

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TOPKAPI SARAYI, HAREM DAİRESİ MEKÂNLARININ  
İÇ MİMARLIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

**Emel BAŞARIK**

**İç Mimar**

**İç Mimarlık Anabilim/Anasanat Dalı**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Burak TANSEL

Mayıs 2009


Emel BAŞARIK tarafından hazırlanan “TOPKAPI SARAYI HAREM DAİRESİ MEKÂNLARININ İÇ MİMARLIK AÇISINDAN İNCELENMESİ” adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.




Yrd. Doç. Dr. Burak TANSEL  
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından İç Mimarlık Anabilim / Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Burak TANSEL (Danışman).....

Üye: Prof. Dr. Onur ALTAN (MSGÜ).....

Üye: Prof. Dr. Nuri DOĞAN (Haliç Üniv.).....

Üye: Yrd. Doç. Dr. Saadet AYTIS (MSGÜ).....

Üye: Yrd. Doç. Dr. Füsün KARİPTAŞ (Haliç Üniv.).....

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b>	<b>iv</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>vi</b>
<b>ÖNSÖZ</b>	<b>viii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b>	<b>ix</b>
<b>1.GİRİŞ</b>	<b>1</b>
1.1. Araştırmanın Amacı	4
1.2. Konunun Kapsamı, Niteliği Ve Önemi	5
1.3. Araştırma Yöntemi	7
<b>2. TANIMLAR</b>	<b>9</b>
2.1. Osmanlı Sanatını ve Mimarisini Şekillendiren Dönemler	9
2.2. İç Mimarlık Açısından Değerlendirme Kriterleri	15
2.2.1. Fonksiyon	17
2.2.2. Estetik	20
2.2.2.1. Mekân, Form, Oran	22
2.2.2.2. Renk	30
2.2.2.3. Doku	34
2.2.2.4. Malzeme	36
2.2.2.5. Işık	38
2.2.3. Konfor	42
2.2.4. Teknoloji	46
2.3. Harem Dairesi'nde Yapı Elemanları Ve Yapım Teknikleri	48
2.3.1. Harem Dairesi'nde Kullanılan Yapı Elemanları	49
2.3.1.1. Kubbe	49
2.3.1.2. Geçiş Elemanları	50
2.3.1.3. Kemerler	52
2.3.1.4. Sütunlar	53
2.3.1.5. Kapılar	54

2.3.1.6. Pencere	58
2.3.1.7. Lokma Parmaklıklar	61
2.3.1.8. Şebekeler	62
2.3.1.9. Nişler	63
2.3.1.10 Ocaklar	65
2.3.1.11. Süsleme Elemanları	66
2.3.1.12. Stalaktitler	69
2.3.2. Harem Dairesi'nde Uygulanan Yapım Teknikleri	71
2.3.2.1. Taş İşçiliği	71
2.3.2.2. Alçı İşçiliği	73
2.3.2.3. Ahşap İşçiliği	75
2.3.2.4. Metal İşçiliği	78
2.3.2.5. Cam İşçiliği	80
2.3.2.6. Çinicilik	82
2.3.2.7. Dokumacılık	86
<b>3. TOPKAPI SARAYI VE HAREM DAİRESİ</b>	<b>95</b>
3.1. Topkapı Sarayı	96
3.1.1. Sarayın Dönemleri ve Şekillenışı	100
3.1.1.1. Bizans Döneminde Saray	101
3.1.1.2. Osmanlı Döneminde Saray	103
3.1.2. Sarayın Genel Özellikleri	104
3.1.3. Sarayın Bölümleri	109
3.1.3.1. I. Avlu / Alay Meydanı	109
3.1.3.2. II. Avlu / Divan Meydanı	114
3.1.3.3. III. Avlu / Enderun Avlusu	118
3.1.3.4. IV. Avlu / Sofa-İ Hümayun	122
3.2. Harem Dairesi	128
3.2.1. Sarayda Harem Kavramı	136
3.2.2. Haremde Yaşam	137
3.2.3. Harem İnsanları	143
<b>4. HAREM MEKÂNLARININ İÇ MİMARLIK AÇISINDAN İNCELENMESİ</b>	<b>152</b>
4.1. Kara Ağalar Taşlığı	154



4.2. Hünkâr ve Valide Hamamları	168
4.3. Hünkâr Sofası	195
4.4. III. Murat Has Odası	208
4.5. I. Ahmet Odası	219
4.6. III. Ahmet Yemiş Odası	228
4.7. Gözdeler Taşlığı Ve Havuz	236
<b>5. SONUÇ</b>	<b>247</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>254</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>270</b>

## ÖZET

İlerleyen zamanın etkisinde olan her şey değişime uğramaktadır. Zamanla ilerleyen teknoloji, teknolojiyle getirilen yenilikler ve bu yeniliklerle elde edilen imkânlar doğrultusunda, insan yaşamı daha konforlu bir hale getirilmektedir. Yaşam standardını yükseltmek ve şartları iyileştirmek, yaşamın her alanında daha iyisine ulaşma isteği uyandırmaktadır. Buna göre mekânlar, insan yaşamını etkileyen kalıplaşmış bazı geleneklerden sıyrılarak, daha rahat bir kullanım sağlamak için geliştirilmiştir. Ergonomi, psikoloji, konfor ve fonksiyon konuları bazı yerleşim prensiplerini, mekânın yapı ve donatı elemanlarını bir oranda değiştirmiştir. Çadır kültüründen gelen bazı alışkanlıklar, bugün mekân tasarımında geçmişe gönderme yapmak, bir bakıma dönemi yaşatmak için yeniden yorumlanmaktadır. Bu durum mekân tasarımında olduğu gibi diğer tasarım alanlarında da hissedilmektedir. Geçmişe duyulan özlem, hatırlama, yeniden yaşama ve yaşatma isteği; bugün tasarıma renk, doku, biçim ve malzeme olarak yansımaktadır.

Ülkemizde, tarihin bıraktığı değerli yapılar bulunmaktadır. Bugün, çoğu müze olarak değerlendirilen bu yapılar, geçmişin dolaysız anlatıldığı önemli kaynaklardır. Örneğin; eski dönemlerde yaşamış olan insanların kimlikleri, yaşam biçimleri, alışkanlıkları ve kullandıkları teknoloji bu kaynaklardan yararlanılarak ortaya çıkarılabilmektedir.

Tarihte İstanbul'un fethi; Osmanlı Devleti'nin imparatorluk olma özelliğine kavuşması, ticaret yollarının birer birer Türklerin eline geçmesi, Ortaçağın kapanıp Yeniçağın başlaması gibi önemli sonuçlar doğurmuştur. Dünyanın en büyük imparatorluklarından olan Doğu Roma İmparatorluğu'nun tamamen yok olması ve Osmanlının yükselme dönemine geçişini sağlayan bu önemli dönüm noktası, Osmanlının Karadeniz ile Ege'yi birbirine bağlayan deniz yolu üzerinde kurulu olan İstanbul'a yerleşme çalışmalarını başlatmıştır. Geçmişte üzerinde Bizans akropolünün olduğu bilinen Sarayburnu, şehre hâkim konumu dolayısıyla Osmanlının yönetim merkezi ve padişah evi olarak değerlendirebileceği en gözde yerdir.

Bugün bu kara parçası üzerinde ayakta olan Topkapı Sarayı, bir yönetim merkezi olarak Osmanlının yükseliş döneminin, Eski Saray'dan sonra inşa edilen ilk yapısıdır. Bu anlamda günümüze taşınmış en önemli birincil kaynaklardan biridir.

Topkapı Sarayı mekânlarından Harem dairesi mekânları; padişahın, valide sultanın, padişahla ilişkili olan diğer kadınların, şehzade ve sultanların, ayrıca tüm bu kimselerin hizmetinde olan insanların, bağlı olduğu ve içinde yaşadığı bir kurumdur. Bu özelliği sebebiyle Harem dairesi mekânları, saraylarda yaşayışları bakımından her zaman merak konusu olan padişah ve ailesinin kendi yaşam alanlarını barındırması açısından inceleme konusu olarak tercih edilmiştir. Yapılacak olan inceleme, dönemin teknoloji, estetik ve konfor anlayışına, harem insanların kimlik ve yaşayışlarının, kendi mekânlarına hangi biçim, renk, malzeme ve teknikte yansımış olduğu konusunda yapılacaktır. Yaşamsal faaliyetler düşünülerek belirlenen fonksiyonlara bu yardımcı unsurlarla nasıl bir çözüm getirildiği ve mekânı oluşturan bu çözümlerin mekânın genelinde nasıl bir etki bıraktığı değerlendirilecektir.

Her dönemin, toplumsal yapıya, kültürel etkileşimlere ve teknolojiye bağlı olarak mimariye katkısı olmuştur. Teknolojinin getirdiği imkânlar ve farklı kültürlerin etkisi toplumda belli bir mimari ve estetik anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çalışma, yapımı Osmanlının yükseliş dönemine rastlayan Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin, karma bir üslupta şekillenen mekânlarının, nasıl giydirildiği ve iç mimarlık açısından ortaya çıkan sonuçlar hakkında fikir verecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânları, fonksiyon, estetik, teknoloji, konfor, tarihi mekân

## SUMMARY

### **Examine The Interior Architecture Of The Harem, In Topkapi Palace**

As time passes, everything undergoes an evolutionary process. Human life is made more comfortable by technological improvements and the facilities that come with it. Enhancing the standards of living motivates people to achieve the best in all areas of life. Due to this evolutionary process, places have been shifted from the traditional patterns that limit human life to more comfortable and utilizable structures. Themes like ergonomics, psychology, comfort and function have changed some settlement principles as well as the structure and accessories of the place. Some practices that come from Bedouin culture, is being applied in modern designs to shed light on the past and to keep it alive. Consequently, these habits are affecting overall design fields. Aspiration to the past coupled with the will to live it again and make it live, reflects in the colour, form and material of today's design.

There are valuable historical architectures in our country most of which are utilized as museums today. These architectures are direct resources to highlight the history. For instance, these resources helped discover the identities of people who lived in old periods; their life styles, habits and the technology they used.

Conquest of Istanbul had important consequences like making the Ottoman State an Empire, trade routes controlled by Turks, end of the Middle Age and start of the New Age. With the dissolution of the Byzantine Empire, one of the biggest empires in the world, Ottomans moved into their rising period and this drove their settlement activities in Istanbul which is located on the sea route between Black Sea and Aegean Sea. Sarayburnu known as the place where Byzantine acropolis was located in the past, was the most favourite place for Ottomans to be the center of rule and house of sultan because of its strategic location dominant on the city.

Topkapi Palace which stands on this piece of land today, was the first architecture built after Old Palace which were used as center of rule in Ottoman's Rising Period. As a result, it's one of the primary resources carried to day.

Topkapi Palace which stands on this piece of land today, was the first architecture built after Old Palace which were used as center of rule in Ottoman's Rising Period. As a result, it's one of the primary resources carried to day.

Harem is one of Topkapi Palace places and it's the institution where the sultan, his mother and all other women in relation to him, princes and sultans, also those who served them bound and lived in. Because of this feature, Harem places were chosen for researches since they accomodated interesting living areas of sultan and his family.

The research that will be done, will be about the period's technology, estetics and comfort understanding, how harem people's identities and life styles reflected on shape, color, material and technics of their own places. It will evaluate the sort of solutions that were found with these supportive elements for functions determined by considering life activities and how these solutions impacted the overall place.

Each period had a contribution to architecture affected by social structure, cultural interaction and technology. Opportunities that technology brought and the impact of different societies created a certain architectural and estetic understanding in the society. This study will give an idea on how Topkapi Palace Harem (whose construction was during Ottoman Rising Period) and its places which were built with a mix fashion; were decorated and how they impacted interior architecture.

**Key Words:** Topkapi Palace Harem Places, function, estetics, technology, comfort, historical place

## ÖNSÖZ

İstanbul'da tarihsel mekânların en değerlilerinden biri olan Topkapı Sarayı'nın Harem mekânlarını iç mimarlık açısından ele alan bu çalışmanın, Saray'ın mimari ve sanatsal özelliklerini konu alan yeterli etütlerin bulunmaması nedeniyle, bu alanda yapılacak olan çalışmalara yeni bir kaynak olmasını diliyorum.

Tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Burak Tansel'in önerisi ve desteğiyle konusu belirlenen bu çalışma, bugüne kadar birçok alanda incelenmiş olan Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin, ilk defa plastik özelliklerinin incelenerek bir iç mimar gözüyle değerlendirilmesini sağlayacaktır.

Bölüm başkanımız Prof. Dr. Onur ALTAN'a, desteğini eksik etmeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Burak TANSEL'e, hocam Saadet AYTIS'a, değerli arkadaşım Arş. Gör. Damla Altuncu'ya, ablam Aslıhan Başarık'a ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Emel BAŞARIK

Mayıs 2009

## ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 2.1: Geleneksel Türk Evi örnekleri	24
Şekil 2.2: Geleneksel Türk Evi planı örneği	24
Şekil 2.3: Geleneksel Türk Evi sofa örneği	25
Şekil 2.4: Geleneksel Türk Evi'nde ocak ve niş uygulamaları	25
Şekil 2.5: Keops Piramidi, Mısır	29
Şekil 2.6: “Son Akşam Yemeği”, Leonardo Da Vinci	29
Şekil 2.7: III. Murat Odası Kubbesi	49
Şekil 2.8: Hünkâr Hamamı Kubbesi	49
Şekil 2.9: Cariyeler Taşlığı'nda bir sütun (Türk üçgeni uygulaması)	50
Şekil 2.10: Türk üçgeni uygulaması	50
Şekil 2.11: I. Ahmet Odası pandantifleri	51
Şekil 2.12: Hünkâr Sofası pandantifleri	51
Şekil 2.13: III. Murat Odası girişi, “makaralı kemer” örneği	52
Şekil 2.14: Cariyeler Taşlığı açık koridoru kemerleri	52
Şekil 2.15: Sırasıyla, Karaağalar Taşlığı, Hünkâr Hamamı, Valide S. Dairesi ve Gözdeler Taşlığı mekânlarında bulunan sütunlar.	53
Şekil 2.16: Şehzade Mektebi kapısı (geçme kapı örneği)	56
Şekil 2.17: Haremağaları Dairesi kapısı (geçme kapı örneği)	56
Şekil 2.18: Valide Sultan Dairesi Halvet Kapısı (kündekari kapı örneği) ve detayı	56
Şekil 2.19: Altın yola açılan kapı (kündekari kapı örneği)	56
Şekil 2.20: Metal kaplamalı kapı örneği (Harem Dairesi Araba Kapısı)	57
Şekil 2.21: Kapının dış cepheden görünümü	57
Şekil 2.22: Sedef ve bağa kakmalı kapı örneği ve detayı, Valide Sultan Dairesi	58
Şekil 2.23: Sedefkari kapı detayı	58
Şekil 2.24: Hünkâr Sofası pencereleri	59
Şekil 2.25: Valide Sultan Dua Odası pencereleri	59
Şekil 2.26: I. Ahmet Odası revzen pencereleri	60
Şekil 2.27: Karaağalar Taşlığı Cephesi lokma parmaklık örneği	62
Şekil 2.28: Lokma Parmaklık Detayı	62
Şekil 2.29: Gözdeler Taşlığı Şebekeleri	63
Şekil 2.30: Valide Sultan Dairesi nişleri	64

Şekil 2.31: I.Ahmet Odası nişleri	64
Şekil 2.32: III. Murat Odası bakır yaşmaklı ocak	65
Şekil 2.33: Ocaklı Sofa, çini yaşmaklı ocak	65
Şekil 2.34: Valide Sultan Dua Odası, kapı içi süslemesi (gülce örneği)	67
Şekil 2.35: Valide Sultan Dua Odası kapısı, mermer söve üzerine “lale” süslemesi	68
Şekil 2.36: III. Ahmet Kütüphanesi sütunlar üzerinde “püskül” süslemeler	68
Şekil 2.37: Girişlerde görülen stalaktitler	69
Şekil 2.38: Sütunlarda görülen stalâktitler	69
Şekil. 2.39. Oyma mermer çeşme	71
Şekil.2.40. Kapı girişinde mermer mozaik örneği	71
Şekil 2.41: Tavan kaplamasında malakari uygulaması	73
Şekil 2.42: Kubbe yüzeyinde alçı üzerine kalem işi	73
Şekil 2.43: Kapı yüzeyinde edirnekari uygulaması	75
Şekil 2.44: Tavan kaplamasında ahşap üzerine varak uygulaması	75
Şekil 2.45: Depolama elemanı yüzeyinde künde-kari uygulaması	76
Şekil 2.46. Çekmece ve dolaplarda sedef uygulamaları	78
Şekil 2.47: Haremde görülen metal aksesuarlar	78
Şekil 2.48: Tombaklı ocak yaşmağı	78
Şekil 2.49: Billur kandil, III. Ahmet kütüphanesi	80
Şekil 2.50: Vitray örneği, Çiftkasırlar	80
Şekil 2.51: Sırasıyla slip tekniğinde üretilmiş bir çini ve minai tekniğinde üretilmiş diğer çini örnekleri.	82
Şekil 2.52: Çiftkasırlar’da görülen yer ve minder döşemeleri	86
Şekil 2.53: “Kemha” kumaş örneği	89
Şekil 2.54: Sarayda kullanılan “serenk” tipinde bir kumaş örneği	90
Şekil 2.55: “Çatma” kumaş örneği	90
Şekil 2.56: Halı kompozisyonlarına grafik olarak verilmiş örnekler	92
Şekil 2.57: Çifte Kasırlarda bir halı örneği	93
Şekil 2.58: Hünkar Sofası’nda bir halı örneği	93
Şekil 3.1: Topkapı Sarayı I. Avlu Bab-ı Selam Kapısı	96
Şekil 3.2: Sarayburnu planı, Topkapı Sarayı’nın üzerinde konumlandığı bölge.	97
Şekil.3.3: Topkapı Sarayı maketi	98
Şekil 3.4: Topkapı Sarayı plan perspektifi	98



Şekil 3.5: Bizans Döneminde Sarayburnu Bölgesi'nin yerleşim planı.	101
Şekil 3.6: Bizans Dönemi'nde Sarayın bulunduğu bölgenin görünüşü	101
Şekil 3.7: Bab-ı Hümayun Kapısı	109
Şekil.3.8: I. Avluda Aya İrini Kilisesi	110
Şekil.3.9: I. Avlu yapıları	110
Şekil 3.10: Bab-ı Selam Kapısı ve I.Avlu	114
Şekil 3.11: Bab-ı Selam Kapısı Önü, II. Avlu	116
Şekil 3.12: Bab-ı Saade Kapısı	118
Şekil 3.13: III. Avlu /Enderun Avlusu	119
Şekil 3.14: IV. Avlu / Sofa-i Hümayun	122
Şekil 3.15: Topkapı Sarayı Harem Dairesi genel planı	128
Şekil 3.16: Topkapı Sarayı Harem Dairesi görünüşü	129
Şekil 3.17: Harem Dairesi girişi ve Adalet Kulesi	130
Şekil 3.18: Harem Dairesi maketi	130
Şekil 3.19: Valide Sultan	144
Şekil 3.20: Esir pazarında seçilen bir Cariye	144
Şekil 3.21: Müzikle ilgilenen bir ikbal	146
Şekil 3.22: Padişahla vakit geçiren bir Gözde	146
Şekil 3.23: Haremde bir Karaağa	149
Şekil 4.1: Harem Dairesi Planı üzerinde Karaağalar Taşlığı	154
Şekil 4.2: Karaağalar Taşlığı genel görünümü.	155
Şekil 4.3: Karaağalar Taşlığı giriş cephesi.	156
Şekil 4.4: Harem cümle kapısı.	159
Şekil 4.5: Harem cümle kapısı detayı.	159
Şekil 4.6: Taşlık döşemesi, desenli yürüme yolu.	161
Şekil 4.7: Taşlık döşemesi, oluklu taş yüzeyler.	161
Şekil 4.8: Taşlığın sağ cephesi .	163
Şekil 4.9: Sağ cephenin karşıdan görünümü.	163
Şekil 4.10: Taşlığın revaklı bölümü, tavan kaplaması.	164
Şekil 4.11: Revaklı bölüm cepheleri.	164
Şekil 4.12: Taşlığın sol cephesi revaklı bölüm.	165
Şekil 4.13: Taşlığın sol cephesi ve Harem Cümle Kapısı	165
Şekil 4.14: Taşlığın girişi üzerinde kubbe aydınlatması	165
Şekil 4.15: Taşlığın Saçak Örtüsü	165

Şekil 4.16: Taşlığın sol cephesi, gün ortasında ışığın yüzeye yansımaları	167
Şekil 4.17: Taşlığın girintili cephesinde ışığın yansımaları	167
Şekil 4.18: Harem Dairesi Planı Üzerinde Valide ve Hünkâr Hamamları	168
Şekil 4.19: Hamam Yolu	172
Şekil 4.20: Solda I. Abdülhamit Odası	172
Şekil 4.21: Valide Sultan Hamamı Genel Görünümü	173
Şekil 4.22: Valide Sultan Hamamı soğukluk bölümü sağ cephesi	173
Şekil 4.23: Soğukluk Bölümü sol cephesi	173
Şekil 4.24: Soğukluk Bölümü tavan aydınlatması	174
Şekil 4.25: Soğuklukta yer alan tuvalet	175
Şekil 4.26: Döşemede yer alan su kanalları	175
Şekil 4.27: Ilıklık Bölümünün sağ cephesi	176
Şekil 4.28: Ilıklık Bölümü tavan aydınlatması	176
Şekil 4.29: Ilıklık Bölümü yer döşemesi	176
Şekil 4.30: Sıcaklık Bölümü sol cephesi genel görünümü	177
Şekil 4.31: Sıcaklık Bölümü giriş cephesi	178
Şekil 4.32: Sıcaklık Bölümü sol cephesi	179
Şekil 4.33: Sıcaklık Bölümü karşı cephesi	179
Şekil 4.34: Sıcaklık Bölümü sağ cephesi	180
Şekil 4.35: Sıcaklık Bölümünün fil gözü pencereli kubbesi	181
Şekil 4.36: Hünkâr Hamamı Sıcaklık Bölümünden bir görünüm	182
Şekil 4.37: Soğukluk bölümü sağ cephesi	184
Şekil 4.38: Soğukluk bölümü aydınlatması	184
Şekil 4.39: Soğukluk bölümü sol kapı tuvalete ve Hünkâr Sofası'na açılmaktadır.	184
Şekil 4.40: Soğuklukta yer alan tuvalet	184
Şekil 4.41: Ilıklık Bölümü sol cephesi	185
Şekil 4.42: Ilıklık Bölümü sağ cephesi	185
Şekil 4.43: Ilıklık Bölümü tavan aydınlatması	186
Şekil 4.44: Hünkâr Hamamı sıcaklık bölümü sol cephesi	187
Şekil 4.45: Sıcaklık Bölümü giriş kapısı	187
Şekil 4.46: Sol cephede yer alan altın kafesli yıkanma alanı	188
Şekil 4.47: Oturak ve kurnalı çeşme	188
Şekil 4.48: Sıcaklık Bölümü sağ cephesi	189

Şekil 4.49: Köşede yer alan yıkanma alanı	189
Şekil 4.50: Karşı cephede yer alan mermer küvet	190
Şekil 4.51: Yer döşemesinde görülen su yolları	191
Şekil 4.52: Altın işli stalâktitli sütunlar	191
Şekil 4.53: Sıcaklık Bölümü girişi üzerinde yer alan fil gözü pencereci kubbe	192
Şekil 4.54: Sıcaklık Bölümünde ışığın yüzeye etkisi	192
Şekil 4.55: Kurna üzerinde ışığın yüzeye etkisi	192
Şekil 4.56: Hünkâr ve Valide Sultan Hamamları sıcaklık bölümleri	193
Şekil 4.57: Hünkâr Hamamı sırasıyla soğukluk, ılıklik ve sıcaklık bölümleri	194
Şekil 4.58: Hünkâr ve Valide Hamamları soğukluk bölümleri	194
Şekil 4.59: Harem Dairesi planı üzerinde Hünkâr Sofası	195
Şekil 4.60: Hünkâr Sofası Genel Görünümü (Hünkâr tahtının olduğu bölüm)	196
Şekil 4.61: Hünkâr Sofası şirvanlı bölümü	197
Şekil 4.62: Şirvanlı Bölüm Detayı	197
Şekil 4.63: Şirvanlı bölüm oturma düzeni ve sedefli korkuluklar	197
Şekil 4.64: Şirvanlı bölüm, ayna uygulamaları, ortadaki ayna kapı şirvana çıkmaktadır.	198
Şekil 4.65: Yemiş Odasına çıkan ayna kapı	198
Şekil 4.66: III. Murat Sofası'na açılan kapı	199
Şekil 4.67: Solda Ocaklı Sofaya, sağda ise müzik odasına açılan kapılar	199
Şekil 4.68: Mekânın giriş cephesinde yer alan eğrisel pencere	200
Şekil 4.69: Pencerenin mekânla ilişkisi	200
Şekil 4.70: Işığın iki boyutlu ve üç boyutlu yüzlerdeki yansıma farklılıkları	201
Şekil 4.71: Mekânın kubbe örtüsü	202
Şekil 4.72: Mekânın giriş cephesinde bulunan eğrisel formlu geniş açıklık	203
Şekil 4.73: Mekânın tuğla taş döşemesi	204
Şekil 4.74: Mekânın ortasında bulunan halı	204
Şekil 4.75: Şirvanlı bölümde sedirli oturma düzeni	206
Şekil 4.76: Hünkârın taht yerine konmuş sembolik kanepc	206
Şekil 4.77: Giriş cephesindeki aynalardan biri	207
Şekil 4.78: Kraliçe Victoria'nın hediye ettiği saat	207
Şekil 4.79: Bronz şamdan	207
Şekil 4.80: III. Murat Odasının Harem Dairesi planı üzerindeki yeri	208
Şekil 4.81: III. Murat Odası genel görünümü, sol ve karşı cepheleri	209

Şekil 4.82: III. Murat Odası Kapı girişi	210
Şekil 4.83: Giriş kapısının sağ duvarı III. Murat Sofası, karşı duvarı	210
Şekil 4.84: Mermer söveler üzerinde devam eden çinili kuşak	211
Şekil 4.85: Mekânın giriş cephesi	211
Şekil 4.86: Mekânın sağ cephesi pirinç ocak	212
Şekil 4.87: Ocağın yandan görünüşü	212
Şekil 4.88: Mekânın sağ cephesi	213
Şekil 4.89: Sağ cephede bulunan mermer çeşme	213
Şekil 4.90: Mekânın karşı (I. Ahmet Odası'na geçiş) ve sağ cephesi (ocaklı bölüm)	215
Şekil 4.91: Mekânın kubbe örtüsü	215
Şekil 4.92: III. Murat Odası cephelerinde görülen renkli çini uygulamaları ve taş işçiliği	217
Şekil 4.93: Harem Dairesi planı üzerinde I. Ahmet Okuma Odası	219
Şekil 4.94: I. Ahmet Odası genel görünüşü, (sol ve karşı cephesi )	220
Şekil 4.95: I. Ahmet Odası giriş cephesi	221
Şekil 4.96: Giriş kemeri üzerinde yer alan yeşil çiniler	221
Şekil 4.97: Mekânın karşı ve sağ cepheleri	222
Şekil 4.98: Mekânın sol cephesi, III. Ahmet Yemiş Odası girişi	223
Şekil 4.99: Sol cephede çini ve varak uygulamaları	223
Şekil 4.100: Mekânın cephelerinde görülen çini uygulamaları	224
Şekil 4.101: Mekânda görülen sedef kakmalı dolap	226
Şekil 4.102: Kitabeli niş	226
Şekil 4.103: Sıva üzerine kalemişi uygulaması	226
Şekil 4.104: Harem Dairesi Planı Üzerinde Yemiş Odası	228
Şekil 4.105: Yemiş Odası'nın giriş cephesinden genel görünümü	229
Şekil 4.106: Yemiş Odası sol cephesi	230
Şekil 4.107: Yemiş Odası karşı cephesi	230
Şekil 4.108: Yemiş Odası tavan kaplaması	231
Şekil 4.109: Yemiş Odasının I. Ahmet Odasından giriş cephesi	232
Şekil 4.110: Yemiş Odası karşı cephesi	233
Şekil 4.111: Yemiş Odası sol cephesi	234
Şekil 4.112: Hünkâr Sofası'na geçiş yeri	234
Şekil 4.113: Yemiş Odası sağ cephesi	234

Şekil 4.114: Sağ cephede yer alan ocak ve pencereler	234
Şekil 4.115: Yemiş Odasının halı ve hasır kaplı döşemesi ve yer minderleri	236
Şekil 4.116: Harem Planı Üzerinde Gözdeler Taşlığı ve Havuzu	237
Şekil 4.117: Gözdeler Taşlığı genel görünümü	238
Şekil 4.118: Gözdeler Taşlığı'na geçiş koridoru	239
Şekil 4.119: Gözdeler Taşlığı'na geçiş	239
Şekil 4.120: Gözdeler Taşlığı karşı ve sağ (güney) cephesi	240
Şekil 4.121: Taşlığın şebekeli bölümü	240
Şekil 4.122: Taşlığın çukurluklu döşemesi	241
Şekil 4.123: Taşlığın motifli su yolları	241
Şekil 4.124: Cariyeler Havuzu	243
Şekil 4.125: Büyük Havuz'un Cariyeler Havuzu ile birleştiği cephe	244
Şekil 4.126: Büyük Havuz'un sol (batı) cephesi	244
Şekil 4.127: Büyük Havuz'un sağ cephesi (doğu cephesi)	245
Şekil 4.128: Kayığın bağlandığı girinti alan	245

# 1. GİRİŞ

Saraylar, büyük uygarlıkların kent dokusunun şekillenmesinde, önemli ölçüde etkili olmuştur. Ülke yönetiminin gerçekleştirildiği, padişah ve ailesinin yaşadığı bu büyük yapılar, halkla ilişkisi bakımından özel bir konuma sahiptir. Hanedanın gücünü temsil eden saraylar; imparatorluğun yönetim merkezi, eğitim kurumu, aynı zamanda padişah ailesi ve saray halkı için yaşamlarını sürdürdükleri bir konuttur. Genel yerleşim sistemi olarak, özel ve kamusal alanlar olmak üzere iç ve dış hizmetlere ayrılmış bölümlerle saraylar, binlerce kişiyi barındıran bir yapı ya da yapılar topluluğudur.

Batılıların doğuya olan ilgisi, yaklaşık dört yüzyıl boyunca padişahın konutu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim merkezi olmuş Topkapı Sarayı'nın geniş ve renkli bir araştırma konusu olmasını sağlamıştır. Topkapı Sarayı, Doğu'dan Batı'ya, Asya'dan Avrupa'ya uzanan uygarlıklar çizgisine bakıldığında; Çin, Hint ve İran Sarayları'ndan sonra en büyük saray olma özelliğini taşımaktadır. Saray, Osmanlı Mimarisini yansıtan ve günümüze gelebilmiş en önemli yapılardan biridir. Osmanlı Kültürü'nün izlerinin yanında, doğu ve batı uygarlıklarından özümlenen örnekleri barındırması açısından ayrıca önemli bir yerdedir. [1] Osmanlı İmparatorluğu'nun, saray mimarisinin tek ve en özgün örneği olan Topkapı Sarayı, özellikle bulunduğu konum bakımından çok önemli bir yerdedir. Saray, İstanbul'un yedi tepesinden biri olan Sarayburnu'nda; Haliç'e, Galata bölgesine, Boğaziçi'ne, Asya kıyılarına ve Adalara doğru Marmara'ya hâkim bir konumdadır. İstanbul'un kuzeybatı köşesinde yer alan Sarayburnu sarayın yapılacağı konum olarak, savunma kolaylığı ve ticaret yollarıyla ilişkisi düşünülerek tercih edilmiştir.

Sarayın üzerine konumlandığı Sarayburnu'nun mimari yapılanmaya uygun topografyası, karadan ve denizden ulaşım kolaylığı sebebiyle, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un fethi sonrası, Topkapı Sarayı'nı yaptırmak için tercih edebileceği en gözde yerdir. Bu bölge, aynı zamanda doğu - batı uygarlıklarının buluştuğu yer olarak da Sarayı önemli bir noktaya yerleştirmiştir.

Günümüzde, 15.yy.'ın ikinci yarısından 19.yy.'ın ortalarına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun, dört yüz yıllık döneminin geçtiği Topkapı Sarayı; içerdiği kültür, mimarlık ve sanat öğeleri, devlet ve hükümdar hazineleri, özel ve değerli koleksiyonları ile Türkiye'nin en önemli müzeleri arasında yer almaktadır.

Tarihte Türkler'in mekân geleneğine bakıldığında genellikle çadır kültürüne dayalı bir biçimlenişe gidildiği görülmektedir. İçinde birçok mekân barındıran tek ve büyük yapılar yerine, bir doğa parçası üzerinde, farklı işlevler için düşünülmüş yaşam alanlarının, ayrı ayrı birimler halinde çözülmüş olduğu gözlemlenmektedir. Osmanlılarda bu tasarım anlayışı bugün Topkapı Sarayı'nda görülmektedir. Topkapı Sarayı'ndan önce, Osmanlı Devleti'ne ait padişah sarayları, hiçbir mimari iz bırakmadan yok olmuştur. Hakkında ancak yazılı kaynaklardan ve belgelerden bilgi edinilebildiğimiz Bursa, Manisa ve Edirne'deki eski Osmanlı saraylarından sonra "Osmanlı mimari gelenekleri" ne uygun günümüzde ayakta kalan tek saray Topkapı Sarayı'dır. [2] 19.yy.da Batı'nın etkisi ile başta Dolmabahçe ve Yıldız Sarayı olmak üzere yapılan tüm saraylar, Avrupa mimarisi ve Avrupa yaşam biçimi örnek alınarak yapılmıştır. Bu nedenle Topkapı Sarayı, Osmanlı'nın yaşam biçimini ortaya koyabilen mimari eserlerden biridir. Özellikle Saray'ın Harem Dairesi, padişah konutu olma özelliğinden dolayı, padişah ailesinin tüm üyeleri için ayrı düşünülmüş daireleri, taşlıkları, kabul salonları ve hamamları, içlerinde yer alan yapı ve donatı elemanlarıyla Osmanlı'nın günlük yaşamı hakkında fikir vermektedir. [3]

İç mimarlıkta kullanıcı kimliğini ve yaşam biçimini yansıtan, yaşamın büyük bir kısmının içinde geçtiği en temel yaşama mekânı konuttur. Günümüz iç mekân düzenlemelerine bakıldığında, ileriye dönük yeni ve modern tasarımların yanında geçmişten beslenerek günümüze uyarlanan tasarımlar da görülmektedir. Bir diğer deyişle, geçmiş değerlerin günümüz koşullarında yorumlanarak yeniden yaşatılması durumu söz konusudur. Bugün bu anlayışta yapılan birçok yeni mekân, göçebe bir toplumun yaşam biçimine uygun yerleşim düzeninden, yapı ve donatı elemanlarından esinlenerek oluşturulmaktadır. Ululuğun ve yüceliğin ifadesi olan yüksek tavanlı mekânlarda toplanma fikri, mütevazı bir oturma düzeni ve neredeyse her türlü yaşamsal faaliyetlerin sürdürülebileceği esnekliği sağlama isteği, bu anlayışta çalışan yeni tasarımcılar için esin kaynağı oluşturmaktadır. Ülkemizde geçmişin rahatlıkla okunabildiği çok az yapı bulunmaktadır.

Özellikle Osmanlı döneminden kalma yapılar arasında korunabilmiş ve özgün haliyle günümüze gelebilmiş yapılar azdır. Bunlar arasında Osmanlı'nın beylikten devlete, devletten imparatorluğa geçiş döneminde yapılması ve bu bakımdan sahip olduğu değerler sebebiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun geçmişini en iyi şekilde gösteren bir örnek Topkapı Sarayı'dır. Saray bir yönetim ve eğitim merkezi olduğu gibi, Harem Dairesiyle aynı zamanda önemli bir yaşama mekânıdır.

Bu çalışma Osmanlı Mimarisi'nin en ünlü yapılarından biri olma özelliğindeki Topkapı Sarayı'nın, Harem Dairesi mekânlarının iç mimarisinin incelenmesi ve yine bu mekânların iç mimarlık açısından değerlendirilmesi şeklinde yapılacaktır. Bugüne kadar çeşitli yönlerden ele alınan Saray'ın, bu çalışma ile mekânlarının ilk defa iç mimarlık açısından analizi yapılacak ve mekân tasarımı konusunda nasıl bir etkisi olduğu hakkında değerlendirmeler yapılacaktır.



## 1.1. Araştırmanın Amacı

Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarının ŐekilleniiŐi, içinde yaşamış olan insanlarla yakından ilişkilidir. Harem bölümlerinin mekân kurgusuna bakıldığında, kullanım amacının yanında; kullanıcı kimliği, sosyal statü ve yapının toplum açısından önemi gözetilerek bazı düzenlemelere gidildiği görülmektedir. Saray mekânları giydirilirken daha çok dönemin padişahlarının beğenileri doğrultusunda hareket edilmiş, halka ve yabancılara karşı devletin merkezi otoritesinin ifadesi olan genel alanlardan, özel mekânlara doğru yoĐunlaŐan görkemli düzenlemeler yapılmıştır. Bu bakımdan saray mekânları, dışarıya iletilmesi istenen mesajı taşıyan alanlar olarak da görülebilmektedir.

Bu alıŐma, İstanbul'daki diğer saraylarla karşılaştırıldığında üslup bakımından en zgn Osmanlı Sarayı denilebilen Topkapı Sarayı'nın, Harem bölümünden bazı mekânlarının, benzeri kaygılarla giydirilmesi sonucu ortaya çıkan çözümlerin; fonksiyon, estetik, teknoloji ve konfor bağlamında incelenmesi Şeklinde yapılacaktır. Yapılan inceleme sonrası ortaya çıkan sonuçlar, iç mimarlık açısından değerlendirilecektir. Böylelikle devletin başında yer alan yönetici grubu ve yakınlarının, ikamet ettiği yerlerin, devlet yönetimi, teknoloji ve yaŐayıŐa bağlı olarak nasıl Şekillendiği ortaya çıkacaktır. Yapılan düzenlemelere bağlı olarak, kendi dönemi içinde ve günümüz koşullarına göre değerlendirilmesi yapılacak olan bu alıŐma, Topkapı Sarayı zerine yapılan çalışmalar arasında ilkini oluşturacaktır.

## 1.2. Konunun Kapsamı, Niteliği Ve Önemi

Topkapı Sarayı içinde bulunan idare ve hizmet yapıları, padişaha ait özel yaşam alanlarıyla birlikte büyük bir yapılar topluluğudur. Saray'ın içinde bulunan yapıların her biri aslında sarayın tamamı hakkında fikir vermektedir. Bu bakımdan kompleks bir yapıyı oluşturan ve görsel olarak benzer özelliklere sahip birimlerin her biri, yapının genel tanımının yapılmasında yardımcı olmaktadır. Buna bağlı olarak Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarının tümüyle incelenmesi yerine, tezyini sanatları ve yapım tekniği bakımından geniş bir yelpaze sunabilecek yaşam alanları seçilmiştir. Bu mekânlar; yatma alanı, salon, koridor, açık avlu ve ıslak hacme örnek oluşturabilecek mekânlar arasından tercih edilmiştir. Yaşama mekânları konusunda çalışılacak olan Topkapı Sarayı'nın, bu konuda en verimli bölümü Harem Dairesi'dir.

Topkapı Sarayı'nda "padişah konutu" olarak nitelendirilen Harem Dairesi, içinde kişiye özel yaşam alanlarını barındırması nedeniyle, saray içinde kullanıcıyla ilişkilendirilen yapıların toplu halde yer aldığı bir kurumdur. Harem Dairesi mekânlarından iç mimarlık açısından incelenmek üzere, bugün içine girilmesine izin verilen bölümler arasından bazı mekânlar seçilmiştir. Bu mekânlar, Harem'in bütününe iç mimarlık açısından anlamamıza yardımcı olabilecek; kutlama, oturma, yemek yeme, yatma ve arınma gibi yaşamsal faaliyetler düşünülerek tercih edilmiştir. Seçilen mekânlara ek olarak, koridor, avlu ve taşlık gibi geçiş alanlarından da birer örnek verilecektir. Mekânlar ve mekânları birbirine bağlayan geçiş alanlarıyla, iç mimarlık açısından Harem Dairesi üzerine yapılacak olan inceleme tamamlanacaktır.

Harem'in girişinden itibaren Karaağalar Taşlığı, Hünkâr Hamamı, Hünkâr Sofası, III. Murat Has Odası, III. Ahmet Okuma Odası, Yemiş Odası ve Gözdeler Taşlığı iç mimari açısından incelenmek üzere ele alınacaktır.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ndeki bu seçilmiş mekânlar, ziyaretçiler için düşünülmüş güzergâh üzerindeki sırasına göre ele alınacaktır.

Harem'in Araba Kapısı olarak adlandırılan ana kapısından, girildiğinde Dolaplı Kubbe ve Şadırvanlı Sofa'dan sonra, yine bir kapıyla ayrılan, uzun açık koridor halinde "Karaağlar Taşlığı" ile başlayacaktır. Harem'in geçiş alanları arasında Harem halkı üzerinde etkisi, sahip olduğu yetkiler bakımından önemli bir yerde olan Karaağların, ikamet ettikleri ve görevlerini yerine getirdikleri bu taşlıktan sonra, geleneksel altıgen formların biçimlendirdiği doğal aydınlatması ve padişahın kendini korumak için yaptırdığı altın kafesli bölümüyle dikkat çeken "*Hünkâr Hamamı*"na geçilecektir. Devamında padişahın özel davetlerini gerçekleştirdiği, cülus törenlerinin yapıldığı ve Harem içinde yer alan en geniş kubbeye sahip olan "*Hünkâr Sofası*" incelenecektir. Daha sonra, III. Murat'ın isteği üzerine yaptırılmış, üzeri açık avlunun kapatılmasıyla oluşturulmuş ve içinde günümüzde renk ve biçim olarak elde edilmesi zor olan değerli İznik çinilerinin yer aldığı "*III. Murat Has Odası*"na geçilecektir. Kapalı alanlardan son olarak padişahın özel yatma alanı olan III. Murat Odası'yla birlikte düşünülmüş, mekâna geniş aydınlık sağlayan, altın kafesli pencereleriyle dikkat çeken "*I. Ahmet okuma odası*" ve ona bağlı olarak, şehzadelerin yeme sorunlarına biçare "*Yemiş Odası*" ele alınacaktır. Kapalı mekânların ardından, açık alanlardan son olarak Gözde ve İkbâl dairelerinin çevresinde yer aldığı "*Gözdeler Taşlığı*" ve bu taşlığın altında ter alan havuz inceleme konusu olacaktır.

### 1.3. Araştırma Yöntemi

Topkapı Sarayı Harem mekânlarının iç mimarlık açısından incelenmesi, Harem hakkında yeterli yazılı kaynağın bulunmaması sebebiyle sahip olunan sınırlı bilgiler, incelenme aşamasında belirlenen kriterler ve Harem'e yapılan inceleme gezileri sonucu elde edilen görseller ve izlenimler doğrultusunda yapılacaktır.

İlk aşamada, seçilen mekânların iç mimarlık açısından değerlendirme kriterleri üzerinde durulacaktır. Kullanıcısına ve kullanımına göre şekillenen Harem mekânları sırasıyla fonksiyon, estetik, konfor ve teknoloji açısından değerlendirilecektir. Bu kriterler yapılacak olan çalışmanın terminoloji kısmını oluşturacaktır. Geleneksel saray mimarisi çizgisinde ve kullanıcı özelliklerine göre tasarlanmış Harem mekânlarında, ilk olarak *fonksiyon* üzerinde durulacaktır. Harem mekânlarının en başta kullanıcıya göre fonksiyona cevaben oluşturulduğu düşünülürse bu kriter, ilk sırada yer almaktadır. İstenilen fonksiyonlara göre yapılan çözümler için estetik konusuna değinilecektir. Fonksiyona göre ve geleneksel çizgide uygulanmış birçok formun, belli oranlarda bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yüzeyler ve yüzeylerin oluşturduğu mekân; renk, doku, malzeme ve ışık kavramlarıyla bir bütün olarak ele alınacak ve değerlendirilecektir.

Belirlenen bir kimliğe ve fonksiyona göre tasarlanan mekânlarda *renk*, uygulandığı alanlara (tavan, duvar, döşeme vb.) ve bu alanların büyüklüklerine bağlı olarak mekânda farklı etkilerde görülmektedir. Rengin mekâna olan etkisi, doygunluğuna, tonuna ve üzerine uygulandığı malzemeye bağlı olarak da değişmektedir. Mekân algısını değiştiren ve bu bakımdan önemli bir kavram olan renk konusundan sonra, ilişkili olduğu *malzeme* konusuna değinilecektir. Malzeme, verdiği doku ve renk etkisiyle, işlenebilirlik özelliği ve sağladığı teknik olanaklarla tasarıma yön veren önemli konulardandır. Geniş yelpazesıyla mekâna birçok alternatif sunan malzeme konusuna bağlı olarak, yine mekân algısında etkili olan *doku* kavramına değinilecektir. İki ve üç boyutlu olarak incelenecek olan bu kavram yine renge ve uygulandığı yüzeylerin genişliğine bağlı olarak değerlendirilecektir. Algıyı etkileyen bir diğer konu ise *ışık*tır. Işığın verdiği renk etkisi ve aydınlık düzeyi, mekânın hâkim olduğu rengi, biçimi ve boyutları etkilemektedir.

Tüm bu kavramların ve belirlenen kriterlerin açıklamasından sonra, Harem Dairesi'nde görülen yapı elemanlarının detaylarına ve yapım tekniklerine değinilecektir. Biçim, renk ve doku etkisi olan bu elemanların; teknik, malzeme ve uygulama alanları belirtilerek açıklanması, seçilen Harem mekânlarının incelenmesinde kriter olarak belirlenen teknoloji konusunda yardımcı olacaktır.

İkinci aşamada, Topkapı Sarayı ve sarayın Haremi hakkında, genel hatlarıyla bilgilendirme yapılacaktır. Bu bölümde öncelikle Saray'ın önemine, yerleşim ve düzen ilkelerine değinilecektir. Üç kapıyla birbirine açılan dört avlu ve içlerinde yer alan yapılar, birbiriyle ilişkileri göz önünde bulundurularak anlatılacaktır. İkinci ve üçüncü avlulara hâkim konumuyla Harem Dairesi, önce Saray içinde genel olarak daha sonra tek bir başlık altında daha detaylı olarak anlatılacaktır. Saray içinde önemli bir yeri olan Harem Dairesi ayrı bir başlık altında öncelikle yapılış amacının ve anlamının anlaşılması açısından kavram ve yer olarak, ilk ortaya çıktığı dönemlerden itibaren ele alınacaktır. Bu bölüm, üzerinde çalışılacak olan Harem Dairesi'nin, içinde yaşayan insanlar ve bu insanların yaşayışı hakkında bazı tanımları ve açıklamaları kapsayacaktır. Mekânların anlamına işaret eden yaşanmışlıkların ve içinde yaşamış olan insanların kimliğinin belirlenmesi, seçilen mekâna yabancı kalmamak ve destek bilgiler sunmak içindir. Bu ek bilgiler aynı zamanda değerlendirme kriteri olan fonksiyonun belirlenmesinde de yardımcı olacaktır.

Üçüncü aşamada, elde edilen bilgiler doğrultusunda ve belirlenen kriterlere göre seçilen Harem mekânlarının, iç mimarlık açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi yapılacaktır. Bu aşamada gezi güzergâhındaki sırasına göre seçilen Harem mekânlarının, öncelikle yapılış amacına, kısaca tarihine, daha sonra genel ölçüleri ve fiziksel özelliklerine değinilecektir. Ardından yapılacak olan incelemede, tüm bu verilerin mekâna; form, renk, doku ve malzeme olarak nasıl yansıdığı görülecektir. Son aşamada yapılan incelemelerle elde edilen sonuçlar doğrultusunda, kriter olarak belirlenen konularda mekânların değerlendirilmesi yapılacaktır.

## **2. TANIMLAR**

Bu bölüm, incelenmek üzere seçilen mekânların; içinde görülen yapı ve donatı elemanlarını ve uygulanan teknikleri tanımlamak, dönemlerin etkisinde kalmış görünümlerini ve yapılan diğer çözümleri değerlendirmek üzere belirlenen kriterleri açıklamak içindir.

### **2.1. Osmanlı Sanatını Ve Mimarisini Şekillendiren Dönemler**

Mimarlık ya da farklı bir sanat alanında yapılan bir eser biçim ve içerik olarak değerlendirilebilir. Ortaya konan eser; biçimine, anlamına ya da işlevine göre tanımlanabilir. Biçim ve içerik, toplum yapısının koşullarına göre değişim göstermektedir. Mimari bir eser ya da başka bir sanat eseri; biçimi, yapılış amacı, malzemesi ve tekniğiyle, toplumun o dönem içindeki sosyo - ekonomik düzeyini, yapım yöntemlerini ve estetik anlayışını yansıtmaktadır. Tasarımda kullanılan biçimler zamanla yakın çevreler arasında ortak bir kabule kavuşmuştur. Bu durum, belli yapı tiplerinin, dekoratif motiflerin, biçim, teknik ve çözüm olarak benzerlik göstermesine neden olmuştur. Böylelikle genel şemalara uygun birçok ürün meydana gelmiştir. [4]

Bu bölümde farklı kültürlerle sürekli etkileşim halinde olmuş ve bu şekilde gelişim göstermiş Osmanlı sanatının ve mimarisinin şekillenişinde etkili olmuş dönemlerden söz edilecektir. Bu anlatım Topkapı Sarayı mekânlarında uygulanan tekniklerin ve sanatların oluşum sürecinde etkili kimliklerin ve dönemlerin, ortaya çıkmasında yardımcı olacaktır. İstanbul'un fethinden kısa bir süre sonra yapımına başlanan Topkapı Sarayı'nda, ilk başta içinde yer alan binaların ve bahçelerin oluşturulduğu daha sonra 1478 tarihli ana giriş kapısının ve surların yapıldığı bilinmektedir. İlk dönemlerde Çinili Köşk başta olmak üzere birbirinden bağımsız kasırlarla Divanhane, Arzhane, Hasoda, Hazine Dairesi, Matbah-ı Amire birimleri yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmet'in yapımını başlattığı Saray, daha sonra Kanuni Sultan Süleyman (1520 – 1566), III. Murat (1574 -1595) ve IV. Mehmet Reşat dönemlerinde kapsamlı imar uygulamalarıyla plan ve işlev açılarından geliştirilmiş ya da yenilenmiştir.

Son olarak V. Mehmet Reşat (1909–1918) dönemine kadar, hemen her padişah tarafından Saray’da yenilikler, bazen değişiklikler ve eklentiler yapılmıştır. Saray’da, yaklaşık dört yüzyılı aşkın bir süre boyunca, 15. yy yapısı olan Çinili Köşk ve 19. yy yapısı olan Mecidiye Köşkü’ne kadar yapılan tüm yapılar, Doğu Mimarisi’nden, Klasik Türk Mimarisi’nden, sonraki dönemlerde Batının Barok, Ampir ve Rokoko üsluplarından etkilenecek şekilde yapılmıştır. Saray’ın büyük bir kısmı, İstanbul’un fethiyle birlikte 15.yy sonu ve 18.yy başı arasındaki dönemde oluşturulmuştur. Bu dönem bazı kaynaklarda “Klasik Osmanlı Sanatı” olarak da adlandırılmaktadır. Önemli bir gelişim süreci olan bu dönemden önce, Osmanlı Devleti’nin kuruluş yıllarından itibaren tasarıma yön veren bazı dönemlerden söz edilecektir. Bu ön bilgilendirme, Harem mekânlarında uygulanan sanatların nasıl ortaya çıktığı konusunu aydınlatmak amacıyla yapılacaktır.

Osmanlı Beyliği’nin göçebe kültürü özelliğindeki toplumsal yapısı, imparatorluk düzenine geçiş sürecinde değişmiştir. Göçebe Türkmen özelliğinde olan beylik insanları, konar-göçer pozisyonda, daha çok at üstünde savaşarak yaşamlarını sürdürürken, imparatorluk düzeniyle birlikte yerleşik yaşama geçmişlerdir. Bu sebeple farklı bir yapılanmaya doğru giden Osmanlı İmparatorluğu, önceki yaşam biçimi olan göçebe hayatının izlerini, yeni düzene taşımıştır.

Anadolu Selçuklu Devleti’nin son zamanlarında Eskişehir ve Bilecik arasında yer alan Türkler, Batı Anadolu’nun diğer bölgelerinde olduğu gibi, din uğruna savaşma, istila ederek yerleşme politikalarını sürdürmüşlerdir. 1326 yılında Bursa’nın fethi, İzmit, İzmit gibi yerlerin alınmasıyla, Osmanlı Devleti coğrafi olanakların verdiği imkânlar doğrultusunda Bizans’ın Balkanlar’daki topraklarının bir kısmına yerleşmiştir. I. Murat ve Yıldırım Beyazıt dönemlerinde büyük bir Balkan Devleti olma özelliğine sahip olan Osmanlı Devleti, yayılma politikasının kontrolü için büyük bir idari örgütlenmeye gitmiştir.

14.yy.’da Osmanlı ve Anadolu Beylikleri’nin kültür ve sanat anlayışı arasında büyük oranda bir fark yokken, I. Murat Dönemi’nde Balkanlarla olan ilişkiler sayesinde bazı yeniliklere gidilmiştir.

14.yy sonlarında Batı Anadolu'nun diğerk küçük beylikleri, Osmanlı Devleti gibi bir güç karşısında egemenliklerini sürdüremeyecekleri için ve kültürel anlamda benzer yönlerinin olduğu düşüncesiyle, Osmanlı toplumu içerisinde yerlerini almışlardır.

Yıldırım Beyazıt Dönemi'nde 15.yy başlarında yapılan Ankara Savaşı (1402) nedeniyle farklı kültürler arası etkileşimler bir süreliğine durmuş fakat yapılan bağlantılar dolayısıyla Avrupa'ya yönelik devam etmiştir. Edirne'nin, İstanbul'un fethinden önceki anıtsal mimarisi, ağırlık Merkezi Batı'da olan bir devlet yapısının ifadesi olarak gösterilebilmektedir. [5]

II. Murat ve Fatih Dönemleri'nde Anadolu'nun batıya yönelişi ve batıdaki gelişmelerin takip edilmesi durumu devam etmiştir. İstanbul'un fethiyle (1453) Fatih Sultan Mehmet, her konuda kendisini örnek gösterebilecek bir bilinçle, Akdeniz çevresindeki toplumları incelemiş ve bu bölgedeki sanatçılarla iletişime girmiştir. Tarihte, İstanbul'un alınması ve başkent olması sanat üretiminin Doğuda ve Batıda etkileşimlerle sürdürülmesine neden olmuştur. Osmanlı Dönemi'nin Balkanlar'da ve Anadolu'da oluşturduğu biçimler, başkentin üslubunu ortaya koymaktadır. [6]

Osmanlı Dönemi'nde saray sanatının belli bir kimliğe kavuşması, Saray ve çevresindeki kültürel çeşitliliğe bağlı olarak gelişim göstermiştir. İstanbul'un alınmasıyla birlikte, uygulana gelmiş saray düzeni, teşrifat kurallarına eklenen yeni maddelerle geliştirilmiştir. Yeni bir oluşuma gidildiği için, fethin ilk dönemlerinde, Fatih Sultan Mehmet'in çıkarmış olduğu yasalar genellikle teşrifat ile ilgilidir. Kanuni devrinde bu yasalar, Kanun-u Teşrifat adıyla anılmış ve daha kapsamlı hale getirilmiştir.

Osmanlı toplumunda, yerleşik düzendekiler ve Osmanlı saray mensupları, Müslümanlar'ın yönetim biçimini, dil ve alfabesini; Bizanslılar'ın teşrifat ve gösteriş biçimini örnek alıp, günlük yaşantılarını düzenleyerek kendi klasik sanatlarını oluşturmuşlardır. Karma bir kültürün mirası olan Osmanlı sanatında, toplumdaki "töreyle bağlılık" ilkesine göre bir işin, örnek teşkil eden bir biçimde yapılması ve daha sonra benzer işlerin aynı şekilde çözülmesi sistemi uygulanmaktadır. Buna bağlı olarak saray ve çevresinde oluşturulan mimari örneklerde çok az değişiklik söz konusu olmuştur.



15.yy sonlarına doğru, batı etkisinde malzemeler ve motifler kullanılmıştır. Örneğin; doğu etkisi görülen mekânlarda, İran Sanatı örnek alınarak uygulanmaya başlayan çiniler, yerini İznik çinilerine bırakmıştır. Diğer sanatlara göre yerel yasalara bağlı olarak gelişim gösteren Osmanlı Mimarisi, fetihten kısa bir süre sonra yapılan Fatih Külliyesi ve onun ardından yapılan Edirne'deki Beyazıt Külliyesi gibi büyük yapılardaki kompozisyon fikrinin ortaya çıkmasıyla Anadolu'da daha önce görülmeyen yeni bir döneme girilmiştir.

15.yy.'dan sonra her alanda söz konusu olan işlerin daha iyi şekilde sonuçlanması için imparatorlukta kurulan güçlü merkezi idare, sarayla bağlantılı olarak tüm birimleri iyi bir şekilde örgütlemiştir. Bu dönemde saray için yapılacak olan işler, Fütüvet, Ahi, Lonca ve Enderun gelenekleri doğrultusunda, işin ehline verilmiştir. Belli konularda yetenek ve deneyim sahibi olan bu insanların bazılarının farklı milletlerden olduğu bilinmektedir. [7]

16.yy Osmanlılar'ın siyasi, kültürel, sosyal ve ekonomik yönlerden tam anlamıyla kendini ortaya koyduğu bir dönemdir. İstanbul'un fethi sonrası bu döneme kadar olan süreç, Fatih devrindeki merkezi güç, düzenli devlet teşkilatı, ekonomik ve mali kaynaklarla, kendi varlığını kabul ettirememiş diğer ülkelere örnek olmuştur.

İstanbul'un fethinden sonraki önemli gelişim sürecini kapsayan Osmanlı Klasik Dönemi, II. Beyazıt Dönemi (1481–1512) ile II. Mustafa Dönemi (1695–1703) arasında geçen 15 sultanın hüküm sürdüğü yılları kapsamaktadır. Bu dönemlerde Osmanlının yayılcı siyaseti; devleti evrensel boyuta taşımak adına, yöneticiliğin, padişahın yönetimi altındaki topraklardan getirilen yetenekli kimseler arasında dengeli şekilde dağıtılması esasına dayanmaktadır. Devleti bulunduğu konumdan daha ileriye götürme fikriyle ortaya çıkan bu görüş, her alanda Osmanlı'nın izlediği bir politika olmuştur. Bu fikri destekler biçimde Osmanlılar, Batı komşuları ile sonraki dönemler için Endüstri Devrimi'ni hazırlayan çalışmalar yapılmıştır. Farklı ülkelerdeki gelişimlerin iyi takip edildiği bu dönemde, endüstriyel olarak üretimi kolaylaştıran ve hızlandıran icatların yapıldığı bilinmektedir. Endüstri alanındaki bu gelişimin etkisi farklı alanlara da sıçramıştır.

Sanat alanında Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Botticelli, Tizianno, Albert Dürer, Grünewald, Albert Altdorfer, El Greco, Rubens, Hans Holbein gibi Rönesans ustaları, 16. ve 17.yy.'larda resimsel açıdan örnekler vermişlerdir. [8]

18.yy.'dan başlayarak Osmanlı'da giderek etkisi artan Avrupa akımları, özellikle Fransız Baroğu, Türk Barok Dönemi'ni başlatmıştır. Yine yabancı akımların etkisiyle 19.yy.'da eklektisizm baş göstermiştir. Batıdaki gelişim, Osmanlı kültürü ve sanatında, Osmanlı'nın kendi değerleriyle örtüştüğü noktada etkili olmuştur. Bu etkileşim, izlenen yolun, sahip olunan değerlere uygunluğunun gözetilmesi ve uygunluğu durumunda kendi değerleri üzerine eklenmesi şeklinde olmuştur. Bir bakıma Osmanlı Devleti, kendi kimliğini ortaya koyduğu bu önemli süreçte, ilerici bir yaklaşımla takip ettiği yeniliklere, kendi değerlerini kaybetmeden adapte olmaya çalışmıştır.

Osmanlı sanatında, yaklaşık her dönemde etkili olmuş kültürel etkileşim, beşeri coğrafyanın ortaya koyduğu bir gerçektir. Sanayi ve ziraat alanlarındaki gereksinimler, yakın çevrelerde olan farklı kültürlerle ilişkileri arttırmıştır. Türkmenler, kendi yarattıkları çeşitliliğin yanında, Rum, Ermeni, Gürcü, Acem, Sırp gibi milletlerle devlet düzeni içinde kendi değerlerini koruyarak Anadolu Kültürü'nü devam ettirmişlerdir. Buna göre Osmanlı'nın, farklı kültürlerin yarattığı çeşitlilikten doğan bir yapısı vardır. Savaşlar ve politik durum ekonomik, sosyal ve dini gelişmeler, Osmanlı Mimarisi'nin gelişimini etkileyen faktörlerdendir.

Özet olarak Osmanlı Mimarisi, başta Hazar Denizi çevresindeki Türk Devletleri'nin, Karahanlılar'ın, Gazneliler'in mimarisi ile İran, Orta Asya ve Anadolu'da yer alan yapı geleneklerinin bir birleşimi olan Selçuklu Mimarisiyle gelişim göstermiştir. Yunan ve Roma İmparatorlukları'nın toprakları ve Balkanlar ele geçirildikçe bu bölgedeki mimari gelenekler, Osmanlı Mimarisi'nin gelişimine katkıda bulunmuştur. İstanbul'un fethi ile birlikte başta Ayasofya olmak üzere Bizans'ın en görkemli yapıları Osmanlı Mimarisi'nin etkilenmesine neden olmuştur. [9]

Sarayın yerleştiği Sarayburnu bölgesinde, İstanbul'un fethi sonrası çoğu manastır kompleksleri, vaftizhane gibi dini yapılarla, saray ve tiyatro gibi sivil binalardan oluşan Bizans kalıntıları, kendi yapılarını oluşturma aşamasında Osmanlılar tarafından kullanılmıştır. Örneğin Manganlar Bölgesi'ndeki Hg. Georgios Manastırı fetihden sonra bir müddet derviş tekkesi olarak, Barutluk Sarnıcı, silah deposu olarak kullanılmıştır. Yapılan uygulamalar, farklı bir kültürün getirdiği çözümlerin sonraki dönemlere taşınmasıyla Osmanlı'nın kendi üslubunu oluşturmasında yardımcı olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun zirvede olduğu bu dönemlerde, Mimar Sinan (1495–1588) tarafından inşa edilen yapılarla Osmanlı Mimarisi'nin en parlak dönemi sayılan Osmanlı Klasik Dönemi ortaya çıkmıştır.

Sonraki dönemlerde batıdaki gelişimle, Avrupa'da ortaya çıkan akımlarının etkisi, Osmanlı Mimarisini şekillendirmiştir. [10]

## 2.2 İç Mimarlık Açısından Değerlendirme Kriterleri

Bir mimari mekânın içinde, kullanıcılara işlevsel ve estetik kriterlere uygun tasarımı sunmak için bazı çözümler üretilmektedir. İç mekân tasarımı denilen bu alanda; hacim ve yüzeyler yapı sistemleri, fiziksel çevre kontrolü, aydınlatma, ergonomi, ısıtma, gibi mekân konforu konuları düşünülerek değerlendirilmektedir. İç mekân tasarımında fonksiyon ve estetik ihtiyaçlara cevap verebilen çözümler bazı biçim, malzeme, doku ve renk gibi yardımcı unsurlarla somutlaştırılmaktadır. Bunlar mekâna, mekânın kullanım amacına ve elde edilmesi istenen görünüme göre farklı şekillerde aktarılabilir.

Mekânı kullanan bireylerin yaşam kalitesini ve konforunu öne çıkartan tanımlı mekânların, tanımlı işlevlerle, kullanıcı için biçimlendirilmesi söz konusudur. Malzeme ve teknoloji alanındaki gelişmeler, yaşam biçiminin çeşitli nedenlerle farklılaşması, mekân ve donanım tasarımlarında etkilidir.

“...Mimarlık, bir sanat olarak anlaşıldığı ölçüde, özellikle tasarım evresinde beden-merkezli bir sanat olarak değil de soyut bir görsel sanat olarak nitelendirilmektedir. ...Biz üç boyutluluğun en temel ve anılmaya değer hissini beden deneyimlerinde kök saldığına ve bu hissini binaları deneyimlerken mekânsal kavrayışımız için bir zemin oluşturabileceğine inanıyoruz.

...Bedenlerimizin dünyası ile barındığımız yerlerin dünyası arasındaki karşılıklı etkileşim daima akış halindedir. Kendimize adet edindiğimiz deneyimlerin bir dışavurumu olan yaşam alanları oluştururuz. Özellikle de bu deneyimler henüz yarattığımız yaşam alanları tarafından üretildikçe... İster bu sürecin bilincinde olalım, ister ondan habersiz, bedenlerimiz ve devinimlerimiz yaşadığımız binalarla sürekli diyalog içindedir.” Charles Moore ve Robert Yudell, *Body, Memory and Architecture* [11]

Farklı üsluplardaki tarihsel modeller, tasarım ilkeleri kapsamında belli dönemlerde mekân tasarımına etki etmiştir. Tasarım elemanlarının ve ilkelerinin tanımlanmasıyla, yeni bağlantılar, ilişkiler ve anlam düzeyleri oluşturulmaktadır. Bir mimari mekânın yüzeyleri ve elemanlarında görülen biçim, renk, doku gibi fiziksel özellikler, mekânın bir bütün olarak görsel anlamda nasıl bir etki verdiğini, nasıl bir atmosfer yarattığını göstermektedir. Değerlendirme kriterlerinin açıklanması, mekânda görülen biçimlerin, mekânı yaşanır kılan ve atmosferi yaratan diğer unsurların daha açık şekilde algılanması için gereklidir.

Konunun terminoloji kısmını oluşturan bu bölüm Harem mekânları incelenirken, bir bakıma kılavuz görevini üstlenecektir.

Harem mekânları oluşturulurken, dönemin kültürel özellikleri, mimari gelenekleri, kullanıcı kimliği ve kullanım amacı gibi faktörlerin etkili olduğu bilinmektedir. Tüm bu konuların etkisinde, dönemin yapım teknikleri ve sanatları uygulanarak bazı biçimler ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan çözümlerin; mekâna, görsel olduğu kadar işlevsel olarak da katkısı olmuştur. Bu çözümlerin iç mimarlık alanında incelenmesi ve ardından değerlendirilebilmesi için kriter olarak bazı konular tercih edilmiştir. Mekânın işlevine ve kullanım rahatlığına cevaben “fonksiyon” ve “konfor” konuları, görsel etkileri ele alan “estetik” konusu ve mekânlarda kullanılan tekniklerin değerlendirilmesinde yardımcı olacak “teknoloji” konusu, belirlenen kriterler arasında yer almaktadır.

### 2.2.1. Fonksiyon

Fonksiyon, iç mimarlık disiplindeki önemi sebebiyle Harem Dairesi mekânları üzerine yapılacak olan çalışmada değerlendirme kriteri olarak ilk sırada yer almaktadır.

Mekân tasarımında fonksiyon, mekânı oluşturma sürecinde ihtiyaca yönelik geliştirilen kullanılabilirlik özelliğidir. Mekân tasarımda fonksiyon, mekânda yaşamsal faaliyetlerin konforlu biçimde sürdürülebilmesi için farklı alanlarda (yatma, oturma, depolama, ısıtma vb.) çözülebilmektedir. Mekânın kullanım amacına hizmet etmesi için gerekli olanakların sağlanması mekânın işlevselliğinin yerine getirilmesi anlamına gelmektedir.

Fonksiyon deyiminin kullanımıyla, insan için nesnel çevrenin tanımı daha iyi anlaşılabilir. Kullanıcının ilişkide olduğu mekâna en önemli bakış açısı, kullanımı sırasında anlaşılan ve gereksinimleri karşılayan, fiziki olanaklardır. Her mekânın birden fazla fonksiyonu olduğu gibi fonksiyon da kendi içinde gruplandırılabilir. Buna göre fonksiyon; pratik fonksiyon, estetik fonksiyon ve sembolik fonksiyon olarak adlandırılabilir. [12]

#### *Pratik fonksiyon*

Bir tasarımcı bir nesneyi ya da mekânı biçimlendirirken onun, işlevlerini de belirlemek durumundadır. Pratik fonksiyon, nesne ya da mekân ile kullanıcı arasındaki bedensel- organik fizyolojik etkilere dayanmaktadır. Yani, mekânın ya da nesnenin pratik işlevlerini, kullanıcının fizyolojik gereksinimleri belirlemektedir. [13]

#### *Estetik fonksiyon*

Mekân yüzeylerinin ya da yapı ve donatı elemanlarının görsel, dokunsal, işitsel yani algısal kullanımı, tasarımın estetik fonksiyonu ile ortaya konulmaktadır. Kullanım süresi içinde tüm duyuların aktif olduğu bilinmektedir.

Tasarımın ortaya çıkma aşamasında, kullanıcının çok yönlü algılama süreci içinde duyumsal kullanım gereksinimi de yer almaktadır. [14]

### *Sembolik fonksiyon*

Bir mekânın ya da nesnenin yüzeylerinde görülen şekil ya da yazı gibi ifadelerle açıklanabilen bu sembolik fonksiyon, görsel yolla algılanma aşamasında anlık (zihin) geçmiş deney ve kavramlara ilişkin bir uyarı alıyorsa, bildirişimin sembolik işlevinden söz edilebilmektedir. Buna göre; mekân yüzeylerinin sembolik işlevi psikolojik, sosyal ve anlık etkilerin birlikteliği ve bunların görsel yolla iletilmeleriyle sağlanabilmektedir. [15] Örneğin; Harem Dairesi mekânlarında bir kuşak halinde mekânı çevreleyen ayetli çiniler.

Fonksiyon, mekân içerisinde; insan – mekân, insan – elemanlar arasındaki ilişkinin en verimli şekilde çözülmesidir. Buna göre bir mekânda; kötü hava koşulları için bir çatı örtüsü, dış etkenlerden korunmak amacıyla dikey düzlemler, ışığı içeriye almak için pencere açıklıkları, oturma ve yatma ihtiyacı için yatay düzlemler, fonksiyonel çözümlerden bazılarıdır.

Fonksiyon konfor şartlarını büyük ölçüde belirleyen bir faktördür. Tasarımda kullanılan ölçü, form, malzeme, renk ve teknik, fonksiyon çözümüne yardımcı unsurlardır. Fonksiyon açısından iyi bir tasarımın ortaya çıkması için, tüm bu unsurların doğru uygulanması gerekmektedir. Bazen fonksiyonla gelen biçimlerin, aynı zamanda bir süsleme elemanı olduğu ya da işlevi olan bir elemanın görsel olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çözümlere Harem Dairesi mekânlarından birer örnek vermek gerekirse; pencere açıklıklarının, simetrik bir görünüm sağlamak için sağır duvarlarda boyama olarak taklit edilmesi ve köşegen bir tabana yuvarlak kesitli başka bir elemanın oturtulmasında kullanılan stalaktikler (üçgen sarkıtlı süsleme elemanı) gösterilebilmektedir.

Harem Dairesi'nde her mekân, kullanıcısının hiyerarşik düzendeki önemine göre büyük ya da küçük yapılmış, içinde tek ya da birçok işlevin gerçekleştirilmesi düşünülmüştür. Mekânların aydınlatma fonksiyonuna çözüm olarak tepe pencereleri ya da bahçe ve avlulara bakan pencereler kullanılmıştır.

Mum kandil ve lambalar geceleri aydınlatmayı sağlamıştır. Valide Sultan Odası'nda lambaların, küçük bacalı dolaplarda kullanılmış olması, Saray'da havalandırmaya da önem verildiğini göstermektedir. Ocaklar sayesinde kubbe tonoz fenerleri arasında sürekli hava akımı sağlanmıştır. Sebil görünümdeki çeşmelerle de havalandırma desteklenmiştir. Odalar içinde şirvanlar (asma kat) ve ocaklar havalandırma fonksiyonu düşünülerek düzenlenmiştir. Padişah odalarında, ocak ve çeşme gibi elemanlar bulunması, mekânların yüksek tavanlı ve büyük olması, pencere açılmaksızın havalandırılmanın sağlanabildiğini göstermektedir.

Harem'de büyük mekânlarda ısınma fonksiyonuna çözüm olarak, ocakların yanında mangallar kullanılmıştır. Ocaklar havayı ısıttığı kadar da soğuttuğu için bu elemanlardan çok mangalların kullanıldığı belirtilmektedir. Ocaksız mekânlarda kullanılan mangalların ateşinin, o mekâna en yakın ocaktan alındığı bilinmektedir. Bu sebeple odunluk, saray mimarisinde büyük önem taşımaktadır. Mekânlarda duvarların ve pencerelerin önüne soğuk havayı kesmek için yün perdeler çekildiği, yer döşemelerinde hasırların üzerine keçe, halı ve şiltelerin serildiği bilinmektedir. [16]

Harem mekânlarında görülen çeşme, abdest muslukları, ayak yolları ve hamamlar temizliğe önem verildiğini göstermektedir. Her mekânda görülen mermer alınlıklı nişler, gömme dolaplar, raflar kullanılan eşyaların depolanmasına çözüm olarak kullanılmıştır. Kullanılmayan eşyaların şirvanlarda bulunan sandıklarda saklandığı belirtilmektedir. Harem mekânlarında ayrıca namaz kılınması için giriş kapısı seviyesinde pabuçluk denilen alçak bir zemin bulunmaktadır. Bu zeminden bir basamak ile çıkılarak odayı çevreleyen sedirlerde oturulmaktadır. [17]

Harem mekânlarına, ihtiyaçlara göre belirlenen fonksiyona ve kullanıcısının statüsüne göre bazı çözümler getirilmiştir. Bu çözümlerin farklı biçim, renk ve malzemelerin kullanımıyla gerçekleştirildiği, mekânlarda belli bir estetik anlayışın ortaya çıktığı görülmektedir. Buna göre iç mimarlık disiplininde değerlendirme kriteri olarak belirlenen estetik konusuna değinilecektir.



### 2.2.2. Estetik

Estetik terimi Yunancada “aisthesis” (duyum, duygusal yargı) sözcüğünden gelmektedir. Felsefe disiplininde, güzelliği ve güzelliğin tabiatını anlamada ana temalardan biri estetikdir. Yunancada duygu, duyum ve algı anlamlarına gelen estetik kelimesini, ilk olarak 1750 yılında Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten “Aesthetica” isimli kitabında kullanmıştır. Ona göre estetik, duysal bilginin bilimidir; konusu da duysal yetkinliktir. Gerçekleştirmek istediği, güzel üstünde düşünme sanatıdır. [18]

“Baumgarten, insanın zihinsel dünyasını akıl, duygu ve irade yuvarları olarak ayımlaştıran ve her biri başlı başına bir felsefi araştırma haline getiren Leibniz’den yola çıkmıştır. Aklın etkinliği öğretisi ile iradenin etkinliği öğretisinin ( yani mantık ile etiğin) felsefede iki özerk alan olduğu çoktan beri kabul edilmiş bulunuyordu. Ama duygu öğretisi, felsefede henüz böyle bir yer edinememişti. Baumgarten mantık ve etik gibi, bu öğretiye de felsefede aynı hakkın tanınması gerektiğini kanıtlamış ve bu öğretiye “estetik” adını vermiştir.” [19]

Baumgarten tarafından geliştirilmiş olan algı kuramı, iki ana olguya dönüşmüştür. Bunlardan birincisi;“duysal algının yetkinliği” olarak tanımladığı “iyi” ile “doğru”nun yanına koyduğu “güzellik” olgusudur. Diğer ise; Baumgarten’e göre, güzelliğin insanın sanatsal etkinliğinde en yüksek anlatımını bulması olan “sanat” olgusudur. [20]

Genel bir tanım olarak estetik; İnsanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm değerlerin zenginliğini araştıran bir bilimdir. Estetik değer taşıyan çok şeyin yanı sıra, şiir resim, müzik ve mimari gibi sanat alanlarında da bir araştırma konusudur. [21]

Estetik kişide beğeni ve hoşlanma etkileri bırakan, haz duygusunu uyandıran nesnel niteliği ya da özelliği tanımına da uymaktadır. Bunun yanında güzelliğin, nesnenin sahip olduğu niteliklere bağlı olarak değil, nasıl algılandığıyla ilintili olarak ortaya çıktığı varsayımı vardır. Buna göre güzellik, “bakılan” ile ilgili değil asıl olarak “bakış” ile ilgilidir. Bu eğilim, “psikolojik estetik” (estetik öznelcilik) olarak adlandırılmaktadır. Güzellik kavramının nesnel mi yoksa öznel temelli mi olduğu halen bir tartışma konusudur.

Ancak estetik gerçekçiliğin, güzelliği belirlediğini ve nesnel olduğunu savunanlar, objede, altın oran'a uygunluğu aramaktadırlar. Form ve mekân konusuna girildiğinde detaylı olarak “oran” başlığı altında anlatılacak olan altın oran kısaca, belli bir formül uygulanarak bulunan en doğru ve güzel ölçüdür.

