

Mimar Sinan'ın Anıtsal Camilerinde Mekânsal Bütünlük: Merkezi Plan Şemasının Analizi

Mehmet MUTLU^{1*}

¹ Karabük Üniversitesi, Safranbolu Başak Cengiz Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 78600, Karabük

¹ <https://orcid.org/0000-0002-7351-0138>

*Sorumlu yazar: mehmetmutlu@karabuk.edu.tr

Araştırma Makalesi

Makale Tarihiçesi:

Geliş tarihi: 05.10.2024

Kabul tarihi: 29.12.2024

Online Yayınlanma: 12.03.2025

Anahtar Kelimeler:

Mimar Sinan

Anıtsal cami

Merkezi plan

ÖZ

Türk mimarlığında anıtsal camilerin yapımı, Mimar Sinan gibi bir dahi ile özel bir dönem yaşamıştır. İstanbul'un fethiyle imparatorluk mülkü haline gelen ve o zamana dek yapılmış en muazzam eserlerden biri olan Ayasofya'nın örtü sistemi, Sinan dönemi öncesinde bazı yapılar üzerinde denenmiş olsa da Sinan'ın uzun kariyeri ve özgün tarzıyla devletin ekonomik gücü birleştiğinde, yaklaşık 50 yıllık bir süreçte Türk mimarisinde anıtsal cami yapıları doruk noktasına ulaşmıştır. Sinan'ın tüm çabaları, mekân bütünlüğünü en üst seviyeye çıkarma amacına dayanmıştır. Bu hedef, statik ve estetik sınırlamalarla şekillenmiş olmasına rağmen, en net şekilde Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camileri gibi üç anıtsal eserde görünürlüğe ulaşmıştır. Bu üç eser, Sinan'ın neredeyse yarım yüzyıl süren arayışlarının somut bir yansımasıdır. Sinan, sadece ideal bir mekân arayışına odaklanmakla kalmamış, aynı zamanda bu hedefe ulaşmasını en çok engelleyen örtü sistemini de mükemmel bir şekilde çözmüştür. Bu örneklerle, Sinan hâlâ mimarlık sanatının zirvesini temsil etmektedir. Bu çalışma, Sinan'ın mekân bütünlüğüne odaklı arayışlarının ve bu alandaki üstün başarısının en önemli üç örnek üzerinden incelenmesini amaçlamaktadır.

Spatial Integrity in Mimar Sinan's Monumental Mosques: Analysis of the Central Plan Scheme

Research Article

Article History:

Received: 05.10.2024

Accepted: 29.12.2024

Published online: 12.03.2025

Keywords:

Mimar Sinan

Monumental mosque

Central plan

ABSTRACT

The construction of monumental mosques in Turkish architecture experienced a special period with a genius like Mimar Sinan. Although the covering system of the Hagia Sophia, which became an imperial property with the conquest of Istanbul and is one of the most monumental works ever built, had been tried on some buildings before the Sinan period, the combination of Sinan's long career and unique style with the economic power of the state led to the culmination of monumental mosque structures in Turkish architecture in a period of about 50 years. All of Sinan's efforts were based on the goal of maximizing the integrity of space. This goal, although shaped by static and aesthetic limitations, is most clearly visible in three monumental works: the Şehzade Mehmet, Süleymaniye and Selimiye mosques. These three works are a concrete reflection of Sinan's almost half-century-long search. Sinan not only focused on the search for an ideal space, but also perfectly solved the covering system that most prevented him from achieving this goal. With these examples, Sinan still represents the pinnacle of the art of architecture. This study aims to analyze Sinan's search for spatial integrity and his outstanding success in this field through three of the most important examples.

To Cite: Mutlu M. Mimar Sinan'ın Anıtsal Camilerinde Mekânsal Bütünlük: Merkezi Plan Şemasının Analizi. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi 2025; 8(2): 720-738.

1. Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun muhteşem mirası içinde, Mimar Sinan'ın eşsiz mimari eserleri, dönemin estetik ve mühendislik harikaları arasında öne çıkar. Sinan'ın ustalığı, imparatorluğun manevi ve fiziksel kalbinde yer alan anıtsal camilerinde en görkemli şekilde sergilenir. Camilerde merkezi plan, caminin mimari düzenlemesinde ibadet alanının merkezinde genellikle büyük bir kubbenin yer aldığı, ibadet alanının bu kubbenin altına toplandığı bir plan tipini ifade eder. Bu tür plan düzeni, caminin iç mekânında bir merkezîlik ve bütünlük hissi oluşturmayı amaçlar. Merkezi plan tasarımı, Osmanlı cami mimarisinde özellikle 15. ve 16. yüzyılda zirveye ulaşmış ve Sinan'ın eserlerindeki iç mekânların düzenlenmesinde benzersiz bir rol oynamıştır. Anıtsal camilerin iç mekânlarında oluşan deneyimi, mekânın işlevselliği ve estetik değeri üzerinden anlamlandırmayı ve Sinan'ın bu yapıları tasarlarken kullandığı merkezi plan düzenlemelerinin bu mekânlara olan etkisi detaylı olarak incelendiğinde, Sinan'ın arayışının ipuçlarını bulmak mümkün olabilir.

Türklerin Anadolu'ya göçleri, Sanat ve mimari açısından zengin ve çeşitli bir kültürel mozağin oluşmasına neden olmuştur. Göçebe yaşam tarzından yerleşik düzene geçiş sürecinde, Türklerin sanatsal ifade biçimleri de gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Bu gelişim, Selçuk Beylikleri ve ardından Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde önemli mimari yapılar ve sanat eserleri ile somut bir şekilde kendini göstermiştir. Selçuklu dönemindeki yapılar, özellikle Anadolu'nun coğrafi yapısına ve kültürel mirasına uygun olarak, o dönemin mimari tarzının örneklerini yansıtmıştır. Ancak, Türk mimarisinin zirvesi ve belki de en etkileyici dönüm noktası, 16. yüzyılda Mimar Sinan'ın eserleriyle gerçekleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük mimarlarından biri, hatta birincisi olarak kabul edilen Mimar Sinan, kendinden sonrası için döneminin ötesinde bir miras bırakmıştır. Sinan, kendine özgü mimari tarzıyla yapıtlarında estetik, mühendislik ve fonksiyonelliği ustalıkla birleştirmiştir. Anıtsal camileri, köprüleri, sarayları ve diğer yapıları hem teknik açıdan çarpıcı hem de sanatsal anlamda muazzam örnekler sunar. Onun eserlerinde Türk kültürünün 16. yüzyıldaki bütün içeriğini bulmak mümkündür (Kuban, 1968).

Sinan'ın eserleri, Türk mimarisinin gelişiminde ve zenginleşmesinde dönüm noktalarından birini temsil ederken, aynı zamanda Anadolu'nun kültürel mirasının taşıyıcısı olarak da önemli bir role sahiptir. Sinan, imparatorluğun kültürel mimarisini kendi gözlem ve becerileriyle harmanlamış, özellikle de Ayasofya gibi çağları aşan bir mimari örnek, şüphesiz diğer mimarlara olduğu gibi ona da ilham vermiştir. Ancak Bizans'ın Osmanlı'nın eline geçen mimari kültür mirası Sinan'ın sanatını yeterince tanımayan ya da tanımak istemeyen batılı mimarlık ve sanat tarihçileri tarafından uzun süre onun sanatının etki hatta taklit ile geliştiği şeklinde değerlendirilmiştir. Avrupalı ve Amerikalı arkeologlar ile sanat tarihçileri, Sinan'ın mimari ustalığının, Türk sanatının zirvesini temsil ettiğini çok sonra anlamış ve Türk sanatının evrensel önemini ve etkisini kabul etmek durumunda kalmışlardır. Sinan'ın yapıtları, uluslararası düzeyde sanat ve mimarlık açısından önemli bir referans noktası oluşturmuş, bu da Türk sanatının evrensel çapta tanınmasına ve değer görmesine katkıda bulunmuştur.

Sinan'ın inşa ettiği yüzlerce yapı, sadece mimari açıdan değil, aynı zamanda estetik zenginlikleri, teknik ustalığı ve işlevsel anlayışıyla da dikkat çeker. Bu yapılar, döneminin mimari anlayışını en üst düzeyde

temsil etmekte olup, olağanüstü bir estetik duyarlılıkla şekillendirilmiştir. Sinan'ın eserleri, çeşitli işlevleri olan dini yapılar, köprüler, hamamlar, saraylar ve askeri yapılar gibi geniş bir yelpazede kendini gösterir. Estetik açıdan, yapılarında kullanılan süslemeler, kubbe tasarımları ve detaylar, döneminin ötesinde zamanın testini geçmiş bir estetik anlayışın izlerini taşır. Bu estetik zenginlik, Sinan'ın yapıtlarını sadece yapısal açıdan değil, aynı zamanda görsel anlamda da göz alıcı kılar. Ancak onun sanat yaşamındaki en büyük arzusu, cemaati gök kubbe gibi büyük bir kubbe altında toplayan, mekân birliği tam, aydınlık ve ferah bir cami inşa etmek olmuştur (Benian, 2011). Sinan'ın cami inşası, aldığı mimari ve kültürel mirası dikkate alarak, merkezi planı kullanarak yüzlerce ton ağırlığındaki kubbeyi hem işlevsel hem de estetik bir biçimde zemine taşımayı amaçlayan bir tasarım sürecidir (Akyürek ve Kahraman, 2021).

