



# GENEL TÜRK TARİHİ

6

Editörler

Hasan Celâl GÜZEL  
Prof. Dr. Ali BİRİNCİ

YENİ TÜRKİYE YAYINLARI

Teknik Koordinatör  
Murat Ocak

Sanat Yönetmenleri  
D. Hamza Gürer / Faruk Taştepe

Görüntüleme  
Görüntü Yönetmeni  
Yrd. Doç. Dr. Tufan Gündüz  
Görüntü Yönetmen Yardımcısı  
Hasan Tahsin

Dr. Muhammet Görür / Fatma Doğanç / Uğur Altuğ  
Yüksel Şahin / Ahmet Sait Candan / Hüseyin Köksal

Resim Tarama  
Turgay Süslü / Ümit Bahadır

Dizgi Grubu  
Mehmet Keskin / Fatma Özgür Şahin / Murat Aydın  
Kadriye Akkaya / Levent Süsoy / Ahmet Düzgün  
Tuğhan Taştepe / Turgay Süslü / Ümit Bahadır  
Zülfikâr Mert / Murat Şaşmaz  
Vural Dönmez / Umut Aras

Tashih Grubu  
Elnur Ağayev  
Ahmet Budak / Zehra Filiz Bilir  
Emine Özdemir / Büşra Bolay  
Ebru Demir / Rizvan Genberli

Grafik Tasarım  
Ali Taştepe

Baskı  
Semih Ofset

Cilt  
Balkan Ciltevi

Yayın Kodu  
975-6782-62-5 ISBN(Takım)  
975-6782-68-4 ISBN (Cilt)

Yayın Yeri ve Tarihi  
Ankara 2002

Yan Kağıt: Selçuk Çini Paneli, Ahmet Ertuğ

---

# KLASİK DÖNEM OSMANLI SANATI

PROF. DR. FİLİZ YENİŞEHİRLİOĞLU  
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ / TÜRKİYE

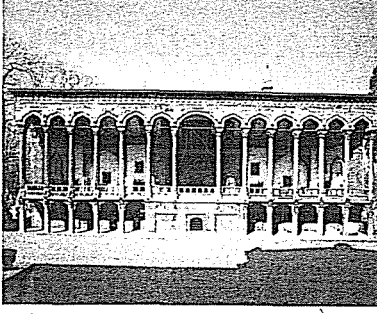
---

**S**anat Tarihi çalışmalarında incelenen görsel sanat akımları ve üsluplarını tanımlarken kullanılan “klasik “ sözcüğü, edebiyat ve müzikte de olduğu gibi belirli estetik değerleri içeren bir sözcüktür. “Üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen yapıt ve sanatçı “tanımlamasıyla kullanılan bu sözcük aynı zamanda “sanatta kuralcılık ve değişmezlik, geleneksel olan” gibi anlamlar da içerir.

Osmanlı Devleti'nin tarihsel olarak tanımlanan klasik dönemi on altı ve on yedinci yüzyıllar olarak kabul edilmekle beraber Kanuni Sultan Süleyman'ın padişah olduğu dönem genellikle klasik özelliklerin belirlendiği, kurumsallaştığı ve kalıcı kılındığı bir ortam olmuştur. On yedinci yüzyıl ikinci yarısından sonra imparatorlukta ortaya çıkan idari, ekonomik ve sosyal sorunları dile getiren tarihçiler çözüm olarak Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'ni örnek göstermişler; bu dönemde görülen yöntemlerin uygulanması ile sorunların çözümleneceğini düşünmüşler ve böylece bu yüzyılların günümüz tarihçileri tarafından “klasik” olarak tanımlanmasına yol açmışlardır.

Osmanlı sanatının klasik dönemi de on altı ve on yedinci yüzyıllar olarak kabul edilir. Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezid dönemlerinde değişik alanlarda ortaya çıkmaya başlayan bu özelliklerin, Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat dönemlerinde en gelişmiş biçimine ulaştığı kabul edilir. Bu dönemde ortaya çıkan sanatsal özellikler, Osmanlı sanatını tanımlayan ve onu kalıcı kılan görsel bir üslup bütünlüğü oluşturmuştur. Osmanlı Devleti ile özdeşleşen bu üslup, imparatorluğun tüm bölgelerine yayıldığı gibi, kullanımı saray ve başkenti tanımlayan bir gösterge olmuştur. Klasik Dönem Osmanlı sanatı özellikleri Osmanlı sanatında on yedinci yüzyıldan sonra da değişik ortamlarda ve alanlarda ya dönüştürülerek veya olduğu gibi kullanılmaya devam etmiş, birçok sanat

alanı klasik dönemde görüldüğü gibi yeniden canlandırılmak istenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda görülen toplumsal değişikliklerden sonra eklektik (seçmeci) sanat akımlarının içinde yerini daha belirgin bir biçimde alan Klasik Dönem Osmanlı sanatı bu kez bir Neo-Osmanlı, yani dönemin teknolojik koşullarıyla değişmiş olarak ortaya çıkan bir yeni üslup olmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nde ise birçok çağdaş sanatçı Osmanlı Dönemi'ni ve sanatını yapıtlarında görülen özgün



Istanbul, Topkapı Sarayı, çinili köşk, (1473)

yorumlarla yeniden farklı biçimde sanatsal olarak üretmişlerdir. On altı ve on yedinci yüzyıllarda görülen sanat üsluplarının böylece daha sonraki yüzyıllarda da beğeniyle kullanılmaya devam etmesi sanatsal özellikleri klasik kalmış ve bu özelliklerden değişik, farklı uygulamaların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Böylece bir dönemin Osmanlı sanatsal üslubu hem Osmanlı'nın farklı dönemlerinde beğenilmeye devam etmiş hem de yeniden üretilerek devamlılığı sağlanmıştır. Bu beğeni özellikle on dokuzuncu yüzyılda Avrupa ülkelerindeki uygulama sanatları ve bezemelerini de etkilemiş, kopyalama ve benzerini üretme yoluyla Osmanlı klasik dönem üslu-

bu Osmanlı coğrafyasında olduğu kadar Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Böylece on altı ve on yedinci yüzyıllarda Osmanlı başkentinde belirlenen üslupsal özellikler, klasik bir beğeni ve estetik değerlerin oluşmasına neden olmuştur.

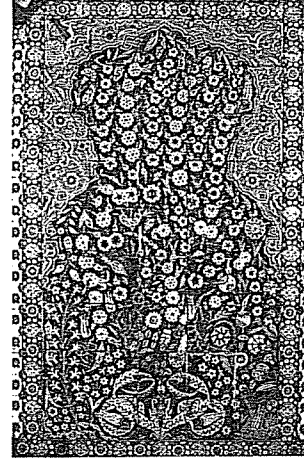
## Klasik Dönem Osmanlı Sanatını İncelemek İçin Yararlanılacak Kaynaklar Nelerdir?

Osmanlı kültür dünyası kapsamında, Osmanlı sanatı veya sanatçıları ile ilgili tezkerelere, sanat veya estetik kuramları üzerine felsefi boyutta yazılmış risalelere rastlanmaz. Yaklaşık aynı dönemlerde İtalya'da Vasari, sanatçılar üzerine biyografik kitabını hazırlarken, Filatare, Alberti gibi sanatçılar görüşlerini kaleme alırken, Leonardo da Vinci yaptıklarını, düşündüklerini küçük eskizlerle beraber anı defterlerine not ederken, Osmanlı sanatçıları konu alan benzer kaynaklar bulunmadığı gibi, Mimar Sinan dışında kendi yapıtları ile ilgili kısa da olsa görüşlerini belirten kişiler bulunmaz. Bu nedenle, Osmanlı sanatçısının kendi görüşlerine, kendi kaleminden ulaşamadığımız gibi, güzel yazı yazan hattatları saymazsak, yaşadıkları dönemden onları anlatan, değerlendiren yazılarda bulunmamaktadır. Sanatsal üretimin anlatılmadığı veya ayrı bir olgu olarak belirgin kılınmadığı bir ortamda sanatçılarla ve sanatsal eylemle ilgili bilgileri başka yollardan elde etmek gerekmektedir.

Bu bilgilerin geldiği ana kaynak ise arşiv belgeleridir. Osmanlı yönetim sistemi gereği harcanan her paranın hangi iş için ve kime ne kadar ödendiği defterlere düzenli bir biçimde yazılırdı. Malzeme alımları, kişilere ödenen maaş miktarları, kişilerin hangi işi yaptığı, nereden geldiği titizlikle defterlere geçirildi. Sarayda ayrıca padişaha verilen ve padişahların verdikleri hediyelerin listeleri tutulurdu. Tüm bu defterlerinin incelenmesi bize sanatçı isimleri vermekte, çalıştıkları tarihler hakkında bilgi edinmemizi sağlamakta, yaptıkları üretimlerin neler olduğunu bulmamıza yardımcı olmaktadır. Böylece doğrudan doğruya

sanat ile ilgisi olmayan arşiv belgelerinin incelenmesi sonucu, Osmanlı sanatı ve sanatçıları ile ilgili somut bilgiler derlenebilmektedir.

Osmanlı sanatı genelde sanatçısının ismini her zaman bilemediğimiz bir grup sanatı niteliğindedir. Anadolu Selçuklu sanatı mimari ve süsleme sanatları örneklerinde bulunan sanatçı imzası bolluğu, XIV. ve XV. yüzyıl Osmanlı sanatında hızla azalmış ve Klasik Dönem'de de, bazı minyatürlü elyazmaları ve hat sanatları örnekleri dışında tamamen ortadan kalkmıştır. Osmanlı Devleti'nin Klasik Dönem'deki merkezi idare sistemi içinde sanatçıların örgütlenme biçimleri de bu durumu desteklemiştir. Üretilen eserler, kimi minyatürler hariç, sanatçısının ismini taşımaz. Bir eserin tasarımı, adını bilsek bile kimliğini her zaman bilemediğimiz bir kişi tarafından yapılmakta ve eserin ortaya çıkmasında çok kişinin emeği geçmektedir. Bu kapsamdaki bir grup çalışması içinde eserlerin özgün yapımcılarını belirlemek, sanatçının kişisel tasarım ve yaratı üslubunu dönemlerin ortak üslubundan ayırmak oldukça zordur. Geleneksel bilgi birikimi, teknik konularda yıllar boyu süren arayışlar sonucu elde edilen ustalıklar, toplumların kendi beğenileri doğrultusunda biçimlendirmeğe çalıştıkları estetik duyarlılık, dönemlere özgü üslupların ortaya çıkmasında etken olmuştur. Bu nedenle, arşiv belgelerinden kimi isimler elde etsek bile bu isimlerin gerisindeki birey ve kişiyi tanımak, sanatsal dünyasını yeniden kurgulayabilmek oldukça zordur. Ancak son on beş yirmi yıldır özellikle Topkapı Sarayı Kütüphanesi ve arşivinde yapılan çalışmalar, minyatürlü el yazmaları ve edebi eserlerin karşılaştırmalı okumaları, ayrıntılarda gizli birbirinden kopuk bilgilerin bir araya gelmesini sağlamış ve sanatçı kişilikleri ve üslupları hakkında özgün sonuçlar vermişler.



Yazılı belgeler bize sanatçılar veya sanatsal eylemler hakkında bazı bilgiler verse de Klasik Dönem Osmanlı sanatının incelenmesinde en önemli noktayı yine eserlerin kendileri oluşturmaktadır. Yapıtların ayrıntılı incelenmesi ve karşılaştırmalı olarak Osmanlı sanatı kapsamında değerlendirilmesi

Klasik dönem sanatının genel özelliklerinin belirlenmesinde yardımcı olur.

## **Klasik Dönem Osmanlı Sanatının Oluşumuna Katkıda Bulunan Etkenler Nelerdir?**

Bir imparatorluk ve saray sanatı olan klasik dönem Osmanlı sanatının oluşumuna katkıda bulunan en önemli iki etken baniler ve kurumlardır. Saray ve saraya bağlı yönetici sınıf sanatın destekleyicileri ve banileri olmuştur. En görkemli mimari örnekleri onlar yaptırmış, her alanda en güzel eserler onlara sunulmak üzere üretilmiştir. Saray ve çevresi, yeni uygulamaları, yeni akımları ve üslupları her zaman desteklemiş ve yaygınlaşmasında öncü olmuştur. Sanatsal üretim saray kurumları aracılığıyla örgütlenmekte ve yönetici sınıfın beğenisiyle de yönlendirilmekteydi. Böylece saray kurumlaşmış bir zevkin ürünlerinin oluşmasını sağlarken, aynı zamanda imparatorluğun gücünü görkemini, sosyal, kültürel, ve ekonomik alanda hizmete yönelik geliştirdiği alt yapıyı mimaride somutlaştırarak, bu olguların görsel olarak etkin kılan sanatsal söylemleri belirle-

miş ve yine İmparatorluğun kurumları aracılığıyla bunları Başkent dışı bölgelere yaymıştır.

Klasik Dönem Osmanlı sanatı bir saray sanatıdır. Sarayın dolayısıyla padişah ve çevresinin himayesindeki sanatçıların çalışmalarıyla biçimlenmiştir. Osmanlı padişahları şair, bilgin, müzisyen ve diğer sanatçıları çevrelerinde toplayarak, saraya bağlı olarak aylıklı (ulufeli) çalıştırmışlardır. Sanatın koruyucuları, banileri, sanatsal taleplerde bulunan ve ısmarlayanların tümü saray ve saraya bağlı kişilerden oluşmaktadır. Başta Sultan olmak üzere, Sultan anneleri, eşleri, Şehzadeler ve Sultan kızları bu grubu oluşturur. Sadrazamlar, vezirler, paşalar, imparatorluk kurumlarında çalışan kişiler (saraydaki görevliler, mimarlar vb. ulema) ikinci büyük grubu oluşturur. Serbest meslek sahiplerinin baniliklerini takip edebilmek ise oldukça güçtür. Vakıflar aracılığıyla tüm imparatorlukta mimari etkinlikleri canlı tutan bu gruplardaki kişilerdir. Minyatörlü el yazmalarını hazırlayanlar, özel ciltler ısmarlayıp, tezhipli Kuran-ı Kerimler yazdıranlar, küçük el sanatları örneklerini kendi zevk ve beğenileri doğrultusunda satın alanlar bu sınıfın üyeleridir. Altın ve gümüş işleri, mücevherler, fildişi vb. kıymetli madenlerle bezenmiş gündelik nesnelere askeri kıyafetler, silahlar ve atların koşu takımları, çadırlar, kumaşlar, işlemler bu kişilerin beğenisi için hazırlanır. Kendilerine bu sanatsal üretimi hazırlayan kişiler ise saraya bağlı kurumlarda çalışan, saray ve yönetici sınıf için yaratıcılıkları ve tasarım güçlerini kullanan mimarlar, nakkaşlar, halıcılar vb. Ehl-i Hiref örgütüne bağlı iş bilen sanatçılardır.