Estetik gerçekliği savunanlara karşı olarak, estetik öznelciliğin ağır bastığını vurgulayanlar ise tarih boyunca “güzel” denilenin dış etkenlere bağlı olarak değişiklik gösterdiğini belirtmektedirler. Buna göre 1800’lerde yapılmış bir Goya tablosundaki tombul görünümlü güzel kadın tasviri ile günümüz süper modelleri arasında çok büyük farklar vardır. Konumuzla bağlantısını kurmak açısından Osmanlı Dönemi’nde tasarım özelliklerine bakıldığı zaman Topkapı Harem Dairesi mekânlarında, bugün çok abartılı bulduğumuz, fakat dönem içinde değerlendirildiğinde çok şık ve kararında düzenlenmiş salonlar bulunmaktadır. Sonuç olarak toplumun beğenilerinin estetik öznelciliğe göre zaman içinde değiştiği söylenebilmektedir.

### 2.2.2.1. Mekân, Form ve Oran

#### *Mekân*

Mekân kavramı, genel tanımı içinde uzaydan başlayıp, içinde bulunduğumuz en küçük birime kadar geniş kapsamlı bir anlatıma sahiptir. Newton'a göre; mutlak mekân uzaydır. Uzayda bulunan yıldızlar ve benzeri sayısız öge, birbirleri arasında kavramsal mekânı oluşturmaktadır. Bu ögelerin en belirgin olanı yer küremizdir. Taş, toprak, su ve atmosfer ile yer küreyi oluşturan sınırlar belirlenmiştir. Bu katmanların birbiriyle ilişkileri, kendi aralarında bütünleşmesi doğal mekânları oluşturmaktadır. İnsanoğlu, bu doğal çevreyi kendi istekleri ve imkânları doğrultusunda, ihtiyaçlarına fayda sağlayacak şekilde düzenleyerek yapay mekânlar oluşturmuşlardır. [22] Hasol'a göre; Mimari bir mekân yaratmak, doğadan insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır. Mekân, insanın bir başka insanla ya da bir nesne ile olan ilişkisinin renk, ışık, dokuyla sınırlanması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Mekânın var olabilmesi için her yönden kesin sınırlarla engellenmiş olması gerekmektedir. Örneğin; ışık, mekânın sınırlarını belirleyen onu var eden bir unsur olabilmektedir. [23]

Mimarlık alanında ilk kuramcılardan M. Vitruvius Pollio mekân konusunda "Mimari temeli esas olarak maksada uygunluk (fonksiyon), güzellik (biçim, estetik) ve doğruluk öğelerinden kurulu bir üçlü bütün" olarak tanımlamıştır. [24]

Mekân, kişiyi bulunduğu çevreden belli bir ölçüde ayıran, içinde yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirebildiği sınırlanmış alandır. Kullanım amacına göre farklı biçim ve boyutlarda olabilmektedir. Mekân içerisinde ısı, ışık, ses, renk, koku ve tefriş öğelerinin, insan gereksinimleri ve eylemlerine göre şekillenmesi durumu, fiziki ortamı oluşturmaktadır. Genel olarak mekân, insanların içinde hareket edebilecekleri, eylemde bulunabilecekleri, bazı yüzeylerin bir araya gelmesi ya da üç boyutlu kütlelerin oyulmasıyla elde edilen kavramsal bir varlıktır.

Dış etkenlerden korunmak amacıyla yapılan kabuk, iklim koşullarına ve mekânın kullanım amacına göre farklılık göstermektedir. Bu şekilleniş genelde içten dışa doğru gelişim göstermektedir. Mekân kurgusu, strüktür ve kabukla vücut bulmaktadır. [25]

Mekân kavramını tanımlamak için farklı konulardan yararlanılması gerekmektedir. Örneğin; mimarlık alanında tarih boyunca mimarlıkla ilgili ortaya atılan düşünceler, çağın sosyo-ekonomik ve kültürel özellikleriyle genel düşünce ve sanat alanlarındaki eğilimlere paralel olarak gelişim göstermiştir. [26]

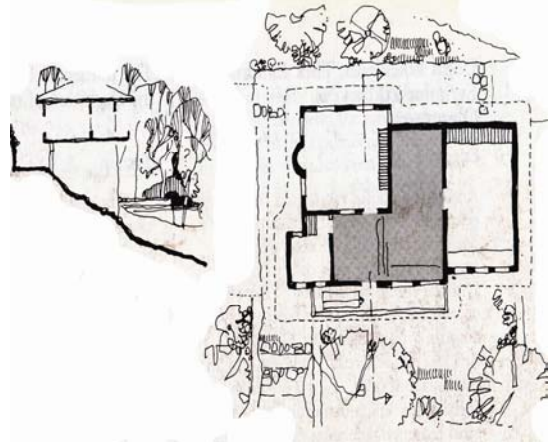
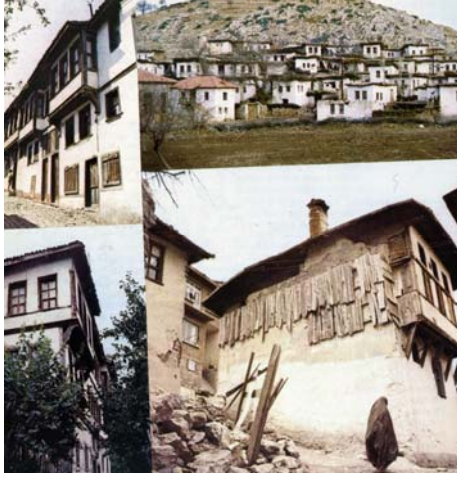
Kişinin kültürel yapısının önemine değinen çağın önde gelen kuramcılarında Bruno Zevi, mimarlık tarihinin mekân kavramlarından meydana geldiğini söylemektedir. Ona göre; bir yapının mekân olarak değerlendirilmesi, kapsadığı iç mekânın gerçeklerine bağlıdır. Bu gerçekler mekân varlığını ifade edebiliyorsa, söz konusu yapının mekân değeri geçerlidir. [27] Mekânda yaşayan insanın geniş bir davranış potansiyeli vardır. Mekânsal duygular, bu sebeple mekânın herhangi bir parçası üzerinde değişkenlik gösterebilmektedir. [28] Kişinin mekânı yaşama olgusu bir bütün olarak onun hayat biçimidir. [29]

Frank Lloyd Wright'a göre mimari mekân, kişinin ruhu ve günün yaşamına uygun form ve diksiyonu birleştiren bir bütündür. Mekânın günün koşullarına uygun, özellikle kişinin hayat tarzına cevap verecek biçimlerde şekillenmesi, gerçekleşmesi zorunlu bir mimari olaydır. [30]

Mimari mekân kişinin değişken davranışlarından etkilenen bir karakterdedir. Mimari mekân tasarımcının değer ölçüleri ile değil kullanıcının istek ve ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir. Mekân düzenlemelerinde insanın kültürel yapısının yerini ve önemini belirlemek gerekmektedir. Çünkü mekân ile kültür arasında çok yönlü bağlantılar vardır.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi, padişah ve ailesinin kendi kültürleri çerçevesinde yaşamlarını belli bir gizlilik içinde sürdürebilecekleri, ihtiyaçlarına mahremiyet ilkesine bağlı çözümlerle cevap verebilecek bir konut yaratma fikrinden ortaya çıkmıştır. Harem mekânlarının genel yerleşimine bakıldığında, geleneksel Türk Evleri'nde görülen düzenlemelerin izine rastlanmaktadır. Bu durumda Harem Dairesi mekânlarının değerlendirilmesine geçmeden önce Geleneksel Türk Evi mekân düzenlemesine değinilecektir.

## Geleneksel Türk Evi



Şekil 2.1:Geleneksel Türk Evi örnekleri Şekil 2.2:Geleneksel Türk Evi planı örneği

Geleneksel Türk Evi, Anadolu ve Balkanlar'da Osmanlı'nın hüküm sürdüğü dönemlerde gelişen bir konut tipidir.

Genel olarak diğer yapı tiplerinden ayırıcı özelliklerine değinmek gerekirse, bu konutlar, *sofa*, *hayat* ya da *sergâh* adı verilen çok işlevli bir alana bağlanan odalardan meydana gelmiştir. Bu odalar, farklı işlevlere göre düzenlenmiş ayrı ayrı mekânlar olarak değil, her türlü işlevi içinde barındırabilecek nitelikte biçimlenmiştir. Bu sebeple tüm odalar; yatma, oturma, yeme içme ve hatta özel donanımları sayesinde yıkanma ihtiyaçlarına dahi cevap verebilecek niteliktedir.

Genellikle, zemin kat ve üzerinde bir kattan oluşan iki katlı yapılardır. Tek ya da üç katlı örneklerine de rastlanmaktadır. Evin esas kullanım alanı, birinci kat olup, karşılama servis vs. için kullanılmaktadır. Konutta bulunan odalar arasındaki farklılık, işlevsel olarak değil, statü ya da mevsime bağlı olarak değişkenlik gösteren görsel farklılıklar şeklindedir. Örneğin; mevsimine göre, aynı ev içerisinde yaz ve kış odalarının bulunması ya da evin has odasının statü değişikliğine uğrayarak görünümünün biçim ve malzeme bakımından değişmesi söz konusu olabilmektedir.

Yapım sistemine bakıldığında zemin katında yığma taş duvar, üst katında ise ahşap strüktür kullanılmaktadır. Genel olarak, hıms kullanılmıştır. [31]

Hımmış, boşluk kesimleri taş tuğla ya da kerpiçle doldurulan, ahşap iskelet strüktüre denilmektedir. [32]



Şekil 2.3: Geleneksel Türk Evi sofa örneği



Şekil 2.4: Geleneksel Türk Evi'nde ocak ve niş uygulamaları

Geleneksel Türk evinde, kullanıcı pozisyonundaki Türk ailesi, ataerkil ve büyük aile tipindedir. Türk evinde, evdeki her çekirdek ailenin barınabileceği bir oda bulunmaktadır. Evin merkezi sayılan bölümde, ortak olarak kullanılan sofa bulunmaktadır. Toplanma yeri olarak tabir edilen bu alan birçok kişinin bir arada oturup sohbet edebileceği yer olarak düzenlenmiştir. Türk evi, avluya bakan odaların ve sofanın, çevre koşullarına göre şekillenmesi ve buna bağlı olarak çeşitli kompozisyonların ortaya çıkmasıyla gelişim göstermiştir.

Her bir çekirdek ailenin barınabileceği alana “hane” denilmektedir. Her hane, içinde yaşayan ailenin, yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirebilecekleri odalar şeklinde düzenlenmiştir. Oturma, yatma, yemek yeme, yıkanma gibi eylemlere olanak sağlayan bu mekânlar, fonksiyon karmaşası yaşanmaması için oturma odası şeklinde tasarlanmıştır. Mekâna genellikle “pabuçluk” denilen bir alandan girilmektedir. Bazen bir basamakla girilen bu bölüm, korkulukla çevrilerek sınırlandırılmaktadır.

Odada, şilte ve yatak elemanlarının depolanabildiği “yükük” denilen dolaplar bulunmaktadır. Bu dolapların bir bölümü, su dökünmek ya da boy abdesti almak için “gusülhane” olarak değerlendirilmiştir.

Depolama elemanı olarak ayrıca mekân cephelerinde nişler bulunmaktadır. Evin genel toplanma alanı olan sofada, depolama elemanları gömme dolap ya da raf olarak, mekânın bir parçası halinde çözülmüştür. Mekânda alan kaybını engelleyen bu elemanların yüzeylerinde kalem işi desenler görülmektedir.

Odanın, söz konusu dolap ve raflarının olmadığı cepheleri, sedirlerle çevrilmiştir. Pencere üzerlerine bazen, “kafa penceresi” denilen sabit bir pencere daha eklendiği görülmektedir. Pencerelerde, gün ışığından ve ısısından gerektiği kadar yararlanabilmek için kepenk ve panjurlar kullanılmaktadır. Güneşin şiddetinden ve ısısından rahatsız olunduğu takdirde, ışığın geldiği yöndeki bu kapaklar kapatılıp diğerleri açık bırakılarak, odanın karartılmadan güneşten korunması sağlanmıştır. Hava dolaşımının sağlanabilmesi için odada birden fazla pencere bulunmaktadır. [33]

Türk evlerinin orta odalarında bulunan; dışarıya iki yüzü olmayan pencerelerine, üç taraftan güneş alabilmek için, “çıkma” yapılmaktadır. Ahşap ve cam işçiliği kullanılarak oluşturulan bu çıkıntı alan, iç cephede oturma yeri olarak değerlendirilmiştir. Çıkma, aynı zamanda görüş açısını genişleten bir uygulamadır.

Türk evlerinin iç mekân çözümüne bakıldığında, Türk Sarayları’nda Harem mekânlarının şekillenmesine katkısı olduğu görülmektedir. Aynı yaşayış biçimi, kültür ve geleneğin etkisiyle mekân düzenlemeleri benzerlik göstermektedir. Saray kimliği Harem Dairesi mekânlarında kubbeli yüksek tavan çözümlerinde, abartılı süslemelerinde, pencere ve kapılarda görülen zahmetli ve detaylı uygulamalarında hissedilmektedir.

### *Form*

Form, bir nesnenin görme ya da dokunma organıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğine denmektedir. [34]

Form, bir terim olarak sanat ve tasarım alanında, sıklıkla, bir eserin fiziki görünümünü tarif etmek için kullanılmaktadır.

Form bir düzlemin kenar hatları ya da bir hacmin silueti ile ilgilidir. Bir formun algılanışı, nesneyi arka plandan ayıran dış hat boyunca takip edilen ya da biçim ile onun çevresindeki alan arasında var olan görsel karşıtlık derecesine bağlıdır. [35]

Değişken bir perspektif ya da bakış açısı, formun farklı görünümünü ya da yönlerini ortaya çıkarır. Bir mekânda yüzeylerde görülen formun ışıklandırma koşullarına bağlı olarak fiziki görünümü değişebilmektedir.

“Mimari biçim, mekân ve kütle arasındaki temas noktasıdır. Mimari biçimlerin, dokuların, malzemelerin, ışık ve gölge ayarının, rengin hepsi mekânı biçimleyen bir niteliği ya da ruhu inceden inceye duyumsatmak için bir araya gelirler. Mimarlığın niteliği, tasarımcının bu elemanları hem iç mekânlarda, hem de binanın çevresindeki mekânlarda kullanma ve birbirleri ile ilişkiye sokma becerisiyle belirlenecektir.” Edmund N. Bacon (Kentlerin Tasarımı 1974) [36]

İnsanın yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmesi için, ihtiyaç duyduğu her türlü nesne, eleman ya da yapı, ortaya konan soruna çözüm olarak, tasarlama ve uygulama aşamalarını kapsayan bir biçimlendirme süreci içinde oluşturulmaktadır. [37] Tasarımcı, tasarıma yön verecek bilgileri fonksiyon, estetik ve konfor açısından değerlendirmelidir. Belirlenen kriterlere göre, her tasarım ürünü için bazı biçimler oluşturulmaktadır. Tasarımcının, oluşturduğu biçimlerle ortaya koyduğu çözümler, işlevselliğin yanında görsel etkisi de olan uygulamalardır.

### *Oran*

Oran, bir yapının mekân ya da cephe öğelerinin birbirleriyle matematiksel ya da geometrik bir ilişkiler dizgesi oluşturması sonucunda ortaya çıkan birbirine göre büyüklük küçüklük durumudur. [38] Hasol’a göre; büyüklük, nicelik ya da derece bakımından iki şey arasında, ya da parça ile bütün arasında bulunan bağıntı, nispet, proporsiyon olarak da tanımlanmaktadır. Mimarlıkta; yapının farklı parçalarının birbirleri arasında ve yapının bütünü ile meydana getirdikleri uyumlu ölçü ilişkilerine denmektedir. Bir başka kaynağa göre oran; resim, heykel ve mimarlık sanatlarında parçaların etki yönünden birbirlerini değerlendirilen büyüklükleridir. [39]



İnsan beyni, kurduğu bağlantılarda, matematiksel ve geometrik ilişkiler ya da orantılar bulmaya çalışmaktadır. Yunan filozofu Pythagoras zamanında, tüm doğanın soyut evrensel yasalar tarafından yönetildiği düşüncesi vardır. Bunun yanında insan biçiminin, tanrıların biçiminden yansıdığı düşüncesiyle, evrensel, geometrik ve orantılı ilişkilerin, insan bedenindeki orantılarda da gözlemlenebileceği inancının olduğu bilinmektedir. Oran, bir parçanın hem bütünle, hem de öteki parçalarla kurduğu armonik ilişkiyi belirtmektedir. Bu ilişki sadece bir büyüklük ilişkisi değildir, bir nicelik ya da derece ilişkisi de olabilmektedir. Tasarımcı nesnelere oranlarını belirlerken genellikle bir seçenekler sıralamasına sahiptir; bu seçeneklerin bazılarını malzemelerin özellikleri (Her malzemenin doğal dayanıklılık ve zayıflıkları tarafından belirlenen rasyonel boyutları vardır.), bazılarını ise bina elemanlarını, yüklere karşı koyma biçimi (kolon, kiriş v.b.) belirlemektedir. [40]

Oran, iki kesir arasındaki eşitliktir. Bu eşitlikte dört terimin ilkinin ikincisine oranı, üçüncünün dördüncüye oranına eşittir. (Oran  $a/b = c/d$  ya da  $a/b = b/c = c/d = d/e$ ) tüm oranlama kuramlarının amacı, görsel kurguda elemanlar arasında bir düzen hissi oluşturmaktır. Öklid'e göre bir kesir iki benzer şeyin niceliksel karşılaştırması, oran ise bu kesirlerin eşitliği ile ilgilidir. Buna göre herhangi bir oranlama sisteminin altında yatan şey karakteristik bir oran, bir bağıntıdan diğerine iletilen sürekli bir niteliktir. Oranlama sistemi yapının parçaları arasında olduğu gibi parçalar ve bütün arasında da tutarlı bir görsel ilişkiler dizisi oluşturmaktadır. [41]

Matematiksel oranlama sistemleri, Pythagorasçı "her şey sayıdır" düşüncesinden ve belirli sayısal ilişkilerin evrenin armonik yapısını oluşturduğu inancından ortaya çıkmıştır. Bu ilişkilerden biri Antik Çağlardan beri kullanılan "Altın Oran" olarak bilinen nispettir. Altın Oran, Eski Mısırlılar ve Yunanlılar tarafından keşfedilmiş, mimaride ve sanatta uygulanmış estetik oluşturma ve belirleme yöntemidir. Doğada sayısız canlı ve cansız varlıkların, şeklinde ve yapısında bulunan özel bir orandır. Sanat ve Mimaride, bir bütünün parçaları arasında uyum açısından en yetkin boyutların uygulandığı geometrik ve sayısal bir oran bağıntısıdır. Doğada en belirgin örneklerine insan vücudunda, deniz kabuklarında ve ağaç dallarında rastlanmaktadır. Platon'a göre kozmik fiziğin anahtarı bu orandır. Altın oran bir dikdörtgenin boyunun enine olan en estetik ve göze hoş gelen oranı olarak da tanımlanmaktadır.

Yunan Mimarlığı ve klasik mimarlıkla yakından ilişkilendirilen altın oran, genellikle eşit olmayan iki parçanın birbiriyle ilişkisi şeklinde ifade edilmektedir. Altın oranda küçük parçanın büyük parçaya olan oranının, büyük parçanın bütüne olan oranına eşit olması gerekmektedir. (  $a / b = b / a + b$  ) [42]

Leonardo da Vinci'nin günlüklerinin birinde bulunan, insan ve doğayı birbiriyle ilişkilendirme ya da bütünleştirme çalışması için bir dönüm noktası kabul edilen ve insan vücudundaki oranları gösteren Vitruvius Adamı çalışması (1492) altın oran örneklerinden biridir.



Şekil 2.5: Keops Piramidi, Mısır



Şekil 2.6: “Son Akşam Yemeği”,  
Leonardo Da Vinci

Mısırlılar Keops Piramidi'nin tasarımında “pi” oranını kullanmışlardır. Yunanlılar, Parthenon'un tüm tasarımını Altın Oran'a dayandırmışlardır. Bu oran, ünlü Yunanlı heykeltıraş Phidias tarafından da kullanılmıştır. Rönesans sanatçıları Altın Oran'ı tablolarında ve heykellerinde denge ve güzelliği elde etmek amacıyla sıklıkla kullanmışlardır. Örneğin; Leonardo Da Vinci, “Son Yemek” adlı tablosunda, İsa'nın ve havarilerin oturduğu masanın boyutlarından, arkadaki duvar ve pencerelere kadar Altın Oran'ı uygulamıştır. Güneş etrafındaki gezegenlerin yörüngelerinin eliptik yapısını keşfeden Johannes Kepler (1571–1630), Altın Oran'ı şu şekilde belirtmiştir: "Geometrinin iki büyük hazinesi vardır; biri Pythagoras'ın teoremi, diğeri, bir doğrunun Altın Oran'a göre bölünmesidir." Bu oranı göstermek için, Parthenon'un mimarı ve bu oranı resmen kullandığı bilinen ilk kişi olan Phidias'a ithafen, 1900'lerde Yunan alfabesindeki “Pi” harfini Amerikalı matematikçi Mark Barr kullanmıştır. Aynı zamanda Yunan alfabesindeki karşılık gelen “F” harfi de, Fibonacci'nin ilk harfidir.

Altın Oran, bir sayının insanlık, bilim ve sanat tarihinde büyük rol oynayan bir ölçüdür.

#### 2.2.2.2. Renk

*Renk*, ışığın, bir yüzeye çarpması sonucu, yansıyan ışınların niteliğine göre insanın gözle duyumsadığı her şey demektir. [43] Işık kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak gözdeki etki olarak da tanımlanabilmektedir. [44] Renk başka bir tanıma göre ise; insan gözünün görebildiği ışık tayfının dalga boyudur. [45]

İnsan birbirine bağlı fakat birbirinden farklı algısal ortam içerisinde. Isı ve ışık gibi öğelerle yakından ilişkili bir kavram olan renk, bir mekâna girildiğinde insanı etki anlamında yakından sarmaktadır. Mekân kurgusunun bazı temel kavramlara dayanarak incelenmesi esnasında, algılamada ilk olarak renk ve biçimin etkili olduğu bilinmektedir. Bu kavramlar kullanılan ışığın renk ve şiddetine göre değişkenlik göstermektedir. [46]

Renk bir biçimin yüzeyinin yoğunluğu ve ton değeridir. Bir biçimin çevresinden en belirgin biçimde ayırt edilmesini sağlayan niteliktir. Aynı zamanda biçimin görsel ağırlığını da belirlemektedir. [47]

Bir rengin tanımlanması için renkle ilgili olarak bazı temel kavramların bilinmesi gerekmektedir. Görülen her renk, ancak bu temel kavramlar sayesinde tam anlamıyla tanımlanabilmektedir. Sadece rengin bilinen adını söylemek bu tanımlama için yeterli değildir. Tam bir tanım için rengin farklı özelliklerini; açık ya da koyu olduğunu, canlı ya da mat olduğunu, sıcaklığı, soğukluğunu, açık ve koyu tonlar arasındaki ara tonları, canlı ve parlaklık derecesini bilmek gerekmektedir.

Rengi tanımlamak için üç kriter vardır. Bunlar “tür”, “değer” ve “doymuşluk” tur.

“Tür”, rengin cinsini gösteren özelliğidir. Işık tayfındaki dizilişine göre; mor, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı adları ile tanımlanmaktadır. (Örneğin; rengin türü yeşil gibi) [48]

Doğada temel olarak üç “ana renk”; sarı, kırmızı, mavi, bunların karışımından oluşan “ara renkler”; turuncu, mor, yeşil ve “nötr renkler” ise siyah ve beyaz’dır. Ana renkler ve nötr renkler dışındaki renkler elde edilebilir renklerdir. [49]

Değer, “Ton” olarak da tanımlanabilmektedir. Siyah beyaz karşısındaki açıklık ve koyuluk derecelerini göstermektedir. Bu kavram değerlendirilirken tanımlanacak olan rengin siyah- beyaz fotoğrafı göz önünde bulundurulmaktadır. [50] Rengin değeri (*valör*), türü belirlenen rengin açıklık ya da koyuluk derecesidir. Rengin tonu diye de adlandırılan bu değer, rengin türüne bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bunun yanında türü farklı, fakat aynı değerde olan renkler de vardır. Örneğin; kırmızı ve sarı, tür olarak birbirinden farklı ve farklı ton değerinde olan renklerdir. Buna karşın mavi ve yeşil tür olarak birbirinden farklı, fakat aynı ton değerine sahip olabilecek renklerdir. Değerler farklı adımlarda incelenmektedir. Bunlar genel olarak *açık*, *orta* ve *koyu ton* olarak adlandırılmaktadır. Renkler arası ton değeri bakımından geçiş, birçok adımda gerçekleşmektedir. [51]

Doymuşluk, rengin parlaklık ve canlılık derecesini göstermektedir. İçindeki grilik (kirlilik) miktarının artıp azaltılmasıyla orantılı olarak rengin canlılığı azalmakta ya da çoğalmaktadır. Bu canlılık ve parlaklığın ulaştığı maksimum değere “doymuş renk” denilmektedir. Doymuş renk, o rengin en saf ve temiz değeridir. [52]

Grinin doymuşluk derecesi yoktur. Gri ile grinin aynı ton değerinde olan bir renk karıştırıldığında rengin değerinde bir farklılık yoktur, fakat doymuşluk derecesi azalmaktadır. Bunun sebebi, rengin kendi türünden uzaklaşıp griye yaklaşmasıdır. İçinde gri özelliği barındıran renk geriye gitmektedir. Doymunluk derecesi fazla olan renk mekânda ilk olarak fark edilen ve öne çıkandır.

Nesne ile nesnenin rengi arasında yapısal bir ilişki söz konusudur. Nesnenin rengi görsel olarak içinde bulunduğu ortamın ışıklılık özelliğine göre değişse de nesnenin rengi yapısal özellikleri bakımından değişmemektedir. [53]

Renk, bir hacmin ya da yüzeyin tarifinde, herhangi bir mekânda sağlanan atmosferin ve kullanılan ışığın anlatımında, yardımcı ve büyük oranda açıklayıcı bir kavramdır.

Renkle sağlanan etkiye göre, mekânda ya da farklı alanlarda renk düzenlemelerine gidilmektedir. Uygulanan renk kompozisyonu, mekânın renksel anlamı ve anlatımını içeren etkili sonuçlar doğurmaktadır. Renk, mekânın boyutlarına etki eden bir özellik taşımakla birlikte, mekânda bulunan bazı bölgelerin ayrılması ya da bütünlenmesi için, bir alanın dikkat çekmesi ya da odak noktası olabilmesi için kullanılmaktadır.

Rengin doğru kullanımını sağlayan kıstaslar; gözün rahat görebilmesi ve detayların ayıklanabilmesi için gerekli ton ve doymuşlukta renk kullanımı, rengin ortama uygunluğunun sağlanması şeklinde sıralanmaktadır. Renk kullanımı; dönemin modası, stil, toplumsal yargılar, kültür düzeyi, kullanıcı yaşı ve cinsiyetine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Rengin kullanıldığı alan, doku ve biçim, mekânda renk etkisini arttıran ya da azaltan temel kavramlardandır. Mekân içinde yüzeylerde görülen renkler, kullanılan malzemenin doku etkisine göre farklı şekilde algılanmaktadır. Buna göre renk malzeme ve doku birbirini etkileyen ilişkili kavramlardır.

“Malzeme ve renk arasında açıklanamaz bir bağlantı olduğu açıktır. Rengi bağımsız olarak değil, belirli bir malzemenin çeşitli özelliklerinden biri olarak algılarız. Yanı renkle boyanmış bir iplikten farklı özelliklere sahip kumaşlar, yapılabilir. Bu kumaşların rengi dokularına bağlı olarak değişecektir. Örneğin; parlak bir saten ve uzun tüylü bir kadife aynı ipekten dokunursa saten parlak ve hafif, kadife ise derin ve sıcak bir etki yaratacaktır.” [54]

Mekânda hâkim olan renk etkisi, yüzeylerle anlatımının yanında ışık kullanılarak da sağlanabilmektedir. Mekânın boyutsal algısına etki eden renk, tavanda, döşemede ya da mekân içinde kullanılan elemanlarda, açık, koyu doymuş ya da doymamış haliyle, farklı şekillerde uygulandığı zaman, mekân ve içindeki öğeler çeşitli boyutlara ulaşmaktadır. [55]

Bazı renkler bir nesneyi olduğundan daha hafif ya da daha ağır gösterebilmektedir. Kullanılan renge göre, nesnelere büyük ya da ufak, yakın ya da uzak, soğuk ya da sıcak görünebilmektedir. Bazen görüntüsü rahatsızlık verici yapı elemanları renklendirilerek gizlenebilmekte ya da daha az belirgin hale getirilebilmektedir. Örneğin; ufak bir oda, soluk bir renge boyanarak daha büyük gösterilebilmektedir. Rasmussen'e göre; yer döşemesi, üzerinde yürüdüğümüz toprak gibi yer çekimi etkisi yaratmalıdır.

Bu sebeple yer yüzeylerinin kahverengi ya da gri tonlarında olması tercih edilmelidir. Buna karşın, duvar yüzeyleri, toprağın üzerinde yükselen her şey gibi daha renkli olabilmektedir. Son olarak ise; tavan yüzeylerinin gökyüzü gibi açık tonlarda olması tercih edilmelidir. Ona göre, açık tonlarda görülen bir zemin güvensizlik hissini uyandırmakta, koyu değerlerde bir tavan yüzeyi ise, ağır bir yük gibi insanı adeta ezmektedir. [56]

Rengin fazla ve bilinçsizce kullanımı mekânı hafifletirebilmektedir. Ona göre bir sanatçı, rengi süsleme aracı olarak değil tasarıma uygun tamamlama aracı olarak kullanılmalıdır. [57]

### 2.2.2.3. Doku

*Doku*, görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen yüksek etki ögesi olarak tanımlanmaktadır. [58] Latincesi “textura”, “de texere” dir. Tüm nesnelere karakteristik birer dış kabuğu vardır. Nesne ve varlıkların dış kabuk özellikleri ve bunların nesnel etkileri dokuyu oluşturmaktadır. Bir yüzeyin dokusu, o yüzeyin rengini belli eden unsurlardan bir tanesidir.

Doku, bir nesnenin yüzeyine çarpan ışığın yansımada etkilidir. Sven Hesselgren, bir yüzey üzerinde bulunan pürüzlere ve aydınlatmaya bağlı olarak ortaya çıkan dokuya “derinlik dokusu”, bölgesel renk değişimlerine bağlı olarak ortaya çıkan dokuya ise “düz yüzey dokusu” adını vermiştir. Doku türlerinin ayrıca “ince” ve “kaba doku” ile “düzenli” ve “düzensiz dokular” olarak bazı ölçekler oluşturabileceğini kabul etmektedir. [59]

Üzeri cilalanmış ahşap, metal, plastik gibi parlak ve pürüzsüz yüzeye çarpan ışık, aynen geri yansımaktadır. Buna karşın, üzeri pürüzlü, girintili çıkıntılı yüzeyler, gelen ışığı çeşitli yönlerde dağıtmaktadır. Gölge boyu, yüzeyler çeşitlendikçe uzamaktadır. Yüzey, girinti çıkıntı alanların genişlediği oranda koyulaşmakta ve doyumluk derecesi azalmaktadır. Doku, mekân içinde renkte de olduğu gibi ayrı tutulması istenen bir alan var ise, ayırıcı bir özellik taşımaktadır. Mekânda bütünlenmesi düşünülen alanların birbirine geçişini de sağlayan doku, bir mekân içinde vurgulanması istenen öğenin, öne çıkmasını ve dikkatin üzerine çekilmesini sağlayan bir unsurdur.

Doku, iki boyutlu ve üç boyutlu olmak üzere iki grupta incelenebilmektedir. Görme ve dokunma yoluyla algılanabilen doku, bu ayrım gözetildiğinde mekânda ya da herhangi bir görsel alanda daha çok alternatif sağlayabilmektedir. İki boyutlu dokular, yüzeylerde görülen farklı ton değerindeki renklerle ve biçimlerin tekrarıyla ortaya çıkmaktadır. İki boyutlu dokular, ancak görsel olarak hissedilebilmektedir. Örneğin; Harem Dairesi mekânlarının duvar yüzeylerinde görülen çinilerin renkleri ve motifleriyle verdiği doku etkisi iki boyutlu doku örneği olarak gösterilebilmektedir.

Üç boyutlu dokular ise; yüzeylerde görülen girintili çıkıntılı alanların ya da açıklıkların meydana getirdiği dokulardır. Dokunsal ve görsel olarak hissedilebilir özelliktedir. Harem Dairesi mekânlarında görülen petek biçimli tepe pencereleri üç boyutlu dokulara örnek olarak gösterilebilmektedir.

Düzenli olarak tekrarlanan çeşitli nesnelere doku ifadesini kazanmaktadır. [60] Doku en az mesafeden en büyük ölçekteki boyutuyla çeşitlilik sağlayan birimlerin yaygın ve belirgin olarak düzenli ve yüksek yoğunluğudur. [61]

Bir biçimin parçalarının boyutları, şekli düzenlenişi ve oranları ile yüzeyde elde edilen görsel ve özellikle de dokunsal niteliğe denilen doku, bir biçimin yüzeylerine gelen anlık ışığın ne ölçüde yansıtılacağını ve ne ölçüde aydınlatacağını belirlemektedir. [62]

Bir yapının “optik dokusu” o yapının görsel örüntüsü, “dokunsal dokusu” ise insan eliyle fiziksel olarak hissedilebilen öğeleri içindir. [63] Örneğin; Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarından III. Murat Odası, vitraylarına bakıldığında birbirine göre oranlı renkli parçaların, simetrik bir düzen içinde kısa aralıklarla bir araya getirilmiş olduğu görülmektedir. Yapılan bu düzenlemelerin görsel etkisi dikkate alındığında, ifade biçimi olarak *optik doku* tabiri kullanılabilir. Aynı odada ve odanın giriş holünde, duvar kaplaması olarak kullanılmış kabartma çinilerin, üzerine dokunulduğunda yüzeyinin kaygan ve girintili çıkıntılı olduğu hissedilmektedir. Kabartma çinilerin yüzeysel dokusunun ifadesi olarak ise, *dokunsal doku* tabiri kullanılmaktadır. Doku, her türlü mimari düzenlemede karşılaşılabilecek bir kavram olup, karşıtlık, benzer adımların tekrarı ya da bütününe etki eden gelişmiş güzel yerleştirmeler şeklinde uygulanabilmektedir.

Görsel doku, açıklık- koyuluk ritmi ve gölgeleme yolu ile dokunsal nitelikleri ise maddelerin yüzey dokuları sayesinde belirlenmektedir. [64]

Bir mekânın algılanmasında doku önemli bir faktördür. Mekânda doku, strüktürü kuvvetlendirecek şekilde pürüzlü malzeme ya da strüktürü saklayacak şekilde pürüzsüz malzeme kullanılarak vurgulanmaktadır. Doku mekânda formun algısını değiştiren bir özellikte de kullanılabilir. [65]



#### 2.2.2.4. Malzeme

Mekân algısında etkili olan ve doku ile yakından ilişkili bir diğer faktör malzemedir. Malzeme, verdiği doku etkisiyle yüzeylerin çeşitli şekillerde algılanmasına neden olmaktadır.

Tasarımın, kullanıcının ihtiyaç ve beğenilerine cevap verebilecek şekilde uygulanması için seçilmiş doğal ya da yapay her türlü maddeye ve türevlerine malzeme denir. İçinde bitkisel ya da hayvansal bileşenlerin bulunduğu organik malzemelerin yanında, bu bileşenler haricinde bazı maddelerin bileşimiyle ortaya çıkan anorganik malzemeler de vardır. Selüloz reçine tutkal gibi maddeleri içinde barındıran malzemeler organik malzemeler arasında sayılabilmektedir. Bunun yanında tuğla, taş gibi bağlayıcı malzemeler ve demir, çelik gibi madenler anorganik malzemelere örnek olarak gösterilebilmektedir. [66]

Bir mekânda bazen bir taşıyıcı, bazen bir destek elemanı ya da bir kaplama gereci olarak kullanılan malzeme, fiziksel özelliğinin mimari çözüme uygunluğuna göre ve elde edilmesi istenen görüntüye bağlı olarak seçilmektedir. Buna bağlı olarak malzemenin kullanıldığı yere ve işlevine göre, ileride bir sorun yaşanmaması için iyi seçilmesi gerekmektedir. Örneğin; taşıyıcı niteliğinde olan bir malzemenin, esnememesi, sert ve mukavemetli olması gerekmektedir. Bu sebeple taşıyıcı elamanlarda genellikle taş kullanılmaktadır. Ancak taşın da sertliğine ve işlenebilirliğine göre kendi içinde sınıflandırıldığı düşünülürse, taşıyıcı niteliğinde olan mermer gibi taşların yanında, kolay işlenebilir fakat taşıyıcı olarak kullanılmaması gereken taşlar da vardır. Bu durum ağaçlar için de geçerlidir. Yani malzeme bazen mukavemeti, bazen rengi ve işlenebilirliği, bazen ise bağlayıcı özelliği düşünülerek tercih sebebi olabilmektedir.

Sertlik ve yumuşaklık, ağırlık ve hafiflik izlenimleri, malzemenin yüzey nitelikleri ile ilgilidir. En kabasından en düzgününe sayısız türde yüzey vardır. Yapı malzemeleri yüzeylerinin düzgünlük derecesine göre sıralansalardı, sıralamanın bir ucunda tıraşlanmış kereste ve çakıl taşı, öbür ucunda da cilalanmış taş ve düzgün verniklenmiş yüzeyler bulunurdu. Sıralamanın ortasında ise aralarındaki farkın belli belirsiz olduğu pek çok malzeme yer alırdı. [67]

Bir binayı olduğundan daha ağır olduğu gibi, daha hafif gözükecek şekilde yapmak da mümkündür. Ahşap bir kutunun yüzeyi, üstündeki tüm çıkıntılar rendelenip, boşlukları doldurularak düzleştirilir ve açık bir renge boyanırsa, kutunun hangi malzemeden yapıldığını anlamak imkânsız hale gelecektir. Ya da boyanması yerine desenli bir kâğıt ya da bir kumaşla kaplanırsa kutu çok daha hafif gözükecektir. Aynen onu kaplayan malzeme gibi...[68]

Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarında malzemenin, taşıyıcı unsur olarak kullanılsa bile, genelde ilk anda görseiliğinin öne çıkması, ardından malzemenin algılanması durumu söz konusudur. Bazı yapı elemanlarında kullanılan malzemeler, sağladığı fiziksel imkânların yanında verdiği doku etkisiyle ön plana çıkmaktadırlar.

Harem mekânları oluşturulurken iç donanımda ve dış kabukta genellikle taş, ahşap ve metal gibi doğal malzemelerden yararlanılmıştır. Ahşap olarak kolay işlenebilir ve suya dayanımı olan ağaçlar, taş olarak farklı renklerde görülen mermer ve granit çeşitleri, metal olarak ise demir, bakır, tunç, pirinç ve altın kullanılmıştır. Dönemin teknolojisine bağlı olarak uygulama teknikleriyle geliştirilen çözümler, malzemenin renginden ve fiziki olanaklarından en iyi şekilde yararlanılarak yapılmıştır. Harem’de görülen çoğu uygulamada, kullanılan malzeme, bazen sahip olduğu görünümüyle aynen kullanılmış bazen ise tercihen üzerine yapılan işlemlerle farklı bir görünüme sokulmuştur. Bu durum Harem mekânlarının bazı yüzeylerinde gözlemlenebilmektedir. Örneğin; Harem’in bazı yüzeylerinde (sütunlarda ya da duvarlarda) mermer görünümlü stuko uygulamalarına rastlanmaktadır. Stuko mermer görünümlü iç sıva anlamına gelen bir boyama tekniğidir. [69]

#### 2.2.2.5. Işık

*Işık*, bir mekânın sınırlarını belli eden, mekân içinde bulunan nesnelere, rengi, biçimi, dokusu ve boyutlarıyla algılamamıza yardımcı olan bir öğedir. Mekân elemanlarının ve yüzey dokularının algılanışı, mekândaki ışığın şiddetine ve rengine bağlıdır. Lenand M. Roth'a göre ışığın güçlü psikolojik ve fizyolojik etkisi vardır. Işık, okuma, dikiş dikme gibi herhangi bir iş üzerinde çalışılırken kullanılan standart kullanımının yanında, farklı etkinlikler için çeşitli şekillerde de kullanılabilir. Örneğin; büro tipi mekânlarda, verimli bir çalışma ortamı sağlayabilmek için, çevreye düzgün dağılmış standart ışığın tercih edildiği, buna karşın dini bir mekân olan kilisede ya da bir tiyatro sahnesinde ise dikkati bir yere çekmek (odaklanma) için odaklanmış ışığın kullanıldığı gözlemlenmektedir. Odaklanmış ışık, Sanat Tarihinde, Rubens ve Rembrant gibi Barok ressamın eserlerinde, dikkati bir yerde toplamak adına, aydınlatılmış alanlar şeklinde görülmektedir. [70]

“Mimarlık ışığın altında bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve mükemmel bir oyunudur. Gözlerimiz biçimleri ışığın altında görebilmek için yaratılmıştır. Işık ve gölge bu biçimleri ortaya çıkarmaktadır...” Le Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru [71]

Işık tüm sanatlar için hacmi belli eden bir kavramdır. Perspektifi, üç boyutu elemanlar arası ön arka ilişkisini, algılamamıza yardımcı temel bir gereksinimdir. Resimde, mimaride espası (ön arka ilişkisi) sağlamak için kullanılmaktadır. Biçim, renk, doku ve sanatın tüm temel kavramları ışıkla ortaya çıkmaktadır. [72]

Mekânın hemen her yüzeyinde, bazen malzemenin etkisiyle, bazense kullanılan boyaya bağlı olarak renk, doygunluğuna ve tonuna göre mekânda farklı etkiler yaratmaktadır. Fakat bazen mekâna hâkim olan ışık, kullanılan rengin, olduğundan farklı şekilde algılanmasına neden olmaktadır. Bu sebeple ışığın, bazen yoğun ve renkli biçimde kullanımı, bazense mekânın loş olmasına sebep verecek kadar az kullanımı, mekâna etkisi bakımında rengin önüne geçebilmektedir. Çünkü renk ve biçim ışık sayesinde ortaya çıkmaktadır.

Işık, sanatın her öğesine hâkim olan, hareketi, rengi, açık-koyuyu anlatan yol gösterici bir etmendir.

Rönesans öncesinden günümüze kadar olan tüm dönemlerde her kültürün kendine göre ışığı kullanma şekli vardır. Ortaçağ Döneminde kilise ve evlere bakıldığında, daha kapalı, loş ışıklı mekânlar görülmektedir. “Karanlığın içindeki sanat” diye adlandırılan bu dönemlerde camilere göre kiliseler, daha az renkli ve karanlıktır. Dini inanış sebebiyle, kişi kendisini günahlarından arınmak üzere karanlığa hapsedilmektedir. Bu dönemlerde dinsel ve politik iktidardan dolayı iç mekânların pencere açıklıklarının az kullanıldığı ve daha dar tutulduğu görülmektedir. Mekânlara, ışıksızlık dolayısıyla renksizlik hâkimdir. Aydınlık, tavana yakın yükseklikteki açıklıklardan gelen doğal ışıkla ya da tavanda bulunan tek bir ışık kaynağından sağlanmıştır. Yukarıdan gelen ve mekânı etkisi altına alan bu aydınlık, “dinsel ışık” niteliğindedir. Barok sanatını izlerini gördüğümüz sonraki dönemlerde ise ışık ve gölge kavramları ortaya çıktığı ve buna göre karanlık olan mekânların ışıklandığı görülmektedir. [73]

Işık, bir mekânın atmosferini etkilediği gibi, bazı anlam vurguları da oluşturabilmektedir. Esasen bir mekânı ve içindeki öğeleri var ya da yok edebilme gücüne sahiptir. İnsan algısını etkili biçimde değiştirebilen bu görsel faktör, doğal ve yapay ışık olarak karşımıza çıkabilmektedir. Doğal ışık, Güneşten gelen ışınlarla genellikle direkt olarak sağlanmaktadır. Harem Dairesi’ndeki üzeri açık avlularda, tepe pencerelerinde ve bölücü yüzeylerde bulunan pencerelerde bu tip ışıktan en iyi şekilde faydalanmak adına bazı uygulamalar yapılmıştır. Doğal ışığın, kontrol edilmesi suretiyle, dolaylı kullanımı söz konusu olabilmektedir. Örneğin; duvar kalınlığı fazla olan Harem mekânlarında pencere kasaları yaklaşık 50cm derinliğe sahip olup, dikey konumları ve derinlikleri sayesinde gün ışığını içeriye açılı olarak almaktadır.

Güneş, mimari biçim ve mekânların aydınlanması için en etkili doğal ışık kaynağıdır. Işığın niteliği günün saatine ve mevsimlere göre değişebilmektedir. Örneğin; yağmurlu havalarda grileşen gökyüzünün mekânlara filtreli ya da perdelenmiş ışık sağlamaktadır. Gün ışığı, gün içinde değişen ışık değerine göre mekânın tüm yüzeylerinde farklı etkiler oluşturmaktadır. Gölge boylarının uzadığı, ya da ışığın net lekeler oluşturduğu saatlerde, mekânda hareketlilik söz konusu olmaktadır.

“Duvar düzlemindeki pencerelerden ya da tepe aydınlatmasından giren güneş ışığı, oda içerisindeki yüzeye düşer onların renklerini canlandırır ve dokularını belirginleştirir. Meydanda getirdiği değişken ışık ve gölge durumları ile birlikte güneş girdiği mekâna canlılık vererek bu mekânın içindeki biçimleri belirginleştirmektedir. Gün ışığının oda içindeki yoğunluğu ve dağılımı mekânın biçimini netleştirebilir, ya da bozabilir; Oda içinde renkli bir atmosfer yaratabileceği gibi hüzünlü bir ortam da yaratabilir.” [74]

Doğal ışığın mekâna girişini kontrol eden etkili elemanlar; tepe ve cephe pencereleridir. Bu tip pencerelerin, ışığı hangi açıyla, ne nitelikte ve ne nicelikte ( renk, şiddet olarak) aldıkları, boyutları, konum ve yönlendirmeleri, ışığın mekâna etkisi bakımından önemlidir.

“Mekâni çevreleyen düzlemlerin arasına yerleştirilen açıklıklar, bu düzlemleri görsel olarak çevrelerinden yalıtıp, onları tek başlarına belirginleştirirler. Bu açıklıklar, sayı ve boyut bakımından arttığında, mekân sahip olduğu kapalılık hissini kaybeder, daha çözülmüş hale gelir ve bitişik mekânlarla iç içe geçmeye başlar. Görsel vurgu, düzlemlerle tanımlanan mekânsal hacimden çok, bu mekâni çevreleyen düzlemlerdedir.” [75]

Bu anlatımı destekleyen bir uygulama Harem Dairesi mekânlarından Valide Sultan Hamamı'nda görülmektedir. Hamam'ın içinde bulunan bölümlerin tepe pencerelerinden gelen ışığın cephelerde görülen açıklıklarla, her bölüme etki ettiği ve tüm bölümlerin iç içe geçtiği görülmektedir.

Yapay ışık; yapay kaynaklardan elde edilen ışık türüdür. Doğrudan kullanımı söz konusu olduğunda yine keskin gölgelerin oluşması kaçınılmaz bir sonuçtur. Yapay ışığın dolaylı kullanımı, daha yaygın bir ışık sağlamaktadır. Harem mekânlarında tercih edilen aydınlatma, dönemin aydınlatma elemanlarının yetersizliğinden dolayı, yalnızca gün ışığından yararlanılarak elde edilebilmiştir. Yapay ışığın dolaysız olarak kullanımı yüzeyler üzerinde net ve keskin gölgeler oluşmasına sebep olmaktadır. Bu etkiler, mekâna hareketlilik, canlılık kazandırmaktadır. Endirekt, yani dolaylı aydınlatma, mekânlarda birbirine renk ve ton olarak yakın alanların oluşmasına yardımcı olmaktadır.

Işık dinsel anlamda, Tanrı'yı iyiliği ve bilgisi anlamında tanımlamak için kullanılmaktadır. Aydınlıktan, karanlığın zıttı olarak da söz edilmektedir.

Işık, aynı zamanda akli tarif etmekle birlikte, soyut anlamda insanın iyiyi görmesi ve doğruyu ayırt etmesi anlamındadır. Bundan dolayı ışık, mekânda bir aydınlatma aracı olmanın ötesinde mekânın anlamına işaret eden bir kavramdır. [76]

Işığın mekânda kullanımı, rengine göre verdiği etki, şiddetine göre sağladığı aydınlık düzeyi ve mekâna kattığı anlamla ilgili olarak yapılan anlatımlardan sonra, Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarında aydınlığın hangi yollarla sağlandığı ve mekâna nasıl etki ettiği açıklanacaktır.

Harem'in kapalı mekânlarında doğal aydınlatma ile aydınlığı sağlamak için pencereler kullanılmıştır. Mekânların yüksekliklerine göre pencere yükseklikleri de doğru orantılı olarak yüksek ve bazen iki sıra halinde görülmektedir. Dönemin pencereleri hakkında görüş bildiren kaynaklar, duvarların ve pencerelerin arasında ilginç bir yarışın olduğu, buna göre; ağır ve sağlam duvarlara karşı, hafif ve kırılğan camların kullanılmış olduğu belirtilmektedir. Bu rekabetle birlikte karanlık ve büyük mekânları aydınlatmak adına tepe pencereleri ortaya çıkmıştır. Tepe pencereleri ile sağlanan aydınlatma, mekân tasarımına yeni yorumlar getirmiştir. [77]

Harem mekânlarında gündüzleri, duvarlarda görülen pencerelerden ve tepe pencerelerinden sağlanan ışığın, geceleri kandiller, gaz lambaları ve fenerler kullanılarak elde edildiği bilinmektedir. Bu elemanların, sınırlı aydınlatma sağladığı, renginden dolayı mekâna sıcak ve gizemli bir etki verdiği düşünülmektedir. Gündüzleri günışığının, sık ve genelde iki sıra halinde görülen pencerelerden yoğun biçimde girmesi, mekânlarda kullanılan malzemelerin rengini, dokusunu, biçimini tümüyle ortaya çıkarmaktadır. Günün belli saatlerinde aydınlığın farklı biçimlerde mekâna yansması, en az bir çini deseni ya da bir kalem işi kadar etkili olmaktadır. Bu sebeple, Harem Dairesi mekânlarında kullanılan açıklıklar, mimari üsluba uygun biçim, malzeme ve renkte üretilmiş camlar ve pencerelerle çevrelenmiştir

### 2.3.3. Konfor

Yaşamayı zahmetsiz kılan şey olarak tanımlanan konfor kavramı, insanın yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirdiği her türlü mekânda aranan bir özelliktir. Günümüzde halk dilinde rahatlık kelimesiyle örtüşen bu kavram, bir mekânda sağlanabildiğinde, zamanın iyi kullanımı ve kullanıcı psikolojisinin olumlu yönde etkilenmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Bir mekânda, yapılan işin iyi sonuçlanması, mekânda bulunan yapı elemanlarının, bazı yardımcı öğelerin ve her türlü eşyanın, kullanıma uygun ölçülerde, uygun renk ve malzemede olmasına ve mekânın doğru aydınlatılmasına bağlıdır. Konforun sağlanmasında rol alan bu belirleyici unsurlar zaman içinde teknolojinin ilerlemesiyle kullanıcı ihtiyaç ve isteklerine bağlı olarak geliştirilmiştir. Zamandan tasarruf ve kullanıcı memnuniyeti gibi arayışlarla geliştirilen çözümler, mekânın parçası olan yapı elemanlarında, kullanılan malzemede ve ürünlerde, bazı araç ve gereçlerde uygulanmıştır.

İnsan yaşamında en temel ihtiyaçlar düşünüldüğünde konfor, özellikle zamanın büyük bir bölümünün geçtiği alanlarda, örneğin; konutlar, kabul salonları ve misafirhaneler gibi mekânlarda aranan bir özelliktir. Bu sebeple konfor, bir dönem padişah ve ailesinin içinde yaşadığı Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarının incelenmesinde ele alınan konular arasında yer almaktadır. Bu konu, Harem’de yaşayan insanların yaşam biçimine, alışkanlıklarına ve geleneklerine bağlı olarak, dönemin imkânları göz önünde bulundurularak ele alınacaktır.

Geleneksel Türk Evi düzeninde olan Harem mekânlarında; yatma, dinlenme, yeme, içme eylemlerinin tümü genellikle tek bir mekân içinde çözülmüştür. Farklı unvanlara sahip kimseler için ayrı ayrı düşünülen bu mekânlara söz edilen fonksiyonlar için çeşitli çözümler getirilmiştir. Padişah ve valide sultan gibi Haremde sözü geçen önemli şahıslar için bu mekânların yanında, ayrıca vakit geçirdikleri ve misafirlerini ağırladıkları özel oturma salonları düşünülmüştür. Farklı fonksiyonların bir arada çözüldüğü mekânlarda gerektiğinde ortaya çıkarılan elemanlar kullanılmıştır. Örneğin; dönemin insanların yeme eylemi için, altındaki kaidesiyle birlikte, iki parça halinde, sini grubu kullanmıştır. Gündüzleri oturma düzeninde olan mekânlarda, yatma eylemi için döşekler kullanılmıştır.

Gerektiğinde kullanılan bu döşeklerin, mekânda bulunan gömme dolaplarda ya da mekânla ilişkili farklı odalarda depolandığı bilinmektedir. Fonksiyona cevap veren bu çözümler, mekân değişikliği gerektirmeden ihtiyacın karşılanması açısından olumlu bir yaklaşım olmasının yanında, kullanım şekli ve kullanım sıklığı bakımından konforlu olmayabilir. Gün içinde oturma düzeninde olan mekânların oturma elemanları, aynı zamanda yatma eylemi için de düşünülmesi nedeniyle alçak ve sıralı bir düzendedir. Bu düzen psikolojik olarak geleneksel bir çizgide olması bakımından insanların yadırgamadığı fakat uzun süreli kullanımı söz konusu olduğunda ergonomik olarak rahatsız olabilecekleri bir düzendir.

Harem mekânlarında ısınma ihtiyacı, ocaklar ve kısmen tömbekilerle (pirinç ya da bakır mangal) karşılanmaktadır. Mekânın bir cephesi ortasında yer alan ocaklar, ya da sofanın tam merkezine yerleştirilen tömbekiler, ısınma ihtiyacının yanında odak noktası oluşturması bakımından görsel işlevi de olan elemanlardır. Tavan yükseklikleri genellikle normalin üstünde olan ve her biri için çok geniş alanlar ayrılmış harem mekânlarının, bu yöntemle ısıtılmasının zaman aldığı düşünülmektedir. Dönemin imkânları ve kültürel özellikleri düşünüldüğünde ocaklar, ısınma ihtiyacının karşılanmasında, yani belli bir konfor düzeyinin sağlanmasında kullanılan elemanlardır. Fakat Harem mekânları gibi büyük mekânların sadece bu yöntemle ısıtıldığı düşünülürse kışın sert soğuklarda yetersiz olabileceği düşünülebilir.

Harem mekânlarında aydınlatmanın doğal olarak pencere açıklıklarından gelen gün ışığıyla ve yapay olarak gaz lambası ve mumlarla sağlandığı bilinmektedir. Bu aydınlatma yöntemlerinin Harem mekânların gizemli atmosferini desteklediği, fakat yeterli aydınlatmanın sağlanamadığı söylenebilmektedir. Hamam gibi, genellikle gündüzleri kullanılan ve mahrem bir alan olarak fazla aydınlatılması gerekmeyen mekânlarda bulunan tepe pencereleri, elde edilmesi istenen aydınlık düzeyine uygun bir çözümdür. Güneşin etkili olduğu harem mekânlarında, pencereler gündüzleri maksimum kullanım sağlanması için büyük açıklıklar halinde ve bazen bir mekânda iki sıra olarak görülmektedir. Tüm bu yöntemler, istenilen konforlu ortamın sağlanması için geliştirilmiştir.



Kullanım amacına göre mekânlarda kullanılan malzemeler de çeşitlidir. Örneğin; ıslak hacimlerde su yalıtımı düşünülerek yer tavan ve duvar kaplamalarında taş kullanılmıştır. Sıcak havanın dolaşımında etkili bir malzeme olan taş, ıslak mekânlarda, su geçirimsizliği ve ısıyı tutma özelliği dolayısıyla kullanılan vazgeçilmez bir malzeme olmuştur. Hamam gibi ıslak hacimlerin ısıtılma yöntemi, duvar içlerinde ve tabanda dolaşan sıcak su yollarıyla sağlanmıştır. Bu yöntemle yıkanma ve arınma eylemlerinin gerçekleştiği bu mekânlarda gerekli konfor sağlanabilmiştir.

Araştırmacı Mimar Mualla Anghegger Eyüboğlu'na göre; Harem Dairesi'ndeki her odanın ve her mekânın, içinde yaşayan insanı rahat ettirecek ayrıntılarına mimaride özen gösterilmiştir. Buna örnek olarak emekli olmuş bir Karaağa Odası, Şehzadeler Mektebi, Gözdeler Dairesi'nde bir Gözde Odası, Hasekiler Dairesi'ndeki Cevri Kalfa Odası gösterilebilmektedir. [78]

Bu mekânlardan Karaağalar Dairesi'ndeki emekli bir Karaağa'ya ait odanın, üst katta yer aldığı, ayak yolunun ve muslukların merdiven başında, odasının yakınında olduğu belirtilmiştir. Bu oda içinde pabuçluk (namaz kılmak için kullanılan alçak zemin), oturma yeri, Harem girişine bakan demir parmaklıklı pencereler, iki duvarda görülen gömme dolaplar, çubuk (keyif sigarası) ve anahtarların koyulabileceği nişler, yatma yerine çıkmak için kullanılan dayanma merdiveni bulunmaktadır. Odanın bir asma kat ile ikiye bölünmesi hava akımını kolaylaştırmaktadır. Alt katta yemek, oturma, misafir ağırlama v.b. eylemler gerçekleştirilirken asma katta yatak yorgan sandık v.b. eşyalar depolanmıştır. [79] Tüm bu çözümlere bakıldığında statüsüne göre kullanıcılar için, belli bir konfor düzeyinin yakalanmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Konfor, mekânlarda yalnızca fonksiyonların ve ihtiyaçların doğru şekilde karşılanması ile sağlanan bir özellik değildir. Aynı zamanda mekân içinde uygulanmış renklerin, dokuların ve oranların, insan üzerinde yarattığı psikolojik etkilere göre de değişebilen bir özelliktir. Yani kullanıcının mekân içinde kendini rahat ve zinde hissetmesi, belirlenen fonksiyonların, uygun renk, doku ve malzeme kullanılarak çözülmesi ile mümkün olabilmektedir.

Bu bakımdan, her biri aynı zamanda bir statü ifadesi olarak düzenlenmiş ve giydirilmiş Harem Dairesi mekânlarında, dönemin imkânları doğrultusunda, belli bir konfor düzeyi yakalanmıştır. Günümüz koşullarında değerlendirildiğinde bu mekânların konfor açısından yeterli olmadığı düşünülmektedir. Sağlık koşullarının da konfor düzeyini belirlediği düşünülürse, Harem içerisinde cariyeler için bir hastane düşünülmüş olması iki şekilde açıklanabilmektedir. İyimser bir gözle bakıldığında Harem’de yaşayan cariyelerin hasta olması durumunda çabuk iyileşmeleri için yapılmış ekstra bir yapıdır. Bu durum düşünüldüğünde konfor düzeyinin üst seviyeye çekildiği söylenebilir. Fakat kötü koşullarda yaşamlarını sürdüren cariyelerin birçoğunun sık hastalandığı ve dışarı çıkma izinleri olmadığı için hastanelerin bir ihtiyaç olarak yapıldığı düşünülürse, konfor düzeyinin alt seviyelerde olduğu tahmini yapılabilmektedir. Bu gibi değerlendirmelerde önemli bir ölçüt olan konfor konusu, incelenmek üzere seçilen her mekânda, fonksiyon ve estetik çözümler göz önünde bulundurularak ele alınacaktır.

#### 2.2.4. Teknoloji

Teknoloji İnsanoğlu'nun gereklerine uygun yardımcı araç ve gereç yapılması ya da üretilmesi için gerekli bilgi ve yetenektir. Bir insan etkinliği olarak teknoloji, insanlık tarihinde bilim ve mühendislikten önce ortaya çıkmıştır. Sözlük anlamı "bilginin, sanayideki işlemlerde sistematik olarak uygulamaya alınması" demek olan teknoloji, Latince "techne" fiilinden türetilmiştir. Bir başka kaynağa göre teknoloji, bilimin uygulamalı bir sanat dalı haline dönüşmesidir. Uygulamalı sanat terimi Fransız sosyolog Jacques Ellul tarafından kullanılmış ve kısaca "technique" olarak isimlendirilmiştir. [80]

Ünlü bir eğitim teknoloğu olan James Finn, teknolojiyi tanımlarken şöyle demektedir: "Makine kullanımının yanı sıra teknoloji, sistemler, işlemler, yönetim ve kontrol mekanizmalarıyla hem insandan hem de eşyalardan kaynaklanan sorunlara, bu sorunların zorluk derecesine, teknik çözüm olasılıklarına ve ekonomik değerlerine uygun çözüm üretebilmek için bir bakış açısıdır." (Finn, 1960) [81]

Fransız kuramcı Pierre Lévy'e göre; "teknik" ve "kültür", birbirinden ayrı olarak asla var olamamaktadır. Teknolojinin tek başına bir anlamı yoktur, ancak bir kültür içinde var olduğu zaman gerçek anlamını bulabilmektedir. Teknolojik gelişmeler, genellikle toplumların gelişmeleriyle doğru orantılı olarak ilerlemektedir. Bir teknolojinin sosyo-kültürel etkilerinden bahsetmeden sadece teknik sonuçları ortaya koyulmamalıdır. Ona göre, teknoloji ve kültür arasındaki ilişki, ancak onu kullanan aktörler ve o teknolojiyi kullandıkları ortam göz önüne alınıp incelendiğinde doğru analizlere ulaşılabilmektedir. [82]

Osmanlıların estetik anlayışını ve teknik becerilerini belgeleyen pek çok Osmanlı eserinin, halen ayakta kalmasını sağlayan ve bu eserlerin karakterini belirleyen unsur, mimari detaylardır. Osmanlı Mimarisinde uygulanan tekniklerin ortaya çıkmasındaki kaynağın belirlenmesi açısından, Osmanlıların, kendi yapılarını oluştururken etkileşim içinde olduğu medeniyetlerden ve dönemlerden kısaca söz edilecektir.

Bin yıllar boyu kullanılmış doğu-batı ticaret yollarının üzerinde olan ve çeşitli medeniyetlerin gelişimine tanıklık etmiş olan Türkiye toprakları, varlığını kabul ettirme yarışında, sürekli çatışmalara, bunun yanında kültürel gelişmelere sahne olmuştur. Osmanlılardan önce bugün Türkiye adıyla anılan topraklarda yaşayan Hititler, Urartular, Frigyalılar, Lidyalılar, Rumlar, Romalılar, Selçuklular ve Moğollar, Osmanlı kültürü ve mimarisi üzerinde etkili olmuştur. Romalıların deyimine göre, “Küçük Asya”nın tarihi, izlerin silinmesi sonucu değil, katmanlar oluşturması, yorumlanması ve özümsemesi ile oluşmuştur.” [83]

Sekiz bin yıllık bir geçmişi olan bu topraklarda, M.Ö. 9.yy ile 6.yy arasında yaşamış olan ve günümüz Türkçesine yakın bir dil konuşan Urartulardır. Bu tarihten sonra Anadolu’ya çeşitli Türk kavimleri yerleşmiştir. Bunlar arasında politik varlık gösteren ilk Türk medeniyeti 12.y.y.’da varlığını gösteren Selçuklulardır. Türk kavimleri, Selçuklular kurulmadan önce, Hazar Denizi kıyıları ve günümüzün İran, Irak, Suriye ve Mısır topraklarını içine alan bir alanda hüküm sürmüşlerdir. Aynı dönemde Anadolu’ya batıdan gelen Slavlar ve diğer topluluklar, bölgenin çok kültürlü yapısına katkıda bulunmuş, dinlerine ve yapı geleneklerine bağlı olarak kendi kültürlerini getirmişlerdir. [84]

Osmanlılar’ın İstanbul’u fethi sonrası, mimari gelişimler bakımından önemli adımlar atılmıştır. İstanbul 1550 yılına gelindiğinde, %40’ı gayri Müslimlerden oluşmuş kozmopolit bir şehir olup, 400.000 kişilik nüfusuyla Avrupa’nın en önemli şehirlerinden biri haline gelmiştir. O dönemlerde, devlet görevlileri haricindeki insanların loncalara üye olduğu bilinmektedir. İşte bu kültürlerin tümü, Osmanlılar’ı her alanda etkileşime sokmuştur. Tasarım geleneklerine bakıldığı zaman geçmiş medeniyetlere ait yapısal elemanların kullanıldığı, hatta bazen yapıların bütünüyle kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu sayede Osmanlıda, farklı kültürlerin birbirine yaklaştığı karma bir kültür oluşmuştur.

Topkapı Sarayı Haremi’nde iç mimarlık açısından incelenmek üzere seçilen mekânların duvar, tavan ve yer çözümlerinde uygulanan teknikler, yapı elemanları görsellerle desteklenerek açıklanacaktır. Bu açıklamalar, Osmanlıların estetik anlayışını, teknik açıdan üslubunu ve detayları verilecek olan mekânların oluşturulduğu dönemlerdeki kültürel etkileşimleri ortaya koyacaktır.

### **2.3. Harem Dairesi'nde Yapı Elemanları Ve Yapım Teknikleri**

Her toplumun, kültür yapısına, ekonomik ve teknolojik düzeyine göre geliştirdiği bazı teknik çözümler vardır. Bu çözümler, farklı biçim ve malzemeler kullanılarak üretilmiştir. Harem Dairesi mekânlarında bazı açıklıkları geçmek, yüzeyleri desteklemek, düzlemler oluşturmak ya da sınırları belirlemek amacıyla fonksiyona cevap veren bazı elemanlar kullanılmıştır. Görsel olarak mekâna katkıda bulunan ve mekânı tamamlayan bu teknik ve elemanlar, dönemin mimari gelenekleri, kültürel özelliklerine göre şekillenmiştir.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarında görülen farklı niteliklere sahip yapı elemanları ve uygulanan teknikleri, İç Mimarlık açısından yapılacak olan incelemede, mekân yüzeyleri ve elemanları anlatılırken ortak bir dil oluşturması açısından, Osmanlı Mimarisi'ndeki tanımına uygun şekilde açıklanacaktır.

## 2.3.1. Harem Dairesinde Kullanılan Yapı Elemanları

### 2.3.1.1. Kubbe



Şekil 2.7: III. Murat Odası kubbesi



Şekil 2.8 : Hünkar Hamamı kubbesi

Osmanlı Mimarisinde kubbe, en belirgin yapı elemanı olarak yapımda ilerlemiş teknikler kullanılarak geliştirilmiştir. İlk uygulamalarda kare bir mekân üzerine oturtulan bir örtü olarak uygulanan bu eleman, daha sonra payandaların kullanılmasıyla zarifleşmiş ve kubbe kasnağına yerleştirilen pencerelerle hafifletilmiştir. [85] Kubbe yapımında en basit yol, elde edilmesi istenen şekle uygun ahşap bir kalıbın üzerinin taş ya da tuğla ile örülmesi, daha sonra kalıbın çıkarılarak altının sıva, üstünün kiremit ya da kurşun ile kaplanması yöntemidir. Bazen kubbe uygulamalarında ahşaptan tasarruf etmek için kalıp kullanılmamaktadır. Bu yöntem için, öncelikle üzeri örtülecek olan mekânın tam merkezinden bir dikme indirilmektedir. Bu dikme ucuna inşa edilecek kubbenin yarıçapıyla eşit uzunlukta bir sopa bağlanmaktadır. Sopanın üzerine kubbenin iç yarıçapını belirleyen bir çivi çakılmaktadır. Kubbe örülürken her tuğla çiviye denk gelecek şekilde yerleştirilmektedir. Yapım aşamasında sopa, tuğlanın tam ortasına denk gelecek şekilde hizalanmaktadır. Bu sayede her tuğlanın merkeze bakması sağlanarak tam bir yarım küre oluşturulmaktadır.

Kubbenin en yüksek noktası, kandil asmaya yarayacak kanca ile birlikte düşünülmektedir. Kubbenin örülme aşamasında, mukavemetin artırılması için tuğla aralarında daha küçük parçalar halinde tuğla kırıkları kullanılmaktadır.

Kubbelerin dış örtüsünde genellikle kurşun kullanılmıştır. 1385 yılında Sofya'nın alınması üzerine, bölgedeki zengin kurşun madenleri, Osmanlılar tarafından ele geçirilmiştir. Böylece Osmanlı mimarisinde kurşun, en çok kullanılan çatı örtü malzemesi haline gelmiştir.[86]

### 2.3.1.2. Geçiş Elemanları

*Bingi*, kare bir alt yapı üzerine kubbenin oturması için yapılan, her tür geçiş ögesine verilen genel bir addır. Pandantif (küresel bingi), Tromp (tonoz bingi) ve Türk üçgeni bu geçiş ögelerindedir. Binginin iç mekâna bakan yüzeyine *bingi alınlığı* denilmektedir. [87]

*Türk üçgeni:*



Şekil 2.9: Cariyeler Taşlığı'nda bir sütun (Türk üçgeni uygulaması)



Şekil 2.10: Türk üçgeni uygulaması

Osmanlı Mimarisi'nde bazen yapısal zorunluluklardan bazen ise estetik tercihlerden dolayı uygulanan bir mekân elemanıdır.



Farklı kesitli bir elemandan diğesine geçişi sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. 16.yy öncelerine rastlayan bu çözüm, yan yana yerleştirilmiş ters ve düz üçgenlerden meydana gelmektedir. Bu çözüm için, yedi sekiz sayılarının Arapça'daki birbirinin tersi yazımları sebebiyle “yedi sekiz” tabiri de kullanılmaktadır. Tromp ya da pandantiflerin aksine bu eleman, yalnız kare plandan kubbe yuvarlağına geçmek için değil, aynı zamanda, kare planlı bir yapının çokgen gövde kesitine geçilmesinde de kullanılmaktadır. Geçiş yapılan elemanlardan daha küçük olana yaklaştıkça üçgenleri oluşturan kırıklıkların mesafesi azaldığı için bu çözüm, genelde kolay kırılabilen bir malzeme olan tuğla ile yapılmaktadır. Malzeme olarak taş kullanılacağı zaman, taş blok halinde kullanılmaktadır. [88]

*Pendantif:*



Şekil 2.11: I. Ahmet Odası pandantifleri



Şekil 2.12: Hünkar Sofası pandantifleri

Üzeri kubbe ile örtülü geniş alanlarda, kubbeyi taşıyan kemerlerle bu kemerlere oturan kubbe kaidesi arasında kalan, küresel ters üçgenlerin oluşturduğu bir elemandır. Bu geçiş elemanı için kullanılan bir diğere tabir, “Aslan göğsü” dür. Osmanlı mimarisine Bizans'tan geçen bu eleman, bu duruma bağlı olarak daha çok İstanbul ve Trakya'da kullanılmıştır. [89]





#### 2.3.1.4. Sütunlar

Binalarda bir yükü taşımak ve destek oluşturmak üzere yerleştirilen yuvarlak kesitli taş ahşap ya da madeni dikitlere denilmektedir. Antik Yunan ve Roma Mimarisi'nde yaygın olarak görülen bu yapı elemanı kaide, gövde ve başlık adı verilen üç kısımdan oluşturulmaktadır. Bunlardan kaide, sütunun tabana oturduğu altlık kısmı olup genellikle mermer ya da granitten yapılmaktadır. Sütunun gövde kalınlığından başlayarak zemine doğru gittikçe genişleyen kaide, "kaval" adı verilen çıkıntı, "kepçe" adı verilen girinti ve "asaba" adı verilen düz alanlardan oluşmaktadır. Zemine oturduğu alanın daha geniş olmasının sebebi; sütundan gelen yükün, daha geniş bir alana yayılması içindir. Kaide bölümü boyuları bakımından, sütunun başlık kısmının tam aksi gibi de görülebilmektedir. Sütunun gövdesi, esas taşıyıcı kısımır. Yine mermer, granit ya da porfir gibi sert taşlardan yapılmıştır. Genellikle kaideye yakın kısmı daha geniş olup, başlık kısmına doğru daralmaktadır.



Şekil 2.15 : Sırasıyla, Karaağalar Taşlığı, Hünkar Hamamı, Valide S. Dairesi ve Gözdeler Taşlığı mekanlarında bulunan sütunlar.

Osmanlı Mimarisi'nde devşirme sütunlara da rastlanabilmektedir. Bu sebeple bazen yapının tüm sütunları aynı olmayabilir. Sütunların genellikle gövde kısmı devşirme olup kaide ve başlık kısımlarının yeniden üretilmesi sebebiyle devşirme olduğu anlaşılmamaktadır.

Osmanlı Mimarisi'nde sütun çeşitliliği, ustaların kendi maharetlerini farklı biçimlerde göstermeleri açısından bazen tercih sebebi olmuştur. Bu tür uygulamalarda, belli bir düzen ya da simetri aramaksızın yapının çeşitli noktalarına sütun yerleştirmeleri yapılmıştır. Sütunlar konusunda bir diğer mimari gelenek ise; daima gerekenden fazla sütun gövdesi bulundurmak ve bunların kullanılmaması halinde avluya gömülmesidir. [91]

Sütunların başlık kısmı, sütunun tepesinde yer alan bitiş elemanıdır. Sütunların en süslü kısımları olan başlıklar, genellikle stalâktitler ve Türk üçgenleri ile oluşturulmuştur. Stalâktitlerin ya da Türk üçgenlerinin kullanılma sebebi çoğunlukla alt kısımları yuvarlak, üst kısımları ise kare kesitli olan başlıklarda iki farklı formu birbirine geçiştirmek içindir.

Osmanlı Mimarisi'nde sütunların, başlık, gövde ve kaide bölümlerinin birleşim yerlerinde bronz ya da pirinç bilezikler kullanılmıştır. Bu bileziklerin görsel katkısının yanında birleşim yerlerini gizleme ve üç bölümü birbirine bağlama gibi işlevsel özelliği de vardır. Sütunlar dönemine göre bazı akımlardan etkilenerek farklı şekillerde uygulanmıştır. Osmanlı Mimarisi'nde sıkça kullanılmış olan bu yapı elemanı, Topkapı Harem Dairesinin, açık ya da kapalı hemen her mekânında görülmektedir. Örneğin; incelenmek üzere seçilen ilk mekân olan Karaağalar Taşlığı'nın sol cephesinde, Harem cümle kapısına kadar sıralı on adet bronz bilezikli sütun bulunmaktadır. Gövdeleri farklı taşlardan yapılmış olan sütunların başlık kısmı Türk üçgeni kullanılarak oluşturulmuştur. [92]

#### 2.3.1.5. Kapılar

Her türlü mekâna giriş-çıkışı sağlayan bir yapı elemanı olan kapılar, Osmanlılar için önemli bir dekoratif elemandır. Girilen mekânın aynı zamanda kimliğini yansıtan ve kullanıcının mevkisinin ifade eden bu elemanlardan, üzerlerinde bulunan kitabeler yardımıyla mekânın ne zaman, kim tarafından, kim için ve ne amaçla yapıldığına dair bilgi edinilebilmektedir. Osmanlı mimarisindeki uygulamalara bakıldığında birçoğunda ince kakma ve oyma işçiliği görülmektedir. Dış etkilere maruz kalacak olan kapılar genellikle meşe ağacından imal edilmiştir. Kapı tokmakları, rozetler vb. parçalar bronzdan yapılmıştır.

Önemli yapılar için görkemli bir giriş yapılması istendiğinde kapı kanatlarının büyütülmesi yeterli olmamaktadır. Bunun sebebi kullanıldığı malzemeye bağlı olarak kanatların ancak belli bir ölçüye kadar büyütülebilmesidir. Bu tür durumlar için İran ve Selçuk Mimarisi'ndeki taç kapı uygulamalarından esinlenilmiştir. Bu uygulama, genellikle dikdörtgen bir çerçeve içine oturtulmuş büyük bir kemer şeklindedir. Kemerin altına gelen giriş kapısının üstü basık kemer şeklinde yapılmıştır. Bu kemerle üstte yapılan büyük kemer arasındaki alan gösterişli stalâktitlerle süslenmiştir. Bu tür kapılara genellikle "cümle kapısı" denilmektedir. Çoğu uygulamada kapının iki yanında nişler düşünülmüştür. Kapının her iki yanına köşeleri yumuşatan ve uçları kum saati ile sonlanan minyatür sütunlar yerleştirilmiştir. İçeriye doğru açılan kapılarda serbest bir açıklık sağlanması için kanatlar, açıldığında kapı yuvalarının içinde kalacak şekilde düşünülmüştür. Genellikle ahşap olan kapılar, çok büyük boyutta ve ağır oldukları için bu kapılarda menteşe kullanılmamıştır. Bu tür kapıları açıp kapatmak için altında ve üstünde bulunan millerden yararlanıldığı bilinmektedir. Alt tarafta bir yuvaya oturan "ahenk-i ökçe" denilen konik bir mil bulunmaktadır. Ahenk-i ökçe, döşemenin içine açılan bir oyuk içine oturtulmaktadır. Kapının üst tarafında ise metal mil yerine kapının seren kısmının uzatılarak kesitinin yuvarlak hale getirilmesiyle yuvaya girecek çıkıntı bir alan oluşturulmaktadır. Lentoda ( Kapı ve pencere üzerindeki duvar yüklerinin taşınması için düşünülen taş, beton ya da ahşap kiriş.) [93] Bulunan çıkıntıya uygun bir oyuk oluşturularak milin içeri girmesi sağlanmaktadır.

