

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>

PROF. CELÂL ESAD ARSEVEN

TÜRK SANATI



Kurucusu:
OGUZ AKKAN
cem yayınevi

Baskı
Özkur Ofset/Tel: 528 15 90
Mart — 1984

Ö N S Ö Z

Türklerin bütün tarihlerinde büyük orijinallığe sahip bir sanatları vardır.

Sanat tarihini inceliyen kitaplarda, kişiliğini bunca hayran olunacak eserlerle gösteren Türk sanatına önemine göre pek az yer verilmesi, ve haksız olarak, İslâm sanatının bir okulu gözü ile bakılması çok üzülecek bir şeydir.

Bunun böyle olması, en başta, Avrupa'nın Orta Asya'da, İran'da, Mısır'da ve müslüman Suriye'deki birçok eserlerde hemen hemen hep aynı süsleme ve mimari unsurlarını, mukarnaslarla (istalaktiklerle) süslenmiş aynı duvar ve kapı içi hücrelerini, aynı sivri kemer ve kubbeleri, kırık dal biçimindeki aynı süslemeleri görmesinden ileri gelmiştir. Öte yandan, Batıların görüşüne göre, İslâm ülkelerindeki mimaride girinti halindeki bir satıhtan çıkıntı halindeki bir satıha geçme metodu, menşur ve mukarnas (prizma ve istalaktit) kullanma metodu her yerde birbirinin aynı idi. Onun için, sivri kemer şekli ve arabeskler ile az çok üslûplaştırılmış (stilize edilmiş) ya bir totemden ya da bir hayvan şeklinden gelme süsleme biçimleri bunlara birbirinin aynı gibi gelmiştir.

Görünüşteki bütün bu benzerlikler, Batılı sanat tarihçilerini birbirinden bunca farklı olan bu sanatları bir tek sanat saymağa sürüklemiş; bu da bunlara çeşitli müslüman halklardaki sanat görüşlerini «İslâm sanatı» adı altında toplamak fikrini ilham etmiştir.

Bu sebeple, Çin'den İspanya'ya kadar uzanan geniş İslâm ülkelerinde, İslâm medeniyeti tarafından yaratılıp, her ülkeye göre, birbirinden farklı okullara ayrılan büyük bir sanat görülmek istenmiştir. Aynı inangla, her yıl Mekke'de yapılan hac ve ticaret ilişkileriyle birbirlerine bağlı çeşitli halkların sanat alanında aynı etkiler altında kaldıkları, hiç şüphesiz yok ki, bunun da müslüman ülkelerinde yaratılan eserlere belli bir benzerlik kazandırdığı bir gerçektir. Ama, bu eserler arasında her zaman bir karakter farkı vardı.

İslâm dini, İslâm dünyasında büyük bir sanat hareketi yaratmış, bu ülkeler arasındaki devamlı sanatçı ve zanaatçı mübadelesi, bölgesel gelenekler ile başka ülkelerin sanatçıları tarafından getirilmiş yeni unsurların birbirine karışmasından ileri gelen yeni bir sanatın doğmasına yardım etmişti. Bu yeni sanat çevreye, zevklere, teknik usullere, malzemeye uydu, ve karakter ile fizyonomiyi o kadar değiştirdi ki, bu ülkelerden her birinin sanatını, İslâmlıktan önceki bölgesel geleneklerle sıkı ilişkileri olan ayrı ve özel birer sanat olarak incelemek zorunlu hale geldi.

Zaten, bu müslüman ülkelerinde kendini gösteren sanat duyguları birbirinden öyle farklıdır ki, bu eserleri aynı estetiğin ve aynı ilhamın görünüşleri saymak mümkün değildir. Türk, Arap, İranlı, Hintli müslüman milletlerin eserlerini inceleyince, özünü aynı kaynaktan almış gibi görünse de, yine birbi-

rinden oldukça farklı sanat görüşlerinin var olduğunu gözlemekteyiz.

Aşırı bir tüksle dolup taşan, çoğu zaman da ayrıntılar içinde boğulan Arap sanat eseri, çizgilerinin karışıklığı, şekillerinin ağırlığı ile bizi etkiler. Süsleme fantezisi ile dolup taşan İranlı sanat eseri ruhu coşturur, duygu ve heyecan üstüne yapılan yargulamaları büyütür; Hint eserleri biçimlerinin mistikliği ve Hindistan ormanlarının bol ve gür bitkilerini akla getiren şişkinliklerinin çokluğu ile berikilerden ayrılır. Türk sanat eseri ise, kompozisyon sadeliği ile, ahengi ile, her türlü mübalâğadan uzak rasyonalizmi ile derhal göze çarpar. Bugün biliyoruz ki, Türkler İslâm medeniyetinde önemli bir rol oynamışlardır ve Türk sanatının etkisinin hâkim bulunduğu müslüman ülkelerindeki sanatların gelişmesine yardım eden bütün sanat unsurlarının kaynağı Orta Asya olmuştur. Şu halde, Arap sanatını, İran sanatını, Hint sanatını ve Çin sanatını inceliyen birçok eserler arasında, önemli olduğu hiç su götürmüyen Türk sanatı hakkında gerekli kitapların bulunmamasına şaşmamak elde değildir.

Öyleyse, bu saygısızlık nereden geliyor? Hiç şüphe yok ki, sorumluluğun büyük bir kısmı sanat tarihimizin incelenmesini ötedenberi ihmal etmiş olan biz Türklere düşer.

Haçlı seferlerindenberi, hristiyan Avrupa, Türklere karşı devamlı bir kin beslemişti. İslâmîliğin en kuvvetli devleti aleyhine yüzyıllarca yapılan propaganda zihinlerde, tabii ki, sürekli bir iz bırakacaktı.

Türkler Avrupalılarca, uzun zaman savaşçı ve göçebe bir halk, bunun sonucu olarak da, orijinal bir sanat yaratmak kabiliyetinde olmayan, bir ulus sayıldı. Türklerin medeniyet tarihinde oynadıkları rol nasıl tamamıyla takdir edilmediyse, sanat alanında oynadıkları rol de hiç takdir edilmedi. Türkler tarafından yaratılmış pek çok anıtlar ve sanat eserleri, haksız olarak, İranlılara, Araplara mal edildi.

Hatta 1909 yılında yayınladığımız bir kitapta¹ ilk defa kullanılan «Türk sanatı» deyimi, Arap ve İranlı sanatı dışında bir Türk sanatının var olduğuna inanmak istemiyen bir kaç tenkitçinin bazı itirazlarıyla karşılaştı.

Avrupa'da, Türk sanatı üzerine düşünceler, aleyhine değilse de, muhakkak ki kararsızdır. Ünlü Fransız mimarı Violet Le Duc, Bay Parvillé'nin Bursa'daki Türk anıtlarını inceliyen eserine² yazdığı önsözde kendine şu soruyu soruyor:

«Bir Türk sanatı var mıdır? Türklerin ken-

di âdetlerine ve dinlerine en iyi uyan sanatı ya da sanatları benimsemelerinden daha tabii bir şey olamaz. Ama, mahallî bir sanatın babaları oldukları meselesi, bana ispatı zor bir şey gibi görünüyor. Netekim, Bay Parvillé tarafından verilen bütün örneklerde ben Arabı, İranlıyı, belki de bazı Hint etkilerini buluyorum, ama, hani Türk, nerede? Ne olursa olsun, bu işte Türklere düşen payın ne olduğunu doğru olarak öğrenmek üstünde ısrar bir tarafa bırakılrsa, ister çizgi ile, ister renkle vücudaya getirilen bu kompozisyonlarda çok gelişmiş ve tecrübeli bir sanatın varlığı kolayca anlaşılacaktır».

Türk sanatı hakkında son zamanlara kadar beslenen kanı işte budur. Sanat meselelerinin incelenmesinde zenci sanatına bile yer verilen bu devirde, önemine ve yüksek estetik vasıflarına rağmen, Türk sanatının bu derece ihmal edilmesi, şaşılacak şeydir doğrusu.

Bereket versin, durum Cumhuriyetle biraz değişmiştir. Büyük yenilik taraftarı Atatürk tarafından kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti daha doğar doğmaz tarihini ve sanatını araştırma işine koyulmuştur. Bu büyük lider tarafından bu amaçla kurulan Türk Tarih Kurumu, Türk ulusuna kendi sanatının ve kaynaklarının tarihini tanıtmak ödevini üstüne almıştır.

Bütün bu çalışmalar, inceleme yapanları, bazı tarihçilerin bugüne kadar benimsedikleri tezin aksine, Türk sanatının kaynağını ve beşiğini Orta Asya'da bulmağa götüren birtakım tarih gerçeklerini araştırmakta yeni bir yol açmıştır. Zaten, Avrupalı ve Amerikalı arkeologlar Türklerin eski yurdu olan ülkelerin topraklarında elli yıldır durmadan kazılar yapmaktadırlar. Orta ve İç Asya'da bulunan şeyler çok eski bir medeniyetin varlığını meydana çıkarmıştır. Birçok bilim adamının ve arkeologların yaptıkları araştırmalar, incelemeler çeşitli ülkelerin sanatlarının ortaya çıkışında bu medeniyetin oynadığı önemli rolü bize açıkça ispatlamaktadır.

Von le Coq ve Aurel Stein, Orta Asya'da, eski Türklerin ülkelerinde arkeoloji alanlarında yaptıkları keşiflerle, bize yepyeni ufuklar açan çok önemli birtakım belgeleri ortaya koymuşlardır. Öte yandan, İslâm ülkelerindeki sanatları inceliyen Gurlitt, Migeon, Saladin, Strzygowski, Diez, Glück gibi arkeologlar ve

¹ Djelal Essad, Constantinople: De Byzance à Stamboul, Paris, H. Laurens. 1909.

² Parvillé, Architecture turque au XV^e siècle. Paris.

sanat yazarları Avrupa'da ve eski Evkaf Müzesi müdür yardımcısı Ağaoğlu Mehmet ile Türkiye anıtları hakkındaki çalışmalarıyla Albert Gabriel Türkiye'de özellikle bu noktaya dikkatimizi çekmişler, ve Türk sanatına, sanat tarihine girmek imtiyazını kazandırmışlardır.

Viyana Üniversitesinde profesörlük yapmış olan Bay Heinrich Glück, Türk sanatı hakkındaki yayımlarında, tarihten önceki zamanlardanberi orijinal, ayrı bir Türk sanatının var olduğunu ve başka memleketlere yerleştiği zaman bile, asıl karakterini koruyarak, Türk ulusuyla birlikte geliştiğini ispat etmeğe çalışmıştır. Bay Glück şöyle demiştir:

«Türk sanatı, İran, Suriye, Mısır, Bizans gibi ülkelerde birbirinden farklı yüzler kazanmış gibi görünür, ama, bu sanatın millî karakteri buralarda her zaman aynı kalmıştır.»

Türklerde kullanılan süsleme unsurlarının kaynağını incelerken, İslâmdan çok önceki devirlerde Osta Asya'da, Türklerin ilk vatanlarında da aynı motifleri görüyoruz. Bu yüzden, Türk sanatının gelişmesini iyice kavramak için, bu sanatı, tarihten önceki ve İslâmdan önceki zamanlardan günümüze kadar, bir bütün halinde incelemek şarttır.

Orta Asya'da doğan Türk sanatı aynı sanat anlayışından gelen pek farklı bir karakteri

bütün devirlerde korumuştur. Ama, şartların, hayatın ve çevrenin devamlı değişmesi yüzünden, bu sanat başka sanatların etkisi altında katmış, yüzyıllar boyunca bulunduğu ülkelere göre değişmiştir. Onun için, bu sanatın tarihini üç büyük devre ayıracağız:

1. İlk devirlerdeki Türk sanatı.

2. İslâmdan önce İç Asya'da ve Küçük Asya'da Türk sanatı.

3. İslâmdan sonra İç Asya'da ve Küçük Asya'da Türk sanatı.

İslâmdan sonraki Türk sanatı da iki kısma ayrılır: Biri, İç Asya'daki Türk sanatı; öteki de, Küçük Asya sanatı. Bu sonuncu devre ise, iki ayrı devreye ayrılabilir: 1. Selçuklular devri, 2. Osmanlılar devri.

Türk tarihini incelemenin bugün bile bir çok güçlükleri vardır. Bu tarihte birçok noktalar hâlâ karanlıklar içindedir. Gelecekte bu tarihin incelenmesinde elbette birçok değişiklikler olacaktır. Onun için, biz burada Türk sanatının tam bir tarihini yazdığımızı hiç de iddia edecek değiliz. Bu kitabın başlıca amacı, bu mesele ile ilgilenecek kimseler için Türk sanatı hakkında bugün bildiklerimizin özeti ni vermek, henüz çorak olan bu alandaki araştırmaları derinleştirmek istiycek kimselere, bir inceleme programı kapsıyan bir eser sunmaktır.

BİRİNCİ KİTAP ORTA ASYA

TÜRK SANATININ KAYNAKLARI

İlkel devirler

Türklerin eski yurdunda bilim adamları ve çeşitli bilim heyetleri tarafından elli yıldır yapılan kazılara rağmen, Orta Asya denilen buengin topraklar hâlâ sırlarını korumaktadır. Bugüne kadar keşfedilen belgeler Türk sanat tarihinin ilkel devirlerini kesinlikle tesbit etmemize yetmez. Bununla beraber, gün geçtikçe artan arkeoloji araştırmaları meseleyi biraz aydınlatmağa başlamıştır. Şimdi biliyoruz ki, Asya medeniyetinin kaynağını, tabii, ilkel Türk sanatının da kaynağını Altay ve Pamir bölgelerinde aramak gereklidir. Bu bölgelerin tarihten önceki devirleri hakkında, ne yazık ki, pek az bilgi sahibiyiz. Pek eski devirler hakkında yapılan araştırmalar bize Orta Asya'nın insan hayatı için en elverişli topraklar olduğu kanısını vermektedir.



M. Ö. IV - III. Yüzyıllara ait
altın plâk.
(Leningrad Müzesi)

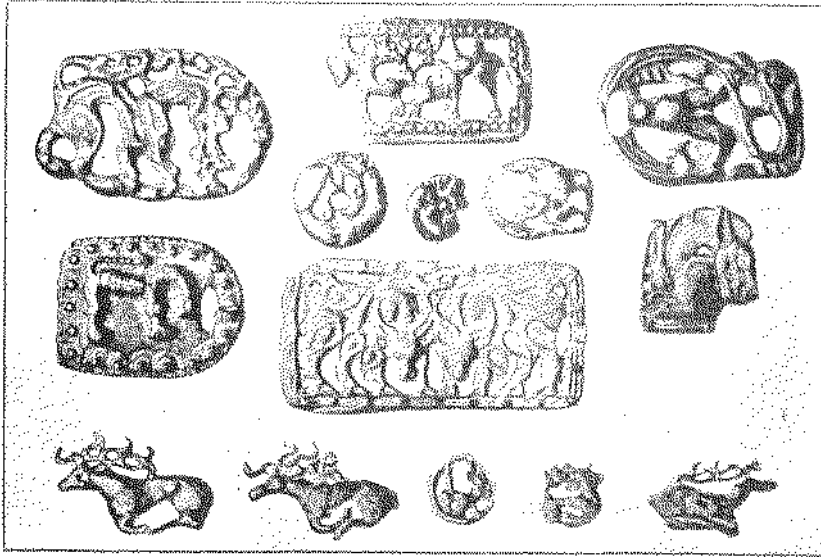
Orta Asya'da Milattan Önce 11.000 yıllarına kadar giden bir medeniyetin var olduğu görülmüyor. Bu medeniyet bütün öteki medeniyetlerden önce ortaya çıkmış gibi görünüyor. Ünlü Amerikalı bilim adamı ve arkeologu Pumpelly cilâli taş devrinin Orta Asya'da Milattan Önce dokuzuncu bin yılda başladığını tahmin ediyor. Madenleri işlemeyi Milattan Önce altıncı bin yıla, yani bugüne kadar madeni ve renkli çiniyi kullanmış en eski ülke sayılan Elam'ın başkenti Suze'den 10 yüz yıl daha önceki bir devre yerleştiriyor.

1904'te İç Asya'da, Aşkabad civarındaki Anav'da Hubert Schmith tarafından yapılan arkeoloji araştırmaları, Anav'ın 1 ve 2 numaralı tabakalarında bulunan renkli seramiklerin, Suze I'deki seramiklerden ve aynı tipe giren bütün öteki seramiklerden daha eski olduğunu ispat eder gibidir.

Milattan 6.000 yıl önceki bir devre ait gibi görünen bu eserler karşımıza Mezopotamya medeniyetinden daha eski bir medeniyeti çıkarmaktadır.

Türkistan'ın bir çok bölgelerinde arkeologlar tarafından yapılan kazılar, Sibirya'da, Minusinsk ve Kazan civarında keşfedilen tarihten önceki devirlere ait ça-

Raphael Pumpelly, Exploration in Turkestan, Washington. 1908.



Yenisey bölgesinde bulunan, tunç ve demir devirlerine ait tokalar, küpeler, süs eşyası olarak kullanılan stilize edilmiş hayvan motifleri bulunan plâkalar. Biçim ve süsleme bakımından çok orijinal olan bu eserler, o çağlarda Orta Asya'da gelişmiş bir uygarlığın varlığını göstermektedir. (Minusinsk Müzesi)

nak çömlekler; taş, tunç ve demir devirlerine ait Kurganlar (höyükler)⁴ birbirinden farklı bir çok Türk medeniyet merkezlerinin varlığını bize öğretmektedir. Tarihten önceki bu medeniyetin en önemli merkezlerinden biri, belki de, Baykal gölüne yakın olan Yenisey dolaylarında bulunuyordu.

Sibirya arkeolojisinin, bu araştırmalar alanında bize büyük bir hizmeti dokunmuştur. Tallgren'e göre, Castren bu arkeolojinin öncülerinden biri olmuştur.

Minusinsk civarındaki Yenisey eyaletinde köylüler tarafından bulunup, Tovo-tin adlı bir dökümcüye satılan tarihten önceki devirlere ait eserler bugün Orta Asya tunç ve demir devirleri hakkındaki en önemli belgeleri teşkil eder. Bu eserler balta, makas, hançer, bıçak, orak, ayna, kısısa mızrak ve ok uçları, gem, vazo, küpe, elbise süsleri, küpe taşı, vb. gibi eşyalar-dır. Mezar, kurgan, taş ve kayadan dikilmiş anıtlar, sulama kanalları, üzerlerine desenler kazılan taşlar ve kayalardan örülme meyilli istihkâmlar gibi tarihten önceki anıtlar Minusinsk bölgesinde pek çoktur. Tallgren bu bölgedeki tunç devrini Milattan önce 7000 yıllarına kadar çıkarır. Aynı yazara göre⁵, taş devrine ait en eski Sibirya mezarları, ölümlerin çömelmiş olarak gömüldükleri mezarlar-dır. Bu mezarlarda çakmak taşından yapılmış silâhlar, yılankavî halkalar, hayvan dişlerinden yapılmış gerdanlıklar bulunur.

Orta Asya'nın türlü bölgelerinde, bugüne kadar, birçok cilâlı taş devri tabakaları bulunmuştur. Tunç devrine ait eski mezarlarda bulunan kemikten ya da maddenden yapılmış eşyaların biçim ve süsleme bakımından çok orijinal oldukları görülmüştür⁶. Bu ilkel eşyalardaki süslerin, incelenmesi, bunlardaki süsleme unsurlarının Sümer ve klâsik Çin sanatındaki süsleme unsurlarıyla sıkı bir ilişkisi olduğunu gösteriyor⁶. Sümer'lerin devlet merkezi olan

⁴ Türkler höyükleri **Kurgan** adını verirler. Kabile geferleri bu mezarlara, çoğu zaman, atlarıyla birlikte gömülürdü.

⁵ Minusinsk'ten gelme bu arkeolojik eşyalara ait en önemli koleksiyonlar Minusinsk, Krasnoyarsk ve Irkutsk Belediye müzelerinde, Tomsk Üniversitesi müzesinde, Kiev Tarih ve Sanat müzesinde, Kazan Üniversitesi Arkeoloji müzesinde, Moskova Tarih müzesinde, Leningrad Bilimler Akademisinde ve Lopatin koleksiyonunda; Leningrad'taki Ermitaj müzesinde, Helsinki'deki Finlandiya Tarih müzesinde, Washington müzesinde, Londra'daki British Museum'da, Oxford'ta, Paris'teki Trocadero müzesinde, Viyana, Berlin ve Budapeşte müzelerinde korunmaktadır.

⁶ Tallgren, *Le antiquités préhistoriques de Minoussinsk*.

⁷ G. V. Merhart, *Bronzezeit am Jenissel*, Wien.

⁸ Wolley, *Le Sumériens; D'Ardenne de Tizac, L'art chinois classique*; A. Kondakov, *Antiquités de la Russie méridionale*.

Ur'da keşfedilen Sümer'lere ait mimari eserlerin kalıntıları önümüzde yepyeni bir ufuk açmıştır. Bu halk tarafından kullanılan sanat motiflerinin incelenmesi, bizi, bu sanatların kaynağının Orta Asya'daki türlü halklarda ortak olduğuna inanmağa götürüyor. Altay ile Yenisey, Volga, İrtiş nehirleri bölgeleri gibi, Amu Derya vadisindeki ovalar da aşağı yukarı aynı karakterleri taşıyan anıtlarla doludur.

Tallgren, Minusinsk'e ait tunç devri eserleri ile İskitlere ait eserler arasında büyük bir benzerlik görüyor. Öte yandan, Farmakovski, İskit medeniyetinin, bir çok hallerde, Yunan motifleri kullandığını ve İskit eserlerinin kaynağının daha çok ionien-oibien olduğunu söylüyor. Bu meseleler hakkındaki bilgimiz henüz karışık bir haldedir. Yalnız, bize göre, İskitlerin sanatı, daha çok, Altay medeniyetine bağlıdır.

Türklerin tunç ve demir devrine ait eşyada kullandıkları süslemelerin karakteristik niteliği stilize edilmiş hayvan figürleri kullanılmasından ileri gelmektedir. Bu hayvan şekilli motiflerin kaynağı her halde totem olmalıdır.

Eski Türklerde hayvan figürüne Tabu' gözü ile bakılırdı. Her kabilenin kendi totemi vardı. Onun için, Tukeyular dişi kurttan türediklerini farz ederler ve bay-

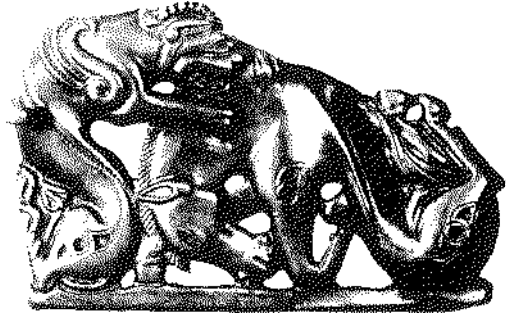


Süsleme motifi haline getirilmiş aslan başı.
(Merhardt'tan)

⁹ Bu kelime Türkçe *tabgu* = put, tapmak = puta tapmak kelimesinden gelir.

¹⁰ L. Wolley, Les Sumériens.

¹¹ Eski Türklerin birbirine ait iki geyi kabul eden zihniyeti tabiatla birbirine eşit iki kuvvet var olduğunu tasavvur etmişti. Biri, ak (ışık), öteki de kara (karanlık); bu iki kuvvet fikri Çinlilere geçip erkek ilke ile dişi ilkeyi ifade eden Yang ve Yin haline gelmiştir.



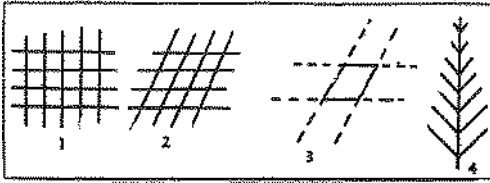
Hayvan dövüşlerini gösteren bu altın plak İskitler tarafından yapılmıştı. (Leningrad Ermitaj Müzesi)

raklarında altın bir dişi kurt başı taşırlardı. En çok kullanılan hayvanlar sığır, kartal, akbaba, vb. idi. Eski Türk takvimi her biri bir hayvanın adını taşıyan 12 yıllık dizilerden teşekkül ederdi. Bu hayvanlar şunlardı: Sığır, öküz, kaplan, tavşan, ejder, yılan, at, koyun, maymun, kuş, köpek ve yaban domuzu. Aylara da hayvan adları verilmişti (Edouard Chavannes, *Le Cycle turc des 12 animaux*).

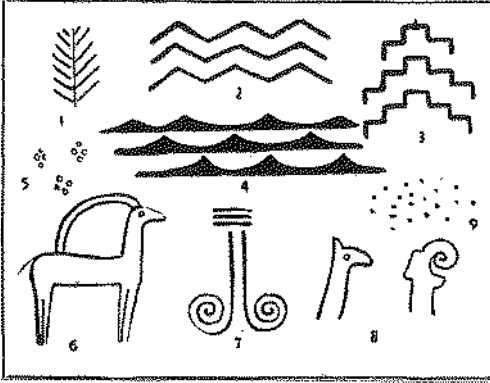
Hayvanlar arasındaki dövüşler ya da her hayvanın bir veya birçok yaban hayvanının saldırısına uğraması, sık sık kullanılan konulardı. Aynı hayvan ya da canavar dövüşlerine /Asurlularda ve Çinlilerde de raslıyoruz. Bunun kaynağı her halde Türklere kadar çıkar. Ur'daki bir Sümer tapınağının (Nin-Kursak tapınağının) kapısında iki geyiğe saldıran bir kartal görüyoruz¹². Bu klasik hayvan dövüşü motifi, daha sonraları, hemen hemen bütün Asya halklarının sanatına geçmiştir¹³. Aynı arkaik motifler İran halılarında, minyatürlerinde bugün bile kullanılmaktadır. İki hayvan arasındaki bu dövüş motifine, İstanbul civarındaki Eski Hisar'da bulunup, İstanbul Müzesinde muhafaza edilen bir Bizans kabartmasında da raslamaktayız.



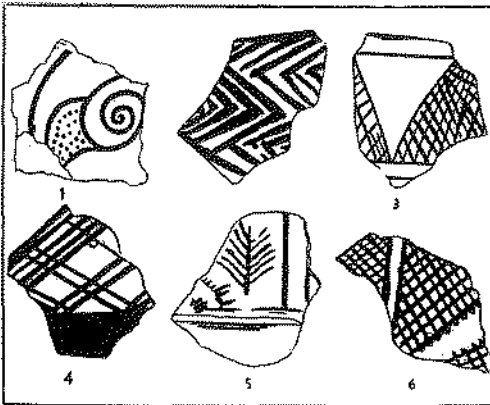
Hayvan dövüşlerini gösteren Orta Asya işi altın plak (Leningrad Ermitaj Müzesi)



Aşkabad çömleklerinde, birbiriyle kesişen dik ve eğik çizgilerden meydana gelmiş motifler. (M. Ö. 5000 yılları)



İç Asyada eski Türk çömleklerinde görülen süs motifleri. 1-5) Aşkabad'da Aktepe yakınında bulunan çömleklerdeki motifler. (M.Ö. 5000 yılları). Aynı motiflere Sus'ta bulunan çömleklerde de rastlıyoruz. 6) Aşkabad çömleklerinde geyik motifli. 7) Miletten Önce VII. Yüzyıla ait İç Asya motifli. 8) Hayvan başı. 9) Hayvan başı şeklinde bir kabza.



Orta Asyanın ilkel devirlere ait renkli seramiklerinde süs motifleri: 1) Türkistan'da bulunan ve helezon biçimli motifleri olan bir parça. M.Ö. 2000 yılları. 2) Pıgışmış toprak rengindeki bir parçada siyah çizgiler. 3, 4, 6) Kesişen çizgilerle meydana getirilmiş motifler. 5) Ağaç şeklinde süs motifli.

Profesör Rostovtzev, kitabında, hayvan şekilli motifler kullanan Çin sanatı ile Kafkasya sanatının ortak bir kaynakları bulunduğunu, bu kaynağı da İran Orta Asyasında aramak gerektiğini kabul eder./D'Ardenne de Tizac ise, bu sanatı İskit ve Sarmat Turanında doğmuş görüyor ve «Buna İran Orta Asyası adı vermek, diyor, şu iki sebepten ötürü haklı gösterilemez: Birincisi, bu sanatın kaynağı daha çok Mezopotamya gibi görünüyor; ikincisi, İskitlerin ve Sarmatların İran ırkından olacakları meselesi tartışma konusu bile olmaz; çünkü, İskitler ve Sarmatlar âdetleriyle, düşünceleriyle, tarihleriyle Moğol Turanına sıkı sıkıya bağlıdır... Müspet olarak ötekine ait bir sanatı berikine yüklemek, üzücü karışıklıklar doğurabilecek bir terim hatasıdır.»¹²

D'Ardenne de Tizac ayrıca şunu da söylüyor: «İskit üslubu ile süsleme sanatının, kaynaklarında birbirlerine benzedikleri meselesine bugün işaret edilmiş değildir. Reinecke, bundan yirmi yıl önce, bu benzerlikleri kaydetmişti. Ama, Çin sanatının Güney Rusya üstünde etki yaptığını ileri sürmesi tamamıyla yanlış görünüyor. Etki aksi yönde, yani Batıdan Doğuya doğru olmuştur. Bu nokta tesbit edilmiştir, ama ayrıntılarda tartışma başlamaktadır.»¹³

İslâmdan sonra, günümüze kadar Türk süsleme sanatlarında kullanılan kırık dalların ve çiçeklerin, uzun zaman, üslûplaştırılmış bitki biçimlerinden geldiği sanıldı. Bu süs motifleri derin bir şekilde incelenince, görülür ki, bunların kaynağı hayvan motiflerinin o arkaik şekillerine kadar çıkmaktadır. Bu motiflerin asıl karakteri helezon biçiminde olmalarından gelir: bu helezon biçimi, zaten, İç Asya'nın en eski renkli seramiklerinde bulunmaktadır. Bu üslûp Avrupa'ya bile girmiştir; Macaristan'da bulunan Avarlara ait eşyaların süsleri bu motif ile harikulâde bir benzerlik göstermektedir. Tallgren'e göre, bu bitki motiflerinin ilk safhası, Minusinsk'teki tunç bıçaklar üstünde, helezonî bir kordon şeklinde görün-

¹² D'Ardenne de Tizac, *L'art chinois classique*, s. 18.

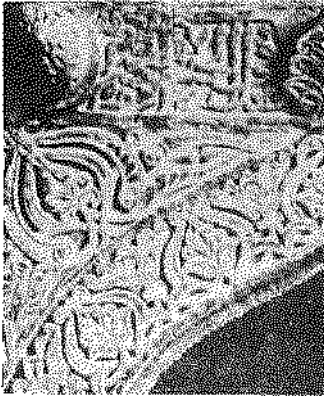
¹³ Aynı eser, s. 27.



İskitlerin tunçtan süsleme eşyalarında stilize edilmiş hayvan resimleri en büyük yeri kaplar.
(Budapeşte Milli Müzesi)



Altay bölgesinde bulunmuş tunçtan süsleme eşyalarında da stilize edilmiş hayvan motifleri çok görülür.



Karaman'da XIV. Yüzyılda yapılmış Hatuniye Medresesinin iç kapısındaki motifler, Altay bölgesinde tunç devrinde yapılan stilize edilmiş hayvan motiflerini hatırlatır.

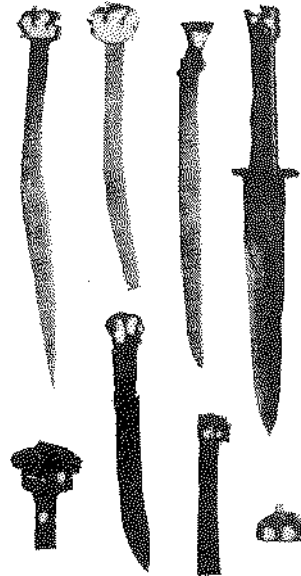
mektedir: «Zengin bitki motifleri Milattan önce 400 yılına kadar çıkar, yüzyıllarca canlı olarak yaşadıktan sonra, İslamlık devrinde tek başına hüküm sürer... VIII inci ve IX uncu yüzyıllardan sonra, Türk medeniyetine bitki motifleri hâkimdir.» diyor.

Öte yandan, Strzygowski ve daha başka yazarlar, bitki motifleri haline gelmiş bu hayvan şekilli motiflerin arabesklerle temel teşkil ettiğini ispatlamışlardır.

Karamanlıların XIV üncü yüzyılda Karaman'daki Hatuniye medresesinin kapısı üstündeki süs motifleri, ilkel devirlerin üslûplaştırılmış hayvan motifleriyle

karşılaştırılınca, bezelye ya da fasulya yapraklarını hatırlatan bu figürlerin ilkel devirlerdeki hayvan şekilli figürlerin değişmiş şekillerinden başka bir şey olmadıkları kolayca anlaşılır. Bu figürler üstünde yine görüyoruz ki, boynuzların boğumları ya da hayvanların mafsalları ve kartalların helezon şeklindeki çengel biçimli gagaları, sonraları, kıvrımlı dallar haline gelmiştir.

İslamlık, puta tapma devirleri kalıntısı, insan ya da hayvan figürleri tasvirine karşı olduğundan, Türkler, İslamlığı kabul ettikten sonra, sembolik ve puta tapma anlamı olan bütün bu hayvan şekillerini bıraktılar. Ama, bu figürlerin sanatçı karakterini korudular; bunları bitki, üslûplaştırılmış çiçek haline getirdiler. Bu yüzden, ilkel devirlerin eserlerinde bol bol raslanan ejder, beyaz kaplan ve kuş gagalı kanatlı akbaba, sonraları, Türk sanatında kayboldu, yerini hayvan figürlerinin şema halindeki şekilleri olan soyut motiflere bıraktı. Bu şekillerin yanında, Türk süsleme sanatında her zaman var olmuş bulunan geometrik süslü başka şekiller de görülmektedir.



Yenişehir bölgesinde bulunan ve yapıldıkları birkaç bin yıl geriye götürülen çeşitli bıçaklar.

(Minusinsk Müzesi)



Macaristan'da Nagy St. Mikloç'ta bulunup Attila'nın hazinesine ait diye gösterilen altın vazolar, sıralar aslında Bulgar Türkleri tarafından bu bölgeye getirilmiş ve Macarların istilası üzerine bırakılmış eşyalardır. Bu eşyalardan bazıları üzerinde Orhon harfleriyle yazılmış yazılar görülür. Bu eşya ile Orta Asya'da bulunmuş aynı tip eşya arasında büyük bir karakter birliği vardır.

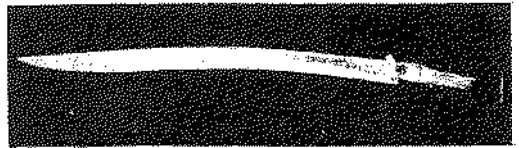
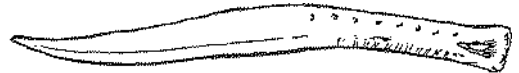
Geometrik süsleme tarihten önceki devirlerin hepsinde kullanılmış, sanata kişisel ve ulusal bir orijinallik sağlamıştır. Taş devri şekilleri arasında, erkek cinsiyet organlarına da raslanır; bu şekiller, sonradan, Müslüman Türklerde tirabzanların sonunda bol bol kullanılan bir süsleme şeklini doğurmuştur.

Tarihten önceki devirlerden günümüze kadar vücuda getirilmiş bütün sahat eserlerinde kolayca tanınan bir sanat anlayışı birliği görüyoruz. Taş devrine ait olup, Yenisey civarında bulunan bıçak, bugünkü İzmir zeybeklerinin saldırmasının (yatağanın) atasına ne kadar benzediğini göstermektedir¹⁴.

Öte yandan, ilkel Türk sanatı eserleri ile Çin'in ilk sanat eserleri arasında büyük bir yakınlık bulunduğu görülmektedir. Çin medeniyeti bu memlekete gelen bir Türk göçmen kafilesi tarafından etkilenmişti. Türk Sanatının klâsik Çin sanatı üstündeki etkisi hele Han devrinde (Mîlattan önce III üncü yüzyıl) pek büyüktür. Laufer, Han devri seramiklerindeki ve koşumlarındaki İskit-Sibirya karakterine, yani Türk karakterine işaret etmektedir.

D'Ardenne de Tizac da şöyle demiştir: «Han devrinde Çin, Hiyongnuların (Türklerden) tüm bir süsleme üslubu almış, ilk önce koşumlarda kullanılan bu üslup, sonra, bu devrin sanatını tamamiyle sarmıştır.»¹⁵

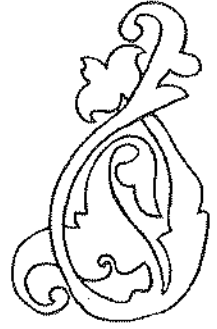
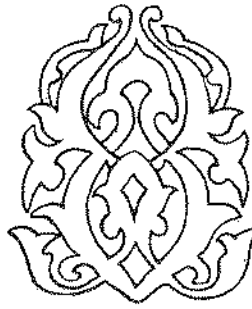
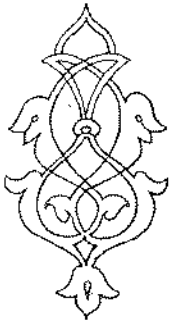
En eski Çin çanak gömleklerinde de Türk ülkelerinden alınmış bir üslup vardır. Türklerin, daha sonraları, Çin sanatının etkisinde kalmaları, bu sanatın kendilerine hiç te yabancı olmamasından ileri gelmiştir. Çünkü, Çin sanatı ile Türk sanatı arasında her zaman gizli bir akrabalık vardı. Şunu da belirtmeli ki, Çin'e geçen ejder ve akbaba Sümer sanatında da görülmektedir. Sümerlerin Mezopotamya'ya Orta Asya'dan getirdikleri aynı sembolik figürler, sonra, Babil sanatına da geçmiş, Asur saraylarının kapılarını süsleyen Kerubi'lerin doğmasına sebep olmuştur. Ejderin Çinlilere tanrısal bir karakter



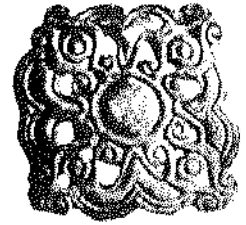
Yenisey bölgesinde bulunmuş, eski çağlara ait bir bıçakla. (Üstte), saldırma ya da yatağan arasındaki benzerlik aynı anlayış birliğini göstermektedir.

¹⁴ G. V. Merhardt, *Bronzeit am Yenissei*, Wien.

¹⁵ D'Ardenne de Tizac, *L'art chinois classique*, s. 29.



Üstte XV. Yüzyılda Osmanlılar tarafından kullanılan ve stilize edilmiş bitki motiflerine benzeyen motifler, yanda ise Orta Asya'da bulunan, tunç devrine ait hayvan motifleri görüldüğü. Benzer noktalar (özellikle üstteki birinci motifle yandaki birinci motifte) pek çoktur. Aslında bitki motiflerine benzeyen motifler de hayvan motiflerinden gelmektedir.



teri vardır; yer ile gök arasında bir bağlantı unsurudur. Ejder bazan başka şekilde, bora ve fırtına tanrısı olarak tasvir edilince, o zaman Taoti adını alır. Aynı tabiatüstü varlıkları Türk efsanelerinde Ural ve Altay altın madeni ocaklarını bekleyen ve koruyan acayip sürüngenler şeklinde bulmaktayız. Bu efsane hayvanları Türk masallarında günümüze kadar süregelmiştir.

Eski Türkler yeri ve göğü dört bölgeye ayırmışlardı. Bu bölgelerin her biri sembolik birer hayvan tarafından temsil edilirdi. Doğuyu koyun, Batıyı köpek, Güneyi çaylak, Kuzeyi yaban domuzu temsil etmekteydi. Çinliler başka bir sınıflama yapmışlardı: Doğu tarafına ejder, Güney tarafına kuş, batı tarafına beyaz kaplan, Kuzey tarafına da kaplumbağa bakardı. Bu bölümlerden her biri de bir renkle temsil edilmişti: Doğu mavi ile, Güney kırmızı ile, Batı beyaz ile, Kuzey de kara ile. Daha sonra, buna merkezi teşkil eden ve sarı ile temsil edilen bir beşinci bölüm eklendi¹⁶. Bu kısmı sembolleştiren hayvan, eski Türklerin Kutus (kut = mukaddes, us = öküz)¹⁷ dedikleri bir çeşit öküz olan (Tibetçe) yak idi.

Yeryüzünün bu bölümlerinden her biri bir tanrı tarafından yönetilirdi. Orhon

kitabelerinden öğrendiğimize göre, Yir sub adı verilen bu tanrılar dörttü: Gök Han (Mavi hükümdar, Doğuda), Kızıl Han (Kırmızı hükümdar, Güneyde), Ak Han (Beyaz hükümdar, Batıda), ve Kara Han (Kara hükümdar, Kuzeyde).

İlkel devirlerde, ilk sanat izleri pişirilen toprak eşyada, silâhlarda, kap kacakta ve dokumalarda görülmektedir. Bu eşya arasında yede taşından yapılmış ve sanatçı hüneri ile işlenmiş kaplar vardır. Eski Türkler yede taşına Yat derlerdi. Yeşün ya da yağmur taşı da denilen bu taş Türklerce sihirli ve esrarlı nitelikleri olan bir tılsım sayıldığı gibi, Çinlilerce de böyle sayılırdı. Bu taşın suya atılınca, yağmur yağdıracağına, ateşe atılınca, ateşi söndüreceğine inanılırdı. Sanat eserlerinin çoğu bu taşla yapılmıştı. Bu taş hem yüzüklerde, hem de bel kemerlerinde kullanılırdı¹⁸.

¹⁶ Bu beş renk genellikle bayraklarda kullanılmıştır. Lama'ların oturdukları manastırların duvarları da bu beş renkle boyanmıştır.

¹⁷ Kurban edilen öküzlerin kuyruğu bayrak olarak taşınmıştır. Bunun yerini, sonra, atın kuyruğu aldı.

¹⁸ Temizliği ve saflığı sembolleştiren bu taş Bektaşiler bel kemerlerinde taşımışlardır.

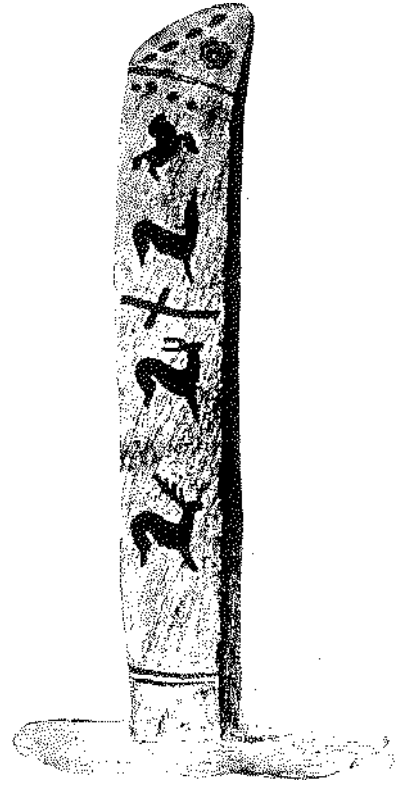
Türk hakanları çadırlarını kumaşlarla, halılarla ve sanat eşyasıyla debdebeli bir şekilde döşemesini bilirlerdi. Bu çadırlarda altından yapılmış taçlar, ağaçtan ve taştan yontulmuş heykeller, kakmalı silâhlar, işlemeli dokumalar ve sırdan yapılmış eşya görüldü. Bizans İmparatoru tarafından Batı Tukeyu hakanına gönderilen elçi Türklerde gördüğü sanat eşyalarının debdebe ve ihtişamını anlatır. Finlandiya arkeoloji derneği de Yenisey'de Tukeyulara ait olup, Çin tarihlerinde sık sık sözü edilen bir çok heykeltraşlık eserleri keşfetmiştir.

Yenisey civarında taş üstüne kazılmış desenlere bol bol raslanmaktadır. Bu desenlerin Çin sanatı ile büyük bir ilişkisi vardır.

Orhon Anıtları

Yadrintzev, 1889'da, Koço Saydam gölü ile Yukarı Orhon arasında pek büyük tarihi önemi olan bazı anıtlar keşfetmişti. Bu anıtlar arasında üzerlerinde Türk ve Çin harfleriyle yazılmış yazıtlar bulunan mezar taşları da vardı. Kopenhag Üniversitesi profesörlerinden Wilhelm Thomsen bu yazıları okumayı başardı ve bu konudaki incelemelerini 15 Aralık 1893'te Kopenhag Akademisinde açıkladı¹⁹. Daha önce, 1891'de bu anıtları gelip görmüş olan W. Radloff, Milattan sonra 732'de dikilmiş bu mezar taşları üstünde bulunan Türkçe yazıtların çevirisini Wilhelm Thomsen ile aynı zamanda yayınlamıştı²⁰. Bu taşlardan birinin üstünde 732 yılına karşı düşen Çin takvim yılı vardı. Bu mezar taşı Kutluk devleti hükümdarı Bilge Kağan²¹ tarafından 730 da ölen kardeşi Kültigin (Gültekin) adına yaptırılmıştı.

Bu mezar taşından bir kilometre ötede 734 yılında ölen Bilge Kağan adına dikilmiş başka bir mezar taşına raslarıdı. Bu yazıtlar hükümdar ailesinden olan Bilge Kağan ve Uluğ Tigin adlı beyler tarafından yazılmıştı. Çinliler tarafından yenilip, bunların egemenliği altına giren Doğu Tukeyuları devletinin VIII inci yüzyılda tekrar nasıl kurulduğunu bu yazılardan öğreniyoruz. Bu tarihi olaylar Çince metinlere tipatip uymaktadır.



Göktürklerle ait, hayvan motifleriyle süslü bir mezar taşı.

Bu taşlarda kullanılan yazı sağdan sola ve yukarıdan aşağı yazılır. Tıpkı Çin yazısı gibi. Alfabeti 38 harften ibarettir. Türklerin IV üncü yüzyıldanberi kullandıkları yazı budur. Bunun yerini, sonra, Uygur alfabesi almıştır.

Bu mezar taşlarında yazılanlardan öğrendiğimize göre Orhon anıtları Çin'den getirtilen sanatçılar tarafından işlenmiş ve dikilmiştir. O zamanlar, Çin, Doğu Tukeyularından daha üstün bir medeniyet seviyesinde bulunuyordu.

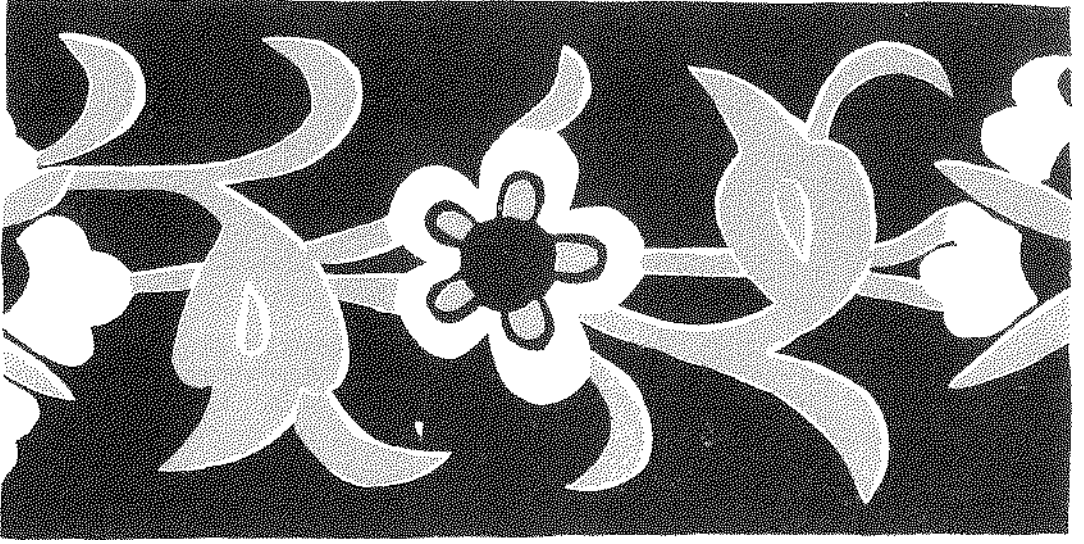
Orhon kalıntıları arasında, o zamanlar, her mezar yanında yapıp, bark²² adı verilen yapıların harabeleri vardı. Mısırlı-

¹⁹ Wilhelm Thomsen, *Inscriptions de l'Orkhon déchiffrées*. 1896

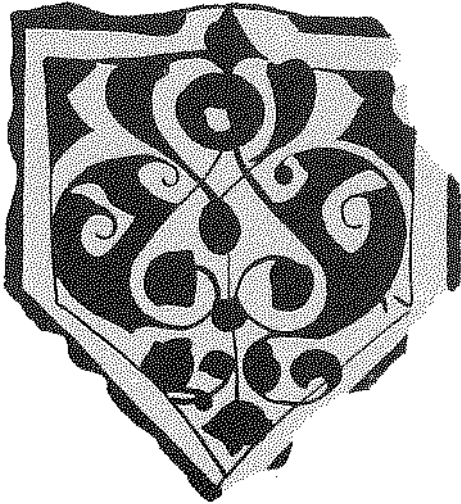
²⁰ W. Radloff, *Le inscription de Kocho-Saidam*.

²¹ Çinli Bilge Kağan'a Mekikien Han derler. Bk. Léon Cahun, *Introduction à l'histoire de l'Asie*, s. 73.

²² Bark kelimesi «barınak, ev» anlamına gelir.



1210 yılında Konya'da yapılmış olan Kiliçaslan Türbesindeki çinilerden bir parça. Çok değişik karakterdeki bu çinilerde bazı motifler kabartmadır. Beyaz renkler alçıdandır. (Tahsin Öz'den)



Konya'daki Keykubat Sarayı (Yapılışı 1210) kazıları sırasında bulunmuş bir çini parçası. Mavi zemin üzerinde değişik kalınlıkta koyu renkli motifler görülmektedir. (Tahsin Öz'den)



Konya'da 1160 yılında yapılmış olan Kiliçaslan ya da Alâeddin Sarayı çinilerinden bir parça. Bu çinilerin işçiliği çok başkadır. Motifler Uygur tapınaklarında bulunan motiflere çok benzer. Yine bu saraya ait çini parçalarında insan resimleri de görülmektedir. (Tahsin Öz'den)



Kara Hoço'da, Mezardağ'da bulunmuş Uygurlara ait bir el yazmasındaki hayvan desenleri.

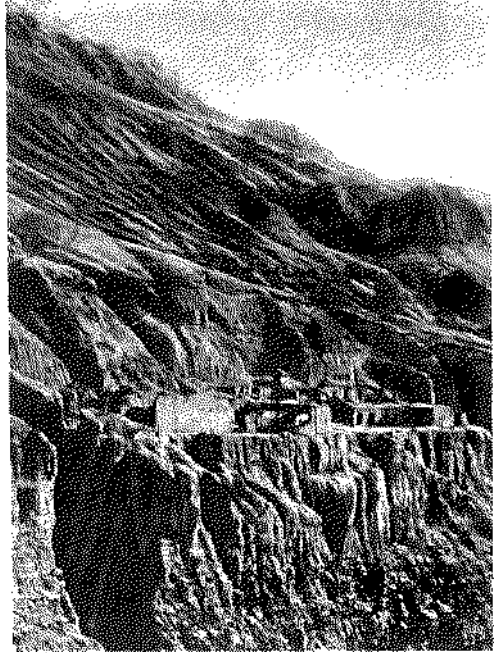
(Aurel Stein'den)

lar gibi, Türkler de ölen kahramanları ya da başbuğları için, duvarları ölünün hayatını ve gazalarını anlatan resimlerle süslü evler yaparlardı. Bu anıtların yanında, heykeller ve mezarlar da keşfedilmişti. Bu mezarlardaki süsleme, daha yakın devirlerin süslemesine benzermektedir. Hatta, Osmanlı devrinde Edirne'de yapılan cinsten, tahta bir sanduka karşısında bulunduğumuz söylenebilir.

Uygurlarda sanat

Uygurlar Budist idiler. Doğu Tukyularından daha üstün bir medeniyetleri vardı. Onuncu yüzyılda, Uygurların oturdukları Kara Balgasun şehrinde 50 den fazla Buda tapnağı vardı. Son zamanlarda Uygurların memleketlerinde yapılan kazılar bunların kültür seviyelerinin ne olduğunu göstermektedir.

XIX uncu yüzyıl sonlarına doğru, Turfan, Hotan, vb. eski Türk şehirleri dolaylarında elyazınaları ve sırlı çömlekler gibi, eski eserlerin, bu arada da Kaşgar Rus konsolosunun koleksiyonunun satılması, birkaç arkeologun dikka-



Turfan'da bir Türk tapınağının kalıntısı.

tini çekti. Grünwedel tarafından başlanıp²³, Von Le Coq tarafından devam edilen kazılar büyük sanat değeri olan bir takım eserleri meydana çıkardı. Yer altında, Buda tapınakları harabeleri, hayran olunacak tazelikte fresklerle süslü duvarlar, sanatçı hüneri ile işlenmiş vazolar, yazmalar ve minyatürler keşfedildi. Bütün bu eserler Berlin Müzesine taşındı, ve burada «Turfan salonu» adı verilen bir salona yerleştirilip sıralandı ve düzenlendi. Tabii büyüklükten biraz daha büyük ve kırmızı zemin üstüne renkli olarak yapılmış figürler ince bir sanat zevki ile işlenmiştir, Budizm ile Maniheizmle ilgili dinî sahneleri tasvir etmektedir. Eller, ayaklar ve elbiselerin kıvrımları harikulâde bir şekilde işlenmiştir. Bu freskler Altıncı Yüzyıla kadar çıkar, ama, Buda figürleri daha sonraki bir devre (Dokuzuncu Yüzyıla) aittir.

Turfan'da keşfedilen şeyler arasında taştan heykeller ve pişmiş topraktan figürler bulunmuştur. Bunlar üstünde Yunan-Buda etkisi görülüyor. Paul Pelliot idaresindeki bir Fransız bilim heyeti

²³ Albert Grünwedel, *Bricht über archeologische Arbeiten in Idikut Schari und Umgebung*, Münih. 1906.



Budist olan Uygurların Çin Türkistanında yaptıkları kutsal resimlerden biri (M.S. XI - XII Yüzyıl.)

tarafından eski Uygur şehirlerinde yapılan daha başka kazılar bir takım tapınakları ve farklı bazı eşyaları meydana çıkarmıştır. Bunların hepsi, bugün, Paris'teki Guimet ve Louvre müzelerinde bulunmaktadır.

Uygurlar madenlere sahiptiler, büyük bir sanat değeri olan silâhlar ve kapacak yapılarıydı. Şimdi Leningrad ve Stockholm müzelerinde bulunan örneklerde, bugüne kadar yaşayan Türk süsleme motiflerinin kaynağını buluyoruz. Duvarlar üstüne alçı ile yapılmış süsler, ağaç üstüne işlenmiş eserler, bu halkın, aynı yüzyıldaki Batı halklarının sanat zevkinden daha yüksek bir sanat zevkine sahip olduğunu göstermektedir.

Uygurların, Sogd alfabesinden alınma, 14 harfli, Göktürklerin alfabesinden farklı bir alfabeleri vardı. Orta Asya Türklerinin çoğu, Orhon alfabesinden sonra, Uygur yazısını benimsemişlerdi. Arap alfabesinin kabulünden sonra bile, bu yazı bir süre daha kullanılmıştır. Turfan'da bulunan elyazmaları Euda tapınaklarının kitaplıklarından gelmiş, bunların çoğunda din ya da felsefe meseleleri incelenmişti. Bu kitaplar arasında, Hintlilerin ünlü Mahabharata kitabından çevrilmiş metinler de keşfedilmiştir.

Çinliler gibi, Uygurlar da kitap basmasını bilirlerdi. Uygurların memleketi büyük bir kültür merkezidi; Türk sanatı öteki bölgelere buradan yayıldı. Bu sanat Bulgar Türkleri tarafından ta Avrupa'ya

götürüldü. Macaristan'daki Nagy Szent Mikloch'ta bulunan, Atilla hazinesine ait diye gösterilen sanat eşyaları, buraların Macar istilasına uğraması üzerine, Bulgar Türkleri tarafından bırakılmış eşyalardan başka bir şey değildir. Bu eşya madenden ve altından yapılmış sürahilerden, ibriklerden, tepsilerden ibarettir. Bu eşya üzerinde Orhon harfleriyle yazılmış yazıtlar vardır. Viyana Üniversitesi eski profesörlerinden Heinrich Glück bu eserle Orta Asya Türk sanatı eserleri arasında karakter birliği görmektedir. Osmanlıların, Macaristan'da bulunan ibriklere biçim bakımından benziyen ibrikler yaptıklarını görüyoruz. Topkapı müzesinde Osmanlı devrine ait bu biçimde ibrikler vardır.

Uygur sanatı, Sasani (İran) sanatı ile Çin sanatı arasında aracılık etmiştir.

Komşu ülkelerin Türk sanatına etkisi

Çin ve İran ile devanılı temas halinde bulunan Uygurlar bu iki memleketin etkisi altında kalmışlardır. Zaten, Çin medeniyeti Türkler üstünde her zaman etki yapmıştır. Biliyoruz ki, Tukyü hakanları mezarlarının duvarlarını ya da heykeller yaptırtmak için, bazan, Çinden sanatçılar getirtmişlerdi. Öte yandan, Türk kabileleri Çin'e sık sık hücum ederler, sonra, bir takım Çin sanat eserlerini alıp ülkelerine götürürlerdi. Bazan da, Türkler Çin kralığının ücretli askerleri olarak başka bir kralığa karşı dövüşürler, bu yolla Çin'e girerlerdi. Onun için, bu memleketin sanatını tanımışlardı. Bu Türkler, ülkelere dönerken, bir takım sanat görüşleri ve süsleme örnekleri de getirmişlerdi. Bulutun, ejderin, Taotî'nin, Anka kuşunun ve daha başka sembolik hayvanların üsluplaştırılmasından gelen süsleme motifleri her iki ülkede adeta birbirinin aynı idi. Öte yandan, Çinden ticari mübadele yolu ile ithal edilen kumaşlar, seramikler, minyatürler ve sanat eşyaları, bu ülkenin sanat geleneklerini Türkler arasında yaymıştı. Zaten, Çin sanatı da Türklerin yabancı oldukları bir sanat değildi. Ağaç işlerinde kullanılan bambuların bir araya getirilmesini hatırlatan diiz çizgili süsleme Çin'de ve Orta Asya'da bol bol raslanan bir takım motiflerdi. Çin sanatı ile Türk sanatı arasındaki bu benzerliği Turfan'da bulunan minyatürlerde de açıkça görüyoruz.

Mimarî Çin'de münecimler ve remilciler tarafından öne sürülen astronomi görüşlerine uyardı. Şehirlerin eni, boyu, yüksekliği hiyerarşiye göre düzenlenirdi. Çin mimarisinde zamanımıza kadar kornan ibadet kuralları Türklerin mimarisi üstünde etki yapmıştır. Çin'de sık sık kullanılan taraçalar Türkler tarafından bahçe mimarisinde benimsenmiştir. Bina çatılarının karakteristiğini teşkil eden dıştan içe doğru yatıklık her iki mimaride de vardır.

Öte yandan, İran'a bir çok defa hâkim olan Türkler bu ülke ile Çin arasında ticaret yaparlar ve İran sanatına Uzak Doğunun sanat görüşlerini tanıtmak suretiyle bu sanatı etkilemekten geri kalmazlardı. Bu iki ülke arasında aracı rolü oynamışlardı. İranlılar tamamiyle Türkler dışındada bulunan bir halk teşkil etmiş değillerdi; Türklerin İran medeniyetinde büyük bir payı vardı. İran, Çin'i Türkler vasıtasıyla tanımıştır. Büyük İskender istilâlarından sonra, Yunan kültürü İran'a girdi. Ama, Türk ırkından olan Partlar hem bu etkiyi, hem de Sasaniler zamanında ülkede hüküm süren eski Mezopotamya medeniyeti geleneklerini silkip attılar. Orta Asya halkları ile İranlılar arasındaki savaşlar ve ticari ilişkiler bir zevk ve teknik mübadelesine yol açtı. İran saraylarının mimarisi Türkler üstünde etki yaptı. Abandana'ların sütun dizileri ve Sasanilerin sayısız sivri kemerleri Türk yapıcılarının dikkatini çekti.

Böylelikle, kubbe ve kûmbet gelişti. Mezopotamya gelenekleri İran yolu ile tekrar ilk vatanları olan Orta Asya'ya döndü. Hindistan'a kadar sokulan Türkler burada buldukları sanat zevkinden etkilendiler. Ama, Hintlilerin mistik ve karmaşık görüşleri Türklerin olumlu ve rasyonel zekâsının anhyabileceği bir şey değildi. Hint mezarlarının ve tapınaklarının ağır mimarisi bunların üstüne kâbus gibi çökmüştü. Yığın halindeki binlerce süsleme motifi ile süslenmiş tapınakların fuslu kemerleri ve taraçalar halindeki ağır kitlesi Türklerin sanat zevkine, anlayışına aykırıydı; bunlar sadelikten hoşlanırlardı. Bu-

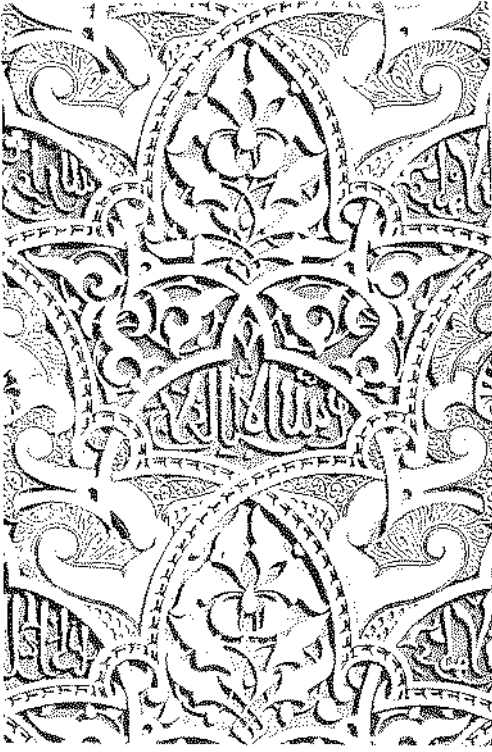
na karşılık, İran'a, Hindistan'a girmiş olan Yunan sanatı Türklerle kendi zevkleriyle daha çok bağdaşan bir takım unsurlar kazandırmıstı.

Tibet ve Nepal sanatının Çin ve İran sanatlarının ikisi ortası özel bir karakteri vardı. Çin'den Hindistan'a giden yol üstündeki Tibet, Çin ve Hint medeniyetlerinin din ve sanat geleneklerini Orta Asya'ya taşımakta önemli rol oynadı. Tibet ve Nepal şehirlerinin görünüşü Küçük Asya şehirleriyle halâ bir benzerlik gösterir. Tibet ve Nepal'de bugün iki binden fazla Buda manastırı vardır; bu manastırların mimarisi Orta Asya'daki eski Uygur şehirlerinin anıtlarını hatırlatır. Tibet'teki bu tapınak ve manastırların çoğu Onbeşinci Yüzyılda yapılmıştır, ama, bu memlekette Üçüncü Yüzyıla kadar çıkan Buda tapınaklarının kalıntılarına da raslanır. Dinî anıtların ya koni ya da piramit şeklindeki kat kat çatıları Çin'in bu biçimde yapılmış anıtlarının çatılarına benzer. Türk hakanlarının hükümdarlık şembolü olarak başları üstünde tutturdukları şemsiyeler, bu çok katlı çatıların kaynağı olarak gösteriliyor.

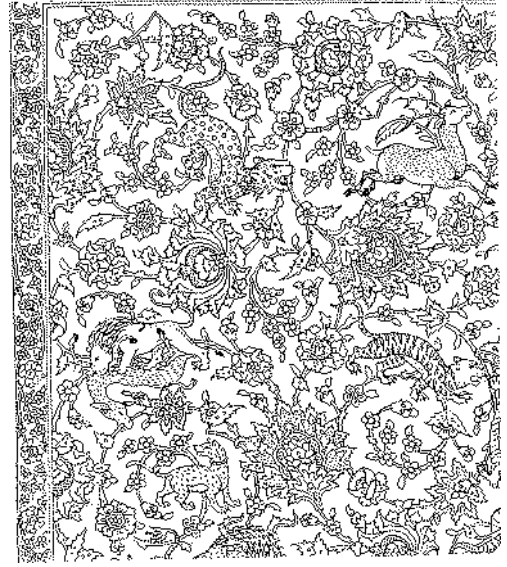
İslâmîliğe kadarki tarihî devrede, Türk sanatının bütün bu etkilerin altında kaldığı muhakkaktır. Ama, bu sanatın gelişmesinin karakterini ve iniş çıkışlarını henüz doğru olarak bilmiyoruz. En başta, elimizde bu devirden kalma pek az anıt vardır. Sonra da, düşman hücumuna uğrıyan şehirler, çoğu zaman, yıkılıp yakılmıştır.

Asurlularda ve İranlılarda olduğu gibi, çoğu ya pişmiş tuğladan, ya da güneşte kurutulmuş kerpiçten yapılan mimarî eserleri zamanla dağılıp ufalanarak toz haline gelmiştir. Bu devre süsleme sanat eserleri alanında daha iyi inceleneniliyor, ama, bu konuda bugün bildiklerimiz de henüz çok eksiktir.

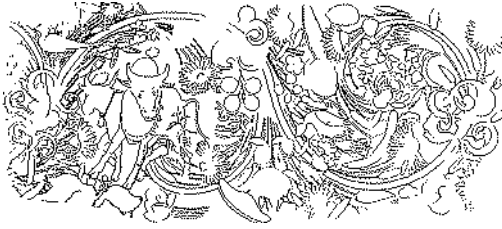
İleride metodlu bir şekilde yapılacak araştırmaların, bu devirlerin sanat tarihini genel hatlarıyla çizmek için gerekli belgeleri bir gün bize sağlayacağını umuyoruz.



Arap süsleme motiflerinden bir örnek.

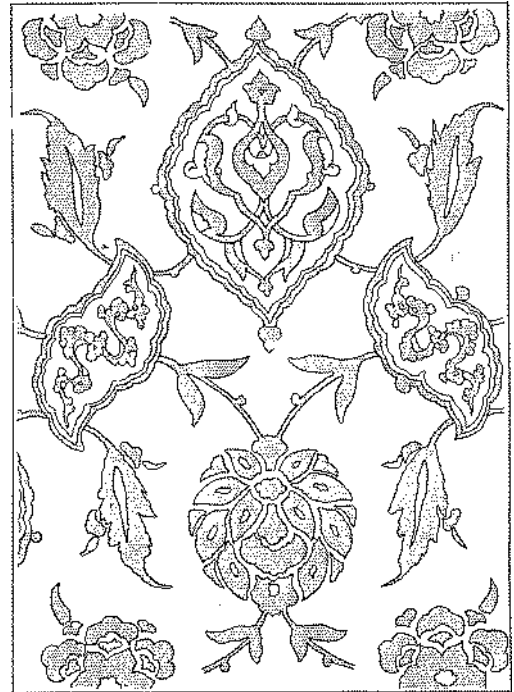


İran süsleme motiflerinden bir örnek.



Hint süsleme motiflerinden bir örnek.

Özünü aynı kaynaktan almış gibi görünse de, Müslümanlıktan sonraki Arap, İran, Hint ve Türk eserlerinde çok farklı sanat görüşleri ortaya çıkar. Arap eserleri aşırı bir lüksle dolup taşar, çoğu zaman ayrıntılar içinde boğulur. İran eseri ruhu coşturmakla beraber çok mübalağalıdır. Hint eserleri biçimlerinin mistikliği, Hindistan ormanlarının bol ve gür bitkilerini aklı getiren şişkinlikleri ile bunlardan ayrılır. Türk sanat eserleri ise sadelikleri, mübalağadan uzak rasyonalizmleri ile göze çarpar.



Türk süsleme motiflerinden bir örnek.

SANAT VE İSLAMLIK

İslâmîğin ortaya çıkışı

Yedinci yüzyılın başlarında, Asya'nın güneyindeki Arabistan yarımadasında, Müslümanlık denilen yeni bir din doğmuştu.

Araplar, o zamanlarda, bağımsız kabileler halinde yaşıyorlardı. Mekke'de Kâbe adı verilen küçük kübik bir tapınakları vardı, içinde her biri bir kabileye ait üç yüzden fazla küçük put bulunurdu.

Hız, Muhammed ise, Mekke'de, bir tek tanrıya inanmayı vaaz etmiş. 620 yılında da peygamberliğini açıklamıştı. Hz. Muhammed 24 Eylül 622'de Mekke'den ayrıldı. Medine'ye göç etti. Müslümanların Hicrî dedikleri takvim yılı işte o günden başlar.

Sekiz yıl süren mücadelelerden sonra, Muhammed Mekke'ye muzaffer olarak dönmüş, Kuran'ın yeni prensiplerini bütün Arabistan'a kabul ettirmişti.

Peygamberin ölümünden sonra, aynı din ve aynı kanunlar altında birleşmiş olan Araplar, Müslümanlığı yaymak amacı ile, dünyayı fethetmeye başladılar. Müstebit hükümdarların baskısı altında ezilen halklar Araplara kurtarıcı gözü ile baktılar. Vaktiyle, birbirlerine düşman olan bütün ülkeler Müslümanlık sayesinde, aynı sancak altında toplandılar ve müslüman olan bütün halklar aynı dava uğrunda çalıştılar.

Müslüman orduları günden güne büyüyordu. Suriye, İran, Mısır, Türkistan istilâ edildi. Araplar Doğuda Hindistan'a kadar ilerlediler. Batıda, Kuzey Afrika'nın Trablus, Tunus, Cezayir ve Fas gibi ülkelerini işgal ettiler. İslâmîğin siyasi merkezi önce

Şam'a, sonra Bağdad'a taşındı. Mekke müslümanların kutsal şehri olarak kaldı, her yıl buraya hacca geliniyordu. Müslüman imparatorluğu çok geniş bir alana yayılmıştı. Bu imparatorluk, Milâdî 730 yılından itibaren, ilçe ayrıldı. Yeni üç imparatorluğun başkentleri sırasıyla: Asya'da Bağdad, Mısır'da Kahire, İspanya'da Kurtuba idi. Bu imparatorlukların her birinde son derece parlak yeni birer medeniyet doğmuştu.

Mekke'de ortaya çıktıktan sadece yirmi yıl sonra, Müslümanlık Mısır'ı, Suriye'yi, Mezopotamya'yı, ve Kuzey Afrika'yı işgal etmişti. Bu ülkelerden her birinin, o zamana kadar, birbirinden farklı mahallî birer sanatı vardı. Mısır'daki kipti sanatı eski Mısır sanatının kalıntısıydı; Mezopotamya'da, Sasani sanatı ile Asur gelenekleri bütün kuvvetiyle hüküm sürüyordu. Suriye'de ise, Hitit, Fenike ve Mezopotamya kaynağından gelme, Roma ve Bizans izleri de taşıyan bir sanat vardı. Yeni din, ekonomik ve sosyal düzeni değiştirmekle, istilâ ettiği memleketlerin sanatında ve kültüründe de bir değişikliğe sebep olmuştu. O zamana kadar birbirine yabancı, hatta birbirine düşman olan bu ülkeler, Çin'den İspanya'ya kadar yayılan geniş İslâm dünyasının birer parçası haline geldi. Refah içindeki bu ülkelerin ekonomik gelişmesi, yollarında kendi vatandaşlarının örneklerini ve geleneklerini de taşıyarak diyar diyar dolaşan sanatçıları kendine çekmişti. Yeni Müslüman topluluklarının gereklerine uymak ihtiyacını duyan Halifeler her yerde camiler, okullar, hamamlar, imaretler ve darüşşifalar (sağlık yurtları) yaptırıyor-

lardı. Şehirlerin anıtlarını yapmak ve süslemek için dünyanın en kabiliyetli mimarlarını ve sanatçılarını çağırıyorlardı. O zaman, her müslüman ülkesinde yeni bir sanat doğdu. Mimarının yanında, dokumacılık, tunç eşya seramik gibi sanayi ve süsleme sanatları da son derece gelişti.

Ama, bu yeni sanatın karakteri her yerde aynı değildi. Uzak ülkelerden gelmiş sanatçılar tarafından getirilen yeni fikirler üstünde kuvvetli birer etki yapan mahalli gelenekler birbirinden tamamiyle farklı bir takım tipler yaratmıştı.

Müslüman Mısır sanatı Berberistan ya da Suriye sanatından farklı olduğu gibi, Müslüman İran'ın sanat eserleri Kuzey Afrika'nın sanat eserlerinden bütünüyle ayrı idi. Bu devirde Asya sanatlarının birbirleri üstündeki etkileri büyük ölçüde artmıştı. Onun için İslam'ın kabulünden sonraki devirlerde Türk sanatı da, millî karakterini korumakla beraber, bu kayda değer değişikliğin etkisi altında kaldı.

İslamın ilk anıtları

Kâbe İslam'ın ilk mabedi oldu. Burası 9 metre yüksekliğinde, 12 metre genişliğinde dört köşeli eski bir mabetti. Muhafazası, Hz. Muhammed'in de mensup olduğu Kureyş kabilesine emanet edilmişti. Kâbeyi ziyarete gelen hacıların sayısı artınca, Halife Ömer zamanında, mabedin avlusu genişletildi, çevresine duvar çekildi. Velid bin Abdülmelik zamanında, bu duvar daha yükseltildi, müminleri güneş ısığından koruyan bir revakla çevrildi. Bu revak, yüz yıllar boyunca bir çok tamirler gördü, değişikliklere uğradı.

Hız. Muhammed Medine'ye göç ettiği zaman, burada bir cami yaptırmıştı. Taştan örülmüş temeller üstüne kurulan bu cami de, Kâbe'de olduğu gibi, hurma ağacı tomruklarına dayanan ve üstü toprak örtülü revaklı bir avlu ile çevrilmişti.

Mısır'da, Suriye'de ve Mezopotamya'da sanat

Hız. Muhammed'in ölümünden sonra, Halife Ömer'in emirlerinden biri olan Amr ibn ül Âs, Mısır'a girmiş, Nil nehri kıyısında Fustat adlı yeni bir şehir kurmuştu (Milâdî 640). Biraz sonra da, bütün Mısır zaptedildi. 642 yılında Fustat'ta (Kahi-

re'de) bir cami yapıldı, buna **Amr camii** adı verildi. İslam istilâsının ilk yıllarında, ibadet yerlerine, mimarî bakımından, pek o kadar özenilmezdi. Yeni din muhteşem mabetler yapılmasında ısrar etmiyordu. Yalnız müslümanların toplu bir halde ibadet edebilmelerini mümkün kılacak oldukça geniş, kapalı bir yere ihtiyaç vardı. Doğrusunu söylemek gerekirse, burası din esaslarını ve bilgilerini dinlemek için bir toplantı yeri idi.

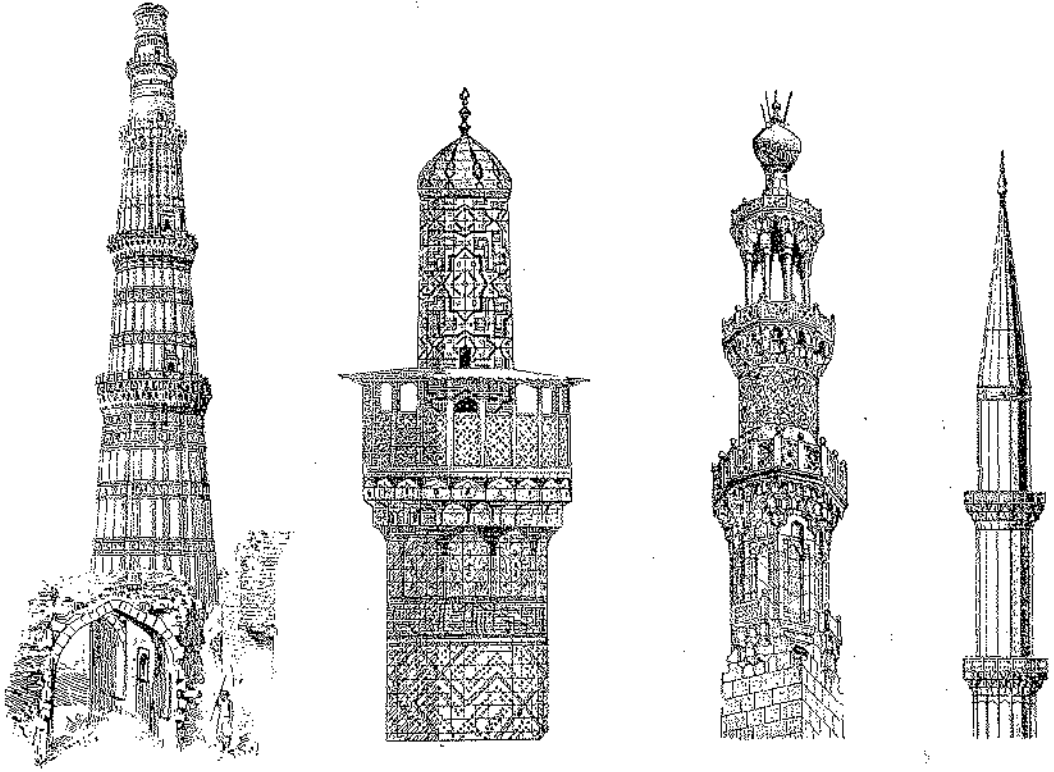
Amr camii, belli başlı kısmı, müminleri güneş ısığından koruyacak taraça halindeki bir çatıyla örtülü, revaklarla çevrilmiş bir avludan ibaretti. Bu cami sonradan bir çok tamirler gördüğü ve değişikliklere uğradığı için, ilk şeklini doğru olarak bilmemiz bugün imkânsız gibidir.

Bu cami **Sahn** denilen bir avlu ile **mih-rab'**, **mimber'**i ve **mahfel'**i ihtiva eden ana kısımdan ibaretti. Ana kısım Mekke yönüne bakıyordu. Yine bu ana kısım hepsi kemerli 120 sütun olan altışar sıralı 20 sütun dizisine dayanmış taraça şeklindeki bir çatı ile örtülüydü. Sahnı çeviren revaklar da yine kemerli sütunlara dayanan bir çatı ile örtülmüştü. Yarım daire şeklindeki (tam) kemerler hafifçe kırıktı. Binanın yapılmasından altmış yıl sonra bu kemerler yükseltildi.

Bina ilk yapıldığı zaman, minaresi yoktu. Ezanı, şehrin her yerine duyurmak için, camiden daha yüksek bir yerde yüksek sesle okumak fikri ancak Hicretin 218'inci yılında kabul edildi. Bu amaçla, asıl binanın yanına dört köşe bir kule yapıldı. **Minare** adını alan bu kule camiden ayrılmaz bir unsur haline geldi'. Halife Osman zamanında kabul edilen **hutbe**'nin okunduğu yer olup, bir çeşit parmaklıklarla çevrili **maksure** için de aynı şey söylenebilir. Hutbeyi dinliyen müminler Halife'yi görebilirler, ama, kendisiyle temas edemezlerdi. Sonraki yüzyıllarda, camilerde görülen hükümdar (Sultan) mahfellerinin kaynağı budur.

Hız. Muhammed Mekke'de iken bir kerevetin üstüne çıkıp vaaz ederdi. **Mimber'**in şekli bu kerevetten alınmıştır.

¹ Vambéry'ye göre minare kelimesi, belki de, eski Türklerin yollarda kullandıkları sınır taşlarının **munar** adından gelmektedir. Bu kelime ile **menhir** kelimesi arasındaki benzerlik de dikkate değer.



Hint, İran, Arap ve Türklerin sanat anlayışları arasındaki farklar minarelerde de görülür: (Soldan sağa) Delhi, İsfahan, Kahire'de El Eşref ve İstanbul'da Süleymaniye camilerinin minareleri.

İslâmlıktan önce, Mısır'da, Yunan-Bizans sanatının eski Mısır sanatı üstünde yaptığı etkiden doğmuş mahallî bir sanat vardı. Kıptî sanatı adı verilen bu sanat es-

kı Mısır sanatından farklıydı ve Asya'dan gelme yabancı bir sanatın unsurlarını kapsamaktaydı.

Kiptiler, Arap istilâsından çok önce, kırık kemeri tanımuşlar ve kullanmışlardır. Araplar Mısır'a kendi ülkelerine özgü bir sanat getirmediler. İskenderiye okulu yeni fâtihlere en küçük ayrıntılara varıncaya kadar bir çok şeyi kabul ettirmişti². Caminin iç görünüşü çok sahnalı hristiyan bazilikalarını (kiliselerini) hatırlatmaktaydı. Sütunlar, sütun başlıkları, kaideler eski binalardan getirilmişti. Bununla beraber, Amr camininin kıptî eserlerinin orijinalliğinden büsbütün başka bir orijinalliği vardı. Bu anıtta yeni bir ruh belirmişti.

Ömer orduları 638 yılında Filistin'e girdi. Bu ülkede Eski Çağ sanatı ve Bizans sanat anıtlarının kalıntıları yaşamaktaydı. Ömer, vaktiyle, Hazreti Süley-

man mabedinin bulunduğu tepede bir cami yaptırdı. Bu Cami, kurban kesilen eski mihrabın bulunduğu yerdeki kayalıklar üstüne yapıldı³. Bugünkü bina halife Abdülmelik bin Mervan zamanında ve 687-690 yıllarında yapılmıştır. Sekiz köşeli olan plân şekline Suriye ve Orta Asya'daki anıtlarda sık sık raslanmaktadır. **Mesaid ül Aksâ** adı verilen bir başka cami de Ömer caminin yanında ve eski Justinianus bazilikasının bulunduğu yerde yapıldı.

Emevi halifelerinden Velid Şam'daki büyük bazilikayı cami haline getirip (708), buna **Emeviyye camii** adını verdi. Eski kilise tamamiyle değiştirilmişti. Birkaç defa yanıp, bir çok tamirler gören caminin eski şekli değişti.

656 yılında, yani Suriye'nin alınmasından hemen hemen on yıl sonra, halife Ali,

² Sorbet Bey, *Monographie de la Mosque d'Amrou*, 1890.

³ De Vogue, *Le temple de Jérusalem: Koubet-es-Sakra*, Paris, 1904; Gayet, *L'art arabe*, s. 9.

Mezopotamya'yı ısgal etmiş, Küfe'yi Irak'ın başkenti haline getirmişti. Başkent yüz yıl sonra Bağdat'a taşındı.

O devirde, Bağdat'ta Mezopotamya ve Sasanî gelenekleri kuvvetli bir şekilde yaşamaktaydı. Yeni din her yerde yeni anıtlar görnek istiyordu. Abbâsiler devrinde el-Memûn ile Hârûn el-Reşid'in mimarları Bağdâdî çok güzel binalarla süslediler. Bunlar arasında Fırat nehri üstünde Hârûn el-Reşid için yapılan Rakka sarayını sayabiliriz⁴. O zamanlar, Bağdâdâ gerçek bir sanat müzesi diye bakılabiliirdi. Ne yazık ki, tabii âfetler, sekiz ve onüçüncü yüzyıllar arasındaki sürekli istilâlar bu anıtların hemen hepsini tahrip etmiştir.

Suriyede ve Mezopotamya'da sanat büyük bir gelişme gösterirken, Mısır hep yerinde saymıştı. Bay Gaston Migeon'un da dediği gibi: «Bağdâd Abbâsî halifesi Mısır'a Ahmed bin Tolun adlı (burada iyi bir nam bırakmış) bir vali gönderinceye kadar, bu ülkede hiç bir abide dikildiği görülmedi.»⁵. Sonradan Mısır sultanı olan bu vali, Kahire'de kendi adını taşıyan camii yaptırtmak için İç Asya'dan çok usta mimarlar, heykeltıraşlar ve süslemeciler getirmişti. Kendi ülkelerinden bazı yeni biçimler getiren bu sanatçılar yeni bir üslup (style) yarattılar ve Tolunîlular devrinde müslüman Mısır sanatının yüzü değişti. Kahire'deki Ahmed bin Tolun camii Asya tipi bir eser oldu⁶. Orta Asya'ya has olan hayvan şeklindeki figürlerden gelme bir takım süsleme şekilleri burada küfî kitabeler ve dalı çiçekli girift süslerle birlikte kullanılmıştır. Mısırın müslüman anıtlarındaki Türk sanatı etkisi bu cami ile birlikte görülmeye başlar. Bay Greswel'in söylediğine göre, Kahire'deki Tolun caminin minaresi ile Tolun'un eğitim gördüğü Mezopotamya'daki Samarra şehri caminin kulesi arasında büyük bir benzerlik vardır.

Türkler ve İranlılar tarafından sık sık kullanılan kümbet ve kubbe Mısır'da Arapların diliz yüzeyli yapısının yerini aldı. Yeni Mısır biçimi kubbe işte o zaman tam kemer şeklindeki basık Bizans kubbesinden farklı hale geldi.

Araplar, büyüklük destek ve istinat duvarlarını ortadan kaldırmak için, yüksek sivri kemerleri tercih etmişlerdi. Belki de

tam kemer yapmakta lüzumlu keresteleri de yoktu. Öte yandan, yüksek kubbelerin, mîmînleri güneşin yakıcı ısıcağından korumak gibi bir faydası da vardı. Bu sanatı en çok nitelendiren şey, kıvrımlı kemer ile at nalı şeklindeki kemerin kullanılmasıydı. Fakulyaları, (alfka, âvenk), Bizanslıların yaptıkları gibi, mozaiklerle süsleyecek yerde, Araplar **mukarnas** (istalakit) denilen Asya'dan gelme mensurlar şeklindeki süsleme şeklini kabul etmişlerdir⁷. Bu mukarnaslar İç Asya Türkleri arasında en çok, binanın sert köşelerini gizlemekte, yapının dört köşe plânında kubbeyi sırtlayacak sekiz köşeli temele kolayca geçmekte ötedenberi kullanılmaktaydı⁸.

Mukarnasların kullanılması, belki de, Asurluların bina cephelerini süslemek ve çıkıntılı kısımlarda çıkma hizmeti gördürmek için, tuğlaları diziş tarzından gelmiş olabilir.

Arap Camii, Fatımîlere ve Eyyübîlere kadar, revaklı camii dilzenini (Mısır'daki Amr ve Tolun camileri) sürdürmüştü. Ama o devirden, en çok da, Salahaddin Eyyubî devrinden sonra, ilk sekiz köşeli şekle 16 köşeli bir şekil eklendi, bu suretle, köşeli plân da yine bu devirde uygulanmaya başladı.

Dört köşe bir avlu etrafında her biri Hanefî, Maliki, Şafî, Hambelî gibi dört mezhebe ait dört medrese yer aldı. Ünlü Arap gezgini İbni Batuta Bağdattaki **Man-suriye** Medresesinden bahseder. Bu medresenin dört İslâm mezhebine ait dört pavyonu vardı, bu pavyonlar merkezî bir avlunun çevresine dizilmişti. Saladin'e göre, camilerde kullanılan hac şeklindeki plânın kaynağını bu medrese şeklinde aramalıdır⁹. Bu

⁴ Bu sarayın üç fushı (yonca şeklindeki) kemerlerine, Berberistau ve müslüman İspanya mimarisinin karakteristik unsurunu teşkil eden dişli ve fushu kemerlerin ilk tipi gözü ile bakılabilir.

⁵ Gaston, Migeon, *Le arts musulmans*, Paris, 1920, s. 20

⁶ Aslen Türk olan Mısır Sultanı Ahmed bin Tolun (835-884) Buhara'da doğmuştur.

⁷ **Mukarnas** kelimesi, eski Türkçede korniş anlamına **kurnas** kelimesinden gelmektedir.

⁸ Türkler kaz göğsünü hatırlatan bu mensurlara **kaz göğsü** derler.

⁹ Saladin, *Manuel d'art musulman*.



Konya'da 1242 yılında, Sultan Gıyaseddin Keyhusrev II zamanında, Bedreddin Muslih tarafından yaptırılmış olan Sırçalı Medresenin çini desenlerinden iki bordür örneği. (Tahsin Öz'den)

tip, Onüçüncü yüzyılda İran'da, Mezopotamya'da, Mısır'da meydana çıkmıştır.

Baharîler ve Borciler zamanında, sanat Mısır'da en yüksek gelişme noktasına vardı. Anıtları süslemekte caminin kullanılması ancak Baharîlerin son yıllarında yayılmağa başladı. Kümbedin kullanılması makbereli (camii yaptırının mezarı) cami ile birlikte genelleşti, çok köşeli geometrik süsleme bütün yüzeylerde kullanıldı.

Bir Türk hanedanı olan Kölemenler (Memlükler) devrinde, Kahire Kalaun ve Hasan camileri gibi muhteşem anıtlarla doldu. Bu anıtlarda Türk sanatının etkisi açıkça görülmektedir. Bu devrin oymalı ağaç firizler ve kakmalı kapıları Semerkand ve Buhara işçiliklerini hatırlatır. Kansu Gavri camii bu okulun son eserlerinden biridir. Osmanlıların Mısırı zaptetmeleriyle, buradaki sanatın yüzü değişti. O zaman, basık kubbeli Osmanlı camii tipi ortaya çıktı. Şu halde, Mısır'daki İslâm sanatının gelişmesinde Türk sanatının etkisi itiraz edilmez bir gerçektir.

Berberistan'da, İspanya'da ve Sicilya Müslümanlarında sanat

Sanat Suriye'de ve Irak'ta büyük bir gelişme gösterirken, Kuzey Afrika sanatı da dikkate değer bir değişikliğe uğradı. Emevî orduları tarafından fethedilen İspanya o güne kadar bilinmiyen bir sanatın anıtlarıyla doluyordu. Bununla beraber, bu sanat müslüman Mısır ve Suriye'deki sanattan oldukça farklıydı. Suriye ve Irak'tan çağrılan mimarlar buraya gelirken ülkelerinin sanat geleneklerini ve şekillerini de getirmekteydiler. Mahallî geleneklerle karışan bu gelenekler yeni bir sanat doğurmuştu. Kurtuba camii, Sevil'deki Alkazar sarayı, Gırnata'daki Elhamra sarayı (1248), vb. gibi Arap devri anıtlarının çoğu İspanya'da halâ muhafaza edilmektedir.

İtalya'ya kadar sokulan müslüman memleketleri sanatı burada ta Norman istilasına kadar yaşadı. Bu sanat İspanya ve İtalya vasıtasıyla Avrupa sanatları üstüne etki yapmaktan geri kalmadı. Gaston Migeon'un söylediğine göre: «Bizim Roman devri sanatımız İslâm sanatlarını hatırlatan şeylerle dolup taşmaktadır. Bu sanatlar bizim sanatımızı besliyen birer kaynak oldu»¹⁰.

Zaten, Roman sanatında, Türklerin ve Çinlilerin hayvan şekilli süsleri ile büyük benzerliği olan üsluplaştırılmış hayvan figürleri bulunduğu işaret etmek yerinde olur.

Müslüman İran'da sanat

İran, halifeliğin, ilk önce, müslüman vali tarafından yönetilen bir eyaleti oldu. Abbasi halifelerinin hizmetindeki Türk muhafızlar o zaman büyük bir otorite sahibi idiler. Saraydaki Türk subayları arasında en cesur ve en uyanık olanları, o zamanlar, istilâ edilen ülkelere sık sık vali tayin edilirdi. Bu nüfuzlu valiler memlekette kiral gibi saltanat sürerlerdi. Bu sebeple, müslüman İran, halifeler zamanında bir çok Türk sülâleleri tarafından yönetildi.

İran'ın müslümanlar tarafından fethe edilmesi üzerine, memlekette müslüman Mısır ve Suriye sanatlarına hiç benzemiyen, Ahemenid ve Sasanî devirleri sanatından da tamamıyla farklı yeni bir sanat meydana çıktı.

Öte yandan, o zamanlar harabe halinde bulunan Machitta, Ctesiphon, Rabbath, Eyyvan sarayları gibi eski Sasani âbide-leri müslüman mimarları üstünde etki yapmış, onlara örnek hizmeti görmüştü. **Tâkı Kısra** adı ile anılan Ctésiphon sarayının büyük kemeri (Keyhüsrev kemeri ya da **Eyyvân Kısra**) müslüman İrandaki anıtların büyük kemer kovanlarına model hizmeti görmüş gibidir.

İlk Arap camileri gibi, ilk yapılan İran camileri de bir sahn, bir revak, üstü kubbe ile örtülü ana kısımdan ibaret dört köşe bir plâna göre yapılmıştı. O zamanlar, Arap camilerinde bu tarzda bir kubbe yoktu. Araplarda, caminin **mihrabı** ihtiva eden ana kısmı, üst kısmı bir taraça teşkil eden düz bir yüzeyle örtülüydü. Kazvin'de Muhammed ibn Haccâc zamanında yapılan Cuma camii İran'da yapılmış ilk Arap camilerinden biridir. Yıkılma tehlikesi geçiren bu cami önce Hârûn el-Reşid tarafından aynı plân üzerine yeniden yapılmış, sonra da Selçuk sultanı Melik Şah tarafından genişletilmişti.

¹⁰ Gaston Migeon, *Le arts musulmans*, Paris. 1926, s. 42.

İran'ın ilk camileri arasında, halife el-Memûn zamanında yaptırılan Şiraz camii (875) ile İsfahan'daki Cuma camii ana-biliriz. Bu iki cami bugün birer harabe halindedir. Bu camilerin süslenmesinde arabeskler ve çok köşeli şekillere pek seyrek raslanır. Duvarlar renkli, dantelâh, gül şeklindeki sıva ile kaplanmıştı.

Fatımîler devrinde (Yedinci yüzyılda), bir çok anıtlarda (Rey'deki mezar, vb.) daha o zamandan kubbe kullanılmıştı. Halifeler devrinden sonra, birbiri ardından İran'ı yöneten Safarîler (870-964), Samanîler (964-1.004), Deylemîler (946-1.000) gibi sülâleler zamanında, sanat hafif bir takım değişikliklere uğradı. Gazneliler (Türkler) devrinde sanat büyük bir gelişme gösterdi. Hindistan'ın Gazneliler tarafından fethedilmesi müslüman İran sanatını etkiledi. Türkler, İran'a Hint, Çin ve Irak sanatından alınma bir çok unsurlar getirdiler.

Bağdad'a kadar yayılan Selçuklular, özellikle Tuğrul Bey, Alpaslan, Melik Şah gibi hükümdarlar zamanında, sanat yeni bir ilhamla zenginleşti. O zamanlardan itibaren, müslüman İran sanatı, Türk sanatına sıkı sıkıya bağlandı. O devirlerde, İran nüfusunun çoğunluğu Türktü. İran dili sadece bir kültür vasıtasıydı. İran mimarları İç Asya'nın Türk ülkelerinde binalar yapıyorlar, Türk sanatçıları da İran'da eserler vücuda getiriyorlardı.

Eski bir Mezopotamya geleneği olan duvarları çini ile kaplamak, Orta Asya ülkelerine işte o zamanlarda yayıldı. Cilâlî Çini Kâş şehrinde yapıldığı için **Kâşî** adını almıştır. Kubbe de yine Türkler devrinde gelişti ve dört köşe plândan kubbenin çemberrimsi temeline geçişle ilgili güçlükler çözüldü. Daha sonra, Türk Atabekler zamanında, Cengiz Han kumandasındaki Türk-Moğol ordusu İran'ı yakıp yıktı. Bunun sanata da çok büyük zararı dokundu. Sanatın tekrar canlanması ancak Cengiz Han'ın torunu Hulâgü zamanında mümkün olmuş görünüyor. Hulâgü'nün Orta Asya'dan ve Çin'den getirdiği işçilerin ve sanatçıların bu yeni sanat gelişmesi üstünde büyük etkisi olmuştur. Bu etki bu devre ait çiniler ve sanat eşyası üstünde iyice göze garpar.

O zaman, sivri kemerli kubbe genel kubbe şekli, çini de duvar süslemesinin asıl unsuru haline geldi. Cengiz'in torunları devrinden sonra, Timurlular devrinde (Onbeşinci yüzyıl), sanat dikkate değer bir devre geçirdi, sonra Türkmen hükümdarları olan Akkoyunlular ve Karakoyunlular zamanında devam etti. Karakoyunlu Cihan Şah zamanında, Tebriz'deki mavi cami gibi özel bir tip ortaya çıktı. Sahn, merkezî bir kümbet ile, mihrabı içine alan kısım da sahnın kümbedinden biraz daha alçak başka bir kümbet ile örtülüdür. Eyvanlar sahnlardan teşekkül etmiştir.

Safevîler zamanında, bir rönesans başlar. Safevî sülâlesinin beşinci hükümdarı olan Birinci Abbas, İsfahan'ı muhteşem anıtlarla süslemek için, —sanatın pek geliştiği— bir çok Asya ülkelerinden sanatçılar getirtti. İki katlı revaklarla çevrilmiş büyük bir avlu olan **Meydan** işte o zaman ortaya çıktı.

Onaltıncı yüzyılda yapılan Şah caminin ve bir çok sarayların muhteşem bir mimarisi vardır. Resmin büyük bir rağbet kazanması, büyük bir gelişme göstermesi de bu devirdedir. Bu doğan resim okulunun büyük ustaları Cihângir, Buhârî, Behzâd ve Mânî idi. Ama, Şah İsmail'in ölümü ile çöküntü başladı, bugünkü tam çöküntüde karar kıldı. İran'da günümüzde vücuda getirilen sanat eserleri eski devir eserlerinin sönük birer kopyasından başka bir şey değildir.

Müslüman İran sanatı dört devre ayrılabilir:

1. Arap devri.
2. Selçuk devri.
3. Türk-Moğol devri.
4. Safevî rönesansı devri.

Birinci devir öteki devirlerden hissedilecek kadar farklıdır. Son üç devre İran'a Türk, Çin ve Hint geleneklerinin etkilerini getiren Türklerin etkisi altında kalmıştır. Mimarisinin karakteri şunlardır:

1. Düz yüzeylerin ve sütunlara değil, pilpayelere (filayaklarına) dayanan kemerlerin kullanılması.

2. Soğan şeklindeki kubbe.

3. Sivri kemerli çok büyük cümle kapısı. Dört köşe bir çerçeve içinde bulunan bu cümle kapısı çoğu zaman kubbenin kaidesinden daha yüksektir.

4. Düz yüzeylerin yataylığını izliyen cephenin iki tarafındaki yuvarlak minareler.

5. Duvar kaplaması olarak bol çini kullanılması.

6. Bitki süsleme motifleri ile geometrik süslemenin kullanılması.

7. Arapların ve Türklerin kullandıkları mukarnaslardan farklı olan mukarnas şekilleri.

İranlılar binalarının dış görünüşlerine Araplardan daha çok önem verirlerdi. Hem yüksekliği hafifletmek, hem de daha heybetli bir etki elde etmek için dışarıya bir ikinci kubbe eklerlerdi. İran edebiyatının uzak bir medeniyetin haturalarını taşıyan bütün efsane hazineleriyle zenginleşmiş bir muhayyileye sahip olan İranlılar şiir dolu bir takım şekiller ve motifler yaratmışlardı. Camileri, mistik bir kendini dinlemeye davet eden mabet izleniminden çok, neşeli bir saray izlenimi verirdi.

Selçuk sanatı ne, muhakkak ki, yakın bir akrabalığı olan müslüman İran sanatı başka ülkelerin sanatçıları için bir ilham kaynağı oldu.

Müslüman Hindistan'da sanat.

Onuncu yüzyıl sonlarında, Gaznelilerin Hindistanın kuzey kısmına girmeleri sanatta büyük bir değişikliğe sebep olmuştu. Hindistan'a hâkim olan Gazneliler buraya kendi ülkelerinden sanatçılar getirmişlerdi. Mahallî sanat üstünde etki yapan iç Asya Türk sanatı, Hindistan'ın Yajna üslûbu ile Türk sanatının birleşmesinden doğma yeni bir sanat vücuda getirdi. Hindistan, o zamanlar, Afganistan'da oturan Gazne sultanının tayin ettiği bir vali tarafından yönetilirdi. Bu valilerden biri olan Ay Bey, 1206 yılında, bağımsızlığını ilân etti. O zaman, Hindistan Türk imparatorluğu doğdu. Delhi ve Agra anıtlarla doldu.

Müslüman Hindistan'ın şaheserlerinden biri olan Delhi'deki Cuma camii Hindistan'daki Türk hükümdarı Kutb el-Dîn Ay Bey tarafından yaptırıldı. O zamanlar, Delhi, anıtları, sanat eserleri ile ün salan bir şehir haline geldi. Delhi'nin yanında, Agra, Lahor gibi, mamur daha başka şehirler de vardı. Sonraları, Timurîluların istilâsı sırasında bütün bu şehirler yakılıp yıkıldı. Ama, Timur'un torunlarından Babür

Şah, şehirleri yeni anıtlarla donatarak, yeni bir devir açtı. Agra'daki saraylar, muhteşem bahçeler o zaman yapıldığı gibi, yıkılan şehirler de yine o zaman tekrar kuruldu.

Bu devir, Osmanlı sanatının İstanbul'da en yüksek gelişme noktasına vardığı zamana raslar. Hindistan hükümdarları tarafından davet edilen Türk mimarları buraya Osmanlı sanatı etkisini getirmişlerdi.

Babür'un torunu Ekber zamanında (1566-1605), memleket yeni bir mimarının ürünü olan yeni eserlerle doldu. Fatihpur-Sikri'de¹¹ yapılan o güzel ve muhteşem saray, mimarisiyle, İstanbul'daki Topkapı sarayının mimarisini andırmaktadır.

Ekber, Delhi'de, babası Hümayûn için bir mezar da yaptırmıştı.

Şah Cihân devri, sanat bakımından, daha da debdebelidir. Şah Cihân, İmparatorluğun merkezi olan Delhi'de, muhteşem bir saray ile bir cami yaptırmıştı¹², karısı Mümtaz Mahal'e Agra'da bir mezar yaptırmak için, Osmanlılardan en gözde birkaç mimarın gönderilmesini rica etti. Tâc Mahal adıyla anılıp, haşmeti ile müslüman Hindistan'ın bütün öteki anıtlarını gölgede bırakan bu âbide Mimar Sinan'ın öğrencileri olan İsa Mehmed ve Yusuf adlı Osmanlı mimarları tarafından yapılmıştır.

Sanat ve din

Müslümanlığın canlı varlıklarını resim ve heykel yoluyla tasvir edilmesini kesin olarak yasakladığı sanılır. Sanatçıya engel çıkaran yalnız taassup olmuş, putları kaldıran din hükümlerinin yanlış yorumlanması bu inancın doğmasına yol açmıştır. İslâmlık, Tanrının, ne şekilde olursa olsun, tasvir edilmesini engellemiştir. Bundan da maksat, vaktiyle puta tapan halklara putlarını ve fetişlerini unutturmaktır.

Bir tek ve ebedî tanrıya ibadeti yaymak isteyen Peygamber bir puta tapma karakteri doğurabilecek bütün heykelleri ve tasvirleri kaldırdı.

¹¹ Edmund W. Smith, *The Mogol architecture of Fatihpur-Sikri*.

¹² Bu devirde yapılmış Delhi âbidelerinde Osmanlı sanatından gelme bütün unsurları görmekteyiz. Delhi sarayındaki bir pavyon tamamıyla bu sanatı hatırlatmaktadır. Duvarlarının çini kaplamaları, cam çerçeveleri, parmaklıklar tamamıyla aynıdır.

Aynı din nazariyelerinin Bizans iconoclast'ları devrinde de ortaya çıktığını görüyoruz. Daha sonra, Reform devrinde, Luther de protestan kilisesinin bütün tasvirlerini, bütün İsa ve Meryem Ana resimlerini kaldırdı.

Böylelikle, tam bir murakabeye varmak imkânına kavuşulmuş oluyordu. Bunun sonucu olarak da, iman sahipleri muhayyilelerini düşüncenin maddî âlemi aşmasını engelliyen insana benzer hayaller üstünde boşu boşuna dolaştırmamış olacaktı. Dua etmek için mabede ihtiyacı olmayan müslüman, nerede olursa olsun Tanrıya yalvarabilirdi.

Bu prensiplerin uygulanmasında, taassup bazı müslüman milletleri pek ileri götürdü; hatta, tasvirleri ve putları yasak etmekle kalmadı, ibadet edilen yerlerdeki bütün insan figürlerini ve heykellerini de ortadan kaldırttı. Sonunda, resmi ya da heykeli yapılan her figürün resmi ya da heykeli yapan kimselerden bir can, bir ruh istediği, bu canı, bu ruhu veremeyince de, resmi ya da heykeli yapanın ebediyen cehennem azaplarına mahkûm olacağı inancına varıldı.

Oysa, İslâmlığın ilk devirlerinde, halifeler saraylarının duvarlarını renkli insan figürleri yapılmış resimlerle süslediler.

Din prensiplerine islâmlıktaki dört mezhep kadar sıkı sıkı bağlı olmıyan şiirler arasında insan figürünün ve canlı varlığın tasvir edilmesi kabul edilmişti. Dinî temaları işliyen minyatürlerde peygamberin resmi de çiziliyordu. Onun için, puta tapan Türkler, şii İranlılar ve Moğollar, İslâm

mezheplerine, İslâmdan önceki eserlerde olduğu gibi, biraz aşırı görünen bazı minyatürler vücuda getirmekteydiler. Daha mutaassıp olan halklar canlı varlıkların tasvirini sanatlarından çıkarıp atmışlardı. Ama, İslâm tarihine ait rivayetlerden öğrendiğimize göre, Peygamber, bir gün, dua etmeden önce, karısına odada bulunan bir tasvirin üstünü örtmesini söylemiş.

Yasak edilen içki ile birlikte bir eğlence sayılan musiki de toplum hayatından sürüp çıkarılmıştı.

Oysa, peygamber şöyle demişti: «Tanrıya edeceğiniz dualar içinizde en güzel sesli olan kimseler tarafından söylenilmelidir.» Ama, mutaassıplar kıraldan fazla kıral taraftarı kesilmişlerdi. Zaten, müslüman dini, güzele muhabbet gösterilmesini salık vermiş, peygamber de şöyle demişti: «Tanrı güzeli sever; çünkü, kendisi de güzeldir». Demek ki, İslâmlık güzele, iyiye ve doğruya muhabbet gösterilmesini salık vermişti.

Bunun üzerine, bu sözlere uyan müslüman sanatçılar sanat zevk ve anlayışlarının gelişmesini ancak süsleme ve sanayi sanatları alanında denediler. Onun için, bu sanatlarda hiç bir halkın ulaşamadığı üstün bir süslemeci dehasına kavuştular. Mevlevî dervişleri dinin anlamını herkesten daha iyi anladılar, taassubun zincirlerini kırıp, dualarda yaptıkları hareketleri ahenkli hale getirmek için musikiye başvurdular. Hücrelerine kapanan bu dervişler, hayatlarını din incelemelerine değil, şii, resime ve musikiye vermişlerdi. Tanrıyı sanatta arıyorlardı.

III

İÇ ASYA

1

MİMARLIK

İslâmîğin mimarlığa etkisi

İslâm istilâsı sırasında, İç Asya'nın ötedenberi önemli olan bir medeniyeti vardı. O zamanlar Horasan'da yaşayan Türkler İranlılarla her zaman temas halinde idiler. Bu iki halk arasındaki savaşlar ve ticaret ilişkileri zevk ve teknik mübadelesinde bulunmak fırsatını da vermişti. Mimarlıkta yeni bir program ortaya çıkmıştı. Yeni din ve siyaset kurumlarının istediği cami, medrese, hamam, hastane, imaret, han gibi bir takım binaları yapmak gerekiyordu. Bir vatan birliği getiren İslâmîlik büyük bir ekonomik gelişmeye yardım etti. Her yerde yeni dinin büyüklüğünü ve kuvvetini halka kabul ettirecek bir çok önemli binalar yapılmaya başlandı.

Halife tarafından Bağdat yakınında kurulan Samarra (Samiriyye), Oğuz kabileleri gelip buraya yerleşince, bir Türk şehri haline geldi ve anıtlarla doldu¹. Halifelerin Bağdat ve Rakka'da olduğu gibi, Samarra'da da yaptırıkları saraylar, binalar eski Mezopotamya sanatının izlerini taşımaktaydı. Bu etki ta Asya'nın ortalarına kadar sızdı ve mimarının karakterini değiştirdi.

Horasan'da halife adına hükümdarlık eden ve Türk olan Samanoğulları (Samaniler) sonra da Türkistan'daki Karahanlılar, bina yaptırmak için, müslüman memleketlerinden çok iyi mimarlar getirttiler.

Bu sanatçılar kendi ülkelerindeki sanat eserleri örneklerini ve hatıralarını da getirmişlerdi. O zaman, çeşitli İslâm ülkelerinin sanatları arasında bir kaynaşma oldu.

İslâmîğin mimarlık sanatına sağladığı gelişme sayesinde, Kaşgar, Yarkend, Semerkand, Buhara, Hive, Gazne, Kâbil, Belh, Merv, Taşkend, Tirmiz, vb. gibi İç Asya şehirleri yeni bir üslûbu olan anıtlarla doldu. Semerkand, bu şehirler arasında, binalarının, çiçekli bahçelerinin güzelliği ile ün salmış, Asya'nın cenneti sayılmıştı. Yakut «*Mu'cem al-Büldân*» adlı eserinde Semerkand ve Buhara'daki âbideleri birer birer tasvir eder; ama, ne yazık ki, bunların çoğu bugün birer harabe halindedir.

Timur Semerkand'ı dünyanın en güzel şehri haline getirmek istedi. Burada çok önemli binalar yaptırdı². Semerkand'ta ve Buhara'da bugün bile dikkate değer bir takım binalar bulunduğunu görmekteyiz. Semerkand'taki Şah Zinde camii (1392), Timurun mezarı³, Şîrdar medresesi (1601),

¹ General Beylic ile Violet ve Bell bilim heyetleri birbiri ardından Samarra âbidelerini incelemişlerdir. Samarra'da kazılar yapan Herzfeld ve Sarre bu âbideler hakkında önemli bir eser yayımlamışlardır.

² Müneccim Başı, *Sahâ-yif al-ahbâr*.

³ Le mosques de Samarkand, st. Petersburg. 1905; H. Kraft, A. travers le Turkestan russe.



Bir Türk çadırında ders gören öğrenciler.

Bibi Hanım camii Türk sanatının gerçek birer şaheseridir.

Bütün bu binalar ya ham ya da pişirilmiş tuğlayla yapılmıştı, hepsinin de duvarları sırlı çinilerle kaplıydı. Bu kaplamalar binayı hem havanın etkilerinden koruyor, hem de mimari bir süs teşkil ediyordu.

Bir tepenin yamacında yer alan Şah Zinde Camii ve mezarları, bu yamaca dizilmiş bir anıt bütünü teşkil eder. Merdiven şeklindeki bir sokağın iki tarafında Timur sülâlesinden olanların türbeleri yükselir. Dipte küçük bir cami, bu caminin cephesinde çinilerle süslü sivri kemer şeklinde bir cümle kapısı vardır. İç Asya'daki âbidelerin hemen hepsinin cephesinde böyle **piştak** denilen bir cümle kapısı vardır; bu kapının kaynağını Ctesiphon sarayının kapısında aramalıdır.

Bu Sasanî sarayının mimarîsi, önce, Arapların Bağdat ve yakınında (Rakka sarayı) yaptıkları ilk binalara model hizmetini görmüştür. Cepheleleri cümle kapısını teşkil eden büyük bir kemerle ve üstüste konmuş revak şeklinde küçük yalancı hücrelerle süslemek Sasanî sanatının bir geleneğidir. Bu cümle kapısı şeklini Turfan âbidelerinde de görüyoruz⁴. Türkler bu sistemi her zaman, hatta Osmanlı devrinde bile kullanmışlardır.

Şah Zinde camiinin cephe süslemesi, işlenişinde ve yapılışındaki güzellikle dik-

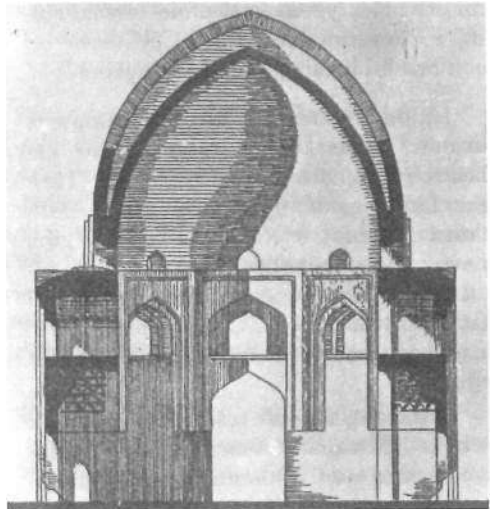
kati çeker. Cazip bir sadeliği ve ahengi vardır. Çünkü, etrafında çepeçevre küfi yazılar bulunur. Mavi rengin hâkim olduğu çini kaplı yüzeyler, cümle kapısı çerçevesini üç kısma ayırır. Bu cephe ile Mısır'daki Türkler zamanından kalma Hasan camii-nin cephesi arasında büyük bir benzerlik vardır.

Şah Zinde camiinin yanında Timur'un kızkardeşinin mezarı vardır. Bu mezardaki çiniler birer sanat harikasıdır.

1405 yılında yapılmış olan Timur'un **Gur Emir** adlı mezarı Semerkand'ın en dik-kate değer yapılarından biridir. Çemberimsi bir kasnak üstüne oturtulmuş olan kubbesi soğan şeklini andırır. Dışarıdan heybetli bir manzara vücuda getirmek, basıncı da iç tarafa vermek amacıyla, bu kümbet çiftte kubbe halinde yükseltilmiştir. So-



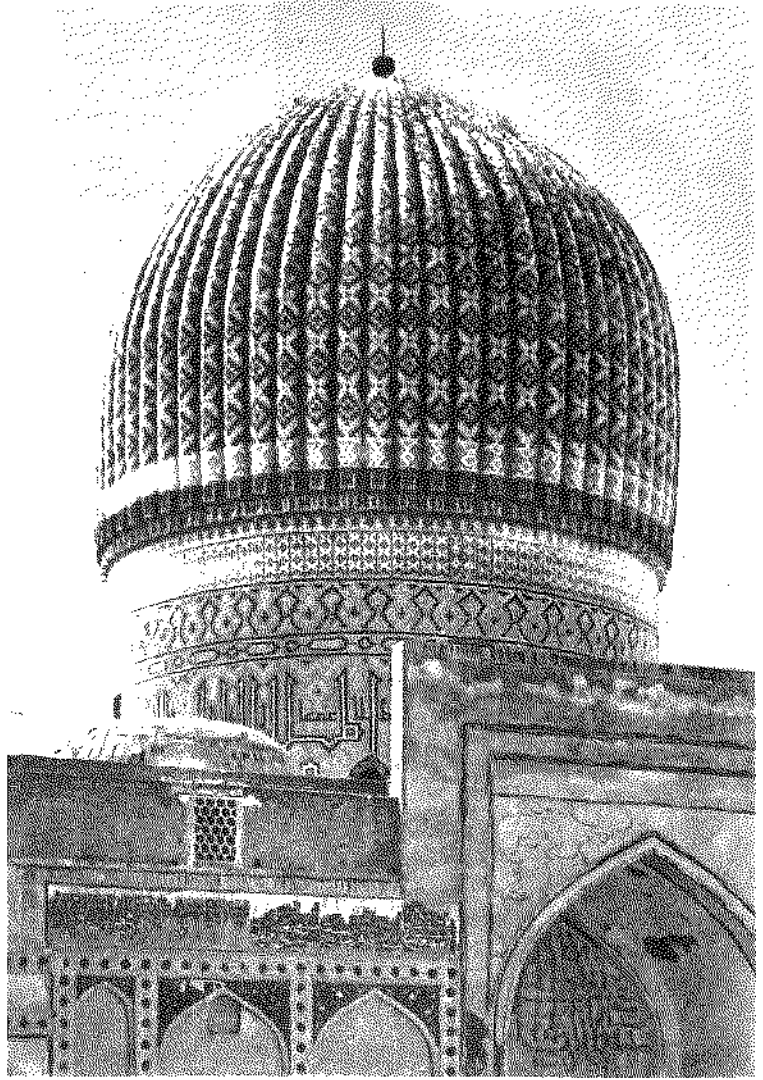
Horasan'da, Tus'da türbe (Yapılışı 1300).



Tus'daki türbenin kesiti.

⁴ Aurel Stein, *Exploration in Central Asia: Kan-Su and Eastern China*, Oxford. 1923.

Timur'un Semer'-kand'daki Gur Emir denilen türbesi XV. Yüzyıl İç Asya mimarlığının en önemli eserlerinden biridir. Çinileri de son derece güzeldir. Kubbesi soğan biçimindedir. Bu kubbe şekli sonradan Rus mimarlığında ana unsur olmuştur.



ğan şeklindeki dış kubbe⁵ yiv oluklu bir çatı teşkil eden, yarım üstüvane halinde firuze mavisi bir çini ile kaplıdır. Bu yiv oluklar kubbenin kaidesinde mukarnas şeklindeki bir kornişe dayanır, ve kümbedin en yüksek noktasında son bulur. Müslüman Mısır mimarlığında (El-Hakem camii) kullanılan fuslu omurgalı kümbedlerin Arap mimarlığına Türkler tarafından getirildiğine hiç şüphe yoktur.

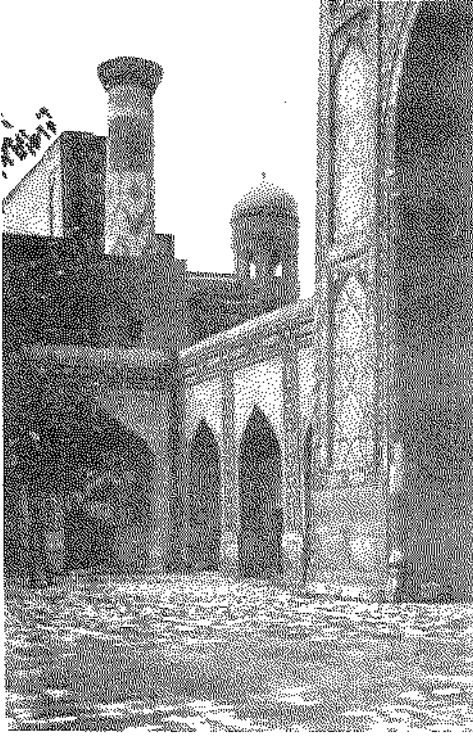
Mezarın içinde, çıkma şeklindeki mukarnaslarla süzlü dört büyük hücreden teşekkül eden bir sofa, kubbenin kasnağını sırtlayan çok köşeli bir şekle karşılık olur. İçeriden bakılınca, Timur'un mezarı kara

Yada taşından yekpare bir kitle teşkil eder.

Onyedinci yüzyılda yapılan Şirdâr medresesinin de çok büyük bir cümle kapısı vardır. Bu kemerin iki alını pışmış topraktan yapılmış iki arslan figürü ile süslenmiştir. Bu cümle kapısının her iki tarafında birer minare ile sona eren daha alçak kanatlar vardır⁶.

⁵ Hint mimarisinden geldiği sanılan bu kubbe şekli Rus mimarisinin ana unsurunu teşkil eder.

⁶ Büyük cümle kapısının da, minarelerin de üst kısımları sonradan yıkılmıştır.



Semerkand'da bütün duvarları çinilerle süslü medrese.

Bu binanın içinde merkezî bir avlu, avlunun çevresinde de öğrencilerin hücreleri bulunan büyük revaklı bir takım binalar yer alır. Şirdâr medresesi daha başka binalarla çevrili bir meydanın yan tarafındadır. Bu binalar çini kaplamaları, cümle kapıları, yiv oluklu kümbetleriyle Semerkand'ın mücevherleridir.

Cümle kapısını teşkil eden büyük kemer düzeni hemen hemen bütün öteki anıtlarda da uygulanmıştır. Aynı düzeni Buhara ve Kaşgar'da da buluyoruz.

1397 yılında Eski Türkistan'da yapılan ve Taşkent'den birkaç kilometre uzakta bulunan bir camii de anabiliriz. Bu camii'nin 30 metre yüksekliğe kadar varan bir cümle kapısı vardır.

Yapıları ve sanat eserleriyle ün salan Gazne şehri bir sanat ve kültür ocağı idi. Sultan Mesud'un Gazne'de yaptırdığı medrese İslâm bilimleri ve kültürü için eğitim merkezi teşkil ediyordu⁷. Daha budizmin ve hristiyanlık devirlerinde mamur olan Tirmiz, İslamlık devrinde Semerkand, Buha-

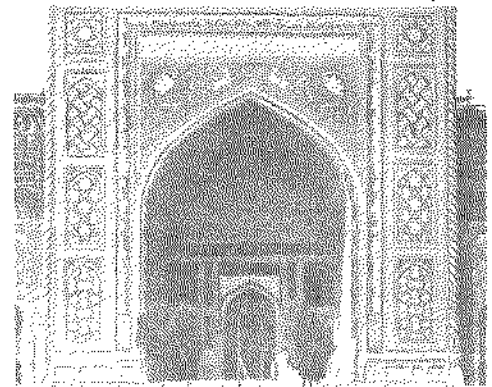
ra ve Bağdad'ın ulaştığı kültür düzeyine yükselmisti. Sanat tarihine değerli belgeler sağlayabilecek bir çok İç Asya Türk şehri, ne yazık ki, halâ araştırılmamış, incelenmemiş olarak durmaktadır.

Saladin ve bir çok yazarlar Türkistan'daki sanat eserlerini İran sanat eserleri arasında sayarlar. Saladin İslâm sanatlarıyla ilgili eserinde şöyle der: «Türkistan'daki âbidelere gelince, bunlar başlı başına incelenemez. Çünkü, bunlarda İran etkisi iyice göze batar. Semerkand'ın ve Buhara'nın bazı binaları ya Şirazlı ya da İsfahanlı İran mimarları tarafından yapılmıştı»⁸.

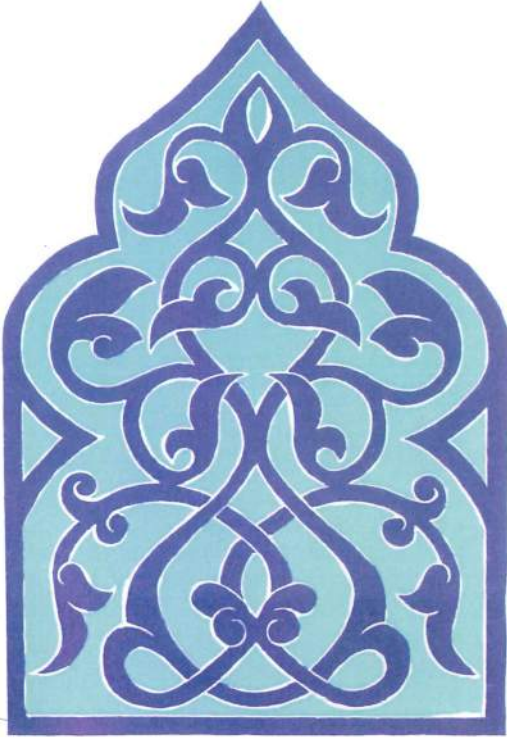
Bir sanatın başka bir sanata etkisi, hiç bir zaman, bir ülkenin eserlerini, bu eserler üstünde etki yapmış ülkenin eserleri arasında saymak için bir sebep teşkil etmez. Yunan sanatı Roma anıtları üstünde büyük bir etki yaptı, diye, bunları Yunan eserleri arasında sayabilir miyiz? Türkistan'daki mimari eserleriyle İran mimari eserleri arasında göze çarpan bir benzerlik bulunduğuna hiç şüphe yok, ama, bu eserlerin karakteri birbirinden oldukça farklıdır. Türkistan sanatında Hint ve Çin etkisi İran etkisinden daha çok bellidir; buna karşılık, İran sanatında Mezopotamya sa-

⁷ Ondördüncü yüzyılın ünlü Arap gezgini İbni Batûta eserinde Gazne'deki âbideler hakkında epey bilgi vermektedir. Bu eserlerden *Babür-nâme*'de de söz edilir.

⁸ Henri Saladin, *Manuel d'art musulman*, Paris. 1907.

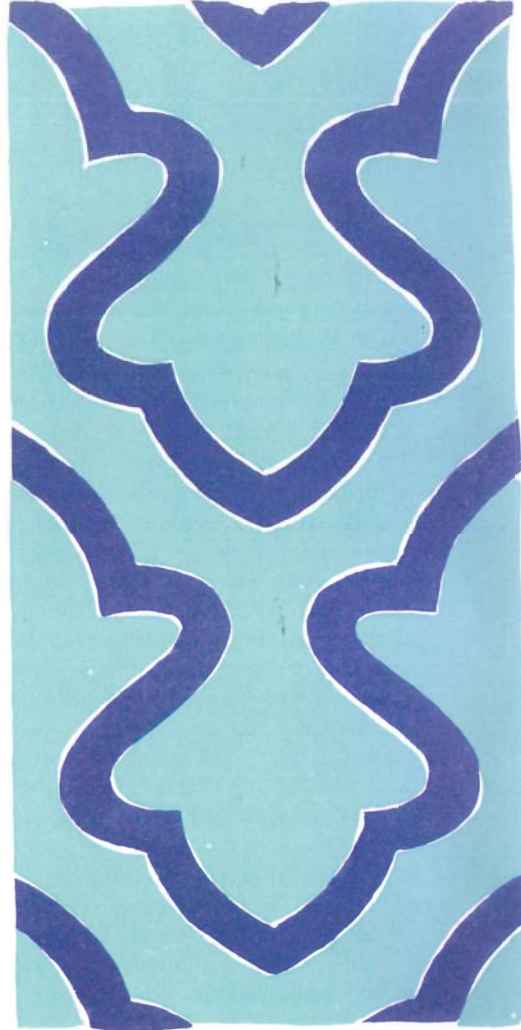


Semerkand'da Şirdâr Medresesinin çinilerle süslü çok büyük cümle kapısı. Bu kapıdaki büyük kemer düzeni birçok binaya uygulanmıştır.



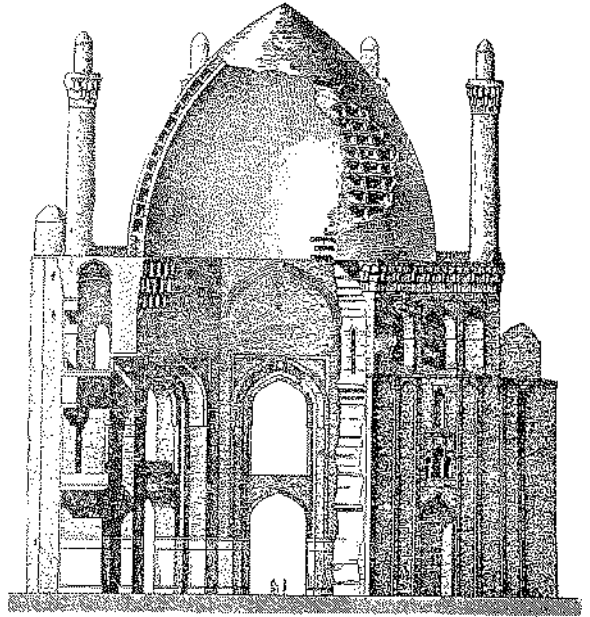
Beyşehir'de Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından 1297 yılında yapılmış olan Eşrefoğlu Camii çinilerinden bir örnek. Bu çiniler çinicilik sanatı bakımından çok önemlidir. Kapıdan girilirken iki tarafı süsleyen çiniler bir derinlik izlenimi verir.
(Tahsin Öz'den)

Konya'da Sultan İkinci Keykavus zamanında vezirlik yapmış olan Sahip Ata'nın türbesinde (Yapılışı 1258) kemeri süsleyen çiniler son derece güzeldir. Bu çiniler, devrin İran çinilerinden çok üstün ve onlardan çok değişiktir. Bu üstünlük ve değişiklik Bursa'daki Yeşil Cami'de daha çok ortaya çıkar.
(Tahsin Öz'den)





Sultaniye'de XIV. Yüzyılda (1307 - 1320) yapılan Sultan Mehmed Ulcaytu Hüdaabende türbesi bir mimarlık harikasıdır ama yazık ki bugün çok harap bir durumdadır. Sağda bu türbenin eski şeklini de anlatan bir kesit görülyor. (Dieulafoy'dan)



natlarına yaklaşmak eğilimi daha fazladır. Onun için, Türkistan sanatını İran sanatının bir kolu saymak doğru değildir.

Öte yandan, biliyoruz ki, müslüman İran halkı eski İranlılarla Orta Asya'dan göç eden Türklerden teşekkül etmiştir. Onun için, müslüman İran sanatı aynı kültür ve aynı dil içinde birleşmiş iki halkın zevklerine hitap eden bir sanattır. Gaznenler, Selçuklular ve Timurlular devrindeki İran anıtları arasında Türk eseri olarak sayılabileceklerin sayısı çoktur. Horasan'ın ünlü şehri Meşhed'teki Hârûn el-Reşîd ile İmam Rıza türbesi bu kategoridendir.

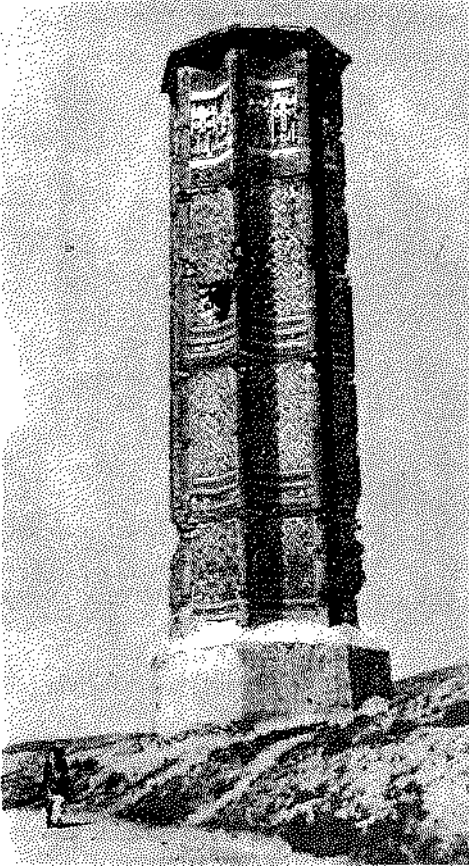
İmam Rıza'nın gömüldüğü Hârûn el-Reşîd türbesi Semerkand anıtlarıyla hemen hemen aynı karakterde olan bir anıttır. Kubbesinin biçimi tamamiyle Yurd (Türk çadırı) şeklini andırır. Bu şekil, genellikle, Türkistan'da kullanılan kasnaklı Semerkand ve Buhara kubbelerinin şeklidir. Bu türbe el Memûn tarafından yaptırılmıştı; ama, kubbesi harap olduğundan, sonra Sencer ve Ulcaytu Bahadır Han tarafından tekrar yaptırılmıştır.

Sultanlar bu anıta birbiri ardından medrese, türbe, mescid ve eyvan gibi başka yapılar da eklemişlerdir. Bu anıtın yanında bulunan Gevher Şah camii bir sanat harikasıdır. 1320 yılında Sultâniye'de yapılan (Hülâgu'nun torunu) Mehmed Hüdâbende türbesi ile Merv'deki Sultan Sen-

cer türbesinin de 'Türkistan anıtlarıyla büyük bir ilişkisi vardır.

Dieulafoy tarafından incelenen Ulcaytu türbesi sekiz köşeli bir zemin üstüne yapılmış bir binadır. Eğri bir çizginin dikey bir eksen çevresinde dönmelerinden meydana gelen bir kubbe ile örtülüdür. Her cephesinde, sivri kemer şeklinde kapısı bulunan büyük bir sivri kemer vardır. En büyük kapı ortada olanıdır. Sekiz köşeli menşurun üst kısmı cephede bir efriz ile mukarnas şeklindeki geniş bir korniş kapsar. Cidarlar çift katlıdır, kümbetlerin basıncına dayanacak kadar kalındır. Kubbe, binanın iç duvarlarınınca meydana getirilen sekiz köşeli şeklin her kenarına, doğrudan doğruya yüklenir. Türbenin her köşesinde birer minare vardır; bunlar, aynı zamanda, kubbenin basıncını karşılayan birer payanda teşkil eder. Kubbenin ağırlığını hafifletmek için, duvar kitlesi içine, kümbedin dış tabakası ile iç tabakası arasında bir takım küçük bölmeler yerleştirilmiştir. Yazık ki bugün harap bir halde bulunan bu türbe, çeşitli seziş ve yeniliklerle dolu bir mimarlık harikasıdır.

Sonra, Osmanlı mimarlarına model hizmeti gören Tebriz'deki Mavi cami tipi ortaya çıkar. Mavi rengin bütün tonlarıyla işlenmiş çinileri yüzünden bu adı alan cami, 1468 yılında, Karakoyunlu hükümdarı Şâh Cihân zamanında yapılmıştır. Se-



Gazneli Mahmud'un yaptırttığı zafer kulesi

merkand anıtlarında olduğu gibi, çinilerle süslenmiş olan bu caminin cephesinde sivri kemerli büyük bir cümle kapısı vardır. Bu cümle kapısını çini ile kaplı büyük halat şeklinde bir pervaz çerçevelemektedir, üst kısmı çinili mukarnaslardan teşekkül etmiş köşe kemerli yarım kubbe şeklindedir. Yan cidarlarda, çerçeveleriyle Kuran sayfalarının tezhiplerini hatırlatan, süsleyici panolar vardır.

Tebriz camii ile Osmanlıların Bursa ve İstanbul'da yaptıkları ilk camiler arasında büyük bir benzerlik görülür. İstanbul'daki eski akropolün yerinde bulunan ve Fatih Sultan Mehmed'in bu şehirde yaptırttığı ilk saraylardan biri olan Çinili Köşk, plânı ve tasarlanmış bakımından bu camiye çok benzer.

Şu halde, saydığımız bütün bu anıtların yapılışının Osmanlı sanatının meydana geliş devrine rasladığına işaret etmeliyiz.

Türkistan ve Küçük Asya mimarlık unsurları, bizi Türk sanatının kaynağını Orta Asya'da ve Türkistan'da aramaya götürmektedir. Şu halde, Osmanlı sanatına Bizans sanatının bir devamı gözü ile bakmak yanlıştır. Bizans sanatı ile Osmanlı sanatı arasında bir dereceye kadar bulunan yakınlık, Bizans sanatının Asya'dan gelme unsurlardan teşekkül etmiş bir sanat olmasından ileri gelmektedir.

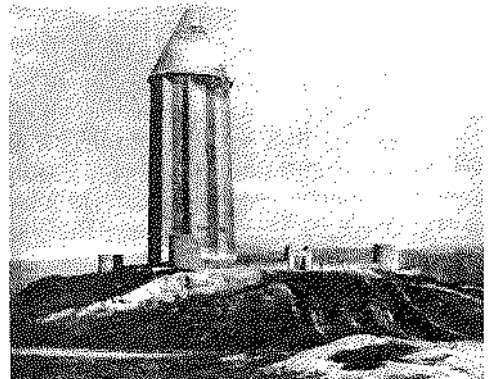
Evler

Orta Asya'daki evler, genellikle, kerpiç'ten yapıldı⁹. Çatısı çamurla sıvanmış bir taraça ile örtülüydü. Mezopotamya bölgesine doğru gidildikçe, tuğladan ve tamamiyle çadır şeklinde yapılmış konutlara raslanır. Arı kovani şeklinde yapılmış bu evler, Urfa ve Mezopotamya'da bugün bile vardır. Keşfedilen kabartmalardan öğrendiğimize göre, Asurlular evlerini küçük kule şeklinde, tuğlaları çıkına biçiminde dizip hepsini bir kubbe ile örtterek yaparlardı. Dumanın çıkması için, bu kubbenin tepesinde delik bırakırdı¹⁰.

Oysa, Orta Asya konutları daha çok taraçalı, düz, çatısı kubbesiz olarak yapılmıştı. Sarayların ve zengin evlerinin, İranlıların evleri gibi, yakıcı güneşten rahatsız olmadan, açık havada oturmak imkânını

⁹ Kerpiç su ile karılmış ve içine saman karıştırılmış topraktan yapıldı. Tahtadan kalplara dökülen bu kerpiçler güneşte kurutulurdu.

¹⁰ Bu kubbeli evlerin kaynağı Sumerlere ve Kaldelilere kadar çıkar. Koyuncukta bulunan bir kabartma üstünde aynı kubbeli evleri görüyoruz



Elbruz dağlarında Şah Kavus zafer kulesi ve türbesi (Yapılışı 1006-1007)

veren iç tarafı açık büyük pavyonları vardı. Sütunlara dayanan büyük saçaklar bu verandaları kardan, yağmurdan, koruyordu. Eve bitişik olup *sergâh* adı verilen bu verandaları İç Asya'da ve Küçük Asya'da bugün de görüyoruz.

Genellikle, evin bir kısmı üst katından ya da bir çok yerlerinden açıktır. Buraya çamaşır asılır, kurutulacak yiyecek maddeleri serilir, sıcak gecelerde burada yatılır. Odalarda duvar içinde yapılmış dolaplar, gözler vardır, bunlar her gün kullanılacak şeyleri koymak için kullanılır.

Zengin evlerinin çoğunda, çevresinde odalar bulunan merkezî sofanın ortasında bir havuz vardır.

Kümbetsiz, düz yüzeyli yapı

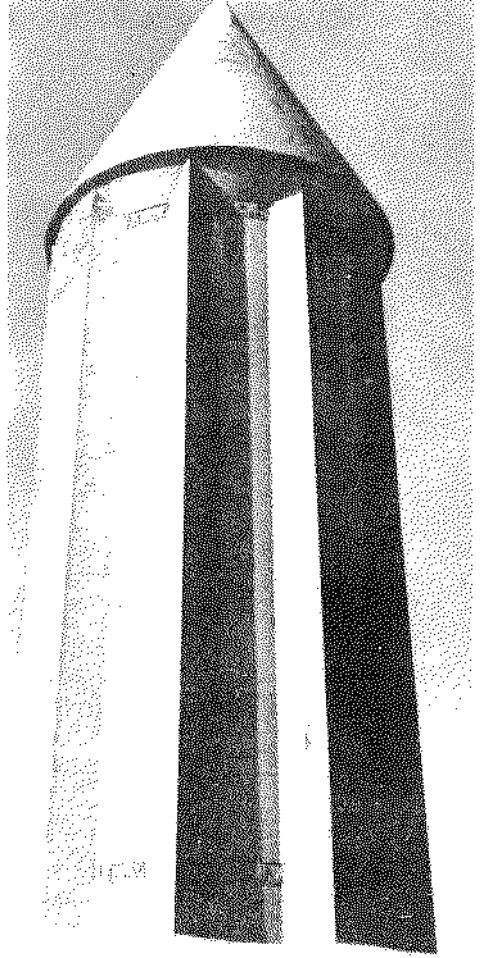
Türkler düz yüzey halindeki yapıyı yalnız ahşap ve kerpiç mimarlığında kullanmışlardır.

İslâmlık devrinde tuğla kullanmanın genelleşmesi İranlıları ve Türkleri kubbeli yapı yapmağa zorlamıştı. Düz yüzey halinde yapı sistemi yalnız sivil mimarlıkta kullanılmıştır. Evlerin duvarları kereste çatkılar arasına sıkıştırılmış molozlarla ve pişmiş ya da pişmemiş tuğlalarla yapılır. Bu yapıların duvar üstüne dayanan kirişlerden teşekkül eden düz birer tavanları vardı. Orta Asya, İç Asya, Küçük Asya'nın hemen bütün şehirlerinde bugün bile bu usul kullanılır.

Sütun yalnız verandaların ya da pavyonların çıkıntı halindeki çatılarını desteklemek için kullanılır. Genellikle, kalas halinde olan bu sütunlar karma çamurdan ayaklar üstüne konmuş yelken direklerini andırır. Semerkand ve Buhara'da olduğu gibi, Türkistan ve İran'ın bir çok büyük şehirlerinde konuta bitişik ve üstü örtülü bir çeşit taraca şeklinde bir çok büyük pavyonlar vardır. Ev halkı bütün yazı burada, açık havada geçirir. Bazı cami ve medreselerin de, bazan, taştan sütunlara dayanan ahşap sayvanları vardır.

Kümbetli yapı

Önemli kamu yapılarında kümbetli yapı usulü kullanılırdı. Kereste bulunmadığından, büyük yapılar için en uygun sistem buydu. Tuğla gibi küçük malzemenin kullanılması, büyük yüzeyleri örtmek için çık-



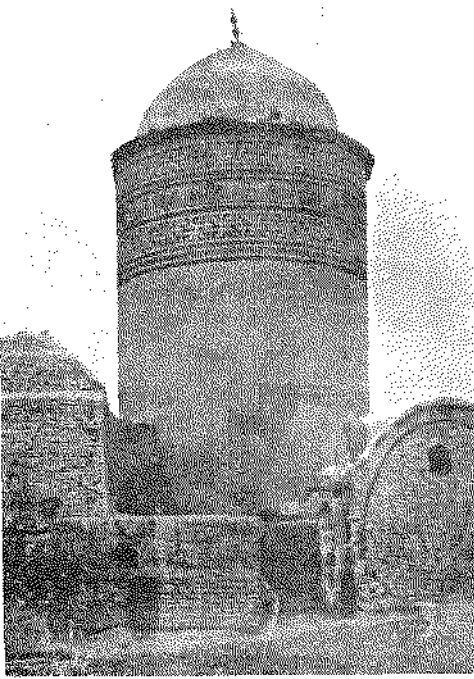
Ortaasyadaki Türk yapılarından esinlenerek inşa edilen Şah Kavus zafer kulesi ve türbesinin yakından görünüşü (Yüksekliği 61 metre).

ma (bindirme) sistemi uygulanmasını zorunlu kılmıştı.

Türkler ve İranlılar, daha İslâmlıktan önce, kemersiz ve ahşap kalıp kullanmadan kümbet ve kubbe yapmasını bilirlerdi. Turfan'da bulunan Buda tapınaklarında kümbetler vardır. Sivri kubbe, hem kemersiz kümbetler yapmak, hem de basınç bakımından en uygun yapı şekliydi. Aynı zamanda, bir yüzeyi büyük bir güvence örtmenin en mantıklı yolu buydu.

Sümerler sivri kemeri daha Milattan önce 3.000 yıllarında kullandıkları gibi, Hititler de bunu şehirleri çeviren surlarda uygulamışlardır.

Türklerin **Yurd** denilen çadırları yar-



Damgân'da Pirî Alemdar Türbesi

sivri bir külâhla örtülü, çember biçimli bir kasnak şeklindedir. Hava alması ve duman çıkması için bu külâhın tepesinde bir delik açılır. Bu külâh üst kısımları eğrice ve çember şeklinde dizilmiş kamışlar üstüne keçi kılından örülmüş, yağmur geçirmez bir kilimin geçirilmesinden meydana gelmiştir. Türkler geniş çember şeklindeki bir kasnağa dayanan kubbeli türbe yapmak fikrini belki de bu çadır şekline almışlardır¹¹. Dört köşe bir plân üstünde kubbe yapmanın bir takım güçlükleri vardı. Çember ya da çok köşeli plân, kubbenin iç yüzeylerinin ayakları teşkil eden kasnağın yüzeylerine uydurulmasını kolaylaştırıyordu. Semerkand'taki Timur türbesi ve Merv'deki Sultan Sencer türbesi kasnak üstüne oturtulmuş tipik birer kubbe örneğidir. Aynı kubbe şekline Küçük Asya'nın her yerinde raslıyoruz. Akşehir'deki Mahmud Hayrânî, Konya'daki Mevlâna Celâleddin-i Rûmî türbeleriyle Kayseri'deki **Döner Kümbet** geniş çember şeklindeki ya da çok köşeli kasnak üstüne oturtulmuş kubbe örnekleridir.

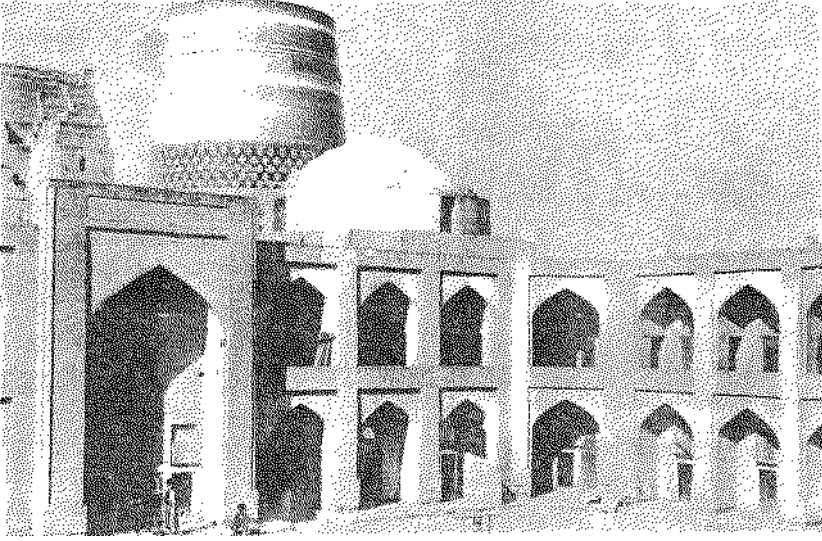
Bizanslılarda görülen kasnak üstüne kubbe yapma usulünün kaynağını da As-

ya'da aramalıdır. Geniş çember şeklindeki kasnak, kümbedin basıncına dayanabilmek için, duvarın ve istinat duvarlarının oldukça kalın olmasını gerektirirdi. Kümbetlerin dengesi formülü Gazneliler devrinde çok geliştirildi. Kümbedin yapılması ve kümbede büyük bir hafiflik verilmesi için, onu yol yol bağımsız kısımlara ayırma sistemi uygulanmıştı.

Daha sonra, kubbeyi çift katlı yapmak ve kubbeye dıştan soğan şekli vermek düşünüldü. Bu kubbe şekli, basıncı içeriye vermek ve binaya dışardan heybetli bir görünüş kazandırmak amacıyla kullanılmıştı. Semerkand'taki Timur (Gur Emir) türbesinin kubbesi bu türlü iki katlı bir kubbe şeklindedir. Kasnak plân dışında, kümbedin aldatıcı bir çıkma görünüşünde oluşuna rağmen, bu tarzda yapılan kubbe tam bir denge halinde bulunur. Dış kubbe ile iç kubbe arasında serbest bir aralık vardır. Kümbedin tuğla örgüsü içine gömülü demir çengellere uçlarından tesbit edilen atkılar kubbenin merkezine bağlıdır ve kubbe kaidesinin merkezden ayrılmasını önlemek suretiyle basıncı payandalar. Bu çift katlı kubbe sisteminin binanın içini güneşin ya da ısıcağından korumak gibi bir faydası da vardır. A. Choizy, soğan şeklindeki kubbelerin kaynağı Hindistan'dır, diye düşünülüyor.

Suların akıntısını kolaylaştırmak ve aynı zamanda, kubbenin bu büyük kitlesine hafiflik ve zenginlik vermek için, bunun dış yüzü, portakal dilimleri gibi, omuğa biçimi damar teşkil eden yarım üstüyane şeklinde çinilerle kaplıdır. Bu yivler kaide tepedekilerden daha geniş olup, mukarnas şeklindeki bir firize dayanır, ve tepeye kadar çıkıp kümbedin en yüksek noktasında birleşir. Bu motif sanat eşyasında bile

¹¹ Aynı şekildeki konutlara Sümerlerde de raslıyoruz. Ur civarındaki El-Übeyd'de yapılan kazılarda meydana çıkan konutların duvarları ağaçtan payandalar arasına gerilmiş ve üstleri çamurla sıvalı düz ya da kümbet şeklinde çatılarla örtülmüştür. Uçlarından yere çakılan ağaç payandalar birbirine bağlı ve bir sıra kemer vücudalarıyla içe doğru eğilmiş kamış destelerinden meydana gelmiştir. Bu kemerler de kamıştan yatay traverslerle birbirlerine bağlanmıştır. Bk. L. Wolley, *Le Sumeriens*, Paris, 1930. S. 21.



Ozbekistan'da Hive'de XVI. Yüzyıldan kalma bir medresenin eyvan ve revakı.

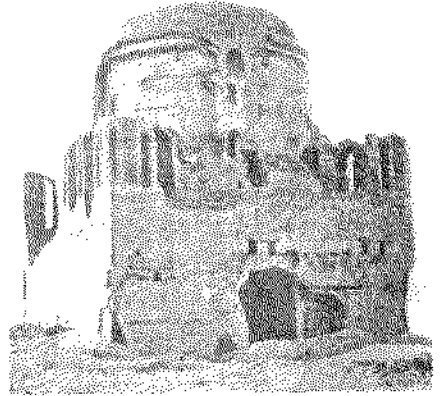
kullanılmıştır.

Bu kubbe şekli, sonraları, Selçuk ve Osmanlı Türkleri tarafından terk edildi. Bunlar kubbenin dengesini basıncı hafifleten yapı kitleleri kullanmak suretiyle sağlamışlardır.

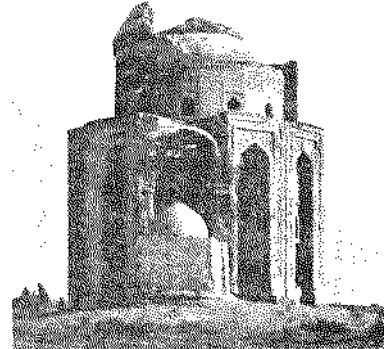
Sir Deryâ nehri kıyısındaki Karmakçı yakınında Kurkut köyünde bulunan mezar ile Kara Hoço mezarları Türkler tarafından en çok kullanılan sivri kubbe tipini temsil etmektedir.

İlkel bir tarzda yapılan Kurkut binasında Türk anıtlarında ana motifi teşkil eden cümle kapısının ilk şekli ile payanda duvarı hizmeti gören kuleleri buluyoruz.

Yüksek bir sivri kemer tarafından meydana getirilen büyük cümle kapısı, çoğu zaman, cephenin ana motifini teşkil eder. Sasani anıtlarındaki büyük cümle kapılarını biraz hatırlatan bu tertibe **piştâk** (cephe kemeri) adı verilir. Selçuklular bu geleneklere uymuşlarsa da, sonradan, cümle kapısı gelişmiş, oranlar değişmiştir. Yerini olduğu gibi koruyan büyük kemerin içine daha küçük bir ikinci kemer yerleştirilmiştir. Kapı bu ikinci kemerin içinde açılmıştır. Osmanlı devrinde, cümle kapısı mübalağalı büyüklüğünü kaybetmiş, binanın büyüklüğüne uygun bir motif haline gelmiş, insanî ölçülere uygun bir oran kazanmıştır.



Türkmenistan'da Merv'de Sultan Sencer Türbesinin kalıntıları.
(Saladin, İslâm Sanatı)



Urgenç'te bir türbe.



Türkmenistan'da Aşgabad Camiinin kalıntıları.

Mukarnaslar (İstalaktitler)

Mukarnaslar (İstalaktitler) müslüman halkların mimarlığında ana unsurlardan biridir. Bunlar Türklerden ve Mezopotamya'dan gelmektedir¹². Girintili bir yapı kısmından çıkıntılı bir yapı kısmına geçiş, köşe kemerleri ve iki yüzeyi birbirine bağlayan üstüste konmuş çıkıntılar kullanılması gerektirirdi. Bu sebeple, tuğlalar testere dişi şeklinde dizilir, böyle dizilmiş tuğlalar çıkıntılı kısmı destekleyen bir çeşit çıkma şeklinde küçük konsollar teşkil ederdi.

Öte yandan, kare plândan kubbenin çemberimsi planına geçmek için köşe kemerleri, ya da konsollar gerekiyordu. Bu ise ise, üst üste konmuş menşurların doğmasına sebep oldu ve bu menşurlar zamanla birer süs motifi haline geldi. Böylece, mukarnas hem bir süs haline gelmiş, hem de şekli tuğlaların ya da taşın mahiyetine uymuştu. Bu mukarnasların, ayrıca, yapıda bir denge görevi vardı. Bunlara rasyonel bir karakter veren de bu olmuştur.

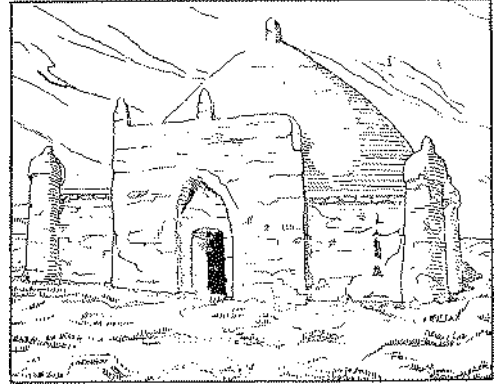
Mukarnaslar, taşın mahiyetine bu kadar uyumyan öteki süs motiflerinden üstün tutuldu. Kemer kovanlarında, kornişlerde, kümbetlerde, hatta sütun başlıklarında

da bile kullanıldı. Mukarnaslar, Osmanlılarda, hayran olunacak bir gelişme gösterdi. Bizanslıların karmaşık süs şekillerine her zaman karşı olan Türk mimarları sütun başlıklarında, Yunanlıların ve Bizanslıların kullandıkları kenker (ayı yoncası) yaprağı yerine, mukarnasları kullandılar. Başlangıçta yapı unsuru olan mukarnaslar, sonraları, Türk mimarlığının pek zarif, pek karakteristik bir süs unsuru haline geldi.

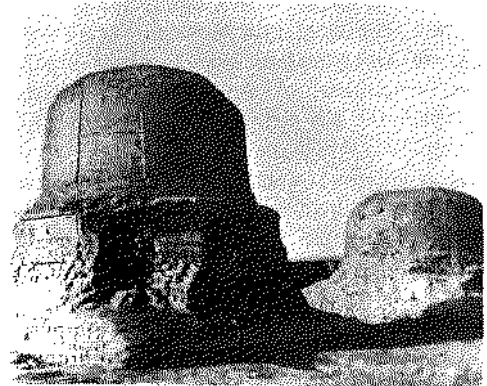
Duvarların çini ile kaplanması

Sümerler, Kaldeliler ve eski İranlılar kurutulmuş tuğladan yapılan duvarları yağmurun etkilerine karşı korumak için, bunları bir sır tabakasıyla kaplamak ihtiyacını duydular. Tuğlaları sırla kaplama sistemini Türkler de çok eski zamanlardan beri bilirdiler.

Sırlı tuğlalar yapıda bir süs unsuru da teşkil ediyordu. Başlangıçta, tamamiyle

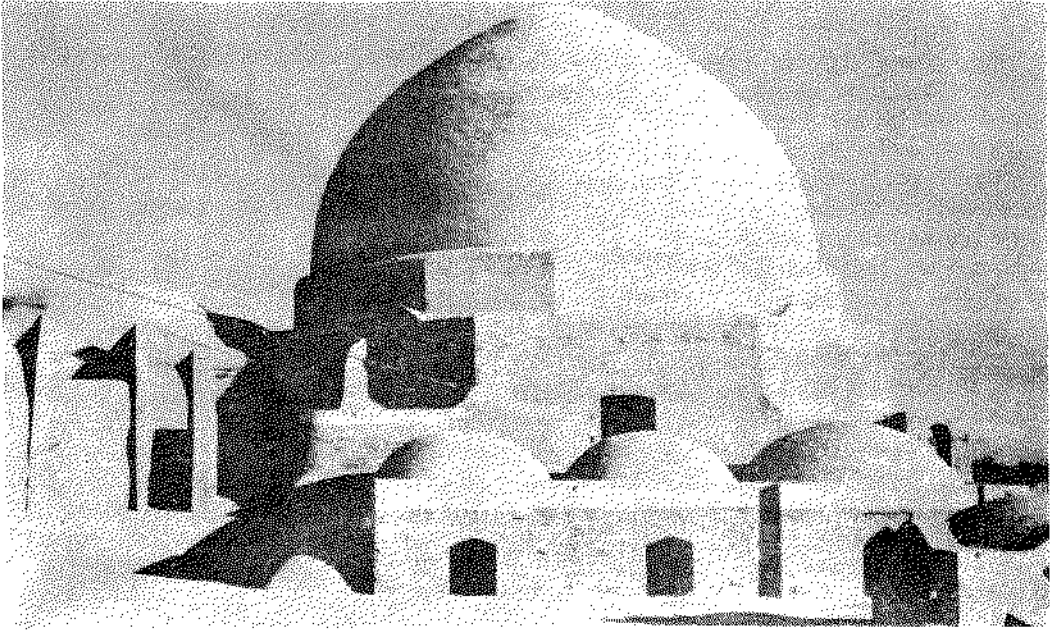


Siri Derya nehri kıyısında Karmakçı yakınındaki bir Kırgız türbesinin resmi.



Korahoço'da Türk mezarları.

¹² Mukarnas, Arapların istalaktitlere verdikleri addır. Bunun çoğul şekli mukarnasatı da kullanılır. Bu kelimenin kökünü teşkil eden Karnas Türkçenin Yakut şivesinde çıkıntı ya da yüksek burun anlamına gelir.