Böylece, banilerin vakıflar veya kendi özel bütçeleri kapsamında sağladıkları maddi olanak ile, sanatsal faaliyeti örgütleyecek kurumların ve kurumlarda hizmete hazır kişilerin bulunması, Klasik dönem sanatının kurumsallaşmasına ve her türlü alanda bütüncül bir üslup göstermesine olanak sağladı. Maddi olanakların, yaratıcılık ivmesinin örgütlenmesiyle birleşmesi sonucu saray sanatının ihtişamı ve başat kültür olarak etkinliği ortaya çıktı.

Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde İstanbul'un alınmasından sonra oluşan yönetim değişiklikleri sanatsal faaliyetleri de etkilemiştir. Fatih öncesinde oluşmaya başlayan devşirme ve kul sistemi Fatih Dönemi'nde Osmanlı idari sistemi içinde çok daha fazla etkin olmaya başlamış ve daha önceki dönemlerde görülen Müslüman-Türk ailelerinin gücünün Çandarlı'nın katlinden sonra tamamen ortadan kaldırılmasıyla, yönetici sınıf Padişahın kulları olan devşirme kökenli kişilere geçmiştir. Hıristiyan ailelerden alınarak Osmanlı kimliğine göre yeniden biçimlendirilen devşirme kökenli yöneticilerin ortak bir ifade dili oluşturmaları kaçınılmazdı. Dolayısıyla Fatih Dönemi'nde oluşmaya başlayan saray atölyeleri ile gelişecek olan klasik dönem üslubunun destekleyicileri ve tüketicilerini başta bu grup oluşturmaktaydı.

Fatih Dönemi'nde sarayda oluşmaya başlayan atölyelerde sanatçıların kökenleri bakımından da zengin bir çeşitlilik vardı. Tüm iktidar sahibi sultan ve kralların yaptığı gibi Fatih Sultan Mehmet'de sanatçıları sarayında toplama girişiminde bulundu. Fethettiği bölgelerden sanatçıları getirdiği gibi, İtalya'dan da ünlü ressamı da davet etti, böylece değişik geleneklerden gelen sanatçılar İstanbul'da imparatorluğun yeni üslubunu oluşturmada etkin oldular. II. Bayezit ve Yavuz Sulan Selim zamanında gelmeyen devam eden sanatçılar ve zanaatçılar, Osmanlı sanatının biçimsel olarak zenginleşmesine katkıda bulundular.

II. Mehmed Dönemi'nde Ehl-i hiref örgütüne doğru atılan ilk adımlar, II. Beyazıt tarafından kurulan saray atölyelerinin temelini oluşturmuştur. Özellikle sarayda Nakkaşhane'nin bulunması tüm klasik dönem sanatını belirleyecek olan usullerin ortaya çıkmasında etkin olacaktır. Günümüze ulaşan teftiş defterleri, masraf ve maaş defteri başta olmak üzere, çeşitli belgeler Ehl-i hiref örgütünde çalışanların kimlikleri, yaptıkları eserler hakkında bilgiler vermektedirler. Ehl-i hirefe bağlı sanatçıların sayısı imparatorluğun güçlenmesine paralel olarak artmıştır. Kanuni Dönemi'nde örgüte bağlı kırk bölüğün olduğu yine belgelerden anlaşılmaktadır. Örgüte dahil sanatçı ve zanaatçıların başlıca görevleri sarayın işlerini yapmaktır. Üç ayda bir yevmiye üzerinden maaş almaktaydılar. Çeşitli bölüklere ayrılmış olan bu sanatçılar hazinedarbaşının emri altında çalışmışlardır. Ehl-i hiref teşkilatındaki bölüklere kendi sanatlarında usta olan, yetenekli kişiler alınır. Devşirme olanlar arasında yetenekli olan kişiler de bu teşkilata alınır, bölükbaşı ve üstatlar tarafından onaylandığında usta olurlardı.

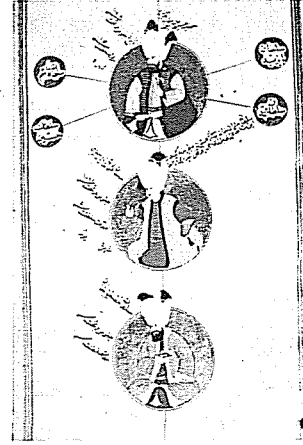
Osmanlı sancaklarında veya eyalet başkentlerindeki saraylarda da İstanbul'daki gibi, sanatçılar ve zanaatçılar grubu bulunurdu. Süleyman'ın Kefe ve Manisa valilikleri dönemine tarihlenen belgeler, onun sarayında kürkçüler, kuyumcular, müzisyenler, eyerciler, mızrakçılar, yayalar ve şapkacılardan oluşan geniş bir sanatçı grubuna sahip olduğunu göstermektedirler. Hatta İstanbul'daki Ehl-i Hiref gurubuna bağlı bazı sanatçıların bu sancaklara veya Edirne gibi diğer saraylara transfer olduğuna dair bilgiler de ele geçirilmiştir.

Topkapı Sarayı'nda bulunan 1545 tarihli yevmiye defterinde, Nakkaşhanede 59 nakkaş bulunmaktaydı. İran'dan gelenler Acemiyan, Osmanlı toprakları içinde kalan bölgelerden gelenler Rumıyan grubu olarak ikiye ayrılmıştı.

İmparatorluktaki mimari örgütlenmeyi sağlayan örgüt ise Hassa Mimarlık Teşkilatı'ydı. İnşaat ile ilgili yasaları koyan, inşaat izni veren bu kurumdu. Merkezi İstanbul'da olan örgüt, Kahire, Kudüs, Selanik, Yanya gibi İmparatorluğun büyük kentlerinde de bulunmaktaydı. Özellikle Sultan veya sadrazamlar tarafından yaptırılan binaların inşaatlarıyla ilgilenen kurum, İstanbul dışı yapı faaliyetlerinde de gerektiğinde İstanbul'dan görevli gönderirdi. Mimarbaşı, ikinci mimar, üçüncü mimar, taşçı, camcı, lağımçı gibi sürekli kadrosu yanı sıra, ihtiyaç durumunda diğer uzmanlar da gruba dahil edilirdi.

Kimi yapı planları İstanbul'dan taşraya gönderilir ve oradaki ustaların bilgi birikimi ve ustalık derecesine göre bölgesel usluhta inşa edilirdi. Hassamimarların görevleri arasında yapı inşa etmenin yanı sıra, gayrimüslim tebanın dini yapılarının inşaat ve onarımı, kentteki su yolları, köprüler gibi bayındır işlerinden de sorumluydular. Ayrıca saltanat kayıklarının inşası da mimarlara aitti.

Klasik Dönem Osmanlı sanatının en belirgin görüldüğü iki alan mimari ve süsleme sanatlarıdır. Bu alanlar, on altı ve on yedinci yüzyıllarda görüldüğü gibi daha sonraki tarihlerde yeniden yorumlanarak kullanılmaya devam etmiştir.



"Silsilenâme" Fatih, II. Bayezit ve Yavuz Sultan Selim minyatürü, İstanbullu Hüseyin, (1682) (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi)

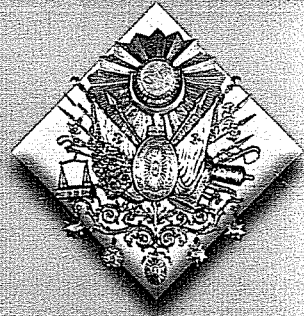
## Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi

Osmanlı Mimarisi, Osmanlı toplumsal yapısının aynası gibidir. İnsanların günlük gereksinimlerinin karşılandığı yerler olan yapılar, o toplumun örgütlenme biçimi, kurumları, sosyal ve kültürel yapısı, ekonomisi ile ilgili veriler sağlar. Yapı tipleri, insanların barınma, eğitim, savunma, ticaret, ibadet gibi işlemleri nasıl gerçekleştirdiği hakkında bilgi verir. Yapı malzemesi, süslemesi, ve işçilik, toplumun ekonomik düzeyini belirlerken, imparatorluğun değişik coğrafi bölgelerindeki fiziksel koşulları da gündeme getirir. Yapı planları bu coğrafi koşulları ve bölgesel özellikleri yansıtırken, kimi yerlerde Osmanlı öncesi var olan birikimleri de Osmanlı uslubu içine katar. Böylece yapıların incelenmesi hem mimari bakımdan bilgi verirken hem de Osmanlı toplumunda görülen kurumlar ve bunlarda oluşan değişiklikler hakkında da bilgi verir. Örneğin, XIV. yüzyıl Osmanlı yapıları ile XIX. yüzyıl Osmanlı yapıları hem nitelik hem de nicelik bakımından aynı değildir. Aradan geçen zaman içerisinde sosyal, ekonomik ve kültürel veriler farklılaşmıştır. Bu değişiklikler mimariye yansıdığı gibi dönemlere özgü uslub farklılaşmalarına ve estetik beğenin de değişimini de beraberinde getirmiştir. Böylece, dönemlerin uslupsal özellikleri arasında da fark bulunmaktadır.

Osmanlı mimarisi, Osmanlı Beyliği'nin 1299 yılında oraya çıkmasından, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu tarihe kadar, İmparatorluğun kapladığı tüm coğrafi alanlarda bulunur. Günümüzde ise Osmanlı mimari örnekleri ve maddi kültür verileri, İmparatorluğun dağılması sonucu ortaya çıkan yaklaşık 30 ulus devletin topraklarında görülebilmektedir. Bu ülkeler şunlardır: Arnavutluk, Bulgaristan, Yunanistan, Yugoslavya, Makedonya, Bosna-Hersek, Cezayir, Tunus, Libya Kıbrıs, Kıbrıs, Mısır, Yemen, Etiyopya, Macaristan, Irak, İsrail, Ürdün, Lübnan, Moldavya, Filistin, Ukrayna, Romanya, Suudi Arabistan, Somali, Sudan, Suriye, Türkiye. Osmanlı mimarisinin en görkemli örnekleri ise, İmparatorluğun başkenti olan İstanbul'da bulunmaktadır.

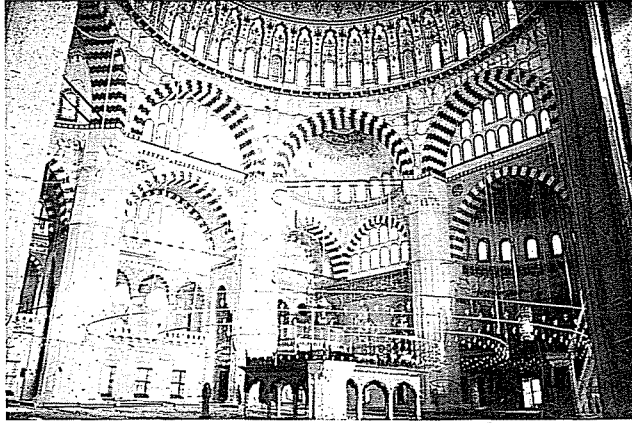
## Yeni Bir Dilin Oluşum Süreci

Osmanlı mimarisi incelenirken, örneklerin oluştuğu tarihsel dönemler, değişik bölgelerin Osmanlı İmparatorluğuna katılma süreçleri, coğrafi koşulları, yapıları inşa ettirenlerin sosyal statüleri değerlendirilmelidir. Ancak, tüm bu değişkenlerin tabanında ortak özelliklerin bulunduğunu da unutmamak gerekir. Bu kapsamda, Klasik Dönem Osmanlı mimarlığının birçok belirleyici özelliği ve dili Osmanlı Beyliği (1299-1453) Dönemi'ne denk gelen Erken Dönem'de oluşmuştur. On dördüncü yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılması sonucu Beyliklere ayrılmıştı. Bu beylikler arasında Karamanoğulları gibi Selçuklu mirasını devam ettirenler olduğu gibi Batı Anadolu'da Türkmen kökenli yeni Beylikler oluşmuş, öte yandan Eretna ve Kadı Burhanettin'in kurmuş olduğu Beylik İlhanlı siyasi ve kültür çevresine bağlılığını sürdürürken, Güney ve Güney Doğu Anadolu Beyliklerinde Memluk geleneklerine bağlılık; Doğu ve Güneydoğunun bir bölümünde de Akkoyunlu ve Karakoyunlu gibi Timurlu kültür çevresini devam ettiren Beylikler kurulmuştu. Venedik ve Cenevizlilerin daha önceki dönemlerde oluşturdukları ticaret ilişkileri sonucu var olan etkinlikleri ile, Anadolu'ya Doğu'dan gelen sürekli göç olgusu ve Bizans Devleti'nin varlığı da eklenin-