Kapı uygulamaları Harem Dairesinde dört şekilde görülmektedir;

### *Geçme kapılar*

Tablalı kapı ya da aynalı kapı olarak da bilinen bu kapılar; seren, başlık ve kayıt bölümlerinden meydana gelen bir çerçevenin içine tablaların yerleştirilmesi yöntemiyle oluşturulmaktadır. Kullanıcının statüsüne göre farklılık gösteren kapılar, genel kullanımda ya da özel bir alana açılmıyorsa geçme kapı tipinde görülmektedir. Örneğin; Şehzade Mektebi'ne açılan kapının kanatları büyük olmasına rağmen kapı geçme tiptedir.





Şekil 2.16: Şehzade Mektebi Kapısı  
(geçme kapı örneği)

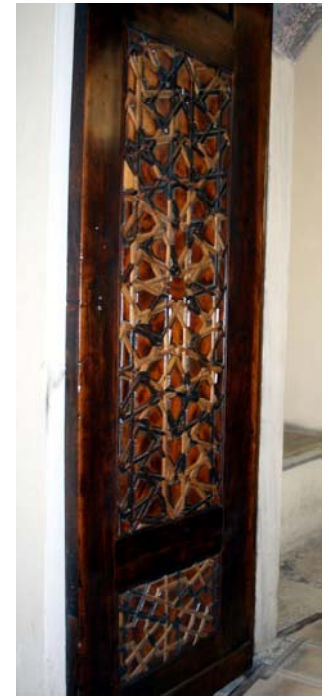


Şekil 2.17: Haremağaları Dairesi Kapısı  
(geçme kapı örneği)

*Kündekari kapılar*



Şekil 2.18: Valide Sultan Dairesi Halvet Kapısı  
ve detayı (kündekari kapı örneği)



Şekil 2.19: Altın yola açılan  
kapı (kündekari kapı örneği)

Kündekari kapılar, küçük ağaç parçalarının birbirine geçme yöntemiyle birleştirilmesi sonucunda oluşturulmaktadır. Parçalar yerleştirilirken her birinin lif yönünün bitişiğindeki aksini istikametine olmasına dikkat edilmelidir. Böylelikle kapı, ısı ve nem değişikliğinden ötürü fazla değişime uğramayan parçaları sayesinde, yüzyıllar boyu özelliğini korumaktadır. Kündekari kapılarda uygulanan formlara bakıldığında, hem dik açılı hem de poligonal biçimde uygulamalar görülmektedir. Bazen bu desenlerin içinin sedef ve bağa kaplamalarla süslenmiş olduğu, aralarına sarı metal çubuklar yerleştirildiği, kenar fitillerinde çeşitli renklerde ağaç parçaların kullanıldığı gözlemlenmektedir. Kündekari kapı, Osmanlıların kullandığı en gösterişli kapı tipi olması nedeniyle, seren, başlık ve kayıt kısımları genellikle oyma tekniği kullanılarak, geometrik desenlerle çok süslü biçimde uygulanmıştır.

#### *Metal kaplamalı kapılar*



Şekil 2.20: Metal kaplamalı kapı örneği (Harem Dairesi Araba Kapısı)



Şekil 2.21: Kapının dış cepheden görünümü

Avlu kapısı gibi bir revak altında bulunmayan, bu nedenle dış etkenlere maruz kalan kapıların dayanımının artırılması için yapılan kaplama ile adını almış bir kapı tipidir. Genellikle ahşap kapıların üzerine demir, bakır ya da bronz levhaların kaplanması yöntemiyle oluşturulan kapılardır.

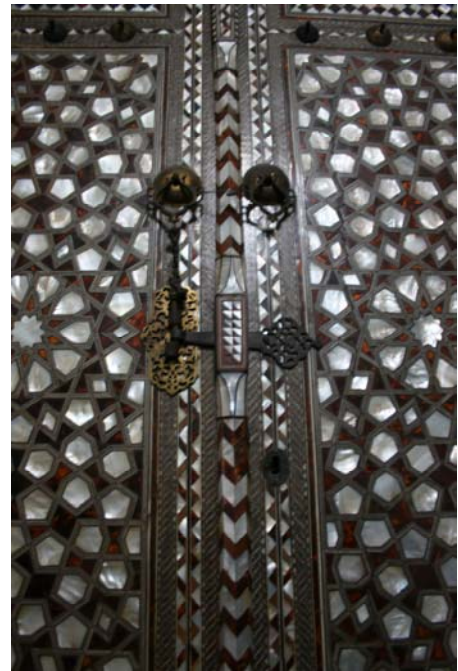
Yatay yönde 25, 30cm genişliğindeki levhalarla bindirmeli olarak yapılan bu kaplama, kabalarla ahşap kısımlara tutturularak yapılmaktadır. Bazen bu kabalarla çeşitli desenler de oluşturulabilmektedir.

#### *Sedefkari işli ve bağa kakmalı kapılar*

Sedef ve bağa (kaplumbağa kabuğu) plakaların farklı geometrik düzenlemeler yapılarak ahşap üzerine yerleştirilmesiyle elde edilen yüzeylerin görüldüğü kapılardır. Harem Dairesinde önemli kişilerin daire girişlerinde görülmektedir. Sedefkari ve bağa işi yüzeyler kapılarda görüldüğü gibi yoğun olarak depolama elemanlarında da görülmektedir. Bu kapılar üzerinde tezyinine uygun metal kilitler yer almaktadır.



Şekil 2.22: Sedef ve bağa kakmalı kapı örneği ve detayı, Valide Sultan Dairesi



Şekil 2.23: Sedefkari kapı detayı

#### 2.3.1.6. Pencereler

Mekânın ışık almasında en temel çözüm, duvarlarda ya da tavanda açıklıklar oluşturulması yöntemidir. Farklı boyutlarda yırtıklar halinde görülen bu açıklıklar, pencereler yardımıyla kaplanmaktadır.



Pencerelerde kullanılan camın niteliğine ve kullanım şekline göre gün ışığından istenilen biçimde, renkte ve istenildiği kadar yararlanmak mümkündür. Osmanlı Mimarisi'nde buna bağlı olarak farklı işlevlerde çeşitli pencereler kullanılmıştır. Bunlar buldukları yere ve şekillerine göre farklı isimlerde anılmaktadır. Bunlardan bazıları; alçı pencere, dışlık pencere, kimdir o penceresi, örülü ya da sağır pencere, tepe penceresi, tonoz penceresi gibi pencerelerdir. Pencerelerin bu kadar çeşitli olmasına karşı dönemin teknolojisine bağlı olarak, üretim yöntemlerinde çeşitlilik yoktur. Pencereler için kullanılan temel malzemeler; ahşap, alçı, tatlı kireç ve camdır. Pencereler yapım yöntemlerine göre sınıflandırılabilir.

### *Ahşap pencere*



Şekil 2.24: Hünkar Sofası Pencereleri



Şekil 2.25: Valide Sultan Dua Odası Pencereleri

Ahşap Pencere; camın ahşap ile çerçevelenmesi ile oluşturulur. 18.yy ortalarından itibaren üretim bolluğu sebebiyle cam kullanımının yaygınlaşması sonucu sıklıkla kepenkli yada kepenksiz olarak kullanılmıştır. Doğrama, meşe gibi sert ağaçlardan yapıldığında 30 mm eninde, çam ve benzeri yumuşak ağaçlardan yapıldığında, 45mm eninde tutulmuştur. Osmanlı klasik döneminde basit profilli doğrama kesitleri genellikle dik açıdır.



Açılan kanatların mekân içinde fazla yer kaplamaması, menteşelere daha az yük binmesi kaygılarıyla yapılan pencereler, o dönemde camın büyük boyutlarda üretilmemesi sebebiyle de iki kanatlı olarak düşünülmüştür. Ayrıca kanatlar küçük kare parçalar elde edilecek şekilde kayıtlarla bölünmüştür. Genellikle tek binili olarak ve kasa ile kanat aynı hizada tutularak, damlalıksız olarak çözülmüştür. Osmanlı Sanatı'nın Barok ve Ampir üsluplarından etkilenmesiyle bu pencereler bazen çift binili ve damlalıklı olarak da görülmektedir. [94] Bu pencere uygulamasına Harem Dairesi'nde Valide Sultan Odası'nda rastlanabilmektedir.

*Alçı pencere (revzen)*



Şekil 2.26: I. Ahmet Odası Revzen Penceresi

Alçı pencere, tepe penceresi, kafa penceresi ya da Farsça “rovzen” kökünden türemiş olan “revzen” ya da “revzen-i menkuş” (nakışlı pencere) gibi isimlerle bilinmektedir. 18. yy öncesinde büyük boyutlarda pencere camı üretilmediği için mekâna, küçük cam parçaları ile ışık ve görüş sağlama işlevlerinde kullanılan bir pencere tipidir. Genellikle camilerin açıklıklarının geçilmesinde kullanılan bu pencere, ışığın etkili olması istenilen açık kısımların içine ve dışına yerleştirilmektedir. Bunlardan iç kısımda yer alan, nakışlı camlarla süslü olan pencereye *içlik*, dış kısımdakine ise *dışlık* denilmektedir. Hava alması için düşünülen iç pencereler, Osmanlı Dönemi'nde genellikle ahşap doğramalı, dış cephede yer alan ikinci pencereler ise alçı kayıtlıdır. [95]

Dışlık pencereler, Osmanlı Mimarisi'nde genelde alçı pencere takılan açıklıklarda kullanılmaktadır. Açıklığın dışa bakan yüzüyle bir hizada monte edilen dışlık pencereler aynı açıklığın içe bakan yüzüne monte edilen alçı pencereyi olumsuz hava şartlarına ve güvercinlerin cama zarar vermesine karşı yapılmaktadır. Bu özelliğine bağlı olarak koruma penceresi olarak da tabir edilen bu pencere, “mandagözü” denilen yuvarlak cam parçaları kullanılarak yapılmaktadır. Bu pencerelerin desenleri, içlik pencerelere oranla daha sadedir. Yuvarlak cam parçaları yatayda yan yana, dikeyde yarım sıra kaydırılarak dizilmektedir. Bu dizilimle, yuvarlakların merkezini birleştiren çapraz hat, ufuk çizgisiyle 60° açı yapmaktadır. [ 96]

Renkli camlar kullanılarak yapılan revzen için önce seçilen motif doğrultusunda alçı tasarımı yapılmaktadır. Alçı kayıt dökülmeden önce kalıp çıkarmak için “lüleci çamuru” denilen bir çamur kullanılmaktadır. Ahşap bir tabla üzerine camların formuna uygun çamur parçaları yerleştirilerek bir kompozisyon oluşturulmaktadır. Bu işlem sonrasında istenen formdan biraz daha büyük kesilen cam parçaları, çamurun içine oturtularak, üzerine alttaki formla aynı biçimde bir kat daha çamur takviye edilmektedir.

İki çamur tabakası arasında kalan camın, kenarlarının kayıt boşluklarına doğru taşması sağlanmaktadır. Daha sonra çamur adacıkları arasında kalan boşluklar alçıyla doldurulmaktadır. [97] Camilerde kullanıldığı gibi eski evlerde ve saraylarda da kullanılan bu pencere tipi Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde, hemen her mekânda görülebilmektedir.

#### 2.3.1.7. Lokma Parmaklıklar

Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde birçok mekânda pencere koruması olarak karşılaşılan bir uygulamadır. Adını, parmaklığı oluşturan demir çubukların birleşim yerlerinde bulunan ve köşeleri her yüzü sekizgen olacak şekilde pahlanmış küplerden almaktadır. “Lokma” diye tabir edilen bu küplerin dövme demirden yapıldığı bilinmektedir. Parmaklıkları oluşturan yuvarlak kesitli demir çubukların araları, yatayda ve düşeyde 20cm olacak şekilde birbirine bağlanmıştır.



Şekil 2.27: Karaağalar Taşlığı Cephesi  
lokma parmaklık örneği

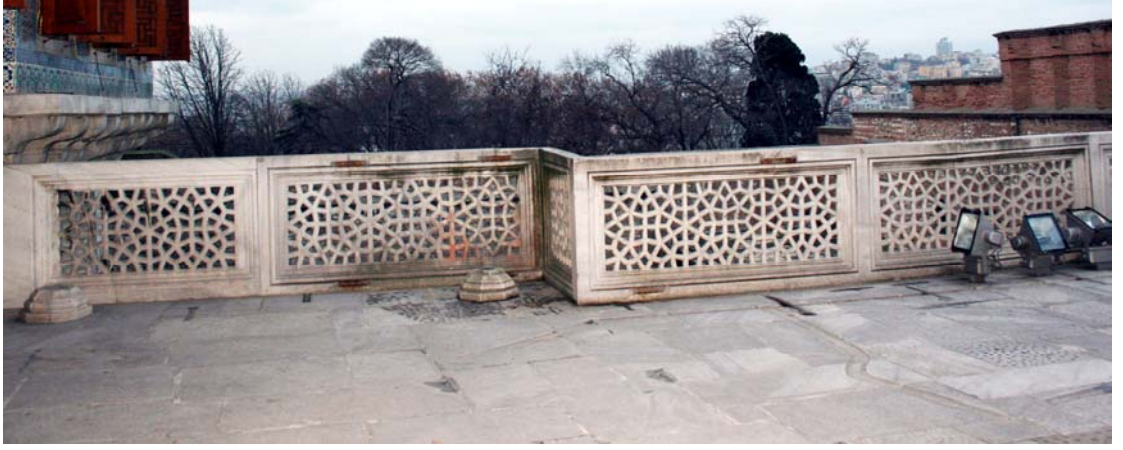


Şekil 2.28: Lokma Parmaklık Detayı

Oluşturulan bu demir kafes, pencere uygulamalarında mermer söveye açılan yuvalara geçirilerek sabitlenmektedir. Bunun yapılabilmesi için öncelikle pencerenin denizlik hizasında yatay bir tezgâh kurulmaktadır. Lokma parmaklık bu tezgâh üzerine yerleştirilmektedir. Daha sonra, lokma parmaklığı oluşturan demirlerin uçları, üzerine uygun yuvalar açılmış olan mermer sövelere geçirilerek tüm konstrüksiyon oluşturulmaktadır. Son olarak parmaklık tezgâh ile birlikte dik konuma getirilerek duvarda açılan boşluğa yerleştirilmektedir. [98]

#### 2.3.1.8. Şebekeler

Oymalı ve kesme süslemeli yapılan şebekeler genellikle, ahşap, taş ya da madeni parmaklık şeklinde görülmektedir. Şebekeler parmaklıklardan farklı olarak, kafesli bir yapılanmaya sahiptir. Parmaklıklar ise yan yana getirilmiş dikey çubuklardan meydana gelmektedir. Yapıların avlularında, iç mekânda iki bölümü birbirinden ayırmada kullanılan şebekeler, Osmanlı Mimarisi'nde yoğun olarak mermerden yapılmıştır. Camilerde kadınlar ve müezzin mahfili kenarlarında görülen bu yapı elemanı, Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ndeki Gözdeler Taşlığı'nda sınırı belirleyen bir eleman olarak kullanılmıştır.



Şekil 2.29: Gözdeler Taşlığı Şebekeleri

Küfeki taşından yapılmış şebekeler, mermer şebekelere göre daha kaba bir görünüme sahip olduğu için genellikle gözden uzak yerlerde kullanılmaktadır. Mermer ya da küfeki taşından yapılmış şebekeler, belli bir geometrik desene sadık kalınarak yapılmaktadır. Geçmiş dönemlerde yapılan şebekelerin seri üretimi söz konusu olmamıştır. Bunun sebebi üretici ustaların bazen şehirden şehre dolaşarak geçimlerini kazandıkları için seri üretim yapabilecekleri bir atölyelerinin olmamasıdır. [ 99]

#### 2.3.1.9. Nişler

Nişler, Osmanlı Mimarisi'nde sıkça karşılaşılan bir yapı elemanıdır. Dini yapılarda, sivil mimaride, medrese, han, kervansaray gibi yerlerin iç mekân düzenlemelerinde, duvarlara uygulanan, içine aydınlatma ya da herhangi bir nesne koyulan girinti yüzeylerdir. Kullanıldığı yerin önemine ve kimliğine bağlı olarak farklı biçimlerde uygulanabilmektedir. Mekânın parçası olan bu elemanlar, çoğu zaman oyma çerçevesi ve süslemeli olarak yapılmıştır. Cami, saray gibi vurgulanması gereken önemli yerlerde üzeri stalâktitli olanları mevcuttur. Büyüklükleri, kullanım amacına göre ayarlanabilen nişlerin, küçük boyutlu olanlarına genellikle testi, bardak gibi el altında bulunması gereken eşyalar konulmaktadır. Nişler, tamamen ahşaptan oluşturulabildikleri gibi içleri alçı ile sıvanmış olarak da yapılabilmektedir.





Şekil 2.30: Valide Sultan Dairesi Nişleri



Şekil 2.31: I.Ahmet Odası nişleri

Osmanlı Mimarisi'nde niş uygulamaları, genellikle mekânlarda odak noktasını oluşturan ocak gibi vurgulu yerlerin iki yanında düşünülmüştür. Kullanım rahatlığı açısından alçak seviyede uygulanan bu girinti alanlara “tembel delikleri” denilmektedir. Bu niş grubuna örnek olarak, III. Murat Odası'nda yer alan ocağın iki yanında bulunan nişler gösterilebilmektedir. İçlerine yağ kandili konulan ve üstlerinde isin çıkması için dar bir baca deliği bulunan nişlere ise “çırağlık” denilmektedir. Bu nişler genellikle odaların dışında bulunmaktadır. [100] Bir söyleme göre, yanan kandillerden çıkan isin, mekânda yüzeye temas ettiği bir yükseklikte sıvı halde toplandığı ve bu maddenin bezemelerde boya malzemesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Niş uygulamaları genelde işlevsel olarak kullanılmaktadır. Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlardaki uygulamaları, çoğu zaman işlevsel anlamda bazen ise mekânda simetriği yakalamak amacıyla, bir kapı ya da pencere ebadında görsel olarak kullanılmıştır. Uygulanma sebeplerine ek olarak, duvar kalınlığının azaltılarak malzemeden tasarruf edilmesi gösterilebilmektedir.

### 2.3.1.10 Ocaklar

Ocaklar, Osmanlı Mimarisi'nde mekânları ısıtmaya ya da yemek pişirmeye yarayan önemli bir elemandır. Sivil mimaride, medrese, han, kervansaray ve şifahane gibi yerlerde farklı şekillerde uygulanmıştır.



Şekil 2.32: III. Murat Odası Bakır Yaşmaklı Ocak



Şekil 2.33: Ocaklı Sofa, Çini Yaşmaklı Ocak

Yapılmış tüm örnekleri, mekânın bir cephesine, genelde tam merkezine denk gelecek şekilde, öne doğru çıkma yapılarak uygulanmıştır. Ocaklar genellikle döşemeden 10cm kadar yükseltilmiş bir set ile bu setin üzerinde yanan ateşin dumanını toplayarak bacaya sevk etmeye yarayan yarım yuvarlak, süslü “yaşmak” tan ve onun üzerinde yarım koni şekilli “külahtan” meydana gelmektedir. Tam merkezde yer aldıkları için genellikle süslemeli olarak yapılmışlardır. Ocaklar genellikle alçı kabartmalı, çini kaplamalı ya da pirinç yaşmaklı olarak yapılmışlardır.

[101]

Günümüzde Topkapı Sarayı Harem Dairesinde, III. Murat Odası'nda, pirinçten yapılmış ve Yemiş Odası'nda çini kaplamalı örnekleri mevcuttur. Osmanlı Mimarisi'nde ocakların, ısıtma fonksiyonunun yanında mekânın içinde yaşayan aileyi ve hayatı ifade eden bir anlamı da vardır.

Bu anlamına bağlı olarak ocak, kullanıcıların genellikle tüm yaşamsal faaliyetlerini sürdürdükleri ortak bir alandır. Bu sebeple çoğu mekânda, ocak etrafında oturma ve dinlenme fonksiyonlarına çözüm olarak sedirler ve duvarlarda, yine ocakla ilişkili olarak, kitap, lamba ya da şahsi eşyaları koymaya yarayan nişler bulunmaktadır.

Osmanlı Ocakları'nda teknik olarak değinilmesi gereken bir detay, ateşe hava sağlamaya yarayan düzenektir. Ocakların ateş yanan yerine dışarıdan hava girmesi için küçük künklerle hava yolları yapılmıştır. Ateşin çok yanması istenildiğinde bu hava yolları bir taş ile gerektiğinde açılmak üzere kapatılmaktadır. Ocak yaşmakları genellikle iki şekilde üretilmektedir. İlk yöntem üretim kolaylığı olan ama montajı zor olan bir yöntemdir. Bu yöntem, düz bir zeminde hazırlanan kalıp üzerine alçının dökülmesiyle oluşturulan yaşmağın, duvara tutturulan demir kancalar yardımıyla, yerine monte edilmesi yöntemidir. Diğer yöntem ise, direk olarak ocağın üzerine yapılacak yaşmağın şeklinde metal bir iskelet kurulması ve sıva teli ile kaplanan iskeletin alçı ile sıvanması yöntemidir. Büyük ocakların içi “od taşı” denilen yeşilimsi taşlarla kaplanmaktadır. [102]

#### 2.3.1.11. Süsleme Elemanları

İslam Dini'nde bezemelerde hayvan ve insan figürleri haram sayıldığı için, Osmanlı Sanatı'nda, her türlü süsleme elemanında, dokumalarda, bezemelerde ince geometrik çiçek desenli ve kaligrafik süslemeler yaratılmıştır. Bu bezeme örnekleri Harem Dairesi'nin birçok mekânında kalem işi yüzeylerde, oyma ve kabartma satıhlarda, çinilerde, tepe pencerelerinde, sütun başlıklarında bazı mobilyalarda görülebilmektedir. Bezeme şekilleri biçimlerine göre isimlendirilerek gruplandırılmışlardır. Bunlardan Harem mekânlarında olan bazıları; güçle, kum saati, lale ve püsküldür.

## *Gülçe*



Şekil 2.34: Valide Sultan Dua Odası, Kapı İçi Süslemesi (gülçe örneği)

Genellikle bir daire içine çizilmiş tezyini yapraklardan oluşan gül şeklinde yuvarlak süsleme motifleridir. Tavan göbeklerinde, kubbe ortalarında, kemer aralarındaki süslemelerde kullanılmaktadır. Harem Dairesi'nde, Valide Sultan Dairesi içinde, Namazgâh Odası girişinde bu tür süslemeler görülebilir.

## *Kum Saati*

Taç kapıların, mihrapların, kare ya da dikdörtgen plan kesitli sütunların köşelerinde minyatür sütunlar yer almaktadır. Bunlar, genellikle kum saatini andıran taştan oyulmuş dekoratif elemanlarla sonlandırılmışlardır. Bu minyatür sütunların işlevi sürtünmeyle köşelerin aşınmasını engellemek içindir. Bu sütunlardan bazıları, iki kum saati arasında kendi ekseninde dönebilecek şekilde yapılmıştır. Bu sütunların, binanın oturup oturmadığını denetlemek için de yapıldığı söylenmektedir. Buna örnek olarak III. Murat Odası giriş kapısı gösterilebilir.



## Lale



Şekil 2.35: Valide Sultan Dua Odası Kapısı,  
Mermer Söve Üzerine “Lale” Süslemesi

Harem Dairesi’nde hemen her mekânda görülen bir süsleme biçimidir. Kaynağının İran olduğu düşünülen bu çiçek, 18.yy. padişahlarından III. Ahmet Dönemi’nde bir üsluba adını vermiş ve dönem Lale Devri olarak adlandırılmıştır. Lale motifi bir diğer anlamda, stilize edilmiş haliyle Arap harfleriyle yazılmış “Allah” kelimesine benzediği için önemlidir. Belki de bu sebeple, dini yapılarda yaygın olarak görülmektedir. Bu motif Harem Dairesi mekânlarında bulunan çeşme yüzlerinde, pencere sövelerinde ve nişlerin içinde kullanılmıştır. Bazı uygulamalarda motif, bir ters bir düz olarak yan yana dizilmiş şekilde görülmektedir.

## Püskül

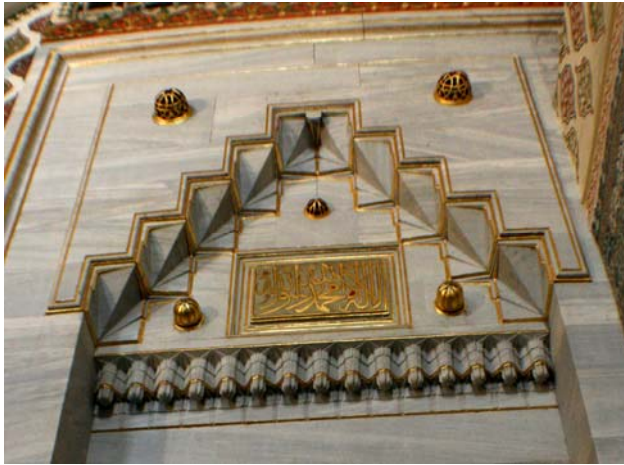


Şekil 2.36: III. Ahmet Kütüphanesi Sütunlar Üzerinde “Püskül” Süslemeler

Püskül motifi genel olarak stalâktitlerde ve kemerlerde görülmektedir. Stalâktitlerdeki kullanımı kemerlerdeki uygulamasından farklıdır. Stalâktitler düzlemsel bir desenin üçüncü boyutta anlatımıdır. Stalâktitlerde tekrar eden geometrik parçaların bazı kısımları, aşağıya doğru uzatılmaktadır. Uzatılan bu sarkıtların uçları, nar çiçeği biçiminde bitirilmektedir. Stalâktitlerin altında sarkan bu bitiriş elemanlarına “püskül” denilmektedir. Harem Dairesi’nde bu uygulama 1718 yılında Lâle Devri üslûbunda yaptırılmış olan III. Ahmet Kütüphanesi’nin sütunlarında görülmektedir. Kemerlerde püskül uygulaması, kilit taşından aşağıya doğru sarkar biçimde görülmektedir. [103]

#### 2.3.1.12. Stalaktitler

İslam Sanatı’nda en çok kullanılan dekoratif tekniklerden biri “mukarnas”tır. Mukarnasın diğer adı stalâktittir. Stalâktit; üç boyutlu bir süsleme sanatıdır. Mimaride işlevselliği olan bir öge olarak çıktığı tahmin edilmektedir. İlk örneklerine, küçük alçı nişler şeklinde Nişabur (Horasan) dolaylarında rastlanmaktadır. Sütun başlıklarında, nişlerin, tonoz ve kubbelerin süslemesinde, duvarlar ve örtü elemanları arasında geçiş sağlamada kullanılmaktadır.



Şekil 2.37: Girişlerde Görülen Stalaktitler



Şekil 2.38: Sütunlarda Görülen Stalaktitler

Gelişmiş biçimlerinde, karışık geometrik düzenlere, sarkıtlara rastlanmaktadır. Teknik olarak en karmaşık Mukarnas sistemi birbiri üzerine, taşarak binen elemanlardan oluşan ve bir kemere, statik ilkelerine bağlı kalınarak, uygulanmış olanıdır. Taş tuğla ve alçı malzeme kullanılarak uygulanan bu yapı elemanı, bazen arkasında ahşap bir strüktürle taşınabilmektedir. Daha çok niş içlerini süslemede uygulanan “mukarnas”, Türkiye’de 12.yy.’dan itibaren ortaya çıkmış, 15. ve 16.yy.’larda Osmanlı yapılarında görülen büyük boyutlardaki uygulamalarıyla güçlü bir plastik görünüme kavuşmuştur. [104]

Osmanlı Mimarisi’nde yapının sınırlarını belirlemede, bölücü eleman olarak ya da yapının elemanları arasındaki geçişi sağlamak için uygulanan duvarlar, genellikle dayanıklı olması esas alındığından taş ya da tuğla malzemeden yapılmıştır. Taş işçiliğinden kısaca bahsettikten sonra Harem Dairesi’nin bazı mekânlarında rastlanan örnekleriyle tuğla malzemeye değinilecektir.

Günümüzde en temel inşaat malzemesi olarak kullanılan tuğla, çok erken çağlardan itibaren Türk Sanatı’nda, yapıların dış cephelerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Tuğlanın sahip olduğu basit formunun verdiği imkânlar dâhilinde, dik ve yatay biçimde dizilmesi yöntemiyle, yapı elemanlarında çeşitli geometrik şekiller elde edilebilmektedir. Zamanla, bu görüntü çeşitliliğini arttırabilmek için, değişik formlarda da üretilmiştir. Anadolu’da, Orta Asya etkilerinin daha kuvvetle kendini gösterdiği doğu bölgelerde, örneğin; Van Ulu Camii’nde tonoz ve kubbe kaplamalarında, farklı boyut ve biçimlerde görülmektedir.

## 2.3.2. Haremde Uygulanan Yapım Teknikleri

### 2.3.2.1. Taş işçiliği:



Şekil. 2.39. Oyma Mermer Çeşme



Şekil.2.40. Kapı girişinde mermer mozaik örneği

Türk Sanatı'nda geniş bir alanı içine alan dekoratif taş işçiliği, başlangıcından bu yana devirlerin üslubuna uygun olarak uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Devri mimarisinde yaygın olarak görmek mümkündür. Taş yalnızca yapım aşamasında değil, iç mekân tasarımında da ana malzemeyi teşkil etmektedir. Taş işçiliği örnekleri Harem Dairesi'nde; anıtsal taş kapılarda, duvarlarında, cami, medrese gibi yapıların avlu ve ana kapılarında, binek taşlarında (ata binmek üzere yükseltilmiş taşlık alan) sütun başlıklarında, çeşme, sebil ve şadırvanlarda görülmektedir.

Geleneksel mimaride dış cephe ve iç mekân elemanlarının süslemesinde taş işçiliği önemli bir yer tutmaktadır. Taş işçiliğinde, oyma, kabartma, kazıma (profito), gibi teknikler uygulanmaktadır. Kullanılan süsleme öğeleri; bitkisel, geometrik motifler ile yazılardır.

Ayrıca farklı renklerde olan taşların geçmeli birleşimiyle farklı etkiler yakalanabilmektedir. Bezemeler çoğu zaman alçak - yüksek kabartma palmetler halinde görülebilmektedir.

Kimi kütlelerden kopan ya da koparılan ve çeşitli yapı işlerinde kullanılan sert ve katı madde olarak taş, kum taşı, kiraç taşı, granit, mermer vb. türlerde görülmektedir.

Taş işçiliğinde yaygın olarak kullanılan taş cinsi, mermerdir. Mermer, başkalaşıma uğramış kireçtaşı olup parlaklık veren bir taştır. Billurlaşmış kireç taşlarının yüksek sıcaklık, basınç ve kesme kuvveti etkisi altında değişikliğe uğraması sonucunda ortaya çıkan beyaz ya da renkli, damarlı ya da damarsız kireç taşı olarak tanımlanmaktadır. [105] Ana kütlede sarmal telle kesilerek ayrılan kütle, genellikle basınçlı havayla çalışan delici matkapla parçalanmaktadır. Makineli keskiyle ya da elmas diskli testereyle ocaktan çıkarıldığı yönde kesilen mermer levhalar, işlenecek yere göre biçimlendirilmektedir. Sünger taşları ise, zımpara tozu çamuruyla yumuşatılarak, kalay pasta emdirilmiş kumaş tamponlarla cilalanmaktadır.

Taşın Türk Sanatı'nda yaygın olarak kullanımı Anadolu topraklarında başlamıştır. Orta Asya ve İran'da yapılar, önceleri kerpiç ve tuğladan, bazen ise moloz taştan inşa edilmiştir.

*Taş ve mermer üstü kalemişi* bu teknikte kullanılan boya malzemesi tutkallı ve yağlı boya türündedir. Sıva üstü tekniğinde olduğu gibi çalışılmaktadır. Sıva üstü çalışmaya göre daha zor olan bu teknikte, altın varak kullanılabilir.



### 2.3.2.2. Alçı İşçiliği



Şekil 2.41: Tavan kaplamasında malakari uygulaması Şekil 2.42: Kubbe yüzeyinde alçı üzerine kalem işi malakari uygulaması

Alçı tekniği, Türklerin Anadolu’da yaygın olarak kullandıkları bir tekniktir. Daha önce Bizans ve Ermeni Sanatında bu tekniğe rastlanmamaktadır. Osmanlı Sanatı’nda, iç süslemede alçı da oldukça geniş olarak kullanılmıştır. Buna en erken örnek, İznik’deki 1335 tarihli Orhan İmaret Camiinde bulunan uygulamalardır.

*Malakari*, Osmanlı Mimarisi’nde kubbe, tavan ve duvarların iç yüzeyinde uygulanan alçı kabartmanın üzerinin boyanması şeklinde yapılan bir süsleme yöntemidir. Mala yardımıyla oluşturulan alçı süsleme, turuncu ya da kırmızı bir zemin üzerine beyaz harçla yapılmaktadır. Alçak kabartma tekniğinde yapılan bu bezeme, genellikle kabartma kısımlar beyaz bırakılıp arada kalan girinti yerlerin boyanmasıyla tamamlanmaktadır.

Bazen uygulama esnasında belli yerlere çini parçalar da konularak çeşitlilik sağlanmaktadır. Yapılan alçı kabartmaların yüksekliği 1cm.’i geçmemektedir. Yüksekliği fazla olmadığı için uzaktan zor anlaşılan malakari uygulaması, bazen kalem işçiliği olarak da algılanmaktadır. Mala yardımıyla yapıldığı için bu uygulama “malakari” adını almıştır. [106] Malakari sözcüğü “mala- işi” anlamındadır.

Malakari Tekniği, Osmanlı Mimarisi'nde 14. ve 15.yüzyıllardan itibaren yaygın olarak, bitkisel ve geometriksel motifler eşliğinde alçı raflarda, nişlerde ve ocaklarda uygulanmıştır. Bu dönemin getirdiği bir diğer yenilik de, Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarından, Valide Sultan ve I.Ahmet Okuma Odaları'nın duvar ve tavan çözümlerinde görülen kalem işleridir. Bu uygulama sıva üzerine iki boyutlu olarak boyama tekniği ile yapılan bir süsleme sanatıdır.

Kalem işi, "kalemkari" adı altında genellikle fırça ile tezhip tekniğini andıran bir teknikle meydana getirilen renkli desenlerdir. Geleneksel Türk ve Osmanlı Süsleme Sanatı'nın vazgeçilmez bir tekniğidir. Osmanlı sivil ve dinî mimarisinde, yapıların iç duvarlarında, kubbe ve tavanlarda görülmektedir. Sıva, ahşap, taş, bez ya da deri gibi malzemelerin üzerine renkli boyalar ile bazen de altın varak kullanılarak iki boyutlu olarak uygulanmaktadır. Bu tekniği freskten ayıran en önemli özellik yüzeysel olmasıdır. Kalem işi yapan kişilere *kalemkâr*, desenleri hazırlayıp uygulayan kişilere ise *nakkaş* denilmektedir.

Özellikle saray, köşk ve varlıklı kimselerin evlerinde uygulanan kalemişi, şimdilerde eski eser restorasyonun teşviki ile yeniden popüler olması nedeniyle tekrar kullanılmaya başlamıştır. Kalemişi, geçmişte ağırlıklı olarak dinî mimaride kullanılırken, zamanımızda sivil mimari yapılarda da tercih edilmektedir. Osmanlı Mimarisi'nde çoğu yapıda sıva üstü kalemişi tekniği kullanılmaktadır. Bu yöntemde öncelikle kalem işinin uygulanacağı zemine kireç badanası yapılmaktadır. Uygulanacak yüzey için önceden hazırlanan desenler, iğne ile delinerek kalıp haline getirilerek kömür tozu yardımıyla tamponlanarak zemine geçirilmektedir. Seçilen ve hazırlanan renkler boyandıktan sonra, son olarak motifler etrafına konturlar çekilerek yapılan uygulama daha belirgin hale getirilmektedir. Klasik kalem işleri iki boyutludur. Bu uygulamalarda ışık ve gölge oyunları yoktur. Kullanılan malzemenin kalitesine göre ömrü uzatılabilmektedir.

Tonoz, kubbe gibi örtü düzenlerine yapılan kalemkari örneklerinden günümüze ulaşanlar arasında 1228-1229'da tamamlanan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifa'sı en önemlisidir. Erken Osmanlı Dönemi kalemişi örnekleri arasında Bursa Yeşil Cami, Edirne Muradiye Camii ve Üç Şerefeli Camii'leri ile İznik Kırgızlar Türbesi gelmektedir.

### 2.3.2.3. Ahşap İşçiliği



Şekil 2.43: Kapı yüzeyinde Edirnekari uygulaması



Şekil 2.44: Tavan kaplamasında ahşap üzerine varak uygulaması

Anadolu Türk Sanatı'nda ahşap işçiliği çok önemli bir yer tutmaktadır. İstanbul'da Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Ankara'da Etnografya Müzesi, Konya Müzesi (İnce Minareli Medrese) gibi birçok müzede Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Devrine ait seçkin örnekler yer almaktadır. Ahşap işçiliğinde kullanılan teknikler, çeşitli olması ve ahşabın kolay işlenebilir yapısı dolayısıyla uygulaması kolaydır. Osmanlı Mimarisi'nde, kapı ve pencere uygulamalarında, mekân içinde bulunan yatma oturma ve depolama elemanlarında, parmaklık ve şebeke gibi yapıya ait yardımcı aksamlarda görülebilmektedir.

“Edirnekari”, ahşap üzerine boya ve altın yaldız ile yapılan laklı ya da laksız nakışlarla yapılan bir süsleme yöntemidir. 14. yy itibariyle 18.yy ortalarına kadar tavan, duvar kaplamalarında, kapı, dolap kapaklarında ve sandık, saat, çekmece, raf gibi mobilyalarda genellikle yeşil ve kahverengi renkleri içine parça parça sarı renkler ve kırmızı çiçek motifleri şeklinde uygulanmıştır. [107] Edirne'deki yapılarda sıkça görülen bir yöntem olduğu için bu adı almaktadır. Bu tekniğe aynı zamanda “edirne işi” de denilmektedir. [108]



Osmanlı Dönemi yapılarında pek çok uygulamasına rastlanan bu teknik, 4–5 asırlık çok eski bir örnektir. Bugüne kadar restore edilmeden günümüze gelmiş örnekleri bulunmaktadır. Buna dayanarak kalemişine göre daha dayanıklı olduğu söylenebilmektedir. Bunun nedeni, nakışların veya desenlerin üzerine çekilen sır tabakasıdır. Bu yönetime lake denilir. Lake, vernik ve inceltmiş bezir yağı ile yapılmaktadır.



Şekil 2.45: Depolama elemanı yüzeyinde künkari uygulaması

Künkari, Türk Sanatı'nda küçük ve geometrik biçimli ahşap parçaların birbirlerine geçmelerle bağlanması tekniği ve bu teknikle oluşturulan yapıta denilmektedir. Künkari uygulaması, pencere, kapı ve dolaplarda, minber ve kürsülerin yapımında kullanılmaktadır. Selçuklu Dönemi'nden itibaren yaygın kullanımı söz konusudur.

Bu tekniğin kullanım nedenlerinden biri, ahşabın zamanla, ısı ve nemden dolayı çalışması ve bu sebeple, meydana gelebilecek deformasyonun önlenmesidir. Tek tek ahşap parçaların birbirine, aralarında çalışma boşluğu bırakılarak, lamba-zıvana geçme (Ahşap iki ögenin birleştirilmesinde birinin ucunun iki yanı, diğerinin ortası yontularak yapılan bir çatkı türüdür. [109] Bu teknik, zamanla yapıta meydana gelebilecek biçim bozukluklarını önlemektedir. Künkari tekniğinin en iyi uygulandığı ağaç türleri elma, armut ve cevizdir. Künkari uygulamalarında çivi veya benzeri ek bir malzeme kullanılmamaktadır. İçinde yer alan parçaların lif yönleri birbirine ters gelecek şekilde birleştirildiği ve aralarında çalışma boşluğu

bırakıldığı için bu teknikle üretilen yapı elemanlarının dayanımı yüksek ve uzun ömürlüdür. [110]

Ahşap işçiliğinde dolap, niş ve kapılarda “sedef kakma” tekniği de kullanılmıştır. Bu teknik, minber, kapı, dolap kapağı gibi bazı mobilyaların kanatlarında ve dış yüzeylerinde uygulanan bir yöntemdir. Kakma tekniğiyle uygulanan sedef, içinden inci çıkarılan istiridye kabuklarının iç yüzeyinde yer alan parlak maddeden elde edilmektedir. Ceviz, meşe, abanoz gibi ahşap yüzeylerin üzerinde oluşturulmuş çukur alanların sedef parçalarla doldurulması şeklinde uygulanmaktadır. Sedefin çukur alana iyi yapışması için, dövülerek çok ince bir toza dönüştürülen istiridye kabuklarının yumurta akıyla macun haline getirilmesiyle elde edilen yapıştırıcı kullanılmaktadır. [111]

Ahşap sanatında ahşap üzerine yapılan bir diğer uygulama ise *varaktır*. Varak, altın, gümüş, ya da benzeri madenlerin dövülmesiyle elde edilen ince yaprağa denilmektedir. [112] Altın şeridin, ince tirşe (parşömen) ve sığırın kör bağırsağından elde edilen zarlar arasında dövülerek şeffaf yapraklar haline getirilmesiyle elde edilmektedir. Varlık ve kudret sembolü olan altın, ilk çağlardan başlayarak kültürler arası sanat alanında yaygın olarak kullanılmış, tarihimizde de yerini almıştır.

Altın, yapılan uygulamalarda sıkça görülen bir malzemedir. Mekânların cephelerinde, tavan ve kubbelerinde, bazı donatı elemanlarında dikkat çeken bu malzeme, alçı ve ahşap işçiliğinde farklı bir ham madde olarak kullanılmıştır. Sıvı olarak ya da ince yapraklar halinde uygulanabilen bu malzemenin verdiği renk etkisi, metallerde pirinç uygulamalarında görülmektedir.



Şekil 2.46. Çekmece ve dolaplarda sedef uygulamaları

#### 2.3.2.4. Metal İşçiliği:



Şekil 2.47: Haremde görülen metal aksesuarlar Şekil 2.48: Tombaklı ocak yaşmağı

“Tombak”, içinde %86 oranında bakır ve %14 oranında çinko bulunan bir alaşım olarak tanımlanmaktadır. [113] Altın taklidi olarak da pek çok gündelik eşyanın

yapımında kullanılmaktadır. Bu elemanların bazen üzeri altınla kaplanmaktadır. [114] Topkapı sarayı bakır koleksiyonu içinde, 17–19. yüzyıllar arasına tarihlenen yaklaşık 400 parça tombak eser bulunmaktadır. Bakır üzerine cıva ve altın yaldızla yapılan tombak eserler, altın gibi görünüşleri dolayısıyla saray ve konaklarda yaygın olarak kullanılmıştır. Bakır kaplarla hemen hemen aynı formlarda yapılan tombak eserler arasında çoğunluğu buhurdan ve gülabdanlar ile kapaklı tas ve sahanlar, şerbet güğümleri, ibrik ve leğenler, fenerler, şamdanlar, oluşturmaktadır. Ayrıca Harem Dairesi mekânlarında ocak yaşmakları ve mangallarda bu alışımla daha belirgin hale getirilmiştir.

Topkapı Sarayı'nda, Osmanlı Dönemi'nden kalma eserlerin tombaklanması aşamasında, çok sabır istendiği ve özellikle yapılacak işlemlerin zamanlamasına özenle uyulması gerektiği bilinmektedir. Bu sanatın yapım aşamasında önce altın ve cıva karışımı olan amalgam hazırlanmaktadır. Bu sırada yaldızlanacak parçanın pası ve kiri sülfürik asitle temizlenerek, sert bir fırça ile üzerine önceden hazırlanan cıvalı su sürülmektedir. Parçanın tombaklamasında geline aşama, altın-cıva amalgamı, parçanın üstüne yine sert bir fırçayla düzgünce sürülmektedir. Ardından, parça belli bir dereceye kadar ısıtılarak yüzeyindeki cıva uçurulmaktadır. Tombaklamanın son aşamasında altın, parçanın gözeneklerine nüfus ettirilerek, parçanın kalın ve dayanıklı bir altın tabakası ile kaplanması sağlanmaktadır. [115]



### 2.3.2.5. Cam İşçiliği



Şekil 2.49: Billur kandil,  
III. Ahmet kütüphanesi



Şekil 2.50: Vitray örneği, Çiftekasırlar

Cam işçiliği Harem mekânlarının hemen her türlü açıklığında uygulanmış bir sanattır. Osmanlı döneminde camın üretiminin zor olması ve bir kerede büyük oranda cam imal edilememesi nedeniyle, genellikle ek bir malzemeye ya da profile ihtiyaç duyularak uygulanmaktadır. Işığı geçirme özelliği, aydınlığın alınacağı bölgelerde ve aydınlatma elemanlarında kullanımını sağlamıştır. Topkapı Sarayı Harem Mekânlarında bu işçilik, birçok şekilde, renkte ve teknikte yapılmıştır. Özellikle Harem Dairesi Çiftekasırlar Dairesi'nde cam işçiliğinin en zahmetli örneklerinden vitraylar göze çarpmaktadır. Büyük ve önemli mekânların kubbesi ortasından sarkan billurlar da cam işçiliğine daha küçük boyutta örnek oluşturmaktadır.

Cam, İslam mimarlığına "revzen" denilen alçı pencerelerle girmiş, kandil, bardak sürahi ve tabak gibi günlük eşyalarda yaygın olarak kullanılmıştır.

Cam işleri, XII. yüzyıl sonlarında Memluk ve Eyyubi Dönemlerinde en parlak düzeye ulaşmıştır. Selçuklu ve Artuklu dönemlerinde ise, “şemsiye” denilen bombeli camlar üretilmiştir. Osmanlılar döneminde oyma, kesme ve perdelama teknikleriyle, cama desen verilmiş ve yeni üsluplar geliştirilerek, bu alanda büyük ilerleme gösterilmiştir.

Cam işçiliğinin en güzel örneklerinden bir kısmını “çeşm-i bülbüller” oluşturmaktadır. Çizgisel ve renkli görünüşleriyle dikkat çeken bu cam eşyalar, bir şerit cam, bir şerit seramik esaslı maddenin düşük sıcaklıktaki fırınlarda uzun süre bırakılarak kaynaştırılmasından elde edilmektedir. Geniş şeritleri, Türk zevkine uygun biçimleri ve kendine özgü özellikleriyle Avrupa’da üretilen benzerlerinden ayrılmaktadırlar.

Bazı cisimlerin doğal olarak ya da mekanik etkilerle aldıkları geometrik formlu hal, kristal olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir anlamda kristal camı olarak nitelendirilmektedir. İçinde kurşun bulunan damarsız, şeffaf cam ve bu camla üretilmiş eşya ve aksesuarların tümüne “billur” denilmektedir. Elmas gibi fasetalı olarak kesilmiş olanları “elmaştırış billur” ya da “tırışlı billur” adını almaktadır. Kırmızı, bordo, yeşil gibi farklı renkte mineli olanları da bulunmaktadır. “Billur kandil”, “elmaştırış müdevver” billur denilen ve aydınlatma elemanı olarak kullanılan çeşitleri mevcuttur. [ 116]

Cam işçiliğinde uygulanan bir diğer güzel örnek “vitray” uygulamasıdır. İslam sanatına bakıldığında estetik bir düzen sağlamak amacıyla yapılan bu uygulama, Osmanlılarda ve yakın komşusu İran’da, Batıdan farklı olarak, dini yapıların yanında sivil mimaride de kullanılmıştır. Vitray, edinilen bilgilere göre, M.S. 1.yy.’dan beri yapılmaktadır. Akdeniz Medeniyetlerinde ortaya çıkmış olan bu sanat, taş levhaların oyularak içine camların yerleştirilmesi yöntemiyle icat edilmiştir. Sonraki dönemlerde, cam parçaların, bronz, bakır, kurşun gibi metal çubuklar, alçı, ahşap ve mermer kullanılarak birbirine birleştirilmesi sağlanmıştır. Arapların 7.yy.’da bu yöntemi Bizans’tan alarak, tezyini sanatlarda daha çok alçı ve ahşap kullanarak uygulamış olmaları, Türkler için, bu sanat alanında ilerlemek üzere bir adım oluşturmuştur.

Türkiye’deki örnekleri 1933 yılına kadar alçı ve ahşap kullanılarak geliştirilen vitray, bu tarihte kurşun profiller kullanılarak yapılmaya başlamıştır. [117]

### 2.3.2.6. Çinicilik



Şekil 2.51: Sırasıyla slip tekniğinde üretilmiş bir çini ve minai tekniğinde üretilmiş diğer çini örnekleri.

Osmanlı Mimarisi’nde gelişim göstermiş bir diğer yapım tekniği çiniciliktir. Bir yüzü sırlı, diğer yüzü gözenekli pişmiş toprak karolar halinde görülen çini, genellikle duvar kaplamalarında görsel olarak daha iyi bir görünüm sağlamak ve mekânı nemden korumak için kullanılan bir malzemedir. [118]

Pişmiş toprak yapı malzemesi olan tuğlanın, görsel olarak değerlendirildiği yüzünün, dekoratif ya da koruma amaçlı sırlanması fikri, “sırlı tuğla” adıyla ilk defa ortaya çıkmıştır. Bu teknik, Mezopotamya’da, ilk defa Sümerliler tarafından yapıların yüzeylerinde uygulanmıştır. Abbasiler döneminde tekniğin yeniden canlandığı ve özellikle 12.yy.’dan itibaren Türklerin etkili olduğu bölgelerde gelişim gösterdiği bilinmektedir. [119]

Çinicilik, Anadolu’ya İran’dan gelen sırlı tuğla tekniğinin, 15.yy.’da terk edilmesi üzerine, mimari yüzeylerde, iki boyutlu ve renkli olarak uygulanmaya gelmiş bir kaplama sanatıdır. [120]

Yapım tekniği ve malzeme olarak kullanımı, İran'da gelişmeye başlayan bu sanat, uygulandığı mekânın ya da yapının bazen tüm duvarlarına uygulanarak farklı bir renk atmosferi yaratmıştır.

Sırlanmış bu toprak malzeme sırlı tuğla ve çini olmak üzere iki şekilde incelenebilmektedir. Çini büyük levhalar ya da daha küçük parçalar ( mozaik çini) halinde uygulanabilmektedir. Çiniler, çok kenarlı, altıgen, kare ya da farklı biçimlerde olabilmektedir. Boyutları, 24x24-30x30cm ebatlarında olabilmektedir. Bordür şeklinde kullanılan daha ince dikdörtgen şekilli olanları da mevcuttur. [121] Renk ve desen bakımından istenilen şekilde yapılabilen çiniler, geometrik veya bitkisel motiflerin ya da yazıların, büyük boyutlarda ve istenen yüzeye uygulanmasına imkân vermektedir. Sırlı tuğlalar ise, renkli bir yüzey elde etmek için genellikle tek renkli olarak uygulanan ve duvar gibi örülerek oluşturulan bir tekniktir.

Türk çini sanatında, çini üretimi için çeşitli teknikler kullanılmıştır. Asıl maddesi temiz ve iyi cins kil olan çininin, yapım aşamasındaki ilk adım, bu ham maddenin yabancı maddelerden temizlenip havuzlarda çamur haline getirilmesidir. Daha sonra ikinci havuza aktarılarak birkaç gün bekletilen kil, süzülerek üçüncü havuza aktarılmaktadır. Burada çamurun dibe iyice çökmesi ve üzerinde biriken suyun tekrar boşaltılması işlemi yapılmaktadır. Bu aşamadan sonra boza kıvamına gelen çini hamurunun, kalıp atölyelerinde şekillendirilmesi ve kurutulup pürüzlerinin temizlenmesi işlemi yapılmaktadır. Fırınlama işleminin, Selçuklular'da 700–800 derecede, Osmanlılar'da ise 900–1000 derecede yapıldığı bilinmektedir. Fırınlama işleminden sonra sertleşen seramiğin boyama işlemine geçilmektedir. Bu aşamada seramiğe desenlendirme yapılacak ise şeffaf kâğıtlara çizilen ve iğnelenen desenler, kömür tozu ile silkelenerek tablanın üzerine aktarılarak renklendirme yapılmaktadır. Boyalı çininin üzerine, renkli ya da renksiz sır atılmaktadır. Sır renkli ise desenin görülebilmesi için sır altı zemin, genellikle koyu renkle boyanmaktadır. Şeffaf sır, yani renksiz sır, kurşundan imal edilen kuvarz ve cam kırıkları ile öğütülerek buğday ununun su ile karıştırılması yöntemi ile elde edilmektedir. Sırlama aşamasından sonra, çiniler yeniden fırınlanmaktadır. [122]



Türk çinilerinde çeşitli sırlama ve renklendirme çeşitli tekniklerle uygulanmıştır. Anadolu çinilerinden bunlardan ikisine yaygın olarak rastlanmaktadır. Sıratlı tekniği ve sırüstü tekniği olarak bilinen bu iki teknikten sıratlı tekniği, pişmiş toprak levhalar üzerine çekilen ince astar tabaka üzerine resimleme yapılarak ve üzerine sır sürülerek yapılmaktadır. Fırına verilen levha, şeffaf ve renksiz bir hal almaktadır. Böylece sırn altında desen ve renkler tüm parlaklığıyla korunabilmektedir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde çok kullanılan bir teknik olarak bilinmektedir.

Sırüstü tekniğinde ise, pişmiş toprak önce şeffaf olmayan bir sırla sırlanmaktadır. Fırına verildikten sonra üzeri boya ile resmedilen levha, ikinci defa fırına sokulmaktadır. Bu boya bazen üzerine uygulanan malzemenin cinsine bağlı olarak fırından çıkınca madeni bir parlaklık vermektedir. Örneklerine daha çok Selçuklu döneminde rastlanmıştır. [123]

Anadolu'da çini, aynı zamanda çeşitli eşyaların malzemesi ve yapım tekniği olarak görülmüş bir sanattır. Çeşitli isimlerle anılan bu teknikler kısaca aşağıda açıklanacaktır.

#### *1. Angop tekniği:*

Doğadaki killerin şekillendirilip, pişirilmesiyle elde edilen eşyanın, çığ hamur durumundayken boyanarak renklendirilmesi yöntemidir. Bu teknikte astar, sır niteliğindedir.

#### *2. Slip Tekniği:*

Bu teknik Anadolu'da sık görülen bir teknik değildir. Sıratlı tekniğinin bir başka versiyonu olan bu teknik, renkli olarak ya da beyaz ile desenlendirilerek yeniden sırlanmaya tabi tutulmaktadır. Bu tip uygulamalarda desen, kabarmalı olarak hissedilmektedir. III. Murat Odası'nın girişinde yer alan çiniler bu tekniğe uymaktadır. (bknz, şekil 2.41.)

### 3. *Minai Tekniği:*

Sıratlı ve sır üstüne yedi renk uygulanarak oluşturulan bir tekniktir. Renkler sır altına, bazı renkler ise sır üstüne uygulanılmaktadır. Genellikle minyatür kompozisyonlarında rastlanmaktadır. İnan Selçuklularında seramik sanatında kullanılmıştır. Sır atlı renkler, firuze, mavi, mor, yeşil, sırüstü renkler ise kiremit kırmızı, kahverengi, siyah beyaz ve altın yaldızlı olarak tatbik edilmiştir. (bknz, şekil 2.41.)

### 4. *Perdah (Lüster) Tekniği:*

Doğrudan sır üstüne, metalik tuzlar ile uygulanan bir tekniktir. Pişmiş sırlı fayans, ya da çini üzerine sürülen ince kum, gümüş nitrat ya da bakır oksalat karışımı ile yapılan uygulamaya denilmektedir.

### 5. *Renkli sır tekniği:*

Sırların renklendirilerek kullanılması tekniğidir. Bu teknikte asıl desen, sır içinde ergime ile ortaya çıkmaktadır. Bu teknikte genellikle sır ile hamur arasında astar yoktur. Renkli sırların fırınlamada birbirine karışmaması için balmumu ya da bitkisel yağ – mangan(...) karışımı kullanılmaktadır. Bu teknik Anadolu'da 15. ve 16.yy ortalarına kadar yaygın olarak kullanılmıştır. [124]

Geleneksel Türk çini sanatında kullanılmış olan motifler ve yerleştirilme biçimleri verilen görsel örneklerle anlatılacaktır. Bunlar arasında ayrı bir dönem olarak ele alınan Osmanlı dönemi Türk çini sanatının en güzel örnekleri, imparatorluğun birinci derecede yönetim merkezi ve padişahın ikamet ettiği yer olan Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır. 15. ve 18. yüzyıllar arasında gelişimini ve özelliklerini belirleyen Osmanlı Mimarisi'nde çini, önemli bir tamamlayıcı eleman olarak almıştır. Bu dönemler arasında uygulanmış olan çiniler, Selçuklu Devri'ni büyük ölçüde aşan bir zenginliği ortaya koymaktadır.

Osmanlı çini sanatının en güzel örnekleri 16.yy ortası ile 17.yy başlarında uygulanmış olan İznik Çinileri'dir. Bu dönemde klasik kalıplarda üretilen çiniler, Topkapı Sarayı'nda farklı dönemlerde inşa edilmiş mimari yapılarda vazgeçilmez bir yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Topkapı Sarayı çini konusunda farklı dönemlere ait örneklerin, bir arada bulunduğu, adeta bir çini müzesidir. Sarayda çininin bu kadar geniş alanda kullanımı, sanata meraklı olan hükümdarların yaşadıkları mekâna görmüş oldukları yenilik ve arayışları uygulama düşüncesinden gelmektedir.

#### 2.3.2.7. Dokumacılık

Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarını giydirerek mevcut olan görünüme katkıda bulunan Osmanlı sanatlarından biri de dokuma sanatıdır. Konumuz çerçevesinde bu sanat, yer kaplamaları ve mekân elemanlarının döşemesinde görülen örnekler üzerinden açıklanacaktır. Görsel olarak mekâna etkisi önemli ölçüde olan bu sanat hakkında; kısaca tarihi, şekillenışı, malzemesi, üzerinde uygulanmış olan motifleri ve tekniği hakkında genel bilgi verilecektir.



Şekil 2.52: Çiftkasırlar'da görülen yer ve minder döşemeleri

Günümüzde Topkapı Sarayı Harem Dairesi mekânlarında, yer kaplaması ve sofa döşemesi olarak kullanılan kumaş ya da halı örneklerinden çok azına rastlanmaktadır. Sarayda bu örneklerin birçoğu kullanım alanlarında değil, koruma amaçlı vitrin içinde, farklı salonlarda, teşhir edilmektedir. Üzerinden yüz yıllar geçtikçe yıpranmaya karşı dayanımı azalan Osmanlı saray halıları ve kumaşları, bu yöntemle çevresel etkenlerden mümkün olduğunca uzak tutularak korunmaya çalışılmıştır. Bu konudaki çalışma saraya ait mevcut örnekler üzerinden ve kaynaklardan edinilen görseller ve bilgiler doğrultusunda yapılacaktır.

Dokumacılık, Türk Sanatı içinde sürekli gelişim göstermiş geleneksel bir sanattır. Osmanlı dönemi süreci içinde ele alındığında, kuruluşundan itibaren saray ve yönetici çevrelerinde kendine has özellikleriyle dokuma kapsamında birçok örneğin olduğu görülmektedir. Bu dokumalar, üzerindeki renk ve motiflere göre hem ait olduğu kültürün, hem de kullanıcısının statüsünü belirleyen bir etiket ve gösteriş ifadesi olarak görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu, klasik dönemini yaşadığı 16. ve 17. yy.larda gösteriş merakını geliştirmiş ve dokumaların en güzel örneklerini devletin en güçlü olduğu dönemlerde kullanmıştır. O dönemden günümüze kalan dokuma örneklerinde minyatür ve yazılı belgelerde dokuma ile ilgili süs, ihtişam ifadesi olarak, motif ve teknik çeşitliliği söz konusudur. [125]

Konu çerçevesinde ele alınacak olan saray dokumalarından bahsetmeden önce, saray yaşantısına ve kültürüne geçiş sürecine kısaca değinilecektir.

İstanbul'un fethinden sonra, Bizans'ın yerleşik kültürüne ve saray yaşantısına yaklaşmış olan Osmanlılar, Yörük ve Türkmen kökenli devlet konumundayken sahip olduğu kültürden biraz uzaklaşmıştır. [126] Osmanlılar, Bizans saray yaşantısını pek çok yönü ile benimseyerek, kendi saray yaşantılarını sahip oldukları değerlerle birleştirerek bir saray kültürü oluşturmuşlardır. Saray kültürü klasik dönemlerde, mimari, müzik ve sanatın çeşitli alanlarında görülmeye başlamıştır. Bu gelişim, kentin kalkınmasında etkili olmuştur.

Üç kıtada geniş topraklara hâkim olan Osmanlı Devleti, klasik döneminde her yönü ile kusursuz bir yönetim, askeri güç ve sosyo-kültürel gelişim göstermiştir. Başkenti İstanbul, yine bu dönemlerde Avrupa ve Akdeniz Bölgesi'nin en büyük kenti konumundadır. İmparatorluğun ve dünyanın her kesiminden insanların bulunduğu kent, kültürel anlamda çok çeşitli ve zengindir. Bu bakımdan sarayda kullanılan dokumaların ayrıcalıklı olması doğaldır. Her birinin kullanıcıya ve kullanım alanına göre özel olarak tasarlandığı bilinmektedir.

Saray dokumaları, başta padişah olmak üzere, saraydakilerin giyim gereksinimlerinde ve sarayın mimari mekânlarının döşemesinde, örneğin, minder, yatak, döşek, yorgan, yastık, perde ve çeşitli örtülerde kullanılmıştır. Saray için dokunan kumaşların her biri, akademik düzeyde otoriter bir üslup bütünlüğü içinde, dönemin saray sanatı etkisinde motif ve sistemler ile dokunmuşlardır. Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş dönemine paralel olarak saray kumaşı sanatı, 16.yy.'ın ikinci yarısında en parlak dönemini yaşamıştır.

Saray kumaşlarında, devletin zenginliğine paralel olarak ipek, som altın ve gümüş tel gibi değerli malzemelerin kullanıldığı bilinmektedir. Zaman içinde som altın ve gümüş tel yerine, bunların alaşımları ya da ipek veya pamuk ipliklere, altın gümüş şeritlerin sarılmasıyla yapılan sırmalı-simli ipler kullanılmıştır. Bu kumaşlardaki motifler, dokumada kullanılmış malzemelerin değerini yansıtacak biçimde iri ve yalın olarak uygulanmıştır.

Kumaş çeşitlerinden, saray dokumalarında öncelikli olarak, Kemha, Seraser, Serenk ve Çatma kullanılmıştır. [127] Bu kumaşlar kısaca şu şekilde açıklanabilmektedir:

*Kemha:*



Şekil 2.53: “Kemha” kumaş örneği

Çözüğü ve atkısı ipek olan bu kumaş türü, genellikle kaftan yapımında kullanılmaktadır. Kemhanın çözüğü ve atkısı ipek deseni yapan takviye atkısında ayrıca gümüş ya da alaşımı, telle çok sık dokunmuş ipekli kumaştır. Deseni çözüğü yüzlü saten üzerine ipekle dokunarak oluşturulmaktadır.

*Seraser:*

Atkı yüzlü bileşik bir dokuma türüdür. Desen çözüğü tellerine alttan düz olarak bağlı takviye atkılarıyla dokunmaktadır. Seraserin çözüğü ipek, atkısı ise, altın alaşımli gümüş ya da doğrudan gümüş veya altın tel kullanılarak dokunmaktadır. Seraser ile Kemha arasındaki fark, Seraserin telle, Kemhanın ise klaptan ile dokunması ve desenlerinin farklı olmasıdır. Seraser kelimesi, baştanbaşa anlamına gelmektedir. [128]

*Serenk:*



Şekil 2.54: Sarayda kullanılan “serenk” tipinde bir kumaş örneği

Bu kumaş türüne 16.yy.’dan sonra rastlanmaktadır. Tel yerine ipek kullanılan kalın desenli bir kumaştır. Desenler genellikle çiçek veya beneklerden oluşmaktadır. Serenk, daha önce üç renk ile oluşturulmuş kumaş türü anlamındayken sonradan daha çok renk ile oluşturulduğu için bu anlamını yitirmiştir. Bu uygulamada altın tel yerine sarı ipek kullanılmıştır.

*Çatma:*



Şekil 2.55:”Çatma” kumaş örneği

Bu kumaş türü, dokunuş ve tekniği itibariyle kadifenin bir cinsini olup, kabartma desenlidir. Kadifeden farkı, zemine oranla süsleme dokusunun yüksek olmasıdır.

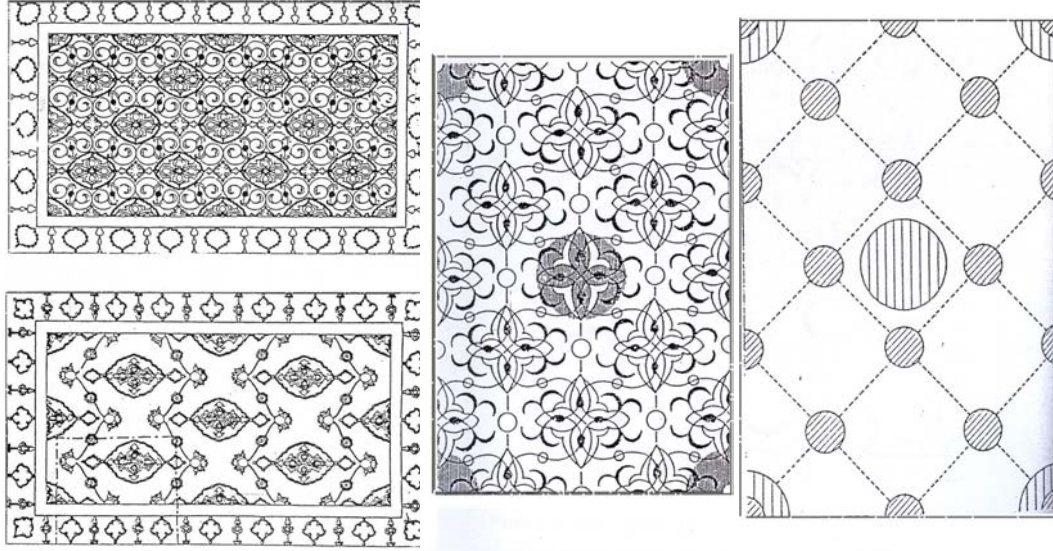


Genellikle zemini klaptanlı (eğirme çarkıyla, eski tabirle dolapla-sarılan sırma - tel ile karışık veya pamuk iplik.) olup, deseni kadife ve klaptan ile dokunmuştur. Bazen bunun tam tersi uygulamalar da görülmektedir. Çatmalarda en çok üç renk kullanılmıştır. Zemini kırmızı, ya da kalaptanlı fildişi rengi ipek ve bazen yeşil kadife olarak görülmektedir. Bu kumaş türü, genellikle saray mekânlarında, yastık yüzlerinde ve divan döşemelerinde görülmüştür.

Osmanlı Dönemi'nde bu kumaş türlerinden başka birçok çeşit kumaş kullanılmıştır. Yukarıda belirtilen türler, sarayda çoğunlukla kullanılmış olan kumaş türleri olarak açıklanmıştır. Dokuma özelliklerine göre açıklanan bu kumaş türleri hakkındaki verilen kısa bilgi sonrasında, saray dokumalarının genel tasarım özelliklerine ve biçimlenişindeki kompozisyon sistemlerine değinilecektir.

Osmanlı saray dokumalarında renk olarak kırmızının hâkimiyeti görülmektedir. Bunun sebebi bir açıdan, elde edilen kırmızı renginin, pigment ve renk özelliği bakımından kaliteli olması ve bu avantajlı özelliği sayesinde uzun yıllar geçmesine rağmen solmamasıdır. Sınırlı ve belirli renklerle dokunmuş olan Saray dokumalarında kırmızıdan sonra genellikle sarı ve mavi kullanılmıştır. Çatma, kemha ve serenklerin desenlerinde iki özellik göze çarpmaktadır. Bunlardan biri geniş yüzeyde tekrarlanan monoton ana şema, diğeri ise içini süsleyen detay kompozisyonlardır. Dokumalarda görülen desenler, stilize edilmiş çiçeklerden ve bitkilerden, oluşturulmuştur. [129]





Şekil 2.56: Halı kompozisyonlarına grafik olarak verilmiş örnekler

Kompozisyon sistemlerine bakıldığında Osmanlı saray kumaşlarının yüzeyleri çeşitli motiflerle farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Bu kompozisyonlar, tek motifli veya iki motifli sistemlerden, kumaşın birim alanında, dikey simetri eksenli ya da asimetrik tek kompozisyonlu sistemlerden oluşmaktadır.

Klasik dönem Osmanlı kumaşlarının enlerinin, dokuma tezgâhı kapasitesine bağlı olarak 60-70cm arasında dokunduğu ve kumaş uzunluklarının farklı boylarda dokunduğu bilinmektedir. Buna bağlı olarak dönemin bir top kemha kumaşı, yaklaşık 10,5m ve bir top seraser kumaşın boyu 4,5m olarak belirlenmiştir. [130]

Sarayda dokumalara olan gereksinim “Ehli Hiref-i Hassa” adlı bir kuruluş tarafından karşılanmaktadır. Sayıları yaklaşık iki bini bulan, Ehli Hiref-i Hassa sanatkârlarının çoğunlunu “Hayatın-i Hilat” ve “Hayatın-i Hassa” denilen saray terzileri oluşturduğu ve aralarında saraya verilen acemilerden yetiştirilmiş ustaların, kalfaların ve çırağların bulunduğu bilinmektedir. Sarayda dokuma üzerine, ustalar tarafından kumaşçılık, işlemecilik, kadifecilik, serasercilik gibi sanatlar uygulanmıştır. Klasik dönem olarak nitelendirilen dönemlerde; 16.yy’da Şah Kulu, Kara Mehmet Çelebi, Velican, Molla Kasım, Ahmet Karahisari, 17.yy’da ise Hasan Çelebi, sarayın Ehli Hiref-i Hassa grubunun sanatçılarındandır. [131]



Şekil 2.57: Çifte Kasırlar'da  
bir halı örneği



Şekil 2.58: Hünkâr Sofası'nda  
bir halı örneği

Saray Halılarına gelince, bu sanat alanında da motiflerin tabiattan gelen bazı biçimlerin stilize edilmesi yöntemi ile oluşturulduğu görülmektedir. Malzeme olarak genelde, yün, pamuk, ya da ipek iplik kullanılmıştır. Halılar elde edilmesi istenen dokuya göre üç farklı tezgâhta dokunabilmektedir. Bu tezgâhlar, yatay, dikey ve gelişmiş dikey olarak adlandırılmaktadır. Halının görünümünü belirleyen bir diğer önemli nokta yapım aşamasında atılan düğümlerdir. Halı düğümleri dört şekilde olmaktadır: [132]

*1. Gördes ya da Türk düğümü:*

Bükülmüş renkli yün ipliğinin ucu bir çözügünün, öteki ucu ise bitişik çözügünün üzerine düğümlenmektedir.

*2. Sine ya da İran düğümü:*

Düğüm ipliğinin yalnız bir ucu, bir çözügünün arkasından üste çıkarılmaktadır. Sarılmış olan çözüğü sağda ya da solda olabilmektedir.

*3. Tek çözüğü üzerine düğüm:*

Düğüm ipliği çözügünün etrafında bir defa düğümlenerek uçları üste çıkarılmaktadır.

*4. Hekim düğümü:*

Kaba dokunmuş bazı halılarda bu teknik kullanılmaktadır. Çabuk üretim sağladığı ve işçilik bakımından elverişli olduğu bilinmektedir.

Halı yüzeylerinin görünümüne bakılacak olursa ilmeli ve ilmesiz kısımlardan oluşturulduğu ve her birinin farklı şekillerde tasarlandığı görülecektir. İlmesiz kısımları oluşturan alanlar saçak, çiti, toprakçalık ve kenar örgüsü, ilmeli kısımlar ise, su (bordür) ve orta (iç kısım) olarak adlandırılan alanlardan oluşmaktadır. Halılar çoğunlukla dikdörtgen ve nadiren kare şeklinde görülmektedir.

Halılar orta veya iç kısımlarındaki desen durumlarına göre üçe ayrılmaktadır.

*Mihraplı halılar:*

Seccadelerde iç kısım mihraplardır. Bunlardan bazen ortanın üzerinde ya da hem üzerinde hem de altında dar bir dikdörtgen kısım vardır. Bunlara, “ayet”, “tabaka”, “kaş” gibi isimler verilmektedir. Seccadeler genellikle tek mihraplı olarak tasarlanmaktadır. Çift mihraplı ya da çok mihraplı olarak dokunanları da bulunmaktadır.

*Köşe-Göbekli halılar:*

Bu halıların orta kısımlarının tam merkezinde büyükçe bir motif bulunmaktadır. Bunun yanında, aynı motifin dörtte bir parçası ya da daha farklı bir motif, orta bölümün dört köşesine serpiştirilmektedir. Kalan boşluklar tek renkle oluşturulabileceği gibi serpme olarak küçük motiflerde değerlendirilebilmektedir.

*Serpme motifli halılar (Rapor halılar):*

Bir ya da birkaç motifin tekrarlanarak işlenmesiyle orta kısmı dolduran halılardır. Bazısında bordür kullanılmayarak tüm yüzey serpme motiflerle kaplanabilmektedir. [133]

*Deri ve bez üstü kalemişi*

Ahşap konstrüksiyon üzerine çakılan kaplama tahtaları üstüne gerilen deri veya keten bezinin üzerine uygulanmaktadır. Bu sayede tuval niteliğine sahip olan bezin üzerine yağlı boya veya tutkallı boya ile uygulamaya geçilmektedir. Tekstil ürünleri ile yapılmış bu tekniğin örneklerine 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda rastlanmaktadır.

### **3. TOPKAPI SARAYI VE HAREM DAİRESİ**

Bu bölümde, Topkapı Sarayı ve içinde yer alan Harem Dairesi, buldukları konum belirtilerek mimari özellikleri ve içlerinde yer alan yapılarla kısaca anlatılacaktır. Topkapı Sarayı'nın üzerinde konumlandığı ve şekillenişinde etkili olan Sarayburnu Bölgesi'nin, Bizans Dönemi'nde ve Osmanlı Dönemi'nde nasıl değerlendirildiğine kısaca değinilecektir.

Harem mekânlarının, iç mimarlık açısından değerlendirilmesi yapılmadan önce "harem" kelimesinin anlamına ve Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin genel tanımına değinilecektir. Bu anlatım, Harem içinde yaşayan topluluk ve Harem yaşamı göz önünde bulundurularak yapılacaktır.

### 3.1.Topkapı Sarayı

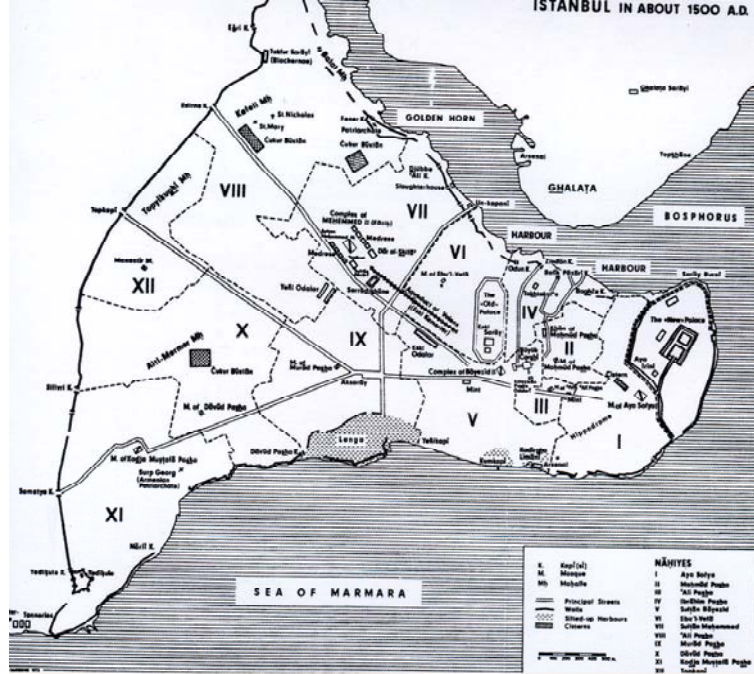


Şekil 3.1: Topkapı Sarayı I. Avlu Bab-ı Selam Kapısı

Topkapı Sarayı, Marmara, Boğaziçi ve Haliç sularının birleştiği bölgede Tarihi Yarımada Sarayburnu'nda, 592.600 m<sup>2</sup> bir araziye yayılmıştır. İstanbul'un yedi tepesinden ilki sayılan bu bölge, konumu bakımından Haliç'e, Galata'ya, Boğaz'a, Asya yakasına ve Adalar'a doğru ve Marmara'ya hâkim durumdadır. İtalyan romancı, öykü yazarı ve şair olan Edmondo de Amics bu bölgeyi, "Hayalleri kurcalayan esrar ve vaat dolu yeşil tepe" olarak tasvir etmiştir. Osmanlı'dan önce Bizans Akropolü'nün üzerinde yer aldığı bu değerli bölge, İstanbul'un Türklerin eline geçmesi ile kıtalar üzerinde egemenlik kurmuş bir imparatorluğun yerleşmesi için, doğru bir yerdir. [134] Topkapı Sarayı bu bakımdan, şehrin kalbinde denilebilecek çok önemli bir yerdedir. Türklerin saray gelenekleri ve kültürleri, yönünden de Sarayburnu, ideal bir noktadır. Türklerin eski çadır, kültürüne, dayanan yerleşim geleneklerine göre; doğanın bir parçası üzerine, özgürce yaşamaya elverişli açık ve kapalı alanlardan oluşan konutlar tercih edilmiştir.



