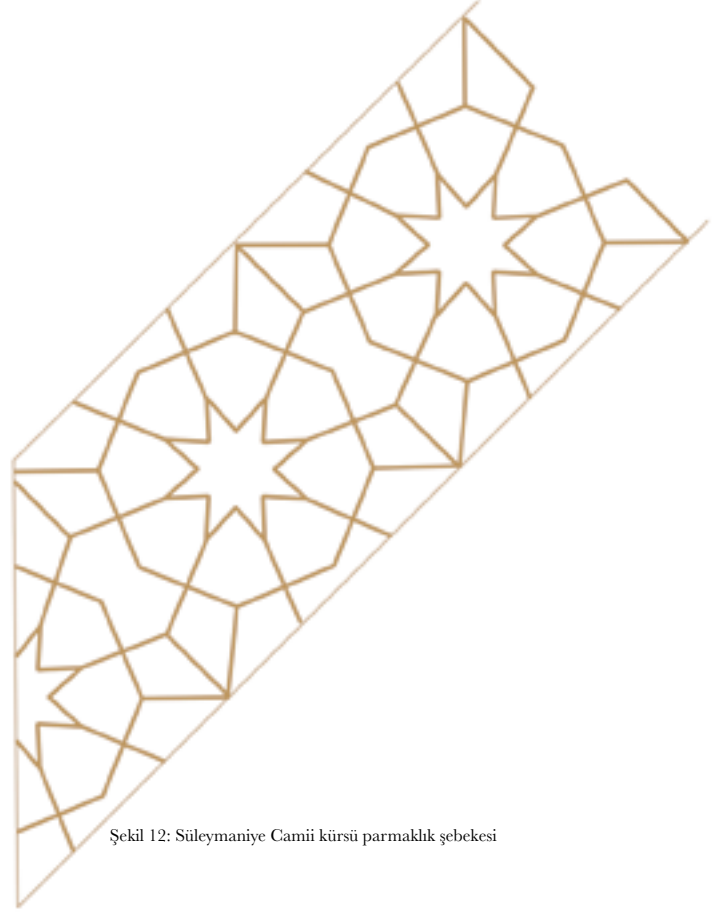
Şekil 8: Süleymaniye Camii minare şerefesi şebekeleri



Şekil 9: Süleymaniye Camii minare şerefesi şebekeleri



Şekil 10: Süleymaniye Camii minare şerefesi şebekeleri



Şekil 12: Süleymaniye Camii kürsü parmaklık şebekesi



Şekil 11: Süleymaniye Camii kürsü parmaklık şebekesi



Şekil 13: Süleymaniye Camii dış payanda mukarnasları



Şekil 14: Süleymaniye Camii avlusu, Haliç yönündeki Ağalar kapısı kubbesi sütun başlığı



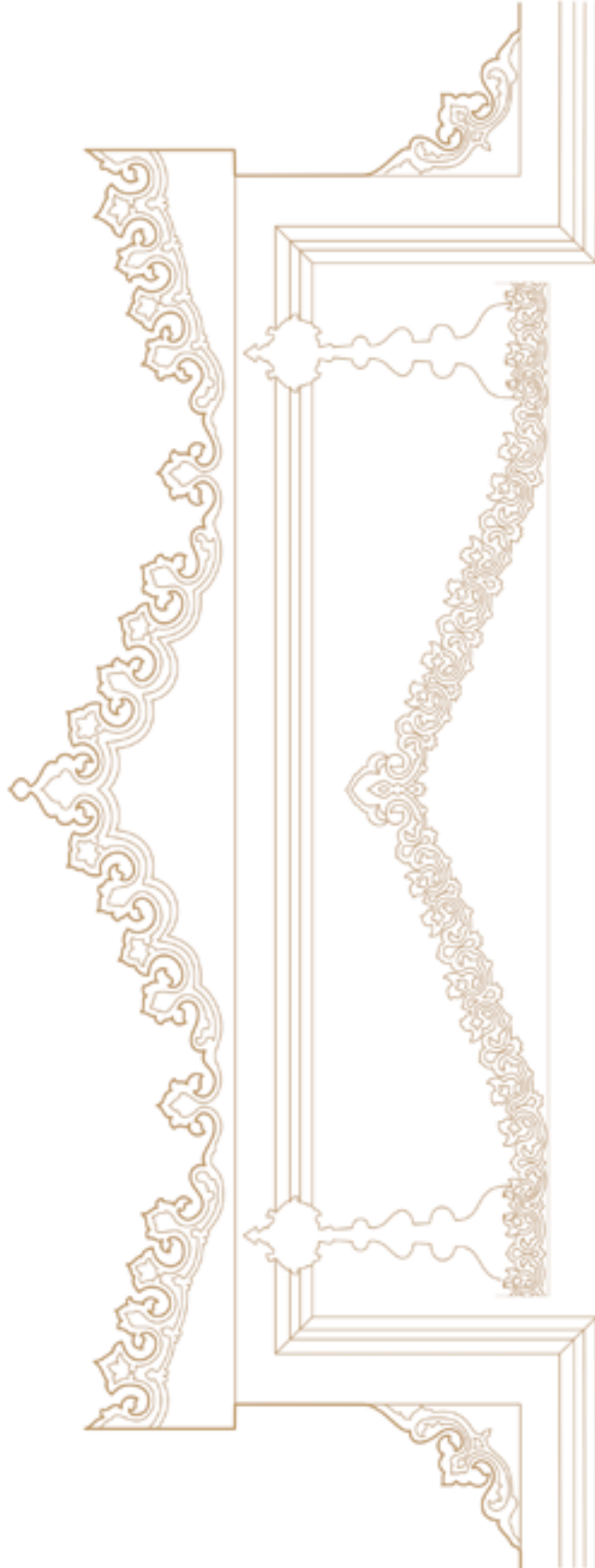
Şekil 15: Süleymaniye Camii vüzerası ve imamlar kapısı önündeki şebeke taş bezemesi



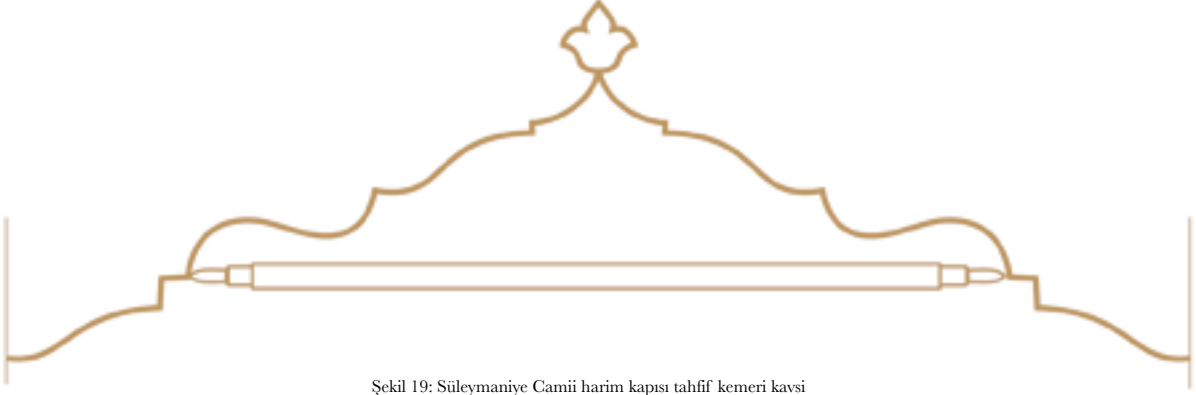
Şekil 16: Mimar Sinan Türbesi ihata duvarı ve Süleymaniye Camii mihrabı taş bezeme deseni



Şekil 17: Süleymaniye Camii avlu şadrevanı ve minberi taş bezemeleri



Şekil 18: Süleymaniye Camii taçkapısı bezeme düzenlemesi



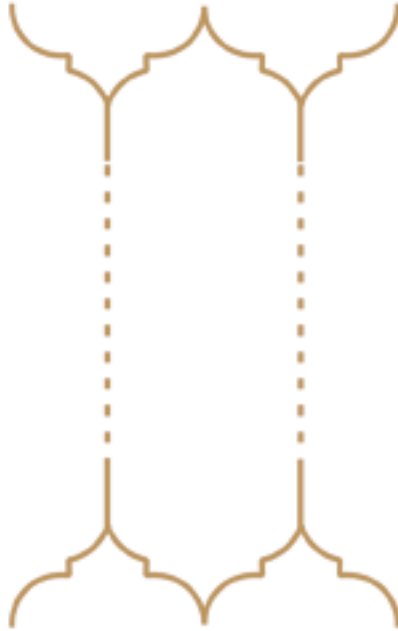
Şekil 19: Süleymaniye Camii harim kapısı tahfif kemeri kavsi



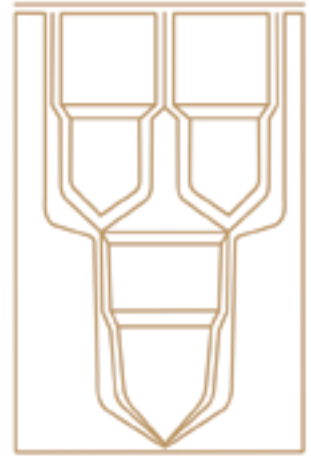
Şekil 20: Süleymaniye Camii avlu taşkapısı tahfif kemeri kavsi



Şekil 21: Müezzîn mahfili çalık köşesi



Şekil 22: Avlu köşesi minare gövdesinde silme başları



Şekil 23: Hürrem Sultan Türbesi köşe sütun tabanı



Şekil 24: Mimar Sinan Türbesi paye silmesi



Şekil 30: Süleymaniye Camii minber kaidesi silmesi



Şekil 37: Süleymaniye Camii harim penceresi iç silmesi



Şekil 25: Mimar Sinan Türbesi sanduka silmesi



Şekil 31: Süleymaniye Camii avlusu sütunu kaide silmesi



Şekil 32: Süleymaniye Camii harim sütunu kaide silmesi



Şekil 26: Mimar Sinan sebili silmeleri



Şekil 33: Süleymaniye Camii dış avlusu Haliç yönündeki kubbeli merdiven girişi kemer ayağı silmesi



Şekil 38: Süleymaniye Camii harim penceresi dış silmesi



Şekil 27: Mimar Sinan sebili silmeleri



Şekil 34: Dış avlu kapısı çerçeve silmesi



Şekil 28: Mimar Sinan Türbesi duvar silmeleri



Şekil 35: Türbe ihata duvarı pencere silmesi



Şekil 39: Minare kaidesi silmesi



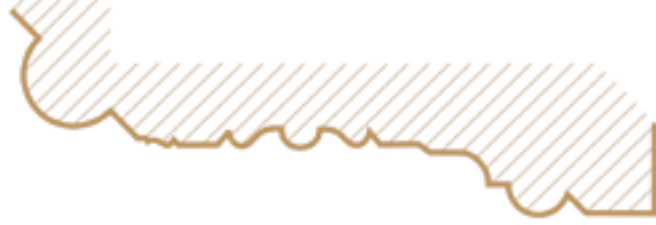
Şekil 29: Mimar Sinan Türbesi duvar silmeleri



Şekil 36: Avlu duvarı pencere silmesi



Şekil 40: Süleymaniye Camii avlu penceresi iç silmeleri



Şekil 44: Süleymaniye Camii harim kapısı profili



Şekil 41: Revaklı avlu penceresi dış silmeleri



Şekil 45: Süleymaniye Camii avlu kuzeydoğu yan kapısı



Şekil 42: Hürrem Sultan Türbesi pencere profili



Şekil 46: Süleymaniye Camii taçkapısı iç silmesi



Şekil 43: Hürrem Sultan Türbesi duvar profili

Şekil 47: Süleymaniye Camii dış cephe kat silmeleri



Şekil 48: Süleymaniye Camii dış cephe kat silmeleri



Şekil 49: Süleymaniye Camii dış cephe kat silmeleri



Şekil 50: Süleymaniye Camii saçak silmeleri

Notlar ve Kaynaklar

1. MÜLAYİM, Selçuk, *Ters Lâle: Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, Arkeoloji ve Sanat Yay. İstanbul 2001, s. 157.
2. BARKAN, Ömer Lütfi, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı Defteri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1979, I. s. 351-356; II, s. 32, 41.
3. BARKAN, a.g.e., I, s. 386.
4. BARKAN, a.g.e., II, 11-31.
5. İskenderiye, ve Balbek'ten ve bazı kâfirî binaların yanı sıra İslamî yapılarından da taşların söküldüğü bu projeye verilen önemi ve malzeme temininde seçilen yol ve tarafsız tutumu ortaya koymaktadır. (BARKAN, a.g.e., s. 18, 20-21, 25)
6. BARKAN, a.g.e., II, s. 13.
7. [ARSEVEN], Celal Esad, *Sanat Kamusu*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1340, s. 23, 193.
8. BARKAN, a.g.e., II, s. 25, 39.
9. CANTAY, Tanju, *XVI-XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapıları*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989, s. 25.
10. DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I*, Kültür Bakanlığı, İstanbul 1979, s. 11-13.
11. ALTINAY, Ahmet Refik, *Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı*, (Haz., Abdullah Uysal), KB Yay., Ankara 2000, s. 29.
12. ÖZBEK, Yıldırım, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2002, s. 31-34.
13. Eyüp'teki Pulak Mustafa Paşa Türbesi'ndeki şâhidelerden birinde bu durum açıkça görülen firça izlerinden anlaşılmaktadır. Usûl hakkında ayrıca bkz. TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2001, s. 487-488, 560.
14. BARKAN, a.g.e., II, s. 98. (Diğer avizeler için de Mehmed Osman ve Ferhad Abdullah'a ödeme yapılmış).
15. Kapı ve pencere üstündeki ayna veya alınlık tabir ettiğimiz mermer levhalara "kalkan" denildiğini inşaat defterindeki kayıtlardan öğrenmekteyiz. (BARKAN, a.g.e., II, s. 96).
16. Eski kayıtlarda mukarnash kavsaraya "mukarnas dairesi" dendiği görülmektedir. (BARKAN, a.g.e., II, s. 89).
17. BARKAN, a.g.e., I, s. 67, 70.
18. DEMİRİZ, Yıldız, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme, Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, I, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 469.

19. BARKAN, a.g.e., *II*, s. 88.
20. Evliya Çelebi, şadrevanın dört yanının mermer kafesli şebekelerle çevrili olduğu ve uzun cephelerde cemaatin su içebileceği şekilde tasarlanmış zarif çanaklar bulunduğu belirtmekte ancak bunların XVII. yüzyılda gerçekleşen bir tadil ile kaldırıldığını bildirmektedir. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, (Nşr., Ahmet Cevdet), I, İstanbul 1314, s. 153.
21. BARKAN, a.g.e., *II*, s. 88.
22. ULUENGİN, Fatin, (ve diğerleri), *Osmanlı Amt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*, YEM yayınları, İstanbul 2001, s. 51.
23. TAYANÇ, Muin Memduh, “Osmanlı Türklerinde Taş Rozas ve Rozetler”, *Türk Tarih Kongresi*, (VI., 20-26 1961), 1967, s. 487-488; Mihriban Sözer, *Milli Süslerimiz Rozetlere Dair*, Arkitekt, İstanbul, 13, (5-6), 1943, s. 11-116.
24. [ARSEVEN], Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, IV, Milli Eğitim Basımevi İstanbul 1983, s. 1818; ULUENGİN, Fatin (ve diğerleri), a.g.e., s. 196-201.
25. BAYDAR, Leyla, “Klasik Dönem Osmanlı Kamu Yapılarında Estetik Ölçütler”, *Osmanlı, X*, (Edit. Güler Eren), Ankara 1999, s. 63.
26. [ARSEVEN], a.g.e., IV, s. 1817; Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, s. 687-688.
27. [ARSEVEN], a.g.e., II, s. 953.
28. ÖDEKAN, Ayla, “Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği”, *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1976, s. 437-445.
29. BARKAN, a.g.e., *II*, s. 92.
30. CANTAY, a.g.e., s. 27.
31. ULUENGİN (ve diğerleri), a.g.e., s. 212-227.







RESTİTÜSYON VE RESTORASYON



Prof. Dr. K. Kutgün EYÜPGİLLER – Y. Mimar Mine ÖZALTIN*

“Bütün Frengistan’da dahi böyle bir ibret verici hendese ilmi üzere yetkin ve mükemmel bina görmedik”

Evliya Çelebi
(*Seyahatnâme*, c.1)

Padişah külliyesi, Osmanlı mimarisinin özgünlüğünü en iyi korumuş ve günümüze en az hasarla ulaşmış eserleridir. Külliye banilerinin, Osmanlı vakıf sistemine bağlı olarak, inşa ettirdikleri eserlerin yaşatılması, onarımı ve bakımı için önemli gelir kaynakları bırakmalarının yanı sıra, toplumun ve devletin atfettiği özel önem, bu yapıların günümüze genel olarak iyi durumda ulaşmalarını sağlamıştır. Söz konusu yapıların mimari mirasımızın seçkin örnekleri olması ve 20. yüzyıla birlikte bu tür yapıların evrensel kültür mirası olarak değerlendirilmesi, padişah külliyelerinin korunmasını sağlayan diğer etkenlerdir.

Osmanlı hanedanının yaptırdığı külliyeler içerisinde, gerek yapı programının zenginliği, gerekse de mimarinin kalitesiyle en önemlileri arasında elbette ki Süleymaniye yer almaktadır. Osmanlı Devleti’nin ekonomik ve siyasi olarak zirvede olduğu döneme tarihlenen Külliye’yi oluşturan yapılar, tasarım kalitesinde olduğu kadar, yapım teknolojisi ve malzeme seçiminde de çağının en üst düzeyini yansıtır. Nitelikli malzeme ve üstün yapım tekniklerinin getirdiği avantaj, inşaat

sonrasında yüzyıllar boyunca sürdürülen düzenli bakım etkeniyle birleşmiş ve 1550-1557 yıllarında¹ inşa edilen Süleymaniye Külliyesi’nin günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Beşyüz yıla yaklaşan tarihi boyunca, başta deprem ve yangın, ardından zamanın yıpratıcı etkisi ve başka etkenler, Süleymaniye yapılarında tahribata, eskimeye, değişime, onarıma ya da restorasyona ve tabii ki yok oluşa neden olmuştur. Yüzeysel bazı araştırmalar olmakla birlikte, Süleymaniye Külliyesi ne yazık ki bu bağlamda kapsamlı bir biçimde günümüze dek incelenmemiştir. Koruma bilimi çerçevesinde yapıların geçmişi, inşa edilişleri kadar önem taşımaktadır. Bu sürecin bilinmesi ve analizi, yapıların sonraki onarımlarında restorasyon müdahalelerinin sağlıklı belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır.

Bu araştırma, Tabhane, Rabi Medrese ve türbeler dışında, Süleymaniye Külliyesi’ni oluşturan yapıların inşa edildikleri tarihten bu yana geçirdikleri değişimleri, karşılaştıkları müdahaleleri belirlemeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, bu bilgiler ışığında yapıların restitüsyon sorunlarını ortaya koyarak tar-



tışmak ve ardından Külliye'nin restorasyonu için sağlıklı bilgi birikimi oluşturulmasına katkıda bulunmak umundayız.

Cami

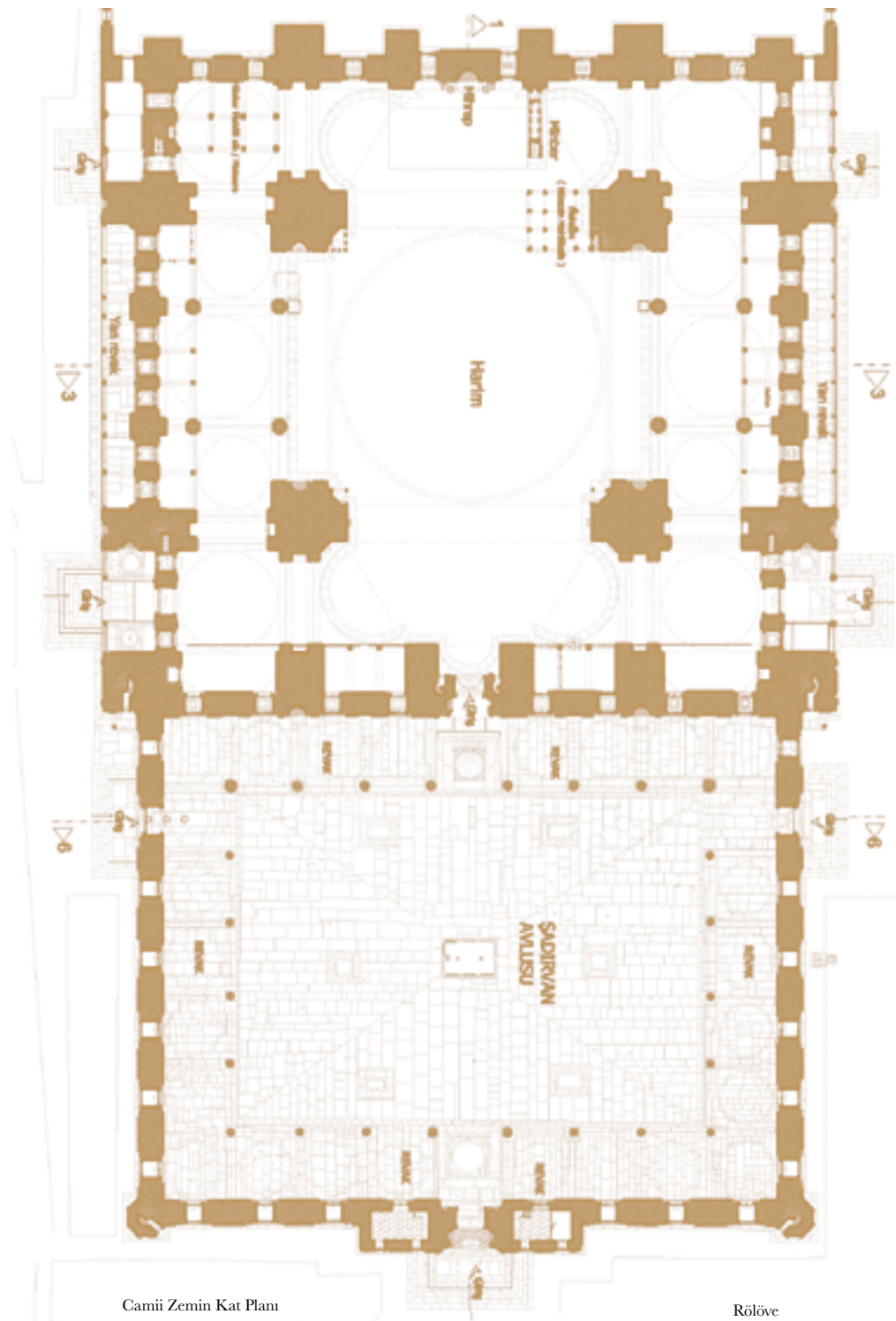
Süleymaniye Camii, günümüze gelene kadar birçok onarımdan geçmiştir. 1660 Temmuz'unda çıkan büyük yangında minarelerin kurşun külahlarının eridiği, 1808 sonbaharında Yeniçeri ayaklanmasında Ağa Kapısı'ndan Haliç'e açılan ateşte caminin minarelerinin zarar gördüğü belirtilmektedir. Cami'nin 1840, 1844, 1845, 1847, 1870, 1873 yıllarında da bazı onarımlar geçirdiği kaynaklarda yer almaktadır.²

Sultan Abdülmecit Döneminde (1839-1861) Hattat Abdulfettah Efendi'nin kubbe eteğindeki yazılara müdahalede bulunduğu, özgün yazının hattatı Karahisari'nin üslubunu korumaya özen gösterdiği bilinmektedir. Aynı yıllarda İstanbul'a çağırılan mimar Giuseppe

ve Gaspare Fossati kardeşlerin yaptığı yanlış restorasyonla, Süleymaniye Camii'nin fil ayakları, kemerleri ve somaki sütunları yağlı boya ile kaplanmış, boya sonraki dönemlerde güçlükle temizlenmiştir.³

Minareler, ana kubbe ve kemerleri 1956 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilmiştir. 1959-1969 yıllarında camideki bezemelerin bir bölümü yenilenmiştir. Bu yenileme sırasında 19. yy. bezemeleri kaldırılarak, eski bezemeler kısmen ortaya çıkarılmıştır. Caminin özgün hâliyle günümüze ulaşabilmiş kalemişi bezemesi sınırlıdır.

Restitüsyon ve Restorasyon: Süleymaniye Camii, 16. yüzyıldan günümüze, önemli yapısal veya mekânsal değişikliğe uğramamıştır. Yapıya çeşitli dönemlerde yapılmış bazı ekler dışında kütleli bütünlüğünü korumaktadır. Bu eklerden en önemlisi mihrap aksının sağında, kadınlar mahfilinin altında yer alan kütüphanedir. Bronz şebekelerle ana



Şekil 1: Cami, rölöve planı

Şekil 2:
Cami, rölöve
1-1 kesiti ve
Kuzeybatı
cephesi



1-1 Kesiti



Cami Kuzeybatı cephesi

Rölöve



mekândan ayrılan kütüphane Sultan I. Mahmut Döneminde, 1751-2 tarihinde yapıya eklenmiştir. (Şekil 1)

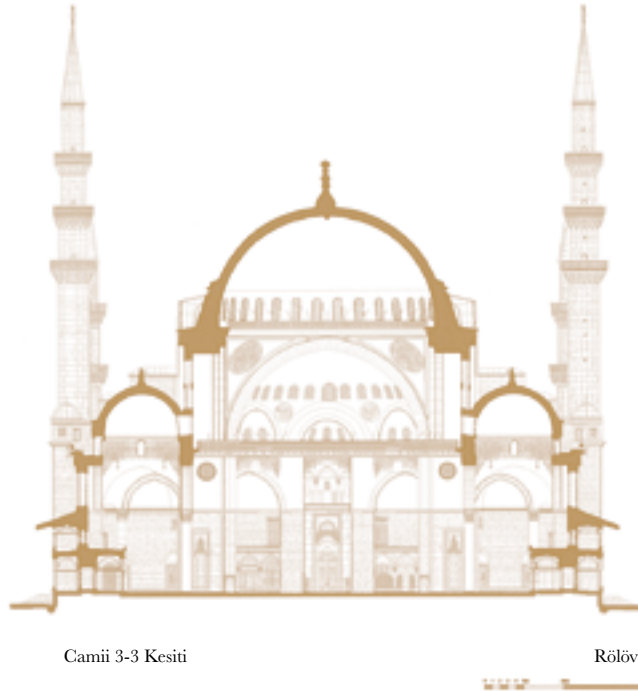
Camiye son dönemlerde eklenmiş niteliksiz bazı mekânlar vardır. Ana giriş kapısının her iki yanında, mahfil altlarındaki sekiler ahşap doğramalarla kapatılarak, görevli personel için ofisler oluşturulmuştur. Batıdaki cümle kapısının bitişiğinde, yine yönetim tarafından kullanılan alüminyum doğramalı, pvc üst örtülü muhdes bir mekân vardır. Bu bölümün döşemesinin, simetriğinde yer alan doğu kapısının önündeki döşeme ile aynı olduğu tahmin edilmektedir. Muhdes mekânın kaldırılmasıyla elde edilecek bulgularla bu alanın zemin kaplaması belirlenebilecektir. Şadırvan avlusunun batı yönündeki giriş kapısının yanındaki tanıtım ve bağış maksadıyla kullanılan kulübe ile Haziredeki görevli lojmanı da muhdes mekânlar olup, özgün yapı niteliksiz bu tür yapılardan arındırılmalıdır.

Şadırvanın, Abdülhamit Fotoğraf Albümü'nde bulunan 1880-1893 tarihli fotoğrafında kurşun kaplı, kırma çatılı olduğu görülmektedir. 19. yy. restitüsyonunda şadırvana kurşun kaplama kırma çatı eklenmesi uygun görülmüştür.⁴

Caminin genelinde çeşitli boyutlarda malzeme bozulmaları gözlenmektedir. Gerek taş yüzeyler, gerekse ahşap bölümlerde yoğun malzeme bozulmaları vardır. Bu bölümlerde çağdaş yöntemlerle konservasyon uygulamaları yapılmalıdır. Yapı, bezeme bağlamında ele alındığında dış yan galerilerin tavanlarında ve kubbe içlerinde rutubet nedeniyle oluşan klemişi bozulmaları, rutubetin kaynağının ortadan kaldırılmasının ardından, mevcut desenlerden faydalanılarak bütünlenmelidir. (Şekil 2,3)

Medreseler

Tezkerelerde ve Vakfiye'de Süleymaniye medreseleri herhangi bir sınıflandırma ya da



Şekil 3: Cami,
rölöve 3-3
kesiti

Camii 3-3 Kesiti

Rölöve

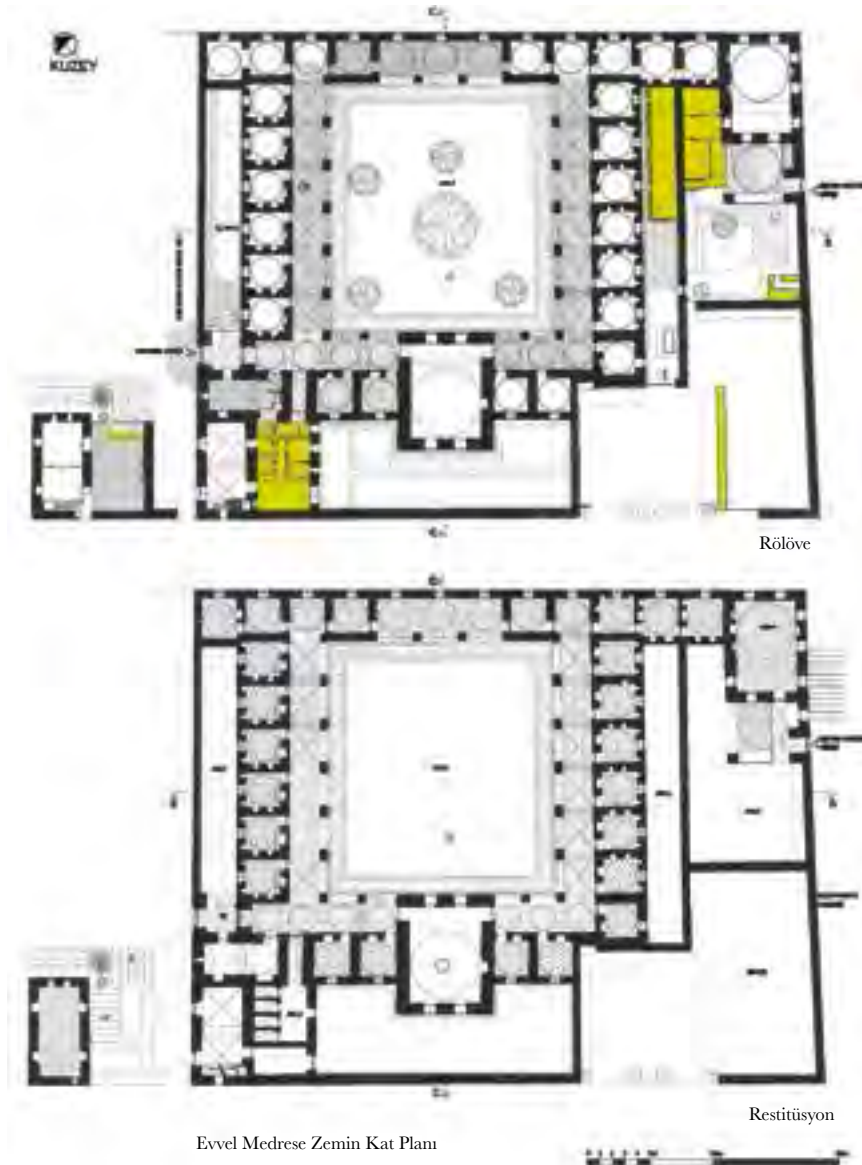
numaralandırmaya tabi tutulmadan tek bir başlıkta yer almaktadır. Bu başlık altında Tıp ve Darülhadis medreselerinin de yer aldığı anlaşılmakta, birden dörde kadar yapılan numaralandırmanın ne zaman yapıldığı hakkında bilgi bulunmamaktadır.⁵⁻⁶ Günümüzde kullanmakta olan isimlendirmenin aksine, Evvel ve Sani Medreselerin Dökmeci-i evvel ve Dökmeci-i sani olarak Salis ve Rabi Medreseleri ifade ettiği tezini savunan kaynaklar da bulunmaktadır.²

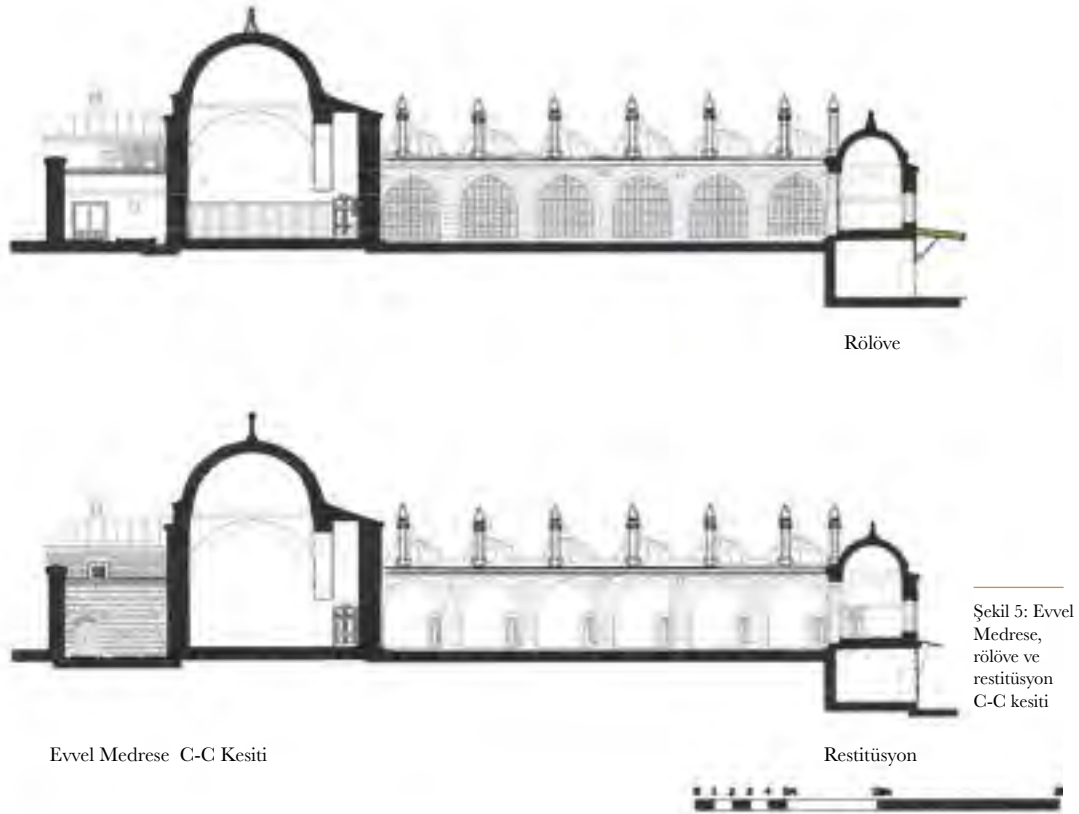
Evvel Medrese ve Sıbyan Mektebi

Evvel Medrese, bitişiğinde yer alan Sıbyan Mektebi ve Sani Medrese ile birlikte günümüzde Süleymaniye Kütüphanesinin bir birimi olarak kullanılmaktadır. (Şekil 4)

Restitüsyon: Sıbyan Mektebi ve Evvel Medrese, özgün plan şemaları ve mekânsal düzenlerini büyük ölçüde korumuşlardır. Buna karşın, ayrıntıda çok sayıda müdaha-

Şekil 4: Evvel Medrese, rölöve ve restitüsyon zemin kat planları





Şekil 5: Evvel Medrese, rölöve ve restitüsyon C-C kesiti

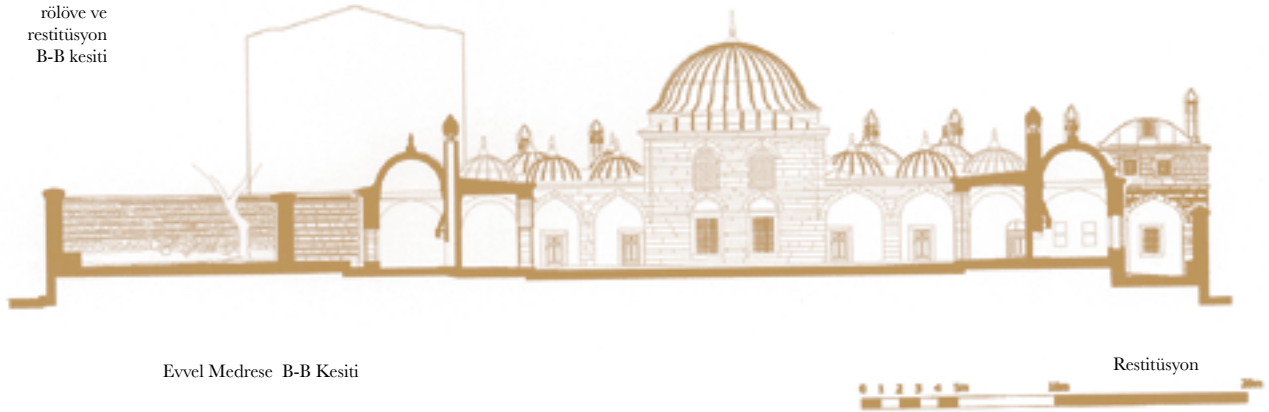
le ve değişim tespit edilmiştir. Evvel Medrese’de gözlenen en önemli değişimlerden biri, avluya açılan revakların demir doğramalı camekânlarla kapatılmış olmasıdır. (Şekil 5) Medrese hücrelerindeki ocak nişleri kapatılmış ve yaşmaklar ortadan kaldırılmıştır. Bu nedenle restitüsyon çizimlerinde ocaklar ve yaşmakları analogi yoluyla restitüe edilmiştir. Döşeme kaplamaları çoğunlukla değişmiştir. Revakların zemini taş, hücrelerin zeminleri de şeshane tuğlası olarak (altıgen) restitüsyon çizimlerine yansıtılmıştır. Ahşap pencere kapakları, Süleymaniye Camii’nde mevcut kapakların benzeri olduğundan restitüsyonda korunmuştur. Dershanenin yakın döneme ait balıksırtı ahşap parke döşeme kaplamaları kaldırılarak, özgün malzemesi olduğu düşünülen tuğla döşeme yerleştirilmiştir. Dershanenin güneybatısında kalan ve üzerinde ahşap bir evin yer aldığı bölümün medresenin

simetrisini bozmasının bir restitüsyon sorunu olduğu düşünülmekle birlikte, ilk dönemde dahi burada yapı ya da yapıların yer alması nedeniyle simetrik olmayan bir tasarımın uygulandığı kanaatine varılmıştır. Sani Medrese’de de aynı düzenin bulunması bu görüşü desteklemektedir. (Şekil 6)

Meşruta bölümünde kötü kullanıma bağlı olarak önemli değişim yaşanmış, mekânsal düzen bozulmuştur. 1935 tarihli Pervititch haritası ve Ali Saim Ülgen’in çizimlerinden ve mevcut izlerden bu bölümün lojman olarak kullanıldığı esnada avlu-bahçenin lojmana ait ek odalara dönüştürüldüğü tespit edilmiş ve bu muhdes mekânlar restitüsyon çizimlerinde kaldırılmıştır. Güneybatıdaki bahçe kotunun zamanla dolduğu, mevcut zeminin meşruta bahçesi ve helaların çıkışı ile aynı seviyede olduğu tahmin edilmektedir.



Şekil 6: Evvel Medrese, rölöve ve restitüsyon B-B kesiti



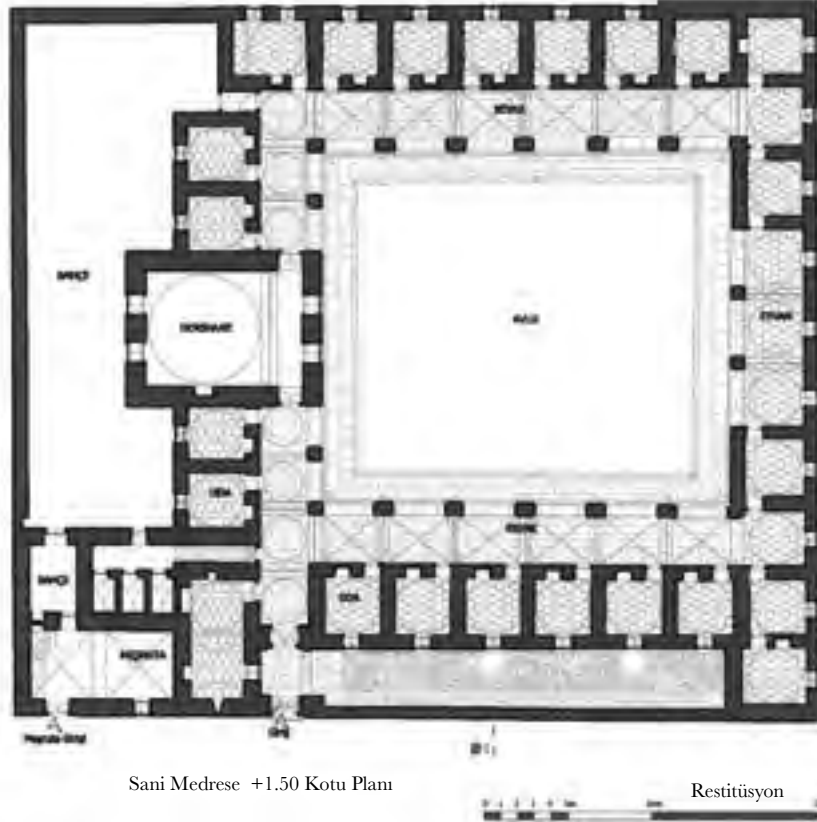
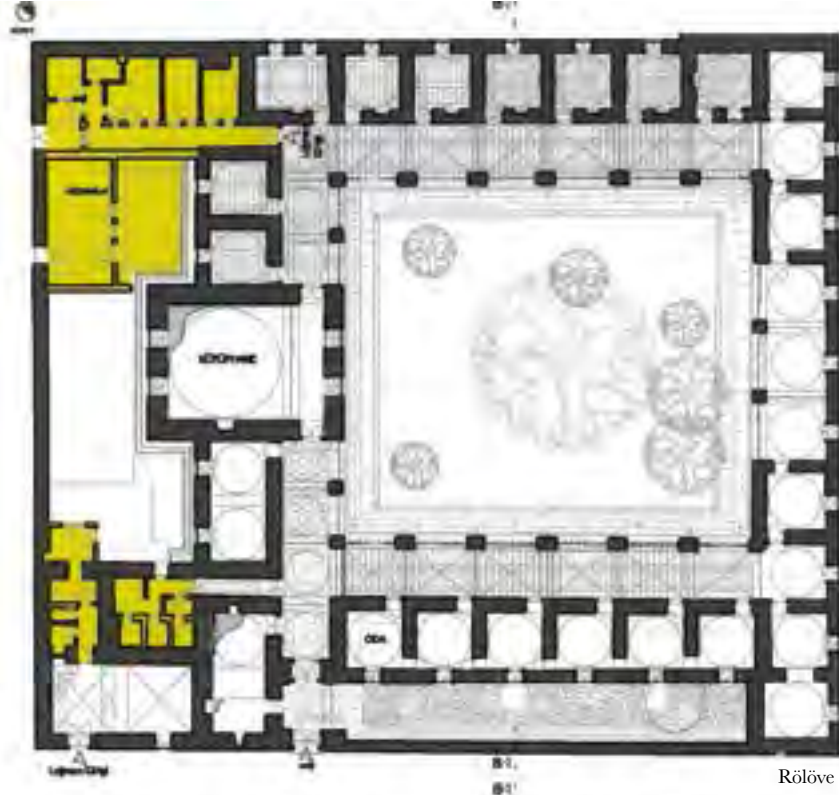
Dükkân cephesinde, W. Müller Wiener'in fotoğraflarına dayanarak⁷, 40 cm yüksekliğinde sekilerin ve dükkânlara ait ahşap kepenklerin bulunduğu tespit edilmiş ve restitüsyon çizimlerine dâhil edilmiştir.

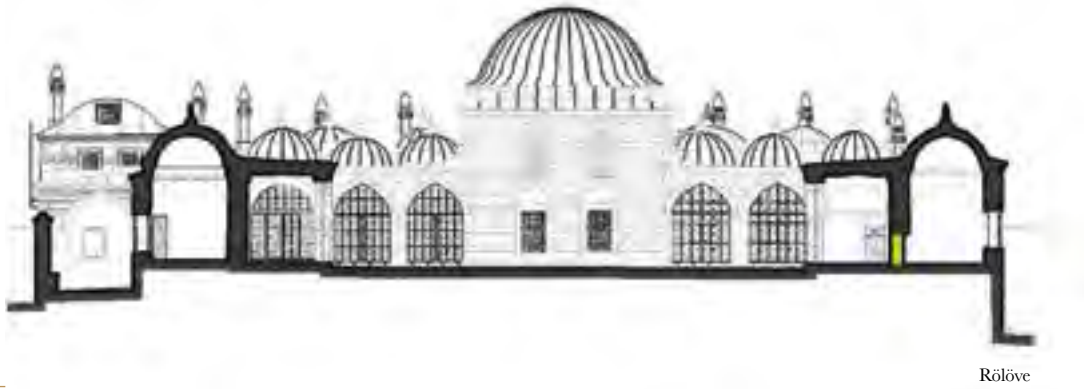
Günümüzde kütüphaneye bağlı bir kitap restorasyonu atölyesi olarak kullanılan Sıbyan Mektebi'nin zemini şeshane tuğlası olarak restitüe edilmiştir. Girişlerde bulunan demir doğrama kapıların, özgün hâlinde ahşap kapı olduğu düşünülmüştür.

Restorasyon: Süleymaniye Külliyesi Sıbyan Mektebi ve Evvel Medresesi'nin günümüzdeki kütüphane işlevinin, yapıların özgün işlevine uygun olduğu düşünülmektedir. Kütüphane kullanımına, özgün yapıya zarar vermediği müddetçe izin verilmelidir.

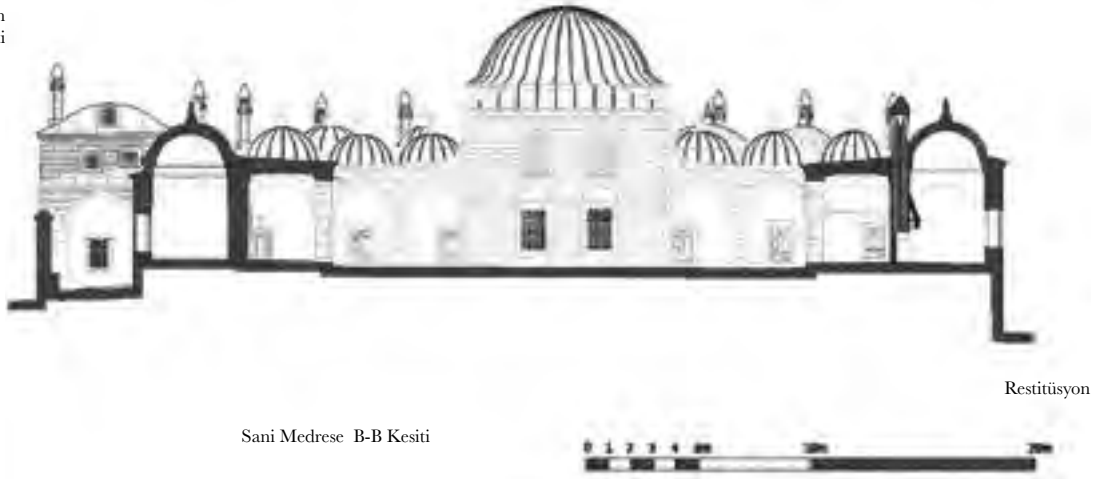
Yapı, hazırlanan restitüsyon çizimlerine ve raporuna dayanılarak, sonradan eklenen kısımlardan arındırılmalıdır. Medresenin güneydoğusundaki yan avluda yer alan ek binalar kaldırılmalıdır. Revak açıklıklarını örten demir doğramalı cam bölmelerin, özgün olmamakla birlikte, nitelikli bir tasarıma sahip olmaları ve kütüphane işlevini desteklemeleri nedeniyle yerinde tutulması düşünülebilir.

Medresenin zamanla yükselmiş olan çevre kotları, restitüsyona uygun olarak yeniden düzenlenmelidir. Tiryakiler Çarşısı'ndaki dükkân saçakları ve dükkânların ahşap kepenkleri restitüsyonda ifade edildiği şekilde yeniden yapılmalıdır. Bazı hücrelerde özgün malzeme olarak tespiti yapılan şeshane tuğlası döşemelerin, diğer odalarda da uygulanması önerilmiştir. Medresenin özgün hela dü-





Şekil 8: Sani Medrese, rölöve ve restitüsyon B-B kesiti



Sani Medrese B-B Kesiti

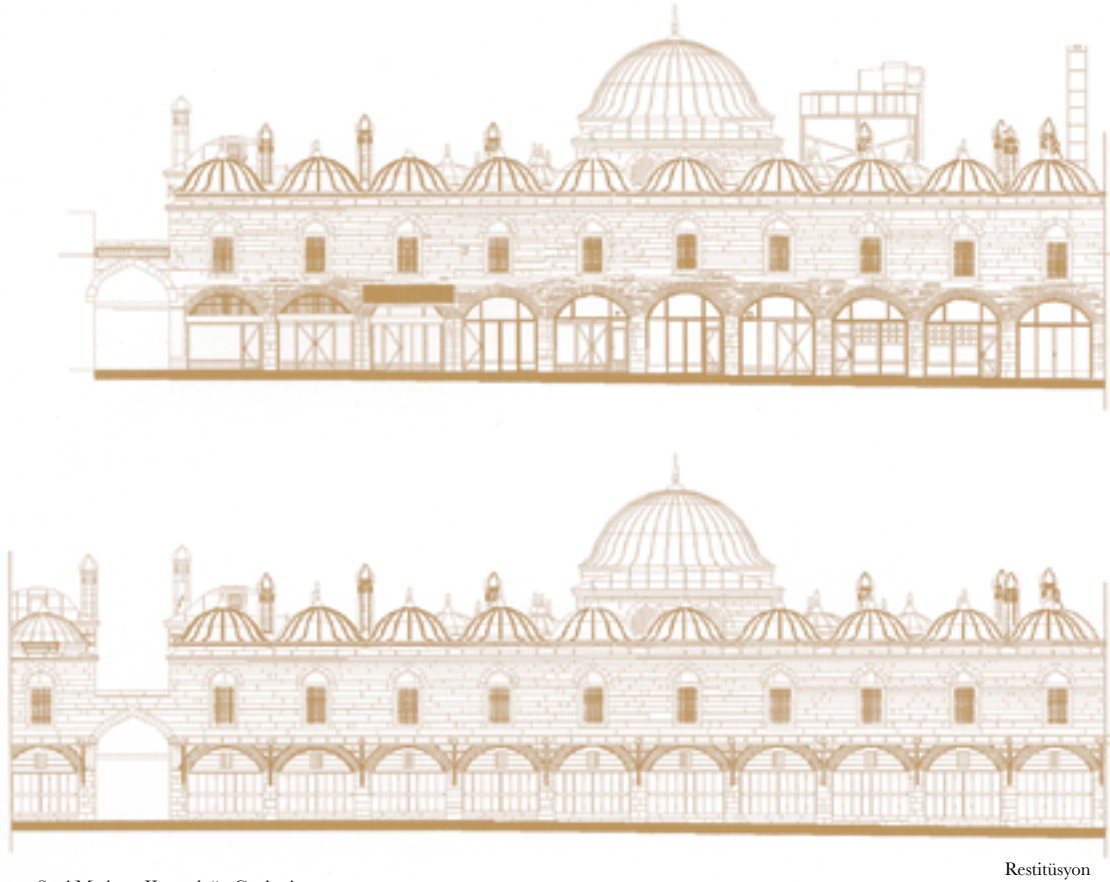
zeni restitüsyona göre yeniden kurulmalı, iç düzeni çağdaş malzemelerle oluşturulmalıdır. Günümüzde kitap deposu olarak kullanılan medrese hücrelerindeki bir kısmı raf sistemi sebebiyle kapatılmış olan ocaklar özgün boyutlarına getirilmeli, kapatılmış olan nişleri açılmalıdır. Dershanenin içindeki ahşap duvar kaplaması kaldırılmalı ve mihrap nişi ortaya çıkarılmalıdır.

Sani Medrese

Sani Medrese, Evvel Medrese'nin simetriği olup, hemen hemen aynı plan şemasına sa-

hiptir. İki yapının, ortak işlevlerine bağlı olarak, benzer müdahalelerle karşılaştıkları ve benzer restitüsyon ve restorasyon sorunlarına sahip oldukları gözlenmiştir. (Şekil 7)

Restitüsyon: Pervititch haritaları ve Ali Saim Ülgen'in çizimlerine dayanılarak, medresenin girişinin güneybatısında yer alan, bir kısmı tuvalet, bir kısmı da lojmana ait oda olarak kullanılan bölümün, medreseye ait hela grubu ve meşrutaya ait bahçe olduğu tespit edilmiştir. Helalara üstü açık bir avlu ile ulaşıldığı ve bu kısımdan yapının güneybatısında bulunan arka bahçeye çıkış verildiği anlaşılmaktadır⁸.



Şekil 9: Sani Medrese, rölöve ve restitüsyon B-B kesiti

Sani Medrese Kuzeydoğu Cephesi

Restitüsyon

Mekân düzeninin yer yer değiştirildiği, iki hücre arasındaki (Hücre 1 ve Hücre 2) duvarın kullanım sebebiyle yıkıldığı, Medresenin güneydoğu yönündeki hücrelerde, taşıyıcı duvarlarda geçitler açılarak hücre dizisi boyunca bağlantı kurulduğu görülmüştür. (Şekil 8) Restitüsyon çizimlerinde bu geçitler kapatılmış, yıkılan duvar yerinde gösterilmiştir. Hücre 4 ve Hücre 5'in arasından, güneybatı yönünde arka bahçeye bir çıkış olduğu yapıdaki izlerden tespit edilmiş ve restitüsyon çizimlerine yerleştirilmiştir. (Şekil 9)

Güneybatı yönündeki bahçe zemininin zamanla dolduğu, özgün bahçe kotunun meşruta bahçesi ve helaların çıkışı ile aynı seviyede olduğu düşünülmektedir.

Medreseye ait hücrelerin döşemelerinin, Evvel Medrese'den örnekle, altıgen tuğla olduğu sonucuna varılmıştır. Revakların döşemesi yakın geçmişte yenilenmiştir. Döşemedeki izler, özgün döşemenin taş kaplama olduğunu göstermektedir.

Güneybatı cephesi üzerinde yer alan mevcut iki kapı açıklığının özgün olmadığı anlaşılmıştır. Yüzyıl başına tarihlenen haritalarda, arka bahçede bugünkü bölücü duvarın var olmadığı görülmüş ve bu tespit restitüsyona yansıtılmıştır. Medresede kullanılan ahşap pencere kapaklarının, Süleymaniye Camii'ndeki kapakların benzeri olduğu tespit edilmiştir. Hücrelerde ocak nişlerinin bir kısmının doldurulduğu, aslında nişlerinin daha derin

olduğu tespit edilmiştir. Ocak yaşmakları için Külliye'de görülen yaşmaklar incelenmiş ve uygun olduğu düşünülen bir örnek restitüsyon çizimlerinde kullanılmıştır.

Medresenin alt katında yer alan çarşı bölümünde dükkânların özgün cephe düzeni restitüe edilmeye çalışılmıştır. W. Müller-Wiener'in fotoğraflarına dayanılarak, dükkân girişlerinde yaklaşık 40 cm yüksekliğinde sekiler bulunduğu, cephelerinin ahşap kepenklerle örtüldüğü, dükkân dizisi boyunca uzanan saçığın özgünlüğünü korumadığı tespit edilmiş ve elde edilen bulgular restitüsyona yansıtılmıştır. Bazı dükkânlarda ocak bulunduğu (Dükkân 4 ve Dükkân 8) baca izlerinden anlaşılmakla birlikte, diğer dükkânlarda ocak bulunduğu dair bulguya ulaşılamamıştır.

Restorasyon: Külliye'yi oluşturan tüm yapılar için geçerli olduğu gibi Sani Medrese'de de, yapının özgün malzemesiyle ve geleneksel tekniklerle onarılıp sağlamlaştırılması, yok olan kısımlarının da tamamlanarak mimari bütünlüğe kavuşturulması ve yapının niteliksiz eklerinden ayıklanması önerilmiştir. Revak açıklıklarını örten demir doğramalı cam bölmelerin özgün olmamakla birlikte, nitelikli bir tasarıma sahip olmaları ve kütüphane işlevini desteklemeleri nedeniyle yerinde tutulması düşünülebilir.

Pervititch haritalarına ve Ali Saim Ülgen'in çizimlerine dayanılarak restitüe edilen helalar, çağdaş malzeme kullanılarak yeniden düzenlenmelidir. Hücre 1 ve Hücre 2 arasından kaldırılan duvar ve Medresenin güneydoğu yönündeki hücrelerde açılmış olan geçitler, özgün hâline uygun olarak yeniden yapılmalıdır. Restitüsyona uygun olarak, güneybatı yönünde Hücre 4 ve Hücre 5'in arasında olduğu tespit edilen ve günümüzde lojman

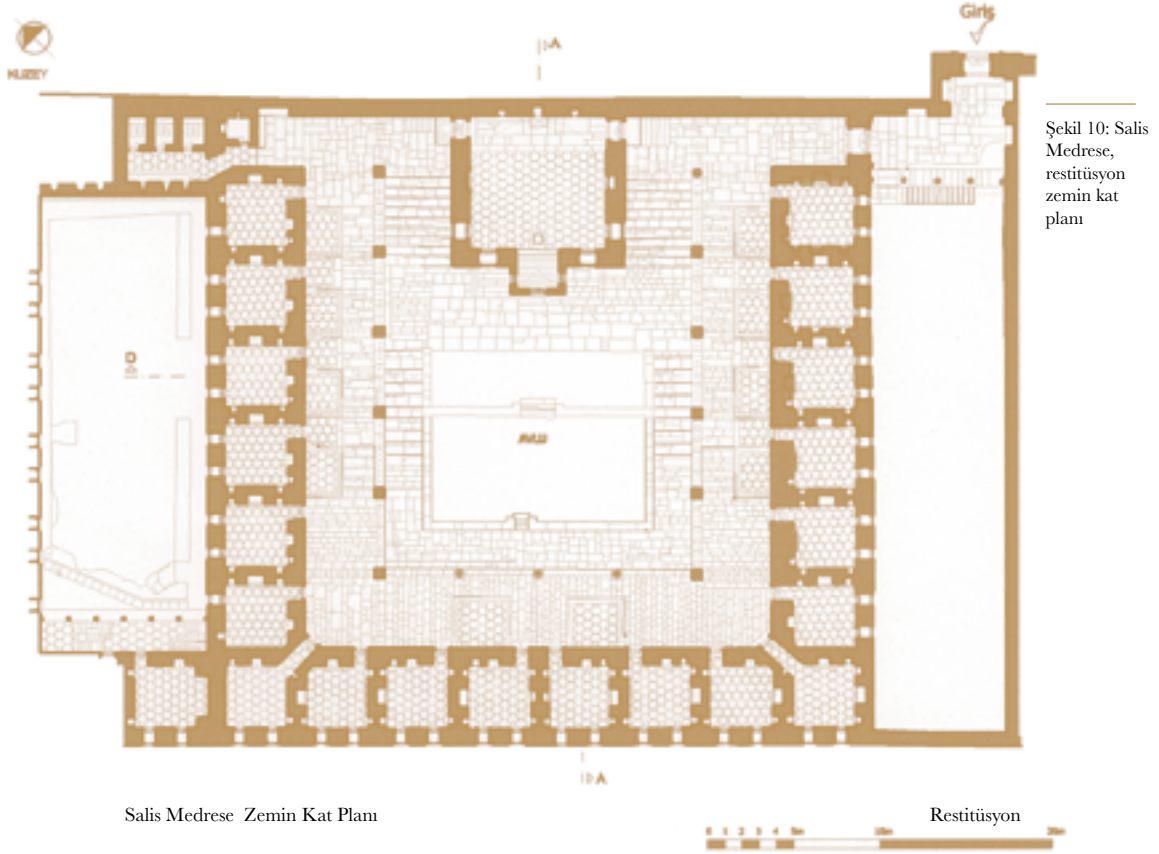
olarak kullanılan muhdes yapıya bağlanmış olan çıkış, söz konusu yapı kaldırıldıktan sonra yeniden düzenlenmelidir.

Arka bahçe zemininin kötü, özgün seviyesine getirilmelidir. Güneybatı cephesindeki özgün olmayan kapı kanatlarının yerine, o dönemin örneklerine uygun olarak ahşap kapı kanatları yerleştirilmelidir. Pencere açıklıklarında, demir lokma parmaklıkların korozyonunun temizlenmesi, günümüz ahşap doğramalarının onararak yerinde tutulması ve demir kapakların kaldırılarak yerine, Evvel Medrese'deki ahşap kapakların benzerlerinin kullanılması önerilmektedir. Döşemelerde, revaklarda taş kullanılması, eyvan ve hücrelerde ise, restitüsyona uygun olarak, altıgen tuğla döşeme yapılması önerilmektedir. Hücrelerdeki niş dolguları temizlenmelidir. Ancak, kütüphane kullanımını engellememesi açısından (kütüphane raflarının oluşu) yaşmakların yapılmasından vazgeçilebilir.

Alt katı oluşturan dükkânlarda Evvel Medrese'nin dükkânlarında tanımlanan müdahalelerin aynı uygulanacaktır.

Salis Medrese ve Mülazımlar Medresesi

Salis Medrese, Tezkirelerde ve Vakfiye'de adı geçen medreselerden biridir. Salis Medrese, Rabi Medrese'nin tümüyle simetriği olup, bir avlu ile birbirinden ayrılmaktadırlar. Eğitimden faydalanarak her iki medresenin alt katında dar bir avluya bakan Mülazımlar Medresesi oluşturulmuştur. Bu bölümün medrese olmayıp mülazımların barınması amacıyla yapıldığından bahseden kaynaklar da bulunmaktadır. Her iki medrese, Bursa'da Bayezid Darüşşifası'nın ilk örneği olduğu, eğimli bir araziye uyumlu bina yapmanın ustaca çö-



Şekil 10: Salis Medrese, restitüsyon zemin kat planı

zümlemlerle sağlandığı nadir yapılar arasındadırlar. (Şekil 10)

Restitüsyon ve Restorasyon: Salis Medrese, mekânsal özgünlüğünü büyük ölçüde korumuştur. Bu bağlamda herhangi bir restitüsyon sorunu yoktur. Eskimeye bağlı olarak bazı malzemelerin ve detayların değiştirilmesiyle karşılaşılmaktadır. Yapıda ciddi bir yapısal sorun ve hasar da bulunmamaktadır. (Şekil 11)

Medresenin ana girişinin yer aldığı güneybatı cephesi yol kotunun altında kalmıştır. Restitüsyon çizimlerinde yol kotu yaklaşık 1.30 metre düşürülerek özgün olduğu düşünülen kota indirilmiştir. Salis ve Rabi Medreselerin arasında kalan avlu kotunun yaklaşık 10.00 metre düşürüldüğü tahmin edilmektedir.

Restitüsyon çizimlerinde özgün olduğu düşünülen kota yükseltilmiştir.

Yakın döneme tarihlenen ahşap pencere doğramaları kaldırılarak, yerlerine 16. yüzyıla uygun ahşap kapaklar yerleştirilmiştir. Eksik olan demir lokma parmaklıklar tamamlanmıştır. Bazı hücrelerde (Hücre 17) duvar örülerek kapatılmış olan pencereler açılarak, ahşap kapak ve demir lokma parmaklık eklenmiştir. (Şekil 12)

Özgün kurşun örtüsü tamamen sökülerek, çimento esaslı şap ile kurşun taklidi örtülen kubbe ve tonozlar yeniden kurşun kaplanmalıdır.

Taş bacalardan eksik olanlar, mevcut örneklerle göre tamamlanmıştır.

Şekil 11: Salis Medrese, restitüsyon D-D kesiti



A-A Kesiti

Restitüsyon



Salis Medrese D-D Kesiti

Restitüsyon



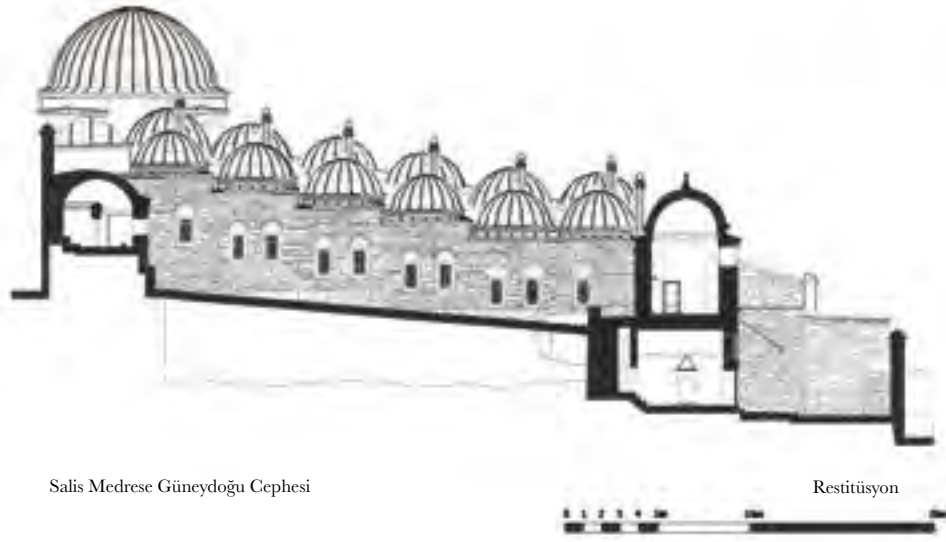
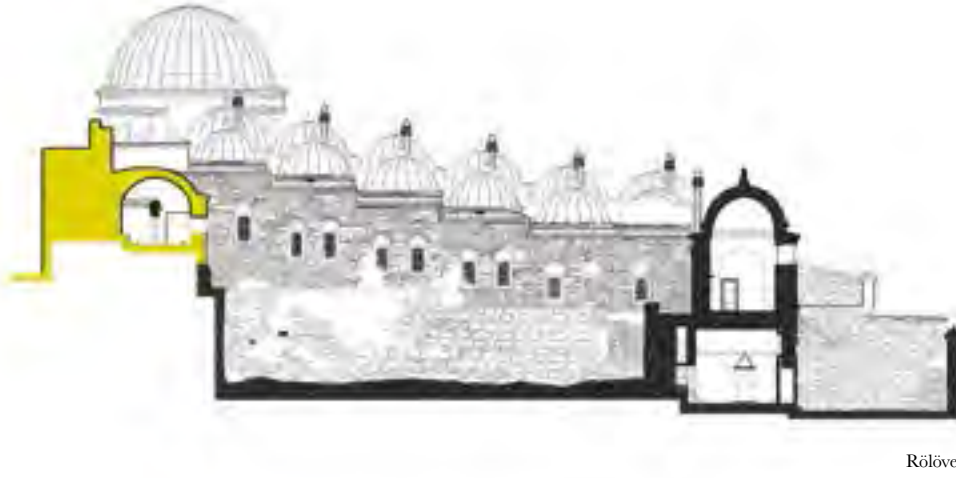
Güney yönünde bulunan helaların günümüzde mevcut olmayan hela taşları, dönem örneklerine göre restitüe edilmiştir.

İki medrese arasında kalan avluda bulunan helaların üst örtüsünde, günümüzde sadece izleri görülen fil gözleri, mevcut izlere göre bütünlenmiştir.

Dershanenin cumbasında özgün olmayan zemin kaplaması kaldırılıp, ahşap döşenmiştir.

Bazı hücrelerde (Hücre 8, Hücre 11, Hücre 12) zemin kaplamalarının özgün olmadığı tespit edilmiş, mevcut zemin kaplaması kaldırılarak, özgün olduğu düşünülen şeshane (altıgen) tuğlası yapılmıştır.

Mülazımlar Medresesi bölümünde, avlunun özgün olmayan zemin kaplaması kaldırılarak küfeki taş kaplama yapılmıştır. Giriş kapısı özgün olmadığı için dönemine uygun olarak restitüe edilmiştir. Giriş kapısının yanında bulunan özgün olmayan çeşme restitüsyon



Şekil 12: Salis Medrese, rölöve ve restitüsyon güneydoğu cephesi

çizimlerinden kaldırılmıştır. Medresenin cephesindeki ahşap saçığın üzeri kurşun kaplanmıştır.

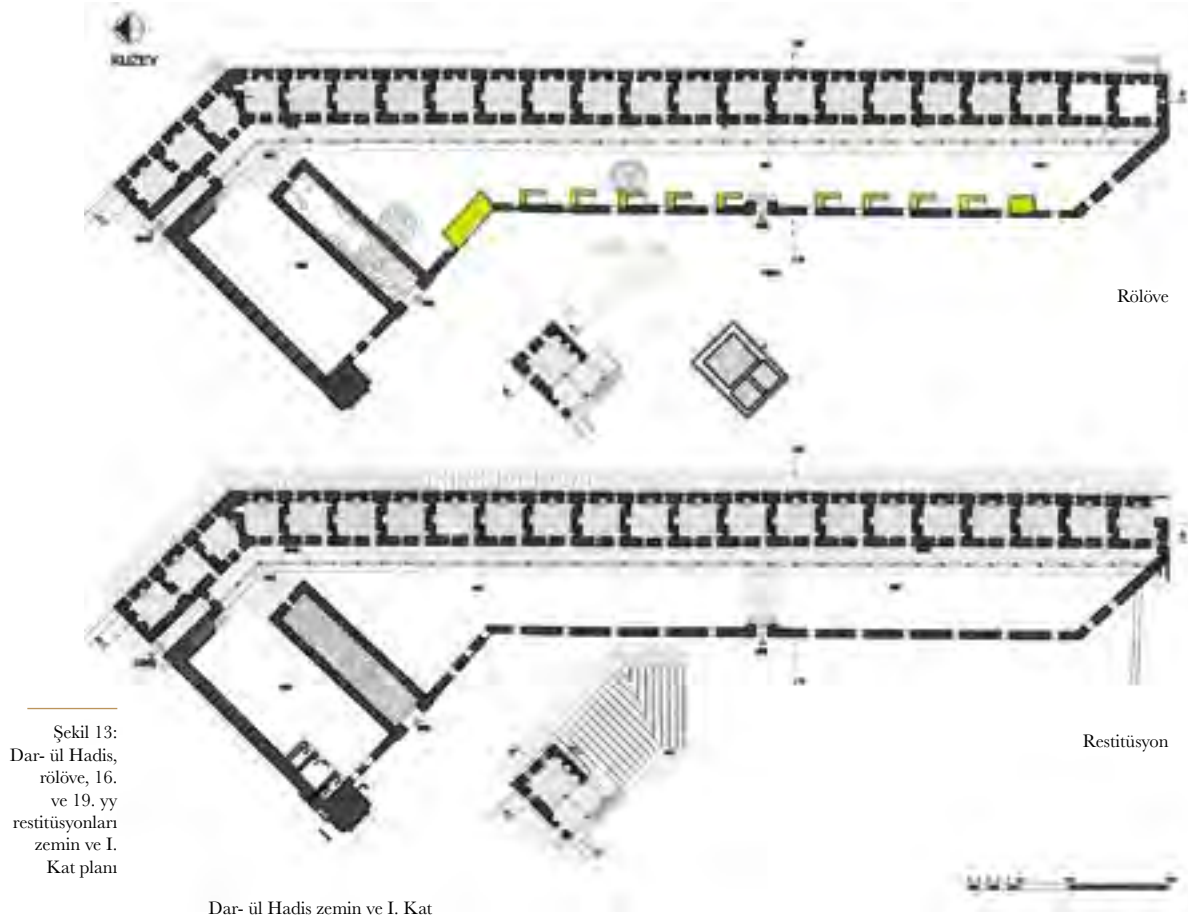
Salis Medrese'nin restorasyonu restitüsyon kararlarına bağlı kalınarak gerçekleştirilmelidir.

Darülhadis

Darülhadis'in dershanesinin olmaması bir restitüsyon sorunudur. Ömer Lütfi Barkan'a

göre, bugün Darülkurra olarak adlandırılan binanın özgün durumunda Darülhadis'in dershanesi olduğu belirtilmektedir. Medrese hücrelerinin kuzeyinde yer alan fevkani yapının üst katının dersane olduğu akla gelmekle birlikte kesin bir kanıya varılamamaktadır. (Şekil 13)

Restitüsyon: Darülhadis, yapıldığı tarihten günümüze kadar birçok müdahale ile karşı karşıya kalmış, 1950'li yıllardaki onarımlarda



Şekil 13:
Dar-ül Hadis,
rölöve, 16.
ve 19. yy
restitüsyonları
zemin ve I.
Kat planı

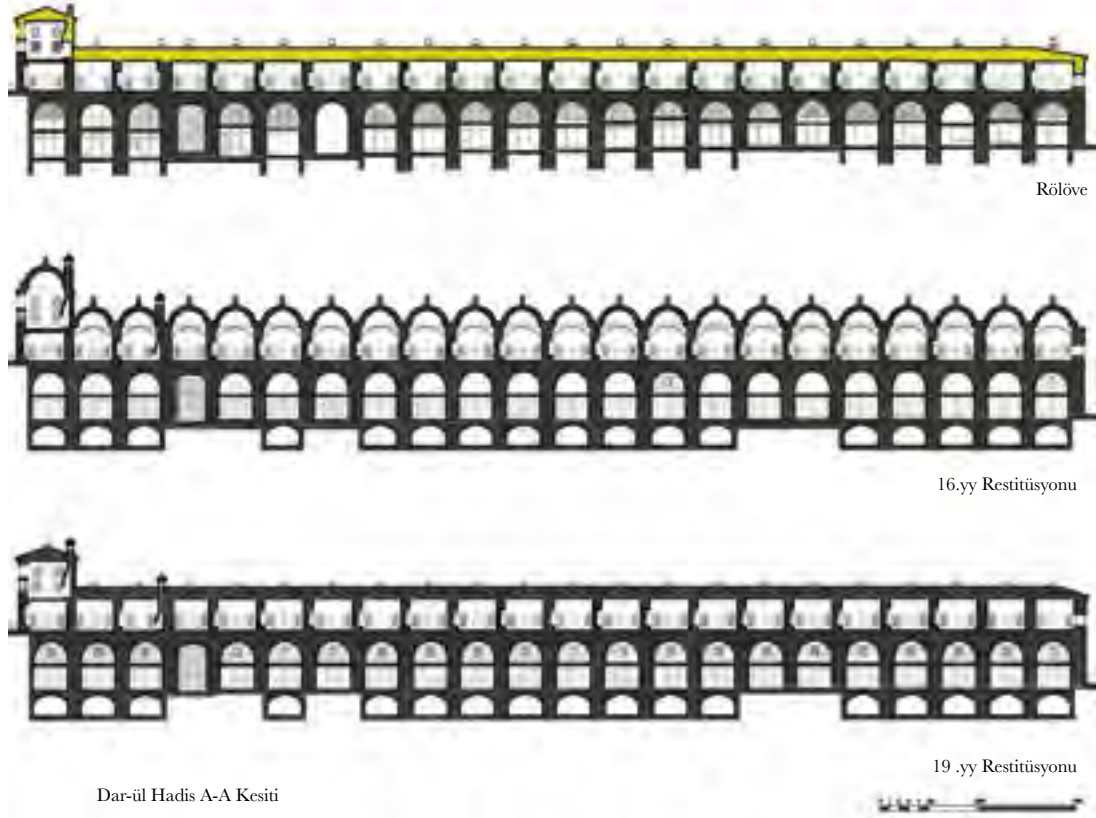
Dar-ül Hadis zemin ve I. Kat

bugünkü durumunu almıştır.⁵ Yapının, 2005 yılının Nisan ayında yapılan rölövesinde tespit edilen görünümü, 2006 yılı sonbaharında yapılan, izinsiz olduğu bilinen, nitelsiz uygulamayla önemli ölçüde değiştirilmiştir. Bu kapsamda, bir bölümü daha önceden ortadan kaldırılmış olan özgün detayların kalan bölümü de yeni kaplamaların altında kalmıştır.