İsfahan'daki Mescid-i Cuma 1080 yılında Melikşah'ın emriyle Selçuklu ustalar tarafından genişletilmiş ve onarılmıştır. Büyük kubbe de onların eseridir.

sırlı olan tuğlalar duvar örgüsünün içine yerleştirildi. Sonra, bu tuğlalar, elde edilmesi istenen motife göre, kesildi. Böylelikle, mozayik çiniye varılmış oldu. Bu usule göre, çini parçaları harçla duvar yapısı içine gömüldü. Ama, kaplamadan daha sağlam olmakla beraber, bu usulün bazı güçlükleri vardı. Daha sonra yerini, duvar cidarlarına harçla döşenen çini döşemelerinin kullanılmasına bıraktı. Bu çinilere *kâşi*¹³ adı veriliirdi.

İran'da çinilerde, genellikle, mavi, sarı, tirşe, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Türkistan çinilerinde, hakim mavi renk yanında, Çin'den gelme tuğla kırmızısı, altın sarısı ya da kızıl gibi renkler kullanılmıştır.

Eski Türk çini motiflerinde puta tapma devri geleneklerine uyulmuştur. Bunlarda hemen hemen hep hayvan şekilli bir kaynaktan gelme aynı bitki motiflerini buluyoruz. Hatta Aşkâbâd camiinin köşeliklerini süsleyen çinilerin üstünde kaynağı Türk olan bir Çin ejderi deseni bile vardır¹⁴. Türkler, İslâmlığı kabul ettikten sonra, bu hayvan figürlerini bırakmış ve soyut ya da bitki motiflerine el atmışlardır.

Binaların süslenmesi

Bir binanın süs unsurları arasında, çini en ön safta gelir. Bir duvarın tuğlaları arasına türlü renkte sırlı bir takım tuğlalar yerleştirmek suretiyle, cepheleri güzelleştiren ve büyük yüzeylerin bir örnekliğini gideren dört köşe bir takım desenler elde edilirdi. Molozdan yapılmış duvarlara da tuğla yerleştirilirdi¹⁵.

Cepheleri süslemekte başvurulmuş en yaygın sistem, mozayik ya da döşeme çini kullanmaktır. Fırında pişirmeden önce, üstüne desenler yapılan çini döşemelerle çok gelişmiş bir süsleme şekli elde ediliyordu. Bu çini parçalarında, bazan, plâstik güzel bir etki yapan bir takım kabartmalar da bulunurdu.

Cepheler çoğu zaman, panolara bölünürdü. Bu panoların süslenmesi ya bir ha-

¹³ Paris'teki Sevres müzesi ve Leningrad Süsaneleri müzelerinde Semerkand ve Buhara Türk anıtlarından gelme çini parçaları vardır. Tirmiz'de keşfedilip, İslâmdan önceki bir devre ait olan çiniler gerek desenleri, gerekse renkleri bakımından dikkate değer.

¹⁴ Simakoff, *L'art dans l'Asie centrale; d'Ardenne de Tizac, L'art chinois*.

¹⁵ Bu duvarları süsleme sistemine Bizanslılarda da, Osmanlılarda da rashiyoruz.

lıyı ya da tezhipli bir el yazmasının bir sayfasını andırırdı.

Cephelerde, bordür şeklindeki firiz olarak, bazan, çini ile işlenmiş bir takım yazılar, yazıtlar bulunurdu. Kormişler, parmaklıklar, mukarnaslar da çiniden yapılırdı. Mermer pek az kullanılmıştır. Binaların içi çinilerle ve alçıdan oymalarla süslenmişti. Alçı sanatı (gypsoplastie) Türk kaynaktan gelme bir sanattır. İslâmdan önceki çağların Orta Asya anıtları kalıntılarında bugün bile alçı ile yapılmış eserlerin izleri görülür. Bağdad halifesinin Türk halkı ve Türk askeri birlikleri için yaptırdığı Samarra şehrinde alçı ile yapılmış çok önemli bir takım örnekler vardı. Bunlarla müslüman Mısır'daki alçı işçiliği arasında dikkate değer bir benzerlik görülür. Mısır'da Türk hâkimiyetini kurmuş olan Tolunoğlu Ahmed buraya alçı ile oyma işinde usta sanatçılar getirmişti.

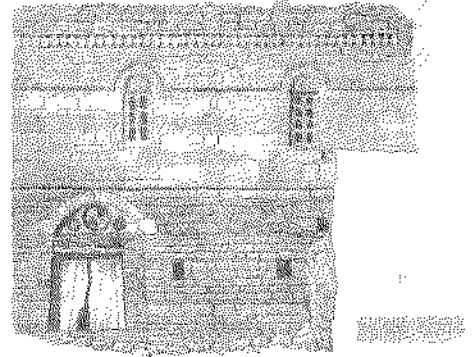
Alçı işi Mısır'da gelişip, ta Kuzey Afrika'ya, hatta İspanya'ya kadar yayıldı. Hücreler, ocaklar ve pencereler alçıdan oyma işleriyle süsleniyordu. Bunların süslemesi kakma işi kapılar, oyma ağaçtan parmaklıklar, boyalı ve yaldızlı nakışlarla süslenmiş tavanlar ve kapılar üstüne yapılan maden işçilikleriyle tamamlanmıştı.

Odalar, duvar içine oyulmuş ya da tahta kısmın içine açılmış bir çok küçük hücreciklerle doluydu. Bunlar sırahi, testi, bardak, fincan, kitap, vb. gibi her gün kullanılan eşya için raf hizmetini görürdü. Pencereler, alçıdan bir çerçeve içine yerleştirilip, güzel bir süs motifi teşkil eden ren-gârenk küçük camlarla süslenmişti.

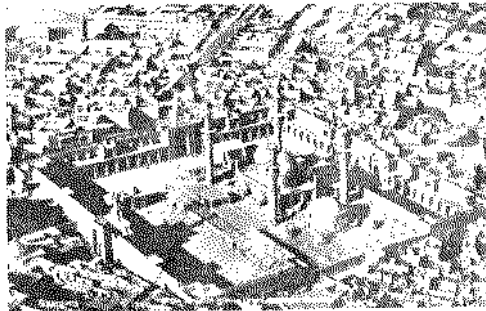
Binaların iç ve dış süslemesini şaşıla-cak bir gerçekçilikle tasvir eden minyatirler, çoğu bugün birer yıkıntı halinde bulunan o zamanki Türk binalarının süslemeleri hakkında bize fikir vermektedir.



Dağıstan'ın Derbend şehrinde mukarnaslarla (istelaikitlelerle) süsü sütun başlığı ve köşe kemeri.



Dağıstan'da bir evin dıştan görünüşü.



Abbasi Halifesinin Bağdad yakınlarında Türk askerleri ve Türk halkı için yaptırdığı Samarra (Samiriyeye) şehrinden bir görünüş.



SELÇUK ZİNCİRİ adlı Onbeşinci Yüzyıl Konya Karaman halısı. 140×220 cm. ebadındaki bu halının ilmesi yün, atkısı pamuk ipliğindendir.

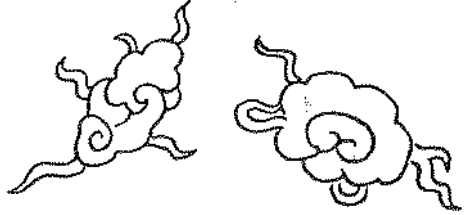
2 İÇ ASYA DA SÜSLEME SANATLARI

Süsleme ve sınaî sanatlar

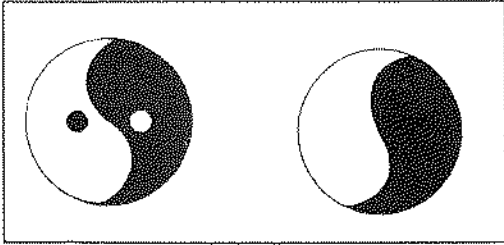
Türklerin hem tarihten önceki devirlerde, hem de İslâmdan önceki devirlerde, en çok kullandıkları tezeyinat motifleri helezon biçimindeki şekiller, üslûplaştırılmış (stilize edilmiş) hayvan figürleri ile geometrik motiflerdir. Bu figürler arasında Ak ve Kara gibi iki ilkenin soyut kavramını görüyoruz. İkel sanatçılar bu iki ilkeyi dövüşen iki hayvan figürü şeklinde tasvir etmişlerdir; bu, Çinlilerin Tai-Ki'sine, yani iki helezona bölünmüş çemberimsi diyagramına karşılıktır. Eşya ve kapkacak üstünde pek çok kullanılan, hayvanların mafsallarını ya da boynuzlarını ve kuşların ga-



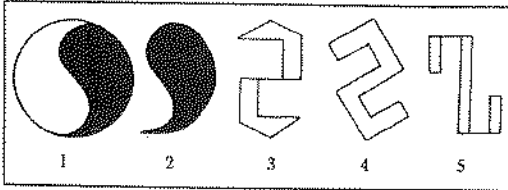
Bulut biçiminde stilize edilmiş ejder süslemede çok kullanılan bir motiftir. (R.Neugebauer'den)



Stilize edilmiş bulut ve şimşek.



Çin Tai-Ki'si. İki helezonu ayrılmış, erkekliği ve dişiliği temsil eden çemberimsi diyagram.



Türk halılarında kullanılan ve Tai-Ki'den gelen motifler: 1) Bir çemberin iki eşit parçaya ayrılışı; 2) Genellikle halılar ve kumaşlarda kullanılan motif. 3) Özbekistan'da Hive'de kullanılan ve yine Tai-Ki'den gelen bir motif. 4,5) Bu motifin Kafkas halılarında tamamlanmamış bir gamalı haç biçimine gelişti.

gasını tasvir eden helezon şeklinde bir motif görüyoruz. Üslûplaştırılmış bulut ile ejder, genellikle, eşyaların ve dokumaların süslenmesinde kullanılan klâsik bir motifin doğmasına sebep olmuştur.

Milattan önce 400 yıllarına doğru, hayvan tasvirine dayanan üslubun bitki tasvirine dayanan üslûp haline geldiğini; hayvan başlarının ve figürlerinin soyut süs yaprakları, helezonların da kıvrımlı dallar haline geldiğini görüyoruz. Daha sonra, putlara müsamaha etmeyen İslâmî hayvan figürlerini sanattan sürüp çıkardı; bunun üzerine, müslüman sanatçılar da soyut ve bitki şekilleri ele aldılar; böylelikle, yeni bir takım süs motifleri icat ettiler.

Öte yandan, müslüman ülkelerindeki ekonomik gelişme önemli bir ticarî mübadeleye yol açtı; bir ülkeden ötekine götürülen dokumalar, seramikler, silâhlar, halılar, sanat eşyaları yeni bir takım süsleme unsurları doğurdu.

Türk ve Çin süsleme motiflerinin Mısır'da ve İspanya'da ortaya çıkması işte böyle oldu. Süsleme sanatını yükselten sebepler de bunlardır.

Çok ince bir zevki olan, şekil ve renk ahengi hakkında gelişmiş bir anlayışa sahip bulunan Türk süsleme sanatçısı bir çok harikalar yarattı. Gaston Migeon, Müslüman halkların sanatından söz ederken şöyle diyor: «İslâm sanatında raslanan büyük süsleme dehasına hiç bir halkın sınaî sanatlarında raslamak mümkün değildir»¹.

P. Ricard ise, bu sanatın Batı sanatı üstündeki etkisinden söz ederken, fikrini şöyle anlatıyor: «Bu sanatın renklerindeki cazibe, çizgilerindeki incelik ve zariflik olmasaydı, Orta Çağ hristiyan sanatı kim bilir ne kadar haşin ve soğuk olacaktı»².

Resim ve minyatür

Bugünkü bilgilerimiz Türk resminin kaynağını, İran ve Çin sanatı üstündeki etkilerini doğru bir şekilde tesbit imkânını veremeyecek kadar sınırlıdır. Orta Asya resmi iki devre ayrılır:

1. İslâmdan önceki ilkel devir.
2. İslâmdan sonraki devir.

Sasanî devri İran sanatı tarihinde, adeta efsanevi hale getirilmiş (Yunanlıların Manes dedikleri) Manî adlı bir ressam tanıyoruz. Bu ressam 216 yılında doğmuş, Behram zamanında 276 yılında ölmüştür.

Bu sanatçıda büyük bir desen ve resim kabiliyeti vardı. Ünü ta Çin'e kadar yayılmıştı.

Manî peygamber olmak iddiasında bulunmuş, gökten (tanrıdan) indiğini söylediği bir kitap yazmıştı. Bir mağaraya kapandı, burada bütün bir yulını Ertenki-Mânî denilen bir tahta üstüne resim ve oyma yapmakla geçirdi. Halkın bir kısmını inandırıp kendi ilkelerini kabul ettirdi. İran kralı Behram müneccimlerine bu yenilik getiren adamı sorguya çekmelerini ve vaaz ettiği ilkeler üstünde kendisiyle tartışmalarını emretmişti. Bu ilkelerin sahte olduğu anlaşılınca, diri diri derisi yüzüldü, şehrin kapısına asıldı (276 yılı).

Manî inancı, İranla devamlı temasta bulunan Uygur Türkleri arasında da yayıldı. Manî'nin kitabı Manî dininden olan res-

samlar tarafından kopya edildi, Orta Asya'ya yayıldı. Kopya edilmiş bu nüshalar, ne yazık ki, hristiyan ya da müslüman olan devletler tarafından yakıtıldı.

Buda ya da Manî dininden olan Uygurlarda resim çok gelişmişti. Orta Asya'nın Turfan' ve Hotan' gibi eski Türk şehirlerinde keşfedilip, Altıncı yüzyıla ait olan duvar resimleri ve minyatürler Türk minyatürünün bu devirde nasıl bir mükemmeliğe ve sanat inceliğine yükseldiğini göstermektedir.

Bu freskler insanı hayran edecek bir işçiliği olan gerçek birer şaheserdir. Figürler harikulâde bir görüş kabiliyetiyle, derin bir gerçekçilik anlayışıyla yapılmıştır.

Von Le Coq tarafından Turfan'da yapılan kazılar bir Manî tapınağının freskleri ile, o devre ait bir çok minyatürleri meydana çıkarmıştır. Hoço şehrinde, aynı okula ait minyatürlerle süslü Uygurca yazılmış elyazmaları da bulunmuştur. Hoço civarında bulunup, Sekizinci ve Dokuzuncu yüzyıllara ait olduğu sanılan fresklerde Budist karakter taşıyan bir takım figürler



Karahoço'da Mezar'da' da bulunmuş Uygurlara ait bir el yazmasındaki desenler.
(Aurel Stein'den)

¹ Gaston Migeon, *Les arts musulmans*, Paris, 1926.

² P. Ricard, *L'art musulman*, Paris.

³ Bu freskler ve minyatürler bugün Berlin müzesinde bulunmaktadır.

⁴ Aurel Stein, *L'ancien Khotan*.

Timur devrine ait
bir kutu üzerinde
renkli minyatür.
(M. Huart'tan)



vardır. Pek sanatçı işi olan bu figürler Buda ile Uygur hükümdarlarını tasvir etmektedir. Bu resimler, bu devrin tarihini ve kostümlerini incelemekte pek önemli birer belgedir.

Manî dininden olup, Sekizinci yüzyılda

Orta Asya'dan göç edenler Çin işi (*kâr-ı çini*) resim yapmasını bilen bir takım sanatçıları da beraberlerinde getirmişlerdi. Orhon anıtları üzerinde bulunan yazıtlardan öğreniyoruz ki, Bilge Kağan babası için yaptırttığı Bark'ın (türbenin) duvarlarını süslemek üzere Çin'den altı sanatçı istemişti. İslâmîğin kabulünden sonra, bütün bu Türk ülkelerindeki sanatçılar büyük müslüman şehirlerine göç etmişlerdi. O zaman, Bağdat bir sanat merkezi haline geldi.

Yine bu devirde, Suriye ve Mısır hâlâ Bizans resminin etkisi altında bulunuyor, Mezopotamyalı sanatçıların geleneklerine uyuyordu. Fatimî halifeleri zamanında yaşamış olan İslâm tarihçisi Makrîzî'ye göre, sarayların duvarlarını süslemek ve elyazmalarını resimlendirmek için, Mısır'a Orta Asya'dan ve Irak'tan bir takım sanatçılar davet edildi. Minyatürleriyle ün salmış Arap eserlerinden biri olan *Makâmât-ı Harîrî* bu sanatçılar tarafından resimlendirilmişti. Şu halde, o devirde, resmin İç Asya'da çok yüksek seviyeye ulaştığı su götürmez bir gerçektir.

Makrîzî Araplar arasında ün salmış Kuseyr, Iraklı İbni el-Azîz, Ebû Bekir, Muhammed ibni Yûsuf gibi ressamı, anıyor. Bu Asyalı ressamların hangi millettten

olduklarını tayin etmek güçtür. İslâmlık, milliyet duygusunu kaldırmak suretiyle, bütün ırkları aynı kanun, aynı kültür altında birleştirmiş; bu suretle, ırk ayrımı gözetmiyen büyük bir birlik vücuda getirmişti. Böylelikle, Türk, Hintli, Moğol ya da Çinli birer kardeş haline gelmiş oluyordu. Müslüman ressam ve minyatürcüler arasında, Türk adı taşıdığı haldé, İranlı sanatçılar arasında sayılan bir çok sanatçı görüyoruz.

Resim, yeni imana boyun eğmiyen şii İran'da gelişmesine pek elverişli bir çevre buldu. Öteki müslüman ülkelerinden daha az mutaassıp, buna karşılık fazla hürriyet taraftarı olan İran, İslâmîğin ilk devirlerinde resim için pek elverişli bir sığınak ve kültür alanı oldu. İranlıların resimli ilk kitapları Türk sülâleleri devirlerine raslar. Ressam ve minyatürcü sanatçılarıyla ün salmış Türk şehirleri arasında, Belh en ön safta gelir. Daha İslâmdan önce, bu şehirde, duvarları çok yüksek bir zevkle süslenmiş, Buda manastırları vardı. Sonradan, Sasanîler tarafından, *Navâ Vihâra* (Nevbahar=ilkbahar) adlı kutsal ateş yakılıp birer kutsal yer haline getirilen bu manastırlardan birinde harikulâde işçilikle vücuda getirilmiş duvar resimleri yer alır.

Clément Huart, İslâm minyatürleri hakkındaki kitabında, elyazmalarını resimlerle süsleme yolunun Orta Asya'dan geldiği sonucuna varıyor: «Netekim, diyor, elyazmalarını süsleme sanatının İran'a Orta Asya'dan geldiğini görüyoruz.» Bu konudaki bilgileri Türklere ve İranlılara her halde Çin vermiş olacak. Onuncu yüzyılda,

daha Samânîler zamanında, Buhara'da Çinli ressamı vardı.

Araplar resimde İranlılar'ın ve Türklerin ulaştıkları incelik ve güzellik derecesine hiç bir zaman ulaşamamışlardır; Türk ve İran eserlerindeki şiir ve hayale hiç bir zaman varamamış, zayıf bir işçilikten öteye geçememişlerdir. Arap resmi belge değeri taşımak sınırını aşamamıştır. A. Sakisian Bağdafta vücuda getirilen eserlere en eski İslâm eserleri gözü ile bakar ve Abbasiler devrinde yapılan resimlerin Bizans etkisi taşıdığını söyler.⁶

İslâmîlik devrinde, Türk resmi yalnız elyazmalarına minyatürler yapmakla yetinmiştir. Kutsal kitaplar ise, sadece tezhiplerle süslenmiştir. Bugün Paris Milli Kütüphanesinde (İran eserleri, No. 174) muhafaza edilen astrolojiye ait bir elyazmasında bulunup, Doğu resminin önemli hazinelerinden biri olan minyatürler, 1237 yılında, Iraklı Yahya ibn Mahmud adlı bir sanatçı tarafından yapılmıştır.

İran'ın Onüçüncü yüzyılda Moğollar tarafından istilâ edilmesi, resim sanatında değişikliğe sebep oldu. Bu devrin en ünlü eserlerinden biri olan Alâeddin-i Cüveynî'nin **Moğollar tarihi** 1290 yılında yazılmıştır, içindeki bir minyatür, yazarın eserini Moğol hükümdarına sunuşunu tasvir eder. **Tarih-i âlem-ârâyı Abbâsî**'den öğreniyoruz ki, bu devrin en ünlü ressamı resim sanatını, kültürün en yüksek dereceye ulaştığı, Semerkand ve Buhara gibi Türk şehirlerinde öğrenmişlerdir.

Reşideddin'in Sultan Ulcaytu Hüdabende zamanında yazılan **Cengiz haniler tarihi** resim tarihinde bir devre açar. Türk Moğol İmparatorluğu hükümdarı olan Timur resmi pek severdi, saraya bağlı ünlü ressamı ailesinden olan kimselerin portrelerini yaptırmıştı. Bunlara minyatürle süslü tarih ve şiir kitapları ısınlamıştı. Halefleri de resme merak salmışlardı. Reşideddin'in kitabı gibi, Apocalyse tarzında yazılmış elyazması da resmin en önemli hazinelerinden biridir. Bu yazma Onbeşinci yüzyılda Timur'un torunu Sultan Şahruh zamanında Herat'ta vücuda getirilmiştir. Timurlular devrinde, Ondördüncü ve Onbeşinci yüzyıllarda, minyatürde ve resimde Çin resmine doğru bir eğilim görülür. O yıllarda, Herat, İslâm âleminde ya-

yılan sanat hareketinin merkeziydi. O zaman, Behzâd adlı son derece kabiliyetli bir ressam yetişti. Bu ressam 1440 yıllarına doğru Herat'ta doğmuş ve Timur sülâlesinden Sultan Hüseyin Baykara'nın saray ressamı olmuştu.

Clément Huart'ın **Müslümanlarda hat ve minyatür sanatı** adlı eserinden Behzâd hakkında şunları öğreniyoruz: «Doğu ressamlarının tarihini incelerken en eski ad olarak **Üstad Gung** (dilsiz)⁷ adını buluyoruz. Bu üstad hakkında **Nakavet el-Muharririn** unvanını taşıdığından başka hiç bir bilgimiz yok. Bunun, bazan **Umdet-el-Musavvirin** diye de anılan. Buharalı Üstad Cihangir adında bir öğrencisi vardı.

«Cihangir, Tebrizli Pîr Seyyid Ahmed'i yetiştirdiği gibi, bu da Heratlı ünlü Behzâd'a resim sanatını öğretti ve Kemâleddin adını verdi.»

Behzâd, Timur Sülâlesinden Sultan Hüseyin Baykara zamanında resim yapmağa başladı. Safevi sülâlesinin kurucusu olan Şah İsmail zamanına kadar bu sanata devam etti. Bu iki sultan ünlü ressama teveccüh göstermekten, ihsanda bulunmaktan hiç bir zaman geri kalmadılar. Honder, **Habib el-Siyer** adlı eserini yazdığı zaman (1524)⁸, Behzâd sağdı. Bu ünlü sanatçının yetiştirdiği öğrenciler Behzâd Okulu denilen sanat akımını temsil ettiler.

Behzâd'ın ününün bütün dünyaya yayılması, kendisini efsanevi bir kişi haline getirdi. Behzâd kompozisyonlarının ve renklerinin ahengi ile kendisini gösteren bir üstattı. O zamanlar, İran hükümdarı bulunan Şah İsmail, Behzâd'ı Tebriz'e çağırdı ve saray ressamı yaptı. O tarihten sonra, İran'da yeni bir resim okulu başladı. Behzâd Türkçe şiir kitapları da yazdı.

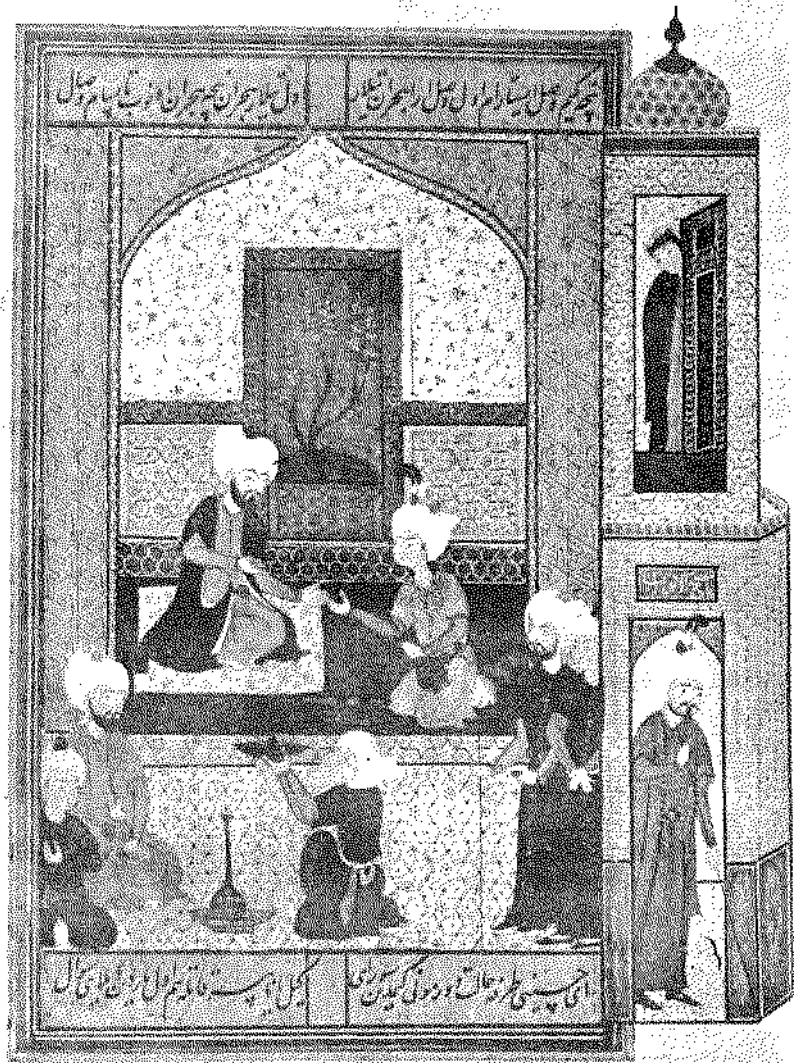
⁶ A. Sakisian, *La miniature persane*, s. 18 19.

⁷ Gaston Migeon, *Les arts musulmans*.

⁸ Eski Türkler'in sesini ng gibi telâffuz ederlerdi. Tengri, tangri, ve sonradan tanrı kelimesinde olduğu gibi. Gung ya da gun her halde gün ya da ışık anlamına gelmiş olacak. M. Marili, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, Londra. 1912. adlı eserinde bu ressamı Çinli sayıyor. XIII üncü yüzyılda yaşayan bu ressam, belki de Türk'tü.

⁹ Viyana Krallık Kütüphanesinde Behzâd'ın elinden çıkma yedi eser vardır. Bunlardan biri tahta oturan bir figürü tasvir eder. Kahire Kütüphanesinde Sa'dî'nin 393 H.—1483 M. Tarihî bir Rostan yazması vardır.

Timur'un torunlarından Sultan Hüseyin Baykera'nın saray ressamlığını yapan ve birçok öğrenci yetiştiren ünlü sanatçı Behzâd'ın bir minyatürü. Bu sanatçı Aga Mirek'i, o da Kanunî Sultan Süleyman'ın baş ressamı olan Mir Nakkaş'ı yetiştirmişti.



O devrin edebî eserleri arasında bulunan **Câmi-i silsilet al-tullâb**, **Ahlâk-ı muhsine**, **Envar-ı Süheyli**, vb. Behzâd'a ait olarak gösterilir. **Şehnâme**, **Hamse-i Nizâmî**, **Leylâ ve Mecnûn** ve **Zafernâme** gibi çok aranan eserler hep Behzâd tarafından resimlenmiştir.

Behzâd ünlü öğrenciler yetiştirdi. Bunlar arasında: Horasanlı Şeyhzâde'yi, Sultâniyeli Mir Musavvir'i, İsfahanlı Mir Zeynelâbidin'i ve Horasanlı Aga Mirek'i sayabiliriz. Bu ressamlar aynı zamanda hat sanatçısıydı. Bu çok kabiliyetli sanatçıların hatlarını (güzel yazılarını) Herat anıtlarında bugün bile görmek mümkündür. Aga

Mirek'in öğrencisi olan Mir Nakkaş, İran Hükümdarı Şah Tahmasp zamanında saray resim atelyesinin başına getirilmişti. Sonra, Kanunî Sultan Süleyman zamanında, İstanbul'a davet edilmiş, sarayın baş ressamlığına tayin olunmuştu.

Behzâd'ın öğrencilerinden olan Mevlânâ Muzaffer Ali, ünlü Çihilşütun sarayının süslemelerini yapmıştı.

Onaltıncı yüzyıl ressamları arasında da ünlü Behzâd'ın ünlü kadar efsanevi bir sanatçıya rashediyoruz ki, o da Mânî'dir. Şîrâz'da doğmuş olan Mânî 1580 yıllarında halâ sağdı. Hem ressam, hem de şair olan bu sanatçıyı, Üçüncü yüzyılda yaşamış bir

ressam olan Mânî ile karıştırmamalıdır.

Behzâd'ın ve Mânî'nin adları eski üstatların eserlerini taklit eden ressamırlar tarafından öyle çok kullanılmıştır ki, bugün bu iki sanatçının orijinal eserlerini taklitlerinden ayırmak oldukça güçtür.

Orta Asya'da doğan resim sanatı ta Hindistan'a kadar yayıldı. Bu ülkeye Türklerle beraber bir çok ressam da geldi. Yabancı sanat eğilimleri dışında yaşamağa devam eden mahallî Hint sanatının etkisi altında kalan bu sanatçılar Onsekizinci yüzyıla doğru yeni bir resim okulu kurdular. Bu okulun Orta Asya ve İran okullarından farklı bir karakteri vardı¹⁰.

Türk ve İran resim tarihini incelerken, bu sanatın beşiğinin Orta Asya olduğunu ve en ünlü ressamların Horasan, Herat, Belh ve Buhara gibi Türk memleketlerinde doğduklarını görüyoruz. Onun için, İran eserlerini Türkistan eserlerinden ayırmak çok zordur. Bu sebeple, Orta Asya'daki Türk resim tarihini birbirinden farklı iki devre ve iki okula ayırıyoruz:

1. Cengiz Hanlılar devrinden önceki devirler.

2. Cengiz Hanlılar ve Timurlular devirleri.

Türk ve İran resminin kaynağı tarihten önceki desenler ve gravürlerdir, bunların Çin resmi ile çok yakın bir akrabalıkları vardır. Karakterleri tamamiyle süsleme özelliklerinden gelir. Sanatçı ne ışık ve gölgeyi, ne kabartmanın şeklini, hatta ne de perspektifi bilir. Tabiatı bizi görüşümüzden farklı bir görüşü vardır. Desen, onca, fikri anlatan bir işaret; kompozisyon da, bir çizgiler ve renkler ahengidir. Tabiatı olduğu gibi taklit etmemekle beraber, kılı kırk yaran bir doğrulukla en küçük ayrıntılarına varıncaya kadar yansıtır. Bir hayvanın ya da çiçeğin pitoreskini ya da hareketini, çoğu zaman, birkaç çizgi ile kavrar. Bu resim bizim yeni sanat anlayışımıza çok yaklaşımaktadır.

Kâğıt

Minyatür yapanlar ve hattatlar tarafından kullanılan kâğıt, ilk önce, Semerkand'ta yapılmıştı. Clément Huart'ın, *Müsülman Doğuda Hattatlar ve Minyatürcüler* adlı kitabında da dediği gibi¹¹, paçavralardan, ketenden ya da kenevirden kâğıt yap-

ma Çinliler tarafından icat edilmiş bir sanayi olup, 751 yılında Semerkand'a getirilen Çinli savaş esirleri tarafından İslâm ülkelerine sokulmuştur.

Semerkand'ta kurulan bu sanayi burada uzun süre yaşadı. Bu şehirde firavni, süleymânî, caferî, talhî, nühi, tâhirî, vb. gibi kâğıt cinsleri yapılıyordu. Kâğıt yapımı İslâm ülkelerine buradan yayıldı ve papirus ile derinin yerini aldı.

Türkistan'da yapılan kâğıtlar çok üstün kaliteli idi, hattatlar ile minyatürcüler tarafından pek makbul tutulurdu. Hicrî Onbirinci yüzyılda yazılmış olan Âlî'nin Menâkıb-ı Hünerverân adlı eserine göre, İslâm şehirlerinde yapılan türlü kâğıtların adları şunlardır: Habesî (Habesistan), dımışkî (Dımışk-Şam), devlet âbâdî (Hindistan'da Devlet Âbâd), hatâyî (Hatay=Türkistan), âdil şâhî, harfî (Semerkand'ta yapılan ipek kâğıt), sultânî (Semerkand sultanı), hindî (Hindistan), nizâm şâhî, kâdım begî, Hindistan harfîsi, Tebrîz gümîsi (renkli), ve muhayyer (hârelî).

Hahılar ve dokumalar

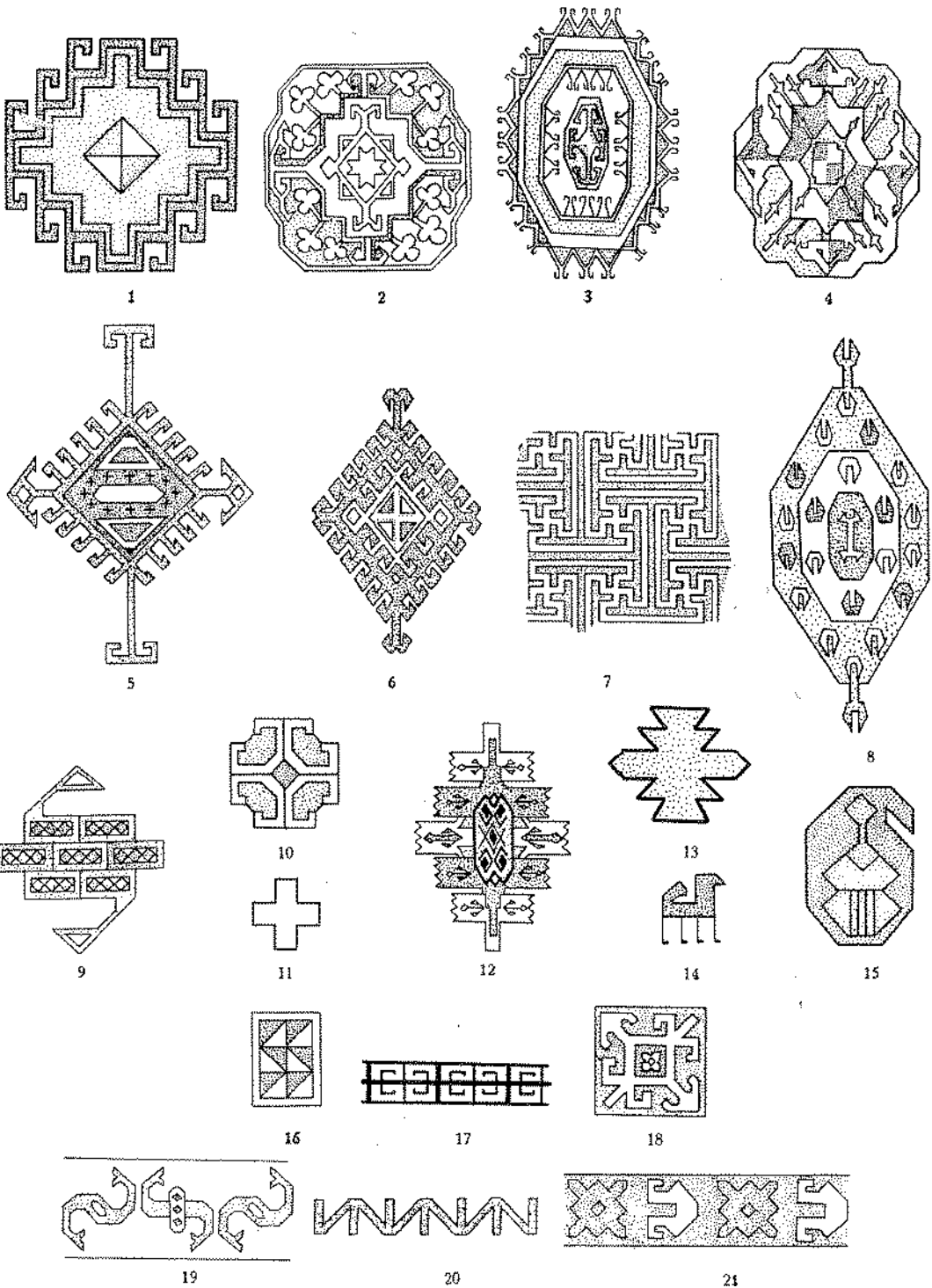
Göçebe yurdlarının (çadırlarının) veya bir evin döşenmesi, süslenmesi, genellikle, hahılar ve yün ya da ipek dokumalarla sağlanırdı. Çamurla sıvanmış yere hasırlar yayılır, hahılar da bunların üstüne serilirdi. Çadırların içinde oturanları güneşin sıcağından korumak için, çadırların iç yüzleri de hahılarla ve kumaşlarla kaplanırdı. Halı dokumakta kullanılan teknik, heybelerin, atların haşalarının, döşek ve yorganların, kilimlerin yapılmasında da kullanılırdı.

Türkler bu sanayii çok eski zamanlardan beri bilirlerdi. Hahılar zamanın etkilerine, ne yazık ki, madenden ya da kemikten

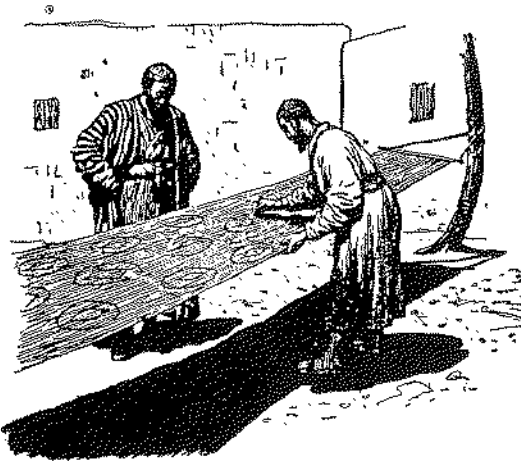
yapılmış eşya kadar dayanamadığından, bu eski zamanlara ait halı ya da dokuma örneklerini bulmak adeta imkânsızdır. Bu-

¹⁰ Bay A. Sakisian İran resmini bir çok okullara ayırır ki, onlar da şunlardır: 1. XIII üncü yüzyıl Bağdad okulu; 2. XIV üncü yüzyıl Moğol okulu; 3. XV inci yüzyıl Herat okulu; 4. XVI inci yüzyılda Herat ve Buhara'daki Timur devri kalıntısı; 5. XVI inci yüzyıl Safevî okulu.

¹¹ Clément Huart, *Le calligraphes et le miniaturistes de l'Orient musulman*, s. 9.



Eski Türk halılarındaki karakteristik motifler: 1) Çevresinde ejder ayakları bulunan ve Tai-Ki'deki ikiliği veren motif. 2) Bu motifin değişik biçimleri. 3) Ejder ayaklarıyla çevrili sekizgen. 4) Semerkand ve Buhara halılarında, sekizgen biçimli mızraklı yıldız. 5,6) Ejder ayakları. 7) Gamalı haç. 8) Ay motifli sekizgen. 9) Tai-Ki. 10-13) Çeşitli haçlar. 14) Aslan. 15) İnsan. 16) Değişik bir Tai-Ki. 17) Kenar motifi. 18) Ejder ayaklı, boynuzlu dörtgen. 19) Tamamlanmamış gamalı haç. 20, 21) Kenar motifleri.



Buharalı bir ressam, kumaşların motiflerini çiziyor.
(H. H. Sobulev'den)

nunla beraber, Turfan, Kara Hoço, Hotan gibi eski Türk şehirleri¹² ile Türkistan ve Horasan şehirlerinde bulunan parçalar halı imalinde kullanılan üslup ve teknik hakkında bize bir fikir verebilir. Aurel Stein'in eserinde bu çok ilgi çekici dokumalardan ve halılardan bazı parçaların renkli resimlerini görüyoruz.

Kutça'daki bir Uygur tapınağının kalıntıları arasında Von Le Coq tarafından bulunan (1913) küçük bir parçanın sözünü edeceğiz. Bu örneği inceliyen Falkenberg Beşinci ve Altıncı yüzyıllarda Türklerde oldukça ilerlemiş teknikle işlenen bir halı sanatının bulunduğunu kabul ediyor. Bu halı keçi kılından yapılmıştır ve bir ejderin kuyruğunu andıran bir motif vardır. Eski Türk halılarında kullanılan renkler kırmızı, sarı ve kurum rengidir¹³. Orta Asya'da yapılmış bu eski halıların meclenmesinden anlaşıldığına göre, birbirinden farklı iki dokuma usulü vardı: Biri atkı ile yapılan dokuma şekli, öteki de düğümlü dokuma şekli. İlk halıların basit bir şekilde dokunduğu sanılıyor, ama, en güzelleri düğümlü olarak dokunanlardır.

Dokuma sanatında pek sık kullanılan süs, Çinlilerin taotfi'sini hatırlatan dik ve

köşeli bir motiftir. Hah ve dokuma motifleri arasında, hem ejder, taoti, bulut, yıldırım gibi Çin motiflerine, hem de Anka kuşunu pek andıran sembolik şekillere raslıyoruz. Ya tek başına, ya da Anka kuşu ile mücadele halinde tasvir edilen ejder eski Türk halılarında sık sık kullanılan konulardan biridir. Avrupa'ya tesadüfen getirilmiş bu halıların desenleri bulunan birkaç eski tablodan öğreniyoruz ki, bunların motifleri İran'da, hele Safevî devrinde yapılmış halıların ve kumaşların üslubundan farklı bir üslupla işlenmiştir.

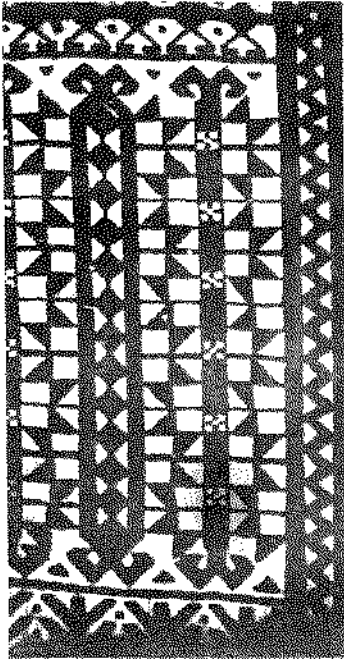
Bu eski Türk halılarında stilize edilen hayvan figürleri çoğu zaman ana ve hakim motif teşkil eder. Bu motifler, bazan, halı zemininde tekrarlanan arma şeklindeki bir çerçeve içine alınmıştır. Aynı tarzda tasarlanıp stilize edilen bitki motiflerine de



İran'da 13. Yüzyıl başında Selçukluların yaptığı bir seramik vazoda insan ve hayvan figürleri (Washington Freer Sanat Galerisinde).

¹² Aurel Stein, *Exploration in Central Asia and Eastern Iran*, Oxford. 1928; aynı yazar, *Ruin of Desert Catay*, Londra. 1912.

¹³ Reşat, *Türk tarihinin ana hatları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara. 1933.



Yün lürkmen halısı. Pers seramiklerini aklı getiren geometrik motifler.

ara sıra raslanacağı olur. Bu stilize edilmiş, bitkiye tanınmıyacak, soyut bir şekil vermeye kadar varır.

Bu hahların çoğu yiinden, düğüm örgülü olarak dokunmuştur, yünü de henüz sırtı bilinmiyen ve bitki, ağaç köklerinden yapılan kök boyalarla boyanmıştır.

İpekli hahlar da vardı. Biliyoruz ki, ilk ipekli kumaşları ve dokumaları Türk ülkelerine getirenler, Çinlilerle devanılı ilişkileri olan Baykal ve Orhon bölgeleri Türkleridir. Öte yandan, Orhon yazıtlarından öğrendiğimize göre, Türk hakanları Çin'den gelen ve ulusa ekonomik bakımdan zararlı olan ipeğin, lüks eşyanın ülkeye girmesine iyice karşıydılar. Buna rağmen, Çin'den gelen kervanlar işlemeli dokumalar ve ipekli kumaşlar getirmekteydi.

Böylelikle, Çin dokuma sanatı Doğu kumaşları ve hahları üstünde önemli bir etki yapmış ve Onüçüncü Yüzyıl İran halıları üstünde görülen Türk-Çin motifleri ortaya çıkmış oldu.

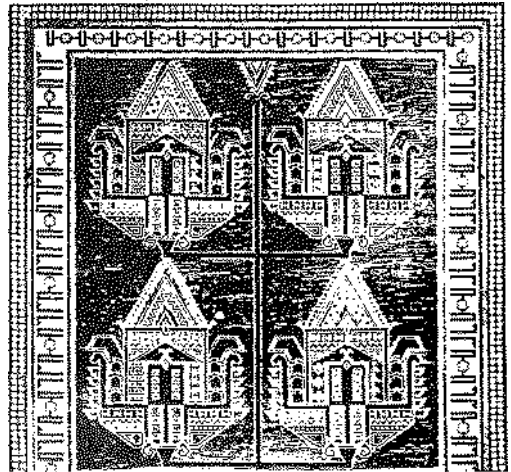
Çiçek motifli halılara ancak Onbeşinci yüzyıldan sonra raslıyoruz. Desenleri, çoğu zaman, devrin en lütfi ressamı tarafından hazırlanan ve «av konulu» denilen hahlar Çin etkisini açıkça ispat etmektedir. Bu halılarda sık sık raslanan hayvan

dövüşleri bu motiflerin Orta Asya'dan gelmiş olduklarını ispatlar. W. Bode, av sahanelerini tasvir eden hahların süsleme şeklini açıklarken şöyle diyor: «Bu av motiflerinin İranla ilgili hiç bir yanı yoktur. Bu, bazan zigzag halinde, bazan deniz hayvanı kabuğu şeklinde, bazan stilize edilmiş bulut ve şimşeklerle çevrili genişçe bir bordür halinde tasvir edilen ölümsüzlük sembolü g'dir, Çin din biliminin en önemli unsurlarından biridir»¹⁴.

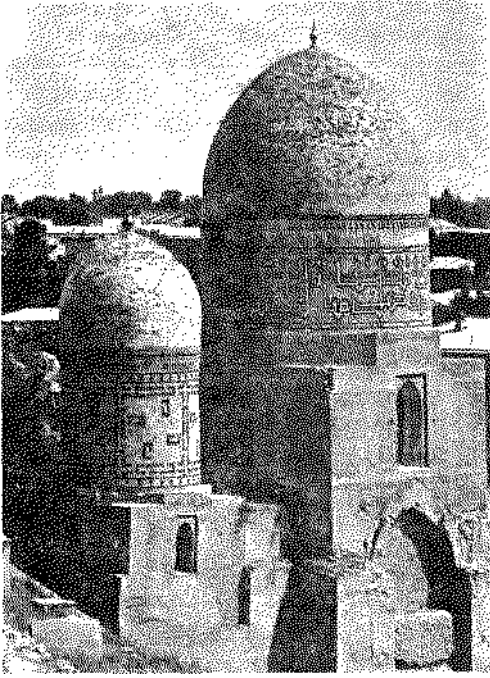
Bode bu Çin-Türk etkisini İran'ın öteki küçük sanatlarında da görüyor. İran son derece güzel hahlar yaptığı sıralarda, Türkistan eserleri üslup ve güzellik bakımından İran hahlarıyla rekabet etmekteydi. Timurlular devrinde, hahların üslubu ve tekniği son derece gelişti. Orta Asya ve İç Asya Türk şehirlerinde yapılan kadifeler, ipekli Bizans'ta ve bütün dünyada nam kazandı. Zaten, bu ülkeler bu sanayi bugün de devam ettirmektedirler. Buhara, Semerkand, Afganistan, Bülücistan hahları her yerde hâlâ aranmaktadır.

Hindistan'da, hah sanatı, ancak bu ülkede Türk-Moğol imparatorluğu kurulduktan sonra gelişti. Timur sülâlesinden olan Babür Şah, Delhi'ye, Türk ülkelerinin en kabiliyetli sanatçılarını ve zanaatçılarını getirmişti. Bu sanat Hindistan'da Onaltıncı yüzyılda en yüksek gelişme noktasına varmıştı.

¹⁴ W. Bode, *Anciens tapis d'Orient*, s. 11.



İç Asya etkisi görülen, XIII. Yüzyıla ait bir Anadolu halısından parça. (Berlin, Kunstgewerbe Müzesi)



Semerkand'da, büyük mimari değeri olan Şah Zinde Camii (Yapılışı 1601).

Çini ve Çömlek

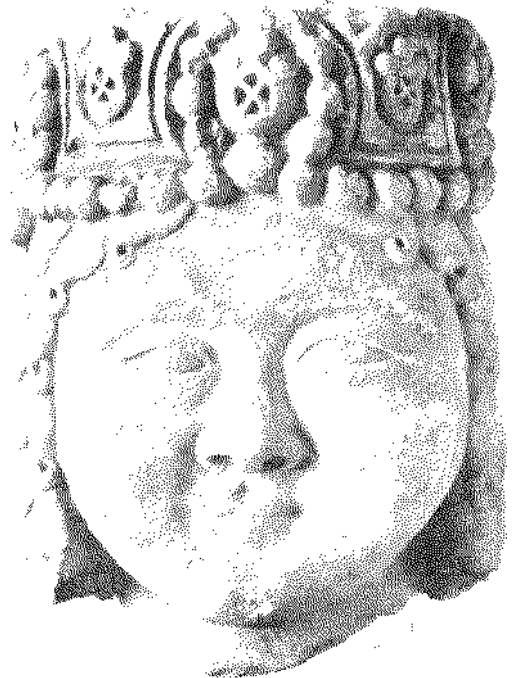
Eski Türkler ev ve mutfak eşyalarını ağaçtan, deriden ve topraktan yapmışlardı. Çömlek kap kacak göçebe kabilelerin yaşayışına uymadığından, kırılmıyan ve dayanıklı bir maddeden yapılmış olan eşya daha makbul tutulurdu. Deri bu iş için toprak kap kacakdan daha elverişliydi. Onun için, tulum, çamçak, hurç, heybe, kırba gibi ev eşyası deriden yapılırdı. Çanak çömlek ancak yemek pişirmekte ve yemekleri saklamakta kullanılırdı.

Hem topraktan yapılmış ev ve süs eşyasını, hem de mimari süslemede kullanılan pişmiş topraktan cilalı döşemeleri içine alan *fayans* sözü türkçede *kerme* deyi mi¹⁵ ile ifade edilmiştir. Çanak ve çömleği, pişmiş topraktan yapılmı renkli ve cilalı eşyadan ayırmak için bir takım adlar kullanılır.

Çanak çömlek ya da toprak kap iki kısma ayrılır:

1. **Sırlı çömlek**, yani cilalı çömlek;
2. **Sırsız çömlek**, yani cilasız çömlek.

¹⁵ Céramique kelimesinin aslı olan Yunanca *keramos* bu kelimeden gelir.



Selçuklular, İslâm dinine rağmen heykeller yapmışlardı. Üstteki heykel başı bir Selçuk prensine aittir ve 12. Yüzyılda İran'da yapılmıştır. (Bugün New York Metropoliten Sanat Müzesindedir).

Renkli ve cilalı sırta kaplı pişmiş topraklara *fayans* kelimesinin karşılığı olan **Çini** (Çin işi) adı verilir. Çini kelimesi, vaktiyle Çin porseleni anlamına gelen deyim in yanlış kullanılması sonunda yerleşmiştir. Bu porselene «Çin İmparatoruna ait» demek olan *fağfûri* adı da verilirdi. Eski eserlerde ve sözlüklerde *fayansı* ifade eden *kâşî* , ya da *kâş* kelimesine raslıyoruz. Bu kelime pişmiş topraktan yapılmı renkli ve cilalı eşya anlamındadır. Bu kelime, belki *fayans* larıyla ün salmış Kaş şehrinin adından, belki de sadece «toprak» anlamına *kâş* kelimesinden geliyor.

Türkler, Tarım vadisine yerleşip burada şehirler kuran Uygurlar gibi, yerleşik hale geldikten sonra, çömlekçilik bunlar arasında rağbet kazandı. Türkmen kervanları Çin'den fayanst an yapılmı her türlü eşya getirirlerdi. Çin'le yapılan ticaretin ana maddelerini ipekli kumaşlar ve porselenler teşkil ederdi.

Öte yandan, İran, anıtların duvarlarını korumak için, cilalı tuğlaları ötedenberi bilir ve bunları kullanırdı.

Fayans, Türk ülkelerinde, hem Sasani hem de Çin etkisi altında kaldı. Çini sanatının en geliştiği yer Horasan'dı ve duvarların üzerlerini çini döşemelerle kaplamak yine burada genelleşti.

Büyük çaptaki mozayikten başka bir şey olmayan bu kaplama tarzı mimarlar bina cephelerini, binanın yapısından bağımsız olarak, süslemek imkânını veriyordu. Bu usul yayıldı. Anıtlar her yerde çini döşemelerle süslendi. Küçük Asya'da, önce-leri Selçuk Türkleri tarafından binaların cephelerini ve içlerini süslemekte kullanılan bu sistem Osmanlılarda göz kamaştırıcı bir gelişme gösterdi. Çini sanatı İç Asya'da, Onaltıncı yüzyılda ve Timurlular zamanında en yüksek gelişme noktasına varmıştı.

Semer kand şehrinin baha biçilmez değeri olan çinilerle süslenmiş bir takım anıtları vardır. Timur türbesi, çinilerinin güzelliği ile ün salmış anıtlardan biridir.

Heykeltraşlık, oymacılık

Türk heykeltraşlığının en eski eserleri Kurganlarda keşfedilen eşya arasında bulunur ve tarihin pek eski devirlerine kadar gider. Yenisey yakınlarında, Orhon'da, Turfan'da, Hotan'da ve Orta Asyanın eski Türk şehirlerinde bulunan heykeller, heykelcikler budist bir karakter taşıyor ve Çin eserlerine göze batacak kadar benzer. Bu eserler arasında, çoğunda Hint etkileri belli olan bir takım Buda heykelleri vardır.

İslâmlıktan sonra, heykel sanatı sönmeğe başladı. Artık ne put ne de heykel yapıldı. Heykeltraşlık bir mimarî süsleme unsuru haline gelip, saf heykel sanatı olmak karakterini kaybetti, ondan sonra, mimariye bağlı duruma düştü.

Tuğladan inşaata rağbet eden ülkelerde, mimarî heykeltraşlık ve oymacılık çoğu zaman alçı ya da tahta üstüne yapılan süsleme kabartmalar haline geldi. Tuğla inşaatta, süsleme olarak çini, genellikle, plâstik süslemenin yerini almıştı. Oymalar anıtların yalnız mermerden ya da taştan kısımlarına uygulanıyordu. Bu sanatın alanı daralmıştı. Artık, sarayların bahçelerini ya da mezar yazıtlarını süsleyen arslanlar, havuzlar, çeşme yalıkları, vb. yapmaktan öteye gitmiyordu.

Buna karşılık, ağaç oymacılığı geniş

bir uygulama alanı buldu. Netekim, camilerin minber, kürsü, rahle gibi mobilyaları; bir binanın kapı, pencere, dolap gibi tahtadan kısımları oymalarla süslenmişti. Türkistan şehirlerinde bu oymaların en güzel örneklerine bugün bile raslanmaktadır. Semerkand'taki Şah Zinde camiiinde bulunan oyma tahtadan kapı kanatları birer sanat harikasıdır.

Maden sanatı

Maden cevherleri bakımından zengin olan Orta Asya, maden sanatının uygulandığı, maden işçiliği ile tanınmış ilk bölgedir. Bu bölgedeki kurganlar kopça, at koşumu süsleri, silâh gibi tunçtan yapılmış eşyalarla doludur¹⁶. Tunç ya da demir devrine ait bütün bu eserlerde üslûplaştırılmış hayvan figürleriyle vücuda getirilmiş süslemelere raslamaktayız.¹⁷

Tarihlerden öğreniyoruz ki, Türk hakanlarının çadırları altından ve madenden yapılmış değerli eşya ile doluydu. Asya'da Türk şehirlerinde şu son zamanlarda bulunmuş madenden yapılmış eşya, maden sanatının Türklerde pek gelişmiş olduğunu ispatlamaktadır. Macaristan'da Nagy St. Miklós'ta bulunup, Atilla'ya ait olarak gösterilen madenden ve altından eşya¹⁸, bu devrin maden sanatını incelemekte büyük önemi olan belgelerdir.

Sürekli savaşlar ve istilâlar, ne yazık ki, bu sanat eşyasının büyük bir kısmını mahvetmiş ve belki bu eşya yeniden dökülüp, ticarî mübadelede kullanmağa yarıyacak başka eşyaların yapılmasında kullanılmıştır. Daha yakın devirlerden bir çok esere sahip bulunuyoruz. İslâm devrine ait ibrikler, kandiller, buhurdanlar, sürâhiler, tepsiler, tabaklar bugün bir çok müzeleri doldurmaktadır.

Samarra'da, Rahges'te, Horasan'da bulunup, bakırdan sade oymalı olan madeni eşya, bu türün İslâm dünyasındaki ilk örneklerini teşkil eder gibi görünmektedir.

Daha önce Sasanilerce de bilinen basma ve kakma maden sanatı Mezopotamya

¹⁶ G. Merhart, *Bronzezeit am Yenisei*.

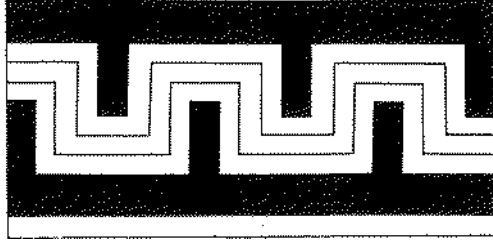
¹⁷ Aurel Stein, *Exploration in Central Asia, Kan-Su and Eastern Iran*, Oxford, 1928.

¹⁸ Altından yapılmış bu kap kaçak Bulgarlara da mal edilmiştir.

lkelerinde gelişti, daha sonra, buradan müslüman Suriye'ye ve Mısır'a geçti.

Küçük Asya'yı ve Suriye'yi istilâ eden

Selçuk Türkleri burada buldukları bu sanatı en yüksek gelişme noktasına vardırđılar.



İKİNCİ KİTAP

KÜÇÜK ASYA

MİMARLIK

1 SELÇUK DEVRİ

Selçuklulardan önce Küçük Asyada sanat

Küçük Asya'nın bir kültüre, sosyal ve siyasî teşkilâta sahip en eski halkı Etiler-di (Hititler).

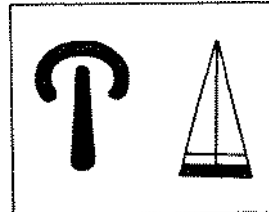
Küçük Asya'nın Fenike, Asur ve Karadeniz arasında kalan bölgelerinde yaşayan Etiler Orta Asya'dan gelmiş dağlı bir halktı. Eti ülkesinde son zamanlarda yapılmış kazılar¹ burada bir sanatın varlığını, Anadolu sanatlarının oluşumuna yardım etmiş bir sanatın bulunduğunu ortaya çıkardı.

Etilerden sonra, Frikyahılar, Lidyahılar ve Likyahılar çok orijinal bir sanatı her yere yaydılar. Yunan sanatına belli başlı unsurlarını veren bu sanat oldu. Chipiez, eserinde², Frikyahıların, Likyahıların ve Lidyahıların ilk ustalarının Suriyeli-Kapadokyalılar olduğunu, bu Suriyeli-Kapadokyalıla-

rın da eski Doğu medeniyetlerinin öğrencileri olduğunu ispatlamaktadır:

«Gördük ki, diyor, bu halklar, önce bu medeniyetler ile henüz barbar olan Yunanistan arasında aracı hizmeti görmüşler; sonra, Milattan önce Yedinci ve Altıncı yüzyıldan itibaren, kendi eğittikleri bu Yunanlıların etkisi altında kalmışlar ve üstün bir deha ile temasa gelince, kendilerinin orijinal neleri varsa hepsini kaybetmişlerdir.»

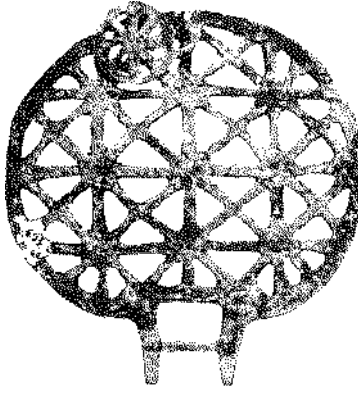
Birbiri ardından Küçük Asya'ya hâkim olan Asurlular, Yunanlılar, İranlılar, Romalılar ve Bizanslılar bu ülkeye sanat



¹ H. von der Osten, *Explorations in Central Anatolia*, 1926.

² Chipiez, *Histoire de l'art*, s. 405.

Etilerin, iktidarı sembolize eden krallık amblemleri.



Alacahöyükte bulunmuş olan, Etilerin güneş kursu. Kesişen çizgiler güneş ışınlarını ifade ediyor.

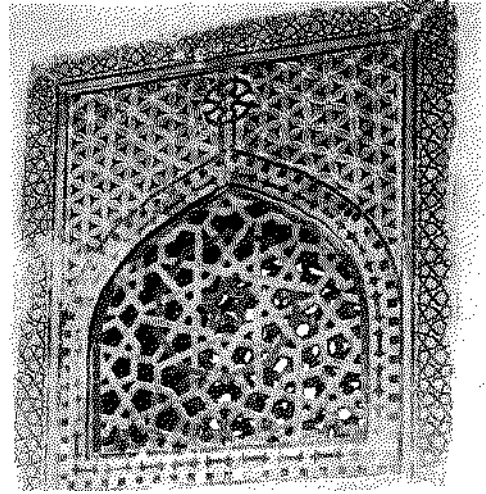
geleneklerinin izlerini bırakmışlardı. İlk önce, Ege sanatını ve kültürünü Anadolu'ya yayan, Ege denizi kıyılarındaki Elen şehirleri oldu. Öte yandan, Mezopotamya geleneklerinin mirasçısı olan İran bu sanatı etkiledi ve bu sanata yeni bir takım şekiller vermek suretiyle karakterini değiştirdi.

Eski İran'ın ve İç Asya'nın sanat gelenekleri gibi, İskit sanatını da Küçük Asya Yunan şehirlerine getirenler ve buralara Eski Yunan sanatından hissedilecek kadar farklı bir sanatı yayan İranlılar olmuştur. Bu kuvvetli etki Küçük Asya'daki Elenizmi tamamiyle Asyalı bir medeniyet haline getirmişti. Bizans sanatı adı verilen yeni sanatı doğuran şey, bu iki kültürün karışması olmuştur.

O zaman mimarlık, köşe kemerlerine dayanan kubbeyi kabul etti, kemersiz kümbetler yapma sistemi de genelleştirildi. Doğunun etkisiyle yapı usulleri değişirken, küçük sanatlar da eski Asya geleneklerine doğru eğilimle nitelenen bir değişikliğe uğradı.

Selçuk sanatının doğuşu ve karakteri

Selçuklular, Onbirinci Yüzyılda, Suriye'den Semerkand'a kadar yayılan çok güçlü bir devlet kurmuşlardı. Bu büyük imparatorluk Melik Şah'ın halefleri arasında üç devlete bölündü. Bunlara İran Selçukluları, Suriye Selçukluları, Anadolu Selçukluları adı verildi.



Konya'da Şahîp Ata Türbesinin içinde, etrafı çinilerle süslü üst pencere.

Selçuklular zamanında, bu ülkelerin sanatları bazı değişikliklere uğradı; Suriye'de ve Anadolu'da yeni bir sanat doğdu. Oysa, İran'da Sasanî üslûbu ve metodu devam etmekteydi.

Onbirinci Yüzyıldan Onüçüncü yüzyıla kadar saltanat süren, Anadolu'nun orta ve doğu bölgelerinde yaşayan Selçuklulara Romalıların zaptettikleri eski topraklar üstünde bulunmalarından dolayı Rum Selçukluları denirdi. Başkentleri Konya (eski Iconium) idi.

Anadolu, o zamanlar, Doğunun en mavi memleketiydi. Doğu âlemi ile Batı âlemi arasındaki ticaret, kervanlar yoluyla ve karadan yapıldı.

Selçuklular ticarete büyük önem vermişler, ticaret kervanlarının geçtikleri yollar üstünde muazzam kervansaraylar yapmışlardı. Türklerin en büyük servet ve zenginlik kaynaklarından birini teşkil eden ticaretin o devirde nasıl teşkilâtlandırıldığını anlamak için bugün bu büyük hanların yıkıntılarına bakmak yeter.

Selçukluların başkenti olan Konya, aynı zamanda, bir İslâm kültürü merkezi, her yere ışık saçan bir şehirdi. Şemsî Tebrîzî, Mevlânâ Celâleddin Rûmî gibi büyük filozoflar ve din bilginleri bu şehirde felsefe okulları kurmuşlardı. İlkeleri bütün İslâm dünyasına yayılan Mevlevî tarikatı da yine bu şehirde kurulmuştu. Bilimleri ve din bilimini öğrenmek isteyen öğrenciler hep buraya akın ederlerdi. Yapılan büyük medre-

selerde (o zamanın üniversitelerinde) binlerce öğrenci parasız yedirilip içirilir, barındırılır, okutulurdu. Sultanlar ve vezirler durmadan cami ve kamu yararına binalar yaptırırlardı. Bütün bu çalışmalar mimarlığa yoğun bir çalışma alanı açmıştı. İran'ın, İç Asya'nın ve Suriye'nin mamur şehirleri Selçuklulara en ünlü mimarlarını gönderiyorlardı. Sultanların sarayları her zaman bilginler ve sanatçılarla dolup taşıyordu.

Bu sanatçıların getirdikleri yeni fikirlerin yanında, yerli gelenekler de yaşamağa devam ediyordu. Yerli sanatçılar, bu yeni görüşlere, kendi şekillerini ve tekniklerini katmak suretiyle, Bizanslıların sanatından tamamiyle farklı olan bu sanatın oluşumuna yardım etmişlerdi.

O zamanlar, İran'dan ve Türkistan'dan getirtilen mimarlar, anıtları sırlı tuğla ya da döşeme ile süsleme usullerini de birlikte getirmişlerdi. Hatta bu çinileri yaptırmak için Çinli çiniciler bile tutulmuştu. Bu kaplama tarzı, Bizanslıların duvarları mozaikle süslemeğe dayanan usullerinin yerini aldı ve yeni sanata Bizans sanatından apayrı bir karakter verdi.

Aynı zamanda, süsleme ve sanayi sanatlarında da yeni bir yüz belirdi; maden, çini ve dokuma sanatları büyük bir gelişme gösterdi.

Her şeyini, bütün imkânlarını Doğu ülkelerinde arayıp bulan Selçuk sanatının kendine özgü bir karakteri vardı, ama, karmakarışık bir takım etkiler altında kalınca, tamamiyle orijinal bir yüz kazandı. Puta tapma ve hristiyan şekillerine düşman kalmakla beraber, Yunan sanatı ile Roma sanatının geleneklerinden hâlâ bir çok izler taşıyan ülkelere pek yakın olduğundan, bu iki sanatın etkisinde kaldı. Selçuk sanatının ahenksiz ve oransız şekilleri ile acayip görünüşü işte bu sebeplerle açıklanabilir. Tasavvur ve kavrayıştaki bu birlik noksanlığı, birbirinden farklı iki okul teşkil eden kuzey ve güney bölgeleri anıtlarında kendini açıkça belli eder. Erzurum ve Sivas gibi Kuzey bölgelerinin anıtları, Konya gibi Güney şehirlerinin mimarî eserlerinden iyice farklıdır. Biraz ağır ve Orta Çağ görünüşüne rağmen, bu mimari, yine de, bize Asya sanatlarının en incelmış, en zarifi, en güzeli olarak görünmektedir.



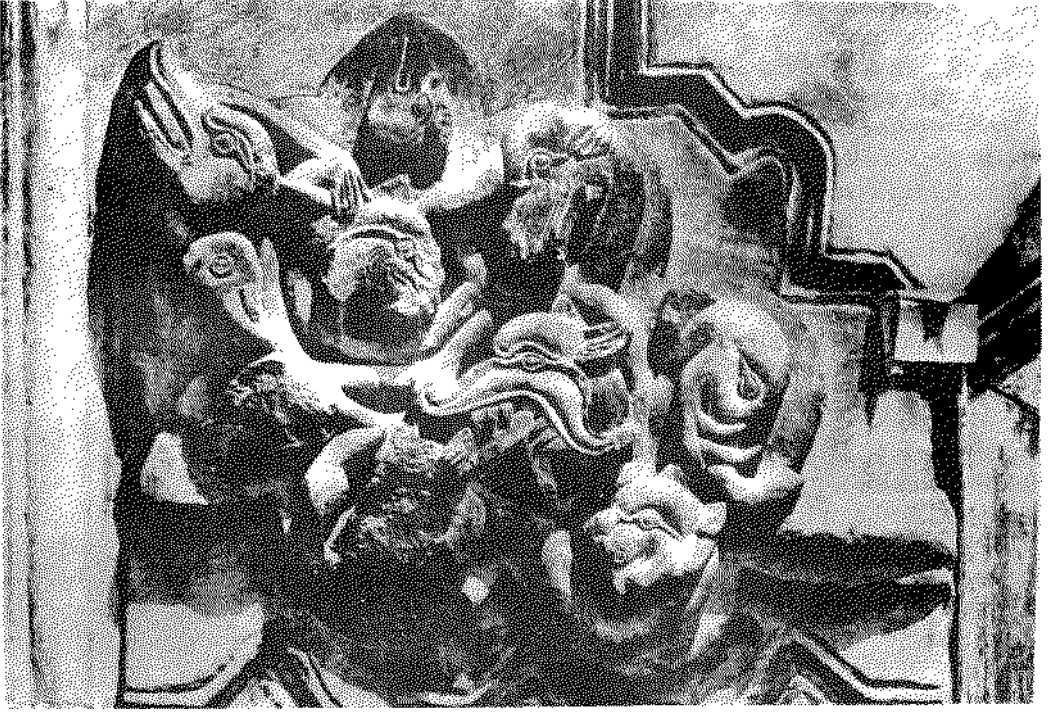
Selçuk devrinden, kabartma hayvan heykelleri bulunan sütun başı. (Tahsin Öz'den)



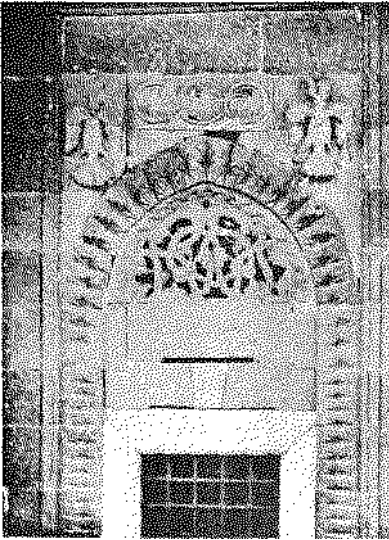
Selçuk devrinden çift başlı kartal. (Konya Müzesi)



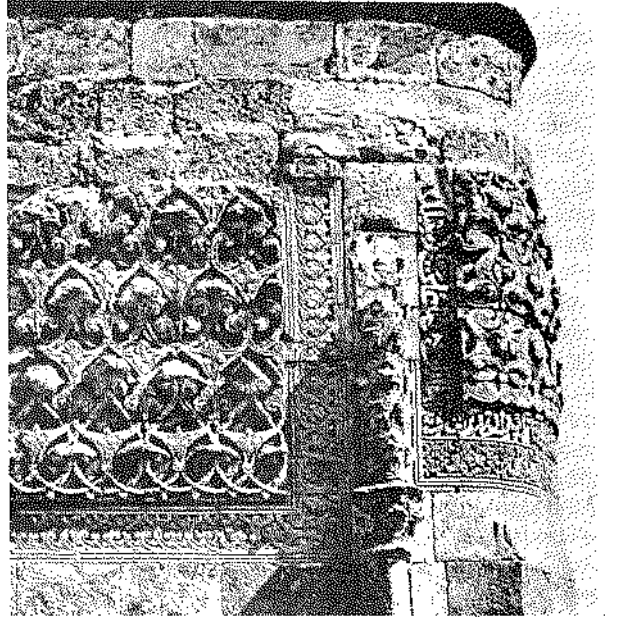
Divriği camii süslemeleri arasında çift başlı kartal. (Halil Ethem'den)



Sivas'taki Gök Medrese tezyinatında bir kabartma heykel. Hayvan bağlarının çok güzel kompoze edildiği görülmektedir. (Albert Gabriel'den)



(Solda) Niğde'deki Hüdevend türbe sinde bir pencere: Hayvan motifleri burada da çok belirlidir. (Sağda) Amasya'daki Toruntay türbesinden bir detay. Bu devir eserlerinde ortaçağ havası kendini duyurmaktadır. (Albert Gabriel'den)



Acayip bir zevki olan Birinci Alâeddin (Keykubad) tarafından yaptırılmış, mese-lâ, Divriği Âbideleri gibi, birkaç âbide istis-na edilirse, Selçuk sanatı Anadolu'yu dik-kate değer bir kişiliği olan orijinal ve güzel birçok eserle süslemişti. Hücreli büyük cümle kapılarının, sivri kemerin, duvarları kaplamakta çini döşemelerin kullanılması Anadolunun tanımadığı yabancı unsurlar-dır ve bu sanatın Asyadan geldiğini, te-melinde Türk karakteri taşıdığını gösterir.

Selçuk sanatı, Orta Asya Türk sanatı ile, genellikle, Türk sanatının en gelişmiş devrini temsil eden Osmanlı sanatı arasında bir aşamadır.

Osmanlı sanatındaki hemen hemen bü-tün unsurların kaynağını ve ilk şeklini Sel-çuk sanatında buluyoruz. Bu iki devirden kalma bazı sanat eserleri arasında o kadar büyük bir benzerlik vardır ki, Selçuk sana-tı ile Osmanlı sanatına insan, aynı sanatın birbirinden farklı iki okulu gözü ile bak-makta bile tereddüt eder.

Selçuk sanatı da Batı sanatları üstün-de etki yapmıştır. Birbiri ardından yapılan Haçlı seferleri, Selçukluları İslâm dünya-sında dayanak aramak ve müslümanlığı koruyan devlet haline gelmek zorunda bi-rakmıştı.

Selçukluların ülkesinden birkaç defa geçen Haçlılar buradaki anıtların ihtişamı-na hayran kalmışlardı. Bu yüzden, bu ülke-de görüp hayran oldukları anıtlardan edin-dikleri fikirleri ve konuları Avrupa'ya gö-türdüler. Böylelikle, Batı sanatında yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yardım et-tiler. Roman sanatı (özellikle mimarlığı) ile Selçuk sanatı arasındaki yakınlık işte buradan gelir.

Bizans sanatı ile Selçuk sanatı

Dördüncü yüzyılda, Küçük Asya'da daha Bizans sanatı doğmadan, Sasanî sa-natı ile eski Yunan medeniyetinin yerli ge-leneklerle karışmasından doğma bir Doğu Yunan sanatı vardı.

Böylece, İran'dan gelmiş olan köşe ke-meri üstünde kubbe ve kemersiz yapılmış kümbet gibi teknik usuller Yunanlıların düz çatılı yapısının yerini almıştı.

Asurlulardan Sasanilere kadar sanat, Doğuda, rahiplerin ve hükümdarların ya

güçlerini, ya da zaferlerini yüceltmekte kullandıkları bir araçtan başka bir şey değildi. O lüks, debdebe ve ihtişam aşkı da işte buradan doğdu.

Daha önceleri, eserlerde güzelliği klâ-sik bir sadelikle yücelten eski Yunan görü-nüşünün yerini, şimdi, detay yığını ve aşırı bir lüks almıştı.

Bu sırada, Bizans sanatı denilen yeni bir sanatın doğduğunu görüyoruz. Bu sa-natın gelişmesine yardım eden en kuvvetli unsurlardan biri de hristiyanlık oldu.

Roma imparatoru Konstantin I baş-kentini Konstantinopolis'e (İstanbul'a) nakledince, hristiyanlığın ağırlık merkezi de Doğuya kaymış oldu. Hristiyan ilkeleri İznik, Efes, Kadıköy gibi küçük Asya şe-hirlerinde gelişti. İmparatorlar, resmî din haline gelen yeni dini yüceltmek için, sana-ta başvurular.

Böylece, Bizans sanatı, hristiyanlık, eski Yunan kültürü ve Doğu geleneği gibi üç etken tarafından meydana getirilmiş ol-du.

Justinianus İstanbul'da dünyanın en büyük kilisesi olan Ayasofya'yı yaptırmış-tı. Küçük Asya en iyi mimarlarını ve sa-natçılarını imparatorluk emrine vermişti. Ayasofya'nın Sultanhisarlı Anthémios ve Milâshî İsidore adlı iki mimarı Küçük As-ya'da doğup büyülmüştü. Bizans sanatı, an-cak, Ayasofya yapıldıktan sonra teşekkül etti. Bu yeni sanatın karakterini ortaya ko-yan özellikler şunlardır: Kolları birbirine eşit Yunan haçı şeklindeki plân, fakulyeler ve üstüvanî kasnak üstüne oturtulmuş kub-be, sütunlara dayanan kemerler, ters çev-rilmiş ehlâm şeklindeki çift katlı sütun baş-lığı, duvarların iç süslemesinde mozayik ve iç yüzlerde mermer kaplama, dış duvarla-rın yüzünde bir sıra tuğla ve bir sıra taştan ibaret örgü.

Bizans sanatı Sasanî sanatına paralel bir gelişme gösterdi. Bizans sanatı ile tema-sa gelen Selçuk sanatı bu iki kaynaktan da etkilendi. Türklerle Bizanslılar arasındaki karşılıklı yararlanmalar bunların sanatları-nı birbirine yaklaştırdı, Türkler de Bizans-lılara İslâm ülkelerinin sanat geleneklerini aşıladılar. Bununla beraber, bu iki sanat birbirinden farklı olan karakterini korudu Çünkü, Bizanslılar Selçukluları etkileyen Doğu etkilerinde kaldıkları halde, eski Yu-

nan-Roma görüşlerine bağlılıklarını sürdürmüşlerdi; Selçuklular da müslüman halkların açtıkları yolda yürümüşlerdi.

Küçük Asya'da Selçuklular tarafından yaptırılıp, Türkistan ve İran kubbelerini andıran ilk kubbeler Bizans kubbelerinden oldukça farklıdır. Bizanslılar tarafından kullanılan yüksek ve kalkık kemer, sivri kemeri tercih eden Türkler arasında yayılmamıştı. Türkler, daha çok, Sasanî şekillerini (Stécephon, Servistan ve Tâk-ı Eyvân sarayları) hatırlatan, cephedeki sivri kemerle Selçuk cümle kapılarının büyük kemerine râbet etmişlerdir.

Selçuk Türkleri Bizanslılara yaklaşıp, daha önce bunlar tarafından işgal edilmiş ülkelere sokuldukça, Selçukluların sanatları da Bizans karakterine yaklaşmağa başladı. Bu yaklaşma, daha çok, mimarlık usullerinin ve tekniğin doğurduğu bir sonuçtu. Hristiyan Bizans'ın süsleme anlayışı ve duygusu Türk ve müslüman sanatçıların gözüne sevinçsiz görünmüştü.

Bizanslılar, Doğunun etkisiyle, eski Yunan sanatının büyük güzelliğini unutmuşlar, Doğu sanatının kötü görünümleri yüzünden yapmacık bir sanat zevkine sürüklenmişlerdi. Buna karşılık, o zamanlar, müslümanlığın yeni anlayışı ile canlanan Türkler yeni bir estetiğe doğru yönelmişler ve daha sağlam, daha rasyonel şekilleri salık vermişlerdi.

1. Dinî Mimarî

Camiler

Selçuklularda iki cami tipi vardır: Birî revaklı, biri de kubbeli.

Selçuklular tarafından yaptırılan ilk camiler ilk Arap camilerini andırmaktadır. Caminin içi sütunlara dayanan kemerler tarafından desteklenmiş bir çok kemer gözlerine bölünmüştür. Çatı kemerler üstünde yükselir. Selçuklularda, bu sütunlar, sonradan, köşe kemerleri ya da fakülyeler üstündeki kubbeleri destekliyen kahn pilpayelere (filayaklarına) yerini bırakmıştır.

Namaz kılanan sahanın merkezinde, çoğu zaman, oldukça geniş, istinat noktalarından yoksun, bazan yüksek ve caminin içini aydınlatmağa ve havalandırmağa yara-

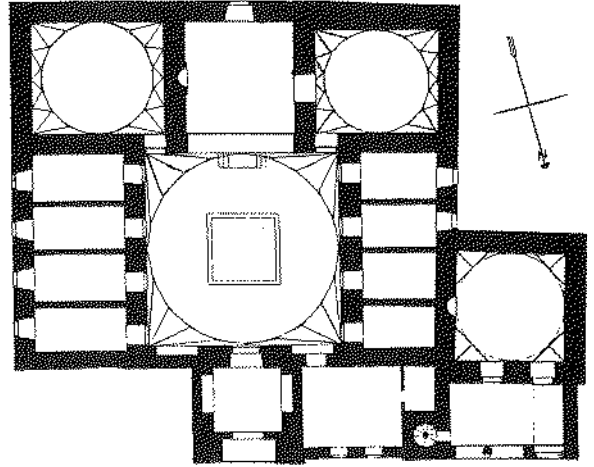
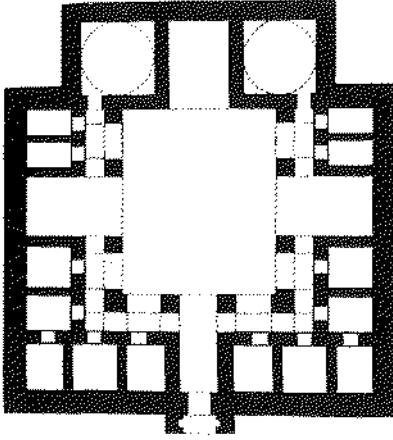
Bununla beraber, Selçuklular gıracıkları Bizans ülkelerinde yerli halka hiç dokunmamışlar, hatta bu halka bir takım haklar bile vermişlerdi. Böylece, mimar, duvarcı, heykeltıraş, taş yontucusu, ve daha başka zanaatçılar işlerine devam etmişlerdi. Ama, bu adamlar Bizans sanatının altın çağında yaşamış olan selefleri kadar kabiliyetli ve istidatlı kimseler değillerdi. Bunun sonucu olarak, Selçuklularla birlikte gelen müslüman sanatçılar yerli zanaatçılardan kesin olarak üstündüler.

Türk egemenliği ile birlikte, sanatın karakteri de değişmişti. Yalnız yapı tekniği devam ediyordu. İklim aynı yapı usullerinin uygulanmasını gerektirdiğinden, Türkler de yapılarını Bizanslıların kullandıkları usulle yapmışlardı, ama, uyguladıkları üslup farklıydı. Bu yüzden, Küçük Asya Türk sanatı her bölgenin geleneklerine göre ayrı bir karakter kazandı. Bu sanatın bu türlü etkilerden sıyrılması ve saf, tek bir üslup halinde ortaya çıkması ancak Osmanlılar devrinde mümkün oldu.

Selçuklular Küçük Asya'nın hemen hemen bütün şehirlerinde büyük mimarî önemi olan bir takım anıtlar diktiler. O zamanlar, ekonomi ve ticaret bakımından önemiyle ün salmış Konya, Kayseri, Sivas, Divriği, Amasya, Tokat, Niğde, Erzurum, Karaman, Akşehir gibi şehirlerde bugün bile bu anıtların —ne yazık ki, çoğu harabe halindeki— kahınları vardır.

yan pencereli kule şeklinde yüksek bir kubbe ile örtülü dört köşe (kare) bir alan vardır. Aynı tertibi kervansarayların büyük sofalarında da görüyoruz. Bazı eski camilerde ortada ve kule şeklindeki kubbenin altında bir havuz bulunur. Bu düzene Bursa'daki ilk Osmanlı camilerinde de raslanır.

Bursa'daki ilk Osmanlı camilerinin (meselâ, Ulu camii) yapılışında model hizmetini gören Selçuklu camilerinin düzeni hakkında genel bir fikir vermek için bir Selçuk camii ile iki medresenin planını veriyoruz. Osmanlı Camileri, Konya'daki İnce Minareli caminde olduğu gibi, kubbeli tip şeklini almıştır.



(Solda) Konya Aksarayındaki İbrahim Bey Medresesinin, (sağda) Konya'daki İnce Minareli Darü'l-hadisnin plânları. İki plânda da 1,8 cm. 10 metreye karşılıktır.

Konya'daki Alâeddin camii (1220 yılı).

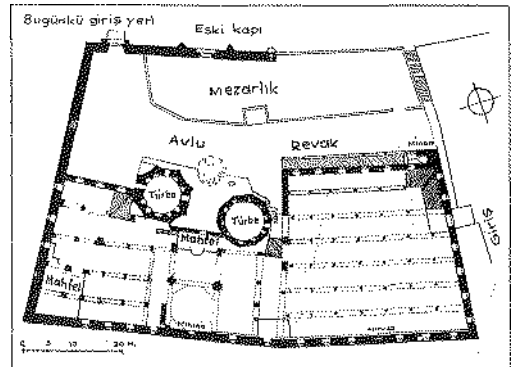
Bu cami çok eskiden yapılmıştır. Sultan İzzeddin Keykâvus zamanında büyütülmüş, Sultan Alâeddin Keykubâd I zamanında, 1220 yılında, tamamlanmıştır. Cephesi bir mabet görünüğünden çok bir kaleyi andırır. Abidenin bugün örülmüş olan cümle kapısının üst kısmında dört köşe pervazi çerçevesiyle sivri bir kemer yükselir. Bu kemer, yine bu kemerin dik ayakları içine gömülü zigzag şeklindeki yivlerle süslü kısa sütunlara dayanmaktadır.

Kemerin çevresi sırma kordonu andıran «geçme» motifleriyle süslenmiştir. Cephe duvarında, belli bir yükseklikte, sütunlarla süslü, revak şeklinde bir sıra pencere vardır. Selçuk mimarlığında bu düzen genelleşmemiştir. Bu kemer dizilerini teşkil eden sütunların bir Bizans harabesinden getirildiği sanılıyor.

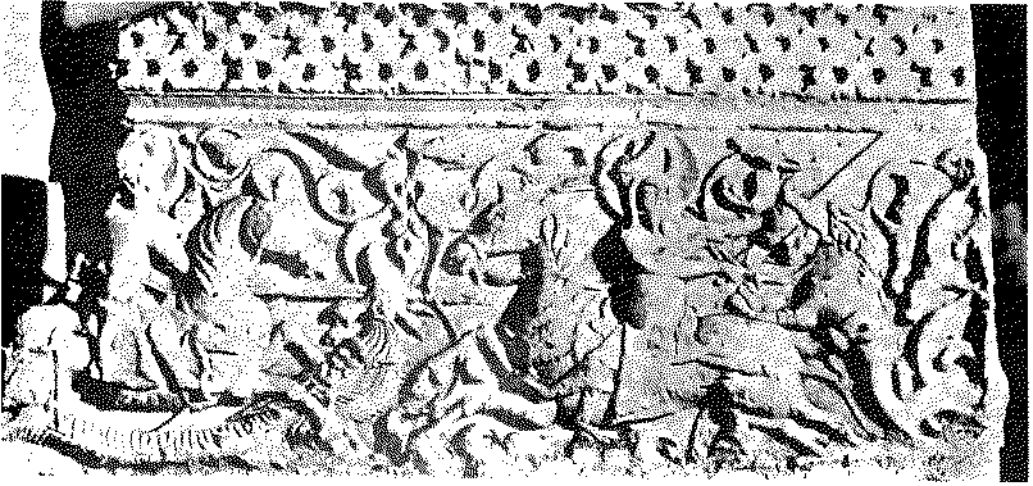
Cephe duvarı üstündeki birkaç hücre (niş) dikkati çeker. Bu hücreler üstündeki kitabe hem camii yaptıran Sultan Alâeddin'in adını ve binanın yapılış tarihini, hem de binayı yapan mimarın adını okuyoruz. Bu kitabelerden biri sekiz kollu bir yıldız içine alınmıştır. Oyma oluklarla süslü bu yıldız üstünde küçük konsollara dayanan çıkıntılı bir korniş vardır. Öteki kitabe ise, başka bir hücre içindedir. Bu hü-

renin üstünde de, sırma motiflerini (geçmeler) andıran şeritlerden meydana gelmiş bir motifle çerçevesi ve üç füsli bir kemer yükselir. Bu mimarî parçaları çok karakteristiktir.

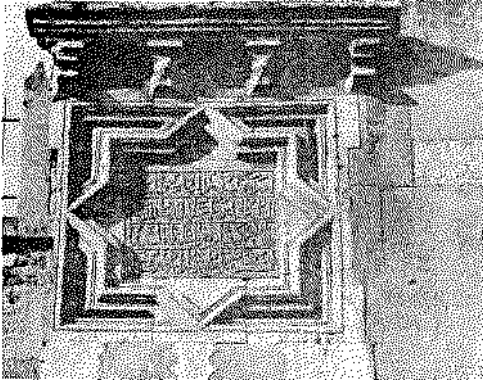
Yıldız şeklindeki kitabenin sağında taşa kazınmış bir ad, mimar «Mehmed ibn Halvan al-Dımışkı»nin adı okunuyor. Bu kitabeden mimarın Şamlı olduğunu öğreniyoruz. Cümle kapısı üstünde binanın yapılış tarihi olan Hicrî 617 tarihi vardır. Bu kapı eski Sultanlar sarayı ile karşı karşıya idi. Cümle kapısının üstündeki Arapça ve Farsça kitabenin Türkçe çevirisini sunuyoruz: «Bu bina büyük Sultan Alâ el-Dünya ve el-Dîn tarafından Hicretin 617'nci yılında yaptırılmıştır».



Konya'daki Alâeddin Camii'nin plânı.



Konya'da Alaeddin Sarayının duvarındaki kabartma heykeller.



Alaeddin Camiinde yapıış tarihini gösteren cep-
hedeki yıldız şeklinde kitabe. Sağ tarafta mimarın
adını gösteren yazı.



Alaeddin Camiinde fuslu, kemerli hücre. Bu hücre
içinde kabartma bir kitabe vardır.

Caminin içi sütunlarıyla ilk Arap ca-
miini iyice hatırlatır. Çini ile süslü bir kub-
be tarafından örtülen kısım Sultan Kılıç
Arslan zamanında yaptırılmıştır. Avluda
bulunan türbe sekiz köşeli bir plân üzerine
yapılmış, sekiz yüzölçü ehlam şeklindeki bir
çatı ile örtölüdür. Bu da Kılıç Arslan zama-
nına aittir. Vaktiyle, bu kubbe çinilerle
kaplıydı. Bu türbede kobalt mavisi son de-
rece nefis çinilerle kaplı bir takım makbe-
reler (lahidler) vardır, üzerlerinde beyaz
renkle ve kabartma halinde yazılmış kita-
beler bulunur.

Türbenin kapısı Yunan sanatı ile Su-
riye sanatını biraz akla getiren süs motif-
lerinin birbirine uygun olmayışı ile dikkati
çeker. Düz yüzeyli dört köşe (Yunan sana-
tı) kapıyı sivri büyük bir kemer çerçevesi
Bu kapı ile kemer arasına konmuş olan
alınışın Halep âbidelerindeki fuslu keme-
ri akla getiren başka bir küçük kemeri var-
dır. Kemerin eşik taşları, Bizanslıların ke-
merlerde kullandıkları tuğla diziş şeklini
andırır. Zigzag şeklindeki yivli sütuncuk-
lar büyük kemeri destekliyen dik ayakların
her iki köşesine gömölünüştür. İleride Os-
manlı mimarisinde de göreceğimiz cümle
kapılarının ilk şeklidir bu. Şu farkla ki, ka-
pının düz yüzeyi, yerini Osmanlılarda bü-
yük kemerin sivrisiyle bir bütün teşkil
eden, basık kemere bırakmıştır.

**Konya'da Sâhip Ata
camii ve türbesi**
(Hicri 565-Milâdî 1259).

Sultan İzzeddin Keykavus'un büyük veziri Sâhip Ata Fahreddin Ali tarafından Hicrî 656 (M. 1259) yılında yaptırılan bu âbide geçme şeklindeki pek belirli motifleriyle Karatay âbidesinden ayrılır.

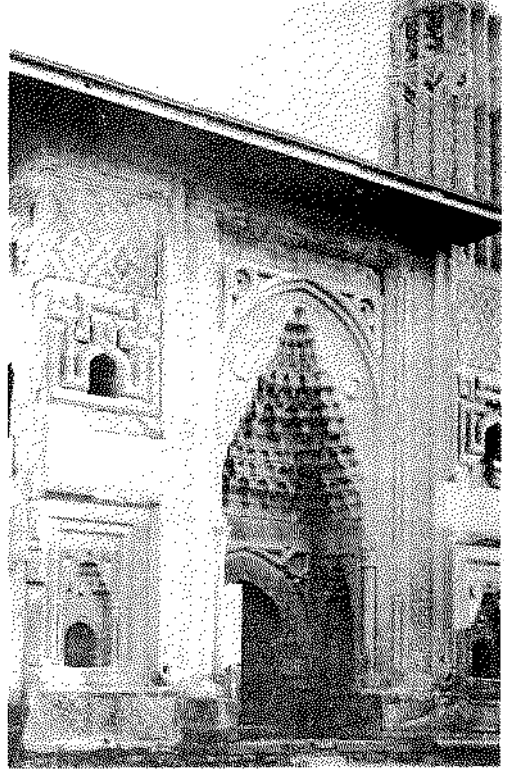
Cümle kapısının ortasında küçük giriş kapısını çerçeveleyen bir sivri kemer vardır, bu giriş kapısının araya sokulan eşik taşları birer süs motifi teşkil eder. Sivri kemerin ahırlıkları küfî yazısını andıran çepçevre bordürlerle süslüdür. Küçük giriş kapısının girintili plânından cephe duvarının plânına geçmek için, üçgen teşkil eden mukarnaslar kullanılmıştır.

Cephede, kapının sağında solunda, ikişer ikişer bulunan dört pencere, birbiri üstüne konmuştur ve iki kat teşkil eder. Bu pencereler hücre şeklindedir, aşağıdakiler çeşme, sebîl vazifesini görür. Bu hücrelerin motifleri sırma kordonları hatırlatır. Yukarıdaki pencerelerin üstündeki çiniler Somak halılarının motiflerini andırır. Kapının üstünde bulunan Arapça kitabenin çevirisini sunuyoruz: «Bu mescid Arap ve Acem sultanlarının başı İzz el-Dünya ve el-Dîn Keykâvus zamanında Ali ibn al-Hüseyni ibn el-Hac Ebi-Bekr tarafından Hicrî 656 yılında yaptırılmıştır.»

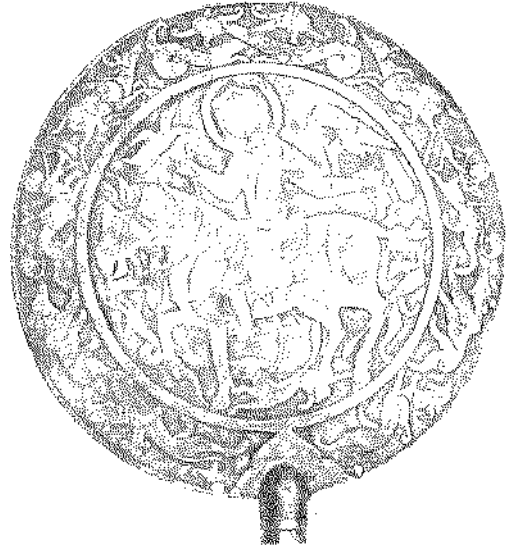
Kapının çevresinde Kur'an âyetleri yazılmış çepçevre bir kitabe vardır. Sağdaki sebîl'in köşelerindeki iki düz kısımda mimarın adı yazılıdır. Birinci kısımda «Kelük'un eseri», ötekinde «Abdullah oğlu» sözlerini okuyoruz: Yani «Abdullah oğlu Kelük'un eseri».

Kapıdan girince, bir avlu gelir. Camiin aynı avluya açılan oymalarla süslü ayrı bir iç kapısı vardır. Çinilerle süslenmiş olan mihrap bir şaheserdir.

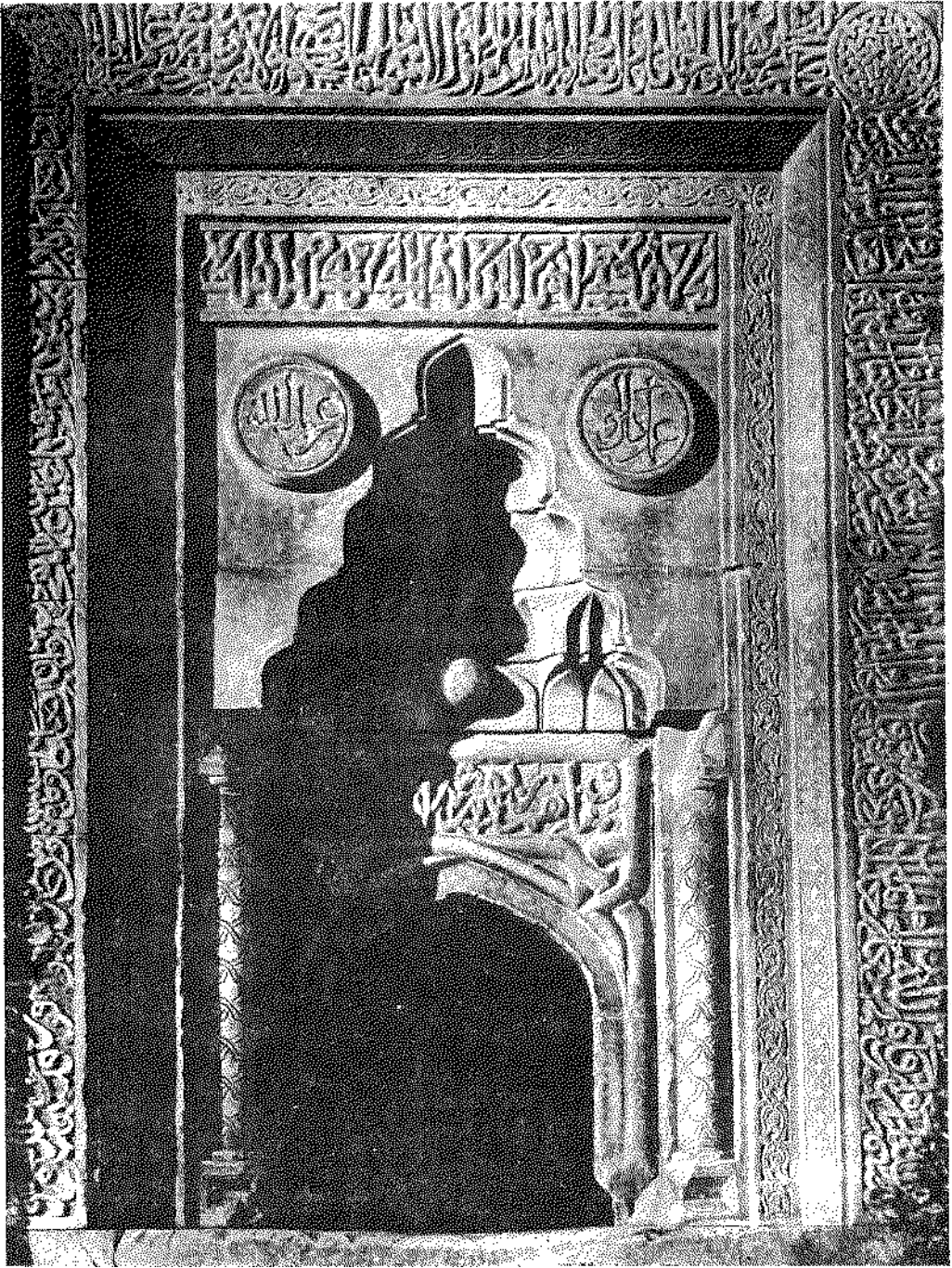
Cami ile, tekke arasında Sahip Ata'nın sağlığında yaptırdığı kendi türbesi vardır. Bu vezir Sivas'taki Çifte Minareli camii ile Gök Medrese'yi yaptırdığı gibi, Ilgın'da bir hamam ile Akşehirdeki Taş Medreseyi, Kayseri'deki Sahn Medresesini ve daha başka abideleri yaptırmıştır.



Konya'daki Sahip Ata Camiinin cümle kapısı.



Anadoluda Selçuklular devrinde, 13. Yüzyıl başlarında yapılmış bir çelik aynada avdan dönen bir Selçuk soylusu görülüyor (Topkapı Müzesindedir).



Sahip Ata Camiinin sebilini süsleyen ve bir işçilik harikası olan mermer motifler. Yuvarlak süslemelerde sanatçının adı yazılıdır.

Konya'da İnce Minareli

(H. 659 - M. 1262)

İnce Minareli camii, Sahip Ata tarafından, hadis okutulmak ve öğretilmek üzere, Hicri 656 yılında yaptırılmıştır.

Cümle kapısı üstündeki bir çerçeve içinde binanın mimarı olan Keluk İbn Abdullah'ın adı yazılıdır. Bütün Selçuk âbideleri gibi, bu bina da bugün yıkıntı halindedir. İnce Minareli'nin yüksek bir kubbesi vardır³. Bina cephesinin biricik süsünü teşkil eden cümle kapısı kubbenin başladığı yüksekliğe kadar çıkar. Kapının üst kısmı bugün yok olduğundan, bütünü hakkında bir hüküm veremiyoruz.

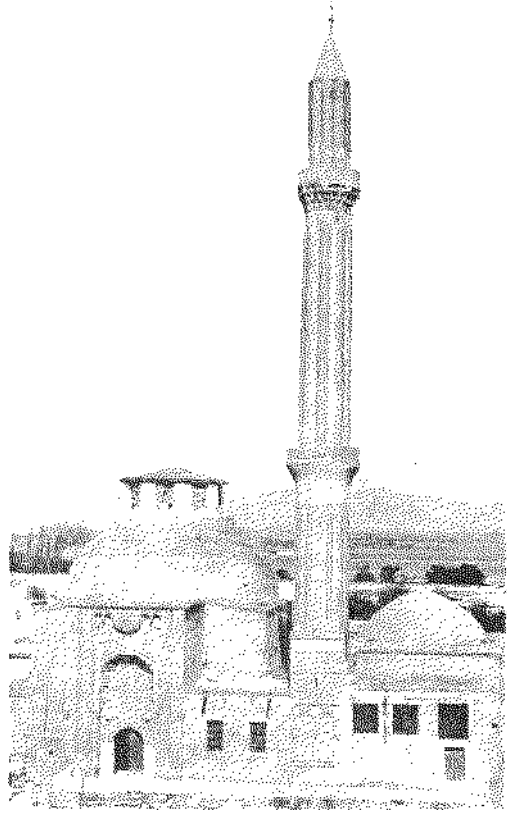
Giriş kapısı, genellikle, bu kısımlarda uygulanan mukarnaslı köşe kemerlerinin yerini almış oymalı büyük çiçeklerle süslü bir kemerle çerçevelenmiştir. Oymalı geniş bir bordür, cümle kapısını işlemeli bir kordela gibi çepçevre süsler.

Cümle kapısının üst kısmını destekler görünen kornişin altında, bir süsleme motifi teşkil eden dört küçük kemer bulunur. Sivri kemer ile bu kemerler arasındaki iki boş köşede Çinilerin uzun yaşama sembolünü ve düz çizgi halindeki motiflerinin taklidi küfi yazıyı hatırlatan oyma bir motif vardır.

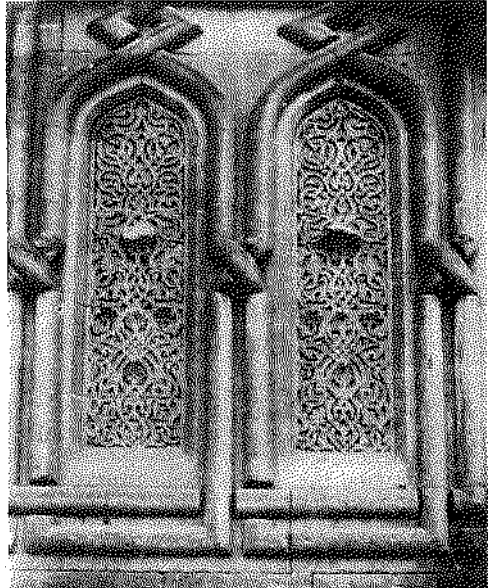
Bu cümle kapısının bir özelliği de, şeklice birbirinden farklı ve yarı yarıya duvara gömülü olup, giriş kapısının iki tarafında bulunan üçer (yani altı) küçük sütundur. Doğrudan doğruya kapının pervazına dayanan sütunluk üstüvane, öteki ikisi ise, ters çevrilmiş bir koni biçimindedir. Bu düzenin geçişi kolaylaştırmak için düşünüldüğü sanılıyor. Üst kısmı alt kısmından daha iri koni biçimindeki bu sütunlara Yunandan önceki Kıbrıs mimarisinde de raslıyoruz.

Osmanlılar bu şekildeki sütunları kullanmamışlardır. Alt kısmı üst kısmından daha ince olan sütunların dengesiz, mantıksız görüldüğünü düşünmüşlerdir.

Osmanlı sanatı, bu köşe sütunlarını mükemmelleştirerek, bunlara, cümle kapılarının bütününe ağırlaştırmak şöyle dursun, aksine, daha hafif ve daha ahenkli ki-

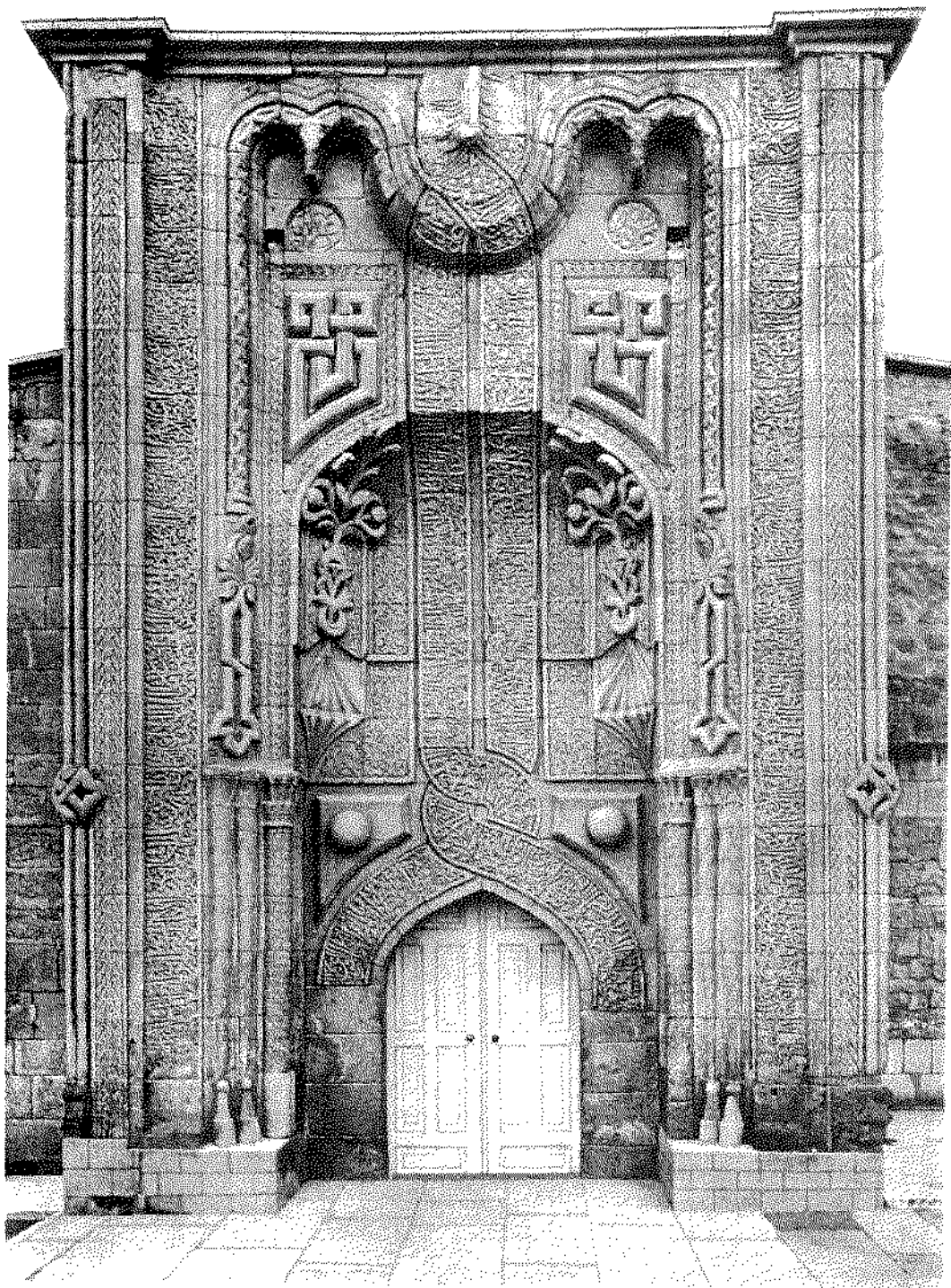


Konya'daki İnce Minarelinin geçen yüzyıldaki durumunu gösteren bir resim. 1902 yılında bir yıldırım caminin minaresini birinci şerefeye kadar yıkmıştı.



İnce Minarelinin kaidesinde yer alan pencere biçimli oyma panoların detayları.

³ Kubbe üstündeki aydınlık kulesi daha sonra yapılmış olmalıdır.

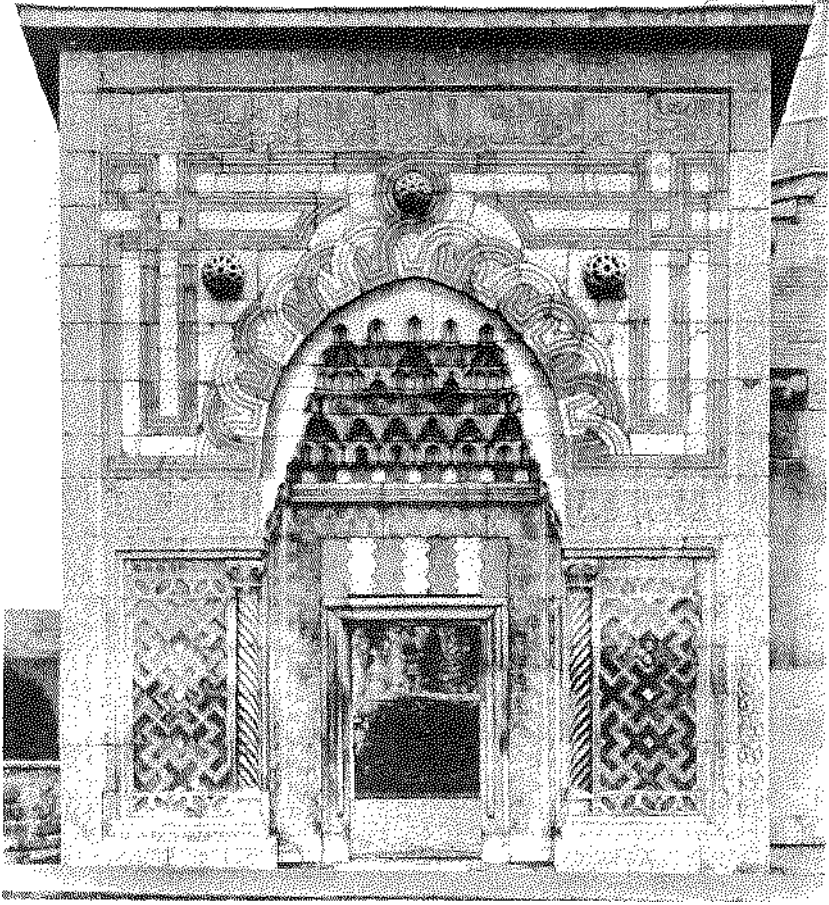


İnce Minareli'nin cümle kapısı. Daha önce kapının üstünde bir saçak da vardı.



Konya'da 1243 yılında yaptırılmış olan Sırçalı Medrese'nin çinileri birer sanat harikasıdır ve çinicilik bakımından özel bir önem taşır. Bu çiniler Horasan'ın Tus şehrinde doğmuş olan "Mehmet El Tusi"nin eseridir. (Foto : Taneri Serpengüzel)

Karatay Medresesi-
nin büyük bir sa-
nat eseri olan cüm-
le kapısı. Alınlıkla-
ra ve anahtar taşı-
na yerleştirilen üç
büyük yuvarlak ka-
pıya işlemeli bir el-
bise görünüşü ve-
rir. Kapı kemeri
düğme iliğine ben-
zeyen bir motifle
çevrilmiş, üstte iki
renkli yedi mermer
birbirine bağlanmış-
tır. Bu kapı, süsle-
me bakımından ö-
teki âbidelerin ka-
pılarından ayrılır.



lan zarif bir şekil vermiştir. Bu şekilleri yüzünden, **kum saati** adını alan bu sütuncuklar Türk mimarisinin en önemli unsurlarından birini teşkil eder.

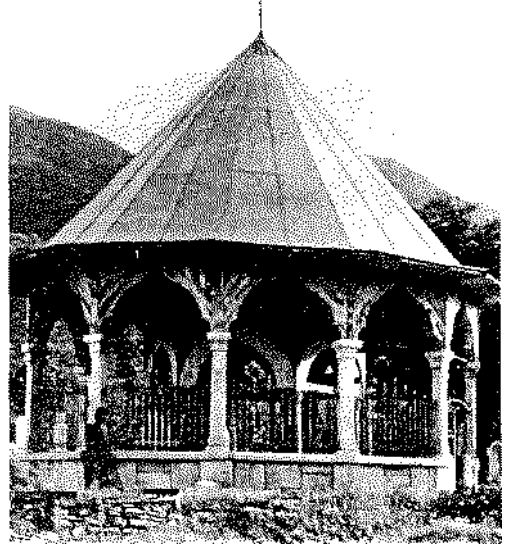
İnce Minarelinin sütuncuklarının, öteki Selçuklu eserlerinde rastlanmayan bir özelliği daha vardır ki, o da, istiridye kabuğu şeklindeki süslemedir. Osmanlılar, sonraları bu motifi atmışlardır. Kapının üstünde ve her iki tarafında yarım küre şeklinde iki yuvarlak vardır. Türk sanatında sık sık kullanılan bu yuvarlaklar Mezopotamya'dan gelme gibi görünüyor. Asurlular, tuğladan ya da kerpiçten duvarların içine düzenli aralıklarla, tılsım diye, süs motifi hizmetini gören, bir takım sırlı tuğlalar gömerlerdi. Bu yuvarlaklar, Türk sa-

natında, iki kemer arasında boş kalan üçgen kısımları süslemekte kullanılan esashi bir unsurdur. Cümle kapısının üst kısmındaki küçük kemerlerin altındaki ve çember şeklindeki iki geçerveinin içinde mimarın adı yazılı iki kitabe vardır. Bunlardan birinde «Keluk'un eseri», ötekinde de «İbn Abdullah» sözlerini okuyoruz. Yani İnce Minareli «Abdullah oğlu Keluk'un eseri»-dir.

Cümle kapısı'nın tilmü Çinli olmaktan çok, İranlı bir karakter taşıyor, ama, Hint sanatı ile de büyük bir yakınlığı vardır. Aynı süsleme motiflerini Mısır'ın Onbeşinci yüzyıl Arap âbidelerinde (Kaytbay caminde) de görüyoruz. Müslüman Mısır sanatının, süsleme unsurlarından bir çoğunu Türk sa-



Ahlat'ta Cihangir Türbesi.



Akşehir'de Nasreddin Hoca Türbesi. Selçuk devrinde yapılmış, Osmanlı devrinde yenilenmiştir.

natından aldığına bu da bir delildir. Kuzey Asya ve Kafkasya Türklerinde kullanılan işlemeli sırma ya da kordon, püskül, vb. ile süslü at koşunları motiflerini andıran oynalı şerit halindeki bu süsleme tamamıyla Türk geleneklerinin damgasını taşımaktadır.

Kubbenin iç tarafını kaphyan bütün çiniler boyunca çepeçevre yazılı El-Mülkullah (**Tanrının mülkü**) sözleri süsleme hizmetini görür. Bu binaya bitişik olan caminin ayrıca küçük bir kubbesi ve bu abideye oranla mübalağalı bir yüksekliği olan bir minaresi vardır. Bu minarenin gotik sanatındaki sütunlar gibi, huzmelerden teşekkül etmiş ve çini ile kaplı bir gövdesi, birbirinden epey mesafeli iki şerefesi vardır. Aşağıdaki şerefe kubbe ile hemen hemen aynı seviyede idi, öteki ise iki kat yüksekti. 1902 yılında camie çarpan bir yıldırım, minareyi birinci şerefesine kadar yıkmıştır.

Mimari karakteri her bölgede başka başka olan bütün Selçuk camilerini birer birer saymak uzun sürecektir. Bugün çoğu harabe halinde olan en karakteristik camiler arasında Divriği Camii (M. 1228)⁴, Tokat'taki Küçük Minare de denilen Rüstem Paşa camii, vb. anılabilir.

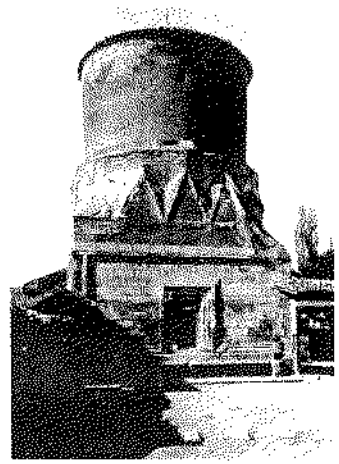
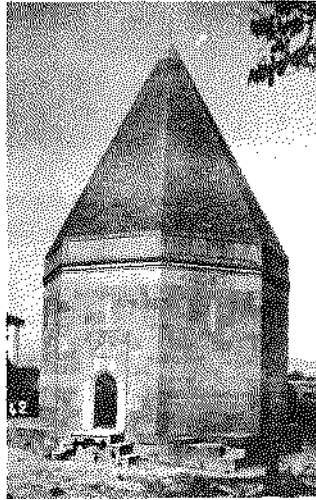
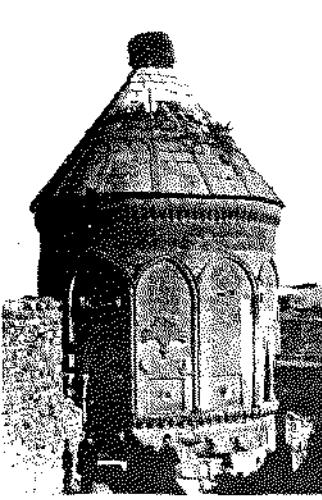
Türbeler

Selçuk türbeleri, genellikle, Orta Asya'da ve Suriye'de pek sık raslanan kule mezar şeklindeki anıtlardır.

Bu anıtlar ya camilerin yanında, ya da dini yapıların avlusundaki mezarlıklarının yanında, bazan da ovada ıssız bir yerde yapılmıştır. Bu türbelerin şekli, genellikle, bir Türk çadırını andırır. Çember biçimli ya da çok köşeli bir plân üzerine yapılan bu binalar, dış tarafı, cidarların çokgen biçimine uyan bir kubbe ile örtülmüştür. İç Asya'da raslanan bu anıtlar, birkaç metre yükseklikte olup mahzen teşkil eden bir temel üstüne kurulmuştur. Ölüler bu mahzene gömülür. Mahzeni üst kısımdan ayrıran taban, bazı türbelerde kümbedin yerini alan tahta kirişlerle yapılmıştır. Türbenin içine taş bir merdivenle girilir.

Bu türbelere kümbet adı verilir. Mimarileriyle Orta Asya ve Suriye türbelerini hatırlatan bu dikkate değer kümbetlere Selçuklular tarafından işgal edilmiş bütün Anadolu şehirlerinde raslanır. Bu kümbetlerin en güzel örnekleri Konya'da, Kayse-

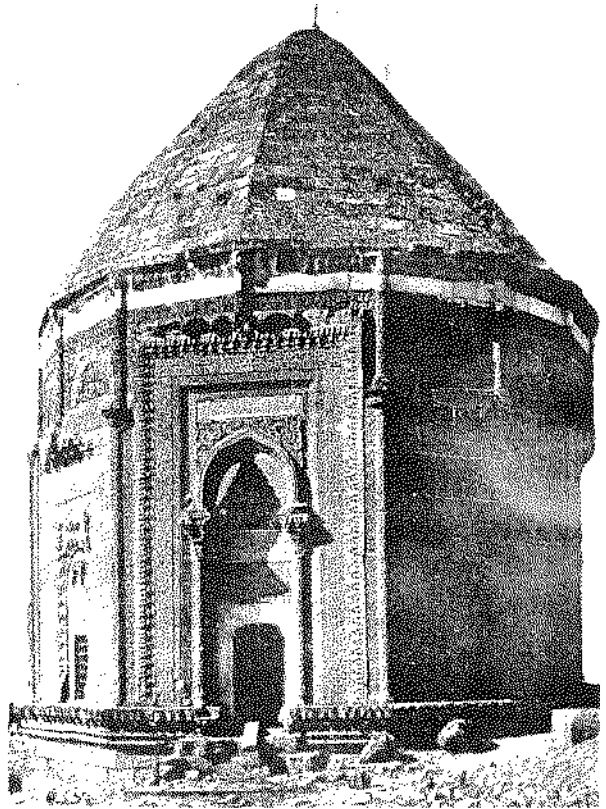
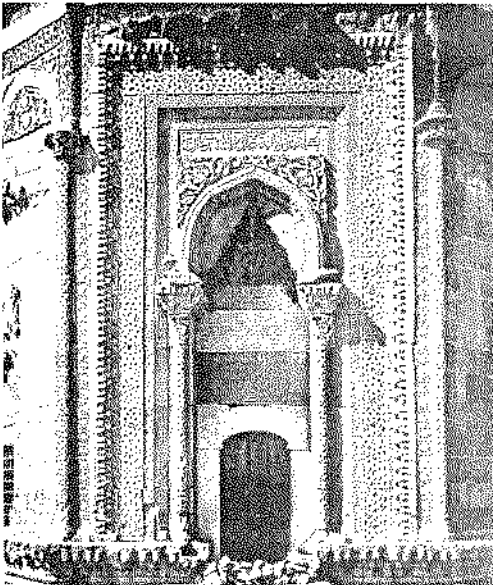
⁴ Halil Edhem, *Mosquée de Divrigi* ds. Van Berchem et Halil Edhem, *Corpus des inscriptions arabes*, 3 e partie: *Asie Mineure*, Paris. 1910.



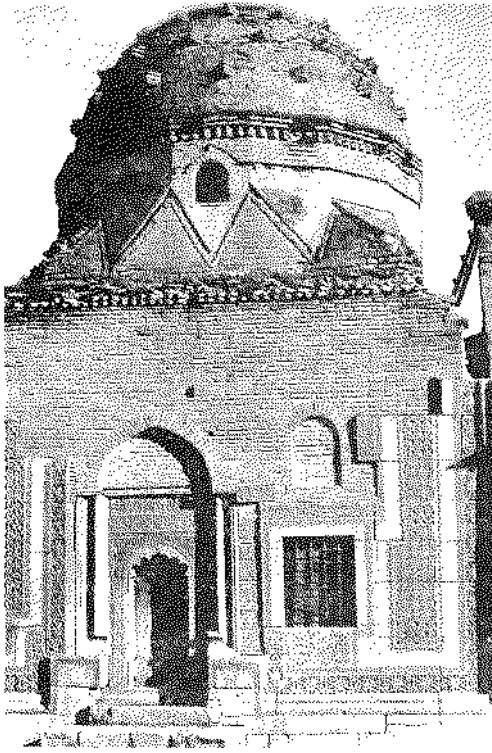
Tipik türbe örnekleri: Kayseri'de Döner Kümbet, Ulaç Baba Kümbedi, Sivas'ta Şeyh Hasan Bey Türbesi.
(Buna yanlış olarak Gündük Minare denilmektedir.)

ri'de ve Niğde'de bulunur. Albert Gabriel ünlü eserinde Kayseri ve Niğde'de bulunan türbelerin sınıflandırılmasını yapar ve yapıların ayrıntılı plânlarını, kesitlerini verir⁶. Bu anıtlar Kayseri'deki Ali Cafer, Emir Ali türbeleriyle, Çifte Kümbet, Döner Kümbet, Sırçalı Kümbet; Niğde'deki Hüdavend ve Şeref Ali türbeleridir. Bu arada, Tokat'taki Timuroğlu, Erzurum'daki Melik Şah ve Gümüşlü türbeleri de anılabilir.

⁶ Albert Gabriel, *Le monument tures d'Anatolie*, Paris.



Niğde'deki Hüdavend Türbesi mimarî değeri büyük türbelerin başında gelir. Başlıca türbeler gibi bu da Orta Asya kümbetlerini hatırlatır. Üstte türbenin genel görünüşü, solda kapısı.



Konya'da ayrı bir mimari karakteri olan Has Bey Darülfıfâzı.

Medreseler

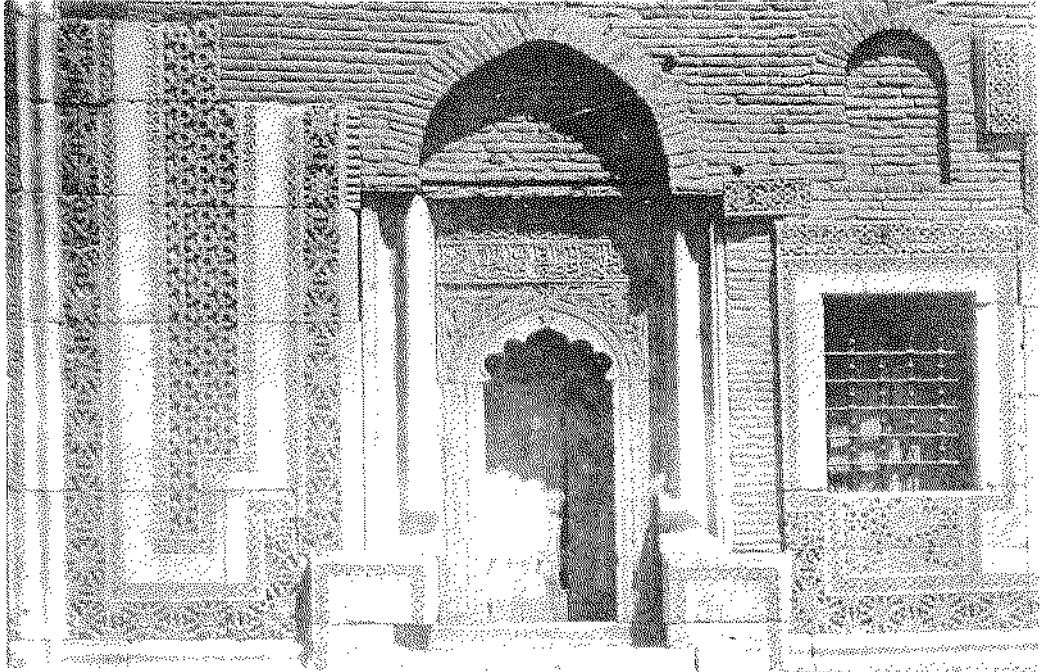
Medreseler, din bilimi ve felsefe bilimleri okutulan okullardır. Selçuklular İslâm Kültürüne büyük bir önem vermişlerdi. Büyük şehirlerde yapılan medreselere memleketin her yerinden bilim öğrenmek isteyen öğrenciler gelirdi. Bu okullarda konut hizmetini gören odalarla, dersane hizmetini gören oldukça büyük sofalar vardı. Bütün medreselerin şekli hemen hemen birbirinin aynıydı, aynı mimari plana göre yapılmıştı.

Büyük bir kapıdan revaklı bir avluya girilirdi. Konut olarak kullanılan odalar hep bu revaka açılırdı. Bu avlunun ya karşısında ya da yanında büyük bir sofa bulunurdu. Binanın yanına, çoğu zaman, bir mescit yapılırdı, namazlar hep birlikte burada kılınırdı.

Bu medreselerin şekli ve mimarisini hakkında genel bir fikir vermek için, birkaçını anlatıyoruz.

Konya'da Has Bey Darülfıfâzı

Çok karakteristik olan bu âbide Kur'an ezberletmek için açılmış bir okuldur. Konya'da Âlem Şah mahallesinde bulunan bu bina başka âbidelerin mimarisinden tamamiyle ayrılan mimarisiyle dikkati çeker.



Has Bey Darülfıfâzının kapısı ve dantela gibi işlenmiş mermer kaplamalarından bir kısmı.

Tuğladan yapılmış olan duvarlar mee ve dantela gibi işlenmiş mermer kaplamalarla süslüdür. Bugün bunların ancak bir kısmı kalmıştır. Abidenin 16 köşeli bir kasnak üstüne oturtulmuş bir kubbesi vardır. Yapının dört köşe (kare) plânından, kubbenin kasnağına geçmek için, aynı zamanda kumbedin baskısına dayanacak payandalar teşkil eden tuğladan piramit şekilleri kullanılmıştır.

Duvarların ve kasnağın üst kısımları, çıkıntı halinde ve köşeli şekilde dizilen tuğlalardan meydana getirilmiş bir kornişle çepeçevre çevrilmiştir.

Kapının üstünde yükselip, kendisini çerçeveleyen fuslu (dillimli) kemerden daha küçük olan kapı Magrip Arap okulu ile Hindistan okulunu andırır. Bugün kubbenin üstünde eşit aralıklı bir çeşit konsol teşkil eden çıkıntı halinde tuğlalar vardır. Bundan kubbenin, vaktiyle, İran kubbeleri gibi, çatı halindeki başka bir kubbe ile örtülü olduğu sonucunu çıkarıyoruz.

Tuğlaları yağmurun ve sıcaklığın etkilerinden koruyan çifte kubbe sistemi binaya daha büyük bir dayanıklılık sağlıyordu. Böylelikle, tuğladan büyük bir kubbenin gerektirdiği teknik güçlüklerle hiç kaygılanmak zorunda olmadan, kubbeye dışarıdan istenilen büyüklük verilebiliyordu. Delhi'deki Alâeddin âbidesiyle bu bina arasında büyük bir benzerlik vardır. Dârülhuffâz'ın kapısı üstündeki Arapça kitabenin Türkçe çevirisini sunuyoruz: «Bu âbide Sultan Alâeddin ibn Mehmed'in saltanatı zamanında, hayrât sahibi Mehmed ibn el-Hâc Has Bey el-Hatîbî tarafından Hicrî 814 yılında yaptırılmıştır» (M. 1412, Karamanlılar devri).

Bu okulu yaptıran, Has Bey sülâlesinden devlet adamı Mehmed Çelebi idi.

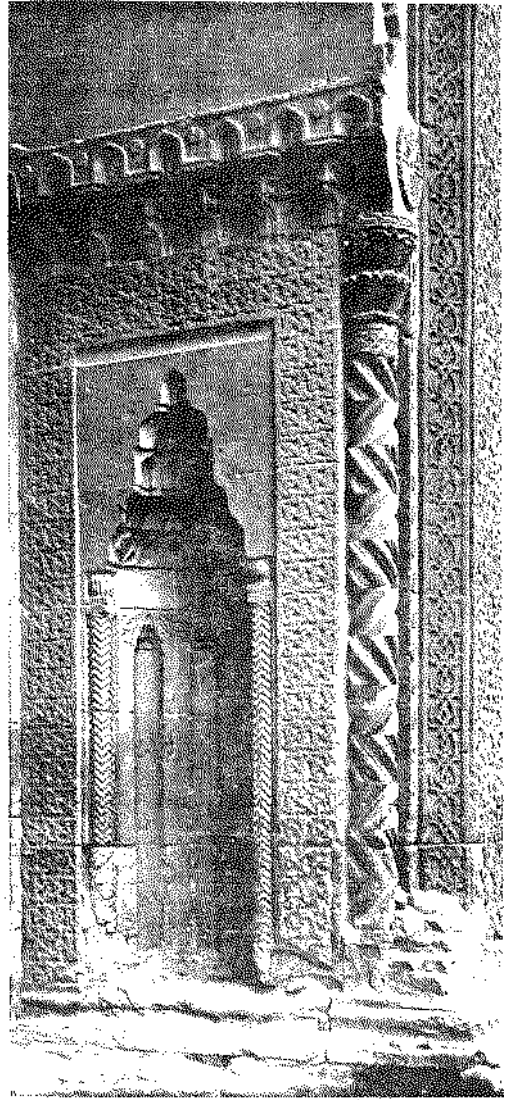
Harikulâde oymalarla süslü cephesiyle, çinilerle süslü güzel mihrabıyla, Dârülhuffâz Karaman devri mimarisinin müceverlerinden biridir.

Konya'da Sırçalı Medrese

(H. 640, M. 1243).

Çinileri sebebiyle Sırçalı Medrese diye anılan bu bina Hicrî 640 yılında, yani Sultan Keyhusrev II. nin saltanatı zamanında, Bedreddin Muslih tarafından yaptırılmıştır.

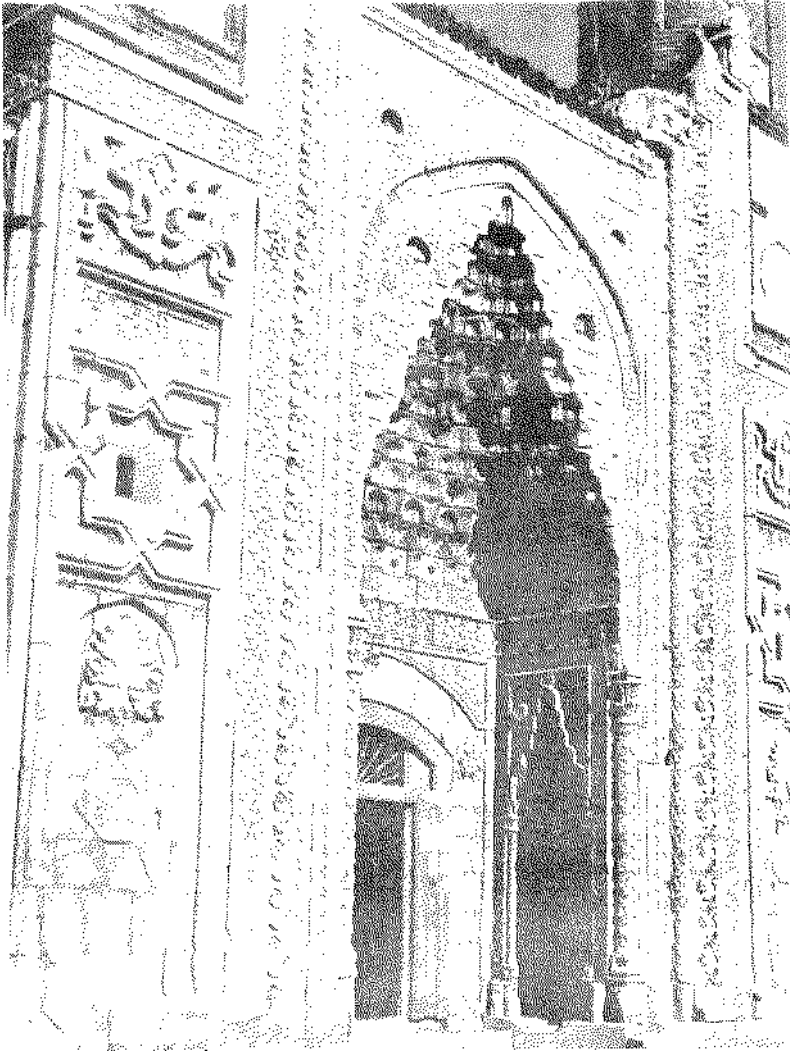
Medresenin bir avluya açılan âbidevi



Konya'da Sırçalı Medresenin kapısındaki nişlerden biri

bir kapısı vardır. Bu kapının karşısında sivri kemerli ve çinilerle süslü başka bir kapı, okulun kapısı yer alır. Bu abidenin çinileri birer harikadır, çinicilik bakımından özel bir önemi vardır. Bu çiniler üzerinde «Mehmed el-Tûsî» adını okuyoruz. Bu sanatçı Horasan'ın Tûs şehrinde doğmuştur.

Bu âbidenin üslûbu ile Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un alınmasından hemen sonra yaptırttığı Çinili Köşkin (bugün müze) üslûbu arasında bir benzerlik görüyoruz.



Sivastaki Gök Medrese'nin kapısı ve duvar işlemleri (1271 yılında yapılmıştır).

Çiniî köşkün eyvanı tıpkı Konya'daki Sırçah Medresenin eyvanına benzer. Bu âbidenin dış kapısı, on dört yıl önce yapılan Konyadaki Sultan Han'ın dış kapısından kopya edilmiş gibidir. Küçük kapıyı çerçeveleyen cümle kapısının her iki yanında da oyma bordürlerle çerçevesi ve mukarnaslarla süslü iki hücre vardır.

Cümle kapısının kemeri zigzag şeklindeki yivlerle süslü küçük sütunlara dayanmaktadır. Bu küçük sütunların sütun başlıkları kenker yaprağını andıran yapılarla süslüdür. Yandaki küçük hücrelerin yukarısında buhunan mukarnas şeklindeki kornişlerin profili iki yandaki sütun başlıklarının üstünde cepheden düz bir kısım arz eder. Bu boş kısımlar, Bizanslıların sütun başlıkları üstüne koydukları haçlı gülleri andıran sekiz köşeli birer yıldızla süslen-

miştir. Zigzag şeklindeki bu yivler de, yıldız şeklindeki güller de Osmanlı mimarisine geçmemiştir.

Vaktiyle, bu medresenin küçük bir camii vardı. Bu cami bugün bir harabe halindedir.

Karatay Medresesi (H. 649 - M. 1252)

Bu medrese, Sultan Keykavus II. nin vezirlerinden biri olup Mîr Celâlüddin diye tanınan Karatay ibn Abdullah tarafından H. 649 (M. 1252) yılında yaptırılmıştır. Bu medresenin kapısı süsleme bakımından, öteki âbidelerin kapılarından farklıdır.

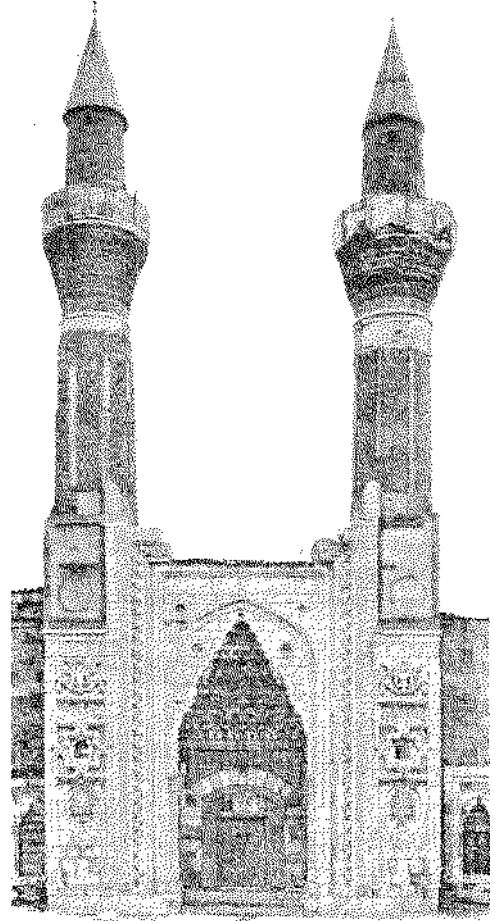
Cümle kapısının tümü eşit kenarlı bir kare meydana getirir. Sivri bir kemer ortadaki giriş kapısını çerçeveleyerek. Düz yüzeyli, mermerden ve oluklu pervazı olan bu

kapı Bizans kapılarını andırmaktadır. Bu kapı üstünde, atlamalı kemer taşları şeklinde konmuş iki renkli yedi mermer parça vardır. Her taşın erkek ve dişi kesimi bunları birbirine bağlar ve bir blok vücuda getirir. Düz yüzeyli kapının üstünde bulunan sivri kemer ile kemer taşları üstündeki yatay korniş arasında, kapının cephe duvarından içeride olmasından ileri gelen, bir plân farkı vardır. İki plân arasındaki ahenk, kemerin eğriliğine uymayıp, küçük kapının yataylığını izleyen, menşurlardan (prizmalardan) teşekkül etmiş mukarnaslar (istalaktitler) vasıtasıyla sağlanmıştır. Burma şeklindeki iki küçük sütun iki taraftaki dik ayaklar içine gömülmüştür. Bu küçük sütunların başlıkları kenker yaprağını hatırlatır. İki dik ayak zigzag şeklindeki çizgilerle süslüdür ve Yazılı Kaya'nın motiflerini akla getirir. Kapı kemeri düğme iliğini andıran bir motifle çevrilmiştir. Alınlıklar düz çizgili ve dikey olarak birbirine geçme geniş bordürlerle süslüdür. Alınlıklara ve anahtar taşına yarım küre şeklinde üç büyük yuvarlak yerleştirilmiştir. Deri ve koşum işlerindeki kabara başlarını andıran bu yuvarlaklar cephenin tümüne işlemeli bir elbise ya da saraç işi görünüşü verir.

Binanın içinde, medresenin kare plânından kubbeye geçmek için fakültyeler kullanılmıştır. Her fakülte beş üçgen meydana gelmiştir, bu üçgenlerin tepeleri fakültenin alt kısmında birleştirilmiştir.

Bu üçgenlerin altı ile kubbenin fakültyeler arasında kalan kaidesi üçgenlerin kaidesine eşit kısımlara ayrılmıştır ve 24 köşeli bir şekil meydana getirir, kubbe bu şeklin üstüne oturur. Böylelikle, kubbenin kaidesi dört ana duvara ve karenin dört köşesinde bulunan fakültyelere dayanmış olur.

Bu fakültyelerin her üçgeni dört halifenin küffî yazı ile yazılmış adlarıyla süslenmiştir. Ortadaki, Hz. Muhammed, ötekiler de Hz. Ebu Bekir, Hz. Ali, Hz. Ömer ve Hz. Osmandır. İslâm dinini yayan ve savunan bu insanlara Müslümanlığın sembolü gözü ile, yani üstüne islâmîlik kubbesinin kurulduğu temel gözü ile bakılır⁴.



Binanın içi güzel çinilerle süslenmiştir. Ana sofanın çevresinde de öğrenciler için on iki kadar hücre vardır. Bu sofanın 12 metre çapındaki kubbesi çinilerle kaplıdır. Bunlarda kullanılan motifler, kubbenin kaidesini teşkil eden çok kenarlı şekil gibi, 24 kollu yıldız biçimindeki dört sıra güllü ile firuze mavisi ve mor renkte bir sıra düz çizgili sarma süslerden ibarettir. Huzme şeklindeki daha küçük şekillerle çevrili bu yıldızlar, açık mavi zemin üzerine, koyu mavi olarak işlenmiştir.

Firuze mavisi zemin üzerine koyu mavi çini ile yazılmış güzel bir kitabe bütün kubbeyi bordür halinde ve tepeden aşağıya doğru çepeçevre çevirmiştir. Büyük birer

⁴ İslâm geleneğine göre, bina içinde Tanrı'nın adı mihrabın sağına, Hz. Muhammed'in adı soluna, dört halifenin adları da dört köşeye yazılır.

sanat değeri olan bu çinilerin çoğu, ne yazık ki, eski çini satıcıları tarafından yerlerinden sökülülmüştür.

Bundan başka, Aksaray'daki Taş Medrese'yi, yani İbrahim Bey tarafından yaptırılan medreseyi, Sivas'taki Sahibiye Medresesini ya da Gök Medrese'yi, Karaman'daki Burçkiye, Hatuniye, Çifte Minareli

medreselerini, Tokat'taki Mavi Medrese ile Ali Muhiddin tekkesini, Kayseri'deki Sahn Medresesini, Erzurum'daki Yakutiye ve Ahmediye medreselerini anabiliriz. Akşehir'deki Taş Medrese'nin cephesinde, yüksek kemerleriyle Bizans mimarisini andıran bir cümle kapısı vardır.

2. Askerî Mimari

Bütün Orta Çağ şehirleri gibi, Selçuklu şehirleri de müstahkem surlarla çevriliydi. Askerî mimari kalıntıları arasında, sur, kale, kule ve müstahkem kale döktüklerine bugün bile raslanmaktadır.

Küçük Asya'daki şehir surlarının çoğu Bizans devrinden kalmadır. Türkler Bizans şehirlerini zaptedince, kaleleri onarmışlar ve değiştirmişlerse de, savunma sistemi aynı olduğundan, işgal edilen şehirlerin surları hemen hemen aynı olarak kalmıştır. Genellikle, şehirler çifte bir savunma hattı ile korunuyordu. Sur, kemerler üstünde mazgallı bir siperle korunan ve halka şeklinde birer yolu olan iki sıra kalın ve yüksek duvardan ibaretti. Dört köşeli olup, cephenin iki yanında birbirinden 50 metre mesafe ile ayrılan bir çok kuleler, bir hendekle ve kuleli bir sur çıkıntısıyla korunan, büyük sır duvarını savunma hizmetini görürdü. Bu savunma hattını, çoğu zaman, başka bir hendek korurdu.

Duvarlar merdiven kurarak saldırmayı ya da tırmanmayı önleyecek kadar yüksek, kale duvarlarında gedik açmak için kullanılan savaş makinelerinin darbelerine dayanacak kadar kalındı. Kapılar çifte surlar ve savunma için özel olarak yapılmış kulelerle savunulmuştu.

Albert Gabriel'in eserinde bulunan resim Kayseri şehri surlarının bir kısmını

göstermektedir. En iyi korunanlardan biri olan Kayseri kalesi, merkezi burcu olan bir Orta Çağ kalesi görünüşündedir.

Müstahkem mevkiilerin, kalelerin, kuşatma süresince, halkın ihtiyaçlarına yetecek kadar suyu olan kuyuları ve sarnıçları vardır. Irmak yakınında bulunan kalelerin, kuşatma sırasında, halkın, düşman tarafından engel olunmadan, ırmaktan su almasına imkân verecek savunma düzenleri vardı. Ankara kalesi bu savunma tipinin örneklerinden biridir.

Müstahkem şehirler dışında, ovada özel bir görünüşü olan bey ya da derebey konutları vardı. Albert Gabriel'in eserinde adı geçen ve incelenen Kayseri civarındaki Haydar Bey Konağı bunun bir örneğidir. Toprakla uğraşan bir beyin belki de konutu ya da yazlık konutu olan bu konak (Kule), dışarıdan bakılınca, bir kale gibi görünür. Duvarlarda, bakmaktan çok, savunma hizmeti gören dar ve küçük bir iki pencere vardır.

Konağın taraça halindeki çatısı, siperi, dar kapıları, ve cephede pencere bulunmaması, bu türlü konutların askerî bir karakter taşıdıklarını göstermektedir.

Ovada yapılan konutlara Anadolu'da, bugün bile, **Kule** adı verilir; Yunanlılar, buna, vaktiyle, **Pirgos** derlerdi.

3. Sivil Mimari

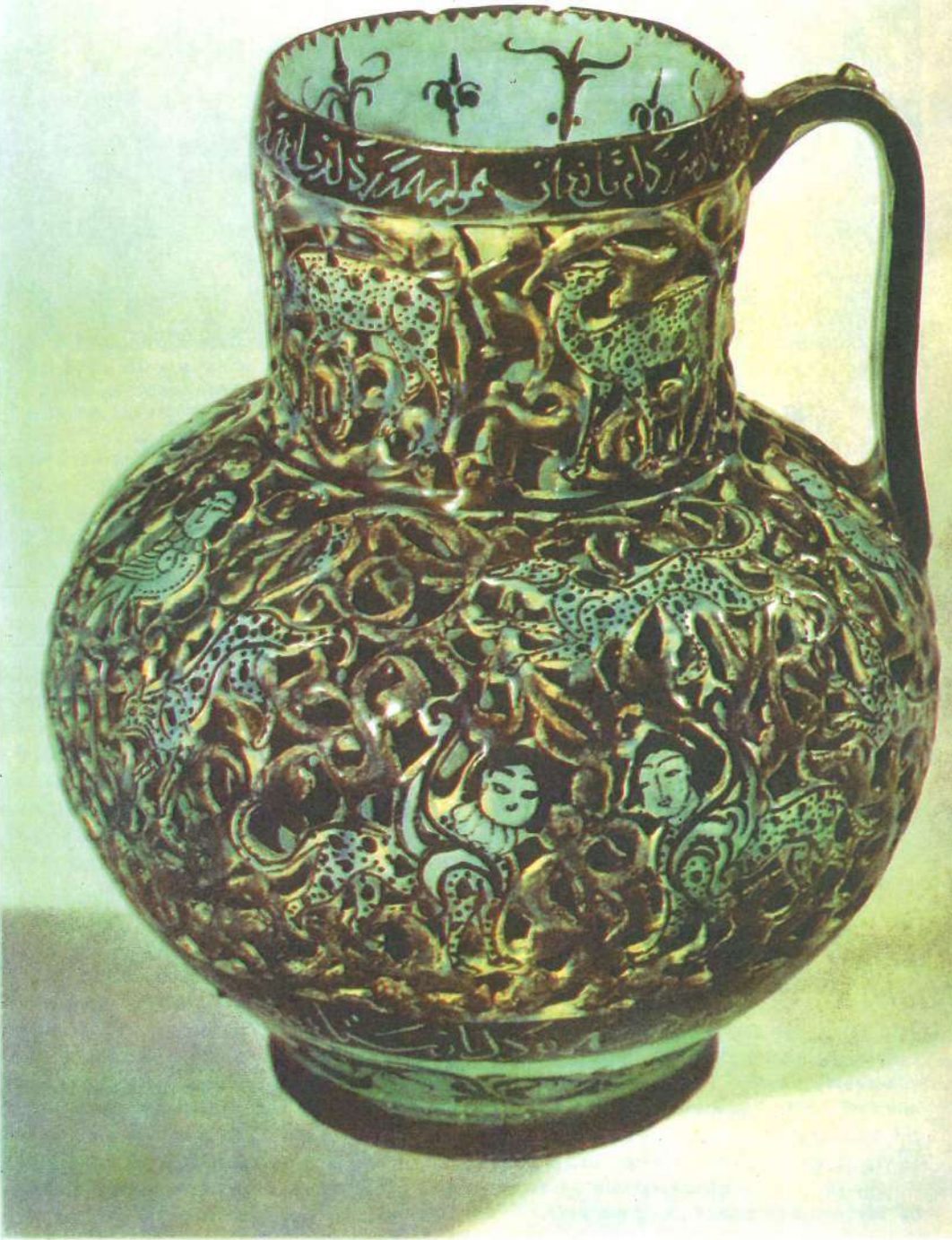
Hanlar ve Kervansaraylar

Selçuklular, kervanlarının gidişini sağlamak için, yollar boyunca, askerî ve ticarî kafilelere barınak hizmeti görecektir bir çok kervansaraylar yaptılar.

Bu kervansarayların en ünlü ola-

nı Konya ile Kayseri arasında, Aksaray yolu üstünde bulunur ve Sultan hanı diye anılır.

Bugün harabe halinde bulunan bu yapı, sivil mimarlığın şaheserlerinden biridir. H. 626 (M. 1229) yılında ve Alâeddin zamanında yapılan bu bina, 1278 yılında ve



1215 yılında, İran'da Selçuklular tarafından yapılmış seramik kap. Yüksekliği 19,7 cm.'dir. (New York'ta Metropolitan Sanat Müzesindedir).

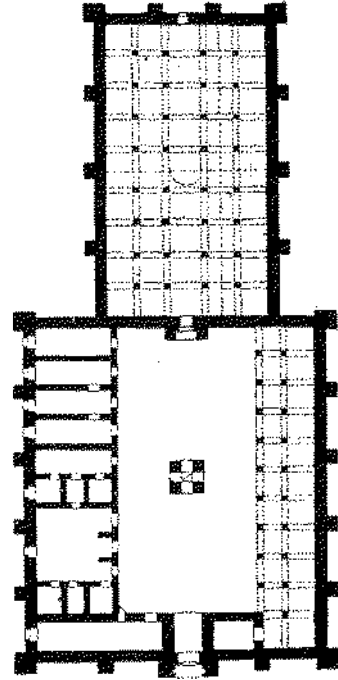


Konya'da Sultan Han'ın kalıntıları. Ortada mescidin, sağda yolların kaldığı ve ticaret eşyasının konulduğu büyük sofa kemerlerinin kalıntıları görülüyor. Solda bu hanın planı.

kümbetli sofalardan meydana gelir. Bu kısım fener (kule) şeklindeki bir kubbe ile aydınlatılır ve havalandırılır. Cümle kapısı basık kemerli bir kapıdan ibarettir, bunun kemer taşları birer süs teşkil eden dış şeklindeki taşlarla birbirine geçmektedir. Dik ayakların iç yüzeylerinde karşılıklı birer hücre, yani iki hücre vardır. Üst kısmında mukarnaslar bulunan bu hücreler Osmanlı mimarisinde de sık sık kullanılır. Cümle kapısının cephesini teşkil eden duvardan, içerek olan kapıya geçiş mukarnaslarla sağlanmıştır. Bunların hepsi de, iki köşede dik ayaklar içine gömülü olup, her iki taraftaki birer küçük sütuna dayanan büyük sivri kemerle çerçevelenmiştir.

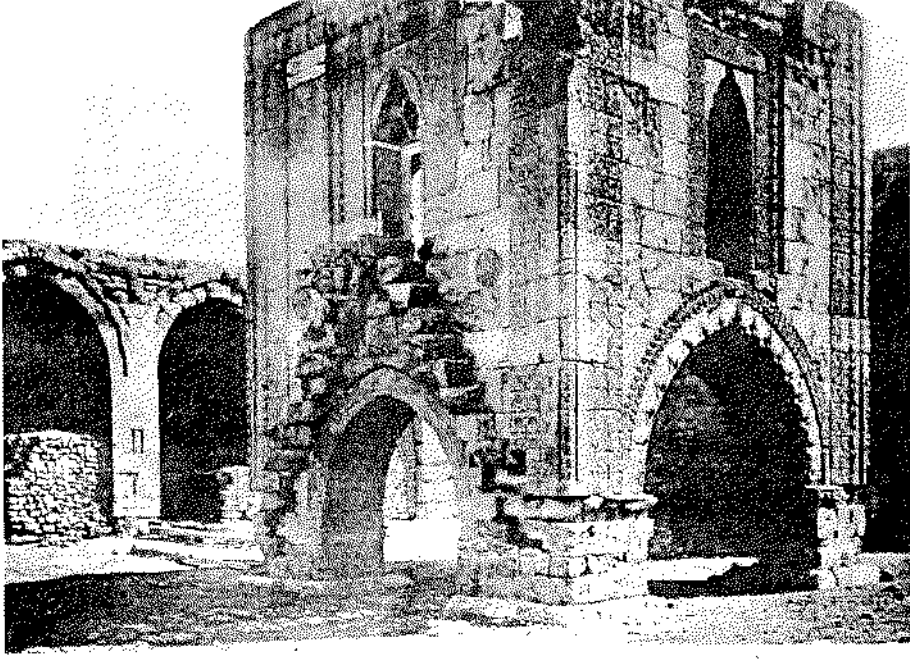
Bu handa kullanılan mukarnaslar Suriye'de kullanılanlara benzemektedir. Binanın tünü, merkezî bir avlusu bulunan dört köşe iki kitleden meydana gelmiştir. Kubbenin basıncına dayanabilmeleri için, hemen hemen hiç penceresi olmayan dış duvarlar oldukça kalın yapılmıştır. Burada, düzenli aralıklarla, istinat ayakları kullanılmıştır. Avlu ortasında bir mescidin kalıntıları görülmektedir. Her handa ya da pazarda cami yapmak o zamanlar âdetti.

Bu han, mimarisiyle Osmanlı sanatına en yakın âbidelerden biridir. Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde yapılmış eserler arasındaki fark, özellikle, süslemenin az ya da çok kullanılmasından ileri gelmektedir.



Giyaseddin Keyhusrev zamanında tamir görmüştür. Hana dört köşe bir avluya açılan çok büyük bir kapıdan girilir. Bu avlunun sağında ve solunda hem kümbetli bir takım uzun sofalar, odalar, hem de arabalıklar ve ahırlar vardır.

Avlunun giriş kapısı karşısındaki bir cümle kapısından asıl han kısmına geçilir. Ticaret mallarının korunmasına ayrılan bu kısım, birbirine bitişik sahnalar teşkil eden



Kayseri ile Sivas arasındaki Sultan Han'ın mescidi ve kemer kalıntıları. Bu han da Konya'daki benzeri gibi büyük bir mimarlık eseridir.

Estetik anlayışlarında daha titiz olan Osmanlılar bu fazla ve gereksiz süsleri kaldırdılar, etkiyi belli bir nokta üstünde topladılar; böylelikle, daha sade ve daha ahenkli bir takım şekiller elde ettiler. Sultan Han'ın büyük cümle kapılarını çerçevesiyle oyma ara-bendler Osmanlılar tarafından tümüyle kaldırılmıştır. Kapı üstündeki mukarnaslara dikkati çekmek amacını güden Osmanlılar cümle kapısını çerçevesiyle bu kısımları iyice serbest bıraktılar.

Kayseri'deki Dârü's-sıfâ'nın kapısında görüldüğü gibi, Selçuklularda, güllerin almış tüm kısımlarına serpildiğini görüyoruz. Oysa, Osmanlılar bu gülleri yalnız gerekli yerlerde, kemer ile kemeri içine alan dik dörtgen çerçevenin teşkil ettiği iki köşede kullanmışlardır. Aynı şekilde, Selçuklu sanatı ile Roman sanatında pek sık rastlanan zigzaglı yivler, bu dolambaçlı ve ağır şekilleri sevmemiş olan Osmanlılar tarafından terk edilmiştir (Selçuklu cümle kapılarını Osmanlılarınkilerle karşılaştırınız.)

