

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI (ÇİNİ) ANASANAT DALI

ÜSKÜDAR ATİK VALİDE SULTAN CAMİİ ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülcan KAPLAN

130301023

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Ersin ÖCAL

İSTANBUL 2015

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI (ÇİNİ) ANASANAT DALI

ÜSKÜDAR ATİK VALİDE SULTAN CAMİİ ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülcan KAPLAN

130301023

DÜZELTİLMİŞ TEZ

Bu tez 30/09/2015 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Ersin

ÖCAL

(Başkan)

Prof. Dr. S. Turan

BAKIR

(Üye)

Yrd. Doç. Dr. Ülkü

GEZER

(Üye)

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkasının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversitede yada başka üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Gülcan KAPLAN

Aralık 2015

DÜZELTME METNİ

1. Özet, önsöz, içindekiler bölümlerinde değişiklikler yapılmıştır.
2. Tezin Bibliyografyasına yararlanılan yeni kaynaklar eklenmiştir.
3. Yeni görseller, çizimler eklenerek açıklayıcı bilgiler verilmiştir.

ÖZET

16. yüzyıl Osmanlı Devletinin, siyaset, ekonomik, sanat vb. alanlarda dünyaya hükmettiği dönemdir. Bu yüzyılda Osmanlıda saraya bağlı sanat kolu olarak gelişmiş klasik yapılarda, mimariyle bütünlük arz eden çini sanatının en güzel örneklerini dinî yapıların iç ve dış bezemelerinde görmekteyiz. Mimar Sinan yapılarında süsleme hiçbir zaman mimarînin önüne geçmemiştir. Çini süslemenin yerini mimarî elemanlar belirlemiş ve yapının banisinin istekleri de zaman zaman göz önüne alınmıştır. Sinan tarafından inşa edilen eserler diğer tezyini elemanlar yanında uygun orantı dengesi içinde çini süsleme elemanı olarak kullandığı için ayrı bir güzellik kazanmıştır.

Üsküdar'da Toptaşı'nda bulunan cami II. Selim'in karısı ve III. Murat'ın validesi Nurbanu Sultan tarafından 1583'de yaptırılmıştır. Camide mihrab duvarı, soncemaat yeri pencere alınlıkları 16. yüzyıl ikinci yarısına ait sıraltı tekniğinde İznik çinileriyle tanzim edilmiştir. Mihrab sekisi (sofası) duvarı ile ona paralel, dik uzanan duvarda, pencerelerin üstünde lacivert zeminli, beyaz renkli kuşak yazısı yer alır. Yazının zemin dolgusunda, rûmî, hataî, penç, yaprak ve geometrik motifler, kırmızı, yeşil, kobalt, firuze renk ile tezyin edilmiştir. Yazının üstünde tepelik bordür uzanır. Alt tarafında ve kenar bordürlerinde alttaki hurde rûmî motifli friz tekrarlanır. Mihrabın iki yanındaki dolapları kuşatan bölümde, beyaz, lacivert, firuze, kırmızı renkli bahardallı, hataî, penç, yaprak, bulut motifli bordürler yer alır. Mihraba dik uzanan yan duvarlarda sivri kemerli sathi nişler meydana getiren bahardallı ikiz panolar, kırmızı, firuze, kobalt, yeşil renkli, rûmî, natüralist uslûbda çiçekler (lale, karanfil, goncagül, yapraklar) ile panonun ortasında lacivert zeminli üst üste madalyonlar bulunmaktadır. Kenar bordürleri firuze renk zemin üzerine hurde rûmî'lidir. Harimde güney duvarında, soncematte revaklı avluda, kare, dikdörtgen formlu kitabeli, bordürlü çinili pencere alınlıklarının dördünde caminin Nurbanu Sultan tarafından yaptırıldığı diğerlerinde ise ayetler yazılıdır.

Tez konusu Üsküdar Atik Valide Sultan Camii Çinileri olup, konu iki bölümde incelenmiştir. Birinci bölümde; Çini sanatına genel bakış, 16. yüzyılda çini sanatı, kompozisyon özellikleri, uygulama teknikleri, ikinci bölümde; Atik Valide Sultan Külliyesinin tarihçesi, bağlı yapılar, geçirdiği değişim ve bozulmalar, camiye ait bilgiler ve çini süsleme programı içinde kompozisyon şemaları, uygulanan motiflerin analizi ve camiden çalınan eserler, varılan sonuç genel değerlendirme, yapılan eserlere ait rapor hakkında açıklayıcı bilgiler, resimler, çizimler ve dokümanlara yer verilerek incelenmiştir.

ABSTRACT

ÖNSÖZ

Mimari ile uyum içinde gelişen çini sanatında, tarih boyunca güzel örnekler verilmiş, gerek dini, gerekse sivil mimaride zevkle uygulanmış ve gelmiştir. En ilkel topluluklardan en gelişmiş toplumlara kadar insanlar kullandıkları mekânlara kıymet verdikleri için daima buraları süsleme gayreti içerisinde olmuşlardır. Tezyinata kullanılan canlı figürler, İslam sanatında başta mimari yapıların tezyinatı olmak üzere her tür eşya üzerinde stilize edilerek zevkle kullanılmıştır. Tarihin derinliklerinden süzülerek gelen bu zengin motif çeşitliliği, Anadolu’da pek çok yapıya güzellikler katmıştır. Osmanlı klasik devir mimari yapılarının tezyininde, çini, taş, ahşap, kalemişi, alçı vb. malzemeler kullanmış, devletin heyecanı mimaride akis bulurken, mimarinin cezbesi de tezyinatla tamamlanmıştır. Her alanda muhteşem eserlere sahip Osmanlı sanatının klasik döneminde uygulama alanı bulan çini sanatının, teknik, renk, biçim, kompozisyon vb. açılardan nasıl ilerlediğini örnekleri gördükçe dahi iyi anlamaktayız. Bu vesileyle asırlar sonra, bizleri fevkalade ince zevkleriyle hayrete düşüren, dünya medeniyet tarihine eşsiz eserler sunan ecdadımız ile iftihar sanatkârları hamilerini rahmet ve minnetle anıyoruz.

Tezimizin konusu, Üsküdar Atik Valide Sultan Camii çinileri olup birinci bölümde, çini sanatına ve 16. yüzyıl Osmanlı çiniciliğine genel bir bakış yapılmış ikinci bölümde ise Atik Valide Camii ve Külliyesi kısaca tanıtıldıktan sonra camideki çiniler ele alınmış ve söz konusu çinilerin motif analizine yer verilmiştir.

Tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ersin ÖCAL’a yardımlarını esirgemeyen hocam Prof. M. Hüsrev SUBAŞI’na, desteklerinden dolayı anneme içten teşekkürlerimi sunar, araştırmamın bu alanda çalışanlara faydalı olmasını temenni ederim.

İstanbul 2015

Gülcan KAPLAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
KISALTMALAR	VII
RESİM LİSTESİ	VIII
ÇİZİM LİSTESİ	XVIII
GİRİŞ	1

BİRİCİ BÖLÜM

ÇİNİ SANATI VE 16. YÜZYILDA OSMANLI ÇİNİCİLİĞİ

A) ÇİNİ SANATINA GENEL BAKIŞ	3
B) 16. YÜZYILDA TÜRK ÇİNİ SANATI	17
1. Kompozisyon ve Motif Özellikleri	22
a) Ulanabilir Kompozisyonlar	22
b) Bordürler	22
c) Süpürgelikler	23
d) Panolar	23
e) Pencere ve Kapı Alınlıkları	23
f) Köşe Dolguları	24
2. Uygulama Teknikleri	27
a) Mavi Beyazlar ve Haliç İşi	27
b) Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği	29

c) Şam Tipi	30
d) Çok Renkli Kırmızılı Sıraltı Tekniği	33
e) Kütahya Çiniciliği.....	35
3. Ehl-i Hiref Defterlerinde Çiniciler	39
4. Çinili Yapılar	43

İKİNCİ BÖLÜM

ATİK VALİDE SULTAN CAMİİ ÇİNİLERİ

A) ATİK VALİDE SULTAN KÜLLİYESİ	64
1. Külliye Oluşturan Yapılar	67
2. Külliye'nin Zaman İçerisinde Geçirdiği Değişim ve Bozulmalar.....	74
B) ATİK VALİDE CAMİİ ÇİNİ SÜSLEME PROGRAMI	77
1. Cami Hakkında Genel Bilgiler ve Plan Özellikleri	77
a) Tarihçe	77
b) Plan Özellikleri	81
c) Dış Mekân	82
d) İç Mekân	83
e) Tezyinat ve Yazı Programı	84
2. Camide Çini Süsleme Programı	90
a) Mihrap Girintisindeki Çiniler	90
b) Güney Duvarı Pencere Alınlığındaki Çiniler	95
c) Son Cemaat Yeri Pencere Alınlığındaki Çiniler	108
3. Çini Bezemeli Alanlardaki Motiflerin Analizi	132
a) Stilize Motifler	132
b) Yarı Stilize (Naturalist Uslûb) Motifler	172
c) Sembolik Motifler	227

d) Geometrik Motifler	229
4. Kompozisyon Şemaları	234
C) CAMİDEN ÇALINAN ÇİNİ VE DİĞER ESERLER	244
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	249
KAYNAKÇA	267
DİZİN.....	277
ÖZGEÇMİŞ	278
ESER RAPORU	279

KISALTMALAR

- a. g. e. : Adı geçen eser
- a. g. m. : Adı geçen makale, adı geçen madde
- bkz. : Bakınız
- c. : Cilt
- Ç. : Çizim
- DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
- h. : Hicrî
- IRCICA : İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi
- İSAM : İslami Araştırmalar Merkezi
- madd. : Madde
- m. : Mîlâdî
- nr. : Numara
- R. : Resim
- s. : Sayfa
- sy. : Sayı
- Tsz. : Tarihsiz
- TSMK : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
- VGM : Vakıflar Genel Müdürlüğü
- KTB : Kültürve Turizm Bakanlığı
- vb. : Ve benzeri
- yy. : Yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Kayrevan Sidi Ukbe Camii Mihrab Çinileri	4
Resim 2: Sivas Şifahıye Medresesi ve I. İzzeddin Keykavus Türbesi	4
Resim 3: Konya Sırçalı Medrese	5
Resim 4: Konya Karatay Medresesi	5
Resim 5: Tokat Gök Medrese	6
Resim 6: Nahcivan'daki Mümine Hatun Kümbeti	6
Resim 7: Siirt Ulu Camii Minaresi	7
Resim 8: Sivas Ulu Camii	7
Resim 9: Akşehir Güdük Minare Mescidi	8
Resim 10: Sivas Çifte Minareli Medrese	8
Resim 11: Konya Alaeddin Camii Mihrabı	8
Resim 12: Konya Sadreddin Konuk Evi Mescidi Mihrabı	8
Resim 13: Afyon Mısri Mescidi Mihrap ve Detayı	9
Resim 14: Ankara Arslanhane Camii Mihrabı ve Detayı	9
Resim 15: Ankara Karacabey Camii	11
Resim 16: Birgi Ulucamii Mihrabı.....	11
Resim 17: Bursa Yeşil Camii ve Türbesi.....	13
Resim 18: Bursa Muradiye Camii Çinileri.....	13
Resim 19: Üsküdar Çinili Camii Minber Klahı	25
Resim 20: Edirne Selimiye Camii Çinili Minber Klahı	25
Resim 21: Topkapı Sarayı III. Murat Has Odasındaki Çinili Ocak.....	26
Resim 22: 1546 Tarihli Kur'an	41
Resim 23: Koltuk Bezemesindeki Bulut Motifi	42
Resim 24: Çini Bezemede Bulut Motifi	42
Resim 25: Çini ve Tezhipte Bahardallı Motif	42
Resim 26: Çini ve Teshipte Yaprak, Penç Motifi	42

Resim 27: Rûmi Motifi	42
Resim 28: Yaprak, Penç Motifi	42
Resim 29: Bulut Motifi	42
Resim 30: Hürrem Sultan Türbesi Çinileri	44
Resim 31: Türbesi Çinilerinden Detay	44
Resim 32: Zeyrek Çinili Hamam	45
Resim 33: Süleymaniye Camii	47
Resim 34: Rüstem Paşa Camii Çinileri	50
Resim 35: Sokullu Mehmet Paşa Camii Minber Külâhı	52
Resim 36: Ayasofya Camii Çinileri	54
Resim 37: Sultan III. Murat Dairesi Çinileri	54
Resim 38: Tophanedeki Kılıç Ali Paşa Camii Mihrabı	55
Resim 39: Piyale Paşa Camii	57
Resim 40: Piyale Paşa Camii Çinileri	58
Resim 41: Mehmet Ağa Camii Mihrap ve Çinileri	59
Resim 42: İvaz Efendi Camii Mihrap Çinileri	60
Resim 43: Takkeci İbrahim Ağa Camii Çinileri	61
Resim 44: Sultan Ahmet Camii Çinileri	62
Resim 45: Nurbanu Sultanın Cenaze Alayı	64
Resim 46: Atık Valide Külliyesinin Üstten Görünüşü	65
Resim 47: Atık Valide Külliyesinin Üstten Görünüşü	72
Resim 48: Kapı Kitabesi	77
Resim 49: Ahşap Üzeri Edirnekari Tavan Süslemesi	87
Resim 50: Yarım ve Çeyrek Kubbeler	88
Resim 51: Camii Mihrap Girintisinde ve Güney Duvarında Yeralan Çiniler	91
Resim 52: Mihrap Üstü Kuşak Yazısı ve Bahardallı Çini Pano	92
Resim 53: Kündekâri Pencere Etrafındaki Bordür Çini, Bahardallı Pano	93
Resim 54: Mihraba Soldan Sağa Doğru Gelen, Çinili Kuşak Yazısı	94

Resim 55: Mihrap Girintisinde ve Güney Duvarında Yeralan Çiniler	98
Resim 56: Güney Duvarında, Üç Pencere Alınlığındaki Hatlı Çiniler	98
Resim 57: Güney Duvarındaki Çini Pano	99
Resim 58: Güney Duvarındaki Çini Pano	101
Resim 59: Güney Duvarındaki Çini Pano	103
Resim 60: Güney Duvarındaki Çini Panolar	105
Resim 61: Güney Duvarındaki Çini Pano	106
Resim 62: Güney Duvarındaki Çini Pano	108
Resim 63: Soncemaat Yerindeki Çini Panoların Cepheden Görünüşü	110
Resim 64: Panoların Perspektif Görünüşü	110
Resim 65: Portalin Solundaki Beş Adet Pencere Alınlığındaki Çini Panoların Cepheden Görünüşü	111
Resim 66: 1. Pencere Alınlığındaki Çini Pano, Çalındıktan Sonra İznik Çinisi Yerine Kütahya Çinisi Yapılan Pano	112
Resim 67: İkinci Pencere Alınlığındaki Çini Pano	114
Resim 68: Üçüncü Pencere Alınlığındaki Çini Pano	116
Resim 69: Dördüncü Pencere Alınlığındaki Çini Pano	118
Resim 70: Beşinci pencere Alınlığındaki Çini Pano	120
Resim 71: Soncemaatte Portalin Sağındaki Beş Adet Pencere Alınlığındaki Çini Panoların Cepheden Görünüşü	122
Resim 72: Altıncı Pencere Alınlığındaki Çini Pano	123
Resim 73: Ankara Vakıf Eserleri Müzesindeki Çini Pano	124
Resim 74: Yedinci Pencere Alınlığındaki Çini Pano.....	126
Resim 75: Sekinci Pencere Alınlığındaki Çini Pano	128
Resim 76: Dokuzuncu Pencere Alınlığındaki Çini Pano	130
Resim 77: Onuncu Pencere Alınlığındaki Çini Pano	132
Resim 78: Mihrabın Sol Üstündeki Kuşak Yazısının Cepheden Görünüşü	137
Resim 79: Rûmî Motifi	137
Resim 80: Rûmî Motifi	138

Resim 81: Mihrabın Sağ Üstündeki Kuşak Yazısı ile Üst Noktada Onu Tamamlayan Tepelik Bordürlerin Cepheden Görünüşü	138
Resim 82: Rûmî Motifi	138
Resim 83: Rûmî Motifi	139
Resim 84: Rûmî Motifi	139
Resim 85: Bahardallı Çini Pano	140
Resim 86: Bahardallı Çini Panoyu Çevreleyen Hurde Rûmîli Bordür	141
Resim 87: Bahardallı Çini Panodaki HurdeRûmîli Vazo	143
Resim 88: Bahardallı Çini Panonun Üst Kısımında Kenar Kartuşlardaki Hurde Rûmîli Kompozisyon	145
Resim 89: Hurde Rûmî Motifi Detayı	146
Resim 90: Hurde Rûmî Motifi Detayı	146
Resim 91: Rûmî Motifi	146
Resim 92: Rûmî Motifi	146
Resim 93: Rûmî Motifi	147
Resim 94: Rûmî Motifi	147
Resim 95: Rûmî Motifi	147
Resim 96: Rûmî Motifi	148
Resim 97: Kuşak Yazısındaki Hataî Motifi	150
Resim 98: Bordür Çiniler	150
Resim 99: Bordür Çiniler	151
Resim 100: Bordür Çinilerden Detay	151
Resim 101: Bordür Çinilerden Detay	152
Resim 102: Hataî Motifi	153
Resim 103: Hataî Motifi	154
Resim 104: Hataî Motifi	154
Resim 105: Hataî Motifi	155
Resim 106: Hataî Motifi	155
Resim 107: Hataî Motifi	156

Resim 108: Hataî Motifi	156
Resim 109: Hataî Motifi	156
Resim 110: Hataî Motifi	157
Resim 111: Hataî Motifi	157
Resim 112: Hataî Motifi	158
Resim 113: Hataî Motifi	158
Resim 114: Hataî Motifi	159
Resim 115: Penç Motifi	160
Resim 116: Penç Motifi	160
Resim 117: Penç Motifi	160
Resim 118: Penç Motifi	160
Resim 119: Penç Motifi	161
Resim 120: Penç Motifi	161
Resim 121: Penç Motifi	161
Resim 122: Penç Motifi	161
Resim 123: Penç Motifi	162
Resim 124: Penç Motifi	162
Resim 125: Penç Motifi	162
Resim 126: Penç Motifi	163
Resim 127: Penç Motifi	163
Resim 128: Penç Motifi	163
Resim 129: Penç Motifi	164
Resim 130: Penç Motifi	164
Resim 131: Penç Motifi	164
Resim 132: Penç Motifi	165
Resim 133: Penç Motifi	165
Resim 134: Penç Motifi	165
Resim 135: Penç Motifi	166

Resim 136: Penç Motifi	166
Resim 137: Penç Motifi	166
Resim 138: Penç Motifi	167
Resim 139: Penç Motifi	167
Resim 140: Penç Motifi	167
Resim 141: Penç Motifi	168
Resim 142: Penç Motifi	168
Resim 143: Penç Motifi	168
Resim 144: Penç Motifi	169
Resim 145: Penç Motifi	169
Resim 146: Penç Motifi	169
Resim 147: Penç Motifi	170
Resim 148: Penç Motifi	170
Resim 149: Penç Motifi	170
Resim 150: Penç Motifi	171
Resim 151: Penç Motifi	171
Resim 152: Penç Motifi	171
Resim 153: Penç Motifi	171
Resim 154: Penç Motifi	172
Resim 155: Penç Motifi	172
Resim 156: Penç Motifi	172
Resim 157: Penç Motifi	173
Resim 158: Penç Motifi	173
Resim 159: Gül Motifinin Profilden Görünümü	178
Resim 160: Goncagül Motifi	179
Resim 161: Goncagül Motifi	180
Resim 162: Goncagül Motifi	180
Resim 163: Bahardallı Panoda Bulunan Lale Motifleri	182

Resim 164: Lale Motifi	182
Resim 165: Lale Motifi	183
Resim 166: Bahardallı Panoda Bulunan Lale Motifleri	183
Resim 167: Lale Motifi	183
Resim 168: Lale Motifi	184
Resim 169: Karanfil Motifi	185
Resim 170: Karanfil Motifi	186
Resim 171: Karanfil Motifi	186
Resim 172: Karanfil Motifi	186
Resim 173: Menekşe Motifi	187
Resim 174: Menekşe Çiçeği Motif Detayı	187
Resim 175: Mine Çiçeği Motifi	188
Resim 176: PençMotifi	188
Resim 177: Penç Motifi	188
Resim 178: Penç Motifi	189
Resim 179: Nergis Çiçeği	190
Resim 180: Nergis Çiçeği	190
Resim 181: Bahar Dallı Pano	193
Resim 182: Bahardallı Pano	195
Resim 183: Bahardallı Pano	195
Resim 184: Bahardallı çini panoda üst tarafta şemse kompozisyonun taçlandırıldığı motif detayı	196
Resim 185: Yaprak Motifi	198
Resim 186: Yaprak Motifi	199
Resim 187: Yaprak Motifi	199
Resim 188: Yaprak Motifi	200
Resim 189: Yaprak Motifi	200
Resim 190: Yaprak Motifi	201

Resim 191: Yaprak Motifi	201
Resim 192: Yaprak Motifi	201
Resim 193: Yaprak Motifi	202
Resim 194: Yaprak Motifi	202
Resim 195: Yaprak Motifi	203
Resim 196: Yaprak Motifi	203
Resim 197: Yaprak Motifi	204
Resim 198: Yaprak Motifi	204
Resim 199: Yaprak Motifi	204
Resim 200: Yaprak Motifi	205
Resim 201: Yaprak Motifi	205
Resim 202: Yaprak Motifi	206
Resim 203: Yaprak Motifi	206
Resim 204: Yaprak Motifi	206
Resim 205: Yaprak Motifi	207
Resim 206: Yaprak Kümeleri	207
Resim 207: Yaprak Motifi	207
Resim 208: Yaprak Motifi	208
Resim 209: Yaprak Motifi	208
Resim 210: Yaprak Motifi	209
Resim 211: Yaprak Motifi	209
Resim 212: Yaprak Motifi	210
Resim 213: Yaprak Motifi	210
Resim 214: Yaprak Motifi	211
Resim 215: Yaprak Motifi	211
Resim 216: Yaprak Motifi	212
Resim 217: Yaprak Motifi	212
Resim 218: Yaprak Motifi	213
Resim 219: Yaprak Motifi	213

Resim 220: Yaprak Motifi	213
Resim 221: Yaprak Motifi	214
Resim 222: Yaprak Motifi	214
Resim 223: Yaprak Motifi	215
Resim 224: Yaprak Motifi	215
Resim 225: Yaprak Motifi	216
Resim 226: Yaprak Motifi	216
Resim 227: Yaprak Motifi	217
Resim 228: Yaprak Motifi	217
Resim 229: Yaprak Motifi	218
Resim 230: Yaprak Motifi	218
Resim 231: Yaprak Motifi	218
Resim 232: Yaprak Motifi	219
Resim 233: Yaprak Motifi	219
Resim 234: Yaprak Motifi	219
Resim 235: Yaprak Motifi	220
Resim 236: Yaprak Motifi	220
Resim 237: Yaprak Motifi	221
Resim 238: Yaprak Motifi	221
Resim 239: Yaprak Motifi	222
Resim 240: Bahardallı Panodaki Dallar Üzerindeki Sap Çıkmasından Detay	223
Resim 241: Bulut Motifi	225
Resim 242: Bulut Motifi	226
Resim 243: Bulut Motifi	226
Resim 244: Bulut Motifi	226
Resim 245: Bulut Motifi	227
Resim 246: Bulut Motifi	227
Resim 247: Bulut Motifi	227
Resim 248: Ortabağ Motifi	228
Resim 249: Ortabağ Motifi	228
Resim 250: Ortabağ Motifi	229

Resim 251: Şemse ve Vazo Detayı	230
Resim 252: Geometrik Geçme Motifi	231
Resim 253: Geometrik Geçme Motifi	231
Resim 254: Geometrik Geçme Motifi	233
Resim 255: Vazo İçinde Salyangoz Motifi Detayları	234
Resim 256: Salyangoz Motifi	234
Resim 257: Tepelik Bordür	238
Resim 258: Bordür	238
Resim 259: Bordür	239
Resim 260: Bordür	240
Resim 261: Bordür	241
Resim 262: Bordür	242
Resim 263: Tek Dal Üzerinde Gelişen Bordür	243
Resim 264: Çift Dal Üzerinde Gelişen Bordür	243
Resim 265: Ulanabilir Kompozisyon	244
Resim 266: Simetrik Kompozisyon	245
Resim 267: Atik Valide Camii'nden Çalınan Çini Pano	246
Resim 268: Çalınan Çini Kitabe Yerine Yapılan Pano	246
Resim 269: Soncemaat Yerindeki Alınlık Pano	247
Resim 270: Gülbenkian Müze Pano	247
Resim 271: Soncemaat Yeri Alınlık Kitabesi	247
Resim 272: İngiltere'de Sotheby's Müzayede'sinden Alınan Çini Karo	248
Resim 273: 1995-96 Yılında Çini Panoya ait Fotoğraf	248
Resim 274: Caminden Çalınan Kapı Tokmağı	249
Resim 275: Çalınan Kapı Tokmağı	249
Resim 276: Çalınan Kapı Sol Kanat Revzesi	249
Resim 277: Çalınan Kapı Revzesi Sağ Kanat	249
Resim 278: Caminin Çalınan, Mihrap Şamdanı	250
Resim 279: Julian Raby, İznik Fot no: 44	257

Resim 280: Camiye Ait Bahardallı Çini Pano	259
Resim 281: Topkapı Sarayı III. Avluda Bulunan Ederun Ağalar Camii'sine Ait Bahardallı Çini Pano	260
Resim 282: Sultan Reşat Türbesine ait Bahardallı Çini Pano	261
Resim 283: Atik Valide Camii Bordür Çinisi	262
Resim 284: Atik Valide Camii Bordür Çinisi	262
Resim 285: Atik Valide Camii Bordür Çinisi	263
Resim 286: Atik Valide Camii Bordür Çinisi	263
Resim 287: Atik Valide Camii Bordür Çinisi	263
Resim 288: Atik Valide Camii Bordür Çinisi	264
Resim 289: Sultan Ahmet Camii Çinileri	264
Resim 290: Sultan Ahmet Camii Mahfel Çinileri	264
Resim 291: Mesih Paşa Camii Mihrap Çinileri	265
Resim 292: Suktan III. Murad Dairesi Çinileri	265
Resim 293: Atik Valide Camii Çinisi	266
Resim 294: Eyüp Sultan Türbesi Çinileri	266
Resim 295: Sultan Ahmet Camii Çinisi	266
Resim 296: Atik Valide Camii Çinisi	267
Resim 297: Atik Valide Camii Çinisi	267

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Atik Valide Sultan Külliyesi, Aksonometrik Perspektif	66
Çizim 2: Süheyl Ünver'in Çizimi	71
Çizim 3: A. Kuran Cami Planı	82
Çizim 4: Ahşap Bezeme Detayı	88
Çizim 5: Bordür Detay Çizimi	88
Çizim 6: Cami'ye ait Çinilerin Yerini Gösteren Plan Şeması	91

Çizim 7: Mermer Mihrab ve Mihrab üstü kuşak yazısı çizimi	92
Çizim 8: Kuşak Yazısındaki Harfleri Gösteren Detay	93
Çizim 9: Kuşak Yazı Düzenindeki Yazıların Detayı	94
Çizim 10: Panoya Ait Çizim	100
Çizim 12: Panoya Ait Çizim	102
Çizim 13: Panoya Ait Çizim	104
Çizim 14: Panoya Ait Çizim	107
Çizim 15: Panoya Ait Çizim	109
Çizim 16: Panoya Ait Çizim	113
Çizim 17: Panoya Ait Çizim	115
Çizim 18: Panoya Ait Çizim	117
Çizim 19: Panoya Ait Çizim	119
Çizim 20: Panoya Ait Çizim	121
Çizim 21: Panoya Ait Çizim	125
Çizim 22: Panoya Ait Çizim	127
Çizim 23: Panoya Ait Çizim	129
Çizim 24: Panoya Ait Çizim	131
Çizim 25: Panoya Ait Çizim	133
Çizim 26: Rûmî Motifi	137
Çizim 27: Rûmî Motifi	138
Çizim 28: Rûmî Motifi	138
Çizim 29: Rûmî Motifi	139
Çizim 30: Rûmî Motifi	139
Çizim 31: Rûmî Bordür	142
Çizim 32: Vazonun Çizimi	143
Çizim 33: Hurde Rûmîli Kompozisyon	145
Çizim 34: Rûmî Motifi	146
Çizim 35: Rûmî Motifi	146

Çizim 36: Rûmî Motifi	146
Çizim 37: Rûmî Motifi	146
Çizim 38: Rûmî Motifi	147
Çizim 39: Rûmî Motifi	147
Çizim 40: Rûmî Motifi	148
Çizim 41: Rûmî Motifi	148
Çizim 42: İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu	149
Çizim 43: Hataî Motifi	150
Çizim 44: Bordür Çizimi	151
Çizim 45: Bordürden Detay Çizim	152
Çizim 46: Bordürden Detay Çizim	153
Çizim 47: Hataî ve Yaprak Motifi Çizimi	154
Çizim 48: Hataî Motifi	154
Çizim 49: Hataî Motifi	155
Çizim 50: Hataî Motifi	155
Çizim 51: Hataî Motifi	156
Çizim 52: Hataî Motifi	156
Çizim 53: Hataî Motifi	156
Çizim 54: Hataî Motifi	157
Çizim 55: Hataî Motifi	157
Çizim 56: Hataî Motifi	158
Çizim 57: Hataî Motifi	158
Çizim 58: Hataî Motifi	159
Çizim 59: Yarım Penç Motifi	160
Çizim 60: Yarım Penç Motifi	160
Çizim 61: Yarım Penç Motifi	160
Çizim 62: Penç Motifi	160
Çizim 63: Penç Motifi	161

Çizim 64: Penç Motifi	161
Çizim 65: Penç Motifi	161
Çizim 66: Yarım Penç Motifi	161
Çizim 67: Yarım Penç Motifi	162
Çizim 68: Yarım Penç Motifi	162
Çizim 69: Penç Motifi	162
Çizim 70: Penç Motifi	163
Çizim 71: Penç Motifi	163
Çizim 72: Penç Motifi	163
Çizim 73: Penç Motifi	164
Çizim 74: Yarım Penç Motifi	164
Çizim 75: Yarım Penç Motifi	164
Çizim 76: Penç Motifi	165
Çizim 77: Penç Motifi	165
Çizim 78: Yarım Penç Motifi	165
Çizim 79: Yarım Penç Motifi	166
Çizim 80: Penç Motifi	166
Çizim 81: Yarım Penç Motifi	166
Çizim 82: Yarım Penç Motifi	167
Çizim 83: Çeyrek Penç Motifi	167
Çizim 84: Çeyrek Penç Motifi	167
Çizim 85: Çeyrek Penç Motifi	168
Çizim 86: Penç Motifi	168
Çizim 87: Çeyrek Penç Motifi	168
Çizim 88: Penç Motifi	169
Çizim 89: Penç Motifi	169
Çizim 90: Penç Motifi	169
Çizim 91: Penç Motifi	170

Çizim 92: Penç Motifi	170
Çizim 93: Yarım Penç Motifi	170
Çizim 94: Penç Motifi	171
Çizim 95: Yarım Penç Motifi	171
Çizim 96: Yarım Penç Motifi	171
Çizim 97: Yarım Penç Motifi	171
Çizim 98: Penç Motifi	172
Çizim 99: Penç Motifi	172
Çizim 100: Penç Motifi	172
Çizim 101: Penç Motifi	173
Çizim 102: Penç Motifi	173
Çizim 103: Gül Motifi	178
Çizim 104: Goncagül Motifi	179
Çizim 105: Goncagül Motifi	180
Çizim 106: Goncagül Motifi	180
Çizim 107: Lale Motifi	182
Çizim 108: Lale Motifi	182
Çizim 109: Lale Motifi	183
Çizim 110: Lale Motifi	183
Çizim 111: Lale Motifi	183
Çizim 112: Lale Motifi	184
Çizim 113: Karanfil Motifi	185
Çizim 114: Karanfil Motifi	186
Çizim 115: Karanfil Motifi	186
Çizim 116: Karanfil Motifi	186
Çizim 117: Menekşe Motifi	187
Çizim 118: Menekşe Çiçeği	187
Çizim 119: Mine Çiçeği	188

Çizim 120: Penç Motifi	188
Çizim 121: Penç Motifi	188
Çizim 122: Penç Motifi	189
Çizim 123: Nergis Çiçeği	190
Çizim 124: Nergis Çiçeği	190
Çizim 125: Bahardallı Pano	194
Çizim 126: Bahardallı Çini Panodan Detay	195
Çizim 127: Bahardallı Çini Panodan Detay	195
Çizim 128: Bahardallı Çini Panodan Detay	196
Çizim 129: Yaprak Motifi	198
Çizim 130: Yaprak Motifi	199
Çizim 131: Yaprak Motifi	199
Çizim 132: Yaprak Motifi	200
Çizim 133: Yaprak Motifi	200
Çizim 134: Yaprak Motifi	201
Çizim 135: Yaprak Motifi	201
Çizim 136: Yaprak Motifi	201
Çizim 137: Yaprak Motifi	202
Çizim 138: Yaprak Motifi	202
Çizim 139: Yaprak Motifi	203
Çizim 140: Yaprak Motifi	203
Çizim 141: Yaprak Motifi	204
Çizim 142: Yaprak Motifi	204
Çizim 143: Yaprak Motifi	204
Çizim 144: Yaprak Motifi	205
Çizim 145: Yaprak Motifi	205
Çizim 146: Yaprak Motifi	206
Çizim 147: Yaprak Motifi	206

Çizim 148: Yaprak Motifi	206
Çizim 149: Yaprak Motifi	207
Çizim 150: Yaprak Motifi	207
Çizim 151: Yaprak Motifi	207
Çizim 152: Yaprak Motifi	208
Çizim 153: Yaprak Motifi	208
Çizim 154: Yaprak Motifi	209
Çizim 155: Yaprak Motifi	209
Çizim 156: Yaprak Motifi	210
Çizim 157: Yaprak Motifi	210
Çizim 158: Yaprak Motifi	211
Çizim 159: Yaprak Motifi	211
Çizim 160: Yaprak Motifi	212
Çizim 161: Yaprak Motifi	212
Çizim 162: Yaprak Motifi	213
Çizim 163: Yaprak Motifi	213
Çizim 164: Yaprak Motifi	213
Çizim 165: Yaprak Motifi	214
Çizim 166: Yaprak Motifi	214
Çizim 167: Yaprak Motifi	215
Çizim 168: Yaprak Motifi	215
Çizim 169: Yaprak Motifi	216
Çizim 170: Yaprak Motifi	216
Çizim 171: Yaprak Motifi	217
Çizim 172: Yaprak Motifi	217
Çizim 173: Yaprak Motifi	218
Çizim 174: Yaprak Motifi	218
Çizim 175: Yaprak Motifi	218

Çizim 176: Yaprak Motifi	219
Çizim 177: Yaprak Motifi	219
Çizim 178: Yaprak Motifi	219
Çizim 179: Yaprak Motifi	220
Çizim 180: Yaprak Motifi	220
Çizim 181: Yaprak Motifi	221
Çizim 182: Yaprak Motifi	221
Çizim 183: Yaprak Motifi	222
Çizim 184: Bahardallı Motif	223
Çizim 185: Bulut Motifi.....	225
Çizim 186: Bulut Motifi	226
Çizim 187: Bulut Motifi	226
Çizim 188: Bulut Motifi	226
Çizim 189: Bulut Motifi	227
Çizim 190: Bulut Motifi	227
Çizim 191: Bulut Motifi	227
Çizim 192: Ortabağ Motifi	228
Çizim 193: Ortabağ Motifi	228
Çizim 194: Ortabağ Motifi	229
Çizim 195: Şemse ve Vazo Detay Çizimi	230
Çizim 196: Geometrik Motif Çizimi	231
Çizim 197: Geometrik Motif Çizimi	213
Çizim 198: Solyangoz Motif Detay Çizimleri	235
Çizim 199: Plan Şeması	237
Çizim 200: Tepelik Bordür Çizimi	238
Çizim 201: Bordür Çizimi	238
Çizim 202: Bordür Çizimi	239

Çizim 203: Bordür Çizimi	240
Çizim 204: Bordür Çizimi	241
Çizim 205: Bordür Çizimi	242
Çizim 206: Tek Dal Üzerinde Gelişen Bordür Çizimi	243
Çizim 207: Bordür Çizimi	244
Çizim 208: Bordür Çizimi	244
Çizim 209: Bahardallı Çini Pano	245

GİRİŞ

Üsküdar Atik Valide Sultan Camii, 16. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş olup, devrin önemli mimari eserleri arasında yer almaktadır. Cami harimi mihrabında yer alan çinili kuşak yazısı, güney duvarı pencere alınışındaki yazılı çiniler, dışarda soncemaat yerinde pencere alınışlarındaki yazılı çiniler belgelenerek incelenmiştir. Camiden başka, kalemişleri, ahşap tavan, minber vb. konular ele alınmış olup, konuda araştırma, çalışma yapmak isteyenlere kaynak teşkil edecek şekilde hazırlanmıştır.

Atik Valide Sultan Külliyesi hakkında, tarihî ve mimarî açıdan birçok kaynak mevcuttur. Ancak Camideki çiniler hakkında tez, makale vb. boyutlarda çalışmalar pek yapılmamıştır. Yüksek lisans dönemi içerisindeki kısıtlı zamanda, yoğun bir çalışma, araştırma ve emek sarf ederek Valide Sultan Camii'nin çinilerini kapsamlı olarak incelenmiştir.

Çalışmanın ilk aşamasında 16. yüzyıl eseri olması nedeni ile dönem ve çinileri hakkında kapsamlı bilgelere yer verildi. Daha sonra çini süslemelerin belge niteliğinde olduğu gerçeğinden yola çıkarak, desenlerin yok olmadan gelecek nesillere aktarılmasını ana amaç edinip çizimleri yapılmıştır.

YÖK Tez Tarama Merkezi, İSAM, IRCICA, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Taksim Atatürk Kütüphanesi, Üsküdar Yazma Eserler Kütüphanesi, Vakıflar İbrahim Hakkı Konyalı Kütüphanesi, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Kütüphanesi ve Müzesi, Ankara Milli Kütüphane ve çeşitli Üniversite kütüphanelerinden konuyla ilgili kaynaklar taranmıştır.

Ayrıca, Doğan Kuban'ın "Osmanlı Mimarîsi", "Sinan'ın Sanatı ve Selimiye" adlı eserleri ile yazarın birçok makalesi yanında Aptullah Kuran'ın "Mimar Sinan" adlı eseri ve konu hakkında makaleleri, Ulga-Vogt Göknil'in "Mimar Sinan", N. Jale Erzen'in "Mimar Sinan Cami ve Külliyesi" adlı telifleri ile "Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri" adlı kitabın içindeki makalelerden faydalanıldı.

Araştırma esnasında yukarıda bahsedilen eserler haricinde pek çok kitap, makale, dergi, tez ve yayın taranmış, konuyla bağlantılı bilgiler çalışmada yerini almıştır. Bu kaynaklar haricinde, muhtelif zamanlarda Vakıf İnşaat ile İstanbul Vakıflar 2. Bölge Müdürlüğü tarafından yaptırılan Üsküdar Atik Valide Sultan Külliyesi ve Camii'nin restorasyonu hakkındaki mevcut dosyalarda bulunan bilgi, belgelerden yararlanılmıştır. Camiye ait fotoğraflar tarafımdan çekilmiştir. Çizimler ve yakın plan görüntüleri arşiv oluşturacak düzeydedir. Çok fazla çekilen yakın fotoğraf arasından daha nitelikli ve ayrıntılı olanlar seçilmiştir. Bu araştırma safhasında mekâna sık sık gidilmiş ve her defasında başka bir detay ile karşılaşılmıştır.

Tezin ana kısmını ve amacını oluşturan çinilerin desen, renk, kompozisyon açısından yorumlanmasına çalışılmıştır.

Tez iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler kendi içlerinde alt başlıklara ayrılmıştır. Birinci bölümde; Çini sanatı ve 16. yüzyılda Osmanlı çiniciliği başlığı altında Türk çini sanatına genel bakış, 16. yüzyılda Türk çini sanatı, kompozisyon özellikleri, uygulama teknikleri, ikinci bölümde; Atık Valide Sultan Külliyesi'nin tarihçesi, bağlı yapılar, zaman içerisinde geçirdiği değişim ve bozulmalar, çini süsleme programı başlığı altında cami hakkında bilgiler, yazı programı, çinilerin mekân içerisindeki yerini gösteren plan şeması, motiflerin analizi, kompozisyon şemaları, muhtelif zamanlarda çalınan çiniler, genel anlamda değerlendirme, varılan sonuç ile eserler hakkında düzenlenen rapor, resimler ve çizimlere yer verilerek detaylı olarak ele alınmıştır.

Çinilerin fotoğrafları üzerinden orijinaline sadık kalınarak desen ve motifleri çizilmiştir. Desenler kompozisyon ve renk açısından etüt edilmiş, ayrıntılar konu içerisinde yerini almıştır. Tezde, resim ve çizimler, konudan kopulmaması ve daha kolay kavranmasına imkan sağlamak için metin aralarında verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİNİ SANATI VE 16. YÜZYILDA OSMANLI ÇİNİCİLİĞİ

A) ÇİNİ SANATINA GENEL BAKIŞ

Çini sözcüğü Türkçe’de genellikle yapıların içinde ve dışında duvar kaplaması olarak kullanılan pişmiş topraktan kare, çokgen vb. çeşitli biçimlerde yapılan yüzeyi renkli ya da desenli, parlak, sert, saydam tabakayla kaplı küçük boyutta levhacıklara verilen addır. Bu bağlam içinde çini sözcüğü bütün bu gündelik seramik eşyanın yapıldığı bir malzeme adı olmaktadır. Bu ayrım Osmanlıda çini levhaya “kâşi” seramik eşyaya da “evâni” adı verilerek belirtilmiştir. Mimarîye renk katan bir süsleme unsuru olan çini sanatının, Türk mimarîsindeki kökleri 8. ve 9. yüzyıl Uygur sanatına kadar uzanır. İdikut ve Kara Hoço’da yapılan kazılarda mabetlerin zemininin mavi sırlı kare levhalarla kaplandığı görülmüştür. Gazne kazılarında ele geçen çeşitli şekildeki sırlı çini levhalar ise en yakın benzerlerini yine Uygurların bu kaplamalarında buluruz. Karahanlılar ve Gazneliler zamanında da mimarî süslemede çinilerden faydalandığı kaynaklarda geçmektedir.

Türk mimarîsinde çinili süsleme düzeninin mimarî ile birlikte yoğun kullanımı İran’da Büyük Selçuklularla başlamıştır. Ancak bu başlangıcın izlerini İran’da XI-XII. yüzyıla ait eserler üzerinde takip edebilmemize rağmen gelişimi Anadolu mimarîsinde sürdürmüştür. Bu süratli gelişme şüphesiz köklerini yine de XI. ve XII. yüzyıldaki Türk mimarî süslemesinden almıştır. Gazneli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu eserlerinin tuğla, terakota ve ştuko süslemelerinin zengin dekoratif etkisi, Anadolu Selçuklu mimarîsinde çinilerin sırları ile daha da renklendirilmiştir. Anadolu mimarîsinde dış mimarîye hâkim olan taş süslemeye karşı, iç mimarîde âhenkli bir bütünlük meydana getiren çini süsleme kullanılmıştır. Dış mimarîde muhteşem taş portallerin âbidevî etkisi, iç mimarîde çininin yarattığı renkli atmosferle tamamlanmıştır. Tuğla ve taş süslemeleri ile çini süslemeler arasındaki motif benzerlikleri devrin üslûp bütünlüğü içinde toplanır. Bu benzerliğin köklerini Gazne, Karahanlı ve Büyük Selçuklu mimarî süslemesinde bulmamız, Anadolu’daki Türk sanatının köklerinin yaygınlığına delildir. Anadolu’da ilk çini süslemenin tuğla ile birlikte kullanılışı yinede İran’daki Büyük Selçuklu sanatının devamıdır. Levha halindeki çini üretiminin ilk defa Sâmerî’de gerçekleştirildiği bilinmektedir. Mimari’de yüzeyde (dış cephede) günümüze kadar ulaşan çini kullanımı ilk olarak Kayrevan’daki Sîdî

Ukbe Camii'nin (670-862) mihrabında görülmektedir.¹



R.1: Kayrevan Sîdî Ukbe Camii Mihrab Çinileri.

XIII. yüzyıl başından itibaren çini sanatının süratli gelişmesi mimarî ile en uygun şekilde bağdaşan mozayik çini tekniğinin hâkimiyeti altında yüzyılın sonuna kadar gittikçe artan bir zenginleşme sürmüştür.² Anadolu Selçukluları döneminde “Sırlı Tuğla Tekniği” uygulanan ilk önemli teknik olarak bilinmektedir. Sırlı ve sırsız tuğlalar, yatay, dikey, zikzak veya diyagonal olarak dizayn edilmişlerdir. Anadolu’da Türk mimarîsinde görülen tuğla süsleme zaman içinde sırlı tuğla ve çini kaplamayla birleşmiştir. İran Selçuklularının muhteşem bir tuğlalı eseri olan Karain Kümbetinin süslemeleri, Anadolu Selçuklu mimarîsinde Sivas Keykavus şifahanesindeki tuğla ve çini adeta süsleme ile birleşmiş gibidir.



R.2: Sivas, Şifahye Medresesi ve I. İzzeddin Keykavus Türbesi (<https://geolocation.ws>)

¹ Detaylı bilgi için bkz: Aziz Doğanay, “Türk Çini Sanatı”, *İslam Sanatları Tarihi*, Eskişehir 2011, s. 170-194.

² Tahsin Öz, “Çinilerimiz”, *Güzel Sanatlar*, Maarif Vekilliği Dergisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1939, sy. 21, s. 5-26.

1271 tarihli Sivas Gök Medrese'nin eyvanında tamamen tuğla ve mozayik çini tekniği ile yapılarak etkisini sürdürmüştür. Merv'de Sultan Sencer Türbesinin stuko süslemesinin ve Karahanlıların Özkent'teki Türbelerinin terrakota süslemelerindeki nebatî motifler, Konya Sırçalı Medrese ve Tokat (Gök Medrese'nin eyvanlarında çini ile renklenmişti. Aynı motiflerin Gazneli sanatındaki benzerleri desen dünyasının köklerine işaret etmektedir.



R.3: Konya Sırçalı Medrese (1242) Ana Eyvan Tonozunun Çini Bezemesi.



R.4: Konya Karatay Medresesi (1251) Eyvanı ve Yan Tonzundaki Panolar.



R.5: Tokat Gök Medrese (1277)

Meraga'daki kümbetlerin ve Nahcivan'daki Mümine Hatun Kümbetinin firuze rengi çinilerle birleşen tuğla süslemesi, Anadolu'daki ilk eserlerin çini süslemesine örnek olmuştur.



R.6: Nahcivan'daki Mümine Hatun Kümbeti (1186) (<http://www.panoramio.com>.)

Ancak XIII. yüzyıl Selçuklu çini sanatı eşine rastlanmayan bir gelişme göstermiş öncü ve çağdaş çevrelerin sanatını çok aşmış, gelecek yüzyılların çini sanatı için hakikî bir kaynak olmuştur. Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan sırlı tuğla ve mozaik çini tekniğinde firuze hâkim renk olup, yanında kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah kullanılmıştır. Mimarîde sırlı tuğla tekniği özellikle yapı dışında kullanılmıştır. Erken devir yapılarında görülen sade sırlı tuğla kullanımının yerini zamanla karışık bezemeler almaktadır. Bu dönemde sırlı tuğla tekniği ve altıgen, üçgen, kare, dikdörtgen formlu düz renkli çinilerinde kullanıldığı bilinmektedir.³ Bu devirdeki tuğlaların silis oranı yüksek olup ilk dönemlerde hamur ile sır arasında astar kullanılmamıştır. Bu tekniğinin kullanıldığı yapılar arasında Siirt Ulu Camii, Sivas Ulu Camii, Akşehir Gündük Minare Mescidi (bk. R. 8), Sivas Çifte Minareli Medrese (bk. R. 9) sayılabilir.⁴

XVI. yüzyıl ortalarına kadar görülen mozaik çini tekniği ise özellikle yapı içlerinde tercih edilmiştir. Tek renk sırlı tuğla tekniğinde hazırlanan plakalardan planlanan motife göre kesilen küçük parçalar tasarlanan kompozisyon dâhilinde mozaik bir düzen oluşturmada kullanılmıştır. Çini mozaik tekniği ile erken devirlerde basit geometrik şekiller oluşturulmuş iken, devir ilerledikçe geometrik ağların bitkisel bezeme ile karışarak daha girift hal almıştır. Yuvarlak hatlı yüzeylerde rahatlıkla uygulanan bir teknik olması sebebi ile mihraplarda, kubbe içi kaplamalarında, kubbe kasnaklarında, kemerlerde yoğun olarak tercih edilmiştir.



R.7: Siirt Ulu Cami Minaresi (XII. yüzyıl) Firuze Renkli Tuğlalar, Zengi Atabeyliği Mimarisi Örneklerine Benzemektedir.



R.8: Sivas Ulu Camii (1196-1197)

³ Sitare Turan Bakır, “İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999, s.10.

⁴ Oktay Aslanapa, “Anadolu’da Türk Çini ve Keramik Sanatı”, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları 10, İstanbul 1965, s. 26.



R.9: Akşehir Gündük Minare Mescidi (1226) (<http://www.aksehir.bel.tr>)



R.10: Sivas Çifte Minareli Medrese (1271)
(<http://www.milliyet.com.tr>)

Çini mozaik bezemeli mihraplar İslam Dünyasında ilk kez Anadolu Selçuklularında görülmektedir. Bu mihraplar geometrik ağlar, bitkisel kompozisyonlar, kûfî ve nesih yazı bordürleriyle bezenmiştir. Bu tekniğin uygulandığı yapılara Konya Alâeddin Camii, Konya Sadreddin Mescidi, Konya Sahip Ata Camii, Sivas Gök Medrese Mescidi, Afyon Mısıri Mescidi (R. 12), Ankara Arslanhane Camii (R. 13) örnek verilebilir. Selçukluların çini mozaikle birlikte İran etkili alçı işçiliğini kullandıkları tek örnek olan Ankara Arslanhane Camii özel bir öneme sahiptir.



R.11: Konya Alâeddin Camii Mihrabı (1220) **R.12:** Konya Sahip Ata Camii Mihrabı (1274)



R. 13 : Afyon Mısri Mescidi Mihrabı (1466)



R.14: Ankara Arslanhane (Ahi Şerafettin) Camii Mihrabı. (13. yüzyıl)

Selçuklu saray çinilerinde diğer yapılardan farklı olarak minai, lüster ve sıraltı tekniğinde hazırlanmış çiniler dikkat çekmektedir.⁵ Sır altı ve sır üstü tekniğinin birlikte kullanılması ile çok renkli bir yüzey elde edilen Minai tekniğinde hazırlanan çinilerin hamuru sarımtırak renkte olup, daha ince, serttir ve kolaylıkla toz haline gelmez içinde bağlayıcı olarak alkali kireç kullanılmıştır ve kurşunsuzdur. “Minai, İran’da Büyük Selçuklu İmparatorluğu zamanında ortaya çıkarılan bir tekniktir”⁶ XII. ve XIII. yüzyıl İran mimarisinde yaygın biçimde uygulanmıştır. Minai tekniğindeki çiniler genellikle yıldız, sekizgen, kare, haçvari ve baklava formlardan oluşur. Mavi, turkuaz, yeşil, mor gibi ısıya dayanıklı

⁵ O. Aslanapa, *age*, s. 27.

⁶ Rüçhan Arık, “*Kubadabad Selçuklu Saray ve Çinileri*”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1. Baskı, Ankara 2000, s. 30.

çiniler astarsız olarak sır altına yeşil, mor, koyu mavi, ve firuze renkleri kullanılır. Daha sonra siyah, beyaz, kiremit kırmızısı ve altın yıldız gibi ısıya daha az dayanıklı olan renkler sır üstüne uygulanarak daha hafif bir ısıda tekrar pişirim yapılır.⁷ Böylece çok renkli bir yüzey elde edilir. Bu sebeple zaman içinde “heft reng” yedi renk tabiriyle anılan bir teknik olmuştur.⁸ Genellikle figürlü kompozisyonların (Saray hayatını yansıtan hareketli minyatür sahneleridir.) tercih edildiği bu çinilerin araları geometrik motifler rûmîler, üçgen veya baklava dilimi şeklindeki çinilerle doldurulmuştur. Minai tekniğinde kullanılan kırmızı renk, Türk çini sanatında kırmızı rengin gelişmesine doğru ilk adımını atmıştır. Anadolu Selçuklularının merkezi Konya, çeşitli tekniklerin kullanıldığı bir çini merkezi olmuş ve bütün Selçuklu devri çini sanatını şekillendirmiş ve bu tekniğin Anadolu Selçuklularında Konya II. Kılıçaslan devrinde tarihlenen Alâedin Köşkü (1156-1192) saray çinilerinde olup, minai çinili minyatürlerde, hareketli ve renkli saray hayatını yansıtan taht, av, eğlence konuludur.⁹ İran’da Büyük Selçuklu dönemi kullanım seramiklerinde, özellikle Rey ve Keşan’da görülür. İran’da özellikle 1150-1250 yılları arasında çok büyük sayılarda üretimleri görülmüş, ancak XII. yüzyılın ortalarında Selçukluların İran’daki egemenliklerinin sona ermeye başlamasıyla kesintiye uğramıştır.¹⁰

Selçuklularda sıraltı tekniği, sarayların iç bezemelerinde özellikle yıldız ve haç formlarının hazırlanmasında kullanılmıştır. Yıldız formu çinilerde motifler şeffaf sıraltıya siyah, yeşil, kobalt, mor ve firuze renklerle işlenirken, haç şeklindeki formlarda motifler firuze sıraltıya siyahla işlenmiştir. Beylikler dönemi ve Erken Osmanlı çini sanatı Selçuklu çini sanatının devamı niteliğinde olmasına rağmen öncesine göre oldukça sönük geçtiği söylenebilir. Ancak bu dönemde XIV. yüzyıl ortalarından XV. yüzyıl ortalarına kadar yapılan eserlerde belli bir stil ve gelenek ortaya koyulmuştur. Dolayısıyla bu dönemin Selçuklu üslûbunu Osmanlı üslûbuna bağlayan bir köprü niteliği taşıdığı söylenebilir. Selçuklularda çini merkezi olarak kabul edilen Konya, Beylikler döneminde bir süre bu özelliğini korumuş, daha sonra yerini Bursa’nın başkent olmasıyla İznik şehrine bırakmıştır. Geçiş dönemi olarak kabul edilen Beylikler devrinde Selçuklu geleneğini sürdüren çiniler cami, medrese, mescit, türbe gibi dini yapılarda kullanılmıştır. Bu devire ait sırlı tuğla, çini mozaik yada düz çini plakaların, firuze, mor, kobalt mavisi renklerinde oldukları görülmektedir.

Beylikler devrinde de Selçuklularda olduğu gibi sırlı tuğla daha çok minarelerde, mozaik çini yapı içlerinde kullanılmıştır. Minarelerde kullanılan sırlı tuğlanın birkaç örnek dışında sadeleştiği ve örneklerinin azaldığı gözlenmektedir. Beylikler devri minarelerinde sırlı tuğla kullanılan eserlere Batı Anadolu’da Birgi

⁷ S. Aker, “Çini Tasarımı”, Detay Yayıncılık, Ankara 2010, s. 9.

⁸ Ş. Yetkin, “Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972, s. 331.

⁹ G. Öney, “İslam Mimarisinde Çini”, Ada Yayınları, İzmir 1987, s.24.

¹⁰ Esin Atıl, “Minai Seramiklerde Öyküler”, Dünya Sanat Dergisi Yayınları, P Dergisi, sy. 1, İstanbul 1996, s. 12.

Ulu Camii, Ankara'da Karacabey İmareti örnek olarak gösterilebilir. En kaliteli çiniler mihraplarda kullanılmıştır. Alçı mihraplara gömülü firuze, lacivert, patlıcan moru renkli, sıraltı dekorlu çiniler ile İznik kâseleri önemli bir yenilik olarak görülmektedir.



R.15: Ankara Karacabey Camii 1444'ten Önce Yapıldığı Biliniyor.

<http://www.mustafacambaz.com>



R.16: Birgi Ulu Camii Mihrabı (1312–1313)

XV. yüzyıl Osmanlı eserlerinde çini mozaik tekniğine Selçuklu eserlerine kıyasla daha az yer verilmiş ve büyük kompozisyonlu motifler tercih edilmiştir. Mozaik çini sanatında geleneksel renklerinin yanı sıra sarı, fıstık yeşili, beyaz renkler de kullanılmıştır. Ayrıca çini parçaları Selçuklu ve Beylikler devrine göre daha sık yerleştirilmiş aralarında harç boşluğu bırakılmamıştır.

Osmanlı çini sanatında önemli bir yenilik renkli sır tekniği (cuerda seca) kullanılması olmuştur. İlk örnekleri 14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl başlarına

tariflendirilir. Mozaik çini sanatını görünüşte taklit eden bu teknikte yapılmış levha halindeki çinilerle mimarînin süslenmesi sağlanmıştır. Mozaik çinide levhaların ayrı ayrı renklerle fırınlanması ile elde edilen etki, renkli sır tekniğinde tek levhanın farklı renklerle sırlanıp fırınlanması ile elde edilmiştir. XV. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar görülen bu teknikte, levhalara desenler basılarak veya kazınarak geçirildikten sonra, renkli sırla boyanmıştır. Desenler bitkisel ve geometrik motifler ile kûfî ve sülûs yazı süslemelerinden oluşmaktadır. Bu bezemelerde firuze, kobalt, leylak, sarı, siyah, fıstık yeşili, altın yaldız gibi birçok renk kullanılmıştır. Erken Osmanlı mimarisinde duvarları kaplamakta kullanılan sırlı malzeme daha çok tek renkli, firuze veya yeşil sırlı altıgen levhalar olmaktadır. Bursa, Edirne’de bu altıgen levhaların yerini aynı yapılarıdaki renkli sırlı çiniler alır. XVI. yüzyılın ilk yarısında, altıgen levhalarda teknik değişmiştir, form altıgen olup teknik sıraltıdır. Parlak, pürüzsüz saydam sıraltına, beyaz zemimli çiniler mavi-beyaz dekorludur.¹¹

“Bursa Yeşil Camii ve Türbesi renkli sır tekniğinin en zengin örneklerinin sergilendiği bir Müze görünümündedir. 1396’da bitirilen camiye adını veren minaredeki sırlı tuğlanın ağırlıkta olduğu görülmektedir ve İznik’deki ilk Osmanlı çiniciliğinin Selçuklu çiniciliği ile yakın bağlantısının göstergeleridir.”¹² Dekor bakımından Selçuklu geleneğini sürdürürken, renk özelliği açısından daha zengin olduğu görülmektedir.



¹¹ Geniş bilgi için bk; A. Altun, “16. yüzyılda Osmanlı Çini ve Seramikleri“, *Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü*, Menkul Kıymetler Borsası, İstanbul 1999, s. 91.

¹² A. Atun, “İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri“, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 323.



R.17: Bursa Yeşil Camii ve Türbesi (1419)

Osmanlı çini sanatının getirdiği yeniliklerden biri de mavi, beyaz çini diye adlandırılan XV. yüzyılın ilk yarısından XVI. yüzyıl ortalarına kadar görülen çinilerdir. Sırları şeffaf, parlak ve çatlaksızdır. Bu çinilerde özellikle altıgen form kullanılmış olmasına karşın kenar bordürleri dikdörtgen olarak hazırlanmıştır. İnce beyaz astar üzerine mavi, turkuaz ve lacivert tonları ile boyanan desenler şeffaf sırlıdır. Bazı örneklerde zemin boyanarak motifler beyaz bırakılmıştır.



R.18: Bursa Muradiye Camii Çinileri (1425-1426)

XV. yüzyıl ortalarında meydana gelen teknolojik ve ekonomik gelişmeler İznik çiniciliğini de olumlu yönde etkilemiştir. Aynı dönemde Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayında açmış olduğu nakkaşhanedeki ustaların hataî ve rûmî motiflerini çeşitlendirerek hazırladıkları ve bir döneme damgasını vuran düzenlemeler diğer sanat dallarında olduğu gibi çinide de yeni üslûpların

doğmasını sağlamıştır. Önceleri kil yoğunluklu hazırlanan seramiklerin yerini XVI. yüzyılın ilk yarısından itibaren silika yoğunluklu seramiklerin üretimi almıştır. İlk örneklerini porselene benzeyen mavi-beyaz seramiklerin oluşturduğu bu ürünler daha sert, beyaz ve daha sağlam formlardır. Oldukça zengin ürün yelpazesine sahip olan evani grubu seramikleri içinde düz veya çukur tabaklar, ayaklı ayaksız kâseler, kavanoz gibi açık formlar yanında matara, sürahi gibi kapalı formlar da yer alır.

XVI. yüzyılda saray başnakkaşı Baba Nakkaş'a atfedilmekte olan ve Baba Nakkaş üslûbu olarak anılan bir grup seramikte, kendi üstüne dönük yapraklar yuvarlak hatlı kompozisyonlar meydana getirmektedir. Mavi-beyaz grubuna giren yanlışlıkla Haliç'te ilk örneklerine rastlandığından "Haliç İşi" denen aslında yapılan kazılarda İznik'te üretildiği açığa çıkan bir grup seramik daha vardır. Bu seramik grubunun çinili eserlerde örnekleri yok denecek kadar azdır.

XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra tüm teknikler yerini sıraltı tekniğine bırakmıştır. Bu dönemde çini merkezi İznik'tir. İznik atölyelerinde üretilen çiniler, hem yurt içinde hem de yurt dışında kullanım alanı bulmuş, ünü bütün dünyaya yayılmıştır. İznik'ten sonra Kütahya'da ikinci merkez olarak çini sanatında yerini almıştır. Klasik dönemde desen ve renklerde mükemmelliğe erişilmiştir denilebilir. XVI. yüzyılda ortaya çıkan mercan kırmızısı hafif kabarıklık boyama ile ün yapmış olup, bir döneme damgasını vurmuştur. Bu tip çini ve seramikler bütün dünya müze ve koleksiyonlarında en güzel örnekleriyle yer alır. Sıraltı tekniğinde kırmızı rengin yanı sıra kobalt mavisi, lacivert, firuze, siyah, yeşil ve mor renklerde kullanılmıştır. XVI. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı çiniciliğinde Selçukluların aksine kurşunsuz hamur kullanılırken bol kurşunlu sır tercih edilmiştir. Desenlerde hatayî, rûmî ve bulut üslûbu kompozisyonlar sürerken, bunların yanında saray başnakkaşı Kara Memi'nin ekolü olarak kabul edilen yarı stilize üslûpta çiçekler benimsenmiş ve lâle, karanfil, sümbül, gül, zambak, nergis, menekşe gibi çiçeklerin yanında servi, bahardalları, üzüm, asma yaprakları, meyve ağaçları serbest kompozisyon anlayışı içerisinde yeni düzenlemelere imkân sağlamıştır. Ayrıca çinilerden farklı olarak kaya, dalga motifleri, kalyonlar, balık sırtı bezemeleri ve hayvan figürleri çok çeşitli seramik formlarda kullanılan diğer motifler arasında sayabiliriz. Bu desenlerin yanı sıra uzak doğu etkili çintemâni (üç top), bulut, balık pulu, ejder, krizantem ve kaya dalga motifleri ilginç bir karma oluşturur.

XV. yüzyılın ortalarından XVII. yüzyılın sonları olan dönemde önemli bir üretim merkezi olarak ön plana çıkan İznik'te eskiden beri sırlı ve sırsız çini uygulamalarının olduğu bilinmektedir. XVI. ve XVII. yüzyıl yapılarında çiniler pencere alınlıklarında, soncemaat cephesinde, pencere üst seviyelerine kadar duvarlarda, mihraplarda, desteklerde bazen de pendentiflerde iri rozetler olarak yer almaktadır. Çinilerin kullanım alanları ve düzeni bakımından belirli bir sistem mevcut olup, değişen sadece desenler ve renkler olmuştur. Selçuklu devri

eserlerinde kubbelerde çini, sırlı tuğla uygulaması yaygın iken, klasik Osmanlı yapılarında kubbelerin daha büyümesine karşılık çini kullanımı kaybolmuştur. Mimarî elemanlar çini süslemenin taşıyıcıları oldukları gibi bu süslemenin çerçevesini oluşturarak panoların ritmini, yüksekliğini, genişliğini ve yönünü belirler.¹³ XVI. yüzyılda Osmanlı saray nakkaşhane'sinde usta nakkaşların elinden çıkan desenler bu dönemde merkez olan İznik'e yollanıp orada uygulanarak, pişirilmekteydi. Yaklaşık 24 x 24 cm. olan çini karolar Edirne Muradiye Camii örneğinde görülen eski altıgenlerin yerini alır. Bordür çinilerinde yine dikdörtgenler tercih edilir. Geniş yüzeyleri kaplayan çinilerin yanı sıra, bordürlerde iki veya üç renkli çiniler kullanılmıştır. Kitabeler genelde lacivert zemin üzerine beyaz harflerle uygulanır, harf gözleri bazen kırmızı ya da firuze gibi farklı bir renkle doldurulabilir. Bazen kitabelerde natüralist üslûplu çiçeklere de rastlanır. Bu çiçekler harflerin aralarına yerleştirilmiş olup çok farklı renklerde boyananları vardır. Bu yazılar genelde ayetlerden seçilmiş dini yapılarda sözel mesajları yanında iç mekânlarında süslemiştir. Kazılar ve yazılı kaynaklar bu grup çinilerin ana yapım merkezinin İznik olduğunu göstermektedir. Araştırmalar Kütahya'da İznik benzeri çinilerin yapıldığını ortaya koymuştur.

Biraz daha büyük boyutlarda aynı tip çinilerin Diyarbakır'da da yapıldığı ifade edilir. Diyarbakır civarında bulunan çini fırınları bunu doğrulamaktadır. İznik'te seramik ve çini hammaddesi genellikle fritli hamurdur. Silika çoğunluklu kil oranı azolan bu hamur, çini ve seramiğe beyaz ve sert bir altyapı hazırlar. Bunun için gerekli kuvars, çevredeki dere yataklarında bugün de bol miktarda bulunmaktadır. Kil ve boya maddesiyle, özellikle soda uzaktan getirilmiştir. İznik çini ve seramiğinin üstünlük sağlayan yanı, bu alt yapıyla dekorun üzerini örten sırnın uyumudur. Sır genellikle kurşun alkali esaslıdır. Genleşme katsayılarındaki uyum sayesinde, çatlakları olmayan sert ve şeffaf bir sır elde edilmiştir. İznik çini ve seramiğinin pişirme derecesinin genellikle 900 C civarında olduğu tahmin edilmektedir. Maden Teknik Arama laboratuvarlarında yaptırılan bir analizle pişirme derecesinin 1260 C olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bu tesbit, yumuşak porselen anlamına gelmektedir. Meydana çıkarılan fırınlarda bu derecede sıcaklık elde edilemeyeceği genel bir kanıdır.

Camilerde çini süslemenin çokça kullanıldığı yer genellikle mihraplar ve mihrap duvarlarıdır. Bu durumda mihrabın değişik yapısal bölümleri yani mihrap nişi, mihrap kemeri, mihrap kavsarası, kemer köşelikleri ve kemeri taşıyan sütünceler çiniyle kaplanmıştır. Bu düzenlemenin ana ilkesini ise çini panoların simetrik yerleştirilmesi oluşturur. Mihrap nişinin iki tarafına aynı tipte simetrik çini panolar yerleştirilir. Bu panolarda görülen kompozisyon şemaları ulama dediğimiz ve pano üzerine yaygın olarak dağılan sonsuz kompozisyonlardan oluşur. Bu durumda kompozisyonun üst kısmına değişik biçimlerde sivri kemerler

¹³ Filiz Çalışlar Yenişehirlioğlu, "Sinan Yapılarında Çini Kullanımı", VI. *Vakıf Haftası*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1989, s. 302.

çizilerek söz konusu kompozisyonlara bir yön verilmeye çalışıldığı gibi, genel olarak mihrap düzenlemesinde elde edilmek istenen dikey, yani uzunlamasına görünüm de böylece kuvvetlendirilmiş olur. Duvarlarda görülen süsleme programlarında ise çeşitlilik daha fazladır. Buralardaki düzenlemeler yapı planı tarafından belirlendiği gibi pencere, dolap, niş, payanda gibi değişik mimari elemanların varlığı da bu çeşitlemeyi sağlayan etkenlerdir. Bu tür elemanlar duvarlarda hareketi sağladığı gibi çini panoların yer alacağı alanları da belirleyerek, duvar kaplamaları sınırlandırmış olurlar.

Camilerde mihrap en çok süslenen duvardır. Genel olarak İslâm Mimarîsinde mihrabı ve mihrap duvarını süsleme elemanlarıyla belirlemek âdeta bir gelenektir. Mihrap dışında yan duvarların pencere alınlıkları ile soncemaat'teki pencere alınlıkları, mihrap duvarı dışında çininin en çok kullanıldığı alanlardır.

XVI. yüzyıl'da Mimar Sinan yapılarında çini kullanımı, Başkent mimarî üslubunun ana özelliklerinden birini oluşturmuş ve dönemin nakkaş, çini üreticisi ve mimar arasında oluşan işbirliğinin olumlu bir sonucu olarak uygulamaya yansımıştır.¹⁴

Sokullu Mehmet Paşa Camii'nde mermer mihrabı kuşatan panolarda sivri kemerli nişler içinde kırmızı ve yeşil benekli, mavi renkli iri şakayıklar, çiçekler, içleri lacivert Çin bulutlarıyla bezeli büyük kıvrık yapraklar kullanılmıştır. Selçuklu ve Beylikler devrinden farklı olarak bazı minber külahları çiniyle bezenmiştir. Bu dönemde türbelerde ise çini genellikle iç mekânların tezyininde kullanılmıştır. Bazen çini süsleme ön mekân cephesine de taşmaktadır. Türbe içindeki duvarlar genellikle kubbe kasnağına kadar çini ile kaplanmıştır. Bu döneme ait çinili eserlerin en seçkin örneklerini İstanbul'da bulmaktayız. Klasik Osmanlı mimarîsini bezeyen çinilerin motif çeşitlerinin temelini cennet bahçesi gibi büyük kompozisyonları oluşturan çeşitli çiçekler teşkil eder. Klasik dönem İznik ve Kütahya çinileri Osmanlı mimarîsinde çini kullanımının doruğa ulaştığı devreye rastlar. Türk çinilerinde kolaylıkla ayırt edilen kırmızının kullanıldığı çinilere ilk örnek olarak Süleymaniye Camii mihrabını süsleyen çiniler gösterilebilir. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, Hürrem Sultan Türbesi, Rüstem Paşa Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii, Topkapı Sarayı ile daha birçok mimarî eserde desen, malzeme, teknik ve renk açısından kaliteli çiniler bulunmaktadır.

XVII. yüzyılın ortalarına kadar aynı mükemmellikte çini ve seramiklerin üretimi devam etmiştir. Ancak XVII. yüzyıl ikinci yarısından itibaren çini ve seramiklerin desen, malzeme ve renk kalitesinde bozulmalar başlamıştır. İznik'in gittikçe azalan etkinliğinin yerini Kütahya almaya başlamıştır. Ancak Kütahya, İznik'le kıyaslandığında daima ikinci merkez olarak kalmıştır. Günümüze kadar sürdürülen Kütahya çiniciliği hiçbir zaman XVI. ve XVII. yüzyıl İznik örneklerinin düzeyine ulaşamamıştır. XVI. ve XVII. yüzyılda hep değişen büyük

¹⁴ F.Ç. Yenişehirlioğlu, *agm*, s. 303 ve 314.

kompozisyonlu ve hareketli çiçek, sarmaşık düzenlemeleri yerine XVIII. yüzyılda özellikle içi çiçekli madalyonlar ufak hareketsiz kompozisyonlu çiçeklerden oluşan buketler, sıra sıra serviler kullanılmıştır. Bu dönemde çini hamuru da kabalaşmış sır kalitesi de düşmüştür.

XVIII. yüzyılda Sultan III. Ahmet ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa Türk çini sanatını yeniden canlandırmak için girişimlerde bulunmuşlardır. XVIII. yüzyıl Kütahya çinilerinde eskinin canlı renklerinin (kobalt mavisi, firuze, lacivert, yeşil, siyah) yerini soluk, cansız renkler almıştır.

İstanbul, Eyüp'teki Tekfur Sarayı'nda, İznik'ten getirilen ustabaşları ve fırın malzemeleri ile yeni bir imalathane kurulmuştur. Bu imalathanede başlangıçta İznik çinilerinin benzerleri yapılmışsa da bu denemeler çok kısa sürmüş ve 25 yıl sonra Tekfur Sarayı çiniciliği de son bulmuştur. Burada üretilen çiniler çağdaş Kütahya çinilerinden gri, yeşil renkte sırlarıyla ayrılmaktadır. Bu çiniler bazı eserlerde Kütahya çinileriyle birlikte de kullanılmıştır. Tekfur Sarayı çinilerinin İznik ve Kütahya örneklerinden farklı bazı desenlendirmeleri tanınmada kolaylık sağlar. Farklı milletlere ev sahipliği yapmış olması İznik'i önemli bir kültür şehri yapmış dünyaca ünlü çini ve seramikleri ise Osmanlı tarihinde onu daha da özel bir konuma getirmiştir.

Bu yeni alt yapı yanında değişik renk, motif ve üslûplarla zenginleşen ürünler XVII. yüzyıl sonlarına kadar İznik'te uygulanmaya devam etmiştir. Ayrıca İznik'te hazırlanan desenler doğrultusunda duvar çinileri de üretilmiştir. Bu dönemde üretilen en güzel duvar çinileri Bağdat Köşkü, Sünnet odası gibi Topkapı Sarayındaki çeşitli köşklere bolca kullanılmıştır. Özenli korunamamış olan çinili kapların günümüze az sayıda ulaşmış örnekleri vardır. Bunlarında çoğunluğu yurt dışındaki Müzelerde sergilenmektedir. Günümüze ulaşan seramiklerin azlığına karşın duvar çinileri Osmanlı yapılarındaki varlığını hala sürdürmektedir.¹⁵ İznik atölyeleri özellikle duvar çinisi alanında XVIII. yüzyıla kadar, seramik alanında da XVI. yüzyılın ikinci yarısına değin saray atölyelerinin bir uzantısı olarak görülebilir.

B) 16. YÜZYILDA TÜRK ÇİNİ SANATI

16. yüzyılda Osmanlı'da çini sanatı zirve yapmış ve zengin örnekler vermiştir. Sinan tarafından yapılan eserler içinde çini süslemenin kullanıldığı yapılar nispeten azdır. Mimarî üstünlüğün yoğun çini süsleme ile kaplanılmaması gerektiğini bilen Sinan, yapının banisinin isteklerini de göz önüne almıştır. İnşa ettiği çini ile bezemeli cami ve türbelerde mimarî üstünlüğü koruyan, aksine mimarî elemanlara renk katarak değerlendiren ve yine mimarîye bağlı olarak hazırlatılan kompozisyonlu çiniler ile bezemeye ve kaplamaya önem verilmiştir.

¹⁵ F.Ç. Yenişehirlioğlu, *agm*, s. 304.

Kompozisyonlar kapladıkları alanın şekline göre biçimlenir. Etrafını çevreleyen bordür çinileri mimarî elemanların dış hatlarına taşmaz. Duvar kaplamalarında genellikle bordür desenlerinin zemin desenleri ile aynı levha üzerinde yer alması çini levhaların kapladıkları yere uygun olarak hazırlanmış olduklarını gösterir. Mimarîye tabi süslemenin mimarî strüktür ile bütünleşmesi belli bir estetik kaygının getirisiidir.

Sinan inşa ettiği yapının bütününden sorumlu olması, tasarım gücünün kuvvetli olması mimari ile süsleme arasında sentezi doğru kurmasında büyük etkindir. Bu nedenle Sinan'ın eserlerinde çini süsleme zengin bir çeşitlenmeyle karşımıza çıkar. Çininin kullanıldığı sahalar alt yapının içinde ve dışında yer alır.¹⁶ Duvarlar, mihrap, pencere ve kapı alınlıkları, kemer köşeleri, pencere köşe ve çevresi, payandalar ve kubbeye geçişteki pandantifler ve minber külahları, yapının içinde çini süslemenin kullanıldığı yerlerdir. Ancak yarım kubbe, kubbe, tonoz gibi örtü elemanlarının hiçbirinde çini süsleme kullanılmamıştır. Selçuklu ve ilk Osmanlı yapılarında örtü elemanlarının da çini ile kaplı olmasına karşılık, klasik Osmanlı devrinde örtü elemanlarının yapı içindeki hâkimiyetinin ağır bir çini süslemeyle örtülmesinden kaçınılmıştır. Yapıların dışında ise çini süsleme soncemaat yerlerindeki pencere ve kapı alınlıklarında, girişin iki yanındaki duvar kaplamalarında ve nâdiren minarelerin şerefe altlarındaki dolgularda görülmektedir. Bazı eserlerinde çini süsleme sadece mihrapta görülmüş, bazen alınlıklarda bazen tüm duvarlarda, bazende sadece mihrap duvarının süslenmesi için kullanılmıştır. Mimar Sinan yapılarda mekân sorunları ve plan çeşitlenmelerine paralel olarak, yapılarının çini süslemelerinde de çeşitli uygulamalarla zenginleşme sağlanmıştır.¹⁷

“Ehl-i Hiref defterlerinde 15. yüzyılın başından itibaren Ali bin İlyas, Özbek asıllı Baba Nakkaş, Habib Usta, Abdal Razzak, Burhan gibi usta ve nakkaşların isimleri tespit edilmiştir.” 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen çinilerin, İznik üretimi veya yerel üretim olduğunu kabul eden araştırmacılar olup, son yıllardaki çalışmalarda sarayda veya İstanbul'da bulunan “Kâşihane-i Hâssa” (Sarayın Çini Atölyeleri) çinicilerine ait olduğunu düşünenlerde bulunmaktadır.”¹⁸ 16. yüzyılın en tipikleri kırmızılı sıraltı çinilerdir. 50 yıl kadar kullanılacak olan mercan kırmızısı bu dönemde ortaya çıkmış ve yine bu dönemin sonlarında ortadan kalkmıştır. Benzer çiniler yapılmaya çalışılmışsada aynı teknik ve estetiğe ulaşılamamıştır. 16. yüzyılda İznik ve Kütahya şehirleri önemli çini merkezleridir.

16. yüzyıl klasik dönem Osmanlı mimarisi genellikle bu dönemde inşa edilen yapılar ve bu yapılarda görülen plan tipolojisi ve strüktür özellikleri açısından incelenir. Osmanlı toplumsal yaşam biçimini yansıtan değişik

¹⁶ G.Öney, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1976.

¹⁷ Ş. Yetkin, “Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, *Mimar Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, c. 1-2, s. 479-480.

¹⁸ S.T. Bakır, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1988, c. 1-2, s. 285-287.

fonksiyonlu yapıların plan özellikleri belirlenip, bunların sorunları ve çözümlemeleri tartışılırken, özellikle kubbenin kullanılma biçimlerine yeni boyutlar kazandıran Osmanlı mimarîsinin, dünya mimarî tarihine yaptığı katkılar unutulmamalıdır. Osmanlı mimarîsi akılcı ilkeler üzerine kurulmuş ve bunu süsleme programlarına da uygulamıştır.¹⁹

16. yüzyılda Sinan tarafından inşa veya kontrol edilen yapılarda çini kaplamaların kullanılışı dönemine özgü bir bakış oluşturmaktaydı. Bir yapının mimarîsi kadar, süsleme programı da aynı derecede önemlidir. Sinan tarafından inşa edilen yapılarda karşılaşılan çini süslemenin, mimarînin ana yapısında olduğu kadar, belirli bir estetik kaygının da sonucu olarak ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.²⁰ Mimarînin ana hatlarına tabi kalınarak geliştirilen bu tezeyinat düzeni, Sinan'ın yapılarında araştırdığı mekân sorunu ve onun çözümlemeleriyle birleşerek, klasik dönem Osmanlı mimarîsinin özgün üslup özelliklerinden birini oluşturmaktaydı. Mimarîyle bezeme arasında varılan sentezde, Sinan'ın tasarımlarından kaynaklanmış, yüzyıllar boyunca sadece yüzeysel bir bezeme elemanı olarak kabul edilen çiniler, yapılarda adeta organik bir işlev yüklenerek yapılarının plan ve strüktür özelliklerini belirginleştiren, vurgulayan ve onlara farklı bir boyut kazandıran elemanlar olarak kullanılmıştır.²¹

Sinan tarafından yapılan çinili eserlerde, kronolojik bir gelişmenin yerini, yapının strüktürel özelliğini değerlendiren çini süsleme almaktadır. Mimarî elemanlar çini süslemenin taşıyıcıları olup, süslemenin çerçevesini oluşturarak, panolarının ritmini, yüksekliğini, genişliğini ve yönünü belirler. Çini kaplamalar yapılarda genellikle taşıyıcı elemanlar üzerinde veya bu elemanların bulunduğu kare, kübik alt yapı içerisinde yer alır. Çini süslemeler örtü elemanları olarak kullanılmamıştır. Kütlesel görülebilecek kaplamayla ağırlaştırılmamış, örtü elemanların iç bükey biçimlerinin sağladığı derinlemesine ve dikey perspektifte görsel olarak sınırlandırılmıştır. Sinan çağı çinilerinde perspektif konusu, bütün çini sanatında olduğu gibidir. Bilindiği gibi perspektif bir nesnenin mekân içindeki görünüşünü vermektedir. Oysa yüzeysel bir sanat olan çini sanatında, ancak bir satıh perspektifinden söz etmek mümkündür. Her şey derinlik içinde değil yüzeyde gösterilmiştir. Bütün motifler tam karşıdan bir görüş noktasına dayanılarak seyredilebilecek biçimde, ölçüleri de bulundukları yükseklik ile orantılı olarak.²² Genellikle buralarda sıva üzerine ince ve zarif kalemleri yapılmıştır. Çini panolarda görülen kompozisyon şemaları ve panoların biçimleri, mimarî elemanların biçimleriyle uyum içerisinde. Mimarîde duvarlardaki hareketliliği sağlamak için elemanların arasına simetrik olarak panolar yerleştirilip

¹⁹ Y. Demiriz, "Osmanlıda Çini Sanatı", *Türkler Osmanlı*, İstanbul 2002, c. 12, s. 350-357.