Külliyenin bütünü ve Mimar Sinan'ın diğer yapıları göz önünde bulundurulduğunda Darülhadis'in kubbeli bir yapı olarak tasarlanmış olduğu tahmin edilmektedir⁹. Günümüzde çatılı bir yapı olan Darülhadis'in İstanbul'un yaşadığı deprem veya yangınlardan birinde kubbelerden oluşan üst örtüsünü kaybettiği düşünülse de, M. Lorichs'in 1557 yılına ait Süleymaniye Külliyesi'ni gösteren

gravüründe yapının kubbesiz çizilmiş olması, bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır. Lorichs'in gravürü kesine yakın bir kamı oluşturmakla birlikte, yapının başlangıçta kubbe üst örtülü olarak tasarlandığı, ancak uygulamada bundan vazgeçilmiş olabileceği düşüncesiyle, kubbeli bir restitüsyon denemesi yapılmıştır (Alternatif 1). Bilimsel amaçlı yapılan bu denemeye ek olarak, "Alternatif 2" adı altında yapının çatılı hâlinin restitüsyonu da yapılmıştır.

Alternatif 1: Hücrelerin tamamı birer kubbeyle örtülmüş ve üzerleri kurşun kaplanmıştır. Hücre önlerinde ahşap direkli bir revak vardır ve revağın üst örtüsü tek yöne eğimli ahşap çatıdır. İki katlı köşk binasının üst kısmının giriş bölümünde iki kubbeyle örtülü bir



Şekil 14:
Dar-ül Hadis,
rölöve, 16.
ve 19. yy
restitüsyonları
A-A kesiti

Dar-ül Hadis A-A Kesiti



Şekil 15:
Dar-ül Hadis,
rölöve, 16.
ve 19. yy
restitüsyonları
B-B kesiti

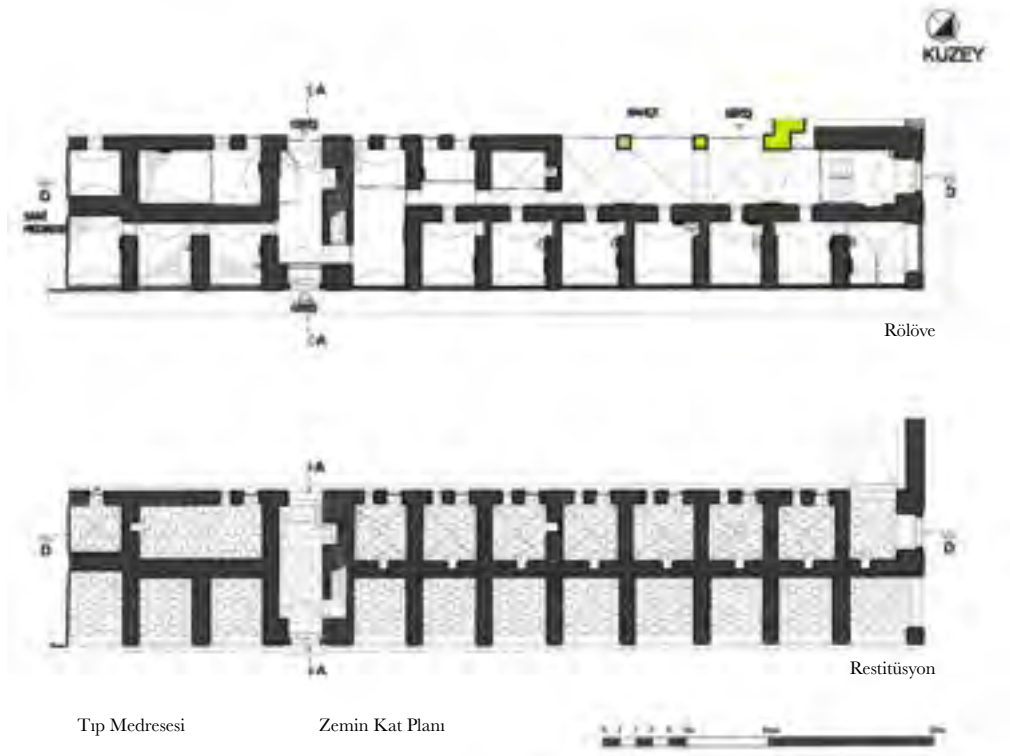
revak bulunmakta, ana mekân ise büyük, tek bir kubbeyle örtülmektedir.

Alternatif 2: Plan şemasında Alternatif 1'e göre herhangi bir değişiklik yoktur. Temel farklılık, kubbe üst örtülerinin yerine iki yöne eğimli kurşun üst örtülü çatıların gelmesidir.

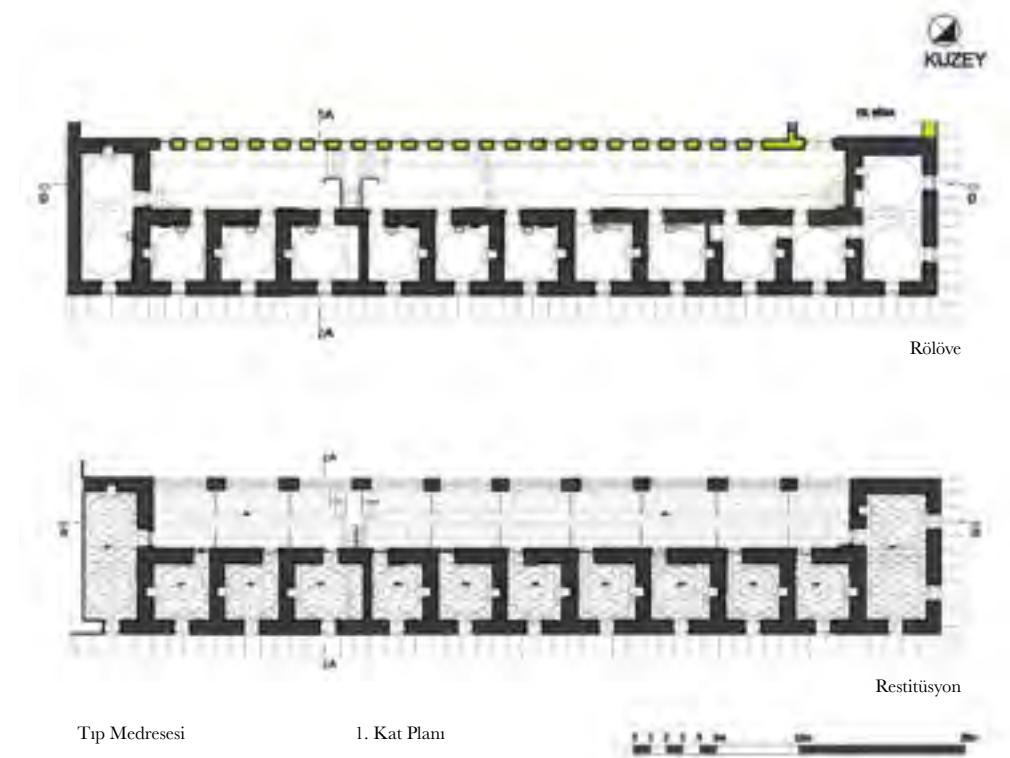
Bu bağlamda yapının kuzey yönündeki iki katlı köşkün üst örtüsünün de kurşun kaplı kırma çatı olduğu restitüsyon çizimlerinde gösterilmiştir.

Günümüzde yapının üst örtüsünün betonarme plak olması ve plağın revak bölümünde

Şekil 16: Tıp Medresesi, rölöve ve restitüsyon zemin kat planı



Şekil 17: Tıp Medresesi, rölöve ve restitüsyon I. Kat planı



taş görünümlü imitasyon sütunlara oturması yapının en temel restitüsyon sorunudur. Betonarme plak tavan ve imitasyon sütunlar 1950'lerdeki onarımda yapılmış olmalıdır. Restitüsyonda çatının strüktürünün ahşap olduğu, revak bölümünde eğimli ahşap çatının, ahşap direklere oturduğu öngörülmüştür. Günümüzde betonarme olan hücre tavanların ahşap çatalı tavan olduğu tahmin edilmektedir. (Şekil 14,15)

Mevcut ahşap doğramalı camlı pencerelerin yerine ahşap kapaklar ve 16. yüzyıla uygun yağmıklı ocaklar restitüsyon çizimlerinde yerlerini almıştır. Oda kapıları ve pencere doğramaları yine dönemine uygun örneklerle restitüe edilmiştir.

Darülhadis'in günümüzdeki tuvaletleri yakın dönem ekidir. Özgün helaların nerede olduğuna dair herhangi bir veri yoktur. Yapının helasız olmayacağı düşünülerek, analogi yoluyla yapının en uygun olduğu düşünülen kuzey yönündeki avluya dört gözden oluşan bir hela grubu yerleştirilmiştir.

Darülhadis'in alt katında kalan dükkânların plan düzeni özgün olmakla birlikte, cephe-leri niteliksiz modern malzemelerden oluşmaktadır. 16. yüzyılda dükkânların ahşap kepenklerle örtüldüğü fikrinden hareketle, restitüsyon çizimleri oluşturulmuştur. Buradaki dükkânların kat yüksekliğinin fazla olması, ara kat olabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda, ahşap konstrüksiyon bir ara kat restitüsyon çizimlerine yerleştirilmiştir. Rölöve çalışması sırasında bazı dükkân-



Rölöve

Şekil 18: Tıp Medresesi, rölöve, restitüsyon ve restorasyon Güneydoğu cephesi



Restitüsyon



Restorasyon

Tıp Medresesi Güneybatı Cephesi



ların (D01-D05, D07-D14, D17-D21) altında tespit edilen tonozlu bodrum katın tüm dükkânlarda olabileceği düşünülmüş ve restitüsyon çizimlerinde bu şekilde gösterilmiştir. Dükkânların önünden geçen Dökmeciler Caddesi'nin yol kotunun zaman içerisinde yükseltildiği ve dükkânların altına kaldığı tespit edilmiştir. Yol kotu güneydoğu yönünde yaklaşık 80-90 cm düşürülerek restitüsyon çizimleri oluşturulmuştur.

Darülhadis'te döşemelerde, gerek hücre içlerinde, gerekse revakta taş kaplama kullanıldığı mevcut izlerden anlaşılmaktadır. Bazı dükkânlarda görülen altın tuğla döşemenin, tüm dükkânlarda kullanıldığı kabul edilebilir.

Restorasyon: Darülhadis, geçirdiği köklü onarıma bağlı olarak yapı elemanı bazında özgünlüğünü büyük ölçüde kaybetmiştir. Yapı, özgün olmayan, nitelsiz tüm eklerden arındırılmalıdır ve restitüsyona dayalı yeniden yapıma yönelmelidir. Restorasyon kapsamında, statik açıdan sorun yaratmadığı takdirde, yapının mevcut beşik çatısının korunması uygun görülmüştür. Çatının eksik kurşun kaplamaları tamamlanmalıdır. Mevcut kirpi saçaklar ve revak bölümünün çatısını taşıyan mevcut imitasyon taş sütunları korunabilir.

Pencerelerin nitelsiz demir parmaklıklarının tamamı restitüsyona uygun demir lokma parmaklıkla değiştirilmeli, mevcut ahşap doğramalar da yenilenmelidir. Avlu duvarlarının ve güney cephesine ait duvarların, gerekli cephe temizliği ve onarımlar yapıldıktan sonra mevcut hâliyle bırakılması önerilmiştir. Mevcut tuvaletlerin kaldırılarak, restitüsyon çizimlerinde helalar için ayrılan alanda, bay-bayan tuvaletleri ve mutfaktan oluşan, çağdaş malzeme kullanılarak inşa edilecek, bir ıslak hacim önerisi getirilmiştir.

Ayrıca restitüsyona dayalı olarak; hücre tavanlarının çıtalı ahşap tavana dönüştürülmesi; Cami'nin ahşap pencere kapaklarından faydalanılarak çizilen ahşap kapakların hücrelerde kullanılması; mevcut ahşap kapıların yerine restitüsyona uygun olarak imal edilecek yeni kapıların yerleştirilmesi; hücrelerdeki ocaklara mevcut izlerden yararlanarak taş yaşımlar yapılması; zeminde özgün olduğu düşünülen mevcut taş kaplamanın bırakılması; avlu duvarları üzerinde yer alan ve hâlihazırda kapatılmış olan pencerelerin özgün durumlarına getirilerek demir lokma parmaklık eklenmesi; avlu duvarları üzerindeki mevcut taş harpuştaların korunması; nitelsiz avlu kapısının, dövme demir kaplı ahşap kapı ile değiştirilmesi; avlu kapısından hücrelere giden aks boyunca zemine taş kaplanması; avlu duvarlarının dışında zemin kotunun eşik kotuna kadar indirilmesi; dükkân cephelerinde özgün kurşun örtülü ahşap saçığın mevcut taş konsollara oturacak şekilde yeniden yapılması; mevcut tuğla bacaların, Külliye'nin diğer birimlerinde kullanılan taş şapkallı tuğla baca formu kullanılarak değiştirilmesi önerilmiştir.

Tıp Medresesi (Darüttıbb)

Süleymaniye Vakfiyesi'nde, hakkında bilgi bulunan Tıp Medresesi'nin özgün işleviyle kullanıldığını gösteren son belge 1852-1853 tarihini taşımaktadır. Bu tarihten bir müddet sonra terk edilen yapı, Aralık 1918'de yangın mağdurlarınca kullanılmış, 1928'de İstanbul Vilayeti Daimi Encümeni'nce kiraya verilmek istenildiği bilinmektedir. 1944-1945 yıllarında, Dr. Lütü Kırdar'ın valiliği ve belediye başkanlığı zamanında köklü bir onarım geçiren yapı, 1946 yılından günümüze "Süleymaniye Doğum ve Kadın Hastahıkları

Hastanesi” olarak kullanılmaktadır.¹⁰ (Şekil 16,17)

Restitüsyon: Tıp Medresesi, Süleymaniye Külliyesi’nin en çok değişime uğramış yapılarından biridir. 1946 yılında yapı hastaneye dönüştürülürken, pek çok özgün detayı gibi, plan şemasının da büyük ölçüde değişime uğradığı anlaşılmaktadır. Çeşitli kaynaklarda yapının restitüsyonuna yönelik birbirinden farklı denemeler yapıldığı, araştırmacıların yapının avlulu klasik şemaya sahip bir medrese olup olmadığı konusunda ikiye ayrıldığı görülmektedir. (Şekil 18)

Ali Saim Ülgen, Ömer Lütfi Barkan ve Gönül Cantay çizimlerinde yapının avlulu bir medrese olduğunu ileri sürmektedir. Doğan Kuban ise yapının bugünkü kütlelerinde olduğu savındadır. Konu derinlemesine incelendiğinde ilk fıkri savunan araştırmacıların sağlam bir veriye dayanmadan, hipotetik olarak bu restitüsyonu oluşturdukları anlaşılmaktadır. Yapının avlulu, avlunun etrafını hücrelerin sardığı bir düzenleme olduğunu düşündürecek bir gravür, fotoğraf, çizim veya kazı neticesinden hiçbir araştırmacı bahsetmemektedir. Dolayısıyla, yapının 16. yüzyıldaki kütlelerinin bugünkü kütlelerinden farklı olmadığı düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Tıp Medresesi’nin içerisinde, İstanbul’daki diğer darüşşifalara da ilaç üreten “Darül akakir”in bulunduğu bilinmektedir¹¹. İ.Ü. İstanbul Tıp Fakültesi Deontoloji ve Tıp Tarihi Anabilim Dalı öğretim üyesi Prof. Nuran Yıldırım’dan alınan şifahi bilgilere göre, ilaç yapımı o dönemlerde tamamen bitkisel hammaddeye dayanmakta ve bu bitkilerin kontrol altında üretilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, Medrese’nin arkasındaki büyük bahçenin tıbbi bitki üretimi için kullanıldığı görüşü, günümüzdeki plan şemasının özgünlüğü olasılığını

desteklemektedir. Eski haritalara baktığımızda, bugünkü binanın arkasındaki bölümün, 1913 tarihli Alman Mavileri, 4 Ağustos 1926 tarihli ve Beşinci Mıntuka Mühendisliği imzalı kadaastro eskizi ve 1935 tarihli Pervititch Sığorta haritalarında hep “bahçe” olarak gösterildiği görülmektedir. 1946 yılında yapının hastaneye dönüştürülmesi esnasında, daha önceleri tıbbi bitki üretimi yapıldığı bilinen geniş bahçeye, ek binalar inşa edilmiştir.

Mevcut yapının mekânsal düzeni incelendiğinde, yapının üst katının özgün plan şemasını büyük ölçüde koruduğu görülmektedir. Avluya bakan üst kat revağı 1946 yılındaki restorasyonda kapatılmış olmakla birlikte, revağın etrafındaki hücreler genel olarak bütünlüğünü korumaktadır. Zemin katta, plan şemasına en büyük müdahale sokağa açılan dükkân dizisinin, duvar örülerek ve önlerine camekân yerleştirilerek, dışarıya kapatılması ve hastane işlevine bağlı olarak bu mekânlara yapı içerisinden giriş sağlanmasıdır. Hücrelerle dükkânlar arasında yer alan ocak nişleri kapıya dönüştürülerek, bu mekânların iç tarafla bağlantısının kurulduğu, ayrıca dükkânlar arasındaki duvarlara kapı açılarak birbirlerine geçiş sağlandığı tespit edilmiştir. Zemin katta avlu tarafına bakan hücre dizisinin, yeni işlevine bağlı olarak büyük ölçüde değiştirildiği, hücrelerin avluya açılan duvarlarının kaldırılarak camekânla örtüldüğü anlaşılmaktadır. Anılan duvar yüzeylerinde, ahşap künde-kari kapı ve demir lokma parmaklıklı pencereler bulunduğu ön görülmektedir.

Yapının 1946 yılında geçirdiği onarımdan önceki hâline yönelik bilgi ve belgeler son derece kısıtlıdır. Alman Arkeoloji Enstitüsünden alınan fotoğraflarda, yapının söz konusu onarımdan önce büyük ölçüde tahrip edilmiş olduğu ve özgünlüğünü kaybettiği görülmek-

tedir. O dönemde yapılan onarımın belgelenmeden yapıldığı veya belgeleri kaybolduğu için yapının kapsamlı restitüsyonunun yapılması günümüz için olası değildir. Plan şemasının ve mekânsal düzenin büyük ölçüde değişmesinin yanı sıra tüm yüzeylerin sıvanmış, kaplanmış olması nedeniyle restitüsyona yardımcı olacak bulgulara ulaşmak bugün için olanaksızdır. Yapı restorasyona alınmadan önce tüm kaplama ve sıvalar raspa edilmeli, çıkacak bulgulara göre restitüsyon çizimleri elden geçirilmelidir.

Tıp Medresesi'nin güneybatı duvarı 1946 yılındaki restorasyonda aslına sadık kalınmaksızın tamamen yenilenmiştir. Alman Arkeoloji Enstitüsünden alınan ve onarım öncesini gösteren fotoğraflarda, bu cephenin en az üç dönemin (16. yy., 18. yy., 19. yy.) örgü tekniklerini içerdiği ve çok bozulmuş olduğu izlenmektedir. Onarımda bu izler tamamen yok edilerek yeni, niteliksiz bir doku oluşturulmuştur. Üst kat revağının özgün olmadığını düşündüğümüz küçük açıklıklardan oluşan bir pencere dizisiyle kapatılmış avlu cephesi olduğu gibi yenilenmiş, alt kat hücrelerinin cephe görünimleri yer yer duvar kaldırma, yer yer yeni duvar örme yoluyla özgün hâlden uzaklaştırılmıştır.

Restitüsyonda, yapının üst katındaki revağın üst örtüsü Külliye içerisindeki yapılarla analogi yapılarak yeniden biçimlendirilmiştir. Bu revağın dokuz taş ayağa oturan üstten teğetli sivri on adet kemerden oluşan bir düzene sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Revak ayaklarının birbirine metal gergilerle bağlandığı, döşemeye oturan mermer korkuluklarının bulunduğu ve üzerinin tek eğimli ahşap kurşun kaplı çatı ile örtüldüğü restitüsyon çizimlerinde gösterilmiştir.

Çatı kotunda yer alan bacalardan yola çıkarak, zemin kat hücrelerinde birer ocak bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu ocaklar restitüsyon çizimlerinde şematik olarak gösterilmiş olup, bina muhdeslerden arındırıldıktan sonra elde edilecek bulgularla yeniden değerlendirilmelidir.

Evvel Medrese ve Sani Medrese'nin alt katında devam eden Tiryakiler Çarşısı'nın devamı olduğu düşünülen dükkânların dışarıyla ilişkisi tekrar kurulmuştur. 16. yüzyılda dükkânların ahşap kepenklerle örtüldüğü bildirildiğinden restitüsyon buna göre oluşturulmuştur. Günümüzde dükkânların önünde birinci kat döşemesi hizasında cephe boyunca devam eden, demir desteklerle taşınan, geniş bir ahşap saçak bulunmaktadır. 2005 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından yaptırılan bu saçak, 19. yy. fotoğraflarından faydalanılarak, özgün malzemesiyle değil çelik konstrüksiyonla imal edilmiştir. Alman Arkeoloji Enstitüsünden alınan fotoğraflardan, dükkânların sekili olduğu anlaşılmış ve yol kotu 10cm kadar indirilerek bu seki yeniden oluşturulmuştur. Kapı ve pencere kapakları analogi yolu ile benzer dönem örneklerinden yola çıkılarak restitüe edilmiştir.

Yakın zamanda yapılan boya badana esnasında hücrelerin kubbe etekleri ve kubbelerin pendentif geçişlerine, rumi ve palmetlerden oluşan bitkisel motifli kalemişi bezemeler eklenmişse de bunların yapının özgün hâlinde var olup olmadığı bilinmemektedir.

Restorasyon: Tıp Medresesi'nin sağlıklı restorasyon projesi; ancak, uygulama sırasında yapıdaki ekler arındırılıp, duvarlara raspa yapıldıktan sonra gerçekleştirilecek restitüsyona dayanılarak hazırlanabilir.

Tıp Medresesi'nin avlusunda yer alan hastane yapılarının yerinde tutulması, hastane ile Tıp Medresesi arasına daha sonra inşa edilen niteliksiz yapıların kaldırılması gerekmektedir. Böylelikle avlu, niteliksiz yapılardan arındırılırken Medrese'ye yeni bir işlev verildiğinde, 1950 yılına tarihlenen nitelikli yapılarla bir arada kullanılması sağlanmış olacaktır.

Restorasyonda bugünkü durumunun, niteliksiz ekler dışında, olabildiğince korunması öngörülmelidir. Zemin katta dükkân açıklıklarının önünde oluşturulan duvar ve camlı doğramalar kaldırılmalı, bu mekânlar özgün işlevlerine dönüştürülerek dükkân olarak kullanılmalıdır. Bu katta avluya bakan hücre dizisinin özgün hâline dönüştürülmemesi, mevcut görünümünün iyileştirilerek sürdürülmesi uygun görülmektedir. Hücrelerle dükkânlar arasındaki geçişler, restitüsyona dayanılarak, ocak nişlerine dönüştürülmelidir. Hücreler arasındaki (Z08-Z09-Z10) geçitler özgün olmadığı için kapatılmalı, Z08 mekânının özgün girişi revak üzerinden sağlanmalıdır.

Güneybatı cephesinde 1946 tarihinde yapılan onarımdan kaynaklanan niteliksiz cidar kısmen sökülerek restitüsyona uygun olarak

yeniden yapılmalıdır. Bu bağlamda, 18. ve 19. yüzyıllardan kaldığı düşünülen duvar parçaları korunarak üç gözlü revak düzeninin tuğla kemerleri ile kapı ve pencerelerin, kesme taş sövelerin ve tuğla hafifletme kemerlerinin 16. yy. örneklerine göre yenilenmesi önerilmektedir.

Hücrelerin zemini şeshane tuğlası, giriş bölümü kesme taş döşenecektir. Zemin ve birinci katta mevcut olan pvc kapılar ahşap künde-kari kapı olarak, pencereler ise demir lokma parmaklık, ahşap doğrama ve ahşap kapak olarak değiştirilmelidir. Restitüsyon çizimlerinde, mevcut bacalara dayanılarak varlığı anlaşılan ocaklar, uygulama esnasında yapılacak raspanın ardından ortaya çıkacak izlere göre projelendirilmelidir. Kuzeydoğu cephesindeki pencerelerin demir lokma parmaklıkları yerinde tutulacak, arkasına ahşap doğrama yerleştirilecek ve ahşap doğramanın arkasına da restitüsyona uygun olarak ahşap kapak eklenecektir. Dükkânların açıklıklarına, restitüsyona uygun olarak ahşap kepenk yapılması önerilmiştir. Ahşap kepenkli dükkân kapılarının arkasına, ahşap camlı ve ortasında kapı boşluğu bulunan çağdaş doğ-



Şekil 19 : Dar-ul Kura, restitüsyon zemin kat planı, 2-2 kesiti ve Güneydoğu görünüşü

rama yerleştirilmesi uygun olacaktır. Bacalarda görülen malzeme eskimleri onarılarak, hasarlı alemler tamamlanmalıdır.

Darülkurra

Günümüzde “Darülkurra” olarak adlandırılan yapının en önemli restitüsyon sorunu işlevidir. Bu yapının işlevi hakkında özgün kaynaklarda net bir bilgi bulunmamaktadır. Mimar Sinan ile ilgili tezkerelerde ve Vakfiye’de darülkurra adına rastlanmamaktadır. “Türbedar Odası” olarak da adlandırılan bu yapıya geç dönem kaynaklarında “Darülkurra” adının verilmesi, zaman içerisinde işlevinin bu şekilde belirlendiğini düşündürmektedir. Öte yandan, Ömer Lütfi Barkan bu yapının, Darülhadis Medresesi’nin dershanesi olduğunu belirtmektedir. Darülhadis’in dışında ve uzağında yer alan bu yapının ders-hane olması ihtimal dışı görülmekte, nitekim Barkan da görüşünü herhangi bir kaynağa dayandırmamaktadır. Yapının yayınlarda genel olarak “darülkurra” olarak adlandırılması nedeniyle, bu çalışmada da aynı şekilde adlandırılmıştır. (Şekil 19)

Restitüsyon: Olasılıkla yüzyıllar içerisinde pek çok onarım gören yapının kubbesinin 1950’li yıllarda ihya edildiği belirtilmektedir. Ancak, bu ihyanın kapsamı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.²

Yapının, mekânsal ve kütsel olarak özgünlüğünü büyük ölçüde koruduğu anlaşılmaktadır. İç mekânda radyatör panelleri, nişin üstüne yapılmış ahşap süslemeler, nişlere sonradan eklenmiş ahşap kapaklar, lambalar, kalem işleri, ahşap perdelikler, yapının kuzeydoğu cephesindeki su deposu ve soba borusu ile girişteki muhdes odacıklar geç dönem ekleri olarak belirlenmiştir. Restitüsyon çizimlerinde güneybatı cephesinde kapıya

dönüştürülmüş olan pencere özgün hâline getirilmiş, mevcut örnekler bakılarak ahşap pencere kapakları eklenmiş ve muhdes merdiven çizimlerden kaldırılmıştır.

Giriş merdiveninin altındaki kapının, yapının altındaki sarnıca giriş verdiği, Kazım Çeçen’in *Süleymaniye Suyolları* adlı kitabından öğrenilmektedir. Ancak, sarnıcın içine girilmesi mümkün olmamıştır. Sarnıcın özgün olmayan demir kapısı analogi yoluyla dönemin benzer kapılarıyla karşılaştırılarak restitüe edilmiştir.

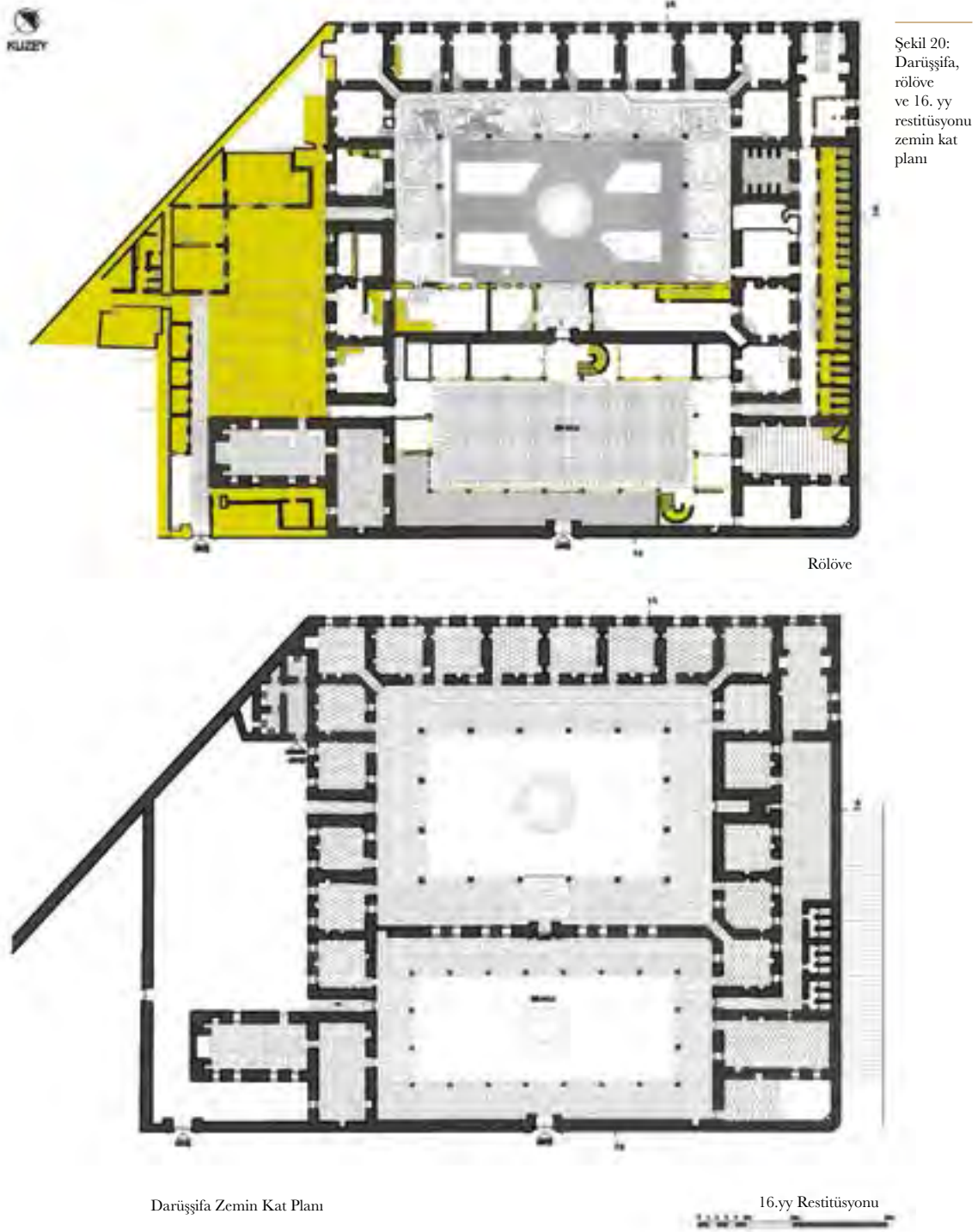
Kubbe eteğini çepeçevre dolaşan kalemışı süsleme şeridi ve pandantiflerin üzerindeki rumi ve palmetlerle oluşturulmuş kalemışı madalyonlar yakın zamanda yapılmıştır. Özgün bezemenin üzerinden yapıp yapılmadığı bilinmemektedir.

Restorasyon: Yapının çok önemli bir mekânsal ya da fiziksel sorunu bulunmamaktadır. Restorasyon kapsamında muhdeslerin kaldırılması, malzeme bozulmalarına müdahale edilmesi, sağlamlaştırma ve bütünleme yapılması gerekmektedir.

Darüşşifa

Süleymaniye Darüşşifası, Tıp Medresesi ile birlikte Miladi 1556’da (Hicri 963) tamamlanmıştır.¹² Vakfiyesi’nde hastaneye ihtiyacı olanlar için ve ilaç hazırlanmak üzere vakfedildiği belirtilmektedir. 40–50 yatağa sahip olan ve ayrı bir asabiye servisi de bulunan, bundan dolayı “Bimarhane” olarak da bilinen Darüşşifa’ya başvuran her hastanın, hastalık ayrımı yapılmaksızın kabul edildiği, Edirne Darüşşifası’nda olduğu gibi müzikle tedavi uygulandığı bilinmektedir.¹³ (Şekil 20)

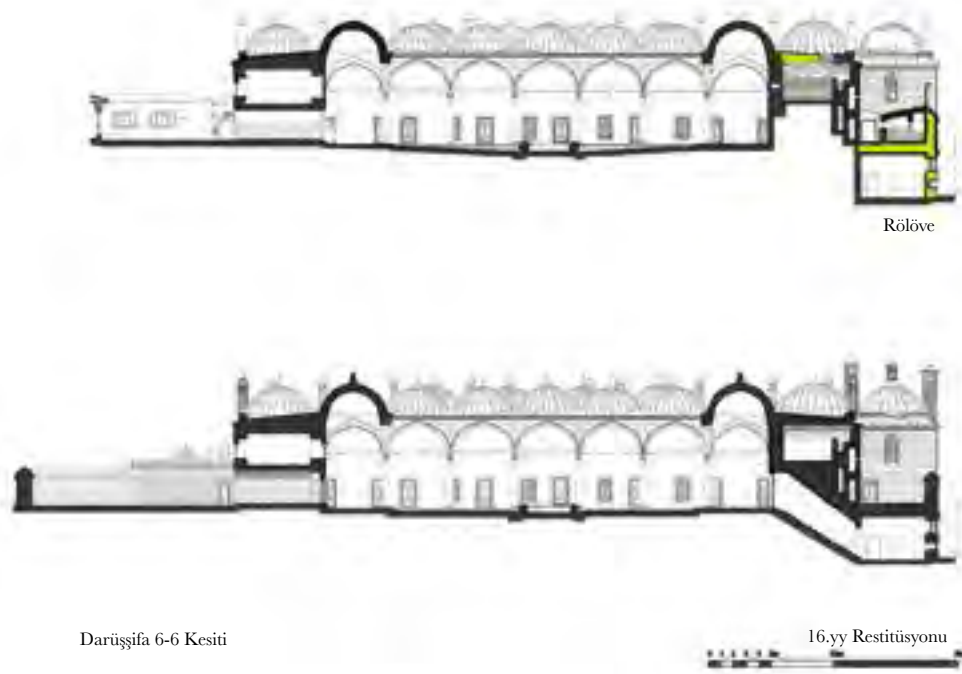
1845’te Darüşşifa’daki erkek hastalar yeni açılan Bezmiâlem Valide Sultan Gureba Hastanesi’ne nakledilmiş, 1865 kolera sal-



gınında, Darüşşifa bir süre kolerallılar için karantina olarak kullanılmış, daha sonra yeniden akıl hastalarına ayrılmıştır. Dr. Louis Mongeri'nin başhekimliği döneminde, 1870'lerde, Darüşşifa'da Toptaşı Bimarhane-

si'nden getirilen akıl hastaları, özellikle bodrumdaki dikdörtgen mekânda barındırılmış, bu tarihte görülen koleraya benzeyen bir "gastroenterit" salgını üzerine akıl hastaları yeniden Toptaşı'na taşınmıştır. 1873'ten son-

Şekil 21:
Darüşşifa,
rölöve
ve 16. yy
restitüsyonu
6-6 kesiti



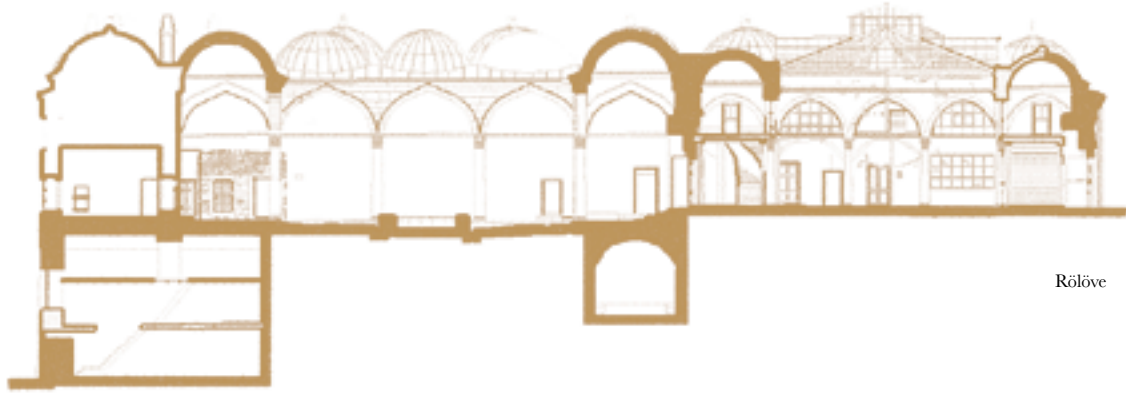
ra Darüşşifa binası, bir süre saraçhane olarak kullanılmış, 1887’de Harbiye Nezareti’ndeki askerî matbaa buraya taşınarak 1972’ye kadar faaliyetini sürdürmüştür. Yapının ana giriş kapısı üzerinde Hicri 1305 tarihli, yeşil zemin üzerine altın rengi eski harflerle “Matbaa-yı Askeriye” yazısı ve Sultan II. Abdülhamit’in tuğrası bulunmaktadır. 1974-2000 yılları arasında yatılı kız Kuran kursu olarak kullanılan Darüşşifa, günümüzde kendi hâline terkedilmiştir.¹³ (Şekil 21)

Restitüsyon: Darüşşifa, Külliye’nin en çok müdahale görmüş ve değişikliğe uğramış yapılarından biridir. 1887–1972 yılları arasında Askerî Matbaa, 1974-2000 yılları arasında da Kuran Kursu olduğu dönemlerde, yapıya çok sayıda ek yapılmış ve özgünlüğünü bozan müdahalelere maruz kalmıştır.

16. Yüzyıl Restitüsyonu: Yapı, 19. yüzyılda Matbaa’ya dönüştürülürken ön avlu demir+cam strüktürlü çatıyla kapatılmıştır.¹⁴ Dolayısıyla 16. yy. restitüsyonu yapılırken ön

avludan bu çatı kaldırılmıştır. Yapının görüldüğü ikinci ve daha kapsamlı müdahale 20. yüzyılda yatılı kuran kursu olarak kullanıldığı dönemde olmuştur. Bu dönemde yapının batısındaki bahçeye çok sayıda yeni yapı inşa edilmiş ve buradaki hamam, kullanılamaz hâle getirilmiştir. Yapının içerisinde çok sayıda ara kat yapılmış, avlu revakları kapatılmış, doğudaki avluda yeni bir tuvalet kütesi oluşturulmuştur. Sözü edilen tüm muhdes yapılar, ara kat, ek duvar ve benzeri nitelsiz ekler 16. yy. restitüsyonundan kaldırılmıştır. (Şekil 22)

16. yüzyılda ön avlu döşemesinin toprak olduğu ve merkezinde bir havuz bulunduğu düşünülmektedir. Bu dönemde ZO-71 numaralı hücrenin doğu duvarının var olmadığı, bu mekânın iç bahçeye açılan bir eyvan olduğu mevcut izlerden anlaşılmaktadır. Ön avlu ile iç avlu arasındaki duvar üzerinde pencereler bulunduğu Gönül Cantay’ın Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları



Şekil 22:
Darüşşifa,
rölöve
ve 16.yy
restitüsyonu
5-5 kesiti

Rölöve



Darüşşifa 5-5 Kesiti

16. yy Restitüsyonu



kitabındaki fotoğraflardan anlaşılmış ve restitüsyon çizimlerine işlenmiştir. İç avluda, tesisat geçirmek için sonradan açılan kanallar ve üzerindeki beton plaklar restitüsyonda kaldırılmış ve taş kaplamaya dönüştürülmüştür.

Hamam bölümünün kazı yapılmadıkça ve eklerden arındırılmadıkça incelenmesi mümkün değildir. Bu nedenle, Gönül Cantay'ın "Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları" isimli yayınındaki çizimlere dayanılarak Hamamın restitüsyon çizimleri oluşturulmuştur. (Şekil 23)

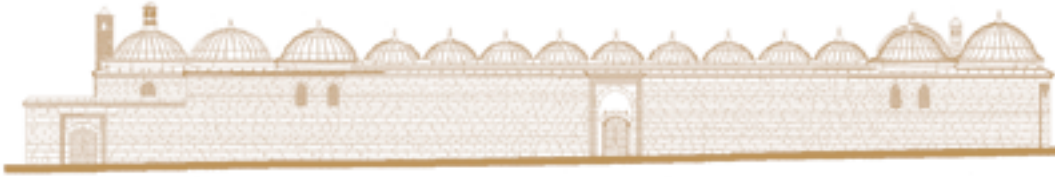
Darüşşifa'nın alt katını oluşturan ve günümüzde atölye olarak kullanılan mekânlar (kervansaray ve ahır), günümüzdeki kötü kullanıma bağlı olarak büyük ölçüde malzeme kaybına uğramış, niteliksiz ara katlarla üçe bölünerek özgünlüklerini kaybetmişlerdir. Duvar yüzeyleri tahrip edilmiş, kullanılmayacak hâle gelmiştir. Bu mekânlar özgün izlere göre restitüe edilmiştir.

İç avlunun doğu duvarı üzerinde bir kapı olduğu ve bu kapıdan ulaşılan bir merdivenle bodrum kata iniş sağlandığı Vakıflar Genel

Şekil 23:
Darüşşifa,
rölöve
ve 16.yy
restitüsyonu
Güneydoğu
cephesi



Rölöve



Darüşşifa Güneydoğu Cephesi

16. yy Restitüsyonu



Müdürlüğü arşivindeki çizimlerden öğrenilmiş ve restitüsyona işlenmiştir.

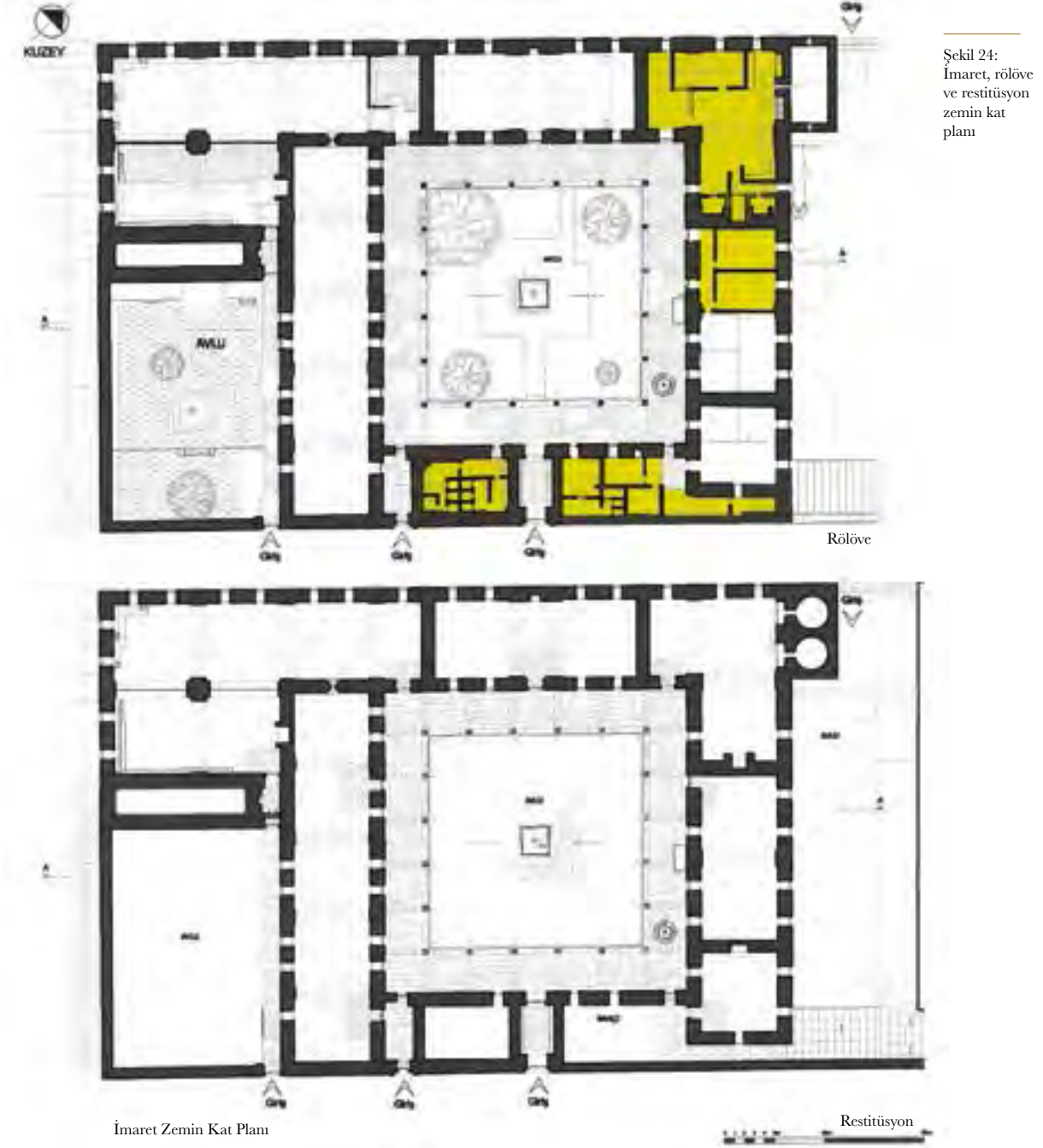
Yapının özgün helâlarının günümüzdeki modern tuvaletlerle aynı yerde konumlandığı, Pervititch haritası ve Ali Saim Ülgen'in çiziminden anlaşılabilir. Helâların restitüsyonu yapılmıştır.

19. Yüzyıl Restitüsyonu: 1887 tarihinde yapının Askeri Matbaa'ya dönüştürülmesi sırasında ön avlunun demir+cam bir çatıyla örtüldüğü bilinmektedir. Bu dönemde, giriş kapıları dökme demire çevrilmiş ve giriş kapısının üzerine bir yazıt eklenmiştir. Ayrıca ön avlunun revakları ara katlarla bölünmüş ve cepheleri ahşap doğramalarla kapatılmıştır.¹⁴ Ön avludaki havuzun dört köşesine birer aslan heykeli yerleştirilmiştir. Günümüzde bunlardan ikisi İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin bahçesinde, biri de Adliye Sarayı'nın bahçesinde bulunmaktadır.

Restorasyon: Restorasyon uygulamasında, yapıların özgün malzemeleriyle ve geleneksel teknolojiyle onarılıp sağlamlaştırılması, yok olan kısımlarının tamamlanarak mimarî bütünlüğe kavuşturulması ve yapının niteliksiz eklerinden arındırılması önerilmiştir.

Yapının özgün bir parçası olan, fakat zaman içinde işlevini yitirmesiyle başka amaçla kullanılan ve tahrip edilen hamam, ayrıntılı incelemelerin ardından restore edilmelidir. Ön avluda yer alan fakat günümüzde döşeme altında kaldığı düşünülen havuz, özgün yerinde yeniden inşa edilmelidir.

Ön avluyu örten (cam+demir doğrama) çatı, nitelikli bir dönem eki kabul edilerek, konservasyonu yapılarak yerinde korunmalı, malzemenin niteliği konservasyona izin vermiyorsa, özgün detayına göre yenilenmelidir. Ön avluda bulunan, üzeri yağlı boya ile boyanmış sütun ve sütun başları temizlenerek, özgün malzemesi ortaya çıkarılmalıdır.



Seki, mutfak, yemekhane, hela ve revakların döşemesi taş, hücrelerin şeşhane tuğlası, hamamın döşemesi ise mermer kaplanmalı, ön avlu taş, iç avlu ise toprak olarak düzenlenmelidir. Yükseltilmiş olan döşemeler, özgün kotuna getirilmelidir.

Özgün olmayan kapı, pencere gibi yapı elemanları restitüsyona uygun olarak değiştirilmelidir. İç avludaki sekizgen havuzun üzerindeki mermer kaplama kaldırılmalı ve özgün görünümüne getirilmelidir. İki avlu arasında yer alan duvarda bulunan pencere açıklıkları, eski fotoğraflara ve yapıdaki izlere bulunmalı ve yeniden açılmalıdır. Ana mekânlar arasındaki geçitler düzenlenmeli ve buralara söveli, iki kanatlı ahşap kapılar yerleştirilmelidir.

Özgün hâlinde revzen olan pencere açıklıklarındaki ahşap doğramalar kaldırılıp yerlerine revzenler yerleştirilmelidir. Pencere açıklıklarında görülen yakın dönem eki demir par-

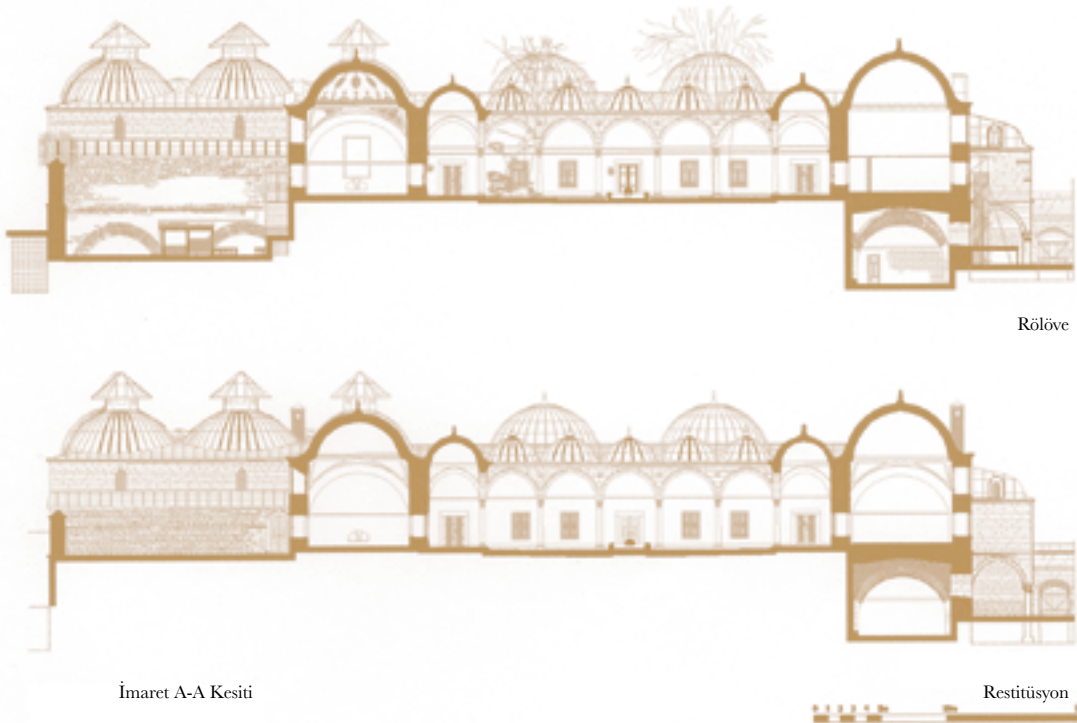
maklıklar kaldırılıp, özgün detayına uygun demir lokma parmaklıklarla değiştirilmelidir.

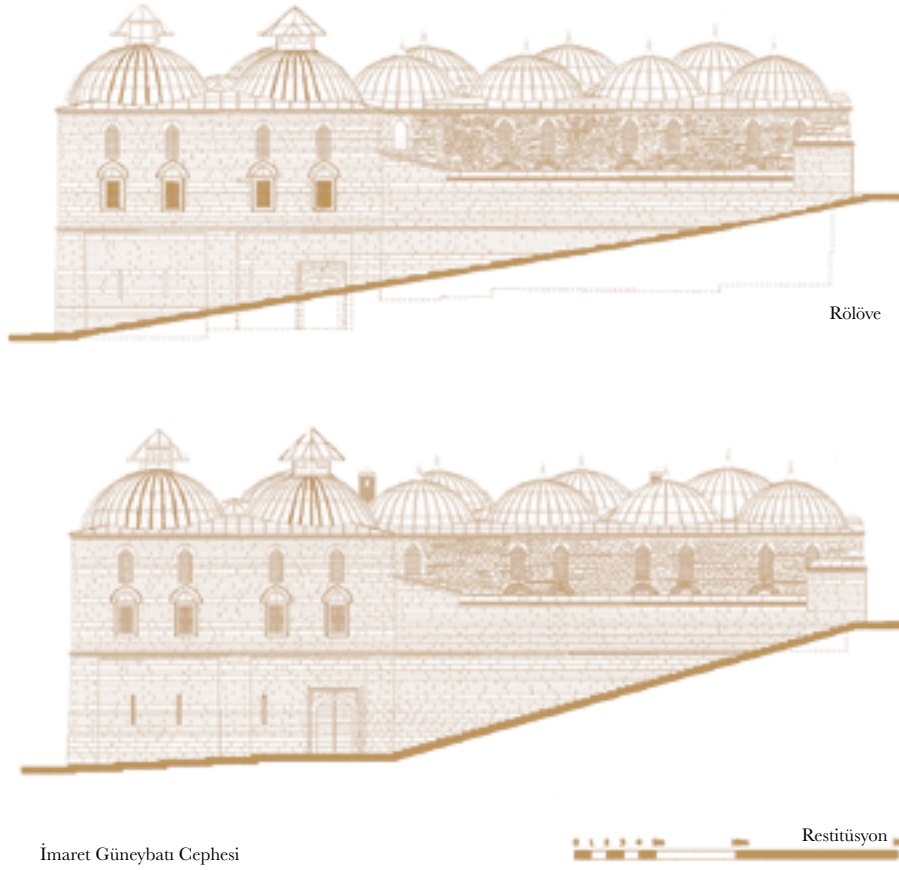
Helalar, restitüsyon çizimlerine göre yeniden düzenlenmeli, iç düzenleri günümüz koşullarına uygun hâle getirilmelidir.

Özgün olamayan bacalar restitüsyona uygun olarak, küfeki taşından sekizgen planlı bacalar ile değiştirilmelidir. Kurşun üst örtüsünün zarar gören kısımları onarılmalı, avluya açılan ve özgün olmayan kurşun çörtenler kaldırılmalıdır. Güneybatı cephesindeki taş duvar korunarak, üzerine taş harpuşa eklenmelidir.

Atölyelerin (kervansaray ve ahır) önünden geçen yol özgün eşik kotuna göre yeniden düzenlenmelidir. Bu bölümde görülen beton asma katlar kaldırılarak, yapıldığı dönemin özgün malzemesi olan ahşap ile asma kat yapılmalı, kapatılmış ocak nişleri açılmalıdır. Kapı-pencere açıklıklarındaki özgün olmayan demir doğramalar kaldırılmalı ve yerine ahşap doğramalı pencere ve çift kanatlı

Şekil 23:
Darüşşifa,
rölöve
ve 16.yy
restitüsyonu
Güneydoğu
cephesi





Şekil 26:
İmaret, rölöve
ve restitüsyon
Güneybatı
cephesi

İmaret Güneybatı Cephesi

Restitüsyon

ahşap kapılar yerleştirilmelidir. Özgün olmayan döşeme malzemesi kaldırılıp, yerine taş kaplama yapılmalıdır. Zaman içinde aşınmaya uğramış veya niteliksiz malzemeyle açılmış mazgallar yeniden düzenlenmelidir.

İmaret

Tipik bir imaret yapısı olmasının yanı sıra, Sultan Süleyman'ın 1557 tarihli vakfiyesi ve Mimar Sinan'ın tezkirelerinde İmaret'ten söz ediliyor olması, bu yapının işlevi ve tarihlendirilmesi konusunda hiçbir şüpheye yer vermemektedir. Süleymaniye İmareti, imaret işlevinin sona ermesinin ardından 1913 yılında "Evkaf-ı İslamiye Müzesi" olarak düzenlenmiş, Cumhuriyet Döneminde de 1983 yılına dek "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" olarak kullanılmıştır.¹⁵ 1991 yılında gerçekleştirilen restorasyonla bir-

likte restoran olarak düzenlenmiştir. Hâlen bu işlevi sürmektedir. (Şekil 24)

Restitüsyon: İmaretin mekân düzeninde çok köklü bir değişim gerçekleştirilmediği gözlenmiştir. Önemli sayılabilecek müdahalelerden biri fodla fırınlarının önüne duvar örülmesidir. Söz konusu fırınların görülmesi güncel rölöve çalışması esnasında mümkün olmamış, restitüsyonları ancak Ali Saim Ülgen'in çizimlerinden faydalanılarak yapılabilmiştir. (Şekil 25) Yapının doğusunda yer alan hela kütesinin içine girilmesi yine mümkün olmamış, kütenin niteliği Ali Saim Ülgen ve Ömer Lütfi Barkan'ın çizimleriyle anlaşılmış ve ayrıntıları restitüsyon çizimlerine işlenmiştir. Restitüsyon çizimlerinde, İmaret kapsamında, genel olarak zaman içinde oluşmuş malzeme hasarları düzeltilmiş, yapıda gö-

rülen niteliksiz ve çağdaş ekler kaldırılmıştır. (Şekil 26)

Mevcut izler ve çeşitli kaynaklar, yapının bodrum katının kervansaray, zemin katın güneybatı yönündeki uzun dikdörtgen mekânın (Z8-Z12) yemekhane, yemekhanenin yanındaki beş kubbeli mekânın (Z14-Z19) mutfak, giriş aksının kuzeyinde yer alan iki kubbeli bölümün (Z21-Z23) kesimhane, girişin sağ tarafındaki uzun dikdörtgen mekânın (Z32-Z35) kiler, fodla fırınlarının bulunduğu mekânın (Z24-Z31) yine mutfak olarak kullanıldığı bilgisini vermektedir.

Yapının güneybatı cephesinde, kısmen yol kotunun altında kalan, duvar örülerek kapatılmış bir kapının bulunduğu tespit edilmiştir. Restitüsyon çizimlerinde, özgün durumda bodrum kata giriş sağlayan bu kapıya işlerlik kazandırabilmek için, yol kotunun düzenlenmesi gerekmiştir. Kapı açıklığına, analogi yoluyla, ahşap üzeri dövme demir kaplı çift kanatlı bir kapı yerleştirilmesi ön görülmüştür.

Güney yönündeki avlunun kotunun yaklaşık 3.85 metre düşürüldüğü anlaşılmış ve restitüsyon çizimlerinde özgün kotuna getirilmiştir. Yapının çevresindeki yol kotunun yükseldiği tespit edilmiş, girişler, kapı eşikleri açıkta kalacak şekilde restitüe edilmiştir.

Yapının özgün bacaları günümüze ulaşmamıştır. Külliye'nin bütünü incelenerek Darüş-şifa'nın bacalarından bir örneğin bu yapıya uygun olduğu sonucuna varılmıştır. Yapı genelinde iç mekânlarda altıgen tuğla, revaklarda ve avluda taş kaplama restitüsyon çizimlerine aktarılmıştır. Pencereler, sağlam kalabilmiş özgün örneklerle göre metal kapaklarla kapatılmıştır. Mutfaktan avluya açılan kapı (K46), yine analogi yoluyla, dövme demir kapı olarak, revaklı avluya açılan ah-

şap kapılar, künde-kari kanatlı olarak restitüe edilmiştir. Kesimhaneden avluya açılan özgün olmayan ahşap kapı, dövme demir kapı olarak çizimlerde değiştirilmiştir.

Lokanta olarak kullanılan beş kubbeli mekânın (Z08-Z12) kubbe içinde, kubbe eteğinde ve pandantiflerin üzerinde kalemişi süslemeler görülmektedir. Klasik Osmanlı bezeme anlayışını yansıtmakla birlikte, rumi ve palmetlerle oluşturulan bitkisel bezemelerin özgün olmadığı tahmin edilmektedir.

Ana giriş kapısının kemer aynasında, üzerinde yapının İslam Eserleri Müzesi olarak kullanıldığı döneme ait “*Evkaf-ı İslamiye Müzesi*” yazısı okunan kitabe ve üzerinde oval biçimli Sultan V. Mehmed Reşad tuğrası bulunmaktadır. Restitüsyon çizimleri 16. yüzyıl esas alınarak hazırlandığı için bu öğeler çizimlerden çıkartılmıştır.

Restorasyon: Süleymaniye İmaret-i günümüzde lokanta olarak kullanılmakta, yapının özgünlüğünü bozmadıkça bu işlevin devam ettirilmesinde sakınca bulunmadığı düşünülmektedir. Yapı, çeşitli zamanlarda eklenmiş özgün olmayan yapı elemanlarından arındırılmalı ve gerekli yerlerde restitüsyona dayalı yeniden yapıma gidilmelidir.

Restorasyon kapsamında, yapının güneybatı cephesindeki sonradan kapatıldığı tespit edilen kapı boşluğu açılmalı ve buna bağlı olarak bu cephe-deki merdivenli sokak yeniden düzenlenmelidir. Yapının çevresindeki zemin kotları ve kuzeydoğu cephesinde bulunan bodrum girişi zemin kotu düşürülmelidir. Yapıda zemin kaplama malzemelerinin; bodrum, zemin kat ve revaklı avluda taş, diğer kapalı mekânlarda ise çeşhane tuğlası olarak yapılması önerilmektedir. Tabhane ile İmaret arasındaki avluda bulunan ve inceleme ola-

nağı bulunmayan helalar, uygulama esnasında özgün düzenine göre projelendirilmelidir. Darüşşifa tarafındaki bahçede yeni bir tuvalet grubu tasarlanmış ve üst örtüsü, çatı dokusunu bozmamak amacıyla, kurşun olarak önerilmiştir.

Kapsamlı müdahalelerin yanı sıra; restitüsyona dayalı olarak kapıların özgün örneklerle göre yenilenmesi; yapı üst örtüsündeki özgün olmayan malzemelerin değiştirilmesi ve kurşun bozulmalarının onarılması; mutfakta bulunan tepe ışıklıklarına camlı ahşap doğramalar takılması; sıvalı tuğla bacalar yerine, günümüzde mevcut olmayan, fakat varlığı tespit edilen taş baca şapkalı tuğla bacaların yapılması; özgün olmayan malzeme ile yapılmış olan tepe pencerelerinin özgün malzeme ile yeniden yapılması; yapının kuzey köşesindeki fırınların çatısında bulunan tepe pencerelerine, yapıldığı döneme özgü dışlıklar yapılması; kırık kubbe alemlerinin, özgün malzemesiyle onarılması ve eksik olanların tamamlanması önerilmektedir. Revaklı avlunun Tabhane tarafında bulunan, özgün gıda dolabı ve dibek taşı bulundukları yerde korunmalıdır.

Hamam

Süleymaniye Hamamı, Dökmeciler Çarşısı içerisinde bulunduğundan Dökmeciler Hamamı olarak da bilinir. 1920'li yıllarda özel mülkiyete geçmiş olan Dökmeciler Hamamı yirmi yıl kadar kullanılmamış, daha sonra uzun bir süre makara fabrikası olarak çalıştırılmıştır. 1980'li yıllarda restore edilen yapı, günümüzde özgün işleviyle, hamam olarak hizmet vermektedir.⁶ Hamamın 19. yüzyılda bazı müdahaleler görmesi nedeniyle, restitüsyon çizimleri 16. yy. ve 19. yy. olmak üzere iki ayrı dönem olarak ele alınmıştır.

16. Yüzyıl Restitüsyonu: 1981 tarihli bir araştırmada¹⁶ yapının restorasyonu esnasında, hamamın girişinde bir revak olduğuna dair izler tespit edildiği belirtilmektedir. Dönem yapıları incelenerek analogi yoluyla bu revağın, birbirine sivri kemerlerle bağlanan 3 mermer sütuna oturduğu sonucuna varılmıştır. 19. yy. eki nedeniyle revak üst örtüsünün formunun anlaşılması mümkün değildir. Bu nedenle, dönemin diğer yapılarıyla analogiye gidilerek, burada düz ahşap tavanlı ve tek yöne eğimli kurşun üst örtülü bir çatı olduğu kabul edilmiştir. Revaktan geçilerek ulaşılan ana giriş kapısının her iki yanında yer alması gereken pencerelerden sağdakinin daraltılarak niş, soldakinin ise kapı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Oranları bozulmuş bu açıklıklar pencere olarak restitüsyon çizimlerinde yeniden düzenlenmiştir.

Hamamın camekân bölümünde yer alan soyunma odalarının ve ahşap sekilerin 19. yy. eki olduğu anlaşılmakta, 16. yüzyılda burada taş seki bulunduğu öğrenilmektedir. H.Glück'ün verdiği bilgilerden yola çıkılarak, genişliği 2.00 metre olarak alınan sekilerin malzemesi taş olarak kabul edilmiştir¹⁷. Soyunmalık / Camekân bölümündeki pencerelerde 16. yy. camlı doğrama olmadığı düşünülerek, yerlerine ahşap kapak yerleştirilmiştir. Ilıklık bölümüyle camekân arasındaki 20 cm 'lik kot farkının geç dönemde oluştuğu anlaşıldığından, camekân bölümünün kötü düşünülüdür.

Ilıklık ve Sıcaklık bölümlerinde genel olarak bir değişim gözlenmemekte, özgün plan şemasının korunduğu izlenmektedir. Hela ve traşlık bölümüne eklenen klozetler restitüsyon çizimlerinde kaldırılmış, yerlerine alaturka hela taşları yerleştirilmiştir. Benzer şekilde yakın dönem seramikleri kaldırılmıştır. Ilıklık bölümünün ve traşlığın kubbelerinde görülen

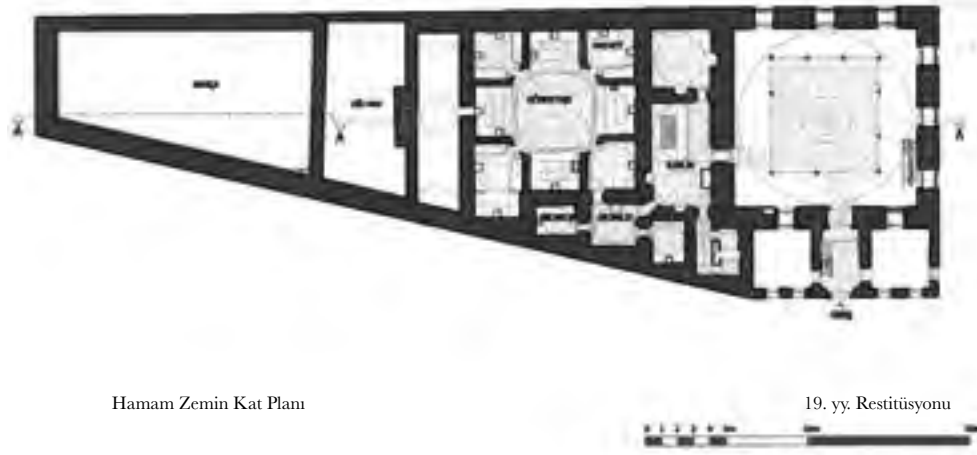
Şekil 27:
Hamam,
rölöve, 16.
ve 19. yy
restitüsyonları
zemin kat
planı



Rölöve



16. yy. Restitüsyonu

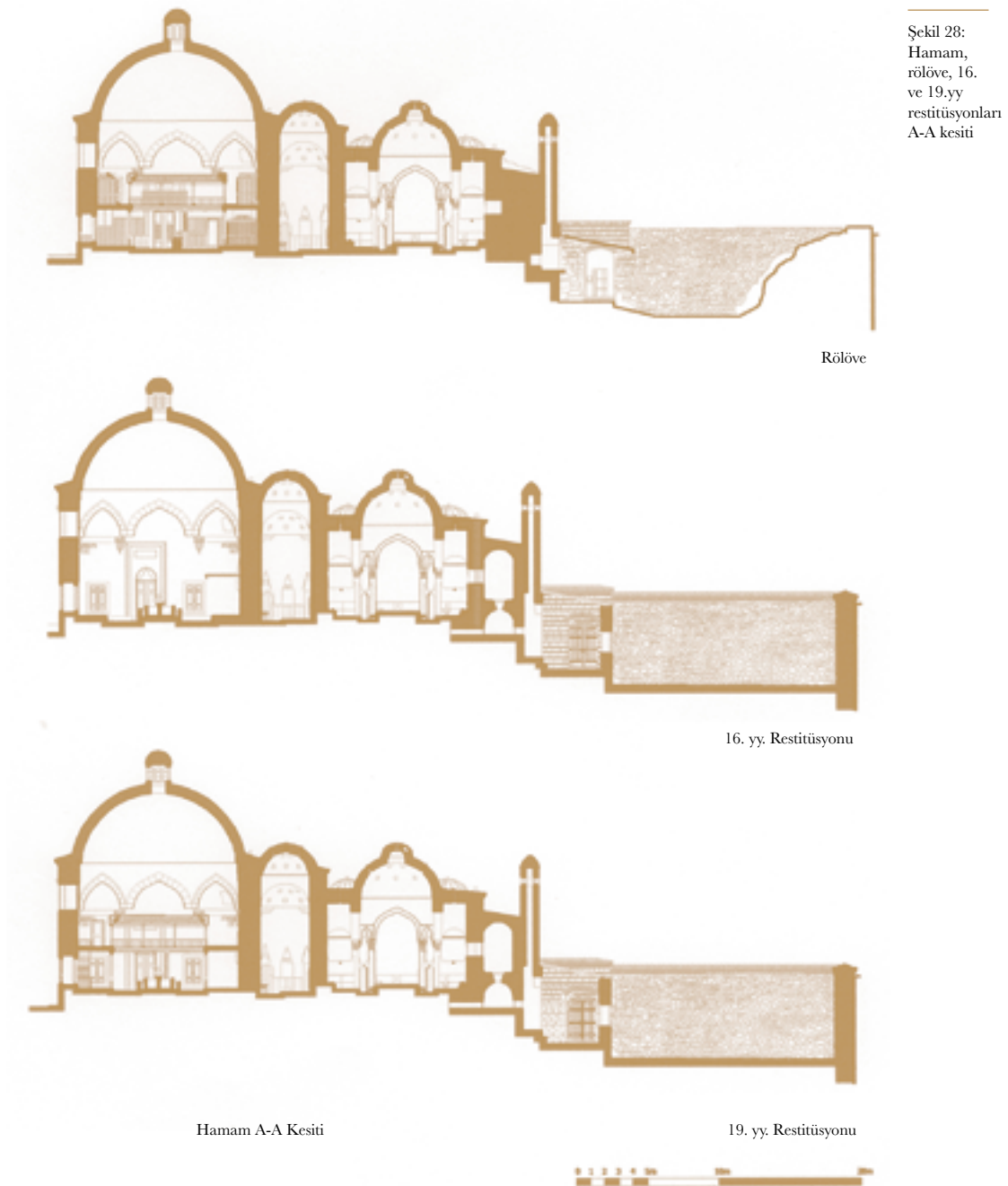


19. yy. Restitüsyonu

kapatılmış fil gözleri açılmış, göbek taşının üzerindeki tuğla kubbe ile çatı fenerinin üzeri kurşun kaplanmıştır. (Şekil 27)

Daha önce yapılan araştırmalarda yapılan tespitlerde ocağın kuzeyinde bir duvar bulunduğu ve o tarihlerde yapılan restorasyonda bu duvarın kaldırıldığı anlaşılmaktadır.¹⁶

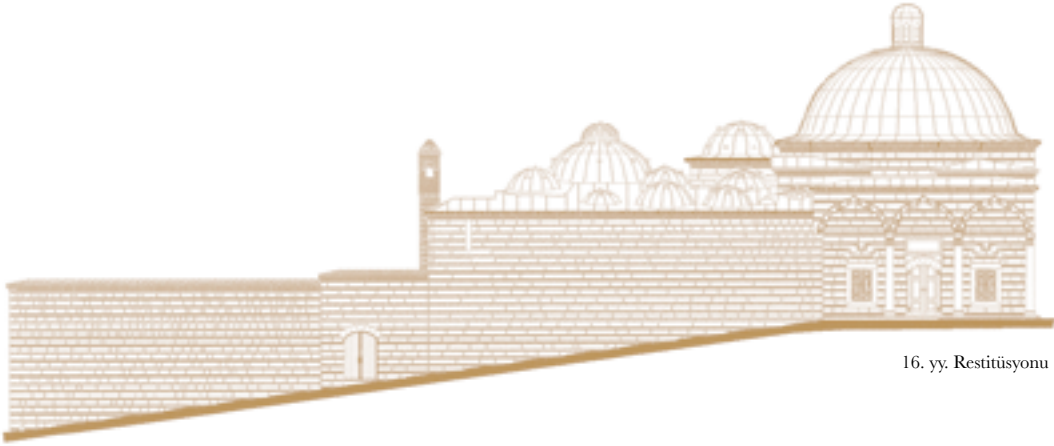
Külhan bölümünü bahçeden ayıran bu bölümün üzeri günümüzde niteliksiz bir çatıyla örtülüdür. Restitüsyon çizimlerinde bu bölüm korunmuş, çatı örtüsü alaturka kiremit olarak kabul edilmiştir. Ocağın önünde bulunan beton plak set kaldırılmış ve yerine iki basamak eklenmiştir. Ocağın sol tarafında izi



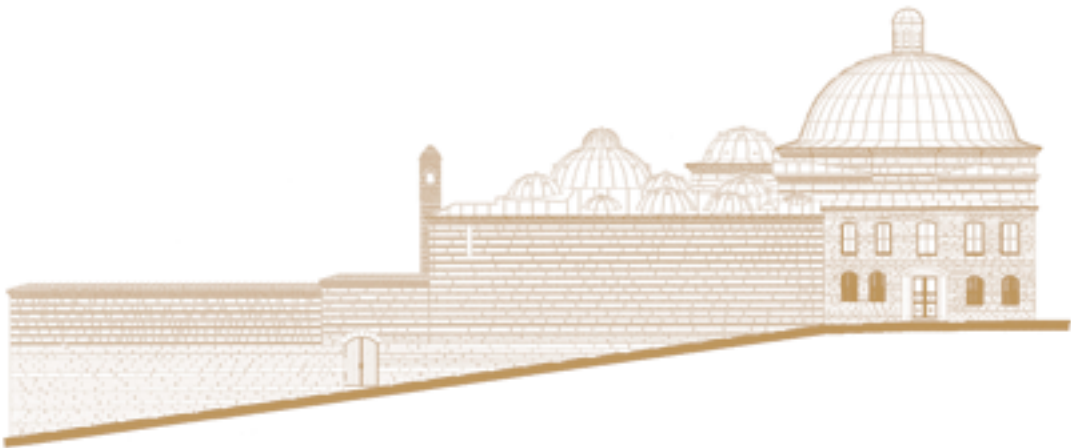
Şekil 29:
Hamam,
rölöve, 16.
ve 19.yy
restitüsyonları
batı cephesi



Rölöve



16. yy. Restitüsyonu



Hamam Batı Cephesi

19. yy. Restitüsyonu



görülen niş ortaya çıkarılmış, kontrol kapısının altında sol tarafta görülen kapatılmış mazgal açılmıştır. (Şekil 28)

Günümüzde batı cephesini oluşturan bahçe duvarının üst bölümünün tuğla-taş alması, alt bölümünün tamamen kesme taş olduğu görülmektedir. Bu duvarın 16. yüzyılda tamamen tuğla-taş alması duvar olduğu, daha sonra onarım geçirdiği düşünülmektedir. Bahçe kapısının her iki yanının doldurulduğu ve kapı boşluğunun küçültüldüğü tespit edilmiş, dolgu boşaltılarak mevcut kapının yerine çift kanatlı ahşap çatma kapı yerleştirilmiştir. (Şekil 29)

19. Yüzyıl Restitüsyonu: Pervititch Sigorta Haritaları, W.Müller Wiener ve Ali Saim Ülgen'in çizimleri yorumlanarak 19. yüzyılda Hamamın gördüğü temel değişimin giriş revağının kaldırılarak yerine bugün ayakta olan, kagir duvarlı bölümün eklenmesi olduğu anlaşılmış, restitüsyon çizimlerinde bu bölüm hasarlarından soyutlanarak yeniden çizilmiştir. Bu cephede malzeme eskimesine bağlı olarak formu bozulan pencere kemerleri tamamlanmış, tüm doğramalar ahşap giyotin olarak değiştirilmiştir. Belgelere dayanarak, ek yapının giriş holüne üst kat odalara ulaşan ahşap bir merdiven eklenmiş, ek yapı girişinin iki yanında yer alan odaların, günümüze ulaşmayan ahşap tavan kaplamaları restitüsyon çizimlerine yerleştirilmiştir.