Sinan'ın sanatının inceliklerini hamamlardan köprülere, su yollarından küçük ölçekli cami ve mescitlere kadar inşa ettiği her yapıda görmek mümkündür. Ancak söz konusu olan anıtsal yapılar, mekânın şekillenmesine etki eden unsurlar da farklılaşır. Örneğin mekân örtüden bağımsız düşünülemezken, yapının statüğü ve mekân özellikleri de örtü ve destekleyici elemanları tarafından kısıtlanır. Özellikle merkezi planlama ile inşa edilen yapılarda mekân içerisinde taşıyıcıların ikinci plana itilmesi ve ayrıca örtü sistemi ile bunu destekleyen geçiş öğelerinin sorunsuzca çözülmesi problem haline gelir. Bu önemli sorunları çözüşteki ustalığı Sinan'ın mimari dehasının düzeyini gösterir. Sinan'a kadar geleneksel ve içe dönük cami yapısı, Sinan'la birlikte dışarıdan algılanan bir mimari düzene, alımlı cephelere kavuşarak Osmanlı mimarisinde yeni bir estetik anlayış ortaya koyar (Kuran, 1988).

İstanbul'un fethedildiği 1453 yılı ile 1535 yılları arasındaki dönem, mimarinin sanat alanında etkin olduğu bir dönemdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul dönemi mimarlık faaliyetlerinde önemli etkenler genellikle camilerin çevresinde şekillenmiştir. İstanbul'da Fatih, Beyazıt ve Sultan Selim camileri gibi fetihden sonra inşa edilen yapılar, Edirne Üç Şerefeli Camii gibi öncül prensipleri ortaya koyarak ve sağlam bir mimari anlayışı ilerleterek, Mimar Sinan'ın dönemine temel oluşturmuştur (Eker, 2016). Bu çalışmada Mimar Sinan'ın inşa ettiği camiler bağlamında değerlendirmeler yapılarak, özellikle Türk mimarisinin en seçkin örnekleri kabul edilen üç anıtsal yapısı, Şehzade, Süleymaniye ve Edirne Selimiye camilerinin merkezi plan şemaları analiz edilecek ve Mimar Sinan'ın mekânsal bütünlük anlayışı, kendi uygulamalarıyla ortaya konmaya çalışılacaktır.

2. Malzeme ve Metot

Bu çalışmada Mimar Sinan'ın üç önemli anıtsal camisi olan Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin CAD çizimleri temel materyal olarak kullanılmıştır. Bu çizimlerde, camilerin mimari planları ve yapısal elemanları detaylı bir şekilde yer almaktadır. Kullanılan CAD yazılımı, planların üç boyutlu olarak modellenmesine ve ışınların gönderilmesi sürecinin görselleştirilmesine olanak tanımaktadır. Öncelikle, Mimar Sinan'ın seçilen camilerinin CAD çizimleri temin edilmiştir. Bu çizimler, yapının mimari özelliklerini ve mekânsal organizasyonunu anlamak amacıyla detaylı bir

şekilde incelenmiştir. Her bir caminin planı, mimari tasarım ve fonksiyonellik açısından analiz edilmiştir.

İkinci aşamada, camilerin planlarının farklı noktalarından gözlem yapabilen bir kişinin perspektifinden analiz gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada, caminin iç mekânındaki önemli noktalar ve sütunların konumları belirlenmiştir. Sütunlar, gözlemciye engel olabilecek unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Sütunların ve diğer yapısal elemanların mekânsal etkilerini gözlemlemek amacıyla, her caminin planında belirlenen noktalardan ışınlar gönderilmiştir. Bu ışınlar, mekânın görünürlüğünü belirlemek ve gizli alanları tespit etmek için kullanılmıştır. Işınların gönderilmesi süreci aşağıdaki adımlarla gerçekleştirilmiştir:

- Nokta Belirleme: İncelenen her camideki kritik gözlem noktaları belirlenmiştir.
- Işın Çizimi: Belirlenen noktalardan cami iç mekânına yönlendirilmiş ışınlar çizilmiştir.
- Veri Toplama: Işınların kesişim noktaları ve cami içindeki görünürlüğü etkileyen alanlar kaydedilmiştir.

Toplanan veriler, gözlemlenen alanların sayısal değerlerini içermekte olup, bu değerler görsel grafikler ve rakamsal tablo formatında düzenlenmiştir. Elde edilen verilerin analizi, mekânsal bütünlük açısından yapıların performansını değerlendirmek amacıyla değerlendirilmiş ve mekânsal bütünlüğü etkileyen faktörler belirlenerek yorumlanmıştır. Son olarak, elde edilen bulgular, Mimar Sinan'ın cami tasarımındaki mekânsal bütünlüğü ve merkezi plan şemasının etkilerini ortaya koymak üzere tartışılmıştır. Camilerin mimari özellikleri ile mekânsal deneyim arasındaki ilişki ele alınarak analiz edilmiştir.

3. Bulgular

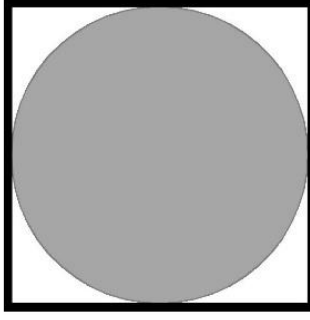
Türk sanatına yüzlerce eser vermiş olan Sinan'ın anıtsal yapıları olarak öne çıkan üç örnek, Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camileridir. 1538-39 yıllarında inşa ettiği (Cansever, 2005; Doğan, 1997) ilk yapı olan Haseki Hürrem Camii ile başlayan Sinan'ın serüveni (Kuran, 1973), hemen iki yıl sonra 1540 yılında inşasına başladığı Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ile devam etmiştir. Yedi yılda tamamlanan bu eserin inşası devam ederken (Cansever, 2005; Orman, 2020), 1544 yılında ilk anıtsal camisi olan Şehzade Mehmet Camii'nin inşasına da başlamış (Orman, 2010) ve her iki eserini de 1548 senesinde tamamlamıştır.

Sinan'ın mekâna göre ideal örtü arayışları aslında bu üç eserle olgunluk seviyesine ulaşmıştır. Sinan'ın ilk yapılarından birisi olan Haseki Hürrem Camii, 11,30 m çapa sahip tek kubbeli ve tek mekânlı bir yapıdır (Şekil 1). Yapımından bir süre sonra yapının doğu duvarı iki ayağa taşıtırılmak suretiyle bu kısma ilave edilen mekânla özgün planında değişikliğe gidilmiştir (Kuban, 1968). Yine eş zamanlı olarak inşa edilen Halep Hüsreviye Camii de aynı örtü şemasına sahiptir (Eyice, 1999). Burada tek kubbeli cami fikri, birer bölümü yanlardan taşan beş kubbeli son cemaat yerinin arka köşelerine eklenen mekânlar, kanatlı camiler fikri ile birleştirilmiştir (Aslanapa, 1989). Sinan'ın yapı planını doğrudan

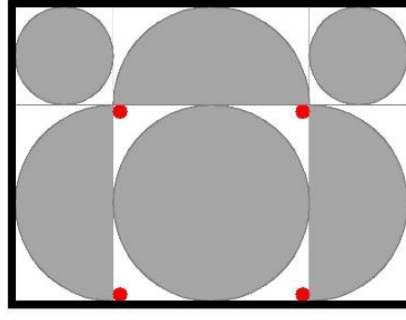
etkileyen örtü arayışları, bu yapılardan sonra inşasına başladığı eserlerde kendini çok açık olarak göstermektedir.

Türk mimarlığında harimin ana kubbeye eklenen yarım kubbelerle genişletilmesi uygulaması, İstanbul'un fethinden hemen sonra başlamıştır. Buradan, Ayasofya'nın örtü sisteminin sonradan inşa edilen eserlere doğrudan etkisinin olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olmaz (Benian, 2011). Bu uygulamanın ilk örneği, 1470 yılında inşa edilen Eski Fatih Camii'nde karşımıza çıkmaktadır. Yapı, ana kubbenin güney tarafına eklenmiş bir yarım kubbe ile kuzey-güney yönünde genişletilmiştir. Sinan öncesi bir başka kubbe-yarım kubbe uygulaması ise 1505 yılında ibadete açılan İstanbul Beyazıt Camii'nde görülmektedir. Bu yapıda, Ayasofya'nın örtüsünden esinlenme çok bariz bir şekilde kendini göstermektedir. Beyazıt Camii'nde ana kubbe, kuzey-güney yönünde iki yarım kubbe ile; doğu-batı tarafları ise dörder küçük kubbe ile genişletilmiştir (Alioğlu, 2023).

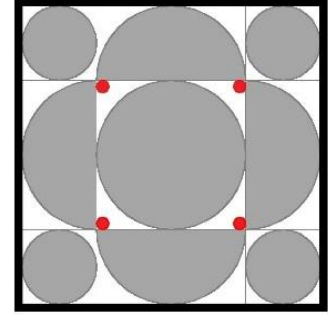
Mimar Sinan'ın ilk yarım kubbe denemeleri, ne kendinden önce inşa edilmiş olan Eski Fatih ve Beyazıt Camii'nin ne de Ayasofya'nın kopyası ya da benzeri değildir. Sinan, Üsküdar Mihrimah Sultan ve Şehzade Mehmet camilerinde kubbe-yarım kubbe varyasyonlarının, o zamana kadar denenmemiş iki farklı uygulamasını gerçekleştirmiştir. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde kubbeye güney, doğu ve batı yönlerde eklediği üç yarım kubbe ile harimi genişleten Sinan; Şehzade Mehmet Camii'nde ise ana kubbeye dört yönden eklediği yarım kubbelerle harim mekânını genişletme yoluna gitmiştir. Burada dikkat çeken bir başka husus da hemen hemen aynı tarihlerde ibadete açılan bu iki yapının örtü sisteminin inşasının da yaklaşık olarak eş zamanlı yürütülmüş olması durumudur. Sinan inşasına daha önce başladığı Şehzade Mehmet Camii'nde ana kubbeyi dört yönde inşa ettiği dört yarım kubbe ile desteklemiştir. Yarım kubbe problemini ilk defa ele aldığı bu eserinde Mimar Sinan, Ayasofya ve Beyazıt Camii plan şemalarını aşarak dört yarım kubbeli ideal bir merkezi planlı yapı meydana getirip Rönesans mimarlarının rüyasını gerçekleştirmiştir (Aslanapa, 1988; 1989). Sinan'ın bu eseri, büyük kubbeli anıtsal camilerinin ilkidir. Sinan için, bu boyutta bir yapı gerçekleştirmek, o zamana kadarki eserleri içinde büyük bir meydan okumaydı. İlk kez böylesine büyük bir mimari kompozisyonu hayata geçirmek ve gerekli teknolojiyi öğrenmek, onun için şüphesiz büyük zorluklar barındırmaktaydı. Bu nedenle, Sinan'ın Şehzade Mehmet Camii'nde, daha sonra inşa edeceği anıtsal camileriyle karşılaştırıldığında kararlı bir yaklaşımla basit ve işlevsel bir yapı inşa ettiği görülmektedir. Sinan'ın bu ilk prestij eseri, diğer büyük camileri ile karşılaştırıldığında bazı özgün dokunuşlarına rağmen sadece işlevini yerine getiren, gösterişten uzak bir yapı olarak öne çıkmaktadır (Güngör, 1988).