²⁰ F.Ç. Yenişehirlioğlu, "16. yüzyıl'da Gelişen Çini Süsleme Programı", *Türk Dil Tarih Kurumu Yayınları*, Ankara 1985, s. 23.

²¹ Ş. Yetkin, *agm*, s. 479-480.

²² N. Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim Mekân-Satıh, Renk ve Perspektif Açılarında Bakış", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1-2*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1988, s. 539- 542.

etrafında yer alan çinili kuşaklar ile kaplamanın bittiği yeri belirleyen çini taçlandırma kuşakları mimarî birer silme gibi kullanılmıştır. Çini kaplamanın bittiği yer ile düz duvarın başladığı yeri belirleyen bu kuşaklar yapı içerisindeki tüm çini programının görsel bütünlüğünü sağlar.²³

XVI. yüzyıl çinili panoların belli özellikte kompozisyon şemaları vardır. Ayrıca her panonun kendine has deseni söz konusudur. Panoların göbekli, göbeksiz olarak tasarlandığı ve desenin çıkışı olan ana noktası vazo veya yaprak kümesinden olduğu örneklerde görülmüştür. Panolarda geniş alanda hatayı üslûbu motifler uygulanmıştır. Genelde ana çıkışın alt tarafında ve her iki yanında, naturalist üslûpta çiçekler ile serbest kompozisyon anlayışıyla düzenlenmiş olup, baharağaçlı panoların da görüldüğü örneklerle çokça karşılaşıyoruz. Kemerli panoların köşe dolgularında rûmî, bulutlu kompozisyonlara çokça rastlanmış olup, naturalist üslûpta çiçekler ile hatayı üslûbu çiçekler de bu bölümleri süslemiştir. Göbeklerde şemse, madalyon formlarının içi bahar dalları, rûmî, bulut ve naturalist çiçeklerden oluşan kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu formların dış sınır süslemelerine çok önem verilmiştir. Bunlar yaprak, rûmî formlar veya sadece dilimlenip içleri değişik çiçeklerle bezenmiş sınırlardan oluşabilmektedir. Sayılamayacak kadar çeşitte motifin farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle, simetrik, serbest, ulama gibi belli şemalar içinde, pano desenlerinin oluşturulduğunu söylenebilir.²⁴

Belgelerden anlaşıldığı üzere bir yapı için gerekli çini kaplama “adet” olarak siparişi verilerek ücretide buna göre ayrılmaktadır. Eser için gerekli çini kaplamanın ücreti ve sayısının daha önceden hesaplanarak belirlendiğini gösterir. Büyük bir olasılıkla yapının genel iskeleti ortaya çıkıp, kubbenin kilitlenmesine gelindiği zaman, baninin de isteği veya onayı üzerine yapıda çini kaplamanın kullanılmasına karar verilir. Çinili bezemenin yapılacağı yerler belirlenir, ölçüleri alınır ve Nakkaşhaneye çini desenleri ısmarlanır. Nakkaşların hazırladığı örnekler üzerine imal edilen çini ponalar, yapının içerisinde daha önceden programlanan yerlerine sıvacı ustaları tarafından alçı ile yerleştirilir. Çini kaplamaların yapılarda kullanılmasına karar veren kişi yapının banisi olsa bile, bu kaplamanın yapının içerisindeki programlanmasını mimar planlar ve yürütür.²⁵

XVI. yüzyılın ikinci yarısı teknik, üslûp açısından çinilerin mükemmelliğe ulaştığı ve çeşitlilik kazandığı bir dönemdir. Buna göre XVI. yüzyıl ortasına ve XVII. yüzyıl başına tarihlenen birkaç örneğin dışında, çoğunluğun 1550-1600 yılları arasında üretilmiş olduğu bilinmektedir. Beyaz hamurlu, astarlı, şeffaf sırlı parçaların konturu genellikle ince ve yeşilimsi siyahtır. Kalın konturlara daha çok zemini boyalı alanlarda özellikle de bordürlerde rastlıyoruz. Desenlerin çoğunluğunda hatâyî, rûmî, bulut ve naturalist üslûpta motiflerden oluştuğunu

²³ Y. Demiriz, *age*, s. 358.

²⁴ S.T. Bakır, *agm*, s. 299.

²⁵ F.Ç. Yenişehirlioğlu, *age*, s. 24.

görmekteyiz. Bunlar ya tek başına yada diğer motiflerle kullanılmaktadır. Açık kobalt mavisiyle boyalı motiflerin ince, siyah konturunun yanında daha kalın ve koyu bir kobalt mavisiyle konturlandığı, bu motiflerin çoğunlukla taranarak küçük noktalamarla koyu kobalt mavisiyle süslediği görülmektedir. Buna göre kullanılan çini motiflerinin doğrudan doğruya tasarlanan alana yerleştirilmediği anlaşılmaktadır. Bir desenin tasarımında motiflerin çizimlerinden önce bunların birbiriyle olan dengesi motiflerin iriliği veya küçüklüğü söz konusudur. Ancak bunlar belirlendikten sonra hangi motiflerin çizileceğine karar verilmiş olmalıdır. Bunu gerçekleştirmek için de desen şemaları çizilirken motiflerin önce sadeleştirilmiş şekillerinin eskiz şeklinde çizildiği düşünülebilir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında siparişlerin artmasıyla birlikte İznik çinilerinin büyük olgunluğa eriştiği bu dönemde kullanılan motifler stilize, yarı stilize, sembolik, soyut formlar, geometrik motifler, cansız objeler ve yapraklar olmak üzere sınırlandırılmıştır, çok çeşitli kaynaklarına rağmen motifler bu dönemde kendine has bir şekil almış, değişik üslupların oluşumuna imkân tanıyarak çini desenlerinin ayrılmaz elemanlarını oluşturmuşlardır. Motifler tasarlanırken bazı temel kurallar çerçevesinde kaldığını, ancak bu kuralların üzerine kurulu zengin bir çeşitliliğin varlığı tesbit edildiği bilinmektedir. Ayrıca motif ve şemalar dışında renklerin kullanımında önem arz etmektedir. Mekânda istenen formları ön plana çıkarmada ya da görsel etkiyi hafifletmede renklerin görevi oldukça önemlidir.²⁶

16. yüzyıl Osmanlı yapılarında görülen çini süsleme programının gelişimini Prof. Dr. Filiz Çalışlar Yenişehirlioğlu üç evrede incelemiştir.

Birinci evre; XVI. yüzyıl başından İstanbul Şehzade Mehmet külliyesinin yapılış tarihi olan 1547'ye kadar olan dönemdir. Bu dönemde çini panolarının yapılarda önemli bir yeri olmadığını ve daha çok XV. yüzyıl özellikleri gösterdiklerini görürüz. Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi (1528), İstanbul Şehzadeler Türbesi (1522), İstanbul Yavuz Sultan Camii ve Türbesi (1522), Manisa Valide Sultan Camii (1522) ve İstanbul Haseki Hürrem Sultan Medresesi (1539) Çini süsleme programı bu guruba girmektedir.²⁷ “Sinan çağı ilk yarısını 1558 "renkli sırlar", ikinci yarısını 1551 "sır altı boyama" tekniği ile ifade etmek mümkündür.”²⁸

İkinci evre; 1547-1575 yıllarını kapsar. Sinan'ın mimarbaşı olduğu bu dönemde onun tarafından inşa edilen cami ve türbelerde yoğun bir çini kullanımı ile karşılaşırız. Çini sanatı 1550 öncesi ve sonrası iki ayrı yönde gelişimini

²⁶ S.T. Bakır, “XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında, İznik Çini Desenlerinde Renklendirme” *Antik ve Dekor*, İstanbul 1997, sy. 41, s. 107.

²⁷ F.Ç. Yenişehirlioğlu, *age*, s. 24.

²⁸ N. Sinemoğlu, “Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniliğinin Tekniği ve Gelişimi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Yayını Hazırlayan. : Z. Sönmez, Mimar Sinan 400. Anısı Yılı 1588-1988, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, s. 243.

sürdürmüş ve 1550'lerden önce soyuttur yüzeyi diklemesine doldurur. 1550'lerden sonra ise belirli bir yöne bağlı kalmayarak dağılır ve natüralist unsurlar ön plana geçmiştir. Stilize edilen motifler kendi özlerini korumaktadır.²⁹

Şehzade Mehmet Türbesi (1547), Süleymaniye Camii (1551), Kanuni ve Hürrem Sultan Türbeleri, Rüstem Paşa Camii (1561) ve Sokullu Mehmet Paşa Camii (1571) çini programları bu dönem içerisinde ver alır. Edirne Selimiye Camii (1575) Hünkâr mahfili düzenlenmesini de bu grup içerisinde değerlendirebiliriz.

Üçüncü evre; Selimiye Camii'nden sonra o yüzyılın sonuna kadarki dönemi kapsar. Sinan'ın yaşlandığı bir dönemde onun tarafından ortaya konulan şemalar özgün yaratılara imkân vermeden tekrarlanır. Böylece en son Selimiye Camii'nde gördüğümüz programlama XVI. yüzyılın son çeyreğinde inşa edilmiş olan Kılıç Ali Paşa, Atık Valide, Mesih Mehmet Paşa gibi camilerde tekrarlanır ve klasik dönem yapılarında gördüğümüz bilinçli düzenleme 17. yüzyıl yapılarında tamamen ortadan kalkar.

1. Kompozisyon ve Motif Özellikleri

a) Ulanabilir Kompozisyonlar

Sonsuz çiniler veya raport çiniler adıyla anılmaktadır. Bu çinilerde desenler işlevsel amaçla değil, sanatçının zevki ve isteği doğrultusunda kenarlara yarım motifler gelecek şekilde tasarlanmıştır. Hazırlanan bir modelin yan yana ve üst üste tekrarıyla birbirlerinin dört taraftan tamamlayarak geniş bir alanı kaplayan süsleme üslûbudur.

Bunlar kendi içlerinde simetrik şemalıdır. Kompozisyonun tekrar eden bölümü dört bir kenarı eşit kareye yakın çini karolarda tasarlanmıştır. Fakat tekrarlanan desen geniş bir alana yayılıyorsa veya ulama deseni çevreleyen bordürler aynı karoda yer alıyorsa, desen tek bir karonun dışına taşmak zorunda da kalmıştır.³⁰ Ulama desenleri basit, dairesel hatlı, merkezî, boyuna gelişen, şemse formlu kompozisyon şemaları olarak gruplandırabiliriz.

b) Bordürler

Çinili kompozisyonların vaz geçilmezi olan çoğu desenin etrafını çevreleyen bordürler yan yana geldiklerinde sürekli desen oluşturacak şekilde tasarlanmaktadır. Çini bordürler genelde dikdörtgen alan olmakla birlikte bazen kare alan içine uygulandığı da bilinmektedir. Desen tekrarı tek plakada sınırlı kaldığı gibi bazende plâkanın sınırına taşmaktadır.

²⁹ N. Sinemoğlu, *age*, s. 244.

³⁰ S.T. Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu*, s. 267 ve 282.

Bordürlerde hatayî, rûmî, bulut ve natüralist üslûpta çiçeklerden oluşabildiği gibi bulut-çiçek, rûmî-çiçek, soyut form ve şemselerin hatayî üslûbunda çiçeklerle ortak kullanımı vb. çok çeşitli motifler denenmiştir. Bordürleri kıvrık dallarla oluşturulan kompozisyonlar, tepelik bordürleri, sadece rûmî kompozisyonlarından oluşan bordürler olmak üzere sınıflandırabiliriz. Klasik Osmanlı dönemi çinçiliğinde kendine has bir üslûp içinde, gerçek kimliğinden soyutlaşarak karşımıza çıkan benzer bordürlerin, çoğunlukla çini ile kaplı alanların en üst sınırlarında bulunmaktadır. Yine bunlara “çini taçlandırma kuşakları” da denmektedir. Bordür çinilerinde kıvrık dallarla, tepelik, rûmî, bulut motifleri kullanılarak kompozisyonlar yapılmıştır.

c) Süpürgelik Çinileri

Mimarî yapıların özellikle iç mekânlarında çini ile kaplı alanların en alt sırasını oluşturan bu çiniler bordür çinisi gibi tasarlanan, kare formlarda yan yana geldiğinde ulanacak şekilde ve ortadan simetrik kompozisyon anlayışı ile tasarlandığı bilinmektedir. Çıkış noktaları genellikle yapraklar, vazolardır. Ana desen yapraklardan çıkan natüralist çiçeklerle düzenlenirken köşe dolgularında rûmî veya bulut üslûbu kompozisyonlar tercih edilmiştir. Ayrıca bir süpürgelik deseninde iki çıkış noktasının bulunması da rastlanan bir özelliktir.

d) Panolar

16. yüzyıl ikinci yarısında İznik’te üretilen örneklerin büyük ustalık ve azimle çizilip aynı titizlikle uygulandığını gösteren en güzel örnekler arasında panolar yer almaktadır. Çinili eserlerde iç ve dış mekânda çok örneklerine rastlanan panolara bakıldığında şemalarının ortak özelliklerden oluştuğu ve bu özelliklerin küçük değişikliklerle tekrarlandığı belirlenmiştir. Panolarda en büyük alanı kaplayan bir desen bulunmaktadır. Örneklerde bu panoların dilimli kemerli, düz kemerli ve köşe dolgulu olduğu görülmektedir. Üç ana kompozisyon şemasına sahip olan panolar simetrik, serbest ve ulanabilir kompozisyon şemalarına sahiptir.

Bu çinilerde yaprak kökten veya vazodan çıkıp alt bölümünde iki yanında natüralist çiçeklerle bezeli serbest kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Çinilerle süslü olan pencere, kapı alınlıkları kemerli alınlıklar ve dikdörtgen alınlıklar olmak üzere iki formda yer almaktadır. Bunlar da desen genellikle ortada iri bir hatayî çiçeğinden başlatılmıştır. Kitabeli alınlıklar ise sadece bordürlerle çevrilerek süslenmiştir. Panolu çiniler yapıların pencere ve kapıların kenar dolgularında, revak kemerlerin köşelerinde, dikdörtgen kitabelerin köşe süslemelerinde karşımıza çıkmaktadır.

e) Pencere ve Kapı Alınlıkları

Cami’lerde örneklerini gördüğümüz pencere alınlıkları genellikle dikdörtgen, kare formu ve kemerlidir. Bunlar genelde desenlidir ancak bazıları

kitabeli olup etrafı bordürlerle bezelidir. Desenli örneklerde hatayı uslûbu tercih edilmiş ancak hatayı uslûbunun bulut, rûmi, şemse gibi motiflerle ortaklaşa kullanıldığı örneklerde görülmektedir. Alınlıklardaki kompozisyonlar genelde simetrik olarak tasarlanmış ve ortaya oturtulan iri hatayı motifleri desenin ana başlangıcını oluşturmuştur. Büyük ve içiçe geçen helezonlar da kullanılmıştır.³¹

f) Köşe Dolguları

Köşebentler, köşelikler şeklinde adlandırılan köşe dolguları pano, pencere ve kapıların kenar dolgularında, revak kemerlerin köşelerinde, kitabelerin üçgen süslemelerinde ve nişlerde kullanılan formlardır. Köşe dolguları çeşitli üslûplardan motiflerle kompozisyon şemaları düzenlendiği gibi kendi başlarına diğer motiflerle işbirliği içinde düzenlenen örnekleri vardır. Köşe dolgularında serbest, ulanabilir, simetrik kompozisyon şemaları hakimdir. Bazı örnekler ulanabilirken simetrik veya simetrik iken serbest olarak uygulanmıştır.

16. yüzyılda camilerde en çok mihrapta ve mihrap duvarında çini kaplamalar görülmektedir. Duvarın ortasına ve giriş ekseninin tam karşısına mihrap yerleştirilir. Burası eğer çini ile kaplanmamışsa mermerdendir. Mihrap nişinin ve kavsaranın yüksekliği duvarlarda yer alacak çini süslemenin yüksekliği belirler. Gerek bu duvarda gerekse diğer duvarlarda bulunan pencere veya dolapların en ve boylarında genellikle çini panoların en ve boylarını belirler. Böylece bu alanlara çini kaplamalar yerleştirilir. Eğer söz konusu alan iki pencere arası gibi genişse, o zaman yine ulama tipi dediğimiz sonsuza kadar devam edebilecek bir kompozisyon yer alır. Eğer alan bir payandanın üzerinde olduğu gibi darsa, o zaman dikey simetri eksenlerine göre çizilmiş kompozisyon şemalarıyla karşılaşırız. Bu dönem mimaride çini bezemelerin dağılımında mimariye tümüyle bağlı simetrik bir yaklaşım benimsenmiş, mihraplarda çinilerin dizaynında mihrap nişi, kemeri, köşe dolgular, bordürler, kitabe, sütunçeler, taç bölümü ve mihrap duvarında panolar mimarî planlara uygun biçimde tasarlanmıştır. Desenler yer alacağı alana göre simetrik bir anlayışla kemerli panolar, alınlıklar, dörtgen alanlar, ince uzun panolar, dairesel formlar içinde düzenlenerek mimarîyle bir ahenk içinde ustaca uygulanmıştır. Bu dönem mimarisinde süsleme daima mimarîden daha geri planda düşünülüp mimarî strüktüre bağlı kalınmış ve bunu sağlarken doğacak monotonluğu gidermek amacıyla desenlere çeşitli yollarla hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır.

Mihrabın mermer olduğu ve duvarının çinilerle kaplandığı örneklerde mihrab kalın bordürle çevrelenmiştir. Bazı örneklerde bordür yerine bordür etkisi yaratan ince uzun panolar mihrabın tepe noktasına kadar uzatılmaktadır. Mihrabın iki yanında panolar yer aldığı bunlar bordürlerle çevrilir. Mihrap duvarlarındaki pencere üstlerinde veya mihrap üzerinde içi yazılı madalyonlu panolar kemerli veya dikdörtgen alınlıklar, mihrap yan duvarlarına doğru devam

³¹ S.T. Bakır, *age*, s. 289.

eden çini kuşak yazıları ve iki yan duvarda karşılıklı yeralan büyük panolar sevilen uygulamalar arasındadır. Pencere pervazlarının çini bordürlerle çevrilmesine de sık rastlanmaktadır. Mihrap ve duvarlarını süsleyen çini desenleri rastgele çizilmemiş şemalar mimarî unsurlara bağımlı olarak tasarlanmıştır.³²

Motif ve şemalar dışında renk çeşitlemesinin yarattığı kontrastlar hiç kuşkusuz bu bütünün içinde incelenmelidir. Kompozisyon şemalarında sözü edilen dengeli dağılım motiflerde önem kazanır. Tüm bunlardan çini desenlerinin mimarî ve kendi içinde bir uyumlu olarak tasarlandığı sonucu çıkmaktadır. Bunun da simetri ve denge unsurlarıyla birlikte gelişen hareketlilikle sağlandığı anlaşılmaktadır. Kadirga Sokollu, Süleymaniye, Rüstem Paşa ve Piyale Paşa Cami'lerinin mihrapları çinilerle kaplanmıştır. Edirne Selimiye Camii ile birlikte Mimarbaşı Sinan'ın mermer mihraplara daha çok rağbet ettiği görülmektedir. Üsküdar Atik Valide, Mesih Paşa, Ramazan Efendi, Mehmet Ağa Cami'leri tekrar mermer mihraba dönüşün örnekleridir. XVI. yüzyılın sonunda inşa edilen Takkeci İbrahim Ağa Camii mihrabıda çinilerle kaplıdır. 16. yüzyılda camilerde çinilerle bezeli minbere örnek olarak Kadirga Sokollu Camii minberini verebiliriz. Minberin sadece külâh kısımlarının çini ile kaplandığı görülmektedir. Desenlerin sekizde bir alanda çizilip tekrarlandığı ve külâhın uç noktasına doğru daralan alanda motifler küçülerek tasarlandığı görülmektedir. 17. yüzyıla tarihlendirilen Üsküdar Çinili Camii'nin Minber külâhıda bu tarzda çinilerle bezenmiştir.



R.19: Üsküdar Çinili Camii Minber Külâhı (1638-1640)



R.20: Edirne Selimiye Camii Minber Külâhı (1568-1574)

³² S.T. Bakır, *age*, s. 294.

Osmanlı mimarîsinde çini bezemeli ocakları 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görebiliriz. Topkapı Sarayı, Harem Dairesi, III. Murad Has Odasındaki ocağın çinileri oldukça güzel örnektir. Konik davlumbaz hariç ocak ve ocağın etrafı tümüyle çinilerle kaplıdır. Desen simetrik olup ocağın alt bölümünde küçük nişlerin içinde ocağın üst yan duvarlarında ulama çiniler yer almaktadır. Davlumbazın iki yanında kobalt mavisi zemin üzeri kitâbe ve bunun iki tarafı ise ince zarif desenli bahar dallarıyla bezenmiştir. Panonun dilimli dolguları rûmî ve hatayî üslûbunda çiçeklerle süslenmiştir. Bu tarz çinili ocaklarda 17. yüzyılda mavi-beyaz çinilerle yapılanlar örnekler görülmüştür. Çoğu davlumbaz dâhil olmak üzere silme çinilerle kaplanmıştır.³³



R.21: Topkapı Sarayı, III. Murad Has Odasındaki Ocak Çinileri.
(<http://www.mustafacambaz.com>)

³³ S.T. Bakır, *age*, s. 296.

2. Uygulama Teknikleri

a) Mavi Beyazlar ve Haliç İşi

Osmanlı devri çinilerinin en gözde örneklerinden biri süphesiz İznik ve Kütahya’da imal edilen ve “Mavi-beyaz” grubu diye anılan örneklerdir. G. Öney bir yayında şöyle bahseder, bunlardan yanı sıra eski yayınlarda “Kütahyalı İbrahim (Abraham) çinileri” olarak bahsedilmektedir.³⁴ Ermeni azınlıkların sipariş üzerine veya kiliseler için mavi-beyaz çini ürettikleri kitabeli eserlerden anlaşılmaktadır. İngiltere’de Godman koleksiyonundan British Museum’a intikal eden 1510 tarihli ejder kulplu bir ibrikte Ermenice “Kütahyalı Abraham” ibaresi geçer. 1529 tarihli başka bir sürahide de Ermenice “Kütahya İşi” yazılıdır.³⁵ Bu gruptan eserler özellikle kullanma keramiği dalında çok yaygındır. Bu çini ve keramikler genellikle beyaz zemin üzerine sıraltı tekniği ile mavi tonlarda renklerle bezenmiştir. Bazen firuze ve kobalt mavisi hâkim olur, daha ender olarak koyu mavi zemin üzerinde desen beyaz ile belirir. Sır şeffaf ve renksizdir. Çini hamuru beyaz, sert ve porseleni hatırlatacak kadar sık dokuludur. Bezemede 14 ve 15. yüzyılların Çin porselenlerini hatırlatan motifler izlenir. Bunlar şakayık, lotus, krizantem çiçekleri ve çin bulutu desenleridir. Bunların yanı sıra geometrik kafesler içinde rûmîlerle bezenmiştir. Çok iyi kalitede örnekler sunan mavi-beyaz çiniler çoğu kez altıgen formlu bordür çinisi olarak kullanıldıklarında ise dikkörtgendir.³⁶

Mavi-beyazların ilk ve ana merkezi İznik’tir. Prof. Dr. Oktay Aslanapa’nın kazılarında ortaya çıkmıştır. Mavi-beyaz çinilerin yardımcı üretim merkezi Kütahya’dır. İznik’in üretime ne zaman geçtiği konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. İznik’ten ilk söz eden belge günümüzde İstanbul Topkapı Saray arşivindedir. 1496 tarihli bu belgede “Ligen-i İzniki” kaydı vardır. İznik’in çini üretimindeki değerini ve önemini işaret eden bu hazine kayıdır. Bu kayıt söz konusu tarihten önce İznik’te gelişmiş ve ün kazanmış bir işçiliğin olduğunu da kanıtlar.³⁷

Mavi-beyaz çinilerin erken örneklerinde şeffaf sır altına kobalt mavisinin tonları, türkuaz ve ender olarak mor ve eflatun renklerle altıgen, üçgen, dikkörtgen ve dar bordürler uygulanmıştır. Bezemeler simetrik, merkezî, ulama, serbest şemalı olarak pano ve alınlıklarda görülmektedir. Hatai, rûmî, yazılar ve stilize motiflerin 16. yüzyılda gelişmiş örneklerde mavi-beyaz seramik gruplarının temelini atmış olduğu düşüncesi hâkimdir.³⁸

³⁴ G. Öney, *İslâm Mimarîsinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987, s. 69.

³⁵ G. Öney, “Çini ve Seramik”, *Osmanlı Uygarlığı*, Ankara 2003, c. 2, s. 701.

³⁶ G. Öney, *Türk Çini Sanatı*, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul 1976, s. 49.

³⁷ G. Öney, “Beylikler ve Erken Osmanlı Devri”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1993, s. 292.

³⁸ S.T. Bakır, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, s. 283.

Mavi-beyaz çinilerin “Haliç İşi” olarak isimlendirilen bir grubunda bezeme, beyaz zemin üzerine mavi veya siyah renkli incecik helezonlar yapan bir sarmaşıkla doldurulmuştur. Bu sarmaşığın çok ufak kıvrık yaprakları vardır. Bu çini ve keramiklerin de İznik’te yapıldığı görüşü hâkimdir. Daha önce İstanbul’da Haliç’te yapıldıkları düşüncesi ile yanlış olarak isimlendirilmiş ve bu tanımlama şekliyle “Haliç İşi” olarak devam etmektedir.

Bursa’da çeşitli Türbeleri ve Edirne’de I. Murat Camii’yi süsleyen renkli mavi-beyaz çinilerde mavi renklere tatlı bir eflatun tonunun da katıldığını görürüz. İstanbul’da Topkapı Sarayı sünnet odasında çok kaliteli mavi-beyaz çinilere rastlanır. 17 ve 18. yüzyıllarda mavi-beyaz çiniler kaliteleri çok bozularak sürdürülür. Canlı mavi tonları artık soluk gri, maviye, firuzeye dönüşür. Çini ve sır kalitesinde genelde bozulma görülür. Sırda lekeler, çatlaklar belirir ve renkler çerçevelerinden taşar. Bu geç örneklerde yer yer Çin etkili motifler sürdürülür. Klasik Osmanlı çinilerinin âhenkli ve hareketli çiçek, sarmaşık kompozisyonlarının yerini monoton bir düzenle tekrarlanan hareketsiz çiçek buketleri, madalyonlar alır.

Kitâbeli çeşitli eserler Kütahya’nın da bu tip çini ve keramik ürettiğini kesin olarak kanıtlamaktadır. Son dönemlerde yapılan araştırmalarda özellikle erken dönem XV. yüzyıl mavi-beyaz örneklerinin seramik kalitesi ve birleşimleri nedeniyle İznik örneklerinden ayrıldığı bu örneklerin İstanbul veya yerli üretim olduğu belirtilmektedir. Sıralı tekniği ile işlenen bu gruptaki örnekler Tebrizli ustalara mal edilmektedir.³⁹ Erken mavi-beyaz sır altı tekniğinde çiniler farklı hamur yapılarıyla İznik çinilerinden ayrı değerlendirilmektedir. Sanat Tarihçi J. Raby, 15. yüzyıl mavi-beyazların Osmanlı döneminde yapılmış fritli seramiklerin ilk örnekleri olduğunu, Tebrizli ustaların kullandığı frit teknolojisinin İran’a has alkalili frit olduğunu, İznik’te ise bu hamurdan farklı kurşunlu frit kullanıldığını belirtmektedir.⁴⁰

Bursa Yeşil Türbe’de Sitti Hatun Lahdi’nde (1421), Edirne Üç Şerefeli Camii (1437-47), Bursa Cem Sultan Türbesinde örnekleri dışında (1479), Edirne Muradiye Camii’sinde (1436) 37 değişik desende altıgen formlu mavi-beyaz çiniler bulunmaktadır. 16. yüzyıl ilk yarısında Şehzade Mahmut Türbesi (1506-7), Bursa Şehzade Ahmet Türbesi (1512-13), Manisa Valide Sultan Camii (1522-23), Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi (1529), Topkapı Sarayı’nın Hırka-i Saadet Odası’nın bazı çinileri ile Sünnet Odası cephesindeki çinilerini zikredilmektedir.⁴¹

İznik ve Kütahya mavi-beyaz çinilerine benzer örnekler Şam ve Kahire’de de bulunmuştur. Dikkatle bakıldığında bu çinilerin teknik kalite ve desen

³⁹ Gürhan, G. Sevinç; “Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 225.

⁴⁰ Nurhan Atasoy, Julian Raby, *İznik Seramikleri*, Türk Ekonomi Bankası Yayını, Londra 1989, s. 88.

⁴¹ S.T. Bakır, *agm*, s. 283.

bakımından bazı farklar gösterdiği görülür. Şam mavi-beyaz çini örneklerini Şam'da El-Halil Tebrizi Türbesinde ve Ulu Camii'nde (1430), Hama Geylâni Camii'nde (15. yüzyıl), Amerika'da Santa Barbara'da Lockwood De Foresein evinde, Düsseldorf Hetjens Müzesi'nde buluruz. Tebrizî Türbesi altıgen çinileri arasında üçgen biçimli firuze çiniler kullanılmıştır. Londra'da Victoria ve Albert Müzesi'nde sergilenen, Şam'dan geldikleri sanılan bir grup mavi-beyaz çini daha çok Kahire İslâm Eserleri Müzesi'ndeki örneklerle benzerler. Aynı müzede bulunan daha başka mavi-beyazlar Şam'dakilere benzerlik gösterir. Bunların çoğunda altıgen formda çinilerin ortasında içi mavi rozetli ufak bir beyaz yıldız yer alır. Şam mavi-beyazları da genellikle altıgen'dir. Anadolu örneklerinin biraz daha küçük olmaları dikkati çeker (Çap:16,5-19 cm), Bu çinilerin dikdörtgen olanları daha çok bordür çinisi olarak kullanılır. Kare formluları 23x23 cm. dir.

Çini hamuru sert ve gri, beyaz renklidir. İznik örnekleriyle kıyaslandığında daha gevşek dokuludurlar. Desen beyaz zemin üzerine kobalt mavisi renkte fırça darbeleriyle yapılır.

Motifler bazen siyah, mor, firuze bir konturla çevrelenir. Mor, kobalt mavisi bezeme yaygındır. Anadolu'da olduğu gibi uzak doğu etkili çiçekler, asimetrik yerleştirilmiş sivri yapraklı çiçek motifleri, sarmaşıklar, ibrik desenleri, Kahire İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan mavi-beyaz çiniler genelde Şam ve İznik örneklerine benzemeleri ile birlikte bezeme, renklendirme açısından bazı ayrıcalıklar ortaya koyarlar. Altıgen formlu çiniler 16,5-17,5 cm. çapındadır. Kareler ise, 21x21cm'dir. Çin etkili çiçekler, ejder, kuş, zümrüdüanka, ibrik, madalyon, palmet, dal şekilleri çeşitlilik gösterir. Bazılarında da kobalt mavisi bezeme daha koyu bir konturla kuşatılmışır. Firuze, açık yeşil, eflatun ve gri renkte süslemeler de görülür. Daha geç tarihli olan yeşil ve eflatun renkli mavi-beyazlar Şam örneklerini hatırlatır. Süslemeler serbest kurala bağlanmayan bir anlatımla çizilmiştir. Başarılı Mısır mavi-beyaz'larını Sultan Kayıtbay Şadırvanında (1468), bugün bu çiniler İslâm Eserleri Müzesinde, Kahire'de Seyide Nefise (15. yüzyıl), Sultan Kansu, Seydi Ali Necmi (16. yüzyıl) türbelerinde buluruz. New York Metropolitan Müzesi'nde sergilenen altı mavi, beyaz altıgen çini ve Londra Victoria ve Albert örnekleri eskiden Şam Ulu Camii'nden gelen eserler olarak tanıtılıyordu.⁴² Prof. John Carswell, araştırmaları sonucu bunları Mısır çinisi olarak tanıtmıştır. Berlin Dahlemde İslâm Sanatları Müzesi'nde kırık çini parçası önemli bir örnek olarak sergilenmektedir.

b) Renkli Sır (Cuerda Seca) Tekniği

“Cuerda seca” ismiyle adlandırılan renkli sır tekniğinde çiniler Timur Devri çinileriyle büyük benzerlik gösterir. Bu teknik karışık ve detaylı motiflerin kolayca işlenmesini sağlar. Bu nedenle bir çok örnekte iki veya üç kat görünümü veren çok girift bezemeler yapılır. Erken Osmanlı döneminde mimaride kullanılan

⁴² S.T. Bakır, *agm*, s. 285.

renkli sır (Cuerde Secca) adını alan yeni teknikli çiniler 15. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına kadar görülür.⁴³ Bu çinilerin kökeni konusunda çeşitli görüşler vardır. Büyük olasılıkla gezici ustalar tarafından Bursa, Edirne, İstanbul gibi kullanıldıkları merkezlerde yapılmışlardır. Çiçek, yaprak, sarmaşık motifleri, celfi sülüs yazı bordürler ana bezeme unsurudur. Motiflerin konturları siyah veya fes kırmızıdır.

16. yüzyıl başından olan İstanbul örneklerinde bu macun gibi kısımlar yerine sırüstü kırmızı ile boyanan ufak bezemelere rastlanır. Çoğunda fırınlanmış olan bu kırmızı bezemeler zamanla aşınarak çininin kiremit rengi hamuru ortaya çıkmıştır. Bu teknik Anadolu’da yaygın olarak 15. yüzyıldan 16. yüzyıl sonlarına kadar duvar çinilerinde görülür. “Renkli sır tekniği ile yapılmış örneklerin hamuru silisli gruba giren beyaz, sarı, kırmızı renkli çok ince ve oldukça kıvamlı bir özellik taşır. Hamurunda önemli miktarda da kurşun mevcuttur. Yine bu dönemde hamur ile sır arasına bir astar sürülmüştür.”⁴⁴ “Renkli sır tekniğindeki çiniler serbest kuvars ve yüksek silis oranlı kırmızı hamurla yapılır.”⁴⁵ Basılarak veya kazılarak desen işlenir ve fırınlandıktan sonra renkli sırla boyanır ve tekrar fırınlanır.⁴⁶ Genellikle sırla hamur arasında astar yoktur. Geç örneklerde astar da kullanılmıştır. Renkli sırların fırınlamada birbirine karışmaması için aralarına balmumu veya nebati yağ mangan karışımı sürülür. Balmumu eriyince karolar çini hamurunun renginde kırmızı olarak belirir. Diğer karışım kullanıldığında fırınlamada kaba ve siyah konturlar meydana getirir. İspanya’da kullanılan ikinci yöntem sır aralarının iplikle sınırlanmasıdır. İplikler fırınlamada yanar. Cuerda Seca İspanyolca’da iplik demektir. Anadolu’da sırlı boyamada mavi tonları, firuze, beyaz, siyah, sarı renkler kullanılır. Renkli sır tekniğinin merkezi Bursa daha sonra İstanbul olmuştur.⁴⁷

Anadolu renkli sır tekniğinde çinilerinin en başarılı örneklerini Bursa Yeşil Camii ve Türbede (1421), Edirne I. Murat Camii’nde (1435-36), Karaman İbrahim Bey İmaretinde (bugün İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi’nde, 1433) görmekteyiz. Topkapı Sarayının çeşitli bölümlerinde bu çini panoların yer aldığını bilinmektedir.

c) Şam Tipi

Beyaz iyi kalite çini hamurlu ve şeffaf sıraltına mavi, firuze, zeytin yeşili, leylak renk bezemeli bir grup çini ve seramik eski yayınlarda “Şam işi” olarak tanıtılır. Bunun nedeni 16. yüzyılın ikinci yarısında Şam’daki çeşitli eserlerde

⁴³ G. Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976, s. 64.

⁴⁴ N. Sinemoğlu, *agm*, s. 243.

⁴⁵ G. Öney, “Çini ve Seramik”, *Osmanlı Uygarlığı*, Ankara 2003, c. 2, s. 707.

⁴⁶ G. Öney, “Türk Çini Sanatı”, İstanbul 1976, s. 64.

⁴⁷ Y. Demiriz, “Klasik Dönem Osmanlı Yapılarının Gizlediği Süslemeler”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Kayseri 1989, c. 1, sy. 2, s. 30-33.

benzer çinilerin görülmesiydi.⁴⁸ **Son senelerde İznik'te yapılan kazılar bu çinilerin 16. yüzyıl başlarında İznik'te de yapıldığını ortaya koydu.**⁴⁹ “Şam tipi” Anadolu örnekleri özellikle kullanma seramiği alanında yaygındır. Mimarîde bilinen örnekleri İstanbul Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii 1551 diğeri Bursa Yeni Kaplıca'dır. (1552-53).⁵⁰ Şam tipi örnekler Lizbon Kalust Gülbenkian Müzesi'nde ve bir benzeri Paris Muse des Arts Decoratif'de bulunmaktadır. 16. yüzyıl ortalarında olan 161x62 cm. ölçülerindedir. Renk, işçilik kompozisyon kurgusuna dayanarak Şam tipine dayandırılmıştır.

Desenlerde disiplinli çizim anlayışından çok doğa coşkusuyula dolu özgür bir anlayış dikkati çeker. Büyük olasılıkla İznik'te kullanma seramiğine ağırlık veren özel bir atölye bu tip çinileri imal ediyordu. Bunlar daha sonra Şam'da da yapılmaya başlandı. Şam eserlerinde görülen örneklerin, İznik'le kıyaslandığında daha düşük kalite oluşu dikkati çeker.⁵¹ Şam tipi İznik çini ve seramiklerinde Çin etkili krizantem, lotus, şakayık çiçekleri, bulut motifleri, üç toplar, klasik Osmanlı sanatının lale, karanfil, sümbül, bahar dalları, nar, enginar, kıvrık yaprakları ile birlikte işlenir. 16. yüzyılın başındaki örneklerde Çin etkili motifler ağırlık kazanırken yüzyıl ilerledikçe daha sonraki kırmızılı İznik çinilerinde tipik olan klâsik Osmanlı çiçek bezemeleri fazlalaşır. Şam tipi seramikler kırmızılı İznik çinilerinin hazırlayıcısı olur.

1516'da Suriye'nin Osmanlı coğrafyasına katılmasıyla buradaki yapıları süslemek için yeni bir çini alanı açılır. Kanuni Sultan Süleyman devri imparatorluğun en parlak yıllarıdır. İslâm dünyasının ünlü ziyaret yeri Kudüs'teki Kubbetü's Sahrada bu devirde (1552) İznik çinileriyle tamir edilir. Bu yeni ihtiyaç alanı muhtemelen İznik'ten giden ustalarla Şam'da da çini imal edilmesine, yanlış olarak eskiden “Şam tipi” olarak isimlendirilen İznik çinilerinin burada yapılmasına yol açtığı düşünülmüştür. Şam'da Süleymaniye (1554-60) Sinaniye (1586) Camii'leri Mustafa Paşa Zaviyesi (1563) İznik çinilerine benzer motiflerle süslü muhtemelen Şam yapımı çinilerle bezenmiştir. Sarmaşıklar, servi ağaçları, kuşlar özellikle sevilen motiflerdir. Renkler iznik'te bu devirde rastlanan örneklerden farklı değildir. Sadece kalite daha düşüktür. Hamur daha iri taneli ve gevşektir. Sır o kadar temiz değildir ve yer yer lekelidir. Çoğunda çatlaklar görülür. Bazılarında renklerin de konturlardan taşıdığı ve birbirine karıştığı izlenir. 17. yüzyıla tarihlenen bir çok Şam seramiğine rastlarken çinilerin özellikle 16. yüzyıl sonuna ait olduğunu görürüz. Londra Victoria ve Albert Müzesinde 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başlarına tarihlenen oldukça iyi kalite Şam çini panoları sergilenir. 16. yüzyıl ikinci yarısı 17. yüzyıl İznik ve Kütahya kırmızılı sıraltı

⁴⁸ G. Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, 1997, s. 71.

⁴⁹ G. Öney ve Z. Çobanlı, “Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı”, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 294.

⁵⁰ Detaylı bilgi için bk.; Ş. Yetkin, “İstanbul'da Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler”, *Sanat Tarihi Yıllığı XIII*, İstanbul 1988, s. 199-211.

⁵¹ Detaylı bilgi için bk.; S.T. Bakır, *age*, s. 296.

teknğinde çiniler kırmızılı çiniler Osmanlı devri seramik'lerinin en fazla ilgi gören tipik örnekleridir.

Bu çiniler eski yayınlarda yanlış olarak “Rodos” veya “Lindos İşi” olarak isimlendirilirler. Bu çinilerde sıraltı tekniği ile en fazla yedi renk kullanılmıştır. Özellikle domates kırmızısı olarak isimlendirilen tonda kırmızı ve hafif kabartmalı boyama ile ün yaparlar. Bu tip çini ve seramikler bütün dünya müze ve koleksiyonlarında yer almaktadır. Çinilere adını veren domates kırmızısı 17. yüzyılda giderek soluklaşmaya başlar ve yüzyılın sonunda yok olur. Kırmızı yanı sıra kullanılan renkler kobalt mavi tonları, firûze, siyah, beyaz, yeşil, mordur. Kırmızılı gruptan çok kullanma seramiği de yapılmıştır. Bu çini ve seramikler özellikle gerçekçi çiçeklerle bezenir. Karanfil, lale, gül goncası, sümbül, menekşe, şakayık, nar çiçekleri, bahardalları, elma ağaçları, üzüm salkımları, sarmaşıklar, rûmîler, uzun kıvrık ve dişli yapraklar, karışık çiçek buketleri, vazolar, kandiller, celi sülüs yazı kompozisyonları, mermer taklidi desenler, kuşlar ve hayvanlar bu çinileri çok değişik düzenlemelerle olağan üstü zengin bir görünüme kavuşturur. Bu desenlerin yanısıra Uzak Doğu etkili çintemani, üç top, bulut, pul, lotus, kaya motifleri ilginç bir karma oluşturur. İç duvarlar, mihrablar, destekler, pencere alınlıkları, kemerler, soncemaat yeri çok etkileyici bir şekilde bu çinilerle donanır. Sivil ve dini yapılar çini kaplamayla Osmanlı devrinde bir cennet bahçesi görünümü kazanır. Genellikle 24 x 24 cm olan çiniler eski altıgen'lerin yerini alır. Bordür çinilerinde yine dikdörtgenler tercih edilir. Geniş yüzeyleri kaplayan çok renkli çinilerin yanı sıra genellikle bordürlerde yeralan iki veya üç renkli çiniler görülür. Bunlarda çoğunlukla celi sülüs yazı vardır. Kitabeler genellikle lacivert zemin üzerine beyaz renklidir. Bazen harflerin (bk: Resim 85-87-89-96) iç dolguları kırmızı ve maviyle renklendirilir. Yazılarda genellikle ayetler okunur. Kazılar ve yazılı kaynaklar bu grup çinilerin ana yapım merkezinin İznik olduğunu ortaya koymuştur. İznik'ten çini sipariş eden çeşitli fermanlar isteğin ne denli yoğun olduğunu belirtir. Biraz daha büyük boyutlarda aynı tip çiniler Diyarbakır'da da yapılmaktaydı bu civarda bulunan çini fırınları bunu doğrulamaktadır.

Kırmızılı sıraltı İznik çinileri Osmanlı mimarîsinde çini kullanımının doruğuna ulaştığı 16. yüzyıla rastlar. 16. yüzyıl ortalarında özellikle renk bakımından kırmızılı İznik çinilerinden fark gösteren desen kalite özellikleri tamamen birbirine benzeyen çini grubu daha görülür. Bu çinilerde kırmızılı İznik çinilerinde görülen bütün realist çiçek, dal ve uzak doğu motifleri aynen tekrarlanır. Beyaz zemin üzerine mavi, lacivert, eflatun, zeytin yeşili gibi daha pastel renkler kullanılır. Birçok örnekte de beyaz, eflatun, mavi, fıstık yeşili renkler lacivert zemin üzerinde yer alır. Bu çiniler Şam'da Süleymaniye (1554-1560), II. Selim Türbesi (1586-1560), Derviş Paşa (1579) ve Sinaniye (1586) Cami'lerinde, Mustafa Paşa Zaviyesi (1563), Derviş Paşa Türbesi gibi çeşitli yapılarda görüldüklerinden eski yayınlarda “Şam İşi” olarak kabul edilmişlerdir. İznik kazılarında bol miktarda bulunan “Şam İşi” keramikler bunların İznik'te

yapıldığını açıkça oraya koymuştur. Muhtemelen ayrı bir usta grubunun imalatıydı. Bursa’da Kanuni Sultan Süleyman’ın veziri Rüstem Paşa’nın tamir ettiği Eski “Yeni Kaplıca”da Şam işi çinilerin kullanılmış olması da bunların Türk kökenli olduğunu düşündürmektedir. İznik kazıları ve çeşitli dünya müzelerindeki örnekler bu çininin daha çok kullanma keramiğine uygulandığını göstermektedir. Ayrıca, Mısır’da Sina Dağı’nda St. Catherine Kilisesi’ndeki “Burning Bush Şapeli” olarak tanımlanan şapelde, Şam üretimi çinilere rastlanmıştır. Bu Şapeldeki bir Yunanca panodan hareketle, 1680 yılında çinilerin hibe yoluyla gelmiş olabileceği ve bunların arasında daha erken tarihlilerin de bulunduğu tahmin edilmektedir.⁵²

Çini kalitesinin 17. yüzyılın ikinci yarısında süratle bozulmaya başladığını izleriz. Bu devirde de çinili eser vermek aynı derecede yaygın bir gelenektir. Yüzyılın sonuna doğru ünlü domates kırmızısının soluklaştığı veya kahverengiye dönüştüğü görülür. Diğer canlı renklerde de soluklaşma, cansızlaşma dikkati çeker. Çoğu kez de renklerin, desenlerin çerçevesinden taşıdığı ve birbirine karıştığı görülür. Sırlarda kirlenme, lekeler, çatlaklar 17. yüzyıl sonunda tipik bozulma özelliğidir. Desen ve kompozisyonlardaki monotonluk aynı şekillerin tekrarlanması özellikle üç top, bulut, ağaçların dizi halinde tekrarlanarak verilmesi yaratıcılıktaki gerilemeye işaret eder. İstanbul Topkapı Sarayı’nda özellikle Harem bölümünde yer yer bu tip çini panolar görürüz.

d) Çok Renkli Kırmızılı Sıraltı Tekniği

Osmanlı çini sanatının en yaygın ve dünyaca ün yapan grubu 16. yüzyıl ve 17. yüzyıl sıraltı çinileridir. Çeşitli dünya müzelerinde bol örnekler bulunur. Bu çinilerde sıraltı tekniği ile yedi renk kullanılmıştır. 16. yüzyıl’ın ikinci yarısından itibaren çini ve seramiklerde desen, renk mükemmelliğine erişen bir teknik karşımıza çıkmaktadır. Rodos’tan satın alınan daha sonra Cluny Müzesi’ne 530’u aşkın örneği giren çok renkli ve genellikle çiçek desenli tabak nedeniyle, yanlışlıkla “Rodos İş” olarak adlandırılan ancak İznik kazıları ana yapım merkezinin İznik olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Mavi-beyaz keramiklerde İznik’e destek ikinci merkez olan Kütahya’da da bu tip keramikler yapıldığına muhakkak gözü ile bakılır.

Yeni görülen sır altı tekniğinde yapılmış hafif kabartmalı tatlı domates kırmızısı renkli güzel çinilerdir. Bunun yanı sıra beyaz, mavi, lacivert, yeşil, siyah, mor, firuze renkleri kullanılır. Çoğu zaman beyaz, lacivert, bazen de siyah konturlar renklerin birbirine karışmamasını sağlar. Bu grup kullanma keramiği alanında da çok çeşitli eserler vermiştir. Söz konusu çinilerde işlenen motifler yeni bir Osmanlı devri yaratacak derecede dikkati çekmiş ve bugüne kadar kumaş,

⁵² Detaylı bilgi için bk; S.T. Bakır, “Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çinileri”, *Türkler*, Ankara 2002, c. 12, s. 362.

çini ve çeşitli el sanatlarında yansımaya devam etmiştir. Çok başarılı kompozisyonlarla lâle, rûmî, karanfil, gül goncası, menekşe, sümbül, nar çiçeği, şakayık, bahardalları, elma ve selvi, sedir ağaçları, üzüm salkımları, sarmaşıklar, çiçek buketleri, vazolar, kandiller, iri kıvrık dişli yapraklar, madalyonlar, celi sülüs yazılar, mermer taklidi benekler, hayvan figürleri yapılara adeta cennet bahçesi görünümü kazanmıştır. Çin etkili üç top, şakayık, çin bulutu motifleri sıklıkla görülerek mavi, beyaz grubunda başlayan uzak doğu etkisini sürdürür. Çeşitli yapılarda iç duvarları, pencere alınlıklarını, mihrap ve mihrap yan duvarlarını, son cemaat yeri cephesini veya pencere alınlıklarını kaplayan bu çiniler yapının önemli bir süs unsuru olur.

15. yüzyılda sık görülen altıgen formların yerini bu çiniler alır, genellikle 24 x 24cm. veya 23 x 24cm. ebadında kare çinilerin oluşturduğu panolar yer alır. Kenar bordürlerinde 14 x 20,5cm veya 8,5 x 25cm. ölçülerinde çiniler kullanılır. Bu grup çinilerde daima yedi rengin birarada görülmesi gerekmez. Çok kere daha renkli panoların arasında iki veya üç rengin kullanıldığı bordürler, sahalar vardır. Celi sülüs yazılı âyet ve kitabelerde ise genellikle lacivert zemin üzerine beyaz renk kullanılır, bazen harf gözlerinde kırmızı ve mavi görülen uygulamalar vardır.

Bilinen ilk örnekler İstanbul Zal Mahmut Paşa Camii (1551), Adana Ulu Camii (1552), Bursa Şehzade Mustafa Türbesi (1552) ve İstanbul Süleymaniye Camii'nde (1557) yer almaktadır.

16. yüzyılın ilk yarısında daha çok kobalt mavisinin tonları, turkuaz, yeşil ve siyah yüzyılın ortalarında patlıcan moru, zeytin yeşili ve siyah renklerle çeşitlenmiş, 16. yüzyılın ikinci yarısında kabarık mercan kırmızısı ve zümrüt yeşili renklerle muhteşemliğe ulaşmıştır.⁵³ Bu çinilerin 16. yüzyılın ilk yarısından 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar özellikle İznik'te yapıldığını kitabelerden, fermanlardan ve seyyahların gözlemlerinden öğrenmekteyiz.

1608'de Kütahya valisinin İstanbul'dan aldığı emirde, İznik atölyelerinden istenen saraya ait çinileri tamamlamak için lazım olan bir kısım ham maddenin o günkü kıymeti üzerinden İznik atölyelerine satılması bildirilir. 1669-70'de Kütahya'ya yaptığı ziyarette Evliya Çelebi 34 ayrı çini atölyesi olduğunu belirtir. Diyarbakır'da çeşitli camilerde görülen kırmızı sıralı çiniler farklı büyüklükleri ile yerli imalat olduklarını düşündürmektedir. Diyarbakır ve civarında bulunan çini fırınları da bunu doğrulamaktadır. Diyarbakır çinilerinde ölçü genellikle 33 x 33 cm'dir. Kenar bordürleri ise 15 x 33cm'dir. "XVI. asrın ikinci yarısında en parlak devrini idrak eyleyen Türk Çinilerinin ilk örneklerini 1551 tarihinde inşa olunan Hadım İbrahim Paşa Camii'nde görürüz. Bu caminin inşası ile başlayan ve 1591 tarihinde Takkeci camii'nin inşası ile nihayete eren, umumiyetle "Türk çiniciliğinin Klâsik devri" olarak isimlendirdiğimiz bu devir, hakikatte Türk çiniciliğinin "Altın devri" olarak anılmağa layıktır ve Türk çiniciliğine bu günkü

⁵³ S.T. Bakır, "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikler", s. 297.

şöhret ve mevkini kazandıran eserler de bu devirde meydana getirilen eserlerdir.”⁵⁴

16. yüzyıl’ın ikinci yarısında kabarık mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilinin katılımıyla da renk skalasını zenginleştirerek en güzel örneklerini vermiştir.⁵⁵ Renk skalasında kahverengiye de saymak gerekir. Bu renk daha çok ağaç dalı ve gövdelerinde kullanılmıştır.⁵⁶ 16. yüzyıl ortasından 17. yüzyıl ortalarına kadar İznik ana merkez olmak üzere çok kaliteli örnekler sunan bu grup sıraltı 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren süratle kaliteden düşer. Domates kırmızısı, kahverengiye döner, diğer renkler soluklaşır, çoğu zaman birbirine karışır, zemin kirli ve lekeli olur, sır kalitesi bozulur. 17. yüzyılda Çin etkili üç top, bulut, selvi motifleri çoğalmıştır ancak bu dönemde desenlerin özentisiz olarak uygulandığı görülmektedir. 17. yüzyılda görülmeye başlayan Kâbe ve Medine tasvirli çiniler de bu devrin getirdiği bir yeniliktir. Osmanlıda cami, mescit, medrese, türbe, saray, köşk, özel evler, hamam, çeşme, sebil gibi çeşitli eserlerde en fazla kullanma sahası bulan çiniler sıraltı örneklerdir. Çinilerin Avrupa’da dahil bir çok yere Filistin, Suriye, Mısır, Rodos gibi çeşitli dış merkezlere gönderildiği sayıca azda olsa çeşitli yapılarda kullanılmalarıyla anlaşılmaktadır.

Kırmızı rengin ilk örnekleri Erken Osmanlı yapılarında renkli sır tekniğinde karşımıza çıkar, bu örneklerde kırmızı fırınlanmadığı için mat renktir. Kanuni’nin İstanbul’da yaptırdığı renkli sırdan tamamen sır altı tekniğine geçişi simgeleyen Süleymaniye Camii (1557) çinileri, kırmızı rengin kullanıldığı ilk yapı olarak kabul edilir.⁵⁷ Kırmızılı sıraltı tekniği ile üretilmiş İznik çinilerinin çok başarılı örneklerinden bazıları için şu eserleri sayabiliriz: İstanbul’da Hürrem Sultan (1558), Rüstem Paşa (1561), Sokollu Mehmet Paşa (1571) ve İvaz Efendi (1585) Camii’leri, Süleymaniye Külliyesi, III Murat Türbesi ve Topkapı Sarayı’dır.

e) Kütahya Çiniciliği

1979 yılında Kütahya’da yapılan kazı çalışmalarında ilk Osmanlı çini’lerinin yanık, bozuk, mamul ve yarı mamul parçaları bulunmuştur. Bu kalıntıların en alt tabakayı oluşturması, ilk Kütahya çiniciliğinin bu grup keramiklerle başladığını gösterir. Bu nedenle Kütahya ilk devir Osmanlı keramiklerinin İznik’ten sonra ikinci yapım merkezidir.

Kütahya’nın en erken tarihli çinileri 1377 tarihli Kurşunlu Camii’nin minare şerefesindeki tek renk sırlı tuğlalardır. Erken tarihli diğer örnekler ise Kütahya Çini Müzesi olarak kullanılan Germiyanoglu II. Yakup Bey İmareti’nin 1428 tarihli türbesindeki sanduka ve zemin döşemesinde kullanılan firuze rengi

⁵⁴ Kerim Silivri, “Çiniciliğimiz”, *Güzel Sanatlar Akademisinde Seramik Sergisi (24 Mayıs- 7 Haziran)*, İstanbul, s. 2.

⁵⁵ G. Öney ve Z. Çobanlı, *age*, s. 297.

⁵⁶ S.T. Bakır, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, s. 296.

⁵⁷ S.T. Bakır, *agm*, s. 297.

sırlı altıgen ve üçgen levhalar ile renkli sır tekniği ile yapılmış rûmî, palmet desenli bordür çinileridir. Kütahya’da çini sanatı 14. yüzyıl sonları ile 15. yüzyıl’da gelişimi devam etmiştir. Anadolu Selçukluları ardından, Beylikler devrinde bir süre Konya çini merkezi olmaya devam ettiyse de 14. yüzyıl sonları ve 15. yüzyılda esas merkez İznik, Bursa ve Kütahya olmuştur.

XV. yüzyılda önem kazanmakla birlikte İznik kadar adını duyuramayan Kütahya’nın imparatorluk merkezine biraz daha uzak kalması etkili olmuştur. Bununla birlikte İznik’in gösteremediği sürekliliği göstererek bu sanatı günümüze taşıyabilmiştir. 1671 yılında kendi memleketi olan Kütahya’yı ziyaret eden Evliya Çelebi “Fincan çeşitli maşraba ve testileri, çanak tabaklar hiç bir yerde yoktur. İznik kâsesi de meşhurdur” diyerek çini ve seramik sanatının o devirde İznik kalitesini yakalamış olduğunu vurgulamaktadır.⁵⁸

Germiyan devletinden günümüze ulaşan çini ile tezyin edilmiş eserler bu dönemde de Kütahya’da çiniciliğin oldukça ilerlemiş olduğunun delilidir. Oktay Aslanapa da Kütahya’da çiniciliğin Selçuklular’dan Germiyan Devletine geçiş döneminde başladığını dile getirmektedir.⁵⁹ Germiyan Devri bilgilerinden İshak Fakih’in yaptırdığı H. 837 (1433) tarihli İshak Fakih Camii en eski Kütahya çinilerinin bulunduğu eserlerden birisidir. Germiyan kumandanlarından Hisar Bey’in oğlu Mustafa Bey tarafından inşa ettirilen H. 899 (1484) tarihli Hisar Bey (Saray) Camii Kütahya çinilerinin en güzellerine sahiptir. XV. asır başlarına ait Yakup Bey Türbesi, kitâbesi olmayan ancak H. 836 (1413) yılına tarihlenen Aslanbey Camii çinileri de en eski Kütahya çinilerine sahip eserler arasında sayılabilir. Germiyan Devletinden Osmanlılara geçen Kütahya’da XV. ve XVI. yüzyıllarda çiniçilik tümüyle gelişmiş, halkın en önemli geçim kaynaklarından biri olmuştur.

14. yüzyıl ortaları ve 15. yüzyıl başlarında karşımıza çıkan ilk Osmanlı keramikleri İznik ve Kütahyalı çini ustaları tarafından doğal çömlekçi kili olan kırmızı hamur içerisine kuvars katılarak yapılmıştır. Kırmızı hamurlu ilk Osmanlı keramikleri ile Bizans keramikleri arasında bağlantı kurularak bunlarda Bizans etkilerinin varlığına değinilmiştir.

15. yüzyılın sonundan itibaren beyaz hamur üzerine mavi-beyaz dekorlu olarak yapıldığı için mavi-beyaz olarak anılan teknikte üretilen çiniler İznik’e paralel olarak Kütahya’da da üretilmiştir. “Mavi-beyaz grubu çinilerde kullanılan desenler aynı dönemde üretilen mavi-beyaz grubu seramiklerde kullanılan desenlerle paralellik gösterir. Bu çiniler altıgen ve dikdörtgen formundadır. Dikdörtgen formlar kenar bordürlerinde kullanılmıştır.”⁶⁰ Kütahya mavi

⁵⁸ Evliya Çelebi *Seyahatnamesi*, İstanbul 1985, c. VIII, s. 505.

⁵⁹ O. Aslanapa, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul 1949, s. 46.

⁶⁰ G. Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, s. 71.

beyazlarının büyük bölümünde astar yoktur ve sırları İznik mavi-beyazlarına göre daha ince yapılmıştır.

16. yüzyıl çinilerinde kullanılan çeşitli renkler içinde en çok dikkati çeken sır altında hafif kabartılı parlak mercan kırmızısı olmuştur. Bu konuda çeşitli görüşler öne sürülmekle birlikte, demir ve kuartz terkinde tabii bir madde olduğu, dikkatli bir pişirimle ele geçtiği anlaşılmıştır. 95 İstanbul'da 1530 yıllarında bir çini ustasının ilk kez tespit ettiği belirtilen rengin asıl malzemesi, kumaş boyacılığında kullanılan halk arasında “zacı-kıbrız” olarak bilinen yeşil renkli bir tuzdur.⁶¹ 16. yüzyıl ortalarında “Rodos işi” olarak bilinen çiniler hakkında Kütahya Evkaf Dairesi ve Şeriye Sicilleri'nin yanması nedeniyle bu çiniler hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır. Kütahya'da bu dönem çinileriyle süslü tek bir eser bile günümüze ulaşmamıştır. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde, şehrin 1612'de Celâli Karayazıcı ve Arap Sait zulmünden sonra o dönemle ilgili birçok eserin 17. yüzyılın başında yok olduğu yazılmaktadır.⁶²

16. yüzyılın sonraları 17. yüzyılın başlarında İznik çiniciliğinin duraklamaya başlamasıyla, Kütahya çiniciliği kendine özgü renk ve desenleriyle ön plana çıkmıştır. “17. ve 18. yüzyılda renk ve teknik özellikleriyle farklı bir grup oluşturan Medine ve Kâbe tasvirleri Kütahya işidir. İkinci dönem Osmanlı keramikleri, beyaz sert hamurlu mavi-beyaz dekorlu keramikler olup bunlarında ilk merkezleri İznik ve Kütahya'dır. Yapılan hafriyatlarda çok sayıda mavi-beyaz keramik parçaları çıkartılmış ve Kütahya'nın da İznik gibi önemli bir merkez olduğu kesinleşmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İznik Çini merkezi olma özelliğini yavaş yavaş yitirmeye, Kütahya'da ise daha ziyade duvar çinisi imal edilmeğe ve seramik işleri azalarak ek faaliyet olarak ele alınmaya başlar.

17. yüzyıl'da Kütahya çini atölyelerinde bol sayıda kap, kaçak ve fincan gibi parçalar imâl edilmiştir. 18. yüzyıl Kütahya keramikleri ise serbest ve hafif fırça işleri halini almış halk sanatı karakterine bürünmüştür. Bunlar arasında çok sayıda Ermenice ve Rumca kitabeli örnekler mevcut olmakla birlikte kalitelerinde daha önceki dönemlere göre düşüş olduğu belirtilmektedir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren İznik gibi Kütahya'da da çini imalatı azalmış, imalathaneler kapanmaya başlamıştır. Bu durumun en önemli etmeni Osmanlı imparatorluğunun siyasi ve ekonomik yönden zayıflamasıdır. Mimariye ayrılan bütçe daralmış böylece çini imalathanelerine verilen çini siparişi düşmüştür. Bu nedenle yüzyılın başında Kütahya'da üçyüzü aşkın atölye mevcut iken yüzyılın sonunda bu sayı yüze inmiştir.⁶³

⁶¹ F. Kırımlı, “İstanbul Çiniciliği”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, XI. (1981), İstanbul 1982, s. 99.

⁶² Belgin Demirsar Arlı, “İstanbul”, *İstanbul Mimarisinde Çini Süsleme*, İstanbul 2002, s. 405.

⁶³ O. Aslanapa, “Kütahya Keramik Sanatı”, *Atatürk'ün Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan*, Kütahya, İstanbul 1981-82, s. 74.

XVIII. yüzyılın sonu XIX. yüzyıl başlarında Kütahya çini sanatında yeniden bir canlanma görülür. Bu dönemde meydana getirilen çinilerde 16. yüzyıl İznik çinilerinin renk ve desenleri uygulanır. 18. yüzyıl başlarından itibaren Ermeni ustalar tarafından kiliselerde kullanmak üzere üretilen İncil ve Tevrat'tan sahnelerin kompozisyon olarak kullanıldığı çiniler de vardır. Bu çinilerin üzerlerindeki kitabelerden anlaşıldığına göre çoğunun 18. yüzyılın başlarında sipariş üzerine üretildikleri ve kiliselere bağışlandıkları anlaşılmaktadır.⁶⁴ Araştırmalar İznik'te dairesel ve dikdörtgen planlı olmak üzere iki tip fırın kullanıldığını göstermektedir. İkisinin de ortak özelliği ateşhane bölümlerinin toprağın altında, pişirim odasının ise toprağın üzerinde olmasıdır. Dikdörtgen fırınlar ilk pişirim veya kurutma için, dairesel olanlar sırlı son pişirim içindir.⁶⁵

13 Temmuz 1766'da dünyada yazılı ilk toplu sözleşme Müslüman olmayan atölye sahipleriyle çini usta ve kalfaları arasında dönemin valisi başkanlığında Kütahya Eyalet Divanı'nın toplantısında imzalanan ücret belirleme anlaşması, Kütahya çiniciliğinde önemli bir gelişmeyi ifade eder.

18. yüzyılın ortalarına tarihlenen diğer bir grubu ise kadın ve erkek figürlerinin kullanıldığı çiniler oluşturmaktadır. Kadın ve erkek figürlerin üstlerinde dönemin yerel kıyafetleri görülmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında gerilemeye başlayan Kütahya çiniciliğinde astar kullanılmamış renklerdeki canlılık kaybolmuş kiremidi kalın kırmızı, yeşil, firuze, koyu ve açık lacivert, sarı, mor, yeşil, siyah renkte boyalar kullanılmıştır. Kullanılan sırça parlak ve temiz olmayıp sır altında boyalarda akmalar olmuş yapılan konturlar bilinçsizce gelişmiş güzel yapılmıştır.

19. yüzyıl başlarında Kütahya çinilerinde renk, desen, şekil bakımından gerileme devam etmiş ve faaliyet gösteren atölye sayısı giderek azalmıştır. Bu gerileme döneminden sonra 19. yüzyılın sonlarında Kütahya çini imalatı yeniden canlanmaya başlamıştır. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılda üretilen bu geç dönem Kütahya çinilerinde eski İznik çini desenleri kullanılmıştır. Geleneksel Türk çini ve seramik sanatını sürdürmek gayretinde olan yine Kütahya çini atölyeleri olmuştur.

III. Ahmet (1703-1730) İstanbul'da kaybolan çini sanatını yeniden canlandırmak için Eğrikapı'da Tekfur Sarayı'nda atölyeler kurdurmuş, 1718-1735 İznik'ten ustalar getirtmiştir. Bu üretim 20 yıl kadar sürmüştür. Tekfur Sarayı çinileri İznik çini geleneğini devam ettirmekle beraber pek başarılı işler yapılamamıştır. Çinilerde zemin kirli beyaz kullanılan renkler ise soluk kırmızı, kobalt mavisi, firuze, sarı ve yeşildir. Kontürler siyah ve çoğu zaman birbirine karışmış sıran kalitesi düşmüş ve çatlaklar görülmektedir. Kaplan postu, pars beneği motifler kullanılmış ve XVII. yüzyılın etkileri söz konusudur. Kâbe tasvirli

⁶⁴ G. Öney, *age*, s. 101.

⁶⁵ A. Altun, *age*, s. 103.

çini panolarda perspektif özelliği görülmektedir. Tekfur Sarayı çinilerinin kullanıldığı yapılar; İstanbul'da Hekimoğlu Ali Paşa Camii, Üsküdar Kaptan Paşa Camii, Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii, III. Ahmet Çeşmesidir. Ayrıca bazı yapılarda XVI. ve XVII. yüzyıl çinileri ile birlikte kullanılmıştır. Eyüp Sultan Türbesi, Ayasofya Camii, I. Mahmut Kütüphanesinde görülmektedir.

3. Ehl-i Hiref Defterlerinde Çiniciler

Osmanlı döneminde “*Ehl-i Hiref*” kavramı küçük el sanatlarıyla uğraşan sanatkar ve zanaatkarları tanımlamak için kullanılmıştır. Bu terim sarayın sanatsal üretimini gerçekleştiren kişiler (*Saray Ehl-i Hiref*), yeniçeri ocağının çeşitli ihtiyaçlarını karşılayan sanatkar ve zanaatkarlar (*Yeniçeri Ehl-i Hiref*) ve şehirdeki zanaatkar esnaf grupları olmak üzere oldukça geniş anlamda kullanılmıştır. Yeniçeri ocağı için üretim yapan zanaatkarlar ile şehirde faaliyet gösteren esnaf örgütleri genel olarak ihtiyaca yönelik, zanaat düzeyinde ürünler üretirken, Osmanlı sarayının sanat atölyesi olan *Ehl-i Hiref* teşkilatında ise, Osmanlı sanat üsluplarına yön verecek düzeyde sanat eserleri üretilmiştir. Çeşitli sanat kollarından oluşan sarayehl-i hirefinin İstanbul'da tam olarak teşkilatlanması 15. yüzyıl sonlarında II. Bayezid (1481-1512) dönemine rastlar.

Bu dönemde hiyerarşik bir düzen içinde hem eğitim hem üretim kurumu olarak çalışan kurumda daha Fatih Sultan Mehmed (1451- 1481) döneminde bile bazı bölüklerin mevcudiyetini bilmekteyiz. Aynı dönemlerde Edirne sarayında da böyle bir teşkilatın olduğu söz konusu dönemde yapılan eserlerde görülen üslup birliğinden ve Edirne Sarayı'ndan İstanbul Sarayı'na nakledilen sanatçıların kayıtlarından anlaşılmaktadır. Ayrıca sultanın ailesi ve üst düzey saray görevlileri için de sanat, zanaat alanında üretim yapmakta olan kurum sanatkarları sarayın ve ilgili mekânların düzenlenmesinde ihtiyaç duyulan eşyaların, mimarî öğelerin tasarımı, üretimi aşamasında da rol oynamaktaydılar. Diğer taraftan gerekli olduğu durumlarda “*Ehl-i Hiref*” örgütüne İstanbul'daki esnaf loncalarına bağlı veya başkent dışında faaliyet gösteren sanatçılar da geçici olarak alınabiliyordu. Ayrıca sarayda kullanılmak üzere Bursa'dan kumaş İznik ve Kütahya'dan çini ve seramik eşya İstanbul'dan çini, seramik ürünlerden kumaşa, bakır eşyaya kadar çeşitli ürünler satın alınmış ve bu şehirlere ilgili bulundukları sanat, zanaat alanında eğitilmeleri için öğrenciler gönderilmiştir.

Böylece sarayın dışında faaliyet gösteren önemli üretim merkezleri bir anlamda sarayın denetimi altında olurken bir taraftan da Osmanlı saray sanatı, başkent ve saray sınırlarının dışına çıkarak sultanın desteğiyle süreklilik kazanmış olmaktadır. Kuyumculuk ustasından minyatür sanatçısına, silah yapımcısından kumaş tasarımcısına Osmanlı döneminde var olan her bir sanat dalında usta sanatkarları bünyesinde barındıran *Ehl-i Hiref* kurumunda dönemin şartlarına ve ihtiyaçlarına göre bölük, sanatçı sayıları değişebilmekteydi. Bölüklerin sayıları

zaman zaman kırk beşi bulmakla beraber sanatçıların sayıları ise, h.1005/m.1596-97 tarihli bir belgeye göre, bazı dönemlerde bin beş yüz ikilere kadar çıkabilmekteydi.

“*Ehl-i Hiref*” teşkilatı içerisinde en çok sanatkârın bulunduğu “*cemâat-ı nakkâşân-ı hâssa*” gerek iş yoğunluğu gerekse sanatkârlarının ürettikleri eserler açısından en önemli bölümdür. Bu bölüm içerisinde el yazmalarındaki tezyinat ile albümdeki minyatürleri yapan sanatçılar mürekkeple, fırçayla desen çizen siyah kalem ustaları, kitapların tezhiplerini yapan müzehhipler, portre sanatçılarıyla, çinilerin veya kalemişi süslemelerin desenlerini yapan sanatçılar bulunmaktaydı. Bu sanatçılar el yazmaların tezhiplerini, minyatürlerini yapmak çeşitli eşyalar ile mimarî yapılarda dahil olmak üzere her türlü eserin süslemesinde, tasarımında görev almaktaydılar. El yazması eserler üzerinde müzehhiplik, musavvirlik, cetvelkeşlik ve renkzenlik gibi faaliyetler yapılmakla beraber, ahşap, madenî vb. farklı malzemelerden çeşitli taşınabilir eşyanın süslemeleri de yapılmaktaydı. Ayrıca *Ehl-i Hiref*e bağlı farklı sanat bölükleri tarafından hazırlanan çadırlar, otağlar, halılar, kumaşlar ve çiniler gibi sarayda kullanılan çeşitli objelerin desen tasarımını oluşturmak yine nakkaşlar bölümündeki sanatçıların göreviydi.⁶⁶ Köşk, kasır gibi saraya bağlı veya sultan tarafından yaptırılan külliyelerin iç dizaynında kalemişi süsleme programını hazırlamak ve uygulamakda görevler arasındadır. Örneğin Süleymaniye Camii’nde ve külliyeğe bağlı diğer yapılarda çalışan sanatçıların isimlerinin kaydedildiği masraf defterlerinde hat, kalemişi, çini, pencere, dolap ve kapı gibi ahşap işleri, alçı pencereler, alemlerin varaklanması gibi işlerde kâtip, nakkaş, kâşici, neccar, zerger, kazgancı ve çilingir gibi *Ehl-i Hiref* bölüklerine bağlı sanatçılar da bulunmaktadır. 16. yüzyılın başlarında sayıları otuz ile kırk iken yüzyılın sonlarında yüzün üzerinde sanatkârın varlığı bilinmektedir. Bölüğün en kalabalık olduğu tarih olan h.1005/m.1596-97’deki *Ehl-i Hiref* maaş defterinde nakkaşların sayısı 129 olarak kayıtlıdır. 17. yüzyılda nakkaş sayısı azalmaya başlamış ve kırklara kadar inmiş yüzyılın sonunda, h.1099/m.1687-88 tarihli maaş defterinde, dokuz sanatçının kayıtlı olduğu görülmüştür. Bu düşüşün sebebi olarak da dönemde devletin mali gücünde beliren azalmalara paralel olarak sanata ayırdığı bütçenin azalmasına bağlanmaktadır. “*Cemâat-i kâşigerân-ı hâssa*” olarak maaş defterlerine kaydedilen hassa çinicileri, sarayın çini üretiminden sorumlu olan sanatçılardan oluşmaktaydı. Bu sanatkârlar bir taraftan saraya bağlı yapılarda kullanılacak çini karoları hazırlarken bir taraftan da tabak, kâse gibi sarayda kullanılacak kap-kacak türü seramik eşyaların üretimini gerçekleştirmişlerdir. Yavuz Sultan Selim’in 1514’te yaptığı o Çaldıran savaşı sonrasında işgal ettiği Tebriz’den İstanbul’a getirdiği çini ustalarını sarayın *Ehl-i Hiref* teşkilatında görevlendirildiği ve Kanuni döneminde sarayda ve kentte inşa edilen bazı yapıların çinilerini üretmiş oldukları belgelerle

⁶⁶ Filiz Çağman, “Saray Nakkaşhane’sinin Üzerine Düşünceler”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya; Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1987-1989, s. 37.

tespit olunmuştur. Yavuz Selim Camii, Haseki İmareti, Şehzade Mehmed Türbesi ile Topkapı Sarayı Arz Odasının cephesinde bulunan renkli sır tekniğindeki çiniler saray atölyesine ait ürünler olarak görülmüştür. Ayrıca Osmanlı'da 16. yüzyılda sarayda ve devlete ait diğer yapılarda kullanılmak üzere çok sayıda çini üretilmesine karşın *Ehl-i Hiref'e* bağlı çalışan çini ustalarının bu üretimi karşılamaya yetecek sayıda olmadıkları önemli bir noktadır. Çeşitli belgelere dayanılarak Osmanlı sarayının özellikle yapılarda kullanmak için İznik başta olmak üzere çeşitli çini üretim merkezlerinden çiniler sipariş ettiği ve bunları saraya bağlı atölyelerde hazırlanan örneklerle göre yaptırdığı görüşü hâkimdir. Tüm bunlar göz önüne alındığında, *Ehl-i Hiref'e* bağlı kâşigerânlar bölümünün öncelikli görevlerinden birinin çini üretim merkezlerine gönderilecek örnekleri hazırlanmak olduğu kanaati oluşmuştur. Çini ihtiyacının büyük bir kısmını dış kaynaklardan beslenerek karşılayan saray, kendi çini atölyelerinde hazırlattığı çini örneklerinin süsleme programlarını da saraya bağlı nakkaşlar bölümüne yaptırmaktaydı. 16. yüzyılda Mimar Sinan'ın idaresinde bulunan elli kadar Türk nakkaşı çeşitli desen ve motifleri çiziyor, ayrıca kâşiciler adı ile on iki kişilik bir ekip teknik esasları tayin ettikten sonra bunlar mukavele ile İznik ve Kütahya fabrikalarına havale ediliyordu. Bu iki şehir hazırladıkları örnekleri saraya gönderiyorlar ve bunlar uygun görüldükten sonra asıl faaliyet başlıyordu.⁶⁷ Müzehhep fermanlarda Kanuni Sultan Süleyman tuğralarındaki kompozisyonlar onun tasarım gücünün büyüklüğünü gösterir. Topkapı Sarayı Müzesi G.Y. 1400 No'lu kayıttaki Kanuni Tuğrası üzerindeki yenilikler nakkaşhane ve Karamemi motif genişliğinin müthiş geometrik kurgusundaki tasarımı gösteren sıra dışı bir eserdir. Beyaz zemin üzerinde lacivert renkli negatif hatayilidir. Genel olarak helezonik dairevî çizgilerden meydana gelen tasarım şemasında çift helezon sisteminde lacivert hatayîler yanında altınla yapılan diğer rûmî veya hatayi hattı sistemi Karamemi'nin bir buluşu olarak söylenebilir.



R.22: 1546 tarihli Kur'an, T.S.M 2851 kayıt numaralı, Lake Tekniğinde yapılmış Hadis kitabı.

⁶⁷ O. Aslanapa, "*Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1949, s. 79.

Karamemi'nin mimarideki tezyinattaki izlerini Süleymaniye Camii'nde, Hürrem Sultan türbesinde, Rüstem Paşa ve Edirne Selimiye Camii'lerinde görmekteyiz.⁶⁸



R. 23: Koltuk Bezemesindeki Bulut Motifi



R. 24: Çini Bezemede Bulut Motifi.



R. 25: Çini ve Tezhipte Bahardallı Motif. R. 26: Çini ve Tezhipte Yaprak, Penç Motifi.

III. Murad tuğrasındaki nakışların onun üslûbu olduğunu söylemek mümkündür. Osmanlı nakkaşhane'sinin özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısında kitap ve mimarî tezyinat yanında kumaş, evâni, maden ve kuyumculuktaki tasarımlarda onun izleri görülmektedir.



R.27: Rûmî Motifi



R.28: Yaprak, penç motifi



R.29: Bulut Motifi.

⁶⁸ Semih İrteş, "Karamemi Tezhibinin Mimari Tezyinattaki İzleri", *Tezhip Buluşması*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 252.

4. Çinili Yapılar

Anadolu’da Türk çini sanatı başlangıçtan beri mimarîye bağlı bir sanat kolu olarak gelişmiştir. Çini süslemenin kullanılışı her devrin mimârî üslûbuna göre ve birbiri içinden gelişen yeni tekniklerle zenginleşmiştir. Selçuklu devri mimarîsinin mozayik çini süsleme tekniği, ilk Osmanlı mimarîsinde yerini renkli sırla boyama tekniğine bırakmaya başlamış, Klasik Osmanlı devrinde ise bütün renklerin şeffaf, parlak bir sır altında tespit edildiği çini tekniği, özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geniş bir kullanım sahası bulmuştur. Selçuklu yapılarında çini süsleme birleştirici ve bütünlük sağlayan bir değer kazanmıştır. Örtü sistemlerinin de çini ile kaplanması organik bütünlükle mekânı renklendirmiştir.