Yukarıda adı anılan Sultan Han'ın başka bir han da, Kayseri-Sivas yolu üstünde, Kayseri'ye 50 kilometre uzaklıktadır.⁸

Albert Gabriel, «Anadoludaki Türk

Anıtları» adlı eserinde şöyle der:

«Bu hanın Konya'nın doğusunda bulunan Sultan Hanı ile aynı devirde, yani Hicri Yedinci (Milâdi Onüçüncü) yüzyıl ortalarına doğru yapıldığı söylenebilir. Bu yapı hâlâ iyi bir durumdadır, ama büyük cümle kapısı hemen tümüyle harap olmuştur. Giriş kapısı sağdan ve soldan yedi kemer gözlü revakla çevrili geniş dikdörtgen avluya giden bir geçide açılır. Sağdaki revak hem arabalık, hem de ahır hizmetini görürdü. Soldaki revakın derinlemesine bir tek kemer gözü vardır. Begik kemerli kümbetlerle örtülü sofaların bulunduğu bir kanatla kuvvetlendirilmiştir. Bu kısımda bir de hamam vardır.»⁹

Albert Gabriel'in söylediğine göre, avluyu batı tarafında sınırhyan bina kanadı doğu kanadından daha geniştir; bu düzene göre, binanın girişindeki cümle kapısı cephenin tam ortasında açılmamıştır. Giriş kapısı yanındaki geçidin her iki tarafında, bekçilere ve hanı idare edenlere konut hizmetini gören kümbetli odalar vardır.

⁸ Bu hanın ilk sözünü eden Bay Halîf Et-hem olmuştur.

⁹ Albert Gabriel, les monuments turcs d'Anatolie, s. 95

Yolcular avlunun güney tarafında uzanan büyük sofada, mallarının yanında yatıp kalkarlardı. Bu büyük sofa kümbetli merkezi bir sahn ile yan sahnlardan meydana gelmişti. Albert Gabriel'in söylediğine göre, bu sofa 42 metre 10 santim uzunluğunda, 29 metre 13 santim genişliğindedir. Kümbetler her bir kenarı 1 metre 25 santim olan kare şeklindeki 24 pilpayeye (filayağı) dayanmaktaydı. Merkezdeki kemer gözü üstünde, fener teşkil eden fakulyeye dayalı bir kubbe yükselmektedir.

Bu sofanın kapısı üstünde, dik dörtgen çerçevesiyle büyük bir cümle kapısı vücuda getiren, büyük sivri bir kemer yükselir. Bu, Türk mimarisinde kullanılması gelenek haline gelmiş cümle kapısı tipidir.

Avlunun ortasında, Konya'daki Sultan Hanının mescidini andıran bir mescit vardır.

Hicri 647 (Milâdi 1250) yılında Konya'da, Sultan Hanı modeline göre, ama, biraz daha küçük olarak yapılan Ak Han en önemli kervansaraylardan biridir. Bu hanın cümle kapılarındaki küçük sütun şekli, sonradan, Osmanlılar tarafından da sık sık kullanılmıştır.

İshaklı Hanı, plânı ve süslemeleriyle dikkate değer bir mimarî eserdir.

Kamu yararına yapılan binalar arasında, darüssıfalar, imaretler, hamamlar, çeşmeler, kapalı çarşılar, vb. de anılabilir. Bunların her birinin farklı birer mimarî karakteri vardır.

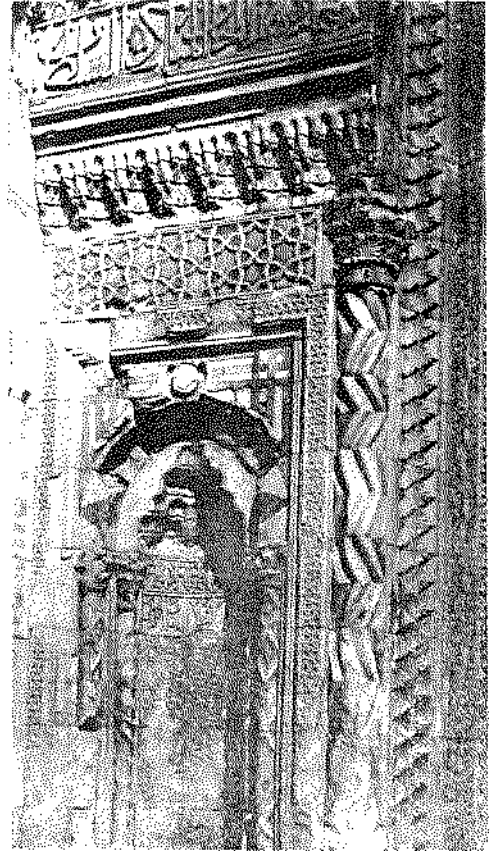
Konut

Konut olarak yapılmış olan binalardan, ne yazık ki, hiç bir iz kalmamıştır. Selçuklu devrinden kalma evler yok gibidir. Birkaç saray harabesi, bu mimariden kalmış tek tük izlerdir. Bunlar arasında, Tokat'taki eski saray harabeleri ile Anadolu'nun bazı şehirlerinde bulunan birkaç konak (kule) anılabilir.

Bu müstahkem konutların ve Anadolu'daki birkaç eski evin ineenmesi, Selçuklu konutu hakkında bir fikir edinmemize imkân vermektedir.

Selçuklular zamanındaki evler, bugünkü Anadolu evlerinden hiç farklı değildi belki de.

Genellikle, kerpiçten yapılmış olan bu evler, ambar, kiler, ahır ve arabalık olarak kullanılan oldukça yüksek bir ze-



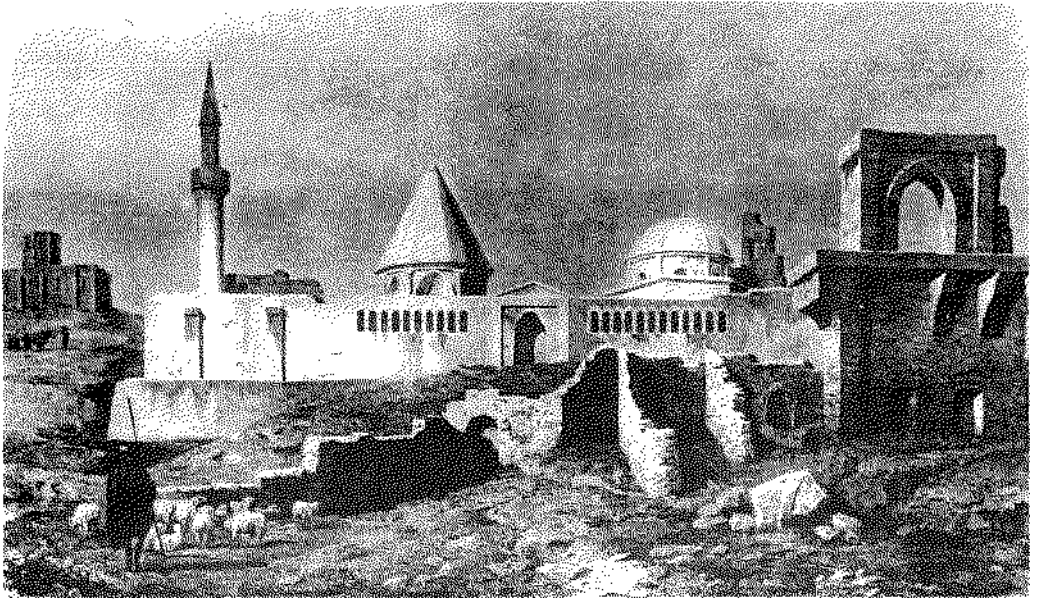
Konya'daki Sultan Han'ın giriş kapısı yanındaki bir niş.

min katı ile bunun üstüne çıkılmış bir ya da iki kattan ibaretti. Üst katlar evin cephesinde cumba şeklinde çıkıntı yapardı. Binanın üstü, çamurla sıvanmış toprak taraça halindeydi. Her evin bir iç avlusu vardı, taşlık (revak) da bu avluya bakardı (Daha ileride, Osmanlı Türklerinde ev bölümüne bakınız).

Konya'da Kılıç Arslan sarayı

Konya'daki en eski Selçuklu âbidelelerinden biri, Sultan Kılıç Arslan II (1156 - 1192) tarafından yaptırıldığı söylenen Alâeddin sarayıdır. Bu saray, Alâeddin camii karşısındaki küçük tepe üstündedir. Tarihte ün salmış olan bu saraydan bugün kuleli bir köşk kalıntısından başka bir şey kalmamıştır.¹⁰

¹⁰ 1835 yılında Konya'yı ziyaret eden Fransız arkeoloğu Charles Texier bu sarayın birçok sofaları olduğunu söyler.

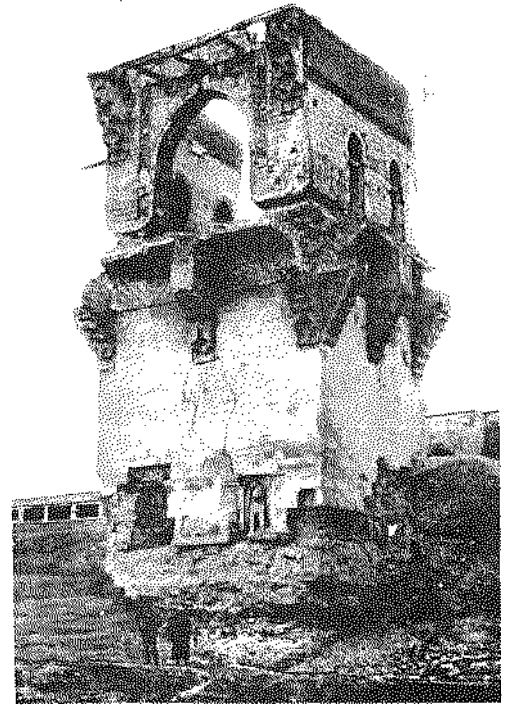


Bu köşkün üst kısmı, çinilerle süslü mukarnas şeklindeki çıkma büyük konsollarla desteklenen bir balkonla çevrilmiştir¹¹. Bu köşkün ana cephesinde balkona açılan sivri kemerli bir pencere (ya da kapı) boşluğu vardı. Yine sivri kemerli pencereler öteki cephelere de açılıyordu. Yan cephelerdeki büyük kapı boşluğu ile pencerelerin üstünde, köşkün üst kısmını çeviren ahşap ve meyilli bir saçak bulunuyordu. Vaktiyle bu köşkün cephesi çinilerle kaplıydı, döküntüler arasında bunların sıva üstündeki izlerine raslanmaktadır. Kulelerin duvarları molozla yapılmış, bütün Selçuklu yapılarında olduğu gibi, yüzü yontma taşla kaplanmıştı. Bu önemli âbideden bugün duvardan başka bir şey kalmamıştır.

Selçuklu mimarisinde süsleme

Selçukluların anıtlarını süslemekte kullandıkları motifler, en başta, hatlara ve dokumalara özgü süsleme karakterleriyle dikkati çeker. Netekim, bu motiflerin büyük bir kısmı sırma işlerini andırmaktadır.

Kordon şeritler, örgüler, bükülmüş zırhlar, elbise düğmelerini ve koşum kaba-ralarını andıran yuvarlaklar bu sanatın



Üstte Konya'daki Kılıç Arslan Sarayının yerini ve kalıntılarını gösteren eski bir resim (arka planda Alaeddin Camii) görülüyor. Altta Kılıç Arslan Sarayının kalıntısı olan köşkün 30 yıl önceki durumu. Köşkün bir kısmı da ha yıkılmış, kalıntıyı korumak için beton bir şemsiye yapılmıştır.

¹¹ Osmanlı mimarisinde, bu çıkma konsollar mukarnas şeklinde değildi. Osmanlılar mukarnasları, genellikle, hücre ve mihrapların kemer kovaları ile sütun başlıklarında kullanmışlardır.

karakteristik motifleridir. Bunların yanında, yazı ile ilgili ya da yazıdan gelme motifler de görüyoruz. Bina cepheleri, çoğu zaman, yazı şeklindeki bu motiflerle doldurulmuştur. Kapı ve pencere boşluklarının, cümle kapılarının, kemerlerinin ve kemer-bentlerin çerçeveleri, genellikle, arabentler, çokgenler, güller halinde birleştirilmiş motiflerle süslenmiştir.

Bu motifler arasında, hayvan şekillerinin stilize edilmesinden gelmiş gibi görünen başka bir süsleme kategorisine daha rasyyoruz. Karaman'daki Hatuniye Medresesinin kapısındaki oymalar, hayvan şekillerinden gelme süs yapraklarının güzel birer örneğini vermektedir. Bu türlü süsleme motiflerini inceleyince, bunların sadece görünüşte bitkisel şekillere sahip olduklarını kolayca anlarız. Türk süslemeciliğinin belli başlı unsurları, uzun bir zaman, yanlış olarak bezelye ya da fasulye yapraklarından gelme diye gösterilmişti. Oysa, bu bitki motifleri, daha çok, stilize edilmiş hayvan figürlerinden gelmektedir.

Albert Gabriel, Kayseri civarındaki Sultan Hanı'nın ana kapısı üstündeki motiflerin sözünü ederken, şöyle diyor:

«Oyma ustası, sürüngen hayvanlardan yalnız dolambaçlı kıvrıntıların esasını almıştır. Bir yılan vücudu, bu ustanın çelik kalemi altında, eğri ve düz çizgilerin geometrik kombinezonuna göre gelişen karmaşık profilli bir silme haline gelmiştir¹².»

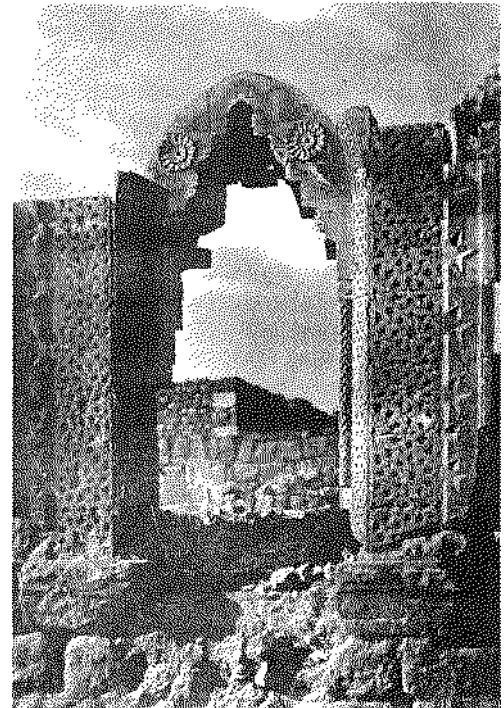
Niğde'deki Hüdâvend türbesinin kurt bacağı (peştivân) kemerleri üstünde, çeşitli hayvan figürleri bugün de görüldür. Albert Gabriel bu figürlerin bazı Ahtamar kabartmalarını¹³ hatırlattığını söyler.

Niğde'de, Konya'da ve Sivas'ta hayvan figürünü tasvir eden su oluğu ağız parçalarına raslanmaktadır.

Hititlerdenberi, Küçük Asya halklarında raslanan çifte kartal Selçuklular tarafından da kullanılmıştır. Selçuklular kartalı ve arslanı zırhlarında da kullanırlardı. Mısır Türk sultanlarının bu türlü armaları olduğu gibi, Mısır'da hükümrân olan Tolun'ların da böyle armaları vardı.



Amasya Bimarhanesinin kapısı.



Kayseri'de bir kapı kalıntısındaki tezeyinat.

¹² Albert Gabriel, *Monuments turcs d'Anatolie*, s. 98.

¹³ Van gölü üstünde kıyıya yakın ve vakıfıyla Ermenilerin oturdukları iki küçük adadan birinde 915-921 yıllarında yapılan Ermeni kilisesi.



Konya'da 1280 yılında yapılmış
bronz kandil.
Etnoğrafya Müzesindedir

Sultan Kalaun'un armalarında hem bir ödek, hem de kiralığın sembolü olan zambak çiçeği vardı. Bağdat'ta Babil-Hadid ile Mâristanın (hastane) kapısında, halifenin arması olarak, aynı zambak çiçeği bulunuyordu.

Selçuklu sanatının andığımız bu klâsik motifleri arasında, Yunan Küçük Asyasına has birkaç motif de vardır. Yunan kaynağından çok, Hitit kaynağından gelme gibi görünen dolama (dolambaç) sık sık kullanılan motiflerden biridir. Çinlilerin bambu işlerini andıran ve daha karmaşık zigzag haline gelen bu şekil de önemli bir yer tutardı.

Bizanslılarca pek sevilen kenker yaprağına bir çok mimarî unsurlar üstünde raslanmaktadır. Karatay Medresesinin sütun başlıkları Korent üslûbu sütun başlığı ile Selçuklu motiflerinin bir karışımıdır. Selçuk süslemesinde görülen girift ve eğri yapraklı hurma dalları, daha çok, Mezopotamya'dan gelme bir şekildir.

Selçuklular geometrik şekilleri de kullanmışlardır. Girift kıvrımlı dallarla güzelleştirilen bu motifler başlıca süsleme unsurlarından biridir. Sahip Ata türbesindeki tirabzan ayakları üstünde eski İran sanatının bir motifini andıran altıgen yıldızları görmekteyiz. Bu yıldızlar, sonradan on köşeli yıldız haline getirilmiştir. Bu, Türk süsleme sanatında en çok kullanılan motiflerden biridir. Beşgen yıldızlar ya da küçük güller (rozetler) pek eski zamanlardan beri vardı. Bu yıldızların elin beş parmağından geldiği sanılıyor. İlk halklar elin beş parmağını kem gözlerle karşı bir tılsım sayarlardı¹⁴.

Bu sihirli şekle daha büyük bir etki kazandırmak için, çoğu zaman, elin on parmağı birden kullanılırdı. Bu da on köşeli yıldızların, küçük güllerin doğması- na sebep olmuştur.

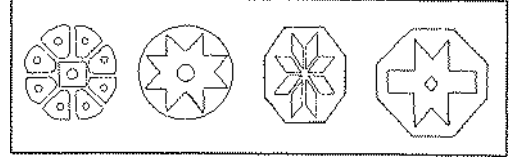
¹⁴ Edward Westermarck, *Survivances païennes dans la civilisation Mahometane*, Paris.

Elin beş parmağı haç biçiminde ve dört nokta şeklinde de gösterilir, beşinci parmak merkezdeki noktayı teşkil ederdi. Bu sembolik şekil, aynı zamanda, yeryüzünün dört yönünü ya da dört rüzgârın dört tanrısını gösterirdi.

Birbiri üstüne konmuş çapraz kareler halinde, sekiz köşeli bir takım şekiller meydana getiren geometrik süs motifleri bu sembolik figürlerden gelme gibi görünüyor. Zaten, Sümerlerin ve Hititlerin dört rüzgârın ve kasırganın tanrısai sembolü diye kullandıkları görülen gamalı haç hem bütün Küçük Asya halkları, hem de Selçuklu Türkleri tarafından bir süs motifli olarak kullanılmıştır. Konya'daki Karatay Medresesinin cümle kapısının her iki tarafında bulunan oymalı iki safiha, bu motifin Selçuk süsleme sanatında kullanıldığını gösteren dikkate değer bir örnektir. Bu safihalarındaki motiflerin Ur mezarlığında bulunan bir oyun masasındaki motiflerle (M.Ö. 3300) karşılaştırılması, gamalı haçın Türk süsleme sanatlarında yaşadığını açıkça göstermektedir. (Daha ileride, **Süsleme Sanatları** bölümüne bakınız). Selçuklular tarafından kullanılan birçok süs motiflerinin kaynağını da yine Sümerler ve Hititler tarafından kullanılan sembolik ya da süsleme motiflerinde buluyoruz. Bu halklarda güneş-tanrıyı temsil eden stilize edilmiş güneş en başta gelir. Güneş kursunun bütün alanı üstünde dolama halinde tekrarlanan sekiz kollu yıldızlardan ya da gamalı haçlardan teşekkül etmiş, çoğu zaman, geometrik figürlerle süslü bu kurslar, müslüman halkların süsleme işlerinde bol bol kullanılıp, yanlış olarak **arabesk** adı verilen o geometrik motiflere model hizmetini görmüş gibidir. Öte yandan, Hitit yazısının hiyeroglifine benzeyen şekilleri de Küçük Asya halkları tarafından kullanılan süs motiflerinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamış görünüyor.

Eski Anadolu halılarında ve işlemlerinde bugün de raslanan motifler, Selçukluların mimarî süslemede kullandıkları bu eski şekillerin kaynağının ne olduğunu açıkça göstermektedir.

Selçukluların geometrik ve soyut şekilleri kullanmakta, Osmanlılardan daha belirli bir eğilimleri vardı. Geometrik figürler mozaik çinilere de, ağaç ve demir



Selçuklular devrinde Anadolu'da kullanılan bazı motiflerinden birkaçı.

işlerine de uygulanırdı. Madalyonlar mimarî süslemede büyük bir yer tutar. Kabara şeklindeki bu madalyonlar, kemerlerin ve cümle kapılarının süslemesinde, çoğu zaman, kemer alınlarının her iki tarafındaki üçgen şeklindeki köşeleri süslemede kullanılmıştır. Bunları, kapılar üstünde, bazan, kocaman çivi başı şeklinde, oyma tunç halinde de görüyoruz. Bu madalyonlar her halde Mezopotamya'dan gelmiş olmalı. Asur anıtlarının duvarları üzerinde, hem duvar yüzlerini süsleyen, hem de tılsım teşkil eden çivi şeklindeki sırlı tuğlalara rashiyoruz.

Selçuk mimarisinin özelliği

Selçuk mimarisinde pilpaye (fil ayağı) sütundan daha çok kullanılmıştır. Sütunlar yalnız kapıları ve pencereleri süslemekte kullanılır. Genellikle, kubbeler ve kemerler dört köşe pilpayelere dayanır. Bunun en dikkate değer örneği Sultan Hanının kemerlerinde görülmektedir.

Kapı ve pencere kemerleri altında kullanılan sütunlar, çoğu zaman, zigzag halinde kırık yivlidir. (Konya'daki Sultan Hanı ve Sırcalı Medresenin kapısı.) Bu sütunlar, aynı zamanda, cümle kapılarının yan duvarlarının köşelerinde de kullanılır. Altı dar, üstü geniş, koni biçiminde köşe sütunlarına da raslanır. Kıbrıs ve Girit mimarisinde de gördüğümüz bu sütun şekli, her halde, rahat geçmeyi ve geçenlerin sürtünmesini önlemek için kullanılmış olmalıdır. (İnce Minareli'deki gibi.) Cümle kapılarının yan kısımlarında bir takım hücreler vardır; bunların köşe kemeri şeklindeki tepeleri mukarnaslarla süslüdür. (Sultan Hanı.)

Cümle kapısı, çoğu zaman, binadan daha yüksektir, kubbenin yarı yüksekliğine kadar çıkar. Kapılarda, pencerelerde

hep sivri kemerler kullanılmıştır. Cephe-lerde çıkma konsollu, sivri kemerli büyük kapı, pencere boşlukları ve öne eğik ahşap saçaklar, en çok görülen şekillerdir (Kon-ya'daki Kılıç Arslan sarayı).

Duvarlar tuğla ile yapılmıştır ve ince oymalı süs motifleri bulunan mermerlerle kaplanmıştır. (Dârülhuffâz).

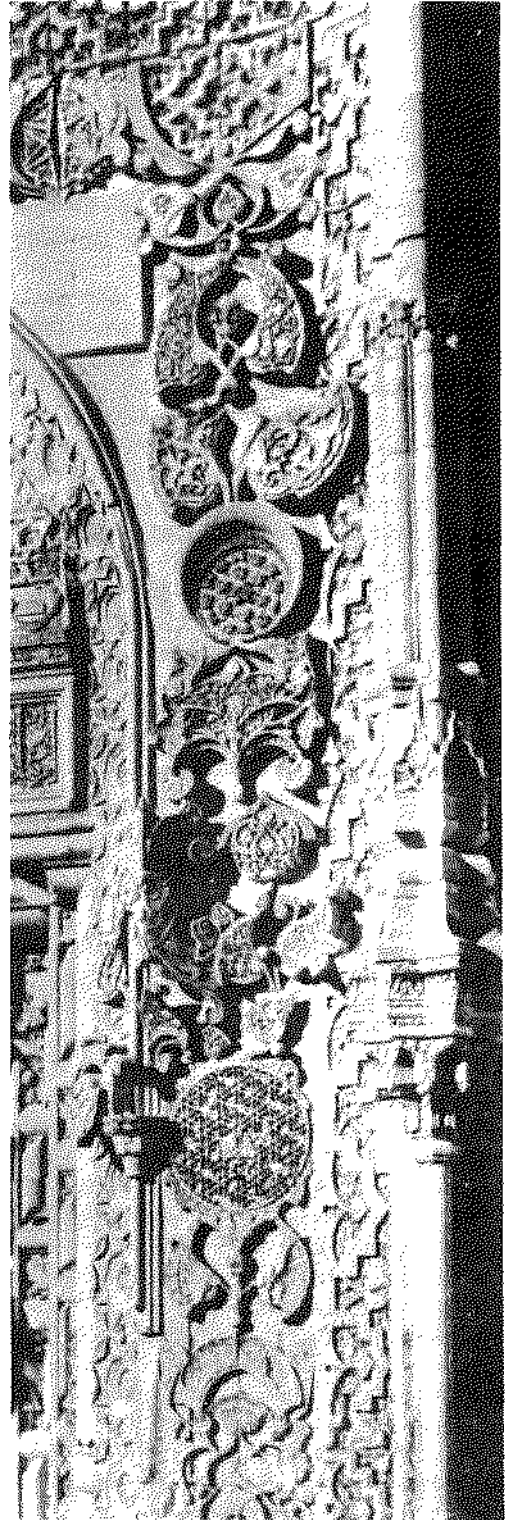
Binaların içinde ise, cidarlar çini dö-şemelerle kaplanmıştır. Çini süsleme dış duvarlarda da kullanılır. Tuğladan yapılan minareler de, çoğu zaman, çini mozayik-lerle kaplıdır. Bu mozayikler yapı ile bir bütün teşkil eden renkli ve sırlı tuğlalarla meydana getirilmiştir (Sırcalı Medrese).

Duvarların üst kısımlarında, çapraz konmuş tuğlalarla meydana getirilen çık-ma şeklinde kornişler vardır. Bu çapraz konmuş tuğlalar da bazan renkli ve sırlı olur.

Kubbe, genellikle, sivri kemer şeklin-dedir. Bina'nın kare plânından kubbenin çemberimsi kaidesine geçiş, ya üçgen priz-malardan meydana gelen fakulyeler, ya da iri mukarnaslarla (istalaktilerle) süslü köşe kemerleri ile sağlanmıştır. Türkistan' da olduğu gibi, binaya bir anıt görünüşü vermek ve içini güneş ısıcağından korumak için, Türkistan kubbeleri gibi, çift katlı kubbeler de raslanmaktadır.

Divriği camii, orijinal süslemesi ile, öteki Selçuk eserlerinden tamamiyle ayrı-lır. Bu camii'nin acayip bir üslubu vardır. Cümle kapısını süsleyen motifler, genellik-le, Anadolu'nun kuzey bölgelerinde kulla-nılan işleme (nakış) motiflerinden alınmış gibidir. Burada Ahlat, Ani ve Kafkas ülke-leri motiflerini andıran bir takım motiflere de raslamaktayız.

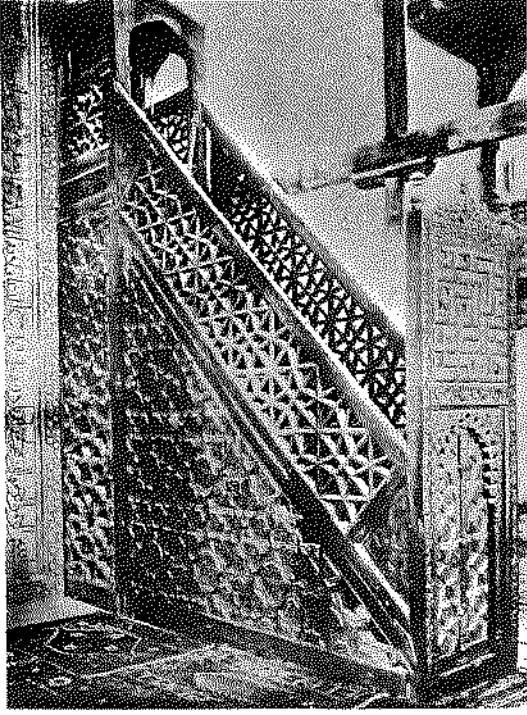
Bütün bu motifler hiç bir kompozisyon kaygısı gütmenden kullanılmış ve cephenin her yerine saf ve tıksız bir görünüş verecek şekilde serpiştirilmiştir. Mukarnaslar sey-rektir, güller de ancak gerekli olduğu yer-de kullanılmıştır. Yapıyı insana biraz vah-şi ve ilkel gösteren bu durum ispat ediyor ki, eserin mimarı başkalarını aşmak isti-yeyim derken, tehlikeli bir yapmacılığa düşmüş ve böylelikle, yeni bir üslup yarat-mak konusunda başarısızlığa uğramıştır. Bu sebeple, bu camii'nin mimari üslubu, Sel-çuklu özelliğini korumakla beraber, ayrı bir tür teşkil eder.



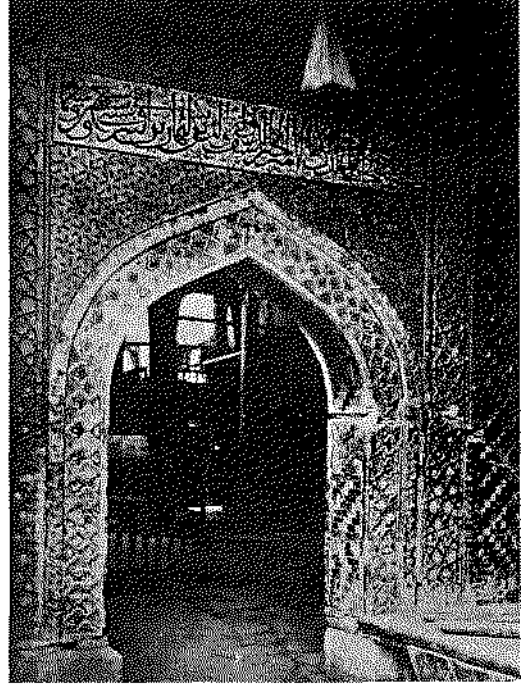
Diğer Selçuk eserlerinden tamamiyle ayrılan Divriği Camii'nin cümle kapısındaki tezyinat. Motifler hiç bir kompozisyon kaygısı olmadan kullanılmıştır.



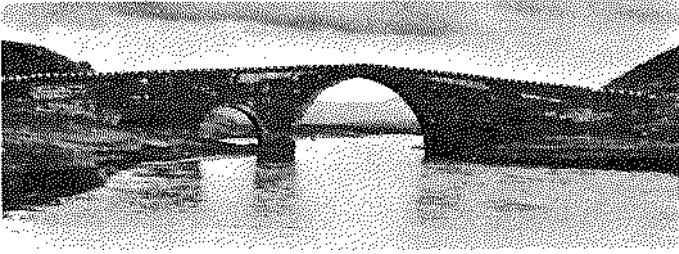
SELÇUK YILDIZ adlı Selçuk halısı, 120×180 ebadındaki bu halının düğüm sıklığı desimetrekarede 60×60'tır. İlmesi yün, atkı ve çözgüsü pamuk ipliğindendir.



Beyşehir'de Eşrefoğlu Camiinin minberi



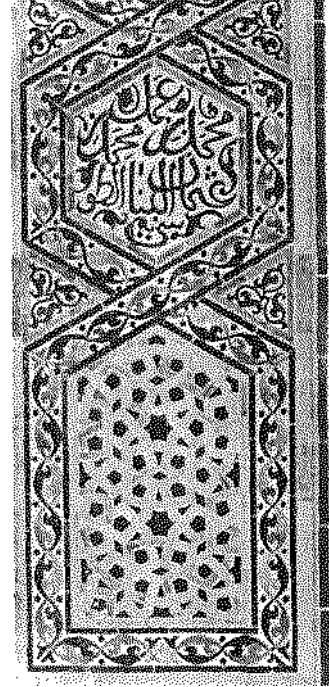
Eşrefoğlu Camiinin çiniler ve yazılarla süslü girişi



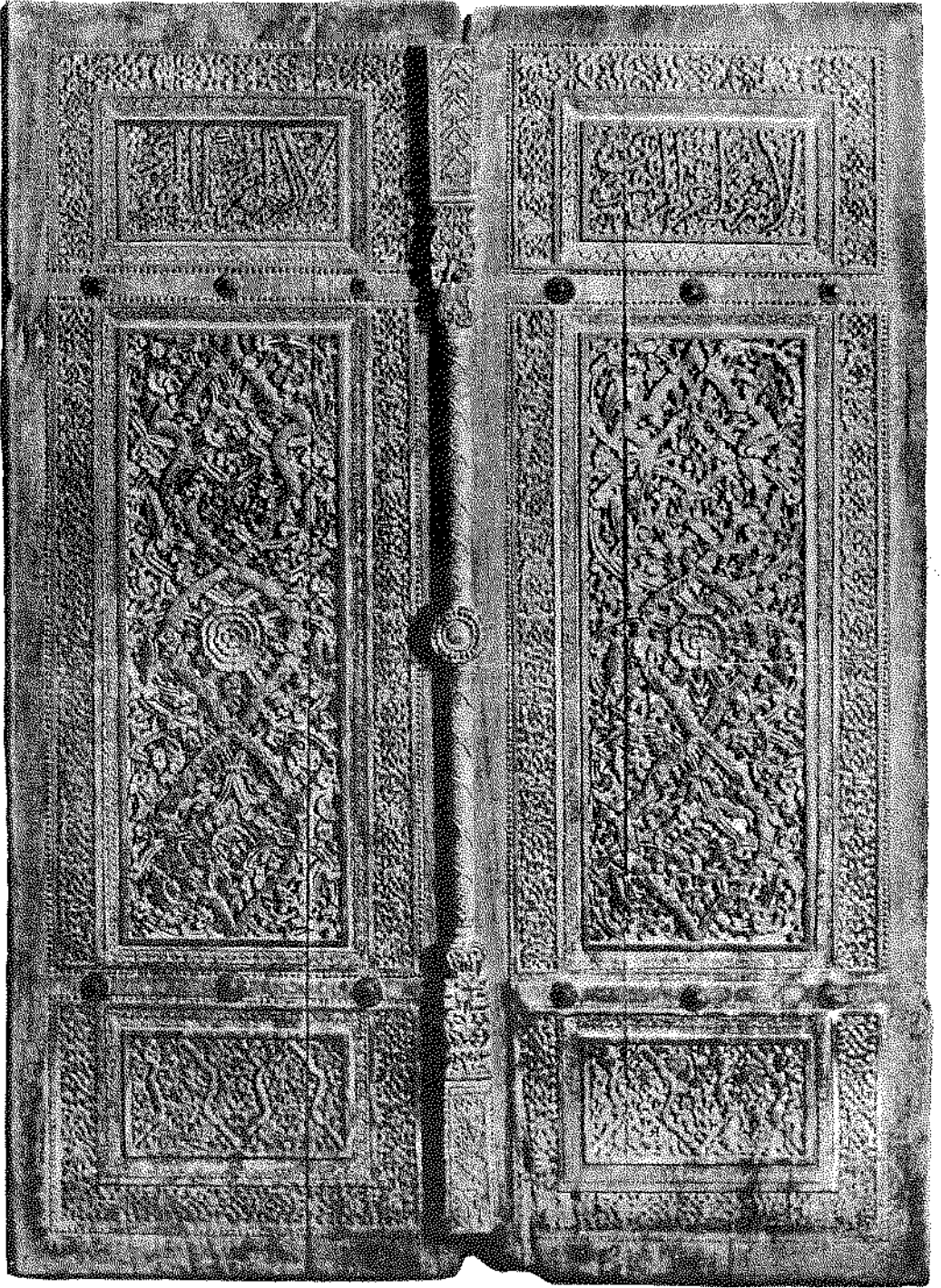
Onüçüncü Yüzyılda Selçuklular tarafından Kayseri — Kırşehir yolunda yapılmış olan Tekgöz Köprüsü. Uzunluğu 120 metredir. İki gözlüdür.



Selçuklular tarafından Diyarbakır — Silvan yolunda yapılmış olan Malabadi köprüsü. 80 metre uzunluğundadır. En büyük göz açıklığı 38 metre 60 santimdir.



Selçuk çiniliğinin en güzel örneklerini veren Sırçalı Medrese'den bir pano



Konya'da Sadreddin Konevî Camiinin pencere kepenklerinden biri. Bu kepenk ağaç üzerine oymacılığın Yedi yüzyıl öncelikli güzel örneklerinden biridir . (C.E. Arseven'den)

OSMANLI DEVRİ

KAYNAK, KARAKTER VE AŞAMALAR

Osmanlılar Selçuklular devletinin yıkıntıları üstünde yeni bir devlet kurarken, başlangıçta, seleflerinin uydukları sanat geleneklerine yepyeni bir görüşle uydular.

Sanat incelemekte ve sıkıcı, yabancı bütün unsurlardan sıyrılmaktaydı. En sade ve en güzel formüller bulunup, daha rasyonel hale gelmekteydi.

Vaktiyle, Bizans'a kendi sanat geneklerini aşlamış olan Küçük Asya, Osmanlı sanatçıları için de yüzyıllarca ilham kaynağı olmuştur. Ama, Osmanlı sanatçılarının Bizanslıların sanat görüşlerinden bütünü farklı bir görüşleri vardı. Osmanlı sanatçısı, eserlerinde, Bizans eserlerinin hastalıklı hüznü ile hiç bir ilgisi olmayan, hayatta ve hayalle dolup taştan bir şiiri vermektedir.

Türklerin sosyal ve siyasî düzeninde başgösteren değişiklik, sanatta da, yeni devletin durmadan büyüyen kudretine paralel bir değişikliğe sebep olmuştur.

Osmanlılar İstanbul'u aldıkları sıralarda, Avrupa yeni bir çağın eşiğinde bulunuyordu. Fatih Sultan Mehmed İstanbul'da ilk camii yaptırırken, Brunellesco, Floransa katedralinin kubbesinin inşasını çoktan bitirmişti (1434). Medici'lerin ve Ricardi'lerin sarayları ise, 1440 yıllarında tamamlanmıştı.

Türklerin, 1453 ten sonra, İstanbul'da yaptıkları ilk anıtların Avrupa'da doğmuş olan bu sanat akımı ile hiç bir ilişkisi yoktu.

Avrupa Rönesansının Osmanlı sanatı üstünde etki yapması için iki buçuk yüzyıl beklemek gerekti. Türklerin yeni sanatı, ele geçirilen bütün ülkelere kendi kanunlarını kabul ettirdi. Hatta Bizans sanatı bile Balkan memleketlerindeki yerini Türk sanatına bıraktı.

Türk sanatı, Avrupa sanatının etkisi altında millî karakterini değiştirdiği devre kadar, tamamiyle Asyalı bir sanat olarak kaldı. Sonra, Batıya doğru gösterdiği eğilimle çökmeye yüz tuttu, ardından yeni bir Rönesans geldi.

Böylelikle, Türk sanatında üslupça birbirinden farklı aşamalara işaret eden 7 devre meydana geldi:

1. Bursa üslubu (1325-1501): Bursa'nın alınmasından İstanbul'da Beyazıt camii'nin yapılmasına kadar uzayan devre.

2. Klâsik üslup (1501-1616): Beyazıt camii'nden Sultan Ahmet camii'nin yapılmasına kadar.

3. Yenileştirilen klâsik üslup (1616 - 1703): Sultan Ahmet camii ile başlayıp Sultan Ahmet III devrine kadarki devre.

4. Lâle devri üslubu (1703 - 1730): Sultan Ahmet III devri.

5. Barok üslup (1703-1808): Sultan Mahmut I ve Selim III devirleri.

6. Ampir ve yabancı Rönesans üslubu (1808-1874): Mahmut II ve Abdülmecit I ile başlayıp Abdülaziz saltanatının başına kadar süren devre.

7. Yeni klâsik üslup (1875-1923): Çırağan sarayının yaptırılmasından Cumhuriyete kadar.

Bu üslûplardaki değişiklik, çoğu zaman, ülkenin siyasî, iktisadî olaylarıyla kültür olaylarına raslamaktadır. Çoğu zaman, yeni bir padişah tahta çıkınca da, üslûpta bir değişiklik olduğu görülür. Yeni padişahın, vezirlerinin ya da saraya bağlı sanatçıların zevklerine göre, sanat eserlerinde de dikkate değer bir değişiklik olmuştur. Bu üslûpların ortaya çıkış sebeplerini daha ileride açıklayacağız.

Osmanlı sanatının başka sanatlara etkisi

Anadolu'da doğmuş olan Osmanlı sanatı ilk önce Bursa'da, sonra Edirne'de ve İstanbul'da gelişti. Yeni devletin siyasi ve iktisadi kudreti ile birlikte gelişen bu sanat Türklerin ele geçirdiği bütün ülkelere yayıldı. Yüzyıllarca birer Türk eyaleti olarak kalan Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan ve Romanya bu sanatın etkisi altında kaldı ve mimari karakteri anavatandaki mimari ile hemen hemen aynı karakterde olan birçok âbidelerle doldu.

Türk egemenliği zamanında yapılıp, mahallî sanat üstünde derin bir takım izler bırakan âbidelerin harabelerine bu ülkelerde bugün bile raslanmaktadır.

Mısır ve Suriyenin Osmanlılar tarafından alınması bu ülkelerdeki mahallî üslûbu da değiştirmiştir. Bütün sanat eserlerinde Selçuklu sanatının kuvvetli damgasını taşıyan Suriye, Osmanlı sanat anıtları ile donatıldı. Mısır'daki Osmanlı egemenliği zamanında bu sanat buraya da yerleşti. Osmanlı devrine ait olup, bugün hâlâ ayakta duran anıtlar o devirde Mısır'da ne türlü bir üslûp değişikliği olduğunu bize göstermektedir.

Öte yandan, Delhi ve Agra âbidelerini yapmak üzere İstanbul'dan Hindistan'a gönderilen mimarlar bu ülkede Osmanlı sanatının karakterini taşıdığı açıkça görülen yeni bir üslûp yaratmışlardır.

Mimarîde etkenler

Bugün hayranlıkla seyrettiğimiz son derece güzel ve ihtisamlı bunca âbidenin yapılmasında büyük rolü olan etkenler nelerdir? Bu etkenleri iktisadi, siyasi ve dinî diye üç bakımdan ele alabiliriz.

Ülkeler ele geçirmek, Türklerin servetini zenginliğini arttırmış; sosyal, siyasi ve dinî ihtiyaçlar da bunları, alınan ülkelerde durmadan bina yapmağa doğru itmişti. Her yerde, camiler, medreseler, kervansaraylar, hamamlar, imaretler, okullar, köprüler, vb. yükseliyordu.

Devletin güttüğü siyaset ele geçen ülkeleri değiştirmeyi gerektirmekte, Türk egemenliğindeki şehirlere kendi damgasını basmaktaydı.

Zaptedilen bir şehirde bir padişahın

ya da valinin (Bey, Beylerbeyi) ilk işi, burada bir cami ve birçok vakıf binaları yaptırmaktı. Bu binalar yeni düzenin işleme-si için de gerekliydi.

Cami, eski halkların çoğunda olduğu gibi, yalnız bir mabet ya da dua edilecek bir yer olmakla kalmayıp, aynı zamanda, halkın toplanarak görüşmelerde bulunacağı bir yer, sosyal önemi olan bir bina idi. Bu sebeple, çevresinde hamam, şadırvan, okul, imaret, hastane ve çarşı gibi daha başka binalar bulunmasını da gerektirirdi.

Muhteşem camiler dikmek için, devletin büyük masraflara girişmesini yasak eden İslâm dini, buna karşılık, toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek binalar yapılmasını emretmişti. Hz. Muhammed'in «Be-sikten mezara kadar ilimle uğraşınız» sözleri medreselerin (üniversitelerin) önem kazanmasında büyük bir rol oynamıştı. Her müslüman, ibadeti iyice temizlendikten sonra yapacağından, bunun için de namazdan önce abdest alacağından, çeşmeler, hamamlar ve şehre su getirme tesisleri büyük önem kazandı.

Dinî ve sosyal ihtiyaçlar için yapılan binalara oranla, evler çok ihmal edildi. Hattâ padişahların sarayları bile, büyük camiler yanında, pek mütevazî binalar gibi kalır. Zaten, debdebeli ve ihtisamlı bir konut, her zaman, halkın haset etmesine ve kin beslemesine yol açar; çoğu zaman da bu, sahibinin felâketine sebep olurdu. Halkın sevgisini kazanmak için mabetler, stadyumlar ya da halkın yararına binalar yaptırmak zorunda olduğunu anlayan eski Yunanistan'daki siyaset adamları gibi, Osmanlılarda iktidarda bulunan kimseler de paralarının bir kısmını bu türlü yapılar için feda ederek servetlerini gizlerler, ancak evlerinin içini güzelleştirmeye ve sanat eşyasına önem verirlerdi.

Her zengin kimse, oturduğu mahallede ya da doğduğu şehirde günahlarının kefareti olarak, ya bir cami, ya bir çeşme yaptırı, bu vakıf binaların bakımını sağlayacak geliri getirsin diye de bir takım yapılar (evler, dükkânlar vb.) inşa ettirirdi. Bu vakıflar için gelir getirecek binaların yapılmasına da büyük servetler harcadığı sık sık görülmüştü. Bu vakıfların idaresi aileden mütevellî denilen bir kimseye emanet edilirdi. Bu mütevellîler bu binaların

gelirlerini toplarlar ve vakıfların bakımı için gereken parayı harcarlardı. Böylelikle, bu gelirlerden kendilerine de büyük bir pay düşmüş olurdu.

Bu vakıflar daha başka binaların yapılmasını gerekli kılar, ülkedeki mimari faaliyetin etkenleri haline gelirdi.

İslamlık mezarlara ve ölümlerin gömüldüğü anıtlara pek az önem verirdi. Gördüğümüz ihtişamlı türbeler, ölüm anıtları olmaktan çok, ölenin hatırası için dikilmiş âbidelerdir, hiç bir dinî karakterleri yoktur. Buna karşılık, evliya türbeleri pek mütevazı yapılardır. Genel mezarlıklara gelince, buradaki mezarlardan her birinin kitabelerle ve oyma motiflerle süsli mezar taşları vardır. Bugün bu taşlar süsleme ve oyma sanatının pek ilgi çekici belgeleridir.

Sonra, memleketin savunmasına yarayan kaleleri, kuleleri, köprüleri ve yolları içine alan askerî mimarî gelir.

Bütün bu mimarî türlerinde her sınıfa has bir karakter farkı görüyoruz. Cami medreseye hiç benzemediği gibi, evin de kervansarayla hiç ilişkisi yoktur. Bu fark sivil mimarîde daha çok göze çarpar. Konutun ya tavanlarında, ya da ocaklarında gördüğümüz süs motifleri bir caminin çini

süslemesinde ya da bir sebilin parmaklıklarında hemen hiç kullanılmaz. Her sınıf âbidenin kendine has süsleme unsuru vardır. Ahşkın bir göz, şu ya da bu yapı sınıfına ait motifleri kolayca, bakar bakmaz, birbirinden ayırabilir.

Onun için, Osmanlı mimarîsini şu birbirinden farklı bölümler içinde inceleyeceğiz:

1. Dinî mimarî
2. Sivil mimarî
3. Askerî mimarî

Dinî mimarî iki sınıfa ayrılır:

1. İbadete ait âbideler (camiler, mesitler, tekkeler);
2. Ölüm âbideleri (Türbeler ve mezarlar).

Sivil mimarî de iki sınıfa ayrılır:

1. Kamu yararına ait âbideler (hanlar, kervansaraylar, medreseler, imaretler, aşhaneler, hastaneler, çeşmeler, sebiller, köprüler, su yolları, hamamlar, bendler, kapalı çarşılar vb.

2. Konut (evler konaklar ve saraylar).

Askerî mimarî kışlaları, kaleleri ve kuleleri içine alır.

1. Dinî Mimarî

Cami

Cami birlikte, cemaat halinde ibadet etmek için toplanılan yerdir. Hz. Muhammed: «Yeryüzünün her yeri ibadethanedir» demişti. Onun için, her müslüman her yerde yüzünü kâbeye (Beytullah'a) çevirip namaz kılabilir.

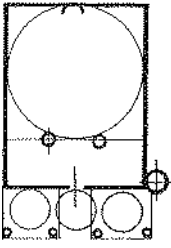
En makbul namaz, cemaat halinde kılınan namaz olduğu için, müslümanlar belli saatlerde beş vakit namazı, yani sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsı namazlarını kılmak üzere aynı yerde toplanırlar. Minarede ezan okuyan müezzin şehir halkına, ya da herhangi bir yerdeki cemaata namaz vaktinin geldiğini haber verir.

İslamlığın ilk zamanlarında, müslümanlar, Mekke'de duvarlarla çevrili olan Kâbe'nin avlusunda toplanıp namaz kılarlar, herkes, puta tapma devrinin bu eski mabedine yüzünü dönerdi.

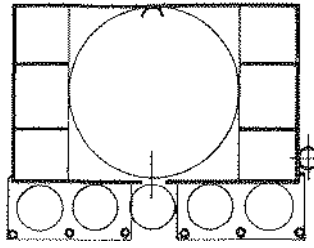
Bu avluyu taklit ederek yapılmış olan ilk Arap camileri, kenarlarından biri Mekke yönünde olan bir revakla çevrilmiş büyük birer **avludan** başka bir şey değildi. Mihrap denilen bir hücre müminlere Kâbe'nin yönünü gösterirdi. Bu mihrap puta tapanların ya da hristiyanların **antel**'inin (mabet ya da kilise mihrabının) yerini almıştı.

O zamanlar, caminin esas kısmı **mihrap** denilen bu hücreydi.

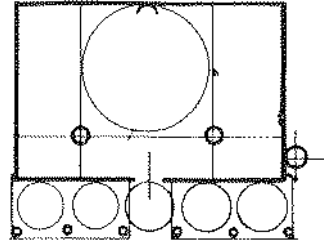
Mısır'da yapılan ilk camiler, şiddetli sıcaklarda müminlerin sığındıkları revaklarla çevrili **havs** ya da **sahn** denilen büyük bir avludan ibaretti. Avlunun ortasında namazdan önce abdest almakta kullanılan çeşme (ya da şadırvan) bulunurdu. Mihrap önünde saf saf dizilen müminleri içine alacak kadar büyük bir alan sağlamak düşüncesiyle, mihrabın revaklar (**livan**) bulu-



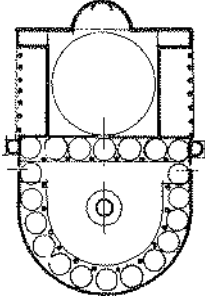
1. İznik'te Yeşil Camii
(A tipi)



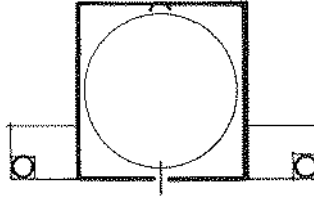
2. Bâî Paşa Camii
(A tipi)



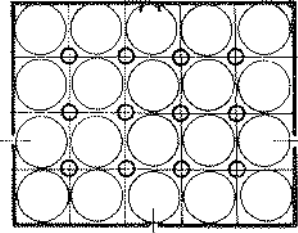
3. Eyüp'te Zâî Mahmut
Paşa Camii (A tipi)



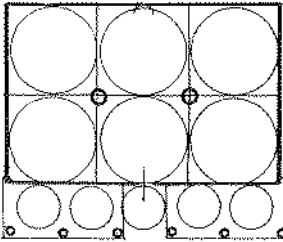
4. Nuruosmaniye Camii
(A tipi)



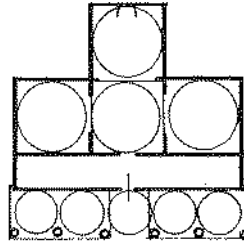
5. Tophanede Nusretiye
Camii (A tipi)



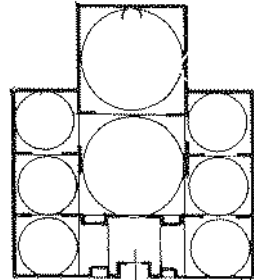
6. Bursa Ulu Camii,
Edirne'de Eski Camii
(B tipi)



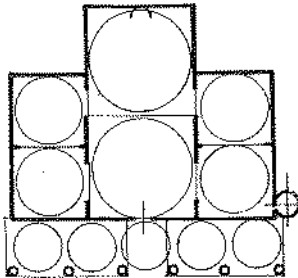
7. Edirnekapi'da Zincirli-
kuyu Camii (B tipi)



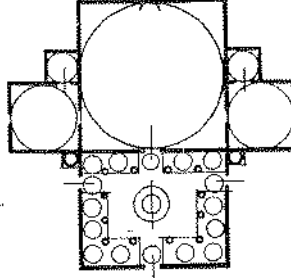
8. Bursa'da Orhan Ca-
mii (C tipi)



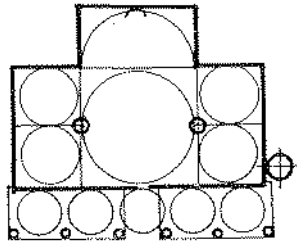
9. Bursa'da Yeşil Camii
(C tipi)



10. Aksaray'da Murat
Paşa Camii (C tipi)

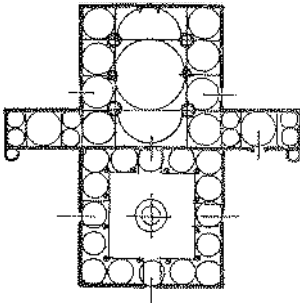


11. İstanbul'da Sultan
Selim Camii (C tipi)

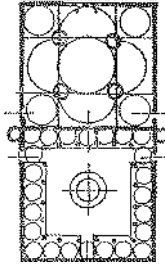


12. İstanbul'da Atikali
Paşa Camii (D tipi)

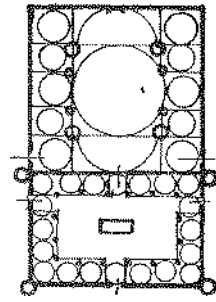
Kubbelerin durumuna ve çatının çekiş sistemine göre sınıflandırılmış camilerin plân tipleri (Osmanlı Devri)



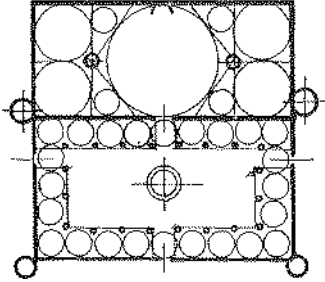
13. Beyazıt Camii
(D tipi)



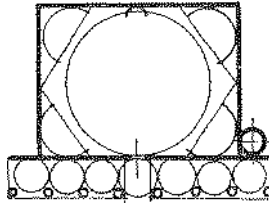
14. Şehzade Camii, Sul-
tan Ahmet Camii,
Yeni Camii (D tipi)



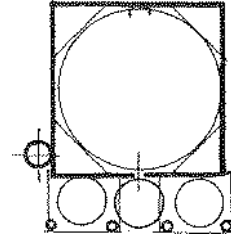
15. Süleymaniye Camii
(D tipi)



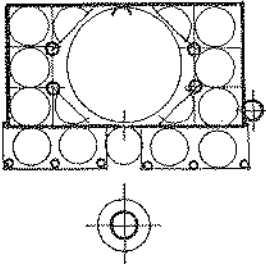
16. Edirne'de Üç Şerefeli
Camii (E tipi)



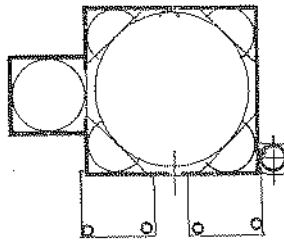
17. İstanbul'da Sokollu
Mehmet Paşa Camii
(E tipi)



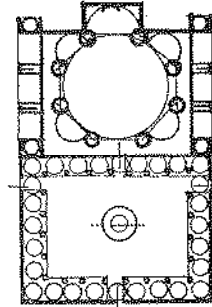
18. İstanbul'da Firuzağa
Camii (F tipi)



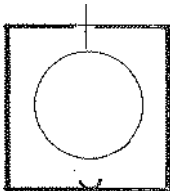
19. Rüstem Paşa Camii
(F tipi)



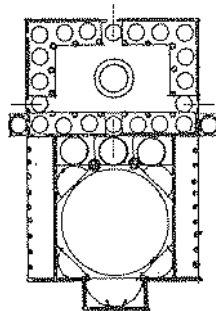
20. Üsküdar'da Şemsi
Paşa Camii (F tipi)



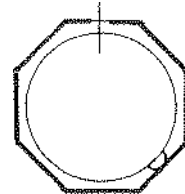
21. Edirne'de Selimiye
Camii (F tipi)



22. Divanyolu'nda Köp-
rürlü Camii (F tipi)



23. Lâfeli Camii (F tipi)



24. Yıldız Camii (X tipi)

Kubbelerin durumuna ve çatının gelişimine göre sınıflandırılmış camilerin plân tipleri (Osmanlı Devri)

nan kısmı yan kenarlardan daha büyük yapıldı.

Sonraları, bu mihrabın yanına **hutbe** okumakta kullanılan **minber** (kerevet), ve birkaç **kürsi** kondu. Eyyûbîler devrine kadar Mısır'da yapılmış camilerin plânı buydu.

Revakların üstü tarafa halinde düz çatılarla örtülmüştü, bu çatılar sütünlara ya da pilpayelere dayanırdı. İran'da ve Suriye'de yapılan camiler, Arap camii'nin plânını taklit etmekle beraber, yerli teknik yüzünden karakterini değiştirdi. Revakların (livan) esas kısımlarında kemer ve kubbe kullanılması, Kahire'deki camilerden farklı bir tip ortaya çıkardı.

Araplardan sonra, Selçuklular hem Arap, hem de İran camilerinden oldukça farklı karakterde camiler yaptılar.

Küçük Asya iklimi üstü açık avlular kullanmak imkânını vermiyordu. Müminleri iklimin ve havanın etkilerinden korumak için, camii'nin üstü mutlaka örtülüydi.

Oldukça geniş olan bir alanı örtmek için, Küçük Asya'da ve Bizans ilkelerinde ötedenberi kullanılan «kubbelerle örtmek» usullerine başvurmak gerekti. Bu sebeple, kubbelerle örtmenin bir sonucu olarak, camilerde haç şeklindeki plân kullanıldı.

Selçukluların sanat geleneklerine uyan Osmanlılar, ilk zamanlarda, yani İstanbul'un zaptına kadar, haç şeklinde plânlar üstüne kurulmuş kubbeli camiler yaptılar. Bursa camilerinde (Osmanlı mimarisinin birinci devri) bulduğumuz bu şekil İstanbul'da yeni bir gelişme gösterdi, ortaya yeni bir tip çıktı. O zaman, Osmanlı camii şu kısımlardan meydana geldi: Dış avlu, ortada abdest alınmakta kullanılan şadırvan (bu kısım Arapların ilk camilerindeki merkez avlunun yerini almıştır), avlunun yan revakları ile camii'nin örtülü kısmı (bu da Arap Camii'nde mihrabı kapsıyan örtülü livanın yerini almıştır.)

Büyük sahnadan (kubbe altından) önce, çoğu zaman, Bizans kiliselerindeki dış dehlizi andıran ve esas kısımdan ayrılan bir son cemaat yeri vardır. Bu yerdeki duvarlar içine oyulmuş bir ya da iki mihrap Mekke'nin yönünü gösterir.

Bu kısım merkezî sahnadan bir ya da birkaç kapı ile ayrılmıştır. Asıl camii içi, bir sahn (merkezî sahn) ile Roman ve Gotik kiliselerinin yan sahnalarını andıran yan

kısımlara ayrılmıştır. Minber daima mihrabın sağ tarafında bulunur. Mihrap ile minber camii'nin ön ve Mekkeye yönelmiş kısmında bulunur.

Her camii'nin en az bir minaresi vardır; müezzin günün belli saatlerinde burada beş defa okuduğu ezanla müminleri ibadete çağırır.

Minare ince uzun bir kule olup, içinde, bu kulenin üst kısmında ve yüzeyinde çıkıntı halindeki bir çıkma ile desteklenmiş şerefeye açılan taştan döner bir merdiven vardır. Bu şerefeler üstüste iki üç tane olabilir.

Büyük selâtin camii'nin iki üç şerefeli birkaç minareleri vardır. Bu minarelerin şerefelerinde hep bir ağızdan ezan okuyan müezzinler çağrılarını şehrin her yerine duyururlar.

Büyük camilerin dış avluları, çoğu zaman, ağaç dikili bir çeşit atrium (avlu) teşkil eden demir parmaklıklı, pencereless bir duvarla çevrilmiştir. Camilerin yanında ve dış avluda camii yaptırılan mezarları, bunların aileleri ile önemli kişilerin gömüldükleri küçük bir mezarlık vardır.

İslâm dini ölümlere ibadet edilmesini yasakladığından, ölümler camii'nin içine gömülmezler.

Her camii'nin **sebil**, imaret, okul, medrese, kütüphane, **muavakkithâne'** vb. gibi daha başka binaları da vardı. Kamu yararına yapılmış bütün bu binalar, çoğu zaman, bir mahalleyi kaplar, camii ile birlikte mimari bir bütün teşkil ederdi. Tıpkı Roma Kapitoli gibi, camii de dinî ve toplum yararına ait âbideler grubunun kutsal merkezini teşkil ederdi. Camii'nin yanında, yukarıda saydığımız binalardan başka, bir ticaret yeri olan ve değerli eşya ile ticaret malları alınıp satılan bir kapalı çarşı (arasta) bulunurdu. Bu kapalı çarşı eski Yunanlıların Agorası gibiydi. Bu binalarla çevrili olan camii, halkın dinî ve toplumsal hayatını geçirdiği bir merkezdi.

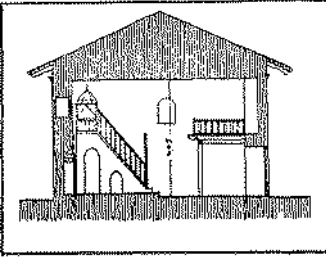
Mescitler

Mescitler, küçük mahalle camileridir. Hz. Muhammed bir çok müminleri bir araya toplayabilecek büyücek camiler yapılımasını salık vermişti. Millî serveti çarçır etmemek için, bunların mimarisi sade olmalıydı.

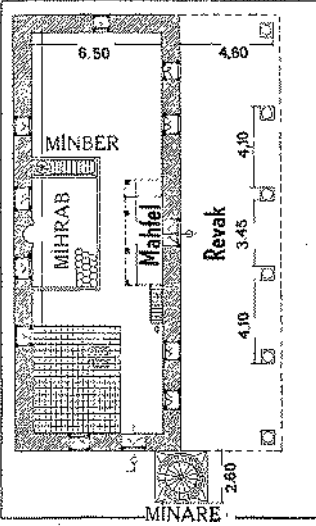
1 Camii saatlerinin muhafaza edildiği yer.



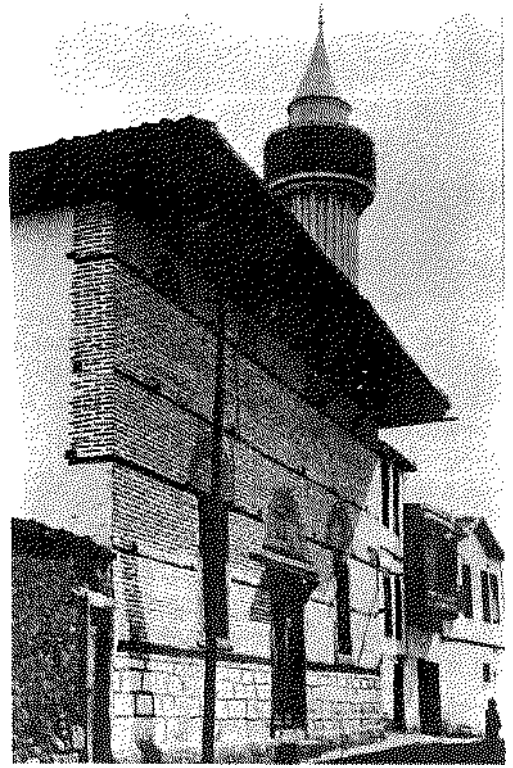
Haz. Mevlâna Türbesi ile müştemilâtından bir görünüş. Kubbe-i Hadrâ denilen türbe ile müştemilâtı 6500 metrekarelik büyük bir külliye'dir. Türbe, mimar Tebrizli Bedreddin tarafından yapılmıştır ve bir Türk çadırını andırır. 1924'e kadar Mevlevî tarikatının merkezi olan külliye 1927'de Atatürk'ün emriyle müze haline getirilmiştir.



Köstendil'de İmaret Mescidi
— Kesit — (Minetti'den)



Köstendil'deki İmaret Mescidi'nin plânı



Ankara'da bir mescit

Ama bu, küçük camiler yapılmasını önlemedi. Dinî inanışlara göre, her yer ibadete elverişli sayıldığından, büyük camiden uzakta oturanlar namazlarını toplu halde kılmak için, özel evlerde toplanırlardı. Sonra, büyük bir cami yaptırmaya gücü yetmeyen kişi mutlaka adını yaşatacak bir ibadet binası dikmek istemiş, küçük bir cami yaptırmakla yetinmişti. Bu da, namaz kılmaya mahsus küçük bir takım binaların yapılmasına yol açmış; her mahalle, her kışla, her çarşı, kalabalıkça bir cemaatı toplayacak bir mescide sahip olmuştur. Çoğu ahşap olup, kerpiçle yapılan bu mescitler ahşap çatı ile örtülmüştü. Mimarîleri, tabii ki, ahşap konutların mimarîsinin eşiydi. Mescidin plânı ve iç düzeni, büyük camilerinkine benzemekle beraber, üslûp bakımından farklıydı. Hattâ, çoğu zaman, minareleri bile balkon şeklinde ve ahşaptı. Bu mescitlerin iç süslemesi büyük camiler de olduğu gibi, çinilerle yapılmamıştı; daha ucuza mal olan duvar resimleriyle ve tahratların boyanmasıyla sağlanmıştı.

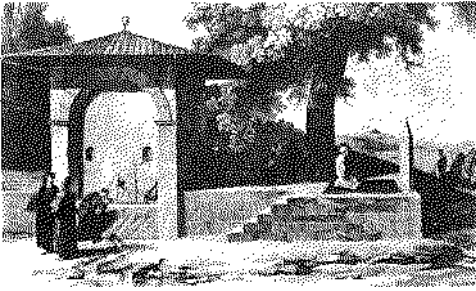
Namazgâhlar

Bunlar açık havada yapılmış, düz ve yerden biraz yüksekçe ibadet yerleriydi. Namazgâhlar, çoğu zaman, büyük kervan yolları üstünde yapılmıştır. Bunlar taraça şeklinde yüksekçe düz bir kereveti andırır baş tarafa konmuş bir taş Kâbenin yönünü gösterirdi. Bu taş üstünde namazın farz olduğunu anlatan bir âyet bulunurdu. Namazgâhın çevresine gölge yapması için birkaç ağaç dikilmiş, yolcuların abdest almaları ve su içmeleri için de bir çeşme yapılmıştır.

Tekkeler

Tekkeler, aşağı yukarı hristiyan manastırlarının yerini tutar, dinî kurumlar dır²

² Cumhuriyet devrinde bütün dinî tarikatlar kaldırılmış olduğundan, bugün bu tekkelerin hepsi de kapalı bulunmaktadır.



Bir namazgâhı gösteren eski bir resim

Bunlar bir dinî tarikatın derviş denilen mensuplarının oturdukları binalardır. Tekkeler birbirlerinden oldukça farklıdır. Genellikle, her biri bir hizmete ayrılmış yedi kısımdan meydana gelir.

1. Semâ'hâne (ibadet yeri).

2. Türbe.

3. Çilehâne (dervişin çile çekmek için kapandığı hücre).

4. Hücre (dervişlerin konutu).

5. Selâmlık (şeyhin oturduğu daire).

6. Harem (Şeyhin ailesinin konutu).

7. Kiler (erzak ambarı).

8. Kahve ocağı.

Bu tekkelerden çoğunun bir çiçek, bir de sebze bahçesi bulunur. Tekkeyi kuranlara, şeyhlere, ailesinden olan kimselere, önemli kişilere ait küçük bir mezarlık da bu bahçenin içindedir.

1. Semâ'hâne.— Bu, dervişlerin ibadet etmekte kullandıkları, günün belli saatlerinde açık olan büyük bir sofadır. Bu sofanın şekli tekkenin bağlı olduğu tarıkata göre değişir.

XIII. Yüzyılda, Mevlâna Celâleddin Rûmî tarafından kurulan Mevlevî tarikatında bu sofaya (çember şeklinde olup, Kâbe yönüne bakan bir mihrabı olan bu sofaya) meydan denir. Bu semâ'hane, âyin dışında, müminlerin toplu halde ibadet etmeleri için mescit vazifesini de görür.

Dervişler zikrî herkesin önünde yaparlar. Mevleviler, sofanın cilâlı tabanı üstünde, çıplak ayakla semâ'yı icra ederler, yani dönerler. Büyük semâ'hanelerin padişahlara, büyük kişilere, kadınlara mahsus kafesli mahfelleri vardır. Kadınlar, kendi mahfellerine, Şeyhin haremüne açılan bir kapıdan geçerler.

2. Türbe.— Semâ'hânenin yanında, ya da ayrı bir binada, çoğu zaman, şeyhlerin gömüldükleri türbe bulunur.

3. Çilehâne.— Dervişlerin çile çekmek

için kapandıkları odalar, hücrelerdir. Çömezler karanlık ve dışarı ile hiç ilişkisi olmayan hücrelere kapanıp, kendilerini, ruhlarını yükseltecek, böylelikle istenen olgunluğa eristirecek manevî, bedeni perhize bırakırlar.

Öteki tarikatlardan daha sanatçı ve şair mizaçlı olan Mevlevîlerin çilehaneleri, tabii ki, ötekilerden daha aydınlık, daha az kasvetlidir. Daha serbest ve daha hürriyetsever olan bektâşilerde bu çilehaneler yoktur.

4. Hücre. — Tekkedeki dervişlerin yatıp kalkmaları için ayrılan hücreler bir, iki, hatta birkaç kişilik küçük odalardır, teknenin ana avlusunun çevresine sıralanmıştır. Bu hücrelerin önünde, medrese hücrelerinde olduğu gibi, çoğu zaman, bir revak vardır.

5. Selâmlık.— Buna meydan evi de denir. Burası şeyhin misafirlerini kabul ettiği dairedir. Bu kısımda herkesin birlikte yemek yediği yemek odası vardır. Sofraya dilenciler bile oturtulur.

6. Harem.— Şeyhin ve ailesinin konutu, bir çok odaları olan oldukça büyük bir evdir. Bu konutun kapısı tekkenin dışındadır.

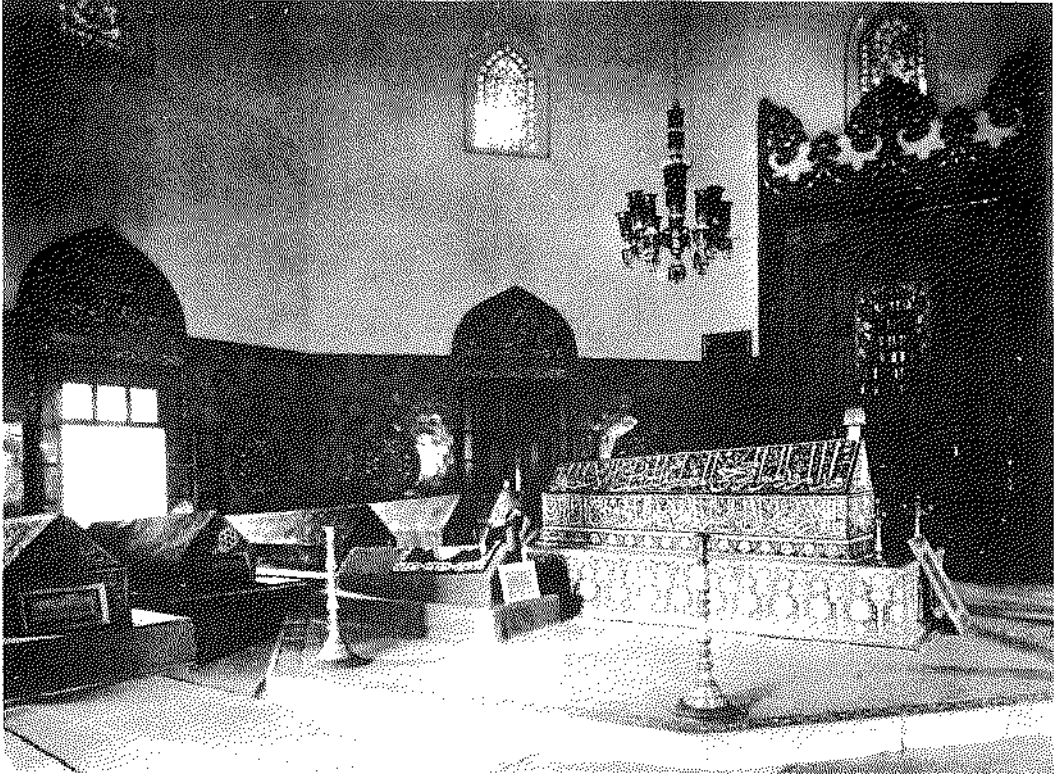
Bazan, küçük bir kapı ile şeyhin resmî dairesine geçilir.

7. Kiler ve mutfak.— Dervişlerin yemeklerinin her gün pişirildiği yerdir. Aşçılar da dervistir. Her derviş nöbetleşe cemaatin hizmetlerini görür.

8. Kahve ocağı.— Misafirler için ayrılmış bekleme odası olup, burada kahve de içilir. Dervişler burada oturup sohbet ederler. Ayrıca, mahalledeki küçük kahvenin yerini alan bir dinlenme ya da sohbet odasıdır.



Mevlevî dervişleri bir âyinde. (1925'te Hannover'de yayınlanan "Türk Minyatürleri" albümünden)



Bursa'da Yeşil Türbe'nin içi

Ölüm âbideleri

Hız. Muhammed «En güzel mezar, kaybolup giden mezardır» demişti. Onun için, Türklerde görüldüğü gibi, ölümler için âbideler dikmek dinî emirlere aykırıdır. Peygamberin kumandanlarından ve sahabelerinden (sonra, halifelerinden) biri olup, Yemen'in fethine memur edilen Hız. Ali, Hız. Muhammed'ten yolda rashyacağı bütün putları ya da ölümler için dikilen âbideleri yıkmak ve parçalamak emrini almıştı.

O zamanlar, İslâm siyaseti bütün puta tapma kalıntılarının ortadan kaldırılmasını gerektiriyordu. Öte yandan, millî iktisadî korumak için, yeni din bazı prensipler getirmişti. Buna göre, Mısır ehiramları ve mastabaları gibi, bazan bütün bir halkın yüz yıl çalışmasını gerektiren tanrıya adanmış mabetler yapmak için eski halkların giriştikleri büyük masraflardan kaçınmak gerekiyordu.

İslâmlığın ilk devrindeki bu din ve iktisat prensiplerine rağmen, müslüman şeflerin ve hükümdarların hırsları ve peşin

hükümleri büyük bir mimarî önemi olan ölüm âbideleri yapılmasını kaçınılmıştır.

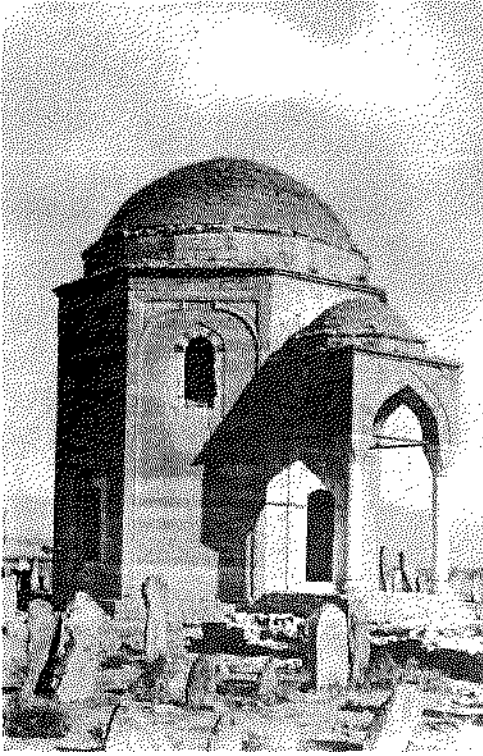
Türbeler üstü ya çatı ile ya da kubbe ile örtülü bir takım mezarlardır. Bunlar evliyalar, sultanlar ve büyük kişiler için yapılır. Her türbenin, hahları, kumaşları, kürsüleri, mumları, ve buraya konan Kur'an yazmalarını korumak, bakmak ve temizlemekle görevli bir türbedârı bulunurdu. Bu türbedârların ölünün ruhunun dinlenmesi için her gün dua etmek ve bütün gece mumları yakmak gibi bir ödevi de vardı.

Büyük türbelerin bitişiğinde türbedarlara mahsus bir oda bulunur. Bu türbedarlar bütün gün türbenin dehlizindeki halı döşeli bir sofada otururlar. Padışahların türbeleri gerçek birer mimarî anıttır.

Üstü çatı ile örtülmemiş mezarlara mezar denir. Sütunlara dayanan çatıları olup, her tarafı açık olan mezarılara da türbe denmez.

Bir çok mezarlar, kubbe şeklinde yapılmış ya demirden ya da tunçtan parmaklıkla çevrilidir.

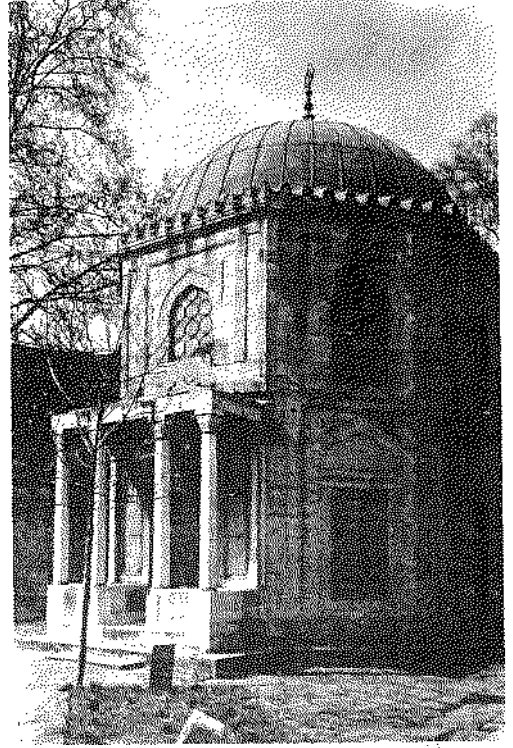
Alelâde mezarların iki şekli vardır:



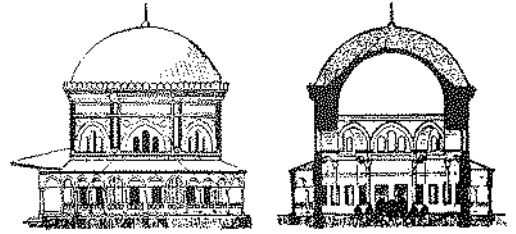
Konya'da Seyid Halilî Türbesi (Selçuk Eseri)

Biri, mezar taşı sanduka şeklinde olan mezarlar; öteki de, sadece yatay bir taşla örtülüp, her iki ucunda dik taşları bulunan mezarlardır. Kitabe bu dik taşlar üstüne yazılır. Ölünün baş tarafına konan taşın tepesinde, ölünün hayatta iken giydiği kavuk, fes, vb. vardır; altında da, adını, mesleğini, öldüğü tarihi bildiren kitabe. Mezarın üstüne yatay olarak konan taşın ortasında toprağı da belli eden büyücek bir delik vardır, buraya bazan çiçek ekilir. Yine bu taş üstüne yapılmış iki küçük çukurda biriken yağmur suyunu kuşlar gelip içerler.

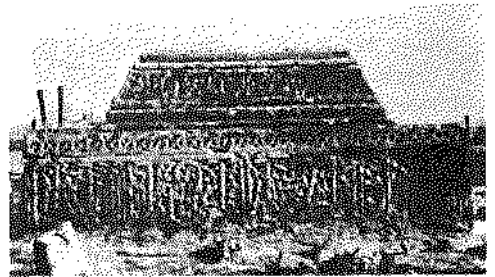
Lahit biçimindeki mezarlar sandık teşkil edecek şekilde dikey olarak konmuş dört taştan vücuda gelmiştir. Öndeki ve arkadaki taşlar yan taşlardan iki kat yüksektir. Ölünün başının bulunduğu taraftaki taşın üstünde sağlığında giydiği serpuş, altında da mezar kitabesi bulunur. Ayak ucunda bulunup, baş ucundaki taştan biraz alçak olan taş hurma ya da selvi dalı gibi sembolik basit bir bitkiyle, ya da süs olarak kullanılan başka çiçeklerle süslenmiştir.



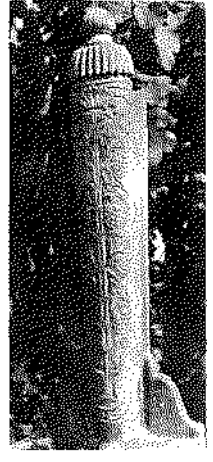
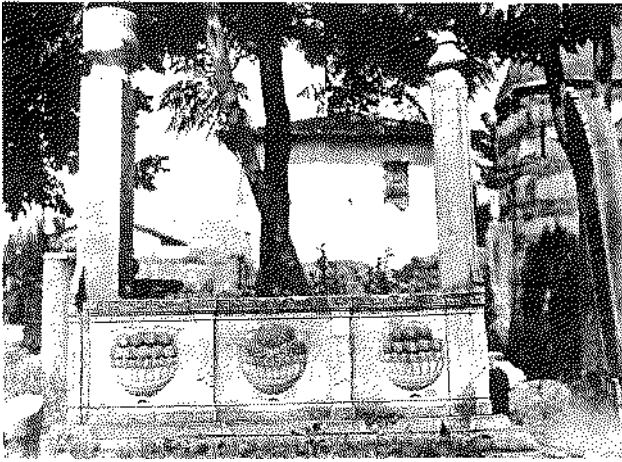
Rüstem Paşa Türbesi (Osmanlı Eseri)



Kanuni Sultan Şüleyman Türbesi (Cephe ve kesit)



Ahlat'ta Kadılar mezarlığında XIV. Yüzyıldan kalma bir lahit



İznik'te XVIII. Yüzyılda yapılmış ve meyva motifleriyle süslenmiş bir erkek mezarı (solda). Dualarla süslü bir mezar taşı (ortada). İznik'te çiçek motifleriyle süslü XVIII. Yüzyıldan kalma bir kadın mezarının taşı.

Mezar taşlarının süslemesi ve üslubu devre göre değişir. Her sanat devrinin taşları şekil ve süsleme bakımından birbirinden farklıdır.

Eski mezarlar taş oyma (işleme) sanatının gerçek birer müzesidir. Bu mezarlarda Türk süsleme motiflerinin hepsi bulunmaktadır.

Kadınların mezar taşları üstünde serpuş bulunmaz. Bunlar sadece çiçeklerle süslenmiştir. Öyle ki, bir kadın mezarı, daha kitabesini okumadan, uzaktan anlaşılır.

Bir aileye mahsus mezarlar bulunan ve bir duvarla ya da parmaklıkla çevrili setlere *sofa* denir.

2

SİVİL MİMARİ

Kamu yararına yapılmış binalar

Hanlar ve Kervansaraylar

Osmanlı Türkleri Bursa'da yerleşince, ilk önce, memleketin iktisadî teşkilâtına büyük önem verdiler. Ticaret son derece gelişti. Bir ülkeden öbür ülkeye ticaret eşyası götüren kervanlar dört bir yandan gelmekteydi¹.

O zamanlar, adeta biricik kara ulaştırma aracı olan kervanlar, tüccarlardan, kervancılarından ve serserilerin, eskiyanın hücumlarından korunmak için kalabalık bir halde yolculuk etmeyi tercih eden yolculardan meydana gelirdi. Öte yandan, posta hizmeti posta tatarları tarafından yapıldı. Bir şehirden hareket eden posta tatarı belli bir menzile kadar büyük bir hızla gider, bu menzilde atlarını çarçabuk değiştirdikten sonra, yine büyük bir hızla yola devam ederdi.

Kervanlar ve posta arabaları menzil denilen istasyonlarda dururlardı. İklimi ya

da mevsime göre, ya gündüz, ya da geceleyin yol alan ticaret kervanı, ticaret eşyalarının emin bir yerde korunacağı noktaya varırdı. Kervansarayların doğmasına işte bu zorunluk sebep olmuştur.

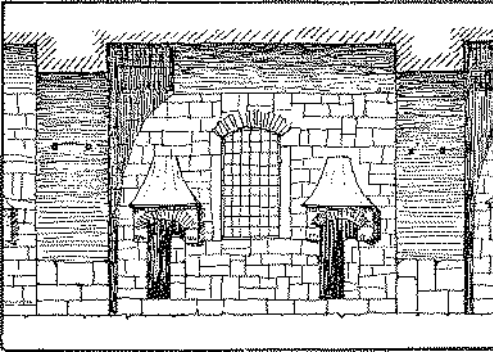
Daha önce, Bizanslılar büyük yollar üstünde, her 50 kilometrede bir, kervansaraylar yaptırmışlardı.

Bursa'nın, kısa bir zamanda, kervansaray ya da han adı verilen âbidelerle dolması, işte bu iktisadî zorunluk yüzünden olmuştur.

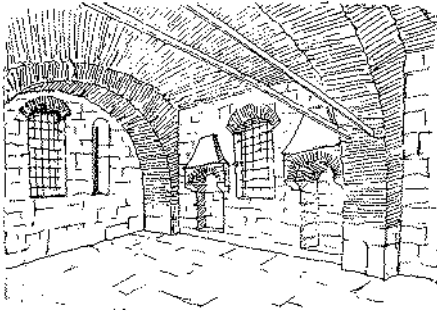
Genellikle, küçük kervansaraylara *han* denir. Ama, Aksaray'daki Sultan Hanı gibi, büyük kervansaraylara da *han* dendiği olur.

Hanlar, ya şehirlerde, ya da büyük yollar üstünde yapılmış misafirhanelerdir. Giriş kapısının yanında bir kahve, araba

¹ Vaktiyle, at ve deve sırtında ticaret eşyası götüren kâfilelere *kervan* adı verilirdi.



Gebze'de Çoban Mustafa Paşa Hanında sofanın her bir kemer gözündeki ocakların düzeni



Gebze'de Çoban Mustafa Paşa Hanının bir kemer gözünün yatay kesiti. Osmanlı hanlarının tipik bir örneği olan bu yapı onarılmaktadır

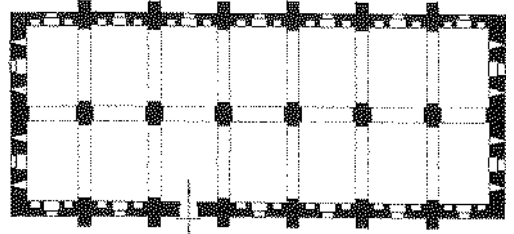
tamir işleri yapan bir demirci, atları nalhayan bir nalbant bulunur. Dipte, kapının karşısında, ahırılar, arabalıklar ve ticaret eşyası konan odalar vardır.

Hanlar, çoğu zaman, iki katlıdır. Dıştan yapılmış bir taş merdivenle ikinci katta bulunan galeriye çıkılır. Bu galeri bir yarı avluya bakan revak şeklindeki bir koridor teşkil eder. Yolcu odaları bu galeriye açılır. Her odanın bir ocağı vardır.

Her hanın avlusunda abdest alınak için kullanılan bir çeşme, bir şadırvan, hayvanları sulamak için de bir yalak bulunur. Bazı hanların mescidi de vardır.

Hanlarda odaların düzeni birbirinden farklıdır. Bir çok hanlarda, yolcular büyük bir sofada hep bir arada, kerevetler üstünde yatarlar. Her kerevetin bir ocağı vardır. Yolcular yataklarını ya da halılarını buralara sererler, atlarını ya da develerini yanlarına bağlayıp, ateşi de yaktıktan sonra, yatıp uyurlar.

Bu ilgi çekici hanların en güzel örnek-



Çoban Mustafa Paşa Hanının planı

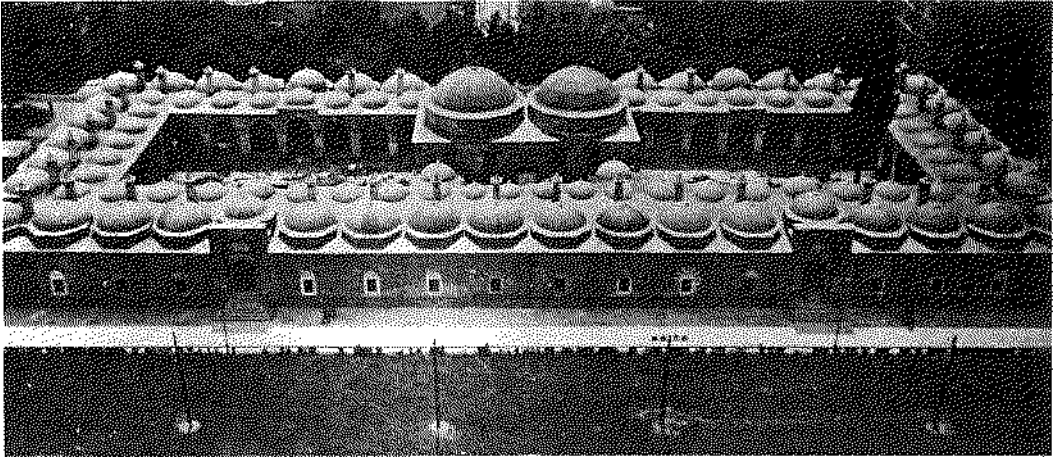
lerine Ankara'da, Bursa'da, İzmir'de raslanmaktadır⁴. İstanbul-İzmit yolu üstünde bulunan Gebze'de Osmanlı hanlarının tipik bir örneğini teşkil eden Çoban Mustafa Paşa hanının harabeleri vardır. Şehirlerde yapılan hanlar büyük yollar üstünde yapılan hanlardan biraz farklıdır. Bu şehir hanları daha çok Venediklilerin İstanbul'daki eski fondakolarına benzeyen ve her türlü ticaret işlemleri yapılan ticaret kurumlarıdır. İstanbul'daki Valide Hanı bu türlü hanlardan biridir.

⁴ Osmanlıların Bursa'da yaptırdıkları ilk hanlar arasında şunları sayabiliriz: Bey Hanı (Orhangazi devri), İpek hanı (Çelebi Mehmed devri), Geyve Hanı (Çelebi Mehmed devri), Kapan Hanı (Birinci Murad devri), Eski Han (1582), Koza Hanı (Beyazid II devri, mimarı: Abdullah bin Pulad Şah), Piring Hanı (H. 913), Kütahya Hanı (Yıldırım Beyazid devri), Katır Hanı, Mahmud paşa Hanı, (1474), vb.

İstanbul'un en tanınmış hanları şunlardır: Vezir Hanı, Valide Hanı, Sirmakeş Hanı, Kürkçüler Hanı.



Ankara'da Samanpazarı Hanının içini gösteren eski bir resim



Fatih Medresesinin üstten görünüşü

Medreseler

Medreseler, din bilimi, Arapça, Farsça öğretilen okullardı. Her medrese, öğrencileri barındıran bir çok odalardan meydana gelmişti. Müsterek derslane olarak kullanılan büyük bir sofa vardı. Bu odaların ortasında çoğu zaman, revaklarla çevrilmiş bir avlu, avlunun ortasında da bir şadırvan bulunurdu.

Bu medreseler, çoğu zaman, bir camiin yanında yapılmıştır. Öğrenciler geceleri kendi hücrelerinde yatarlar, hocanın derslerini dinlemek için ya medresenin büyük sofasında, ya da bitişikteki camide toplanırlardı.

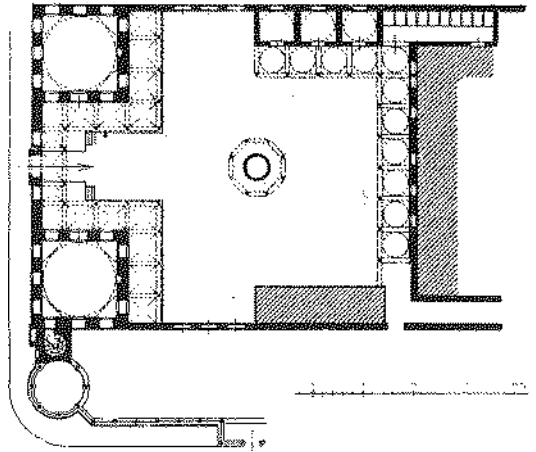
Her öğrenci odasının küçük bir dehlizi bulunurdu. Odada duvarlar içine açılmış gözler, dolaplar vardı; öğrenciler bunlara eşyalarını ve kitaplarını koyarlardı.

Ayakyolu müsterekti, hücrelerden uzakta ve avlunun bir köşesinde bulunurdu.

Kütüphaneler

Türkiye'de matbâa kurulmadan önce, kitaplar elle ve bir çok nüshalar halinde yazılır, herkesin yararlandığı çeşitli kütüphanelere dağıtılırdı. Bu elyazması kitaplar, çoğu zaman, usta hattatların elinden çıkardı.

Zenginler ve yüksek kişiler, din duygularının etkisiyle, kendi paralarıyla bir çok kitaplar yazdırırlar ve bunları genel kütüphanelere hediye ederlerdi. Kütüphanelerin duvar içine açılmış dolapları vardı.



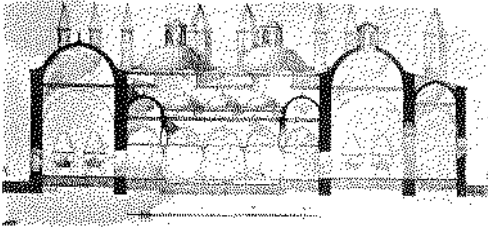
Şehzade Medresesinin plânı

(Gurlitt'ten)

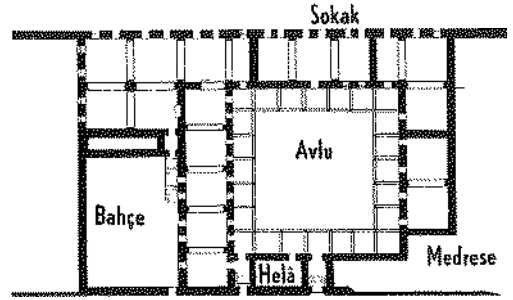
kitaplar buralara yatay bir şekilde konarak istiflenirdi. Kitapların adları yaprakların meydana getirdiği kahnlık üstüne yazılmış olurdu. Kilim ve halı döşeli sofanın ortasında X şeklinde **rahleler**, 30-40 santimetre yüksekliğinde sıralar bulunur, okurlar okuyacakları kitapları bunlar üstüne koyarlardı. **Hafız-ı kütüb** adı verilen bir kütüphane müdürü ya da muhafızı kitapları iyi bir şekilde korumak ve okurlara istedikleri kitapları vermekle görevliydi.

İmâretler, taphâneler, tumarhaneler, dârüşşifâlar

İmâretler yoksullara ve medrese öğrencilerine bedava yemek ve yiyecek dağıtan halk mutfaklarıydı. Muhtaç olanlara



Haseki İmaretinin kesiti (Üstte). Şimdi Türk ve İslâm Eserleri Müzesi olan Süleymaniye İmaretinin plânı (Gurlitt'ten)



her gün bir kâse çorba ile bir **fodla** (bir çeşit ekmek) dağıtıldı. Bu imaretlerin bakımı zenginlerin yaptıkları bağışlar sayesinde sağlanırdı. Vakfı yapan kimsenin tayin ettiği hamam, dükkân, ev, han, çarşı gibi gayrimenkuller de bu hayır kurumlarını paraca beslerdi.

Bu mutfakların plânı ve düzeni görecikleri işe göre tesbit edilirdi. İçinde yemek pişirmek için büyük ocakları, yiyecek ve erzak koymak için büyük kilerleri, açıkların ve bu mutfakları idare edenlerin oturacakları odaları vardı. Muhtağların oturup yemek yiyecekleri bir ya da daha çok yemekhanesi bulunurdu.

Taphaneler düşkünlerevi, tımarhaneler ve dartışsıfalar akıl hastalıklarına ve genel hastalıklara bakılan hastanelerdi. Bu kurumların müşterek sofaları, bulaşıcı hastalıklar için ayrı daireleri, tek tek hücreleri, avluları ve hamamları bulunurdu. Bu hayır kurumları da vakıfların gelirleri ile yönetilirdi.

Bendler ve sarnıçlar

Bendler yağmur sularını durdurmak toplamak ve şehrin su ihtiyacını karşılamak için şehirler yakınına, vadilerin içine yapılmış sedlerdi. Dağlar ve ormanlarla çevrili bir göl gibi görünen bu **bendler** şehrin sarnıçlarını ve çeşmelerini su ile beslemekteydi.

Bizanslılar şehirler civarında önemli sedler yapmışlardı. İstanbul sedleri, bendleri bunların en önemlileridir. Türkler bu sistemi devam ettirmişlerdir. Su şehre taşın ve künkten su yolları ile getirilir, hem evlere, hem de çeşmelere, hamamlara dağıtırdı.

Her mahallede 10-15 metre yüksekliğinde, dikili taşı andıran küçük kulelere

raslanır. Kaidelerinin her kenarı en çok iki metredir. Bunlar şehre su dağıtan su yolları seviyesindedir, suya yükselmesi için gerekli olan basıncı verir. Bunlara **su terazisi** denir.

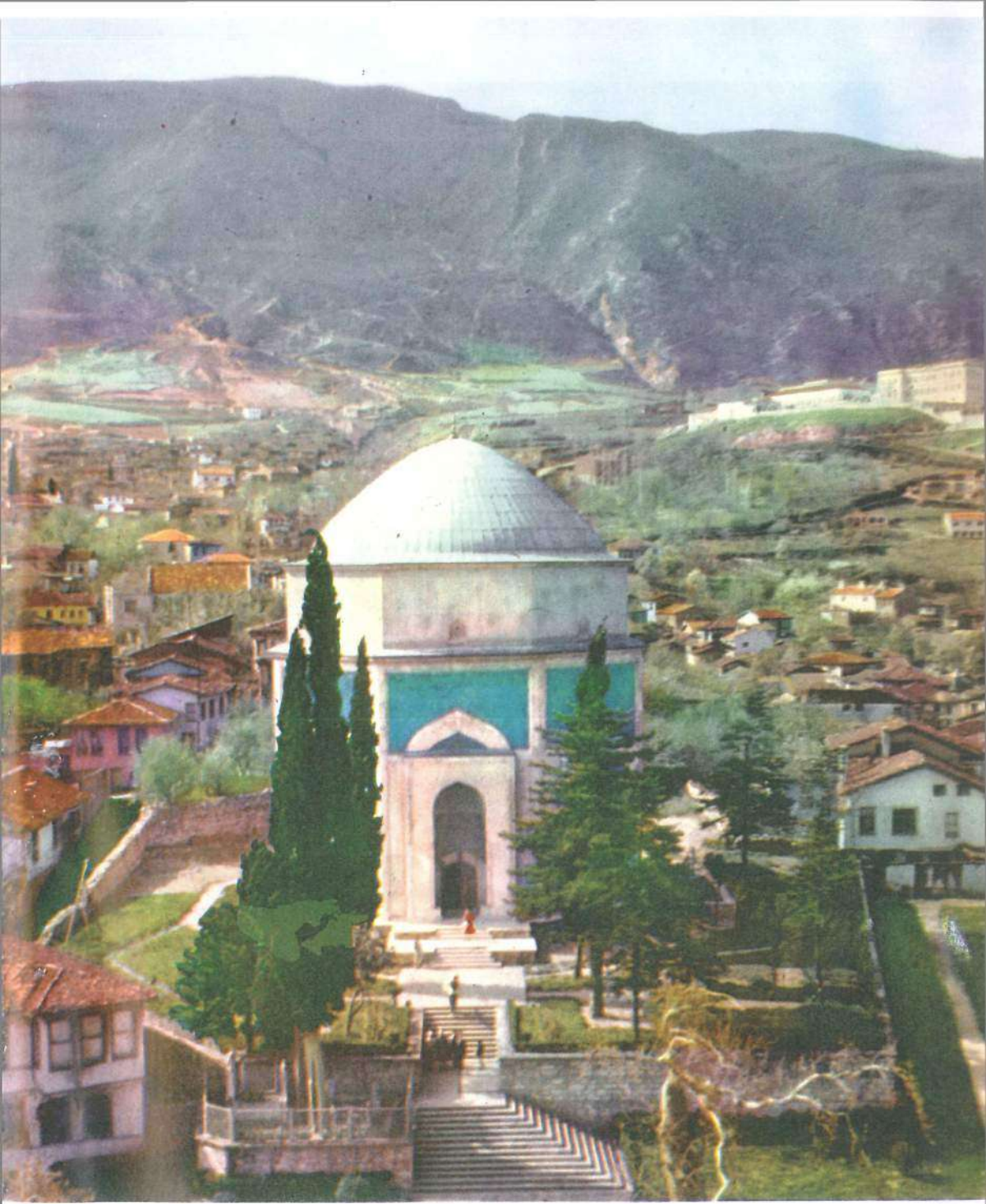
Bir şehri kuşatan düşmanın ilk amacı şehrin su yollarını bozmaktır. Bu tehlikeyi önlemek için, her şehirde, kuşatma sırasında şehri aylarca, hatta yıllarca besleyecek kadar su biriktiren büyük sarnıçlar yapılmıştır. Şehrin genel sarnıçlarından başka, bir çok mahallelerde her evin kendi sarnıcı bulunur, ev halkının günlük su ihtiyacını karşılardı.

Çeşmeler ve sebiller

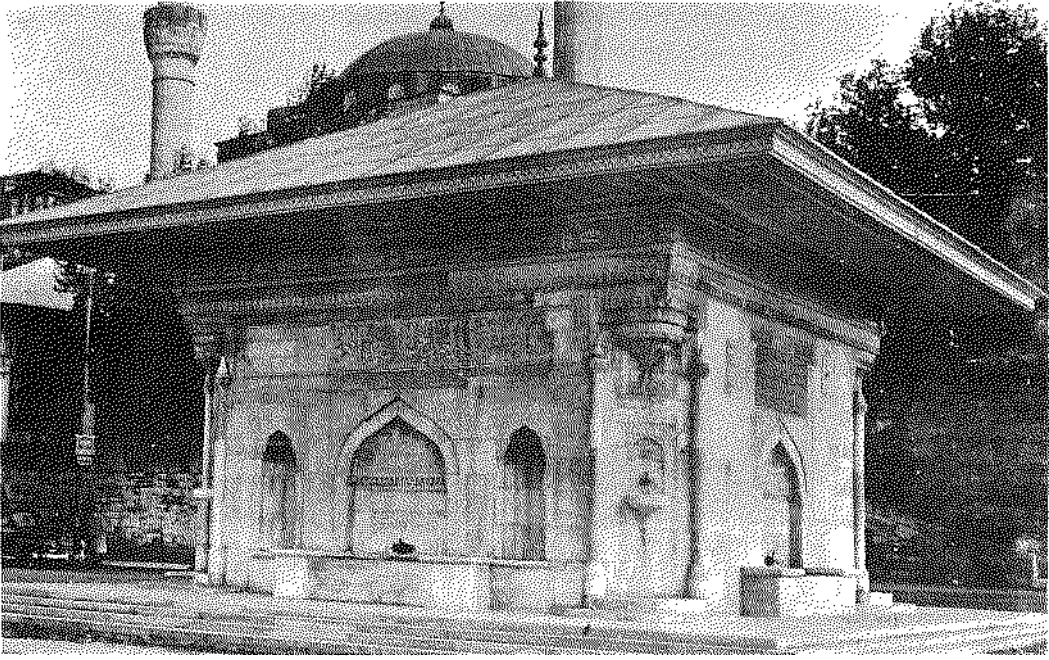
Taştan ya da künkten yapılmış su yolları bendlerin sularını mahallelerde **hazneleri** olan çeşmelere kadar getirir. Her mahallenin bir ya da daha çok çeşmesi vardı. **Sakalar** deriden tulumlarını bu çeşmelerden doldurup her eve ihtiyacı olan suyu taşırlardı. Getirilen su her evin bahçesinde gömülü bulunan küplere boşaltılırdı. Zengin evlerinin doğrudan doğruya bendlerden gelme su ile doldurulan **hazneleri** vardı. Her eve her binaya verilen su **masura** denilen tüp şeklinde ağzı dar bir ölçükle ölçülürdü. Her binanın haznesine su yolu ile verilen su hiç durmadan akardı. Verilen suyun parası mal sahiplerince toptan ve bir defada ödenirdi.

Herkese ait mahalle çeşmeleri ve sebilleri hayır sahibi kimseler tarafından vakıf olarak yaptırılır, iistüne de yaptırının adı yazılırdı.

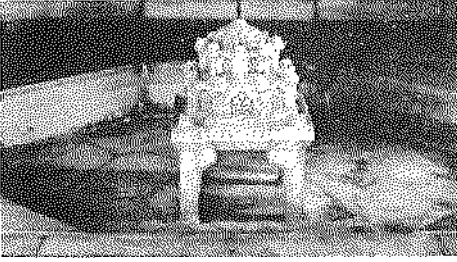
Çeşmelerin bir çok çeşitleri vardır. En basit olanları mahalle çeşmeleridir. Bunların su toplamak için taştan ya da tuğladan yapılmış bir haznesi ile önünde dikey olarak konmuş oymalı zank taşı (ya da



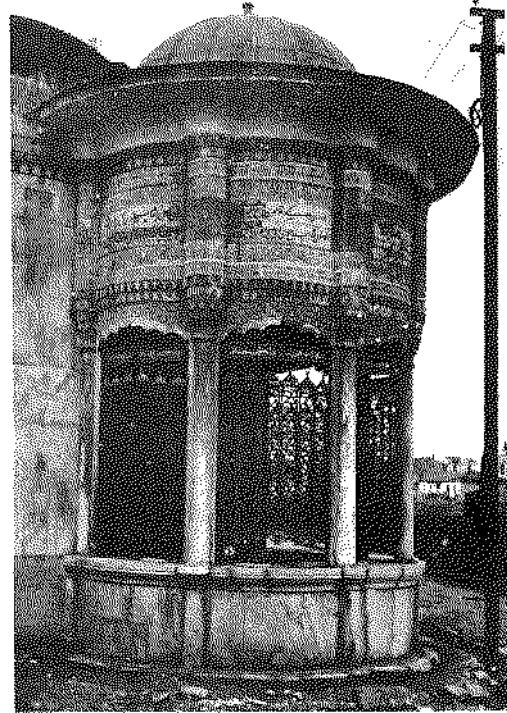
Bursa'nın şaheseri Yeşil Türbe. Çelebi Sultan Mehmed'in Türbesi olan bu yapı çini kaplı, sekiz yüzlüdür. İki katlıdır. Ceviz ağacından yapılmış kapı başlı başına bir oymacılık şaheseridir. Türbenin iç duvarları da çini kaplıdır. Selçuk tipi mozaik göbek çiniler göze çarpar.



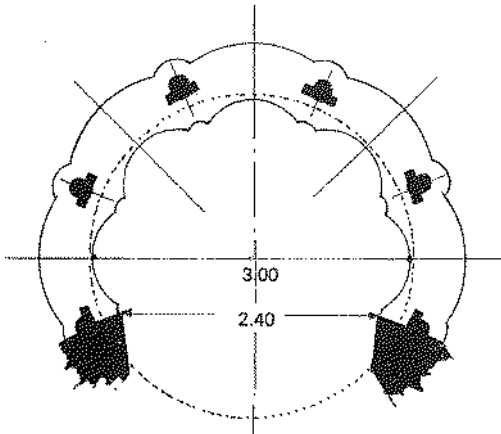
Üsküdar Çeşmesi (XVI. Yüzyıl)



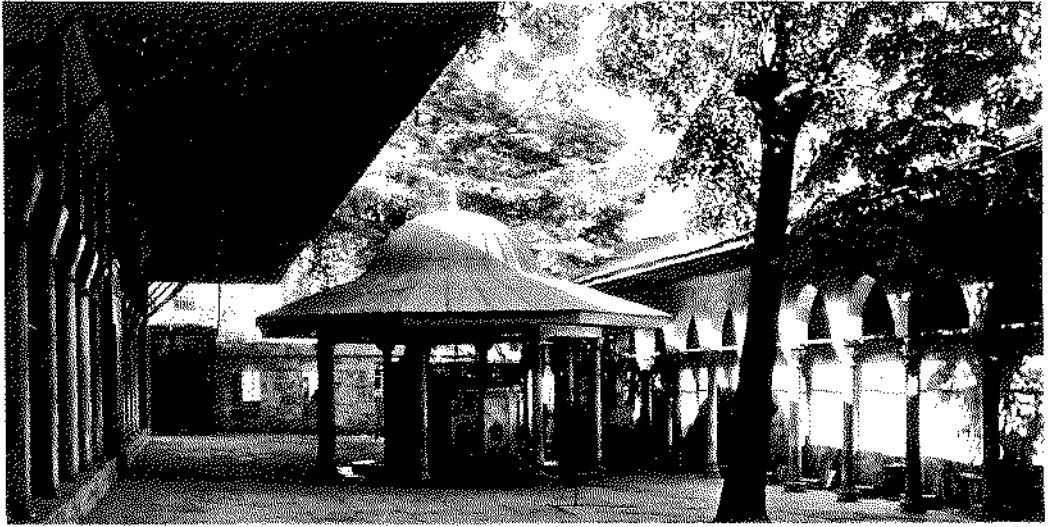
Üsküdar'da bir zamanlar Efganılar Tekkesi olan binanın içindeki havuz ve çeşmesi



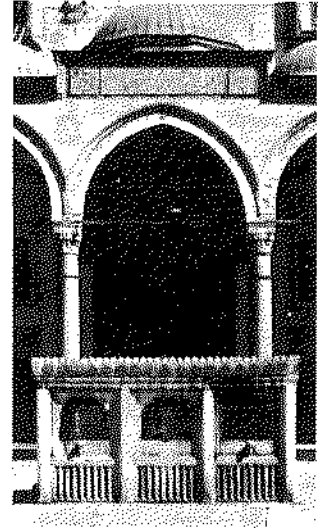
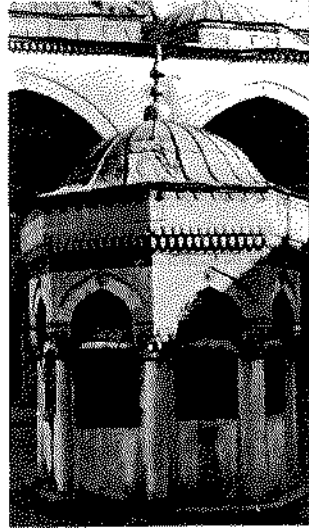
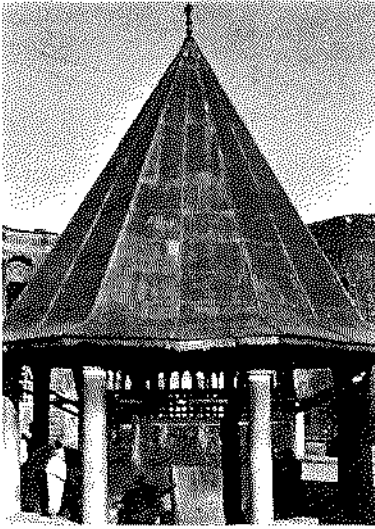
İstanbul'da Hekimoğlu Ali Paşa Sebilî



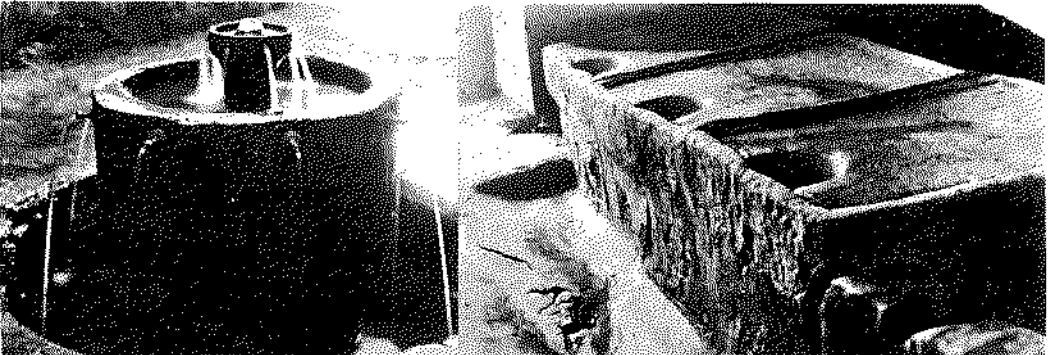
Hekimoğlu Ali Paşa Sebilînin Plânı



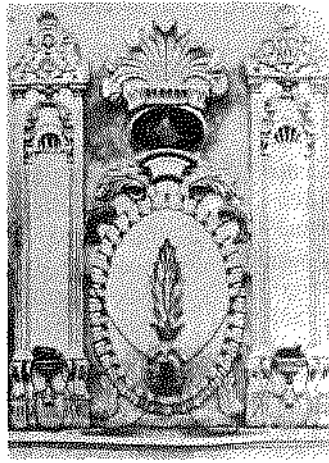
Kılıç Ali Paşa Camiinin şadırvanı



Diyarbakır'da XIV. Yüzyılda yapılan Ulu Camiin şadırvanı (solda). Üsküdar'da Yeni Valide Camiinin çeşmesi (ortada). Çok güzel bir şekilde işlenmiş cami çeşmesi.



Kütahya'da bir mahalle çeşmesi ve yine Kütahya'da Arslanlıçeşme'de çamaşır yıkama yeri (Yunak).



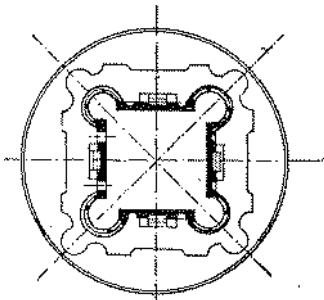
Istanbul'da İmrahor'da Hasanağa Çeşmesi (Yapılışı 1614). İstanbul'da barok stiline bir çeşme. Sağda Nusretiye Camiinin çeşmesi.

mermeri) vardır, bu mermerin ortasında da piringten bir musluk, yalağın iki tarafında oturacak sıra olarak kullanılan yatay iki taş bulunur. Buraya kovalar, testiler de konur. Bu çeşmelerin, bazan, yolcuları ya da su doldurmağa gelenleri güneşten ve yağmurdan koruyan sundurmaları vardır. Taşa zincirle bağlanmış kalaylı bir bakır tasta gelip geçen su içerdi. Çoğu zaman, çeşmenin iki yanında zincirle duvara bağlı bu taşların konacağı hücreler bulunurdu.

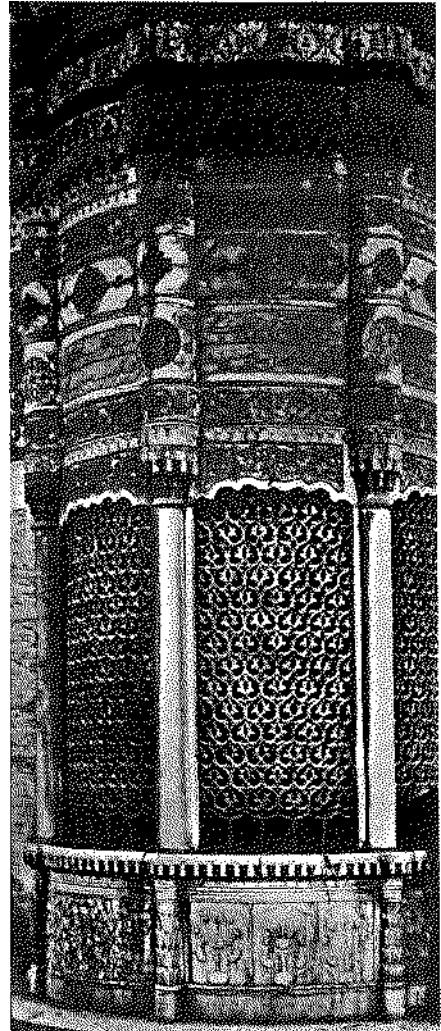
Başka bir çeşme çeşidinde musluklu büyük kısmın her iki yanında musluklu birer küçük çeşme daha yer alırdı.

Buna karşılık, İstanbul'da Ayasofya camii yanındaki Üçüncü Ahmet çeşmesi, Tophane ve Azapkapı çeşmeleri gibi, gerçek birer mimarlık anıtı olan çeşmeler de vardı.

Sebiller parmaklıklı pencere boşluklarıyla çevrili pavyonlardır. Parmaklığın



Üçüncü Ahmet Çeşmesinin planı (Üstte). Yanda bu çeşmenin sebillerinden biri



içindeki boşluğun önüne konulmuş, zincirlerle bağlı taslardan gelip geçen bedava su içerdi. Bu sebillerde devamlı hizmet etmekle görevli bir kimse bulunurdu.

Âbide şeklindeki bazı çeşmelerin de sebilleri vardır. Meselâ, Üçüncü Ahmet çeşmesi bu türlü çeşmelerden biridir. Kare sekinde yapılmış çeşmenin dört köşesinde dört kuleciği olan sebiller vardır. Her cephenin ortasında merkezî bir çeşme bulunur. İstanbul sebilleri arasında şunları sayabiliriz: Mimar Sinan türbesi yanındaki sebil, Ayasofya'da Üçüncü Ahmet sebili, Fatih'te Hafız Mehmed Paşa sebili, Azapkapı, Tophane, Şehzadebaşında İbrahim Paşa, Hekim Ali Paşa, Lâleli, Beyazıtta Hasan Paşa, (sonradan Topkapı parkının karşısında Zeynep Sultan camii yanına nakledilen) Sultan Abdülmecit I ve Yeni Cami sebilleri.

Bir de abdest almak için çeşmeler vardır. Bu çeşmeler ya camilerin dış duvarlarına, ya da cami avlusunun ortasına yapılır. Avluların ortasında yapılan çeşmeler ya kare, ya çember, ya da çokgen biçiminde olur ve dış cephelerinde sıra ile musluklar bulunan bir hazne teşkil eder. Bu çeşmeler çıkıntılı bir çatı ile örtülmüştür, bunların saçakları abdest alanları sıcaktan ve yağmurdan korur. Çatıyı ya haznenin duvarları, ya da yapılan ayrı sütunlar tutar. Bu türlü çeşmelere şadırvan adı verilir. Çatıyı tutan sütunların arasına, bazan, tahta sıralar konmuştur. Buralara oturulur, ayaklar rahatça yıkanır. Bu şadırvanların muslukları, abdest alanların üstüne su sıçramasını diye, çok küçük yapılmıştır. Çünkü, İslâm dini kullanılmış suyu pis sayar ve kirlenmiş elbise ile namaz kılmayı yasaklar.

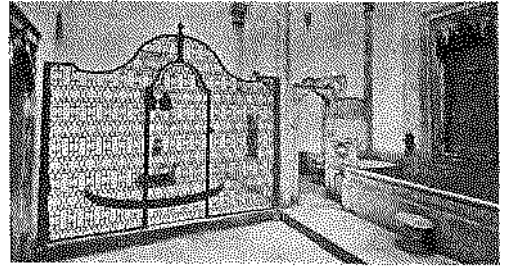
Sarayların ve zengin konaklarının mimarisinde çeşme önemli bir rol oynar. İstanbul'daki eski Topkapı sarayında hemen her odada oymalarla, hücrelerle ve çinilerle süslü birer küçük çeşme vardır. Gerçek bir müslüman bütün gün sık sık ellerini yıkamalıdır. Kuran okunacağı, dua edileceği ya da tespih çekileceği zaman önceder abdest almak şarttır. Suyu, tabii ki, çeşmelere büyük bir önem verilmesi işte bundan ileri gelir.

Abdest almağa mahsus olan bu çeşmelerden başka, bir de evlerde ve bahçelerde sırf akan suyun şırıltılı sesini dinletmek için yapılmış çeşmeler vardır. Bunlar küçük su hazneleriydi; su zigzaglı olarak üst üste konmuş çıkıntılardan akmağa başlıyarak, küçük bir yalaktan öbür yalağa düşer, kulağa hoş gelen bir şırıltı yapardı. Tamamiyle süs için yapılmış bu çeşmeler yazın sıcak günlerinde serinlik verir. Çeşmelerin üslûbu her mimarî devre göre değişmektedir.

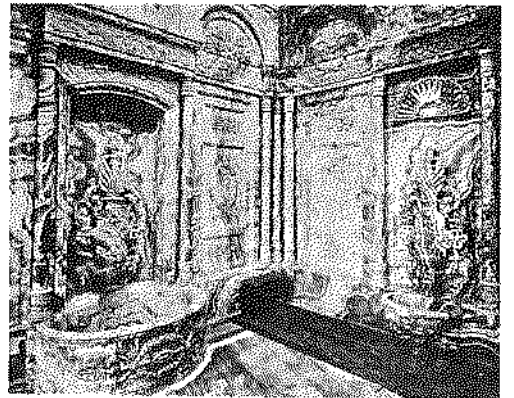
Hamamlar

Hamamlar, müslümanlar için, camiler kadar gerekli binalardır. Bir müslüman vücudunu sık sık yıkamalı ve cinsel temasdan sonra gusul, yani boy abdesti denilen yıkanmayı yapmalıdır. Camie giren ya da Kur'an'ı eline alan müslümanın hem bedeni hem ruhu temiz olmalıdır.

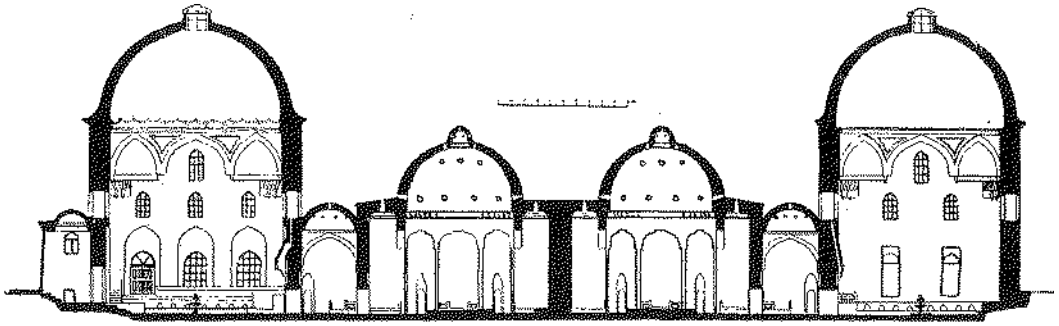
İstanbul'da 300 den fazla halk hamamı vardır, konutlardaki özel hamamlar ayrıdır. Türklerin fethettikleri Bursa, Edirne, İstanbul, Selânik ve Şam gibi şehirlerde yaptıkları hamamlara bu şehirlerin eski hamamları örnek olmuştur.



Topkapı Sarayında hamam

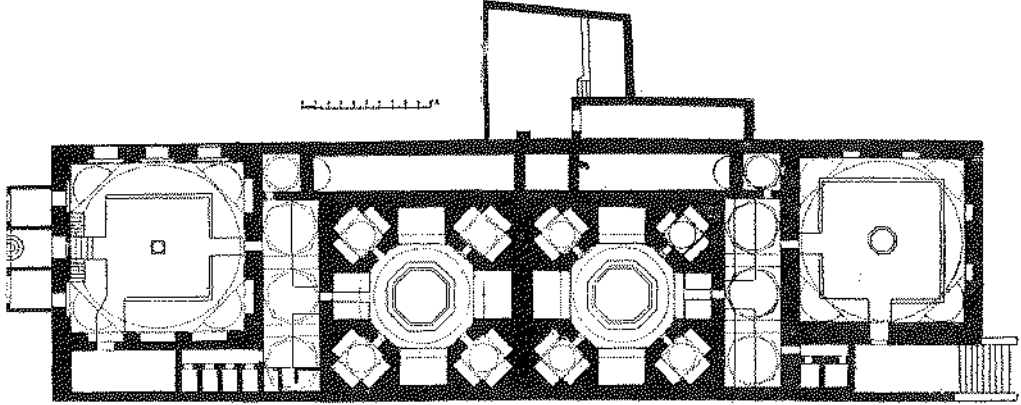


Dolmabahçe Sarayında banyo



Ayasofya Hamamının uzunlamasına kesiti

(Glück'ten)



Ayasofya Hamamının plânı

(Glück'ten)

Türkler tarafından zaptından 72 yıl sonra İstanbul'u gören Gyllius bize bir Türk hamamını tasvir etmektedir. Bu tasvir, o devirde hamamların ne olduğu hakkında bir fikir edinmemize imkân vermektedir:

«Bu hamamlar çifttir olur. Biri erkekler, biri de kadınlar içindir. Birbirine bitişiktir ve tamamıyla birbirinin aynısıdır. Önce, soyunma yerine, buradan bir kapı ile soğukluğa, oradan da sıcaklığa girilir. Birinden ötekine birer kapı ile geçilen bu üç bölüm, hamamı meydana getirir. Bina'nın bu kısımlarından her birinin kubbeleri ve çok kalın, yüksek duvarları vardır.

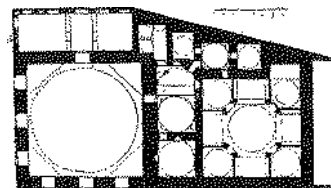
«Soyunma yeri kare biçimindedir, tuğladan yapılmış olan kubbenin çemberimsi kaidesi buna dayanır. İçinin çevresi 24 ayak, 8 parçadır. 6 ayak genişliğinde ve 3 ayak yüksekliğinde taştan bir kerevet bu kısmı çepeçevre çevirir. Soyunma yerinin kaideden kubbenin başladığı yere kadar duvar yüksekliği 37 ayaktır. Yer mermerle döşelidir. Ortasında yine mermerden yapılmış fiskiyeli bir havuz bulunur.

«Soyunma yerinin iki yanındaki kapılardan soğukluğa geçilir. Burası çevresi

100 adım olan bir çemberdir. Yarım küre şeklindeki kubbeyi sekiz hücre teşkil eden dört kemer desteklemektedir. Öteki hücrelerin yarısı kadar küçük olan bir hücrede ayakyolu bulunur. Öteki altı hücreden her birinin musluklu bir kurnası vardır; bu hücreler öyle yapılmıştır ki, her ikinci kemerin arasında bir oda teşkil eden kemer vardır, buradan sağdaki soldaki odava geçilir. Soğukluğun ortasında suları



Köstendil'deki bir Türk hamamının kesiti
(Minetti'den)



Süleymaniye Hamamının plânı

(Glück'ten)

mermer bir havuza dökülen fışkiyeli bir çeşme bulunur. Soğukluktan tek bir kapı ile sıcaklığa geçilir. Hamamın bu kısmında kübbeyi tutan sekiz kemer vardır. Bu sekiz kemerden her biri bir odava açılır. Yine mermer döşeli zeminin üstünde 2 ayak 4 parmak yüksekliğinde ve çember biçimindeki çevresi 57 ayak olan sekiz köşeli bir kerevet yükselir. Bu kereveti, zemin-den ayıran ve sekiz köşe ile aynı yükseklikte olan daracık bir yol çevirir.»

Gyllius'ın bu tasvirinden anlaşıldığına göre, İstanbul'da yapılan hamamların düzeni, bu şehirde sonradan yapılmış olanların hemen hemen aynıdır.

Türk hamamları, genellikle, dikdörtgen bir plân üstüne yapılmıştır. Hamamın her kısmı, içeriye aydınlık veren yuvarlak ve camdan bir çok küçük pencerecikleri olan bir kubbe ile örtülüdür. Yan duvarlarda pencere bulunmaz. Soyunma yerinin (apodyterium) zemini mermer taşıktır. Ortasında bir havuzu vardır, havuzun ortasında, kenarı oymalı kat kat ve irili ufaklı yalıkları olan bir fışkiye yükselir. En tepedeki yalaktan taşan sular öteki yalıklara çağlıyan halinde dökülür. Bu sular yalıklara soğutulmak için konan meyvaları da yıkayıp temizler. Bu geniş sofanın çevresinde ahşap direkler vardır. Buralara sofa şeklinde geniş oturma yerleri yapılmıştır. Fakir halk buralarda soyunur. Direkler arasına konmuş tahtadan yuvarlak çubuklar elbiseleri asmakta kullanılır. Bu birinci galerinin üstünde, bir ikinci, çoğu zaman da bir üçüncü galeri yükselir. Burada da geniş sofalar vardır. Alt ve üst galerinin köşeleri ahşap bir bölme ile ayrılmıştır. Hali vakti yerinde olan müşteriler bu odalarda soyunup giyinirler. Kapının yanında bulunan küçük kerevetteki mindere hamamcı oturur, önünde sedef kakmalı para çekmececi bulunur. Üst galeriler arasına uzatılmış yuvarlak değneklerle kurutmak için çiğ renkli peştemallar asılır.

Bir köşede, duvar içinde açılmış bir ocak, çay ve kahve pişirmekte kullanılır. Soyunma yerinden soğukluğa (tepidarium ya da alipterium) dar bir kapıyla geçilir. Burası ılık bir yerdir. Bu kısım yine yuvarlak camdan küçük pencerecikleri olan bir kubbe ile örtülüdür. İçerisi bostur. Buraya açılan küçük kapılardan, kümbetü ve karanlık olan ayakyoluna ve ot tutma ye-

rime geçilir. Bir başka kapı ile soğukluktan sıcaklığa (caldarium) girilir. Her yeri mermer döşeli olan bu kısmı da yine yuvarlak camdan küçük pencerecikleri olan bir kubbe örter. Bu kısmın köşelerindeki hücreler varlıklı müşterilere ayrılmıştır. Herkesin yıkanabildiği umumi kısımda üst üste iki musluklu **kornalar** vardır; muslukların birinden sıcak su, ötekinden de sıcak su ısıtırmakta da kullanılan soğuk su akar. Kullanılmış sular mermerler üzerinden, bu suları akıtmak için yapılmış kirli su oluklarına ya da yollarına akar. Sıcaklığın müşterek kısmının ortasında ya çember, ya da sekizgen biçiminde yüksekçe bir kerevet vardır, yıkanacakların terlemek ve vücutlarını ovdurmak için uzandıkları, genellikle epey sıcak olan bu yere **göbek taşı** denir.

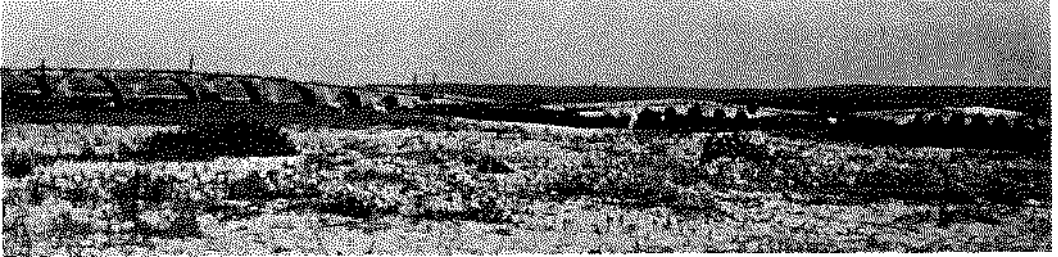
Türk hamamlarında, sanıldığı gibi, herkesin girip yıkanacağı büyük bir havuz yoktur. Bizans devrinden kalma sıcak sulu Bursa hamamı bunun dışındadır. Bir vücuda değmiş su, hatta yıkananın kendi vücudundan akmış su, din ilkelerine göre, kirlenmiş sayıldığından, abdestin, gusulün tek başına, su ile alınması ve yapılması şarttır. Her hamamda, içinde binayı ve suyu ısıtmak için odun yakılan bir **külhan** vardır. Buhar ve duman mermer zeminin altındaki kanallardan ve duvarın içindeki yollardan geçerek, kubbenin dış tarafında üstüvane şeklindeki künkten küçük bacalar vasıtasıyla dışarı çıkar.

Çarşılar (Kapalı çarşılar)

Kapalı çarşılar herkesin yağmurdan, soğuktan ya da yakıcı sıcaktan korunarak malını sattığı, alış veriş ettiği pazar yerleridir. Bu çarşılar kemerler ve kubbeyle örtülü sokaklarıyla gerçek birer şehir gibidir. Bu pazarlardaki sokakların her iki yanında kümbetle örtülü sıra sıra dükkânlar vardır. Pazarların kapıları gece bekçileri tarafından belli saatlerde kapatılır. Çarşının plânı genişliğine ve yaygınlığına göre değişir. İstanbul'daki büyük kapalı çarşının en eski kısmına **Bezesten** adı verilir. (Bugün **Bedesten** deniyor.) Bu dört yanında dört kapısı olan kare şeklinde bir binadır. Birbirini kesen iki sokak, her köşede dört blok teşkil eden bu kapılar birbirine bağlar. Bu sokaklara dik olan bir sokak daha vardır. İstanbul **Bezesten**'indeki dükkânlar duvar içinde açılmış **dolap-**



Istanbul — Edirne yolunda 1627 yılında Mimar Davut tarafından yapılmış olan Babaeski Köprüsü. 72 metre uzunluğundadır, altı gözlüdür. En büyük göz açıklığı 11 metre 40 santimdir.



Mimar Sinan'ın eseri olan Büyükçekmece Köprüsü.

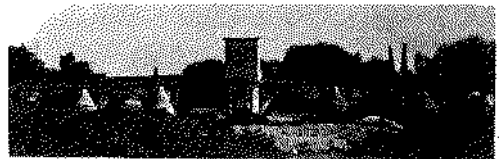
ları olan birer kerevet biçimindedir. Kapalı çarşının öteki kısımlarındaki dükkanlar ise, tuğladan yapılmış, ya kümbet ya da kubbe ile örtülü yapılardır. Bu kubbelerin üstü kurşun levhalarla kaplıdır. Her dükkanın kümbetinde hava ve aydınlık veren parmaklıklıklı küçük bir pencere vardır. Sokakı örten kümbet ise, takviye kemerleriyle pekiştirilmiştir. Dükkanların kümbetlerinden daha yüksek kısımda sıra sıra pencereler bulunur. Her dükkanın sahibi vardır; her esnaf da dükkanının cephesine, Orta Çağ mağazalarında olduğu gibi, sembol olarak bir şey asar ya da koyar.

Köprüler

Kervan yolları üstünde sağlam ve ustalıklı yapılmış bir çok köprülere rashiyoruz. Bu köprülerin tasviri, daha çok, yapı sanatı alanına girer:



Edirne - Sarayıcı yolunda Sarayıcı Köprüsü ve Fatih'in Adalet Kasrı. Köprü üç gözlüdür, 58 metre uzunluğundadır



Babaeski Köprüsünün karşıdan görünüşü



İkinci Murat'ın (Hüdevendigâr'ın) oturduğu ileri sürülen Bursa evi

KONUT

1. EV

Eski Türk evleri, ahşap olduğu ya da çiy tuğladan yapıldığı için, zamanın yıkıcı etkilerine dayanamamıştır. Bundan iki yüz yıl önce yapılmış evlere bugün pek seyrek olarak raslanır. Bununla beraber, Türkiye'nin Bursa, Edirne, Ankara, Konya gibi şehirlerinde halâ sağlam duran birkaç eski ev, Türk evlerinin üslûbu ve düzeni hakkında bize bir fikir verebilir.

Bu konutların incelenmesi, her ülkede evlerin üslûp ve düzen bakımından birbirlerinden farklı olduklarını ispat etmektedir. Yine görüyoruz ki, bütün bu konutlar bu ülkelerin âdetlerine ve iklimine en iyi uyacak tarzda yapılmıştır.

Türk konutunun tarihini çizebilmek için, işe çok eski devirlerden başlamak ve Hititlerden itibaren Küçük Asya konutlarını incelemek gerekir. Şurası muhakkak ki, ev mimârisi her memleketin bölgesel geleneklerinden etkilenmiştir. Bu bakımdan ev mimarisinin genel karakterini tes-

bit edebilmek için, ilk önce, Türkiye'nin muhtelif şehirlerinde eski evlerin plânlarını ve üslûplarını incelemek, bunları tiplerine göre tasnif etmek gereklidir.

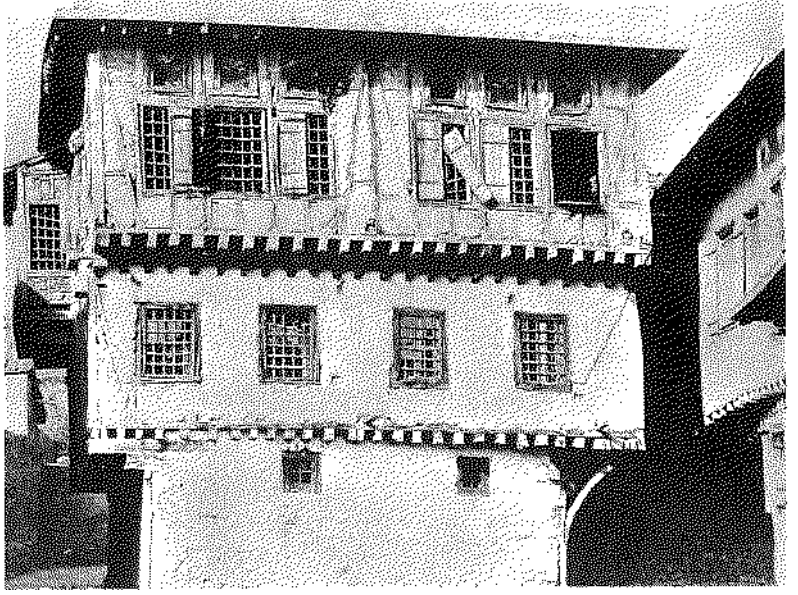
Bugünkü bilgilerimize göre, birbirinden ayrı üç plân tipi tesbit etmek imkânını bulabiliyoruz.

1. Anadolu evleri;
2. Edirne Evleri;
3. İstanbul evleri.

Bu üç ev kategorisinin mimarî üslûplarına gelince, aralarındaki fark, plânları arasındaki fark kadar büyük değildir. Bu fark, en çok, plânın mimarî kuruluşunun sonucu olarak, yapının plâstik etkisinden ileri gelmektedir.

Öte yandan, görüyoruz ki, ilk Türk evleri Bizans evlerinden tamamiyle farklıydı¹. Buna sebep, Türklerin âdetlerinin ve yaşayış tarzlarının Bizanslılarınkinden farklı olmasıdır.

¹ Bellé, *L'habitation byzantine*.



Ters bir piramit gibi yukarıya doğru genişleyen eski bir Ankara evi

Osmanlılar tarafından zaptedilmiş ülkelerde, memlekette kalıp, yeni devletin tabası haline gelen yerli işçiler ve duvarcı ustaları aynı yapı metodu ile ev yapmakta devam etmiş ve aynı bölgesel gelenekleri yaşatmışlardır. Yalnız, yeni fâtihterin âdetleri plânda önemli bir değişiklik yapılmasını gerektirmişti. İşte böylelikle her yerde yeni bir ev tipi doğmuş oldu.

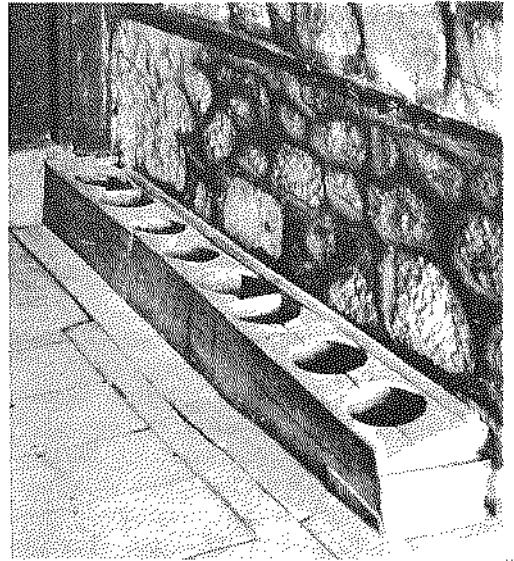
Anadolu içlerinde raslanan evler, pek belirli bir Asyalı karakterini koruyan evlerdir. Bunlar, iklime göre, iki kategoriye ayrılabilir: Biri kuzey memleketlerindeki evler, öteki de güney memleketlerindeki evler.

Edirne evleri, daha çok, Bursa evlerine yaklaşıyor. İstanbul evleri ise, bu iki kategoriden büsbütün farklıdır.

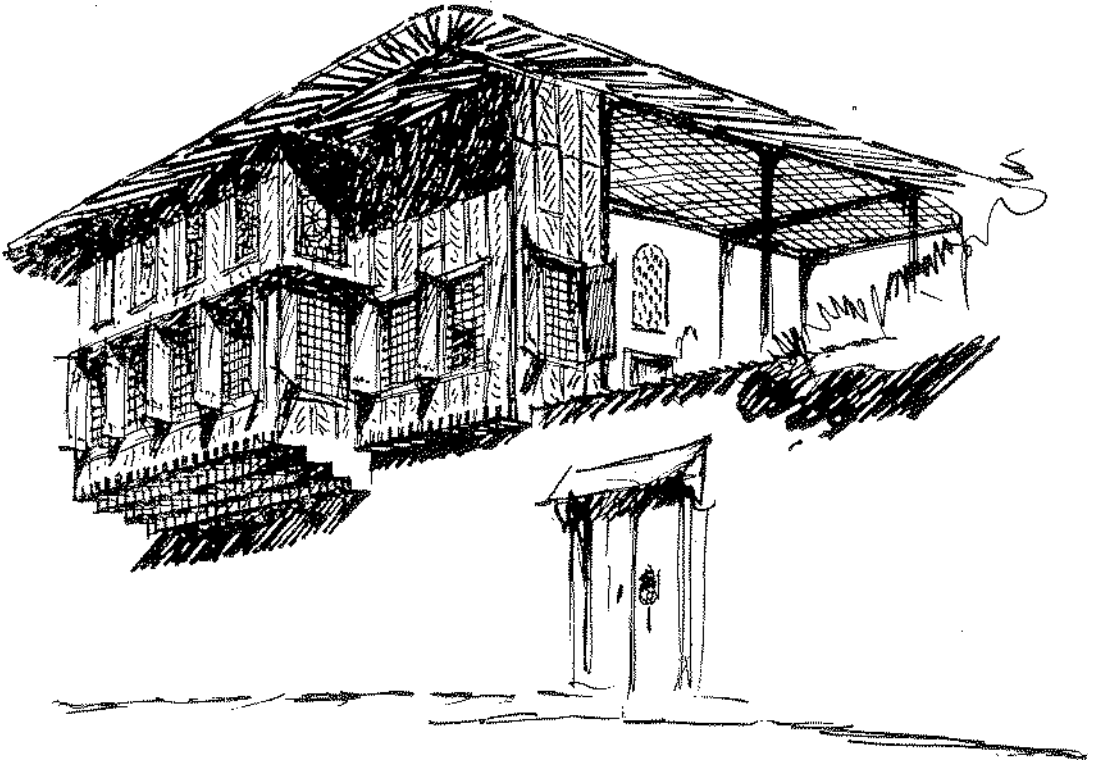
İstanbul'un fethinden sonra, Türkler ilkin, tabii ki, Bizanslıların bıraktıkları evlerde oturmuşlardı. Ama, müslüman örf ve âdetleri Bizanslıların yaşayış tarzından büsbütün farklı bir yaşayış tarzını gerektirmekteydi. O zaman, Türkler, kadınları erkeklerin oturdukları kısımdan ayırmak imkânını veren bir plân düzeni ile yeni konutlar yapmağa başladılar. Erkeklerin oturduğu kısma **selâmlık**, kadınlarınkine **harem** denildi; ama, tabii ki, bu iki kısım aynı çatı altında bulunuyordu. Bu kısımlar Yunan evlerinin **androniki** ve **gynécée**

denilen kısımlarına karşılıktı.

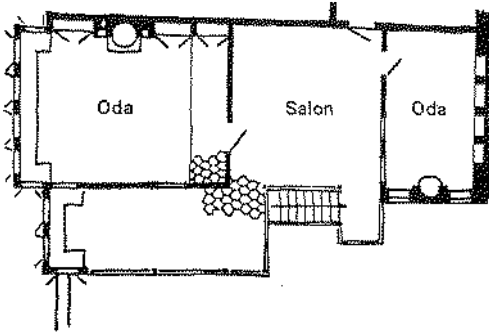
Konaklarda ise, haremde selâmlık, bu iki kısım arasında bulunup, mâbeyin denilen bir koridorla birbirinden ayrılmıştı. Hatta küçük evlerde bile selâmlık odası denilen bir oda bulunur, evin efendisi erkek misafirlerini buraya alırdı. Zengin evlerinde, evin efendisi bütün gününü selâmlıkta geçirir, kadınları kendi başlarına bırakır ve kadın misafirlerini haremde ka-



Eski bir Ankara evinde testilik



Ankara'da eski bir ev (S. Hakkı Eldem'den)



Üstteki evin ikinci kat planı

bul etmelerine izin verirdi. Evin efendisinin haremde bulunması kadın misafirleri rahatsız ederdi.

Selâmlık ve harem aynı çatı altında bulunan, ama, ayrı dehlizleri, avluları, merdivenleri olan iki ayrı konut teşkil eder. Bazan, bu iki kısım birbirinden ayrılmış olur, birinden ötekine üstü kapalı bir asma köprü ile geçilir. Türk evlerinde, şerefli sayılan üst kat, evin efendilerine ve erkek misafirlere mahsustur. Bazan, sokak kapısından girilince geçilen bir avlu, evin giriş kısmını teşkil eder, zemin

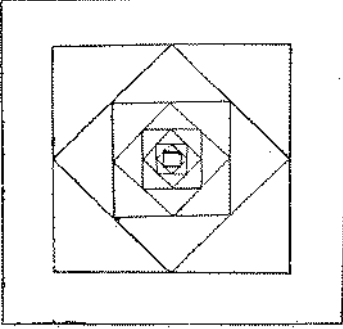
katta usak ve hizmetçi odaları, atlıların binek hayvanlarını bağladıkları dehlizler bulunurdu.

Konutlar, genellikle, ya ahşap olarak, ya da kerpiçe yapılmıştır. Duvarların, bazan, molozla da yapıldığı olur. Zemin katın üstünde, cephede çıkıntı yapan cumba şeklinde balkonlar vardır.

Evler, genellikle, iki ya da üç katlıdır. Batı Orta Çağındaki gotik evlere benzer. Birinci kat, zemin katın taştan yapılmış duvarları üstünde dışarıya doğru çıkıntı yapar. Bu cumbalar, (çıkıntılar) memlekete göre, birbirinden farklı olur. İstanbul'da, evlerin üst katları ahşap kollara ya da konsollara dayanan balkon şeklinde çıkıntılar yapar. Ankara'da ise, üst katların tabanını tutan kirişler zemin katın duvarı üstünde çıkıntı yapar ve kerpiçten yapılmış dış duvarın üstüne yüklenen katın ağırlığını hafifletecek şekilde, bir yandan direklere ya da iç ayırma duvarlarına dayanır. Uçları cephe duvarından taşan bu kirişler birinciler üstüne dikey olarak konulan ve bu birincilere paralel başka kirişleri taşıyan kirişleri tutarlar.



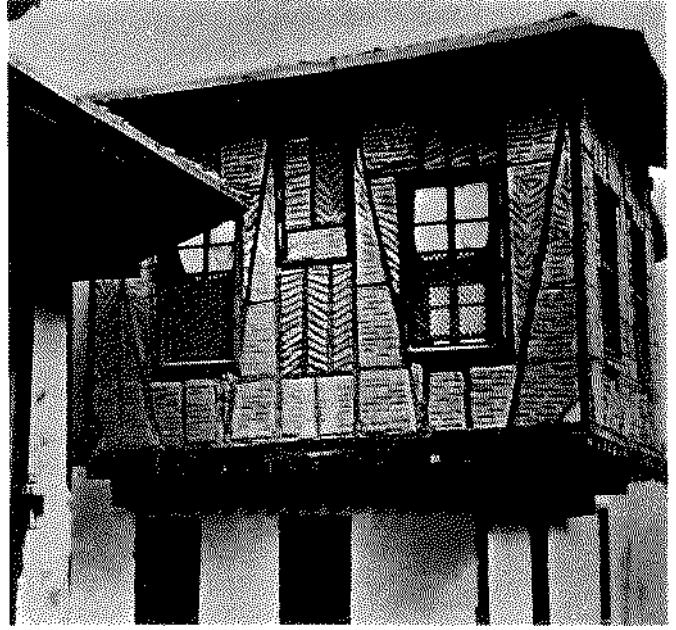
Ankara'daki eski bir evin kapı tokmağı



Bir Ankara evinde tavan



Eski bir evde kapı tokmakları



Alt kat pencereleri parmaklıklı, üst kat pencereleri kafesli
Ankara evi



Eski bir Ankara evi. Üst katta sergâh denilen kısım yer alıyor.

Bir yapı zorunluluğundan doğmuş olan bu düzen, cumbalı kat görünüşü verir. İstanbul, Bursa ve Kütahya evlerinin cumbalarında bu düzeni göremiyoruz.

Üst katların çıkıntılarıyla meydana gelen cumbalar şu sebepten doğmuştu:

Nemli olması yüzünden, hemen hemen hiç oturulmıyan zemin katın öteki katların alanından daha dar bir alanı vardı. Eski şehirlerin kapladıkları alan surlarla sınırlanmış olduğundan, ev ve bina yapmak için az yer kalırdı. Sokakların belli bir genişliği olması gerekirdi. Bu sebeple, zemin

katların duvarları sokağa taşamaz, sokağı daraltamazdı. Buna karşılık, üst katlar sokağa taşabilir ve böylelikle, odaların boyutları daha büyük olabilirdi. Öte yandan, üst katların çıkıntıları aşağı katların duvarlarını yağmurların etkisinden korurdu. Üst katın cephesinden daha taşkın olan çatıdan itibaren en aşağıdaki kata kadar bütün ev havanın etkilerinden uzak bulunurdu. Bu taşkın çatılar, aynı zamanda, suları zemin katın duvarlarından ve temellerinden uzağa akıtmağa yarardı.

Taşkın çatılar ve cumba şeklindeki

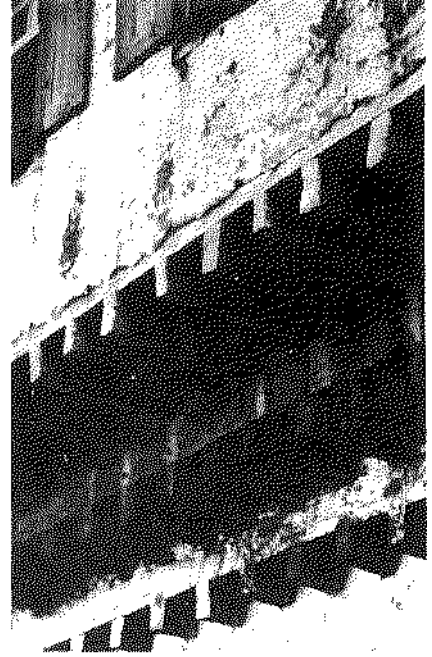


107. sayfadaki evin sergâhının içten görünüşü

balkonlar bir çok penceresi olan evin içine güneşin girmesini önler ve cepheye gölge yapması sayesinde evi serin tutardı. Karşılıklı iki evin balkonları, bazan, birbirlerine o kadar yakın olurdu ki, iki komşu rahatça birbirlerinin ellerini tutarlardı. Soğuk ya da sıcak iklimlerde bu tertibin bazı faydaları varsa da, yangınlarda büyük bir tehlike teşkil ederdi.

Her odanın zemin katının duvarı içine yerleştirilmiş, tuğladan yapılmış bir ocağı vardı. Bu ocaklar, bazan, sokağa doğru çıkıntı yapardı. Ocakların çok karakteristik bir şekli vardı. Bunlar kiremitle örtülmüştü, duman ocağın üst kısmının dört cephesinde dikey olarak açılmış yarıklerden çıkardı.

Konutların cephelerinde, çoğu zaman, kuşlar yuva yapsın diye konmuş küçük evcikler bulunurdu. Çatı altında bir yere yerleştirilmiş olan bu kuş yuvaları, bazan, yapının küçük bir örneği olur ve bir süs teşkil ederdi. Cepheye konan fresk halindeki motiflerle çerçevelenmiş yazılar pek sanatçı işi bir süsleme meydana getirirdi. Bu yazılar evi kem gözlerden (nazardan) sakınmak için yazılırdı. Kullanı-



Eski bir Ankara evinde çıkmalar

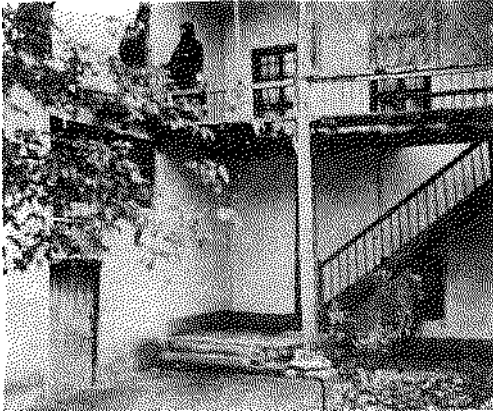
lan Arapça ifadeler, genellikle, şunlardı: **Ya mâlik el-mülk** (Ey bu mülkün gerçek sahibi), **Mâ şâ Allâh** (Tanrının dediği olur), **Yâ Hâfız** (Ey koruyucu).

Yukarıda söylemiştik: Konaklar ve evler biri erkeklerin oturmasına mahsus selâmlık, öteki kadınların oturmasına mahsus harem diye iki kısma ayrılmıştı. Bu kısımlardan her birinin bir kapısı vardı; bu kapıdan, bazan, üst katların bütün alanı kadar geniş bir sofaya girilirdi. Atlar ve arabalar buraya girerdi. Yer ya çamurla sıvanmıştı ya da kırmızı tuğla ile döşenmişti. Sahanlığı da olan oldukça geniş bir merdivenle üst kata çıkılırdı.

Anadolu evlerinde merdivenlerin büyük bir mimari önemi yoktur. Birinci katta, çoğu zaman, dışarıdan yapılmış bir merdivenle çıkılır. Bina içinde yapılmış merdivenler ise dardır ve yapının bir köşesine konulmuşlardır. Geceleyin üst katlara çıkılmasını önlemek için, bu merdivenlerin kutu gibi açılıp kapanan bir kapıları vardır.

Büyük konaklardaki avhaların etrafında ayvaz, hadım ağası ve kâhya gibi hizmetkârlar için odalar bulunurdu. Mutfak, genellikle evden ayrıdır. Bahçede bulunur ve tencere koymak için bölmelere ayrılmış kemerli büyük bir ocağı vardır.

² Yangınlar yüzünden, taşkın çatılar Murat III ün veziri Şemsi Paşa tarafından yasak edilmiştir. (Onaltıncı Yüzyılın ikinci yarısı).



Eski Anadolu evlerinde merdiven önemli değildir. Birinci kata, dışarıya konulmuş bir merdivenle çıkarılır. Bazı evlerde bu merdiven yukarı çekilip alınacak şekildedir.

Hamam, su hazneleri (ya da sarnıçları), ahırlar da binanın dışında bulunur. Yalnız hamam binaya bitişiktir.

Her katta odalarla çevrili büyük bir sofa vardır. Bütün odaların döşemesi hemen hemen birbirinin aynıdır. Pencereler boyunca 75 santim yüksekliğinde, 35 santim genişliğinde tahta kerevetler konmuştur. Hasırlarla örtülü olan bu kerevetlerin üstüne şilteler ve halılar serilir. Bazan, bu kerevetlerin odanın iki yanına uzatıldığı ve birer kanat teşkil ettiği olur.

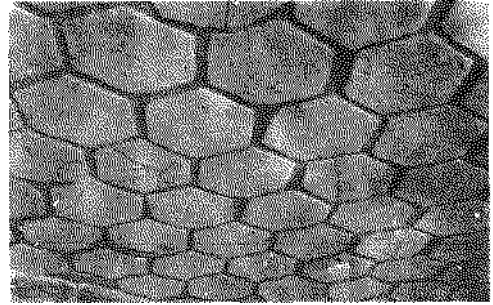
Odaya girilince, trabzanla ayrılmış bir yere gelinir. Buranın tabanı tuğla döşelidir. Ayakkabılar burada çıkarılır. Odanın tabanı bu kısımdan yirmi santimetre kadar yüksektir. Ayakkabıların dizildiği bu yere *saff-ı naal* ya da *seki altı* adı verilir. Uşaklar da burada ayakta durup efendilerinin emirlerini beklerler. Duvarlardan birinin ortasında bir ocak vardır, külâhı tavana kadar yükselir. Bu ocağın iki tarafında, duvarın içine açılmış birer hücre bulunur. Bu hücrelere testi, bardak, sürâhi, vb. gibi sık sık gerekli olan şeyler konur. Ocağın her iki tarafında bulunan bu hücrelere *tembel deliği* denir. Odada bulunanlara elini uzatınca hemen bir şey alınacak kadar yakındır.