Haseki Hürrem Camii



Üsküdar Mihrimah Sultan Camii



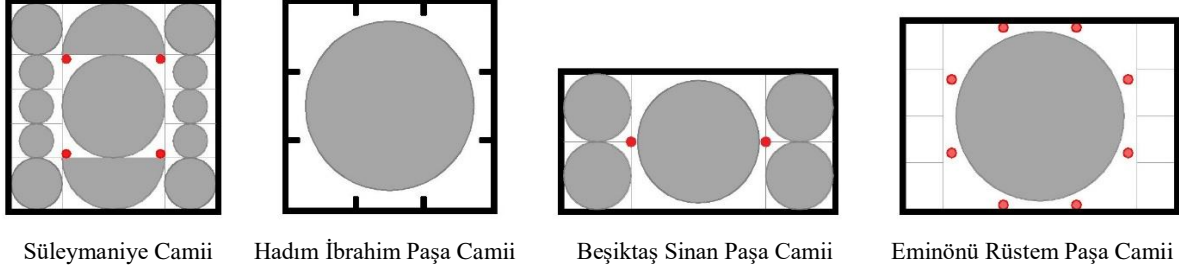
Şehzade Mehmet Camii

Şekil 1. Mimar Sinan'ın ilk inşa ettiği bazı camilerinin örtü şemaları

Sinan, Şehzade Mehmet Camii'nin iç mekânında, mimar Yakup Şah'ın II. Bayezid Camii'nin şadırvan avlusunda kullandığı çapraz eksenli planlamayı benimsemiş, bu yaklaşım, kare planlı bir mekânın doğasından kaynaklanan simetri gereksinimini karşılamak amacıyla dört yarım kubbeyle simetrik bir üst yapıya dönüştürülmüştür (Çamlıbel, 1998). 1547-48 yıllarında tamamladığı (Orman, 2020) Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde ise ana kubbe doğu, batı ve güney yönlerinde yapılan yarım kubbelerle desteklenmiş, güney yönde mekân içindeki iki ayağa oturan ana kubbe, kuzey tarafta ise doğrudan duvarlara gömülü ayaklara taşıtılmıştır (Şekil 1).

Mimar Sinan, Şehzade Mehmet Camii'ni tamamladıktan kısa süre sonra, 1550 yılında, yine Türk sanatı için büyük önem taşıyan Süleymaniye Camii'nin inşasına başlamıştır (Mülayim, 2010). Sinan bir yandan bu eserin inşasıyla ilgilenirken, bir yandan da eş zamanlı olarak 1551 yılında tamamladığı Hadım İbrahim Paşa (Eyice, 2000); 1555-56 yıllarında tamamladığı Beşiktaş Sinan Paşa (Gündüz, 2009) ve 1561 yılında tamamladığı Rüstem Paşa (Tokay, 2008) camilerinin inşasını eş zamanlı olarak yürütmüştür. Bu süreç içerisinde inşa edilen yapılarının tamamı, örtü tekniği açısından birbirleriyle kıyaslandıklarında büyük farklılıklar göze çarpmaktadır (Şekil 2). Sinan bu süreçte Beşiktaş Sinan Paşa Camii'nde, kendinden çok önce Edirne Üç Şerefeli Camii'nde Mimar Muslihüddin ve Şehâbettin Usta tarafından (Çiçek Akçıl, 2012) uygulanmış olan bir şemayı küçük farklılıklarla tekrar kullanmıştır. Yapıda enine gelişen mekân, merkezde tek kubbe ile örtülmüş, kubbe kuzey-güney yönlerinde duvarlara, doğu-batı yönlerinde ise ana sahnin ve yan sahninleri ayıran eksenin ortasına yerleştirilmiş bir ayağa taşıtılmıştır. Eş zamanlı inşa edilen Hadım İbrahim Paşa ve Rüstem Paşa camileri ise, Edirne Selimiye Camii'nde en yetkin örneğini Sinan'ın elinde bulan, sekizgen taşıyıcılı sistemin farklı iki denemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1551 yılında tamamlanan Hadım İbrahim Paşa Camii'nde mekânı genişletmek ve aynı zamanda tek kubbenin baskısını karşılayabilmek için giriş duvarının iç tarafında, ileri taşan ayaklar arasında küçük bölmeler meydana getirilmiştir (Eyice, 2000). Cami, mimari yapılanmada tek kubbe ile örtülü olan kübik bir yapıdan farklı olarak, kubbenin sekiz destek üzerinde taşındığı bir sistemde örnek olarak kabul edilmektedir. Bu yapı, Türk mimarlığının evrim süreci içerisinde önemli bir yer tutmakta olup, iç mekândaki duvar payelerinin oluşturduğu destekler aracılığıyla, sekiz destekli camilerin öncüsü olarak kabul edilmektedir (Denkhalbant Çobanoğlu, 2019).

Sinan'ın, Süleymaniye ile eş zamanlı inşasını yürüttüğü bir diğer yapı olan Eminönü Rüstem Paşa Camii, 1561 yılında tamamlanmıştır (Tokay, 2008). Bu eser de Hadım İbrahim Paşa Camii gibi sekiz dayanaklı cami örneklerinden olup, Sinan bu yapıda deneyimlediği plan tipinin en gelişmiş örneğini daha sonra Edirne Selimiye Camii'nde uygulamıştır (Giray Küçük, 2020).



Şekil 2. Süleymaniye Camii ve eş zamanlı inşa edilen bazı camilerin örtü şemaları

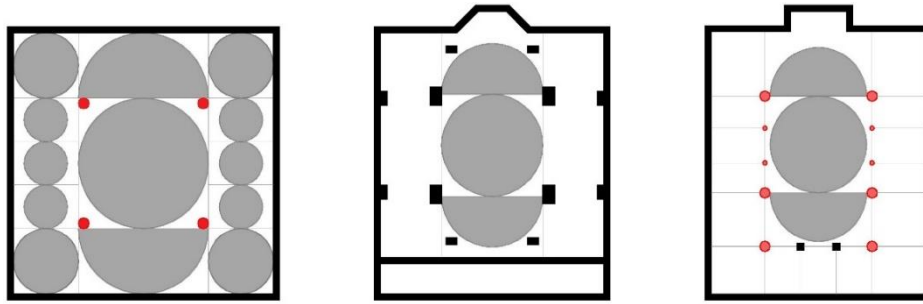
İnşası yedi yıl süren (İnan, 1968) Süleymaniye Camii, şüphesiz Mimar Sinan'ın en dikkat çekici eserlerinin başında gelir. Caminin odak noktasına yerleştiği külliye kompleksi, Sinan'ın sanat ve mimaride zirveye çıktığı bir büyük eser olarak kalmamış, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve askeri anlamdaki ihtişamını taçlandıran bir sanat şaheseri ve bu topraklarda yükselen bir medeniyetin simgesi olarak kabul edilmiştir (Aksay, 2009). Sinan bu eserinde ilk defa iki yarım kubbeli planlamayı deneyerek, yeni eseri için en uygun oranları aramıştır (Aslanapa, 1989). Bu yapı kütle bakımından Sinan'ın inşa ettiği en büyük eserdir. Sinan, Şehzade'deki deneyimleri sayesinde büyük yapı tekniklerini tecrübe etmiş olmanın verdiği özgüvenle, Süleymaniye Camii'nin yapımına heyecanla başlamış, daha karmaşık bir düzenlemeyle, mekâna ve yapıya önemli estetik değerler katarak, üst düzeyde mesleki bir birikim ve teknoloji sergilemeyi başarmıştır. Zorlandığı noktalara rağmen çevreye uyumlu, etkileyici ve özgün bir kütle plastiğiyle Süleymaniye Camii, gelecekte Selimiye gibi önemli yapıların habercisi olmuştur (Güngör, 1988).

Bu yapıda merkezi kubbenin kuzey-güney yönünde yarım kubbelerle destekleniyor olması ve doğu-batı taraflarına eklenen yan sahnalar, eseri Ayasofya'nın üst örtüsüne benzer hale getirmiştir (Şekil 2). Bu tespit, ilk anda doğru gibi görünmekle beraber, aslında her iki yapının üst yapı sistemi arasında büyük bir fark söz konusudur. Ayasofya'nın üst yapı düzeni, alt yapısındaki tasarımın devamı niteliğindedir. Bu, kare planlı bir ana kütle için yerleştirilmiş bazilika formuna uygun bir örtü sistemi anlamına gelir. Bu yapı, merkezi kubbeyi ve yan nefleri kapsayacak şekilde tasarlanmıştır. Diğer yandan, Süleymaniye Camii'nde, bütüncül bir yaklaşım sergilenmiştir. Burada, iç mekânın tamamını kapsayan ve güçlü bir şekilde tanımlayan bir üst yapı sistemi vardır. Yani, Süleymaniye'de üst yapı, yalnızca bir örtü değil, iç mekânın genel düzenini de biçimlendiren bir unsurdur (Çamlıbel, 1998).