“Osmanlı mimarîsinde kubbenin merkezi yapı fikrinde sembolleşen durumu özellikle Mimar Sinan’ın yapılarında araştırdığı mekân sorunu ile birleşerek çini süslemeye, mimarînin strüktür özelliklerini örtmeden belirleyen bir özellik sağlanmıştır.”⁶⁹ Çeşitli yapılarda mimarî unsurlarda Selçuklu ve Beylikler devri eserlerinde olduğu gibi Osmanlı yapılarında da çininin kullanılışı farklılıklar gösterir. Sayıca ve çeşit bakımından bol olan Osmanlı çinili eserlerinde çini kullanılış sahası bakımından tekrarlılık dikkati çeker değişen desen ve renklerdir.

Mimarîde dağılım şeması benzerlik gösterir. Selçuklu ve Beylikler devri eserlerine kıyasla kubbe, minarede çini malzemenin ortadan kalkması, mihraplarda azalması önemli bir farktır. Çinili eserlerde malzeme Selçuklu ve Beylikler devri yapılarının aksine çoğunlukla eserin bütününde değer kazanır. Osmanlı mimarîsinde Selçuklu ve Beylikler devri eserlerinden farklı olarak dini mimarînin yanı sıra sivil mimarîde de çini kullanılması önemli bir yeniliktir. Çini kullanımı cami, mescit ve türbelerde görülür. Geç devir Osmanlı eserlerinde çininin daha eski bir eserden sökülen veya depolanmış iyi kalite eski çinilerle bezenmesi söz konusudur.

Mimar Sinan’ın çinili eserinde kronolojik bir gelişmenin yerini bilinçli bir çeşitlenme almıştır. Mimar Sinan tarafından yapılmış olan en erken tarihli çinili eser İstanbul’da Haseki külliyesindeki medresedir. Kânûnî Sultan Süleyman’ın eşi Hürrem Sultanın Hasekide 1539’da yaptırdığı külliyedeki medresenin evvelce avlu, dersane kapısı ve pencereleri üstünde iki büyük sivri kemerli alınlık yer almakta ancak yerinden sökülerek Çinili Köşk, Topkapı Sarayı Müzesinde teşhir edilmektedir.⁷⁰ Türbe çeşitli zamanlarda onarım geçirmiştir.

1996 yılı içinde çini restorasyonu yapıldığı bilinmektedir. Medresedeki yerleri sıvanmıştır renkli sırla boyama tekniğinde yapılmıştır. Alınlıklardan birinde lacivert zemin üzerine beyaz ile celi sülüs âyet işlenmiştir. Etrafını yeşil

⁶⁹ F. Şahin, *Türk Çini Sanatı Süslemeciliği*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1989, s.27.

⁷⁰ T. Öz, “Haseki Camii”, *İstanbul Camileri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1962, c. I-II s. 68.

zemin üzerine sarı dallı mavi, beyaz dolgulu palmetli bir bordür dolanır. İkinci alınlıkta yeşil zemin üzerinde dört sıra halinde, siyah çerçeveli kartuşlar içine alınmış sülüs yazılı âyetler yer alır. Alt kısmın ortasında yapılış tarihi olarak (h.946) 1539 tarihi verilir. Tarih kitabesinin çini olarak verildiği nadir örneklerden biridir. Türbede stok çini kullanılmış olabileceği görüşünde bulunmaktadır. Burada renkli sır ve sıraltı tekniği kullanılmıştır.



R.30: Hürrem Sultan Türbesi Çinileri.



R.31: Hürrem Sultan Türbesi Alınlık Çini Detayı.

Kapudan-ı derya Barbaros Hayreddin Paşa tarafından 1540-1546 arasında Mimar Sinan'a yaptırılmış olan İstanbul Zeyrek'teki Hamam, çini süslemelerinden dolayı Çinili Hamam adıyla tanınmaktadır. Çifte hamam şeklinde

inşa edilmiş yapının dört eyvan şemalı erkekler kısmında, köşelerdeki halvet odalarına geçit veren kapıların üstünde ve girişin tam karşısındaki eyvanın arka duvarında yedi altıgen levhanın üçgen küçük levhalarla birleşmesinden meydana gelmiş panolar bulunmaktadır. Levhalarda beyaz zemin üzerinde firuze ve mavi dolgulu küçük rozetler etrafında merkezi bir kompozisyon yapacak şekilde ince dallar üzerinde sıralanmış küçük rozetler, hatâyîler ve rûmîlerle süslemeler yapılmıştır. Parlak renksiz şeffaf sırla sırlanmıştır. Renksiz sır altına yapılmış mavi-beyaz çinilerin firûzenin de katılmasıyla yapı gelişmiş çini bezemeleri ile devrinin özelliğini gösterir.



R.32: Zeyrek Çinili Hamam

Bütün levhaların etrafı ayrıca ince bir şerit halinde firuze zemin üzerine siyah küçük rozetlerin sıralandığı çini levhalarla çevrelenmiştir. Halvetlere geçit veren kapıların iki yan duvarlarında ise birer dikdörtgen çini levha yer almaktadır. Levhaların içinde beyaz bir şeritle çevrelenmiş açık lâcivert renkli zemin üzerine, firuze ve beyaz renk dolgulu hatâyî, rozetler ve küçük yapraklı kıvrık dallı zarif bir süsleme üzerinde beyaz ile celi talik metnin yer aldığı dilimli kartuşlar bulunmaktadır. Alınlığın etrafını kartuşlar içine alınmış firuze üzerine beyaz ile celi sülüs âyetlerin işlendiği bordür çevreler.⁷¹ İçerde nişlerde hatai uslûplu çiçeklerle bezeli ulama çiniler kaplanmış nişleri taçlandıran mukarnas dolguların oluşturduğu üçgen boşluklarda bahardallı panolar simetrik olarak görülmektedir.⁷² Klasik Osmanlı uslûbundaki hamamların en önemlileri arasında yer alır. 16. yüzyıla ait mavi beyaz İznik çinilerine firuze renk katılmıştır.⁷³ Çinili Hamam,

⁷¹ Ş. Yetkin, “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1988, s. 480.

⁷² İ. Orman, “İstanbul Türbelerinde Çini”, *İstanbul’un Renkli Hazinesi (Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine)*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 206.

⁷³ E. Karakaya, “Sivil Mimaride Çini”, *İstanbul’un Renkli Hazinesi (Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine)*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 296.

İstanbul'da Mimar Sinan'ın yaptığı ilk ve en büyük hamamlardan birisidir.⁷⁴1728 ve 1833'teki Cibali yangınlarında iki defa hasar görmüştür. 1540-1546 yılları arasında Barbaros Hayrattin Paşa tarafından yaptırılmıştır. Çini süslemeler bugün sadece erkekler kısmının sıcaklık bölümünde görülmektedir. Alt kat pencerelerin üzerlerinde çini kaplı sivri kemerli alınlıklar vardır. Bu alınlıkların birinde lâle çiçeği renkli sırla boyanmış ve naturalist motiflerin kullanıldığını gösteren ilk örnekler arasındadır. Dış kısımda renkli taş kitâbe kartuşlarına benzeyen çini kartuşlar içinde kitâbe frizi duvar boyunca uzanır. Üst kat pencereler bitkisel motifli çini levhalarla kaplanmıştır. Pencerelerin etrafında çini bordürler kullanılmıştır.

XVI. yüzyılın ilk yapısı Mimar Sinan tarafından Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmet adına 1547'de İstanbul'da inşa ettiği Külliye içerisinde yer alan Şehzade Mehmet Türbesidir. Sekizgen gövdeli yapının iç kısmı ortada yer alan çini kitabeyle enlemesine ikiye bölünmüştür. Bu kitabenin üst kısmında duvarları yoğun bir şekilde kaplayan yaygın bir bitkisel kompozisyon görülmektedir. Alt kısımda ise giriş kapısının iki yanı dışında kalan bölümlerde, aynı yoğun bitkisel kompozisyonun altında başka bir giriş programlama söz konusudur. Birinci sıra alt pencerelerin arasında yer alan sütunların pencere üstlerindeki sivri kemerleri taşıdığını görürüz. Bu sütunların kaide, gövde ve başlıkları değişik tipte kompozisyonlarla doldurulmuştur. Kemer içlerinde ise, yoğun bitkisel kompozisyonun altında, Osmanlı Mimarîsinin özgün geçme taş sisteminin renk farklılığı ve çizim olarak canlandırıldığını görmekteyiz. Böylece sanki revaklı bir galeri mimarî bir bölüm olarak değil fakat bezeme olarak sekizgen yapıyı giriş cephesi dışında çevrelemektedir. Bu türbenin Mimar Sinan tarafından yapıldığını anımsarsak ve Şehzade Mehmet Türbesinden sonra Sinan'ın yaptığı en önemli türbenin Kanuni türbesi olduğunu düşünürsek, Şehzade Mehmet türbesi çini süslemelerinde karşımıza çıkan bu revaklı galerinin, Kanuni türbesinde bu kez mimarî olarak yapının dışında gerçekleştirildiğini görürüz. Sanki Şehzade Mehmet türbesindeki programlama Kanuni türbesi revaklı galeri tasarımıdır. Şehzade Camii'nde hiç çini kullanmamasına karşılık, türbeyi içten kubbeye kadar çinilerle bezemiş bunu yaparken de mimarî alanların çini ile kaplamasındaki yeteneğini ve tasarım gücünü daha başta kanıtlamıştır.

Mihrabın iki yanındaki duvar firuze zemin üzerine beyaz çin bulutlarının meydana getirdiği bir bordürle çevrilmiştir. Kırmızı renk bu bordürde yer almaktadır. Mihrabın iki yanında iri sülüs yazılı büyük birer yuvarlak madalyon yer alır. Yazı harf uçları merkezde geometrik bir ağ meydana getirecek şekilde düğümlenerek dairevî şekilde istif edilmiştir. Madalyonların etrafında beyaz zemin üzerine lâcivert, mavi renkte olup kırmızı dolgulu hatâyî ve rozetlerin kıvrık dallarla birleştiği bir süsleme vardır. İri yazılı madalyonların üstüne rastlayan pencerelerin köşelerinde ise yerine göre şekillendirilmiş bahar açmış

⁷⁴ Ş. Yetkin, "Çinili Hamam" Maddesi, *DİA*, İstanbul 1993, c. 8, s. 337.

ağaçlar ve diplerinden çıkan lâle gibi naturalist çiçekler, çini sanatında yeni bir üslûbun başladığını müjdelemektedir. Etrafları çiçekli bir bordürle kuşatılmıştır. Mihrabın sivri alınlığının arkasını dilimli kartuş ve hatâyîlerin baklava şeklinde birleştiği çini bir kompozisyon dolgular. Ayrıca kible tarafındaki duvarda dikdörtgen pencere alınlıklarında lâcivert zemin üzerinde beyaz ile celi sülûs âyetler yer alır. Kible duvarında ve soncemaat yerindeki bu dikdörtgen çini alınlıkları taçlandıran sivri dilimli palmetli çini friz de, üstteki yuvarlak tahfif kemeri ile duvar taşlarının aynı şekilde sivri dişli oyularak dilimlenmiş kısmına yerleştirilerek mimârî bir uyum sağlanmıştır.

Süleymaniye Camii 1550-1557 tarihleri arasında yapılan eserde çinilerin bitim yılları olduğunu da kabul edebiliriz. Mimar Sinan'ın bu şaheserinde kullanılan çinilerin İznîge ısmarlandığı 1527 tarihli fermanlardan ve hesap listelerinden bilinmektedir. Eserde kullanılan kırmızı renkli sıraltı çiniler İstanbul'da bu gruptan bilinen en erken örneklerdir. Mermer mihrabın iki yanı ve üstünü süsleyen çini panolar beyaz zemin üzerinde ortaları kırmızı, mavi, lacivert şakayık ve çiçeklerden bir ağla süslenmiştir. İkinci daha dar bordürdür, zemin üzerinde beyaz çin bulutlarının meydana getirdiği bir sarmaşık kırmızı iç dolgularıyla dikkati çeker. Karamemi'nin çift helezon sistemi Süleymanname'nin takdim sayfasında en güzel şekli ile görülmektedir. Çift helezon negatif hatayı üslûbunun mimarîdeki örneği Süleymaniye Camii'nde kullanılmıştır.

⁷⁵Süleymaniye Camii'nde güney cephesinde, ulama ve bordur çinilerinde negatif hâtâyî üslûbu kullanılmıştır.



R.33 : Süleymaniye Camii.

Mihrabın iki yanında tepede lacivert zemin üzerinde çinileri sülûs yazılı büyük birer rozet yer alır. Yazı uçları merkezde düğümlenerek geometrik bir ağ oluşturur. Rozetlerin etrafını beyaz zemin üzerinde şakayıklı, çiçekli ve palmetli lacivert, mavi girift bir arabesk sarar. Mihrabın üstünde baklava biçimi geometrik düzenle beyaz zemin üzerinde mavi çiçek madalyonlar sıralanır. İri rozetlerin üzerine rastlayan vitraylı pencerelerin etrafı çiçekli bir bordürle kuşatılmıştır.

⁷⁵ Detaylı bilgi için bk: S. İrteş, "Karamemi Tezhibinin Mimari Tezyinattaki İzleri", *Tezhip Buluşması*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 249-250.

Pencere köşelikleri lacivert zemin üzerinde beyaz ortaları kırmızı bahardallarıyla süslenmiştir. Bahar ağacı motifi mimarîde ilk kullanımı Süleymaniye Camii revzen köşeliklerindeki çini üzerindedir. Ağacın dibindeki gül goncası onun imzası gibi olup çok dikkatimizi çekmektedir.⁷⁶ Kible duvarında iki yandaki pencere alınlıklarında tepesi beyaz palmetlerle mazgallanmış dikdörtgen iki çini pano yer alır. Buralarda lacivert zemin üzerine beyazla sülüs âyet yazılmıştır. Etrafları beyaz üzerine lacivert, mavi, ortaları kırmızı şakayıklarla süslenmiştir. Cami güney duvarında bulunan yazı köşeliği içindeki şemseyi çevreleyen bordürde ve ulama çinilerde kullanılan bulutlar, Karamemi'nin tezhip çalışmalarında kullandığı bulutlar doğrultusundadır. Bulut motifi yazma eserlerde, Kur'an, hadis, tuğralar ve Muhibbi divanı tezhiplerinde motifi kendine has yorumlayarak uygulamıştır.⁷⁷ Minarede şerefe altında da firuze bir çini bilezik dikkati çeker. Yuvarlak madalyonlar içindeki yazıların benzerleri devrin meşhur hattatı Ahmed Karahisarî ve onun sanatını sürdüren talebesi Hasan Çelebinin eseri olan kalem işlerinde görülür.⁷⁸ Mihrap üzerindeki pencerenin renkli cam süslemelerinde görülen ve Sarhoş İbrahim'in yaptığı baharaçmış ağaçlar ise pencere köşelerindeki çinilerle benzerlik gösterir. Caminin süslemelerinde bir üslûp birliğinin korunmuş olması yapının bütününden sorumlu olan Mimar Sinan'ın yeteneğini kanıtlar.

İstanbul Silivrikapı'da Kanuni Sultan Süleyman'ın vezirlerinden Hadım İbrahim Paşa tarafından 1551 yılında yaptırılmış Mimar Sinan eseridir. 16. yüzyıla ait çiniler mihrap üstünde ve soncemaat mahlindeki alınlıklarda bulunmaktadır. Mihrap üstündeki alınlıkta kare levhalar 45 cm olup oldukça büyüktür. Sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Beyaz zemin üzerinde lâcivet rûmîlerle tezyinidir, ortası siyah renkte, etrafı zeytin yeşili şeritle çevrelenmiştir. Soncemaatte minare kapısı ve pencere üzerinde sivri kemerli alınlıklar, lâcivert zeminli üzerinde beyaz renkli celi sülüs müsenna kitâbeler yazılıdır. Harf dolguları firuze renkli olup alınlıklarda yuvarlak çini panolar taş içindeki yuvalarda yer alır ve sadece biri yerindedir. Ayrıca H. 1177 (1763/64) tarihli müezzin mahfili yapılırken açılan mükebbire penceresi ile kaldırılmıştır. Bu çini alınlık İstanbul Vakıflar Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde bulunmaktadır.⁷⁹ Lâcivert, beyaz renkli kitâbenin zemininde naturalist üslûbda motifler bulunur. Mimar Sinan eserleri arasında alınlıklardaki cephe düzenlenmesi açısından yeni ve değişik bir uygulamadır.

İstanbul Topkapı'da Kara Ahmed Paşa Camii, Sinan'ın eseri olup 1558'de tamamlandığı kabul edilmektedir. Gazi Ahmet Paşa Camii olarak da bilinir. Kurucusu Rüstem Paşa'nın kardeşi vezir Kara Ahmet Paşa'dır. İstanbul I.

⁷⁶ S.İRteş, *agm*, s. 250.

⁷⁷ S.İRteş, *agm*, s. 250.

⁷⁸ Ş.Yetkin, *agm*, s. 333.

⁷⁹ A.V. Çobanoğlu –İ.Orman," Hadım İbrahim Paşa Camii, İstanbul Camilerinde Çini" *İstanbul'un Renkli Hazineleleri (Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine)*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 66.

Selim Camii'ndekilere benzer renkli sır tekniğinde işlenen çinileriyle ilgimizi çeker. Soncemaat yerinde iki dolap nişinin üstü ise sivri kemerli pencere alınlıkları lacivert zemin üzerine sarı, yeşil, lacivert ve mor çiçekli, şakayıklı bir arabeskle süslenmiştir. Kenar bordürlerinde yeşil zemin üzerine lacivert, firuze ve beyaz konturlu çiçekler, mor yapraklar görülür. Harimde mihrabın iki tarafında üçer pencerenin dikdörtgen alınlıklarında birbirini tamamlamak üzere lacivert zemin üzerine beyaz sülüsle "Fatıha" suresi yazılmıştır. Yazılar sarı çerçeveli ve köşeleri firuze zemin üzerinde beyaz arabeskle doldurulmuş bir kartuş içine alınmıştır. Etraflarını yeni zemin üzerine beyaz, lacivert çiçek ve yapraklardan bir sarmaşık çevreler. Tepede lacivert zemin üzerinde sarı, yeşil yapraklarla doldurulmuş bir mazgal sırası yer alır. Bu panolarda da renkli sır tekniği kullanılmıştır.

Süleymaniye camii haziresindeki Haseki Hürrem Sultan Türbesi 1558'de yapılmış olup 16. yüzyıl ikinci yarısı İznik çinilerinin naturalist üslûpda süslenmiş başarılı örneklerini sergiler. Türbede Karamemi'nin süsleme sanatlarındaki en yeniden dönüşü olan çiçek üslûbunun naturalist bir şekilde yorumlandığı ve onun esas tasarım gücünü Osmanlı Hasbahçe'lerindeki lale, gül, karanfil, sümbül, menekşe gibi kokulu çiçekleri dünyaca ünlü Türk çini sanatı içinde kullanıldığını görmekteyiz. Bu üslûbun mimarî tezyinatta ilk örneklerini Türbedeki bahar açan meyve ağaçları diplerindeki lale, karanfil ve hüsnü yusuf çeşitleri ile tasarlanmış çiniler oluşturur.⁸⁰ Türbenin kapısının iki tarafında yer alan bahardallı panolar mavi zemin üzerine siyah dallı beyaz çiçeklidir. Ağacın dibinde lâle, karanfil gibi naturalist çiçekler bulunmaktadır. Panoların altında renkli, damarlı ve mermerleri taklit eden çini levha kullanımı tercih edilmiştir. Duvarlardaki mukarnaslı nişlerde bahar ağaçları yerleştirilmiştir. Pencere üzerindeki sivri kemerli alınlıklarda, ulamalar ve bordürler Karamemi desen üslûbunu yansıtan tasarımlardır.⁸¹ İri hançer yaprakların kuşattığı hâtâyî'lerden oluşan alınlık vardır. Kemerlerin köşelerinde firûze zemine siyah ve kırmızı renkli hatâyîli kompozisyon dolgular bulunmaktadır. Duvarların en üstünde lâcivert zemin üzerine beyaz sülüs bir kitâbe uzanır. Duvarda yer alan bordürler yazı etrafında çerçeve yapmaktadır. En üstte palmetlerden meydana gelmiş friz adeta mekânı taçlandırma görevini üstlenmiştir.

Rüstem Paşa Camii Sinan tarafından yapılan camiler içinde çini süslemenin en yoğun olarak kullanıldığı camidir.⁸² Camide kitabe bulunmamakta olup inşa tarihi 1561 yılında yapılmış olduğu kabul edilen camide banisinin isteğinde göz önüne alınarak süsleme yapılmıştır. Rüstem Paşa Camii Karamemi çiçek üslûbunun mimari tezyinatta izlerini taşıdığı en büyük eserdir.⁸³ Cami 1660 tarihli büyük yangında ve 1766 depreminde önemli ölçüde hasara uğramış

⁸⁰ S. İrteş, *agm*, s. 250.

⁸¹ S. İrteş, *agm*, s. 250.

⁸² A. Altun, "Rüstem Paşa Camii", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, s. 107.

⁸³ S. İrteş, *agm*, s. 250.

depremde çöken kubbesi ve minaresi daha sonra yenilenmiştir.⁸⁴ Cami İznik ve Kütahya çinileri ile kaplanmış olduğundan farklı üslûpta çiniler görülmektedir. Soncemaat cephesindeki sivri kemerlerin aralarında Allah, Muhammed, Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin adları yazılı yuvarlak panolar bulunur. Çiniler soncemaat yerinde ve mihrapta yer alır. Soncemaatteki çiniler zarar görmüş, dökülmüş bazı kısımlar tamir sırasında Avrupa çinileri veya daha geç devre ait bozuk çinilerle kaplanmıştır.



R.34: Rüstem Paşa Camii Çinilerinden Detay.

Eserin bütün duvarları, destekleri, mihrabı, son cemaat yeri başarılı çeşitli sıralı tekniğinde yapılmış çinilerle kaplıdır. Soncemaat yerindeki çiniler çeşitli tamirler sonucu içteki âhengi kaybetmişlerdir. Kapının sağındaki pencerenin etrafını kaplayan çini levhalardan bazılarının yerlerine İtalyan ve Fransız çinileri konmuştur. Dökülen bazı 16. yüzyıl çini'lerinin yerine de 18. yüzyıl Kütahya ve Tekfur sarayı çinileri yerleştirilmiştir. Soncemaat yerinde kapının solunda yer alan yüzeysel niş içine yerleştirilmiş çiçekli kompozisyon en kaliteli 16. yüzyıl çini örneklerinden birini sunar. Lacivert zemin üzerine beyaz, mavi, kırmızı, yeşil renklerle işlenmiş bahar dalları, lâle, sümbül, karanfil, mine ve iri yapraklar çok başarılı asimetrik bir kompozisyonla bizi hayran bırakır. Nişin köşeliklerinde açık mavi bir zemin üzerinde bu çiçekler tekrarlanır. Çiçekli nişi kuşatan çini panolar beyaz zemin üzerine mavi tonları, kırmızı ile işlenmiş monoton çiçek rozetlerle bezenmiştir. Panolar bulut, papatya ve çiçek rozetli kaliteli 16. yüzyıl çinilerinden bordürle ayrılır. Soncemaat yerinin sağında dökülen çinilerin yerini alan muhtelif devirlere ait çini'lerin arasında 16. yüzyıl çinileriyle küçük mihrap işlenmiştir.

⁸⁴ Detaylı bilgi için bk; Z.H.Tokay, "Rüstem Paşa Külliyesi", maddesi, *DİA*, İstanbul 2008, c. 35, s. 292.

Etrafı soncemaat yerinin sol tarafındaki nişi kuşatan çin bulutlu bordür ve beyaz zemin üzerine mavi, yeşil, kırmızı renkli şakayıklar ve iri kıvrık yapraklarla doldurulmuştur.

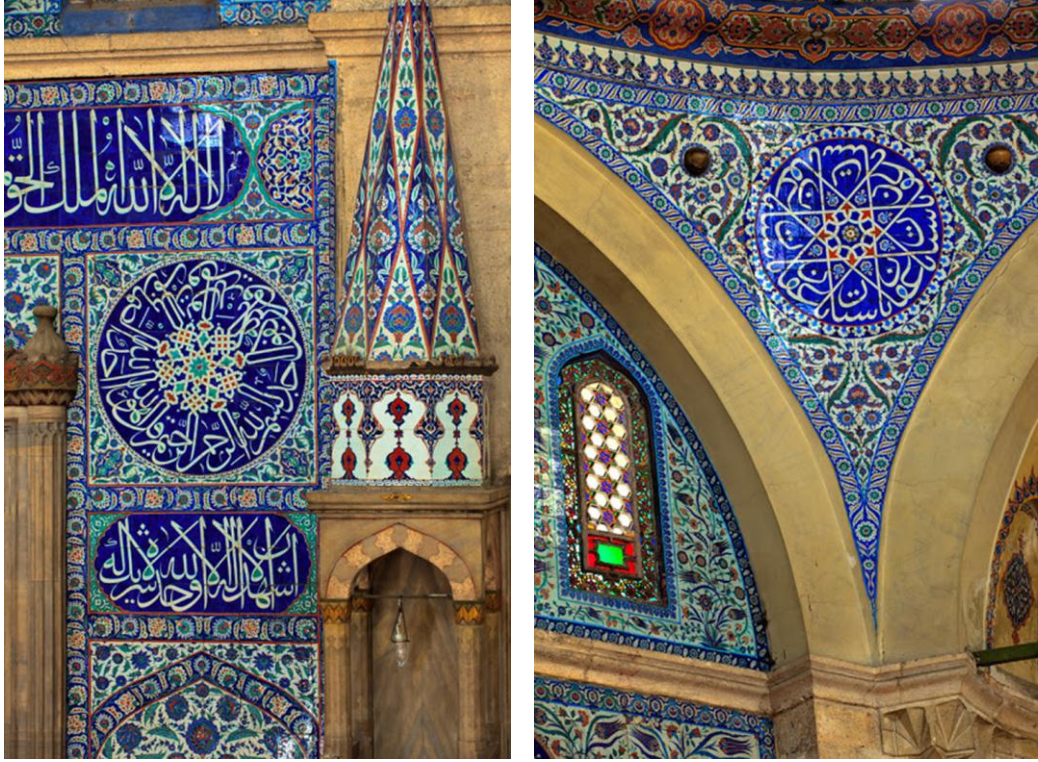
Cami içinde çeşitli kompozisyonlar sunan çinilerin zenginliği ile hiçbir eser boy ölçüşemez. Mihrap nişi altı vazodan fişkırان lacivert madalyonlarla çevrilmiş beyaz erik çiçeklerinden buketlerle ve etraflarını dolduran mavi, kırmızı, yeşil renkli menekşe, şakayık ve iri palmetlerle doldurulmuştur. Nişi iri kıvrak yapraklı, hatâili bordürler kuşatır. İçte bütün duvarları, destekleri, hünkâr mahfilini kaplayan çinilerde özellikle çeşitli lale kompozisyonları sunan desenler hakimdir. Lale buketleri, lâleli sarmaşıklar çeşitli düzenlerle işlenmiştir. Birbirini kesen çin bulutlarının arasında çiçek rozetler, laleler, hatâiler, madalyonlar, kesişen yapraklı kompozisyonlar büyük ahenkle yan yana sıralanır. Bu örneklerde 16. yüzyıl sıraltı çinilerinin en başarılı panolarını devrin en canlı renkleriyle görürüz. Portal tarafındaki iki desteğin üzeri tekrarlayan çin bulutlarıyla süslü iri yapraklarla çevrelenmiş çiçek rozeti kompozisyonu ile kaplanmıştır. Kible duvarı tarafındaki desteklerin üzeri iri hatâiler, lale ve menekşe'lerden örölü bir ağla süslüdür. Büyük kemerlerin köşelik'lerinde iri yuvarlak rozetler ve etraflarında beyaz zemin üzerinde mavi renkli süslemeler yer alır.

1550'lerin sonu ve 1560'ların başında İznik çinicileri daha çok çini imalatıyla ilgilenmiş olmalıydılar, çünkü hem çinilerini yaklaşık 1560'lara tarihlenebilen Adana Ramazanoğlu Camii 16. yüzyıldan önce yapılmış olan camilerin hepsinden daha kapsamlı biçimde çinilenmişti. Rüstem Paşa Camii'nde Mimar Sinan'ın ortamı denediği görülür. Çini desenlerinin üslup çeşitliliğinden de açıkça anlaşıldığı gibi Sinan'ın nakkaşları da yapıda deneme yapmışlardır. Daha sonraki Camilerinde Sinan çiniyi daha az vurgu veya ritmik yenileme amacıyla kullanmıştı. Bu daha ölçülü yaklaşım sağlam ekonomik ve estetik nedenlere dayanıyor olmalıdır.⁸⁵

Mimar Sinan tarafından Şehzâde Camii'nin haziresinde Rüstem Paşa için yapılan türbenin çini süslemelerinde mimârî ile çini süsleme arasındaki denge oldukça başarılıdır. 1561 tarihli türbede yapı üst pencerelere kadar çini ile kaplanmıştır. Altta pencere aralarında kompozisyonun ekseni tam duvar köşesine gelecek şekilde yerleştirilmiş vazolu panolar ve madalyonun yarısı çini süslemenin mimarîye uydurulduğunu göstermektedir. Ayrıca üst kat pencerelerin etrafını çevreleyen söve, kemer taşlarını taklit eden beyaz ve mavi benekli çiniler mimârî ile uyumu sağlamaktadır. Mimar Sinan 1566'da Kanuni Sultan Süleyman için yapmıştır. Caminin haziresinde yer alır. Dışta kapının iki yanında içinde dilimli madalyon bulunan dilimli kemerli birer pano ile cephe renklendirilmiştir. İçeride lâcivert zemin üzerine rûmîler, rozetler, kıvrık dallar dan oluşan bordür, pencerelerin etrafında çerçeve yapmaktadır. Duvarların üstünde üç dilimli palmetlerden meydana gelen şerit yer almaktadır. Kubbeye geçişi sağlayan

⁸⁵ Ş. Yetkin, *age*, s. 485 .

pendantiflerin içi çinilerle kaplıdır. Ortalarında celi sülüs yazı ile ism-i Celal, ism-i Nebi Ciharyar ve Haseneyn isimlerini içeren madalyonlar yer alır. Kapılarından birinin üstünde bulunan ancak kırıldığı için 1941’de eski kalıbına göre Reîsülhattâtîn Kâmil Akdik tarafından yeniden yazılan manzum kitâbesine göre 985 (1577-78) yılında Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa tarafından yaptırılmıştır.⁸⁶



R.35: Sokullu Mehmed Paşa Camii Minber Kûlahı ve Pandantif Çinileri.

Cami içinde ve soncemaat yerinde kaliteli 16. yüzyıl sıraltı tekniğinde işlenmiş çiniler kullanılmıştır.⁸⁷ Soncemaat yerinin dikdörtgen formlu alt kat pencere alınlıklarında lacivert zemin üzerinde beyazla celi sülüs ayetler işlenmiştir. Kenar bordürlerinde ortaları yeşil, kırmızı benekli beyaz çiçekler ve içi kırmızı çiçekli iri beyaz yapraklar görülür. Tepede mavi palmetli bir mazgal sırası yer alır. Mermer mihrabın yan panolarında sivri kemerli nişler yeşil benekli iri mavi şakayıklar, çiçek’ler, içleri lacivert çin bulutlarıyla bezeli büyük kıvrık yapraklar görülür. Kenar bordürlerinde lacivert zemin üzerine yeşil, kırmızı süslü beyaz şakayıklar ve iri kıvrık yapraklar kullanılmıştır. En altta kahverengi, beyaz dalgalı benekli mermer çiniler dikkati çeker.

⁸⁶ S. Eyice, “Sokullu Mehmet Paşa Camii”, Maddesi, *DİA*, İstanbul 2008, c. 4, s. 310.

⁸⁷ G. Öney, *Türk Çini Sanatı*, s. 84.

Mihrap yan panolarının tepesinde lacivert zeminli kartuşlar beyaz ile celi sülüs âyetler, bunların da etrafında büyük lacivert yuvarlak rozetler içinde beyazla celi sülüs yazılarla merkezde düğümlenerek geometrik bir ağ meydana getirmektedir.

Rozetlerin etrafını çiçekler kuşatır, mihrabın tepesinde yanarda olduğu gibi iki büyük kartuş içinde lacivert üzerine beyaz sülüs ayet yazıları yer alır. Aralarında geometrik düzenle işlenmiş stlaktitli bir madalyon görülür. Bu madalyon iki başta yarım olarak tekrarlanır. Mihrap tepesinde iki katlı pencerelerin arası beyaz zemin erine ufak çiçeklerin meydana getirdiği demetlerle doldurulmuştur. Kubbeye geçiş pendantsiflerinde lacivert zemin üzerinde örgülü, büyük sülüs yazılı rozetler etraflarında ise yeşil, kırmızı iri yapraklı mavi, kırmızı ve yeşilli şakayıklar yer alır. Yan duvarların tepesinde Allah ve dört halifenin adları yazılı büyük birer rozet tekrarlanan panolarda lacivert üzerine beyaz örtülü sülüsle işlenmişlerdir, üst katı dikdörtgen pencere alınlıklarında çini panolar görülür.

Üst kat ve altta mihrabın iki yanındakilerde lacivert zemin üzerinde beyaz sülüsle ayetler işlenmiştir. Altta yan pencerelerin bazılarında boya zemin üzerine lacivert, kırmızı çiçekler, iri yapraklar, tepede ise mavi ve firuze bir mazgal sırası yer alır. Diğerlerinde içleri beyaz çin bulutlu kırmızı rozetler içleri kırmızı süslü mavi şakayıklar, bahar dalları, yeşil ve içleri kırmızı süslü iri yapraklarla anılmıştır. Kenar bordürleri lacivert zemin üzerine içleri beyaz süslü firuze madalyonlar, kırmızı çiçeklerle bezenmiş iri beyaz yapraklarla doldurulmuştur.

Mermer minber'in çini külahında beyaz, lacivert baklava, üçgenlerin üzerini çiçek rozetler, yapraklar ve madalyonlar doldurur.⁸⁸ Türk çini sanatının en parlak devrinde yapılmış olan çini süslemeler yapı içindeki üstün mekân etkisini bozmayan ölçülü bir kullanılış gösterir.

İstanbul Ayasofya Camii 1453'te Fatih Sultan Mehmet tarafından Cami'ye tahsil edilen görkemli mâbette II. Selim ve III. Murat devrinde önemli yapılar eklenmiştir. Mihrap cephesindeki 16. yüzyıl sıraltı çinileri III. Murat devrinde yenilenen mihrapla birlikte burada yer almaktadır. Mihrabın iki yanında lacivert zemin üzerine beyazla celi sülüs ayetler yazılıdır. Bugün Müze olarak kullanılan eserde apsis duvarının kuzey tarafında, Kâbe ve Medine tasvirli 1645 tarihli iki İznik çinisi yer alır. I. Mahmut devrinde zengin çinilerle süslenen kütüphanede ilgimizi çeker.

⁸⁸ A. Altun, *age*, s. 119.



R. 36 : Ayasofya Camii Çinileri.(<http://www.alasayvan.com>)

1577 yılında Sultan II. Selim adına Ayasofya'nın haziresinde Mimar Sinan tarafından yapılan türbenin cephesinde kapı üzerinde çiniden inşa kitâbe yer almaktadır. Alınlıkta lâcivert zemin üzerine beyaz ile celi sülüs kitâbede H.983 yılı inşa tarihi olarak okunmaktadır.⁸⁹ Kitâbe bordürle kare çerçeve içine alınmış beyaz zeminde yeşil renkli hurde rûmîler vardır. Cephede kapının iki tarafında yer alan çini panolardan biri 1895'li yıllarda Dorigny adlı bir Fransız tarafından restorasyon gerekçesi ile sökülerek imitasyonları ile değiştirilip Paris Louvre Müzesi'ne satılmıştır. Altta kemerli niş içinde çin bulutu motifleri vardır. İçi bahar çiçekli dallarla dolguludur. Üstteki alınlıklarda geometrik yıldız geçmeler kullanılmıştır. İçerde alt pencerelerin üstüne kadar lâle, karanfil ve nergis gibi naturalist çiçeklerin madalyonlar ve küçük vazolar içinde yer aldığını gösteren pano kompozisyon uygulamaları bulunmaktadır. Duvarların altında mermer takliti beyaz zemin üstüne kahverengi dalgalı çizgili çini levhalar ile kaplanmıştır. Duvarların üstünde lâcivert zemine beyaz renkli celi sülüslü âyetler yazılıdır.⁹⁰



R.37: Sultan III. Murad Dairesi Çinileri.

⁸⁹ Ş. Yetkin, *age*, s. 484.

⁹⁰ İ. Orman, "İstanbul Türbelerinde Çini", *İstanbul'un Renkli Hazinesi Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 214.

III. Murad yatak odası kare planlı pendentiflerle geçişi sağlanan kubbe ile örtülüdür. Kapıda Sultan III. Muradın adı ve H. 986 (1578) tarihli kitabesi bulunmaktadır. Odanın önünde taşlık bulunmakta ve 16. yüzyıla ait sıratlı tekniğinde çinilerle kaplıdır. Odaya giriş kapısının iki yan duvarı lâcivert zemine firuze renk bahar dallı çiniler ile kaplanmıştır. İçerde duvarlar kubbe eteğine kadar çini ile bezenmiştir. Bu çiniler beyaz zemine mercan kırmızısı renk ile çin bulutları hatâilerin ve kıvrık sivri dişli yaprakların yer aldığı 16. yüzyıl ikinci yarısı sır altı tekniğine aittir. Duvarlardaki üst üste üçer nişin içlerinde çinilidir. Ayrıca lâcivert zemin üzerine beyaz celi sülüs kitâbeler uzun dilimli kartuşlar, duvar boyunca uzanır. Özellikle altın yaldızlı bronz ocağın yer aldığı kısımdaki çini kaplama yaşmağın şekline göre biçimlenmiş, lâcivert zemin üstüne beyaz bahar çiçekleri açmış firuze dallı ağaçlar ve kökünden çıkan lâle, sümbül'lerle bezenmiştir. Buradaki çiniler H. 983 (1575) tarihli bir fermanla III. Murad tarafından İznike ısmarlandığı belirtilmektedir. Bu fermanla Mehmed isimli bir kâşicibaşının atandığı ve çinilerin geciktirilmeden istenildiği şekilde yapılıp hemen gönderilmesi istenmiştir.⁹¹

İstanbul Tophanedeki Kılıç Ali Paşa Camii 1578-1580 yıllarında tamamlanmış Mimar Sinan'ın eseridir. Cami içinde ve soncemaat yerinde 16. yüzyıl sıratlı tekniğiyle yapılmış kaliteli çiniler kullanılmıştır.



R.38: Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii Mihrabı. (<http://www.istanbuldakicamiler.com>)

Soncemaat yerinde portalin iki yanında ikişer pencerenin sivri kemerli alınlıklarına lacivert zemin üzerine beyazla celi sülüs besmele ve âyet yazılmıştır.

⁹¹ Ş. Yetkin, *age*, s. 485.

Etrafları çiçek rozetler ve yapraklarla süslü bir bordürle kuşatılmıştır. İçeride alt pencerelerin dikdörtgen alınlıklarında aynı şekilde lacivert zemin üzerine beyazla celi sülüs besmele ve âyet yazılıdır. Etraflarını palmetli girift bir bordür dolandır. Tepede palmetler mazgal gibi sıralanır. Mihrap üzerinde üst pencerelerin altına kadar uzanan çini kaplamada lacivert zemin üzerine merkezde örgü meydana getiren sülüsle işlenmiş büyük rozette “Ya Hannân yâ Mennan” yazılıdır. Etrafı firuze zemin üzerine beyaz yarım palmetli arabesklerle kuşatılmıştır. Bu panoyu çerçeveleyen çiçekli bordürde şakayık, çiçek, rozet, içi çiçekli dışlı yapraklar sıralanmıştır. Kullanılan kırmızı, firuze, mavi, yeşil ve lacivert renkler çok canlıdır.

Zal Mahmut Paşa Camii tarafından Eyüp’te cami, medrese, mekteb ve türbeden oluşan bir külliye şeklinde 1570’lerin sonlarında Mimar Sinan’a yaptırılmıştır.⁹²

Evliya Çelebi “Vezir camilerinin en aydınlık olanı” diye bahsetmektedir. Çini süsleme mermer mihrabın etrafında ve mihrap duvarındaki pencere alınlıklarında sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Mihrabın etrafını parlak mercan kırmızısının bolca yer aldığı mazgal sırası gibi dilimli bir bordür çevreler. Lacivert zeminli dilimlerin içinde kırmızı hatâi ve yapraklarla tezyinidir. Mihrap duvarındaki pencere alınlıklarında lacivert zemine beyaz ile celi sülüs âyet yazılıdır. Mimar Sinan özellikle küçük camilerin çini ile süslenmesinde daha serbest davranmıştır.

Bu tarzın en başarılı örneği İstanbul Kocamustafa Paşa’da bulunan ve Bezirgânbaşı Hacı Hüsrev Çelebi tarafından 1586 yılında Mimar Sinan’a yaptırılmış olan Ramazan Efendi Camii’nde görülür. Özellikle pencere alınlıklarında sivri kemerli alınlık şekli başarı ile uygulanmıştır. Beyaz zemin üzerine iri şakayıklar ve kıvrık hançer biçimi yapraklarla alınlığın şekline uygun bir kompozisyon yapılmıştır. Daha önce Hürrem Sultan Türbesi içindeki alınlıklarda ve Rüstem Paşa Câmii’nin sol yan kapısı üzerinde görülen kompozisyonu hatırlatan bir süsleme burada tekrarlanmıştır. Alınlık kemerinin köşe dolgularında lâle, karanfil ve nergis çiçekleri, ince dallarla birleşerek bulundukları yere uygun bir süsleme yapmaktadırlar. Pencere aralarındaki duvar bölümleri ise beyaz zemin üzerine kırmızı, yeşil, mavi renk, hançer biçimli kıvrık yapraklar, şakayık ve lâleleri taşıyan, dairevî kıvrımlar yapan dallı bir kompozisyona sahip çinilerle kaplanmıştır.

İstanbul’da Kasımpaşa’da Kaptan-ı Derya Piyale Paşa tarafından 1573 yılında yaptırılan Tersane Camii bir çok kaynakta Mimar Sinan’ın eseri olarak kabul edilir.⁹³

⁹² A.V. Çobanoğlu, İ. Orman, “Zal Mahmut Paşa Camii”, *İstanbul’un Renkli Hazinesi (Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine)*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 100.

⁹³ T. Öz, “Piyale Paşa Camii”, *İstanbul Camileri*, s. 54.



R.39: Piyale Paşa Camii (<https://www.google.com.tr>)

Külliyenin inşa edildiği dönemde en parlak çağını yaşayan İznik çiniciliğinin sergilendiği mihrap dıştaki dikdörtgen, içteki sivri kemerli olmak üzere iki çerçeve içine alınmış yarım sekizgen planlı nişin kavsarası çini mukarnaslarla dolgulanmıştır.

Mihrabın yüzeyini kaplayan çiniler birbirinden farklı bitkisel kompozisyonlar gösterir. Mihrabı üç yönde kuşatan yazı kuşağı 145 m. uzunluğunda ve Ahmet Karahisari'nin öğrencisi Hasan Çelebi tarafından yazılmıştır.⁹⁴ Hepsi sır altı tekniğiyle imal edilmiş olan bu çinilerin büyük çoğunluğu beyaz zeminlidir. Mihrap çinilerinin bir kısmı son yıllarda çalınmış, yerine Kütahya çinileri ile kaplanmıştır. Mihrap çinileri mavili, kırmızılı madalyonlarla süslü ince bir bordürden sonra, biraz daha geniş ve aralarında büyük kıvrık yapraklar yer alan çiçekli bordürle kuşatılır. Mavi tonları, kırmızı yeşil renkler büyük bir ahenkle verilmiştir. Sivri kemerli nişin içinde aynı büyük yapraklar içlerinde beyaz bahar dalları, çiçek rozetler, lâleler, karanfiller, menekeşe, sümbül ve gül goncaları sıraltının bütün renkleriyle hareketli nefis bir çiçek bahçesi gibi önümüze serilir. Niş köşeliklerinde mavi zemin üzerine beyaz çiçekli bahar dalları yer alır. Stalaktit kavsaranın içi lacivert beyazlı girift tezyinatla işlenmiştir. Niş kaide'sinde hatâiler geometrik bir düzenle madalyonlar meydana getirir. Mihrap tepesi mavi zemin üzerine beyaz renkli çiçeklerle üç mazgalla taçlanır. Pencere alınlıklarındaki çinilerde lacivert zemin üzerine beyaz ile celi sülüs âyet yazılıdır. Doğu Berlin Statliches Museum'da Köln Kunstgewerbe Museum, Fransa'da Paris Muse Louvre, Portekiz'de Lizbon

⁹⁴ A.V. Çobanoğlu, İ. Orman, "Piyale Paşa Camii", *İstanbul'un Renkli Hazinelei (Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine)*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 96.



R.40: Piyale Paşa Camii Çinileri. (<http://www.dunyabulteni.net>)

Gülbenkian Müzesi koleksiyonunda bulunan ve Piyale Paşa Camii'ne ait olduğu belirtilen sivri kemerli bir pencere alınlığında, beyaz zemin üzerinde kırmızı çin bulutları arasında serpiştirilmiş mavi, lacivert ve kırmızı şakayıklı bir sarmaşık yer alır. Paris'te Piyâle Paşa Camii'nden geldiği iddia edilen pencere alınlığı çinileri bulunmaktadır. Ancak 1960 yıllarına doğru yapılan onarımlar sırasında pencerelerin üstlerindeki tahfif kemerlerinin içlerinde kalem işi nakışlar bulunmuştur. Böylece bu çinilerin pencere alınlıklarına ait olamayacağı anlaşılmışsa da gerçekten bu camiden getirilmişse nereden söküldüğü tesbit edilememiştir.⁹⁵ Kenar bordür'ünde lacivert zemin üzerine beyazlı kırmızılı çiçek ve yapraklar sıralanır. Panonun üstün kalitesi renk ve desenin ahengi çok etkileyicidir. İkinci kat pencerelerin üzerinde lacivert üzerine beyazla celi sülüs ayet yazılı geniş bir bordür uzanır ve bütün mekânı çevreler.

Avusturya'da Viyana Österreichisches Museum für angewandte Kunst müzelerinde bulunan beyaz zemin üzerine çok zarif simetrik kıvrımlı kırmızı çin bulutlu ve kıvrık dallar üzerinde iri şakayık ve yapraklı süslemesi olan çini alınlıkların bu yapıya ait olduğu bildirilmektedir. Ancak caminin pencere alınlıklarında devrinin orijinal kalem işlerinin bulunması bu durumu şüpheli bırakmaktadır. Bu alınlıklar külliyesinin bugün ortadan kalkmış bir yapısına aittir ya da yapının soncemaat yerindeki iki kapının yanındaki pencereler üstünde yer alıyordu. Hiçbir iz kalmadığı için katî bir hükme varmağa bugün için imkân görünmemektedir.⁹⁶

⁹⁵ M. Baha Tanman, "Piyale Paşa Külliyesi" Maddesi, *DİA*, İstanbul 2007, c. 34, s. 300.

⁹⁶ Şerare Yetkin, *age*, s. 492.

İstanbul Mesih Paşa Camii 1585 yılında Sadrazam Hadım Mesih Mehmet Paşa tarafından yaptırılmıştır. Mimar Sinan'ın eseridir. Eserin içinde 16. yüzyıl sıraltı tekniğinde işlenmiş İznik çinileri kullanılmıştır. Mermer mihrabın etrafını yeşil zemin üzerine kırmızı çerçevesi ve dilimli iri beyaz rozetlerle süslü bir çini pano kuşatır. Rozetlerin içini mavi ve kırmızılı çiçeklerle yapraklar doldurur. Rozetlerin etrafındaki yeşil zeminde beyazlı mavili palmetler, çiçekler serpiştirilmiştir. Kenar bordürlerinde lacivert zemin üzerinde beyaz içleri kırmızılı laleler, şakayıklar kullanılmıştır. Mihrap yanındaki iki pencere de aynı rozetli çini bordürler tekrarlanır. Yan duvarlardaki ikişer pencerenin dikdörtgen alınlıklarında lacivert zemin üzerine beyazla celi sülüs âyet yazılı çiniler kullanılmıştır. Kenar bordürlerinde kırmızı zemin üzerine firuze ve yeşilli beyaz şakayıklar çiçek rozetler işlenmiştir. Tepede mavi palmetlerle mazgal gibi bir şerit yer alır.

İstanbul Ahmet Ağa Camii 1585'de Darüssade Ağası Mehmet Ağa tarafından yaptırılmış olup Mimarı Davut Ağa'dır. 16. yüzyıl İznik veya Kütahya çini içerde görülmektedir. Mihrabın dış yan yüzlerinde beyaz zemin üzerine mavi, kırmızı ve yeşil renklerle iri kıvrık yaprakların arasında büyük hatâiler yer alır. Bu sarmaşık çift kulplu büyük bir vazodan yükselir. Vazo kırmızı zemin üzerine beyaz, lacivert, firuze çiçek ve çin bulutlarıyla süslenmiştir. Kenar bordürlerinde lacivert zemin üzerine beyaz ve kırmızılı çiçekler yer alır. Yan duvarlarda pencere aralarında girift çiçekli arabesk şakayıklı birer pano görülür.



R.41: Mehmet Ağa Camii Mihrap ve Çini Detayları.

Kenar bordürlerinde mavi zemin üzerinde içleri beyaz ve kırmızı arabesklerle dolu açık mavi madalyonlar sıralanır. Alt pencere üstlerinde dikdörtgen alınlıklar lacivert üzerine iç dolguları kırmızı olan beyaz sülüs yazılı âyetlerle bezenmiştir. Kenar bordürlerinde kırmızı zemin üzerine beyaz, mavi şakayıklar,

iri yapraklar sıralanır. Tepede ise içleri beyaz arabeskli iri mavili palmetlerden bir sıra uzanır. Girişin sağındaki pencere üzerindeki alınlıkta yazılı pano 18. yüzyıl Tekfur çinisiyle değiştirilmiştir. Sülüs yazının kenarlarında gül, karanfil ve laleler yerleştirilmiştir. Sarı, yeşil ve soluk kırmızı renkler, değişik üslupları ile diğer panodan ayrılırlar. Başka benzer laleler, dolgun güller tipik Tekfur Sarayı çinileri özelliği gösterir.

İstanbul İvaz Efendi Camii 1585'te Kazasker İvaz Efendi tarafından yaptırılmıştır. İçte mihrabı süsleyen kaliteli 16. yüzyıl sıraltı çinileriyle ilgi çeker. Mihrap nişindeki çiniler beyaz zemin üzerine içleri kırmızılı mavi çiçekler, şakayıklar ve yeşil kıvrık yapraklarla süslenmiştir. Beşgen yüzleri ayıran kenar bordürlerinde kırmızı üzerine beyaz çiçekler ve iri kıvrık yapraklar yer alır. Tepelerinde lacivert kartuşlar içinde beyaz sülüs yazıyla ayet işlenmiştir. Mihrabın etrafını kuşatan çinili bordürlerden ortada geniş olanında büyük lacivert geometrik motifler kullanılmış çinilerin etrafını iki yanda ince birer kırmızı ve lacivert bordür kuşatır. Bu bordürler beyazlı mavili şakayıklar ve yapraklarla süslenmiştir. Mihrabın stalaktit kavsarası yenilenerek sıvanmıştır. Alınlık kısmında boyama ayet yazılı pano aynı tip yıldızlı çini bordürle kuşatılmıştır eş bordür mihrap iki yanındaki alt pencereleri de süsler.



R.42: İvaz Efendi Camii Mihrap Çiniler

İstanbul Ramazan Efendi Camii Silivrikapı Koca Mustafa Paşa'da bulunan cami bezirganbaşı Hacı Hüsrev Çelebi tarafından yaptırılmıştır. Bezirganbaşı Koca Hüsrev veya Hüsrev Çelebi Camii diye de bilinir. 1586 yılında Mimar Sinan'ın eseri olarak inşa edilmiştir. Cami içte kaliteli 16. yüzyıl sonlarının İznik

çinileri duvarları alt kısma kadar kaplamaktadır.⁹⁷ Çiniler alt pencere üstlerine kadar simetrik bir düzenle yerleştirilmiştir. Beyaz zemin üzerinde lacivert, mavi, kırmızı ve yeşil renklerle laleler, çiçekli bahar dalları, şakayıklar, iri kıvrık yapraklar işlenmiştir. Doğu, Batı ve Güneyde alt pencerelerin dikdörtgen alınlıklarında lacivert üzerine kırmızı, beyaz çiçekli çini kemerler içinde, iki iri kıvrık yaprak arasında büyük bir şakayık ve serpiştirilmiş küçük çiçekler işlenmiştir. Beyaz zemin üzerine mavi, kırmızı ve yeşille çok canlı bir etki yaparlar. Kemer köşeliklerinde beyaz üzerine kırmızı, mavi, yeşil, lacivert, lale, karanfil, nar çiçeği ve bahar dallarından birer demet yerleştirilmiştir. Bütün çinili panolar kırmızı zemin üzerine lacivert, beyaz palmetli girift frizle kuşatılmıştır.

Topkapı dışında bulunan İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii 1591 yılında Takkeci İbrahim Ağa tarafından yaptırılmıştır. II. Murat devrinde 1851 yılında tamir edilmiştir. İçte üst pencere altlarına kadar kaliteli 16. yüzyıl sıraltı İznik çinileriyle bezenmiştir. Çinili mihrap nişinin kaidesi beyaz zemin üzerine mavi, lacivert ve kırmızılı çiçek rozetler, şakayıklar ve etraflarında kırmızı lale'lerle doldurulmuştur. Niş köşelikleri beyaz üzerine mavi, kırmızı çiçek ve arabesklerle süslüdür. Niş alınlığında siyah sülüs yazıyla beyaz kartuş içine ayet işlenmiştir. Etrafları kırmızı zemin üzerine beyaz çin bulutlarıyla çevrilmiştir. Mihrap kenar bordürlerinde lacivert iki dar bordür ortasında daha geniş beyaz, çiçekli bir bordür yer alır, dar olanlarda kırmızı şakayıklar, çiçekli beyaz çin bulutları, geniş bordürde ise lacivert, kırmızı ve mavi çiçekler, şakayıklar sıralanır. Sivri kemerli pencere alınlıkları beyaz üzerine mavi, lacivert, firuze şakayıklar ve iri kıvrık yapraklarla bezenmiştir.



R.43: Takkeci İbrahim Ağa Camii Çinileri.

Kemer bordürleri lacivert üzerine beyaz ve kırmızı çiçekler, yapraklarla doldurulmuştur. Kemer köşeliklerinde kırmızı zeminli beyaz bahar dalları veya çin bulutları yer alır. Pencere aralarındaki çinili panolar da, mihrap solundaki iki panoda beyaz üzerine mavi, lacivert şakayıklar, kıvrık yapraklar işlenmiştir. Yan

⁹⁷ A. Altun, *age*, s. 117.

duvar pencere aralarında, güneyden kuzeye doğru ilk panoda, siyah asma dalları üzerinde kırmızı üzüm salkımları, mavi asma yaprakları ve çiçekler görülür. İkinci panoda içi beyaz ile bezenmiş büyük kırmızı vazoda mavi şakayıklı yeşil iri yapraklı bir buket yükselir. Üçüncü panoda mavi şakayıklar, bahar çiçek kırmızı lale ve karanfiller, dördüncü ve beşinci panolarda ise sadece mavi şakayık ve kırmızı laleler girift kompozisyonlar meydana getirir. Kuzey duvarı pencere kenarlarında lacivert zemin üzerine beyaz çin bulutları, üst kısımlarında ise kırmızı laleler ve mavi şakayıklar yer alır. Bütün pencere altlarında içi karanfil ve çiçek buketleriyle dolu vazolarla bezenmiş kompozisyonlar ve selviler görülür.

Sultan Ahmed Camii'nin (1609-1617) çinileri çini sanatı için parlak dönem örneklerin toplandığı büyük eserdir. Kayıtlara göre 21.043 çini kullanılmıştır. Üst kat mahfildeki çini panolarda görülen çiçek açmış ağaçlar, asma dalları sarılmış selvi ağaçları, üzüm salkımları, lale, sümbül, karanfil demetleri, Çin bulutları, şakayıklar, üç top desenleri, yıldızlı geometrik geçmeler vb. çok farklı motiflerin ayrı ayrı panolar halinde bir araya getirilmiş bulunmaları, bunların devşirme çini oldukları kanısını uyandırmaktadır. Yapıda XVI. yüzyıl ikinci yarısı ve XVII. yüzyıl başı İznik ve Kütahya çinileri bir arada kullanıldığı bilinmektedir.⁹⁸ Karoların çeşitleri tespit edilemeyecek kadar çoktur. Caminin yazıları hattat Kasım Gubârî'ye aittir.⁹⁹



R.44: Sultan Ahmed Camii Çinileri.

İstanbul'da çömlekçiliğin yanı sıra çiniciliğin de olduğu yazılı kaynaklardan bilinmektedir. Tekfur Sarayında 18. yüzyılda yapılan kazılarda iki fırının ateşlik kısımları fırın ve atölye malzemeleri bulunmuş bu fırınlarda evâni üretildiği de belirlenmiş ancak belgeler, bu tarihten öncede İstanbul çinilerinden

⁹⁸ Ş. Yetkin, "Çini" s. 333.

⁹⁹ T. Öz, "Sultan Ahmet Camii", *İstanbul Camileri*, s. 127.

söz etmektedir. İlk örneğini Topkapı Sarayı içinde bulunan Çinili Köşk oluşturmaktadır. 1451-1481 İstanbul'a gelen Horasanlı bir usta gurubu tarafından yapıldığı kabul edilir ve atölyelerine rastlanmıştır. Bir düşünceye göre çok sırlı örneklerin yapının yakınında kurulan küçük fırınlar aracılığıyla inşaat sürecinde gerçekleştirilmiş olabileceğidir.

Evliya Çelebi 17. yüzyılda Eyüp bölgesinde İznik çinileri ile yarışacak evanî türü çini üretiminden söz eder. Bu da 15. yüzyıldan beri İstanbul'da serbest çalışan çinici ustalarının olduğunu gösterir. 1995-1999 yıllarında yapılan kazılarda sarayın kapalı kısmında güney batı bölümünde iki tane yıkık fırının ateşlik kısımları bulunmuştur.¹⁰⁰ Saray nakkaşhane'sinin başındaki sanatçının isminin bilinmesine karşın uygulama çoğunlukla anonimdir. Osmanlı döneminde isimleri bilinen çini ustaları Muhammed Mecnun, Habib Tebrizi, Muslihiddin, Mustafa İzniki, Müstecabzade Süleyman, Mustafa, Kevork, Minasyan Kardeşler, David Ohannesyan ve Mehmet Emin usta çini üretimin çeşitli aşamalarında kâh desen ustası, kâh çinici başı olarak çalışmış tespit edilebilen ender isimlerdir.

Osmanlı mimarîsinde ve İstanbul'da ana malzeme taştır. Avlu ve soncemaat yeri alınlıklarında çini dış süslemeyi tamamlayan öğedir. İçeride ise kalem işi bezeme ile büyük bir uyum içinde kullanılmıştır. Kalem işi genellikle daha az dayanıklı olduğundan belli bir yükseklikten sonra çok daha dayanıklı bir malzeme olan çini ise alt seviyelerde genellikle de birinci kat pencerelerinin üst hizasına kadar tercih edilmiştir. Mimarîde çininin kullanım yoğunluğu çok değişkendir.¹⁰¹

İstanbul mimarîsindeki tek renkli sırlı, mozaik çini ve renkli sır teknikli çinilerden sonra sıraltı uygulamalarına bakıldığında bunların üretim yerleri konusunda iki farklı görüş etrafında toplanıldığı görülür.

16. yüzyılın başlarına tarihlenen mavi-beyaz dekorlu çiniler doğrudan iznik'e bağlı ya yerel atölyelerde yada Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde bulunan ve bu tipteki diğer ince ve kaliteli örneklerle birlikte saray içindeki çini atölyelerinde üretilmiş oldukları kaynaklarda yer almaktadır. 17. yüzyıl sonlarına kadar süren bu gelişmede toplu siparişlerin İznik'de oturan "Çinici başı" denetiminde gerçekleştirildiği, 1963 yılından itibaren aralıklı olarak sürdürülen İstanbul Üniversitesi ekibinin kazı çalışmalarıyla İznik Müzesine nakledilen çinicibaşı Mustafa'nın 1680 tarihli mezartaşı ile bu bilgiler açıklanabilir.¹⁰²

¹⁰⁰ F.Ç. Yenişehirlioğlu, "Osmanlı Dönemi İstanbul'unda Seramik Üretimi", *İstanbul*, s. 403.

¹⁰¹ Belgin Demirsar Arlı, "İstanbul Mimarîsinde Çini Süsleme", *İstanbul*, s. 404.

¹⁰² Faik Kırımlı, "İstanbul Çiniciliği", *Sanat Tarihi Yıllığı XI*, İstanbul 1981, s. 97.

İKİNCİ BÖLÜM

ATIK VALİDE SULTAN CAMİİ ÇİNİLERİ

A) ATIK VALİDE SULTAN KÜLLİYESİ

Nurbanu Sultan, Hürrem Sultan'ın desteği ile 16. yüzyılda "Haseki Sultan" unvanıyla padişahın yasal zevcesi olan tek cariye'dir. Eşi II. Selim'den uzun yaşaması nedeni ile "Valide Sultan" unvanlı ilk padişah annesi'dir.¹⁰³ Üsküdar manzarasına hâkim tepeye kurulan Külliye ve cami 1571'de Nurbanu'nun 110.000 dükalık çeyizle (mihr-i muaceel) nikahlandığı yılda temeli atılmıştır. Oğlunun padişahlığı sırasında tamamlanan külliyenin onbeş yıllık bir süreç boyunca büyümesini onun "Haseki Sultan" rütbesinden "Valide Sultan"lığa terfi edişine öncü bir gelişim şeklinde düşünülür.¹⁰⁴ Şehzadenin haremine 1542 yılında katılarak İsmihan Sultan, Gevherhan Sultan, Şahsultan, oğlu Murad ve Fatma Sultanı dünyaya getirmiştir. Nurbanu 1566'da kocasının tahta çıkması üzerine haremın başı olarak Topkapı Sarayına yerleşmiş kudreti 1574'te oğlunun tahta çıkışı ile doruğa ulaşmıştır denilebilir. III. Murad devrinin önemli olaylarını resmeden Lokman'ın Farsça Şehinşehnâme'sinin bir minyatürü, Nurbanu'nun tabutunun karaağalar sırtında İstanbul surlarına bitişik olan Yenikapı'daki kendi sarayından çıkarılmasını betimler.¹⁰⁵



R.45: Nurbanu Sultan'ın cenaze alayı 1592 (A. KURAN) *Mimar Sinan*, İstanbul 1986, s. 97.

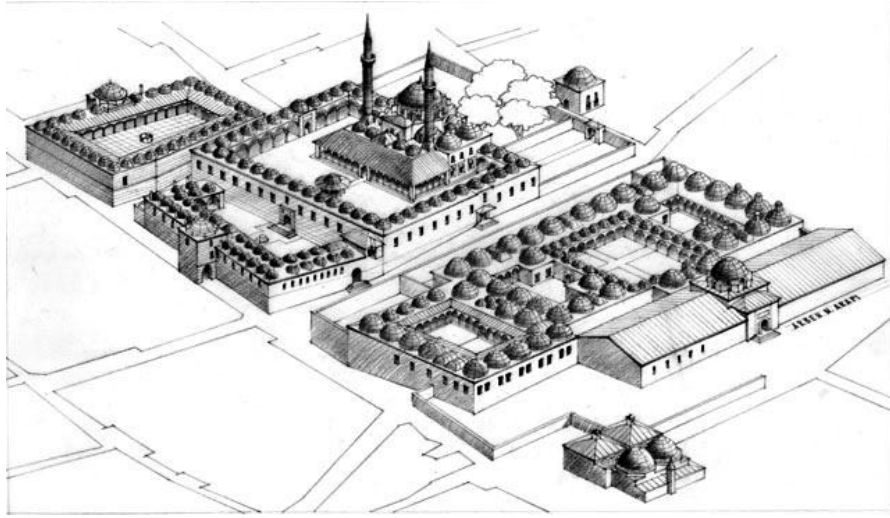
¹⁰³ M. B. Tanman, "Atik Valide Sultan Külliyesi" Maddesi, *DİA*, İstanbul 1991, c. IV, s. 68-73.

¹⁰⁴ Aynı yer, 73.

¹⁰⁵ A. Kuran, "*Mimar Sinan*", Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, s. 78.



R.46: Külliye'nin üstten görünüşü. (<https://twitter.com/valideatikcamii>)



Ç.1: Atik Valide Sultan Külliyesi, aksonometrik perspektif.

Gülru Necipoğlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür (Sinan çağı)*, İstanbul 2013.

Valide Sultanlarca Üsküdar'da iki yeni külliye'nin yapılması nedeniyle, Nurbanu'nunki "Atik" veya "Eski Valide Sultan Külliyesi" olarak bilinir.¹⁰⁶ Nurbanu Sultan'ın mülklerinin yönetimi için 1582'de kaleme alınan ölümünden sonra mülklerini yöneten tahttaki oğlu tarafından da tescil edilen vakfiyesi ışık tutar. Vakfiye valide sultan'ın biri payitahtta diğeri Çanakkale

¹⁰⁶ A. Kuran, "II. Selim ve Baş Kadını Nurbanu Sultan'ın Yaptırdığı Külliye'ler", *Mimar Sinan*, İstanbul 1986, s.175-400.

Boğazı kıyısındaki Lapseki’de yaptırdığı iki külliye’sini belgeler. Bugün artık kaybolmuş olan Lapseki’deki külliye bir mescid, sıbyan mektebi, (mutfak, tabhane hücre’leri, yemekhane, han, odunluk ile helalar içeren) bir imaret ve derviş zaviye’sinden (hankah) oluşuyordu. Üsküdar’da çevresinde gelişen “yeni mahalle”de (el-mahalle el-cedide, mahalle-i cedide) yer alan muazzam külliye ise, cami, medrese, mekteb, darülkurra, darülhadis, (mutfak, yemekhane, tabhane hücre’leri, anbar, odunluk ve çifte han içeren) bir imaret, derviş zaviyesi (hankah, ribat) ve dar’üşşifayı kapsıyordu.

Nurbanu Valide Sultan adına düzenlenmiş Rebi’ülahır 990 (Nisan 1582) tarihli Arapça Vakfiye’de külliye hakkında şöyle yazıyor.

"Valide Sultan fani dünyanın nimetlerini ebedî olan âhiretin nimet ve saadetlerine vasletmek istedi, çünkü zeka sahibi olan bir kimse yalnız dünyanın kararsız devletine bağlanıp kalmaz. İşte bu düşünceyle Valide-i müsarünileyhâ semâhat elini herkese açıp emval ve evlâdın değil, ancak temiz bir kalp ile Allah’a kavuşmanın müfid olabileceği dehşeti günün müthiş azabından kaçmak ve büyük sevaba nâil olmak için daimî ve bütün halka şamil bir ihsan yapmak istedi. Buna binen şu vakıfnâmede mufassalan zikredilecek olan şeyleri en temiz emval ve emlâkinden ihrâc ve ifrâz etti. Sâfi ve sıklık bir azîmet, riya ve süma lekesinden âri temiz bir niyet ile bir çok büyük ve muhteşem emâkîn-i hayriyye bina ve inşa ettirdi."

Valide Sultan Vakfiyesi’nde külliye programı: ¹⁰⁷

1. Üsküdar mahallelerinden yeni mahallede vâkfedenin yaptırdığı her türlü güzelliği cami ve her türlü içinde barındıran mimari bir sanatı içeren yüksek ve muhteşem bir câmi-i şerif.
2. İlim ve masrifin (sarfetme ve harcama) şaruna çok kıymet ve ehemmiyet verdiği, ehl-i ilmi halk arasında yükseltmek ve seçkin kılmak için adı geçen caminin kuzey yönünde harimine bitişik bir medrese.
3. Yine adı geçen cami yakınında vâkfedenin sırf Allah rızası için yaptırdığı benzerleri içinde Kur’an-ı Kerim öğrenmek ve anlamak için bütün müslüman çocuklarına vakfettiği sıbyan mektebi.
4. Yine adı geçen caminin karşısında vâkfedenin yaptırıp Kur’an-ı Kerim’i usulüne uygun olarak okumak, öğrenmek ve çhile isteyen bütün müslüman’lara vakfettiği Kur’an-ı Kerimi usul ve tecvidine göre okunan yer.
5. Yine bu caminin karşısında ve darülkurrâ yakınında vâkfedenin yaptırıp ehl-i ilim ve zekâ kimselerin hadis ve tefsir okuyanlara vakfettiği dârülhadis.

¹⁰⁷ A. Kuran, *age*, s. 175-76.

6. Vakfedenin dârülhadis civarında güzel bir mutfahı temiz bir yemekhâneyi, iki hanı ve gelip gidenlerin misafirleri yemek yedirip doyurmak içinde yapılan matbaa namıyla bilinen odaları, bir anbarı, bir odunluğu ve sair icab eden teferruatı müstemil olarak yaptırıp fakir ve çok fakirlere gelip giden misafirlere, yakında oturan vakfettiği imaret.

7. Vakfedenin adı geçen cami yakınında kubbeleri güzel, sahaları geniş bir kaç odaları içine alan muayyen suçlara karşılık tatbik edilen cezaları kabul edip günay işlemeyen iyi insanlar ilim ve amelde ibâdet, inaçta kusur etmeyen ve fakirlerin oturmaları için yaptırdığı hankah ismiyle bilinen tekke.

8. Vakfedenin imâret-i âmire yakınında yüksek, güzel odaları ve odaları içine alarak yaptırıp her türlü hastaların hertürlü işleri ve tedavileri için vakfettiği hastane..."

Caminin şadırvan avlusunun kuzeyinde avluya bitişik yapı medrese, medrese'nin doğusundaki bağımsız yapı hânkah, 25 metre güneyinde yolun karşısında bulunan tek kubbeli yapı dârülkurrâ'dır. Dârülhadis, İmaret ve darüşşifa, caminin batısındaki büyük yapı kitlesi içinde toplanmıştır. Darülhadis medrese ile aynı düzlükte, imaret ile darüşşifa bir kat aşağıda bulunur. Külliye'nin hamamı ise imaret ve darüşşifa topluluğundan uzakta, Toptaşı Caddesinin karşı tarafındadır.¹⁰⁸

Atik Vâlide Külliyesi çevrenin belirleyici ve önemli bir yapı grubunu oluşturmakta, fiziksel anlamda semtin biçimlenişinde önemli rol oynamaktadır. Külliye yapılarının oluşmasından sonra yerleşimde odak noktası haline gelmiş ve çevre dokusunda bu merkeze göre şekillenmiştir. Çevresindeki ahşap sivil mimarî örnekleri ve özgün sokak perspektifleriyle oluşan mahalle, günümüzde ana akslarıyla halen varlığını sürdürmektedir. Külliye'nin hemen ana girişinde eski "Bimarhane'nin Hekimler Dairesi" (bir diğer adıyla Ahçıbaşı Konağı¹⁰⁹) bulunmaktadır. Tezkiretül-Ebniye'de, külliye'nin ana yapıları arasında bugün cami, medrese, dârülkurrâ, imaret, darüşşifa ve hamamsayılır.

1. Külliye'yi Oluşturan Yapılar

Atik Valide Medresesinin tarihi hakkında net bilgi bulunmamakta ancak Egli 1577 yılı şeklinde tarihlemektedir. Medreseye ait bir kitabe yoktur. Medreseyi Nurbanu Sultan'ın yaptırdığını adı geçen vakfiye'den, yapının Sinan'a ait olduğunu da Tezkiretül-Bünyan'dan anlıyoruz.¹¹⁰

¹⁰⁸ A. Kuran, *age*, s.175-76.

¹⁰⁹ Süha Engin, "Aşçıbaşı Konağı", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, VGM, Ankara 1983, s. 115-122.

¹¹⁰ Ahmet Yılmaz, "Osmanlı Mimarisinde Külliye Olgusu ve Atik Valide Külliyesi Örneği" Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001, s. 48.

Medrese caminin kuzey yönünde ve şadırvan avlusunun önündedir. Arazinin meyili olmasından dolayı cami avlusu, medrese avlusuna göre yüksek bulunduğundan medreseye 19 basamaklı taş merdivenle inilir. Çapraz tonozlu ve üzerinde kubbe bulunan bir kapıdan geçilerek medrese avlusuna girilir. 19 talebe ve bir dersane odasının üç taraftan çevrelediği medrese avlusunun ortasında dokuzgen biçimde şadırvan vardır. Medrese odalarının önünde üzeri kubbelerle örtülmüş bir revak bulunur, odaların ikisi sokağa biri avluya açılmak üzere dokuz pencere mevcuttur. Ayrıca talebelerin ısınmasını temin eden bir ocak ve kitap koymaya yarayan gözler vardır. Avluya açılan küçük bir kapı ile bu odaya girilir. Dershane odası yuvarlak kemerler üzerinde inşa edilmiş, medresenin kuzeyinden geçen bir sokak beşik tonozlu bir dehliz halinde dershane odasının altında devam ettirilmiştir. Medresenin bu kapıdan başka tekke önü sokağına, kartalbaba caddesine ve valide kethüdası sokağına açılan birer kapısı daha vardır. Külliye içerisinde yer alan caminin kitabesine göre bitiş tarihi 991 H (1583)'i göstermekte ancak medreseye ilk müderris tayini 987 H (1579-80)'dedir.¹¹¹

Medrese avlusunun kuzey duvarının tam orta aksında dershane ve mescit olarak kullanılan bölüm vardır. Kare planlı üstü kubbeyle örtülüdür. Kubbesi sekiz köşeli bir kasnak üzerine oturmaktadır. Sütunlarda granit pencere kapı sövelerinde marmara mermeri kullanılarak yapılmıştır. 1963–1964 yıllarında vakıflarca onarılan medresenin günümüzde restorasyonu devam etmekte olup restorasyonu tamamlanan bölümler Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesine tahsisi yapılmaktadır.

Vakfiyeye göre bir şeyh ile otuz iki “nefer fukarânın” (dervişin) barınması için yaptırılan hankah avlulu bir yapıdır. Kuzeye doğru genişleyen dörtgen avlu çepeçevre revaklı, baş kemerlere basan revaklar güneyde beş, kuzeyde yedi, doğuda onbir, batıda oniki açıklıklıdır. Revakların gerisinde kubbeli semahane ve yine hepsi kubbeli otuzüç oda yer alır. Hankahın dış duvarları tuğla bina kesme taştan örülü, üstü tümüyle kurşun kaplıdır. Hankah 1579 -1670 yıllarında halveti tarikatına devredilmiştir. 1960'lı yıllarda onarılan hankah uzun süre ilim yayma derneği, talebe yurdu olarak kullanılmış, fakat 1980'den sonra boşaltılmıştır.¹¹²

Valide-i Atik Darüşşifası külliye içerisinde yer alan külliye programıyla ilgili maddeler arasında darüş şifaya ilişkin olanı şöyledir; “*Vâkıfın imaret-i âmire kurbünde yüksek ve güzel hücreleri ve odaları müştamil olarak yaptırıp her nevi hastaların mesalih ve tedavileri için vakfettiği darüş şifa...*”

Atik Vâlîde Külliyesinin en büyük bölümünü oluşturan kısım darülhadis, kervansaray, tabhane, aşhane, imaret ve depolardan oluşan “Atik Valide İmaret ve Darüşşifası” olarak adı geçen küttedir. Bölümler kendi iç avluları etrafında ayrı

¹¹¹ A.Yılmaz, *age*, s. 49.

¹¹² Aynı yer, s. 50.

binalar olarak düzenlenmiş ve bitişik inşa edilmiş yapılardır. 8560 m²'lik alanı olan bu kütle'nin 1736.9 m'sini darüşşifa kapsamaktadır.¹¹³

Atik Valide darüşşifası kuzeydoğu, güneybatı yönünde 4425 cm. x 3470 cm. boyutlarında, dikdörtgen bir avlu ile çevresinde dört yanda dizilmiş hücrelerden oluşmaktadır. Darüşşifaya kuzeybatı tarafında yer alan kemeraltı sokağından basık kemerli bir portalle girilir. Giriş mekânı ise 31 sütunlu çevrili revaklı avluya açılmaktadır. 1380x2460 cm. boyutlarındaki avlu iki kademelidir. Darüşşifanın kuzeydoğu yönündeki avlu, güneybatı tarafına göre 34 cm. daha yüksektir. Revaklar arasındaki bu fark 45 cm.'ye ulaşmaktadır. Avluyu çevreleyen revak sistemi, bilezikli ve düz yüzeylerin birleşmesinden oluşan başlıklı sütunlara oturan kaş kemerlerden oluşmaktadır. Giriş ve girişin karşısı basık kemer olmak üzere farklıdır. Revaklar gerisinde koğuş hücreler ve diğer bölümler yer almaktadır. Darüşşifanın içeriden halen tabhane ile bağlantısı olmasına rağmen aslında sadece sokağa açılan portal ile dışarıya bağlanan ve mescidi, mutfağı, çamaşırhanesi, hamamı ile her türlü ihtiyacı kendi içinde karşılayan imarete bitişik olmasına rağmen tamamıyla bağımsız bir yapı olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır.¹¹⁴ Darüşşifa'nın halen iki katlı, kiremitli ahşap çatıyla örtülü revaklı avlusunun ilksel durumunda kuşkusuz tek katlı kubbe ve tonozlarla örtülü olduğu kesindir. Bugün de bu revaklı kurgu bütün o muhdes eklere rağmen açıkça izlenebilmektedir. Nevar ki revak kemerlerinin bugünkü biçimleri sütun başlıkları ve diğerleri ilksel yapımdan hayli farklı görünmekte ve 1834-35 dönüşümünü değil 19. yüzyıl sonunu ama büyük olasılıkla 1865'teki tahsisî işaret etmektedir. Bu bölümde üst katlarda görülen niteliksiz betonarme ise 20. yüzyıl değiştirmelerini belgelemektedir. Ayrıca üst kat bölümlerindeki düzensizlik acele bir dönüştürme operasyonunu düşündürmektedir.

Geçirdiği değişikliklerin en zor izlendiği bina darülhadis'tir. Toptaşı cezaevi olduğu dönemde hoyratça kullanılması bir yana geçirdiği yangınlar iz sürmeyi nerdeyse imkansız kılmaktadır. Geçirdiği evreleri muhdes ve niteliksiz ekleri ancak bulunabilecek kayıtlar ve belgeler ışığında okumak olasıdır.

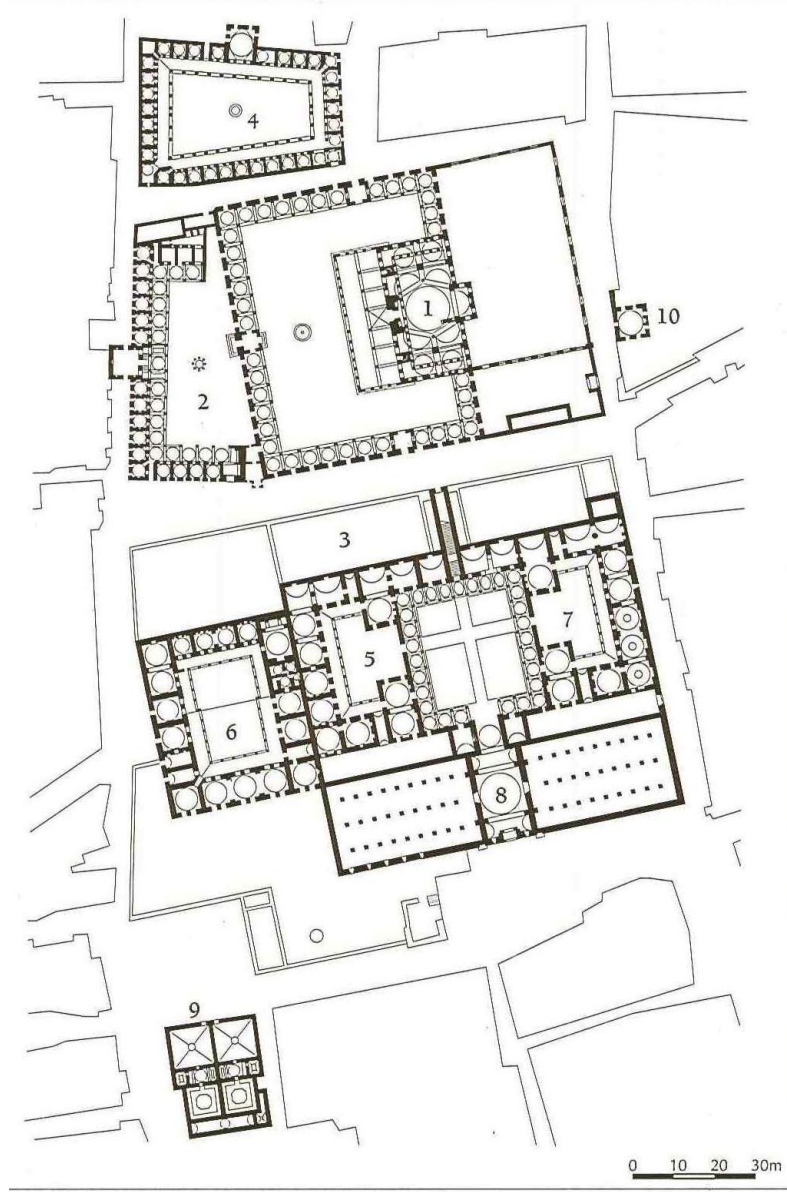
Külliyenin sosyal fonksiyonlu yapılarından olan imaret, cami, medrese aksına paralel darülhadis mekteb bloğuna bitişik caminin kuzey doğusunda ve daha düşük kotta yer alır.