Buna göre su kıyısında, bahçelerin, ekim alanlarının bir köşesine ya da ortasına serpiştirilmiş büyüklü küçüklü mekânlar topluluğu anlayışı Sarayburnu'nda en geniş ölçekte uygulanmıştır. [135]



Şekil 3.2: Sarayburnu Planı, Topkapı Sarayı'nın üzerinde konumlandığı bölge

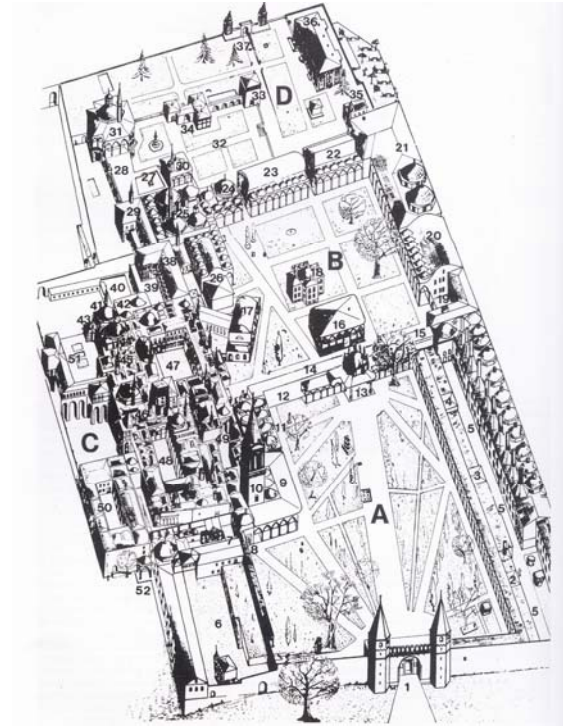
Saray başlangıçta padişahların ikametlerinden çok devlet işleri ve hazinelerin saklanması amacıyla yapılmıştır. Bu sebeple her türlü saldırıya karşı, Sarayburnu çevresi 1478 tarihinde "Suri Sultani" denilen sur ile çevrilmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in yaptırmış olduğu bu kara surları, güneyde Otluk kapısında, Kuzeybatıda da Demirkapı'da, Haliç ve Marmara kıyılarında şehri çevreleyen Bizans Dönemi'nden kalma deniz surları ile birleşmektedir. 1400m uzunluğundaki Sur-i Sultani üzerinde yer alan kule ve burçların önceden yüksek külahlı çatılarla örtülü olduğu ve içlerinde nöbetçi odaları, koğuş ve ambarların yer aldığı bilinmektedir. Bu çatıların günümüze gelememiş olması sarayın önceki silüetini kısmen değiştirmiştir. Deniz surları da Sur-i Sultani'nin yapımı sırasında onarılmış ve daha sonraki dönemlerde üzerlerine bazı daireler ve köşkler inşa edilmiştir. [136]

Günümüzde surlar izlenerek Bab-ı Hümayun'dan Soğukçeşme Sokağı, Alay Köşkü, Salkımsöğüt, Sirkeci istikametinde ya da Cankurtaran'dan aşağıya Otluk Kapısına doğru gidildiğinde her iki yönde de Saray'ın yerleştiği alanın parçalandığı ve kıyıya kadar olan saray yapılarının Sepetçiler Köşkü dışında günümüze gelemediği görülmektedir. Bu kesimdeki surlar, kapılar ve köşkler, 1888 ve 1890 yılları arasında Sirkeci Garı'nın ve demir yollarının yapımı sırasında yıkılmıştır. [137]

Önceleri Saray-ı Cedit adıyla anılan Topkapı Sarayı, günümüzdeki adını I. Mahmut Dönemi'nde yaptırılan Topkapusu Sahil Sarayı denilen ahşap bir sahil sarayından almıştır. Yazlık Saray olarak yapılmış olan bu yapı, 1863 yılında bir yangında tamamen yok olmuş ve önündeki selam toplarından aldığı bu ismi Topkapı Sarayı'na bırakmıştır.



Şekil.3.3: Topkapı Sarayı Maketi



Şekil 3.4: Topkapı Sarayı Plan perspektifi

Topkapı Sarayı, Rumelihisarı ve Yedikule gibi, deniz ve kara yönlerinden burçlarla güçlendirilmiş surlarla korunmaya alınmış ve içindeki yapılarıyla bir kent kalesi görünümündedir. Kara tarafından Fatih'in yaptırdığı 800 m.'lik Sur-i Sultani, deniz surları ile birleştiğinde duvarların uzunluğu yaklaşık 3.300m.'yi bulmuştur.

Surlarla çevrili alan 592.600 m<sup>2</sup>'dir. Bu alan, bazı kaynaklarda, 699.179 hatta 800.000m<sup>2</sup> olarak verilmiştir. Bir elipsi andıran saray arazisi, içinde geniş iç avluların, bahçelerin ve taraçalar (toprak ya da başka malzemeye elde edilen, bir duvarla desteklenen yüksek düzlük.) üzerine oturmuş bina, daire, koğuş ve köşklerin yer aldığı, açılarında hafif sapma olmuş dikdörtgen dilimlere ayrılmış durumdadır. İç saray, açık ve kapalı alanlarıyla 72.000 m<sup>2</sup>'dir. Arazi üzerindeki oranlamaya bakılırsa, Tarihi Yarımada'nın 1 /10'u saraya, 9 /10'u ise bahçelere, köşklere ve hizmet yapılarına ayrılmıştır. [138]

Sarayın ilk avlusuna geçişi sağlayan ana giriş kapısı "Bab-ı Hümayun"'dur. Saray'a girildiğinde yine iki büyük kapıyla birbirine bağlanan üç avlu görülmektedir. Saray bölümleri mahremiyet sırası göz önünde bulundurularak, genel mekânlardan, padişahın özel alanlarına doğru düzenlenmiştir. Birbiri ardına gelen üç avludan ilk ikisi sultanın dış işleriyle ilgilenen saray mensuplarının hizmetine ve yönetim binalarına ayrılmıştır. Bu bölümle, padişahın özel yaşam alanını birbirinden ayıran "Bab-ı Saade" kapısından girildiğinde karşımıza çıkan avluda sultanın dairesi ve kadınlar için ayrı olarak düzenlenmiş diğer daireler bulunmaktadır. Sultanın, dış dünyadan uzak, özel hayatını yaşadığı bu bölüm, asma bahçelerin bulunduğu dördüncü avluya ve dış bahçeye açılmaktadır.

Mimarlık tarihi açısından bakıldığında, ilk dönemde başta Çinili Köşk olmak üzere birbirinden bağımsız kasırlarla II. Avlu'da yer alan Divanhane, III. Avlu'da yer alan Arz Odası, Hasoda, Hazine, Matbah-ı Amire, birimlerini kapsayan Saray, Osmanlı padişahlarının resmi ve özel ikametgâhları da olmuştur. Fatih Dönemi'nden Sultan Abdülhamit Dönemi'ne kadar neredeyse tüm padişahların öngördüğü yeniliklerle şekillenen Topkapı Sarayı, geçmiş tarihi boyunca aksayan eski bölümleri onararak, bazı yapıları yıkılıp yerine yeni yapılar eklenerek günümüze kadar gelmiştir.

Topkapı Sarayı, 15.yy.'dan 19.yy.'a kadar olan yapılanma sürecinde kapsamlı imar uygulamalarıyla, plan ve işlev açısından gelişmiş ve yenilenmiştir. Doğu Mimarisi'nin, Klasik Türk Mimarisi'nin, Barok, Rokoko ve Ampir üsluplarının etkisinde şekillendirilmiş olan Saray; Türklerin yaşam tarzına uygun, mimarlık ve güzel sanatların değerli öge ve belgelerinin toplandığı bir hazine kimliğindedir.



Dört asır boyunca padişahların ikamet yeri olmuş Topkapı Sarayı, 19.yy.'da terk edilmiş ve ikamet yeri olarak Boğaziçi'nde yaptırılan Avrupai saraylar tercih edilmiştir. Ancak yinede, cülus (Osmanlı padişahlarının imparatorluk tahtına oturarak hükümdarlık görevine başlama törenine denir. [139] cenaze, “Hırka-ı Saadet” (Kutsal emanetlerin bulunduğu oda) ziyareti gibi bazı saray gelenekleri düşünülerek Saray kullanılmaya devam edilmiştir. Günümüzde binlerce objenin korunduğu bir uygarlıklar hazinesi ve müzesi olarak değerlendirilmektedir.

### **3.1.1.Sarayın Dönemleri ve Şekillenışı**

Sarayburnu ve çevresinin Bizans İmparatorluğu döneminde “Akropol” olması, İstanbul'un fethi sonrası, aynı çevrede yapımına karar verilen Topkapı Sarayı'nın şekillenişinde etkili olmuştur. Sarayburnu'nun topoğrafik özellikleri, Bizans Dönemi'nde kullanılan sistemler, çevrede yer alan Bizans eserlerinin onarılarak yeniden kullanımı, Saray'ın mimarisinde bir ölçüde eklektik bir tavır olduğunun göstergesidir.

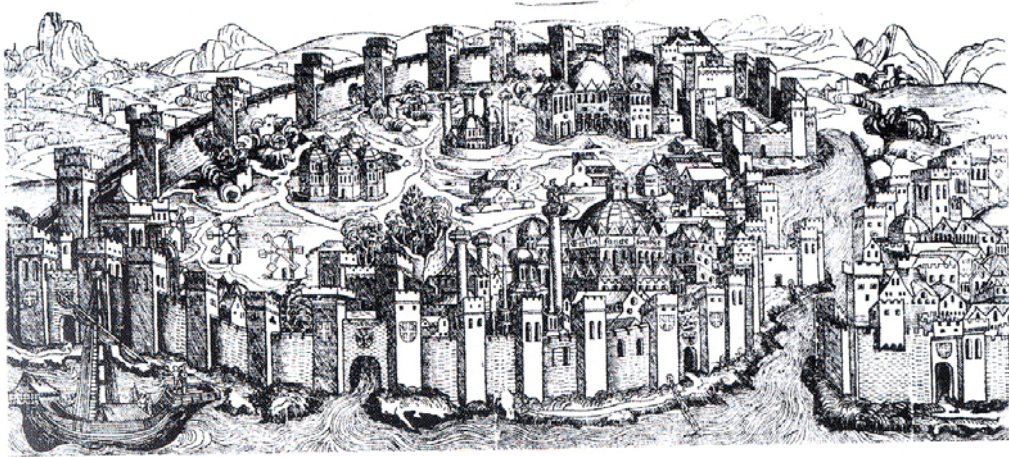
Sarayburnu ve çevresi İstanbul'un kuruluşundan beri ilk yerleşim yeri olmuştur. 1945 – 1950 yılları arasında M. Ramazanoğlu tarafından yapılan kazılarda, M.Ö. 13–18yy.'a ait Frig keramiğine rastlanmasıyla, Sarayburnu ve çevresinin, Prehistorik devirden bu yana iskân edilmiş olduğu anlaşılmıştır. [140] İkinci tabaka Arkaik Yunan Devri'ne aittir. Bu bulgular sahanın, M.Ö. 2000'lerde iskân edildiğine işaret etmektedir. Fakat bu dönemlerden kalma kayda değer başka bir bulguya rastlanmamıştır. Bir başka bilgiye göre bölgede ilk yaşayanların Megaralı Dorianlar olduğu söylenmektedir. Fakat prehistorik dönemlerde de bu çevrede yaşanmış olduğunu kanıtlayan bulgular bu konuyu netleştirememiştir. Megaralıların bu bölgenin ilk sahipleri olduğu düşüncesi, şehrin kuruluşu için İsa'dan önce 667, 660, 657 gibi farklı tarihlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Konumuz olan çevre, daha güvenilir bilgiye sahip olunan ve sarayın mimarisinde etkili olduğu düşüncesiyle Bizans Dönemi'nden itibaren ele alınacaktır.

### 3.1.1.1. Bizans Dönemi'nde Saray



Şekil 3.5: Bizans Döneminde Sarayburnu Bölgesi'nin yerleşim planı

Şehrin kullanılan en eski ismi Byzantium'dur. İsmi şehrin kurucusu olan Byzas'tan aldığı kabul edilmektedir. İsmi daha sonra Constantinus tarafından Konstantinopolis olarak değiştirilen şehir, savunma kolaylığı, Doğu'ya yakın olması, Asya ve Avrupa arasındaki önemli ticari konumundan dolayı, 330 yılında Roma'dan sonra ikinci başşehir olarak kabul edilmiştir. [141]



Şekil 3.6: Bizans Dönemi'nde Sarayın bulunduğu bölgenin görünüşü

Hıristiyanlığı kabul eden ilk imparator olan ve aynı zamanda çok tanrılı inancı da benimsemiş olan Constantinus, Güneş, Artemis ve Afrodite mabetlerini yaptırmıştır. (H. Tezcan) O dönemde şehrin tüm savaş malzemelerinin içinde bulunduğu Mangana (Manganon) olarak adlandırılan silah deposunun da Constantinus döneminde yaptırılmış olduğu söylenmektedir. Hagia Eirene, Ayasofya, Havariun Kilisesi gibi büyük kiliselerin Constantinus tarafından yaptırıldığı fakat tamamlanma aşamasının sonraki dönemlerde gerçekleştirildiği bilinmektedir. [142]

Theodosius Devri'nde Constantinus tarafından yaptırılan mabetler değiştirilmiş, Güneş Mabedi'nin yerine Aya Sofya'ya bağlı evler yapılmıştır. 395 yılında I.Theodosius, Roma İmparatorluğunu iki oğlu arasında paylaşmış, sonradan Bizans İmparatorluğu adını alacak olan Doğu Roma İmparatorluğunun temellerini atmıştır. Bu dönemden İstanbul'un fethine kadar olan süreçte yapılan imar faaliyetleri ile birlikte yaşanan yangınlar ve tahrip unsuru olan diğer olaylar bölgenin şekillenişinde rol almıştır.

II. Theodosius zamanında, şehrin surları dönemin valisi olan Anthemius tarafından 1300-1400m batıya çekilmiştir. Iustinianus Dönemi'nde çıkan Nika isyanında meydana gelen yangında Hagia Eirene Kilisesi yanmıştır. 563 yılında çıkan yangında ikinci kez yanan ve kalan duvarlar ve narteks (Bizans kiliselerinde sahna girilmeden önce, sahından sütunlarla ya da duvarla ayrılan bölüm. [143]) kısmı da tahrip olan kilise 732 ve 740 yıllarında yaşanan depremlerle tekrar hasar görmüştür.

Theophilus Döneminde surlara uygulanan onarımlar, III. Mikhael zamanında tamamlanmıştır. Makedonyalı I. Basileos zamanında surlar tekrar elden geçirilmiş bölgeye birçok bina eklenmiştir. Bugün sadece alt yapıları ayakta olan ve Akropolün doğu tarafında, Değirmenkapı ile İncili Köşk arasında bulunan Manganlar Sarayı ve Mesokepion Merkez Parkı da bu dönemde yapılmıştır.

II. Basileos Dönemi'nde meydana gelen depremde surların kuleleri ve evler yıkılmıştır. IX. Constantinus ve Monamakhos dönemlerinde, Manganlar Bölgesi'nde, Bizans Akropolü'nün doğusunda ince uzun bir dikdörtgen plan şemasına sahip Hg. Georgios Kilisesi yapılmıştır.

Manuel Komneos döneminde, sahil surları onarılmış ve Ayasofya'dan Mangana Bölgesi'ne giden yolun sağında Pantanassa Kadınlar Manastırı yapılmıştır.

III. Andronikos Dönemi'nde meydana gelen kasırgada tekrar yıkılan surlar, Apakaukos tarafından onarılmıştır. Bu tarihten sonra bölgede Osmanlı Dönemi'ne kadar herhangi bir imar faaliyetinden söz edilmemiştir. Buna örnek olarak Ayasofya Kilisesi onarılarak, Selâtin Camii'ne (Osmanlı Hanedanı üyeleri tarafından yaptırılmış olan camilere verilen ad.) dönüştürülmüştür.

Bizans İmparatorluğu, 1071 Malazgirt Şavaşı sonrası Türklerin Anadolu'ya girmesi ile siyasi üstünlüğünü yitirmiş, Doğu ve Batıdaki topraklarını kaybetmiştir. 12.yy sonlarında çıkan iç ayaklanmalar ve ardından 1204 IV. Haçlı Seferi ile İstanbul'un yağma edilmesi Bizans'ın çöküşünü başlatmıştır. Eski durumuna gelemeyen Bizans İmparatorluğu 1453'te Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasıyla yıkılmıştır.

### 3.1.1.2. Osmanlı Dönemi'nde Saray

Topkapı Sarayı'nın konumlandığı Sarayburnu ve çevresinde her devirden izler bulmak mümkündür. Her devir bir önceki devirin kalıntıları üzerine, kendi nitelikleri doğrultusunda ekledikleriyle yeni bir yapılanmaya doğru gitmiştir. İstanbul'un fethi sonrası Osmanlı İmparatorluğu tarafından, Bizans eserleri tahrip edilmemiş, yapılan eklentiler ve değişikliklerle yeniden kullanılmış ve devamlılığı sağlanmıştır. Böylece Saray'da, Osmanlıların, olduğu gibi kullandıkları ya da kendilerine uydurarak üzerinde değişiklik yaptıkları Bizans - Osmanlı tarzı eserler bulunabilmiştir. Buna bir örnek Manganlar Bölgesi'nde Hg. Georgios Manastırı'dır. Burası fetihten sonra bir süre derviş tekkesi olarak, daha sonra ise barutluk sarnıcı ve silah deposu olarak kullanılmıştır. [144]

Türkler tarafından fethedildiğinde harabe halinde olan şehrin, mirasına uygun yeniden kurulumu yolunda çalışmalar yapılmıştır. Enkaz altında kalmış, boşalmış şehir, göç ve sürgün dediğimiz mecburi yerleşimler ve yapılan restorasyonlarla yeniden yaşanır hale getirilmiştir. Bu çalışmalar esnasında Bizans'tan kalma şehir planlaması ve sokak düzenlemesi üzerinde pek değişiklik yapılmamıştır.

Arazi kullanımının daha verimli hale getirilmesi için en üst seviyeden denize inen dik yamaçta yapılmış olan, içinde istinat duvarlarının da yer aldığı teraslar, saray yapıları oluşturulurken kullanılmıştır. Bizans Dönemi yapıları, aynı ya da farklı amaçla kullanılmak üzere elden geçirilmiş, yeniden kullanılabilir hale getirilmiştir

Bölgeyi sınırlayan Marmara Sahil Surları da, Bizans Dönemi kalıntılarındanır. Ahırkapı'dan başlayarak Sirkeci İstasyonu'na kadar devam eden bu surlar üzerine, önüne ve arkasına Türkler tarafından "Yazlık Harem" diye adlandırılan köşkler yaptırılmıştır. Böylece enkaz halinde olan şehir tekrar yaşanır hale getirilmiştir.

### **3.1.2. Sarayın Genel Özellikleri**

Sarayın mimari özelliklerinden bahsetmeden önce şekillenişinde etkili olan eski Osmanlı saraylarından genel olarak bahsedilecektir. Osmanlı Devleti'nin göçebe yaşam kültüründen yerleşik düzene geçmesiyle ve büyük bir devlet olma yolunda ilerlediği dönemlerde, yönetim ve idareden sorumlu en yetkin kişi olan padişah, kendi otoritesinin ifadesi olarak, tek bir merkezden devlet işlerini yürütmek ve aynı zamanda yaşama mekânı olarak kullanmak üzere saray gibi büyük yapıları tercih etmiştir. Bu saray yapıları mevcut olan örnekler üzerinden gidilerek, geleneksel bir çizgide oluşturulmuştur. Türk Saray Mimarisi'nin son örneği olan Topkapı Sarayı'nda Türklerin göçebe geçmişi sonrası yerleşik düzen için ortaya koydukları yerleşim prensipleri ve mimari çözümlerinin izleri görülmektedir. Bu bölüm, Topkapı Sarayı'nın geçmişten ve yakın çevresinden beslenerek gelişen mimarisinin anlatımında önemli bir adım oluşturacaktır.

İslamiyet'ten önce yerleşik Türklerde saray yapılarının mimari anlamda gelişimi, egemenlikleri altındaki farklı kültürlerin ve bağlı oldukları devletlerin mimari geleneklerinden yararlanarak ve mevcut olan hazır biçimlerin kullanımıyla sağlanmıştır. Saray yapılarının biçimlenmesine etki eden bir diğer unsur ise İslami geleneklerdir. Belirgin özelliği harem ve selamlık olan İslam Sarayı erken dönem örnekleri haricinde serbest yerleşim düzenini, sonraki dönemlerde de sürdürmüştür.

[145]

Osmanlı Sarayları, İmparatorluğun kuruluşundan, İstanbul'un fethine kadar olan dönemlerde farklı illerde farklı şekillerde inşa edilmiştir. Bu saraylardan ilki, Bursa yakınlarında, Yenişehir'de, Osman Gazi Dönemi'nde inşa edilmiştir. Bu saraydan günümüze kalan bazı hamam kalıntıları bulunmaktadır. Bir diğer saray ise Osmanlı Devleti'nin ilk devlet merkezi olan Bursa'da, Orhan Gazi Dönemi'nde yaptırılmış olan Bursa Sarayı'dır. Hisar'ın İçkalesi'nde olduğu bilinen sarayın kale içinde yer alması geleneksel korunma anlayışının bir göstergesidir. Fatih Sultan Mehmet Dönemi sonrasında korunmaya alınan Saray'a farklı dönemlerde ihtiyaçlar doğrultusunda bir has oda, bir hamam, altı adet ahır, çeşitli amaçlarda kullanılmak üzere odalar eklenmiştir. IV. Mehmet Dönemi'nde divanhaneler ve hademe koğuşları için İç kale dışına taşınmış, eklenen birimlerle yapı gittikçe büyüyen bir özellik göstermiştir.[146]

Edirne'nin I. Murat tarafından alınması üzerine Osmanlı Sarayı, Bursa'dan Edirne'ye taşınmıştır. Kentte iki ayrı saray yapılmış olduğu bilinmektedir. Bu saraylardan ilki, I. Murat tarafından, Selimiye Camisi'nin güneyinde, şimdiki askeri birimlerin bulunduğu yerde yaptırılmıştır. Sonradan surlarla korunmaya alınan saray, kentte yapılan ikinci sarayda görevlendirilecek elemanların yetiştirilmesi için kullanılan bir merkez haline dönüştürülmüştür. II. Murat Dönemi'nin sonlarında yapımına başlanmış olan ikinci saray, Fatih döneminde tamamlanmıştır. Her iki saray da bünyesine eklenen yapılarla genişlemiş, dönemin özgün Türk Saray Mimarisi'ne örnek olmuştur.

1453'te Fatih'in İstanbul'u almasıyla, Osmanlı devlet yönetiminde ve bununla birlikte saray mimarisinde bazı değişiklikler olmuştur. Fatih Sultan Mehmet, hem Doğu'nun, hem de Batı'nın hükümdarı konumuna gelmiştir. Bununla birlikte diğer feodal güçleri ortadan kaldırmış yerine çıkarttığı kanunname ile elde ettiği gücü yasalaştırmıştır. Bunlardan ilki devletin örgüt ve işleyişi, ikincisi ise özlük hukuku ile ilgilidir. [147]

Bu durumdayken mevcut olan sisteme yeni imparatorluk anlayışını vurgulayan bir saray düzeni getirmiş, farklı bir mimarlık ortamı yaratmıştır. Harem kavramı bu dönemde sarayın bütününe işaret eden bir anlamdadır.

Beylikten imparatorluğa geçiş dönemi düşünülürse devletin siyasi ilişkilerinin padişah katında gerçekleşen evliliklerle şekillenmediği, padişahın özel işleriyle kadınlarının ilgili olmadığı ve bu konuda grevlendirilmedikleri bilinmektedir. [148]

Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u yaşanır hale getirerek kenti, başkenti yapma planları kurarken, Haliç yakınındaki Blakharnai Sarayı'nda bir aydan daha az bir süre kalmış daha sonra Edirne'ye geri dönmüştür. Ertesi yıl, Süleymaniye ve Beyazıt Camileri arasında, bugünkü İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü'nn ve merkez binasının bulunduğu yerde, "Sarayı Atık" denilen eski sarayı yaptırmıştır. Bir i avlu etrafındaki yapıların sonradan bahçe ve dış duvarlarla çevrilmesiyle oluşan sarayın iyi korunan bir haremının, resmi divan odalarının, sultan ve i oğlanlar için köşk ve dairelerin ayrıca çok sayıda çeşitli hayvanın yaşadığı avlakların bulunduğu bilinmektedir. Fatih'in yaptırdığı bu ilk saray, Sultanın yeni saraya geçmesinden sonra Kanuni Dönemi'ne kadar Enderun halkının kullanımına verilmiş, daha sonra eski padişahın aileleri ve onlara hizmet vermiş kişiler tarafından kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmet daha sonra bu sarayın, kentnin asıl yerleşim alanı olan Haliç ve çevresine uzak kalması, kent dokusu içindeki yerinin büyümeye elverişli olmaması sebebiyle Sarayburnu'nda eski Bizans Akropol'ünün olduğu yerde Sarayı Cedit adı verilen Topkapı Sarayı'nı yaptırmıştır. Topkapı Sarayı, zel ve kamusal hizmet yapılarının, tek bir alanda çözülebilmesi için, kentten geniş bir alan ayrılarak oluşturulmuştur. Sarayda sultanın merkezi gücü, tek bir yüksek anıt ile değil, karmaşık bir kurumsal örgütün göstergesi olan alçak yapıların araziye yatay olarak yayılması şeklinde ifade edilmiştir. [149]

15.yy sonlarında inşa edilen Topkapı Sarayı, Anadolu'da yaşayan Yakın Doğu ve Akdeniz'in geleneklerini sürdüren ve geliştiren bir mimari dönem ürünüdür. [150] Topkapı Sarayı'nın yapımı siyasi düzenin merkezi devlet yönetimine geçişi ve ülke sınırlarının genişlediği döneme rastlamıştır. Dönemin tarifi yapılacak olursa 15.yy nüfus yoğunluğunun az olduğu ve gösterişsiz bir yaşam biçiminin sürdürüldüğü bir dönemdir. Topkapı Sarayı'nın 15 yy ve sonraki dönemlerdeki plan gelişim aşamasına ve genel görünümüne bakıldığında çok büyük bir farklılık olmadığı gözlemlenmektedir. Bu da devletin, örgütlenme sisteminin netliğini ve gelişmeye yönelik bir anlayışa sahip olduğunu göstermektedir.[151]

Fatih Sultan Mehmet'in "Dünya Fatihi" olma ideali sadece beylik yönetmiş atalarından farklı olarak onu, Balkanlardan Doğu Anadolu'ya kadar uzanan bir İmparatorluğa hükmeder pozisyona getirmiştir. İstanbul'un fethi sonrasında Konstantinopolis ve Roma'yı birleştirerek Akdeniz Bölgesi'ni tek bir merkez altında toplamayı hedefleyen Fatih, İtalya'yı ele geçirmek amacıyla girişimlerde bulunmuş ve 1480 yılında İtalya'nın güneyinde bulunan Otranto kentini alarak büyük bir başarı elde etmiştir. İtalya'ya atılan bu adım Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan saraylarına ilgisini arttırmış kültürel ve mimari gelişimlerine açık olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla yeni sarayın yapımında ve bezemelerinde İtalyan sanatçıların katkısı olmuştur. Sarayın inşasına başlamadan önce ve sonrasında birçok batı etkili kaynaktan yararlanılmış Avrupa asıllı kimselerden yardım alınmıştır.

Banisini tarafından tasarlanan Yeni Saray, devletin hâkim olduğu toprakların genişlemesi devlet yönetiminin merkezileşmesi ve elde edilen başarılar dolayısıyla diğer Osmanlı saraylarından daha görkemli bir şekilde yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmet'in ziyaret ettiği Atina Akropolü'ne, bulunduğu konum, yerleşim biçimi ve üslubu bakımından duyduğu hayranlık, onun bu düzenden etkilenmesini ve kentin kahramanı sayılan hükümdarın, yaşadığı bu yerin kurgulanması konusunda, ayrıca bir özen göstermesini sağlamıştır.[152]

Topkapı Sarayı, başlangıçta padişahların ikametlerinden çok, devlet işleri ve hazinelerin saklanması amacıyla yapıldığı için etrafı her türlü saldırıyı önleyecek biçimde surlara çevrilmiştir. Şehrin kalabalığından uzak ayrı bir tepede iki tarafı deniz ve yüksek duvarlarla çevrili olan Saray bu konumu dolayısıyla padişahın ulaşılmazlığını, yüceliğini göstermektedir. Padişahın halk ve emrinde olan kimseler tarafından bu şekilde algılanmasını sağlayan bir diğer unsur ise Saray'ın, dik eksen üzerinde, sultana ulaşabilmek için baştan sona yürünmesi gereken geniş yatay alanlarıdır. Her avlunun en anıtsal ögesini oluşturan giriş kapıları iki avluyu birbirinden ayıran bir sınır pozisyonundadır

Saray'a ayrılan arazinin büyük bir bölümü bahçe ve avlulara ayrılmış, küçük bir kısmı ise işlevlerine göre çeşitli avlularda yer alan kubbeleri ve bezemeleriyle dikkat çeken yapılar için değerlendirilmiştir.



Bizans Akropolü üzerine kurulan saray yapıları, farklı amaçlar için kullanılan ayrı birimler halinde, belli bir plan dizilimine göre yerleştirilmiştir. Bu yöntem Osmanlı Ordugâhı'nın Saray örgütlenmesinde rastlanan geleneksel düzenini yansıtmaktadır. O dönemde Saray ve Ordugâh, imparatorluk gücünün simgeleri olduğu için yapılanma süreçleri birbirine benzemektedir. Saray yapılarının genelde tek katlı olarak farklı amaçlar için ayrı ayrı inşaa edilmesi ve içinde çok fazla mobilya bulunmaması, saray ordugâh çadırlarının, yine farklı işlevlerde, birbiriyle ilişkili ayrı birimler halinde olma özelliğine benzemektedir.

Topkapı Sarayı genel görünümü bakımından, anıtsallık ilkelerinden yoksun ve imparatorluk gücünü tam anlamıyla yansıtamayan avlular içinde gelişi güzel gruplaşmış gösterişsiz yapıların sağladığı bir bütün olarak algılanmaktadır. Sarayın anıtsal boyutlarda tek bir yapı şeklinde düşünülmemiş olmasının sebebi olarak, din kaynaklı alçakgönüllülükte olan Osmanlı sultanlarının mimari yatırımları, çoğu zaman büyük dini külliyeler üzerinde yoğunlaştırdığı, buna karşın kendi kullanımlarında olan saray gibi yapıların daha mütevazı olmasını yeğledikleri söylenebilmektedir. [153]

Birbirini yükseklik bakımından gölgede bırakmayan alçak yapılar topluluğu olan Topkapı Sarayı, bünyesinde görkemli resmi teşrifat alanları, dinlenme ve eğlenme alanları barındırmaktadır.

Üçgen biçimli Sarayburnu'nun topoğrafik özellikleri, yapı topluluğunun zorunlu olarak teraslı ve tonozlu sistemler üzerine kurulmasına neden olmuştur. Bu şekilleniş Saray'ın dış görünümünü anıtsallaştırmıştır. Dış görünümünün tersine Saray'a girildiğinde genel olarak yapılarının çok yüksek olmadığı ve yerleşimin alana eşit dağıldığı görülmektedir. Sarayı, mütevazı bir görünüme sokan bu sistem, Topkapı Sarayı'nın iç dış birliği bakımından içinde tezatlık barındıran bir saray olduğunu göstermektedir.

Zenginlik ve ihtişam sembolü olan hünkâr dairelerinin bulunduğu diğer sarayların aksine Yeni Saray'ın ilgili mekânları gösterişten uzak olarak tasarlanmıştır. Kare ya da dikdörtgen planlı olarak inşaa edilmiş yapıların önünde revaklar ( üstü örtülü, önü açık alan) bulunmaktadır.

Fatih Sultan Mehmet'in son yıllarında yazılmış olan "Kanunname" ile saray tefrişatı yeniden düzenlenmiştir. Bu kanunname, devlet yönetiminin başlıca görevlerini, davranış biçimlerini belirleyen bir hanedan yasası olarak saray binalarının kurumsal çerçevesinin belirlenmesinde ve yerleşim düzeninde etkili olmuştur.

### 3.1.3. Sarayın Bölümleri

#### 3.1.3.1. I.Avlu / Alay Meydanı



Şekil 3.7: Bab-ı Hümayun Kapısı

Topkapı Sarayı'nın şehirle bağlantısını sağlayan ve I. Avlu'nun girişi olan Bab-ı Hümayun Sarayın saltanat girişidir. Ayasofya ile Sultan III. Ahmet Meydan Çeşmesi'nin karşısında bulunan kapı, Sur-i Sultani üzerinde yer almaktadır. Asimetrik bir düzene sahip olan Sarayın, aksından sola doğru kaymış durumdadır. Üzerindeki kitabeğe göre, 1478 yılında Fatih Dönemi'nde yapılmıştır.[154] Kapı ile ilgili gravürlerden anlaşılacağı üzere; kapının önceden iki yanında, kubbeli iki koğuşu, birer mahzeni ve iki taraftan merdivenlerle çıkılarak ulaşılan bir asma katı vardır. [155] Üst katındaki köşkle birlikte tasarlandığı düşünülen Bab-ı Hümayun'un tasarımında, kubbeli mekân ve tonoz kullanımı Roma, Uzak Doğu ve İslam yapılarının girişlerinde uygulanan sistemlerdir.

Biçimsel olarak, kâgir malzeme ile sur duvarlarının devamı şeklinde yapılması Akdeniz uygulamalarına benzemektedir.[156]

Bab-ı Hümayun'un, eski saray teşkilatında Orta Kapıyla birlikte sarayın dış muhafız ocaklarından Kapıcılar Ocağı tarafından korunduğu bilinmektedir. Bu muhafızlardan en yetkin kişi "Kapı Ağası" dır. Bu kapı, Osmanlı Dönemi boyunca, her gün sabah ezanıyla açılmakta ve yatsıdan sonra kapatılmaktadır. Kapı kapalı iken Saray'a giriş ve çıkışların kapının yan tarafında bulunan Koltuk Kapısı'ndan yapıldığı bilinmektedir. [157] Divan toplantısının olduğu günlerde, yani salı günleri, sarayın günlük yaşamıyla ilgili tüccarlar ve sarayda yakınlarını görmeye gelen insanlar, ancak gerekçelerini söylemek şartıyla Bab-ı Hümayundan geçebilmektedirler. Saraya gelen ulemanın, vezirlerin ve dış ülkelerden gelen elçilerin ancak Bab-ı Hümayun'dan Bab-ı Selam'a kadar olan alan içinde at üzerinde gitmelerine izin verilmektedir. Padişahın özel alanlarına doğru gidildikçe getirilen kısıtlamalar dolayısıyla Bab-ı Selam'dan sonra yola yaya olarak devam etme zorunluluğu koyulmuştur. [158]

#### *I.Avlu (Alay Meydanı)*



Şekil.3.8: I. Avluda Aya İrini Kilisesi



Şekil.3.9: I.Avlu yapıları

I. Avlu şehirle Sarayı birbirinden ayıran dış duvarlarla çevrili olup gösterişli alayların başladığı ve bitiği "Alay Meydanı" olarak bilinmektedir.

Bab-1 Hümayun kapısından girilince ilk yer olan bu avlu, önemli divan toplantılarının yapıldığı Divan-ı Hümayun'a giden yol olarak düşünüldüğü için "Divan Yolu" adını da almaktadır. Topluca hareket edilmesi gereken önemli bazı olaylarda kapıkullarının ve devlet büyüklerinin bu avluda toplandığı, merasim ve geçiş töreni gerçekleştikten sonra yine buradan dağıldıkları bilinmektedir. Divan üyelerinin ve ziyaretçilerin atlarıyla girmelerine izin verilen bu avlu, ikinci avluya geçerken uşakların ve atların bekleme alanı olarak da kullanılmıştır. Ziyaretçilerin gerektiğinde beklemeye alındığı bu alanda, geniş bir teşrifat alanı sağlamak için saray fırınları, odun depoları gibi dış hizmet binaları bulunmaktadır.

I. Avlu'nun geniş arazisini kentten ayıran "Sur-i Sultani" yapılmadan önce Edirne Sarayı'nda olduğu gibi Topkapı Sarayı'nda da iki avlu bulunduğu bilinmektedir. Dış hizmet birimleriyle padişahın özel alanını ayıran bu avlu sarayın ana bölümlerinin, yani ikinci ve üçüncü avlulardaki yapıların oluşumunda etkili olmuştur.

I. Avlu hizmet yapıları mimari düzenlemesine bakıldığında yalın bir çizgide ve asimetrik bir düzende yapılmıştır. Bu düzene yabancı bir yapı, günümüzde Bab-u selam kapısının solunda, sadece üzerine oturduğu sekizgen platformunu görebildiğimiz taş köşktür. "Kule-i Kâğıt Emini" diye adlandırılmış olan bu köşkün, davacılardan dilekçe toplanan ve davaların sonuçlanmasıyla padişahın fermanının dağıtıldığı yer olarak kullanıldığı bilinmektedir. [159] Ortaylı tarafından Deavi köşkü diye bahsedilen bu köşk, dilekçeler için müracaatları kolaylaştırmak, halkın arzularına daha çabuk cevap verebilmek amacıyla yaptırılmıştır. Kurşun çatı örtüsüne sahip bu yapı dışında birinci avluda bulunan tüm hizmet yapıları, kırmızı kiremitle yapılmış olduğundan günümüze çok azı ulaşabilmiştir. Bazı minyatürlerden anlaşıldığı üzere Babı-ı Hümayun Kapısı'ndan girildiğinde sağ tarafta "Hastalar Odası" denilen bir hastane bulunmaktadır. 17. yy da yaşamış bir iç oğlanı olan Abdullah Bin İbrahim Üsküdarî'nin söylediklerine göre bu hastanenin bir de hamamı olduğu bilinmektedir.

Bu avluda yer alan hizmet yapılarından çoğu günümüze gelememiştir. Avlunun sol tarafında sarayın ısınma ihtiyacını karşılayan odun ambarı ve hasırcılar ocağı bulunmaktadır.

Hamamları, koğuşları, işlikleri, ahırları ile bir bütün teşkil eden bu kısımlar günümüze ulaşmamıştır. Bugün bu yapıların yerinde Kültür Bakanlığı'na bağlı çalışanlarının lojman olarak kullandığı “Eczane Binası” bulunmaktadır. Darphane Genel Müdürlüğü Damga Matbaası Daire Başkanlığı, Röleve ve Anıtlar Müdürlüğü ile Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı Müdürlüğü kısa bir süre önceye kadar solda yer alan yapıların bir kısmını kullanmışlardır. Koz bekçileri kapısından sonra gelerek Arkeoloji Müzesi'nin karşısında kalan yapılar ise bugün Tarih Vakfı tarafından kullanılmaktadır. [160] Avluya girildiğinde sağ tarafta revir, imparatorluk fırınları ve su depoları ve o dönemde cellâtların, idam cezasına çarptırılan kimselerin ölümlerini gerçekleştirdikten sonra, ellerini yıkadıkları “Cellât Çeşmesi” bulunmaktadır.

Avluda bulunan önemli bir yapı, avlunun sol tarafında yer alan Saint Hagia Eirene Kilisesi'dir. 4. yy. yapılmış olan kilisenin, en büyük Bizans kilisesi olduğu bilinmektedir. I. Constantinus (324-337) zamanında yapıldığı tahmin edilen kilisenin 532'deki Nika Ayaklanması sırasında yandığı ve İmparator Jüstinianos döneminde yeniden yaptırılmış olduğu bilinmektedir.

8. ve 9. yüzyıllarda yaşanan şiddetli depremler, binada önemli hasarlara neden olmuştur. Sonradan camiye çevrilmediği için mimarisinde önemli bir değişiklik olmamıştır. Kilise işlevinde yapılmış olan yapı, Osmanlı Dönemi'nde önce iç cephane, sonra da Harbiye Nezareti'nin silah ambarı olarak kullanılmıştır. Fethi Ahmet Paşa zamanında arkeoloji müzesine, sonraki dönemlerde de Askeri Müzeye çevrilmiş olan yapı günümüzde ise müzik festivallerinin gerçekleştirildiği bir merkez olarak kullanılmaktadır. Saint İrene Kilisesi'nin arkasında dış bahçelere inen yokuşun yakınında sarayda kullanılan inşaat malzemelerinin ve saray binaları üzerinde çalışan marangoz ve diğer ustaların atölyelerinin bulunduğu “Ambar-ı Amire” bulunmaktadır.[161]

### *Alay Köşkü*

Topkapı Sarayı'nın I. Avlu'suna bağlı yapılardan biri olan Alay Köşkü ilk olarak Fatih zamanında resmi geçitlerin izlenebilmesi için yapılmış fakat daha sonra bu yapıdan eser kalmamıştır.

Bugünkü bina ise 1819 yılında Sultan II. Mahmut (1808–1839) tarafından yaptırılmıştır. Önceden ahşap bir köşk olarak düşünülmüş olan yapı, sonradan kagir olarak yapılmıştır. Selam Köşkü ve Soğukçeşme Kasrı olarak ta bilinen köşkün, cadde üzerinde yer alan pencere ve kemerlerinde, Hattat Mustafa İzzet Efendi'nin siyah taş üzerinde altın yaldızlı madeni harflerle yazılmış manzum bir eseri bulunmaktadır. Köşk, Sur-i Sultani'nin köşesinde bir burç üzerinde, taş konsollara oturtulmuş olup, yedigen planlı geniş bir salon ve servis odalarından ibarettir. Soğan kubbeli ve geniş saçakları olan köşkün, karşısında Bab-ı Ali Kapısı bulunmaktadır. [162]

### *Çinili Köşk*

Yine I. Avlu'ya bağlı yapılardan biri olan Çinili Köşk, II. Mehmet zamanından kaldığı kesinlik kazanan bir yapı olup içindeki çinilerden dolayı en çok dikkat çeken köşklere biridir. Soğukçeşme Kapısı'ndan sağ tarafa çıkan yokuşta solda yer alan bu köşk, günümüzde müze binalarının bir parçası durumundadır. Köşk'ün planı, Yunan haçlı plan şemasına benzemektedir. Yapının tamamı erken dönem Türk çinileriyle bezeli olup, giriş cephesi 14 sütunla desteklenmiştir. [163] Padişahların dinlenmek üzere kullandıkları köşk, ilk Osmanlı camileri gibi eyvanlı ve merkezi sofalı olarak yapılmıştır. Mimarisi bakımından tekliği söz konusu olan yapının İran - Anadolu Selçuklu üslubunda yapıldığı belirtilmektedir. Çinili Köşk, çinilerinde Selçuklu esintisi, pencerelerinde ve eyvan kemerlerinde Orta Asya çizgileri görülmektedir. Köşkün tüm eyvanı, firuze, lacivert, mor, beyaz, sarı yeşil sırlı mozaik görünümlü tuğlalar; rumiler, lotus ve palmetlerle (farklı şekillerde görülen süsleme motifleri) bezenmiştir. Avlu cephesinden bodrum katı üzerinde tek katlı görülen yapı, Gülhane Parkı tarafından iki katlı yüksek bir bina olarak görülmektedir. Çinili Köşk, arka cephesinde çokgen cepheli çıkıntılı bir oda, merkezinde kubbeli ve haç biçiminde geniş bir orta mekân, yanlarda tonozlu eyvanlar, köşelerde ise kubbeli ve ocaklı odalar olmak üzere simetrik planlıdır. Yangınlar ve depremlerden dolayı hasar görmüş olan yapı, ilk olarak 1682'de onarılmıştır. 1737'de yaşanan ikinci yangın sebebiyle I. Abdülhamit döneminde 18.yy üslubu ile tekrar yenilenmiştir. [164]

### 3.1.3.2. II. Avlu / Divan Meydanı



Şekil 3.10: Bab-ı Selam Kapısı ve I.Avlu

Bab-ı Selam I. Avludan II. Avluya geçişi sağlayan, Saray'ın ikinci büyük kapısıdır. Bab-ı Hümayunda olduğu gibi çift kapılı olarak düşünülmüştür. Dikdörtgen plan şemasında olan kapı, eksenden sola doğru kaymış durumdadır. 6.05x10.24cm ebadındaki kapının etrafı mazgal delikli surlarla çevrilidir. [165] Bab-ı Selam Kapısı, Sultan Süleyman tarafından yaptırılmış olan konik çatılı iki adet altıgen kule arasında yer almaktadır. Fatih zamanında yapılmış olan kapının demir kanatları, İ.S.1524 - 1525 tarihlidir. [166] İhtiyaç anında bu altıgen kulelerin arkasında topların geçirilebileceği genişlikte taş merdivenler olduğu söylenmektedir. Kapının içinde ve dışında bulunan tonozlarda, güvenlikten sorumlu 50 kişilik kapı görevlisi bulundurulduğu bilinmektedir. [167] Kapının birinci avlu cephesinde, girişin iki yanında yer alan kulelerin altlarındaki bölümde tutukluların bulundurulduğu “kapı arası” denilen açıklığı olmayan odalar bulunmaktadır. [168]

Yapının merkezinde ve büyük kemerin altında biri I. Avlu'ya, diğeri II. Avlu'ya bakan iki adet demir kanatlı kapı bulunmaktadır. Bu iki kapı arasında 1758 tarihli barok tarzda yapılmış olan bir çeşme bulunmaktadır. Yine aynı tarihte yapıldığı tahmin edilen yapının ikinci avluya bakan kısmında giriş ekseninde yer alan sekiz sütunlu bir revak bulunmaktadır.

Revakta bulunan sütunlardan biri pembe granit, diğerleri mermerdir. Sütunların bir diğer tahmine göre, 17. yy da başka bir eserden çıkartılarak Saray'a getirildiği ve revak için değerlendirildiği bilinmektedir. [169]

Asıl saray yerleşiminin girişi sayılan Bab-ı Selam'dan Sultan dışında kimse at üzerinde geçememektedir. Bab-ı Selam ilk yapıldığında, dış ve iç kapılarının üzerinde büyük ve dik saçaklar olduğu bilinmektedir. Ön cephede bulunan kulelerin, 1482–1500 yıllarında ve ikinci avluya bakan kısmında yer alan revakın 17.yy da sonradan eklendiği belirtilmektedir.[170]

Bab-ı Selam Kapısı'nın korunmasında görevlendirilen kapıcılara “Dergâh-ı Ali Kapıcıları”, onların amirlerine “Kapıcıbaşı Ağa” denilmektedir. “Kapıcıbaşılık” rütbesine gelmiş kimseler Divan-ı Hümayun'da alınan kararları ilgili kişilere götürmekle ve onaylatmakla yükümlüdür. Bu görevle Divan-ı Hümayun'u ve padişahı temsil etmektedirler.

## *II. Avlu (Divan Meydanı)*

Bab-ı Selam'dan girilen ve Saray'ın asıl yapılarının yer aldığı II. Avlu, bazı kaynaklara göre III. Murat tarafından oluşturulmuştur. Harem Dairesi'nin, Divanhane'nin içinde yer aldığı bu kapsamlı avlu, yüksek duvarla çevrili olup yaklaşık 78.000m<sup>2</sup>lik bir alana sahiptir. Bab-ı Selam'dan başlayıp, Hasbahçe tarafında son bulan avlunun içinde; 10 cami – mescit, 14 hamam, 2 hastane, 2 eczane, 5 mektep, 2 kütüphane, 7 köşk, 6 kule, 22 çeşme, 2 sarnıç, 6 havuz, 1 asma bahçe, 20 kubbeli büyük mutfak, 1 ahır ve 348 oda, sofa ve salon bulunmaktadır. [171]





Şekil 3.11: Bab-ı Selam Kapısı önü, II. Avlu

Sultan makamına çıkılan yerin başlangıcı sayılması sebebiyle II Avlu'ya girerken ziyaretçilere bazı sınırlamalar getirilmiştir. I. Avludan Bab-u Selam kapısıyla ayrılan II. Avlu, devletin yönetim merkezinin olduğu ve padişahın özel alanlarına doğru geçişi sağlayan bir alandır. I. Avlu'daki kırmızı kiremitli, moloz taşlardan oluşturulmuş yapıların aksine İmparatorluğun yönetim merkezi olan bu avlunun köşk ve devlet daireleri, taş, mermer gibi özenli malzemelerden yapılmış, her birinin çatı örtüsünde kurşun kullanılmıştır. Mutfakların, ahırların, Dış hazine'nin Divanhane'nin ve Adalet Kulesi'nin içinde bulunduğu avlu Fatih Dönemi'nde oluşturulmuş. 1525–1529 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde tamamlanmıştır.

Saraya hizmet veren yeniçerilere, üç ayda bir verilen ulufeler ( hizmet karşılığı verilen ücret) yıllar boyunca, bir törenle bu avluda dağıtılmıştır. [172] Yurt dışından gelen misafir ve elçiler için, Saray'ın ihtişamının bir göstergesi olan Kubbealtı, bu avluda göze çarpmaktadır. Avluya girildiğinde tam karşıda Saray'ın ikinci büyük kapısı olan Bab-ı Saade yer almaktadır.

Kalıcı mimari biçimlere dönüştürülmüş geleneksel çadır-saray düzeni, Sarayın diğer bölümlerinde olduğu gibi, bu avluda da görülmektedir. Bu düzenlemede, bir idari avlu, büyük bir revak, padişahın özel dairesine bağlanan bir yol ve yolun iki yanında mutfak ve ahırlar bulunmaktadır. Bu düzenleme Sarayın II. Avlu'sunda, sağ tarafta sıralı, uzun bacalarıyla dikkat çeken mutfaklar, solda geniş saçaklarıyla görkemli bir yapı olan Kubbealtı ve merkezde, geride düşünülmüş padişahın özel alanları şeklinde görülmektedir.

#### *Divanhane/ Kubbealtı*

Önceleri “Kubbealtı”, “Divan-ı Hümayun” denilen bu daire, padişah gözetiminde divan üyelerinin toplandığı yerdir. Divan-ı Hümayun başkanı padişaktır. Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nden itibaren bu görevi sadrazam devralmıştır. Padişah sadrazama yetki verdikten sonraki dönemlerde, divan toplantılarına, salonda kendine ayrılmış olan alanın üzerine denk gelen yerde kafesli bir pencereden katılmıştır. Divanhane, arkasında yer alan Adalet Kulesi ile bağlantılı olan bu pencere gizli bir gözetleme elemanıdır. Devletin kamusal, siyasal, askeri ve yargısal kararlarına mekânlık etmiş bu büyük daire, tek katlı olup, birbirine bitişik iki salondan oluşmaktadır.[173]

Salonun sağında bulunan bölüm, divandan çıkan kararların kaleme alındığı kalem salonu olarak değerlendirilmiştir. Mimari özellikleri Lale Devri'ni yansıtan yapı, yayvan saçakları, geniş pencereleri, altın yaldızlı bronz parmaklıkları, Doğu mimarisi etkisinde geniş avlusu, beyaz yeşil mermerden yapılma revak sütunlarıyla II. Avlu'nun en görkemli yapısıdır. Derin kubbesi, bölümleri ayıran sütunları, geniş sedirleri, geniş pencerelerinden giren bol ışık, mekânın etkileyici özelliklerindedir.

#### *Matbah-ı Amire*

Osmanlı'da saray mutfaklarına denilen Matbah-ı Amire, II. Avlu'da sağ cephede yer almaktadır. Onarılması imkansız hale gelmiş yapıların, 1938 ve 1944 yılları arasında yapılan restorasyon çalışmaları sonrası ayağa kaldırılmıştır. Bir Fatih yapısı olan Matbah-ı Amire, avlunun uzun kenarı boyunca devam etmektedir. Yapının bütünü oluşturulan birimler, 17.yy sivil mimari örnek alınarak yapılmış, çıkmalı, cumbalı geniş saçaklı evlerin türdeşi şeklinde görülmektedir.

İçinde helvahanenin, kiler odalarının, yağhanenin, fırının ve mutfakla ilgili çalışanlara ayrılmış bölümlerin yer aldığı bu büyük yapı, yüzlerce kişiye hizmet vermiştir.[174]

### 3.1.3.3. III. Avlu / Enderun Avlusu



Şekil 3.12. Bab-ı Saade Kapısı

Bab-ı Saade kapısı, padişahın özel ikamet alanına açılan üçüncü büyük kapıdır. Bab-ı Hümayun ve Bab-ı Selam'da olduğu gibi iç içe geçmiş iki kapıdan oluşan bu büyük kapı, aksından sağa doğru kaymış durumdadır. Kapı güvenliğinin Akağaların sorumluluğunda olduğu bilinmektedir. İkinci avluda padişah tarafından özel günler için kullanılan tek mekân olan Bab-ı Saade, ayak divan toplantılarının, cülus törenlerinin ve halka açık toplantıların yapıldığı yerdir. Önemli seferlere çıkılmadan önce, orduya “serdar” (başkomutan) unvanıyla katılan kişiye, yine bu kapı önünde padişah tarafından “Sancak-ı Şerif”in (Hz. Muhammed zamanında kullanılan kutsal sancak) teslim edildiği bilinmektedir. [175] Kapı, girişteki revakının yükseltilmesi ve genişletilmesiyle bugünkü görünümünü almıştır.

Saray'ın genel şekillenişine bakıldığında, padişahın özel yaşam alanlarına doğru gidildikçe, anıtsal boyutlardan insani boyutlara doğru bir geçiş gözlemlenmektedir.

Topkapı Sarayı'nın kuruluş şemasında Arz Odasıyla birlikte şekillenen Bab-ı Saade, bu şekilleniş esasına göre, ilk iki kapıyla karşılaştırıldığında, daha yalın bir görünümde ve insani boyutlarda inşa edilmiştir.[176] Bab-ı Saade, Saray'ın ilk planı çizilirken Fatih Sultan Mehmet tarafından yapılmış ancak sonrasında gördüğü tadilatlar sebebiyle ilk görünümünü kaybetmiştir. Kapı, girişteki revakın yükseltilmesi ve genişletilmesi ile bugünkü görünümünü almıştır.

### *III. Avlu / Enderun Avlusu*



Şekil 3.13: III. Avlu /Enderun Avlusu

Bab-ı Saade ile girilen III. Avlu, Saray'da halkın giremediği Enderun Bölümüdür. Sultanın sadrazam ve elçileri kabul ettiği Arz Odası'nın, özel yaşamına ilişkin Fatih Köşkü, Hamamı, Has oda ile Enderun Mektebi koğuşların ve Mescidin bulunduğu avludur. Avluda bulunan yapılar, sultanın özel yaşamına ilişkin köşk yapıları ve yaşam alanlarıdır. III. Avlu, II. Avlu'nun hem hemen yarısı kadardır. Saray okullarının bazı kısımları, İç Hazine, Hırka-ı Şerif Odası, Kutsal Hazineler Odası ve önemli yapılardan biri olan III. Ahmet Kütüphanesi bu avluda yer almaktadır. [177]

Yabancıların Ortaçağ manastırlarına benzettiği Enderun mekânları, daha çok medreseleri hatırlatmaktadır.

I. ve II. Avlulardaki birimler ve Divan-ı Hümayun, Saray'ın "Burun"(Dış ) örgütleri kapsamında iken bu avludakiler, "Enderun" ( İç ) örgütleri kapsamındadır. Padişahın doğrudan bağlantılı olduğu birimlerin içinde yer aldığı bu avluya bu sebeple, padişahın özel dairesi anlamında, "Harem-i Hümayun" denilmiştir. [178]

Topkapı Sarayı'nın dış dünyaya kapalı iki gizli mekânı Enderun (Harem-i Hümayun) ile Harem Dairesi'dir. Bu bölümün sakinleri, padişah ve onun günlük yaşamını renklendiren, her türlü hizmetini gören iç oğlanları ile Akhadımlar'dan oluşmaktadır. II. Avlu, dört tarafından Enderun binaları ve binaların önünde üç cephede gezinti revakları ile yaklaşık 9000 m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Bab-ı Saade Kapısı'nın solunda yer alan Akağalar Koğuşu ve Küçük Oda ile kapının sağ tarafında yer alan Kapı Ağası Dairesi ve Büyük Oda Avlu'nun giriş bölümünü oluşturmaktadır. Avluyu kuşatan yapıların başlıcaları, Marmara tarafındaki Fatih Köşkü, (İç Hazine) ile Haliç tarafındaki Has Oda ve Arz Odası'dır. Bu üç ana bina padişahın doğrudan yaşamı ve çalışmaları için düşünülmüştür. II. Avlu'nun diğer yapıları; sağ cephede, bugün yerinde müdür lojmanlarının olduğu eski eczane, mescit ve Meşkhane birimlerini içeren Enderun Mektebi, önü revaklı Seferli Koğuşu, sol tarafta Ağalar Mescidi ve arkasında Hasoda, Silahtar Hazinesi, bugün Müze Müdürlüğü olan Kiler Koğuşu'dur. Kiler Koğuşu altındaki meyilli dehliz ve Lale Bahçesine geçit veren Kemeraltı da bu yapılar arasına girmektedir. [179]

#### *Arz odası*

Bab-ı Saade'den girilince tam karşıda görülen, Enderun avlusunda padişahın günlük yaşamında kullandığı özel mekânlardan en önemlisidir. Kaynaklarda Arzhane, Arzhane-i Hümayun, arz divanhanesi olarak belirtilmektedir. Bu padişahlık makamı, resmi mekân olması bakımından diğer köşklere ayrıdır. İstanbul'un fethinden Tanzimat'a kadar olan dönemde padişahlar, arz günlerinde yani salı ve pazar günleri, İstanbul'a gelen elçileri, önemli konuları görüşmek üzere burada kabul etmişlerdir. 15.yy da Fatih Dönemi'nde yapılmış olan yapının üç kapısı bulunmaktadır. Bu kapılardan iki tanesi Bab-ı Saade'ye diğer üçüncüsü ise II. Avlu'ya bakmaktadır. Fatih Dönemi yapısı olduğu bilinen Arz Odası'nın, Kanuni Dönemi'nde yeniden yapıldığı bilinmektedir. 15.yy'a ait yeterli bir arşiv çalışması ya da arkeolojik araştırma bulunmadığı için günümüzde 16.yy yapısı olarak kabul edilmektedir. ,

1856 yılında meydana gelen yangından sonra, restore edilerek son görünümünü almıştır. Arz Odası'nın revaklarını taşıyan, ahşap sütunlar yangından sonra, 20'si yeşil, 2'si beyaz olmak üzere toplam 22 mermer sütunla değiştirilmiştir.

Bab-ı Sadeye bakan kapıların ve pencerelerin arasında bulunan duvarda, çini panolar ve sağ tarafta Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılmış olan 16.yy dönemine ait bir çeşme bulunmaktadır. Çeşmenin yanında bulunan üzerinde besmele yazılı giriş kapısı, 1723–1724 tarihlidir.

Arz odası'nda, dar kapısından girildiğinde, karşı cephede sol köşede, padişahın yerini aldığı kubbeli sedir şeklinde yapılmış bir taht bulunmaktadır. Kubbenin içinde yazılan tarihe dikkate alındığında tahtın 1596 yılında yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Taht için kullanılan örtü ve yastık kılıfları özenle seçilmiş kumaşlardan ve değerli taşlardan yapılmıştır. Bu örtülerin, kabul edilecek her elçi ya da misafire göre, sıkça değiştirildiği bilinmektedir. [180]

Süsleme kalıntılarında anlaşıldığı gibi dış cephe çinilerle kaplanmış ve revaklar renkli mermerlerle döşenmiştir. Üzerine örtülmüş ahşap saçağı ise klasik kalemleriyle bezenmiştir. İç mekân düzenlemesi, duvar ve tavan kaplaması, 1857 yangını dolayısıyla değişikliğe uğrayan mekân, son onarımda, Maruzat Kapısının iki yanındaki panolarla bugünkü şeklini almıştır. Dört bir tarafı saçakla çevrili olan Arz odası, 67,5m<sup>2</sup> büyüklüğünde, duvarları nişli, içinde ocak ve çeşmenin bulunduğu bir salon, 7,30m<sup>2</sup> büyüklüğünde kare biçiminde bir dua odası ve ıslak mekânların olduğu alanlardan oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü avlular arasındaki kot farkı dolayısıyla, yüksek bir platform üzerine oturtulmuştur.

### *III. Ahmet Kütüphanesi*

Arz Odası'nın arkasında açılı duran bu bina, 1719 yılında Sultan III. Ahmet tarafından yaptırılmıştır. Daha önce aynı noktada başka bir kütüphane olduğu tahmin edilmektedir. [181] Başka bir kaynağa göre yıkılan Havuzlu Köşkün yerine yapılmıştır. Havuzlu Köşk, minyatürlerde Arz Odası'nın arkasında, etrafı sütunlu revaklı, uzunlamasına bir havuzun ortasında gösterilmiştir.



Lale Devri köşk mimarisinin özelliklerini yansıtan yapının, iç oğlanları için yapılmış olduğu bilinmektedir. [182]

Haç şeklindeki binanın, dört sütunlu ve sivri kemerli, bronz kapısının bulunduğu sahanlığa iki taraftan taş merdivenlerle çıkılmaktadır. Merdiven sahanlığının avluya bakan cephesinde klasik üslupta birer çeşme bulunmaktadır. Binanın duvar kalınlığı yaklaşık 1m olup, dıştan mermer plakalar kaplanarak rutubet için önlem alınmıştır. Yapının kubbe ve tonozları kurşun kaplı olup üzerlerinde yıldızlı âlemler bulunmaktadır. 18.yy'da okumaya özendirici bir tavırla yapılan kütüphanenin tüm yüzeylerinde; alçı, boya, çini, fildişi, bağa, sedef, gümüş, ahşap işçilikleri görülmektedir. Sedef kakmalı ahşap işçiliğiyle yapılmış, kapaklı büyük kitaplıkların yer aldığı kütüphane, 12 mermer sütunla desteklenmektedir. Bir bodrum katı üzerine üç çıkmalı, tek mekânlı bir köşk biçiminde tasarlanmış olan yapının merkezde bir kubbesi, kapı sahanlığı bölümünde ise daha küçük üç kubbesi bulunmaktadır. 6 mermer sütun üzerine oturan orta kubbenin iki yanındaki eyvan görünümlü tonozlu çıkımlar, kitap okuma yerleridir. Baş tarafta zeminden bir kademe yüksek Hünkâr Sekisi bulunmaktadır. Duvarlarda bulunan 16.yy İznik çinileri farklı köşk ve saraylardan toplanmıştır. Yapının pencereleri fildişi kakmalı olup, kubbe ve tonozları malakari işçiliği ile bezenmiştir.

#### 3.1.3.4. IV. Avlu / Sofa-i Hümayun



Şekil 3.14: IV. Avlu / Sofa-i Hümayun

Sarayın III. Avlusu'ndan sonra merdivenlerle inilen IV. Avlu, Marmara'ya, Boğaza ve Adalara hâkim doğal bir bahçe görünümündedir. III. Avlunun bitiminden itibaren Has Oda'nın Divan yeri denilen çift sıra sütunlu geniş revağı, "Sofa-i Hümayun" ya da "Mermer Sofa" olarak adlandırılan terasa açılmaktadır. Teras, 17. yy. ilk yarısında Sultan IV. Murat ve Sultan İbrahim dönemlerinde (1623–40, 1640–48) Haliç tarafına doğru genişletilerek içine yapılan köşklele günümüzdeki görünümünü kazanmıştır. Mermer terasta revakların önünde fiskiyeli büyük bir havuz yer almaktadır. Terasta, Revan Köşkü'nden başka, Haliç tarafındaki manzaraya bakan Sünnet Köşkü adı verilen bir köşk ile IV. Murat'ın yaptırdığı Bağdat Köşkü ve Sultan İbrahim dönemlerinde yapılan "İftariye Köşkü" veya "Mehtaplık" denilen kameriye bulunmaktadır. "L" şeklindeki geniş revağın bir ucu padişahın haremdeki Has Oda ve köşklelerin bulunduğu Mabeyn Taşlığı'na bağlıdır. Revan köşkleünün bulunduğu diğer tarafında ise Sofa-i Hümayun çiçek bahçesine merdivenlerle inilmektedir.

#### *Sünnet Köşkü*

Sofa-i Hümayun'un Haliç'e bakan kısmında yer alan Sünnet Köşkü'nün, 16.yy.'ın ilk yarısında Kanuni Sultan Süleyman devrinde yapıldığı düşünülmektedir. Çeşitli değişiklikler geçirmiş ve günümüzdeki biçimini Sultan I. İbrahim Dönemi'nde almış olan köşk, III. Ahmet'in (1703–1730) şehzadelerinin sünneti sırasında kullanılmış olduğu için Sünnet Odası olarak anılmıştır.

#### *Revan Köşkü*

IV. Murat'ın Revan'ı fethetmesinin anısına 1636'da yaptırılan Köşk, Sofa-i Hümayun'da II. Mehmet döneminden beri var olan havuzun küçültülmesi, biçim değiştirmesi ile kazanılan alanda, teras üstüne yapılmıştır. IV. Avlunun en yüksek yapısı olan köşkleün, Sultan IV. Murat'ın Revan'da beğendiği bir köşkleten esinlenilerek yapılmış olduğu bilinmektedir. [183] Üç eyvanlı olarak yapılmış olan köşk, sekizgen bir plan şemasına sahiptir. Revan Köşkle'nün bazı Osmanlı kaynaklarında "Sarık Odası" olarak geçmesi, padişahı törenlerde simgeleyen sarıkların "Tülbent Gulamı" (tülbent ağası, tülbentçi) tarafından burada korunmasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir.



Ayrıca, Has Odanın her yıl Ramazan aylarında yapılan temizliği sırasında Hırka-i Saadet ve diğer kutsal eşyaların Revan Köşkü'ne taşındığı ve bu aylarda huzur dersleri verilmek üzere kullanıldığı bilinmektedir.[184]

Sultan I. Mahmut bu köşkte, 1733 yılında Has Odalılar için tarih kitapları ağırlıklı değerli bir vakıf kitaplığı oluşturmuştur. III. Osman ve III. Mustafa tarafından geliştirilen bu kitaplık, Saray, müzeye dönüştürüldüğünde, Saray Kütüphanesi koleksiyonuna dâhil olmuştur.

### *Bağdat Köşkü*

Sarayın günümüze ulaşan en güzel köşklerinden birisi olan yapı, 1639 yılında IV. Murat'ın Bağdat zaferi anısına yaptırılmıştır. Bağdat Köşkü, terasın ucunda, daha önce burada var olan bir kule köşkünün yerine yapılmıştır. Köşkün yapımı için terası, Haliç yönüne doğru genişletmek gerekmiştir. Türk Mimarisi'nin başarılı ve iyi korunmuş örneklerinden biri olan Köşk, Revan Köşkü ile birlikte 18. yy ortalarından itibaren Has Oda'nın kitaplıkları olarak kullanılmıştır. Bağdat Köşkü'ndeki kitaplar, Saray müze haline getirildiğinde Saray Kütüphanesi koleksiyonuna dâhil olmuştur.

Revan Köşkü ile birlikte bakıldığında bu iki yapıda da, 17.yy İran yapılarını andırmaktadır. Köşk'ün dış cephesi tamamen çinilerle bezeli olup, uyum ve simetri teşkil etmektedir. Kolonların ince görünümü, yapıya incelik ve asalet katmıştır. Yapıldığı ilk dönemlerden bu yana, bu köşk sırasıyla, nargile odası, kütüphane, tören odası ve esir odası gibi çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. [185]

### *Mermer Sofa*

Lale Bahçesi'nden Revan Köşkü'nün iki yanındaki merdivenlerden inilen bu alan, Revan, Bağdat ve Sünnet Köşklarinin Hırka-ı Saadet Dairesi'nin yer aldığı kubbeli revaklarla örtülü geniş bir taşlıktır. 17.yy.'dan itibaren padişahlar çoğu zamanlarını bu alanda değerlendirdikleri için, taşlığa, "Sofa-i Hümayun" ve çevresindeki köşklere ise "Sofa Köşklere" denilmiştir. Mermer Sofa içinde ikişer sıra halinde toplam 26 mermer sütun bulunmaktadır.

Kubbeli ve tonozlu revakları, şimdiki şeklini 1916’da almış olan yapının Kuzey’deki İncirlik bahçesinden 10m, doğusunda ve güneyinde yer alan Şimşirlik ve Lale Bahçelerinden ise 2,5m yüksekte olduğu bilinmektedir. Türk evlerinin “hayat” denilen doğaya açık mekânlarının saraya özgü formu olan sofanın, geçmişte, hasırlar, halılar, yastık ve minderlerle döşendiği saray düğün ve toplantılarının yapıldığı bilinmektedir. [186]

### *İftariye Köşkü / İftariye Kameriyesi*

İftariye köşkü, IV. Murat Dönemi’nde Haliç yönüne genişletilen Sofa-i Hümayun’un mermer terasının Sünnet Odası ile Bağdat Köşkü arasında yer alan bölüme, 1640’da Sultan I. İbrahim tarafından yaptırılmıştır. Kameriye (adına *çardak* ta denilebilen, yapılara ait bahçelerde yazın vakit geçirmek amacıyla yapılan, kare ya da çokgen şekillerde yapılan yanları açık, üstü örtülü mimari bir öğedir.) şeklinde olan bu köşkün özelliği, dört sütunun taşıdığı tombaktan yapılmış tekne bir kubbe ile örtülü olmasıdır. Köşk, çıkıntı yapan kısmıyla mermerlikten ayrılarak, alttaki bahçelere ve kente, Haliç ve Galata’ya hâkim bir konuma getirilmiştir.

Bu köşte Ramazan aylarında sultanın iftarı beklediği, orucu burada açtığı, yaz aylarında yapılan bayram törenlerinde Enderunluların bayram tebriklerini burada kabul ettiği ve aşağı bahçede yapılan spor gösterilerini yine burada seyrettiği bilinmektedir.

### *Sofa Köşkü*

Sofa Köşkü, Merdivenbaşı Kasrı, Mustafa Paşa Köşkü gibi isimlerle anılan köşk, 1676–1683 yılları arasında, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın sadrazamlığı sırasında yaptırılmıştır. III. Ahmet döneminde onarılan köşkün 1704 tarihli kitabesinde “Sofa Köşkü” yazılıdır. Köşk, Sultan Has Odası, özel dairesi olarak kullanılmıştır.

### *Hekimbaşı Kulesi/ Baş Lala Kulesi*

Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde sarayı sınırlayan sur duvarı üzerinde bir burç halinde yapıldığı bilinen bu köşe kulesinin alt yapısı Bizans'a aittir. Bu kule, Hekimbaşılardan padişahlar için ilaç, macun hazırladıkları yer olarak kullanılmıştır. Sarayın Birun teşkilatında yer alan Hekimbaşılar, Has odalılardan baş lala'ya (Saray'da, şehzadeleri eğitmekle görevli erkek hizmetkar) bağlı oldukları için kuleye "Baş Lala Kulesi" de denilmiştir. Yüzyıllar boyunca çeşitli amaçlarla kullanılan bina, ziyarete kapalıdır.

### *Sofa-ı Hümayun Alt Bahçeleri*

Padişah Dairesi'nin önündeki "Hisar Peçe" denilen duvarla çevrili mermer teras ve çiçek bahçesinin üç taraftan daha aşağı kademedede bir bahçe ile çevrilidir. Bu bahçenin Sofa Köşkü ve mermer teras altında kalan kısmı, bazı padişahların ya da içoğlanlarının cirit, ok atma, güreş gibi sporları yaptıkları yerdir. Hekimbaşı Kulesi'nin önünde yer alan IV. Murat Dönemi'ne ait taş taht, padişahların bu etkinlikleri seyrettikleri yerdir.

Bu bahçenin Marmara Denizi'ne bakan, manzaraya açık bölümünde, 15.yy. sonlarından itibaren yaptırılan çeşitli köşk ve yapılar yer almaktadır. Bahçenin bu kısmında, III. Avluya ve sarayın büyük bahçelerine geçişi sağlayan kapıları ve içoğlanlarının koğuşları bulunmaktadır. Günümüzde burada 19. yy. da yapılmış olan Sofa Camii ile Sultan Abdülmecit tarafından yaklaşık 1859 yılında yaptırılan Mecidiye Köşkü ve ona bağlı küçük bir yapı olan Esvap Odası bulunmaktadır.

### *Mecidiye Köşkü*

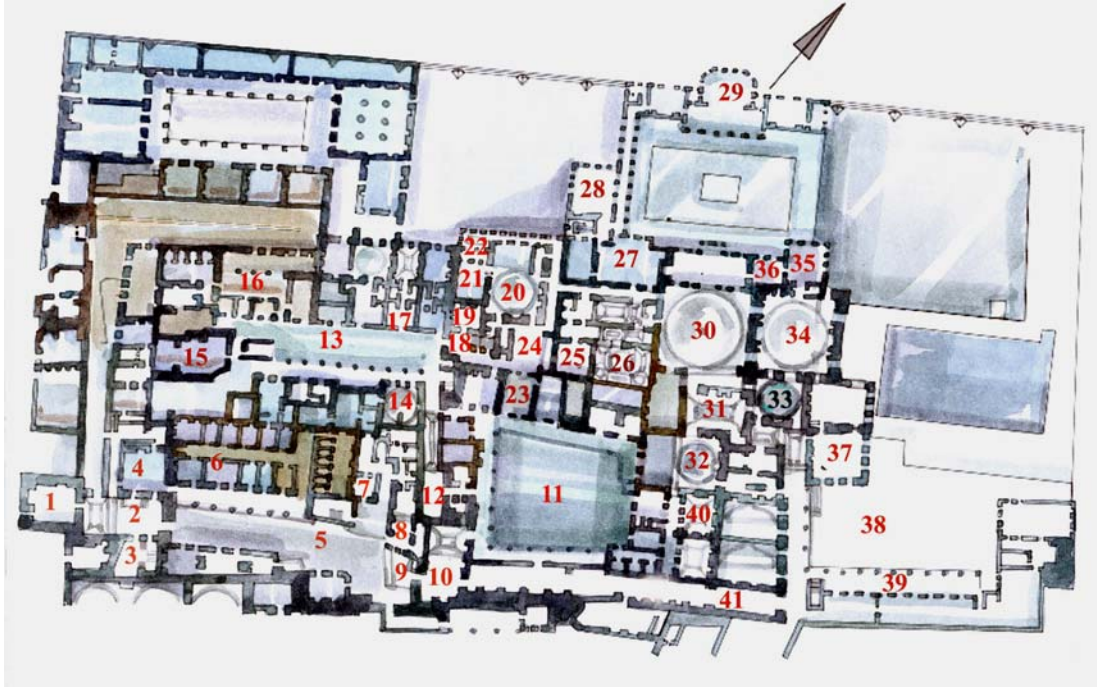
Sultan Abdülmecit'in 1859 yılında kendi adına yaptırmış olduğu Mecidiye Köşkü, Topkapı Sarayı'nda yapılan en son padişah köşküdür. Bu köşkün, yeni yapılan Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet eden padişahın, tahta çıkış törenlerinin yapıldığı Topkapı Sarayı'nda ataları gibi kendi adını taşıyan bir köşkün bulunmasını istemesi ile yapılmış olduğu tahmin edilmektedir.

Dönemin Batı mimarisi üslubuna uygun olarak kâgir yapılan köşk ve oda, Osmanlıların ve Saray'ın geleneksel mimarlık anlayışına yabancı, karma bir üslupta yapılmıştır. Ziyarete kapalı olan köşkün bodrum katında bugün Konyalı Restoran hizmet vermektedir.

### *Esvap Odası*

1859'da yapılan odanın; ismi nedeni ile sultanın huzuruna çıkmak için gelenlerin kıyafet değiştirdikleri; belki de bizzat sultanın Hırka-ı Saadet ziyareti için elbise değiştirdiği bir yer olduğu ileri sürülmektedir. Padişaha ait yapıların ve içoğlanlarına ait koğuş ve okulun bulunduğu avlu, padişah dairesi, Sofa-i Hümayun'da yer alan köşkler ve buna bağlı alt bahçeler Enderun'un bir bölümünü oluşturmaktadır.