Sinan, başta Ayasofya olmak üzere kendinden önce inşa edilmiş yapıları gerek statik ve gerekse estetik açıdan detaylıca incelemiştir. Ancak o, incelediği eserleri doğrudan taklit etmemiş, onlarda statik ve estetik açıdan gördüğü hata ve noksanları düzeltme yolunu yeğlemiş, tekrara düşmeyen sanat anlayışıyla Türk mimarlığını zirve noktasına ulaştırmıştır. Süleymaniye Camii'nin inşasını tamamladıktan sonra sarfettiği “Direksiz kümbedin altında elhak Ayasofyeye gibi asla olubdur kubbesi andan muazzam bina

oldu. Hüdanın lütfu rehber” diyerek strüktür açısından Ayasofya’dan daha muazzam bir eser meydana getirdiğini beyan etmesi, bu yapıyı detaylı olarak incelediğinin bir göstergesidir (Akmandor, 1968). İkisi de birer ibadet yapısı olmakla beraber, cami ve kilise olarak farklı mekân kurgularına ihtiyaç duyan bu yapıların zaten tam anlamıyla birbirinin kopyası olmaları imkânsızdır. İbadet yapısı olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir tören yapısı da olan Ayasofya’nın yan nefleri, törenlerde izleyicilere tahsis edilen alan olarak değerlendirildiği için ana neften mekânsal anlamda bilerek ve isteyerek soyutlanmıştır. Süleymaniye’de ise, kubbe altında toplu namaz kılmaya daha elverişli bir plan arayan Sinan, yan sahnaları merkezi sahına bağlayarak bu amaca daha iyi hizmet edecek toplu ve rahat bir mekân oluşturmuştur. Özetle Ayasofya’da üst yapı düzeni alt yapının bir devamı iken, yani karesel bir mekân içine yerleştirilen bazilikayı tamamlayan tabii örtü, Süleymaniye’de kendisi bir bütün olan iç mekânı örten bir üst yapı sistemine dönüşmüştür (Kuran, 1968).

Sinan, Süleymaniye Camii’ni tamamladıktan yaklaşık 22 yıl sonra inşa ettiği ve 1580 yılında tamamladığı Tophane Kılıç Ali Paşa Camii’nde (Eyice, 2012) Ayasofya ile büyük oranda örtüşen bir plan kullanmıştır. Son dönem eserlerinden olan bu eser, aynı plan şemasındaki Süleymaniye’den mekân anlayışı bakımından farklıdır (Şekil 3). Eser, bazı özellikleri dolayısıyla, örneğin yan mahfillerin orta mekâna kadar yanaşması bakımından Ayasofya ile büyük benzerlik ortaya koyar (Günay, 2005). Ayrıca, kuzey-güney yönünde yarım kubbenin örttüğü mekânın arkasına çapraz tonozlarla örtülü ikinci bir mekân eklenerek uzatılmış olması Ayasofya’nın narteksini hatırlattığı için, bu durum her iki yapının benzerliğini pekiştirir (Göknil, 1987).



Süleymaniye Camii

Ayasofya Camii

Kılıç Ali Paşa Camii

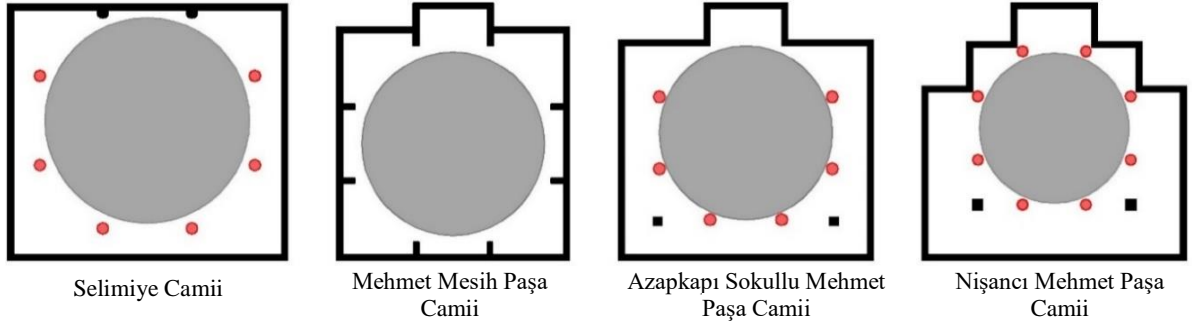
Şekil 3. Süleymaniye, Ayasofya ve Kılıç Ali Paşa camilerinin plan şemaları

Sinan Selimiye Camii’ni 86 yaşında iken, 1574 yılında tamamlamıştır (Mülayim ve Çobanoğlu, 2009). 1568 yılında bu eserin inşasına başladıktan bir süre sonra, başta İstanbul olmak üzere Bosna, Lüleburgaz, Hafsa, Payas ve Büyükçekmece’de Sokollu Mehmet Paşa adına birçoğunda cami yapılarının da bulunduğu külliyeler ve farklı eserler inşa etmesinin yanı sıra (Özcan, 1988), Piyale Paşa Camii (Tanman, 2007) gibi küçük ölçekli camileri de eş zamanlı olarak yapmış ve bu yapılarını Selimiye’den önce tamamlamıştır. Mimar Sinan en önemli eseri olan Selimiye’de sekizgen baldaken sistem ile sekizgen tabana oturan kubbe şeması kullanmıştır. Başta Anadolu Selçuklularının türbe yapıları olmak üzere camilerden çok önce küçük ölçekli yapılarda denenmiş olan bu sistem, Sinan tarafından bir cami yapısında ilk kez 1551 yılında tamamladığı Hadım İbrahim Paşa Camii’nde

kullanılmıştır. Yine Selimiye'den çok önce, 1553 yılında tamamladığı Rüstem Paşa Camii'nde sekizgen planlı tabana oturttuğu kubbe bu sistemi kullanmış ve iç mekânda birbirinden uzakta ve yan kısımlara yakınlaşmış dört ayak ile kubbe altı sahninin tüm mekâna olan hakimiyetinin artırılmasını amaçlamıştır (Şekil 2). Sinan bu öncü dememelerinden sonra Selimiye Camii'ni inşa etmiştir. Sinan, muhtemelen kubbe çapının genişlemesiyle ideal bir yük dağılımı için destek noktalarının artırılması gerekliliğinin farkında olduğundan, ilk olarak küçük ölçekli kubbe yapılarında testlere başlamış ve daha sonra Selimiye gibi büyük ölçekli bir projeyi gerçekleştirmiştir. Sinan'ın Selimiye'de elde ettiği iç mekân bütünlüğü Osmanlı mimarisinin ulaştığı en üst noktayı temsil eder. Mekâna hakim tek büyük kubbe, bu bütünlük duygusunu büsbütün vurgular ve eşi benzeri olmayan bir cami ortaya çıkartır (Aksay, 2009). Selimiye'de, iç mekânla dış görünüşün tamamen kaynaşmış olduğu muazzam kubbe, bütün dünyada kubbe mimarisinin gelişiminin en ileri noktası olarak görülebilir (Aslanapa, 1989). Sinan, geniş ve zengin iç mekânı arzuladığı için Selimiye Camii'nde, dikkatlice planlanmış bir yapı strüktürü kullanarak bu isteğini gerçekleştirmiştir. Ancak, büyük çaplı ana kubbe hem içeride hem de dışarıda tüm odak noktasını üzerinde toplamakta, mekânın tek başına örttüğü %37'lik bir oranına rağmen, sanki mekânın tamamının kubbenin altında gibi algılanmasını sağlamakta ve adeta tüm mekânı kaplamış gibi bir his uyandırmaktadır (Güngör, 1988).

Mimar Sinan'ın ilk cami tasarımı ile başlayan ideal mekân arayışı, Selimiye Camii'nden sonra da devam etmiştir. Sinan'ın, Selimiye gibi anıtsal bir eserde en mükemmel sonuca ulaşan sekizgen tabanlı örtü kullanımı bu yapı ile sınırlı kalmamış, daha sonra inşa ettiği küçük ölçekli yapılarında da bu sistemi en ideal çözüm olarak deneyimlemeye devam etmiştir. Örneğin Selimiye'den yaklaşık 10 yıl sonra, 1585-1586 yılları arasında inşa ettiği Fatih Çarşamba'daki Mesih Mehmed Paşa Camii'nde yine sekizgen tabana oturan örtü sistemini kullanmıştır (Şekil 4). Sinan'ın ideal mekân arayışında altıgen tabanlı örtü sistemi de önemli bir yer tutmaktadır. Türk mimarlığının erken örneklerinin ilki olarak Edirne Üç Şerefeli Camii'nde karşımıza çıkan altıgen tabanlı örtü sistemi Sinan tarafından farklı yapılarda denenmiştir. Örneğin Sinan 1555 yılında inşa ettiği Beşiktaş Sinan Paşa Camii'nde (Arslan, 2022) altıgen tabanlı örtü sistemini uygulamışken, sekizgen tabanlı örtü sistemine sahip Edirne Selimiye Camii'nden daha sonra 1583 yılında inşa ettiği Üsküdar Valide-i Atik Camii'nin (Tanman, 1991) örtü sisteminde yine altıgen tabanlı örtü sistemi kullanmıştır.