Misafir odalarında türlü biçimde ve uzunlukta ağızlıkların konulduğu çubukluklar bulunur.

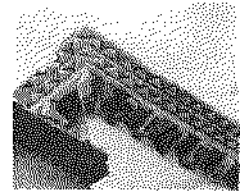
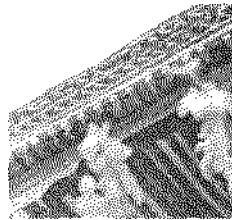
Kapının yanında yatak, yorgan, yastık ve battaniye gibi şeyleri koymağa mahsus tek ya da iki kanatlı büyük dolaplar vardır, bunlara *yüklük* te denir. Du-



Eski evlerde bir odanın içten görünüşü. Sedirler yatak olarak da kullanılır



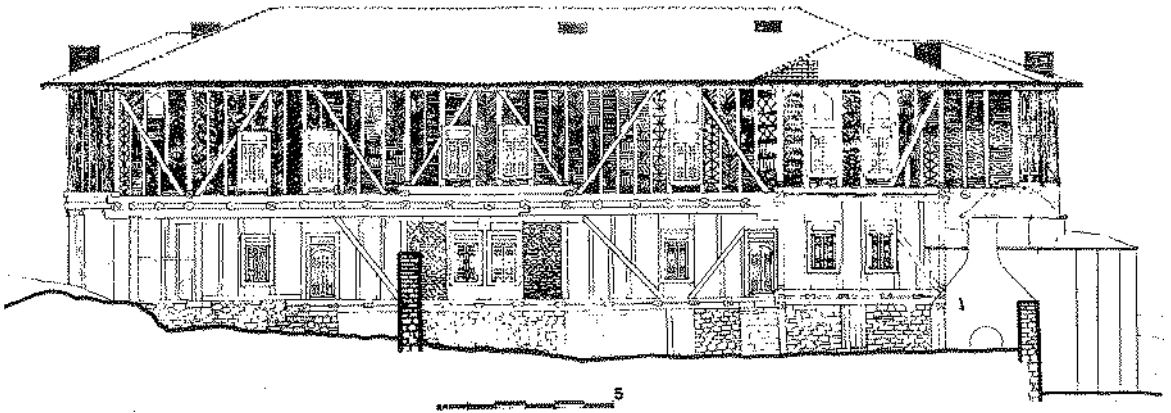
Altıgen kırmızı tuğlalarla döşeli zemin katı



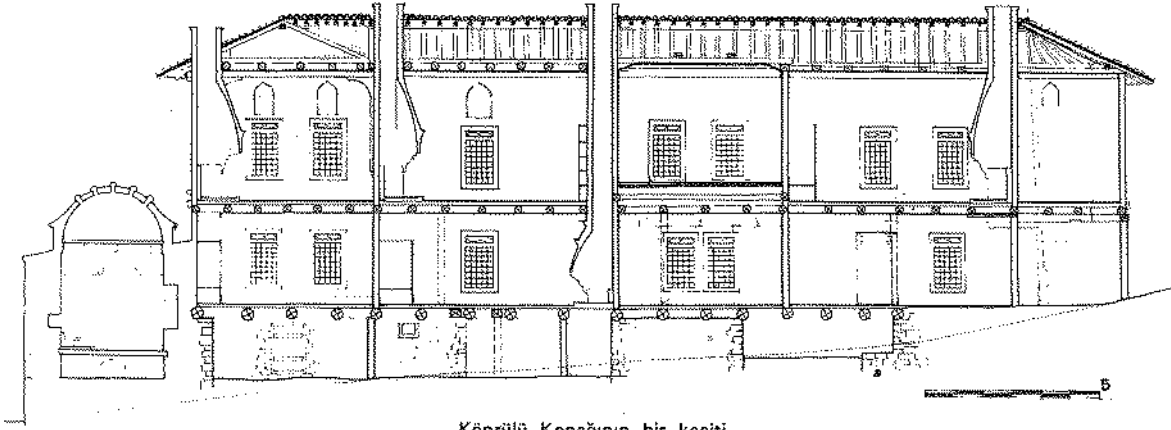
Kiremitleri çıkma şeklinde ve süs motifi meydana getirecek biçimde dizilen çatılar

varlara *kavukluk* denilen oymalı, boyalı ya da yaldızlı raflar konmuştur. Buralara eve gelince çıkarılan kavuklar konur³. Duvarlara, tablo yerine, Kur'an'dan ayetler ya da vezizeler yazılı çerçevesiz levhalar asılmıştır. Odanın ortasında bulunan bir mangal, duvara dayalı bir duvar saati, şiltelerin üstüne ve yerlere serili halılar evin döşemesini tamamlar.

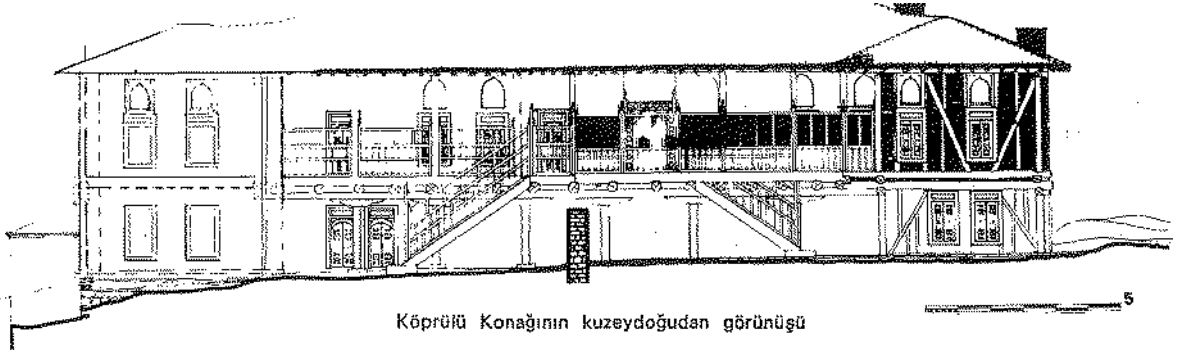
³ Resmî bir şekli olan kavuklar yalnız dışarıda giyilir ve evde çıkarılıp, takke, külâh gibi daha hafif şeylere yerini bırakır. Kavuk, mesleğin adeta kutsal bir sembolü sayıldığından, belli bir törenle giyilir ve çıkarılırdı.



Vezirköprü'de yapılmış olan Köprülü Konağının güneybatıdan görünüşü. Bu konak bugün harabe halindedir. (Ali Saim Ülgen'den)



Köprülü Konağının bir kesiti



Köprülü Konağının kuzeydoğudan görünüşü

Yatak odası diye ayrı odalar yoktur. Çinilerde, Japonlarda olduğu gibi, eski Türk evlerinde de her şey birden değişir. Yere serilen bir şilte, açılır kapanır bir tabure üstüne konan bakırdan ya da piringten bir tepsi (sini) odayı ya bir yatak odası, ya da bir yemek odası haline getirir. Hele orta halli evlerde yemek odası ya da yatak odası için özel mobilya yoktu. Odaları *alafranga* denilen Avru-

palivari döşemek alışkanlığının ancak yüzyıllık bir geçmişi vardır, yani bu alışkanlık Türkiye'de, Batı etkisinin kendini duyurmasıyla başladı.

Evlerdeki salonlara *sofa* denir ve *sedirlerle*, *halılarla* döşenir. Sokaktan gelenlerin kadınları görmelerini önlemek için, *pencerelere kafesler* konur. Bu kafes-

4 Türklerin *sedir* dedikleri şeye Avrupalılar, yanlış olarak, *sofa* ya da *divan* derler.

ler dik dörtgen bir çerçeve içine iki ya da üç santimetre aralıkla ya dikey ya da çapraz olarak çakılmış çitalarla yapılır; bu şekilde yapılmış kare ya da baklava biçimindeki bu küçük deliklerden dışarıya görülebilir, sokağa bakılabilir. Bu pencerelerden bakan kadınların karaltılarını gizlemek amacıyla, çoğu zaman, kafeslerin dış kısımlarına ustaca bir ağaç resmi yapılır. Bu kafeslerin ortasında rondelali küçük bir delik bırakılmıştır. Buradan dışarı bakılabilir.

Renkli camdan bir sıra küçük pencere içeriği daha fazla aydınlatmağa yarar. Bu küçük üst pencereler, iç süslemeye bir renk lüksü katarak, harikulâde bir etki yapar. Evlerde çok pencere bulunmasına pek değer verilir, bazan da, cephede bir çok pencere bulunurdu. Bu düzenin sebebi, eve kapatılan kadınların, eğlenmek, oyalanmak için, sokağa bakmak ihtiyacında aramaktır.

Belçika'da da, bugünkü mimaride rasladığımız bu çok pencereli düzenin, o zamanlar, evin içini anı hava değiştirmelerinin ve güneş sıcaklığının etkilerine maruz bırakmak gibi bir sakıncası vardı. Bunu ortadan kaldırmak için, pancur ve yukarı doğru sürülen camlı ikinci pencereler kullanılmıştır. Taşkın saçaklar ve üst katların cumbaları buna çare bulmak imkânını veriyordu.

Eski Türk evlerinde, orijinal oluşu ile dikkati çeken, pek merak verici bir mobilya vardı, buna dönme dolap derlerdi. Tahattan bir davulu andıran bu döner dolap, yalnız bir tarafı açık içi boş bir üstüvane kutu şeklindedeydi. Harem ile Selâmlığı birbirinden ayıran duvarın kalınlığı içine dik olarak konmuştu, bir eksen üstünde döner ve Haremde bulunan kadının Selâmlıkta bulunan erkekler tarafından görülmeden her şeyi evin bir tarafından öbür tarafına geçirmesine yarardı.

Küçük evlerde, hamam yerine, **gusulhane** denilen daracık bir yıkanma yeri vardı.

Konak ile ev arasındaki fark pek o kadar büyük değildir. Harem ile selâmlık arasındaki ayırım evde de gözetilmiştir. Evin bir tek kapısı varsa da, **avlu** ya da dehliz ikiye ayrılmıştır. Haremin dehlizine ikinci bir iç kapıdan gidilir.

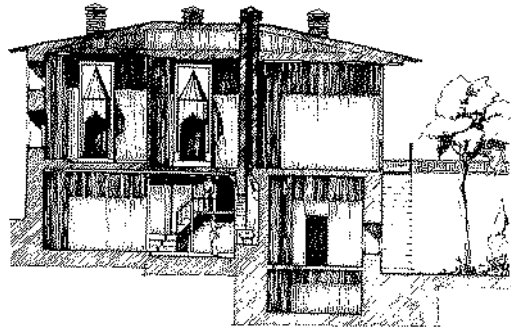
Küçük evlerde, dehlizin bulunduğu



Bir Ankara evinin cepheden görünüşü
(Mahmut Akok'tan)



Aynı evin yandan görünüşü



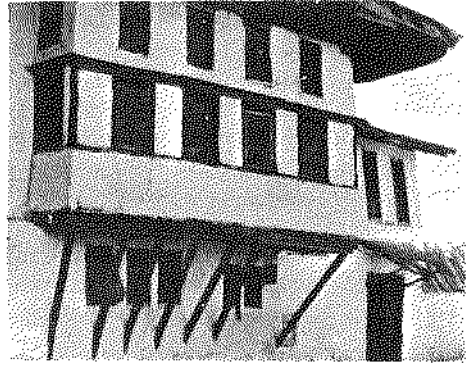
Aynı evin bir kesiti

yere bir çok küpler gömülmüştür, bunlar büyük evlerdeki haznelerin gördüğü işi görür. Ankara'nın eski evlerinin dehlizinde tabandan yüksekte duvar boyunca uzanan yuvarlak büyük delikli raf gibi bir şey bulunur, içilecek su ile dolu testiler bu raftaki büyük deliklere konur. Pısmış topraktan yapılmış olup, egekle getirilen içme suyunun bulunduğu bu testileri ev halkı kullanabilir.

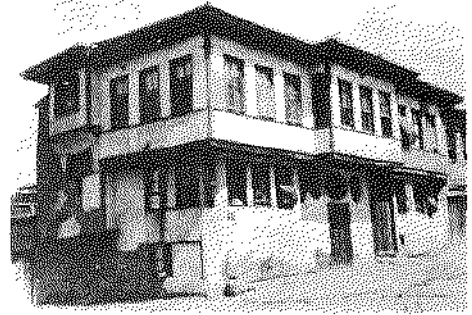
Ayakyolu iki kısımdan ibarettir. Biri el yüz yıkamak ve abdest almak için kullanılır. Ortası delik mermerden kısım ise, abdest bozmağa yarar. Zengin evlerindeki ya da saraylardaki ayakyolları, bazan, bir oda kadar büyük olur.



Kütahya'da Pirlar Mahallesindeki eski evler



Kütahya'da eski bir ev



Eski bir Eskişehir evi



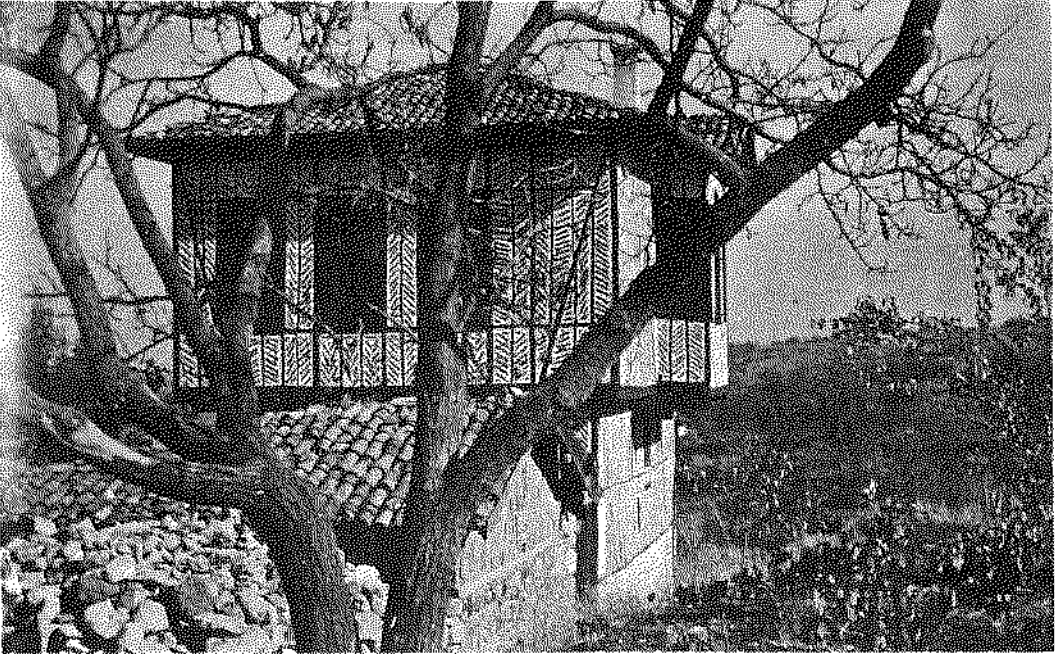
Eski bir Ankara evinde cumba biçimi üst kat ve sergâh



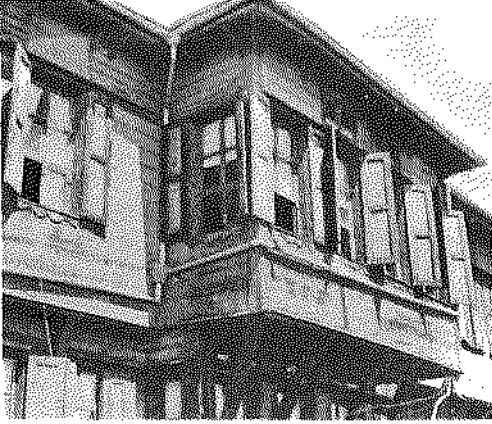
Tekirdağ'da Rakoçi'nin oturduğu ev. Tamir ve restore edilmiştir. Şimdi müzedir.



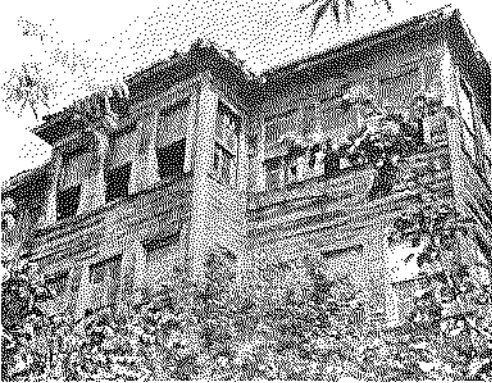
Afyon'da eski evler



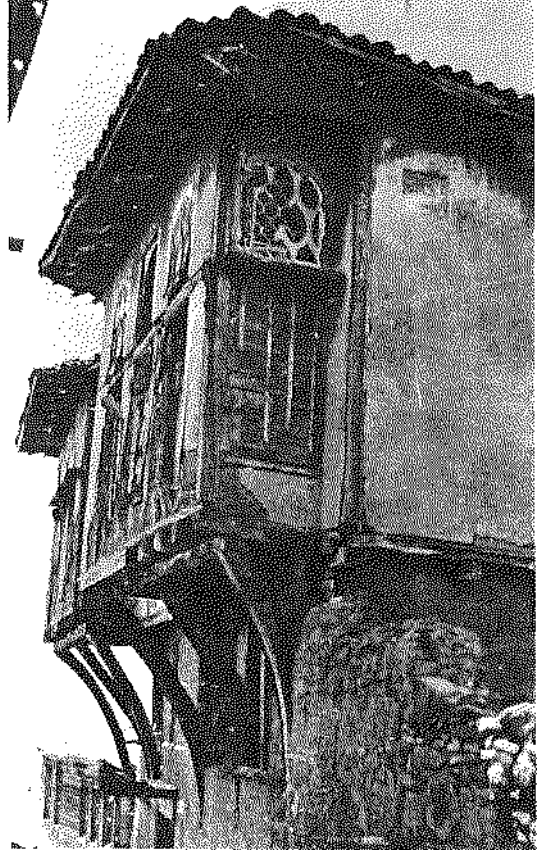
Ankara'da eski bir bağ evi



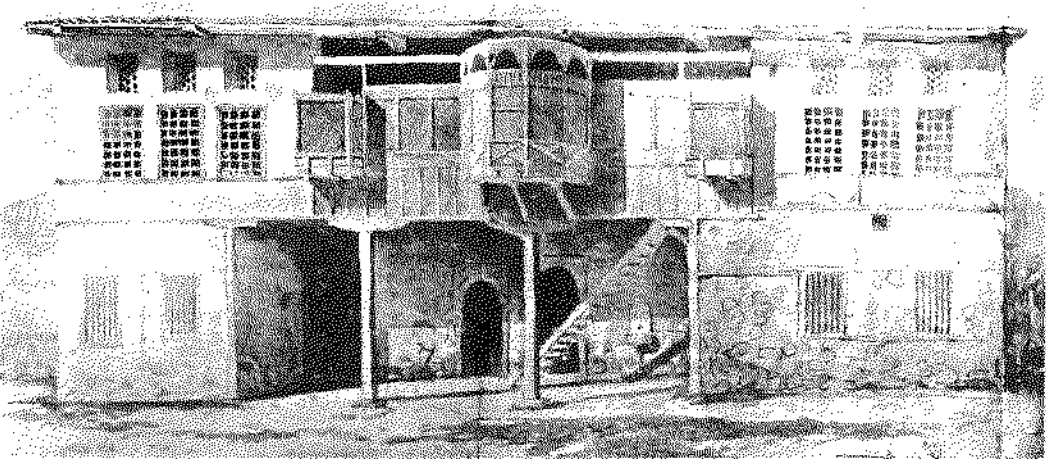
İstanbul'da Hasköy'de eski bir ev



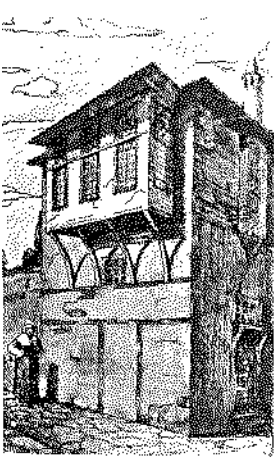
Cihangir'de eski bir ev



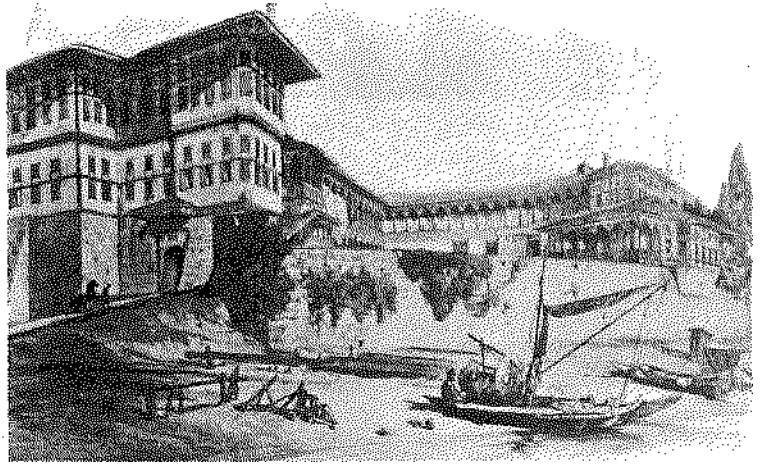
İzmit'te eski bir ev



İnönü'de eski bir ev (Ali Rıza Beyin suluboya tablosundan.)



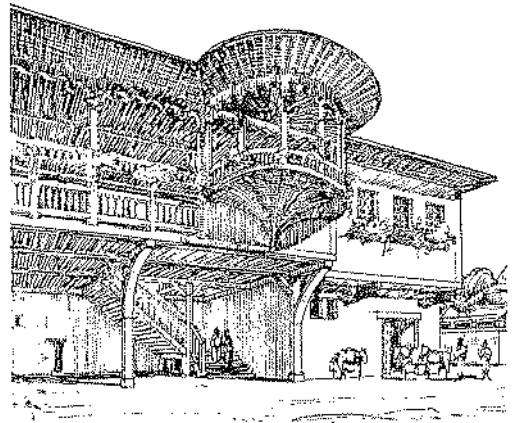
Gebze'de 18. Yüzyılda yapılmış bir ev (Yazarın deseni)



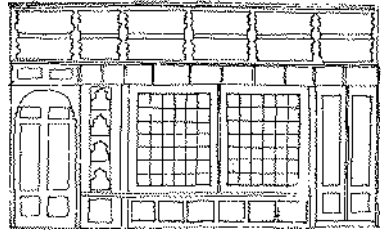
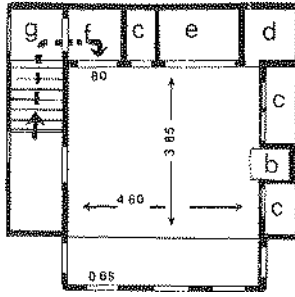
Ünye Hükümet Konağı (18. Yüzyıl).



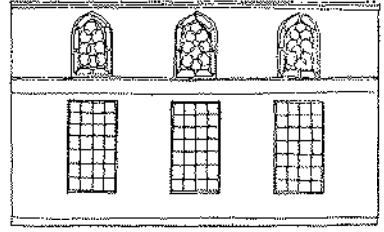
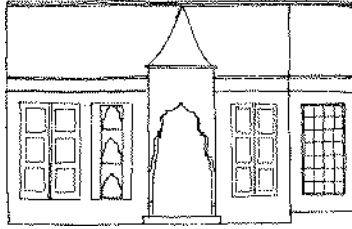
Vezirköprüdeki KöprülÜ konağının bir cephesi



Tokat'ta bir konak (Barok çağı)



Üstte solda Gebze'de 18. Yüzyılda yapılmış tek odalı bir evin üst kat plânı görülmüyor: B. Ocak, C. Dolaplar, D. Gusûlhanesi, E. Yüklük, F. Kapı, G. Merdiven sahanlığı. Üstte sağda aynı odanın giriş tarafı, altta solda ocak tarafı, sağda sokak tarafı.



Ankara'da ve bazı Anadolu şehirlerindeki evlerde üst katlara çıkan merdiven evin dışında bulunur. Bu merdiven, bir ya da iki tarafı açık olup, *sergâh* (bir çeşit veranda) denilen sofalara çıkar. Yazın sıcak gecelerinde burada oturulur, burada yatılır. Bu sergâhlar çamaşır asmakta, yiyecek kurutmakta da kullanılır. Geçenler evin içini görmesinler diye cephe kafeslerle örtülüdür.

Rumeli'deki Türk evleri Anadolu evlerinden biraz farklıdır. Ama, bu fark daha çok plândan ileri gelir. Vaktiyle, Osmanlı egemenliği altında bulunan Romanya, Bulgaristan, Yugoslavya gibi bazı Balkan ülkelerinde konutların üslûbu Bursa ve Edirne'deki Türk evlerinin üslûbunun aynıydı. Edirne'deki bazı evler birkaç yüzyıl önce yapılmıştır. Bu evlerin tavan, kapı ya da dolap kanatları, hücreleri ve pencere çerçeveleri gibi ahşap kısımları Edirne işi denilen bir çeşit ağaç üstüne yapılmış boyalı resimlerle süsölüdür. Bu ağaç üstüne yapılmış resimler Edirne'de pek rağbetteydi. Bu boyalı resimler kürsü, tabure, bavul, saat, gibi ev eşyasını süslemekte de kullanılmıştır. Boğaziçinde, Anadoluhisârında Amca Hüseyin Paşa yalısı ya da Mesrûta yalısı adı ile anılan bir konakta da odanın ortasında bir havuz vardı⁵.

Edirne evlerinde odalar taş döşemeli büyük bir sofa etrafında toplanmıştır. Mutfak, çamaşırılık ve ev hizmetine mahsus daha başka odalar asıl binanın dışındadır ve bir avlu etrafında sıralanmıştır. Bu düzen İstanbul'da kullanılmaz.

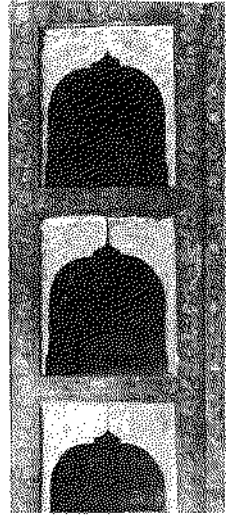
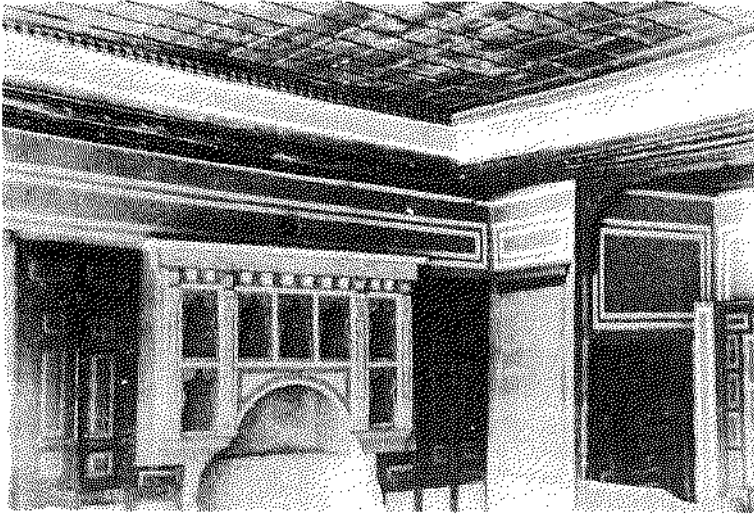
İstanbul civarında, yakın köylerde karakteristik birkaç eve bugün de raslanmaktadır. Gebze'de, İzmit'te, İzmit'te Osmanlıların eski konutları hakkında bize fikir veren bazı evler görülmektedir.

Konutların süslemesi

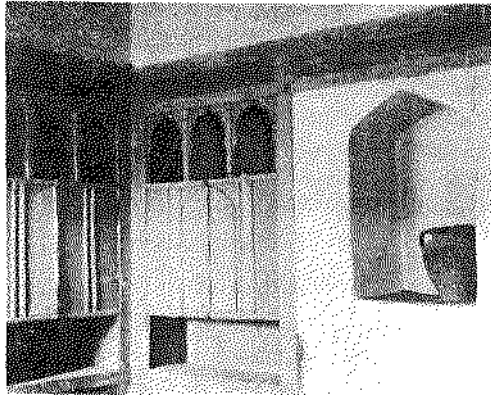
Konutların süslemesi dinî âbidelerin süslemesinden çok farklıdır. Bu, daha cana yakındır ve dinî âbidelerinki kadar ciddi ve ağır başlı değildir.

Evlerde en çok süslenen kısımlar, tavan, dolapların kanatları gibi ahşap kısımlardır. Tavan nakışlarında harikulâde bir renk âhengi olan üsluplaştırılmış bir takım çiçekler kullanılmıştır. Bu tavanlar, genellikle, tahtaların bitişme yerlerini örten bir takım çitalarla küçük kareler halinde bölünmüştür. Genellikle, bu çitalar kırmızıya, zemin de yeşile boyanmıştır. Çoğu zaman, tavanın orta kısmı bu çitalarla, altıgen ya da sekizgen biçimler meydana getiren geometrik şekiller halinde bölünmüştür. Tavanların bölmeleri ve kenarları elyazmalarının tezhiplerini andıran renkli, yıldızlı çiçek motifleriyle ve itina ile süslenmiştir. Çoğu zaman, büyük bir itina ile işlenen orta kısma *göbek* adı verilir.

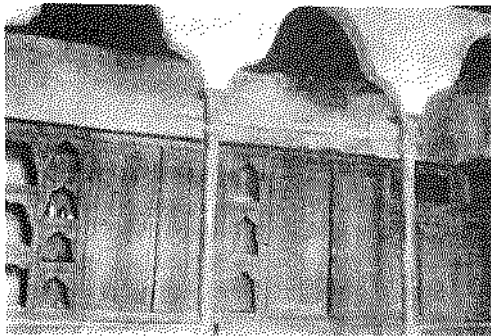
⁵ Saladin et Mesguich, *Le Yali des Keuprus a Anatolie Hissar*, İstanbul Muhipleri Cemiyeti Yayını, Paris. 1915 (Desenler Terziyan, Nuri ve Ömer Şerif tarafından yapılmıştır).



Kastamonuda klasik ampir üslubundaki eski bir evin oturma odasında tavan, ocak, dolap ve kapıların süslemesi (solda) ve eski bir evin nişleri



Konya'daki bir evin nişleri ve dolapları



Vezirköprüdeki bir evin nişleri

Baha biçilmez bir sanat değeri olan bu tavanlara Ankara, Bursa, Edirne ve İstanbul'daki bazı evlerde daha çok raslanmaktadır. Anadoluhisarı ile Kanlıca arasındaki Meşrutâ Yalısının tavanı gerçekten harikulâde güzeldir.

Bu tavanların bazılarında, Barok ve Ampir gibi, daha yakın devirlere ait bir takım motifler görüyoruz, ve Avrupa etkilerinin, Anadolu içgülerindeki şehirlerden çok, Edirne, İstanbul ve civarında kendini duyurduğunu tesbit ediyoruz.

Konutun mimarî özelliği

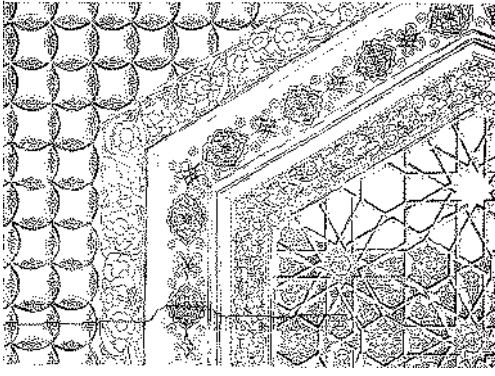
Bir Osmanlı konutunun mimarî karakterinde şu özellikler vardır:

1. Yapı, çoğu zaman, ahşap ve molozla yapılmış olup, üç katı geçmez. Yapıda yatay hatlar hâkimdir.

2. Her kat, alt kat üstünde çıkıntı yapar; çıkma kısım ya ağaçtan kalın konsollara, ya da uçları kübik bir takım çıkıntılar meydana getiren birbirine paralel ve dik diziler halinde üst üste konmuş kirişlere dayanır.

3. Çatılar cephe duvarları üstünden taşar, ve Bizanslıların kullandıkları kiremitlere benzer meyilli kiremitlerle örtülüdür.

4. Çatının saçak denilen ve dışarı taşan kısmının altı tahta çitalarla meydana getirilmiş geometrik motiflerle süsölüdür.

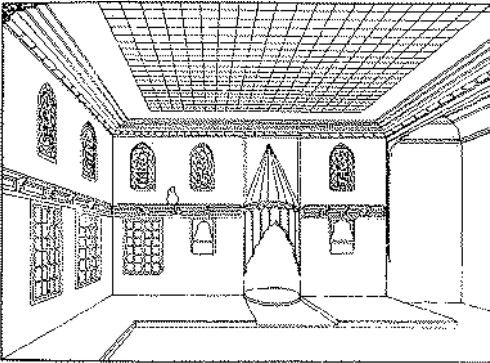


Ankara'da 16. Yüzyıl sonunda yapılmış bir evin oturma odasından bir görünüş

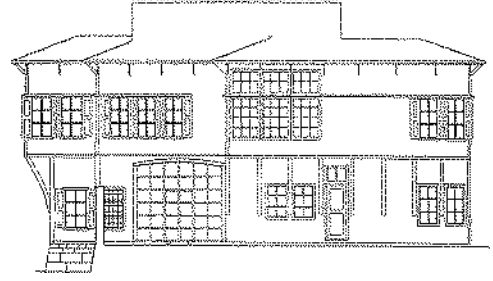
5. Cephe duvarları, çoğu zaman, evin ne zaman yapıldığını bildiren tarih rakamı ile ve evi kem gözlere, yangına ve hat-ta zelzelelere karşı koruyacağına inanılan dinî yazılarla süsüdür. Bu kitabeler duva-rın sıvası üstüne renkli olarak yazılmıştır. Ahşap evlerin üstüne camlı ve çerçevesi ki-tabeler asılır.

6. Üstü kiremit döşeli yüksekçe ocak bacaları dörtgen prizma şeklinde olup, yu-karı kısımlarında dikey yarıklar vardır. Bazı bölgelerde, leylekler gelip bu bacala-rın üstüne yuva yaparlar. Binanın duvar-ları üstünde çıkıntı yapan ocakların ço-ğunda dumanın çıkmasına mahsus bacalar yoktur. Bu ocakların üst kısmında açılmış menfezler dumanı dışarıya verir. Ateşi kö-rüklemek için, ocağın dip kısmında, dışa-ridan, bir sıra hava deliği açılmıştır.

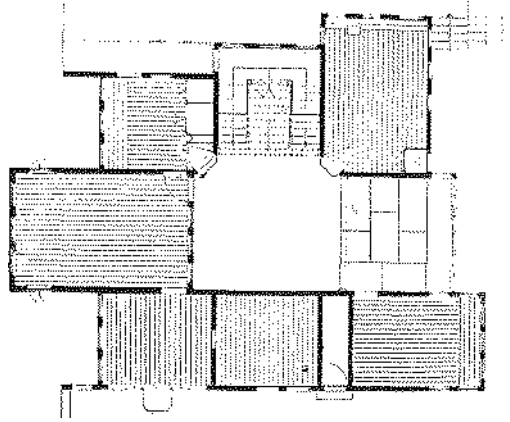
7. Giriş kapıları ahşaptır. Bunların sağlam yapılmış ve kocaman başlı çiviler-le çivilenmiş ya bir ya da iki kanadı olur. Bu kanatların, kapı tokmağı işini gören demirden ya da pirinçten plâkalı halkaları



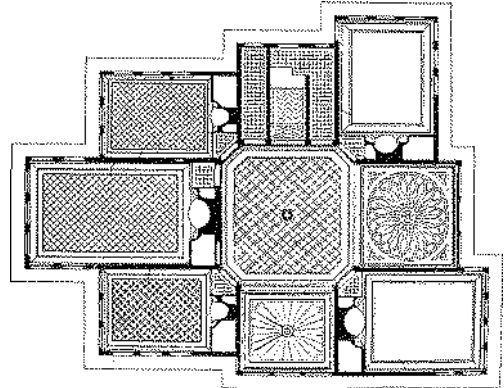
Ankara'daki eski bir evin tavan süslemesi ve göbeğinden bir parça (Mahmut Akok'tan)



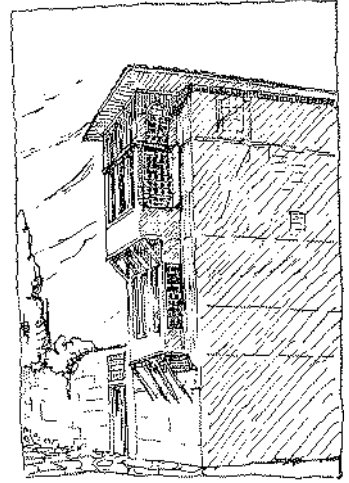
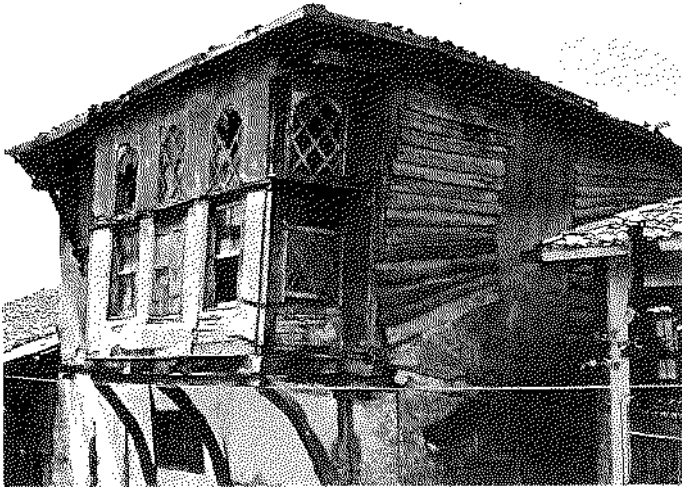
Boğaziçi'nde, Çengelköy'de 18. Yüzyılda yapılmış bir evin yan cephesi



Çengelköy'deki aynı evin zemin kat plânı



Aynı evin tavanlarının, hücrelerinin biçim ve düzenini gösteren birinci kat plânı



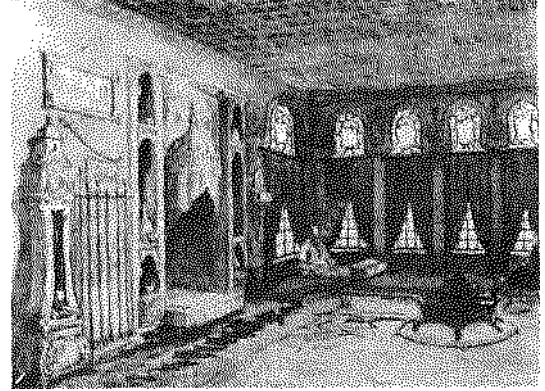
Izmit'te eski bir ev (solda) ve Gebze'de 19. Yüzyıl evlerinden biri (Yazarın deseni)

vardır. Kapıların üst kısmında kapı genişliğinde olan ve evin içini aydınlatan bir pencere bulunur.

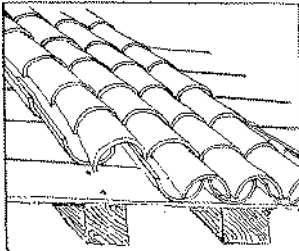
Ondokuzuncu yüzyıl evlerinde, ev içinin komşular tarafından görülmesini engelleyen ve şemse (güneş biçiminde) denilen tahta bir parmaklık bulunurdu.

8. Pencereleer kafeslidir; daha önce söylediğimiz gibi, birbirine ya dik ya da çapraz şekilde çakılmış bir çok çıtaların bir çerçeve içine alınmasından vücut gelmiş bu kafesler evin dışarıdan görülmesini engellerdi. Bu kafesler bazan dışarı doğru kabarık ve çıkıntılı olur, kapıyı çalanın kim olduğunu görmek imkânını verirdi. Pencereleere, dışarıdan, süslü bir parmaklık meydana getirecek tahta çubuklar konur, bunlar evi hırsızdan, vb. korurdu.

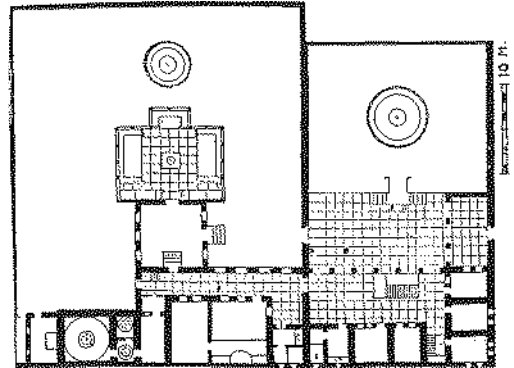
9. Duvarlar harçla sıvanmıştır; bazan da, duvarın çatma kirişleri arasına konmuş tuğlalar dışarıdan görünür ve güzel bir süs motifi meydana getirir.



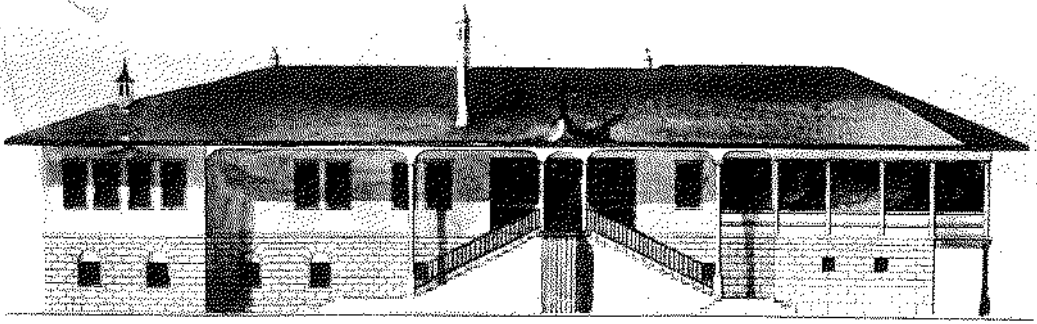
18. Yüzyılda barok üslûbunda döşenmiş bir odanın düzeni. (Yazarın deseni)



Bir çatıda kiremitlerin dizilişi



Edirne'de kale içinde yapılmış ve Vezirkonağı diye adlandırılmış bir konutun planı (Rifat Osman'dan)



Edirne'de Eski Sarayda Bostancıbaşının konağı

2. DÜKKÂNLAR

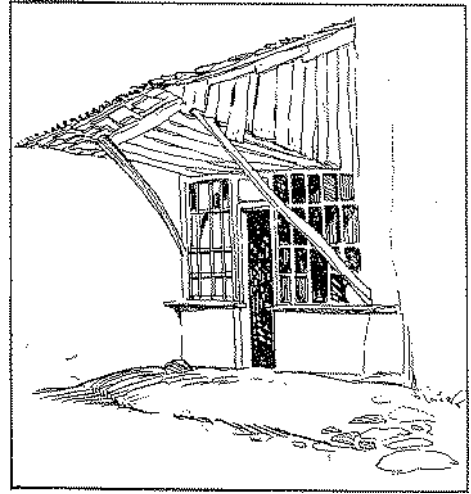
Dükkânlar ya taştan, tuğladan, ya da ahşap olarak yapılır. Kapalı çarşılardaki dükkânlar dört duvarla yapılmış olup, üstleri ya kümbetle, ya da kubbe ile örtülürdü. Cephede küçük bir demir kapı, ve demir çubuklarla korunan bir iki pencere bulunur. Kapalı çarşılarda, dükkânların aydınlatılması ve havalandırılması kubbenin ya da kümbedin tepesine konmuş bir fener (küçük pencereci kulecik) sayesinde sağlanırdı.

Bütün bu pencereler ya demir çubuklar ya da demir kepenklerle korunur. İçeride, birkaç metre yükseklikte şirvan denilen bir galeri bulunur, bu ahşap galeri yatak ve eşya koymakta kullanılır. Ahşap dükkânların, müşterileri ve dükkânın önünde sergilenen malları güneşten ve yağmurdan korumak için, fazla taşkın saçakları olurdu. Dükkânın genişliğine göre, kapı ya ortada ya sağdadır. Menteseleler vasıtasıyla indirilip kaldırılan büyük tahta kepenkler, camekânı geceleyin örtmeğe yarar. Üst kepenkler çatıya doğru açılır, alt kepenkler yere doğru indirilir; bu durumlarıyla, tahta bir kutunun yukarı ve aşağı doğru kapanan iki kanatlı kapağını hatırlatır.

Üst kepenkler saçığın ön kısmına bir çengelle tutturulur ve renkli ya da oymalı panolar teşkil edecek şekilde meyilli durur.

Bu kepenkler kapanınca, kepenk panolarının iki ucuna çakılmış iki halkaya kol demiri geçirilip, bir tarafından asma kilitle kilitlenir.

Bu eski dükkânların hepsinde camekâna asılı birer sembol vardır. İstanbul'daki kapalı çarşıda ya da Mısır çarşısında bulunan dükkânların bazılarında bu örneklerle hâlâ raslanmaktadır. Batı Orta Çağ'daki dükkânların sembollerini andıran bu alâmetler kuleler, kayıklar, camiler, değirmenler gibi kolayca akılda kalacak figürlerdir.

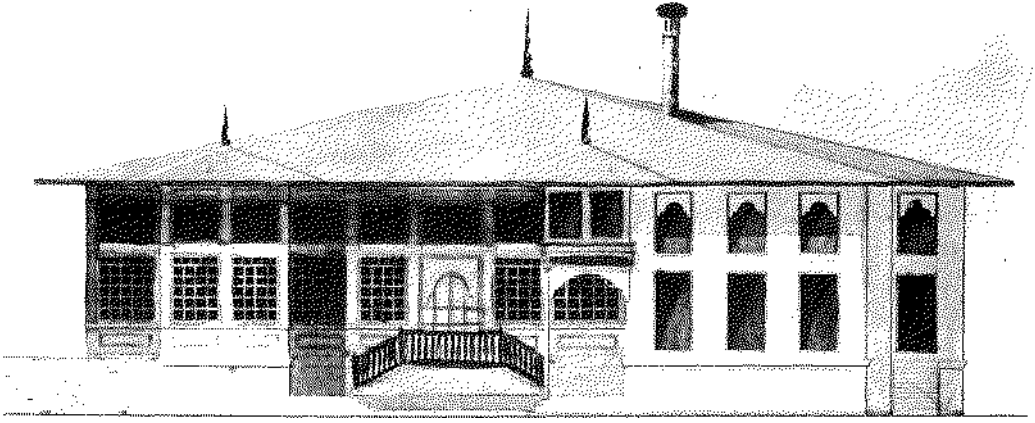


Gebze'de eski bir dükkân

3

SARAYLAR

Osmanlı hükümdarları tarafından Bursa'da yaptırılan ilk saraylar her türlü lüksten uzak mütevazî bir takım konutlardan ibaretti. O zamanlar, bunlara, kelimenin gerçek anlamıyla saray diye bakılmazdı. Ülke ekonomik bakımdan gelişince, saraylar alelâde konutlardan farklı birer şekil kazandı. Tarihî bilgilerimize göre, ilk saray Bursa kalesi içinde bulunuyordu, buna **Bey Sarayı** adı verilmişti.



4

Edirne'de Eski Saray'da sultan için hazırlanan Kum Kasrının meydana bakan cephesi. Solda ahşap yazlık kısım, ortada "Cem Cumbesi", sağda kârgir kısımlar görülüyor.

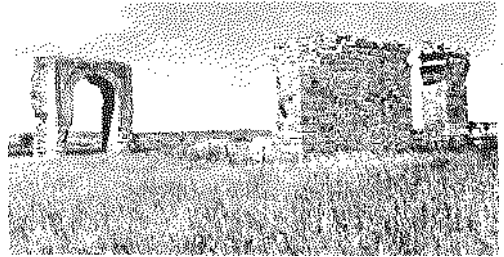
hâkim bir saray yaptırmıştı. Acele yaptırılan bu ahşap saraydan bugün hiç bir şey kalmamıştır. Yalnız, o zamandan kalma bazı eski gravürlerden bu sarayın şekli hakkında bir fikir edinebiliyoruz ve bugün İstanbul Üniversitesinin bulunduğu yerde olduğunu anlıyoruz.

Topkapı sarayı

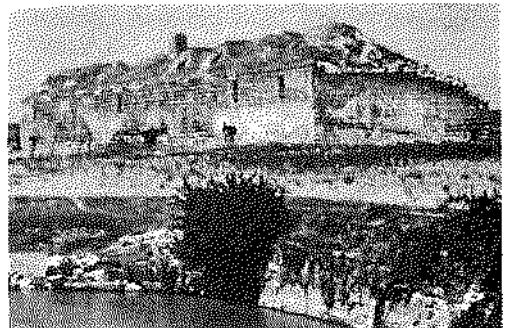
Fatih Sultan Mehmed, Aya İrena kilisesinin hemen yanında, eski Bizans Akropolünün yükseldiği tepede de başka bir saray yaptırdı. Bu saray 1472 yılında, yani İstanbul'un zaptından 19 yıl sonra yapılmıştır. O zaman, bu saraya **Yeni Saray** adı verilmişti. Forum Tauri tepesi üstünde yapılan ise, **Eski Saray** adını aldı.

Sultan Üçüncü Ahmed, şehir surlarının kapılarından biri olan Top Kapı yakınında başka bir saray yaptırdığı için, bu saraya **Topkapı Sarayı** adı verildi. Ondokuzuncu Yüzyılın başlarında Beşiktaşta, Topkapı sarayının karşısında başka bir saray yaptırıldı. O zamandanberi, Topkapı sarayına **Eski Saray** denilmektedir. Ama, bu ad yalnız yabancılar tarafından kullanılmıştır. Türkler buna ya **Yeni Saray** ya da **Topkapı sarayı** derler. Bu saray, o zamanlar, Asurlularda ve Mısırlılarda olduğu gibi, hem padişahın konutuydu, hem de hükümetin merkeziydi. Bu sarayda saray mensuplarına bilimleri, sanatları, yayla ok atmayı, mimariyi, resmi ve daha başka sanatları öğreten okullar ve kurumlar da vardı.

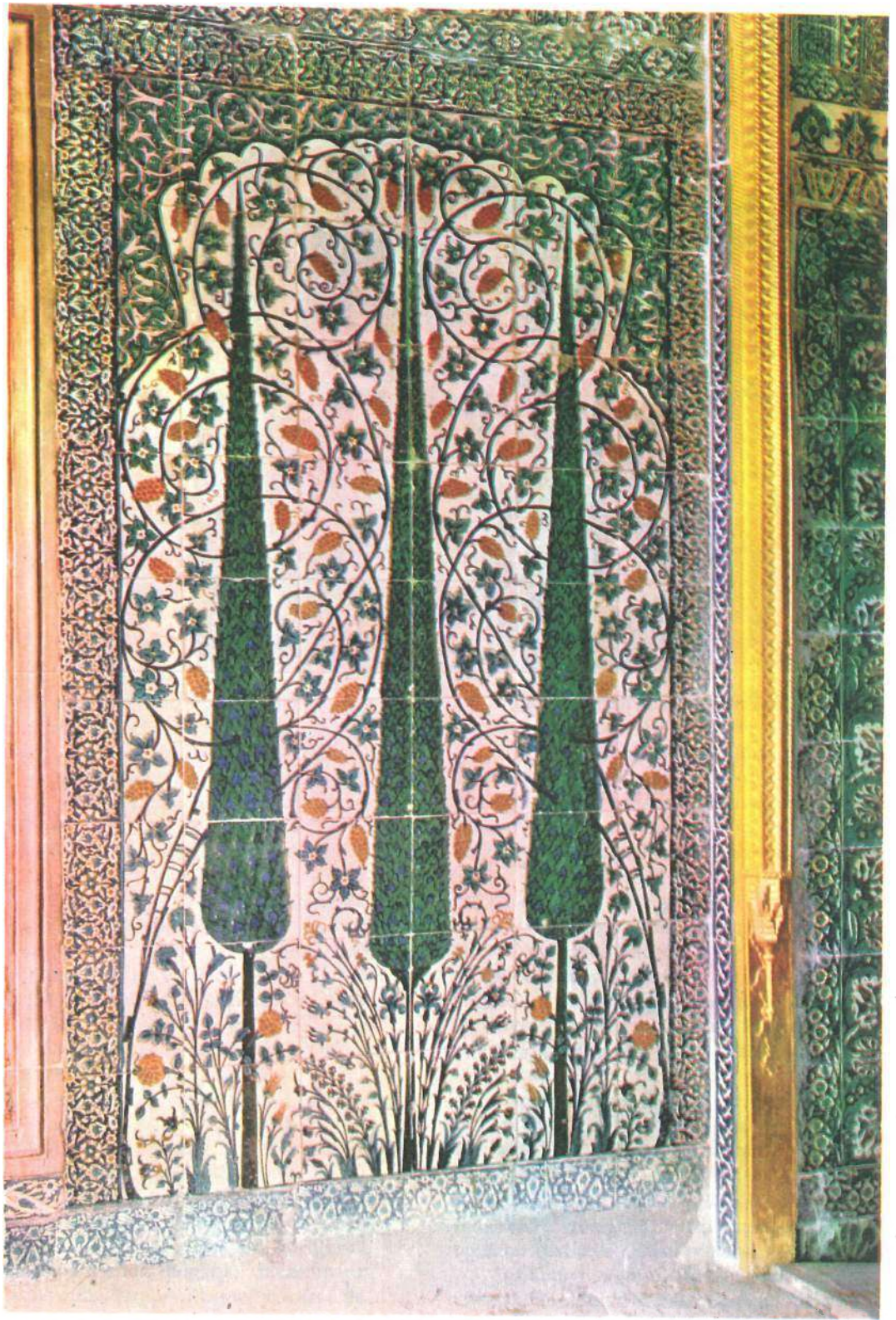
Çünkü, ilk Osmanlı hükümdarları, o zamanlar, henüz **sultan** ünvanını taşıyorlardı. Edirne'nin de Bursa saraylarından daha önemli sarayları vardı. Ne yazık ki, bu saraylardan hiç bir iz kalmamıştır. Bizans'ın zaptından sonra, Fatih Sultan Mehmed, eski Forum Tauri tepelerinde, Boğaziçi'ne, Halice ve Marmara denizine



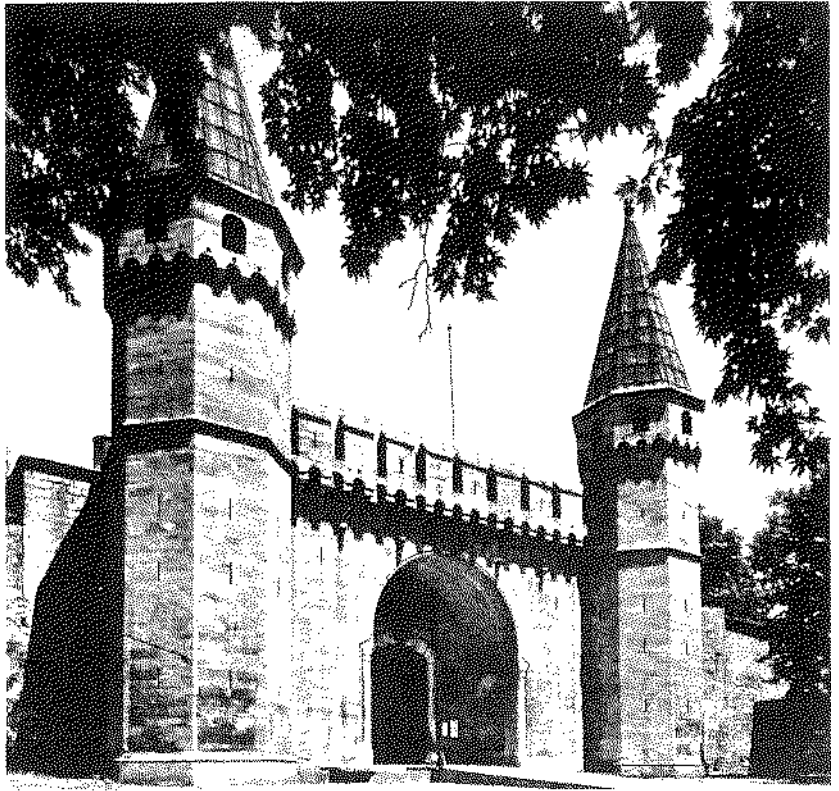
Edirnedeki Eski Sarayın kalıntıları



Edirnedeki Eski Sarayın mutfak kalıntıları



Türk çinçiliğinin son güzel örneklerinden biri Topkapı Sarayının Harem Dairesindeki üç şervili pano-
dur. 1668 yılında yapılan bu eserden sonraki çinilerde bir gerileme görülür. (Foto: Taneri Serpengüzel)



Topkapı Sarayında Birinci ve İkinci Avluyu birbirine bağlayan Orta Kapı. Bir diğer adı da Selam Kapısıdır.

Burada, harem ağalarının, hekimlerin, seyislerin, mimarların, usakların, hazine-darların daireleri yer alırdı. Bu daireler özel bir takım kanunlar ve nizamlarla yönetilirdi. Her dairenin hamamı, camii, sofaları ve yatak odaları vardı. Bütün bu binalar büyük bir mahalle teşkil ediyordu.

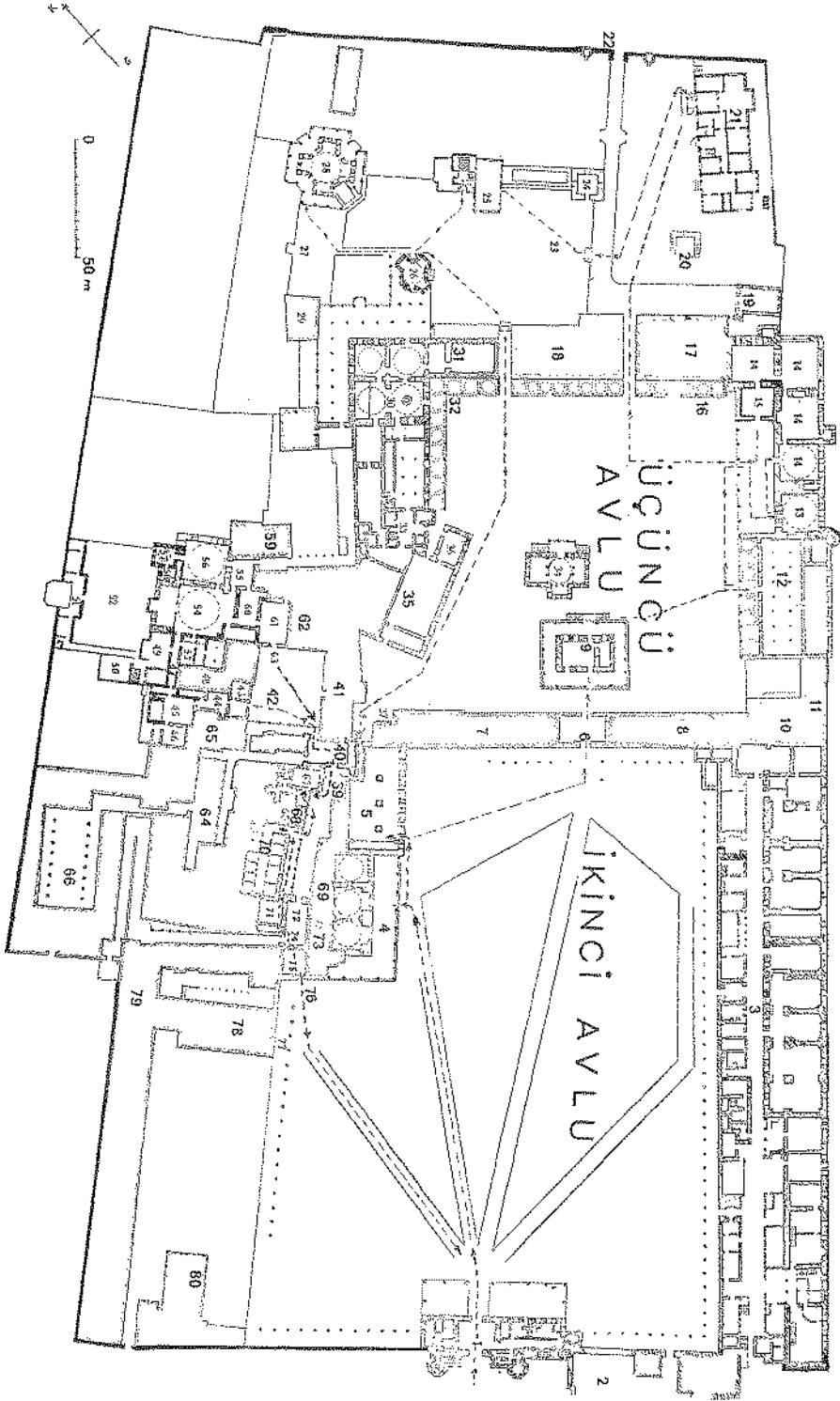
Topkapı sarayının, Sultan Ahmed camii yapılmadan önce o yerde bulunan Bizans sarayının avlularına benzer bir çok avluları vardır. Saray müstahkem bir surla çevrilmiştir, bu sur Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılmıştı (H. 883 - M. 1478). Ayasofya'ya yakın olan ve **Bâb-ı Hümayûn** (Padışah kapısı) denilen büyük bir kapıdan birinci avluya girilir. Bu kapının üstünde, vaktiyle, muhafızlara mahsus odaların bulunduğu bir köşk vardı. Bu kapıdan, **Birinci Yer** adı verilen **Alay Meydanına** geçilirdi. **Bâb-ı Hümayûn**'dan girilince, solda, duvarlar ile eski Bizans kilisesi Aya İrena arasında ahşap ambarlar ve bir hasır atölyesi görülmüştü. Biraz daha ileride, bugünkü müzenin arkasındaki düzlükte mahkeme ve evkâf daireleri bulunurdu. Burada, saray atları için ahırlar vardı.

Büyük kapının sağında **Defterdar Kapısı** (maliye) bulunuyordu. Bu binaların yanında da Saray halkının yediği ekmekleri pişiren fırınlar vardı. Denize kadar inen tepenin üstünde padişahlara mahsus köşklere raslanırdı. Bunların en meşhuru, büyük vezir Sinan Paşanın emriyle mimar Davud Ağa tarafından yapıp, 1589'da Sultan Üçüncü Murad'a sunulan **İncili Köşk**'tü. Bu köşk denize yakındır ve saray duvarları üstündedir.

Marmara kıyılarında daha başka köşkler yapıldı. Bunlar arasında Beyazıt, İshakiye, Balıkhane, Üçüncü Selim tarafından yaptırılan Şevkiye köşkları ile Yalı köşkünü sayabiliriz.

Kapılardan biri üstünde H. 931 tarihi ile binayı yapan İsa Mehmed'in adı okunmaktadır. Bu kapıya varmadan önce, **Sengi İbret** (ibret taşı) denilen bir taş vardı, öldürülen vezirlerin kesilen başı burada halka gösterilirdi. Bu taşın yanında bulunan çeşmeye **Cellât çeşmesi** denilirdi.

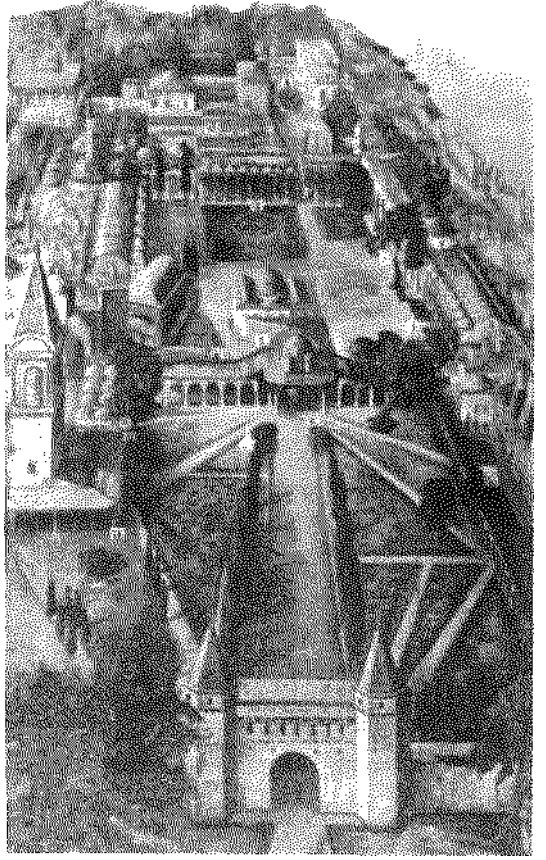
Bu kapıyı geçince, **Divan Meydanı** denilen ikinci avluya varılır. Kapının iki yanında başka binalara ve pavyonlara açılan taşkın saçaklı bir revak uzanır. Bu re-



Topkapı Sarayının planı

AÇIKLAMASI

1. Ortakapı
2. Dolap Ocağı
3. Mutfaklar
4. Kubbealtı
5. Silâh Müzesi, iç Hazine
6. Akağalar Kapısı
7. Akağalar Koşuşu
8. Kapı Ağası Dairesi
9. Arz Odası
10. Enderun Mektebi
11. Eczane
12. Seferli Koşuşu
13. İkinci Selim Hamamı
14. - 15. Hazine
16. Revak
17. Kiler Koşuşu
18. Hazine Koşuşu
19. Sofa Camii
20. Elbise Odası
21. Mecidiye Köşkü
22. Üçüncü Kapı
23. Lâle Bahçesi
24. Hekimbaşı Odası
25. Kara Mustafa Paşa Köşkü
26. Revan Köşkü
27. Sultan İbrahim Köşkü
28. Bağdad Köşkü
29. Sünnet Odası
30. Hırka-i Saadet Dairesi
31. Emanet Hazinesi
32. Şadırvan Kapısı
33. Has Odalılar Koşuşu
34. Üçüncü Ahmet Kütüphanesi
35. - 36. Ağalar Camii
37. Kuşhane
38. Kuşhane Kapısı
39. Harem Cümle Kapısı
40. Nöbet Yeri
41. Altın Yol
42. Valde Taşlığı
43. Valde Sultan Odası
44. Koridor
45. Yemek Odası
46. Yatak Odası
47. Hamam Yolu
48. Valde Hamamı
49. Birinci Hamid'in Yatak Odası
50. Üçüncü Selim Odası
51. Üçüncü Osman Köşkü
52. Asma Bahçe, Havuzlu Taşlık
53. Hünkâr Hamamı
54. Hünkâr Sofası
55. Üçüncü Murat Geçidi
56. Üçüncü Murat'ın Yatak Odası
57. Sultan (Birinci) Ahmet Kütüphanesi
58. Üçüncü Ahmet Yemek Odası



Topkapı Sarayını kuşbakışı gösteren şematik bir resim : Önde Orta Kapı (Şelam Kapısı), solda gözetleme kulesi, ortada Ak Ağalar Kapısı görünüyor.

59. Veliâht Dairesi
60. Çeşmeli Sofa
61. Ocaklı Sofa
62. Başkadın ve Kadınlar Dairesi
63. Taht Kapısı
64. Cariyeler Odası
65. Sultan Ahmet Köşkü
66. Cariyeler Hastanesi
67. Kızlar Ağası Dairesi
68. Şehzadeler Mektebi
69. Mabeyin ve Hazinekar Daireleri
70. Haremağaları Dairesi
71. Kara Ağalar Camii
72. Şadırvan
73. Kule
74. Perde Kapısı
75. Dolaplı Kubbe
76. Araba Kapısı
77. Kitabeler
78. Harem Bekçileri Sofası
79. Taht Hazinesi
80. Beğir Ağa Camii

vakm altında muhafızların oturmalarına mahsus sıralar vardır. Bu revaklı galerinin duvarları manzara resimleriyle (XVIII. yüzyıl) süslüdür. Avluda çiçek tarhları ve ağaçlar yer alır. Burada muhtelif kapılara giden dört yol vardır. Sağdaki yol saray mutfaklarına soldaki Harem dairesi kapısına, başka bir yol da Dârüssaâde denilen kapiya gider. Bu sonuncu kapıdan sarayın ana kısmına, padişahlık sofasının bulunduğu kısma geçilir.

Soldaki avluda bulunan bir yolla **Kubbe Altı** denilen kubbeli bir pavyona gidilir. Burası devlet adamlarının imparatorluğa ait işleri görüşmek üzere toplandıkları **Divan** sofasıdır. Yolun kıyısında selâm taşı denilen mermerden üç küçük sütun vardır. Divana giden vezirler, askerler ve muhafızlar burada selâmlanırlar.

Sarayın ucunda, Topkapı denilen sarrun kapısı yanında, Sultan Üçüncü Ahmed devrinde yapılan ve **Topkapı Sarayı** diye anılan saray 1863 yılında yanmıştır. Bu saray yapılıncaya kadar, sarayın tümüne **Yeni Saray** deniliyordu. O andan itibaren, Yeni Saray'a, Topkapı Sarayı adı verildi.

Topkapı Sarayında birinci avlu geçilince, iki kule ile muhafaza edilip Selâm kapısı diye anılan başka bir kapiya varılır. Bugün de mevcut olan bu müstahkem kuleler Batı Orta Çağındaki kuleleri andırır, içlerinde hem muhafızlara ait odalar, hem de suçlu devlet adamlarına ve kumandanlara mahsus zindanlar vardır. Kapıcı başı **Kapı Arası** denilen bu kısımda otururdu.

Kubbe Altı, vezirlerin toplantı yapımlarına mahsus sofaları ve odaları olan binalardan ibarettir. Birkaç metre yüksek olup, sofaya açılır kapısı olmıyan bir locadan padişah, bazan, görüşmeleri seyreder ve tartışmaları dinlerdi. Bazan da, dairelerinden doğrudan doğruya Kubbe Altına geldiği olurdu. Devletin büyük davaları. önemli işleri burada incelenirdi.

Divan sofasının önünde, sütunlarla desteklenen bir revak vardı; muhafızlar ve ikinci derecedeki memurlar burada dururlardı. Bu sofa Fatih Sultan Mehmed zamanında yapılmış, 1819 yılında tamir görmüştür, üslubü rokokodur.

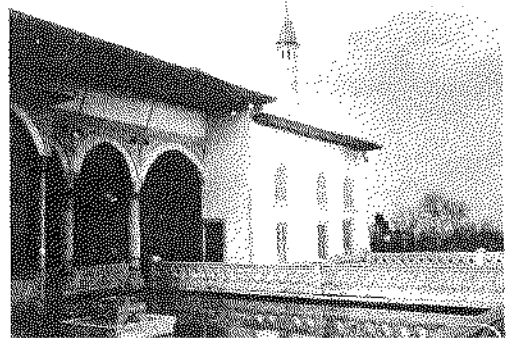
Sofanın dışında bulunan **Sayvan** (revak) beyaz mermerden, porfirden ve granitten sütunlarla desteklenmiştir. Saçağın tavanı tahta üstüne oyma ve renkli motiflerle süslenmiştir. Sofa yaldızlı pirinçten parmaklıklarla çevrilmiştir.

Divanın toplandığı ana sofada duvarlar boyunca konulmuş **Sedirler** vardır, vezirler bu sedirlere otururlardı. Büyük vezir (sadrızam) elçileri burada kabul ederdi. Birkaç metre yükseklikteki locasında oturan padişah bu kabul törenini buradan seyrederdi.

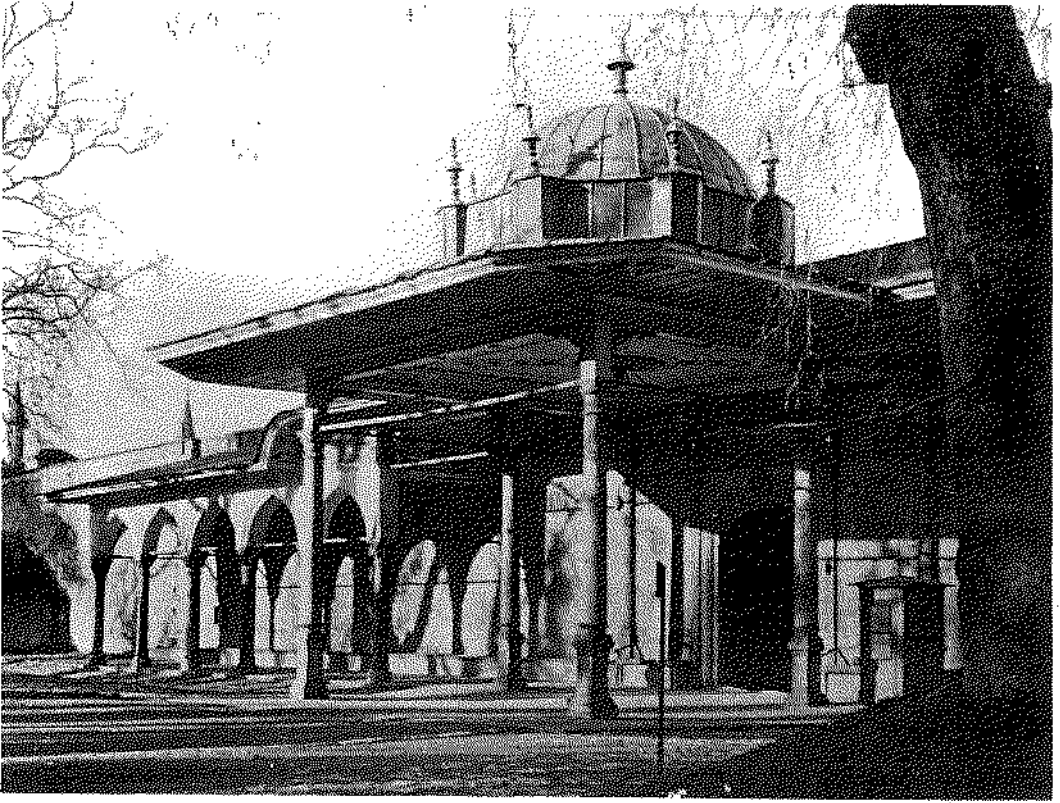
Bu sofanın yanında 31,5 metre yüksekliğinde bir kule vardır, sarayda ve şehirde olup bitenler buradan gözlenirdi. Bu kulenin üst kısmı 1823 yılında yeniden yapılmıştır.

Padişahın iç hazine denilen özel hazinesi Divan yanındaki sekiz kubbeli bir binada bulunur, padişahın paraları ve kıymetli eşyaları burada muhafaza edilirdi. Harem ağalarının daireleri Harem dairesi kapısının yanındaydı. Bu binanın her katında çeşitli derecede harem ağalarına mahsus bir çok hücreler vardı.

Saray mutfakları aynı avluda ve sağ taraftadır. 1574 yılında yanan bu mutfaklar, sonradan, Mimar Sinan tarafından yeniden yapılmıştır. Bu mutfaklar, her biri yemek hazırlamağa mahsus kubbeli yirmi sofadan meydana gelir. Bu binaya bitişik binalar arasında sofaları aşçı odalarını, iki küçük camii, bir hamamı ve bir kütüphaneyi sayabiliriz. O zamanlar, Sarayda 5.000 den fazla insan yaşar,



Topkapı Sarayında Bağdad Köşkünün karşısında, 1640 yılında yapılmış olan Sünnet Köşkü



Topkapı Sarayında Ak Ağalar Kapısı, Bayramlarda taht buraya kurulur ve padişah tebrikleri burada kabul ederdi.

ziyafetler ve kabul resimleri zamanında bu sayı, bazan, iki katına çıkardı. Bu insanların hepsine yemek vermek gerekliydi; mutfaklar da bu kalabalığı hemen hemen aynı zamanda doyuracak şekilde düzenlenmişti.

İkinci avluda, solda ve Haremin yanında küçük bir kapı vardı, cenazeler buradan, Haremde ölen kadımlar da daha küçük ayrı bir kapıdan çıkarılırdı. Ağır hasta olanlar derhal şehirdeki akrabalarının, dostlarının evlerine götürülürdü; ölümler kefenlenir ama tabuta konmaları ve cenaze töreni daima Saray dışında yapılırdı. Padişahların bu tedbiri almalarından maksat, padişahın öldüğü hakkındaki yanlış bir haber yüzünden halkın ayaklanmasını önlemektir.

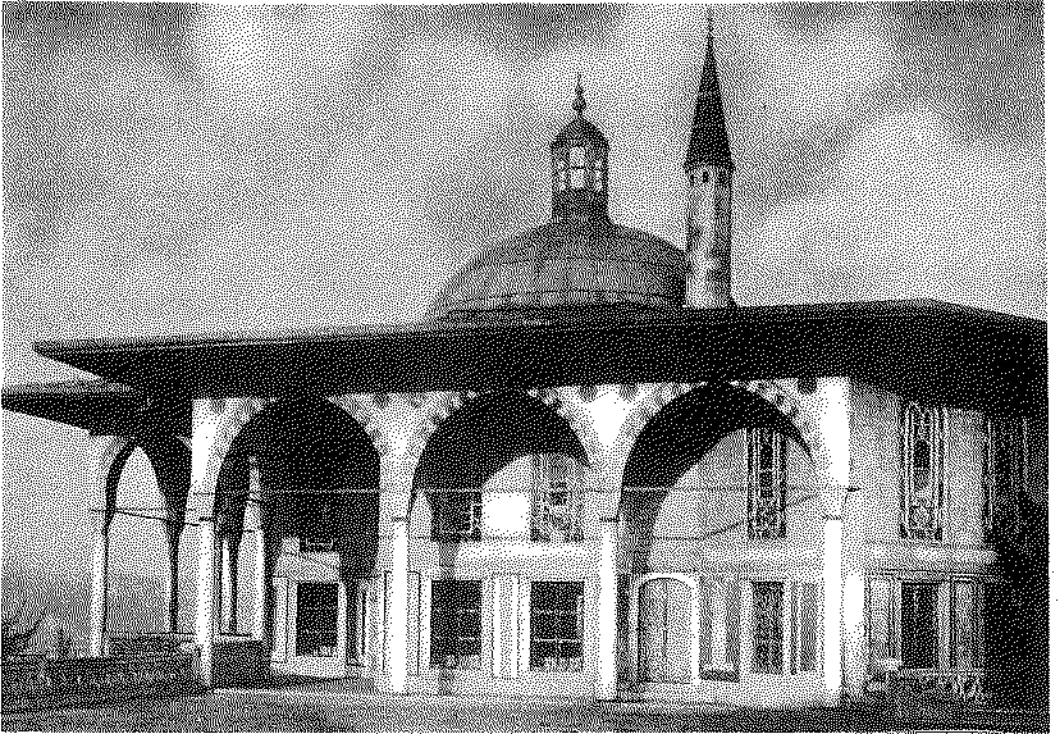
Ak ağalar kapısı adı ile anılan kapının yanında taşkın saçaklı bir revak vardır. Bu revakın duvarları Ondokuzuncu Yüzyıla ait duvar resimleriyle süslenmiştir. Bu kapının önünde, buranın peygamberin kutsal sancığının dikildiği yer olduğunu gösteren

ortası delik yuvarlak bir mermer bulunurdu. Bayramlarda buraya bir taht konurdu. Padişah, tebrikleri burada kabul ederdi. Bu törenler Sultan Abdülaziz (XIX. yüzyıl) zamanına kadar burada devam etmiş sonra bu törenler Dolmabahçe Sarayında yapılmıştır.

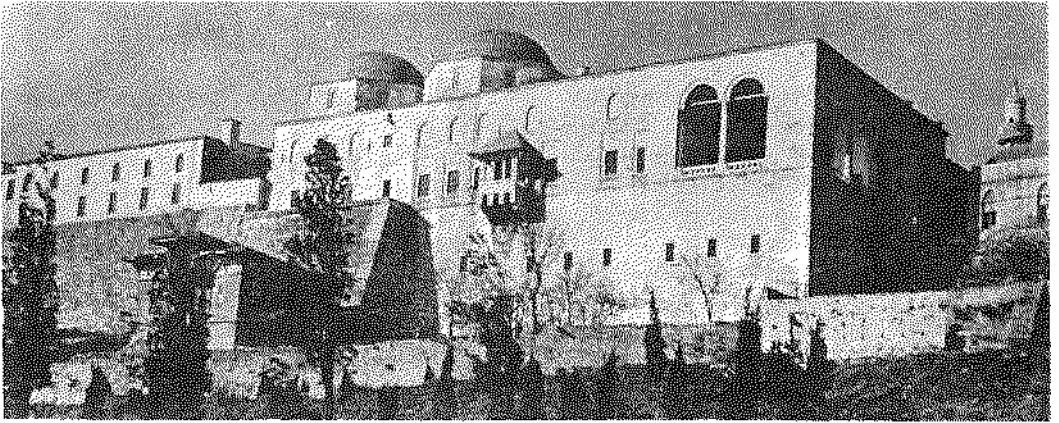
Ak ağalar kapısı sadece Habeş olmayan adamlardan kurulmuş bir muhafız kıtasından adını almıştır. Kapı ağası Sarayın belli başlı kişilerinden biriydi.

Sarayda yüzden fazla harem ağası vardı. Bunların odaları ve sofaları kapının iki tarafında bulunurdu.

Bâbüssâde (Saâdet ya da Harem ağaları) kapısından geçince, **Üçüncü yer** denilen avluya girilirdi. Buraya **Enderun Avlusu** da denirdi. Bu avlunun yanında padişahın **Arz Odası** (Kabul sofası) bulunurdu. Burası taşkın çatıları olan ayrı bir pavyondu. Padişah, büyük elçileri, yabancı prensleri, vezirleri özel bir törenle burada kabul ederdi. Bu pavyonun iki kapısı vardı: Biri harem ağaları kapısı yanındaki kapı, öteki



Dördüncü Murat tarafından yaptırılan Bağdad Köşkü, Topkapı Sarayının en güzel yapılarından biridir. Çinileri, ocağı ve tavan süslemesi birer sanat harikasıdır.

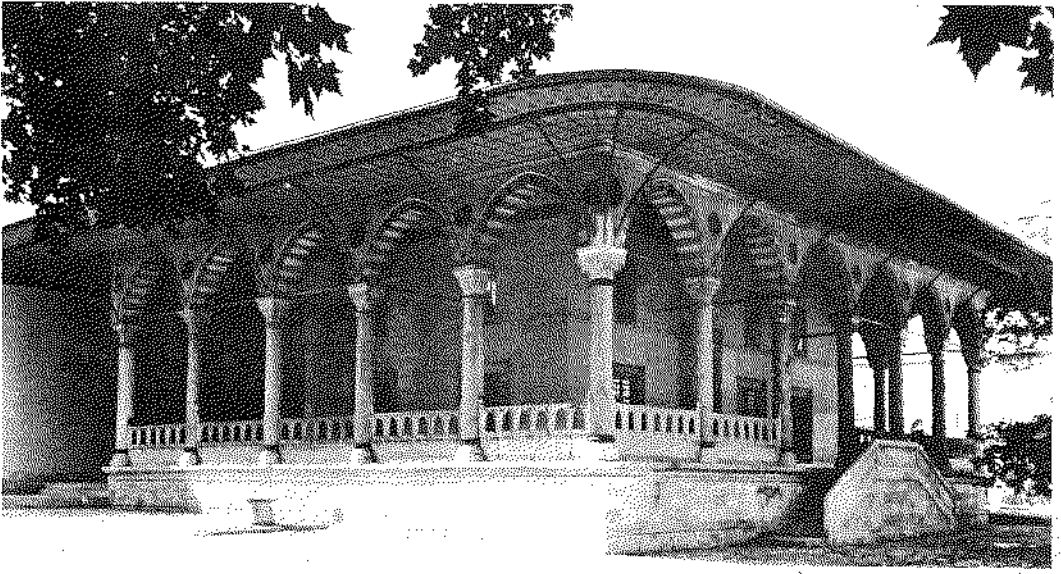


Topkapı Sarayının Marmara'dan görünüşü. Solda Seferli Köşkü, ortada Hazine Dairesi, sağda cami.

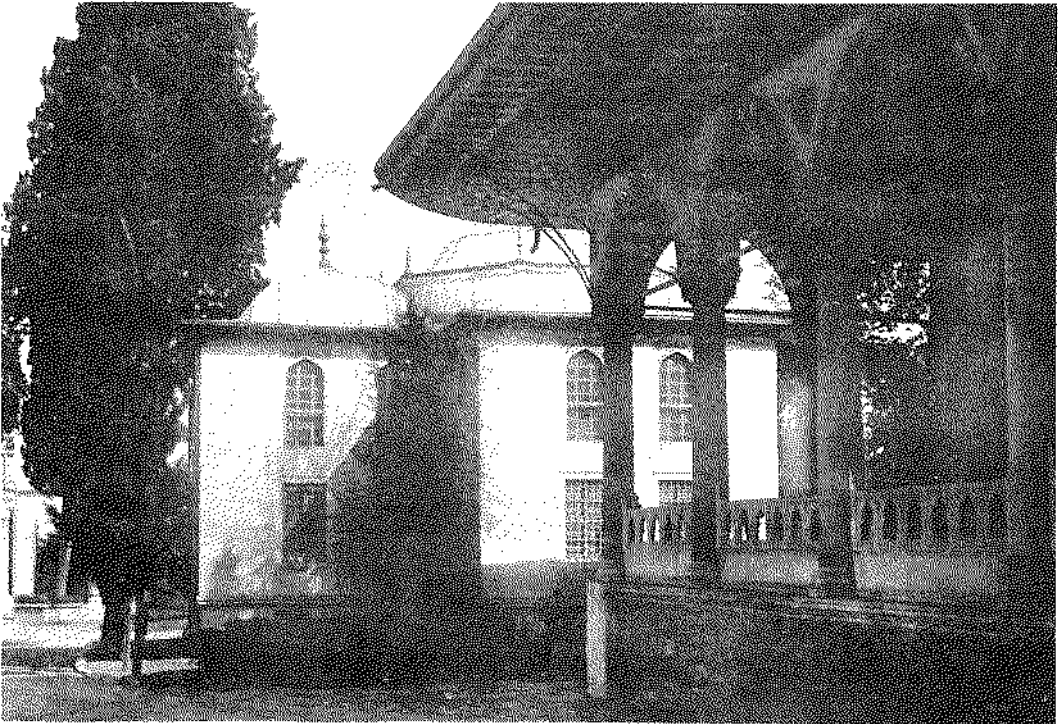
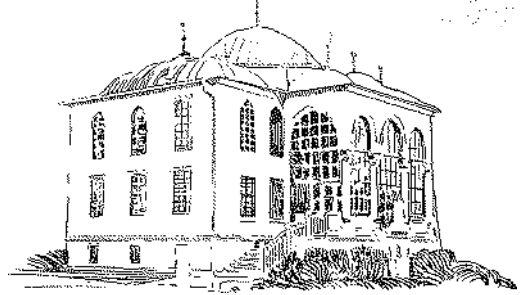
de üçüncü avlu tarafındaki kapı. Buraya kubbeli kapı ile yatak biçiminde bir taht konmuştur. Bugün mevcut olan taht Sultan İkinci Mahmut zamanından kalmadır. Kapı yanındaki sofanın duvarında bir çeşme vardır. Bu üçüncü avlunun çevresinde saray adamlarına mahsus sofalar ve yatakhaneler (Enderûn) vardı. Enderûn sarayda hizmet görececek gençleri yetiştiren bir üniversite idi. Bu avlunun ortasında 1719

yılında Sultan Üçüncü Ahmet tarafından kurulan **Üçüncü Ahmet Kütüphanesi** yer alır. Önceleri burada **Havuz Köşkü** denilen bir köşk vardı. Solda padişahın özel mutfakları, sağda **Seferli Köşkü** (bugün, Çini çanak çömlek müzesi) bulunur. Bu müzede dünyanın en önemli Çin fağfurları koleksiyonu vardır.

Devletin resmî daireleri ve kasası bu avlunun sonundaki bir binada bulunurdu.



Topkapı Sarayında, padişahın elçileri ve vezirleri kabul ettiği Arz Odası (Kebul Sofası) taşkın çatılı ayrı bir pavyondur. Aynı avluda 1719 yılında yapılmış olan Üçüncü Ahmet Kütüphanesi de yer alır (Sağda). Altta arka planda bu kütüphane, ön planda Arz Odasının kemerleri görülüyor.





Topkapı Sarayının iç avluşunda Harem Dairesi. Karşıda kapı, solda haremağalarının daireleri görülüyor.

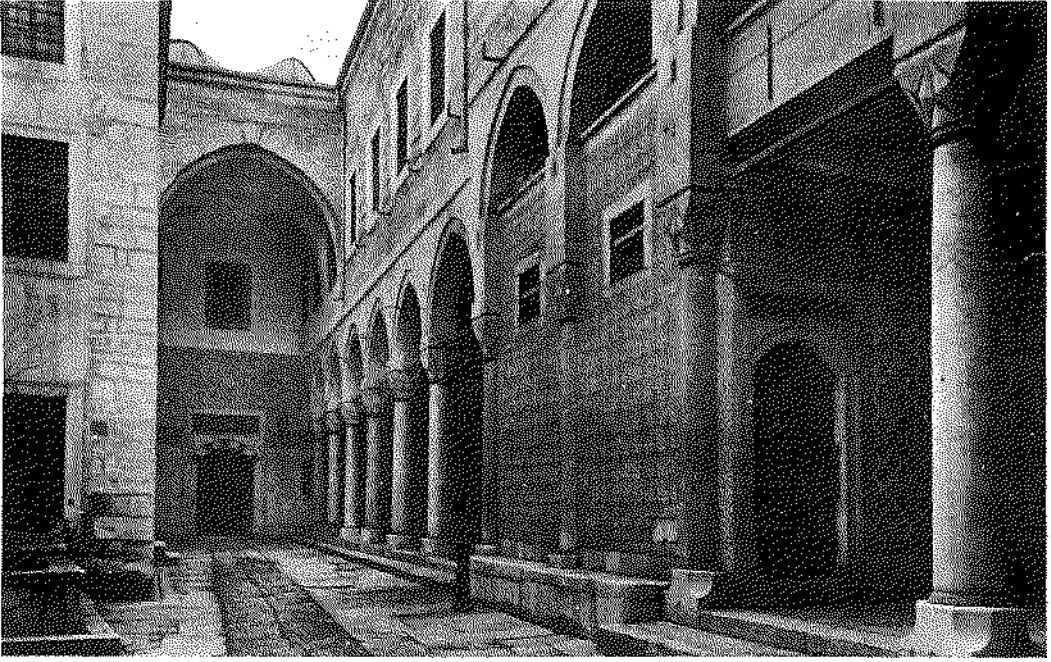
Soldaki, kubbeli binada peygamberin kutsal eşyası ve **Hırka-i şerif** muhafaza edilmektedir. Bu pavyonun hemen yanı başında **Ağalar camisi** denilen küçük bir cami yer alır.

Bu yapıların arkasında Haremi meydana getiren binalar yükselir. Bu kısmın konut bakımından özel bir cazibesi vardır.

Üçüncü avlunun kapısı bir tepe üstünde bulunan dördüncü bir avluya açılır. Burada dünyanın en güzel manzarası gözler önüne serilir. Halic, Boğaziçi ve Marmara buradan bütün güzelliği ve ihtişamı ile seyredilir. Düzlükler üstüne bir çok köşkler ve pavyonlar yapılmıştır. Bunlar arasında

şu binaları sayabiliriz: Kara Mustafa Paşa Köşkü, dört köşe kulesi yüzünden evvelce **Baş Lala Kulesi** diyen anılan Hekimbahşın Köşkü. Mecidiye Köşkü, Sarık Odası diye de anılan Revan Köşkü (Revan'ın 1635 te zaptı üzerine yapılan köşk), Bağdad'ın zaptı hatırası olan Sultan Dördüncü Murad zamanında ve 1633 te yapılan köşk, Çadır Köşkü denilen eski bir köşk yerinde Abdülmecid devrinde ve rokoko üslûbu ile yapılan Mecidiye Köşkü.

Revan Köşkünün yanında bir düzlük ve bir havuz, yan tarafta da **Sünnet Odası** denilen bir pavyon vardır. Aynı düzlük üstünde tunçtan bir takı olan ve Sultan İbra-



Topkapı Sarayında Haremağaları Koğuşu ile Kızlar Ağasının dairesi.

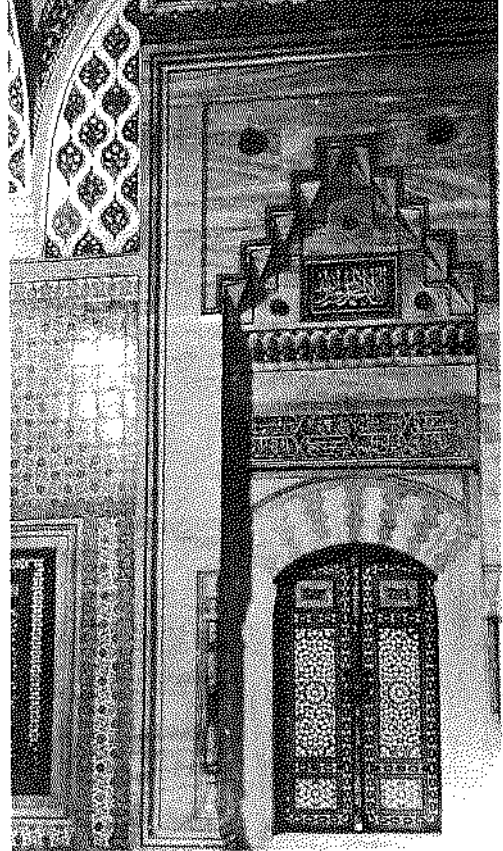
him tarafından yaptırılan, **İftâriye** adı verilen küçük bir pavyon bulunur.

Bu avludan sonra, beşinci bir avlu vardır. Burada bulunan Bağdad Köşkü, Sarayın en güzel âbidelerinden biridir. Bu köşkten Haliç ve Boğaziçi son derece güzel görünür. Bu köşk sekiz köşeli ve etrafı mermer sütunlu revaklarla çevrili bir plân üzerine yapılmıştır, kubbe bu revaklar üstünde yükselir. Cephe duvarlarının alt kısmı mermerle, üst kısmı da çinilerle kaplıdır. İç tarafında, köşelerde dört halvetgâh vardır; binanın içinde üst üste iki sıra 32 pencere bulunur. İki pencere dizisi arasındaki boş kısımlar, Enderun'dan hattat Tophaneli Mehmet Çelebi'nin ellerinden çıkma mavi zemin üzerine beyazla yazılmış Kur'an ayetleri bulunan çinilerle kaplıdır.

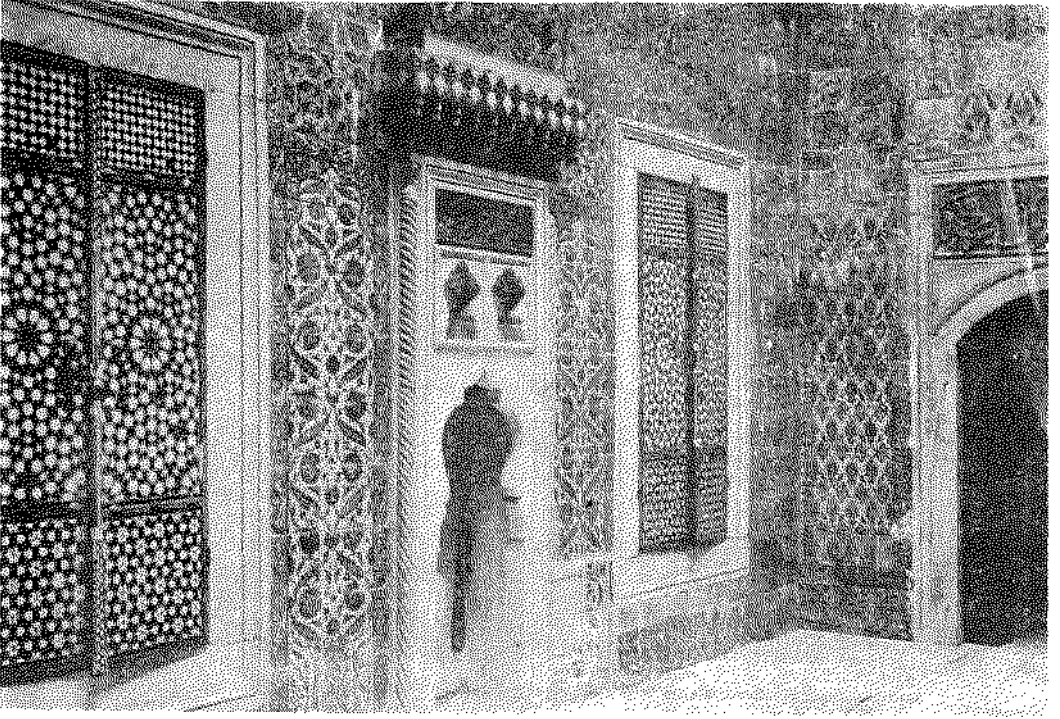
Halvetgâhların tavanları ahşaptır ve geometrik motiflerle süslenmiştir. Ocağı bir sanat harikasıdır.



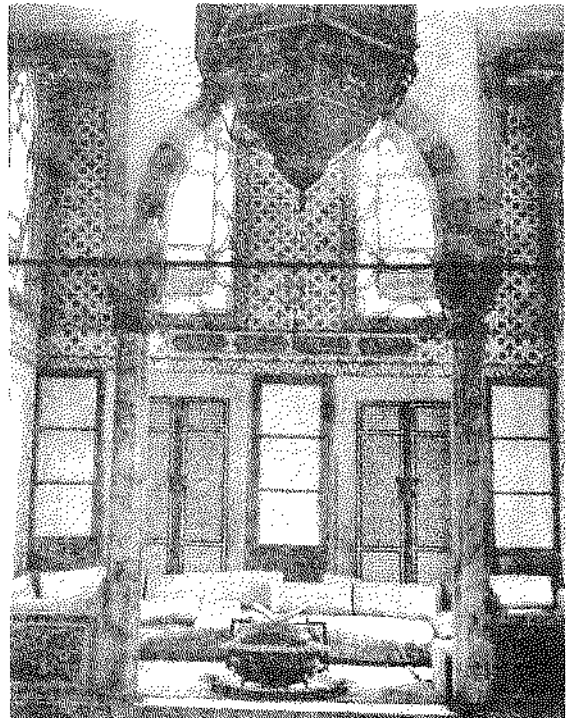
Topkapı Sarayındaki mutfaklardan birinin kesiti. Bu mutfaklar Fatih devrinde yapılmış, Mimar Sinan tarafından yenilenmiştir.



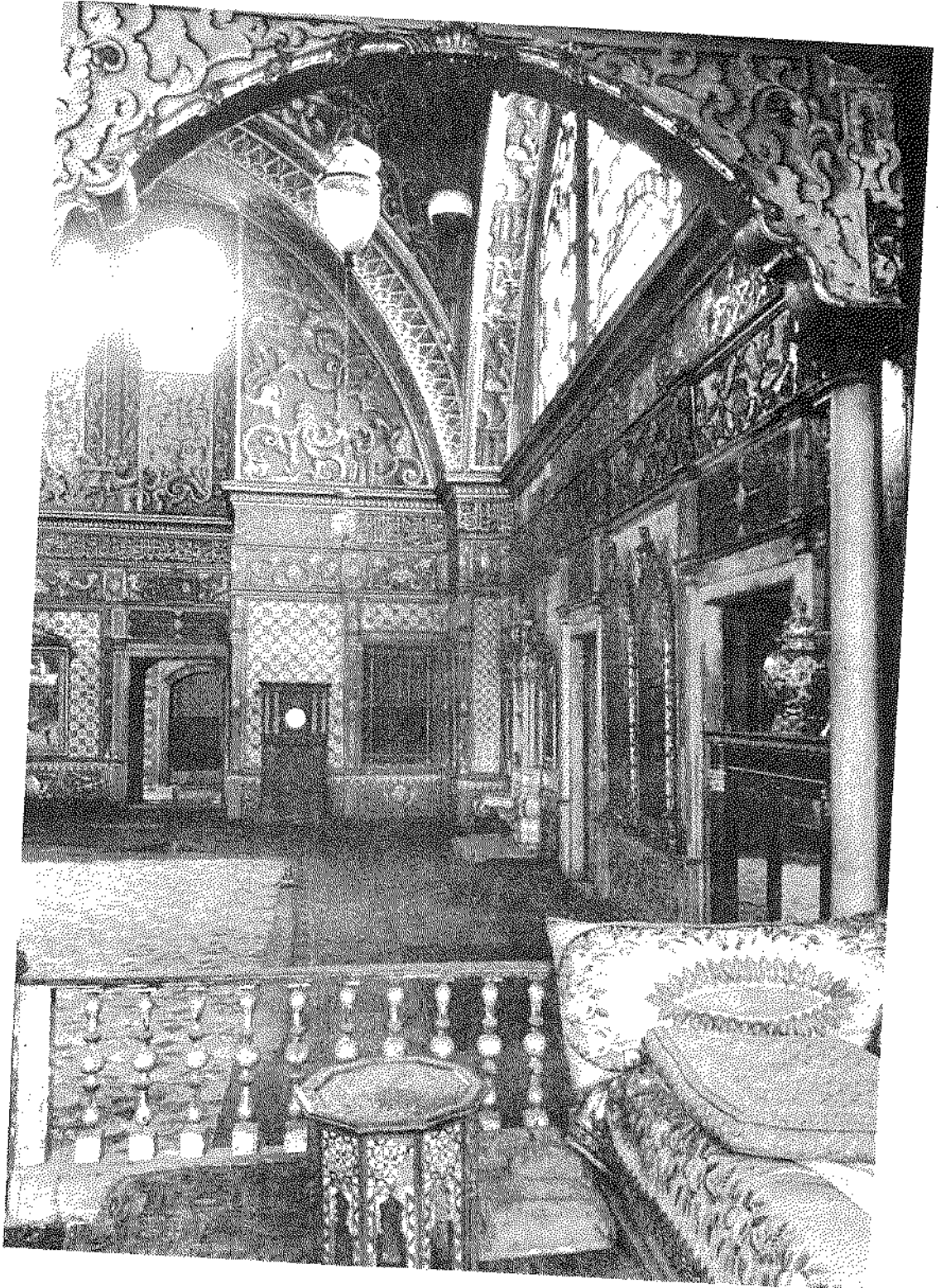
Topkapı Sarayında Üçüncü Murat Odasının girişi.



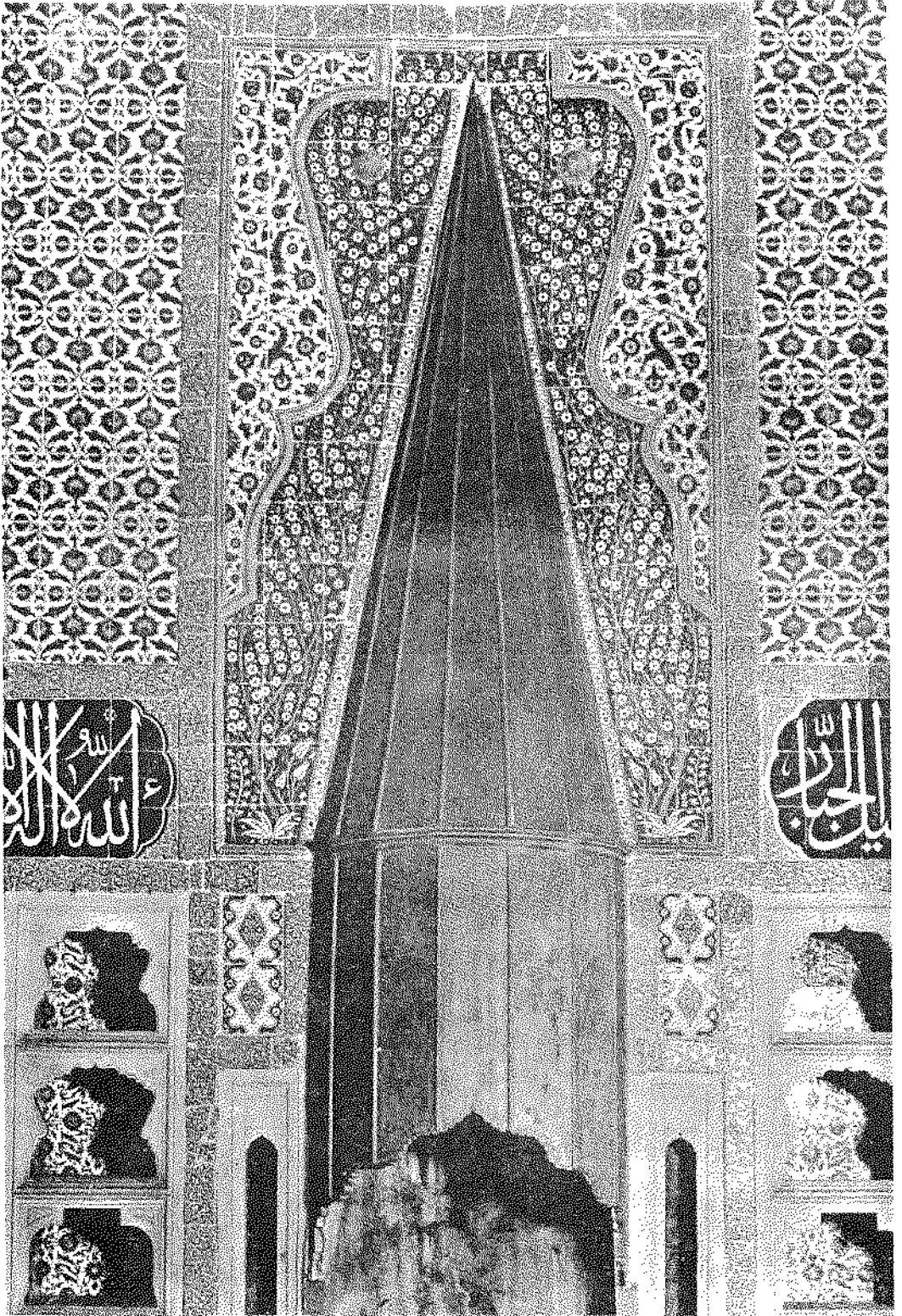
Topkapı Sarayında, 1667 yılında yapılmış olan Çeşmeli Sofa.



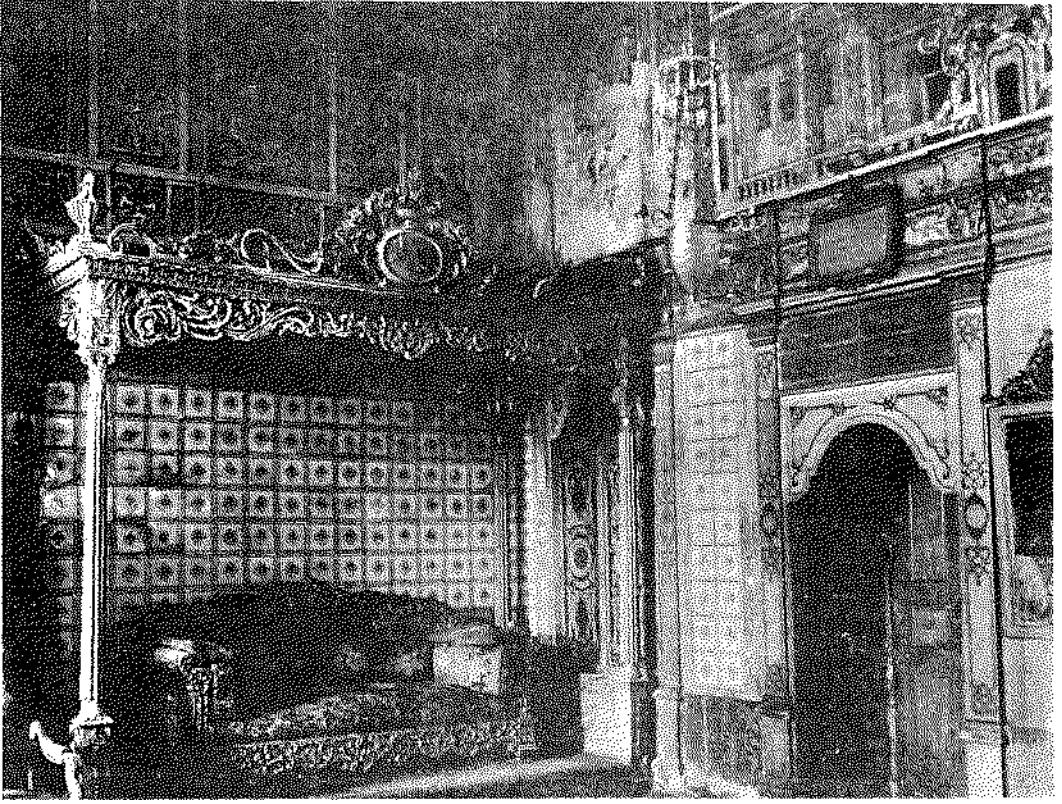
Bir şehzade padişah olunca tehta çıkmak üzere Topkapı Sarayında yukardaki yoldan geçer ve burada sıralanan cariyele altın serperdi. Bu yüzden yola "Altın Yolu" denilmiştir. Sağda yine Topkapı Sarayında Üçüncü Ahmel Kütüphanesinden bir köşe görülmüyor.



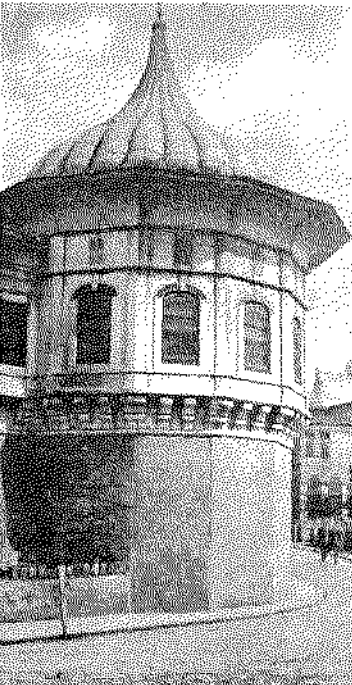
Topkapı Sarayında, Haremdeki Hünkâr Sofası.



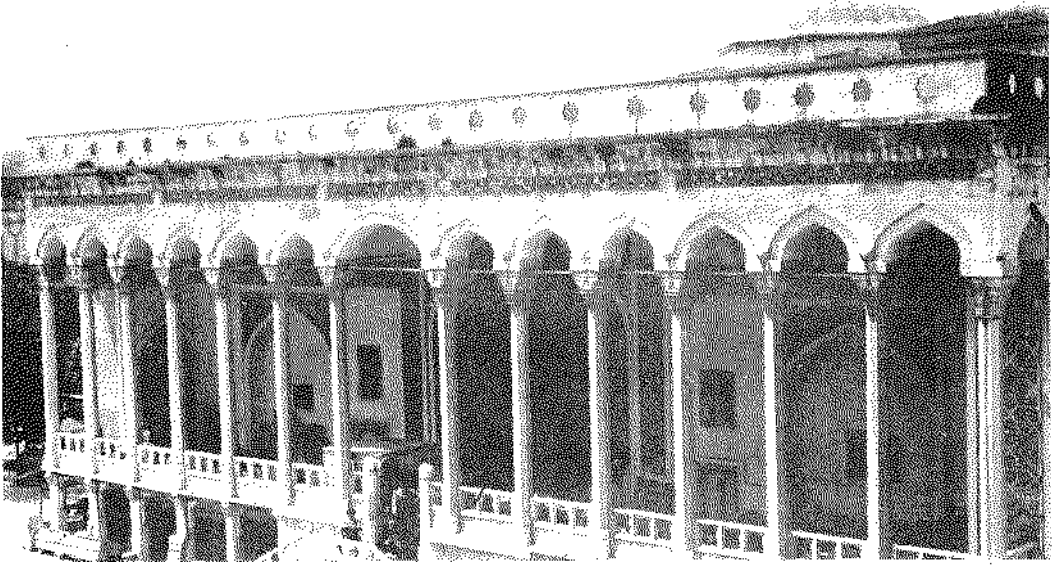
Topkapı Sarayında 1586 yılında yapılmış olan Üçüncü Murat Odasındaki çinili ocak bir sanat hâri kasıdır. Çinilerin beyaz zeminleri çok temizdir ve sırlarda en küçük bir çatlak yoktur.



Topkapı Sarayında Birinci Abdülhamidin barok üslûbundaki yatak odası. Resimde görülen koltuğun yerinde padişahın yatağı vardı.



Topkapı Sarayında Üçüncü Ahmedin yemek odası, Rönesans karışımı Lâle Devri üslûbundadır. Solda Topkapı Sarayının dış duvarları üstünde ampir üslûbunda yapılmış Alay Köşkü görülmektedir. Padişah geçit resimlerini, alayları buradan seyrederdi.



Topkapı Sarayının altında Gülhane Parkına bakan ve şimdi müze olan Çinili Köşk, Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılmıştı. Eski adı "Sırcalı Saray" dır.

Çinili Köşk

Orta sur içindeki düzlüklerden biri üstünde, duvarlarını süsleyen çiniler sebebiyle, vaktiyle, Sırcalı saray, bugün ise, Çinili Köşk denilen köşk yükselir. Bu köşk Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılmıştır. Mimar Kemaleddin'in eseri olduğu sanılıyor. Bina, 1588 (H.999) yılında, Üçüncü Murad zamanında tamir görmüştür. Bu köşkün plânı kare içine çizilmiş bir haç şeklindedir. Binanın merkez kısmı kümbetlidir, dört tarafından da sofaya bitişik odalar vardır. İki katlı olarak yapılan bu sarayın üst katı padişaha ayrılmıştı, alt katta saray adamları ve muhafızlar otururdu.

Bu binanın giriş kısmı sonradan değiştirilmiştir.

İmparatorluğun İstanbul'daki öteki sarayları

Boğaziçinde ve Haliçte padişahların yazın oturdukları bir çok saray daha yapılmıştır. Ahşap olarak yapılan bu sarayların çoğu bugün ortadan kalkmıştır. İstanbul'u ziyaret etmiş birkaç yabancı ressam tarafından yapılan desenler ve gravürler bu sarayların mimarisi hakkında bize fikir vermektedir. Bu sarayların en ünlüleri şunlardır:

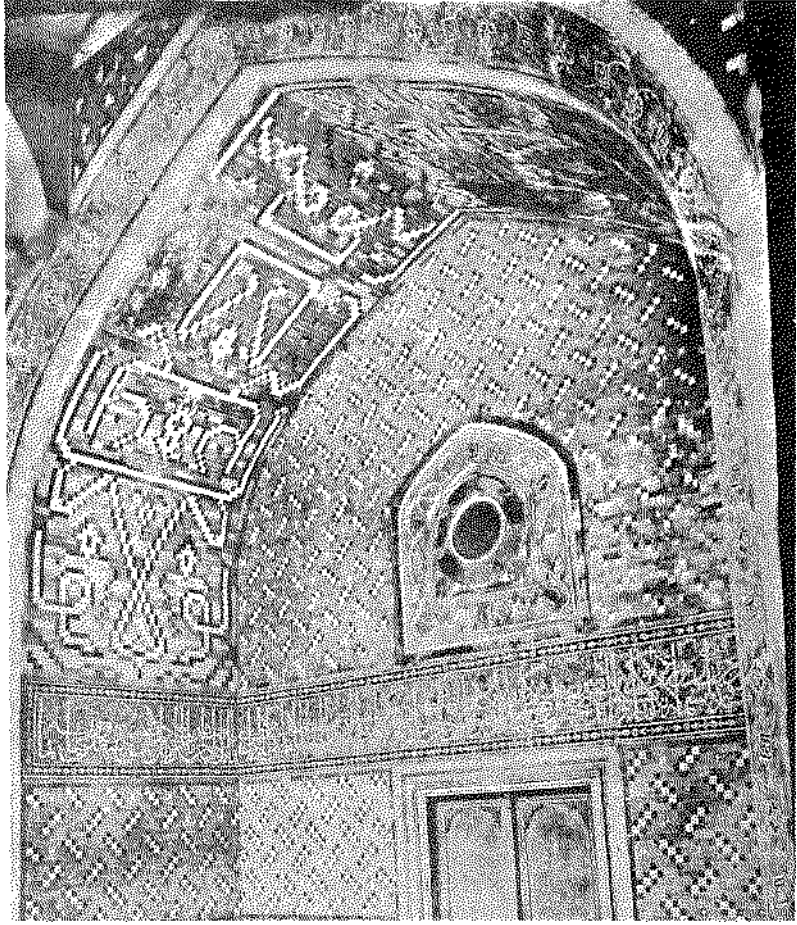
Kanunî Sultan Süleyman zamanında Küçük Kalamış (Fenerbahçe) yarımadasında Marmara denizine karşı yapılan Fenerbahçe Sarayı; Birinci Mahmud zamanında Haliçte yapılan Karaağaç Sarayı; Dördüncü Murad zamanında Üsküdar'da Selimiye civarında yapılp, İkinci Mahmud zamanında yeniden inşa edilen Şerefâbâd.

Üçüncü Ahmet zamanında Kaptanı Derya Hasan Paşa tarafından yaptırılıp, Sultan Birinci Abdülhamid'e sunulan Bebek sarayı Humâyûnâbâd adıyla meşhurdur.

Melling'in eserinde bu sarayı tasvir eden ve tarih kitaplarında sık sık anılan bir gravürü vardır. Bu saray, sonradan, Birinci Mahmud zamanında, Reis Efendi (Dışişleri bakanı) ile yabancı devletlerin büyük elçileri arasında yapılan görüşmelere ayrılmıştı. Bu saray merkez kısmı öne doğru çıkıntı yapan birbirine bitişik üç pavyondan meydana gelmişti. Cephe mermer sütunlara dayanıyordu. Sultan Üçüncü Ahmed zamanında (1703-1730) ve Lâle devri diye de anılan yıllarda yapılmış saraylar arasında Haliçteki ünlü Avnalı Kavak sarayını (1718) ve Kağıthane'deki meşhur Sa'dâbâd sarayını anabiliriz.

Abdülaziz zamanında, 1874'te Orta-köyde yaptırılan Çırağan Sarayı en güzel saraylardan biridir, 1910 yılında yanmıştır.

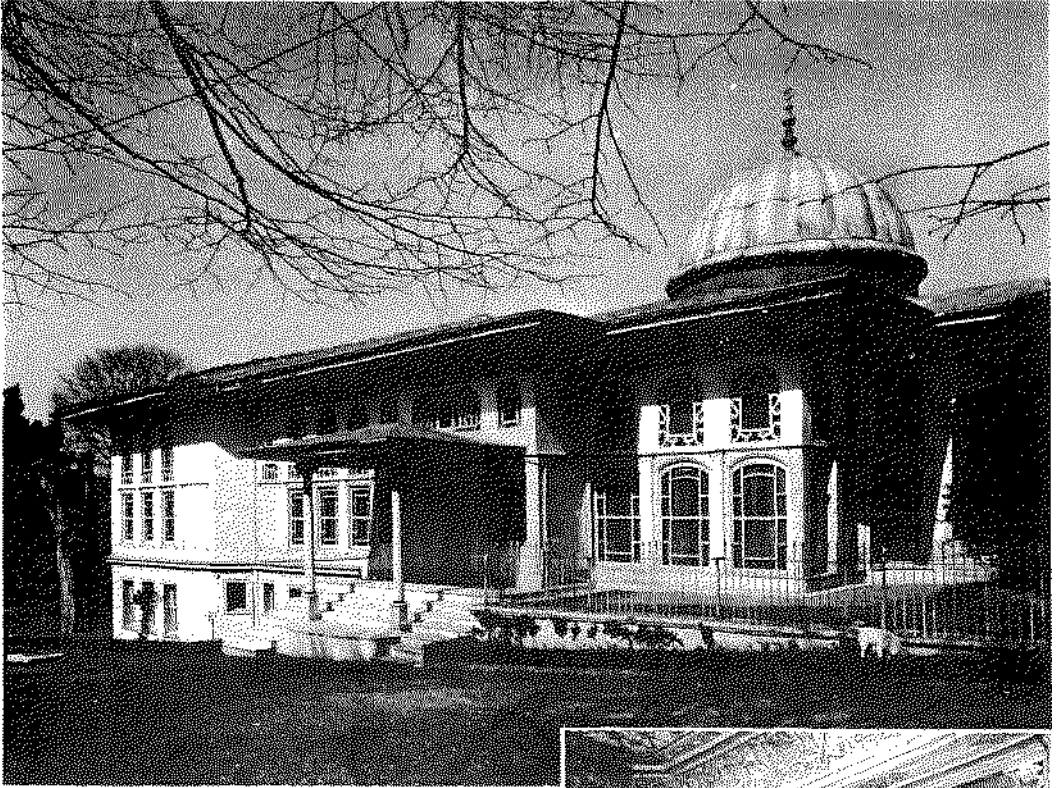
Çinili Köşkün kapısı. Üstteki kitabe mozayiktir. Kapı kemeri Konya'daki Sırçalı Medresenin eyvanına çok benzer. Yazılar sebebiyle kapıdaki çinilerin tarih değeri çok büyüktür.



Sultan Üçüncü Selim zamanında yapılan Beşiktaş sarayı da güzel ve gösterişli bir bina idi. Padişahın kızkardeşi Hatice Sultan, Danimarka Büyükelçiliğinin Boğaziçi'ndeki köşklerini ve bahçelerini görünce, o zaman Büyükelçi olan Baron Hübsch'ten kendisine saray yapabilecek Avrupalı bir mimar bulunmasını rica etmişti. Büyükelçi kendisine Melling'i tavsiye etti. Hatice Sultan tarafından tutulan bu sanatçı onun bulunduğu binada yapılmasını istediği değişikliklerin maketlerini hazırladı. Projesi beğenilince Melling işe başladı. Çevrilen dolaplara ve gösterilen kıskançlıklara rağmen, sanatçı eserini tamamladı, üslûbu ve süslemesi Avrupa anlayışına uygun bir saray yaptı, aynı zamanda da, bahçelerinin plânlarını hazırladı. Bu bahçede yeşilliklerle vücuda getirdiği labirentler, haremdeki kadımların bu loş ve dolambaçlı yerlerde saklambaç oynadıklarını gören Hatice Sultanın pek hoşuna gitti.

Melling, daha sonra, Topkapı sarayının ucunda başka bir saray yaptırmakla görevlendirildi, ama, böyle bir çalışmaya cesaret edemedi, o devirde Fransa Büyükelçisi olan Choiseul Gouffier tarafından da tavsiye edilen Kaufer üstüne padişahın dikkatini çekti. Kaufer o zamanlar Türkiye hizmetinde bulunuyordu. Bu sıralarda, Fransız ordusunun Mısır'ı işgal etmesi, Melling'i Hatice Sultanın hizmetinden ayrılmak zorunda bırakmıştı.

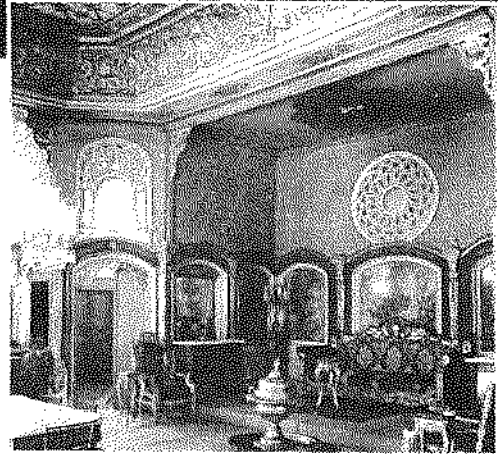
Bu Beşiktaş sarayının bugün hiç bir izi kalmamıştır. Melling'in eserine göre, bu sultan sarayının iki sütuna dayanan ve denize bakan bir köşkü vardı. İçeride, tabanda açılan bir kapak Hatice Sultan'ın hiç dışarıdan görülmenden balık avlamasına imkân veriyordu. Saray iki katlıydı. Bir zemin katı ile deniz kenarına kadar uzanan bir üst katı vardı. Orta kısımda kızkardeşini görmeğe gelen padişahın kalacağı daireler yer alıyordu.



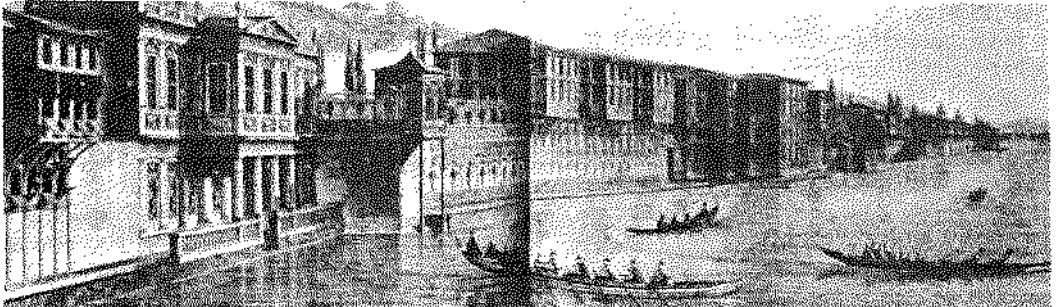
Haliç'te 1718 yılında yaptırılmış olan Aynalı Kavak kasrı.

Dördüncü Mehmed tarafından Edirne'de yaptırılan saraylar da anılabilir: Şikâr (av), Aynalı, İftar, Bülbül, Değirmen, İydiye (Bayram), Çadır, Demirtaş ve Sa'dâbâd köşkleri.

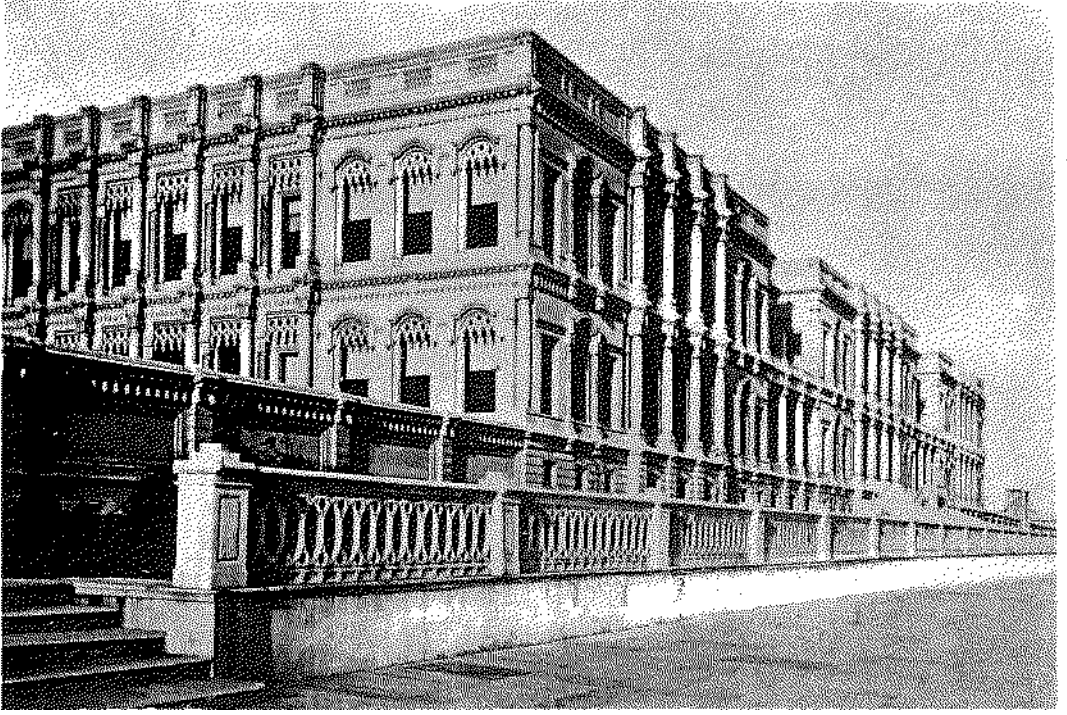
İstanbul'da bugün mevcut olan saraylar arasında Dolmabahçe, Beylerbeyi Yıldız saraylarıyla Gökusu ve İhlamur kasrıları sayabiliriz. Bunların, hiç bir üslubu olmayan zevksiz bir barok mimarîsi vardır.



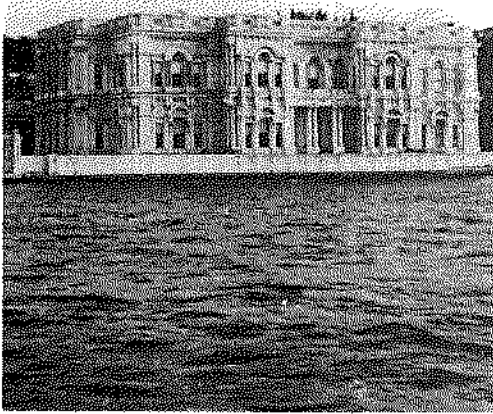
Aynalı Kavak Kırmasının içinden bir görünüş.



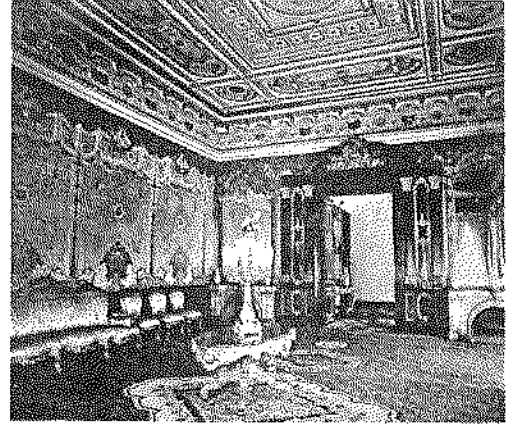
Hatice Sultan Sarayının Melling tarafından yapılmış bir resmi. Bugün bu sarayın yerinde Dolmabahçe Sarayı vardır.



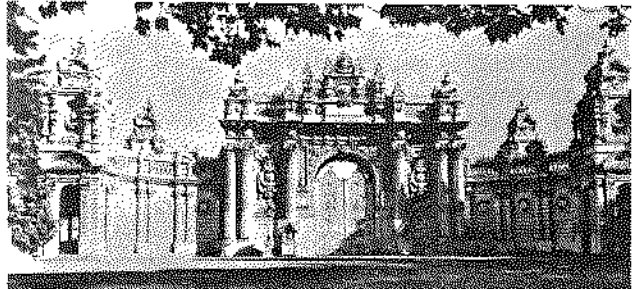
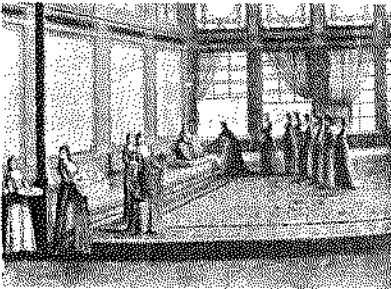
Abdülaziz tarafından 1874 yılında yaptırılan Çırağan, en güzel saraylardan biriydi. 1910 yılında yandı. Son yıllarda onarılmıştır.



Beylerbeyi Sarayı



Dolmabahçe Sarayının Kabul Salonu



Solda Hatice Sultanın Sarayındaki bir salonu gösteren Melling'in resmi. Sağda Dolmabahçe Sarayının kapısı.



Doğu Beyazıt'ta Ararat Dağı yakınlarındaki İshak Paşa Kulesi (Kalesi de denilir) bu tip yapılar içinde en ilgi çekenidir. 1784'te yapılmıştır (Esin Arsok'tan)

4

KULELER

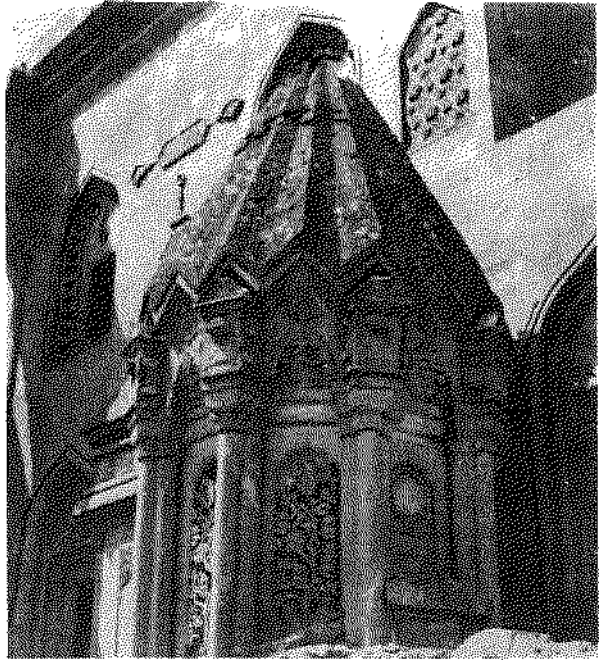
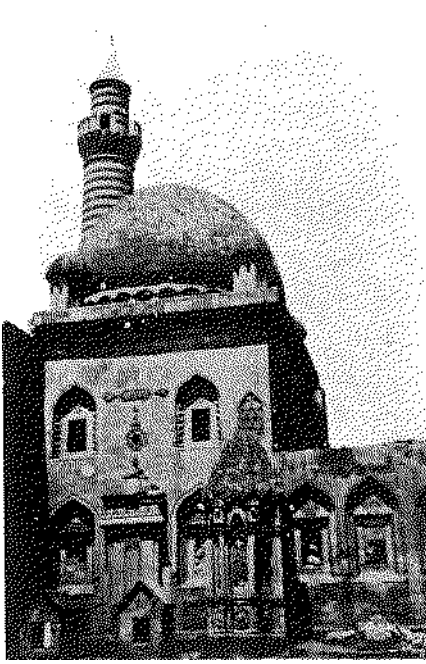
Vaktiyle, küçük devlet başkanlarının ya da kabile reislerinin, büyük toprak sahiplerinin oturdukları konutlar, çoğu zaman, yüksek bir yerde, âsi köylülere, eşkiyaya ya da düşmana dayanma imkânını verecek stratejik bir noktada yapılırdı. Kule adı verilen bu konutlar Orta Çağ'daki müstahkem Avrupa satolarına pek benzemez. Genellikle, pek az önemlidir ve pek uzak olmayan bir devirde yapılmıştır. Bu tür yapılar arasında, Türkiye'nin doğusunda, Doğu Beyazıt'ta Ararat dağı civarında yapılmış bir kule özellikle dikkati çekmektedir. 1784 (Hicri 1194) yılında, o zamanlar buranın hâkimi olan İshak Paşa tarafından yaptırılan bu kulenin bir akropol manzarası vardır. Şehirden biraz uzaktaki bir tepe üstünde ve 25-30 metre yüksekliğindeki payanda duvarlarının vücuda getirdiği bir düzlükte yapılan kule ovaya hâkimdir.

Bu kulenin plânı avlularıyla, harem dairesiyle, divanıyla ve camiiyle İstanbul'daki Topkapı sarayının düzenini andırır.

İlk önce, büyük bir kapıdan birinci avluya girilir; solda usak odaları ve ahırlar vardır. Sonra, bu avludan ikinci bir avluya geçilir; burada kulede oturanlar için daireler yer alır.

Avlunun sağında bir Divan sofası vardır. Paşa aşiret reislerini burada kabul eder, toplantılar da burada yapılırdı. Bu sofa 30 metre uzunluğunda, 20 metre genişliğindedir. İç taraftaki pencereler avluya, öbür taraftakiler ise, ovaya bakar. Büyük sofada başka odalara açılan kapılar vardır. Sofanın asıl kapısı yanında, tabandan (yerden) aşağı yukarı bir metre yükseklikte dar ve karanlık küçük bir loca yer alır. Aşiret reisleri ve bölgenin ileri gelenleri burada oturup davaları, tartışmaları dinlerlerdi. Sofaya bitişik odalar yüksek memurlara ayrılmıştı. Bunların pencereleri baş döndürücü bir yükseklikten Ararat dağına hakimdir.

Yine bu avluda hareme (Paşanın özel dairesine) açılan dar, ama oldukça yüksek büyük bir kapı vardır. Bu kapının üstünde iri harflerle yazılmış birkaç mısradan hem İshak Paşa sülâlesi için sonsuz bir güç ve bağımsızlık temenni edilir, hem



Ishak Paşa Kulesinde cami ve türbe. Camiin kubbesi Semerkand kümbetlerini aklı getirir. Türbede bugün "Çıldıroğulları" diye anılan İshak Paşa ailesinin mezarları vardır.

kulenin inşa tarihi (Hicri 1194) okunur. Kapıyı iki arslan heykeli süsler. Divan sofasının cümle kapısı şeklindeki kapısı yanında İshak Paşa ile karısının türbesi yer alır. 8 köşeli olan bu küçük yapının altı 5 metre derinliği olan büyük bir mahzenidir. Bu mahzene 15 basamaklı bir merdivenle inilir. Divan sofası ile harem arasında bir geçit bulunur. Yapının bu kısmında mihrabı ve minberi olan küçük bir cami vardır. Harem yukarıdan bir camlıkla aydınlanmıştır; bu haremın duvarlarında, Paşanın başardığı büyük işleri anlatan güzel yazılarla süslü renkli bir süslemenin kalıntıları görülür. Kulede küçük bir hamam vardır. Mutfaklar, kilerler ve fırın harem tarafındadır.

Bu kulenin mimarisi Ahlat'taki Selçuk anıtlarını hatırlatmaktadır; üslûbu da Osmanlı devri üslûbuna yakındır.

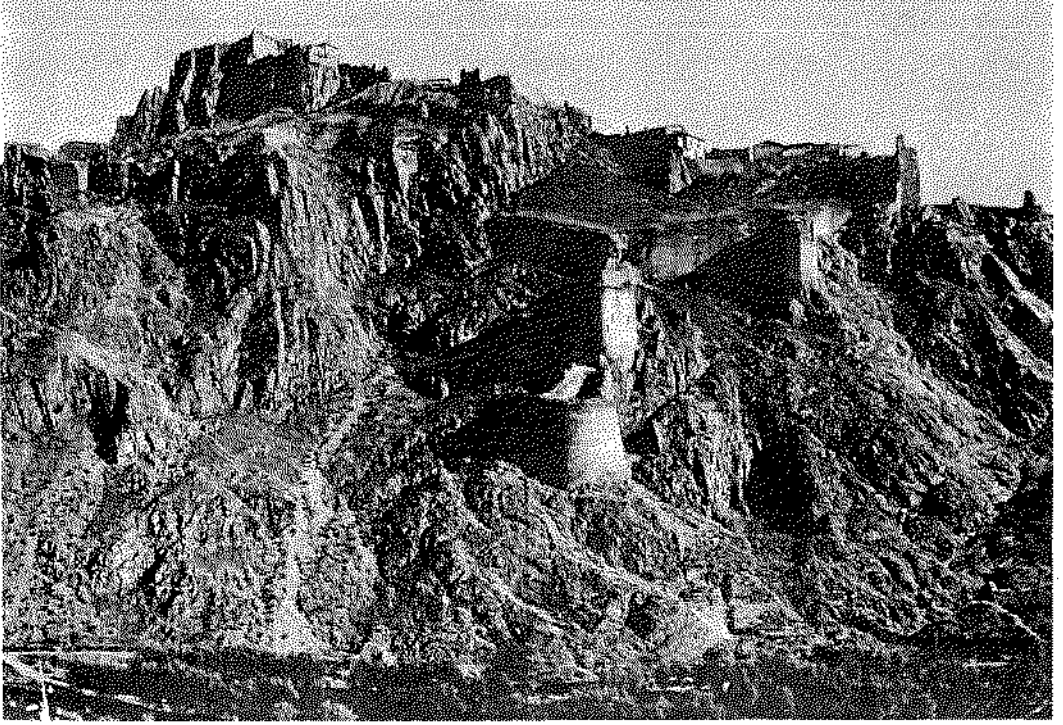
Kulenin giriş kapısı, Selçuklu medreselerinin ve kervansaraylarının mukarnaslarını (istalaktitlerini) andıran mukarnaslarla süslü ve sivri kemerli büyük bir cümle kapısı teşkil eder. Divan sofasının avluya bakan pencereleri kare şeklindedir ve üst kısımları sivri kemerlidir.

Küçük camiin kubbesi Semerkand

kümbetlerini andırmaktadır, kare şeklinde bir plân üzerine yapılmıştır. Bu karenin bina duvarlarını teşkil eden dört köşesinde yine küçük kubbeli ve sekiz köşeli dört tane kulecik yükselir. Bu kulecikler cami kubbesinin kasnağı yüksekliğindedir.

İkinci avlunun ortasında ve harem kapısının karşısında sivri kemerli pek büyük bir kapı, bu kapının alt kısmında düz ayak daha küçük bir kapı yer alır. Bu kapı, önceleri küçük türbeyi camiden ayıran çevirme duvarına bitişikti. Arsanın bu kısmı altında, bugün Çıldıroğulları diye tanınan İshak Paşa sülâlesinin mezarı vardır.

İshak Paşa, padişah tarafından 1724 yılında Gürcistan'daki Çıldır ve Tiflis vilayetlerine vali tayin edilen başka bir İshak Paşa'nın torunudur. Bu İshak Paşa 1748 yılında ölmüştür. Vezir olup, yine buralara vali tayin edilen oğlu Ahmet Paşa 1759 yılında padişaha isyan etmişti. Padişah ordularına yenilince, idam edildi. Boyun eğen oğulları padişahın güvenini kazandılar. Bu Ahmet Paşanın oğullarından biri olan Hasan Paşa Gürcistan kumandanlığına tayin edildi. Adını taşıyan bu kuleyi yaptıran İshak Paşa işte 1789 da vezir olan bu Hasan Paşanın oğludur.



Ankara Kalesinin otuz beş yıl önceki durumunu gösteren bir resim.

3. ASKERİ MİMARİ

Müstahkem kaleler ve surlar

Osmanlıların Anadolu'da ele geçirdikleri şehirlerin çoğunda, önceleri ya Selçuklular ya da Bizanslılar tarafından yapılmış surlar vardı. Her şehir en yüksek yerine yapılmış bir sur ya da bir kale ile korunurdu, düşman saldırıları sırasında şehir halkı buraya sığırmırdı.

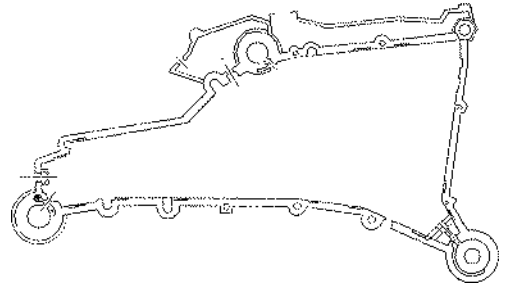
Bizanslıların surları ile Selçukluların-kiler arasında pek az fark görülür.

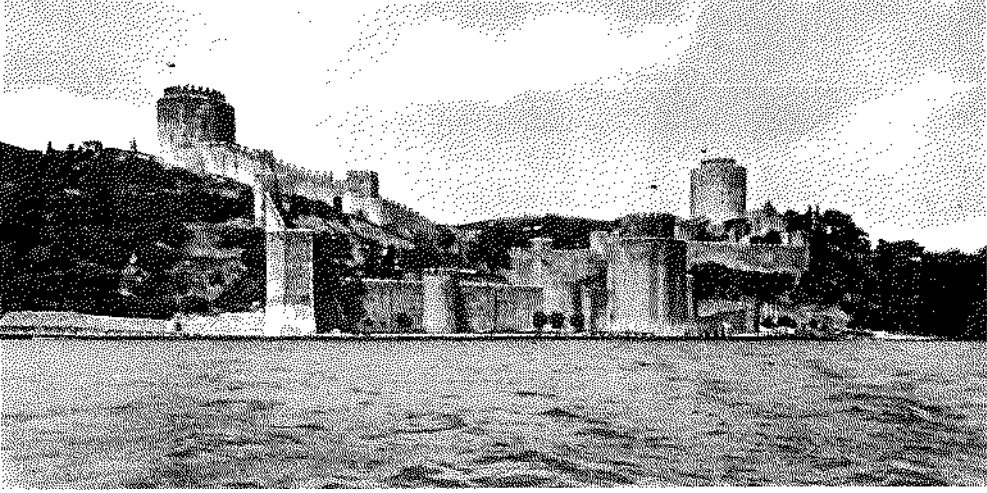
Türkler Bursa'yı aldıkları zaman, şehrin eskiden yapılmış surları vardı. Kale bugünkü şehrin merkezinde bulunuyordu. Bunun kalıntılarını bugün de görüyoruz. Bu surun her yirmi metrede bir dikilmiş kuleleri, dışında da artık bugün mevcut olmayan bir hendeği vardı.

İstanbul'un fethinden önce, Yıldırım Beyazıt tarafından Boğaziçi'nde yaptırılan ve vaktile Güzelce Hisar diye anılan Anadoluhisarı surları, Fatih Sultan Mehmed'in Anadoluhisarı karşısında yaptırdığı Rumelihisarı (Boğaz Kesen) surları

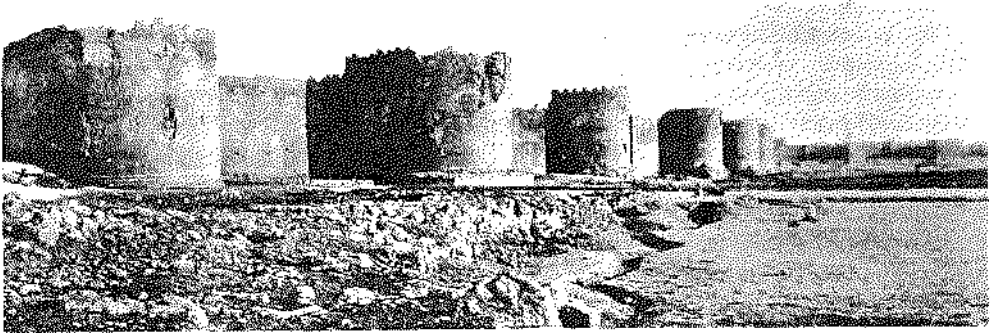
ile İstanbul'un alınmasından sonra Théodosius surlarının stratejik bir noktasında yapılan Yedi Kule Osmanlıların ilk müstahkem mevkileri hakkında bize fikir vermektedir.

Bunlar surun gerekli yerlerinde yapılmış kuleleri de olan müstahkem kalelerdi. Yuvarlak ya da çok köşeli olan bu kulelerde askerler için odalar vardı. Duvarın içine açılmış taş merdivenlerle





Rumelihisarı (Boğazkesen), o devrin en usta mimarlarından Muslihiddin tarafından yapılmıştı.



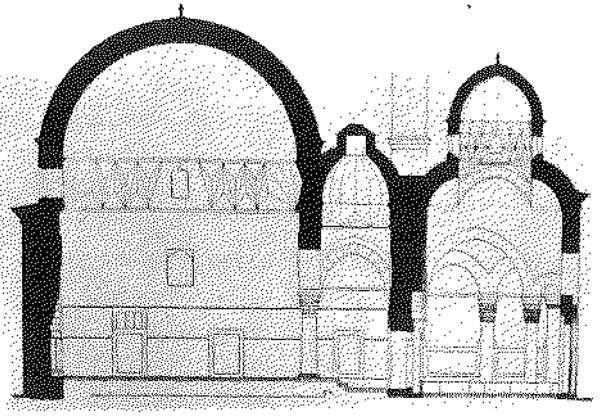
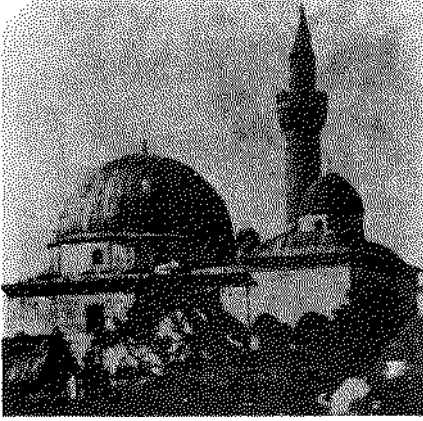
Diyarbakır Kalesinin "Urfa Kapısı" denilen kısmından görünüşü.

muhtelif katlardaki sofalara çıkılırdı. Her odada ocak vardı. Sofaları aydınlatmak için, dış duvarlarda yarıklar açılmıştı: Bu yarıklar, aynı zamanda, düşmana ok atmak ya da ateş etmek için kullanılırdı.

Bu kulelerin, yerden tepeye kadar çıkan kalın bir direğe dayanmış koni biçiminde bir çatısı bulunuyordu. Her katta girişlerle yapılmış tabanlar hem bu orta direğe, hem de yan duvarlara dayanırdı. Cenevizlilerin yaptıkları Galata Kulesi ile İstanbul'un eski surları üstünde Bizanslılar tarafından yapılmış kulelerde de aynı düzene rashiyoruz. Bu kuleleri birbirine bağlayan kale surları son derece kalındır, üst kısımlarında bir devriye yolu vardır, buraya kalenin iç tarafına yapılmış taş merdivenlerle çıkılır. Bu nöbet (seğidim) yerleri mazgalı siperlerle (korkuluklarla)

korunmuştur.

Surların ön tarafına kazılmış bir hendek duvarları korumağa yarar. Türk surlarının çoğunda, hele su tutmanın güç olduğu tepelerde yapılmış kalelerde hendeklerdeki suyu tutacak hendeler vardır. Duvarlar diktir, kireç ve dövülmüş kiremit karışımı bir harçla (horasanî=pouzzolane) birbirine tutturulan büyük molozlarla yapılmıştır. Mazgal siperleri dikey şekildedir, üst kısımları yağmur sularının iki yana akmasını kolaylaştıracak biçimde, semere benziyen meyilli taş döşemelerle ya da kiremitlerle örtülüdür. Surları saldırılara karşı korumak ve savunmak için, surlar boyunca düzenli aralıklarla kuleler dikilmiştir. Kapılar da, genellikle, sağlam yapı kulelerle korunmuştur. Bu kuleler hem kışla, hem de askerî cezaevi olarak kullanılırdı.



Iznik'teki Yeşil Cami Osmanlıların ilk önemli yapıları arasında yer alır. Bu caminin planı (sağda) son derece mantıklı ve rasyonedir. Süs motifleri de çok yerinde kullanılmıştır.

4. ÜSLÜPLAR VE OKULLAR

Üslûpların ortaya çıkışı

Büyük sanat devirleri birbirinden farklı üslûplara ve okullara ayrılır. Bu üslûpların tarihleri, sanatta dikkate değer bir değişiklik doğuran tarih ve kültür olaylarına raslar. Bundan başka, bölgesel geleneklerin etkisiyle, aynı üslûpların zaptedilen ülkelerin her yerinde özel bir karaktere büründüğünü görüyoruz. O kadar ki, çeşitli şehirlerde aynı devrin anıtları birbirinden tamamiyle farklı bir görünüştedir.

Bu durum Selçuklular tarafından işgal edilen şehirlerde de görülmektedir; her bölgeye özgü üslûpları bir tek çerçeve içine sokmak güçtü. Memleket memleket dolaşan mimarlar ya da süsleme sanatçıları başka memleketlerde edindikleri bilgileri buralara da getiriyor, böylece, yerli sanatta ani bir değişikliğe sebep oluyorlardı.

Bütün bunlar bugün Selçuklu sanatını kesin olarak sınırlandırmakta pek büyük bir güçlük doğurmaktadır.

Divriği anıtları bu konuda en göze çarpan bir örnek teşkil etmektedir. Bu anıtların aynı devre ait Konya ya da Kayseri anıtlarıyla karşılaştırılması, bizi çözümleri güç bir mesele ile karşı karşıya getirmektedir. Bu iki mimarî türü karşımıza birbirinden öyle farklı sanat görüşleri çıkarıyor ki, bu eserlere aynı üslûba sahip bir takım okulların ürünleri diye bakmamızı imkânsız hale getiriyor.

Bununla beraber, ilerde, Selçuk devri mimarî eserlerinin daha derin olarak incelenmesi, bu üslûpların asıl karakterlerini tesbit etmemize ve bu değişikliklerin sebeplerini tayin etmemize imkân verecektir. Bu sebeple, eserimizde yalnız Osmanlı devri üslûpları ile okullarını sıralamakla yetineceğiz. Çünkü, Osmanlı devrinde sanat daha belirli, daha göze çarpan bir disiplinle ortaya çıkmakta ve gelişmektedir.

Selçuklu devrinden sonra gelen Anadolu beylikleri devrinde, sanat, daha o zaman, bundan önceki devirlerin yüzünden oldukça farklı bir yüz kazanmağa başlamıştı.

Her bağımsız beylik eserlerini âdeta aynı üslûpla meydana getirmiş gibiydi. Daha dar bir alan içinde çalışmak zorunda olan bu beyliklerin sanatçıları ve mimarları birbirlerine benzer bir takım eserler ortaya koymuşlardı. Böylece, üslûpların belirli duruma gelmesi Osman Bey tarafından Osmanlı Devletinin kurulmasına kadar devam etti. Osmanlılar tarafından kurulup, sonra bir İmparatorluk haline gelen bu devlet, zaptedilen ülke ve şehirlerde yeni toplum için gerekli cami, han, imaret, okul, vb. gibi halk yararına yapılar yapmakla işe başladı. Bu anıtların üslûbu, başlangıçta, Osmanlıların egemenliğine giren şehirlerdeki üslûba benzemişti.

Osmanlılar Bizans ülkelerine öteki Türk devletlerinden daha yakın oldukları için, yapı sanatları da, ilk önce, zaptedilen Bizans ülkelerinin yerli mimarisine doğru

bir eğilim gösterip, Anadolu beyliklerinin anıtlarından biraz farklı hale geldi. Osmanlıların Bursa'da ve İznik'te yaptıkları ilk anıtlar buna birer örnek teşkil eder.

Osmanlı eserleri ile Selçuklu ve Osmanlı mimarisi arasında bir geçiş devresi teşkil eden Anadolu beylikleri eserleri arasında kendini belli eden karakter farkı işte buradan gelmektedir. Bununla beraber, Bursa'da Osmanlılarla beraber doğan, yeni bir karakterle sıvrılan -zaptedilmiş ülkelerdeki eski üslûbun sonucu olan- üslûp, kısa zamanda, eski Selçuklu geleneklerine önem verdi, eski Asya kaynaklarına döndü. Bursa'daki Yeşil Camii bu şehirde daha önce yapılmış anıtlarla karşılaştırılması bizi bu konuda aydınlatacak örnekler vermektedir.

Demek oluyor ki, Bursa üslûbu Yeşil Cami ile başlamaktadır. Bu bina ile, mimarî, Selçuk ve Anadolu beylikleri devrindeki mimariden bambaşka bir yüz kazanmaktadır.

Türk mimarisi, daha Selçuklular devrinde, Orta Asya mimarisinden büsbütün başka bir yüz kazanmıştı. Bu fark Osmanlı devrinde daha belirli hale geldi. Selçuklu sanatı bir ayrıntı ve süs sanatı olduğu halde, Osmanlı sanatı bir biçim ve âhenk sanatı oldu.

İlk devirlerden, yani Bursa ve İznik'teki ilk camilerin yapılmasından itibaren, Osmanlı sanatının Doğu sanatlarına özgü her türlü süsleme mübalağalarından sıyrılıp, ahengi ve güzelliği kompozisyonda arayan, rasyonalizme doğru giden, daha sade, daha kanaatkâr bir sanat haline geldiğini görüyoruz. Selçuk ve Osmanlı gibi iki büyük devrin eserleri arasındaki o büyük görüş farkı işte buradan gelir.

Osmanlılar, yeni bir İmparatorluk kurarken, her konuda, her alanda birçok yenilik yapmışlardı. Yeni toplumun teşkilâtı Selçuklu toplumunun teşkilâtından farklıydı. Selçuklulara oranla, Doğu ve Asya etkilerinden daha uzak, Bizanslılarla daha fazla temasta bulunan Osmanlılar tamamiyle kendi görüşlerine özgü yeni bir toplum meydana getirdiler.

Osmanlı sanatı da pek büyük değişikliklere uğradı. Bu değişikliklerin, hem padişah değişmelerine, hem de ülkenin siyasi ve iktisadi olaylarına rasladığını görüyoruz.

Bursa Üslûbu

Türkler tarafından ele geçirilen Bizans ülkeleri yeni sahiplerine ülkenin eski mimarî tekniğine sadık bir çok duvar ustaları, cymacılar ve zanaatçılar vermişti. Ama, İslâm ülkelerinden çağrılan mimarlar mimariye yeni bir takım unsurlar getirmişlerdi. Böylelikle, eski Selçuk ve Bizans İmparatorluğu toprakları üstünde Osmanlı Türkleri tarafından kurulan yeni devletle birlikte yeni bir sanat doğmuş oldu.

Bursa yeni devletin başkenti olarak seçilince, burada yapılan ilk büyük binalar hem Selçuk, hem de Bizans sanatından farklı birer karakter kazandı. Yeni tekniğin doğurduğu bir sonuç olarak, bu ilk devirde yapılmış binalarda küçük Asya'daki Türk anıtlarında uygulanan programın ve plânın dikkate değer bir değişikliğe uğradığını görüyoruz. Çok kemer gözlü cami plânı basitleştirilmiştir. Büyük alanları yan yana getirilmiş küçük kubbelerle örtmek imkânını veren haç şeklindeki plân genelleşmeğe başlamıştır. Bu yüzden, mimarî eserlerin belirli formüllere kavuştuklarını görüyoruz. Her türlü gereksiz motiflerden sıyrılan süsleme sanatının daha zengin, ama, hem sade, hem de açık hale geldiğini anlıyoruz.