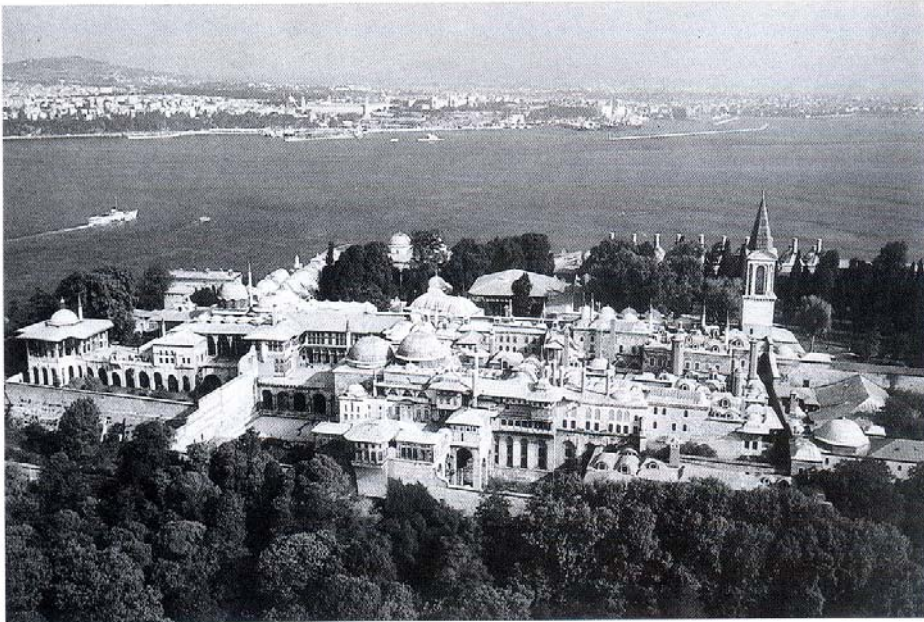
### 3.2. Harem Dairesi



Şekil 3.15 : Topkapı Sarayı Harem Dairesi Genel Planı

1. Harem Girişi, 2. Şadırvanlı Taşlık, 3. Adalet Kulesi, 4. Kara Ağalar Mescidi 5. Kara Ağalar Taşlığı, 6. Kara Ağalar Koğuşu, 7. Şehzadeler Mektebi, 8. Kızlar Ağası Dairesi, 9. Harem Cümle Kapısı, 10. Kara Ağalar Nöbet Yeri, 11. Valide Taşlığı, 12. Cariyeler Koridoru, 13. Cariyeler Taşlığı, 14. Cariyeler Hamamı, 15. Mutfak, 16. Cariyeler Koğuşu, 17. Kadın Efendiler Dairesi, 18. Valide Sultan Dairesi Girişi, 19. Valide Sultan Ocaklı Sofası, 20. Valide Sultan Sofası, 21. Valide Sultan Yatak Odası, 22. Valide Sultan Dua Odası, 23. Valide Sultan Dairesi Girişi, 24. Valide Sultan Nöbet Yeri, 25. Valide Hamamı, 26. Hünkâr Hamamı, 27. I. Abdülhamit Yatak Odası, 28. III. Selim Oturma Odası, 29. III. Osman Köşkü, 30. Hünkâr Sofası, 31. Çeşmeli Sofa, 32. Ocaklı Sofa, 33. III. Murat Bekleme Yeri, 34. III. Murat Köşkü, 35. I. Ahmet Köşkü, 36. III. Ahmet Dairesi, 37. Şehzadeler Dairesi, 38. Gözdeler Taşlığı, 39. Gözdeler Dairesi, 40. Haseki Dairesi, 41. Altın Yol

Harem Dairesi, Topkapı Sarayı'nın Bab-ı Selam kapısından girilen ikinci avlusunun (Birun) sol tarafında yer almaktadır. Diğer bir adı da, padişah ve ailesi tarafından kış aylarında daha çok kullanıldığı için, "Kışlık Saray" olan Harem, ana giriş sayılan Araba Kapısı ile başlayıp üçüncü avlunun (Enderun), kuzey arkası boyunca devam etmektedir. Yüksek duvarlarla sarayın diğer bölümlerinden ayrılmış, kademeli bir yapılaşma gösteren ve Baltacılar Koğuşundan Fil Bahçesine uzanan Harem yapıları topluluğu bünyesinde; 25 koridor, 30 aralık, 1 kule, 1 mutfak, 2 hamam, 2 tuvalet, 2 çamaşırhane, 1 gasil hane, 1 hastane, 2 cami 1 mahzen, 1 hazine, 2 koğuş, 10 sofa salon, 115 oda ve 15 daire barındırmaktadır. Bu rakamlar 1924'teki kayıt tutma çalışması sonrası ortaya çıkmıştır. [187] Bazı kaynaklara göre ise Harem Dairesinde 400 odadan söz edilmektedir. Bunun sebebi sayım ve kayıt tutma esnasında, dairelerin ve koğuşların her birinin kapsamındaki en az birkaç oda ile hamam, gusülhane, tuvalet, mutfak, kiler, kahve ocağı vb. mekânların bu sayı dışında tutulmuş olmasıdır. Örneğin, kayıtlara göre içinde iki hamam bulunan Harem'in aslında içinde; Karaağalar, Gözdeler, Cariyeler, Cariyeler Hastanesi, Dar-üssaade Ağası, Hünkâr, Valide, Şehzadegan Hamamları olmak üzere toplam 8 hamam bulunmaktadır.



Şekil 3.16: Topkapı Sarayı Harem Dairesi görünüşü

Hareketli cepheleri ve genelde üç katlı yapılarıyla Harem Dairesi, 150 m boyunda, yaklaşık 75-85m eninde, 12.000 m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir.



Açık ve kapalı alanlarıyla dengeli bir yerleşime sahip olan Harem, kuzeybatısı, Harem Bahçesi ile İncirlik Bahçesi ve Aslanhane'yi kuşatan ve Şimşirlik Bahçesi'ne bağlanan sur yüksekliğinde bir duvarla, kuzeydoğuda ise yüksek ve sağır bir duvarla sınırlandırılmıştır. Harem Dairesi, Galata'ya ve Haliç'e bakan setler üzerine 15.yy'dan 20.yy'a kadar padişah değiştikçe işlevi de değişen eklerle bugünkü durumuna gelmiştir. Harem'in batı cephesinde Baltacılar Koğuşu, doğusunda ise Gözdeler Taşlığı yer almaktadır. Deprem ve yangınlar sebebiyle bünyesinde bazı değişiklikler olmasına rağmen, Saray'ın mimari bakımdan en iyi korunmuş bölümlerinden biridir.

Harem yapıları ve mekânları genel olarak Fatih Dönemi'nden (1444–1481) kalmıştır. Kanun-i (1512–1520) ve III. Murat (1574–1595) Dönemleri'nde Harem Dairesi'nin bugünkü görünümüne kavuşmasına büyük oranda etki eden ekler yapılmıştır. [188] Harem'in sınırlarının, Kanuni'nin hasekisi Hürrem Sultan tarafından, eski Duhteran (Kızlar) Dairesi'ni kapsayacak şekilde genişletilmiş olduğu bilinmektedir. Genişletilmiş mekânlarda 16.yy.'a ait Klasik üslubun uygulanmış olduğu bilinmektedir. [189]



Şekil 3.17: Harem Dairesi Girişi ve Adalet Kulesi



Şekil 3.18: Harem Dairesi Maketi

Harem'in erken dönem izlerini taşıyan yapıları, Altınyol, Kuşhane Mutfağı, eski Hasekiler Dairesidir. Hünkâr hamamı, Karaağalar Koğuşu ve alt taşıyıcı sistemlerin bir bölümü ise Mimar Sinan'a mal edilmiştir. Harem'in gelişim sürecine bakıldığında, Mimar Davud'un, Dalgıç Ahmet Ağa'nın, Sedefkâr Mehmet Ağa'nın, Harem'in daha düzenli ve ferah planlı ve ahşap ağırlıklı olması konusunda çalışmaları olmuştur. 1665 yılında çıkan yangın sonrasında IV. Mehmet zamanında taş, çini ve kâgir yapılanmaya doğru gidilmiştir. 18.yy'ın ikinci yarısından itibaren Harem, yeniden ahşap karakterli daire ve odalarla bir yenilenme süreci yaşamıştır.

18.yy.a doğru Harem'de taşlıklarla sofaların çevresinde hiyerarşik düzene uygun iç düzenlemelerin yapıldığı; Hünkâr ve Valide Sultan Daireleri'nden Kadınefendi ve İkbâl dairelerine doğru belirgin farklılıkların doğduğu anlaşılmıştır. Buna göre, alt ve üst katlar arasında bir soylular katının oluşturulmuş olduğu saptanmıştır.

1665 yılında yaşanan yangın, Harem'in eski mimari çizgilerini ve yaşam izlerini büyük ölçüde silmiştir. 1668'de tamamlanan yeni Harem'e, sivil ve dini mimarilerin çizgileri, revak-hücre (bir yanı açık üzeri örtülü alanın, bölümler halinde oluşturulması) sistemi egemen olmuştur. Revaklar ahşap ve tuğla perdelerle kapatılarak ya da mekânlar, yatay ve dikey olarak bölünerek yeni odalar, şirvanlar (asma kat) yapılmıştır.

17.yy.'ın ikinci yarısına kadar klasik üslubun devam ettiği Harem mekânları, 19.yy başlarına kadar, sanat çevrelerinin eğilimlerini yansıtan çalışmalara sahne olmuştur. Buna göre Doğu ve Batı mimarlığındaki yenilikler bazı mekânlara yansımıştır. 18.yy.'daki yenileşme hareketleri Harem'i etkilemiş, Lale Devri'nin Doğu Batı sentezi yaklaşımı; Yemiş Odası'nda görüldüğü gibi bol renkli bir üslup ortaya çıkarmıştır. Bunu izleyen dönemlerde Batıdan gelen Rokoko ve Barok üsluplar; I.Abdülhamit Odası, İkballer Dairesi, III. Selim ve Mihrişah Sultan Daireleri gibi mekânların tezyini uygulamalarında etkili olmuştur.

Harem'de Mimar Sinan'ın ve sonraki mimarların eseri olan birçok köşk, daire ve odalar, yüksek sanat işi çeşme, ocak, pencere gibi öğeler bulunmaktadır.



Harem'in önemli yapıları arasında III. Murat Yatak Odası, I. Ahmet Kütüphanesi, III. Ahmet Okuma odası ve Yemiş Odası, Veliâht Dairesi, Şehzadeler Dairesi, Valide Sultan Dairesi, III. Selim Dairesi, Hünkâr Sofası, I. Abdülhamit'in Yatak Odası, III. Osman Köşkü, Hünkâr ve Valide Sultan Hamamları sayılabilmektedir.

Topkapı Sarayı Harem bölümü, "Harem-i Hümayun" ve "Harem Dairesi" olmak üzere iki kısımda incelenebilmektedir. Resmi Saray'ın içinde yer alan Harem-i Hümayun, Padişahın resmi hayatının, yönetim ilişkilerinin yürütüldüğü, elçilerin kabulünün gerçekleştiği bir yer olarak ayrılmıştır. Padişahın emrinde olan kimseler, "Enderun Mektebi" ve "İç Hazine" bu bölümde yer almaktadır. Enderunlular, padişah emrindeki kimseler; örneğin, Has Odalılar, Silahtarlar, Kilerliler, Seferliler, Harem-i Hümayun'daki koğuşlarda yaşamışlardır. İç Hazine, Enderun Mektebi bu grupta yer almaktadır. [190]

Harem Dairesi'nin resmi saray ve saray bahçelerinden resmen ayrılması istendiği için Harem'in esas girişi ile Resmi Saray arasına, Karaağalar, Hazinedar Ağalar, Musahipler, Saray dilsizleri ve cücelerine ait binalar ile Şehzadeler Mektebi ve Darüssaade Ağası Odası yerleştirilmiştir. Ayrıca bu bölümlere ait cami, hamam, çeşme ile ayakyolları da mevcuttur. Başkapı Gulamı Dairesi ya da Meşkhane, Adalet Kulesi, bu kule içindeki Sultan Odası da Harem'in giriş bölümü içerisinde yer almaktadır. Harem Dairesi giriş bölümünün en eski yapıları, Adalet Kulesi, Hazine Dairesi ve Şehzadeler Mektebi'nin bulunduğu dairelerdir.

Padişahın Harem'e, atı üzerinde Çinili Köşk önündeki Ağalar Meydanı'ndan itibaren "Büyük Biniş" adı verilen meyilli yolu kullanarak girdiği, buna karşılık bayanların Resmi Sarayın Adalet Meydanındaki "Araba Kapısı"ni kullanarak girdikleri bilinmektedir. Hekimlerin, Harem'e girişi ve Ağaların camiye girişi "Kuşhane Kapısı" ile sağlanmıştır.

Harem, Batı-Doğu ekseninde dört ana bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, Harem'in girişinde yer alan; Darüssaade Ağası, Harem Ağları daire, koğuş ve müştemilatını içine alan bölümdür. Bu bölümde, Araba Kapısıyla ile girildiğinde ilk yer olarak, içinde altı adet ahşap dolap bulunan ve aynı zamanda bir geçiş yeri olan Dolaplı Kubbe yer almaktadır.

Bir kapıyla bu bölüme bağlanan başka bir geçiş yeri ise Şadırvanlı Sofa'dır. Dikdörtgen planlı bu sofa bir kemerle iki bölüme ayrılmış durumdadır. Duvarları ve kemerleri, çiçek desenli çinilerle kaplı bu mekân içinde Adalet Kulesine geçişi sağlayan bir kapı bulunmaktadır. Adalet Kulesi, Divan Odasıyla bağlantılı bir yapıdır. İstanbul'un her tarafından görülebilen kulenin alt bölümü Fatih zamanında yapılmıştır. Padişahın bazı zamanlarda divan toplantılarını, kulenin divan odasına bakan altın kafesli penceresinden izlediği bilinmektedir. Bu işlevi sebebiyle de önemli bir yerdedir. Adalet Kulesi'ne geçiş sağlayan kapının karşısında Ağalar Mescidine giden başka bir kapı daha bulunmaktadır. Karaağalar Taşlığı'ndaki revaka açılan bir kapısı bulunan Ağalar Mescidi, cephelerinde üzeri yazılı çinilerden anlaşılacağı üzere, 1667 yılında yapılmıştır.

Gezi güzergâhı üzerinde Şadırvanlı Sofa'dan sonra gelen Karaağalar Taşlığı, sağında ve solunda iki ve üç katlı yapıları barındırmaktadır. Sağ tarafında Divan Odası ve Dış Hazine'ye bitişik konumda ve cepheleri taşlığa bakan, Musahiban, Başkapı Gulamı, Hazinedar ağa daireleri ve saray cücelerinin odaları bulunmaktadır. Taşlığın sol tarafında, sütunlu revakın gerisinde, pencereleri yine taşlığa bakan Atik Ağavat Mesciti, Karaağalar Koğuşu ve Darrüssaade Ağası Dairesi yer almaktadır. Karaağalar Koğuşu'nun iç mimarisinin Ortaçağ manastırlarını ya da kervansaraylarını andırdığı söylenmektedir. Harem'in özgünlüğünü yitirmemiş mekânlarından olan bu koğuşun harem ağalarının sayısının artması sebebiyle yapılmış olduğu bilinmektedir. Bu bölümde değinilebilecek başka bir mekân Darüssaade Ağası Dairesi'dir. Bu daireye, Taşlığın solunda devam eden revakın bitiminde yer alan bir kapıyla girilmektedir. İki katlı olan dairenin alt katında ağaya mahsus bir daire, üst katında ise Darüssaade Ağası'nın büyük selamlık odası, yemek odası ve diğer odaları yer almaktadır. Daire kapısı üzerinde 1667 tarihli bir kitabe bulunmaktadır. [191]

İçinde Harem'in birinci bölümünü oluşturan çoğu mekânın yer aldığı Karaağalar Taşlığı, kanatları tunçtan yapılmış "Harem Cümle" kapısı ile son bulmaktadır. Üzeri basık kemerli yapılmış bu kapının kitabesinde 1667 tarihi okunmaktadır. Bu kapıdan Harem Ağaları'nın sürekli nöbet tuttukları "Nöbet Yerine" geçilmektedir.

Nöbet yerinde, soldaki kapı ile “Cariyeler Koridoru’na”, Harem işliklerine, karşıdaki iki kapıdan sağdakiyle “Altinyol’a” ve soldakiyle “Valide Sultan Taşlığı’na” geçilmektedir. Altinyol, genellikle dönemin padişahı, şehzadeleri Harem Ağaları ve Baltacıları tarafından kullanılmıştır. Uzunluğu 46m olan ve genişliği 2 ve 4m olarak değişen koridorun, üzeri tonozlu ve kubbelidir. Tahta geçen şehzadelerin, bu yolun sol tarafında bulunan daireden çıktığı ve koridor boyunca, yan yana dizilmiş kadınlara, kalfa ve ustalara altın dağıttıkları söylenmektedir. [192]

Harem’in ikinci bölümü olarak ayrılan alanda; Haseki, kalfa ve cariyelere ait, daire, koğuş ve müştemilatı bulunmaktadır. Karaağalar Nöbet yerinden sol tarafta bulunan kapı ile geçilen bu mekânlardan ilki Cariyeler Üst Taşlığı’dır. Bu revaklı taşlığın etrafında bulunan iki katlı yapılar, cariyelerin, kalfaların ve ustaların kaldığı daireleri barındırmaktadır. Taşlığın solunda hastalar odası, kubbeli ve soğukluklu hamam, kiler, mutfak, çamaşırılık gibi ihtiyaç mekânları yer almaktadır. Taşlığın sağ cephesinde, revakları perde duvarlarla örülü üç daire yer almaktadır. Bu üç süit oda, yan yana küçük birer küçük köşk gibidir. Her biri haseki ve kadın efendilere tahsis edilmiştir. Haseki daireleri ile aynı cephede olup kapısı ve pencereleri Taşlığa bakan Cariyeler Koğuşu, büyüklüğü ve tarzı itibarıyla Karaağalar Koğuşu’nun bir benzeridir. Harem bahçesinin yüksek duvarları ile üst taraftaki Cariye koğuşlarının arasında, Cariyeler Hastanesi ve Harem Bahçesi bulunmaktadır.

Harem dairesinde üçüncü bölüm olarak incelenebilecek alanda Valide Sultan, Kadınefendi ve Usta daireleri bulunmaktadır. Bu mekânları bünyesinde barındıran taşlıklardan biri Nöbet yerinden girilen Valide Sultan Taşlığı’dır. Revaklarla çevrili geniş bir avlu niteliğinde olan Taşlık, 15.yy.’ın ikinci yarısında yapılmıştır. İçinde bulunan yapılar daha geç dönemleri yansıtmaktadır. Üç taraftan klasik tarzda yapılmış olan taşlığın, dört cephesinde de iki katlı binalar yer almaktadır. Bu binalar; giriş cephesinde, üst katta Hazinedar Usta Dairesi, alt katta ise eczane olarak değerlendirilmiştir. Taşlığın karşı cephesinde Valide Sultan Dairesi ve Harem Hamam’ı yer almaktadır. İlgili mekânlardan Valide Sultan Dairesi, Harem’in en özenli ve geniş mekânlarından. Bu daire konum olarak, Cariyeler Taşlığı ile Hünkâr Sofası arasında olup, Valide Sultan’ın dinlenme, yatma, ibadet, konuk kabulü gibi gereksinimlerini karşıladığı mekândır.[193]

Harem'in dördüncü ve son bölümü; Hünkâr, Şehzade daireleri ve müstemilatını kapsayan alandır. Bu bölüm Mabeyn-i Hümayun olarak da adlandırılabilir. Valide Sultan Dairesiyle ilişkili olan Harem Hamamları bu alan içinde yer almaktadır. Bu hamamlar, önceden tek bir mekân halindeyken, tadilatlar esnasında Valide Sultan ve Hünkâr Hamamı olarak ikiye ayrılmıştır. Bu uygulama III. Osman'ın, tahta çıkmasından sonra; kendine ve annesi Şehsuvar Kadın'a mahsus iki ayrı yıkanma yeri oluşturma arzusunun dolaylı sonucu olarak yapılmıştır. Bu uygulamaya göre Hamam Yolu kesilerek Hünkâr Hamamı tadil ettirilmiştir ve bir bölümü Valide Hamamı olarak değerlendirilmiştir. Bu şekilleniş ile çifte hamam özelliği kazanan hamamın, Mimar Sinan tarafından ya da başka bir görüşe göre, 1598'de baş mimar Dalgıç Ahmet tarafından yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. [194] Hamam yolunda, Hünkâr Hamamı'nın karşısında, uzun koridorlar ve dar basit merdivenlerle birbirine bağlanan padişah odalarının içinde bulunduğu Hünkâr Dairesi yer almaktadır. III. Osman'ın, I. Abdülhamit'in ve III. Selim'in adlarını taşıyan odalar, padişahların, dinlenme, oturma ve yatma mekânlarıdır. Harem Dairesi içinde Hünkâr Dairesi, bu bakımdan büyük önem taşımaktadır. [195]

Hamam yoluyla ilişkili başka bir mekân da Hünkâr Sofası'dır. Bu büyük salon, muayede, toplantı ve eğlence mekânı olarak yapılmıştır. Sofa, konumu itibarıyla III. Murat Odası ile Hünkâr Hamamı arasında yer almaktadır. Önceden bu alanda bulunan açık avlunun, sonradan üzerinin örtülmesiyle elde edilmiş bu ferah mekân, 17.yy. başlarında yapılmıştır. Hünkâr Sofası ile ilişkisi olan bir diğer mekân, III. Murat Odası'dır. Havuzlu bir köşk olarak yapılmış mekânın Saray'da bulunan padişaha özgü kubbeli mekân formlarının en büyüğü ve en özenlisi olduğu söylenmektedir. İki katlı olarak görülen bu köşkün altı yazlık (serdap), üstü kışlık (şitaiye) olarak düşünülmüştür. Kitabesine göre bu odanın, Hünkâr Hamamı'ndan daha sonra 1578 yılında yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. [196] Bu mekâna bağlı I. Ahmet Okuma Odası, I. Ahmet için 1608 yılında yapılmıştır. III. Murat'ın odasına bahçe tarafından bitişik olan köşkün, Hassa mimar başı Sedefkâr Mehmet Ağa tarafından yapıldığı bilinmektedir. [197] Bu eklenti mekâna bağlı başka bir mekân Yemiş Odası ya da III. Ahmet Odası'dır. I. Ahmet Odası'ndan girilen kapısı üzerindeki kitabeye göre 1705 tarihinde yapıldığı tahmin edilen bu küçük oda, I. Ahmet Odası ile Hünkâr Sofası'nın şirvanı arasında yer almaktadır. Oda içinde gizliliği ile dikkat çeken, Hünkâr Sofası ile bağlantılı ikinci bir kapı bulunmaktadır.

Odanın dört bir yanını kaplamış tezyini örnekler, Lale Devri'nin etkisini göstermektedir. III. Ahmet'in tahta çıkmasından sonra yapılan bu oda, bir nevi *nüzhet-gâh* 'tır (eğlenme, dinlenme yeri).

Sarayda, şehzadelerin belli bir yaştan sonra iyi bir eğitim almaları ve her türlü hareketlerinin izlenebilmesi için göz hapsine alındıkları bilinmektedir. Yetişkin şehzadelerin göz hapsinde tutuldukları özel daireler, Şimşirlik Kasrı, Aslanhane, Kafes Kasrı, Kafes Dairesi, Şehzadegân Dairesi gibi farklı isimlerde bilinmektedir. Şimşirlik Kasrı, Aslanhane ve Kafes Kasrı da denilen, içinde sıralı taş odaların yer aldığı bilinen bu yapı, bugün harabe görünümündedir. Bu duruma bakılırsa Saray'ın en eski "Şehzade Dairesi" olduğu tahmin edilmektedir. [198]

Karmaşık bir düzeni olan Harem Dairesi barındırdığı kimselerin sınıflarına, yaşam düzeylerine ve görevlerine göre sıralı, uyumlu; protokol ve disiplin ilkelerine dayalı bir yerleşim sistemine sahiptir. Buna göre örneğin, harem ağaları ile cariyelerin yaşadıkları alanlar; mutfak kiler, hamam, çamaşılık, tuvalet, hastalar odası, yatakhane birimlerini içine alan birer koğuş düzenindedir. Buna karşılık, padişah ve ailesine ayrılan bölümler, özenli ve zengin süslemeli daireler halindedir. 16 yy.'dan itibaren nüfusun artmasıyla ortaya çıkan ihtiyaçtan dolayı; sofa, oda, şirvan (asma kat) yatak odası, cariyeye odası gibi mekânlar eklenmiştir. Kullanıcının adını alan odalar, küçük birer iç konak işlevinde tasarlanmıştır. Mekânların, kullanıcıya, mevsimine göre çeşitli kumaşlarla giydirilmiş olduğu bilinmektedir. Örneğin; kışın sedirlerin klaptan sulu koyu renk kadife ve çatma kaplı minder, şilte ve yastıklarla donatıldığı, pencerelere, soğuğu kesmek için sırma püsküllü mor hareli perdelerin asıldığı, yerlere ise Rumi desenli kalın yün halılar serildiği bilinmektedir. Bahar aylarında ise; açık renkli seraser kaplı minderlerin ve yerlerde ince hasır, kilim ve ipek halıların kullanıldığı bilinmektedir. [199]

### **3.2.1. Saray'da Harem Kavramı**

İslam toplumlarında, yaşama mekânlarında, kadınlara ayrılan bölüm olarak bilinen Harem, Osmanlı Dönemi boyunca, konutların, kadınlara ve aile bireyelerine ayrılan, "Dâhiliye", "İçeri Daire" ve "Harem Dairesi" denilen kısmıdır. [200]

Harem kelimesi bu bölümde yaşayan kadınların tümüne işaret etmek için de kullanılan bu sözcüktür. Arapçada “harim”, yani “yasaklanmış, gizli ”anlamına gelmektedir. İnsan hayatının gizli ve kapalı bölümünü, evinin en dokunulmaz bölümünü ifade etmektedir. Aynı sözcükten türemiş “mahrem” kelimesi, kadınlarla aynı mekânda bulunmasında sakınca görülmeyen akraba erkekler ile kadınların karşılıklı durumunu ifade etmektedir. Bu anlamda harem bir hane içindeki kadınların, meşru eşleri (cariyeler için sahipleri) ve ilişkiye giremeyecekleri erkek akrabaları haricinde yabancı erkeklerle görüşmesi yasak olan yerdir. [201] Harem’e girmenin yasak olması, bu sebeple Harem hayatının gözlemlenememesi, Harem konusunda yazılanların, tahmin edilenlerle sınırlı kalmasına ve yapılan yorumların çok çeşitli olmasına neden olmuştur. Doğu’da kadınların özgürlüklerinin kısıtlandığı ve tüm yaşamlarını orada sürdürmek zorunda oldukları bir alan olarak tanımlanırken, Batı’da dışarıya kapalı, ama içeride müstehcen bir ortamın olduğuna dair yapılan yorumlar, Harem’i gizli ve gizemli kılmaktadır.

Harem kültürü, Bizans ve Ortadoğu geleneklerinden beslenip gelmiş bir kültür olarak bilinmektedir. Fakat İlber Ortaylı’ya göre sadece Ortadoğu Müslüman Dünyası’nda değil; Çin, Hint, Ortaçağ’da Müslümanların çağdaşı Bizans, eski İran ve hatta Rönesans İtalya’sında, Toskana’da, Floransa’nın Sarayları’nda dâhi ailenin dışı kapanık bir bölümü olarak bulunmaktadır. İlk olarak İslâm öncesi Ortadoğu uygarlıklarında görülen Harem, o dönemlerde, toplum içinde çeşitli roller üstlenen, varlıklı kadınların güvenliğini ve mahremiyetini sağlamak amacıyla kurulan bir düzen olarak bilinmektedir. [202]

### **3.2.2. Haremde Yaşam**

Bir mekâna ait yapı ve donatı elemanları üzerinde uygulanan renk, malzeme, biçim ve oranlar, kullanıcının yaşam biçimine ve istenilen fonksiyona göre şekillenmektedir. Buna göre mekânın, iç mimarisinin incelenmesi ve değerlendirilebilmesi için, mekânın kullanım amacının, kullanıcı profiline ve kullanıcının mekân içindeki faaliyetlerinin bilinmesi gereklidir. Bu sebeple Harem Mekânlarının iç mimarlık açısından incelenmesine geçmeden önce, önemli etkenlerden biri olan harem insanların yaşamına kısaca değinilecektir.

Topkapı Sarayı Haremi, diğer haremleler gibi yüksek duvarların çevrelediği derin ve kafesli pencerelerin ardında, mekanların birbirine gizli yollarla bağlandığı bir tür labirent gibidir. Belli kurallarla yaşamın kısıtlandığı Harem'in, gizlilik ilkesine dayalı karmaşık yapısı, harem insanları arasındaki ilişkilerin farklı dengeler üzerine oturmasından kaynaklanmaktadır.

Farklı ırklardan cariyelerin, ikbâllerin, hasekilerin ve valide sultanın, zenci harem ağalarının, cücelerin ve dilsizlerin içinde bulunduğu bu gizli dünya, daima dışarıya kapalı ve mahrem bölge olarak tanıtılmıştır. Yarı karanlık koğuşları, dehlizleri, bahçeleri, taşlıkları ve çini kaplı odaları olan bu büyük yapılar topluluğu, harem halkı tarafından kalabalık bir aile yaşamı sürdürmek üzere kullanılmıştır.

Kalabalık bir aile olma özelliğinde olan Harem halkının, başta padişah ve valide sultan tarafından idare edildiği bilinmektedir. Belli kurallar çerçevesinde sürdürülen harem yaşamı, bazı dengeler üzerine oturtulmuştur.

Harem'de iç protokol gereği, düzenli olarak daire ziyaretleri, sofa ve taşlık toplantıları yapılmaktadır. Kimi zaman padişah ve valide sultanın da bu toplantılara katıldığı bilinmektedir.

Harem'de her kişinin sahip olduğu konumun gerekliliklerini yerine getirmesi ve koşullara ayak uydurması gerektiği bilinmektedir. Buna bir örnek; "Has Odalıklar" ocaklı ve şirvanlı (asma katlı) odalarda daha konforlu bir yaşam sürerlerken, henüz padişah tarafından seçilmemiş cariyelerin kapalı ve kasvetli dairelerde olumsuz koşullarda yaşamış olmalarıdır.

Harem'de her yeni padişahla yeni bir yaşam düzenine geçilmektedir. Bu sebepten dolayı Harem ağalarına mahsus koğuş ve daireler ile bu dairelerin arkasında yer alan cariyeye koğuşları ve haseki daireleri dışındaki harem mekânlarının aynı işlevde uzun süre kullanılmadığı bilinmektedir.

Harem’de düzen, örneğin; cariyelerin kıdemlerine göre birbirlerini denetlemesi ile sağlanmaktadır. Acemi cariyelerin cariyeler, cariyelerin kalfalar, kalfaların ustalar tarafından denetlenmesiyle sağlanan düzen, Harem’de yaşamı kolaylaştırmaktadır. [203]

Cariyeler, aile ziyareti vb sebeplerden dolayı, belli dönemlerde Saray’dan kısa süreliğine ayrılabilmişlerdir. Gizlilik ilkesine dayalı anlayışına rağmen dış dünyayla tamamen ilişkisi kopuk olamayan Harem’e ayak tellalları tarafından bazı zamanlarda haberli ziyaretlerin yapıldığı bilinmektedir. [204]

Harem’de eğitim görüp padişahla ilişkisi olmadığı takdirde evlenerek harem dışına çıkan cariyeler de vardır. Evlenmeyen ve Harem’de kalan hizmetliler bazen yüksek rütbeye (haznedar usta gibi) erişmektedir. Cariyelerin her konuda donanımlı olmasını sağlamak için Harem’e alınan tüm kadınların saray protokolü ve âdâbı, musikî, raks ve ince sanatlar konusunda eğitildiği bilinmektedir.

Harem’de günlük yaşam, sabahın ilk ışıklarıyla, daire, oda ve koğuşlarda yatma elemanı olarak kullanılan yer yataklarının, yüklüklere kaldırılması ve sabah temizliği ile başlamaktadır. Oturma düzenine kavuşan mekânlarda, toplu namaz kılma, kahvaltı etme gibi rutin faaliyetlerin ardından, harem güvenliğinin sağlanması için nöbet işleri organize edilmektedir. Harem’de her şey en başta valide sultanın, daha sonra kadın efendilerin alışkanlıklarına bağlı olarak düzenlenmektedir. Sabahın erken saatlerinde başlayan hareketlilik, kuşluk yemeğinden akşam yemeğine kadar devam etmektedir. Hava kararırken ellerinde fenerlerle kalfaların, daire, sofa, taşlık gibi yerleri kontrol ederek tüm kapıları kilitlediği ve Sure-i Mülk’ün (maddi olanaklar için şükür duası) okunduğu bilinmektedir. [205]

Harem’de elişi, sazlı sözlü sanatlar ve oyunlar yaygındır. Daire ya da odalarına çekilen ikbâl ve hasekilerin en büyük tutkuları süslenerek, peşlerinde kalfaları ile birlikte Harem içinde dolaşarak kendilerini göstermektir. Padişahın bu önemli kadınları, her anlamda çok bakımlı ve süslü olup, günlük hayatta, kafes kuşlarını dinlemek, şehzade ve sultanları ile ilgilenmek, ender olarak dışarıdan ziyaretçilerle görüşmek gibi uğraşlar edinmektedirler.



Harem’de yaz dönemi, kış mevsimine göre daha hareketli geçmektedir. Bu dönemde taşlıklarda, havuz başlarında ve bahçelerde eğlencelerin düzenlendiği ve çeşitli oyunların oynandığı bilinmektedir. Bu mevsimlerde Harem halkı için sevindirici bir uygulama “Halvet”tir. Halvet, bahar ve yaz mevsimlerinde harem halkının isteği ile cariyelerin, çevresindeki kapıların kapatılması şartıyla has bahçede, gönüllerince dolaşmaları ve eğlenmeleridir. Cariyeler için bu uygulama bir çeşit ödüdür. Bu uygulamada Has Bahçe’nin önündeki tüm yollar kesilip trafiğe kapatılmaktadır. [206]

Yaz mevsimine göre daha durağan geçen kış mevsiminde ise; kadın efendilerin ocak başında, cariyelerin tandır başlarında, şekerleme, kaymak, macun yiyerek, kahvenin yanında çubuk içerek, saz ve söz dinleyerek vakit geçirdikleri bilinmektedir.

Harem’de yaşanan sağlık sorunlarına cariyeler için yaptırılan “Cariyeler Hastanesi” ile çözüm getirilmiştir. Harem’e bir hekim girmesinin, ancak padişahın izni ile mümkün olduğu ve zenci hadımlar eşliğinde içeri alınan hekimin hasta kadını ancak örtülü vasiyette görülmesine izin verildiği bilinmektedir. Belki getirilen bu kısıtlamalardan dolayı, o dönemlerde hastalara iyileşmeleri için genellikle ferahlatıcı şuruplar önerilmiştir. [207]

Harem’de günlük hayata bakıldığında cariyelerin birçok faaliyette rol aldığı aslında her şeyin onların varlığı ile geliştiği görülmektedir. Ömürleri Harem’de geçen cariyelerin hem padişahı neşelendirmek hem de kendilerini oyalamak için, köçek, kalyonca ve matrak gibi oyunlar sergiledikleri, gölge oyunları oynadıkları sazlı sözlü gecelerde raks ettikleri bilinmektedir. Ayrıca tüm bu oyunlar için seçilen mekânların, fanuslar, fenerler, billur kandillerle donatıldığı ve renkli kâğıtlar kullanılarak bir oyun sahnesine çevrildiği bilinmektedir.

Harem’de yaşayan bir kadının statüsünü belirleyen etkili faktörlerden biri, padişaha çocuk vermektir. Harem’de sık yaşanan doğum olaylarına “veladet” denildiği ve bu günlerin, Harem’de bir bayram havasında yaşandığı bilinmektedir. Her doğumun ardından loğusa ziyareti ve beşik alayı gibi iki önemli gelenek yerine getirilmektedir. Özellikle şehzade doğumlarında, valide sultan ve haseki sultan daireleri kıymetli taşlarla süslenerken, işli şiltelerle donatılmaktadır. Ziyaret edilmek üzere girilen odada

al cibinlikli loğusa yatağı, karşısında mor atlas kaplı misafir minderi konulmaktadır. Odanın en görülür kısmına yerleştirilen şehzade beşiği, som altından olup, sorguçlar ve mücevher işlemeli örtüler ile adeta bir hazine görünümüne getirilmektedir. Ağır hediyeler eşliğinde yapılan ziyaretlerde, yorganın ucu öpülerek lohusa ve şehzadeye saygı belirtilmektedir. Daha çok dış dünyanın ilgisini çeken beşik alayları, sultanların evlenmesi ve şehzadelerin sünnet olması sebebiyle yapılan düğünlerde kına ve mevlit geceleri düzenlenmektedir. Bu geceler iç oğlanlardan oluşan bir orkestra ve korolar eşliğinde, harem ağalarının gözetiminde gerçekleştirilmektedir.

Harem'de padişah tarafından seçilme ve bir unvan sahip olma arzusunda olan cariyeler, aslında Harem'in konum olarak olmasa da en önemli kişileridir. Çünkü padişahla olan ilişkisine bağlı olarak üst mevkilere gelecek olan cariyeler konumları dolayısıyla devlet yönetimine kadar söz hakkına sahip olabilmektedir. Buna göre Harem'de özel günler haricinde yaşam, cariyeler için beğenilme ve padişahın eşi olma yarışından ibarettir denilebilir. Bu yarışta kıskançlık, dedikodu ve komplolar söz konusudur. Harem'de tüm zamanlarını güzel ve donanımlı olma çabasında geçiren cariyeler, yönetimde söz sahibi olan sultan anneleri ve diğer kadınlar, ilişkilerde kendilerince bir denge oluşturarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. 16.yy ortalarında Viyana'dan İstanbul'a Sarayı ziyaret üzere gelen elçi Busbecq saray yaşamına ve ilişkilere dair şöyle demiştir:

“Sarayı hakikaten iyi olan şeyi bilmez, bunu iş işten geçtikten sonra takdir eder. Sarayı gösteriş, vesvese, riya idare eyler. Böyle bir hayatı bir tehlikeye uğramadan sürdürmeye muvaffak olanlar ne kadar bahtiyarlardır.” Bu tanımın, harem ve Enderun yaşamlarına uygun olduğu söylenmektedir.

Harem'de akşam yemeği bir seremoni halinde verilmektedir. Saray mutfağında yüzlerce kişi için hazırlanan et ve pilav ağırlıklı yemekler padişaha ve eşlik edenlere büyük, bakır işlemeli değerli siniler üzerinde ve çeşitli meyve hoşafı eşliğinde takdim edilmektedir. Akşam yemeği seremonisi bitince padişah bir süre dinlendikten sonra yatmak üzere hazinedar ustalar eşliğinde Harem'e geçmektedir. Padişah burada yanına istediği cariyeyi ya da gözdesini, ona mendil göndererek seçmektedir. Beğenisini sunma ve davet etme anlamına gelen bu hareket, onunla birlikte olma isteğinde olan tüm kadınların merakla beklediği bir sahnedir. Seçilen kişi ve oda, hazinedar usta tarafından hazırlanmaktadır.

Padişah, yaşanabilecek kıskançlıklara izin vermemek için, yakın ilişkide olduğu kadın efendilerle birlikte olma programını, aralarında haftalık nöbetler ayarlayarak gerçekleştirmektedir.

Padişah, gün bitiminde altın şamdanlarda kalın mumların aydınlattığı ve kendisi için özenle hazırlanmış Hünkâr Dairesi'nde dinlenmeye çekilmektedir. Odaya hazinedar usta eşliğinde getirilen padişah, yine hazinedar usta ve yardımcıları tarafından giydirilmektedir.

Harem'in tüm mekânlarının, kış öncesinde ve bahar başlangıcında olmak üzere yılda iki kez temizlendiği, bu temizlik dâhilinde, sıva badana ve ahşap onarımların yapıldığı bilinmektedir. Bu onarımlar ve yenilenme döneminde harem halkı bir başka saraya örneğin, Üsküdar'daki İstavroz Sarayları'na göç etmektedir. [208]

Harem yaşamında üç önemli sorun mahremiyet, ışık ve ısınma olduğu bilinmektedir. İç mimarlık açısından “fonksiyon” ve “konfor” başlıkları altında anlatılacak olan bu problemler, Harem'de yaşamı güçleştirmiş ve insanları olumsuz etkilemiştir.

Padişaha oğul verme ve oğlunun tahta geçmesiyle yönetimde söz sahibi olma amacıyla olan Harem kadınlarının, bu yarışta birbirlerini sürekli kıyasladıkları, kendilerini ispat etmeye çalıştıkları ve bazen kazanmak adına insanlık dışı davranışlarda buldukları bilinmektedir. Bu olumsuz ilişkilerin yanında yaşamlarına getirilen kısıtlamalar Harem yaşamını iyice zorlaştırmıştır. Fakat Harem halkının sahip olduğu maddi imkânlar düşünülürse, Harem içinde tüm bu ayıpların örtüldüğü saklı bir güzellik de vardır. Dış dünyaya demirden kapıların üst üste kapatıldığı Harem'de, çiçek saksılarıyla bezenmiş taşlıklar, duvarları kaplayan renkli çiniler ve doğa betimlemeleri, göz alıcı tavan ve kubbeler, süslemeli ocaklar, nişler ve sanatlı dolaplarla bir cennet köşesi yaratılmak istendiği hissedilmektedir. Belli günlerde oyalanmak, neşelenmek ve neşelendirmek adına düzenlenen eğlenceler, Harem'deki olumsuz yaşantıları kısa süreliğine de olsa unutturur ve rutini bozan diğer etmenlerdendir.

Harem yaşamı, 15. yy.'ın ikinci yarısından 20.yy.'ın başına kadar sosyal yapıya baēlı olarak gelişim göstermiştir. Harem son kez, Sultan Abdülaziz ve ailesine 1876 yılının Haziran ayında mekânlık etmiştir. 1820'lerden 1910'a kadar olan dönemde Harem, yanan eski sarayın işlevini üstlenmiştir. Beşiktaş Sarayları'nda yaşlanıp hastalanan, azat edilmemiş cariyeler ile Harem ağaları için bir sığınma yeri olmuştur.

1909 'da Abdülhamit'in tahtan indirilmesiyle birlikte harem düzeni kaldırılmış ve yasadışı ilan edilmiştir. [209] Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde Harem kadınlarna getirilmiş olan kısıtlamalar söz konusu kısıtlamalar azaltılmış ve Cumhuriyetin ilanı sonrası, 1926 yılında Türk Medeni Kanununun kabulü ile resmen ortadan kaldırılmıştır. [210]

### **3.2.3. Harem İnsanları**

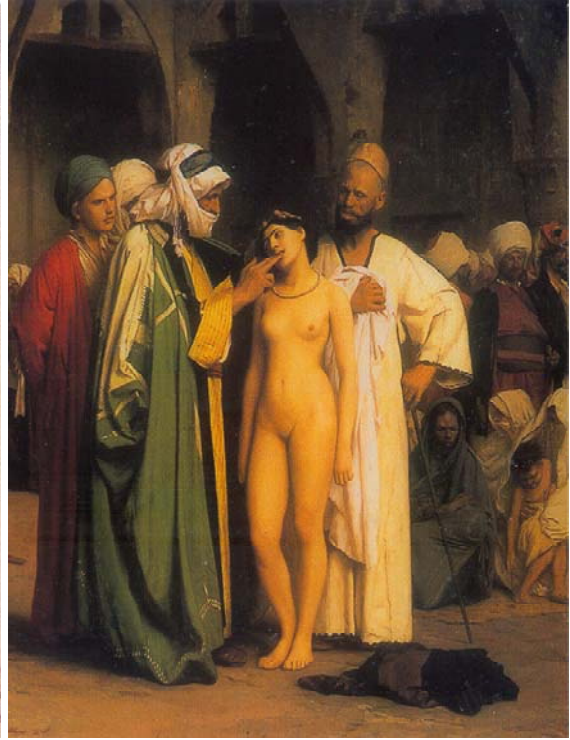
16.yy ve sonraki dönemlerde şekillenen Harem hakkında, içinde yaşayan kimseler ve yaşamışlıklar göz önünde bulundurulduğunda, eksiksiz ve detaylı denilebilecek bilgiye ulaşılammaktadır. Bir iç mimar gözüyle hakkında sınırlı bilgiye sahip olunan, kültür ve gelenekler çerçevesinde şekillenen Harem mekânlarının, iç mimarlık açısından değerlendirilmesi yapılmadan önce, kullanıcılarının belirlenmesi gerekmektedir. Kullanıcı tanımı, mekânın sarmaladığı kişi ya da kişilerin ve dolayısıyla mekânın kimliğini yansıtmaktadır. Çünkü mekân, aynı zamanda, kullanıcıya uygun bir kabuk olma özelliğini taşımaktadır. Bir başka deyişle kullanıcıya layık olmak durumundadır. Padişah ve ailesinin dışarıya karşı duruşu, merkezi otoritesinin ve gücünün ifadesi olarak, yaşadığı mekânların şekillenişinde etkili olmuştur. Kullanıcının, halka ve dışarıya karşı sorumlulukları vardır ve yaşamı kendi özgür iradesine baēlı değildir. Önemli olan mekânın dışarıya karşı nasıl görüldüğü ve dışarıdan nasıl algılandığıdır. Bu durumda mekânın kullanıcıya uygunluğu, kullanıcının sahip olduğu unvana, bulunduğu konuma baēlı olarak değişiklik göstermektedir. Mekân belli bir kimlik çerçevesinde, kullanıcı ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda giydirilmektedir. Bu aşamada mekân elemanları, kullanıcı statüsüne ve mahremiyet ilkelerine baēlı kalınarak oluşturulmuştur. Geçmişten beslenerek oluşturulan bu elemanlar, geleneksel mimarinin esaslarını içermektedir. Mekânın bulunduğu konum ve ilişkili olduğu diğer alanlar, kim tarafından ve ne şekilde kullanıldığı konusunda fikir vermektedirler.

Harem mekânlarına girilirken neredeyse tüm kapıların alınlık kısımlarında, sembolik anlatımlara sahip yazılar dikkati çekmektedir. Bu yazılar dönemin yaşamı ve ilgili kişiler hakkında yazılmıştır. Dolayısıyla o dönemle ilişkili olarak, mekânın anlamına işaret etmektedir.

Padişahın annesinin, çocuklarının, hasekilerinin, gözdelerinin ve onların emrinde çalışan kadın ustaların, cariyelerin ve diğer hizmetlilerin yaşadığı yer olarak bilinen Harem, dış dünyadan uzak kapalı bir alandır. Harem Dairesi'nin yönetim başkanı, padişahın annesi “Valide Sultan”’dır. Valide Sultan’ın emrinde çalışan hizmetliler genellikle kadınlar arasından seçilmişlerdir.



Şekil 3.19: Valide Sultan



Şekil 3.20: Esir Pazarında Seçilen Bir Cariye

Harem insanlarından, yaşadıkları hayat bakımından en çok merak uyandıran kişiler cariyelerdir. Esir pazarından küçük yaşta satın alınan ve kendi özgürlükleri olmayan bu kadınlar, Kadın saray ustaları tarafından Eski Saray’da eğitilmektedirler. Cariyeler, aldıkları eğitime göre; “Acemi”, “Cariye”, “Gedikli”, “Kalfa” ve “Usta” sıfatlarını almaktadırlar. Onlar için en yüksek mertebe, Hazine Dar Usta’lığı, Gedikli Kalfa’lığı ya da Valide Sultan Kethüda’lığıdır. [211]

Cariyelik, tarihte İslamiyet'ten önce gelen bir müessesedir. Osmanlı Dönemi'nde, Orhan Bey zamanında varlık gösteren cariyelerin sayıları, Fatih Dönemi'nde artmıştır. II. Beyazıt Dönemi'nde Padişahların komşu ve beylik kızları ile evlenme zorunluluğu ortadan kalkmış, sarayda yaşayan cariyeler arasından eş seçme dönemi başlamıştır. Daha çok Çerkez, Gürcü ve Rus kızları arasından tercih edilen cariyelerin, savaşlarda esir düşen ya da köle pazarında satılan kızlar arasından seçildiği bilinmektedir. Küçük yaşta satın alınan cariyelere, buluş çağına gelene dek, dini bilgilerin yanında, okuma yazma öğretildiği, müzik konusunda ve davranış kuralları gibi konularda eğitim verildiği bilinmektedir. [212] Saray'dan dışarıya çıkış izni olmayan cariyelerin Harem içinde kendilerine ayrılan koğuşlarda yaşamlarını sürdürdükleri bilinmektedir. Odalarının ve koğuşlarının büyüklükleri ve süslemeleri sahip oldukları unvana göre değişkenlik göstermektedir. Saray'dan çıkış izni olmayan cariyelerin kent ile ilişkisi ve Eski Saray ile bağlantıları ancak Karaağalar aracılığı ile mümkün olmuştur. [213]

Osmanlı Dönemi'nde, Harem'de yaşayan ve padişahla ilişkisi olan kadınlar, yaşamlarını harem içerisinde belli kurallar ve kısıtlamalar çerçevesinde sürdürmek zorundadır. Kendilerini ve geleceklerini garanti altına almak ve nüfuz kazanmak için padişahın eşi olma yolunda birbirleriyle kıyasıya mücadele etmişlerdir. [214] Bu mücadele, cariyelerin padişah tarafından önce "Has Odalık" seçmesiyle başlamaktadır. Zamanla, padişahın izni ile değişik unvanlara sahip olan kadınlar için bu süreç, valide sultan olana dek sürmektedir.



Şekil 3.21: Müzikle ilgilenen bir ikbâl



Şekil 3.22: Padişahla vakit geçiren bir gözde

Harem'in kurallarına göre acemi olarak Harem'e alınan cariyeler, gerekli eğitimi aldıktan sonra padişahla bir ilişkisinin olmaması durumunda, evlendirilerek Harem'den çıkma hakkına sahiptir. Harem'de kalmak üzere, kendisine verilen "azat name"yi yırtarak eğitimine devam eden acemi cariyeler, "Kalfa"lığa yükselmektedirler. Kalfalar, kendilerinden daha deneyimli ve yetkili olan baş kalfanın emrinde, Kadın Efendi, Valide Sultan, şehzade ve İkbâl dairelerinde, çalışmaktadırlar. Kalfalar arasından "Hünkâr kalfaları", padişahın yatma, yemek yeme gibi yaşamsal faaliyetlerini düzenlemekle görevlendirilmiştir. Harem'de padişahın, şahsi hizmetlerini ise "Hazinedar" denilen kadınlar karşılamaktadır. Padişahın yakınında olan bu yardımcılarının en yetkilisine "Hazinedar Usta" denilmektedir.

Cariyelerin yaşamlarını sürdürebilmeleri için, Harem'in giriş bölümüne yakın olan nöbet yeriyle bağlantılı alan tercih edilmiştir. Cariye koğuşları olarak çözülmüş yaşam alanları, asma katlar halinde, destekli sütunlar arasında yer almaktadır. Fatih Devri'nde sayıları 300'e yaklaşan cariyelerin, III. Murat zamanında 1200'e çıkmasıyla yaşanan yer sıkıntısı sebebiyle, zamanla mermer sütunlar ahşap bölmelerle birleştirilmiş ve tek tek mekânlar oluşturulmuştur.[215]

Buldukları konum bakımından kadın efendiden sonra en önemli kişiler olan “Kethüda”lar, Harem’in tefrişatından sorumlu kimselerdir. Harem’de, özel günlerde yapılacak olan tören ve davetlerin organizasyonundan sorumlu kethüdaların yanında, Harem’in disiplin ve düzenini sağlayan “Kâtibe Ustalar” bulunmaktadır. Kethüda kadının emrinde çalışan cariyeler arasında, sofraya hizmetinden sorumlu “Çeşnigir Usta”, çamaşır işleriyle ilgilenen “Çamaşırıcı Usta”, padişahın elini yıkamasına ve abdest almasına yardımcı olan “İbriktar usta”, kahve işlerine bakan “Kahveci Usta”, kilerlere bakan “Kilerci Usta” bulunmaktadır. Sultanların, kadın efendilerin, ikbâllerin, yıkanmalarına yardımcı olan “Kutucu Usta”, saraydaki hamamların yakılmasından sorumlu “Külhancı Usta” da bu yardımcı cariyelerden bazılarıdır.[216]

Harem’de, hazinedar ustanın yetiştirdiği cariyeler, padişahın şahsi ve hususi hizmetlerini yerine getirmek üzere öncelikle Hünkâr kalfalığına atanmaktadırlar. Hünkâr kalfalar arasından padişahın beğendiği kızlar, “Has Odalık” olarak seçilmektedir. Padişah, bu has odalıklar içinden memnun kaldığı kadınları, dördünü “Peyk”, dördünü ise “Gözde” olarak ayırmaktadır. [217] Padişahın eşi olma yolunda ilerleyen gözdelere, Harem’de, I. Abdülhamit’in, Şehzadegan Dairesi ile Harem-i Hümayun arasında yer alan Mabeyin Dairesine ek olarak yaptırdığı dairede yaşamışlardır.

Saray’a alınan cariyeler, güzellik, zekâ ve padişahla olan ilişkisine bağlı olarak; “Gözde”, “İkbâl”, “Kadın Efendi” ve “Valide Sultan” unvanlarını almaktadırlar. Harem’de, has odalık olarak seçilen cariye, padişahın hamile kalırsa ya da padişahın kendisinden memnuniyetine bağlı olarak İkbâl adını almaktadır. Çocuk sahibi olan ikbâl, padişahın izniyle Kadın efendiliğe terfi etmektedir. Kadın efendiler Harem’de, kendilerine verilen özel dairelerde, emirlerinde cariyeler ve kalfalarla birlikte yaşamaktadırlar.

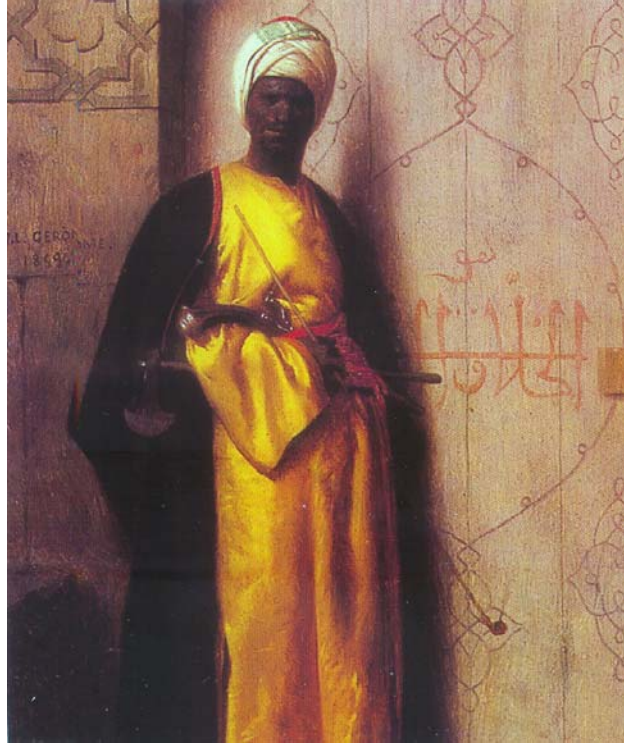
Padişahın ilk eşine “Başkadınefendi”, padişaha ilk oğul veren kadına ise “Haseki Sultan” denilmektedir. Kadın efendi, eğer oğlu bir zaman sonra tahta çıkarsa “Valide Sultan” adını almaktadır. Valide Sultan ve Başkadınefendi Harem’in başında yer alan insanlardır. Fakat Harem düzenini, Harem’in en yetkili çalışanı olarak bilinen “Kızlar Ağası” ile en deneyimli cariyesi olan “Baş Hazinedar” sağlamaktadır. [218]



Padişah oğluna “şehzade” denilmektedir. Padişah olma yolunda zorlu bir süreçten geçen şehzadelerin, Harem’de doğdukları andan itibaren öncelikle sütannenin, daha sonra Harem’e giremeyen üç ağa lalalıkların sorumluluğunda büyütüldüğü, Mabeyn dairelerinde ve Şehzadegan Mekteplerinde okutuldukları bilinmektedir. Bir Venedik elçisi olan Ottaviano Bon’un (1604 -1607) dediklerine göre, erkek çocukları 11 yaşına kadar kadınlar bölümünde yaşamışlardır. Şehzadelerin, 5 yaşından 11 yaşına kadar sultanın seçtiği hocalar tarafından Karaağaların kontrolünde eğitildiği bilinmektedir. Her biri birer sultan adayı olan bu çocuklara, erken dönem eğitimlerini bitirip sünnet edildikten sonra ya da sultan karar verdiğinde, her anlamda tam bir ev düzenlenmektedir. Zaman içinde şehzadeye, saray içinden ve dışından farklı pozisyonlar için hizmetkârlar verilmektedir. Şehzadelerin ve hizmetlilerinin düzenli olarak para aldıkları da bilinmektedir. [219]

“Haremağası”, Sarayların ve büyük konakların, harem bölümünde hizmet eden, hadım edilmiş kölelere denilmektedir. Mahrem sayılan Harem’e serbestçe girebilen, Harem’in güvenliğinden ve hizmetlilerinden sorumlu bu kişiler genellikle zenci kölelerden seçilmektedir. Haremağalarının ilk ortaya çıkması Asurlular Dönemine rastlamaktadır. Bizans ve Roma Dönemi’nden sonra Osmanlı Dönemi’nde de görülen haremağalarının, çoğunlukla Mısır valileri tarafından hediye edildiği bilinmektedir. [220]

“Akağalar”, sarayın iç hizmetlerinin önemli bir parçasını oluşturan iç oğlanları grupları ile ilgilidir. Akağalar, Saray’ın Selamlık ve ilgili işlerini yerine getirmekle yükümlüdür. Saray okulunda eğitildikten sonra sultanın ve sarayın ileri gelenlerinin hizmetine verildiği bilinmektedir.



Şekil.3.23: Harem’de Bir Karaağa

16. ve 17. yy.’da, dört adet hadımağası olduğu ve sonradan bunlara bir kişinin daha eklendiği bilinmektedir. Bunlar; Kapağası (başhadım ağası), “Hazinedar Başı”, “Kilerci Başı”, “Saray Ağası” ve “Has Odabaşı”dır. Kapağalarının, sarayın kapılarından, revirlerden, ayrıca sarayda yapılan törenlerden, sultana gelen tüm dilekçelerden ve devlet dokümanlarından sorumlu olduğu bilinmektedir.

“Hazinedar Başı”, sarayın tüm hazinesine bakan, saray içi çalışanlarının maaşını ödeyen ve bu ödemelerin kaydını tutan kimselerdir. Üçüncü sırada ise sultanın yemeklerinden ve mutfak personelinin tamamından sorumlu kilerci başı yer almaktadır. Dördüncü sırada yer alan saray ağaları ise; sultanın yokluğunda saray yönetiminden sorumlu olan ve aynı zamanda Saray Okulu’nun yönetici yardımcısıdır. [221]

Başlangıçta Harem’de Akağaların statüsü, Karaağaların statüsünün çok üzerindedir. Fakat talan ve zimmete geçirme olayları çok fazla olduğu için ellerindeki gücü kaybetmişlerdir. Bunun üzerine, Akağaların sahip olduğu güç, II. Murat döneminde 1591 yılında, rakipleri olan Karaağalara geçmiştir. [222]

“Karaağalar”, Osmanlı İmparatorluğunun Orta Afrika kesiminden genellikle Habeş eyaleti kökenli zenci çocuklardan seçtiği Eski Saray ve Topkapı Sarayı Haremi’ne alınarak sıkı bir disiplinle yetiştirilen genellikle çiçek isimleri verilen hadım edilmiş zenci çocuklara denilmektedir. Bu hizmet adamlarının, Türkçe öğrendikten sonra Harem kurallarını uygulayacak biçimde eğitildikleri ve aldıkları eğitimle “En Aşağı” adıyla göreve başlayarak sırasıyla “Acemi Ağalığa”, “Kalfa”, “Ortanca” ve “Hasıllılar” gibi sınıflara yükseldikleri bilinmektedir. Her sınıfın inzibatı bir amiri bir ağası vardır. Bu ağalara ise, “Musandıracıbaşı” denilmektedir. Eğitimin belli bir aşamasından sonra Sultanlar, Kadın efendiler, ve Valide Sultan’ın hizmetine verilen Karaağalar’ın, asıl görevinin Harem güvenliğini sağlamak olduğu bilinmektedir. Bazı kaynaklara göre Karaağalar’ın en büyük amirleri de halk ağzında “Kızlarağası” denilen “Darüssaade Ağası”dır. [223] Kızlar ağalarından “Lala Paşa” olarak adlandırılan bir tanesi, şehzadenin yanında kontrollük ve yardımcı rolünü üstlenmektedir. [224]

Darüssaade ağasından sonra ikinci büyük zabıt “Hazine ağa”dır. Hazine ağanın altında üçüncü zabıt “Hazine Vekili Ağa”, onun altında ise dördüncü zabıt olan “Başkayı Gulamı” vardır. Harem’de Kızlar Ağası bir yere gittiği zaman yerine hazine ağanın vekâlet ettiği bilinmektedir. [225]

Harem’e zenci hadımların alınması 19. asır sonlarında terk edilmiş bir adettir. Buna rağmen Cumhuriyet yılları boyunca da İstanbul’da harem ağalarına eski dönemden kalan adamlar olarak belli bazı muhitlerde rastlanmaktadır.

“Bostancıbaşı”, padişah tarafından tayin edilen, sarayın ve padişahın koruması olarak görevlendirilen kimsedir. Sarayın Enderun ve Harem’in, hizmet ocaklarının ve muhafız bölgelerinin en yetkin, söz sahibi amiridir. Şehrin en büyük zabıt amiri olarak bilinen Bostancıbaşı ağası, idam fermanları ve emirlerinin verildiği ve hükmü yerine getiren kişidir.

“Baltacılar”, sarayın dış hizmet alanlarında olan kimselerdir. Odun kesme, taşımacılık gibi işlerde sorumlu olan bu hizmet adamları, harem ve selamlıkla ilişkilidir. Harem mensuplarının dışarıya gidiş gelişlerinde de korumalık görevini üstlenmektedirler.

Adlarını görevleri nedeniyle ellerinde taşıdıkları baltalardan almışlardır. Selamlıkta ve Harem’de olmak üzere iki bölümde hizmet veren baltacılar bağlı oldukları gruplara göre isim almışlardır.

Harem’de odun taşıma görevinde olan baltacılar kadınlarla göz göze gelmemek için başlıklarından zülûf sarkıtarak durumu kontrol altına almışlardır. “Zülûflü baltacılar” denilen bu görevliler, özellikle Kastamonu ve çevresinden, dağ köylerinin gençleri arasından seçilmiştir. Odun taşıma görevi haricinde, *bostancılarla* birlikte sarayın korunmasında ve Enderun ağalarının koğuşlarının ve kasırların temizliğinde de görev almışlardır. [226]

#### 4. HAREM MEKÂNLARININ İÇ MİMARİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Topkapı Sarayı diğer Osmanlı Saraylarıyla karşılaştırıldığında daha insani boyutlarda tasarlanmış bir saraydır. Bunun sebebi yapılışının, göçebe toplum yaşayışından henüz çıkıldığı dönemlere denk gelmesiyle, geleneksel tasarım anlayışının sürdürülmesi ve Osmanlı Devleti'nin genel olarak mütevazı bir anlayışa sahip olmasıdır.

Topkapı Sarayı iç mekânlarına bakıldığında, ziyaret edilmek üzere düzenlenmiş Hünkâr mekânlarının daha özenli ve bol tezyinli (süslemeli) olduğu görülmektedir. Bu mekânların yanında hünkâr ailesine ait yaşama mekânlarının da kullanıcının şahsına uygun bir biçimde ve yine tezyinat sanatının en güzel örneklerini barındıracak şekilde yapılmış olduğu görülmektedir. Yapılan süslemeler tamamen o dönemin zevkini yansıtmaktadır.

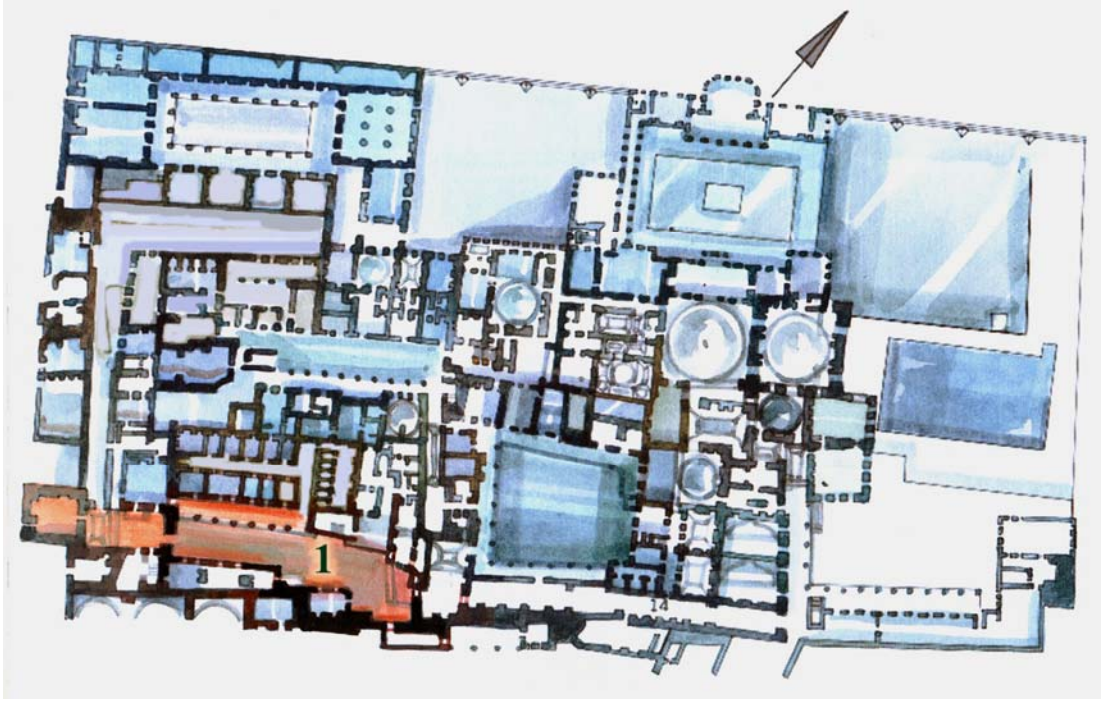
Harem Dairesi'nde her bir odanın mekân düzenlemesi yaşam biçimiyle orantılı olarak şekillenmiştir. İçinde bulunan mekânlara bakıldığında tezyinat sanatı, tüm cepheleri dolaşan çinilerde, kubbe ya da nişlerde görülen kalem işlerinde ya da ahşap işlenmesiyle oluşturulan kaplamalarda görülmektedir. Kullanımına göre biçimlendirilen mekânların bir hikâyesi olduğu düşünülebilir. Mekânın kullanıcısının yaşamına bağlı olarak mekânın cephelerinde bazı işaretlere ve görsellere rastlanmaktadır. Bu işaretler sembolik şekillerle ya da yazılardan oluşturulmuştur. Mekânlarda belli bir anlatıma sahip olan bu biçimler, bazen doğa tasvirleri ya da grafik bir düzen içinde yapılmış çinili panolar halinde görülmektedir. Bu görsellerde, insan figüründen bir kaçış vardır ki bu anlamda bir örneğe Harem'de rastlanmamaktadır. Bunun sebebi; İslâm dininde, dini sembollerin insan bedeni içinde tasvir edilememesi yaklaşımıdır.

Yüzyıllar geçtikçe Harem Dairesi mekânlarına, padişahların, ailesi ve özel yaşamlarına uygun şekilde farklı çözümler getirilmiştir.

Padişahın annesi Valide Sultan başta olmak üzere, hasekisi, gözdesi, hizmetlileri ve cariyeleri ile birlikte yaşadığı Harem Dairesi, içinde yaşayanların üstünlüklerine ve konumlarına göre farklı büyüklükte alanlara bölünmüş, donatımları ve süslemeleri ait olduğu kimseye bağlı olarak tasarlanmıştır. Dönemin ekonomik ve kültürel özelliklerine ve estetik anlayışına göre belirlenen fonksiyon, göz önünde bulundurularak şekillenen mekânlarda bazı farklı doku ve renklerde biçimler, yüzeyler meydana gelmiştir. Yapılan çözümlerin mekâna görsel olarak nasıl bir etki verdiğine dair bir inceleme yapılacaktır. Harem Dairesi mekânlarının iç mimarlık açısından belirlenen değerlendirme kriterlere göre, tüm bu belirleyici unsurların, mekânı plastik açıdan nasıl etkilediği ortaya çıkacaktır.

Genel hatlarıyla Harem Dairesi mekânları, gezi güzergâhındaki sırasına göre, iç yerleşimleri, açıklıkları, yapı ve donatı elemanlarıyla, uygulanan oran, renk, doku, biçim, teknoloji ve konfor özellikleri bakımından ele alınacaktır. Bu çalışma bir iç mimar gözüyle Harem mekânlarına nasıl yaklaşıldığını gösterecektir.

#### 4.1. Karaağalar Taşlığı



Şekil 4.1: Harem Dairesi Planı üzerinde Karaağalar Taşlığı

Karaağalar Taşlığı, Harem'in ana giriş kapısına yakınlığı açısından, incelenmek üzere seçilen ilk mekândır. Çalışmaya geçmeden önce ilk olarak taşlığın, kısaca tarihi kullanıcısına göre şekillenışı ve Harem içindeki yerine değinilecektir. Daha sonra taşlığın mekân özellikleri anlatılarak, iç mimarlık açısından değerlendirilmesi yapılacaktır.

Karaağalar Taşlığı, tahmin edildiği gibi adını, Harem'in önemli hizmet adamlarından olan Karaağalardan almıştır. Harem'in güvenliğinden sorumlu Karaağaların, şehzadelerin ve cücelerin, eğitim ve faaliyet alanlarını kapsayan taşlık, Harem'in ana girişi olan "Araba Kapısı'ndan" girildiğinde "Dolaplı Kubbe" ve "Şadırvanlı Sofa'dan" sonra gelmektedir. Taşlığın girişe yakın olmasının sebebi, güvenliğin sağlanmasında giriş ve çıkış alanlarının en riskli alanlar olmasıdır.

Karaağalar Taşlığı, içinde yer alan yapıların çoğunun 17.yy çinileri ile kaplı ve 1667 - 1669 tarihli kitabeler taşıyor olması, yangından sonra kapsamlı olarak onarıldığını ve bazılarının yeniden yapıldığını göstermektedir. [227] Taşlığın ve içindeki yapıların ilk olarak ne zaman yapıldığına dair kesin bir bilgi yoktur.



Şekil 4.2: Karaağalar Taşlığı Genel Görünümü

Karaağalar Taşlığı'na Harem'in ilk başlangıç yeri olan “Araba Kapısı'ndan” bağlantılı iki geçiş yerinden geçilmektedir. Araba Kapısı, üzerindeki kitabeye göre Sultan III. Murat tarafından (1574–1595) yaptırılmıştır. Bu kapı ile kare planlı Dolaplı Kubbe'ye geçilmektedir. Büyük dolaplarla çevrili bu odada “Darüssade Ağaları'nın” yönettiği hanedan vakıflarıyla ilgili belgelerin saklanmış olduğu sanılmaktadır. [228] Adını duvarlarındaki büyük gömme dolaplardan alan mekânın devamında çift kanatlı bir kapı ile dikdörtgen planlı, üzeri bir bölümü kubbe, bir bölümü ise düz tavan ile örtülü Şadırvanlı Taşlığa girilmektedir. Adalet kulesi ile ilişkili bu bölümün duvarları, tamamen 17.yy çinileriyle kaplıdır. Çiniler, kapının kitabeli kısmına kadar beyaz üzerine lacivert desenli olup, kitabeli kısım hizasında lacivert zemin üzerine beyaz çinili bir kuşak halinde görülmektedir.

Şadırvanlı Taşlıktan sonra yine mermer söveli, üzeri kitabeli bir kapıyla, “Karaağalar Taşlığı'na” girilmektedir. Sağında ve solunda eğitim ve hizmet yapıları bulunan taşlık, devamında Harem'in Cümle Kapısı'yla Nöbet Yerine ve kapının sağından Altın Yol'a bağlanmaktadır. Cariyelerin güvenliğinden sorumlu olan Karaağaların, nöbet tuttuğu yer olarak bilinen bu alan, solda cariyeler koridoruyla “Cariyeler Taşlığı'na”, ortadaki kapıyla, üst düzey yönetici kadınlar için düşünülmüş Valide Sultan ve Kadınefendiler Taşlığı'na bağlanmaktadır.



Harem'in güvenlik alanını oluşturan bu bölümler, belli bir düzen içinde birbiriyle ilişkilendirilerek, bağlantılı hale getirilmiştir. Bu konumuyla Karaağalar Taşlığı, Harem'de hanedan ve kadınların yaşadığı mekânların başlangıcını oluşturmaktadır.



Şekil 4.3: Karaağalar Taşlığı giriş cephesi

Karaağalar Taşlığı ince uzun yamuk dörtgen bir plan üzerine oturmuştur. Hafif meyilli olan taşlığın kitabeli kapısı; genişliği 1.80m ve yüksekliği, kitabesi ile birlikte 5.66m'dir. Kapının sağında 1.50m, solunda ise 5.00m genişliğindeki duvarlarla birlikte giriş cephesi 8.20m'dir. Bu kapı üzerinde, üç büyük çinili pano ve bu panolar üzerinde bir adet pencere bulunmaktadır. İkinci kat pencerelerinin hizasına gelen bu panolar, daire biçimli madalyonlar halinde olup, göbeğinde ve etrafındaki parçalarda ayetler yazılıdır. Taşlığın giriş kısmında, üçüncü kat pencerelerinden girişe yakın ilk dört tanesini içine alan bir kubbe bulunmaktadır. İçinde ayrıca dört küçük pencere bulunan bu kubbe, biçim olarak farklı bir görünüme sahiptir. Kubbe şeklini, içinde birbirine karşılıklı gelen küçük pencerelerin, birbiri arasında oluşturduğu küçük tonozlardan (Biçimi alttan iç bükey olmak üzere taş ya da tuğla ve harçla örülmüş yarım silindir biçiminde tavan. [229] almıştır. Taşlığın girişini aydınlatan bu kubbeli yerden sonra, tavanda iki kemerin sınırlandığı dar dikdörtgen bir alan daha bulunmaktadır.

Bu alan, iki cephe arasına daha sonradan eklenmiş ahşap örtüyle son bulmaktadır. Devamında üzeri açık olarak görülen taşlık, aydınlığı; çevresinde bulunan yüksek yapılar dolayısıyla kontrollü biçimde içeri almaktadır.

Kötü hava koşullarına karşı, taşlık girişinin bir kısmı ve revaklı alanın, üstü örtülü olarak düşünülmüştür. Bu yapı örtüsü, bazı yerlerde kubbe biçiminde, bazı yerlerde ise saçaklar halinde görülmektedir. Sütunların hizasından yaklaşık bir metre dışarıda ve hizmet yapılarına demir çubuklarla desteklenerek oluşturulan yapı örtüsü, Harem Cümle Kapısı'na kadar uzanmaktadır. Karşı cepheyle de iki yerden bağlantılı olan bu örtünün, aynı zamanda üst katlar arası geçişi de sağladığı bilinmektedir. Taşlık girişinden Harem Cümle Kapısı'na kadar devam eden saçak örtüsü, 8.20m yükseklikte olup, dışa doğru taşması yaklaşık 2.50m'dir.

Taşlığın sağ tarafında, Kubbealtı'na ve Dış Hazine'ye bitişik konumda, iki ve üç katlı Karaağalar Koğuşu bulunmaktadır. Uzun bir aralığın iki yanında sıralanan odalar halinde düşünülmüş olan koğuşun birinci katı, Kızlar Ağası'ndan sonra Harem'in ikinci yöneticisi olan Başkapı Gulamı Ağa'ya aittir. Koğuşun ikinci katı orta sınıf Karaağalar'a, üçüncü katı Haslılara, dördüncü katı ise Acemilere ayrılmıştır. Karaağalar Koğuşu'nun hemen sağında Kızlar Ağası Koğuşu bulunmaktadır. Harem'in üst düzey görevlilerine ait bu mekânların yanında, cüceler için düşünülmüş mekânların da yer aldığı bilinmektedir. Pencereleri taşlığa bakan cephelerin, çini kaplamalarında Kaside-i Bürde'den yazı kuşakları görülmektedir. [230] İki yanı üç kat yüksekliğinde çevrelenmiş taşlık, revaklı alanın bitiminde, iki metre kadar genişlemektedir. Genişleyen alan Harem Cümle Kapısı'na doğru tekrar daralmaktadır.

Taşlığın sağ cephesi yaklaşık 30m'dir. Bu ölçüler taşlığın asimetric formunda dolayı gerçek ölçülere en yakın biçimde, yaklaşık olarak verilmektedir. Bu cephe, Haremağalarının yaşama mekânları için ayrılmış bina ve bitişiğinde nöbet yeriyle ilişkili başka bir bina ile üç sıra pencere olarak düşünülmüştür. Bu görünüm içeride bulunan iki katın cephesini oluşturmaktadır. İlk kat 4.47m'de, son kat ise 7.12m yükseklikte bitmektedir. [231]

Karaağaların ve benzer hizmetlerde görevli olan kimselerin yaşamları için gerekli olan tüm yapıları bünyesinde barındıran taşlık, aynı zamanda bir eğitim yeri niteliğindedir. Taşlığın sol tarafında, Karaağaların ibadet edebilmeleri için düşünülmüş Karaağalar Mescidi'nin yanında, şehzadelerin eğitim yeri ve hamamın bulunduğu "Dar'üs-saade Ağası Dairesi" bulunmaktadır. Yine bu cephede, Şehzadelerin eğitimine ayrılmış bölüme bağlı olarak yedi sütunla oluşturulmuş revaklı bir alan bulunmaktadır. İki basamakla çıkılan ve taşlığın sağında bulunan mekânlara ön geçişi sağlayan bu uzun revaklı alan, üzeri kemerli sütunlarla sınırlandırılmıştır. Söz konusu mekânların taşlığa bakan cepheleri, ikinci katta bulunan pencerelerin bitimine kadar, beyaz zemin üzerine mavi desenlerle oluşturulmuş çinilerle kaplıdır. Zemin katta yer alan mekânların pencereleri arasına koyu yeşil zemin üzerine altın yaldızla yazılmış kitabeler yerleştirilmiştir. Pencereler mermer söveli ve ahşap doğramalı olup lokma parmaklıklarla korunmuştur. İki katın pencereleri arasında, zemin kat pencerelerinin her birinin üzerine iki adet gelecek şekilde, lacivert zemin üzerine beyaz yazılı çinili gruplar yer almaktadır. Ayırıcı unsur olarak da düşünüldüğü tahmin edilen bu yazılı çiniler bir kuşak halinde, sütunların bitimine kadar ve karşı duvarda da devam etmektedir.