G. Cantay; *"Dökmecizade Mehmed Efendi'nin 9 Muharrem 987/7 Mart 1579 tarihinde Atik Valide Medresesine müderris olduğu" ve "kervansaray girişi yanındaki Hasan Çavuş Çeşmesi kitabesinin H.987/ M. 1579 tarihli olması"* bilgisine dayanarak külliye'nin sosyal fonksiyonlu blokunu oluşturan dar'üşşifa, imaret ve kervansaray yapılarının 1579 yılında tamamlandığını belirtmektedir. İmaret ile kervansarayın girişi ortak ve Toptaşı caddesi üzerindedir.

¹¹³ Jale Güray, "Üsküdar Atik Valide Darüşşifası Üzerine bir Çalışma " İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1990, s. 50.

¹¹⁴ Jale Güray, *age*, s. 51.

Giriş kapısının üzerinde iki sütunlu bir sayvan, sağ tarafta duvara konulmuş bir çeşmeyer alır.



Ç.2: Atik Valide Külliyesi Yerleşim Planı. 1. Cami, 2. Medrese, 3. Darülhadis, 4. Tekke, 5. Tabhane, 6. Darüşşifa, 7. İmaret, 8. Kervansaray, 9. Hamam, 10. Sıbyan Mektebi, 11. Hamam (Ali Saim Ülgen 1951)

İmaret yapısı, tabhane, aşhane ve bu ikisinin ortak kullandığı orta avlu olmak üzere üç kısımdan oluşur. Orta avlu, kervansaray kenarı (kuzey cephesi) 31.35 metre, darülhadis kenarı (güney cephesi) 31.80 metre, tabhane kenarı (batı cephesi) 36.55metre, aşhane kenarı (doğu cephesi), 36.42 metre ebatlarında olan bir dikdörtgendir. Avlunun üçkenarı revaklarla çevrili olup, kervansaray cephesi (giriş) orta aksında 7.20 metrelik kısımda revak oluşturulmamıştır.

Avluyu çevreleyen revaklar, yirmialtı mermer sütununlu ve yirmidokuz kubbe ile örtülmektedir. Revakları oluşturan 1.95 metre boyundaki mermer sütunlar sekizgen olup alt ve üst kenarında bronz bilezikler vardır. Sütunların üstünde baklavalı başlık ve bunları birbirine bağlayan kamerler vardır. Avluyu çevreleyen bu kemerler küfeki taşından ve çift merkezli sivri kemer biçiminde yapılmışlardır. Avlu revaklarını örten kubbeler kurşun plakalarla kaplanmış ve çatı suyu her sütun aksında, üst silmenin altında bulunan çörtenlerle avluya serbest olarak akıtılmıştır. Aşhanenin tepelerinde havalandırma fenerleri bulunan altı kubbeli birimi mutfak'lardır. Söz konusu altı birim biri ikili öbürü dörtlü olmak üzere iki ayrı mutfak halinde düzenlenmiş ve birincisinin içine üç, ikincisinin içine beş büyük ocak konulmuştur. Dört birimli mutfağın yanındaki iki kubbeli, tek kapılı salon yemekhanedir. Geriye kalan tonoz ve biri kubbeli hacimler ise kiler ve anbar ayrıca aşhane ile kervansaray arasında dikdörtgen planlı yan avlu vardır.¹¹⁵

Tabhane orta avlu'nun kuzeyinde ve dar'üşşifaya bitişik olarak planlanmış ve bazı küçük farklılıklar dışında plan şeması olarak aşhanenin karşısındaki tabhanenin avlu kapısının sağına ve soluna sonradan eklenen iki katlı odalar kaldırıldığı ve avlunun kuzey cephesinin önündeki revak yenilendiği takdirde Atik Valide imaretinin tabhane ve aşhane bölümlerinin, ufak farklılıklar dışında simetrik yapılar olduğu görülür. Aşhanede olduğu gibi tabhanede de mimarî kuruluş dokuzu kubbeli üçü beşik tonozlu kare birim ile iki ince uzun hücreden meydana gelir. Yalnız bu bölüme bitişik dış kapısı olmayan servis avlusu helalara tahsis edilmiş gerekmediği için de tabhane kubbeleri fenersiz yapılmıştır. Tek yada çift kare birimden oluşan tabhane odaları "gelip gidenlerin oturması ve misafirlerin içinde itâm edilmesi için" kullanılır. Devletin ileri gelenleri ayan ve eşraf hanlardan birinde konaklamayıp bu odalarda ağırlandı.

Kervansaray 15. yüzyılda şehrin suriçi bölgesinde Sirkeci, Eminönü, Bayezıt, Fatih, Karagümrük arasındaki alanda oluşmaya başlayan ticari çekirdekler 16. yüzyılda bütünleştirilmiş Edirnekapı ve Topkapı'dan şehre giren ticari yollarla pekiştirilmiştir. Suriçi İstanbul'unda 16. yüzyıl içindeki gelişme bu şekilde sürerken şehrin Galata, Beşiktaş yakasında da kıyı boyunca yeni yapılaşmalar yaşanmış, bunlar arasında sivil ticarî yapılar olarak han, kervansaray yapıları da inşa edilmiştir. Doğu ticaret yollarının İstanbul'a ulaştığı ilk merkez Üsküdar aynı zamanda Osmanlı ordularının ticaret ve hac kervanlarının da doğuya toplu hareket ettiği ilk yerdir. Bu özellikler Üsküdar'ın ticari hayatının gelişmesini sağlamış ve burada birçok han, kervansaray yapısı inşa edilmiştir. Ancak bunlardan günümüze gelebilen Mimar Sinan'ın Atik Valide Külliyesinde inşa ettiği kervansaray olmuştur. Menzil külliyesi ticari hayatın bir gereği olarak inşa edildiği için külliyenin en önemli yapıları cami ve kervansaraylardır. Atik Valide Külliyesinin sosyal fonksiyonlu yapılar bloğuna bitişik ve Toptaşı caddesine

¹¹⁵ A. Yılmaz, *age*, s. 51.

bakan birbirine yakın iki eksen üzerinde ortası kubbeli ve iki yanda iki kanat oluşturan ağır mekânlarıyla kervansaray yapısı yer alır. Kervansaray girişi 86.60 metre olan kuzey cephesinin aksında yer alır. Giriş kapısının sağ tarafında bulunan çeşme üzerindeki kitabe M.1579 tarihini göstermektedir.¹¹⁶



R.47: Önde Caminin iç avlusunun bir bölümü, sağda darüşşifanın bir bölümü, soldaysa kervansaray görülüyor. Çatısı kiremitle kaplı olan kervansaray, yakın yıllara kadar Toptaşı Cezaevi olarak kullanıldı.

Evliya Çelebi kervansarayla ilgili şöyle yazmıştır: “Kervansarayı Orta Valide bu dahi cami ve imareti taami kürbünde yüz ocaklı biner beygir alır misafirhane’dir. Başka develiği de vardır.”¹¹⁷ III. Mahmud Eski Valide Sultan’ın darüşşifasını tamir ettirirken burada tamir ettirmiştir. Sultan Mahmud 1250 H. 1834 M. yılında darüşşifayı yenilercesine tamir ettirmişti. Muhteşem kapısının önündeki iki sütunun tuttuğu saçağını ve kapıyı Sultan Mahmud yaptırmış ve üstüne tuğrası kazınmıştır.

Giriş kapısı üzerinde bulunan çift sütunlu sayvanın üstü kapının üzerine konulan tuğra bu eklerin II. Mahmud zamanında yapıldığını göstermekte giriş taşığını örten büyük kubbenin yuvarlak kemerli kasnak pencereleri ve kubbe kemerleriyle pendentifleri süsleyen kalem işi nakışların da XIX. yüzyılının ürünü olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılda kışla haline getirilirken duvarlarda aynı örgü tarzı (taş, tuğla karışımı) uygulanmış ancak hatılarda pres tuğla kullanılmıştır.

Darülhadis blokundan oluşan yapı cami ve medrese aksına paralel ve caminin güneybatısında yer almaktadır. Darulhadis ve mekteb hankahla aynı kotta olmak üzere avlu cephesi camiye bakacak şekilde inşa edilmiştir. Mekteb, darülhadis blokunun doğu ucunda yer almaktadır.¹¹⁸ Bu yapı grubu daha düşük

¹¹⁶ A. Kuran, “Onbeşinci ve Onaltıncı Yüzyıllarda İnşa Edilen Osmanlı Külliye’lerinin Mimari Esasları Konusunda Bazı Görüşler”, *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, İstanbul 1973, s. 798.

¹¹⁷ *Evliya Çelebi Seyehatnamesi*, Zuhuri Danışman Yayınevi, II. Kitap, İstanbul 1969, c. 2, s. 137-145.

¹¹⁸ A.Yılmaz, *age*, s. 60.

kotta bulunan darüşşifa, imaret, kervansaray yapılarına yapışık ve imaret orta avlusuyla bağlantılıdır.

Nurbanu Valide Sultan vakfiyesinde darulhadis ve mektebin yeri şu şekilde belirtilmiştir. *“Yine mezkûr cami kurbünde vâkıfanın sırf rızây-i bârî talebiyle yaptırıp içinde Kuran-ı Kerim öğrenmek ve anlamak için bütün Müslüman çocuklarına vakfettiği mekteb.”* *“Yine bu caminin karşısında ve darulkurra kurbünde vâkıfanın yaptırıp ehl-i ilim ve zeka sahabından hadis ve tefsir okuyanlara vakfettiği darulhadis.”*

Külliyenin imaret, darüşşifa, kervansaray yapılarında olduğu gibi darulhadis kısmına da XIX. yüzyılda kat atılmıştır. Bu ilaveler hem tarihî belgelerden hem de dönemin yapıım tekniğinden anlaşılmaktadır. XX. yüzyılda verilen çeşitli işlevler sonucunda yapıya yapılan ekler devam etmiş ve son olarak cezaevi esnasında avlu duvarları yükseltilmiş, avlu içinde çeşitli yapılar yapılmıştır.

Darulhadise camiye bakan avlu cephesinden yay kemerli kapıdan girilir. Bu giriş aksından aynı zamanda imaret orta avlusuna inen iki kat yüksekliğinde tonozla örtülü dik bir merdiven vardır.

A. Kuran’a göre “Ceza evi olarak kullanılan darulhadis ve darulkura’nın asıl mimari mimar Sinan’dır.¹¹⁹ Kuran’ın, caminin kible duvarı karşısındaki yapıyı darulkurra olarak adlandırmış, mekteb olarak da cami medrese arasında, medresenin giriş kapısının sağında bulunan yapıyı belirtmiştir. Zeynep Ahunbay ise darulhadisin doğu ucunu mekteb olarak adlandırmıştır.

Ali Saim Ülgen, külliyein bu bölümü hakkında adlandırma ve çizim yapmamıştır solunda revaklarla çevrili avlular vardır.¹²⁰ Avlu revaklarını oluşturan mermer sütunlar kare kesitli ve köşelerinde alt ve üstten on santimetre kalana kadar pahlanmıştır. Sütun başlıkları ters kesik pramit şeklindedir. Sütunları birbirine bağlayan kemerler çift merkezli sivri kemerdir ve birbirine kare kesitli demir gergi ile bağlanmaktadır. Bu kısımda bulunan sütun ve başlıklar külliyein diğer birimlerindeki mimarî elemanlar ile benzerlik göstermez. Kemerlere binen çatı örtüsü şu anda eğik çatılı ve betonarmedir. Sütunları iç kısmında oluşturulan ikinci bir betonarme taşıyıcı sistem oluşturulmuş ve çatı döşemesi buna oturtulmuştur. Revak’ların arkasında uzanan derslane birimleri bir kapı ve pencere ile avluya açılmaktadır. Bu kapı ve pencere’lerin bazıları klasik üslûp özelliklerini korumaktadır. Derslane birimlerinin bazıları ara duvarlar kaldırılarak ebatları değiştirilmiştir. Darulhadisin imaret ve darüşşifa tarafına bakan cephesinde çift sıra pencere dizisi vardır. Bu pencerelerden alttaki 95X150 cm

¹¹⁹ A. Kuran, “Üsküdar Atık Valide Külliyesi’nin Yerleşme Düzeni ve Yapım Tarihi Üzerine”, *Suut Kemal Yetkin’e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi 1, Ankara 1984, s. 231-248.

¹²⁰ Ali Saim Ülgen, *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*, Atatürk Kültür ve Dil Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 1989, s. 85.

ebatlarında ve 18 cm eninde sövelerle oluşturulmuştur. Pencere üzerinde tuğla ile oluşturulan hafifletme kemeri vardır. Alt pencereler mekân içinden doldurulsa da dışardan pencerelerin özgün durumunu tesbit edilebilmektedir. Aynı aksta ve üstte yer alan ikinci sıra pencereler çift merkezli, sivri kemerli ve taş, tuğla karışımı ile oluşturulmuştur.

Darulhadis birimlerinin örtüsü şu anda 5.23 metre yüksekliğinde dişli betonarme döşeme ile kat atılmıştır. Ancak mekânların köşelerinde bulunan pandantif kalıntıları örtünün kubbe olduğu izlenimini vermektedir. Kuzeybatı güneydoğu doğrultusunda uzanan yapı blokunun kible yönünde bulunan mekteb birimi bulunmaktadır. Bu bina şu anda hamam önünde bulunan bahçe de kazan dairesi olarak kullanılmaktadır. Bahçe olduğu düşünülen kısımda cezaevi zamanında gözetleme kulesi ve konut olarak kullanılan bir kat vardır. Kemerli bir kapı ve çift sıralı altı adet bakan cephesinde de çift sıralı pencere dizisi vardır ve bu dizi darulhadis pencereleri ile aynı mimari özellikleri taşımaktadır. Ancak darulhadis cephesinin devamı gibi görünmesinden hem kirpi saçağın kotu hem de pencere aralıklarının daraltılması ve tepe pencerelerinden ortadaki pencere biraz daha yüksek yapılarak kaçınılmıştır. Mektebi örten kubbe formunu korumakta ancak hamam olarak kullanılırken delik açılmıştır.

Vakfiye’de; “*Yine mezkur caminin karşısında vakıfanın yaptırıp tecvid veçhile ve ilm-i kıraat öğrenmek isteyen bütün müslümanlara vakfettiği darül kurra*” Şeklinde geçmektedir.¹²¹ Caminin güneyinden geçen sokak üzerinde bulunan tek kubbeli, taş, tuğla örgülü darülkurra hakkında elimizde yeterli bilgi bulunmamaktadır. Darülkurra’nın külliye içerisindeki yeri konusunda farklı görüşler vardır. “Eskiden doğu cephesinin önünde bir revak bulunduğu kalan izlerden belli olan darülkurra da kendi haline bırakılmış durumdadır. Ferudun Ağa Kütüphanesi adı ile tanınan bu bina XVIII. yüzyılda Ferudun Ağa tarafından onarıldıktan sonra kütüphaneye dönüştürülerek yeniden vakfedilmiştir.”¹²²

2. Külliye'nin Zaman İçerisinde Geçirdiği Değişim ve Bozulmalar

XVI. yüzyıldan günümüze kadar yapıya verilen işlevler esnasındaki ekler bütün birimlerde görülmektedir. XVIII-XIX. yüzyılda yapıdaki dönem özellikleri ve kaynaklara göre müdahaleler bu yüzyılda yapılmıştır. Bu dönemde yapılan en önemli değişiklik avluyu saran revakların örtüsünün kaldırılması ve avlu etrafındaki birimlerin kubbeleri kesilerek kat atılmasıdır. Yapılan bu müdahale hem kademeli hem de genişleyen darüşşifa avlusunu tam tersi etkiye maruz bırakmış bağımsız yapı olan darüşşifa ile tabhane arasına kapı açılmıştır. Kervansaray bu dönemde özgün mimarîsini tümüyle kaybetmiştir.

¹²¹ A. Kuran, *agm*, s. 240.

¹²² Aynı yer, s. 244.

Yapının dış konturları sabit kalmak koşuluyla giriş aksında bulunan kubbeli mekânı iki yanındaki ahır mekânları yıkılmış ve avlulu iki katlı yapı oluşturulmuştur. Giriş taşlığının imaret orta avlusuna açılan kısmında bulunan kubbe kesilmiş, kervansaray yan kanatları ile imaret avlusu ilişkisi sağlayan bir kat daha atılmıştır. Ahır mekânlarının mimarî plan şeması konusunda çeşitli görüşler vardır. Yine giriş kapısı önünde bulunan ahşap sayvan bu dönemde yapılmıştır. Eğimli araziye yerleştirilen külliye'nin en tepe noktasında bulunan cami ve medresenin, darüşşifa, imaret ve kervansarayla olan hem görsel hem de plan düzlemindeki ilişkisini sağlayan ara kotta planlanmıştır. Ancak XIX. yüzyılda yapılan ilave katla bu ilişki koparılmıştır. Bu dönemde yapılan eklerle orjinal plan şemasını ve gabarisini tümüyle kaybeden yapı hakkında elimizde yeterli kaynak bulunmamaktadır. Beden duvarlarında yapılan çalışmalar sonucunda darulhadisin imaret cephesinde mektep üst kirpi saçak izlerinin darulhadis uzantısı görülebilmektedir. Cami yönünde oluşturulan avlu ve revakların formu hakkında farklı çalışmalar yapılmıştır.

XX. yüzyılda yapı topluluğu yanlış işlevler sonucunda her türlü bozulmaya maruz bırakılmıştır. XIX. yüzyılda sağlık ve askeri hizmetlerde kullanılan imaret, darüşşifa, kervansaray bölümleri 1927'den sonra "Tütün Deposu" olarak kullanılmıştır. Bu sırada yapıya fazla bir eklenme yapılmamış ancak yıkım ve tahribat yapılmıştır. Tabhane avlusu revakları yıkılmış ve darüşşifa, aşhane avlu revakları kapatılmıştır. Darulhadis ve mektep birimleri "Toptaşı Cezaevi" olarak kullanıldığı esnada camiye bakan revakların çatıları yıkılmış dersane birimlerinin araları açılarak büyütülmüş ve avlu içine yeni binalar yapılmıştır. Mektebin cami cephesine ilave edilen kazan dairesi ve gözetleme kulesi binayı tanınmaz hale sokmuştur. Yine darulhadisin imaret cephesine gözetleme balkonu yapılmıştır.

Yapıldıkları tarihten bu yana Külliye yapıları çeşitli işlev değişikliklerine zorlanmış sayısız fiziki müdahaleye maruz kalmış ve eklemelerle değiştirilmiştir. Bu müdahaleler yapıların özgün mimarilerini bozmakla kalmayıp yer yer geri dönüşü olmayan yapısal hasarlara da yol açmıştır. Külliye yapılarının özgün işlevlerini yitirip farklı kullanıcılar tarafından yeniden kullanılmalarda sırasında yeni işlevlerin gereksindiği tadilat ve onarımlar yapılmış, yeni betonarme eklerle yapıların taşıyıcı sistemlerine çok fazla yük eklenmiştir. Bütün bu bozulmaların saptanabilmesi için yapılarda hasar analizi ve malzeme analizi yapılması gerekmektedir. Külliye bilinen ilk müdahale 19. yüzyıl başında yapılmıştır.

III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid ocağı kurulduğunda yapılar süvari askerine kışla olarak verilmiş 1807'de Nizam-ı Cedid'in kaldırılmasının ardından Alemdar Mustafa Paşa'nın Sekbanı Cihadiye askerine ve daha sonra Asalcir-i Nizamiye süvarisine tahsis edilmiştir. Yaklaşık 1800-1865 yıllarını kapsayan bu tahsisler sırasında özellikle 1834-35 yıllarında önemli değiştirmeler yapılmıştır.

A. Kuran (Ayvansarâyide) naklen¹²³ Dar'üşşifa'nın orijinal gabarisi ve revakların örtüsü hakkında beden duvarları yeterince bilgi vermemektedir. Ancak tabhane ile ortak duvara sahip olan dar'üşşifa'nın hem mekân ölçüleri hem de kubbeyi taşıyan kemerlerin başlangıç kotları tabhane kemerleri ile aynı ölçüdedir. Bu benzer referanslar sonucunda kubbe kotlarının da aynı olduğu anlaşılmaktadır. Dar'üşşifa avlusunu saran iki kademeli revakların örtü biçimi ise tabhane avlu revakları ile benzerlik göstermez. Dar'üşşifa avlusu tabhane avlusundan 80 santimetre daha aşağıda ve dar'üşşifa revak eni tabhane revak eninden daha büyüktür. Bu ölçü farkları dar'üşşifa revaklarının avluya doğru meyilli ahşap çatı olma ihtimalini güçlendirmektedir.

İmaret kısmında yapısal bir takım bozulmalar dışında yapıların gabarileri konusunda önemli bir değişiklik yoktur. Tabhane bölümünde kısmi olarak yok olan avlu revakları mevcut revaklar dikkate alınarak tamamlanabilmektedir. Orta avluya açılan kapının sağına ve soluna yapılan kat ilavesi hem yapım tekniği hem de yapım malzemesi farklılığı dikkate alınarak yapının bütününden ayıklanabilmektedir. Kervansarayın hem plan hem de gabarisi konusunda eldeki bilgiler sınırlıdır. Plan şeması hakkında farklı öneriler olmakla birlikte gabari konusunda restitüsyon için yeterli bilgiye sahip değiliz. Sinan'ın diğer kervansaray yapıları dikkate alınırsa yan kanatları örten çatının kırma çatı olduğu savı ağırlık kazanmaktadır. Ancak kervansarayın giriş taşılığını örten kubbenin yan kanatları örten kırma çatıyla olan ilişkisi tam olarak kurulamamaktadır.

Darulhadis bölümü ile ilgili yapılan plan restitüsyonları arasında farklılıklar vardır. Egli'ye göre darulhadis bloku, dar'üşşifa ve imaret (kervansaray, imaret) toplamı kadardır. Mimar Sedat Hakkı Eldem'e göre ise darulhadis boyu kervansaray ve imaret boyuna eşit ve iz düşümündedir. Darulhadis'in güney cephe duvarlarında aşhane başlangıç duvarı ile tabhane dış duvarı arasında kalan bölge klasik örgü (taş, tuğla karışımı), dar'üşşifa boyunca devam eden yüzey ise XIX. yüzyıl malzeme (pres tuğla) ve tekniğinde örüldüğü görülmüştür. Darulhadis ve mektepten oluşan blok külliyesinin en fazla değişime (bozulma) uğradığı bölümlerinden birisidir. XIX. yüzyılda yapılan kat ilavesi ve cami yönündeki avlu içine yapılan ilave yapılar sonucunda revakların bir kısmının yok olmasına sebep olmuştur.

Darulhadis'in imaret cephesinde bulunan kirpi saçak izi yapının gabarisi hakkında bilgi vermektedir. Yapı içinde yapılan çalışmalar sonucunda gözlemlenen tromp izleri ve kemer izlerinden çatının kubbe ile örtüldüğü anlaşılmaktadır. Avlu revaklarının formu hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Mevcut revaklar darulhadisin batı duvarı boyunca doğrusal olarak mekteb duvarına kadar devam etmektedir.

¹²³ A. Kuran, *agm*, 244.

Darülhadis avlusu, avlu giriş kapısı aksında yer alan ve imaret ile ilişkiyi sağlayan merdiven örtüsül ile ikiye bölünmüştür. Eldem'e göre her iki avluda "U" biçiminde camiye bakmaktadır. Egli giriş çatı örtüsünü kubbe olarak göstermiş, ancak yerinde yapılan çalışmalarda örtünün tonoz olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır.

B) ATİK VALİDE SULTAN CAMİİ ÇİNİ SÜSLEME PROGRAMI

1. Cami Hakkında Genel Bilgiler ve Plan Özellikleri

a) Tarihçe

Sultan İkinci Selim Han'ın eşi, 3 Murat'ın annesi Nurbanu Sultan'ın¹²⁴ yaptırdığı caminin adı Hadikatül-Cevâmi'de Valide-i Atik Camii, Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde Orta Camii diye geçmektedir. Atik Valide Camii, Eski Valide Camii diye de anılır.¹²⁵ Cami boğaza ve Haliç'e hâkim bir tepe üzerinde yer alır. Bu tepe Üsküdar'ın güneyinde, Toptaşı semtindedir. Burası külliye'nin en yüksek noktasıdır. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde buradan "At Pazarı" diye bahseder.¹²⁶ Caminin yeri için karar veremeyen Nurbanu Sultan tereddütte kalmıştı. Fakat bir gece rüyasında gördüğü aksakallı, nur yüzlü bir ihtiyar ona şöyle yol göstermişti: "Yaşmağını Beşiktaş iskelesinden esen rüzgara bırak camiye rüzgarın yaşmağı götüreceği yerde yap" Nurbanu Valide, rüyasındaki bu sözlerle uymuş, rüzgar ise Valide Sultan'ın yaşmağını Beşiktaş iskelesinden alıp Üsküdar'a Toptaşı semtine götürmüştü."¹²⁷

Atik Valide Camii Mimar Sinan'ın pirlik dönemi eserlerindendir.¹²⁸ Cami yapımı çeşitli aşamalara bölünmektedir. II. Selim'in meşru zevcesi olarak yeni edindiği "Haseki Sultan" statüsünü kutlayan 1571-1574 yılları arasındaki ilk aşama, oğlu Murad'ın Manisa'daki şehzâde camisinin (1571-74) yapımı ile örtüşür.



R.48: Kapı Kitabesi.

¹²⁴ K. Tuğcu, "Eski Valide Camii", *Hayat Tarih Mecmuası*, İstanbul 1967, c. 2, sy. 34, s. 25.

¹²⁵ Müller Wiener Wolfgang, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 402-534.

¹²⁶ G. Başiplikçi, "Üsküdar Atik Valide Camii ve Külliyesi", Sanat Tarihi Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 1962, s. 5.

¹²⁷ Erdem Yücel, "Osmanlı Tarihinde Vakıf Yapan Kadınlar", *Hayat Tarih Mecmuası*, İstanbul 1971, sy. 1, c. 13, s. 48.

¹²⁸ A. Kuran, "Mimar Sinan", İstanbul 1987, s. 344.

Yapının kitabesini şöyle okuyabiliriz: *Nurbanu o zat-ı pür ismet / Taraf-ı hayra eylüyüp niyyet / itti bu mabed-i latifi bina / Habbezâ re'yi ahsen-ü ziba / Eser-i hassıdır bu hayr-ı güzîn / oldu tarih zehî behişt-i berîn (991).*

Cami Sinan tarafından tasarlanmıştır ancak onun Edirne’de Selimiye ile meşgul olduğu (1568-74) yokluğu boyunca inşaatı başka bir mimâr tarafından yürütülmüş olabileceği görüşü vardır. Mimarbaşı’nın Ayasofya onarımı için payitahta geldikçe camiye denetlediği düşünülmektedir. Sinan’ın İstanbul’a döndüğü 1574 ile 1577-78 yılları arasındaki ikinci aşama, Nurbanu’nun “Valide Sultan” unvanıyla konumunun yükselmesine denk düşmüştür. Caminin ilk planı bu dönemde tek şerefeli ikinci bir minare’nin eklenmesi ve beş gözlü revağının bir dış revak’da genişletilmesiyle değişime uğramıştır.

Caminin yapımına H.978 M.1570-1 yılında başlanmış ve kible kapısı üzerindeki kitabesine göre H.991, M.1583 yılında tamamlanmıştır. Hadikat-ül Cevami’de Caminin önce altıgen şemaya göre tek kubbeli yapıldığı daha sonra vakfın mütevellisi Pir Ali tarafından iki yanına çift kubbeli kanatlar eklenmek suretiyle genişletildiği yazılıdır.¹²⁹ Caminin şu andaki durumuna gelinceye kadar geçirdiği aşamalar konusunda farklı görüşler vardır.

D. Kuban cami üzerinde yaptığı araştırmalara ve Sinan camilerinin gelişim şemalarına dayanarak caminin gelişiminde dört devrin mevcut olduğunu belirtmektedir. Üzerinde şimdiye kadar sarıh bir karar verilmemiş olan caminin bugünkü durumunun orijinal olup olmadığı yolundaki araştırmalar neticesinde bir tek tarihi kaynak hadikat-ül cevami, bugünkü planın orijinal olmadığını yan sahnınların Pir Ali adında bir müteveli tarafından ilave edildiğini söylemekte ve başka herhangi bir bilgi de vermemektedir. Buna dayanarak bazı tarihçi’ler yan sahnınları ilave olarak kabul etmişler bazıları ise bundan şüphe etmişlerdir.

Ancak Ayvansarayı’dan bu yana camiye değinen bazı sanat tarihçiler de yapının şimdiki görünümünü iki aşamada aldığına değinmişler,

D. Kuban, caminin gelişiminde en az dört aşamanın bulunduğunu belirtir ve bunları şöyle açıklar; 1. İlk Cami ve yapımı, 2. Yan sahanlar ile soncemaati çeviren revak’ların inşaatı, 3. Yan sahnınların kuzey duvarları’nın ileri çıkarılması ve üzerinin ahşap tavanla örtülmesi, 4. Hünkar dairesi ve mahfeli inşaatı.

A. Kuran ise caminin yapım süreci ve D. Kuban’ın değerlendirmesi hususunda şunları belirtmektedir, “Kuban’ın bu değerlendirmesine (cami gelişimindeki dört aşama) tümüyle katılmamıştır. “Çünkü yan sahanların kuzey duvarlarının ileri çıkarılmasına” ilişkin bir evre söz konusu olmayıp kubbeli yan kanatlarla onların kuzeyinde yer alan maksure’lerin aynı zamanda yapılmadığını gösteren bir ipucu yoktur. Daha önemlisi dış revakın en dipteki kemerinin

¹²⁹ Ayvansarâyi Hüseyin Efendi, “*Hadikat-ül Cevami*”, İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar, İşaret Yayınları, İstanbul 2001, s. 249.

sonradan doldurulduğunu ortaya koyan izlerin dış revakın camiye ikinci aşamada eklendiği tezini desteklemekte, dış revakın ilk camiyle birlikte yapılıp yan kanatlar eklenirken revak kemerlerinden kiminin kaldırıldığına kiminin de duvar içinde kaldığına işaret etmektedir.”¹³⁰

Kuban, yan sahınların “muhtemelen 17. yüzyılın ilk yarısında ilave edilmiş olduğu” yolundaki görüşündedir.¹³¹

Yan kanatlarla dış revakın birlikte yapıldığını kabul eden D. Kuban, Atik Valide camii dış revakını da dolayısıyla aynı zamana tarihlenmekte ve bu görüşünü daha da yaygınlaştırarak “İstanbul camilerinin soncemaat mahallerindeki ikinci sıra revakların aynı tarihlerde ilave edildiğinin” düşünülebileceğini belirtmektedir. 15701 (H.978) yılında başlanan Atik Valide camii kapı kitabesinde gösterilen 1583 (H.991) yılındamı tamamlanmıştı?

Nurbanu Valide Sultan Vakfiye’sinin konu ile ilgili bölümü şöyledir:

“...Valide Sultan yukarıda isimleri geçen bütün mebaniyi, hal-i sıhhatinde bütün tasarrufatı sahih ve müteber iken vakfedüp her birini teslimi lazım gelen ellere çok zaman evvel ayrı ayrı teslim etti. Mezkûr cami ve mescidde ehl-i İslamdan nice büyükler vakit namazları ve Cuma namazı kıldılar, dar üt-talimde talim ve taallüm vaki oldu, imarette ve handa müslüman’lardan bir çok fukara ve sulehaya ikram ve it’am yapıldı. Fakat bu vakıflar tescil olunmadan ve hakimın hükmü lahik olmazdan önce Vakıfa Valide Sultan vefat etti. Veraseti oğlu Sultan Murad Hana inhisar etti... Oda... Bu evkaı-ı muharrereyi tescile mütevellî nasb ettiği ekabir ve ayandan Pir Ali bin Mustafa’ya sahih ve müteber bir şekilde teslim, o da aynı şekilde tesellüm ettikten sonra Sultan Murad Han bu vakıftan rücu (eyledi)...”

A. Kuran bu konuya Vakfiye’ye dayanarak şu şekilde açıklık getirmektedir; Nurbanu Valide Sultan’ın Hadikat’ül Cevami’de belirtildiği ve genellikle kabul edildiği gibi 991 yılının Zilkadesinde değil, vakfiye’nin tescil edildiği 990 yılının Rebiülahır’ından önce ölmüş ve camide Valide Sultan’ın sağlığında tamamlanıp kullanılmaya başlanmıştır. Bu durumda müderrisi 1579 yılında atanan medrese ile daha önce açıklanan yine aynı yıl açıldığını kabul edeceğimiz imaretin cami tamamlanmadan faaliyete geçtiklerini düşünmeyeceğimiz için Atik Valide Camii’yi en geç 1579 yılına tarihlüyor, caminin büyütülmesiyle ilgili inşaatın da vakfın ilk mütevellisi Pir Ali bin Mustafa’nın görevi devraldığı 1582 yılı başları ile kitabe’nin konulduğu 1583 yılı arasında gerçekleştiği sonucuna varıyor.

İlk cami Sinan’ın yaptığı yolunda şüphenin olmadığı ancak yan kanat’ların mimarı Sinan yada Davut Ağa tarafından yapıldığıdır. 1583 yılında Sinan hayatta

¹³⁰ A. Kuran, *Üsküdar Atik Valide Külliyesinin Yerleşme Düzeni ve Yapım Tarihi Üzerine*, s. 222.

¹³¹ D. Kuban, “Atik Valide Camii”, *Mimarlık ve Sanat*, İstanbul 1961, sy. 2, s. 59-63.

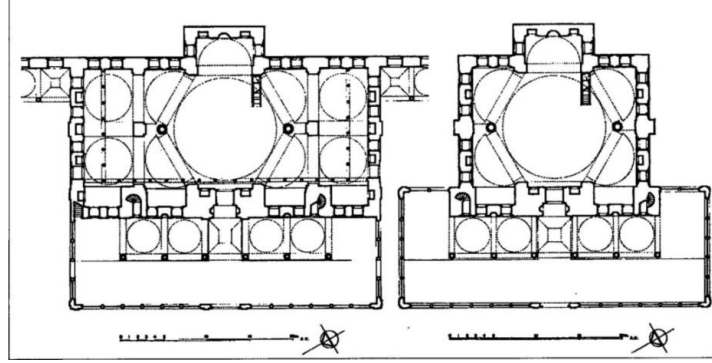
olduğundan caminin büyütülmesi işinin ona verilmiş olması akla yakındır. 1580'den sonra artık iyice yaşlanan Sinan'ın eskisi gibi çalışmadığı ve giderek önemli işlerde bile yardımcılarını görevlendirdiği bilinmektedir. Bazı kaynaklarda Atik Valide camii'nin Sinan'a şüphe belirterek bağlanmasının bazılarında da mimarının Davut Ağa olarak verilmesinin nedeni budur. Ayrıca 1580'li yıllara tarihlenen bazı Sinan yapılarının gerçekte Davut ya da Mehmet Ağa'nın eseri olduğu belgelerle kanıtlanmıştır.

Avusturya, İsviçre kökenli mimar ve şehir plancısı Ernst Arnolt Egli Atik Valide Camii hakkındaki görüşlerini şöyle belirtir: “ Minarelerin cami planında sahnın kenarlarında olmayıp büyük kubbe ile küçük kubbeler arasında oluşu yan sahnın sonradan ilave edildiği şeklindeki fikirleri destekler mahiyettedir. Osmanlı caminde son cemaat mahalli duvarının girintili olanına pek rastlanmamaktadır. Burada ise ikinci revak nazarı itibare alınmadığı takdirde birinci revak ancak orta kubbeye tekabül eden bir genişliğe sahiptir. Sinan'ın camilerinde de böyle bir tertip yoktur. İkinci revağın ve yan sahnalara tekabül eden kuzey duvarlarının orijinal olması halinde yukarıda saydığımız sebeplerin önemleri azalır. Fakat yan sahnın kuzey duvarlarının orta sahnın kuzey duvarıyla aynı hizaya getirilmesinin bir geç tatbikat olduğu bedihidir. Zira ikinci revak sütunlarının sonradan ilave olunan duvarlar içinde kaldığı yerinde tesbit edilebilmektedir. İçerde bu kısmın ahşap ve yapının diğer kısımlarıyla ilgisi olmayan bir çatısı vardır. Yan sahnınlarla orta sahnın duvar konstrüksiyonları arasında da fark vardır.

Caminin güney cephesinde bu fark bariz olarak görülmektedir. Orta sahnınla yan sahnın ilavesine tekabül eden kısımlar arasında bariz bir derz vardır. Bu derzin iki tarafında taş ebatları farklıdır. Orijinal kısımda ortalama 35-40 cm, ilave yan sahnın da ortalama 25-30'dur. Düşey derzin iki tarafında taş sıralarının yatay derzleri devam etmektedir. Bu cephede daha bir çok detaylar yan sahnın ilave olduğu fikrini desteklemektedir. Kibleye açılan pencereler orta ve yan sahnılarda farklıdır. Orta iki sıra pencereci klasik bir duvar, düşey derzin dış taraflarında sıra ve farklı karakterde pencereler vardır. Derzin iki tarafındaki pencerelerdeki silmeler birbirinden farklıdır. Hatta Hünkar mahfelinin bulunduğu yan sahnın ikinci sıra pencerelerinde, pencerelerin üst söveleri orijinal değildir. Orta kısmın saçak korniş, düşey zemin hizasına kadar gelmekte ve içeri dönmektedir. Yan kısım saçak korniş ise başka bir profile ötekinin altında kesilmektedir.

Bu detaylar kible cephesinin her iki tarafında da aynıdır ve yan sahnın ilave olduğu hakkında gayet açık delillerdir. İçerde orijinal duvar dekorasyonu kalmadığından dekorasyona bakarak kesin bir şey söylenmez. Fakat orta sahnın pencerelerinde ahşap pencere kapakları yan sahnındakilerden farklıdır. Pencereler üzerindeki çini ile süslü alınlıklarda kullanılan çini desenleri ve renkleri de farklıdır. Ancak bu fark büyük bir zaman farkına tekabül etmemektedir. Muhtelif

detaylar örneğin soncemaat mahalli döşemesi soncemaat mahalli duvarının girintisinin üzerinde yarısı görülen rozet veya kısmen duvar içine gömülmüş sütunlar cami konstrüksiyonun muhtelif devirleri hakkında bizi aydınlatmaktadır.”¹³²



Ç. 3: Atik Valide Camii, Günümüz ve İlk Planı (A. Kuran)

b) Plan Özellikleri

Tek kubbeli merkezi bir yapıdır, ikisi serbest bırakılmış, dördü duvarlara bağlanmış altı paye üzerinde yükselen altı köşeli kaide kubbeyi taşımaktadır. Bu tipin Osmanlı mimarîsindeki örnekleri Ahmet Paşa Camii (1554), Sokullu Mehmet Paşa Camii (1571), Atik Valide Camii (1583), Cerrah Paşa Camii (1593), Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734).

“Osmanlı cami mimarîsinde merkezi plan uygulamalarını görülmektedir. Sinan’ın çeşitli yapılarında Hadım İbrahim Paşa Camii, Zal Mahmut Paşa Camii gibi tek kubbeli yapılarında veya Mihrimah Sultan Camii, Rüstem Paşa Camii gibi belirli yan sahınları olan camilerde ve Üç Şerefeli Camii’nin yolundan giden Sinan Paşa Camii, Kara Ahmet Paşa Camii ve Sokullu Camii’lerinde hep bu denemeyi görmekteyiz. Son dört caminin Osmanlı mimarîsinde özel bir yeri vardır. Altıgen bir ayak sistemine oturan kubbeleriyle bu yapılar, geometrik düzen icabı ancak enine gelişmeye imkan veren bir şemanın sade Osmanlı mimarîsine has tatbikatını teşkil etmişlerdir. Üsküdar Atik Valide Camii bu serinin son yapısıdır.”¹³³ Caminin önünde beş kubbeli soncemaat yeri saçak ve kubbelerle çevrili enine dikdörtgen şeklinde bir avlu bulunmaktadır. Üsküdar Atik Valide Camii soncemaat yeri çifte revaklıdır. Bu şekilde çifte soncemaat yeri olan camilerden bazıları; Babaeski Semiz Ali Paşa Camii (1560-64), Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa Camii (1569), Çorlu Sultan Süleyman Camii (1522), Çatalca Ferhat Paşa Camii (1575), Havsa Sokullu Camii (1576)

¹³² Egli Ernst, *Sinan der Baumeister der Osmanischer Glanzzeit*, Zürich 1954, s. 140.

¹³³ D. Kuban, *age*, s. 59-60.

Eski Valide Camii'si kubbeli mekân denemeleri açısından Topkapı Kara Ahmed Paşa Camii'si ile Kadirga Sokullu Camii'nin bir sentezi sayılabilir. Sokullu Camii'deki kibleye paralel akstaki dış çeperlerle birleştirilmiş payandalar yerine, bu camide, Kara Ahmed Paşa Camii'deki gibi bağımsız taşıyıcı sütunlar kullanılmıştır. Fakat Kara Ahmed Paşa Camii'sindeki dar yan sahnlar burada kullanılmamış ve örtü sistemi Sokullu Camii'deki düzeni yinelemiştir. Mustafa Sai'nin Sinan'ın yapıları listesinde en son yapı olan bu camive külliye Sinan'a aittir.¹³⁴ İnşaat süreci karışıktır. Sinan'dan sonra mimarbaşı Davud Ağa kubbeyle örtülü yan sahnları eklemiş olabilir. Planda yapılan değişiklik Sinan'ın Selimiye'den sonra hemen hemen sürekli kullandığı mihrabın kible duvarından taşan bir dikdörtgen çıkıntıya yerleştirilmesidir. Altıgen planlı camilerde Selimiye'nin sekizgen çardak planında da uyguladığı gibi mihrap çıkıntısı giriş payandaları arasındaki girintiyi dengelemek amacıyla yapılmış olabilir.

d) Dış Mekan

Avluya darülhadis, hankah ve kible yönlerinden olmak üzere dokuz kapıyla girilip, buradan karşılıklı olmak üzere camiye ve medreseye geçilir. Soncemaat yerinin önünde şadırvan yer alır. Oymacılık ve taşçılık sanatının bütün inceliklerini toplayan bu şadırvanın parmaklıkları beyaz mermerden oyulmuş ve bir dantel gibi işlenmiştir. Soncemaat yerinin önünde onsekiz sütun ve dört yığma direk üstüne dayanan bir saçak vardır. Caminin bu saçığı Tophane'deki Kılıç Ali Paşa ve Üsküdar'daki Mihrimah Camii'lerinin sundurmalarına benzer.¹³⁵

Atik Valide Camii'nin şadırvan avlusu iç ölçüleri 56.20x43.70 metre olan geniş bir alana sahiptir. Bu avlu geniş revaklarla çevrilidir ve ağaçlı bir bahçeyi andırır. Avluyu kuşatarak iki yandan camiye sapanan revaklar aslında simetrikler. Ancak daha sonra eklenen kitabeye göre 1869 tarihli Hünkâr dairesi batıda iki gözün kaldırılmasını gerektirmiş, bu yüzden avlu revak kubbelerinin sayısı 40'tan 38'e revakı taşıyan mermer sütunların sayısı da 32'den 31'e düşmüştür. Revaklarda 34 pencere vardır. "Caminin iki minaresi vardır tarihi saptanamamış bir depremde doğudaki kaidesine, batıdaki şerefe altına kadar yıkılan minareler 18. yüzyılda yenilenmiş Osmanlı Barok'u tarzında şerefe altları boğumlu, petekleri girlandlı biçimini 1869 tarihinde yapılan yenileme esnasında almıştır.

Tümü ile kesme küfeki taşından yapılmış olan Caminin beden duvarlarına açılan pencereler yer yer iki yer yer üç katlıdır. Soncemaat duvarında altı üstte dört çift pencere vardır. Mihrab çıkıntısında ikisi mihrabın yanlarında, ikisi yan duvarlarda bulunan dört alt ve biri mihrabın, ötekiler alt pencerelerin tepelerinde olmak üzere beşadet üst pencere yer alır. Mihrab çıkıntısının yanlarındaki iç akslarda aynı pencere düzeni tekrarlanır. Dış akslarda ise altta ve ortada ikişer, üst sırada üç pencere görülür ve yedi pencereli sistem caminin doğu cephesinde de

¹³⁴ D. Kuban, *agm*, s. 60.

¹³⁵ İ. H. Konyalı, "Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi, İstanbul 1977, c. I, s. 62.

sürdürülür. Batı cephesinin aslında doğudakinin benzeri olan pencere düzeni Hünkâr kasrının yapımı ile bozulmuş, bu cephedeki pencerelerin bir kısmı kapıya dönüştürülmüş kimisi kapatılmıştır.

Hünkâr dairesi yapılmadan önce caminin son cemaat duvarında onaltı, yan cephelerinde ondörder, arka cephesinde yirmi iki, mihrab çıkıntısında dokuz olmak üzere beden duvarlarında yetmişüç pencere bulunuyor, yarım kubbeler düzeyindeki yirmiüç ve ana kubbe kasnağına açılan onsekiz pencere ile birlikte caminin içi toplam yüzondört pencereden ışık alıyor.¹³⁶ Şadırvanın 16 sütunla çevrelenmiş olduğunu, sütunların izlerinden anlamak mümkündür. Saçakların nisbetleri güzeldir kubbesi ve örtü şekli diğer şadırvanlara nazaran farklıdır. Klasik devir şadırvanları arasına girer detaylar Üsküdar çinili camindekilere benzer.

c) İç Mekan

Atik Valide Camii Mimar Sinan'ın altıgen şemalı camilerinden bir başkasıdır. Burada Sinan 12,70 metre çapındaki kubbeyi önde ve arkada beden duvarlarına, sağda ve solda kahverengimsi somaki sütun içeren altıgen bir ayak sistemine oturmıştır. Sütunlar kemerlerle daha gerideki ayaklara bağlanmış, ana kubbe ikisi sağda ikisi solda ve biri mihrab çıkıntısı üstünde olmak üzere beş yarım kubbe ile beslenmiş, yarım kubbelerle beslenen orta mekânın iki yanına çift kubbeli hacimler konularak cami enlemesine büyütülmüştür. Caminin orta mekânı üç yanda yirmisekiz sütuna oturan mahfillerle sarılıdır. Batıdaki çift kubbeli kanadın tümü Hünkâr mahfili yapılmış ve caminin içine bakan yüzü kafesle örtülmüştür. Kafes 19. yüzyıla tarihlendiğinden mahfilin şimdiki düzenini Hünkâr dairesinin yapımı üzerine aldığı anlaşılır.

Atik Valide camii'nin soncemaat yeri çift revaklı'dır. Beş açıklıklı olan iç revakın yüksek orta gözü ayna tonoz, öteki dört gözü pandantifli kubbelerle örtülüdür, revak altı mermer sütuna oturur. Onu üç tarafta kuşatan dış revak ise onaltı sütun ve dört ayağa biner. Kemerleri ak mermer ve kırmızı somakiden örülü soncemaat yerinin iç revak sütunları stalaktit, dış revak sütunları baklava başlıklıdır.¹³⁷

Mihrap camide yarım kubbeyle örtülü mihrap girintisinde zemin 25 cm kadar yükseltilmiştir. Bu bölümde beden duvarları yaklaşık ikinci sıra pencerelerin seviyesine kadar bitkisel ve yazı kompozisyonlarından oluşan sıraltı tekniğinde İznik çinileri ile kaplıdır. Cami günümüze kadar bir çok onarımlar görmüş ve 1956-72 yılları arasında uygulamalar yapılmıştır. Cami zeminine uygulanan beton şap sonucunda mihrap zemini 7 cm kadar gömülmüştür. Niş içinde yer alan bugünkü ahşap secde sekisi yenidir. Marmara mermerinden yapılan mihrapta bağlayıcı malzeme olarak kireç harcı kullanılmış olup, altın

¹³⁶ A. Kuran, *age*, s.186.

¹³⁷ A. Kuran, *age*, s. 184.

yaldız ile süslenmiştir. Mihrap zemininde geometrik geçme kompozisyonu, boyama süslemelerin dışında silme ve mukarnas işçilikleri vardır. 297 x 530 cm ölçülerinde dikdörtgen formlu mihrapta taç çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara, niş ve köşe sütuncelerinden oluşmaktadır. Çerçeve ile köşelik bölümleri arasında yer alan alınlıkta düz çubuk silmeyle çerçevelenen 40 x 150 cm ölçülerindeki dikdörtgen kartuş içerisinde, zemin oyma celi sülüs ile “Al-i İmran Suresi 39. ayet” geçmektedir. Kavsaranın iki yanındaki düz üçgensel yüzeylerden meydana gelen köşelikte, üstte zemin oyma tekniğinde birer gülçe motifi vardır. Alt köşeleri kavsara ağzına uygun şekilde aşağıya doğru uzatılan köşelik, dışbükey çubuk silmeyle kuşatılmış ve 170 cm yüksekliğindeki kavsara, sekiz sıra mukarnas dolguludur.

Cami mihrabı mimar Koca Sinan’ın Edirne Selimiye’den sonra kubbesi poligonal kaideye oturan camilerde sıklıkla kullandığı, dikdörtgen girinti sofa içerisinde yer alan mihrap uygulamalarından birisidir. Mihrabı kible duvarından dışarıya taşan dikdörtgen plânlı bir çıkıntıya yerleştirilmiş camilere diğer örnekler olarak, İstanbul Azapkapı Sokullu (1577) ve Tophane Kılıç Ali Paşa (1580) camiileri gösterilebilir. Kaide bölümünde ise zencerek yerine zikzak motifi kullanılmıştır. Cami mihrabında sütunlu çerçeve yerine, yine Üsküdar Mihrimah Sultan Camii örneğinde olduğu gibi ters “U” biçimli bir yüzey etrafında kesintisiz dolanan silme takımlarının kullanıldığı görülmektedir. Cami mihrabında tacın hemen üzerinde açılan ikinci sıra pencereleri ile mihrab’ın dikey yükselişi engellenmiştir.

Minber mihrabın sağında mihrap nişinin hemen başlangıcında yer almaktadır. Basık kemerli girişin etrafı dıştan içe doğru iki sütunceden sonra düz bir bordür, dış bükey bir silme ve iki düz silme ile çevrelenmektedir. Sütuncelerin kaide ve başlıkları kum saati şeklindedir. Dış bükey silme giriş kemerinin başlangıcında ikiye ayrılarak hem kemer köşeliği hem de kitabelik için çerçeve oluşturur. Giriş mukarnas dizisinden sonra dalgalı formlu taç ile sonlanır. Kitabeliğinde dikdörtgen şeklinde panodan oluşur etrafı dışbükey silme ve iki düz bordürle kuşatılmıştır. Minberde geometrik ve bitkisel süslemeler kullanılmıştır. Yıldız, sekizgen, ongen, onikigenler merkezde yer almakta ve yıldız kollarından çıkan ışınlarla birim motif oluşmaktadır. Minber tezyinatında kullanılan rûmiler klasik üslûptadır, korkuluk, geçit üstü ve köşk yan panolarında kullanılan rûmilerin yaprak ayrımlarına küçük “C” kıvrımları eklenmiştir. Taç kısmında, “Kelime-i Tevhid” yazılıdır.

Vaaz Kürsüsü, ahşap’tan mamul olup üst tarafı geometrik motiflerle ajurlu olarak yapılmış onun altında geometrik bezemeli bölüm bulunmakta olup uzunlamasına dikdörtgen formludur.

e) Tezyinat ve Yazı Programı

Üst mahfillerin tavanları ahşap üzerine 16. yüzyıla ait orjinal kalem işleriyle bezenmiştir. Hünkâr mahfili duvarında sıva üzerine yapılan kalem işleride orjinaldir. Süslemelerde nakkaşın adını gösteren bir imza bulunmamaktadır. Süheyl Ünver, Mimar Sinan'ın eserlerindeki kalem işlerini yapan sanatçının Nakkaş Sâi Çelebi olduğunu bildirmektedir.¹³⁸ Cami hariminde batı tarafındaki zeminin üzerini örten iki kubbenin merkezinde trompların üzerinde ve kemerlerde 16. yüzyıl kalem işleri ile barok ve rokoko tarzı kalem işleri bulunmaktadır. Yapıdaki kalem işlerinin çoğu 16. yüzyıl örneklerine dayanarak yeniden tasarlanarak uygulanmış olduğu anlaşılmaktadır.

Mahfil tavanlarının kalem işlerinin Sultan III. Murad'ın bir fermanla 993/1585 yılında Manisa Muradiye Camii bezemelerini yapmak üzere İstanbul'dan gönderdiği Mehmed Kalfa adlı nakkaş ile yanında çalışan on iki çırağının yaptığı bilinmektedir.¹³⁹

Caminin 1582 yılında bitirilmiş olması ve Manisa Muradiye Camii mahfil tavanlarıyla benzer bezemelerin yapılması bu bilgileri doğrular gibidir. Camide özgün kalem işleri yalnızca mahfil tavanlarında yer alır. 1993-1998 yılları arasında yapıdaki onarım çalışmaları sırasında sıva üzeri özgün kalem işi bezemelerden bulgulara rastlanmıştır. Yapıda iki ayrı malzeme üzerine uygulanan kalem işi teknikleri bulunmaktadır ve 1993-1998 yılları arasında yapılan çalışmalarda üç ayrı dönemi yansıtan bezemelere rastlanılmıştır. Birinci tabakada 16. yüzyıl örnekleri olan özgün kalem işleri 19. yüzyıla ait olan ikinci tabakada barok, rokoko ve bunların karışım örnekleri, üçüncü tabakada ise 20. yüzyılın başlarında yapılan klasik dönem özelliğini yansıtan bezemeler yapılmıştır.

Ahşap üzerine yapılan kalem işi süslemede iki teknik kullanılmıştır. Girişte 35 cm. boy 15 cm. eninde ve uçları sivri tahtaların enine ve boyuna çakılmasıyla elde edilen şekillerin üzerleri tezyinidir. Doğu mahfil tavanı aynı şekilde ve tahtaların boyu 35 cm. eni 20 cm. ebadında ve uçları dilimli olup her iki tavanı kalın bordür çevreler. Kuzey mahfil tavanları künde-kârî tekniğinde geometrik düzene göre yapılmış ve kalın bordürle çevrelenmiştir. Camideki ahşap üzeri kalem işlerinin tümü özgün olup 16. yüzyıla aittir. Ahşap üzeri kalem işleri kuzey girişinin (taç kapı) tavanı ile doğu, batı ve kuzey yönlerinde yapıyı içten üç taraftan çevreleyen yirmi sekiz sütunun taşıdığı mahfil tavanlarında bulunur.

Doğu ve giriş tavanında zemin kiremit rengine bakan kırmızıdır. Kartuş şeklinde kesilmiş tahtalarda ise lacivert zemin kullanılmış olup tavanın rengiyle üzerindeki hataîler, künde-kârî tavanlarda ise yıldızların zemini kırmızı diğer geometrik şekillerin zemini ise laciverttir. Çiçeklerde yeşil, koyu sarı, kahverengi

¹³⁸ Candan Nemlioğlu, “Kalemişi Teknikleri”, *Antika*, İstanbul 1986, c. 2, sy. 17, s. 6-15.

¹³⁹ Candan Nemlioğlu, “Üsküdar Atik Valide Camii Özgün Kalem İşleri ve Türk İslâm Bezeme Sanatındaki Yeri”, *Üsküdar Sempozyumu Bildirileri I*, İstanbul 2003, s. 60.

ve altın yıldız kullanılmıştır. Hünkâr mahfili güney ve kuzey duvarında çarşı içindeki yeni Valide Camii sıva üzerine sülieti çizilerek boyanmıştır. Tavanlardaki ahşap malzeme, meşe (pelit)'in kullanılması Sultan III. Murad'ın hükmüyle uygulanmıştır. Tavanların ahşap düzenlemelerinde iki farklı uygulama söz konusudur. Sıva üzerine kalem işleri 1993-1998 yılları arasındaki restorasyonda çoğunlukla 16. yüzyıl örnekleri dikkate alınarak yeniden yapılmıştır. Meşe (Pelit) ağacı kullanılmıştır. Desenlerin renklendirilmesinde doğal boyalar ve altın (varak) kullanılmış. Altın (varak) profilli ahşap parçaların üzerinde, sekiz köşeli yıldızların olduğu tavanda yıldızları takip eden bir ucu sivri dörtgenlerin zeminlerinde kullanılmıştır. Desen ve örgelerde rûmilerin sırtlarında, yaprakların ana damarlarında, hatayilerin çiçeğin sapa bağlandığı noktada (meşime), pençlerin, kır çiçeklerinin, gülçelerin merkezlerinde (çiçeğin sapa bağlandığı kısmı) arka yapraklarında alçı kabartmaların üzerleri altındır.

Müezzin mahfil tavanlarında kuzey girişin sağındaki sekiz köşeli yıldızlı (şemse) düzenlemenin olduğu tavanda, yıldızlarda zemin kırmızı diğer şekillerde ise laciverttir. Sol taraftaki on iki köşeli yıldızlı (zühre) tavanın düzenlenmesinde yıldız ve ona köşelerden bağlanan şekillerin zemini lacivert diğer bölümlerde ve kenarsuyunda zemin kırmızıdır. “Edirnekârî” adı verilen teknik ile bezenmiştir. Diğer bölümlerde ve kenar sularında ise tezhip inceliğinde işçilik görülür. Tüm örgeler tahrirlidir. Mahfil tavanlarında ¹⁴⁰ Sultan III. Murad, veziriazam ile caminin bina emini Mehmed Çavuş'a yolladığı (993) 1585 tarihli fermanında Muradiye'nin nakışları için İstanbul'dan Manisaya Mehmed Kalfa adlı nakkaş ile on iki çırağını (şakird) gönderdiği anlaşılr. Mehmed Kalfa adı diğer kaynaklarda Mehmed Halife olarak verilmiştir.

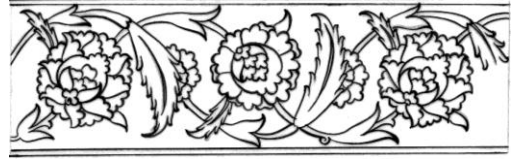
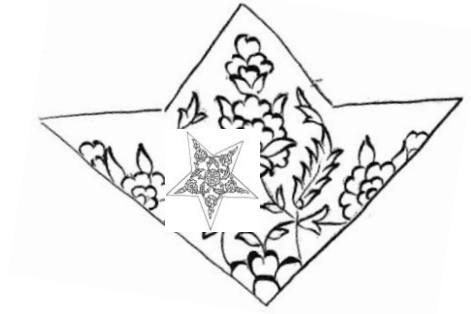
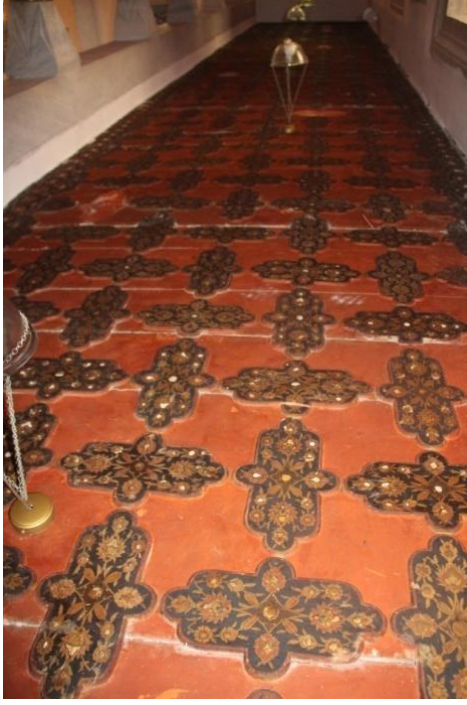
Hünkâr mahfili II. Mahmud döneminde 1834'te caminin güneybatı köşesine hünkâr kasrına bağlantılı olarak eklenmiştir. Mahfil caminin güneybatı köşesinde kubbeli bölümdür. Harime bakan bölüm ahşap kafesle örtülü kavisli, çıkmalıdır. Mahfilin güney duvarında cami betimlemesi, kuzey duvarında saray benzeri bir yapının iç mekânı konu edilmiştir. Bu resimde tromp kullanılarak derin perspektif betimlemesi yapılmıştır.¹⁴¹ Üsküdar “Yeni Valide Camii” ya da 1826 yılında yapılan “Nusretiye Camii” olabileceği düşünülür.

Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, “*Nakkaş Saî bu nakışlarını mahiyetinde klâsik yolda en güzel eserlerini veren bir toplulukta meydana getirmiştir*” diye söz eder. 16. yüzyılın en başarılı ve zarif tezyinatını yapıyı üç taraftan çevreleyen mahfillerin ahşap tavanları iki ayrı teknikle orjinallerini muhafaza ederek günümüze kadar sürdürebilmiştir. 1984 yılında girişin sağında künde-kârî bölümün devam ettiği kartuşlu tarafın tavanı ile diğer tarafın tavanı gri yağlı boya ile boyanmış olduğu görülmüştür.

¹⁴⁰ C. Nemlioğlu, “*Üsküdar Sempozyumu Bildirileri I*”, s. 72.

¹⁴¹ Godfrey Godwin, “*A History of Ottoman Architecture, Oxford*”, New York 1992, s. 289.

Bu bölümlerin de daha önce tezyin edilmiş olduğu boyanın altından yer yer görülmektedir. Diğer bölümlerde de ara ara bozulmalar olmuş ve bazı kartuşlar kopmuş olduğundan yerleri boş kalmıştır. Özgün örneklerin ikisi müezzin mahfil tavanlarında, diğeri kuzey girişin tavanında ve doğu mahfilinde (kadınlar mahfili) olmak üzere dört ayrı düzenleme vardır. Kuzeyden girişin tavanı ile doğu mahfilindeki düzenleme benzer özellikler taşır. Müezzin mahfil tavanları diğeri grubu oluşturur.



R.49: Ahşap üzeri kalemişi tavan süslemesi.

Ç.4: Yapının batı cephesi mahfil tavanı üzerinde yıldız formunda ahşap bezemeye ait detay çizimi.

Ç.5: Yapının batı cephesi mahfil tavanı üzerindeki ahşap bezemeye ait bordür detay çizimi.



R.50: Yarım ve Çeyrek Kubbeler (Eksedralar) VGM Arşivi.

Atik Valide Camii'nde kubbelerde kalemişi olarak yazılar bulunmakla beraber çiniler üzerinde harim ve soncemaat yerindeki yazıları yazan Hattat Hasan Üsküdarî (ö.1023/1614) Şeyh Hamdullah'ın torunlarından Pir Mehmed b. Şükrullah'dan meşkederek yetişen, Karahisari mektebinin son temsilcisi olan Demircikulu Yusuf Efendiden celî bayrağını teslim almıştır. Hocasından aklâm-ı sitteyi meşkedip icâzet aldıktan sonra yine Şeyh Hamdullah'ın oğlu tarafından torunu olan Derviş Mehmed b. Mustafa Dede'den hattın inceliklerini öğrendi. Hasan Üsküdârî böylece “şeyh üslûbu”nun iki koldan kendisinde toplandığı, devrinin önde gelen bir temsilcisi olarak bu yolda mushaf ve kıtalar yazdı.¹⁴²

Hasan Üsküdarî'nin Atik Valide camii'deki celilerini geliştirmiş olup, mihrab üzerinde bulunan ayette görülmektedir. Mihrab sofası kuşağındaki âyet'teki harf ve istif açısından görülen olgunluğu mihrab çıkıntısındaki pencereler üzerinde bulunan kuşak yazısında göremiyoruz. Caminin sıva üzerinde bulunan yazıları devir özelliğini kaybetmiştir. Mevcut yazıların yapılan tamiratlar esnasında yenilendiği bilinmektedir. Bu eksedralardan biri içinde bulunan ketebedeki 1203 /1778 ve müezzin mahfelindeki “Ya Hazret-i Bilal-i Habeşi”

¹⁴² M. Uğur Derman, “Hasan Üsküdarî”, Maddesi, *DİA*, İstanbul 1997, c. 16, sy. 358.

celî'sindeki H.1518 /1900 tarihlerinden anlaşılmaktadır. Caminin mihrab önu yarım kubbesinde bulunan celî Besmele ve Enam Sûresi'nden bir "Âyet-i Kerime" nin sıva üzerinde bulunan diğer celî yazılara göre daha âhenkli ve terkihi bakımından da daha düzgün olduğu görülür. Buradaki yazıların Hasan Üsküdarî'nin mihrab üzerindeki yazılarına benzerliği, onun sıva üzerindeki yazılarından bir kaçının sağlam kalmış olabileceğini akla getirmektedir.¹⁴³

Yazılar soncemaat mahalli pencere üstü alınlığında, cümle kapısı üstünde, ana kubbe, yarım kubbeler ve eksedralar, pendentifler, mihrabda, vitraylarda, mihrab girintisindeki pencere üstlerinde, mihrab girintisinin sağ ve solundaki pencere kanatlarında, güney duvarı pencere alınlıklarında, minberde ve kuzey duvarında bulunmaktadır.

Cümle kapısı üstündeki yazı, Hasan Üsküdarî tarafından, Talik hat ile, Ahşab zemin üzerine kazıma tekniğinde yeşil zemine yaldız boya ile "Nurbanu o zât-ı pür-ismet, Taraf-ı hayra eyleyüb niyyet/ İtti bu ma'bed-i latîfi bina/ Habbezâ ra'yi ahsen-i zibâ/ Eser-i hasıdır bu hayr-ı güzîn/ Oldu tarih zihî behişt-i berîn 991: Kısaca anlamı; "Temizlik ve masumiyet dolu saygı değer Nurbanu, hayır yapmağa niyetlenerek bu güzel mabedi inşa ettirdi. Ne güzel parlak bir düşünce ki, bu seçkin ve hayırlı iş, o'nun kendi eseridir. Tarihi ne hoş en yüce cennet oldu 991."

Revzenlerdeki celi sülüs yazılar mavi zemine sarı renkli cam şeklinde uygulanmış olup Hattat Hasan Üsküdarî'ye aittir. Sağ vitrayda; İsmi Celâl (Allah) Lâilâhe illallah. Altta ise (Maşaallah), ortada sol vitrayda; (Muhammed), üstte (Allah, Allah'tan başka ilah yoktur). Allah korusun Peygamberimiz'in ismi yazılıdır.

Hattat Hasan Üsküdarî tarafından kuzey duvarında celi sülüs hat ile malakârî tekniğinde "Ya Hazret-i Bill-i Habeşi", ana kubbede siyah zemine beyaz ve celî sülüs hat ile¹⁴⁴ (*Fatır Sûresi, 41. Ayet*), yarım kubbeler ve eksadralar da, celi sülüs hat ile H.1318 tarihinde ve mihrabın sağındaki yarım kubbede (*En'âm Sûresi,79-80. Âyetler*) yazılmıştır.

Pendentiflerde Hattat Fahri tarafından H. 1203 tarihinde, celî sülüs ve lacivert zemine beyaz ile "Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin" yazılıdır.

¹⁴³ Fevzi Günüş, XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Celi Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 1991, s. 99.

¹⁴⁴ Refik Yüksek, *Klasik Dönem Osmanlı Camilerinde Kalem İşleri ve Geçirdiği Onarımlar* (Şehzade Camii, Rüstempaşa Camii, Selimiye Camii ve Atik Valide Camii), Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996, s. 88.

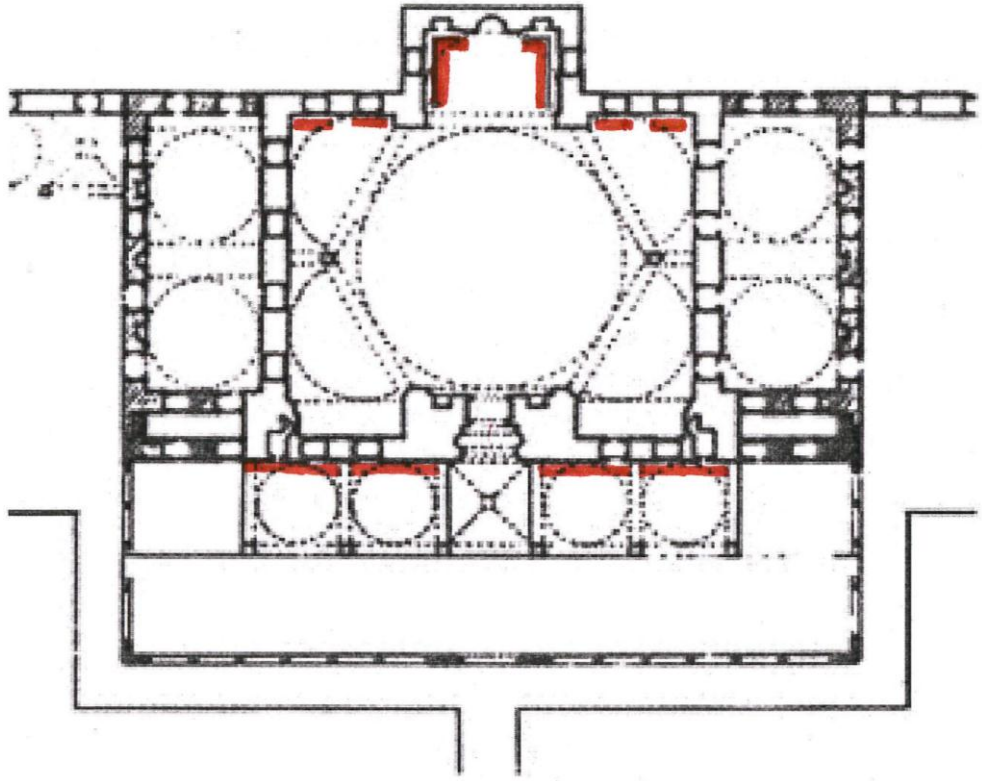
2. Camide Çini Süsleme Programı

a) Mihrap Sofasındaki Çiniler

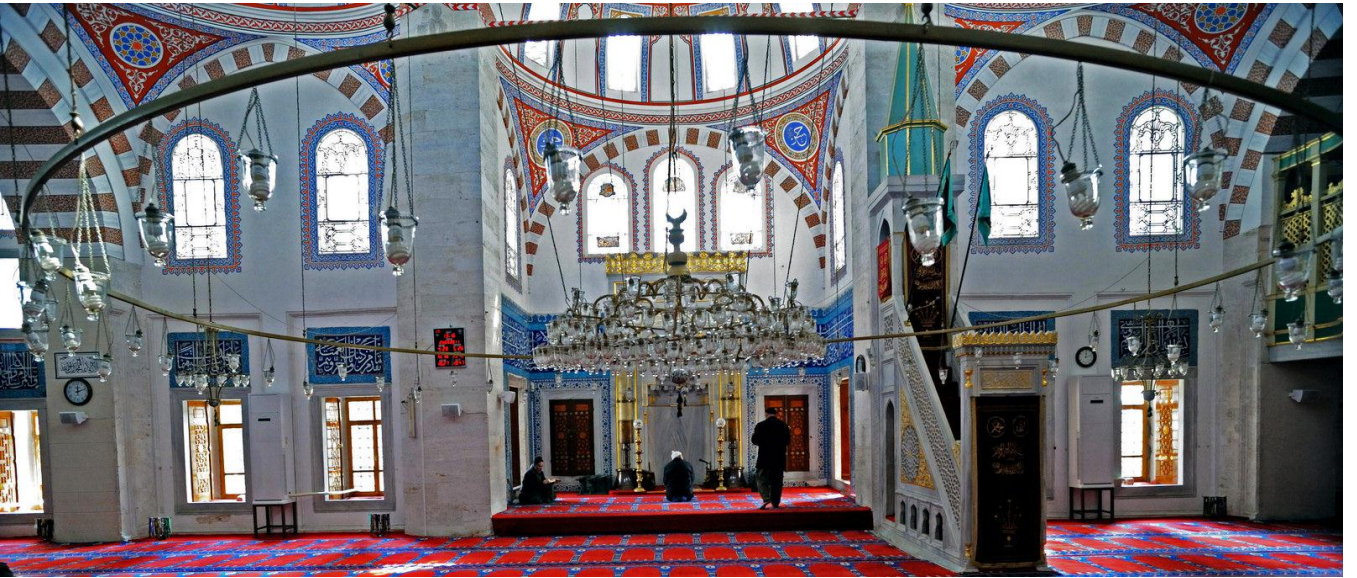
Bu kısımda çinilerin mekândaki kullanımının plan, şema, çizim ve fotoğraflarla anlatılmasına çalışılacaktır.

Üsküdar Atik Valide Camii'nin mihrabı mermer olup, yanlarda pencere pervazları çini bordürlerle kaplıdır. Pencereilerin üzerinde yan duvarlara devam eden kuşak yazıları firuze zeminli rûmi üslûbu bordürle çevrilidir. Kuşakta imzası bulunmamakla beraber kaynaklarda hattat Hasan Üsküdarî'nin adı geçmektedir.

Camiye ait çiniler 16. yüzyılda sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Kuşak yazısı, batı yönünden başlayarak mihrap'ta kesilen ve mihrab'ın solundan tekrar devam eden, lacivert zemin üzerine beyaz ile celi sülüs hat bulunmakta olup etrafına mercan kırmızısı ile ince bir cetvel çekilmiştir. Yazının zemininde, harflerin arasından geçen yeşil, beyaz, sırtları kırmızı renkli hançer yapraklarla silitize çiçekler, bulutlar, rozetler ve geometrik geçmeler yer almaktadır. (Sağ ve solundaki kuşak yazısı köşeye kadar: 3.25, köşeden mihraba kadar: 1.77cm olup toplamaboyu: 10.04 m. ve 76 tam karo, köşede dört yarım karo olup karolar: 24.5x21 cm ölçülerindedir. Eni:8.4 cm ve dört tam, dört yarım karodan oluşmaktadır.) Kuşak yazısını üst, alt, sağ ve sol taraftan hurde rûmili, firuze renk zemine hurdeleri beyaz içleri kırmızı renkli bordür çevreler. (Bordür karolar:15.5x31cm ölçülerindedir.) Bordürün alt tarafında ve mermer mihrabın hemen sağ ve solunda, künde-kârî tekniğinde, geometrik formlu, çift kanatlı ahşap pencereler bulunmaktadır. Etrafını beyaz zemine bulut, hatai, yaprak motiflerinden oluşan bordür çevrelemektedir. (Pencere: 2.43x1.36 cm ve bordür karo 18x25.5 cm bordürün boyu: 1.786 cm. ölçülerindedir.) Mihrap yan duvarlarında karşılıklı olarak yerleştirilen ikiz bahardallı ve madalyonlu panolar mekânı oldukça zenginleştirmiştir. (Pano: 2.57x1.01 cm ölçülerinde ve enine üç, boyuna üç sıra on bir karo olup toplamda otuz üç tam karodan oluşur ve karolar: 22.5x24 cm ölçülerindedir.) Panonun sağında sedef, fildişi, bağa ile geometrik formlu, tezyini olarak çift kanatlı ahşap pencere bulunmaktadır. (Pencere 1.74x2.57 cm ölçülerindedir.) Her iki pencerenin etrafı firuze zeminli hurde rûmili bordürle çevrelenmiş olup bunların arasında beyaz zeminli penç, hatai, yaprak motifli, yeşil, kırmızı, kobalt renkli bordür bulunmaktadır. (Bordür: 47x17.5 cm ölçülerindedir.) Ayrıca önemli bir noktada şudur ki, çinilerin bazıları çalınmış, kırılmış, dökülmüş ve bunların yerleri orijinal olmayan çinilerle tamamlanmıştır.



Ç.6:Üsküdar Atik Valide Camii Planı üzerinde Çinilerin Yerlerinin Gösterilmesi.
Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul 1975.



R.51: Atik Valide Camii Mihrap ve Yan Duvarlarda Yer Alan Çiniler.



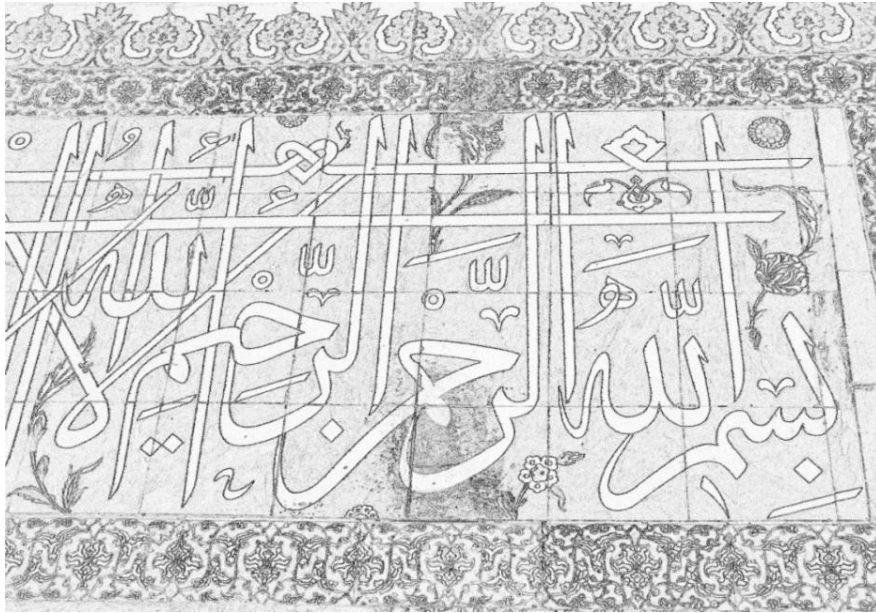
R.52:Mihrap Üstü Kuşak Yazısı İle Mihraba Paralel ve Dik Uzanan Duvarda Bulunan Bahardallı Çini Pano.



Ç.7: Mermer Mihrab ve Mihrab Üstü Kuşak Yazısı Çizimi.



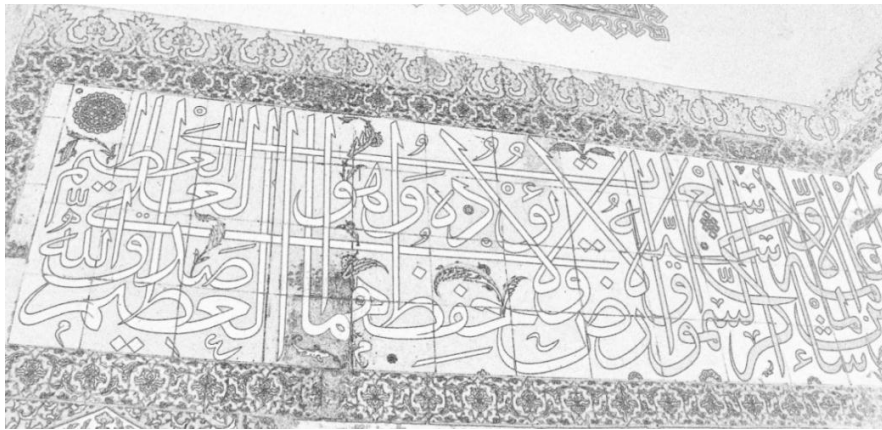
R.53: Mihrab Sofasındaki Kuşak Yazısının Başlangıcı ve Kündekâri Pencere Kanatlarının Etrafındaki Bahardallı Çini Pano.



Ç.8: Mihrabın Üzerinde Hatat Hasan Üsküdarî'ye Ait Celi Sülüs Kuşaktan Çizim.



R.54: Mihrab Sofasında Pencere Üzerinde Yer Alan Çinili Kuşak Yazısı.



Ç.9: Mihrab Üzerindeki, Soldan Sağa Doğru Yazılan Kuşak Yazı Düzenindeki Yazıların Detayını Gösteren Çizim.

Mihrap sofasındaki kuşak yazısı hattat Hasan Üsküdarî (ö. 1614) tarafından Celi Sülüs hat ile lacivert zemin üzerine beyaz renk harflerle sıraltı tekniğinde İznik çinisi yapılmıştır.

Kuşak yazısı Besmele ile başlamakta, Âyetel-Kürsi ile devam etmektedir. Caminin yapım tarihi dikkate alındığında, yazıda henüz Selçuklu etkilerinin bulunduğu söylenebilir.