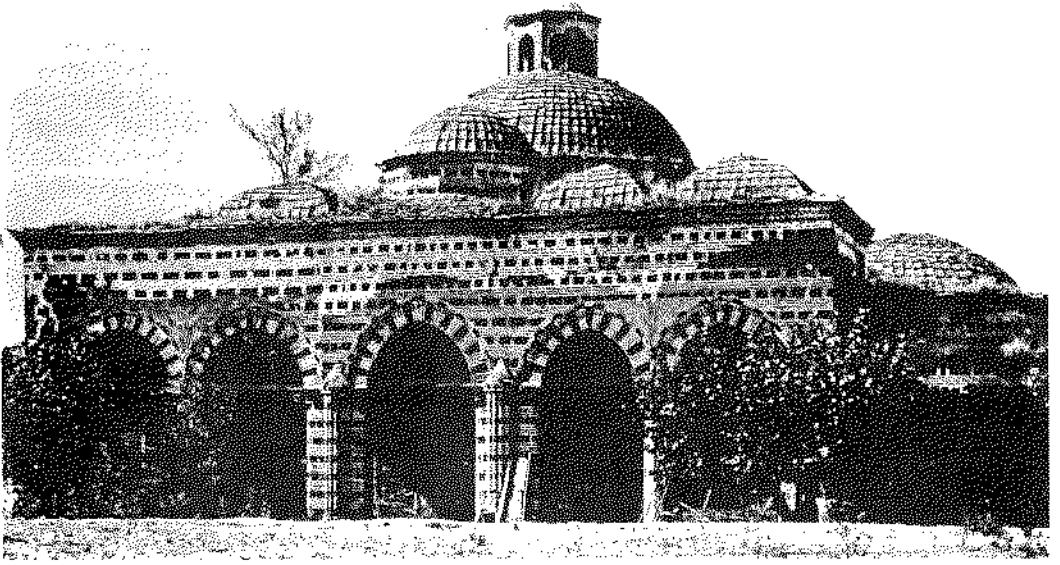
Bursa'daki Ulu Cami ile Yeşil Cami bu mimarinin ilk örnekleridir (Bursa'da 188 cami vardır). Osmanlı mimarisinin bu ilk devrine ait eserlere Edirne'de de raslamaktayız.

Bursa mimarisi İstanbul'un zaptından sonra da bir müddet yaşadı. Edirne'nin ve İstanbul'un ilk anıtları aşağı yukarı hep bu üslûba uyularak yapıldı.

İznik'te Yeşil Cami (1392 — H. 794)

Osmanlıların Anadolu'da yaptıkları ilk binalar arasında sayılan İznik Camii mimarisiyle dikkati çeker. Bu caminin plânını insanî hayrete düşüren bir mantığın ve bir rasyonalizmin ifadesidir. Bina bir kubbe ile örtülü kare bir plân üzerine kurulmuştur. Bu kubbe dört köşesinde dört çemberimsi fakültesi olan dört kalın duvara dayanmaktadır.

Alanların dar olması yüzünden, yalnız büyük bir kubbe ile örtülebilen küçük camiler hep bu ilk modele uyarak yapılmış-



İznik'te Nilüfer Hatun İmaret

tır. Büyük camilerin inşasında yeni küçük kubbelerle ya da yarım kubbelerle örtülü kemer dizilerine de başvuruluyordu. O zaman, Bursa'daki Yeşil Camide olduğu gibi, Selçuklu medreselerinin haç şeklindeki plânı kullanılmıştı.

İznik'teki Yeşil Cami'nin ön kısmında üç kemerli bir revak vardır. Bu kemerlerden ortada bulunanı, her iki köşeye konmuş dik ayaklara dayanan öteki iki kemerden daha büyüktür. Yan kenarlarda, ortadaki bir sütuna dayanan ikişer kemer bulunur. Sahnin merkezî kemerinin mukarnaslarla (istalaktitlerle) süslü mermerden süve pervazı vardır; bu mukarnasların, süve pervazının hatlarına dik olan hatları güzel bir çerçeve teşkil etmektedir.

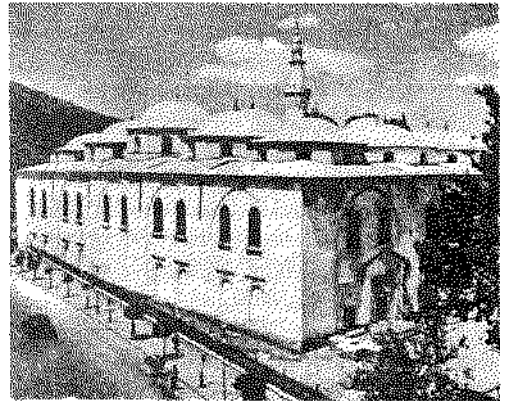
Mukarnaslarla teşkil edilmiş bu çerçeveleme düzenine Bursa'daki Yeşil Camide ve bu devirde yapılmış bir çok binalarda raslıyoruz. Daha sonraki devirlerin mimarisinde, yüzeylerin süslenmesi belli bir yükseklikte son bulur ve mukarnasların nazik olan köşeleri gelip geçenlerin çarpması ya da sürtünmesiyle bozulacağından, bunlar üst kısımların süslemesi içinde kalmış olur.

Duvarların kalınlığı içine yerleştirilen kapılar ve pencereler binanın tümü ile âhenkli bir haldedir. Selçuk mimarlarının süs motiflerini israf etmelerinin aksine olarak, bu binanın mimarı bu motifleri hiç

gereksiz yere kullanmamış, israf etmemiştir. Bu sanatçının şekilde ve plâstik formlerde daima etki yapmak kaygısı güttüğü anlaşıyor. Bu görüş mimariyi yeni bir gelişmeye doğru götürmüştür.

Hüdâvendigâr Camii

Bursa'da Sultan Birinci Murad (Hüdâvendigâr, 1359-1389) tarafından yaptırılan bu cami en karakteristik âbidelerden biridir. Ulu Cami'nin plânından farklı olan plânı, esas itibariyle, Bursa'daki öbür camilerle dikkate değer bir benzerlik göstermektedir.



Ulu Cami'nin genel görünüşü



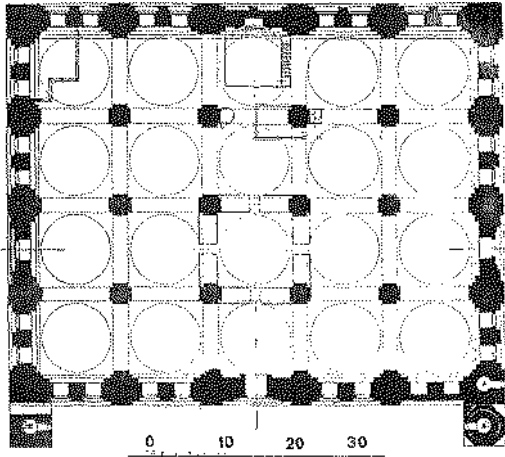
Genişliği 2000 metrekareden fazla olan Ulu Camiin içinden bir görünüş. Pencereleer çok güzel renkli camlarla süslüdür. Ortada bir şadırvan vardır.

Bursa'da Ulu Cami

Sultan Birinci Murad zamanında yapılmasına başlanılıp, Yıldırım Beyazıt zamanında tamamlanan bu cami bu ilk devrin en tipik âbidelerinden biridir.

Ulu Camiin plânı, birbirine paralel dört sahnı ile, ilk Selçuklu camilerini andırır. Her biri beş kubbe ile örtülü beş kemer gözü İstanbul'daki Bedesten'in görünüşüne benzer bir biçimdedir. İçeride ortada cidarları mermerden ve bir metre boyunda bir havuz vardır¹. Bu camiin usta elinden çıkmış oymalı çok güzel bir minberi, üstünde de binanın inşa tarihi bulunur². Çok güzel renkli camlarla süslü pencereler bu ağır, hattâ biraz kasvetli olan binaya bir hafiflik, bir neşe verir.

Cami içinin genişliği iki bin metrekareden fazladır. Cami 20 kubbe ile örtülmüştür. Ortadaki kubbe binanın içini aydınlatmağa yarayan bir açıklık teşkil eder. Bu kubbenin altında, Selçuklu anıtlarında olduğu gibi, içeriye serinlik veren bir şadırvan vardır. Bu şadırvanın yüzeyi bir



Ulu Camiin plânı (Wilde'den)

¹ İlk devirde camilerin içinde bulunan havuzlar, sonradan, başka camilerde kaldırılmıştır.

² Bu tarih cümlesinin Türkçesi şudur: Büyük Sultan Murad Han bu camii 840 yılında yaptırmıştır.

metre yüksekliğindeki mermerlerle çevrilmiştir. 1854 yılındaki zelzelede kısmen yıkılan cami sonradan tamir edilmiştir.

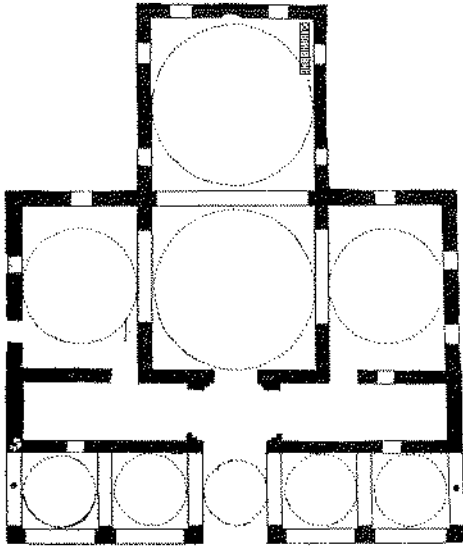
Mihrabın süslemesi, Sultan Abdülmeid zamanında Bursa'ya sürülen ressam Tevfik Paşa tarafından yapılmıştır.

Bursa'da Orhan Camii

Sultan Birinci Mehmed'in emriyle yaptırılan bu cami Bursa'nın en eski âbidelerinden biridir. İlk yapılışı bir yüzyıl öncedir. Karamanoğulları istilasında yanmış, 1417 yılında yeniden yapılmıştır.

Duvarları yontma taştandır. Taş dizileri arasına tuğla dizileri de yerleştirilmiştir. Çatıyı çeviren korniş testere dişi şeklinde çıkıntı yapacak tarzda çapraz olarak dizilen tuğlalarla yapılmıştır (mukarnasların ilk şekli). Pencerele üstündeki kemerler de tuğladandır.

Bütün Orta Çağ âbidelerinde olduğu gibi, cephelerin sağ kısımları boşluk kısımlarından daha büyüktür; bu sebeple, caminin içi sonraki camilerden daha loştur ve tabii daha mistik bir görünüştedir.



Bursa'da Orhan Camiinin planı (Osman Şevki'den)

Bursa'da Yıldırım Camii

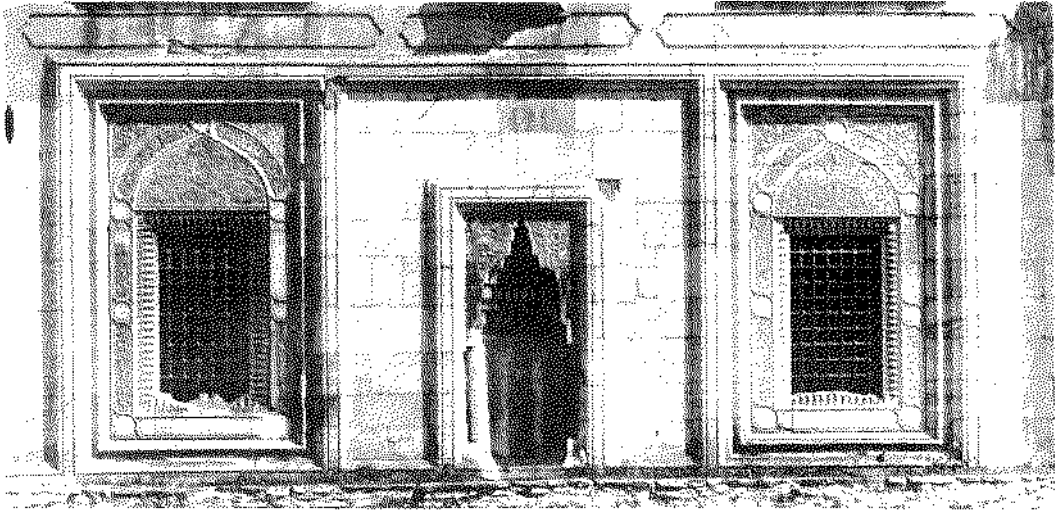
Ulucami ile aynı devirde yapılmaya başlanan bu caminin inşası, Timur istilâları yüzünden durdurulmuş, daha sonra tamamlanmıştır. Plânı Yeşil Camii'nin plânına pek benzer. Cephede beş kemerli bir revak vardır.



Bursa'daki Yeşil Camii'nin hünkâr mahfeli

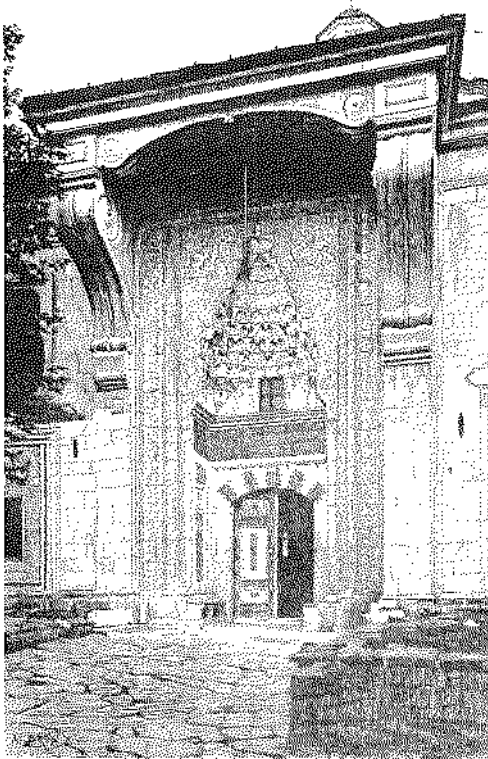
Bursa'da Yeşil Camii (1415 — 1424)

Çelebi lâkâbı ile anılan Sultan Birinci Mehmed tarafından yapılmasına başlanan bu cami Sultan İkinci Murad zamanında ve 1424'te tamamlanmıştır. Mimar Ayas'ın elinden çıkmış olup, haç şeklinde bir plân üzerine kurulan bu bina Tebriz'deki Mavi Camii andırmaktadır. Merkezde bir kubbe ile örtülü bir sahn bulunur. Haçın dört kolu yine kubbelerle örtülü ve kare şeklinde dört sofa teşkil etmektedir. Mihraba doğru sokulmuş sofayı teşkil eden kol da orta sahn kadar büyüktür. Ama, bu sofa -ahşap inşaatta görüldüğü gibi- çatma şekillerinden gelme bir kemerle orta sahndan ayrılmıştır. Ana kapının her iki tarafındaki birer merdiven yukarı kattaki hünkâr mahfeline çıkar. Merkezî sahn ile mihrap sahnı, her biri 12,5 metre çapındaki iki kubbe ile örtülüdür. Merkezî sahnın iki yanını örten yan kubbeler daha küçüktür ve iki büyük kemerli iki sofa teşkil eder. Haçın giriş tarafında bulunan kolu, içeriden, mahfellere, merdivenlere ve dehlizlere mahsus kısımlarla ayrılmıştır. Haç kollarının dışta kalan dört köşesi de kubbe ile



Bursadaki Yeşil Camiin bir cephesindeki niş ve pencereler. İlyas Ali adlı bir sanatçının eseri olan mermerlerin plastik süslemesi son derece güzeldir.

örtülmüştür. Bu düzene Selçuklu medreseleri ile Mısır'daki livan'lı camilerde rashyyoruz; ancak, Mısır'daki camilerin livan'ı açık olduğu halde, Yeşil Camide kubbe ile örtülmüştür.

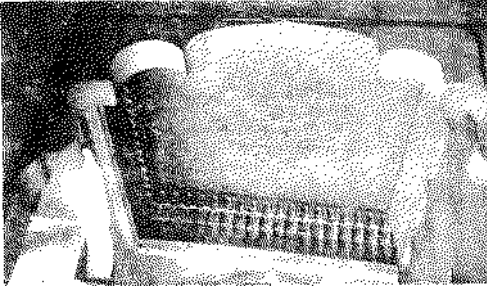


Yeşil Camiin kapısı

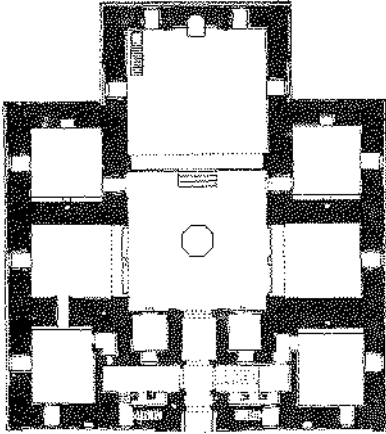
Merkezî kubbenin üstünde, Selçuklu âbidelerinde olduğu gibi, binanın içini aydınlatmağa ve havalandırmağa yarayan bir fener (kulecik) vardır. Bu fenerin tam altında, Bursa'daki Ulu Camide olduğu gibi, bir havuz yer alır. Bu düzenin ilk Osmanlı devri âbidelerine has olduğunu biliyoruz.

Kubbeleri duvarlara bağlayan fakulyeler prizmalarla süslüdür. Osmanlı mimarisinin hemen bütün eserlerinde gördüğümüz bu şekiller gatafath sütun başlıklarının unsurlarını teşkil eder. Binanın inşasında Bizans harabelerinden gelme bir kaç sütun kullanılmıştır; bunlar karanlık bir köşede bulunmakta, binanın genel görünüşü üstünde hiç bir etki yapmamaktadır. İç duvarlar insan boyu yüksekliğe kadar sekiz köşeli koyu yeşil döşemelerle süslüdür. Bu döşemeler firuze mavisi bir şeritle çevrilmiştir. Kemer ve alınlara kıvrımlı dallarla süslü çiniler döşenmiştir. Mavi zemin üzerinde beyazla yazılmış bir kitabe önemli süsleme değeri olan bir kenar suyu teşkil eder.

Hünkâr mahfelinin her iki tarafında biri saray kadınlarına, biri de yüksek devlet memurlarına mahsus iki mahfel vardır. Bu mahfeller merkezî sahna bakar. Bunların küçük pencereleri de çinilerle çerçevelenmiştir. Ortada bulunan hünkâr mahfelinin penceresinde çinilerle oymah bir trabzan vardır. Bu çiniler Mehmed Mecnûn'un elinden çıkmıştır. Mihrabı süsliyen çiniler ise, Tebriz'li ustaların eseridir.



Yeşil Camiinde, tavadaki süs motiflerinden biri



Yeşil Camiî'nin plânı

Renkli camlar, tavanların boya işleri, tahta oymalar, kapılar, pencereler, alçı işleri ve mermerlerin plâstik süslemesi birer sanat hârikasıdır. Bu camiî'nin süslemesi İlyas Ali adlı bir sanatçı tarafından yapılmıştır¹. Tahta oyma işlerini yapan, Tebriz'li Hacı Ali adlı bir sanatçıdır. Cami İvaz Paşa'nın nezareti altında yapılmıştır.

Bursa'da Yeşil Türbe (1421)

Sultan Birinci Mehmed için yaptırılan bu türbe, Bursa devri mimarisinin saheserlerinden biridir. Sekiz köşeli bir plân üstüne kurulmuştur. Selçuklu türbelerini andırmaktadır. Türbenin dışı çinilerle kaplıdır. Bursa'daki Yeşil Camii ve Yeşil tür-

beyi inceleyip, bir eser yazmış olan Parvillé'nin kitabında bu iki eserin bütün mimari ayrıntılarını buluyoruz. Eskiden, İran, Yunan ve Roma mimarlarının bildikleri bütün geometrik çizgileri ve üçgenleri incelemiş olan Parvillé, Bursa devri mimarlarının kullandıkları metodu meydana getiren bazı prensipleri bize göstermektedir². Vogué, evvelce, İran eserlerinde kemerlerin ve binalardaki çeşitli kısımların oranlarını tesbit eden prensipleri keşfetmeğe çalışmıştı. Saladin ise, Türk âbidelerindeki çaplı nizam ölçüsünün 0 m, 5294 olduğunu söylüyor. Bu ölçü, Gudea'nın kabartma heykeli bulunan (Louvre müzesindeki) levhaya kazılmış bir ölçü biriminde görülen Sümer mimarları ölçüsünün hemen hemen aynıdır.

Bursa'da mimari önemleriyle dikkati çeken daha başka türbeler de vardır³.

Muradiye Camii

Sultan İkinci Murad zamanında yapılan bu cami Bursa'nın en güzel camilerinden biridir. Duvarları çini döşemelerle kaplama usulünün ilk defa bu binada genelleştirildiğini görüyoruz.

Orhan camiindeki plânın aynı olan bir plân üstüne kurulmuş bu yapı, Bursa devrinin en klâsik tipini temsil etmektedir. İki minareli olan camiî'nin önünde beş kemer gözlü bir revak vardır. İç kısımda, merkezî sahn birbirine bitişik iki kare'den teşekkül etmiştir, fakülvelere dayanan iki kubbe ile örtülmüştür. Sahnın birinci kısmının sağında ve solunda, merkezî sahnın kubbelerinden daha küçük kubbelerle örtülü iki sofa daha vardır. Cami 1426 yılında yapılmıştır.

Bursa devrinin öteki âbideleri

Bu devre ait Bursa âbideleri arasında medreseler, darüşşifâlar, hamamlar, vb. vardır. Suları sıcak su kaynaklarından gelme Eski Kaplıca ile 1389 yılında yapılan Nilüfer Hatun Köprüsü bu kategoriden eserlerdir.

² Parvillé, *Architecture et décoration turques au XV siècle*, Paris 1874.

³ Bursa'daki türbeler arasında, vaktiyle Gümüş Türbe diye anılan Osman ve Orhan türbelerini; Murad Hüdâvendigâr'ın, Sultan Cem'in, Devletşah Hatunun, Yıldırım Beyazîd'in türbelerini anabiliriz.

¹ Hünkâr mahfelinde şu kitabeyi okuyoruz: «Bu mübarek binanın tezyinatı mütevazî kul İlyas Ali'nin elinden çıkmıştır. H. 726 yılı Ramazan ayının sonları.»

Edirne'nin Osmanlılar tarafından ele geçirilmesinden önce, bu şehirde önemsiz bir kaç bina vardı. Şehir Sultan Birinci Murad zamanında, 1362 yılında başkent haline gelince, önemli binalar yapılmağa başladı.

Dördüncü Murad zamanında (1622 - 1640) ise, Edirne'de 314 cami vardı. Bunların 14'ü devlet, geri kalanı kişiler tarafından yaptırılmıştı.

Bu âbideler arasında Bursa devri üslûbu ile yapılmış olanlar şunlardır:

Eski Cami

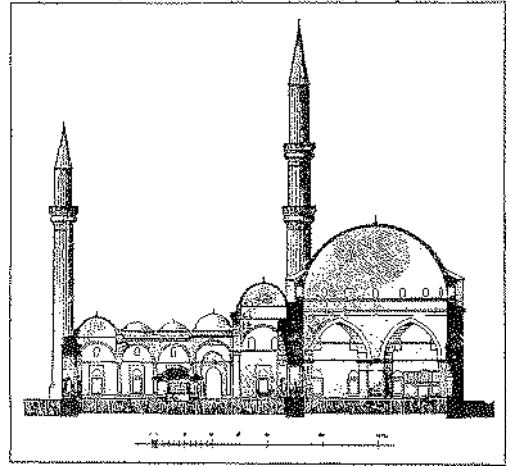
Süleyman Çelebi zamanında, 1404 yılında başlanıp, Sultan Birinci Mehmed zamanında, 1420'de tamamlanan bu cami, üslûbu ile Bursa'daki Ulu Camii hatırlatır.

Muradiye Camii

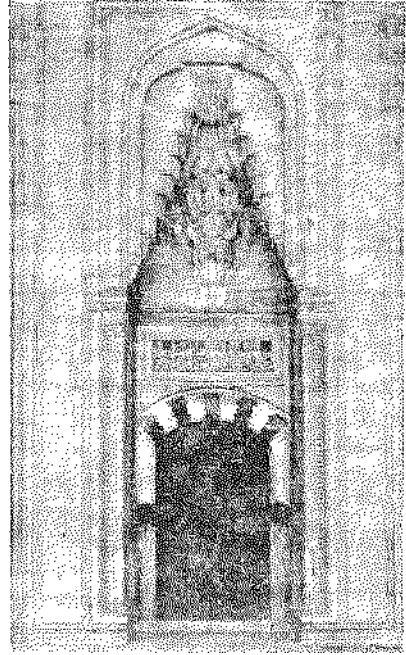
Edirne'de Sultan İkinci Murad zamanında, 1434 yılında yapılan bu cami, Bursa'daki aynı adı taşıyan camiden çinilerinin hayran olunacak kadar güzel olmasıyla ayrılır.

Üç Şerefeli Camii

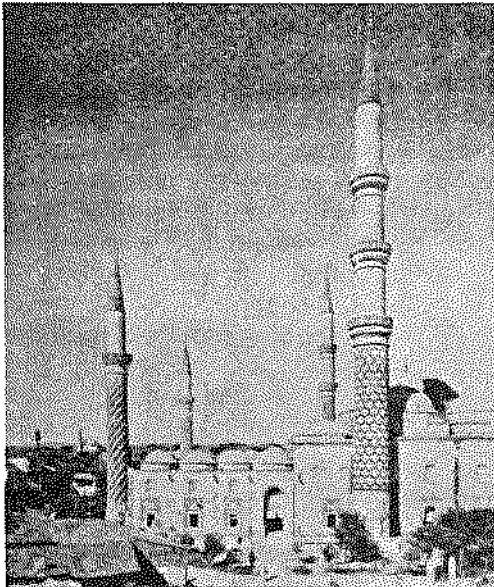
Minarelerinin güzelliği ile insanı hayran eden bu cami Edirne'nin en güzel âbidelerinden biridir. Sultan İkinci Murad zamanında, 1448 (H. 851) yılında yapılmıştır, Üç Şerefeli Camii diye anılır Dört



Üç Şerefeli Camii : Uzunlamasına kesit. (Gurlitt'ten)

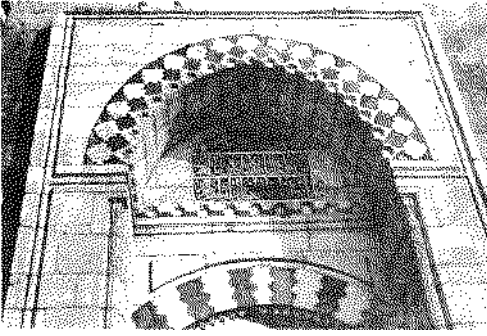


Üç Şerefeli Camiinin kapısı.



Üç Şerefeli Camiinin şerefeleri üç kişinin birbirini görmeden çıkabileceği biçimde yapılmıştır.

pilpayeye dayanan bir kubbe ile örtülmüş bir binadır. 18 sütunlu ve 21 kubbe ile örtülü bir revakla çevrilmiş avlusu vardır. Revakın dört köşesinde de birer minare yükselir. Sağda bulunan en yüksek (72 metre yüksekliğindeki) minarenin üç şerefesi vardır. Bu minarelerin şerefelerine üç kişinin birbirini göremeyecekleri şekilde yapılmış helezon biçimindeki taş merdivenlerle çıkılır. Baklava şeklindeki tezvinatı yüzünden, ikinci minareye **Baklava** adı verilir, iki şerefesi vardır. Tek şe-



Üç Şerefeli Camiinin yan avlu kapı kemeri

refesi olan üçüncü minareye **Çubuklu**, dördüncüsüne **Burmali** denir.

Sultan İkinci Murad Edirne'de büyük bir kapalı çarşı yaptırmıştır. Şehrin diğer önemli binaları arasında: 1488'de yapılan Beyazıt Camiini, birçok medreseleri, kütüphaneleri sayabiliriz. Sultan İkinci Beyazıt zamanında Mimar Hayreddin tarafından yapılan camiler, darüşşifalar ve hekimlik okulu özellikle dikkati çeker.

İstanbul'da Bursa devri üslubu ile yapılmış binalar

İstanbul'un zaptından sonra, Türklerin bu şehirde yaptıkları ilk binalar, Bursa'da yapılanlarla aynı karaktere sahiptir. Bu eserler arasında şunları sayabiliriz:

Fatih Camii, (1462, H. 867) (Bir zelzelede yıkılan bu cami XVIII inci yüzyılda yeniden yapılmıştır); Mahmud Paşa camii, (1463, H. 868); Topkapı Sarayında Çini Köşk, (1466, H. 870); Üsküdar'da Rum Mehmed Paşa camii, (1472, H. 875); Murad Paşa camii, (1473, H. 876); Davud Paşa camii (1485); Firuz Ağa camii (1491, H. 896); Zincirli Kuyu camii, (1492); Atik Ali Paşa camii, (1497).

1463 yılında yapılan Mahmud Paşa camii İstanbul'un en eski camiidir, Fatih Sultan Mehmed'in büyük veziri Mahmud Paşa tarafından yaptırılmıştır. Bu caminin üslubu tamamiyle Bursa âbideleri üslubunu andırır. Bina merkezde iki büyük, her iki yanda üçer küçük kubbe ile örtülüdür. Giriş yerinin sağında ve solunda da ikişer kubbe yer alır. Caminin ön kısmında dizi halinde beş kubbe ile örtülü bir son cemaat yeri vardır. Bu kısmın sütunları, sonradan büyük pilpayelerle değiştirilmiştir. Cami 1785 yılında tamir edilmiştir.

Birinci devre ait bütün bu âbideler Bursa okulu üslubundadır, ama bugünkü Fatih Camii daha yakın devirlere ait bir binadır.

İlk yapılan cami bir zelzelede yıkılınca, Sultan Birinci Mustafa zamanında, onun yerine bugünkü cami yapıldı (1771). İlk camii inceleyen Ağaoğlu Ahmed, bunun, Bursa okulu eserleri arasında saydığımız Ati Ali Paşa camiiine benzediğini belirtmiştir. Ağaoğlu Ahmed, bu binanın incelenmesinde, Evliya Çelebinin eserine ve İstanbul'un fethinden yüz yıl sonra, 1557 - 1561 yılları arasında İstanbul'da bulunmuş olan Melchior Lorichs adlı bir sanatçının yaptığı bu camie ait gravüre dayanmıştır.

Bazı yabancı tarihçilerin Kantemir tarihine dayanarak iddia ettikleri gibi, bu caminin mimarı Hristodulos değildir. İstanbul'un zaptı sıralarında, Bizans mimarisi çökmüş bir haldeydi, mimarları da Aya-sofya kubbesi gibi büyük kubbeler yapmak sanatını ve tekniğini artık bilmiyorlardı. Zaten, Türkler tarafından yapılmış ilk âbideler de bunların Bizans binalarının sadık birer taklidi olmaktan uzak bulunduğunu bize ispatlamaktadır. Bizanslıların bu devirde yaptıkları kubbelerin hepsi küçük boyutta şeylerdi. Ayrıca, Türkler İstanbul'a girerken, orijinal birer mimarisi olan binalar yapabilecek kabiliyetli sanatçılar ve mimarlar getirmişlerdi.

Bursa okulu mimarisinin Bizans sanatı ile bazı benzerlikler göstermesi, daha çok, Bizans işçilerinin eski metodlarından, her iki mimarının ortak bir Asya kaynağından doğmalarından ileri gelmiştir. İstanbul'un zaptı üslupta ve hele yapı tekniğinde, elbette ki hissedilir bir değişikliğe sebep oldu, ama bu etki sık sık söylendiği kadar büyük olmadı.



Edirne'de İkinci Beyazıt Darüşşifası

Bu devrin mimarları arasında Sinan ve İlyas gibi adlara rashyorusuz. Sinan 1471 yılında ölmüştür. Kanunî Sultan Süleyman devrinin büyük mimarı Koca Sinan'dan ayırmak için, bu mimar Eski Sinan (Sinân-ı atik) diye anılır¹.

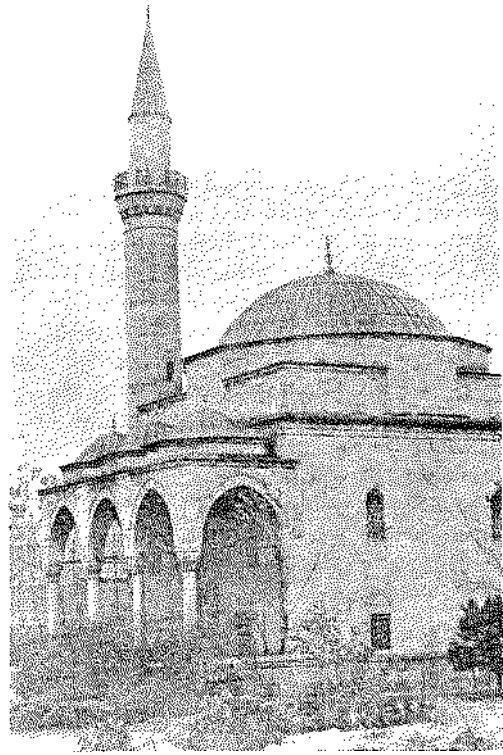
Firuzâğa Camii (1491)

İstanbul'da, At Meydanının yan tarafında kurulan bu küçük cami, İstanbul'un zaptından sonra yapılmış ilk camilerden biri olup, Bizans mimarisi ile Osmanlı mimarisi arasındaki farkı bize açıkça ispat etmektedir.

Bu cami, Sultan Beyazîd'in hazinedar başı Firuz Ağa tarafından 1491 yılında, yani İstanbul'un alınmasından aşağı yukarı 38 yıl sonra yaptırılmıştır. Kapı üstünde mevcut bir kitabe binayı yaptıranın adı (Firuz Ağa) ile caminin inşa tarihini (H. 896) bildirmektedir².

Bu caminin plânı karedir. İçeride, binanın dört köşesinde dört fakulye vardır, kubbenin kasnağı bu dört fakulyeye dayanır. Cephe duvarında güzel bir kapı ile her iki tarafta dik dörtgen şeklinde iki pencere vardır. Yan duvarların her birinde üçer pencere görülür, ortadaki pencere sonradan örülmüş ve dolap haline getirilmiştir. Mihrap tarafındaki duvarda, mihrabın sağında ve solunda, birer pencere vardır.

Ana cephe dört sütunlu bir revakla vücuda getirilmiştir. Bu revakın üç sivri kemeri cepheyi üç kısma ayırır, ortadaki sivri kemer ana kapıyı çerçeveleyerek, bu cepheye dikkati çeken bir özellik vardır: Kapının her iki tarafında bulunan iki pencere, üstteki pencereler gibi, revak kemer gözlerinin eksenine gelmez. İlk bakışta mimarın bir ihmali gibi görünen bu eksiklik, içeride görünüş güzelliğini sağlamak için bilerek yapılmış bir tertiptir. Yan duvarların kalınlığı dışta cephenin boyutunu arttırdığından, mimar bu pencerelerin eksenini, içeride kapının iki yanında kalan



1491 yılında yapılan Firuzâğa Camii Osmanlı ve Bizans mimarileri arasındaki farkı gösteren bir yapıdır. Minaresinin solda oluşu ile diğer tek minareli camilerden ayrılır.

duvarların ortasına yerleştirmek ihtiyacını duymuştur. Binanın dışını, içi hesabına feda ederek, dolu kısımlar ve boş kısımlar arasında, bir denge vücuda getirmiştir. Bu prensip, başka âbidelerde de, sık sık göze çarpmaktadır.

Cephenin üst kısmındaki pencerelerde ise, mesele bambaşka bir şekilde ortaya konmuştur. İçeride bulunan bir mahfel, alt ve üst pencerelerin eksenlerinin birbirine uyup uymadığını gözün mukayese etmesine engel olmaktadır. Demek ki, mimar üstteki pencereleri revak kemerlerinin eksenine üzerine koymuştur. Üstteki pencereler ile alttaki pencereler aynı eksen üzerine konmuş olsaydı, dışarıdan bakılınca çok çirkin bir etki yapardı. Üstteki eski mahfelden kalmış izlerden anlaşılıyor ki, bu mahfel sonradan değişmiş ve tamir görmüştür, eski tertip, binanın tümü ile muhakkak ki daha ahenkli bir haldeydi.

¹ Eski Sinan'ın mezarı, Fatih camii civarında Kumrulu Mescid adı verilen küçük bir caminin bahçesinde. (Ek. Halil Edhem, *Camileri-miz*, s. 36).

² Bu kitabeldeki yazı, o devirde bu camiye bağlı Hattat okulunun hat (güzel yazı) öğretmeni Şeyh Hamdullah'ın elinden çıkmıştır.

Mihrabın şekli ile mukarnasların şekli tamamiyle Bursa mimarisini andırmaktadır. Oldukça küçük olmakla beraber, kusursuz bir âhenge sahip olan ana kapı binanın en güzel kısmını teşkil eder. Bu kapı bir basık kemer ile bu kemer üstünde yükselen mukarnaslarla süslü sivri bir diğer kemerle vücuda getirilmiştir. İki kemer arasındaki dikdörtgen bir çerçeve içinde binanın yapılış tarihi okunuyor.

Kapının insanî ölçülere uygun olan boyutu cephenin tümünde pek önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü bu, cepheye bina ile ahenkli bir büyüklük havası vermektedir. Kapının tümü, bir elyazması yaprağının kenar suyunu andıran bir silme ile vücuda getirilmiş bir dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Bu dikdörtgenin kapı boşluğu ile biten alt kısmı üzerinde silme, dikey olarak ve sert bir profil vücuda getirecek biçimde kesilmiştir: Bu ise, çerçevenin devam ettiği ve tam bir dikdörtgen teşkil ettiği kuşkusunu uyandırmaktadır.

Kapının mermerden yapılmış olan süve pervazları, belli bir yükseklikte, siyah mermerden küçük bir kitle ile ikiye ayrılmıştır. Bu siyah mermer kitle bir çeşit kemer taşı teşkil eder ve kapı kemeri altında bir yataylık izlenimi vererek çerçevenin dikeyliğini dengeler. Osmanlı binalarındaki kapıların hemen hepsinde bu düzeni buluyoruz. Her dik ayağın üstüne, kapı boşluğuna doğru çıkıntı yapan, mukarnaslı iki küçük konsol konmuştur³. Kapı iki kanatlıdır, her biri dikey olarak üç panoya ayrılmıştır. Üstteki pano yatay bir dikdörtgen, alttaki karedir, ortadaki de dikey levhadır. Bu, âdeta klâsik bir şekildir; sanatçı, bu düzenle en kusursuz âhengi elde etmek istemiştir. Çünkü, bu panolara belli bir yükseklikten ve eğri bir görüş hattı ile bakan bir göz, altta bulunan panoların ötekilerle aynı oranda olduğu izlenimine varır.

Minare camii'nin sol tarafındadır. Bu, müstesna bir haldir. Çünkü tek minareli camide minare, genellikle, binanın sağ tarafına yapılır. Minarenin dilimlere ayrılmış

olan gövdesi geniş panolar teşkil eden silmelerle süslenmiştir. Bu minarenin şekli sonradan yapılmış minarelerin şeklinden oldukça farklıdır; daha çok Bursa minarelerini hatırlatır.

İstanbul'da ilk yapılmış Türk eserlerinden biri olan bu camii'nin mimarisi Bizans âbideleriyle karşılaştırılınca, iki mimarî arasındaki farkı kolayca görebiliyoruz.

İstanbul'da Atik Ali Paşa Camii (1497)

Bu cami Çemberlitaş civarındadır. Sultan İkinci Beyazıt'ın büyük veziri Hadım Ali Paşa tarafından 1497 yılında yaptırılmıştır. Bu camii'nin mimarisi Bursa okulu ile klâsik üslûp arasında bir geçit teşkil eder.

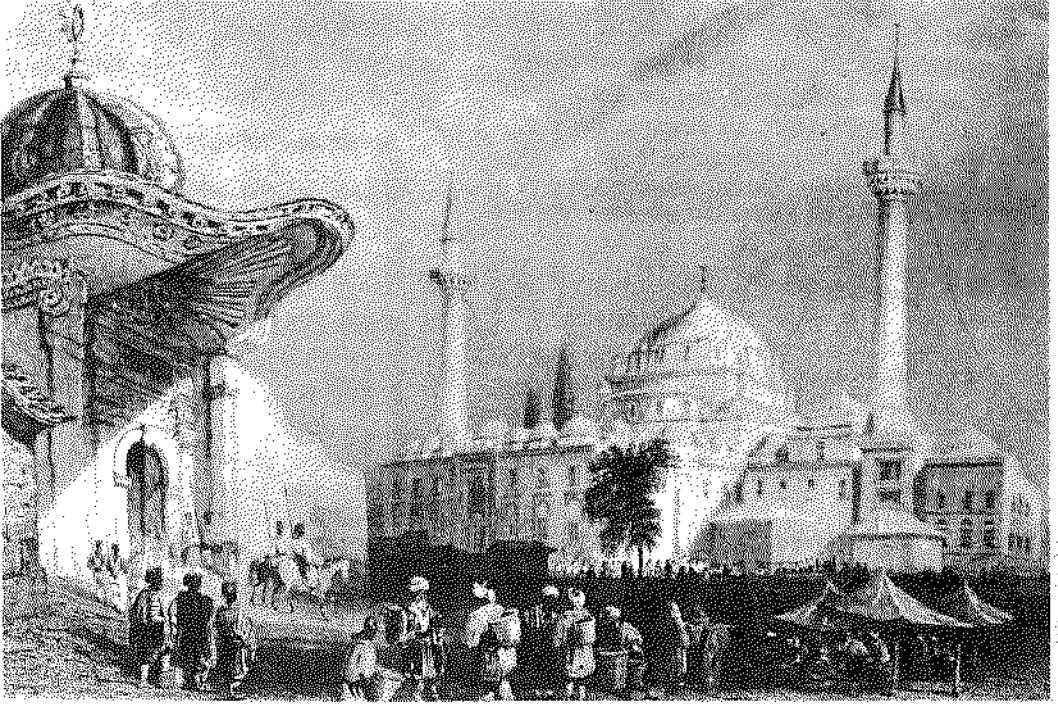
Mimar Kemalettin ve Mimar Hayreddin

İstanbul'daki Beyazıt camii, Bursa camilerinin mimarisinden farklı bir karakterle ve üslûpla yapılmış ilk camidir. Eski Saray denilen Fatih Sultan Mehmed sarayının yanında, eski Tauri forumunun bulunduğu yerde yapılmıştır. mimarı bir iddiaya göre Edirne'deki Uç Şerefeli Camii yapmış olan mimar Kemalettin'dir.

Kemalettin'in mezarı son zamanlarda kenar mahallelerden birinde bulunmuş, ve Beyazıt Camii'nin mezarlığına nakledilmiştir. Ama, bu binanın bu mimar tarafından yapıldığını gösterecek kesin bir delile henüz sahip bulunmuyoruz. Tarihçiler camii'nin Hayreddin adlı bir mimar tarafından yapıldığını söylerler.

Hayreddin, Sultan İkinci Beyazıt'ın başmimarıydı. Sinan Paşanın türbesi yanında, bu mimarın adı ile anılan **Mimar Hayreddin Mescidi** yer alır. İstanbul'da onun adı ile anılan «Mimar Hayreddin mahallesi» diye bir mahalle de vardır. O zamana kadar, yalnız fakültyeler ve çıkıntılar üstünde kullanılan mukarnasları, sütun başlığının çeşitli plânlarını sütunla birleştirmekte ilk kullanan bu mimardır. Aynı zamanda, sütun gövdelerinin uzunluğu ile kalınlığı arasındaki oranı tesbit eden, mimarî unsurlar arasındaki âhengi sağlayacak belirli kuralları getiren de odur. Böylelikle, sanata yeni bir ufuk açmış oldu. Beyazıt Camii mimarına, klâsik

³ Bu küçük konsolların, kemerin kaidesi ne sağlamlık vermek ve kemerin ağırlığı ile taşların kenarlarının kabuk kabuk kalkmasını önlemek gibi, yapı ile ilgili bir rolü var galiba. Belki perde asmakta kullanılıyordu. Bunlar dört köşe ayak (paye) teşkil ederdi.



Klâsik devir anıtlarının ilk önemli yapısı olan Beyazıt Camiini ve civarını 18. Yüzyılda gösteren bir gravür.

rin camileri ve âbideleri bu devrin binaları yanında ağır ve kaba kalmaktadır.

Mimar Hayreddin camiin tümüne, o zamana kadar bilinmeyen bir ahenk ve karakter vermiştir.

Camiin önünde, mermer sütunlara dayanan ve kubbe ile örtülü revakı olan iç avlu (harım) vardır. Avluya camiin ekse-ni üstünde bulunan cümle kapılı bir ana kapıdan ve avlu revaklarının orta kemer gözleri hizasındaki iki yan kapıdan girilir.

Bu avlunun dış cephelerinde üst üste iki sıra pencere vardır. Bu cepheler sadedir ve ahenkli bir görünüşe sahiptir. Bütün etki cümle kapıları üstünde toplanmıştır. Bir nokta üstüne dikkati daha iyi çekmek düşüncesiyle, sanatçı, bir süs motifine yakın olan kısımları çoğu zaman, boş ve adeta çıplak bırakmıştır. Süslenen kısımların hemen hepsinde bu prensibe uyulduğunu görüyoruz. Osmanlılar, Selçukluların tamamiyle aksine, gereksiz motiflerin hepsini kaldırmışlardır. Osmanlıların mübalağadan arınmış olan kompozisyonları Selçukluların kompozisyonlarından daha sade ve daha rasyoneldir. Bu camideki cümle kapısının şekli bu kompozisyon bi-

üslûbu getiren, yeni mimarının öncüsü gözü ile bakabiliriz. Mimar Hayreddin'in açtığı çığırda yürüten büyük usta Mimar Sinan Osmanlı mimarisini en yüksek gelişme noktasına vardırdı.

KLÂSİK DEVİR ANITLARI

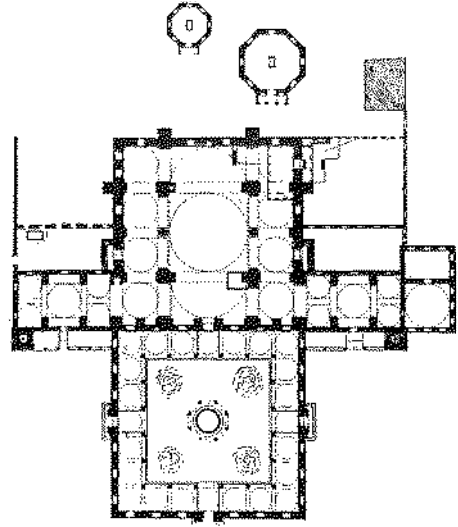
Beyazıt Camii

Osmanlı mimarisinin klâsik devri Beyazıt Camiinin yapılmasıyla başlar. Bu cami Fatih Sultan Mehmed'in oğlu Sultan Beyazıt zamanında, 1501-1506 (Hicrî 906-911) yılları arasında İstanbul'da yapılmıştır.

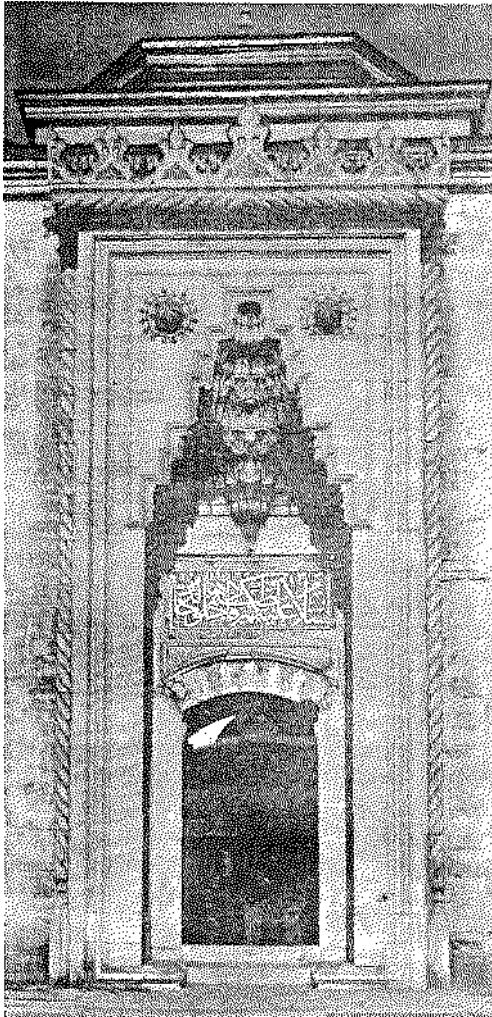
Bu cami ile birlikte, yeni bir mimarî görüşü ortaya çıkmaktadır. Camiin plânı, Bursa'daki Yeşil Camiin ilkel şeklini korumakla beraber, kubbeyi büyüttmüş; bunu, binanın kalın duvarlarına dayandıracak yerde, dört büyük ve kalın pilpayeye istinat ettirmiştir. Bu düzen, mimara yan sahnlar elde etmek imkânını vermiştir. Bu yan sahnlar ya başka küçük kubbelerle ya da küçük yarım kubbelerle örtülmüştür. Bu andan itibaren, mimarî artık yeni bir safhaya girmektedir. İlk dev-

çiminin bir örneğidir. Sonradan, Osmanlı mimarisindeki kapıların ve hücrelerin adeta değişmez şekli haline gelen bu kompozisyon dikkatle incelenmeğe değer. Kapı boşluğu küçüktür ve insan vücudu ile orantılıdır. Ama, bu kapı bir cümle kapısı ile çerçevenmiştir, bu cümle kapısının üstünde bir süsleme bütünü teşkil eden bir taç vardır.

Keskin silmeli bir süve pervazı bütün cümle kapısını çerçeveleyerek. Düz ve dikey çizgili bir bütün teşkil eden bu pervazın kalınlığı içinde mukarnaslarla (istalak-titlerle) süslü bir niş (hücre) vardır. Cümle kapısının çerçevesini teşkil eden silmeler, bunları çerçeveleyen burma kalın bir



Beyazıt Camiinin planı



Beyazıt Camiinin kapısı, Osmanlı âbidelerindeki en önemli kapılara örnek olmuştur.

kordonla, cepheden ayrılmıştır.

Cümle kapısının üstündeki taç kısmında Yunanlıların kiremit ağızlıklarını ve eski Mezopotamya mihraplarının taçlarını andıran çok karakteristik tepe çiçekleri (göbekler) vardır. Cümle kapısının çerçevesi ile mukarnaslı hücre arasında kalan üçgen biçiminde iki düzlük, at koşumlarındaki kabaralardan gelme olup, Selçuklular tarafından pek sık kullanılan kabartma halinde iki yuvarlakla süslenmiştir.

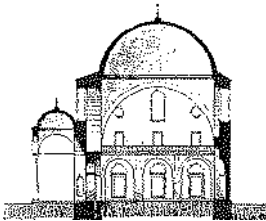
Küçük kapının basık kemeri sıra ile biri beyaz biri kızıl kahverengi mermerlerle meydana getirilmiştir. Bu kemerin üstünde mermer bir dikdörtgen çerçeve, bunun içinde de yeşil zemin üstüne yaldızla kabartma olarak yazılmış bir kitabe vardır. Cümle kapısının her iki tarafında, duvarın kalınlığı içinde açılmış iki niş (hücre) vardır.

Osmanlı mimarisinin karakteristik kısımları olan kapıları, hücreleri ve mihrapları yapmakta, bu cümle kapısı tipi, sonradan, bütün mimarlara model hizmetini görmüştür.

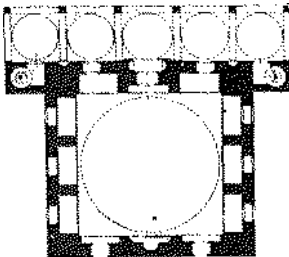
Avlu, etrafı revakla çevrili bir deyr (cloître) gibidir. Ortasında bir şadırvan yükselir. Revakların her kemer gözü kurnşınla kaplanmış birer kubbe ile örtülüdür. Teknik bir zorunluluğun sonucu olan bu kubbeler camiin tümüne mimarî bir birlik kazandırmaktadır.

Kemer kovanları sıra ile biri beyaz mermer biri kızıl kahverengi sıra sıra taşlarla meydana getirilmiştir. Bu çifte renk, binanın avlu pencerelerinin iç alınları gibi kısımlarda da kullanılmıştır.

Sütunların tunçtan (sütun başlığı altında) çubuk silmeleri ve kaideleri vardır. Revakın camie yaslanan kısmında ve kemer gözünde, mimar, Camie girip çıkanların daha serbest geçmelerini sağlamak için, bu merkezî kemer gözünü genişletmek ihtiyacını duymuştur. Ama, öteki kemer gözlerinden daha geniş olan bu gözün kemeri, sıra kemerler üstündeki mukarnash kornişleri aşacak kadar büyük olmalıydı. Mimar, dahice bir buluşla, korniş merkezî kemerin çerçevesini teşkil edecek şekilde yükseletmiş ve böylelikle, camiın giriş kısmı için ayrı bir motif meydana getirmiştir.



Beyazıt Camii ile aynı yıllarda (1504) yapılan Aksaray'daki Bâli Paşa Camiinin uzunlamasına kesiti. Bu cami de klâsik devrin ilk ve önemli yapılarından biridir.



Aksaray'daki Bâli Paşa Camiinin plânı

Camiin plânı, Bursa camilerinin plânını andırır. Ana kapıdan camie girilince, sağda solda, merkezî sahnın yan kısımlarından taşan iki kanat görülür; bu yan kısımlardan her birinin, avlu dışında, meydana açılan ayrı birer giriş kapısı vardır. Bu kanatlar bir çeşit son cemaat yeri teşkil eder. Sivri kemeri olan bu kanatlar, merkezî kubbeyi hiç genişletmeden, binanın içini büyütmeğe yarar; böylelikle içeriye önemli bir genişlik kazandırır. Bu camie özgü bu düzene İstanbul'un öteki camilerinde hiç raslamıyoruz. Camiın merkezî kısmı kare bir plân üstüne kurulmuştur. Merkezî kubbe ile aynı çapta olan iki yarım kubbeden biri bunun kuzeyinde, öteki güneyindedir. Yine bu yarım kubbelerden biri camiın giriş kısmını, öteki de merkezî kısmı, yani mihrabı örter. Merkezî kubbe dört büyük pilpayeye dayanır. Her iki taraftaki iki pilpayenin arasında, mukarnaslarla oymalı mermerden sütun başlığı olan, somaki mermerden birer sütun vardır; iki pilpayeye dayalı büyük kemer içinde yer alan her iki taraftaki iki kemerin uçları bu sütunlara yaslanır.

Merkezî Kubbe dışarıdan kurşunla kaplanmış, tepesinde ay şeklinde yaldızlı alemi vardır. Genellikle, her kubbenin tepesini süsleyen alem, aydan çok, çifte boynuzu andıran bir biçimdedir. Bu, her halde eski Türklerden gelmiş olmalıdır. Boynuz bunlarda kuvvetin sembolüydü, bu boynuzu bayrak direklerinin en ucuna takarlardı.

İçeride mihrabın sağındaki köşede, sütunlar üstünde yükselen oymalı mermerden hünkâr mahfeli görülür. Müezzinler mahfeli de mermerdendir, sütunlar üstünde yükselir, ana kapı giriş yerinin sağındaki pilpayeye yaslanmıştır. Bu ana kapının üstünde mermerden bir sıra konsola dayanan bir mahfel görüyoruz. Camiın yan kapılarının düzeni dikkati çeker. Ka-

pının kanatları açılınca, gelip geçenlerin rahatsız olacağı bir çıkıntı teşkil etmiyecek şekilde, bir duvar oyuğu içine yerleşir. Altındaki kanatlı pencereler dikdörtgen şeklinde olduğu halde, üsttekiler açılmaz, sabittir. Bu pencerelerin üst kısmı, çoğu zaman, sivri kemerlidir; pencere süve pervazının dışından başlayan bu kemerler, bazan, renkli camlarla süslüdür. Cami ana kapısının üstünde mermerden bir levha,

bunun içinde de binanın yapılış tarihini bildiren ünlü hattât Hamdullah'ın elinden çıkına kabartma güzel bir kitabe vardır: «Bu camiin yapılmasına H. 907 yılının Zilhice ayında (son günlerinde) başlanmış, eser H. 911 yılında tamamlanmıştır».

Hadikat ül-cevâmî'ye göre, Emin Bey ile Hasan Halife padişah tarafından binanın yapılmasını kontrolla görevlendirilmişlerdir. Yine bu esere göre, bu binadan artan yapı malzemesi mutemet Mehmed Sa'id Efendi tarafından Dizdâriyye adlı küçük bir camiin yapılmasında kullanılmıştır.

Beyazıt camiiinin çevresinde, imaret, kütüphane, medrese, darüşşifâ, han ve çarşı (arasta) gibi müstemilâtı vardır. 1512 yılında ölen Sultan İkinci Beyazıt'ın türbesi camiin arkasındaki bahçenin içindedir. Bu türbe Yavuz Sultan Selim tarafından yaptırılmıştır.

Camiin bugünkü plânı eski plândan biraz farklıdır. Vaktiyle camie bitişik olup, imaret olarak kullanılan iki kısım, camiin içini büyütmek için, sonradan binaya eklenmiştir.

İstanbul'da Sultan Selim I

Camiî

Bu bina Yavuz Sultan Selim adına ve belki Mimar Hayreddin tarafından yapıl-

mıştır. Halice hâkim bir tepe üstündeki bu camiin önünde, Beyazıt camiiinde olduğu gibi, küçük kubbelerle örtülü revaklı bir avlu (harâm) vardır. Bu avluya üç kapıdan girilir; bunlardan biri cümle kapısı, öteki ikisi de yan kapılardır. Bu kapıların şekli Beyazıt Camii kapılarının şekline benzer. Mermerden yüksekçe bir set üstüne sıralanmış on sekiz mermer sütun avluyu çevirir ve sivri kemerleri destekler. Sütunların arkasındaki duvarda sivri kemerli bir takım pencereler vardır, bunların alınları çinilerle süslenmiştir.

Avlunun ortasında bulunan şadırvan, baklava biçiminde yontulmuş sütun başlıkları olan mermer sütunlara dayalı ahşap bir çatı ile örtülüdür. Öteye beriye dikilmiş serviler ve ağaçlar bu avluya pek şirin bir manzara verir. Çok güzel mukarnaslarla süslü olan cümle kapısının üstünde oymalı ve yaldızlı harflerle yazılmış bir kitabe vardır. Türkçesi şudur: «Bu mübarek bina Arap ve Acem sultanlarının sultanı, karaların ve denizlerin hâkimini, Mekte ve Medine'nin hâdimi (hizmet edeni) Fâtih Sultan Mehmed Han'ın oğlu Sultan Beyazıt Han'ın oğlu Sultan Selim Han'ın emriyle bina edilmiştir. Tanrı bu Han'ın mülkünü ve tahtını, ve (Hierî) 929 yılının Muharrem ayında yapılan bu mübarek binayı korusun.»

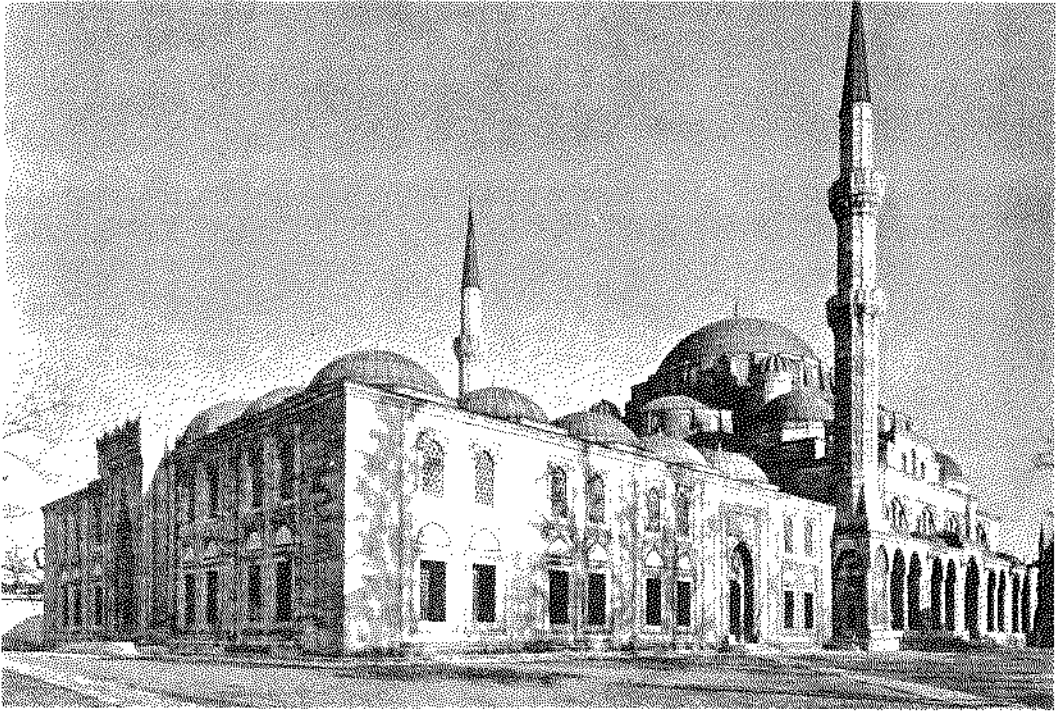
Camiin plânı karedir. Kubbe yan duvarlarla teşkil edilmiş dört kemere dayanır. Her iki tarafta sivri alınları çinilerle süslü pencereler vardır. Mihrap ve minber gibi, kapılar da son derece güzel bir işçilikle işlenmiştir.

Camiin içine hem ana kapıdan, hem de iki yandaki iki kapıdan girilir. Bu kapıların önünde kümbetlerle örtülü uzun birer dehliz, bu dehlizin çevresinde cami görevlilerine ve saray adamlarına mahsus birçok oda vardır. Bu ilgi çekici düzen, Beyazıt Camiinin iki kanadına benzetilebilir. Bu iki dehlizin kümbetleri pencereli küçük kasnakları ve baklava biçimindeki süslemesi ile, Bursa'daki Yeşil Camiin kubbe süslemesini akla getirmektedir.

Türbeler camiin dışında ve mihrap tarafında yapılmıştır, sekiz köşeli birer şekilleri vardır. Bu türbelerin kubbeleri dilimli şekilde kurşun levhalarla örtülmüştür.



Sultan Selim Camii (Yapılışı 1522)



Mimar Sinan'ın "Kalfahgımın eseri" dediği Şehzade Camii, büyük sanatçının ilk büyük eseridir.

Mimar Sinan

Birçok mimar Mimar Hayreddin'in açtığı çığırdan yürüdü. Bunlar arasında en fazla parlayan, çok büyük bir kabiliyete sahip bulunan mimar Sinan oldu.

Ötedenberi yürürlükte olan bir kanuna göre devlet, yetiştirmek üzere, her yıl illerden bir çok hristiyan gençleri toplardı¹. Devşirme denilen bu gençler, Yavuz Sultan Selim zamanına kadar, yalnız Rumeli illerinden seçilirdi. Sultan Selim I, tahta çıkınca, Anadolu hristiyanları arasından kabiliyetli gençler seçilmesini ve bunların yetiştirilmesini emretti. Bu gençler Yayabaşılar tarafından seçilip, İstanbul'a gönderilir; burada saraylara dağıtılır, kültür sahibi olup, bir zanaat edindikten sonra, Yeniçeri ordusuna girerlerdi. Bu devşirmeler, kabiliyetli iseler, devletin en yüksek mevkilerine yükseltilirlerdi.

1512 yılında Kayseri'den toplanan devşirmeler arasında Sinan adlı bir genç de vardı. Bu genç Cırlavuk köyündendi. Bu köy bugün «Sinan Köyü» diye anılır. Bazı yazarlar da, Sinan'ın Ağırnas köyünden çıktığını söylerler. Türkiye'nin Michelangelo'su olacak Sinan o zaman 23 yaşın-

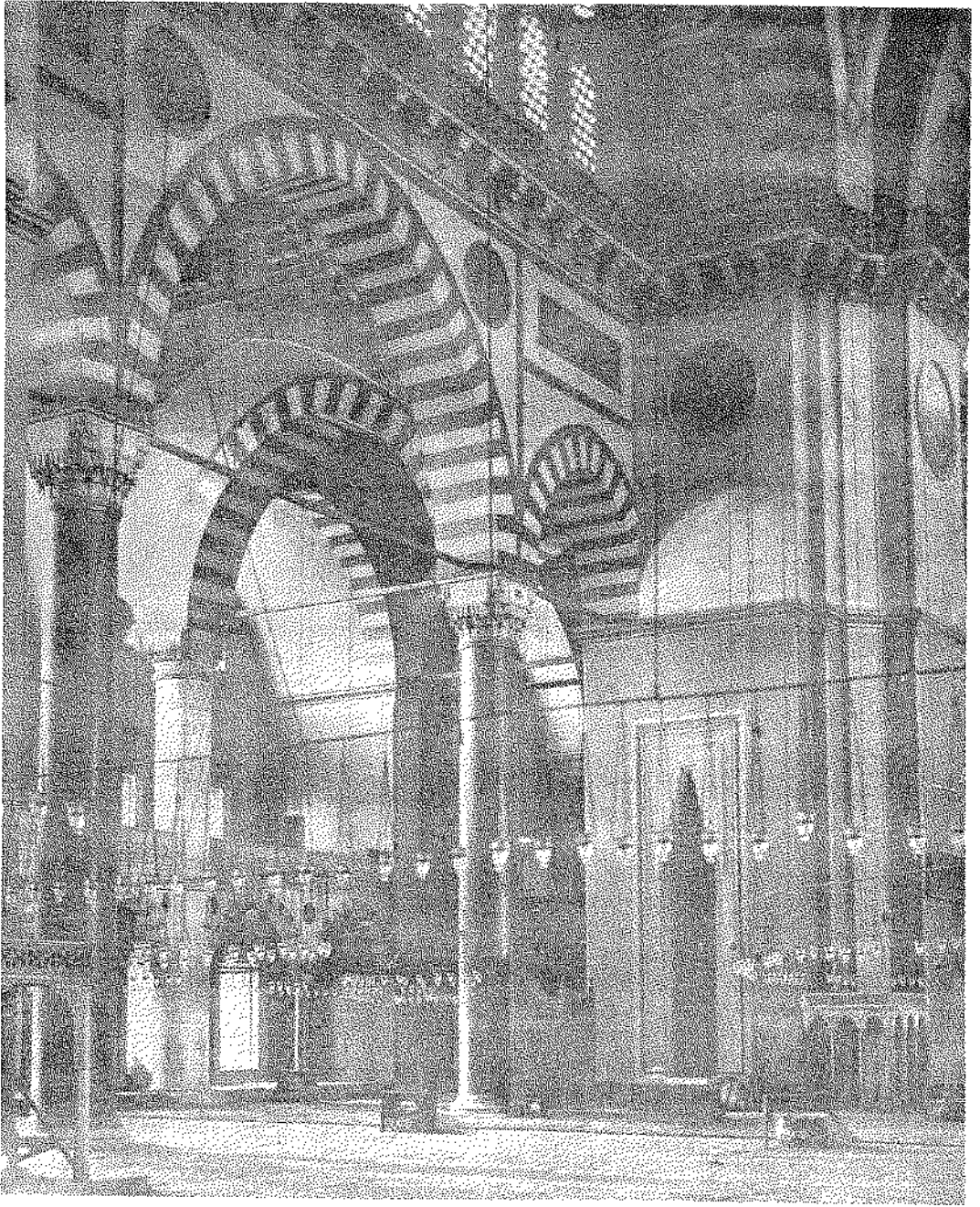
da bir delikanlıydı². Osmanlı İmparatorluğunun çeşitli illerinden gelen devşirmeler, İstanbul'a varınca, üç gruba ayrılırdı: Bir kısmı Topkapı Sarayına yerleştirilir, bir kısmı Edirne Sarayına gönderilir, üçüncü grup At Meydanındaki İbrahim Paşa Konağına verilir. Sinan işte bu İbrahim Paşa Konağına verildi.

Sinan, daha köyünde iken, yapıcılık kabiliyetine sahip olduğunu göstermiş, küçük kulübeler, ahırlar yapmış, köyündeki bahçelerin su yollarını düzeltmişti.

Sinan, önce «acemi oğlan» denilen bir çıraklık devresi geçirdi. İlk öğrenimini bitirdikten sonra, o zamanlar önemli binalar yapan en iyi mimarların yanında çalıştı.

¹ Ahmet Refik, *Âlimler ve Sanatkârlar*, İstanbul. 1924; *Türk Tarihinin Anahatları*, Seri II, No. 3; *Devşirme Usulü*, Ankara 1934.

² O zamanlar, her devşirme hristiyan çocuğuna bir müslüman adı takmak âdeti. Bu konuda en çok kullanılan ad (Tanrı kulu anlamına gelen) «Abdullah» idi. Ama, «Sinan» adı «Abdullah» ile aynı kafiyede değildi. Oysa, o devrin edebiyatında kafiyenin büyük önemi olduğundan, Sinan'ın babasına Tanrının adlarından biri olup, Sinan ile aynı kafiyedeki Mennân adı verildi. Mimar Sinan da Sinan ibn Abdülmennân (Tanrı kulumun oğlu Sinan) diye anıldı.



Süleymaniye Caminin içinden bir görünüş. Yan sarnıların kemerleri ve filayıklarını (püpayeleri) hafifleten nişler

Çünkü, kanuna göre, her acemi oğlanın bir zanaat öğrenmesi şarttı. Çıraklık devresini bitiren Sinan Yenigeri ortalarından birine alındı (1514); böylelikle, ordunun giriştiği bütün askeri seferlere katıldı.

Yavuz Sultan Selim ordusu ile Tebriz'e girince, Sinan burada İran âbideleri-

ni görmek fırsatını buldu. Sonra, Mısır seferinde bulundu, Mısır mimari eserlerinin kalıntılarını ve Türkmen sultanları tarafından yaptırılan büyük camileri gördü.

Bu seferler genç Sinan için birer inceleme alanı oldu. İran'ın, Mısır'ın, Anadolu'nun kemerleri ile kubbeleri, Anadolu'

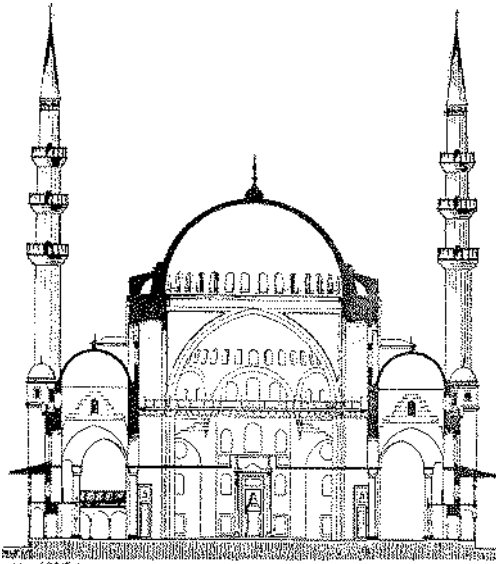
daki Selçuklu âbideleri ona çok şey öğretti, bunlar onun için birer ders yerine geçti.

Sinan, baş mimar sıfatıyla, İmparatorlukta bütün yapı ve teknik işlerini, kullanılan malzemeyi kontrol etmekle görevlendirilmişti. Divan'dan çıkarttığı bir kararla, düzene aykırı olarak yapılmış binaların hepsini yıktırmak yetkisine sahipti.

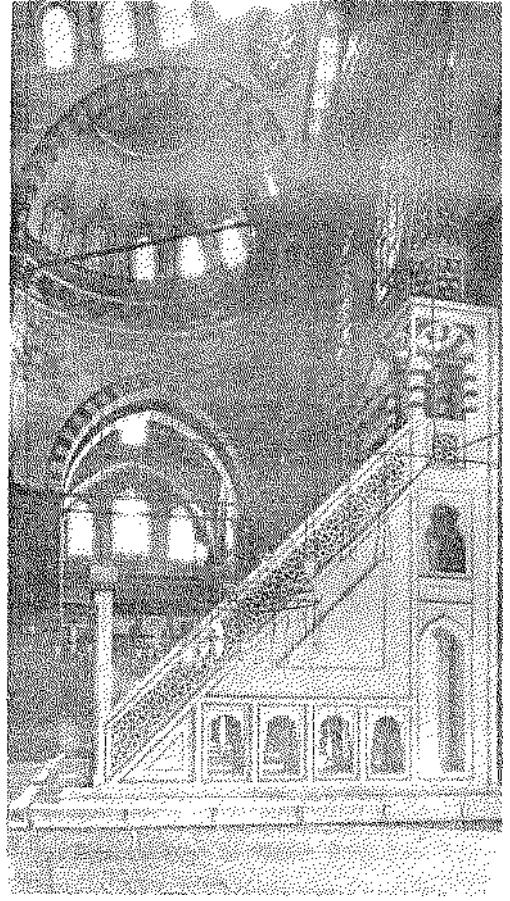
Bu hizmetlerine karşılık olarak, Sinan **Yayabaşılığı** (piyade kumandanlığına), sonra da ordunun **Zemberekbaşılığı** (cephane şefliğine) tayin edildi.

1535'te İran seferine katıldı. Ordu Van Kalesini kuşatmıştı. O zaman, orduya kumanda eden Sadrazam Lütü Paşa, Mimar Sinan'a Van gölü üstündeki askeri ulaştırmada kullanılacak gemiler yapmasını emretti. Hemen işe girişen Sinan birkaç kadirge yapıp, içlerine topları yerleştirerek, orduya pek büyük bir hizmette bulundu. İstanbul'a dönülünce, hizmetine karşılık olarak, **Haseki** rütbesi verildi.

1535 yılında, Sadrazam Ayas Paşa ölünce, bir türbe yaptırmak gerekti. Bunu yapacak bir mimar arandı. Sarayın başmimarı Acem İsa bu sırada öldüğünden Mimar Sinan akla geldi. Sonra Sinan Macaristan'da cami haline getirilen kiliseler için minber ve mihrap yapmakla görevlendirildi. Bu konuda büyük birer sanat değeri olan eserler vücuda getirdi.



Süleymaniye Camiinin genişlemesine kesiti.
(Gurlitt'ten)

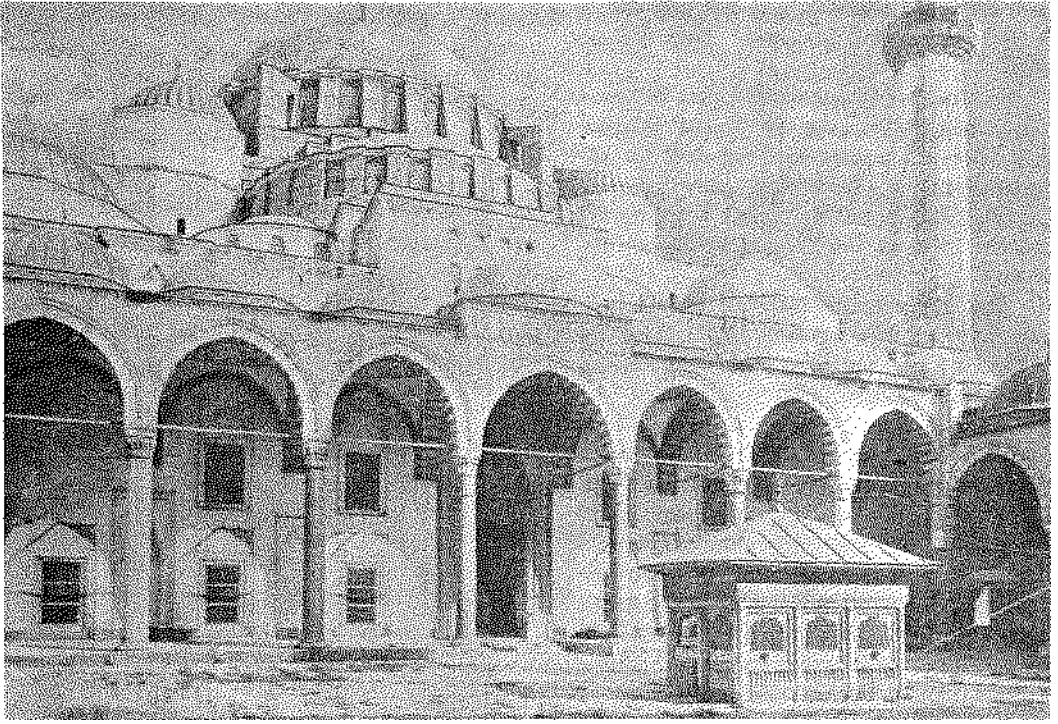


Süleymaniye Camiinin minberi

Lütü Paşa ile Barbaros Hayreddin, Andrea Doria'ya karşı girişilecek ve daha sonra Preveze Zaferi (1538) denilecek deniz seferine hazırlanmak için Sinan'ı da Korfu adasına götürdüler. Sinan bütün savaşlarda, köprü yapmak için, padişahın peşinden gitti. Böylelikle, zaferden zafere kosuyor, bu şan ve şerefler ruhunu yüceltiyor, içindeki sanat duygusunu geliştiriyordu.

Sinan'ın ilk büyük eseri, 1548 yılında yapılan Şehzade (Şehzadebaşı) Camii oldu. O devirde, İstanbul su sıkıntısı çekmekteydi. Padişah Sinan'a Kâğıthane menba sularının şehre getirilmesini, halkın su ihtiyacını gidermek için, her mahallede birer çeşme yapılmasını emretti. Sinan bu işe dört elle sarılıp, çalıştı. Bir taraftan da, saraylar, camiler, medreseler ve türbeler yapmağa devam ediyordu.

1549 yılında da, şaheseri olan Süleymaniye caminin yapılmasına başladı. Bu



Süleymaniye Camiinin iç avlu revakı ve şadırvanı.

caminin yapılması tam altı yıl sürdü. Mimar Sinan o zaman altmış yaşındaydı. Kendinden önce gelen bir Mimar Sinan ile Sinan adlı bir öğrencisinden ayırmak için ona **Koca Sinan** adı verildi.

Edirne'deki Sultan İkinci Selim Camiini (Selimiye) yapmağa başladığı zaman 84 yaşındaydı. Sultan Üçüncü Murad zamanında da Mekke'nin tamiri için, Hicaz'a gönderildi.

Mimar Sinan, eserlerini, bugünkü mimarlar gibi, iyi incelenmiş ve bütün ayrıntıları tesbit edilmiş bir plâna göre mi yapardı? Osmanlı İmparatorluğu arşivlerinde bugüne kadar yapılan araştırmalar bu konuyu aydınlatmamıştır.

Orta Çağ mimarları gibi, Sinan da eserlerini, büyük bir ihtimalle, önceden hazırlanmış birkaç desene ve makete göre yapıyordu. Bu büyük mimarın çalışma metodu hakkında bir hüküm vermemiz mümkün kılacak bir plândan ya da bir desenden, ne yazık ki, şimdilik yoksun bulunuyoruz. Yalnız, 16 Şubat 1567 (H. 975) tarihli bir fermanndan öğrendiğimize göre, padişah sarayda bir oda yapılmasıyla ilgili olarak Mimar Sinan tarafından sunulan plâni ve deseni kabul etmişti.

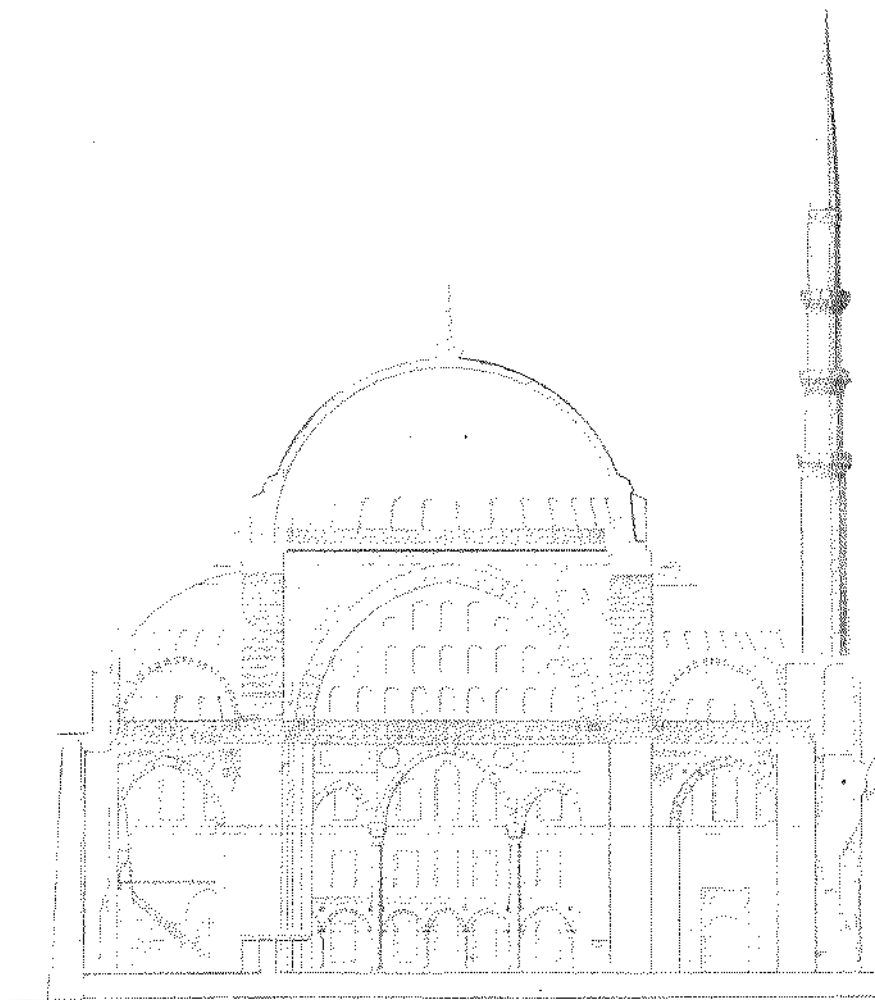
Mimar Sinan, 1588 (Hicrî 996) yılında 100 yaşına yaklaşmış olarak öldü. Süleymaniye Camii yanındaki küçük türbe-ye gömüldü. Mezar taşında Yeniçeri Ağası olduğunu gösteren Haseki kavuğu vardır.

Burada, büyük mimarın ölüm tarihi ile ilgili bir yanlışlığa işaret edelim. Bu yanlışlık ölüm tarihini mezar taşına yazan oymacıdan gelmektedir. Ebced hesabına göre, Arap alfabesindeki her harfin sayı olarak bir değeri vardır, Lâtîn alfabesinin i harfine karşılık olan Arap alfabesindeki y harfinin de sayı olarak değeri 10'dur. Mimar Sinan'ın dostu olan Şair Sâî sanatçının eserleri hakkında yazdığı **Tezkiret ül-bünyân** adlı kitabında ölüm tarihini şu mısra ile belirtmişti:

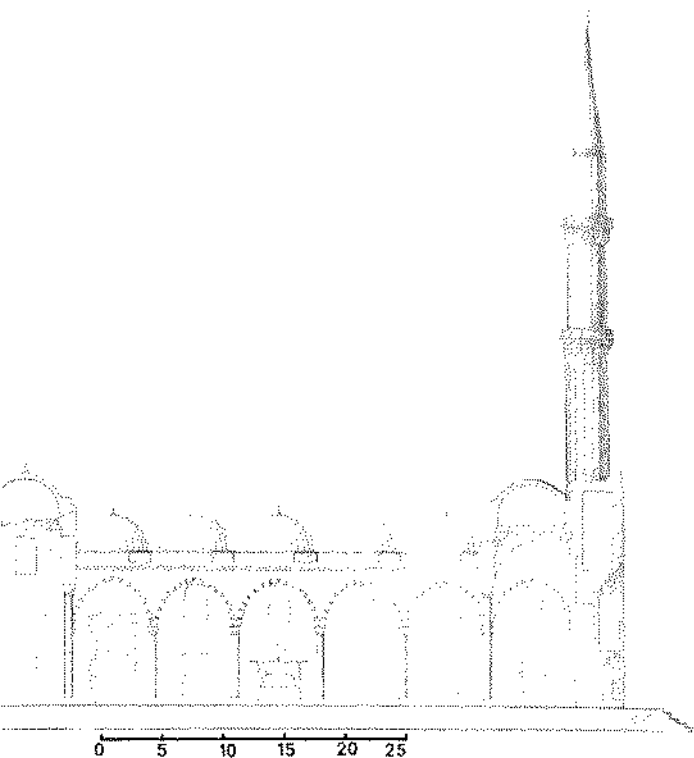
Giçdi bu demde cihândan pîr-i

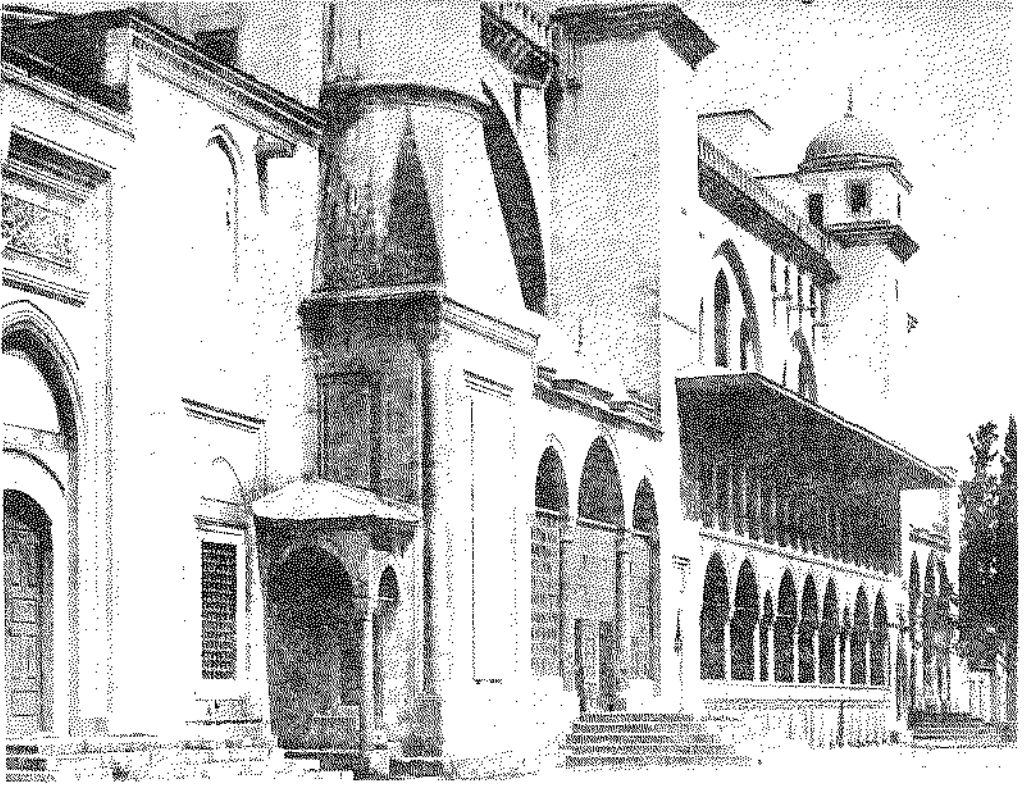
mimâran Sinan

Misrada Şair Sâî tarafından **giçdi** olarak yazılan kelime oymacı tarafından **geçdi** olarak yazılmış, bu hesapça ölüm tarihi 10 yıl eksilip Hicrî 986 (M. 1578) olmuştur. Oysa, mısra doğru olarak okunduğu takdirde, bu tarihin H. 996 (M. 1588) olduğu anlaşılır.



Süleymaniye Camiinin uzunlamasına kesiti. (Montani'den)





Süleymaniye Camiinde kapı, yan dehliz ve abdest alınan çeşmeler.

Ayrıca, Hicri 995 yılında yapılan Kılıç Ali Paşa Camii mimarın 995 yılında sağ olduğunu ispat ettiği gibi, Divan vesikaları arasında bulunup, Beyazıt ve Süleymaniye camilerine su verilmesiyle ilgili Hicri 994 tarihli vesikalar da yine Sinan'ın o yıllarda yaşadığını göstermektedir.

Sinan yeni çaplı düzen ölçüleri getirmek suretiyle bir okul kurmayı başaran çok usta, çok büyük bir Türk mimarıdır. Onu belki Michelangelo ile bir saymak mümkündür³.

Sinan birçok öğrenci de yetistirdi. Yanında yetişen bu mimarlar bütün İslâm ülkelerine dağıldılar, çok önemli bir takım âbideler yaptılar. Bunlardan, Mimar Yusuf, Babür Şah tarafından Hindistan'a çağırıldı, bu ülkenin Delhi, Lahor, Agra gibi şehirlerinde birçok güzel eser meydana getirdi.

Sinan eşine az raslanan büyük dehalardan biridir. Büyük birer orijinalliği olan

birçok eser bıraktı. Eserlerinde harikulâde bir güzellik ve çeşitlilik vardır. Mühendislik tekniğindeki derin bilgisi, yüksek sanat anlayışı ve zevki, hem yeni biçimler, hem de kendinden önce gelenlerin bilmedikleri teknik formüller bulmak imkânını ona vermişti.

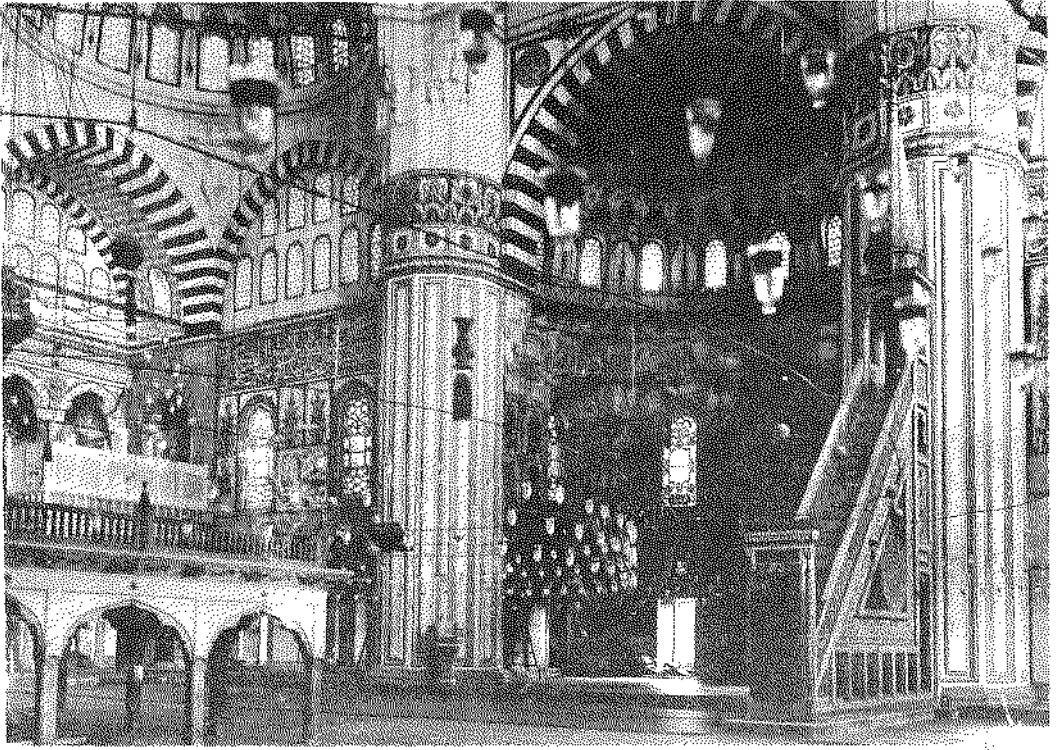
Bu mimarın gücünü ve büyüklüğünü anlamak için, şadırvan, mihrap ya da cümle kapısı gibi en küçük eserlerini incelemek bile yeter. Bu küçük eserlerde büyük bir çizgi ahengi göze çarpar. Mimar Sinan, bütün kompozisyonlarında her zaman bayağılıktan, yapmacıklıktan ve yeknesaklıktan kurtulmayı bilmiştir. Çizgilerin ve plâstik şekillerin ahengini kolayca yakalamıştır.

Sinan bütün mimari unsurları rasyonel bir şekilde kullanırdı. Onca, bir kemer, bir kubbe ya da bir sütun yalnız bir yapı organı olarak kalmamalı, aynı zamanda, teknik görevini gizliyecek bir süsleme unsuru da olmalıydı. Bu kaygı, eserlerinin bütün kısımlarında kendini gösterir. Büyük duvar ve pilpaye (filayağı) kitleleri, büyük bir kubbe çevresindeki yarım kubbe-

³ Viyana Üniversitesi eski profesörlerinden Heinrich Glück bir konferansında iki büyük sanatçı arasında bir kıyaslama yapmıştı.



Mimar Sinan'ın "Ustalıgımın eseri" dediğı ve kubbesini Ayasofya'dan daha geniş yaptığı Edirnedeki Selimiye Camii dünyanın sayılı eserlerinden biridir.



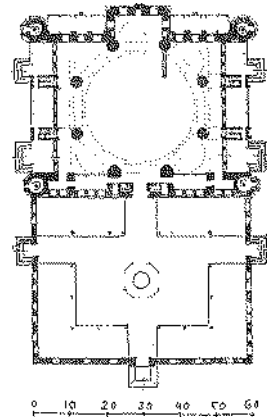
Selimiye Camiinin içinden bir görünüş. Mihrabın bulunduğu kısmı örten büyük kemer.

leri, teknik bir kombinezondan çok bir süsleme düzeni izlenimi vermektedir. Sonsuz bir çeşitliliğe sahip kare, altıgen ya da sekizgen plânlarıyla, yaptığı binaların içine şaşılabilecek bir genişlik ve ihtisamlı bir zenginlik vermesini bilirdi.

Plânları, sade olduğu halde, dahice bir görüşün ürünüdür, teknik zorunlulukla kusursuz bir şekilde kaynaşır. Tesadüfe hiç yer vermiyen bütün yapı unsurları harikulâde bir şekilde birbirlerine bağlanır ve birbiriyle anlaşır. Merkezi kubbeğe gök kubbesi gibi sınırsız bir enginlik verip, böylelikle, bu kubbe altında meydana getirilmiş büyük alanı çerçeveleyen bir bütün yaratılmış olur. Hiç bir duvar kitlesi, hiç bir pilpaye, ağırlığı ile gözü yormaz, her şey hafif ve süslü gibi görünür. Kubbeyi tutan büyük pilpayeler, bunları daha ince ve narin gösterecek biçimde, hücrelerle ve panolarla hafifletilmiştir. Zarif mukarnaslarla süslenmiş süttun başlıkları büyük bir ağırlığı desteklediğini belli etmez. Duvarların muazzam yükseklikleri bir takım kornişlerle yer yer

sınırlandırılmış; böylelikle, insan boyutuna indirgenmiştir. Kısaca, binanın hem içindeki, hem de dışındaki bütün kısımlar harikulâde bir hafiflik izlenimi vermektedir.

Binanın hiç bir gereksiz motife yer vermiyen bütün süslü kısımlarında da bu hafifliği görüyoruz. Bizans ve Selçuk mimarlarının aksine olarak, Mimar Sinan



Selimiye Camiinin plânı

süslemede her zaman kanaatkârdı. Süsle-
necek bir sathın en uygun yerine konu-
rulmuş bir tek gül göz kamaştıracak bir
etki yapmakta ona fazlasıyla yeterdi. Böy-
lelikle, gözü başka motiflerle rahatsız et-
mekten kurtarıp, bütün dikkati bir nokta-
ya toplamasını bilirdi.

Boş ve dolu kısımlar arasındaki oran-
ların ahengini harikulâde bir şekilde tasar-
lar, en küçük bir oransızlığa bile taham-
mül edemezdi.

Sinan, gözüne çirkin görünen alışılmış
eski şekilleri, çoğu zaman, birkaç basit
çizgi ile düzeltmesini bilmiş, bu suretle,
sonradan bir okul teşkil eden ve Türk sa-
natını en yüksek gelişme noktasına eris-
tiren yeni bir takım formüller yaratmıştı.

Bazı sanat tenkitçilerinde, Mimar Si-
nan'ın Ayasofya mimarisinden ilham aldı-
ğı düşüncesi vardır. Ama, bu hiç de doğru
olmayan bir iddiadır. Bizans mimarisi ile
Sinan'ın eserleri üstünde yapılacak derin
bir inceleme, bu taraf tutucu fikrin ne ka-
dar yanlış olduğunu derhal gösterecektir.

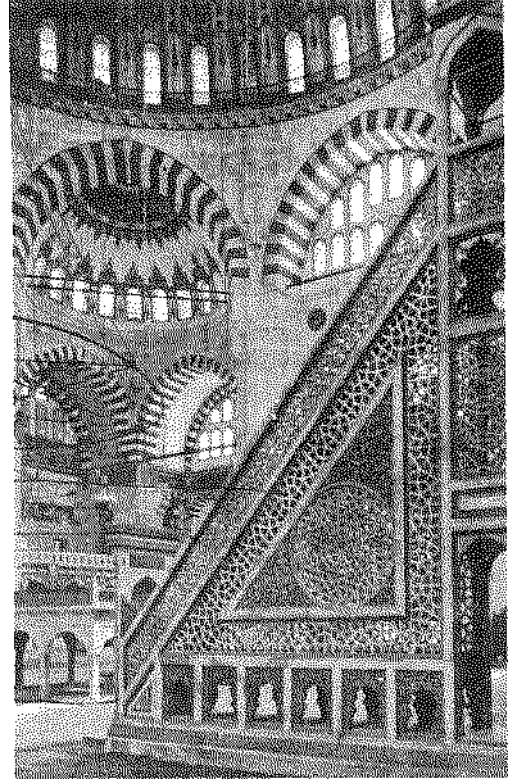
Bir kitle mimarisi olan Bizans mima-
risinde süsleme unsurunun, binanın yapı-
sından (bünyesinden) tamamıyla ayrı ol-
duğu derhal anlaşılacaktır.

Kaba ve ağır birer manzarası olan Bi-
zans binalarının dışı, Sinan tarafından ya-
pılmış binaların dışına hiç benzemez. Bi-
zanslılarda, kubbeler ile bunları destekli-
yen kemerler tamamıyla teknik zorunluluk-
tan doğmuş bir sonuçtur. Bu kubbeler ve
kemerler hiç bir güzellik ve estetik kaygı-
sı gütmeden yapılmıştır. Binanın içine ge-
lince, yapı unsurları süslemeden tamamı-
le ayırdır ve Sinan'ın eserlerinde olduğu
gibi, estetik bir etken teşkil etmez.

Ayasofya ile Süleymaniye camii ara-
sında yapılacak dikkatli bir kıyaslama, ilk
bakışta özü aynı gibi görünen bu iki mi-
mari arasındaki büyük farkı bize açıkça
gösterecektir.

Ayasofya'nın kaba ve ağır görüntüsü-
ne karşılık, Süleymaniye Camii çok daha
zarif ve narin görünmektedir. Bu camiin
tepeye kadar tabaka tabaka sıralanan ya-
rım kubbeleri hem sağlam, hem de denge-
li bir piramit silueti vücuda getirmektedir.

Minarelerin dördü de, piramidin me-
yilli çizgilerini toparlar gibi görünüp, bina-
yı çevreveliyen üçgenden daha büyük bir



Selimiye Camiinin minberi

üçgen içinde yer alır, göklere doğru atıl-
mayı, yükselmeyi sembolleştirir.

Bu hayalî piramidin tepesinden uzak-
laşmış bulunan iki minareyi daha az yük-
sek yapmakla, mimar Sinan, yapıyı den-
genin ve ebediliğin sembolü olan eşkenar-
lı bir üçgen içinde kurarak bir azamet ve
heybet etkisi uyandırmak istemiştir.

İnsanlığa hayran olunacak muazzam
eserler kazandıran bu deha sahibi ustanın
çalışma usulünü henüz doğru olarak bil-
miyoruz. Bugünkü mimarlar gibi, Sinan
da bütün plânlarını ve taslaklarını doğru
bir ölçekle hazırlar mıydı, bilinmiyor.
Yalnız, işçileri ile ve inşaat ustalarıyla çok
sıkı bir temas halinde çalıştığını, bunlara
sanat ve teknikle ilgili düşüncelerini dur-
madan tekrarladığını biliyoruz. Çoğu za-
man, en küçük ayrıntıları bile düzeltir, iş-
çilerine çok iyi rehberlik ederdi.

Tarihten öğrendiğimize göre, 400'den
fazla bina yapmış bu yorulmak nedir bil-
mez sanatçı tasarılarının nasıl uygulan-
dığını gözleriyle görmek için o inşaatın bu
inşaata koşup durmuştu. Mimar Sinan'ı bir
gün çağırılan Kanunî Sultan Süleyman onu

bir inşaatta mukarnasları düzeltmekle uğraşırken buldurtmuştu.

Bu güzel mimariyi Sinan'ın tek başına yaratmadığına hiç şüphe yok. Ondan önce gelip, yeni çıkışı açan ve paha biçilmez bir miras bırakan Ayas, Kemaleddin ve Hayreddin gibi usta mimarların büyük hizmetlerini de hesaba katmamak haksızlık olur.

Şehzade Camii

Kanunî Sultan Süleyman'ın emriyle Sinan tarafından yapılmıştır. Üvey anneleri Kösem Sultan'ın çevirdiği entrikalar yüzünden öldürülen Şehzade Mehmed ile Mustafa Cihangir'in hatırasına bu binayı yaptırmakla, padişah oğullarına karşı işlediği büyük günahı affettirmek istemişti. Cami Şehzade Mehmed adına yapılmıştır.

Bu güzel âbide ile Türk mimarisinin altın çağı başlar. Cami kare plânı olan büyük bir kubbe ile örtülü bir binadır. Dört yarım kubbe yan sâhnalara dayanmaktadır ve içeriden sekiz köşeli pilpayelere dayanan dört büyük kemer tarafından sırtlanmıştır. Pilpayelerin üst kısımları üstüvane şeklindedir ve yiv olukludur.

Dışarıda, dört yarım kubbenin bulunduğu örtü (çatı) kısmının dört köşesinde üstüvane şeklinde ve kitle halinde dört küçük kule vardır, bunlar büyük kümbetlerin basıncını karşılamak için kullanılmıştır. Bu küçük kuleleri Beyazıt Camii-ninkilerle karşılaştırsak, görürüz ki, Mimar Sinan kubbenin kaidesine kadar kademeli olarak dizilen kubbelerin ve küçük kulelerin tümüne daha büyük bir âhenk sağlamayı başarmıştır.

Binanın silüeti bir üçgen içinde yer alır ve bir piramit izlenimi uyandırır. İki ince ve narin minare aşağı doğru inen çizgileri toparlayıp, bunlara göklere doğru yükselen bir yön verir.

Cami avlusu revaklı bir galeri ile çevrilmiştir. Sırasıyla, bir beyaz, bir kırmızı mermerden kemer kovanlarıyla süslü bu sıra kemerli revak granit ve mermer sütunlarla desteklenmektedir. Binanın iki yanında, o güne kadar yapılmış minarelerin hepsinden daha zarif olan iki minare yükselir. Çok köşeli yüzeyleri kordon şeklinde ve oyma tezyinatla süslü bu minarelerin ikiye şerefesi vardır.

Camiin yapılışı 5 yıl sürmüş, 151 yük akçe harcanmıştır (13 milyon altın frank). Kanunî Sultan Süleyman'ın oğullarının (şehzadelerin) mezarlarının bulunduğu türbe sekiz köşeli ve fusu bir kümbetle örtülüdür. Dıştaki sekiz cephesi mermer kaplıdır, yukarı kısımlarında yonca şeklinde bir efriz dizisi vardır. Türbenin sekizgen biçimi bu yoncalar altında üstüvane haline gelir ve kubbeyi sırtlayan kasnağı meydana getirir. Bu bina iki sıra pencere ile çevrilmiştir. Altta olanlar dik dörtgen şeklindedir, yukardakiler sivri kemerlidir. Küçük bir kubbe ile örtülü sütunlu bir giriş kapısından türbeye girilir. Bu kapının iki yanında çok güzel kavımlı dal motifleriyle süslü çini panolar vardır. Bu sütunlu giriş yerinin meşeden kapısı ile ağaç kısımları fildişi ve abanoz kakmadır.

Türbenin içinde mistik bir aydınlık vardır, sekiz köşeli yapının her cephesinde dörderden 32 pencere üst üste iki dizi teşkil etmektedir. Bu pencerelerin camları renklidir. İç duvarlar, yerden, kubbenin kaidesini süsleyen efrize kadar çini döşemelerle kaplıdır. Kubbe beyaz zemin üstünde madalyon teşkil eden çiçeklerle ve yeşil dallarla süslüdür. Yerlere mermer döşenmiştir.

Süleymaniye Camii

Bu cami 1557 (Hicrî 964) yılında Mimar Sinan tarafından yapılmıştır. Büyük ustanın şaheserlerinden biridir ve Türk mimarisinin en gelişmiş devresini temsil eder. Daha önce yapılmış camiler gibi, bu bina da iki kısımdan ibarettir. Biri avlu, ötekisi de sahn. Plân da birbirine bitişik iki kareden teşekkül etmiştir.

Camiin önündeki avlu, Beyazıt Camiinde olduğu gibi, revaklı bir alandır; bir cümle kapısı ile iki yan kapısı vardır. Ortasında dik dörtgen şeklinde bir şadırvan bulunmaktadır. Camiin cümle kapısı, köşelerinde yaldızlı mukarnaslar olan bir hücre şeklindedir. Cümle kapısının üstünde iri harflerle yazılmış «Bir tek Tanrı vardır, Muhammed de Tanrı'nın peygamberidir» anlamında Arapça bir kitabe; bunun altında da: «Müminlere belli saatlerde namaz kılmaları buyurulmuştur» anlamında ve Kur'andan alınma bir âyet vardır.

Avlu yirmi dört kemerli revakla çevrilmiştir. Bu kemerler on ikisi pembe grâ-nitten, on tanesi beyaz mermerden, cümle kapısı yanındaki iki tanesi de somaki mermerden yirmi dört sütuna dayanır. Bütün bu sütunların mukarnas şeklinde oyuna sütun başlıkları vardır. Mukarnasların köşeleri vaktiyle yaldızlıydı. Beyazıt Camiinde olduğu gibi, burada da her kemer gözünün üstünde bir kubbe yükselir.

Bu galerinin dış duvarlarında açılmış pencereler vardır. Ortada kurşun kaplı bir çatı ile örtülmüş dik dörtgen şeklinde şadırvan yer alır. Bu şadırvanın dört cephesinde piringten ajurlu bir parmaklık, bu parmaklığın üstünde de ilginç motiflerle süslü mermerden bir efriz görülür. Bu avlunun dört köşesinde de birer minare yükselir.

Minareler yivlidir (olukludur), ajurlu olan şerefeler mukarnaslara dayanmaktadır. Şerefeler kaldırılacak olursa, mukarnasların bir sütun başlığı şekli aldığı görülür.

Binada dört minare, minarelerde on şerefe kullanmakla, Sinan, camii yaptıran Kanunî Sultan Süleyman'ın Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan itibaren 10 uncu, İstanbul'un fethinden itibaren de 4 üncü padişah olduğunu sembolleştirmek istemiştir.

Kat kat yükselip, büyük kubbe ile nihayetlenen yarım kubbeler bir piramit kompozisyonu meydana getirir. Dört minarenin hepsi de aynı yükseklikte değildir. Üçer şerefeli iki minare, ikişer şerefeli iki minareden daha yüksektir. Böyle yapmakla, Sinan âbideye haşmetli bir etki vererek yükselen bir çizgi kazandırmak istemiştir.

Camiin yan cephelerinde ikişer katlı ve kemerli birer galeri vardır. Sonradan, Yeni Camide de kullanılan bu tertip dinî mimariye yeni bir karakter kazandırmıştır. Üstteki on altı kemer fazla çıkıntılı bir saçakla korunmuştur. Böylelikle, yan cephelere şirin bir manzara verilip, camiin kubbesine kadar kemer dizilerinin doğuracağı yeknesaklık önlenmiş olur. Altteki galerilerin altında, duvar boyunca müminlerin abdest almalarına mahsus musluklar sıralanmıştır.

Alt galerilerin kemerleri aynı yükseklikte değildir. Merkezde bulunan üç gale-

riden sonra, her iki tarafta da, daha alçak ve daha dar birer kemer gelir ve ortadaki kemer grubunu iki kemer gözü ile meydana getirilmiş öteki kemer grubundan ayırır. Böylelikle, alt galeri üst galeri için sağlam bir destek haline gelmiş olur.

Cami içinin dikkate değer bir haşmeti vardır. Kemerlerin çizgileri ile kubbe arasındaki âhenk, sütunların kapı ve pencere boşluklarıyla orantılı oluşu, pencerelerin düzeni dahice düşünülmüştür. En büyüğü ortada bulunan üç yan kemer, harikulâde mukarnaslarla süslü sütun başlıkları olan iki somaki mermere dayanır. Bu kemerlerin kemer kovanları sıra ile bir beyaz ve bir siyah mermerdendir. Camiin plânı genişliği 63, uzunluğu 69 metre olan bir dik dörtgendir. Merkezdeki kubbenin yüksekliği 53 metredir (Ayasofya'nın kubbesinden 6 metre daha yüksek) ve dikdörtgen şeklindeki dört kalın pilpayeye dayanmaktadır. Kubbeyi sırtlayan iki büyük yan kemer açıklığı içine yerleşmiş yan kemerler somaki mermerden dört muazzam sütuna dayanmaktadır¹. Sinan, sağda ve solda, kubbeyi tutan pilpayeler arasında yan sahnlar vücuda getirerek, sahnın alanını büyütmenin çaresini bulmuştur. Bu yan sahnlar merkezî sahna genişlik kazandırmaktadır. Her yan sahnadaki mahfeller, her selâmlık töreninde, büyük kişilere ayırır. Bu mahfeller mermer sütunlara dayanmaktadır. Bu mahfellerin her birine, giriş kapısının yanında bulunan bir merdivenle çıkılır. İçeride, duvarlar çinilerle, hücrelerle ve mermerlerle süslenmiştir. Renkli camlı pencereler ve güzel birer hatla yazılmış kitabeler² binanın tümüne mistik ve vekarlı bir karakter verir.

¹ Sâî'nin Mimar Sinan'ın eserleri hakkında yazdığı Tezkeret ül-bünyân adlı kitaba göre, bu sütunlardan biri vaktiyle üstünde bekâret heykeli bulunan sütundu. Sâî kitabında bu sütunu taşımaktaki güçlüklerin de sözünü ediyor. Ötekilerden daha uzun olduğu için, kısaltmak gerekmiş. Bu sütunlardan, üstünde her halde İmparatorun heykeli bulunan sütun saraydan getirilmiş olacak. Öteki iki sütun ise, İskenderun'dan getirilmişti.

² Camiin içini süsleyen kitabeler ünlü hattât Hasan Karahisari'nin elinden çıkmıştır. Renkli camlı pencereler ise, Sarhoş İbrahim'in eseridir.

Mihrap, minber ve hünkâr mahfelle-ri süslemenin en yoğunlaştığı kısımlardır. Mihrap oymalı mermerden olup, yaldızlı mukarnaslarla süslenmiştir. Mihrabın sa-ğında bulunan minber de oymalı mermer- dendir ve harikulâde bir işçiliği vardır. Be- yaz mermerden yapılmış olan hünkâr mah- feli, mukarnaslarla süslü oyma mermerden sütun başlıklarıyla süslü somaki sütunla- ra dayanır. Hem bu mahfelin kapısı, hem de camiin öteki kapıları ve pencerelerin tahta kanatları oyma cevizdendir, geomet- rik güllerle süslüdür.

İçeride, pencerelerin alınları çini ile süslü sivri kemer şeklindedir, Kur'andan alınmış âyetler buralara güzel birer hatla yazılmıştır.

Kubbeyi destekliyen sağ pilpayenin yanında mermerden yapıp, yine mukar- naslarla süslenmiş bir müezzinler mahfeli bulunmaktadır.

Camiin, birinci avlu dışında, pencere- li bir duvarla çevrilmiş ikinci bir dış avlusu vardır. Müstemilât bu avlunun dışındadır, onlar da şunlardır: Bugün Türk ve İslâm Eserleri Müzesi olan (yoksullar ve öğren- ciler için) imaretler, dört medrese, bir il- kokul, bir hekimlik okulu, yoksullar için bir hastane, bir de düşkünlerevi.

Cami 597 yük, 60180 akçeye, yani 59 milyon akçeye mal olmuştur. Belin'in yap- tığı hesaplara göre, Kanunî Sultan Süley- man zamanındaki 1 sikke (60 akçe) ya da kuruş, mecidiye hesabıyla 50 kuruş, 27 para eder. O takdirde, bu miktar o zaman aşağı yukarı 50 milyon kuruş tutuyordu ki 10 milyon altın frank eder³.

Kanunî Sultan Süleyman Türbesi

Süleymaniye Camiinin doğu tarafında yapılmış olan Kanunî Sultan Süleyman Türbesi, sekiz köşeli olup, bir kubbe ile örtülmüş bir âbidedir. Bina, dışardan, bir galeri ile çevrilidir. Bu galerinin 29 sütun- na dayanan bir saçağı vardır. Bu sütun- lardan 27'sinin başlıkları baklava biçimi şekillerle, cephe-deki ikisi ise mukarnas- larla süslüdür. Mukarnaslı sütun başlıkları olan antik yeşilli dört sütun türbenin gi- riş yerinde bir sundurma teşkil eder. Dı- şarıdan, abidenin her köşesine somaki mermerden bir kordon çekilmiştir. Giriş kapısının iki yanındaki duvarlar çinilerle



Kanunî Sultan Süleyman Türbesi

süslü iki pano ile kaplıdır. Bunun üstün- deki yeşil bir levhada yaldızlı harflerle Kanunî Sultan Süleyman'ın öldüğü tarih (H. 974 - M. 1566) yazılıdır.

İçeride, kubbe, mermer ve somaki mermerden sekiz sütuna dayanan sekiz sivri kemer tarafından desteklenmektedir. Bu sütunlar binanın cidarlarından 1.5 me- tre uzaklıkta bulunur. Cidarlar çinilerle süslenmiştir, yukarı kısımlarında üstünde beyaz yazı ile Kur'an'dan alınmış âyetler yazılı mavi çiniden geniş bir efriz vardır. Galeri her biri altı pencere- li ve kemerli hücrelerle aydınlatılmıştır; yan yana iki- şer ikişer dizili olan bu pencerelerin renkli camları ajurlu alçıdan çerçeveler içine alınmıştır.

Edirne'deki Selimiye Camii

Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu Sul- tan İkinci Selim zamanında ve Mimar Si- nan tarafından yapılan bu cami Osmanlı mimarisinin bir şaheseridir.

³ Hammer camiin yapılması için edilen masrafı 700.000 altın duka; tarihçi Pegevi ise, 897.380 filori, yani 537 yük, 82.900 akçe olarak hesaplamaktadırlar.

⁴ Sâi, Tezkiret ül-bünyân. Kitabın sonunda Mimar Sinan'ın yaptığı eserlerin bir listesi var- dır.

Mimar Sinan, Şehzade Camiinin çıraklık eseri, Süleymaniye Camiinin kalfalık eseri, Edirne'deki Selimiye Camiinin ise ustalık eseri olduğunu söylemiştir⁴. Selimiye Camiinin, kat kat kubbeleri ve dört zarif minaresiyle, pek ahenkli silüeti vardır. On altı sütunlu bir revakla çevrilmiş olan iç avlu Beyazıt, Süleymaniye ve Şehzade camilerinin avlularına benzer. İçeride, kubbe sekiz kalın pilpayeye dayanmaktadır. Bu pilpayelerin yüzleri 12 dikdörtgen panoya ayrılmıştır; bu düzenle, bu pilpayelerin ağırlığı ortadan kaldırılmış oluyor. Giriş tarafında ve yan sahnelerde bulunan mahfeller ve galeriler somaki mermerden sütunlara dayanmaktadır. Mihrabın bulunduğu duvar, Süleymaniye Camiinde olduğu gibi, dik değil, yarım daire şeklindedir.

Klâsik devrin öbür Mimarları

Klâsik devrin mimarları arasında şu isimleri sayabiliriz: Ayas (1551), Şecca, Acem Ali, Küçük Sinan, Davud, Dalgıç Ahmed Ağa (1605), Kemaleddin, Yusuf, Mehmed Ağa, (Azak Kalesini tamir eden) Süleyman Ağa, Mustafa Ağa, (Navarin Kalesinin mimarı) Kara Şaban Ağa, Muslihiddin, Hüseyin Çavuş, Hacı Hasan (1700), İbrahim (1717).

Mimar Davud Ağa her zaman Sinan ile beraber çalışır, işlere çoğu zaman o bakardı. Sinan 1588 yılında ölünce, padişah, Davud Ağayı başmimarlığa tayin etti.

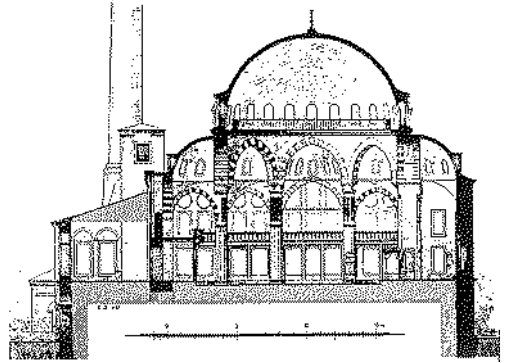
Ünlü ressam Derviş Beyin çağdaşı olan Mimar Davud, Mimar Dalgıç Ahmed Ağa ile birlikte çalışmış, İstanbul'daki Yeni Cami'in yapılmasına o da katılmıştır.

Marmara kıyısında ve sarayın surları içinde yapılp, Sadrazam Sinan Paşa tarafından Sultan Üçüncü Murad'a hediye edilen İncili Köşk Mimar Davud Ağa'nın eseridir. Bu mimarın yaptığı birçok âbide arasında, Ayasofya Camii mezarlığındaki Üçüncü Murad türbesini ve Yeni Cami yakınındaki Beyazıt Köşkünü anabiliriz.

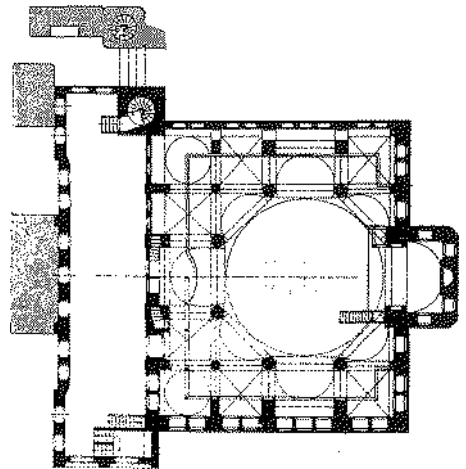
Davud Ağa'dan sonra, Dalgıç Ahmed Ağa sarayın başmimarı oldu. Dalgıç Ahmed Ağa ile İstanbul'daki Sultanahmet Camiinin ünlü mimarı Mehmed Ağa, kakmacılığı Has Bahçede (Saray atelyelerinde) birlikte öğrenmişlerdi. Sinan gibi, Mehmed Ağa da devşirme idi. H. 975 te

Rumeli'den acemi oğlan olarak getirilmiş, Ahmed Ağa'dan sonra, başmimar tayin edilmiş ve Sultan Birinci Ahmet tarafından Kâbe'yi tamir etmek işi ile görevlendirilmişti.

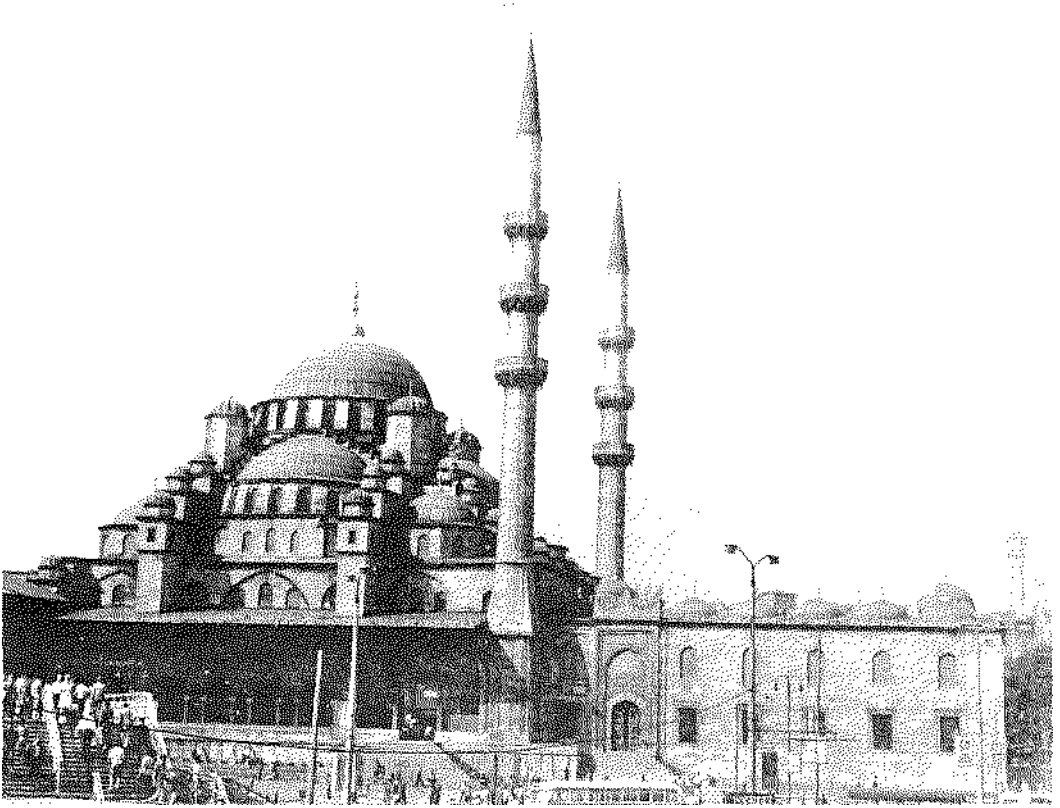
Sultan Birinci Ahmed zamanındaki seyhülislâmlardan Sunullah Efendi hac için Mekke'ye gittiği zaman, Kâbe'nin biraz yana doğru eğildiğini görmüştü. Durumu padişaha haber verdi, padişah gerekli tamirin yapılması için, başmimarını derhal bu şehre göndermek istedi. Ama, din bilginleri bu tedbire itiraz ettiler ve Kâbe'nin, tamir için de olsa, yıkılamıyacağını bildirdiler. Vaktiyle, padişah, Mimar Sinan'ı Mekke'nin tamiriyle görevlendirdiği zaman da aynı itirazlar yapılmıştı.



1577 yılında yapılan Azapkapı Camiinin uzunlamasına kesiti. Bu cami de Klâsik Okulun eserlerindendir. (Gurlitt'ten)



Azapkapı Camiinin plânı



Mimar Davut Ağa, Dalgıç Ahmet ve Mustafa'nın eseri olan klâsik üslûptaki Yeni Cami.

Diğer eserler

Klâsik Okulun İstanbul'da ortaya koyduğu diğer eserler arasında şu âbide-leri sayabiliriz:

- Haseki Camii, 1539 ve 1612.
- Defterdar Camii, 1541.
- Mihrimah Camii (Üsküdar), 1548.
- İbrahim Mahmud Paşa Camii, 1551.
- Zal Mahmud Paşa Camii, 1551.
- Mihrimah (Edirnekapi) Camii, 1555
- Rüstem Paşa Camii, 1560.
- Sokullu Mehmed Paşa Camii, 1571.
- Piyale Paşa Camii, 1573.
- Sultan İkinci Selim Türbesi (Aya-sofya'da), 1576.
- Azapkapı Camii, 1577.
- Şemsi Paşa Camii (Üsküdar), 1580.
- Kılıç Ali Paşa Camii (Tophane), 1580.
- Eski Valide Camii (Üsküdar), 1583.
- Mesih Mehmed Paşa Camii (Edirne-kapi), 1586.
- Ramazan Efendi Camii, 1587
- Nişancı Mehmed Paşa Camii, 1588.
- Cerrahpaşa Camii, 1593.

Yeni Cami

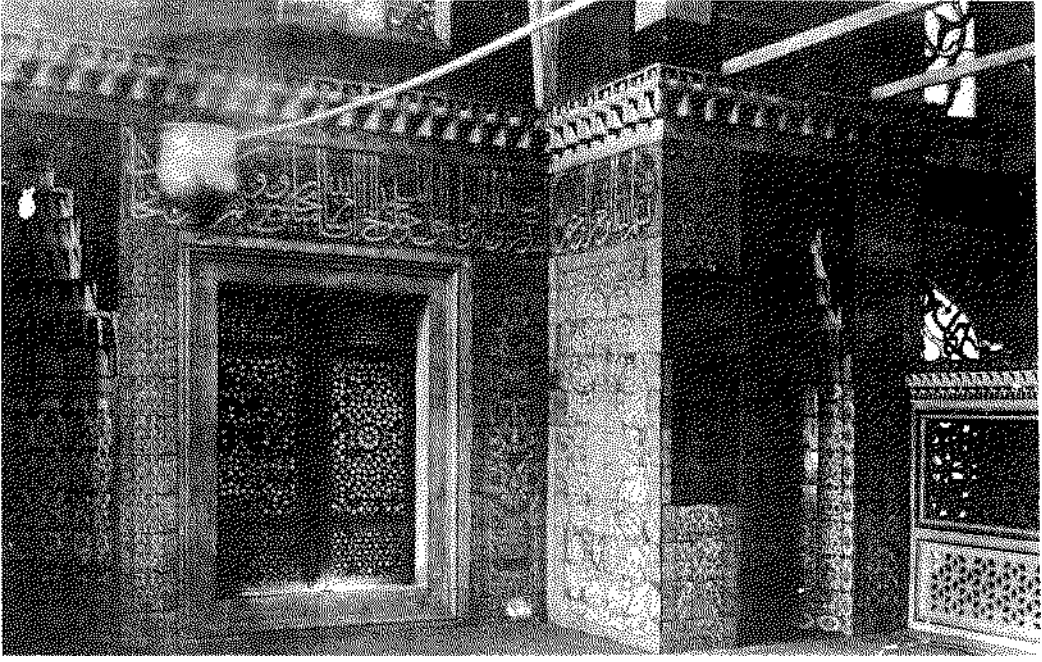
(1594-1663 - Hicri 1006-1074)

Bu camii'nin yapılışına Sultan Üçüncü Murad'ın karısı ve Üçüncü Mehmed'in annesi Safiye Sultan'ın himayesinde başlanmış, Sultan Dördüncü Mehmed'in annesi Turhan Hatice'nin himayesinde cami tamamlanmıştır.

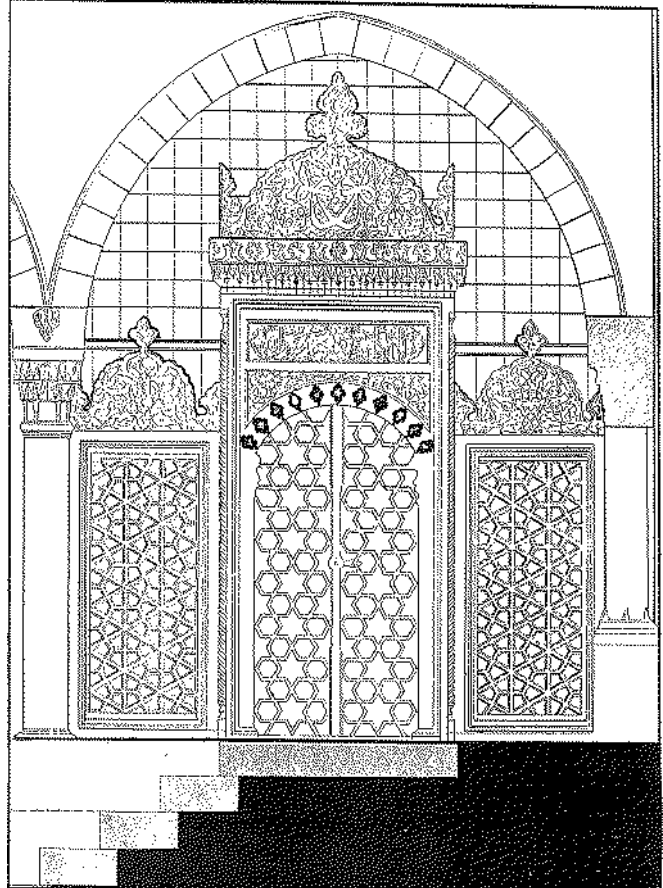
Sinan'dan sonra başmimar olan Mimar Davud Ağa, Hicri 1006 yılının 10 Muharreminde binayı yapmağa başladı. Mimar Davud Ağa 1595 yılında ölüncce, yerine başmimar olan Dalgıç Mehmed binanın yapılmasına devam etti.

Çalışmalar devam ederken, Sultan Üçüncü Mehmed öldü, Safiye Sultan da Eski Saraya kapatıldı (1603). Bunun üzerine, çalışmalar durduruldu. İki yıl sonra da Safiye Sultan öldü. Bu sırada, kubbenin dayanacağı büyük kemerler yapılmış bulunuyordu; ama, İstanbul'un hemen hemen yarısını yakıp yıkan 1660 yılındaki büyük yangından zarar gördü.

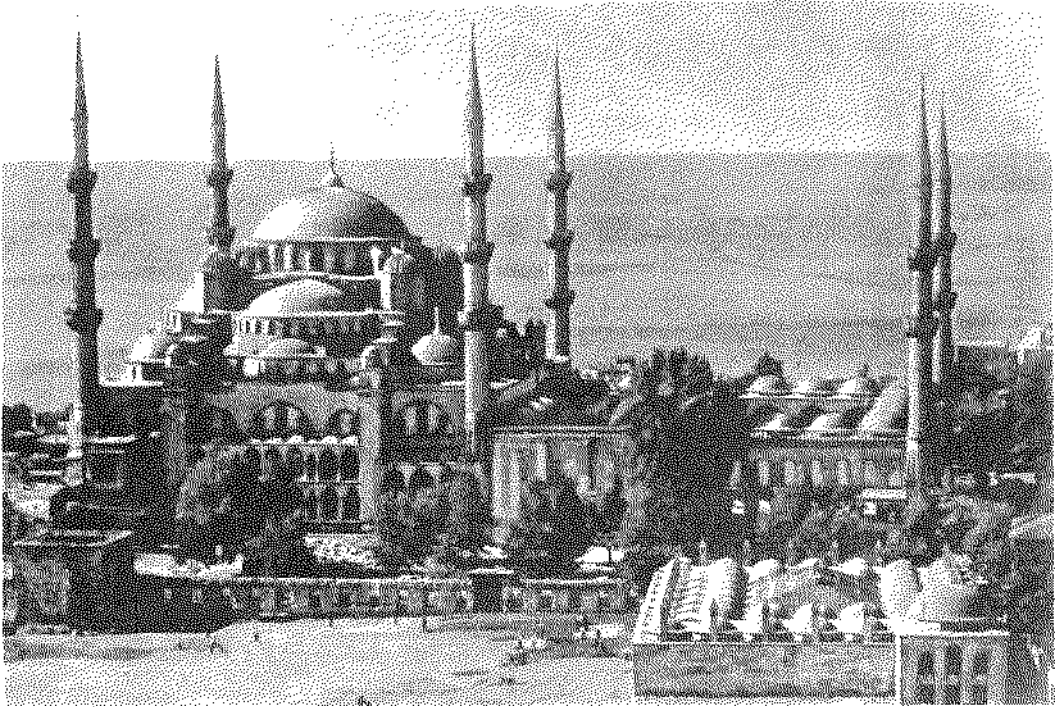
İstanbul'un yanan mahallelerini dolay-



Yeni Camide Hünkâr
Mahfeli ve padişahlara
mahsus mihrap.



Yeni Camide Hünkâr
Mahfeline giden padi-
şahlara mahsus giriş
kapısı.



Mimar Mehmet Ağanın eseri olan ve çinileri sebebiyle "Mavi Cami" diye tanınan Sultanahmet Camii 1616 yılında yapılmıştır.

tuğu sırada, camii'nin yarım kaldığını gören (Sultan Dördüncü Mehmed'in annesi) Turhan Hatice Sultan inşaata tekrar başlamasını emretti, H. 1032 yılındanberi başmimar olan Kasım⁵ çalışmalara başladık-tan bir süre sonra azledilince, yerine tayin edilen Mustafa Ağa inşaata devam etti. Cami bu mimar tarafından 1663 (Hicri 1074) yılında tamamlandı⁶. Camii'nin yapılışında görev alan mimarlar şunlardır:

1594-1596 yılları arasında plâni yapan ve inşaata başlayan Davut Ağa; 1596-1600 yıllarında inşaata devam eden Dalgıç Ahmet Ağa; 1660-1663 yılları arasında çalışıp, camii tamamlayan Mustafa Ağa.

Camiin yan cepheleri, Süleymaniye camii'nde olduğu gibi, revaklı ve sütunlu üst üste iki sıra galeri ile bezenmiştir. Kadın sultanlara mahsus mahfellere açılan kapı plâstik sanatın şaheserlerinden biridir.

İçerde, kubbe dört büyük pilpayeye dayanmaktadır. Bu pilpayeler beyaz zemin üstüne mavili yeşilli çinilerle kaplanmıştır. Bu süsleme son derece ahenklidir. Ajur olarak işlenen beyaz mermerden yapılmış minber çok güzeldir. Camii'nin en ilgi çekici kısmı, hünkâr mahfeli ile aynı yükseklik-

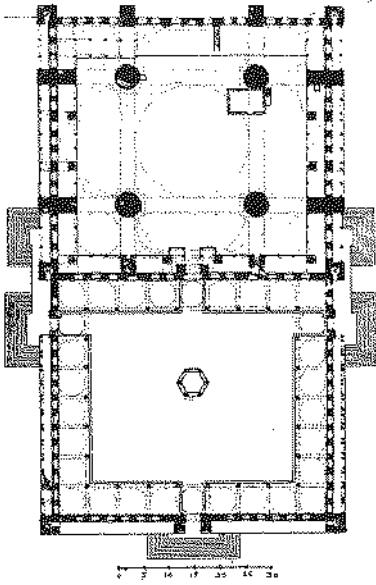
te olan kadın sultanlar mahfelidir. Bura-ya üstü örtülü meyilli bir rampa ile çıkılırdı. Duvarları süslü çiniler; kapıların, kapı ve pencere kanatlarının, pencerelerin kakma işleri süsleme sanatının birer harikasıdır.

YENİLEŞTİRİLMİŞ KLASİK ÜSLUP Sultan Ahmet Camii

Klasik üslup ancak Sultan Ahmet Camii'nin yapılmasına (1609-1616) kadar devam etti. O zaman, mimaride anı bir değişiklik oldu. Aşağı yukarı Mimar Sinan

⁵ Mimar Kasım aynı zamanda bir siyaset adamıydı ve o zamanlar sadrazam olan Kara Mustafa Paşa'nın yakın dostuydu (Naimâ Tarihi, C. V. s. 54). Kara Mustafa Paşa'nın Sultan İbrahim'in emriyle idam edilmesi üzerine, Kasım saray mimarlığı görevinden azledildi. Oysa, o güne kadar, baş mimarlar kaydı hayat şartıyla tayin edilirdi. Ölümünden önce ilk azledilen mimar Kasım oldu. Bu mimar hapse atıldığı gibi, malı ve serveti de müsadere edildi. Sonra, padişah üstünde büyük bir nüfuzu olan Cinci Hoca, mimar Kasım'ın vaktiyle kendisine ettiği iyiliği hatırlayıp, sanatçığı hapisten kurtardı. Mimar Kasım H. 1070 yılında ölmüştür.

⁶ Ahmet Refik, *Alimler ve Sanatkarlar*.



Sultanahmet Camiinin plânı. (Gurlitt'ten)

tarafından tesbit edilen plân modeline göre yapılan bu camii klâsik üslûpla yapılmış binalardan farklı bir karakteri ve yüzü vardır.

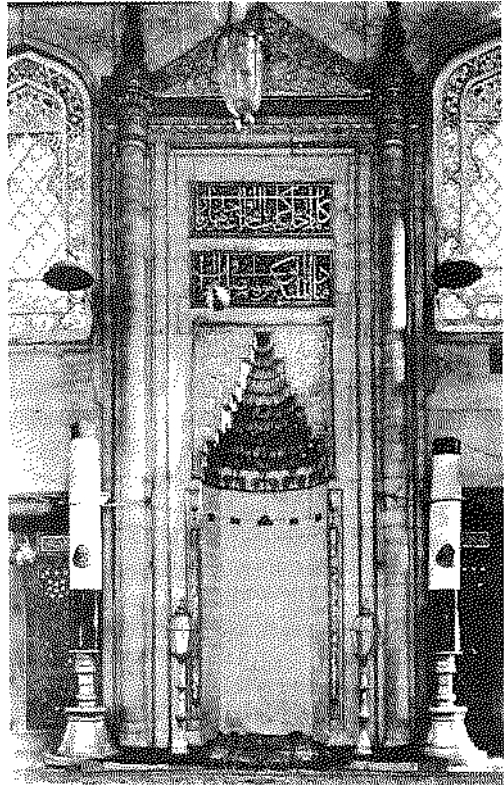
Camiin mimarı olan Mehmet Ağa, Mimar Sinan'dan daha ileri gitmek ve kendi orijinallliğini göstermek hevesine kapılmıştı. Klâsik okulun büyük camilerini taklit eder görünmek istemiyen Mehmet Ağa yaşadığı devrin mimarî geleneklerini terk etti, klâsik camiiin plânına ve dış şekline sadık kalmakla beraber, iç görünüşünü değiştirdi.

Cami, Süleymaniye ya da Şehzade Camiinde olduğu gibi, mistik bir ışıqla aydınlanmış değildir. Oranlar da değişiktir. Pilayeler (filayakları) silindirik haline gelip birer dev cüsse kazanmıştır. Süslemeye birçok yeni ve ekzotik unsurlar eklenmiş, binanın içini bol aydınlığa gömen sayısız pencereleriyle, pek büyük şekilleri ve mübalağalı oranları ile bu cami daha çok bir saray haline gelmiştir.

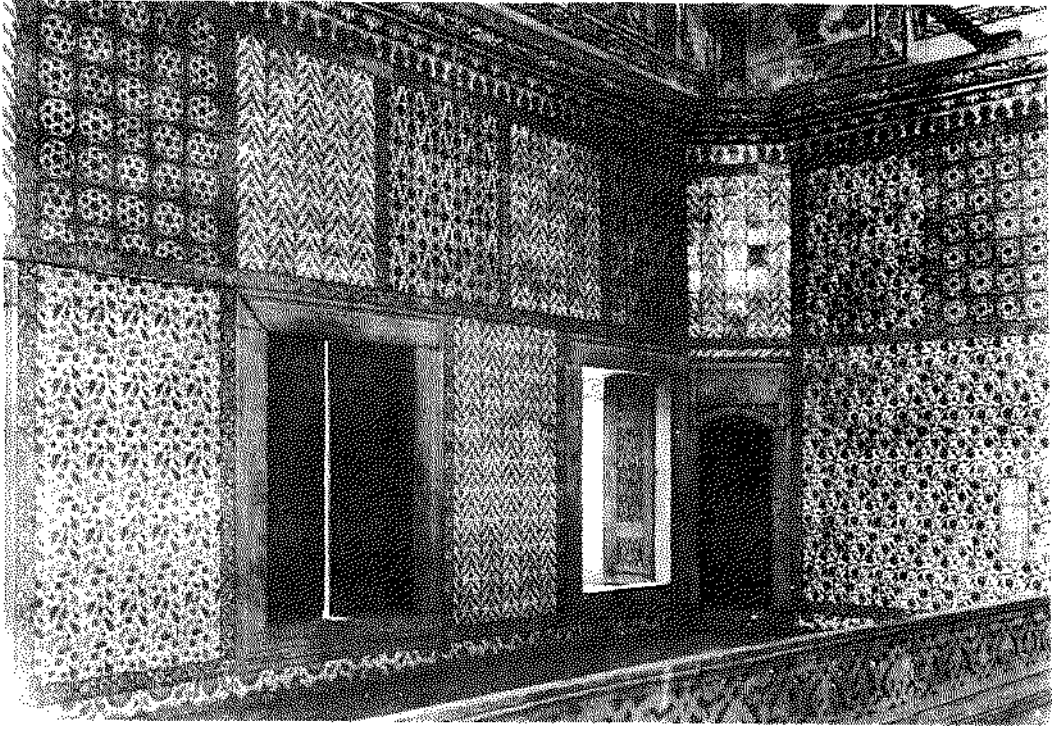
Mimar Mehmet Ağa'nın dostu olan Cafer Efendi, o zamanların âdetince, Sultan Ahmet Camii (Ahmediye Camii) mimarı hakkında bir *Menâkıbnâme* yazmış, bu kitapta usta mimarın hayatını anlatmış, yaptığı eserleri saymıştı. Bu kitaptan şunları öğreniyoruz: «Mehmet Ağa Hicrî 970

yılında Rumeli'den devşirme olarak getirilmişti. Sarayda altı yıl acemi oğlan olarak bulunmuş, Kanunî Sultan Süleyman'ın türbesinde bir yıl türbedarlık etmiş. Bir gün Hasbahçe'de (Sarayın bahçesinde) acemi oğlanlardan birinin bir müzik âleti çaldığını, arkadaşlarının da çevresine toplandığını görmüş. Bu müzikle heyecana gelen genç Mehmet, çalgıcıya yaklaşmış, kendisine bu sanatı öğretmesini rica etmiş. Çalgıcı bu teklifi kabul edip, genç Mehmede ders vermiş, bu ateşli genç kısa zamanda iyi bir müzisyen olmuş. Bir gece rüyasında bir gezinti sırasında bir çok çalgıcıların çevresini aldığını görmüş. Ertesi gün, rüyasını ermiş birine anlatmış. Rüwayı yorumlayan ermiş, bu zevk ve safa müziğini bırakmasını kendisine sahik vermiş.

«Çok sofî olan ve batıl şeylere inanan genç Mehmet hemen müziği bırakmış, çalgısını da parçalayıp atmış. Aradan bir süre geçmiş. Genç Mehmet'i sınavdan geçirmişler. Ustanın bir tahta parçası üstünde işaret ettiği noktaya çekiçe vurmasını



Sultanahmet Camiinin mahfeli



Sultanahmet Camii, Topkapı Sarayından sonra en zengin çini hazinesine sahiptir. Çeşitleri yetmiş aşkın 20143 parça çini vardır. Renkler genellikle mavi ve yeşildir; kırmızı, lüle ve karanfilde kullanılmıştır.

söylemişler. Müzik aleti çala çala parmakları hünerli hale gelen genç imtihanı kazanmış. Kendisinde istidat görenler, ona mimarlık öğrenmesini salık vermişler. O hemen kendisine müziği bırakmasını salık veren ermişe koşmuş, akıl danışmış. Şeyh uzun uzun düşündükten sonra, bu yeni yolda yürümesini söylemiş, kendisini üne kavuşturacak bir çok dinî binalar yapacağını önceden haber vermiş. Bunun üzerine, genç Mehmet Hicrî 977 yılında mimarlık mesleğine girmiş.»

O yıllarda Mimar Sinan henüz sağdı. Genç çırağın çalıştığı saray atelyelerini sık sık gezerdi. Mehmet Ağa'nın kabiliyetli bir genç olduğunu çabucak fark etti ve bir sanat eseri meydana getirip, padişaha sunmasını salık verdi. Büyük ustanın sözlerinden cesaret alan genç çırak çok zarif bir şekilde işlenmiş sedef kakma bir rahle yaptı, eserini o zaman padişahın silâhdârı olan Ahmet Paşa vasıtasıyla sultana göndertti (H. 998). Eserinin mükâfâtı olarak, Bâbı Hümayun muhafızı tayin edildi, iki yıl sonra da müfettiş olarak Mısır'a, Arabistan'a ve Makedonya'ya gönderildi. Genç mimar, böylelikle, bu ül-

kelerin âbidelerini incelemek fırsatını buldu. Çalışmasıyla padişahın takdir ve teveccühünü kazanan Mehmet Ağa, önce Havran Valiliğine, sonra da İstanbul Sular İdaresinin başına getirildi (H. 1006), sekiz yıl bu görevde kaldı. Mimar Sinan ölünce, Davud Ağa, sonra da Dalgıç Ahmet Ağa sarayın başmimarları oldular. Yeni Cami-i tamamlıyan Mimar Mustafa Ağa'dan sonra, Mehmet Ağa H. 1015 yılı Cemaziyelâhır ayının sekizinci günü saray başmimarlığına tayin edildi. Evi, Cibali'de yaptığı küçük caminin karşısındaydı¹.

Sultan Ahmet Camii avlusunun meydana açılan dış kapısı üstünde binanın inşa tarihi olan H. 1026 (M. 1616) yılı yazılıdır.

İstanbul, o zamanlar, Avrupa'da devam eden Rönesans hareketinin dışında bulunuyordu ve Türkiye'de sanat henüz hiç bir yabancı etki altında değildi.

Mehmet Ağa tarafından kurulan yeni okul, halefleri tarafından devam ettirilmedi. Tarihlerden öğrendiğimize göre, Mehmet Ağa'dan sonra gelen mimarlar şunlar-

¹ Hadikat ül-cevâmi.

di: Turnacıbaşı, Yetim Ali Baba, Küçük Sinan, Koca Kasım. Bu mimarların hepsi de Mimar Sinan'ın öğrencileriydi. Bu sanatçıların eserlerinde klâsik Sinan okulunun tekrar ortaya çıktığını görüyoruz. Büyük mimarın eserlerine karşı büyük hayranlık besleyen bu sanatçılar Sultan Ahmet Camii mimarı tarafından açılan gıgırdâ yürüyecek yerde, 1597-1663 (H. 1006-1074) yıllarında ve Sultan Ahmet Camiinden çok sonra yapılan Yeni Camii'nin mimarlarının izinden yürüdüler. Zaten, bu cami de Mimar Sinan'ın eserleriyle aynı karakterdedi ve Sultan Ahmet Camii'ne hemen hemen hiç benzemiyordu.

Sanatta Tepki

Mehmet Ağa'dan sonra, mimarlar Mimar Sinan okulunu uzun bir süre devam ettirdiler. Ama, bu ağır başlı ve vakarlı mimarî, sanatta yenilik arıyan o devir sanatçıların artık hoşuna gitmiyordu. Bunun üzerine, Mimar Sinan okuluna karşı bir tepki başgösterdi, Sinan tarafından konulan kurallara terk edilip, yeni unsurlar ve yeni biçimler kabul edildi. O zaman, zihinlere fantezi hâkim oldu, artık rasyonel olmaktan çıkıldı. Klâsik devirdeki süsleme motiflerinin yerini yeni bir takım şekiller aldı.

İran edebiyatından ilham alan Türk edebiyatı, Sultan Üçüncü Ahmet zamanında bu hareketi etkiledi; o zamana kadar yalnız sivil mimarîde kullanılan süsleme motifleri, dinî mimarîde de görülmeğe başladı. Kemerler, sütun başlıkları, mukarnaslar, kısaca, klâsik mimarînin esaslı bütün unsurları biçim ve oranlarını değiştirdi, daha havai, daha az ağır başlı hale geldi. Düz yüzeyler süs motifleri ile doldu. Bir ayrıntı zevki başgösterdi. Bütünün âhengi ihmal edildi. Hint ve İran eserlerini hatırlatan bir suniliğe düşüldü. Fantezide daha da ileri gidildi. Böylece, sanatta çöküntü başlamış oldu.

Louis XV zamanında, İstanbul'da Fransa büyükelçisi olarak bulunan ve sadrazam Damat (Sultan Üçüncü Ahmedin damadı) İbrahim Paşanın yakın dostu olan Marki de Bonnac, 1724 yıllarında, Türkiye ile Fransa arasında dostluk kurmağa çalışmaktaydı.

Avusturya Habsburg hanedanına karşı Türkleri kazanmak isteyen Fransız si-

yaseti iki devlet arasında dostluk kurulmasını pek arzu etmekteydi. Damat İbrahim Paşanın telkinlerine kapılan Sultan Üçüncü Ahmet, Fransa Kralına ilk defa olarak bir büyükelçi gönderdi.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi diye anılan Mehmet Efendi² yanına oğlu Said Mehmet Efendi'yi de alıp, 80 kişilik maiyetile, fevkalâde büyükelçi olarak Paris'e gitmek üzere İstanbul'dan yola çıktı. Yolculuğunun 46'ncı günü Tulon limanına vardı, burada top atışı ile selâmlandı. Büyükelçilik heyeti Paris'te pek parlak bir şekilde karşılandı. Bir Fransız süvari müfrezesi alayın başında gidiyordu. Yüze yakın yıldızlı saltanat arabası tarafından izlenen Türk Büyükelçisi geçtiği yerlerde halk tarafından alkışlanmıştı. Paris şehri Mehmet Çelebi üstünde büyük bir etki yaptı. Gördüğü saraylar ve bahçeler o kadar hoşuna gitmişti ki, İstanbul'a yazdığı mektuplarında bu bahçelerin güzelliğini ve ihtişamını anlata anlata bitiremiyordu.

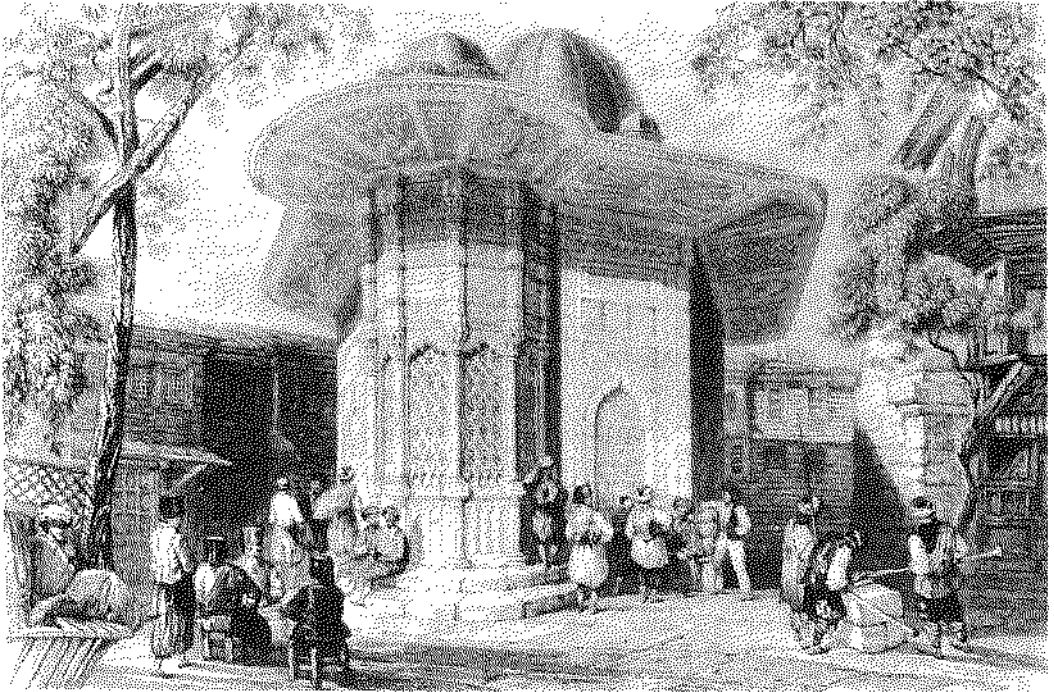
Bu mektuplar, İstanbul'da da Fransa'daki saraylara ve bahçelere benzer saraylar, bahçeler yaptırmak hevesini uyardı. Büyük kişiler işte o zaman Batı'ya döndüler, Türk sanatı yine o zamandan başlayarak yabancı sanattan etkilenmeğe başladı.

LÂLE DEVRİ: 1703-1730

Yirmisekiz Mehmet Efendi İstanbul'a dönünce, Paris'te gördüğü harika şeylerin hepsini Sadrazam Damat İbrahim Paşaya bir bir anlattı. İbrahim Paşa da Padişaha İstanbul'un çeşitli semtlerinde bahçeler, mesire ve eğlence yerleri yaptırmak fikrini telkin etti. Bunun üzerine, Haliç'te ve Boğaziçi'nde Sa'dâbâd, Nevbünâyâd, Bağ-ı ferah saraylarında olduğu gibi, çağlıyanlarla ve fiskiyelerle bezenmiş muhteşem bahçelerle çevrili saraylar yapılmasına başlandı. İmparatorluğun büyük mansıp sahibi kişileri Padişaha ve Sadrazamı taklit ederek, güzel bahçeleri olan birçok köşkler yaptılar. Çiçek yetiştirmek büyük bir rağbet kazandı. Lâle bahçelerinde her yerde mumlar yakarak gece şenlikleri yapıldı.

Sultan Üçüncü Ahmet gençliğinden

² Daha önce, 28'inci Yenigeri Ortasında bulunduğundan ötürü, kendisine bu lakap takılmıştı.



1733 yılında yapılmış olan Azapkapı Çeşmesi. 1839'da Londra'da basılmış bir gravürden.

beri çiçeği pek severdi. Avcı diye de anılan babası Sultan Dördüncü Mehmed'in Edirne'deki saray bahçeleri daha o devirde rağbette olan lâlelerle doluydu. Çiçekleri ve resmi seven Dördüncü Mehmet çiçek yetiştirmekte usta olan kimseleri ihsanlara boğardı. Ressamlara, sarayını süsliyecek duvar resimleri ısmarlamak yoluyla bunları teşvik ederdi. «Edirne işi» diye anılan süsleme resimleri o devirden kalmadır.

Sultan Üçüncü Ahmet zamanında, bu resim genelleşti, lâle süslemede en çok kullanılan motif haline geldi. Bu devre tarihimize «Lâle Devri» adı verilir. O zaman, artık her yerde lâlenin stilize edilmiş şekilleri görüldü ve bu çiçek, eski geometrik şekillerden ve stilize hayvan figürlerinden gelme geleneksel süs motiflerinin hepsini gölgede bıraktı.

Sultan Üçüncü Ahmet Çeşmesi

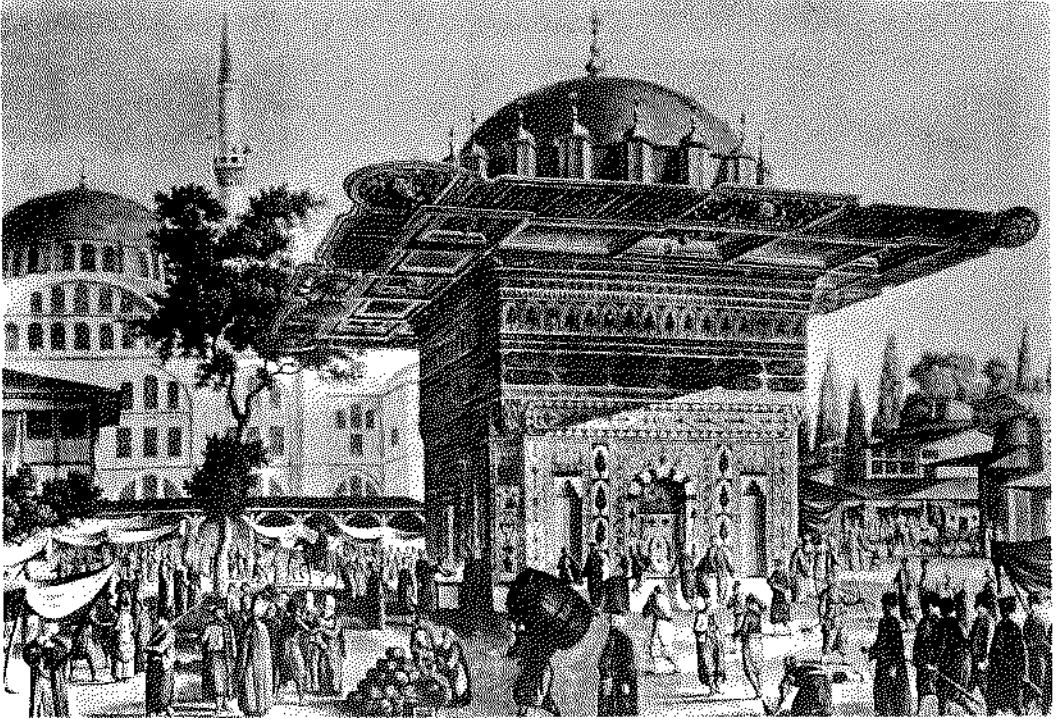
Ayasofya Camii ile Topkapı Sarayı yanında, 1729 yılında yapılmış olan Sultan Üçüncü Ahmet Çeşmesi, Lâle Devrinin en karakteristik âbidelerinden biridir. Söylendiğine göre, çeşmenin krokisini Padişah yapmıştır. Cepheyi zengin bir şekilde süsleyen mermer üstüne yaldızla yazılmış mısralar da onundur. Bu kitabenin yanında, o

devrin sairleri tarafından yazılmış olup, Tanrıyı yücelten ve Padişahı öven başka mısralar da vardır.

Bu âbide çeşme ile sebili birleştirmek gibi bir özellik taşır. Dört köşe olan bina geniş saçaklı bir çatı ile örtülmüştür. Bu çatının dört köşesinde dört küçük kubbe, tepesinde de merkezi bir kubbe yükselir. Abidenin üç cephesinde yalnaklı üç çeşme vardır; bunlar, kemer kovanları sıra ile bir beyaz bir kırmızı taşlarla örtülmüş birer sivri kemerle çerçevelenmiştir. Bu kemerin sağında ve solunda mukarnaslarla süslü iki hücre vardır. Çeşmenin her köşesinde, tunç parmaklıklı küçük köşe kuleleri biçiminde ve yarım çember halinde birer sebil bulunmaktadır. Her küçük kule çatı üstünde yükselen dört küçük kubbeye karşılıktır. Bütün cephe üzerine klâsik devrin çiçek motiflerinden bütünü başka çiçek motifleri işlenmiştir, bunlar harikülâde güzel çini efrizler ortasındaki yaldızlı kitabeleri çerçevelemektedir. Pek zarif bir silüeti olan çatı ve kubbeler kurşun levhalarla örtülmüştür.