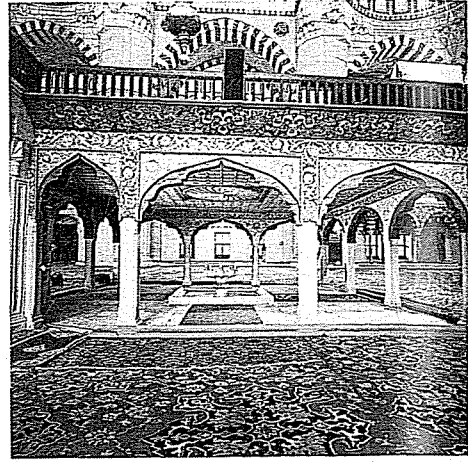


MIMAR SINAN

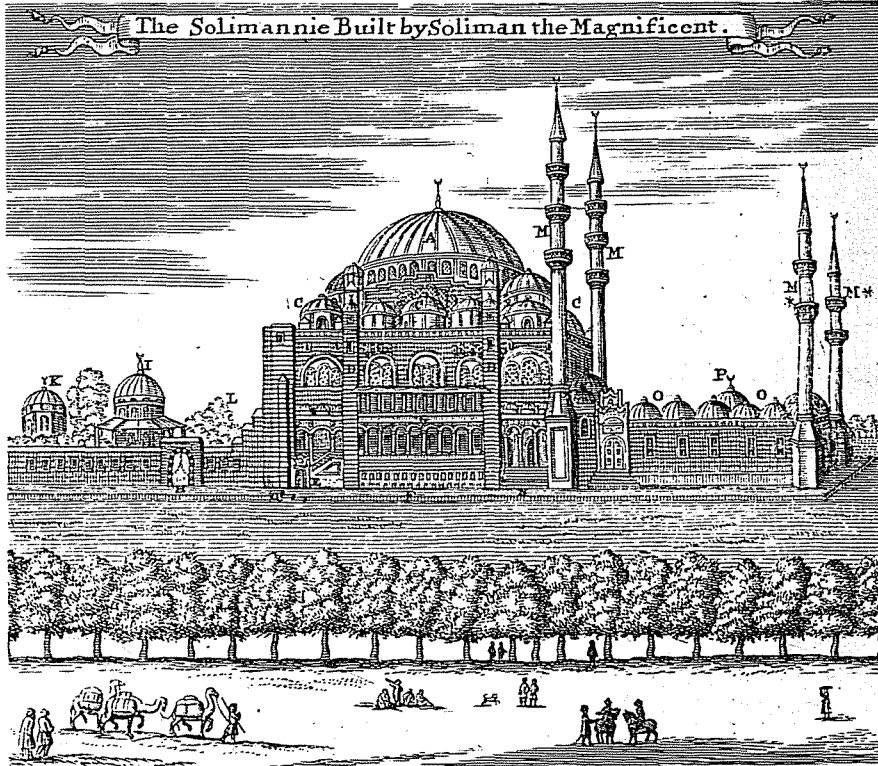




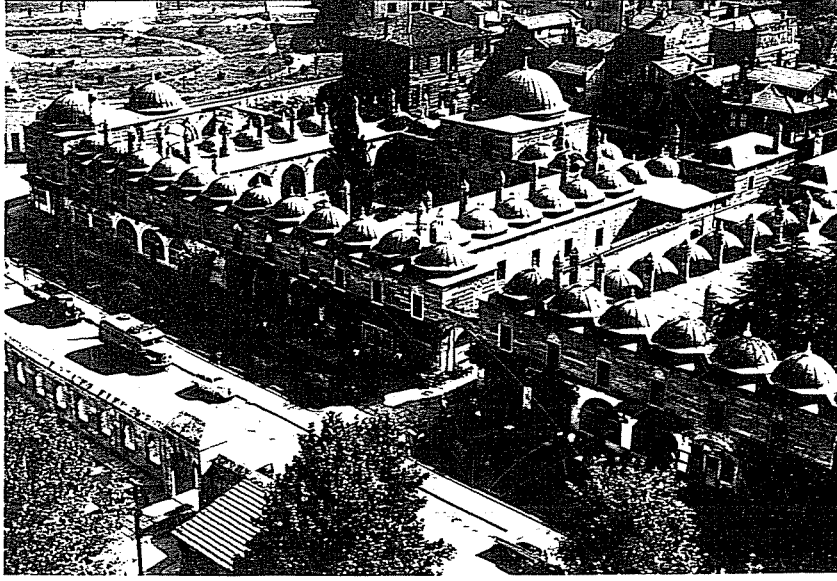
EDİRNE SELİMİYE CAMİİ



EDİRNE SELİMİYE CAMİİ  
MÜEZZİN MAHFİLİ



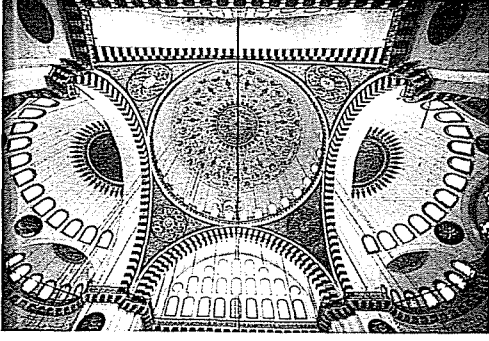
SÜLEYMANİYE  
CAMİİ



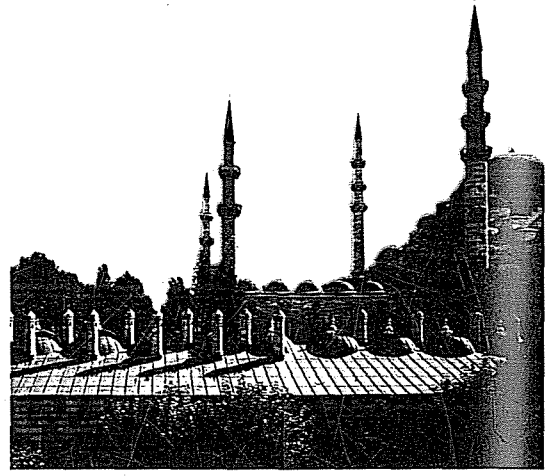
SÜLEYMANIYE MEDRESELERİ



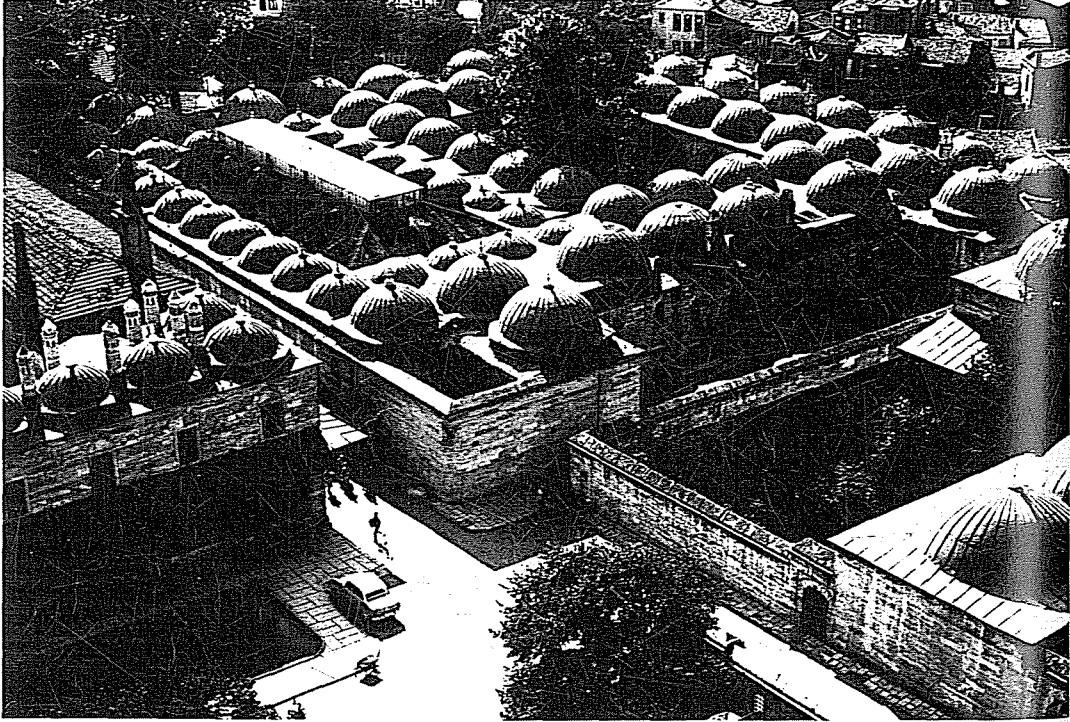
İSTANBUL, SÜLEYMANIYE CAMİİ (1550-57)



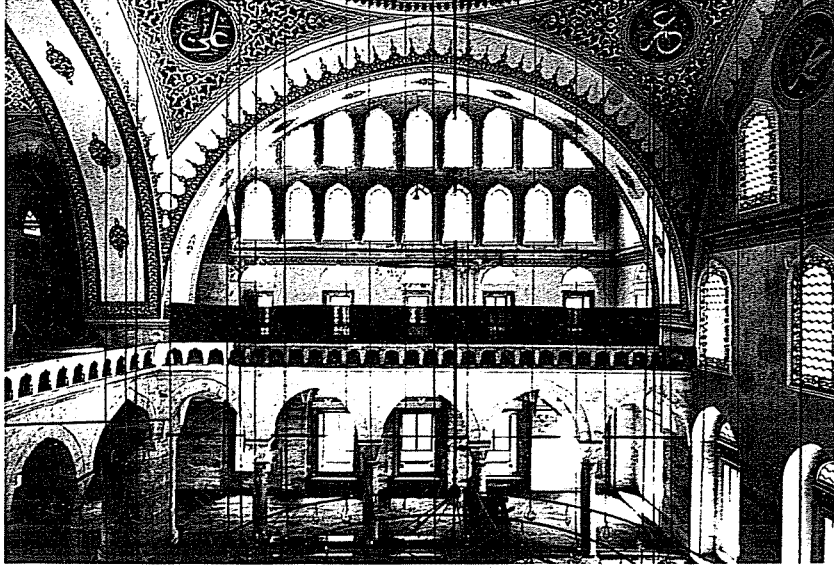
İSTANBUL,  
SÜLEYMANIYE CAMİİ



SÜLEYMANIYE CAMİİ



SÜLEYMANIYE KÜLLİYESİ, İMARET VE DARÜŞŞİFA



MİHRİMAH CAMİİ



İSTANBUL, ÜSKÜDAR MİHRİMAH SULTAN CAMİİ



ZAL MAHMUD PAŞA CAMİİ  
(İÇTEN GÖRÜNÜM)

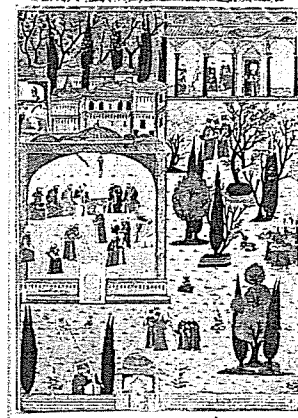
ZAL  
MAHMUD PAŞA  
CAMİİ



ce, on dördüncü yüzyılda Anadolu'da ki kültürel ve politik çoğulculuğun boyutlarının genişliği ortaya çıkmaktadır.

Böyle bir ortam içerisinde, Osmanlı Beyliği'nin diğer beylikler arasında politik bir güç olarak ortaya çıkması diğerlerinden farklı olmasına bağlıydı. Bu farklılık toplumun örgütlenmesi ve fetihlerin sağladığı ekonomik çekiciliğin yanı sıra kentlerin ve fiziksel çevrenin oluşumuyla kendini belli etmekteydi Anadolu'da mimari de var olan teknik ve beceri çoğulculuğunu toplumunun söylem ve istekleri doğrultusunda yeniden örgütlenmesini sağlayan Osmanlı Beyliği'nin mimari etkinlikleri de diğer beyliklere oranla farklılık göstermiş ve zaman içerisinde kendine özgü görsel bir dil oluşturmuştur.

Erken dönemde, Osmanlı sosyal, politik, dini, ekonomik ve askeri sistemini yansıtan kurumlar, mimari yapıtlar aracılığıyla toplumsal mekana yansır. Bu yapı tipleri, Tanzimat Dönemi'ne, yani yeni tür kurumların ortaya çıkmasına kadar devam eder. Sadece taşıdıkları değerler bakımından değil fakat ortaya koydukları fiziksel doku aracılığı ile de belirli bir çevre düzeni oluşturan bu yapılar kentlerin oluşum ve değişimini sağlarken, Osmanlı ideolojisini de yaygınlaştırırlar. Erken Dönem Osmanlı beyleri, akıncı beyleri (Evcenosogulları vb. gibi), Osmanlı hanedanına mensup kişiler, Osmanogulları ailesinden gelmeyen ama onlar kadar etkin olan diğer Türk aileleri (Çandarogulları gibi) ve tarikat mensupları tarafından banilikleri yapılan bu yapılar, külliye aracılığı ile yeni kentlerin fiziksel dokusunun oluşmasına Osmanlı topraklarına katılan yerleşimlerin değişmesine neden olur. Değişik işlevli yapıları fiziksel olarak genel bir alanda bir araya getiren bir vakıf sistemi çerçevesinde maddi olarak desteklenen bu kurumlar, bilindiği gibi cami, medrese, mescit, hamam, imaret, darüşşifa, şehiriçi hanı, kervansaray, tekke, çeşme, zaviyeli camiler, köprüler vb. gibi günlük işlevlerin örgütlendiği ve sosyal yapının yansıdığı binalarda yaşam bulur. Yollar ve köprüler bu külliyelerin yerleşim alanlarının belirlenmesinde önemli rol oynar. Ulaşım ve ulaşım emniyetinin haberleşme ticaret ve askeri nedenlerle önemli olması nedeniyle bunu sağlayan ve kimi zaman önemli mühendislik bilgisi gerektiren köprüler özellikle Balkanlarda ayrı bir anlam kazanmıştır.



Osmanlı Mimarisinde ve kent dokusunda külliyelerin yapımı yeni mahallelerin oluşumunu sağlamaktadır. Dini, ekonomik ve sosyal günlük ihtiyaçları karşılayacak alt yapı kuruluşlarını barındıran bu külliye çevrelerine yeni nüfusun yerleşmesini kolaylaştırmaktaydı. Bu alt yapının sağladığı kolaylıklar kente yerleşimini çekici kılarken zorunlu göç olgusuyla gelenlere de hazır bir fiziksel çevre oluşturmaktaydı. Külliye banisinin adıyla anılmakta ve genellikle mahalleye adını vermekteydi. Bursa, Edirne İstanbul gibi kentlerde, Balkanlar'daki yerleşimlerde aynı özellikler bulunmaktadır.

Külliye genellikle var olan kent dokusunun veya surların veya iç kalenin dışına yapılmaktaydı. Böylece yerleşimin Orta Çağ Selçuklu ve Bizans yerleşimlerinden farklı olarak sur duvarlarından çıkması da sağlanmış olmaktadır. Kent dışına yapılan ilk külliye birbirleriyle yol sistemi aracılığıyla bağlanır, yeni şehir merkezi ise bu külliyelerden birinin çevresinde geliyordu.

Ortaçağ uygulamasının tersine, sur duvarları dışına gelişen kent Osmanlı Dönemi'nde tekrar sur duvarları ile çevrilmezdi. Bazı özel durumlar buna istisna oluşturmaktadır. Bedevi akınları ile sürekli talan edilen Kudüs kentinin surlarının Sultan Süleyman tarafından yeniden yapılması veya 17. yüzyıl Celali İsyanları nedeniyle Ankara'nın ikinci bir surla çevrilmesi bu tür uygulamaların Klasik Osmanlı Dönemi'nde de gerçekleşebileceğini göstermektedir.

Sur dışına taşan kentlerde, Osmanlı öncesi var olan sur içine de küçük boyutlu mescit veya hamam gibi mahalle düzeyinde yapılar inşa edilirdi. Külliye yapıları veya ticaret yapıları bu eski doku içinde yer almaz, sur dışına inşa edilirdi. Böylece sur içinde başlayan küçük ölçekli değişim ile sur dışında görülen büyük ölçekli ve kent dokusuna müdahale edici uygulamalar birleşerek, kentlerin değişimi sağlanırdı. Erken Dönem'de görülen birçok yapı ve buna bağlı plan tipleri Klasik Dönem Osmanlı mimarisinde de devam etmiştir.