Caminin kuşak yazısı, zemininden 2.65 m. yüksektedir. Kuşağın kalınlığı 92 cm., yazının kalem kalınlığı ise yaklaşık 4 cm.'dir. Mihrap sofası'nın batı ve doğu duvarında her biri 3.1 m., mihrap duvarında ise 1.6 m.'si mihrabın sağında, 1.6 m.'si de solunda olmak üzere 3.2 m. uzunluğunda kuşak yazısı bulunmaktadır. Toplam 9.4 metre uzunluğundadır. Caminin hariminde ve soncemaat mahallinde pencere alınlıklarındaki yazıların satır düzeni, ne baştan başa tek satır, ne çift satır, ne de üç satır şeklinde tam olarak izah edilebilir. Yer yer tek satır halinde ilerleyen yazı bazı yerlerde üç satıra kadar çıkmaktadır. Yine kelimelerin istiflenmesinde istikrarlı bir düzen takip edilmemiş kelimeler bazı yerlerde aşağıdan yukarıya, bazı yerlerde yukarıdan aşağıya doğru okunacak şekilde tasarlanmıştır. Kuşak yazısındaki harf gözlerinin renklendirilmesi ve kelime aralarına motiflerin, kıvrık dalların serpiştirilmesi gibi bezemelerin Hattat Hasan Üsküdarî'nin isteği ya da bilgisi dahilinde yapılıp yapılmadığı ve hattatın yazı kalıplarını çini ustalarına teslim ettikten sonra tekrar kontrol edip etmediği kesin olarak bilinmemektedir. Hattatlar İstifteki boşlukları hareke ve diğer tezyini unsurlarla kendileri doldururlar çünkü bu istif işleminin bir parçasıdır.”¹

b) Güney Duvarı Pencere Alınlığındaki Çiniler

Cami hariminde mihrap sofası dışında, güney duvarında üç adet ahşap künde-kârî tekniği ile bezemeli pencere alınlıklarında 16. yüzyıl ikinci yarısına ait kitabeli ve naturalist, rûmi motifi ile tezyini çinilerde, celi sülüs hat ile lacivert zemin üzerine beyaz renkte Hattat Hasan Üsküdarî tarafından. Âyete'l-Kürsi (Bakara Sûresi, 255)” yazılıdır.

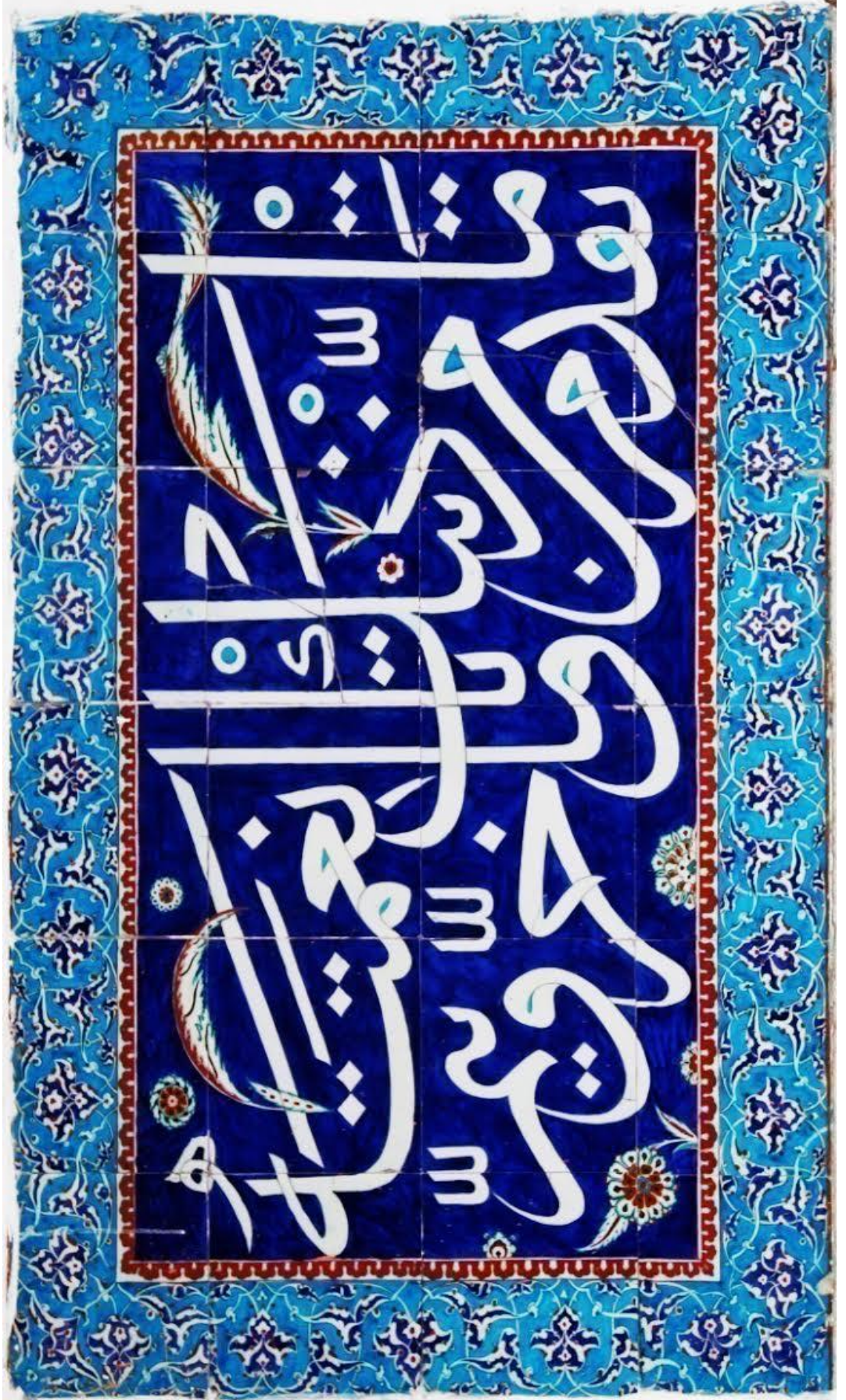
¹ Fatih Özkafa, “Üsküdar Atik Valide Camii Yazıları”, *Üsküdar Sempozyumu Bildirileri IV.* (6-9 Kasım), İstanbul 2008, s. 203-250.



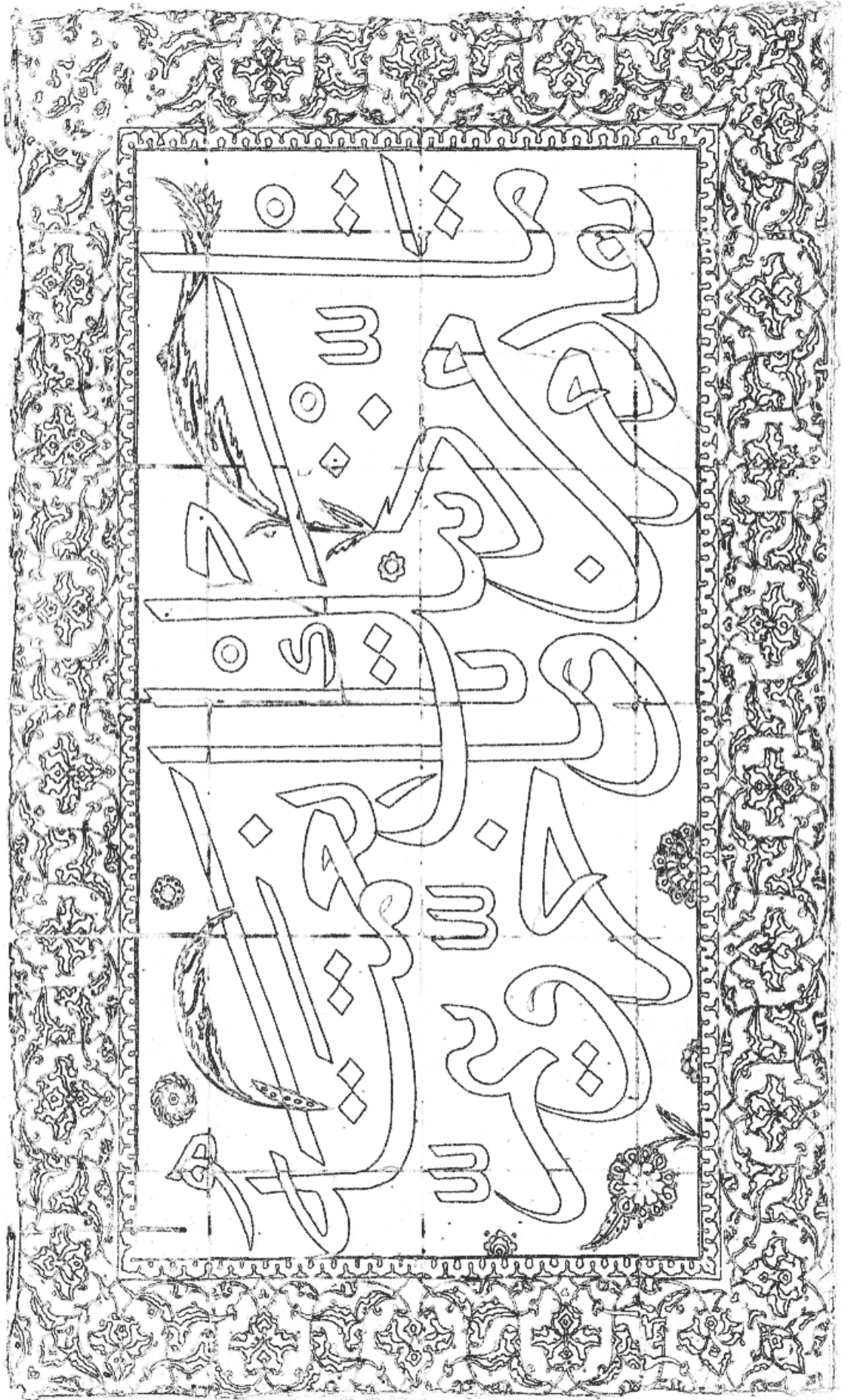
R.55: Mihrap Girintisinde ve Güney Duvarında Yeralan Çinilere Cepheden Bakış.



R.56: Güney Duvarı Cephesindeki Pencere Alınlığında Yer Alan Celi Sülüs Hatlı Çini Panolar.



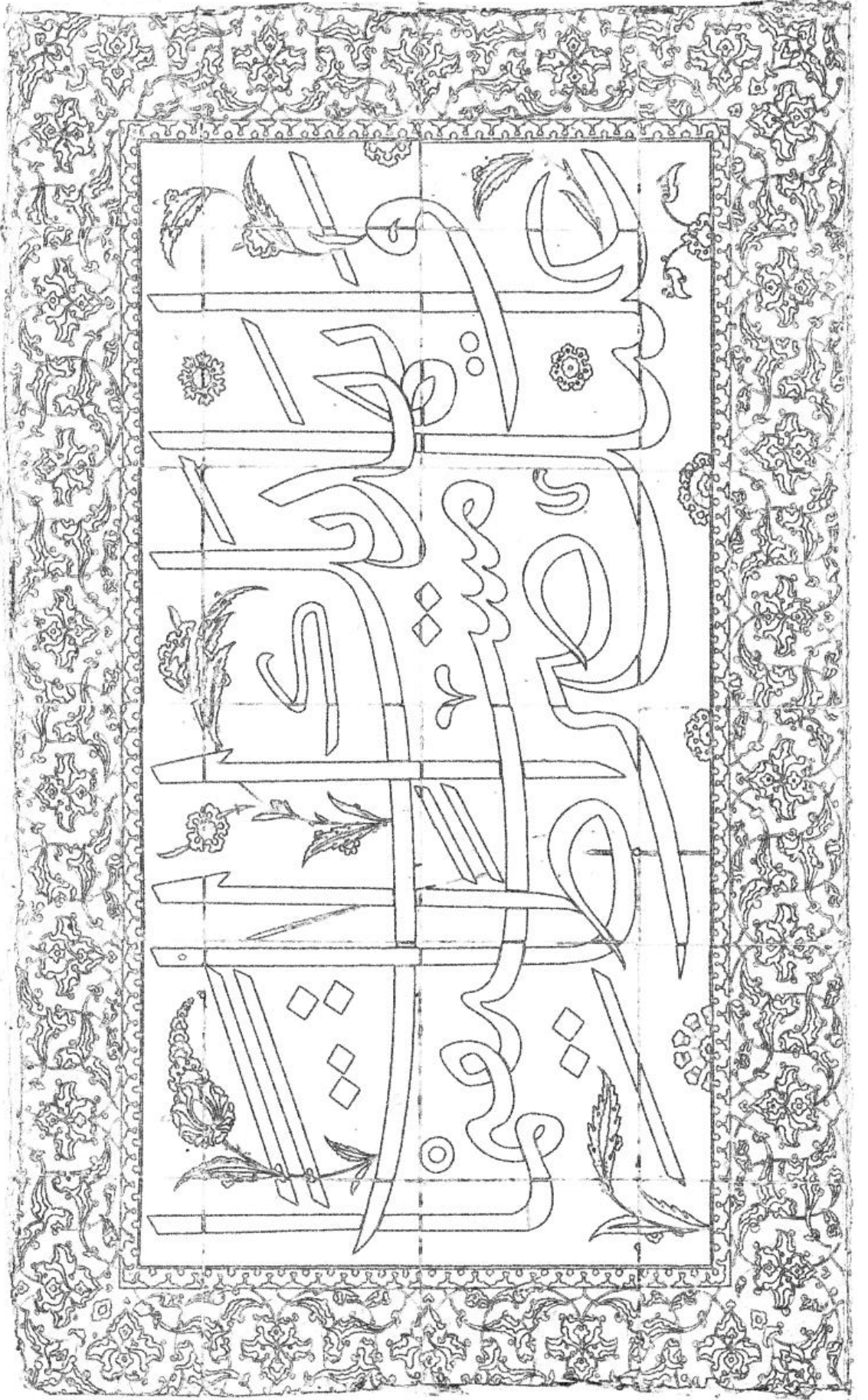
R.57: Güney Duvarı Cephesindeki Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Birinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Pano, Toplamda 24 Karo Olup Herbir Karo : 23/24.05x24/25cm. Ölçülerinde ve Eni: 0.95 Cm, Boyu: 1.50 Cm. Ölçülerindedir.



Ç.10: Panoya Ait Çizim.



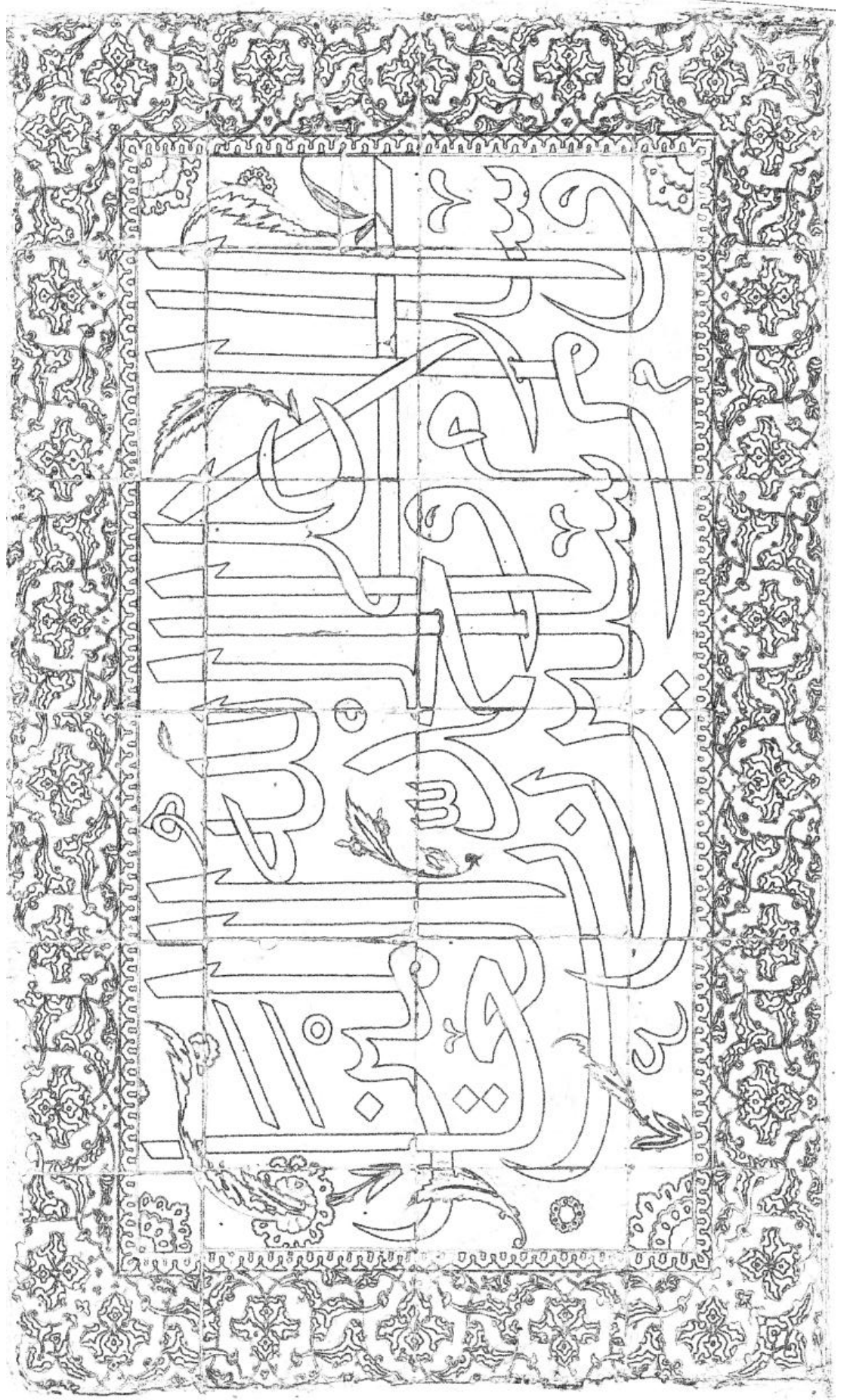
R.58: Güney Duvarındaki Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkincisinin Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Pano.Toplamda 24 Karo Olup Herbir Karo: 23/24.05x24/25cm. Ölçülerindedir. Panonun Eni: 0.95 Cm, Boyu: 1.50 Cm. Ölçülerindedir.



Ç.12: Panoya Ait Çizim.

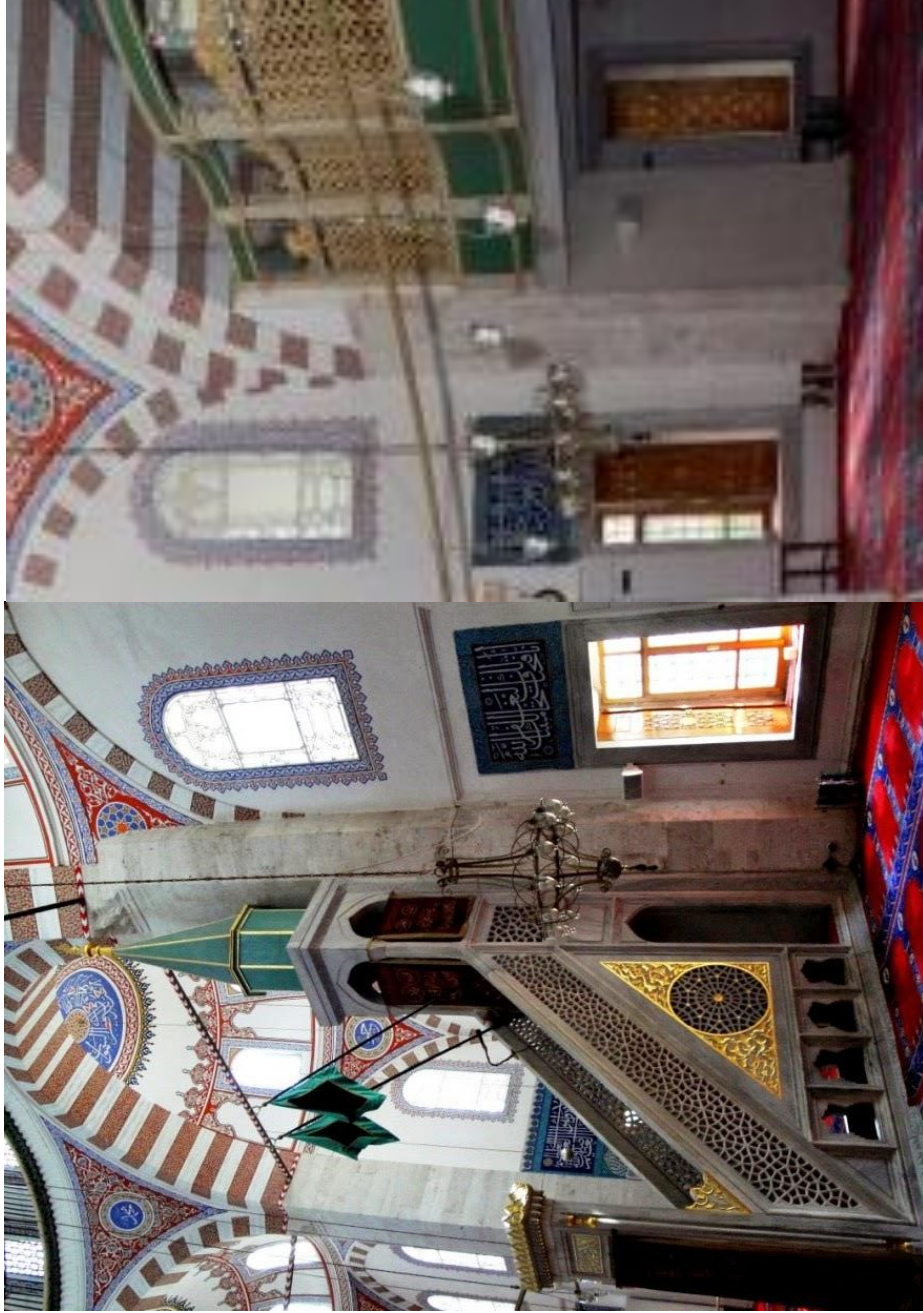


R.59: Güney Duvarında Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden
Üçüncüsünün Alınlığında Bulunan, Hatlı Çini Pano. Toplamda 24 Karo Olup Herbir Karo:
23/24.05x24/25cm. Ölçülerinde Olan Panonun Eni: 0.95 Cm, Boyu: 1.50 Cm. Ölçülerindedir.



Ç.13: Panoya Ait Çizim.

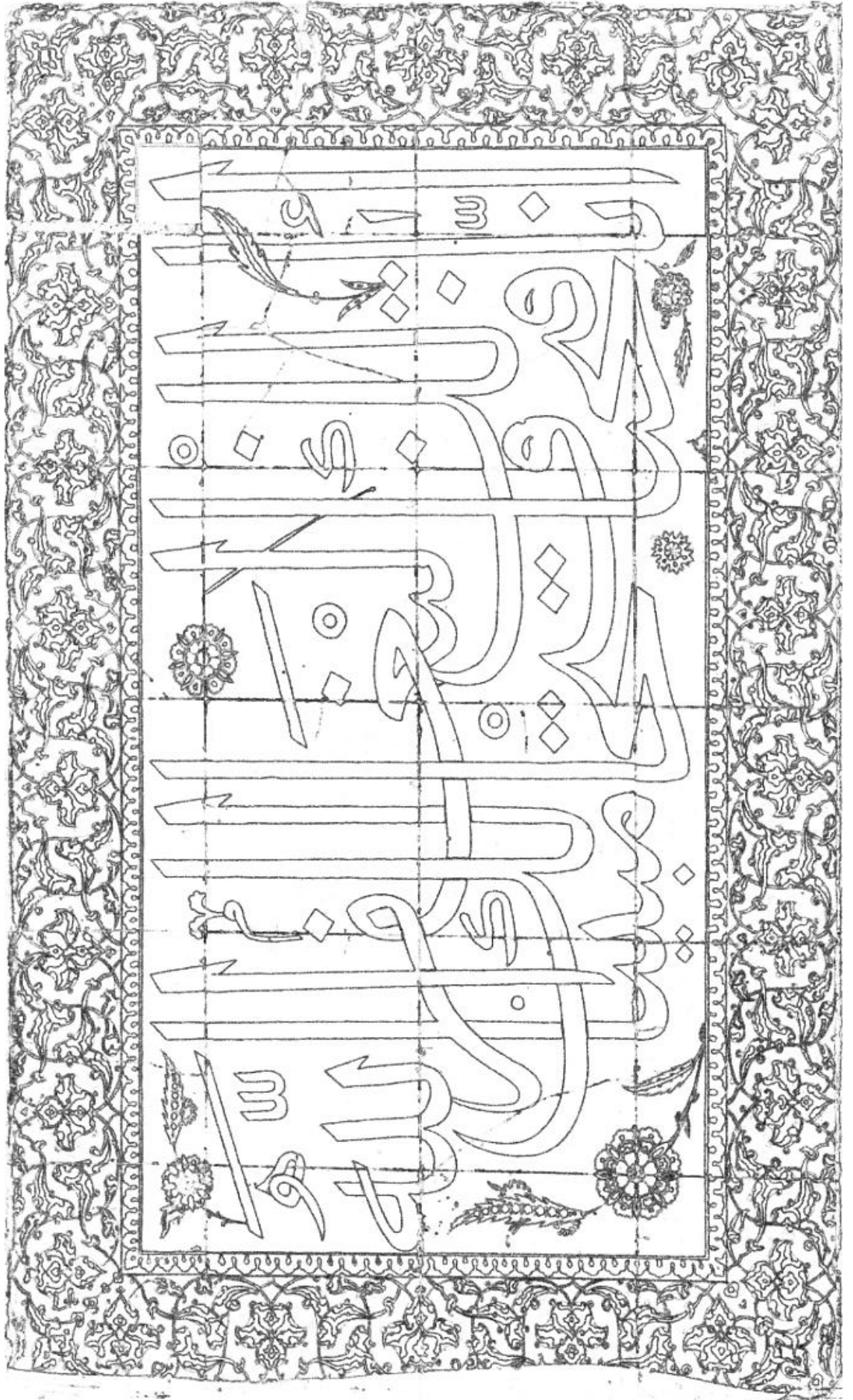
Cami hariminde mihrap sofası (sekisi) dışında, güney duvarında mermer minberin arka tarafında ve hünkâr mahfelini soldan dikey kesen bitişik duvarda, iki adet ahşap künde-kârî tekniği ile bezemeli pencere alınlıklarında 16. yüzyıl ikinci yarısına ait celi sülûs kitabeli naturalist, rûmî motifi ile bezemeli İznik çinileri bulunmaktadır. Aşağıda detaylı olarak fotoğraf ve çizim bilgileri verilmiştir.



R.60: Güney Duvarındaki İki Pencere Alınlığında Yer Alan Celi Sülûs Hatlı Çini Panolar.



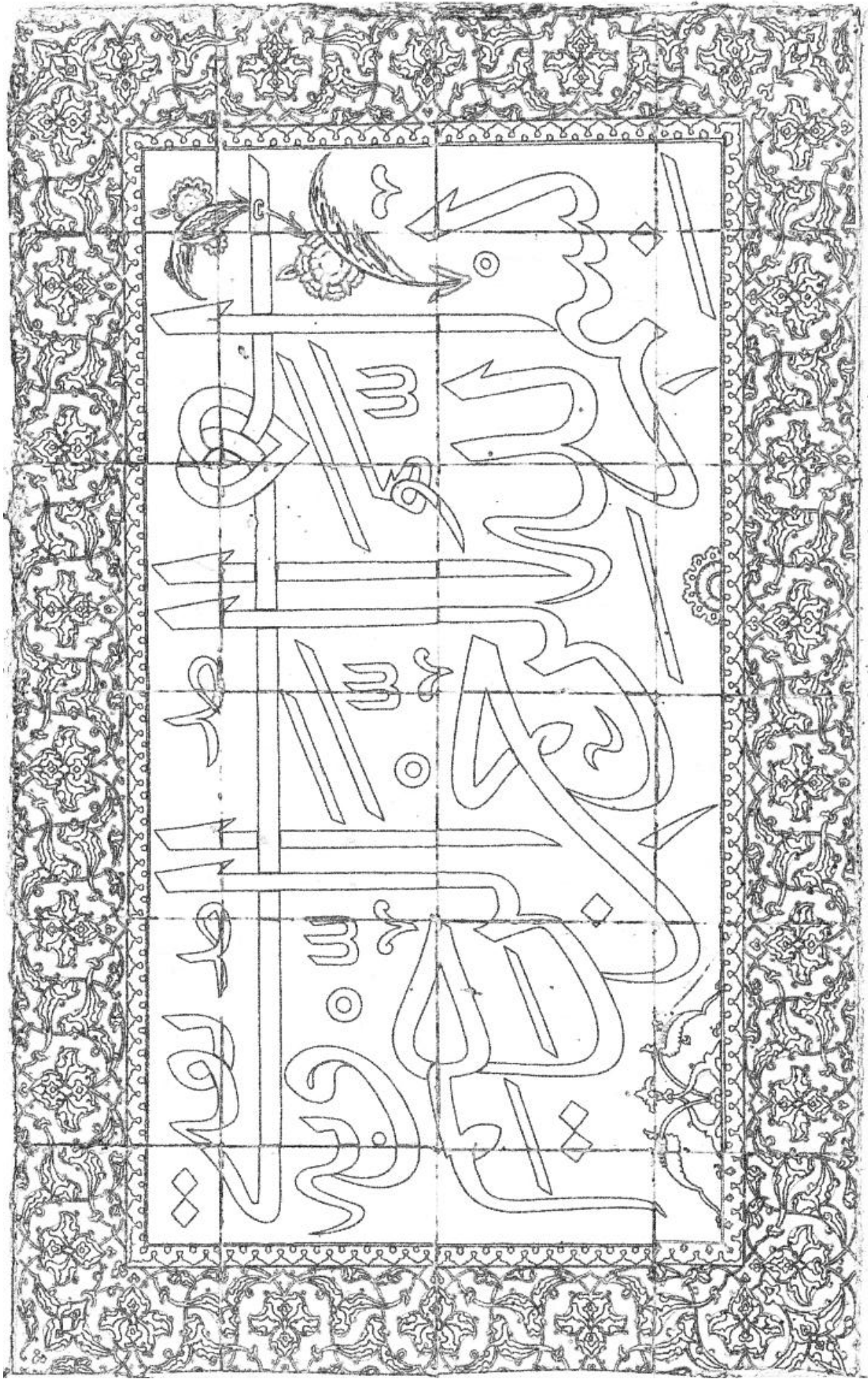
R.61: Güney Duvarındaki İki Pencereden Birincisinin Alınlığında Yer Alan ve Hatlı Çini Pano. Toplamda 24 Karo Olup Herbir Karo : 23/24.05x24/25cm. Ölçülerinde Olan Panonun Eni: 0.95 Cm, Boyu: 1.50 Cm. Ölçülerindedir. (Panonun Bördür Kısımında Sol Köşesinde Kırık Olup Eksiklikler Bulunmaktadır.)



Ç.14: Panoya Ait Çizim. Fetih Süresinin 1-3 Âyetlerinin İlk Kısmı Yazılıdır.



R.62: Güney Duvarındaki İki Pencere Alınlığındaki, Hatlı Çini Pano. Toplamda 24 Karo Olup Herbir Karo: 23/24.05x24/25cm. Ölçülerinde Olan Panonun Eni: 0.95 Cm, Boyu: 1.50 Cm. Ölçülerindedir.



Ç.15: Panoya Ait Çizim.

c) Soncemaat Yeri Pencere Alınlığındaki Çiniler

Caminin soncemaat yeri ile ilgili, 18. asırda yaşanmış şöyle bir olay anlatılır: “ Abdulkadir-i Geylani Hz.’leri neslinden, hem Nakşibendi, hem Kadiri şeyhi olan Abdulkadir Efendi (v. 1738), bir gün caminin şadırvan avlusundaki hücrelerinden birinde otururken, soncemaat yerinin sağ tarafında, mihrapla muezzin mahfili kapısının birleştiği yerde Hızır (a.s) görmüş, bunun üzerine bu hadise, bir levha üzerine nazmen yazılarak oraya asılmıştı. Bu olayı anlatan ve Hadikatü’l Cevami’de yer alan bu on mısralı manzume şu anda yerinde yoktur. Ancak, Hızır’ın (a.s) görüldüğü rivayet edilen yer olan, duvar üzerindeki üç büyük oyuk yerinde durmaktadır. Olayın kahramanı Şeyh Abdulkadir Efendi, caminin mihrabı önünde medfundur. Sağdaki minarenin dibinde bulunan ve Hızır (a.s) geldiği kabul edilen yer, bugün de birçok kimsenin ziyaret ettiği mekândır.”²



R.63: Soncemaat Mahallindeki Hatlı Çini Panoların Cepheden Görünüşü.



R.64: Soncemaat Mahallinden Bir Başka Görünüş.

² Mehmet Nermi Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul 2001, s. 369.

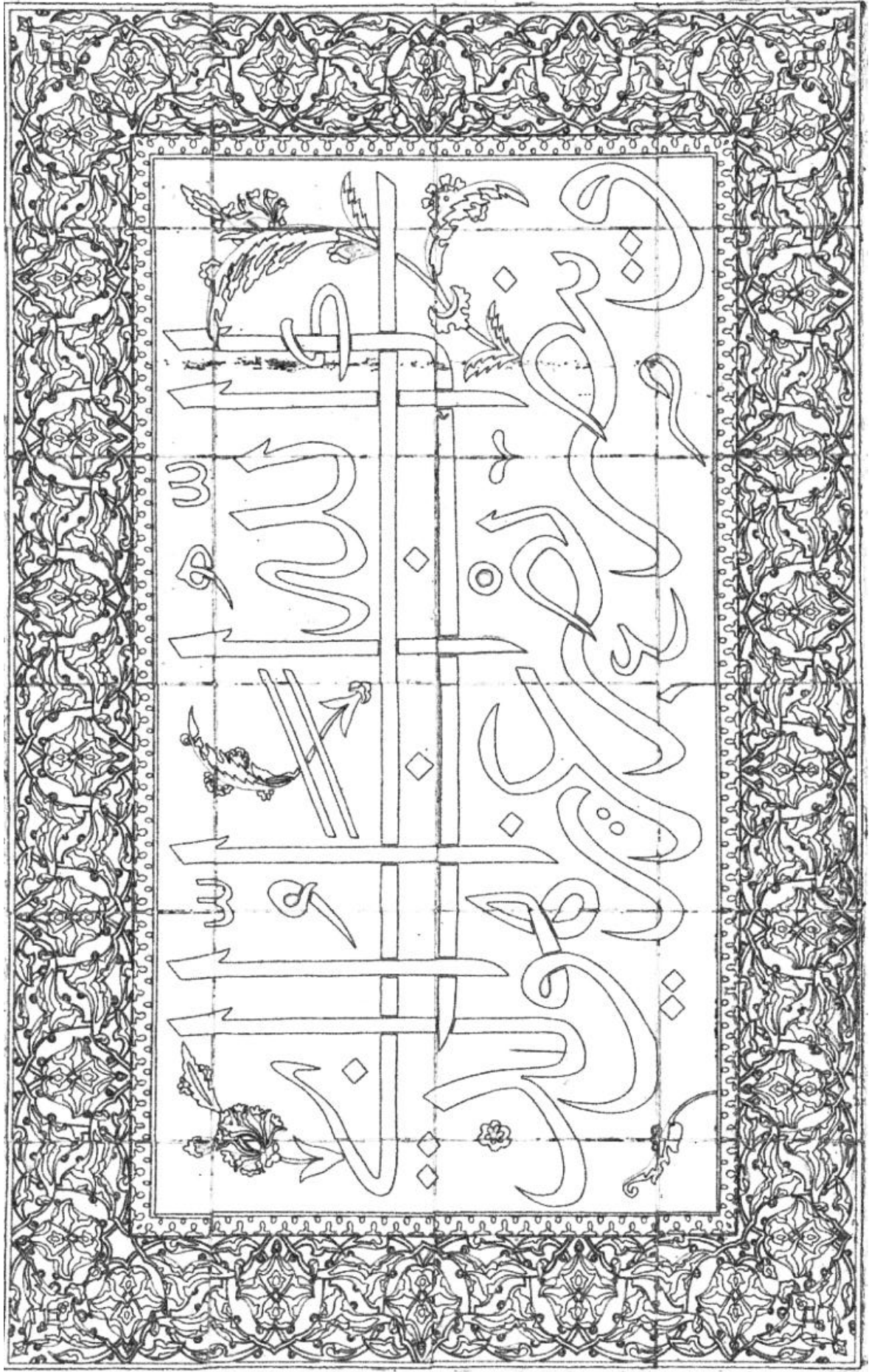


R.65: Soncemaat Mahallindeki Kuzeydeki Pencere Alınlıklarında Bulunan Beş Adet, Hatlı Çini Panonun Cepheden Görünüşü.

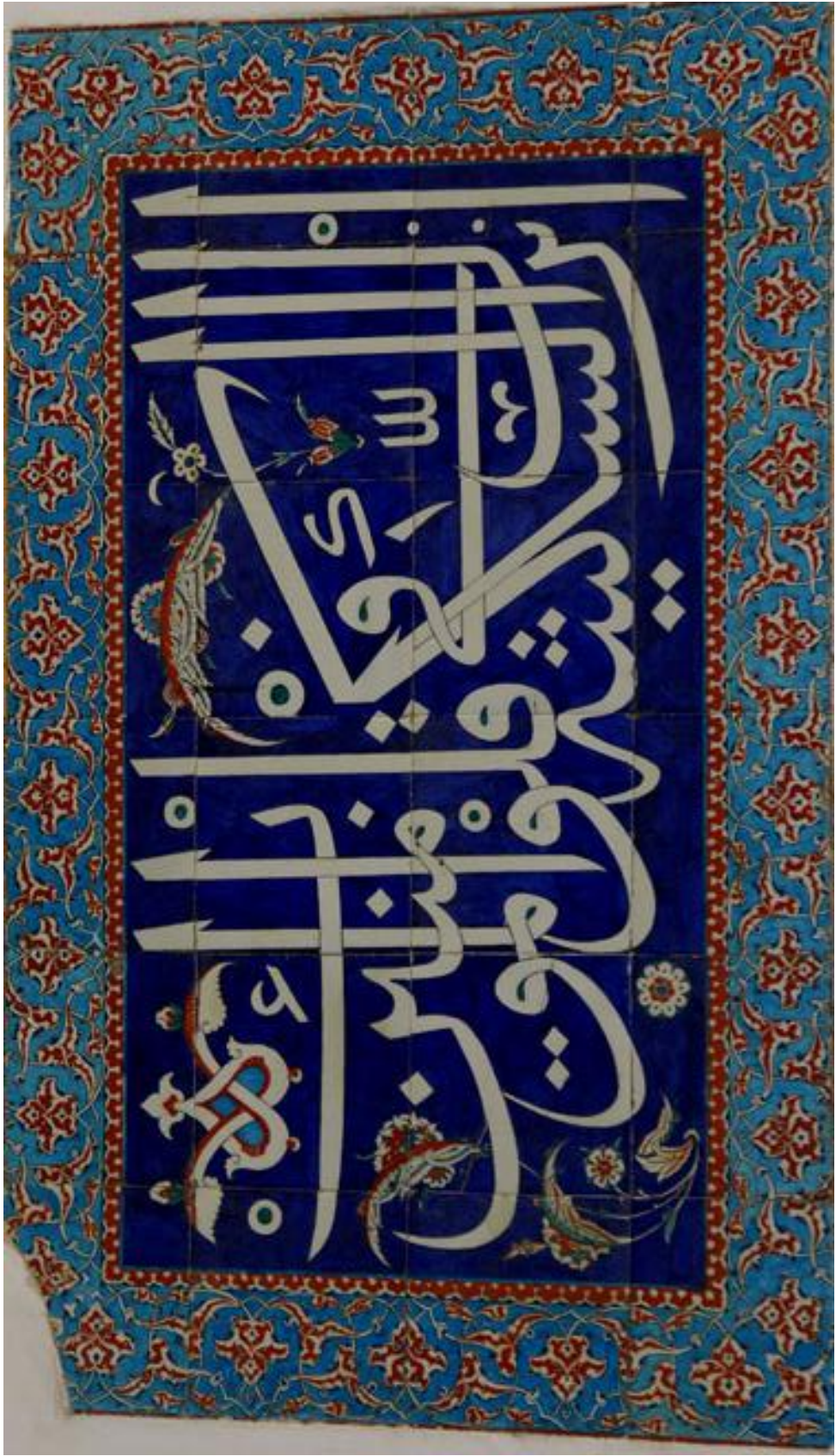
Caminin revaklı avlu kısmındaki pencere alınlıklarında ve iç mekânda mihrab girintisi ve mihrab duvarında çini süslemeler bulunmakta ve bunların yapı için özel tasarım, üretim oldukları içte ve dışta kullanılan panoların aynı bordürle kuşatılmış olmalarından anlaşılmaktadır. İznik'te üretilmiş olduğu düşünülen çinilerin, teknik ve kompozisyonadaki başarıları çok dikkat çekicidir. Burada tüm motiflerin saray nakkaşhanesinde üretilmiş olması İstanbul'un tasarım, İznik ve Kütahya'nın ise sadece üretim merkezi olduğu savını kuvvetlendirmiştir.



R.66: Soncemaat Mahalli Giriş Kapısı 1. Pencere Üstü Hatlı Çini Pano, Çalındıktan Sonra İznik Çinisi Yerine Kütahya Çinisi İle Yapılan Pano'da “Ve Yensurekallahü Nasren Aziyzâ Hüvelleziy” Yazılıdır. Dikdörtgen Formlu, Toplam 24 Karo Olup, Karoların Her Biri 23,5/24,5x25 Cm ve Boyu: 0,95 Cm, Eni: 1.50 Cm. Ölçülerindedir.

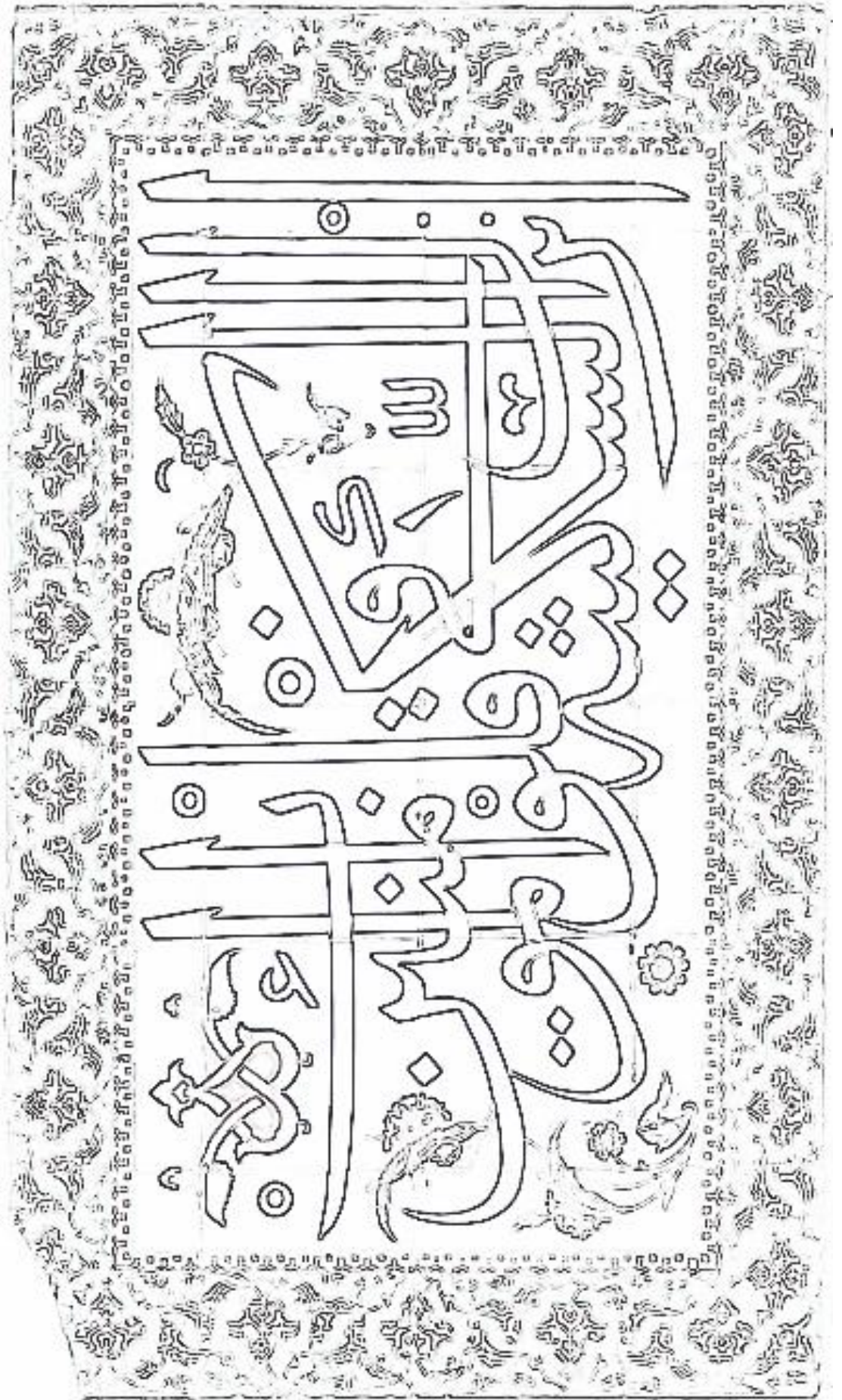


Ç.16: Panoya Ait Çizim.



R.67: Soncemaat Mahallinde İkinci Pencere Alınlığında Bulunan ve Celi Sülüs Yazılı Çini Pano.

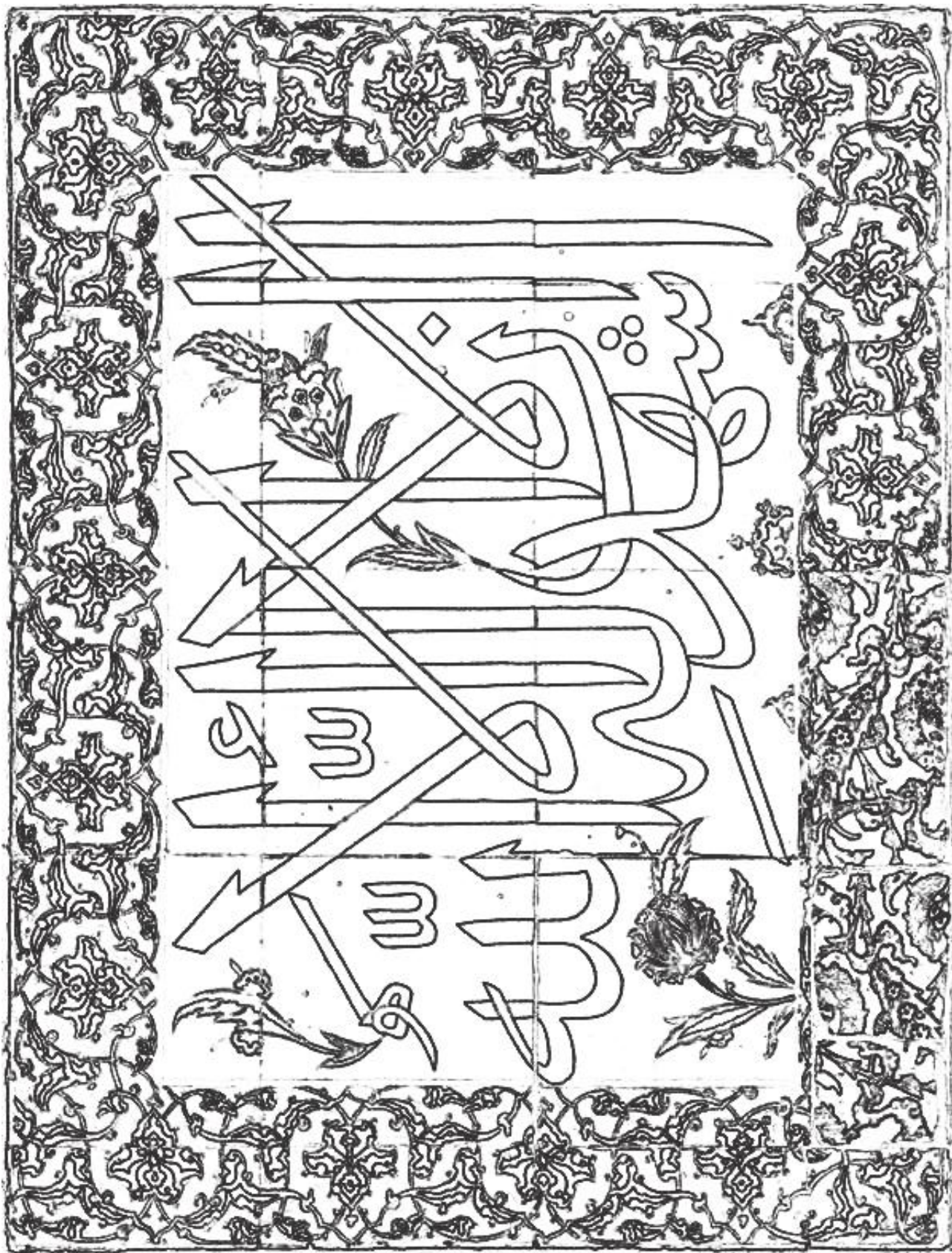
“Enzelessekiynete fiy kulübilümü’miniye” (Fetih Sûresi, 3-4) yazılı çini pano. (panonun üst sol köşesindeki bordürü tamamlayan köşe kırık ve çalınmış bulunmaktadır.) Dikdörtgen formlu, toplam 24 karo ve herbir karo: 23/24,5x25 cm ve toplamda eni: 1.50 cm, boyu: 0.95 cm. Ölçülerindedir. Bu Pano Diğerlerinden Farklı Olarak, Yazı Etrafını Çevreleyen Bordürde Firûze Zemin Üzerine Rûmi Motifi Bulunmakta Olup, İçleri Kırmızı Renkli Onun Da İçinde Küçük Rûmiler Beyaz Renkli ve Hurdeler Kobalt Renkli Olarak Tezyin Edilmiştir.



Ç.17: Panoya Ait Çizim.



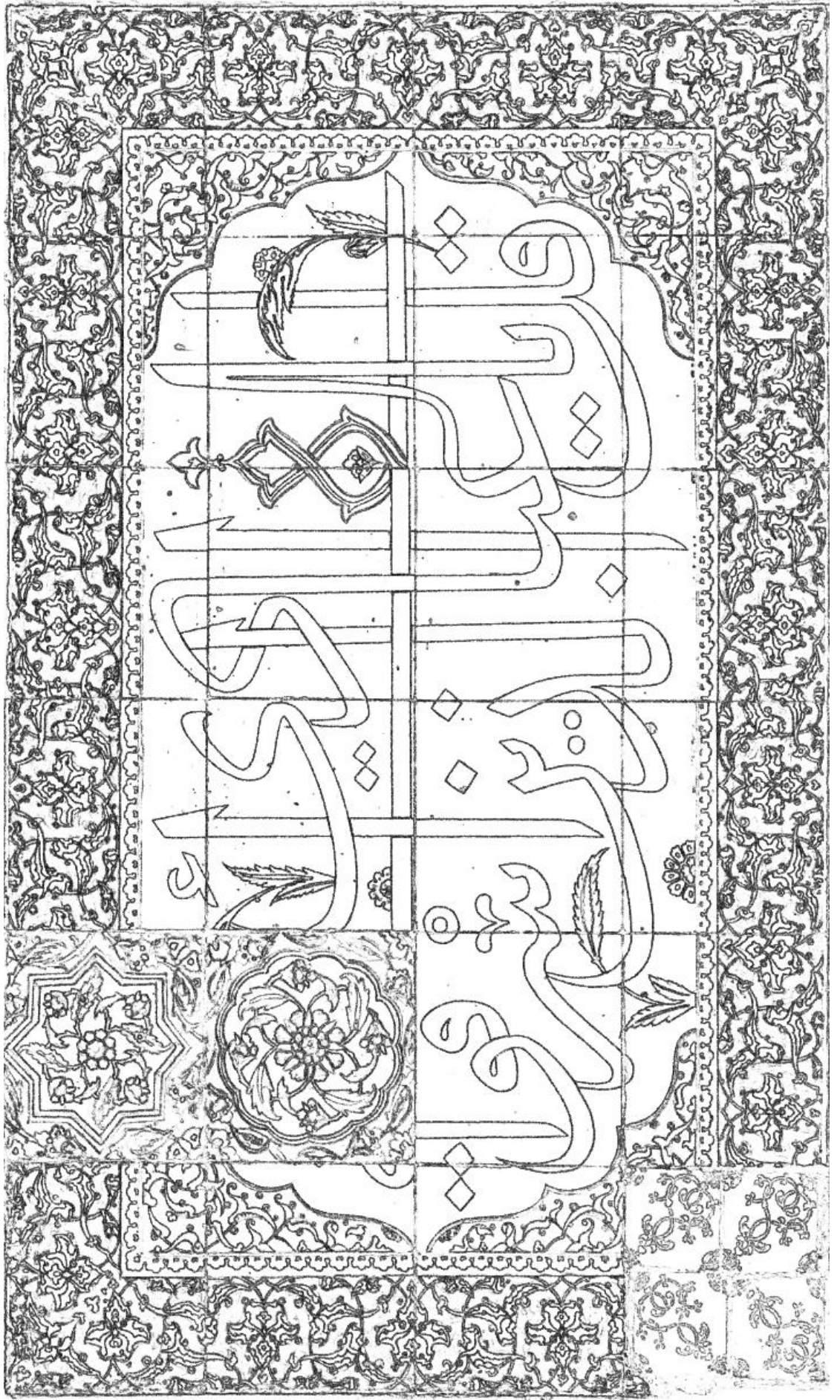
R.68: Üçüncü Pencere Üstü Çini Pano: “Eşhedüenlâilâhe illallah” (Kelime-i Şahadet) Yazılı Panonun Alt Sol Bordür Çinilerinden Bir Kısım Çalınmış ve Yerine Aynı Dönem ve Üslubda Olmayan Çini Parçalarıda Yerleştirilmiştir. Dikdörtgen Formu, 23/24.5x25 cm ölçülerinde 13 tam karo olup eni: 1.05 cm, boyu: 0.84 cm. ve Bordürün Sol Alt Tarafı Enine ve Boyuna Çeyrek Karolar İle Tamamlanmıştır. Burada Sol Alt Tarafı Farklı Renk ve Motifler İle Tamamlama Yapılmıştır. Bordürün Köşe Dönüşleri Diğerlerinden Farklıdır.



Ç.18: Panoya Ait Çizim.



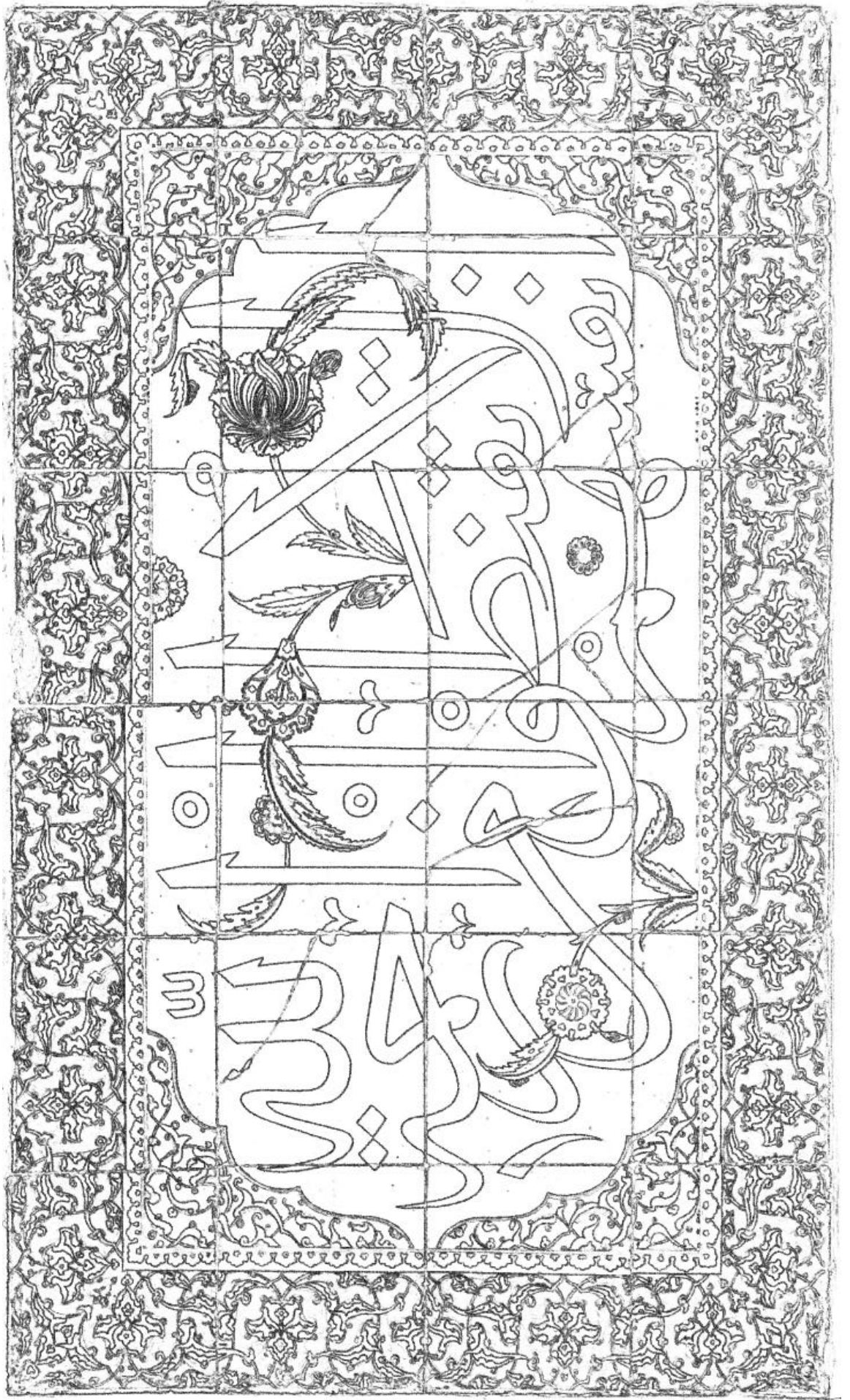
R.69: Soncemaat Mahallinde Dördüncü Pencere Alınlığında, Celi Sülüs Hat Yazılı Çini Pano “Kul yâ ibâdiyelleziyne esref^ü alâ enfüsihim, lâtaknetû min rahmetillah” yazılıdır. (Panoda bordür’ün sol üst ve alt köşesinde çalınan çinilerin yerine farklı çinilerle tamamlanmıştır.) Dikdörtgen Formlu Pano 24 Karodan Oluşmaktadır. Karolar 23/24.5x25 cm ve eni: 1.50 cm, boyu: 0.95 cm. Ölçülerindedir.



Ç.19: Panoya Ait Çizim.



R.70: Soncemaat Mahalli, Beşinci Pencere Alınlığında "Kul ya ibadiyelleziyne esrefü ala enfüsihim, lataknetü min rahmetillah" yazılı çini (Panonun Bordür Çinisi Üst Orta Kısımında Kırık Ve Eksiklikler Bulunmaktadır.) Dikdörtgen Formlu ve 24 Karodan Oluşmaktadır. Karolar 23/24.5x25 cm ve eni: 1.50 cm, boyu: 0.95 cm. Ölçülerindedir.



Ç.20: Panoya Ait Çizim.



R.71: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında, Giriş Portalin Sağında Bulunan Beş Adet Pencere Alınlığındaki Dikdörtgen, Kareye Yakın Formlu ve Yazılı Çini Panoların Cepheden Görünüşü.

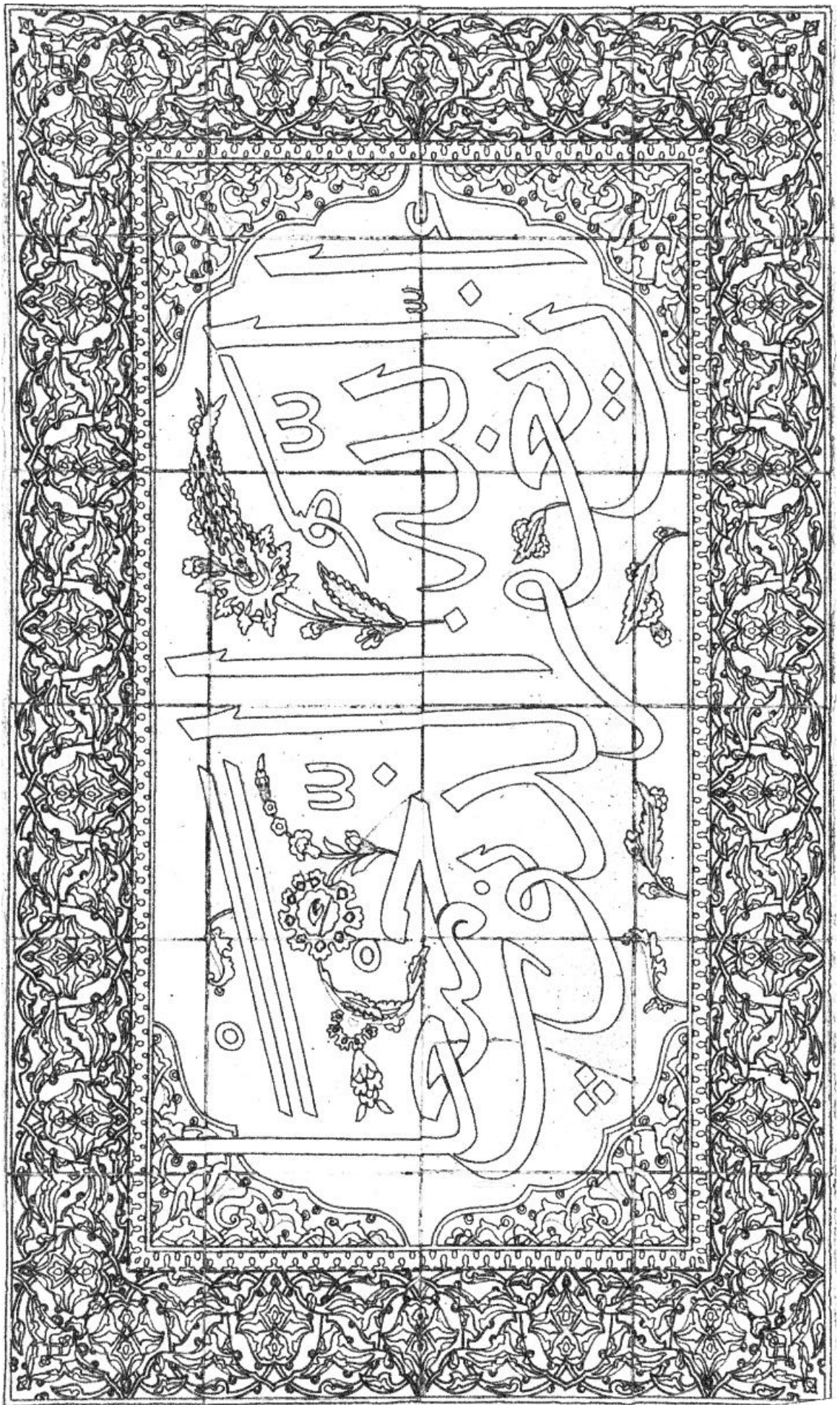


R.72: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Üstü Çini Panoda “İnnallahe yağfurüzzünübe cemiy’a innehühüvel gafürürrahim” (Zümer Suresi, 53)³ yazılıdır. Dikdörtgen formlu ve 24 karodan oluşmaktadır. Karolar 23/24.5x25 cm ve eni: 1.50 cm, boyu: 0.95 cm. ölçülerindedir. Yapılan Araştırmalar Sonucunda: Çalınan Çini Panonun Yerine Cami Derneği Tarafından Eczacıbaşına, İznik Çinisi Yerine, Aslına Uygun Olmayan (Döneminden Olmayan) Kütahya Çinisi Yaptırılarak Monte Edilmiştir.

³ S. Ateş, *age*, s. 463.



R.73: Soncemaat Mahallinde Pencere Alınlığında Bulunan ve 2004 Yılında Çalınan Daha Sonra Bulunarak Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Teşhir Edilen Hatlı Orjinal İznik Çini Pano.

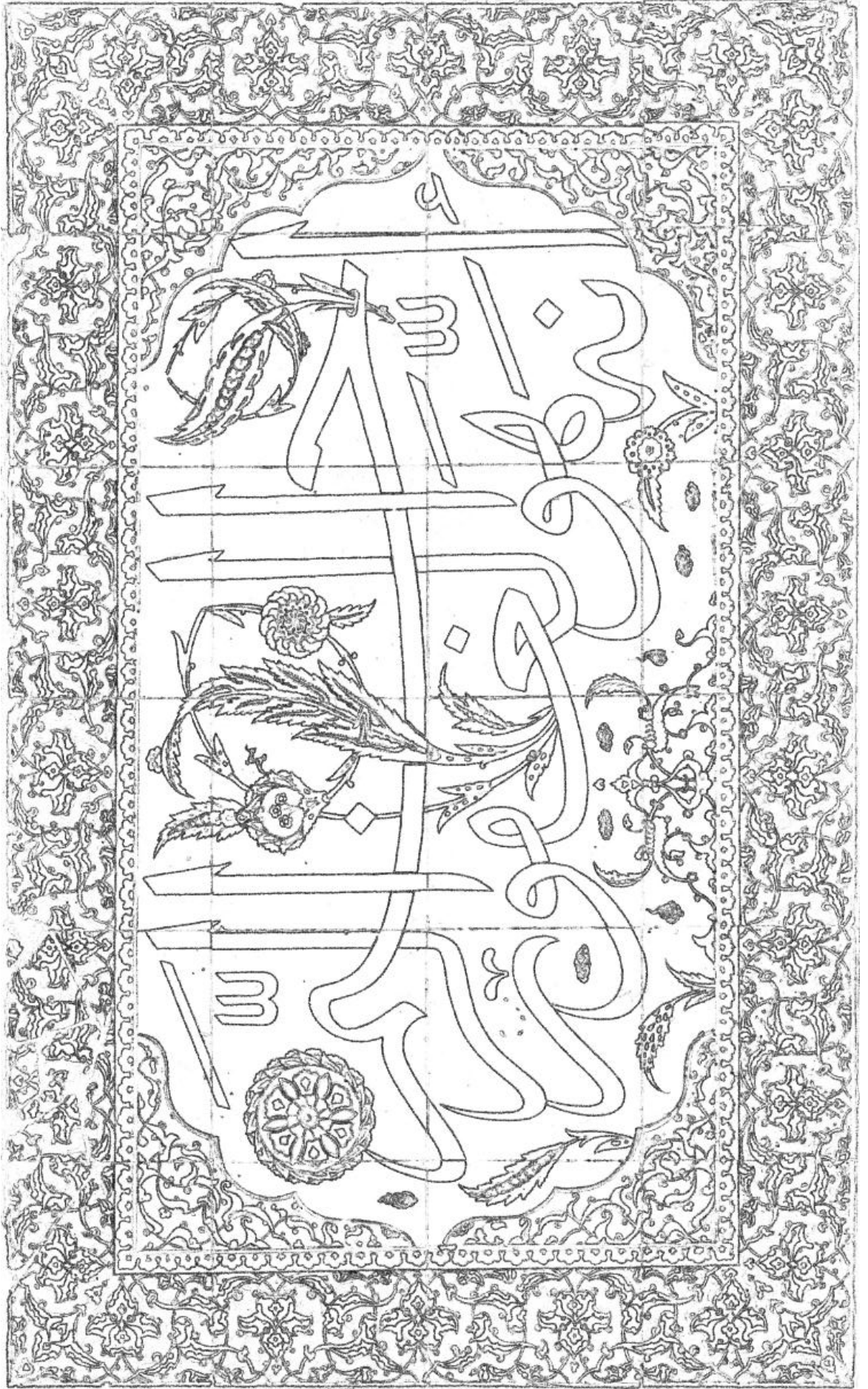


Ç.21: Panoya Ait Çizim.



R.74: Soncemaat Mahalli, Yedinci Pencere Üstü, “Liyez dadü iymanen ma’a iymanihim ve lillahi cünüdüssemavati velard ve kanallahu aliymen hakiyma. (Fetih Suresi’nin devamı)⁴ yazılı pano. (Panoda bordürün üst kısımlarında kırıklar dolayısı ile eksiklikler bulunmaktadır.) Dikdörtgen Formlu ve 24 Karodan Oluşmaktadır. Karolar 23/24.5x25 cm. ve eni: 1.50 cm, boyu: 0.95 cm. Ölçülerindedir.

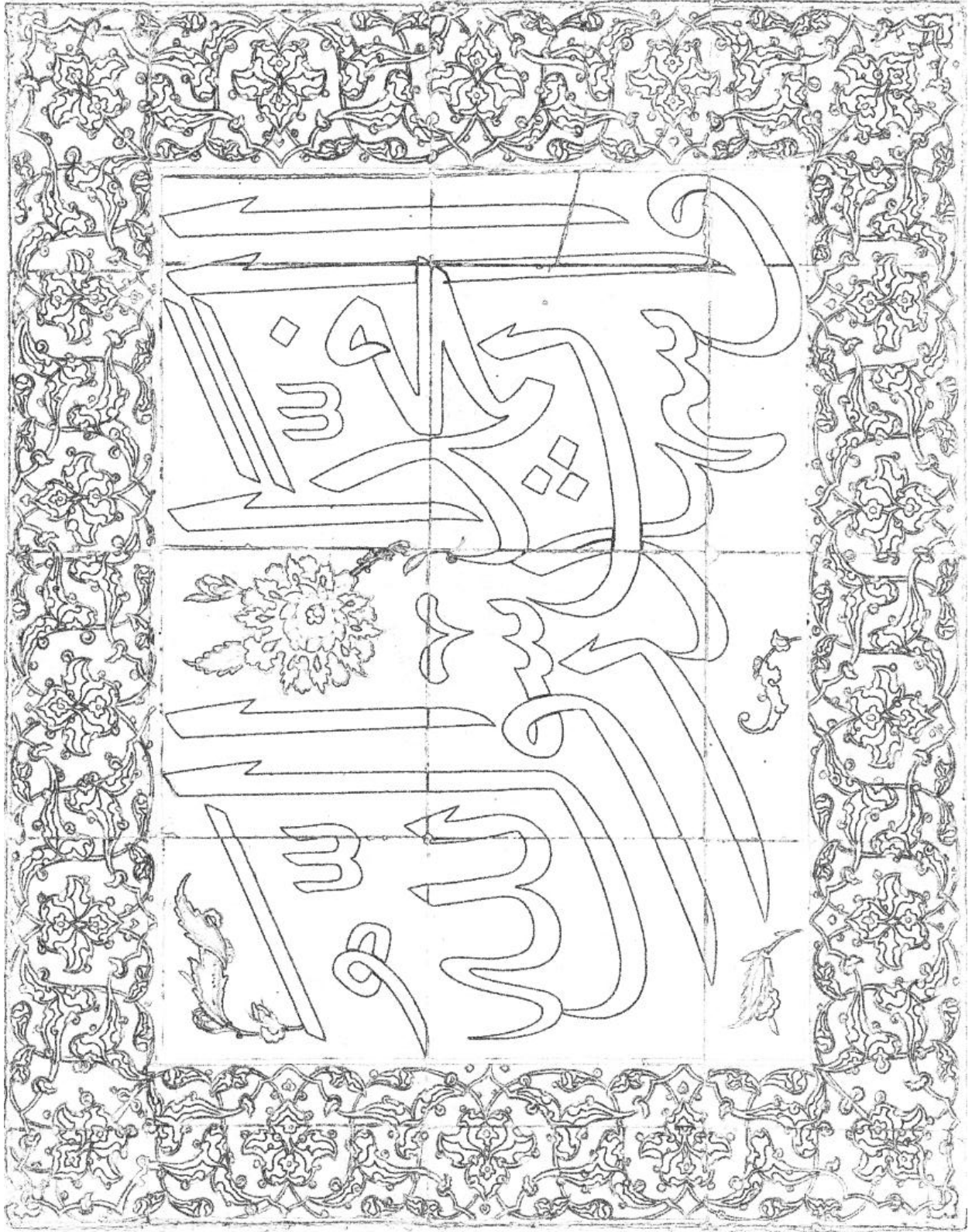
⁴ S. Ateş, *age*, s. 510.



Ç.22: Panoya Ait Çizim.



R.75: Soncemaat Mahalli, Sekinci Pencere Alınlığındaki Çini Pano. Kareye Yakın Formlu, 23/24.5x24/25 cm ve eni: 1.05 cm, Boyu: 0.84 Cm. Ölçülerinde Olan 12 Adet Tam Karo ve Bördürün Sol Köşesi Çeyrek Karolar İle Tamamlanmıştır.

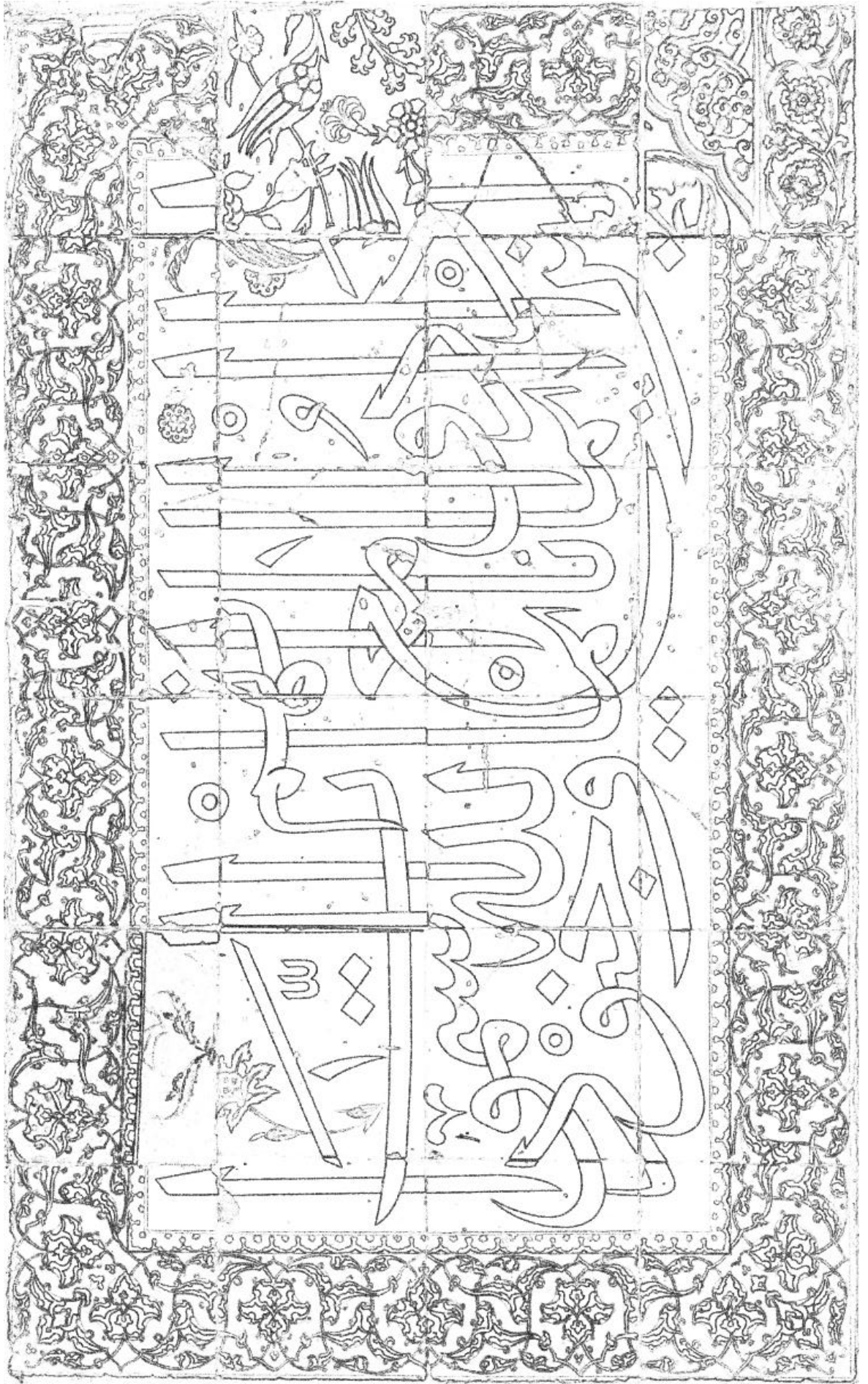


Ç.23: Panoya Ait çizim.

“İnnallahe yağfurüzzünübe cemiy’â innehü hüvel gafürürrahim. (Zümer Süresi, 53) Ve eşhedüenne Muhammeden Resullallah. (Kelime-i Şahadet) Liyezdadû imanen ma’a imanihim ve lillahi cünûdüssemavati velard ve kanallahu aliymen hakiyma.” (Fetih Süresi’nin devamı) Ve Allah Sana Şanlı Bir Zafer Versin. O, İman’larına İman Katsınlar Diye Müminlerin Kalblerine Huzur İndirdi. (Tarafigından onlara) de ki, Ey Nefislerine Karşı Aşırı Giden Kullarım. Allahın Rahmetinden Ümit Kesmeyin. (Zümer Süresi, 53) Allah Bütün Günahları Bağışlar. Çünkü O, Çok Bağışlayan, Çok Esirgeyendir. Muhammed O’nun elçisidir. Göklerin ve Yerin Askerleri Allah’ındır. Allah, Her Şeyi Bilir, Hüküm ve Hikmet Sahibidir.” Yazılıdır.



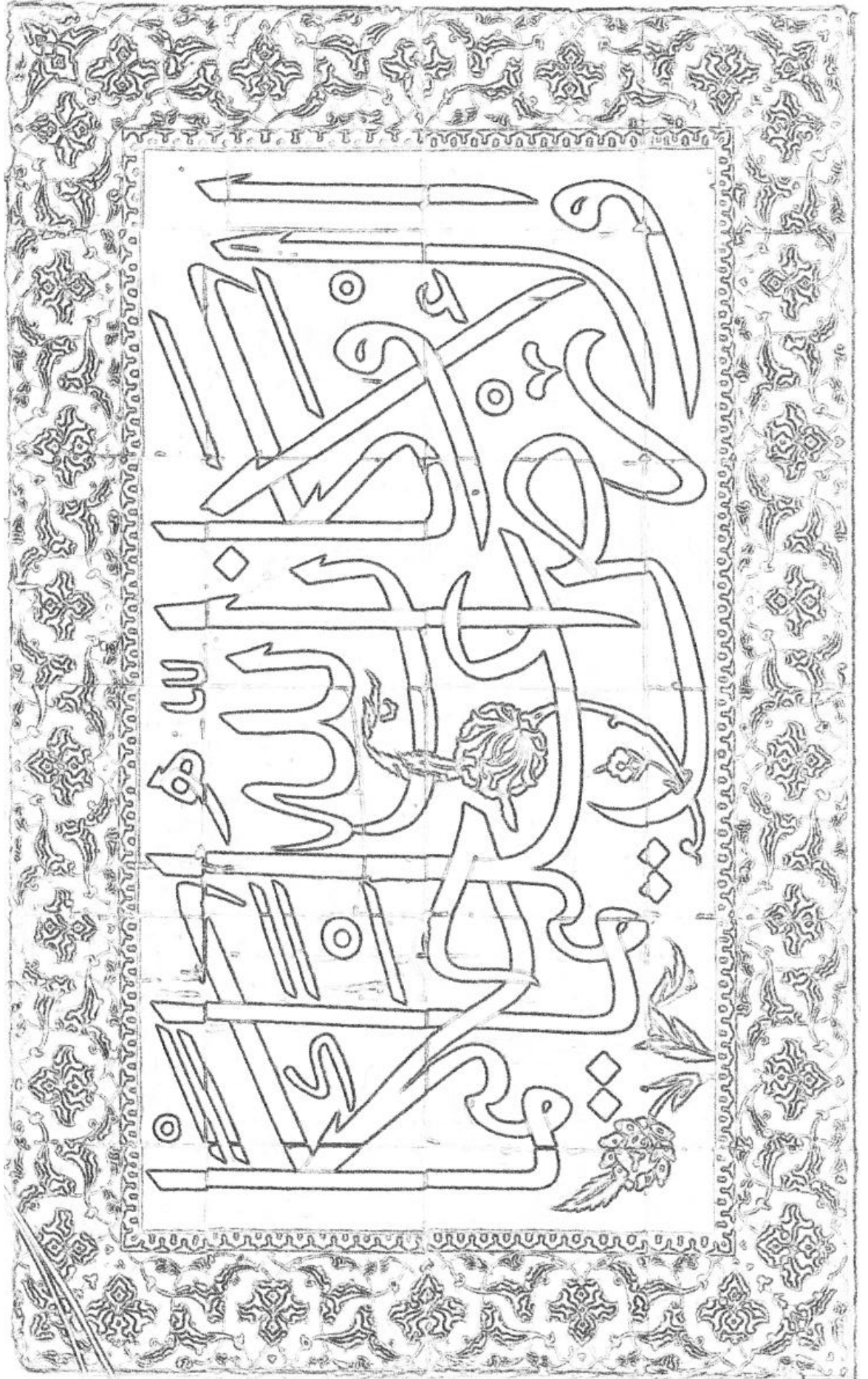
R.76: Soncemaat Mahalli, Dokuzuncu Pencere Alınlığındaki İznik Çini Pano. (Panonun Zemininde ve Bordürün Üst, Sağ Orta ve Sağ Alt Kısımlarında Çalınan Çinilerin Yerine Farklı Çiniler İle Tamamlanmıştır.) Dikdörtgen Formlu ve 24 Karodan Oluşmaktadır. Karolar 23/24.5x25 cm ve eni: 1.50 cm, boyu: 0.95 cm. ölçülerindedir.