Şirvan katının camekâna 19. yüzyılda eklenildiği anlaşılmaktadır. 16. yüzyılda taş olduğu düşünülen sekiler bu dönemde ahşaba çevrilmiştir. Doğan Kuban'dan alınan bilgilere göre camekândaki ahşap soyunmalık 19. yüzyılda yapılmıştır. Girişin sağındaki odanın üst katıyla camekânın asma katını birbirine bağlayan bir kapı oluşturulmuştur. 16. yy. restitüsyonunda çizilen sekizgen mermer fiske

kiyenin bu dönemde de var olduğu sanılmaktadır. Mermer fiskeye, o dönemin örnekleri göz önünde bulundurularak restitüe edilmiştir. Batı cephesini oluşturan bahçe duvarının duvar örgüsünün bu dönemde değiştirildiği, günümüzdeki görünümünün verildiği anlaşılmaktadır.

Restorasyon: Restorasyon kapsamında Dökmeciler Hamamı'nın özgün işlevini sürdüreceği öngörüldüğünden geliştirilen müdahaleler genellikle malzeme konservasyonu, yenileme ve restitüsyona dayalı yeniden yapma boyutundadır.

Güney ve doğu cephelerindeki pencerelerin söve yüzeylerindeki sıva kaldırılarak, özgün taş söveler ortaya çıkarılmalı, aynı şekilde kemer aynalarındaki sıva da kaldırılarak, taş derzleri belirginleştirilmelidir. Taşların bozulmuş olması durumunda yenilemeye gidilmelidir. 19. yy. dönem eki olarak kabul edilen giriş yapısının pencerelerinde bugün mevcut olan demir doğramaların kaldırılarak, yerine ahşap giyotin doğramalar yerleştirilmesi önerilmektedir. Girişin solundaki odanın pencerelerine, cephe bütünlüğü göz önünde bulundurularak, restitüsyondan gelen kemerler eklenmelidir. Giriş kapısının üzerindeki tabela kaldırılarak, giriş kapısının kemeri ortaya çıkarılmalıdır. Bahçe kapısının açıklığı yeniden özgün boyutlarına getirilmeli, mevcut kapının yerine 19. yy. örneklerine uygun demir kapı yerleştirilmelidir. Çatı fenerinin üstü kurşun kaplanmalıdır. Sıcaklık ana kubbesindeki filgözü pencerelerin etrafındaki çatlaklar onarılıp, kubbe geleneksel yöntemle sıvanmalı ve kurşunla kaplanmalıdır. Üzerine moloz yığılmış olan su haznesinin çatısı, molozlardan temizlenerek, üzeri kurşunla kaplanmalıdır. Giriş mekânındaki dönem ekinin duvarlarında ve soğukluk/camekân mekânı

duvarlarındaki özgün olmayan ahşap lamb-riler kaldırılmalıdır. Camekân ve ek yapı ara-sındaki, biri kapatılmış niş, diğeri kapı olarak kullanılan açıklıklar restitüsyona dayanarak yeniden pencere olarak düzenlenmelidir.

Camekân bölümünde, duvarlardaki fayans panolar ve ahşap sekilerdeki fayanslar kaldırılmalıdır. Restitüsyon çizimlerine dayanarak camekâna çift çanaklı mermer havuz eklenmiştir. Camekândaki şirvan katında, ana giriş ile asma kat döşemesi arasında kalan boşluk ahşap korkuluklarla çevrelenmiştir. Halı döşeme temizlik açısından uygun olmadığından kaldırılmalıdır.

Boyanmış olan kemerler ve mukarnaslar, boya sökücü malzemelerle temizlenerek özgün hâllerine dönüştürülmelidir. Duvarlarda sıva dökülmeleri, kavlanmalar ve çatlaklar tespit edilmiştir. Buralarda sıva onarımı yapılmalıdır. Ilıklık ve Sıcaklık duvarlarında görülen rutubet izlerine karşı gerekli önlemler alınmalıdır. Hasarlı olan filgözü pencerelerden içeri akan su, yüzey kirliliğine yol açmaktadır. Filgözü pencereler onarılmalı ve kirlenen bu yüzeyler kimyasal ve mekanik temizleme yöntemleriyle temizlenmelidir. Sıcaklık mekânında sütunların demir bileziklerinde görülen korozyon ve bu bileziklerin sütun yüzeyinde neden olduğu lekelenmeler giderilmelidir.

Bahçenin külhan bölümünün zemini düzeltilerek, üzeri alaturka kiremit örtülü çatıyla

kapatılmalıdır. Ocağın önünde yer alan beton plak kaldırılmalı, yerine taş basamaklar eklenmelidir. Ocağın solunda izi görülen doldurulmuş niş açılmalı, sağ tarafta bulunan doldurulmuş mazgal özgün hâline getirilmelidir. Bahçedeki niteliksiz yapılar kaldırılmalı, bahçe duvarının kirpi saçakları tamamlanarak, üzeri alaturka kiremit harpuşa ile örtülmelidir.

Değerlendirme ve Sonuç

Süleymaniye Külliyesi'nin restorasyonu, araştırma ve belgeleme çalışmaları sonucu oluşturulan ve yukarıda aktarılan restitüsyon kararları doğrultusunda yapılmalıdır. Restorasyon uygulamasında, tüm yapıların özgün malzemeleriyle ve geleneksel yapıım teknikleriyle onarılıp sağlamlaştırılması, yok olan kısımlarının da yine geleneksel metotla tamamlanması ilke olarak kabul edilmelidir. Yapılacak müdahaleler genel olarak malzeme konservasyonu ve kısmi yenileme boyutunda olmakla birlikte, Tıp Medresesi, Darüşşifa ve Darülhadis diğer yapılara nazaran daha fazla restitüsyon sorunu içermekte, dolayısıyla restorasyonları daha karmaşık çözümler gerektirmektedir. Üzerinde durulması gereken bir diğer konu, Külliye yapılarının yeniden işlevlendirilmesi söz konusu olduğunda, seçilecek işlevin yapıların özgünlüğüne zarar vermeyecek nitelikte olmasına azami dikkat gösterilmesidir.



Notlar ve Kaynaklar

- * Bu makalenin hazırlanmasında 2005-2007 yılları arasında T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından FOM Grup Mimarlık A.Ş.'ne hazırlatılan Rölöve-Restitüsyon ve Restorasyon Projelerinden yararlanılmıştır. Bu proje, Y. Mimar Mine Özaltın yönetiminde, Doç. Dr. Kutgün Eyüpgiller danışmanlığında gerçekleştirilmiştir.
- 1- BARKAN, Ömer Lütfi, *Süleymaniye Camii ve İmaretinin İnşaatı*, Ankara, 1979.
 - 2- KÜTÜKOĞLU, Mübahat, *XX. Asra Erişen İstanbul Medreseleri*, Ankara, 2000.
 - 3- DELEON, Jak, *Anıtsal İstanbul*, İstanbul, 1979.
 - 4- *Abdülhamit Fotoğraf Albümü*, IRCICA Kütüphanesi.
 - 5- KUBAN, Doğan, “Süleymaniye Külliyesi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul, 1994, s.96-104.
 - 6- KURAN, Aptullah, *Mimar Sinan*, İstanbul, 1986.
 - 7- Renate SCHIELE, Wolfgang Müller WIENER, *19.Yüzyılda İstanbul Hayatı*, İstanbul, 1998.
 - 8- ÜLGEN, Ali Saim, *Mimar Sinan Eserleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Tarihsiz.
 - 9- ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1985.
 - 10- ZORLU, Tuncay, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, Cilt.IV, Sayı.1, İ.Ü. Yayın No: 4382, İstanbul, 2002.
 - 11- CANTAY, Gönül, “Süleymaniye Tıp Medresesi ve Şifahanesi”, *Kaynaklar Dergisi*, İstanbul, 1984.
 - 12- KAHYA, Esin-ERDEMİR, Ayşegül, *Bilimin Işığında Osmanlıdan Cumhuriyete Tıp ve Sağlık Kurumları*, Ankara, 2000.
 - 13- YILDIRIM, Nuran, “Süleymaniye Darüşşifası”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul, 1994, s.95,96.
 - 14- CANTAY, Gönül, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, Ankara 1992.
 - 15- WIENER, Wolfgang Müller, *İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası*, İstanbul, 2002.
 - 16- ALTINYILDIZ, Nur, *Süleymaniye Hamamı Restorasyon Projesi*, İTÜ Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1986.
 - 17- GLUCK, H, *Probleme des wölbungsbaues: die bader konstantinopels*, Viyana, 1921.





TÜRBELER



Prof. Dr. Aziz DOĞANAY

“Deryâlar itse âlemi çeşm-i güher feşân
Gelmez vücuda sencileyin dürr-i şehvar”

Bâkî

(Mersiye-i Sultan Süleyman Han)

Hürrem (Haseki) Sultan Türbesi (967/1559)

Haseki Hürrem Sultan Türbesi, Süleymaniye Câmii hazîresinde, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin güneydoğusunda yer almaktadır. (Fotoğraf 1)

Tarihlendirme: İnşa kitâbesi bulunmayan Hürrem Sultan Türbesi'nin, 965/15 Nisan 1558'de vefat eden Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekisi Hürrem Sultan adına, Süleymaniye Külliyesi'nin inşası sırasında Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırıldığı arşiv kaynaklarından anlaşılmaktadır¹. Süleymaniye Camii ve İmareti inşaat defterlerinde verilen bilgilere dayanarak, türbenin 1559'da tamamlandığını söyleyebiliriz. Türbede Hürrem Sultan'dan başka, Sultan II. Selim'in şehzâdelerinden Mehmed ve Kanuni Sultan Süleyman'ın yeğenlerinden Hanım Sultan'ın² kabirleri de bulunmaktadır. Türbe, birçok defa tamir görmesine rağmen asliyetini muhafaza ederek günümüze kadar ulaşabilmiştir³.

Mimarisi: Dış kenar uzunluğu 485 cm olan sekizgen plan üzerine kurulan türbe, içeride kenar sayısı ikiye katlanarak kenarlar, uzunlukları 170 cm lik on altıgen şemaya dönüşmektedir. Yanlarda bir, önde üç gözlü zaviyeli/kemânî⁴ kemerli revak, duvara bitişik duran sütunlara bağlanmaktadır. Türbenin kuzey cephesindeki revakın yanları sekili olup, üstü, pahlı mermerlerle örtülü ve sakafıdır. Orta bölmede yer alan taçkapının her iki yanındaki seki duvarlarında, bahardalı bezemeli birer çini levha yer almaktadır. Profilli silmelerden oluşan dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış olan taçkapının kitâbelik kısmında celi sülüs kalemîyle siyah zemin üzerine altın varakla Kelime-i tevhid yazılıdır. Giriş açıklığı, renkli mermerden aşırı malî biçimde yapılmış bir yay kemerle geçilmiştir. Revakın sütun başlıkları klasik mukarnaslı olup kemerlerin kilit taşına birer gülbezek işlenmiştir. Sütun araları 45 cm yüksekliğinde pahlı mermerlerle kapatılmıştır.

Fotoğraf 1:
Süleymaniye
Camii haziresinde
Kanuni Sultan
Süleyman ve
Haseki Hürrem
Sultan türbeleri



Kenar uzunluğu 512 cm lik bir subasmanı üzerine oturtulan binanın bedeni, köşe payelerıyla güçlendirilmiştir. Cepheyi dört yönde çevreleyen kaval ve oluk profilli silmeler, sathı çerçeve içine almıştır. Çift sıralı pencere düzenine sahip olan yapının biri altta, birisi üstte olmak üzere her cephesine ikişer pencere açılmıştır. Giriş kapısının bulunduğu cephe de de bu düzenleme bozulmayarak, revak üstünde bir pencere açılmıştır. Üsttekiler sövesiz zaviyeli kemerli, alttakiler mermer söveli ve düz bentlidir. Üst pencereler filgözü beton yüzçük ve alçı astarlıdır; alt pencereler ise pirinçle kaplanmış lokma demir parmaklıklıdır. (Fotoğraf 4)

Dışarıya çıkıntı yapan köşe payelerinden cephe sathına, bir kaval ve bir oluk silme ile geçilmiştir. Pencere açıklıkları ise kaval, armudi ve düz olarak teşkilatlanmış üç basamaklı silme ile çevrilerek müstakil birer dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Kemânî kemerli pencere aynaları beyaz mermerden olup hafifçe

yükseltilerek etrafı gülkurusu renkli mermerle çevrilmiştir. Beden duvarlarından dairevî kubbe kasnağına yarım oluk ve bir kaval silmeden oluşan, sade bir saçakla geçilmiştir. Üstüvâne kubbe kasnağı, mermer kaplamalı olup yüksek kabartma olarak celî sülüs kalemîyle Âyetü'l-kürsî ve Âl-i İmrân Sûresi'nin 18-19 ve 26. ayetleri yazılıdır. Kubbe kasnağına yazılmış olan kuşak yazısı, giriş kapısı hizasındaki kubbe aralığı kapısından başlayarak, kuşağı dolandıktan sonra aynı yerde nihayet bulmaktadır. Kasnaktan kubbeye bir kaval ve bir oluk silmeden müteşekkil saçak düzenlemesiyle geçilmiştir. Kurşunla kaplı 920 cm çapındaki kubbe, hilal uçları kapalı bir mermer alemle nihayet bulmaktadır. Türbe bedeni kefeke taşından akçağaçmez tekniğiyle inşa edilmiş olup kubbeyi taşıyan üstüvâne kasnak mermerle kaplanmıştır. (Fotoğraf 2)

Taçkapı ve İç Düzenlemesi: Türbeye giriş, profilli silmelerle çerçeve içine alınmış



Fotoğraf 3:
Haseki Hürrem
Sultan Türbesi
dâhili görünüşü

bir taçkapıyla sağlanmıştı. Açıklığın üstünde yer alan 40x145 cm lik kitâbelikte kalemkâriyle Kelime-i tevhid yazılmıştır. Kitabeliğin üstünde, perde şeklinde sarkan bursakemerli bir yaşmak yer alır. Türbe kapısının rüzgârlık perdesi yerinde mevcut değildir. Medhâl açıklığı sivri kemerle örtülmüş, kemer karnı sıratlı kâşilerle kaplanmıştır. Klasik Devir hanelerinde, dehliz kemerinin böyle çiniyle kaplanmasına başka bir yapıda rastlanmamaktadır. Kapı yanakları sencîde rumî ve hatayîlerle bezenmiş, lâkabî/renklisrî ulama çinilerle kaplanmıştır. Bu çinilerin etrafını hatayî nakışlı tek iplik pervaz dolanmaktadır. Yeşilin hâkim olduğu lâkabî çinilerde lâcivert, firûze ve sarı renkler kullanılmıştır. Yer yer beyazın da kullanıldığı çinilerde nakışlar, siyahla tahrir edilmiştir. Bu renklisrî kâşiler, türbede kullanılan diğer sıratlı çinilerden teknik farklılık göstermektedir. Burada, daha evvelki yapılardan artakalan stokların değerlendirildiği sanılsa da⁵, bu çinilerin de diğerleri gibi aynı dönemde parça başı satın alındığı,

inşaat muhasebe defterlerinde geçen “bahâ-i kâşî berâ-yı türbe an yed-i Piyâle Beğ” başlığı altındaki “der dû cânib-i türbe, ber vech-i maktu” ifadesinden açıkça anlaşılmaktadır⁶. Aynı yerde geçen diğer bir ifadeyle “Kirâye-i kâşî ve navlun” ödendiğine göre, çinilerin deniz yoluyla İstanbul dışından (büyük bir ihtimalle İznik’ten) getirildiği de anlaşılmaktadır.

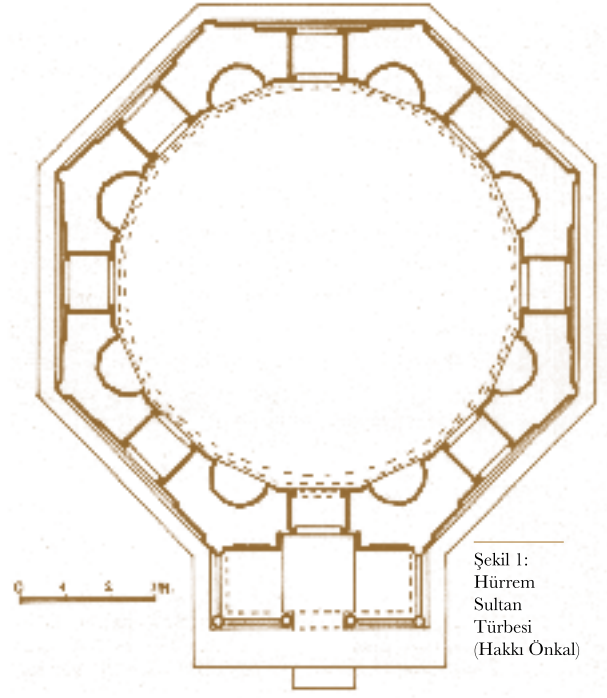
Medhalin harime bakan yüzü profil silme ile çevrilmiş olup, yekpare mermerden sivri kemerle bağlanmıştır. Kemer koltukları kabartılmış, açıklık armudî silme ile çerçeve içine alınmıştır. İçeride medhalin üstündeki iki hanelik kitâbelikte bazı tesbîhât yazılıdır. Medhâl ve kitâbeliklerin etrafını, enine gelişen sıratlı tekniğindeki İznik kâşileri dolanmaktadır. Beyaz zemin üzerine firûze, lâcivert ve kırmızı rengin kullanıldığı, siyahla tahrir edilen ayırma rumî ve hatayîlerin oluşturduğu, enine gelişen sade bir tertibe sahip olan bu kâşiler, türbenin çini bezemesinin hâkim unsurunu oluşturmaktadır. Bu çiniler geniş bir

Fotoğraf 2:
Haseki Hürrem
Sultan Türbesi
genel görünüşü



pervaz olarak mimarî unsurları ve kompozisyonları ihata etmektedir.

İçeride on altı kenarlı plana sahip olan türbenin zemini şeşhâne tuğlalarla döşelidir. Türbenin iç kenarlarının uzunlukları 175 ila 180 cm arasında değişmekte olup duvarlar birer aşırı, bir pencere bir niş sırasıyla, atlamalı şekilde donatılmıştır. On iki kenarlı plan üzerine kurulan nişler, altı ve yedi sıra mukarnaslı kavsara örtüsüyle sonlanır. Nişlerin mukarnaslara kadar olan kavsarası çini kaplamalı olup mukarnaslı kısımlar mermerdendir. Türbenin iç duvarları, mermer süpürgelikten itibaren yaklaşık 430 cm yüksekliğe kadar sıratlı tekniğindeki İznik kâşileriyle kaplıdır. Çini kaplamanın bitiminden sonra zemin kireçle sıvanmış olup kubbe, sınırlı ölçüde kalemşileriyle bezenmiştir. Bedenin kenar sayısı içeride artırılmış olduğundan kubbe daireesine geçiş kolaylaşmış olup intikaller sade mukarnas dilimleriyle sağlanmıştır. Yapıyı yarım küre şeklindeki çift cidarlı kubbe örtmektedir. (Fotoğraf 3)

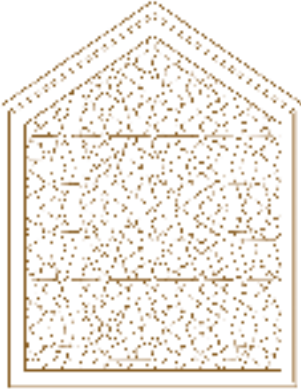


Şekil 1:
Hürrem
Sultan
Türbesi
(Hakkı Önkal)

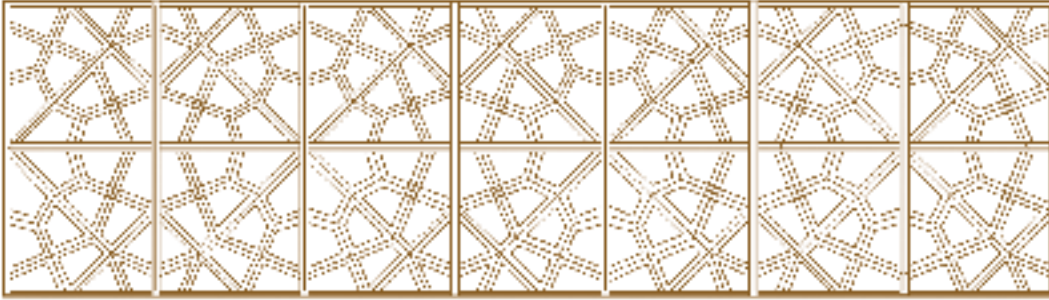
Türbede kibleyi gösterir bir mihrab bulunmamasına rağmen içeride, her cephede birer atlamalı mukarnaslı nişler bulunmaktadır. Menşurları ve mukarnas sıraları birbirinden farklılık arz eden nişler, oldukça temiz bir taş



Fotoğraf 4:
Haseki Hürrem
Sultan Türbesi
pencere
parmaklıkları



Şekil 2: Hürrem Sultan Türbesi Şehzâde Mehmed sandukası hendesi bezemesi



Şekil 3: Hürrem Sultan Türbesi sandukaları şebekesi

işçiliği sergilemektedir. Püskül aralarına, bazıları tam işlenmemiş çeşitli gülbezekler konulmuştur. Enine gelişen bir çini pervazın sardığı mihrâbiyeler, kenarları pahlı olarak işlenen kırmızı burma iplikli, ince bir ara pervazdan sonra, yine enine gelişen ikinci bir pervaz ile çevrelenmektedir. Mihrabiye yaşmaklarında mavi zemin üzerine siyah, beyaz, kırmızı ve firûzeyle bahardalları, lâle ve karanfiller nakşedilmiştir. Kavsara örtüsü mukarnasla teşekkül ettirilirken kavsara karnı, hatayî nakışlarıyla meydana getirilmiş dört bir yana gelişen ulama çinileriyle kaplanmıştır. Osmanlı hanedan türbelerinde çiniler üzerinde, ilk defa burada, hatayîlerle şükûfe tarzı çiçekler bir arada kullanılarak terkip oluşturmuştur.

Mihrâbiyelerin etrafını dolanan beyaz zeminli ve kenarları pahlı enli pervaz çinileri, aynı şekilde pencerelerin etrafını da dolan-

maktadır. Pencere üstleri, bir yatık dikdörtgen kitâbelik ve zaviyeli kemerli bir pencere aynasıyla donatılmıştır. Kitâbeliklerde lâcivert zemin üzerine beyaz harflerle celî sülüs kalemîyle çeşitli tesbîhât ve dualar yazılmıştır. Beyaz yazıların kenarları siyahla tahrir edilirken harf gözleri firûze ile doldurulmuştur. Yazı boşluklarına nadiren hatayîler, çiçekler ve düğümler serpiştirilmiştir.

Kâşî kaplamaların en üstünde, yapıyı çepeçevre dolanan rumîli bir taç bezemesi yer almaktadır. Türbenin kible duvarına, üzerinde “Allah hû” yazılı olan yekpare bir çini levha yerleştirilmiştir. Bu levhanın yazısı talik karakterli olup, türbenin diğer yazılarıyla uyum sağlamamaktadır. Dolayısıyla bu çininin daha sonraki zamanlarda buraya rapte edilmiş olması muhtemel görünmektedir. Bu türbenin çinileri, bu yapıya has olarak, eserin

mekân ve mimarî ölçüleri dikkate alınmak suretiyle, yerlerine uygun bir şekilde tasarlanmış ve tatbik edilmiştir.

Kubbeye intikalın sağlandığı mukarnaslı köşelerden birer püskül sarkıtılmıştır. Kubbeden sarkıtılan avizelerin zincir diplerinde kalem-kâriyle işlenmiş küçük birer şemse bulunmaktadır. Kubbenin göbeğinde merkezden muhite doğru ışınlar saçan, rumî nakışlarından müteşekkil, zemini siyaha boyanmış kalem-kârî bezemeler yer almaktadır. Merkezdeki şemsenin etrafında altı adet, içi hendesî şebekeli, altı kenarlı menfes deliği bulunmaktadır. Günümüzde kalemleri tamir görmüş olduğundan, şimdiki nakışların aslına sadık olup olmadığı ancak bir raspalama çalışması neticesinde anlaşılabilir. Zira inşaat muhasebe defterlerinde türbe nakışları için altın varak satın alındığı belirtilmiştir; ancak bugün altın varaklı bezeme mevcut değildir⁷.

Çiniler: Revak sekilerinde, armudî profilli silmelerle çerçeve içine alınmış 325x80 cm ölçülerinde birer çini levha yer almaktadır. Çini levhalar üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümü tek iplik hatayî kıvrımlarının meydana getirdiği, zemini beyaz bir çini pervaz içerisine alınan 61x40 cm ölçülerindeki, yekpare kâşî levhadan müteşekkil kitâbelik oluşturmaktadır. Bu kâşiler Osmanlı türbe mimarisinde şimdiye kadar görülen en büyük ölçekli çini levhalardır. Kırmızı cetvel içine alınan ve lâcivert üzerine beyazla celi sülüs kalemle yazılan iki satırlık kitâbede, Kelime-i tevhid ve tesbîhât yazılıdır. XVI. asra damgasını vuran mercan kırmızısı Süleymaniye Camii'nden sonra ilk olarak burada boy göstermiştir. Kitâbelik pervazı/haşiye köşelerde uygun açıyla kesilerek kompozisyon duraklamadan devam ettirilmiştir. Levhaların 135x80 cm lik ikinci bölümünü penc

kemerli esas levha oluşturmaktadır. Levhanın merkezinde çiçek açmış bir ağaç tasviri yer almaktadır. Ağaç dalları siyah, yapraklar firûze, çiçeklerse kırmızı ve beyaz, cetveller firûzedir. Levhanın alt kısmında ise mütenazır olarak lâle, karanfil ve hâle şeklinde açılmış bir tür çiçek bulunmaktadır. Üçüncü bölümü, 70x80 cm ölçülerindeki süpürgelik kısmı oluşturmaktadır. Vaktiyle çok harap olan bu levhalar, eksiklikleri boyama suretiyle tamamlanarak 1996 yılında bugünkü duruma getirilmiştir.

Ahşap İşçiliği: Türbenin giriş açıklığını iki kanatlı künde-kârî ahşap kapı örtmektedir. Kapı kanatlarının başlık levhasında Kelime-i tevhid, göbek bölmesinde ise baklava dilimi içine alınmış on kollu yıldızın merkez teşkil ettiği hendesî kompozisyon yer almaktadır. Etek bölmesinde ise altı kollu yıldızdan gelişen daha sade bir düzenleme bulunmaktadır. Kanatların arasını klasik tarzda tertip edilmiş sade bir bini örtmektedir. Rezeneler oldukça sade olup, reze aynası ve pulbezeker rumî nakışlarından şebekeli tarzda teşekkül ettirilmiştir. Türbede yedi ayrı pencerenin kapağı da birbirinden farklı olarak tasarlanmıştır. Pencereleler, üç bölmeli ahşap kapaklarla kapanmaktadır. Künde-kârî kapı kanatları ve pencereleler esaslı tamir görmüştür.

Türbe hariminde bulunan üç sandukadan Hürrem Sultan'a ait olanı, 101x217x370 cm ölçülerinde, kafes tekniğiyle yapılmış bir ahşap şebeke içine alınmıştır. Ters yönde işlenmiş taç bezemeli bir ahşap kaide üzerine oturan şebeke, merkezinde sekiz kollu yıldızın bulunduğu yıldız kümelerinden meydana gelmektedir. Ön ve arkada üç tam bir yarım, yanlarda altı yıldız kümesinden müteşekkil şebekenin dikme ve kayıtlarının üst ve yan satırları, fildişi ve abanoz kakma zencirekler-

den oluşan ince kenar bezemeleriyle tezyin edilmiştir.

Yavuz Sultan Selim'in şehzâdelerinden Mehmed'in sandukası, sedefkârî tekniğiyle işlenmiş gümüş, fildişi ve abanoz kaplamalıdır. Baş tarafı yüksekçe ve çift meyilli harpuşta şeklindeki ahşap sandukanın başlık levhası beş ve on kollu yıldız öbeklerinden müteşekkil hendesî nakışlarla bezenmiştir. Ayakucu levhası da baş taraf gibi tertip edilmiştir. Levhanın etrafında dolanan dar ve geniş birer cetvelden sonra ince bir pervaz bezemesi sahayı çevrelemektedir. Sandukanın baş tarafının yükseltilmesiyle meydana gelen yanlardaki üçgen satırlar, geniş birer pervaz bezemesi ve ardından ince cetveller ve kenar bezemeleriyle çevrenmiştir. Üçgen levhanın içine kakma olarak, altı kollu yıldız ve düğümlü şemseler işlenmiştir. Yan satırlarda ise ince burmalı bir pervaz ve enli geçmeli pervazın çerçevelediği hendesî bezeme yer almaktadır. Yan satır levhalarının hendesî ağırları on iki kenarlı halka ve altı kollu yıldızlardan meydana gelmiştir. Üçüncü sanduka da Hürrem Sultan sandukası gibi yeşil bir örtüyle kaplanmıştır.

Yazılar: Türbedeki yazı programını, çini yazıları ve kubbe kuşağındaki mermer kabartma yazılar olarak iki kısımda inceleyebiliriz. Türbe revakındaki çini levha kitâbeliklerindeki tesbihât yazılarıyla türbe harimindeki kapı üstü kitâbeliklerindeki yazılar birbirinin aynı sayılır.

Lâcivert zemin üzerine beyaz olarak, celi sülüs kalemile yazılmış olan hatlarda harflerin gözleri ve kapalı kısımları firûze ile boyanmıştır. Yazı zemininde bezeme unsuruna fazla yer verilmemiş olmasına rağmen, yazı boşluklarında yer yer küçük geçmeler ve şemselerin yanı sıra bir de lâle resmedilmiştir.

Kubbe dairesindeki kuşak yazıları, mermer zemin üzerine kabartma olarak, celi sülüs kalemile yazılmıştır. Karahisârî Mektebi'nin izlerini taşıyan yazıda, hattat imzası bulunmamakla birlikte bu yazıların, Ahmed Şemseddin Karahisârî'nin başarılı talebelerinden Hasan Çelebi tarafından yazıldığı bilinmektedir⁸. Yazı kuşağında Âyetü'l-kürsî, Âl-i İmrân Sûresi'nin 18-19 ve 26. ayetleri yazılıdır.

Değerlendirme ve Sonuç: Kanuni Sultan Süleyman'ın, çok sevdiği eşi Hürrem Sultan için yaptırmış olduğu türbe, tezyinat programı bakımından bir hanım sultana yaraşır şekilde tasarlanıp, tatbik edilmiştir. Bu türbe, sanat dünyamıza hem mimarî bakımdan hem de tezyinî bakımdan önemli yenilikler kazandırmıştır. Osmanlı mezar mimarîsi uygulamalarında bu türbenin getirdiği en önemli yenilik, Selçuklu künbedlerinde görülen çift cidarlı kubbe-kulah örtü sisteminin tekrar ele alınarak, çift cidarlı kubbe sistemine geçilmesidir. Çift cidarlı kubbe, dışarıdan yapıya kazandırılmak istenen abidevî görüntünün, içeride insan merkezli ölçülere taşınarak, estetik nispetleri ve ahengi sağlamak için bulunmuş en iyi çözümdür⁹. Daha evvel bu çözüm, cephelerdeki profilli silme düzenlemelerinde aranmıştır. Fakat bu çözüm, büyüyen ve genişleyen hacimlerde ihtiyaca yeterince cevap veremediğinden yeni arayışlara gidilmiştir. Bununla birlikte cephelerdeki profilli silme uygulaması, yapıya kazandırdığı estetik değer dolayısıyla belli ölçülerde kullanılmaya devam etmiştir.

Hürrem Sultan Türbesi'nin çinileri binaya has olarak tasarlanıp üretilmiştir. Dolayısıyla çiniler yapının mimarî şekline uygun biçimde kesilmiş ve kenarları pahlanmıştır. Çinilerin yazı ve nakış düzenlemesi de, buna göre uyumlu bir bütünlük arz etmektedir.

Yukarıda zikredilen inşaat defterlerindeki bilgilere göre, Hürrem Sultan Türbesi çinilerinin üretim yerinin İznik olduğu sabittir. Çinilerin satın alındığı kişi de bellidir. Ancak çiniler üzerindeki nakışların kimler tarafından tertip edildiği hususu henüz açıklık kazanmış değildir. Elimize ulaşan bazı vesikalardan, İznik atölyelerinde çinilere işlenecek nakış numunelerinin Saray'dan gönderildiği anlaşılmaktadır¹⁰. Buna göre Hürrem Sultan Türbesi çinilerinin nakış örneklerinin de İstanbul Saray Nakışhânesi'nden gönderilmiş olmasına muhakkak gözüyle bakılabilir. Mezkûr dönemde Saray Nakışhanesi'nin sernakkaşı Kara Memi'dir¹¹. Türbe tezyînatında kullanılan üslûp, Kara Memi'nin tezhipte geliştirdiği 'şükûfe üslûbu' ile aynıdır. Dolayısıyla Hürrem Sultan Türbesi çinilerinin nakış tertibinin, Saray Nakışhânesi'nin sernakkaşı Kara Memi'ye ait olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. Ancak türbenin kalemkârî bezemelerinin Hacı Ca'fer'e ait olduğunu, inşaat muhasebe defterlerinden öğreniyoruz. Hacı Ca'fer'in, Kara Memi üslûbuna katkısını veya birbirlerine olan tesirlerini, kalemişi bezemelerin aslı haliyle günümüze kadar gelemevişi yüzünden, tespit etmek mümkün olamamaktadır.

Hürrem Sultan Türbesi'nin kapı yanaklarına uygulanan lâkabî tekniğindeki çinilerin de sıratlı çinilerle birlikte İznik'ten geldiği yukarıda zikrettiğimiz vesikalardan anlaşılmaktadır. Bu durum, renklisır çinilerin de sıratlı çinilerle birlikte İznik'te üretildiğini ortaya koymaktadır.

İlk belirtileri Şehzâde Mehmed Türbesi'nde görülen şükûfe üslûbu, Hürrem Sultan Türbesi'nde belirgin bir şekilde tavrını ortaya koymuştur. Türbenin revak çinilerindeki bahardallı levha, çini ve tezhib nakışlarında Sü-

leymaniye Camii çinilerinden sonra tabiata dönüşün ilk önemli temsilcisidir. Bilhassa lâle karanfil ve hâle şeklinde açılmış çiçekler, hatâyî üslûbuyla birleşerek 'İstanbul üslûbu'nun temellerini oluşturmuştur. Sır altında hafif kabarıkça duran mercan kırmızısı, Osmanlı hanedan türbelerinde ilk olarak Hürrem Sultan Türbesi'nde karşımıza çıkmaktadır.

Süleymaniye Camii ve İmareti çerçevesinde inşa edilen Hürrem Sultan Türbesi'nin muhasebesi Külliye'nin muhasebesiyle beraber tutulduğundan, inşaat safhaları en iyi bilinen yapılarıdır. Hürrem Sultan Türbesi, günümüzde bakımlı ve ziyarete açık durumdadır.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (976/1568)

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, semte adını veren sultanın kendi adına yaptırmış olduğu Süleymaniye Külliyesi'nde, caminin kiblesindeki hazîrede, cami ile Hürrem Sultan Türbesi arasında yer almaktadır. (Fotoğraf 1)

Tarihlendirme: Üzerinde inşaat kitâbesi bulunmayan¹² Türbenin yapımına, Sultan'ın 974/1566 Eylül'ünde vefat etmesinden sonra başlandığı, Kanuni Sultan Süleyman'ın cenaze merasimini tasvir eden, Dublin Chester Beathy Kütüphanesi'ndeki Süleymannâme (Târih-i Sultan Süleyman) yazmasında yer alan bir nakış resimden anlaşılmaktadır¹³. Bazı araştırmacılar, Süleymaniye vakfiyesinde Hürrem Sultan ve Kanuni Sultan Süleyman türbelerinin kadrolarının belirlenmiş olduğunu delil sayarak, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin yapımına Kanuni Sultan Süleyman hayatta iken başladığını ileri sürmektedirler¹⁴. Yukarıda zikredilen belge bu iddianın doğru olmadığını ortaya koymaktadır. Sultan II. Selim'in, türbede çalışmak üze-

re, mermer işini bilen taşçıların getirilmesi için çıkartmış olduğu 27 Ocak 1568 tarihli hükümden, türbenin kaba işinin bu tarihte tamamlandığı anlaşılmaktadır¹⁵.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'ne ilkin yalnızca Kanuni Sultan Süleyman defnedilmiş iken, daha sonra kızı Mihrimâh Sultan (1578), Sultan II. Süleyman (1691) ve onun annesi Dilâşûb Sultan (1689) ile eşi Râbia Sultan (1713), Sultan II. Ahmed (1695) ve kızları Asiye Sultan'ın (1694) da defnedilmesiyle türbe kalabalık bir kabristan hâline getirilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın iç organları, vefat ettiği yerde çıkarılıp defnedilmiş; bedeni tahnid edilerek, Belgrat yoluyla İstanbul'a getirilmiş ve ölümünden 82 gün sonra, bugünkü türbesine defnedilmiştir¹⁶. (Fotoğraf 6)

Dublin Chester Beathy Kütüphanesi'ndeki Süleymannâme'de, Kanuni Sultan Süleyman'ın defin merasimi, bütün ayrıntılarıyla resmedilmiştir. Nakkaş Osman'ın fırçasından

çıkan bu resimde kompozisyon, hem grafik düzen açısından hem de muhteva açısından, hazîre duvarıyla ikiye bölünmüş olup ön planda, siyah yas elbiseleri giyinmiş ağır matem havası içindeki merasim alayı, Kanuni Sultan Süleyman'ın tabutunu taşımaktadır. Tabut, Kâbe örtüsüne sarılmış olup, başucunda Sultan'ın sorguçlu kavuğu bulunmaktadır. Tabutun önünde bir kişinin, başı üstünde küçük bir mahfaza taşıdığı görülmektedir¹⁷. Bu resim, neredeyse efsaneleşmiş olan fetvâ çekmecesi hikayesinin gerçekliğini ortaya koymaktadır¹⁸. Resmin ikinci planında, Hürrem Sultan Türbesi'nin yanına kurulmuş bir çadır içerisinde, Kanuni Sultan Süleyman'ın kabrinin kazı çalışmaları tasvir edilmiştir. Hazîre kapısının yanında, elinde mimar arşınıyla yaşlı bir zat durmaktadır. Bu kişinin, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin mimarı¹⁹ Koca Sinan olduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır²⁰. Bu tasvirden anlaşıldığına göre Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, Sultan'ın vefatından sonra inşa edilmiştir. Süleymaniye

Fotoğraf 5:
Kanuni Sultan
Süleyman
Türbesi genel
görünüşü





Fotoğraf 6:
Kanuni
Sultan
Süleyman
Türbesi dâhilî
görünüşü

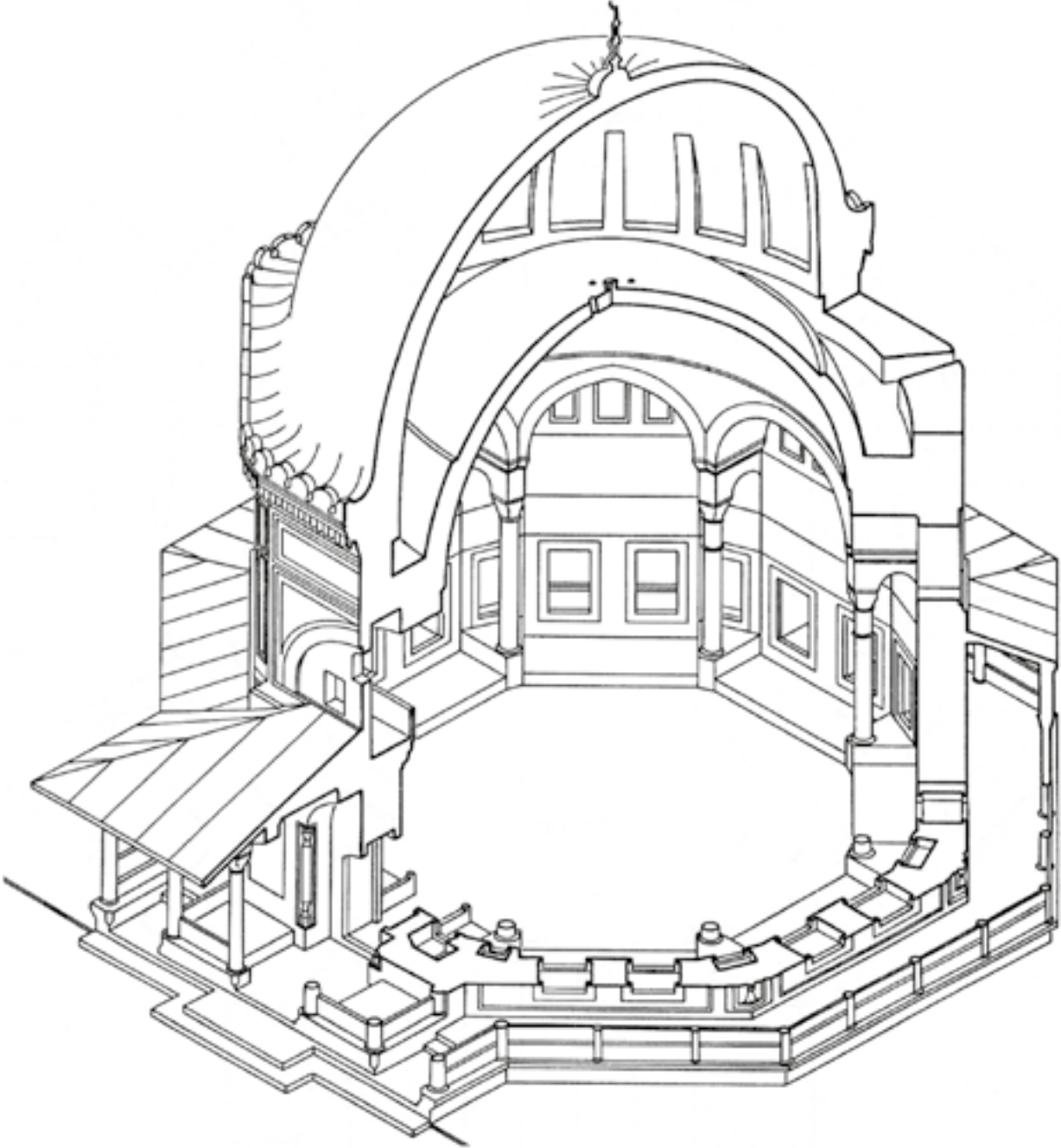
Vakfiyesi'nde türbe ile ilgili vazifeler, vazifelilerde aranacak vasıflar ve ücretleri önceden belirlenmiştir²¹.

Mimarisi: Süleymaniye Külliyesi, Mimar Sinan'ın kalfalık devri eserlerindendir. Sinan bu külliye çerçevesinde meydana getirdiği Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde plan olarak emsallerinden farklı bir üslup sergilemiştir. Türbe, kenar uzunluğu en dışta tabanı 793 cm , beden duvarları 638 cm olan sekiz kenarlı plan üzerine kurulmuştur. Türbenin dıştaki planı içeriye de uyarlanmıştır. Yanlarda bir, önde üç kemer gözünden müteşekkil, sekili ve üstü sakafı örtülü giriş revakı, yanlardan birer kemer gözü ilavesiyle, türbeyi kuşatan yan revaklara bağlanmıştır. Türbenin etrafını, meyilli sakafı örtülmüş dörder kemer gözlü, 29 sütunlu revak çepeçevre dolanmaktadır. Üç basamakla çıkılan üç gözlü giriş revakının ortasında yer alan, sade profil silmelerden oluşan kapının her iki yanında ki sekilerin cephe duvarlarında, profil silme-

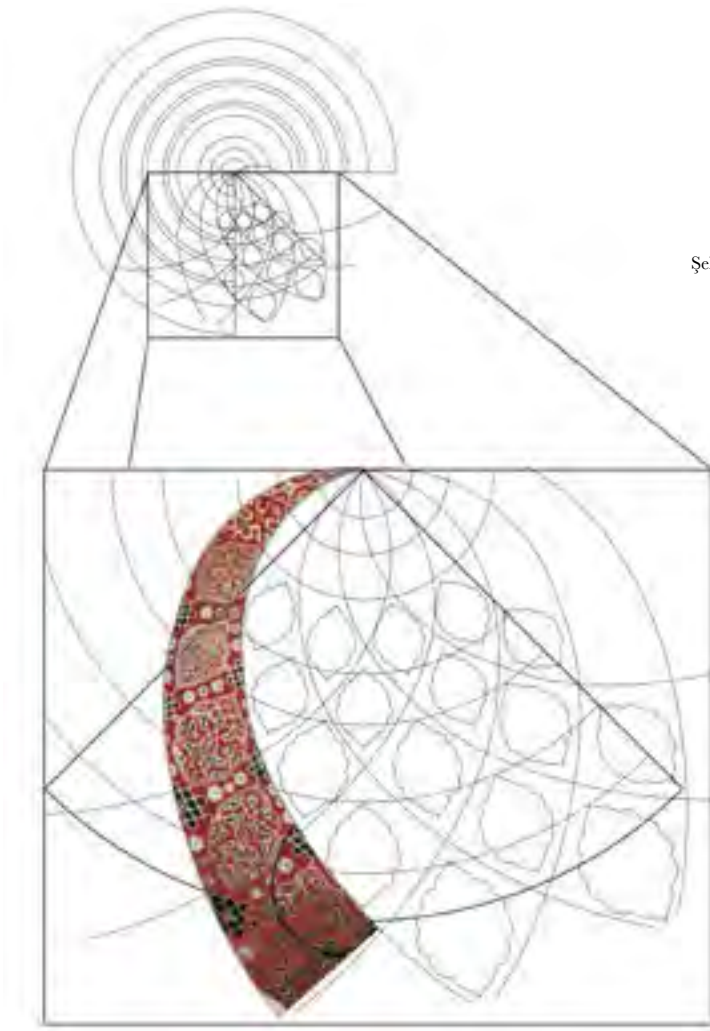
lerle çevrilmiş birer çini levha yer almaktadır. Giriş revakının yan sütunları, geride, beden duvarına bitleştirilmiş yarım sütunlara bağlanmaktadır. (Fotoğraf 5)

Oldukça hareketli bir cephe düzenlemesine sahip olan türbenin bedeni mermerle kaplanmıştır. Geniş sivri bir kemer içine alınmış zaviyeli kemerli üç pencere ve sivri kemer koltuklarındaki şemse kabartmaları ve bunun üstünde yapıyı saran profil silmelerle çerçevelenmiş yazısız mermer kitâbelik kuşağı, cepheye canlılık kazandırmıştır. Bedenden kubbeye geçişte iki yanda profil silmelerin sınırladığı tek sıralı mukarnalı saçak, dandanlı bir taş bezemesiyle nihayet bulmaktadır. (Fotoğraf 8)

Türbenin girişi, yapının kuzeydoğusuna tanzim edilmiş öne doğru çıkıntılı revak bölümünden sağlanmıştır. İki renkli taştan örülmüş, ortada sivri, yanlarda ikiz merkezli zaviyeli revak kemerleri, mukarnas başlıklı



Şekil 4: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi aksonometrik görünümü (Uğur Tanyeli)



Şekil 5: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi kubbe bezemesi çözümlemesi

Şekil 6: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi revak çinileri genel kompozisyon şeması



Fotoğraf 7:
Kanuni Sultan
Süleyman
Türbesi çift
cidarlı kubbe
aralığı



sütunlar üzerine oturmaktadır. Yanlardakine nazaran daha geniş tutulan sertak sütunları somaki, yanlardakiler ise beyaz mermerdendir. Kaidesiz olarak tertip edilen sütunlar, altın kaplamalı pirinç paravanelerle zemine tespit edilmiştir. Sekili kısımlarda sütun araları 52 cm yüksekliğindeki mermer şebekelerle kapatılmıştır. Şebekeler, yonca yaprağı şeklindeki dört kollu yıldızlarla birbirine bağlanan, merkezde altı kollu birer yıldızın bulunduğu hendesî ağırlardan müteşekkil yıldız öbeklerinden meydana gelmiştir.

Türbenin girişi, iki sekili revakın orta bölmesindeki zaviyeli kemerli derin bir niş içerisine açılmış olan kapıdan sağlanmıştır. Medhâl nişinin köşeleri, yivli kumsaati başlıklı sütunçerlele yumuşatılmıştır.

Giriş açıklığının üstü, beyaz ve yeşil somaki mermer münavebesiyle aşırıtmalı örülmüş yay kemerle geçilerek, aynı tarzda teşekkül ettirilmiş mukarnas yastıklı sövelere bağ-

lanmıştır. Kemer koltukları rumî nakışlarla tezyin edilmiştir. Medhalin kitâbelik kısmına kalemkâriyle bir âyet yazılmıştır. Medhâl açıklığını, iki kanatlı künde-kârî ahşap kapı kapatmaktadır. Yay kemerli kapıdan medhalin dehliz kemerine, yekpare mermerden yapılmış tepelikli kaşkemer şeklindeki hafifletmeyle geçilmiştir. Medhalin harime bakan yüzünde mermerden, armudi silmeyle çevrelenmiş zaviyeli kemerli bir iç kapı düzenlemesi vardır.

Yapı, dış cephelerde binayı saran sakaflı revaklarla iki kısma ayrılmıştır. Yapıyı kuşatan revak, baklavalı başlıklara sahip sütunlar üzerine oturan sivri kemerlerin, meyilli sakafla örtülmesinden müteşekkildir. Revak sütunları gergi demirleriyle bağlanarak, sütun araları 102 cm yüksekliğindeki bursakemerli mermer parmaklıklarla kapatılmıştır. Revak içinde, giriş cephesi hariç her cephede, zaviyeli kemerli tahfiplere sahip ikişer dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Beyaz ve gülcürusu

renkli mermerden münavebeli olarak örülmüş tahfif kemerleri içte ve dışta kemer hatını takip eden birer haşiye ile çevrilmiştir. Kemerlerin kilit taşına birbirinden farklı gül-bezekler işlenmiştir. Pencere aynaları yükselti olarak beyaz mermerle kaplanmıştır. Ayrıca her iki pencereyi de içine alacak şekilde cepheler profilli silmelerle çerçeve içine alınmıştır. Pencere lokma demir şebekeli olup piriç kaplamalıdır. Türbe planını oluşturan sekizgenin köşeleri çalınarak yumuşatılmış, çalık köşeler profilli silmelerle çevrilerek oluşturulan dikdörtgen çerçeve içine, kumsaati başlıklı köşe sütunçeleri konmuştur. Kireçle sıvanmış olan revak tavanları kalemkâriyle bezenmiştir. Tavan sathı, rumî ağlarından müteşekkil bir pervazla çevrili, yarım ve tam şemse düzenlemesiyle bezenmiştir.

Türbenin revak üstünde kalan cepheleri oldukça hareketlidir. Sakafın bedene birleştiği yerde enine gelişen rumili bir bezeme kuşağı yapıyı çepeçevre sarmaktadır. Bezeme kuşağının üstünde profilli silmelerle çevrilmiş kemer ve pencere düzenlemesi yer almaktadır. Gülkurusu ve beyaz mermerlerden müteşekkil geniş bir sivri kemer içine, kemer kavsine uygun olarak üç pencere açılmıştır. Pencere-leri kavrayan sivri kemer ve ikiz merkezli pencere kemerleri, gülkurusu ve beyaz mermer münavebesiyle teşekkül ettirilmiştir. Armudî silme ile çevrelenmiş olan pencereli bölümün kemer koltukları, sathî olarak gülkurusu mermerle çerçeve içine alınmıştır. Beyaz mermerle kaplı kemer koltuklarına, birbirinden farklı iri şemseler işlenmiştir. Giriş cephesinin pencere düzeni diğerlerinden farklıdır. Burada, yanlardaki pencereler dikdörtgen olup kemerli kısımlar kapatılarak pencere aynasına dönüştürülmüştür. Ortadaki pencere, yanlardaki pencerelerin üst hizasından kesilerek küçültülmüştür. Giriş cephesindeki

pencereleri kavrayan sivri kemerin kilit taşına, Mevlevî sikkesine benzer şekilde kesilmiş bir Hacerü'l-esved parçası kakılmıştır²².

Üst bölümde, profilli silmelerle çevrilmiş bir kitâbelik kuşağı yapının bedenini sarmaktadır. Yazısız olan kitâbelik levhaları da gülkurusu renkli sathî mermerle çerçevelenmiştir. Yapının çalık köşeleri de armudî silmeli iki dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Çalık köşenin alttaki kısmı gülkurusu mermerle kaplanırken üst kısma mermer şebekeli bir pencere açılmıştır. İç içe bina edilen iki kubbe aralığını aydınlatan pencereler, yazı kuşağını bölen birer koltuk nakşına benzediğinden, pencere olarak fazla dikkat çekmemektedir. Kitâbelik kuşağının üstünde yapıyı taçlandıran tek sıra mukarnaslı bir saçak yer almaktadır. İki yanda armudî silmelerle sınırlandırılmış mukarnaslı saçığın üstünde, rumî tepeliklerinden müteşekkil bir taç bezemesi yer almaktadır. Yapının sekizgen bedeni, yarım küre şeklindeki çift cidarlı kubbe ile örtülmüştür. İç kubbeden yaklaşık 400 cm yüksek olan dış kubbe cidarı, beden duvarlarına; iç kubbe ise sekiz sütundan müteşekkil bir çardak üzerine oturmaktadır. Türbenin dış kubbesi kurşunla kaplı olup, ayçası, rumî tepeliğinden meydana gelen mermer bir alemlle nihayet bulmaktadır. (Fotoğraf 7)

Türbe, köşeleri çalık sekizgen planını içeride de muhafaza etmektedir. Türbenin çekirdek kubbesi, başlıkları ve kaideleri beden duvarlarına bağlı sekiz sütunlu bir çardak üzerine binmektedir. Çardak sütunları sivri kemerlerle birbirine bağlı olup kaideleri bir seki üzerine oturmaktadır. Beyaz mermer ve kırmızı somaki sütunların yüksek kaideleri üçgen şeklinde olup duvarlara bitişiktir. Birbirinden farklı şekillerle meydana getirilmiş mukarnaslı sütun başlıkları, kubbeyi taşıyan kemerlerin

açısına göre biçimlenmiş olup geride küçük birer istinad kemeriyle beden duvarına bağlanmaktadır. Aynı zamanda sütunlar, gergi demirleriyle tahkim edilmiştir. Kubbeyi taşıyan sivri kemerler beden duvarına dayandırıldığından, yanlarda 120 cm derinliğinde eyvanlar teşekkül etmiştir. Sekiz sütunlu çardaktan kubbe dairesine çini kaplamalı arslan-göğsülerle geçilmiştir. İçeride medhalin her iki yanından, kubbe aralığına geçiş sağlayan mermer söveli ve yay kemerli kapılar açılmıştır. Bu kapıların önü, küçük bir maksure şeklinde tertip edilmiştir. Girişin yanlarındaki sütunların ardında yekpare mermerden mürekkep bursa kemerli küçük nişler açılmıştır. Bunların dışındaki bütün sütunların ardında, ahşap kapaklı birer dolap bulunmaktadır. Giriş cephesi, içeride diğerlerinden farklı tertip edilerek, medhalin üstüne bursakemerli korkuluklara sahip fevkanî bir kıraat mahfili (çıkma kat) yapılmıştır. Zemini taşla kaplı olan türbenin duvarları 365 cm yüksekliğe kadar sıraltı tekniğindeki rengin İznik çinileriyle kaplıdır. İç kubbe, aşı kırmızısının hâkim olduğu malakârî tekniğiyle bezenmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde, taç-kapı evsafında bir giriş düzenlemesi yoktur. Kapı, köşeleri kumsaati başlıklı ve yivli sütunçelerle yumuşatılmış derin bir niş içerisine yerleştirilmiştir.

Osmanlı hanedan türbelerinde ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde medhalin üstüne cüzhanlar için bir kıraat mahfili yapılmıştır. Girişi medhalin yanlarındaki küçük kapılardan verilen mahfil, sivri kemer içine alınmış bir eyvan şeklindedir. Eyvanın açık kısmına bursakemerli gözlü mermer korkuluklar yapılmıştır. İki kapısı olan mahfilden aynı zamanda kubbe aralığına da geçiş sağlanmıştır.

Kaba yontulmuş taştan inşa edilen türbe, temiz işçilik gösteren çeşitli mermerlerle kaplanmıştır. Renkli mermer kullanımının yanı sıra oyma ve kabartmalarla türbe cepheleri mükemmel bir ahenkle tezyin edilmiştir. Birbirinden farklı şekillerde tasarlanmış mukarnash sütun başlıkları ve köşe sütunçeleri, yapının mücessemîyetine zarafet kazandırmıştır. Cephelerdeki yapıyı saran pervaz ve taç bezemeleriyle kemer koltuklarına işlenmiş şemseler bize, Osmanlı mimarî tezyînatında taş oymacılığının en güzel örneklerini sunmaktadır.

Ahşap İşçiliği: Türbenin tezyînat programında yer alan sedef kakmalı künde-kârî kapı, şüphesiz Osmanlı ahşap işçiliğinin en nadide örneklerinden biridir. Kapı kanatları üçer bölmeden oluşmaktadır. Kapının başlık levhalarındaki kitâbeliklerde celi sülüs kalemîyle Kelime-i tevhid yazılıdır. Kapının göbek bölmesinde, on kollu yıldızın merkez teşkil ettiği hendesî ağılardan örülü kompozisyon bulunmaktadır. Kapının etek bölmesi, on iki kenarlı halkaların birbirine geçmesiyle meydana gelen altı kollu yıldızların oluşturduğu bir düzenlemeyle teşekkül ettirilmiştir. Künde-kârî parçalar üzerine beyaz fildişi ve yeşil boyayla renklendirilmiş kemik kakılmış, bazı parçaların üzerine kabartma olarak rumî nakışları işlenmiştir. Etek bölmesinin etrafı da göbek bölmesinde olduğu gibi ince bir pervazla sınırlandırılmıştır. Sol kanat üzerinde, oldukça ince bir kakma işçiliği sergileyen bini yer almaktadır. Kapı üzerindeki halka, perçin pulu, reze ve rezeneler gibi madenî aksam, kafesî tarzda rumî nakışlarla tertip edilmiştir. Türbede maden işçiliğinin, ahşap işçiliği kadar özenli olduğu söylenemez.

Türbenin pencereleri, içeride çift kanatlı künde-kârî kapakla kapatılmıştır. Bütün pen-



Fotoğraf 8:
Kanuni Sultan
Süleyman
Türbesi çift
cidarlı kubbe
aralığını
aydınlatan
mermer
pencere
şebekesi ve
türbe taç
bezemeleri

cere kapaklarının başlık levhaları yekpare ağaçtan, masif bir şekilde, bezemesiz bırakılmıştır. Pencere kapaklarının göbek bölmeleri, on kollu yıldızın merkez teşkil ettiği değişik hendesî şekillerle teşekkül ettirilmiştir. Bütün pencere kapaklarının etek bölmeleri birbirinin aynı düzenlemeye sahiptir. Sol kapaklar üzerinde, geleneğe uygun olarak hazırlanmış sade bir bini bulunmaktadır. Türbenin dolap kapaklarından birisi, pencere kapakları gibi tertip edilmiştir. Ancak göbek ve etek bölmelerinin hendesî ağırları pencere kapaklarından farklı olup, burada levhalar altı kollu yıldızlarla donatılmıştır. Kündekârî pencere kapakları esaslı bir tamir görmüştür. Eski dolap kapakları, çift kanatlı olup bölmeleri yekpare ağaçtandır. Bu şekilde tertip edilmiş bütün dolap kapakları, Edirnekârî tekniğiyle zerdûz olarak bezenmiştir. Başlık levhalarının göbeğine talik hatla evrâd yazılmıştır. Seren, kayıt ve diğer bölmelere, hatâyî nakışlarıyla meydana getirilmiş düzenlemeler işlenmiştir. Yekpare levhaların göbek kısımları yükseltilmiştir. Kurtlanmalara karşı ahşabı korumak amacıyla bezemelerin üzerine sürülmüş olan koruyucu lâk, zamanla karardığı için nakışlar belirsizleşmiştir. Lâk altında kalan nakış hatları, kabarık bir şekilde hissedilmektedir. Zamanın olumsuz tesirleri karşısında oldukça yorgun düşen dolap kapaklarının, bir an önce bakıma alınarak kurtlanmalara karşı gerekli tedbirlerin alınması gerekmektedir.

Medhalin iki yanındaki mahfil kapıları tek kanatlı olup üçer bölmelidir. Başlık levhaları yalın bırakılmış olup, göbek ve etek bölmeleri, altıgen ve baklavali ızgaraların üst üste bindirilmesiyle meydana getirilmiş hendesî şekillerden ibarettir. Pencere, dolap ve kapı kapaklarının madeni aksâmı oldukça sade tertip edilmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde ilkin yalnızca Kanuni Sultan Süleyman medfun idi. Bu yüzden Kanuni Sultan Süleyman'ın, baş tarafı yüksekçe çift meyilli ahşap sandukası 112x213x385x294 cm ölçülerinde müstakil bir şebeke içine alınmıştır. Daha sonra defnedilen Sultan II. Ahmed ve Sultan II. Süleyman'ın sandukaları da birbirine bitişik nizamda 112x350x385x172 cm ölçülerinde ikinci bir şebeke içine alınmıştır. Sedefkârî ile sıvama olarak bezenmiş ahşap dikmelerden meydana gelen parmaklıklar, birbirine benzer niteliktedir. Parmaklıkların dikme ve serenlerinin dış satırları, üçgen, kare ve baklava şeklindeki fildişi sedef ve bağalarla sıvama olarak kaplanmıştır. Bağa kaplamaların altına, bağa harelerinin ortaya çıkması için altın varak uygulanmıştır. Bu şebekele- rin daha sonraki zamanlarda yapılan definler sonrasında, muhtemelen XVIII. yüzyılın başlarında yapıldığı kanaatindeyiz. Ahşap sandukaların üstü, gümüş sırmalı yeşil kadife puşidelerle örtülmüştür. Bu puşidelerin, üzerindeki tarih kitâbelerinden 1326/1908 yılında imal edildikleri anlaşılmaktadır.

Çiniler: Türbenin çini programı, klasik geleneğe uygun olarak giriş revakından başlatılmıştır. Medhalin her iki yanındaki sekili bölümün duvarlarında, birbirinin aynı vasıfları haiz 114x235 cm ebadında, sıraltı tekniğiyle meydana getirilmiş rengin İznik çini levhaları bulunmaktadır. Zemini lâcivert, cetvelleri kırmızı pervaz bezemesinin çevrelediği levha, dört bölümde değerlendirilebilir. Levhanın hâşiye bezemesi, iki tel kanaviçe üzerinde yürüyen, İstanbul üslûbu nakışlardan oluşmaktadır. Buradaki hatâyî nakışlar, İstanbul üslubunun estetik tavrını ortaya koyan önemli bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Hatâyîler arasında şükûfe tarzı çiçekler, yapraklar ve

lâleler bir araya gelerek aynı düzenleme içerisinde bir bütün oluşturmuşlardır. Levhanın üst bölümünde, bursakemerli yaşmak şeklinde bir tarh düzenlemesine gidilmiştir. Bu kısmın zemini firûze olup kırmızı beyazlı rumîlerle sıvama olarak doldurulmuştur. Ortasına şemse yerleştirilen levhanın şemse ile yaşmak arasında kalan kısmı beyaz zeminlidir. Burada tamamen sazyolu üslûbuna uygun yaprak ve çiçeklerden müteşekkil serbest bir kompozisyon sahayı doldurmaktadır. Levhanın bezemeye hâkim olan dördüncü bölümünü, şemseli kısım oluşturmaktadır. Bu kısım da kendi içerisinde iki tarha ayrılmıştır. Küçük salbekli beyzî şemsenin muhit kısmında, lâcivert zemin üzerine beyaz hâkim işlenmiş hatayî, yaprak ve çiçekler dolanmaktadır. Serbest hareket eden hatayîler arasında sekiz adet, zemini firûze rumî ağ üzerine kurulu küçük şemseler yerleştirilmiştir. Büyük şemsenin merkezinde, şemsenin dış hatlarına uygun olarak şekillendirilmiş firûze zemin üzerine kırmızı beyazlı rumîlerden bir çekirdek oluşturan ikinci bir şemse tertip edilmiştir. Merkezdeki şemsenin dış hatlarını, kompozisyonu meydana getiren rumîler belirlemiştir. İç şemse $\frac{1}{2}$ simetri esasına göre düzenlenmiştir. Sol sekideki levhanın sağ alt köşesinde, kırmızı cetvel içerisine kazınarak “Hüseyin 1254 - İbrâhim” şeklinde isimler ve tarih yazılmıştır. Bu kayıttan, türbenin 1838’de bir tamir geçirdiği anlaşılmaktadır.

Türbenin dâhilinde, medhâl kemerinin koltuklarında, lâcivert zemin üzerine ayırma rumî ve tepeliklerden müteşekkil, enlemesine gelişen pervazın çevrelediği saha, firûze zemin üzerine kırmızı beyazlı sıvama bulutlarla doldurulmuştur. Bulut bezemeli saha ile pervaz arasına kırmızı cetvel çekilmiştir.

Türbenin taban kısmında, somaki mermer görüntüsü verilmiş kahverengi harelî süpürgelik çinileri yapıyı dolanmaktadır. Türbe dâhilinde kullanılan çinilerin etrafını dolanan beyaz zeminli pervazın kanaviçesi akışkan olmayıp ulamalı düzende tertip edilmiştir. Rumî, hatayî ve çarkifeleklerden oluşan pervaz, köşelerde ve kesişme noktalarında devam etmeyerek kesintiye uğramıştır. Pencere aralarında iki çeşit çini kullanılmıştır. Birincisi boyuna ulamalı enli bir pervaz çinisi olup, işlemeli yaprak ve hatayîlerden meydana gelmiştir. Diğeriyse, dört bir yana ulanabilen sıvama kompozisyona sahiptir. Çini levhanın merkezindeki gülbezekten çıkan yapraklar, her levhada bir çarkifelek meydana getirmektedir.

Pencere üstünde lâcivert zemin üzerine beyazla yazılmış, yapıyı çepeçevre saran bir kuşak kitâbesi bulunmaktadır. Celî sülûs kalemiiyle yazılan yazıların gözleri, yeşil veya firûzeyle doldurulmuştur. Yazı kuşağının lâcivert zemin rengi yer yer farklı renk tonları göstermektedir. Kuşak yazısının istifinde bazı kopukluklar görülmektedir. Çini kaplama, kuşağın üstünde yer alan rumî tepeliklerinden meydana getirilmiş taç bezemesiyle son bulmaktadır.

Çardak sütunlarının üstündeki arslangöğsülerde de çini kaplama kullanılmıştır. Kemer kavisleri ve kubbe dairesi arasında kalan küre parçalarının ortasına lâcivert zeminli daire içerisine Lafza-i Celâl, İsm-i Nebî, Çiharyâr-ı Güzîn ve Hasaneyn isimleri yazılmıştır. Dairenin etrafı iki tel burma pervaz bezemesiyle çevrilmiştir. Yazı boşluklarına serbest olarak yaprak ve çiçekler serpiştirilmiştir. Üstteki muska koltuklara yeşil zeminli birer şemse konmuş, zemini beyaz olan diğer boşluklar hatayî nakışlarıyla doldurulmuştur. Arslan-

göğsü levhalarının etrafını çarkıfelek, hatayî, gülbezek ve lâlelerden meydana gelen tek tel kenarsuyu çerçevelemiştir. Arslangöğsü çinileri, yerine uygun şekilde tasarlanarak tatbik edilmiştir.

Alçı İşçiliği ve Malakârî: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin tezyînat açısından en dikkate değer yanını malakârî bezemeleri teşkil etmektedir. Osmanlı hanedan türbelerinde ilk olarak Yavuz Sultan Selim Türbesi'nin medhâl dehlizinin kemer karnında görülen malakârî, buraya mala ucuyla mail kesimli olarak belli belirsiz işlenmiş, Şehzâde Mehmed Türbesi kubbe göbeğinde ise, biraz daha belirginleşerek cesamet kazanmıştır. Bu tekniğin en mükemmel örneği, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde vücut bulmuştur.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi kubbesi, tamamen malakârî bezemelerle doldurulmuştur. Nakışlar, alçı sıva üzerine kömür tozu ile silkme yapıldıktan sonra, nakışların ana hatları yüksek kabartma şeklinde ortaya çıkartılmıştır. Zeminden yükseltelen nakışların ayrıntıları, mail kesimle işlenerek hurdelenmiştir. Alçaltılan zemin, aşı kırmızısıyla boyanırken, hurdelenen nakışların içlerinde kalan zemin boşlukları da siyaha boyanmıştır. Kompozisyonda uygun yerlere yakut, yeşim, zümrüt ve zebercet benzeri kıymetli taşlar kakılarak, kubbe bir mücevher kutusu gibi, kuyumcu hassasiyetiyle işlenmiştir.

Kubbenin merkezinde, sekiz kollu yıldızdan neşet eden haçvârî göbekli hendesî bir kompozisyon yer almaktadır. Haçvârî yıldız kollarının baklava dilimi şeklindeki uçlarında altı kollu yıldızın merkez teşkil ettiği ince hendesî şebekeler vardır. Bu baklavalı şebekelere bir aşırı sebu (menfes delikleri) açılmıştır. Kubbenin merkezinde yer alan hendesî kompozisyonun etrafı bir daireyle çevrilerek şemsenin

merkezi teşekkül ettirilmiştir. Şemse etrafında, muhite doğru yayılan şualar gibi, rumî nakışlardan müteşekkil bir büyük ve bir küçük tığ düzenlemesi münavebeli şekilde sıralanmıştır. Tığlardan sonra, bulut dalgalarından müteşekkil şerareler ve şemselerle göbek şemsesi tamamlanmıştır. Merkezden muhite doğru çarkıfelek tertibinde yerleştirilerek geçme ve düğümlerle birbirine bağlanan, içleri rumî işlemeli beyzî şemseler ve bunların arasına yerleştirilen çeşitli mücevherat, tam manasıyla gezegen ve yıldızlardan meydana gelen fezaı andırmaktadır. Kubbe merkezinden sarkan zincire bağlı avizenin kandilleri, top ayna ve devekuşu yumurtaları da buna eklenince, manzara bir kat daha canlılık ve derinlik kazanarak, gerçek üstü bir görüntü ortaya çıkmıştır. Kubbe merkezindeki şemsenin uzayan kolları, bir cihan devleti sultanının, tebaası üzerine kanat germesini ve bütün cihana uzanan kudretini temsil etmektedir. Bu yönüyle, türbenin tezyînat programıyla, türbede yatan şahıs arasında fevkalade bir bağ kurulmuştur.

Filgözü yüzölçümü ve altı kollu yıldızlardan meydana gelen alçı astar revzenlerin, son zamanlarda gerçekleştirilen tamirler sırasında yenilendiği anlaşılmaktadır.

Kalemkârî: Türbenin dışında yapıyı çevreleyen revakın tavanları, kalemkârî ile bezlenmiştir. Dışta ve içte boylamasına gelişen rumîlerden oluşan simetrik birer kenarsuyu bezemesi, revak tavanlarını dolanmaktadır. Bezemenin esasını oluşturan beyzî şemseler yarlarda ufki, köşelerde şuaî olarak uzanmaktadır. Kenarlarda ise kaydırılmış mihrer üzerine, yarımşar şemseler işlenmiştir. Medhalin iç kısmında tahfif kemeri içinde ve harim pencerelerinin iç tavanlarında da rumî nakışlarından oluşan kalemkârî bezemeler

yer almaktadır. Türbe harimindeki çini kaplamalarla üst pencereler arasına levhalar halinde kalemkârî tekniğiyle, yeşil ve kırmızı harli mermer taklitleri işlenmiştir. Bu mermer taklidi bezemelerin son devir tamirlerinden kalma olduğu aşikârdır. Sütunları birbirine bağlayan sivri kemerler de kırmızı ve beyaz geçme taş örgüsü görünümü verilecek şekilde işlenmiştir.

Yazılar: İnşaat kitâbesi bulunmayan Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin yazı programı, daha çok türbe içinde teksif ettirilmiştir. Bu türbeden evvel inşa edilmiş olan Şehzâdeler, Şehzâde Mehmed ve Hürrem Sultan türbelerinin dış yüzünde, kasnak veya beden duvarlarında birer kitâbe kuşağı tanzim edilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin de beden duvarlarına kitâbelik kuşağı açılmasına rağmen, bu kuşağa herhangi bir yazı yazılmamıştır. Türbenin giriş revakında, kapı kitâbeliğini de içine alan levha başlıklarında Kasas Sûresi'nin 88. âyetinin son bölümü yazılmıştır.

Ahşap kapı kanatlarının başlık levhalarına Kelime-i tevhid yazılmış, çardak sütun başlıklarına ise Esmâ-i hüsnâ'dan bazı isimler yazılmıştır.

Arslangöğsülerde, Lafza-i Celâl, İsm-i Nebî, Çiharyâr-ı Güzîn ve Hasaneyn isimleri yazılıdır. Besmele ve Âyetü'l-kürsî ile başlayan çini kuşak yazısında ise, Bakara Sûresi'nin 2/255, 256 ve 257. âyetleri yer almaktadır.