Taşlığın sol cephesi, uzunluğu 18m derinliği ise yedinci sütuna kadar 3m'dir. Yapıların ilk iki katı bu alan içinde görülmektedir. Diğer katlar ise revağın üst örtüsü üzerinde kalmıştır. Yükseltilmiş döşeme sebebiyle, revaklı bölümde pencere ve kapı yükseklikleri sağ cepheden farklıdır. Pencereler 2m yükseklikten başlayıp 4m yükseklikte bitmektedir. Sütunların, stalâktitli kısmı 55cm olup, yerden yükseklikleri başlığının bitimine kadar 5.20m'dir. Sol cephedeki yapılar sütunların bitimine kadar iki kat, saçak üzerinden devamında iki kat daha olmak üzere toplam dört katlıdır. Harem Cümle Kapısı'na kadar sol cephenin uzunluğu 33m'dir. Bu cephede bulunan yapıların yükseklikleri üçüncü katların bitimine kadar 8.30m'dir. [232]

İlk anda iki sıra pencerenin algılandığı sol cephe, üzeri kaplı geniş alanların oluşturduğu koyu lekeler, yani derinlikler dolayısıyla daha fazla dikkat çekmektedir. Yüksek döşemeden 60cm yukarda başlayan pencerelerin yükseklikleri 1.90m'dir. Kapı yükseklikleri ise yine aynı yükseklikte olup kitabeli bölümü bu yüksekliğin haricinde yaklaşık 50cm'dir. Yedi sütun ardında sol cephede saçak altında görünen kısımda, iki sıra halinde toplam 12 pencere ve bir kapı bulunmaktadır.

İlk görüşte algılanmayan ikinci bir kapı da kapı cephesinde yüksek döşeme tarafında bulunmaktadır. Bu kapıdan Darüssade Ağası Dairesi ile Şehzadegan Mektebi'ne girilmektedir. İki katlı bu kâgır yapının zemin katında ağaya mahsus bir daire ve çok özenli, ocaklı iki oda, küçük bir hamam, çeşmeli sofa ile servis odaları ve bir kahve ocağı bulunmaktadır. [233] Sütunlardan sonra cümle kapısına doğru üzerinde iki küçük pencere olan söz konusu yapıların duvarları devam etmektedir. Duvarların belli mesafelerde kemerler ve sütunlarla bölümlere ayrılmış olduğu görülmektedir. Bu uygulamaya bakıldığında kemer yüksekliğine kadar tamamlanmamış olan duvarların sonradan bu elemanlar arasına örüldüğü ve kemer eğrisinin başladığı yerden itibaren mekânların ışık alması için pencerelerin oluşturulduğu görülmektedir. Bu duvar bir başka girinti alan ve sonrasında bir çıkıntı alan boyunca devam etmektedir. Girinti alanın bitimine kadar görülen sütunlar, düzenli aralıklarla yerleştirilmiştir. Duvar cephesine gelindiğinde yarım sütun olarak devam eden kolonların, her biri arasındaki mesafe 2.15m'dir. Boşlukta olan her bir sütunun kaidesi 53~56cm genişliğindedir.



Şekil 4.4: Harem Cümle Kapısı



Şekil 4.5: Harem Cümle Kapısı Detayı

Harem'in farklı bölümlerine geçişi sağlamak üzere düşünülmüş Harem Cümle Kapısı, taşlıkta sağda ve solda bulunan hizmet yapılarının bitiminde yer almaktadır. Taşlığın karşı cephesini oluşturan bu kapı, üzerindeki altın işli taç kısmıyla dikkat çekmektedir.

Taşlık giriş kapısı ve tam karşısına denk gelen Harem Cümle Kapısı, aynı boyutlarda, fakat farklı bezeme yöntemleri uygulanarak yapılmıştır. Açıldığı yere bağlı olarak farklı şekillerde görülen Harem kapıları, vurgulanması gereken yere göre bazen bol tezyinli ve altın işlemeli görülebilmektedir. Harem Cümle Kapısı önündeki kubbenin kemerine ve ayaklarına bağlanmış, taç tepeliği Rumilerle işli mermer söveli bu kapı, Harem Dairesi'nin simgesi, aynı zamanda Harem'in asıl cümle kapısını kesen bir perde görevini üstlenmiştir. Kapının üzerindeki mermer kitabelikte celi sülüs hatla Ahzap suresinin 52. ayeti yazılıdır. Anlamı ise; “Ey iman edenler, size izin verilen vakitten başka zamanlarda, peygamberin evine girmeyin”dir. Saltanat Kapısı da denilen kapının sol duvarı üzerinde cennet bahçelerini andıran çiçek ve ağaç motifli çiniler bulunmaktadır. [234] Çiniler üzerindeki servi ağacı betimlemeleri, hayatı ve ölümlülüğü simgelemektedir. Bu kapının sağındaki açıklıktan hol ve dehlizden “Kuşhane Kapısı'na” geçilmektedir.

Taşlığa ve Harem girişine cephe veren karşı mekân, gözünü Harem kapısından ayırmayan nöbetçi Haremağalarının bulunduğu “Nöbet Yeri”dir. Bugün aynı mekân müze bekçileri tarafından kullanılmaktadır. Burada bir iç merdivenle üst kat odalarına çıkılmaktadır. Bu mekânın duvarında eskiden tembihatneme yazılı olduğu bilinmektedir. Harem mensuplarının uyması gereken davranış kuralları, bu yazı ile belirtilmiştir. [235] Genel olarak iki cephe arası uzaklık taşlığın girişinden, cümle kapısına doğru, sağ yönünde genişlemektedir. Bugün bu genişleyen bölümde çiçeklik olarak değerlendirilen içi toprakla dolu küçük bir alan yer almaktadır.



Şekil 4.6: Taşlık döşemesi  
desenli yürüme yolu



Şekil 4.7: Taşlık döşemesi, oluklu taş yüzeyler

Taşlığın döşemesi revaklı alandan itibaren yürüme yoluna kadar büyük paket taşlarla kaplıdır. Yürüme yolu üzerinde ise küçük taşlarla oluşturulmuş farklı bir döşeme görülmektedir. Taşlığın, tam ortasından bir hat boyunca devam eden yürüme yolu, farklı tonlarda küçük taşlar kullanılarak desenli hale getirilmiştir. Üzerinde çiçek ve yaprak motiflerinin görüldüğü bu yol Harem'in girişinden itibaren Valide Sultan Taşlığı'nda bulunan binek taşına kadar devam etmektedir. Padişahın at üzerinde Valide Sultan'ın yanına giderken kullandığı bu taşlı yol, "valide sultana giden yol" niteliğinde olduğu için desenli olarak düşünülmüştür. Küçük taşlarla oluşturulma sebebi ise atın ayağının kaymaması içindir.

Karaağlar Taşlığı, kullanım amacına göre form ve oran özellikleri esas alınarak fonksiyon ve konfor açısından, ışık, renk, malzeme ve doku özelliklerine göre estetik açıdan, kullanılan teknikler ve yapı elamanları göz önünde bulundurularak incelenecektir. Göz hizasından bakıldığında, taşlıkta genel olarak, etrafını çevreleyen mekânların dış cephelerini bezeyen, beyaz üzerine yeşil ve lacivert desenli çiniler dolayısıyla mavi tonları hâkimdir. Taşlığın solundaki ve karşısındaki yapıların cephelerinde, çinilerle oluşturulmuş açık mavi yüzeyler; lokma parmaklıklı pencereler, lacivert çinili yazı kuşakları ve koyu yeşil zemin üzerine altın yaldızla yazılmış kitabelerin verdiği etki ile hareketlendirilmiştir.



Koyu leke etkisi veren bu yapı elemanları, cephelerde belli aralıklarda ve aynı oranda tekrar ettiği için aynı zamanda doku hissi vermektedir. Açık koyu lekelerin dengeli biçimde görüldüğü cephelerin, altın yıldız, lacivert, mavi, yeşil ve beyaz renklerin yine açık koyu dengesi içinde renk armonisi oluşturduğu gözlemlenmektedir. Taşlığın birinci ve ikinci katlarının mavi ağırlıklı çinilerle kaplı olması, üst katların ise sıva üzerine beyaz boyalı olması, dar ve yüksek bir mekân olan taşlığın daha ferah görünmesini sağlamıştır. Taşlığın, bu atmosferi destekler bir başka özelliği ise aydınlığı yukarıdan (pencereli kubbe ve geniş açıklık yoluyla) almasıdır. Buna göre taşlıkta, hem kullanılan renklere bağlı olarak, hem de ışığın verdiği etkiyle, yukarıya doğru bakıldıkça kullanılan renklerde ton olarak bir açılma gözlemlenmektedir.

Taşlığın giriş cephesinde, farklı türde mavi yüzeylerin oluşturduğu yan yana üç adet çinili madalyon bulunmaktadır. Madalyonlar içinde çiçek formu oluşturan lacivert, turkuaz ve beyaz renkli çiniler görülmektedir. İki yanlara yerleştirilen madalyonlar, turkuaz renginin yoğun kullanımıyla daha açık bir etki vererek ortadaki lacivert ağırlıklı madalyondan ayrılmış durumdadır. Lacivert ve turkuazın farklı ton değerlerinde olmaları, birbirlerine açık ya da koyu altlık ya da fon oluşturmalarını sağlamıştır. Aynı renk grubunda olmaları ise cephelerde uzaktan bakıldığında tek bir rengin hâkimiyetini desteklemektedir. Yine bu cephede kapının üzerinde yer alan, koyu yeşil zemin üzerine altın yıldızlı kitabe, taşlığın üç cephesini çevreleyen lacivert üzerine beyaz çinili kuşağın, leke ve renk olarak verdiği etkinin devamını oluşturur. Yükseklikleri farklı olan bu yazılı yüzeyler, mekânın anlamına işaret eden, pencere ve kapı gibi vurgulanması ya da sınırlandırılması gereken mekân elemanlarını çevreleyen yardımcı öğelerdir. Taşlığın giriş ve çıkış kapıları; biri Karaağalar Taşlığı giriş kapısı, diğeri ise Harem Cümle Kapısı niteliğinde olduğu için, altın yıldızlı kitabelerle daha görünür hale getirilmiştir. Harem Cümle Kapısı, Harem'in esas mekânlarına giriş kapısı olduğu için kitabesi üzerine, yine altın yıldızlı taç bölümü eklenerek daha vurgulu hale getirilmiştir.

Taşlıkta bulunan yapıların cepheleri, kullanılan malzemelerin çeşitliliğine ya da kullanılan renklerin tür ve ton farklılığına bağlı olarak bölümlere ayrılmış durumdadır. Bu uygulama, farklı işlevde olan yapıların, taşlık içinde birbirinden ayrılması ya da farklı yüzey etkileri yaratmak için yapılmıştır.

Örneğin; taşlığın sağ cephesi, mavi çinili, taş tuğlalı ve beyaz düz sıvalı olmak üzere üç farklı malzeme ile kaplanmıştır. Bu uygulama cephelere görsel çeşitliliğin yanında farklı doku etkileri kazandırmıştır. Bu cephenin çinili ilk bölümü, farklı renk ve değerde desenli çinilerin oluşturduğu hareketli bir dokuya sahiptir. Desenlerin küçük ve sık olması, bazı alanlarda farklı renklerin bir arada tek bir renk olarak algılanmasını sağlamıştır.



Şekil 4.8: Taşlığın sağ cephesi



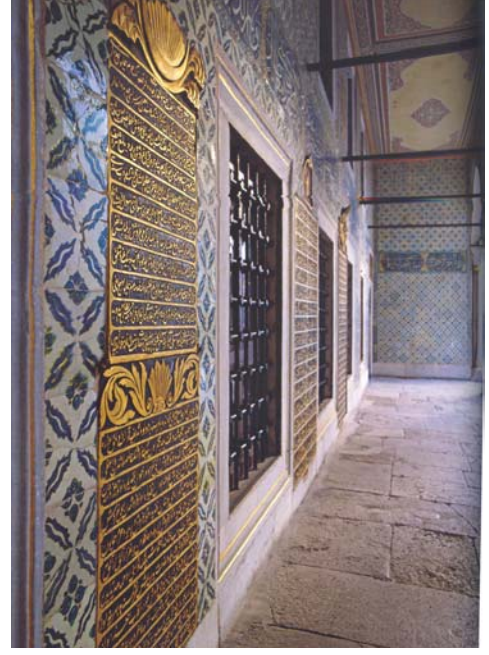
Şekil 4.9: Sağ cephenin karşıdan görünümü

Bu hareketlilik cephenin ikinci kısmında beyaz derzli taş tuğla örmeli bölümde de görülmektedir. Beyaz derzlerin yatayda ve dikeyde yüzeyi parçalar ayırması yüzeye düzenli bir ritim kazandırmıştır. Taş tuğla, doğal bir malzeme olması sebebiyle, yarı açık bir mekân olan taşlığa renk olarak olumlu bir etki vermektedir. Harem Cümle Kapısı'na doğru dinginleşen yüzeyler, cephenin son bölümünde beyaz düz sıva olarak görülmektedir. Bu düzenleme gösterişli Harem Cümle Kapısı'nın vurgusunu daha da arttırmaktadır. Taşlıkta bulunan yapıların pencere ve kapıları ahşap doğrama olup, üzerlerinde metal aksamlar yer almaktadır. Taşlığa bakan pencerelerde, güvenlik faktörüne çözüm olarak demir lokma parmaklıklar görülmektedir. Kapılar ise ahşap tablalı kapı tipinde olup asma kilit sistemi ile kapatılmaktadır. Taşlığın revaklı bölümünün tavan kaplaması, alçı üzerine malakari tekniği ile bezenmiştir. Bu görünüm, cephelerin çinili ve altın yaldızlı kitabeli yüzeylerini desteklemektedir.





Şekil 4.10: Taşlığın revaklı bölümünün tavan kaplaması



Şekil 4.11: Revaklı Bölüm Cepheleri

Taşlığı sınırlayan cephelerin yüzeylerine uygulanmış farklı doku ve renkteki malzemelerin yarattığı görsel çeşitlilik, pencere ve kapı gibi elemanların oluşturduğu koyu lekelerle kontrast bazı düzenlemelerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu karşıtlık cepheleri öne getirmektedir. Cephelerin üzerinde görülen bu leke etkileri, girintili çıkıntılı yüzeylerde ışıklı ve ışısız alanlar olarak da görülmektedir. Mekân yüzeylerinin belli aralıklarda bölümlere ayrılarak, geriye gitmesi, yüzeyler arası ön arka ilişkisini kurmaktadır. Bu boşluklar cephelere derinlik ve boyut kazandırmaktadır. Örneğin; taşlığın solunda görülen revaklı alan aslında tek bir cepheyi oluşturmaktadır. İki bölümde incelenen cephenin taşlığa doğru sütunlu bölümü, boşluklu bir sınırlayıcı niteliğindedir. Arkasında yer alan çinili cephe ise bu boşluklu yüzeye fon oluşturmaktadır. Bu uygulama cephenin iki sıra halinde, daha boyutlu algılanmasını sağlamış ve taşlığı sol tarafa doğru genişleterek derinlik kazandırmıştır.

Bu cephedeki revaklı bölüm, iki kat yüksekliğinde olup, kemerlerin bitimine kadar çinili yüzeyleri içine almaktadır. Revağın üst örtüsü ikinci katta bulunan mekânların gün ışığından verimli şekilde yararlanabilmesi için yüksek seviyede bitmektedir. Revaklı alan, taşlığın kısa kenarına 1/3 oranında yerleştirilmiştir. Dört katlı yapıların yüksekliğinin yaklaşık 1/2'sini oluşturmaktadır.

Giriş cephesinde görülen madalyonlar üç adet olup, her biri revaklı alan hariç giriş cephesine 1/3 oranında yerleştirilmiştir. Pencere ve kapılar genelde aynı hizada bitmektedir. Pencere boyları her katın yüksekliğine göre geniş bir açıklık halinde görülmektedir.



Şekil 4.12: Taşlığın sol cephesindeki revaklı bölüm



Şekil.4.13: Taşlığın sol cephesi ve Harem Cümle Kapısı



Şekil 4.14: Taşlığın girişi üzerinde kubbe aydınlatması



Şekil 4.15: Taşlığın saçak örtüsü

Karaağalar Taşlığı'nda aydınlatma, kontrollü şekilde gün ışığıyla sağlanmaktadır. Girişte pencerele küçük bir kubbe ve saçak örtüsüyle taşlığın bir bölümünün üzeri örtülmüştür. Saçak örtüsü Harem Cümle Kapısı'na doğru sol cepheden devam etmektedir. Bu uygulama, revaklı bölüm ile birlikte taşlığın büyük bir kısmını örtmektedir. Fakat kubbe içinde yer alan pencereler ve uzun geniş açıklık, gün ışığından verim sağlanacak şekilde düşünülmüştür. Gün ışığı, taşlığa Cümle Kapısı'ndan, taşlığın giriş kapısına doğru etki etmektedir. Bu sebeple taşlığın aydınlık özelliği üst örtülerinden çok etkilenmemiştir. Harem'e giriş ve çıkışlarda sık kullanılan taşlığın üzerinin kısmen örtülü olması, yağmur yağması durumunda da etkili bir çözümdür. Taşlıkta geceleri aydınlatma, revaklı bölümde kemer birleşim yerlerinde görülen metal kancalara asılan fenerlerle sağlanmıştır.

“Bir açıklık doğrudan gün ışığını almayacak şekilde, yönlendirilip gök kubbeden gelen dağınık ve ekstra yayılmış ışığı içeri alabilir. Bulutlu günlerde bile sabit ışık sağladığından, gök kubbe yararlı bir gün ışığı kaynağıdır, bu tür ışık dolaysız gün ışığının sertliğini yumuşatmak ve mekân içindeki ışıklık düzeyini dengelemek konusunda yardımcı olabilir.” [236]

Bu metne göre Karaağalar Taşlığı'nın aydınlatma çözümünün, giriş cephesinde kubbede görülen pencerelerle benzer etki yarattığı söylenebilmektedir.

Dolaysız gün ışığı, özellikle günün ortasında yüksek derecede yoğunluğa ulaşan bir aydınlatma sağlamaktadır. Bu ışık, mekânın yüzeylerinde, aydınlık ve karanlığın oluşturduğu açık seçik desenler ortaya çıkarmaktadır. Mekânın içindeki biçimleri keskin biçimde belirginleştirmektedir. Göz kamaşması ya da aşırı ısınma gibi doğrudan gün ışığının olası zararlar, açıklıklara eklenen gölgeleyici araçların kullanımı ya da etraftaki bol yapraklı ağaçlar, ve bitişik yapıların yardımı ile önlenebilmektedir.

Karaağalar Taşlığı, Harem'in ana giriş kapısından (Araba Kapısı) Cümle Kapısı'na kadar olan alanda, Dolaplı Kubbe ve Şadırvanlı Sofa'dan sonra gelen bir geçiş alanı, aynı zamanda Haremağalarının yaşama mekânlarını barındıran bir avlu özelliğindedir. Buna göre; mekânları birbirine bağlayan açık koridor niteliğinde olan bu taşlığın uzun ve ince olması, fonksiyona getirilen iyi bir çözümdür.

Çevresinde yer alan yapıların arasındaki mesafenin az olması taşlığın ışığı kontrollü şekilde almasını sağlamaktadır. Kısmen üzerinin örtülü olması da yine aydınlatma kontrolü ve yağışların geçişleri engellememesi için düşünülmüştür. Döşeme kaplamalarında görülen büyük paket taşların derzli ve üzerinin delikli olması, bir bölümünün uzunlamasına küçük taşlarla kaplı olması, sürtünmeyle kaygan bir malzeme haline gelen taş yüzeylerin (yağmur faktörü de düşünülerek), atların ayağının kaymasına sebep olmaması için getirilmiş bir çözümdür.

Karaağalar Taşlığı'nın renkli çinili cepheleri, pencere ve kapıları üzerinde devam eden yazılı kuşakları ve kitabeleri; taşlığın Harem'e geçiş yeri olması ve Haremağalarının yaşama mekânlarını içinde barındırmasından dolayı bol tezyinli olarak görülmektedir. Tüm bu çözümlere bağlı olarak gerekli şartların ve istenilen görünümlerin dönemin teknik imkânlarına ve estetik anlayışına bağlı olarak sağlandığı görülmektedir.



Şekil 4.16: Taşlığın sol cephesi, gün ortasında ışığın yüzeye yansımaları

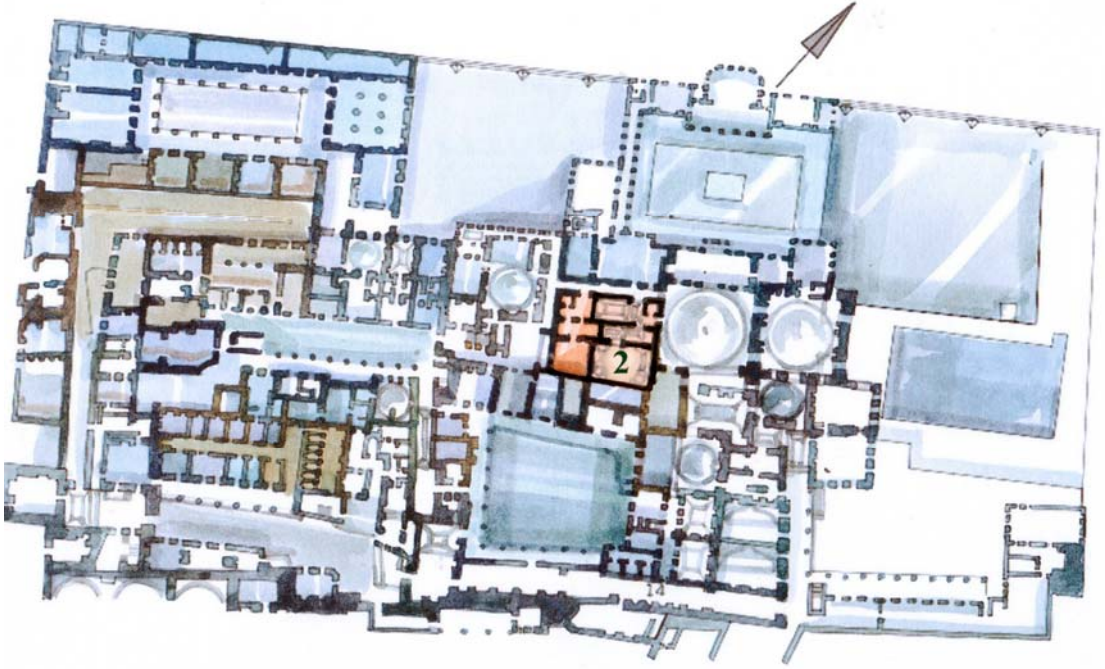


Şekil 4.17: Taşlığın girintili cephesinde ışığın yüzeye yansımaları

Mekânlara farklı bir geçişler sağlayan girinti alanlar, avluyu bazı geçiş yerlerinde genişletmiş cepheleri kapalı ve sınırlayıcı görünümünden uzaklaştırmıştır. Yansıyan ışık, çizgisel tepe aydınlatmasıyla, içeri giren duvarın yüzeyini yalayıp geçmiş ve mekânın sağ cephesinden itibaren aydınlanmasını sağlamıştır. Taşlıkta çizgisel tepe aydınlatması ve kubbe aydınlatması dolaysız gün ışığını, dolaylı gün ışığını ve her ikisinin birleşimini içeri alacak şekilde uygulanmıştır.



## 4.2. Hünkâr Ve Valide Hamamları



Şekil 4.18: Harem Dairesi Planı Üzerinde Valide ve Hünkâr Hamamları

Harem Dairesi'nin bu bölümüne geçmeden önce günümüzde nadir kullanımı dolayısıyla farklı bir uygulama olarak bilinen hamamların, kısa tarihi, bölümleri ve işleyişi ile ilgili genel bir ön bilgi verilecektir.

Tarihte Romalılar'ın kullandıkları ilk hamamlar, Vezüv Yanardağı'nın patlamasından sonra Pompei Şehri'nde yapılan kazılar sonucu ortaya çıkmıştır. Tarihi, Romalılar'a kadar uzanan hamamlar, özel bir düzenle ısıtılan; bünyesinde hem sıcak, hem de soğuk su bulunan yıkanma alanlarıdır. Romalılar Dönemi'nde hamamlarda sınıf farkı olduğu için kölelerle asillerin giriş kapıları ve yıkandıkları yerler birbirinden ayrılmıştır. Bu hamamlarda ayrıca buhar banyosunun, soğuk ve sıcak su havuzlarının olduğu bilinmektedir. Roma Dönemi'nde hamamlar, sadece birer yıkanma alanı değil aynı zamanda bir toplanma yeri olarak da kullanılmıştır. Bu özelliği dolayısıyla Anadolu'daki Roma Hamamları'nın "gimnazyumlarla" birlikte külliye niteliği taşıdığı bilinmektedir.

Bir Roma Hamamı, *caldarium* (sıcaklık bölümü), *apoditerium* (soyunma bölümü), *frigidarium* (soğukluk bölümü), *sudatorium* (buhar banyosu yapılan en sıcak bölüm), *tepidarium* (ılıklik bölümü) ve *natito* (yüzme havuzu) gibi mekânlardan oluşmaktadır. MS 5. yy. Geç Antik Dönem’de, ekonomik sıkıntılar sebebiyle hamamlar ortadan kaldırılmıştır.

Bizans Dönemi’nde tekrar ortaya çıkan hamamlar, Roma Hamamlarıyla karşılaştırıldığında mimarisi ve büyüklüğü bakımından daha mütevazı niteliktedir. Hamamların yeniden önemli bir kurum haline gelişi, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı Dönemi’ne rastlamaktadır.

Türk Hamamları, Roma Hamamlarıyla karşılaştırıldığında daha küçük ve sadece amacına hizmet eden yapılar olarak değerlendirilmektedir. Merkezi plan şemasında olan bu yapıların, *camekân* (soyunmalık), *halvet* (sıcaklık), *ılıklik* gibi bölümleri ve *dühenk*, *külhan*, *göbek taşı* gibi yardımcı öğeleri bulunmaktadır. [237] Hamamların anlatımı sırasında kullanılacak olan ve günlük hayatta çok kullanılmayan “camegâh”, “halvet”, “dühenk” ve “külhan” sözcüklerini kısaca açıklamak gerekirse;

*Camegâh*; Osmanlıca’da hamamlarda bulunan soyunma bölümüne verilen addır. Farsça kökenli “came” kelimesi Türkçede “giysi” anlamındadır ve yer ya da mekân anlamına gelen “gâh” ekiyle birleşerek bu adı oluşturmuştur. Bu sözcük sonradan “camekân” adını almıştır. [238]

*Halvet*; Türk Hamamları’nda tek kişilik yıkanma hücrelerine denilmektedir. Türk Hamamları’nda en sıcak bölüm olarak da adlandırılan bu alan, aynı zamanda tekkelerde tapınma amacıyla kullanılan tek kişilik oda anlamına gelmektedir. [239]

*Külhan*; Eski Türk Hamamları’nın ısıtma amacıyla ateş yakılan bölümüne denilmektedir. [240]

*Dühenk*; Osmanlıca’da hamamların büyük külhan bacası anlamına gelmektedir. Türk Hamamları’nda külhandan çıkıp cehennemlikten geçen sıcak dumanını, bacaya ulaştırmak için duvar içlerinde yapılan yollara da denilmektedir. [241]

İşleyiş bakımından gizli bir düzeneğe sahip olan hamamlar, büyük alanlara sahip olmalarına rağmen kontrollü bir şekilde ısıtılabilirlerdir. Hamam, külhanda yakılan ateşten yükselen alev ve sıcak havanın, mermer zemin altındaki özel yollardan, duvar içlerinden dolaşımıyla ısıtılmaktadır. Külhandaki ocağın üzerinde sıcak su kazanı, onun üzerinde ise soğuk su deposu bulunmaktadır. Ocağın dip kısmındaki birkaç kanal, hamamın yıkanma yerinin ortasındaki göbek taşının altına kadar uzanmaktadır.

Ocakta yanan odunlardan çıkan alev ve sıcak hava, bu kanallardan göbek taşının altına gitmektedir. Bu taşın altındaki karanlık yere çok ısındığı için *cehennem* adı verilmektedir.

İşleyiş bakımından verilen bu ön bilgi sonrasında Osmanlı Kültürünün bir parçası haline gelen Türk Hamamları'nın kullanım amacı konusuna değinilecektir. Temizlenme, dinlenme ve rahatlama ihtiyaçlarının karşılandığı bu mekânlarda, saç ve vücut bakımı için berberlerin de hizmet ettiği bilinmektedir.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi içinde, kullanıcıların konum ve unvanına göre yer ve biçim olarak farklılık gösteren dokuz adet hamam bulunmaktadır. Harem insanlarına hizmet veren bu yapılar konum olarak kullanıcının kendi mekânına ya da ilişkili olduğu mekânlara yakın bağlantısı sağlanarak oluşturulmuştur.

Harem Dairesi içerisinde farklı niteliklere sahip olan hamamlardan; Harem'de en yetkili kişi olan Valide Sultan ve padişahın kullanımına sunulmuş Valide Sultan ve Hünkâr Hamamları, mekânların iç mimari özellikleri göz önünde bulundurularak incelenecektir.

Geleneksel Türk Hamamı özelliklerine sahip olan bu hamamlar, mermer kaplı döşemeleri ve çinilerle bezenmiş duvarlarıyla sağlık koşullarına uygun ve kullanıcının özelliklerine göre tasarlanmıştır. Ferah ve rasyonel şekilde düzenlenmiş hamamların soyunma, ılık ve sıcaklık yerleri, çinilerle kaplı iken sonradan dökülen çinilerin yerine, duvarların mermerle kaplandığı ve sıvandığı anlaşılmaktadır. [242]

Hamamların soyunma odalarının zamanında ipek şiltelerle bezendiği ve gümüş kandillerle aydınlatıldığı bilinmektedir. İnce sütunlar, kubbe ve tonozlardaki doğal aydınlatma, altın yaldızlı musluklar, mermer kurnalar, sebilli mermer tekneler (küvet), bronz şebekelerle çevrilmiş özel yıkanma alanları (içeriden kilitlenen bu alan padişahın yıkanma yeridir) saraya özgü hamam üslubunun ve geleneklerinin günümüze ulaşmış izleridir. Saraydaki diğer hamamlar eski özelliklerini yitirmiş durumda olduğu için Hünkâr ve Valide Hamamları, klasik saray hamamı için tek örneği oluşturmaktadır. [243]

Reşat Ekrem Koçu Hünkâr Hamamı'nı kendi üslubuyla şu şekilde tarif etmektedir:

“Padişahları, Enderun Hamamı'nda tellak iç oğlanları, Harem-i Hümayun Hamamı'nda ise cariyeler yıkarlardı. Bir Osmanlı padişahının, turna katarı gibi dizilmiş belleri peştamallı ve ayakları nalınlı kızlar tarafından yıkandığını gösteren Frenk gravürleri vardır.

Muhteşem bir saray hamamının mermer ve altın yaldızlı bronz akisleri arasında, saç sakalı ağarmış bir padişahın, gözleri nefis lezzetli ışıklarıyla parlayarak cennet kaçkını huri ve gılman misali çıplak kızlar veya oğlanlar tarafından yıkanması, altın taslar, sırma işlemeli kırmızı peştamallar, sırma ya da inci işlemeli tasmalarıyla abanoz nalınlı, tepe camlarında çubuk çubuk süzülen ışıklar, bizim ressamlarımız için ne muhteşem ve orijinal bir tablo mevzuudur.” [244]

Hünkâr ve Valide Sultan Hamamları'nın genel tarifleri, kapladıkları alanlar, yükseklikleri ve bunlara bağlı yapılacak olan değerlendirmeler, bağlantılı oldukları hamam koridorundan itibaren gerçekleştirilecektir.

### *Hamam Yolu*

Konum olarak Valide Sultan Dairesi, Sultan Abdülhamit Odası ve Hünkâr Sofası arasında yer alan hamamlar, kullanıcılarının rahat ulaşımı için yatak odaları ya da kendilerine ait yaşam mekânlarıyla ilişkili olarak düşünülmüştür.

Valide Sultan Dairesinin, I. Ahmet Has Odası karşısında bulunan kapısından “Hamam Yolu” denilen koridora çıkılmaktadır.

Gezi güzergâhında Valide Sultan Odası'ndan sonra açılan koridor, sağ taraftan Valide ve Hünkâr Hamamları'na, sol taraftan III. Selim ve I. Abdülhamit Dairelerine ve koridorun sonunda Hünkâr Sofasına bağlanmaktadır. Petek biçiminde yapılmış



doğal aydınlatma ile aydınlatılmış olan koridorun uzunluğu Hünkâr Sofası Kapısı'na kadar 15m, genişliği 1.50m ve yüksekliği 4.30m'dir. Hamamlar bu koridordan ilerlendiğinde sağ tarafta bulunmaktadır. [245]



Şekil 4.19: Hamam Yolu



Şekil 4.20: Solda I. Abdülhamit Odası

1574 yılında Mimar Sinan tarafından tek mekân olarak yapılmış olan Hünkâr Hamamı, 1598 yılında Baş mimar Dalgıç Ahmet tarafından yapılan tadilatlar sırasında Hünkâr ve Valide Sultan Hamam'ı olarak çift hamama dönüştürülmüştür. Bu uygulamanın III. Osman'ın isteği üzerine yapıldığı bilinmektedir. [246] Başka bir tahmine göre 18. yy.da Valide Sultan Hamamı ayrıca inşa edilmiştir. [247]

*Valide Sultan Hamamı*



Şekil 4.21: Valide Sultan Hamamı genel görünüm

Valide Sultan Odası'ndan Valide Taşlığı'na geçen koridor üzerinde solda giriş kapısı bulunan Valide Sultan Hamamı, Hamam yolu üzerinde sağda ilk mekândır. Koridor üzerinde sağda bir pencere ile soğukluk yeri görülebilmektedir. Bu hamamda loğusa, kırk, kına, gelin hamamı gibi özel adetlerin gerçekleştirildiği bilinmektedir. [248]

Hünkâr Hamamı ile ilişkili olan bu hamamın giriş kapısı 1.22m genişliğinde ve 1.84m yüksekliğindedir. Hamamın ilk mekânı olan soğukluk ya da soyunmalık bölümü; giriş cephesi 3.21m, sağ cephesi 3.22m, karşı cephesi 3.17m ve sol cephesi 3.19m olmak üzere yaklaşık 10.30m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Mekânın yüksekliği döşemesi ile birlikte 4.65m'dir. [249]



Şekil 4.22: Valide Sultan Hamamı Soğukluk Bölümü sağ cephesi



Şekil 4.23: Soğukluk Bölümü sol cephesi



Şekil 4.24:Soğukluk Bölümü tavan aydınlatması

Hamamın koridora bakan soğukluk bölümü, alçı işçiliği ile yapılmış petek formundaki aydınlatmasıyla dikkat çekmektedir. Tavan, bir kirişle ikiye bölünmüş, kenarları kalem işleriyle bezenmiştir. Çiçek ve yaprak motiflerinin stilize edilerek uygulandığı bu süslemeler, duvarda görülen tezyinli nişlerle bütünlük sağlamaktadır. Mekânın, doğal tavan aydınlatması boşluklu dokusuyla mekâna hareketlilik kazandırmıştır.

Üzeri kalem işi desenli çerçevesi petek formu aydınlatma, yüzeyini bütünlemektedir. Işık, tavanın tamamını kaplayan açıklıkla sağlandığı için mekânda aydınlık tüm alanlara eşit dağılmıştır.

Mekânın sağ cephesinde ılıklik bölümünün bir kısmı görülen lokma parmaklıklı bir açıklık ve karşılıklı iki cephede, içi kalem işi desenli, ikişer adet niş bulunmaktadır. Hamamın diğer bölümleriyle karşılaştırıldığında bu bölümün daha tezyinli ve özenli düzenlenmiş olduğu görülmektedir. Bu sonucun iki açıklaması olabilir. Bunlardan biri; Soğukluk bölümünün Hamam koridoruyla ilişkili olması sebebiyle, koridordan geçenlerce görüleceği durumu göz önünde bulundurularak düzenlenmiş olmasıdır. Diğeri ise sıcaklık ve ılıklik bölümlerindeki uygulamaların telafi edilemeyecek şekilde tahrip olmasıdır.

Bu bölüm, soldan bir kapıyla “L” planlı bir alana açılmaktadır. Yaklaşık 5m<sup>2</sup>'lik alan hamamın tuvaleti olarak değerlendirilmiştir. Yer döşemesi ve duvarları (bir seviyeye kadar) mermer kaplı olan tuvalet, alaturka tipinde olup, yerden iki basamakla yükseltilmiştir. Yüksek döşemesi altında hamama giden su kanalları bulunmaktadır.



Şekil 4.25: Soğuklukta yer alan tuvalet      Şekil 4.26: Döşemede yer alan su kanalları

Soğukluk bölümüyle kemerli bir kapı ile bağlantılı olan tuvaletin tam karşısından 1.20m genişliğinde ve 1.74m yüksekliğinde bir kapı ile Hamam'ın ılık bölümüne geçilmektedir. İlık bölümü düzgün bir dörtgen plan üzerine oturmuş olup; giriş cephesi 6.25m ve sol cephesi 3.00m olmak üzere 18.75m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Mekânın yüksekliği 4.70m'dir. Sıcaklık ve soğukluk bölümlerinin bağlantısı, mekânı doğal olarak ikiye bölmüştür.



Şekil 4.27: Iklık Bölümünün sağ cephesi

Sağ cephesinde arkası oyma mermer panolu bir çeşme bulunmaktadır. Çeşmenin kurnası seviyesinde tüm cepheler mermer ile kaplıdır. Mermer yüzeylerin üstü tavana kadar düz beyaz sıvalıdır. Benzer uygulama hamamın tüm mekânlarında görülmektedir. Çeşme, cephenin tam ortasına yerleştirilmiştir. Düz sıvalı duvar yüzeyi üzerinde dikeyde dar bir leke halinde görülmektedir.



Şekil 4.28: Iklık Bölümü tavan aydınlatması



Şekil 4.29: Iklık Bölümü yer döşemesi



Cephenin sol duvarında niş içerisinde yuvarlak bir pencere görülmektedir. Kesitine göre böyle bir uygulama Çifte Hamam mekânlarında daha önce görülmemiştir. Mekânın sol cephesinde yer döşemesi üzerinde dikkat çeken bir açıklık bulunmaktadır. Bu açıklık döşeme altında yer alan cehennemlik bölümünü göstermektedir. Sade bir görünüme sahip olan bu küçük mekân, üç eşit bölüme ayrılmış petek formlu tavan çözümüyle eşit oranda aydınlatılmıştır. Aydınlatma yüzeyi ve sağ cephede görülen çeşme, mekânın düz ve sade görünümüne hareketlilik kazandıran elemanlardır.



Şekil 4.30: Sıcaklık Bölümünün sol cephesi genel görünümü

Hamam'ın bu bölümünden sonra ilk geçiş alanlarına oranla çok daha geniş bir alana sahip olan sıcaklık bölümüne geçilmektedir. Hamamın esas mekânı olan bu bölüme, genişliği 1.30m ve yüksekliği 2.37m olan bir kapıyla geçilmektedir. Sahip olduğu alan ve önemine göre düşünülmüş olan bu kapı, diğer kapılara göre daha geniş ve yüksektir. Sıcaklık bölümü; giriş cephesi 4.95m, sol cephesi 4.90m, karşı cephesi 5.00m ve sağ cephesi 5.15m olmak üzere yaklaşık 25m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Bu bölümünün yüksekliği kubbe bitimine kadar 7.60m'dir.

Sıcaklık bölümü, Hünkâr Hamamı'nda yer alan sıcaklık bölümüne göre daha küçük bir alan olup, ortasında tam bir sütun, giriş cephesinde, karşı ve sol cephelerinde ise birer tane yarım sütun bulunmaktadır. Mekânın giriş kısmı, üzerine fil gözü pencereler açılmış büyük bir kubbe ile örtülüdür.



Şekil 4.31: Sıcaklık Bölümü giriş cephesi

Bu bölümün giriş cephesinde mermer söveli bir kapı ve solunda derin bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Cephenin alt bölümleri zeminden pencere alt hizasına kadar diğerk cephelerde olduğu gibi mermerle kaplı olup, üst kısımları beyaz düz sıvalıdır. Ardı ardına gelen hamam mekânlarının (soğukluk, ılıkılık, sıcaklık) tümü birer pencere ile birbirine dâhil duruma getirilmiştir. Bu uygulama en belirgin şekilde bu cephede görülmektedir. Sırasıyla ılıkılık ve soğukluk mekânlarının bir arada algılandığı giriş cephesi, cepheye ve dolayısıyla mekâna derinlik kazandırmıştır.



Şekil 4.32: Sıcaklık Bölümü sol cephesi

Valide Hamamı'nın sıcaklık bölümünde, Hünkâr Hamamı'nda da olduğu gibi solda kafesli bir bölüm yer almaktadır. Bu bölüm yıkanmaya ayrılmış alanların büyük bir dilimini oluşturmaktadır. Valide Sultan ya da Kadın Efendiler için yapıldığı tahmin edilen kafesin yüksekliği, kapının mermer sövesi hizasında bitmektedir. Mekânın ortasında bulunan sütuna cephesi olan kafes yüzeyleri, karşı cephede sol tarafta görülen yıkanma alanını esas mekândan ayırmaktadır. Bitki motiflerinden esinlenilerek oluşturulmuş kafes, koruma amaçlı yapılan bir parmaklıktan çok, sahip olduğu görünümle mekânda estetik bir bölücü gibidir. Geçirgen özelliği ile yıkanma alanını esas mekâna dâhil etmektedir.



Şekil 4.33: Sıcaklık Bölümü karşı cephesi



Sıcaklık bölümünün karşı cephesinde arkası dikdörtgen mermer panolu mermer bir küvet bulunmaktadır. Küvet, mekânın sağ cephesine bitişik konumdadır. Küvetin sağ duvarla birleştiği yerde, içine sabun, peştamal v.s. koyulduğu tahmin edilen geniş bir niş bulunmaktadır. Küvetin sağ kısmı nişin önüne denk gelen yerde mermer bir tabla ile örtülüdür. Benzer bir tabla küvetin içinde de yer almaktadır. Küvet bölümü, arkasındaki pano ve düz mermer teknesiyle cephede tamamlanmamış ya da eksik kalmış bir görünüme sahiptir. Küvetin uzunlamasına kapladığı alana karşın çeşmeli mermer panosunun ince ve uzun olduğu görülmektedir. Bu görünümüyle küvet bölümü Harem mekânlarında uygulanmış bir orana sahip değildir.

Önceden bu cephenin, mermer panonun boyutları yabancı kalmayacak şekilde tezyin edilmiş olduğu tahmin edilmektedir. Geçmişte yapılan onarım çalışmalarında, veri yetersizliği sebebiyle, cephelerde görülen kalem işi desenli ve çinili yüzeylerin sıva ile örtülmesi, günümüzde bu gibi bölümlerin farklı algılanmasına sebep olmaktadır. Küvetin sol cepheye yakın bölümünde ayrı bir yıkanma alanı daha vardır. Ortada yer alan yarım sütun, bu iki yıkanma alanını ayırıcı özelliindedir.



Şekil 4.34: Sıcaklık Bölümü sağ cephesi

Mekânın sağ cephesinde arkası panolu mermer kurnalı bir çeşme bulunmaktadır. Cephenin alt kısımları, çeşmenin kurna hizasına kadar mermerle kaplı olup üzeri düz beyaz sıvalıdır.

Geniş ve sade bir yüzey olarak görülen cephenin alt kısımlarının mermerle kaplı olması ve bir noktada çeşme yükseltisiyle buluşması cepheye az da olsa hareketlilik kazandırmıştır. Önceden üzerinde kalem işi desenlerin ve çinilerin olduğu tahmin edilen cephenin günümüzdeki görünümü işleve uygun fakat estetik görünümünden uzaktır.



Şekil 4.35: Sıcaklık Bölümünün fil gözü pencereli kubbesi

Sıcaklık bölümünün girişi üzerinde bir köşesi tam bir sütun üzerine, diğer köşeleri ise cephelerde bulunan yarım sütunlara oturan bir kubbe yer almaktadır. Sütunların kemerlerle birleştiği yerlerde pandantifler görülmektedir. Cepheler arası açıklıklar ortada yer alan sütuna bağlanan demir kirişlerle geçilmiştir.

Mekânda ışık, büyük oranda kubbe üzerinde görülen fil gözü pencereleriyle sağlanmıştır. Gündüzleri gün ışığından yararlanılırken karanlık vakitlerde kandiller kullanılmıştır. Ayrıca ılıklığa bakan pencere ve kapı açıklıkları mekânın aydınlık düzeyini arttırmaktadır. Cephelerde görülen girintili alanlar kubbenin iç bükey boşluklu yüzeyi ışığın yüzeylere farklı açılarda etki etmesini sağlamaktadır. Valide Hamamı'nı oluşturan mekânların birbirine açılması aydınlığın mekânlar arasında kademeli olarak dağılımını sağlamıştır.

## Hünkâr Hamamı



Şekil 4.36: Hünkâr Hamamı Sıcaklık Bölümünden bir görünüm

Önceden tek bir mekân olan Hünkâr ve Valide Hamamları, yükseklikleri, kullanılan teknikler, aydınlatma özellikleri, yüzeylerde görülen biçimler ve yerleşim açısından benzerlik göstermektedir. Fakat tezyin uygulamalarının yoğunluğu bakımından birbirinden ayrılmaktadırlar.

Hünkâr Hamamı, Klasik Osmanlı Hamamları'nın mimari düzeninde, soyunmalık, ılıklık ve sıcaklık bölümlerinden oluşmuştur. Hamamın ilk mekânı olan *soyunmalık* kısmı oldukça geniş düşünülmüştür. Aydınlatması tepe penceresiyle çözülmüş olan bu bölümden sonra *ılıklık* bölümü yer almaktadır. Bu ara mekândan sonra ise *sıcaklık* denilen en büyük bölüme geçilmektedir. Yıkama esnasında, döşemesi ve duvarları ısıtılan bu bölümde, padişahın yıkanması için düşünülmüş altın kaplamalı bronz kafesli bir bölüm görülmektedir. Sol cephede yer alan bu kafes sayesinde padişah, yıkandığı zamanlarda kendisine suikast girişiminde bulunanlara karşı korunmaktadır. [250]

Hünkâr Hamamı'nın, I.Abdülhamit Odası'nın karşısına denk gelen altın yaldızlı oymalarla bezenmiş mermer söveli ana giriş kapısı, 1.63m genişliğinde olup yüksekliği 2.75m'dir. Girişinden itibaren, tüm bölümleri yine mermer yüzeylerin yoğun olarak kullanıldığı, iç içe geçmiş mekânlardan oluşmaktadır. Girişten itibaren ziyaretçiyi karşılayan bezemeli kapı söveleri, tavanda petek formu açıklıkların tekrarıyla oluşturulmuş aydınlık yüzeyler ve duvarlarında geçmişte var olduğunun ispatı kalem işli bir bölümlerle, bu arınma mekânının, padişah için ne denli özel bir alan olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır.

Üç bölümden oluşan hamamın, geçmişte soğukluk ya da soyunmalık olan, şimdi ise bir geçiş alanı olarak değerlendirilen ilk bölümü, dikdörtgen plan şemasına ait olup giriş cephesi 6.86m, sol cephesi 3.65m, karşı cephesi 5.95m ve sağ cephesi 6.84m olmak üzere yaklaşık 32m<sup>2</sup>'lik bir alanı kaplar. Mekân, yerden 19cm yükseltilmiş olup, 4.85m tavan yüksekliğine sahiptir. Bu bölümde sağ tarafta yükseltilmiş döşeme ile ayrılmış ayrı bir alan görülmektedir. Mekâna girildiğinde karşı cephede ve giriş cephesinde her cephede üçer tane olmak üzere toplam altı adet niş bulunmaktadır. Nişlerin yükseklikleri, 60cm den başlayarak 2.10m yükseklikte bitmektedir. [251] Hamamın bu bölümünde tavanda görülen petek formu aydınlatma yüzeyi ve döşemede uygulanmış kot farkıyla, asıl soyunma eyleminin gerçekleştiği alanın sınırları belirlenmiştir.



Şekil 4.37: Soğukluk bölümü sağ cephesi



Şekil 4.38: Soğukluk bölümü aydınlatması

Bu ayırım, tavanı ikiye bölen kirişle de desteklenmektedir. Mekânın tamamı, doğal aydınlatma uygulamasıyla aydınlatılmıştır. İki kısımda incelenen soğukluk bölümünde, tavanda iki ayrı aydınlık yüzeyi bulunmaktadır. Bu hazırlanma bölümünden ılıklik bölümüne geçmeden önce, solda mermer söveli bir kapı bulunmaktadır.



Şekil 4.39: Sol kapı tuvalete ve Hünkâr Sofasına açılmaktadır.



Şekil 4.40: Soğuklukta yer alan tuvalet

Bu kapı, Hünkâr Sofası'na geçilen daha küçük bir geçiş alanına açılmaktadır. Yüksekliği 4.32m olan bu geçiş alanının solunda padişah için düşünülmüş bir tuvalet bulunmaktadır.

Soyunmalık bölümünden sonra 1.25m genişliğinde ve 2.60m yüksekliğinde bir kapı ile ılıklik bölümüne geçilmektedir. İkinci bölüm olan ılıklik bölümü, padişahın ara geçiş alanı olarak kullandığı alandır. Ilıklık bölümü ortada daha geniş bir alan ve iki yanlarda eşit alanlara ayrılmış üç kısımdan oluşmaktadır. Bu bölüm; giriş cephesi 7.00m, sol cephesi 3.20m, karşı cephesi 7.05m ve sağ cephesi 3.14m olmak üzere yaklaşık 22 m<sup>2</sup>'dir.



Şeki 4.41: Ilıklık bölümü sol cephesi



Şekil 4.42: Ilıklık bölümü sağ cephesi

Bu mekân, sıcaklık bölümüne geçişi sağlayan bir koridor ve iki yanalarda, biri çeşmeli diğeri boş bir alan olmak üzere sütunlar ve ayırıcı elemanlarla, farklı kotlar uygulanarak üç bölüme ayrılmıştır. Solda bulunan çeşmeli bölümün döşeme yüksekliği 16cm olup, tavan yüksekliği 4.19m'dir. Sağda sütunlarla çevrili boş alan ise, yerden 19cm yükseltilmiş olup tavana kadar toplam yüksekliği 4.50m'dir. Sütunların kaideleri üzerinde ve başlık kısımlarında altın yaldız uygulamaları görülmektedir. Bu uygulama sütunların cephelerle arasına yerleştirilen mermer tablalar üzerinde de devam etmektedir.





Şekil 4.43: ılık bölümü tavan aydınlatması

Ortada sıcaklığa geçiş alanı olarak değerlendirilen alan, tavana kadar 4.65m yüksekliğe sahiptir. Bu aks üzerinde sıcaklığa geçişi sağlayan kapı genişliği 1.50m olup yüksekliği 2.60m'dir. Benzer uygulamalar yapılarak ayrılan alanlar, yine aynı aydınlatma uygulamasıyla aydınlatılmıştır. Hünkâr Hamamı'nın biçim ve bezeme olarak sıcaklık bölümüne gittikçe daha özenli ve bol tezyinli olduğu görülmektedir. Bu bakımdan hamamı oluşturan bölümlerin her biri, bir diğerinin habercisi gibidir. Her bölümü iki sütunun ayırdığı toplam dört sütun bulunan ılık bölümünün sol cephesinde mermer üzerine altın yaldızlı gösterişli bir çeşme bulunmaktadır. Hamam'ın ılık kısmı, daha sade olan soyunmalık kısmından, sütun ve bol tezyinli çeşmenin etkisiyle, daha kalabalık bir görünüme sahiptir.

Hamam'ın bu bölümünden sonra sıcaklık bölümüne geçilmektedir. Esas yıkanma, arınma eylemlerinin gerçekleştirildiği bu bölüm, düzgün bir dikdörtgen plana sahip olup giriş cephesi 7.20m, sol cephesi 4.95m olmak üzere 35.65m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Mekân, farklı yüksekliklere sahip bölümlerden oluşmaktadır. Mekânın giriş bölümü cephelerde yer alan yıkanma alanlarına geçişi sağlamaktadır. Mekânın büyük bir kısmını oluşturan bu bölüm, kubbeye örtülmüş olup yüksekliği bu kubbeye kadar 7.20m'dir.



Şekil 4.44: Hünkar Hamamı Sıcaklık Bölümü sol cephesi



Şekil 4.45: Sıcaklık Bölümü Giriş Kapısı

Bu bölümün yer döşemesi yüksekliği, diğer bölümlere göre daha azdır. Bölümlere ayrılmış sıcaklık mekânında, bütün olarak görülen sadece iki adet sütun bulunmaktadır. Ortada karşılıklı iki adet görülen sütunların hizasında, karşı cephede ve giriş cephesinde ikişer adet, sağ ve sol cephede ise birer tane olmak üzere toplam altı adet yarım sütun bulunmaktadır. Sütunların başlıkları stalâktitli olup, altın yaldızlıdır. Bu sütunlar; kemerlerle, beşik tonozları ve farklı boyutlarda görülen kubbeleri desteklemektedir. Her bir sütun arası tepe pencereleri ile aydınlatılmıştır. Yanlarda petek biçimli görülen açıklıklar, orta kubbede fil gözü pencereleri ile sağlanmıştır.



Mekânın karşı sağ ve sol köşelerinde ayrı yıkanma alanları oluşturulmuştur. Diğer alanlardan daha küçük olan ve önü mermer bölücülerle kapatılmış bu bölümlerde tunçtan çeşmeler ve altın yaldızlı kurnalar yer almaktadır.



Şekil 4.46: Sol cephede yer alan altın kafesli yıkanma alanı



Şekil 4.47: Oturak ve kurnalı çeşme

Mekânın sol cephesinde padişahın yıkanma alanı olarak ayrılmış altın kafesli bir bölüm yer almaktadır. İçinde mermer kurnalı üzeri nişli bir çeşme ve kırmızı fontlu bir oturak bulunmaktadır. Padişahın güvenliği için tunç şebeke ile çevrilmiş bu özel yıkanma alanı, yerden 15cm yükseltilmiş olup, tavana kadar 6.77m yüksekliğe sahiptir. Gösterişli şebekesi dışında diğer bölümlerden farksız şekilde tezyin edilmiştir. Sol cepheyi esas mekândan zarif bir şekilde ayıran altın kafesi, bitki motiflerinin kıvrımlı yüzeylerinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Bu görünümüyle padişahın önemini vurgulamaktadır. Sol cepheyi sarı renk etkisiyle filtreleyen bu örtü, verdiği renkli dokuyla mekânı estetik bir görünüme sokmuştur.

Kafesli bölümün karşı cephe ile arasında bulunan diğer bir yıkanma alanı, iki mermer bölücü duvar ile çevrelenmiş olup içinde altın yaldızla tezyin edilmiştir. Biri mekânın sağ cephesine diğeri kafesli bölüme bakan bölücüler altın yaldızlı ve oymalı taç kısımlarıyla öne çıkmaktadır.

Bu alan içinde sırtı karşı cephede olan üzeri nişli mermer bir çeşme bulunmaktadır. Kare planlı bu yıkanma alanı, kemerli küçük bir açıklık ve bir pencere ile mekânla ilişkili hale getirilmiştir.



Şekil 4.48: Sıcaklık Bölümü sağ cephesi



Şekil 4.49: Köşede yer alan yıkanma alanı

Mekânın sağ cephesi, yerden 15cm yükseltilmiş olup, tavana kadar 6.78m yüksekliğe sahiptir. Bu cephede, mekânın karşı cephesine bitişik kapalı bir yıkanma alanı bulunmaktadır. Bu alan, sol cephede yer alan yıkanma alanı ile aynı özelliklere sahiptir. Cephenin ortasına denk gelen yerde yine altın yaldızla bezenmiş bir çeşme bulunmaktadır. Çeşmenin arkasındaki mermer panoda görülen nişler, verdiği koyu leke etkisiyle çeşmeyi öne çıkarmaktadır. Mekânın tüm kurnalı çeşmeleri benzer özelliklere sahiptir. Fakat önleri kafes ya da bölücü duvarlarla çevrili olduğu için bu çeşme kadar öne çıkmamıştır. Oymalı mermer yüzeylerin altın yaldızla çevrenmesi, armatürlerin ve diğer elemanların tunçtan olması cepheyi ışıltılı bir görünüme sokmuştur.

Mekânın karşı cephesinde, Hünkâr Hamamı'nın kimliğini yansıtan en önemli öğelerden biri olan büyük mermer küvet yer almaktadır. Bu bölüm; yerden 19cm yükseltilmiş olup tavana kadar toplam 6.22m yüksekliğe sahiptir.



Şekil 4.50: Karşı cephede yer alan mermer küvet

Küvetin arkasında, içinde altın yaldızlı kemerle oluşturmuş niş bulunan dikdörtgen bir pano yer almaktadır. Niş içerisinde, yere doğru açılı, üzeri yaldızlı noktalarla bezeli mermer bir tabla görülmektedir. İki yanı ince sütunlu olan tablanın üzerinde yan yana sıralı delikler bulunmaktadır. Bu deliklerden küvete su aktığı bilinmektedir. Panonun alt seviyelerinde biri ortada olmak üzere üç musluk bulunmaktadır. Muslukların sıcak ve soğuk su çıkışları için ayrı düşünüldüğü tahmin edilmektedir. İki yanlarda görülen musluklar ortadakine göre daha iri ve gösterişlidir. Küvetin iki yanlarında oturak görünümünde mermer yükseltieler bulunmaktadır. Bu yükseltielerin kenarları kolçak işlevinde mermer yüzeylerle çevrilmiştir. Benzer uygulama Valide Hamamı'nda da görülmektedir. Bu yıkanma alanı bol tezyinli yüzeyleri, gösterişli armatürleriyle mekânın odak noktasını oluşturmaktadır.

Hünkâr Hamamı'na, istenilen fonksiyona göre, belli estetik ve konfor anlayışında, dönemin teknolojisine uygun bazı çözümler getirilmiştir. Mekânın, kullanım alanına ve suyun sıcaklığına göre bölümlere ayrılmış olduğu ve bu bölümlerin her birinin işlevine göre şekillendiği görülmektedir. Suyun devamlı olmasını ve sıcak tutulmasını sağlayan kurnalar, ılıklik bölümünden itibaren sıcaklık bölümüne kadar çeşitli sayılarda görülmektedir.

Bu durum bir seferde mekânda birden fazla kişinin yıkandığını göstermektedir. Yıkanma ve arınma eylemleri, çeşmeli kurnalardan sıcak suyun taslar yardımıyla kullanımı şeklinde gerçekleşmiştir. Yer döşemeleri ve duvarların bir kısmı ıslaklık (nem) faktörüne karşı mermer kaplıdır. Geçmiş dönemlerde duvarların üst kısımlarında kalem işlerinin olduğu tahmin edilmektedir. Günümüzde duvarlar, sıva üzeri boyalı olarak görülmektedir. Alçı işçiliğinin ustalıklı uygulandığı kubbelerde aydınlatma fonksiyonuna çözüm olarak tepe açıklıkları ya da pencereleri kullanılmıştır. Mekânın ısıtılması, sıcak suyun, duvar içlerinden ve döşeme altından borular yardımı ile dolaşmasıyla sağlanmıştır. Her bölümde döşemede görülen açık kanallar, pis su gideri için düşünülmüştür.



Şekil 4.51: Yer döşemesinde görülen su yolları



Şekil 4.52: Altın işli stalâktitli sütunlar

İç içe geçmiş bol ışıklı Hamam mekânlarının döşemelerinde, sütun ve bölücülerinde, kurna ve mermer teknelerde, taş işçiliğinin en güzel örnekleri görülmektedir. Oymalı mermer yüzeyler ve elemanlar üzerine, değerine değer katan altın yaldız uygulamaları yapılmıştır. Stalâktitli sütunların oluşturduğu dörtgen alanlar, üzerine oturtulan kubbelerle köşelerde pandantifleri meydana getirmiştir. Üzeri bitki motifli kabartma desenlerle tezyin edilmiş pandantifler yine kabartma çerçevesindedir.





Şekil 4.53: Sıcaklık bölümü girişi üzerinde yer alan fil gözü pencereli kubbe



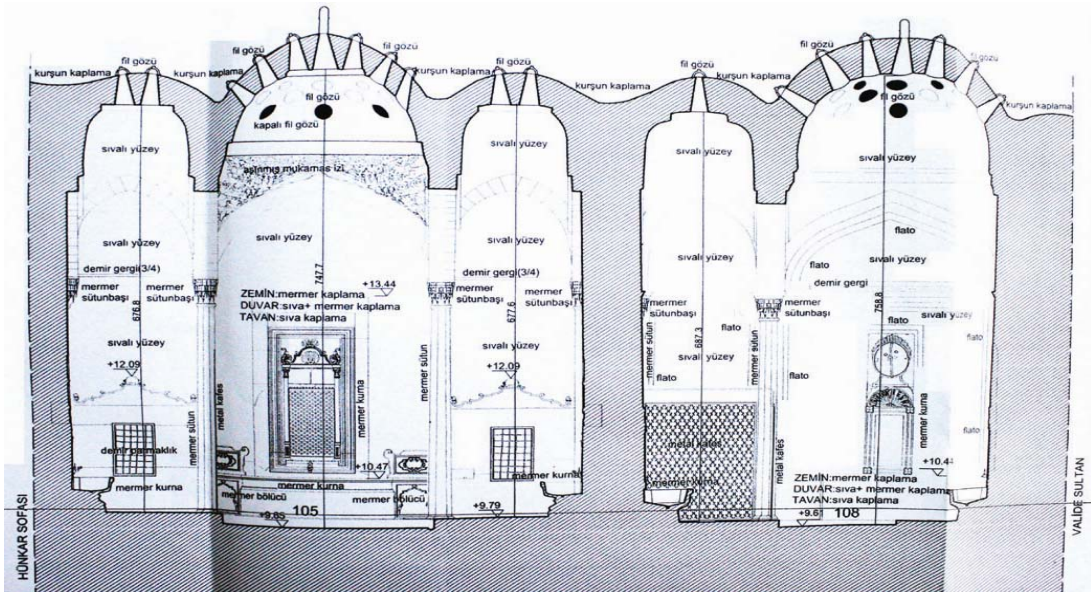
Şekil 4.54: Sıcaklık Bölümünde ışığın yüzeye etkisi



Şekil 4.55: Kurna üzerinde ışığın yüzeye etkisi

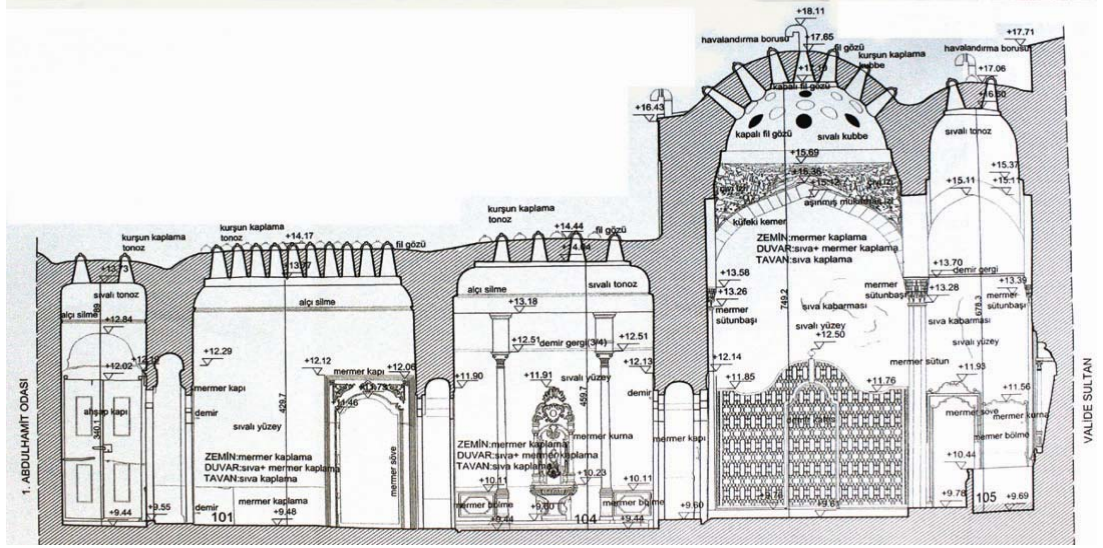
Yüksek tavanlı Hünkâr Hamamı'nın en etkili özelliği, her bölümünde dikkat çeken aydınlatmasıdır. Özellikle sıcaklık bölümündeki doğal aydınlatmayla, yere değişik açılarla yansıyan ışık çubukları, mekân yüzeylerinde farklı lekeler oluşturmaktadır. Mekâna estetik bir görünüm sağlayan bu aydınlık alanlar, günün belli saatlerinde mekânda farklı biçim ve renkler oluşturmaktadır.

Duvarlarla ilişkili olması gereken çeşmeli kurnaların, yıkanma alanlarını kenarlara çekmesi sebebiyle mekân ortasında boş bir alan yaratılmıştır. Mekânın büyük bir kısmını kaplayan bu orta mekân, aynı zamanda bir geçiş holüdür. Buna göre; işlevsel olarak getirilen bazı çözümler, bazen mekânın şekillenişinde de etkili olabilmektedir. Konfor açısından bakıldığında; dönemin yıkanma geleneklerine göre fonksiyona en iyi şekilde cevap verildiği görülmektedir. Günümüz yıkanma alışkanlığına göre ise; hamamda suyun tas yardımıyla kurnalardan kullanılması hareket kabiliyetinin sınırlamaktadır. Bu durum hamam mekânlarında yıkanma eyleminin daha zahmetli şekilde gerçekleştiğini ve daha uzun sürdüğünü göstermektedir.

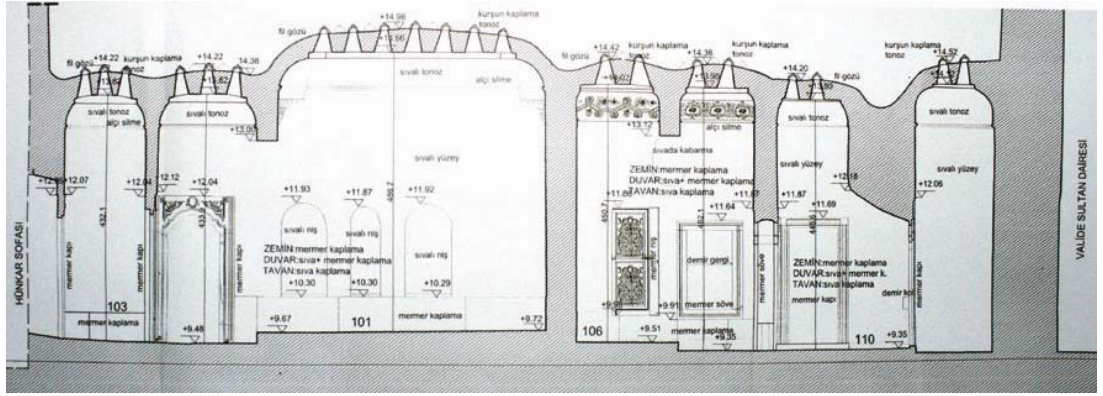


Şekil 4.56: Hünkâr ve Valide Sultan Hamamları sıcaklık bölümleri kesitleri



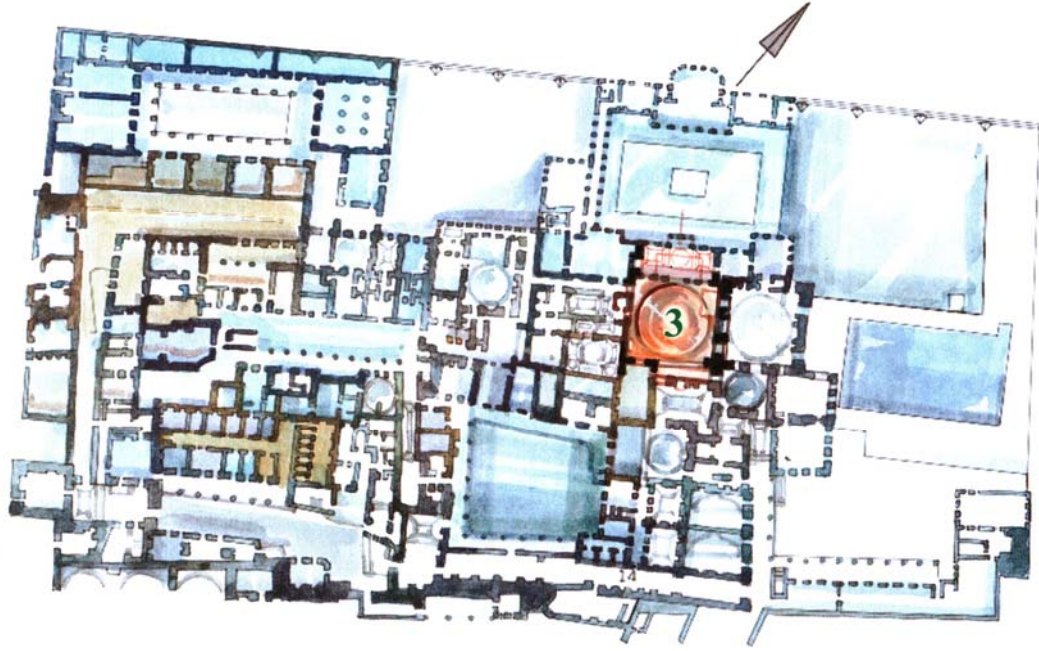


Şekil 4.57: Hünkâr Hamamı sırasıyla soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık bölümleri kesitleri



Şekil 4.58: Hünkâr ve Valide Hamamları soğukluk bölümleri kesitleri

### 4.3. Hünkâr Sofası



Şekil 4.59: Harem Dairesi Planı Üzerinde Hünkâr Sofası

Hünkâr Sofası, geçmiş dönemlerde eski saraylılar tarafından “Muayede Sofası”, “Sedefli Oda”, “Büyük Oda” gibi isimlerle anılmıştır. III. Murat Odası ile Hünkâr Hamamı arasındaki eski avlunun kapalı bir mekâna dönüştürülmesiyle yapılmış olan mekân, Harem’e 17.yy başlarında Genç Osman (II. Osman) zamanında kazandırılmıştır. [252] Başka bir kaynağa göre yapının 16.yy.da Mimar Sinan tarafından yapılmış olduğu belirtilmiştir. [253] Hünkâr Sofası, Harem-i Hümayun’un en büyük kutlama salonu olup, tezyini sanatının birçok güzel örneğini barındırmaktadır. Salonun sol cephesi III. Osman Taşlığı’yla bağlantılı olup, sağ cephesi Çeşmeli Sofa’ya açılmaktadır.

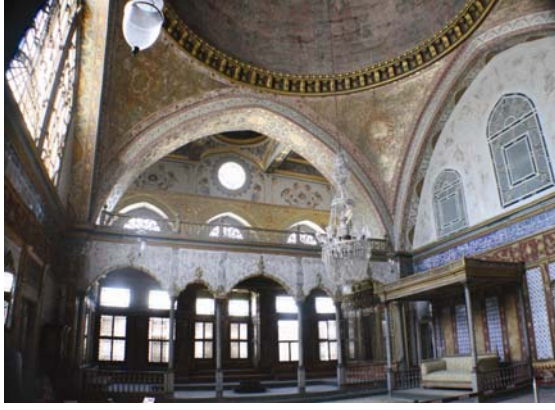
Hünkâr Sofası; Harem’de cülus törenlerinin (tahta çıkma töreni), bayram kutlamalarının ve hanedan eğlencelerinin yapıldığı, Harem halkının, padişahların kılıç kuşanma törenlerinden sonra bağlılık ve tebriklerini sundukları yer olarak bilinmektedir. Padişah çocuklarının doğum kutlamaları, nişan, evlenme gibi törenleri de bu salonda gerçekleştirilmiştir.





Şekil 4.60: Hünkâr Sofası Genel Görünümü (Hünkâr tahtının bulunduğu bölüm)

Kullanım amacına göre çok önemli bir yerde olan bu büyük salon, gezi güzergâhı üzerinde hünkâr hamamı ile bağlantılı olan girişi ve diğer mekânlarla olan ilişkisi nedeniyle, altı mermer sütunla birbiriyle ilişkili iki bölüme ayrılmış durumdadır. Farklı fonksiyonlara ayrılmış bu bölümler, sol cephede sazende (saz çalan müzisyenler) grubuna ve davetlilere ayrılmış şirvanlı (asma katlı) bir bölüm ve sağ cephede kutlamaların yapıldığı, davetlilerin ağırlandığı büyük kabul salonu ile III. Murat Sofası'na geçişi sağlayan ayrı bir alandan oluşmaktadır. Selamlık bölümünün merkezi sayılan üzeri büyük kubbeyle örtülü birinci bölüm, iktidarın ifadesi olan padişah tahtının yer aldığı ana bölümdür. Culus törenleri, bayram kutlamaları ve Hanedan eğlenceleri bu bölümde yapılmıştır. Bazı kaynaklara göre birinci bölümde, yapılan kutlamalarda rakkase cariyelerin raks ettiği söylenmektedir. Sol cephede yer alan ikinci bölüm, şirvanlı oturma yeri olarak, salon revakının, sonradan kapatılmasıyla oluşturulmuştur. [254] Mekânı ikiye bölen zarif mermer sütunlar ve sütunları birbirine bağlayan kemerler, bol tezyinli olarak görülmektedir. Sütunların arasında, mekânda ayırıcı unsur olarak üzeri sedef kaplı ahşap parmaklıklar yer almaktadır.



Şekil 4.61: Hünkâr Sofası Şirvanlı Bölümü



Şekil 4.62: Şirvanlı Bölüm Detayı



Şekil 4.63: Şirvanlı Bölüm Oturma Düzeni ve Sedefli korkuluklar

Mekânın şirvanlı bölümünün pencere diplerinde, çoklu oturma düzeni için uzun sedirler görülmektedir. Sedirlerin duvar cepheleri, büyük aynalarla çevrilmiştir. Bu aynalardan ikisi gizli kapı işlevindedir. İlk bakışta fark edilmeyen ayna kapılardan biri Yemiş Odası'na, diğeri ise, şirvanın merdivenlerine açılmaktadır.

Mekânda gizli kapı uygulaması, hem mimari estetiğin bozulmaması, hem de padişah ve valide sultan gibi önemli şahısların mekâna beklenmedik bir şekilde girmeleri için düşünülmüştür. Bu onların, her an her yerde var olabilecekleri gibi bir güce sahip olduklarının ifadesi bir uygulamadır.



Şekil 4.64: Şirvanlı bölüm, ayna uygulamaları, açılan Ortadaki ayna kapı, şirvana çıkmaktadır.



Şekil 4.65: Yemiş Odası'na Ayna kapı

Hünkâr Sofası; giriş cephesi 15.56m, sağ cephesi 11.82m, karşı cephesi 20.54m ve sol cephesi 11.50m olmak üzere, yaklaşık 236m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Bu ölçülerden de anlaşılacağı gibi mekân, yamuk dörtgen formlu bir plan şemasına sahiptir. Mekânda, toplam dokuz adet kapı bulunmaktadır. Farklı kişiler için düşünülmüş olan kapılardan görünür olanları; hünkâra, valide sultana, gözdeye, hasekiye ve saray sakinlerine ayrılmıştır. Bunlardan Çeşmeli Sofa'dan girilen kapı, giriş cümle kapısıdır. Diğer kapılardan söz etmek gerekirse; mekânın giriş cephesinde, solda şirvana çıkılan gizli bir ayna kapı uygulaması yapılmıştır. Bu kapının sağa doğru devamında; Hamam Yolu'na ve Hünkâr Hamamı'na açılan yan yana iki kapı daha görülmektedir. Karşı cephede ise; önceden III. Murat Odası'nın bir penceresiyken sonradan kapı işlevi kazandırılmış bir kapı ve yine III. Murat Sofası'yla ilişkili iki ayrı kapı bulunmaktadır. Bu cephenin sola doğru devamında Gözdeler Taşlığı'yla bağlantılı pencereden bozma başka bir kapı ve III. Ahmet Yemiş Odası'na açılan gizli bir ayna kapı daha bulunmaktadır. Kapıların altısının III. Osman zamanında yapılmış olduğu bilinmektedir. [255]





Şekil 4.66: III. Murat Sofası'na açılan Kapı



Şekil 4.67: Solda Ocaklı Sofa'ya, sağda ise müzik odasına açılan kapılar

Hünkâr Sofası'nda, kapıların genişliği genelde 1.06m ve yükseklikleri kitabesi ile birlikte 3.38m'dir. Salonun döşeme yüksekliği en düşük 88cm olup bu yükseklik solda sazandelere ayrılmış bölümde 1.17m ve 1.32m'ye ulaşmaktadır. Mekânın döşeme yüksekliği ile birlikte ana kubbenin bitimine kadar, toplam yüksekliği, 16.38m'dir. Kubbe başlangıcına kadar olan genel yüksekliği ise; geçiş elemanları ile birlikte 12.22m'dir.