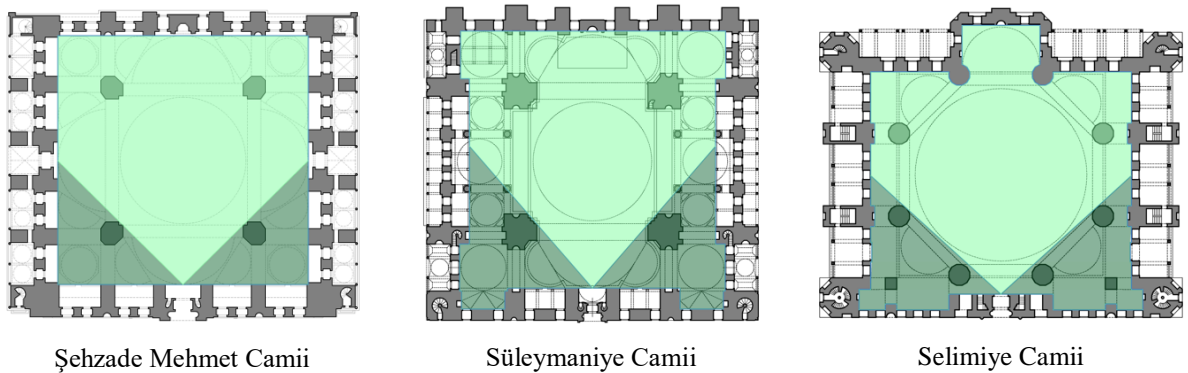
Mimar Sinan'ın sekizgen tabanlı baldaken sistemi kullandığı son yapılarından biri ise, 1577-78 yıllarında inşa ettiği Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa Camii'dir. Bu yapıda, Sinan, Edirne Selimiye'deki gibi merkezi baldakeni oluşturan sekizgen ayaklara ek olarak, kuzeydeki iki payenin yanlarına, ana taşıyıcı işlevi gören kare kesitli ek ayaklar eklemiştir. Sinan'ın son dönemlerinde, bu kadar tecrübe ve deneyimlerinden sonra yenilikler denemeye devam ettiği birçok caminin sekizgen kaideli olması önemli bir noktadır (Erzen, 1981). Öte yandan, Sinan'ın son eseri olarak kabul edilen ve onun ölümünden sonra mimar Davud Ağa'nın tamamladığı düşünülen Karagümrük Nişancı Mehmet Paşa Camii'nde, yapının dış cephe kurulumunda klasik kompozisyonun monotonluğunu gidermek amacıyla kible yönüne doğru yapısal bir değişiklik yapmıştır (Şekil 4).



Şekil 4. Selimiye Camii ve sonrasında inşa edilen bazı camilerinin örtü şemaları

Mimar Sinan'ın eserlerinde mekân bütünlüğü arayışı, mimari anlayışının temel taşlarından birini oluşturur. Sinan'ın anıtsal camilerinde, mekânın bütünsel denge içinde oluşturulması, yapıların iç ve dış mekânlarının uyumlu bir şekilde birbirine bağlanması büyük önem taşır. Bu bütünlük, cami avlularının planlamasından başlayarak ana ibadet mekânının tasarımına kadar uzanır. Sinan, yapılarında genellikle kubbe ve kemerlerin uyumlu bir şekilde bir araya geldiği bir mimari dille estetik bir bütünlük oluşturmayı hedefler. Büyük kubbe ve minareler, yapıların görsel simgeleri olmakla birlikte, bu yapı elemanları iç mekânın genişliği ve ışığın akışıyla da bir araya gelerek izleyiciye derinlik ve bütünlük hissi verir. Sinan'ın anıtsal camilerindeki bu mekânsal bütünlük arayışı, Osmanlı mimarisinin estetik ve işlevsel özelliklerini birleştirerek benzersiz ve etkileyici yapılar ortaya çıkarmıştır.

Sinan'ın anıtsal üç camisinin mekân bütünlüğü ve bu yapıların önemli bazı noktalarından mekâna hakimiyet incelendiğinde, bu analiz hem büyük ustanın yapılarında aradığı unsurların olumlu etkilerini ortaya koyar hem de bu anıtsal camilerin neden çiraklık, kalfalık ve ustalık eserleri olarak kabul edildiğine dair ipuçları sunar. Bu değerlendirme, Sinan'ın eserlerindeki mimari titizliği, mekân kullanımının dengesi ve mekânın çeşitli noktalarından algılanan hakimiyetin önemini açıkça göstermektedir.



Şehzade Mehmet Camii

Süleymaniye Camii

Selimiye Camii

Şekil 5. Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin girişlerinde mekân görüş açıları

Sinan'ın ilk anıtsal boyuttaki yapısı olan Şehzade Mehmet Camii, mekândaki fil ayaklarının kapladığı alanlar da dahil olmak üzere yaklaşık 1414 m²'lik bir alana sahiptir. Eserin iç mekânına girildiği anda, güneydeki iki fil ayağı mekânın görüş açısını etkileyen doğal ve kaçınılmaz engel olarak dikkati çeker. Giriş noktasına göre doğal görüş açısını sınırlayan bu iki fil ayağı, mekânın bütününün ancak yaklaşık 91°'lik açı ile algılanmasına izin verir (Şekil 5).

Sinan'ın en büyük anıtsal yapısı olan ve kalfalık eseri olarak değerlendirilen Süleymaniye Camii'nde ibadet mekânının net alanı yaklaşık 3560 m²'dir. Bu alana kubbeyi taşıyan devasa fil ayaklarının izdüşüm alanı da dahildir. Süleymaniye'de ana kubbeyi taşıyan fil ayaklarından kuzeydeki ana girişe yakın konumlanan ikisi, Şehzade'ye göre daha dar, yaklaşık 82°'lik bir açı ile mekâna bakış açısı sağlamaktadır (Şekil 5; Tablo 1).

Tablo 1. Mimar Sinan'ın anıtsal camilerinin giriş ve kubbe merkezinden mekân görünümüne ait sayısal veriler

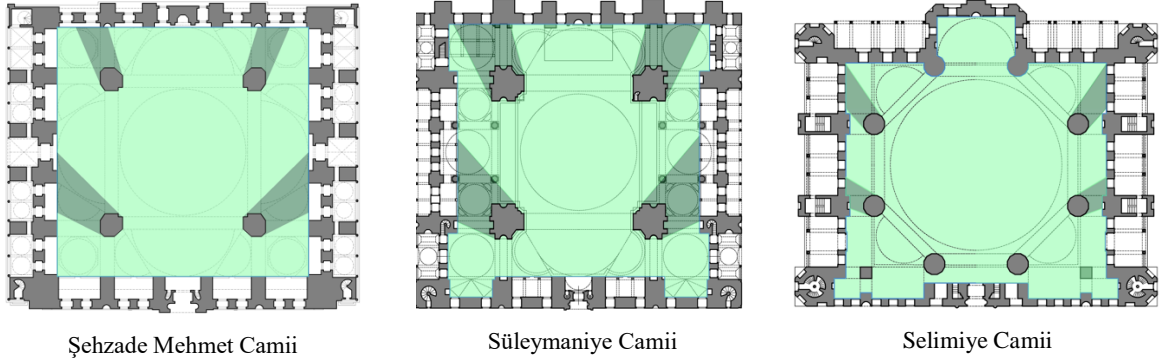
Özellikler	Şehzade Mehmet	Süleymaniye	Selimiye
Harim mekânının toplam alanı	1414 m ²	3560 m ²	2100 m ²
Ana girişten mekânın görüş açısı	91°	82°	96°
Ana girişten mekânın görünmeyen alanı	164 m ²	596 m ²	100 m ²
Ana girişten mekânın görünürlük oranı	%88	%83	%95
Kubbe merkezinden mekânın görünen alanı	1244 m ²	2705 m ²	1995 m ²
Kubbe merkezinden mekânın görünürlük oranı	%88	%76	%93

Selimiye'de üzerine kafa yorulmuş örtü sistemi Sinan'ı sekiz sütunun taşıdığı sekizgen tabana oturan kubbe kullanmaya yönlendirmiş ve o da yaklaşık 2100 m²'lik ibadet mekânına olumlu yansımıştır. Sekizgenin geometrik özelliği olarak birbirinden uzaklaşan karşılıklı sütunlar, doğal olarak mekâna girişin sağlandığı kapıya yaklaşmış ve bu da girişteki görüş açısını 96° ile gerek Şehzade Mehmet ve gerekse Süleymaniye camilerine göre çok daha ideal bir değere çıkarmıştır (Şekil 5). Sinan, Şehzade Mehmet ve Süleymaniye camilerinde yan ve arka sahnin mekânsal kurgu içerisinde kendilerine özgü üst örtü ile birlikte bizzat kullanmışken, Selimiye de ise kubbe altı sahninin sınırları zorlayacak şekilde büyümesi ile yan ve özellikle de arka sahnin tamamen ortadan kalkmıştır. Bu sebeple Selimiye'nin kuzeydeki iki sütunu ile kuzey duvarı arasında kalan boşluğu aktif ibadet alanı kurgusu dışında tutarsak, zaten çok iyi durumda olan görüş açısının 110°'nin üzerine çıkacağını değerlendirmek mümkündür (Şekil 5).

Mimari tasarım, bir mekâna giriş anında sağlanan ferahlık duygusunu ve görsel hakimiyetin önemini belirleyici bir şekilde etkiler. Mekânın giriş noktası, ziyaretçinin ilk izlenimi ve algısı açısından kritik bir role sahiptir. Bu noktada, mekânın ferah ve geniş bir hissiyat sunması, ziyaretçide hoş bir karşılama duygusu uyandırır. Ferahlık, genellikle mekânın düzeni, kullanılan renk paleti, ışıklandırma ve açık alanlar gibi unsurlarla ilişkilidir. Ayrıca, girişteki mekâna hakimiyet duygusu, ziyaretçinin mekânın genel yapısını ve düzenini anlamasına yardımcı olur. Bu hakimiyet, genellikle mekânın açık bir düzeni, odak noktaları ve görünürlüğü artıran bir tasarımı içerir. Bu unsurlar bir araya geldiğinde, ziyaretçinin giriş anında ferah bir hissiyat yaşaması ve mekânın görsel yapısını anlaması, mimari tasarımın mekâna girişteki önemini vurgular. Çalışmada bahse konu camiler bu çerçevede incelendiğinde Sinan'ın bu durum üzerine de özellikle yoğunlaşmış olduğu anlaşılır.