Lâcivert zemin üzerine beyazla, celî sülüs kalemiyle yazılan çini ayet kuşağı, girişin sağından başlayarak yapı bedenini sardıktan sonra girişin solunda nihayet bulmaktadır. Yazıların boşluklarına serbest tarzda yaprak ve hatayîler işlenmiş, harflerin gözleri ve kapalı kısımları firûze ve yeşil renklerle doldu-

rulmuştur. Yazı zeminindeki farklı tonlamalardan, bu kuşak yazısının çinilerinin farklı fırınlarda pişirildiği kanaatine varılmaktadır. Kuşağın sonundaki ayet ve dua cümlesi arasındaki kopukluk da bu fikri desteklemektedir. Bu ayet kuşağında benzerlerinden farklı olarak dikkati çeken bir durum daha vardır. Bu da Bakara Sûresi'nin 257. ayetinde geçen:

من النور الى الظلمات

ibaresindeki 'karanlıklar' anlamına gelen الظلمات kelimesinin ت harfi sonradan çinilerin sırtı kazınarak yazılmıştır. Muhtemelen bu harf ilkin unutulmuş, daha sonra revak çinilerine isimlerini kazıyan ustalar tarafından 1838'de yazıya ilave edilmiştir.

İstifteki ط harfinin noktası ت harfinin noktalarıyla yan yana getirilerek, türbede yatan üç sultana işarette bulunulmuştur. Buradaki ت harfi, karanlık bir kabir çukuruna da benzetilmiş olabilir.

Değerlendirme ve Sonuç: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi bezemelerinde ve bilhassa çinilerinde görülen nakışlar, tam manasıyla, 'İstanbul üslûbu' vasıflarını taşımaktadır. Burada, hurdelenmiş rumî nakışları oldukça kıvrak ve dengelidir. Çizim kaideleri konusunda bazı esaslar göz ardı edilmiş gibi görünse de bu durum, o günün sanatkârının, belli kalıplar içerisine hapsolmayıp kendine has çıkış yolları bulduğunu göstermektedir. Kompozisyonlar oldukça dengeli ve bulunduğu yere uygun tasarlanmıştır. Çini levhalarda kullanılan rumîli beyzî şemselerle kubbe bezemelerindeki şemseler üslûp bakımından birbirini bütünleyici özelliktedir. Bundan, bütün yapının tezyînat programının tek merkezden idare edildiği anlaşılmaktadır.

Türbe dâhilindeki arslangöğsü ve medhâl kemerinin koltuk çinileri dışında kalan kâşî kap-

lamanın, Hürrem Sultan Türbesi'nde olduğu ölçüde, yapıyla bütünleştiği söylenemez.

Türbenin giriş revakındaki çini levhaların nakışları, daha evvelki yapıların tezyînatında hissedilen Tebrizli ustaların tesirinden tamamen kurtulmuştur. Bu dönemden itibaren hatayî nakışlarının çehresi değişmiş ve engin bir çeşitliliğe kavuşmuştur. Şükûfe tarzının da katılımıyla, daha da zenginleşen İstanbul üslûbu, kıvrak hatlar üzerinde dengeli bir dağılım sağlayarak ahenkli terkip oluşturmuştur.

Çinilerde kullanılan mercan kırmızısı renginden anlaşıldığına göre, bu türbenin çinileri de Süleymaniye Camii'nin çinilerini yapan ustalar tarafından üretilmiştir. Çinilerin nakışlarının, dönemin Saray Nakışhânesi sernakkaşı tarafından çizildiği kabul edilebilir. Rıfkı Melûl Meriç'in yayınlamış olduğu nakış tarihi vesikalarında bu dönemin nakkaşlarına ilişkin bilgi bulunmamaktadır. Ancak 1558 yılında sernakkaş Kara Memi olduğuna göre, on yıl sonra da eğer hayatta ise aynı kişinin sernakkaş olması muhtemeldir. Nakışlar üslûp açısından incelenirse bu kanaati güçlendirecek birçok ipucu yakalamak mümkündür.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, mimari hususiyetleri bakımından nevi şahsına münhasır bir yapıdır. Beden duvarları etrafındaki revak uygulaması, kendisinden sonra tekrarlanmamıştır. Ancak ilk olarak bu türbede gördüğümüz medhâl üzerindeki kıraat mahfili, daha sonraki türbelere örnek olmuştur. Bu mahfillerin, cüzhanların buralarda Kur'an-ı Kerîm okumalarına mahsus olarak yapıldığı kanaatindeyiz. Zira Sultan II. Murad, vasiyetnâmesinde kendi türbesini tarif ederken "Çevre yanını örtme ideler altında hafızlar Kur'an okumağ için" diyerek kur'an okumakla görevli kişilere mahsus mekân oluşturulmasını talep etmiştir²³. Bunu takip

eden türbelerden Sultan II. Selim, Sultan III. Murad ve Sultan III. Mehmed türbelerinde de benzer uygulamalar devam etmiştir. Aynı zamanda bu türbelerde çift cidarlı kubbe uygulanmış olup, kubbe aralığına geçiş bu mahfillerden sağlanmıştır.

Çekirdek kubbenin sütunlar üzerine kurulu bir çardak üzerine oturtulması yeni bir uygulama olup kendisinden sonraki bazı mezar yapılarına örnek teşkil etmiştir. Daha önce Hürrem Sultan Türbesi'nde çift cidarlı kubbe uygulanması görülmekle beraber mezkûr türbede, iç kubbe çardak üzerine oturtulmayıp doğrudan beden duvarlarına bindirilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde ise iç kubbe, sütunlar üzerine kurulmuş bir çardak üzerine oturmaktadır.

Osmanlı hanedan türbelerinde dış cephelelerin mermerle kaplanmasına, ilk kez Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde rastlanmaktadır. Dolayısıyla türbe, bu yönüyle de kendisinden sonraki türbelere tesir etmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin tezyînata getirdiği yeniliklerden birisi de, malakârî tekniğine çeşitli mücevheratın ilave edilmesiyle, rasıkârî tekniğinin geliştirilmesidir. Mezkûr yapının kubbe bezemelerinde, malakârî tekniğiyle yüksekçe kabartılan nakışlar, mail kesimle ince bir şekilde hurdelelenerek, sathî bezemeye önemli ölçüde canlılık kazandırılmış, tezyînat programında uygun yerlere mücevherat kakılmasıyla da ışıltılı ve şaşıaah bir görünüm elde edilmiştir. Bu muazzam kubbenin zengin bezemesi, Osmanlı Devleti'nin gücünü temsil ederken, kubbenin koyu kırmızı rengi, sultanın ölümüne tutulan matemi temsil etmektedir.

Bu türbedeki tezyînatın önemli bir hususiyeti de, türbede yatan şahsın kişiliğiyle bütünleşmiş

olmasıdır. Mimar Sinan, bu türbenin mimarî ve tezyînat programında, Osmanlı Devleti sultanının şanına yaraşır bir örnek ortaya koymuştur.

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin tezyînatını meydana getiren nakışlar, Tebriz mektebinin tesirinden tamamen kurtularak Osmanlı İstanbul üslûbunu teşekkül ettirmiştir. Hatayî nakışları hareket kazanarak zengin profillerle ortaya çıkmış, rumîler ahenkli bir dengeye oturmuştur. Hatayîlerle birlikte veya müstakil olarak nakşedilen şükûfe tarzı çiçekler, hatayî üslûbuna farklı bir çehre kazandırmıştır. Saray Nakışhanesi'nin sernakkaşı Kara Memî'nin tezgâhından çıktığını sandığımız tezyînat programında, nakış ve kompozisyon üslûbu itibariyle malakârîden çiniye kadar fevkalade bir uyum sağlanmıştır.

Sonuç itibariyle Osmanlı hanedan türbelerinin mimarî plâstik ve tezyînat programı bakımından zirvesi sayılan Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, türbe mimarisine ve tezyînatına bir çok yenilik getirmiş ve kendisinden sonraki türbelere ve tezyînat programlarına tesir etmiştir. Nevi şahsına münhasır planıyla emsallerinden farklılık arz eden türbe, ayrıntılarda, olabildiğince klasik türbe mimarî ve tezyînatına mehaz teşkil etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi hâlen bakımlı ve ziyarete açık durumdadır.

Mimar Sinan Türbesi (996/1588)

Mimar Sinan Türbesi, Süleymaniye Camii'nin kuzeyinde, Mimar Sinan Caddesi ile Fetvâyokuşu Sokağı'nın kesiştiği yerde, Ağa-kapısı'nın karşı köşesinde yer almaktadır.

Tarihlendirme: Mimar Sinan vakfiyesinden anlaşıldığına göre, türbenin yeri evinin yakınında, sebiliyle birlikte, Sinan hayatta iken tespit edilmiş ve burası kendisi için ebedî

istirahatgâh olarak hazırlanmıştır²⁴. Sebilin, Sinan hayatta iken, türbenin ise, Sinan'ın vefatından hemen sonra yapıldığı düşünülmektedir²⁵. Metni Sâî Çelebi'ye ait olan, hacet penceresi üstündeki Türkçe kitabede:

کچدی بو دمده جهانندن پیر معماران سنان

“Geçdi bu demde cihandan pîr-i mîmârân Sinan” ibaresiyle düşünülmüş 996/1588 tarihi verilmektedir.

Mimarisi: Süleymaniye Külliyesi'nin köşesinde mütevazı bir sanatkar imzası gibi duran sebil-türbe manzumesi, iki yandaki hazire duvarıyla kolları açık resmedilmiş mimar pergeline benzetilmektedir²⁶. Sebil-türbe manzumesinin 1587 yılında yapılan mermer kubbeli sekiz kenarlı sebili, pergelin baş kısmını oluşturmaktadır²⁷. İki ayak arasını bağlayan dikdörtgen planlı türbenin etrafında, birkaç kabirden müteşekkil küçük bir hazire bulunmaktadır. Hazire duvarına, Fetvâyokuşu Sokağı tarafından bir kapı ve beş pencere; Mimar Sinan Caddesi tarafında ise biri muvacehe penceresi olmak üzere beş pencere açılmışken, bugün kapı kapatılmış ve pencere sayısı muvacehe penceresiyle birlikte toplam on altıya çıkarılmıştır. Bu pencereler altı köşeli yıldız veya on iki kenarlı halkalardan oluşan mermer şebekelerle tezyin edilmiştir. Duvar başında, rumîli dendanlarından müteşekkil bir taş bezemesi yürümektedir. Mimar Sinan'ın kabri hizasındaki muvacehe penceresi, diğerlerinden biraz daha genişçe tutulmuş olup, üstüne celî sülûs kalemîyle yazılmış on beş mısralık Türkçe bir mermer kitabe konulmuştur. Kitabenin üstünde rumî nakışlı taş bezemesi muvacehe penceresini taçlandırmaktadır. Ali Saim Ülgen'in 1945 tarihli çizimleri ile bugünkü türbe duvarı kıyaslandığında, pencere sayısının ve şebeke

Şekil 7:
Mimar Sinan
Türbesi plan,
cephe ve
kesiti (A. Saim
Ülgen)



şekillerinin birbirini tutmadığı görülmektedir²⁸. İbrahim Hakkı Konyalı'nın yayınladığı tamir öncesi ve tamir sırasında çekilmiş fotoğraflardan anlaşıldığı üzere, türbenin ihata duvarı tamamen yıkılarak yenilenmiştir. Bu tamir sırasında, yandaki bazı hücreler hazi-reye katılarak camiye bakan duvar uzatılmış ve pencere sayısı artırılmış olup, mermer şebekeler yerlerine takılırken aslına sadık kalınmamıştır.²⁹ (Fotoğraf 9)

Mimar Sinan'ın mermer sandukalı kabrini barındıran asıl türbe kısmı, birbirine zaviyeli kemerlerle bağlanan yüksekçe bir platform üzerine kurulu, etrafı açık altı ayaklı bir yapıdan ibarettir. Ayak köşeleri kumsaatli sütunçeli, ayaklar ve kemerler profilili silmeli olup, ayaklar gergi demirleriyle takviye edilmiştir. Yapının üst örtü sistemi, baş tarafı kubbeli, ayak tarafı düz örtülü olmak üzere iki kısımdan oluşacak şekilde tasarlanmıştır. Kemerlerden taş kubbeğe mukarnaslı intikallerle geçilmiştir. Mukarnas menşurlarından arta kalan boşluklara gülbezek nakışları işlenmiştir. Kubbenin içi sade bırakılırken; düz ta-

vanlı kısmın içi sekiz kollu yıldız ağlarından gelişen hendesî şekillerle bezenmiştir. Öbek oluşturan yıldızların içi oyularak, düz tavana farklı bir derinlik kazandırılmıştır. (Fotoğraf 10-11)

Mermer Sanduka: Beyaz Marmara mermerinden oldukça sade bir şekilde tertip edilmiş olan sandukanın pahlıları profilili silmelerle sınırlandırılmıştır. Sandukanın üstü, ön tarafa doğru yükselen çift meyilli bir kapakla örtülü olup, kapak saçakları dendanlarla dolanmıştır. Sandukanın baş taşı dolama kavuklu olup, şahidenin üçgen aynası rumî nakışlarla bezenmiştir. Üçgen aynanın şahide boğazına doğru yükselen kısmında hurde rumîli bir tepelik yer almaktadır. Sandukanın ayak taşı ise yalın bırakılmıştır.

Sebil: Bütün yapı bedeni ve örtüsü beyaz mermerden müteşekkil olan sebil, sekiz kenarlı plan üzere kurulmuş olup, iki kenarı hazi-reye, altı kenarı dışarı bakmaktadır. Üç basamaklı bir kaide üzerine kurulan sebilin altı yüzünde birer pencere ve musluk mevcuttur.



Musluklardan akan suyun yalak kısımları ince bir ustalıkla tasarlanmış olup, kuşların da buradan rahatlıkla su içebilmesi mümkün kılınmıştır. Sebilin üstü, mermerden saçaklı bir kubbe ile örtülmüş olup, tepesine bir de mermer alem kondurulmuştur.

Değerlendirme ve Sonuç: Mimar Sinan Türbesi, Sinan'ın gerçekleştirdiği en önemli projelerden birisi olan Süleymaniye Külliyesi'nin kenarında, imza niteliğinde, kendi mülkü üzerine kurulmuş mütevazı bir yapıdır. Plan bakımından Osmanlı açık türbe geleneğinin bir devamı olup, sebil-türbe manzumesi

şeklinde tasarlanmış, nevi şahsına münhasır bir uygulamadır. Sebil-türbe manzumesinin projesinin Sinan'ın kendisine ait olduğuna muhakkak gözüyle bakılabilir, fakat eserin gerçekleştirilme aşamaları hakkında henüz cevaplanmayı bekleyen sorular vardır. Türbe 1933 yılında Mimar Vasfi Egeli tarafından elden geçirilmiştir. Ali Saim Ülgen'in çizimleri ve İbrahim Hakkı Konyalı'nın yayınladığı fotoğraflarla bugünkü durum kıyaslandığında, ihata duvarlarında önemli değişikliklerin yapıldığı anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 9: Mimar Sinan Türbe-Sebilinin genel görünüşü

Fotoğraf 10:
Mimar Sinan
Türbesi



Fotoğraf 11: Mimar
Sinan Türbesi tavan
bezemeleri



Notlar ve Kaynaklar

1. BARKAN, Ömer Lütfi, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı Defteri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1979, II, s. 184-186; MERİÇ, Rıfki Melûl, *Mimar Sinan Hayatı Eseri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1965, s. 23.
2. Ayvansarâyî, bu kabrin Sultan II. Ahmed'in kızına ait olduğunu kaydetmektedir. Hacı İsmail Ayvansarâyî, *Hadikatü'l-Cevâmi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1281, I, s. 17.
3. KURAN, Aptullah, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı, İstanbul 1986, s. 324.
4. CANTAY, Tanju, *XVI-XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapıları*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989, s. 27.
5. ORMAN, İsmail, *İstanbul'daki XI. Yüzyıl Türbelerinin Çini Süsleme Programı*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999, s. 136.
6. BARKAN, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, II, s. 188-189.
7. BARKAN, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, II, s. 186.
8. BARKAN, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, II, s. 184.
9. ÖNKAL, Hakkı, *Türk Türbe Mimarısındaki Değişim, Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtıra Kitabı*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1995, s. 406-407.
10. [ALTINAY], Ahmed Refik, "İznik Çinileri", *Darülfünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, VIII, sy. 4, s. 36-37.
11. MERİÇ, Rıfki Melûl, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I: Vesikalar, Fevz ve Demokrat* Ankara Matbaası, Ankara 1953, s. 7.
12. KUBAN, Doğan, Türbenin kapı üzerindeki kitabesinde II. Selim tarafından yapıldığı yazılmıştır" demektedir. Ancak şimdiye kadar hiçbir kaynakta, bu türbenin kitabesi olduğu yolunda bilgiye rastlamadık. (Süleymaniye Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayımları, İstanbul 1994, VII, s. 101).
13. SAATÇİ, Suphi, *Mimar Sinan ve Tezkiret ül-Bünyan*, (Edt., Metin Sözen), Emlak Bankası Yayınları, İstanbul 1989, s. 110-112; ÜNVER, A. Süheyl, *Kanuni Sultan Süleyman'ın Son Avusturya Seferinde Hastalığı, Ölümü Cenazesi ve Defni, Kanuni Armağanı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1970, s. 305-306. (Fotoğraf 7); GÜNAY, Reha, *Sinan The Architect and His Works*, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul 1998, s. 20-22.
14. KUBAN, Doğan, *Süleymaniye Külliyesi*, s. 101.
15. ALTINAY, Ahmet Refik, *Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı*, (Haz., Abdullah Uysal), Kültür Bakanlığı, Ankara 2000, s. 29.
16. ÖNKAL, Hakkı, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1992, s. 149.

17. DOĞANAY, Aziz, *Ahret İnancının Mezar Yapı ve Bezemelerine Təsiri, Sanat ve İnanç*, (Edt. Banu Mahir, Hâlenur Kâtipoğlu), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2004, II, s. 132-133.
18. Rivayete göre Kanuni Sultan Süleyman, hususî mahfazasının kendisiyle beraber gömülmesini vasiyet etmiş; defin sırasında bunun caiz olup olmadığı ulema tarafından tartışılırken sandık bir şekilde açılmış ve mahfazanın içinden Şeyhulislâm Ebussu‘ud Efendi’ye ait fetvalar çıkmıştır.
19. MERİÇ, *Mimar Sinan Hayatı Eseri*, s. 23.
20. SAATÇİ, *Mimar Sinan ve Tezkiret ül-Bünyan*, s. 110-112; MÜLAYİM, *Ters Lâle Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, s. 143-147; GÜNAY, Reha, *Sinan The Architect and His Works*, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul 1998, s. 20-22; KUBAN, Doğan, Sinan, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, VI, s. 564.
21. KÜRKÇÜOĞLU, Kemal Edip, *Süleymaniye Vakfiyesi*, Vakıflar Umum Müdürlüğü, Ankara 1962, s. 10-11.
22. ÖĞÜT, Salim, “Hacerülesved”, *DİA*, XIV, İstanbul 1996, s. 433-434.
23. Başbakanlık Arşivi, Maliyeden Müdevver, A Kısmı No:162/14.
24. KONYALI, İbrahim Hakkı, *Mimar Koca Sinan*, [y.y.] İstanbul 1948, s. 73.
25. CANTAY, Tanju, *XVI-XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapıları*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989, s. 48.
26. ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, s. 205; CANTAY, *XVI-XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapıları*, s. 48.
27. BİLGE, Aygen, *Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar II*, Sanat Tarihi Yıllığı, V, İstanbul, 1973, s. 143-145.
28. ÜLGEN, Ali Saim, *Mimar Sinan Yapıları*, I. Külliyyeler, Ankara 1989, Levha no: 59.
29. KONYALI, İbrahim Hakkı, *Mimar Koca Sinan*, s. 49, 56, 125, 126









SESSİZLER BAHÇESİ



Mustafa SÜRÜN

*“Nice revnaklı şehirler görülür dünyâda,
Lâkin efsunlu güzellikleri sensin yaratan.
Yaşamıştır derim, en hoş ve uzun rü’yâda
Sende çok yıl yaşayan, sende ölen, sende yatan.”*

Yahya Kemal Beyatlı

Kişiler yaşamlarında oturdukları semt hakkında nasıl ki tercihlerde bulunuyorlarsa öldükten sonra defnedilecekleri mezarlık ve hazireler için de benzer durum söz konusudur. Bu durumda, hayattayken sevdiği kişilere yakın olma isteği veya şefâate nâil olabilme ümidi gibi manevî yönü ağır basan sebepler yanında sosyal statünün getirdiği ayrıcalıklar da söz konusudur. Süleymaniye Haziresi’nin oluşumunu etkileyen sebepler arasında bunları sayabiliriz. Çünkü bu hazireye Nakşibendî şeyhlerinden, kültürel ve siyasî gücün temsilcileri sayılan Süleymaniye Camii ve Kanuni Sultan Süleyman ile aynı mekânı paylaşmayı arzulayan kişilere kadar farklı nedenlerle definler gerçekleşmiştir. Süleymaniye Külliyesi, yaşayanlar için nasıl ki Osmanlı İmparatorluğu’nun bir prestij yapıysa, ölenler için de haziresi aynı mesabededir.

Bu hazireyi diğerlerinden ayrı kılan bir başka özellik ise gerek Osmanlı gerekse Cumhuriyet Dönemi’nde defin yapılan nadir hazirelerden biri olmasıdır. Hazirelere günümüzde Bakanlar Kurulu’nun kararıyla defin yapılabilmektedir. Bakanlar Kurulu kararıyla defnedilenler arasında, merhum Zâhid Kotku

(öl. 1980), 8. Cumhurbaşkanı merhum Turgut Özal’ın vâlidesi Hafize Özal (öl. 1988) ve kardeşi Yusuf Bozkurt Özal (öl. 2001) yer almaktadır. Danıştay, buraya 2001 yılında defnedilen merhum Yusuf Bozkurt Özal’ın Bakanlar Kurulu kararını daha sonra iptal etmiş ve mezarının taşınması kararına varmıştır.¹ Esad Coşan da (öl. 2001) bu hazireye defnedilmek istenmiş fakat dönemin Bakanlar Kurulu’nun aldığı kararı 10. Cumhurbaşkanı Sayın Ahmet Necdet Sezer’in veto etmesi sonucu Coşan, Eyüp Mezarlığı’na defnedilmiştir. Hatta o günlerde, Esad Coşan’ın Süleymaniye Haziresi’ne defnedilmemesiyle ilgili olarak Osmanlı ailesinin Türkiye’de yaşayan en yaşlı temsilcisi Neslişah Osmanoglu’nun imzaladığı bir dilekçenin dönemin Başbakanı Bülent Ecevit’e gönderileceği gündeme gelmiştir.² Yakın tarihimizde gerçekleşen bu definler siyasî konjonktürün kişisel tercihlerden daha belirleyici olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Osmanlı mezarlıklarını büyük şehir mezarlıkları, hazireler ve sofalar olarak ayırabiliriz. Büyük mezarlıklar genelde şehrin dışında ve yüksek yerlerde doğup, gelişen mezarlıklardır. Her ne kadar günümüzde Eyüp ve

Fotoğraf 1:
Mimar Sinan
Türbesi



Karacaahmet gibi mezarlıklar şehrin içinde kalmış olsalar da kendi zamanı içerisinde düştüğümüzde bu mezarlıkların surlarla çevrili Dersaâdet veya İstanbul-ı Nefsî denilen kısmın dışında kaldığı anlaşılabilecektir. Eski İstanbul; İstanbul-ı Nefsî, Bilâd-ı Selâse ve Boğaz'ın kıyılarında oluşan küçük yerleşim yerlerinden oluşmaktadır. İstanbul-ı Nefsî kara ve deniz surlarıyla çevrilmiş olan sur içinde bulunan bölgedir. Üç belde manasına gelen Bilâd-ı Selâse ise Üsküdar, Eyüp ve Galata bölgesinden meydana gelmekteydi. Eyüp, Karacaahmet ve günümüze ulaşamayan Taksim mezarlıklar, bu topografya içerisinde şehrin dışında kalan, ama şehrin her yerinden görülebilecek yerlerde konumlanmış mezarlıklardır. Yani her ne kadar alan itibarıyla şehrin dışında kalsalar da yüksek kısımlarda bulunmalarından dolayı hayatın görüş açısı içerisinde yer almaktaydılar.

Hazire bir yapı etrafında oluşan, çevresi duvar ve pencerelerle ihata edilmiş mezarlıklara verilen isimdir.³ Genelde şehrin içine nüfuz etmiş, hayatın içinde ve onun bir parçası olan yerlerdir. Hazireler cami, mescit, medrese, sıbyan mektebi, sebil, türbe, tekke vb. yapıların etrafında bulunabilmektedir. Geçmişteki insanların bu tür yapılar etrafına defnedilmesinin farklı sebepleri vardır. Kişi bânisi olduğu yapının yanına defnedilip ahirete intikallinden sonra da amel defterinin açık kalarak, gerek o yapıya gelenlerin dualarına, gerekse o yapıdan istifade eden kişilerin sevabına nâil olmak istemektedir.⁴ Daha sonradan bâninin aile efradı, yakın akrabaları, orada görev yapanların ve mahalle sakinlerinin defnedilmesiyle hazireler oluşmaktadır. Tekke hazirelerinde ise şeyhlerin defnedilmesinden sonra tarikatın derviş, mürit, muhip ve ailelerinin oralarda ebedi uykularına çekilmeleri, farklı kesimlerden insanların da toplumun mane-

vi büyükleri sayılan bu kişilere kabirde dahi olsa komşu olma isteği bu hazirelerin meydana gelmesini etkilemiştir. Sofalar ise büyük mezarlıklar ile hazirelerin içerisinde bulunan belirli bir meslek grubuna veya aileye ait kısımlardır.

İstanbul şehrinin -suriçi kastedilerek- yedi tepe üzerine kurulduğu bilinmektedir. Osmanlı her tepe üzerine bir külliye inşa edip şehrin imarı ve iskânı yanında eşsiz bir silüetin de doğmasını sağlamıştır. Devletin bekâsını kurumlarının yapısıyla da vurgulamak istercesine büyük külliye inşa eden Osmanlı İmparatorluğu, gerek şehrin içinde bulunan yüzlerce hazire gerekse şehrin etrafını saran mezarlıklarla yaşamın aslında ölümün içinde hayat bulan bir olgu olduğunu göstermiştir. Yani devletin güç ve bekâsının yansıtılmaya çalışıldığı külliye içerisinde kulun ve hayatın fâniliği hazirelerle dengelenmektedir. Bu, zıtlık gibi görünse de aslında hayat ile ölümün birbirine ısıdırılması ve her şeye rağmen sanatın fâniliği güzel kılma çabasıdır. Külliye eğitimden sağlığa, temizlikten ibâdete, konaklamadan ticarete kadar insan yaşamının bir çok ihtiyacını karşılamış, hazireleriyle de hayatın her evresine dair oluşumları bünyesinde barındırmıştır.

Hazireler, külliyelerin mimari olmayan tek unsurudur. Bu alanlar aynı zamanda külliye-ye eklenen en son kısımlar olup; zaman içerisinde gelişme gösteren bünyesiyle külliyenin diğer birimlerinden ayrılır. Çünkü külliye bir seferde yapıp bitirilen mimari organizasyonlar olduğu için bu durağan yapı içerisindeki tek hareketli nokta hazirelerdir. Bu kısımlar, yapının sağladığı boş alan doğrultusunda sınırlarına ulaşınca kadar canlılığını devam ettirir. Durağan bir estetik yoruma sahip olmayan hazireler, zamanın değişen sanat zevkini şâhide⁵ formları, serpuş⁶ çeşitleri

ve tezyinî kompozisyonlar gibi bir çok açıdan çeşitli evreleriyle bize sunabilmektedir.

Süleymaniye ve diğer selâtin camilerinin hazireleri bizlere Osmanlı'da sanatların gelişim dönemlerinin birbirinden farklı süreçlerle ilerlediğini göstermektedir. Aynı hız ve yöne sahip olmayan bu süreçler, sanatların hepsinin zamanın belirli bir döneminde en nitelikli eserlerini veremeyeceğinin kanıtıdır. Süleymaniye, Osmanlı mimarisi için klasik dönemin en büyük temsilcisidir. Mimarisiyle beraber tezyinî unsurlardan sayılan çini, ahşap işleri ve revzenleri için de bunu söyleyebiliriz. Ama söz konusu hat ve mezar taşı olduğunda bu nitelik daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkmaktadır. Mezar taşlarında gerek metin içeriklerinin olgunlaşması gerekse meslekî ve cinsiyete dayalı başlık ile şâhide tipolojilerinin çeşitlenmesi için birkaç yüzyıl daha beklemek gerekmektedir. Mezar taşlarının çeşitliliği açısından XVIII ve XIX. yüzyıl en zengin dönem olmakla beraber sanat üretim süreçlerinin farklılığı sebebiyle bu dönem taşlarını Osmanlı klasiği sayamayız. Çünkü Osmanlı mimaride en nitelikli eserlerini verirken beslendiği kaynakların çeşitliliği ve bu kaynaklardan devşirdiği birikimi şekillendirirken sahip olduğu tarihsel psikolojisi kendine güvenen ve kendileştirebilen bir kişiliktir. XVIII ve XIX. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı sanatının beslendiği kaynaklar kendine güvenin azalmasıyla beraber Batı referanslı üsluplar olmuştur. Bu beslenme şekli mezar taşlarında şâhidelerin biçimsel ve tezyinî anlayışlarını derinden etkilemiştir. Böylece klasik dönemin bir yapısı olan Süleymaniye'nin gölgesinde Batılılaşma Dönemi diyebileceğimiz bir yansımayla karşılaşmaktayız.

Bununla beraber haziredeki şâhideler Osmanlı'nın malzeme seçiminde göstermiş ol-

duğu hassasiyete de şahitlik etmektedir. Malzeme seçiminde üslup kaygısı ve malzemenin kullanıldığı yer belirleyicidir diyebiliriz. Külliye'nin inşasında baskın olarak kullanılan küfeki taşıyla birlikte bazı kısımlarda mermere de yer verilmiştir. Kütle kompozisyonunda gri küfeki'nin hâkim olduğu Süleymaniye'nin eteklerinde beyaz mermerden yapılmış dikey şahideli mezarlar bizlere Osmanlı'nın eserlerinde taş seçiminin yerindeliğini göstermektedir. Mermer, küfekiye nazaran hat ve bezeme gibi ince işçilikleri üzerinde daha iyi taşımaktadır. Küfeki gibi pütürlü dokuya sahip olan bir taşın birçok yazıyı üzerinde barındıran mezar taşlarında kullanılması uygun olmaz. Osmanlı sanatçıları için malzeme çeşitliliği en uygun olanı seçme şansı vermiştir.⁷

Süleymaniye Haziresi gelişim istikametini sadece kible tarafıyla sınırlamıştır. Böylece yaşamın daha serbest bir yönünü yansıtan revaklı avlu, ibadetin huşu içerisinde edâ edildiği harim bölümü ve yaşamın son bulduğu hazire kısmıyla hayat çizgisini yansıtan bir düzene sahiptir diyebiliriz. Külliye'nin birbirine eklenen mekânlar sisteminin en önemli kısmını teşkil eden üç bölümü (son cemaat yeri, cami, hazire) arasındaki ilişki, bütün Osmanlı camilerinde 15. asrın ikinci yarısından itibaren tekrarlanan bir düzendedir ve Mimar Sinan tarafından önceki eserlerinde de uygulanmıştır.⁸ Ancak topografyanın da bu oluşuma elverişli olması gerekmektedir. Bu düzene sahip selâtin camileri arasında Fâtih, Bayezid ve Süleymaniye bulunmaktadır. Hazireler kimi zaman Şehzâdebaşı Camii'nde olduğu gibi kible yönünü aşip caminin yan taraflarında da yer bulabilmekte kimi zaman da Sultan Ahmet Camii'nde olduğu gibi kible tarafının yamaçta olması sebebiyle topografya hazire oluşumuna imkân vermektedir.⁹ Hazirelerin, genelde yapıların kible tarafında

oluşmasının bir diğer sebebi müminlerin ibadet ederken manevi bir bütünlük içerisinde Kâbe'ye yönelmelerinde olduğu gibi defnedildikten sonra da bu birliği devam ettirmeleridir. Hz. Peygamberin "Sizden biri kableye yöneldiği zaman Allah'a yönelmiş olur." hadis-i şerifi bu manevi yönelişin önemini göstermektedir.¹⁰

İhata Duvarı: Hazire, kuzeybatı yönünden camiyle kuzeydoğu, güneybatı ve güneydoğu yönlerinden ise ihata duvarıyla kuşatılmıştır. Kareye yakın bir dikdörtgen¹¹ olan hazire, yaklaşık 5000 m²'lik bir alana sahiptir. Hazireye ait olan bu kısım avlu, cami ve hazire üçlüsünün en büyüğüdür. Bu alanı çevreleyen küfeki taşından örülmüş olan ihata duvarı camiyle birleştiği noktada iki basamaklı kademeli bir geçiştikten sonra 3,80 metre yüksekliğinde¹² devam etmektedir. Kalınlığı 0,95 metre olan bu duvar iki tanesi kapı, elli iki tanesi lokma parmaklıklı pencere olmak üzere toplam elli dört açıklığa sahiptir. İhata duvarının uzun kenarlarında birer kapı ve yirmi bir pencere, darü'l kurranın yer aldığı kısa kenarda ise on pencere bulunmaktadır. Silmelerle çerçevelenmiş pencerelerin boyu 1,50 metre olup genişliği 1,12–16 metre arasında değişmektedir. Güneybatı ve kuzeydoğu istikametinden hazireye girişi sağlayan kapılar ise 5,65 metre yüksekliğe¹³ ve 2,83 metre genişliğe sahiptir. Kapılar ihata duvarından yüksek tutulup ileriye doğru çıkma yaparak daha vurgulu bir hâle getirilmiştir. Gövde kısımları tamamen küfekiden örülmüş, basık kemerli kapıların sövelerinde ve kemer üzerinde yer alan enlemesine dikdörtgen şeklindeki alınlık kısmında mermere yer verilmiştir. Ayrıca kemer örgüsünde ve alınlığın etrafında pembe renkli taş kullanılmıştır.



Fotoğraf 2:
Hoca Efendi'ye
(1016/1607-08) ait
olan, hazirenin en
erken tarihli mezarı

Bunlarla beraber caminin mihrap yönündeki duvarında da hazireye bakan on tane pencere bulunmaktadır. Bu pencerelerden sekiz tanesi caminin içerisinden, iki tanesi ise -her iki köşede birer tane olmak üzere- caminin dış kısmında yer alan yan ceplerden hazireye açılmaktadır. İhata duvarı bazı kısımlarda külliye'nin diğer yapıları ve unsurları ile keşşmektedir. Caminin İstanbul Üniversitesi yönünden dış avluya girişi sağlayan iki büyük kapı güneybatı ve kuzeydoğu kenarlarından ihata duvarıyla birleşmekte olup duvar bu kapılardan sonra da devam etmektedir. Duvarın köşeleri sütunçelerle yumuşatılarak dönülmüştür. Hazirenin güneydoğu tarafında yer alan ihata duvarının tam ortasında ise külliye'nin dârü'l-kurra'sı bulunmaktadır. Duvarın ortasında yer alan bu yapının asıl girişi dış taraftan olup hazire içerisine taşma yapan kısmında bulunan pencerelerden bir tanesi günümüzde kapıya çevrilmiştir.

Hazirenin Gelişimi: Hazire kendi içerisinde üç adadan meydana gelmektedir. Bu adaların oluşum yönleri ve sınırlarının belirlenmesinde ihata duvarından hazireye girişi sağlayan kapılar ve içerideki türbelerin konumu etkili olmuştur (Fotoğraf 1). İhata duvarına caminin mihrap yönüne yakın olan kısımlarından karşılıklı olarak açılan kapılar hazireyi enlemesine bölen bir yola dönüşmüş ve mihrap duvarının hemen önünde dar bir adanın oluşmasını sağlamıştır. Bu yolun türbelerin önündeki avluyla birleşmesi sonucu ihata duvarının uzun kenarları boyunca karşılıklı diğer iki ada meydana gelmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin giriş kısmı hariç çevresini kuşatan bölüm mezar sayısının çokluğuyla beraber kapladığı alan itibarıyla da hazirenin en büyük adasıdır. Diğer ada ise deniz tarafında yer alan ihata duvarı

boyunca Hürrem Sultan Türbesi'ne kadar olan bölümü kaplamaktadır (Çizim 1).

Duvarla çevrili bu alan içerisine ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman'dan (öl. 1566) önce vefat eden Hürrem Sultan (öl. 1558) defnedilip türbesi inşa edilmiştir. Yapının boyut olarak küçük tutulmasıyla beraber bu kadar geniş ve boş bir alanı tam ortalamayıp biraz kenara çekilmiş olması dikkati çekmektedir. Bu konumlandırmada henüz Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatta olması sebebiyle daha sonra onun adına inşa edilecek türbe için yer bırakılması düşünülmüş olabilir. Kanuni Sultan Süleyman'ın türbesine baktığımızda ise ebatlarının daha büyük tutulduğunu ve dârü'l-kurra ile mihrap duvarı arasında kalan bölgeyi hemen hemen ortaladığını görmekteyiz. Böylece yapılar arasında boşluk olsa da dârü'l-kurradan türbeye oradan da camiye geçişi sağlayan görsel bir kademelendirme gerçekleştirilmiş olur. Yani Kanuni Türbesi boyutları ile dikeyde, alan içerisindeki yeri itibarıyla de yatayda boşluğu dolduran bir yapıdan öte kompozisyonu tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mezarlarda ve kitabe yönlerinde ziyaretçinin görüş açısı her zaman göz önünde bulundurulmuştur. Hazireye giren kişi kendisine refakat eden taşların bakışları altında türbelere gitmektedir. Bu durum dış avludan başlayarak kendini hissettirir. Çünkü hazire sağır duvarlar yerine lokma parmaklıklı onlarca pencereye sahip ihata duvarıyla çevrilidir. Böylece kitabeleri rahatlıkla pencerelerden görülen mezarlar, ziyaretçileri henüz hazireye girmeden karşılamaya başlamıştır. Hazireye girdikten sonra da yolun her iki tarafında yer alan mezarların yönlerinin ziyaretçilere dönük olduğunu görürüz. Ecelin hiçbir zaman insanın peşini bırakmayan bir takipçi



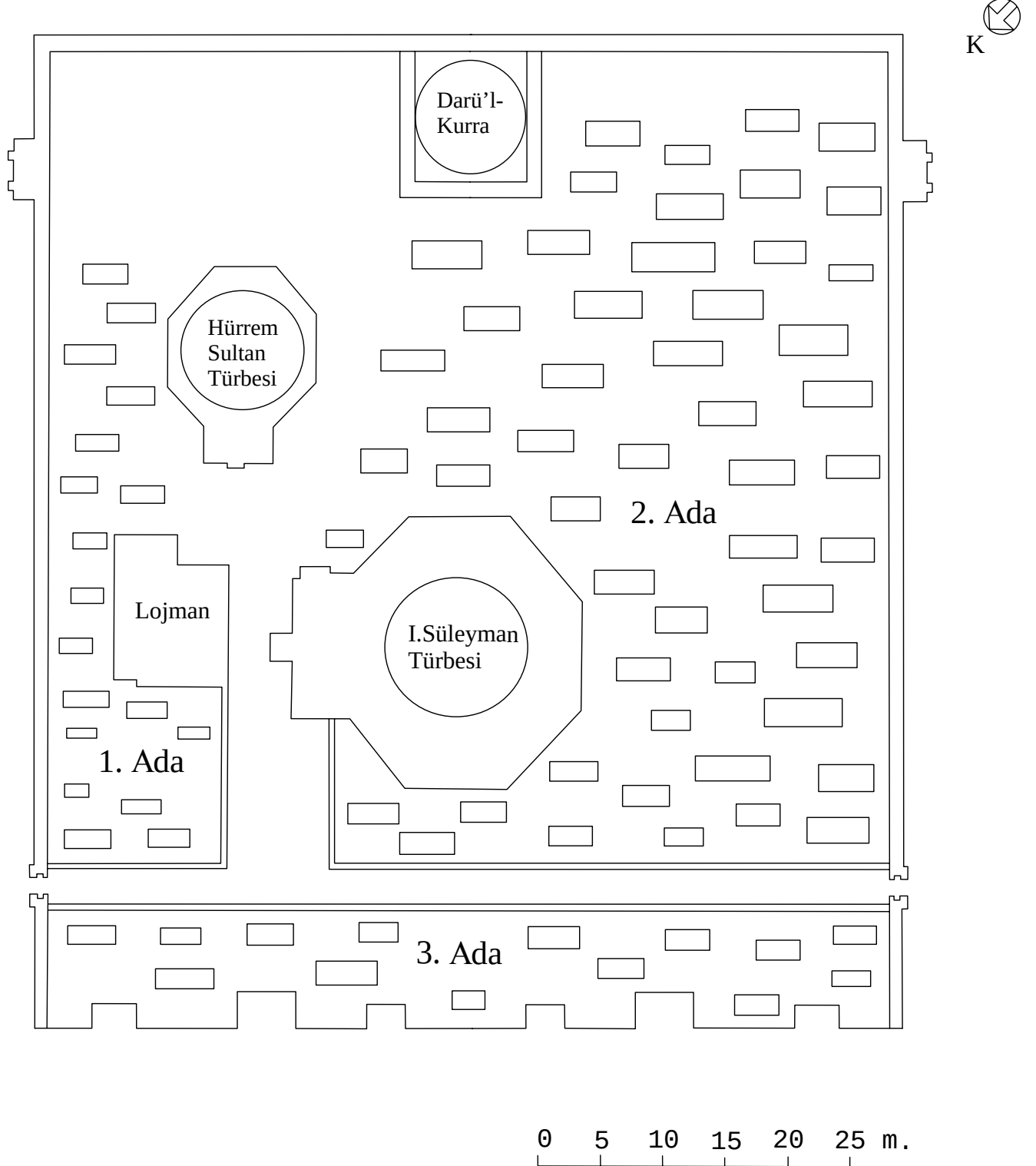
Fotoğraf 3:
Hazirenin güneyden
görünüşü

olduğunu hatırlatan bir yapıya sahip olan mezar taşlarının konumu aslında kitabe yazılarının rahatlıkla okunabilmesini sağlamak için başvurulmuş kolaylaştırıcı ve pra(gma)tik bir düzenlemedir. Birçok fiziksel özelliğiyle zaten kendilerini ifade eden ve insanlarla iletişim halinde olan bu taşlar, kitabe olmaları açısından sözel aktarımlarını da bu şekilde gerçekleştirmiş olurlar.

Hazire’de yaptığımız sayım sonucu 586 tane mezar tespit edilmiştir. Bu mezarların 554 tanesinin tarihi bellidir. Geriye kalan 32 mezarın ise baş şahidelerinin olmayışı veya şahidelerin kırık olması sebebiyle tarihleri tam olarak belirlenememiştir. Bir hazirenin ne

zaman oluşmaya başladığını ve zaman içerisindeki gelişimini nasıl sağladığını ortaya koyabilmenin yöntemi, haziredeki taşların tarihlerinin tespit edilip kronolojik olarak sürecin takip edilmesidir. Ama her zaman bu yöntem sağlıklı sonuçlar vermeyebilir. Çünkü bazen hazirelerde oraya ait olmayan nakli-i kubur yapılmış mezarlar bulunabilmektedir.¹⁴ Mezarlıklar ve hazireler için kendi dönemlerinin görsel kayıt hafızaları diyebileceğimiz minyatür, gravür, kartpostal ve fotoğraflara başvurulabilir. Süleymaniye Haziresi hakkında da bu görsel malzemeler bazı fikirler vermektedir. Ancak bunlardan hareketle gelişim aşamalarını gösteren süreci tam olarak ortaya çıkarmak mümkün değildir. Minyatürler-

Çizim 1:
Hazinenin
Krokisi



de hazirelere pek yer verilmeyişi, gravürlerin ise zaman zaman gerçeğe uyuşmayan hayali katkılarla oluşan görselliği, fotoğraf ve kartpostal gibi malzemelerin ise XIX. yüzyıldan öncesine gidemeyişi bir bütünü yakalamamızı zorlaştırmaktadır. Gravürlerde genellikle cami, Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan Türbeleri'nin dıştan görünüşleri veya içlerinden kesitler sunulduğunu görmekteyiz. Hazire ise genelde ağaçlarla kaplı bir alan olarak dikkati çekmektedir.¹⁵ Şehnameci Seyyid Lokman tarafından kaleme alınan Tarih-i Sultan Süleyman adlı eserde ihata duvarıyla çevrilmiş olan alanın XVI. yüzyıldaki durumunu gösteren bir minyatür bulunmaktadır. Nakkaş Osman'ın minyatürlediği bu sahne Kanuni'nin cenazesinin Süleymaniye Camii'ne getirilişini göstermektedir. Zamanla hazirenin oluşacağı bu kısımda sadece dârü'l-kurra, Hürrem Sultan Türbesi ve Kanuni'nin defnedileceği yerde kurulan otağ yer almaktadır. Bu minyatürde dikkat çeken diğer bir husus otağın altında Kanuni için kazılan mezarın sol tarafında yer alan, elinde zirâ tutan kırsakallı, kavuklu kişinin Mimar Sinan olma ihtimalidir.¹⁶

Süleymaniye Külliyesi'nin 1557'de inşası tamamlandıktan bir sene sonra yani 1558 yılında buraya ilk olarak Hürrem Sultan'ın defnedildiğini görmekteyiz. Daha sonra 1566 yılında Kanuni Sultan Süleyman kendi adına yapılan türbeye defnedilmiş ve zamanla diğer hanedan mensupları eklenmiştir. Hürrem Sultan Türbesi'nde Şehzade Mehmet¹⁷ ve Hanım Sultan,¹⁸ Kanuni'nin türbesinde ise Mihrimah Sultan (öl. 1578),¹⁹ II. Süleyman (öl. 1691),²⁰ II. Ahmet (öl. 1695),²¹ Rabia Sultan,²² Asiye Sultan²³ ve Hatice Sultan'a²⁴ ait sandukalar yer almaktadır. Fatih, Bayezid, Yavuz Selim ve Şehzade külliyelerinde bânîlerinin dışında da türbeler yapılmıştır



Çizim 2: Mehmet Rüşdi Paşa'nın kerimesi Fatma İrfan Hanım'a ait mezarın baş taşı

ama Süleymaniye Haziresi'nde gerek daha sonra gelen hanedan mensupları gerekse türbe yaptırabilecek imkânlarla sahip kişiler için böyle bir uygulamaya gidilmemiştir. Mimar Sinan (öl. 1588) dahi kendi türbesini hazire dışında tutmuştur. Burası başlangıçta Kanuni ile Hürrem Sultan'ın ebedi uykularına çekilip baş başa kaldıkları bir istirahatgâh olmuş

Fotoğraf 4:
Hafize Özal'ın
mezarı.





Fotoğraf 5:
Mahmud Kâmil
Paşa'nın Milli
Mimarlık Dönemi
üslubuyla yapılmış
şâhideli sandukası.



Fotoğraf 6:
Caminin mihrap
dibinde bulunan
ada.

Fotoğraf 7:
Kaptan-ı derya
Ahmet Paşa'nın
(1796 - 1878)
mezarı.





Fotoğraf 8:
Sadrazam
Hüseyin
Avni Paşa
(1820-76)'nın
mezarı.

olsa da zamanla türbelere başka definlerin gerçekleşmesi ve türbe dışına da yüzlerce mezarın yapılmasıyla İstanbul'un en büyük hazirelerinden biri hâline gelmiştir.

Günümüzde hazirede bulunan taşlardan hareketle hazirenin kronolojik olarak başlangıç noktasının, deniz tarafında yer alan duvarın dibinde oluşan ada olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü haziredeki en erken tarihli mezarlar

bu kısımda yer almaktadır. Bunlar XVII. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmekte olan sekizgen gövdeli şahidelere sahip tekne lahit tarzında mezarlardır. Bu mezarlardan iki tanesi sağlam bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Bir tanesinin ise sadece baş ve ayak kısmı bulunmaktadır. Hazirenin en erken tarihli mezarı Hoca Efendi'ye (1016/1607–8) ait olup kitabesi şu şekildedir (Fotoğraf 2):

روحیچون فاتحا / کرونجه حواجه افندی فناسنی دهرک / جهانی ترک... بولدی قرب مولای / او دمدہ
هاتف غیبی دعا ایدوب تاریخ / دیدی که عدن اولاً خواجه افندینک جای / توفی المرحوم / فی ست عشر و الف

“ Ruhiçün Fâtiha / Görünce Hoca Efendi fenasını dehrin / Cihanı terk ... buldu gurb-i Mevlayı / O demde hâtif-i gaybî dua edip tarih / Dedi ki adn ola Hoca Efendi'nin câyı / tûvüffiye el-merhum / fi sitte aşer ve elf “

XVII. yüzyıla tarihlenen ve aynı yıllara ait (1024/1615–6) diğer iki mezar ise Lütfullah ile Sunullah isimli kişilere aittir. Bazı kaynaklarda hazirenin bu bölümüne 1750'lerden sonra defin yapılmaya başlandığı zikredilmektedir. Ayrıca bu kişiler arasında Safiye Sultan (öl. 1778),²⁵ kızı Zâhide Hanım Sultan (öl. 1790), damadı el-Hâc Süleyman Beyefendi (öl. 1785) ve Zâhide Hanım Sultan'ın oğlu Muhammed Sadullah Bey (öl. 1791–2) gibi genelde hanedan mensuplarının bulunması sebebiyle buranın bir mezarlık olarak açılmadığı görüşü öne sürülmüştür.²⁶ Fakat Hoca Efendi, Lütfullah ve Sunullah'a ait mezarlar ve XVIII. yüzyılın ilk yarısına ait

hem bu adada hem de Kanuni Türbesi'nin çevresindeki adada başka mezarlar bulunması hazirenin oluşumunu daha erken tarihlerle götürmemizi sağlayabilir. Bu kısımda yer alan en geç tarihli mezar 1337/1918–9 yılına aittir. Bu adada XVIII. yüzyıla ait on üç, XIX. yüzyıla ait yüz on bir, XX. yüzyıla ait beş mezar bulunmaktadır. Deniz tarafındaki hazireye giriş kapısından başlayıp memur lojmanının arkasından Hürrem Sultan Türbesi'ne kadar olan alanı kapsayan bu birinci kısımda yüz otuz iki tane tarihi belirlenmiş, on iki tane de tarihi belirlenemeyen olmak üzere toplamda yüz kırk yedi mezar bulunmaktadır.

Notlar ve Kaynaklar

1. *Akşam*, 07 Mayıs 2005; *Şaman*, 17 Mayıs 2007.
2. *Hürriyet*, 11 Şubat 2001.
3. Hazirenin kelime manası, etrafında duvar veya çit bulunan ağıl, mezarlık vesâire demektir. DEVELLİOĞLU, Ferit., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara 2000, s. 351.
4. “Hadislere göre amel defteri ölümle kapanır; ancak açılan çığır, sebep olunan iyilik ve kötülük, devam eden hayırlar bu defterin işlenmesini temin eder. Bazı hadisler: İnsan oğlu vefat edince şu üç şeyden başka ameli sona erer: devam eden sadaka (hayır), faydalanılan bilgi ve ona duâ eden hayırlı evlât. İman ehline, ölümünden sonra da gelip duran amel ve hayırları vardır: Öğrettiği ve yaydığı bilgi, geriye bıraktığı mushaf, yaptığı mescid, yolcular için yaptığı konak, akıttığı su, açtığı kanal, sıhhat ve hayatında malından ayırdığı sadaka vefatından sonra ona ulaşır. Kim İslâm’da iyi bir çığır açarsa hem kendi işinin sevabını, hem de kendinden sonra o çığırda yürüyenlerin sevâbını- bunları eksilmeksizin- alır. Ve kim İslâm’da kötü bir çığır açarsa hem kendi günahını, hem de kendinden sonra o yolda yürüyenlerin günahını -bunları eksilmeksizin- yüklenmiş olur. İnsanın ölümünden sonra da, bu hadislerde zikredilen -işlendiği veya sebep olduğu- işlerinden fayda veya zarar göreceği ittifakla kabul edilmektedir.” KARAMAN, Hayrettin., “Ölüm, Ölü, Defin ve Merasimleri”, *İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1996, c. I, s. 12.
5. Şâhîde: mezara dikine dikilen ve üzerinde yazı ve çiçek bulunan mermerden baş ve ayak taşı. DEVELLİOĞLU, Ferit., a.g.e., s. 975. Şâhîde: orada yatanın kim olduğuna şehadet eden manasına. ARSEVEN, Celâl Esad, *Türk Sanatı Tarihi, Menşeiinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyinî Sanatlar*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, s. 453.
6. Serpuş: Farsça’da “ser” kelimesi baş, “puşiden” kelimesi ise giymek manasına gelmekte olup “serpuş” başa giyecek şey, baş kisvesi manasındadır. Şemseddin Sami, *Kamûs-ı Türkî*, İkdâm Matbaası, Dersââdet, 1317, s. 715.
7. Osmanlı’nın malzeme kullanımında gösterdiği çeşitlilik için bkz. MÜLAYİM, Selçuk., *Sanatın Maddesi, Bilim Olarak Sanat Tarihi - Aklın İzleri*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2006, s. 185-199.
8. CANSEVER, Turgut., *Mimar Sinan*, Albaraka Türk, İstanbul 2005, s. 179. DOĞANAY, Aziz., *Türk Yapı Detaylarının Klasik Dili*, Sanat ve Klasik, Klasik Yayınları, İstanbul 2006, s. 40.
9. LAQUEUR, Hans-Peter., *Hüve’l-Bâki-İstanbul’da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1997, s. 67.
10. Müsned, III, 24; Ebû Dâvûd, “Salat”, 22

11. Hazireyi çevreleyen ihata duvarının uzun kenarları 72 metre, kısa kenarı ise 69 metredir.
12. Duvarın toplam yüksekliği 3,80 metredir. Bu yüksekliğin 3,37 metresini duvarın bedeni, 0,43 metresini ise harpuşu oluşturmaktadır.
13. Kapının toplam yüksekliği 5, 65 metredir. Bu yüksekliğin 5 metresini kapının bedeni, 0,65 metresini harpuşu oluşturmaktadır.
14. İstanbul'da nakl-i kubur yapılan bazı mezarlarla ilgili olarak bkz. AYANOĞLU, Fazıl İsmail., Vakıflar İdaresince Tanzim Ettirilen Tarihi Makberler, *Vakıflar Dergisi*, S. II, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara 1942, s. 399–403.
15. Süleymaniye külliyesi ve haziresiyle ilgili gravürler için bkz. *Gravürlerle Türkiye-İstanbul*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1996, c. II., s. 84-89, 138-145. SEVİM, Necla Arslan., *Gravürlerle Yaşayan Osmanlı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2006, s. 376-378. Süleymaniye külliyesi ve haziresiyle ilgili kartpostallar için bkz. SANDALCI, Mert., *Max Fruchtermann Kartpostalları*, Koçbank, İstanbul 2000, c. III., s. 768, 790, 803, 893, 960, 1060, 1061, 1068.
16. SAATÇİ, Suphi., *Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan*, Emlak Bankası, İstanbul Mayıs 1989.
17. II. Selim'in oğlu, Kanuni ve Hürrem Sultan'ın torunu.
18. Kanuni'nin kız kardeşi Hatice Sultan'ın kızı.
19. Kanuni ile Hürrem Sultan'ın kızı, II. Selim'in kardeşi, Sadrazam Rüstem Paşa'nın eşi.
20. XX. Osmanlı Padişahı (1687–91), Sultan İbrahim ile Saliha Sultan'ın oğlu, IV. Mehmet ile II. Ahmet'in kardeşi.
21. XXI. Osmanlı Padişahı (1691–95), Sultan İbrahim ile Hatice Sultan'ın oğlu, IV. Mehmet ile II. Süleyman'ın kardeşi.
22. II. Ahmet'in eşi.
23. II. Ahmet'in kızı.
24. II. Ahmet'in annesi, I. İbrahim'in eşi.
25. II. Mustafa'nın kızı.
26. LAQUEUR, Hans-Peter., a.g.e., s. 69.





GÜNEŞ SAATİ VE SU



Prof. Dr. Atilla BİR – Mustafa KAÇAR

*“Bağladım künk gibi bir nice yerden kemeri
olmağışün bu sefâbahş suyun rehberi”*

Mimar Sinan
(*Tezkiretü'l-Bünyan*)

Suyun Külliye Gelişi

Süleymaniye Külliyesi'nin suyolları ile ilgili kapsamlı çalışmalardan biri İstanbul suları konusuna uzun yıllarını vermiş olan Kazım Çeçen tarafından gerçekleştirilmiştir. İncelmemizde onun çalışmaları esas alınmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük yapı topluluklarından biri olan Süleymaniye Külliyesi'nin su ihtiyacının karşılanmasına her zaman önem verilmiştir. Külliye besleyen su hattı, Bozdoğan Kemerinin sonunda bulunan kemerin üzerindeki kubbeden 90° dö-

nerek günümüzdeki Esnaf Hastanesi duvarı üzerinden 21 cm çapındaki künklerle Sıbyan Mektebi duvarı içerisinden Süleymaniye Külliyesi'ne girer. Esnaf Hastanesi yapılırken duvar yıkılmış olsa da günümüzde mevcut parçası üzerinde özgün künkler halen görülmektedir. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Süleymaniye Suyolu Planı'nda (No: 3337), (Fotoğraf 1) Bozdoğan Kemerinin sonunda yer alan kubbeden (378) sonra su hatından Abdi Ağa hanesine (394), Çavuşbaşı-zade Ali Bey hanesine (395), Mühürdar Bey hanesine (396), Ali Paşazade Halil Bey'in ha-



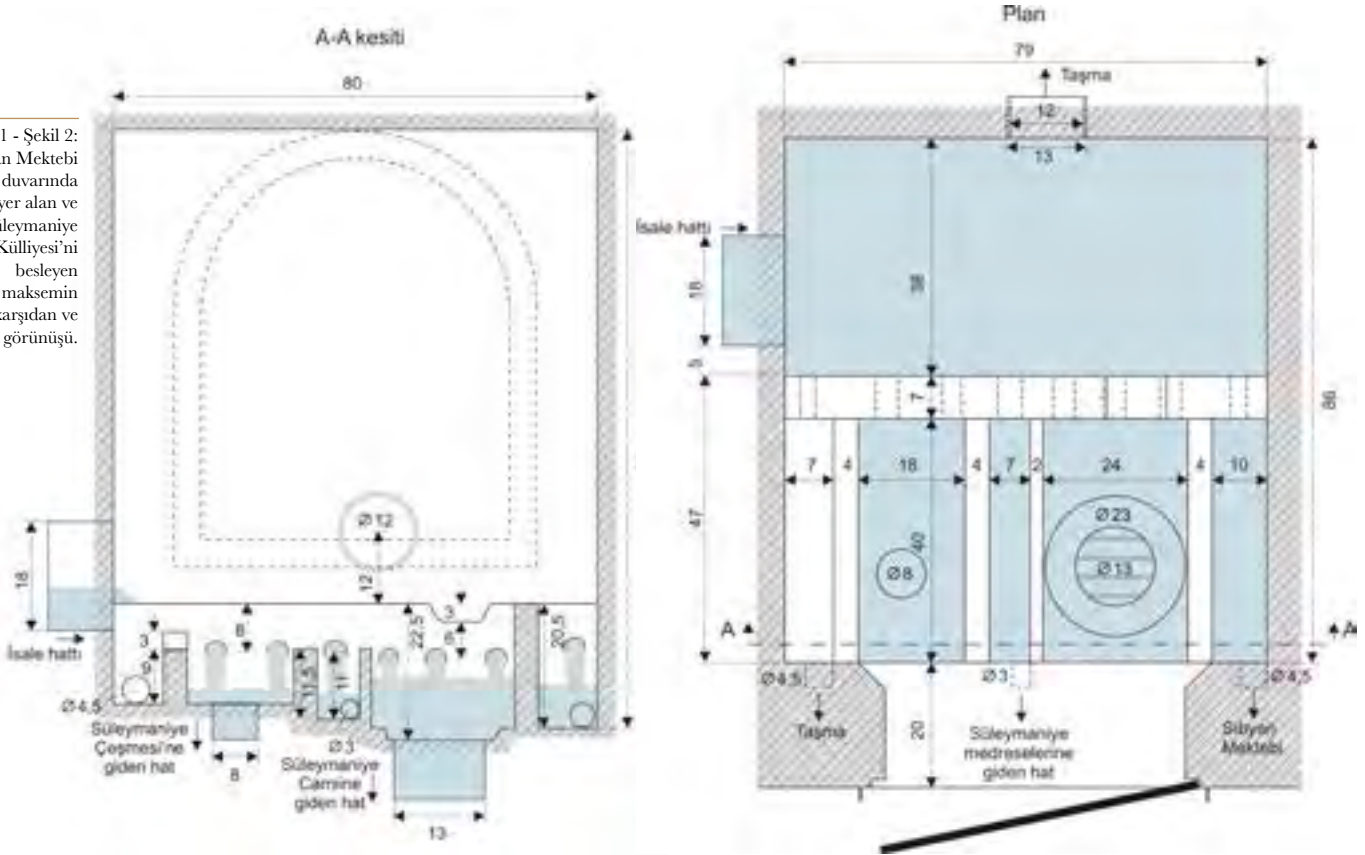
Fotoğraf 1: Süleymaniye suyoluna ilişkin rulo şeklindeki planda külliye girişi gösteren kısım; sağda Bozdoğan Kemerinin bitiminde yer alan kuleli depo, solda Süleymaniye Külliyesi görülür. (Türk İslam Eserleri Müzesi, No:3337, 30 × 2572 cm)

nesine (397), Vefa'da Kapudan Paşa hanesine (398), Vakfı Şerif'in (Günümüzde Süleymaniye Kütüphanesi) Çifte Medresesi'ne (399) ve Tıp Medresesi'ne (400) su verilir. Ayrıca aynı hattan Çamuroğlu hanesi (401), dönemin Valide Sultan Kethüdası hanesi (402) ve Maktuloğlu sarayı da (403) bu isale hattından su alır. Buna göre külliye'nin güneybatısında yer alan iki medrese daha önceden sularını almaktadır. Hat, Sıbyan Mektebi avlusunda duvar dibindeki yaklaşık 1 metre genişliğin-

deki seddin içerisinden geçerek duvardaki makseme ulaşır (Fotoğraf 2).

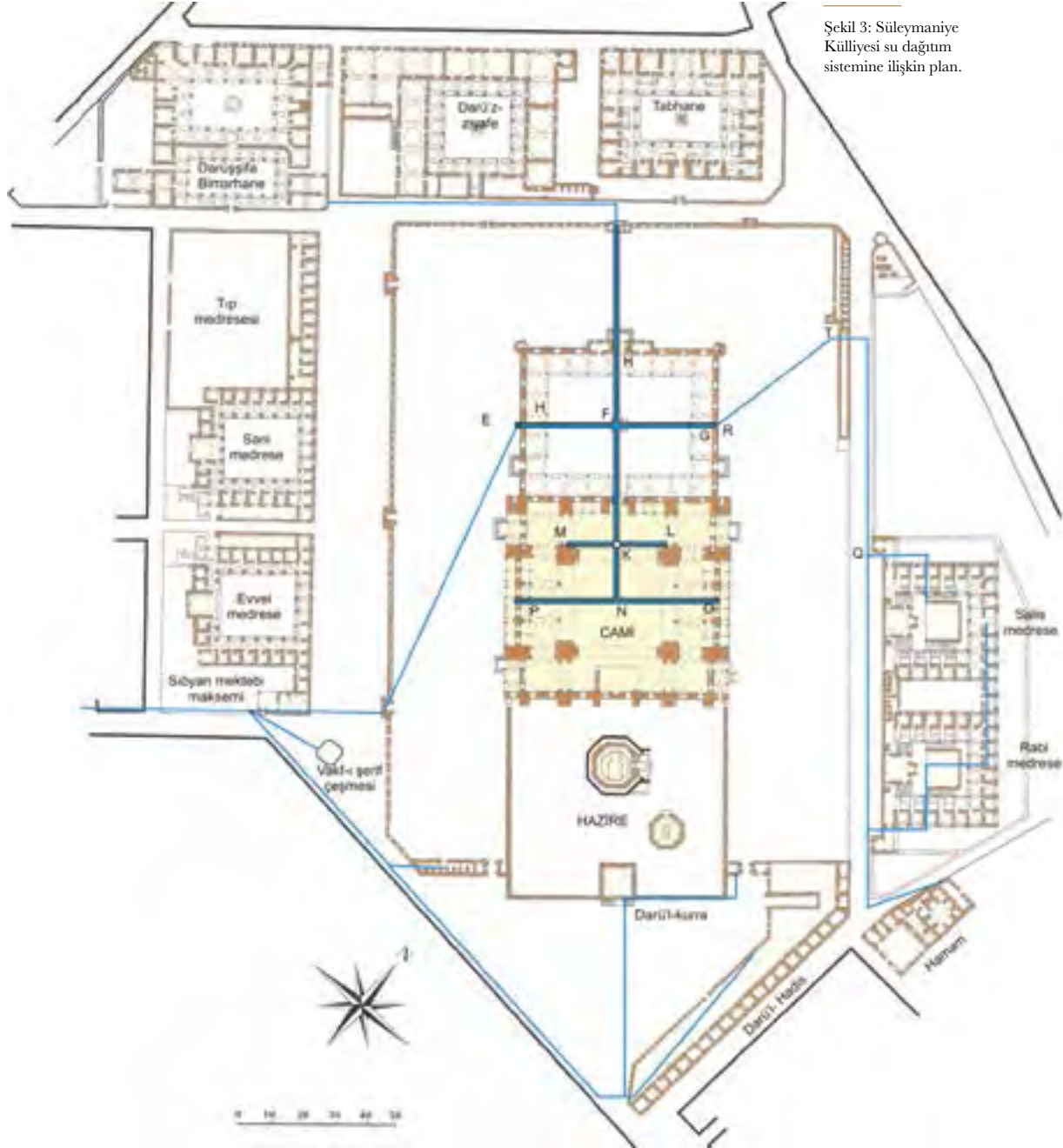
Günümüzde Süleymaniye Kütüphanesi'ne devredilmiş bulunan Sıbyan Mektebi üzerinde, haritada 404 numara ile gösterilmiş bulunan taksim noktası 4 yere su vermektedir. Bunlar vakf-ı şerif çeşmesi (405), sabık Çavuşbaşı Ali Ağa hanesi (406), derslane üzerine giden yol (407) ve cami-i şerif şadırvanına giden yoldur (408). Suyolu haritasında şadırvana giden hattın üzerine "Bu yol üzerinde 27 taksim dahi vardır" cümlesi yazılıdır.

Şekil 1 - Şekil 2:
Sıbyan Mektebi
duvarında
yer alan ve
Süleymaniye
Külliyesi'ni
besleyen
maksemin
karşından ve
üstten görünüşü.



Cami içerisindeki dağıtım: Camiye giriş, E noktasındaki rögardan olmakta ve su dağıtımı ana borudaki bir galerinin içerisinden şadırvana doğru uzanmaktadır (Şekil 3). Bu galeri Şekil 1'deki haritada da açıkça görülmektedir, ancak rögarın bahçe tarafındaki

duvarın özgün olmadığı ve galerinin bahçe tarafına doğru devam ettiği varsayılabilir. Galeri EFG ekseninde avluyu boydan boyca kat eder. Avlunun ortasındaki F noktasında caminin simetri eksenini boyuncu uzanan HHFKN galerisiyle kesişerek bir haç oluş-

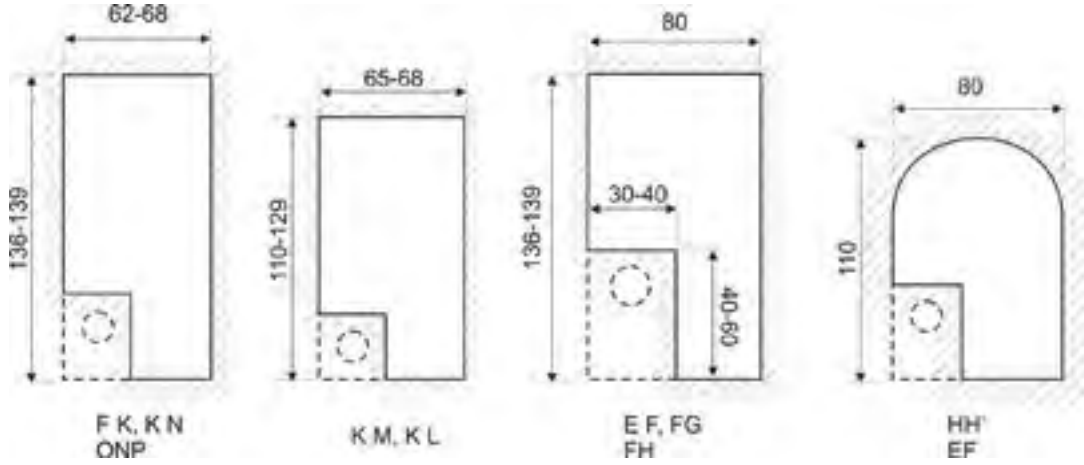


Şekil 3: Süleymaniye Külliyesi su dağıtım sistemine ilişkin plan.

turur. Caminin içerisinde K noktasında yarıçapı 55 cm olan bir kapak bulunur. 1 cm kalınlığındaki mermer kapağın altındaki giriş boşluğu 44 cm çapındadır. Kapağın altından simetri eksenine galerisine dik bir MKL galerisinin fil ayaklarının kenarındaki musluklara su dağıttığı görülür.

Caminin dışındaki abdest alma musluklarına su dağıtan FK, KN ve ONP galerilerinin enleri 68 cm yükseklikleri 139 cm'dir. Tabanda sol tarafta 30 cm genişliğinde ve 40 cm yüksekliğinde bir set vardır ve bu setin içinden musluklara su götüren künkler geçer. Sonradan bu künkler su sızdırdığından iptal edilmiş

Şekil 4:
Süleymaniye
Cami
içindeki
çeşitli
noktalardaki
su dağıtım
galerilerinin
kesitleri.



ve setin üzerine bir kurşun boru döşenmiştir. Galerilerin yanları horosanlı taş duvar örülü, üstleri ise 15–30 cm kalınlığında sallarla örtülüdür (Şekil 4).

Caminin içindeki fil ayaklarının dibindeki musluklara su dağıtan KL ve KM galerilerinin eni 68 cm yüksekliği diğerlerine göre daha alçak 115 cm'dir. Fil ayağına yaklaştıkça ayak temelleri nedeniyle taban yükselir ve çok alçak bir galeri halini alır. KL galerisinin sağında KM galerisinin solunda 31 cm eninde ve 25 cm yüksekliğinde bir set, bu setin içinde bir künk boru ve sonradan döşenmiş bir kurşun boru bulunur.

Cami avlusunda külliye E rögarından gelen suyu cami içine ve çevresindeki tesislere taşıyan EF, FG ve FH galerileri ise 80 cm eninde, 174 cm yüksekliğindedir ve şadırvan avlusunun bittiği noktada nihayet bulur. Cami avlusunun ortasındaki F noktasından girildiğinde tabanda solda 13 cm çapında, sağda 21 cm çapında künkler bulunur. Galeriler H noktasından ya da şadırvan avlusunun ana giriş kapısından ve H' noktasında bahçe avlusunun esas kapısının altından geçerek sola kıvrılır. HH' arasında ve EF galerisinin E başında üstü tonozlu 80/80 cm galeri şadırvana doğru 80/124 cm üstü sal ile örtü-

lülü bir hâle gelir. E'den girişte sol tarafta eni 40 cm yüksekliği 60 cm olan setin içinden 21 cm çapındaki ana su besleme künkü geçer. Buna göre su caminin çeşitli noktalarına F şadırvanından 13 cm çapındaki künklerle dağıtılmaktadır. Ancak şadırvan zamanla çok değiştirilmiş, künkler kırılmış ve yerlerine yenileri ya da kurşun borular döşendiğinden günümüzde özgün dağıtımın nasıl yapıldığını kestirmek zordur.

Şadırvanda dağıtım yapılırken camiye öncelik tanınmış olmalıdır. Sâlis, Râbi medreseleri ve hamam daha aşağı seviyede bulunduğu buralara su FG galerisi ve devamı RS kolundan verilir. Mimar Sinan'ın türbesinin bulunduğu yoldan itibaren medreselere ve hamama giden hat, O noktasından Sâlis Medresesi'ne, U noktasından Râbi Medresesi'ne, V noktasından hamama su taşımaktadır. Buna karşın Tabhâne, Dârü'z-ziyafe ve Bimârhane'nin FHH' kolundan, Tıp Medresesi, Evvel ve Sâni medreselerinin ise Şekil 1'de 399 ve 400 numaraları ile işaretlenen maksemlerden beslendiği anlaşılır. Bu haritada "Bu yolun önünde yirmi yedi taksim dahi vardır" kaydını külliye içinde suyun şadırvandan 27 yere dağıtıldığı şeklinde anlamak gerekir.

Süleymaniye Camii Şadırvanı: Cami avlusunda bulunan şadırvan, suyunu Sıbyan Mektebi duvarındaki su dağıtım makseminden alır. Maksemde bulunan iç çapı 13 cm olan düşey künk gerekli suyu rahatlıkla sağlayabilir. Maksemdeki borunun üst seviyesi şadırvan tavanından biraz daha yüksektir; ayrıca eski haritada cami suyunun bu makseminden beslendiği belirtilir, mektebin avlusundaki set içersinden geçen ana isale kanalı ve avludaki sarnıca olan bağlantı bu düşüncenin doğruluğunu kuvvetlendirir.



Havuzun kenarları yanlardaki şebekenin altına kadar mermerlerle kaplıdır ve uzun cepheye 2 adet suluk konmuştur. Günümüzde buradaki mermerler yerine parmaklık şeklinde mermerler vardır ve suluklar sökülüp atılmıştır (Şekil - 5b). Şebekeler değiştirilmiş, havuzun içerisindeki kolonların üzerindeki çanaklar çıkarılmıştır. Suluklardan bir tanesi ve kolonlara ait olduğu düşünülen bir çanak halen caminin ana şadırvan avlu kapısı yanındaki odada bulunmaktadır.

Mimar Sinan'ın kurmuş olduğu bu sistemin yüz yıl öncesine kadar çalıştığı bilinmektedir. Günümüzde külliye'nin su ihtiyacı şehir su dağıtım şebekesinden sağlanmaktadır.

Şadırvanın suyu düzgün işlenmiş tavan mermerlerinin üzerine açılmış deliklere yerleştirilen ağızlardan fışkırarak havuza dolar (Şekil 5-a). Bu sırada suyun içine bol miktarda hava karıştığından suyun kalitesi iyileşir. Dolan su, yan taraftaki savaklar yardımıyla çeşitli yerlere dağıtılır. Havuzun içerisinde yaklaşık 1 metre uzunluğunda iki mermer kolon vardır. Bunlardan birisinin ortası delik, diğeri masiftir. Eskiden bu kolonların üzerinde birer süslü çanak bulunduğu söylenir.