Azapkapı Çeşmesi

Sultan Üçüncü Ahmet Çeşmesi yapıldıktan sonra, 1733'te, Birinci Mahmud'un



Tophane Çeşmesinin eski şeklini gösteren bir 13. Yüzyıl resmi. Çeşme son yıllarda onarılmış ve eski şekline yakın bir duruma getirilmiştir.

annesı tarafından, Galata'daki Azepler³ mahallesinde de bir çeşme yaptırılmıştır.

Bu çeşmeyi yapmak için yeteri kadar geniş ve etrafı açık bir yer bulunamamıştı. Onun için, çeşmeye köşeli bir sataf şekli vermek zorunlu oldu; cephely fazla geliştirebilmek için de, altı cepheli kulecik şekli uygulandı.

Ayasofya Çeşmesi gibi, bu çeşme de hem çeşme, hem sebildir. Zaten, adı geçen çeşmeye de benzer. Aralarında yalnız bir düzen farkı vardır. Azapkapı çeşmesi küçük altı köşeli değirmi şekilde bir sebilden ibarettir. Her köşeye bir sütuncuk ile zarif motiflerle işlenmiş tuğtaın bir parmaklık oturtulmuştur. Sultan Üçüncü Ahmet çeşmesinin aksine olarak, bedava su dağıtılan yer burada ortadadır, çok güzel oymalarla süslü iki çeşme de bu sebilin sağında ve solunda bulunur.

Üsküdar ve Tophane Çeşmeleri

Bu devrin âbideleri arasında, Sultan Birinci Mahmut zamanında Üsküdar'da ve Tophane'de yapılan çeşmeleri de (1732) anabiliriz.

Bu çeşmelerin süslemesi fazla fanta-

zidir. Tophane Çeşmesinin eski çatısı yıkılmış, yerine konan trabzan ise, âbidenin bütün orijinalliğini yok etmiştir. O devirden kalma gravürlerden öğrendiğimize göre bu çatının özel bir şekli vardı; cepheler de 15 ayak 6 parmak genişliğinde bir saçak teşkil ediyordu, kurşun kaplı bir kubbesi vardı, bu kubbeyi on altı küçük kubbe çevirmişti. Ortadaki kubbenin tepesinde de bir «alem» bulunuyordu⁴.

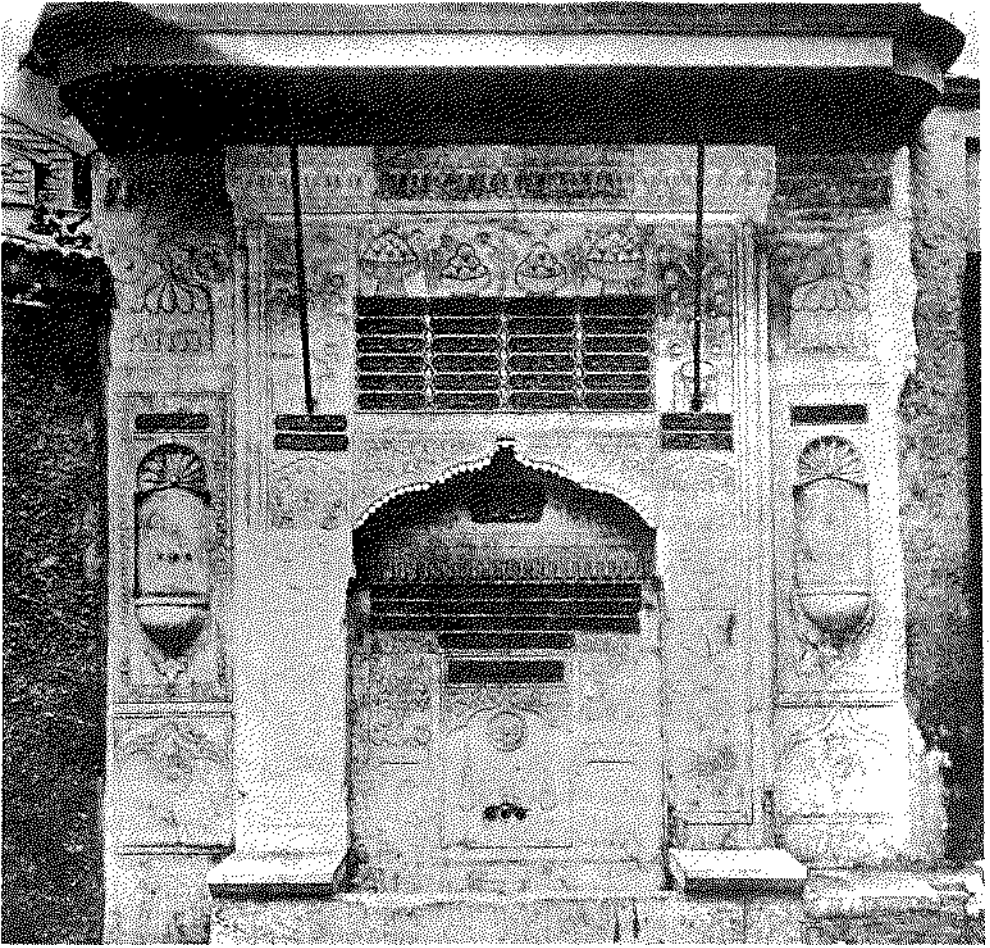
Üsküdar çeşmesi yıkılmış, sonra tekrar yapılmıştır.

Galata'da Bereketzâde Çeşmesi

Bu devrin gerçek şaheserlerinden biri 1732 yılında, (Galata'daki Saint-Pierre Okulunun kapısı yanında) yapılan Bereketzâde Çeşmesidir. 3 metre 75 santim genişliğinde, 4 metre yüksekliğinde olan bu çeşmenin, öteki çeşmeler gibi, saçaklı bir çatısı vardı.

³ Azepler (azap) adı, önce, hafif deniz piyadesi birliklerine verilmiş bir addi. Sonradan, çimacılar ve kürek çekkenler de bu adla anılır oldu.

⁴ Bu çeşme son zamanlarda yine tamir edilmiş, ve çatı ile saçağa eski şekli verilmeğe çalışılmıştır.



Sultan Birinci Mahmud'un annesi tarafından, buradaki eski bir çeşmenin yerine yaptırılmış olan Berektezâde Çeşmesi, Lâle Devrinin en güzel eserlerinden biridir. Eskiden Üçüncü Ahmet Çeşmesinininki gibi saçaklı bir çatısı vardı.

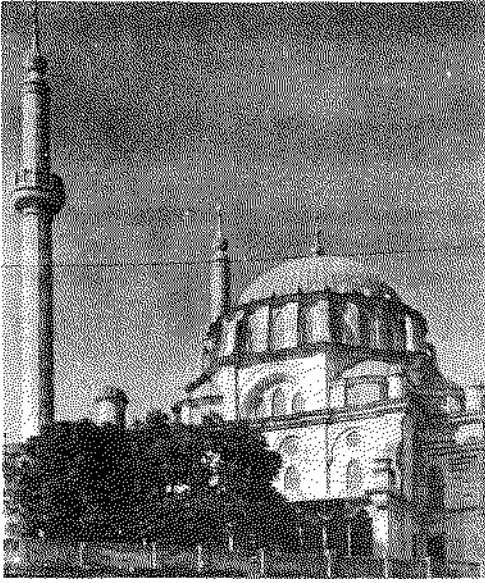
Bu eser, merkezî bir çeşme ile bu çeşmenin iki tarafında bulunan insan boyunda iki küçük çeşmeden meydana gelmiştir. Bu çeşmenin süslemesi o devir elyazmalarının tezhipli süslemesini hatırlatmaktadır. Motifler simetrik bir şekilde dağıtılmıştır, ama birbirinden farklıdır. Hiç bir çiçek, hiç bir çiçek demeti birbirine benzemez; bu da eserin bütününe görülmedik bir güzellik verir. Süs motiflerine lâle ve gül hâkimdir. Cephede oyma bir sıra meyva dolu tabak vardır. Cephenin üst kısmı ile kitabelerin altında bulunan mukarnaslar bir korniş teşkil etmektedir.

BAROK ÜSLÛBU 1730-1808

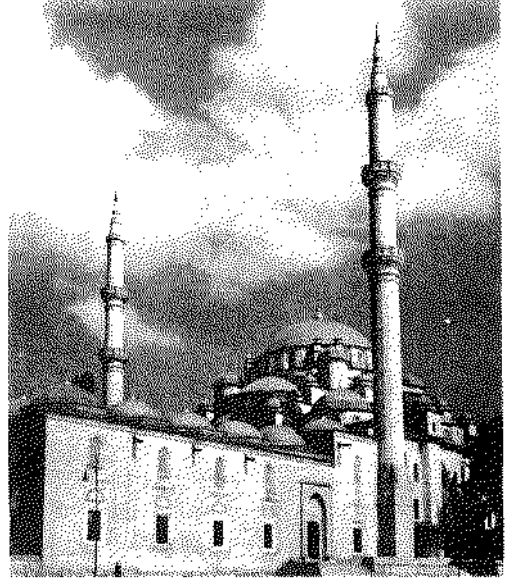
Onsekizinci yüzyılın ilk yirmi beş yılında, Avrupa ile ilişkiler Fransa'dan ge-

tirilen eşya ve Türkiye'yi görmeğe gelen sanatçılar Türklerin zevklerinde büyük değişikliğe sebep oldu. O zamana kadar, Avrupa'daki Rönesans hareketinden uzak kalmış olan Türk sanatı bundan etkilenmeğe başladı. Eski motiflerden artık bıkkınlık getiren Türk sanatçıları Rönesans eserlerinde yeni bir takım fikirler buldular; yeni bir moda İstanbul'u sardı. Binalarda ve sanat eşyalarında bir takım Rönesans şekilleri ve motifleri görülmeye başladı. Klâsik şekillerden uzaklaşıldı, hem mukarnaslar ve Mimar Sinan okulunun alışılmış şekilleri, hem de Lâle motifleri terk edildi. Sanata Barok bir üslûp hâkim oldu.

Ama, bu üslûp Batı barokundan farklıydı. Türk sanatçıları bu üslûbu kendilerine göre yorumlamışlardı. Bu üslûp On dokuzuncu Yüzyılın başına kadar devam etti.



Üçüncü Mustafa devrinde (1763'te) yapılan Lâleli Camii, Barok üslûbunda bir yapıdır.



Yıkılan ve Üçüncü Mustafa devrinde (1771'de) yeniden yapılan Fatih Camii.

O zaman, Osmanlı mimarîsi karakterini değiştirdi. Avrupa'daki sanat hareketlerini izleyen Simon, Komianos ve K r Yanı gibi İtalyan, Yunan ve Ermeni mimarları klâsik okulun eski ustalarının yerini almışlardı. Bu devirde, İstanbul'da yapılmış belli başlı binalar şunlardır:

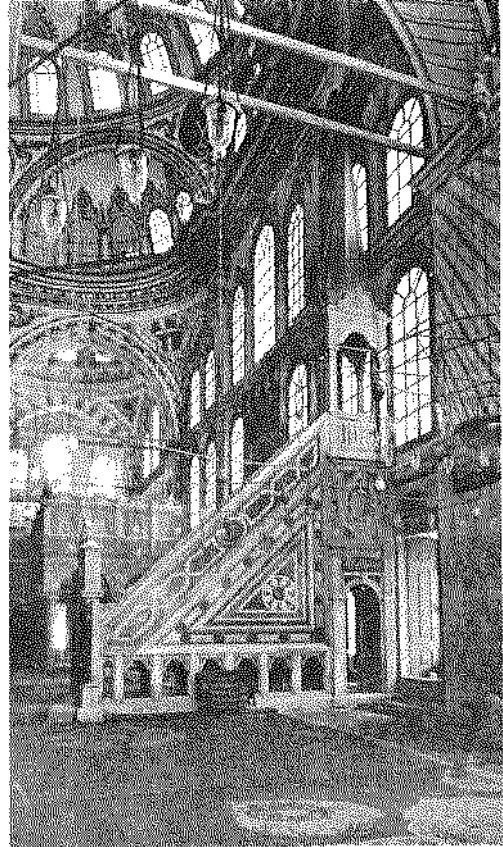
Nuruosmaniye Camii (1757), Üçüncü Mustafa devrinde yapılan Lâleli Camii (1763), Sultan Üçüncü Mustafa devrinde ikinci defa yapılan Fatih Camii (1771), Hamidiye İmaret  (bunun yerinde bugün Dördüncü Vakıf Hanı vardır), Hamidiye Türbesi ve sonradan Gülhane Parkı kapısının karşısına, Zeynep Sultan Camiinin yanına nakledilen Hamidiye  eşmesi, Harem'de Selimiye Camii ve Kışlası, Sultan İkinci Mahmud zamanında Tophane'de Nusretiye Camii. 1826 yılında yapılan bu cami Barok  sl bundan Ampir üslûbuna geçişi temsil eder.

AMPIR ÜSLÛBU

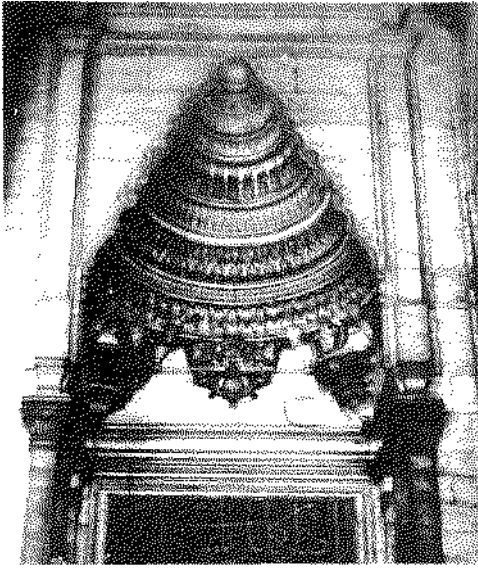
1808-1874

Fransa'da Barok  sl bunun ardından gelen Ampir  sl bu Türkiye'ye de girdi. Sultan İkinci Mahmut zamanında, otuz yıl içinde yapılmış binalarda hep bu Ampir  sl bu kullanıldı.

Fransa ve Almanya'daki Ampir  sl bundan oldukça farklı olan bu üslûbun



Fatih Camiinin içinden bir görünüş.



Nuriosmaniye Caminin kapısı üstündeki Niş. Bu devirde klâsik üslûptaki mukarnasların yerini Barok üslûptaki süsleme almıştır.

Türklerle has karakteri vardır ve Avrupa Ampir üslûbunda kullanılan stilize edilmiş hayvan figürleri Türk Ampir üslûbunda hiç bir zaman kullanılmamıştır.

Sultan İkinci Mahmut Türbesi, Divan-yolu Caddesinde ve At Meydanı civarında bulunan Cevri Kalfa okulu, Topkapı Sarayındaki birkaç pavyon hep bu üslûpla yapılmıştır. Ama, Ortaköy Camii ile 1853 yılında Ermeni mimarı Karabet Balyan tarafından yapılan Dolmabahçe Sarayı Barok ve Ampir karışımı bir üslûpla inşa edilmiştir.

YENİ KLÂSİK ÜSLÛP

1874-1930

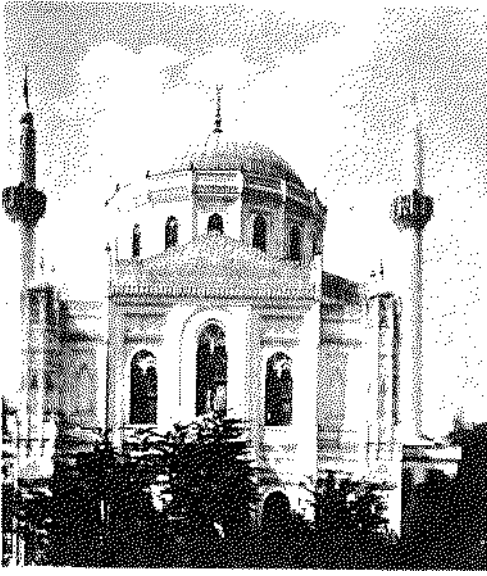
1861 yılında padişah olan Sultan Abdülaziz zamanında, mimarî sanatı tam bir çöküntü görünüşündeydi. O zamanlar itibarda olan Rum ve Ermeni mimarları acayip ve Türk sanatına tamamiyle yabancı bir takım binalar yapmaktaydılar. Her yerde hiç bir üslûbu olmayan zevksiz ve kaba saba yapılar yükselmekteydi. Gotik ve Barok karışımı bir üslûpla, Korent tarzı sütunlarla camiler, acayip süs motifleri olan çeşmeler, Avrupa mimarî eserlerinden kopya edilmiş süs motifleri görülmekteydi. Kısaca Yunan sanatından Hint sanatına kadar gelmiş geçmiş bütün üslûplar bu eser-

lerde birbirine karışmıştı. Konya'da, Sultan Abdülaziz'in annesi Pertev Niyal Sultan tarafından yaptırılan Aziziye Camii, Türk sanatı ile hiç bir ilgisi olmayan bu tarz hakkında bize bir fikir verebilir. 1871 yılında İstanbul'da Aksaray'da yapılan Valide Camii de bu tarzda bir eserdir. Bu camii yapan Montani adlı bir İtalyan mimarıydı¹. O sıralarda, 1872 Uluslararası Viyana Sergisine katılmağa hazırlanan Türk Hükûmeti bu iş için bir komisyon kurdu. O zaman Nafia Nazırı olan Ethem Paşa, birkaç fotoğrafçıya ve mühendise, klâsik devirde yapılmış en güzel abidelerin plânlarının ve desenlerinin bulunacağı bir eser hazırlamak görevini verdi. Eski âbideleri ve detaylarını çizmek görevini üstüne alan İtalyan mimarı Montani Efendi *Mimâri-i Osmânî* adlı bir eser vücuda getirdi. Büyük boyda basılan ve bir çok âbidelerin mimarî desenleri bulunan bu esere Türkçe, Fransızca, Almanca kaleme alınmış açıklamalar da eklenmişti. Eserde yalnız Osmanlı dinî mimarîsi incelenmiş, sivil mimarî tamamiyle ihmal edilmişti. Süs motifleri tamamiyle indî bir şekilde incelenmişti. Genç mimarlar bütün ilhamlarını bu eserden aldılar. Çünkü, o zaman ortada bu konuda yazılmış hiç bir eser yoktu. Onun için, yeni âbidelerde bu kitaptan kopya edilmiş

¹ Halil Edhem, *Camilerimiz*, İstanbul. 1933. s. 98.



Barok ve empir karışımı bir üslûpla yapılan Ortaköy Camii



Aksaray'daki Valide Camii "Yeni Klâsik Üslûp" la yapılmıştır (1871). Montani adlı İtalyan mimarın eseridir.

motif ve şekillerin ortaya çıktığı görülmeğe başladı.

1874 yılında yapılan Çırağan Sarayı bu soydan eserler arasında yer alır. Bu binada Gotik sanatının, bütün İslâm anıtlarından kopya edilmiş unsurlarla karıştırıldığı bile görülür. Karabet Balyan'ın oğlu ve o zaman Padişahın resmî mimarı olan Serkis Bey bu karışık üslûpla eserler meydana getirmeğe devam etti.

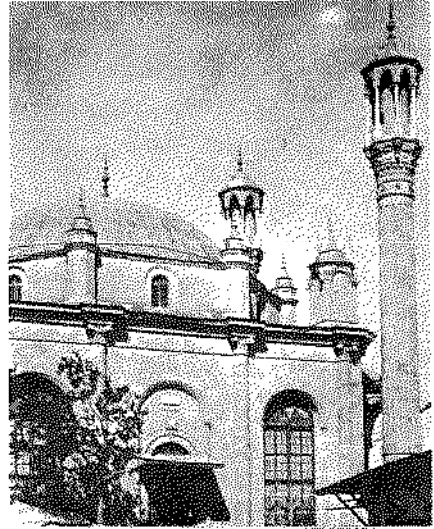
İkinci Abdülhamit devrinde Daronco adlı bir İtalyan mimarı sarayın başmimarlığına tayin edildi ve yine İtalyan olan mimar Vallaury ile çalıştı. Bu iki mimar Haydarpaşa'daki Tıbbiye Mektebi (şimdi, Haydarpaşa lisesi), Düyunu Umumiye İdaresi (şimdi, İstanbul Erkek Lisesi) ve Galata'da Osmanlı Bankası (şimdi, yarısı Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası) gibi birçok binalar yaptılar.

Bu iki mimar, bir Türk Rönesansı yaratmak istedikleri halde, başarıya ulaşamadılar.

Bu iki mimar tarafında yapılan Düyunu Umumiye binası, saçaklı çatıları ve sivri kemerli pencereleriyle, Türk üslûbuna biraz yaklaşmışsa da, uyandırdığı izlenimle bu mimariye yabancı kaldı. Çeşitli İslâm milletlerine ait bir çok âbidelerin gravürleri ve desenleri arasında bulunan motifleri ve unsurları bu devrin karışık mimarisi-katarak, Türk sanatında bir rönesans

yaratılacağı sanılmıştı, ama, bu hareket ülkenin orijinal mimarisine tamamiyle yabancı bir takım eserler meydana getirmekten başka bir şeye yaramadı.

Bu karışık üslûpta eserlerden ve fanteziden gözleri rahatsız olan birkaç mimar, o güne kadar, klâsik devrin modası geçmiş sayılan o hayran olunacak eserlerine döndüler. O devrin kültüründe kendini duyurmaya başlayan milliyetçi hareket, mimari ile de birleşti. Klâsik devrin eserleri ortada duruyordu. Mimarların düşüncesine göre, Türk sanatında bir Rönesans yaratmak için, eski ustalar tarafından yapılmış olan eserleri, âbideleri örnek olarak almak



Abdülaziz'in annesi tarafından 1871'de yaptırılan Konya'daki Aziziye Camii de "Yeni Klâsik Üslûp" la yapılan ama Türk sanatı ile hiç bir ilgisi olmayan bir yapıdır. Üstte camiın dıştan görünüşü, altta mihrabı.



Ankara'daki T.C. Ziraat Bankası binası da yeni klâsik üslûba göre yapılmıştır.

yeterdi. Yeni klâsik üslûp işte böyle doğmuş oldu.

O zaman, genç mimarlar bu yolda yürüdüler. Başlarında Almanya'da mimari öğrenimi yapmış olan Mimar Kemalettin ile, Paris'te okumuş bulunan Mimar Vedat vardı. Mimar Vedat İstanbul'da Sirkeci'deki Yeni Postaneyi, Mimar Kemalettin de Eminönü'ndeki Dördüncü Vakıf Hanı ile Suadiye'deki Suadiye Camiini yaptı. Bu binalar klâsik devrin eserlerinden ilham alan bir üslûpla tasarlanmıştı.

Hemen hemen bütün mimarlar Mimar Vedat ile Kemalettin'in açtıkları çığırdan yürüdüler. Hükûmet de bu hareketi teşvik etti; okul, kışla, tren istasyonu, vb. gibi bütün binaların millî üslûpla yapılmasını ısrarla istedi. Hatta özel kişileri millî üslûpta binalar yapmağa zorlayacak bir kanun çıkarılması bile istendi. Klâsik ve dinî mimarının sivri kemerler, saçaklı çatılar, mukarnash sütun başlıkları ve kornişler, çini kaplamalar, kubbeler, parmaklıklar gibi bütün unsurları bu yeni sivil binalarda, tekniğin ve yeni hayatın gerekli kıldığı şekiller hiç umursanmadan, kullanıldı.

Betonarme inşaat düz yüzeyler kullanılmasını emrettiği halde, mimarlar hiç bir teknik zorunluğa dayanmayan kemerlerle, kubbelerle bina yapılmaktaydılar.

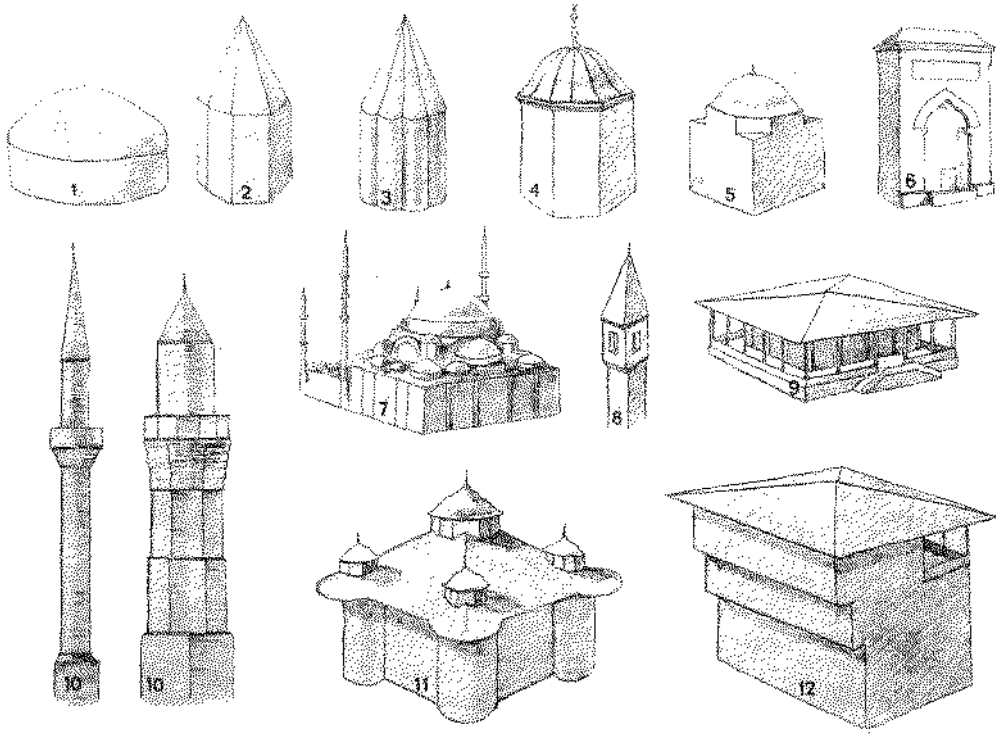
Bu eserler modern millî bir üslûbun ifadesi olmaktan uzaktı. Aksine, bu unsur-

lar, bir yapı zorunluğu yüzünden değil de, sırf eski âbideleri taklit endişesi yüzünden kullanılmakla, rasyonel olmayan, karışık bir mimari meydana getirilmiş oldu.

Memleketin zengin olduğu, bir binaya harcanacak paranın büyük önemi olmadığı bir devirde, bir mimarın ideali ölümsüz, ebedî bir eser meydana getirmektir. Vaktiyle yapılmış olan hanlar, çarşılar, dükkânlar, kaleler kadar sağlamdı, zamanın yıkıcı etkilerine dayanabilirdi. Öte yandan, eskilerin kubbeye başvurmaları, o devirde bir yüzeyi örtmek için bilinen bir tek usulün bu olmasından ileri gelmişti. Oysa, küçük malzemelerle yapılan kemerin ve kubbenin, yerini düz yüzeyli betonarmeye bıraktığı bir devirde, bu metodun artık hiç gereği kalmamıştı. Ağırlığı yüklenen duvarların yerini betonarme direkler almıştı.

Bereket versin ki, yürünen bu yolun çıkar yol olmadığı çabucak anlaşıldı da, bu hastalığa yeni fikirlerle çareler arandı. Böylece, mimaride derhal yeni bir gelişme belirdi ve modern bir okul ortaya çıkmağa başladı.

Avrupa'daki modern üslûpla büyük bir yakınlığı olan klâsik üslûp daha rasyonel bir yüzle belki tekrar gelecek; bizim mimarlarımız da, bütün Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, memleketimize has modern bir üslûp yaratmak için gerekli formülleri bulmasını mutlaka başaracaklardır.



DİNİ VE SİVİL MİMARİDE PLASTİK ETKİLER : 1 - Bir küre parçasıyla örtülü silindirik biçimi Türk çadırı. 2 - Sekizgen bir plana göre yapılmış Selçuk Türbesi. 3 - İç Asya ve Anadoludaki türbe biçimleri. Dilimli üçgen bir çatıyla örtülü ve dilimli kenarlara oturmuş kasnak : Radgân Türbesi, Mevlâna Türbesi. 4 - Osmanlı camilerinde büyük kubbelerin basıncını dengeleyen küçük kule. 5 - Kare planlı olup, sekizgen bir kasnağa oturulmuş kubbe ile örtülü bina : Camiler, hamamlar, v.b. 6 - Dikdörtgen bir plana göre yapılmış, saçaklı bir çatıyla örtülü yapı : Cümle kapıları, çeşmeler. Resim Kâğıthanede Mimar Sinan tarafından yapılan bir çeşmeyi gösteriyor. 7 - Merkez kubbe çevresinde tabaka tabaka sıralanmış kubbeler ve kuleler : Süleymaniye Camii. 8 - Piramit biçiminde çatıyla örtülü dikdörtgen şeklindeki baca. 9 - Bir revakla çevrili ve piramit biçimli çatıyla örtülü dikdörtgen yapı : Topkapı Sarayındaki Arz Odası. 10 - Ortasında şerefesi, tepesinde koni biçimli külâhı olan silindirik şeklindeki minareler; solda Osmanlı, sağda Selçuk minaresi. 11 - Dört köşesinde dört kulesi olan, saçaklı çatıyla örtülü kare biçimindeki yapı : Üçüncü Ahmet Çeşmesi. 12 - Bir konutta bindirme katlar ve saçaklı yapı.

MİMARİDE ETKİLER

Plâstik Etkiler

Plâstik etkiler, bir milletin mimarisinde, genellikle bu mimarının karakterini tayin eden en önemli unsurları teşkil eder. Çoğu zaman, devrin yapı tekniği metodlarının sonucu olan bir üslûbun plâstik şekilleri, aynı zamanda, bu metodları kullanan halkın zevklerine ve estetik duygularına da boyun eğdi, aynı yapı metodunu, aynı yapı tekniğini kullanmış olan başka milletlerin plâstik şekillerinden önerli şekilde ayırır.

Bu etkiler bir sanatın devirlerine ve aynı devre ait âbidelerin türüne göre değişir.

Bunun sonucu olarak, görüyoruz ki, Türk mimarîsi dinî ya da sivil âbidelerinde oldukça farklı bir takım plâstik etkiler göstermektedir. Dinî âbidelerinde, esas itibariyle, bir kümbet ve kubbe mimarîsi olan bu mimarî, sivil binalarda bir düz yüzeyler mimarîsi haline gelmektedir.

Kubbeler

Dinî âbidelerin plâstik şekilleri arasında dikkatimizi ilk çeken şey, kubbe ya da sivri kemerli kümbetlerdir.

Yunanistan'daki ilk kubbelerin sözünü eden Gosset diyor ki:

«Eldeki birçok delillere göre, kesiti tam bir sivri kemer teşkil eden sivri yuvarlak şeklindeki bu kubbeler, Asya'dan ve

İran'dan gelmez. Oradaki eski binaları taklit ederek yapılmıştır.»

«Kubbenin Asya'dan geldiği muhakkaktır. Hiç şüphe yok ki, bu insanlar ilk kubbeleri, evvelce oturdukları mağaraların taklidi bir takım konutlar elde etmek için, yapmışlardır.»

Kubbeler, ilk önce, Asya'da yapı sanatında en ileri gitmiş olan milletlerde ortaya çıktı. Sümerler bu kubbeleri ustaca kullandılar. İranlılar, hele Sasaniler kubbe yapma tekniğini mükemmelleştirmeyi başardılar. Bu suretle, kubbe Asya mimarisinin esaslı unsuru haline geldi. Kümbet yapma sanatı Anadolu'dan Yunanistan'a ve Etrurya'ya geçti. Gosset'ye göre, Etrüsk kümbetlerinin kaynağı Asya'dır. Düz yüzeyli yapıları tercih eden eski Yunanistan'a karşılık, Bizans kubbeyi hemen bütün yapılarda kullanan bir ülke oldu.

Kümbedin ve kubbenin hemen bütün yapılarda kullanılmasıyla teşekkül eden Bizans mimari üslubu, Bizans'a komşu bütün ülkeleri etkiledi.

Büyük alanları küçük malzeme ile örtmek inkânını veren bu yapı tarzından ilk faydalanan Roma oldu.

Osmanlı mimarları, kubbeyi, kendilerinden önce kubbe yapanlardan daha büyük bir ustalıkla kullandılar. Bu unsurla harikulâde plâstik etkiler meydana getirmesini bildiler. Osmanlıların yaptıkları kümbetleri ve kubbeleri Bizanslıların yaptıklarıyla karşılaştırmış, görüyoruz ki, Türklerin kümbetleri ve kubbeleri, hem teknik, hem de estetik bakımdan, Bizanslıların yaptıklarından üstündür.

Gosset, Asya kaynaklı kubbelerin sözünü ederken şöyle diyor:

«Bizanslı mimarlar, merkezi kubbe çevresindeki direnci uzunlamasına yarım çemberlerle dengelemedikleri için, Aya-sofya'da büyük yan kemerler yapma meselesini yarım bırakmışlardır. Halefleri büyük camilerin yapımında bu işi halletmişlerdir...»

Gosset, mükemmelleştirmeyi Bizans mimarlarına izafe etmekle, yanlış düşünüyor. Bizans başkentini aldıkları devirde, sanatçıları bulunmayan Türklerin Bizanslı mimarlara başvurduklarını kabulle-

miyor. Bu düşüncenin yanlış olduğunu anlamak için, Türklerin, Bizans'ı ele geçirmeden önce, Anadolu'da yaptıkları anıtlara bir göz atmak elverişli. Zaten, o devirde Bizans sanatı tamamiyle çökmüştü; Bizans mimarları da, selefleri gibi, muazzam ve sağlam kubbeler yapacak yetenekte değillerdi.

Kubbe yapmak sanatında harikulâde bir mükemmelliğe ulaşan Osmanlı mimarları, İstanbul'u halâ ayakta duran ve Türk mimarisinin birer mücevherini teşkil eden çok güzel eserlerle doldurmuşlardır.

İlk önce, ilk Türk mimarları tarafından kullanılmış olan sivri kemerli kubbe Osmanlı devrinde daha basık hale getirildi. İranlıların kubbelerine çok benzeyen ilk kubbeler, doğrudan doğruya Sümerlerin ve Hititlerin kullandıkları sivri kemerden gelmektedir. Boğazköy'de Hititler tarafından yapıp, büyük bloklarla vücuda getirilen sivri kemerli kapı ile eski Türk mezarlarının bindirmeli kubbeleri, Doğudaki bütün mimarileri nitelendiren bu sivri kemer şekillerinin güzel bir örneğini bize vermektedir. Zaten, bindirmeli kümbet, denge kanunu icabı, ancak sivri kemer şeklini verebilirdi ki, bu da en rasyonel şekildir.

Yine Gosset'nin kitabında açıklandığına göre, bu biçim kubbeler ve kemerler başka şekilde kemerlerden hem daha üstündür, hem daha faydalıdır.

Büyük yüzeyleri küçük malzemelerle örtmekte, Türkler hep bu kemer ve kubbe şeklini kullanmışlardır.

Binalarda, kubbe dalma, bina kitlesini teşkil edecek bir küp meydana getiren dört duvar üstüne yaslanmış sekiz köşeli bir kaideye dayanır. İç Asya'da ve Anadolu'daki bütün Türk âbidelerinde hep aynı yapı tarzını görüyoruz.

Büyük binalarda kubbenin kullanılması, merkezi kubbenin yan basınçlarını yok etmekte istinat duvarları hizmetini görecektaki yarım kubbelerin doğmasına sebep olmuştur.

Zaten, biliyoruz ki, Ayasofya'daki büyük kubbe yapılmadan çok önce, Anadolu kubbeyi tanımıştı. Yine biliyoruz ki, Ayasofya'nın mimarları Antemius ile İsidore teknik bilgilerini Anadolu'da edinmişlerdi.

Selçuk Türkleri kubbe yapmakta büyük ustalık göstermişlerdi; metodları

1 Gosset, Le coupole d'Orient et d'Occident.

2 Gosset, Le coupole d'Orient et d'Occident.

da Bizanslılarınkinden hissedilecek kadar farklıydı.

Âbidelerin ve kubbelerin plâstik etkisi

Bir âbidenin plâstik şekli, çoğu zaman, plânından doğmuş bir sonuçtur. Dinî ve sivil âbidelerin yapımında, Osmanlılar birçok plân tipleri kullanmışlardır. Bu plânların düzeni, çoğu zaman, devre ve üslûba göre değişir ve binanın tümüne apayrı bir plâstik etki kazandırır.

Osmanlı camilerinin plânlarını incelediğimizde, birbirinden farklı birçok plân tipleriyle karşılaşırız. Önce, Bursa camileri tipini görüyoruz. Bu tip, her biri dört fakulyeye dayanan bir tek kubbe ile örtülü bir ya da iki sofadan ibarettir. Camiinin önünde, çoğu zaman, İç Asya'daki sayvanları andıran ve giriş yerini teşkil eden bir revak bulunur.

Bu kısım sütunlara dayanan bir takım kemerlerle meydana getirilmiştir. Her kemer gözü küçük bir kubbe ile örtülüdür. Dinî binalarda, plâstik etki, genellikle, üst kısmında kubbeyi tutacak sekiz köşeli bir kasnak bulunan bir küple elde edilmiştir. Büyük camilerde ise, bu ana şekle, kemerleri üstünde denge unsuru teşkil eden ve bir piramit yapacak şekilde üst üste konmuş tabakalar meydana getiren yarım kubbeler, istinat ayakları, küçük kubbeler eklenir. Süleymaniye Camiine bakınca, bu etkiyi çok açık olarak görürüz. Bu camiinin tümü büyük bir üçgen içine çizilmiş gibi görünür. Bu, hem denge zorunluğuna, hem de estetik zorunluğa uygun düşmektedir. Minarelerin teşkil etikleri dikey çizgiler üçgenin meyilli çizgilerinin meylini ve düşüşünü takip eden gözü durdurur ve gözü göklere doğru kaldırıp, böylelikle, seyircide yükselme duygusu uyandıran bir dua sembolü teşkil eder. Asıl piramit kitlesine gelince, bu şekil ezeli istikrar izlenimi uyandıran biricik şekildir.

Küçük camilerin silüeti büyük camilerinkinden farklıdır. Bu küçük camiler sivil mimarî üslûbunda yapıldıklarından, bunların plâstik etkileri daha çok konutlarınınkinden hatırlatır. Bu binalar piramit şeklinde çatı ile örtülü bir küp şeklindedir; çatının saçakları kübün dışına taşar. Binanın tümü, genellikle, sağ tarafta bulunan çoğu zaman kısa ve kalın bir minare ile tamamlanır.

Sivil mimaride plâstik etki

Sivil mimarideki plâstik etki büsbütün başkadır. Sivil mimaride bina basık bir çatı ile örtülü, genişliği yüksekliğinden fazla olan birçok yüzeyli ve kenarları birbirine paralel bir menşur şeklindedir; bu binada yataylık hâkimdir. Bu şekil, konut fikri ile âhenkli olarak, huzur ve sükûnet izlenimi uyandırır. Ama, zeminde, çoğu zaman, daha dar olan üst kısımları geniş ve kırık, tersine çevrilmiş bir piramit teşkil eder. Cephe duvarlarını koruyan saçaklı çatılar binada oturanlara korundukları duygusunu vermektedir.

Bu şeklin ortaya çıkışında bazı sebeplerin etkisi olmuştur: 1. Daha fazla alan kazanmak ihtiyacı: Bir surla çevrilmiş olan Orta Çağ şehrinde bina yapılacak arsalar sınırlıydı; 2. Oturmağa ve yatmağa mahsus üst katlarda daha geniş odalar elde etmek ihtiyacı.

Şunu da belirtelim ki, sivil mimaride binanın plâstik etkisi dinî yapılarındakinin tamamiyle tersidir. Dinî binaların kaidesi yükseldikçe daralır, yukarıda da söylediğimiz gibi, ebediliğin sembolü olan bir piramit teşkil eder; oysa, konutta kaide binanın üst kısmından daha dardır. Bina yükseldikçe katlar genişler ve bindirmelerle (cumbalarla) birbiri üstüne konur. Binanın tümü tersine çevrilmiş kat kat bir piramit teşkil eder, cephe duvarlarını koruyan saçaklı çatı bir Çin yapısının silüetini ya da bir göçebe çadırının yukarı kaldırılmış eteklerini andırmaktadır.

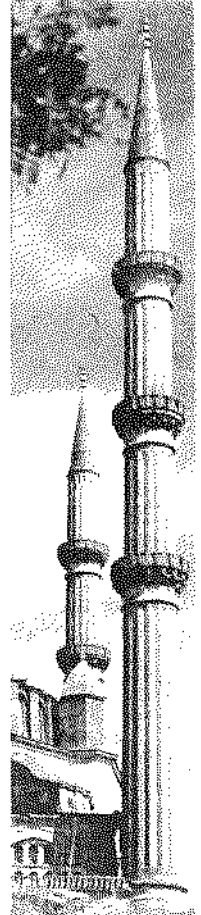
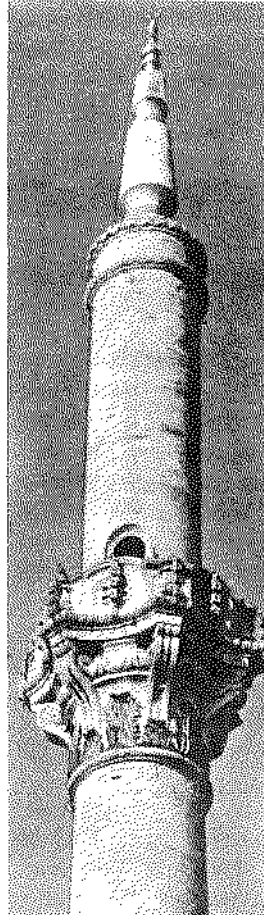
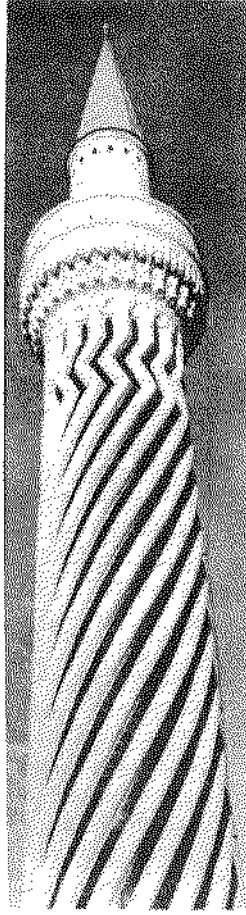
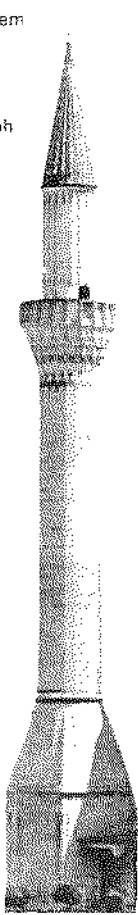
Çatıdan yükselen bacalar binanın yeknesaklığını giderip, konutun tümüne pek orijinal bir karakter kazandırır.

Minareler

Minarelerin plâstik etkileri devre ve mimarî okullara göre değişmektedir. Bir minare şu kısımlardan meydana gelir: Kaide (kürsü), pabuç (ayak), gövde, şerefe, petek, külâh ve alem (hilâl). Bir minarenin karakterini tayin eden şey, bu kısımlar arasındaki orandır.

Müezzinin çıkıp ezan okuduğu şerefe (cumbalı galeri) mukarnaslara dayanır. Barok devirde, bu mukarnasların yerini Korent sütun başlıklarının yapraklarını taklit eden yapraklar almıştır. Şerefelerin etrafı ajurlu oyma taştan yapılmış korkuluklarla çevrilmiştir.

Alem
Külâh
Şerefe
Gövde
Pabuç
Kürsü



(Soldan sağa) Bir minarenin başlıca kısımları; bir burmalı minare (Afyonda Gedik Ahmet Paşa Camii): külâh taştan yapılmış, şerefesi değişik biçimde bir minare; Selimiye Camiinin üç şerefeli minarelerinden biri.

Minarelerin, bazan, birçok şerefesi olur ve bunlara minare içinde helezon şeklinde taştan yapılmış birbirinden ayrı merdivenlerle çıkılır. Çatı, genellikle, ahşap olarak yapılmış ve üstü kurşunla örtülmüştür. Minarenin eksenine bir direk, iki ucuna da, yani minarenin yuvarlak yukarı kısmı ile direğin en ucuna çatı kirişleri konmuştur. Bu iskelet tahtalarla örtülmüş, bunlar da kurşunla kaplanmıştır. Ortadaki direğin en ucunda, hilâl şeklinde bir süs motifi teşkil eden bir alem vardır.

Alemler

Minarelerin ve kubbelerin en yüksek noktalarına ve uçlarına konan alemler türlü biçimlerde olur. Bu motif, kaynağını, Türklerin sancaklarının ucuna kuvvet sembolü olarak taktıkları boynuzdan almıştır. Bu alemler piringten yapılmıştır.

Oyma taştan yapılmış olanlar da görülür (son devirde).

Alemlerin başka bir rolü de vardır. Müminlere namazda Kâbenin bulunduğu yeri gösterir. Boynuzun iki ucu bu yönde dik bir plânda bulunmaktadır.

Boynuz ile hilâl arasındaki benzerlik, yabancılar da, Türklerin cami kubbelerinin ve minarelerinin uçlarına bayraklarının sembolü olan hilâl koymuş oldukları kanısını uyandırmıştır. Eski zamanlarda, Türkler, bayrak yerine, ucunda çift boynuz bulunan bir direğe bağlanmış at kuyrukları kullanmışlardı. Dişlerin ve boynuzların kem gözlerle (nazara) karşı birer tılsım olarak kullanıldığını, bunların erkeklerin ve hayvanların boynuna asıldığını ilkel halklarda bugün bile görüyoruz.

Hayvanları kem gözlerden sakınmak

için, Türklerin, ötedenberi, atlarının bo-
yunlarına hilâl şeklinde ya kurt ya da ya-
ban domuzu dişleri astıklarını biliyoruz.
Kemikten ya da fildişinden yapılmış bu
hilâllerin hayvan koşunlarında bugün de
süs motifi teşkil ettiği görülmektedir. Hi-
lâli, Sasanî sikkeleri (M. Ö. 650) üstünde
gördüğümüz gibi, Bizans sikkelerinde de
görüyoruz. Hititler ayı tanrı olarak sayar-
lardı. Küçük Asya halkları tarafından bir
sembol olarak kullanılan hilâl şeklinin bu
inançtan gelmiş olması da muhtemeldir.

Gazneli Türklerin paralarında hem hi-
lâl, hem de yıldız vardı. XIII. yüzyılda, Gu-
rilerin ve Karlıkların armalarında da hi-
lâlin bulunduğu görülüyor.

Bizans'ın alınmasından sonra, Os-
manlılar hilâli (ayı) kabul ettiler ve Türk
milletinin sembolü haline getirdiler.

İkinci derece plâstik etkiler

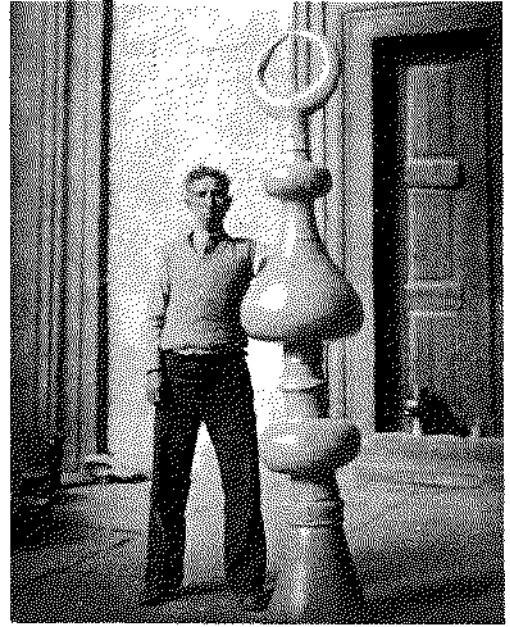
Bu plâstik etkilerde, bindirmelerle
(cumbalarla) mukarnaslar ön safta gelir.
Bunları kornişler, sütun başlıkları, süve
pervazları, silmeler ve kabartma süsleme-
ler izler. İkinci derece plâstik etkide pek
kanaatkâr olan Osmanlılar, Hintlilerde,
Çinliler ve Selçuklularda görüldüğü gibi,
bu yığın halindeki mübalağalı süslemenin
her zaman aleyhinde idiler. Selçuklu âbi-
delerinin ciimle kapılarında görüldüğü gi-
bi, bir yüzeyi gereksiz süs motifleriyle dol-
durmaktan hiç hoşlanmayan Osmanlılar,
etkiyi bir nokta üstünde toplamak için,
süslenecek yüzeyin büyük bir kısmını boş
ve serbest bırakmışlardır. Böylece, süslen-
miş kısım ile çıplak bırakılmış yüzey ara-
sındaki zıtlık sayesinde çok daha kuvvet-
li bir etki sağlamışlardır. Mimarî bir kısmın
süslenmesinde, yapı unsuru görevi olma-
yan hiç bir süs unsuru işe karışmazdı, de-
nebilir.

Bindirmeler (cumbalar)

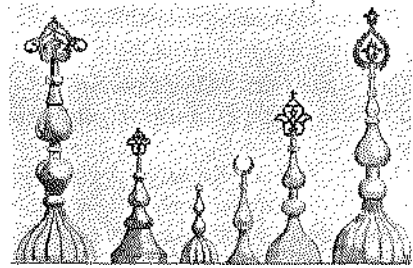
Bindirmeler hele sivil mimarîde bol
bol kullanılmıştır. Bunların kaynağı pek
eskidir. Hititler bu unsuru mimarîlerinde
kullanmışlardır.

Orta Asya'nın Turfan, Kara Hoço ve
Kızıl gibi Türk ülkelerindeki bütün âbide-
lerde, mukarnasların ve menşur şeklinde-
ki fakulyelerin tohumunu teşkil eden bu
çıkımlar (bindirmeler) vardır.

Bu bindirmeler çıkıntılı yapının bir



Yeni Cami minarelerinden birinin alemi.

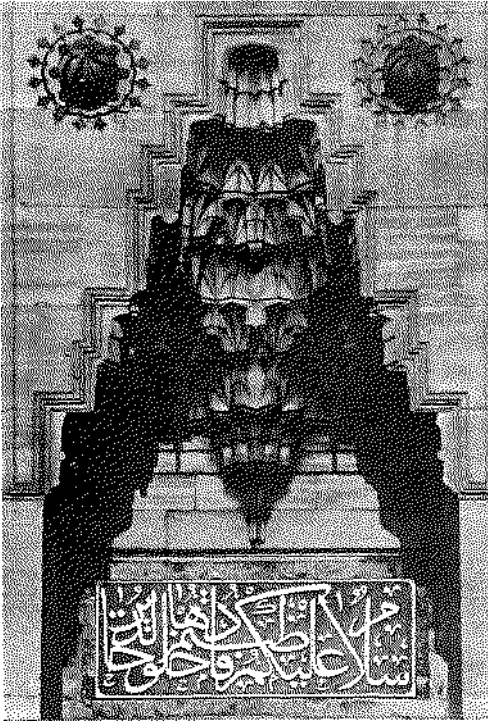


Minarelerle kubbelerin tepesine konulan alemler ve
hilâller.

kısım ağırlığını çeken üst üste konmuş ki-
rişler rolünü oynar, böylece tavanı teş-
kil edecek alanı daraltmaya yarar.

Orta Asya'daki Kızıl'da bazı eski ya-
pılar görüyoruz ki, bunlarda odalar kub-
benin yerini alan bindirmeli bir örtü teş-
kil edecek biçimde birbiri üstüne çapraz
olarak konmuş bu kirişlerle örtülmüştür.

Binanın dört köşesine konulan ve kö-
şe teşkil eden iki duvar üstüne yalnız iki
ucundan dayanan bu kirişleri sağlamlaştı-
rmak ihtiyacı fakulyeleri ya da köşe ke-
merlerini doğurmuş gibi görünmektedir.
Bu yüzden her köşede bu kirişleri destek-
liyecek duvar kısımları yapmak ihtiyacı
duyulmuştur.



Beyazıt Camiinin kapısındaki mukarnash niş.

Köşe kemerleri ya da fakulyelere dayanan kubbeler işte bu sisteme göre yapılmıştır.

Ankara, Bursa, Kütahya gibi şehirlerdeki eski Anadolu evlerinde çok ilgi çeken bindirmeler (cumbalar) görülmektedir. Ankara evleri bu bindirmelerin çatma halinde kullanılışına iyi birer örnek teşkil etmektedir.

Aşağı katların duvarları üstüne dikey olarak, dört köşe yontulmuş uzun kirişler konulmuştur; bunlar duvara paralel konulmuş ikinci bir kiriş dizisini desteklemek için sokağa doğru bir çıkıntı yapar. Bu kirişler üstüne dikey olarak konan yeni kirişler ise, sokağa doğru, ilk kirişlerden de fazla bir çıkıntı teşkil eder. Bazan onu bulan bu üst üste konmuş kiriş dizme işine istenilen çıkıntıda bir bindirme elde edilinceye kadar devam edilir. Üst kat ta, aynı zamanda, bir motif teşkil eden bu bindirmeye dayanır.

Bir tarafından ya iç duvarlara ya da içeride yere konmuş tahta ayaklara dayanan kirişler, kerpiçten yapıldığı için yeteri kadar sağlam olmıyan cephe duvarını üst katın ağırlığından kurtarmaktadır.

Bu bindirmelerin meydana getirdiği çıkıntılar, aynı zamanda, aşağı katların duvarlarını yağmurun etkilerine karşı da korur.

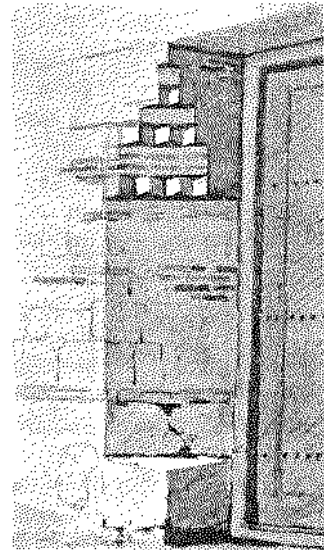
Mukarnaslar (İstalaktitler)

Bir sütunun yuvarlak kısmından, sütun başlığı tablasının kare şekline geçmekte, ya da çıkıntılı bir kısmı tutmakta, kareden kubbenin çemberimsi kaidesine geçmek için kullanılan formül kullanılmıştır. Çıkıntılı kısımları üst üste küçük konutlar teşkil edecek şekilde ve çapraz olarak konmuş tuğlalar vasıtasıyla girintili kısımlarla birleştirme metodu Asurhular zamanındanberi zaten kullanılmaktaydı. Bu suretle, çıkıntılı kısımların altına, aynı zamanda, mukarnas denilen bir süs motifi teşkil edecek küçücük fakulyeler ya da köşe kemerleri konuldu.

Böylelikle, çeşitli Asya mimarilerinde en önemli unsurlar haline gelen mukarnaslar, her ülkeye ve her devre göre, birbirinden farklı biçimler aldı.

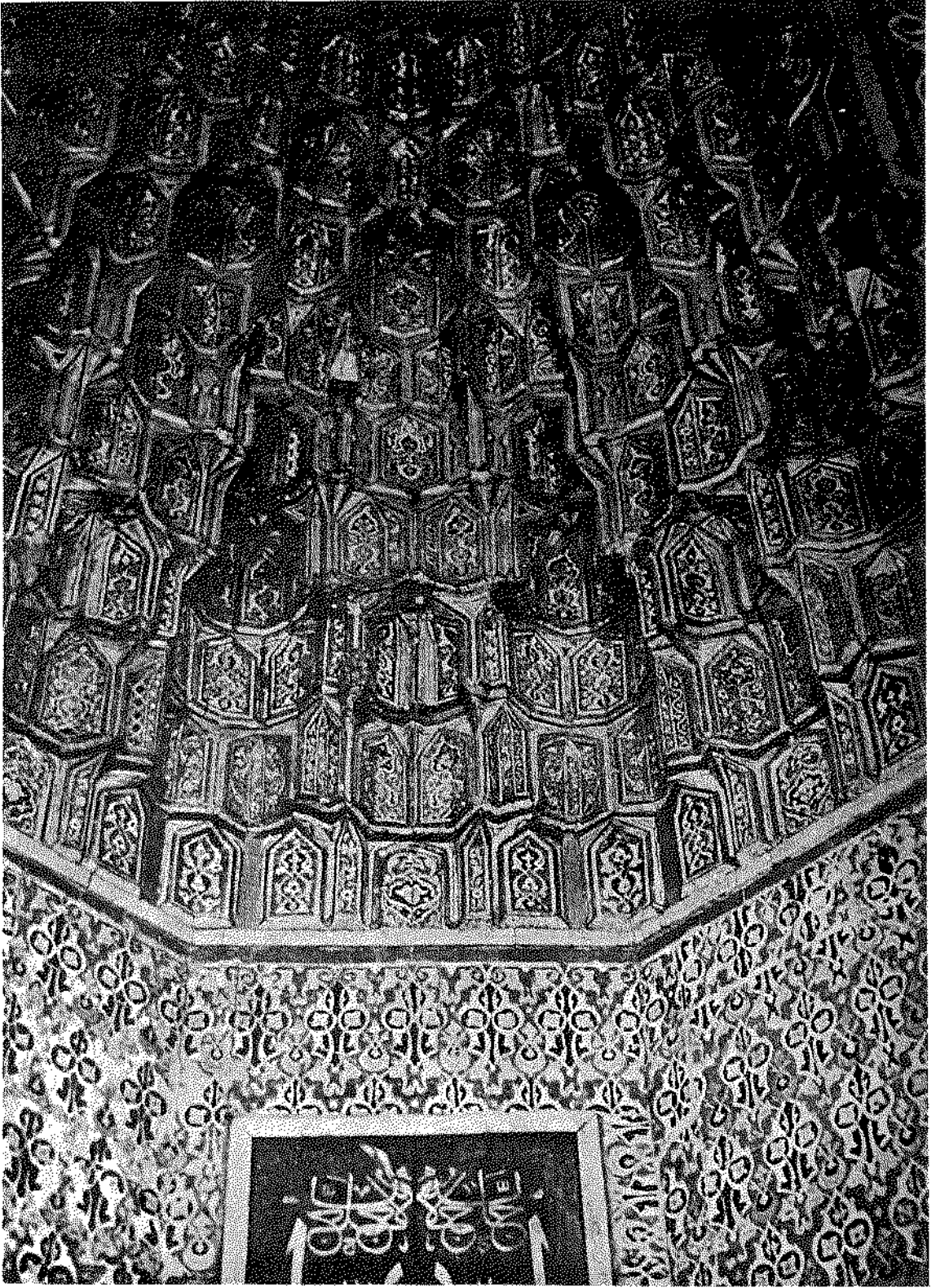
Türkler bu motottan çok faydalanmışlar ve tamamiyle geometrik kurallara dayanarak, taşın en iyi gidecek şekli mukarnaslara vermişlerdir.

İznik'teki bir evin kapısı üstünde bulunan mukarnaslar bunların teşekkülü ve kullanılması hakkında bize oldukça iyi bir

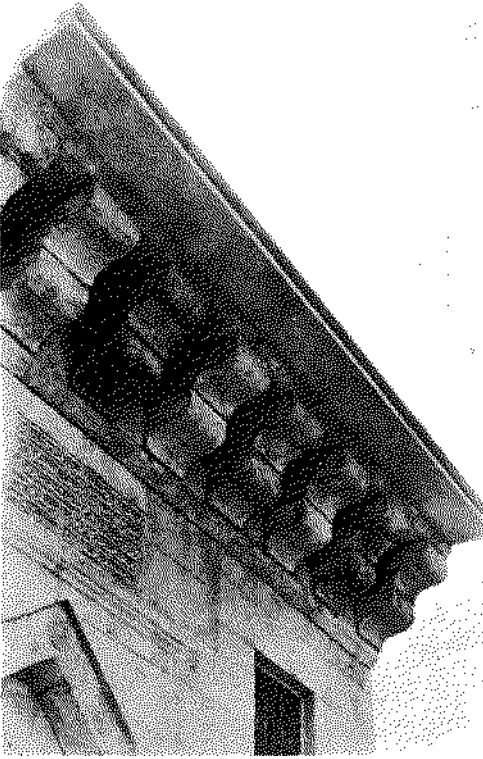


Üst kısmı bindirme teşkil eden düz yüzeye bir örnek. Iznik'teki bir evin kapısındaki mukarnaslar.

(Ali Rıza Beyin tablosundan)



Bir nişi (hücreyi) süsleyen çinili mukarnaslar. (Bursa'daki Yeşil Cami'den)



Bir katın saçağını tutan taştan konsollar. Saçağın taşkın kısmı sonradan yapılmıştır (İstanbul'da İmrahor çeşmesi).

fikir vermiştir. Burada görüyoruz ki mimar kapının giriş kısmını genişletmek için, duvarın bir kısmını, köşesi alınmış bir yüzey teşkil edecek tarzda, düzleştirmek ihtiyacını duymuştur. Düz yüzey belli bir yüksekliğe kadar çıkar, çıkıntı yapacak şekilde çapraz olarak konmuş tuğlalar üçgen şeklinde bir bindirme meydana getirir. Bir üçgenin tepesinde, genişletme gereği olmayan kısımda duvar dik köşeli olarak devam eder.

Bu menşurlar, aynı zamanda, cephe-lerin üst kısmındaki tuğlaların uçlarını tutacak bir korniş yerine de kullanılmıştır. Bizanslılarda da rastlanan bu korniş şekline «kirpi saçak» adı verilir.

Hemen hemen bütün müslüman halkların mimari süslemesinde esaslı unsurlardan birini teşkil eden mukarnasların biçimi her memlekette birbirinin aynı değildir. Türklerin kullandıkları mukarnaslar İran ve Arapların mukarnaslarından farklı olup, daha çok düz çizgi olduğu halde, İranlılarda ve Araplarda eğri çizgidir.

Türkler mukarnaslara daha zarif ve daha ahenkli şekiller vermişlerdir.

Düz bir alandan yuvarlak bir alana geçmekte mukarnasların daima faydası olur. Böylelikle, çeşitli plânların keskin olarak kesistikleri yerler, bu plânları birbirine derece derece bağlayan menşurlara yerini bırakmıştır. Minare şerefelerinin altında, hücrelerde ve sütun başlıklarında hep mukarnaslar vardır. Bunlar kapıların kornişlerinde ve süve pervazlarında da kullanılır.

Konsollar (furuşlar)

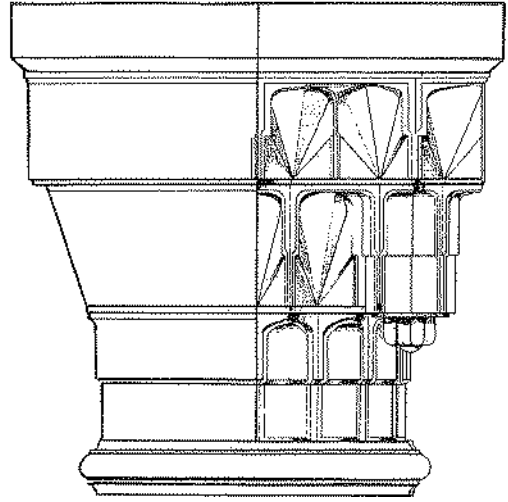
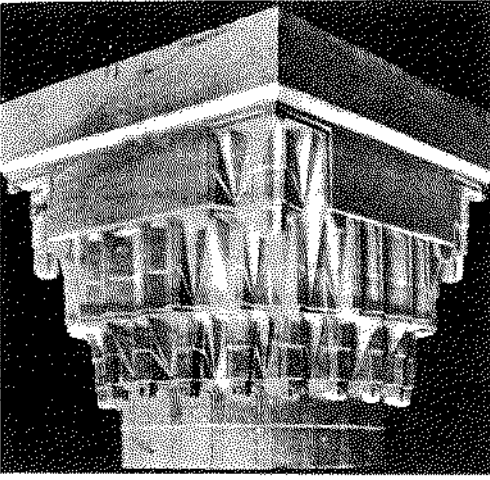
Türk mimarisinde muhtelif konsol şekillerinin kullanıldığını görüyoruz. Duvarları dolma olan inşaatta, yukarı katların ve şahnişinlerin (balkonların) çıkıntılı kısımlarını desteklemek için bol bol ahşap konsollar kullanılmıştır. Bunlar, aynı zamanda, bindirmeli cephelerde bir süsleme unsuru teşkil eder. Sokağa cumba halinde taşmış bütün bir katı tutmağa yarıyan ahşap furuşların eski Ankara evlerinde cazip bir şekilde kullanıldığını görüyoruz.

Kârgir inşaatta ise, bu girişlerin yerini aynı tarzda yapılan ve yerleştirilen taştan yapıma furuşlar almıştır. Yeni Camii'nin hafif meyilli yolunu hünkâr mahfellerine bağlayan üst galeri bindirmesi ile Hekimoğlu Ali Paşa Camii çeşmesinin (İmrahor Çeşmesi) saçağını tutan furuşlar taştan yapılmış güzel birer furuş örneği teşkil etmektedir.

Kapıların kemerlerini destekliyen dik ayaklarda, çoğu zaman, mukarnas şeklinde yapılmış küçük konsollar görülmür. Kemer kaidesinin biraz aşağısına konulmuş olan bu konsollar, yalnız kapı dik ayaklarının profilini süsliyen birer motif olarak kalmaz, aynı zamanda, kemerin ağırlığını çeken ilk kemer taşıma daha dayanıklı kılmak suretiyle bu taşı sağlamlık ta kazandırır. Genellikle, Selçuklu âbidelerinde rastlanan bu düzen, Osmanlılar tarafından da sık sık kullanılmıştır.

Sütun başlıkları

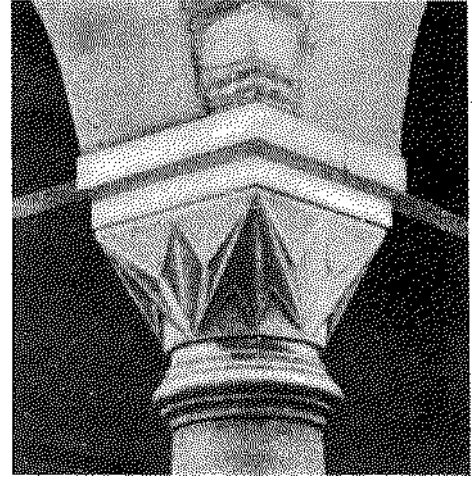
Osmanlı sütun başlıkları, Selçuklu sütun başlıklarından tamamiyle farklıdır. Selçuklu âbidelerinde Yunanlılardan, Bizanslılardan ve İranlılardan gelme türlü şekilde sütun başlıkları görüldüğü halde, Osmanlılar yabancı kaynaktan gelme bu-



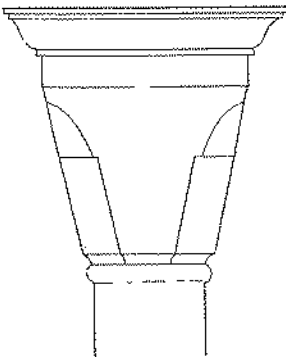
Klasik devrin mukarnaslı (istalaklı) sütun başlığı ve şematik deseni.

tün bu sütun başlıklarını mimariden çıkarıp atmışlardır. Osmanlılarda, kemerlerin dayandığı sütun başlığı bir takım mensurlarla meydana getirilmiş çıkıntı halinde bir bindirmeden başka bir şey değildi. Böylelikle, Türk sütun başlığı, bir destegin üst kısmının, bu kısmın ağırlığını daha iyi çekmek için, rasyonel bir gelişmesini teşkil etti.

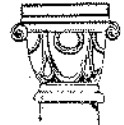
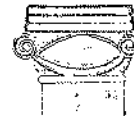
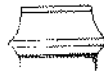
Osmanlı mimarisinde iki çeşit sütun başlığı görüyoruz. Biri şataflı ya da baklava biçimi motifli sütun başlığı, öteki de mukarnaslı sütun başlığı. Her iki sütun başlığı da taşın yapısı ile uyuşacak şekildedir. Şataflı sütun başlığı, ilk önce, Bursa âbidelerinde kullanıldı. Beyazıt Camii'nin mimarı Kemaleddin tarafından geliştirilen şataflı sütun başlığı, sonradan,



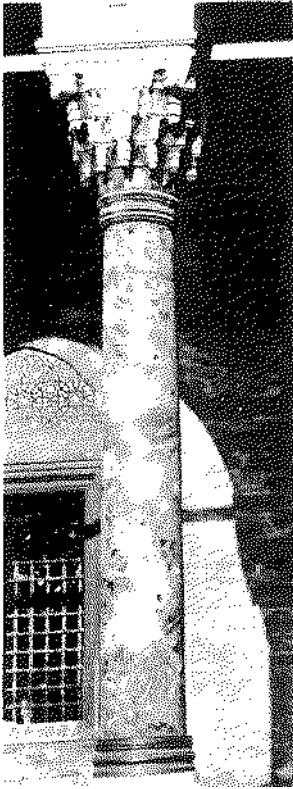
İstanbul'da Çezeri Kasım Paşa Camii'nde şataflı sütun başlığı. Bu, genellikle binanın ikinci derece önemli yerlerinde kullanılır.



Bursa üslûbunda şataflı sütun başlığı (Bursa'daki Yıldırım Beyazıt Camii.)



Ankaranın bazı eski anıtlarında kullanılan karışık üslûptaki sütun başlığı şekilleri. (A. Galip'ten)



Mukarnash
bir
sütun.
(Klasik
Devir)

binanın daha az önemli yerlerine konuldu. Önemli yerlerde hep mukarnash sütun başlığı kullanma usulü yayılmıştı. Rönesans Korent tarzı sütun başlıklarını, Barok üslûbu ise üslûplaştırılmış kenker yapraklı sütun başlıklarını benimsedi.

Anadolu'daki Türk âbidelerinde ilkel bir fantezi ile yapılmış acayip bir takım sütun başlıklarına da raslanmaktadır.

Silme takımı: Silmeler, efrizler ve oyma geniş şeritler

Osmanlı mimarisindeki silme takımı sadeliği ve hatlarının kanaatkârlığı ile dikkati çeker. Mimar, silmelci seçmekte, ya bir yazmanın sayfalarına ya da minyatürlerin çevresine iki sade çizgi halinde çekilen tezhipleri taklit etmişti. Böylece, mimarî motifleri, minyatür ressamı gibi, çerçevelemiş oluyordu.

Bu silmeler, tıpkı Bizanslılar gibi, eser üstünde, yani yapıda yerini almış olan işlenmemiş taş bloklar üstüne işleniyordu.

Düz yüzeylerin süsleme unsurlarından birini teşkil eden panolar hemen her zaman sade silmelerle çerçevelemişti.

Pilpayeler ve sütunlar

Kubbeleri tutan ve destekliyen pilpayeler (filayakları), çoğu zaman, menşur şeklindedir (Süleymaniye Camii), pek seyrek olarak da, silindir şeklindedir. (Sultan Ahmed Camii). Bu pilpayelere daha ince bir manzara vermek için, bunlar, çoğu zaman, bu kaba desteklere daha narin bir biçim verecek şekilde dik kısımlara bölünmüştür.

Osmanlılarda kullanılan sütun silindir şeklinde, oluksuz ve süssüz, düz bir gövdeden ibarettir. Kürsüsü olmayan bir kaide üstünde yükselir. Selçuklularda görülen burmalı sütunlar Osmanlılar tarafından terk edilmiştir. Bu sonuncular, karışık ve dolambaçlı şekilleri sevmemişler, düz ve sade yüzeylere bakmanın verdiği sükûn ve huzuru üstün tutup, yeknesaklığı ortadan kaldırmak için de, yüzeyleri panolar halinde bölmüşlerdir. Yunanlılar tarafından kullanılan oluklar, yine aynı huzur duygusu ve arzusu ile, Osmanlılar tarafından reddedilmiş, sütun gövdelerinde hiç bir zaman kullanılmamıştır. Onlar bu işi boşuna zaman kaybetmek saymışlar ve elde edilen sonucu sütunun sağlamlığına elverişli bulmamışlardı. Türkler, mimaride, zamanla zararı dokunabilecek her şeyden daima kaçınmışlar; bu suretle, yapıtları binalara sonsuz bir devamlılık kazandırmak istemişlerdir.

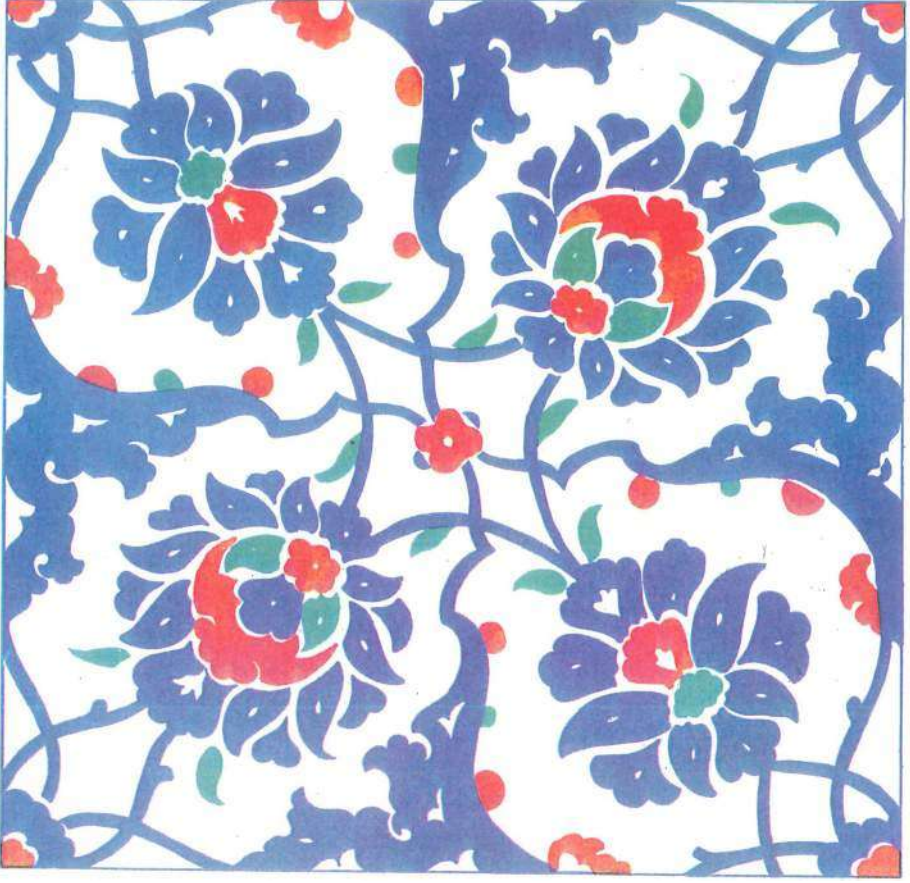
Yine bu sağlamlık ve devamlılık kaygısı ile, camilerin bina içlerinden daha çok yıpranabilen ana kapılarının önünde mimar, kaplama için somaki mermeri seçmiştir. Bu suretle, âbide bir kere yapılmış, binayı yüzyıllarca tamir etmek ihtiyacı duyulmıyacaktı.

Kaide

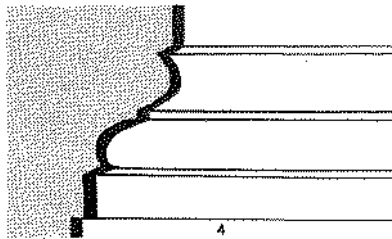
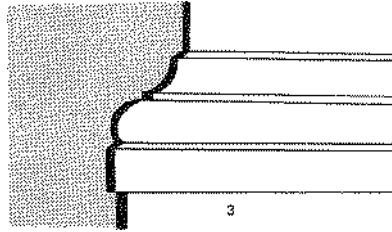
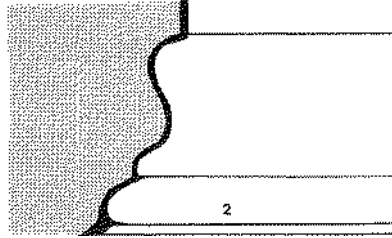
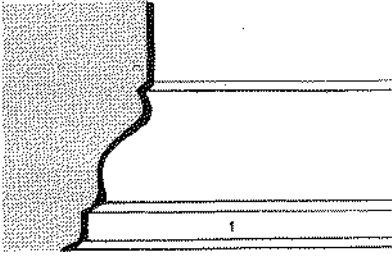
Sütunların çökmesini ve yığılmasını önlemek için, kaidelerine sadece silmelerle vücuda getirilmiş bir pabuç eklenirdi. Kaideler, Arap ve İran mimarisinde görüldüğü gibi, süs motifleriyle süslenemezdi.

Kemerler ve hücreler

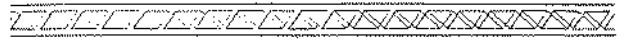
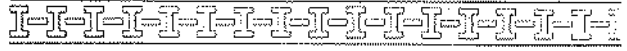
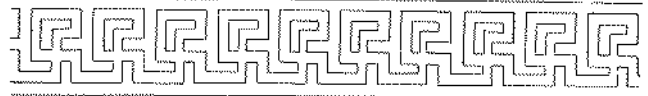
Osmanlı mimarisinde, genellikle, iki çeşit kemer kullanılmıştır. Biri sivri kemer, öteki de basık kemerdir. Çoğu zaman, bu iki kemer birlikte kullanılır. Cümle kapıların büyük kemeri hep sivri kemerdur.



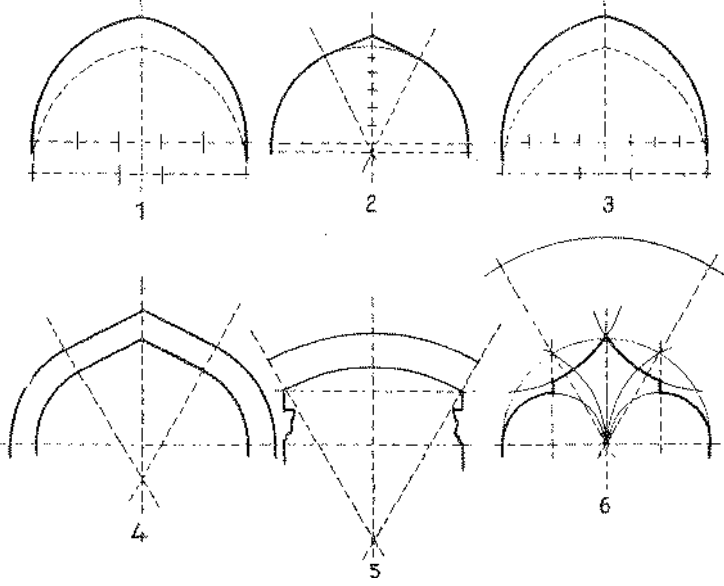
Istanbul'da, Cerrahpaşa'da 1587 yılında yapılmış olan Ramazan Efendi Camii çini motiflerinden bir örnek. Bu yıllarda Türk çiniciliği ikinci ve en parlak devresini yaşıyordu. Resimdeki çiniler de Rüstempaşa Camii çinileri gibi o devrin örneklerindendir ve çok gelişmiş bir sanatı temsil etmektedir.



Klâsik devirde Türk mimarisinde kullanılan kâide biçimleri. Kâideler süs motifleriyle süslenmez, sadece bir pabuç eklenirdi



Osmanlı mimarisinde kullanılan çeşitli silme takımı şekilleri.



Türk Mimarisinde Osmanlı devrinde kullanılan çeşitli kemer biçimleri :
1 - İki merkezli sivri kemer. 2 - Tanjantlı yüksek tam kemer. 3 - İki merkezli bir başka kemer biçimi. 4 - İki merkezli tanjantlı sivri kemer. 5 - Basık kemer. 6 - Birleşik kırık kemer.

Bu kemerin altında kapının kemer kalınlığını teşkil eden başka bir basık kemer yer alır. Pencerele de hemen hep sivri kemerlidir.

Kubbeleri destekliyen büyük kemerler birer sivri kemerdir. Araplarda ve Mağripîlerde kullanılan fushu (dilimli) kemer, sıkıcı şekli yüzünden, Türkler tarafından hiç kullanılmamıştır. Aynı şekilde, Bizanslılara has olan tam çemberimsi kemere de Türklerde pek seyrek rastlanmaktadır.

Kemer taşlarının bitişme (ek) yerleri, genellikle, düzdür, önemli âbidelerde sıra ile bir beyaz bir kırmızı, ya da bir beyaz bir yeşil olur. Bu kemer taşları, çoğu zaman, eğri çizgili süsleme biçimleri meydana getirip iç içe geçecek şekilde kesilmiş ve yontulmuştur. Cepheden bakılınca, bunların profilleri süs motifi teşkil eder. Bu düzen, aynı zamanda, bir blok teşkil eden kemer kovanının sağlam olmasına yardım eder. Kemer taşlarının ve kemer kovanlarının yüzlerinde hiç bir süs motifi yoktur. Bazan, anahtar taşının üstünde çok ince işlenmiş bir gül bulunduğu olur ve gül kemerin bu merkez noktası üstüne dikkati çeker.

Galerilerin ve revakların kemerlerinde ve birbirine bitişik iki kemer arasında kalan üçgen biçimindeki yüzeyde, çoğu zaman, sütunun eksenine üstüne konulmuş ya taştan ya da madenden varın küre şek-

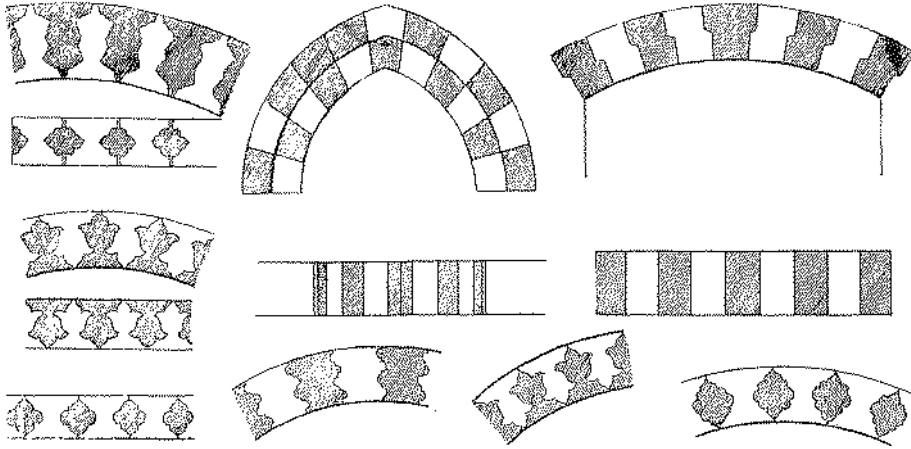
linde küçük bir yuvarlak bulunur. Bu yuvarlakların, bazan, cephenin renginden başka renkte yuvarlak taşlardan yapıldığı ve yüzeyle aynı plânda olacak tarzda, duvarın kalınlığı içine gömüldüğü olur. Bu yuvarlak yarım küreciklerin kaynağı Kaldelilere kadar çıkmaktadır. Biliyoruz ki, Kaldeliler binalarının cephelerini duvar içine gömdükleri pısmış topraktan kabaklarla süslerlerdi. Yuvarlak ve kocaman başlı bu kabakların üstünde tılsım sayılan yazılar vardı. Bu kabaklar sırlı ve siyah, beyaz, sarı ya da koyu kırmızı renkte olurdu.

Hücrelerin, mihrapların ve pencere-lerin de klâsik sivri kemerleri vardı. Mihraplar, genellikle, düz çizgili bir çerçeve içine alınmış mukarnash birer hücreden ibaretti, bir çerçevenin üstünde de bir tepelik bulunurdu.

Osmanlı kubbeleri Mısır'da, Cezayir'de hatta Fas'ta bile kullanılmıştır. Bu memle-



Firuzgâ Camiinin revakı



Türk mimarisinde kullanılan tek ya da çift renkli çeşitli kemer taşı şekilleri. (Osmanlı devri.)

ketlerde Osmanlı işgalinden sonra yapılmış camilerin çoğunda Osmanlı biçimi kubbe beler vardır. Bir merkez kubbe ile etrafını çeviren dört yarım kubbeden meydana gelmiş bu kubbelere Türk-Mağrip kubbeleri adı verilmiştir.

Tepelikler

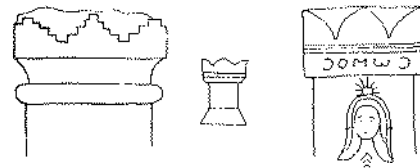
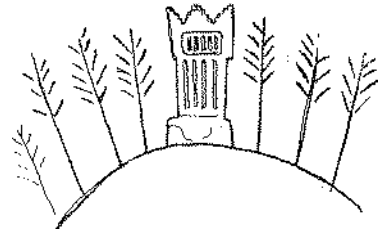
Tepelikler birbirinden farklı üç şeklin kombinezonundan meydana gelmiş olup, genellikle, büyük kapıların (cümle kapılarının) ve mihrapların üstünde kullanılır. Bunların kaynağı Mezopotamya gibi görünüyor. Bu şekli Mezopotamya'daki eski mihrapların tepeliklerinde bulmaktayız. Bu şekil eski Yunan âbidelerindeki alınlıkların iki köşesiyle tepesine konan süsleri de andırmaktadır.

Cümle kapıları

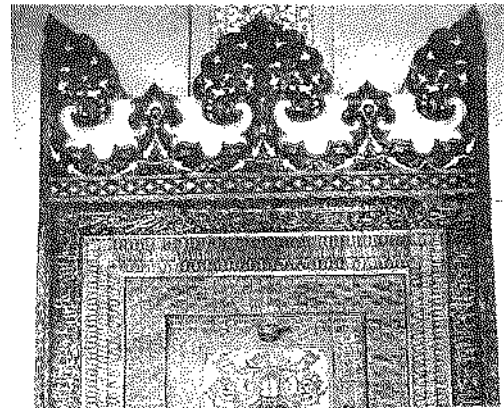
İnsan geçecek kadar boyutu olan kapılara daha fazla bir genişlik ve enginlik vermek için, bunlar binanın büyüklüğü ile orantılı büyük bir cümle kapısının çerçevesi içine alınır. Böylelikle, insan boyu ölçüsü içinde kalan geçide mahsus açıklığı mübalağa etmeden, kapılara âbidevi bir manzara verilmiş olur. Bu takdirde, küçük kapı basık kemerli olarak yapılır, ve üstünde çerçeveyi teşkil eden büyük bir sivri kemer yükselir.

Simetri ve âhenk: Dolu ve boş kısımlar

Türk mimarisinde binalar dikey olmaktan çok yataydır. Gotik sanatının aksine, çizgiler ufka doğru uzanır ve dikey



Bazı kahartmalardaki desenlere göre Mezopotamya'daki eski mihraplar. Bunların tepelikleri ile Türk mihraplarının tepelikleri arasında göze çarpan bir benzerlik vardır.



Yeşil Cami mihrabının tepeliği

çizgilere hâkimdir. Küre biçimi ve sivri şekillerle birlikte olan bu yataylık, Asurlularda ve Mısırlılarda olduğu gibi, sağlamlık, huzur ve sükun, denge izlenimi verir.

Sivil mimari ile dini mimarideki oran birbirinin aynı değildir. Dini mimaride, dolu kısımlar boş kısımlara hâkimdir, bunun da iki sebebi vardır. Birinci sebep, teknik bir zorunluluktan, kubbenin basıncına dayanmak için duvarları kalın yapmak zorunluluğundan gelir. İkinci sebep, psikolojik bir düşünceden, mabedin içini dış dünyadan ayırmak, böylelikle, zaten zayıf bir aydınlıkla yaratılmış mistik bir hava içinde mutlak bir murâkabe sağlamak düşüncesinden gelir.

Sultan Ahmet Camii mimarı, yapıda cesaret göstermek amacıyla, pencerelerin sayısını arttırmış, böylelikle, binanın dolu kısımlarını azaltmış, bu da caminin mistik etkisini kaybetmesine sebep olmuştur. Bu caminin içi insana buranın bir mabed olmaktan çok, bir konut olduğunu düşündürür. Oysa, daha kanaatkâr bir şekilde aydınlatılmış olan Süleymaniye Camii müminlere daha derin bir murakabeye dalmak imkânını sağlamaktadır.

Boş kısımların dolu kısımlara hâkim olması, aksine, bir neşe duygusu uyandırmaya yardım eder. Onun içindir ki, konut mimarisinde, boş kısımları dolu kısımlara hâkim kılmak yolları aranır. Cephelerde hemen hep penceleler vardır. Ömürleri evde kapalı olarak geçen eski Türk kadınlarının aydınlığa ve havaya ihtiyaçları vardı. Bu düzen, evde oturanların sokaktan gelip geçenleri görmelerine de imkân verirdi.

Türk mimarisinde, simetri (tenâzur) genel bir kural değildir. Hattâ, bazan, herhangi bir plân ya da belli bir rasyonalizm zorunluğu yüzünden bunun feda edildiği bile olur. Ama, plân hiç bir zaman bir cephenin görünüşüne feda edilmemiştir. Türklerde, mantık her zaman süs ve süsleme duygusundan baskın çıkmıştır.

Bir âbidenin çeşitli kısımları arasında âhengi sağlamak için, Osmanlı mimarları, eski Yunanlılar ya da Sasaniler gibi, çap nizamı ölçülerini kullanmışlardır. Yeşil Cami kemerlerinin, kubbelerinin ve pencerelerinin çizgilerini inceliyen Parvillé, binanın âhengini tayin eden bazı üçgenleri keşfetmeyi başarmıştır. Bu esmin yapışında

kullanılan nizam çapı ölçüsü 0 m, 5294'tür. Bu ölçü, Sümer birimine tamamiyle uygun olduğu gibi eski Yunan Minarı Ich-tinos'un Atina'daki Partenon Tapınağının yapımında kullandığı ölçünün aynıdır.

Mantık ve rasyonalizm

Türk sanatının vasıflarından biri de rasyonel ve içten olmaktır. Meselâ, duvarların çinilerle kaplanması, süsleme ihtiyacından çok, teknik ve yapı sağlamlığı ile açıklanabilir. Netekim, çinilerle kaplı bir duvar daha dayanıklı hale gelir. Bu duvar her türlü bozulmaya karşı korunduğu gibi, cemaatin elbiselerini sadece badana edilmiş bir duvara sürünüp kireç beyazı olmaktan da korur. Süsleme kaygısı daha sonra gelir.

Sivri kemer de aynı düşünce ile be-nimsemmiştir. Çünkü, bu kemer teknik bakımından en dayanıklı olan kemerdir. Bu kemerin süsleme karakteri daha sonra gelir.

Kamu hazinesini büyük masraflara sokmamak amacıyla, Hz. Muhammed, camilerin gayet sade olarak yapılmasını salık vermişti. Onun için, bu binalarda, Gotik katedrallerinde görülen dış süsten hiç eser yoktur. Bu camiler gereksiz hiç bir süslenesi olmayan yapılarıdır, bunlarda faydasız, boşuna kullanılmış hiç bir unsur görülmez. Güzellik ancak şekillerin ve çizgilerin âhengi sayesinde elde edilir. Düz yüzeyler çıplak bırakılmış, süs motifleri de mutlaka gerekli yerlerde kullanılmıştır. Büyük bir kare yüzeyi süslemek için, ortasına çok ince işlenen bir gül koymakla yetinilmiş; böylelikle de, hem emekten tasarruf edilmiş, hem de bu süs motifleri ile çevresindeki çıplak yüzey arasındaki zıtlık sayesinde etkiyi arttırma imkanı sağlanmıştır.

Malzeme Etkileri

Türk mimarisi malzemeye her zaman büyük bir önem vermişti. Yapının her kısmına en iyi uyan malzemeyi seçerdi. Bu malzeme de en sert ve en sağlam olanıydı.

Tunçtan kaidelerle pekiştirilmiş somaki mermerden sütunlar, son derece sağlam ve dayanıklı kemerler ve kubbeler, rutubete ve kırılganlığa en çok dayanan ke-reste ile yapılmış kapılar, mimari âbidelere

sonsuz bir devamlılık sağlardı. Yapı tamamlandıktan sonra, artık tamire ya da bakıma hiç hacet kalmazdı.

Oysa, konutlar bu zihniyetle yapılmaz, içinde oturanların hayatı gibi kısa ömürlü olan evlere pek az önem verilir. Bundan başka, herkes evi için büyük paralar harcıyamaz, zengin kimseler de çok aydınlık, az rutubetli evlerde oturmayı tercih ederlerdi.

Kullanılan başlıca malzeme kerpiç ile tuğla idi. Taş ocakları bulunan illelerde, önemli binalar yontma taş ile tuğladan yapılırdı.

Malzeme etkilerinde çok renk kullanmaya doğru bir eğilim görülür. Bununla beraber, Türkler yapılarında renk çeşitliliğini, Bizanslılar ve Araplar kadar, mübalağah olarak kullanmamışlardır hiç.

Duvarlar, çoğu zaman, biteviyedir, ama, bitişme yerleri, bazan, dik dörtgen bir çerçeve teşkil eden ve cepheye çok renkli bir etki kazandıran horasandan (kırımızı «puzzalan») bir sıva ile belirtilir. Cephe duvarlarına sıra sıra kiremit dizileri yerleştirilmiş, kemer kovanlarının süslemesinde kırmızı, yeşil, beyaz ya da siyah taşlar kullanılmıştır.

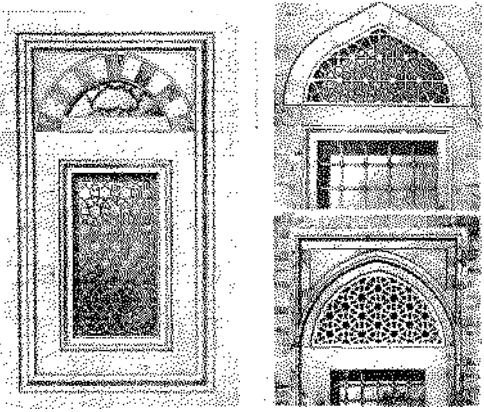
Renk etkileri

Daha önce de söylediğimiz gibi, Türkler camilerinin ve konutlarının cephelerini, eski Yunanlılarda da olduğu gibi, renkli motiflerle süslemesini sevmezlerdi. Binaların dışı daima güneşe ve yağmura maruz bulunduğundan, renk bozulurdu. Onun için, renk ancak binaların içinde, ağaç kısımlarda, çinilerde, renkli camlarda kullanılmıştır.

Bununla beraber, binanın dışında renk çeşitleri kullanıldığı olur, ama o da, yalnız kemerlerin taşlarında ve renkli mermer, somaki mermer gibi sağlam malzeme vasıtasıyla sağlanmıştır.

Selçuklular binaların cephelerini çoğu zaman sırlı çinilerle süslemişlerdir, ama, sonra Osmanlılar bu geleneği terk etmişlerdir.

Buna karşılık, konutlara neşe ve hafiflik vermek düşüncesiyle, sivil mimaride, binaların içinde renk bol bol kullanılmıştır. Çinilerin süslenmesinde tercih edilen renkler açık ve koyu mavi, domates kırmızısı, tuğla kırmızısı, aşı boyası ve yeşil-



İstanbul'da Azapkapı Camii'nde üstlerinde sıvri sağır kemerler bulunan pencereler. (Gurlitt'ten)

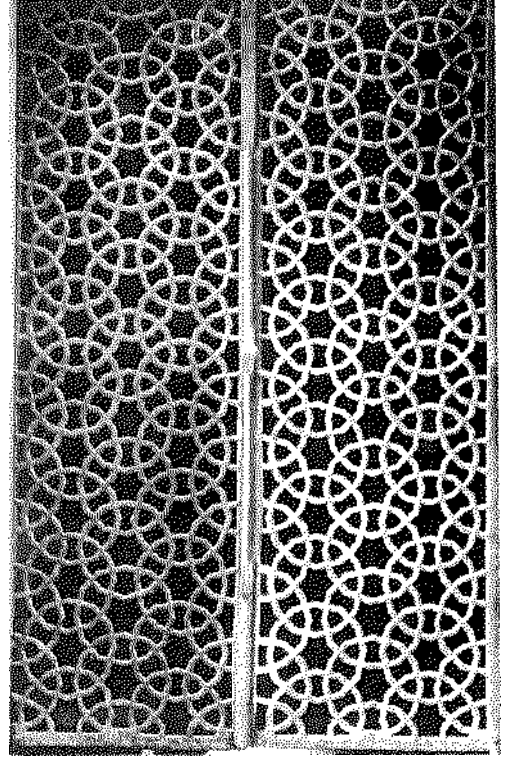
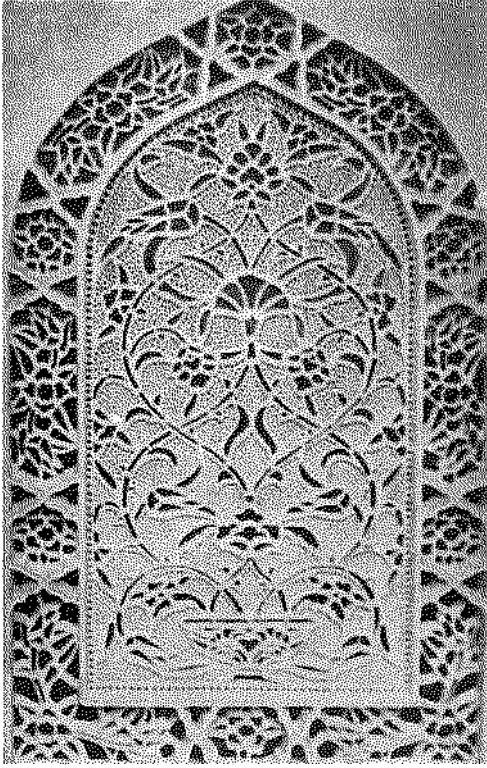
dir. Ahşap evlerin dış kısımları çoğu zaman, kızıl kahverengi boya ile boyanmıştır. Kutsal bir renk sayılan yeşil ancak bazı hallerde kullanılmıştır.

Hacca gidip hacı olmuş kimselerin evlerinin kapısı, dolapların kanatları, tavanların zırhları, kitabe yazılan ya da yazılacak levhaların zemin rengi, çoğu zaman, yeşile boyanır. Kirlenebilecek yerleri, oda tabanı ya da merdiven gibi, üstünde yürünecek yerleri boyamakta bu renk hiç bir zaman kullanılmaz. Görülüyor ki, Türkler renkler arasındaki âhenk ve zıtlık hakkında tam bir bilgi sahibiydiler. Kırmızının yaldızla birlikte kullanılmasına pek az rastlanır. Çünkü, yaldız kırmızının etkisini yok eder. Sırma, çoğu zaman, mavi ya da yeşille çevrilir. Bu iki renk sırmayı iyice belirtir.

Eski Türkler en çok sarı rengi severlerdi. Ama, Osmanlı Türkleri, sonra bu zevki kaybetmişler, domates kırmızısını, maviyi yeşili tercih etmişlerdir.

Pencereler ve renkli camlar

Renkli cam eski çağlarda icat edilmişti. Mısırlılar, Asurlular ve Fenikeliler renkli cam yapmasını bilirlerdi. İranlıların, Bizanslıların ve Selçukluların, pencereleri süslemekte, renkli cam kullandıklarını biliyoruz. O zamanlar yapılan camlar küçük boyda idi. Küçük boyda da olsa, bir pencere alanını örtmek için, bu alanı taştan ya da alçıdan kayıtlarla bölmelere ayırmak gereği vardı; böylelikle, cam büyüklüğünde birçok küçük çerçeve elde ediliyordu. Bu düzen, camları özel bir süsleme türünün doğmasına sebep oldu. Renkli cam adlı şeffaf bir süsleme panosu teşkil

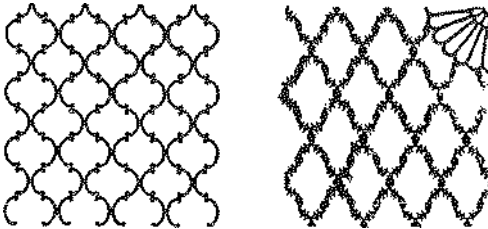


Renkli camlı bir pencere (solda) ve kırsık üslûpta yapılmış bir pencere süslemesi.

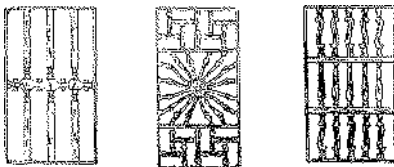
eden türlü renkte küçük cam parçaların-
dan meydana gelme bir takım motifler el-
de edildi. Doğunun taştan ya da alçıdan
kayıtları ve çerçevesi yerine, Avrupa'da
piringten ya da kurşundan ince kayıtlar
kullanılmış, cam parçaları bunların içine
yerleştirilmiş, bunlarla tutturulmuştu. Do-

ğular ise, renkli camları çerçevelemekte,
hiç bir zaman maden kullanmamışlardır.
Türkler renkli cam yapmakta alçıdan ka-
yıtlar kullanmışlardır.

Bu metotla, mozaikten daha şeffaf
bir etki meydana getiren harikulâde güzel
renkli camlar elde edilmiştir. Dinî âbide-
lerin hemen hepsinde renkli camlar vardı.
Camiler, saraylar ve hattâ evler bile, süs-
lemenin esaslı unsurlarından biri haline ge-
len bu renkli camlarla donatılmıştı. «Alçı
pencere» adı verilen bu renkli camlar şö-
yle yapılırdı:

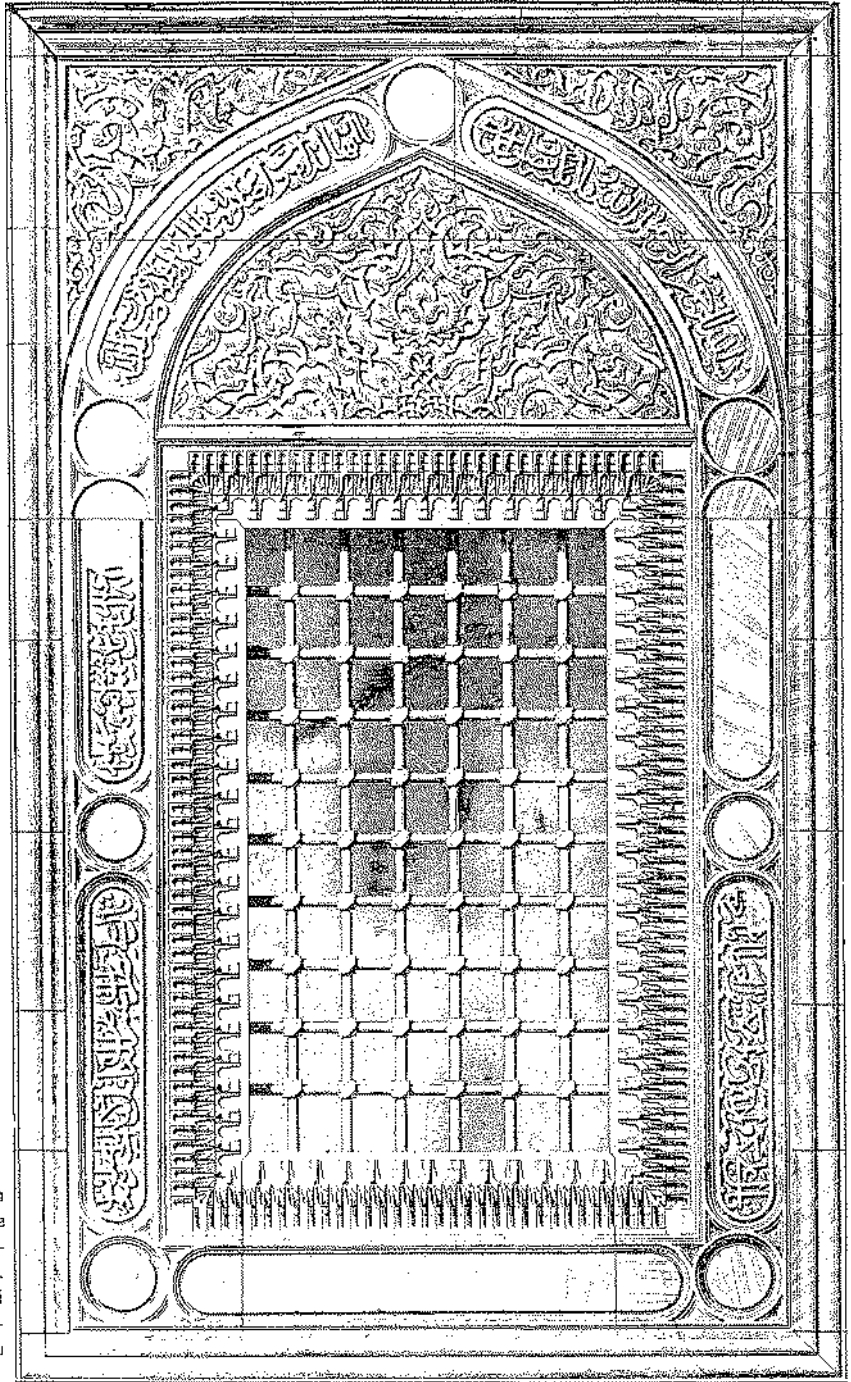


Lâle devrinde yapılmış tunctan permaklıklar



Konya yakınlarındaki Bahçelikköy'de bir evde ağaç-
tan pencere permaklıkları. (Sarre'dan)

İlk önce, pencereden biraz büyük düz
ve rendelenmiş bir tahta hazırlanırdı. Pen-
cere açıklığına tamamiyle uyan tahta bir
çerçeve bu tahtanın üstüne yatay olarak
konulurdu. Sonra, istenilen çeşit ve üslûp-
taki desen bu tahta üstüne çıkarılır, cam-
ları tutacak alçıdan kayıtların yerleri bel-
li edilirdi. Camlar model üstünde gösteri-
len şekle ve renge göre kesilirdi. Camla-
rın kenarlarını alçı ile tutturabilmek için,
bu camlar desenden biraz büyük olarak
kesilirdi. Desenin camların şekillerine ras-
layan kısımları, belli bir kalınlık (alçıdan
kayıtların yarısı kadar kalınlık) meydana

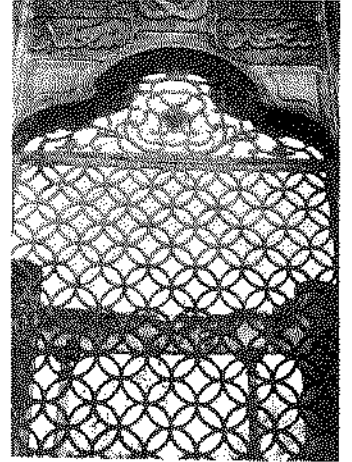
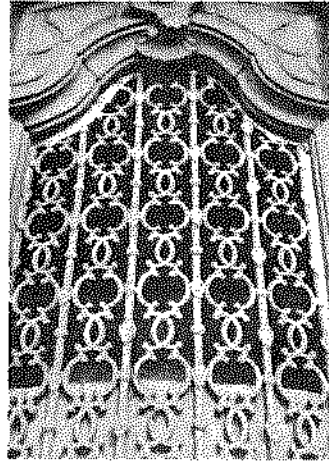
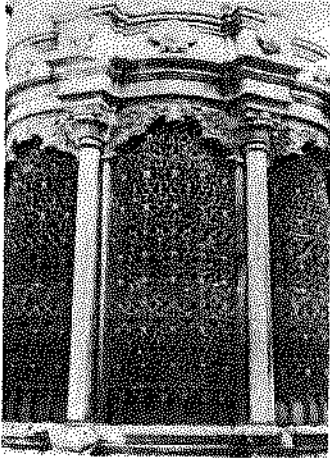
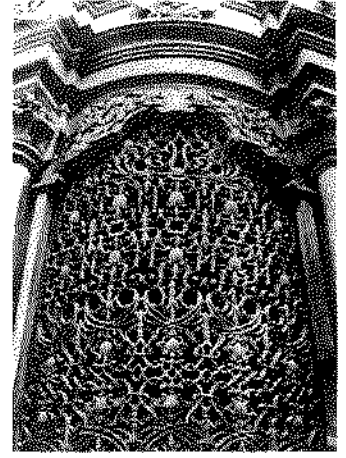
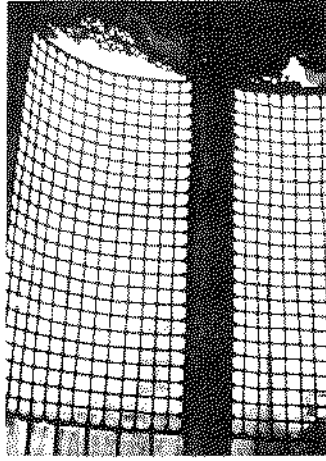
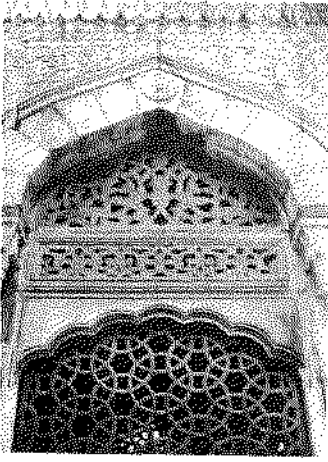


Bursa'daki Yeşil Camiin mukarnaslar, yazılar ve mermerden silmelerle çerçevelenmiş penceresi. Pencere çerçevesindeki kitabeleri süsleyen kabartma ve oyma yazı tamamlanmamıştır.

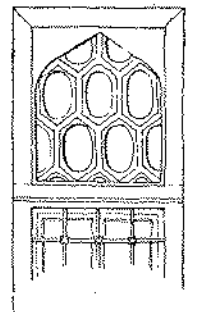
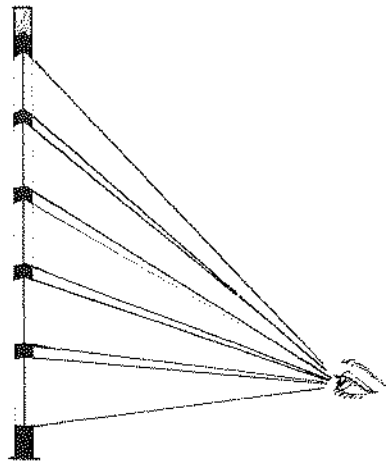
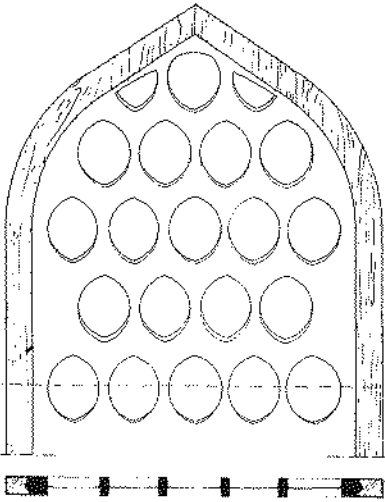
getirecek şekilde, lüleci çamuru ile doldurulurdu. Alçıdan kayıtlara raslayan kısımlar serbest ve çukur kalırdı.

Bu işlem başka bir şekilde de yapılabilirdi. Tahtaya belli bir kalınlıkta lüleci çamuru sürülür ve desen bu çamurun üstüne çıkarılırdı. Sonra, doldurulacak kı-

sımlara gelen kısımlar bir bıçakla çıkarılırdı. Böylece, zanaatçı çamurdan çukur ve birbirine geçme kanallar vasıtasıyla birbirinden ayrılan adacıklar elde etmiş olurdu. Cam parçaları için düz bir yüzey sağlamak üzere, çamurdan adacıkların aynı kalınlıkta olmaları şarttı. Sonra, her cam

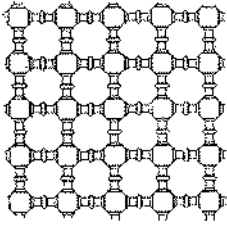


Çeşitli pencere parmaklıkları

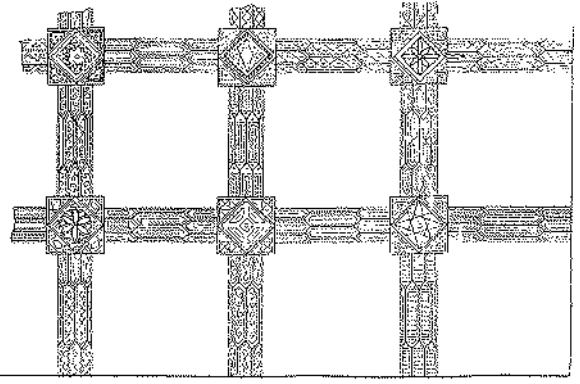


Renkli camlı bir penceredeki alçıdan çıtaların düzeni ve gözün görüş açısına göre eğriliği. Resim, renkli camları tutan alçıdan desteklerin cidarlarına verilecek eğriliği göstermektedir. Alçıdan bölmelerin iç cidarları eğri bir şekilde kesilerek süs motiflerinin çarpık görünmesi önlenir.

Gebze'de bir evin penceresinin sabit olan üst kısmında yumurta biçimi desenler bulunan renkli cam.



Dökme tunçtan ya da ekleme
ağaçtan yapılmış bir
parmaklık



Bol oymalı, sedef kakma ağaç parmaklık

parçası önceden kesilmiş olan yere yerleştirilir, camların kenarları bu çamur adacıklardan aşağı yukarı bir santim kadar taşar, kanallara doğru ilerlerdi. Cam parçalarının hepsi yerlerine konulunca, bu camların üstüne lüleci çamurunu doldurma işi başlardı. Her cam parçasının üstüne, altta bulunan adacıkla aynı şekilde bir adacık konurdu. Kanalların kenarları, altta bulunan kanallara uyacak şekilde kesilir ve düzeltilirdi. Bu iş bitince kanallara sıvı halindeki alçı dökülür ve kurumaya bırakılırdı. Alçı, kanallar boyunca, bütün boşlukları doldurur ve camların taşıma kısımlarını sarardı. Yapılacak son iş, lüleci çamurunu stıyırıp almak, cidarların pürüzlerini ve fazlalıklarını bir bıçakla temizlemektir.

Belli bir yükseklikteki pencerelere konacak renkli camlarda, çamurdan adacıkların cidarlarını, aydınlığın odaya giriş açısına göre, içeri doğru eğik olarak kesmeğe dikkat edilirdi. Bu tedbir alınmıyacak olursa, alçıdan olan çerçevenin kalınlığı her cam şeklinin tam olarak görünmesini engeller, bu sebeple de, desenin şeklinin bozulmasına sebep olabilmirdi.

Pencerelerde, çoğu zaman, iki renkli cam bulunabilir: Biri dışlık, biri de içlik. Dış camlar renksiz ve geometrik şekilli sade camdan yapılmıştır. Dış camlar için kullanılan şekiller şunlardır:

1. Yuvarlak.
2. Yumurta biçimi.
3. Fil gözü.

Dik ya da çaprazlama kayıtlar yalnız Bizanslılar tarafından kullanılmıştır.

İç camlar renkli camlarla süsliüdür ve

çiçek motifleriyle güzel yazılardan meydana gelen gerçek bir süs panosu teşkil eder.

Bu iş için en çok kullanılan renkler mavi, lâcivert, kırmızı (kırmızının bir çok nüansları), sarı, yeşil ve mordur. İstanbul'daki Şehzade ve Süleymaniye Camilerinin renkli camları harikulâde güzeldir.

Mimarîde çalışma şartları

Eski mimarların çalışmaları hakkında doğru bir fikir sahibi değiliz. Ne yazık ki, bu mimarların yaptıkları binaların desenleri, taslakları bugüne kadar bulunmamıştır.

Yalnız biliyoruz ki, başmimarlar daima ismarlanan binayı gösteren bir deseni padişaha takdim ederlerdi.

Bu desenler birer plân mıydı, yoksa sadece yapılan binanın görünüşünü ve düzenini gösteren şema halinde birer resim miydi?

Saray arşivlerinde bulunup, binanın yapılmasını emreden fermanlara eklenmiş nadir birkaç desende, boyutlar sadece bir takım rakamlarla gösterilmiştir.

Bu mimarlar, bugünkü mimarlar gibi, belli ölçekte bir plâna göre mi çalışırlardı, yoksa, mimara kılavuz hizmetini görecek esasları ve şekilleri gösteren basit bir desen mi çizerlerdi?

Zaten, duvarcı ustaları, taş oymacıları, silmeeri yapanlar, ve bir dalda usta olan başka işçiler büyük ustalar tarafından konmuş gelenekçi kurallara uyarlar, çap nizamı ölçülerine göre, bir kemere, bir kubbeye verilmesi gerekli oranları önceden bilirlerdi. Hayreddin ya da Sinan gibi, üslûp yaratan birkaç nadir usta ancak bu

ölçülerde ya da bu kurallarda değişiklik yapabilirlerdi.

Türk mimarları da, eskiler gibi ustalara, yapılacak kısımların ölçülerini, oranlarını ve bu kısımlarda kullanacakları süsleme çeşidini göstermekle yetinirlerdi. Ustalar modellerini çizerler ve mimarın tasdikine sunduktan sonra, bunları asıl iş yapacak olan kalfaların eline verirlerdi. Mimar, bugünün mimarları gibi, âbidelerin bütün detaylarını gösteren tam bir taslağı önceden hazırlamazdı. Çünkü, şekiller ve motifler ötedenberi kullanılan gelenek haline gelmiş şekil ve motiflerdi.

Sütunlar, sütun başlıkları, tahta üstüne oymalar, kısaca, âbidenin bütün kısımları, bu işlerde ehil olup, kendi iş alanlarıyla ilgili geleneksel modellere sahip birçok hünerli zanaatçı tarafından yapılırdı.

Bunun sonucu olarak, Kanunî Sultan Süleyman zamanında Türk sanatının en yüksek gelişme noktasına varması, yalnız Mimar Sinan'ın dehasından gelmekle kalmayıp, bütün toplumun o devirde ulaştığı sanat düzeyinden gelmekteydi.

Tamamıyla taştan yapılmış Süleymaniye gibi muazzam bir âbidenin ne türlü bir çalışma istediğini düşünürsek, memleketin o devirde sahip bulunduğu taş yontucularından, oymacılardan ve duvarcı ustalarından meydana gelen o müthiş ordunun ne olduğunu kolayca anlarız. Zaten, biliyoruz ki, Orta Çağ mimarî eserleri sadece bir tek kişinin eseri olmayıp, bu binaların yapılışına katılan bütün bir sanatçı ve zanaatçı topluluğunun eseridir. Aynı şekilde, Osmanlı mimarisinin ulaştığı mükemmellik derecesi tek başına Sinan'ın ya da Hayreddin'in eseri değildir; çünkü, mimar, tıpkı çalgıcıları yöneten bir orkestra şefi gibi, bir usta yapımcılar kfilesini yöneten ve bunlara düşündüklerini yaptıran bir şefi. Onun için, bina mimarının adı ile birlikte, bu eserin yapılışına katılan taş yontucularının, duvarcı ustalarının, kakmacıların ve çinicilerin adlarını anmak doğru olur. Ama bu devirdeki yapı sanatı hakkında yazılmış doğru bir tarihe bile sahip değiliz. Yalnız Nuruosmaniye Camii'nin yapılış tarihi hakkında yazılmış küçük bir broşür bu konuda bize ilgi çekici

bazı bilgiler vermektedir. Biliyoruz ki, padişahların hem ülkenin bütün yapı işlerini, hem de su kemerleri, şehrin su ihtiyacını karşılamak gibi bayındırlık işlerini yöneten ve bunlara gözcülük eden başmimarları vardı. Bu başmimarlar bugünkü bayındırlık bakanlarının gördükleri işleri görürlerdi.

Padişah adına büyük bir cami yapılması memlekette daima önemli bir olay sayılırdı.

Başmimarın yanında birçok müstahdem çalışırdı. Padişah, ilk önce, ısmarlanan binanın hesaplarına ve yönetimine bakacak mutemet bir kimseyi (emin) seçerdi. Mimar için yalnız sanat ve teknik tarafı ile uğraşırdı. O da, önce atelyelerini kurar ve işçibaşılarını kendisi seçerdi. Müneccimlerce hesaplanıp, en uygun bulunan gün ve saatta inşaat başlanırdı. Devletin bütün yüksek memurları, bu en uygun saatte, inşaat yerinde toplanırlardı; dualar okunur, kurbanlar kesilir, ilk temel taşının bir köşesine üstünde inşa tarihi yazılı altın paralar konurdu.

Merasiminde bulunan bütün yüksek kişilere padişah, bu münasebetle, kürkler, kaftanlar ve para dağıtırdı. Meselâ, temel duvarlarının yer seviyesine yükselmesi, binanın üstünün örtülmesi ve binanın ağılığı gibi türlü fırsatlarda bu ihsanlar tekrarlanırdı. Bütün taş ve mermer kitlelerinin, sütunların taşınması o kadar zordu ki, bu taşıma işlerinde başarı gösterenler, çoğu zaman, ihsanlara ve büyük ödüllere layık görülürdü.

İşçilerin haklarını yememek, bina hakkında kem sözler söyletmemek için, dini binaların, en çok ta ibadete mahsus binaların yapılışında işçilere bol bol para vermeğe çok dikkat edilirdi. Bu suretle, işçiler ve zanaatçılar teşvik edilmiş olurdu. Bu gelenek bugün bile halâ devam etmektedir. Yeni yapılarda işçilere hediye olarak kumaş verilmesi, bunların yapılmakta olan yeni evlerin çatılarına asılması, bu geleneğin bir devamıdır.

Mısır piramitlerinin yapılmasında olduğu gibi, işçilerini kırbaç altında çalıştıran başka halkların aksine, Türkler dini binaları yapan işçilere karşı her zaman iyi davranmışlardır.

KÜÇÜKASYA'DA SÜSLEME VE EL SANATLARI

Süsleme

Selçuklulardaki süsleme sanatlarını incelerken, oldukça karışık bir mesele ile karşılaşırız. İç Asya'dan Karadeniz'e kadar uzanan geniş Selçuklu İmparatorluğunun her bölgesinde birbirinden farklı bir takım şekil ve motifler bulunduğunu görüyoruz. Kuzey bölgelerinde, raslanan süs motifleri Güney bölgelerindekinden hissedilecek kadar farklıdır.

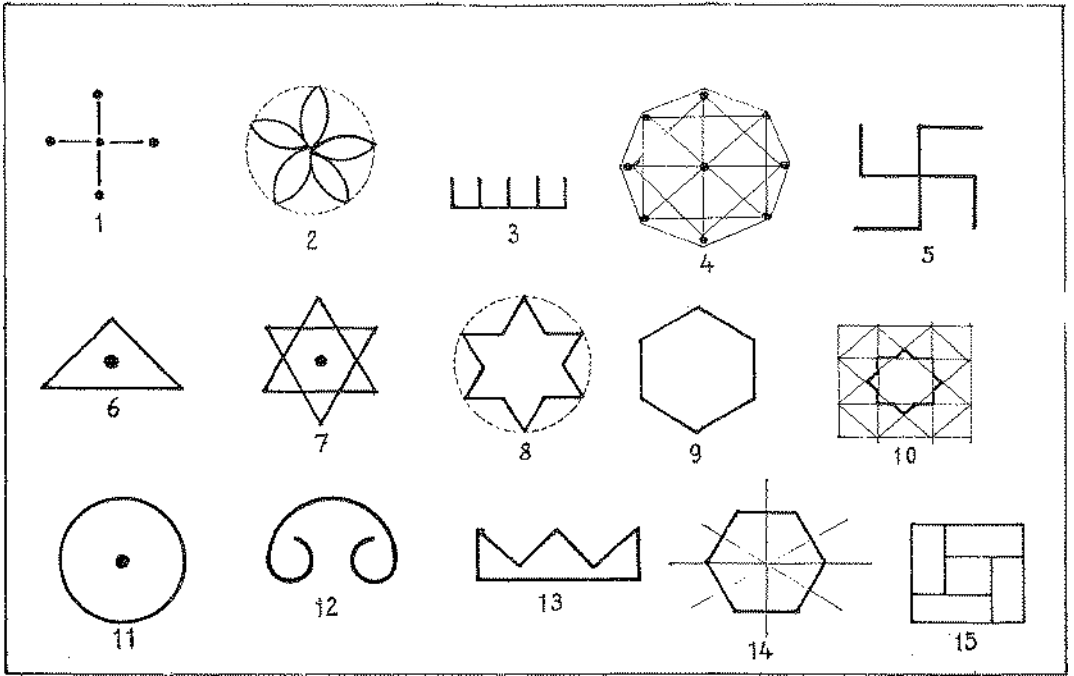
Bununla beraber, bu fark genel değildir. Bir bölgede, o bölgeye tamamiyle yabancı bir motifle sık sık karşılaşıldığı olur. Bunun için yabancı motiflerin meydana çıkmasının sebebini incelemek gerekir.

Hititler, Yunanlılar, Romalılar ve Bizanslılar gibi, başka halkların daha önce oturdukları bir ülkeyi Selçuklular işgal ederken, burada geleneksel bir takım süs motifleri bulmuşlardı, bu motifler de tabii ki, sanatları üstünde etki yapmıştı. Bu yeni sanatın hizmetinde olan yerli sanatçılar ve zanaatçılar, hiç şüphe yok ki, eski süsleme modellerini yeni eserlerde kullanmağa devam etmişlerdi. Böylelikle, süsleme Orta Asya Türklerinininkinden farklı bir yüz kazanmıştır. Bununla beraber, Selçuklu süsleme sanatı eski Anadolu halklarının görüşlerine yabancı kalmış ve aslında orijinal ve millî bir karaktere sahip olmakta devam etmiştir.

Selçuklu ve Bizans İmparatorluklarının mirasçısı olan Osmanlılar, Selçukluların sanat geleneklerine uymuşlar, ama, Bizanslıların geleneklerini reddetmişlerdir. Zaten, Türklerin İstanbul'u aldıkları devirde Bizans sanatı tam bir gerileme halindeydi ve ilhamını müslüman Türklere yabancı bir dinden almış olan bu sanat, Selçuklu şekillerini tercih eden İslâm sanatı-

na da yabancıydı. Osmanlı Türkleri, Bizanslıların başkentine girdiklerinde, Türk zevkine ötedenberi uygun bir takım modelleri taşıyan ve yenilmiş milletin sanatından daha üstün bir sanata sahip İran, Suriye ve Mezopotamya sanatçıların da birlikte getirmişlerdi.

İnşaatta ve sanatın başka kollarında çabıgan Bizanslı işçiler ve zanaatçılar geleneksel süslemelerini hiç bir unsurunu Türk sanatçılarına kabul ettirememişlerdir. Türk sanatçısı, Bizans süsleme sanatının kenkerli sütun başlığı, panolar ve baklava biçimi silmeler, mozayik gibi karışık bütün şekil ve motiflerini reddetmiştir. Bununla beraber, İstanbul'u almanın Osmanlıların sanatı üstünde büsbütün etkisiz kalması da mümkün değildi. Nettekimi, İstanbul'un Türkler tarafından alınmasından sonra, sanat dikkate değer bir mükemmellik derocesine vardı. Hiç bir müslüman halk süsleme sanatlarında böyle bir güzelliğe ve ahenge varamamıştı. Osmanlı süsleme sanatçısının derin bir sanat anlayışı vardı. Geleneksel modelleri idealleştirdi, çizgi ve şekilleri birbiriyle âhenkli kıldı, tabiat ile süslenecek nesne arasında tam bir uygunluk elde etmeye çalıştı. Tahta içinde kullanılan motifler, tuncu süslemede uygulanan motiflerden farklıydı. Meselâ, tuncdan bir parmaklığı süslemede kullanılan motifler madenin tabiatı ile uyuyordu. Ağaçtan kürsülerde, pencere ve kapı kanatlarında kullanılan motifler, çoğu zaman, malzemenin cinsi ile mümkün olduğu kadar iyi uyusacak biçimde birbirine uydurulmuş küçük tahta parçalarından meydana gelen geometrik figürlerden ibaretti. Bu küçük parçalar, bir



Sembolik ve geometrik süslemenin başlıca unsurlarını teşkil eden motifler: 1 - Beş parmağı ya da Eski Türklerde yeryüzündeki dört yönü yöneten dört tanrıyı gösteren motif. 2 - Beş parmağı gösteren beş kollu yıldız. 3 - Beş parmağın şematik tasviri (Kem göze karşı tılsım.) Halılardaki tarak biçimli motif. 4 - Merkezleri ortak iki kareden ya da iki haçtan meydana gelmiş sekizgen. (Böylece tılsımın etkisi iki kat artmış sayılırdı). Bu motif Hititlerin güneş kurslarına da yakındır. 5 - Hititlerde güneş tanrısını temsil eden, sonra Budizmin sembolü haline gelen gamalı haç. 6 - Merkezinde bir nokta bulunan eşkenar üçgen. Gözü tasvir eden bu motif nazara karşı tılsımdır. 7 - Nazara karşı etkiyi iki kat arttıran, iki gözü tasvir eden altı kollu yıldız. Yahudi dininin sembolüdür. Türkler buna "Mührü Süleyman" derler. 8 - Bir önceki motiftten doğmuş altı kollu yıldız. 9 - Altı kollu yıldızın uçları düzleştirilerek meydana getirilmiş motif. 10 - Sekiz kollu yıldız. 11 - Hititlerde güneş kursunu temsil eden çember. 12 - Gemiye ya da göğü temsil eden motif. 13 - Dağları, ovaları temsil eden ve yüksekliğin sembolü olan motif. 14 - Altı kollu, altıgen şekil. 15 - Gamalı haçtan gelen süs motifi

süsleme bütünü teşkil etmek suretiyle, ağacın rutubet ya da sıcaklığın etkisiyle şişmesini ve kabarmasını önlerdi.

Sanatçı, yine bu rasyonel görüşle, gözüne narin ve ince görünen, bu sebeple de mermer gibi sert bir madde ile uyumşayan Bizans sütun başlığına karşı antipati duymuştur. Mermer üstüne ajurlu olarak ince bir şekilde işlenen kenker yaprağı da, kullanılan malzemenin vasıflarına uymuyordu.

Türk sanatçısına göre, bir kemerin ya da baştabanın ağırlığını çekecek sütun başlığı, kemerin ağırlığı altında yana doğru kayacakmış izlenimi uyandırır şekilde süslenmemeliydi. Bu sebeple, bir sütun

başlığının süslenmesinde sanatçı, taşın tabiatına en iyi uyan mukarnaların menşur şeklini tercih etmişti.

Bu sanatçının, zaten, yüzeyler ve hacimler hakkında derin bir âhenk anlayışı vardı ve yüzeylerin süs motiflerine boğulduğunu görmekten hiç hoşlanmazdı. Kontrast yoluyla en iyi etkiyi yapabilmek için, büyük bir panonun ortasına ya da çıplak bir yüzeyin üstüne küçücük bir gül kondururdu.

Süsleme sanatlarının büyük bir itibar kazanmasını ve gelişmesinin bir sebebi de, bütün müslüman halklarda olduğu gibi, Türklerde de insan ve hayvan figürlerinin yasak edilmesidir. Dar bir alanda sıkışıp

kalmış olan sanatçı hünerli bir insan haline gelmiş, durmadan yeni süs motifleri bulmağa çalışmıştı.

Süsleme sanatının mezar taşları, çiniler, renkli camlar, kürsüler, şamdanlar, lâmbalar, kapılar, parmaklıklar, cam eşya, sedef işçilikleri, tezhip, cilt gibi, malzemenin tabiatına uygun çeşitleri vardır. Bütün bu eşyanın kendi şekillerine ve maddelerine has birer süsleme türü olmuştur.

Türk sanatında birbirinden farklı dört süsleme türü görüyoruz:

1. Sembolik süsleme.
2. Geometrik süsleme.
3. Çiçek şeklindeki süsleme.
4. Kitabe ve yazı şeklinde süsleme.

Sembolik süsleme ve geometrik süsleme

Sembolik ve geometrik figürler en eski süsleme şekilleridir. Bunlar eğri ya da düz çizgilerden, karelerden, üçgenlerden ve çok kenarlı yüzeylerden meydana gelmiş motiflerdir.

Orta Asya Türklerine ait en eski eşya üstünde bu tür süs motiflerini görüyoruz. Bu ilkel şekiller de, zaten Sümerler, Hititler, Asurlular ve hatta Mısırlılar gibi, eski Doğu halklarının süs motifleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir.

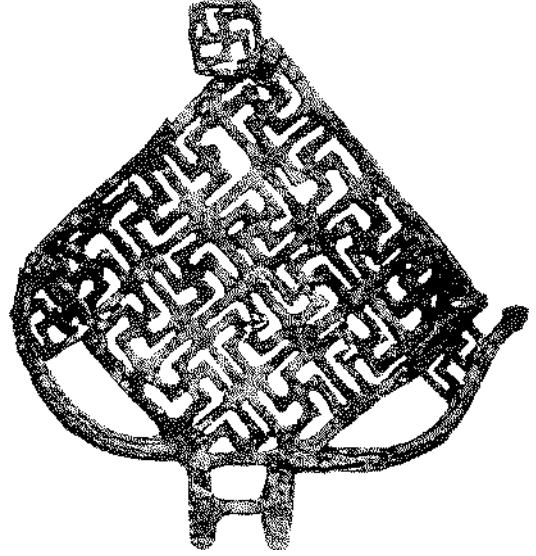
Türklerin halıları ve seramikleri süslemekte kullandıkları motiflerin incelenmesi, bu eski devirlerin inançları ve yazılarıyla ilgili bir ilişkisi olduğu görülen dinî bir kaynaktan gelme sembolik bazı figürlerin varlığını ortaya koymaktadır.

Sümerlerin ve Hititlerin ülkelerinde son zamanlarda yapılmış arkeolojik keşifler bu konuda yeni bir inceleme çıkışı açmıştır. Geometrik süsleme arasında, tarihten önceki devirlere ait en eski süsleme şekli olan helezon başta gelir. Bunun ardından, ışınları gösteren sekiz kollu kursla temsil edilen tanrı-güneş gelir.

Hititlerde türlü şekilde güneş kurslarına rashyoruz; bunun temel ilkesi, içine ışınlar çizilmiş bir çemberdir.

Bütün müslüman halkların süsleme sanatlarında kullanılıp, yanlış olarak arabesk diye anılan düz çizgi halindeki bütün süs motiflerini doğuran kare ya da sekiz köşeli süslemenin kaynağını bu motiflerde aramak gerekir sanıyoruz.

Türk süsleme sanatında gördüğümüz beş kollu (köşeli) kursun ya da yıldızın



Alacahöyük'te bulunan gamalı haçlı Hitit güneş kursu. Bu motif Türk işlemeciliğinde çok kullanılmıştır.

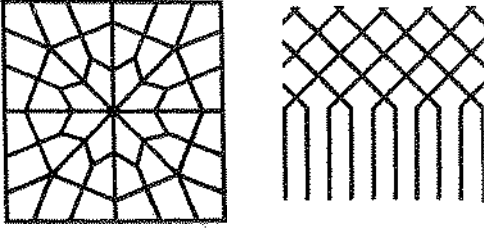
kaynağı bu güneş kursudur gibi görünüyor. Edward Westermarck, bu beş kollu yıldızların kaynağını insanın elinin beş parmağında görüyor; ilkel halklar bu el parmaklarını kem gözlere ve cinlere karşı korunma vasıtası sayarlardı. Kem gözlere karşı muska diye bakılan elin beş parmağını da, bazan, beş nokta ya da şemalaştırılmış beş çizgi şeklinde tasvir ederlerdi.

Westermarck, incelemelerinde, elin beş parmağının bir haç teşkil eden dört nokta ve merkezde bulunan bir nokta ile de tasvir edildiğini görmüştür.

Bu düzenin eski Türkler tarafından kabul edilen «yeryüzünün coğrafi bölümleri»ne de tamamiyle uyduğunu görüyoruz.

Elin beş parmağı başka bir tarzda da tasvir edilmiştir. Hemen hemen bütün Türk halılarında raslanan bu şekil, üstüne beş dikey çizgi çizilmiş yatay bir düz çizgiden ibarettir. Tarağa benzediği için, tarak diye de anılan bu motif, sonra mistik anlamını kaybedip, sadece basit bir süs motifli haline gelmiştir.

Bundan başka, halı motiflerinde sık sık kullanılan beş parmaklı ejder ayağının, şemalaştırılmış beş el parmağı ile sıkı bir ilgisi olduğunu görüyoruz. Bir yandan, insanları göze görünmez cinlerden gelebilecek kötülüğe karşı koruyucu bazı tedbirler almağa sürükliyen cinlere ve kem



İki geometrik süs motifi: Bir kareyle çevrili sekizgen içine çizilmiş sekiz kollu yıldız (solda) ve bir parmaklık motifi.

göze inanma, ote yandan, ejdere izafe edilen tanrısal kudret, beş çizgili bu şeklin tercih edilen bir motif olarak kullanılması na yol açmıştır.

Biliyoruz ki, Orta Asya'daki Türk şamanları elbiselerine bu türlü muskalar takmışlardır. Zaten, dualar da bu görünmez kuvvetlerin gazabını yatıştırmak amacını gütmüştür. Bu geleneğe bağlı batıl inançlar Asya ve Afrika'daki birçok halklar arasında bugün de yaşamaktadır.

Bazı ülkelerde, insanlar bu tılsımları hâlâ üzerlerinde taşımakta ve atlarının boynuna kem göze (nazara) karşı koruyan nesne ve sembollerden meydana getirilmiş gerdanlıklar takmaktadırlar.

Eski insanların düşüncesine göre, gözün şematik şeklini üzerlerinde taşımak, kendilerini kem gözün etkisinden korurdu. Taş üstüne iyi çizilmemiş ya da kazılmamış bu figür bir üçgen doğurmuştur; bu üçgenin ortasında da bir nokta vardır; bu nokta göz bebeğini, üçgenin köşesindeki küçük çizgiler de kaşları tasvir etmekteydi. Vaktiyle hastaların ve çocukların boynlarına asılan muskaların üçgen şekli ile, gözün bu şematik şekli arasında bir ilişki vardır sanıyoruz.

Muskalarda raslanıp, çizgileri arasındaki boş kısımları sihirli işaretlerle doldurulan altı köşeli yıldızın, iki gözü tasvir eden iç içe geçmiş iki üçgenden meydana gelip gelmediğini doğru olarak bilmiyoruz.

Müslüman halkların **mühr-ü Süleymân**, (Peygamber Süleyman'ın mührü) adını verdikleri sembole, hastaları iyi etmek ve insanları kem gözden korumak gücüne sahip bir tılsım gözü ile bakılmıştır. Geometrik süslemede sık sık kullanılan bu şeklin kaynağı, belki de, tersine çevrilmiş, etkisi daha kuvvetlendirilmiş bir çift göze eşit iki üçgendir.

Bu gözlemler, çapraz şeklinde iç içe geçmiş iki kare tarafından teşkil edilen sekiz köşeli şeklin, belki de, on parmağı ile iki eli tasvir ettiğini düşündürmektedir.

Yukarıda sözü edilen şemalaştırılmış haçın uçlarını düz çizgilerle birleştirilerek bir kare elde edilir, her iki kareyi merkez noktaları aynı olacak şekilde iç içe geçirecek, on parmaklı iki eli tasvir eden sekiz köşeli bir şekil meydana getirilir.

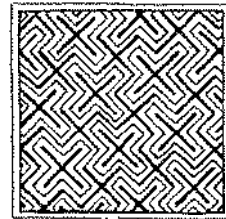
Türklerin ve öteki müslüman halkların, genellikle, geometrik süslemede kullandıkları sekiz köşeli ve on iki köşeli şeklin sadece bu sihirli işaretlerden geldikleri söylenebilir mi? Sanmıyoruz.

Bu motifler düpedüz geometriden ve insanlardaki ahenk duygusundan da doğmuş olabilir. Muhakkak olan bir şey varsa, o da Türkler tarafından özellikle halıları ve nakışları (işlemeleri) süslemekte kullanılan daha birçok motiflerin bu puta tapma devrinden kalmış şeylerle çok yakın bir ilişkisi olmasıdır.

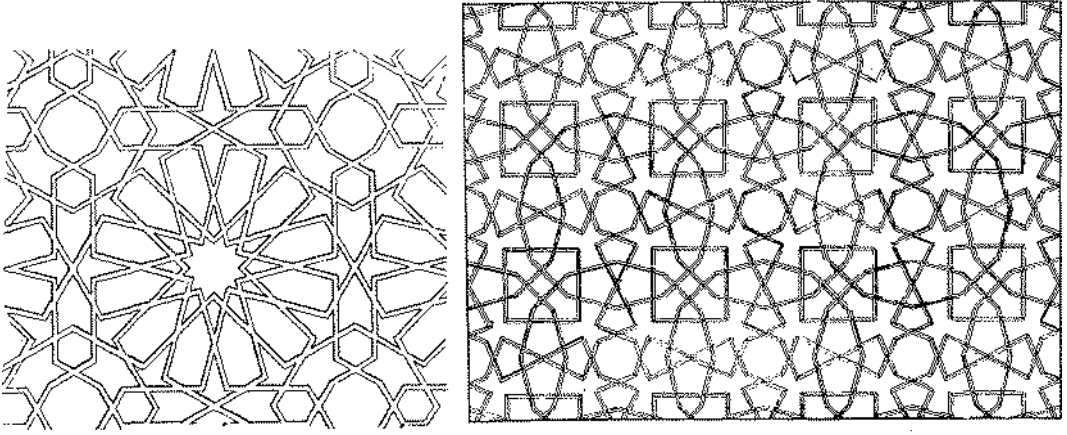
Geometrik ve soyut birçok motiflerin incelenmesi, bu motiflerin kaynağının Sümerler ve Hititler tarafından kullanılan sembolik şekillere ve yazı işaretlerine kadar çıktığını bize açıkça gösteriyor.

Türkler, belki de bu şekillerin ne anlamı olduğunu ve niçin kullanıldıklarını hiç düşünmeden, bunları basit birer süs motifi olarak benimsemişlerdir.

Bugün biliyoruz ki, Hititler başlıca iki çeşit harf kullanırlardı. Biri hiyeroglif harfleri, diğeri çivi yazısı harfleri. Hitit hiyeroglifleri, tıpkı Mısırlıların hiyeroglifleri gibi, bir takım fikirleri anlatır, bir çeşit ideogram teşkil ederdi. Bunların, bazan sesleri belli bir fonetik yönde ifade etmek için kullanıldığı olurdu.



Sümerlerin başkenti Ur'da bulunmuş bir dema tah-tasını süsleyen gamalı haç şeklindeki süs motifleri. (M.Ö. 3300)



Birbirine geçme geometrik figürlerle meydana getirilmiş arabesk (solda) ve on iki köşeli çemberlerle karelerden yapılmış süs motifi.

görüyoruz. Geometrik ve sembolik süsleme arasında Çinlilerin uzun ömür sembolünü andıran bir motife de raslıyoruz. Birbirine paralel yatay çizgilerden ibaret olan bu motif hahlarda sık sık kullanılmıştır.

Orta Asya duvar resimlerinde ve arkaik motifli eski hahlarda raslanan karakteristik bir figür de gamahı haçtır. Kasırganın ve dört rüzgâr tanrılarının sembolü gözü ile bakılan bu şekil, İsa'dan önce 3.000 yıllarında, Sümerler tarafından kullanılmıştır. Mezopotamya halklarının çoğu bu süs motifini kullanmışlardır. Gamahı haç Diyarbakır Kalesi gibi birçok Türk abideleri ile daha başka eski âbidelerin duvarlarında da görülmektedir.

Zamanla mistik ve sembolik anlamını kaybedip, basit bir süs motifi haline gelen gamahı haç, hemen hemen bütün sanat esyası üstünde de bulunmaktadır.

Kenar sularının (pervazların) süslemesinde görülen, Taotî'den gelme bir dolambaç şekli de anılmağa değer. Geometrik süsleme en çok, taş, maden ya da ağaç gibi, bu türe en iyi giden maddeler üstünde, taştan ya da ağaçtan tırabzanlarda, tavanlarda kullanılmıştır. Bu geometrik şekillerin gelişmesi, sarma (ya da dolama) hatlardan meydana gelmiş bir takım süs motiflerinin doğmasına yol açmıştır; karmaşık figürler teşkil eden bu sarma hatlara yanlış olarak «arabesk» adı verilmişse de, aslında bunlar Türk kaynaktan gelmektedir.

Bugüne kadar bilinen Hitit hiyerogliflerinin sayısı iki yüzü bulur. Bu hiyeroglifler madeni ya da pısmış topraktan levhalar üzerine kabartma olarak yazılmıştır. Boğazköy'de keşfedilen iki kütüphane, Hititlerin bu metotla kitaplar bile yazmış olduklarını göstermektedir. Üstlerine bu hiyeroglifler yazılmış yüzlerce tablet bir kitabın sayfalarını teşkil etmektedir.

Hitit yazısının incelenmesi, önümüzde yeni bir ufuk açmaktadır. Anadolu hahlarında ve nakışlarında bulunan geleneksel süs figürlerinin kaynağı bu işaretlerdir gibi görünüyor.

Burada birkaç örnek verelim.

Hititler tarafından kullanılan işaretler arasında, önce, güneş anlamına gelen çemberi görüyoruz. Çember ve rozet şeklindeki bütün motifler belki de bu figürden doğmuştur.

Düz bir çizgi üstüne çekilmiş beş çizgi şeklinde tasvir edilen beş parmak ılık (aydınlık, güneşin ışınları) anlamına gelir. Yükseklikler ve dağlar, dağ tepelerini taklit eden zigzag şeklindeki çizgilerle ifade edilmiştir.

Eski Mezopotamya mihrapları ile Osmanlı âbidelerindeki cümle kapılarının tepelikleri bu şekle göze batacak kadar benzer.

Birbirine bitişik iki kareden ya da iki dik dörtgenden mürekkep motif ev anlamına gelir. Bundan başka, bir figürün asası ve iktidarı, S figürünün sesi tasvir ettiğini

Geometrik süsleme iki kategoriye ayrılabilir:

1. — Asya kaynaklı motifler: Çemberler, güller, yıldızlar, menşurlar, gamalı haçlar, vb.

2. — Anadolu kaynaklı motifler: Dolambaçlar, dama tahtaları, vb.

Türk süsleme sanatında kullanılan başlıca sembolik motifleri karşı sayfada gösteriyoruz.

A. — Sekiz ışıklı (kollu) güneş ve değişik şekilleri (A.1-A.6)

B. — Stilize edilmiş ejder.

B.1. — Ejder şeklinde stilize edilmiş simşek ve bulutlar.

B.2. — Ejder şeklinde stilize edilmiş bulutlarla çevrili gamalı haç.

B.3. — Ejder şeklinde bulut motifi.

B.4. — Beş ayağı, başı ve kuyruğu ile ejder.

B.5,6,7. — Ejder ayaklarından derlenmiş göbek (merkez) motifi.

C. — Merkez kısmı olan ve bir tanrı tarafından yönetilen dört yön ya da dört rüzgâr, veya nazara karşı tılsım olup, elin beş parmağını tasvir eden beş nokta.

C.1. — Beş çizgi ile tasvir edilen beş ya da on parmak.

C.2,3. — Sekiz nokta ve üst üste iki nokta ile tasvir edilen on parmak. Böylelikle, tılsımın kuvveti iki kat artırılmıştır. Bu şekil sekiz köşeli bir şekil doğurmuştur (Kafkas halıları).

D. — Dört bölgeden meydana gelen haç.

D.1. — Dört bölgenin dört hükümdarını gece ve gündüzle ya da iyilik ve kötülükle temsil eden haç.

D.2. — Basamaklı (çeteleli) kolları olan haç. Gamalı haçın kollarından alınmış şekil.

D.3,4. — D figürünün değişik şekilleri.

D.5. — Basamaklı kolları olan başka bir haçla çerçeve içine alınmış beş noktalı haç şeklindeki motif (Orta Asya).

D.6. — Sekiz kollu yıldız haline gelmiş haç (Kazak, Beşir ve Bergama halılarında kullanılır).

D.7. — Her yanı ejderin beş ayağını tasvir eden haç, ya da sekiz kollu yıldız haline gelmiş haç (Kazak halısı).

D.8. — Ejder ayakları ve Tai-Ki ile süslü haç. İki ucu göğün iki sembolü ile süslüdür.

E. — Gamalı haç, Sümerler ve Hititler tarafından kullanıldığı gibi, Orta Asya ve Anadolu Türkleri tarafından da kullanılan sembolik figürdür. Işımlarıyla güneşi ve dört rüzgâr tanrısını temsil eder. Aynı zamanda, budizmin bir sembolüdür.

E.2 deki figürlerde görüldüğü gibi, bu figür daha başka bir çok geometrik şekilleri doğurmuş görünmektedir.

E.3,4,5. — Bu motifler, genellikle, ağaç üstüne yapılan oymalarda kullanılır. Çünkü, şekilleri bu işçilik koluna pek uygundur.

F. — Tai-Ki ya da gece ile gündüz.

F.1. — Çaprazlamasına beyaz ve siyah dört üçgene ayrılmış kare şeklindeki Tai-Ki.

G. — Hitit alfabesi harflerinden çıkarılmış olup, göğü gösteren motif.

G.2. — G. figürünün değişik şekli olup, yeryüzünün beş bölgesine gökten gelen güneş ışıklarını tasvir eder.

G.3. — Gökten tek ışın halinde gelen ışık.

H. — Sesin ve insan sesinin sembolü kulağı tasvir eden motif.

I. — Çintemani adıyla anılıp, üstünde iki bulut şeridi bulunan üç nokta ile teşkil edilmiş motif. Budizmin üç ilkesinin sembolüdür.

J. — Türk halılarında sık sık raslanan ve hükümdarlığın sembolü tahtı tasvir eden motif. Hitit yazısından alınmış figür.

K. — Hükümdarlığın sembolü olan şemalaştırılmış asa. Bu figür, çoğu zaman, dalları kesilmiş bir ağaç şeklini alır.

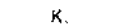
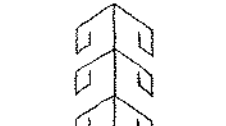
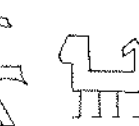
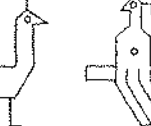
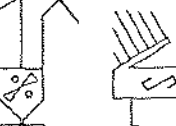
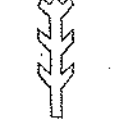
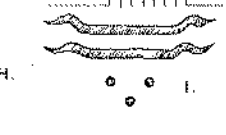
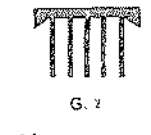
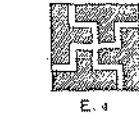
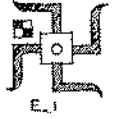
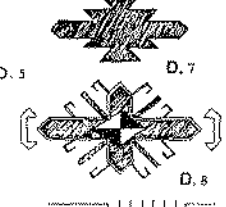
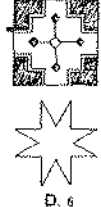
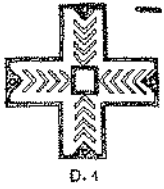
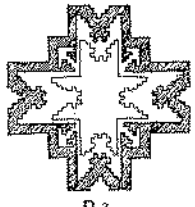
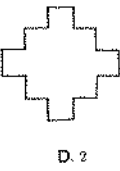
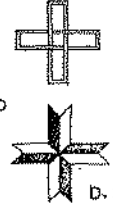
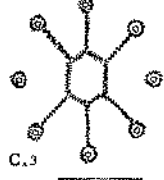
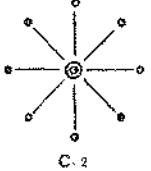
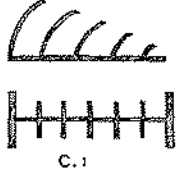
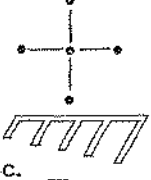
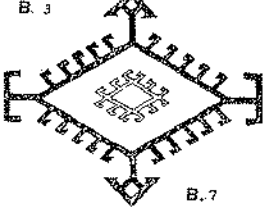
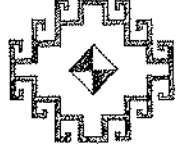
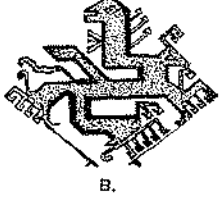
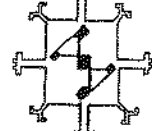
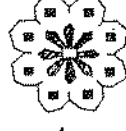
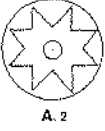
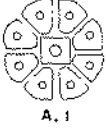
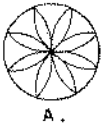
L. — İbrik. En çok İslâmlıktan sonra kullanılmış olup, temizliği sembolleştiren motif.

M,M.1. — Yürüyen ve bir ağacın dalına konan kuşlar.

M figüründe, kuş sesi, kuşun vücuduna konulup, sesi temsil eden sembolik bir kulak şekliyle gösterilmiştir.

N. — Kuvvetin ve cesaretin sembolü olan arslan.

O. — Hayat ağacı. Bu motif, en çok, kenar sularını süslemekte kullanılır.



Türk süsleme sanatında kullanılan başlıca sembolik motifler. Açıklamalar için bir önceki sayfaya (Sayfa 208'e) bakınız.



Hatayi üslubunda bir süsleme

Bitkisel süsleme üç kategoriye ayrılabilir:

1. — Stilize edilmiş hayvan şekillerinden gelme fantezi bitki ve çiçekler. Totem kaynağından gelme bu motifler, sonradan, yaprak, kıvrımlı dal, vb. gibi stilize edilmiş bitki şekilleri haline gelmiştir.

2. — Bitki kaynağından gelme stilize edilmiş bitkiler.

3. — Tabii ya da somut bitkiler.

Gotik sanatında olduğu gibi, Türk sanatında da tabiatın aynen taklit edilmiş şekillere pek seyrek rastlanır. Türklerde süsleme her türlü maddi gerçeklikten kurtulmuş, idealizmle dolu bir hayal gücünün verimidir.

Sultan Üçüncü Ahmet devrinde tabiatın kopya edilmiş bazı çiçek ve meyva motifleri görüyoruz, ama bu, uzun zaman devam etmemiş, sanatçı tabiata hiç bir zaman sadık kalmamıştır. Süslemeci tabii şekillere kendi ahenk ya da kompozisyon anlayışını katmış, çiçekleri ve nesneleri stilize etmiştir.

Stilize edilmiş hayvan şekillerinden gelme süsleme türüne **Rûmî**, yani «Selçuk işi» adı verilir.

Orta Asya sanatçıları tarzında stilize edilmiş bitkiler bu türden tamamıyla farklıdır ve **Hatâyî**, yani «Hatay Türkleri işi» adını alır. Halı ve çinilerin süslemesinde en çok kullanılan tür budur. Çinlilerininkine yakındır.

Hayvan şekli türünde, çoğu zaman sümiklüböceği andıran küçük bir motif göze çarpar. Bu motifin kaynağını Orta Asya Türklerinde ve İskitlerdeki tunç devri süslemelerinde buluyoruz. İlk tarih devirlerinde madenler üstüne işlenmiş gördüğümüz stilize hayvan figürleri, Türk ve Çin süsleme sanatlarında bol bol kullanılan bu unsurun kaynağını teşkil eder sanıyoruz.

Stilize edilmiş bitki ve çiçek motiflerinde iki şekli görmekteyiz:

1. — Aynı cinsten bitki sapsarı ve yapraklarıyla meydana getirilmiş süsleme.

2. — Aynı sap üstüne dolanmış iki cinsten fazla bitkinin sapsarı ve yaprakları. Zengin süslemede sapsarın sayısı arttırılmıştır.