Salonda üst pencereler ile beraber toplam yirmi altı pencere vardır. Salonun dışa açılan pencereleri ahşap doğramalı olarak ya da revzen tekniği ile yapılmıştır. Sol cephede yükseltilmiş alanda görülen ahşap doğramalı pencereler, ortası yatay ve dikey kayıtlı olup, demir parmaklıklıdır. Bu pencereler, sedirlerin bittiği yükseklikten başlayıp, asma katın başladığı yerde bitmektedir. Salonun karşı ve sağ cephelerindeki pencereler, revzen tekniği ile yapılmış olup yaklaşık 7.50m den başlayıp 10m gibi bir yükseklikte sona ermektedir. Bu pencereler içlik ve dışlık olmak üzere çift pencereli olarak düşünülmüştür. Giriş cephesinde, mekâna bol miktarda aydınlık sağlayan demir kafesli büyük pencere, 5.63m yükseklikte başlayıp, kemeri ile birlikte 11.51m'de bitmektedir. Salonda, mekânı enine bölen hatları belirlemek açısından önemli bir diğer ölçü ise, sağda bulunan asma katın yükseklik ölçüsüdür. Bu bölüm yüksek döşeme uygulaması ile birlikte 4.90m den başlayıp, korkulukları ile birlikte 6.57m'de bitmektedir.



Şekil 4.68: Mekânın giriş cephesinde yer alan eğrisel pencere



Şekil 4.69: Pencerenin mekânla ilişkisi

Salonun kubbe kemer ve ayaklarının inşaa tarzı, Klasik Osmanlı Mimarisi'nin özelliklerini yansıtmaktadır. Buna karşılık iç düzenlemesi, 18.yy ikinci yarısındaki egemen üslupların etkisinde yapılmıştır. Bu farklılık, I. Mahmut ve III. Osman zamanlarında geçirdiği onarım ve yenileme çalışmalarıyla ilgilidir. I. Mahmut Dönemi'nde yapılan onarım çalışmaları esnasında çinilerin bir kısmının sökülüp, Ayasofya'daki kütüphaneye götürüldüğü, buna karşılık, Edirne Sarayı, Valide Dairesi'nde bulunan çinilerin sökülünlerin yerine yerleştirildiği bilinmektedir. [256] Günümüzde, III. Osman zamanından kalma 17.yy mavi-beyaz Avrupa çinileriyle kaplı olan mekânda söz konusu çinilerin hangileri olduğu net olarak bilinmemektedir. Bu çinilerin üst sınırından itibaren ahşap kabartma desenli bir kuşak ve bu kuşağın üstünde çinili ayrı bir kuşak daha bulunmaktadır. Mekânın tüm duvarlarını çepeçevre dolaşan çinili kuşak üzerinde, lacivert üzerine beyaz ile "Ayet-el Kürsi" yazılıdır. Yerden 5.06m yükseklikten başlayan bu kuşağın kendi yüksekliği 50cm'dir.

Hünkâr Sofası, 18. yy.'da III. Osman zamanında değişikliğe uğramıştır. Bu dönemde mekâna, özgün çerçevesi büyük aynalar ve mermer oymalı üç duvar çeşmesi eklenmiştir. [257] Salonun kubbesi Rokoko üslûbu ile tezyin edilmiştir. 19.yy.'da Topkapı'da yapılmış olan onarım çalışmaları sırasında, salonun tavanı ve duvarlarında bulunan lambriler ve çiniler, kapı ve dolap kapaklarındaki bezemeler, yer yer düz boya ile kapatılmıştır.

1948 yılında Sofa'da bulunan kapılar üzerine yapılan yenileme çalışmaları sonucu, aslına uygun yapılmamış boya katlarının altındaki orijinal bezemeler ortaya çıkarılmıştır.

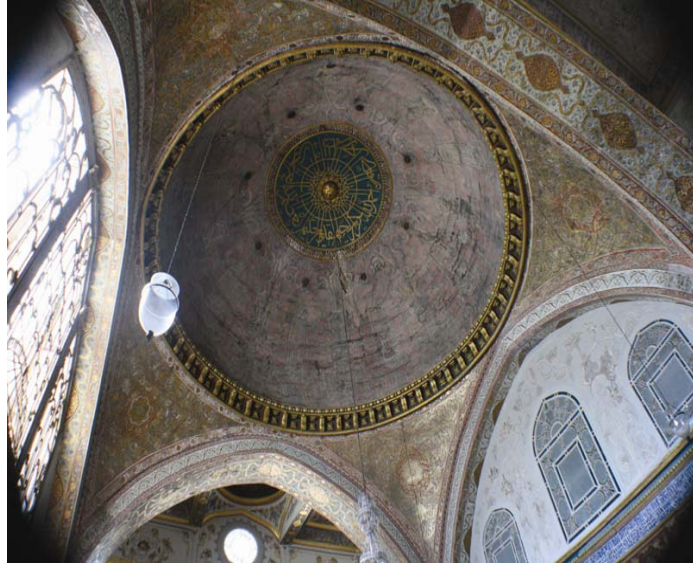


Şekil 4.70: Işığın iki boyutlu ve üç boyutlu yüzlerdeki yansıma farklılıkları

Farklı dönemlerde yapılan her iki müdahalenin de görülebilmesi ve karşılaştırılabilmesi için, uygulamaların ilk ve son halleri olduğu gibi bırakılmıştır. [258]

Fonksiyona getirilen çözümlere değinilecek olursa; salonun büyük ahşap kubbesi, çift kubbe uygulamasıyla yapılmış olup, iki kubbe arasından havalandırma sağlanmıştır. Bu uygulama kubbenin ömrünü uzatmıştır. Kubbe kenarlarından dört billur (Bazı cisimlerin doğal olarak buldukları ya da aldıkları geometrik şekilli hal, kristal. [259]) top sarkmaktadır. Buların tam ortasında ise gösterişli kristal bir avize bulunmaktadır. Mekânın aydınlatılması geniş duvar pencerelerin yanında, bu elemanlarla da sağlanmıştır.





Şekil 4.71: Mekânın Kubbe Örtüsü

Çok geniş ve yüksek olan bu kutlama salonu, gündüzleri özellikle hamam cephesinde bulunan eğrisel formlu tepe penceresiyle, sağda revzenli pencerelerle, solda çift sıra halinde görülen ahşap pencereler ve üzerinde daire formlu gül pencere ile aydınlatılmıştır. Aydınlığı sağlayan açıklıklar, oluşturuldukları biçimlerin etkisiyle mekân yüzeylerinde farklı yansımalar oluşturmaktadır. Salonun karşı cephesinde, III. Murat Odası ile ilişkili, ortadaki daha büyük olmak üzere üç pencere bulunmaktadır. İşlev olarak mekâna bir katkısı olmayan bu pencereler bir tahmine göre III. Murat Odası'nda simetriği yakalamak üzere yapılmıştır.

Işığın, mekânı aydınlattığı gibi bazı yüzeylerde renk ve leke olarak da etkisi vardır. Işık, üç boyutlu uygulamalarda net ve kontrast değerlerin ortaya çıkmasını sağlarken, iki boyutlu yüzeylerde bütün bir aydınlık sağlamaktadır. Hünkâr Sofası'nda bu etki, duvar çeşmelerinin mermer oymalı süslemelerinde, taht yerinde, kemer ve kubbelerde görülebilmektedir.

Açıklığın şekli eğer yerleştirildiği düzlemin biçimi ile zıtlık oluşturuyorsa, bu açıklığın yönelimi, çevre duvarlar arasında da zıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca bir açıklığın tek başına duruşu, kalın bir çerçeve ile pekiştirilebilir. Düzlem içindeki açıklığın boyutu arttıkça, bu açıklık belirli bir noktadan sonra, çevrelenmiş alan içindeki şekil olmaktan çıkıp, kendi başına pozitif bir eleman, çerçeve ile sınırlandırılmış bir düzlem haline gelmektedir. [260]





Şekil 4.72: Mekânın giriş cephesinde bulunan eğrisel formlu geniş açıklık

Örneğin giriş cephesinde, kubbenin üzerine oturduğu kemerde, eğrisel formlu olarak görülen demir kafesli büyük pencere açıklığı, hem mekâna arka pasajıyla boyut kazandırmış, hem de duvar düzlemi içinde bir şekil olmaktan çıkıp, kendi başına saydam bir düzlem haline gelmiştir.

Sarayın benzer mekânlarında ocak bulunduğu halde burada bir ısıtma düzeneğinin olmaması akıllarda soru işareti oluşturmuştur. Mekânın, Hamamların bitişiğinde yer alması ve zemininin çevresindeki mekânlardan daha yüksek olması, döşeme altından “hamam sistemiyle” ısıtıldığına dair bir savı ortaya koymaktadır. Fakat bu konuyla ilgili henüz net bir bilgi elde edilmemiştir. [261] Bir başka kaynağa göre bu büyük salonun Ocaklı Sofa’dan alınan ateşlerle dolu mangallarla ısıtıldığı belirtilmektedir. [262]

Hünkâr Sofası, genel mimari üslubuna göre, günümüze Rokoko tarzı bir süsleme zevkini yansıtacak şekilde ulaşmıştır. Değişik dönemlerden gelen farklı üsluptaki süslemeler, yüzyıllar boyunca değişen beğenilerin bir araya geldiği etkileyici ve bir o kadar karmaşık bir ortam yaratmıştır. Mekânın duvar yüzeyleri, tavanı ve yer döşemesi renk ve biçim olarak sanki birbirinin devamı gibidir.



Şekil 4.73: Mekanın Tuğla Taş Döşemesi



Şekil 4.74: Mekanın Ortasında Bulunan Halı

Yer döşemelerinde orta kubbenin ve III. Murat Odasına geçiş yerinin olduğu yerlerde taba rengi, petek formlu tuğla taş kullanılmıştır. Orta kubbe döşemesi üzerinde bugün büyük parça bir halı görülmektedir. Kullanıldığı dönem tahmin edilemeyen bu halı, açık zemin üzerine stilize edilmiş çiçeklerin belli bir açı ve aralıklarla yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu desene yakın bir uygulama, bugün solda yer alan sedirlerin döşemesinde de kırmızı ağırlıklı olarak görülmektedir. Mekânın tüm yüzeylerinde yoğun olarak görülen renk ve desen uygulamaları, çok hareketli ve dikkat çekicidir.

Mekânın yüksekliği ve kapladığı alan tüm tezyini uygulamaları kaldırabilir büyüklüktedir. Bir diğer deyişle, dikkatin, mekânda eşit ve dengeli şekilde dağılmasını sağlamaktadır. Duvar yüzeylerinde renk ve biçim olarak kırmızı ve mavi ağırlıklı, stilize edilmiş çiçek motifli düzenlemeler yapılmıştır. Mavi hâkimiyeti, özellikle alt sıralardan yukarıya doğru sınırlandırılmış alanlarda fon oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Kırmızı boyalı ahşap üzerine altın yaldızlı kabartma desenli lambri şeritler, çinili alanları zarifçe sınırlayan elemanlardır. Aralarında rengin türü ve değeri bakımından karşıtlık oluşturan bu iki ayrı malzeme ve eleman, bir araya geldiklerinde armonik bir düzen oluşturmaktadır. Ahşap lambriler dikey yüzeylerde ayırıcı olarak kullanıldığı gibi yatayda daha geniş bir kuşak halinde, sınırlayıcı eleman olarak da kullanılmıştır. Duvar yüzeylerinde yatay, kırmızı bir şerit halinde görülen lambrilerin, açık mavi çini fondan sert geçişi, bu panoların bittiği yerde başlayan lacivert çinili kuşak ile yumuşatılmış ya da rahatlatılmıştır. Bunun sebebi, renk özelliği dolayısıyla (doymuşluğu ve ton değerine göre) lacivert renginin, daha geriye gitmesi (gözü rahatlatıcı bir özellik) ve beraber kullanıldığı farklı renk ve biçimleri fon anlamında destekleyici özelliğidir.

Doku ve renk, beraberce bir düzlemin görsel ağırlığını, ölçeğini ve onun ışığı ve sesi emme ya da yansıtma özelliğini algılamada yardımcı unsurlarıdır. Yönelimli ya da aşırı büyük desenler, şekli bozuma uğratabilmekte ya da düzlemin oranlarını abartabilmektedir. [263]

Buna göre duvar yüzeylerinde kullanılan kabartma desenli ahşap yüzeyler, sesi ve yutucu özelliğinden yaralanılan bir elemandır. Çiniler parlak yüzeyleri ile ışığı bir oranda yansıtıcı özelliğe sahiptir. Tüm bu yüzeylerin zıt renklerle oluşturduğu desenler duvar yüzeylerini olduğundan daha kısa ve dar göstermektedir.

Mekânın tüm yüzeylerinde, farklı alanlarda uygulanmış teknikler, çeşitli görsellikte görülmektedir. Örneğin kapı ve lambrielerde edirnekari tekniği; doğada bulunan çiçeklerin, canlı renklerle tasvir edilmesi şeklinde uygulanmıştır. Benzer biçim ve renkler, kubbe, kemer ve pandantifler üzerinde alçı kalem işlerinde de görülmektedir. Mekânda, bazı malzemeleri, elemanları ya da uygulamaları vurgulamak üzere, altın varak ya da yıldız kullanılmıştır. Mekânın tüm elemanlarda sıkça rastlanan altın uygulaması, duvar çeşmelerinde mermer yüzey üzerinde, lambrielerde ahşap üzerinde ve geçiş elemanlarında alçı üzerinde görülmektedir. Bazen tüm yüzeyi kaplayan bu uygulama, çoğu zaman çerçeve halinde bitki motifleri, ya da geometrik formlar olarak görülmektedir.

Hünkâr Sofası'nda oturma yüzeyleri sol cephede yer alan yükseltilmiş şirvanlı kısımda ve taht yerinde mevcuttur. Şirvanlı bölümde, "U" şeklinde görülen oturma yüzeyleri, yükseltilmiş bir platform üzerinde yer almaktadır. Oturma fontu, bu platformdan itibaren yaklaşık 25cm yüksekliktedir. Kırmızı üzerine stilize edilmiş çiçek desenli döşemesi, duvar yüzeylerinde görülen bezemeleri destekler biçimdedir. Sedir niteliğinde olan bu oturma elemanları, estetik bir görünüme sahip olup fonksiyon açısından dönemin oturma geleneklerine uygundur. Kutlamalar için salonda geniş oturma alanlarına ihtiyaç duyulduğu için uzun ve devamlı oturma sağlayan bu sedir, fonksiyona iyi bir çözüm olarak gösterilebilmektedir.



Şekil 4.75: Şirvanlı bölümde sedirli oturma düzeni



Şekil 4.76: Hünkârın taht yerine konmuş sembolik kanepeler

Büyük kubbenin örttüğü kare planlı orta mekânda ise, üzeri örtülü bir taht yeri vardır. Padişahın oturma alanını koruma fikriyle çevrelenmiş bu vurgulu alan ince ahşap sütunlarla desteklenmiş, araları ise ahşap parmaklıklarla çevrilmiştir. Bugün bu kısımda sembolik bir kanepeler bulunmaktadır. Kanepeler üzeri, açık desenli çatma tarzı bir kumaşla kaplıdır.

Mekânın sade yerleşimi ve donanımı, taht mekânı yanında bronz bir şamdan, kraliçe I. Victoria'nın hediyesi bir saat ve III. Osman zamanında eklenen çeşme ve aynalarla sağlanmıştır. Bir kutlama mekânı olarak oluşturulurken, ortadaki toplanma alanının daha büyük ve boş tutulmasına özen gösterilmiştir. Bu yerleşim düzenine bağlı olarak mekân içinde fazla eşya kullanılmamıştır. Buna rağmen, mekânda bir hareketlilik söz konusudur. Farklı renk ve malzemelerin bir araya gelerek oluşturduğu yüzeyler, girintili alanlar, pencere ve kapı açıklıkları mekâna derinlik ve boyut kazandırmıştır. Simetrik bir düzende olan mekân cepheleri, aydınlatılacak yüzeyler düşünülerek değerlendirilmiş, bu sayede mekânda farklı etkiler meydana gelmiştir.





Şekil 4.77: Giriş cephesindeki aynalardan biri



Şekil 4.78: Kraliçe Victoria'nın hediyesi saat



Şekil 4.79: Bronz şamdan

#### 4.4. III. Murat Has Odası (III. Murat Köşkü)



Şekil 4.80: III. Murat Odasının Harem Dairesi Planı Üzerindeki Yeri

16. yy.da Mimar Sinan tarafından yapılmış olan III. Murat Odası, mermer havuzlu çeşmeli bir alt kat ve üzerinde bir Has Oda olmak üzere iki katlı bir köşk niteliğindedir. Bu odaya “Sultan Murad-ı Salis Kasrı” da denilebilmektedir. Yapının üst katı kışlık (şitaiye), alt katı ise yazlık (serdap) olarak düşünülmüştür. [264] Günümüzde Haremin gezi güzergâhı üzerinde, Hünkâr Sofası’ndan sonra bir antreyle geçilen bu oda, yatma ve kabul salonu olarak değerlendirilmiştir. Odanın kuzey cephesine sonradan I. Ahmet Kasrı ve batı cephesine Hünkâr Sofası eklenmiştir. Bu yapılar mekânın ilk yapıldığı dönemde, sahip olduğu ışıklılık özelliğini yitirmesine sebep olmuştur. Mekânın, sonradan eklenen yapılarla, bağlantılı hale gelmesi, odayı sofa görünümüne sokmuştur. Diğer mekânlara bağlantıyı sağlayan geçiş yerleri, mekânın cephelerinde yer alan girintili yüzeylerin ya da açıklıkların kapıya dönüştürülmesiyle sağlanmıştır.

Planda yeri belirtilen III. Murat Odası’na girmeden önce mekânın konumu ve ilişkili olduğu diğer mekânlardan söz edilecektir. Daha sonra odanın girişinden itibaren, mekânı oluşturan yüzeyleri, mekân öğeleri ve özelliklerine değinilecektir. Mekânın büyük oranda kimliğini yansıtan duvarları, tavan ve zemini, malzeme, biçim ve renk özellikleri göz önünde bulundurularak tanımlanacaktır.



Şekil 4.81: III. Murat Odası Genel Görünümü, (sol ve karşı cepheleri)

Gezi yolu üzerinde, Hünkâr Sofasından sonra III. Murat Sofası denilen geçiş holüne geçilmektedir. Buranın önceden, fayansla kaplı olduğu, çiçek desenli pervazlarla çevrili panellerle kaplı olduğu bilinmektedir. [265] Bugün İznik çinileriyle kaplı karşı duvarıyla dikkat çekmektedir. Hünkâr Sofasından 1.30m genişliğinde bir kapıyla açılan bu alan yaklaşık 44m<sup>2</sup> olup, yüksekliği, ortasında yer alan kubbenin bitimine kadar 13m'dir. Görüş alanı düşünüldüğünde, tavan yüksekliğinin bu dar ve karanlık mekâna göre yüksek olduğu tespit edilmiştir. Sağdan Gözdeleler Taşlığı koridoruna bağlanan bu geçiş alanı, sol köşeden bir kapı ile III. Murat Odası'na bağlanmaktadır.

III. Murat Odası, bu geçiş yeriyle, taşlık koridoru devamında Çifte Kasırlarla, kuzeyden I. Ahmet Okuma Odası ve Yemiş Odasıyla, doğuda Büyük Havuz ve Fil Bahçesiyle ilişkilidir. Oda kare bir plan şemasına sahip olup; sol cephesi 11.44m, karşı cephesi 11.10m olmak üzere yaklaşık 126.5m<sup>2</sup>'lik bir alana yerleşmektedir. Mekânın yüksekliği ortada tüm mekâna hâkim büyük kubbenin bitimine kadar 16.43m'dir. Mekânın ortasında görülen büyük kubbenin çapı 11m'dir.



Yüksek duvarlara ve açık kemerlere oturan kubbe, geniş ve renkli camlarla işlenmiş üst sıra pencereleri, çinili duvarlar içinde yer alan nişler, sedef ve bağ işlemeli dolaplar odanın başlıca öğeleridir. Dolapların iç yüzeyindeki kalem işleri, pencere tavanları ve içlerinin malakari tezyinatı, renkli desenli çiniler, yapılan değerli uygulamalardandır.



Şekil 4.82:III. Murat Odası Kapı girişi



Şekil 4.83: Giriş kapısının sağ duvarı  
III. Murat Sofası, karşı duvarı

Mekânın kimliğini ve önemini yansıtan giriş kapısı 2.20m genişliğinde olup, yüksekliği kitabesi ile birlikte 2.95m'dir. Üzeri kemerli ve ahşap kanatlı olan kapının, içte kemerli ayrı bir bölümü daha vardır. Farklı renk ve biçimde görülen kemeri, açık pembe somaki taşı (genellikle kırmızı ya da yeşil renkte, damarlı ve çok sert bir mermer) ve beyaz mermer kullanılarak, makaralı kemer sistemi ile oluşturulmuştur. Kapının sövelerine (pencere ve kapıların iki yanına yerleştirilen taş ya da ağaç dikme) yerleştirilen yeşil üzerine beyaz damarlı menevişli sütunlar, herhangi bir harekette yerine tekrar oturması için sağa sola dönmek suretiyle hareketlidir. Kitabe üzerinde; 1578 tarihi, sultanın adı (III. Murat) ve odanın şah'a mübarek olmasını dileyen bir yazı bulunmaktadır. [266] Tonoz mantığı ile yapılmış olan geçiş kısmı, has odaya doğru 20cm yükseltilmiştir. Bunun sebebi, geçiş kısmını oluşturan eşik kısmının, yerden 23cm yükseltilmiş olmasıyla ilgilidir.

Kapının duvar iç derinliği yaklaşık 1.40m'dir. Bu ölçü, kapının genişliği ile aynıdır. Kapının kanatları, bağa ve sedef kaplamalı olup geometrik desenlidir. [267]



Şekil 4.84: Mermer söveler üzerinde devam eden çinili kuşak



Şekil 4.85: Mekânın giriş cephesi

Odanın alt pencereleri ve nişlerinin mermer söveleri üstünde şerit halinde dolaşan çinili bir kuşak bulunmaktadır. Lacivert zemin üzerine beyaz ile yazılmış bu çinilerde Tanrının yerde ve gökteki mutlak egemenliğinden söz edilmektedir. Oda'nın üzerini örten büyük kubbe, aşı (kırmızı ya da kiremit rengi) boyalı bir zemin üzerine kabartma olarak lacivert ve altın yaldızlı palmetler (palmiye dalı, yelpaze şeklinde kabartma bezek), rumiler (filiz yaprak ve hayvan örgelerinden meydana gelen kıvrık dal süslemesi) ve geçmelerle bezenmiştir. Kasnağına doğru mavi oval taşlar yerleştirilmiş kubbenin ortasındaki daire biçimli tirşe (turkuaz rengi) zemin üzerine altın yaldızla Allah'ın isimleri yazılmıştır. Kubbenin tam merkezinden, Divanhanede ve bazı Hünkâr köşelerinde de rastlanan püsküllü yaldızlı bir top sarkmaktadır. Bu büyük askı topu, kubbe ve ocakla birlikte sarayın padişaha mahsus diğer mekânlarındaki gibi padişaha ait olduğunu simgelemektedir. [268]

Mekânın, iki sıra halinde görülen pencereleri toplam on dört adet olup, üst sıra pencereleri revzen tekniğinde, alt sıra pencereleri ise ahşap doğramalı olarak görülmektedir. Giriş cephesinde, sol cephede ve karşı cephede görülen üst pencereler birbirine benzer şekilde düzenlenmiştir. Bu cephelerin her birinde, ortadaki daha büyük olmak üzere üç adet pencere bulunmaktadır. Giriş cephesindeki pencereler, ışık alma özelliği olmayan, salt simetriği yakalamak üzere düşünülmüş pencerelerdir. Mekânın alt pencereleri toplam üç adet olup, ikisi girişin sağ cephesinde, diğeri ise karşı cephede yer almaktadır. Mekân ışığı doğal olarak üç cepheden almaktadır.

Mekânın aydınlatmasını büyük oranda karşılayan üst pencerelerin başladığı yükseklik, 4.37m olup bitiş yükseklikleri iki yan pencerede 7.83m ve ortada yer alan büyük pencerede ise, 8.63m'dir.



Şekil 4.86: Mekânın sağ cephesi,  
“Pirinç Ocak”



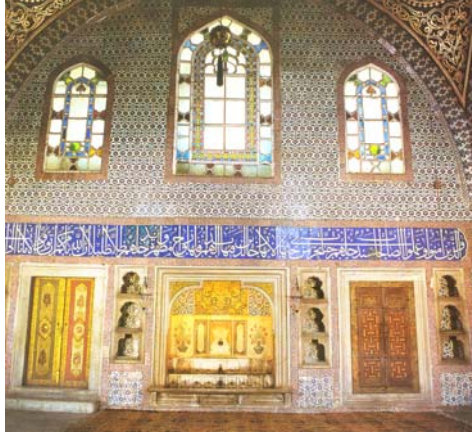
Şekil 4.87: Ocağın yandan  
görünüşü

III. Murat Odası'nın odağı sayılabilecek bölümlerinden biri, girişin sağ cephesinde, tam ortada yer alan, erik çiçekleriyle bezenmiş pirinç ocaktır. Ocağın pirinç yaşmağı (davlumbazı) lacivert çinilerin oluşturduğu fon önüne yerleştirilmiştir. Ocağın genişliği, kaidesi ile birlikte 2.30m'dir. Yüksekliği ise; külahına kadar 4.05m olup, külahının bitimine kadar 6.34m'dir. Ocak cephesinde yer alan çiniler, üst kesimlere doğru ocağın yaşmağının profiline uygun biçimde şekil almıştır. [269]

Ocaklı cephenin tam karşısında yani odanın sol cephesinde, tam merkezde, Bursa kemerli niş içerisinde bir çeşme bulunmaktadır. Karşılıklı bu iki öge (ocak ve çeşme) birinde ateş diğeri su ögesinin simgesi ya da dengenin sembolü olarak yorumlanabilmektedir. [270] Çeşmenin kapladığı alan, kaidesi ile birlikte 2.50m olup, yüksekliği 3.68m'dir. Sebil şeklinde yapılmış olan çeşmenin içinde, yatay dikdörtgen biçiminde ayna taşı üzerine, somaki mermer ve mavi renkli çini ile oluşturulmuş mozaik tabla yer almaktadır.



Yukarıdan aşağıya doğru genişleyen merdiven basamağı şeklinde üç adet küçük tekne görülmektedir. Su birinci tekneden ikinciye, ikinciden üçüncüye dökülmektedir. Her tekne üzerinde tunçtan musluklar vardır. Musluklar altındaki küçük tekneler, suyun kademeli akışını sağlamak için delikli taşlar halindedir. Yıldız ve kırmızı boya kullanılarak bir çerçeve içerisine alınan üst musluğun iki yanına, sürahi içinde laleler resmedilmiştir.



Şekil 4.88: Mekânın sağ cephesi



Şekil 4.89: Sağ cephede bulunan mermer çeşme

Odanın sağ cephesi köşelerinde, ahşap sütunlarla desteklenmiş, üzeri örtülü iki platform yer almaktadır. Padişahın yatma ve oturma ihtiyacını karşılayan bu alanlar baldaken (kare tabanlı, sütunlarla desteklenmiş üzeri örtülü, oturma ya da yatma yeri) tarzında yapılmıştır. Mekânın bir parçası olan bu yatak yerleri, taç şeklindeki üst örtülerinin bol tezyinli olması sebebiyle mekânda dikkat çekici özelliktedir. Zeminden yükseltilmiş olan bu elemanların, sütun ve saçak kısımları ahşap olup, üzeri oymalı ve altın varaklıdır. Sakaoğlu tarafından “ahşap sedir şirvanları” olarak nitelendirilen bu elemanlar 18.yy.’a aittir. Bazı kaynaklara göre III. Murat Odası’nın tören salonu işlevinde olduğu ve mabeyn teşrifatı kapsamındaki kabullerin burada gerçekleştiği söylenmektedir. Bu bilgiye göre yatak yeri denilen bu sedirlerin, aslında sadece oturma alanları olduğu söylenebilmektedir. [271]

Haremin içerisinde en az değişikliğe uğrayan bölümlerden biri olan III. Murat Odası, Haremde 16.yy.’daki İznik çinilerinin korunabildiği tek yapıdır. Odanın giriş cephesinde, içte ve dışta yer alan İznik çinileri Çifte Kasırların duvarında da devam etmektedir.

Üzerinde hatayilerin (birbirine bağlı madalyonlar içinde çiçek ve yaprakların bulunduğu Türk süslemesi) ve hançer yapraklarının yer aldığı çiniler, narçiçeklerini ve bahar dallarındaki çiçekleri tasvir etmektedir. Çiniler, günümüzde elde edilmesi zor bir mercan kırmızısı kullanılarak ve artık yapılmayan bir teknik olan kabartma yöntemiyle yapılmıştır. [272]

III. Murat Odası, sade hatları ve büyük ölçüleriyle dikkat çekmektedir. Geniş bir alan üzerine yerleşmiş bu oda, kare plan üzerine oturmaktadır. Hiçbir girintisi çıkıntısı yoktur. Alt pencereler ve özellikle üst pencereler, büyük boyutlarda görülmektedir. Yan cephelerdeki şebekeli rozalar, köşelerde kum saatleri gibi süsleme elemanları, çerçeve profilleri odanın mimari özelliklerini oluşturmaktadır. [273]



Şekil 4.90: Mekânın karşı ve sağ cephesi



Şekil 4.91: Mekânın kubbe örtüsü

III. Murat Odası, bütününe bakıldığında simetrik bir düzendedir. Ortada büyük bir kubbe ve her biri üç bölüme ayrılmış cephelerden oluşan mekân, uygulanan bu simetrik düzenle, belli bir gücün ve etrafında ona bağlı güçlerin ifadesi olarak biçimlenmiştir.

Mekânı, anlamına işaret eden en yakın tanıma ulaştıracak olan duvarları, ortada daha geniş bir alan oluşturulacak şekilde bölünmüş cepheler şeklindedir. Belli bir mantıkla oluşturulan bu parçalar bazıları açıklık, bazıları ise girinti yüzeyler (nişler) olarak değerlendirilmiştir. Oluşturulan bu bölümler mekânda, bazen işlevi olmayan, salt biçim özelliğinden yararlanan öğelerdir. Girişin karşı cephesinde I. Ahmet Okuma Odası'na geçit veren kemerli açıklığın iki yanında, genişlik olarak birbirinin aynı fakat yükseklik bakımından birbirini tutmayan iki mermer sövenin çevrelediği, biri pencere açıklığı, diğeri büyükçe bir niş olarak değerlendirilmiş alanlar görülmektedir. Edinilen bilgilere göre solda yer alan göre büyük nişin görsel katkısı dışında bir işlevi yoktur. Bu büyük nişin ve cepheleri üçe bölen diğer tüm öğelerin yanlarında, içine aydınlatma elemanı (mum, gaz lambası) konulduğu ya da kavukluk olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Bir kaynağa göre bu nişler; nargile, tepsi vs, koymak için oyulmuştur. [274] Her cephede üst üste üçlü gruplar halinde niş uygulamaları görülmektedir. Mekânın kuzeybatı köşesinde yer alan iki adet niş grubu; üstte iki niş, altında tek raf, çift bölmeli dolap ve onun altında genişletilmiş bir nişten oluşmaktadır. Rafli olarak düşünülmüş bu niş gruplarının, işlevselliği göz önünde bulundurulduğunda, başka hiçbir cephede benzer bir biçime rastlanmadığı için görselliğinden ziyade fonksiyon özelliği, ön plana çıkmaktadır.

Mekânın cepheleri anlatılırken yaklaşık her bir elemanın üçlü bir grubun parçası olarak görüldüğünden söz edilmiştir. Cephelerde, her biri bir odak noktası oluşturacak şekilde, tam merkezde yer alan mekân öğeleri (çeşme, ocak...) cephelere belli bir oran düşünülerek yerleştirilmiştir. Buna göre mekânın, her cephesinde, karşısındaki cepheyle simetri oluşturacak şekilde, 1/3 oranının kullanıldığı gözlemlenmektedir. Örneğin, mekânın sağ cephesinde bulunan pirinç ocak ve karşısında bulunan çeşme, iki yanlarında bulunan nişlerle birlikte, cephenin tam ortasına 1/3 oranında yerleştirilmiştir. Mekân yüksekliğini yaklaşık 1/3 oranında bölen lacivert çinili kuşak ve her cephede dikkat çeken üst üste 3lü gruplar halinde görülen nişler de, bu düzenleme anlayışını destekler biçimdedir. Mekânda uygulanan bir diğer oran ise; mimari ilkelere bağlı çözümlerin getirdiği 1/4 oran uygulamasıdır. Örneğin dört cepheyle kapalı bir alana dönüştürülmüş mekânın, üzerine oturan kubbeye köşelerinde 4 adet pendantif oluşturulmuştur.

III. Murat Odası'nda dikkat çeken uygulamalardan biri birbirine aynı aks üzerinde açılan kapılardır. Odaları birbirine bağlamak üzere yapılan bu uygulama, mekânda I. Ahmet odasına bağlantıyı sağlamak için yapılmıştır. Bu kapı, uygulandığı cephenin merkezine yerleştirilmiştir. Sağdan ve soldan yaklaşık 4.80m bırakılarak ayrılan kapı genişliği 1.30mdir. Bu bölüm I. Ahmet Okuma Odası'nda daha detaylı olarak anlatılacaktır.

“Mekânsal ilişkiler, içinde en yaygın olanı, bitişikliklerdir. Bitişiklik, her mekânın kesin bir şekilde tanımlanmasına ve her birinin kendi işlevsel ya da simgesel gereklerine, kendi tarzında cevap vermesine olanak tanır. İki bitişik mekân arasındaki görsel ve mekânsal süreklilik, bunları birbirinden ayıran ve birbirine bağlayan düzlemin özelliklerine bağlıdır. Söz konusu ayırıcı düzlem iki bitişik mekân arasındaki görsel ve fiziksel ulaşımı sınırlandırabilir, her bir mekânın kendi başına duruşunu pekiştirebilir ve bu mekânların farklılıklarına imkân verebilir.” [275]

Buna göre mekânın karşı cephesi merkezinde bulunan açıklık (I. Ahmet Odası girişi) hem mekânın simetrik özelliğini desteklemekte, hem de iki mekânı birbirine bağlamakta ya da birbirinden ayırmaktadır.

III. Murat Odası'nda genel olarak mavi renk hâkimdir. Bunun sebebi mekânın dört cephesini de kaplayan çinileridir. Bu çiniler, renkleri ve desenleri bakımından, alt seviyelerde daha yoğun bir düzenlemenin (nişler, dolaplar, mekân öğeleri vs) olması nedeniyle, mekânın üst seviyelerinde daha çok kendini göstermektedir. Özellikle kapı söveleri üzerinden tüm mekânı dolaşan lacivert çinili kuşak, verdiği renk etkisiyle altında yer alan elemanları (çeşme, dolap, kapı, ocak, niş vs.) bir araya toplamıştır. Parlak bir renk (doğgun renk) ve koyu bir leke halinde görülen kuşağın baskın özelliği, mekân elemanlarının sağladığı leke etkisiyle azaltılmıştır. Örneğin girinti yüzeylerde (nişlerde) oluşan koyu lekeler, açık mavi çinili fon üzerinde karşıtlık oluşturmuş, bu özelliği ile leke etkisi bakımından çinili kuşağa yaklaşmıştır. Çinili kuşak kırmızı çinili bantlar arasına yerleştirilmiş olup lacivert üzeri beyaz yazılı olması nedeniyle zaten mekâna uyum sağlar niteliktedir.

Kırmızı ve lacivertli renk grupları, küçük beyaz lekelerle birlikte armonik bir düzen oluşturmaktadır. Bu düzenleme tek bir çini karo üzerinde görüldüğü gibi vitraylarda ve kalem işlerinde de görülmektedir.



Baskın tonlarda parlak renklerle yapılan uygulamalar, hemen arkasından gelen mat renklerde (az doymuş) görülen elemanlarla rahatlatılmıştır. Mekânın üst seviyelerine doğru, yani kubbeye yakın bölümlerde, yapılan düzenlemelerin yine karşıtlı renk öbekleri halinde hareketli olduğu gözlemlenmektedir. Bunun sebebi, mekânın en önemli öğelerinden biri olan kubbenin bol tezyinli ve dikkat çekici olmasıdır. Renk ve leke düzenlemelerinin kubbeye doğru hareketli renk ve biçimlerlerle oluşturulması, kubbeye geçişin habercisi gibidir.



Şekil 4.92: III. Murat Odası cephelerinde görülen renkli çini uygulamaları ve taş işçiliği

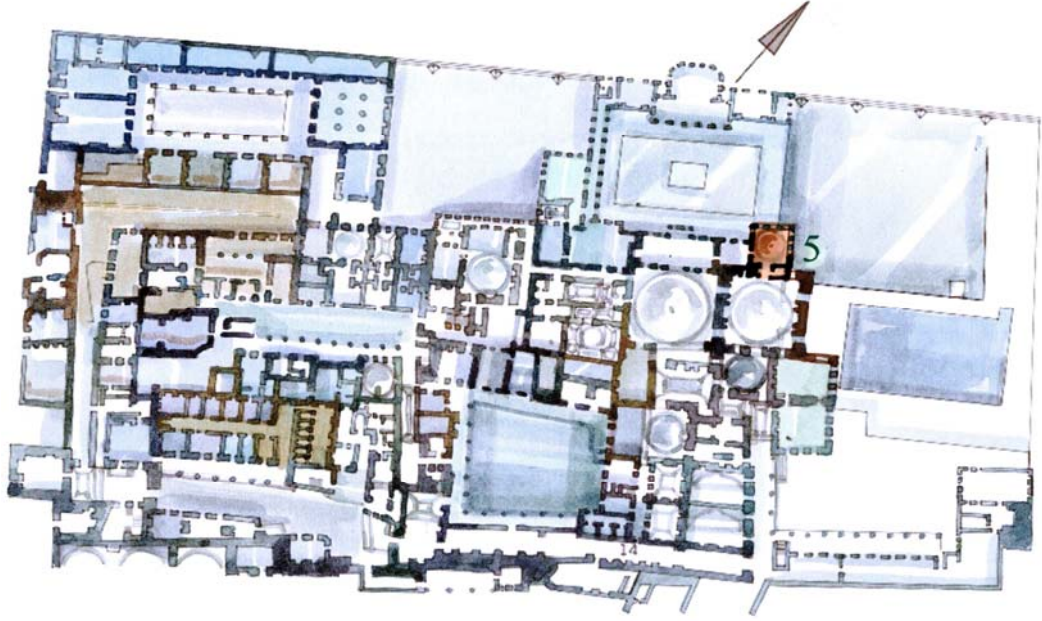
Mekân elemanları kullanım alanına ve önemine göre farklı malzeme ve teknikler kullanılarak oluşturulmuştur. Kullanılan malzemeye göre etkisi değişen elemanların, bazen daha çok vurgulanmak üzere altın varaklı, yaldızlı ya da benzer özellikte metalden yapıldığı görülmektedir. Buna göre mekânın önemli öğelerinden olan ocağı pirinçten, kubbesi ve oturma yerleri altın varaklı ve yaldızlı olarak yapılmıştır. Mekânda genel olarak ahşap ve taş işçiliği kullanılmıştır. Ahşap işçiliğinde niş, dolap ve kapılarda sedef ve bağa kakma işçiliği, künde kari ve edirnekari tekniği kullanılmıştır. Açıklıklarında ise cam işçiliğinin en güzel örneklerinden olan vitray uygulamaları dikkat çekmektedir. Bu uygulama, mekânda renkli ve farklı biçimlerde ışık yansımaları oluşturmuştur. Bu yansımalar bir bakıma mekânın yüzeylerinde görülen renkliliğin döşemelere yansımış şekli gibidir. Yer döşemeleri, Haremin çoğu mekânında görülen petek formulu taba renkli tuğla taşlarla kaplıdır. Rengi ve formu yüzeylere yabancı olmayan bu döşeme, kırmızı rengin ağırlıklı olduğu bol tezyinli kubbeyi destekler biçimdedir.

Mekânın önemli bir ögesi olan kubbesinde ve kaidesinde görülen kalem işleri renkli ve geometrik desenli olup, malakari tekniği ile yapılmıştır.

Yapılan bu uygulamalar, mekânda aynı zamanda farklı doku etkileri yaratmıştır. Örneğin mekânın cephelerinde, yoğun düzenlemelerin görüldüğü alt bölümler, hareketli bir dokuya sahiptir. Bunun sebebi; farklı renk ve boyutlarda görülen mekân elemanlarının, renkli desenli çinilerle bir arada oluşturduğu görsel çeşitliliktir. Kontrast renklerin oluşturduğu ton farklılığı, girintili çıkıntılı yüzeylerin ışıklı ve ışısız alanları bu çeşitliliği arttırmaktadır.

Mekânda sıcak alanda düşünülmüş yatma ya da oturma yerleri, işlevine uygun bir yükseklikte ve genişlikte düşünülmüştür. Bazı kaynaklara göre “baldahin” denilen bu elemanlar, üzerine konulan şilte ve yastıklarla birlikte değerlendirildiğinde konforlu bir düzeneğe sahiptir. [276] Hemen köşelerinde dikkat çeken niş ve dolaplar, kitap ya da lamba, nargile vs koyulması için getirilmiş bir çözümdür. İki yer arasında görülen ocak; konumu, büyüklüğü, biçimi ve malzemesi dolayısıyla hem mekânda odak noktası haline gelmiş hem de mekânın büyük oranda ısıtılmasını sağlamıştır. Fonksiyona göre şekillenen yüzeyler; renklilik ve biçimsel özelliği ile belli bir estetik görünüme sahiptir. Yüzeylerde belli yerlerde dikkat çeken girintili alanlar ve açıklıklar mekâna, derinlik ve boyutluluk kazandırmıştır.

#### 4.5. I. Ahmet Odası



Şekil 4.93: Harem Dairesi planı üzerinde I. Ahmet Odası

III. Murat Odası'na Haliç tarafından bitişik olarak, aynı formda fakat daha küçük bir eklenti şeklinde yapılmış olan yapı, III. Murat Odası gibi iki katlı bir köşk niteliğindedir. Kitabelerine göre “Kasr-ı Sultan Ahmet”, “Adil Köşkü” adlarını da almaktadır. Günümüzde “I. Ahmet Kütüphanesi” ya da “I. Ahmet Mütalaa Odası” (düşünce odası) da denilen yapının kitabelerinde bunu doğrulayan bir yazı bulunmamaktadır. Fakat iç yerleşimine bakıldığında, tüm cephelerde kitaplık niteliğinde niş uygulamalar ve okumaya elverişli düzen, odanın okuma odası olduğunu destekler özelliktedir. Bu sebeple bazı kaynaklarda bu odadan “I. Ahmet Okuma Odası” olarak da söz edilmektedir.

İki katlı yapı, Şimşirlik'ten yükselen taş örme blok ve kemerler üzerine oturtulmuştur. Küçük bir iç köşk görünümünde olan alt katı, III. Murat şahnişinin (taht yeri) yerini almıştır. Yapının 1608 yılında, Hassa mimar başı Sedefkâr Mehmet Ağa tarafından yapıldığı ve dış mimari çizgileri bakımından Sultan Ahmet Camii ile benzerlik gösterdiği belirtilmiştir. [277]



Şekil 4.94: I.Ahmet Odası genel görünüşü, (sol ve karşı cephesi )

III. Murat Odası'nda girişin karşısında bulunan cephe duvarındaki geniş açıklıktan geçilen I. Ahmet Odası, kasrın iç mekân özelliklerini yansıtması açısından inceleme konusu olarak tercih edilmiştir. Öncelikli olarak diğer mekânlarda yapıldığı gibi yapının konumu ve girişinden itibaren mekân özellikleri tanımlanacaktır.

Kuzeyde Şimşirlik bahçesiyle doğuda “Büyük Havuz” ve “Fil Bahçesi”yle ilişkili olan yapı güneyde III. Murat Odası ve Batıda III. Ahmet Yemiş Odası ile birer kapı ile bağlantılıdır. Konumu ve geniş açıklıkları dolayısıyla ferah bir görünüme sahip olan yapının girişi III. Murat Odası'nın kuzey cephesinde yer almaktadır. İçeriye doğru genişleyen giriş kapısının, derinliği 2.25m, genişliği 2.20m ve yüksekliği ise 2.75mdir. Küçük bir tonoz halinde devam eden giriş bölümünün sağ cephesinde tuvalet bulunmaktadır.

I. Ahmet Odası, giriş cephesi 4.87m, sol cephesi 6.10m olmak üzere yaklaşık 30m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Tavan yüksekliği ise; kubbe bitimine kadar 7.68m'dir. [278] Boyutları ve yüksekliği bakımından Haremin diğer mekânlarıyla karşılaştırıldığında alçak ve küçük bir mekândır.



Mekânın çini kaplı duvarlarında mavi-yeşil ve beyaz renkler hâkimdir. Kenarları altın yıldızlı mermer çerçeveli stalâktitli nişler, sedef kakmalı ahşap yüzeyler, duvar içi çeşmeleri, mekânı dolaşan yazı kuşakları, ayet işli madalyonlar ve kubbeden sarkan askı topu, mekânın başlıca özelliklerindedir.

Mekânın cepheleri, alt pencerelerin üst hizasına kadar mermer kaplıdır. Alt pencerelerin aralarında, sanatlı biçimde oyulmuş hücreler bulunmaktadır. Bu hücrelerin bazıları oyma kemerli, içi çinili küçük nişler bazıları ise sedef kakmalı çekmeceler olarak değerlendirilmiştir. Odanın girişinden itibaren tüm duvarlarında, genellikle pencerelerin hizasında devam eden koyu yeşil zemin üzerine yıldızla yazılmış kitabeler görülmektedir. Bu kitabeler dönemin padişahı ve mekân özellikleri ile ilgilidir. Örneğin giriş cephesinde kapının söveleri arasında kalan iki bölümde I. Ahmet'e yazılmış Hicri 1017 (1608) tarihli iki kitabe bulunmaktadır. [279] Es'ad'ın ve Hafız'ın manzumelerinden oluşan bu kitabeler, girişin sağından başlayıp, sol tarafta devam etmektedir.



Şekil 4.95: I. Ahmet Odası giriş cephesi



Şekil 4.96: Giriş kemiği üzerinde yer alan yeşil çiniler

Mekânın giriş cephesinde, kapının iki yanında; biri niş, diğeri ise gömme dolap olan iki girinti alan görülmektedir. Kapının solundaki alan; iç yüzeyleri tamamen kitabeli bir niş olarak değerlendirilmiştir. Yıldızlı çiçek motifleriyle bezenmiş bu nişin iç duvarlarında karşılıklı iki adet dökme bronz çeşme bulunmaktadır. Kapının sağında bulunan depolama elemanı ise iki kanatlı olup üzeri sedef kakmalı ve geometrik desenlidir.

Bu cephenin kemere yakın üst kısımları mavi yeşil ağırlıklı çinilerle kaplıdır. Çiniler arasında boş kalan sıvalı bölümlere kalem işi ile sahte pencereler resmedilmiştir. Lacivert çinili kuşak ile çevrelenmiş pencereler cepheyi üç bölüme ayırmıştır. Çinilerin kemere doğru bittiği bölümde kubbeyi taşıyan kemer üzerinde yeşil çiniler görülmektedir. Gelişi güzel düzenlenmiş çiniler, farklı dönemlerde eklendiği için boyut ve renk özelliği bakımından birbirinden az farkla ayrılmaktadır.



Şekil 4.97: Mekânın karşı ve sağ cepheleri

Odanın sağ cepesinde iki sıra halinde pencereler görülmektedir. Mekânın büyük oranda aydınlanmasını sağlayan cephenin alt sıra pencereleri arasında ikişerli gruplar halinde 4 adet niş bulunmaktadır. Nişlerin genişlikleri, çerçevesi ile birlikte 40cm olup yükseklikleri yaklaşık 50cm'dir. İki sıra halinde görülen nişlerin aralarına, sedef kakmalı çekmeceler yerleştirilmiştir. Cephenin yine bu seviyesinde, girişe yakın bölümde bir depolama elemanı yer almaktadır. Sedef kakmalı kanatları olan bu elemanın üzerinde bir kitabe yer almaktadır. Bu kitabe, Şair Hafız'ın dört beyitlik bir manzumesi yazılmıştır. Manzumede; kasrın, Sultan Ahmet tarafından yaptırıldığı ve adının "Adil Köşkü" koyulduğu belirtilmektedir. [280] Kitabeler, bu elemanın üzerinde olduğu gibi, alt pencerelerin üst hizasında da devam etmektedir. Cephenin alt bölümleri, diğer cephelerde olduğu gibi mermer kaplı olup üst kısımları ise yine mavi yeşil çinilerle bezenmiştir.



Şekil 4.98: Mekânın sol cephesi,  
III. Ahmet Yemiş Odası girişi



Şekil 4.99: Sol cephede  
çini ve varak uygulamaları

Odanın sol cephesinde sağ cephede görüldüğü gibi iki sıra halinde pencereler yer almaktadır. Fakat alt sıra pencerelerinden birine, mekâna bitişik olarak sonradan eklenen Yemiş Odası ile kapı işlevi kazandırılmıştır. Cephenin tüm bezeme ve teknik özellikleri sağ cephede olduğu gibidir. Fakat alt sıralarda görülen bazı açıklıklar farklı şekilde değerlendirilmiştir. Yemiş Odasına açılan kapının solunda, arkası çini ile kaplanmış mermer raflı bir niş bulunmaktadır. Açık depolama olarak kullanılan bu büyük niş, iki mermer rafla üç kısma ayrılmış durumdadır. En üstte yer alan mermer parça şu an yerinde mevcut değildir. Niş üzerinde görülen kitabede Hafız'ın manzumeleri devam etmektedir. Cephenin alt sırasında bulunan tek penceresi ve büyük niş arasında bir depolama elemanı ve iki yanında iki sıra halinde görülen niş grupları yer almaktadır. Nişlerin arasına, karşı cephede olduğu gibi sedef kakmalı çekmeceler yerleştirilmiştir. Niş grupları arasında yer alan kapaklı depolama elemanı ise; yine sedef ve bağa kakmalı ve geometrik desenlidir.

Odanın Haliç'e bakan karşı cephesi yine aydınlığın büyük oranda sağlandığı bir cephedir. İki sıra pencereli olarak görülen bu cephenin, alt pencereleri arasında kalan boşluklar, 6 eşit bölüme ayrılmış durumdadır. Bu bölümler, iki sırada bir, çekmece olarak değerlendirilmiştir. Çekmecelerin yüzeyleri, sağ ve sol cephelerde görüldüğü gibi sedef ve bağa kakmalıdır. Bu cephe açıklıkları, uygulanan malzeme ve teknikler bakımından, mekânın sağ cephesi ile benzer özelliktedir.





Şekil 4.100: Mekânın cephelerinde görülen çini uygulamaları

Mekânın, dört cephesi de, alt pencerelerin üst hizasından kubbe kasağına kadar çini ile kaplıdır. Bu çinilerin bazıları birbirini kesmek üzere yatay ve dikey mavi yeşil şeritler halinde görülmektedir. Kemerlerin birleşim yerlerinde görülen pendentifler üzerinde, ayet işli madalyonlar bulunmaktadır. Lacivert üzerine beyaz ile yazılmış çinili madalyonların üç tarafında daha küçük yeşil madalyonlar yer almaktadır.

Mekânın iki cephesinde yer alan pencereler, iki sıra ve üçerli gruplar halinde olup, büyüklükleri ve biçimleri bakımından birbirinden farklı özelliktedir. Odanın sağ ve karşı cephelerinde iki sıra halinde 12, sol cephesinde 4 adet olmak üzere toplam 16 pencere bulunmaktadır. Yapının kalın duvarları sebebiyle pencere derinlikleri fazladır. Altta bulunan pencereler, ahşap doğramalı olup önü altın yıldızlı parmaklıklarla çevrilmiştir. Mermer söveli bu pencerelerin içleri çini ile kaplıdır. Bazılarında (mekâna bakan yüzlerinde), sedef kakmalı ahşap kapaklar bulunmaktadır. Bu kapakların, güneşi kesme ya da kısmen depolama fonksiyonu için oluşturulduğu düşünülmektedir. Bu pencerelerin yerden yüksekliği 2.62m olup genişlikleri ise 90cm ile 1.00m arasında değişmektedir.

Üst sıra pencereleri ise; iç ve dış pencere olmak üzere çift pencere uygulaması yapılarak oluşturulmuştur. Çift pencere uygulaması, dışarıdan gelen olumsuz etkilere karşı bir güvenlik önleimidir. Hane içine direk etkinin engellenmesi ve hasarın en aza indirilmesi için düşünülmüştür. Revzen tekniğinde, geometrik

biçimler ve yeşil renkli camlar kullanılarak yapılmış olan pencereler; ortadaki daha uzun olmak üzere farklı boylarda görülmektedir. Bu pencereler, alt pencerelerin mermer söveleri üzerinden 2.70m yükseklikte başlamaktadır. Yanlarda bulunan pencereler 4.05m'de, ortada bulunanları ise 4.87m yükseklikte bitmektedir. Bu pencereler alt sıra pencerelerine oranla daha dar olup, genişlikleri 80cm ile 85cm arasında değişmektedir. [281]

Mekânda aydınlatma, gündüzleri büyük oranda bu geniş açıklıklar sayesinde sağlanmıştır. Geceleri ise aydınlatmaya çözüm olarak, nişler içerisine yerleştirilen mumlar, kandiller ya da gaz lambaları kullanılmıştır. Bu elemanların, kendi çevresinden itibaren aydınlık sağladığı düşünüldüğünde mekânın tümünün eşit oranda aydınlatılması mümkün değildir. Bu sebeple, okuma odası olarak değerlendirilen odanın gündüzleri daha sık kullanıldığı söylenebilmektedir.

Mekânda simetrinin ve bütünlüğün sağlaması için giriş cephesine, üst pencerelerin hizasında, sıva üzerine boya ile üçlü pencere grubu resmedilmiştir. Pencere açıklıklarının bu yöntemlerle taklit edilmesi durumu Haremin çeşitli yerlerinde görülmektedir. I. Ahmet Okuma Odası'nda işlevin ve görseelliğin birbirine karıştığı bir başka örnek, sol cephede girişe yakın iki pencerenin, sonradan Yemiş Odasının eklenmesiyle ışık alamaması durumudur. Sol cephenin bu sebeple kısmen aydınlanması, mekânın ışıklılık özelliğini çok etkilememiştir. Bunu sağlayan şey; mekânın küçük ve alçak olmasına karşın, iki sıra halinde görülen geniş açıklıklardır.

Mekânda yer döşemesi olarak petek formlu tuğla ve pencereye yakın kısımlarda ahşap parke kullanılmıştır. Bugün ahşap kısımların üzeri hasırla örtülüdür. Dönemin yaşantısı dikkate alındığında oturma elemanı olarak bu döşemelerin üzerine minder ve şiltelerin konulduğu tahmin edilmektedir. Alt pencerelerin yerden çok az yükseklikte başlaması bu elemanların bir iskelet üzerine oturmasını engeller niteliktedir. Oturma elemanlarının direk yüzeye teması bu sebeptendir. Buna göre oturma elemanlarının sırt fontunu yine minderler oluşturmaktadır. Okuma fonksiyonu düşünüldüğünde, oturma yüzeylerinin yerden yüksek olmaması bu elemanların konfor açısından yetersiz olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

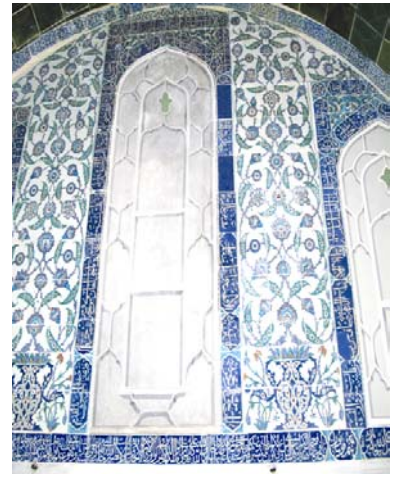
Mekân içinde yapılan düzenlemeler belli bir simetrik düzende oluşturulmuştur. Buna göre; sağ ve sol cephelerin, aynı şekilde diğer cephelerin karşılıklı olarak eşit bölümlere ayrıldığı ve benzer elemanlarla değerlendirildiği görülmektedir. Örneğin sağ cephede sedefli dolap için ayrılmış bölüm, karşı cephede, mermer raflı niş olarak görülmektedir. Üst pencereler ise aynen uygulanmıştır. Mekânın cephe çözümlerinde Haremin diğer mekânlarında da görüldüğü gibi üç ve üçün katları birimler oluşturularak bazı düzenlemelere gidilmiştir. Örneğin mekânda yere paralel olarak bölünmüş her alan, kubbeye kadar yüksekliğin 1/3'ine yerleştirilmiştir. Karşı cephede üçerli gruplar halinde görülen çekmeceler, üçlü pencere grupları, bunlardan bazılarıdır.



Şekil 4.101: Mekanda görülen sedef kakmalı dolap



Şekil 4.102: Kitabeli Niş



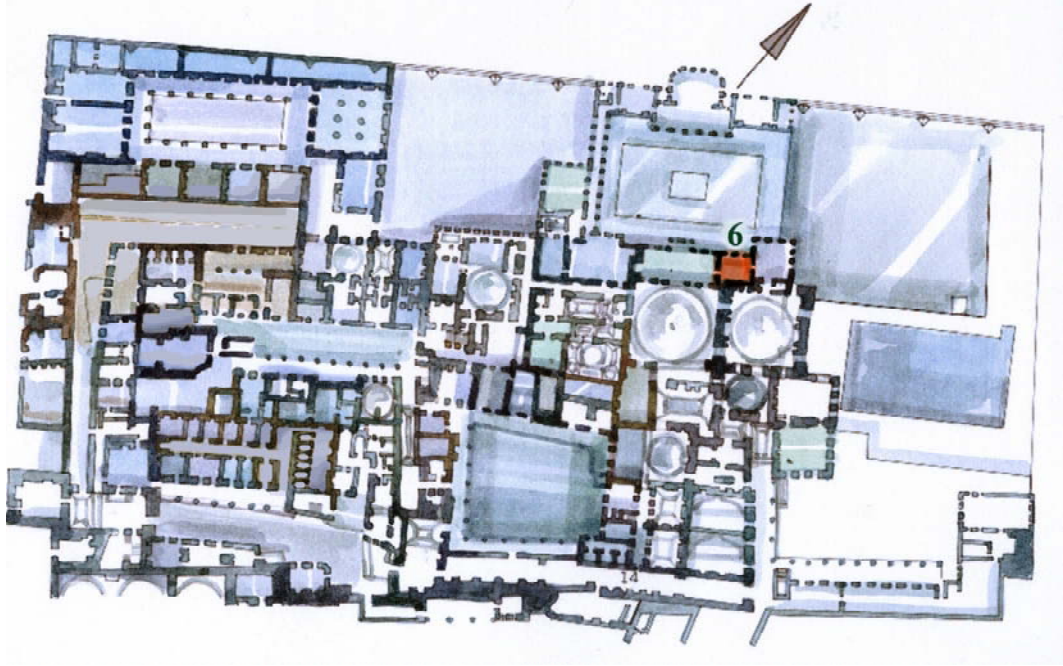
Şekil 4.103: Sıva üzerine kalemişi uygulaması

Üst sıra pencere aralarından başlayarak kubbe kasağına kadar devam eden geniş yüzeylerin tamamının mavi yeşil çinilerle kaplı olması mekânda genel olarak bu renklerin hâkimiyetini öne çıkarmaktadır. Yeşil zemin üzerine altın yaldızla yazılmış kitabeler, beyaz mermer sövelerin arasına, yine beyaz mermer yüzeylerle çevrili halde yerleştirilmiştir. Bu düzenleme rengin türü ve değeri bakımından, kitabeleri mekânda daha görünür hale gelmiştir. Mekânda birbiriyle ilişkili birçok farklı renk kullanılmıştır. Bu renkler beyaz ile kullanımı söz konusu olduğunda farklı renk armonileri oluşturmuştur. Örneğin pendentifler üzerindeki çinili madalyonlar, mavi ve yeşil zemin üzerine beyaz çinilidir. Bu üç farklı rengin bir arada kullanımı bir bütünlük sağlamış ve tek bir rengin ifadesi (soğuk mavi) haline gelmiştir.

Zeminin orta tonlu bir malzeme ile oluşturulmuş olması, cepheleri öne çıkaran dengeli bir fon oluşturmuştur. Yer döşemesine karşılık kubbe örtüsü sade ve düz beyaz sıvalı olup, kenarları kalem işi desenlidir. Kubbenin orijinal kalem işi bezemesi ise küçük bir dilim halinde görülmektedir. Bu özelliğiyle cepheleri öne çıkaran bir etkisi vardır. Kubbenin açık renkli olması, ayrıca mekân yüksekliğini algısal olarak arttırmaktadır.

Harem mekânlarında genellikle, tüm ahşap yüzeylerin, çinilerin ve kalem işlerinin, renkli ve desenli olması bazen karmaşıklığa neden olmuştur. Buna karşın, I. Ahmet Odası'nın üç cephesinde görülen geniş pencere açıklıkları ve düz beyaz mermer yüzeyler, renkli ve desenli çinilerle kaplı duvarları, karmaşık görüntüsünden uzaklaştırmıştır. Cephe yüzeylerinde görülen kitabeler, niş, dolap ve çekmece gibi elemanlar, beyaz mermer ile çevrelenerek mekânda görünür hale gelmiştir. Beyaz fonun üzerinde koyu tonlu yüzeylerin yarattığı kontrastlık cephelere hareket kazandırmıştır. Girinti yüzeyler ve kalın duvarlarda oluşturulmuş pencere açıklıkları mekâna derinlik ve boyut kazandırmıştır.

#### 4.6. III. Ahmet Yemiş Odası



Şekil 4.104: Harem Dairesi Planı Üzerinde Yemiş Odası

Bu odaya kısaca “Yemiş Odası” ya da “Ahmed-i Salis’in Taam (yemek) Odası” da denilebilmektedir. Konum olarak, I. Ahmet Odası ile Hünkâr Sofasının yükseltilmiş bölümü arasında yer almaktadır. III. Murat Odası, I. Ahmet odası ve III. Ahmet odası iç içe geçmiş odalar halinde görülmektedir. Bu mekânlar oluşturulurken, büyük baba III. Murat Dönemi’ndeki anıtsal mekân anlayışının yerini torunu I. Ahmet Dönemi’nde insani boyut anlayışının aldığı ve 5 kuşaktan torunu III. Ahmet’in ise mekân boyutlarını minyatür ölçülere taşıdığı yorumları yapılabilmektedir.

III. Murat Odası ile bağlantılı olan I. Ahmet Odası’nın sol cephesinden girişi bulunan odanın kapısı üzerinde Hicri 1117 (1705) tarihli bir kitabe bulunmaktadır. Bu kitabeden anlaşılacağı üzere yapı 1705’te yapılmıştır. Kitabeye göre bu mekânın eğlenme dinlenme ve yemek yeme yeri olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Bir sanatkâr olan ve hat tezhip çalışmalarıyla tanınan III. Ahmet’in bu yapı oluşturulurken katkıda bulunduğu tahmin edilmektedir. [282] İç içe geçmiş odalar halinde tasarlanmış III. Murat Odası, I. Ahmet Odası ve Yemiş Odası birbirine, sonradan kapı işlevi kazandırılmış elemanlarla bağlanmaktadır. Örneğin Yemiş Odası, I. Ahmet Odasına önceden pencere olan bir açıklıkla bağlanmıştır.



Yemiş odasının bağlantılı olduğu bir diğer mekân ise Hünkâr Sofası'dır. Yemiş odasının sol köşesinde görülen çıkıntılı bölüm, Hünkâr sofasına geçişi sağlayan bir alandır. Sofanın asma katlı bölümünde, sedirlerin arkasında yer alan aynalı bölmelerden biri, kapı işlevinde olup bu geçiş alanına açılmaktadır. Yemiş Odası'nda iki ayrı bölücü ile oluşturulmuş bu geçiş alanı, cephelerde görülen bezemelerin, üzerinde tekrar etmesiyle, fazla dikkat çekmemektedir. Desenlerin devamlılığı cephenin geçiş alanına ayrılmış çıkıntılı bölümün derinliğini azaltmıştır. Geçişlerin gizlenmesi durumu Hünkâr Sofasında kapı olarak algılanmayan aynalı bölme çözümü için de geçerlidir.



Şekil 4.105: Yemiş Odası'nın giriş cephesinden genel görünümü

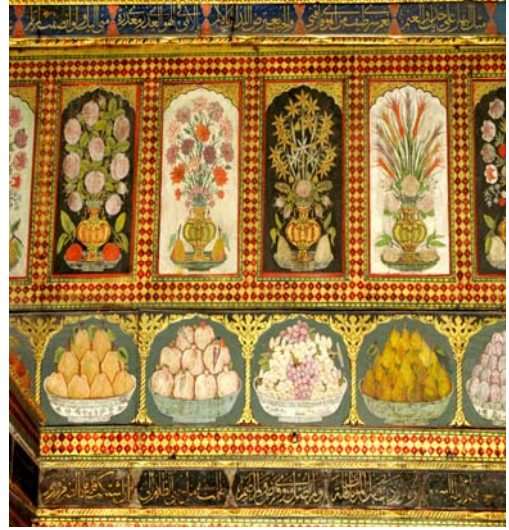
Odanın duvarlarında görülen bazı niş ve çekmecelerin üzeri, yazılı ve işlemelidir. Sağ taraftaki duvarda alçıdan yapılmış kabartma motiflerle bezenmiş bir ocak bulunmaktadır. Odanın tüm duvarları panolarla ayrılmış, üzerleri rugani (parlak) denilen lak (bir çeşit cila türü) işi ile çiçek vazoları, meyve tabakları ve yazılarla bezenmiştir.

Yapılan araştırmalar ve mobilyaların üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda Yemiş Odasının duvarlarında bulunan panoların daha önce uygulanmış bir onarım ürünü olduğu ve orijinal dokularının biçim ve desen bakımından bazı bölümlerin alt katmanlarına ulaşılarak ortaya çıkarıldığı gözlemlenmektedir. Yüzeylerin

kazılmasıyla ulaşılan orijinal bezemeler, sonraki çalışmalara ışık tutması açısından önemlidir. Mekânda bulunan küçük geçiş yerindeki düşey ahşap bölme ile bu kısmın tavan bordüründeki düz beyaz renkli boyaların kazılmasıyla altından orijinal bezemelerin görünmesine imkân verilmiştir. [283]



Şekil 4.106 : Yemiş odası sol cephesi



Şekil 4.107 : Yemiş Odası karşı cephesi

Yemiş odası I.Ahmet Okuma odasına ve Hünkâr sofasına bağlantısı olan, yaklaşık kare planlı bir odadır. Mekân; giriş cephesi 4.32m, sağ cephesi 4.13m olmak üzere yaklaşık 17.50m<sup>2</sup>'lik bir alan üzerine oturmaktadır. Mekânın yüksekliği, 60cmlik yükseltilmiş döşeme haricinde yaklaşık 3.20m'dir. Mekânın, altlı üstlü dört geniş penceresi bulunmaktadır. Basık ve arabesk tezyinatlı tavanın ortasına bir ayna yerleştirilmiştir. Tavan eteğini oluşturan yazı kuşağında Arapça manzumeler yazılıdır. III. Ahmet tahta çıktıktan iki yıl sonra yapılan bu küçük odanın, duvarlarında ahşap yüzeyler üzerinde görülen bezemeler Lale Devri yeniliklerinin ilk örneklerinden ve 17.yy ikinci yarısından itibaren İstanbul'da bir tutku haline gelen çiçekçiliğin saray mekânlarına yansımalarının 18.yy başındaki uygulamasıdır.

Mualla Anghegger'e göre mekân I. Mahmut döneminde esaslı bir tamir görmüştür. Mekânın alçı ocak yaşmağı, aynalı düz tavan göbeği ve etrafındaki edirnekari işli kaplamalar, mekânın asıl kâgir kubbesini örtmüştür. [284] Lale devrinin izlerini taşıyan pencere ve tavan süslemelerinde edirnekari işleri ve Türk süsleme sanatının değerli örnekleri görülmektedir. Sedat Hakkı Eldem'e göre bu tezyini örnekleri



Bağdat ve Revan Köşklerini andırır biçimde yapılmıştır. [285] Mekân özelliklerine göre sarayda benzeri olmayan bu küçük mekân süslemeleriyle sarayın desteğiyle “Ehli Hiref” çalışmalarından günümüze gelen örneklerdendir. Osmanlı’da resim sanatının gelişim gösterdiği ve geleneğin bir bütün olarak değişmeye başladığını göstermektedir. [286]



Şekil 4.108 : Yemiş Odası Tavan Kaplaması

Odanın bu genel anlatımından sonra, cepheleri ve mekânı oluşturan elemanları konusunda; renk, biçim, doku, malzeme ve teknik belirtilerek daha detaylı olarak bir inceleme yapılacaktır. Daha sonra mekânda fonksiyon konfor ve estetik konularına yer verilecektir.



Şekil 4.109: Yemiş Odasının I.Ahmet Odasından giriş cephesi

Mekânın dört cephesi tavan yüksekliğine kadar üzeri edirnekari işiyle bezenmiş ahşap yüzeylerle kaplıdır. Bu yüzeyler üzerinde kırmızı sarı yeşil, siyah ve gri tonlarında vazo ve sepetler içinde meyve ve çiçek desenleri görülmektedir. Giriş cephesinde I. Ahmet odasından bir basamakla çıkılan üzeri kitabeli bir kapı açıklığı görülmektedir. Cephenin tümünü vazo içinde çeşitli çiçeklerin resmedildiği edirnekari işleri kaplamaktadır. Kapının iki yanı ve üst kısımları altın varaklı sarı fon üzerine kırmızı motifli kuşakla diğer cephelerde de görüleceği gibi bölümlere ayrılmış durumdadır. Kapının solunda göz hizasında, biri siyah fon üzerine diğeri beyaz fon üzerine çiçek desenli iki dikdörtgen pano görülmektedir. Panolar arasında kare forma yakın etrafı çiçek desenli çerçeve ile çevrilmiş bir ayna bulunmaktadır. Alt bölümler daha küçük dikdörtgen dilimler halinde görülmektedir. Tüm dilimler sıralı olarak, biri siyah diğeri beyaz fon üzerine oturacak şekilde düzenlenmiştir. Karşıt renklerin bir araya gelmesi durumu, cepheye hareketli bir doku kazandırmıştır. Açık renkli yüzeylerin geriye gitmesi ve daha renkli koyu yüzeylerin öne gelmesi cephenin boyut ve derinlik kazanmasını sağlamıştır. Cephenin girişi üzerinden devam eden yazılı kuşak tavana yakın bölümü yaklaşık 1/3 oranında alt bölümden ayırmıştır.



Şekil 4.110: Yemiş Odası karşı cephesi

Karşı cephede sol köşede yer alan geçiş yeri cephesi üzerinde, kare bir ayna yer almaktadır. Aynanın etrafı siyah fon üzerine çiçek desenli bir çerçeve ile çevrilmiştir. Benzer bir görünüm mekânın tavanında da göze çarpmaktadır. Çıkıntılı cephenin ve karşı cephenin yüzeyleri, siyah fon üzerine açık desenli ve beyaz fon üzerine koyu desenli olmak üzere çiçek desenli bölümlere ayrılmış durumdadır. Bu bölümleri birbirinden, altın yaldızlı fon üzerine kırmızı lekelerle oluşturulmuş kuşaklar ayırmaktadır. Dikey ve yatay olarak görülen bölümler açık ve koyu yüzeylerin yan yana getirilmesiyle dengeli bir düzen içindedir. Alt pencere hizasında görülen nişler ikişerli gruplar halinde toplam 6 adettir. Sağ tarafta bulunan pencerelerden gelen ışığın mat yüzeye yandan etki etmesi karşı cephenin ton olarak açılmasına ve nişlerin daha koyu lekeler halinde görülmesine sebep olmuştur. Buna göre, nişlerin cepheye etkisi, siyah fonlu çiçek bezemelerinden daha fazladır. Üzeri kemerli nişlerin içi stuko tekniğinde (mermer taklidi boyama tekniği) boyanmıştır. Karşı cephede, tavana kadar görülen desenli ahşap yüzeyler farklı renklerin küçük lekeler halinde bir arada kullanımıyla armonik bir düzen oluşturmuştur. Bu uygulama, gözün tüm cepheyi eşit oranda algılamasına yardımcı olmaktadır. Cephede dikkat çeken çıkıntılı geçiş yeri ve nişler farklı derinliklere sahip oldukları için cepheye boyut kazandırmaktadır.





Şekil 4.111: Yemiş Odası sol cephesi



Şekil 4.112: Yemiş Odası sol cephesi

Çiçek ve meyve desenli ahşap kaplamalar odanın sol cephesinde de aynı boyutlarda ve desende devam etmektedir. Bu cephede geçiş yerine ait bir kapı ve girişe yakın iki adet ayna bulunmaktadır. Cephenin kitabeli bölümünden itibaren alt kısımları geçiş yeri cephesinde aynen devam etmektedir. Sol cephedeki aynalar, mekânın sahip olduğu renkliliği ve hareketliliği arttırmaktadır. Yine siyah fon üzerine çiçekli çerçevesi olan bu aynalar arasında beyaz fon üzerine kırmızı vazoda çiçeklerin resmedildiği dikdörtgen bir pano bulunmaktadır. Bu panonun bir benzeri geçiş yeri ile diğer ayna arasında siyah fon üzerinde görülmektedir.



Şekil 4.113: Yemiş Odası sağ cephesi

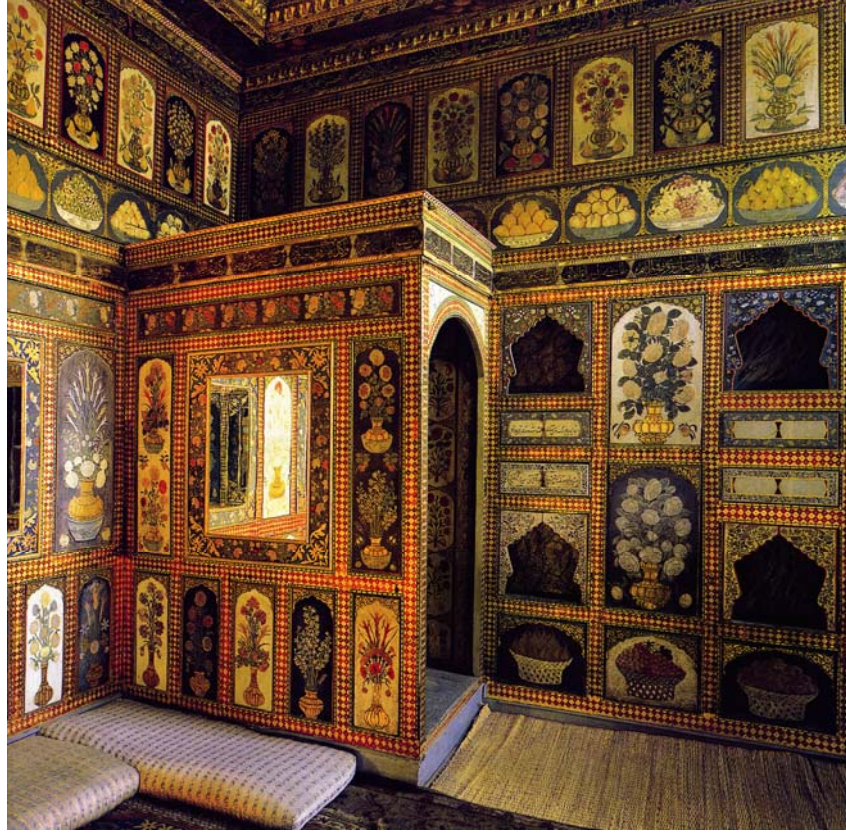


Şekil 4.114: Sağ cephede yer alan ocak ve pencereler

Sol cephenin uzunlamasına geniş iki yüzeyi üzerine oturan panolar, aynaları öne çıkarmaktadır. Açık koyu dengelerin yine tekrar ettiği cephenin alt kısımlarında, karşı cephenin aksine dikine bölünmeler görülmektedir. Mekânın sağ cephesinde, altın yaldızlı taç kısmı olan alçı yaşmağı üzeri kalem işli bir ocak bulunmaktadır. Ocak bir basamak yüksekte mermer bir kaidenin üzerine oturmaktadır. Ocağın yarım kubbe halinde görülen üst örtüsü kenarlarında, duvar nişlerine benzer yedi adet girinti alan bulunmaktadır. Her girinti alan aşağıya doğru çiçek desenli bir dilim oluşturacak şekilde kırmızı şeritlerle ayrılmıştır. Beyaz fon üzerine kırmızı çiçek desenli yüzeyler mekânın tüm cephelerinde görülen çiçek bezemelerine gönderme yapmaktadır. Bu cephede ocağın iki yanında yer alan altlı üstlü dört pencere bulunmaktadır. Üst pencereler sabit pencere özelliğinde olup ince ahşap kayıtlıdır. Kare forma sahip üst pencereler geniş bir açıklık halinde gün ışığının mekâna verimli şekilde alınmasını sağlamaktadır. Alt pencereler ise yine ahşap doğramalı olup dışa bakan kısmı geometrik formlu tunç şebekelidir.

Pencere iç duvarlarında yine mekânın cephelerinde görülen vazo içinde çiçek bezemeleri görülmektedir. Bu bezemeler sıva üzerine kalem işiyle, altın yaldız kullanılarak yapılmıştır. Cephede pencerelerin etkisiyle yoğun bir aydınlık söz konusudur. Pencerelerin oluşturduğu geniş açıklık ocağın boşlukta yer aldığı hissini uyandırmaktadır. Mekânın odak noktası olan ocak, cephenin tam ortasına pencerelerin hizasında yer almaktadır.