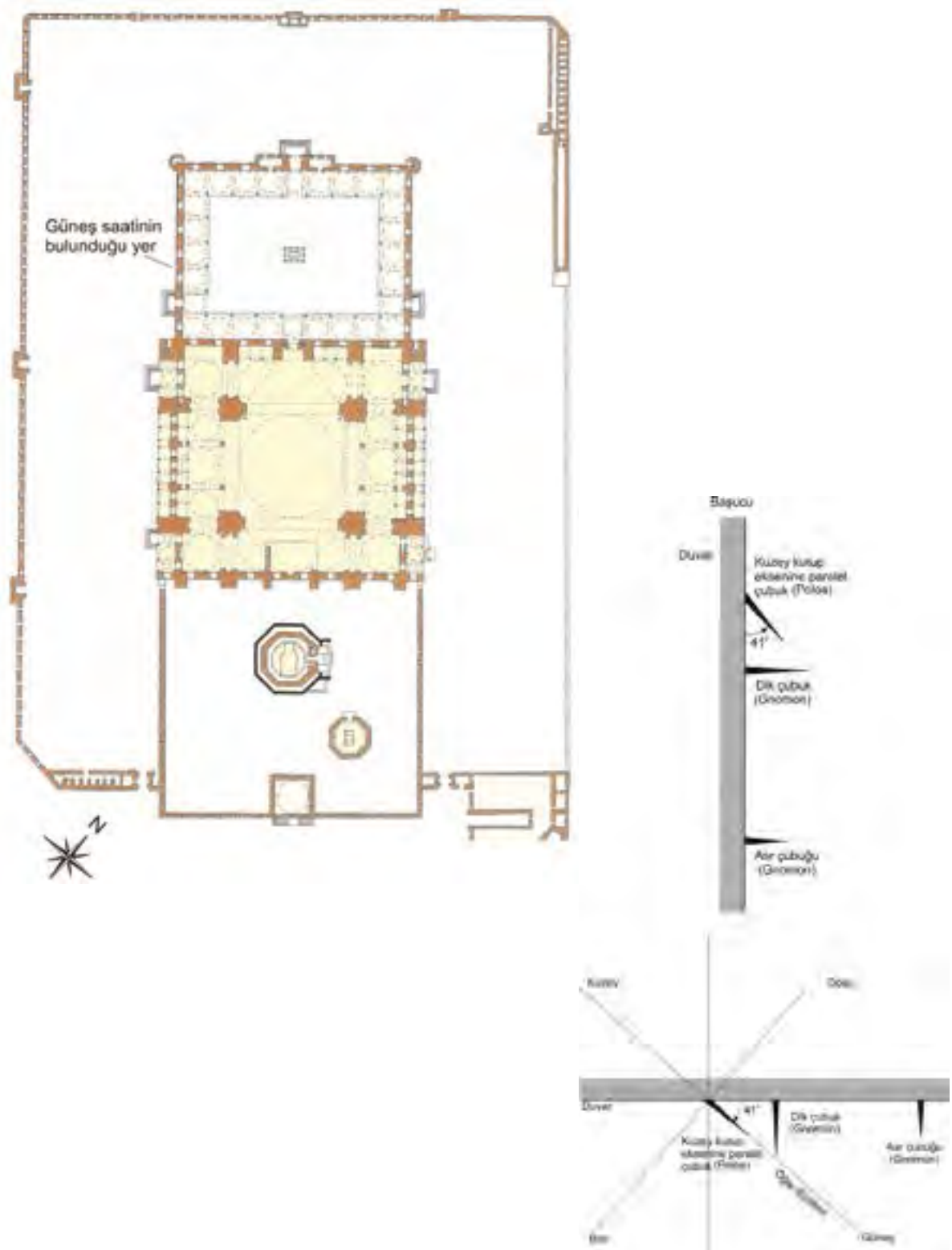


Şekil 5: Süleymaniye Camii şadırvanı: a) Mevcut durum, b) Şadırvanın 1910'lu yıllardaki durumunu gösteren resim (Alm. Ark. Enstitüsü).

Güneş Saati

Süleymaniye güneş saati caminin güneybatı cephesinde ana girişin solunda yer alır (Fotoğraf 1 ve 2). Saatin konumu namaz saatini beklemek üzere camiye yaklaşan ve caminin önündeki iç bahçede toplanan cemaat yönünden çok işlevseldir. Saatin sol tarafında duvara yerleştirilen taş kitabenin üzerinde "*Resemehu Hafız Abdurrahman, sene 1186*" (Hafız Abdurrahman tarafından çizildi, yıl 1186 / Miladi 1773) yazısı okunur (Fotoğraf 3). Bu saat İstanbul'da 18. yüzyılda yapılmış olan çok sayıdaki güneş saatiyle büyük benzerlik gösterir. Bunlara örnek olarak Üsküdar'daki Mihrimah ve Eminönü'ndeki Yeni Valide camilerindeki güneş saatleri verilebilir. Ca-

Şekil 6:
a) Güneş
saatinin
bulunduğu
yer,
b) Çubukların
duvara göre
konumu (yan
ve üst kesit
görünüm).





Fotoğraf 2:
Süleymaniye
Camii güneş saati

minin kendisi 1557 yılında inşa edildiğine göre güneş saati caminin inşaatından 216 yıl sonra hissedilen ihtiyaç üzerine diğer büyük İstanbul camilerinde olduğu gibi dönemin Süleymaniye muvakkiti* tarafından çizilmiştir.

Solda saatin kitabesi,

Kitabenin sağında kutup ekseni yönündeki (*polos*) çubuğun deliği ve altında öğle doğrusunun sağında şerit halinde ve solunda bir spiralle son bulan ekranı,

Ortada ana saatin duvara dik (*gnomon*) günümüzde eğik çubuğu ve altında yer alan ekranı,

Sağ alt köşede daha küçük asr saatine ilişkin duvara dik (*gnomon*) günümüzde eğik çubuğu ve altında yer alan asr saatine ilişkin ekran.

Güneş saati aslında değişik fonksiyonlar yüklenen üç farklı saatten oluşur. Bunların en üstte yer alanı, öğle doğrusu üzerinde bulunan ve dünya kutup ekseni yönünde olma-

sı gereken bir çubuğun (*polos*) gölgesinden okunur. Bu çubuğun yerleştiği delik duvarda belli olmakla birlikte, benzeri diğer camilerin çoğunda olduğu gibi artık mevcut değildir. Buna karşın ortadaki ana ve sağ alt köşede bulunan küçük ikindi (*asr*) güneş saatinin duvara dik (*gnomon*) çubuklarının her ikisi mevcut olmakla birlikte, ne yazık ki eğilmiş bir haldedir.

İlkin kitabenin sağ tarafında bulunan ve çubuğu yerin kutup eksenine paralel olan, güneş saatinin çalışma şeklini inceleyelim. Çubuk, kitabenin sağ tarafından dikey olarak aşağı doğru uzanan öğle doğrusu (*zuhur*) üzerinde duvara tutturulmuştur. Kibleye yönelik binanın ekseni kuramsal olarak kuzeye göre 61° 'lik bir açı yapması gerekirken caminin güneybatı cephesinde yer alan söz konusu güneş saatinin duvarı kuzey-güney doğrultusuna göre $\alpha = 41^\circ$ 'lik bir açı yapar. Saatin çubuğu kutup eksenine paralel olması gerektiğinden, İstanbul'un enlemi $\phi = 41^\circ$ yönüne

Fotoğraf 3: Güneş
saatinin sol tarafında
bulunan kitabe:
“Resemehü Hafız
Abdurrahman, sene
1186”.

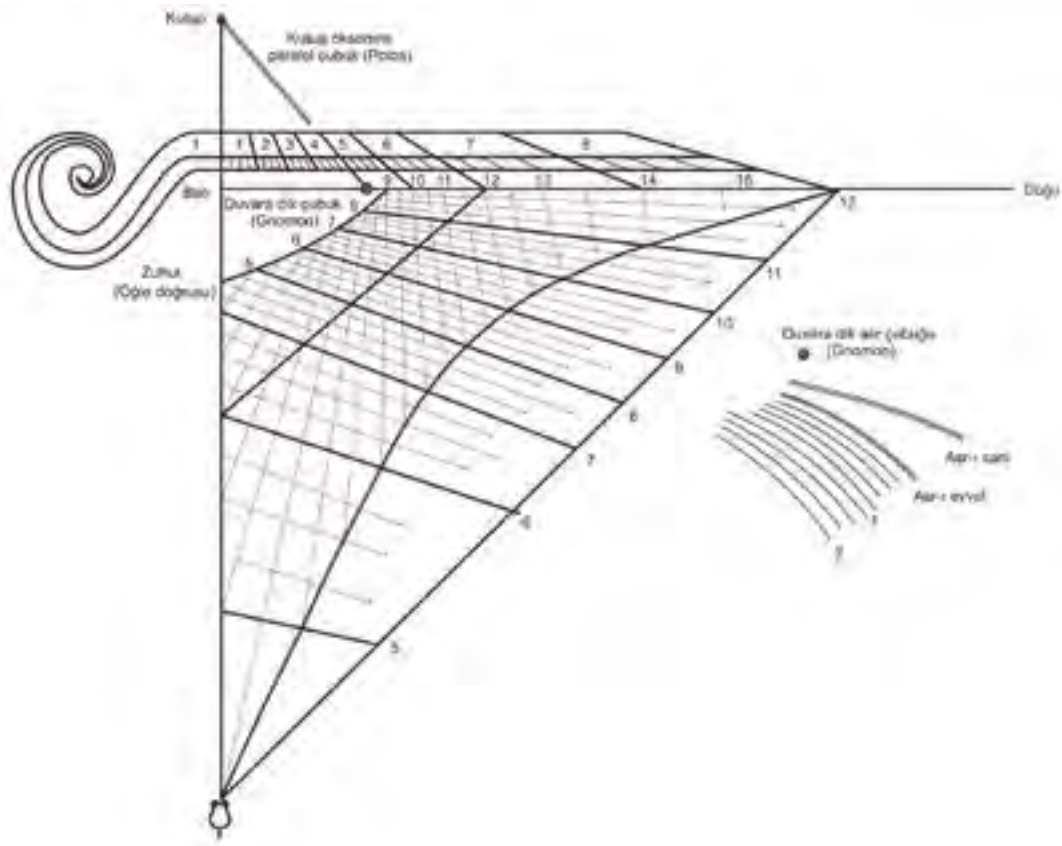


doğru yönelmeli ya da çubuğun dikey yönde duvara göre 41° eğimli olmalıdır (burada her iki açının $\alpha = \phi = 41^\circ$ olması bir tesadüftür). Bu yerleşim şekli gereği çubuk dünya kutup eksenine paralel olur ve güneş gün boyunca bu eksen etrafında her saat $360^\circ/24 = 15^\circ$ kadar bir açı yaparak döner. Bu tür saatlerde saatin öğle gölgesi, mevsime bağlı olarak değişmez ve güney-batı yönünde uzanan duvara vuran çubuğun gölgesi kitabenin hemen altındaki spiral ile belirtilen ve öğle doğrusuna dik batı-doğu yönünde uzanan çizginin üzerindeki şeride, öğle zamanı referans alınarak işaretlenebilir (Şekil 2 ve 4). Öğle doğrusunun solunda ١ ve sağında sırasıyla ١, ٢, ٣, ٤, ٥, ٦, ٧ rakamları okunur. Saat çubuğunun gölgesi bu sayıların arasındaki çizgilerin üzerine düştüğünde solda öğleye 1 saat zaman kaldığı, sağda ise öğleden itibaren 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 saatin geçtiği anlamına gelir. Duvarın güney-batı konumu nedeniyle çubuğun gölgesi duvarın bu yüzeyine yıl boyunca

öğle ve öğleden sonraları ancak bu zaman aralığında düşer.

İkinci olarak dik çubuğu doğu-batı çizgisinin üzerinde olan ve ekranı bu çizginin altında yer alan güneş saatini göz önünde bulunduralım. Duvara dik çubuğun ekranında yukarıdaki hiperbol eğrisi yılın en kısa günü 22 Aralık tarihine ilişkindir. Ekranın ortasında düz bir doğruyla ifade edilen eğri geceyle gündüzün eşit olduğu 21 Mart ve 23 Temmuz ılım günlerine ilişkindir (Şekil 4). Ekran aşınmış olduğundan zor seçilen alt hiperbol eğrisi yılın en uzun günü 21 Haziran gününe ilişkindir. Benzeri diğer saatlerde olduğu gibi okumayı kolaylaştırmak için, 21 Haziran hiperbolünün öğle doğrusu ile doğu-batı doğrusunu kestiği noktaları birleştiren doğrunun üzerine ٥, ٦, ٧, ٨, ٩, ١٠, ١١ ve ١٢ rakamları (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12) yazılıdır. Bu rakamlardan sola doğru uzanan doğrular takip edilirse çubuğun düştüğü gölgenin hangi saate ilişkin olduğu kolayca okunabilir. Birbirini takip eden iki saatin arası dört ara bölmeye ayrıldığından her bir çizgi $60 / 4 = 15$ dakikalık zaman aralığına karşı düşer. Ara değerler kestirimle belirlenir.

Saati doğru değerlendirmek için ezani (alaturka) saatte güneşin saat 12'de battığını ve günün $2 \times 12 = 24$ saate bölündüğünü unutmamak gerekir. Öğle çizgisinden ve en alttaki saat çizgisinden görüldüğü gibi 22 Aralık en kısa kış gününde öğle saat 7.30'da, 21 Mart ve 23 Temmuz bahar ılım günlerinde saat 6'da ve 21 Haziran en uzun yaz gününde saat 4.30'da gerçekleşir. Buna göre İstanbul'da en kısa gün $4,30 \times 2 = 9$ saat, bahar ılım günleri $6 \times 2 = 12$ saat ve yazın en uzun gün ise $7,5 \times 2 = 15$ saat sürer. Saatin doğu-batı çizgisinin üzerinde kış hiperbolünden başlayarak yaz hiperbolüne doğru, tam ılım



Şekil 7: Süleymaniye güneş saatinin üzerinde belirlenen çizgiler.

doğrusunun karşısında 12 sayısı olmak üzere ٩, ١٠, ١١, ١٢, ١٣, ١٤, ١٥ (ya da 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) rakamları okunur. Bunlar yılın o tarihinde günün kaç saat sürdüğünü ifade eder. En kısa güne ilişkin kış hiperbolünün üzerinde ise ٥, ٦, ٧, ٨ (ya da 5, 6, 7, 8) rakamları okunur. Gölgenin saat ekranına düştüğü noktadan itibaren sağa doğru eğik çizgiler yukarıya doğru izlenirse, o anda güneş doğduğundan itibaren kaç saatin geçmiş olduğu soldan sağa uzanan bu 5–15 rakam dizisinden belirlenebilir.

Son olarak eğer çubuğu duvara dik en sağdaki üçüncü saat göz önünde bulundurulursa, bu saatin aslında büyük güneş saatinin ikindi namazı (*asr*) için düzenlenmiş küçük bir modeli olduğu görülür. Bilindiği gibi yatay güneş saatlerinde asrı evvel zamanı güneşin en kısa

öğle gölgesi artı çubuk boyu, asrı sani zamanı ise güneşin en kısa öğle gölgesi artı iki kez çubuk boyu olarak tanımlanır. Bazı saatlerde ikindi namazına ilişkin zaman ekrana işlenen bir eğriyle belirlenir. Bu saatte namazın başlatılması gereken asrı evvel zamanı ve namazın sona ermesi gereken asrı sani zamanı çift çizgiyle ifade edilmiştir. Ayrıca namazı bekleyen kişilere ikindi namazına 1 ya da 2 saat kaldığı ekrandaki ۱ ve ۲ rakamları ile ifade edilir. Birbirini takip eden iki saatin arası 15'er dakikalık üç adet alt taksimatla belirtilir.

Görüldüğü gibi Süleymaniye güneş saati öğle ve ikinci namazının eda edilmesi için gerekli tüm bilgileri sağlamaktadır. Bu saate ilişkin bir modelle birlikte prensibini veren bir açıklamanın saatin bulunduğu yere yakın bir mekâna yerleştirilmesi gerektiği kanısındayız.

Notlar ve Kaynaklar

* Sicill-i Osmanî ve diğer kaynaklarda ismine rastlanmamıştır.

ÇEÇEN, Kâzım, *Süleymaniye Suyolları, İ.T.Ü. Yayınları*, 1986.

ÇEÇEN, Kâzım, (Yay. Haz. Celâl Kolay) *İstanbul'un Osmanlı Dönemi Suyolları*, İSKİ Yayınları, İstanbul 1999.

MEYER, Wolfgang, *İstanbul'daki Güneş Saatleri*, Sandoz Kültür Yayınları, No. 7, İstanbul, 1985.

BİR, Atilla, “Zamanı Belirlemeye Yarayan Aletler”, *Osmanlı İmparatorluğunun Doruğu* (ed. Kâzım Çeçen), s. 230–272, İSKİ yayınları İstanbul, 1999.

SCHOY, Carl, *Arabische Gnomonik*, Archiv der Deutschen Seewarte, 36, No. 1 Hamburg 1913, s. 1–40.





KALEMİŞİ, CAM VE REVZEN



Semih İRTEŞ

“Bizans’ın renkli eserleri, Arap diyarının âdeta sihirli bir dantel gibi görünen mimarisi yanında, bu azamet ve sükun ifade eden sade hatları ve kıvrımları ile Süleymaniye, tabiatın kendisinin yaratmış olduğu bir eser gibi görünüyordu”

Halide Edip Adıvar
(Mor Salkımlı Ev)

Küllîye’nin başlıca odak yapıları olan cami ve türbelere yaklaştıkça, iç mekânlara adım attıkça, Osmanlı mimarisinin çizgi, renk ve ışık oyunları yeni boyutlar kazanmaktadır. Mimari tezyinatın üç ayrı tekniği özellikle bu yapılarda, hem birbirleriyle hem de çağdaşları olan diğer klasik örneklerle adeta yarışır.

Çini ve genelde yanlış olarak ‘vitray’ revzen denen uygulamaları teknik olarak bilinmekte, fakat daha yaygın, çeşitleme imkânları geniş ve o ölçüde değişken bir teknik olan kalemişinin incelikleri daha az bilindiğinden, bu bağlamda kısa bir açıklama yapmayı gerekli görüyoruz.

Bugün kalemişi adı altında anılan, Osmanlı sivil ve dini mimarisinde farklı malzemeler üzerine ince kılı kalem tabir edilen fırçalarla yapılan nakışlara kalemkârî denir. Bu nakışları yapan kişilere kalemkâr, tezyinatın tasarımını hazırlayan ve uygulayan kişilere nakkaş adı verilir.

Teknik açıdan çeşitli özellikler gösteren kalemişlerini uyguladıkları malzemeye göre siva

üstü, ahşap üstü, taş ve mermer üstü, deri ve bez üstü kalemişleri başlıkları altında toplanabiliriz.¹

Uygulama açısından iki farklı sistem vardır. Bunlardan birincisi doğrudan doğruya düz zemine sıva, ahşap, taş, deri, bez gibi malzeme üzerine fırça ile yapılan çalışmalardır. Malakârî adı verilen diğer teknik ise alçı kabartma yöntemi ile yapılmaktadır. Farklı malzeme ve teknikte yapılan nakışlar tasarımcı nakkaş tarafından konum ve boyutlarına göre kağıtlar üzerine çizilir. Kağıt üzerindeki desenler iğne ile delinerek kalıp hâline getirilip özel bir kömür tozu çıkını ile zemine geçirilir. Uygun boya malzemesi ve fırçalar ile çalışma sırasına göre kalemişi tatbikatı başlar.

Genel olarak mimarinin örtü sistemlerinde yer alan sıva üstü kalemişlerinin iki önemli sebepten dolayı çok kalıcı olmadıkları izlenir. Aydınlatma için kullanılan mum ve kandil yağı islerinin verdiği kirlilik ve örtü sistemindeki problemler nakış tabakalarına zarar vermiştir. Bu sebepten günümüze kadar ulaşanları çok azdır. Bugün yapılan res-

torasyon çalışmalarındaki aramalarda (raspa) farklı devir üsluplarında nakış tabakalarına rastlanmaktadır. Yapılan onarımlarda sıva tabakaları arasına gizlenen özgün nakışlar bilgisiz ellerde bazen yok olmaktadır. Bu yüzden onarım yaptıran kurumların karar mercilerinin ve denetmenlerinin yeterli bilgi ve deneyime sahip olmaları gerekir.

Osmanlılar döneminde yapılan kalemîşi tamiratları ise sistemli bir anlayışa sahip olmaktan çok, keyfiyete göre değişen yenilemelerle günümüze gelmiştir. Örnek verecek olursak, Edirne Üç Şerefeli Cami avlu kubbelerindeki kalemîşleri 1762 yılı tamiratında özgün desenlerin gölgeli boyama tekniği ile yapıp bozulduğu bilinmektedir.² Yeni yapılan onarımlarda maalesef onları da kaybettik. 1976 yılında onarıma giren Sultanahmet Camii kalemîşlerinin 1883 tarihinde yapılan tamiratta orijinalde malakari tekniğindeki nakışların bozuk kopyaları kalemîşi tekniği olarak değiştirildiği görülür.³ Şehzade Mehmet Camii onarımında da (1988) aynı görüntülere rastlanmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan kalemîşi tamiratlarında değişen zevk Osmanlı mimarisinin çoğunda görülen batı tarzındaki barok ve rokoko üsluplu nakışlardır.

Kalemîşi, çini ve revzenleri, her bir yapıda ve yeri geldikçe peşpeşe sunarak, tezyinatı bir anlamda daha bütüncül bir yöntemle görmeyi deneyelim.

Kalemîşleri

Caminin kalemîşleri bugünkü şeklini 1957-59 yıllarında Vakıflar İdaresi'nin yapmış olduğu onarımlar neticesinde almıştır. Onarıma girmeden önceki tamiratu Abdülmecid devrinde 1860'larda Fossati Kardeşler tarafından yapılmış olan Batı tarzında nakışlar ile bezelidir.⁴ 19. yüzyıl Osmanlı zevkini

yansıtan bu süslemeler ana kubbede halen mevcuttur. 1957 onarımlarında yapılan araştırmalar (raspa-kazıma) neticesinde caminin aslına uygun nakışları bulunmuştur. Aslan göğüslerinden (pandantif) birinde klasik devir üslubunda iki ayrı kalemîşi bulunması ilginçtir.⁵ Bu onarımların başkanı merhum mimar Ali Saim Ülgen ve Kurul üyelerinin verdikleri kararlar doğrultusunda cami bugünkü görünümüne kavuşturulmuştur. Geçen 50 yıl içinde camide kalemîşi açısından onarım yapılmamıştır.

Büyük onarımda Süleymaniye Camii'nin bütün alanlarına iskeleler kurulup çalışmalar yapılmış, fakat ana kubbeye iskele kurulmamıştır. Dolayısıyla ana kubbe nakışları hala sırları ile beklemektedir. Süleymaniye inşaatı ile ilgili belgelerin⁶ ışığında cami kubbe bezemeleri 17-30 Nisan 1557 tarihinde 3-12 akçe yevmiye ile çalışan ve 26 nakkaştan oluşan ekip tarafından iki haftada yapılmıştır.⁷ Bugün özgün kubbe nakışlarını bilmediğimiz için 26 kişilik ekibin iki haftada yapmış olduğu çalışmaların sınırlarını bilemiyoruz. Belgelerde nakkaş isimleri başında Hacı Cafer yer almakta gündeliğinin 12 akçe olduğunu 11 yevmiye yaptığı yazılıdır. Bu kadro içinde yevmiyesi 12 akçe olan usta nakkaşlar sayısı 17 dir. İsminden sonra nakkaş ünvanı ile yazılan Memi ve Ali nakkaş isimleri de bulunur.

Süleymaniye inşaatı ile ilgili belgelerde ana kubbenin dışındaki alanlardaki nakışların detayları hakkında bilgi yoktur. Genel olarak nakışların yapıldığı 27 Mart-30 Eylül 1557 tarihleri arasında Süleymaniye Camii inşaatında çalışan usta nakkaşlar 61 kişidir.⁸ Günlük ücretleri kışın 10 akçe yazın 12 akçedir.⁹ Sıra numarasına girmeyen çıraklar (şakird) 23 kişidir. Günlük ücretleri (3-6 akçe) ve çalıştıkları ustalarla beraber kaydedilmiştir. Cami



Fotoğraf 1: Cami kalemişlerinden genel görünüm

inşaatında çalışan usta nakkaş ve şakirdlerinin toplam mesai günleri 3.489 (neferan) aylıklarına göre, tamamı toplam mesai ücretleri 34.572 akçedir.¹⁰ Bu nakkaşların üstadan-ı miri kayıtları yoktur dolayısıyla saraya bağlı değildir.

Sinan'ın kadrosundaki bütün sanatkar ve zenaatkar ekipleri ile olan diyalogunda tasarımların meydana gelişi onun isteği doğrultusunda olmuştur. Osmanlı nakkaşhane üslubunun Ehl-i Hiref teşkilatı içindeki tatbikat ve eğitimleri teşkilat dışındaki sanatkarlarda da aynı tarzda devam ettiği bilinir.

Listelerdeki bilgilere göre cami kalemişlerinde en çok çalışan kişinin Memi Nakkaş olması tarihleme açısından ilginçtir. Saray başnakkaşı Şahkulu'nun 1556'da ölümünden sonra nakkaşbaşılık görevini Karamemi üstlenir.¹¹ Aslında müzehhip olan fakat mimari tezyinatda da önemli bir kompozitör¹² olan Ka-

ramemi Osmanlı süsleme sanatının gelmiş geçmiş en önemli sanatçılarından biridir.¹³ Karamemi'nin cami kalemişlerinde bizzat çalışmış olması üstlendiği nakkaşbaşılık görevinden dolayı hiyerarşik değildir. Ancak zamanın böyle muhteşem bir eserin banisinin emrinde çalışıp Süleymaniye Camii'nin nakış tasarımlarını yapmamış olması düşünülemez. Karamemi'nin devrin bütün tezyini özelliklerine sahip olduğu yaptığı tezhiplerden bilinir. Ama daha önemlisi kendine özgü yeni bir natüralist üslubun yaratıcısı olarak tanınır. Onun yeni repertuarında gül, lale, karanfil, sümbül çiçekleri, bahar açan meyve ağaçları yüzyılın süsleme üslubudur.

Caminin kalemişleri oldukça az, yalın fakat mimari detayları ön plana çıkaracak fonksiyonel yerlerdedir. Kalemişi programının ana şemasını dini mesajlar veren hüsn-i hatlar oluşturur. 19. yüzyıl da hattat Abdülfettah Efendi (1815-1896) tarafından yenilenen ya-

Fotoğraf 2: Yarım ve
çeyrek kubbelerdeki
kalemişleri





Süleymaniye Camii
ana kubbe kasnağı
tığları (kalemişi)

zılar ana kubbe, aslan göğüslerindeki celi divani dört yazı, Cihar-ı yarı Güzin yazıları ve diğerleridir¹⁴. 1959 onarımında yapılan araştırmalar neticesinde Hasan Karahisari'nin özgün yazıları alttan çıkarılmıştır. Hattat Halim Özyazıcı (1898-1964)'nin çalışmalarıyla klasik üslupta tamamlanarak yeniden yapılmıştır.¹⁵ Ana kubbe ve yarım kubbe göbeklerindeki kalemişi tekniğinde yazılan hüsn-i hatların hepsi altın varak ile kaplanmıştır. Yarım kubbe eteklerindeki çeyrek kubbelerin mihrap cephesindeki kubbe göbeklerindeki yazılar altın varaklı, arka çeyrek kubbedekiler beyaz boya ile yazılmıştır. Dairesel celi yazıların göbeklerindeki geometrik (hendesî) tezyinat Osmanlıda 15. yüzyıl üslubunun devamıdır. Bu yazıların elif, lam ve kef harflerinin merkeze doğru giden uçlarında simetrik çeşitli düğüm motiflerinin birleşmeleri ile örgü biçimli kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Bu örgü tarzındaki desenler bazen geometrik yıldız, çokgen ve benzer biçimlerin kırık ve düz çizgilerinin simetrik kaideleri içinde tasarlanır. Bu sistem hattatların, yazı tasarımının yanı sıra hendesî tezyinat eğitimini de bildiklerini de göstermektedir. Bu örgülerin biçimleri yuvarlak (radüslü) saadet düğümü ve yıldızlardan meydana gelen sembolik motiflerdir.¹⁶

Süleymaniye Camii'nin son onarımındaki kalemişleri babam Nakkaş Sabri İrteş (dğm. 1923) tarafından yapılmıştır. Araştırmalar neticesinde bulunan özgün desenlerin kopyaları çalışılmış, sıva altından çıkan orijinal par-



Süleymaniye Camii
yarım ve çeyrek
kubbe yazı kenarı
tığları (kalemişi)



Süleymaniye Camii
çeyrek kubbe
pencere tığları
(kalemişi)

çalar rötuşlanıp öylece bırakılmıştır. Desen kopyaları Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinatı hocaları Rikkat Kunt (1903-1986) ve Muhsin Demironat (1907-1983) tarafından ihya edilmiştir.¹⁷

Ayrıntıların Çözümü: Caminin kalemişi desenleri rumi motifi¹⁸ ağırlıklı tasarımlardır. Ana kubbe kasnağındaki rumi ve hatai karmasındaki desenler sülyen kırmızısı zemine oturmuş, motiflerin kenarları tahrirlenmiştir. Kubbe mimarisinin önemli bir ögesi olan kasnakdaki tasarım, Sinan'ın Süleymaniye Camii'nden sonraki birçok eserinde aynı kompozisyon şemasıyla sürdürülür. Kasnak

Süleymaniye
Camii aslan
göğsü üçgen
(kalemişi)



bordüründen sonra, uçları aşağıya doğru sarkan dendan biçimli nakışlar dikkati çeker. Yarım kubbe ve çeyrek kubbelerinin yazı kenarındaki zencerek bordüründen sonra tuğ desenleri Osmanlı kalemişi örneklerinde özellikle dairevi biçimlerin vazgeçilmez kompozisyonudur. Rumi motifleriyle, uçları açık salbek görünümünde tepelik biçimiyle biten tuğ motifi boyut ve biçimsellik açısından bu yüzyıl için yeni bir tasarımıdır. 15. yüzyıl Osmanlı nakkaşhane üslubundaki tezhipler ile aynı paralellikte devam eden tuğlar Sinan mimarisinin kalemişlerinde özel bir yer teşkil eder. Sinan'ın dini mimari ağırlıklı bütün eserlerindeki kalemişlerinde özellikle dairevi



Fotoğraf 3:
Aslan göğüsleri
kalemişleri

biçimlerin bitişlerinde kullanılan tuğ motifi öncesi yüzyıla göre mimari boyutlarla daha güçlü bütünleşir. Kubbe eteklerindeki pencerelelerde ve cephe pencerelerinde de tuğ motifi kullanılmıştır.

Caminin kalemişi nakışları açısından en görkemli biçimleri aslan göğüsleridir. Ana kemerler arasındaki bu üçgenlerin ortasında dairevi yazı ve köşelerinde rumi motifleri ile yapılmış tasarımlar bulunur. Rumi motifi detayları kompozisyon şeması kadar güçlü değildir. Kazımalar neticesinde bulunan bu desenlerden alınan kopya ve sonrasındaki düzeltmelerin yetersiz olduğu görülmektedir. Sülyen kırmızı zemin rengi içindeki rumi motiflerinin kapalı formlarında kobalt mavisi kullanılmış, motif kenarlarına siyah tahrir çekilmiştir. Üçgen biçimlerin köşelerindeki bitimlerde kullanılan salbek deseni bitiş daha vurgulayıcı bir görünüm sağlar.

Mimarının fonksiyonel bir ögesi olan taşıyıcı ana kemerin ayna ve alt kısmında boya ile yapılmış mermer-somaki imitasyonları yer alır.

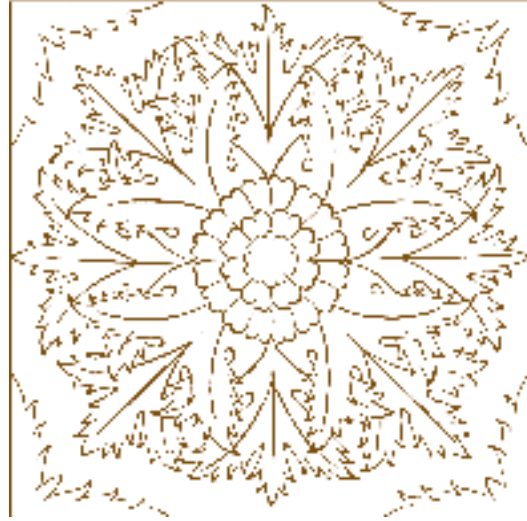


Süleymaniye Camii
birinci kandillik konsol
arası bordür (kalemişi)

Bu düzenleme Sinan camilerinin birçoğunda farklı biçim içinde görülen bir geleneğidir. Kemer aynasının kenarı zencerek motifi ile çerçevelenmiştir.

Süleymaniye Camii'nin yine fonksiyonel bir alanı olan birinci kandillik altı, konsol ve aralarındaki nakışlar camiye bütünüyle kuşatan zengin bir kalemişi alanı yaratmıştır. Siyah zemin boyalı nakışların konsol yanakları ve aralarındaki bordür desenleri rumi motifleriyle devrin en özgün tasarımlarıdır. Konsol arası yüzeylerde saz üslubu diye anılan sıva üstü kalemişlerinde örneği ilk olan gülbezek motifleri caminin en ilginç nakışlarıdır. Saz üslubunda yapılmış olan bu motifler Şahku-lu'nun, Karamemi'deki izleri olarak düşünülebilir. Karamemi'nin tezhiplendiği kabul edilen T. S. M. Ktp. Y-999 kayıtlı Kur'an (1546) ve T. S. M. Ktp. H-1517 Süleymanname'nin serlevhalarında en dış kenar suyundaki saz yaprakları gülbezek yaprakları ile aynıdır.

Cami yan giriş kubbelerinin arka cephesindeki aynalı tonoz yarım kubbe göbeklerinde kalemişleri devrin desen üslubunu yansıtır. Yarım daire göbeğini çevreleyen tığ motiflerinin bir tanesi orijinaldir. Yarım daire içinde tasarlanmış beyaz zemin üzerinde siyah negatif tarzda hatayi motifleri ve biçimleri anlaşılmayan rumi ve bulut karışımı motifler bulunur. Desenlerin orijinalinde eksik olmasından dolayı yeterli kopya alınamamış, yapılan restitüsyonlar doğru olmamıştır. Bütün bozukluğuna rağmen motif ve tasarım üs-



Süleymaniye Camii
birinci kandillik konsol
tavanı saz deseni
(kalemişi)

lubu mihrap çinilerinin dairevi yazı kenarı üçgenlerindeki tarzın aynısı olduğu söylenilebilir.

Orta mekânın yanlarındaki üçlü kubbe kısımlarının kubbe merkezlerinde kalemişleri bulunur. Ortadaki büyük kubbe merkezinde on kollu yıldızdan oluşan geometrik sistemli nakışlar vardır. Kenarında çift sıra bordürün ilki kırmızı hatlı zencerek, onun iki misli genişliğinde siyah zeminde rumi motifli bir tasarım bulunur. En dışında yapılmış iki renkli



Süleymaniye Camii tonoz
yarım kubbe
göbeği uçları
(kalemişi)

Fotoğraf 4:
Aynalı tonoz
yarım kubbe
göbeği kalemşi



tuğ motifleri ile kompozisyon tamamlanır. Bu sistem caminin arka köşe kubbelerinde de tekrarlanır. Küçük kubbelerde ise, merkezde on kollu geometrik tezminatın kenarları tuğ motifleri ile belirlenmiştir.

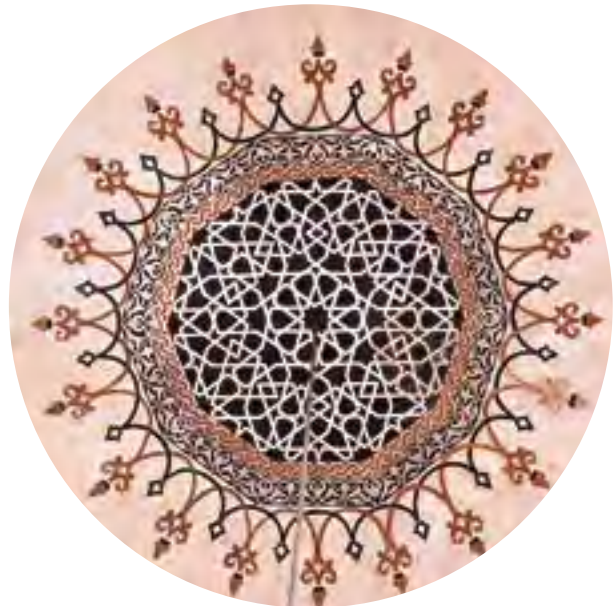
Sultana ayrılmış Hünkâr mahfilinin kubbe nakışları içinde tasarımları tamamlayabilecek orijinal parçalar mevcuttur. Oldukça zengin tezminatlı olan bu bölümün orta merkezinde ongen geometrik bir sistem bulunur. Ongenin kenarında zencerek bordür, rumi ve hatai motifleri ile kompoze edilmiş ikinci geniş bir bordür yer alır. Çevresindeki yirmi dört taksimath tuğlar kubbe eteklerine kadar uzanan şemse motifleri ile kompozisyon tamamlanmış olur. Sülyen kırmızısı zemin boyalı olan şemseler ve kubbe eteğindeki başlıklar rumi motifi ile tasarlanmıştır. Kubbe taksimath içinde yer alan siyah zeminli şemselerin içi natüralist üslupta nergis ve lale çeşitleriyle tasarlanmıştır. Sıva üstü kalemşilerinde ilk defa bu üslubun örnekleri görülür.

Mahfilin kuzeydoğu cephesindeki geniş kemeraltı nakışları özgün değildir. Vakıflar İdaresi tezminat bölümünün vermiş olduğu

desenler Edirne Selimiye Cami kemer nakışlarından karma bozuk kopyalardır.

Caminin alt pencere ve mahfil pencerelerinin tavan içlerindeki kalemşileri sekiz dilimli şemse ve köşelik tasarımlarından ibarettir. Beyaz zemine siyah rumi motifleri ile yapılan bu nakışların kenar dendanları sülyen kırmızısı ile yapılmıştır. Köşeliklerin orta aksında minik bir bulut çırpıntısı kalemşilerindeki en küçük detay olarak motif repertuarında yeri-

Fotoğraf 5:
Yan kubbe
göbeği
kalemşi





Fotoğraf 6:
Hünkâr
mahfili kubbesi
kalemişleri

ni alır. Bu, kalemişlerinin bazılarının orijinal detayları günümüze kadar gelmiş özgün tasarımlardır.

Avlu Revak Kubbeleri ve Yan Revaklar:

Yirmi sekiz adet kubbe ile çevrili avlu revaklarının en zengin kalemişi cami cümle kapısı kubbesinde Hünkâr mahfili kubbesiyle benzerlik sağlayan kubbe, dört köşede mukarnaslara oturmuş kavun dilimi biçimlidir. Otuz iki taksimatlı dilim içinde şemse ve salbek biçimleri, düğüm motifleri ile birbirine bağlı kubbe merkezinden eteklerine sarkar. İç dolguları rumi motifleri ile kompoze edilmiştir. Kubbe merkezinde geometrik motifler içeren dairesel şemsenin kenarları rumi tepelik biçimli tuğla çerçevelemiştir. Kullanılan renkler aynı üslupta kırmızı ve siyahtır.

Avluya giriş kapıları üstündeki kubbe nakışlarını diğerlerinden özellikle farklı tasarlanmıştır. Kotları farklı olan üçlü taçkapı kubbelerinin merkezlerinde sekizgen geometrik bir tezeyinat



Fotoğraf 7:
Pencere içi
tavanı kalemişi

bulunur. Kubbe eteklerinde dendan biçimleri rumi motifleriyle tasarlanmış, zemine süyen kırmızı uygulanmıştır. Bütün kubbe kasnaklarında Türk üçgeni denilen alçı malzemeli mukarnas tezeyinat yer almaktadır. Yalnız avluya giriş kubbe kasnakları gülbezek ve rumi motifleriyle malakari tekniğinde yapıp zengin-

Fotoğraf 8:
Cümle giriş
kapı kubbesi
kalemişleri



leştirilmiştir. Bu bölümlerin aslan göğüsleri de müzeyyen malakari tekniğinde rumi motifleri tasarlanmıştır. Süleymaniye Camii'nde azda olsa malakari tekniğine yer verilmesi Sinan sanatının önemli bir geleneğidir.

Yan revak tavanlarındaki sıva üstü kalemişlerinin hepsi sonradandır. Kare biçimli bu tavanların ortası çökertme biçiminde olup, çevrede ince bir bordür, kenarında rumi denden motifleri yer almaktadır. Tavanın dış kenarında içe doğru bakan aynı dendenli kenar suyu yer almaktadır. Tüm revak tavanları alt üst aynı sadelikte bir görünüm sergiler.

İkinci kat revağında üstü ahşap kaplamalı saçak 1958 onarımında betonarme olarak yapılmış olması Süleymaniye'ye yakışmamaktadır. Saçak tavanları ahşap üzerine yeni yapılmış nakışlardır. Negatif hatayı üslubu ile tasarlanmış bordürün zemin rengi mercan kırmızısı, motiflerin kenarları siyah tahrir-

lidir. Bordürün çerçevelediği tavan çıtakâri tezyinatlıdır.

Cami harimine beş girişten dördü yanlardadır. Güneybatı üç kubbeli girişin yanları aynalı tonoz tavanlardır. Kuzeydoğu cephesi giriş kubbesinde sıva altından çıkartılmış orijinal tığ desenleri güneybatı cephesine de tekrarlanmıştır. Güneybatı köşesindeki minare saçığı tavanları ahşap üstü kalemişi tekniğinde, çıtakari tavan olarak yapılmış, bu cephe-
deki revak saçığının aynısıdır.

Mukarnas: Süleymaniye Camii'nde mukarnaslar yarım kubbe eteklerindeki kubbe geçişleri ve yan kısımlardaki kubbe geçişlerinde yer alır. Yükle taşıyıcının karşılaştığı kritik noktada bir geçiş unsuru olan mukarnaslar¹⁹ Sinan sanatının önemli bir mimari süslemesidir. Osmanlı mimarisinde bu geleneği Üstad kendisine has yorumları ile kütle ve detay olarak geliştirmiştir. Caminin kubbelere geçiş kesimlerinde pendantif üzeri renkli nakışlar



Fotoğraf 9:
Mukarnas
ucundaki tepelik
kalemişi

yerine mukarnasları seçmesi onun mimari-
nin önemli bir ögesi olan ışık-gölgeye verdiği
değeri göstermektedir.²⁰ Cami içinde taşıyıcı
özellği olmayan mukarnaslar malzeme ola-
rak alçıdan yapılmıştır. Mukarnas detayla-
rında biçimlerin daha belirleyici olması için
kalemişi çizgilerin kullanılması görünüşe baş-
ka bir boyut kazandırmıştır. Mukarnasların

kullanıldığı kubbe köşeleri ve yanındaki düz
alanlarda devam etmesi görünüş açısından
dengeyi sağlar. Bu düz alanların uçlarından
sarkan yarım püsküllerdeki kalemişi rumi te-
pelik (salbek) mukarnas bitişini güçlendirir.
Ayrıca bu alanların bazı boşluklarında yer
alan nokta şeklindeki kalemişi hatayi motifle-
ri ilginç bir yaklaşımdır.

Fotoğraf 10:
Mihrap cephesi
çini ve revzen



Süleymaniye
Camii çini
mihrap yazı
köşeliği

Çiniler

Süleymaniye Camii çinileri 16. yüzyılda da sıratlı tekniğinin mimarideki en önemli ve ilklerin kullanıldığı bir eser olarak dikkati çekerler. Mihrabın iki tarafında dairesel biçimli kitabeler, çini üzerine bu boyutta yazılmış ilk ve son örnektir. Hasan Çelebi hattıyla yazılan Fatıha ve üstteki Kelime-i Tevhid ²¹ çinilerin en gözde bölümleridir. Dairesel yazı köşelikleri, bordürler, revzen köşelikleri, mihrap tacı arkası desenlerinin detayları ancak yakın mesafeden görülebilir. Yazı köşelerinde beyaz zemin üzerine kobalt mavisi, turkuvaz renkler kullanılarak yapılan rumi, hatayi ve

bulut motifli tasarımlar devrin nakkaşhane üslubudur. Yazı köşeliğinin simetri aksındaki bulut motifli şemse, kompozisyonun başlangıç noktasıdır. Hurde rumili helezonik hat tasarım alanında kendi kuralları içinde çizilmiştir. Boşluklarda yine dairesel helezonik kurgu içinde negatif hatayi motifleri ile tasarım tamamlanmıştır. Negatif hatayi uslubunu köşelikler haricinde pencere kenarı geniş bordüründe, mihrap tacı arkasındaki kare ulama çinilerde, kible cephesi ve son cemaat alt pencere üstü kitabe bordürlerinde görmekteyiz. Bu üslubun temsilcisi saray başnakkaşı Karamemi'dir. Onun tezhiplerinde Muhibbi divanları tuğralar ve Kur'anlar-



daki kompozisyon kuralları ve motif üslubu tamamen benzer kalıplar içindedir. Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde 1530' lara tarihlenen mavi-beyaz sıratlı altıgen çiniler²² turkuvaz zeminli bordürler ve kapı sövelerinde kartuşlar içindeki desenler negatif hatayı üslubunun yüzyıl içindeki erken örnekleridir. Süleymaniye çinileri ile bu kadar benzerlik sağlayan motiflerin usta fırçaları, üstadlar topluluğu olan nakkaşhanenin ürünleri olduğu açıkça görülür. 1527-1528 tarihlerinde sarayın yenilenmesi sırasında İstanbul'da çinici başı Ali Usta gözetiminde çini işliğinde yapılan çinilerin, saray nakkaşlarının yardımıyla yapıldığını masraf defterleri belgelemektedir.²³

Sıratlı tekniğinde kırmızı rengin ilk defa Süleymaniye Camii'nde kullanılmış olması tarihsel bir belgedir. Mihrap cephesindeki çiniler genelinde kırmızı yok denecek kadar azdır. Cephenin sağ ve solunda dikdörtgen panoyu meydana getiren turkuvaz zeminli bordür bulut motifleriyle tasarlanmıştır. Bordürün içinde, desenin simetri akslarında çok az kullanılan kırmızı, dış kenar şeritlerinde oldukça hissedilir görüntü sağlar. Kırmızı rengin diğer renklere göre kabarık olarak boyanması ona başka bir özellik getirmektedir. Tamamen bir sürece bağlı olarak boyanın pişme anında kurşun sır tarafından yutulup rengin kaybolmasıyla²⁴ bolca sürülen kırmı-

Fotoğraf 11:
Mihrap cephe
çinisi yazı ve
nakış detayı

Süleymaniye
Camii mihrap
niş kenarı negatif
hatayi üsluplu
ulama çini



Süleymaniye
Camii mihrap
cephesi
pencere
kenarı ulama
çini

zı renk başarılı olmuş ve sıratlı tekniğinin en önemli kabarık rengi olarak tarihe geçmiştir.

Çinili mihrap cephesindeki revzenlerin hemen kenarında saz uslubu deseni olarak isimlendireceğimiz içe dönük bir dendan bulunur. Revzenin kenarındaki geniş bordür ise negatif hatayi üslubunda bir tasarımdır. Dikdörtgen çerçevenin dışında kalan bir karoluk boşlukta negatif hatayi üslubunun yeni bir tasarımı mihrap cephesini sağ ve solda çerçeveler. Bu desenin $\frac{1}{2}$ simetrisindeki tasarım şeması caminin son cemaat ve kible cephesi

pencere alınlığında bordür çinisi olarak da kullanılmıştır. Bu tasarım şeması Karamemi tezyinatının önemli bir şifresidir. Mihrap tacı arkasında ulama tabir edilen kare çinilerin çevresinde de aynı bordür şemasını farklı bir renklendirme üslubu ile görürüz. Ulama çinilerde kullanılan rumi, hatayi ve bulut motifleri güçlü bir tasarımın neticesidir. Kare modüldeki sistemin dört yüzündeki motif tasarımları ayrı olduğundan kendi yüzlerine katlanarak simetri tamamlanır. Böylece bu desen şeması dört adet karenin birleşmesiyle

Süleymaniye
Camii
mihrap üstü
ulama çini



tasarımı meydana getirir . Tasarımcının katı simetri tekrarlarından hoşlanmadığı bellidir. Kare modülün çapraz köşelerinde kapalı rumi formlar ve iç dolguları negatif hatayı motifleriyle tasarlanmıştır. Karenin diğer köşesinde ve köşegen aksındaki şemse biçimleri yüzyılın yeni bir tarzı olan bulut motifleriyle kompoze edilmiştir. Çin menşeli olan bu motif Osmanlı nakkaşlarının yeni yorumlarıyla üsluba katılmıştır.

Son cemaat yeri, mihrap sağ ve solundaki pencere üstü kitabeleri lacivert zeminde beyaz sülüs hat ile tezyin edilmiştir. Yazı dışında negatif hatayı üslubu bordür ve üst kısmından rumi biçimleri ile taşlandırılmıştır. Tacın orta aksı ve köşelerdeki rumi motifleri ile yapılan tasarım doluluk ve boşluğun güçlü bir detaydır. Bu sistem, farklı malzemelerde taş, kalemişi ve ahşap tezyini detaylarda da kullanılmıştır.

Masraf defterlerinde cami için alınan çiniler listesinde İstanbul çinisi alımı için çinicibaşına 59 zira (44,66 metre) çini için, 17.400 akçe verildiği kaydı vardır. Bu çinilerin nerede kullanıldığı bilgisi yoktur.²⁵ Muhtemelen bu çiniler dört minarede kullanılan 64 adet sivri kemerli desensiz turkuvaz çiniler olmalı. Cami son cemaat pencere alınlıklarında 548 parça çininin karşılığı 9.762 akçedir. Cami mihrap cephesinde 746 parça çini için toplam 11.791 akçe verildiği ve bu çinilerin İznik imalatı olduğu yazılıdır.²⁶

Bir üslup yaratıcısı olarak süsleme tarihine geçen Karamemi, Türklerde çiçek zevki ve sevgisini tabiatın gerçek çizgisiyle yorumla-



Fotoğraf 12:
Son cemaat
pencere üstü
çini alınlığı

mıştır. Onun 1530'larda tezhip ile başlayan natüralist çalışmalarının ilk örneği Süleymaniye Camii'nin bir pencere köşeliğinde görülür. Baharda çiçek açmış bir ağaç dalı ve dibindeki çiçekler onu Türk çini sanatında tanıtan en önemli tasarımıdır. Lale ve gül vazgeçemediği sembolik çiçeklerdir. İ.Ü. Ktp. T-5467 kayıtlı Muhibbi Divanı'nın imza sayfasında 'elfakir'ül hakir müzehhib Karamemi' yazısı üstünü gül goncaları ile tezyin etmesi güle karşı muhabbetini gösterir. Camideki bu çini köşelik tasarımı içinde gül goncası, duygusal bir yaklaşım içinde onun yazısız imzası gibidir.

Süleymaniye Camii çinileri kesinlikle bir üslup birliğinin tasarımları olarak düşünülmelidir.

Revzenler

Osmanlı mimarisinde binanın üst kademelerindeki pencerelerin dış kısımlarında kullanılanına dışlık, iç kısımda kullanılanına içlik denir. Bu pencerelerin dışlıkları orijinalde ahşap kasa içine alçı kayıt ve renksiz döküm camlarla farklı biçimlerde yapılır. Bunlar yuvarlak, filgözü, petek kayıtlı olarak isimlendirilir. İçliklerde kullanılan renkli camlar ile yapılan nakışlı pencerelere revzen denilmektedir. Günümüzde iri, basit desenlenen ve renkli camların az kullanılan türüne elvan pencere, ince nakışlı ve çok renkli olanlarına da müzeyyen pencere adı verilmektedir. Revzenin teknik ayrıntısı ana taşıyıcı kayıtların içleri metal çubuklar ile güçlendirilir, kayıt kalınlıkları pencere boyutlarına göre tespit edilir. Nakışlı olan revzenlerin, ana kayıt kalınlığının yarısı kalınlığındaki alana desenler çizilir, özel bıçaklarla oyulur. Önden motiflerin kontur kalınlığı oldukça ince, arkaya doğru gittikçe kalınlaşır. Yüksekliğe göre açları ayarlanan, pahlı kesilen motifler ince iç kayıtlarla birbirini tutarlar. Kesim (oyma)

işlerinden sonra revzenlerin arka tarafından boyutlarına göre renkli camlar kesilip, desene göre dizilir. Alçı şerbet ile cam aralarındaki derzler doldurulmak suretiyle camlar zemine monte edilir.

Cami içinde özgün olan nakışlı revzenler yalnız mihrap cephesinde dokuz adettir. Masraf defterlerinde bu revzenlerin aynı adı taşıyan (Hacı Mehmet) iki usta, Keyvan Camger, Kara Mustafa, Hasan Tekiri, İshak, Hüseyin Balat ve Hüseyin Abdullah tarafından yapıldığı kayıtlıdır. Bu işlerin karşılığında 6.500 akçe verilmiştir²⁷. Evliya Çelebi bu revzenlerin Sarhoş İbrahim tarafından yapıldığını yazar.

Toplam dokuz adet olan pencerenin dört adedi eşli bir adedi tek olarak yapılmıştır. Mihrap tacı aksındaki 3,30 x 2,00 metre ölçüleriyle emsallerinin en büyüğü olarak günümüze gelmiştir. Revzenin dış kenarındaki bordürde kırmızı zeminde beyaz cam ile yazılı olan hüsn-i hat Nur Suresi 35. ayetidir. Kemerli iç kısım üç eşit parçaya taksim edilmiş dört köşesinde sivri kemer biçimli alanda bahar ağacı tasviri vardır. Bu desenler devrin üslup yaratıcısı Karamemi'ye atfedilebilir. Bahar panolarının aralarında, kare boşluklarda Cihar-ı Yari Güzin'ler yer alır.

Büyük revzenin yanlarında birbirinin eşi olan 3,10 x 1,20 metre boyutlarında sivri kemerli iki revzen yer alır. Tasarımları dış kenarda kartuş paftalarla bölünmüş bordürde, 's' biçimli rumi motifler ile alt dolguda hatayi motiflerinin kayıtları kademeli bir biçimdedir. Bordürlerin arasında kemer nişli alanda lacivert zeminli balık pulu zeminde iki hatlı rumi motiflerle tasarım yapılmıştır. Hatlardan biri beyaz-kırmızı camlı, diğeri sarı-yeşil camlıdır. Kemer üstünde 'Allahu rabbi', alt etekte makili 'Muhammed' yazısı bulunur.

Mihrabın sağ ve solunda eşli revzenlerin dışları kartuş paftalı bordür içinde rumi ve hatayi motifleri ile tasarlanmıştır. Motif detaylarında yapılan tamamlamalarda eksiklikler ve bozulmalar görülmektedir. İç kemerin üstünde Kelime-i Tevhid yazısı bulunur. Kemer nişli orta alanda hurde rumilerle yapılmış ana tasarımın içi helezoni hatlar üzerinde hatayi motifleriyle kompozisyon tamamlanmıştır. Ana zemin rengi kırmızı camlı, rumiler sarı ve yeşil, hatayilerde beyaz, mavi, yeşil tonlarında camlar kullanılmıştır. Bu revzenlerin boyutları 3,05 x 1,40 metredir.

Mihrap cephe nişinin yanındaki kemerli cephe nişlerinde, kemerli ve üstünde dairesel revzenler bulunur. Kemerli revzenin dışı kartuş paftalı bordür ile yapılmış iç dolgular rumi ve hatayi motifleriyle tasarlanmıştır. Kırmızı camlı zeminde rumiler beyaz, iç dolguda sap ve yapraklar yeşil, hatayi motifleri sarıdır. Kemer nişli orta alanın içi simetrik üç iplik rumi deseni ile tasarlanmıştır. Rumi hattının kayıtları alt zemindeki hatayi motiflerinden 3-4 cm daha yukarıdadır. Üç kademeli kayıt örneği gösteren revzende rumi iplikler üç ayrı renkte ve desende yapılmıştır. Sarı renkteki rumiler hurdelenmiş, beyaz renkli rumiler balık pullu, yeşil renkli rumiler iç bünyesi kayıtlı olarak oyulmuştur. Lacivert zemin camlı alanda hatayi motifleriyle kompozisyon tamamlanır. Orta nişin altındaki dikdörtgen alan içinde yeşil camlı delik perdahlı zeminde sarı renkli yazıda mealen 'O (Allah) ki güneşi ışık, (kaynağı) ayı da nur (ışığı yansıtır) yapan...' yazılıdır.

İki metre çapındaki dairesel revzenin 1/8 taksimatlı hurde rumi motifli tasarımının göbeğinde, dilimli şemse içindeki yazıda mealen 'Ey sabahları çıkartan (yaratan)' yazılıdır. Rumi hattının içindeki ana zemin hatayi mo-



Fotoğraf 13:
Mihrap üstü
büyük revzen

tifleriyle dairesel hat üzerinde tasarlanmıştır. Ana zemin rengi kırmızı, hatayi motiflerinde beyaz, sarı, yeşil ve mavi camlar kullanılmıştır. Rumilerde ise, beyaz ve mavi renk hakimdir. Revzenin dışı kartuş paftalı bordür içinde, rumi ve hatayi motifleri lacivert, kırmızı, sarı, yeşil ve beyaz olmak üzere yapılmıştır.

1959 onarımında renkli camların birçoğu pencere arkasındaki ara bölmeye dökülmüş olarak bulunmuştu. Kırık alçı kayıt ve oymaların tamirleri yerinde yapılmış, toplanan camlar yerlerine takılmış, eksikleri yeni camlar ile tamamlanmıştır. Yapılan onarımlarda bazen desenin devamlılığına dikkat edilmediğinden bariz hatalar mevcuttur. Ancak rengarenk camların verdiği parlılık içinde bunlar fark edilmez. Revzenlerin desenlerinin bir üslup birliği içinde olduğunu ve özgün hallerini

Fotoğraf 14:
Dairesel revzen
(Mihrap sağ ve
solu)



emsallerine göre koruduklarını söyleyebiliriz. Revzenlerin taşıyıcı kayıtlarının oldukça kalın (15 cm) olması günümüze kadar kalıcılığını sağlamıştır.

Koca Sinan caminin revzenlerini Tezkiret'ül-Bünyan'da şöyle anlatır; “Renkli ve nakışlı benzersiz camları, Cebrail'in kanatları gibi her ışıpta renk değiştiriyor ve her an bahar bahçelerinin güzelliğini sunuyordu. Gökkuşağı renklerinin yer aldığı bu camlar, güneşin ışıklarıyla değişen bir bukalemunun renkleri gibi herkesi güzelliğine hayran bırakıyordu.”²⁸

Haseki Hürrem Sultan Türbesi

Kalemişleri: 15 Nisan 1558' de ölen Kanuni Sultan Süleyman'ın sevgili hasekisi Hürrem Sultan için yaptırılan türbe, dışarıda sekiz kenarlı, içeride 16 kenarlı bir plan yapısına sahiptir. Belgelerde türbenin yapımına Hürrem ölmeden önce başladığı, ölümünden sonra 1559-60'ta tamamlandığı yazılıdır. Türbe girişinde dört sütuna oturan revak çatısı son tamirlerde küçültülmüş olarak günümüze gelmiştir. Giriş cephesinin sağ ve sol yan kenarlarındaki beden duvarlarında özgün çatı izleri görülmektedir. Saçak bu-

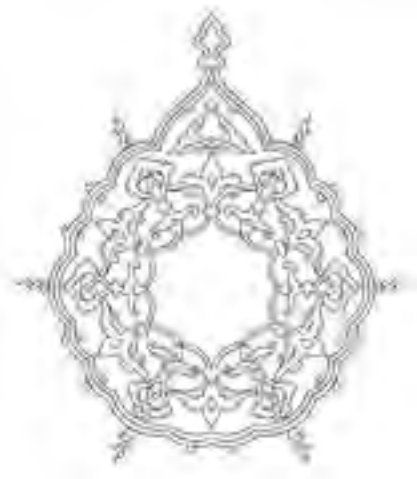
günkü ölçülerinden yaklaşık bir metre daha büyüktü. Ömer Lütfü Barkan'ın neşrettiği Süleymaniye inşaat defterlerinde türbe giriş saçağı nakışları için Nakkaş Hacı Cafer'e 7.400 akçe verildiği²⁹ yazılıdır. Süleymaniye Camii kubbe nakışları için harcanan 2.508 akçe yanında büyük bir rakam olan bu ödemeye göre, revak nakışları son derece ince ahşap üstü kalemişi tekniğinin bir harikası olmalıydı. Ne yazık ki, hangi tarihte yok olduğu bilinmemektedir. Türbe içinde sıva üstü kalemişleri oldukça az yer kaplar. Kubbe merkezinde 24 taksimath kenarları denden bitimli, rumi motifler ile tasarlanmış şemse (göbek) bulunur. Kuzguni siyah zemin rengi üzerindeki rumi motifli tasarım yenilenmiş olup, desen orijinaldir. Şemsenin altıda denden ucunda altıgen geometrik tezyini nakışlar yer alır. Kubbe ortasında 16 cepheye takabül eden damla şeklinde şemseler bulunur. 1/2 simetrisinde rumi motifleri ile tasarlanmış şemselerin ortalarından sarkan zincirler aydınlatma kandillerinin demir gergisini taşır. Orta kısımda merkezden indirilmiş sekizgen biçimli aydınlatma kandillerini taşıyan demir gergi üzerinde sarkan toplar bulunur. Bunlar dekoratif olduğu kadar, aydınlatma gücünü çoğaltan altın zeminli fonksiyonel yansıtıcılardır. Devrinden kalan 16 adet ayine-i top için masraf defterlerinde Nakkaş Hacı Cafer'e 480 akçe verildiği yazılıdır³⁰. Geçen zaman içinde hiç tamir görmeden zamanımıza ulaşan bu toplar incelendiğinde, bazılarında düz altın varak bazılarında natüralist çiçekler görülür. Kayıtlarda kalem-i münbit diye anılan bu nakışlı topların üzerine gül, sümbül, lale, yaprak desenleri mevcuttur.

Nakışlı Camlar: Türbenin sekiz adet revzeni 1960' lı yıllarda yapılan son tamirde yenilenmiştir. Tasarımlarının özgün olup olmadığı bilmiyoruz. Bugün itibarıyla bu nakışlı

Hürrem Sultan
Türbesi kubbe
göbeği kalemişi



Hürrem
Sultan
Türbesi kubbe
dilimli şemse
kalemişi



camlarda hatayı motifleri ve bitkisel biçimler yer almaktadır. Revzenler alçı kalıplama sistemiyle hazırlanan ana yapı içindeki nakışlı alanlara çizilen desenler özel bıçaklarla oyularak hazırlanır. Oyma işlemi aşağıdan yükseklığe göre pahlı açıları tespit edilerek kesilir. Daha sonra arka cepheden renkli camlar ebatlara göre kesilir yerlerine dizilir. Cam araları alçı ile doldurularak camlar zemine tespit edilir. Bu revzenlerin imalatı yakın şantiye ışığında yapılır ve kamalama suretiyle monte edilir. Revzenlerin kenarında yine alçı malzemeyle yapılmış profil silmeler revzenin çerçevesi olarak sonradan monte edilir. Türbe inşaatı ile ilgili kayıtlarda Geyven Abdullah, Mustafa ve Hüseyin Abdullah adındaki revzen ustaları camgeran olarak anılmaktadır. Bu ustaların sekiz adet revzen için 2.400 akçe aldıkları yazılıdır.³¹ Dışlık tabir edilen altıgen biçimli (bal peteği) örtüler orijinalde alçı olması gerekirken bugün beyaz çimento ile yenilenmiştir.

Çiniler: Çok renkli sıratlı çini tekniği Süleymaniye Camii'nden sonra Hürrem Sultan Türbesi'nde devam etmiştir. Kullanılan renkler kobalt mavi, iki ayrı tonda turkuaz,

kırmızı ve siyahtır. Yalnız konturlarda kullanılan siyah renk bu eserde turkuaz zeminli alanlardaki negatif hatayilerde kullanılmıştır. Türbe girişinin sağ ve solundaki bahar çiçeği tasarımlı panolar bu yüzyılın sır altı çini tekniğinin en önemli desenleridir. Camideki köşelik çinisinden sonra bu boyutta ilk önemli pano olan bahar tasarımının hangi meyve ağacının çiçekleri olduğu bilinmez. Yirmi dört karodan kemerli biçimde meydana gelen bu tasarım negatif hatayı üslubu bordür ile çevrelenmiştir. Lacivert zemindeki dalları siyah olan bahar ağacı üzerindeki çiçekler beyaz, göbekleri kırmızıdır. Ağaç dibindeki çiçeklerden karanfil, lale çeşitleri, üsluplu kır çiçeklerinin tomurcukları İ. Ü. K. T-5467 Muhibbi Divanı sayfalarından çıkmış gibidir. Kırmızının artık daha yaygın kullanıldığı bu tablo daha canlı ve hareketlidir. Kemer köşelerinde kullanılan bulut Karamemi geleneğinin önemli bir motifidir. Pano üzerindeki yazı, tek plaka büyük bir parçadan hazırlanmış, kenarı pano bordüründeki örnek ile çevrelenmiştir. Pano altında bulunan çiniler ebru tarzı olarak anılmakta olup devrinin ilk örneği sayılır. Bu iki panoda eksik olan çini

Fotoğraf 15:
Hürrem Sultan
Türbesi nakışlı
avize topları





Fotoğraf 16:
Hürrem
Sultan
Türbesi giriş
çini panosu

Fotoğraf 17:
Hürrem Sultan
Türbesi iç mekân
çinileri



karolar yerine kalemîşi ile yapılan tamamlamalar panonun bütünlüğünü bozmuştur.

On altı kenarlı türbenin iç duvarları yerden 3,75 metre yüksekliğe kadar çini karolarla kaplanmıştır. Aralıklı olarak, biri mukarnashlı mihrap nişi, diğerinde pencere açıklığı arası mevcuttur. Özetle cepheler sekiz niş, yedi pencere bir kapıyla hareketlenmiştir.

Masraf defterlerinde 9-15 Temmuz 1558’ de Piyale Bey yardımı ile İznik çinilerinin alındığı yazılıdır. Türbenin girişindeki iki adet pano için 2.000 akçe ödendiği, iç mekânlar için 2.089 adet duvar kaplama çinisinin kullanıldığı farklı ebat ve şekiller için ayrı ayrı bedeller karşılığı toplam 39.693 akçe ödendiği kayıtlıdır³². Bugün türbe içindeki çiniler yaklaşık 1.500 parçadan oluşur. Cephelerdeki mermer söveli yedi pencere alınlığında kullanılan çiniler, dışta dikdörtgen içte sivri kemerlidir. ½ simetrisindeki alınlığın simet-

ri eksenini ve kemer tabanına yapışık iri hatayı motifi ve buradan çıkan aynı boyutta dişli saz yaprağı tasarımın kurgusunu meydana getirir. Kemerli alanın diğer boşlukları helezoni hatlar üzerinde negatif hatayı üslubu ile tasarlanmıştır. Zengin bir kompozisyon olan beyaz zeminli alınlığın bütün kenarı kobalt mavi zeminli bordür ile çevrelenmiş, kompozisyon hatayı motifleri ile yapılmıştır. Alınlığın köşelerindeki üçgenlerde turkuaz zeminlerde iri negatif hatayı motifleri ile yapılan tasarım, üçgenin dibinde saz yaprakları ile başlar. Osmanlı nakkaşhanesinde Şahkulu ile başlayan bu üslup, öğrencileri ile devamlılığını sürdürmüştür. Alınlığı çevreleyen zarif bir zencerek bütün pencere söveleri kenarında tabana kadar iner. Türbenin 16 cephesinin kenarlarında tabandan üst çini seviyesine kadar aynı bordür kullanılmıştır. Bu bordür deseni giriş kemerinde yan yana konularak ulama çini desenine dönüştürülmüştür. Bordür



Fotoğraf 18:
Hürrem
Sultan
Türbesi'nde
çini bordür
detayları

tasarımı hurdelenmiş rumi ve hatayi motifleri ile düzenlenmiş, köşe dönüşleri özel tasarımıdır. Pencere cephelerinde, alınlığın üzerinde bir yazı kuşağı tüm alanı çevirir. Kapı üzerinde iki kitabe bulunur. Mihrap nişli cephelerin kavsarası mermer mukarnasıdır. Köşe nişlerindeki çini plakalar da özel biçimli iki farklı bahar teması münavebeli olarak devam eder. Bahar çiçekli ağaçlardan birinin dalları, nereden estiği belli olmayan rüzgarın savurması ile daha hareketli bir biçimdedir. Lacivert zemindeki beyaz bahar çiçeklerinin çekirdekleri kırmızı, yaprakları turkuaz renktedir. Siyah renkli ağaç gövdesinin dibinde lale ve karanfil çiçekleri bu üslubun değişmez motifleridir. Bahar tasarımının dışında kullanılan turkuaz zeminli bodürde iki farklı desen uygulanmış, biri hatayi diğeri rumi motif ile tasarlanmıştır. Nişin dilimli alt boşluğunda negatif ve pozitif hatayi motiflerinden kurulu ulama tarzı çiniler yer alır. Bu çinileri çevreleyen bordür, naturalist çiçekli tipinin ilk örneğidir. Üsluplaşmış saz yapraklı lâle motifleri, simetri

eksenlerindeki negatif iri hatayiler kompozisyon şemasının ana kurgusudur. Bu bordürde özel köşe deseni yapılmıştır. Lacivert zeminde beyaz, kırmızı, turkuaz ve konturlarda siyah renk kullanılmıştır. Niş kenarının dışında kullanılan rumi motifli bordürün Süleymaniye Camii kalemişlerinde de kullanılması ilginçtir. Aynı bordür giriş kapısı kemerinde de görülmektedir. Bu mekândaki çinilerin üst seviyesinde hurde rumi motifli tuğlar bitiş ifade etmektedir. Türbe girişi kapı aralığında kullanılan akıtma sır tekniğindeki çiniler bu mekân için yapılmadığı izlenimini verir.

Kanuni Türbesi

Kalemişleri: Osmanlı Sultan türbelerinin en görkemlisi ve en büyüğü olma özelliğini gösteren Kanuni Türbesi(1566-1568)'nde Sinan, tek olanı yaratma çabası göstermiştir³². Sekizgen planlı türbenin günümüze kadar özgün tezyinatını koruyan kalemişlerinin yoğun olduğu kubbe nakışları bugüne

Fotoğraf 19:
Kanuni Türbesi
kubbe kalemleri



Fotoğraf 20:
Kanuni Türbesi
kubbe göbeği
detay



Kanuni
Türbesi
sütün başı
kalemişi
bordür



Kanuni
Türbesi
sütün başlığı
ve cephe tuğ
bordürleri



Kanuni
Türbesi kubbe
kalemişi
şemse

kadar tek olma özelliğini de göstermektedir. Malakari tekniğinde³³ yapılan tezyinatın bugüne kadar sağlıklı kalma sebebi kubbenin çift cidarlı oluşuna bağlanabilir. Otuz iki taksimatlı kubbe kalemişinin orta merkezinde sekizden on altıya yükselen geometrik tezyinat bir mananın sembolik ifadesi gibidir. Merkezde şemsenin kenarındaki tuğlar ışınsal bir görünümle bulutlar içinden kubbe eteğini işaret eder. Sinan mimarisindeki kalemişi programının önemli bir tasarımı olan kubbe nakışları içinde bulut motifinin kademeli olarak kesilmesi biçimsel özelliğindendir. Otuz iki taksimat üzerinde küçükten büyüğe yayılan şemseler (rozet) düğüm motifleriyle birbirine bağlıdır. Hurdelenmiş rumi motifleri ile yapılan şemseler, aynı kompozisyon şemasının farklı biçimleri olarak her kademe ve dilimde değişiklik gösterir. Şemseler ve kubbenin ana zemin rengi mercan kırmızısı, düğüm ve rumi zeminleri siyahtır. Bu iki asil renk Sinan mimari tezyinatında renkli nakışların karakteristik renkleridir. Şemseler kendi akslarında münavebeli olarak yerleşmiş, dışında kalan boşluklarda bağlantısız merkezsel hatayiler³⁴ ile doldurulmuştur. Hatayı göbeklerinde kullanılan yarım küre şeklinde

firuze ve aynalı camlar kubbe görünümünü farklı yorumlarda düşündürür. Kubbe kasnağında yine aynı renkli zemin içinde zencerek bordür ile kompozisyon tamamlanır. Manayı çizgiye döken güçlü nakkaş, bu tasarımda kubbeyi dünya gibi görüp Süleyman'ı da devrinin güneşi gibi tasvir etmesi düşünebiliriz.

Sekizgen planlı türbe, içeride çift cidarlı kubbe yükünü taşıyan ve çevre koridoru oluşturan bir iç düzenleme ile çevrilidir.³⁵ İç revakdaki mukarnas başlıklı sütunlar, kemerler yardımı ile nakışlı iç kubbeyi taşırlar. Makaralı kemer adı ile anılan biçimler mermer somaki üslubunda boya ile yeniden yapılmıştır. Biçim olarak özgün, üslup olarak farklılık arzeden somaki taklitleri aynı zamanda beden duvarlarında, çini ile revzen arasında yer alır. Kemerlerin sütuna basan alt kenarında kalemişi olarak zencerek motif, onun altındaki kepçede içli dışlı tepelik tuğları bulunur. Malakâri tekniğinde yine rumi motifleriyle yapılmış bir tuğ deseni, sütun başlığı ve revzenlerin altında bütün cepheyi sarar. Bu eserde malakari tekniğindeki alçı kabartmalı motifler bir santimetre kalınlığında, zemine pahlı biçimde kesilmiştir. Türbe dışındaki re-

Fotoğraf 21:
Kanuni
Türbesi ahşap
nakışlı dolap
kapağı





Kanuni
Türbesi
ahşap dolap
kapağı lake
tezyinatı
bordürü



Kanuni
Türbesi ahşap
dolap arka
kapağı negatif
bordür

vak tavanlarında yapılan kalemişlerinin son yenilenmesi 1990'lı yıllardadır. Desenler deforme olmuştur. Tavan kenarlarında devam eden bordürler arasında kemerlerin hizasına gelecek biçimde, tavan orta aksında rumi motifli şemseler dizilmiştir. Aynı şemseler kemer üçgenlerinde de yapılmıştır. Kullanılan renk siyah ağırlığında olup kısmen kırmızıda kullanılmıştır. Türbe pencere içi tavanlarında da kubbedeki şemse deseni uygulanmıştır.

Süleymaniye Külliyesi içinde cami ve türbelerdeki kalemişlerinin hepsinde yenilemeler mevcuttur. Ancak Kanuni Türbesi malakârî tekniğindeki alçı kabarma desenler tamamen özgün, zemin renkleri kısmen yenilenmiştir.

Yapıldığı günden beri hiçbir müdahale görmeden günümüze ulaşan iki dolap kapağı önü ve arkasındaki ahşap üstü kalemişleri külliye-nin en özgün nakışlarıdır. Bu iki kanatlı ahşap dolap kapağının ön yüzünde, orta tabladan daha yüksek pervazda yapılan nakışlar lake sanatının ahşap üzerindeki örneğidir. Ahşap üstü kalemişi tekniğinin Osmanlı tezyinatında çok eski örnekleri vardır. Altın varak bu

teknik içinde çok kullanılan bir malzemedir. Fakat ezme altın ile yapılan konturlar ahşap üstündeki nakış tekniğinin ilk örneğidir. Bu tekniğin daha erken benzerleri cilt kaplarında mevcuttur. Saz üslubu tasarımlı desenin fırça darbeleri oldukça hareketli, en ince tarama detaylarına kadar işlenmiştir. Tasarım iki ayrı hat üzerinde giden hatayı motifleri ve yapraklarla tasarlanmıştır. Zemin renginde vişne çürüğü, motiflerde ise yeşil, portakal rengi ve mavi tonları kullanılmıştır. Aynı desen tablanın ortasındaki dikdörtgende de kullanılmıştır. Orta tabla ile kenar pervaz arasındaki pahlı alanda siyah zemin üzerine altınla üç iplik rumi motifi yapılmıştır. Lake olarak adlandırılan bu nakışların üzerindeki gomalak cila, bu eserin günümüze kadar korunmasını sağlamıştır. Dolap kanatlarının iç yüzündeki nakışlar, külliye-nin desen üslubu olan negatif hatayı motifleriyle tasarlanmıştır. Bunlar ahşabın kendi rengi üzerinde siyah boya ile renklendirilmiştir. Ahşap üzerinde kurtların verdikleri tahribat oldukça yoğundur.