Şehzade Mehmet Camii'nin ana girişinde, 1414 m²'lik alanın yaklaşık 1250 m²'lik bölümü, mekâna ilk adım atıldığı anda doğrudan algılanabilir durumdadır. Bu durum, mekânın %88'lik bir kısmının girişten

itibaren doğrudan algılanabilir olduğunu göstermektedir (Şekil 6). Bu oran, Sinan'ın ikinci anıtsal yapısı olan Süleymaniye'de %83 iken, Selimiye'de ise %95 gibi inanılmaz bir değere ulaşır.



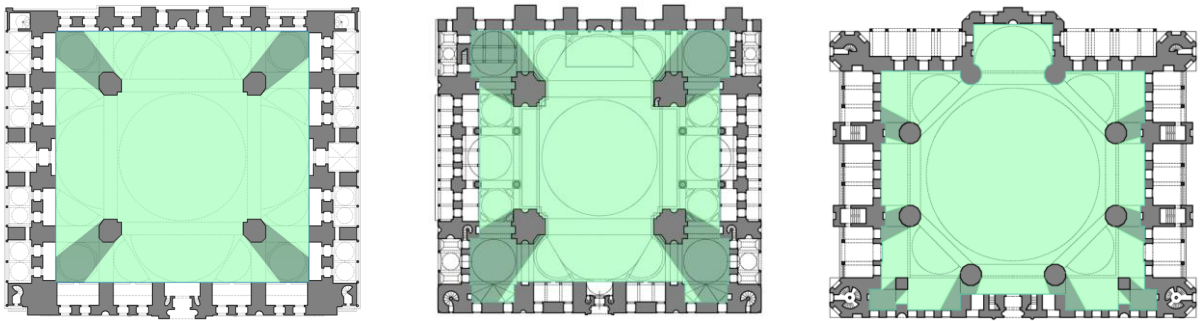
Şehzade Mehmet Camii

Süleymaniye Camii

Selimiye Camii

Şekil 6. Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin girişinde mekân görünürlüğü

Aynı eserler ibadet mekânının kubbe izdüşüm merkezinin tüm mekâna hakimiyeti açısından değerlendirildiğinde de ortaya ilgi çekici sonuçlar çıkmaktadır. Özellikle kubbe altı olgusu, merkezi plan şemasına sahip camilerde ayrı bir önem kazanmış ve bu kısım, tüm mekânın işlevsellik açısından en değerli ve örtü bakımından da üzerinde düşünülmesi gereken bölümüne haline gelmiştir. Bu bağlamda Şehzade Mehmet Camii'nin kubbe altı sahnının merkezinden iç mekân 360°'lik bir turla gözlemlendiğinde, kubbeyi taşıyan dört adet fil ayağının, 1414 m²'lik mekânın yaklaşık 170 m²'lik bir kısmının doğrudan görünmesine engel teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Başka bir ifade ile böyle bir gözlemde mekânın %88'i görünür durumda iken, %12'lik bir kısmı ise statik sorunların çözümü amacıyla ortaya çıkan zorunlu sebeplerle "kuytuda" kalmaktadır (Şekil 7). Aynı gözlem Süleymaniye Camii'nin kubbe altında yapıldığında yaklaşık 206 m²'lik bir alana oturan devasa fil ayaklarının, mekânın yaklaşık 596 m²'lik bir kısmının, yani toplam alanın %17'sinin görünümünü engellediği, bir başka ifadeyle ancak %83'lük kısmının doğrudan görünmesine izin verdiği anlamına gelmektedir.



Şehzade Mehmet Camii

Süleymaniye Camii

Selimiye Camii

Şekil 7. Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin kubbe altında mekân hakimiyeti

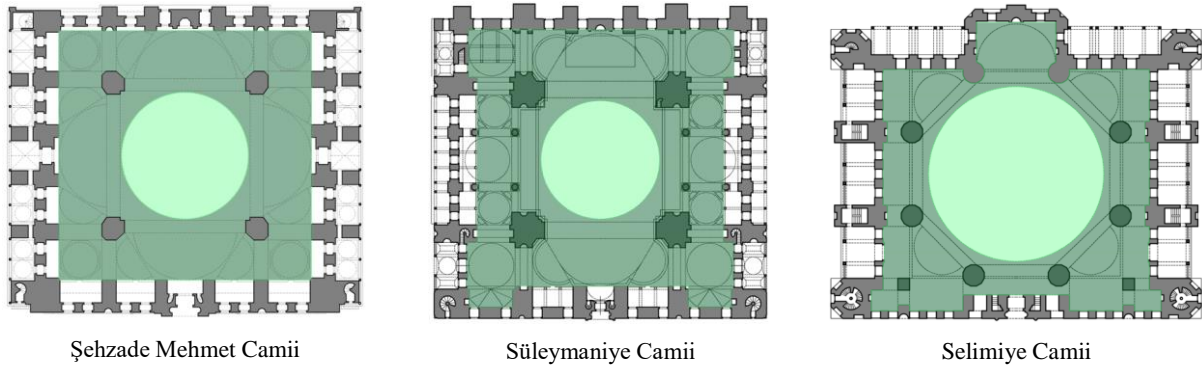
Selimiye Camii'nin kubbe altında mekân bir bütün olarak gözlemlendiğinde, yaklaşık 93 m² taban alanına sahip sekiz adet ayağın, mekânın sadece %4'ünün görünümünü engellediği, yani alanın yaklaşık %96'sının çok rahat bir şekilde görünür olduğunu ifade etmek mümkündür (Şekil 7). Bu sonuç, Selimiye Camii'ni Sinan'ın diğer anıtsal camilerinden farklı kılan en önemli özelliklerden birisidir (Tablo 2).

Örtü, bir yapıda konstrüksiyonunun çözülmesi gereken temel sorunlarının başında gelir. Çünkü sorunsuz kurgulanamayan bir örtü sistemi, işlevsellik sorunlarıyla ortaya çıkan mekânların ana sebebidir. Özellikle kombine örtü sistemlerinin kullanıldığı anıtsal yapılarda her bir örtü türünün hem kendisinin sorunsuz olarak sisteme katkı sağlaması hem de gerek teknik ve gerekse estetik anlamda birlikte kullanıldığı diğer örtülerle bir uyum ortaya koyması gerekir. Sinan'ın Şehzade'de ilk kez kullandığı dört yarım kubbe, ister istemez ön, yan ve arka sahnaların ölçüsünü belirlemiş ve optimum sınırlar içerisinde ölçeklendirdiği bu eserinde, yarım kubbelerin ona sağladığı avantajı kullanarak merkezi kubbe çapını fazla zorlama ihtiyacı hissetmemiştir. Anıtsal üç eseri içinde 19 metrelik çapı ile en küçük kubbeye sahip Şehzade Mehmet Camii'nde merkezi kubbe, yaklaşık 284 m²'lik izdüşümüyle ibadet alanının yaklaşık %20'lik kısmını tek başına örtmektedir (Şekil 8).

Tablo 2. Mimar Sinan'ın anıtsal camilerinin mekân ve ana kubbelerine ait sayısal veriler

Özellikler	Şehzade Mehmet	Süleymaniye	Selimiye
Harim mekânının toplam alanı	1414 m ²	3560 m ²	2100 m ²
Ana kubbe çapı	19,00 m	27,50 m	31.30 m
Ana kubbe izdüşüm alanı	284 m ²	594 m ²	770 m ²
Ana kubbenin tüm örtüye oranı	%20	%17	%37
Kubbe taşıyıcı ayak sayısı	4	4	8
Toplam taşıyıcı taban alanı	40 m ²	206 m ²	91 m ²
Her bir taşıyıcıya düşen kubbe alanı	71 m ²	148,5 m ²	96,25 m ²

Süleymaniye Camii'nin kubbesi, 27,5 metrelik çapı ile yaklaşık 590 m²'lik bir izdüşüm alanına sahiptir. Sinan bu eserinde daha önce Şehzade'de deneyimlediği anıtsal kubbe tecrübesini, kendi sınırlarını zorlayarak, örttüğü alan bakımından Şehzade'ye göre iki katından daha fazla artırmıştır. Bununla beraber, Süleymaniye'de merkezi kubbenin tüm mekân üzerinde örttüğü alan, oransal olarak yaklaşık %17'de kalabilmiştir (Şekil 8).



Şekil 8. Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin mekân örtülerinde ana kubbenin katkısı

Selimiye Camii, 31 metreyi aşan kubbe çapı ile bütün örtü sistemini tek kubbe üzerinde odak haline getirdiği bir yapı olarak Mimar Sinan'ın tasarım ve mühendislik zekâsının bir ürünüdür. Her taraftan son sınırlarına kadar genişletilmiş tek kubbe ile örtülü mekân, girer girmez insanı adeta sihirli bir

kuvvetle sürükleyip, başka bir dünyaya yönlendirmektedir (Aslanapa, 1989). Kubbe, yaklaşık 770 m²'lik izdüşüm alanı ile 2100 m²'lik ibadet alanının %37'sine yakın kısmını tek başına örter. Bu özelliklere sahip kubbe, Selimiye Camii'nin içte dışta tek hakim ögesidir (Şekil 8). Sinan'ın Sâi Mustafa Çelebi'ye anlattığı anıları içinde, bu kubbeden bahsederken;

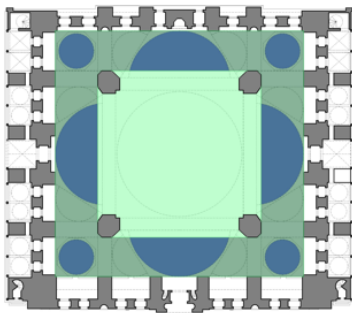
“Ayasofya kubbesi gibi bir kubbe devleti islâmiyyede bina olunmamışdır, deyu keferi fecerenin mimar geçinenleri müslümanlara galebemiz var derler imiş. O kadar kubbe durdurmak gayet müşküldür dedikleri bu hakirin kalbinde kalmışdır. Mezbur cami binasında himmet idüb biavnillâ hitaalâla sayei Sultan Selim handa izharı kudret idüb bu kubbenin Ayasofya kubbesinden altı zira' kaddin ve dört zira' derinliğin ziyade eyledim” (Refik, 1931)

cümleleri ile Ayasofya'nın kubbesini geçecek bir kubbe inşasının içinde ukde olarak kaldığı ve bunu kendisine amaç edindiği anlaşılmaktadır.