Erken Dönem Osmanlı mimarisinin Selçuklu Dönemi'ne ve diğer Anadolu beyliklerine oranla geliştirdiği iki yapı tipi zaviye ve zaviyeli camiler ile ticaret yapılarıdır. Bir şeyhin idaresinde ibadet, eğitim, tekke, konaklama gibi çok işlevli amaçlara hizmet eden zaviyeler ve zaviyeli camilere Klasik Dönem'in merkezi idaresi kapsamında kurum olarak ihtiyaç olmadığından, bu tip yapılar Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde değişime uğrayarak, ortadan kalkar. Osman Gazi Dönemi'nden sonra belirli bir plan tipiyle inşa edilen ticaret yapıları ise XIX. yüzyıla kadar özelliklerini korumuşlardır. Kent içinde görülen bu yapılar arasında şehir içi hanları önemli bir yer tutar. Revaklı geniş bir avlu çevresinde iki katlı olarak inşa edilen hanlarda genellikle, kervansaraylarda olduğu kadar konaklama yapılmaz. Alt katta, avluya doğrudan açılan odalar bulunur. İkinci katta, galeriye açılan odalarda ise, ocak, baca, nişler ve pencere gibi mimari elemanların bulunması, bu odaların işlevsel olarak alt kat odalarından farklı kullanıldığını gösterir. Basit ve kapalı alt odalar malların depolanması için kullanılırken, ışık, ısı gibi gereksinimlerin karşılandığı üst kat odaları, tüccarların bürolarını oluşturmaktaydı.

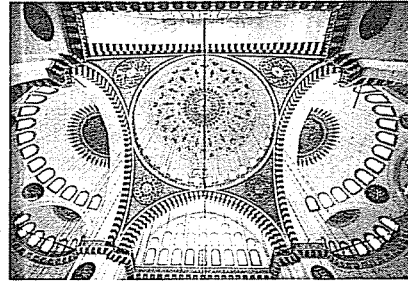
Hanların yanı sıra, XV. yüzyıla beraber Bedesten denilen yeni yapı tipi ortaya çıkar. Yıldırım Beyazıt Dönemi'yle görülmeğe başlayan bu yapılar çok ayaklı ve çok kubbeli yapılar olarak inşa edilmişlerdir. Dikey ve yatay eksenlerde giriş kapıları bulunan yapılarda sadece halı, ipekli eşya, altın, mücevher gibi kıymetli mallar satılmaktaydı. Altın alımının yapıldığı yer olan Bedestenlerde taş bir oda kasa gibi kullanılırdı. Yapının içerisinde gece kapanıp sabah açılan kepenkli dolaplar bulunurdu. Dış çevresine ise dükkanlar inşa edilir ve daha sonra buralar arasta veya çarşılarla dönüşürdü.

Erken Dönem'den itibaren su ve suyun sağladığı uygarlık Osmanlı kent dokusunda yerini alır. Hamamlar, çeşmeler, köprüler, konut mimarisi içinde yer alan özel hamamlar ve su öğeleri, su yolları, Osmanlı hakimiyetinde ki bölgelerde yaygın bir biçimde bulunur.

Eğitim kurumu olan medrese planları ise Erken Dönem'de belirlendikten sonra çok fazla değişikliklere uğramadan kullanılmaya devam eder. Klasik Öncesi Dönem (Amasya II. Bayezid Dönemi Kapu Ağası Medresesi) ve Klasik Dönem'de (İstanbul Süleymaniye Külliyesi Medresesi ve İstanbul Rüstem Paşa Medresesi'nde olduğu gibi) yeni tasarımlar da görülür. Darüşifalarda da Bursa Yıldırım

rım Beyazıt Darüşifası'nda olduğu gibi ana hatlarıyla medreselerde görülen plan şemasını devam ettirirler ancak Edirne, II. Bayezid Külliyesi Darüşifası ve, Süleymaniye Külliyesi Darüşifası bu genellemenin dışında kalan ilginç örneklerdir.

İbadet yapılarından mescit ve camiler ise XV. yüzyıla gelene kadar anıtsal olmayan, tek mekanlı, kubbeli ve giriş revağı olan yapılardır. Çok işlevli yapılar olan zaviyeler Beylerin inşa ettirdikleri külliyelerin ana yapısını oluşturur. Yıldırım Beyazıt'ın Bursa'da inşa ettirdiği Ulu camiye gelene kadar Erken Osmanlı Dönemi'nde anıtsal camiler görülmez. Bursa'daki yapı ise çok ayaklı ve çok kubbeli planı, orta sahunda yer alan havuzu ve onun üzerindeki aydınlık feneri ile, Selçuklularda görülen ulu cami geleneği ile Osmanlı mimari özelliklerini birleştiren bir yapı olur. II. Murat'ın Edirne'de yaptırdığı Üç Şerefeli Camii ile beraber Osmanlı cami mimarisinde yeni bir planlama başlar. Merkezi mekan oluşumunun Osmanlı'daki ilk uygulaması olan bu cami, aynı zamanda Klasik Dönem'de inşa edilecek olan Selatin camii geleneğinin de ön örneğini oluşturur. Yapıya kuzeyden eklenen revaklı bir avlu, kuzey-güney eksenini doğrultusunda ana giriş kapısı, şadırvan, harim'in giriş kapısı ve mihrap ekseninin belirlenmesi, doğu ve batıdan harim kısmına girişlerin olması, avlu ve harim kısmı arasına çifte minare yerleştirilmesi ve harimde merkezi mekan oluşturma girişimleri, Klasik Dönem'de geleneksel bir kurgu haline dönüşen padişah camilerinin plan özellikleridir.



Istanbul, Süleymaniye Camii, kubbenin içten görünümü, (1550-57)

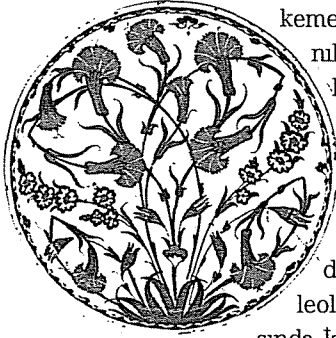
Osmanlı kurumlarını yansıtan yapılarda belirli plan tipleri erken tarihlerden itibaren uzun yıllar değişmeden kalacak özellikleriyle ortaya çıkarken, bireysel inanç ve beğenin daha serbest olarak kullanıldığı türbe planlarında erken dönem de çok çeşitlilik vardır. Ancak, büyük bir olasılıkla ölü gömme geleneğinde bazı farklılaşmaların ortaya çıkması, türbe planlarında ana bir değişiklik oluşturur. Selçuklu Dönemi'nde türbeler iki katlıdır. Alt kat mumyalık kısmı olarak bilinir ve ölü'nün gömüldüğü zemin buradadır. Üst kat ise mezar odasıdır; burada gömü yoktur ama sanduka bulunur; duvarda mihrap nişi yer alır. Bu plan tipine uyan tek türbe ise Timur istilalarından sonra Bursa'da inşa edilen Çelebi Mehmet'in Yeşil Türbesi'dir. Diğer Osmanlı türbeleri tek mekanlı yapılardır, mumyalık kısımları yoktur.

Mimari oluşumu belirleyen diğer önemli verilerden biri yapı teknolojisi ve yapı malzemeleridir.

XIV. yüzyılda inşa edilen yapıların malzemesini yoğun bir biçimde taş ve tuğla oluşturur. Kentlerde ve büyükçe yerleşim merkezlerinde çok görülen bu malzeme yanı sıra küçük yerleşimlerde veya kent dışında daha çok moloz taş kullanılmıştır. Yapıların köşelerini bağlamak için büyük taş bloklar yerleştirilmiştir. Adapazarı, Sapanca, Bolu gibi dağlık bölgelerde ise yoğun olarak ahşap kullanılmıştır. Ahşabın çivi ile çakılmadan, birbirine geçirilerek kullanıldığı bu yapı teknolojisi bölgesel bir üslup olarak çandı tipi yapıların oluşumunu sağlamıştır.

Taş, istenilen cinsi her doğal konumda bulunmayan bir yapı malzemesidir. Taş ocakları veya mermer yatakları bulunmayan bölgeler olabileceği gibi, bu tür

malzemenin bir yerden başka bir yere getirilmesi para ve işgücünün örgütlenmesine bağlıdır. Taşın düzeltilerek düzgün kesme taş bloklar haline sokulması yine nitelikli bir işçilik gerektirir. Oysa tuğla, insanın her yerde ve her zaman istendiği biçimde üretilmediği bir malzemedir. Bir yerden başka bir yere taşıma gereği olmaması, doğada bulunan killi toprağın kullanılması tuğlayı oldukça ekonomik bir malzeme yapmıştır. Akdeniz dünyasında yapı malzemesi olarak tuğlayı en çok Roma uygarlığı kullanmıştır. İran'da Büyük Selçuklu Dönemi'nde de çok kullanılan tuğla, Anadolu Selçuklularında yerini taş malzemeye bırakmıştır.



Düz tabak,  
(1570-1575)

Osmanlı mimarisinde tuğla her dönemde yapı malzemesi olarak, özellikle kemer, tonoz ve kubbe gibi örtü elemanlarının yapımında çok kullanılacak bir malzemedir. Taş ise XV'inci yüzyıldan sonra ve özellikle görkemli ve gösterişli olması istenen binalarının duvar kaplamalarında kullanılmıştır.

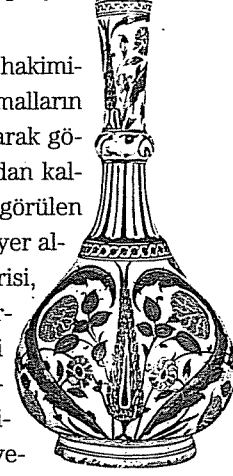
Erken Osmanlı mimarisinde en çok kullanılan yapı malzemesi ise tuğla ve taşın ortak kullanımı olmuştur. Almaşık duvar tekniği denilen bu duvar örme biçimde tuğla ve taş sıraları dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Bizans İmparatorluğu'nda Paleologos Dönemi ustaları tarafından İstanbul'un Latin istilaları sırasında İznik'e taşınan bu teknik, Osmanlı mimarisinde de görülmektedir. Bizans mimarisinde taş ve tuğla sıraları her cephede değişken olabilmektedir. Üç sıra tuğla, beş sıra taş vb. çeşitlemeler Bizans yapılarında görülür.

Bu almaşıklık Osmanlı yapılarında kısa zamanda standart bir düzene oturmuş ve bir sıra taş, iki sıra tuğla ritmi ile kullanılmıştır. Yapıların cepheleri ise kirpi saçak denilen ve tuğlalarının cepheden dışarıya çıkacak biçimde yerleştirilmesiyle biten standart bir düzenleme gösterir. Duvar ile örtü elemanlarının başladığı çizgide görülen u saçaklar aynı zamanda cephelerde süsleme amacıyla yer alan kör kemerlerin çevresinde de yer alır. Osmanlı'nın geliştiği topraklarda bulunan iş gücünden yararlandığı böylece Bizanslı ustaları inşaatlarda kullandığı ortaya çıkmaktadır. Almaşık duvar tekniği Osmanlı'nın he Dönemi'ndeki inşaatlarda kullanılmıştır.

Yıldırım Beyazıt Dönemi'ne (XV. yy) gelene kadar yapılarda görülen bazı bozukluklar; mihrap nişinin kableye oranla tam olarak yerleştirilememesi, duvarların gönysesiz inşa edilmesi gibi özellikler, XIV yüzyıl imar faaliyetleri kapsamında bu yapıları inşa edenlerinin bilgi ve beceri düzeyi hakkında önemli veriler oluştururken, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde görülen yapı teknolojisi ve becerisinin doğrudan doğruya Osmanlı Dönemi'ne yansımadağının da kanıtıdır. Bunu destekleyen diğer bir veri ise Anadolu Selçuklu mimarisinde çok gelişmiş matematiksel düzenlemelerle yapıların taç kaplarını bezeyen mukarnasların Erken Osmanlı Dönemi'nin başında hiç görülmemesidir. Beylikler Dönemi'nde Anadolu Selçuklu Dönemi'nde görülen yüksek ve anıtsal taç kapı geleneği sakinleşmiş, Batı Anadolu Beyliklerinin yapılarının kuzey tarafına eklenen revaklı giriş bölümleri nedeniyle taç kapılar önemini yitirmiş, buraları bezeyen mukarnaslar da ortadan kalkmıştır. Taç kapılar değişik biçimli kemerlerle vurgulanmağa çalışılmıştır. I. Murat Dönemi'nde İznik Yeşil Cami sütun başlıklarında tekrar yapımına başlanan mukarnasların Anadolu'da daha önce görülen örneklere karşılaştı-

rıldığında daha orantısız ve kaba olmaları bu mimari bezemenin yeni baştan öğrenilerek üretilmeğe başlandığını göstermektedir. Ayrıca Selçuklu Dönemi'nde kubbe eteklerinde görülen mukarnas sıraları da Erken Osmanlı Dönemi'nde yerini Türk üçgenleri denilen ve kare birimden kubbeye geçişteki alanı kapsayan geçiş elemanlarına bırakmıştır.

Benzer farklılıklar mimari süslemelerde de karşımıza çıkar. İlhanlı hakimiyetindeki Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, coşkulu bir biçimde bitkisel sarmalların arasında veya tek başına bağımsız üç boyutlu veya yüksek kabartma olarak görülen figürlü bezemeler, gizemli bir biçimde Osmanlı Dönemi'nde ortadan kalkar. Mezar taşlarında, yapıların taç kapılarında, çörtlen biçimlerinde görülen hayvan ve insan motifleri Erken Osmanlı Dönemi mimari süslemesinde yer almaz. Böylece görülmektedir ki, İstanbul alınmadan önce Osmanlı mimarisi, yapı tipi, plan, malzeme kullanımı, mimari öğelerin biçimleri vb. konularda uslupsal olarak belirli bir ifade biçimine ulaşmıştır. Osmanlı öncesi Anadolu'da görülen mimari özellikler, Selçuklu, Bizans, İtalyan ve Anadolu'ya Kafkaslar'dan gelen yeni göçler ile gelen özellikler, Mamluk ve Timurlu gelenekleri, yeni banilerin istekleri doğrultusunda harmanlanıp yeniden biçimlenmiştir. Böylece ortaya Osmanlı mimarisinin modüler sistemini oluşturan, üstü kubbeye örtülü kare birimin hakimiyeti ortaya çıkmıştır. Bu birim, tek başına, türbe, mescit, köşk gibi tek yapıları oluştururken, yan yana yerleştirilmeleri ile de içinde odaların bulunduğu yapıların oluşumunda kullanılmıştır. Duvarları kaldırıp sütunlarla desteklenerek oluşturulan etrafi açık ama üstü yine kubbeye örtülü kare birim ise revakların oluşumunu sağlamış, yapıların içinde büyük alanların örtü sisteminin oluşumunu kolaylaştırmıştır. Böylece Osmanlı mimari artık bu birimi büyütüp, küçülterek, kubbeyi yükseltip çapını büyütürken yapılarını inşa edecektir. Kare kübik alt yapı, kubbeye geçiş elemanları, kasnak ve kubbe, İstanbul alınmadan önce belirli bir orantı sistemine göre belirlenmiş, kubbe kasnağında ve duvarlarda açılan pencerelerle aydınlık sağlanmıştır.