Ç.24: Panoya Ait Çizim.



R.77: Soncemaat Mahalli, Onuncu Pencere Alınlığındaki Çini Pano. (Panonun Bordür Kısımında Üst Sol Köşede Kırıklar Dolayısı İle Eksiklikler Bulunmaktadır.) Dikdörtgen Formlu ve 24 Karodan Oluşmaktadır. Karolar 23/24.5x25 Cm ve Eni: 1.50 Cm, Boyu: 0.95 Cm. Ölçülerindedir.



Ç.25: Panoya Ait Çizim.

3. Çini Bezemeli Alanlardaki Motiflerin Analizi

a) Stilize Motifler

Rûmi sözlük anlamı “Anadolu veya Anadolu’ya ait” demektir. Doğu Roma İmparatorluğu’nun, Anadolu yarımadasından İran yaylalarına kadar uzanan alana o devirde Diyar-ı Rum denildiğinden, Anadolulu anlamına gelen rûmi denilmiştir. Uygur Türklerine ait IX. ve X. yüzyıllarda yapılmış olan bezekli fresklerinde bir su canavarının kanadında yer aldığı ve görülen şeklin daha sonraki yüzyıllarda sık rastlayacağımız rûmi formunun klasikleşmiş örneği olabileceğini savunur⁵ XI. ve XIV. yüzyıllarda Anadolu’da Selçuklular tarafından tezyinatta sık kullanılan rûmi motifi bu adı almıştır. Anlam kargaşasını önlemek için rûmi yerine “Türki” veya “Selçuki” ismide kullanılmıştır.⁶ Süsleme sanatında stilize edilen yapraklara benzeyen ve genellikle zıt kıvrımlı iki parçadan, bazen tek parçadan ibaret olan motiflerle bir göbeğe bağlı olarak spiral kıvrımlar halinde yapılan süsleme ve süslemedeki motiflerdir.⁷

Türkistan binaları üzerindeki çinilerin bezeme öğeleri, Türk’lerin İslamiyet’ten önce kullandıkları hayvani ve sembolik şekillerin nebat şeklinde üslûplaştırılmasından meydana gelmiş şekillerdir. Bunlardan biri hayvaniyül, diğeri nebatî şekil olmak üzere iki nevidir ki, evvelkilere hayvani şekilli, sonrakilere “hatayi” denir.⁸ Hayvani asıllı unsurlar hayvanlarda ilahi bir kudret görüldüğü ve inanıldığı zamanlardan kalma bir itikatla yapılan şekillerdir. Sfenks, grifon, ejder, çeşitli kuşlar, tavşan, sığır vs. gibi efsanevi ve doğal hayvanların, filiz, yaprak, kanat, boyun, baş, gaga, kuyruk biçiminde üslûplaştırılmış motiflerden meydana gelmişlerdir. Anadolu’da Selçuklulardan zamanımıza kadar orijinal bir Türk süsleme sanatı ekolü doğmuştur. Bunun memleketimize has bir karakteri meydana gelmiştir ki işte buna “Rûmi” veya “Selçuki” denilmiştir.⁹

Diğer bir tanımlamada Anadolu Selçuklularının kullandıkları filiz ve yaprak şeklinde üslûplaştırılmış stilize hayvan motiflerinin meydana getirdiği dolaşık tezyinata verilen isim.¹⁰ Ayrıca, yaprağa benzeyen ama gerçekte üslûplaştırılmış hayvan şekillerinden başka bir şey olmayan ve rûmi denilen bir bezeme çeşidi daha vardır ki Selçuklu mimarîsinde en çok uygulanan motif budur. Hayvani menşei olan bu öğelerin bazıları daha kolaylıkla teşhis edilebilir. Rûmilerin her yere uyan bünye yapıları ve daima kendini yenileyen değişik örnekleri ile Osmanlı süsleme sanatındaki etkinliği yine başta gelir. Özellikle Fatih Sultan

⁵ Cahide Keskiner, “Türk Motifleri”, Turing Yayınları, İstanbul 2007, 7. Baskı, s. 5.

⁶ İnci Birol, Çiçek Derman, “Türk Tezyini Sanatlarında Motifler”, Kubbe Altı Neşriyat, İstanbul 2013, s. 182.

⁷ Ferit Develioğlu, “Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat”, Doğu Matbaa, Ankara 1962, s. 1078.

⁸ Celal Esat Arseven, “Türk Sanatı Tarihi”, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1971, s. 723- 724.

⁹ Vakıflar Dergisi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 2006, s. 46.

¹⁰ Suud Kemal Yetkin, “İslam Mimarisi”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1959, s. 480.

Mehmet döneminde hükümdarın özel kütüphanesi için yaptırılan çok sayıdaki yazma eserde, rûmî üslûbunun yepyeni bir Türk Osmanlı karakterinde ele alınarak yorumlandığı görülmektedir.¹¹ Bazı sanatçılar rûmiyi üslup olarak kabul etmişler, bazılarıda desen tekniğinde kullanılan temel unsur şeklinde değerlendirmişlerdir. Rûminin penç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle bir arada çok kullanılması, motife temel unsur sıfatı kazandırır. Motif gruplarıyla birlikte kullanılan rûmiyi, hatayi, penç vb. motiflerle aynı sap üzerine çizemeyiz. Rûmi motiflerini ayrı bir kompozisyon düzenlemesi olarak uygulamak durumundayız. Bu özelliği de üslup veya tarz oluşunu doğrular.

Kullanış şekillerine göre rûmi motifi “Düz Rûmiler” ve “Kanatlı Rûmiler” şeklinde kullanılmıştır. Düz rûmiler basit formlar olup, bunların da kendi içinde farklı çizimleri mevcuttur. İlk örnekleri Uygur fresklerinde görülen düz rûmilerin en çok kullanımı, Selçuklu döneminde Anadolu’da olmuştur. Ayrıca rûminin erken örneklerinin Uygura değil Hunlara kadar uzandığı bildirilmektedir.¹² Selçuklularda daha iri ve kaba olan bu rûmiler, Osmanlı döneminde daha da gelişerek zarifleşmiştir. Kanatlı rûmiler, düz rûmilerin geliştirilmesiyle oluşmuştur. Düz rûminin karın kısmına içe veya dışa gelecek şekilde yerleştirilen diğer düz rûmi “tek kanatlı”, rûmi formunu oluşturur. Tek kanatlı rûminin kanatlarının çoğaltılmasıyla çift ve üç kanatlı rûmiler oluşmuştur. Tek kanatlı rûminin kanadının simetrisine rastlayacak şekilde, diğer bir kanat oturtulduğunda “simetrik kanatlı rûmiler” oluşur bu rûmilere sencede rûmi denilmektedir.¹³

Ayırma Rûmi: Tezyinatta çok kullanılan simetrik özellikleri bulunan rûmi çeşidi olup bölümleri ve paftaları birbirinden ayırmak için kullanılır. Ayırma rûminin başlıca özelliği, düzenlemede yeni kapalı alanlar meydana getirerek kompozisyona hareketlilik kazandırmak ve aynı zamanda farklı zemin renklerine imkan sağlayacak çok renkli desenler üretmektir.

Tepelik Rûmi: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil edenve simetrik bir şekil gösteren rûmi motifidir. Çeşitli yayınlarda hatalı olarak rûmi, tepelik motifi, palmet ismiyle anılmaktadır. Kompozisyon içinde tepelik motifi, rûmi saplarının birleştiği nokta da yer alır. Bağlayıcı ve yön belirleyici fonksiyonları dışında, rûmi saplarının kesişme ve birleşme yerlerine konularak uzayan sapların güzel görünmesini sağlar.

Ortabağ Rûmi: Helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alır, ortabağ çoğunlukla rûmi saplarının bağlantı yerlerinde kullanılmıştır. Ayrıca kompozisyonun başlangıç bölümlerinde de kullanılmaktadır. Çiçeklerin

¹¹ İnci Birol ve Çiçek Derman, “*Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*“, İstanbul 1995.

¹² Hatice Aksu, “*Rumi Motifinin Kökeni*“, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1998, s. 29-169.

¹³ S.T. Bakır, “İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu“, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanat Tarihi Doktora Tezi, İstanbul 1993, s. 253-254.

başlangıcında görülen ortabağların kök görevi de üstlenmişlerdir. Ortabağ motifine sapların her yönden rahatça girip çıkabilmesi desene kolaylıklar sağlamıştır.

Çizilişlerine göre rûmi motifleri iç ve dış bezemeleri çeşitli şekillerde çizilerek değişik türde rûmiler elde edilmiştir. Bunlar dilimli rûmiler (dendanlı) XV. ve XVI. yüzyılda kullanıldığını görüyoruz. Sarılma rûmiler (Piçide), düz ve kanatlı rûmilerin etrafına sarılan, dilimli veya düz sınırlı küçük rûmi formlardan oluşur. XV. ve XVI. yüzyıl başlarında ilk örneklerine rastlıyoruz. İçi bezeli rûmileri iki gruba ayırabiliriz. Hurdelenmiş rûmiler, iç kısımları tekrar küçük rûmilerle bezenmiştir. (İri rûminin sınırlarına bitişik rûmilerin ortada bağlantılar sağlamasıyla oluşturulmuştur.) XIV. yüzyıldan sonra Osmanlı'da çokça kullanılmıştır.

Serbest motiflerle bezeli rûmiler; Dilimli rûmi usûbunda motiflerin içleri, hatayi uslûbunda çiçeklerle, bulut kompozisyonlarıyla, lale gibi naturalist uslûpta çiçeklerle serbestçe bezenmiştir. Kompozisyon içerisinde değişik alanların sınırlarında dekoratif olarak belli kurallara bağlı kalmadan kullanılan rûmiler olup, pano göbeklerini, şemseleri, tepelik bordürleri ve soyut formları sınırlamaktadır.¹⁴

Atık Valide Sultan Camii'nde: Çinili bordürler (bk. R.97, 98, 99, 100, Ç. 44, 45, 46,), kuşak yazısı (bk. R. 51, 52, 53, 54, Ç. 7, 8, 9) alınlıklar (bk. R. 55, 56, 60, 63, 64,65, 71) ve mihrap yan duvarlarında karşılıklı duran bahardallı çini pano (bk. R. 84, 96, 178, Ç. 125) yer almaktadır. Bu panonun ana deseni, beyaz zeminde vazounun iki yanından yukarıya doğru süzölen bahardalları ve ortada vazounun içinden çıkan madalyon ve ucundaki daha küçük madalyondan oluşmaktadır. Köşe dolgularda zemini boyalı rûmi (bk. R. 88, 182, Ç. 33, 126) deseni bulunur. Zeminde yaprak kökten çıkan lale ve karanfil motifleri serbest bir kompozisyon anlayışıyla çizilmiştir.

Mihrap üstünde kobalt renkli kuşak yazısı zemininde, etrafını çepeçevre kuşatan firuze zeminli bordürde, dikdörtgen, kareye yakın formlu, kobalt renk zeminli, pencere alınlıklarının iç zemin dolguları ile etrafını çevreleyen, firuze renk zeminli bordürlerde ve simetrik formlu bahardallı panonun sivri kemer içi, etrafındaki bordürde rûmi motifini ana motif olarak görmekteyiz.

Kuşak yazısı zemininde kendi zeminleri beyaz içleri kırmızı renk ile hurdelenmiş çıkış sapları üzerinde yaprak ve salyangoz motifleri olup, etrafları ince siyah renk ile konturlanmış olarak hurde, dendanlı, sencide (bk. R. 80, Ç. 27), dilimli (bk. R. 79, Ç. 26, R. 82,Ç. 28, R. 84, Ç. 30), orta bağdan çıkan rûmiler (bk. R. 83, Ç. 29) bulunmakta ve zemin dolgusunda adeta harften çıkar şekilde olan, bordür ve zemin dolgusu arasında yer almaktadırlar. Renk tam anlamı ile yüzeyci bir anlayışla kullanılıp gölgeye yer verilmemesi ile motifler bir

¹⁴ S.T. Bakır, *age*, s. 255-256.

alana serpiştirilerek, birbirlerini kesmelerinden kaçınarak, zemine ve birbirine kontrast gelecek şekilde boyanmıştır. Kalabalık ve sıkışık düzenlemeler ile ilk bakışta mekân varmış etkisi yapmıştır. Her şey derinlik içinde değil yüzeyde gösterilmiştir. Bütün motifler tam karşıdan, bir görüş noktasına dayanılarak seyredilebilecek biçimde, ölçüleri de bulundukları yükseklik ile orantılı olarak tanzim edilmiştir. Burada yüzeysel bir sanat olan çini sanatı ile ilgili satıh perspektifinden söz edilebilir.¹⁵ 16. yüzyıl ikinci yarısında bildiğimiz renklendirme prensiplerini burada görmekteyiz.¹⁶ Bordürde zemini boyalı desende motifler, beyaz zeminli örneklerden farklı bir şekilde renklendirme işlemi yapılmıştır. Burada zemin koyu olduğundan motiflerin algılanabilmesi için, motiflerin dışı yakın bölümlerinde daha çok beyaz alan bırakılmış içe doğru ise renkler yerleştirilmiştir. Zeminde kullanılan renk motiflerde ancak çok küçük alanlarda kullanılmış bununlada motiflere delinmiş bir ifade verilmesi engellenmiştir. Birinci derecede belirli bir motife öncelik tanınıyorsa açıklık verebilmek amacı ile birbirini kesmeyen yüzeyde tek tek seçilen örnekler yerleştirilmiş ve güzel örneğini yazı düzenlemelerinde görülmüştür.



R.78: Mihrabın Sol Üst Tarafındaki Kuşak Yazısı.

Ç.26: Motifin Çizimi.



¹⁵ Nermin Sinemoğlu, “Mimar Sinan Dönemi Çinilerinde Biçim, Mekân, Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış”, *Mimarbaşı Kocasinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*1, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1988, s. 539.

¹⁶ S.T. Bakır, *age*.



R.80: Mihrap Sağ Üst Kuşak Yazısında Zemin Dolgusundaki Simetrik Sencide Rûmi Motifi Detayı.

Ç.27: Motifin Çizimi.



R.81: Cami Mihrabının Sağ Üstünde Bulunan Kuşak Yazısı ile Üst Nuktada Onu Tamamlayan Tepelik Bordürün Cepheden Görünüşü.



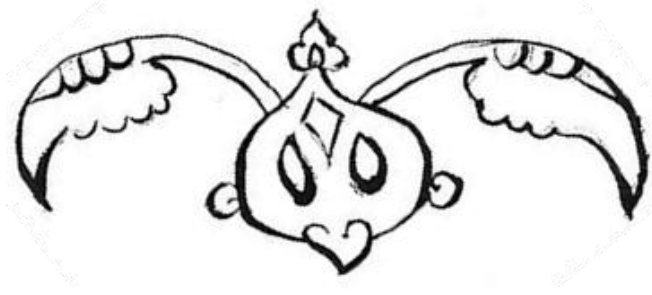
R.82: Mihrap Sol Üst Kuşak Yazı Zemininde Dilimli Rûmi Motifi Detayı.

Ç.28: Motifin Çizimi.

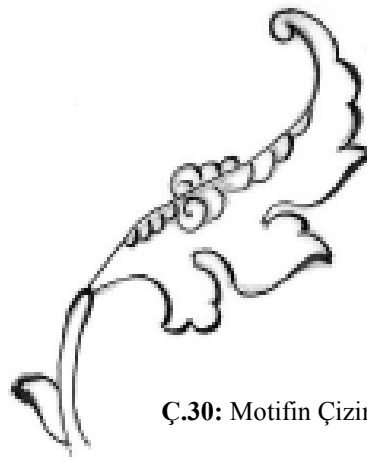




R.83: Panoda, Zemin Dolgusunda Ortabağdan Çıkan Hurde Rûmi Motif Detayı.



Ç.29: Hurde Rûmi Motif Çizimi.



Ç.30: Motifin Çizimi.

R.84: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda Bulunan Dilimli Rûmi Motifi Detayı.



R.85: Mihrap Sofasında Karşılıklı Duran Bahardallı Çini Pano.



R.86: Bahardallı Çini Panonun Etrafındaki Hurde Rûmili Bordür Detayı.

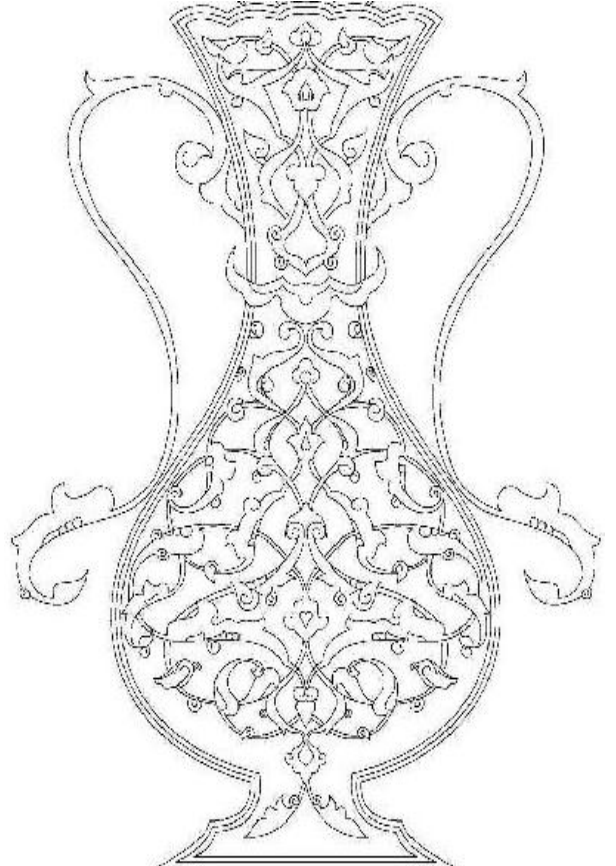


Ç.31: Bordürün Çizimi.

Yalnızca rûmi kompozisyonlarıyla oluşan bordür örneklerine fazla rastlanmadığı ancak XVI. yüzyıl ikinci yarısına ait çinili eserlerde oldukça az sayıda örneklerin oluşu kaynaklarda yer almaktadır. Bordür rûmi uslûbunda motiflerle tasarlanmıştır. Bordür desenlerinde renklendirmede önemli yer tutan ayırma rûmiler sık kullanılmıştır. Beyaz hamurlu, beyaz astarlı, şeffaf sırlı bu çini panonun konturu yeşilimsi siyah ve ince sürülmüştür, kullanılan renkler, koyu kobalt mavisi zemin, yanık kahveye bakan kırmızı ve firuze renklidir. (bk. R. 95, Ç. 49) Bordür deseni iri tepelik ve rûmilerin birbiriyle bağlantısından oluşur. Rûmi ve tepeliklerin içi tekrar rûmi motifleriyle hurdelidir. Bordürün içinde kırmızı zeminli alanda rûmiler daha sadedir. Sadece rûmilerin sırtına rastlıyan yuvarlaklar, rûmi motiflerinin içini süslemektedir. Rûmileri çerçeveleyen kobalt cetvelin dışında, ince ve sade tepelik bordür bulunmaktadır. Bir aşağı bir yukarı bakan ana tepelik motifinin dibinden çıkan saplar, dairesel hatlar çizerek, hurde rûmileri oluşturacak şekilde yan köşelere birleşmektedir. Bu şemanın diğer örneklerde de korunduğunu, küçük değişikliklerle görsel açıdan farklı bordürler oluşturulduğu görülmektedir. Bordür iki yanından cetvelle sınırlanır. Bu işlem bitişik olduğu desenlerin birbirine karışmasını önlemek için yapılmıştır. Cetveller desene estetik açıdan hareketlilik kazandırarak zenginleştirmiştir. Sokollu Camii'nin dikdörtgen alınlıklarında, Kılıç Ali Paşa Camii'nin mihrab'ında, tepelik bordür örnekleri karakteristik olarak uygulandığı bilinmektedir.



R.87: Bahardallı Çini Panodaki Hurde Rûmili Vazo.



Ç.32: Vazonun Çizimi.

Bahardallı panodaki vazo formunun uzun boynu, aşağıya doğru genişleyen gövdesi bulunur. (bk. R. 87, Ç. 32) Kulplar ağza yakın kısımdan veya boyun bölgesinden aşağı doğru kıvrılır “S” çizerek karın bölgesinde kanatlı rûmî ve ucunda yalın bir rûmî ile sonlanır, gövdeyle boyunun birleştiği bölümde rûmî desenlerinden olan ortabağ motifi kullanılmıştır.

Vazo kırmızı zemin üzerinde beyaz bırakılan rûmîlerle süslenmiştir. Vazonun ortasında rûmî kapalı formların içi turkuazla, rûmîlerin küçük detayları kobalt mavisiyle hurdelenerek renklendirilmiştir. Panonun etrafı turkuaz zeminli rûmî desenli bir bordürle çerçevelenmiştir. Dış sınırdaki, siyah renk tek çizgi onun yanında düz çizgi (cetvel) ve iç bezemenin motifiyle birleşecek şekilde tasarlanmıştır.

Vazo ayak üzerine oturtulmuştur. İlerleyen yıllarda kâse ile birlikte vazo kullanımı 17. yüzyılın çini panolarında çok sık tekrarlanan bir uygulama olmuştur. Vazonun iç düzeninde en çok tercih edilen rûmî üslûbudur. Rûmî düzenlemelerin ana elemanları olan tepelik, orta bağ, kanatlı ve yalın rûmîlerle, helezonlar ve kapalı form oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.

Çizilişlerine göre dilimli rûmîler ve içi bezeli rûmî ve küçük iç bezemeler (hurdeler) yer alır. Çok renkli İznik çinilerinin zengin çiçek repertuarı ile cennet bahçelerini anımsatan tasarımlarında, vazo motifi sevilerek kullanılmış ve önemli yer almıştır. Desenlerin başlangıç noktası olarak kullanılan vazolar, işlevsel görevlerinin yanında çini panolara ayrı bir estetik katmışlardır.¹⁷

XVI. yüzyılın ikinci yarısında çini desenlerinde şeffaf, renksiz sıraltına, ana renk siyah, kobalt mavisi, firuze, yeşil rölyef şeklinde kırmızı renk ve ender olarak da kahverengi kullanılmıştır. (bk. R. 84) Camiye ait bahardallı çini panonun renklendirilmesinde motiflerde boşluklar bırakılmış bu şekilde de beyazalanlar oluşturulmuştur.

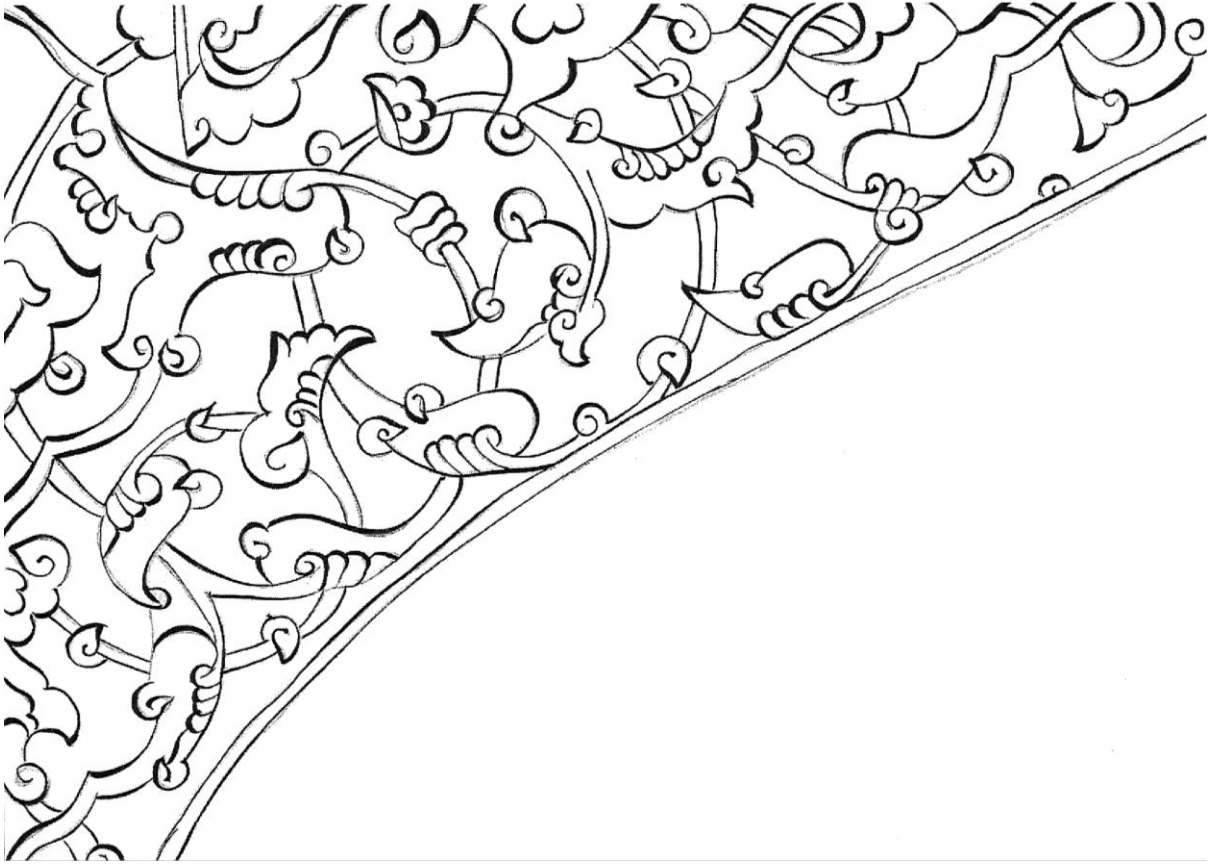
Konturlar siyah renklidir, renkler sınırlı gibi gözüküp ustaca değerlendirilmesiyle desenlerde çok renkli ve hareketli cennet bahçesinin doğmasına imkân vermiştir. Ayrıca desenin ince konturlarının yanında, deseni çevreleyen bordürde konturların daha kalın olduğu görülmektedir.¹⁸

¹⁷ S.T. Bakır, “Çok Renkli İznik Çinilerinde Vazo”, *Sanat Tasarım/Art-Design*, (Mart-Nisan), İstanbul 2005, sy. 8, s. 112-119.

¹⁸ S.T. Bakır, ” XVI. yüzyılın İkinci Yarısında, İznik Çini Desenlerinde Renklendirme”, *Antik ve Dekor*, İstanbul 1997, sy. 41, s. 105.



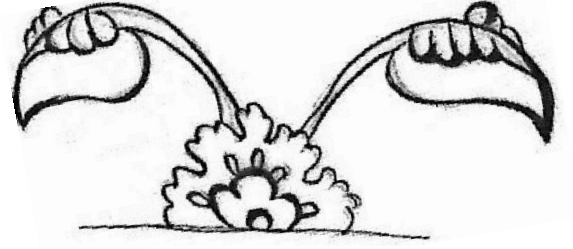
R.88: Bahardallı Çini Panonun Üst Kısımında Kenar Kartuşlardaki Hurde Rûmili Kompozisyon.



Ç.33: Hurde Rûmili Kompozisyonun Çizimi.



R.89: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Hurde Rumi Motifi Detayı.



Ç.34: Motifin Çizimi.



R.90: Güney Duvarında, Sağdan Sola Doğru İki Pencereden İkinci Sırada Yer Alan Pencere Alınlığındaki, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan Kapalı Formun Ortasındaki Orta Bağdan Çıkmış Hurdeli Dilimli Rûmi Motifi Ve Dilimli Rûminin Sirtında Penç Motifi Bulunmaktadır.

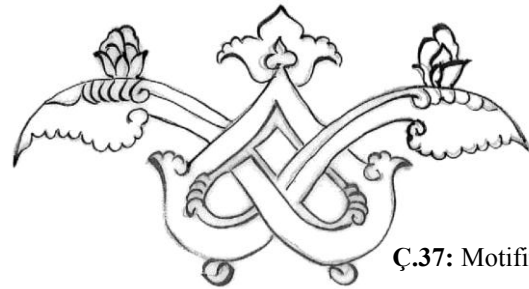


Ç.35: Motifin Çizimi.



Ç.36: Motifin Çizimi.

R.91: Soncemaat Mahalli Giriş Kapısı (sağdan sola doğru) 1. Pencere Üstü Çini Pano, Çalındıktan sonra İznik çini yerine Kütahya çini ile yapılan panonun zemin dolgusunda yer alandilimli rûmi motifi.



Ç.37: Motifin Çizimi.

R.92: Soncemaat Mahalli, İkinci Pencerede Tepelik Motifli, İçi Hurdeli Ortabağdan Çıkan Dilimli Hurdeli Rûmi Motifi Ve Sirtında Yapraktan Çıkan Tomurcuk Motifi Bulunmaktadır.



Ç.38: Motifin Çizimi.

R.93: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Alınlığında Çini Panonun Zemin Dogusunda Bulunan Rûmi Dilimli Motifi Detayı.

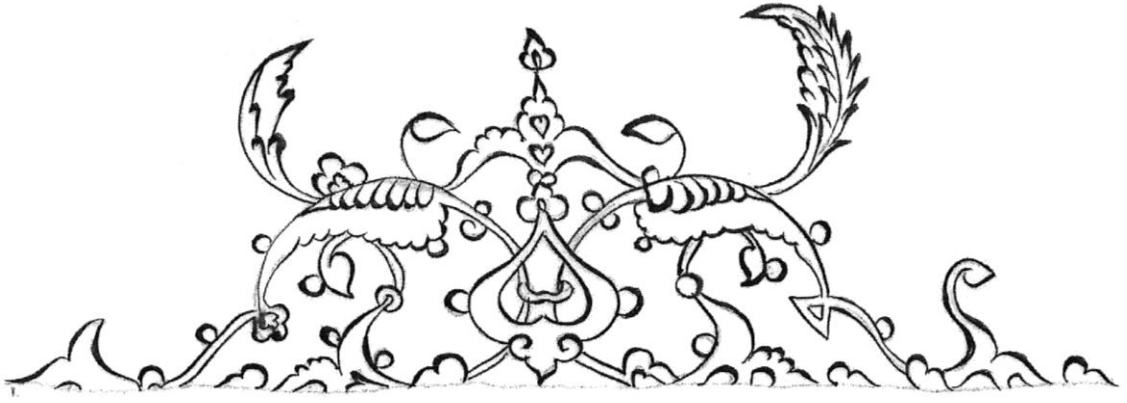


Ç.39: Motifin Çizimi.

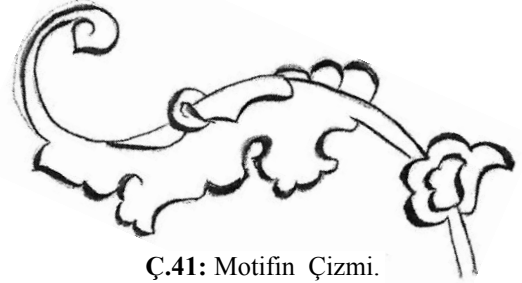
R.94: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Alınlığında Çini Panonun Zemin Dogusunda Bulunan Dilimli Rûmi Motifi Detayı.



R.95: Soncemaat Mahalli, Yedinci Pencere Alınlığında Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunandilimli Rûmi Motifi.



Ç.40: Motifin Çizimi.



Ç.41: Motifin Çizmi.

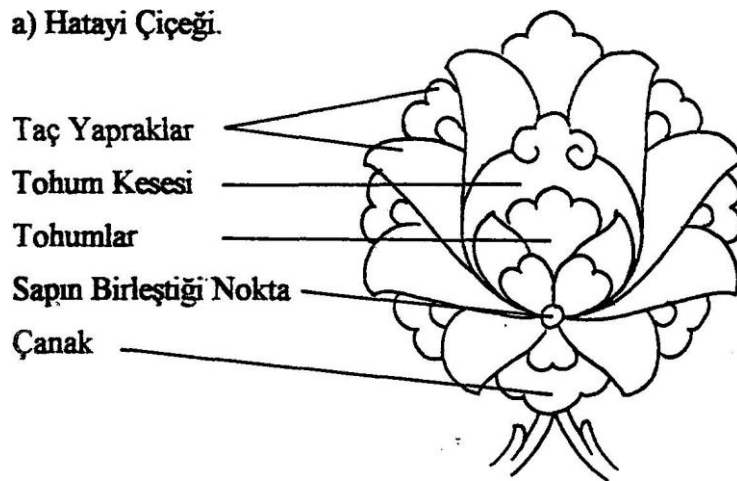
R.96: Soncemaat Mahalli, Yedinci Pencere Alınlığında Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan Dilimli Rûmi Motifi.

Soncemaat mahli, yedinci pencere alınlığında (bk. R. 74, Ç. 22) çini panonun zemin dolgusunda bulunan dilimli rûmili kompozisyonda; Orta bağın dilimli tepelik formu ile bağlandığı, onun iki yanında altta ortada, dilimli tepelikten çıkan dal üzerinde yine dilimli hurdeli rûmi (bk. R. 90, Ç. 35) motifi ve onun girift biçimde devam eden dalın bağlandığı tepelik formludur. Dilimli hurde rûmi motiflerinin üstünde, sırtında yarım penç motifinden çıkan sırtlı saz yaprak motifi ile kural dışı bir kompozisyon sergilemektedir. Genelde süslemenin temel kurallarının dışına çıkan ve örneğine oldukça az rastladığımız bir grup çinide bulunmaktadır. Genellikle farklı uslûbta motifler aynı dalın üzerinde yer almazken, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere, penç motifinden çıkan dilimli bir rûmi (bk. R. 89, Ç. 34) motifi yer almaktadır. Kullanılan rûminin türü ve şekli de şimdiye kadar rastlanan örneklerden çok farklıdır. Bu tarz kural dışı örneklere, Ayasofya Kütüphanesi ve Kanuni Türbesi'nde bulunan çinilerde de rastlıyoruz.

Hatayî motifi muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan motiftir. Buna eski deyimıyla “makta-ı tulani” (uzunluğuna kesit) denir. Menşe itibarıyla “hata”, “hatay”, “hitay”, “huten” isimleriyle de anılan Çin Türkistan'ına bağlanır.

Hatayî'lerin en erken örneklerine Uygur Türkleri tarafından yapılmış, 8. ve 9. yüzyıla ait Maniheist duvar resimlerinde görürüz. Hattat ve müzehhip olan Baysungur Mirza Gıyaseddin isminde sanatkârı yeni motifler bulmak üzere Çin Türkistanına gönderir. Getirilen bu motife o memlekete izafeten Hatayî ismi verilir.¹⁹ Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan Hatai motifinin en yaygın kullanım sahası Osmanlı devrinde olmuştur. Bu motif her asırda başka özellikler kazanmış olup, kolayca fark edilmiştir.²⁰ Bu motif Türk tezyinatında çok kullanılan bitkisel kökenli ana süsleme unsurlarından biridir. Şakayık, gül, nar çiçeği gibi çeşitli çiçeklerin stilize edilmesi ve çoğu zaman sanatçının zevki doğrultusunda stilizasyonun gerçek örnekten tamamıyla uzaklaşarak yapılması, motifin üslûplaşmasına neden olmuştur.²¹ Osmanlı döneminde özellikle XV. XVI. yüzyılda kullanım alanı genişlemiştir. Tezhip, çini, maden, taş, oymacılık, sedefçilik, halı, kumaş gibi, dönemin tezyini sanatlarında kullanılmıştır. Bu alanlarda kullanılan motiflerin çeşitlerinde dil ve estetik birlikteliğinden söz edilebilir. Tabiattaki çiçekler süsleme sanatında olduğu gibi resmedilerek kullanılmış veya üslûplaştırılmıştır. Hatai motifinde, çiçeğin kendi üstüne doğru kıvrılan yaprakları üslûbun özelliğini taşır. Göbek kısmında tohumlarını koruyan meşime, keseciği vardır. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur. Bu "ukde-i hayati" (can noktası) gibidir veya bir helezon veya mine şeklinde belirtilir. Çiçeğin kaidesini oluşturan ve "keys" denilen çanak kısmı belirgindir. Karanfilde bu kısım açık olarak görülür. Meşimenin göbeğin etrafını çeviren yapraklar çiçeğin renkli kısmını teşkil eden taç yapraklardır ve "tüveyç" denilir. "S" biçimli sarmal saplar ince uzun yapraklar ve çok çeşitli çiçeklerden düzenlenmiş hatai süslemelere "saz yolu" üslûbu denir. Saz yolu'nda "hançeri" yapraklar karakteristiktir. Hatayî çiçeğinin kendisi, penç, gonca, yapraklar, saplar ve kompozisyonu tümleyici elemanlar olarak sayabileceğimiz helezoni belli başlı motifler hatayî üslûbundadır.

a) Hatayî Çiçeği.



Ç.42: S.T. Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu*, s. 416.

¹⁹ Rikkat KUNT, *Yayınlanmamış Ders Notları*.

²⁰ Muhsin Demironat, "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", *Akademi Mecmuası V*. İstanbul 1966.

²¹ S.T. Bakır, *age*, s. 188.



Ç.43: Motifin Çizimi.

R.97: Mihrabın Solunda ve Üstündeki Kuşak Yazısında Görülen Hatai Motifi.

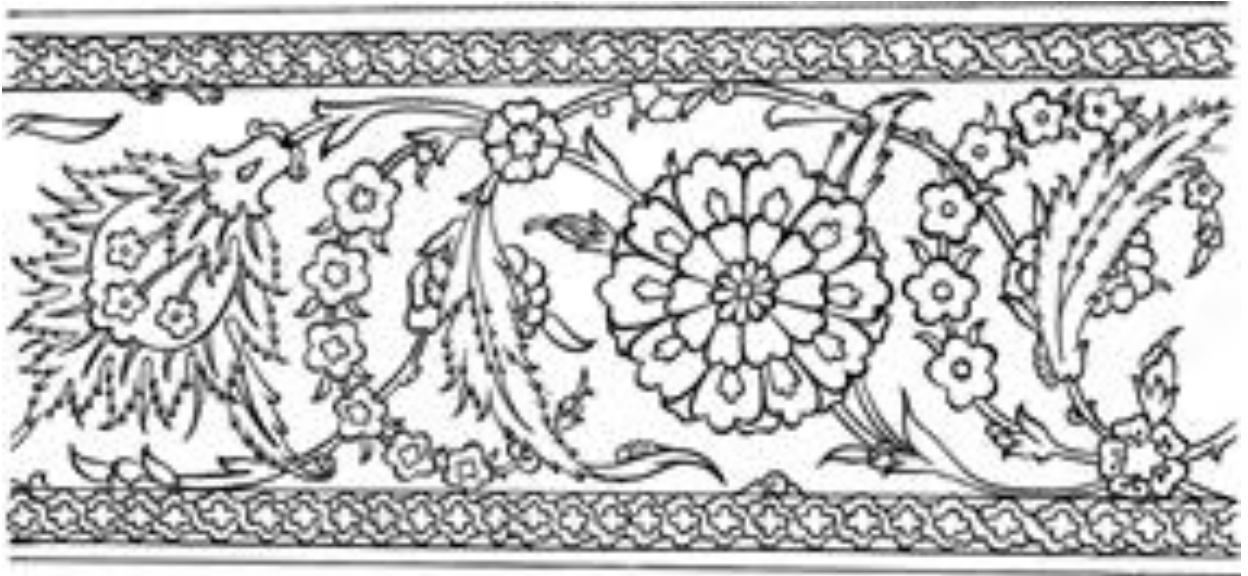
Camide mihrab üstünde sol taraftaki kuşak yazısında zemin dolgusunda, yapraktan çıkan hatayi çiçeğinde tohumları taşıyan kese bir başka deyişle meşime, sapın ve yaprakların birleştiği küçük bir başlangıç noktası, çanak ve taç yapraklar ana bölümleri oluşturur, hatayiye bağlanan yapraktan çıkan sap kısmı bulunur. Kobalt mavisi zemin üzerinde, kendi iç rengi beyaz, yaprakların sırtı kırmızı, çanak yaprakla, tohum kesesindeki küçük yapraklar yeşil renkli ve havallı boyama yapılmıştır.



R.98: Mermer Mihrap Duvarını Çevreleyen Kuşak Yazısı Alt Tarafında, Güney Duvarına Paralel, Bitişik ve İki Yanında Bulunan, Ahşap Kanatlı Pencere Pervazlarını Her Taraftan Çevreleyen Bordür Çiniler.



R.99-100: Bordür Çinilerden Detay.

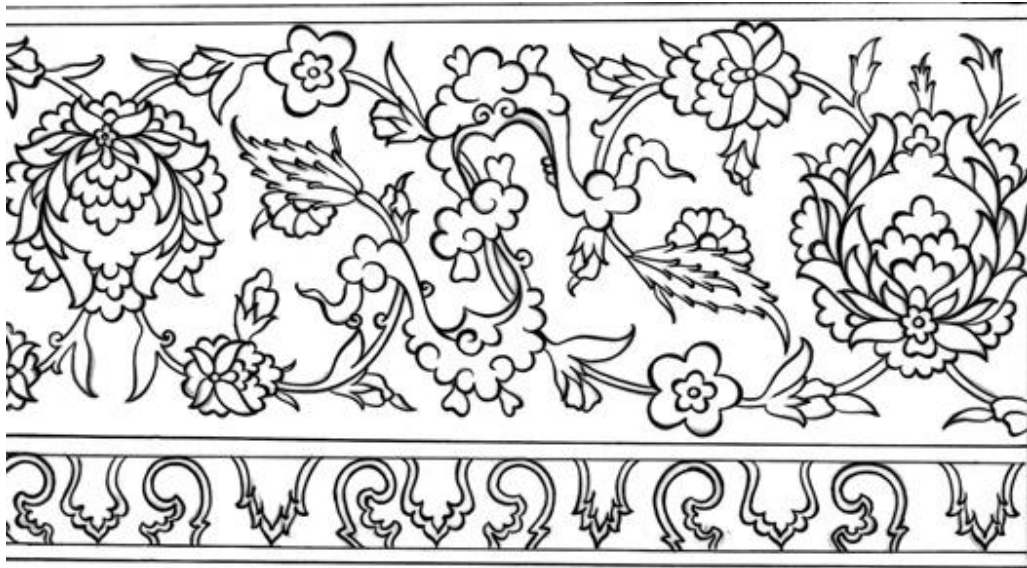


Ç.44: Bordür çizimi.

Mermer mihrap duvarını çevreleyen kuşak yazısı alt tarafında güney duvarına paralel, bitişik ve iki yanında bulunan ahşap kanatlı pencere pervazlarını her taraftan çevreleyen hatayi uslûbu motif ile oluşan bordür iki ana dal üzerine kurulmuştur. Dalın birinde iri hatai çiçeği ile penç motifi belli aralıklarla dönüşümlü olarak kullanılırken diğerinde sadece damarlı saz yaprağı bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Hatai ve pençlerden çıkarak, kıvrak bir hareketle dönen bahar dalları yardımcı sap görevini görür. Bu hatai motifini çanaklı hatai olarak adlandırabiliriz. Hatai’de yaprakların çıkışı can noktasından olmayıp çanaktan yapılmıştır ve dalın çanağa bağlandığı yer görülmektedir. Hatai, detaylı ve katmerli çizilmemiş ve meşime denilen tohum keseleri henüz gelişmiş, etrafları dendanlarla, yapraklarla zenginleştirilmiştir. Meşimesinde küçük çiçekler taşımaktadır, taç yapraklarına orta damar işlevi gören küçük çizgiler çekilmiştir.



R.101: Çini Bordürde, bulut, penç, yaprak motifleri bulunmaktadır. Bordür çinisi oldukça kaliteli özellikle çinilerle döşenmiştir. Çinide beyaz zemin, çok temiz ve pürüssüzdür. Bordürdeki, yaprak ve bulut üzerinde kırmızı ve zümrüt yeşili renk çok başarılıdır.



Ç.45: Bordürden Detay Çizim.

Bordürde gördüğümüz hatai'de (nar çiçeği) çanak kısmı, taç yaprakların çıktığı can noktaları dendanlı olarak çizilmiştir, can noktasının altında kalan kısım yine dendanlarla ifade edilmiştir. Hatai'nin dış hudutları daire formunda ve simetrik olarak çizilmiş, yaprakların etrafı koyu mobalt ile kalın olarak konturlanmış, içleri noktalamalarla ayrıca bezenmiş ve firuze, beyaz, kırmızı renk kullanılmıştır. Pencin katmerleri hatayi çiçeğinin taç yaprakları, tohum kesesi ve süslemelerinde çeşitli renk kullanılarak hareketlilik ve motiflerde görsel açıdan zenginlik sağlanmıştır. Motiflerin içlerinde bazı bölümlerin beyaz bırakıldığı bu şekilde detaylı çizilen alanlar kolaylıkla algılandığı, beyaz boşlukların estetik ferahlığa neden olduğu görülmüştür. Kompozisyondaki denge motiflerin iriliği ve ufaklığı ile sağlanırken, renklendirmede farklı renklerin tüm alanda dengeli olarak dağıtılmasıyla sağlanmıştır. Bordür zeminin beyaz olmasından dolayı sınırlayıcı olma özelliğini kaybetmiştir. Bordür iki yanındaki cetvel ile sınırlanmış olup, bitişik olduğu desenlerin birbirine karışmasını önlemiştir.



Ç.46: Aynı Panoya Ait, Hatai, Penç, Bulut Yaprak Motiflerinden Oluşan Bordür Detayı Çizimi.



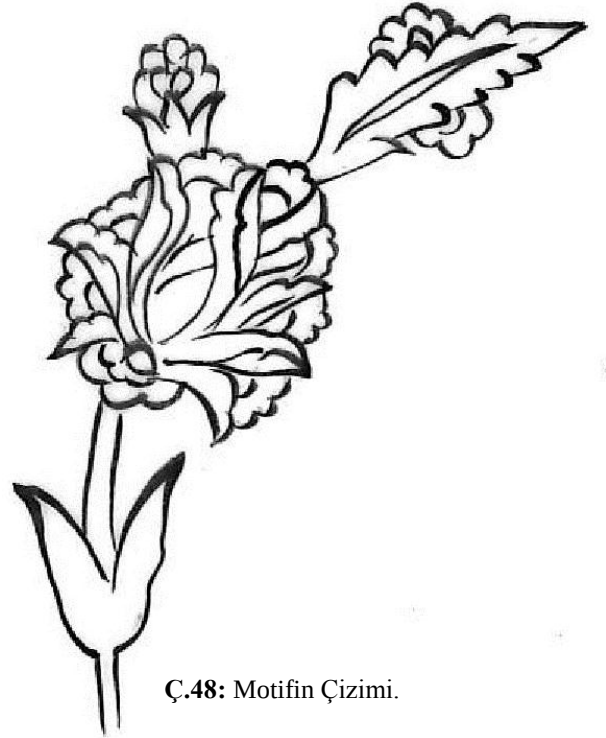
R.102: Hatai Motifi.



R.103: Güney duvarında soldaki üç adet pencereden ikinci sıradaki pencere alınlığında bulunan, Celi Sülüs istifli Hatlı çini pano zemin dolgusunda bulunan hatai motifi detayı.



Ç.47: Hatai ve Yaprak Motifi Çizimi.



Ç.48: Motifin Çizimi.

R.104: Soncemaat Mahalli Giriş Kapısı (sağdan sola doğru) 1. Pencere Üstü Çini Pano, Çalındıktan Sonra İznik Çinisi Yerine Kütahya Çinisi İle Yapılan Pano'da Zemin Dolgusunda Yer Alan Hatai Motifi.



Ç.49: Motifin Çizimi.

R.105: Soncemaat Mahalli Giriş Kapısı (sağdan sola doğru), 3. Pencere Alınlığındaki Çini Pano Zemin Dolgusundaki Hataî motifi.

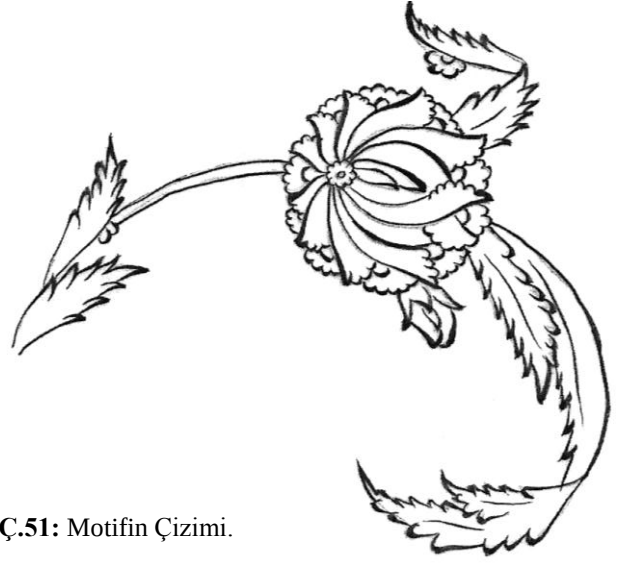


Ç.50: Motifin Çizimi.

R.106: Soncemaat Mahalli Giriş Kapısı (sağdan sola doğru), 3. Pencere Üstü Çini Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Hataî Motifi Detayı.



R.107: Soncemaat Mahalli Beşinci Pencere Alınlık Panosunda Zemin Dolgularında Görülen Hatai Motifi Detay Çizimi.



Ç.51: Motifin Çizimi.



R.108: Soncemaat Mahalli Beşinci Pencere Alınlığına Çini Panoda Zemin Dolgularında Görülen Hatai Motifi Detayı.



Ç.52: Motifin Çizimi.



R.109: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Alınlığında Bulunan Çini Panoda Zemin Dolgularında Görülen Hatai Motifi Detayı.



Ç.53: Motifin Çizimi.

Hatai'de çanak, can kısım, tohumlar, tohum kesesi bulunmamaktadır. Saptan gelen sivri dişli saz yolu uslûbunda çizilen yaprak, hataiyi ortadan delerek çıkış yapmış, oldukça değişik güzel bir örnektir. (bk. R. 109, Ç. 53)



R.110: Soncemaat Mahalli Yedinci Pencere Alınlığında Bulunan Çini Panoda Zemin Dolgularında Görülen Hatai Motifi Detayı.



Ç.54: Motifin Çizimi.



R.111: Soncemaat Mahalli Sekizinci Pencere Alınlığında Bulunan Çini Panoda Zemin Dolgularında Görülen Hatai Motifi Detayı.



Ç.55: Motifin Çizimi.

Hatai motifinde üzerinde gonca bulunan kırmızı zeminli sapın bağlandığı çanak ve çanaktan çıkan etrafı kırmızı renkli havalı boyama yapılmış sivri dişli yapraklar onunda etrafında yeşil renkli yapraklar bulunmaktadır. (bk. R. 111, Ç. 55)



Ç.56: Motifin Çizimi.

R.112: Soncemaat Mahalli Onuncu Pencere Alınlığında Bulunan Çini Panoda Zemin Dolgusunda Görülen Üst Tarafı Eksik Olan Hatai Motifi Detayı.

Kobalt renk zemin içerisinde yer alan hatai motifi üzerinde gonca bulunan firuze renk zeminli sapın bağlandığı beyaz renkli sivri dişli yaprakların ortasında firuze renkli kesenin içerisinde beyaz renkli çiçekler bulunmaktadır. Beyaz renkli sivri dişli yaprakların arasında kırmızı renkli sivri yapraklar bulunmaktadır. (bk. R. 112, Ç. 56)



Ç.57: Motifin Çizimi.

R.113: Soncemaat Mahalli Onuncu Pencere Alınlığında Bulunan Çini Panoda Zemin Dolgusunda Görülen Üst Tarafı Eksik Olan Hatai Motifi Detayı.



R.114: Soncemaat Mahalli Onuncu Pencere Alınlığında Bulunan Çini Panoda Zemin Dolgusunda Görülen Üst Tarafı Eksik Olan Hatai Motifi Detayı.

Penç motifi çiçeklerin üstten görünüşünün stilize edilmiş şeklidir. Şakayık nar çiçeği, gül gibi stilize edilmiş çeşitli çiçeklerin tepeden görünümünün çizgisel ifadesi olarak tanımlayabiliriz. Ortada çiçeğin sapının bağlandığı küçük yuvarlak göbek kısmı etrafında taç yapraklar yer alır.²² Motif yalın ve katmerli olarak temelde iki çeşittir. Farklı boyut ve biçimlerde birleştirilmeleri ile top çiçek aynı yöne kıvrılan yapraklarla zenginleştirilmesiyle çarkı felek motif çeşitleri de görülmektedir. Katmerler motifin detayına göre belirlenir ve merkezde sapların bağlandığı başlangıç noktasıyla birleştirilir. Gonca, hatayi üslûbunun ana elemanlarıdır.²³ Ana prensipler itibariyle hatayi motifiyle benzer, ancak adından anlaşıldığı üzere çiçeğin tamamıyla açılmamış halidir. Çanak, tohum kesesi ve bazen küçük taç yapraklardan oluşmaktadır.

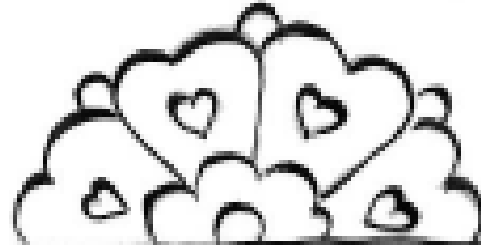
Gelişmiş bir çiçeğe kuşbakışı bakıldığı zaman önce göze görünen renkli taçyapraklar olup, motif üslûplaştırılırken yapraklarının sayısına göre Farsça isimler aldığı kaynaklarda görülmektedir. Zaman içinde en çok beş yapraklısı kullanıldığı için penç berk diye bütün motifleri kendi ismi altında toplamış ancak zaman içinde bu da kısaltmaya uğramış berk kelimesi atılmış ve bu motiflere sadece penç denilmiştir.

²² S.T. Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu*, s. 250.

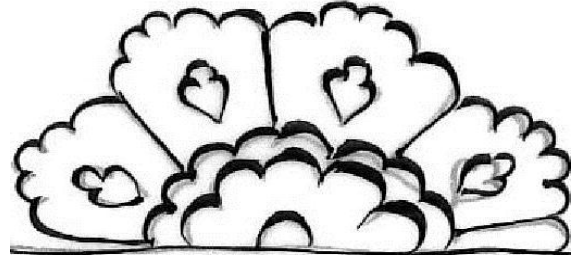
²³ İ. Birol ve Ç. Derman, "Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler", Kubbealtı Neşriyatı (10. Baskı), İstanbul 2013, s. 27.



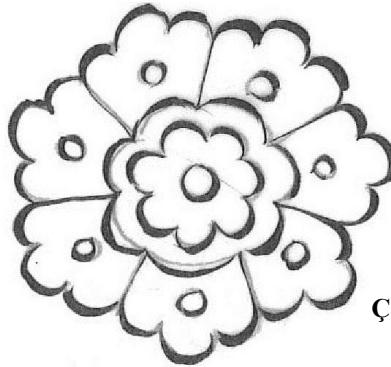
R.115: Mihrap Üstünde Soldan Sağa Doğru Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda ve Bordüre Yaslanmış Olarak Bulunan Yarım Penç Motifi. **Ç.59:** Motifin Çizimi.



R.116: Mihrap Üstünde Soldan Sağa Doğru Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda ve Bordüre Yaslanmış Olarak Bulunan Yarım Penç Motifi. **Ç.60:** Motifin Çizimi.

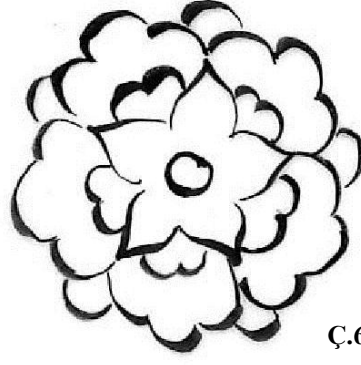


R.117: Mihrap Üstünde Soldan Sağa Doğru Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda ve Bordüre Yaslanmış Olarak Bulunan Yarım Penç Motifi. **Ç.61:** Motifin Çizimi.



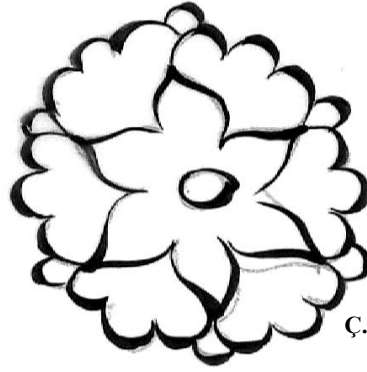
Ç.62: Motifin Çizimi.

R.118: Mihrap Üstünde Soldan Sağa Doğru Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda Bulunan Penç Motifi.



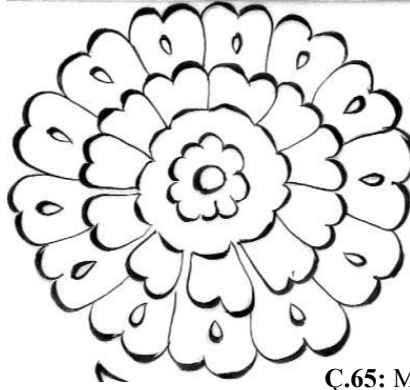
Ç.63: Motifin Çizimi.

R.119: Mihrap Üstünde Soldan Sağa Doğru Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda Bulunan Ortası Beş Kollu Yıldız Formunda Penç Motifi.



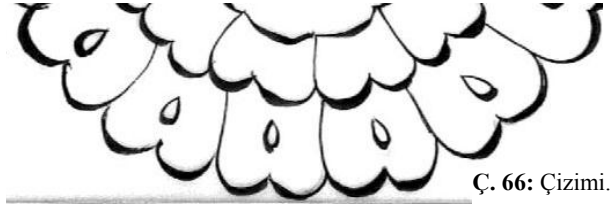
Ç.64: Motifin Çizimi.

R.120: Mihrap Üstünde Soldan Sağa Doğru Kuşak Yazısında, Zemin Dolgusunda Bulunan, Ortası Beş Kollu Yıldız Formunda Penç Motifi.



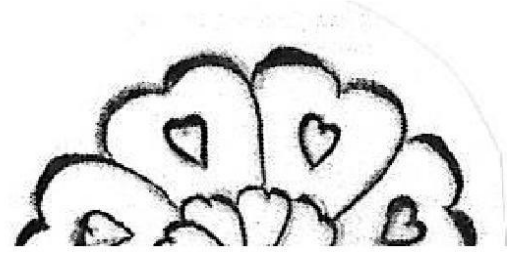
Ç.65: Motifin Çizimi.

R.121: Mihrap Üstünde Sağdan Sola Doğru Kuşak Yazısında, Zemin Dolgusunda Bulunan Penç Motifi.



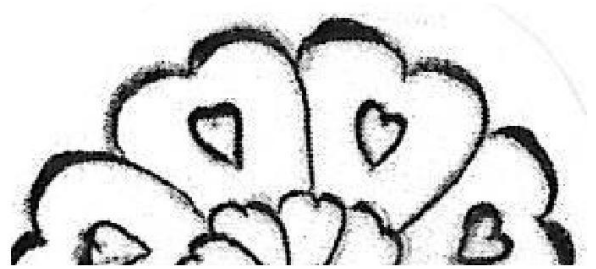
Ç. 66: Çizimi.

R.122: Mihrap Üstünde Sağdan Sola Doğru Kuşak Yazısında, Zemin Dolgusunda Bulunan Penç Motifi.



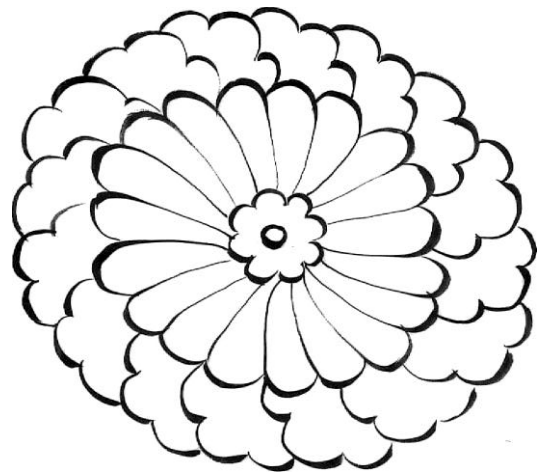
R.123: Mihrap Üstünde Sağdan Sola Doğru Kuşak Yazısında, Zemin Dolgusunda Ve Bordüre Yaslanmış Olarak Bulunan Yarım Penç Motifi.

Ç.67: Motifin Çizimi.



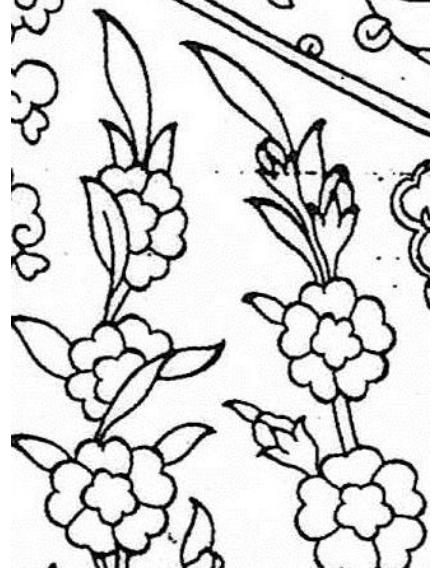
R.124: Mihrap Üstünde Sağdan Sola Doğru Kuşak Yazısında, Zemin Dolgusunda Ve Bordüre Yaslanmış Olarak Bulunan Yarım Penç Motifi.

Ç.68: Motifin Çizimi.



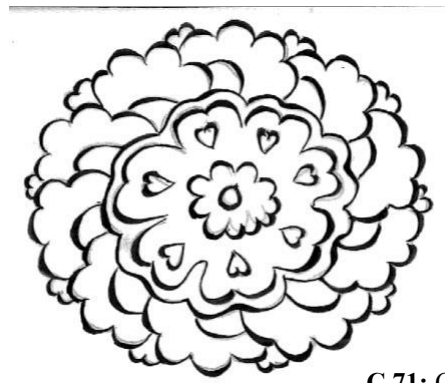
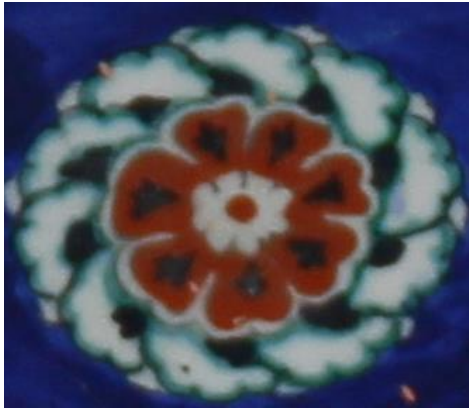
Ç.69: Motifin Çizimi.

R.125: Mihrap Üstünde Sağdan Sola Doğru Kuşak Yazısında Zemin Dolgusunda Bulunan Penç Motifi.



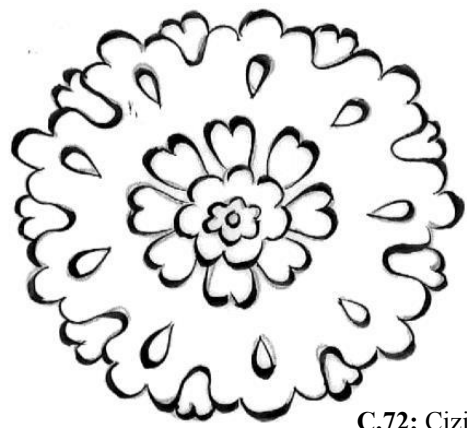
R.126: Mihrap Duvarına Sağ Ve Soldan Paralel Olarak Uzanan, Bahar Dallı Çini Panodaki Penç Motiflerinden Detay.

Ç.70: Penç Motifi Çizimi.



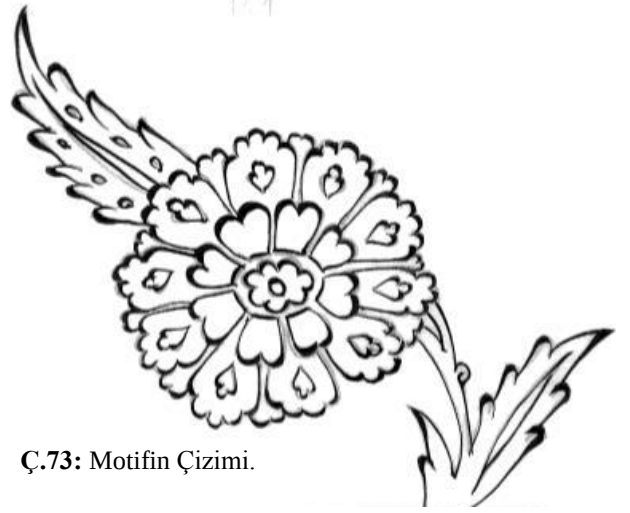
Ç.71: Çizimi.

R.127: Güney Duvarında Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Üç Pencereden Birinci Sıra Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.



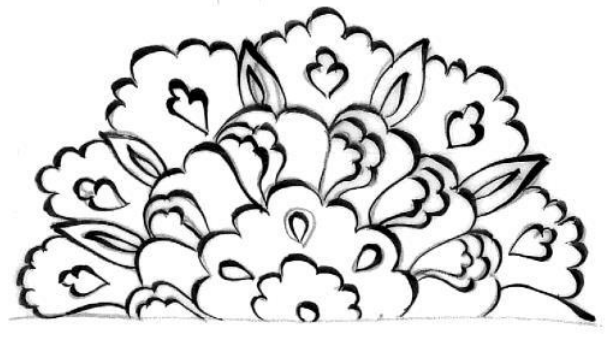
Ç.72: Çizimi.

R.128: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Birinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.



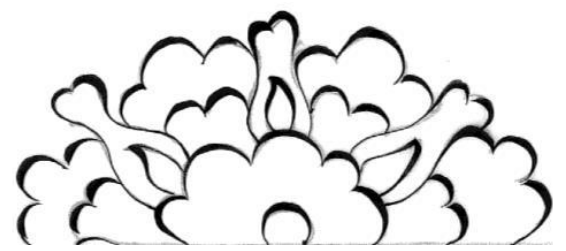
Ç.73: Motifin Çizimi.

R.129: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Birinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.



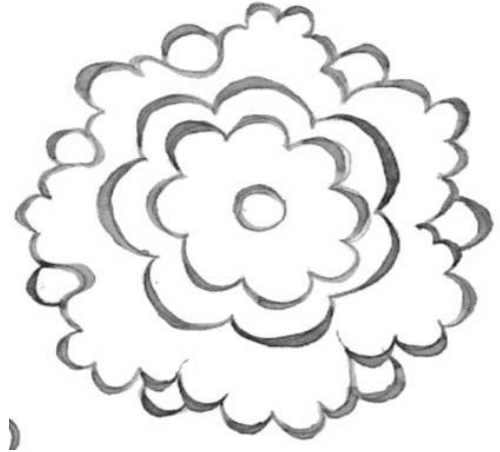
R.130: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Birinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.

Ç.74: Yarım Penç Motifi Çizimi.



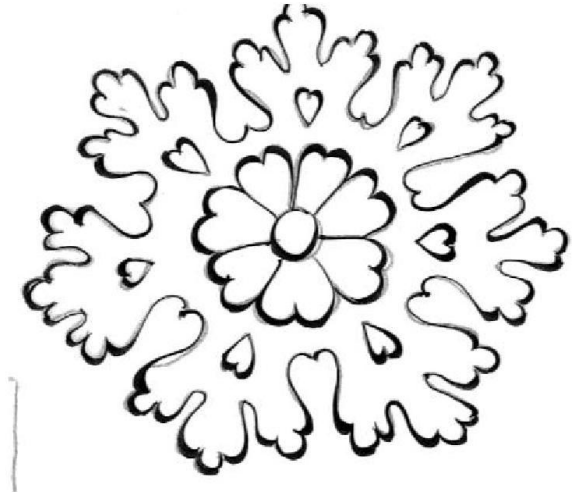
R.131: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Birinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.

Ç.75: Yarım Penç Motifi Çizimi.



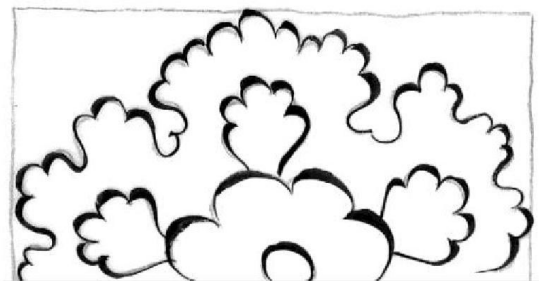
R.132: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Birinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.

Ç.76: Motifin Çizimi.



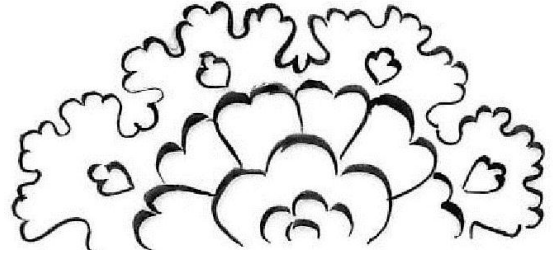
R.133: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.

Ç.77: Motifin Çizimi.



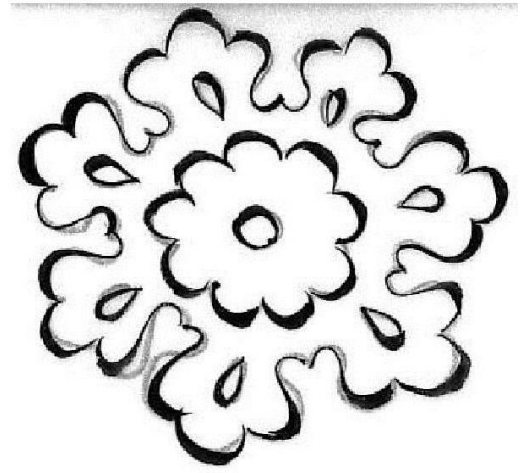
R.134: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Yarım Penç Motifi Detayı.

Ç.78: Motifin Çizimi.



R.135: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Yarım Penç Motifi Detayı.

Ç.79: Motifin Çizimi.

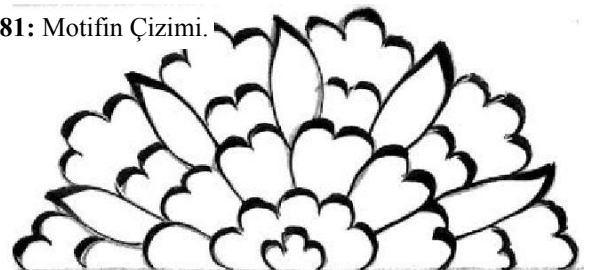


Ç.80: Motifin Çizimi.

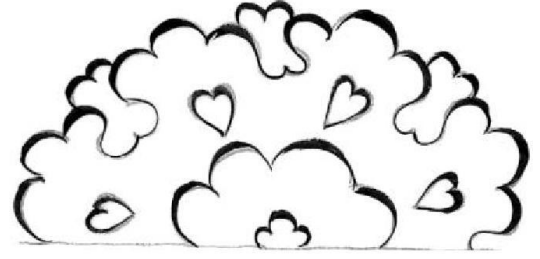
R.136: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Penç Motifi Detayı.



Ç.81: Motifin Çizimi.

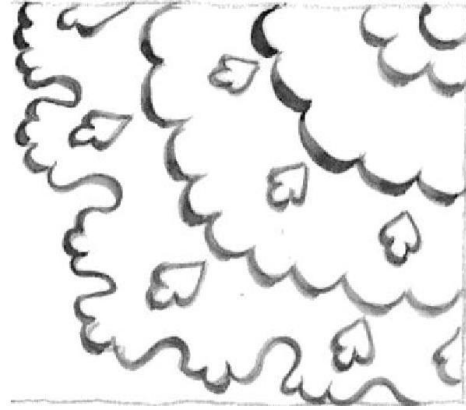
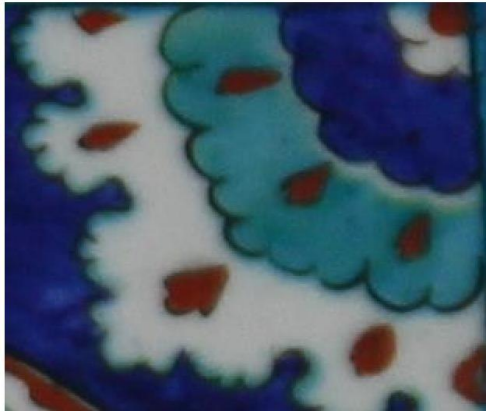


R. 137: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Yarım Penç Motifi Detayı.



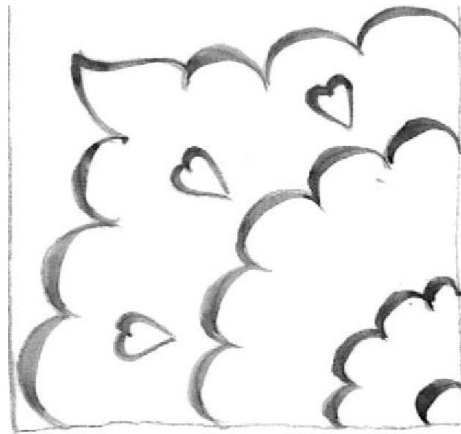
R.138: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden İkinci Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Bulunan, Yarım Penç Motifi Detayı.

Ç.82: Motifin Çizimi.



R.139: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Üçüncü Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.

Ç.83: Motifin Çizimi.



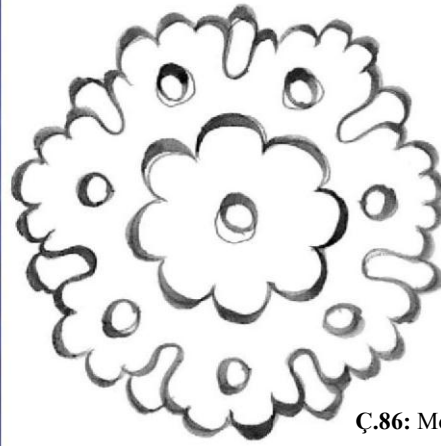
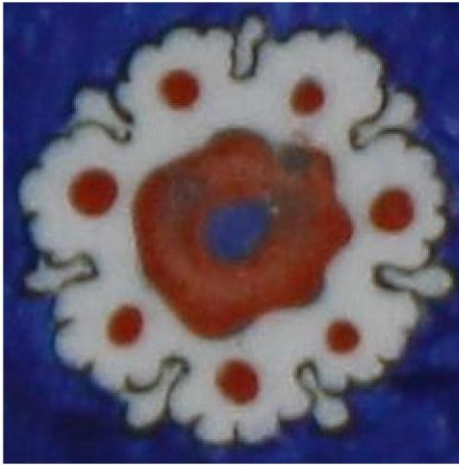
R.140: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Üçüncü Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.

Ç.84: Motifin Çizimi.



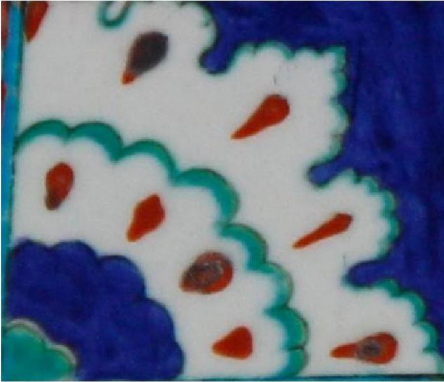
Ç.85: Motifin Çizimi.

R.141: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Üçüncü Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



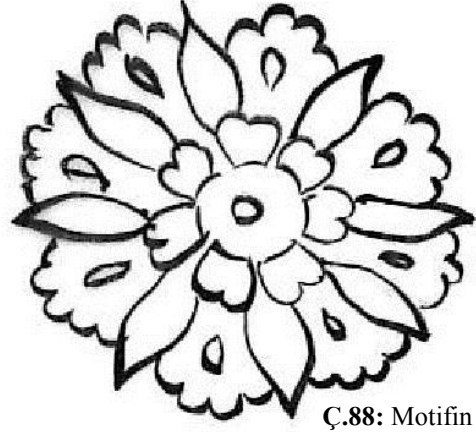
Ç.86: Motifin Çizimi

R.142: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Üçüncü Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Penç Motifi Detayı.



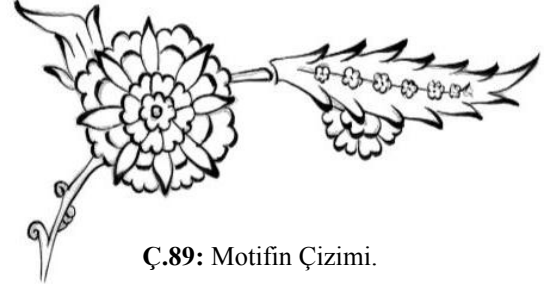
Ç.87: Çeyrek Penç Motifi Çizimi.

R.143: Güney Duvarı Soldan Sağa Doğru Yer Alan, Dikdörtgen Formlu Üç Pencereden Üçüncü Sıradaki Alınlıkta Bulunan, Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



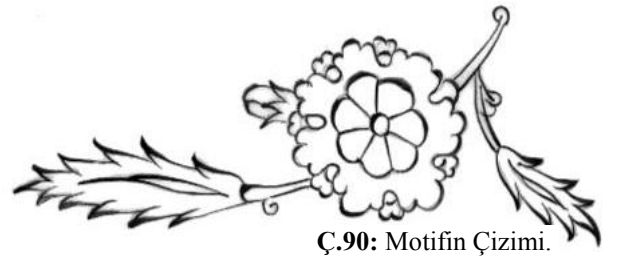
Ç.88: Motifin Çizimi.

R.144: Güney Duvarında, Sağdan Sola Doğru İki Pencereden Birinci Sırada Olan Pencere Alınlığında Yer Alan ve Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



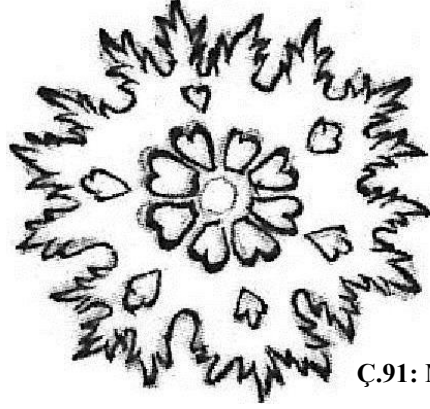
Ç.89: Motifin Çizimi.

R. 145: Güney Duvarında, Sağdan Sola Doğru İki Pencereden Birinci Sırada Olan Pencere Alınlığında Yer Alan Ve Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



Ç.90: Motifin Çizimi.

R.146: Güney Duvarında Sağdan Sola Doğru İki Pencereden Birinci Sırada Olan Pencere Alınlığında Yer Alan Ve Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



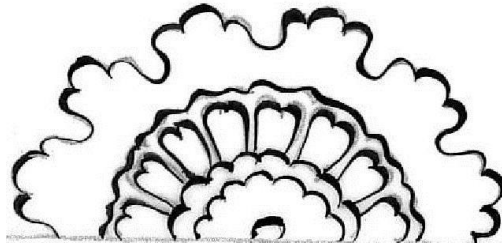
Ç.91: Motifin Çizimi.

R.147: Güney Duvarında Sağdan Sola Doğru İki Pencereden Birinci Sırada Olan Pencere Alınlığında Yer Alan Ve Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



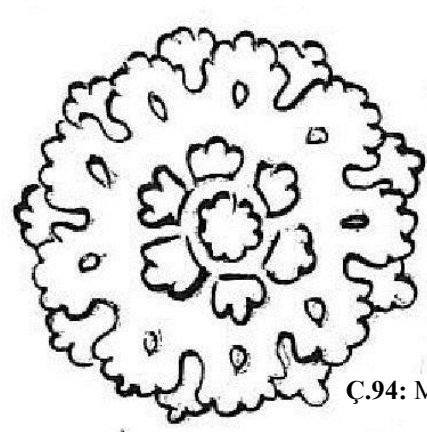
Ç.92: Motifin Çizimi.

R.148: Güney Duvarında Sağdan Sola Doğru İki Pencereden Birinci Sırada Olan Pencere Alınlığında Yer Alan Ve Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.



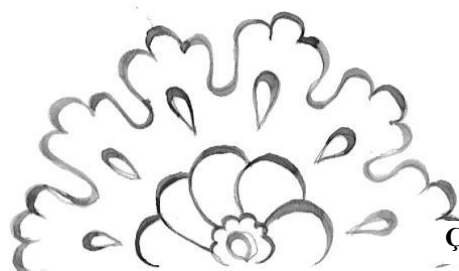
R.149: Güney Duvarında Sağdan Sola Doğru İki Pencereden İkinci Sırada Olan Pencere Alınlığında Yer Alan Ve Hatlı Çini Panonun Zemin Dolgusunda Ve Köşede Bulunan, Dörtte Bir Penç Motifi Detayı.

Ç.93: Motifin Çizimi.



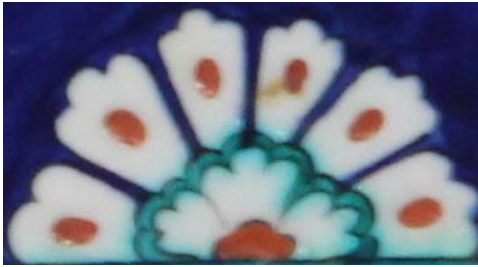
Ç.94: Motifin Çizimi.