Bunlardan başka, iki tür daha vardır:

1. Bitki ve çiçek demeti.

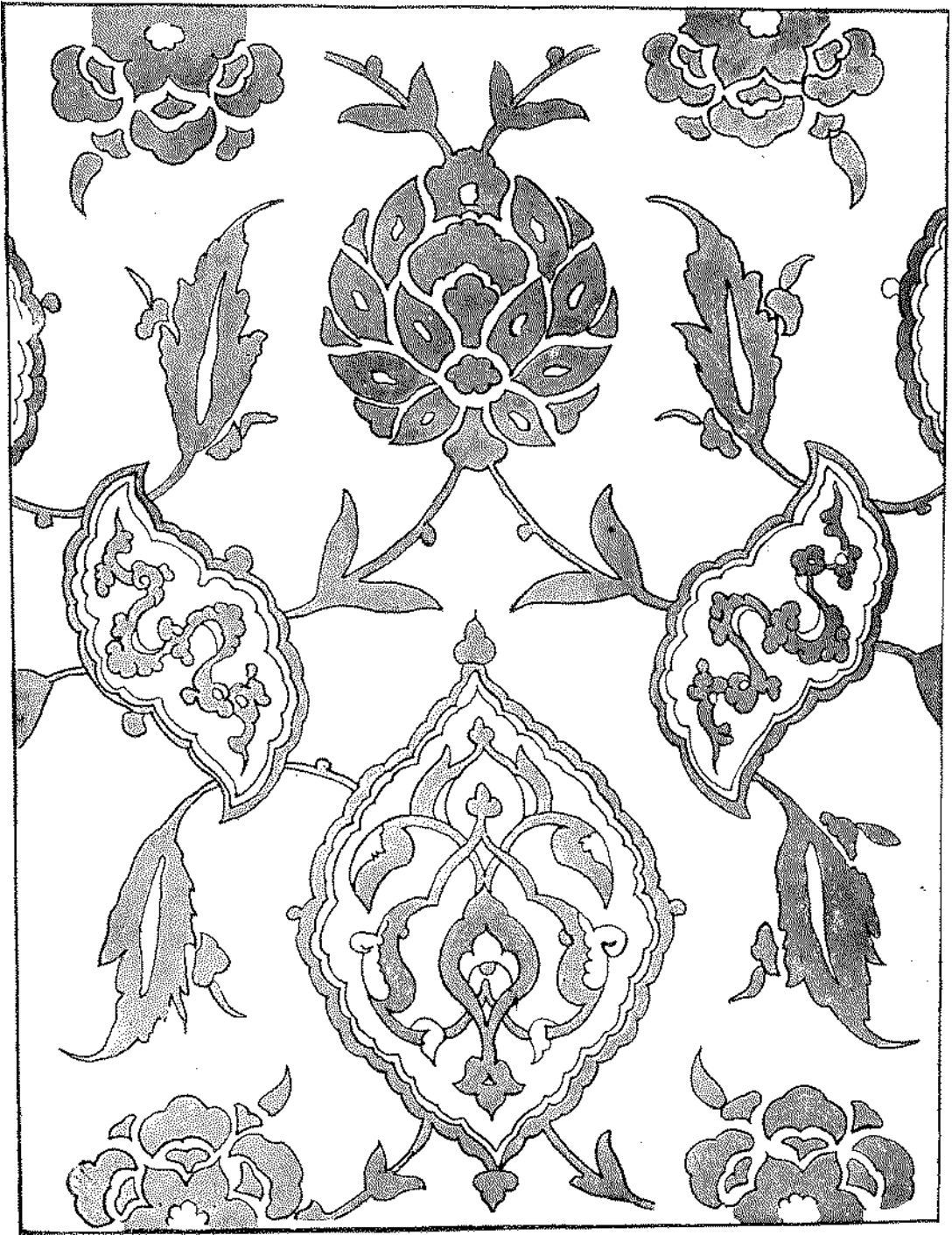
2. Tabak içinde meyvalar.

Çiçekler arasında, lüle ile gül en basıktır. Sonra, sırasıyla, karanfil, sümbul, kadife çiçeği, düğün çiçeği, nar çiçeği hanımeli, armut çiçeği, kiraz çiçeği gelir.

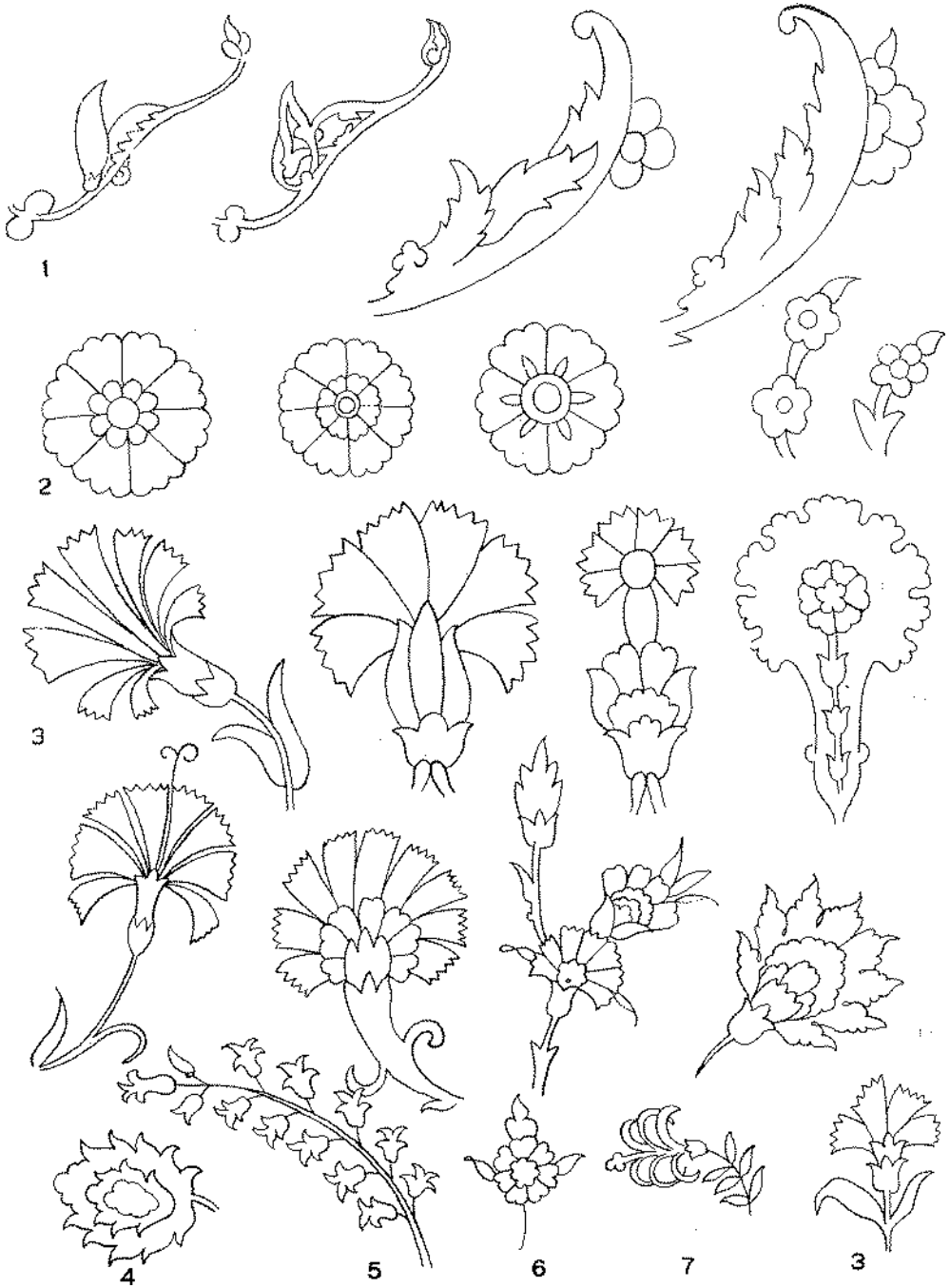
Bu çiçekler, bazan, vazo içinde tasvir edilmiştir. Yeşil yapraklarla çiçeğin küçük yaprakları basitleştirilmiştir. Bunların şekilleri bazan o kadar değiştirilir ki, çiçekleri tanımak güç hale gelir. Meyva motifleri arasında en çok kullanılanı, cennet meyvası sayılan nardır.

XVII. Yüzyılda, Sultan Dördüncü Mehmed'in Bağdad seferi dönüşü sıralarında, lüle büyük bir rağbet kazandı. Cevat Rüştü'ye göre, bu çiçek, Sultan Üçüncü Ahmet devrinden çok önce Türkiye'de vardı. XVII. yüzyılda, Sultan Dördüncü Mehmed zamanında Avusturya büyük elçisi olan Schmidt Horn tarafından çeşitli cinsleri İstanbul'a getirilmiştir. Tarihten öğrendiğimize göre, lülenin yayılmasına ön ayak olanlar arasında devrin tanınmış tarihçisi Hoca Efendi, Şeyh Mahmud Hüdâî Efendi ve Sultan Üçüncü Ahmed'in damadı Sadrazam İbrahim Paşa vardır.

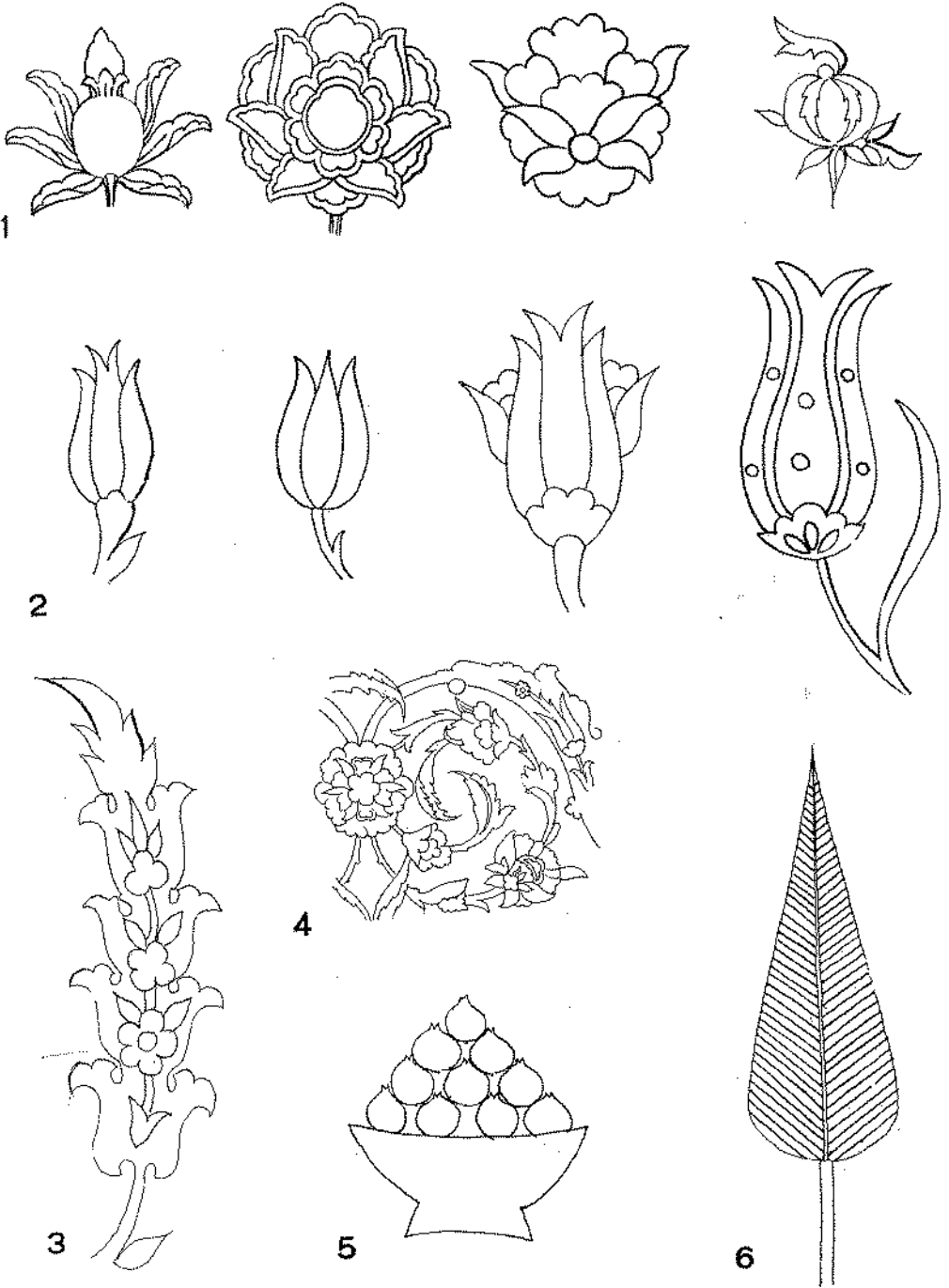
Çömezlerinden biri sayesinde bu çiçeğe merak saran Hüdâî, o devir çiçek meraklılarının hepsinin dikkatini çeken son derece güzel lüle çeşitleri yetiştirmişti. O zaman, lüle bütün bahçelerin en göde çiçeği haline geldi ve büyük bir rağbet gördü. Bütün süs motiflerinde görülmeye başladı; böylelikle, süsleme sanatında yeni bir



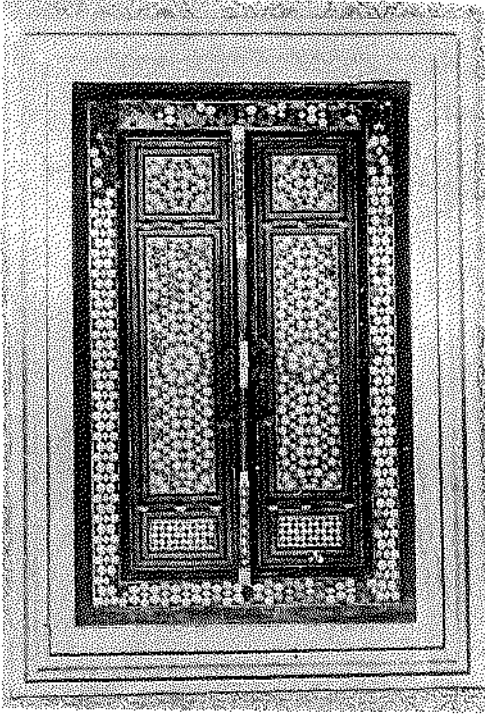
Üç süsleme türünün de kullanıldığı bir çininin motifleri: Aşağıdaki motif Selçukî, ortadaki çiçek Hattayî türündendir. Her iki yanda bulunan motifler, bulut şeklindeki ejderin şemalaştırılmış figürleridir (Hattayî). Alanları süsleyen yapraklar çiçek türündendir.



Türk süsleme sanatında kullanılan ve şükûfe tarzı (çiçek tarzı) denilen, bitkilerden çıkarılmış başlıca süs motifleri : 1 - Bezelye yaprağı denilen, oysa hayvan motiflerinden gelen yapraklar. 2 - Güneş ve altı ya da sekiz kollu yıldız biçiminde çiçekler. 3 - Karanfil ve çeşitleri. 4 - Gül ya da Hatayî tarzında çizilmiş horoz ibiği çiçeği. 5 - Sümbül. 6 - Armut çiçeği. 7 - Hanımeli.



Türk süsleme sanatında kullanılan ve bitkilerden alınmış olan süs motifleri: 1 - Nar ve yaprakları, nar çiçeği. 2 - Lâle ve stilize edilmiş şekilleri. 3 - Çiçek ve yapraklarla süslü sap. 4 - Kıvrımlı dalları olan çiçekler ve yapraklar. 5 - Tabakta narlar. 6 - Servinin stilize edilmiş şekli.



Yeni Cami pencerelerinden biri

devir açılmış oldu. Çiçekleri pek seven Sultan Üçüncü Ahmed, saraylarının bahçelerini lâle ile doldurdu. Sanat ve edebiyat merakı ile ün salmış olan Damat İbrahim Paşa bu modanın yayılmasına çok yardım etti.

O zaman, nadir lâle çeşitleri, bu arada da büyüklük bir rağbet gören lulu-u erzak (kırmızı inci) denilen çeşit yetiştirildi. Damat İbrahim Paşa bu lâle çeşidini yetiştirenlere ihsanlar dağıttı. Çırağan, Sa'dabât ve Neşât-âbâd saraylarının bahçeleri bu çiçeklerle doldu. Bunları güneşten korumak için, üstlerine bezler örtülüyordu.

O devirde, İstanbul'da Meclis-i şükûfe adlı bir Çiçek Enstitüsü kuruldu.

Lâleye verilen önem yalnız bu çiçeğin güzelliğinden ve süsleme şeklinden değil, adının harfleriyle (lâle= لاله) Allah kelimesinin de yazılmasından ileri geliyordu. Büyük çiçek meraklısı ve yetiştiricisi olan Şeyh Mehmed Lâlezârî Mizân ül-ezhâr adlı bir çiçekçilik kitabı yazmış, bunda türlü çiçek türleri hakkında tarihi ve ayrıntılı bilgiler vermişti. Sonra, kurulan bir komisyon Allah kelimesinde noktalı hiç bir harf

bulunmadığını fark edince, üstünde benekler bulunan lâleler lekeli ve kusurlu sayıldı.

Geometrik bir biçimi olan lâle, camilerin, çeşmelerin ve mezar taşlarının süslemesinde sembolik bir süs olarak kullanılmıştır.

Avrupa'dan Barok üslûbu girip, Rönesans motifleri lâlenin yerini alıncaya kadar, bu lâle sevgisi ve merakı devam etti. Bununla beraber, Sa'd-âbât ve Neşât-âbâd köşklerini ve bahçelerini tamamiyle harap eden 1730 isyanı bu çiçeğin kazandığı rağbete son veremedi. Türklerce pek sevilen bu çiçeğe karşı gösterilen rağbet Barok devrinden sonra da devam etti. Üsküdar kadifelerinin belli başlı motifi lâle idi.

Ahmed Kâmil adlı bir yazar, yazdığı eserde 558 lâle çeşidi sayar.

Servi ile hurma ağacı da süslemede



Topkapı Sarayının Harem Dairesindeki bir dolap kapağında buket. Onyedinci Yüzyıl işi.
(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)



Edirne'de İkinci Beyazıt Camiinde saklanan bir kapının motiflerinden bordür. Onbeşinci Yüzyıl işi.
(Rauf Tunçay'dan)

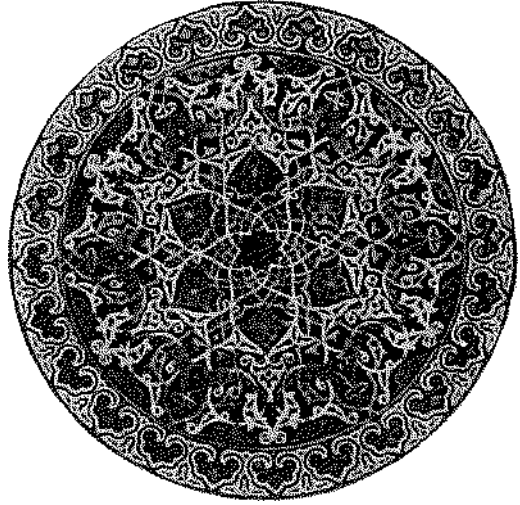
yer alan iki ağaç türüdür. Oteki ağaçlardan süslemeye giren olmamıştır. Bunları çeşmeler, mezar taşları ve çiniler üstünde görüyoruz. Stilize edilmiş servi tamamiyle karakteristik bir süs motifi şeklini alır ve İran ya da Yunan hurma dalının yerine geçer.

Hayvan şekillerinden gelme süs motifleri arasında yeni filizlenmiş küçük bir yaprağa benzeyen bir motif bulunduğunu daha önce söylemiştik. Uzun zaman, bu motifin, sapı üstüne kıvrılmış taze bezelye yapraklarını tasvir ettiği sanıldı. Biz ise, bu şekil ile Eski Türklerin ve Çinlilerin Burada etrafında bir hâle olarak çizdikleri üslûplaştırılmış bulut figürü arasında büyük bir benzerlik buluyoruz.

Çin ejderleri de aynı eğri çizgilerle çizilmiştir, bu motifi İran boğalarının kanatlarında, kaplanlarda ve Selçukluların kullandıkları daha başka efsanevi hayvanlarda da görüyoruz. Bu motifin kaynağı Yenisey'de bulunan ilkel Türklere ve Sarmat İskitlerine ait kapkacak süslemelerine kadar çıkar. Stilize edilmiş hayvan başı Türk süsleme sanatında sık sık tekrarlanan bir takım motifleri doğurmuştur ve bu figürün değişmiş şekli, bugüne kadar yanlış olarak bezelye ya da fasulye yapraklarından gelmiş sayılan daha başka motifleri meydana getirmiştir. Totem kaynağından gelme bu motifler zamanla gelişmiş ve süslemecilerin elinde bitkisel bir takım şekiller almıştır. Yeni yeni filizlenen küçük yaprak motifi de bunların en karakteristik olanlarından biridir. Bu motifi her yerde görüyoruz. Çinilerin ve tung işlerinin süslemesinde, boyalı resimlerde, tezhipte, ciltte, renkli camlarda, kısaca bütün sanat eşyası süslemeciliğinde bu motife hep raslarız. Uygulandığı maddeye göre, bu motif ya kaba, ya da zarif olur. Rokoko devrinde Rönesans süs motiflerinin bu motifin yerini aldığını görüyoruz. Ama, bu Rönesans motifleri Avrupa'da kullanılanlardan farklı bir karakter kazanmıştır.

Klasik devirde bir de eğilmiş servi şeklindeki bir motife rashyoruz. Türkler tarafından az kullanılan bu motife, genellikle, İran ve Hind kumaşlarında raslanır.

Nakışlar, halılar ve kumaşlar için özel süs motifleri vardır. Ama, halılarda kullanılan motifler, nakışlarda kullanılanlardan oldukça farklıdır.



Bursa'daki Yeşil Camii'nin tavanındaki Hataylı üslûbunda süsleme.

Bugün mezar taşları üstünde gördüğümüz motifler, her biri bir devre alt süs motifleri dizisi teşkil eder. Zamanla harap olup gitmekte olan bu taşlar, Türk süsleme sanatını incelemekte zengin bir araştırma alanıdır.

Sanatçılar, uzmanlaştıkları sanat dallarına göre, şu adları alırlardı:

Hattât: Hat, yani güzel yazı yazan sanatçılar.

Kattâ: Bir çakı ile kâğıdı kesip, kâğıda yazılar yazıp, desenler çizerek, bunları bir mukavva ya da cam üstüne yapıştıran sanatçı.

Nakkaş: Desenler ve renkli süslemecilik yapan sanatçı.

Musavvir: Portreler yapan sanatçı.

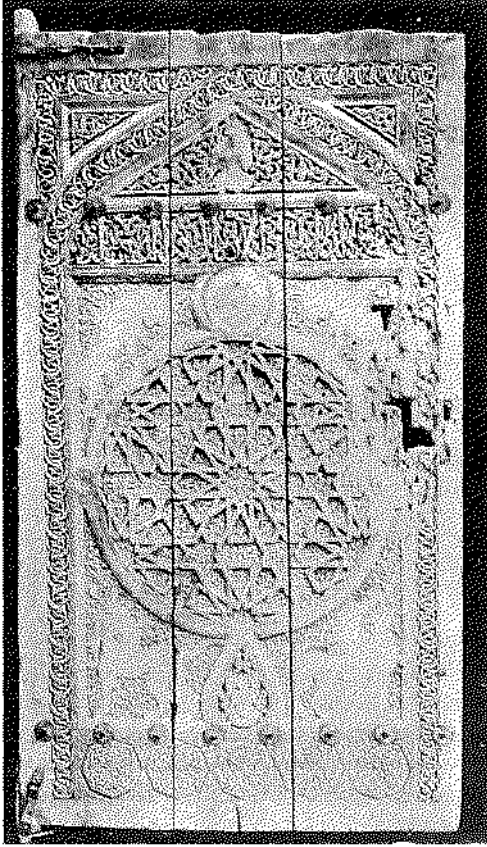
Tarrâh: Yazmaların sayfalarını süsleyen ve bahçe süslemeciliği yapan sanatçı.

Ressâm: Siyah ve tire desen yapan sanatçı.

Müzehip: Yazmaları ve hatları (güzyazıları) tezhiple (altınla) süsleyen sanatçı.

Mücellid: Cilt yapan ve deri üstüne tezyinat işleyen sanatçı.

Vassâl ve cedvelkeş (yazma onarıcısı): Yazmaların yıpranmış ve bozulmuş kenarlarını değiştirip, yazma sayfalarını yaldız çizgili çerçevelerle çerçeveleyen sanatçı.



Ağaç üstüne oyma : Karaman'da İbrahim Bey İmaret-i ve Medresesinin bir pencere kanadı. Onüçüncü Yüzyıl işi.

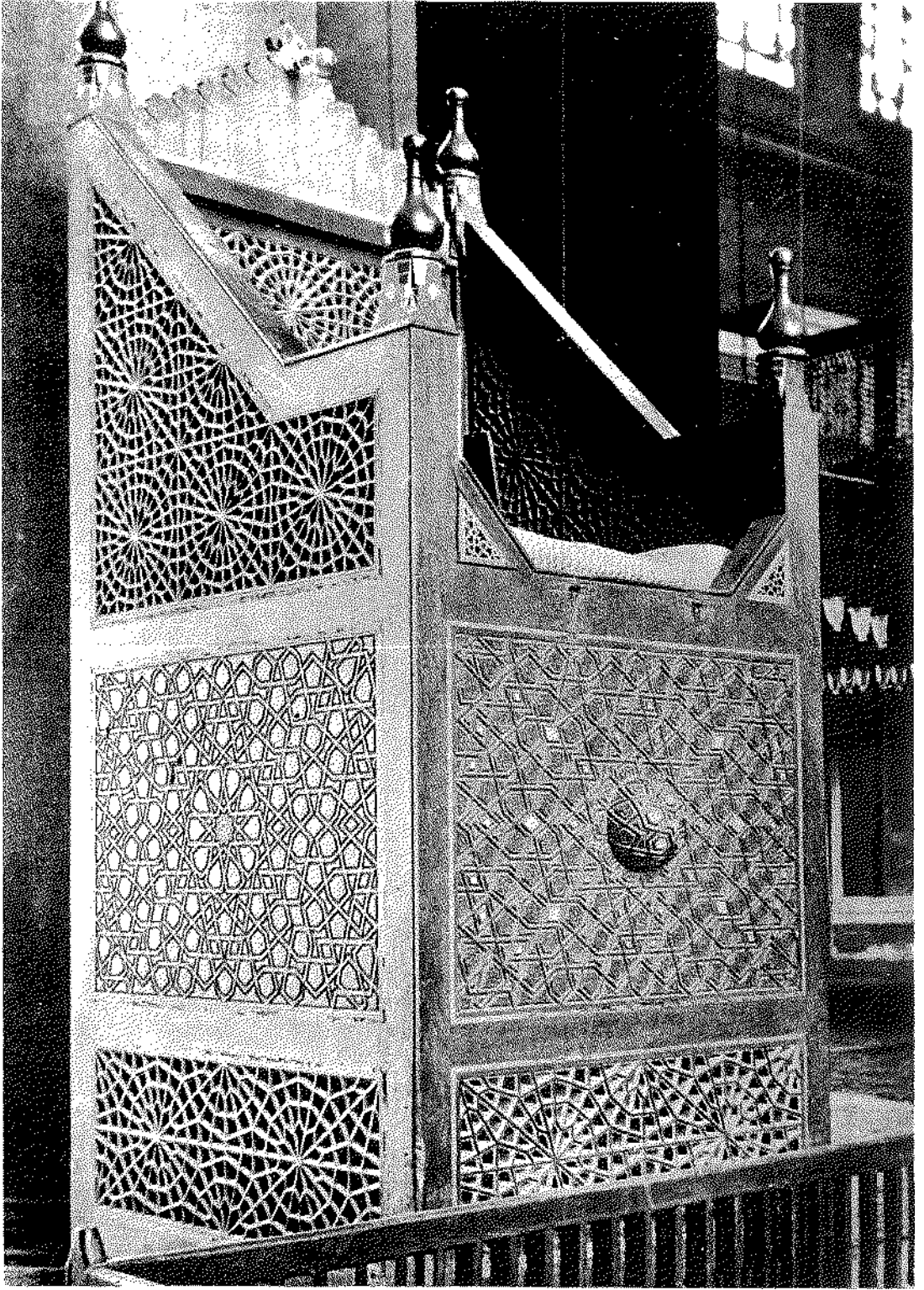
Oymacılık (Heykeltıraşlık)

İslâm dininin canlı varlıkların plâstik tasvirini yasak ettiğini söylemiştik. Onun için, oymacılık (heykeltıraşlık) bağımsız bir sanat olarak gelişmedi, her zaman mimariye bağlı oldu, hiç bir zaman süsleme alanının dışına çıkamadı. Yalnız âbidelerin ve sanat eşyasının süslemeciliğinde değil, hat sanatında da kullanılan oymacılık, mimarinin yardımcı bir kolu olarak kaldı. Bununla beraber, Selçuk Türklerinde hayvan ya da insan figürlerini tasvir eden birkaç heykeltıraşlık eserine raslıyoruz. Yine bazı Selçuk âbidelerinde insan figürlerini tasvir eden bir takım kabartmalar, arslan kartal, kanatlı melekler gibi heykeller vardır. Hicri 607 yılında yapılan Konya surîlarında hayvanları ya da sembolik insanları tasvir eden birçok heykel bulunmuştur. Bu kabartmalardan biri Ehrimen ile Hürmüz'ü tasvir etmektedir

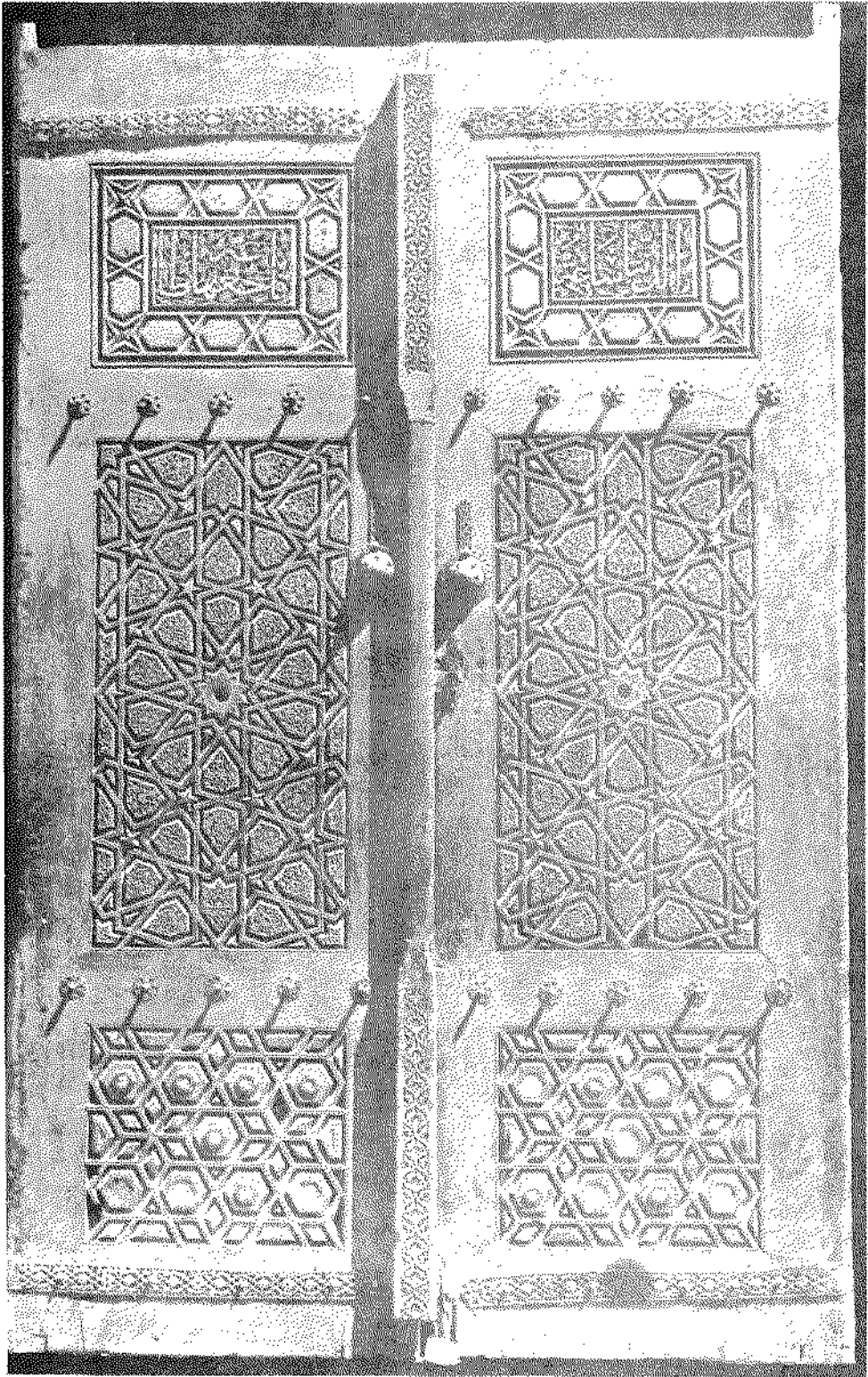
Bu heykeltıraşlık türü Osmanlılar tarafından tamamiyle terk edilmiştir. Selçuk mimarisinin özelliklerinden biri, âbidelerin cephelerine oyma kitabeler koymaktır. Çoğu zaman, şerit şeklinde olan bu kitabeler mimari ile bir bütün teşkil edecek şekilde kaynaşıyor, âbidelere dini karakter veriyordu. Binanın en göze çarpan kısımlarına Kur'andan alınmış âyetler, hadisler ya da âbidenin yapılış tarihini gösteren oyma kitabeler konuyordu. Kitabe şeklindeki bu süsleme, bazan başka süs motifleriyle karışarak, bir cephenin ana süslemesini teşkil ediyordu. Konya'daki Karatay medresesinin cephesinde olduğu gibi, kapıları çerçevesi ve cümle kapılarının hemen bütün cephesini kaplıyan şerit halindeki bu oyma yazılar, bu mimari süsleme şeklinin karakteristik bir türünü vermektedir. Selçuk heykeltıraşlığı, karakteri bakımından, belli bir Çin etkisi taşıyan Orta Asya Türk eserlerinde görülen heykeltıraşlıktan farklıdır. En çok, sert ve ilkel oluşu ile ayrılır. Selçuklularda heykeltıraşlık mimariden daha az önemlidir, heykeltıraşın bir insan heykeli üstünde çalıştığını pek nadir olarak görürüz. Ama, hayvan figürleri, en çok da arslan sık sık kullanılmıştır. Bu arslanlar belki de Hitit kaynağından gelmiştir.

Eski Selçuk anıtlarında bol bol raslanan bu oyma ve heykeltıraşlık işlerine Osmanlı âbidelerinde hiç raslamıyoruz. Selçuklular yüzeyleri, Roman sanatında görüldüğü gibi, tıkmaz bir şekilde süsledikleri halde, Osmanlıların oyma süslemeciliği bizi, Yunan sanatında olduğu gibi, kompozisyondaki sadelikle büyüler. Ağaç üstüne oyma, Osmanlılarda dikkate değer bir mükemmellik derecesine varmıştır. Kapılar, pencere kanatları, tavanlar, minberler, kürsüler, kısaca, her şey çok güzel motiflerle süslenmiştir. Ağaç üzerine oyma için, en çok, meşe, abanoz ya da ceviz gibi ağaçlar kullanılmış, sedef ya da kemik kakma yoluna gidilmemiştir. Oymalı panolar, en çok birbirine geçme küçük ağaç parçalarından meydana getirilmiştir; bunun nedeni, rutubet ya da sıcak yüzünden ağacın şişmesini ya da çarpılmasını önlemektir. Bu usule, bugünkü kontrplâkla kaplamanın ilk şekli diye bakabiliriz.

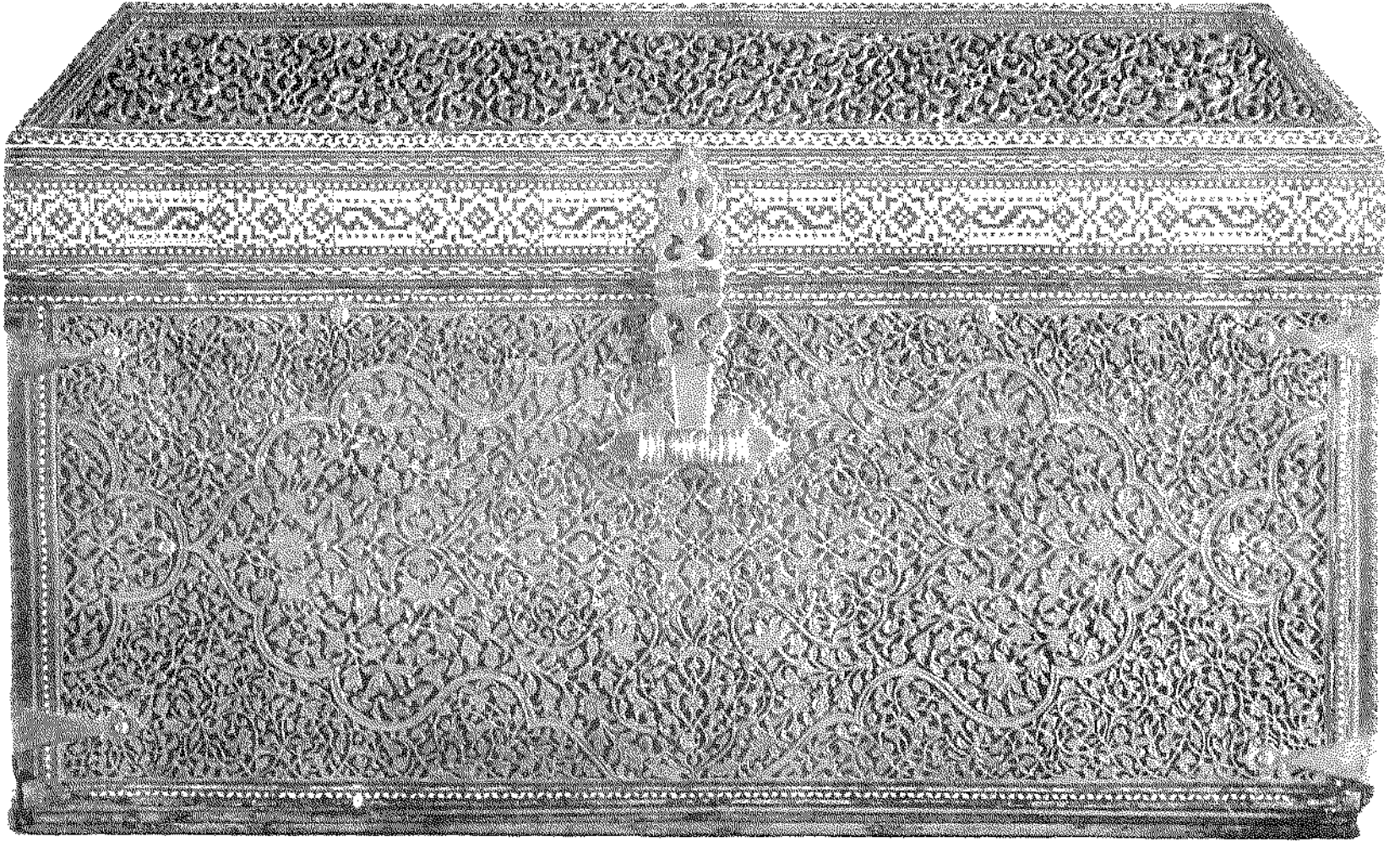
Sedef üzerine oyma ve bakır üzerine



Ağaç üstüne oymacılığın en güzel örneklerinden biri de Rüstem Paşa Camii'ndeki kürsüdür. Onaltıncı Yüzyıl işi.



Balıkesir'de Onbeşinci Yüzyılda yapılmış Zağenos Paşa Camiinin kapısı da ağaç üstüne oymacılığın güzel bir örneğidir.



Ağaç üzerine oyma sandık. Onbeşinci Yüzyıl işi. Üzerinde Uluğ Bey Kürkân adı vardır.

kabartma pek rağbetleydi. Kolu şamdanlar, tepsiler, leğenler ve ibrikler hep kabartmaydı, zengin bir şekilde süslenmişti. Bütün dünyada pek aranan bu eşya büyük sanatçılar tarafından meydana getirilmiş eserlerdi. Venedikliler, kabartma işi yapan bir çok sanatçıyı bu sanatı öğretmek için memleketlerine çağırmışlardı. Silâhlar, demir işçiliği ve tunç işçiliği eserleri pek büyük bir mükemmelliğe ulaşmıştı.

Oyma, mermer çamuru üstünde de kullanılmıştır. Bu süslemecilik türü başka müslüman halklar, en çok ta Araplar tarafından Mısır'da, Bağdat'ta ve Mağrip'te uygulanmıştır. Irak'ta Abbasi halifesi tarafından kurdurulan Samarra (Samiriyye) adlı Türk şehrinde mermer çamuru üstüne oymanın en güzel örneklerine raslanmaktadır.

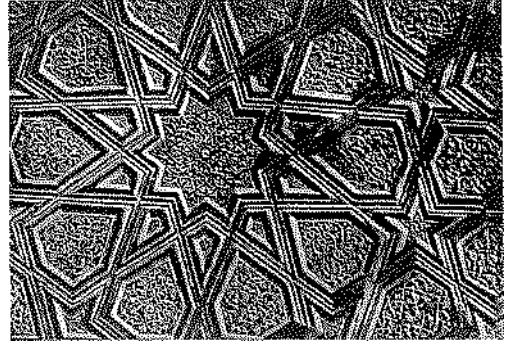
Osmanlılarda taş üstüne oyma, genellikle, sütun başlıklarında ve kornişlerdeki mukarnaslarda, serit halindeki kitabeli efritzlerde, güllerde, alınlıklarda, çeşmelerde ve mezar taşlarında kullanılmıştır. Bu mezar taşları, oymacılık bakımından, gerçekten incelenmeğe değer. Bunlarda her devre has olan şekli, üslubu ve tekniği gördüğümüz gibi, her süs motifinin gelişmesini de adım adım izleyebiliyoruz. Bu mezar taşları üstüne oyulmuş (inşa) tarihlerine bakarak, süsleme unsurlarının hangi devirlerle ait olduklarını bulup çıkarabiliriz. Klâsik devre ait mezar taşları, mukarnasları ve vakarlı görünüşleriyle, sonraki devirlere ait mezar taşlarından kolayca ayrılır. Lâle ya da Barok devri mezar taşları kendi devirlerinin karakterini ve sanat zevkini çok iyi anlatmaktadır.

İnsan heykeli müslümanlar tarafından hiçbir zaman iyi karşılanmamıştır. Hatta İslâmdan önce puta tapan Moğollarda bile heykele karşı bir antipati vardır. Bunlar, bir insan heykelinin yaşıyan insanlara kötülük etmesinden korkup, çoğu zaman, heykellerin kafasını koparırlardı.

Oyma, ok atma talimlerinde, padişahın attığı okun düştüğü yeri belirtmek için dikilen sütunlarda (nişan taşlarında) da kullanılmıştır.

Ağaç üstüne oyma, en çok, camilerde, evlerde, özellikle kapılarda, kapı kanatlarında ve tavanlarda kullanılmıştır.

Oyma en çok, binaların ahşap kısımlarını süslemekte kullanılıyordu. Bu süsle-



Bir minberin oymalarından detay

me türü, genellikle, cami ve medreselerdeki kapılarda, minberlerde ve kürsülerde, mezar parmaklıklarında, dolap kanatlarında, rahle ve raflarda, zengin konakların ağaç işçiliklerinde kullanılmıştır.

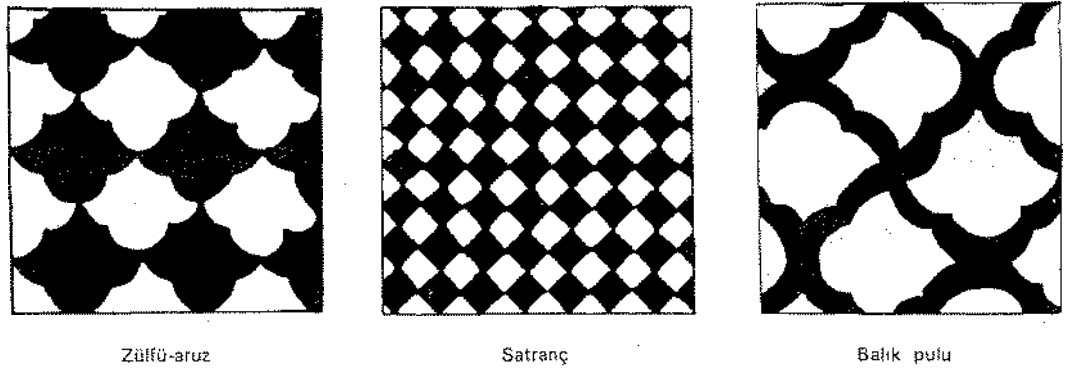
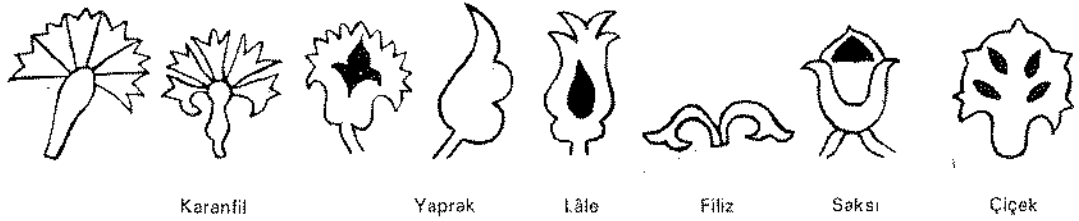
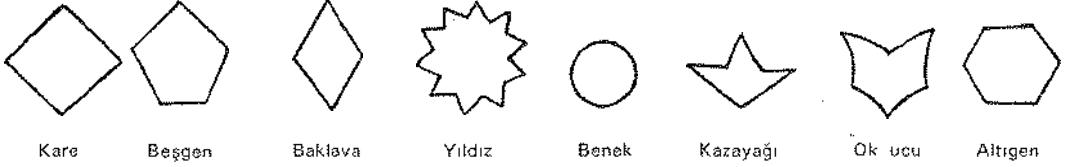
Bazan, kayıkların da oymalarla süslendiği olmuştur. Zarif şekli ve süslemesi yüzünden, kayığa bir sanat eşyası gözü ile bakılmıştır. Bir ya da birkaç çifte kürekli kayıklar vardı. Padişahların bindikleri kayıklar 30 çifte kürekli olurdu. Arka kısmında oymalı ve zengin süslemeli köşkü bulunan kayıklara **Köşklü kayık** denirdi. Bu ahşap kayıklar ya sedef ya da fildişi kakma olur, provası da ileri doğru atılmış bir kuşu tasvir eden gümüşten bir kuş heykeli ile süslenirdi.

Bazı kayıklar da çini ile süslenirdi. Bütün devlet adamları gibi, zenginlerin de, derecelerine göre, birkaç çifte kürekli kayıkları vardı. Bugün tamamiyle ortadan kalkmış olan bu kayıkların yerini, Batı stilindeki sandallar almıştır. İstanbul Deniz Müzesinde birkaç padişahın kayığı vardır. Luvre müzesinde de bir kayık bulunmaktadır.

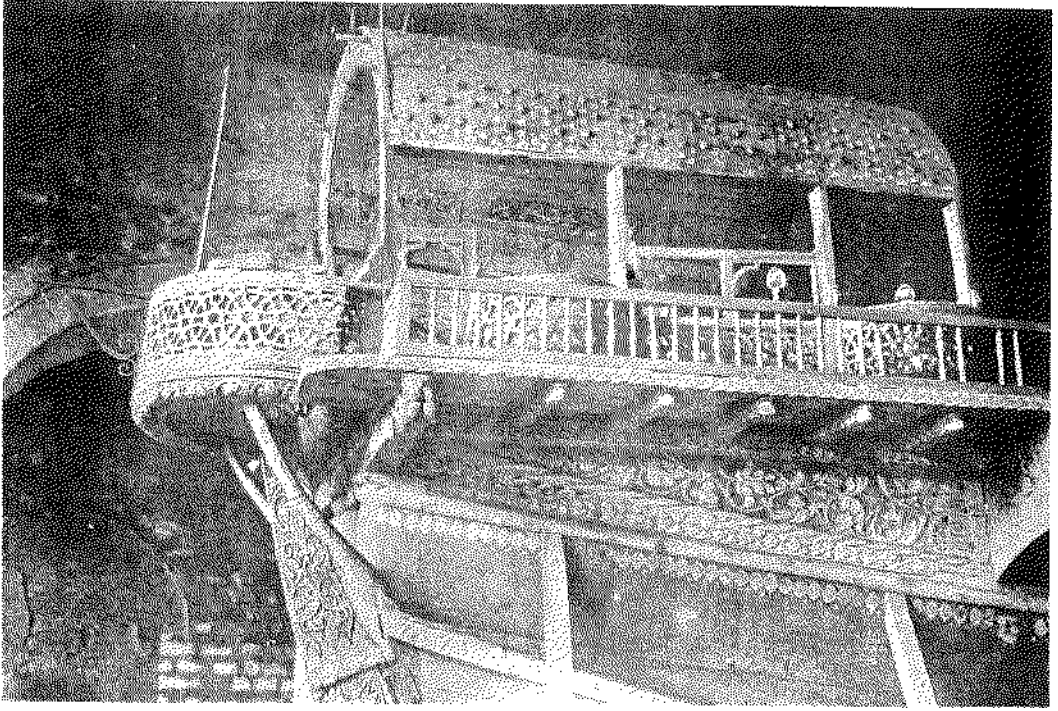
Ağaç üstüne oyma işçiliğinde hep geometrik motifler kullanılır ve bunlar kullanılan maddenin tabiatına çok iyi uyur. Kavuk koymak için kullanılan oymalı raflar ise, gerçek birer şaheserdir.

Arap ve Selçuklularda olduğu gibi, yığın halinde av, hayvan ya da meyva motifleri bulunan ağaç oyma eserlerine Osmanlı Türklerinde pek az rastlanır.

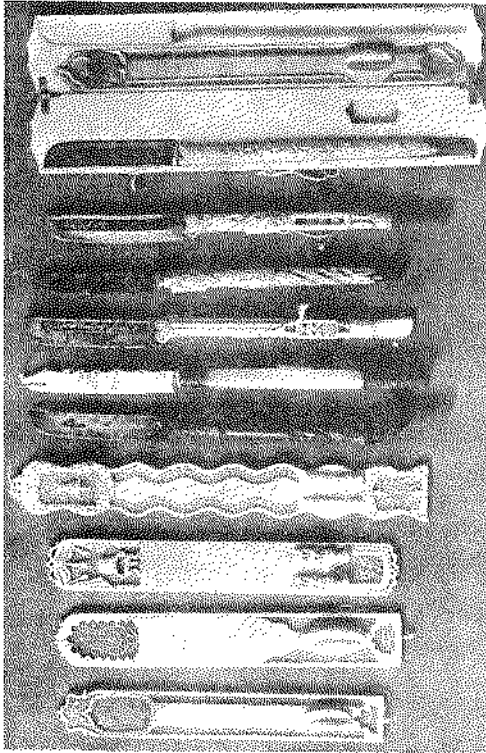
Fildişi üstüne oyma da pek rağbet görmüştür. Çekmece, kaşık sapı, misk kutusu, mücevher mahfazası gibi, fildişi üstüne işlenmiş çok güzel eşya örnekleri pek incelenmiş bir zevkin varlığını gösterir.



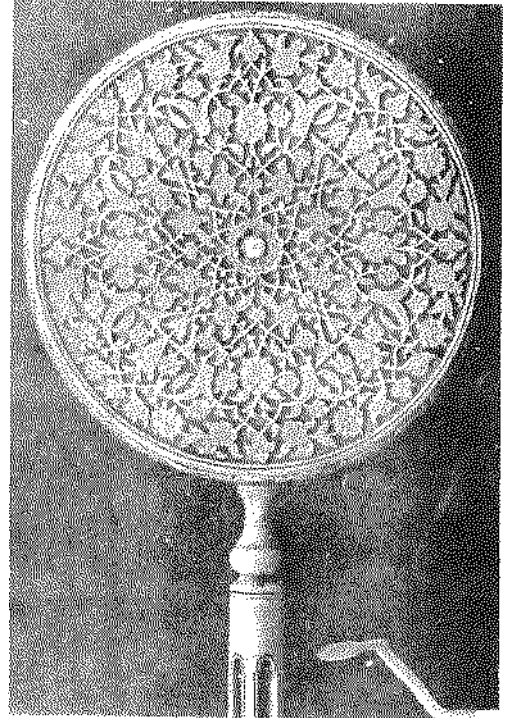
Sedef işlemeciliğinde kullanılan çeşitli motifler :



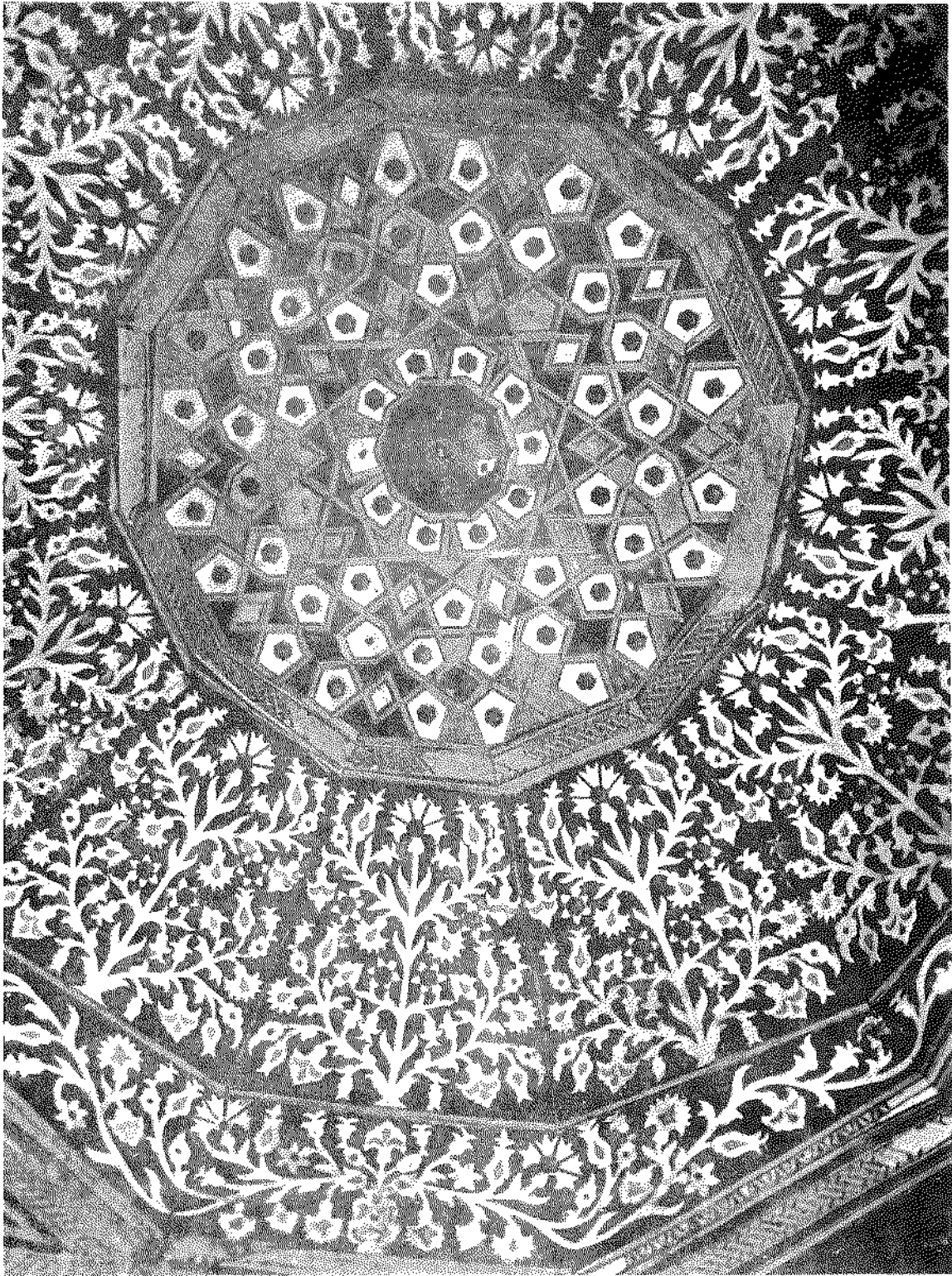
Dördüncü Mehmede ait olduğu sanılan köşklü kayık. Ahşap köşk sedef ve fildişi kakmadır.



Fildişi saplı kalem açecakları ve mahfazaları



Fildişi oymalı ayna arkası. (Onaltıncı Yüzyıl)



Bir önceki sayfadaki Dördüncü Mehmede ait olduğu sanılan köşklü kayığın sedef kakmalı motiflerle süsü merkez kemerinden bir detay.

Resim ve minyatür

İslâm yazarlarından öğrendiğimize göre, halifeler saraylarını duvar resimleriyle süslemişlerdi. Son zamanlarda, Kuşeyr'deki Emevî sarayında, Suriye'deki Amra sarayında Doğu okulunun duvar resimleri bulunmuştur. Anadolu Selçuklularında ise, çarçabuk kaybolan resim, yerini yalnız elyazmalarını resimlendirmekte kullanılan boyalı resme bırakmıştır. Bugün birçok müzelerde ve kütüphanelerde çok güzel minyatürlerle resimlendirilmiş tıp, astronomi ya da başka bilimlere ait elyazmaları bulunmaktadır. İslâm ülkelerinde saltanat süren Selçuk sultanları bunlarda birçok sanatçı bulmuş, bunlar da hayran olunacak eserler bırakmışlardır. İran hükümdarları gibi, Selçuk hükümdarları da bu büyük sanatçıları saraylarında toplamışlar, birer resmî resim enstitüsü olan «Nakkashâne» ve «Nigârâne» (resim atelyesi) açmışlardı. Resim ustaları bu kurumlarda öğrencilere sanat öğretiyorlardı. İran'la Selçuk İmparatorluğunun çok yakın ilişkileri, iki ülke arasında sanatçı mübadelesine yol açmış, bunun sonucu olarak iki ülkenin sanat tekniği ve gelenekleri birbiriyle kaynaşmıştı. Selçuk ressamaları İran ve Türkistan'ın büyük ustalarını taklit etmişlerdi. Selçuk sultanlarının çoğu resimle pek yakında ilgileniyordu.

Onüçüncü Yüzyıl başlarında Konya Mevlevîleri çok yüksek bir sanat ve edebiyat kültürü yaratmışlardı. Bu melevîlerin çoğu büyük istidat sahibi sanatçılardı.

Mevlanâ Celâleddin Rûmî'nin Konya'daki türbesini yapan mimar Bedreddin-i Tebrizî, aynı zamanda, ressamdı. Bedreddin-i Yavaş ise, duvar resimleri yapmakta büyük üstatlı.

Resmin İranlılar ve Selçuklulardaki karakterini Osmanlı Türklerinde de koruduğunu görüyoruz. Padişahlara ve önemli kişilere ait elyazmaları çoğu zaman minyatürlerle resimlendirilmişti.

«Nakş» adı verilen bu resimler bazan duvarları ve tavanları süslemekte de kullanılırdı. Elyazmalarına ait resimler, genellikle, ayrı bir kâğıt yapıp kitabın boş sayfasına yapıştırılırdı. Doğrudan doğruya kitabın kâğıdı üstüne yapılmış olanları da vardır.

Son derece hassas ve melânkolik olan Türk ressamaları, güzeli Batılı sanatçıdan bütünü başka bir şekilde anlardı. Tabiatı en küçük ayrıntılarına kadar taklit etmekle beraber, şekilleri idealleştirirlerdi.

Minyatürlerde gülün figürlere hemen hiç raslanmaz. Bir tablodaki kişiler, daha çok, bir hayal âleminde gibi görünür.

Sanatçı, kadının güzelliğini, ince ve yay gibi kaşlarla, küçük bir ağızla, badem gibi gözlerle, uzun saçlarla ve süslü bir endamla anlatır.

Selçuklu sanatçı, gerçekçi olan Yunan sanatçısının aksine, giyimli kadını çıplak kadına tercih eder. Maddî gerçeği sevmeyen, yaratmalarında subjektif kahr.

Selçuklu sanatçıları arasında Aynüddeve, Kaluyan, Şahabeddin, Hacı el-mevlevî gibi adlara raslıyoruz. Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin portresini yapmış olan Aynüddeve pek tanınmış bir portre ressamıydı. Büyük bir ihtimalle, dönme olup, Sivas'taki Gök Medrese'de adı bulunan Kaluyan, Selçuk sultanının mimarıydı.

Osmanlı ressamaları Selçuklu ve İran ressamalarının kullandıkları tekniği devam ettirmişlerdi. Resim yapacakları kâğıdı, üstüne «zamkî arabî» içinde eritilip karıştırılmış beyaz üstübeğ tabakası sürerek, hazırlarlardı. Bazan, bu tabakanın üstünden ince altın bir yıldız tabakası geçirilir, boya da bunun üstüne sürülürdü. Altın yıldız renklere parlaklık ve şeffaflık verirdi. Sanatçı eserine nadiren imzasını atardı. Attığı zaman da, daima takma bir ad olan imza resmin bir köşesinde yer alırdı. Sanatçı, ressamı günahkâr bir insan sayan mutaassıpların tenkidinden korkardı. Öte yandan, esere imza atmak, o devirlerde, yazarın kendini övmesi gibi, kötü anlam verilecek bir hareket sayılırdı. Türk resim tarihini henüz doğru olarak bilmiyoruz. Birçok eser kaybolmuş, birçokları da İran sanatçılarının eserleriyle karıştırılmıştır.

İstanbul'un fethinden sonra, Türk ressamaları ünlü birkaç Avrupalı ressamı, bu arada da en başta Gentile Bellini'yi tanımışlardır.

Fatih Sultan Mehmed, Venedik Doguna bir mektup gönderip, kendisini, oğullarından birinin düğününde bulunmak üze-



Fatih Sultan Mehmed'in Sinan Bey tarafından yapılmış tablosu. (Topkapı Müzesindedir).

re İstanbul'a davet etmişti. Padişah, Doğan kendisine bir de portre ressamı göndermesini rica etmişti. Doğan, devlet işlerinin çokluğu yüzünden, düğünde bulunamayacağını özür dileyerek bildirmiş, ama, devrin en ünlü Venedikli ressamlarından Gentile Bellini'yi kendisine tavsiye etmişti. Bellini 1480 yılında İstanbul'a geldi. Venedik temsilcisi tarafından Padişaha tanıtıldı. Padişah, Ressamdan önce kendi portresini yapmasını istedi. Gentile Bellini tarafından yapıp, 25 Kasım 1480 tarihini taşıyan tablo sonradan Henry Layard adı bir İngiliz satılmıştır. Bellini'nin İstanbul'da bulunduğu sırada yaptığı bu çok kıymetli tablo ile, şehzadelerin ve saray adamlarının portrelerinin saraydan nasıl kaybolduğunu ve yabancı memleketlere nasıl gittiğini henüz doğru olarak bilmiyoruz.

Tarihten öğrendiğimize göre, Bellini tarafından yapılan portreler ve tablolar Yavuz Sultan Selim zamanında sarayda bulunuyordu.

Bunlar herhalde bu tarihten sonra saray adamları tarafından duvarlarda asılı oldukları yerlerden indirilip, evlerine götürülmüş, sonra da pazara düşmüştür.

Bellini hem birçok tarihî âbidenin, hem de birçok tiplerin resimlerini yapmıştı. O zamanın ressamlarında Avrupa resmine doğru bir eğilim de başlamıştı.

Fatih Sultan Mehmed'in sarayında Sinan Bey adlı bir Türk ressamı da vardı. Bu sanatçı resmi Venedik'te öğrenmişti. Topkapı Sarayında, Fatih'in Sinan Bey tarafından yapılmış bir portresi bulunmuştur.

Sultan İkinci Beyazîd devrinde (XVI. yüzyıl) Baba Nakkaş adlı bir ressam yaşamıştı. Onyedinci Yüzyılın ünlü seyyahı Evliya Çelebi, Baba Nakkaş adlı bir köyün sözünü ederken, aynı adı taşıyan ressamdan da biraz söz eder. Baba Nakkaş Özbek asıldır. Evliya Çelebi'ye göre, Mani ve Behzad kadar istidatlı olan bu ressam Sultan Beyazîd'in yakınları arasındaydı. Sarayın kapısı ile Divanın kapısının süslemesi bu ressamın eseridir. Beyazîd Meydanındaki Eski Sarayın sundurmalarını yine bu ressam süslemiştir. Topkapı Sarayındaki Sultan İkinci Beyazîd divanının resimleri ve süslemesinin güzelleştirilmesi de onun eseridir.

Tarihçi Âlî'nin Menâkıb-ı hünerverân adlı eserinden öğrendiğimize göre, Baba Nakkaş, Venedikli Mastori (üstat) Paolo adlı bir ressamın, bu ressam da Damiano adlı bir ressamın öğrencisi imiş.

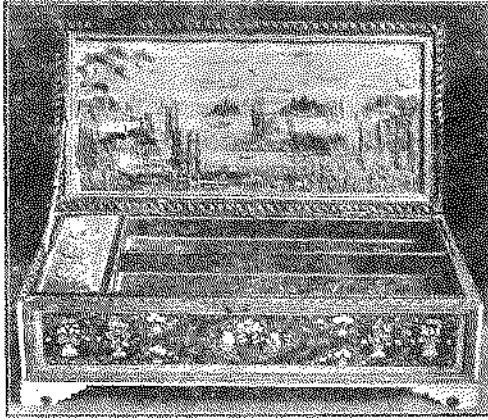
Clément Huart, islâm minyatürcüleri ve hattatları hakkındaki kitabında, ressam Paolo'dan söz ederken, bunun Fra Bartolomeo'nun öğrencisi olan ressam Fra Paolo de Pistoia olacağını öne sürüyor. Damiano'ya gelince, bu da Damiano de Bergamo olmalıdır, diyor.

Ressam Sinan Bey'in Şebliżâde Ahmed adlı bir öğrencisi vardı. Bursalı olan bu ressam o devirde büyük bir ün kazanmıştı.

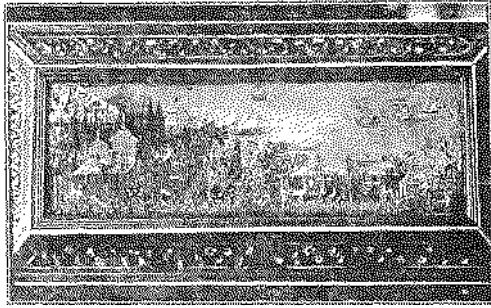
Fatih Sultan Mehmed devrinden sonra, padişahlar ressamı teşvik ettiler. O zamanlar, sarayda Şehnâmeçi (saray tarihçisi) denilen (sonra Vak'anüvis adını alan) tarihçiler vardı. Bu tarihçiler eserlerini resimlendirmek için, minyatürcüler ve tezhipçilerle birlikte çalışırlardı.

Bu elyazmalarından Hünernâme adlı olanında pek ilgi çekici minyatürler bulunmaktadır. Esere İran'dan davet edilen Fethullâh Efendi tarafından başlanmıştır. Bunun 1449 da (H. 960 da) ölümü üzerine, hem ressam, hem tarihçi olan Eflâtun tarafından 1466 (977) yılına kadar devam edilmiştir. Bu tarihte Eflâtun ölünce, Sultan Üçüncü Murad'ın emriyle eser 1474'te (H. 985 te) Lokman tarafından tamamlanmıştır. Büyük boy, 300 sayfalık bu eserde, Sultan Süleyman'ın av eğlencelerini, zaferlerini, bayramlarını, özel hayatını, Sultan Mustafa'nın ölümünü, Zigetvar zaferini, Sultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'a kadar araba ile getirilişini, İstanbul manzaralarını, vb. tasvir eden çok ince bir zevkle işlenmiş 65 minyatür vardır. Bu eser padişahın özel kütüphanesinde saklanıyordu, şehzadelerle kadın sultanlar dedelerinin kahramanlık destanlarını bu eserden öğreniyorlardı. Mehmed Paşa'nın emri üzerine, (Hicrî 994'te) meydana getirilen Şecâatnâme adlı başka bir elyazması da Özdemiroğlu Osman Paşa'nın gazalarını anlatmakta ve eserde pek ilgi çekici minyatürler bulunmaktadır.

Onbeşinci Yüzyıl ressamı arasında Nakşi, Sâ'î, Nigârî gibi adlara rashiyye. Ama, bu adlar bu sanatçıların gerçek adları değildir. Nakşi'nin asıl adı Ahmed



Kalem ve mürekkepleri muhafaza eden bir kutunun kapak içini süsleyen resim. Ressam Derviş Hasan'ın eseri (Onsekizinci Yüzyıl, Sultan Üçüncü Ahmed devri).



Aynı kutunun kapağı üstündeki resim.

idi. Astronom olan bu sanatçı İstanbul'da Ahırkapı'da oturur, Süleymaniye Camii'nde de muvakkitlik ederdi. Sâ't'nin asıl adı Mustafa idi, 1592 (H. 1004) de ölmüştür. Bu Sâ't'yi hem edebiyatçı, hem de iyi bir hattât olan Abdülkerim Sâ'i ile karıştırmamalıdır. Ressamlar arasında Yavuz Sultan Selim zamanında yaşamış olan Tâced-din ile Bâlf'yi de sayabiliriz. Silsilenâme adlı eserin minyatürlerini yapan ressam Hüseyin her halde Hüseyin Bâlf diye anılan ressam olacak.

Padışahlar bu devirde Avrupa'nın ünlü sanatçılarına da eser sipariş ederlerdi. Padışahın emri üzerine, büyük ressam Tiziano (1490-1576), İstanbul'dan gönderilen desenlere bakarak, Osmanlı padışahlarının portrelerini yapmıştı.

Kanunî Sultan Süleyman zamanında: Kınacı Mahmud, İbrahim Çelebi, Mısırlı denilen tezhipçi Hasan, Galatalı Mehmed,

Osman, bunun öğrencisi Mehmed Beyle, Üsküdarlı Kefeli Hasan Çelebi, Bursalı Ali, Kara Mahmud gibi ünlü minyatür ressamı yaşamıştı.

Sultan İkinci Selim zamanında yaşayan ressamlar arasında Reis Haydar-Nigârî'nin adına raslıyoruz. Bu ressam, Sultan İkinci Selim'in portresini yapmıştı. Bu ressamdan sözeden Arapzâde Âşık Çelebi, onun Tophane civarındaki evinde yapılan toplantılara bütün o devrin şair ve edebiyatçıların devam ettiklerini söyler. Ressam Nakşî ile aynı devirde yaşamış, 1572 (H. 980) yılında ölmüştür.

Sultan Üçüncü Ahmed devrinde Selimiyyeli Reşid, Mustafa Çelebi, ve Süleyman Çelebi gibi ressamlar yaşamıştı.

XVI. Yüzyılda, ressamlar, tıpkı zanaatçılar gibi, lonca kurmuşlardı. Evliya Çelebi'nin söylediğine göre, Topkapı Sarayı bahçesindeki Arslanhane adlı binada saray ressamlarının bir atelyesi vardı, üst kattaki odalar da resamlara ayrılmıştı.

Bu ressamlar dışında, şehirde de yüzden fazla resim dükkânı ya da atelyesi vardı. Dükkânları olmayıp, kendi evlerinde çalışan saray ressamlarının sayısı bini buluyordu.

Zanaat ve sanat orbabının düzenledikleri bir geçit resminde, padişahın önünden geçen ressamlar ellerinde Şah Kulu, Velican, Ağa Rıza, Behzâd, Mânî, ve Can Şah gibi en ünlü ressamların eserlerini de taşımışlardı. Evliya Çelebi'nin sözettiği bu ressamların hepsi de manzara ya da portre sanatçıları değillerdi. Ressam sanatçılara **Musavvir** denirdi. Evliya Çelebi'nin dediğine göre: «Ressamların sayısı 40'ı bulurdu. Bunların dört dükkânı vardı. Din insan yüzünün resmini yapmayı yasak ettiğinden, bunların piri yoktur.»

XVIII. Yüzyıl ressamlarının en ünlüsü Levnî'dir. İtalyan ressamı ile yabancı ressamların Osmanlı eserleri üstündeki etkisi epeydir kendini duyurmağa başlamıştı. Türk resmi, İran ve Asya geleneklerine sadık kalmakla beraber, Lâle devrinde, Avrupa resmine doğru belirli bir eğilim göstermekteydi.

Bu etki, Sutan Üçüncü Ahmet devrinde, daha çok göze çarpar. Barok devrin-denberi, Türk resmi Asyalı karakterini kaybetmeğe, İtalyan ve Fransız resim

LEVNİ

Onyedinci yüzyıl sonları ile onsekizinci yüzyıl başlarında yaşayan Levnî çağının en büyük Türk ressamı ve minyatürcüsüdür. Eserleri, o çağda Arap, İran, Hint resim okullarından ayrı bir Türk resim okulunun varlığını ortaya koymuştur. Günlük hayatı, kıyafetleri, tören ve şenlikleri çok güzel veren bu eserler, saydığımız diğer resim okullarının eserlerinden çok daha gerçekçidir.

Edirne'de doğmuş olan Levnî'nin asıl adı Abdülceli Çelebi'dir. Topkapı Sarayının Nakışhanesinde yetişmiştir. 1711 yılında Sultan Üçüncü Ahmed'in şehzadelerinin sünneti sebebiyle Okmeydanında yapılan şenlikleri izlemiş, Şâir Vehbî'nin bu şenlikleri anlatan Sûrname adlı şiirini birçok minyatürle resimlemiştir. Bu minyatürlerde o günleri çok canlı olarak görmek mümkündür.

Şiir de yazan Levnî o sırada İstanbul'da kendini duyurmağa başlayan Batı etkisinde kalmakla beraber Türk sanat anlayışından ve resim geleneğinden ayrılmamış, yeni bir üslup yaratmayı başarmıştır.

Bu büyük sanatçı 1732 yılında - yazık ki sıkıntı içinde - ölmüştür.

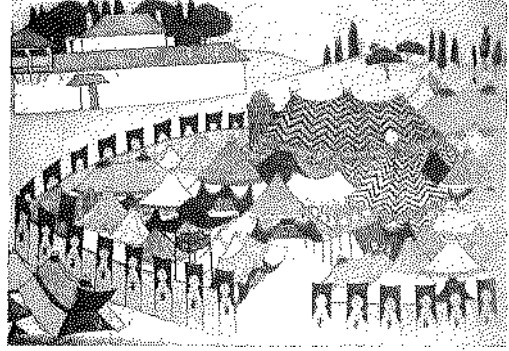
okullarına yaklaşmağa başlamıştı. Duvarlar manzaraları tasvir eden fresklerle süsleniyor, tavan ve sanat esyası süslemeciliğinde Rönesans motifleri görülmüyordu. XVIII. Yüzyıl ressamı arasında Fasih Dede, Fennî, Eyyubî, Derviş Hasan gibi sanatçıları da sayabiliriz. Bu ressamların hepsi de Mevlevî idi. Fennî Dede, Saraydaki Enderun okulundan yetişmişti. Rumeli Hisarındaki yalısının iç resimlerini kendi eliyle yapmıştı. 1719'da ölmüştür.

Topkapı Sarayının duvarlarında Sultan Üçüncü Selim zamanından kalma freskleri ve duvar resimlerini bugün bile görüyoruz.

Bu devirde, ressamlar realizme eğilim göstermişlerdi; resimde perspektif önem kazanmıştı. Öte yandan, taassup arttığından, portre ressamı ortadan kaybolmuştu. Sanatın bütün kollarında olduğu gibi, resimde de çöküntü başladı. Sultan İkinci Mahmud devrinde, resim tamamıyla Avrupalı hale geldi. Tevfik Paşa ve İbrahim Paşa gibi ressamlar, Batılı ressamları taklit ettiler.

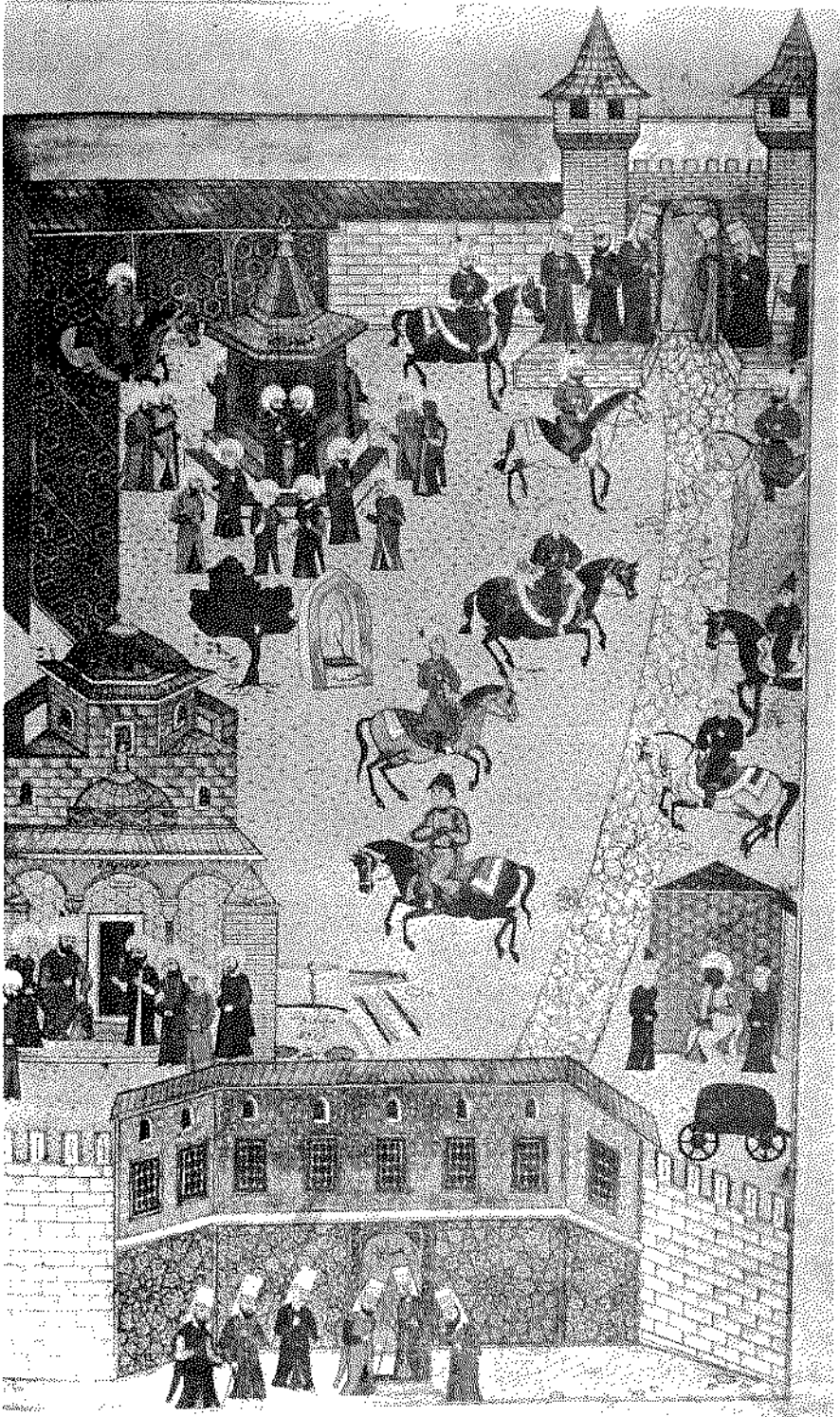


Levnî'nin bir minyatürü: Sultan Üçüncü Ahmet, oğullarının sünneti sebebiyle Okmeydanında yapılan şenliklerde.

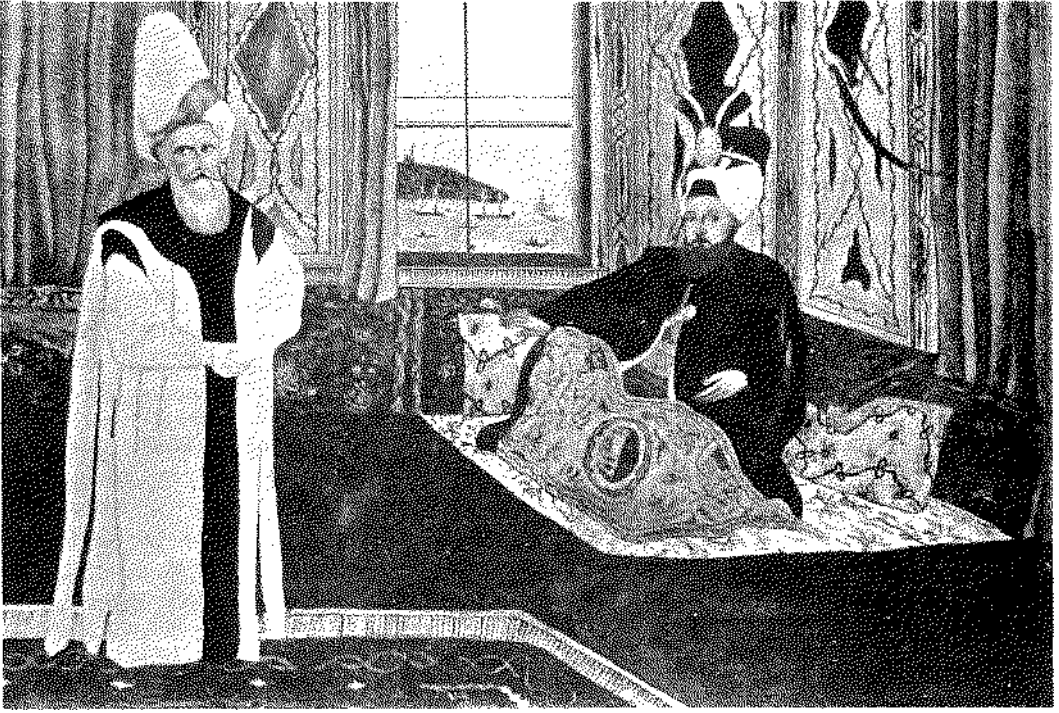


Levnî'nin minyatürü: Sultan Üçüncü Ahmed'in şehzadelerinin sünnet şenlikleri sırasında Okmeydanı. Arkada Okatıcılar Tekkesi görülmüyor.

Sultan Abdülâziz, Avrupa yolculuğundan döndükten sonra, Dolmabahçe Sarayının duvarlarını Bougreau, Meissonnier, Gérôme gibi Fransız üstatlarının elinden çıkma tablolarla süslemek istedi. O devirde Avrupa'nın tanınmış ressamı tarafından yapılan birçok tablo, Padişahın emri üzerine, satın alınıp İstanbul'a getirildi. Askeri okullarla, Mühendishânede (Mühendis mektebi, sonra İstanbul Teknik Üniversitesi) Batı resminin öğretilmesine işte bu devirde başlandı. Resim öğrenmek için, Avrupa'ya öğrenci gönderildi. Bu gidenler arasında Ahmed Ali Paşa, Halil Bey, Seyyid Bey ve Hamdi Bey vardı. Harbiye Mektebinin (Harp Okulunun) resim öğretmeni Ali Rıza Bey ile, Nuri Paşa ve



Topkapı Sarayının içini gösteren bir minyatür. (Hünernâme'nin birinci cildinden)



Sultan Üçüncü Selim'i, Vezir Koca Yusuf Paşa ile beraber gösteren bir resim. Ondokuzuncu Yüzyıl başında yapılmıştır. (Salâh Cimcoz'un koleksiyonundan)

Zekâî Paşa'nın adlarını da anabiliriz.

Ali Rıza Bey, 1857 yılında, Üsküdar'da Ahmediye mahallesinde doğmuştur. Süvari kumandanı olduğu gibi, çok kıymetli bir hattât ta olan Mehmed Rüştü Beyin oğludur.

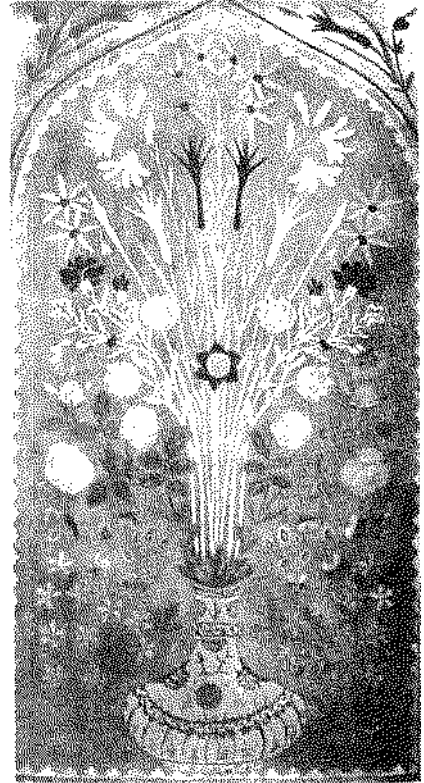
Ali Rıza Bey 1882 yılında askerî okulda okumuş; öğrenimini bitirince, bu okula yardımcı resim öğretmenini tayin edilmiştir. 1910 yılında emekliye ayrıldığı zaman albay rütbesindeydi. 1930 yılında 73 yaşında ölmüştür.

Ali Rıza Bey, devrinin, millî karakterini korumayı bilmiş, dikkate değer bir orijinallliği olan biricik ressamıydı.

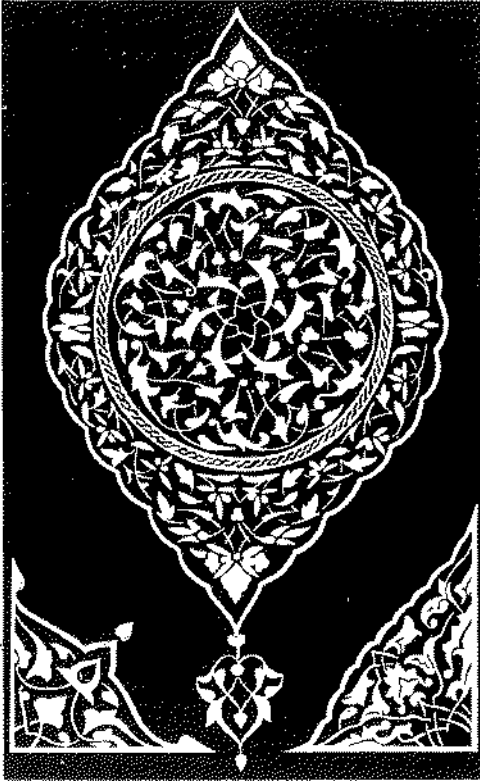
Askerî okullar ile Güzel Sanatlar Akademisindeki resim öğretimi sayesinde, Avrupa tarzındaki resim Türkiye'de yayıldı ve bugün eserleriyle modern resim salonlarımızı dolduran çok kabiliyetli ressamlar yetişti.

Tezhip

Kitapları süsleme, Osmanlılarda pek gelişmiş bir sanattı. Hattâtlar tarafından yazılan elyazmaları tezhipçilere (müzehhiplere) verilir; bunlar her sayfayı yaldızlı çizgilerle gerçeveler, sayfa kenarlarını altından süs motifleriyle süslerlerdi. Bu



Anadoluhisârında Amca Hüseyin Paşa Yalısının içini süsleyen güzel duvar resimlerinden biri



Fahrettin Razi Tefsiri Kebirinin cilt kapağındaki nakışlar. Kitap Bursa Genel Kütüphanesindedir.
(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)

çalışmanın, işçiliğin adı («altınlamak» anlamına) «tezhip» idi. Tezhipçiler, aynı zamanda, birer minyatür ressamıydılar. Kuran'ın ve yazmaların ilk iki sayfaları hep renkli ve altın yaldızlı motiflerle süslenirdi.

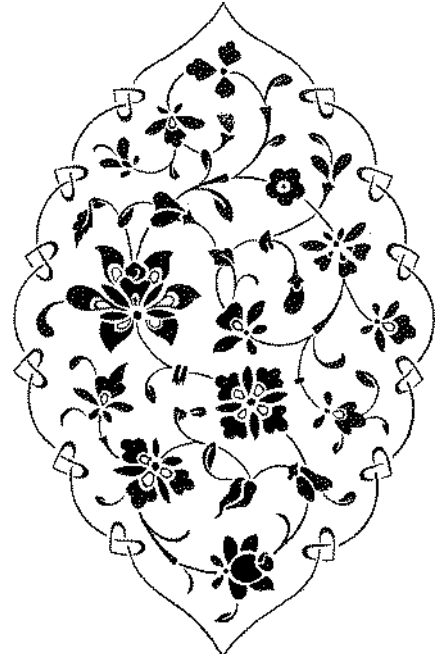
Her bölüm başı ayrı bir motifle süslenir ve her cümlelerin sonunda, cümlelerin sonu olduğunu gösteren nokta yerine, yıldız şeklinde küçük bir gül bulunurdu. Metnin önemli yerlerini belirtmek için, sayfa kenarlarına «şemse» (ışınlı güneş biçimi süs) konurdu.

Tezhipler, çoğu zaman, devrin üslubuna göre yapılırdı. Bu tezhiplerde kullanılan süs motiflerine bakarak, Klâsik Devrin, Lâle Devri ya da Barok Devrinin eserleri kolayca birbirinden ayrılır.

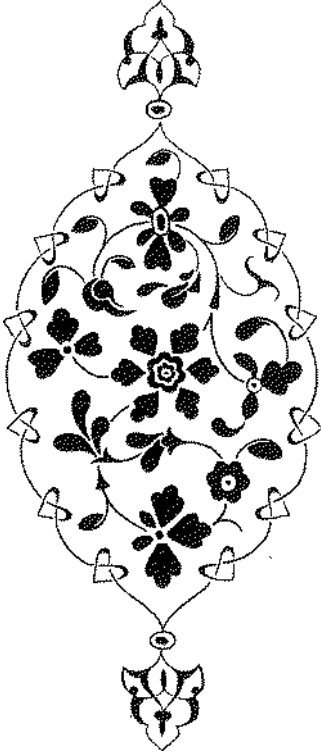
Sanatın en yüksek noktasına vardığı Klâsik Devirdeki tezhipler devrin zevkine tamamiyle uygun bir şekilde yapılmıştır. Bu eserlerin süslemesinde kullanılan motifler, aynı devir âbidelerinin ve sanat eşyasının süslemeciliğinde görülen motifler-

dir. Stilize edilmiş hayvan şekilleri, kıvrımlı dallar ve geometrik figürler, tezhiplerde kullanılan süslemenin özünü teşkil eder.

Lâle devrinde tezhibin görünüşü değişti. Klâsik Devirdeki soyut şekillerin yerini çiçek motifleri aldı ve bu motifler daha az ağır başlı hale geldi. Bu değişiklik Sultan Üçüncü Ahmed devrinde (XVIII. Yüzyıl başı) daha belirli olarak görünür. Damat İbrahim Paşa ve Paris'e giden ilk Türk elçisi Yirmisekiz Mehmed Çelebi tarafından bu devirde yaratılan sanat hareketi zevklerde büyük bir değişikliğe sebep oldu. O zaman, süsleme sanatlarının bütün dallarında olduğu gibi, tezhipte de **Şükûfe tarzı** (çiçek tarzı) denilen yeni bir tür doğdu. Âbidelerin ve ve çeşmelerin cepheleri, tavanlar çiçeklerle, meyvalarla süslendi. Yazmaların başlık sayfaları güllerle, karanfillerle, lâlelerle ya da stilize edilmiş başka çiçeklerle süslendi, çiy (göz alıcı) renklerle boyandı. Bunun ardından Barok Devri geldi, süslemeye Batı motifleri hâkim olmağa başladı. O zaman, tezhiplerde Rönesans motiflerinin ortaya çıktığını görüyoruz. Yapraklar dolama haline gelip, kabalaşıyor. Kenar suları seri



Onbeşinci Yüzyılda yapılmış bir cilt kabındaki motif. Aslı Üçüncü Ahmet Kütüphanesindedir.
(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)



Fatih devrinde yapılmış bir ciltte şemse
(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)

nalinde tekrarlanan birbirine benzer motiflerden meydana geliyor, Klâsik Devrin daha ağır başlı ve vakarlı olan kenar sularından tamamivle ayırıyor.

Tekrarlanan dolama yapraklardan meydana gelen bu Lâle Devri kenar sularına ulama adı verilir, bunlarda zencerek (zincirleme) denilen klâsik kenar sularının görünüşü yoktur. Bu kenar suları, daha çok, bir dantelâyı ya da nakışı (işlemeyi) andırır.

Müzehhip adı verilen tezhipçiler minyatür ve altınla yaldızlama sanatını da bilen sanatçılardı. Ama, altın yaldızla yazı, daha çok, hat (güzel yazı) sanatına bağlıydı.

Tezhipçiler minyatürcülerin kullandıkları teknikle çalışırlardı. Genellikle, kâğıdın üstüne ince bir altın tabakası sürülür; bu tabaka şeffaf hale getirilmesi istenen renklere bir zemin teşkil ederdi. Tezhiplerin çoğu sarı altın, kızıl altın ve yeşil altın gibi, türlü renkteki altınla yapıldı. Altına böyle mat ya da parlak bir manzara verilerek, birbirinden farklı renk nüansları meydana getirilirdi.

Kâğıdın altınla yaldızlanacak kısımlarına, önce, ilka denilen bir çeşit zıncı sürülür, ince altın varakları (yaprakları) da bunun üstüne yapıştırılırdı.

Daha parnak oması istenilen kısımlar iki altın varakla kaplanır, bu iki kat yaldızlamaya zer eader zer (altın üstüne altın) denirdi.

Birbirinden farklı renkteki altın varaklarını üst üste yapıştırarak harikulâde güzel etkiler elde edilirdi.

Tezhip ve hat (güzel yazı) sanatı, matbaanın Türkiye'ye girdiği devre kadar yaşadı.

Hat (güzel yazı).

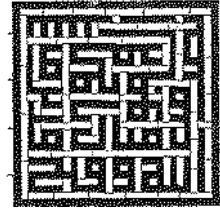
İnsan ya da hayvan figürlerinin resmini ya da heykelini yapmanın yasak olması, heykeltraşlığın ve resmin gelişme imkânlarını ortadan kaldırmıştı. Bunun sonucu olarak, plâstik sanat mimariye ve hatta sığınmak zorunda kaldı.

Yazıda eğri çizgilerin güzelliğini ve şekillerin âhengini arama, süsleme sanatlarının önemli dallarından biri olan özel bir sanatı doğurdu.

İlk Arap yazısını inceleyince, bu yazının karakteristik şekilleriyle Sümer ve Hitit yazısına sıkı sıkıya bağlı olan İbrani yazısına göze çarpacak kadar benzediğini görürüz.

Müslüman milletler, kutsal kitaplarını yazmak için, yazıya, ifade edeceği tanrısal sözlere yaraşır bir güzellik vermek ihtiyacını duydular.

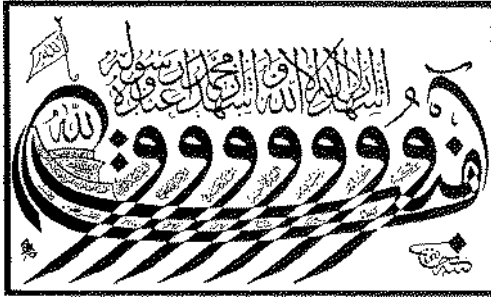
Yazıya estetik bir şekil vermeğe çalışan sanatçılar, İslâmîğin ilk yüzyılında, kûfi denilen bir yazı biçimini elde ettiler. Bu ilk yazı şekli, adını bir ara başkent olan Kûfe şehriden aldı.



Geometrik motif şeklindeki kûfi yazı. Bu süsleme mermer ya da çini mozaik halinde duvarları süslemekte kullanılmıştır. Yazı şeklindeki bu süslemeyi Beyazıt Camii minaresinin kaidesinde ve Sultanahmet Camiinin filayaklarında görürüz.



Bir camii ve minarelerini tasvir eden yazı.



Kayık şeklinde yazı. Cümlede müslümanlığın beş şartı yazılmıştır.



Kürekleri ve dümeni olan kayık biçiminde yazılmış besmele. (Divânî yazı.)



Hız. Muhammedin damadı ve halifesi Hz. Ali'nin yüzünü tasvir eden resim. Bu resmin altında şu mısralar vardır:

"Tuttu aynayı yüzüme,
Ali göründü gözüme."

Harfleri köşeli olan ve çivi yazısını biraz taklit eden bu yazı, geometrik süslemeyle ve arabeskle çok iyi uyum sağlamıştı. Bu yazı, sonraları, yuvarlak bir şekil aldı ve süsleme motifi haline geldi.

Türkler bu yazıya kendi hayvan şeklini süs motiflerinin karakterini verdiler ve bunu bir süsleme unsuru olarak kullandılar. Böylelikle, hat adeta kutsal bir sanat haline geldi; Osmanlı devrinde de en yüksek gelişme noktasına vardı. Hat yalnız kutsal kitapların elyazmalarında kullanılmakla kalmadı, aynı zamanda, estetik heyecanı anlatma aracı oldu. Felsefeyle ilgili fikirler ya da teselli verici sözler, güzel yazılarla yazılıp, çerçevelenerek, birer tablo gibi odaların duvarlarına asıldı. Ünlü hattatların eserleri her yerde aranıyor ve bazan bunlara inanılmayacak kadar çok para veriliyordu.

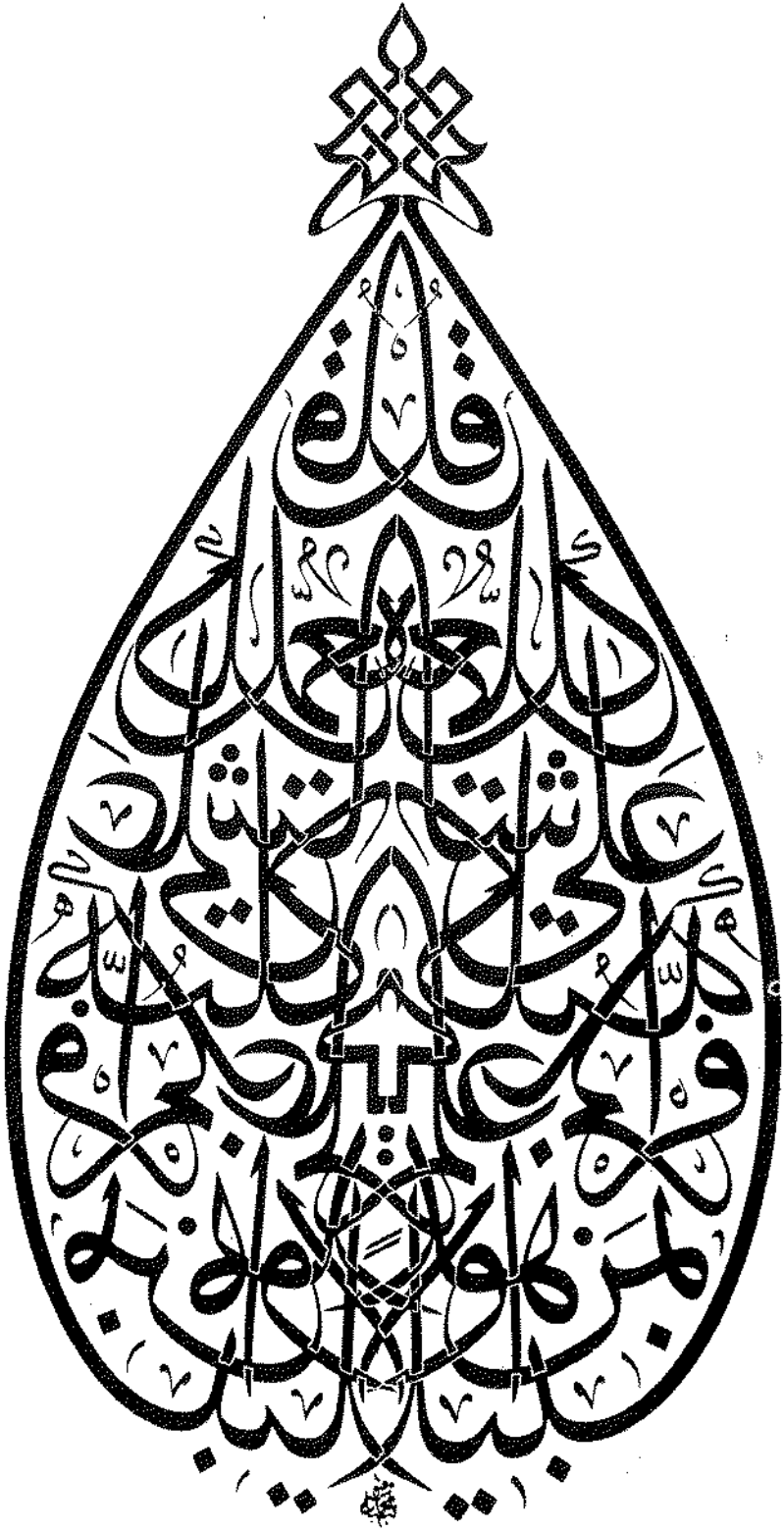
Hat, Türklerde ulaştığı yüksek sanat seviyesine hiç bir zaman Araplarda ulaşmamıştır. Araplarda süs unsuru olarak kullanıldığından, başka motifler tarafından boğulmuş, yazı karakterini kaybetmiştir. Türklerde ise, özellikle klâsik devirde, binaların cephelerini ve cümle kapılarını süsleyen kazma ya da oyma kitabeler öteki süs motiflerinden ayrı kalmış, tamamiyle bağımsız bir süsleme unsuru olmuştur.

Eski Türk hattında, harflerin, âhenk kurallarına uygun ve belirli çaplara bağlı süs şekilleri vardır. Harfleri yazmakta kullanılan (saz ya da madeni) kalemin kalınlığı bu bakımdan önemlidir. Yazıya verilerek istenilen boyuta göre, çeşitli kalınlıklarda yontulan uçla, eğri (meyilli) olarak çizilmiş eni boyuna eşit nokta çapı teşkil ederdi. Meselâ, sülüs yazısında, alfabenin ikinci harfi altı nokta uzunlukta olmalıdır; harfin başı ile kuyruğunun yüksekliği de birer noktayı geçemez. Bu harf öyle bir dik dörtgen içine çizilmiştir ki, bu dik dörtgenin kenarlarının yüksekliği, dikey olarak üst üste konmuş birkaç noktanın yüksekliğine eşittir. Bu ölçülerin değişmesi, çeşitli yazıların doğmasına sebep olmuştur. Böylelikle, Arapların, İranlıların ve Türklerin yazıları birbirlerinden farklı hale gelmiştir.

Önemli yazı türleri şunlardır: Kûfî, muhakkak, reyhânî, nesih, celi, sülüs, tevki, rik'a, ta'lik, nestalik, divânî, siyâkat,



Çağının en büyük Türk minyatürcüsü Levnî'nin "İplik Büken Hanım" adlı ünlü minyatürü. Levnî, Sultan Üçüncü Ahmed devrinde yaşamış, 1732'de ölmüştür. (Foto : Taneri Serpengüzel)



Geçen Yüzyılın ünlü hattatlarından Mehmet Şefik Efendinin Ulucami içine yazdığı "müsenna" yazısı



Mehmet Şefik Efendinin Ulucami içine yazdığı kûfî, sülûs ve celi yazısı

Hat ile yapılan desenler

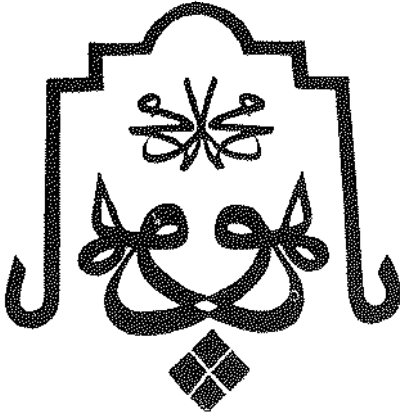
Yukarıda sayılan yazı türlerinden başka, bir de figürlü deseni taklit eden ayrı bir hat geçidi vardır. İnsan ve hayvan figürlerinin yasak edilmesi, bazı devirlerde

hattâtları yazı şeklinde desenler yapmaga sürüklemiştir. Mutassıplar da bu desenleri günah saymayıp evlerinin duvarlarına asmışlardır.

Daha çok halk resimleri kategorisine giren bu desen geçidi koleksiyon meraklıları için, pek sevilen nadir eşya arasında



Türk hattatlarının en büyüğü sayılan Şeyh Hamdul İlah'ın bir sülüs yazısı (Topkapı Sarayı Müzesindedir)



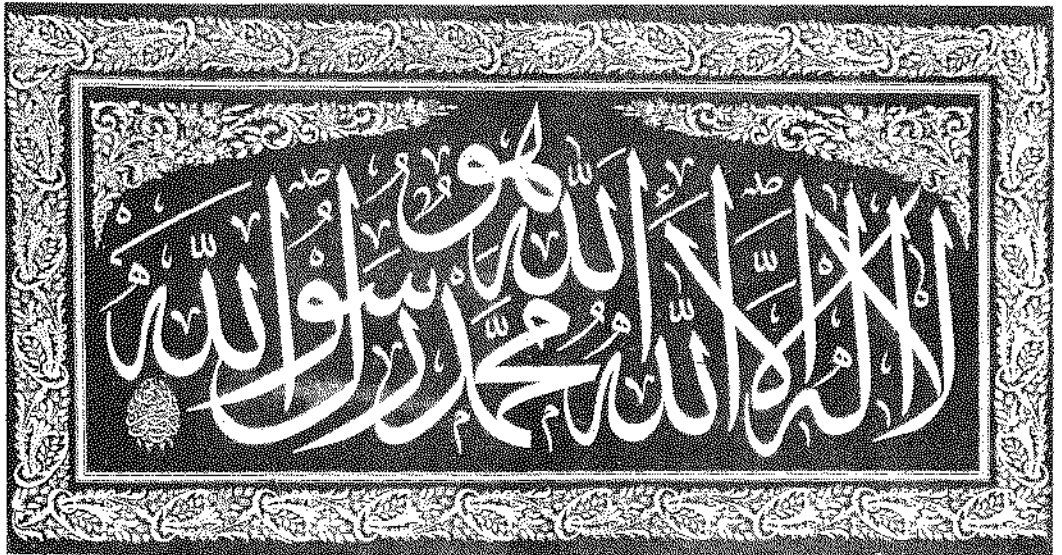
Allah'ın ve Hz. Muhammed'in isimleriyle cami şeklindeki yazılmış yazı



Kâbe örtüsündeki yazı.



Doğu Anadolu'daki bir çeşme başı ve sonu yılan geçmeli bir besmele.
(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)



Hattat İsmail Hakkı Altınbazer'in bir yazısı

sayılır. Bu (desenli) yazılar arasında kayık, sancak, cami, kuş, ibrik gibi resimlere rashyoruz. Bu yazılarda dikkati çeken bir şey de, yazılan cümledeki anlamın, çizilen resme uymasındır. Aynı harfler ya da aynı kelimeyi biri ters biri düz yazılarak karşı karşıya getirmek suretiyle yaratılan simetriye bağlı bir yazı türü de vardır. Bu desenli yazılar, bize gıfte kartal, gıfte arslan, gıfte tavus gibi hayvan şekilli figürleri hatırlatmaktadır. Biri düz biri ters olarak karşılıklı yapılan bu figürler, Selçuklular ve Bizanslılar tarafından âbidelerin ya da çeşmelerin cephelerinde kullanılmıştı. Tersine yazılmış V harfli süsleme de çok kullanılır. Bursa'daki Ulu Camide ve İstanbul'daki Mısır Çarşısında bu süsleme şeklinin güzel örnekleri görülmektedir. Bazen, bu harfin, bir âyette bulunan muhtelif V harflerini tasvir edecek şekilde, tekrarlандığı da olur.

Maden sanatları

Maden sanatını, pencereler, şadırvanlar ve kabirler, demir ya da tunç parmaklıklar, bir kapının madenden yapılmış parçaları, şamdanlar, mangal, ayna gibi ev eşyaları, kuyumcu işleri üstünde inceleyebiliriz. Maden üstünde kullanılan süs motifleri, ağaç ya da taşın kullanılanlardan farklıdır. Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde, Topkapı Sarayı Müzesinde ve Çinili Köşk'te Osmanlı devrine ait çok güzel maden işleri örnekleri vardır. Bunlar arasında birçok silâhlar, aynalar, kutular, kollu şamdanlar, günlükler, kahve fincanı zarfları, ibrikler, leğenler, fenerler, tabaklar, taslar, kakma, oyma daha başka ev ve ibadet eşyası görüyoruz. Bu cins eşyaya evâni-nukra (oyma eşya) adı verilir.

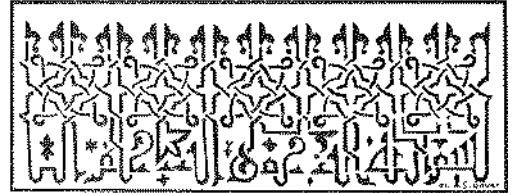
Askerî Müzede, çoğunda Kur'an'ın bir âyeti yazılı olan altın ve gümüş oymalı pek çok kılıç, tüfek ve eski silâh vardır. Ata büyük bir önem veren Türkler, komşuları çok sanatçı işi zengin motiflerle süslerlerdi. Gerçek birer sanat harikası olan altın kakma üzenkilere raslanmaktadır. Türkler yaldızlı bakırdan da eşya yaparlardı. Bu işçiliğe tombak adı verilir. Bu işçilik, bakırdan eşyayı cıva karışımı bir yaldızla kaplamağa dayanırdı.



Elma şeklinde yazılmış sülüs yazısı.

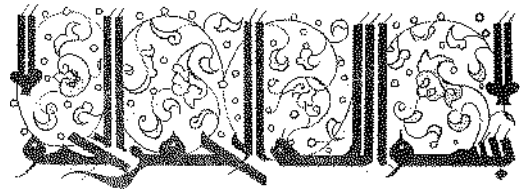


Hattat Rakım Efendi tarafından hazırlanmış olan İkinci Sultan Mahmud'un tuğrası



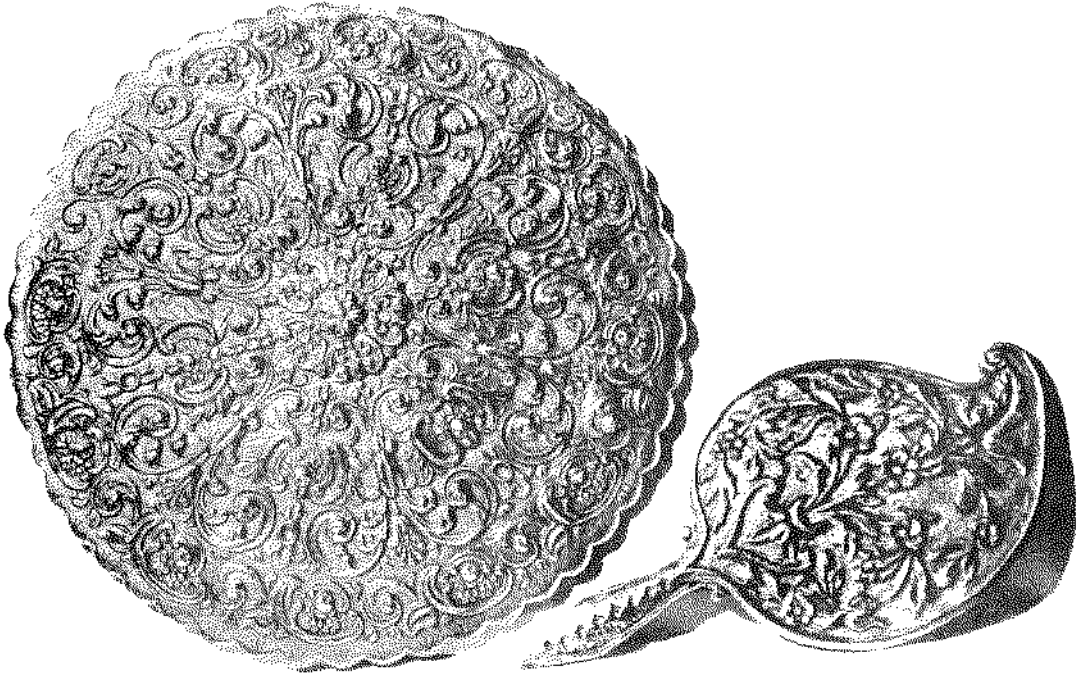
Türkuvaz zemine koyu mor çizgilerle yazılmış Anadolu Selçukluları tarzındaki Kûfî bir besmele.

(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)

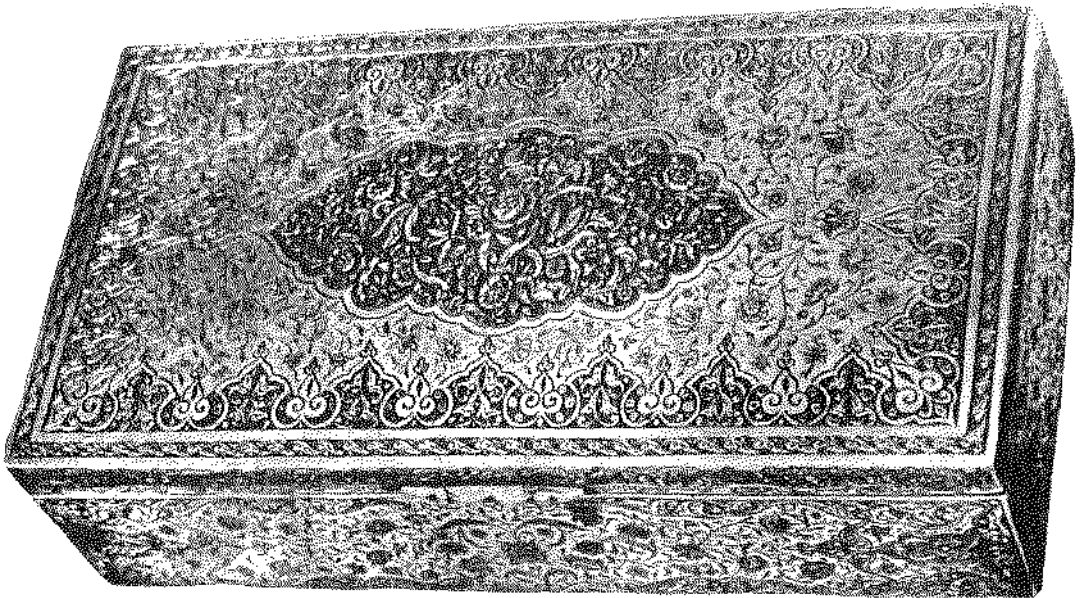


Bir yazma kitabın başında Kûfî besmele.

(Ord.Prof.Dr. A. Süheyl Ünver'den)



Ondokuzuncu Yüzyıl barok üslûbunda işlemeli gümüş aynalar. (Salah Cimcoz'un koleksiyonundan)



Çiçek motifleri işlenmiş gümüş kutu

Oyma ve Kabartma

Zift gibi yumuşak bir madde üstüne konmuş ya da yapıştırılmış ince bir maddenin levhası üstüne vurularak, taş kabartmaları taklit eden kabarmış kısımlar elde edilirdi. Bu işçiliğe *çarpma* ya da *kabartma* denir. Türkler, bu sanatı geliştirdiler ve özellikle kuyumculukta kullandılar. Altından ya da gümüşten eşya, genellikle, kabartma ya da oyma ile elde edilen kabartmalarla süslenmiştir. Bu süsleme türü, en çok, kabartma işçiliğe elverişli ince bir altın ya da gümüş levha ile yapılmış kahve fincanı zarflarında, buhurdanlarda, *gülâbdân*'larda, tabaklarda, el oymalarında, kül tablalarında kullanılmıştır.

Kakma

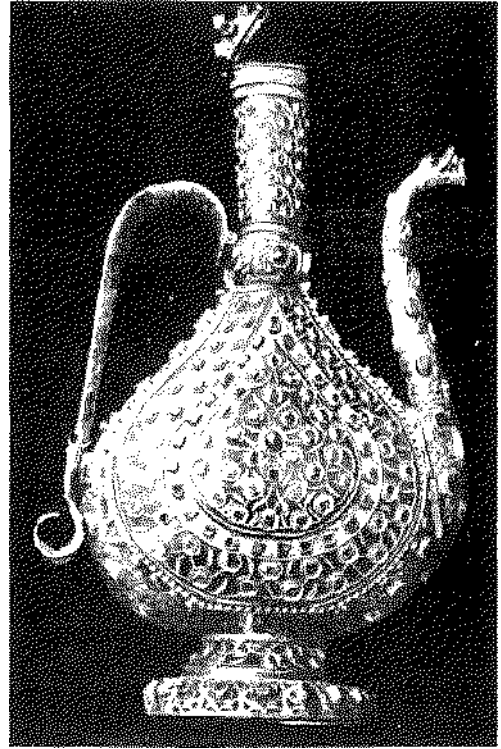
Bu sanat, maden ya da ağaç üstünde oluklar açıp, bu olukların içine altın, gümüş tel, sedef, fildişi, kemik, bağa, abanoz ya da Hindistan cevizi kabuğu yerleştirmeye dayanır. Bu iş için en çok kullanılan madde, sedeftir. Ağaç işlerinde, özellikle ibadet eşyalarında ve mobilyalarında kullanılan kakma çeşidi, ağaca, ağacın tabiatına uygun düşecek âhenkli bir süsleme meydana getirmek üzere, geometrik şekillerde kesilmiş küçük kemik, sedef ya da fildişi yerleştirmeye dayanır.

Minberler, kürsüler, kapılar, pencere ve dolap kanatları hep bu kakmalarla süslenmiştir, zengin evlerinin hemen bütün mobilyası da yine böyledir. Bugün müzelerde harikulâde bir sanatla işlenmiş kakmalı çekmeceler, tabureler, beşikler, mahfazalar, tefler görmekteyiz. Topkapı sarayında *sedef-kârî* (sedef işçiliği) denilen bu sanatı öğretmek üzere kurulmuş özel bir atelye bile vardı. Hemen bütün büyük mimarlar sedef işçiliğini öğrenmekle işe başlamışlardı.

Büyük Mimar Sinan ile Mehmed, Davud, Dalgıç Ahmed gibi birçok öğrencileri ve daha başka mimarlar ilk sanat bilgilerini Topkapı Sarayındaki Has Bahçe'de kurulmuş Saray atelyelerinde edinmişlerdi. Bu atelyelerde seçkin öğretmenler geometri, süsleme sanatları ve yapı sanatı öğretimi yaparlardı.

Savat

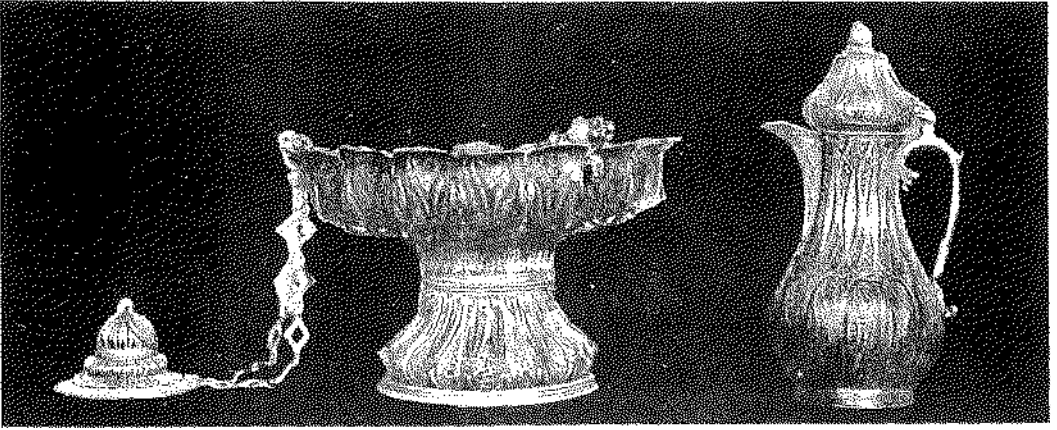
Savat sanatı, bir kuyumculuk eseri üstüne girintili süsler ya da figür kazmak,



Kıymetli taşlarla bezenmiş, Onaltıncı Yüzyıl işi altın ibrik.

sonra bunları siyah renkli bir karışım ile doldurmak sanatıdır. Genellikle, hemen bütün Türk ülkelerinde uygulanan bu sanatın kaynağı pek eski gibi görünüyor. Savatın en çok yayıldığı ülkeler: Türkistan, Dağıstan, Azerbaycan ve Kafkasya'dır. Şirvan savat işçiliği ile ün salmış bir şehirdi. Şirvan'dan sonra, Van ile Erzurum ve birkaç Kafkasya şehri gelir. Savat sanatı Irak'ta da yayılmıştı; Bağdat yakınındaki Kutül-Amare şehrinde meydana getirilen eserler harikulâde ince şeylerdir.

Bu sanata adını veren savat kelimesi sözlüklerde «karartmak» anlamına, Arapça *sevâd* kelimesinden gelmiş olarak gösterilir. Ama, kelime daha çok Türkçeden gelme gibi görünüyor. Çünkü, aslen Türk mah olan bu sanatın adı, her halde yabancı bir dilden gelmiş bir kelime olmasa gerektir. Zaten, biliyoruz ki, söyleyiş bakımından Arapçaya yakın Türkçe birçok kelime ve terim Araplar tarafından kullanılıp, sözlüklere geçmiştir. Savat kelimesi Türkçede «yalak» anlamına gelir. İrmak



Gümüş tellerle yapılan telkâri işine bir örnek. Ondokuzuncu Yüzyıl işi.

(Refik Sırmalı koleksiyonundan)

ve nehirlerin çukur yerine denir, atlar ve hayvanlar gelip buradan su içerler. Öte yandan, **savak** kelimesi su haznelerinde yapıp, çeşitli noktalara suyu dağıtmağa yarayan çukur küçük bölmeleri anlatır. Bu kelimenin **suvarmak** (sulamak, su vermek) teriminden gelmesi, **savat** kelimesinin de, içine sıvı akıtılan oyulmuş kanal işçiliği anlamında olması muhtemeldir.

Türkiye'de üç savat türü vardır:

1. Düz savat.
2. Perdaz savat ya da tırtıllı savat.
3. Şikâf (çukur oyulmuş süslemeli savat).

Türkiye'de savat yalnız altın ve gümüş üstünde kullanılmış, bakır ve pirinç hiç bir zaman kullanılmamıştır. Sigara tabakaları, çubuklar, misk kutuları, bastonlar, düğmeler, bel kemerleri, taslar ve her gün kullanılan birçok eşya harikulâde bir sanata savatlanmıştır. Altın ve gümüş üstüne yapılacak süsleme ve figürler için, eşit miktarda bakır, kurşun, gümüş ve kükürtten bir karışım meydana getirilir. Siyaha çalan mor bir renk alıncaya kadar ateşte ısıtılan karışım **savat** adı verilir. Savatçılar bunu külçe halinde saklar, gerekince kullanırlar.

Sanatçı, savatlanacak nesne üstüne, önce deseni çizer, sonra, siyah olarak görünecek bütün çizgileri çelik kalemle oyar. Daha sonra, bu oyulmuş kısımlar eritilmiş savatla doldurulur, küçük kanallar içinde akan bu savat siyah renkteki deseni teşkil eder.

Telkâri (kafesli kuyumculuk işi).

Gümüş tellerle lüks eşya yapmakta kullanılan bu işçilik özellikle Rönesans devrinde, Türkler arasında, pek yayılmıştı. Bu usulle sanatçı işi ağızlıklar, taslar, aynalar, kül tablaları, küçük mücevher mahfazaları yapılırdı.

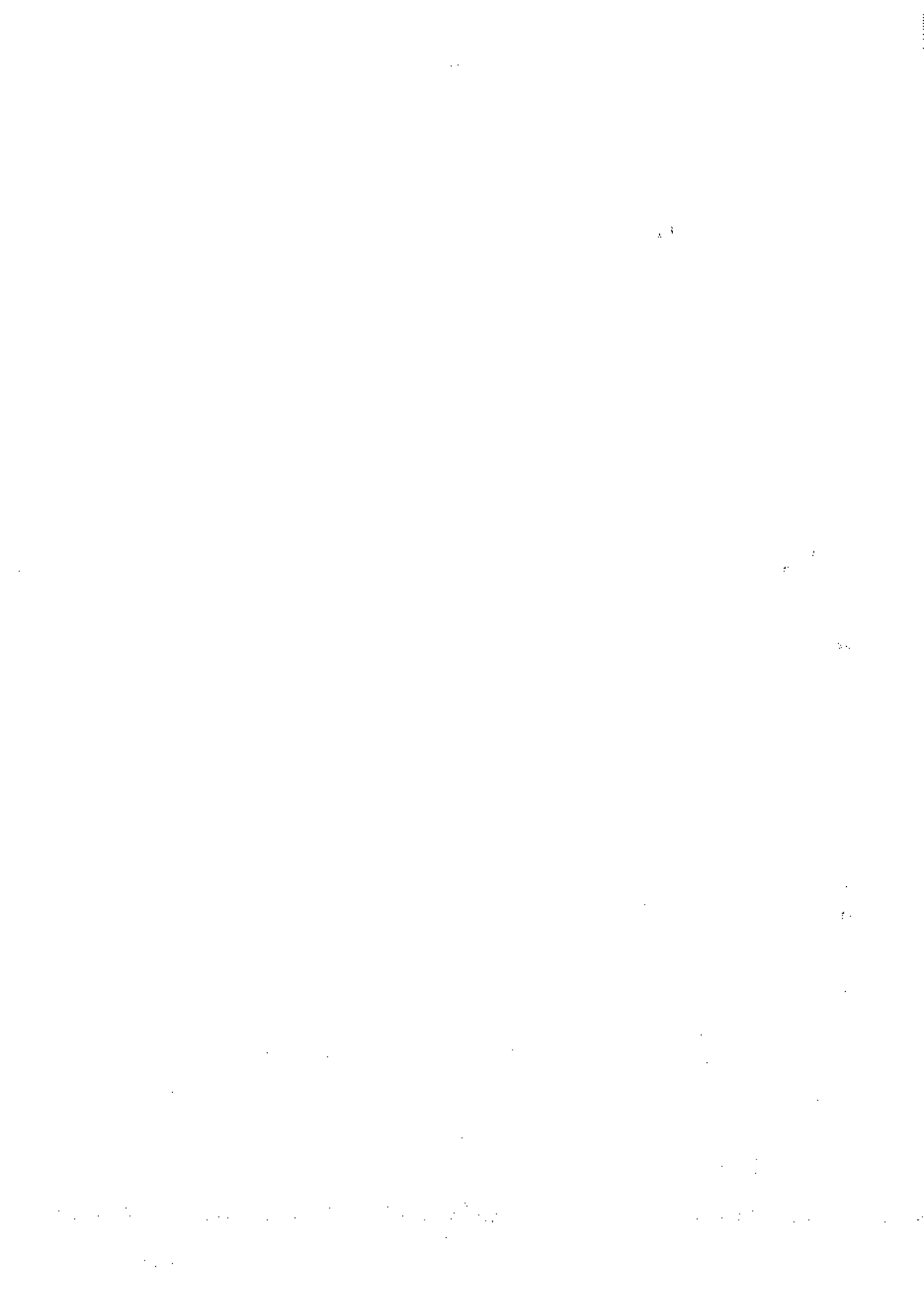
Seramik ve Çini

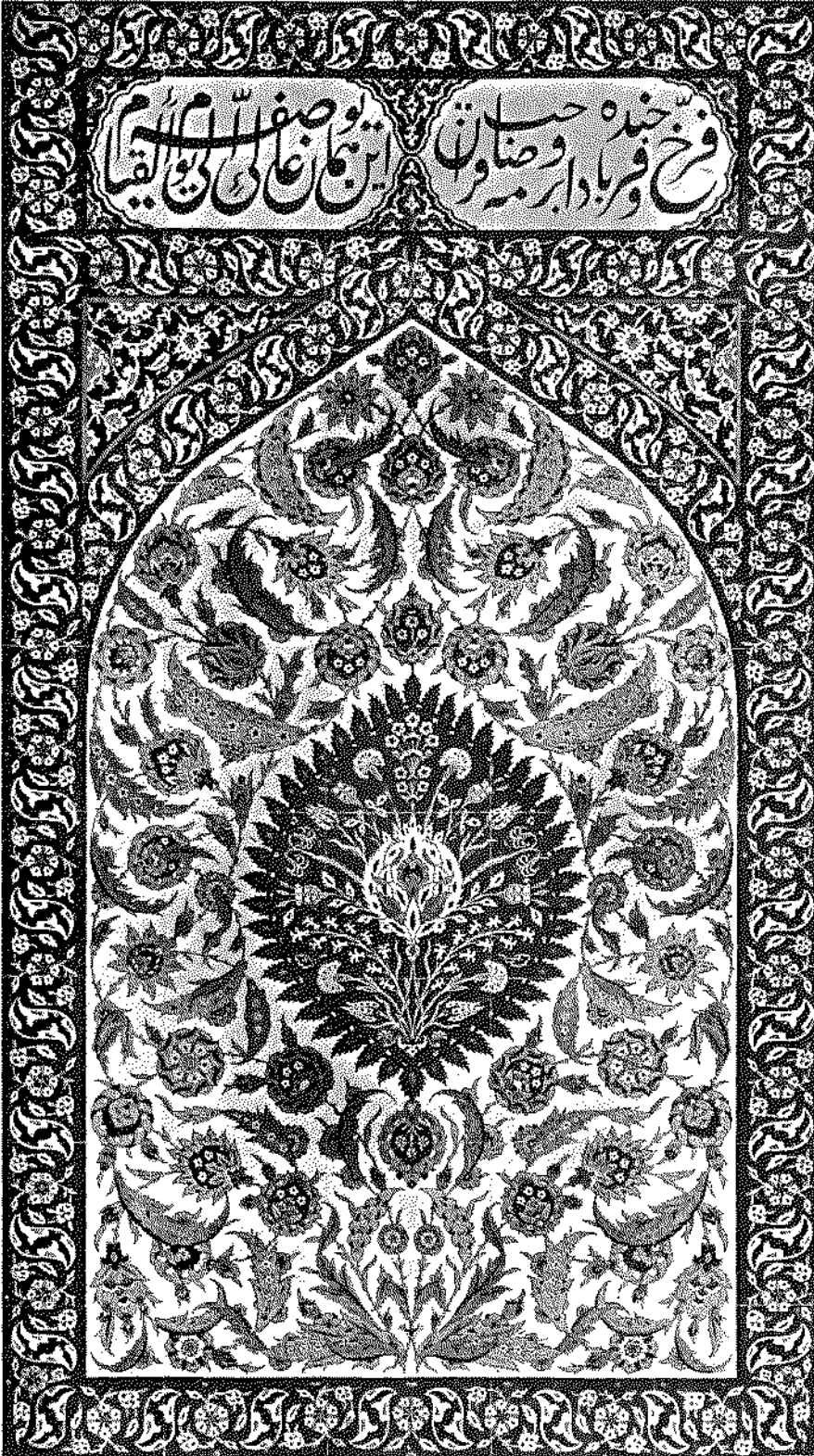
Ansiklopediler ve çinicilik üstüne yazılmış eserler sırlı çininin kaynağının ne olduğunun bilinmediğini söylerler. Oysa, çininin tarihi incelenince, görülür ki, çini ilk defa Türklerin oturdukları İç Asya memleketlerinde yapılmıştır. En eski zamanlarda, ilkel halklar tarafından yapılmış çömlekler, ev ve mutfak eşyası cilâsızdı. Bu eşyayı temiz tutmak, bunun sonucu olarak, bunlar içindeki yağ ve sıvıların sızmasını önlemek ihtiyacı, insanları bu çömleklerin yüzeyini cam gibi bir tabaka ile sıvamağa zorladı. Daha sonra, pişmiş toprak maden oksidi ile cam gibi bir maddeden meydana gelen bir nesne ile sıvanıp fırında pişirilince, son derece dayanıklı renkli ve cilâlı tuğlalar elde edildi.

Bu metodun ilk defa en eski İç Asya çömleklerinde kullanıldığını görüyoruz.

Sümerler ve Asurlular âbidelerinin cephelerini cilâlı (sırlı) tuğlalarla kaplardı. Bu metod Mısırlılar tarafından biliniyordu. Duvarların yüzlerini yağmurun etkisinden korumak için, İranlılar da cilâlı tuğlayı kullanmışlardı.







Topkapı Sarayının Harem Dairesindeki üç güzel panodan biri. 1525'te yapılan bu panonun ortasında yaprak biçimi lacivert bir fon vardır. Bu fon bir narın çevresindeki çiçeklerle süslenmiştir.



Onbeşinci Yüzyılda yapılmış renkli kandil, o devir eserlerinin çok güzel bir örneğidir. Beyaz zemin üzerinde mavi, yeşil, kırmızı ve türkuvaz renkleri kullanılmıştır.

Dielafoy, İran'daki Dara Sarayının duvarlarını kaplıyan çinileri keşfetmekle, çinicilik tarihine büyük hizmette bulundu. Bu keşiflere dayanan birkaç sanat tarihçisi sırlı (cılâlı) çininin kaynağının İran olduğunu öne sürdüler.

Çin, sırlı çömlekçiliği çok eskidenberi bilirdi. Burada yapılan çinilerin kalitesi ve yapılış usulü İran'dakinden farklıydı.

İç Asya Türkleri de mimarîlerinde çiniyi kullanmışlardır.

Ünlü Arap coğrafyacısı Yakut Hama-vî (XIII. yüzyıl), en güzel çinilerin İç Asya'daki Kâşan şehrinde yapıldığını söylemektedir. Araplar, Asya'nın fethi sırasında, burada buldukları gelişmiş çiniciliği, sonraları, ta İspanya'ya kadar götürmüşlerdir.

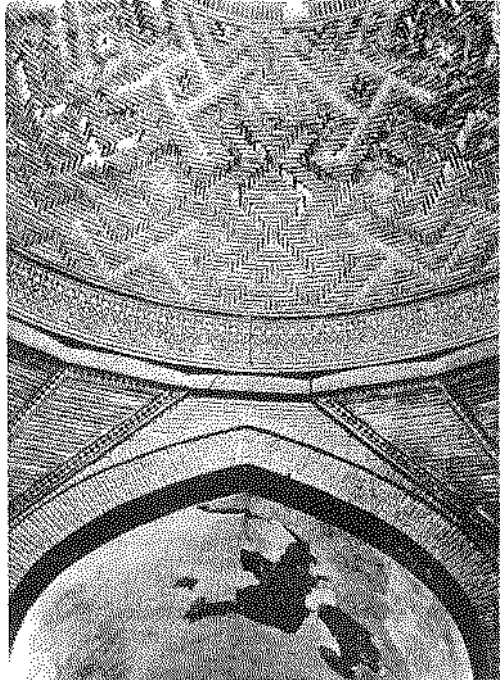
İslâmîliğin doğurduğu sanat hareketi Asya'nın çini sanatçılarını fethedilen çeşitli ülkelere yaymıştı. Mısır'da, Suriye'de ve İspanya'da son derece güzel çiniler yapılmıştı. İran'ın 1255'te Moğol istilasına uğraması, birçok sanatçıyı ve ilim adamlarını memleketten göçüp, Selçuklulara sığınmak zorunda bırakınca, bu sanatçılar çiniciliğin Selçuk Türklerinde gelişmesine çok yardım ettiler.

Öte yandan, biliyoruz ki, İç Asya'daki Türk hükümdarları Çin'den çini ve fağfur yapmasını çok iyi bilen birçok seramik sanatçısı getirmişlerdi. Hulâğu devrindeki çinilerin, İran çinilerinden çok, Çin çinilerini akla getirmesinin sebebi de budur.

İranlılar gibi, Selçuklular da duvarları kaplamakta çiniyi kullanmışlardı ama, Selçukluların kullandıkları metot, daha çok, mozayik şeklindeki çini idi. Bu kaplamalar, çoğu zaman, geometrik bir süsleme meydana getiriyordu. Konya'da Karatay medresesinde, Sırçalı Medrese'de ve Alâ-ettin Camiindeki son derece güzel çini örnekleri insanda büyük bir hayranlık uyandırmaktadır. Karatay medresesinin duvarlarını kaplıyan çinilerde açık koyu mavi ile beyaz renkler kullanılmıştır. Süs motifleri genellikle, yıldız biçimindeki geometrik şekillerdir. Süsleme olarak, çini ile yazılmış yazı da kullanılmıştır¹.



Onyedinci Yüzyıla ait bir çini tabak (Türk ve İslâm Eserleri Müzesindedir)



Konya'daki Sırçalı Medrese'de geometrik bir süsleme meydana getiren mozayik çiniler

Çini işçiliği en çok İran ve Türkiye'de büyük bir mükemmellik derecesine ulaştı.

Anadolu'da ve Suriye'deki işçiliğin sırrı, buralardan, İtalya'ya ve İspanya'ya kadar yayıldı.

İlk çiniler en önce İtalya'daki Fienze şehrinde ortaya çıktı. Sırlı pişmiş toprağı sırlamak metodu da XV. Yüzyılın sonundan itibaren genelleşti. Bununla beraber,

¹ Selçuk çinileri üstünde o devir çini ustalarından birkaçının adına rastlıyoruz. En tanınmışları şunlardır: Kerimüddin, Yûsuf bin Abdül-gaffâr, Ahmed-i Konevi ve Osman ül-Tûsî.

Türkler tarafından yapılan çiniler, gerek kalite, gerekse güzellik bakımından, İtalya'da yapılan çinileri çok aşmıştır.

Türk çinicilik sanatı XVI. Yüzyılda, Osmanlılar devrinde en yüksek gelişme noktasına ulaştı. Bursa'da, İznik'te, Kütahya'da sırrı bugün de bilinmeyen, taklidi imkânsız renklerle çiniler imal edildi. Hiç bir yerde görülmemiş bir güzelliğe sahip bu çinileri eski camilerin ve sarayların duvarlarında büyük bir hayranlıkla seyrediyoruz.

Osmanlılarda seramik iki kategoriye ayrılır:

1. Pişmiş topraktan yapılmış sırsız ya da cilâsız seramik (çömlek).

2. Kâşî ya da çini denilen sırlı ya da cilâlı çini².

Seramiğin bu iki kategorisi dışında, Türkler, Çinlilerin Milattan 24 yüzyıl önce keşfettikleri fağfuru (porseleni) yapmasını da bilirlerdi³.

Porselen, lüks eşya ile kâse, tabak, vazö gibi ev eşyası yapmakta kullanılmıştır. Osmanlılar, Bursa'ya yerleşir yerleşmez, hemen toplumları için gerekli dini binalar yapmağa başlamışlardı. O devirde, çini mimarının en önemli unsurlarından birini teşkil ediyordu. Bu binaların duvarlarını kap-

² «Çin'e ait» demek olan çini kelimesi, vakitiyle, çiniden apayrı bir gey olan Çin fağfuru (porseleni) anlamına gelirdi. Oysa, bu terim, bugün, yanlış olarak sırlı çini, hatta eski çini döşemeleri taklit ederek yapılan çimento döşemeler hakkında kullanılır. Eski eserlerde çiniye, Çin fağfuru olan çiniden ayırmak için, kâşî denirdi.

Bu terimin kaynağı, taş ya da sert toprak anlamına kâş kelimesi olmalıdır. Zaten, çiniden yapılmış çömleğe kâse denir.

Türkler çiniye, son zamanlara kadar, kâşî derlerdi. Çinili Köşk ya da çinili hamam terimleri daha sonra ortaya çıkmış gibi görünüyor. Çünkü, bugün Çinili Köşk dediğimiz (İstanbul'un fethinden sonra yapılmış) saray eskilerce Sırça Saray diye anılırdı.

³ Maddesi kaolen'den yapılan porselen (fağfur) pişirilince yarı şeffaf hale gelir, daha donuk bir topraktan yapıp, şeffaf olmayan çiniden farklıdır. Çini yapılacak hamur, kil, kili mermer ve kumun çeşitli oranlarda karıştırılmasından elde edilir. Buna kalıpla ya da çömlekçi çarkı ile şekil verilir. Sonra, şekil verilen parçalar, kurutulup rutubeti alındıktan sonra, fırında pişirilir, daha sonra da üstüne kurgun ve kalay karışımı, camı andıran bir sır sürülür. Süsleme doğrudan doğruya sır üstüne boya işlemek suretiyle yapılır.

lamakta kullanılacak çinileri yaptırmak için, Çelebi Sultan Mehmed, İç Asya'dan ve çini yapmakla tanınmış öteki müslüman ülkelerinden çinicilik ustaları getirtti. Bursa'da ve özellikle yüksek kalitede çini yapmağa çok elverişli ham maddeler bulunan İznik'te çini yapılmağa bağlandı. Bu ilk çiniler Selçuk çinilerini pek andırmaktaydı. Kullanılan renkler mavi, sarı, yeşil, beyaz ve altın sarısıydı. Bakır yeşili en sevilen renkti; kırmızı ise, henüz kullanılmıyordu.

Bursa'da yapılan Çekirge'deki Sultan Birinci Murad Camii, Yeşil Cami, Sultan Orhan Camii ve İkinci Murad Camii gibi ilk camiler ile, İznik'teki Yeşil Cami bu çinilerle süslenmiştir. Zaten, Yeşil Cami adı da tirşe renginde olan çinilerinden gelir.

Bu yeşil ya da koyu mavi camiler, yeşil Bursa'nın manzarasıyla son derece ahenkliydi.

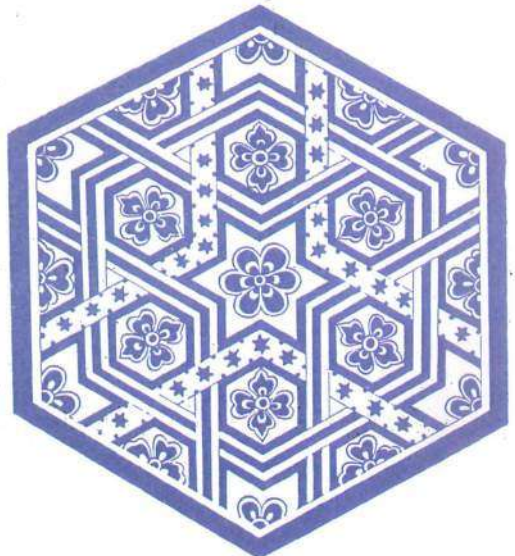
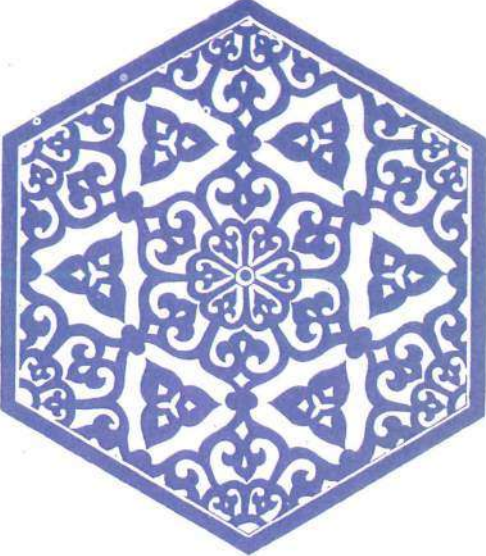
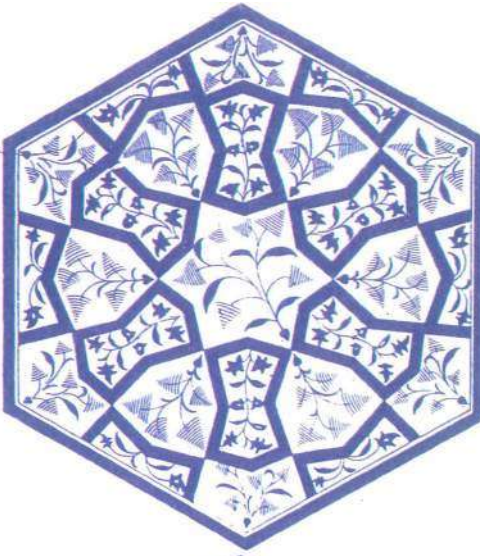
Bursa'da yapılmış ilk âbidelerde kullanılan çini döşemeleri (karoları), genellikle, düzdür ve süslemesizdir. Bunlar bir takım panolar teşkil eden firuze yeşili (ya da mavisi) altıgen döşemelerdi, etraftı mozaik halindeki küçük çini parçalarıyla çerçevelenmişti. Bu kaplama tarzı İstanbul'un alınışına kadar devam etti.

İstanbul'un fethinden sonra, bu şehirde yapılan ilk binalardan biri Çinili Köşktür; duvarları kaphyan çiniler Bursa'dakilerin aynıdır. Duvarların renkli motiflerle süslenmiş çini döşemelerle kaplanması çok daha sonradır.

Fetihten sonra, yeni başkentte büyük bir faaliyet başlamıştı. Durmadan cami medrese, hamam, saray, han gibi dini ve sivil binalar yapıyordu. İnşaat ihtiyacını karşılamak için, Türkiye'nin çini yapmağa elverişli ham maddesi bulunan çeşitli şehirlerinde bir çok çini atelyeleri ve fabrikaları kuruldu. İznik civarında kaolen ve çok iyi renkli maden cevheri vardı. En güzel Türk çinileri bu şehirde yapıldı.

Yavuz Sultan Selim, İran seferinden dönüşünde, bir çok seramik ve çini ustası da getirmişti. Bunlar arasında Burhan ve Abdürrazzak gibi pek ünlü olanları da vardı. Çiniciliğin sırrını bilen bu ustalar çini işçiliğini çok ileri götürmüşlerdi.

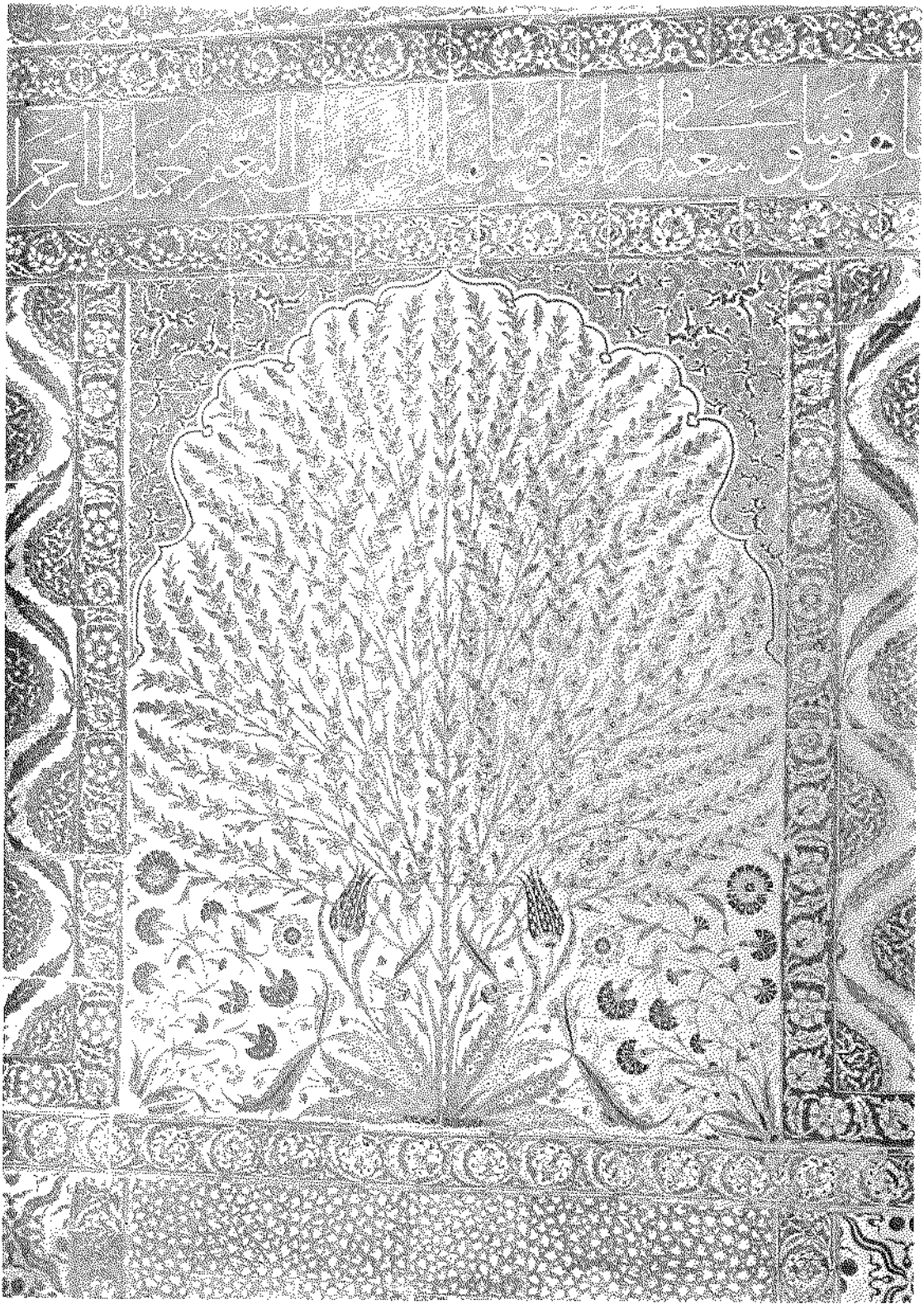
İznik'te yapılan çinilerin çok iyi bir hamuru ve çok sağlam bir cilâsı vardı. Hemen bütün İstanbul camileri, renklerinin



Edirne'deki İkinci Murat Camiinin (1433) çinileri, Türk çini işçiliğinde çok parlak bir devreyi gösterir. Altıgen çinilerde, çiçek desenlerinin hâkim olduğu 37 ayrı motif vardır. (Tahsin Öz'den)



Bursa'daki Muradiye Camii çinilerinde (Onbeşinci Yüzyıl) hem geometrik, hem Rumi, hem Hatayi türündeki süslemeler bir arada görülebilir.



İznik'te yapılmış çok güzel duvar çinileri. (Ayasofya Kütüphanesindedir)

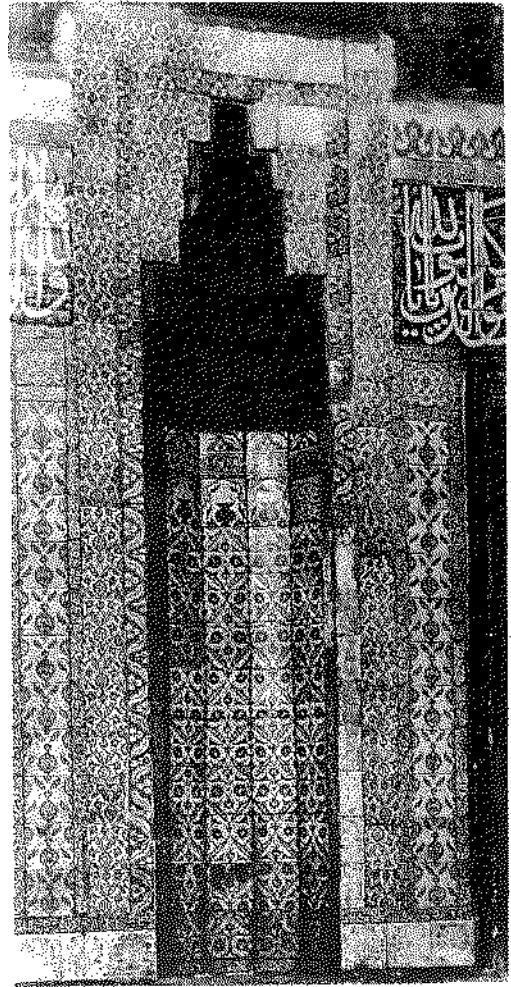
ve motiflerinin güzelliği ile başka memleket çinilerini gölgede bırakan bu çinilerle süslenmişti. Bugün böyle şeffaf ve parlak çiniler yapmak mümkün değildir. Eski ustalar renkleri yapmakta kullandıkları oksidi kendileri üretirler ve karışımını, pişirme metodunu bir sır olarak saklarıydı. Bu çini ustaları meslek sırlarını yalnız oğullarına açıklarlardı.

İznik atelyeleri XVII. Yüzyıla kadar çalıştı. Bu devirden sonra, eski usuller tamamiyle unutuldu. Yapılan döşemeler fırında eğriliyor ve pişirme sırasında renkler şeffaflığını kaybediyordu.

Evliya Çelebi, İznik'te 9 çini atelyesi bulunduğunu söyler. Oysa, Sultan Birinci Ahmet devrinde atelye sayısı 300'ü buluyordu. Bu atelyelerde yalnız duvar çinileri yapmakla yetinilmiyor; tabak, kâse, testi, tas, ibrik gibi ev ve mutfak eşyası da yapılıyordu⁴. Sinan'ın Edirne'de yaptığı cami için, Sultan İkinci Selim İznik kadısına bir hüküm (emirname) göndermiş, bunda bu caminin duvarlarını kaplamakta kullanılmak üzere, mimarın vereceği örneklerle göre, gerekli çinilerin yapılmasını emretmişti. O zaman, bütün atelyeler faaliyette geçmiş, yaptıkları çinileri Edirne'ye ve İstanbul'a yollamışlardı.

Eskiden çinilerde pek kullanılan domates kırmızısı ve firuze mavisi gibi bazı renkler bugün tamamiyle unutulmuştur. Osmanlı Türklerince kullanılan renkler ve sırlar incelenince, bunların sevdikleri kırmızı renklerin, Asurlularda olduğu gibi, bir demir oksidi karışımı olmayıp, iyice dövülmüş silisin kırmızı bir toprakla karıştırılıp, pekmez ile ıslatılmasından elde edildiği anlaşılmıştır⁵. O zamanın mavi renkleri belki kobalt oksidi ile, yeşil renkleri bakır oksidi ile, sarı renkleri de Bursa civarında bol olan krom ile elde edilmiştir. O hayran olduğumuz firuze mavisinin kobalt oksidi ve bakır oksidinin minium ile eritilerek elde edildiği sanılmaktadır.

İlk Bursa çinileri ince bir kaolen tabakasıyla kaplıydı; çünkü, kullanılan toprak iyi çini yapmak için gerekli vasıflara



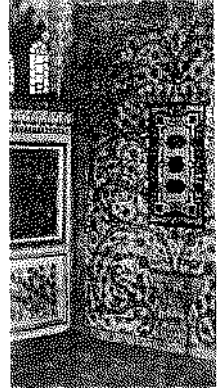
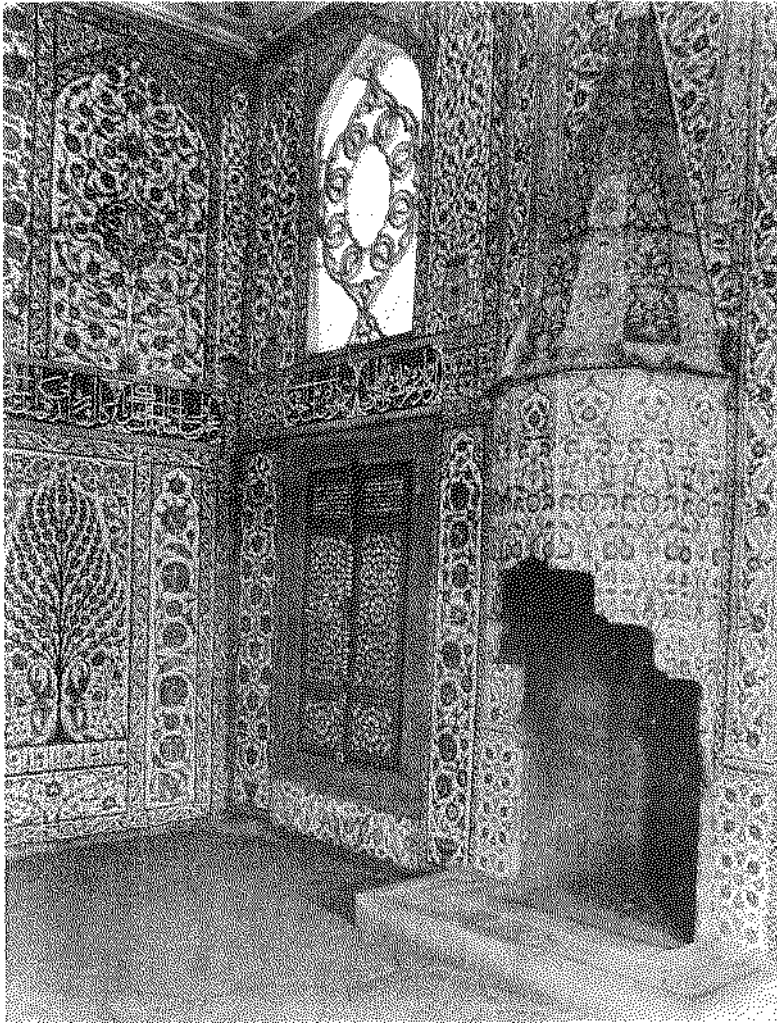
Yeni Camideki güzel duvar çinileri ve çinili bir niş.

sahipti. Sonradan, «bölmeli» diyebileceğimiz çiniler yapıldı. Bu metoda göre, çini plâklar üstüne bir cilâ ile çizgi ya da işaretler çizilip, önceden pişiriliyordu. Pişirmeden sonra da, bölmeler renkle doldurularak tekrar pişirme işlemine tâbi tutuluyordu. Bölmeli denilen bu çinilerin yanında, mozaik şeklinde kesilmiş çiniler de vardı.

Söylendiğine göre, Rodos'a gönderilen çini ustaları, burada, Avrupaca «Rodos çinileri» diye anılan çinileri yapmışlar. Oysa, bugün bu şehirde yapılmış sayılan bu eserler, gerçekte, İznik mamullerinden başka bir şey değildir. Çinicilik tarihi incelemeleri bize göstermiştir ki, Rodos işi denilen çiniler Anadolu'da yapılmış ve Rodos'a ticaret eşyası olarak gönderilmişti. Zaten,

⁴ Evliya Çelebi, *Seyâhatnâme*, c. III, s. 8.

⁵ Bugün sıran altında kullanılan kitre zaminin, ya da sıran üstünde kullanılan yağlı madenin oynadığı rolü, c zamanlar, pekmez oynardı.



Solda Yeni Cami'nin çini ocağı, üstte bu camii'nin Hünkâr Mahfeli'ni süsleyen çini döşemeler. Duvarın ortasında görülen kalın mozaiklerinden yapılmış küçük pano, padişah'tan bu döşemelerin bir kısmını söktürmek için verilen bir yabancı tarafından konulmuştur. Bu yabancısız hareket, duvarda kötü bir iz bırakmıştır.

Rodos ve İznik çinilerinin teknik ve sanat bakımından büyük benzerliği bize ispat ediyor ki, Rodos'a esir olarak getirilmiş İranlı çini ustalarının yaptığı ileri sürülen Rodos işi tabaklar ve vazolar, aslında, İznik'te yapılmış eserlerdir.

Kütahya şehri güzel çinileriyle ün salmıştı⁶.