Revzenler: Türbe içindeki sivri kemer nakışlı revzenler, Haseki Türbesi'nde olduğu

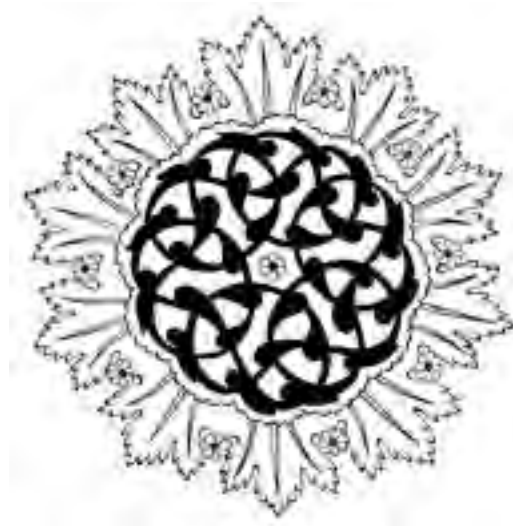
Fotoğraf 22:
Kanuni Türbesi
giriş çini panosu



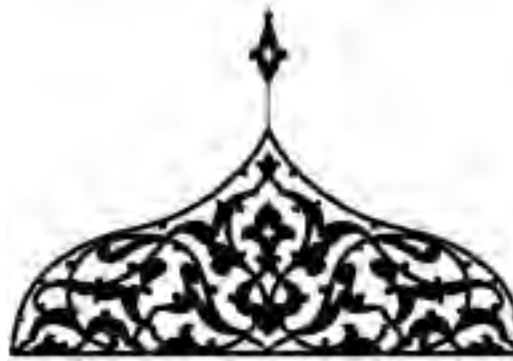
gibi yenilenmiştir. Kapı cephesi hariç bütün cephelerde ikisi küçük biri büyük olmak üzere üçer adet revzen bulunur. Ortadaki büyük revzen, kenarı kartuş paftalı bordür alanı, orta kısımda iki sıra yuvarlak düz camlı kısım, araları alçı oymalı müzeyyen nakışlı alandan müteşekkildir. Kullanılan motifler hatayi üslubundadır. Yanlardaki küçük revzenlerin kenarı yine kartuş paftalı bordür, orta alanın aksında içleri desenli altıgen yıldızlar bulunur. Yıldızların boşluklarındaki altıgenler düz şeffaf camlıdır. Revzenlerin kenarı 15 cm kalınlığında alçı profil ile çevrilidir. Yeniden yapıldığı anlaşılan revzenlerin desenlerinin özgün olduğunu söyleyemeyiz.

Çiniler: Süleymaniye Külliyesi'nin çinili binaları içinde son eser Kanuni Türbesi'dir. Hürrem Sultan Türbesi'nden sonra, geçen sekiz sene zarfında çini sanatında hızlı bir ilerlemenin örneğini bu çinilerde görebiliriz. Çok renkli sıratlı artık bütün renklerini, lapis laciverti, firuze mavi, mercan kırmızı, zümrüt yeşili ve siyah ile beş rengi tespit etmiştir. Bakışı derine çeken göz akı beyaz zemin üzerinde şeffaf renkler çiniyi mücevher gibi gösterir. Plakalar çelikten daha sert, parlak bir kurşun sır ile kaplanmıştır³⁶. Bu yeni terkip ister İstanbul'da ister İznik'te yapılsın, İznik çinisi diye adlandırılmıştır.

Türbe'nin girişindeki panolarda desen şeması güçlenmiş, saz üslubu hatayi ve yapraklar çeşitliliğini arttırmıştır. Ayrıca motiflerin boyanmasında ve fırça hareketlerinde de farklılıklar mevcuttur. Lale, yaprak ve üsluplaşmış gül motifi ile tasarlanan yeni bir bordür panonun etrafını çevirir. Üst köşelik nişlerinde. yeşil zemin üstünde rumi motifleri yer alır. Panonun ortasında iç içe bulunan şemse, içteki hurde rumi desenli, dışındaki rumi motifli küçük rozetler ve arasındaki hatayi motifleri ile tasarlanmıştır. Şemsenin dışındaki alanda



Kanuni Türbesi
aslan göğsü çini
Hz. Muhammed
yazısındaki nokta



Kanuni
Türbesi giriş
kapısı arka
kemerinde
kalemişi
alınlık

hatayi motifleri, iri saz yaprakları ile dipten başlayarak helezonlar içinde kompozisyon tamamlanır. Bu şemse deseninin aynısı sonraki yıllarda Sultanahmet Cami mahfilinde kullanılmıştır.

Türbenin sekiz sütuna oturan kemerleri arasındaki aslan göğüslerinde çinilerde yer alan Cihar-ı Yari Güzin'ler, türbe tezyinatında kullanılan ilk örnektir. Aslan göğüsleri kenarında, lacivert zeminli bordür lale ve gül motifleriyle tasarlanmıştır. Lalenin dişli yapraklarındaki tarz Hürrem Türbesi'ndeki bir bordürde de görülür. Üçgenin ortalarında dairesel lacivert zemindeki Cihar-ı Yar'lar gözü ilk çeken biçimlerdir. Zencerek motifi ile çevrili yazıların içindeki boşluklarda kullanılan nokta şeklindeki hatayi ve saz yaprakları

Fotoğraf 23:
Kanuni Türbesi
aslan göğsü çinileri



özellikle Hz. Muhammed yazısında daha detaylıdır. Bu yazının aslan göğsünün bordürü de diğerlerinden daha farklı renklendirilmiş, yazı çevresindeki zencerek motifi ise diğerlerinden farklı olarak yeşil renk ile zenginleştirilmiştir. Yazının dışındaki üçgen alanların üst kısmında iri bir dairesel şemse ve bunun çevresinde beyaz zeminde hatayi motifleriyle yapılmış tasarımlar yer alır. Kompozisyon şemasının asimetrik oluşu ve kırılan saplar bize tasarımcının üslubunu gösterir. Üçgenin alt kısmı $\frac{1}{2}$ simetrisinde hatayi motifleriyle tasarlanmış, kompozisyonun saz yapraklarıyla yapılan başlangıç noktası topraktan çıkışı vurgulamıştır. Bu devrin bir yeniliği sayılan kompozisyon başlangıcı, natüralist üslubun tasarım özelliğidir.

Türbenin alt pencereleri ve köşelerdeki dolap kenarlarında rumi ve hatayi motifli aynı bordür dolaşır. S iskeleti üzerine kurulan kompozisyon şemasında iki farklı merkezsel hatayi ve eksende çapraz yerleşen hurdelen-

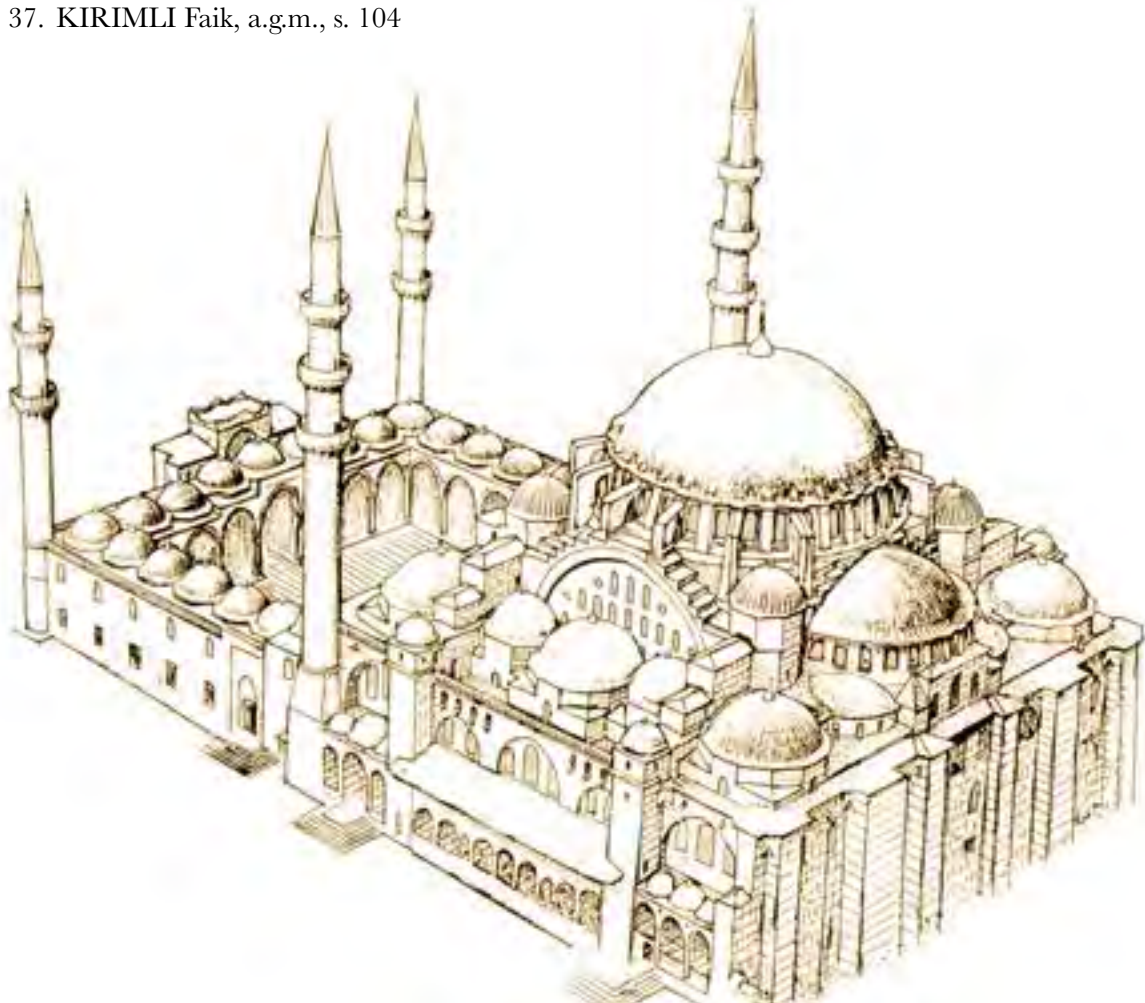
miş rumi motifi bulunur. Pencere aralarında ve dolap aralarında ayrı ayrı hatayi motifleriyle düzenlenen ulama tarzı karo çiniler yapılmıştır. Pencere üzerinde lacivert zeminde beyaz ile yapılan yazı kuşağı, giriş kapısının sağ kenarından başlayıp sol kenarında sonuçlanır. Bu yazı Ayet-el Kürsi ile başlayıp Bakara Suresi'nin 256-258. ayetileri ile biter. Yazı kuşağının üstü rumi tepeliklerle sonuçlanır. Sivri kemerli iç kapının mermer söveli aynası, kenarındaki üçgenler lacivert zeminli rumi bordürle çevrilidir. Arasındaki üçgen boşluk turkuvaz zeminli bulut deseni ile tasarlanmıştır. Kapının tüm çevresi türbede en çok kullanılan müşterek çini bordürü ile kaplanmıştır.

Küllie içinde yapılan çini bezemeler yaklaşık 4.600 parçadan meydana gelmiştir. Bu çini desenlerinin çoğunda tekrarlar mevcuttur. Bir üslup birliği içinde hazırlanan tasarımların nakkaşhanenin güçlü başnakkaşı Karamemi tarafından hazırlandığı söylenebilir.

Notlar ve Kaynaklar

1. İRTEŞ M. Semih, “Kalemişlerimizin Bugünü Yarını”, Hacettepe Ü. G. S. F. I. *Ulusal Sanat Semp. Tebliğler*-Ank., 1985, s. 425
2. ÜNVER A. Süheyl, *Arkitekt*, sayı 10, 1949, s. 167
3. İRTEŞ M. Semih, a.g.m.
4. KURAN Abdullah, *Mimar Sinan*, 1986, s. 89
5. EYİCE Semavi, *VI. Vakıf Haftası Tartışması*, 1988, s. 323 Not: Aynı olay kalemişi onarımını yapan Nakkaş Sabri İrteş tarafından da dile getirilmiştir
6. BARKAN Ö. Lütfü, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, c. 2, T. T. K. Bsm. Ank. 1979
7. ÇELİK Serpil, *Mevcut Belgeler Işığında Süleymaniye Külliyesi Yapım Süreci Doktora Tezi*, 2001, s. 211
8. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e.,c.1, s. 326-328
9. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e.,c.1, s. 193
10. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e.,c.1, s. 23
11. ÇAĞMAN Filiz, “Ehl-i Hiref”, *Türkiyemiz*, 1988, sayı 54, s. 11
12. ÜNVER A. Süheyl, *Karamemi Müzehtib*, İst.1951, s. 19
13. ÇAĞMAN Filiz, a.g.m., s. 14
14. DERMAN Uğur, *VI. Vakıf Haftası Sempozyumu*, Ank. 1988, s. 290
15. DERMAN Uğur, a.g.m.
16. MÜLAYİM Selçuk, *Değişimin Tanıkları, Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İst.1999, s. 172
17. DERMAN Uğur, a.g.m.,s. 290
18. KESKİNER Cahide, *Antika*, 1988, sayı 34, s. 18
19. ÖGEL Semra, *VI. Vakıf Haftası Sempozyumu, Sinan’ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü*, 1988, s. 349
20. GÜNGÖR Hulusi, *VI. Vakıf Haftası Sempozyumu, Sinan’ın Teknolojisi*, 1988, s. 146
21. DERMAN Uğur, a.g.m., s. 290
22. MAHİR Banu, *Topkapı Saray Müzesi Yıllık*, sayı 1, 1986, s. 126
23. NECİPOĞLU Gülru, *Topkapı Saray*, 2007, s. 250
24. KIRIMLI Faik, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1982, sayı 11, s. 95

25. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c. 2, s. 188 no: 484
26. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c. 2, s. 188 no: 485
27. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c. 2, s. 177 no: 439
28. SÖNMEZ, Z., *Mimar Sinan ile İlgili Yazmalar, Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988, 5. 50
29. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c.2, s. 177 no: 439
30. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c.2, s. 177 no: 439
31. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c.2, s. 177 no: 439
32. BARKAN Ö. Lütfü, a.g.e., c.2, s. 188-189 no: 486
33. KUBAN Doğan, *Osmanlı Mimarisi*, 2007, s. 292
- 34.İRTEŞ M. Semih, a.g.m.
35. KESKİNER Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatai*, 2000 s. 7
36. KUBAN Doğan, a.g.e., 2007, s. 293
37. KIRIMLI Faik, a.g.m., s. 104











SÜLEYMANİYE’NİN AHŞAPLARI



Dr. Öğr. Üyesi Rüstem BOZER

“Bir Süleymaniye’yi vücuda getirmek emeliyle mimar, neccar, senktraş, camcı, tunç dökücü, nahhat, hattat, halı, çinici, sedefçi, müzehhip, mücellid, bütün güzel marifetlerin her şubesi hep bir arada hangi ilhamdan nasip aldınız ki böyle cûşâşûş çalştınız!...”

Ruşen Eşref Ünaydın
(*Bütün Eserleri*)

Anadolu ahşap sanatının klasik dönemlerini tespit etmemiz gerekirse, Selçuklu devrinde ışık-gölge etkisinin yüksek tutulduğu 13. yüzyıl ile Osmanlı devrinde renk zenginliğinin arttığı 16. yüzyıl ön plana çıkar. Başlangıcından itibaren değişik coğrafyalarda kendine özgü bir gelişim seyri izleyen Türk ahşap sanatının 16. yüzyıldaki klasik çağında seçkin örnekler buluruz. Kanuni ve Sinan gibi iki büyük şahsiyetin marifetiyle kurulan Süleymaniye Külliyesi’nin o görkemli mimarisine konulan ahşap eserleri de bu seçkin grupta yer alır.

Bu eserler hakkında ahşap cinsleri, bunların temini için fermanlar, usta isimleri, onlara ödenen ücretler, yaptıkları eserler ve sayıları gibi pek çok bilgi, külliyeinin inşaat defterlerinde bulunmaktadır¹. Bu kayıtlara göre külliyeeye 42 kapı, 116 pencere yaptırılmıştır². İznikmid, Kandırı, Akyazı ve Göynük kadılarına gönderilen bir ferman³, konumuzla doğrudan ilgili olması bakımından dikkat çekicidir. Burada “... ‘imâret-i emâret-meâbım’ kapuları ve pencereleri ve sâir levâzımıyçün tahtası lâzım olmağın, sâbıkaa kadılığınızda

kesilüp hâzır olan ceviz ağacı için çift lâzım olduğu i’lâm olundu.” denilmekte; tahtaların güneşten harap olmadan taşıtırılması özellikle belirtilmektedir. Buradan pencere ve kapı kanatlarının pek çoğunda ceviz kullanıldığı anlaşılır. Ağacın kesildikten sonra güneşten korunması, kuruma esnasında eğilip bükülmemesi için önem taşır. Aksi takdirde kullanılamaz hâle gelerek ziyan olacağından, fermana malzemenin nakliyesine önem verilmiş ve “ceviz tahtalarına zarar irişmek lâzım gemliye şöyle ki ‘adem-i ihtimâmınız sebebi ile ceviz tahtaları zâyî’ ola, size tazmîn olunur.” diye konu ayrıca vurgulanmıştır.

İnşaat defterlerinin neccarlar başlığında eliyeye yakın ustanın adına yer verilmiş, kaç parça eser yaptıkları ve aldıkları ücretler yazılmış, bazılarının memleketleri ve unvanları belirtilmiştir. Bu bilgilerden caminin avlu ve harim kapılarının ustaları tespit edilebilmektedir⁴. Diğer eserlerin yerleri harim, mahfil, cumba, tabhane, minare gibi genel ifadelerle anıldığı için, hangi ustanın hangi parçayı yaptığı tam olarak tespit edilemiyor. Ancak, kapıları yapan ustaların pence-



Fotoğraf 1:
Kuzey kapı
kanadı

re kanadı, dolap kapağı gibi başka eserlerinin de bulunduğu anlaşılmaktadır. Bazı ustaların adları ser-neccarân, mimar, şakird-i usta gibi unvanlarıyla birlikte yazılmıştır.

Değişik yapı türlerinin meydana getirdiği böyle büyük bir külliye'deki ahşap eserlerin her birinin teknik ve süsleme bakımından yüksek düzeyde standartlara sahip olması beklenemez. Kullanıldıkları yere göre kimi sade ve iddiası olmayan, kimi de işçiliği ve süslemesiyle sanat değeri bakımından devrinin temsilcisi olacaktır. Elbette zaman içinde yıpranıp eskiyen parçaların yenilenmesi de hesaba katılırsa, devri için özellik arz eden

eserlerin azalacağı aşîkârdır. Nitekim Süleymaniye Külliyesi'ndeki durum da budur. Burada konunun ayrıntılarına girmeden, sadece bir örnek vermekle yetiniyoruz: Teknik ve estetik açıdan değerlendirdiğimizde, caminin avlu kuzey kapısında bulunan kanatların yenilendiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Sade işçiliği ve süslemesiyle geç devir özellikleri gösteren şimdiki kanatların, harimdeki dönemine ait kapılarla mukayese edilmesi bile söz konusu değildir. Hâlbuki inşaat defterlerinden, buradaki kanatların Ser-neccar Usta Ahmed tarafından yapıldığı bilinir. Baş neccar olan bu ustanın, emrinde çalışan diğer ustalardan daha basit bir eser yapması beklenemez. Bu nedenle yazımızda, külliye'deki ahşapların tarihlendirme ve orijinalite sorununa ayrı ayrı girmeden, devri için özellik arz eden örnekler üzerinde durulacaktır.

Külliye'nin kapı ve pencere kanatlarında, ister büyük ister küçük olsun, zıvana sistemi uygulanmıştır. Bazılarının ağırlığı yüzlerce kilo ile ifade edilebilecek kapıların, alt ve üstteki yuvalara oturan zıvana diliyle hareket ettirmek üzere tasarlanması, ancak kaliteli ahşap kullanmakla ve ağırlık dengesini gözeterek hesaplamalarla mümkündür. Pencere ve genel olarak kapılar, simetrik düzende çift kanatlı ve üçer panoludur. Bazı küçük kapılarda tek kanatlı örnekler bulunur.

Camii

Kapı Kanatları: Camide devrine ait kanatlar harimin kuzey, doğu ve batı kapılarında yer alır. Kapı açıklıklarının anıtsal ölçülerine göre yapılan bu kanatlar, devrinin en büyük örneklerindendir. Kanatlar geçme ve künde-kari tekniği ile yapılmıştır. Bilindiği gibi künde-kari, süsleme tekniği olduğu kadar yüzeyin kendisini de meydana getirdiği için aynı zamanda

bir kuruluş tekniğidir⁵. Sürekli kullanılan ve hareket halinde olan kapılar giriş-çıkışlarda sürtünme/ yaslanma gibi etkilere maruz kalır. Bu nedenle, dayanıklılığı artırmak amacıyla, künde kariyle yapılan panoların arka yüzlerine yekpare ahşap levhalar konmuştur.

Üçer panolu şemaya sahip kanatlarda üst ve alt panolar kareye yakın yatay dikdörtgen, orta panolar ise daha büyük ve düşey dikdörtgendir. Bu şemanın Anadolu'da bilinen erken tarihli örneklerinden biri Konya Sahip Ata Cami kapı kanatlarıdır. Selçuklu devrinde alt ve üst panoların daha küçük ve daima yatay dikdörtgen olması; üsttekilerin yazı, alttakilerin ise bitkisel süslemeyle değerlendirilmesi neredeyse standarttır. Beylikler devrinde bu panoların boyutları biraz daha büyür ve formu kare ya da kareye yakın dikdörtgen olur. Bursa Yeşil Türbe'nin kapı kanatlarıyla birlikte panoların her üçünde de künde kari tekniği uygulanmaya başlar ve yaygınlık kazanarak 15. yüzyılın ortalarından itibaren standarda dönüşür. Künde kari ile yapılan üst panoların ortasında oyma ya da kakma tekniğinde küçük bir yazı levhası bulunur. Boyutlar Selçuklu devri örneklerine, hatta Bursa Yeşil Türbe kapısına göre en az iki kat büyüdüğü halde, 16. yüzyılda da bu şemadan vazgeçilmemiştir⁶. Süleymaniye Camii'ndeki üç kapı kanadı da genel olarak bu özellikleri taşır.

Caminin kapılarına uygulanan künde kari tekniğinde çıtaların ince, geometrik parçaların küçük tutulmasına bağlı olarak, panolara, kompozisyonların daha geniş kesitleri yerleştirilmiş; metre kareye düşen parça sayısı artmıştır. 16. yüzyılın genel karakteri olan bu uygulama Manisa Ulu Camii'nin minber kapısıyla (1376) başlayıp, Bursa Ulu Camii minberi (1399) ile gelişir, Edirne Üç Şerefeli Camii'nin kapı kanatlarıyla (1447) klasik ha-



lini alır ve yaygınlaşır. Selçuklu ve Beylikler devrindeki enli çıtalar ve büyük parçalar artık terk edilir⁷.

Fotoğraf 2:
Kuzey kapı
kanadı

Kapılarda oyma, kakma ve tarsi teknikleri de görülür. Panoları ayrı ayrı kuşatan tarsi tekniğindeki şerit, Sinan devri kapıları için karakteristiktir. Sadece geometrik parçalara uygulansa da, kapladığı alan itibarıyla yüzeylerde oyma tekniğinin hâkimiyeti söz konusudur. Henüz sedefkârlık değil, neccarlık ön plandadır. Fakat Selçuklu devrinin ışılgölge

Fotoğraf 3:
Kuzey kapı
kanadı orta pano



etkisi yüksek derin oymaları ile yapılan yoğun bitkisel süslemeleri artık yerini oyma derinliği az, sade süslemelere bırakmıştır. Oyma tekniğindeki bu değişimin serüveni de, kündekari tekniğine benzeyen bir kronoloji takip eder⁸. Kapılardaki bitkisel süslemelerde palmet-rumi kombinasyonuna dayanan zarif ve yalın desenler yer alır. Bunların zemin-motif ilişkisinde belli bir denge sağlanarak abartılı motiflerden kaçınılmıştır. 16. yüzyılda, kısmen ahşap üstüne yapılan kalemşi de dâhil, pek çok malzemenin bitkisel süslemelerinde naturalist motifler görülürken, ahşap sanatında bunlara yer verilmemiş, daha çok geleneksel motifler olan palmet ve rumiler kullanılmıştır. II. Bayezid devrindeki bazı örneklerde, sözgelişi Edirne II. Bayezid Camii'nin kapı ve pencere kanatlarında, naturaliste yaklaşan desenler denenmiş; ancak ahşap sanatında bu eğilim benimsenmemiştir.

Maden sanatı için değer taşıyan metal aksam, kanatların önemli elemanlarından. Merkezine çakılan kabara başlı çivilerle arka yüzdeki levhaları tutan yatay kayıtlardaki ro-

zetler, kapı halka ve aynaları ile kilit aksamı kapı fonksiyonunu tamamlayan unsurlardır. Bunlar ağırlıklı olarak bitkisel bezemelidir⁹.

Kapı kanatları uygun bir mesafeden seyredilince sadece geometrik hatların sadeliği öne çıkar; renk, ışık-gölge ve desen ayrıntıları fark edilmez. Bu durum Sinan'ın üç büyük yapısı olan Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camilerinde aynıdır. Genel izlenimde aşırılıktan kaçınarak sadeliğin tercih edilmesi, sanırız yalnızca devir modasıyla açıklanamaz. Zira Süleymaniye Camii'nin hemen bitişiğindeki Kanuni Türbesi'nin kapı kanatları bile bu anlayışa uymaz. Bu dönemde kakma tekniğinde kullanılan sedef, fildişi vb. malzemenin yüzeydeki renk hâkimiyeti artmış, ışıltılar başlamıştır. O halde bu tercih, anıtsal yapılarda mimarinin yarattığı etkiyi azaltmadan, her elemanın bütünün bir parçası olduğu dik-kate alınarak, bir malzemeyi diğerinin önüne geçirmeden, ortak bir ahenk yaratılması için özellikle tasarlanmış bir durumdur.

Kuzey Kapı kanatları yüzeyindeki kir tabakaları ve kısmi tahribata rağmen süsleme özel-



Fotoğraf 4: Batı kapı kanadı, orta pano



Fotoğraf 5: Batı kapı kanadı, alt pano

liklerini anlamamıza imkân tanır. Her kanat 140x490 cm ölçülerindedir (Fotoğraf 1). Bu haliyle camideki zamanına ait üç kapının en büyüğüdür. Sinan devri yapılarının birden çok kapıya sahip örneklerinde daha özenli ve gösterişli kanatlar kuzey kapıda yer alır¹⁰. Süleymaniye Camii'nde de aynı uygulama

geçerlidir. Bu tespiti ustalara ödenen ücretler de destekler¹¹. Kanatlarda panoları kuşatan tarsi tekniğindeki şeritlerde meanderler görülür. Üst panolar ceviz üzerine abanoz ve sedef kullanılarak altı köşeli yıldız-altıgen kompozisyonuyla kaplanmış ve ortaya yatay dikdörtgen bir yazı levhası konmuştur. Uy-

Fotoğraf 6:
Hünkâr mahfili



gulama açısından bu kaplama tarsi tekniğine dâhil edilmelidir. Orta panolarda on kollu yıldız kompozisyonlarının çok karmaşık bir versiyonu vardır. Panonun merkezinde yine künde-kari tekniğiyle yapılan ve yüzeyde plastik etki yaratan bir kabara bulunur (Fotoğraf 2). Önceden de bilinen künde-kari kabara kullanımı Sinan devri eserlerinde yaygındır. Panolardaki geometrik şekillerden üçgenlere tarsi, baklavalara kakma tekniği uygulanmış; bazı ara parçalar açık renkli ahşaptan yapılmıştır. Yıldızların kolları ile aradaki beşgenler ise oyma tekniğinde bitkisel bezemelere sahiptir. Yine on kollu yıldızların görüldüğü alt panolardaki geometrik parçaların süslemeleri benzer özelliktedir. Camideki üç kapıdan sadece bu kanatların binisi günümüze ulaşmıştır. Bininin başlıklarına kakma tekniği ile palmet-rumili bir örgü işlenmiştir. Gövdeyi ise tarsi tekniğinde zikzak deseni kaplar (Fotoğraf 3). Bininin merkezine ve başlıklara geçişteki bölümlere stilize edilmiş zarif pal-

metler kakılmıştır. İnşaat defterlerine göre, bu kanatların ustası Mustafa Çinici (?)'dir.

Batı kapı kanatlarının her biri 130x435 cm ölçülerindedir. Panoları tarsi tekniğinde zincirek desenli şerit kuşatır. Künde-kari tekniği ile yapılan üst panoların ortasında oyma teknikli ve dini içerikli yazı levhası vardır. Yüzeyin kirlenmesi sebebiyle güçlüğüle anlaşıl-sa da, orta ve alt panoların teknik ve desenleri, kabara dışında kuzeydeki kanatlarla benzeşir (Fotoğraf 4-5). Ustasının Hayrüddin Hammamî olduğu inşaat defterlerinden öğrenilir. Doğu kapı kanatları gerek ölçüleri gerekse süslemesiyle batıdaki kanatlarla benzeşir. Fakat üst panodaki yazının çevresinde yer alan geometrik desen farklıdır. Bugünkü binisi orijinal değildir ve en harap kapı budur. Alt panolar günümüze ulaşmadığı için onların yerine maalesef metal levhalar konulmuştur. Bu kanatların ustası ise Muhiddin Meremetî'dir.



Fotoğraf 7:
Hünkâr mahfili,
pencere kanatları



Fotoğraf 8:
Hünkâr mahfili,
pencere kanadı

Pencere kanatları: Hünkâr mahfilindeki mihrabın iki yanında yer alan pencerelerdeki kanatlar, önemli bir yer için yapıldıklarını hatırlatırcasına, özeldir (Fotoğraf 6). Aslında yapım tekniği ve şeması bakımından Anadolu'da Selçuklu devrinden itibaren tanıdığımız bir kuruluş yansıtmakla birlikte, gerek kullanılan malzeme, gerekse motif ve kompozisyon açısından ayrıcalıklıdır. Her iki pencerenin kanatları, pek de alışık olmadığımız bir şekilde, birbirinin kopyası gibi yapılmalarıyla dikkati çeker. Muhtemelen bulundukları yer itibarıyla simetrik bir uygulama tercih edilmiştir. Pencereler, simetrik düzenli 62x214 cm ölçülerinde ikişer kanada sahiptir (Fotoğraf 7).

Abanoz ağacından yapılan ve ağırlıklı olarak fildişi kakmalarla süslenen kanatlar, geçme tekniğinde üçer panoludur. Aynı ölçülerdeki alt ve üst panolar kareye yakın yatay dikdörtgen, daha büyük olan orta panolar ise düşey dikdörtgendir. Dış kenarları burgulu ince bir şeritle kuşatılan seren ve başlıklar ile yatay kayıtlar çintemanilerle süslenmiştir (Fotoğraf 8). Her bir pano üçer süsleme kuşağıyla çevrilidir. Bu kuşaklarda dıştan itibaren tarsi tekniğiyle meander, kakma tekniğiyle burgu ve yine tarsi tekniğiyle zencirek desenleri yer alır. Üst panoların ortalarında burgulu desenle yatay dikdörtgen bir çerçeve meydana getirilmiş, fakat içi boş bırakılmıştır. Alt panolarda ise bu çerçeve kareye daha yakındır ve kitap ciltlerinde görmeye alıştığımız şemse köşebent tarzında süslemeye sahiptir (Fotoğraf 9). İnce uzun olan orta panolarda da köşebentler mevcuttur ve burada aralarına çintemanilerin bulunduğu üçer şemse yer alır (Fotoğraf 10). Süsleme şeritlerindeki tarsi tekniği dışında, sözü edilen süslemelerin hepsi fildişi kakma ile yapılmıştır. Kanatların binilerinde alt ve üst başlıklar yine fildişi kakma şemselerle, gövde ise tarsi tekniğiyle bezelidir. Tombaktan yapılan pencere halkalarının aynaları ile bininin göbeğindeki madalyon kazıma teknikli, bitkisel desendir.

Kündekari tekniği ve buna bağlı olarak geometrik süslemenin hâkim olduğu bir dönemde, bu pencere kanatlarında kullanılan malzeme, teknik ve süslemeyle ortaya çıkan koyu zemin üstüne açık renkli desenlerin meydana getirdiği bütündeki etki önemli bir ayrıcalıktır. Süslemenin yeri ve düzeni, kullanılan teknikler ve desenler ilk, tek ya da yeni değildir. Ancak bütün bunların bir pencere kanadında olması az rastlanan bir durumdur. Genel özellikleri açısından bu kanatların en yakın benzeri Edirne Selimiye Camii'nin yine hünkâr



Fotoğraf 9:
Hünkâr mahfili,
pencere kanadı
alt pano



Fotoğraf 10:
Hünkâr mahfili,
pencere kanadı
orta pano

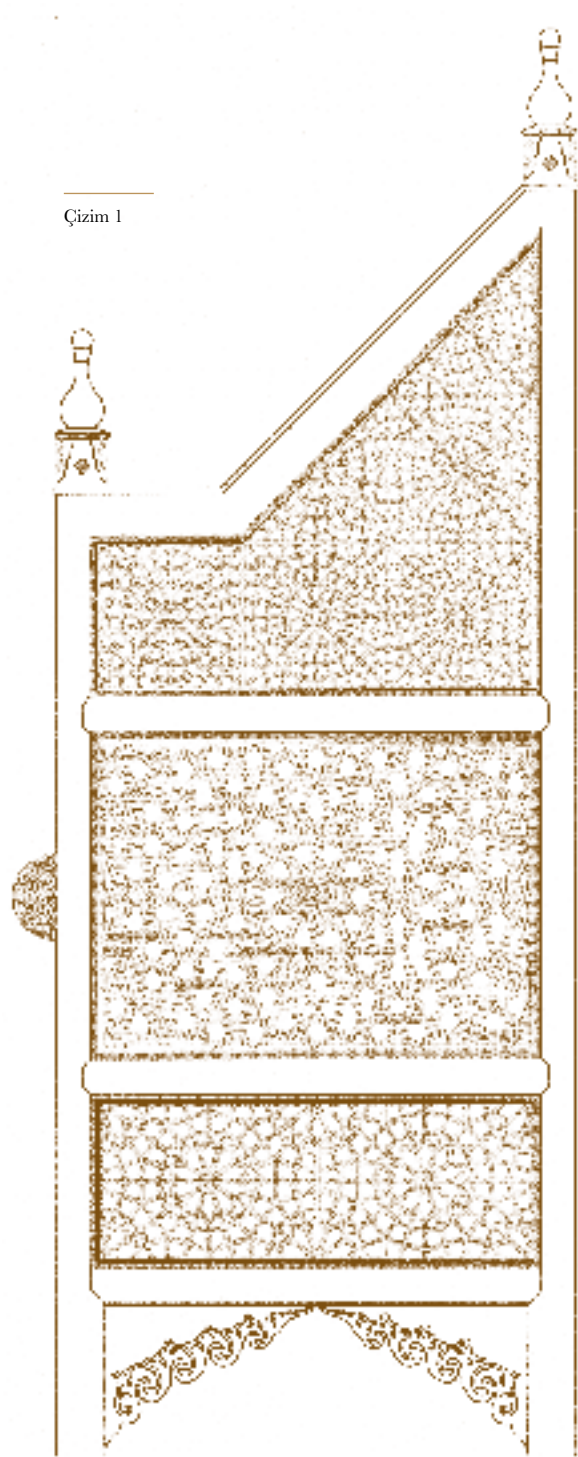
mahfilindeki pencere kanatlarıdır¹². Bazı desen değişiklikleri dışında malzeme, teknik ve bütündeki etki bakımından aynı anlayışın ürünü oldukları açıkça bellidir. Böyle ayrıcalıklı eserlerin daha özel mekânlar için tasarlandığı anlaşılmaktadır. Benzer özellikler aynı yüzyılın mobilyasında daha sık görülür. Örnek olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve yanlışlıkla IV. Murad'a maledilen yüzyılın ortala-

rına ait taht (env. no 2/2879)¹³ ile bazı Kur'an mahfazaları¹⁴ verilebilir. Önceki yüzyıllarda seren, başlık ve kayıtların süslenmesi bilinen bir uygulamadır. Sinan eserlerinde ise yaygın değildir. Süleymaniye ve Selimiye camilerinin pencere kanatlarından başka, bu uygulamanın kapı kanatlarındaki bir örneği Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin kuzey kapısında karşımıza çıkar.

Fotoğraf 11:
Vaaz kürsüsü



Vaaz kürsüsü: Devrinin en büyük örneklerinden olan kürsü, 117x122 cm'lik bir tabana oturan ve 340 cm yüksekliğe ulaşan prizmatik bir kütleye sahiptir (Fotoğraf 11). Taht kısmı önden arkaya doğru yükselir. Altta, ayaklar arasındaki boşluklar, dilimli kemeri hatırlatan köşebent gibi parçalarla değerlendirilmiştir. Kürsünün arka ve simetrik düzenlenen iki yan yüzü üçer bölümlüdür. Alt ve üst bölümlerde on kollu yıldız ve ongenlerin kafes tekniğinde işlendiği geometrik süsleme bulunur. İki yan yüzdeki orta bölümlere künde-kari tekniği ile yapılan on kollu yıldızlar yerleştirilmiştir (Çizim 1). Arka yüzün orta bölümü ise yan yana üç panoya ayrılmış; iki yandakiler künde-kari tekniği ile yapılırken ortadaki düz levha ile değerlendirilmiştir. En gösterişli bölümü ön cephedir. Altta, diğer yüzlerle aynı özellikte kafes yer alır. Ortadaki bölüm yan yüzlerle aynı geometrik düzene sahip olmakla birlikte, buradaki parçalardan üçgenler tarsi, baklavalı sedef kakmayla dolgulanmış; diğer parçalar ise oyma tekniğinde bitkisel motiflerle süslenmiştir. Panonun merkezinde künde-kari kabara yer alır (Çizim 2)¹⁵ (Fotoğraf 12). Bu pano genel özellikleriyle kuzey kapıdaki kanatlarla çok benzer. Ön cephenin üst bölümünde alt köşeler pahlanarak buraya abanoz ve fildişi-nden geometrik bir desen yerleştirilmiştir. Cephe-lerdeki bütün bölümler tarsi tekniğinde zencirek desenli şeritle çerçevelenmiştir. Kürsünün üstteki dört köşesinde topuzlar bulunur. Topuzların kare kesitli kaidelerinin cephe-lerindeki küçük kare alanlarda kakma tekniğinde kufi yazılar bulunur (Fotoğraf 13).



Çizim 1



Fotoğraf 12: Vaaz Kürsüsü ayrıntı



Çizim 2



Fotoğraf 13:
Vaaz kürsüsü

Fotoğraf 14:
Kanuni Türbesi
kapı kanatları





Fotoğraf 15:
Vaaz kürsüsü

Kanuni Türbesi

Türbede girişteki kapı kanatları ile içerideki iki dolabın kapakları devrinden kalmıştır. Yapının ihtişamı ve devrinin ahşap eserleriyle uyuşmayan pencere kanatları ile girişin üstündeki mahfile çıkan iki merdivenin tek kanatlı kapıları yakın zamanların işidir. Sandukaları çeviren sedef kakmalı korkuluk da zamanından değildir.

Kapı kanatları, yüzeyi tamamen kaplamayan, fakat yer tutmaya başlayan sedef kakmaların meydana getirdiği ışıltılı görünümüyle bir yandan kendi varlığını hissettirir, diğer yandan cephedeki çini panoların parlak ve renkli atmosferini ahşabın ağır başlılığı ile dengeler.

Her biri 62x234 cm ebadındaki kanatlar, alt ve üstekiler yatay dikdörtgen, ortadakiler düşey dikdörtgen ve büyük olmak üzere simetrik üçer panoludur (Fotoğraf 14).



Devrine uygun olarak her pano tarsi tekniğinde zencirek desenli şeritlerle kuşatılmıştır. Seren, başlık ve kayıtların bezemesiz bırakılması panolardaki süslemeyi ön plana çıkartır. Üst panoların ortasındaki küçük levhalara, iki kanatta tamamlanan Kelime-i Tevhid oyma tekniğiyle yazılıp, yaldızla boyanmıştır. Bunların çevresini

Çizim 5

Fotoğraf 16:
Kanuni Türbesi
kapı kanadı orta
pano (sol)



Fotoğraf 17:
Kanuni Türbesi
kapı kanadı orta
pano (sağ)



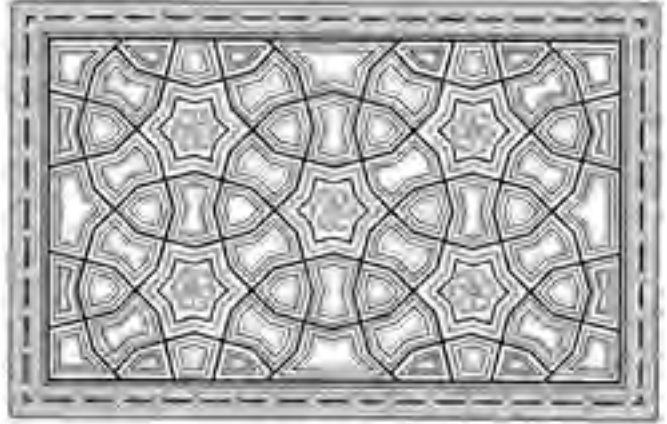
bordür gibi kuşatan alanda tarsi tekniğinde geometrik desenlere yer verilmiştir (Çizim 3). Burada altıgen-stilize kelebek biçimleri sıralanır. Stilize kelebekler sedefdir. Altıgenler ise fildişi çerçevenin içinde altı köşeli yıldız ve altıgen kompozisyonuna sahiptir. Böyle

süslemeler aynı devrin rahle ve Kur'an mahfazaları gibi diğer ahşap eserlerinde daha sık uygulanır. Orta panolarda kündekari tekniğinde yapılan on kollu yıldız kompozisyonu görülür. Geometrik parçalarda oyma ile yapılan bitkisel süsleme bulunmakla



Fotoğraf 18:
Kanuni
Türbesi kapı
kanadı orta
pano

birlikte, sedef kakmalar öne çıkmıştır (Fotoğraf 16-17). Sedefler çoğunlukla beyazdır, ancak yeşil renkli olanları da vardır. Bitkisel motifler palmet-rumi esasına dayansa da, bilinen formlarından uzaklaşarak soyut kıvrımlara dönüşmüştür. Geometrik hatları teşkil eden çıtaların satırlarına ahşap filetolar kakılmıştır (Fotoğraf 18). Alt panoların künde-kari ile yapılan geometrik deseni onikigenler geçmesidir (Çizim 4)¹⁶. Çokgenlerin merkezindeki rozetler oymayla yapılmış, diğer parçalara beyaz ve yeşil sedefler kakılmıştır (Fotoğraf 19). Kanatlarda yer alan binin gövdesi, panoları saran şeritlerle aynı özellikte zencirekle kaplanmış; başlıklara ise, tarsi tekniğinde küçük altıgen ve baklavalara aralıklı bir şekilde konularak gövdedeki yoğunluk dengelenmiştir. Bininin ortasındaki metal madalyonun altında ve üstünde kakmayla yapılan koyu renkli birer palmet yer alır. Madalyonun kazıma teknikli bitkisel bezemesi, hünkâr mahfilinin pencere



Çizim 4

kanatlarındaki örneği andırır. Kanatlardaki kapı halkalarının aynaları ve kilit aksamı palmet ve rumi desenlidir.

Dolap kapakları süsleme tekniği bakımından külliye'nin ahşap eserleri içinde üniktür. Sinan eserlerinin genelinde ise, bugün için ünik değilse bile, nadir örneklerden biridir. Her iki dolapta 31x125 cm ebadında simetrik ikişer kapak yer alır. Geçme tekniğinde yapılan kapaklar şema ve pano düzeni açısından

Fotoğraf 19:
Kanuni Türbesi
kapı kanadı alt
pano



hünkâr mahfilindeki pencere kanatlarıyla aynı özelliktedir; ancak süslemeleri kalemişiyle yapılmıştır. Bugün boyaların kabarması ve kararması sonucu renklerinin pek çoğunu ve desenlerinin detaylarını kaybeden kalemişi bezemeler genel hatlarıyla her iki dolapta da aynıdır. Çerçeveyi teşkil eden seren, başlık ve kayıtlar ile orta panoların aynalarında rumi ve hatayilerin meydana getirdiği bezeme yer alır (Fotoğraf 20). Bu desen dolapların ve pencerelerin çevresi ile bütün duvarlarda dolanan çini bordürle hemen hemen aynıdır. Panolardaki aynaların çevresini, Selçuklu devrinden beri çok bilinen rumili örgü kuşatır. Üst panoların aynasında yazı vardır. Binilerin başlıklarında da rumili örgüye rastlanır. Desenlerde en rahat seçilebilen renk altın yaldızdır. Anlaşıyor ki, bir zamanlar bu kapaklar, türbenin duvarlarındaki çiniler ile kubbesindeki kalem işlerinin zengin renk ve desen dünyasına katılmaktaydı.

Hürrem Sultan Türbesi

Türbede devrinden kalan ahşap eserler Hürrem Sultan'ın sandukasını çeviren korkuluk

ile II.Selim'in oğlu Şehzade Mehmed'e ait olduğu söylenen¹⁷ sandukadır (Fotoğraf 21). Bugünkü kapı ve pencere kanatları orijinal değildir.

Korkuluk 217x370 cm'lik bir alanı kaplar. Kaidesiyle birlikte 102 cm yüksekliğe ulaşan bu eser, çıtalarla meydana gelen kafes tekniğinde, sekiz köşeli yıldızlar ile sekizgenlerin merkez alındığı geometrik bir kompozisyona sahiptir. Kaidenin alt kenarında baş aşağı çevrilmiş soyut palmet frizi, kafesin çerçevesindeki kenarlarda tarsi tekniğinde zencirek desenli şeritler dolandır (Fotoğraf 22).

Sanduka 15 cm yüksekliğindeki bir kaide üzerine oturur. 185 cm uzunluğundaki sanduka, ayak ucundan baş ucuna doğru hem genişler, hem de yükselir¹⁸. Kıрма çatı gibi nihayetlenen üst bölümdeki süsleme günümüze ulaşmamıştır. Sandukanın cepheleri ceviz üzerine abanoz ve fildişi kaplamadır. Her yüzü tarsi tekniğinde zencirek desenli bir şerit çevreler. Doğu ve batı yüzlerinde on kollu yıldız kompozisyonu vardır (Fotoğraf 23-24). Genel uygulama açısından



Fotoğraf 20:
Kanuni
Türbesi dolap
kapakları

Fotoğraf 21:
Hürrem Sultan
Türbesi



tarsi tekniğine giren bu süslemede, ince şeritler künde karideki çıtalar gibi geometrik hatları meydana getirmiş ve ortaya çıkan şekillere renk kontrastı yaratan, açık ve koyu renkli parçalar yapıştırılmıştır. Güney ve kuzey yüzler iki alana bölünmüştür. Her iki alan altıgen-üçgen esasına dayanan geometrik bordürle ayrı ayrı çerçevelemiştir. Alt bölümdeki dikdörtgen alanda onikigenler geçmesi; üstteki üçgen alanda düğümler yer alır (Fotoğraf 25). Bu süslemelerde de koyu ve açık renklerin ritmi hâkimdir. Ahşapta, yüzeylerin bütününe kaplayarak, böyle yoğun renk etkisi yaratan süslemelere genellikle yüzyılın rahle ve Kur'an mahfazaları gibi taşınabilir eserlerinde rastlanır. Dini yapıların kapı ve pencere kanatları ile dolap kapakları gibi eserlerinde ise, caminin kuzey kapısındaki kanatlarda görüldüğü üzere, belli bölümlerde sınırlı kalmaktadır. Bu tarz uygulamalar yüzyılın son çeyreğinden itibaren bilhas-

sa sedef kakmayla revaç bulur ve sedefkârlık önem kazanır. Ahşabın kendi dokusuna oyma tekniğiyle yapılan ve ışık-gölge tesiri meydana getiren engebeli yüzeyler, başka malzemelerin yüzeyde artış göstermesine paralel olarak, yerini renkli yüzeylerin ışıltısına bırakır.

Anadolu'da sadece 16. yüzyıldan değil, 15. yüzyıldan da, devrinin teknik ve desen anlayışını yansıtan ahşap sandukaları pek tanımıyoruz. Bu açıdan sözü edilen sanduka, şimdilik kendi türünün nadir bir temsilcisi olmasıyla ayrı bir değer taşır. Teknik ve malzemesiyle Anadolu'daki 13. ve 14. yüzyılın derin oymalı ahşap sandukalarından ayrılır; fakat form bakımından, değişik malzemelerde bulduğumuz örneklerini tekrarlar¹⁹.

Buraya kadar, konuyu anlamının ve kavramanın tanımlamaktan geçtiğini düşünerek, Külliye'deki ahşap eserleri çok kısa da olsa tanıtırken,

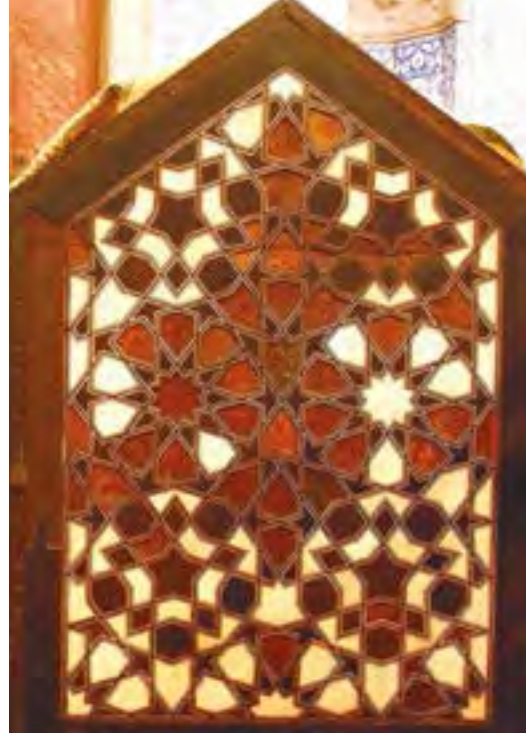
Fotoğraf 22:
Hürrem
Sultan Türbesi
korkuluk



dikkat edileceği üzere tarsi, kakma, kündekari, on kollu yıldız, onikigenler geçmesi gibi teknik ve süsleme terimleri çok tekrarlanmıştır. Bu tekrarlar ele alınan eserlerdeki ortak yönlerin ne denli çok olduğunu göstermektedir.

Caminin kuzey, doğu ve batı kapılarını ayrı ustalar yaptığı halde hem üslup hem de teknik, motif ve kompozisyonlar tek elden çıkmışçasına benzerlik gösterir. Eğer böyle bir örnek Orta Çağ yapılarından birinde görülseydi pek çoğumuz bunları tek bir ustaya mal etmekte tereddüt etmezdik. Elbette bunun geçerli nedenleri vardır. En başta geleni, devir özellikleri içinde usta üsluplarının belirleyici rol oynamasıdır. Belki bu sebeple Selçuklu ve Beylikler devrinde ustaların kendi yaptıkları eserlere adlarını yazmaları olağan bir durum olarak görülmektedir. Osmanlı'nın erken devrinde 15. yüzyılın ilk yarısında da bu durum devam eder. Yüzyılın ortalarından itibaren ise ahşap eserlerde usta ismine daha az

Fotoğraf 23:
Hürrem Sultan
Türbesi, sanduka
doğu cephe



rastlanır. Sinan devrinde hemen hemen ortadan kalkar. Bazı taşra eserlerinde, Manisa İbrahim Çelebi Camii minberinde olduğu gibi (1575-76), nadir örnekler vardır. Süleymaniye Külliyesi'ndeki bunca ahşap esere rağmen bunların hiç birinde usta adı yoktur. Hâlbuki pek çok ustanın varlığını inşaat defterlerinden öğreniyoruz. Külliye'nin diğer süslemeleri için de durum aynıdır. Saray mensupları tarafından yaptırılan 16. yüzyılın ahşap eserlerinde, Orta Çağ'daki gibi bireysel çıkışlara sahne olan örneklerle rastlanmaz. Mimaride olduğu gibi²⁰, süslemeler de bireysel unsurlardan arınmış, yapının bütünü tek kimlik altında toplanmıştır. Bu sebeptendir ki bani ve tarih gibi kimlik bilgileri taşıyan kitabelerin ahşap esere yazılmasından da vazgeçilmiştir.

Külliye'nin ahşap eserlerinde, süsleme tasarımının kullanılacak yerlere göre yapıldığını söylemek sanırız yanlış olmaz. Caminin anıtsal ölçülerdeki kapı kanatları, mimarının hey-



Fotoğraf 24:
Hürrem Sultan
Türbesi, sanduka
batı cephe

betli, fakat aşırı süslemeden uzak duran cephesinde, bezemesini dışa yansıtmadan kendi içinde saklar. Buna karşılık hünkâr mahfilindeki pencere kanatları, yapıldıkları özel bölümün kimliğine uygun olarak, göz alıcı rengi ve deseniyle kendini gösterir. Kanuni Türbesi'nin kapı kanatları bir yandan adına yapıldığı şahsın önemini vurgulayacak kadar süslemelerini hissettirir, bir yandan da cephe-deki çini panoların ortasında denge unsuru olur. İçteki kalemîşi tekniğiyle bezenen dolap kapakları ise renkleri ve desenleriyle, duvarlarda kesintisiz devam eden çinilerin akışını engellemeden, onlarla bütünleşir. Ama hepsi devrinin üslup özellikleri çerçevesinde, zamanının sınırlarını zorlamayan, bireysel tercihlerden uzak örneklerdir. Sinan'ın diğer yapılarındaki ahşap eserler de ait oldukları



Fotoğraf 25:
Hürrem Sultan
Türbesi, kuzey
cephe

yerin özelliklerine uygun bir süsleme tasarımı göstermektedir. Hiç şüphe yok ki, bütün bu anlamlı bütünleşmeler belli bir anlayış ve merkezi bir tasarımın sonucudur. Bu konuda Ehl-i Hiref teşkilatının rolü büyüktür²¹.

Ele alınan eserlerin malzeme, teknik, motif ve kompozisyonları ne sadece bu külliye aittir, ne de ilk kez burada görülür. Her biri Anadolu'da Selçuklu çağından başlayarak yüzlerce yılda geçirdiği deneyim ve aşamalardan sonra bu düzeye ulaşmıştır. Ancak, bu külliye'nin şahsında, Sinan devri için dile getirilebilecek en önemli husus, kendi çağındaki birikimin istenilen yerlere uygun tasarımlarla biçimlenmesi ve bu anlayışın yaygın ve sürdürülebilir hâle dönüşmesidir.

Notlar ve Kaynaklar

1. BARKAN, Ö.L., *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı* (1550-1557), II.Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1979, s. 101-121.
2. a.e., s. 120.
3. a.e., s. 108.
4. a.e., s.116.
5. BOZER, R., *Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatında Kündekari Tekniği, Türkler*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 912.
6. Yapılan tespitler, ahşap kapıların kronolojik süreçteki genel özellikleridir. Yerel ustaların yaptığı, genel gidişattan kısmen ayrılan istisna örnekler bulunmaktadır.
7. Tekniğin Anadolu'daki gelişim seyri için bkz. BOZER, R., a.e., 911-916.
8. BOZER, R., "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (Editörler: Ali Uzay Peker-Kenan Bilici), Ankara, 2006, s. 537.
9. YILMAZ, T., "16. Yüzyıl Maden Sanatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (Yayına Hazırlayan: Zeki Sönmez), İstanbul, 1988, s. 364.
10. BOZER, R., "Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği", *VI. Vakıf Haftası Kitabı*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1989, s. 330.
11. İnşaat defterlerinde bu kanatlar için 6.000, batıdaki kanatlar için 5.100, doğudaki kanatlar için 4.500 akçe ödendiği yazılıdır. Bkz. BARKAN, Ö.L., a.e., s. 116.
12. BOZER, R., "Edirne Selimiye Camii'nin Ahşap Kapı ve Pencere Kanatları", *Vakıf ve Kültür Dergisi*, Yıl 1, Cilt 1, Sayı 3, Ankara, 1998, s. 32-33.
13. ÇAĞMAN, F., *Osmanlı Sanatı, Anadolu Medeniyetleri III*, Seçuklu/Osmanlı, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, s. 155.
14. Fot. için bkz. a.e., s. 154, 197.
15. Kürsünün çizimlerini sağlayan Burcu Yiğit'e teşekkür ederim.
16. Kapı kanadının çizimlerini sağlayan N. Ülker Sönmez'e teşekkür ederim.
17. ÖNKAL, H., *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 145.
18. Sanduka, ayak ucunda 90 cm yükseklik, 61 cm genişliğe; baş ucunda 118 cm yükseklik, 87 cm genişliğe sahiptir.
19. 14. yüzyıldaki ahşap bir örneği için bkz. BOZER, R., "Kaybolan Bir Ahşap Çocuk Sandukası", *Vakıf ve Kültür Dergisi*, Yıl 1, Cilt 1, Sayı 4, Ankara, 1999, s. 27-30.
20. MÜLAYİM, S., *Ters Lâle, Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001, s. 188.
21. Ehl-i Hiref teşkilatı için bkz. ÇAĞMAN, F., "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (Yayına Hazırlayan: Zeki Sönmez), İstanbul, 1988, s. 73-77.







YAZILAR VE İMZALAR



Dr. Ali Rıza ÖZCAN

“Camileri yazıtlarla donatmak kiliseleri resimlerle süslemekle aynı nitelikte bir davranıştır. Birinde referans Tevrat ve İncil, diğerinde Kuran’dır.”

Doğan Kuban
(Osmanlı Mimarisi)

İstanbul şehir silüetinin en önemli motiflerinden biri olan Süleymaniye Camii yalnız İstanbul’un değil, dünya üzerindeki mabetlerin en görkemlilerinden biridir. Oturduğu tepeyle bütünleşen abidevi yapı, günün her saatinde ve görüldüğü her yönden vakur edasıyla seyredenleri büyüler. Yalın fakat kayıtsız kalmamayan güzelliğin arkasında büyük usta Mimar Sinan tarafından her santimetre karesinde inceden inceye düşünülmüş hesaplarla, engin ve rafine bir zevkin izleri hissedilir.

Süleymaniye Camii, mimarisi ve süslemeleleriyle olduğu kadar yazılarıyla da dikkat çekici bir yapıdır. Bu çalışmada Süleymaniye Camii’nin içinde ve dışında yer alan hüsn-i hat örnekleri ele alınacaktır.

Süleymaniye Camii’nde hat sanatına ait örnekler çeşitli yüzeylerde karşımıza çıkar. Sıva üstü, çini, ahşap, cam ve mermer gibi malzemelere farklı tekniklerle uygulanan yazılar bize yazılış tarihleriyle ilgili ipuçları da vermektedirler. Sıva üstündeki yazılar dışında kalan hatların zamanın tahribatından daha

az etkilendikleri düşünülürse çini, mermer ve camlardan müteşekkil müzeyyen pencereler üzerindeki yazılar orijinal yazılardır. Sıva üstüne kalemişi tekniğiyle uygulanan yazılarda ise zaman içerisinde bozulmalar olduğu bir gerçektir.

Süleymaniye Camii’nin 1869’ da İtalyan mimar Fossati tarafından yapılan tamiri esnasında sıva üzerindeki yazıların da yenilenmesine ihtiyaç duyulmuş ve bu iş için dönemin ünlü hattatlarından Abdülfettah Efendi görevlendirilmişti. Abdülfettah Efendi, yazıları yenilerken istiflerin orijinaline sadık kalmış, ancak harfleri kendi döneminin anlayışına göre yazmıştı. Bu arada cami içine yeni yazılar da ilave etmişti. Abdülfettah Efendi restorasyon sırasında yer darlığı sıkıntısını padişaha bildirdiğinde Sultan Abdülmecid tarafından Vezneciler’de kendisine bir konak ihvan edilmiştir. 1959’da yapılan restorasyonda ise yazılar hattat Halim Özyazıcı nezaretinde tekrar elden geçirilmiştir.¹

Cami içinde ve dışında metin olarak seçilen ibarelerin, (kitabe hariç) tamamına yakını

ayetlerden oluşmaktadır. Ayetlerin rast gele seçilmediğini, ayet-mekân arasındaki ilişkiden anlamak mümkündür. Meselâ kapı üstlerine yazılan ayetler “selâm” ibaresiyle başlamakta-
dır. Kubbe Fatır suresinden bir ayetin yazılması da çok anlamlıdır. Gök yüzünden ve Allah’ın kudretinden bahseden bir ayettir. Camiden çıkarken kapı üstlerindeki duvarlara yazılan Allah’ın rahmet ve affının sonsuzluğunun vurgulandığı ayetler, camiden çıkanlar için müjdeleyici ifadeler içermektedir.

16. yüzyılda Hat Sanatı

Dört halife devrinden sonra çok yavaş şekilde gelişen İslâm yazı sanatı Abbasiler devrinde Yâkut-ı Musta’sımî (ö. 1298) eliyle bir miktar değişikliğe uğrayarak ıslah edilmişti. Ancak hat sanatında asıl büyük gelişme 15. yüzyılın ikinci yarısında Amasyalı Şeyh Hamdullah (ö.1520) eliyle olmuştur. Hattatlar arasında “kıbletü’l-küttâb” yani hattatların kibleşi adıyla anılan Şeyh Hamdullah, yazıya bambaşka bir anlayış getirdi ve hat sanatında bir ekol oldu. Şeyh Hamdullah’tan sonra yetişen hattatlar Şeyh’in yolunu takip ettiler.

16. yüzyılda bir yanda Şeyh Hamdullah ekolü hüküm sürerken diğer yanda Ahmed Şemseddin Karahisarî (ö.1556) adındaki başka bir hattatın ise Yâkut-ı Musta’sımî yolunda eserler verdiğini ve talebeleriyle beraber Yâkut üslûbunda yazılar yazdığını görüyoruz. Ancak bu büyük usta yazılarıyla Yâkut üslûbunun dışına çıkmış ve Yâkut ekolünü daha da geliştirmişti. Karahisarî’nin yazı anlayışı sadece harf güzelliğine dayanan bir yazı anlayışı değildi. O, harflerin güzelliğiyle beraber istif yani kompozisyon güzelliğini de gözden ırak tutmamıştı. Karahisarî’nin hat sanatında hocası Yâkut üslûbunda yazılar yazan Seyyid Esedullahi Kirmanî’dir. Hat sa-

natıyla ilgili kaynaklarda Karahisarî’nin çok sanatkâr ve titiz bir yapıya sahip olduğu ve 90 yaşlarında vefat ettiği yazılıdır.

Yâkut-ı Musta’sımî yolu Karahisarî’den sonra terk edilmiştir. Ahmed Karahisarî celi adı verilen iri yazıda Şeyh Hamdullah’dan daha başarılı olmuştur.

Karahisarî ekolünün en başarılı temsilcilerinden biri Hasan Çelebi (ö.1594’ten sonra)’dır. Ahmed Karahisarî’nin aslen Çerkez olan azatlı kölesi ve evlâtlığı Hasan Çelebi hat sanatında o kadar başarılı olmuştur ki yazılarını hocasının yazılarından ayırmak zordur.

Sinan’ın ustalık eserim dediği Selimiye Camii’nin bütün yazıları Hasan Çelebiye aittir. Karahisarî ve Hasan Çelebi, devirlerinde inşa edilen abidelerde gerek mermer, gerekse çini üzerinde 16. asır için mükemmel sayılabilecek celi sülûs örnekleri bırakmışlardır.²

Yazılar kime ait?

Süleymaniye Camii yazılarının -özellikle kubbe yazısının- kim tarafından yazıldığı hususunda farklı görüşler öne sürülmektedir. Bu görüşlerden en çok bilineni kubbe yazısının 16. asrın ekol sahibi büyük hattatı Ahmed Şemseddin Karahisarî tarafından yazılmış olduğuna dair görüştür.³

Müstakîmzâde Süleyman Sadeddin, “Tuhfe-i Hattatın” adlı eserinde “Süleymaniye Camii-i şerifinin “tâk-ı kebîr”yle yani kubbe yazısıyla birlikte mihrap ayetinin Ahmed Karahisarî tarafından yazıldığını bildirir.

Evliya Çelebi, “Seyahatnâmesi”nde büyük kubbe göbeğinde “Nur suresinin 35. ayeti”nin yazılı olduğundan bahsederken bu yazının Karahisarî’ye ait olduğunu ve çok ustaca yazıldığını ifade eder.⁴ Ancak kubbede Evliya

Çelebi'nin ifade ettiği gibi Nur suresi değil, Fatır suresinin 41. ayeti yazılıdır.

Suyolcuzâde Mehmed Necib, “Devhâtü'l-Küttâb” adlı eserinde kubbedeki müsennâ yazının Ahmed Karahisarî'ye ait olduğunu yazar.⁵

“Gülzâr-ı Savab” adlı kitabında Nefeszâde İbrahim de kubbede müdevver (dairevî) müsenna yazı bulunduğunu ve yazının Ahmed Karahisarî'ye ait olduğunu, caminin diğer yazılarının ise Hasan Çelebi tarafından yazıldığını söyler.⁶

Yine Tuhfe-i Hattatın adlı eserde bazı kimselelere göre Süleymaniye Camii'nin hatlarının yazılması için Hasan Çelebi'nin görevlendirilmiş olmasına Karahisarî'nin gücendiğini ve üzüldüğünü yazar. Hasan Çelebi'nin caminin bütün yazılarını yazdığını ancak tâbhâne içinde yer alan “ve yet'amune't-tam” ayetini yazmaya sıra geldiğinde gözlelerinden rahatsızlandığını bu yüzden ayetin mecburen Karahisarî'ye yazdırıldığından bahseder. Nitekim bu ayetin yazısının diğer yazılara göre daha sanatlı olduğunu söyler.⁷

Hat sanatından ve hattatlardan bahseden kaynaklarda rastladığımız bu çelişkili ifadeler karşılık Süleymaniye Camii yazılarının kime olduğu hakkındaki en sağlam ve ilk ağızdan bilgileri bizzat caminin mimarı verir. Mimar Sinan tarafından yakın dostu şair ve nakkaş Sâî Mustafa Çelebi'ye yazdırılan ve bir kopyası Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Bölümü 4911 numarada kayıtlı Tezkiretü'l-Bünyan'da caminin yazıları hakkındaki ifadeler şöyledir:

“Nihayet caminin büyük kubbesi kapandı ve diğer bölümlerde de inşaat ilerledi. Hattatların kiblesi olan Hasan Karahisarî, kubbe içine çok güzel bir müsenna hatla “Allâhü yümsikü's-semâvâti ve'l-arz” ayet-i

kerimesini sonsuza kadar kalması dileğiyle yazdı. Ayrıca her kapıya ayrı ayrı kitabeler kondu. Bu kitabeler en büyük hattatlara hazırlattırılıp, usta taşçılar tarafından rüzgâr gibi geçen zamandan bir sayfa kalması için taşa geçirildi.

Nazım

Ba'zılar der ki sülû ve neshi Hasan

Yeğ yazar şübhesüz Hisarî'den

Ba'zılar der ki Hasan müsennâda

Oldu Yâkût-ı sâni (Musta'simî) dünyada”⁸

Yukarıdaki ifadeler şüpheye yer bırakmayacak derecede kubbedeki yazının Hasan Çelebi tarafından yazıldığını ortaya koyuyor. Beyitlerde de sülûs ve nesih yazı çeşitlerinde Hasan Çelebi'nin hocası ve ustası Karahisarî'den daha iyi yazdığına dikkat çekilmektedir.

Kubbe yazılarının Hasan Çelebi tarafından yazıldığı fikrini destekleyen belgelerden bir diğeri Süleymaniye Camii inşaatında yapılan harcamaların tutulduğu masraf defterindeki kayıtlardır. Bu defterde, kitabelerin yazıldığı kâğıtların “kâğıd-ı İstanbul” adlı kâğıtlar olduğundan bahisle caminin kubbe kitabesi için gerekli olan kâğıtların da yine Hasan Kâtip tarafından teslim alındığı kayıtlıdır. Hasan Kâtip, Hasan Çelebi'den başkası değildir. Ayrıca masraf defterinde Yusuf Anbarî adında başka bir hattatın adı da geçmektedir. Kubbelerin yazılarında 37 deste altın varak kullanılmış olduğu defterde yazılıdır.⁹

Ahmed Karahisarî 1556'da vefat etmiştir. Süleymaniye Camii kubbesi'nin de 16 Ağustos 1556'da kapandığını biliyoruz. Karahisarî'nin aynı yıl içinde ölümü ve ölümünde yaşının 90 civarında bulunması, kubbe kita-

Fotoğraf 1



besinin Ahmed Karahisarî tarafından yazılmış olduğu ihtimalini çok zayıflatmaktadır.

Ahmed Karahisarî'nin Hasan Çelebi'nin hocası olması ve iki hattatın yazılarının şaşırtıcı derecede benzerliği ile caminin inşa ketebesindeki "Ketebehu Hasan bin Ahmed el-Karahisarî" ifadesi, kubbe yazısının Ahmed Karahisarî tarafından yazılmış olduğu fikrini uyandırmış olmalıdır.

Yukarıdaki ifadeler ve belgelerin ışığında Ahmed Karahisarî'nin Süleymaniye Camii'nde yazısı olmadığı ve kubbe yazısı dahil bütün yazıların, azatlı kölesi, evlatlığı ve talebesi olan Hasan Çelebi tarafından yazılmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak caminin iki ay gibi kısa sürede tamamlanıp açıldığı düşünüldüğünde Hasan Çelebi'nin başka hattatlardan yardım almış olması da kaçınılmaz görünüyor. Bu yardımın, plânlama ve tasarım anlamında değil, ancak uygulama boyutunda olduğu düşünülebilir.

Süleymaniye Camii'nin cazibesini arttıran hüsn-i hat örneklerine geçmeden önce hat sanatı ve hattatlar için Sinan Usta'nın tasarladığı "is odasından" bahsetmek durumundayız. Cümle kapısının üstünde yer alan bu oda, 200 x 570 cm genişliğinde ve 170 cm yüksekliğindedir. İşlerin toplanması için, odaya, tabanından üç menfez açılmıştır.

Cami içerisinde yanan kandillerden çıkan isler hava cereyanıyla bu odada toplanmaktadır. Odada toplanan isler caminin temiz kalmasını sağlıyor ve muhtemelen vasat mürekkep yapımında kullanılıyordu.

Süleymaniye Camii, Mimar Sinan'ın sanatındaki zirve tırmanışında önemli tepelerden biridir. Mimariyi bir bütün olarak gören Sinan, caminin inşa edileceği arsadan, kullanılan malzemelere varıncaya kadar her türlü detayı düşünmüştür. Bu detayların en önemlilerinden biri de cami içindeki yüzeylere uygulanacak yazı ve süsleme unsurlarıdır.

Sinan, kalem işlerini, müzeyyen pencereleri, çini süslemeleri ile mimariyi mabede çeviren en etkili üsurlardan biri olan yazıyı o kadar ustaca kullanmıştır ki, hiçbir abartı yahut izleyen rahatsız edecek bir durum söz konusu değildir. Her şey yerli yerinde ve gerektiği kadar kullanılmıştır.

Avlu Kapıları

Taçkapı üzerinde en üst kısımda yazı için ayrılan alana celî sülüs hatla “Lâ ilâhe illallah Muhammedun Resûlullah” ibaresi yazılmıştır. Allah’tan başka ilâh yoktur. Muhammed, O’nun kulu ve elçisidir. Yazı zemini mermer renginde bırakılmış, harfler, tezyinî işaretler ve zeminin boş kalan kısımlarına yapılan rûmî ve hataî motifleri altın varakla kaplanmıştır. Yazı, 160 x 440 cm ölçülerindedir.

Taçkapı üzerindeki diğer bir yazı ise Kelime-i tevhid ibaresinin altında yer alan celî sülüs yazıyla yazılmış olan “İnne’s-salâte kânet ‘ale’l-müminîne kitâben mevkûtâ” Çünkü namaz, mü’minlere belirli vakitlere bağlı olarak farz kılınmıştır. (Nisa 103) ayetidir. Yazının zemini siyaha yakın lâcivert olup, harfler altın varakla kaplanmıştır. Yazıda görülen tek rûmî motifi çok sanatkârane işlenmiştir. Yazı, 110 x 310 cm boyutlarındadır.

Taçkapının iç tarafında üstte üç pafta halinde celî sülüs bir ayet bulunmaktadır. Kemerin üstünde mermer üzerine kabartma olarak yazılan yazının zemini nefî mavi ile boyanmış, kabartma olan harfler altın varak ile kaplanmıştır. Bu yazılardan 95 x 100 cm ölçülerindeki birinci paftada “Kaalallahu te-bâreke ve teala” Yüce Allah buyurdu ki yazılıdır. (Fotoğraf 1)

İkinci paftada 95 x 455 cm ölçülerinde “Ve’l-lezîne hüm ‘alâ salâtihim yuhâfizune ülâike

fi cennatin mükramûne” Onlar namazlarını titizlikle koruyan kimselerdir. İşte onlar cennetlerde ikram görecektir. (Me’âric 34-35) ayetleri yazılıdır.

Üçüncü paftada ise “Sadakallahü’l-azîm” Yüce Allah doğru söyledi. yazmaktadır. Sol taraftaki bu ibare de 95 x 100 cm ölçülerindedir.

Taçkapının revaklı avluya bakan tarafının üst kısmında “Lâ ilâhe illallah Muhammeden Resulullah” Allah’tan başka ilâh yoktur. Muhammed, O’nun kulu ve elçisidir. yazılıdır. Zemin kobalt mavi renge boyanmıştır. Yazı altın varaklı olup, 100 x 250 cm ölçülerindedir.

Şadırvan avlusuna doğudan açılan kapının üst kısmında yer alan yazıda “Selâmün aleyküm tibtüm fedhulûhâ hâlidîn” Size selâm olsun! Tertemiz oldunuz. Haydi ebedî kalmak üzere buraya girin. (Zümer 73) ayeti celî sülüs hatla yazılmıştır. Yazı 90 x 290 cm ölçülerindedir. Zemini mermer rengi olarak bırakılan yazı varakla kaplanmıştır. Yazının sol üst köşesinde zarif bir hataî motifinden çıkan yaprak motifi sol alt köşede ise yaprakla biten bir gonca motifi vardır. Yazı zemininde iki rûmî motifi boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmıştır.

Batı kapısının şadırvan avlusuna açılan kapısı üzerinde “Selâmün aleyküm edhulû’l-cenne bimâ kuntüm ta’melûn” Selâm size! “Yapmış olduğunuz iyi işlere karşılık girin cennete” derler. (Nahl 32) yazılıdır. Yazı 90 x 290 cm ölçülerindedir. Zemini mermer rengi olarak bırakılmış yazı varakla kaplanmıştır.