R.150: Soncemaat Mahallinde İkinci Pencere Alınlığında Bulunan Çini Pano'da Penç Motifi Detayı.



Ç.95: Çizimi.

R.151: Soncemaat Mahallinde Dördüncü Pencere Alınlığındaki Penç Motifi Detayı.



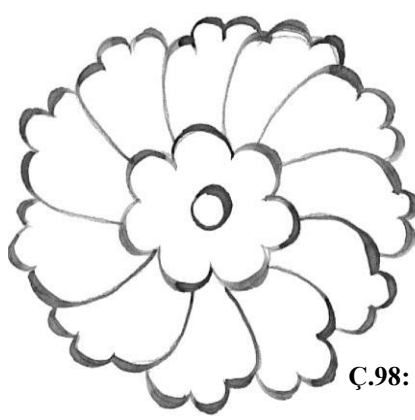
Ç.96: Çizimi.

R.152: Soncemaat Mahallinde Dördüncü Pencere Alınlığındaki Penç Motifi Detayı.



Ç.97: Motifin Çizimi.

R.153: Soncemaat Mahallinde Beşinci Pencere Alınlığındaki Penç Motifi Detayı.



Ç.98: Motifin Çizimi.

R.154: Soncemaat Mahalli Beşinci Pencere Alınlığında Bulunan Çini Pano'da Penç Motifi Detayı.



Ç.99: Motifin Çizimi.

R.155: Soncemaat Mahalli Beşinci Pencere Alınlığında Bulunan Çini Pano'da Penç Motifi Detayı.



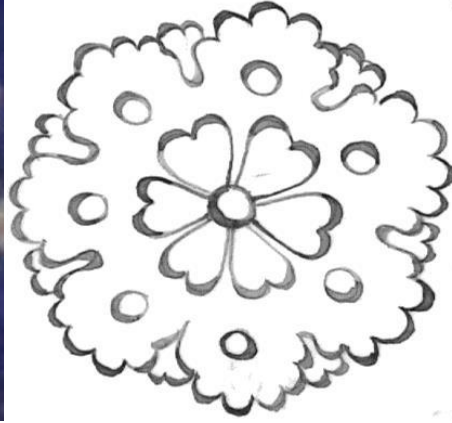
Ç.100: Motifin Çizimi.

R.156: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Hatlı Ve Giriş Portalin Sağında Bulunan Beş Adet Pencere Alınlığından, İkinci Sıradaki Çini Panoda Zemin Dolgusunda Yer Alan Penç Motifi.



Ç.101: Motifin Çizimi.

R.157: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Hatlı Ve Giriş Portalin Sağında Bulunan Beş Adet Pencere Alınlığından, İkinci Sıradaki Çini Panoda Zemin Dolgusunda Yer Alan Penç Motifi.



Ç.102: Çizimi.

R.158: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Hatlı ve Giriş Portalin Sağında Bulunan Beş Adet Pencere Alınlığından, Dördüncü Sıradaki Çini Panoda Zemin Dolgusunda Yer Alan Penç Motifi.

Atik Valide Camii çinilerindeki penç motiflerinin çiziliş şekillerinden dolayı, çark-ı felek isimli bir grup penç bulunmakta (taç yapraklar daire yönünde dönerek birbirini izlemektedir. (bk. R.125, 127, 154,155,157, Ç.69, 71,98,99,101) Tek yöndeki dönüşlerinden ötürü bu motifleri, helezoni pençler olarak da değerlendirebiliriz.²⁴

Kompozisyonda bu motife giren veya çıkan sapların yönü bir kurala bağlı olmadan adeta anahtar görevi görürcesine, zeminde boşlukta uçarcasına çizilmişlerdir. Ayrıca panoların kenar kısımlarında çoğunlukla yarım pençler (bk. R. 115, 116, 117,122, 123, 124, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 149, 151, 152, 153, Ç. 59, 60, 61, 66, 67, 68, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 93, 95, 96, 97) ile dörtte bir pençler (bk. R. 139, 140, 141, 143, Ç. 83, 84, 85, 87), ortası beş ve altı kollu (bk.

²⁴ S.T. Bakır, *age*, s. 250.

R. 119, 120, Ç. 63, 64) yıldız formunda olanlar, diğerleri (bk. R. 118, 121, 126, 128,129, 132, 133, 136,142, 144, 145, 146, 147, 148, 156, 158, Ç. 62, 65, 70, 72,73,76, 77, 86,88, 89, 90,91, 92, 94, 102) bazıları dal üzerinde olup, pençleri adeta yarararak yaprak motiflerinin çıktığı görülmüş bazıları ise askıda kalır gibi zemini doldurma görevini üstlenmişlerdir. Kobalt renk zemin üzerine beyaz, kırmızı, firuze, yeşil renkler kullanılmış ve kontürler ince olarak çizilmiştir.

b) Yarı Stilize (Naturalist Üslûb) Motifler

Yarı stilize üslûp 15. yüzyıl ortalarından 17. yüzyılıda içine alan bir gelişme gösterip Osmanlı Saray sanatının her kolunda başarılı olarak uygulanmıştır. 16. yüzyıl ortasından itibaren natüralist üslûpta lale, karanfil, sümbül, gül gibi çiçekler vaz geçilmez motifler haline gelmiş ve zamanla asma dalı, çınar yaprağı motifleri de bunlara ilave olmuştur. Yarı stilize üslûbun yaratıcısı Nakkaş “Karamemi” olup, bahardallı motif çocuk kaftanı deseninde, Topkapı Sarayında sünnet odası cephesinde, İznik panosu gibi muhtelif süslemelerde başarılı bir şekilde uygulanmıştır. “Natüralist üslûbun gelişmesindeki en önemli etkenlerden biri Türklerin doğaya ve çiçeğe karşı olan sevgi ve alakaları olmuştur. Saraylarda yetiştirilen çok çeşitli çiçeklerde döneminin sanatkârlarına ve ustalarına her zaman ilham kaynağı olmuştur.”²⁵

Her sanat dalındaki farklı malzemeler uygulanan natüralist üslûplu motiflerin şekillenmesini de etkilemiştir. Natüralist üslûplu motifler yalnız başına olduğu gibi geleneksel motiflerden olan çintemani, Çin bulutu, hatayi, ay ve yıldız motifleri ile birlikte kompozisyonlarda da kullanılmıştır. Çiçeklerin doğal renklerini tutturmaya özen gösterilmiş ve doğal güzellikte görüntüler elde edilmiştir. Kumaşlarda daha çok oval madalyon içinde uygulanmıştır. Hemen bütün çiçeklerle birlikte kompozisyon şemaları içinde yer alan nergis, kasımpatı, süsen, yıldız, nar ve bahar çiçekleri bilhassa dekoratif niteliğinden dolayı nar ve ağaç üzerindeki elmalar doğadaki görüntüleri ile sanat eserlerini süslemişlerdir. Örneğin, Topkapı Sarayı Müzesi’nde elmalı kaftan adıyla anılan dikey dalgalı dallar üzerinde naturalist elma motifleri ile süslü kemha kumaşın deseninde güzel bir görüntü arz eder.

Natüralist üslûp, “Kara Memi” üslûbu veya lale, sümbül, gül, karanfil’den dolayı “Dört Çiçek” üslûbu gibi isimler almıştır. “Kara Memi” doğal büyüklükte, tam açmış çiçekleri bir araya toplayarak çim demeti içinden çıkar biçimde kompozisyonlar yapmıştır. Sarayda halk arasında çiçek, doğa sevgisi ve buna paralel olarak çiçek çeşidinin çok olması bu üslûbun yayılmasında etkin rolü bulunmaktadır. Bu üslûb Osmanlı sanatında Çin, İran, İslâm geleneklerinden ayrı olarak gelişen, nakkaşhanedeki Türk sanatçılarınca ortaya konması bakımından

²⁵ Yıldız Demiriz, “*Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslubda Çiçekler*”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1986, s. 334-395.

önemli bir üslûptur. Osmanlı'da çiçek sevilerek her alanda kullanılmış buna paralel olarak çeşitli üslûblar doğmuştur. Mavi-beyaz üslûp Çin'de, saz üslûbu İran kökenli natüralist üslup Osmanlı sarayında doğan üslûp özelliğine sahiptir.

Yarı stilize üslûbu diğer sanat dallarında da farklı malzemeler üzerinde işlendiğini görmekteyiz. Bunlarda dokuma sanatında kullanılan naturalist üslûp geleneksel motiflerle birleştirilerek kompozisyonlar oluşturulmuş ve bir desen birliğine gidilmiştir. Bu üslûplarda figür hemen hemen hiç kullanılmamıştır, sadece küçük parçalarda naturalist tarzda hayvan ve kuş desenleri kullanılmıştır. Naturalist çiçek motifinin yalnız kullanıldığı en iyi örneklerden biri Topkapı Sarayı Müzesin'de bulunan II. Selim'e ait şalvardır. Bu şalvarda krem telli, kendinden harelî zemin üzerine çiçek renginde ipekle dokunmuş soğanlar ile beraber sümbül motifleri ile dolgulanmıştır. Kanuni'ye ait krem ince ipek elbise de natüralist üslûptaki karanfil ve lalelerden oluşan desen oldukça güzel bir örnektir.

Motifler Osmanlı çiçek kültürü, önemli siyasi başarılarıyla İmparatorluğa ihtişamlı devrini yaşatan Kânûni Sultan Süleyman zamanında gelişmiş dolayısı ile Osmanlı'ların çiçek ve bahçe kültürü açısından en parlak devri olmuştur. Çiçekler, ilk olarak kitaplarda uygulanmış daha sonra diğer süsleme alanlarında kullanılmıştır. XV. yüzyıl sonlarından itibaren tezhiplerde yarı üslûplaştırılmış ufak çiçekli ot kümeleri şeklinde görülen çiçekler XVI. yüzyılın ilk yarısından itibaren yerlerini hasbahçe çiçekleriyle yapılan yeni bir üslûba bırakmıştır.

XVI. yüzyıl Kanuni devri saray sernakkaşı "Kara Memî"bu üslûbun yaratıcısıdır. Çiçek üslûbunun doğuşu ile sanatın her alanında karşımıza çıkan çiçeklerin gerçekçi tasvirlerinin uygulaması yalnızca İstanbul, İznik, Bursa, Edirne gibi yakın çevresinde değil merkezi süsleme programı geleneğine uygun olarak tüm imparatorluğun eyaletlerinde de yayılmıştır. Osmanlı mimarîsinde iç mekân süslemesi daha çok çiçek motifleri ile yapılmıştır, bunların başında da duvar çinileri gelir. XVI. ve XVII. yüzyılın sonuna kadar İznik'te üretilen çinilerde, kompozisyonlar merkezîyetçilik doğrultusunda, yine saray nakkaşhanesine bağımlıdır. Kompozisyon içerisinde her biri kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilen bu çiçeklerin cinsleri rahatlıkla teşhis edilebilmektedir. Bilhassa çini sanatının en yüksek ve olgun dönemi olan XVI. yüzyıl eserlerinde hemen hemen bütün bahçe çiçeklerini bulmak mümkündür.

Naturalist üslûp motiflerini yarı stilize motiflere dahil etmekteyiz. Bunlar çok çeşitli çiçeklerin doğadan aynen olmasa da oldukça benzer şekilde desenlere aktarılmasıyla çizilmişlerdir. Yalnız başına tasarlandıkları gibi diğer üslûplarla birlikte işbirliği içinde de kullanılmışlardır. Lale, karanfil, gül, sümbül, bahar ağaçları, serviler gibi motiflerin yanında, ayn-i sefa, süsen, zambak, kokulu menekşe, çiğdem, zerrin gibi çok çeşitli çiçekler çini desenlerini süslemektedir.

XVI. yüzyılda topraktan çıkan yarı üslûplaştırılmış çiçek buketleri XVIII. yüzyılda dalından koparılıp bir çiçek buketi halinde fiyonglanmak suretiyle ya da tek bir çiçek olarak işlenmiştir. XVI. yüzyılda Kara Memi'nin yarı üslûplaşmış çiçekleri hatâyî, penç, gonca, yaprak gibi klasik dönem motifleriyle bir arada kullanılmışken, XVIII. yüzyılda genelinde bu birliktelik son bulmuş, çiçek buketleri ve hatâyî, penç, gonca motifleri birbirinden ayrı olarak işlenmişlerdir. Buketlerdeki en büyük özellik çiçeklerin birbirlerini örtmeyecek bir şekilde resmedilmiş olmalarıdır. Kurdele, fiyong halinde çiçek buketlerini sap kısımlarında sarmaktadır. Kullanılan renkler mavi ve pembedir. Şukufe tarzında eser veren en önemli sanatçı Ali Üsküdarî'dir. Ahmed Ataullah, Esseyid Mehmed, Çakeri gibi müzehhip'ler de devrin önde gelen sanatçı'larındandır. Yeni tarzların batının etkisi ile sanatımıza girmesi sonucunda üslûplar, ekol'ler ve yeni çizgiler meydana gelmiştir. Çiçeklerin tabiattaki gibi aynen ele alınışı ve stilize edilmeden veya çokaz bir stilizasyon ile resmedilmek suretiyle, natüralist bir yaklaşım oluşmuştur ve bu yaklaşım XVIII. yüzyılın sonlarına doğru barok, rokoko gibi süsleme öğelerinin Türk sanatkâr'ların kişisel karakterlerinin birleşimi ile XIX. yüzyılda Türk Rokokosu adı verilen bir üslûp meydana gelmiştir.

Gül motifi yarı üslûplaştırılmış çiçek motifleri arasında stilize edilerek oluşmuş çanak ve çanağın üstünde yuvarlak formda iki, üç veya dört kattan oluşan taç yaprakları ile oval formda ve tırnaklı dal yapraklı olan motiftir. Gül motifinin diğer çeşitleri çiçeğin tepeden görüntüsüne göre yarı stilize anlayışla çizilmiştir. Tepeden görünen örnekleri hatâyî üslûbundaki penç motifine benzer. Gül yaprakları küçük, tombul ve sivri dişli olduklarından hatâyî üslûbu pençlerden kolayca ayrılır. Gül motifinde taç yapraklar tepeden görünümüne göre çizilirken çanak kısmı profilden çizilen gül motiflerinde görüldüğü gibi açıktır. Gülün tepeden görünüm çiziminde aynen penç motiflerinde olduğu gibi yol izlenmiştir.

Osmanlı süsleme sanatının her devrinde en çok sevilen çiçeklerden biri de gül olmuştur. İslamiyette olduğu kadar Hristiyanlıkta sembol niteliğindedir.²⁶ Sera çiçeği olan gül ruhun Allahın inayetine mazhar olması'nın simgesidir. Ancak gül sonunda bu günkü anlamını alır almaz lale sözcüğü de bu günkü anlamını kazandı. 1555'de Busbecg'in yazdığına göre "tıpkı Romalıların gülün Venüs'ün kanından geldiğine inandıkları gibi Osmanlılar da gülün Peygamber'in terinden çıktığına inanıyorlar" Örneğin dik ve düz biçiminden ötürü Allah sözcüğünün ilk harfi olan elifi anımsatan servinin çevresinde yer alan lale ve gülün ona yakın onları özümsemişi düşünülebilir.²⁷ Ayrıca Fatih'in kokladığı gül dünyanın onun elinde açılan en güzel gülünü yani İstanbul'u temsil etmektedir.²⁸ Şiirinde ve süslemesinde Cami ve Türbeler incelendiğinde "gül" motifinin çinilere 16.

²⁶ Yıldız Demiriz, "Çini Bahçesi", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, İstanbul 1999, s.175.

²⁷ July Raby, Nurhan Atasoy, *İznik Seramikleri*, Türk Ekonomi Bankası Yayınları, London 1989, s. 77.

²⁸ Beşir Ayyazoğlu, *Güller Kitabı: Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1992, s. 92-95.

yüzyılın ikinci yarısından itibaren Karamemi'nin natüralist üslûbu ile girdiği ve 17. yüzyılın ilk yarısını içine alan zaman diliminde önemli yer aldığı görülür. Bu gün yetiştirilen gül çeşitleri üç ana gülden elde edilmiştir. “Rosa galica, Rosa indica ve Rosa lutea”dır. Çeşitli melezleme çalışmaları yüzlerce yeni kültür formunun ortaya çıkmasını sağlamıştır.²⁹

Sıralı tekniği çizim ve uygulama açısından büyük kolaylık sağladığından, natüralist anlayışla çizilen gül, lale, karanfil, sümbül, süsen, nergis gibi çiçekler, üzüm salkımları, bahardalları, servi ağaçları, çini sanatında rahatlıkla kullanılmaya başlanmış ve hızlı gelişme göstererek gerçek çini bezeme sanatının temsilcisi olmuştur. Çini ve seramiklerde gül motifinin kırmızılı örneklerine 16. yüzyılın sonuna kadar sıkça karşılaşmaktayız. Bunda güle yüklenen anlam ona verilen önemin payı büyük olmaktadır. Fakat çinide kalitenin düştüğü kırmızının kiremit rengine dönüştüğü devirlerde gül motifinde kırmızı renk hakimiyeti giderek yerini mavi renge bırakmıştır. Bunun en fazla örneklerine Topkapı Sarayı Haremde rastlamaktayız. Çoğunlukla gülün profilden görünümü stilize edilerek çizilmiştir. Profilden çizilmiş güller daha çok açmış ve yaprakları aşağı dökülmüş şeklindedir. Çiziminde taç yaprakların içinde yer alacağı yuvarlak veya elipse benzer bir form oturtulur ve istenilen büyüklüğün sınırları çizilir. Motifin kanaviçesini oluşturan bu form yuvarlak, elips şeklinde olmaktadır.

Elips içine kaç kat isteniyorsa gül'ün katmerleri enine çizgilerle hafifçe tespit edildikten sonra taç yaprakları yerleştirilir. Motif genellikle iki, üç kattan oluşmakta, İznik klasikleri arasında dört katlı gül motifi örneklerine de rastlanmaktadır. Çinide stilize edilmiş formlarında gülün goncası oldukça belirgindir açmış olarak ve genellikle tam karşıdan çizilmiş nadiren profilden ya da yan profilden gösterilmiş örneklerde vardır. Motif çizilirken çanak kısmı belirlenir. Dallarının üzerinde tekli, üçlü veya beşli yapraklar vardır. Başka çiçeklerin dalı üzerinde bulunamaz. Ancak gülün tam açmamış hali gonca gül motifi ile aynı dal üzerinde çizilebilir. Bir dal üzerinde en az bir gül motifi bulunurken, kompozisyon içindeki durumuna göre sayısı artabilir. Gül motifi uygulandıkları malzeme ve tekniğe göre farklı şekilde çizilmiştir. Aynı üslûpta aynı malzeme, teknikle uygulanmasına karşın duvar çinileri ve kullanım eşyası olan seramik'lerde dahi gül motifinin çizimi arasında farklılıklar görülmektedir.

Fatih'ten başlayarak tüm Osmalı Padişahlarının İstanbul'da bahçelere önem verdiği bilinmektedir. Saray içinde, dışında padişaha ve soylulara ait çok sayıda hasbahçe ile hassa bostanları bulunduğu bilinmektedir.³⁰ Fatih Sultan Mehmed'e ait olduğu söylenen İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 2/4412 envanter nolu kaftandaki güller, kaftanın 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmesini sağlar. Gül motifinin çinilerde ilk örneği 16. yüzyılın üçüncü çeyreğinde (1561), Rüstem Paşa

²⁹ Turhan Baytop, “*Türkçe Bitki Adları Sözlüğü*”, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, s. 123.

³⁰ B. Ayvazoğlu, *age*, s. 91-92.

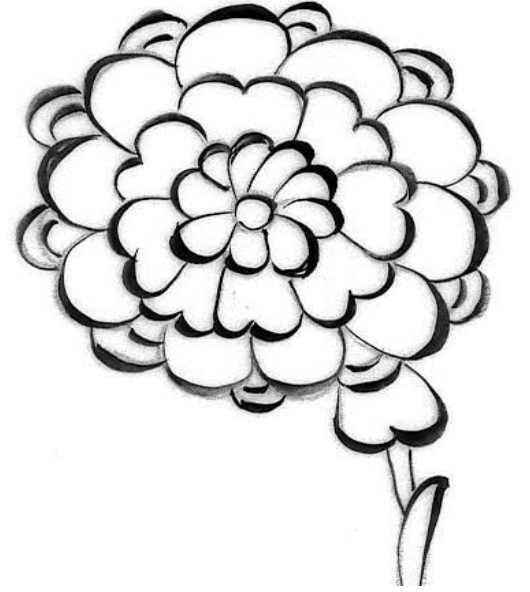
Camii'nde görülmektedir. Gül motifi, genellikle profilden yada cepheden çizilmiştir ancak Rüstem Paşa Camii'sinde soncemaat yerinde bulunan bahar ağaçlı panoda arkadan görünümü çizelerek uygulanmıştır.

Prof. Dr. Gönül Öney ise, 1552'ye tarihlenen Şehzade Mustafa Cedit Türbesi çinilerinin Adana Ramazanoğlu Camii ve Türbesi ile birlikte bilinen en erken kırmızılı İznik çinileri olduğunu belirtmektedir. ” Nurhan Atasoy ve Julian Raby ise bu Türbeyi “ 981 HIM.1573-74 ”e tarihler. 1552 tarihinde çinide gül motifi ilk olarak Bursa Şehzade Mustafa Cedit Türbe'sinde görülmektedir.

Rüstem Paşa Camii çinileri ile başlayan gül motifinin en güzel örnekleri, Sokullu Mehmet Paşa Camii (1572), Piyale Paşa Camii (1574), Edirne Selimiye Camii (1575), İstanbul Takyeci İbrahim Ağa Camii (1592) ile devam etmekte ve Sultan Ahmed Camii'nde son bulmaktadır. Üsküdar'da Abdülmecid Efendi Köşkünde ve 18. yüzyıla örnek olarak Mehmet Ağa Camii'sinde de soncemaat yerindeki pencere üstü alınlığında rokoko tarzında ve sarı renkte uygulanmış örneğine rastlıyoruz.



R.159: Gül Motifi'nin Profilden Görünümü.



Ç.103: Gül Motifi Çizimi.

Camide bahardallı çini panoda şemse form içerisinde gül çiçeğinin profilden güzel örneğini görmekteyiz. Göbek kısmı kırmızı, taç yapraklar beyaz dal üzerindeki doğada görüldüğü gibi kendi yapraklarını firuze renkli olarak uygulanmıştır.

Gonca Gül motifi henüz açılmamış veya açılmaya yüz tutmuş güle “gonca gül” denir. Tam açılmamış bir çiçeğin (dikey) kesitinin stilize edilmesiyle oluşur.

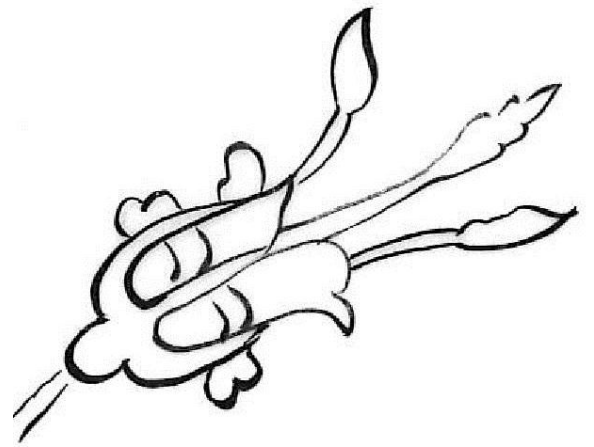
Taç yaprakları ve çanak kısmı belli olan goncagül'ün meşime ve tohumları daha belirgin olarak çizilirse motif hataiye dönüşür. Çinide kullanılan bu motifi yarı üslûplaştırılmış çiçek motifleri arasında yer alan oval formdaki çanak ve yukarıya doğru yükselen çanak yaprakları ile çanak yapraklarının arasında yeni açılmaya yüz tutmuş taç yapraklarından oluşan, doğadaki gonca gülün stilize edilmesi ile oluşan motiftir.

Çini sanatında kullanılan gonca gül motifi, çiçeğin profilden görünüşünün stilize edilmesiyle elde edilmiştir. Meşime, tohumlar ya hiç görünmez ya da kısmen görünür. Meşime, tohumlar belirgin çizildiğinde hatayi motifi oluşur. Gülün bodur ağaç, çalı ve tırmanıcı çalı olmak üzere pek çok çeşitleri bulunmaktadır. Yedi, sekiz bine çıkan bu çeşitler çiçeklerinin kokusu, rengi, şekli, iriliği ve ufaklığı ile birbirinden ayrılır. Bunlara paralel olarak gonca güllerde çeşitlerine göre farklılaşarak görünüm olarak birbirinden ayrılırlar. Çini sanatında natüralist bir yaklaşımla çizilen gonca gül motifleri doğadan aynen olmasa da, oldukça benzer şekilde desenlere aktarılmışlardır.

İznik klasik eserlerinde kullanılan gonca gül motifleri incelendiğinde bunlar birbirine benzer ve ufak tefek farklılıklar gösterdikleri görülür. Motifin çanak yaprakları uzun, kısa, tırnaklı, tırnaksız olabilir. Çiçeğin taç yaprakları farklı görünüşlerde olabilir. Bu ufak farklılıklar gonca gül motifini çeşitlendirip zenginleştirir. Buna rağmen basit ve küçük gonca gül'de taç yaprakları ve çanak kısmı belirgindir. Yarı üslûplaştırılmış olmalarına rağmen ana karakterini kaybetmeyen gonca gül motifleri desen içinde hemen fark edilirler. Karakteristik formdaki gül goncaları kompozisyonlarda vazgeçilmezdir.



R.160: Goncagül Motifi.



Ç.104: Çizimi.



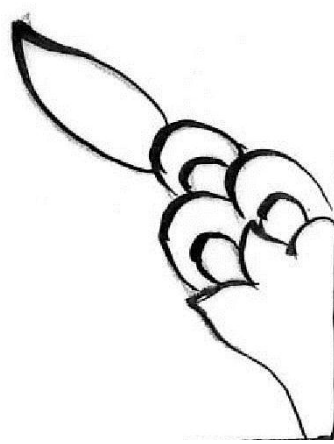
R.161: Bahardallı Pano İçindeki Goncagül Motifi.



Ç.105: Motifin Çizimi.



R.162: Bahardallı Pano İçindeki Gonca Motifi.



Ç.106: Motifin Çizimi.

Camide bahardallı panoda şemse formu içerisinde kobalt renk zeminde, oval formu olarak tek dal üzerinde doğadaki bilinen tırtıklı yaprakları ve çanak, taç yaprakları vardır. Goncanın sapı aynı hatai çiçeğinde olduğu gibi çanak kısmına bitişiktir ve sap goncaya çanak kısmından girmiş taç yaprakların üzerinden çıkmıştır. Firuze, beyaz, kırmızı renklidir.

Lale motifi zambakgiller familyasından dal yaprakları uzun ve mızraksı, çiçekleri kadeh biçiminde çeşitli renklerde süs bitkisidir. Çiçekleri parlak renkli hemen hemen birbirine eşit olan altı taç yaprağı vardır. Yarı üslûplaştırılmış çiçek motifleri arasında yer alan oval formda ve kadeh biçiminde çiçek'leri ile uzun ve mızraksı dal yaprakları olan doğadaki lale çiçeğinin stilize edilmesi ile oluşan motiftir.

16. yüzyıl ortasında Osmanlı'ların tanıdığı lale'ye verilen önem çiçeğin güzelliği yanı sıra sembolik değer verilmesinden kaynaklanmış olmaktadır. Yaygın bir yorum Lale'nin adından ötürü önem kazanmış olmasıdır. Çünkü lale kelimesinin, eski Türkçe yazıldığında "Allah" kelimesi ile aynı harfleri bünyesinde taşıdığı bilinir. Gül sözcüğünün sera çiçeklerini içermesine karşın lale hemde Osmanlı Türkçe'sinde yabancı çiçekler için geniş kapsamlı bir terim olarak kullanılıyordu. Tasavuf'ta "kan çiçeği" veya "elem çiçeği" Tanrı'yı arayan ruhun bir simgesi olarak bilinmektedir.

Tasavvufa kabul edilmenin de simgesi idi.³¹ Bundan dolayıdır ki cami, mezar taşları ve türbe gibi dini eserlerin süslemesinde lale motifine sık rastlanır. Çiçek yetiştiricilerini teşvik eden lale'nin melezlenmek suretiyle çok değişik renk, desen ve formda olmasından kaynaklanmaktadır. 16. yüzyılda süsleme sanatına girmiş ancak daha önce Türk kültüründe yer almıştır. İran'da ve Asya'nın içlerinde de doğal olarak yetişmekte idi. Selçuklu döneminden itibaren Anadolu'da bahçe çiçeği olarak sevilmiş ve yetiştirilmişti, 1550'lerde batı dünyasınca tanınmaya başlanmıştır. 16. yüzyılda ilk olarak yazma eserlerin bezemelerinde, kumaş desenlerinde ve taş işçiliğinde gördüğümüz lale motifinin çini sanatında bol örneklerini görmek mümkündür. İstanbul'da bulunan abidelerimizin yalnız duvar çinilerinde 300'ü aşkın çeşit lale motifi saptanmıştır. Eski mezar taşlarında 350'nin üzerinde kumaş'larda ve işlemlerde yaklaşık 585 çeşit sayılmıştır.

1550'lerde saray nakışhanesinin başında bulunan Karamemi imzalı Muhibbi divanı ile lale birlikte pek çok başka çiçeği de sanatımıza yerleştirmiştir. Çini sanatında ilk defa lale motifini Şehzade Mehmet Türbesindeki renkli sır panoda görmekteyiz ve bu sera çiçeklerinin ilk gelişmiş resmi yine aynı şehzadeye ithaf edilen bir "40 Hadis" yazmasının lake cildinde bulunmaktadır. Lale denildiğinde akla ilk gelen Rüstem Paşa Camii'nin çinileri olmaktadır. Burada yapının belli bir seviyenin altındaki hemen hemen bütün yüzeylerini kaplayan çinilerde çok çeşitli formlarda sayısız çini vardır. XVI. yüzyılda stilize edilerek çok çeşitte ve renklerde duvar çinilerinde kullanılan hâkim çiçek laledir. Ayrıca bu motif dönemin diğer süsleme sanatlarının tüm alanında yerini almıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Muhibbi mahlasıyla yazdığı divanı'nın saray sernakkaşı Kara Memi'nin önemli motifi laledir. Türklerin Avrupa'ya tanıttığı bu çiçek, zamanla gerek Osmanlı imparatorluğunda, gerekse çeşitli batı ülkelerinde

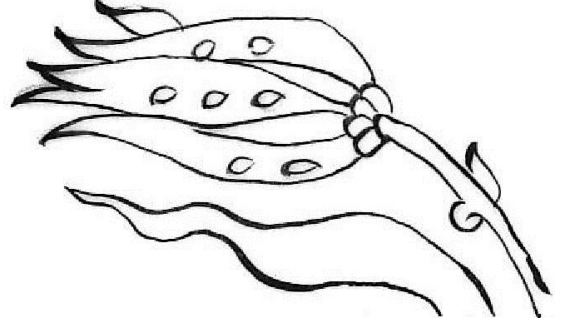
³¹ B. Ayvazoğlu, *age*, s. 181.

çok sevilmiştir. XIX. yüzyılda rokoko üslûbu ile birlikte yerini güle bırakarak kaybolmuştur. Lâle menşei itibarıyla doğu çiçeği'dir. Takkeci Camii, Piyale Paşa Camii, Mehmet Ağa Camii Topkapı Sarayı'nın 16. ve 17. yüzyıla ait çinilerin güzel örnekleri oluşturmaktadır. 18. yüzyıldan Mehmet Ağa Camii'nin rokoko çiçek bezemeli son cemaat yeri çinileri oldukça güzel örnekler içerir.³²

Atik Valide Camii'sinde Bahardallı panonun çıkışında içi rûmi bezemeli vazunun iki tarafında kobalt, kırmızı renkli ve panonun ortasında farklı boyutta üst üste madolyon içerisinde kobalt renk zeminde beyaz, kırmızı renkte Lale motiflerini görmekteyiz. Lale motifi oval form içerir dipte çanak yer alır en basit şekliyle oval formun dış sınırları belirlendikten sonra çanak kısmı, yaprakları ovalin içine yerleştirilmiştir, taç yapraklar üç uzun yaprak halindedir yaprakların üzeri lalenin kendi renginden farklı olarak oval, yuvarlak şekilde süslenmiştir. Lalenin yaprakları kendi çiçeğine yani gerçeğine uygun, ince uzun stilize yapraklar olarak çizilmiş ve yeşil, turkuaz renklidir.



R.163: Bahardallı Pano İçerisindeki Lale Motifi.



Ç.107: Lale Motifi Çizimi.



R.164: Bahar Dallı Pano İçerisindeki Lale Motifi.

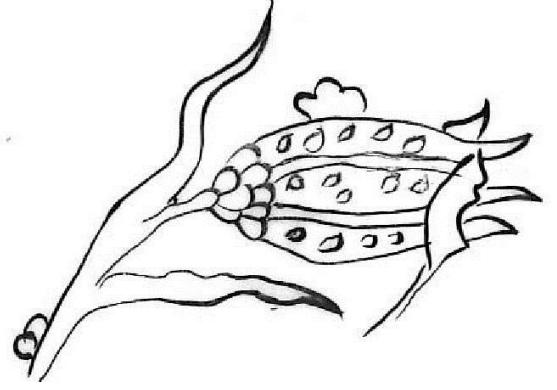


Ç.108: Lale Motifi Çizimi.

³² B. Ayvazoğlu, *age*, s.182.



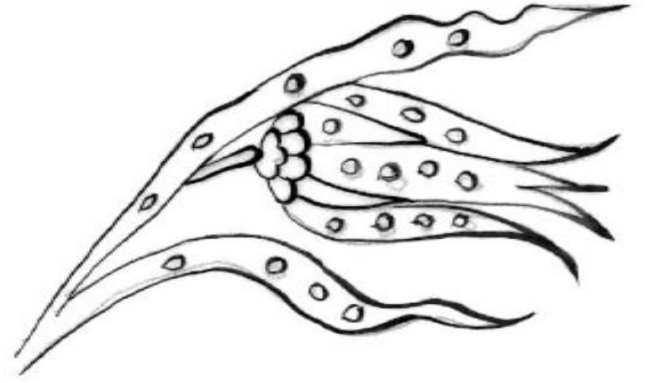
R.165: Bahar Dallı Pano İçerisindeki Lale Motifi.



Ç.109: Lale Motifi Çizimi



R.166: Bahar Dallı Pano İçerisindeki Lale Motifi.



Ç.110: Lale Motifi Çizimi



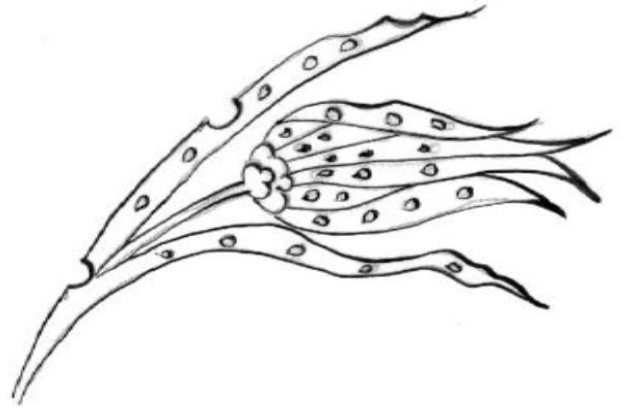
R.167: Bahar Dallı Pano İçerisindeki Lale Motifi.



Ç.111: Lale Motifi Çizimi.



R.168: Bahar Dalı Pano İçerisindeki Lale Motifi.



Ç.112: Lale Motifi Çizimi.

Karanfil motifi Osmanlı sanatının çeşitli dallarında tercih edilen çiçekler arasında karanfil önemlidir. Çinilerde bazen aşırı stilize edilerek geleneksel motiflerin arasına karışmış, bazen buketler ve çiçek grupları arasında daha yumuşak hatlarla çizilmiştir. Karanfil tekstil, seramik eserlerde diğer çiçeklerle karıştırılmadan yanyana işlenmiştir. Süpürgelik çinilerinde ve sonsuz düzendeki küçük panolarda örnekler vardır. Vazolu veya şemseli büyük panolarda ise çeşitli çiçeklerin arasında kolayca ayırt edilebilirler.³³

XVI. yüzyılda çinilerde ilk kez Hürrem Sultan Türbesinin mihrabının mukarnas dolgularında görülmektedir. Fatih Sultan Mehmed'in XV. yüzyılda başlattığı portrecilik geleneği, XVI. yüzyılda da sürdürülmüş Kânûni Sultan Süleyman'ın kaptan-ı deryası elindeki karanfili koklarken tasvir edilmiştir. Bu motif ilkbahar çiçeklerinin topluca kullanıldığı kompozisyonlarda sıkça görülmektedir. Çeşitli şekillerde çizilmiş ve renklendirilmişlerdir. Beyazdan kırmızıya kobalt mavisinden moruna kadar çini sanatındaki tüm renklerle boyanmışlar tarama, noktalama gibi fırça oyunları ile çeşitli şekillerde dönemine göre hareketlilik kazanmıştır. Yüzyılın ikinci yarısında erik ağacının dibinde daima lâle ile görülen karanfil motifi yüzyılın sonuna kadar bu şekilde devam etmiştir. Yüzyılın üçüncü çeyreğinde bordürü oluşturan çinilerde görülen lale'lerin yerini karanfil motifi almaya başlamıştır. Karanfil tek sap üzerinde goncası ile beraber çizilmeye başlanmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru karanfilli vazo içerisinde laleler ile birlikte görebiliriz.

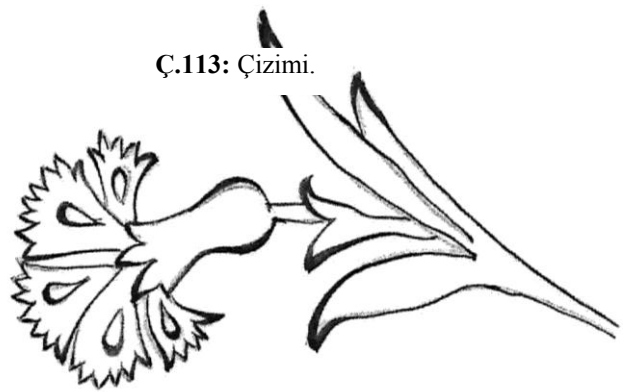
Karanfil çiçeğinin yaprakları ince belli zariflikte doğadaki gerçeğine uygun çizilmiştir. Profil görünüşü stilize edilmiş olarak kompozisyonlarda genelde tamamen açmış yada gonca halinde sitilize edilmiştir. Tamamen açmış karanfil çiziminde motif çanak üzerine yerleştirilir. Ayrıca bu çanak üzerinde daha uzunca başka çanak da yer alır. Karanfil motifinin profil görünüşünün çiziminde çiçeğin çanağı belirlendikten sonra yaprakların oturacağı bölüm, yelpazeyi andırır

³³ B. Ayvazoğlu, *age*, s. 177.

şekilde yarım daireye yakın biçimde, çanağın üzerine oturtulur. Çanağın üzerinde bazen ikinci bir çanak daha bulunur. Çanak sayısı zaman zaman artmaktadır. Yarım daire biçiminin ortasındaki yapraklar daha iri, yanlara gittikçe küçülecek şekilde simetrik olarak parçalara bölünür. Parçalama işlemi genellikle ortaya bir tane yaprak gelecek şekilde düşünülmüştür. Yaprak sayısı üç, beş, yedi gibi tek sayılardan oluşur, bunun dışına çıkan dört, altı, sekiz gibi çift sayı yapraklı örnekler bulunmaktadır. Yaprak kenarları bazen yuvarlatılmış bazen testere dişi gibi sivri dilimlerle biçimlenmiş şekilde oluşturulan simetrik yaprakların içi bazen sanatçının zevkine bırakılmıştır. Karanfilin cepheden görünen tek örneği Rüstem Paşa Camii'nde görülmektedir.

Tamamen açılmış bir diğer karanfil motifi biçiminin çiziminde ise çiçeğin tohum kısmı üstte görünecek şekilde çizildikten sonra ortaya düşen tek taç yaprağı çanağa doğru dışa dönük olarak yerleştirilir. Diğer yapraklar bu yaprağın etrafında dışa doğru sıralanır. Karanfil motifi bezeme elemanı olarak Osmanlı sanatının her alanında kullanılmış ancak her sanat alanının teknik imkanları bu motiflerin biçim, boyut, kompozisyon düzeni, kullanım şekli ve renk gibi özelliklerini etkilemiştir. 18. yüzyılın karakteristik sarı rengi ile Mehmet Ağa Camii'nin son cemaat yeri çinilerinde de karanfili buluyoruz.³⁴

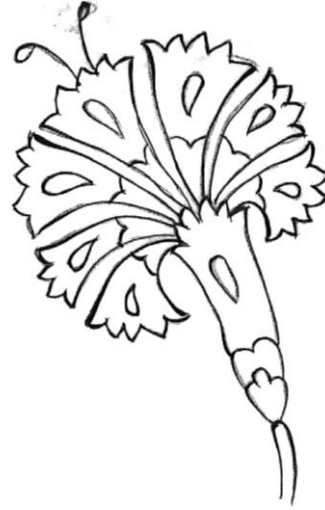
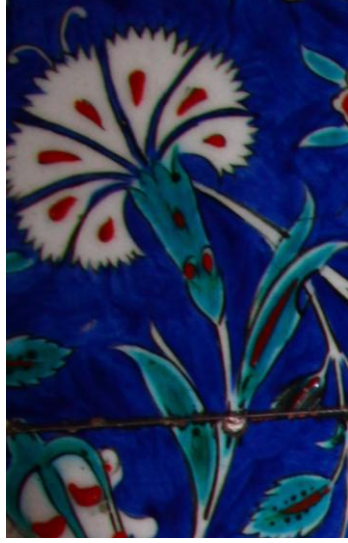
Atik Valide Camii'nde mihrap sofasına paralel sağ ve sol duvarda bahar dallı panonun alt çıkış kısmının etrafında firuze dal üzerinde kırmızı, beyaz renkte farklı örnekleri görülmektedir. Bunlar açmış durumdadır çanak kısmı olup, bu çanaklar üzerinde küçük çanaktan çıkan daha uzun bir çanak kısmı vardır. Yaprakların oturduğu kısım yelpazeyi andırır şekilde yarım daireye yakın formda çanağın üzerindedir. Yelpaze ortasındaki yapraklar daha iri yanlardaki gittikçe küçülerek ve simetrik olarak parçalara bölünmüştür beş, yedi yapraklıdır.



Ç.113: Çizimi.

R.169: Bahardallı Pano İçindeki Beyaz Renkli Üzeri Kırmızı Noktalı Karanfil Motifi.

³⁴ B.Ayvazoğlu, *age*, s. 177.



Ç.114: Motifin Çizimi.

R.170: Bahardalı Pano İçindeki Beyaz Renkli Üzeri Kırmızı Noktalı Karanfil Motifi.



R.171: Bahardalı Pano İçindeki, Kırmızı Renkli Karanfil Motifi.

Ç.115: Motifin Çizimi.

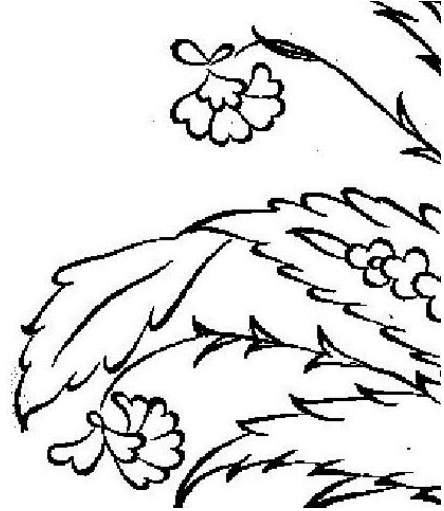


R.172: Bahardalı Pano İçindeki Kırmızı Renkli Karanfil Motifi.

Ç.116: Motifin Çizimi.



R.173: Bahardallı Pano İçindeki Kobalt Renkli Kokulu Menekşe Motifi.



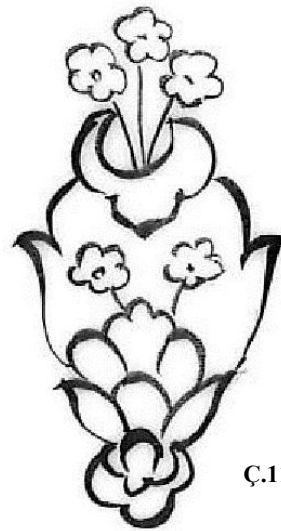
Ç.117: Çizimi.

Yapraklar testere dişi gibi dilimlidir ve üstleri nokta, damla formunda kendi rengi dışında süslenmiştir. Ayrıca burada gonca karanfiller de bulunmaktadır, açmış karanfil örneklerine benzemektedir, fakat bunlarda karanfilin yelpaze kısmındaki yapraklar açmamıştır ve üst üste irili ufaklı şekildedir. Çiçeğin yaprağı, doğadaki gibi olup, ince ve uzundur.³⁵

Kokulu Menekşe motifi 16. yüzyıl başından 18. yüzyıl ortalarına kadar, kitap süslemesinde güzel örnekleri uygulanmıştır. Kokulu menekşe natüralizm akımı ile birlikte XVI. yüzyılın ortasında Kara Memi'nin süslediği Muhibbi Divanı'ndaki tasvirleri ile sanatımıza girmiştir. XVI. yüzyıl çini sanatında, lale, karanfil, gül, sümbül gibi çiçeklerle birlikte kullanılan narin çiçektir. Çinilerde genellikle, büyük panoların alt bölümlerinde, topraktan fışkıran bitkilerin kökleri arasında görülür. Takkeci Camii, Edirne, Selimiye Camii Hünkâr Mahfili çinilerinde güzel örnekleri vardır.



R.174: Bahardallı Panoda Şemse Formu İçinde Bulunan Menekçe Çiçeği Motifi Detayı.



Ç.118: Motifin Çizimi

³⁵ S.T. Bakır, *age*, s. 260.



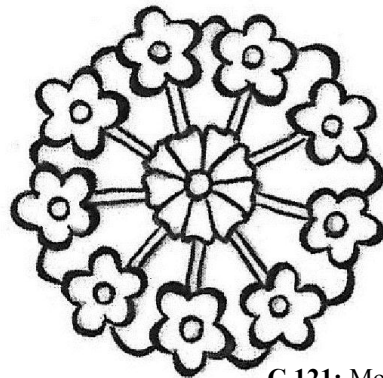
Ç.119: Motifin Çizimi.

R.175: Bahardallı Panoda Şemse Formu İçinde Demet Halinde Bulunan Mine Çiçeği Motifi Detayı.



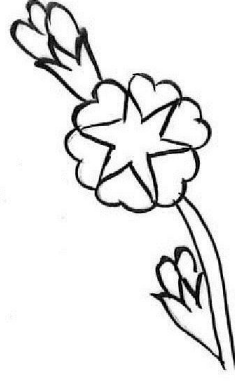
Ç.120: Motifin Çizimi.

R.176: Bahardallı Panoda Şemse Formu İçinde Penç Motif Detayı.



Ç.121: Motifin Çizimi.

R.177: Bahardallı Panoda Şemse Formu İçinde Demet Halinde Bulunan Penç Motif Detayı.



Ç.122: Motifin Çizimi.

R.178: Bahardallı Panoda Şemse Formu İçinde Demet Halinde Bulunan Penç Motif Detayı.

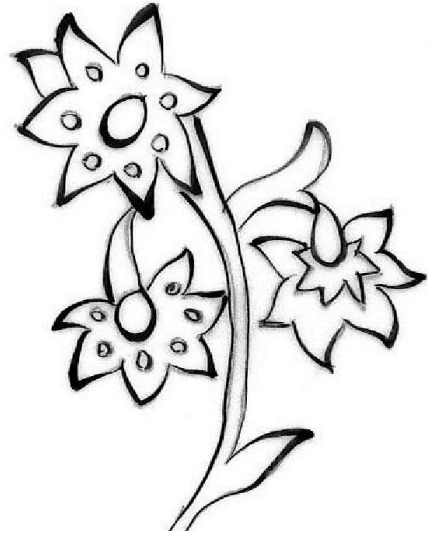
Kokulu menekşe çiçeğini, Atik Valide Camii'sinde mihrabın sağ ve solundaki bahardallı pano'da kobalt renk zeminli şemse formu içerisinde hem zeminde hemde vazo içerisinde zemini beyaz ortaları kırmızı renkli olarak yer almaktadır, tek dal üzerinde birden fazla sayıda yer alan narin çeçektir, yaprakları yürek biçimindedir, vazo içindeki çiçek gruplarında, aşağı doğru iki yana zarifçe sarkarak vazounun yanlarında kalan boşlukları doldurmuştur. Genellikle güzel kokusu mor renginden dolayı çok sevilmiştir.

Nergis motifi XVI. yüzyılda sadece Kara Memi'nin imzalı eserlerinde az sayıda örneği bulunan nergis çiçeği yüzyılın çini desenlerinde oldukça sık karşılaştığımız bir motiftir. Çok çeşitli örneklerine rağmen doğadaki gerçeğine yakın stilize edilen nergis çiçeğini tanımak mümkündür. Bir sap üzerinde bir veya birden fazla çiçek grupları halinde bulunur. Çiçekçilikle ilgili XVIII. ve XIX. yüzyıl kaynaklarında sıralanan zeren ve zerrin, beyazlarına sim, katmerlilerine ise katmerli sim veya zerrin denmektedir. Süsleme sanatlarına pek fazla yansımayan bu çiçeği tanımlamakta pek tereddüt bulunmamasına karşılık adlandırılmasında güçlük çekilmektedir. Sarı, beyaz, turuncu renklerde, altı taç yapraklı ve ortasında boru şeklinde bir bölüm bulunan çiçeği, türüne göre sap üzerinde tek veya birkaç çiçek ile gruplar halindedir. Bugün en yaygın kullanılan adı Nergis'tir. Ancak, nergis olarak calendula, kardelen gibi başka bazı çiçekler de adlandırdığından bu bir kavram karışıklığına neden olmaktadır. Nergis eski Osmanlı kaynaklarında kullanılan bir isim değildir. Çiçekçilikle ilgili 18. ve 19. yüzyıl kaynaklarında sarılarına zeren veya zerrin beyazlarına sim, katmerlilerine ise katmer sim veya zerrin denilmektedir. Ayrıca boru deve boynu gibi isimler taşıyan çeşitleri de vardır, çiçekçiler arasında hala bu eski isim kullanılır. 16. yüzyıl çinilerinde, ancak dikkatle incelendiğinde saptanabilen örnekleri arasında Sultanahmet Camii çinilerinde ve daha pek çok örnekli panolarda bu çiçeği görebiliriz. Yüzyılın sonlarından bir örneğini ise Takkeci Camii süpürgelik çinilerinde iki karo arasında

ayırıcı motif olarak uygulanmıştır. 18. yüzyılda Topkapı Sarayı Ağalar Camii mihrabında buketlerin iki yanında ayrıntılı olarak uygulandığı görülmektedir.³⁶



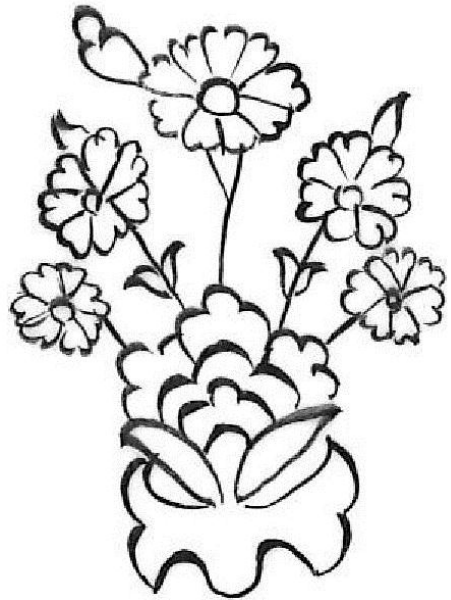
R.179: Bahardallı Panoda Bulunan Nergis Çiçeği Motifi.



Ç.123: Motifin Çizimi.



R.180: Bahardallı Panoda Bulunan Nergis Çiçeği Motifi.



Ç.124: Motifin Çizimi.

³⁶ S.T. Bakır, *age*, s. 187.

Camideki bahardallı panoda bulunan şemsenin içerisinde tek dal üzerinde beyaz zeminli uçları sivri yapraklı ortaları kırmızı renkli olarak nergis çiçeğini bulmaktayız.

Bahar açmış meyva ağacı motifi çeşitli penç motiflerinin dal eğrisi üzerinde belli düzen içinde yerleştirilip çizilmesi ile oluşan motife “bahardallı motif” denir. Bahar açmış meyva ağacı Osmanlı sanatında 16. yüzyılın ikinci yarısında başlayan naturalizm akımını simgeleyen motiflerin en güzelli olarak değerlendirilmiştir. Çinde bu motif çeşitli boyutlarda ve çeşitli düzenlemeler içinde işlenmiştir. Kiraz, erik, badem, şeftali, elma gibi ağaçların çiçek açmış hali XVI. yüzyılın ikinci yarısında çok sevilen bir motif olmuştur. Hangi meyvanın ağacı olduğunu söylemek güçtür. Çinde 1550’lerden 1570’lerin ortasına kadar bahar ağacı panolarının çoğu kez en önemli yerlere konulması bunların sembolik bir değer taşıdığını göstermektedir. Çinde bahar ağacı motifinin yerleştirildiği yerler düşünülünce bunların cennette çiçekleri birbirinin üzerinde yığılmış “Talb ağaçlarının” yeşillik ve bolluğunu belirten anlamını aktarmak amacıyla yapıldıklarını göstermektedir.³⁷ Yaprakların ve çiçeklerin dizilişine göre çoğunun erik veya kiraz olduğu söylenebilir. Bu motifde kullanılan çiçeklerde genellikle beş, altı, yedi adet taç yaprak bulunur. Taç yaprakların kenarları çok sade ve dilimli olanları vardır. Pençler bahardallı motifin detayına ve uygulanacağı yere ve sanatçının zevkine göre çeşitli şekillerde çizilebilir.

16. yüzyılın ikinci yarısında cennet kavramını ifade etmek ve dile getirmek bir yeniliktir. Bu yeniliği mevcut kalıplar ile gerçekleştirmek mümkün olamayacağı için sanatçı yeni kalıplar ortaya koymuştur. Kalıplar meydana getirilir iken tabiata eğilmiş bulduğunu da olduğu gibi işlemeyip akıl ve hayal süzgecinden geçirdikten sonra kompozisyonda kullanılmıştır. Hareket noktası tabiat olduğu için bu kalıplar tabiatın izlerini taşıyıp doğalcı olmaktadır.

Bahardallı motifin (1550-57) tarihli Hürrem Sultan Türbesinde köşeliklerde güzel örneğine rastlıyoruz. Burada dallar siyah olup, büyük panolardaki dallar tam gelişmiş ağaç olarak işlenmiştir. Bunlarda dallar ile ağaç gövdesi gölgeli, taramalı budaklı olup ağaç aslına daha yakın görünmektedir. (bk. R. 21)

1561 tarihli Rüstem Paşa Camii’inde soncemaat yerinde ve minber arkasında bahar açmış meyva ağacı bezemesinin çok zengin uygulamaları vardır. Farklı olarak ağacın gövdesi siyahtır. Desen üçgen alanı dengeli şekilde dolduran simetrik bir düzendedir. Minber’deki pano simetri çiçekler sade ve yalın kattır. Soncemaat yerindeki panoda daha plastik ve harekettle adeta baroklaşmış şekilde ifade edilmiştir. Soncemaat yerindeki panoda bahar çiçekleri gölgeli ve katmerli yardımcı motifler son derecede çeşitli ve kompozisyonu sınırlandıran mihrap

³⁷ Yıldız Demiriz, “Bahar Açmış Meyva Ağacı”, *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslubta Çiçekler*, İstanbul 1986, s. 335.

formu çok dilimlidir. Lale, gül, sümbül, karanfil, haşhaş vb. çiçekler tanınabilecek kadar az sivilize edilmiş ayrıca çiçeklerin rengi yaprakların çiçeklere göre hayli gelişmiş olması gibi faktörler elma ağacı olabileceğini düşündürmüştür. (bk.R. 25)

Edirne'deki 1569-74 tarihli Selimiye Camii çinilerinde motifli kemer köşeliğinde simetrik, sade kompozisyon içinde ve beyaz zemin üzerinde görüyoruz. Bahar çiçeklerinin beyazı yerini çinideki renklere uyularak maviye bırakmıştır. Aynı caminin hünkâr mahfilinde bahar açmış meyva ağacı ile olgunlaşmış meyvaları olan elma ağacını görüyoruz. 1577 tarihli II. Selim Türbesi çinilerinde bahar açmış meyva ağacı hata'îli büyük panonun ortasında oldukça küçük bir şemse içinde simetrik kompozisyonlu olarak karşımıza çıkar.

16. yüzyılın ikinci yarısına ait iki pano Londra'da Victoria and Albert Museum'da bulunmaktadır. Birinde dilimli bir yuvarlak madalyonlu küçük ağacın dalında bir kuş vardır. Diğer örnekte bir mezar taşında iki bahar dalında meydana gelen çerçeve ortasında Kelime-i Tevhid ve alt kısmında gül, lale'le çiçekleri kullanılarak süslenmiştir. Topkapı Sarayı Harem'inde altın yol üzerindeki çok tanınmış 16. yüzyıla ait çini pano veya III. Murad dairesi girişindeki pano daha geç tarihlere ait çeşitli bahar açmış meyva ağacı motifi ile bezenmiştir. Yeni Camii'nin (tamamlanışı 1663) kasrında buluyoruz. Burada kompozisyonun simetri eksenini bir selvi ağacı oluşturmaktadır. Renkler 16. yüzyıldaki kadar parlak değildir. Sultan Ahmet Camii'nde 17. yüzyıl başına ait örnekler vardır.

Bahardallı motif diğer sanat dallarında da farklı malzemeler üzerinde görmekteyiz. Şöyleki Yugoslavya Foça'daki Alaca Camii'nin taş üzerine kalemişinde bahardallı ile süslü şemsesi tarihsiz yapının 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmesinde kullanılan dayanaklar arasında önemli yer tutar. İlk bakışta sanıldığı gibi aksine simetrik olmayan kompozisyon yüzeyin hemen tamamını doldurmaktadır. Şemse'nin alt kısmında lale'ler boşlukları dengeli şekilde doldurmaktadır. 1577 yılında ölen Piyale Paşa'nın İstanbul'daki Türbesindeki anonim mezarlardan birinin ayak şahidesinde taş üzerinde kalemişi olarak çok güzel bir örnek yer almıştır. Son derecede naturalist ağacın altında yine çok az stilize lale ve sümbül motifi kompozisyonu tamamlar. Tezhip'te bu motifin güzel örnekleri vardır. Kanuni dönemi saray nakışhanesi başnakkaşı Karamemi'nin eseri olarak niteleyebileceğimiz tezhipli yazmanın baş sayfalarında karşılıklı ve kartuş içinde yer almaktadır. Bunlardan ilki Ahmet Karahisari hattı ile 1546'da yazılmış bir Kur'an (Topkapı Sarayı Kütüphanesi Y.Y. 999), ikincisi 1553 tarihli Süleymanname'dir. Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrasında (Topkapı Sarayı Kütüphanesi G.Y. 1400) bahar dallı motif kullanılmıştır. Çiçekler gölgeli ve kısmen katmerlidir. Kök çevresinde lale, sümbül gibi çiçekler yer alır.

16. yüzyılda kumaşlarda şemse içinde bahar açmış ağaç kompozisyonu çok simetrik bir şekildedir. Çiçeklerin kırmızı yaprakları mavi ve yeşil olduğu Sultan I. Ahmet Türbesinden gelme bir çocuk kaftanıdır. (Topkapı Sarayı Müzesi (No. 6308) Halı sanatında İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan bir

saf seccade kompozisyon bakımından örnekleri andırır ve bunların geç tipleri ile çağdaş olduğu tahmin edilir. 16. yüzyılın ortasında Şehzade Mehmed için hazırlanan murakka albümüne ait cildin iç yüzündeki lake örnekte (Topkapı Sarayı Kütüphanesi E.H. 2851) gül, karanfil, süsen, lale gibi çiçeklerin ölçüleri oransız olup naturalist uslûbda güzel bir örnek sergilemektedir.³⁸ Bahardallı motif ister çini üzerine ister taşa, ahşap, kumaş, halı vb. malzemelere uygulansın çizimlerinin aynı atölyeden ve hatta aynı ustanın elinden çıkmış gibidir. Sanatçının adı çok defa bilinmemekle birlikte saray nakışhanesinde Kanuni döneminde söz sahibi olan Karamemi'den başkası olamayacağı düşünülür. Saray nakkaşhanesinde atölye birliği çok daha geniş kapsamlı olup birçok motif veya kompozisyon şeması çeşitli sanat dallarında tekniğin gerektirdiği değişikliklerle uygulanıyordu.



R.181: Bahar Dallı Pano.

³⁸ Yıldız Demiriz, *age*, s. 163-197.



Ç.125: Çizimi.



R.182: Bahardallı Çini Pano Detayı.



Ç.126: Detay Çizim.



R.183: Bahardallı Çini Pano Detayı.



Ç.127: Detay Çizim.



Ç.128: Detay Çizim.

R.184: Badardallı Çini Panoda Üst Tarafda Şemse Kompozisyonun Taçlandırıldığı Motif Detayı.

Atik Valide Camii'deki düz kemerli ikiz bahardallı çini panoda beyaz zeminin merkezinde armudi gövdeli vazodan çıkan iri madalyonlar bulunmaktadır. Göbekteki madalyon naturalist çiçeklerle bezelidir. Üçlü gruplar halindeki dilimli sınırların arasındaki küçük yapraklar madalyonu çevreler. Madalyonun ucunda şemse salbeklerini çağrıştıran yine naturalist çiçeklerle bezeli küçük bir madalyon onun ucunda da hatai çiçeği yer alır. Klasik şemse formunun dışına taşan bu uygulamanın şemse ile yakın bağlantısı vardır. Vazo ile madalyonun bağlantısı yaprak ve yaprakların arasından çıkan goncayla sağlanmıştır. Goncanın ucundaki ortabağ madalyon deseninin başlangıcını oluşturur. Vazonun kendisi ayırma rûmiller ve bunlardan uzanan helezonlarla ustaca düzenlenmiştir. Kobalt renk zeminli madalyonlarda lale, karanfil, gül, nergis gibi naturalist üslûbda çiçek motifleri kullanılmıştır. Bu kompozisyon dışında kalan alanda lale, gül, kokulu menekşe çiçekleri ve damarlı saz yaprak kümeleri köklerden çıkarak panonun tepesine kadar yükselen bahardalları ile bütünleşmiştir. Çini panoda ana motif çiçekli bahar dalları vazodan çıkan çeşitli çiçeklerden oluşan şemse, simetrik kompozisyonu tamamlar. Cennet kavramının sembolize edildiği bahar çiçeklerinden oluşan motiflerden meydana gelen düzenlemede ilk bakışta iki ayrı biçim ifadesinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Diklemesine dikdörtgen düzenleme kendi içinde bir sivri kemer ile mihrap biçiminde bölünmüştür. Çerçeve içindeki ağaç ve kökündeki laleler, gül goncaları ve bordürlerdeki rûmiller farklı bir ifadeyi dile getirmektedir. Rûmillerin devamlı

hareketlilik ve kendi içindeki çeşitliliğine karşılık bu motifler sabit yerinde duran doğalcı görünüşleri ile de başka bir âlemin yansıtıcısı gibidir. Camiye ait en ilgi çekici çinilerdir. Firuze renkli zemin üzerine işlenmiş hurdeli rûmi ve tepelik motifleri dizileri ile bezeli bordürle kuşatılan pano üst kısmında da rûmi istifleri ile işlenmiş düzeltilmiş sivri kemerle taçlandırılmıştır. Çini panoda ana desende zemin beyaz bırakılarak köşe dolguların göbekte yer alan madalyonun ve vazo'nun zemini boyanmıştır. Buradaki panoda panonun ana zemini beyaz köşe zemin dolguları yeşil bordürü firuze madalyonların göbek zeminleri kobalt mavisi ve vazonun zemin rengi kırmızı özenle seçilmiştir. Bu şekilde monotonluktan kaçınılmış ve görsel bir zenginlik elde edilmiştir.

Yarı stilize üslûbda kullanılan yaprak motifleri bitkisel motiflerin vazgeçilmez elemanları olarak hatayi üslûbunda çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. En basit kullanımlarıyla desenlerde doğadan olduğu gibi stilize edilen küçük ve detaysız yapraklar mevcuttur. Bu yapraklar desen tasarımının yapıldığı alana göre büyüyerek detaylandığında damarlı saz ve sırtlı saz yapraklar olmak üzere belli başlı iki ana yaprak formu şeklinde karşımıza çıkarlar.

Hatayi üslûbunda yön bulma unsuru saplar sap üzerinde aynı zamanda süsleme amaçlı kullanılan helezoni motifler sap çıkmalarıyla sağlanmıştır.³⁹

Geometrik desen ağırlıklı Selçuklu sanatında yerini fazla bulamayan yaprak, Osmanlı sanatında stilize ve doğal hâliyle mükemmele ulaşmıştır. Basit, küçük, parçalı, dilimli, iri dişli, hançerli yaprak olmak üzere çeşitleri vardır. Bezeme sanatımızda yaprakların önemli bir yeri vardır. 16. yüzyılda Ressam Şah Kulu tarafından geliştirilen saz yolu üslûbunda; “Saz” kelimesi “üslûp, tarz” anlamındaki yol kelimesiyle birleştirilerek saz yolu veya saz üslûbu olarak anılmaktadır. Osmanlı süsleme sanatlarında ise zemini boyanmamış kâğıtlar üzerine siyah mürekkep ve fırça ile yapılan resmi ifade etmiştir. İri, kıvrak ve sivri uçlu dilimleri olan yaprak ve çiçek motifleri bu üslûba çekilmiş, hayal mahsulü çeşitli orman hayvanları ile periler bu üslûbun ana konularını meydana getirmiştir.)⁴⁰ “Saz Yolu” üslûbunda kıvrak ve birbirlerini delerek geçen çok dilimli olan yaprak motifleri Osmanlı süsleme sanatının son dönemlerine kadar bütün bezeme alanlarında sıklıkla uygulanmıştır. 16. yüzyılda Kara Memi tarafından oluşturulan naturalist süsleme üslûbunun çeşitli örneklerinde ise çizilen her çiçek yaprağının tabiata ters düşmeyecek bir anlamda ele alınmasına özen gösterildiği görülmektedir. Ayrıca her çiçeğin kendi yaprağı da özenle çizilmiştir.

Itır, asma, sarmaşık, kestane gibi geniş tabanlı ve genellikle beş dilimli oldukları için bunlara “El Yapraklar” adı verilir. En büyük çeşitlilik gösteren örneklerine, özellikle motiflerin büyük ebatlarda çizilmiş olmasından dolayı daha çok çini sanatında rastlıyoruz. Yaprak içlerinin geniş olması, bu kısımlarında

³⁹ İ. Birol, Ç. Derman, *age*.

⁴⁰ F. Çiçek Derman, Gülnur Duran, “Şahkulu” Maddesi, *DİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 283.

değişik motiflerle bezenmesine yol açmış ve bu sayede değişik tür motiflerin oluşmasına neden olmuştur.⁴¹

Bu motifin 16. yüzyılda İstanbul Sarayında gelişen “Saz Üslubu”nda olduğu kadar yine aynı dönemin yarı natüralist “Kara Memi” ekolünde de bolca kullanıldığı dikkati çeker. İlk olarak Tebriz Saray’ında geliştiği daha sonraları İstanbul Sarayında çok daha değişik olarak ele alınarak üslûplaştırıldığı düşünülmektedir.

Atık Valide Camii çinilerinde diğer motiflere nazaran en çok kullanılan motif olduğu görülür. Mimari sahanın çini ile kaplı tüm yüzey bezemesinde kompozisyonu teşkil eden ana motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaprak motifini lacivert, beyaz, kırmızı zeminde ve içlerinde, üstlerinde, beyaz, yeşil, kırmızı renkli çok çeşitli varyasyonlarda en kıvrak gösterişli hallerindeki örneklerine burada sıkça rastlıyoruz.



Ç.129: Motifin Çizimi.

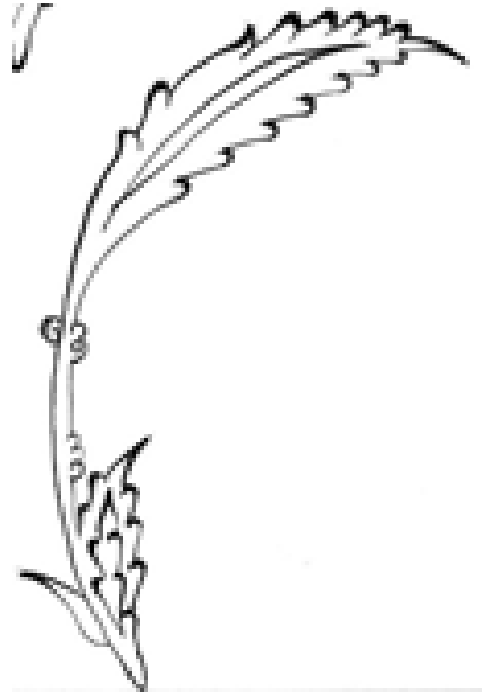
R.185: Mihrap Üstünde Sağdan Sola Doğru Kuşak Yazısında, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.

⁴¹ Muin Memduh Tayanç, “Duvar Çinilerimizdeki Yaprak Motifi, İstanbul Devri“, *Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları 1*, Berksoy Matbası, İstanbul 1963, s. 3-40.



Ç.130: Motifin Çizimi.

R.186: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Sağdan Sola Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



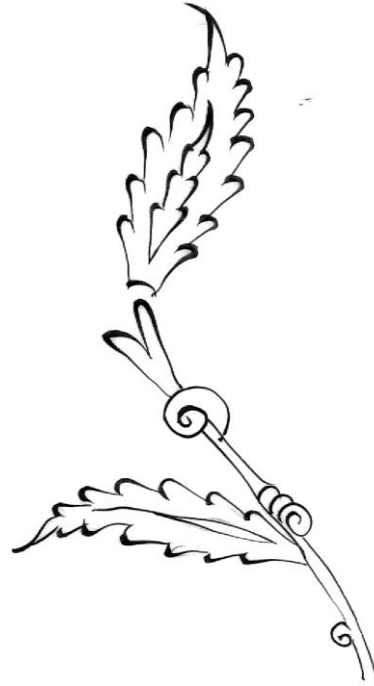
Ç.131: Motifin Çizimi.

R.187: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Sağdan Sola Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularındaki Yaprak Motifi Detayı.



Ç.132: Motifin Çizimi.

R.188: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Sağdan Sola Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



Ç.133: Motifin Çizimi.

R.189: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Sağdan Sola Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



Ç.134: Motifin Çizimi.

R.190: Kuşak Yazısı Zemin Dolgusundaki Yaprak Motifi.



Ç.135: Motifin Çizimi.

R.191: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Sağdan Sola Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



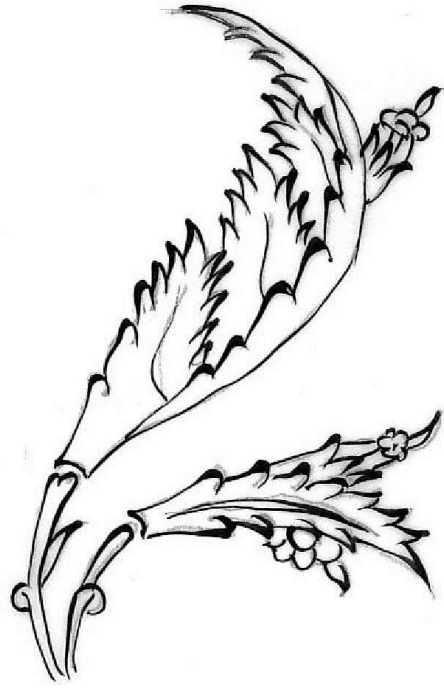
Ç.136: Motifin Çizimi.

R.192: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Soldan Sağa Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



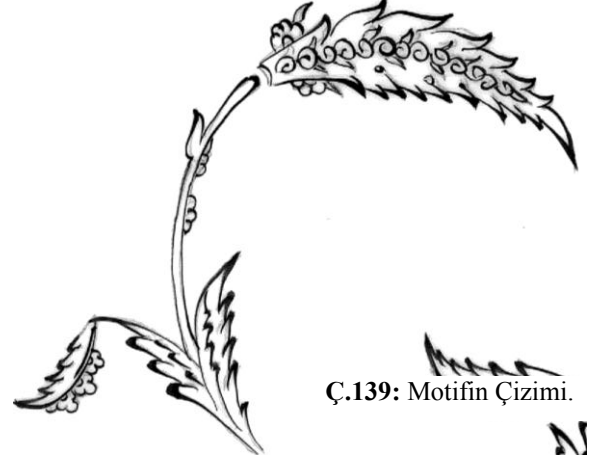
Ç.137: Motifin Çizimi.

R.193: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Soldan Sağa Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



Ç.138: Motifin Çizimi.

R.194: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Soldan Sağa Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



R.195: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Soldan Sağa Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



R.196: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Soldan Sağa Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



Ç.141: Motifin Çizimi.

R.197: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Soldan Sağa Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



R.198: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Soldan Sağa Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



Ç.142: Motifin Çizimi.



Ç.143: Motifin Çizimi.

R.199: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Soldan Sağa Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



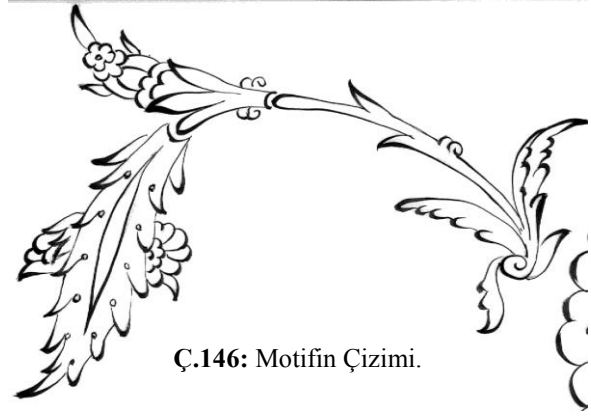
Ç.144: Motifin Çizimi.

R.200: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Soldan Sağa Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



Ç.145: Motifin Çizimi.

R.201: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında Soldan Sağa Doğru Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detay



Ç.146: Motifin Çizimi.

R.202: Mihrap Üstü Kuşak Yazısında, Soldan Sağa Doğru, Kobalt Renk Zemin Üzerinde Beyaz Renk İle Celi Sülüs İstifli Yazı Düzeni İçinde Zemin Dolgularında Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



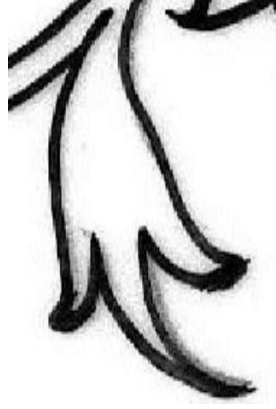
Ç.147: Motifin Çizimi.

R.203: Cami Hariminde Mihrap Sofasında Bahardallı Kompozisyon Sağında, Solunda Ve Kuşak Yazı Alt Kısımında Bulunan, Hatai, Penç, Yaprak Motiflerinden Oluşan Bordürdeki Yaprak Detayı.



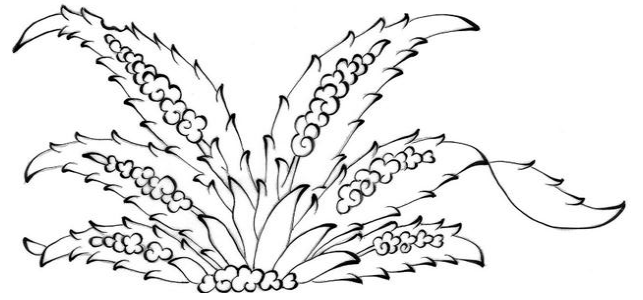
R.204: Cami Hariminde Mihrap Sofasında Bahardallı Kompozisyon Sağında, Solunda Ve Kuşak Yazı Alt Kısımında Bulunan, Hatai, Penç, Yaprak Motiflerinden Oluşan Bordürdeki Yaprak Detayı.

Ç.148: Motifin Çizimi.



Ç.149: Motifin Çizimi.

R.205: Cami Hariminde Mihrap Sofasınd Bahardalı Kompozisyon Sağında, Solunda Ve Kuşak Yazı Alt Kısımında Bulunan Hatai, Penç, Yaprak Motiflerinden Oluşan Bordürdeki Yaprak Detayı.



R.206: Bahardallı Kompozisyonda Yaprak Kümeleri.

Ç.150: Çizimi.



Ç.151: Motifin Çizimi.

R.207: Bahardallı Kompozisyonda Ortabağ Motifinde Çıkan ve Şemse İçindeki Yaprak Motifi.



R.208: Bahardallı Kompozisyonunda Şemse Formu İçerisinde Gül Motifnin Yaprakları.



Ç.152: Motifin Çizimi.



R.209: Bahardallı Kompozisyonunda Ortadaki Şemse Formu İçerisinde Lale Motifinin Yaprakları.

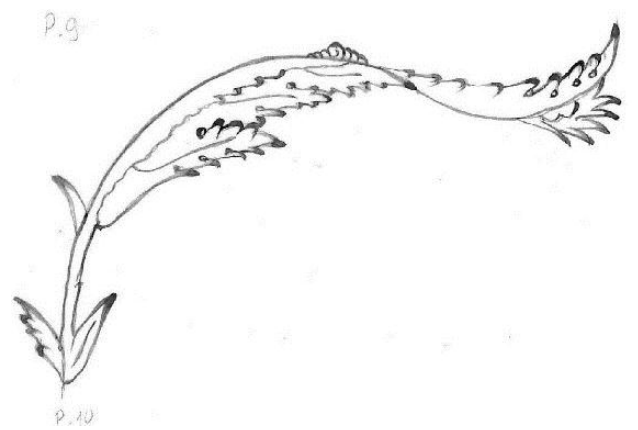
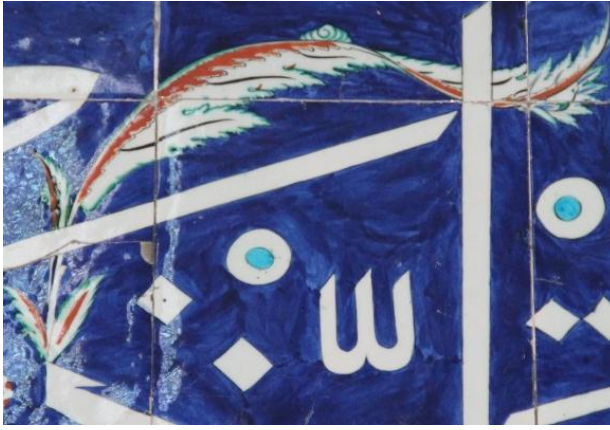


Ç.153: Motifin Çizimi.



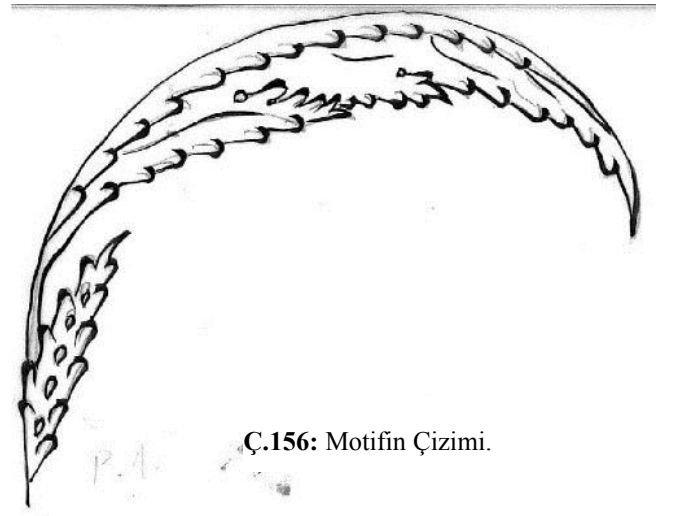
Ç.154: Motifin Çizimi.

R.210: Bahardallı Kompozisyonda Şemse Formu İçinde Karanfil Motifinin Yaprakları.



R.211: Güney Duvarında Birinci Alınlıktaki Hatlı Çini Panoda Yaprak Motifi.

Ç.155: Çizimi.



Ç.156: Motifin Çizimi.

R.212: Güney Duvarı Birinci Sırada Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



R.213: Güney Duvarı İkinci Sıra Alınlıktaki Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi. **Ç.157:** Çizimi.