Sırahi,  
(1575-1580)

## Klasik Dönem ve Mimar Sinan

İstanbul'un alınması ve Osmanlı Devleti'nin bir İmparatorluk olmasından sonra Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezid Dönemi'nde görülen sanatsal özellikler Beylikler Dönemi'nden farklı ve klasik Dönemi hazırlayıcı yeni uygulamalardır. Bu dönemde İstanbul'un yeniden imarı ve imparatorluk merkezi olarak biçimlenmesi, klasik dönemde görülecek özelliklerin ön örneklerini oluşturur. Fatih Külliyesi'nin kentin topografyası ile olan ilişkisi ve kent dokusuna kapsamlı bir biçimde müdahale eden geometrik tasarımı, II. Bayezid Dönemi'nde mimari de de belirlenen standart ölçüler, çeşitli zenginlikle farklı plan kullanımları, Klasik Dönemin yaratıcılığında da etken olmuştur.

Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde Hassa Mimarbaşılığa getirilen Mimar Sinan'ın yaratıcılık gücü ile birleşen geleneksel mimari birikim, İmparatorluğun politik gücünü de yansıtabilecek yeni ve görkemli örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sarayın sağladığı maddi güç ile, imparatorluk kurumlarının sağladığı iş gücü ve olanaklarını organize eden Mimar Sinan devletin politik gücünü ve im-

paratorluğun yüceliğini anıtsal yapılarda ve büyük külliyelerde somutlaştırmıştır. Başkent İstanbul'da saray ve çevresi için inşa edilen yapılarda Klasik Dönem Osmanlı mimari uslubunu geliştiren Sinan bunu bir saray ve başkent uslubu, bir imparatorluk uslubuna dönüştürmüştür.

Kozmopolit bir toplum yapısının günlük yaşam içerisinde kaynaştığı bir merkezi imparatorluk düzenini yansıtırçasına özellikle cami mimarisinde büyük ana kubbenin altında bütünsel bir mekan yaratmaya çalışan Mimar Sinan, aynı zamanda bu merkezi mekanda birey ve evren, birey ve din, birey ve toplum olgusunu da birbiri içinde eritir ve kaynatır. Böylece toplumların en gelişmiş dönemlerinde ortaya çıkan bağdaşık sosyal yapı sanatta biçim ve işlev ilişkilerinin de bütünlük veya divan edebiyatında da olduğu gibi "kül" kavramının ortaya çıkmasında etken olur.

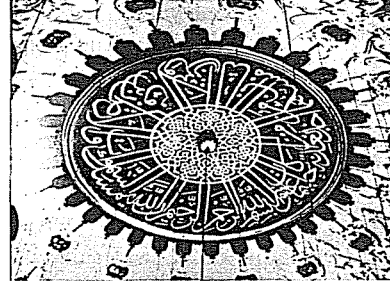
Mimar Sinan'ın klasik dönem mimarisine getirdiği farklı tasarım özelliklerine ve uygulamalarına bakıldığında, onun modern Dönemin bir mimarı gibi düşünülüp uygulamalarda bulunduğu anlaşılmaktadır. Tasarımları İstanbul'un kentsel görünümünü değiştirmiş, coğrafyanın belirlediği sınırları zorlayarak İstanbul kent imgesinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Coğrafyanın bir mimar tarafından onun dünya görüşüne ve sanatçı kişiliğine, çevreyi algılamasına göre değiştirilebilmesi modern bir anlayışın göstergeleridir. Mimar Sinan, İstanbul'un doğal güzelliğine insan eliyle eklenebilecek güzellikleri katar. Yapılarıyla doğayı dönüştürerek değiştirir ve insanların içerisinde yaşayacağı farklı ve yeni ölçekteki mekanları oluşturur. Bu yeni ölçekte yaşayan insanların dünyayı algılama biçimleri ise farklı olmak durumundadır. Aynı yaratıcılık ise İstanbul yakınında Çekmece'de yaptığı ve mühendislik başarısı olarak kabul edilen köprüde de görülür. Var olan adacıklardan yararlanarak, köprünün ayaklarını ve eğimini bunlara göre belirleyen Mimar Sinan, doğa ve insan yaratısı arasında oluşabilecek görsel denge ve bütünlüğü bir kez daha gerçekleştirmiştir.

Bu kapsamda, şehircilik ölçeğinde Sinan'la beraber Osmanlı mimarisinde 16. yüzyılda ortaya çıkan ve gelişen yeni uygulamalar bulunmaktadır. Fevkanilik, farklı işlevli yapıların ortak bir avlu etrafında yerleştirilmesi ve çift son cemaat yeri kullanımı gibi uygulamalar işlev-biçim ilişkilerinin kent ölçeğindeki yansımalarıdır.

Kent işi dokusunun oluşmasında fevkanilik sistemi İstanbul kent topografisinin gereği olarak Bizans Dönemi'nden beri İstanbul'da görülen bir uygulamadır. Çift kat kullanımı anlamına gelen fevkani (üst kat) yapılar tahtani (alt kat) bir mekan üstünde yer alır. Tepelerden oluşan kent içinde, Bizans Dönemi'nde anıtsal ve konut yapılarının zemin katlarında inşa edilen sarnıçlar, su deposu olarak kentteki önemli bir ihtiyacı karşılarken aynı zamanda eğimli araziye düzleştirerek üstüne gelecek yapıya zemin oluşturmaktaydı. Toprakten gelen rutubete karşıda bir koruma alanı da oluşturan bu sistemi Mimar Sinan, klasik dönem yapılarında farklı bir biçimde sistematize ederek kullanmıştır. Topkapı Sarayı üçüncü avlusunda XV'inci yüzyılda inşa edilen Fatih Köşkü'nde anıtsal boyutlarda uygulamasını gördüğümüz bu sistemi Mimar Sinan, klasik dönem mimari örneklerinden belirlediğimiz gibi üç ana amaç için kullanmıştır. Özünde yapının işlevi ve kent içindeki hiyerarşik konumuyla ilgili olan bu çözümlenme özellikle vezir camilerinde, kutsal ve metafizik bir alan olan ibadet

mekanunu kentin kalabalığı ve günlük yaşamından soyutlamak için geliştirdiği bir sistem olmuştur.

Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi, deniz kenarında, iskeleye yakın bir yerde, sokak gürültüsünün ve kent içi hareketliliğin çok olduğu bir yerde inşa edilmiştir. Burada Mimar Sinan camiyi sokak düzeyinden daha yüksek bir alana inşa etmiş, caminin şadırvanını da özel olarak inşa ettiği bir alt bölüm üzerine yerleştirmiş böylece hem sokaktan yer kazanarak o alanı caminin inşa edildiği arsa ile bütünleştirmiş hem de kutsal bir alana geçerken günlük yaşamla metafizik alana geçişte bir ara bölümünün oluşmasına neden olmuştur. Bu geçiş sürecini ayrıca çift son cemaat yeri ile de pekiştirmiştir. Erken Dönem Osmanlı mimarisinde cami, zaviye, zaviyeli cami gibi yapıların kuzey bölümlerine revaklı bir giriş bölümü eklenmeğe başlamıştı. Kent içi dokusunda revaklı giriş bölümlerinin varlığı Osmanlı mimarisinin Akdeniz mimarisinden alıp geliştirdiği öğelerden biridir. Daha sonra bu bölümler namaza geç kalanlar tarafından kullanıldığı için çağdaş sanat tarihçileri tarafından son cemaat yeri olarak tanımlanmıştır. Mihrabiyelerin bulunduğu bu bölüm namaz işlevi için de kullanılır aynı zamanda da camilere bir giriş bölümü oluştururdu. Mimar Sinan revaklı son cemaat yerlerinin üzerini sundurma ile kapalı bir ikinci bölüm ile çevreleyerek, fevkanilik sisteminde olduğu gibi kutsal mekana ulaşımında bir ara bölüm daha oluşturmuş ve böylece yapıya hiyerarşik yaklaşımda bir alan daha koymuştur. Böylece kuzey tarafına avlu ekleyemediği vezir yapılarına bu iki sistemle belirli bir anlam yüklemiştir, avlunun eksikliğini ve yapıya eklediği görkemli yaklaşımı farklı bir biçimde vurgulamak istemiş ve bunu da kent dokusunun içine yerleştirmiş.



Karahisari, Süleymaniye Camii kubbesi yazıları

Fevkanilik ve çift son cemaat yeri kullanımının diğer bir önemli örneğini, İstanbul'un başka bir deniz kıyısında, Eminönü'ndeki Rüstem Paşa Camisinde görürüz. Bu kez İstanbul'un ticaret merkezinin tam ortasında, limana gelen gemilerin mallarını boşalttığı en yoğun alanda inşa edilen yapıyı, Mimar Sinan fevkanilik sisteminin uygulaması ile kent dokusunun sıkışık bir yerine çevresiyle son derece işlevsel bağlar oluşturacak biçimde yerleştirmiştir. Cami ve avlu yerine kullanılan çift son cemaat yeri ve bir ön avlunun bulunduğu alan, alt katta depoların ve dükkanların bulunduğu bir zemin katı üzerinde yer alır. Üst kata yani cami alanına bu dükkanların arasından ve yapıyı üç taraftan çevreleyen yollardan gelen merdivenlerle ulaşılır. Depo ve dükkanlar hem çevreyle bütünlük sağlarken hem de vakfa gelir getirirler. Caminin önünde yer alan kemerli terasın etrafında, Dönemi'nde inşa edilmiş başka yapılarında olmadığını düşünlürse, çevreye hakim bir konumdadır. Şadırvan özellikle bu terasa konulmamış, yapının kent içi konumu düşünülerek caminin bulunduğu sokağın ve camiye çıkan merdivenlerin başına yerleştirilmiş ve böylece çevreye de hizmet veren bir konumda kullanılmıştır.

İstanbul kent topografisinin ve kentsel dokunun Mimar Sinan tarafından değerlendirilerek kente yeni çevre düzenlemelerin getirildiği örneklerden bir diğeri de Kadırgada ki Sokullu Külliyesi'dir. Burada, cami ve medreseyi ortak bir avlu çevresinde düzenleyen Mimar Sinan, istediği geometrik düz eksenleri oluştur-

rabilmek için medresenin derslane odasını doğrudan direkler üzerine oturmuş ve bu bölümü seviye olarak altta kalan yolun üstüne taşıyarak aynı zamanda sokaktan da yer almıştır. Böylece alt seviyedeki sokaktan üst taraftaki avluya bağlantı derslane odasının altından gelen merdivenle sağlanmış ve Mimar Sinan'da istediği standart boyutları varolan doğal çevreyi değiştirerek İstanbul'un kentsel görünümüne bir öge daha eklemiştir.

Görevi gereği İstanbul'da çok sayıda vezir külliyesi inşa eden Mimar Sinan, fevkanilik ve son cemaat yeri kullanımı gibi sistematize ettiği uygulamalardan bir diğeri de bu tür yapı sayısı az olan ve anıtsallığı da Selatin yapılarını geçmemesi gereken ama Osmanlı Devlet yapısı içinde politik olarak büyük bir güce sahip olan ve Osmanlı sanatının banileri olan devşirme kökenli vezirler ve sadrazamlar için geliştirdiği ortak avlu kullanımlı külliye planlarıdır. Genellikle diğer yapı tipleri yanı sıra muhakkak bir cami ve medrese içeren bu külliyelerde Mimar Sinan her iki yapıyı bir avlunun güney ve kuzey tarafına yerleştirerek klasik Dönemini tanımlayan bir plan şeması geliştirmiştir.

Klasik Dönem Osmanlı mimarisinin Mimar Sinan aracılığıyla dünya mimarisine yaptığı katkı kubbenin kullanımı kapsamında önem kazanır. Mimar Sinan'la beraber özellikle dini mimaride çeşitlilik kazanan mekan tasarımı ve uygulaması önem taşır. On altıncı yüzyıl Osmanlı dini mimarisi ve Mimar Sinan'ın ana sorunu merkezi bir kubbe altında bileşik bir mekan yaratma çabası ve bu merkezi mekanın örtü sisteminin itki güçlerinin sağlanması oluşturmuştur. Mekan-struktur kapsamında incelenen bu sorunsal, Mimar Sinan'ın taşıyıcı sistemi kare, altıgen, ve sekizgen plan şemalarına oturtarak çözümlendiği ve altında merkezi mekanı oluşturduğu baldeken sistemde somutlaşır. Böylece yapının hacimsel (yani volümetrik) düzeni ortaya çıkar. Bu düzen içerisinde, Mimar Sinan gerek yapının içinde gerekse de dışında gerçekleştirmeğe çalıştığı mekansal bütünlüğün görsel olarak algılanabilmesini sağlamak için mimari öğeler arasındaki işlev ve biçim ilişkilerini yeniden düzenleyerek onlara klasik bir ifade biçimi kazandırır.

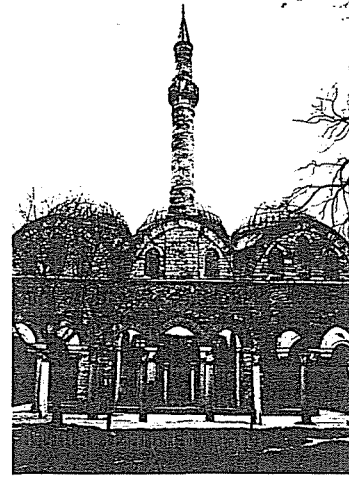
İşlevleri gereği yapıda bulunması gereken mimari öğelerin biçimleri ve bu öğeler arasında oran, ritm, simetri, kontrast ve harmoni yoluyla oluşturulan ilişkiler, Mimar Sinan yapılarının özgün arşitektonik düzenlemesini ve mimari plastik uslubunu oluşturur. Bu tür elemanların ortaya çıkışı belirli bir işlevi karşıladığından, ortaya koydukları biçim ve düzenleme de özellikle iç ve dış cephelerde veya alt yapıyla örtü sistemi arasında ortaya çıkan çözümlenelerde ele alınır. Duvarların artikülasyonu, pencerelerin biçimleri ve oranları, sağır kısımların boşluklarla, bir katın öbür katla olan ilişkileri, kütlelerin birbiriyle kontrastı, çörtentelerin yeri, girinti ve çıkıntıların ritmi, Silmelerin görsel bütünlüğü sağlamadaki rolü, kubbe, yarım kubbe ve ek oylumların örtü sisteminde sağladığı kademeleme ağırlık kulelerinin biçimleri ve buldukları yerler, kasnaktaki payanda kemerlerinin genişliği gibi aynı zamanda mimari bir işlev

yüklenmiş olan bu öğeler, Mimar Sinan yapılarında bir bütünün oluşturulması için gerekli, birbirine hem işlev hem de biçim açısından bağlı parçacıkları oluşturur. Her parça kendi içinde bütünlüğü olan bağımsız bir öge durumunda olduğu gibi aynı zamanda da bir bütünün vazgeçilmez parçalarıdır. Bir tanesinin eksik olması bütünün arşitektonik düzenini bozar, ritm ve harmoniyi kırar. Her ne kadar kompozisyon (yani yapı ve mekan) algılanabilir tek bir form olarak ele ali-

nyorsa da bunu oluşturan kütleli bir bütün veya birbiri içinde eriyen yüzeyler değil birbirine bağlanan ve birbirini tamamlayan parçacıklardır. Böylece işlev-biçim arasındaki görsel bütünlüğü ve doğru uyumu saptaması öznel parçaların tüme olan oranı ve biçimlerin sistemli düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Ancak bu düzenlemenin özünü mimarın iskeleti, mekan ve strüktür ilişkileri belirlemede, böylece Mimar Sinan tarafından inşa edilen klasik dönem yapılarında işlev ve biçim çoğu kez birbirinden ayrılmayan bir bütün oluşturmaktadır.