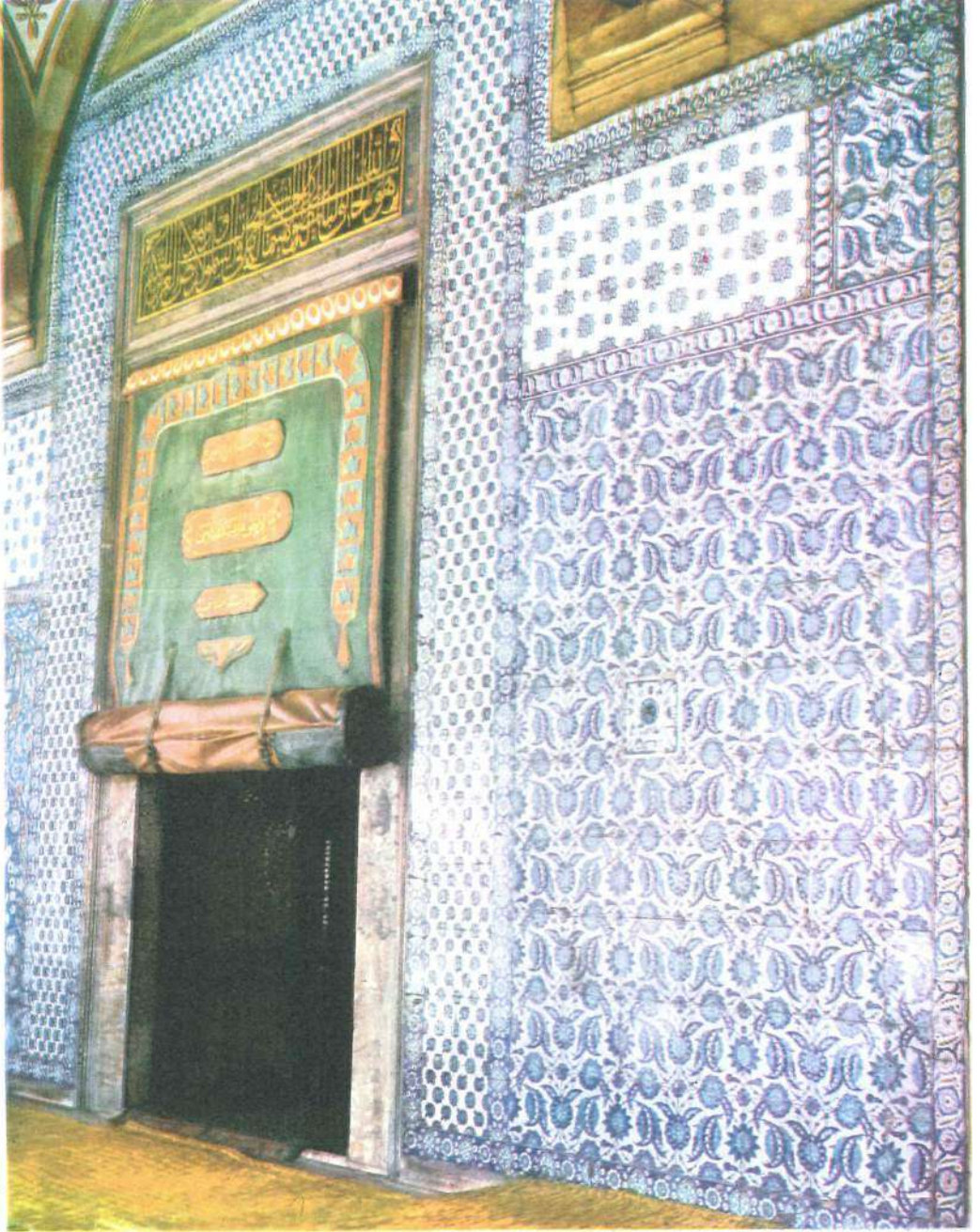
Açık ve koyu mavi, yeşil ve beyaz renkte, mukarnas şeklindeki Kütahya çinilerine ancak XV. XVI. Yüzyıllarda raslıyoruz. Bugün kullanılan mavi, eskiden kullanılan mavi kadar parlak değildir.

Duvarları kaplamakta Selçuklular mozaik şeklindeki çiniyi kullandıkları halde, Osmanlılar döşeme (plak) şeklindeki çiniyi tercih etmişler; çini plâkaları, duvarlar üstüne koyunca tam bir süsleme panosu meydana getirecek parçaları, küçük döşemeler şeklinde yapmışlardır.

Sultan Üçüncü Murad devrinde (1574-1595), Türkiye'deki bütün âbidelerde, hele İstanbul âbidelerinde İznik çinileri kullanmak âdetti. Çini, kayıkların süslenmesinde bile kullanıldı, siparişler o kadar çoğaldı ki, dini binaların ve sarayların yapılmasında gerekli çini ihtiyacını karşılayabilmek için, saray başmimarını Davud Ağa, özel kişilere çini verilmesini önleyecek bir emirname çıkartmaktan başka çare bulamadı⁷.

⁶ Kütahya'da çini yapımına çok elverişli kaolen boldur. Vaktiyle çinçilik sanatında pek ileri giden Sivas, Ordu, Konya gibi şehirlerde de porselen ve çini yapımı için gerekli son derece iyi ham maddeler bulunmuştur.

⁷ Ahmet Refik, *Türk Çinileri Hakkında*, ds. *Yeni Gün* gazetesi. 3 Mart 1932.



Süleymaniye Camiinden dört yıl sonra (1561'de) Kanunî Sultan Süleyman'ın damadı Rüstem Paşa tarafından yaptırılan ve onun adını taşıyan camiin çinileri birer sanat harikasıdır. Türk çinçiliğinin en parlak yılları olan ikinci devrenin eşsiz örnekleridir. Burada bir çiniyi diğerine tercih etmek bile zordur. Yalnız lâle motiflerinin sayısı 41'i bulmaktadır. (Foto : Nurettin Erkiç)

Türk sanatının birçok kolları gibi, bu sanat dalı da Kanunî Sultan Süleyman devrinde, XVI'nci yüzyılda en yüksek gelişme noktasına vardı. O zamanlar Avrupa'ya gönderilen Türk çinileri, Batının seramik sanatı üstünde büyük bir etki yaptı. Bu etki bilhassa İtalyan çiniciliği üstünde pek önemlidir. Solgun sarı renk ile badem yeşili renk bu devirde kaybolmağa başladı, yerini çimen yeşili ile Türk kırmızısı denilen domates kırmızısına bıraktı. Bu devirde süsleme daha zengin ve daha ihtisamlı hale geldi. Rûmî denilen stilize hayvan şekilli motiflerle süslenmiş güzel çini panolar meydana getirildi. Süleymaniye Camii ile Rüstem Paşa Camiinin çinileri bugün Türk çiniciliğinin en güzel örneklerini teşkil eder.

Mimarının çökmeğe başlamasıyla, Türk çini işçiliği de çökmeğe yüz tuttu. İmalâtın sırrı eski ustalarla birlikte kaybolup gitti. Parlaklığı ile hayranlık uyandıran ateş kırmızısı ortadan kalkıp, yerini tuğla kırmızısına bıraktı.

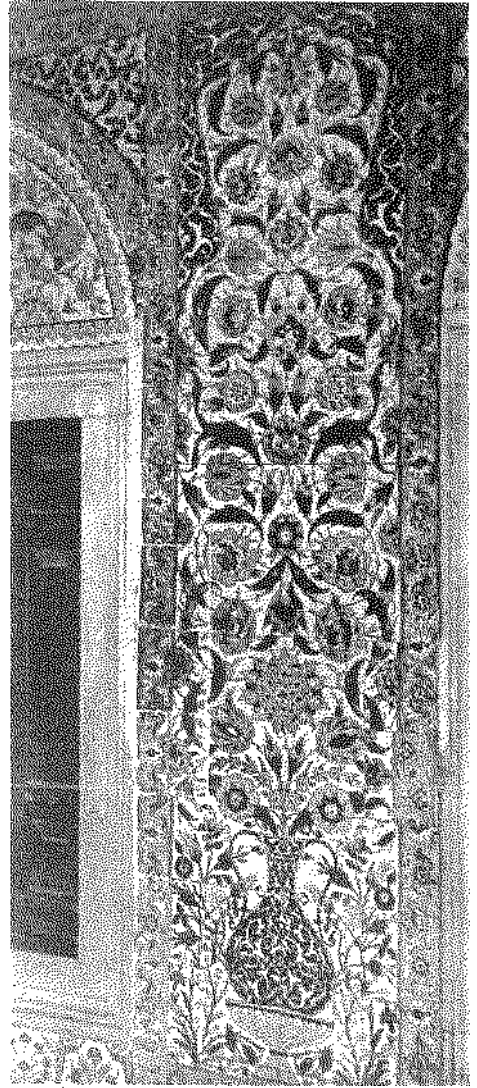
Sultan Üçüncü Ahmet devrinde, yani Lâle devrinde bu sanata eski gücünü kuvvetini tekrar kazandırmak tegebbüsüne girişildi. Bu amaçla, İznik'te tekrar atelyeler kuruldu, çinilik geliştirildi, ama, klâsik devir çinileri gibi çini yapmak hiç bir zaman mümkün olmadı.

Yine bu devirde, Sadrazam İbrahim Paşa bu sanayiî İstanbul'da kurmağa kalktı. Bugün Tekfur Sarayı denilen eski Bizans sarayının bulunduğu yerde bir çini fabrikası yaptırdı. Sultan Üçüncü Ahmet çeşmesi bu fabrikada yapılan çinilerle süslendi.

Bursa'daki Yeşil Camii tamir etmiş olan Fransız mimarı Parvillé, Fransa'da, Choisy le Roi'da Türk çinilerini imâl etmeyi denedi, başarılı sonuçlar elde edemedi.

Çinicilik sanatı, Sultan Üçüncü Ahmet devrinden sonra günden güne çökmeğe başladı. Bir ara, Avrupa'dan bile çini getirildi. Rönesans ile birlikte, çini kullanma adeta terk edildi, çininin yerini duvar resimleri aldı.

XIX. Yüzyıl sonlarına doğru, Halic'te başka bir çini ve porselen fabrikası kuruldu. Pek nadir olan bu mamullere Eser-i



Rüstem Paşa Camiinin duvar çinileri. Bu çiniler, çiniciliğin zirvesine varıldığı bir devrede yapılmıştır.

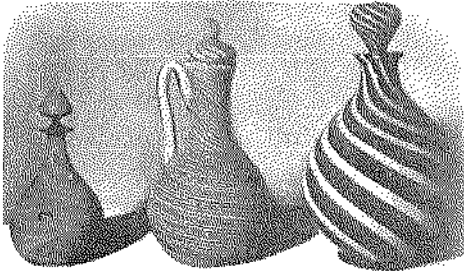
İstanbul (İstanbul işi) deniliyordu. Yabancı ticaret mallarının rekâbeti yüzünden, bu fabrika da çalışmaya devam edemedi. Sonra İkinci Abdülhamit devrinde Yıldız sarayı içinde bir çini ve porselen fabrikası kuruldu; burada, çok güzel çiniler ve porselen yapıldı. Bu fabrika da, sonra kapandı.

İstanbul'da Eyüp'te, Mürefte'de ve Çanakkale'de bir zamanlar oldukça ün salmış sırlı ve cilâh çanak çömlek yapılırdı. Çanakkale'de yapılan testi, ibrik, kahve fincanı gibi seramik eşya, orijinal oluşları sebebiyle, çok aranırdı.

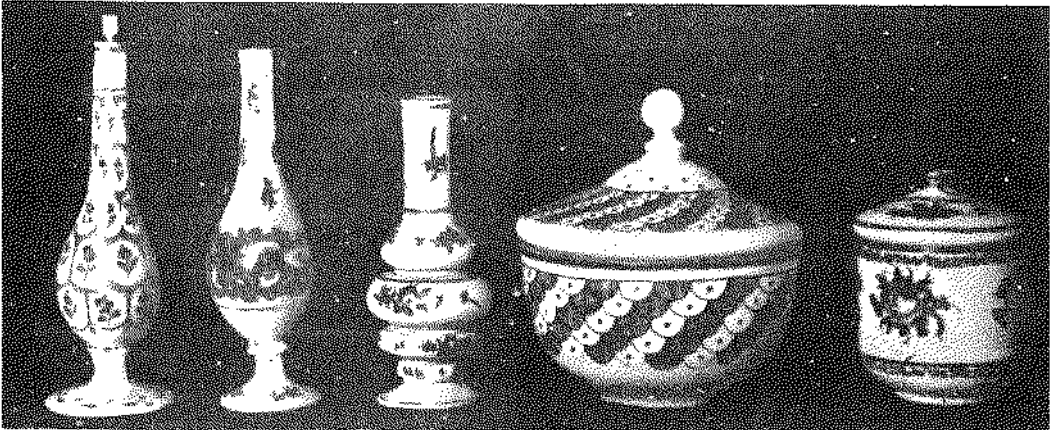
8 Çelebizâde Asım, Tarih, s. 252.



İstanbulda yapılan ve Çeşm-i bülbül denilen cam işlerinden güzel bir örnek (Topkapı Sarayı Müzesindedir)



Çeşm-i bülbül denilen cam işlerinden sürahiler (Salah Cimcoz koleksiyonundan)



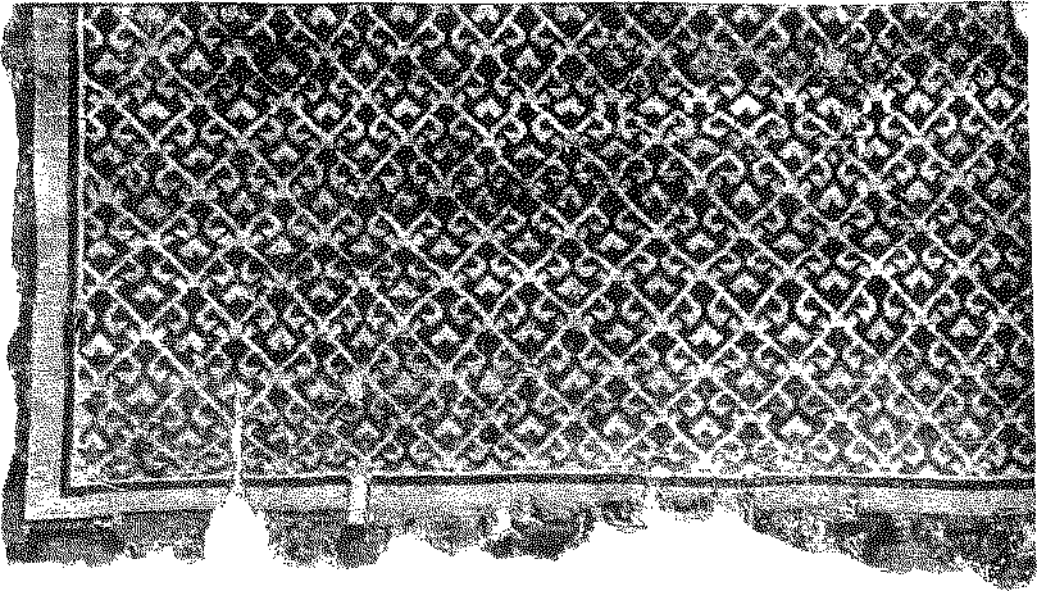
Öndokuzuncu Yüzyılda Beykoz'da yapılmış cam işlerinden örnekler. (Salah Cimcoz koleksiyonundan)

Cam işçiliği

Osmanlılarda, cam işçiliği, öteki sanayi sanatları kadar gelişmemiş, cam ya da kristal eşya hemen hep Venedik'ten, Bohemya'dan ve Saksonya'dan ithal edilmiştir. Avrupa ülkeleri, Türk zevkine uygun cam ve porselen eşya yapardı. Bu cam eşya İstanbul pazarında satılırdı. Bu kategoriden örnekler artık bugün Avrupa'da bulunmuyor.

Sultan Abdülmecit devrinde, 1848 de, İstanbul'da Çubuklu'da bir cam fabrikası kuruldu. Burada Çeşm-i bülbül (bülbül gözü) adıyla anılan cam ve kristal eşya yapıyordu'. Bu mamullere bu adın verilmesi, bülbül gözünün renkli ışınlarını taklit eden camın yapısından mı, yoksa fabrikanın kurulduğu yerde evvelce Çeşme-i bülbül (bülbül çeşmesi) adlı bir çeşme bulunmasından mı ileri geliyor? İyice bilmiyoruz. Ama, birinci ihtimal daha akla yakındır. Zaten, az üretim yapan bu fabrikanın mamullerinden bugün ortada hemen hiç bir şey kalmamıştır. Müzelerde ya da koleksiyon meraklılarında tek tük örneklerine raslanmaktadır. Sonra, Beykoz'da başka bir fabrika kuruldu. Eyüp'te seramik ve çini yapan başka bir fabrika daha vardı, mamulleri de Eser-i İstanbul (İstanbul işi) diye damgalanmıştı.

1 Takvim-i vekayi (Resmî gazete), H. 1263, sayı 316.



Onüçüncü Yüzyılda yapılmış bir Selçuk halısı (Türk ve İslâm Eserleri Müzesindedir)

Mine (sır) işçiliği

Çubuk, nargile, kahve fincanı, kutu gibi bütün lüks eşya mine ile süslenirdi.

En güzel mineler, İstanbul'daki Darphanede yapılırdı. Kullanılan metot «bölme- li» denilen metottur. Bu metot, minelenecek yüzeyi, bunu süsleyecek motiflerin şekillerine göre, madeni bölmelere ayırmağa dayanır. Böylece meydana getirilen bölme- ler mine ile doldurulurdu.

Vaktiyle pek büyük bir rağbet gören bu sanat, sonraları, Venedik mamullerinin rekabeti yüzünden ortadan kalkmıştır.

Halılar

Türkler, konutlarının en başta gelen mobilyası olan halının yapılmasına büyük bir önem vermişlerdi. Çok eskiden, her genç kız, evlendikten sonra oturacağı evi süsleyecek halıları kendi elile dokumak zorundaydı. Genç kızların evleninceye kadar hazırlayacakları kalm ya da **cehiz** (yeni ev için gerekli çamaşır, kumaşlar ve diğer eşya) adı verilen eşya arasında halı en ön safhada gelirdi. «Gelinin kendi malı olarak kalan eşyalar» anlamına gelen halı'ya belki de bu yüzden bu ad verilmiştir.

Türkler, tamamiyle millî olan bu sanatı, pek eski zamanlardan beri bilirlerdi.

Türklerin eski zamanlarda Asya'da dokudukları halılardan, ne yazık ki, hemen hemen hiç bir şey kalmamıştır. Yalnız, Aurel Stein tarafından Turfan'da ve Orta Asya'nın daha başka yerlerinde bulunmuş birkaç parça, bu halıların yapılışı ve süslemesi hakkında bize fikir vermiştir. Bugün müzelerde örnekleri bulunan Anadolu'da yapılmış en eski Türk halıları, XIII. Yüzyılda dokunmuş Selçuk halılarıdır. XIII. Yüzyıl sonlarına doğru Konya'yı ziyaret etmiş olan Marko Polo, bu Selçuk halılarının güzelliğinden söz eder.

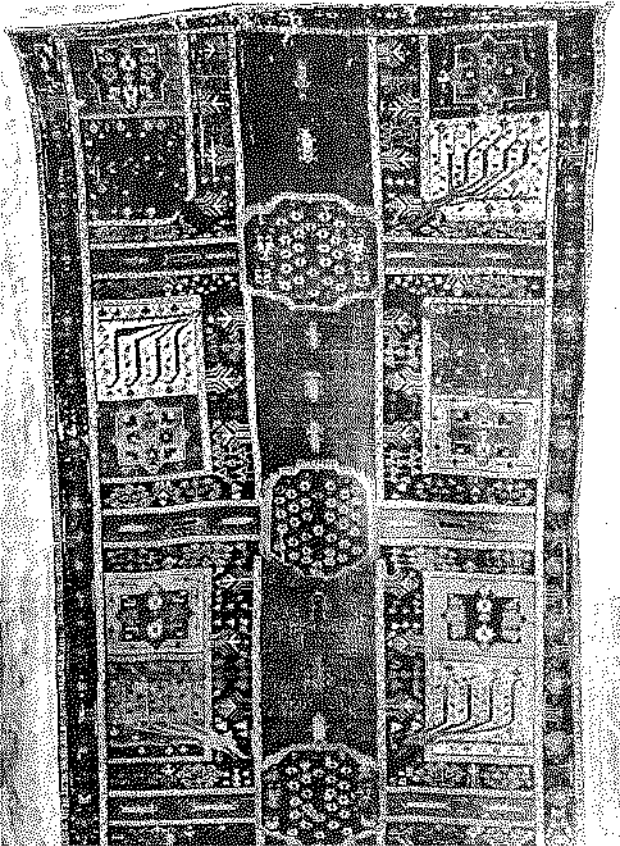
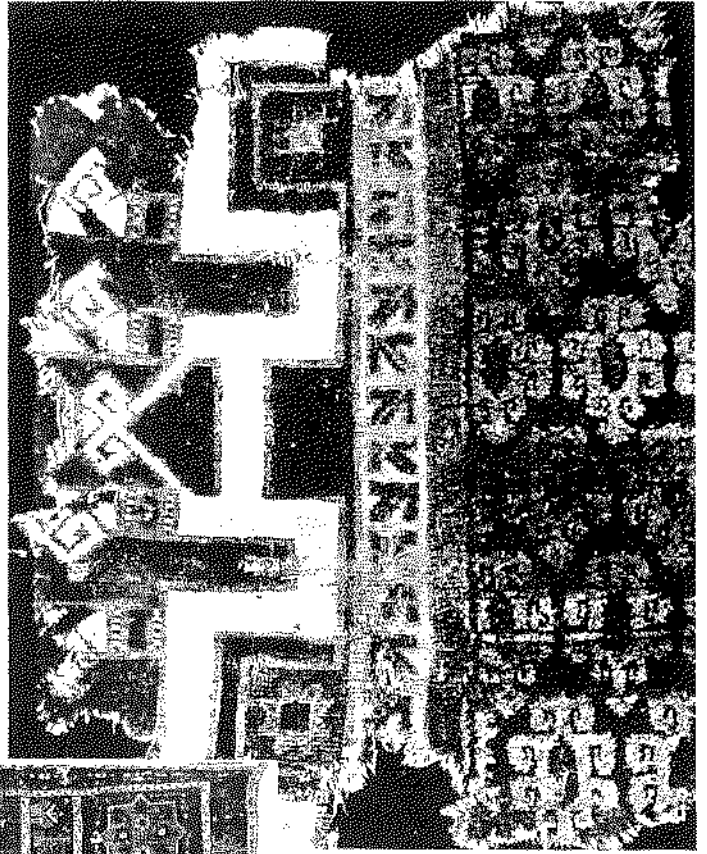
Halılar her şehrin geleneklerine göre dokunmuştur, kullanılan motifler ve renkler de her bölgeye göre değişir.

Av sahnelerini tasvir eden ve hayvan figürleri bulunan büyük halılarla «av sahneli» Acem halısı denilen halı çeşidi yanında, hayvan ve bitki şekillerinden gelme stilize edilmiş figürleri ve sembolik motifleri olan (Hitit geleneklerine bağlı) geometrik motifli halılara raslanmaktadır.

Halı yapımında birbirinden farklı iki usul vardır: biri düğümlü halı, öteki dokuma halı.

En çok kullanılan teknik, halı denilen düğümlü halı tekniğidir. Bu halı çeşidi, genellikle, toprağı ya da tabanı örtmekte kullanılırdı. **Kilim** denilen dokuma halılar da

Onüçüncü Yüzyılda yapılmış bir Selçuk halısından parça. Hem sanat hem tarih bakımından çok büyük değerde olan bu halılardan bir kısmı İstanbul'da, Süleymaniye'deki Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde saklanmaktadır.



Onüçüncü Yüzyılda yapılmış bir Selçuk halısı. Bağ-ı İrem denilen bu halı da Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde korunmaktadır.

aynı amaçla yapılırdı. Goblen tekniğine benzer bir teknikle yapılan yün ya da ipek lüks halılar yalnız yastıkları örtmekte, ya da duvarları süslemekte kullanılırdı.

Düğümlü halılar, genellikle, dikey olarak kurulmuş tezgâhlarda yapılırdı. Bazı bölgelerde, küçük halılar yatay olarak kurulmuş tezgâhlarda dokunurdu. Önce, üstlerine düğüm atılacak iplik dizisi hazırlanırdı. Halıyı dokuyacak işçi tezgâhın önünde yere bağdaş kurarak oturur, dikey olarak yan yana dizilmiş iplik dizisinden iki tel iplik ayırırdı. Oldukça kısa (5 santimetre kadar) ve istenilen renkte bir yün iplik parçası alırdı. Bu ipliği diziden ayrılmış iki iplik üstüne koyar, renkli ipliğin iki ucunu diziden alınmış iki ipliğin arkasına dolar, bu iki ucu üstteki ipliğe geçirir ve iki ucu düğümlerdi. Sonra, diziden yine iki tel iplik ayırır, önünde duran örneğe göre, renkli iplikleri aynı şekilde düğümlenmeye devam ederdi. Daha sonra, diziden ayrılan iplikleri, düğümlerin çözülmesine engel olan bir direnç elde edecek biçimde bir atkı ipliği ile bağlar, tarakla vurarak iyice sıkardı.

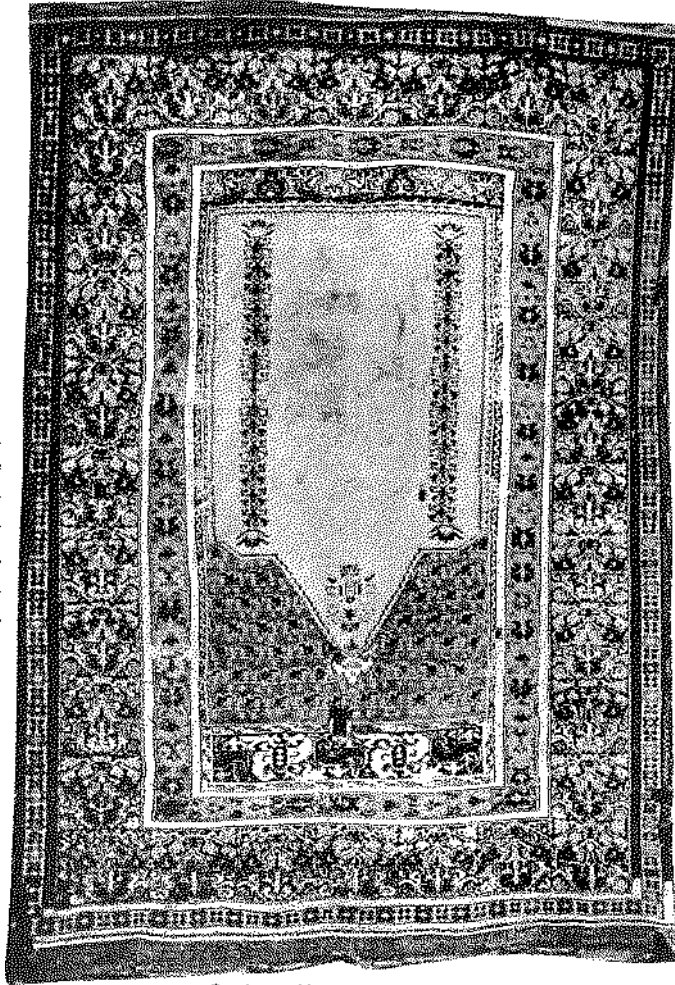
Üç düğüm yapma şekli vardır: teklemeye denilen tek iplikli, çiftleme denilen iki iplikli, adı halılardaki *barhane* denilen şekiller. Düğümlü bir halının değeri, sanat vasıfları dışında, ipliklerinin az uzun olmasına ve yününün vasıflarına bağlıdır.

Her bölge, hayvanları besliyen toprağın durumuna ve iklimine göre farklı yün verir. Bu yünleri boyamakta kullanılan usuller, halılarda kullanılan motifler ve uygulanan dokuma sistemi her bölgede farklı olduğundan, halılar çeşitli kategorilere ayrılır ve yapıldıkları yerin adını taşır.

En tanınmış halılar, Gördes, Kula, Bergama, Kırşehir, Sivas, Isparta, Milâs, İzmir, Uşak, Lâdik, Sille, Kavak, Hereke Kütahya ve Kayseri halılarıdır.

Eski Uşak halıları bütün dünyaya yayılmıştı ve Acem halılarına çok yakındı. Gördes halıları ince işçiliği ile ün salmıştı. XVI. Yüzyıl sonralarına doğru, İstanbul ve civarında ince bir işçiliği olan halılar yapıldı. 1864'te de Hereke'de bir halı fabrikası kuruldu.

Bir halının yününe ve desenine bakarak, nerede dokunduğu pek kolayca anlaşılabılır. Halı süslemeciliğinde kullanılan figürler, çoğu zaman, birbirine benzeyen ve



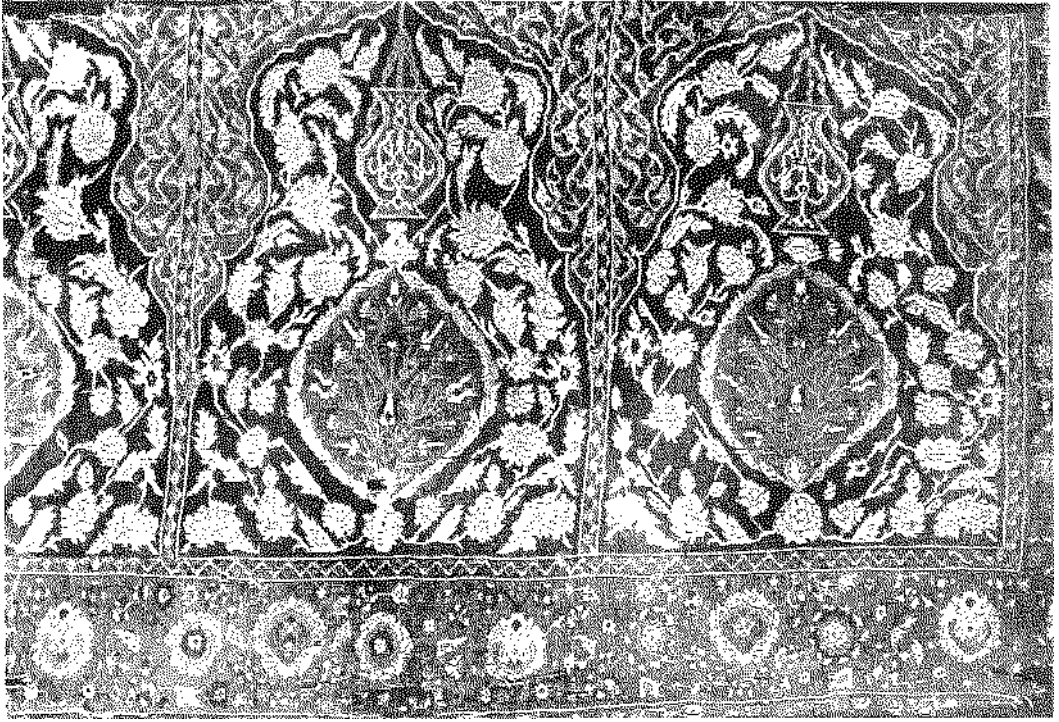
Onaltıncı Yüzyılda yapılmış, küçük sütunlu Gördes namaz halısı.

genellikle sembolik figürler, stilize edilmiş çiçeklerle meyaana getirilmiş motiflerdir. Bu motifleri incelediğimiz zaman, ortaya bir takım sembolik figürler çıkmaktadır: bu sembolik figürler de, Hitit yazısı ile Orta Asya'nın pagan şekillerinin kalıntıları olarak görülmektedir.

Halıların süslemesinde belli başlı dört motif çeşidi görüyoruz:

1. Arkaik ve sembolik motifler.
2. Stilize edilmiş hayvan şekilli motifler.
3. Stilize edilmiş bitki motifleri.
4. Ev eşyasından ya da hayvan figürlerinden çıkarılmış motifler.

Sembolik motifler arasında, ortasında bir nokta bulunan çember en başta gelir. Bu, güneş tanrının sembolüdür. Beş ya da sekiz kollu (yapraklı) gül bu figürden doğmuş gibi görünüyör.



"Saf Seccadesi" denilen Uşak Halısı. Bu halı her bölmesinde bir kişi namaz kılacak şekilde dokunmuştur (Türk ve İslâm Eserleri Müzesindedir).

Dikkatimizi çeken figürlerden biri de, fırtına tanrısı olan ejderdir. En eski halılarda bu figürü bütün çeşitleriyle görmekteyiz. Çoğu zaman, ejder, bir çizgi ile buna dik (ejderin ayaklarını teşkil eden) uçları kıvrık beş çizgi ile tasvir edilmiştir. Elin beş parmağını da tasvir eden bu beş çizgiye tılsım gözü ile bakılmıştır.

Karakteristik figürler arasında, dört yönün dört hükümdarını gösteren haç ile güneş tanrısının ya da dört fırtına tanrısının sembolü gamalı haç da sayabiliriz. Zamanla mistik anlamını kaybedip, basit bir süs motifi olan bu Hititlerden gelme gamalı haç bütün Anadolu halılarında görülmektedir.

Halılarda süs motifi olarak kullanılan ve Hitit hiyerogliflerinden gelme gibi görünen daha başka soyut motifler arasında, iki ucu eğri bir yayla tasvir edilen gemi, gökteu gelen güneş ışınları, S şeklinde bir kulakla tasvir edilen ses, iki dikkörtgenle temsil olunan ev, en son, tahta asâ ve hayyat ağacı gösterilebilir, en karakteristik olanları da bunlardır.

Bu figürlerden başka, testi, kürek, ibrik gibi ev eşyasının şemalaştırılmış şe-

killerine de raslanmaktadır. Bazan, bu figürler, o kadar karmaşık ve şekilce bozulmuş hale gelir ki, tanınmaz olur.

Stilize hayvan figürleri bazı bölgelerin halı motiflerinde önemli bir yer tutar. Bitki kaynağından gelme motifler daha yakın zamanlara aittir. Bunları daha çok İranlılar kullanır. Halıların kuşlarla dolu bir bahçeyi taklit eden çiçeklerle ve yapıtlarla süslediği görülür.

İslâmlıktan sonra, üstünde namaz kılınan küçük halı süslemeciliği yeni bir karakter kazandı. Namaz kılarken yüzünü nereye, ayaklarını nereye koyacağını belli etmek için, halılara, çoğu zaman, sütunlar ve kandillerle süslü bir mihrap şekli verildi. Bu türlü halılar seccâde (namaz halısı) adını aldı. Böylelikle, halı süslemeciliğine kollu şamdanlar, ibrikler, kandiller gibi ibadet eşyası figürleri girmiş oldu.

Namaz kılmakta kullanılacak halıların, seccâdelerin üstlerine oturulmasın, basılmasın diye, yalnız mihrap bulunan kısma Kâbe resmi yapıldı. Yazı kutsal sayıldığı, bu sebeple de, yere yazılması yasak edildiği için, halılar hiç bir zaman güzel yazılarla süslenemedi. Başka müslüman

halılara oranla daha az mutaassıp olan İranlılar halıların üstüne mısralar ya da vecizeler yazmışlardır.

Halı süslemeciliğinde renk pek büyük bir rol oynar. Her ülke kendi geleneklerine uygun motifleri kullandığı gibi, en çok sevdiği renkleri de kullanır. Köklerden, bitkilerden çıkarılan bu renkler (boyalar) son derece dayanıklıdır, solmaz. Dokumacılar renkler arasında ahengi sağlayan (geleneğe bağlı) kanunlara her zaman saygı göstermişlerdir. Şekiller ve renkler arasında tam bir ahenk vardır.

Çoğu basit birer köylü olup, hiç bir eğitim görmemiş halı işçilerinin desenleri birleştirmekte bu derece yüksek bir zevke ve estetik anlayışa sahip olmaları şaşılaçak bir şeydir.

Bugün yapılan halılar, ne yazık ki, ne dokumacılık, ne de sanat bakımından eskilerin seviyesine varabilir. Renkler değişmektedir, boyama için kullanılan usuller başkadır. Modern zevke uyacağız diye, işi halıların üstüne kaba saba banknot, Kız Kulesi, Ayasofya resimleri yapmağa kadar vardırırmışlardır. Ancak bazı ustalar, eski geleneği yaşatmağa çalışmaktadır.

Öte yandan, bir çok yerlerde, eskilerin kullandıkları bitkisel boyalar yerine, anilin kullanılmasından ileri gelen renk bozulmaları, bu halıların değerini çok düşürmüştür.

Ama, son zamanlarda devlet tarafından alınan bazı tedbirler hastalığı önlemiş, halı sanatındaki göküntü durmuş gibidir. Sümerbank, halıcılığın gelişmesi için çok yararlı çalışmalar yapmaktadır.

Halılar kullanıldıkları yere göre birbirinden farklı şekiller, adlar alır. Belli başlıları şunlardır: Yatak halısı, namaz halısı (seccâde), yol halısı, yastık ve minder halısı. İran'da bir odanın döşemesinde kullanılan halıların tümüne «deste» denir. «Deste» dört halıdan ibarettir: Odanın ortasına konan halıya «meyâne», kenarlara konan iki parça halıya «kenâre», «sedir»in bulunduğu tarafa konulana da «serendâz» denir. Türkler bunlara orta halısı, kenar halısı, sedir ya da divan halısı derler. Büyük halıların ortasında, genellikle, göbek denilen bir motif vardır, bu motif çevreliyen pervaza kenar suyu adı verilir. Namaz halılarının sütunlu ya da sütunsuz bir mihrabı vardır. Bu mihraplar

namazda başın nereye konacağını göstermek amacıyla halıya işlenmiştir.

Vasıfları bakımından, en iyi Türk halıları Sivas, Kayseri, Isparta, Uşak, Kula, Demirci ve Gördes halılarıdır. Eski Gördes ve Demirci halıları çok kıymetlidir, çok aranır, bu yüzden de pek pahalıdır. Kula halılarının vaktiyle hiç solmayan güzel bir kırmızı rengi vardı. Bugün bu renk yerine sarı kullanılmaktadır. XVI. ve XVII. Yüzyıllarda yapılmış Gördes halılarına bugün ancak müzelerde raslanır. Gördes'te de, Kula'da da, yalnız namaz halıları yapıldı. Gördes halılarındaki kenar sularının güzel bir işçiliği vardı. Bu halılardan mihrabı sütunlu olanlar ötekilerden daha değerlidir.

Uşak şehrinin yaprak denilen bir tek cins halısı vardı. Sonra daha ince dokunan nezâket adlı zarif bir çeşit yapıldı.

Sivas halıları, daha çok, Kafkas halılarına yaklaşıp.

Bergama ve Kırşehir'de de çok güzel halılar dokunmuştur. Bergama'da dokunan halılar Afganistan halılarını taklit etmiştir. Kayseri'nin ipekli halıları ile Ankara'nın Ciem halıları çok ünlüdür. Trabzon'da dokunan halılar Sivas halılarına benzer.

Türk halıları ile İran halıları, kullanılan yün, renk ve süs motifleriyle birbirinden ayrılır. İran halıları daha incedir. Çünkü, İran'da ve Orta Asya'da elde edilen yün Anadolu'da elde edilenden daha incedir. Meselâ, Sine halılarının yünü, Gördes halılarının dokumakta kullanılan yünün yarısı inceliktedir. İstanbul'da Eski Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde, Konya'daki Alaeddin Camiinden, bazı Anadolu camilerinden gelme çok güzel ve son derece değerli eski halılar bulunduğ gibi, İstanbul'da dokunmuş halılar da vardır.

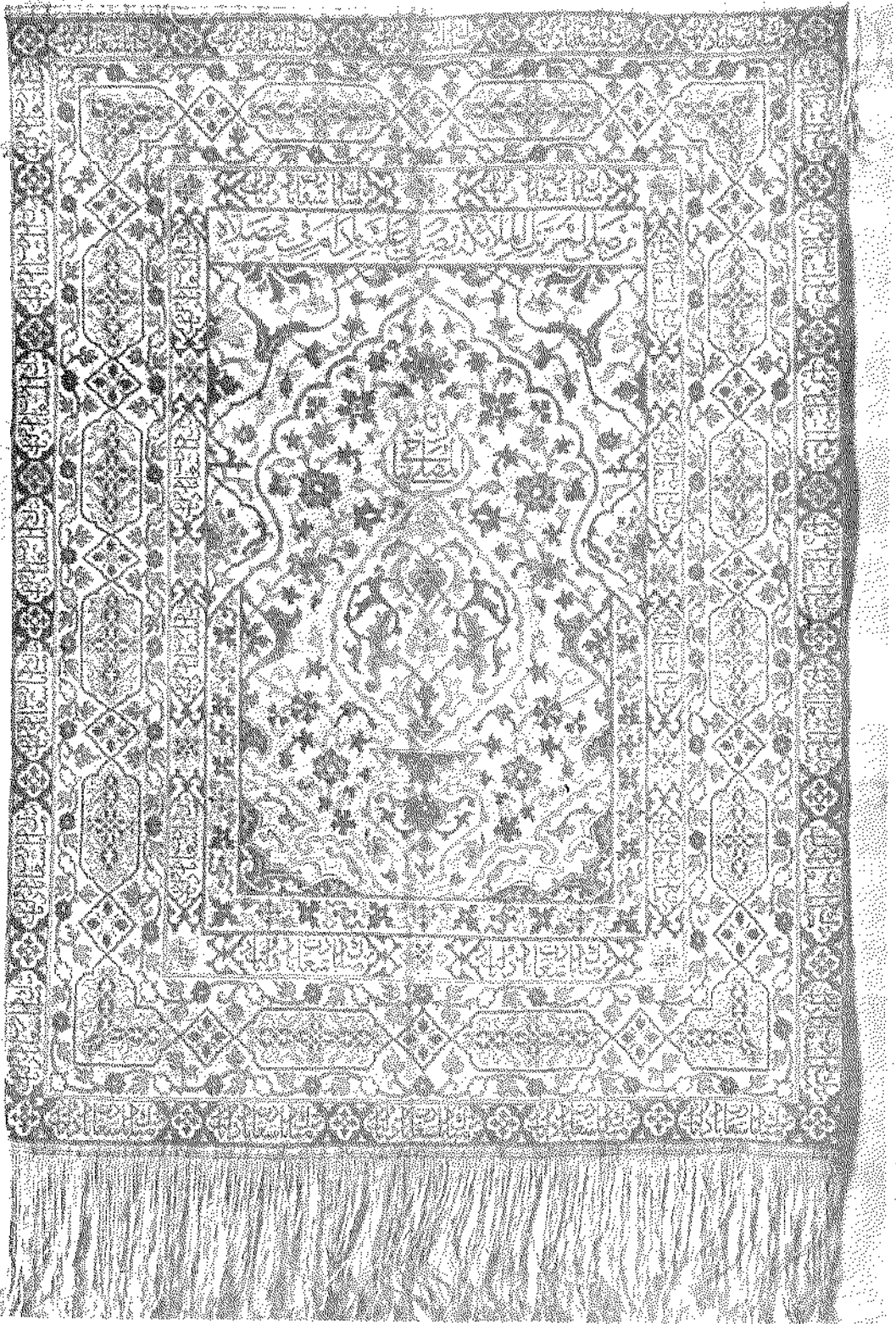
Halı dokumakta kullanılacak yünün boyamak için kullanılan renk verici maddeler şunlardır: Siyah için, maza kozalağı; yeşil için, ham meyvaların yeşil renginden çıkarılan merpüm; sarı için, safran kullanılır. Yabani safran kırmızı renk elde etmeğe yarar. Kırmızı boya için, somakın çekirdekleri, çiçekleri, kabuğu ve kökü kullanılır. Meşe ağacı üstünde bulunan böcekten kırmızı boya elde edilir. Mavi renkler için de çivit kullanılır.



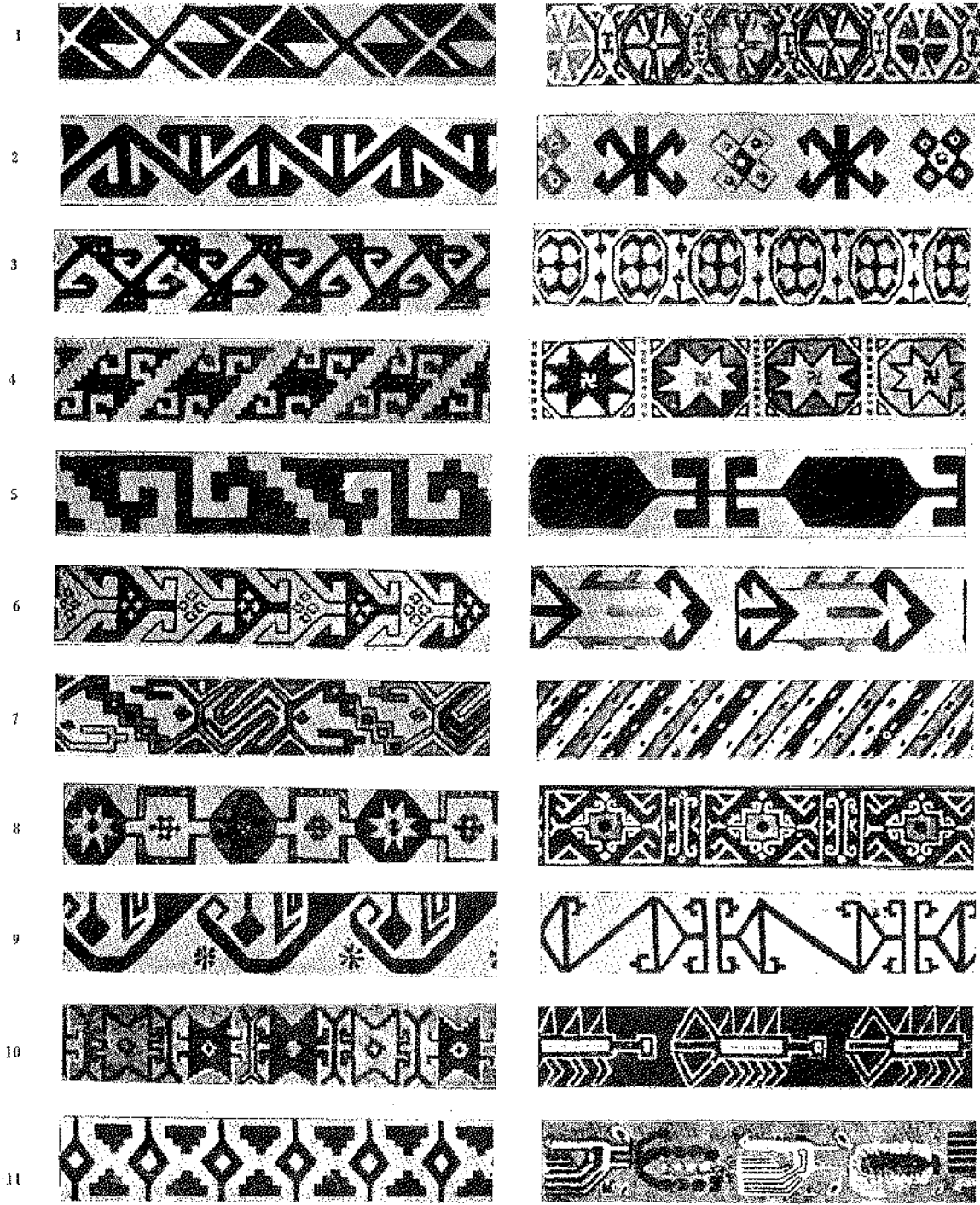
Onyedinci Yüzyıl Anadolu halısı (Topkapı Sarayı Müzesindedir)



Onsekizinci Yüzyılda dokunmuş kilim desenli halı. Türk ve İslâm Eserleri Müzesindedir.
(Foto : Taneri Serpengüzel)

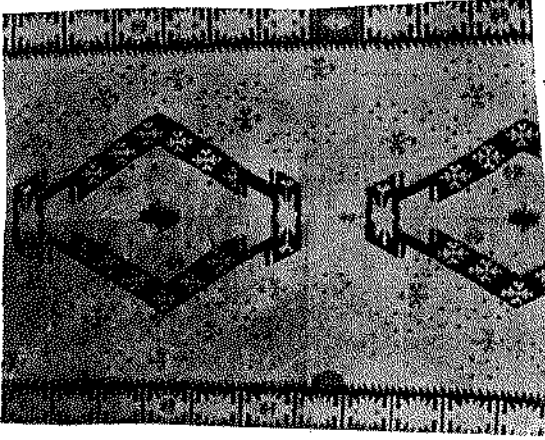
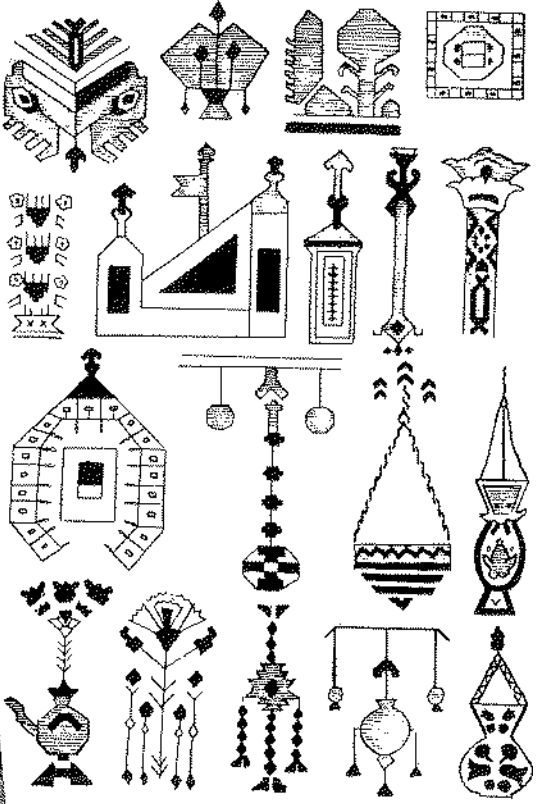


Onsekizinci Yüzyılda İstanbulda dokunmuş bir halı (Topkapı Sarayı Müzesindedir)

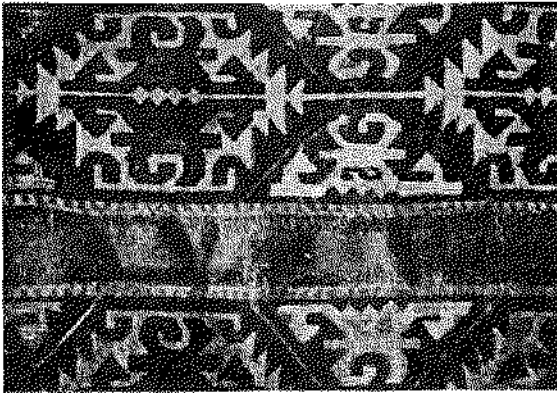


Kafkas, İran ve Anadolu halılarında görülen çeşitli motifler : 1, 2 - Dağıstan, 3, 5 - Dağıstan, Şirvan, Anadolu, 6 - Güney Kafkasya, 7, 8 - Şirvan, 9, 11 - Gürcü, Dağıstan, Şirvan, Somak, Kula, 12, 15 - Somak, 16 - Dağıstan, 17 - Kazak, 18, 19 - Şirvan, Dağıstan, 20 - Kafkasya ve Anadolu, 21, 22 - Şirvan, Kula, Palu.

Halı ve bazı kilimlerden karakteristik motifler : (Soldan sağa)
 Üstte birinci sırada: Ejder, sakar, ağaç ve ev, revakla çevrili havuz. İkinci sırada: Vazo ve çiçek, minber, kitabe, şamdan, sütun. Üçüncü sırada: Kâbe, avize, kandil. Dördüncü sırada: İbrik ve çiçek, karanfil, panti-dantif, kandil.



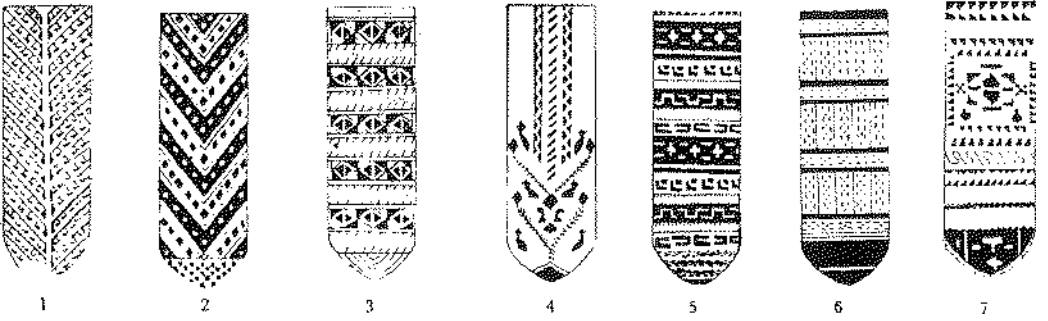
Kırşehir kilimi



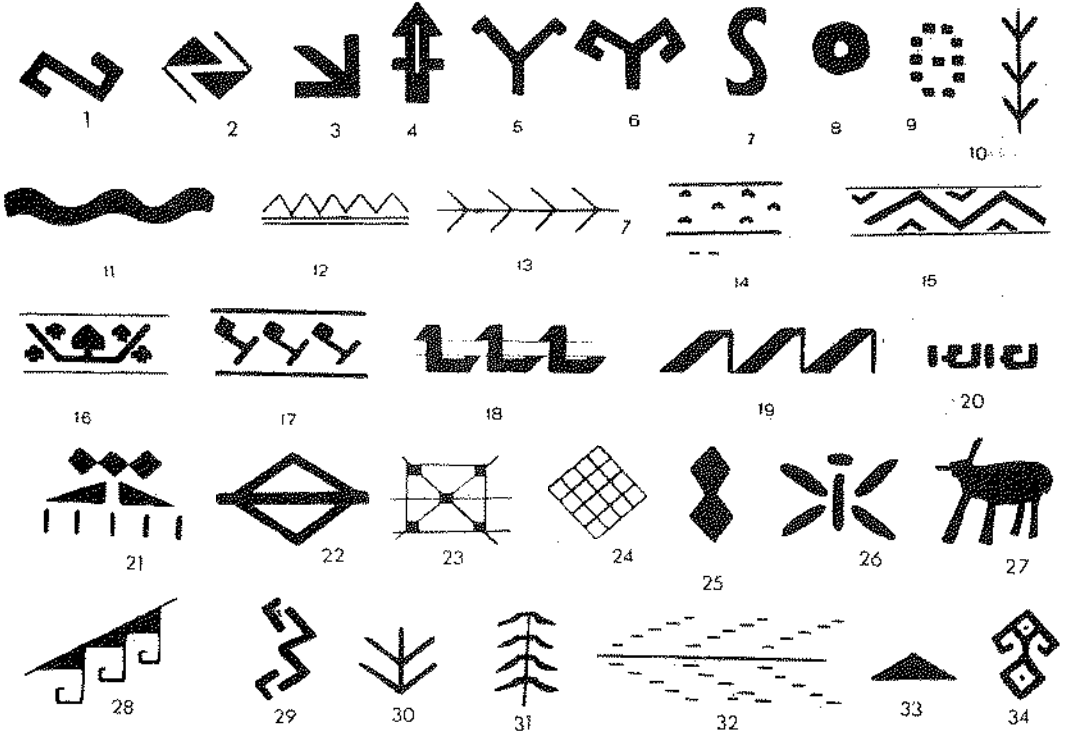
Eski bir Arabören kilimi (Hakkı İzzet'ten)



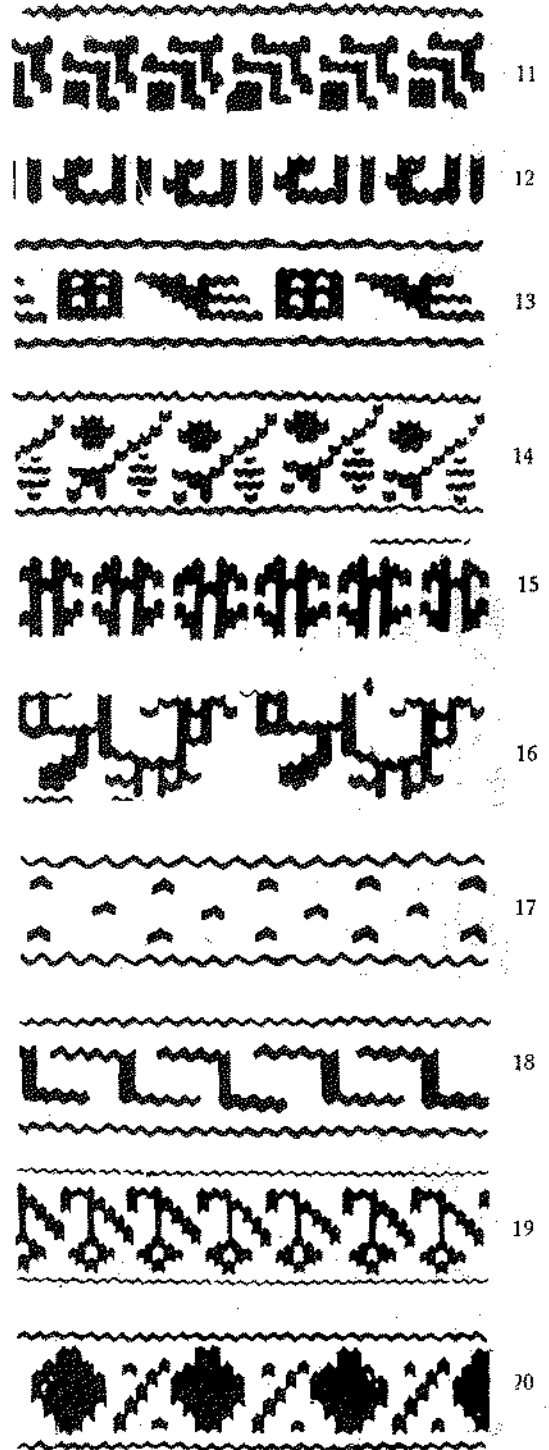
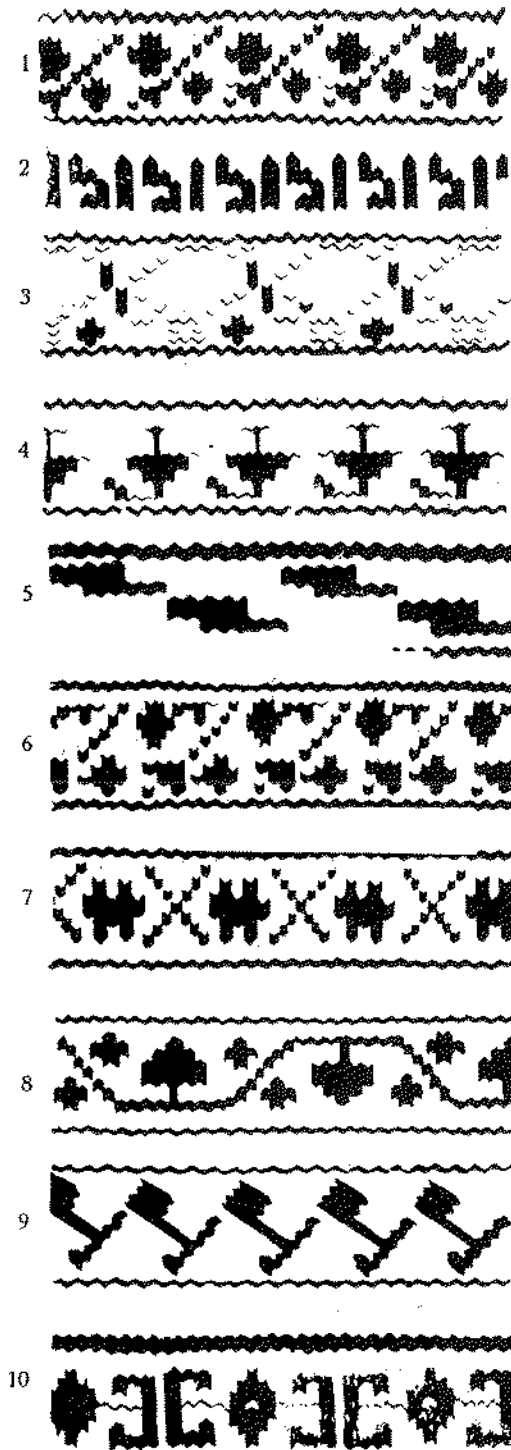
Bir kilim parçası (Kenan Özbel'den)



Köylülerin örme yün çoraplarda kullandıkları çeşitli motifler: 1 - Verev, 2 - Yatık kenarlı, 3 - Yatık kenarlı, 4 - Dali, 5 - Yatık kenarlı, 6 - Dik ve yatık kenarlı, 7 - Orta motifli (Hakkı İzzet'ten)

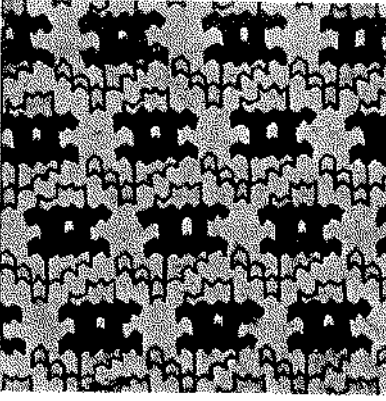


Alacahöyük ve yakınlarındaki köylerde kullanılan çorap motifleri: 1 - Çakmak, 2 - Çulluk burnu, 3 - Kazayağı, 4 - Minare, 5 - Koç boynuzu, 6 - Çapraz, 7 - Bülbul gözü, 8 - Koyun gözü, 9 - Kakıl, 10 - Atlama, 11 - Testere, 12 - Tırmık dişi, 13 - Kumlu, 14 - Sığır sıdigi, 15 - Gerdanlık, 16 - Gönül çengeli, 17 - Çalma sarık, 18 - Deve boynu, 19 - Elifbe, 20 - Parmaklı, 21 - Karniyarik, 22 - Şaşırtmaca, 23 - Köşeli, 24 - Muska, 25 - Sinek, 26 - Ceylân, 27 - Sarhoş yolu, 28 - Sındı kulpu, 29 - Dal, 30 - Servi, 31 - Akıtma su, 32 - Muska, 33 - Eli belinde. (Hakkı İzzet'ten)

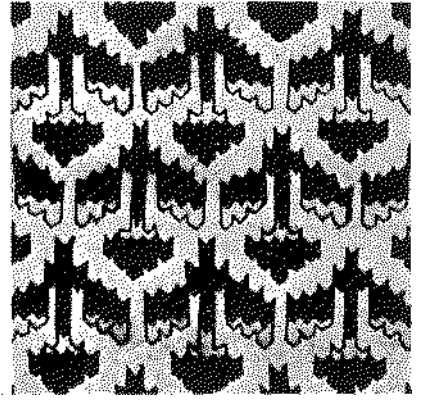


Örme yün çoraplarda kullanılan başlıca Türk motifleri: 1 - Kuşlu, 2 - Çengel, 3 - Kuşlu, 4 - Fiskiyeli ve püsküllü, 5 - Akıtma, 6, 7 - Kuşlu ve çaprazlı, 8 - Ağaç ve kuş gerdanlık, 9 - Gönül çengeli, 10 - Bulbul gözü, 11 - Sandalya, 12 - Elifbe, 13 - Kuş ve kafes, 14 - Çiçek ve çimen, 15 - Ceviz kıyınağı, 16 - Sandalya, 17 - Kumlu, 18 - Kıрма akıtma, 19 - Gönül çengeli, 20 - Lira çeyreği.

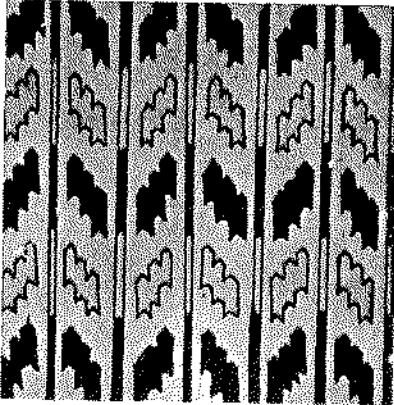
(Kenan Özbel'den)



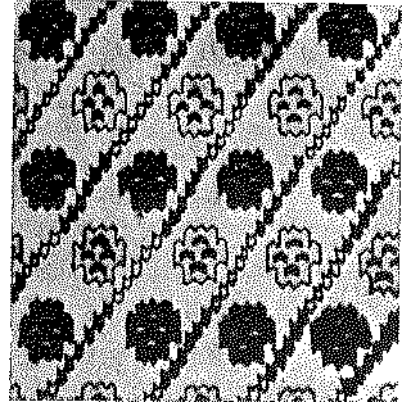
Kuş kafesi



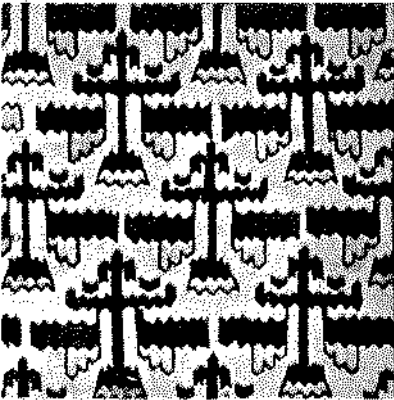
İncili küpe



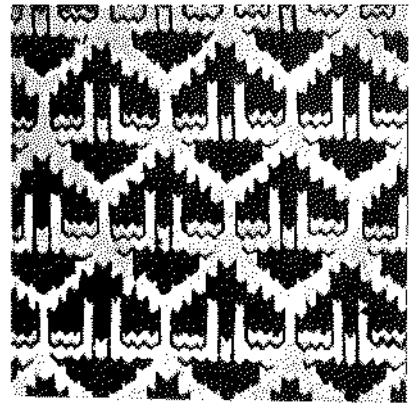
Su bõređi



Çilek

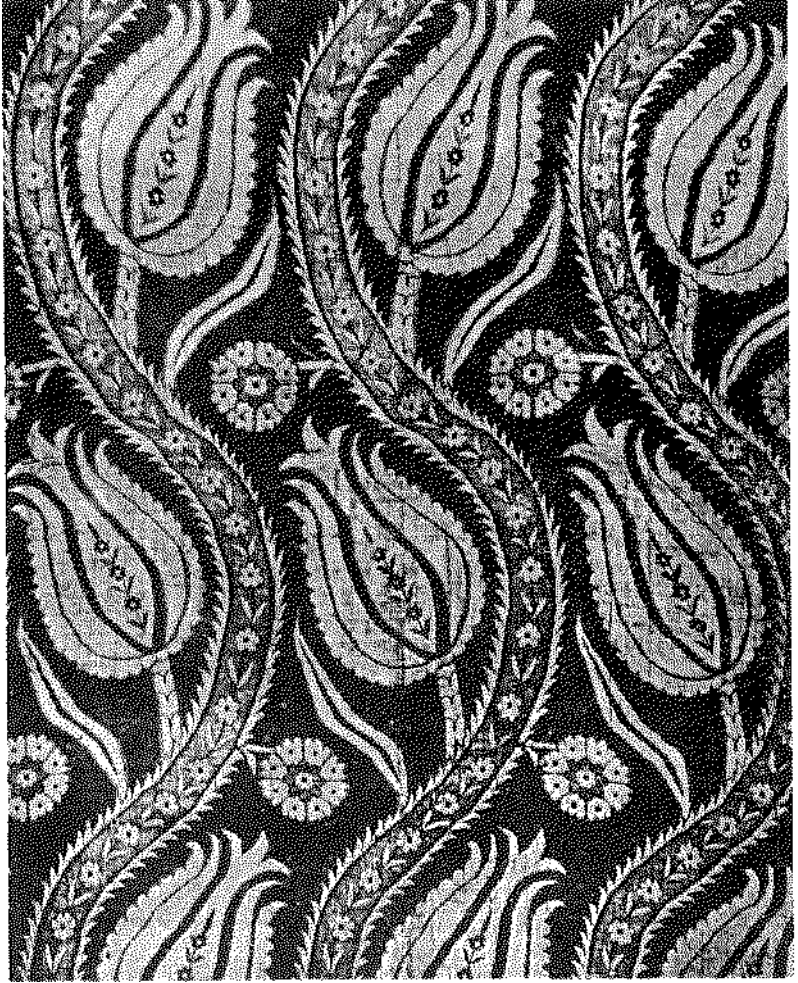


Salkım küpe



küpe

Lâle motifleri işlenmiş bir kumaş. Aralarda da stilize edilmiş küçük karanfil motifleri görülmüyor. Bu işleme, klâsik devir üslûbundadır.



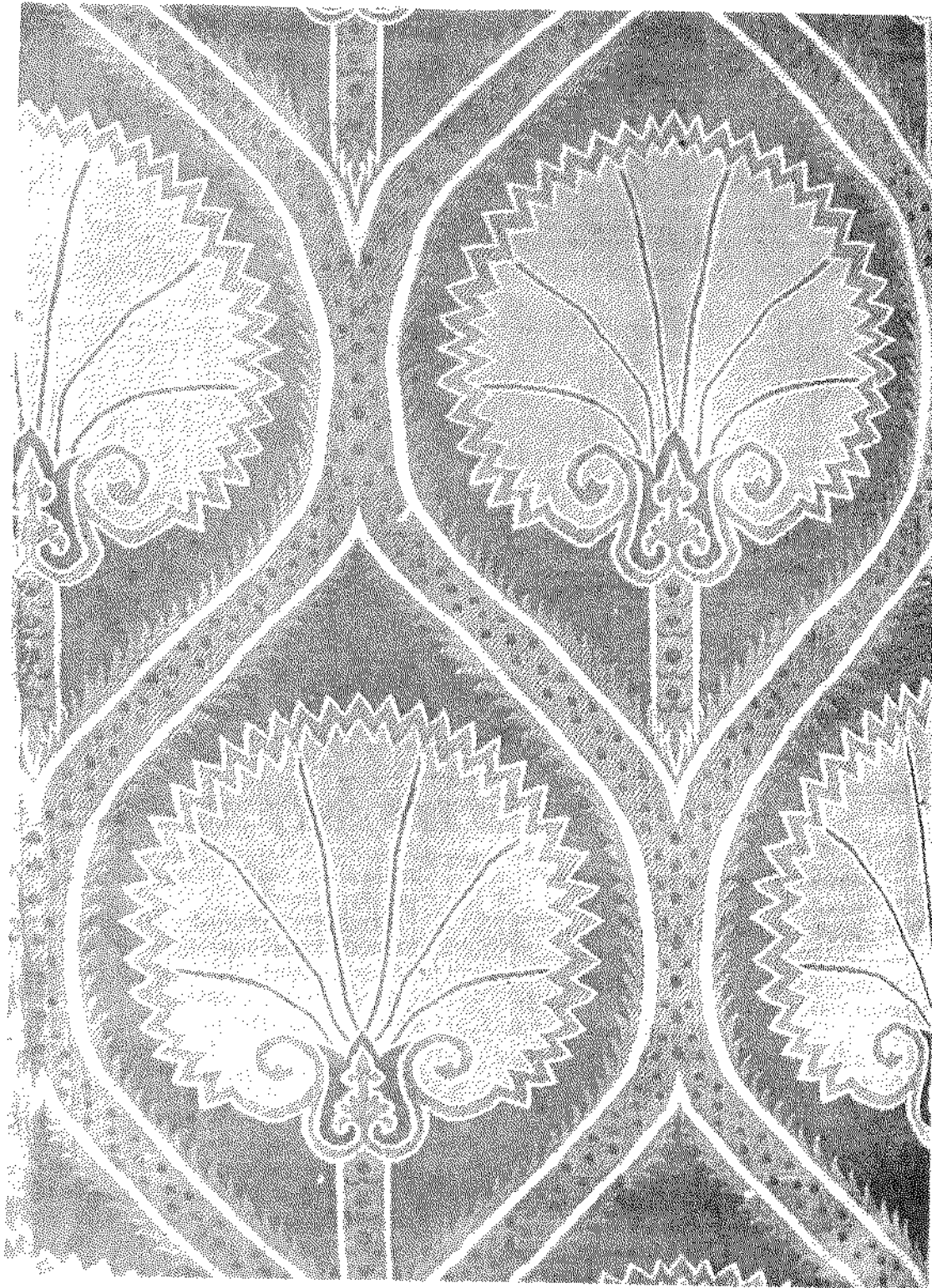
Dokumalar ve nakışlar (işlemeler)

Selçuk Sultanları Sivas ve Kayseri'de çok kıymetli ipek kumaşlar dokutmuşlar, bunları Avrupalı kralalara hediye olarak göndermişlerdir. Bu kumaşların örnekleri Avrupa müzelerinde bulunmaktadır. Bu dokumaların orijinallığı, kullanılan desenlerden gelir; stilize edilmiş hayvan motifleri bulunan bu desenlerde hayvanların başı ve kanatları sırma ile işlenmiştir. Bir çember içine çizilmiş tek başlı dört kaplan, sekiz köşeli bir alan içinde ya sırt sırta vermiş iki arslan ya da karşı karşıya iki kuş deseni; sık sık kullanılan konulardır. Bu kumaşlar Orta Asya halılarında kullanılan stili akla getirmektedir.

Antakya'da dokunan kumaşlar pek ünlüydü. Musul'da dokunan ipekli ve sırmalı kumaşlara **Mosulin** (Musul işi) denir-

di. Bu devrin kadife kumaşları bütün dünyaya ün salmıştır.

Osmanlılar Bursa'da, Bilecik'te ve Üsküdar'da Çatma diye anılan bir cins kadife dokumuşlardır. Bursa'da dokuma sanayii son derece gelişmişti. Burada yünlül kumaşlar, ipekli kumaşlar, dibalar (sırmalı ipekli kumaşlar), her cins kadife dokunuyordu. Bu kumaşların ünü dünyaya yayılmıştı. Dokumalarıyla ün salmış olan Çin bile Bursa'dan kumaş satın almış, bu şehirde yapılan kumaşlar Macaristan, Polonya, İtalya ve Balkan ülkelerinin pazarlarını istilâ etmişti. Özellikle XVI. Yüzyılda, Bursa tezgâhlarında dokunan sırmalı kumaşlar ve kadifeler her yerde aranıyordu. Bu kumaşlar malzemesinin zenginliği ve desenlerinin güzelliği ile o devirdeki bütün dünya kumaşlarından üstündü. İpek ve sırma en başta geliyordu. Hârikulâde bir

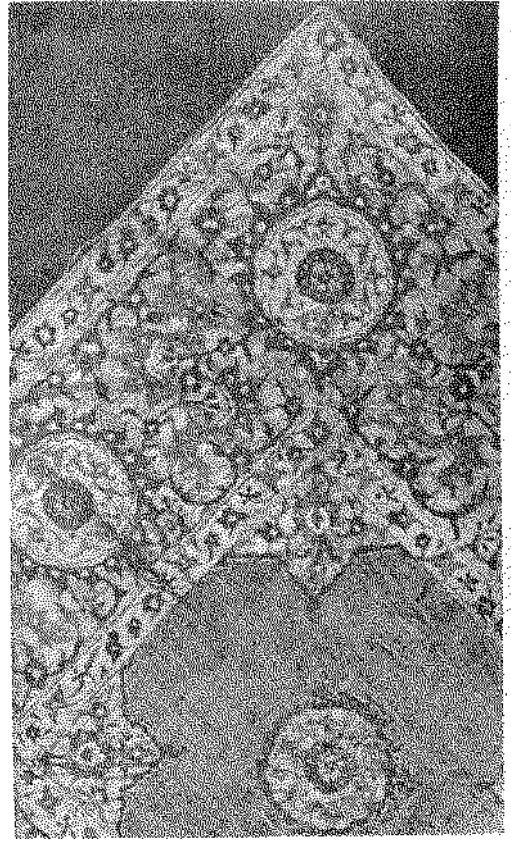


Stilize edilmi karanfil motifleri işlenmiş, **Yelpazeli** denilen bir kumaş parçası. Onyedinci Yüzyıl ıdır
(Topkapı Sarayı Müzesindedir.)

zenginlikle dokunan dibalar, kadifeler, canfesler (taftalar) padisahlara, şehzadelere yapılan elbiselerde kullanılıyordu.

O devirde Bursa'da birçok dokuma atelyesi vardı, işlerinde kırk kadar tezgâha sahip olanlar çoktu. Dokuma ustaları lonca halinde teşkilâtlanmışlardı, dokumacılıkla uğraşan ustalar bu zanaatla ilgili kanunlara boyun eğmek zorundaydılar. Pamuk ipliği ve ipek ipliği ile boyamakta kullanılan malzemenin vasıfları lonca tarafından teşbit edilmmişti. Dokumalar, satışa çıkarılmadan önce, ciddi bir incelemeden geçirilirdi. Her kumaş damgalanırdı, aranılan vasıflara sahip olmıyan kumaşlara devlet tarafından elkonurdu¹. Hileli kumaş dokuyanlar da şiddetle cezalandırılırdı. Lonca «Esnaf şeyhi» denilen bir şef tarafından yönetilirdi; bunun teknik işlerden iyi anlıyan «Yiğit başı» adlı bir yardımcısı vardı. Bir dokuma atelyesi açabilmek için, sahibinin bir sınavdan geçmesi şarttı. Zanaatı bilmeyen kimselere «ham dest» (acemi) derlerdi, bunlar ancak çırak olarak çalışabilirlerdi.

Atelyeler belli bir dokuma çeşidinde uzmanlaşmışlardı. Bu dokumalar çeşit ve



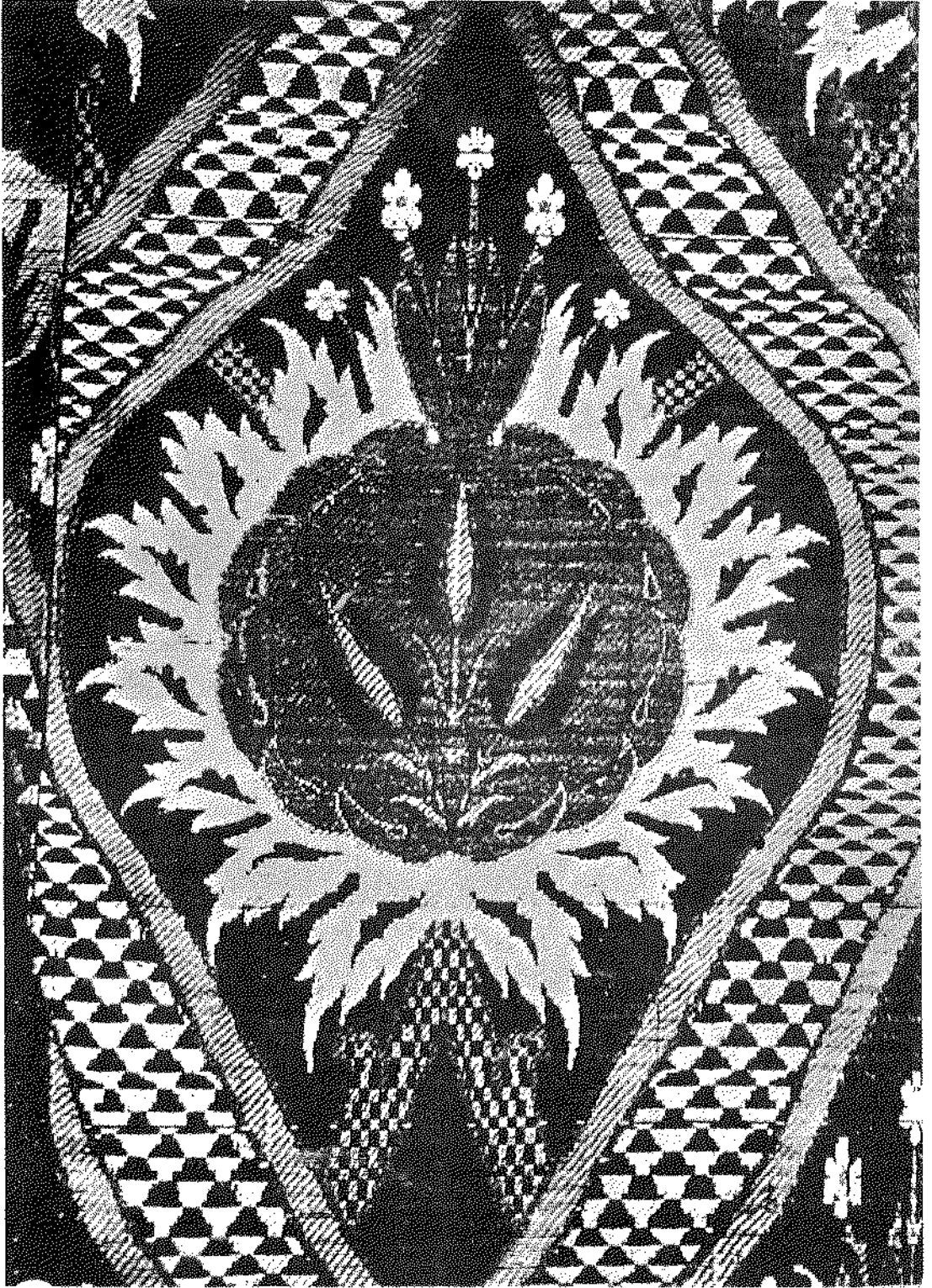
Kanunî Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan'ın merdivili. Onaltıncı Yüzyıl işi. (Topkapı Sarayı Müzesindedir.)

¹ Bk. Osman Şevki, Bursa mahkeme-i şer'îye sicillerine göre Bursa ipekçiliği, ds. Belleten, s. 755.

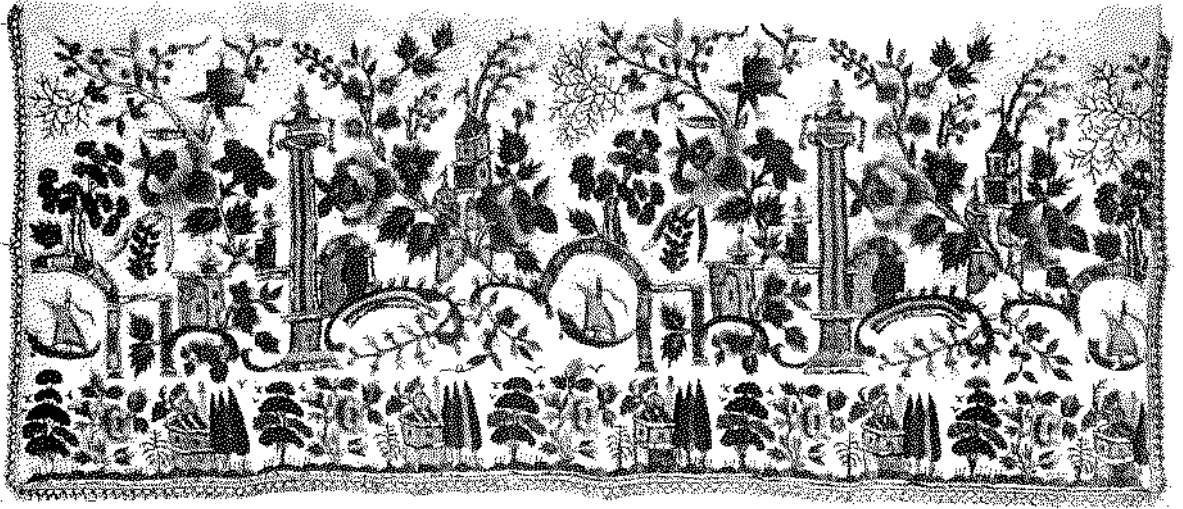


Onaltıncı Yüzyılda işlenmiş bir kavuk örtüsü. Kavuk örtülerinde ortada bir çember bulunur.

(Topkapı Sarayı Müzesindedir.)



Onyedinci Yüzyıl işi altın telli kırka. (Topkapı Sarayı Müzesindedir.)



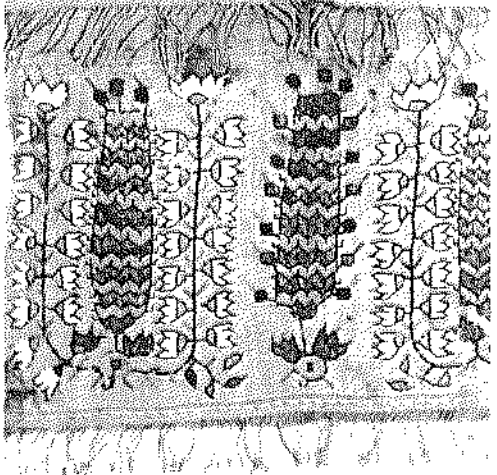
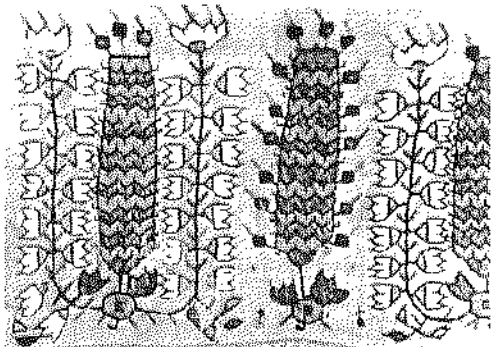
Onsekizinci Yüzyıl işi bir yağlık. Pek az görülen, manzaralı bir parçadır. Barok etkisiyle beraber bir Çin havası da sezilir. (Melek Celal Sofu'nun koleksiyonundan.)

kullanılacakları yere göre türlü adlar alırdı; onlar da şunlardı: Kadife, çatma, kema, altın, gümüş ve ipekle dokunan diba, serâser, kefiye (ipekli eşarp), canfes, ipek-pamuk karışımı kumaşlar.

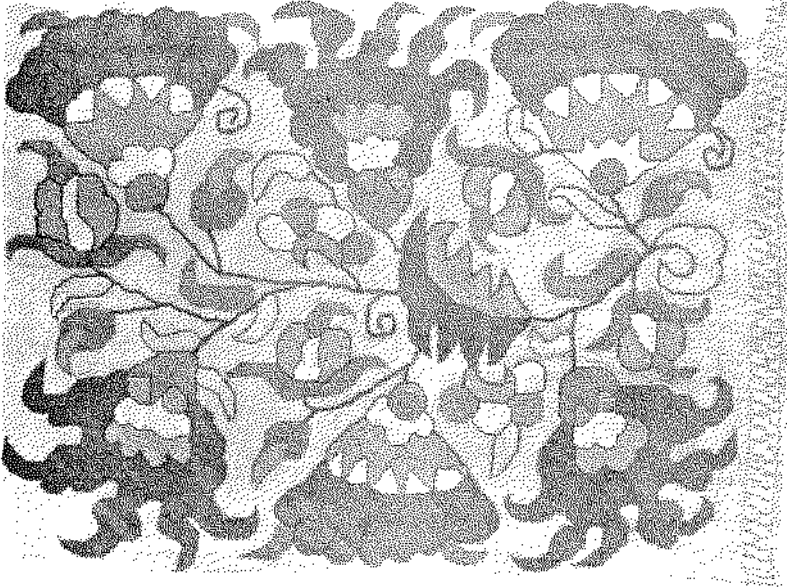
Yabancı ülkelerden getirilen pamuk ipliği de ciddi ve sıkı bir incelemeden geçirilirdi. Bu pamuk ipliği her cumartesi günü Bursa'daki Ulu Camii'n avlusunda kurulan pazarda satılırdı.

Bursa dokumalarına XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla kadar devamlı bir ün kazandıran, işte bu ciddi ihtimam olmuştur. Ama, XVIII. Yüzyılda başlayan yabancı rekabeti, zanaatçıları daha ucuz kumaş üretimine zorladı. Memleketin ekonomik durumu lüks eşya sanayiine elverişli olmadığından, Bursa'nın eski dokumaları ve kumaşları eski iyi vasıflarını kaybetti, sonunda tamamıyla ortadan kalktı, yerini yeni dokuma sanayiine bıraktı.

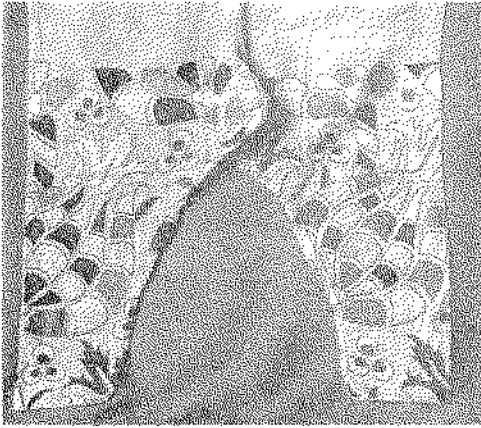
Bu eski dokumalarda süs motifleri ayrı bir inceleme konusudur. Önce, şuna işaretle edelim ki, aynı devirdeki sanat eserlerinde kullanılan bütün süs motifleri arasında bir paralellik vardır. Bu dokumaların çoğuna hâkim olan süs figürleri karanfil ile lâledir. Çoğu zaman, dokumada aynı motifin tekrarlanması dikkati çeker ve Orta Asya dokumalarındaki motifleri hatırlatır. Bizans dokumaları ile ilişkilerinin az olduğu görülmür.



Onyedinci Yüzyıl işi yağlık. Basit olmakla beraber Türk motiflerinin birçok özelliklerini gösterir. (Melek Celal Sofu'nun koleksiyonundan.)



Klasik Türk işlemeciliğinin desen, kompozisyon ve renk özelliklerini kapsayan bir parça: Onsekizinci Yüzyıl işi bir uçkur. (Melek Celal Sofu'nun koleksiyonundan)



Onaltıncı Yüzyılda yapılmış. lâle ve çintamani motifleriyle süslü bir şehzade külotu. (Topkapı Sarayı Müzesindedir.)



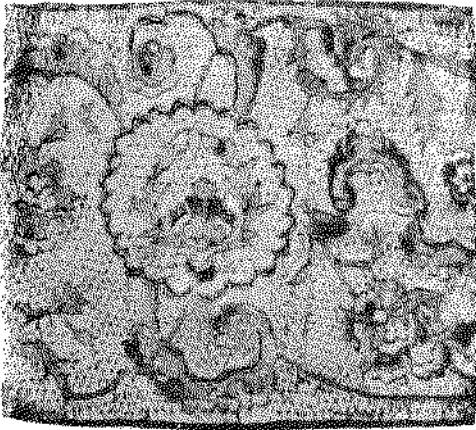
Onsekizinci Yüzyıl işi, yazılı ve desenli bir havlu. (Melek Celal Sofu'nun koleksiyonundan)

Dokumalar arasında, ipek, altın ve gümüş ibrisimle işlenmiş olanları vardır, bunlar birer sanat eseri olarak duvara asılabilir.

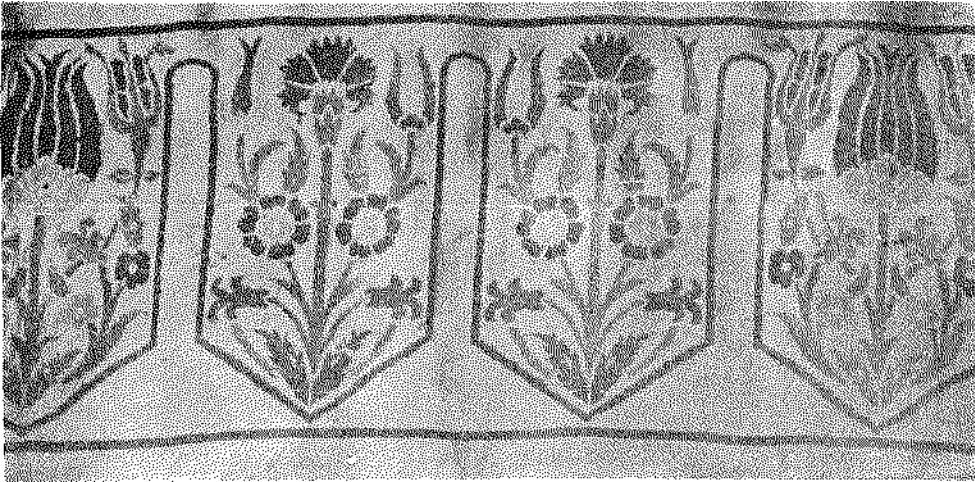
Nakış (işleme) Türklerde pek gelişmiş bir sanattı. Her şehrin kendine has nakış konuları vardı.

Eskiden, gelinlik genç kızların çeyizinin esasını, elle işlenmiş çamaşırlar teşkil ederdi. Bu, nakışın gelişmesine çok yardım etmiştir. Elbiseler, mendiller, kemerler, yorganlar, bohçalar, örtüler, yağlıklar (erkek mendili), mahramalar (uzun havlular) hep elle işlenirdi. Nakışlarda kullanılan figürlere bakınca, bu nakışların nerenin işi olduğu kolayca anlaşılır.

İğne ile ve kasnakta yapılan nakışlara **süzeni** denilir. Ayrıca müzebbek, gözeme, kesme, sarma denilen nakış çeşitleri vardır. İğne ile yapılan başka bir işleme türü de **oya**'dır ve pek sevilen bir Türk dantelasıdır. Ömrü haremde geçen eski zaman kadınları için, nakış en büyük oyalanma, vakit geçirme vasıtasıydı. İyi bir evlenme yapmak isteyen bir genç kız, her şeyden önce nakış öğrenmek zorundaydı. Bu, aynı zamanda, genç kıza estetik bir eğitim edinmek imkânını verirdi. Bir genç kızın değeri, zevkini ve sabrını gösteren iğne çalışmalarıyla ölçülürdü. Bir genç kız, evleneceği günü bekleyerek, zanaatı üstüne



Onyedinci Yüzyıl işi gümüş ve altın iğrisimli kumaş parçaları. (Topkapı Sarayı Müzesindedir.)



Lâle, karanfil, sümbül motifleri işlenmiş, Onsekizinci Yüzyıl işi yastık. (Topkapı Sarayı Müzesindedir)

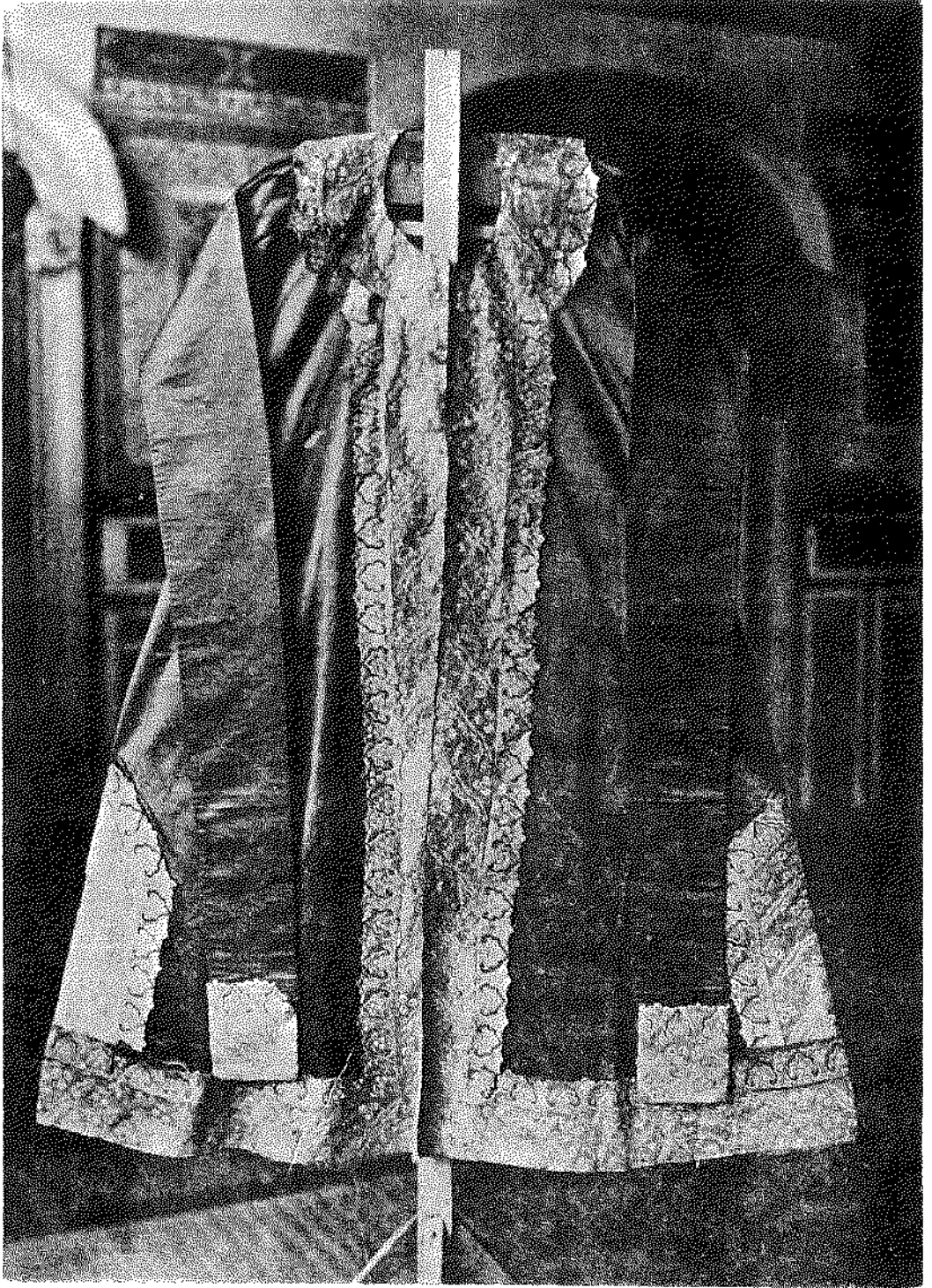
eğilir, altın ve gümüş sırma ile zenginleştirilmiş türlü renkteki motifleri durmadan ve büyük bir heyecanla işlerdi. Kalbinin kılavuzluğundaki eli, türlü şekillerle, duygularla dolu bir çok süsleme kombinezonları yaratırdı.

Türk nakışçılığına Batı ülkeleri nakışlarında pek nadir raslanan o güzelliği ve o hayran olunacak sanatçı vasfını kazandıran işte bu psikolojik etken olmuştur. Batılı kadın ise Türk kadını kadar eve kapanmamıştır ve tabiatla, erkeklerle daha fazla temas halindedir.

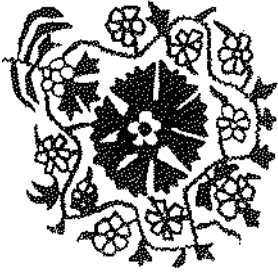
Bu sebeple, gerçek birer sanat eseri

olan elbiseler ve çamaşırlar, mendiller, yorganlar, örtüler havlular, yastıklar, kemeler üzerinde Türk işlemeciliğinin renk ve süs motifleri yaratma kabiliyetini görüyoruz.

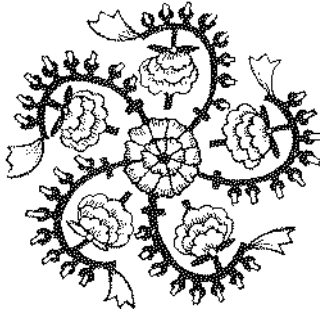
Türk nakışları, XVI. ve XVII. Yüzyıllarda, Avrupa'da pek beğenilmiş, takdir edilmişti. Bu sanatın Balkan ülkelerindeki etkisi pek belirlidir. Yüzyıllarca süren Türk egemenliği, bu ülkelerin nakış sanatı üstünde derin izler bırakmıştır. Bu sanat Macaristan'a da girmiş ve orijinallliği ile pek tanınan Macar nakışçılığının gelişmesine yardım etmiştir.



Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu, Şehzade Mehmedin hil'atı: Mavi, kırmızı, beyaz motifli al ipek üzerine yaldızla işlenmiştir. (Topkapı Sarayı Müzesi.)



Karanfil



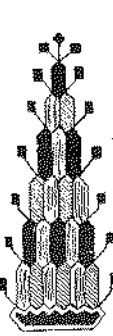
Çark-ı felek



Sümbül



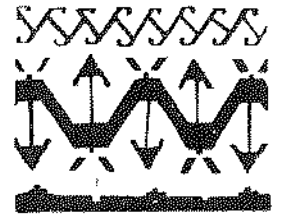
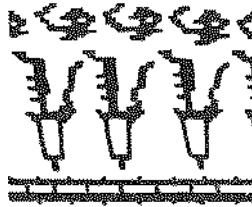
Ağac



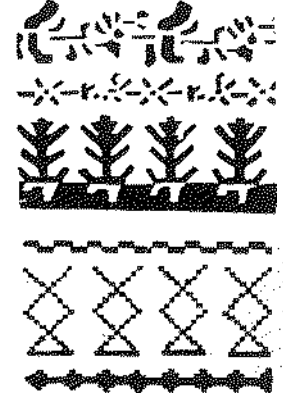
Servi



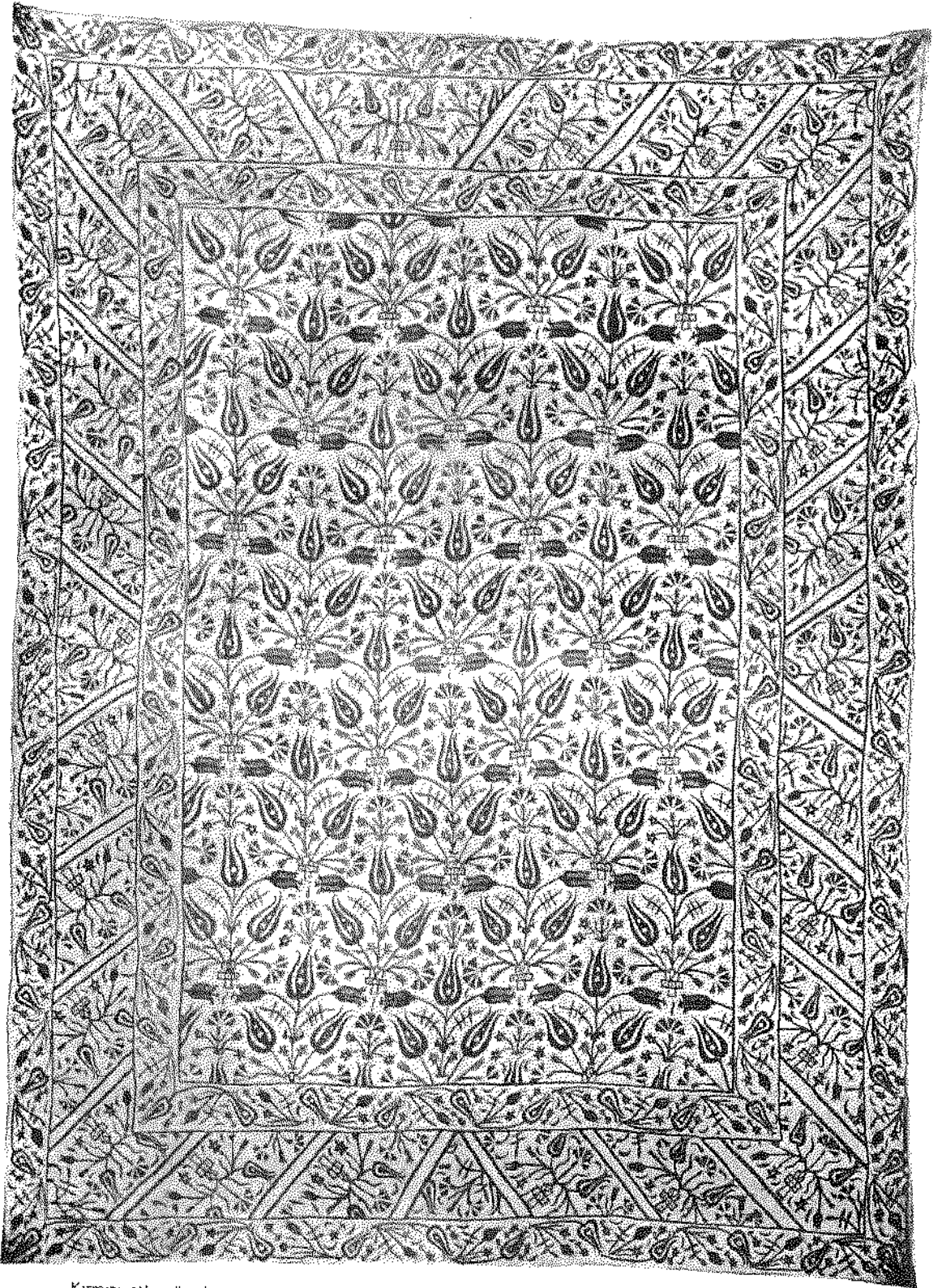
Del



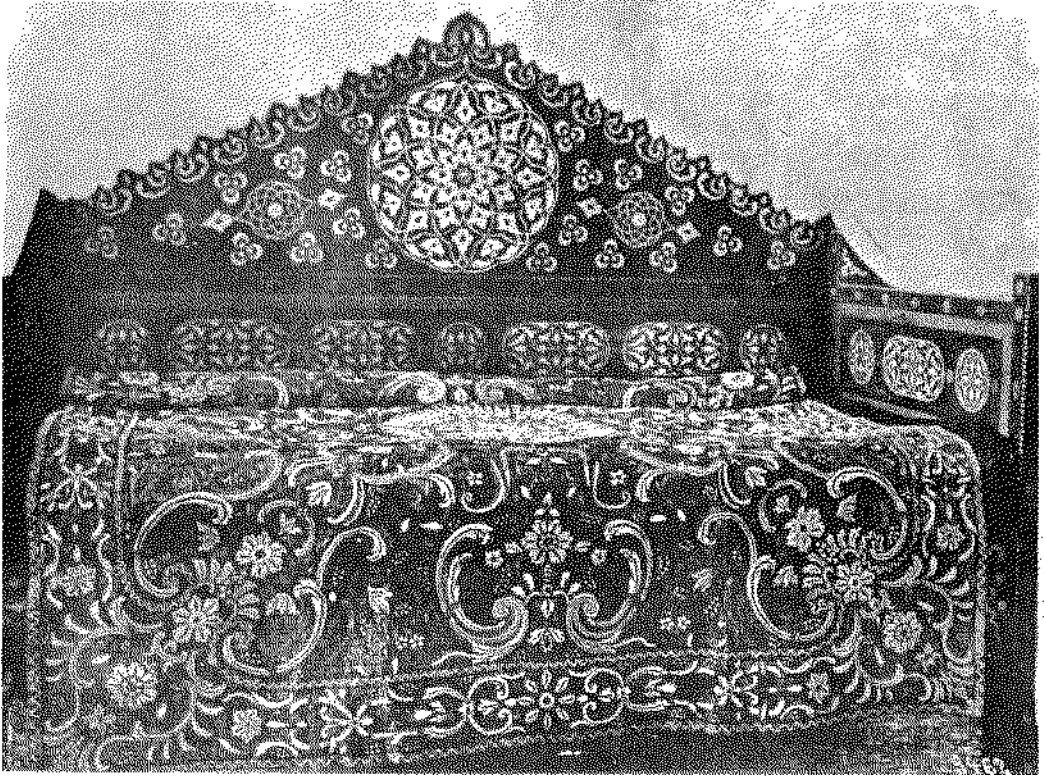
Göbek motifü (İla)



Çeşitli kenar motifleri
(Kenan Özbek'ten)



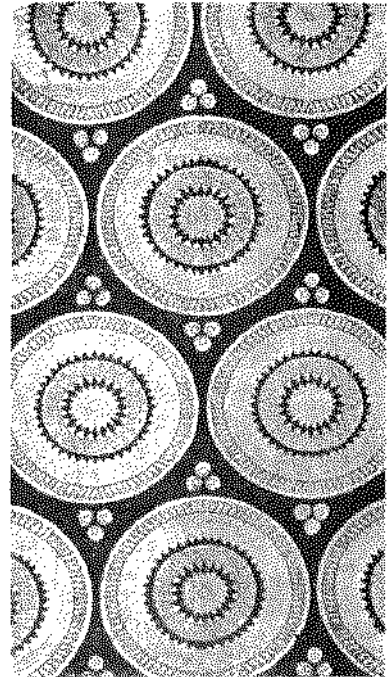
Kırmızı atlas üzerine mavi, kırmızı, kara renkli motiflerle ipek ve yaldız işlemeli örtü. Onyedinci Yüzyıl işidir. (Topkapı Sarayı Müzesindedir)



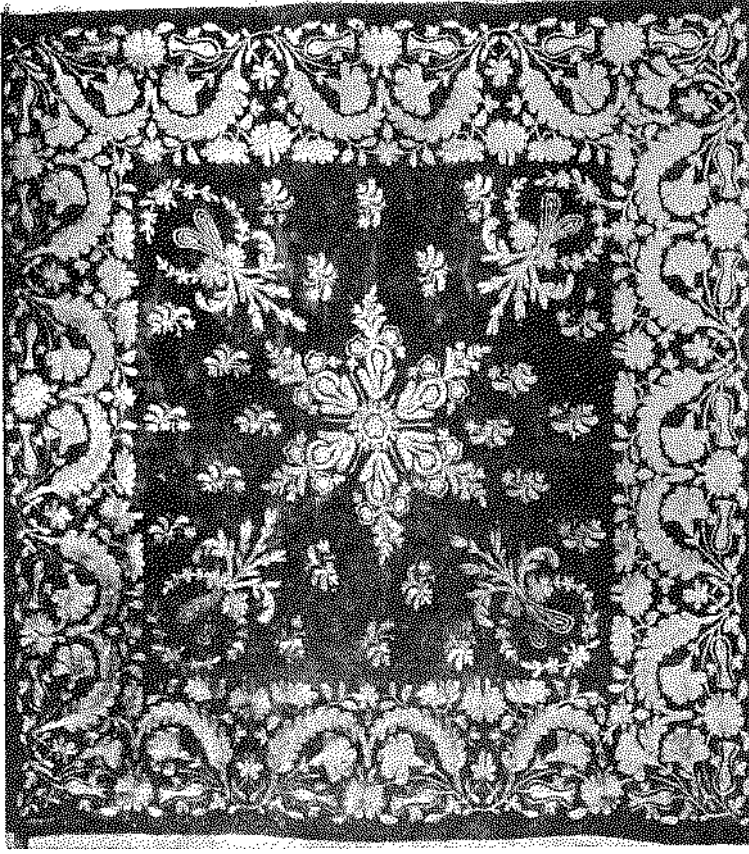
Dördüncü Murad'ın sedef kakmalı tahtı üzerinde altın ve inci işlemeli örtü. Taht, Onyedinci Yüzyıl, örtü Onsekizinci Yüzyıl işidir (Topkapı Sarayı Müzesi)



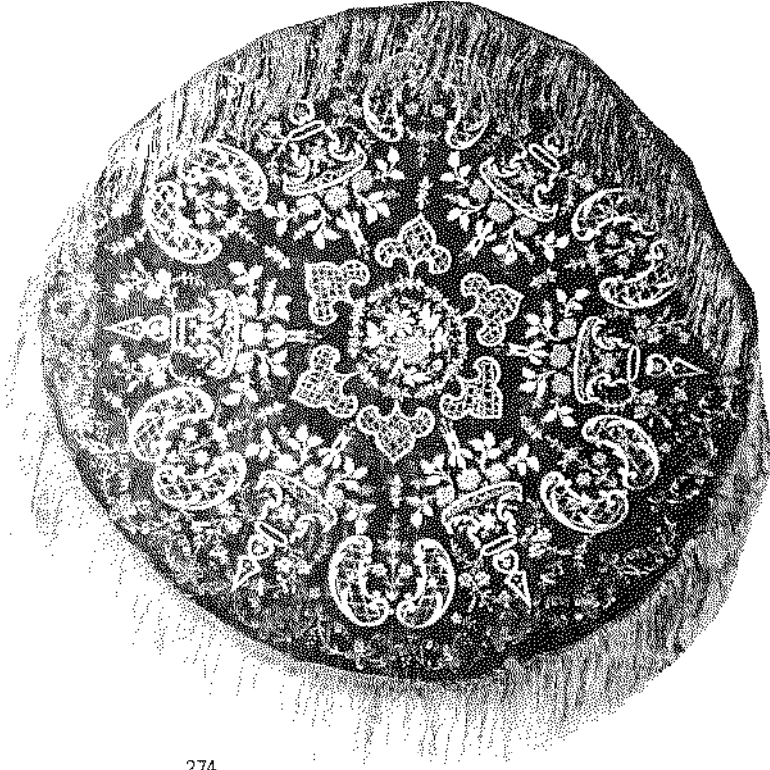
Karanfil motifleriyle süslü Bursa kadifesı



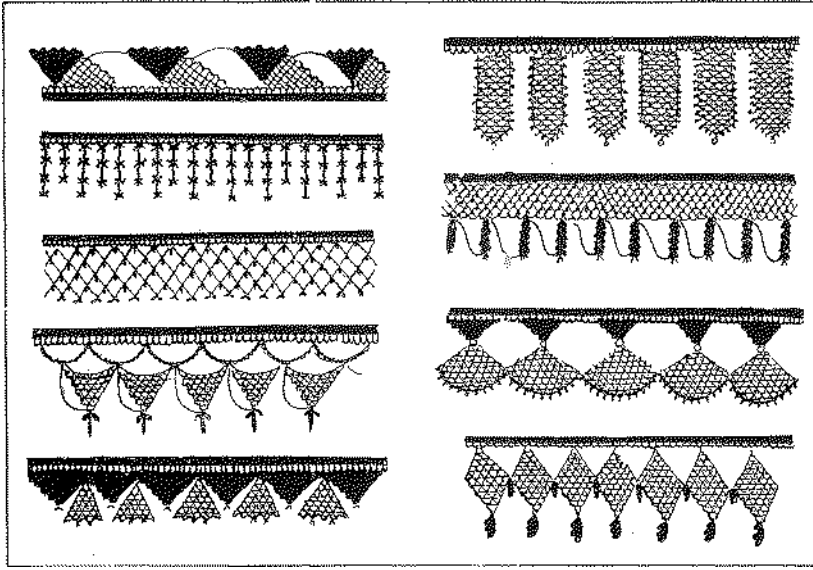
Çintamani motifli kadife. Onaltıncı Yüzyıl işi. (Konya Müzesindedir)



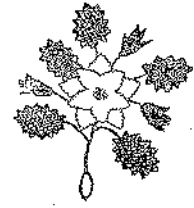
Kırmızı atlas üzerine, sarı ipek-
le işlenmiş bohça. Ondokuzuncu
Yüzyıl işidir. Genişliği bir met-
redir (Yazarın koleksiyonundan)



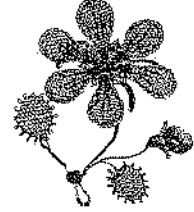
Kahve servisi yapanın kullandı-
ğı, koyu kırmızı ipek kumaş
üzerine altın yıldız işlemeli ör-
tü. Ondokuzuncu Yüzyıl işi.
(Yazarın koleksiyonundan)



Çeşitli oya motifleri (Kenan Özbel'den)



Eskişehir



Gaziantep



Konya



Elazığ



İzmir



Bursa

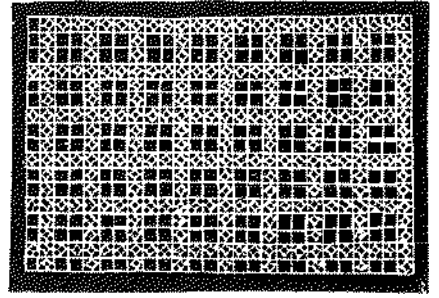
Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde oya işlerinde kullanılan çiçek motifleri (Kenan Özbel'den)



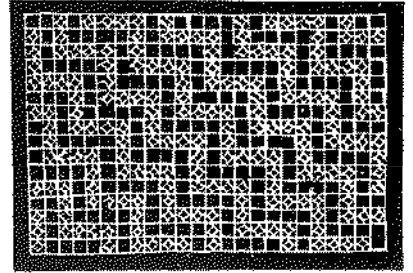
Bazı oya motifleri (Melek Celal Sofu'nun koleksiyonundan)



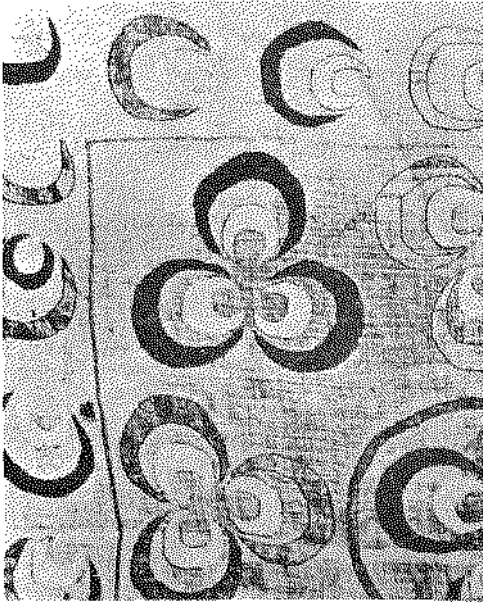
Onyedinci Yüzyıl işi yağlık



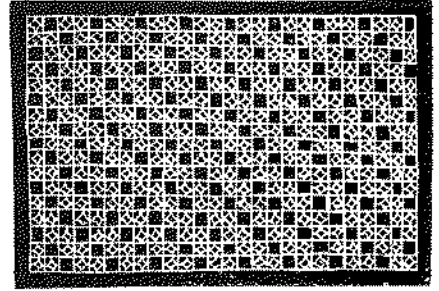
Antep işlemesi



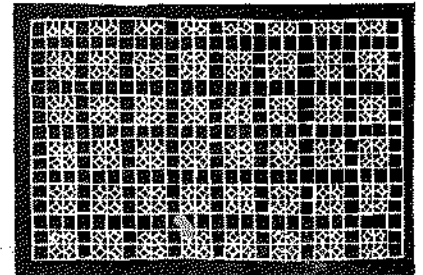
Antep işlemesi



Çintamani motifleri işlenmiş kavuk örtüsü. Onaltıncı Yüzyıl işi. (Topkapı Sarayı Müzesindedir.)



Antep işlemesi



Antep işlemesi
(Kenan Özbel'den)

Yazmalar

Yazma, nakışın yerini alan bir cins boyalı dokumadır. Bu sanat iki şekilde uygulanır: Biri, kumaşı fırça ile ve renkli desenlerle boyamak, öteki de, sonraları ucuz basmalar elde etmek için icat edilen usule göre, üstüne desenler oyulmuş ağaç şekilleri yohuyla baskı yapmak. Vaktiyle, Bursa'da yapıp mermer şahî diye anılan çok ince ve hafif organdi üstünde her iki şekil uygulanırdı. En beğenileni İstanbul yazmasıydı. Bursa'da, ve Rodos'ta yapılanlar da aranırdı.

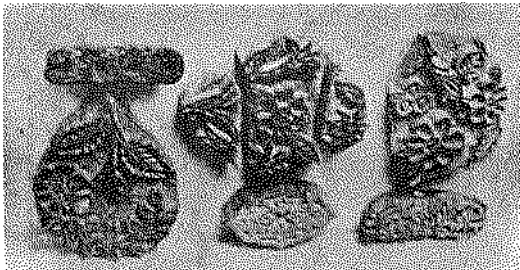
Sanatçı kumaş üstüne tavuk ya da kaz tüyü ile bir takım desenler çizirdi. Tüyden fırçasını çeşitli renkler bulunan kâselere daldırır ve kumaşa canının istediği deseni yaratırdı. Halıların yün ipliklerini boyamakta olduğu gibi, kumaşlar üstüne renkli desen yapmakta da kullanılan boyalar bazı köklerden çıkarılırdı.

Yazmaları boyamakta kullanılan boyalar ve renk verici maddeler şunlardı:

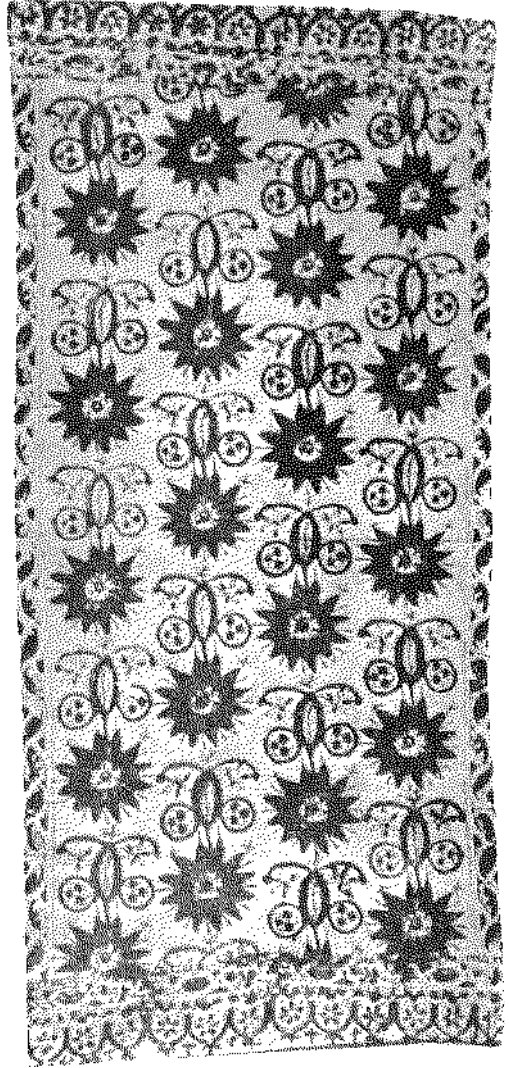
Zamk-ı arabî, limon tuzu, kara halîle, zac-ı Kıbrıs (demir sülfatı), lutur, kireç, nişadır, bengal, mor bakkam, al bakkam, göz taşı (bakır sülfatı), mazi (kara ve ak), kalem çenkâr, somak yaprağı, tenekâr (boraks), kurgun tozu, çivit, Lahor, zırnık (arsenik), şap, cehri.

Bu iş şöyle yapılırdı: Önce dokuma bir tezgâh üstüne serilirdi. Dokuma, boyanın solmasını önleyecek bir maddeden geçirilirdi. (Bu işleme «şaplama» denirdi). Sanatçı işlenecek dokumanın önüne geçer, önce çivit ile desenleri çizirdi. Sonra, tüyden fırçasını boyaları hazır olan kâselere daldırır ve dokuma üstüne sürerdi. (Bu işleme çeşitleme denir.)

Her desinatörün kendine göre desenleri vardı.



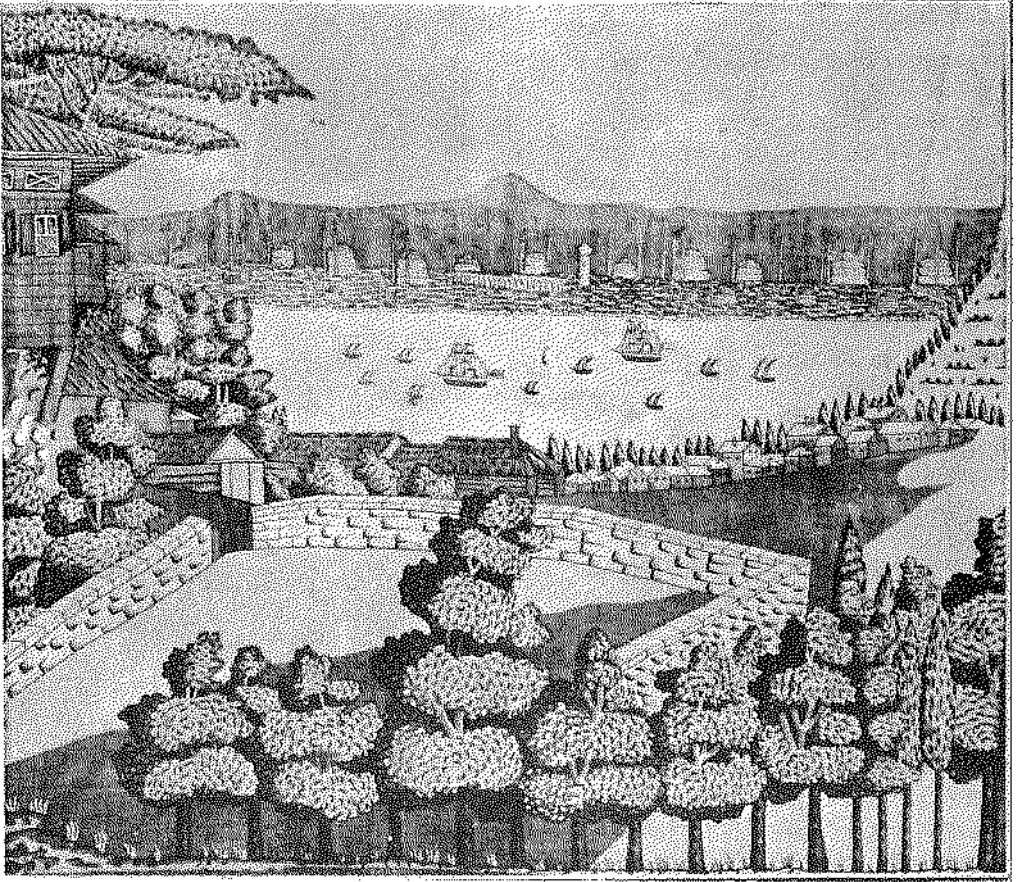
Baskı yazma yapmak için kullanılan klişeler. Bunlar, ağaç üstüne kabartma gravür şeklinde işlenir.



Rumeli yazması. 40 X 90 santimetre. (Merek Celâl Sofu'nun koleksiyonundan)

Yazmalarda kullanılan motifler, bu çalışma tarzına tamamiyle uygun ve fırçaya en iyi giden figürlerdir. Bunlar, genellikle, çiçek, yaprak, dal gibi dokuma üstüne çizilmesi kolay motiflerdir. Yazmayı süsleyen çiçeklerden hiç biri diğerine benzemez, çalışmanın bütün güzelliği de sanatçının içinden geldiği gibi desen çizmesinden gelir. Bu çalışmada hiç sembolik ve mimarî figüre yer verilmez. Bunlarda manzaralara da pek az raslanır. Tek renkle yapılmış yazmalara kara kalem, çok renkli olanlara da elvân (renkler) denir.

Renkleri tesbit etmek için, dokuma deniz suyu ile yıkanır. Üsküdar, Kanlıca, Kandilli ve Samatya gibi yerlerde, bu iş



Halici Eyyoğlu sırtlarından gösteren eski ve kıymetli bir yazma. (Yazarın koleksiyonundan.)



Mavi, kırmızı, kara çiçeklerle ve beyaz yapraklarla süsü, koyu sarı renkte bir Kandilli yazması, Boğça olarak kullanılmıştır. (Melek Celal Sofu'nun koleksiyonundan.)

için deniz kıyısında kurulu atelyeler vardı. Desen ve renk bakımından, Kandilli ve Üsküdar yazmaları pek ünlüydü.

İran yazmaları ile Türk yazmaları arasında pek büyük bir fark vardır. İran yazmalarında süsleme, parçanın bütün alanını kaplayan şal taklidi olduğu halde, Türk yazmalarında, birkaç çiçekten ibarettir.

Ağaç klişelerle yazma basmak daha basit ve daha kolay olduğundan, bugünkü pazar işi yazmalar, genellikle, daha ucuz olan basma ya da baskı usulü ile yapılır. Bu iş için kullanılacak klişeler, ağaç üstüne yapılan kabartma gravür tarzında hazırlanır. Bu klişeler, istenilen renkte boya iğirilmiş tamponlara basılıp, kumaş üstüne kuvvetle basılınca, figürler dokumaya çıkmış olur. Sonra, basılmamış yerler elden geçirilir ve boyalar tesbit edilir.

Basilma yoluyla yapılan yazmalara **baskı yazma** adı verilir.

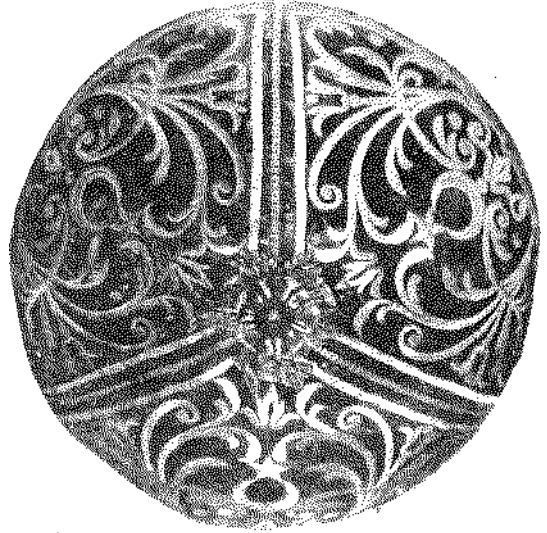
Basmaların boyalarını tesbit etmek için, dokuma suda kaynatılır, sonra yıkanır. Boyaları böyle tesbit edilen yazmalara **has yazma**, boyaları suda kaynatılarak tesbit edilmemiş yazmalara **sürme yazma** denir.

Yalnız kara ile boyanmış yazmalar **kara kalem yazma** adını alır. Vaktiyle, bu iş için kullanılan kara boya bitkilerden ve ağaç köklerinden çıkarılırdı. Sonraları kullanılan kara boya ise, «İzmir karası» denilen kimyasal usullerle hazırlanmış boyadır.

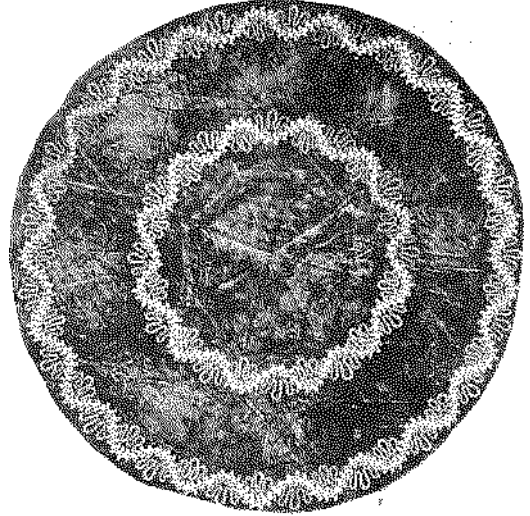
Yazma yapma işi belli başlı üç işleme dayanır. 1. Şaplama, 2. Renklendirme (boyama), 3. Tesbit. Bu işlemlerin her biri, bu işte ehliyet sahibi olan işçiler tarafından yapılır.

Deri işçiliği

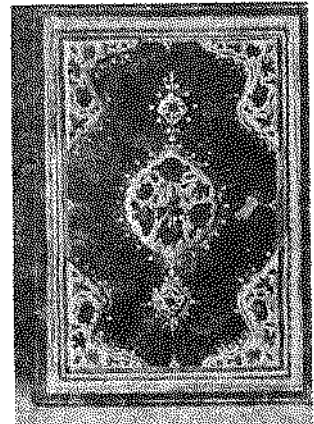
Deri işçiliği, Türklerde pek büyük bir gelişme göstermiştir. Çanta, silâh kılıfı, bel kemeri, cilt gibi deriden yapılmış eski eşya arasında son derece güzel eserlere raslanır. Özellikle, ciltçilik ayrı bir sanat haline gelmiştir. Eski elyazmalarının ciltleri, derinin yapısıyla son derece uyuşan ince işçilikleri ve güzel süslemesi ile dikkati çeker. Bu ciltlerin birer oyma işçiliği görünüşü vardır. İstanbul'daki Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde gerçek birer sanat mücevheri teşkil eden güzel bir ciltçilik eserleri koleksiyonu yer alır.



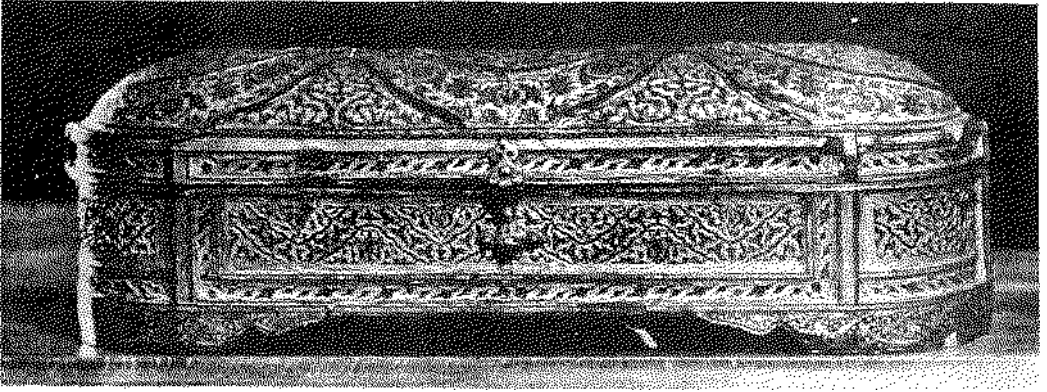
Sahanların üstüne konulan ve yemekleri sıcak tutmağa yarayan, işlemeli deri kapak.



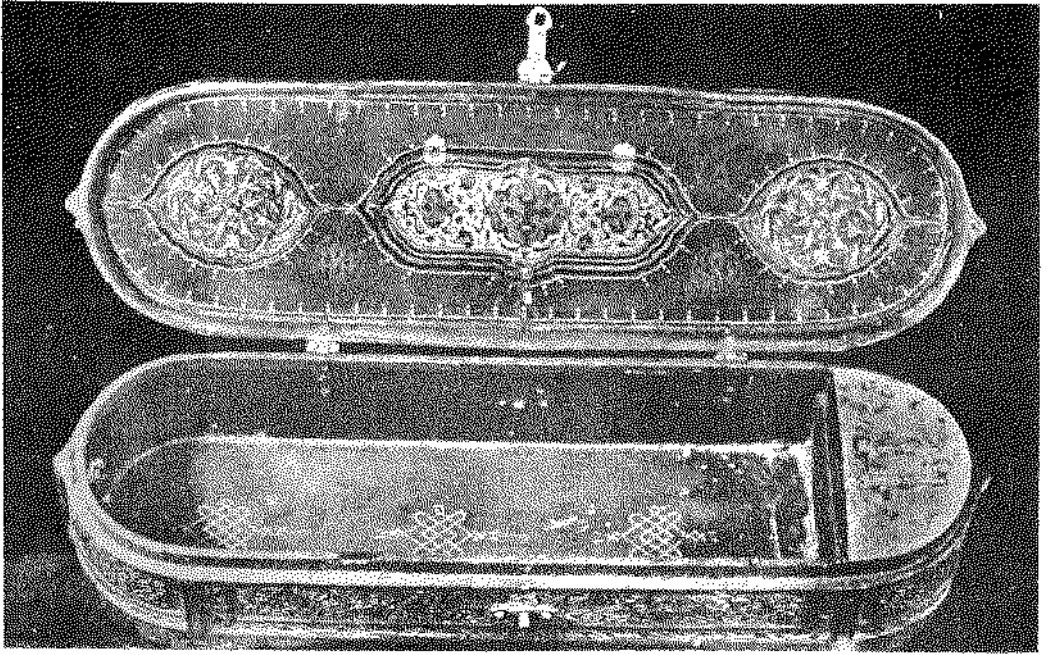
Sahanların altına konulan, işlemeli deri altlık.



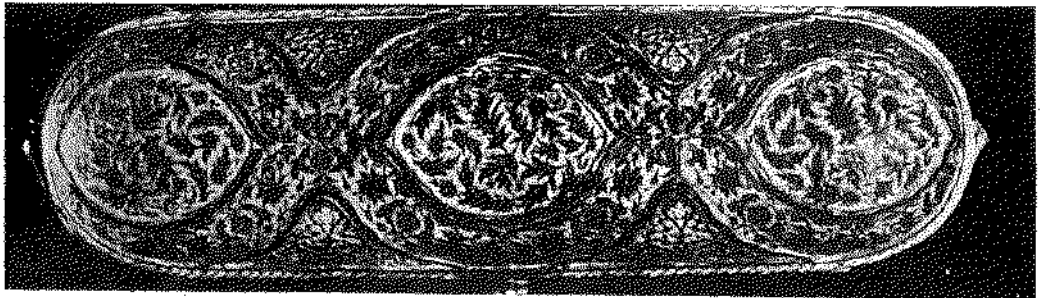
Kabartmalı, altın yıldızlı deri cilt kapağı



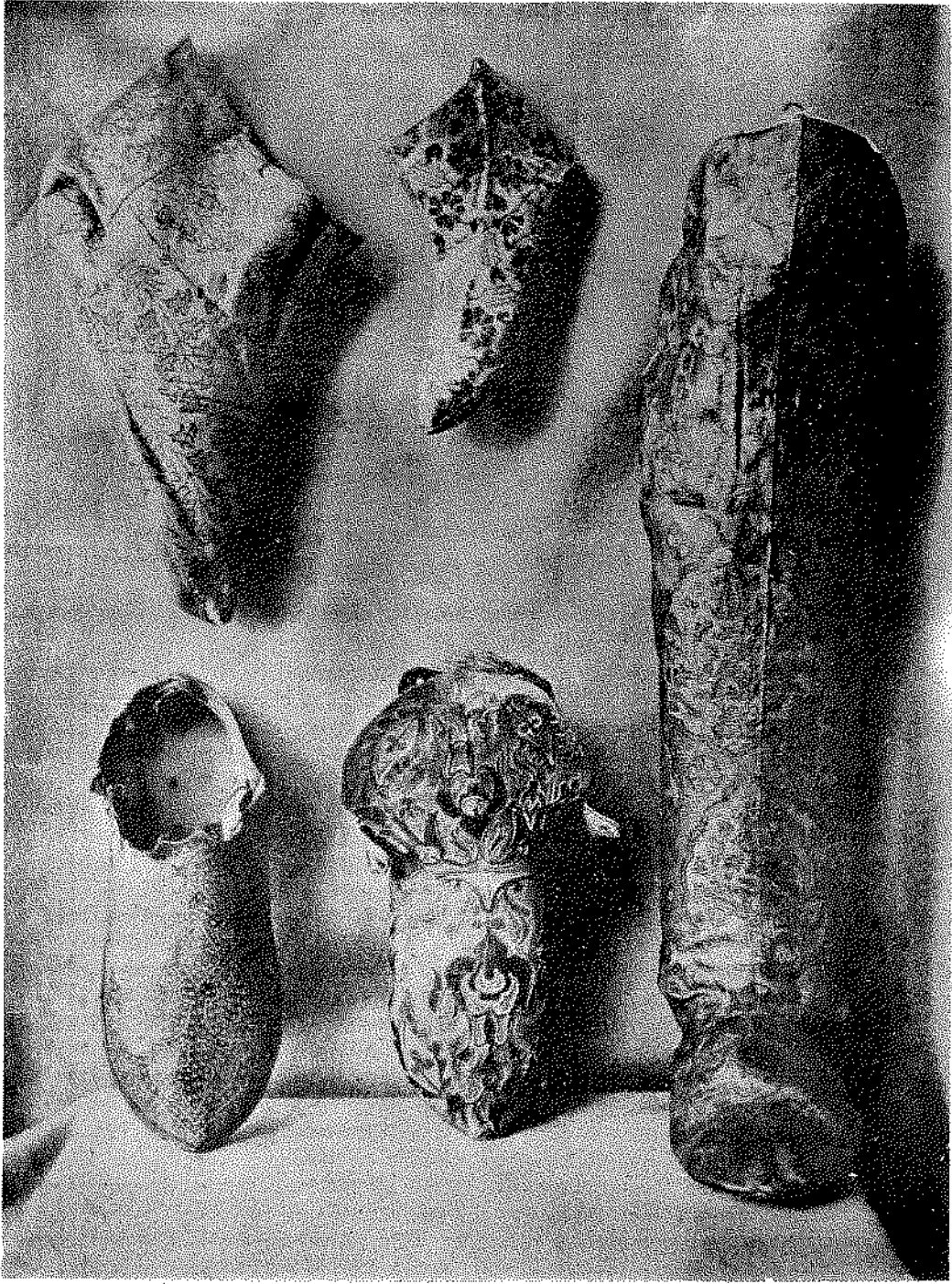
İşlemeli deriden kalem ve hokka mahfazası



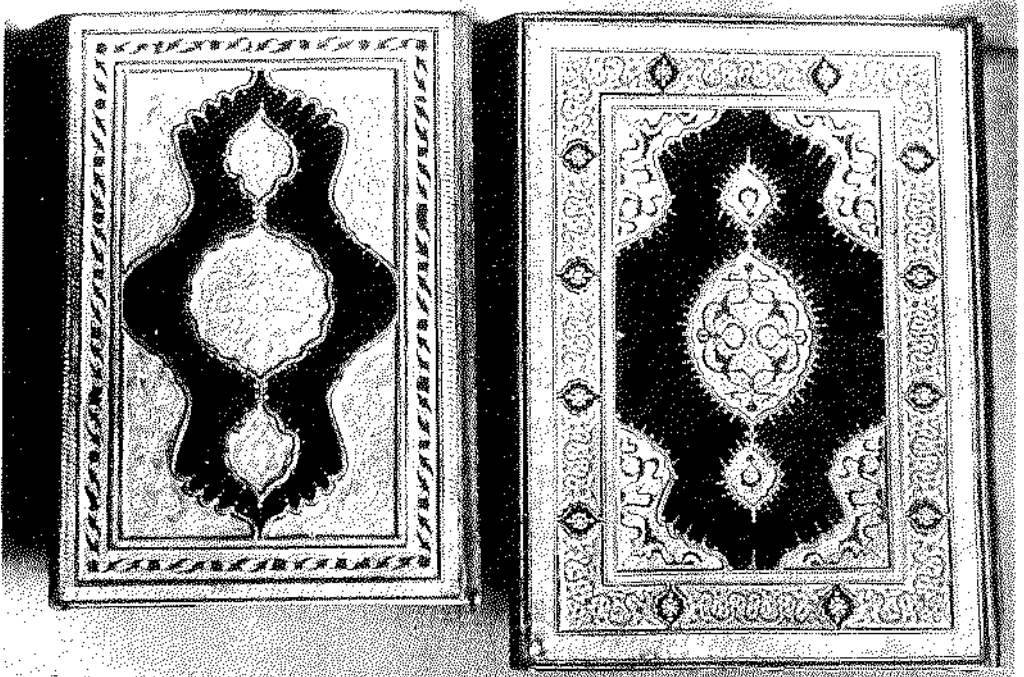
Aynı mahfazanın çok güzel motiflerle süslü içi.



Aynı mahfazanın üstten görünüşü



Onyedinci Yüzyılda yapılmış, işlemeli deriden pabuçlar ve çizme. (Topkapı Sarayı Müzesindedir.)



Onaltıncı Yüzyıl işi cilt kapakları. Motifler altın yaldızla işlenmiştir. Ortada "Şemse" denilen motif yer almaktadır. (Topkapı Sarayı Müzesinden.)

El yazmalarına pek büyük bir önem vermiş olan Türkler, cilt işlerine adeta kut-sal denecek bir sevgi gösterirlerdi. Cilt işçileri Kuran ve elyazması ciltlerini büyük bir heyecanla yaparlardı. Bir cilt üstündeki çalışma bazan aylarca sürerdi.

Cilt kapakları üstünde, genellikle, altın yaldızlı ve kabartma süsleme kullanılırdı. Her cilt kapağının ortasında şemse denilen bir merkezî motif bulunur, bu motif o devirde rağbette olan süs motifleriyle süslenmiş bir kenar suyu ile çerçevesizdir.

Deri üstünde kabartma, çarpma ve kabartma yolu ile elde edilir, ama, kabartma kısımlarının seviyesinin süslemesiz bırakılan boş alanı aşmamasına çok dikkat edilirdi. Bu düzen, üstüne konan öteki kitapların ağırlığı ile cildin ezilmesini önleyerek kabartma süslemesinin uzun süre dayanmasını sağlardı. Çünkü, vaktiyle, kitaplar kütüphane raflarına yatay olarak konurdu.

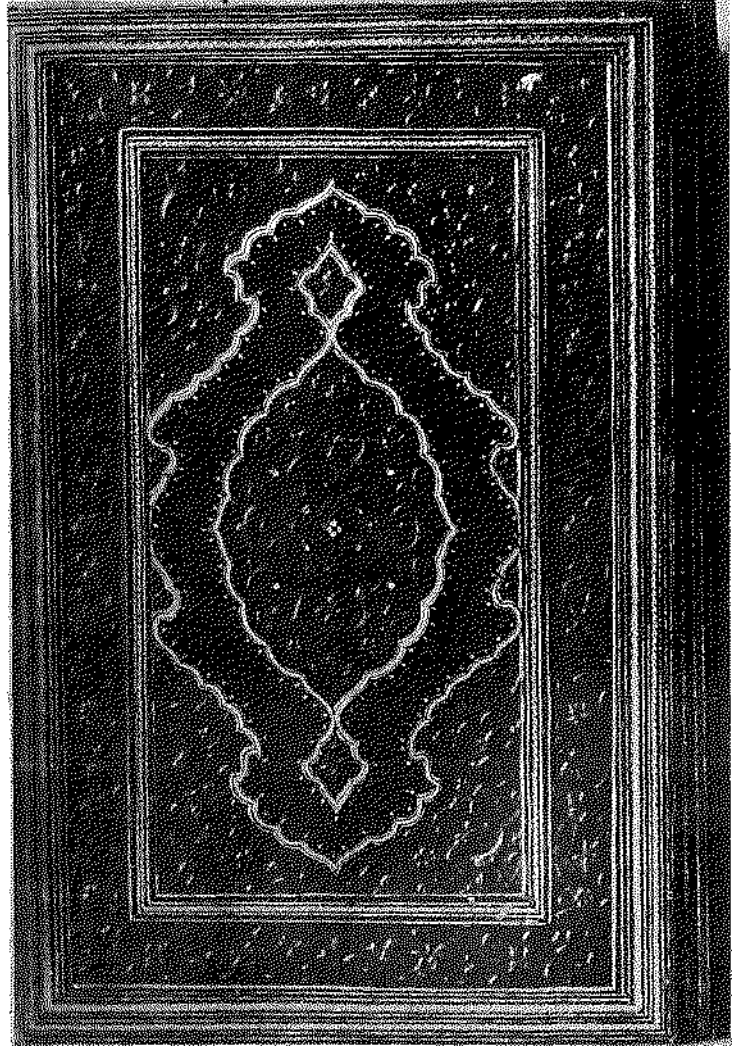
Cildi yapmak için, sanatçı, önce tam ciltlenecek kitap büyüklüğünde bir model hazırlardı. Sonra, bir kalıp hazırlar, motifler bunun üstüne girintili olarak işlenirdi.

Tahtadan ya da madenden yapılmış kalıplar cildi bozduğundan ve kuvvetli bas-kı yüzünden köşeleri yırttığından, bu iş için yalnız sert deri ya da kösele kullanılırdı.

Sert deriden kalıplar şöyle hazırlanırdı: Önce kazımp pürüzleri alınmış ve düzleştirilmiş deri, çarpma usulü ile kabartılacak motiften daha büyük parçalar halinde kesilir, bunlar girişle birbirine yapıştırılır, böylelikle, aşağı yukarı üç santimetre kalınlığında ve tabakalardan ibaret bir deri elde edilirdi. Bu deri tabakaları kuruyunca, tahta kadar sert bir kitle haline gelir, bu kitle ağaçtan bir musta ile iyice dövülürdü. Dövülen deri, böylece incelmış ve sıkılaşmış olur, derinin kalınlığı iyice azaluncaya kadar, bu dövme işine devam edilirdi.

Sonra, sanatçı desenini bu deri üstüne kopya eder ve deri üstünde kabartma halinde görünecek bütün kısımların etrafını çukur olarak oymağa başlardı. Bu şekiller şemsenin konturuna göre, (ama, bu derinin yapıştırılacağı mukavva üstünde çukur olarak hazırlanmış yuvalara tıpa tıpa oturacak şekilde) kesilirdi.

Cildin iki kapağını teşkil edecek mu-



Altından kabartma motiflerle
süslü deri bir kitap cildinin
kapağı

kavvalar da birbirine yapıştırılmış bir çok kâğıt tabakalarından meydana gelirdi. Bu mukavvaların üst tabakaları da süs motiflerine göre kesilir ve çukurlaştırılırdı. Bu çukur kısımlar, evvelce hazırlanmış olan deriden kalıbın kabartmalarına uyardı.

Cilt için **sahtiyan** denilen keçi derisi kullanılırdı. Bu deri, önce, ince bir mukavva üstüne yapıştırılır, cildin mukavvasına iyice uysun diye kenarları incelttilirdi. Çukur şeklindeki süs motifleri bulunan bu deri henüz nemli olan mukavvanın üstüne yapıştırılırdı. Daha sonra güzel kabartmalar elde edilinceye kadar bunun üstüne vurulurdu. Derinin yırtılmaması için, kenarların, kabartma işi bittikten sonra, yapıştırılmasına çok dikkat edilirdi.

Ebru Sanatı

Kitapla cilt arasına yapıştırılan renkli, çiçekli kâğıda Ebru denir. Bu kâğıdın boyuna göre dikdörtgen bir kutuya doldurulan ve kitre denilen karışım üzerine desenler, çiçek resimleri işlenirdi. Pelte halindeki kitre üzerine yapılan şekilleri sabit kılmak için boyalara sıgır veya koyun ödü damlatılırdı. Beyaz kâğıt, üzerine renk renk boyalarla lâle, gül ve daha birçok çiçek resimleri işlenmiş olan kitre üzerine tesbit edilirdi. Kâğıt, boyayı çektiikten sonra, kitre üzerinden yavaşça kaldırılırdı.

Eski ciltler açıldıkça gördüğümüz «Ebru»lar böyle yapılırdı. Bunlarda, renkler birbirine pek tatlı bir şekilde uyardı. Güzel «Ebru»lar yapmak bir sanat haline gelmişti.

Türk sanatının Batı sanatlarına etkisi.

Orta Çağ'da, Avrupa müslüman Doğu'dan büyük ölçüde etkilenmiştir. Vaktiyle, müslüman hükümdarların hâkim oldukları Sicilya ve İspanya gibi Avrupa ülkelerinde bu etki daha da belirlidir. Bazı devirlerde Avrupa pazarları Asya'da Türkler ve başka müslüman halklar tarafından vücuda getirilmiş sanat eserleriyle dolmuştu. Hattâ Abbasiler zamanında bir çok müslüman sanatçılar Fransa'nın kuzeyindeki ülkelere bile yerleşmişlerdi.

Anadolu'dan ve İç Asya'dan alınıp, Venedik'ten ya da İspanya'dan geçerek Avrupa'ya götürülen dokumalar, madenden ya da çiniden yapılmış sanat eşyaları ve deri işçilikleri zevkler üstünde derin izler bırakmış ve bu suretle, girdikleri her ülkede sanatın gelişmesine yardım etmişti.

Haçlılar da Avrupa'ya bir çok Türk sanatı örnekleri götürmüşlerdi; bu eserler de sanat görüşlerinde büyük bir değişikliğe yol açmıştı. O zamanlar Avrupa'da doğmuş olan Roman tarzındaki sanat, sanat zevkinde meydana gelen bu değişikliğin güzel bir örneğidir. Roman tarzındaki bir çok kiliselerde tamamiyle Asya'dan gelme süs motifleri görüyoruz.

Asya'nın bütün süsleme ve el sanatlarının Avrupa'ya yayılmasında, Venedik

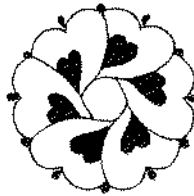
önemli bir merkez rolü oynamıştır. Türk hahları ile dokumalarında bulunan ve Batı'da her zaman beğenilip aranan motifler bu ülkelerin süsleme sanatlarında derin bir iz bırakmıştır.

Venedik'te dokunmuş bir çok ipekli ve altın sırmalı dokumalarda ejder, simurg (kara kuş), çift kartal, döğüşen hayvanlar ve sembolik daha başka figürler gibi Türk kaynaktan gelme bir çok motifler görüyoruz. Ayrıca, Selçuklu Türkleri tarafından kullanılan hayvan şeklinden gelme süs motiflerine raslıyoruz. Bu motifler, özellikle XII. ve XIII. Yüzyıllarda Avrupa'da pek sık kullanılmıştır.

Rönesans devrinden beri, Venedik'te taklit edilen Türk ciltçiliği Avrupa'nın maroken işçiliğine de etki yapmıştır. Batının maden sanatları ve cam işçiliği de bu etkinin dışında kalamamıştır.

Polonya'da yapılmış eski güzel halıların çoğu, Osmanlı hükümdarları tarafından bu memlekete gönderilen usta Türk halıçıları tarafından dokunmuştur.

Uzun yıllar Osmanlı egemenliği altında kalmış Yunanistan, Bulgaristan, Romanya, Sırbistan ve Macaristan'da Türk sanatının yaptığı etkinin izlerini bugün de açıkça görmek mümkündür.



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	5
BİRİNCİ KİTAP : ORTA ASYA	
I. TÜRK SANATININ KAYNAKLARI : İlkel devirler	9
Orhon Anıtları	16
Uygurlarda sanat	17
Komşu ülkelerin Türk sanatına etkisi	18
II. SANAT VE İSLAMLIK : İslam'ın ortaya çıkışı	21
İslam'ın ilk anıtları - Mısır, Suriye ve Mezopotamya'da sanat	22
Berberistan, İspanya, Sicilya ve Müslüman İran'da sanat	25
Müslüman Hindistan'da Sanat — Sanat ve Din	27
III. İÇ ASYA	
1. MİMARLIK : İslam'ın mimariye etkisi	29
Evler	34
Kümbetsiz düz yapılar - Kümbetli yapılar	35
Mukarnaslar (İstaklitler) - Duvarları çiniyle kaplama	39
Binaların süslenmesi	38
2. İÇ ASYADA SÜSLEME SANATLARI :	41
Resim ve minyatür	42
Kâğıt - Halılar ve dokumalar	46
Çini ve çömlek	50
Heykeltıraşlık, oymacılık - Maden sanatı	51
İKİNCİ KİTAP : KÜÇÜK ASYA	
MİMARLIK	
I. SELÇUK DEVRİ : Selçuklulardan önce Küçük Asya'da sanat	53
Selçuk sanatının doğuşu ve karakteri	54
Bizans sanatı ile Selçuk sanatı	57
1. Selçuklularda dini mimari	58
Konya'daki Alaeddin Camii	59
Sahip Ata Türbesi - İnce Minareli	61
Türbeler	66
Medreseler : Has Bey Darülfıfraz	68
Sırçalı Medrese - Karatay Medresesi	69
2. Askeri mimari	72
3. Sivil mimari : Hanlar ve kervansaraylar	73
Konut - Kılıçarslan Sarayı	75
Selçuk mimarisinde süsleme	76
Selçuk mimarisinin özelliği	79
II. OSMANLI DEVRİ : Kaynak, karakter ve aşamalar	83
Osmanlı sanatının başka sanatlara etkisi	84
1. Dini mimari : Camiler, namazgâhlar, tekkeler, türbeler	85
2. Sivil mimari : Hanlar ve kervansaraylar	93
Medreseler, kütüphaneler, imâretler, taphaneler, darüşşifalar	95
Bendler, sarnıçlar - Çeşmeler, sebiller	96
Hamamlar, kapalıçarşılar, köprüler	100
Konut : 1. Evler	104
Konutların süslenmesi - Konutun mimari özelliği	115

	Sayfa
2. Dükkanlar - 3. Saraylar	119
Topkapı Sarayı	120
Çiniî köşk - Diğer saraylar	134
4. Kuleler	138
3. Askerî mimarî: Müstahkem kaleler ve surlar	140
4. Üsluplar ve Okullar: Üslupların ortaya çıkışı	142
Bursa Üslubu: İznik'te Yeşil Camii - Burse'da Hüdavendigâr Camii - Ulu Camii - Orhan Camii - Yıldırım Camii - Yeşil Camii - Yeşil Türbe - Murediye Camii	143
Bursa devrinin öteki âbideleri - Edirne'de Eski Camii - Muradiye Camii - Üç Şerefeli Camii	148
İstanbul'da Burse Üslubu ile yapılmış binalar	150
Firuzâğa Camii - Atikalî Peşa Camii - Mimar Kemaleddin ile Mimar Hayreddin	151
KLASİK DEVİR ANITLARI: Beyazıt Camii	153
Sultan Selim Camii	156
MİMAR SINAN	157
Şehzade Camii - Süleymaniye Camii	166
Kanunî Türbesi - Edirne'de Selimiye Camii	168
Klasik devrin diğer mimarları	169
Diğer eserler - Yeni Camii	170
YENİLEŞTİRİLMİŞ KLASİK ÜSLUP - Sultanahmet Camii	172
Senatta tepki - LÂLE DEVRİ	175
Üçüncü Ahmet Çeşmesi	176
Üsküdar, Tophane Çeşmeleri - Bereketzâde Çeşmesi	177
BAROK ÜSLUBU	178
AMPIR ÜSLUBU	179
YENİ KLASİK ÜSLUP	180
Mimarîde Etkiler - Plastik etkiler - Kubbeler	183
Âbidelerin ve kubbelerin plâstik etkisi - Minereler	185
İkinci derece plâstik etkiler - Bindirmeler	187
Mukarnaslar (İstaktitler) - Konsoller - Sütun başlıkları	188
Silme takımı - Filayakları - Sütunlar, Kaide - Kemerler	192
Tepelikler - Cümle kapıları - Simetri ve âhenk	195
Malzeme etkileri - Renk etkileri	196
Mimarîde çalışma şartları	201
KUÇUK ASYADA SÜSLEME VE EL SANATLARI	203
Süsleme	204
Oymacılık (Heykeltıraşlık)	216
Resim ve minyatür	224
Levni	227
Tezhip	229
Hat (Güzel Yazı)	231
Maden Sanetleri	237
Oyme ve kebartma - Kakma - Savet	239
Telkârî - Seramik ve Çini	240
Cam işçiliği	250
Mine işçiliği - Halıcılık	251
Dokumalar ve nakışlar	263
Yazmalar	277
Deri işçiliği	279
Ebrû sanatı	283
Türk sanatının Batı sanatlarına etkisi	284