Yemiş Odasında, aydınlatma gündüzleri sağ cephede yer alan pencereler ile geceleri ise mum ve kandillerle aydınlatılmaktadır. Cephelerde ve tavanda yer alan aynalar ışığı yansıtıcı özelliğinden dolayı aydınlığı yaymaktadır. Yemiş Odasında ısınma fonksiyonuna çözüm olarak getirilen alçı yaşmaklı ocak, küçük ve basık tavanlı bu mekân için ihtiyaçtan fazlasını karşılamaktadır. Kapı kanadı bulunmayan mekânda ısınan havanın I. Ahmet Odası'na da etki ettiği dolayısıyla ocağın bir anlamda ortak kullanımda olduğu söylenebilmektedir.



Şekil 4.115: Yemiş odasının halı ve hasır kaplı döşemesi ve yer minderleri

Yapının yer döşemesi ahşap kaplıdır. Haremin diğer mekânlarında olduğu gibi döşemenin üzerine halı ve hasır serildiği ve oturma yüzeyi olarak yer minderlerinin kullanıldığı görülmektedir.

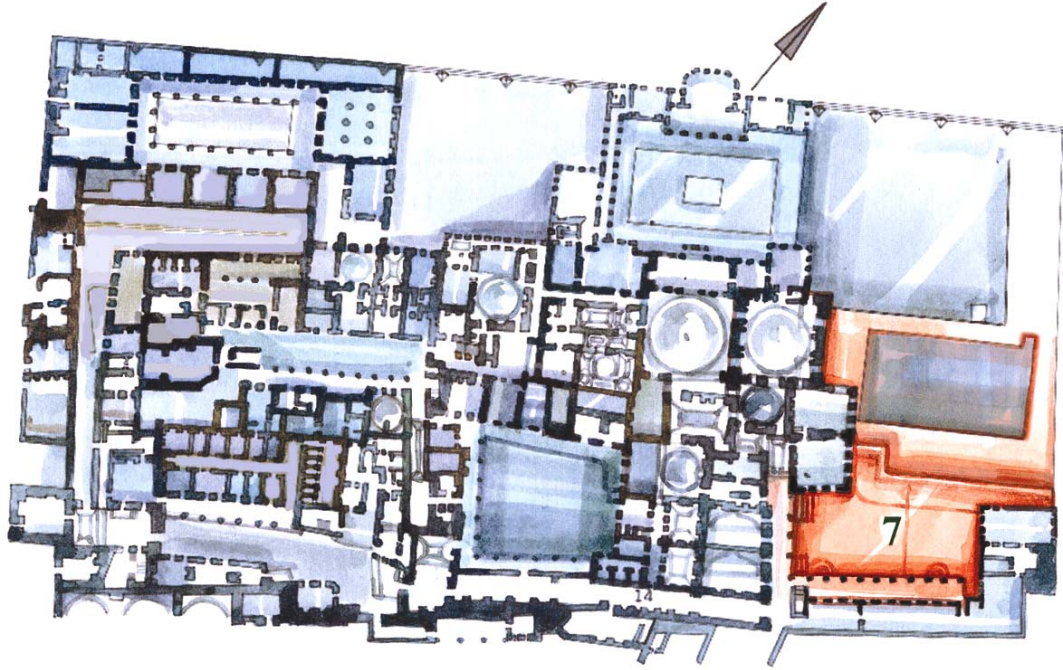
Yemiş Odası'nın, içinde yapılan düzenlemelere, cephe ve tavan çözümlerine bakıldığında diğer Harem mekânlarından ayrıldığı gözlemlenmektedir. Boş yer kalmamacasına bezemeli ve ayna kaplı cephe yüzeyleri, mekânın işlevinden çok görsel düzenlemelere getirilen yeniliklerin uygulanması için yapıldığı hissini vermektedir. Sedat Hakkı Eldem bu fikri destekleyen şu sözleri söylemiştir:

“(…) Tavanın ve duvarların tezhipleri ve süslemeleri ve boyaları bir armoni oluşturuyorsa da bu tavan ile benzerlerinin karşılaştırılması, her iki zaman ve sanat arasındaki farkı, pek güzel gösterecek ve ispatlayacaktır.” [287]

Eğlenme, dinlenme ve yemek yeme yeri olarak tasarlanmış mekânın cepheleri renkli çiçekli bezemeleriyle insana hoş duygular veren estetik bir görünüme sahiptir. Bu anlamda mekân, istenilen fonksiyonlara cevap verir özelliktedir.



#### 4.7. Gözdeler Taşlığı Ve Havuzlar



Şekil 4.116: Harem Planı Üzerinde Gözdeler Taşlığı ve Havuzu

Gözdeler Taşlığı; Haremin kapalı ve karanlık mekânlarından bunalan gözdeler ve ikbâller için, temiz hava almaları, yürüyüş yapmaları ve kendilerini göstermeleri için düşünülmüş açık bir avludur. Haremin açık avluları arasında en ferah ve en iyi manzaraya sahip olduğu düşünülen taşlığın, genel görünümü ve mimari özellikleri hakkında anlatımına geçmeden önce kısa tarihine ve Harem içinde bulunduğu konuma değinilecektir.

18.yy Harem-i Hümayun'un geleneksel yapısının ve kuralların değiştiği bir dönemdir. Bunun bir örneği Harem'de farklı bir düzenlemeyle kopan Gözdeler Taşlığı'nda oluşmuş Gözdeler ve İkbâller Dairesi'dir. Bu daire, I. Abdülhamit tarafından, Kadın efendileri ve Gözdeleri için yaptırılmıştır. Bu sebeple Mabeyn-i Hümayun Taşlığı da denilen taşlığa Gözdeler Taşlığı ve Dairesine ise Gözdeler Dairesi denilmektedir. [288]



Şekil 4.117: Gözdeler Taşlığı Genel Görünümü

Taşlığın eğlence ve törenlerde protokol yeri olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Bir söylentiye göre, taşlıkta Harem'e özgü eğlenceler ve gösterilerde, etrafına süslü tentelerin gerildiği, padişah ve valide sultan için tahtlar kurulduğu, kadın efendiler için ise sedirler hazırlandığı söylenmektedir. [289]

Gözdeler Taşlığı'nın başlangıçta Altın yolun devamı olan revakın ön kısmında dar bir taşlık olduğu bilinmektedir. Bu Taşlık 18.yy.'da genişletilmiş ve bugünkü şeklini almıştır. Taşlık döşemesinde yer alan desenli ve biçimi farklı yer döşemelerinin, "serdap" denen güneş çadırlarının kurulduğu, farklı unvanlara sahip kadınların oturacağı yerleri gösterdiği, belirlediği tahmin edilmektedir. [290]

Fil bahçesi tarafında taştan örme ayaklı tonozların arkası toprakla doldurularak oluşturulmuş Gözdeler Taşlığı ve önünde Havuzların bulunduğu bölüm, Sarayın kuzeye bakan cephesinde ve III. Avlusunda, Haremin ise güneydoğusunda yer almaktadır. Harem çıkış kapısına (kuşhane kapısı) doğru en son mekânlardan biri olan taşlık, kuzeyde Şimşirlik bahçesiyle, doğuda, Fil ve İncirlik bahçeleriyle, güney, batı ve doğu yönlerinde Gözdeler ve İkballer daireleriyle ilişkilidir. Taşlığın batısında aynı zamanda Çifte Kasırlar ve Cinlerin Meşveret Yeri denen revak ile revak üzerinde Şehzadegan Dairesi yer almaktadır. Güney cephesindeki revak, gergi demirleri seviyesinde basık bir ara kata bölünmüş durumdadır.

Ayrıca eliböğründelerle (konsol yapı bölümlerinin altına aralıklı olarak konulan ahşap göğüsleme elemanı.) de Gözdeler Dairesi bir kademe öne alınmıştır. Taşlığın genel anlatımı, ziyaretçiler için düşünülmüş güzergâh üzerinden devam edilerek yapılacaktır.



Şekil 4.118: Gözdeler Taşlığı'na geçiş koridoru



Şekil 4.119: Geçiş Yeri sütunları

Hünkâr Sofasından çıktıktan sonra III. Murat Odası'na girmeden sağ taraftaki mermer söveli, üzeri kitabeli kapıdan geçilince kısa bir geçiş alanı ve solda Çifte Kasırlar olarak adlandırılan bir yapı bulunmaktadır. Bu yapının bitiminde, ziyaretçiği karşılayan geniş aydınlık bölüm, Gözdeler Taşlığı'nın başlangıç noktasıdır. Taşlığın nasıl bir yer olduğunun habercisi olan bu geçiş alanı tabandan tavana kadar çinilerle bezenmiş duvarlarıyla dikkat çekmektedir. Tavanda aydınlığın sağlanması için yaratılmış boşluklar, saray mimarisinin klasik biçimi olan altıgen formların, yan yana ve üst üste getirilerek, çiçek formu oluşturacak şekilde yapılmıştır. Açık avluya geçişi sağlayan bu kısa koridorun sağ cephesinde, üzeri oymalı mermer bir çeşme bulunmaktadır.

Üzeri, karşı cepheye kadar, koridor genişliğinde örtülü ve sol tarafı Çifte Kasırlardan sonra açıklığa bakan bu geçiş alanı, Gözdeler Taşlığı'nın güney cephesini oluşturmaktadır. Taşlık, bulunduğu konum ve yönlerinin daha iyi anlaşılması açısından güney cephesi üzerinden tarif edilecektir.

Güney cephesi dört, doğu cephesi dokuz sütunla oluşturulmuş revaklarla çevrili avlu, geniş bir dikdörtgen plan üzerine oturmuştur. Doğu ve kuzey cephelerinde “L” biçimi oluşturacak şekilde konumlanan Gözdeler ve İkbâller Daireleri, içinde birbirine açılan sıralı odaların bulunduğu bir yapıdır. Bugün, zamanında onarılmamış eski ahşap döşemelerinin mukavemetsizliği dolayısıyla, içine giriş izni verilmeyen bu yapının dış görünümü, içinden daha iyi durumda olup, taşlığı ortaya çıkaran bir fon oluşturmaktadır.

Yamuk dikdörtgen formlu bir plana sahip olan taşlığın genel olarak boyutlarından söz edilecek olursa; kuzeye bakan cephesi, Çifte kasırlar binasının bitiminden, Gözdeler Dairelerinin başladığı yere kadar 19m, bu cephenin batıya doğru devamını oluşturan Çifte Kasırların yan duvarı 9m'dir. Taşlığın kuzey cephesi, doğu cephesinde yer alan dairelerin kuzey duvarından sonra da yaklaşık 10m devam etmektedir. Ölçüler, taşlığın hemen her cephesinde görülen girinti ve çıkıntı alanlar dolayısıyla kolay anlaşılır biçimde verilememektedir. Bu sebeple diğer cephelerin ölçüleri, taşlığın algılandığı alanlar göz önünde bulundurularak daha genel biçimde verilecektir. Buna göre Taşlığın Gözdeler dairelerine bakan doğu cephesi 15m, güney cephesi 28m ve batı cephesi Çifte kasırlar ile birlikte 19m olmak üzere yaklaşık 535m<sup>2</sup> lik bir alan sahiptir. [291]



Şekil 4.120: Gözdeler Taşlığı karşı ve sağ (güney) cephesi



Şekil 4.121: Taşlığın şebekeli bölümü



Taşlığın, III. Murat Köşkü altındaki büyük havuza bakan Kuzey cephesi, Çifte Kasırlara kadar, alçak mermer şebekelerle çevrilmiştir. Bu şebekelerin, yanan Çırağan Sarayı'ndan getirilmiş olduğu bilinmektedir. [292] Sarayın genelinde, özellikle köşkerin avlularında yoğun olarak kullanılan bu şebekeler, yarı geçirgen ayırıcı özelliği ve biçim olarak geleneksel dokuyu kararında yansıtması açısından estetik bir görünümüdür. Taşlığın, adını üzerinden aldığı döşemesi, avlularda ve geçiş alanlarında çokça rastlanan bir malzeme olan mermerden yapılmıştır. Çizgileri birbirini tutmayan, gelişi güzel bir düzen içinde oluşturulmuş döşeme, paket taşların zemin üzerine oturtulması yöntemiyle yapılmıştır. Taşların üzerinde, yağmura karşı oluklar ve kayma tehlikesine karşı küçük çukurluk alanlar oluşturulmuştur. Bu oluklar, taşlığın çevresini, dikey ve yatay olarak merkezini kesecek şekilde ve çevresinde bir hat boyunca dolaşmaktadır. Havuza bakan cephenin döşemesinde motifli olarak birleşen bu ince suyolları, fonksiyonun iyi bir görselle çözülebileceğinin göstergesidir. Taşlık, bir bütün olarak geçiş yollarına nazaran daha düşük kottadır. Taşlığın güney ve doğu cephelerinde, revaklara bağlı olarak düşünülmüş ikişer adet merdiven bulunmaktadır. Üç basamaklı olan bu merdivenlerden doğu cephesinde olanları yukarı doğru daralarak giden yarım dairelerden oluşturulmuştur. Batı cephesindeki merdivenlerin dörtgen formu korunmuştur.



Şekil 4.122: Taşlığın çukurluklu döşemesi



Şekil 4.123: Taşlığın motifli su yolları

Sabahın ilk ışıklarını, İkbâller ve Gözdeler Daireleri arkasından alan taşlık, güneşin gün boyu batıya doğru uzanan seyriyle aydınlanmaktadır. Doğu ve güney yönlerine doğru uzanan dairelerin konumu, güneşin öğleden sonra izlenmesine imkân verecek şekilde düşünülmüştür. Güneşin, öğle saatlerindeki şiddetli ışıklılığını kırması açısından iyi bir yükseklikte olan daireler, taşlığın batı cephesinin açık olması özelliğiyle birleşerek gün batımının keyifle izlenmesini destekler pozisyonundadır.

Birbirine bağlı yapılarla çevrili olması sebebiyle taşlık renk bakımından bu cephelerin etkisindedir. Batı cephesinde yer alan Çifte Kasırların ve altın yola geçişi sağlayan üzeri kapalı açık koridorun cephelerinde görülen mavi beyaz çiniler, genel olarak gri mavi bir renk etkisi vermektedir. Çinilerin yanında pencere açıklıkları ve panjurların oluşturduğu koyu lekelerin sağladığı zıtlık cephelere hareketlilik kazandırmıştır. Aynı hareketlilik güney cephesindeki yapıların; cephe rengiyle zıt düşen ahşap panjurların kullanımı ve yukarıya doğru kademeli çıkmaların verdiği etkiyle (dokuyla) sağlanmıştır. Yine güney cephesinde görülen revaklar avluya derinlik kazandırmıştır. Geniş bir açıklık olan avlunun etrafında yer alan yapıların avlu ile ilişkisi dengeli ve birbirini destekler biçimde oluşturulmuştur. Bu durumu sağlayan düzenleme; cephelerin üst katları için, avluya doğru yapılan çıkmalara karşı, zemine yakın yerlerde, yani göz hizasına yakın seviyede, girinti alanlar oluşturularak alanın genişletilmesi ve daha ferah hale getirilmesi şeklinde yapılmıştır. Cephelerde tekrar eden elemanların sağladığı devamlılık, gözü rahatlatır özelliğindedir. Cephelerde, farklı formların bir arada ve çok sayıda kullanılmasıyla elde edilen doku, farklı bir armoni ortamı yaratmıştır. Üst katlarda görülen çıkmalar ve saçaklar, revaklı alanlara ve günün belli saatlerinde avluya gölgelik vazifesi görmektedir. Düzenli aralıklarla yerleştirilmiş pencereler, kemerler ve sütunlar, avluda tekrar eden bir ritim özelliğindedir. Avlunun taş döşemesi, malzemesinden dolayı gündüzleri orta değerinde bir etki vererek cephelerin altına fon oluşturmaktadır. Döşemenin üzerinde görülen motifli yağmur olukları fonksiyonel ve estetik bir görünüme sahip olup, zemine hareketlilik kazandırmaktadır.

Gözdeler taşlığında bir merdivenle inilen “Cariyeler Havuzu’na” Valide Sultan Dairesinden geçiş mümkündür. Bu havuzun, Cariyeler, hasekiler, Gözdeler ve hanım konuklar için düşünüldüğü bilinmektedir.



Aynı zamanda Havuzlu köşk diye tabir edilen III. Murat köşkü altında yer alan havuzun kenarında padişah için üstü örtülü, çini kaplı bir oturma alanı düşünülmüştür. Buna göre padişah ve şehzadelerin zaman zaman buraya indikleri anlaşılmaktadır. Günümüzde sadece taşıyıcı konsol izleri görülen bu alandaki çini parçaları, yapının 16.yy.'a ait olduğunu göstermektedir. 17.yy.'da III. Murat Köşküne ek olarak yapılan I. Ahmet Okuma Odası'nın altına denk gelen yere, sultanların havuzdaki cariyeleri izlemeleri için ayrı bir alan yapılmıştır. Cariyeler Havuzunun bazı yerlerinin mermer taklidi boyanmış olduğu görülmektedir.



Şekil 4.124: Cariyeler Havuzu

Cariyeler Havuzu'nun yanında Gözdeler Taşlığını taşıyan tonozların önünde yer alan Büyük Havuz sonradan doldurularak bahçe haline getirilmiş fakat yapılan araştırmalar ve kazılar sonucu yeniden ortaya çıkarılmış ve onarılmıştır. Büyük Havuz'un 17.yy.'da Cariyeler Havuzu'na ek olarak yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. Havuzun üzerindeki kasırların pencere içlerinde yer alan çeşmelerin içinden akan suyun toplanarak havuza akıtıldığı ve böylece sürekli su şırıltılarının duyulduğu bilinmektedir.

## Büyük Havuz



Şekil 4.125: Büyük Havuzun Cariyeler Havuzu ile birleştiği cephe



Şekil 4.126: Büyük Havuzun sol (batı) cephesi

Büyük Havuz, Yüksek mimar Mualla Anghegger Eyüboğlu tarafından 1961 ve 1971 yılları arasında yapılan onarımlar sırasında ortaya çıkmıştır. Araştırmacıya göre Gözdeler Daireleri ile Taşlığın ve Büyük Havuzun bulunduğu alan, önceden meyilli boş bir arazidir. Bu araziye 17.yy.da Çifte Kasırlar ve Büyük Havuz, 18. yy.da ise Gözdeler Dairesi ve Taşlığı yapılmıştır. Bazı kalıntılara göre Havuzun Sultan İbrahim tarafından yaptırılmış olduğu tahmin edilmektedir. [293]

Havuzlu Köşkün Yüzme Havuzu olarak ta anılan havuz; Gözdeler Taşlığı, III. Murat Köşkü ve Valide Sultan Dairesi ile bağlantılıdır. Taşlığın altında bulunan ve III. Murat Köşkünün doğu cephesiyle ilişkili olan büyük havuz, cariyelerin kendilerini zaman zaman gösterdikleri ve saray cücelerinin çeşitli oyunlar sergiledikleri bir alandır. Havuz güneyden ve batıdan ilişkili olduğu yapılar dolayısıyla tam bir dikdörtgen plan şemasına sahip değildir. Batıdan III. Murat Köşkü'yle, güneyden Gözdeler Taşlığı ve alt tarafta eski Bizans sarnıcı ile ilişkili olan havuz, doğu cephesi 20m ve kuzey cephesi 32.40m olmak üzere yaklaşık 650 m<sup>2</sup>lik bir alana sahiptir. 5 x 2,5m.lik, kayık bağlama çıkıntısı da bulunan Havuzun tamamı taş bloklardan oluşturulmuş olup derinliği 1.10m'dir.

Gözdeler Taşlığı ile bitişik konumu nedeniyle, yönleri aynı yapılar ve bahçelere bakan havuz, kullanım amacı ve kullanıcılarına göre ilgili yapıların tam merkezinde yer almaktadır. Havuz, III. Murat Köşkünün önünde, kemerli açıklıklarla ayrı bir alan olarak algılanan Cariyeler Havuzu ile bağlantılı şekilde ve sergilenen oyunların rahatlıkla izlenebileceği bir seviyede yapılmıştır.

Bu havuz içinde padişahın oturabileceği bir alan olduğu düşünülmektedir. Bu fikir, bugün içinde görülebilen taşıyıcı bir sütun ayağının olmasıdır. Yazılı kaynaklara göre padişahın bu havuzda kayıkla gezdiği ve cücelerini suya atarak eğlendikleri bilinmektedir. [294]



Şekil 4.127: Büyük Havuzun sağ cephesi (doğu cephesi)



Şekil 4.128: Kayığın bağlandığı girinti alan

Padişahın içinde kayıkla dolaştığı Büyük Havuz, geniş kemer araları ile Cariyeler Havuzu'ndan ayrılmaktadır. Plan yerleşimi, Cariyelerin Padişahla ilişkisi düşünülmüş olan havuzların birbirine bağlantısı, görüş alanı en geniş olacak biçimde sağlanmıştır. Buna göre kayıkla dolaşan padişah aynı zamanda Cariyeler Havuzunda vakit geçiren cariyeleri izleyebilmektedir. Havuz; derinliği ve kullanılan malzemeye göre, içi suyla doldurulduğunda daha derin ve koyu bir leke olarak algılanmaktadır. III. Murat Köşkü ve Çifte Kasırlar ve bu yapıların altında yer alan kemerle bölünmüş boş alanlar; içi su dolu havuza, açıklı koyulu lekelerin yansımalarına neden olmuştur. Biçim olarak; havuzun dikdörtgen bir plana sahip olması ve Gözdeler Taşlığına paralel konumu, önü açık tek cephesinden en iyi

şekilde yararlanılmasını sağlamıştır. Kullanılan malzeme ile gelen renk ve doku havuzun direk doğa ile ilişkili olduğu düşünülürse çevreye uyum sağlamıştır. Havuz ya da çevresindeki yapılar için kullanılmış ölçüler, çözülmesi istenen fonksiyona göre belirlenmiştir. Buna göre; saray cücelerinin, bazen ise cariyelerin kullandığı havuz, derin değildir. Havuzun kapladığı alan çevresindeki yapıların yüksekliği nedeniyle günün belli saatlerinde bazen kısmen aydınlanabilmektedir. Haremin kuzeyinde yer alan havuz, Gözdeler Taşlığından bakıldığında sağdan sola doğru aydınlanmaktadır. Aydınlatma problemi dolayısıyla genelde gündüzleri kullanılan havuz geceleri sadece ay ışığı ile kısmen aydınlanmıştır. Havuza fonksiyon açısından bakıldığında, padişahın kayık ile dolaştığı düşünülürse, sınırlarının belki yetersiz olduğu söylenebilmektedir.

Havuz, göz hizasından bakıldığında daha çok arka plandakilerle birlikte algılanmaktadır. Çevresindeki yapıların yükseklikleri ve altlarının boş olması havuza mekânsal derinlik kazandırmıştır. Bu bakımdan etkili bir fona sahip olan Havuz, Gözdeler Taşlığından bakıldığında yaklaşık plan düzleminde algılandığı için ziyaretçiler için aynı etkide değildir.

## 5. SONUÇ

Geçmişin değerlendirmesini yapmak, bir bakıma insanın ileride yapacaklarına ışık tutmaktadır. İç mekân tasarımında etkili olmuş dönemlerde yapılan örneklerin, nasıl şekillendiğini ve günümüze nasıl ulaştığını incelemek ve sonuçlarını değerlendirmek mekân tasarımı gelişimini takip etmek açısından iyi bir yöntem oluşturmaktadır.

Üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra geriye dönüp bakıldığında, geçmişte yapılmış uygulamaların göze daha farklı görüldüğü, dolayısıyla farklı yorumlandığı gözlemlenmektedir. Bu farklılık, aslında mekâna hangi gözle bakıldığı ile ilgilidir. Mekâna farklı bir açıdan bakabilme yetisi, gelişmekte olan teknolojiye, yönetimle değişen yaşam biçimine adapte olmanın getirdiği bir sonuçtur. Zamanla değişen yaşam biçimi, konut mekânlarında kullanılan yapı ve donatı elemanlarını, günlük yaşamda kullanılan araç gereçleri ve daha birçok tasarım ürününü farklılaştırmıştır. İlerleyen zamanda bu gelişimi takip etmek, geçmiş örneklerden yararlanılarak mümkün olacaktır.

Geçmiş örneklerin iç mekân tasarımı konusunda yapılacak olan incelemede, tarihi önemi ve özgün mimarisi düşünülerek Topkapı Sarayı tercih edilmiştir. Sahip olduğu değerler bakımından tercih sebebi olan Saray'ın yaşama mekânları düşünülerek, kişilere özel tasarımları barındırması bakımından Harem Dairesi Bölümü, araştırma konusu olmuştur.

Konut tasarımı konusunda ihtiyaçlara göre belirlenen fonksiyonlar için bugüne kadar yapılan çözümler, dönemlerin getirdiği bazı gelenek ve alışkanlıkların izinde, birbirini takip eden biçimler üretilerek yapılmıştır. Mekânlarda sembolik bir anlatımı da olan biçimlerin bir araya gelmesiyle oluşan doku, üzerine uygulandığı malzeme ve elde edilen renkle bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır. Sultanın ve önde gelen kimselerin beğenileri doğrultusunda ya da kullanıcının statüsü düşünülerek şekillenen Harem mekânlarında, kullanılacak olan malzeme bellidir. Genelde önce malzemesi düşünülerek oluşturulan mekânlarda kompozisyon bakımından elde edilen sonuç, bazen tesadüfi, bazen ise sonradan kontrol altına alınarak ortaya çıkmıştır.

Farklı zamanlarda yapılan dairelerin birbiriyle ilişkisi sağlandığında, önceden düşünülmeyen tasarım sorunları ortaya çıkmıştır. Mekân kompozisyonunu etkileyen bu duruma karşılık, devamlılığı ve bütünlüğü sağladığı düşünülen bazı uygulamalar ve düzenlemeler yapılmıştır. Sahte açıklıklar, işlevi olmayan nişler ve temin edilemeyen malzemelerin yerine yapılan kalem işleri gibi uygulamalar bunlardan bazılarıdır.

Yapılan incelemelere göre Sarayın merak edilen en gizem dolu yeri olan Harem mekânları, Saray'ın ferah yerleşimli diğer bölümlerine oranla; daha dar, sıkışık, karmaşık bir düzene sahiptir. Bol ışıklı mekânlarının yanında zindanı andıran, kapalı karanlık mekânları da bulunmaktadır. Necdet Sakaoğlu'nun Harem'in mimarisi üzerine yorumuna göre; Topkapı Sarayı Harem Dairesi, girintili çıkıntılı, katmanlı mekânların yan yana, iç içe ve üst üste gönyesiz inşasından oluşmuştur. Zemin kotları farklı sofalar ve taşlıklar; bölünmüş hamamlar, sonradan örülmüş ocaklar; pencere iken kapıya dönüştürülmüş açıklıklar, labirentten farksız dehlizler, ışık almayan holler, zindanı andıran koğuşlar; estetik uyumdan yoksun kubbe ve tavanlar; kabaca döşenmiş kaldırımlar, büyüklü küçüklü kapılar, farklı zamanların birbiriyle çelişen üslupları ve tüm bunların dünyanın en değerli çinileriyle örtülmeye çalışıldığı bir zevk anlayışı... [295] Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde, bu anlatımı destekler mekânlar olduğu gibi, aksi fikrin ortaya koyulabileceği düzenlemeler de görülmektedir. Mekânların her birinin kullanıcı statüsüne göre şekillenmesi bazı uygulamaların konfor şartlarına uygun olmaması durumunu ortaya çıkarmıştır. Aynı şekilde bazı mekânlarda, kullanıcının önemini vurgulamak adına, görsel olarak karmaşıklığa sebep olan ölçsüz süsleme uygulamalarına rastlanmaktadır. Fakat Harem'in birçok mekânı genel olarak, özellikle yapı elemanları ve süsleme uygulamaları bakımından verilebilecek en güzel örnekleri barındırır niteliktedir.

Harem mekânlarında genelde tüm cephelerde görülen çiniler, geometrik ve bitki formlarından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Mekânların cephelerini bölümlere ayıran, ya da vurgulanması gereken yerlerde yoğun ve renkli olarak kullanılan çiniler, mekânın bütününe renk, doku ya da biçim olarak katkı sağlamaktadır. Çinilerde genelde lacivert ve beyaz renklerin dengeli dağılımı söz konusudur. Her biri yaklaşık 144 cm<sup>2</sup>'lik bir alana sahip çinilerin yan yana getirilmiş haliyle desenleri ve renkleri teker teker algılanamamaktadır. Bu durumda çinilerde lacivert



ve beyazın bir arada kullanımı cephelere açık mavi olarak yansımıştır. Mekânı oluşturan yüzeyler, yerden tavana kadar, en ufak boş bir alan bırakılmamacasına, çinilerin yanında ahşap ve kalem işleriyle de bezenmiş durumdadır. Mekân yüzeylerinde kullanılan malzemelerin dokusu, üzerine uygulanan desenler ve renklerle ortaya çıkan lekeler, bir bütün olarak bakıldığında orta tonludur. Birçok farklı form, desen ve rengin kullanıldığı yüzeyler, kalabalık görünümüleriyle kendi başlarına ayrı kompozisyon alanları oluşturmaktadır. Pencere açıklıkları ve duvarlarda görülen nişler yüzeylere hareketlilik kazandırmaktadır. Mekânların dikey bölücülere, genelde yatay ve dikey olarak bölümlere ayrılmış durumdadır. Renk farkı oluşturularak ya da bir çerçeve içine alınarak belirlenen bu bölümler, pencere açıklıkları, dolaplar ya da nişlerle değerlendirilmiştir.

Mekânların dikey bölücülerinin bölümlere ayrılmış olduğundan söz edilmiştir. Bu bölümler, cephelerde olduğu gibi mekânın plan düzeninde ve yerleşiminde de görülmektedir. Yatayda ve dikeyde genelde bir kuşak halinde belirlenen sınırlar, bazen çinilerin renk değişimi ya da devamlılığın, farklı bir elemanla sona erdirilmesi şeklinde de gösterilebilmektedir. Bu sınırlara karar verilirken, mekânda belli oran uygulamaları göze çarpmaktadır. Bu oranlardan en belirgin olanı padişah ve maiyeti gibi merkezi bir güç ve altındakiler anlamını taşıyan üçlü grup düzenlemesidir. Genelde bu uygulama, üç eşit bölüme ayrılmış bir düzlemin; ortasına büyük bir lekenin, yanlarına birbirine eşit daha küçük iki lekenin getirilmesi şeklinde yapılmıştır. (Leke olarak tabir edilen alanlar, pencere, kapı, ya da depolama elemanı gibi cephede yer alan açıklıklar, girinti alanlar ya da elemanlardır.)

Harem mekânlarında uygulanan tezyini işler farklı malzemeler üzerine yapılmış olup farklı etkiler vermektedir. Ahşap kaplamalı yüzeylerde koyu yeşil ya da bordo fon üzerine altın varakla yazılmış hat işleri ve süslemeler görülmektedir. Kapıların üstündeki kitabelerde görülen hat işleri, genellikle açık renkli mermer üzerine altın varak kullanılarak yapılmıştır. Varak işi aynı zamanda vurgulanması gereken önemli alanlarda örneğin çerçeve ve bitki motifleri üzerinde göze çarpmaktadır. Mekânlarda kapı, pencere ve dolaplar, ahşap işçiliği ile yapılmış olup dolap kapaklarında sedef kakma, kapı kanatlarında ise edirnekari ya da künde kari teknikleri uygulanmıştır.

Mekanların, tavan kaplamalarında genellikle alçı işçiliği uygulamaların rastlanmaktadır. Alçı işçiliğinde bazı mekânlarda malakari işleri görülmektedir. Malakari işi, tavan kaplamalarında görülen desenlerin, kalınlık verilerek daha belirgin hale gelmesini sağlamıştır. Tavan çözümlerinde kubbeler, bağdadi çita üstü alçı ya da bez ile kaplı olup üzeri kalem işi uygulamalarıyla bezenmiştir. Mekânların yer döşemesinde genellikle altıgen formlu tuğla taşlar ve ahşap parke döşeme görülmektedir. Islak hacimlerin yer döşemelerinde; mermer, avlu ve taşlık gibi dış mekânlarda ise; büyük paket taşlar ve yürüme yollarında oval formlu gri küçük taşlar kullanılmıştır. Taşlık ve hamam gibi ıslak hacimlerde ve bazı taşlıklarda suyolları yapılarak, suyun dolaşımı ve boşaltımı sağlanmıştır. Haremin bazı odalarının ahşap döşemeleri üzerine hasır serilmiştir. Çoğu mekânda özellikle yükseltilmiş sofa bölümünde hasırların üzerine değerli halılar ve kilimler serilmiştir.

Harem mekânları gündüzleri, tepe pencereleri ve duvar pencereleri ile aydınlanmaktadır. Geceleri ise, mum, kandil ve fener gibi aydınlatma elemanları kullanılarak aydınlatılmıştır. Pencereler genellikle, ahşap doğramalı olup, pirinç şebekeli ya da ahşap panjurlu olarak görülmektedir. Aydınlığı büyük oranda mekânın merkezine veren tepe pencereleri ise, farklı biçimlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu elemanlarda uygulanmış biçimler genellikle mekânda kullanılan diğer biçimlere benzer şekilde yapılmıştır. Alçının bağlayıcı olarak kullanıldığı revzen pencereler, üfleme yöntemiyle oluşturulmuş renkli camlardan yapılmıştır. Revzen pencere ve tepe pencereleri, ancak küçük parçalar halinde üretilebilen camın getirdiği tasarımlardandır.

Aydınlatmanın verimli şekilde sağlanabilmesi ve mekânın anıtsallığının vurgulanması için, pencereler; geniş ve yüksek açıklıklar halinde görülmektedir. Genellikle yüksek tavanlı olan Harem mekânlarında gün ışığından daha fazla yararlanmak için pencereler iki sıra halinde düşünülmüştür. Alt pencereler 50~60cm gibi alçak bir seviyeden başlayarak yaklaşık 2.40m gibi bir seviyede bitmiştir. Üst pencereler ise alt pencerelerle kubbe arasında mekân yüksekliğinin 1/3'lik bir dilimine yerleştirilmiştir. Genellikle vitray uygulaması yapılmış olan üst pencerelerin mekâna renkli ışıklar yansıttığı ve bu sayede mekânın özel bir nitelik kazandığı görülmektedir. Üst pencerelerde genellikle, iç ve dış pencere olmak üzere çift pencere uygulaması yapılmıştır.

Dış etkenlere karşı koruma amaçlı yapılan dış pencereler, yuvarlak camların alçı yardımıyla bir araya getirilmesiyle, yani revzen tekniği ile oluşturulmuştur. İç pencereler dış pencerelere göre daha süslü ve genelde vitraylı olarak yapılmıştır.

Mekânın geceleri aydınlatılmasını sağlayan aydınlatma elemanları, genelde dikey bölücülerin belli bir seviyesine görülen metal kancalara asılı olarak ya da nişler içerisine yerleştirilerek kullanılmıştır. Ancak günün belli saatlerinde gün ışığından yararlanılabilen Harem mekânlarında, aydınlatma yetersizliğinden dolayı genelde bir loşluk hâkimdir. Bu loşluğa sebep olan bir diğer unsur, mekânların mahremiyet ilkesi düşünülerek yapılmış olan yüksek duvarlarıdır.

Harem mekânlarında, açıldığı mekâna göre tezyin edilen kapıların kanatları genellikle künde kari ahşap işçiliği ile yapılmış olup üzeri kemerli ve kitabelidir. Kitabelerde genellikle mekânın yapıldığı tarih ve dönemin padişahının adı yazılıdır. Bazen mekân kullanıcılarına yönelik bilgilerin yer aldığı kitabeler, bu bakımdan mekânın künyesi gibidir. Mekânlara açılan kapılar, yükseklikleri bakımından genellikle alt pencerelerle bir tutulmuştur.

Mekânlarda, konfor anlayışı fonksiyon ihtiyaçlarına getirilen çözümlere bağlı olarak değerlendirilebilmektedir. Mekânların kullanım amacına göre belirlenen yüzeyleri, donatı elemanları dönemin teknolojisi ve estetik anlayışına göre şekillendiği gibi farklı konfor düzeyleri oluşturmaktadır. Buna göre fonksiyon, estetik, konfor ve teknoloji kriterleri; yüzeyler ve mekân elemanları üzerinden yapılan değerlendirmelerde birbiriyle ilişkilendirilmiştir.

Harem mekânlarında fiziki şartlar, ısıtma ve aydınlatma bakımından yetersizdir. Isıtma sistemi için, havayı çeken ocakların yanında, mangalların da kullanıldığı bilinmektedir. Genellikle tek bir ocak ve bazen mangallarla ısıtmaya çalışılan mekânlar, çok büyük ve az ışıklı olduğu için ısıdan verim sağlanamamaktadır. Harem mekânlarında aydınlatma elemanları kandil, fener gibi ancak bölgesel aydınlık verebilen elemanlar olduğu için çok verimli değildir. Bu çözümler mekânın konfor şartlarını belirleyen başlıca gereksinimlerdir.

Önde gelen kimseler için düşünölmüş harem mekânlarının görölür cephelerine, oturma ve yatma fonksiyonları için genellikle aynı alanda düşünölmüş baldaken tarzında yapılmış geniş alanlar ve yükseltilmiş ahşap döşeme üzerinde sedirler bulunmaktadır. Sedirler genellikle bağdaş kurularak oturma alışkanlığına göre düzenlendiğı için günümüz oturma elemanlarından alçaktır. Oturma biçimleri düşünöldüğünde konfor şartlarının farklı bir anlayışta oluşturulmuş olduğı görölmektedir. Oturma ve yatma alanları bazı mekânlarda ortak alanlarda çözüldüğü için gündüzleri oturma fonksiyonunda olan yükseltilmiş alanlar, gün bitiminde, yüklük denilen depolama elemanlarından çıkarılan şiltelerin, üzerine serilmesiyle yatma işlevi için yeniden düzenlenmektedir. Bu tarz uygulamalar, mekânlarda bazı alanlarda esnekliğin söz olduğunu göstermektedir.

Havalandırma sistemine bakılacak olursa, kapı ve pencerelerin yanında, ocak ve tonoz fenerleri arasındaki bağlantılar kullanılmaktadır. Odalar içinde bulunan şirvan ve ocaklar bu doğal havalandırmaya yardımcı unsurlardır.

Harem mekânlarının oluşturulması aşamasında belli bir estetik anlayışta yoğun biçimde tezyini uygulamalar ve düzenlemeler yapılmıştır. Yapı elemanları, yine bu anlayışta farklı biçimler ve oranlar kullanılarak oluşturulmuştur. Genelde dikdörtgen ve kare planlı mekânlarda yüzeyler, simetrik bir düzen içinde bölümlere ayrılmış durumdadır. Fakat bu simetri, genellikle ortada farklı bir elemanın kullanımı ya da tekrar eden elemanın farklı boyutta uygulanmasıyla sağlanmıştır. Cephelerde, ortada bir ocak ve yanlarında ikişer niş bulundurulması ya da ortadaki daha büyük olmak üzere yapılan üç pencere uygulamaları, bu düzenlemelere örnek gösterilebilmektedir. Karşılıklı cepheler, simetrik düzende oluşturulan mekânlarda genelde aynı açıklıklara sahiptir. Bu konudaki hassasiyet, bazen aydınlık sağlanamayacak cephelerde pencere görünümlü kalem işlerinin yapılmasına sebep olmuştur. Estetik açıdan cepheleri istenilen görünüme kavuşturan bu uygulamalar, aldatıcı olduğı düşüncesiyle günümüzde eleştirilebilmektedir.

Harem Dairesi'nin, açık alanları da dâhil neredeyse tüm mekânlarında göze çarpan çiniler, renkleri ve desenlerinin yoğunluğu sebebiyle mekâna fon oluşturma aşamasında önemli rol oynamaktadır.

Çinilerin, mekânlarda yoğun kullanımı sebebiyle renkleri ya da desenleri bir bütün içinde ton ve doku olarak algılanabilmektedir. Çini desenlerinde kullanılan süsleme biçimleri diğer süsleme elemanlarında da olduğu gibi bitki motifleri ve geometrik şekiller kullanılarak oluşturulmuştur. Bu uygulamalar mekânlarda sürekli bir hareketliliğin olmasını sağlamıştır. Mekânı oluşturan öğeler, yapı ve donatı elemanları bol tezyinli ve mekânda göze doldurur biçimde yapılmıştır. Bu düzenlemeler, bazı mekânlarda karmaşaya yol açmıştır. Uygulanan sanatlar, bir bütün içinde değerlendirildiğinde her biri ayrı bir emek ürünü olan parçaların, bazen birbirinin önüne geçtiği ve önemini yitirdiği görülmektedir. Kontrast renk gruplarının, küçük parçalar halinde görüldüğü kumaş ve halı dokumaları, kullanıldığı malzemeye göre mat bir görünüme sahiptir. Fakat bu özellik bazı mekânlarda, sırlı duvar çinileriyle birlikte ortaya çıkan desen karmaşasını engelleyememiştir. Çok büyük mekânlarda kullanılmış çiniler, içinde barındırdıkları renklere göre farklı armoniler oluşturmuşlardır. Çiniler, armonilerine göre kullanıldıkları alanlarda farklı ton ve renk etkisi vermektedir.

Mekânların en önemli örtü elemanlarından olan kubbeler, genellikle mekânın ana bölümüne hâkim bir bölümde, bölücülere teğet konumda oturtulmuştur. Bol tezyinli yapılan kubbeler, genelde koyu fon üzerine bitki motifleri ve bazen değerli taşlar kullanılarak bezenmiştir. Bazı kubbelerde, biçimlerin dikkat çekmesi ve daha belirgin görünebilmesi için altın yıldız kullanılmıştır. Bu bezeme malzemesi yapılan uygulamalara, dolayısıyla mekâna değer katmıştır.

Genel olarak Harem mekânlarında, mekânı oluşturan yüzeyler, yapı ve donatı elemanları; kullanılan malzeme ve tekniklerine, renk ve biçimlerine göre incelenmiş, verdiği görsel etkiye bağlı olarak estetik açıdan, kullanımı ve uygulanışı bakımından ise; fonksiyon, konfor ve teknoloji açısından değerlendirilmiştir.

Harem Dairesi içinden seçilen mekânlar detaylı şekilde incelenmiş, tüm yüzeyleri mevcut hallerine göre tanımlanmıştır. Bu tanımlara göre seçilen mekânlar, fonksiyon, estetik, konfor, teknoloji gibi kriterlere göre değerlendirilmiştir. Sonuç olarak benzer birimlerden oluşan Harem Dairesi mekânlarının iç mimarlık açısından incelenmesi ve değerlendirmesi yapılmıştır.

## KAYNAKLAR

(Metin İçinde Kullanıldıkları Sıraya Göre)

- [1] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.3
- [2] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.4
- [3] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.6
- [4] **Kuban, D.**, 1997, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, s.10
- [5] **Kuban, D.**, 1997, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, s.167
- [6] **Kuban, D.**, 1997, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, s.168
- [7] **Timur, T.**, Osmanlı Toplumsal Düzeni s.112
- [8] **Mantran, R.**, Osmanlı İmparatorluğu Tarihi I, s.102
- [9] **Sözen, M.**, İstanbul 1987, The Evolution Of Turkish Art And Architecture /Giriş bölümü
- [10] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.**, Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.13
- [11] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.227
- [12] **Erhan, İ.**, 1978, Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim s.100
- [13] **Erhan, İ.**, 1978, Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim s.102
- [14] **Erhan, İ.**, 1978, Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim s.104
- [15] **Erhan, İ.**, 1978, Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim s.106
- [16] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.56
- [17] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.57
- [18] [<http://www.estetiks.com/estetik+felsefe.html>]
- [19] **Kagan, M.**, 1993 Estetik ve Sanat Dersleri s.13
- [20] **Lenin, V.I.**, Diyalektik Sorusu Üstüne, Toplu Eserler, Cilt 38, s.338
- [21] **Kagan, M.**, 1993 Estetik ve Sanat Dersleri s.16
- [22] **Türkmen M.**, İstanbul 1984, İç Mekân Düzenleme Bilim Dalı Konferansları (1876–77) Ders Yılı MSÜ MİM. FAK. MİM. BL 2.b-s.1



- [23] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.157
- [24] **Ergüner, H.**, 2003, Konut İç Mekânında Kullanılan Malzemelerin Yüzey Dokuları Ve Görsel Etkisi s.1
- [25] **Uraz, T., U.**, 1993 İstanbul, Tasarlama Düşünme, Biçimlendirme s.55
- [26] **Altan, A.**, Kültür Mekân İlişkileri Ve Kültür Değişimleri Açısından Mekân Uygunlaştırmasına Bir Yaklaşım s.23
- [27] **Zevi, B.**, Architecture as Space, s.12
- [28] **Zevi, B.**, Architecture as Space, s.13
- [29] **Zevi, B.**, Architecture as Space, s.14
- [30] **Altan, A.**, Kültür Mekân İlişkileri Ve Kültür Değişimleri Açısından Mekân Uygunlaştırmasına Bir Yaklaşım s.2
- [31] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.20
- [32] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.104
- [33] **Türkmen M.**, İstanbul 1984, İç Mekân Düzenleme Bilim Dalı Konferansları (1876–77) Ders Yılı MSÜ MİM. FAK. MİM. BL 2.b-s.1
- [34] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.41
- [35] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.36
- [36] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.33
- [37] **Uraz, T., U.**, 1993 İstanbul, Tasarlama Düşünme, Biçimlendirme s.55
- [38] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.178
- [39] Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü s.66–745
- [40] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.278
- [41] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.284
- [42] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.286
- [43] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.390
- [44] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.200
- [45] **Keser, N.**, Sanat Sözlüğü s.273
- [46] **Altan, Ö.** 2008. Kişisel görüşme.
- [47] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.34
- [48] **Tansel, B.**, 1999, Temel Eğitim Ders Notları, MSÜ
- [49] **Keser, N.**, Sanat Sözlüğü s.276
- [50] **Tansel, B.**, 1999, Temel Eğitim Ders Notları, MSÜ
- [51] **Keser, N.**, Sanat Sözlüğü s.276
- [52] **Tansel, B.**, 1999, Temel Eğitim Ders Notları, MSÜ

- [53] **Kılıç, L.** Görüntü Estetiği s.26
- [54] **Rasmussen S.E.**, Yaşanan Mimari, s.180
- [55] **Taktak, Y.**, 2008. Kişisel görüşme.
- [56] **Rasmussen S.E.**, Yaşanan Mimari, s.183
- [57] **Altan, Ö.** 2008. Kişisel görüşme.
- [58] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.69
- [59] **Hesselgren S.**, The Language of Architecture s.112
- [60] **Itten, J.**, Design and Form s.35
- [61] **Garett, L.**, Visual Design s.54
- [62] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.34
- [63] **Roth, L.M.** Mimarlığın Öyküsü.s.101
- [64] **Kepes, G.**, Language of Vision s. 150
- [65] **Hesselgren S.**, The Language of Architecture s.115
- [66] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.307
- [67] **Rasmussen S.E.**, Yaşanan Mimari, s.23
- [68] **Rasmussen S.E.**, Yaşanan Mimari, s.76
- [69] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.430
- [70] **Roth, L.M.** Mimarlığın Öyküsü s.112
- [71] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.170
- [72] **Altan, Ö.**, 2008. Kişisel görüşme.
- [73] **Taktak, Y.**, 2008. Kişisel görüşme.
- [74] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.171
- [75] **Ching F.D.K**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.168
- [76] **Barnard, M.**, Sanat Terimleri ve Görsel Kültür s.19
- [77] **Küçükerman, Ö.**, 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.58
- [78] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.59
- [79] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.59
- [80] [www.msxlab.org/forum/muhendislik-bilimleri](http://www.msxlab.org/forum/muhendislik-bilimleri)
- [81] [www.msxlab.org/forum/muhendislik-bilimleri](http://www.msxlab.org/forum/muhendislik-bilimleri)
- [82] [www.msxlab.org/forum/muhendislik-bilimleri](http://www.msxlab.org/forum/muhendislik-bilimleri)
- [83] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.**, Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.9
- [84] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.**, Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.9

- [85] **Goodwin, G.** A History Of Otoman Architecture s.16
- [86] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.104
- [87] **Sözen M.- Tanyeli, U.,** Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.43
- [88] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.51
- [89] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.59
- [90] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.96
- [91] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.228
- [92] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.229
- [93] **Hasol, D.,** 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.298
- [94] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.174
- [95] **Hasol, D.,** 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.391
- [96] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.177
- [97] **Sönmez N.,** 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.91-93
- [98] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.110
- [99] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.248
- [100] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.152
- [101] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.164
- [102] <http://www.msxlab.org>
- [103] **Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.,** Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.213
- [104] **Kuban, D.,** 1997, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, s.143-144

- [105] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.317
- [106] **Sönmez N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.75
- [107] **Sönmez N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.42
- [108] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.125
- [109] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.145
- [110] **Sönmez N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.43
- [111] **Sönmez N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.98
- [112] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.391
- [113] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.464
- [114] **Sönmez, N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.106
- [115] <http://www.msxlab.org>
- [116] **Sönmez, N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.31
- [117] **Maral, M. O.**, Işıklı Cam Resmi Vitray, s.12
- [118] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.125
- [119] **Kuban, D.**, 100 Soruda Türk Sanatı T s.143-144
- [120] **Kuban, D.**, 100 Soruda Türk Sanatı T s.115
- [121] **Uncuoğlu, M.A.**, 1992, Topkapı Sarayı Çinileri s.82
- [122] **Uncuoğlu, M.A.**, 1992, Topkapı Sarayı Çinileri s.80
- [123] **Kuban, D.**, 1997, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, s.145-146
- [124] **Uncuoğlu, M.A.**, 1992, Topkapı Sarayı Çinileri s.81
- [125] **Uğurlu, S.S.**, 2001, Klasik Osmanlı Dönemi 16.yy 17.yy Saray Dokumalarının Motif Gelişimle Ve Kompozisyon Sistematiği, s.3
- [126] **Avcıoğlu, D.**, Türklerin Tarihi Cilt 1, s.88
- [127] **Uğurlu, S.S.**, 2001, Klasik Osmanlı Dönemi 16.yy 17.yy Saray Dokumalarının Motif Gelişimle Ve Kompozisyon Sistematiği, s.68
- [128] **Yantman, N.**, Türk Kumaşları, 1945 s.26
- [129] **Vaghefi, A.**, 1994, 16yy Osmanlı Saray Dokumaları Ve Dokumacılık Sanatında Tasarımın Rolü s130
- [130] **Vaghefi, A.**, 1994, 16yy Osmanlı Saray Dokumaları Ve Dokumacılık Sanatında Tasarımın Rolü s.69
- [131] **Uğurlu, S.S.**, 2001, Klasik Osmanlı Dönemi 16.yy 17.yy Saray Dokumalarının Motif Gelişimle Ve Kompozisyon Sistematiği, s.21

- [132] **Çakır T.D.**, 1998, 16.yy.'dan 19yy'a kadar Osmanlı Saray Halılarında Kullanılan Motiflerin İncelenmesi s.4
- [133] **Aytaç, Ç.**, El dokumacılığı THK Ankara 1989s.126
- [134] **Sakaoğlu, N.**, Yılı, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.13
- [135] **Sakaoğlu, N.**, Yılı, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.9
- [136] **Sakaoğlu, N.**, Yılı, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.20
- [137] [http://tr.wikipedia.org/wiki/Sirkeci\\_Gar](http://tr.wikipedia.org/wiki/Sirkeci_Gar)
- [138] **Sakaoğlu, N.**, Yılı, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.17
- [139] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.79
- [140] **Tezcan, H.**, Topkapı Ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi s.63
- [141] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem, s.101
- [142] **Tezcan, H.**, Topkapı Ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi s.37
- [143] **Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.338
- [144] **Tezcan, H.**, Topkapı Ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi s.40
- [145] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 28
- [146] **Tezcan, H.**, Topkapı Ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi s.40
- [147] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 30
- [148] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar, s.18
- [149] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar, s.21
- [150] **Kuban, D.**, İTÜ Mim. Fak.1965/92 Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları s.92
- [151] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 1
- [152] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar, s.38

- [153] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar, s.13
- [154] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 85
- [155] **Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.9
- [156] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 101
- [157] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 88
- [158] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.24
- [159] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar s.
- [160] **Ortaylı, İ.**, Mekanları ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı s.?
- [161] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.25
- [162] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.32
- [163] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.88
- [164] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.75
- [165] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 103
- [166] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.43
- [167] **Penzer, N.M.**, Harem s.112
- [168] **Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.15
- [169] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.44
- [170] **Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.69
- [171] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.79
- [172] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.46
- [173] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.100
- [174] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.124
- [175] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.77



- [176] **Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 112
- [177] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.293
- [178] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.137
- [179] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.160
- [180] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.98
- [181] **Penzer, N.M.**, Harem s.294
- [182] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.196
- [183] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.314
- [184] **Sakaoğlu, N.** 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.256
- [185] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.316
- [186] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.250
- [187] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.307
- [188] **Küçükerman, Ö.**, 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.35
- [189] **Deleon, J.**, Anıtsal İstanbul, s.311
- [190] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.18
- [191] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.326
- [192] **Saz, L.**, 1974, düzenleyen: **Borak B.**, Harem'in İçyüzü s.41
- [193] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.344
- [194] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.355
- [195] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.358
- [196] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.371

- [197] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.378
- [198] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.381
- [199] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.312
- [200] Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993 s.552
- [201] Ana Britanica, 2000, s.393
- [202] Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993, s.552
- [203] **Akşit, İ.**, 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.37
- [204] Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993, s.555
- [205] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.288
- [206] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.294
- [207] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.290-293
- [208] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.312
- [209] **Croutier, A.L.**, Harem Peçeli Dünya, 1990, s.8
- [210] Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993, s.552
- [211] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.26
- [212] **Akşit, İ.**, 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.27
- [213] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.26
- [214] Ana Britanica, 200, s.394
- [215] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.37
- [216] **Akşit, İ.**, 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.34
- [217] **Akşit, İ.**, 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.41
- [218] Meydan Laurose s.612
- [219] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.162
- [220] Meydan Laurose s.612
- [221] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.137-138
- [222] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.163
- [223] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.206

- [224] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.162
- [225] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.207
- [226] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.27
- [227] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar s.231
- [228] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar s.230
- [230] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.326
- [231] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.325
- [232] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [233] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.329
- [234] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.333
- [235] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.326
- [236] **Ching F.D.K.**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.172
- [237] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.99
- [238] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.49
- [239] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.51
- [240] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.144
- [241] **Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.71
- [242] **Küçükerman, Ö.**, 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.40
- [243] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.357
- [244] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.250
- [245] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [246] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.355

- [247] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.105
- [248] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.357
- [249] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [250] **Ortaylı, İ.**, Mekan ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı, s.244
- [251] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [252] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.367
- [253] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.234
- [254] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.367
- [255] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.371
- [256] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.367
- [257] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.369
- [258] **Tamer, C.**, 1986, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık1, s.132
- [259] **Sönmez, N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.31
- [260] **Ching, F.D.K.**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.160
- [261] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.370
- [262] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.27
- [263] **Ching, F.D.K.**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.160
- [264] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.373
- [265] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.248
- [266] **Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar s.217
- [267] **Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.44
- [268] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.86

- [269] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [270] **Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.248
- [271] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.377
- [272] **Necipoglu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar s.221
- [273] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.373
- [274] **Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.247
- [275] **Ching, F.D.K.**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.184
- [276] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.86
- [277] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.378
- [278] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [279] **Tamer, C.**, 1986, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık1, s.134
- [280] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.379
- [281] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi
- [282] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.381
- [283] **Tamer, C.**, 1986, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık1, s.134-135
- [284] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.94
- [285] **Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.45
- [286] **Küçükerman, Ö.**, 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.168
- [287] **Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.45
- [288] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.104
- [289] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.394
- [290] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.104
- [291] İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Röleve Arşivi

- [292] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.394
- [293] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.41
- [294] **Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.44
- [295] **Sakaoğlu, N.**, 2003, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.307



## KAYNAKLAR

(Yazar soyadı alfabetiğine göre)

- Akşit, İ.**, 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.41
- Altan, A.**, Kültür Mekân İlişkileri Ve Kültür Değişimleri Açısından Mekân Uygunlaştırmasına Bir Yaklaşım s.2
- Anhegger Eyüboğlu, M.**, 1986 Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi s.44
- Avcıoğlu, D.**, Türklerin Tarihi Cilt 1, s.88
- Aytaç, Ç.**, El dokumacılığı THK Ankara 1989s.126
- Barnard, M.**, Sanat Terimleri ve Görsel Kültür s.19
- Ching, F.D.K.**, Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen s.184
- Crouter, A.L.**, Harem Peçeli Dünya, 1990, s.8
- Çakır T.D.**, 1998, 16.yy'dan 19yy'a kadar Osmanlı Saray Halılarında Kullanılan Motiflerin İncelenmesi s.4
- Deleon, J.**, Anıtsal İstanbul, s.311
- Ergüven, H.**, 2003, Konut İç Mekânında Kullanılan Malzemelerin Yüzeysel Dokuları Ve Görsel Etkisi s.1
- Erhan, İ.**, 1978, Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim s.100
- Garett, L.**, Visual Design s.54
- Goodwin, G.** A History Of Otoman Architecture s.16
- Eldem, S.H., Akozan, F.**, Topkapı Sarayı, s.45
- Hasol, D.**, 2008 Ansiklopedik Mimari Sözlüğü s.338
- Hesselgren S.**, The Language of Architecture s.115
- Itten, J.**, Design and Form s.35
- Kagan, M.**, 1993 Estetik ve Sanat Dersleri s.13
- Kepes, G.**, Language of Vision s. 150
- Keser, N.**, Sanat Sözlüğü s.276
- Kılıç, L.** Görüntü Estetiği s.26
- Koçu, R.E.**, 2004, Topkapı Sarayı, s.234
- Kuban, D.**, İTÜ Mim. Fak.1965/92 Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları s.92
- Küçükerman, Ö.**, 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.168
- Lenin, V.I.**, Diyalektik Sorusu Üstüne, Toplu Eserler, Cilt 38, s.338

- Mantran, R.**, Osmanlı İmparatorluğu Tarihi I, s.102
- Maral, M. O.**, Işıklı Cam Resmi Vitray, s.12
- Necipoğlu, G.**, 2007, 15. ve 16.yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar s.221
- Ortaylı, İ.**, Mekanları ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı s.54
- Penzer, N.M.**, 2000, Harem s.247
- Rasmussen S.E.**, Yaşanan Mimari, s.76
- Roth, L.M.** Mimarlığın Öyküsü s.112
- Sakaoğlu, N.**, Yılı, Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı s.394
- Saz, L.**, 1974, düzenleyen: **Borak B.**, Harem'in İçyüzü s.41
- Seçkin, N.**, Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Araştırma, s. 112
- Sönmez, N.**, 1997, Osmanlı Dönemi Yapı Ve Malzeme Terimleri Sözlüğü s.31
- Sözen M.- Tanyeli, U.**, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü s.69
- Sözen, M.**, The Evolution Of Turkish Art And Architecture İstanbul 1987/Giriş bölümü
- Tamer, C.**, 1986, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık1, s.134-135
- Tansel, B.**, 1999, Temel Eğitim Ders Notları, MSÜ
- Tezcan, H.**, Topkapı Ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi [sayfa](#)
- Timur, T.**, Osmanlı Toplumsal Düzeni s.112
- Türkmen M.**, İstanbul 1984, İç Mekân Düzenleme Bilim Dalı Konferansları (1876–77) Ders Yılı MSÜ MİM. FAK. MİM. BL 2.b-s.1
- Uğurlu, S.S.**, 2001, Klasik Osmanlı Dönemi 16.yy 17.yy Saray Dokumalarının Motif Gelişimle Ve Kompozisyon Sistematiği, s.21
- Uncuoğlu, M.A.**, 1992, Topkapı Sarayı Çinileri s.81
- Uluengin, F., Uluengin, B., Uluengin, M.**, Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları s.59
- Uraz, T., U.**,1993 İstanbul, Tasarlama Düşünme, Biçimlendirme s.55
- Vaghefi, A.**, 1994, 16yy Osmanlı Saray Dokumaları Ve Dokumacılık Sanatında Tasarımın Rolü s69
- Yantman, N.**, Türk Kumaşları, 1945 s.26
- Zevi, B.**, Architecture as Space, s.12

## İNTERNET KAYNAKLARI

1. URL-1 [www.msxlabs.org/forum/muhendislikbilimleri](http://www.msxlabs.org/forum/muhendislikbilimleri) Eylül 2008
2. URL-2, <http://www.icmimarlarodasi.org.tr>, Aralık 2008
3. URL-3, [www.msgsu.edu.tr/msu/pages/81.aspx](http://www.msgsu.edu.tr/msu/pages/81.aspx), Eylül 2008
4. URL-4, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sahabe>, Ocak 2009
5. URL-5, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Sirkeci\\_Gar](http://tr.wikipedia.org/wiki/Sirkeci_Gar), Nisan 2009
6. URL-6, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Aya-İrini\\_Kilisesi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Aya-İrini_Kilisesi), Şubat 2009
7. URL-7, <http://www.estetiks.com/estetik+felsefe.html>, Nisan 2009

## KİŞİSEL GÖRÜŞME.

**Altan, Ö.**, 2008. Kişisel görüşme.

**Taktak, Y.**, 2008. Kişisel görüşme.

## ŞEKİL LİSTESİ KAYNAKLARI

Şekil 2.1: Geleneksel Türk Evi örnekleri

Küçükerman, Ö., 1985, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi s.14

Şekil 2.2: Geleneksel Türk Evi planı örneği

Küçükerman, Ö., 1985, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi s.192

Şekil 2.3: Geleneksel Türk Evi sofa örneği

Küçükerman, Ö., 1985, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi s.146

Şekil 2.4: Geleneksel Türk Evi'nde ocak ve niş uygulamaları

Küçükerman, Ö., 1985, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi s.184

Şekil 2.5: Keops Piramidi, Mısır

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Keops>

Şekil 2.6: “Son Akşam Yemeği”, Leonardo Da Vinci

<http://img273.imageshack.us/img273/2953/p6qy.jpg>

Şekil 2.7: III. Murat Odası kubbesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.8: Hünkâr Hamamı kubbesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.9: Cariyeler Taşlığı'nda bir sütun (Türk üçgeni uygulaması)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.10: Türk üçgeni uygulaması

Wow.TURKEY.com

Şekil 2.11: I. Ahmet Odası pendentifleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.12: Hünkâr Sofası pendentifleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.13: III. Murat Odası girişi, “makaralı kemer” örneği

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.14: Cariyeler Taşlığı açık koridoru kemerleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.15: Sırasıyla, Karaağalar Taşlığı, Hünkâr Hamamı, Valide Sultan Dairesi ve Gözdeler Taşlığı mekânlarında bulunan sütunlar.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.16: Şehzade Mektebi kapısı (Geçme kapı örneği)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.17: Haremağaları Dairesi kapısı (Geçme kapı örneği)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.18: Valide Sultan Dairesi Halvet Kapısı (Kündekari kapı örneği)

ve detayı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.19: Altın yola açılan kapı (kündekari kapı örneği)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.20: Metal kaplamalı kapı örneği (Harem Dairesi Araba Kapısı)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.21: Kapının dış cepheden görünümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.22: Sedef ve bağa kakmalı kapı örneği ve detayı, Valide Sultan Dairesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.23: Sedefkari kapı detayı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.24: Hünkâr Sofası pencereleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.25: Valide Sultan Dua Odası pencereleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.26: I. Ahmet Odası revzen pencereleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.27: Karaağalar Taşlığı Cephesi lokma parmaklık örneği

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.28: Lokma Parmaklık Detayı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.29: Gözdeler Taşlığı Şebekeleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.30: Valide Sultan Dairesi nişleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.31: I. Ahmet Odası nişleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.32: III. Murat Odası bakır yaşmaklı ocak

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.33: Ocaklı Sofa, çini yaşmaklı ocak

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.34: Valide Sultan Dua Odası, kapı içi süslemesi (gülce örneği)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.35: Valide Sultan Dua Odası kapısı, mermer söve üzerine “lale” süslemesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.36: III. Ahmet Kütüphanesi sütunlar üzerinde “püskül” süslemeler

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.37: Girişlerde görülen stalaktitler

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.38: Sütunlarda görülen stalâktitler

Emel Başarık Arşivi

Şekil. 2.39. Oyma mermer çeşme

Emel Başarık Arşivi

Şekil.2.40. Kapı girişinde mermer mozaik örneği

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.41: Tavan kaplamasında malakari uygulaması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.42: Kubbe yüzeyinde alçı üzerine kalem işi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.43: Kapı yüzeyinde edirnekari uygulaması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.44: Tavan kaplamasında ahşap üzerine varak uygulaması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.45: Depolama elemanı yüzeyinde künde-kari uygulaması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.46. Çekmece ve dolaplarda sedef uygulamaları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.47: Haremde görülen metal aksesuarlar

Küçükerman, Ö., Bir İmparatorluk İki Saray s.92

Şekil 2.48: Tombaklı ocak yaşmağı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.49: Billur kandil, III. Ahmet kütüphanesi



Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.50: Vitray örneği, Çiftkasırlar

Şekil 2.51: Sırasıyla slip tekniğinde üretilmiş bir çini ve minai tekniğinde üretilmiş diğer çini örnekleri.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.52: Çiftkasırlar'da görülen yer ve minder döşemeleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.53: “Kemha” kumaş örneği

Yantman, N., Türk Kumaşları, 1945 s.26

Şekil 2.54: Sarayda kullanılan “serenk” tipinde bir kumaş örneği

Küçükerman, Ö., 2007, Bir İmparatorluk, İki Saray, s.129

Şekil 2.55: “Çatma” kumaş örneği

Yantman, N., Türk Kumaşları, 1945 s.26

Şekil 2.56: Halı kompozisyonlarına grafik olarak verilmiş örnekler.

Uğurlu, S.S., 2001, Klasik Osmanlı Dönemi 16.yy 17.yy Saray Dokumalarının Motif Gelişimle Ve Kompozisyon Sistematiği, s.21

Şekil 2.57: Çifte Kasırlarda bir halı örneği

Emel Başarık Arşivi

Şekil 2.58: Hünkar Sofası'nda bir halı örneği

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.1: Topkapı Sarayı I. Avlu Bab-ı Selam Kapısı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.2: Sarayburnu planı, Topkapı Sarayı'nın üzerinde konumlandığı bölge.

Necipoğlu, G., 2007, 15. ve 16.yy'daTopkapı Sarayı Mimar, Tören ve İktidar, s.327

Şekil.3.3: Topkapı Sarayı maketi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.4: Topkapı Sarayı plan perspektifi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.5: Bizans Döneminde Sarayburnu Bölgesi'nin yerleşim planı.

Necipoğlu, G., 2007, 15. ve 16.yy'daTopkapı Sarayı Mimar, Tören ve İktidar, s.29

Şekil 3.6: Bizans Dönemi'nde Sarayın bulunduğu bölgenin görünüşü

Necipoğlu, G., 2007, 15. ve 16.yy'daTopkapı Sarayı Mimar, Tören ve İktidar, s.28

Şekil 3.7: Bab-ı Hümayun Kapısı

Emel Başarık Arşivi

Şekil.3.8: I. Avluda Aya İrini Kilisesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.9: I. Avlu yapıları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.10: Bab-ı Selam Kapısı ve I.Avlu

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.11: Bab-ı Selam Kapısı önü, II. Avlu

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.12: Bab-ı Saade Kapısı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.13: III. Avlu /Enderun Avlusu

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.14: IV. Avlu / Sofa-i Hümayun

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.15: Topkapı Sarayı Harem Dairesi genel planı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.16: Topkapı Sarayı Harem Dairesi görünüşü

Necipoglu, G., 2007, 15. ve 16.yy'da Topkapı Sarayı Mimar, Tören ve İktidar, s.331

Şekil 3.17: Harem Dairesi girişi ve Adalet Kulesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.18: Harem Dairesi maketi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 3.19: Valide Sultan

Akşit, İ., 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.80

Şekil 3.20: Esir pazarında seçilen bir Cariye

Akşit, İ., 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.27

Şekil 3.21: Müzikle ilgilenen bir ikbal

Akşit, İ., 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.49

Şekil 3.22: Padişahla vakit geçiren bir Gözde

Akşit, İ., 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.41

Şekil 3.23: Haremde bir Karaağa

Akşit, İ., 2000, Osmanlı'nın Gizemi Harem s.81

Şekil 4.1: Harem Dairesi Planı üzerinde Karaağalar Taşlığı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.2: Karaağalar Taşlığı genel görünümü.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.3: Karaağalar Taşlığı giriş cephesi.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.4: Harem cümle kapısı.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.5: Harem cümle kapısı detayı.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.6: Taşlık döşemesi, desenli yürüme yolu.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.7: Taşlık döşemesi, oluklu taş yüzeyler.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.8: Taşlığın sağ cephesi.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.9: Sağ cephenin karşıdan görünümü.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.10: Taşlığın revaklı bölümü, tavan kaplaması.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.11: Revaklı bölüm cepheleri.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.12: Taşlığın sol cephesi revaklı bölüm.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.13: Taşlığın sol cephesi ve Harem Cümle Kapısı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.14: Taşlığın girişi üzerinde kubbe aydınlatması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.15: Taşlığın saçak örtüsü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.16: Taşlığın sol cephesi, gün ortasında ışığın yüzeye yansımaları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.17: Taşlığın girintili cephesinde ışığın yansımaları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.18: Harem Dairesi planı üzerinde Valide ve Hünkâr Hamamları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.19: Hamam Yolu

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.20: Solda I. Abdülhamit Odası

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.21: Valide Sultan Hamamı genel görünümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.22: Valide Sultan Hamamı soğukluk bölümü sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.23: Soğukluk bölümü sol cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.24: Soğukluk bölümü tavan aydınlatması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.25: Soğuklukta yer alan tuvalet

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.26: Döşemede yer alan su kanalları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.27: Ilıklık bölümünün sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.28: Ilıklık bölümü tavan aydınlatması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.29: Ilıklık bölümü yer döşemesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.30: Sıcaklık bölümü sol cephesi genel görünümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.31: Sıcaklık bölümü giriş cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.32: Sıcaklık bölümü sol cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.33: Sıcaklık bölümü karşı cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.34: Sıcaklık bölümü sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.35: Sıcaklık bölümünün fil gözü pencereli kubbesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.36: Hünkâr Hamamı sıcaklık bölümünden bir görünüm

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.37: Soğukluk bölümü sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.38: Soğukluk bölümü aydınlatması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.39: Soğukluk bölümü sol kapı tuvalete ve Hünkâr Sofası'na açılmaktadır.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.40: Soğuklukta yer alan tuvalet

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.41: Ilıklık bölümü sol cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.42: Ilıklık bölümü sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.43: Ilıklık bölümü tavan aydınlatması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.44: Hünkâr Hamamı sıcaklık bölümü sol cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.45: Sıcaklık bölümü giriş kapısı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.46: Sol cephede yer alan altın kafesli yıkanma alanı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.47: Oturak ve kurnalı çeşme

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.48: Sıcaklık bölümü sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.49: Köşede yer alan yıkanma alanı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.50: Karşı cephede yer alan mermer küvet

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.51: Yer döşemesinde görülen su yolları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.52: Altın işli stalâktitli sütunlar

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.53: Sıcaklık bölümü girişi üzerinde yer alan fil gözü pencereli kubbe

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.54: Sıcaklık bölümünde ışığın yüzeye etkisi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.55: Kurna üzerinde ışığın yüzeye etkisi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.56: Hünkâr ve Valide Sultan Hamamları sıcaklık bölümleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.57: Hünkâr Hamamı sırasıyla soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık bölümleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.58: Hünkâr ve Valide Hamamları soğukluk bölümleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.59: Harem Dairesi planı üzerinde Hünkâr Sofası

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.60: Hünkâr Sofası genel görünümü (Hünkâr tahtının olduğu bölüm)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.61: Hünkâr Sofası şirvanlı bölümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.62: Şirvanlı bölüm detayı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.63: Şirvanlı bölüm oturma düzeni ve sedefli korkuluklar

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.64: Şirvanlı bölüm, ayna uygulamaları, ortadaki ayna kapı şirvana çıkmaktadır.

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.65: Yemiş Odasına çıkan ayna kapı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.66: III. Murat Sofası'na açılan kapı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.67: Solda Ocaklı Sofaya, sağda ise müzik odasına açılan kapılar

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.68: Mekânın giriş cephesinde yer alan eğrisel pencere

Küçükerman, Ö., 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.91

Şekil 4.69: Pencerenin mekânla ilişkisi.



Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.70: Işığın iki boyutlu ve üç boyutlu yüzlerdeki yansıma farklılıkları

Küçükerman, Ö., 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.62, s.105

Şekil 4.71: Mekânın kubbe örtüsü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.72: Mekânın giriş cephesinde bulunan eğrisel formlu geniş açıklık

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.73: Mekânın tuğla taş döşemesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.74: Mekânın ortasında bulunan halı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.75: Şirvanlı bölümde sedirli oturma düzeni

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.76: Hünkârın taht yerine konmuş sembolik kanepeler

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.77: Giriş cephesindeki aynalardan biri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.78: Kraliçe Victoria'nın hediye ettiği saat

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.79: Bronz şamdan

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.80: III. Murat Odasının Harem Dairesi planı üzerindeki yeri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.81: III. Murat Odası genel görünümü, sol ve karşı cepheleri

Küçükerman, Ö., 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.107

Şekil 4.82: III. Murat Odası Kapı girişi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.83: Giriş kapısının sağ duvarı III. Murat Sofası, karşı duvarı

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.84: Mermer söveler üzerinde devam eden çinili kuşak

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.85: Mekânın giriş cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.86: Mekânın sağ cephesi piriñ ocak

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.87: Ocağın yandan görünüşü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.88: Mekanın sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.89: Sağ cephede bulunan mermer çeşme

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.90: Mekanın karşı (I. Ahmet Odası'na geçiş) ve sağ cephesi (ocaklı bölüm)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.91: Mekanın kubbe örtüsü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.92: III. Murat Odası cephelerinde görülen renkli çini uygulamaları ve taş işçiliği

Küçükerman, Ö., 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.108

Şekil 4.93: Harem Dairesi planı üzerinde I. Ahmet Okuma Odası

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.94: I.Ahmet Odası genel görünüşü, (sol ve karşı cephesi )

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.95: I. Ahmet Odası giriş cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.96: Giriş kemeri üzerinde yer alan yeşil çiniler

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.97: Mekanın karşı ve sağ cepheleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.98: Mekanın sol cephesi, III. Ahmet Yemiş Odası girişi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.99: Sol cephede çini ve varak uygulamaları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.100: Mekânın cephelerinde görülen çini uygulamaları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.101: Mekânda görülen sedef kakmalı dolap

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.102: Kitabeli niş

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.103: Sıva üzerine kalemişi uygulaması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.104: Harem Dairesi planı üzerinde Yemiş Odası

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.105: Yemiş Odası'nın giriş cephesinden genel görünümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.106: Yemiş odası sol cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.107: Yemiş Odası karşı cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.108: Yemiş odası tavan kaplaması

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.109: Yemiş Odasının I.Ahmet Odasından giriş cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.110: Yemiş Odası karşı cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.111: Yemiş Odası sol cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.112: Hünkâr Sofasına geçiş yeri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.113: Yemiş Odası sağ cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.114: Sağ cephede yer alan ocak ve pencereler

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.115: Yemiş odasının halı ve hasır kaplı döşemesi ve yer minderleri

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.116: Harem planı üzerinde Gözdeler Taşlığı ve Havuzu

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.117: Gözdeler Taşlığı genel görünümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.118: Gözdeler Taşlığına geçiş koridoru

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.119: Gözdeler Taşlığı'na geçiş

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.120: Gözdeleer Taşlığı karşı ve sağ (güney) cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.121: Taşlığın şebekeli bölümü

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.122: Taşlığın çukurluklu döşemesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.123: Taşlığın motifli su yolları

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.124: Cariyeler Havuzu

Küçükerman, Ö., 2007, Bir İmparatorluk İki Saray, s.102

Şekil 4.125: Büyük Havuzun Cariyeler Havuzu ile birleştiği cephe

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.126: Büyük Havuzun sol (batı) cephesi

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.127: Büyük Havuzun sağ cephesi (doğu cephesi)

Emel Başarık Arşivi

Şekil 4.128: Kayığın bağlandığı girinti alan

Emel Başarık Arşivi

Bu çalışma esnasında, yazılı ve basılı kaynakların yanında Topkapı Sarayı'nda uzun bir süre mesai harcanmış, yetkililerle görüşülmüş, şu anda ziyarete açık olmayan mekânların bazıları açılmış, özel izinlerle bu mekânlara girilmiş, fotoğrafları çekilmiş ve çizimleri yapılmıştır. Bu tez çalışması içinde bulunan 2.3., 3. ve 4. bölümlerde yer alan tüm görseller şahsıma aittir.

Arş. Gör. Emel Başarık

## ÖZGEÇMİŞ

Emel BAŞARIK 1983 yılında Aydın, Germencik’te doğdu. İlkokulu, Yedi Eylül İlk Okulu’nda tamamladıktan sonra, Aydın Özel Başak Koleji’nde ortaokul eğitimini, İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde ise lise eğitimini aldı. 2002 yılında Mimar Sinan Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü’ne girdi. 2006 yılında aynı bölümden mezun oldu. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü’ne bağlı İç Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programına kabul edildi. 2006- 2007 öğretim yılı içerisinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. Halen bu görevine devam etmektedir.