Bunun sonucu, Mimar Sinan'ın birçok yapısı, boşluk içinde oylumlanarak ortaya çıkan birer anıtsal heykel gibidir. Sinan'ın yaratıcılığı ise geleneksel öğeleri geliştirdiği ve kendi tasarımları doğrultusunda sistematik ve rasyonel bir biçimde kullandığı kapsamda önceki dönemlerin uslubunu aşar ve onlardan farklı bir dizgiler sistemi oluşturur. Örneğin Süleymaniye Camisinde mimari öğelerin işlev-biçim tutarlılığı, bütünlük içinde çeşitlilikle karşımıza çıkar. Ancak bu çeşitlilik biçimlerin tüm çizgiselliğiyle açık ve yalın olarak algılanır. Yüzeylerin devamlı olarak parçacıklara bölünmeleri, bu parçacıklar arasında biçimsel ifadenin yüzeyler kapsamında tekrarı, parçacıkların birbirine olan işlevsel bağlılığı, oylumların tekrarı, simetrik yerleşimleri, ritmi, Süleymaniye Camisine adeta bir üçüncü boyut kazandırmakta, kompozisyonu tek bir form olarak algılamamıza değin bu görsel bütünlüğe varabilmemiz yapıdaki mimari öğelerin işlev ve biçim bütünlüğünü fark etmeden algılamamızdan kaynaklanmaktadır. Mimar Sinan, işlev-biçim arasındaki bütünlüğü sadece formalist bir uygulama olarak yapı ölçeğinde ve mimari ayrıntılarda kullanmaz bunu yaratı ve tasarım eyleminin bir kavramı olarak ele alır. Yapıların mimari süsleme programlarını da aynı yaklaşımla ele alan Sinan özellikle çini süsleme programlarını hem bezeme elemanı, hem de mimariyle bütünlük sağlayacak biçimsellik kullanmıştır.

Mimar Sinan'ın tasarım çeşitliliğini ve mimari kişiliğini takip edebildiğimiz diğer bir alan ise onun geçmişte inşa edilmiş olan yapılarla olan ilişkisidir. Bir mimar ve birey olarak geçmiş mimari yapılarla rekabet halinde olan Mimar Sinan, bu yapıları geçebilmek, onlarda görülen kimi mimari sorunları aşabilmek için, küçük yapılarla adeta eksizler çizmiş ve daha sonra anıtsal ve görkemli baş yapıtlarını yaratmıştır. Özellikle kubbe mimarisi kapsamında merkezi kubbeyi kare taşıyıcı sistemin dışında altıgen ve sekizgen taşıyıcı sistemlerin olanaklarını araştıran Mimar Sinan altıgen plan şeması geliştirebilmek için önce bu planın Osmanlı mimarisinin de ilk kez uygulandığı Edirne Üç Şerefeli Camisi'ni incelemiş ve bu planı kendi Döneminin orantıları ile Beşiktaş-Sinan Paşa Camisi'nde tekrarlamıştır. Edirne'de altıgen taşıyıcı sistem ile bu sistemin içinde yer aldığı kare bölünme sonucu aralarda örtü sistemi düzeyinde kalan düz üçgen parçaların yerine ekoylum sistemini geliştirerek yeni bir çözüm getirmiştir. Bizans mimarisinde eksedra olarak bilinen bu çeyrek kubbeler zeminde yer alan ayaklar ile taşınmakta idi. Oysa Mimar Sinan bu mimari elemanları ayaklara taşıtıp yapının içinde bölüm oluşturmaktan çekinir ve bu elemanları örtü elemanları düzeyinde kubbe ve kemerler arasında bağlayıcı elemanlar olarak kullanır. Böylece Edirne-



Mimar Sinan, Piyale Paşa Camii, (Ulya Vogt-Göknül, Mimar Sinan, s. 136)

Üç Şerefeli'deki sorunu çözmüş olur. Daha sonra bu plan şemasını İstanbul-Molla Çelebi ve Kara Ahmet Paşa Camilerinde denedikten sonra en gelişmiş şeklini İstanbul-Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camisi'nde elde eder. Burada kubbe tüm yapıyı örten bir elemandır ve taşıyıcı sistem de iç mekanda herhangi bir bölün-tü oluşturmaz. Kullanılan çini süsleme programı ile de altıgenin mekânın algılan-masında oluşturduğu kimi olumsuzluklarda aşılmış olur.

Benzer biçimde Süleymaniye Camisi'nin planını da tasarlarken eski yapılar-la hesaplaştığı belli olmaktadır. Bu kapsamda en çok karşılaştırılan yapı Ayasofya olmuştur. Roma mimari geleneğinin en son görkemli yapısı olan Ayasofya, kubbe mimarisi açısından kuşkusuz ki her mimar için bir rekabet alanıdır. Mimar Sinan, arkadaşı Mustafa Sai Çelebi'nin onun adına yazdığı Tezkerelerde de sö-zünü ettiği gibi bu rekabeti hiçbir zaman yadsımaz ve tam tersine kendi yaratı-cılığını kanıtlayanın bir alanı olarak görür. Her iki yapıda da görülen plan özel-likleri birçok araştırmacı tarafından dile getirilmiştir. Ancak, Mimar Sinan, mer-kezi kubbesi kare taşıyıcı sistem üzerine oturan planın ilk denemesini Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde, Eski Fatih Camii'nden esinlenerek uygular. Bu pla-nın anıtsal boyutlarına ise yarım kubbeyi ana kubbenin her yönünden yerleştire-rek Şehzade Camii'nde ulaşır. Böylece Beyazıt Camii'ndeki uygulamayı da kendine göre Şehzade'nin içinde zaten eritmiş olur.

Ayasofya'nın plan ve hacimsel bütünlüğünü geçtiğini ise zaten tezkerelerde söylemektedir. Ayrıca, mimari ayrıntılar incelendiğinde özellikle askı kemerleri-ni yan mekânlara bağlayan kemerlerin kullanımında vb... öğelerin Ayasofya kö-kenli olduğu Beyazıt Camii'nde kullanıldığı görülmektedir. Ancak Mimar Sinan bu mimari öğelere kendi üslubunu yansıtmış, onlardaki küçük parçalar halinde-ki uygulamaları tüm yapıya dağıtarak modüler bir sistem haline getirmiştir.

Yapıların plan tasarımı ve cephe düzenlemesi yanı sıra, mimari ayrıntılar-daki çeşitlilikte Mimar Sinan'ın Klasik Osmanlı mimarisine getirdiği biçim-işlev ilişkileri bakımından önemlidir. Kütleli alanlardan ve düz boşluklardan hoş-lanmayan Mimar Sinan onları sütün, sütünce, revak, silme, kavsaralı niş vb. öğelerle gereğine göre böler, birleştirir ve bağlar. Süleymaniye Camii'nde mer-kezi kubbeyi taşıyan ana fil ayaklarının küteselliğini kırmak için kuzey ve gü-ney yüzeylerine silmelerle çevrelenmiş mukarnashlı nişler yerleştirir. Köşelere su getirir ve fazla yüksek olmayan sütünler yerleştirerek bu öğeleri belirgin kı-lar. Caminin altında Külliye'nin ana su depolarından birinin olması, Sinan'ı böy-le bir çözümlenmeye götürür. Aynı biçimde, Rabi ve Salis medreselerinde, ders-hane odalarını arsanın eğimi nedeniyle fevkanı yapmak zorunda kalmıştır. Oda-nun altına, avluya bakan kısmına bir çeşme yapar. Odanın içine, duvar kalınlığı-na ise yine musluk yerleştirir. Mimar Sinan'ın Topkapı Sarayı'nda II. Murat Köş-kü'ne yerleştiği selsebil de başka bir uygulamadır. Yine Süleymaniye Camii'nde, minarelere girişlerin önüne küçük sundurmalar yerleştirir; minare kaideleri cephelerde kütleli kalmasın diye onları silmelerle böler ve kavsaralı nişler yer-leştirir. Süleymaniye Camisi, tasarımı, oylunlamadaki başarısı, cephe düzenle-meleriyle oluşan üç boyutluluk, ayrıntıları, örtü sistemindeki hiyerarşik düzen-lemesi ile Dönemin yazarlarının yaptığı benzetmede olduğu gibi "Şelale" gibi akmaktadır. İstanbul denizinin bazen hırçın bazen sakin dalgaları, güneş ışınla-rının sis, yağmur, güneş ve bulutlu havalarda süzülerek oluşturduğu değişikken-

liği ve oynaklığı, Mimar Sinan'ın duyarlılığı ile Süleymaniye Camii'nin görünümünde somutlaşır.

## Osmanlı Süsleme Sanatı

Klasik Dönem Osmanlı Sanatı'nın geniş coğrafi bölgelere yaygınlaşmasını sağlayan alan ise uygulamalı sanatlar ve süsleme sanatlarıdır. Bu Dönemin süsleme üslupları Osmanlılığı tanımlayan bir gösterge olmuştur. Mimariden farklı olarak taşınabilir nesnelere üzerinde bulunan üslupsal özellikler, Osmanlı hakimiyetinin olmadığı bölgelere de taşınabilmiş ve buralardaki sanatsal üretimleri kesinlikle etkilemiş, farklı uygarlıklarının sanatsal üsluplarına dahil edilerek beraber kullanılmıştır. Avrupa ülkelerinin istekleri üzerine üretilen ihraç malları, ithal edildikleri ülkelerde taklit edilmiş ve bu bölgelerde benzer üretimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Süsleme sanatının tasarımcıları ise Nakkaşlardır. ehl-i hiref örgütünün en önemli bölüklerinden biri olan nakkaşlar Osmanlı bezeme sanatının motifleri, kompozisyonları, üsluplarını yaratmışlardır. Çadır, halı, kumaş, evani, çini, ahşap ve maden işleri, törensel askeri kıyafetler, mücevher gibi sarayın gereksinimi olan ve diğer ehl-i hiref bölükleri tarafından üretilen eserler için desen hazırlamak, kitap sanatı kapsamında müzehhiplik, müsavirlik, ressamlık, çetvelkeşlik gibi görevlerinin yanı sıra köşklerin ve diğer binaların kalem işi bezemelerinin desenlerini hazırlamak ve uygulamakta Nakkaşların görevleri arasındaydı. Ortak bir kaynaktan üretilen bezeme tasarımları böylece saray ve saray çevresine ait her türlü malzeme üzerinde benzer özelliklerle kullanılmakta ve klasik üslubun yaygınlaşmasını sağlamaktaydı.



Tombak kap, (18. yy.)

Ehl-i hiref teşkilati içinde nakkaşlar bölüğünün başında bir sernakkaş bulunurdu. Atölyeleri ise saray dışında, Adliye Sarayı'nın Hipodroma bakan kısmında bulunan Arslanhane'nin yanında yer almaktaydı. Bu bina, nakkaşların yeni projeleri tartıştıkları, yeni görevlerini öğrendikleri, çizimlerini nakkaşbaşına gösterdikleri ya da bitmiş çalışmalarını teslim etmek için geldikleri bir toplanma yeri olarak işlev görmüştür. Ancak, belirli işlerin yapılması için sarayın içinde de çalışma alanları olduğu tahmin edilmektedir. XVI. yüzyılda saray şehnamecilerin yazdığı eserlerin hattatlar tarafından temize çekilip resimlenmesi ve Karahisari'nin Kuran-ı Kerim'i gibi bir eserin tezhiplenmesi için özel atölyelerin ayrıldığı, Şah Kulu ve Nakkaş Osman'ın kendi atölyesi olduğu düşünülmektedir.

## Osmanlı Süsleme Sanatında Görülen Üsluplar

Osmanlı Süsleme Sanatının oluşumunda, Erken Dönem'de de gördüğümüz iki genel üslup yatar. Rumi ve Hatayi olarak tanımlanan bu üslupların kökeni ve Anadolu'ya geliş yolları da farklıdır. Selçuklu Dönemi eserlerinde yoğun olarak görülen Rumi üslup, palmet, yarım palmet ve lotus çiçeklerinin stilize edilerek kullanımından oluşan, karmaşık sarmalların birbiri içine geçmesiyle oluşan bitkisel bir üsluptur. Kökeni, IX. yüzyılda Samarra'da gelişen Klasik Arap-İslam

süsleme sanatlarına dayanan motif ve kompozisyonlar özellikleri 11-13. yüzyıllar arasında tüm İslam ülkelerindeki bezeme dünyasına hakim olmuştur. Anadolu Selçuklu taş ve ahşap işçiliğinde en güzel örnekleri görülebilir. Erken Osmanlı sanatının başında da etkin olan bu bezeme dünyasına Timurlu istilaları ile yeni öğeler katılmaya başlar. Bu uslubun kökeni Doğu Türkistan ve Çin İmparatorluğu arasında bulunan Hatay bölgesine bağlandığı için Hatayı olarak tanımlanmaktadır. Çoğunluğu 3/4 görünümde çizilmiş Çin gülleri, şekayık ve nar çiçekleri, tırtıllı veya yuvarlak boğumlu yapraklar, iç içe ışınal olarak yerleştirilmiş katmerli çiçekler rumi uslubun yanı sıra Osmanlı bezeme sanatında görülür. XV. yüzyılda Bursa Yeşil Cami ve Türbesinde, Edirne II. Murat Camii'nde yoğun olarak görülen bu uslub, zaman içerisinde rumi usluba oranla daha baskın çıkar. Geniş yüzeyler Hatayı uslub ile bezenirken, rumi uslub sadece köşelerde veya dolgu öğeleri olarak kullanılır. Ancak her ikisinin ortak kullanımı Osmanlı süsleme sanatının bir özelliği olarak görülür.