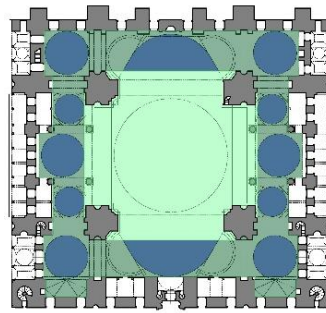
Mimar Sinan'ın tercih ettiği örtü sistemlerindeki farklılıklar, Selimiye Camii'nin tasarımıyla öne çıkmaktadır. Özellikle, daha önceki anıtsal camilerinde kullanmış olduğu dört ayağa oturan baldaken sistem yerine Selimiye'de merkezi kubbe için fazla sayıda ayakla taşınan bir örtü sistemini seçmesi, mekânın işlevi ve yapısal bütünlüğü açısından önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir.

Mimar Sinan'ın sadece mükemmel bir tasarımcı değil, aynı zamanda olağanüstü bir yapı mühendisi olması, eserlerini dönemin diğer yapılarından önemli ölçüde farklı kılmıştır. Selimiye Camii'nde, o zamana kadar İslam dünyasında yapılmış en büyük kubbenin inşası, taşıyıcı elemanların mekân içindeki hacmini önemli ölçüde azaltmıştır. Bu durum, eseri sadece mimari açıdan değil, aynı zamanda bir mühendislik şaheseri olarak da öne çıkarmıştır. Sinan, taşıyıcı elemanların mekân içinde kapladığı alanı azaltarak geniş ve işlevsel bir merkezi mekân oluşturmayı amaçlamıştır. Ayrıca, kubbenin taşınmasında kullanılan ayaklarla beden duvarlarını kemerlerle bağlayarak, ayakların mekânın estetiğini bozmasının önüne geçmiş ve ideal bir denge elde etmiştir.

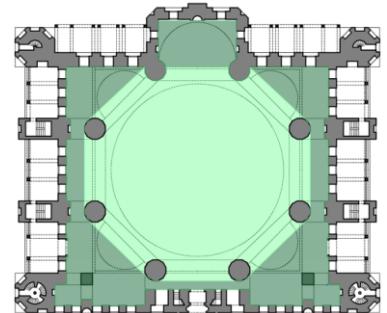
Öte yandan, Şehzade Mehmet ve Süleymaniye camilerinde kullanılan örtü çözümleri genellikle kubbe ve yarım kubbelerle sağlanmışken, Selimiye'de kullanılan sekizgen tabana oturan sistem, ekstra örtü detaylarını gerektirmemiştir. Sadece sekizgenin kareye dönüşümünde köşelerde oluşan alanların tonoz bingi ile geçilmesiyle bu sorun basit bir şekilde çözülmüştür (Şekil 9).



Şehzade Mehmet Camii



Süleymaniye Camii



Selimiye Camii

Şekil 9. Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camilerinde baldaken taşıyıcı ve mekân ilişkisi

4. Tartışma

Mimar Sinan'ın anıtsal camilerinde mekânsal bütünlüğü sağlayan ve görsel hakimiyetin güçlendiği tasarım anlayışları, her bir yapının gelişiminde farklı evreler göstermektedir. Şehzade Mehmet Camii ile başlayan bu süreç, Süleymaniye ve Selimiye camilerinde belirgin şekilde gelişmiştir. Sinan'ın erken dönem yapılarında, özellikle Şehzade Mehmet Camii'nde, kubbenin taşıyıcı sisteminin mekân üzerindeki etkisi daha sınırlı kalmış, ancak zamanla daha karmaşık yapısal ve görsel çözümler geliştirilmiştir. Bu camilerde kullanılan fil ayakları gibi ağır taşıyıcı elemanlar, mekânın algılanabilirliğini sınırlayan engeller oluşturmuş, bu da Sinan'ın ileri dönemlerde daha özgür bir tasarım dili geliştirmesine zemin hazırlamıştır.

Şehzade Mehmet Camii'nin 1414 m²'lik alanı içinde, fil ayaklarının görsel engelleri, mekânın sadece %88'inin girişten itibaren doğrudan algılanabilir olmasına neden olmuştur. Bu sınırlama, Sinan'ın mekân algısını ve girişteki ferahlık hissini ön plana çıkarma çabasının ilk örneği olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, Süleymaniye Camii'nde, kubbeyi taşıyan devasa fil ayakları mekâna bakış açısını %83'e kadar daraltırken, Selimiye Camii'nin kubbe altı tasarımı, bu oranı %96'ya çıkararak mekânda büyük bir görsel özgürlük sağlamıştır. Bu ilerleme, Sinan'ın tasarımda odak noktasını daha minimalist bir şekilde, mekânın estetiğine daha fazla önem vererek konumlandığını göstermektedir.

Sinan'ın, özellikle Selimiye Camii'ndeki kubbe tasarımındaki yenilikçi yaklaşımı, sadece görsel algıyı değil, aynı zamanda yapısal bütünlüğü de derinden etkilemiştir. Selimiye Camii'nin 31 metre çapındaki kubbesi hem büyüklük hem de taşıyıcı elemanların mekân içindeki hacmini azaltma açısından Sinan'ın mühendislik zekâsının bir yansımasıdır. Kubbenin yaydığı ferah his, ibadet alanındaki merkezi mekânın işlevselliğini artırmış ve ziyaretçiye derin bir manevi deneyim sunmuştur. Bu tür yapısal yenilikler, Selimiye'yi diğer anıtsal camilerden ayıran başlıca özelliklerdir.

Sinan'ın kubbe tasarımındaki evrimi, sadece yapısal bir çözüm arayışı değil, aynı zamanda dini mekânın fonksiyonel ve estetik açıdan nasıl dönüştürülebileceğine dair bir sorgulamanın sonucudur. Şehzade Mehmet Camii'ndeki daha küçük çaplı kubbe ve yarım kubbelerle sınırlı örtü, mekânın daha geleneksel bir yapısal formda kalmasına neden olmuştur. Ancak, Selimiye Camii'nde merkezi kubbenin büyük çapı ve sekizgen taban üzerine oturtulmuş örtü sistemi, mekânın görsel sınırlarını zorlayarak daha özgür bir deneyim alanı ortaya çıkarmıştır. Sinan, her camide örtü sistemini daha ileriye taşıyarak hem estetik hem de işlevsel olarak mekânı dönüştürmüştür.

Sinan'ın camilerde kullandığı örtü sistemlerinin işlevselliği, sadece yapının fiziksel gereksinimlerini karşılamakla kalmamış, aynı zamanda ibadet alanının içsel düzenini ve mekâna hakimiyet duygusunu da güçlendirmiştir. Şehzade Mehmet Camii'ndeki dört yarım kubbe kullanımı, mekânın çeşitli bölümlerine sınırlı ölçüde de olsa derinlik katarken, Selimiye Camii'ndeki tek kubbe ve sekizgen taban tasarımı, mekânın daha geniş ve birleşik bir his uyandırmasını sağlamıştır. Bu tür yapısal yenilikler, Sinan'ın mekâna dair derinlemesine düşünerek hem işlevsel hem de manevi olarak ziyaretçilerin deneyimleyeceği bir bütünsel tasarım ortaya koymasını sağlamıştır.

Sinan'ın erken dönem camilerindeki ayakların (sütunların) ve kubbenin mekân üzerindeki etkileri, onun zamanla daha minimalist, daha özgür ve daha fonksiyonel bir yapı diline geçişine olanak tanımıştır. Selimiye Camii, bu evrimin zirveye ulaştığı bir örnek olup, Sinan'ın hem bir mimar hem de mühendis olarak olağanüstü bir vizyona sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Eserlerinde mekânın algısal genişliğini arttırmak ve yapıyı daha işlevsel hale getirmek için yaptığı yenilikler, sadece dönemin estetik ve mühendislik anlayışını değil, aynı zamanda dinsel deneyimin özünü de yeniden şekillendirmiştir. Sinan'ın tasarım süreçlerinde gösterdiği gelişim hem mimari hem de mühendislik bakımlarından büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Her bir cami, önceki yapının ötesinde bir teknik ve görsel başarıyı temsil eder ve Sinan'ın mimari anlayışındaki derinleşmeyi gözler önüne serer. Bu camilerdeki mekânsal bütünlük ve görsel hakimiyet, Sinan'ın sadece bir mimar olarak değil, aynı zamanda bir mühendis olarak da ne kadar ileri bir seviyeye ulaştığını gösteren örneklerdir.

5. Sonuç

Mimar Sinan'ın ustalığı ve dehası, Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli dönemlerinde inşa ettiği Şehzade Mehmet, Süleymaniye ve Selimiye camilerinde derin bir şekilde kendini göstermektedir. Bu üç muazzam eser, aynı zamanda mimari açıdan muhteşem birer şaheserdir. İncelemeler, bu camilerin mekân bütünlüğünün, estetik yapısının ve işlevselliğinin titiz bir şekilde planlanmış olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yapılar, Mimar Sinan'ın ustalığını ve tasarım vizyonunu sergilerken, aynı zamanda Osmanlı mimarisinin zirvesini temsil etmektedir.