Kapı Kanatları

Süleymaniye Camii’nin şadırvan avlusuna açılan kapı kanatlarının üzerindeki yazılar da

Fotoğraf 2



dikkat çekicidir. Son dönem hattatlarımızdan Mustafa Halim Özyazıcı tarafından 1940'lı yıllarda yazılmıştır. Yazılar ahşap kanatlar üzerindeki dikdörtgen saha içine kabartma olarak yazılmıştır. Beyzi formulu bu hatların ölçüleri 35 x 50 cm ebadındadır. Yazı kenarlarındaki rûmî motifler yine kabartma olarak işlenmiştir. Kapı kanatları üzerindeki yazılar 1940'lı yıllarda yazıldığına göre önceki kapı kanatlarında üzerinde yazı var mıydı, varsa kimin yazıyarıydı? Bu soruların cevabını henüz bilmiyoruz.

Doğu kapısı üzerinde yer alan kapı kanatlarından sağdaki celi sülüs hatla, “Bismillahirrahmanirrahîm” *Rahman ve rahîm olan Allah'ın adıyla,*

soldaki kapı kanadında ise, “Lâ ilâhe illâ hüve'l-azîzü'l-hakîm” *Ondan başka ilâh yoktur. O, mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir.* (Âl-i İmrân 6) ibaresi yazılıdır.

Taşkapısının ahşap kapı kanatlarından sağdaki “İnne ekramakûm indallahi etkakûm”, *Allah katında en değerli olanınız, O'na karşı gelmekten en çok sakınanınızdır.* (Hucurat 13), solda ise “Kad câekûm minallâhi nurun ve kitabun mübîn” *İşte size Allah'tan bir nur ve apaçık bir kitap (Kur'an) gelmiştir.* (Maide 15) ayetleri yer almaktadır.

Şadırvan avlusu batı kapısının kanatlarından sağdaki “Ve'l-lezînehum alâ salâtihim yuhafizûne” *Onlar namazlarını titizlikle koruyan kimselerdir.* (Me'âric 34), solda yine aynı ölçülerde “Ülâike fî cennâti mükremûn” *İşte onlar cennetlerde ikram göreceklidir.* (Me'âric 35) ayetleri yazılıdır.

Caminin cümle kapısının üzerinde şadırvanlı avluya bakan kısmının üstünde bulunan yazılar üç bölüm şeklinde yazılmıştır. Celi sülüs yazıların birinci bölümüne “Kaale'l-lahu tebâreke ve teala” *Yüce Allah buyurdu,* ikinci ve ortadaki uzun bölüme de “Hâfizu 'ale's-sa-

levâti ve's-salâti'l-vusta ve kumu lillahi feniteyne" *Namazlara ve orta namaza devam edin. Allah'a gönülden boyun eğerek namaza durun.* (Bakara / 238) ayeti ve üçüncü bölümüne "Sadakallahü'l-azîm" *Yüce Allah doğru söyledi.* yazılmıştır. Yazının ölçüleri baş ve sondaki bölümlerde 95 x 100 cm ortadaki bölümde 95 x 455 cm dir. (Fotoğraf 2)

İnşa Kitabesi

İstanbul'daki selâtin camilerin ilki olan Fatih Camii'nin inşa kitabesi üç bölümden meydana gelir. Süleymaniye Camii'nin inşa kitabesi de üç bölümden oluşmaktadır. Muhtemelen aynı yazı düzeni burada da tercih edilmiştir. Benzer düzenleme Sinan sonrasında Sultanaahmet Camii kitabesinde de kullanılmıştır. İnşa kitabesi, cümle kapısının sağ, sol ve üstünde yer alan yazılardan meydana gelmektedir. Kitabe metni, sağ ve sol yandaki kitabelerde dikey, kapı üstü kitabesinde ise yatay dikdörtgen içine yazılmıştır. Mermer zemin üzerine kabartma olarak celî sülüsün zemini koyu renk lacivertle boyanmış yazılar altın varakla kaplanmıştır.

Kitabenin metni devrin şeyhülislâmı Ebusuud Efendi tarafından hazırlanmıştır. Orijinal metin Bayezid Devlet Kütüphanesi'nde Veliyüddin Efendi bölümü 1552 numarada kayıtlı yazma mecmuanın yedinci sayfasında yazılıdır. Kitabeye yazılmış olan metin 60 kelime kadar kısaltılarak aktarılmıştır.¹⁰

Girişin sağ tarafında yerden 430 cm yükseklikte 115 x 295 cm lik ölçü içine altı satır olarak yazılan celî sülüs yazının metni şöyledir:

"Tekarrebe ilâ rabbi'l-azameti ve'l-ceberûti ve hallâki âlemi'l-mülki

ve'l-melekûti abdûhu'l-muktediru bi'l-kudreti'r-rabbâniyyeti ve halifetühü'l-azîzu

bi'l-izzeti's-sübhâniyyeti el-kâimu bi-emri'l-kitâbi'l-meknûni ve icrâi

ahkâmihi fi eknâfi'r-râbi'i'l-meskûni Fâtihu bilâdi'l-meşârikı

ve'l-megâribi va'llâhu bi-nasrihi'l-azîzi hate-dühû el-gâlibu mâliku memâlikı'l-âlem

zillillahi alâ kâffeti'l-ümemi sultânu selâtinı'l-arabı ve'l-acem"

Rabbani güçle kuvvet sahibi olup, ilâhi üstünlükle O'nun yüce halîfesi olan, ilâhi korumayla muhafaza edilen Kitap'ın (Kur'an'ın) emrini yerine getirerek yer-yüzünün dört bir tarafında yaşayan insanlar üzerinde o Kitap'ın hükümlerini uygulayan, Allah'ın üstün yardımıyla doğuda ve batıda ülkeler fetheden kul, büyüklük ve yücelik sahibine, görünen ve görünmeyen (maddî ve manevî) bütün varlığın yaratıcısına yaklaştı.

Allah, dünya hükümdarlarının hükümdarı, Arap ve Acem şahlarının şahı, güçlü iktidar sahibi bu kulun hakimiyetini bütün milletlerin üzerine yaysın. (Fotoğraf 3)

Orta kısımda yer alan kitabe 105 x 320 cm ölçülerindedir. Burada Osman Gazi'den Kanuni'ye kadar Osmanlı padişahlarının isimlerinin bir silsile içerisinde yazıldıklarını görüyoruz. İki satır olarak tertip edilen kitabe metninde dikey harfler o kadar ustalıkla dizilmiştir ki, tarih içerisinde Osmanlı hanedanı bir merasim yürüyüşü yapıyor gibidir. Kompozisyon çok başarılıdır. Harekelere ve tezyinî işaretlere yer kalmamıştır. Yazı sağ ve sol kitabedeki dizilişten çok daha etkileyicidir. Burada isimler arasında "*bin es-sultan*" ifadesinin tekrarının rolü büyüktür. Bu kitabe celî sülüs yazının 16. asırdaki seviyesini gösteren örneklerin en güzellerinden biridir.

Fotoğraf 3



“Nâşirü’l-kavanîne’s-sultaniyye âşirü’l-havakînü’l-Osmaniyye es-sultan ibnü’s-sultan es-sultan Süleyman Hân bin es-sultan Selîm bin es-sultan Bayezid

bin es-sultan Mehmed bin es-sultan Murad bin es-sultan Mehmed bin es-sultan Bayezid bin es-sultan Murad bin es-sultan Orhan bin es-sultan Osman”

Saltanat kanunlarının yayıncısı, Osmanlı hakanlarının onuncusu sultan oğlu sultan sultan Süleyman Han oğlu sultan Selim oğlu sultan Bayezid oğlu sultan Mehmed oğlu sultan Murad oğlu sultan Mehmed oğlu sultan Bayezid oğlu sultan Murad oğlu sultan Orhan oğlu sultan Osman

Caminin ana giriş kapısının sağ tarafındaki celi sülüs yazının ölçülerinde simetrik bir düzenlemeyle yazılan soldaki kitabede de satır sayısı altıdır. Kitabenin son satırı diğer satırlarına nazaran daha geniş tutulmuştur. Son satırda Hasan Çelebi’nin imzasını görüyoruz. Camide Hasan Çelebi’nin imzası sadece burada karşımıza çıkmaktadır. İmza için ayrılmış bir bölüm tercih etmeyen Hasan Çelebi tarih satırının hemen altına harflerin birbirine karışmasına dahi aldırılmayarak imzasını atmıştır. İmza kaleminin genişliği yazı kalemine yakın bir kalınlıkta olduğundan metnin bir parçası gibi görülmektedir.

“Lâ-zâlet silsiletü saltanatıhi ilâ intihâi müteselsileti silsileti’d-devrân ve ervâhu eslâfihî mütenezziheten fî ravzati’r-riyâzati enşe’e hâze’l-câmi’a’r-refî’a’l-bün-yâne’l-bedâyi’a’l-meyyâle’ş-şâhi-kıyyete’l-abkara mennen li’n-nâsi fî ibâdeti’l-meliki’l-ma’budi mine’l-âkifine ve’l-kâimîne ve’r-râki’i’s-sücûdi ve kâneti’l-bidâyetü fî evâhiri cumâdi’l-ûlâ li-sene seb’a ve hamsîn ve tis’amie ve’n-nihâyetü fî evâhiri zi’l-hiccetî’l-harâmî es-sene erba’a ve sittîn ve tis’a mie

Ketebehu Hasan b. Ahmed el-Karahisarî”

Onun iktidarı, dünya son bulana kadar devam edecek; atalarının ruhu en güzel cennetlerde gezip dolaşacaktır.

O kul, bu binası yüksek, benzersiz ve üstün deha eseri muhteşem camiyi, ilahların ilahına kulluk etmeleri için, orada ibadet amacıyla kalan, kıyama duran, rüku eden ve secdeye varan insanlar için inşa edip bağışlamıştır. Caminin yapımına bin beş yüz elli yılı, Mayıs ayının sonlarında başlanmış, bin beş yüz elli yedi yılı Eylül ayının sonlarında tamamlanmıştır. Ahmed el-Karahisarî’nin oğlu Hasan yazdı.¹¹

(Fotoğraf 4) Cümle Kapısının sağ ve sol kanadının üzerinde celi sülüs yazı ile yazılmış yazılardan sol kapı kanadının üzerinde “Allahümme Yâ müfettiha’l-ebvâb” Ey bütün kapıları açan (Allah’ım), sağ kanadında ise “İftah le-nâ ebvâbü’l-hayrat” bizlere de ha-



yırlı kapılar aç! ibareleri yazılıdır. Yazılar, 20 x 45 cm ölçülerindedir.

Son Cemaat Yeri

Son cemaat yerindeki pencerelerin üzerinde bulunan çinilerde lacivert zemin üzerine beyaz renkle yazılmış celi sülüs hatlar yer

almaktadır. Etraflarındaki bordürlerde hataî grubu motifler negatif tarzında işlenmiştir. Çini alınlıklarda yazıyı çevreleyen bordür, üst kısımda dendanlarla sona erer. Giriş kapısının sağ tarafında dört adet pencere alınlığı mevcuttur. Sağ yan duvardaki alınlıkla sayı beşe ulaşır. Bu beş alınlık üzerinde Ayetü'l-

kürsî olarak bilinen Bakara suresinin 255. ayeti yer almaktadır. Her bir alınlık 80 x 270 cm ölçülerindedir. Birinci alınlıkta:

“Bismillahirrahmanirrahîm. Allahu lâ ilâhe illâ hüve'l-hayyu'l-kayyûm” *Rahman ve rahîm olan Allah'ın adıyla. Allah kendisinden başka hiçbir ilah olmayandır. Diridir, kayyûmdur.* İkinci alınlıkta:

“Lâ te'huzühû sinetün velâ nevm lehû mâ fi's-semâvâtî ve mâ fi'l-ard” *Onu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey onunundur.* Üçüncü alınlıkta:

“Men zellezî yeşfeû' indehû illâ bi iznih ya'lemü mâ beyne eydihim ve mâ halfehüm” *İzni olmaksızın onun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindeki ve arkalarındakileri (yaptıklarını ve yapacaklarını) bilir.* Dördüncü alınlıkta:

“Ve lâ yühîtüne bi şey'in min ilmihi illâ bi mâ şa' vesî'a kürsiyyu's-semâvâtî” *Onlar onun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. Onun kürsüsü bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O, göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.)*

Beşinci alınlıkta:

“Ve'l-ard ve lâ yeûdühû hıfzuhümâ ve hüve'l-aliyyü'l-azîm” *Gökleri ve yeri koruyup gözetmek ona güç gelmez. O, yücedir, büyüktür.*

Son cemaat yerinin sol tarafındaki dört adet pencere ve yan duvar pencere üstündeki alınlığa Fetih suresinin 29. ayeti beş bölüme ayrılarak yine celi sülüsle yazılmıştır. Her bir alınlık 97 x 260 cm ölçülerindedir. Birinci alınlıkta:

“Muhammedü'r-rasûlüllah ve'llezîne me'ahû eşiddâü ale'l-küffâri ruhamâü beynehüm terâhüm rukkean” *Muhammed, Allah'ın resûlüdür. Onunla beraber olanlar, inkârcılara karşı çetin,*

birbirlerine karşı da merhametlidirler. İkinci alınlıkta:

“Süccedey yebteğûne fadlem minallâhi ve rıdvânâ sîmâhüm fi vücuhihim min eseri's-sücûd” *Onların, rükû ve secde halinde, Allah'tan lütuf ve hoşnutluk istediklerini görürsün. Onların secde eseri olan âlâmetleri yüzlerindedir.* Üçüncü alınlıkta:

“Zâlike meselühüm fi't-Tevrat ve meselühüm fi'l-İncilke ze'in ahrace şat'ehû” *İşte bu, onların Tevrat'ta ve İncil'de anlatılan durumlarıdır. Onlar filizini çıkarmış, onu kuvvetlendirmiş, kalınlaşmış, gövdesi üzerine dikilmiş, ziraatçıların hoşuna giden bir ekin gibidirler.* Dördüncü alınlıkta:

“Fe âzerahû festağleza festevâ alâ sükühî yu'ci-büz zürrâa li yeğyza bihimü'l-küffâr” *Allah kendileri sebebiyle inkarcıları öfkelenmek için onları böyle sağlam ve dirençli kılar.*

Beşinci alınlıkta:

“Va'dallahu'l-lezine âmenû ce amilu's-sâlihâti minhum mağfirate ve ecran azîm” *Allah, içlerinden salih amel işleyenlere bir bağışlama ve büyük bir mükafat vaad etmiştir.* yazılıdır.

Cami Girişi Doğu Kapısı Üzerindeki Yazılar

Caminin Süleymaniye Kütüphanesi tarafından girilen kapısının üzerinde “Selâmün aleykûm ketebe Rabbuküm 'alâ nefsihi'r-rahme” *Selâm olsun size! Rabbiniz kendi üzerine rahmeti (merhameti) yazdı.* (En'am 54) ayeti yazılıdır. Yazı, 65 x 290 cm ebadında olup, celi sülüsle yazılıdır.

Aynı kapının iç tarafında kapı üstünde yer alan celi sülüs yazıda ise “Kul yâ ibadiyellezîne asrafu alâ enfüsihum lâ taknatü min rahmeti'l-lah” *De ki: “Ey kendilerinin aleyhine aşırı giden kullarım! Allah'ın rahmetinden ümidinizi kesmeyin.”* (Zümer suresi 53) yazılı olup yazı 100

x 340. cm boyutlarındadır. Yıldız çerçevesinin içerisine ve siyah zemin üzerine sarı renkli mürekkeple yazılmıştır.

Caminin Haliç tarafından girilen kapısının üzerinde “Selâmün aleykûm bi-mâ sabertüm fe-nî’me ‘ukbe’d-dâr” *Sabretmenize karşılık selam sizlere. Dünya yurdunun sonucu (olan cennet) ne güzeldir!* (Ra’d suresi 24. ayet) ayeti yazılıdır. Celî sülüs yazının ölçüleri 65 x 290 cm’dir.

Aynı kapının iç tarafında ise “İnna’llahe yağfiru’z-zünube cemi’a hüve’l-gafûru’r-rahîm” *Şüphesiz Allah bütün günahları affeder. Çünkü O, çok bağışlayandır, çok merhamet edendir.* (Zümer suresi 53) ayeti mevcuttur. Yazı, 100 x 340 cm boyutlarında yazılmıştır. Yazının altında 1286/1869 tarihiyle beraber “*Abdül Fettah ser-sikkekinân*” imzası görülmektedir. İmzasında sikke (para) ressamlarının başı olduğunu belirten Abdül Fettah Efendi’nin ketebesini sadece buradaki levhada mevcuttur.

Mihrap Yazıları

Mihrabın üzerinde celî sülüs yazı çeşidiyle 115 x 250 cm ölçülerinde “Kullema dehale ‘aleyha Zekerîyye’l-mihrâb” *Zekerîya ne zaman bulunduğu mihraba girdiyse onun yanında bir yiyecek buldu.* (Âl-i İmran: 37)” ayeti yazılmıştır. Nefti yazı zemini üzerindeki harfler altın varaklıdır. Boşluklarda rûmî motifleri kullanılmıştır. Yazının çerçevesinin üzerine belli aralıklarla rûmî ve tepelik motifleri yerleştirilmiştir. “Mihrab” kelimesinin son harfi olan “be” harfinin, “Zekerîyya” kelimesindeki “kef” harfinin serenini kesmesi ilginç bir yazı detayıdır. Yazı, 90 x 230 cm ölçüsündedir.

“Fatîha suresi”, mihrabın sağ ve soluna yerleştirilen 210 cm çapındaki daireler içine celî sülüsle ikiye bölünerek yazılmıştır. Sağ taraftaki daire içinde 1-4. ayetler, sol taraftaki dai-

re içinde ise 5-7. ayetler bulunmaktadır. Yazının orta kısmı dikey harflerin uzatılmaları ile meydana gelen geometrik örgülerden oluşmaktadır. Harflerin gözü tabir edilen kapalı alanları turkuvaz mavi renkle boyanmıştır. Lâcivert zemin üzerine beyaz olarak yazılan yazılar 16. yüzyıl çinilerinin en kaliteli örneklerindendir. (Fotograf 5-6)

Mihrap duvarında dairevî Fatîha suresinin üzerinde yine iki parçadan meydana gelen ve celî sülüs hatla “kelime-i tevhid” ibaresi yer alır. Çini üzerine nakşedilen ibare, koyu lacivert zemin üzerine beyazla yazılmıştır. Etrafı altın varak kaplı bir çerçeveden oluşmaktadır. Yazılar 140 x 165 cm ölçülerinde yazılmışlardır.

Mihrap sekisinin sağ ve solunda yer alan pencere üstlerindeki çini panolarda celî sülüs yazı ile lacivert zemin üzerine beyaz ile yazılmıştır. Bu panolar son cemaat yerindeki çini panolarla aynı ölçülerdedir. 80 x 270 cm ölçülerindeki yazıların çevresindeki desenler de aynı şekildedir.

Minberin sağındaki pencere üstündeki alınlıkta “Yâ benî Âdeme huzû zînetekûm ‘inde külli mescid” *Ey Ademoğulları! Her mescitte ziynetinizi takının (güzel ve temiz giyinin).* (Araf 31) ayeti celî sülüsle yazılmıştır. Sol tarafta “Kaale’l-lahu teâla ve enne’l-mesâcide li’l-lahi fe lâ ted’û ma’allahi ehada” *Yüce Allah şöyle buyurdu: Şüphesiz mescitler, Allah’ındır. O halde, Allah ile birlikte hiç kimseye kulluk etmeyin.* (Cin 18) ayeti yine celî sülüsledir.

Pencere Kanatlarındaki Yazılar

Mihrabın sağ ve sol tarafındaki pencere kanatlarında ahşap üzerine kabartma olarak 9x 20 cm ölçülerinde dört adet celî sülüs yazı yazılmıştır. Yazılar nefti yeşil zemin üzerine varak altınla uygulanmışlardır. Kompozis-



Fotoğraf 5

yonun boş kalan kısımlarında çiçek motifleri yer almaktadır. Bu yazılar:

“Yâ Refi’ü’l-derecât” *Ey derecesi, makamı yüksek olan*, ve “Yâ Kadiyye’l-hâcât” *Ey ihtiyaçları karşılayan* dır. Mihrabın sol tarafındaki pencere kanatlarındaki yazılar ise “Yâ Hafıyye’l-eltâf” *Ey iyilik ve ihsanları gizli olan* ve “Neccinâ mimmâ nehâf” *Bizi korktuğumuz şeylerden emin eyle* ibareleridir.

Ana Kubbe

Büyük kubbenin ortasında Fâtır suresinin 41. ayeti celî sülüs ile yazılmıştır. Zemin rengi petrol mavisidir. Hatlar altın varak kullanılarak yazılmıştır. Daire şeklindeki kompozisyonun orta kısmında dikey harflerin uzatılmasıyla meydana getirilmiş zengin bir geometrik örgü yer almaktadır. Yazının okunuşu şöyledir:

“İnnallahe yümsiku’s-semavati ve’l-ard en tezula ve lein zaletâ in emsekuma min ehadin ba’dihi innehu kâne halimen gafura” *Şüphesiz Allah, gökleri ve yeri, yok olup gitmesinler diye (kur-*



Fotoğraf 6

duğu düzende) tutuyor. Andolsun, eğer onlar (yörüngelerinden sapıp) yok olur giderlerse, O’ndan başka hiç kimse onları tutamaz. Şüphesiz O, halîmdir (he-men cezalandırmaz, mühlet verir), çok bağışlayandır.

Kubbe yazısı, 800 cm çapındadır.¹² İç içe iki daireden meydana gelen kubbe kompozisyonunda yazı dıştaki 225 cm’lik dairevî bir alana yazılmıştır. Yazının iç kısmında dikey harflerin uzatılmasından meydana gelen örgülü kompozisyonun çapı ise 350 cm’dir.

Minber

Minber aynasında nefli yeşil zemin üzerine celî sülüs hatla ve altınla “Lâ ilâhe illallah Muhammeden Resulullah” *Allah’tan başka ilah yoktur. Muhammed, O’nun kulu ve elçisidir.* yazılıdır. Muhtemelen son dönemlerde yapılan restorasyonlarda işinin ehli olmayan kişilerce yapılan yanlış uygulamalardan ötürü sanat eseri olma özelliğini kaybetmiştir. Yazı 30x100 cm lik bir alan içerisine yazılmıştır.



Fotoğraf 7

Yarım Kubbe Yazıları

Mihrap Üstündeki Yarım Kubbe

Yazısı: Mihrap üzerindeki yarım kubbenin içine siyah zemin üzerine celî sülüs yazı karakteriyle ve altın varakla: “İnnî veccehtü vechiye li’llezî fatara’s-semavative’l-ard hanifen ve mâ ene mine’l-müşrikîn” *Ben Hakk’a yönelen birisi olarak yüzümü, gökleri ve yeri yaratana döndürdüm. Ben Allah’a ortak koşanlardan değilim.* (En’am 79) ayeti yazılmıştır. Yazının çapı 580 cm’dir. Yazının ortasındaki geometrik örgünün çapı ise 200 cm’dir. Merkez ile yarım dairenin yüksekliği 250 cm dir.

Cümle Kapısı Üstündeki Yarım Kubbe Yazısı: Caminin ana giriş kapısı üzerindeki diğer yarım kubbede ise, yine siyah zemin üzerine altın varakla celî sülüs yazıyla “Yâ eyyühellezine amenu’r- rûku ve’s-cudü vabüdui rabbekum ve ef’alu’l- hayrele allekum tüflihun” Ey iman edenler, rükû edin, secde edin, Rabbinize kulluk edin ve hayır işleyin ki kurtuluşa

eresiniz. (Hac 77) ayeti yazılıdır. Ölçüleri diğer yarım kubbe ile aynıdır.

Çeyrek Kubbe Yazıları

Yarım kubbelerin yanlarında yer alan çeyrek kubbelerin içindeki celî sülüsle yazılan yazıların çapları 300 cm , orta kısımda yer alan geometrik örgülü alanın ölçüsü ise 100 cm dir. Yazının ortadaki genişliği ise 150 cm dir. Çeyrek kubbelere yazılan ayetler aşağıdaki gibidir:

Mihrabın sağındaki çeyrek kubbede “Ve li’l-lâhi’l-maşriku ve’l-mağrib fe eynemâ tüvellû fe-semme vechullah” *Doğu da, Batı da (tüm yüzü) Allah’ındır. Nereye dönerseniz Allah’ın yüzü işte oradadır.* (Bakara 115) ayeti yazılıdır.

Mihrabın solundaki çeyrek kubbede “Kul emera rabbi bi’l-kısti ve ekümü vücuheküm inde külli mescid” *De ki: “Rabbim adaleti emretti. Her secde yerinde yüzlerinizi (ona) doğrultun.* (Araf 29) ayeti yazılıdır.

Fotoğraf 8



Ana giriş kapısının sağındaki çeyrek kubbede “İnne’s-salâte tehi ani’l-fahşa ve’l-münker” *Çünkü namaz, insanı hayasızlıktan ve kötülükten alıkor.* (Ankebut 45) ayeti,

Ana giriş kapısının üstündeki çeyrek kubbede ise “Ve le zikru’l-lahi ekber vallahü ya’lemu tesnaûn” *Allah’ı anmak (olan namaz) elbette en büyük ibadettir. Allah yaptıklarınızı biliyor.* (Ankebut 45) ayeti yazılıdır. Bu yazının ölçüsü diğer çeyrek kubbelerden farklıdır. Yazı çapı 200 cm iken yazının ortadaki genişliği 100 cm dir.

Ana giriş kapısının solundaki çeyrek kubbede “Ütlü mâ ühiye ileyke mine’l-kitâbi ve akimi’s-salate” *(Ey Muhammed!) Kütaptan sana vahyolunam oku, namazı da dosdoğru kıl.* (Ankebut 45) ayeti yazılıdır.

Cami Yazı Takımları

Mihrabın üzerinde yer alan pandantiflerdeki dairelere **Allah, Muhammed** isimleri, fil payelerin üzerindeki dairelere **Ebubekir, Ömer, Osman, Ali** isimleri, giriş kapısının üzerinde yer alan pandantiflere **Hasan, Hüseyin** isimleri yazılmıştır. Bu yazılar celi

sülüsle yazılmış olup, dairelerin çapları 240 cm dir ve çerçvelidirler. Allah, Muhammed, Hasan ve Hüseyin isimlerinin yazılı olduğu levhalarda yer yer dökülmeler vardır.

Pendantifler: Fil payelerden kubbeye geçiş kısmındaki pandantiflerde (aslan göğsü de denir) yer alan yazılar celi sülüs hatla yazılmış olup, çapları 500 cm’dir. Pandantiflerdeki yazılar daire formun içinde dört defa tekrarlanarak yazılmışlardır. İç içe iki daireden oluşan yazıların zemini dıştaki dairede siyah, içteki dairede beyazdır. Daireler kalın bir turuncu renkle ikiye ayrılmışlardır. Pandantiflerde aşağıdaki ayetler yer almaktadır:

Sağ ön taraftaki fil payede yer alan pandantif üzerinde “Kul küllün ya’melü ‘alâ şâkiletih” *De ki: “Herkes kendi yapısına uygun işler görür. Rabbiniz, en doğru yolda olanı daha iyi bilir.”* (İsra 84) ayeti yazılıdır. Dıştaki daire içine dört defa tekrarlanarak “Kul küllün ya’melü‘alâ” içteki daireye dört defa dönerek tekrarlanan “şâkiletih” ibaresi yazılmıştır. Kompozisyonun ortasında kalan kare boşluğa makûlî kûfî hatla “Allah” lafzı yazılmıştır.

Sağ arka taraftaki fil payede yer alan pandantif üzerinde “Ve hüve alâ külli şey’en vekîl”



Fotoğraf 9

O, her şeye vekîldir. (Zümer 62) ayeti ve orta kısımdaki daire içinde dört defa “Sadakallahü'l-azîm” *Yüce Allah doğru söyledi.* yazılıdır. “El-azîm” ibaresi makilî kûfî hatla yazılmıştır. (Fotoğraf 9)

Sol ön tarafta yer alan pendentif üzerinde “Ve mâ tevfikî illâ bi'llah” *Başarım ancak Allah'ın yardımı ile.* (Hud 88) ayeti dört defa tekrarlanarak yazılmıştır. İçteki daireye “Lil-lah” ibaresi yazılmıştır. Merkeze makilî kûfî hatla tekrar etmeden ve döndürülerek “Celle celâlehü” *O'nun şanı yücedir.* ibaresi yazılmıştır. (Fotoğraf 10)

Sol arka tarafta yer alan pendentif üzerinde “Kulî'llâhu halîku külli şey'in ve hüve'l-vahidü'l-kahhar” *De ki: “Her şeyin yaratıcısı Allah'tır. O, birdir, mutlak hakimiyet sahibidir.”* (Ra'd 16) ayeti yazılıdır. Dıştaki daire içine dört defa tekrarlanarak “Kulî'llâhu halîku külli şey'in” ibaresi ve içteki daire içine ise yine aynı sayıda “Ve hüve'l-vahidü” ibaresi yazıl-

mıştır. Dairenin merkezinde makilî kûfî hatla tek olarak “el-Kahhâr” ibaresi yazılmıştır.

Yan Duvarlar: Abdülfettah Efendi tarafından mihrap üzerindeki Fatiha suresi örnek alınarak yazılan fil payeler üzerinde celi sülüs hatla yazılan “Fatiha” surelerinin ölçüleri 200 cm dir. Etraflarında altın çerçeveler vardır. Birinci daire kompozisyonunda 1 ile 4. ayetler, ikincide ise 5 ile 7. ayetler yazılıdır. Karşılıklı fil payeler üzerinde dört parçadan meydana gelen iki adet “Fatiha suresi” yer alır. (Fotoğraf 11)

Yan duvarlarda sütunlu kemerlerin üzerinde “Tevbe” suresinin 112. ayeti, ölçüleri 100 x 370 cm olan dikdörtgen form içerisine celi sülüs hatla dört parçaya bölünerek yazılmıştır.

Sağ arka taraftaki yan duvarlar üzerindeki dikdörtgen içinde “Kaale tebareke ve teala et-tâibûne'l-'abidûne” *Yüce Allah buyurdu ki , bunlar; tövbe edenler, ibâdet edenler,*

Fotoğraf 10



Fotoğraf 11



Sağ ön taraftaki yan duvarlar üzerindeki dikdörtgen içinde “El-hâmidûne’s-sâihûne’r-ra-kiûnes-sâcidûne” *hamdedenler, oruç tutanlar, rükû’ ve secde edenler,*

Sol ön taraftaki yan duvarlar üzerindeki dikdörtgen içinde “El-amirûne bi’l-ma’rûfi ve’n-nahûne ani’l-münker” *iyiliği emredip kötülükten alıkoyanlar,*

Sol arka taraftaki yan duvarlar üzerindeki dikdörtgen içinde “Ve’l-hafizûne lî-hudûdî’l-lâh ve beşşir’i-lmüminîn” *ve Allah’ın koyduğu sınırları hakkıyla koruyanlardır. Mü’minleri müjdele,* yazılıdır.

Yan duvarlar üzerinde çapları 150 cm olan daire formlarının içine Allah’ın isimlerinden oluşan kompozisyonlar yazılmıştır. “Yâ Fetâh” ibaresi daire formun içinde sekiz defa tekrarlanarak yazılmıştır. Diğer altı isim ikişerli olmak üzere daire formunun içine dönüşümlü olarak dörder defa tekrarlanarak yazılmıştır. Yazılar siyah zemin üzerine altın varak kullanılarak uygulanmıştır. Daire formun merkezi, ibarelerin içinde geçen dikey harflerin uzatılarak birbirlerinin altından ve üstünden geçmesiyle oluşturulan geometrik

örgülerden meydana getirilmiştir. Celî sülüsle yazılan yazılar şunlardır:

Sağ yan duvar üzerindeki dairelerden sağdakinde “Yâ Câmî”, Yâ Mânî” *Ey bir araya getiren, Ey engelleyen*, sağ yan duvar üzerindeki dairelerden soldakinde “Yâ Fettâh” *Ey açtıkça açan / fetih nasip eden*, sol yan duvar üzerindeki dairelerden sağdakinde “Yâ Hannân, Yâ Mennân” *Ey acıyan, ey bahşeden*, sol yan duvar üzerindeki dairelerden soldakinde “Yâ Setâr, Yâ Gaffâr” *Ey örten, ey bağışlayan* yazılıdır.

Müzeyyen Pencereleler

Mihrap sekisi üzerinde yer alan müzeyyen pencerenin içindeki yazının ölçüsü 35 x 85 cm dir. Sol ön cephe üzerinde yer alan müzeyyen pencereye “Ve eşrakatî'l-arzu bi-nûri Rabbihâ” *Yeryüzü, Rabbinin nûru ile aydınlanır.* (Zümer 69) ayeti celî sülüs hat kullanılarak renkli camlarla işlenmiştir.

Mihrap cephesinde çini üzerinde yer alan sağ taraftaki Fatıha suresinin üstündeki müzeyyen pencerede “Lâ ilâhe illâllah” *Allah'tan başka ilâh yoktur*; sol taraftakinde ise, “Muhammeden Resulüllah” *Muhammed O'nun kulu ve elçisidir* yazısı celî sülüsle yazılmıştır.

Minberin sağında üst taraftaki müzeyyen pencerede “Hüve'llezî ca'le's-şemse zıyâen ve'l-kamera nurâ” *O, güneşi bir ıstık (kaynağı), ayı da (geceleyin) bir aydınlık (kaynağı) kılan (dır).* (Yunus 5) ayeti okunmaktadır.

Müzeyyen pencerelerden sol üst taraftakinde orta kısımda “(Yâ) Fâliku'l-isbâh” *Ey tanyerini ağartan* (En'am 96) ibaresi celî sülüsle yazılmıştır.

Mihrabın üzerinde ortada yer alan diğer müzeyyen pencerede “Allahu nuru's-semâvâti ve'l-ard” *Allah göklerin ve yerin nurudur.* (Nur 35)



Fotoğraf 12

ayeti celî sülüs ile yazılıdır. Pencere 265 x 440 cm ölçülerindedir. (Fotoğraf 12)

Caminin ikinci katındaki pencerelerinin üstünde “Esmâ-i Hüsnâ” yani Allah'ın 99 ismi celî sülüs yazı karakteriyle yazılmıştır. Her bir yazı 55 x 140 cm lik ölçü içerisine on sekiz pafta şeklinde yazılmıştır. Zemini siyaha yakın yeşil renk olup, yazı altın varaklıdır. Bu yazıların yedi paftası sağ yanda yedi tanesi sol yanda 4 paftası da cümle kapısının üst kısmındaki pencere üstlerinde yer almaktadır.

Hünkâr Mahfeli

Hünkâr mahfeli, padişahın namaz kılması için ayrılmış özel bölüme verilen isimdir. Süleymaniye Camii'nde mihrap cephesinin sol tarafında sol duvara bitişik ve yerden yüksek-

çe kısım sultan için ayrılmış bölümdür. Bu bölümün de kendine göre küçük bir mihrabı vardır. Buradaki küçük mihrabın üzerinde celî sülüs yazıyla 40 x 135 cm ölçülerinde “Fe-nadethu’l-melâiketü ve hüve kaimün yusallî fi’l-mihrâb” *Mihrapta durup bu duayı ettiği sırada melekler kendisine (yani Hz. Zekeriyya’ya) seslenmişti.* (Âl-i İmran 38-39) ayetleri yazılmıştır.

Bu yazının sol tarafında ise yine celî sülüs ve 45 x 150 cm ölçülerinde “Kaale’n-nebiyyi sallallahü aleyhi ve sellem” *Salât ve selâm onun üzerine olsun, Hazreti Peygamber şöyle buyurdu yazılıdır.*

Levhalar

Hattat padişahlardan Sultan II. Mahmud imzalı “Hasbünallahü ve ni’mel-vekîl” Bize *Allah yeter, O ne güzel bir vekildir.* (Âl-i İmran 173) ayeti celî sülüs yazı ile yazılmıştır. Yazı 70 x 370 cm ölçülerindedir. Levhanın zemini siyahtır ve yazı altın varaktır. Müezzin mahfelinin üst kısmında ve fil payelerden sağ öndeğinde asılıdır. Bu levhanın bir eşi de Fatih Camii’nde bulunmaktadır.

Camide bulunan başka bir levha ise ön tarafta soldaki fil payede asılı, celî ta’lik hatla ve sarı renk kullanılarak yazılmış olan “Ve kefa billahi şehiden Muhammed resulallah” *Muhammed’in (sav) peygamber olduğuna Allah’ın şahitliği yeter* levhasıdır. Yazının hattatı Kadriizâde Mehmed Tahir’dir. 1221/ 1806 tarihli levha 85 x 320 cm ölçülerindedir.

Müezzin mahfelinin üst kısmında ve fil payelerden sağ öndeğinde II. Mahmud’un yazmış olduğu levhanın altında asılı levha celî sülüsle yazılmıştır ve yazısı Cumhuriyet dönemi hattatlarımızdan Hâmid Aytaç’a aittir. “Bilâl-i Habeşî – Radiyallahu anhu” ibaresinin yazılı

1374 / 1955 tarihli levha krem rengi kâğıda mürekkeple yazılmıştır. 65 x 145 cm ölçülerindedir.

Caminin Haliç’e bakan cephesinde Kanuni türbesi kapısının solundaki duvara ise celî sülüsle 100 x 110 cm ölçülerinde bir “Vav” harfi kazınmıştır. Hangi tarihte kazındığı bilinmeyen harfin duvarın tahrip olmasından dolayı baş tarafı iyi görünmemektedir. Harfin çanak kısımlarında da silik kısımlar mevcuttur.¹³

Sütun Bilezikleri

Şadırvan avlusunun etrafındaki sütunların tunç bileziklerinde sülüs hatla hakkedilmiş yazılar bulunmaktadır. Yazılar çok küçük şekilde ve kazınarak yazıldığı için dikkatli bakılmadığı sürece görülmeleri oldukça zordur. Evliya Çelebi “Seyahatnâmesi”nde beyaz avlu olarak adlandırdığı şadırvan avlusundaki sütunların bileziklerine yazılan yazılar hakkında şunları yazar: “Bu avlunun dört tarafında olan sütunların aşağı kısımlarında tunç bilezikler vardır. Evkaf tarafından hakkâk (oymacı) tarihçi vardır. Bütün büyük olayları, meselâ yangın, tahta çıkış, deprem ve halk ayaklanması gibi şeyler yazılmıştır ki acayip tarihli sütun parçalarıdır.”¹⁴

Caminin dışında bulunan Darü’z-ziyâfe’nin giriş kapısının üzerinde celî sülüs hatla 1332 /1914 tarihli ve Macid (Ayrıl 1891-1961) imzalı “Evkâf-ı İslâmiyye Müzesi” yazısı okunmaktadır. Bu yazı 25 x 100 cm Bu ibarenin üzerinde Hakkı (İ. H. Altunbezer 1873-1946) imzalı ve 1331 /1913 tarihli Sultan Mehmed Reşad tuğrası bulunmaktadır. Tuğra 33 cm lik daire içerisine yazılmıştır.

Darü’z-ziyâfe’nin sol tarafında yer alan Bi-marhâne’nin giriş kapısının üzerinde imza-

sız Sultan II. Abdülhamîd tuğrasının altında Nazîf (Bey 1846-1913) imzasını taşıyan 1305 / 1887 tarihli tokça celi sülüs ile “Matbaa-i Askeriyye” Askerî Matbaa ibaresi yer almaktadır. Yazının her iki tarafına simetrik olarak rûmîli kompozisyon işlenmiştir. Yazı ve işlemlerin zemini lâcivert renge boyanmıştır. 55 x 110 cm lik bir ölçü içine yazılan yazının üstündeki tuğra da 40 x 62 cm lik beyzi bir formun ortasındadır.

Tâbhane'nin iç avluya bakan iki kapısı üzerinde de yazılar bulunmaktadır. Kuzey kapısının iç avluya bakan kapısının üstündeki yazı üç bölüm halinde yazılmıştır. Mermer üzerine kabartma olarak işlenen yazının sağdan ilk bölümü üzerindeki hatlar günümüze gelememiştir. Ortadaki bölümün orta kısmı kırılmıştır ve yazının yazılmış olduğu mermerin üst kısımlarında on bir adet deliğin açıldığı ve sonradan sıvayla çirkin bir şekilde kapatıldığı görülmektedir. Bu bölümde celi sülüs hatla İnsan suresi 8. ayeti “ve yut'imû-ne't-ta'âme 'alâ hubbihî miskînen ve yetûmen ve esîren” – Onlar, kendi canları çekmesine rağmen yemeği yoksula, yetime ve esire yedirirler yer almaktayken bugün yazının son bölümü zorlukla okunmaktadır. Üçüncü bölümde ise “Sadakallahü'l-azîm” Yüce Allah doğru söyledi. yazılıdır.

Güney kapısı üzerindeki yazı da yine üç parça halindedir. Sağdan birinci bölümde celi sülüs hatla “Kaalallahu tebâreke ve teala” Yüce Allah buyurdu ki yazılıdır. Ortadaki bölüme İnsan suresi 9. ayeti “İnnemâ nut'imüküm li-vechi'llâhi lâ nurîdu minküm cezâen ve lâ şüküren” Biz sizi Allah rızası için doyuruyoruz; sizden ne bir karşılık ne de bir teşekkür bekliyoruz. yazılmıştır. Son bölüm “Sadakallahü'l-azîm” Yüce Allah doğru söy-

ledi. şeklindedir. Bu yazıların üzerinde de on adet delik açılıp sonra sıvayla kapatılmıştır.

Yazımızın başlarında değindiğimiz gibi Tâbhane'deki yazıların Karahisari'ye aidiyeti hakkında bazı rivayetler vardır. Gözlemlerimize göre buradaki yazıların da Hasan Çelebi tarafından yazılmış olduğu kanaatini taşımaktayız.

Kanuni Türbesi

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nin girişinde bulunan yazılar celi sülüs yazıyla lâcivert zemin üzerine varak altınla uygulanmıştır. Kasas suresi 88. ayetten bir bölüm yazılmıştır. “Kaalallahu sübhanehu ve tealâ Küllü şey'in hâlikün illa vechehü lehü'l-hükmü ve ileyhi türce'un sadakallahu'l-azîm” *Onun zattından başka her şey yok olacaktır.Hüküm O'nundur ve siz ancak O'na döndürüleceksiniz.* yazılmıştır.

Türbenin giriş kapısının kanatlarından sağdaki üzerinde sülüsle kabartma olarak “Lâ ilâhe illallah”, sol taraftakinde ise “Muhammeden resulullah” yazılıdır.

Türbenin içine kuşak yazısı olarak celi sülüsle çini üzerine “Bakara suresinin 255-258. ayetleri ile 259. ayetin bir bölümü” yazılmıştır.

Türbenin pendentiflerinde Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin isimleri çini üzerine celi sülüs yazıyla ve daire içine yazılmışlardır.

Türbe içinde yer alan sekiz adet sütun başlıklarında celi sülüs yazıyla yazılmış Esmâ-i Hüsnâ'dan Yâ Alîm, Yâ Basîr, Yâ Halîk, Yâ Semî, Yâ Kavî, Yâ Muhyî, Yâ Mümît ve Yâ Rezzâk isimleri okunmaktadır.

Türbedeki yazılar üzerinde imza olmamasına rağmen yazıların tavrından bu yazıların

da Hasan Çelebi tarafından yazılmış olduğunu tahmin ediyoruz.

Hürrem Sultan Türbesi

Hürrem Sultan Türbesi'nin giriş kapısının sağ tarafında çini üzerine mavi zemine beyaz olarak celi sülüs yazı çeşidiyle iki satır halinde “Lâ ilâhe illallah Muhammeden resulullah Sübhanallah ve'l-hamdülillah” yazılmıştır.

Türbenin giriş kapısının üzerine ise celi sülüs yazı ile mermer üzerine altın varakla “Lâ ilâhe illallah Muhammeden resulullah” ibaresi yazılmıştır.

Türbe kapısının solunda yine çini zemin üzerine sağ taraftakine benzer dikdörtgen alan içinde celi sülüsle “ve lâ ilâhe illallah vallahu ekber ve lâ havle ve lâ kuvvete illâ billahi aliyü'l-azîm” yazılıdır.

Türbenin giriş kapısının kanatları üzerinde sağdakinde “Lâ ilâhe illallah” soldakinde “Muhammeden resulullah” yazılıdır.

Türbe kapısının iç kısmında kapı üstünde iki satır halinde çini üzerine celi sülüs yazı çeşidiyle “Sübhane illallah ve'l-hamdülillah ve lâ ilâhe illallah vallahu ekber ve lâ havle ve lâ kuvvete illâ billah” yazılmıştır.

Kuşak yazısında Yusuf suresi 101. ayet ile Arapça dualar mevcuttur. Çini üzerine celi sülüs hatla yazılan yazı mavi zemin üzerine beyaz olarak yazılmıştır.

Türbenin kubbe kasnağına da celi sülüs hatla Bakara suresinin 255. ayeti, Âl-i İmrân suresi 18. ayeti ve 19. ayetin baş tarafı ve 26. ayeti ile Zümer sûresi 53. ayeti yazılmıştır. Ayet mermer üzerine hakkedilmiştir. (Fotoğraf 13)

Hürrem Sultan Türbesi'nde bulunan yazılarda diğer yazılar gibi Karahisarî ekolünde ya-

zılmıştır. Ancak yazılarda imza bulunmadığı ve kaynaklarda bu konuyla ilgili bir bilgiye rastlayamadığımız için yazıların kim tarafından yazıldığı bugün için meçhulümüzdür. Yazıların Hasan Çelebi yahut hocası Ahmet Karahisarî tarafından yazılmış olması kuvvetle muhtemeldir.

Mimar Sinan'ın Türbesi

Cami dışındaki yazılardan biri de Mimar Sinan'ın türbesi üzerinde 50 x 250 cm ölçülerindeki kitabesi on beş paftadan oluşmaktadır. Zemini mermer rengi olan kitabenin harfleri altın varaklıdır. Celi sülüs ile yazılan yazılan kitabede şair Sâî Çelebi'nin sözleri okunmaktadır:

Ey eden bir iki gün dünya sarayında mekân

Cây-i asayiş değildir âdeme mülk-i cihân

Hân-ı Süleyman'a olub mi'mar bu merd-i güzîn

Yapdı bir câmi' verir Firdevs-i a'lâdan nişân

Emr-i şâhiyle kılub su yollarına ihtimam

Hızır olub âb-ı hayâtı 'aleme kıldı revân

Çekmece Cisri'ne bir tâk-ı mu'allâ çekdi kim

'Aymıdır âyine-i devrânda şekl-i Kehkeşân

Kıldı dört yüzden ziyâde mescid-i 'âli binâ

Yapdı seksen yerde câmi' bu 'aziz kârdân

Yüzden artuk 'ömür sürdi 'akıbet kıldı vefat

Yatduğu yeri Hüdâ kılun bağ-ı cinân

Rıhletinün Sâ'î-yi da'î didi tarihini

Geçdi bu demde cihandan pîr-i mi'maran Sinân 996 / 1587

Ruhiyçün Fâtiha ihsan ide pîr ü civân

Süleymaniye Camii ve Külliyesi, mimarîsiyle bütünleşen yazılarıyla bir dönemin simgesi olmuştur. Mimari ve geleneğe bağlı sanatların zirveye ulaştığı 16. asrın yazı zevkini gözler önüne seren Hasan Çelebi'nin yazıları 19. yüzyılda Abdülfettah Efendi tarafın-

dan tazelenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Süleymaniye Camii, muhteşem Süleyman devrinin hüsn-i hat örneklerinin sergilendiği harikulade bir âbide-mâbed-mekân olarak görülmeye değer bir şaheserdir.



Fotoğraf 13

Notlar ve Kaynaklar

Notlar

1. DERMAN, U., “Süleymaniye Camii’nde Hat Sanatı”, *Mimarî Mirasın Bugünü*, IRCICA Yayını, İstanbul 1996, s. 304.
2. DERMAN, U., *Osmanlı Celî Hattında Klasik Kavramı*, Sanat ve Klâsik, İstanbul 2006, s. 13.
3. ALPARSLAN, A., *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 58, DERMAN, U., *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, s. 8, RADO, Ş., *Türk Hattatları*, İstanbul, tarihsiz, s. 69, SERİN, M., *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999, s. 111, ÖZ, T., *İstanbul Camileri*, C. 1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 1987, s. 132.
4. Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*: İstanbul, (Hazırlayanlar: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı), C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 113.
5. SUYOLCUZÂDE, M. N., *Devhatü’l-Küttâb*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1942, s. 9-10.
6. NEFESZÂDE, *Gülzâr-ı Savab*, (Tertip ve tashih Eden Kilisli Muallim Rifat), Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1938, s. 21, 60.
7. MÜSTAKİMZÂDE, *Tuhfe-i Hattatın*, Devlet Matbaası, İstanbul 1928, s. 94.
8. SÖNMEZ, Z., *Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988, s. 50, SAATÇİ S., *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2005, s. 66, 67, 128, *Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı - Tezkiretü’l-Bünyan ve Tezkiretü’l-Ebniye*, (sadeleştirme: Hayati Develi), Koçbank Yayınları, İstanbul 2002, s. 71, 152.
9. BARKAN, Ö. L., *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, C. I, Ankara 1972, s. 184, 187.
10. ÇULPAN, C., “İstanbul Süleymaniye Camii Kitabesi”, *Kanuni Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1970, s. 296.
11. Arapça kitabenin okunuşu ve çevirisindeki yardımlarından dolayı Sn. Mehmet Yılmaz ve Sn. Mehmet Akkaya’ya teşekkür ederim.
12. Süleymaniye Camii’nin hatlarının ölçülerinin tespitinde yardımlarını esirgemeyen Sn. Burak Barutçu, Sn. Ahmed Hamdi Bülbül ve Sn. Mine Özaltın’a teşekkür ederim.
13. Bu harfin varlığından haberdar eden Sn. Aziz Doğanay’a teşekkür ederim.
14. Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*: İstanbul, (hazırlayanlar Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı), C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 115

Kaynaklar

ALPARSLAN, Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.

_____, “XVI Yüzyıl İslâm Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988.

BARKAN, Ömer Lütfi, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, C. 1-2, Ankara 1972.

CANTAY, Tanju, *Süleymaniye Camii*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989.

ÇULPAN, Cevdet, “İstanbul Süleymaniye Camii Kitabesi”, *Kanuni Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1970, s. 291-299.

DERMAN, Uğur, “Kanuni Devrinde Yazı Sanatımız”, *Kanuni Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1970, s. 269-289.

_____, “Süleymaniye Camii’nde Hat Sanatı”, *Mimarî Mirasın Bugünü*, IRCICA Yayını, İstanbul 1996, s. 303-306.

Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*, (hazırlayanlar Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı), C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

ÖZSAYINER, Z. Cihan, “Süleymaniye Camii Yazıları”, *İlgi*, S. 54, Yaz 1988, s.13-16.

SAATÇI, Suphi, *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2005, s. 66-128.

Sâî, Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı - Tezkiretü’l-Bünyan ve Tezkiretü’l-Ebniye*, (sadeleştirme: Hayati Develi - Samih Rifat), Koçbank Yayınları, İstanbul 2002.

SERİN, Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.

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

ÜLKER, Muammer, *Süleymaniye Camii’ndeki Karahisarî Yazıları*, Turing, s. 63, İstanbul 1978, s. 12-21.







KÜTÜPHANE



Dr. Nevzat KAYA

*“Ulu mâbed! Seni ancak bu sabah anlıyorum,
Ben de bir vârisin olmakla mağrurum”*

Yahya Kemal Beyatlı
(Süleymaniye’de Bayram Sabahı)

Kültürümüzün ana kaynaklarından olan yazma ve Arap harfli kıymetli matbu eserlerimizin büyük bir kısmının bir arada toplandığı yerdir Süleymaniye kütüphanesi.

Fas’tan Hindistan’a,Belgrat’dan Orta Asya’ya, Kazan’dan Yemen’e kadar uzanan geniş coğrafyada bin yıldan bu tarafa yazılan, istinsah edilen, ciltlenip kitap hâline getirilen yazma eserler, meraklıları tarafından alınıp satıldı, elden ele dolaştı. Nihayet hakiki dostları kütüphane kurucularının elinde rahat edecekleri mekânlarına kavuştular, kütüphaneler oluşturdular.

Kütüphanelerin ilk olarak medrese, câmi, tekke, türbe ve muallimhanelerde kurulduğunu (İsmail E. Ünsal, s. XIII) görüyoruz. Daha sonra onyedinci asrın ikinci yarısında Köprülü Kütüphanesi’yle birlikte Atıf Efendi,Ragıp Paşa gibi müstakil kütüphaneler kurulmuştur. Milletimizin ilim ve irfanına önemli ölçüde hizmet eden bu kuruluşların tamamına yakını vakıf kütüphaneleridir. Büyük bir kısmı İstanbul’dadır.Ancak Anadolu’da çeşitli vila-

yet, ilçe ve köylerde de vakıf kütüphaneleri kurulmuştur.

Osmanlı devletinin son zamanlarında bu kuruluşlar, kendi binalarını, içlerinde bulunan kitapları koruyamaz hâle geldi. Bir kısmının çatı ve kubbe kurşunlarının su sızdırması sebebiyle kitaplar rutubetli ortamlarda, sağlıklı şartlar içinde kalır oldu.

Evkaf Nezareti,hastalanıp yok olma tehlikesiyle baş başa kalan kıymetli eserleri, koruyabilmek ve kendilerinden daha kolay istifade edilebilmesini sağlayabilmek gayesi ile çeşitli semtlerde kurulmuş olan kütüphaneleri merkezi bir yerde bulunan binalardan birine toplamayı kararlaştırdı. Bir kısım kitaplar, Sultan Selim de Medresetü’l- Mütchassısın’a nakledilir. (İlmiye Salnamesi, s. 191).Yine de bina aramaya veya yeni bir bina yapma arayışlarına devam edilir.Hatta Sadrazam Âli Paşa’nın Mercan’da yanan konağının arsası üzerine modern bir kütüphane yapılması düşünülmüş,ancak mali imkansızlık sebebi ile bu arzu gerçekleştirilememiş. (Dener, s. 31) Arayışlar sonunda kitapların Süleyma-

niye medreselerinde toplanmasına karar verilir. Medresetü'l- Mütchassısın'a götürülen kitaplar Süleymaniye Camii içindeki kitaplar ile birlikte Külliye'nin ikinci medresesine getirilir. Böylece 1918 yılında daha, sonra adı "Süleymaniye Kütüphanesi" olacak olan, "Süleymaniye Umumi Kütüphanesi" (Ergin, s. 350) adı altında hizmete başlayan yeni bir kuruluş meydana gelir. Kurulan kütüphaneye Süleymaniye isminin verilmesinde, içerisinde bulunduğu Süleymaniye külliyesi medreselerinin tesiri olduğu gibi, cami'nin içerisinde gelen ve kütüphanenin çekirdeğini oluşturan Süleymaniye koleksiyonunun da büyük payı vardır.

Süleymaniye Külliyesi'nin te'sisi sırasında külliye'de bir kütüphane bulunmamaktadır. Ancak vakfiyede "Medâris-i mezburâya kütüb tedârik olundukda Hâfız-ı kütüb ve kâtib-i kütüb vüzerâ-i izâm-i zevî'l- ihtirâm ma'rifetiyle ta'yin ve vazifeleri tebyîn oluna" (Kürkcüoğlu, s. 42) kaydından anlaşıldığına göre, kitab tedarik edildiğinde ilgili mütevellî tarafından kütüphane kurulup me'mur ta'yin edilecektir.

Külliye'nin 1557 yılında hizmete açılmasından sonra, cami'nin içerisinde biriken ve giderek çoğalan kitaplar Sultan I Mahmut (1730-1754) devrinde Sadrazam Köse Mustafa Bahir Paşa zamanında (1165/1751-52 yılında) cami içerisinde (Ayvansarayî, 1. s. 18) sağ taraf revak altı demir parmaklıklarla çevrilmek suretiyle ilk Süleymaniye Kütüphanesi kurulmuştur. Daha sonra 1918 yılında külliye'nin ikinci medresesine taşınmıştır.

Devr-i Hamidî Fihristleri diye meşhur olan seriden 1310/1892-93 yılında İstanbul'da basılan "Defter-i Kütüphane-i Süleymaniye" isimli eserde kütüphanenin tarih-i te'sisi 1280/1863-64 diye kayıtlı ise de, aynı fih-

ristin sonunda verilen "...hülasa defterinde muharrer olduğu vechiyle bin ikiyüz seksen tarihinde yazılıp kütüphanede bulunan deftere tatbiken..." ifadesinden anlaşıldığına göre 1280 tarihi kütüphanenin te'sis tarihi değil, deftere kitapların kayıt tarihidir. Bu kütüphane, zamanında Ayasofya, Fâtih, Galatasaray ve Nuruosmaniye gibi kütüphaneler kuran kültür ve kitabı çok seven Sultan I. Mahmut devrinde kurulmuş olmalıdır. Süleymaniye Kütüphanesi kurulurken cami'nin içerisinde var olan kütüphane külliye'nin ikinci medresesine nakledilir. Bununla birlikte daha önce Sultan Selim de Medresetü'l- mütchassısına nakledilmiş olan Âşır Efendi, Beşir Ağa, Çelebi Abdullah Efendi, Çorlulu Ali Paşa, Damat İbrahim Paşa, Esat Efendi, Hafız Ahmet Paşa, Kılıç Ali Paşa, Lâleli, Mesih Paşa Molla Çelebi kütüphaneleri de buraya getirilmek suretiyle Süleymaniye Umumi Kütüphanesi kurulmuş olur.

İlk müdürü Musa Akyiyyit-zâde'dir. Kırım muhacirlerindendir. Kırım'da uzun süre öğretmenlik yapmıştır. Katanof Kütüphanesi'nin kataloğunu hazırlamıştır. İkinci müdür Cevdet Bey'dir. Daha sonra sırasıyla Sadullah Bey (927 yılına kadar), Zahir Hasircioğlu, 10 Ağustos 1927-26 Kasım 1937), Hazmi Tura (1937-47), Mustafa Köymen (1947- 1954) (Dener, s. 7), Halit Dener 1954- 1970), Nîmet Bayraktar (1970-1971), Muammer Ülker (1971-1996) müdürlük yapmışlardır.

Vakıflar tarafından idare edilen kütüphaneler, 1924 yılında çıkan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile Maarif Vekaletine bağlanınca, cami tekke ve medreselerde bulunan kitaplıklardan bazıları Süleymaniye Umumi Kütüphanesi'ne, diğerleri de kendi bölgelerine yakın, Eyüb'de Hüseyin Paşa, Çarşamba'da Murat Molla, Laleli'de Ragıp Paşa, Üsküdar'da



Süleymaniye
Kütüphanesi
Revak

Hacı Selim Ağa kütüphanelerine nakledilirler.

Kendi kitaplarına göre mütevazı ölçülerde yapılmış, bazılarında memur odaları dahi bulunmayan bu kuruluşlar, gelen kitaplar sebebiyle işlev göremez, kitapların bakımları yapılamaz hâle gelir. Bu ve benzeri olumsuzlukları ortadan kaldırabilmek için buralarda toplanan kütüphaneler Süleymaniye Külliyesi ikinci medresesine nakledilir. (Dener, s. 33)

Birinci medrese ise Hamdullah Subhi Tanrıöver'in Maarif vekilliği zamanında Halil Ethem Bey'in başkanlığında kurulan heyet marifetiyle Ankara Etnoğrafya Müzesi için biriktirilip hazırlanan müzelik eşya bir müddet burada saklanıyor. Ankara da Etnoğrafya Müzesi binasının yapımı tamamlanıp buradaki koleksiyon 1927 yılında Macar asıllı Prof. Meszaros'un nezaretinde Ankara'ya gidince o tarihten sonra birinci medrese de

Süleymaniye Kütüphanesi Müdürlüğü idaresinde hizmete giriyor.

Birinci medresenin güneye doğru uzantısında bulunan Sıbyan Mektebi ise 1957 yılında çocuk kütüphanesi olarak hizmete açılmış. (Dener, s. 14) Kısa zamanda alet ve edevatıyla teşkilatlanmış, zamanın en güzel çocuk kütüphanelerinden biri olarak uzun yıllar çevresindeki meskun ailelerin çocuklarına hizmet etmiş. Ne var ki seneler sonra çevresinin iskan durumu değişmiş. Çevre tamamen iş yerlerine dönüşünce, çocuk kütüphanesi işlevini kayıp etmiş ve 1980 yılında kapanmıştır.

Süleymaniye Kütüphanesi, Türk İslam kültürünün ana kaynaklarından olan yazma ve Arap harfli eski matbu eserleri bünyesinde barındıran, yerli ve yabancı araştırmacılara uluslararası düzeyde hizmet veren bir kuruluştur. İçerisinde irili ufaklı 131 koleksiyon ve bu kitaplıklarda 73.486 yazma, 49.494 adet Arap harfli eski matbu eser olmak üzere ta-



oplam 122.980 adet eser bulunmaktadır. Bunun dışında, Yeni Harfli Eserler, Yabancı Diller, Levha, Defter, Dosya ve Fotokopi bölümleri de mevcuttur. Kütüphanede bulunan koleksiyonlar ve kitap sayıları hakkında bilgi için (bkz: Ek 1)

Süleymaniye Kütüphanesi'nde halkın her kesiminden hayır sever insanların kitaplıkları bulunduğu gibi, Fâtih, Hamidiye, Sultan Ahmet, Ayasofya ve Lâleli gibi padişah kütüphaneleri de vardır.

Bu kütüphanelerde, cilt, tezhib, minyatür, hat ve ebru gibi geleneksel sanatlarımızın en güzel örneklerini görmek mümkündür. Yine bu kıymetli eserler içerisinde tarihi çok eski, müellif hattı, dünyada tek nüsha veya sultanlara ithaf edilmiş son derece kıymetli eşsiz yazmalar bulunmaktadır.

Bir kütüphanenin verimli hizmet görebilme şartlarından birisi de yetişmiş personeldir. Kütüphanelerin idaresi 3 Mart 1340 tarihli “Tevhid-i Tedrisat Kanunu” ile Maarif Vekaletine bağlanınca, zamanın idarecile-

ri personel konusunda bir takım çalışmalar yapmışlardır. Maddi imkansızlıklar içerisinde olan personelin (Hademe-i hayratın) ücretleri 70 ila 100 kuruş iken, 700 ila 1000 kuruşa çıkarılmış. Ayrıca mesleki bilgilerini artırabilmek için düzenlenen kursların ilki 15 Eylül 1341/ 15 Kasım 1925 tarihinde Süleymaniye Kütüphanesi'nde açılmıştır. Kursta İstanbul Üniversite Kütüphanesi müdürü Ethem Fehmi (Karatay) ve müfettiş Ahmet Tevfik Bey ders vermişlerdir. (Dedener, s. 21) Kurs için “1341 senesi 15 Eylülünde İstanbul da Süleymaniye Medresesinde İlk Defa Olarak Açılacak Kütüphanecilik Kursunun Müfredat Programı” ismiyle 1341 yılında İstanbul-Matbaa-i âmirede altı sahifelik programı basılmış. Bu programa göre dersler, İdare, Kataloglama Tarihi ve Kitabiyat konularında verilmiştir. (1341 senesi 15 Eylülünde İstanbul'da Süleymaniye medresesinde ilk defa olarak açılacak kütüphanecilik kursunun müfredat programı, İstanbul 1341); (Bu belge Sayın Turgut Kut Beyefendi'nin arşivinden te'min edilmiştir).

Süleymaniye Kütüphanesinin Bölümleri ve Bağlıları

Kataloglama ve Tasnif Bölümü: Kütüphanede bulunan eserlerin kitap arama fişleri çıkartılmış ve kutularına yerleştirilmiştir. Okuyucular, fiş kutularında yazar ismine, kitab adına ve konularına göre yerleştirilmiş fişlere bakmak suretiyle kitaplara ulaşabilmektedirler. Bu çalışmaların büyük bir bölümü yıllar önce kurulan tasnif komisyonları marifetiyle gerçekleştirilmiştir. Kütüphaneler Maarif Vekaleti'ne bağlanınca Süleymaniye Kütüphanesi'nde 1927 yılında bir tasnif komisyonu kuruluyor. Çalışmalarını ancak altı ay sürdürebilen bu komisyonun yerine daha sonra 2 Mart 1935 tarihinde İstanbul Üniversitesi'nde şarkiyat bölümünü kuran Alman Prof. Ritter'in başkanlığında tasnif komisyonu yeniden çalışmalarına başlar. İleriki yıllarda başkanları değişecek olan bu komisyonda Prof. Ritter'in yanı sıra Muallim Cevdet, Zahir Hasırcıoğlu, Prof. Mehmet Ali Ayni, Âtîf Tüzüner, Ferit Kam, Tahir Olgun, Sabri Kalkandelenli gibi konunun uzmanı seçkin şahıslar görev almışlardır. (Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogları, s. IV)

1952 yılına kadar çalışmış olan bu komisyon marifetiyle yazmaların ve içlerinde bulunan mecmuatü'r-resaillerin isim ve müelliflerinin doğru tesbit edilmesine çalışılmış, tesbit fişleri çıkarılmış, ayrıca İstanbul kütüphaneleri Türkçe Tarih, Coğrafya Yazmalar Kataloğu, Türkçe Divanlar Kataloğu gibi kataloglar hazırlanmıştır. (Dener, s.25)

Kütüphaneye satınalma veya bağış yoluyla kitab gelmeye devam etmektedir. Gelen kitapların işlemleri yapıldıktan sonra, yazmalar "Yazma bağışlara", Arap harfli matbular "Basma bağışlara", yabancı dilde olanlar "Yabancı diller" bölümlerine kayıtları yapıldıktan sonra araştırmacıların hizmetine sunulmaktadır.



Süleymaniye
Kütüphanesi
Mikro - Film
Servisi

dıktan sonra araştırmacıların hizmetine sunulmaktadır.

Gelen kitaplar bağış ve belirli bir sayının üzerinde olur ve istenir ise, bağış yapanın adına bölüm açılır, kitaplar yeni bölüme kayıt edilir. 2006 yılında, satın alınan eserlerin dışında , kütüphaneye üç koleksiyon daha gelmiştir. Dr. Fethi Güner 100 adet yazma 14 adet matbu, toplam 114 eser, Sami Benli 25 adet yazma 483 adet Arap harfli kıymetli matbu 65 adet latin harfli basma, toplam 573 adet eseri bağışlamışlardır. Ayrıca Divan edebiyatı müzesinde bulunan 245 adet kıymetli yazma koleksiyon da kütüphaneye nakledilmiştir. (Süleymaniye Kütüphanesi kitaplarına ait basılı kataloglar için bkz: Ek 2)

Mikro-film Bölümü: Bu servis 1950 yılında "Mikro-film ve Fotokopi Servisi"adı altında kurulmuştur. Mikro-film konusunda yurdumuzda kurulan ilk kuruluştur. Servis için Almanya dan getirilmiş o zamanın modern kamera, fotokopi, film yıkama, film kurutma ve tab cihazları ile çalışmalara başlanmıştır.



(Kuruluş esnasında ve daha sonra bu servis için alınan ve dışarıdan toplanan cihazlar ilerde kütüphanecilik müzesi açılır düşüncesi ile Süleymaniye Kütüphanesi'nde saklanmaktadır).

Kütüphanede bulunan kültür ve medeniyetimizin ilk kaynaklarını teşkil eden yazma eserlerimiz önemine binaen fiziki ortamda korunmalarının yanısıra bunların birer kopyalarının alınıp bir başka ortamda arşivlenmek suretiyle saklanması gereken kıymetlerdir. Ayrıca okuyucuların kütüphanedeki çalışmalarını, kitabın kendisinden değil de diğer bir kopyası üzerinden sürdürmeleri yazma eserlerimizin daha sağlıklı saklanmasına sebep olmaktadır. Bu düşünceden hareketle, çeşitli sebeplerden dolayı harap olmaya yüz tutmuş, bozulmak üzere olan yazmalar ve tek nüsha, müellif hattı, müellif sağ iken istinsah edilmiş, sultanlara ithaf edilmiş, tezhip, minyatür, cilt gibi sanat yönünden kıymetli eserlerden başlanmak suretiyle arşiv çekimleri sürdürülmüş.

O zamana göre hiçbir masraftan kaçınılmadan, cihazıyla, alet edevatıyla yetişkin personeliyle mükemmel evsafta kurulan ve çalışmalarına başlayan servise daha sonraki yıllarda aynı ihtimam ve duyarlılık gösterilmediği sebebiyle bu servisin arşivinde zamanımıza kadar 5.000 kitabın mikro-filmi arşivlenebilmiştir.

Kütüphaneye gelemeyen evinde çalışmak isteyen, İstanbul veya yurtdışında bulunup kütüphanenin kitaplarından faydalanmak isteyen okuyucularımızın istedikleri eserlerin mikro-filimleri hazırlanır ücreti karşılığında kendilerine ulaştırılırdı. Süleymaniye Kütüphanesi'nin dışında, İstanbul'da veya Anadolu'da bulunan yazma eser kütüphanelerimizden bir eserin mikro-filmi istendiğinde Bakanlığımızın izni ile eser bulunduğu kütüphaneden getittirilir. Serviste filmi çekilir. Bir nüshası arşive konur ikinci nüshası ise okuyucuya gönderilir idi. Yurt dışından istekte bulunan okuyucularımızdan ya ücreti



Süleymaniye
Kütüphanesi
Kitap Hastanesi

alınır veya kendi ülkesinde bulunan bir yazmanın mikro-filmiyle mübadele yapıldı.

Mikro-film çekimi maliyeti pahalı olması dolayısıyla arşiv istenilen seviyeye gelemediği gibi okuyucularımızda bu servisten arzu ettikleri ölçüde faydalanamadılar. Sıkıntının farkında olan ve bu işi daha ucuz ve daha hızlı bir sistemle yapabilmenin arayışına giren kütüphane idaresinin çalışmaları neticesinde 2002 yılında dijital kameralarla kitapların fotoğrafları çekilip bilgisayara aktarılacak suretiyle yeni bir arşiv oluşturmaya ve cd.lerle okuyucuya daha hızlı ve daha uygun maliyetle hizmet vermeye başlanmıştır.

Sayın Murat Ülker'in satın alıdirtıp gönderdiği cihazlarla ilk deneme çalışmalarını tamamlayıp çekime başlanıldığından birkaç ay sonra Evyap ailesinin ve bunların içinde merhume Mürüvvet Evyap'ın gösterdiği ilgi ve yardımlarla yedi kamerada iki vardiye ile 70.000 kitabın çekimi yapılmış çalışmalar hala devam etmektedir.

Yazma ve Nadir Eserler Restorasyon ve Araştırma Merkezi: Üzerlerinden uzun zaman geçmesiyle yorulan, yapraklarında oksitlenmeler, mantarlar oluşan böcekler tarafından tahrib edilmiş olan, veya kötü kullnımdan ötürü zarar görmüş yazma eserlerin onarımlarının yapılabilmesi için külliye'nin birinci medresesi içerisinde 1956 yılında "Cilt ve Patoloji Servisi" adıyla bir bölüm kurulmuştur.

Bu serviste Süleymaniye Kütüphanesi'nin kitaplarıyla birlikte İstanbul ve Anadolu'da bulunan bakım ve onarımı hemen yapılması gereken eserlerin, bakım ve tamirleri, servisin kapasitesi ölçüsünde yapıldı. Ayrıca bu serviste yurt içi ve uluslararası düzeyde çeşitli zamanlarda kurslar düzenlenmiş, yazma eser kütüphanelerine bakım ve onarım konusunda eleman yetiştirilmiştir. Kültür Bakanlığı ihtiyaçları karşılamakta güçlük çeken bu servisi, büyütme yeniden organize etme kararı aldı. 1990 yılında ihaleye verilmek suretiyle teşekkül ettirilen heyet, Amerika ve Avrupa'ya giderek oradaki konuyla ilgili merkez-



leri dolaşmış, incelemerde bulunmuştur. Bu heyet tarafından “Yazma ve Nadir Eserler Patoloji ve Restorasyon Araştırma Merkezi ile” “Yazma ve Nadir Eserler Restorasyon Merkezi” hakkında hazırlanan fizibilite raporu Bakanlığa sunulması üzerine, zamanın yetkilileri İstanbul da arsa araştırması yapmış nihayet Süleymaniye Kütüphanesi çevre duvarları içerisinde Zarifi Bey konağının bulunduğu arsa üzerine binanın yapılmasına karar verildi ve 1992 yılında inşaatla başlandı. Bina yapımı devam ederken laboratuvarlarda kullanılacak cihaz, alet ve edevat alınıp hazırlandı. Cilt ve Patoloji Servisi ve yeni alınan cihazlar 2000 yılında yeni binaya taşındı. Laboratuvarlarda alet ve edevat yerleştirildi. Ancak 2006 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı’na sağlanan kadrolar ile teknik çalışmalara başlanabilmiştir. Bu konuda Bakanlık, İrcica ve Unesco’nun ortaklaşa yürüttüğü bir çalışmanın yanısıra; Bakanlık, Tübitak, Marmara ve İstanbul Üniversiteleri ortaklığında ikinci bir proje çalışması daha devam etmektedir.

Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu (TÜYATOK) İstanbul Şubesi: Türkiye yazmaları toplu kataloğunun merkezi Ankara’dadır. Süleymaniye Kütüphanesi’nde 1979 yılında bir şubesi açılmıştır. Bu merkezde Türkiye’de bulunan bütün yazmaların kataloglarının yapılması hedeflenmiştir. Neşredilen kataloglarda koleksiyonlarda bulunan yazmalar konularına göre sıralanmış, her koleksiyon cildinin sonunda yazar ve kitab adı indeksi verilmektedir. Katalogların hazırlanması il isimleri alfabetik sırasına göre yapılmaktadır. 1995 yılına kadar 18 kütüphanenin kitap kataloğu neşredilmiştir. Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü bünyesinde sürdürülen bu çalışmalar 1995 yılından sonra Milli Kütüphane tarafından yürütülmüştür. Bu seriden Süleymaniye Kütüphanesi yazmalarına ait; Ali Nihat Tarlan, Giresun, Antalya Tekelioğlu, Amca-zâde Hüseyin Paşa-Hekimbaşı Musa Nazif Efendi ve Âşir Efendi yazmalarının katalogları neşredilmiştir.



Hamidiye
62'den Cilt

Süleymaniye Kütüphanesi, bağlı kütüphanelerdeki eser sayısı şöyledir;

	Yazma	Basma	Toplam
Atıf Efendi	3.228	24.737	27965
Hacı Selim Ağa	2.887	1.587	4.474
Köprülü	2.775	827	3.602
Nuruosmaniye	5.053	2.660	7.713
Ragıp Paşa	1.274	11.259	12.533

Süleymaniye Doğum ve Kadın Hastalıkları Hastahanesi

Tıp Medresesi: Süleymaniye Külliyesi'nin ikinci medresesi kuzeye doğru uzantısında yer alan Tıp Medresesi binasında, İstanbul Belediyesi'ne bağlı "Belediye Sağlık Merkezi" hizmet veriyordu. Tıp medresesinin yanında, şehrin ileri gelenleri bir Doğumevi yapılmasına ihtiyaç duyarlar. İstanbul vali ve belediye başkanı Dr. Lütfi Kırdar tarafından

temeli atılan Süleymaniye Doğum Evi inşaatı 23 Nisan 1949 tarihinde tamamlanmış. 24 Aralık 1948 tarihinde çarşamba günü kullanımı hastahane yetkililerine teslim edilmek suretiyle 50 yataklı doğumevi hastahanesi hizmete açılmış olur. (Vali ve Belediye Başkanlığının 23 .11. 1948 gün ve 5185 sayılı yazıları, hastahane arşivi)

Sadece doğumevi olarak kukllanılan hastahanenin bitişiğinde Belediye ve Özel idarenin izniyle hazineye ait olan arsa üzerine hayır sever yuttaşımız Refia Tanır hanımefendi tarafından 25 yataklı ikinci bir bölüm daha inşa ettirilmek suretiyle hastahane nizamına sokulmuş.