### Baba Nakkaş Uslubu

Fatih Sultan Mehmet'in saray atölyesinde baş nakkaş olarak bulunan Baba Nakkaş tarafından yaratıldığı kabul edilen bu uslubtaki çiçeklerin başlıca özelliği, yaprak uçlarının kıvrılıp, içe doğru bükülerek, yuvarlak biçimde, üç boyutlu görünüme sahip olmalarıdır. Maden, tezhip, çini, evani, cilt kapağı gibi birçok örnekte Baba Nakkaş uslubunu görmek olasıdır. Zengin tezhiplere sahip Kur'anların özellikle bu dönemde ortaya çıkması hattat Şeyh Hamdullah'ın (1429-1520) Amasya'dan İstanbul'a getirtilerek, saray atölyesinde hizmet vermesiyle paralellik göstermektedir. Beyazıt Dönemi'nin bu ünlü hattatının 1491 tarihli Kuran'ındaki tezhiplerde Baba Nakkaş uslubunun motif ve desenleriyle karşılaşmaktayız. Cilt kapaklarında da uslubun güzel örnekleri verilmiş olup, bunlardan biri Topkapı Sarayı Müzesi'nde 1519 tarihli bir tefsir kapağıdır. Ayrıca, onbeşinci yüzyıl sonu koyu-mavi-beyaz renklere bezenen, sır altı tekniğinde üretilen çini tabaklarda da bu uslupsal özellikleri buluruz. Baba Nakkaş uslubunun uzantıları daha sonraki dönemlerde XVI. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen gümüş tabak ve maşrapalarda devam etmektedir.

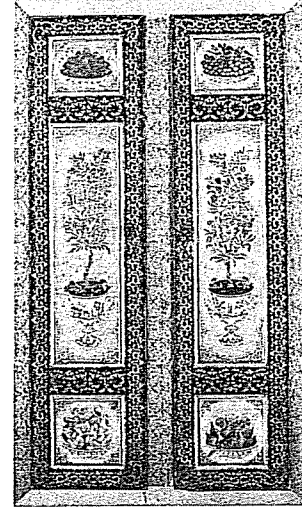
Yavuz Sultan Selim 1514 İran Seferi'nden sonra Tebriz'den aralarında onaltı nakkaşın yer aldığı otuz sekiz sanatçıyı ve 1516 Mısır Seferi'nden sonrada Kahire'den birçok sanatçıyı beraberinde İstanbul'a getirmiştir.

Fatih Dönemi'yle beraber gelişmeye başlayan saray nakkaşhanesinde değişik tarihlerde yeni nakkaşlar katılımı ve farklı etkileşimlerle beraber, yeni motif ve kompozisyonlar görülmeğe devam eder. Özellikle XV. yüzyılın sonunda ve XVI. yüzyıl başlarında saraya alınan Çin porselenleri üzerinde görülen desen ve kompozisyonlar nakkaşlar tarafından bazen bire bir kopya edilerek mavi-beyaz teknikte bezenmiş çini örnekler üzerinde kullanılır. Bu tabaklarda Hatayı uslubtaki Çin gülleri ile krisantem motifi ve Çin bulutları en çok görülen bezekleri oluşturur. Yarım palmetlerin üst yapraklarına uzatılması ile oluşan, kıvrık dallara takılan küçük kancalı motiflerine de sıkça rastlanmaktadır. Motiflerin üstleri ayrıca tarama, çizgi, küçük nokta gibi ayrıntılarla zenginleştirmekte, yaprakların küçük kıvrımlarla

bitmesi ile motiflere adeta hacimsel bir görünüm verilmeğe çalışılmaktadır. Kendi içinde oluşturulan boğumlar ile oldukça plastik bir görünüme sahip Çin bulutlarının palmet, yarım palmet gibi bitkisel formlar oluşturmasıyla diğer bezemelere uyumlu biçimler kazandırılmaktadır.

Tüm bu örneklerde motifleri birbirine bağlayan ve kompozisyon şemasının devamlılığını sağlayan kıvrık dal, motiflere oranla çok ince kalmakta, başlı başına bir motif oluşturma yerine bezekleri birbirine bağlayan belli belirsiz çizgisel bir sap görünümündedir. Motiflerin büyüklüğü ve yüzeyde kapladıkları alan, süslenen parçanın boyutları ile her zaman orantılı olmuştur. Klasik Dönem Osmanlı süsleme sanatının başarısını sağlayan öğelerden biri de zaten bu oranlamadan kaynaklanan ve bezeli yüzeyler kadar boş bırakılan alanlara da verilen önemdir.

İnce saplı kıvrık dalların kullanımıyla oluşturulan diğer bir süsleme grubu ise yine Nakkaşhane'de üretilen ve tezhip, çini, cilt kapağı gibi değişik malzeme üzerinde uygulanan kompozisyonlardır. Haliç işi olarak adlandırılan ve genellikle mavi-beyaz seramiklerde görülen bu üslubun ana ögesi, bir merkezden çıkan ince kıvrık dalların birbiri içine geçen helezonlar oluşturmasıdır. Son derece yalın ve çizgisel olan bu kıvrık dalları küçük rozetler bezler, ince yapraklar ve kancalar saplara bağlanır. İnce çizgileri ve küçük motifleri ile tezhip sanatı etkisini gösteren İran kökenli bu kompozisyonlar tezhip sanatında olduğuna kadar kitabeler altında da zemin süslemesi olarak kullanılmış ve Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğralarının tezhipli zemininde de uygulanmıştır.



Resimli ahşap pencere kanatları  
(18. yy.)

## Saz Üslubu

Osmanlı sanatında özellikle 1545-1560 tarihlerinde çok yaygın olarak kullanılan ve Klasik Dönem Osmanlı süsleme sanatının ana özelliklerinden birini oluşturan diğer bir üslup ise saz üslubudur. Bu bezeme üslubunu Osmanlı süsleme sanatına getiren kişi, Kanuni Dönemi'nde eserler veren ve sernakkaşlık görevinde de bulunan Nakkaş Şah Kulu'dur. Şah Kulu hakkında ilk bilgiler 1526 tarihli Ehl-i Hiref Maaş Teftiş Defteri'nde bulunmaktadır. Bu belgeden Şah Kulu'nun Tebriz'den sürgün olarak Amasya'ya gelen ve oradan İstanbul'a geçen Bağdat'lı bir ressam olduğu anlaşılmaktadır. 1520-1556 yılları arasında saray nakkaşhanesinde çalışmıştır. Fırça ve mürekkeple yaptığı siyah-beyaz çizim tekniğini İran'da öğrenmiştir ancak resimsel ifade biçimi olarak bu tekniğin kökeni Çin sanatına dayanmaktadır.

Saz kelimesi Dede Korkut Masallarında orman anlamında kullanılmıştır. Saz üslubundaki albüm resimlerinden de anlaşılacağı gibi, efsanevi hayvanlar, stilize bitkiler ve orman dünyası net olarak görülmektedir. Bu resimlerde sık orman görüntüsü veren ana motif, kıvrık sivri uçlu ve birbiri içinden geçen saz yapraklarıdır. Resimlerde en çok işlenen konular ejderler ve hayvan mücadeleleridir. Siyah mürekkeple boyalı bu resimlerde, boyut kazandıran ana hatlar, motifteki hareketi sağlayan kıvrımlar, kalın fırça darbeleriyle vurgulanmıştır saz üslubu re-

simlerde, saz yaprakları, hatayiler, tomurcuklar, ejderha, zümrüdü anka kuşu, ch'i-lin, gibi efsanevi hayvanlar, arslan, kaplan, geyik, kavşan, fil gibi hayvanlar, sülün, turna, bakılçıl gibi kuşlar ve kanatlı periler görülen belli başlı motiflerdir.



Uyarı, (Mehmet Siyahkalem)

Tezhip, çini, kumaş, halı, fildişi, vb. değişik malzemelerde uygulanan saz uslubu, Osmanlı süsleme Sanatına yeni bir kompozisyon anlayışı getirir. Saz uslubunda, aynı motifin ulanarak tekrarlanması yerine, akselerler doğrultusunda gelişebilen ve asimetrik olabilen tasarımlar yer alır. Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nun cephesinde veya Rüstem Paşa Camii'nin kimi çini panolarında görülen bu tür kompozisyonlarda süslenecek alanın mekansal kullanımı da böylece farklılaşır. Sünnet Odası duvarında yer alan mavi beyaz panoda chi'nin ağızıyla ucundan yakaladığı, hatayı çiçeklerden, kendi içinde karşı-kıvrımlardan oluşan saz yapraklarından ve tomurcuklardan oluşan zengin bir kıvrık dal kompozisyonu görülmektedir. Kompozisyonun hareket gücünü sağlayan kıvrık dal düzgün bir sap değil fakat bitkisel motiflerin doğal uzantısı olarak biçimlenir. Bu bitkilerin üstüne konmuş kuş motifleri uzun kuyrukları boynu ve gagasının oluşturduğu kavislerle saz yapraklarının dönüşümlerine uyum sağlar ve bitkilerin dokularına benzeyen yüzey ayrıntıları ile kompozisyondaki devinime katkıda bulunurlar.

Saz üslubunun en olgun Dönemi'ne tarihlenen kemha kumaştan yapılmış farklı renkte, aynı desene sahip iki kaftan Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır. Aynı müzede başka bir kemha parçasında saz yaprakları arasında iki geyik figürü ile bir sülün kuşu da yer almaktadır. İri hatayiler ve hareketli saz yapraklar kumaş yüzeylerine boşluk bırakmaksızın, yoğun olarak yerleştirilmiştir.

Saz üslubu Klasik Osmanlı Süsleme sanatının bir üslubu olarak sadece Şah Kulu'nun yaşadığı dönemde değil fakat onun ölümünden sonrada Nakkaşhane de ayrı bir üslup olarak varlığın sürdürmüş ve değişik malzemelerde üzerinde kullanılarak zengin örnekler oluşturmuştur.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında ise Nakkaşhane yeni bir üslup ortaya çıkar. Bu yeni bezeme üslubunun yaratıcısı Nakkaş Kara Memidir. Şah Kulu'nun şagirdi olmuş ve 1558'de onun yerini alarak baş nakkaşlığa atanmıştır. XVI. yüzyılın en ünlü ve önemli tezhip ustasıdır diğer nakkaşlar gibi sadece tezhip işlerini yönetmemiş, saray için yapılan çeşitli sanat eserlerine desenler de hazırlamıştır. Şah Kulu'nun İran kökenli saz üslubuna karşılık, Kara Memi'nin kendine özgü, doğada görülen biçimiyle tanımlanabilen çiçek üslubu köken olarak daha özgün bir üslup oluşturmuştur. Sanatçının Avrupa botanik resimlerinden etkilendiği ileri sürülmektedir.

Bir çimen demetinden çıkan lale, sümbül, gül, karanfil, zambak gibi çiçeklerin bir araya toplanmasıyla ya da çiçek açmış bahar dallarından oluşan kompozisyonlar, doğadan alınan motifler üslubunun en karakteristik özelliklerini yansıtır. Bu motifler sanat dallarında çeşitli kompozisyonlarla farklı biçimlerde uygulanmıştır.

Osmanlı günlük yaşamının önemli bir parçasını oluşturan çiçek yetiştirme zevki, çiçekler üzerine Risalelerin yazılmasına neden olmuştur. Endüstri öncesi

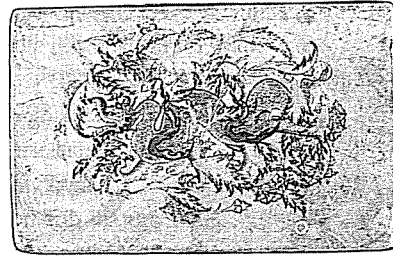
toplumlarda doğada yaratılan şeylere verilen önem ve değer in sanayileşmiş toplumların alışkanlıkları ile yorumlamak doğru değildir. Bu nedenle Klasik Dönem Osmanlı dünyasında doğa, evren ve insan üçgeni estetik değerlerin özünü oluşturur, doğanın yorumlanması ve betimlenmesi sadece bir süsleme amacı değil aynı zamanda, henüz daha ayrıntılı olarak incelenmemiş ama sözel bağlantıların edebi eserlerle kurulabileceği bir imgelem dünyasını da yansıtır. Daha doğrusu, nesnelere şiirsel ifadesini oluşturur.

Rumi veya Hatayi usluptan farklı olarak doğadaki görünüşleriyle tanımlayabileceğimiz bu çiçekler her ne kadar gerçek görünüşleriyle betimlense de, kullanılma amaçları belirli bir yüzeyi kaplamak olduğu için, çoğunlukla usluşturularak çizilmişlerdir. Buna göre, çiçek ve yapraklar olarak tanımlayabileceğimiz iki ana grupta çiçekler üç alt gruba ayrılır: Işınsal olarak çizilmiş kuş bakışı görünen çiçekler; dörtte üç çizilmiş çiçekler ve profilden çizilmiş çiçekler Bu gruplandırma çiçeklerin doğadaki görünümüne göre tanımlanmasında da yardımcı olur çünkü belli çiçekler sadece belli pozisyonlarda çizilmiştir.

Birinci grupta, dış hatlarının çizimleri tırtıllı, düz veya dantelli işlenmiş taç yaprakları olan ve bunların iç içe konsantrik halkalar halinde ışınsal olarak bir merkezin etrafında düzenlendiği çiçekleri görmekteyiz. Kuş bakışı rozet tiplerinin yansıdığı bu çiçeklerin doğada hangi çiçeğin tam açılmış halini yansıttığını söylemek (eğer aynı kompozisyonda çiçeğin başka pozisyonlardaki görünümü verilmemişse) oldukça zordur.

İkinci grupta, dörtte üç görünüşleriyle çizilen çiçekleri görürüz. Bu grupta genellikle iki tip çiçek ve oluşturdukları çeşitlendirmeler söz konusudur. Birincisi, tırtıllı sivri taç yaprakları ile şakayık olarak tanımlanabilecek çiçek, (aslında bir gül türü olan şakayık yaprakları yuvarlaktır) ikincisi ise dantel gibi yuvarlak dilimli yaprakları ve ortasında dış hatları ile meyvesinin yuvarlaklığını betimleyen nar çiçeğidir. Bu çiçeklerin alt taç yaprakları, üst taç yapraklarından daha kısa olup, merkeze doğru kıvrılarak çiçeklere dörtte üç görünüm, yani yarı açılmış, görünüm verirler. Nar çiçeğinin merkezinde her zaman nar çiçeği motifi bulunmasına rağmen, diğer çiçek daha karmaşık bir biçim oluşturur. Genellikle ortasında başka bir çiçek veya bir dal veya bir rumi kompozisyon bulunduran bu çiçeğin özgün haliyle tezhip dışında kullanımı oldukça azdır ve daha çok saz uslubunda karşımıza çıkar.

Üçüncü grupta ise, doğada hangi çiçekten alındığı kesin olarak tanımlanabilen ve tümü genellikle daha çok profilden betimlenen çiçekler bulunmaktadır. Bu grupta karanfil, lale, yasemin, sümbül, zambak ve gül gibi çiçekleri tanımak oldukça kolaydır. Ağaçların dibinde veya madalyonların içlerini dolduran bu çiçekler, duvar çinilerinde zengin kompozisyonlar da oluşturur. İstanbul Rüstem Paşa Camisi giriş kısmının sağında yer alan pano, tüm bu süsleme sözlüğünü yansıtmaktadır: Ortada bahar açmış bir ağacın dibinde çiçekleri bulmak olasıdır, kimileri salınmakta, kimileri dik bir biçimde durmakta, kimileri de ani ve sert düşüşler göstermektedir. Panonun en özgün yanlarından biri de, tüm bu kompozisyonu adeta bir çiçek buketini fiyongla bağlar gibi toplayan tırtıllı yapraklardır.