Mimar Sinan'ın 50 yılı bulan sanatsal serüveni sürekli bir arayış içerisinde geçmiştir. Küçük ölçekli yapılarında mekânsal tasarım üzerinde yoğunlaşan bu arayış, anıtsal yapılarında ise mekân özellikleriyle ilişkili olarak örtü sistemi ve strüktürel çözümlenmelerle zirve noktasına ulaşmıştır. Bu nedenle Sinan'ın sanatı ile ilgili bir değerlendirme yapmak gerekirse, onun arayışlarının izlerini anıtsal yapılarında bulmak daha kolay olacaktır.

Sinan'ın anıtsal camileri incelendiğinde, bu eserlere ait teknik veriler bizi, onun arayışlarının ipuçlarına götürür. Örneğin ustalığının zirve eseri Selimiye'den daha önce inşa ettiği ve en büyük yapısı olan Süleymaniye'den sonra daha küçük ölçekli bir eser ortaya koyması, onun arayışlarının mekânsal büyükle ilgili olmadığını gösterir.

Mimar Sinan'ın Şehzade Mehmet, Süleymaniye, Selimiye üçlemesinde gelişimi net bir şekilde kubbede kendini gösterir. Bu üçlemede kubbenin sistematik bir biçimde büyümesi, onun kubbe, yani örtü konusuna özellikle eğildiğini göstermektedir. Çünkü kubbe çapı büyüdükçe kubbenin mekân içindeki izdüşüm alanı, dolayısıyla da ana kubbenin tüm örtü içindeki oranı büyümektedir. Bu durum, Sinan'ın kubbe ile ilgili arayışlarının somut bir göstergesi olarak dikkat çeken önemli bir detaydır.

Kubbeyi taşıyan fil ayaklarının inşası teknik bir zorunluluk olmakla beraber, bu ayaklar mekânın bir bütün halinde görünmesini ve algılanmasını engellemeleri açısından aynı zamanda istenmeyen bir durum da ortaya çıkartırlar. Sinan'ın, Selimiye'de ayak sayısını Şehzade Mehmet ve Süleymaniye'ye göre iki kat artırmış olması, aslında onun taşıyıcı ayak sayısını problem olarak görmediğinin ya da bu

olumsuzluğu başka bir çözüm ile ortadan kaldırılabileceğini bildiği için bu noktaya takılmadığının bir kanıtıdır. Sinan Selimiye’de ayak sayısını çoğaltmakla beraber, sekizgen taşıyıcı sistem kullanarak bunları tabiri caizse “göz önünden uzaklaştırması”, ayak sayısının -doğru bir çözümleme halinde- önemli olmadığı şeklinde yorumladığını gösterir.

Sinan, Selimiye Camii’nin tasarımında kullanmış olduğu sekizgen sistem ve buna bağlı olarak artırdığı ayakları dış duvarlara daha yakın konumlandırmıştır. Bu yaklaşım, Süleymaniye Camii’nde dört ayakla taşınan örtü sistemi ile karşılaştırıldığında, toplam taşıyıcı taban alanının Selimiye’nin büyük kubbesine rağmen daha küçülmesini sağlamıştır. Bu durum, kubbenin yalnızca statik değil, aynı zamanda estetik olarak da öne çıkmasını amaçlayan bir tercihin sonucudur. Statik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, eğer Selimiye Camii’nde dört adet fil ayağı kullanılmış olsaydı, her bir taşıyıcının taban alanı, Süleymaniye’deki taşıyıcılardan daha büyük olacaktı. Sinan Selimiye’de ayak sayısını artırarak, iç mekânda karşılaşılabilecek hantal taşıyıcı ayaklardan kaynaklanacak olumsuz estetik etkiyi de ortadan kaldırmıştır.

Selimiye Camii, taşıyıcıların mekâna bakış açısıyla ilgili kısıtlamaları açısından önemli bir farklılık göstermektedir. Mekâna girişteki görsel hakimiyet, mekân algısı bakımından önemli bir faktördür. Ancak Sinan, ikinci anıtsal eseri olan Selimiye Camii’nde -belki de bir zorunluluk olarak- bu özelliği ikinci plana atma eğilimindedir. Bu bağlamda, Süleymaniye Camii’nde Şehzade Mehmet Camii’ne göre kısmi bir gerileme olduğu gözlemlenirken, Selimiye Camii’nde girişe yakın taşıyıcıların sağladığı 96°’lik geniş görüş açısı, diğer iki eserle kıyaslandığında net bir şekilde olumlu fark ortaya koymaktadır. Sinan’ın Şehzade-Süleymaniye-Selimiye cami üçlemesinde, mekâna hakimiyeti en belirgin şekilde sağlayan eser, Selimiye Camii olarak öne çıkmaktadır. Her üç yapı da kubbe altında mekâna hakimiyet açısından farklı özellikler sergilemektedir. Şehzade Mehmet Camii, girişte ve kubbe altında benzer oranda mekân görüşü sunma eğilimindedir. Süleymaniye Camii, fil ayaklarından kaynaklı olarak, büyüklükleri ve konumları itibarıyla diğer yapılar arasında en düşük hakimiyet oranını sunan örnek durumdadır. Selimiye Camii ise geniş görüş açısına sahip girişi ve devasa kubbesi sayesinde, girişten itibaren kubbe altına kadar muazzam bir görüş açısı sunmaktadır. Bu durum, Sinan’ın en önemli hedeflerinden birinin bu mekânsal hakimiyeti elde etmek olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Sinan, Selimiye’de sanat yaşamında zirveye ulaştığı büyük kubbesiyle öne çıkarken, bu kubbeyi taşıttığı sekizgen baldaken sistemiyle de mekân bütünlüğünü mükemmel bir biçimde ortaya koymuştur.

Kaynakça

Akmandor N. Koca Sinan’ın plancılığı, eserleri ve mühendisliği. ed. Cengiz Bektaş. Doğu Matbaası, 1968; 49-62.

Aksay M. Mimar Sinan The Architect. İstanbul: Esen Ofset; 2009.

Akyürek ME., Kahraman G. Sinan’ın camilerinde yapı mühendisliği sanatı. Sanat Tarihi Dergisi 2021; 30(1): 255-283.

Alioğlu EF. Şehzade Mehmet Camisi modüler tasarımı. Belleten 2023; 308: 87-111.

- Arslan M. Sinan Paşa Camii. Uluslararası Akademik Birikim Dergisi 2022; 4: 219-235.
- Aslanapa O. Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları; 1988.
- Aslanapa O. Türk sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi; 1989.
- Benian E. Mimar Sinan ve Osmanlı Cami mimarisinin gelişimindeki rolü. Bilim ve Teknik 2011; 518: 40-47.
- Cansever T. Mimar Sinan. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları; 2005.
- Çamlıbel N. Sinan Mimarlığında yapı strüktürünün analitik incelenmesi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları; 1998.
- Çiçek Akçıl N. Üç Şerefeli Cami ve külliyesi. İslam Ansiklopedisi, 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2012: 277-280.
- Denkhalbant Çobanoğlu A. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin plan özellikleri ve klasik dönem Osmanlı Mimarlığı içinde benzer örnekler üzerine bir değerlendirme. Art-Sanat 2019; 11: 101-140.
- Doğan S. Haseki Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 16. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 1997: 370-372.
- Eker H. İstanbul'un fethi'nin Osmanlı Cami mimarisi üzerindeki etkileri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 2016; 43: 728-732.
- Erzen JN. Mimar Sinan dönemi cami cepheleri. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları; 1981.
- Eyice S. Hüsreviyye Camii. İslam Ansiklopedisi, 19. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 1999: 57-58.
- Eyice S. İbrahim Paşa Külliyesi. İslam Ansiklopedisi, 21. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2000: 341-343.
- Eyice S. Kılıç Ali Paşa Külliyesi. İslam Ansiklopedisi, 25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2022: 412-414.
- Giray Küçük S. İstanbul ve Tekirdağ Rüstem Paşa Camilerinin konum ve mimari özelliklerine göre karşılaştırmalı olarak incelenmesi. Art-Sanat 2020; 13: 117-141.
- Göknil UV. Mimar Sinan. İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları; 1987.
- Günay R. Mimar Sinan. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları; 2005.
- Gündüz F. Sinan Paşa Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2009: 232-234.
- Güngör H. Mimar Sinan'ın Üç Büyük Camiinde mekân strüktür ilişkisi. ed. Zeki Sönmez. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988; 135-168.
- İnan A. Mimar Koca Sinan. Ankara: Türkiye Emlak Kredi Bankası Yayınları; 1968.
- Kuban D. Sinan Üzerine. ed. Cengiz Bektaş. Doğu Matbaası, 1968; 19-20.
- Kuran A. Mimar Sinan'ın Camileri. ed. Sadi Bayram. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1988; 175-214.

- Kuran A. Mimar Sinan'ın ilk eserleri. Belleten 1973; 148: 533-544.
- Kuran A. Sinan. ed. Cengiz Bektaş. Doğuş Matbaası, 1968; 21-25.
- Mülayim S. Süleymaniye Camii ve Külliyesi. İslam Ansiklopedisi, 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2010: 114-119.
- Mülayim S., Çobanoğlu, AV. Selimiye Camii ve Külliyesi. İslam Ansiklopedisi, 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2009: 430-434.
- Orman İ. Mihrimah Sultan Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2020: 40-42.
- Orman İ. Şehzade Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 38. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2010: 483-485.
- Özcan A. Mimar Sinan'a Siparişte Bulunanlar. ed. Sadi Bayram. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1988; 131-145.
- Refik A. Mimar Sinan. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi Yayınları; 1931.
- Tanman MB. Atik Valide Sultan Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 1991: 68-73.
- Tanman MB. Piyâle Paşa Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2007: 297-301.
- Tokay ZH. Rüstem Paşa Külliyesi. İslam Ansiklopedisi 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; 2008: 291-292.