1956 yılında Galip Tekyeli tarafından eşi Şeyda Tekyeli hanımefendinin adına 25 yataklı üçüncü bir bölüm daha inşa ettirilmiş. Böylece Süleymaniye Doğumevi 100 yataklı bir sağlık kuruluşu hâline gelmiş.



Süleymaniye Doğumevi Kalkındırma Derneği vasıtasıyla hastahanenin genişletilmesi yolunda birtakım çalışmalar daha yapılmış, hastahanenin yanında 2190 m² arsa temin edilmiş, bedeli ödenmiş, mülkiyeti Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı na intikal ettirilmiş ise de yapımı henüz gerçekleştirilememiş.

Tıp merkezinde hizmet veren Belediye Sağlık Merkezi'nin hemen yanbaşıda gittikçe büyüyen, serpilip gelişen bir hastahane meydana gelince, İstanbul belediyesince sağlık merkezi, ihtiyac duyulan bir başka semte 1975 yılında nakledilir. (17. 3. 1975 tarihli devir teslim tutanağı, hastahane arşivi)

Tıp medresesi Süleymaniye Doğum ve Kadın Hastalıkları Hastahanesi yetkilileri ile Vakıflar Bölge Müdürlüğü arasında 1975-80 yılları içerisinde yapılan karşılıklı yazışmalar

sonunda 1981 yılında hastahanenin kullanım alanına dahil edilir.

Kuruluşunda Tıp medresesinin yanında, 50 yataklı doğumevi olarak hizmete başlayan kuruluş, bu gün, Tıp medresesi ile birlikte; Doğum servisi, Aseptik servisi, Septik servisi, Ameliyathaneler, Biyokimya, Hormon, Mikrobiyoloji, Patoloji laboratuvarları, Çocuk, Aile planlaması, Menopoz, İfertilite, ebe, Jinekoloji poliklinikleri ve Tüp bebek merkezi bölümleri ile, 60 yatakla normal ve müdahaleli doğum vakalarına, 35 yatakla kadın hastalıkları ve cerrahi vakalarının tedavisine, 15 yatakla septik, erken doğum ve düşük tehdidi altındaki hastaların tedavisine hizmet veren bir sağlık kuruluşumuz hâline gelmiştir.

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (Evkaf-ı İslâmiyye Müzesi)

Darü'z-ziyafe: İlk ve orta çağ kalıntılarını Arkeoloji Müzesi çatısı altında toplayan Hamdi Bey, müzede çalışmalarını sürdürürken, İslâmî devre ait olan eserleri de Çinili Köşk'te bir araya getirmeye çalışıyormuş. Türk milletinin sosyal yaşantısının odak noktasında yer alan, cami, mescit, tekke ve türbelerde Türk-İslam kültür ve sanatını temsil eden kıymetli halı, malzeme ve yazma eserler müzelerde sergilenmesi gerekirken, her biri bir başka yerde yeteri kadar ilgi, bakım ve ihtimamdan uzak bir halde idi. (Kerametli, s. 7) Bu kültür varlıklarımızın bir araya getirilip bakım ve tamirlerinin yapıp sergilenmesi ve korunmasına ihtiyac vardı. Hatta bu konuda geç kalınıyordu.

Şeyhülislam Ürgüplü Suat Hayri Efendi ülkenin her yerinde bulunan vakıf binalarına hediye edilmiş kıymetli müzelik eşyayı İstanbul'da toplatır. 1.225 parça halı ve yazma eser bir araya getirilir. (Kerametli, s. 7) Esrelerin



Halet Efendi
612'den
minyatürlü
sayfa



korunması, tasnif ve sergilenebilmesi için uygun bina aranır. Hatta ayrı bir binanın yapımı düşünülmüş, ne var ki ekonomik şartlar buna elvermediğinden daha önce yapılmış uygun binalardan birinin müze olarak kullanılmasına karar verilir. Seçilen Süleymaniye Külliyesi'nin Darü'z-ziyafe binasında müzenin açılış öncesi çalışmaları yapılır. Dolap ve vitrinler yaptırılır. Halı ve kilimler onarılarak sergilenecek duruma getirilir.

14 Nisan 1330/27 Nisan 1914 tarihinde "Evkaf-ı İslamiye Müzesi" adı altında müzenin açılışı yapıldı. (Ergin, s. 6); (Can Kerametli-Zahir Güvemli, Türk ve İslam eserleri müzesi, s. 7; Nazan Ölçer, Türk ve İslam eserleri müzesi, s. 16) Devlet erkanının da ilgi gösterdiği açılışa Veliahd Yusuuf İzzettin Efendi, Sadrazam Sait Halim Paşa, yüksek devlet erkanı, yabancı sefirler katıldılar.

Müzenin ilk müdürü, 29 Ocak 1914-16 Mart 1919 tarihleri arasında görev yapmış olan Ahmet Hakkı Bey dir.

Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin açıldığı yıl 1914 de müzeye bağlı olarak "Medresetü'l- Hattatın" adıyla bir de okul açılır. Ünlü hattatlar bu okulda ders verirler. Yazı ve tezhib alanının da sanatkarlar yetişir. Cumhuriyet döneminde Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile okul lağvedilir. (Ölçer, s. 16)

Müze koleksiyonunda halı ve el yazması eserler olmak üzere önemli iki bölüm bulunmaktadı. Anadolu'nun çeşitli yöresinden toplanmış hahların adet ve kalite zenginliği, zaman ve yöreye göre, zorlanmadan sıralama yapabilmek imkanını rahatca vermektedir. Kıymetli (Ergin, s. 313) fakat bakım ve onarıma muhtaç hahların tamirleri yapıldı, sınıflandırıldı, sergilenecek hâle getirildi.

Cami, mescit ve türbelerden gelen yazı, tezhib ve cilt yönüyle son derece kıymetli Kur'ân-ı Kerim'lerin yanısıra İstanbul da bulunan vakıf kütüphaelerinden, işten alınan uzmanlar tarafından sanat değeri yüksek eserler seçilerek diğer eserlerle birleşince, dünya insanının ilgisini çekebilecek bir koleksiyon hâline geldi.

Sergilenen malzeme sadece bunlardan ibaret değildi. "Cami ve türbelerden gelen süs eşyaları, madenî eserler, çeşitli cam ve çini eser gibi malzemelerin yanısıra, tüm imparatorluk topraklarından toplanan alçı duvar kabartmaları, sırsız küpler, kûfi yazılı taş kitabeler, mezar ve mesafe taşları, ahşap işçiliğinin en güzel örneklerini teşkil eden kapı ve pencere kanatları, cüz muhafazaları, rahle ve sandukalar da müzenin başlıca koleksiyonlarını oluşturmaktaydı." (Ölçer, s. 17)

1905 yılında Osman Hamdi Bey'in girişimi ile Rakka'da yapılan kazılarda Eyyubi devrine ait bulunan seramik eserler önce Çinili Köşk'e daha sonra da Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne getirilerek burada sergilendi.

Evkaf Nezareti'ne bağlı olan Evkaf-ı İslamiye Müzesi, 1924 yılında Evkaf Nezareti lağvedilince Maarif Vekaleti Müzeler Umum Müdürlüğü'ne "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" adıyla bağlanır. (Kerametli, s. 18) Daha sonra yeni kurulan Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'ne bağlı bir birim halinde çalışmalarını sürdürür.

1926 yılında tekke, türbe ve zâviyeler kapatılınca buralarda bulunan musiki aletleri, çini levhalar, buhurdan, fânus, leğen, tesbihler, şifa taşları, bazı örtü ve kapı perdeleri müzeye getirilir. Gelen eşya ve malzemelerin bir kısmı, 1949 -1972 yılları arasında, ilgisi dolaısıyla Topkapı Sarayı'na , bir kısmı ise Ana-

dolu'da bazı vilayetlerde bulunan müzelere sergilenmek üzere gönderilmiştir.

1964 yılında yapılan bir düzenleme ile yeniden bağımsız müdürlük hâline gelen Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne Topkapı Sarayı Müzesi'nden bazı eserlerin gelmesi ve Oktay Aslanapa'nın İzmit'te 1963 yılında yaptığı kazılarda çıkarılan 15. yüzyıl mavi-beyaz izmit çini koleksiyonunun da ilavesiyle seramik ve maden malzemeleri de ele alınarak,yeni bir düzenleme ile şu altı bölüm halinde sergilendi:

Yazı ve Yazma Eserler

Halı ve Kilim

Seramik, Çini ve Cam İşleri

Ağaç İşleri

Maden İşleri

Taş Oyma ve Kitabeler (Kerametli, s. 8)

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi bölümlerinde sergilenen eserler,müzeyi gezen ziyaretçiler üzerinde büyük tesirler bırakmış olmalı ki Osman Ergin, Muallim M. Cevdet'in Hayatı Eserleri ve Kütüphanesi isimli eserinde Muallim Cevdet' in şu sözlerini kaydediyor.

“Bu ziyaretler, mektep derslerinin gösteremediği hakikatlarla talebeyi temas ettirmek; mâziyi öğretmekte, istikbâlin vazifelerini göstermektedir.

Bilhassa Evkaf Müzesi gibi talebemize can ve ümit veren, onların ruhlarını hayret ve takdirlerle dolduran bir müesseseyi sultani talebelerinin pek az ziyaret eylediğini öğendiğimiz vakit dilhûn oluyoruz. Dârü'l-mualimin talebesini buraya her sene mükerreren yollar. Filvaki eslâfın derin bir aşkı, dindarane ve nefais-pervâne ile yaptıkları âsârı gören talebemiz vatana daha fazla bir minnet ile bağlanıyor ve nur ve iman banyosuna giriyor.

Hele ecnebi zâirlerin bazı nefis kitaplarımız, kandillerimiz,oymalarımız, çekmecelerimiz, kemerlerimiz, sorguçlarımız, yazılarımız, oymalarımız, halılarımız, çatmalarımız hakkındaki sitayiş ve takdirlerini işittikleri vakit müzede âdeta ilmî ve bedîî bir ihtidaya mazhar oluyorlar.” (Ergin, s. 267)

Binanın 1979 yılında en köklü onarımı yapıldı. Sonradan örülen muhdes duvarlar kaldırıldı. Orijinal ocak bölümleri çeşmeler meydana çıkartıldı. Kubbe kurşunları yenilendi. Aydınlanma sistemi elden geçti. Vitrinler onarıldı. Halıların daha çağdaş bir usulle sergilenmesi yapıldı. Ne varki müzenin yetersiz mekânları ,istenilene cevap veremediğinden dolayı arayışlar sonucu yetkililer Sultan Ahmet'de İbrahim Paşa Konağı'nda karar kılarlar. Binaının onarımı bitince, Türk ve İslam Eserleri Müzesi 1983 yılında İbrahim Paşa Konağı'na nakledilmek üzere Süleymaniye Külliyesi Dârü'z-ziyafe binasından ayrılır.

Ek:1

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN KOLEKSİYONLAR VE KİTAP SAYILARI

Sıra No	Koleksiyon Adı	Yazma	Matbu	Yeni Harf	Yabancı Dil	Levha	Defter	Dosya	Fotokopi	TOPLAM
1	ABDULGANİ AĞA		291							291
2	A.ERİP GÜRTAY		173	224	8					405
3	AHMET ANLATAN		483							483
4	ALİ GALİP BEY	22	396		152					570
5	ALİ NİHAT TARLAN	198	1496	795	14					2503
6	AMCAZADE HÜSEYİN PAŞA	456								456
7	ANTALYA TEKELIOĞLU	997	860							1857
8	ARSLAN KAYNARDAĞ	281	14							295
9	AŞİR EFENDİ	462	11							473
10	AYASOFYA	4903	66							4969
11	ASHAB-I HAYR VAKFI	14								14
12	SAADEDDEİN MÜBTEGİ VAKFI	114								114
13	VAKFI NAMALUM	22								22
14	BAĞDATLI VEHBİ EFENDİ	1640	602							2242
15	BASMA BAĞIŞLAR		13120							13120
16	CARULLAH EFENDİ	2195	20							2215
17	CELAL ÖKTEN	10	804	4						818
18	ÇELEBİ ABDULLAH EFENDİ	383	21							404
19	ÇORLULU ALİ PAŞA	383	1							384
20	DAMAT İBRAHİM PAŞA	1171	4							1175
21	DARÜ'L-MESNEVİ	472	104							576
22	DENİZLİ	480								480
23	DOSYALAR							9		9
24	DR. ALİ SEVİL AKAY	47	432	1102						1581
25	DR. FEYZULLAH PAŞA		93		305					398

Sıra No	Koleksiyon Adı	Yazma	Matbu	Yeni Harf	Yabancı Dil	Levha	Defter	Dosya	Fotokopi	TOPLAM
26	DÜĞÜMLÜ BABA	204	637							841
27	EFGANİ ŞEYHİ ALİ HAYDAR	31	43							74
28	EKREM KARADENİZ	61	1	3						65
29	ELHAC MUSTAFA EFENDİ	8	2							10
30	ERZİNCAN	164								164
31	ESAD EFENDİ	3696	215		13					3924
32	FATİH	5219	319							5538
33	FOTOKOPİ								383	383
34	F. SEZÂİ TÜRKMEN	181	786	325						1292
35	GALATA MEVL. DİVAN EDB. MZS.	251	16							267
36	GELİBOLULU TAHİR AĞA	26	77							103
37	GİRESUN	343								343
38	GÜLNUŞ VALİDE SULTAN	66								66
39	HACI ALİ SAİB EFENDİ	34	256							290
40	HACI BEŞİR AĞA	611	49							660
41	HACI BEŞİR AĞA (EYÜP)	139	60							199
42	HACI MAHMUT EFENDİ	4487	2511							6998
43	HACI REŞİT BEY	19	130							149
44	HAFİZ AHMET PAŞA	36								36
45	HAFİD EFENDİ	461	30							491
46	HAFİD EFENDİ İLAVESİ	37	16							53
47	HALET EFENDİ	822	147							969
48	HALET EFENDİ İLAVESİ	310	28							338
49	HALİL İBRAHİM GÜRPINAR		NOT: TASNİF İŞLEMLERİ BİTMEDİ							0
50	HAMİDİYE	1490	31							1521
51	HAMİDİYE MURAKKÂT	31								31
52	HARPUT	443	11							454

Sıra No	Koleksiyon Adı	Yazma	Matbu	Yeni Harf	Yabancı Dil	Levha	Defter	Dosya	Fotokopi	TOPLAM
53	HASAN HAYRİ ABDULLAH EF.	142	161							303
54	HASAN HÜSNÜ PAŞA	1053	415							1468
55	HASİB EFENDİ	37	501							538
56	HAŞİM PAŞA	102	3							105
57	HEKİMOĞLU ALİ PAŞA	908	15							923
58	HEKİMOĞLU ALİ PAŞA CAMİ	20								20
59	HİDİV İSMAİL PAŞA	1	244							245
60	HÜSEYİN KAZIM	10	379							389
61	H. ŞEMİSİ-FATİH GÜNEREN	100	14							114
62	HÜSREV PAŞA	714	441		5					1160
63	HZ. HALİD (EYÜP CAMİİ)	188	11							199
64	HZ. NASUHİ DERGAHI	300	1228							1528
65	İBRAHİM EFENDİ	455	481							936
66	İHSAN MAHVİ	8	309							317
67	İSMAİL ÖZTÜRK		123	202						325
68	ESMİHAN SULTAN	521	6							527
69	İYD MEHMED EFENDİ	2	246	1						249
70	İZMİR	896	222							1118
71	İZMİRLİ İSMAİL HAKKI	275	3895	230	34					4434
72	İZMİRLİ MUSTAFA EFENDİ	5	116							121
73	KADI-ZADE BURHANEDDİN	33	157							190
74	KADI-ZADE MEHMED EFENDİ	567								567
75	K.ÇELEBİ-ZADE HÜSAMETTİN	357								357
76	KASİDECİ-ZADE S. SIRRI	444	331							775
77	KEMAL EDİP KÜRKÇÜOĞLU	68	392	774	64		69			1367
78	KILIÇ ALİ PAŞA	998	72							1070

Sıra No	Koleksiyon Adı	Yazma	Matbu	Yeni Harf	Yabancı Dil	Levha	Defter	Dosya	Fotokopi	TOPLAM
79	LALA İSMAİL	754	7							761
80	LALELİ	3777	60							3837
81	LEVHALAR					673				673
82	M. ARİF-M. MURAD	184	86							270
83	M. HİLMİ-F. FETHİ	246	528							774
84	MAHMUD PAŞA	359	6							365
85	MEHMED AĞA CAMİİ	142	46							188
86	MEHMED NURİ EFENDİ	197	271							468
87	MEHMED NUSRET GİRESUNİ	12	183							195
88	MEHMED SEFAYİHİ	88	818							906
89	MESİH PAŞA	118	3							121
90	MİHRİŞAH SULTAN	443	19							462
91	MOLLA ÇELEBİ	146								146
92	MUAMMER ÜLKER	7	235	169	78					489
93	MUĞLALI HOCA MUSTAFA EF.	324	1							325
94	MURAD BUHARİ TEKKESİ	333	15							348
95	MURAD MOLLA	1856	27							1883
96	MUSALLA MEDRESESİ	158	13							171
97	NAFİZ PAŞA	608	724							1332
98	NECİP ERDEM		567	46						613
99	NUREDDİN AĞA		20							20
100	NURİ ARLASEZ	330	91		390					811
101	OSMAN HULDİ ÖZTÜRKLER	80	724							804
102	ÖMER SİNDAL		600							600
103	PERTEV PAŞA (SELİMİYE)	665	47							712

Sıra No	Koleksiyon Adı	Yazma	Matbu	Yeni Harf	Yabancı Dil	Levha	Defter	Dosya	Fotokopi	TOPLAM
104	PERTEVNİYAL V. SULTAN	329	557							886
105	RAUF YEKTA	4	643		592					1239
106	REİSÜLKÜTTAP	1203	11							1214
107	REŞİT EFENDİ	1178	285							1463
108	RÜSTEM PAŞA	166	17							183
109	SAADETTİN SEREZLİ-ÜMİT ERK	13	71	55						139
110	SALİHA HATUN	177	5							182
111	SAMİ BENLİ	25	483	7	58					573
112	SEREZ	1810	2489							4299
113	SERVİLİ	232	92							324
114	SEYYİT NAZİF EFENDİ	46	39							85
115	SULTAN AHMED (1)	108								108
116	SÜHEYL ÜNVER	28	50				1050	812		1940
117	SÜLEYMANİYE	1037	28							1065
118	SÜLEYMANİYE MURAKKAAT	15								15
119	SÜTLÜCE DERGAHİ ELİF EF.	135	316							451
120	ŞAZELİ TEKKESİ	117	43							160
121	ŞEHİT ALİ PAŞA	2843	12							2855
122	ŞEHZADE MEHMED	109	12							121
123	ŞERİF MUHİDDİN TARGAN	9	1028	541						1578
124	ŞEYHÜLİSLAM ESAD EFENDİ	188								188
125	TAHİR AĞA TEKKESİ	143	750							893
126	TARIK GÖKMEN	15	590	68	16					689
127	TERCÜMAN	697	1						5	703
128	TIRNOVALI	286	1669							1955
129	TURHAN VALİDE SULTAN	328								328

Sıra No	Koleksiyon Adı	Yazma	Matbu	Yeni Harf	Yabancı Dil	Levha	Defter	Dosya	Fotokopi	TOPLAM
130	UŞŞAKİ TEKKESİ	275	98							373
131	YABANCI DİLLER				2428					2428
132	YAHYA TEVFİK	368	90							458
133	YAZMA BAĞIŞLAR	6549								6549
134	YENİ CAMİ	1201	2							1203
135	YENİ ESERLER			6010						6010
136	YENİ MEDRESE	144	61							205
137	YOZGAT	767	239							1006
138	YUSUF AĞA	372	3							375
139	ZÜHTÜ BEY	118	601							719
	GENEL TOPLAM	73486	49494	10556	4157	673	1119	821	388	140694

Ek: 2

Süleymaniye Kütüphanesi Yazmalarına Ait Basılı Kataloglar

1-Devr-i Hamidî Fihristleri: 1300-1312 yılları arasında, 12 senede 41 cilt içerisinde 67 kütüphanenin kitaplarının basılan fihristleridir. Bu fihristlerin basımından önce iki fihrist basılmıştır, bunlar:

a- Damat İbrahim Paşa Kütüphanesi'nin Fihristi: Kütüphaneler müfettişi Abdurrahman Nacim Efendi (1312 /1895) tarafından 1279 /1863 yılında hazırlanmış ve taşbaskısı olarak basılmıştır. Damat İbrahim Paşa Kütüphanesi'nde bulunan 1.252 adet kitabın ismi, müellifi, cildi, varak ve satır adedi, kâtibi, hat ve tarihi ve dili hakkında ma'lumat verilmektedir.

b- Sadrazam Ragıp Paşa Kütüphanesi Fihristi: 1285 /1869 yılında Takvimhâne-i Âmire'de basılan bu fihrist de Abdurrahman Nacim Efendi tarafından hazırlanmıştır. 80 sahifedir. Fihristte kitabın ismi, müellifi, dili, hattın cinsi, satır ve varak adedi verilmektedir. Kapağında şu kayıt vardır: Koska da Kâin Sadr-ı Esbak merhum Ragıp Paşa Kütüphanesinde Mevcut Kütüb-i Serifenin Defteridir.

Devr-i Hamidî fihristlerine ilk önce Bahçekapı'da bulunan I. Abdülhamid Kütüphanesi kitaplarından başlanmıştır. Bu işle Rüştîye Mektepleri Müdürü Selim Sabit Bey meşgul olmuştur. 1300 /1882-83 yılında yayımlanan ilk Devr-i Hamidî Kataloğu'nda konuyla ilgili yayınlanan muhtura şöyledir:

Muhtıra Veli-i ni'met-i bi'minnetimiz Padişah-ı meârif -perver ve şehinşâh-ı adalet-güster, şerf-bahş-ı serir-i Osmani el-Gazi Sultan Abdülhamit Hân-ı sâni Efendimiz hazretlerinin asr-ı humâyûn-i şahaneleri ma'ser-i celîlesine bir ilâve-i cemile olmak üzere bu defa Dersaadet ile Bilâd-ı selâsede kâ'in bil-cümle kütüphaneler teftiş ve mua'yene ettirilerek bunların suret-i sahihede birer kıt'a defterinin tertip ve tanzimi hususu, cânib-i nezaret-i celile-i me'ârifden bu bend-i keminelerine emr ü irâde buyurulmuş olmağla bi- lutfihi te'âlâ teberruken ve teyemmünen cedd-i emced hazret-i şahriyârı firdevs-i âşiyân Gazi Abdülhamit Hân-ı evvel tâbe-serâhu hazretlerinin kütüphane-i şeriflerinden îfâ-yı vazifeye bed'e ve mübaşeret olunup teftiş ve mu'âyene me'murları tarafından verilen ma'lumat üzerine tahkikât-ı muktezaya bil-icra müe'llifat-ı mevcudenin ba'zı evsâf-ı mümeyyezeleriyle adet ve unvanlarını mübeyyin ve mü'ellif ve mütercimlerinin isim ve şöhretleriyle beraber dest-rest olunabilenlerin tarih, te'lif ve vefatlarını müştemil münakkah bir kıt'a defter vücuda getirilerek erbâb-ı ilm ve mütâla'aya mûcib-i istifade olmak üzere nezâret-i müşarünileyha tarafından tabir ve temsil edilmiş olduğu gibi diğer kütüphanelerin dahi bu minval üzere birer kıt'a defterlerinin bi't-tertib tabir ve neşri musammem bulunmuştur. Ve billahi't-tevfik. Temme. Müdür-i Mekâtib-i Rüştîye Selim Sabit."

Devr-i Hamîdî Fihristleri:

1-Defter-i Kütüphane-i Amca Hüseyin Paşa, s. 60, İstanbul 1310

a-Amca Hüseyin Paşa, s. 1-49

b- Seyyid Nazif Efendi, s. 50-60.

2- Defter-i Kütüphane-i Aşir Efendi, s. 193, Dersaadet 1306

a-Reisül küttâb Mustafa Efendi, s. 1-97

b- Şeyhülislam Mustafa Aşir Efendi, s. 98-147

c-Hafit Efendi, s. 148-189

d-Hafit Efendi eki s. 189-193.

3-Defter-i Kütüphane-i Ayasofya, s. 387, Dersaadet

4-Defter-i Kütüphane-i Beşir Ağa, s. 61, İstanbul 1303,

a- Beşir Ağa, s. 1-58

b- Nurettin Ağa, s. 59 -60.

5-Defter-i Kütüphane-i Beşir Ağa, s. 15, İstanbul

6-Defter-i Kütüphane-i Çelebi Abdullah Efendi, s. 41, Dersaadet 1311

7-Defter-i Kütüphane-i Çorlulu Ali Paşa, s. 35, İstanbul 1303

- 8-Defter-i Kütüphane-i Damat İbrahim Paşa, s. 87, Dersaadet 1312
- 9-Defter-i Kütüphane-i Düğümlü baba, s. 47, Desaadet 1310.
- 10-Defter-i Kütüphane-i Esat Efendi İstanbul, s. 342+1 ,
- 11 -Defter-i Kütüphane-i Camii- Şerif Eyüp, s. 23, İstanbul 1311
- 12-Defter-i Fatih Kütüphanesi, s. 1-381+59 , İstanbul
- a-Fatih s. 1-381
- b- İbrahim Efendi s. 1-59.
- 13-Defter-i Kütüphane-i Feyzullah Efendi ve Şeyh Murat ve Kalkandelenli İsmail Ağa; s. 79, Dersaadet 1310
- a- Feyzullah Efendi s. 1-27
- b- Kalkandelenli İsmail Ağa s. 28-41
- c- Şeyh Murat (Darülmecnevi) s. 42-79.
- 3 14-Defter-i Kütüphane-i Halet Efendi, s. 98, Dersaadet 1312
- a-Hâlet Efendi s. 1-70
- b-Hâlet Efendi Eki s. 7 1-96.
- 15-Hamidiye Kütüphanesinde Mahfuz Kütüb-i Mevcudenin Defteridir, s. 153+1, İstanbul 1300
- a- Hamidiye s. 1-100
- b-Lala İsmail s. 101-152.
- 16-Bahriye Nazırı Hasan Hüsnü Paşa Kütüphanesi Fihristi, s. 50 ,
- 17-Defter-i Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanesi, s. 72 ,Dersaadet, 1311
- a- Hekimoğlu s. 72
- b- Hekimoğlu Camii s. 1-12.
- 18-Defter-i Kütüphane-i Hüsrev Paşa, s. 78, İstanbul
- 19-DefteriKütüpbane-i İsmahan Sultan, s.40, Dersaadet1310
- 20-Defter-i Hüsameddin Efendi Kütüphanesi, s. 32+1, İstanbul 1316
- a-Kara Çelebizâde Hüsameddin Efendi
- b-Nakşidil Sultan,
- 21-Kılıç Ali Paşa Kütüphanesi Defteri, s. 92+1, Dersaadet 1311

22-Defter-i Kütüphane-i Laleli, s. 382, Dersaadet 1311

23-Mahmut Paşa Medresesi Kütüphanesi ve Rüstem Paşa Kütüphanesi Defteri, s. 72+2, Dersaadet 1311

a-Mahmut Paşa, s. 1-26

b-İzmirli Mustafa Efendi, s. 27-34

c-Rüstem Paşa, s. 35-47

d-YusufAğa, s. 48-72.

24-Defter-i Kütüphane-i Mihrişah Sultan, s. 76, Dersaadet, 1310

25-Defter-i Kütüphane-i Selimiye, s. 7444+1, Dersaadet 1311

26-Defter-i Kütüphane-i Medrese-i Servili, s. 33+1, Dersaadet 1311

27-Defter-i Kütüphane-i Süleymaniye, s. 111, Dersaadet 1310

28-Çarşambada Şeyhülislam Esat Efendi Medresesi ve Yeni Medrese ve Mehmet Ağa Camii Kütüphaneleri Defteri, s. 30, Dersaadet 1310

a-Şeyhülislam Esat Efendi, s. 1-11

b-Mehmet Ağa Camii, s. 12-20

c-Yeni Medrese, s. 21-30

29-Aksaray Valide Camii Şerifi Kütüphanesi Defteri, s. 69+2, Dersaadet, 1311.

30-Defter-i Kütüphane-i Yahya (Tevfik) Efendi, s. 47+1, Dersaadet 1310

31-Yeni Cami Kütüphanesinde Mahfuz Kutub-ı Mevcudenin Defteridir, s. 103+1 ,

a-Yeni Camii, s. 1-76

b-Turhan Valide Sultan, s. 77-101

c- Muallim el-Hac Mustafa Efendi, s. 102.

32-Defter-i Kütüphane-i Damat-zâde Kazasker Mehmed Murat, s. 179, Dersaadet 1311

a-Murat Molla, s. 1-148

b-Mehmed Murad, s. 150-161

c- Mehmed Arif, s. 162-170

d-Gelibolulu Tahir, s. 172-179.

33- Defter-i Kara Mustafa Paşa ve Musalla Medresesi ve Hekimoğlu Camii ve Kuyucu Murat Kütüphaneleri, s. 62, Dersaadet 1310

- a-Kara Mustafa Paşa, s. 1-36
b- Musalla Medresesi, s. 37-54
c-Hekimoğlu Camii, s. 55-58
d-Kuyucu Murat Paşa, s. 59-62.
34-Defter-i Kütüphane-i Atıf Efendi, s. 194,Dersaadet 1310
35-Defter-i Kütüphane-i el-Hac Selim Ağa, s. 134, Dersaadet 1310
36-Defter-i Kütüphane-i Emir Hoca Kemankeş, s. 66+1, İstanbul
a-Kemankeş, s. 1-49
b-Nurbanu Sultan, s. 50-63
c-Yakup Ağa, s. 64-66.
37-Köprülü-zâde Mebmed Paşa'nın Kütüphanesinde Mahfuz Kütub-ı Mevcudenin Defteri, s. 248,
a-Köprülüzâde Mehmed Paşa, s. 1-136
b-Fazıl Ahmed Paşa, s. 137-178
c-Mehmed Asım, s. 179-246.
38-Nuruosmaniye Kütüphanesinde Mahfuz Kütüb-i Mevcudenin Defteridir, s. 338, İstanbul
39-Defter-i Kütüphane-i Ragıp Paşa, s. 176, İstanbul 1310
40-Defter-i Kütüphane-i Veliyyüddin, s. 286, İstanbul 1304
41-Kütüphane-i Umumî Defleri, İstanbul 1300

Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu Serisinden Çıkan Süleymaniye Kütüphanesi Yazmaları İle İlgili Kataloglar:

- 1-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu 2, s. 266, Ankara 1980,
a-Giresun Yazmaları, s. 1-221
2-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu I (34), s. 188, Ankara 1981 3-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu
3- (07), Antalya -Tekelioğlu Yazmaları, s. 236-480.İstanbul 1983
4-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu 4 (07), Antalya - Tekelioğlu Yazmaları s. 320, İstanbul 1984

5-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu 5 (07), Antalya - Tekelioğlu Yazmaları, s. 367, İstanbul 1984

6-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu 3 (34), Amca-zâde Hüseyin Paşa ve Hekimbaşı Musa Nazif Efendi Yazmaları, s. 234, Ankara 1087.

7-Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu 4 (34), Musrafa Âşir Efendi Yazmaları, s. 694, Ankara 1994,

Süleymaniye Kütüphanesinin Yazmalarını da İçerisinde Bulunduran Kataloglar:

1- Prof. Dr. Günay Kut, Tercüman Gazetesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Katalogu I, s. 14+412, İstanbul 1989,

2- İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogları, s. 909, 1943-1962,

3- İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Katalogu, c. 5, İstanbul 1947-1969

4- İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Katalogu, s. 7+195, İstanbul 1961,

5-Cevdet Türkay, İstanbul Kütüphanelerinde Osmanlılar Devrine Ait Türkçe, Arapça,Farsça Yazma ve Basma Coğrafya Eserleri Bibliyografyası İstanbul 1958

6-M. Şahidi Örnek, Süleymaniye Kütüphanesi Türkçe Mesnevi Yazmaları Katalogu (Tez), 1974,16+ 211 sayfa.

7-Ahmet İmdat Salihioğlu, Süleymaniye Umumi Kütüphanesindeki Adâb ve Siyasete Dair El Yazmaları (Tez), 1980, 5+103 sayfa.

8-Mehmet Toprak, Süleymaniye Kütüphanesindeki Mezhepler Tarihi ile ilgili Eserlerin Tanıtımı (Yüksek Lisans Tezi) 71 sayfa

9-Nezihe Seyhan, Süleymaniye Kütüphanesindeki Minyatürlü Yazma Eserlerin Katalogu, 1991, 943 s. 5

Notlar ve Kaynaklar

1. KERAMETLİ, Can - GÜVEMLİ, Zahir, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, İstanbul 1974.
2. Hafız Hüseyin Ayvansarayı, *Hadikkatü'l- Cevami*, İstanbul 1281 / 1864.
3. DENER, Halit, *Süleymaniye Umumi Kütüphanesi*, İstanbul 1957.
4. ERÜNSAL, İsmail E., *Türk Kütüphaneleri Tarihi II. Kuruluştan Tanzimata Kadar Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri*, Ankara 1988.
5. KÜRKÇÜOĞLU, Kemal Edip, *Süleymaniye Vakfiyesi*, Ankara 1962 .
6. ÖLÇER, Nazan, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, İstanbul 2002. Osman Ergin, Muallim M. Cevdet'in Hayatı, Eserleri ve Kütüphanesi, İstanbul 1937.
7. *İlmiye Salnamesi*, Darü'l- Hilafeti'l- Âliyye, 1334/ 1906 ; İstanbul Kütüphaneleri Tarih, Coğrafya Yazmaları Katalogları, İstanbul 1943- 1962.







- 1501: Osmanlı mimarisinde klasik üslubun başlangıcı. İstanbul, Bayezit Külliyesi'nin inşası başlar.
Mikelanj, Davut heykeli.
- 1502: Polonya, Danzig, St. Mary Kilisesi.
- 1503: İngiltere, Canterbury Katedrali. L. Da Vinci, Mona Lisa tablosu.
- 1504: İstanbul, Bali Paşa Camisi tamamlanır.
- 1505: İstanbul, Bayezit Külliyesi tamamlanır.
- 1506: Roma, St. Peter Kilisesi. D. Bramante.
- 1507: Gentile Bellini'nin ölümü (dğm. 1492).
- 1508: A. Palladio'nun doğumu (ölm. 1580).
- 1509: İstanbul'da deprem.
- Avrupa'da köle ticaretinin başlaması.
- 1511: G. Vasari'nin doğumu (ölm. 1574).
- 1512: I. Selim (Yavuz)'ın tahta çıkışı.
- 1513: Piri Reis'in Amerika haritası.
- 1514: Çaldıran Savaşı.
Bursa, Şehzade Ahmet Türbesi.
D. Bramante'nin ölümü (dğm. 1444).
- 1515: Rafael, St. Peter (Roma) Kilisesi inşaatına başmimar olarak atanır.
- 1516: Giovanni Bellini'nin ölümü (dğm. 1428).
Suriye'nin fethi.
- 1517: Mısır'ın fethi.
İspanya, Sevilla Katedrali.
- 1518: L. Da Vinci'nin ölümü (dğm. 1452).
İtalya'da Manierizm'in doğuşu.
- 1519: Topkapı Sarayı'nda Mermer Köşk.
- 1520: Diyarbakır, Fatih Paşa Camisi.
Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı.
- 1521: Belgrad Seferi.
- 1522: İstanbul, I Selim Camisi.
Rodos'un Fethi.
- 1523: Gebze, Çoban Mustafa Paşa Külliyesi.
İstanbul, Yavuz Selim Türbesi.
İstanbul, Şehzade Mehmet Türbesi.
- 1525: Piri Reis, Kitab-ı Bahriye.
- 1526: Mohaç Zaferi ve Budin'in alınışı.
- 1528: Topkapı Sarayı'nın yenilenmesi. Divan-ı Hümayun ve Arz Odası inşa edilir.
- 1529: Birinci Viyana Kuşatması.
Mikelanj Floransa surlarını inşa eder.
- 1532: Kanuni'nin Almanya Seferi.
- 1533: İrakeyn Seferi.
İstanbul, Hafsa Sultan Türbesi.

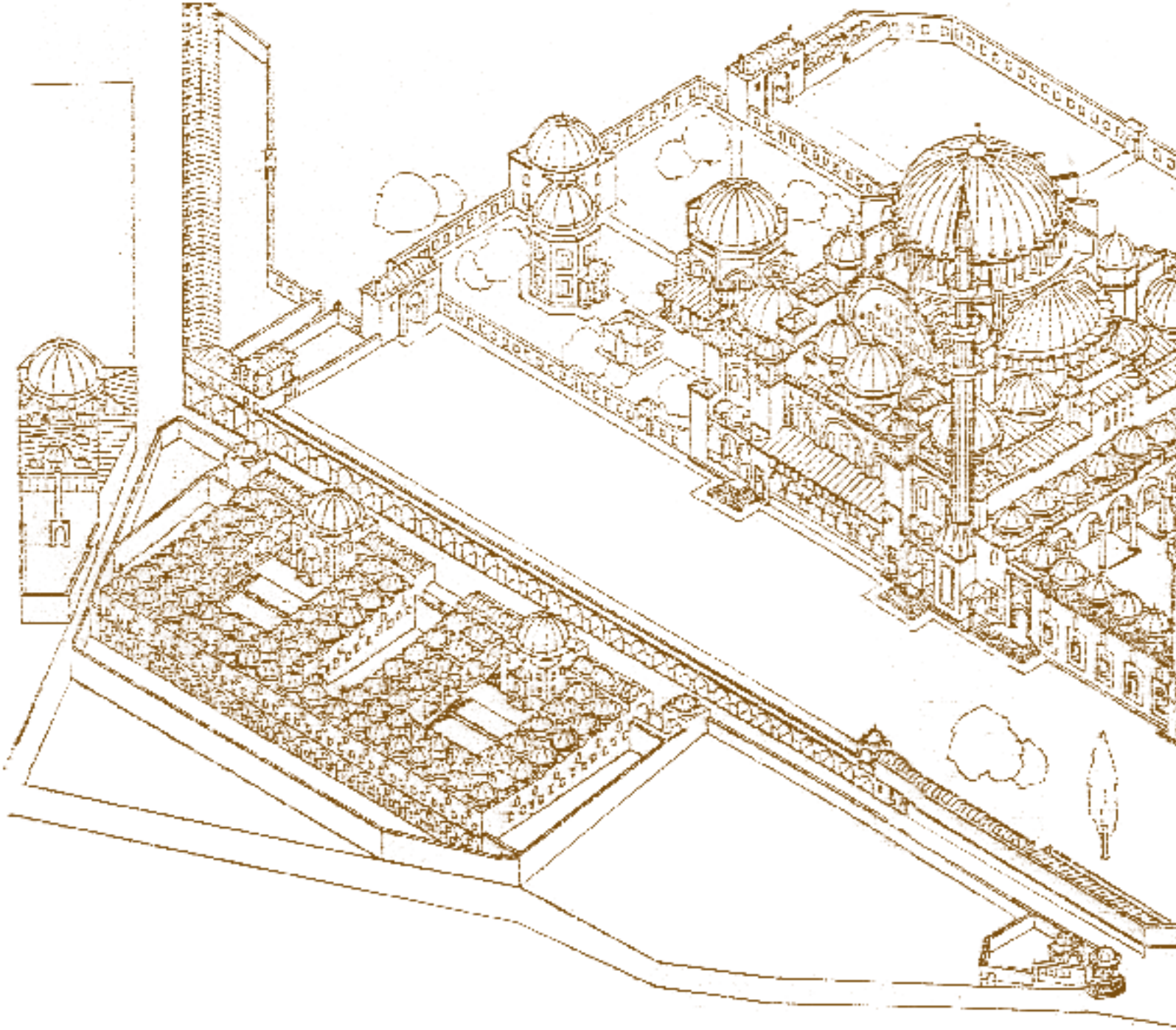
- Karagümruk Nureddin Hamza Efendi Külliyesi.
- 1534: Osmanlı ordusunun Marsilya'ya çıkışı.
Regensburg Katedrali.
- 1535: Bağdat'ın fethi.
Kanuni portresi, Agostina Veneziano.
- 1536: Sadrazam İbrahim Paşa'nın hal'i.
- 1537: Korfu kuşatması.
Sinan'ın Başmimar oluşu.
Halep, Hüsrev Paşa Külliyesi.
- 1538: İstanbul Haseki Külliyesi.
- 1539: Mikelanj, Roma Kapitolü'nü yeniden inşa eder.
- 1542: İstanbul, Fatih, Hüsrev Paşa Türbesi.
- 1543: Babür Han'ın, İstanbul'dan Hindistan'a Osmanlı mimarlarını getirtmesi.
İstanbul, Şehzâde Külliyesi inşaatının başlaması.
Estergon Seferi.
- 1545: Kudüs'te, Kubbet-üs-Sakre'nin onarımı.
İran Seferi.
- 1548: Üsküdar, Mihrimah Camisi.
İstanbul, Şehzade Külliyesi tamamlanır.
- 1550: İstanbul, Süleymaniye Külliyesi inşaatı başlar.
Avrupa'da Erken Barok Çağı başlar.
Vasari'nin "Le Vite/Hayatlar" adlı kitabı yayımlanır.
- 1551: İstanbul, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camisi.
- 1552: Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi.
- 1554: Delhi'de Hümâyün Türbesi.
- 1555: Beşiktaş, Sinan Paşa Camisi.
- 1556: İstanbul, Haseki Hamamı.
- 1557: Süleymaniye Külliyesi tamamlanır.
Azapkapı Sokullu Camisi.
Roma'da Accademia di San Luca'nın kuruluşu.
- 1558: Topkapı, Kara Ahmet Paşa Camisi.
Hürrem Sultan Türbesi (Süleymaniye Haziresi).
- 1560: Edirne Rüstem Paşa Kervansarayı.
Napoli'de Giambattista della Porta ilk bilim derneğini kurar.
- 1561: Eminönü, Rüstem Paşa Camisi.
Lâle'nin ilk kez Batı Avrupa'ya götürülüşü.
Moskova St. Basil Kilisesi.
Mikelanj, Roma'da St. Maria degli Angeli Kilisesi'ni tamamlar.
- 1562: Edirnekapı Mihramah Camisi.
- 1564: Mikelanj'ın ölümü (dğm. 1475).
Palladio, Venedik'te, St. Giorgio Maggiore Kilisesi'ni tamamlar.
- 1565: Babaeski, Semiz Ali Paşa Camisi.
- 1566: Kanuni'nin ölümü, II. Selim'in tahta geçişi.
- Edirne, Havsa'da, Sokullu Külliyesi
- 1567: Floransa'da St. Trinita Köprüsü.
- 1569: Lüleburgaz, Sokullu Camisi.

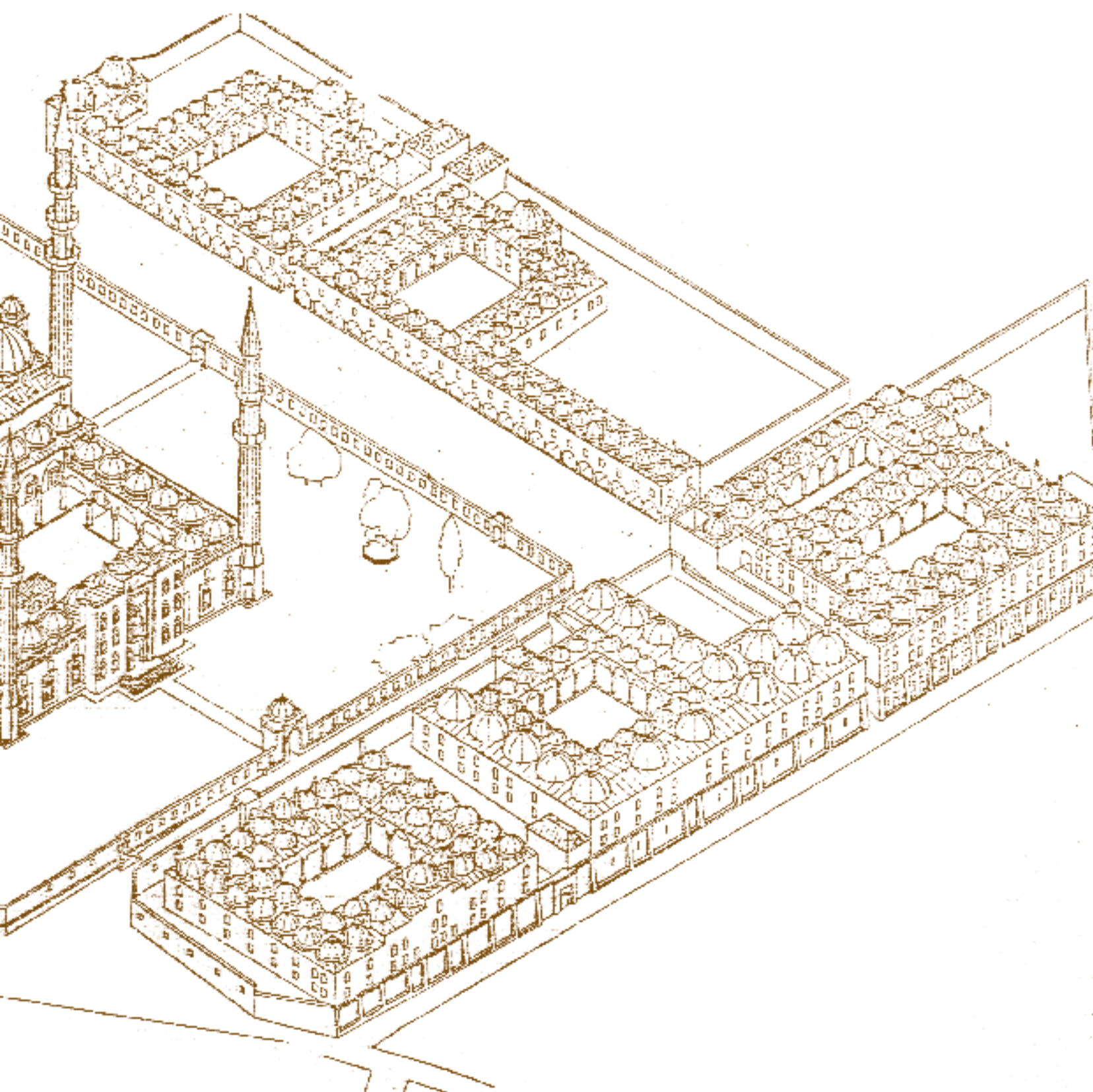
- Edirne’de Ali Paşa Camisi.
- 1570: Palladio’nun “I quattro libri dell’architettura”sı yayımlanır.
- 1571: Kadirga, Sokullu Camisi.
Kahire, Sinan Paşa Camisi.
Palladio, Vicenza’da, Loggia de Capitano’yu inşa eder.
G. Vasari’nin ölümü (dğm. 1512).
Kıbrıs’ın fethi.
- 1572: Aya Sofya Camisi onarımı.
Londra’da Society of Antiquaries kurulur.
- 1573: Kasımpaşa, Piyale Paşa Camisi.
- 1574: II. Selim Türbesi (Aya Sofya avlusunda).
- 1575: Venedik ve Floransa’da, Çin porselenlerinin taklitleri yapılır.
Tunus’un fethi.
- 1576: Havsa, Sokullu Külliyesi tamamlanır.
İlgın, Lala Mustafa Paşa Külliyesi.
- 1577: İstanbul, Azapkapı Camisi.
Osmanlı-İran Savaşı başlar.
- 1578: Topkapı Sarayı’nda III. Murad Odası.
Paris, Sen Nehri üzerine Pont Neuf inşa edilir.
- Türkiye ile ticaret yapmak üzere Londra’da Levant Trade Company kurulur.
- 1579: Üsküdar, Atik Valide Camisi.
İznik, Pertev Paşa Külliyesi.
Palladio, Vicenza’da Teatro Olimpica’yı inşa eder.
- 1580: Tophane, Kılıç Ali Paşa Camisi.
Üsküdar, Şemsi Ahmet Paşa Camisi.
Eyüp, Zal Mahmut Paşa Camisi.
Andrea Palladio’nun ölümü (dğm. 1508).
- 1581: Kayseri, Kurşunlu Camii.
- 1583: Cerrah Paşa Camisi.
Üsküdar Valide Camisi.
- 1585: Fatih, Mesih Paşa Camisi.
Ayvansaray, İvaz Efendi Camisi.
Tosya, Abdurrahman Paşa Camisi.
Topkapı Sarayı’nda Hünkar Sofası.
- 1586: Manisa, Muradiye Camisi.
İstanbul, Kocamustafapaşa’da Ramazan Efendi Camisi
- 1587: Topkapı Sarayı’nda Zülüflü Baltacılar Koğuşu.
Antonio de Ponte’nin Venedik’te Rialto Köprüsü.
- 1588: Mimar Sinan’ın ölümü (dğm. 1490?).
- 1589: Fındıklı, Molla Çelebi Camisi.
Karagümrük, Nişancı Mehmet Paşa Camisi.
- 1590: Galileo’nun, düşen cisimler üzerine deneylerin anlatımı, “De Motu” yayımlanır.
- 1591: Topkapı Sarayı Yalı Köşkü.
- 1592: İstanbul, Gazanfer Ağa Medresesi.
Pompei antik kentinin bulunuşu.
- 1594: Fatih, Cerrah Mehmet Paşa Camisi.

Süleymaniye Külliyesi'nin aksonometrik perspektif çizimi.

Bu kitabın hazırlanması sırasında, 30 Ağustos 2007 günü aramızdan ayrılan,

İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim görevlisi Dr. Kâni Kuzucular (dgm. 1949) tarafından çizilmiştir.







Ana Kaynaklar: Belgeler, Belge İncelemeleri:

- Adsız Risale*, Topkapı Sarayı, Arşiv No. 1461/3.
- ASLANAPA, Oktay, “Archivalien zur Geschichte der Osmanischen Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert im Topkapı Serail Archiv zu İstanbul”, *Anatolia*, III, 1958, s. 18-20.
- ÇORUH, H.Şinasi, “Süleymaniye Camii ve Tarih Kitabesi”, *Tarih ve Edebiyat*, S. 12, Aralık 1979, s. 30-33.
- DERMAN, U., “Süleymaniye Camii’nde Hat Sanatı”, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1996, s. 303-305.
- SÖNMEZ, Z. *Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 1988.
- SÖZEN, M., SAATÇİ, S., *Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan*, Türkiye Emlak Bankası Yayını, İstanbul 1989.
- SAATÇİ, Suphi, “Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan Yazmaları Hakkında Düşünceler”, *Tarih ve Toplum*, C. 13, İstanbul 1990, s. 95 vd.
- Sâi Mustafa Çelebi, *Tezkiret-ül Bünyan*, Ankara Cebeci İl Halk Kütüphanesi, Yazma No. 7989.
- _____, *Tezkiret-ül Bünyan*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan Köşkü, No. 1456, H. 1144 (1731/32); Süleymaniye Kütüphanesi, Nuri Arlasez Bağışları, No. 81/1, H. 1206 (1791-1792).
- _____, *Tezkiret-ül Bünyan*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan Köşkü, No. 1456, H. 1144 (1731-1732).
- _____, *Tuhfet al-Mimarın*, Topkapı Sarayı, Arşiv No. 1461/4.
- _____, *Tezkirat al-Abniye*, İstanbul Üniversitesi Merkez Kitaplığı, Türkçe Yazma No. 6826, 13 varak.
- _____, *Tezkiret ül-Ebniye*, Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi, No. 1236/3.
- _____, *Tazkirat al-Bünyan*, Fatih Ali Emirî Kütüphanesi, Yazma No. 921, İstanbul H. 1315.

_____, *Tezkiret-ül-Bünyan*, Kahire, Daral-Kutub al-Gawmiyya, Talat Koleksiyonu, No. 119/4, H. 1071.

Tezkiret-ül-Bünyan, Koca Mimar Sinan'ın Mükemmelen Tercüme-i Haliyle Âsarı Hakkında Mâlumâtı Havidir. Ahmed Cevad, İkdâm Matbaası, Dersaadet 1315, Kütüphane-i İkdâm.

Tezkiret ül-Ebniye, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud, No. 4628/2, H. 1206.

_____, *Esad Efendi Kütüphanesi, Yâzma No. 2058/2, 34 a-34 b*.

Bibliyografyalar:

BATUR, A.-S., “Sinan Bibliyografyası”, *Koca Sinan*, İstanbul 1968, s. 79-92.

KURAN, A., “Sinan Bibliyografyası”, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, s. 406-413.

_____, *Mimar Sinan Bibliyografyası*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Millî Kütüphane Başkanlığı, Ankara 1987.

Mimar Sinan ve Yapılarıyla İlgili Eserler Bibliyografyası, Hazırlayanlar: A. Topaloğlu, K. Çelik, M.Z. Ören, Ed: E. İhsanoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 1000, Kaynak Eserler Dizisi: 15, Ankara 1988

MÜLAYİM, S., “Bir Bibliyografya Denemesi”, *Ters Lâle*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001, s. 284-314.

MÜLAYİM, S., *Mimar Sinan Bibliyografyası*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 507, Ankara 2018.

ÖDEKAN, A., Kaynakça, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988.

16. Yüzyıl Mimarisi ve Sinan Okulu:

ABOUSEIF, D.B., “The Sinan Style and Ottoman Policy in Egypt”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987, İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, s. 257-262.

Ahmet Kemal, *Mimar Sinan ve Onaltıncı Asır: 1490-1571*, Galatasaray, s. 15, 30 Nisan 1932, s. 24.

Ahmet Refik, “Mimar Sinan, Hayatı ve Âsarı”, *Yeni Mecmua*, S. 14, 1917, s. 269-279.

_____, “Mimar Sinan”, *Türk Tarih Encümeni Mecmuası*, yeni seri, C. 1/5, 1930-31,

İstanbul 1931, s. 1-29.

Ahmed Refik (Altınay), *Mimar Sinan*, Devlet Matbaası, İstanbul 1929.

_____, (Altınay), *Mimar Sinan*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1931.

AKSU, Halil, “Mimar Sinan”, *Başpınar*, s. 47, Gaziantep 1943, s. 6-7.

AKURGAL, E., “The Great Architect of the 16th Century, Sinan”, *Turkish Treasures, Culture, Art, Tourism Magazine*, S. 1, 1978, s. 3-9.

ALSAÇ, O., “Mimar Sinan”, *Mimar Sinan*, S. 1, Ekim 1966, s. 69-72.

_____, “Sinan the Architect”, *Mimar Sinan*, S. 7, Eylül 1968, s. 83-87.

ALTAN, K., “Türk Sanatı ve Sinan”, *Mimar*, 1934, s. 83 vd.

_____, “Sinan’ın Sanatı”, *Konya Halkevi Kültür Dergisi*, S. 114, 1948, s. 5-7.

(Altan) Kemal, “Türk Sanatı ve Sinan”, *Mimar*, S. 3, 1934, s. 83-84.

ARIK, M.O., “Ölümsüz Sinan”, *Sanat Dünyamız*, S. 7, Ankara 1976, s. 45-47.

ASLANAPA, O., *Mimar Sinan’ın Hayatı ve Eserleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1988.

_____, *Mimar Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1349, Türk Büyükleri Dizisi 141, Ankara 1992.

BİLGE, A., “Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar”, *Mimarlık*, C. 7, S. 67, Mayıs 1969, s. 18-34.

BOZKIR, K., “Erciyes’tan Süleymaniye’ye”, *Yapı*, S. 38, Haziran 1943, s. 6, 19.

BURAK, C., “Mimar Sinan”, *Servetifünun-Uyanış*, Yıl 51, C. 91, S. 2373, 12 Şubat 1942, s. 151-153.

CANSEVER, Turgut, *Mimar Sinan*, Albaraka Türk, İstanbul 2005.

CORBETT, S., Sinan, “Kanuni Süleyman’ın Baş Mimarı”, *Vakıflar Dergisi*, S. 5, 1962, s. 193-198, Çev. N. Sinemoğlu.

_____, “Sinan, The Architect-in-chief Suleiman the Magnificent”, *The Architectural Review*, C. 113, S. 677, Mayıs 1953, s. 291-297.

CUNEO, P., Sinan and Michelangelo, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, s. 325-332.

EGLI, E., *Sinan, der Baumeister Osmanischer Glanzzeit*, Verlag für Architektur, Erlenbach-Zürich, Stuttgart 1954, 1976 (2).

_____, “Sinan the Architect”, *Landscape*, C. 7, S. 3, 1958, s. 6-11.

- _____, “Sinan the Architect of the Glorious Period of the Ottoman Empire”, *The Islamic Review*, March-April 1969, s. 9-10.
- EGLI, Hans G., *Sinan*, Ege Yayınları, İstanbul 1997.
- EYİCE, S., “Mimar Koca Sinan”, *İlgi*, S. 23, İstanbul 1976, s. 15-23.
- FREELY, J.-ROMANO, A., *Sinan, Architect of Süleyman the Magnificent and the Ottoman Golden Age*, Phot. by A. Güler, Thames and Hudson, London 1992.
- GEBHARD, D., “Osmanlı Camiinde Mekan Sorunu”, *Mimarlık*, S. 29, Mart 1966, Çev: S. Batur, s. 9-13.
- GIURA, G. di, Il maestro dell’architettura Turca: Sinan, *Rassegna Italiana*, C. 7, July 1937, s. 539-548.
- GÖYÜNÇ, Nejat, “Mimar Sinan Hakkında”, *Tarih ve Toplum*, C. 4, İstanbul 1985, s. 38 vd.
- GÖKER, S., Sultan Süleyman, “Mimar Sinan ve Süleymaniye”, *Kültür ve Sanat*, S. 6, Ankara 1990, s. 78-80.
- GOODWIN, G., *Sinan, Ottoman Architecture and Its Values Today*, Saqi Books, London 1992.
- GRABAR, O., “The Meanings of Sinan’s Architecture”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 24-27 Ekim 1988, Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 83, Ankara 1996, s. 275-283.
- Great Sinan, “The Sultan of Architects”, *The Great Ottoman-Turkish Civilization*, vol. 4: Cultura and Arts, Editor-in-chief Kemal Çiçek, Yeni Türkiye, Ankara 2000, s. 452-453.
- İNAN, A., *Sinan, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1927, 1937 (2).
- KÖPRÜLÜ, F.-GABRIEL, A., *Mimar Sinan*, Türk Tarih Kurumu, İstanbul 1937.
- KUBAN, D., *Osmanlı Dini Mimarisinde iç Mekan Teşekkülü*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1958.
- _____, “Sinan Üzerine”, *Mimar Sinan*, İTÜ, İstanbul 1967, s. 6-14.
- KUBAN, Doğan, “Sinan’ın Sanatı”, *Türkiyemiz*, S. 3, İstanbul 1971, s. 2-13.
- KURAN, A., *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1987.
- _____, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayını, İstanbul 1986.

Mimar Sinan:

- AFETİNAN, A., *Mimar Koca Sinan*, Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı:3, Ankara 1968.
- AĞAOĞLU, M., “Herkunft und Tod Sinans”, *Orientalische Literatur Zeitung*, C. 29, 1926, s. 858-865.

- AKOZAN, Feridun, “Mimar Sinan’ın Hayatı ve Kişiliği”, *Türkiyemiz*, S. 54, İstanbul 1988, s. 38-56.
- BABINGER, F., “Sinan’s Todesjahr”, *Der Islam*, 1919, Bd. IX, s. 247.
- BAYKURT, Ş., *Mimar Sinan*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara 1969.
- BEŞOĞLU, İ. (derleyen), *Ünlü Mimar Sinan*, Gonca Yayınevi, İstanbul 1983.
- B.İ., Mahmut, “Mimar Sinan”, *Sümerbank*, C. 15, S. 174, Aralık 1976, s. 37-40.
- BÜYÜKATAMAN, Macide, “Mimar Sinan”, *Çorumlu*, S. 58, Çorum (1946), s. 1702-1704.
- Efdalrettin Bey, “Sinan”, *Arkitekt*, S. 3, İstanbul 1934, s. 87-89.
- GÖKNİL-VOGT, Ulya, *Mimar Sinan*, Sandoz Kültür Yayını:10, İstanbul 1987.
- Mimar A. Kemal, “Mimar Sinanın Plân Esasları”, *Arkitekt*, S.3, İstanbul, 1934, s. 85-86.
- KOÇU, R.E.-ÇETİNTAŞ, S., *Mimar Sinan*, İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat, 1936
- KOÇU, A.B., *Mimar Sinan*, Yavrutürk Yayınları No. 10, İstanbul 1940.
- _____, *Mimar Sinan*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1940.
- KONYALI, İ.H., *Mimar Koca Sinan, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı, Padişaha Vekâleti, Azadlık Kâğıdı, Alım, Satım Hüccetleri*, İstanbul 1948.
- KÖPRÜLÜ, Fuad, *Sinan: Hayatı, Eseri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1937.
- KUBAN, D., “Sinan’ın Dünya Mimarisindeki Yeri”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1,2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 581-624.
- MERİÇ, R.M., “Koca Sinan”, *Ülkü Mecmuası*, S. 63, Ankara 1938, s. 195-206.
- Mimar Sinan, *Milli Mecmua*, S. 27, İstanbul 1926, s. 1213-1273.
- Mimar Sinan, Hayatı, Eseri*, Haz. R.M. Meriç, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1962.
- “Mimar Koca Sinan”, *Mimarlık*, S. 3, 1963, s. 4.
- Mimar Sinan*, Ekin Basımevi, İstanbul 1963.
- Mimar Sinan*, Derl. Muhittin Nalbantoğlu, Kalem Yayınevi, İstanbul 1981.
- MOLLAOĞLU, Bahri, “Koca Sinan”, *Sümerbank*, S. 153, Ankara 1975, s. 30-32.
- MÜLAYİM, S., Sinan, bin Abdülmennan, İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul 2010, 2013 (2).
- ONİŞİK, T., “Mimar Koca Sinan”, *Mimarlık*, S. 2, 1949, s. 25.
- OSA, V. de., *Sinan*, le batisseur, Paris 1959.

- _____, *Sinan*, The Turkish Michelangelo, New York 1982.
- ÖZDEMİR, E., *Mimar Sinan*, Türkiye Öğretmenler Bankası, Ankara 1964.
- ÖZİŞİK, T., “Mimar Koca Sinan ve Sanatı”, *Mimarlık*, S. 2/3, Ankara 1945, s. 5-7.
- _____, “Mimar Koca Sinan”, *Arkitekt*, S. 171/172, İstanbul 1946, s. 71-73.
- ÖZTUNA, Y., “Mimar Sinan’ın Hatıraları”, *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 5, 1966, s. 4-11, S. 6, s. 42-51, S. 7, s. 49-55.
- RIFAT, O., “Mimar Koca Sinan İbn Abdülmennan”, *Milli Mecmua*, C. 7, No. 83, s. 1335-1346.
- SAATÇİ, S., *Mimar Sinan*, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı, İstanbul 1987.
- SAKATÜRK, B., “Mimar Sinan”, *Hazine*, s. 41, Ankara 1956, s. 17-18.
- STRATTON, Arthur, *Sinan*, Charles Scribner’s Sons, New York 1972.
- ŞENALP, M., “Sermimârân-ı Hassa Sinan Bin Abdülmennan”, *Lâle*, S. 6, İstanbul 1988, s. 3-15.
- TAN, E., “Mimar Koca Sinan”, *Önasya*, S. 8/9, Ankara 1966.
- TRIM, S., “Sinan The Architect”, *The Fountation*, 1, 1993, London, s. 37-40.
- UÇAR, B., “Büyük Türk Mimarı Koca Sinan”, *Mimarlık*, S. 3, Ankara 1944, s. 4-7.
- UZLUK, Ş., *Sinan bin Abdülmennan’ın Yapı Sınırları*, Konya 1936.
- ÜLGİN, S., “Mimar Sinan”, *Mimarlık*, S. 2/3, Ankara 1945, s. 2-4.
- ÜNVER, Süheyl, “Mimarbaşı Koca Sinan”, *Diyanet Dergisi*, C. V/5, Mayıs 1966, s. 93-95.
- ÜZEL, Sahir, “Mimar Sinan”, *Erciyes*, S. 2, Kayseri 1938, s. 33-35.
- VOGT-GÖKNİL, Ulya, *Sinan*, Wasmuth 1993.
- YILMAZ, Ahmet, “Koca Sinan”, *Taşan*, S. 12, Merzifon 1937, s. 1-2.

Yapı Tipleri:

- AHUNBAY, Z., “Mimar Sinan’ın Eğitim Yapıları”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988. s. 239-310.
- (Atabinen), R.S., “La Mosquée Suleimaniye”, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, C. 2, S. 2, 1931, s. 14-17.
- BİNGÜLER, İ., *Mimar Sinan ve Süleymaniye*, İstanbul Yüksek Ofset Basımevi 1975.

- BURELLI, R., *La moschea di Sinan*, Cluva, Ed. Venezia 1988.
- CANTAY, T., “Süleymaniye Camii Şadırvanı”, *Arkeoloji ve Sanat*, C. 5, S. 20-21, 1984, s. 9-12.
- _____, “Süleymaniye Camisi”, *XVI.-XVII. Yüzyıllarda Süleymaniye Camii ve Bağlı Yapılar*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1989.
- CANTAY, G., “Darüşşifalar”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 354-368.
- CİMOK, F., *The Süleymaniye*, Anatolia Tourism Publications, İstanbul 1985.
- DEMİRCİ, M., “Süleymaniye’yi Gezerken”, *Türk Edebiyatı*, S. 156, Ekim 1986, s. 69-70.
- GABRIEL, A., “Sainte Sophie source d’inspiration de la mosquée Süleymaniye”, *VI^e Congrès d’Etudes Byzantine*, Paris 1949, s. 230 vd.
- GENİM, S., *Sinan’ın Sivil Yapıları*, s. 393-402.
- GÜRKAN, K.İ., *Süleymaniye Darüşşifası*, İstanbul Tıp Fakültesi, 1966.
- İLGİ, Y., “Sinan Devri Medrese Mimarisi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu*, 1987, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 1988, s. 7-8.
- KARAMAĞARALI, H., “Süleymaniye Camii”, *Önasya*, C. 2, S. 5, 1967, s. 12-13.
- KURAN, A., “Mimar Sinan’ın Camileri”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 175-214.
- _____, “Mimar Sinan’ın Külliyesi”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 167-173.
- _____, “Tezkerelerde Adı Geçen Sinan Eserlerinin Yapı Türlerine Göre Listesi”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 157-166.
- _____, “Mimar Sinan’ın Türbeleri”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 223-238.
- MOLLA İBRAHİMOĞLU, S., *Muhteşem Süleymaniye*, İstanbul (tarihsiz).
- ÖNGE, Y., “Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan’ın İnşa Ettiği Hamamlar”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 403-428.
- _____, “Mimar Koca Sinan’ın Sebilleri”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, s. 113-116.

- ÖNKAL, H., “Kanuni’nin Türbesi”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, s. 117-124.
- POLATKAN, A.H., *Süleymaniye Camisi ve Ayasofya: Bir Atıf, Semra Ögel’e Armağan*, Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları, Ege Yayınları, İstanbul 2000, s. 63-69.
- TANMAN, B., “Sinan’ın Mimarisi İmaretlar, Mimar Sinan’ın Külliyesi”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 333-353.
- TUTEL, E., “Mimar Sinan’ın Ölümsüz Eseri Süleymaniye”, *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 3, Nisan 1966, s. 44-48.
- ÜNVER, A.S., “Süleymaniye Külliyesi’nde Darüşşifa Tıp Medresesi ve Darül’akakire Dair”, *Vakıflar Dergisi*, II, 1942, s. 195-207.
- YÜCEL, Erdem, “Mimar Sinan’ın Türbesi”, *Arkitekt*, s. 189-190.

Süleymaniye Külliyesi:

- ACAR, Ş., “Süleymaniye’nin Düşündürdükleri”, *Tasarım*, S. 102, İstanbul 2001, s. 108-117.
- ARSEVEN, C.E., “Süleymaniye ile Ayasofya Arasında Bir Mukayese”, *Yeni İstanbul*, 12.10.1954, s. 6.
- BATES, Ü., “The Patronage of Süleyman, The Süleymaniye Complex in İstanbul”, *In Memoriam Albert Louis Gabriel*, s. 65-74.
- BAYINDIR, A., “Cultural Foundations of the Architecture of Süleymaniye”, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi*, İstanbul 1996, s. 297-298.
- BİNGÜLER, İhsan, *Mimar Sinan ve Süleymaniye*, Eko Matbaası, İstanbul.
- ÇEÇEN, K., *Süleymaniye Suyolları*, İstanbul 1986.
- ÇETİNTAŞ, S., “Süleymaniye Ayasofya’nın Taklidi Değildir”, *Mimarlık*, Yıl 4, s. 1-2, 1947, s. 14, 39.
- GÖKER, S., “Sultan Süleyman, Architect Sinan and Süleymaniye”, *Turkish Review*, 3/18 (1989), s. 31-40.
- KURAN, A., “İstanbul and Mimar Sinan”, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar 2004, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi*, İstanbul 1996, s. 185-186.
- _____, *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture*, Ada Pres Publishers, İstanbul 1987.
- NECİPOĞLU-KAFADAR, G., “The Süleymaniye Complex in İstanbul, an

Interpretation”, *Muarnas*, 3, 1985, s. 92-117.

SÖYLEMEZOĞLU, H., “Tarihi Çevrenin Oluşumu ve Sinan”, *Arkitekt*, S. 358, İstanbul 1975, s. 51-52.

SÖZEN, M., (Ed.), *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İş Bankası Kültür Yayınları 149, İstanbul 1975.

SÖZEN, M., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, Türkiye İş Bankası Yayını, İstanbul 1975.

_____, *Turas el-imara el Türkiye ve'l-Mimar Sinan/Turkish Architecture and Architect Sinan/l'Architecture Turque et l'Architecte Sinan*, Çev: S. Faik, Z. Nayır, N. Fersan, E. Özden, İstanbul 1976.

_____, “Şehircilikte Mimarlıkta Evrenselliğin Simgesi Mimar Sinan Üzerine”, *Türkiyemiz*, s. 54, İstanbul 1988, s. 2-10.

YERASIMOS, Stefanos, *Süleymaniye*, Fot: Ara Güler, Samih Rifat, Çev: Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yayınları: 1613, Sanat 79, İstanbul 2002.

Tasarım ve Teknoloji:

ARIOĞLU, E., “Tarihsel Perspektifte Süleymaniye Camii’nin Depremlere Mukavemeti, 1557-1973”, *Deprem Araştırma Enstitüsü Bülteni*, C. 2, S. 6, Temmuz 1974, s. 1-11.

ARSLANOĞLU, A., “Süleymaniye Külliyesi’nin Tarihi Yarımada Silüetindeki Egemenlik Oluşumuna Katkısı”, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1996, s. 298-300.

AYYILDIZ, U., *The Süleymaniye Mosque and Its Environment*, Net Turistik Yayınları, İstanbul 1987.

AHUNBAY, Z., “Mimar Sinan Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 531-538.

AKIN, A., “Mimar Sinan, Ayasofya ve Süleymaniye”, *Arkitekt*, C. 35, S. 320, 1965, s. 134.

ALTAN, K., “Mimar Sinan’ın Plan Esasları”, *Mimar*, S. 3, 1934, s. 85-86.

AREL, A., “Mimaride Görenek, Yenilik ve Mimar Sinan”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, s. 99-102.

_____, “Mekan Sorunu”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 505-510.

- ARPAD, A., “Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 28, Şubat 1984, s. 1-28.
- ERDENEN, O., “Eski Yapılarımızda Plan Meselesi”, *Mimarlık*, S. 26, 1965, s. 19-23.
- ERKMAN, Umur, “Sinan Yapılarında Yakın ve Uzak Çevre İlişkileri Üzerine Düşünceler”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 625-630.
- ERZEN, J., “Interior Space Articulation in Sinan’s Mosques”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, s. 311-314.
- KAYILI, M., “Mimar Sinan’ın Camilerindeki Akustik Verilerin Değerlendirilmesi”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 545-554.
- KUBAN, D., “The Style of Sinan’s Domed Structures”, *Muqarnas*, Vol. 4, 1987, s. 72-97.
- KURAN, A., “Semi-Domed Mosques of the Architect Sinan”, *II. Uluslararası Türk ve İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, 28 Nisan-2 Mayıs 1986, C. III, İstanbul 1986, s. 83-104.
- MUNGAN, İ., “Hagia Sophia and Mimar Sinan: How to Strengthen the Roof”, *Proceedings of the IASS Symposium*, Bükreş 2005, s. 921-928.
- _____, “Mimar Sinan ve Kubbe Statüğü”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu*, İstanbul 1988, s. 175-188.
- NECİPOĞLU-KAFADAR, Gülrü, “The Emulation of the Past in Sinan’s Imperial Mosques”, *Uluslararası M.S. Ankara*, Ankara 1996, s. 177-189.
- _____, “Plans and Models in 15th and 16th Century Ottoman Architectural Practice”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45 (September 1996), s. 224-243.
- NEFTÇİ, A., “The Circulation System of the Dome Roofing of the Süleymaniye Mosque”, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1996, s. 307-318.
- ÖZER, B., “Sinan the Architect of Domed Mosques as a Master of Pluralism”, *Domes From Antiquity to the Present*, 1988, s. 1-18.
- ROGERS, J.M., “The Stones of the Süleymaniye”, *International Journal of Middle East*, 14 1982, s. 71-86; 283-313.
- YERASİMOS, S., “Land Exploration Problem in the Construction of the Süleymaniye Complex”, *İstanbul-Süleymaniye ve Mostar 2004*, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 1996, s. 302.
- YORULMAZ, M.-AHUNBAY, Z., “Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem ve Yapım

Teknikleri”, *II. Uluslararası Türk ve İslâm Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, 28 Nisan-2 Mayıs 1986, C. III, Çağrılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri, İstanbul 1986. s. 123-143.

Süsleme:

BOZER, R., “Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği”, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu*, VI. Vakıf Haftası, İstanbul 1988, s. 327-346.

ERZEN, J., “Stylistic Evolution of Ottoman Mosque Facades in Sinan’s Era”, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C. 7, S. 2, Bahar 1986, s. 105-126.

ÖDEKAN, A., “Mukarnas Bezeme”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 475-478.

RAMAZANOĞLU, G., *Mimar Sinan’da Tezyinat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yayını: 1755, Sanat-Sanat Tarihi Dizisi: 111-8, Ankara 1995.

ROGERS, J.M., “Architectural Decoration in the Age of Sinan”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7-9 Mayıs 1987 İstanbul)*, Mimar Sinan Üniversitesi, 285-296.

SİNEMOĞLU, N., *Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim Mekan-Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış*, s. 539-542.

_____, “Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu*, İstanbul 1988, s. 31-32.

YETKİN, Ş., “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 2, Vakıflar Genel Müdürlüğü-Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 479-498.