Şahkulu, Saz üslubu cilt kapağı, (1530-40)

Yapraklar ise, saz uslubundaki yapraklardan farklılaşmış, daha incelmış ve küçülmüştür. Genellikle düz bir zemin olarak kabul edilerek, üslerine başka bitkisel kompozisyonlar yerleştirilmiş, böylece adeta doğadaki karmaşıklık betimlenmeye çalışılmıştır.

Tüm bu bezemelerdeki renklendirmeler de daha çok süsleme amacıyla yapılmış, doğadaki görüntülerine uyulmamıştır. Mavi, yeşil, kırmızı, kahverengi ve siyah renklerin genellikle tonlama veya ışık değeri olmadan kullanıldığı süsleme sanatında, (kimi kitap ciltlerinin iç kapaklarındaki süslemeler hariç) renklerin dağılımı da yüzeye orantılı olarak yayılır. Tezhipte görülen altın yaldızla yapılan bezemenin dışında, diğer alanlarda tek renk hakimiyeti olmadığı gibi, aynı yüzeyde renkler homojen bir biçimde yüzeye dağılır ve belirli alanlarda yoğunluk oluşturmaz. Böylece yüzeyin tümünde eşit oranda mavi veya kırmızı veya yeşilin dağıldığı görülür. Bu renklendirme biçimi on altıncı yüzyılın sonuna doğru biraz değişir ve süsleme de bazı renklerin aynı yüzeyde diğerlerine oranla daha çok kullanıldığı görülür.

Süsleme sanatlarında görülen Klasik dönem özelliklerinin görüldüğü en yaygın alan XVI. yüzyıl yapılarında görülen duvar çinileridir. Sadece tuval resmi değil fakat anıtsal duvar resim geleneğininde olmadığı bir ortam da, çinilerde görülen plastik ve resimsel öğeler, Osmanlı sanatı içinde önemli bir yer tutar. XVI. yüzyıl yapılarını bezeyen çini panolar sadece birer kaplama aracı değil fakat özgün kompozisyonları ve desenleriyle duvarlara asılan birer tablo görünümündedirler.

Osmanlı çini sanatında amaç, tüm süsleme sanatlarında olduğu gibi mekanı belirli desen ve renklerle biçimlendirmektir. Bu mekan, tüm bezeklerin üzerinde belirginlik kazandığı düz beyaz zemin ve bezeklerin birbiriyle olan ilişkileri sonucu aralarında gelişen ve biçimlenen alanlarda olmak üzere iki düzlemde karşımıza çıkar. Desenlerin çizimlerinde veya renklendirmede her ne kadar üç boyutlu çizim ve anlatım yoksa da, en basit kıvrımlar, çizgilerin yinelenmesi, biçimlerin kendi içlerine dönmeleri veya karşı kıvrımlar oluşturmalarıyla bu iki mekansal düzlem arasında zorunlu ve görsel bir plastik ilişki doğar. Zeminde oluşan mekan, biçimlere rahat hareket edebilecekleri bir ortam yaratırken, bezekler arasında doğan mekan, biçimleri birbiri üzerine yığıp bozmak yerine, onların tüm hatlarıyla ve hacim olarak mekan içerisindeki varlıklarıyla tam olarak ortaya çıkmalarına yardımcı olur.

Bitkisel biçimlerden oluşan bezeklerin belirli kompozisyon şemalarına göre gruplanması, mekânın oluşumunda da farklılıklar gösterir. Ulama şeklinde arka arkaya yatay sıralar halinde yinelen bezekler veya bir merkez çevresinde dörtlü ve sekizli gruplar oluşturulan kompozisyon şemaları içerisindeki mekânın, bu şemaların içerisine hapsedilerek sınırlandırıldığı ve oldukça durağan bir mekân oluşturdukları görülür. Bezeklerin birbirine kıvrık dallarla bağlanması, bunların belirli bir simetri eksenine göre iç bükey ve dış bükey eğrilerle yüzeye yayılmaları, spiraller biçiminde kendi eksenleri etrafında kıvrılmaları ters dönüşler yaparak veya kancalar şeklinde kıvrık dallara tutunmaları, durağan bir mekân yerine, hızlı bir ritmin canlılık kazandığı devinimli bir mekân oluşumunu belirler. Bu devinim, bezekleri birbirine bağlayan kompozisyon şemalarının yanı sıra, bezeklerin biçimleriyle de ayrıca vurgulanmış olur. Uzun saplar üzerinde sallanan

sümbüller, ters kıvrımlar oluşturan saz yaprakları, boynu bükük laleler, çiçek açmış bahar dalları, katmerli güller, tomurcukları patlamaya hazır çiçekler sadece belirli kompozisyon şemalarına bağlı oldukları için değil fakat kendi biçimsel nitelikleriyle de panoların plastik ve resimsel yapısına katkıda bulunurlar.

Elyazması kitapların tezhiplerinde doğadan alınan çiçekler bezeme programında önemli bir yer almışlardır. Özellikle Kanuni Dönemi'nin baş tezhipçisi Kara Memi'nin eserlerinde baş sayfada bahar açmış ağaç motifleri görülmektedir. Kara Memi imzalı Kanuni Divanı'nda ana başlıklardaki çiçekler çok çeşitlilik göstermekte, 1546 tarihli bir Kur'an-ın tezhibinde çiçekler sure başlıklarında yer almaktadır.

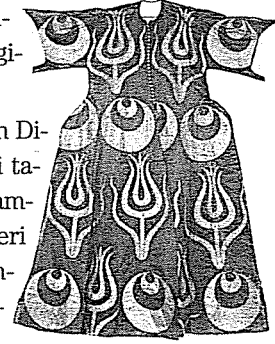
Kara Memi üslubunun en sevilen motiflerinden olan çiçek açmış bahar ağacı motifi Çin'den İran yoluyla Anadolu'ya girmiştir Osmanlı sanatında ise ilk kez Şehzade Mehmed'e ithaf edilen Kırk Hadis yazmasının lake cilt kapağında, daha sonra 1542 tarihli Kur'an'da görülmektedir. 1558 tarihli Arifi'nin Süleymanname'si tezhiplerinde yer alan bahar dallarının da gösterdiği gibi bu eserin tezhipleri Kara Memi tarafından yapılmıştır.

Kara Memi üslubunu, Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerini içeren Divan-ı Muhibbi'nin nüshalarında da görmekteyiz. Divan'ın Kara Memi tarafından yapılan tezhiplerinde lale, gül, karanfil, sümbül, menekşe, zambak gibi çiçeklerin yanı sıra, selvi, bahar açmış meyve ağacı, motifleri de yer almaktadır. Bu divanın tezhibinde görülen iki iri yaprak arasında bir lalenin bulunduğu kompozisyonu Rüstem Paşa Camii çinilerinde, XVI. yüzyıl işlemlerinde, kumaşta, halıda görmemiz ortak bir atölyede hazırlanan desenlerin tüm Osmanlı sanatı kollarında kullanımını göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Halı sanatında ise bahar açmış ağaçlar, lale, karanfil, sümbül gibi tamamen Osmanlı üslubunda doğadan alınmış çiçek motifleri, Çin bulutu, kaplan çizgisi, pars beneği motifleriyle birlikte kompozisyonları oluşturmaktadırlar. Çift kaplan çizgilerinin baklava şeklinde sonsuza devam eden kompozisyonları halıda da devam etmektedir. Bu baklavalardan içi Dönemin üslubuna uygun motiflerle doldurulmuştur. Cilt, kumaş sanatlarında olduğu gibi dilimli oval madalyonların da sonsuza dek sıralandığı kompozisyonlarda madalyon içlerinde çiçek motifleri yer almaktadır. Kalkan, miğfer, kılıç, gibi askeri malzemelerde diğer sanatlarla birlikte Dönemin bezeme üslubunda bütünlük gösterirler.

Bu dönemde, Osmanlı sanatında fazlaca önem verilmemiş olan gemi, hayvan ve insan tasvirleri bezemede görülmeye başlamıştır. Çeşitli kuşlar, aslanlar, köpekler, tavşanlar, geyikler, özellikle seramik ve çinide, kumaş, işlemede XVI. yüzyılın ikinci yarısında yer almaktaydı. Pars beneği (çintemani) ve Çin bulutları bir arada ya da ayrı ayrı işlemlerde görülür. Yüzyıl ikinci yarısına tarihlenen, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki para kesesinde üçlü pars beneği işlemesi ile aynı döneme tarihlenen kemha kumaşta benzer kompozisyon uygulanmıştır.

Kaplan çizgisi ve pars beneği Osmanlı sanatında XV. yüzyıldan itibaren kaptanlarda ve diğer alanlarda uygulanmış, XVI. yüzyılda kullanımı giderek artmıştır. Dalgalı yatay çizgi kaplan postunu, üçlü benek para beneğini temsil ederek kuvvet sembolü olarak kullanılmıştır. Temelde her iki motif uzak doğu kökenli-



Sultan II. Süleyman'ın saten kaftanı, (17. yy.)

dir ve çin bulutu gibi Osmanlı bezeme sanatına girerek yüzyıllarca beğeniyle uygulanmışlardır.

Klasik dönem süsleme sanatında görülen motif ve kompozisyonlar nakkaşhane tarafından üretilmekte böylece çok değişik malzemeler üzerinde uygulanmaktaydı. Bu durum, bezemede farklılıklar da oluşturmaktaydı. Kimi motif ve kompozisyonlar bazı malzeme türlerinde daha iyi uygulanabilirken, kimileri üzerinde görülmemektedir. Motif ve kompozisyonların boyutları, bezemesi yüzeye ve malzemeye göre farklılaşır. Aynı motifin işlenişi doğal olarak tezhipte farklı, geniş yüzeyleri kaplayan kumaş ve halılarda farklıdır. Desenin dışı vurumculuğu ve abartılı orantıları kaftanlar ve kumaşlar üzerinde yaygınken, aynı motifler ahşapta küçülmekte, silah kabzalarında iyice ufalmakta, çinilerde göz hizasına göre değerlendirilmekte, duvar nakkaşlarında kubbeyi ve tonozları görsel olarak hafifletecek incelikte uygulanmaktaydı.

Klasik Dönem Osmanlı sanatında üretilen nesnenin nitelik ve nicelik olarak kalitesi her zaman ön planda olmuştur. Bu üstün özelliklerinden dolayı Osmanlı kumaşları, çinileri on altıncı yüzyılda ve sonrasında Avrupa'da aranan lüks tüketim malzemeleri arasına yer alır. Her ikisinin de Avrupa pazarlarında talebi arttıkça ve tüketildikçe bu ülkelerde önce bire bir taklit edilmişler, daha sonra değiştirilerek ve yeniden yorumlanarak üretilmişlerdir. Her iki alanda da seçilen ve yeniden üretilen üslup klasik dönem üslubudur.

Özellikle Avrupa'da Sanayi Devrimi'nden sonra nesnelere fabrikada üretilmeleri el işine verilen önemi artırmıştır. Değişik kentlerde kurulan endüstri fuarları kapsamında "en iyi Osmanlı çini tabağı" üretene altın madalyalar verilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde özellikle I. Ulusal Mimarlık akımı içerisinde Klasik dönem sanatlarından yararlanma yoluna gidilmiş, motif ve kompozisyonlar klasik dönemden seçilmiş ve o dönemin uygulamalı sanatlarına (çini gibi) yeniden ivme verilmiştir. Böylece yeniden canlanan klasik dönem özellikleri üslubun canlı kalmasında da etkin olmuştur.

#### KAYNAKLAR

- ANONİM-SERGI KAT. Anadolu Medeniyetleri III. Selçuklu/Osmanlı, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi, Topkapı Sarayı Müzesi İstanbul 22 Mayıs-30 Ekim 1983, İstanbul 1983.
- AKSOY Ş. "Hat Sanatı", Kültür ve Sanat, cilt 5, 1977, s. 115-137.
- ATASOY, N. -RABY, J., İznik Seramikleri, Londra, 1989.
- ATIL, E., The Age of Süleyman the Magnificent, National Gallery of Art, Washington DC, 1987.
- ÇAĞMAN F. "Mimar Sinan Dönemi'nde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı, İstanbul, 1988, s. 73-74.
- ÇAĞMAN F. "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", Sanat Tarihinde Doğudan Batya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, İstanbul, 1989.
- ÇAĞMAN F. "Altın Hazine Matarası, Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık -2, İstanbul, 1987, s. 85-123.
- ÇİĞ K., Türk Kitap Kapları, İstanbul, 1971.
- DELİBAŞ S. -H. TEZCAN, Topkapı Sarayı Müzesi: Sultan Elbiseleri, Türk İşlemeleri, Tokyo, 1980.
- DEMİRİZ Y. Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler, 1986.
- ESİN A. "The Art of the Book", Turkish Art (ed. Esin Atlı), 1980. s. 137-238.
- GOODWIN, G. A History of Ottoman Architecture. London: Thames & Hudson, 1971.

- KUBAN, D. "The Style of Sinan's Domed Structure". *Muqarnas IV* (1987) 72-97.
- KUBAN, D. *Sinan's Art and Selimiye*. Istanbul: The Economic and Social History Foundation, 1997.
- KURAN, A. *Sinan, The Grand Old Master of Ottoman Architecture*. Istanbul: Ada Press, 1987.
- MAHIR B. "Osmanlı Sanatında Saz Uslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi-Yıllık-2*, İstanbul, 1987, s 123- 141.
- NECIPOĞLU, G., *Ceremonial and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Cambridge: MIT, 1991.
- ÖZ T., *Turkish Textiles and Carpets, Istanbul, XIV-XVth centuries*, Ankara, 1950.
- PETSOPOULOS Y (Ed.), *Tulips, Arabesques and Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire*, London 1982.
- ROGERS, M., "The Arts under Süleyman the Magnificent", *Sultan Süleyman Magnificent and His Times*, (ed. Halil İnalçık, Heath Lowry, Washington DC, Chicago, 1988.
- ROGERS, J. M. -WORD R. M, *Süleyman the Magnificent*, London 1988.
- SÖZEN, M., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975.
- TEZCAN, H., *The Topkapı Saray Museum, Carpets*, ed. J. M. Rogers, Tokyo, 1980.
- TURAN Ş., "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, ciltI. no I, 1963, s. 157-202.
- UMUR S., *Osmanlı Padişah Tuğraları*, İstanbul, 1980.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, F., "XVI. Yy Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı var mıdır?", *Mimarlık*, s. 5-6, 1982: 29-35.
- YETKİN, Ş., *Historical Turkish Carpets*, İstanbul, 1981.