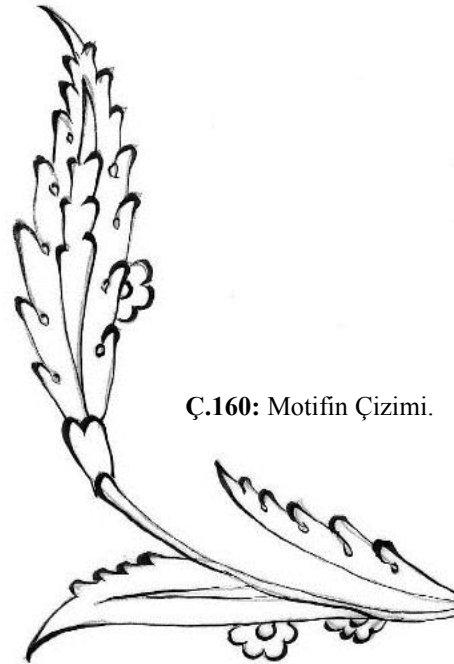


R.214: Güney Duvarı İkinci Sıra Alınlıkta Hatlı Panodaki Yaprak Motifi. **Ç.158:** Motifin Çizimi.



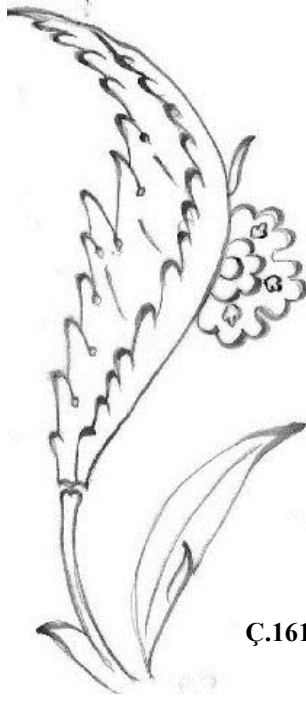
Ç.159: Motifin Çizimi.

R.215: Güney Duvarı İkinci Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



Ç.160: Motifin Çizimi.

R.216: Güney Duvarı İkinci Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



Ç.161: Motifi Çizimi.

R.217: Güney Duvarı Üçüncü Sıra Alınlıktaki Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



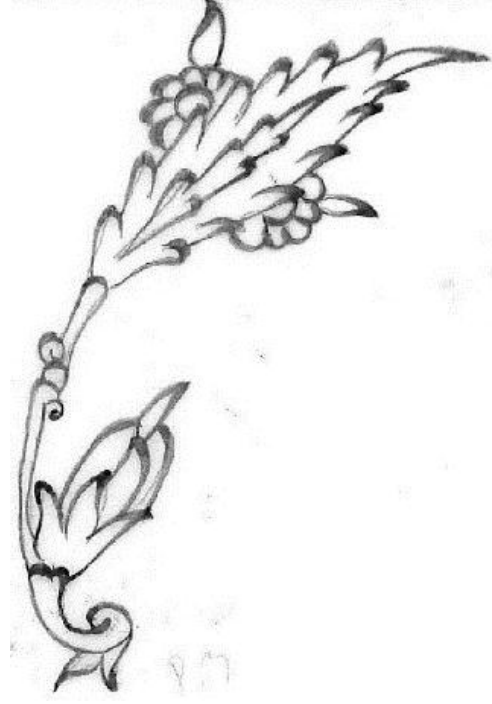
Ç.162: Motifin Çizimi.

R.218: Güney Duvarında Üçüncü Sıra Alınlıktaki Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



Ç.163: Motifin Çizimi.

R.219: Güney Duvarında Üçüncü Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



Ç.164: Motifin Çizimi.

R.220: Güney Duvarı Üçüncü Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



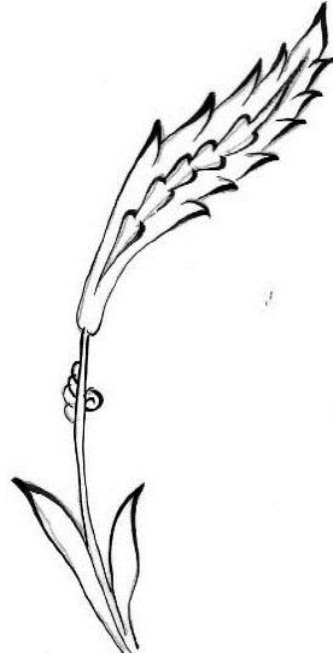
R.221: Güney Duvarında Üçüncü Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi.



Ç.165: Motifin Çizimi.



R.222: Güney Duvarında Birinci Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi Detayı.



Ç.166: Motifin Çizimi.



Ç.167: Motifi Çizimi.

R.223: Güney Duvarında İkinci Sıra Alınlıkta Hatlı Çini Panodaki Yaprak Motifi Detayı.

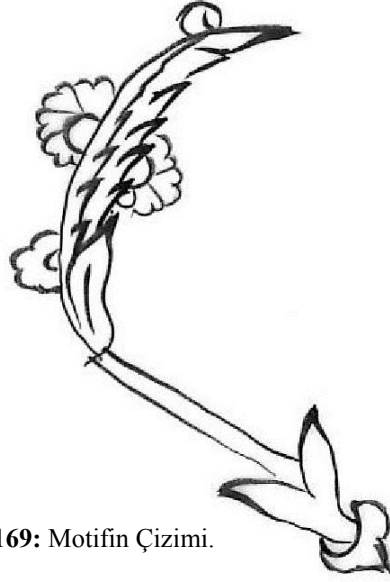


Ç.168: Motifin Çizimi.

R.224: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan ve Giriş Portalin Sağından Soluna Doğru, Birinci Sırada Bulunan Pencere Alınlığındaki Çini Panoda Bulunan Yaprak Motifleri.



Ç.169: Motifin Çizimi.



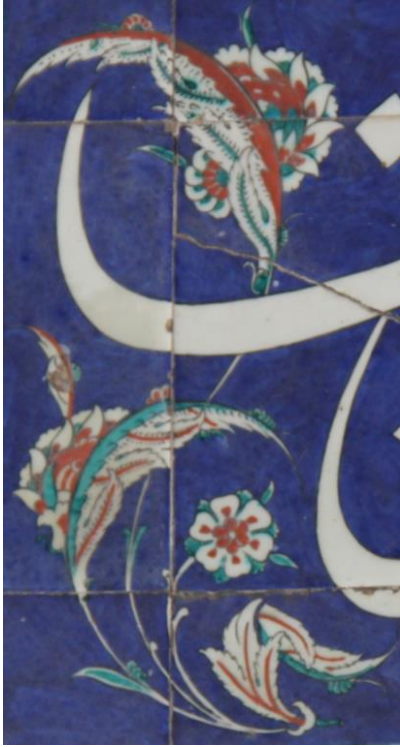
R.225: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Ve Giriş Portalin Sağında Sola Doğru, Brinci Sırada Bulunan Pencere Alınlığındaki Çini Panoda Bulunan Yaprak Motifleri.



Ç.170: Motifin Çizimi.



R.226: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Ve Giriş Portalin Sağından Sola Doğru, İkinci Sırada Bulunan Pencere Alınlığındaki Çini Panoda Bulunan Yaprak Motifleri.



Ç.171: Motif in Çizimi.

R.227: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan ve Giriş Portalin Sağından Sola Doğru, İkinci Sırada Bulunan Pencere Alınlığındaki Çini Panoda Bulunan Yaprak Motifleri.



Ç.172: Motifin Çizimi.

R.228: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan ve Giriş Portalin Sağından Sola Doğru, Üçüncü Sırada Bulunan Pencere Alınlığındaki Çini Panoda Bulunan Yaprak Motifleri.



Ç. 173: Motifin Çizimi.

R.229: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Ve Giriş Portalin Sağından Sola Doğru, Dördüncü Sıradaki Pencere Alınlığındaki Panodaki Yaprak Motifi.



Ç.174: Motifin Çizimi.

R.230: Soncemaat Mahalli Kuzey Duvarında Yer Alan Ve Giriş Portalin Sağından Sola Doğru, Dördüncü Sıradaki Pencere Alınlığında Panodaki Yaprak Motifi.



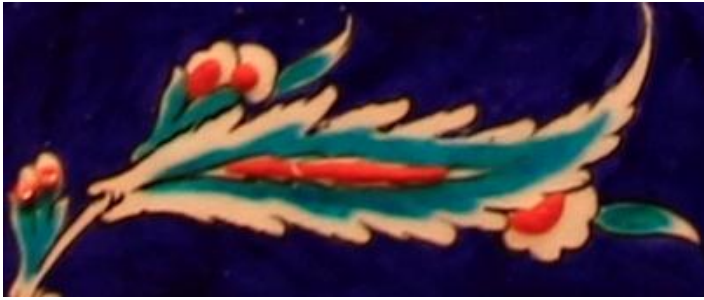
R.231: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Alınlığındaki Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.

Ç.175: Motifin Çizimi.



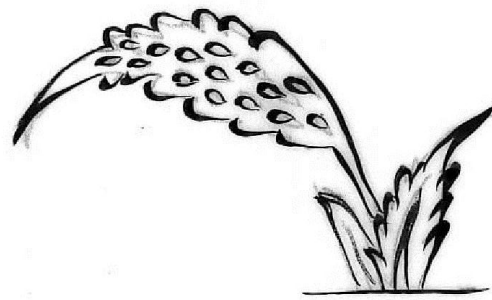
Ç.176: Motifin Çizimi.

R.232: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Alınlığındaki Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motifi Detayı.



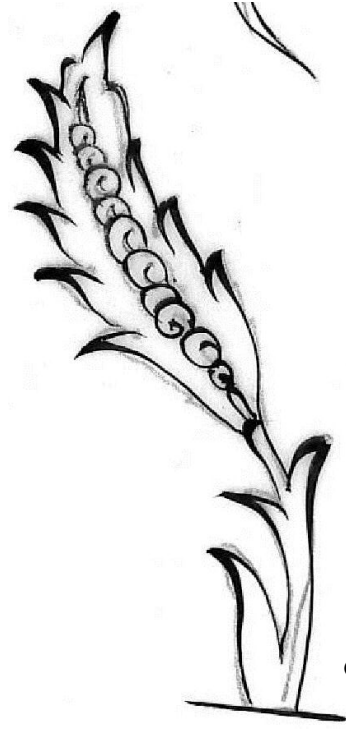
Ç.177: Motifin Çizimi.

R.233: Soncemaat Mahalli Altıncı Pencere Alınlığında Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.



Ç.178: Motifin Çizimi.

R.234: Soncemaat Mahalli Yedinci Pencere Alınlığındaki Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.



Ç.179: Motifin Çizimi.

R.235: Soncemaat Mahalli Yedinci Pencere Alınlığındaki Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.



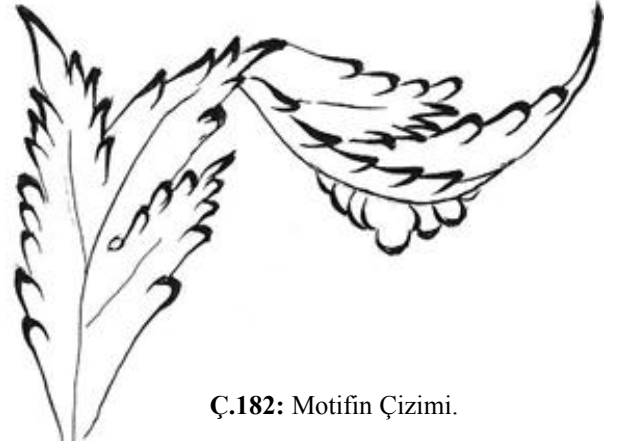
Ç.180: Motifin Çizimi.

R.236: Soncemaat Mahalli, Sekinci Pencere Alınlığındaki Çini Pano Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.



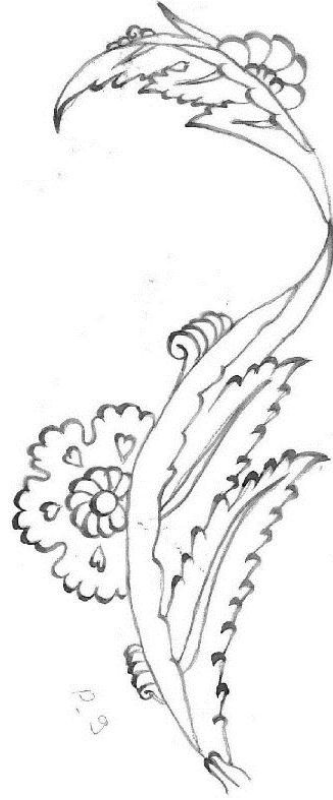
Ç.181: Motifin Çizimi.

R.237: Soncemaat Mahalli Sekizinci Pencere Alınlığındaki İznik Çini Pano Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.



Ç.182: Motifin Çizimi.

R.238: Soncemaat Mahalli Dokuzuncu Pencere Alınlığındak Çini Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.



Ç.183: Motifin Çizimi.

R.239: Soncemaat Mahalli Onuncu Pencere Alınlığında, Çini Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Yaprak Motif Detayı.

Cami çinilerinde bulunan yapraklar dilimli, açık, katlanmış, iki noktadan dönüş yapmış şekilde ve ortadamarları iki çizgi halinde çizilmiştir. (bk. R. 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, Ç. 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183)

Dal üzerinde yer alanlar olduğu gibi küçük boşlukları doldurmak üzere tek olarak çizili olanlarda vardır. Bazen yaprak ve yaprağın çıkış noktası olan başka bir yaprakla beraber kıvrık dal oluşturmuştur. Dilimli ve açık olan yaprakların içlerini bulut, penç, yaprak motifleri bulunmaktadır. İki noktadan dönüş yapmış daha sonra da katlanmış olanları vardır. Formları itibari ile klasik dönem yapraklarına benzemektedir. Bazısında bezemelerin çıkış yeri orta damardır. Gövdesinden tek yaprak çıkmış olanından, saz yolu üslûbunda olduğu gibi tamamı parçalı yapraklardan oluşanları da vardır. Parçalanmalar üst üste gelmiş, içeriye doğru kıvrılmış ya da açık bir şekilde tek tek gösterilmiştir. Biri diğerinin içinden geçen iki yaprağa rastlanmaktadır.

Çinilerde kullanılan “Sırtlı Saz Yapraklar” (Yaprağın kenarı boydan boya içe kıvrılmıştır) bir diğeri ise “Damarlı Saz Yaprak” diye adlandırabileceğimiz yapraklardır.⁴² Ayrıca her iki çeşidin de uçlarından içe veya dışa doğru katlanarak çizildiği de olur. Bazı yaprakların irileşen dişleri ana yapraktan ayrılarak, parçalı saz yapraklarını oluşturur. Sırtlı saz yaprakların içe kıvrak olduklarından çoğu örnekte yaprakların damarları çizilmez. Oysa ki damarlı saz yaprakların adından da anlaşıldığı gibi, tümünde damar kısmı yer alır. Bu damarlar dümdüz çizgi şeklinde ve dişli olabildiği gibi çok çeşitli şekillerde bezenmiş olarak da karşımıza çıkabilirler. Damar çizgisini belli aralıklarla izleyecek şekilde yerleştirilen penç motifinin en uç kısmı goncayla bitmiş oldukları gözlenmektedir.

Sap çıkmaları küçük yaprak yarım penç ve goncagül motiflerinden oluşur. Uzun saplardaki monotonluğu bozmak sapların kesişme noktalarını kapatmak ve ara boşlukları doldurarak kompozisyonun dengesine ve görüntüsüne katkıda bulunmuştur. Geniş alanlarda büyük küçük helezonlar çizerek bordürlerde enine ve boyuna gelişerek kompozisyonun akıcılığını kıvrak veya durağan ifadesini belirler. XVI. yüzyıl çini desenlerinde saplar sayesinde kompozisyon akışı kolaylıkla izlenebilir. Sap çıkmaların estetik ifadeyi vurgulayan özellikleri dışında, yön belirleyici görevleri de vardır. Sapın üzerinden yapılan çıkmalar, desenin izlediği yola ve yöne göre yerleştirilerek motiflerin birbirini anlaşılır şekilde izlemesini sağlar. Camiye ait bahardallı çini panoda sap çıkması motifini çokça görmekteyiz. Şemse formunun içinde alanları doldurmak, kompozisyona hareketlilik kazandırmak için kullanılmıştır. (bk. R. 240, Ç. 184)



Ç.184: Detay Çizim.

R.240: Bahardallı Çini Panonun Dalları Üzerinde Yer Alan Sap Çıkmalarından Detay.

⁴² S.T.Bakır, *age*, s. 194.

Bulut motifi II. Beyazıt döneminde 1494 tarihli Kur'an'da görülmüş daha sonra halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar birçok yerde kullanılmıştır. Osmanlı kitap sanatında II. Bâyezid dönemi itibariyle yaygın olarak kullanılmaya başlayan bulut motifinin mimarîde ilk örneklerini Bursa'da Sultan II. Murat Türbesi çinilerinde görülmektedir. 15. ve 16. yüzyılda yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak hatayi ve rûmi üslûplarında olduğu gibi bulut motifide Osmanlı sanatında tamamıyla kendine has bir üslûplaşma içerisindedir. XVI. yüzyıl ikinci yarısında çini desenlerinde kullanılmış rûmi üslûbu diğer motiflerle benzer işlevleri ve formlarından ötürü ortabağ ve tepelikler olarak aynı başlıklar altında incelendiği bilinmektedir. Bulut motifleri yığma, stilize bulut olarak isimlendirilmiş, stilize bulut motifleri "S" şeklinde ve ayırma bulut formlar olarak ikiye ayrılır. Serbest kompozisyon şemalarında "S" şeklinde motiflerle bulut üslûbu motiflerin kullanıldığı bağlantılı kompozisyon şemalarında ise ayırma bulut formları ile desenlerin üretildiği görülmüştür.

En parlak devrini XVI. yüzyılın ikinci yarısında İznik çinilerinde ve Osmanlı Saray Nakkaşhanesinin kitap cildi ve tezhiplerinde yaşamıştır. Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad Türbelerinde müstakil kompozisyonlarda veya hatâyî üslûbu motifler arasında karma kompozisyonlarda bolca rastlanmaktadır. XVIII. yüzyılda önceki yüzyılları takliden yapılmış XVI. yüzyıl şekilleriyle olduğu gibi işlenmiştir. Bulut motifini önceki yüzyıllardan ayıran renkli gölgeleme tarzıdır. Bulutlar bitkisel kompozisyonda rûmi ve diğer motifler ile kullanılmış ancak motiflerle birleşmeyip kendi çizgileri üzerinde kullanılmıştır. Hatâyî üslûbu ile sıkça kullanılmış olmasına rağmen rûmi üslûbu ile birlikte kullanıldığı da görülmektedir. Çok sevilen çini motiflerinden biri olan bulutlar 15. yüzyıl Timur dönemi herat ekolünün oldukça sık kullanılan süsleme motiflerindendir. Uzak Doğu kökenli olduğu için bunlara çin bulutu adı da verilir. İstanbul Sarayına 15. yüzyıl sonlarından itibaren özellikle II. Bayezit döneminde girmiş ve klasik bezemelerimizin hemen hemen her dalında sevilerek bolca kullanılmıştır.

En yaygın şekilde kullanılmaları 16. yüzyılda olmuş bu dönemden sonra giderek azaldığı görülür. Genellikle hatayi üslûbu düzenlemeler içinde rûmilerin kullanılmadığı zamanlar uygulandığı dikkati çeker. Bu nedenle belirli bir form içinde hatayi, rûmi ve bulutların birarada kullanıldığı örnekler fazla karşımıza çıkmamaktadır.

Bulut Motifi Çeşitleri: Bulut motifi çiziliş şekline ve kompozisyonda kullanıldığı yere göre farklı isimler almıştır.

Çiziliş itibarıyla bulut motiflerini: **Yığma Bulut:** Motiflerinin üst üste getirilmesiyle oluşturulan bulut kümelerine verilen addır. **"S" Şeklinde veya Çizgi Bulut:** Bazı kaynaklarda stilize bulut olarak geçmektedir, gökyüzündeki bulut motifinden tamamıyla farklılaşarak üsluplaşan bir motiftir.

Bir yılan gibi kıvrılarak yalnız veya diğer motiflerin arasında, serbest bir kompozisyon anlayışıyla kullanılan motifler “S” şeklinde bulut motifleri’dir.⁴³

Dolantı veya stilize bulutlar kullanılış şekline göre şu gruplara ayrılabilirler.

- a) “S” Şeklinde veya Serbest Bulut: kompozisyon içindeki diğer motifler arasında desene çeşitlilik katmak için kullanılan çizgi veya dolantı motiftir.
- b) Ayırma Bulut: Zemin üzerindeki deseni tek düzelikten kurtarmak ve parçalara bölerek zemin rengini artırmak için dolantı şeklinde yapılan motiftir.
- c) Ortabağ: Desen içinde sapları bağlama vazifesi gören bulut motifi olup, genellikle simetrik bir şekilde çizilir.
- d) Tepelik: Motifin veya kompozisyonun tepe noktalarında kullanılır.
- e) Hurde Bulut: Yaprak, hatai gibi başka motifleri süsleme unsuru olarak kullanılır.

Atik Valide Camii’nde mihrabı çevreleyen kobalt renk zeminli kuşak yazısının iç dolgularında kırmızı renkli etrafı beyaz havalı boyamalı olarak (bk. R. 241, Ç. 185) yazısının etrafında firuze renk dolgulu rûmi motifli bordürün alt kısmında ve ahşap kanatlı pencerelerin etrafını çepe çevre saran beyaz zeminli, şeffaf, parlak sırlı muhteşem bordürlerde hatai, penç, yaprak motifi ile ahenkli olarak adeta dans edercesine kompoze edilmiş şekilde kırmızı renkte buluyoruz. (bk. R. 242, Ç. 186 - R. 243, Ç. 187) Mihrap yan duvarlarında bulunan bahardallı kompozisyonda sivri kemer gibi taçlanan üst kısımda, beyaz zemin içinde, bulutları kırmızı renkli içlerini, firuze renk dolgulu olarak görmekteyiz. Aynı panoda, sivri olarak nihayetlenen üst kısmın sağ ve solunda bu motifi serbest ve kırmızı renk ile zemin dolgusu görevini üstlenmiş olduğu görülmektedir. (bk. R. 244, Ç. 188 – R. 245, Ç. 189 – R. 248, Ç. 192 – R. 249, Ç. 193–R. 250, Ç. 194) Camide soncemaat mahallinde pencere üstü alınlıklarda lacivert zeminli hat yazılı panoda, yığma bulut motifini kırmızı renkte ve etrafı havalı boyama tekniğinde zemin dolgusu olarak uygulandığı görülmektedir. (bk. R. 246, Ç. 190 – R. 247, Ç. 191)



R.241: Kuşak Yazısındaki Yığma Bulut Motifi.



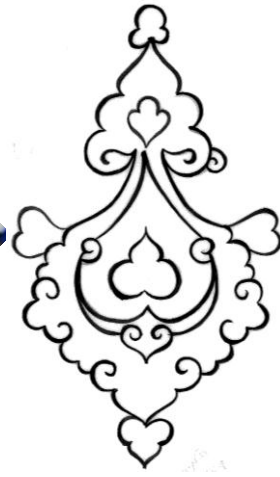
Ç.185: Bulut Motifi Çizimi.

⁴³ Sınıflandırmalar için bakınız: İnci Birol, Çiçek Derman, S.T. Bakır.



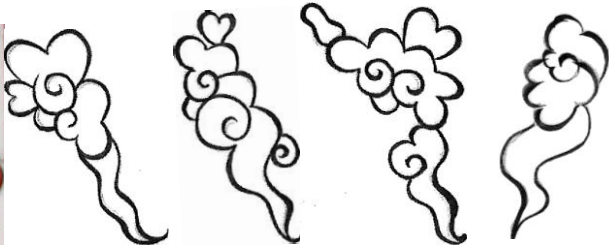
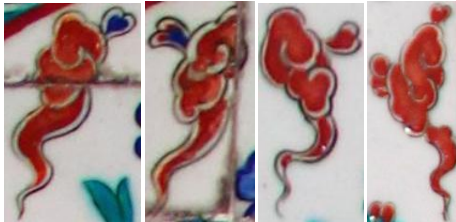
Ç.186: Bulut Motifi Çizimi.

R.242: Mihrabın Sağındaki Çini Bordürde Bulunan “S” Şeklindeki Bulut Motifi Detayı.



Ç.187: Bulut Motifi Çizimi.

R.243: Mihrabın Sağındaki Çini Bordürde Bulunan Ortabağ Bulut Motifi Detayı.



Ç.188: Bulut Motifi Çizimleri.

R.244: Mihrabın Sağına Ve Soluna Paralel Uzanan Duvardaki Bahardallı Çini Panodaki Bulut Motifi Detayı.



Ç.189: Bulut Motifi Çizimi.

R.245: Mihrabın Sağına Ve Soluna Paralel Uzanan Duvardaki Bahardallı Çini Panodaki Bulut Motifi Detayı.



R.246: Soncemaat Mahalli Üçüncü Pencere Alınlığında Bulunan Yığma Bulut Motifi Detayları.



Ç.190: Bulut Motifi Çizimleri.



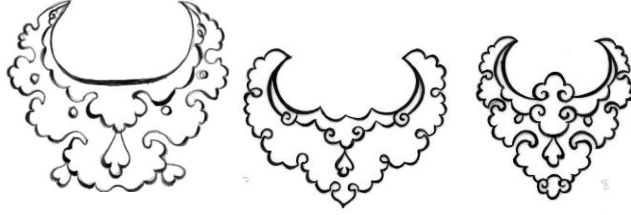
R.247: Soncemaat Mahalli Yedinci Pencere Alınlığında Bulunan Bulut Motifi Detayı.



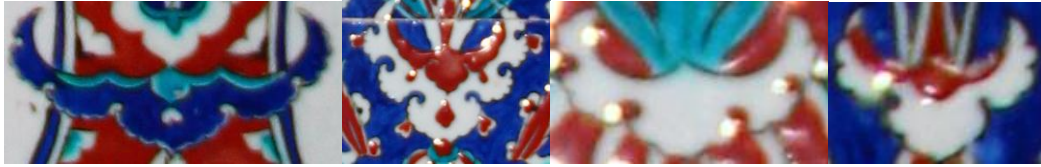
Ç.191: Bulut Motifi Çizimleri.



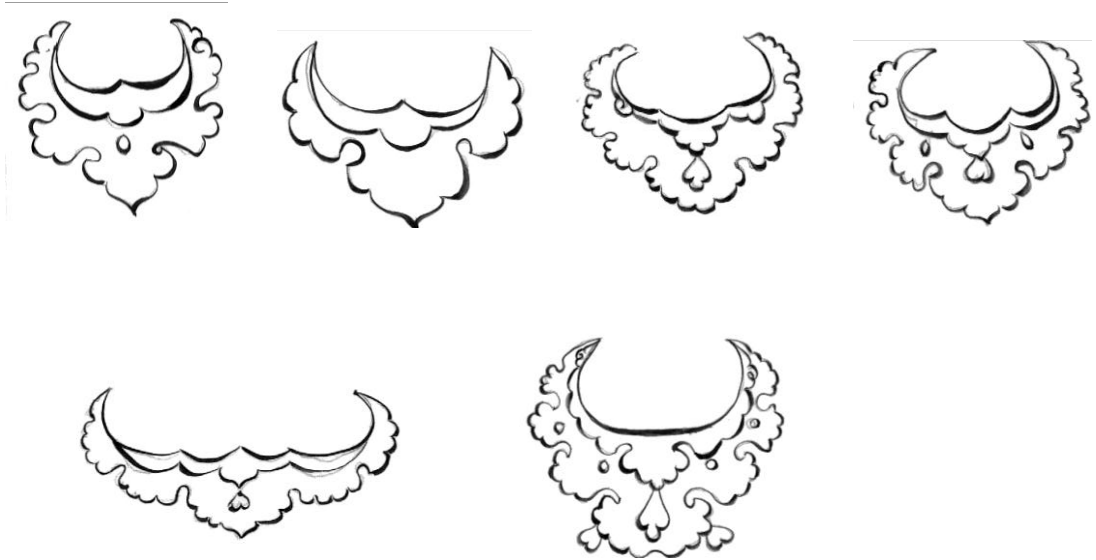
R.248: Bahar Dallındaki Ortabağ Motifi Detayları.



Ç.192: Ortabağ Motifi Çizimleri.



R.249: Bahar Dalındaki Ortabağ Motifi Detayları.



Ç.193: Ortabağ Motifi Çizimleri.



R.250: Bahar Dallındaki Ortabağ Motifi Detayları. Ç.194: Ortabağ Motifi Çizimleri.

c) Sembolik Motifler

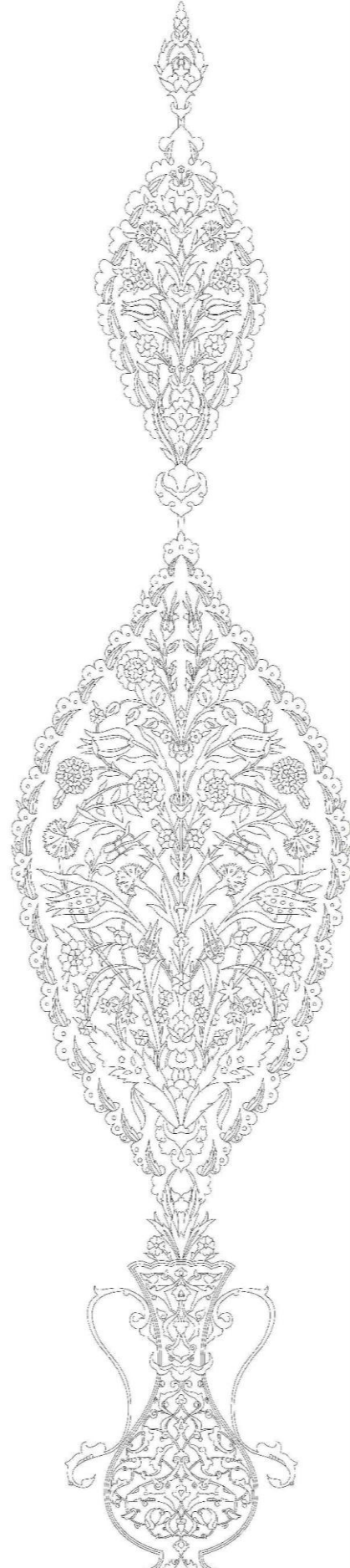
Şemse Formu “Türk tezîyatında kullanılan şemse formunun ilk örnekleri güneşi andırdığı için Arapça güneş anlamına gelen “Şems” kelimesinden türetilmiş, güneş şeklinde süsleme motifidir. Şemse’lerin iki ucunda salbek, köşedekine köşebent denilmektedir. Şemse’ler salbekli ve salbeksiz olmak üzere ikiye ayrılır.”⁴⁴ Şemse uygulamalı örnekleri Yeşil Türbenin (1421) çinilerinde, sıraltı tekniğinde hazırlanan ilk şemse uygulamaları Süleymaniye Camii’nde (1557) bulunmaktadır. XVI. ve XVII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmiş mimari yapılarda görülen şemse formu madalyon şeklindeki bir yazının kenar dolgusunda yüzeyin tamamında ulama şeklinde bordürlerde yada yapıda tek başına pano olarak kullanıldığı örneklerde görülmektedir.

Atik Valide Sultan Camii’nde mihrap yan duvarlarında bulunan bahardallı panoda 16. yüzyılın ikinci yarısında tüm çini ve seramiklerde olduğu gibi şemse formunun iç kısmında hatayi üslûbu rûmî, bulut üslûbu ve saray nakkaşı “Karamemi” nin zengin çeşitteki natüralist çiçekleri kullanılmıştır. Bunların arasında lale, karanfil, gül, kokulu menekşe, bahardalları, nergis gibi natüralist çiçekler görülür. Bahardallı panoda göbekteki şemse doğrudan pano deseninin başladığı vazo formuna oturtularak çıkış yapılmıştır. Başlangıcın iki yanında farklı birer çıkışla uzanan natüralist çiçekler, serbest kompozisyon anlayışıyla tasarlanmıştır. Simetrik pano’nun ortasında göbek kısmı bulunur, göbekteki ana şemse formu, kompozisyon alanına oval olarak dikine yerleştirilmiştir. Bezeme, kendi sınırları içinde kalacak biçimde, pano deseninden bağımsız olarak tasarlanmıştır. Pano kompozisyonunda desen şemse alanı ile bağlantılı çizilmiştir. Şemsenin uç kısmı orta bağ ile bağlanarak küçük bir salbek yerleştirildiği görülür. Şemsenin sınırını üç sıra dendanlı süsleme ve onun arasından çıkan küçük dişli yapraklar kısa tekrarlar halinde şemseyi oluşturmuştur.

⁴⁴ S.T. Bakır, “İznik Çinilerinde “Şemse” Formu, s. 96-99-100.



R.251: Şemse ve Vazo Detayı.



Ç.195: Şemse ve Vazo Detay Çizimi

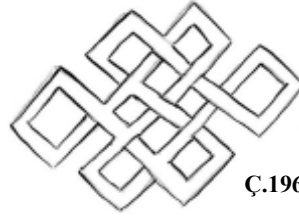
d) Geometrik Motifler

Evrenin sonsuzluğunu simgeleyen kare, dikdörtgen, üçgen, daire, poligon, baklava ve yıldızlar gibi birçok yalın formların birleşmesinden oluşan biçimler geometrik motif olarak adlandırılır. Geometrik motifler geometri kurallarına ve ölçülerine uygun olarak stilize edilen formlardır. Selçuklu çinilerinin başlangıcını oluşturan motifler geometrik motiflerdir. Çoğunlukla klasik Osmanlı dönemi çinilerindeki geometrik desenler, zencerek dediğimiz ince bordürlerle sınırlı kalmıştır. Zencerekler (Geçmeler) çini deseni tasarımı içinde kullanılan en ince bordürlerdir, zincirleme halkaların devamı şeklinde oluşur, her yüzyılda sevilerek kullanılmış ve zamanın modasına göre üsluplaşmıştır. Geometrik motiflerle yapılan Türk süslemelerinin birbirine çok benzediği görülür. Hatta ilk bakışta benzeri olduğu sanılan süslemeye dikkatlice bakıldığında aynı olmadığı anlaşılır.

Geometrik motifler biçimlerine göre aşağıdaki şekilde çeşitlere ayrılır.

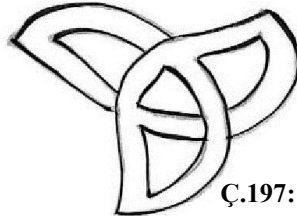
- 1- Basit Geometrik Motifler: Doğru, eğri çizgilerden oluşur.
- 2- Karmaşık Geometrik motifler: Üçgenler, beşgenler, altıgenler, beş ve altı köşeli yıldızlar, daireler, yamuklar, çokgenler, bunların karışık şekilde düzenlemeler.
- 3- Zincirler, Zencerekler (Geçmeler): Basit, karmaşık zencerekler
- 4- Münhaniler
- 5- Madalyonlar

Çizim tekniklerine göre geometrik motifler: 1. Ağlar, kapalı, açık geometrik sistemler. 2. Bordür geçmeler. Geometrik motiflerin en güzel örnekleri Anadolu Selçuklularına ait bezemelerde görülür.



Ç.196: Geometrik Geçme Motif Çizimi.

R.252: Mihrap Üstünde Çinili Kuşak Yazılı Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Geometrik Geçme Motif Detayı.



Ç.197: Geometrik Geçme Motif Çizimi.

R.253: Mihrap Üstünde Çinili Kuşak Yazılı Panoda Zemin Dolgusunda Bulunan Geometrik Geçme Motif Detayı.





R.254: Cami harim bölümünde mihrap sofasında, mihrabı üst ve etrafından çepe çevreleyen çini pano içinde ve zemin dolgusunda bulunan geometrik geçme motif detayı.
Çini Kandil, İznik. yaklaşık 1580, yük: 44 cm, (Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik 1989, s. 356)

Atik Valide Camii'nde mihrap sofasında kobalt renk zeminli kuşak yazısı sol üst köşesinde yuvarlak formlu olarak kırmızı, beyaz, yeşil, firuze renkte adeta yazının mührü neteliğinde yer aldığı görülmektedir. (bk. R. 252- R. 253, Ç. 196- Ç. 197) Benzer motifi Kandil formunda yapılan İznik çinisi üzerinde görmekteyiz. (bk. R. 254) Soncemaat mahlinde pencere üstü alınlığı çinilerinin zemin dolgularında yerini almıştır.

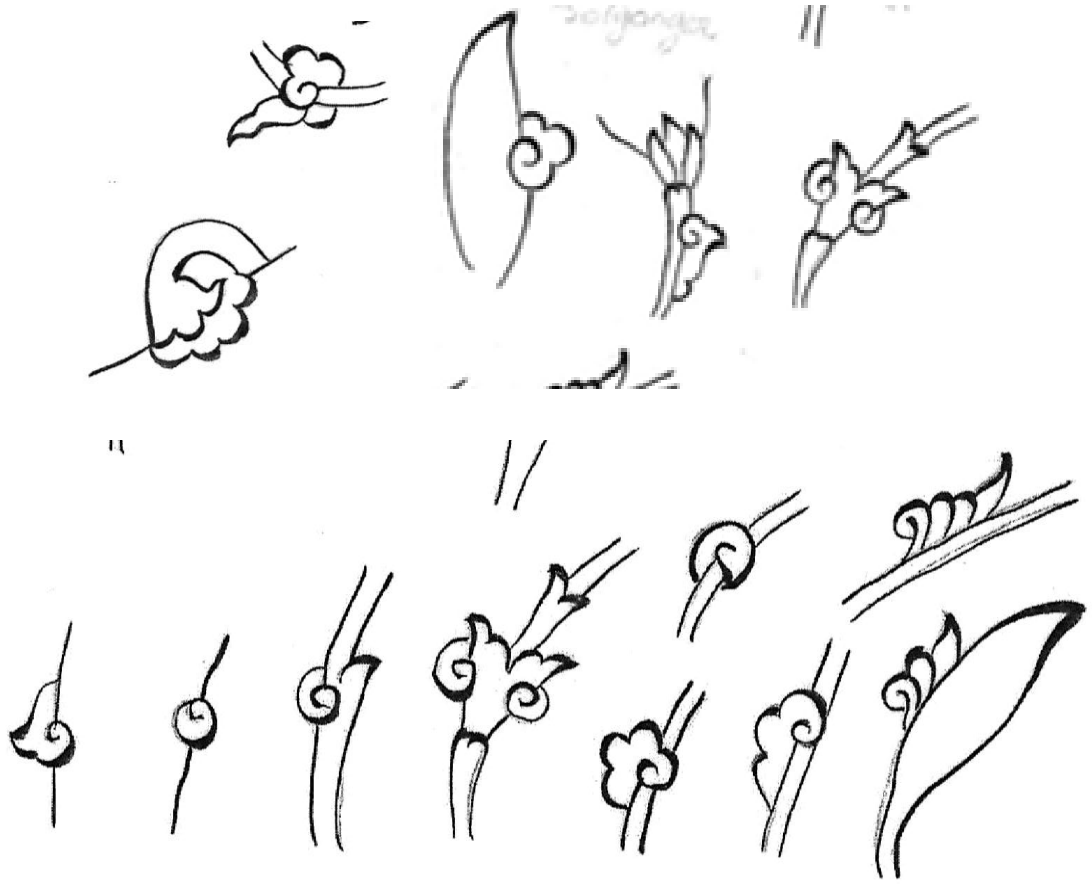
Salyangoz motifi bazı kaynaklarda hayvansal motif gurubuna dahil edilmesine karşın, bitki motiflerine mükemmel uyumları nedeniyle bu grup içerisinde değerlendirilir. Salyangozun karın kısmı motifin üstüne gelecek şekilde çizilir tamamı görünmez pek çok motifin özellikle de yaprak ve sapların üzerinde çok farklı şekillerde karşımıza çıkar. Monotonluğu bozmak deseni süslemek ve küçük alanların değerlendirilmesinde kullanılır.



R.255: Mihrap sofasında, bahardallı çini panonun çıkış noktasındaki vazo içinde kırmızı renk zemin üzerine içleri beyaz renki olup, kobalt mavisi renk ile hurdeleri rumi'de, ayrıca kompozisyonu teşkil eden dalların üzerinde zemin dolgusu ve kompozisyondaki hareketliliği sağlamak için yapılan salyangoz motifi detayları.



R.256: Mihrap sofası üzerinde kuşak yazısı etrafı ile sağ, solundaki duvar üzerinde bulunan bahardallı panonun etrafında ayrıca soncemaat mahallinde pencere alınlıklarında celi sülüs istifli hat düzenlemelerinin etrafında, firuze renk zemin içinde, içleri kobalt, kırmızı renkli dolgulu hurde rumi'lerden oluşan bordürlerin dallarında rûmi'lerin üzerinde zemin dolgusu olarak kullanılmış olup, görsel olarakta güzellik sağlayan salyangoz motifi detayları.



Ç.198: Solyangoz Motif Detay Çizimleri.

Mihrap sofasında bahardallı çini panonun çıkış noktasındaki vazo içinde kırmızı renk zemin üzerine içleri beyaz renki olup kobalt mavisi renk ile hurdeli rûmi'de kompozisyonu meydana getiren dallarının üzerinde zemin dolgusunda içerde güney duvarı ve soncemaat mahlindeki pencere alınlıklarında kare ve dikdörtgen formlu içleri hatlı çini panoların etrafı firuze renk hurde rûmili bordürlerin üzerinde, salyangoz motifi tek ve simetrik olarak kullanılmıştır. Bir kısmı yaprağın veya sapın altında kalacak şekilde çizilen bu motifin karın kısmı ise yaprağın veya sapın üstüne gelecek şekilde deseni süslemiş boşlukları doldurmuş ve hareket kazandırmak için çizildiği görülmektedir.

4. Kompozisyon Şemaları

XVI. yüzyılın ikinci yarısında mimari eserlerin tezyininde kullanılan çinilerde uygulanan kompozisyon şemaları, serbest, simetrik, merkezi ve ulama [(bordür, pano, dairesel, üçgen formlarda, duvar kaplamalarında, fil ve payanda larda kullanılmıştır.)) olarak uygulanmıştır.

Mihrap çinisi caminin mermer mihrabının yanlarındaki künde-kârî tekniğinde yapılmış ağşap pencere pervazları çinili bôrdürlerle kaplıdır. Pencerele- rin üzerinde yan duvarlara doğru devam eden kuşak yazısı, kobalt renk zeminli, beyaz renk celi sülûs hatlı, zeminde hatai, penç, rûmi, geometrik geçme motifleri, firuze, kırmızı, yeşil renklidir ve etrafı firuze zeminli rûmi uslûbu bordürle çevrilidir. Kuşak yazısını üst noktada tepede bordürler sınırlar. Mihrap yan duvarlarında karşılıklı olarak yerleştirilen bahar dallı panolar mekânı oldukça zenginleştirmiştir. Ayrıca mermer üzerine kazıma tekniğinde altın yaldız renk ile “Fenâdethûlmelâiketü ve hüve kaâimün yusalliy fiyl mihrâbi. Zekeriya mabette durmuş namaz kılarken melekler ona.. (Al-i İmran Süresi,39)” ibaresi yazılmıştır.

1

Bordür çiniler cami çinilerinde bordürler yanyana gelerek sürekli desen oluşturacak şekilde tasarlanmış, böylece desen hem iki yandan sınırlanmış hemde iki yandan tekrarlanabilecek tarzda yarım motiflerin kenarlara yerleştirilmesi ile sağlanmıştır. Bordürler bir çeşit ulama kompozisyon işlevi görmüş ve çini ile kaplanan alanlarda ana kompozisyonu sınırlayarak kare ve dikdörtgen formlarla çerçevelenmiştir.

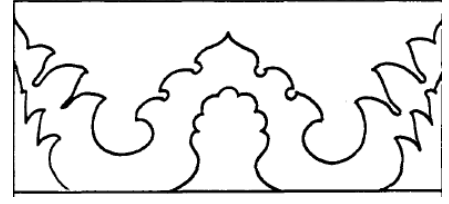
Tepelik bordür “Klasik Osmanlı dönemi çiniciliğinde kendine has bir uslûb içinde, gerçek kimliğinden soyutlaşarak karşımıza çıkan benzer bordürlerin, çoğunlukla çini ile kaplı alanların en üst sınırlarında yer aldığı görülmektedir.”² Caminin belirli bir düzeye kadar çini kaplı mihrap duvarında, kuşak yazısını üstten sınırlayan tepelik bordürü karakteristik şekliyle uygulandığı görülür. Tepelik bordür uygulandığı alan itibarıyla çininin sonlandığı yeri belirleyici görev üstlenmiştir. Bordürde tepelik formun dış sınırları dişli yapraklı olup, bunların aralarından küçük yapraklar geçmiş ve kendi içinde dış sınırlarına uygun olarak detaylanmıştır. Bordürü tabanından firuze cetvel sınırlamış ve kobalt renk zemin üzerine içlerinde küçük kırmızı dişli yaprak ve büyük dişli yeşil renk yapraklar ile tezyinidir. Tepelik bordür bulut, hatai, penç motifinden oluşan bordürün etrafında da uygulanmıştır.

¹ S. Ateş, *age*, s. 54.

² S.T. Bakır, *age*, s. 238.



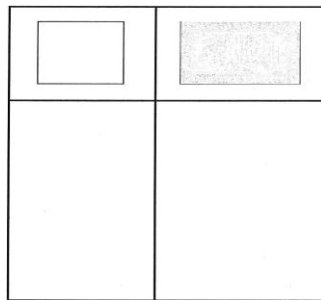
R.257: Tepelik Bordür.



Ç.200: Çizimi.

S. T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu", Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999, s. 238.

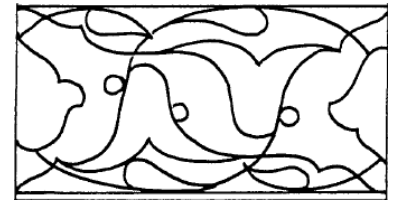
Rûmi uslûbu motif ile düzenlenen bordür ve kitabeli alınlıklar cami hariminde güney duvarında ve soncemaat yeri revaklı avluda, dikdörtgen ve kare formlu, kitabeli pencere alınlıkları bulunmaktadır. Bunların etrafındaki bordürlerde, bazılarının köşebentli dolgularında hurde rûmi kompozisyonlu bezeme vardır. Bir aşağı bir yukarı bakan ana tepelik motifin dibinden çıkan saplar, dairesel hatlar çizerek, ayırma rûmileri oluşturacak şekilde yan köşelerde birleşmektedir. Bordürlerde kompozisyon düzeni ve renklendirme genelinde aynı olup, köşe dönüşlerinde farklılıklar görülmektedir. Soncemaat yerinde, ikinci pencere alınlığında (bk. R.84, Ç.41) içi hurdeleri tepelik motif, üçüncü (bk. R.77, Ç.36) pencere alınlığında hurde rûmi ile güney duvarındaki alınlığın bordüründe, içi hurdeleri palmet motif ile köşe dönüşleri yapılmıştır. Rûmilerin içi tekrar rûmilerle hurdelenmiş ve kobalt renk etrafında firuze zeminde rûmilerin zeminleri beyaz, içleri kobalt renk ile hurdelenmiş ancak soncemaat mahalli ikinci pencere alınlığındaki bordürde (bk. R. 76, Ç. 35) rûmilerin içleri kırmızı renklidir.



R.258: Rûmi Uslûbu ile Gelişen Bordür.



Ç.201: Çizimi.



S.T.Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu", s. 240



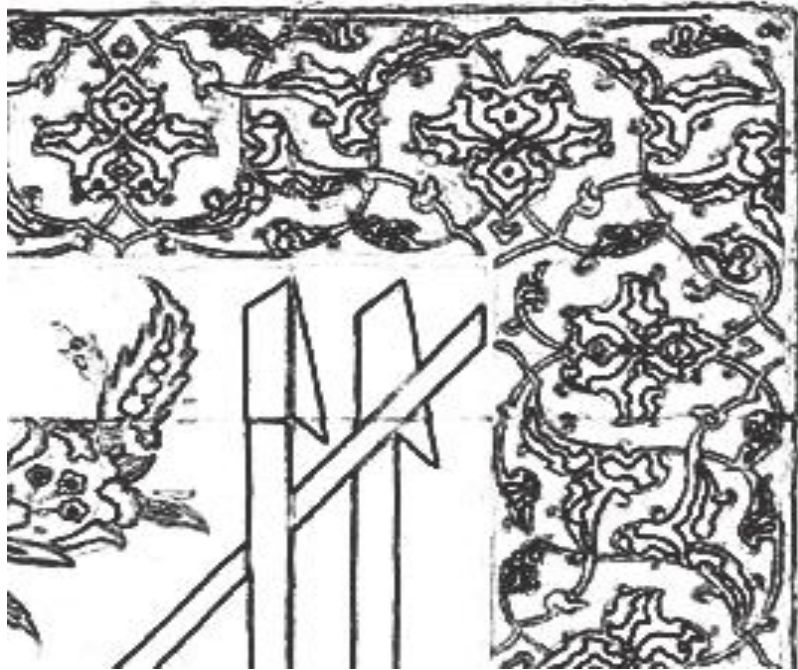
R.259: Rûmili Bordüre ait Tepelik Motifli Köşe Dönüşü.



Ç.202: Çizimi



.R.260: Rûmili Bordüre ait Hurde Rûmili Köşe Dönüşleri.



Ç.203: Çizimi.



R.261: Rûmili Bordüre ait Köşe Dönüşleri.



Ç.204: Çizimi.

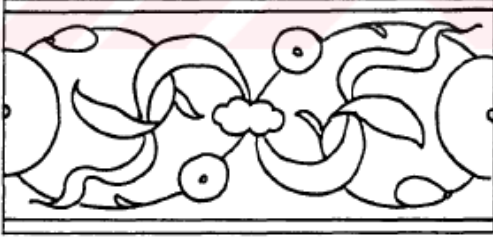


Ç.262: Rûmili Bordüre ait Köşe Dönüşleri.



Ç.205: Çizimi.

Tek ana dal üzerinde gelişen bordür camide mihrab üzeri kuşak yazısının altında ve pencereleri çepe çevre saran dikdörtgen formlu bordürün merkezinde şemanın başlangıç noktasında bulut ortabağ motifi bulunmaktadır. Motiften iki yana çıkan helezonlar yine yanlarda yarım hatayi çiçeklerinden geçerek uçlarında yapraklarla bitmektedir. Bulut motifi “S” şeklinde olup serbest bir anlayışla yerleştirilmiş ve penç motifinin bulunduğu dal alttan geçerek kompozisyon farklılaşarak renklenmiştir. (bk. R. 109, Ç. 63) Kobalt, kırmızı, yeşil renklerle süslenmiştir.



Ç.206: Çizimi



R.263: Tek Ana Dal üzerinde Gelişen Bordür.

S.T. Bakır, ” İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu”, s. 230.

Çift dal üzerinde gelişen hatayi üslûbunda çiçeklerle düzenlenen bordür,³ camide mihrab üzeri kuşak yazısının altında ve pencereleri çepe çevre saran dikdörtgen formlu bordürlerden biri, hatayi üslûbundaki çiçeklerle düzenlenen bordür iki ana dal üzerine kurulmuştur. Çift iplik şemasında birbirinden bağımsız iki ayrı dalın birlikte düzenlenmesiyle kompozisyona olanak sağlayan bordür deseninde, dalın birinde iri hatayi çiçekleri, penç motifleri ve damarlı saz yaprakları belli aralıklarla dönüşümlü olarak (bk. R. 108, Ç. 62) bir aşağı bir yukarı gelecek şekilde tanzim edilmiştir. Hatayi ve pençlerden çıkarak, kıvrakbir hareketle dönen bahardalları yardımcı sap görevini görür. Bordürün zemini beyaz olup, motiflerde kobalt, kırmızı, yeşil renkler kullanılmıştır.



R.264: Çift Dal Üzerinde Gelişen Bordür.

³ Bu Sınıflandırma için bkz: S.T. Bakır,” İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu”, s. 234.



Ç.207: Bordürün Çizimi.

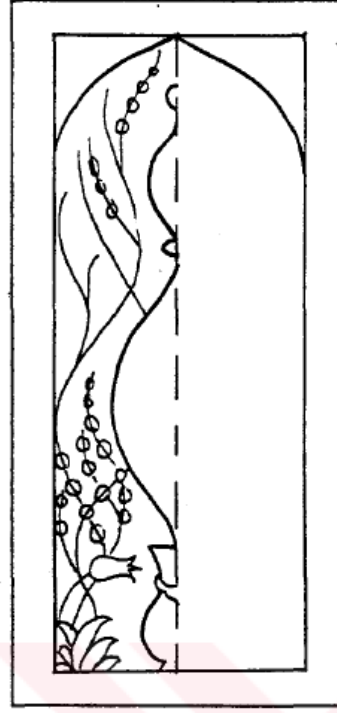
Ulanabilir kompozisyon şemaları camide revak duvarında, pencere alınlıklarındaki kitabeli çinilerin etrafı rûmilerden oluşan kompozisyonunda yarım motifler yine yan kenarlarda yer alarak bordürü oluşturmuştur. Bordürde köşedeki üçgen dolguların yan kenarlarına bazen de üç kenarında yarım motifler getirilmiştir. Bu şemalarda yarım motifler genelde tekrar amacıyla yapılmadığı düşünülmüştür. Fonksiyonel olmayan bezeme tarzına ulama yerine ulanabilir şemalar olarak adlandırılmıştır. Bunların içinde yanyana getirilerek tamamlanan uygulamalar var olup, kitabelerin köşelerinde de karşılaştığımız olmuştur. Panolarda olduğu gibi genellikle dilimli kemerli, yatay ve dikey konumda olmaktadır.



R.265: Ulanabilir Kompozisyon (S.T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu", s. 91).

Ç.208: Bordürün Çizimi.

Simetrik Kompozisyonlu Bahardallı Çini Pano



R.266: Simetrik Kompozisyonlu Bahardallı Çini Pano (S.T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu", s. 194).

Ç.209: Panonun Çizimi.

Camide mihraba paralel, dik olarak uzanan yan duvarlardaki bahardallı panolar simetrik, düz kemerli, göbekli ve vazoludur. Vazo kırmızı zeminli olup içi beyaz zeminli ayırma rûmili, bunlarında içleri kobalt renk ile hurdelenmiş ve bunlardan da uzanan helezonlarla ustaca tasarlanmıştır. Vazo ile şemse formunda madalyonun bağlantısı yaprak ve yaprakların arasından çıkan goncayla yapılmıştır. Goncanın ucundaki ortabağ, madalyonlu kompozisyonun başlangıcını oluşturur. Vazonun sağında ve solunda damarlı saz yaprak grubu olup, ikişer kalın mangan moru renginde ve üzerinde kırmızı renkli deliklerle bezeli bahardallı motif ile desen başlamaktadır. Bahardallarında yardımcı sap çıkmaları olup yukarıya doğru uzanır, ortada şemse formunda göbek bölümünün altından geçerek, kemerin bitiminde eğime uygun olarak dizilmiştir. Vazonun iki yanında serbest olarak çizilen karanfil ve laleler kompozisyona bambaşka bir eda vermektedir. Göbekte şemse formundaki madalyonun içi naturalist çiçeklerle süslenmiştir. Şemse formunu üçlü gruplar halindeki, dilimli sınırların arasındaki küçük yapraklar oluşturmaktadır. Madalyonun üst kısmında şemse salbeklerini andıran, içleri naturalist çiçeklerle süslü başlangıçtaki madalyondan daha küçük madalyon yer almaktadır. Bu madalyonda hatayi çiçeği ile nihayetlenmektedir.

Klasik şemse formunun dışına taşan bu uygulamanın yine de şemse ile yakın bağlantısı fark edilmektedir. Tepede köşe dolgular hurde rûmillerle bezenmiştir.⁴

Süpürgelik çiniler mimari yapılarda genellikle iç mekânda, çini ile tanzim edilmiş alanların en alt sırasını oluşturan çinilere süpürgelik çiniler denilmektedir. Bu çiniler, bordür olarak iki yandan ulanabilecek şekilde düzenlendiği gibi dört tarafından ulanan uygulamalarda bulunmaktadır.⁵

C) CAMİDEN ÇALINAN ÇİNİ VE DİĞER ESERLER

Caminin son cemaat yerinin solunda yer alan pencere alınlıklarındaki çinilerden 48 adet 24x 25,2 cm ebadındaki çiniler 27.04.2005 tarihinde çalınmıştır. Kitabelerden biri 24 parça çiniden oluşmakta ve Vakıflar Genel Müdürlüğüne iletilmek üzere Paris Büyükelçiliğine 28.10.2005 tarihinde teslim edilerek Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde sergilenmektedir.⁶



R.267: Atik Valide Camii'nden Çalınan Pano.



R.268: Çalınan çini kitâbe yerine Adil Altuğ vasıtası ile Evliya Çelebi Çini tarafından yapılan Kütahya çini pano. (2004)

⁴ S.T. Bakır, *age*, s. 267, 282, 283, 290, 297.

⁵ S.T. Bakır, *age*, s. 248.

⁶ Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Belgeleri.



R.269: Soncemaat Yeri Alınlık Kitabesi (04.03.2004).

R.270: Gülbenkian Müze Env. No: 42, 16. yüzyıl sonu (1580), 23.5 x 25 cm. Ölçülerindedir.

Cami soncemaat yeri revak duvarındaki çini alınlıklardan birinin, sol alt köşesine ait olduğu iddia edilmektedir.⁷ Kitabenin sol alt köşesindeki dört adet çini parçasının yerine mavi, beyaz dört parça Avrupa çinisiyle doldurulmuştur.



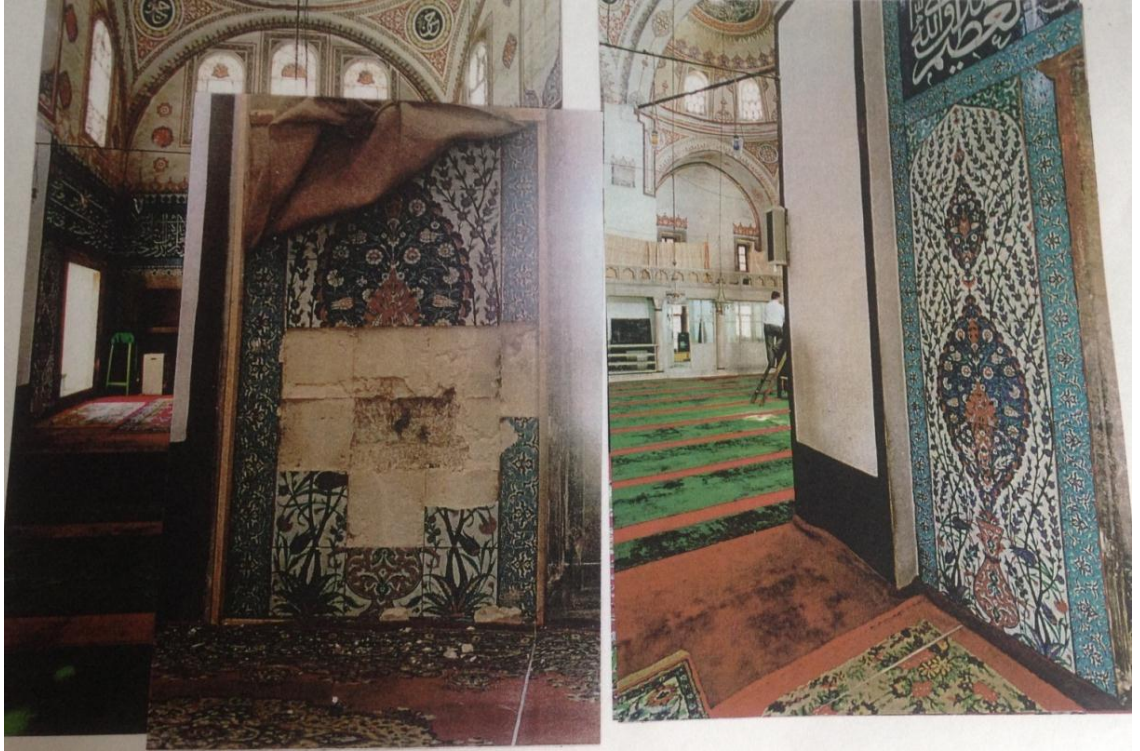
R.271: Soncemaat Yeri Alınlık Kitabesi (04.03.2014)

Camide soncemaat yerindeki çinili kitabede eksik karolardan biri Sotheby's Müzayede'de 24.04.2012 tarihinde satılmıştır. 1988 yılında çekilmiş fotoğraftan, müzayede'de satılan karonun bu tarihten sonra çalındığı anlaşılmaktadır. Ayrıca sağ alt köşede sonradan boşluk doldurma amaçlı yerleştirilen iki bordürde çalınmış, yerine farklı bir karo konmuş olduğu görülmektedir.

⁷ S.T. Bakır, "İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi", s. 91.



R.272: 1580 tarihli, 24,8x24,1 cm ölçülerinde, İngiltere’de Sotheby’s Müzayede’sinde, 24.04.2012 tarihinde, 21.250 F , fiatla satılan çini.



R.273: 1995-1996 yıllarında, Bahardallı çini panodan çalınan parçalar, 1996 yılında bulunarak yerine monte edilmiştir. Görüntüler Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinden temin edilmiştir.

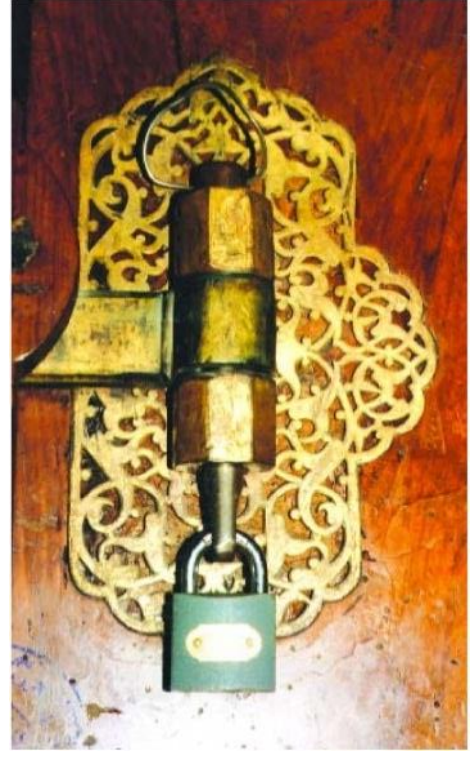
Atik Valide Camii’sine Ait Çalınan Diğer Eserler

Üsküdar Atik Valide Camii’si kapı revzelerinde sol kanat kapısı devrinin özelliklerine uygun işlenirken sağ kanat rûmî kompozisyonunun hatalı olması, devrinin eseri olmadığını sonraki dönemlerde yerine konulduğunu gösterir.

Camide mihrabın sağı ve solunda bulunan 2 adet bakır an kaideli mihrap şamdanı 17.03.2002 tarihinde çalınmıştır.



R.274: Camiden alınan Kapı Tokmağı.



R.275: Camiden alınan Kapı Tokmağı.



R.276: alınan Kapı Revzesi Sağı Kanat.



R.277: alınan Kapı Sol Kanat Revzesi.



R.278: Çalınan Mihrap Şamdanı.

Atik Valide Camii'nin ahşap giriş kapısının kapı kanatları üzerinde bulunan 16. yüzyıla ait olan ajurlu, kıvrımlı dallar üzerinde rûmi motifleriyle bezeli pirinç üzerine tombak olan 1 adet kapı kilit aksamı ile 1 adet kapı tutamağının çalındığı 23.05.2005 tarihinde fark edilmiştir.⁸

⁸ Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Belgeleri.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Caminin geçirdiği evreler ve tarihsel oluşumu hakkında çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler bulunmakta ve tartışma konusu olmaktadır.

Doğan Kuban makalesinde caminin dört ayrı devirde oluştuğunu söylemekte ve bunu birtakım iz ve tarihi belgelerle ispat etmektedir.⁹

Caminin geçirdiği evreler;

1. İlk cami.
2. Yan sahnınlar ve soncemaati çeviren revakların inşa edilgi devir.
3. Yan sahnınların kuzey duvarlarının ileri çıkarılması ve üzerlerinin ahşap tavanla örtülmesi.
4. Hünkâr dairesi ve mahfili inşaatı.

Kuran; Caminin şimdiki mimarisine iki aşamada geldiğini belirtmektedir. Önce altıgen şemaya göre tek kubbeli olarak inşa edilen cami, daha sonra ikişeryanına iki kubbeli kanatlar eklenmek suretiyle büyütülmüştür.¹⁰

Ernst Egli; “Caminin çözümlenemeyen bölümleri olduğunu, hangi bölümün orjinal olduğunun kesin olarak bilinmediğini zira, caminin bilimsel bir restorasyon geçirmediğini işaret etmektedir. Minare’lerin konumu oldukça terstir, yine avlunun yan kapılarının soncemaatin aksında yapılmış olması ters bir durumdur. (Normal olarak arkadlı bölümün aksında yapılması gerekirdi). Tüm bunlar bizi yan neflerin sonradan ilave olabileceği fikrine götürmekle birlikte orijinallik olsun diyede Sinan tarafından yapılmış olabilir”¹¹ demektedir.

İbrahim Hakkı Konyalı “Yan neflerin ilave fikrine kesinlikle karşı çıkmakta ve bu fikri savunan İstanbul Eski Müzeler Müdürü Halil Edhem Rehbe-i Seyyâhin adı kitabın yazarı Mösyö Mombori, Tahsin Öz’ü suçlamaktadır.”¹²

Tarihi kaynak Ayvansaraylı Hüseyin Efendinin yazdığı Hadikat-ül Cevami bugünkü planın orjinal olmadığını belirtmektedir.¹³

⁹ D. Kuban, “Atik Valide Camii”, *Mimarlık ve Sanat*, İstanbul 1961, sy. 2, s. 59.

¹⁰ A. Kuran, “Üsküdar Atik Valide Külliyesinin Yerleşim Düzeni ve yapım Tarihi Üzerine”, *Suut Kemal Yetkin’e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi 1*, Ankara 1984, s. 231.

¹¹ Ernst EGLİ, *Sinan der Baumeister der Osmanischer Glanzzeit*, Osmanlı Altın Çağının Mimari Sinan, Çeviri, İbrahim Ataç, İstanbul 2009, s. 176.

¹² İbrahim Hakkı Konyalı, “*Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*”, Türkiye Yeşilay Cemiyeti, İstanbul 1977, c. II, s. 61.

¹³ D. Kuban, *agm*, s. 63.

Buna göre;

Vakıf idarecisi Pir Ali tarafından, yan sahnlar camiye ilave edilmiş ve dıştaki ön avluya iki taraftan geçit açılmıştır. Evliya Çelebi, seyahatnamesinin birinci cildinde Orta Valide Camii diye bahseder. “ Caminin yan kubbeleri olup, hele arka kubbesi pek yüksektir.” der,

Camiyle ilgili bölüm seyahatnamede şöyle geçmektedir.¹⁴

"At pazarı yakınında tarif olunmaz bir azim hayırdır. III. Murat'ın anası yaptırmıştır. Bir bayır üzerinde olup güya nurdan bir kubbedir. Üç yanlarında cemaat tabakaları ve kandil tabakaları vardır. Burda dahi çeşit çeşit billur cam pencereler vardır. Caminin yan kubbeleri olup, hele büyük kubbesi pek ali'dir. Taşra haremi içine çınar, ıhlamur ağaçları dikilmiştir. Sağında ve solunda birer şerefeli iki endamlı minaresi vardır. Kubbeleri baştan başa mil renkli kurşunla münner olup, Mimar Sinan'ın tam ve kâmil metânet üzere yaptığı yüce binalardandır.”

Evliya Çelebi eserinin 1. cildini 1640'dan önce tamamladığına göre yan sütunların daha evvel ilave edilmiş olması gerekir.¹⁵ Evliya Çelebi'den günümüze gelinceye kadar çeşitli araştırmacı ve sanat tarihçileri değişik fikirler öne sürmüşlerdir. Bu konuyu açıklığa kavuşturacak bazı ipuçlarını Narbanu Valide Sultan Vakfiyesinde bulmak mümkündür.

Vakfiyenin son paragrafında;

“ .. Valide Sultan yukarıda isimleri geçen bütün mebaniyi, hal-i sıhhatinde bütün tasarrufatı sahih ve müteber iken vakfedûp her birini teslimi lâzım gelen ellere çok zaman evvel ayrı ayrı teslim etti. Mezhûr cami ve mescidde ehl-i islamdan nice büyükler vakit namazları ve Cuma namazı kıldılar, dar üt-tâlimde tâlim ve taallûm vaki oldu, imâretde ve handa müslümanlardan birçok fukarâ ve sulehâya bir çok ikram ve it'am yapıldı. Fakat bu Vakıflar tescil olunmadan ve hâkimin hükmü lahik olmazdan önce vâkıfa Valide Sultan vefat etti, verâseti oğlu Sultan Murad Hana inhisar etti... 0 da... bu evkâf-ı muharreym tescile mütevellî nasb ettiği ekâbir ve âyandan Pir Ali bin Mustafa'ya sahih ve müteber bir şekilde teslim o da aynı şekilde tesellüm ettikten sonra Sultan Murad Han bu vakıftan rücu (eyledi) .. “

Caminin Valide Sultanın sağlığında tamamlanıp kullanıldığı anlaşılmaktadır. Buna göre cami 1759 yılında tamamlanmış olup, büyütülmesi ile ilgili inşaatında vakfın ilk yöneticisi Pir Ali Bin Mustafa'nın görevi aldığı 1582-83 yılları arasında bittiği, camideki 1583 yıllı kitabeden anlaşılmaktadır.¹⁶

¹⁴ İ.H. Konyalı, *age*, s. 62.

¹⁵ D. Kuban, *agm*, s. 63

¹⁶ A. Kuran, *agm*, s. 248.

Sinan'ın bu yıllarda halen yaşadığı göz önüne alınırsa, bu ilavenin onun tarafından veya onun fikirleri doğrultusunda yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Kaynaklarda geçen bilgiler ışığında, caminin bugünkü durumu ve camideki bazı izler incelenecek olursa, sonucun doğruluğu daha kesinleşecektir. Yan sahinlerle orta sahin duvar konstrüksiyonları arasında fark vardır. Caminin güney cephesinde bariz olarak görülmektedir.¹⁷ İlave yan sahinlerle orta sahin arasında derz vardır. Bu derzin iki tarafındaki taş ebadları da farklıdır. Orijinal kısımda 35-40 cm. ilave yan sahinlerde 25-30 cm. dir. Düşey derzin iki tarafında yatay derzleri devam etmektedir. Güney cephesindeki detaylar, yan sahinlerle sonradan ilave edildiğini göstermekte.

Buna göre;

Kibleye açılan pencereler orta ve yan sahinlerde çok farklıdır. Ortada iki sıra pencereli klasik bir duvar yan tarafta farklı karakterde üç sıralı pencereli duvar mevcuttur. Derzin iki tarafında pencerelerdeki silmeler farklıdır. Hünkâr mahfilinin bulunduğu yan sahin ikinci sıra pencerelerin üst söveleri orijinal değildir. Orta kısmın saçak kornişi düşey derzin hizasına kadar gelip içeri dönmektedir. Yan kısım saçak kornişi ise başka bir profille ötekinin altında kesilmektedir. Bu detaylar kible cephesinin her iki tarafında da aynıdır ve yan sahinlerin ilave olduğunu göstermektedir.

Orijinal duvar dekorasyonu kalmadığından bunlara bakarak kesin birşey söylenemez. Ancak orta sahin pencere kapakları yan sahin pencere kapaklarından farklıdır. Pencere üstündeki tezyini alanlarda kullanılan çini desen ve renkleri de farklıdır, ancak bu büyük bir zaman farkına tekabül etmemektedir. Camideki galeriler ve müezzin mahfilide sonradan yapılmıştır. Muhtemelen yan sahinlerin ilavesi esnasında Valide cami'nin benzeri olan Sokullu'da kat kat galeriler yoktur. İkinci revağın ve yan sahinlere tekabül eden kuzey duvarının orijinal olmadığı bellidir. Osmanlı camilerinde son cemaat mahalli duvarının girintili olan örneği bulunmamaktadır. İkinci revak sütunlarının sonradan ilave olunan duvarlar içinde kaldığı, yerinde tesbit edilebilmektedir. Bu kısmın ahşap ve yapının diğer kısımları ile ilgisi olmayan bir çatısı vardır.¹⁸ 18. yüzyılda camiye yeni Hünkâr mahfili yapılmıştır.) III. Osman (1754-57) devrinde duvarlara mahal genişletmek için kısmen yeni resimlendirmeler yapılmış.¹⁹ Yine 18. yüzyıl bir deprem esnasında yıkılan minareler daha sonra tamir görmüş, orijinalliklerini kaybetmişlerdir.²⁰ 19. ve 20. yüzyıl ilk yarısında cami tamir edilmiş, 1918'den itibaren büyük hasarlar görmüştür.²¹

¹⁷ D. Kuban, *agm*, s. 64.

¹⁸ D. Kuban, *agm*, s. 64.

¹⁹ Müller, Wienerwolfgang, *Bildlexikon zur Topographie İstanbul*, Verlag ErnstWasmuth, Tübingen 1977, s. 533.

²⁰ Ernst Egli, *age*, s. 178.

²¹ Müller, Wienerwolfgang, *age*, s. 534.

Cami Cumhuriyet'ten sonra da restorasyon geçirmiştir, ancak bilimsel restorasyon geçirmedeği bellidir.²² Curlitte'nin yayınladığı camiyle ilgili fotoğrafa baktığımız zaman, son cemaat yerinde, sağda kapıya yakın yerde görülen mükebbir'lik, pencereye dönüştürülmüş ve üzerindeki çini'de kaldırılarak kapı tarafındaki duvara tesbit edilmiş.²³ Camideki mevcut kalemleri Vakıflarca yapılmıştır.²⁴

Cami bazı evreler geçirmekle birlikte sağlam olarak, günümüze kadar gelmiştir. Yine tekke, medrese 16. yüzyıldaki asıl mimari karakterleri pek fazlaca bozulmadan günümüze ulaşmıştır. Tabhanenin önündeki revaklı bölüm yıkılmış ve sonradan bazı bölümler ilave edilmiş olmakla birlikte tabhane, aşhane (imaret) bölümlerinin asıl mimari karakterleri pek bozulmamıştır. Ancak darül-hadis, darül-kurra, darüş-şifa, kervansaray, hamam bölümleri büyük hasarlar görmüş ve özgünlüklerini önemli ölçüde yitirmiştir. Dar'ül hadis, dar'ül kurra, dar'üş-şifa bölümlerine 19. yüzyıl II. Mahmut devrinde 2. katlar ilave edilmiş, bu esnada da tüm kubbeler kesilmiştir. Cumhuriyet devrinde yanlış kullanılmasına devam edilmiş ve bu yapıların orijinal mimari karakterleri bozulmuştur. Kervansaray bölümünün dış duvarları ve ana giriş kubbesi dışında tüm orijinal planı II. Mahmut devrinde bozulmuştur. Hamamın ve sıbyan mektebinin bazı bölümleri yıkılmış harabe şeklinde günümüze ulaşmıştır.

Tüm bu açıklamaları bir sonuca bağlayacak olursak külliye'nin bugünkü durumuna üç evrede geldiği sonucunu çıkarabiliriz:

1. Sinan devri.
2. II. Mahmud devri.
3. Cumhuriyet devri.

Bu üç devre ait yapıların ve ilavelerin külliye'de nerede yer aldığı belgelerde bulunmaktadır. Son iki devir ayıklandığı zaman yapının Sinan tarafından planlanmış özgün mimari karakteri ortaya çıkmaktadır.

Türk mimarisinde gök sembolü kubbe otağda yoğunlaşan ifadesi ile kubbelerin yüzey tezyinatında bu ilişkiyi çağrıştırmaktadır. Sinan camilerinde alt yapının zengin biçim dünyasının yeryüzünün sayısız görüntülerini yansıtarak en eski yer sembollerinden olan dörtgen şemasından hiç ayrılmayarak, yeryüzünü temsil ettiği kubbenin yine çok eski ve yaygın gökyüzü sembolizmi ile örtü bölgesinde yaratılan süsleme birliği desteğinde alt yapı, yani yeryüzü ile bütünleştiği ve “evren yapısı” olarak tasarlandığı yolundaki yorumu, Sinan yapılarında mekânların başka özellikleri tamamlamaktadır. Alt yapıyı yeryüzü

²² E. Egli, *age*, s. 180.

²³ İ.H. Konyalı, *age*, s. 63.

²⁴ Tahsin Öz, “*İstanbul Camileri II*”, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1962.

ifadesine bağlayan bir özellikte iç ve dış mekân ilişkisidir. Toprak seviyesinin hemen üzerinden başlayan pencere dizileri, diz çöküp oturan insanın dışarıya bakışını sağlayan ve ona göre ayarlanmış ışık kaynaklarıdır. Geleneğin Türk evi odasında, sedir üzerine bağdaş kurup oturan kişinin dışarı bakışına göre konan pencerelerine eş bir düzen olmakla, cami mekânı günlük çevre ve yaşam alışkanlıkları ile bağlanır. Anıtsal mimarî ile ev arasındaki bu bağ, yeryüzü yorumunu destekler. Alt pencere dizisi gerek camide, gerekse evde doğrudan doğruya gün ışığını mekâna ileterek, dış mekân ile ilişkiyi artırmaktadır. Evlerde aynı şekilde, tepelik denen bir renkli camlı üst pencere dizisinin varlığı, benzerliği tamamlamaktadır. En basit ev odası ile aynı düzene sahip saray odaları da, Topkapı Sarayı Sünnet Odası misali, bu ortaklığa katılmakta, 16. yüzyıldan kalma ev odası bulunmadığından camilerle tarih uyuşmasını sağlamaktadır.

Sinan camilerinde yan mekânlarda pencere önündeki yükselimi ev odasının oturma alanı olan seki üstüne paraleldir. Bu düzen içinde esas ibadet alanının değil de yan mekânların yükseltilmiş olması ve orta mekânın bir basamak aşağıda kalması dikkat çekicidir. Mekânların yeryüzü ile bağlılığı lâleleri, karanfilleri, sümbülleri, yaprakları, bahar açmış dalları ile çini dekorun bir bahçe tablosu yaratmasında daha inandırıcı olmaktadır. Bahçe cennet bahçesi değil “cennet misâli” bir yeryüzü bahçesidir. Dış sofa özelliklerinin camide paralelini bulmakla söz edebiliriz. Sinan camilerinin geniş saçaklı, bahçe (Üsküdar Eski Valide) veya taşlığa bakan (Rüstem Paşa) son cemaat yerleri alışılmışlardan farklı düzenleri ile dış sofa (hayat) gibi üst kat mekânı olmamakla birlikte, aynı yarı açık mekân kişiliklerinde ev ile ortaklık kurar. Ev-cami ilişkisinde 16. yüzyıl öncesine ait ev örneğimiz yoktur. 16. yüzyıla ait düzenini koruduğunu kabul edebileceğimiz bir oda, şehzadelerin Sünnet Odası, Anadolu'nun uzak köşelerinde bile Türk evinin oda düzeninde karşımıza çıkabilen temel prensiplere sahiptir. Alçak sedir, yükselmiş seki, sedir üzerine oturana dışarı bakış sağlayan seviyede pencereler, üst pencere dizisinin dekoratif renkli camlı işlenişi gibi.

Camide mihrab duvarı, soncemaat yeri pencere alınlıkları 16. yüzyıl ikinci yarısına ait sıraltı tekniğinde iznik çinileri tanzim edilmiştir. Mihrab sekisi (sofası) duvarı ile ona paralel, dik uzanan duvarda, pencerelerin üstünde lacivert zemin üzerine, beyaz renkli celi sülüs istifli kuşak yazısında “fetih suresi” yazılıdır. Yazıların harf iç dolgularında kırmızı ve firuze renk kullanılmıştır. Yazının zemin dolgusunda rûmi, hataî, penç, yaprak ve geometrik motifler, kırmızı, yeşil, kobalt, firuze renkte tezyin edilmiştir. Kuşak yazısı üstünde kobalt, yeşil, kırmızı renkli tepelik bordür uzanır. Alt tarafında ve kenar bordürlerinde alttaki hurde rûmi motifli friz tekrarlanır. Mihrabın iki yanındaki dolapları kuşatan bordür çinilerinde beyaz zemin üzerine lacivert, firuze, kırmızı renkli bahardallı, hataî, penç, yaprak, bulut motifi yer alır. Mihraba dik uzanan yan duvarlarda sivri kemerli sathi nişler meydana getiren bahardallı ikiz panolarda beyaz zemin üzerine, kırmızı renkli hurde rumili vazo ve yanlardaki saz yaprak kümelerinden yükselen kobalt, kırmızı, yeşil, firuze renklerle tezyini lale, karanfil, goncagül, yapraklar,

bahardallı panonun ortasında, lacivert zeminli üst üste, büyük ve küçük birer madalyon meydana gelmiştir. Kenar bordürlerinde firuze renk zemin üzerine içleri beyaz, hurdeleri lacivert, kırmızılı renkli rumili bordürlerle çevrenir. Güney duvarında, soncematte revaklı avluda ve minare kapısının dikdörtgen pencere alınlıkları çini panolarla süslenmiştir. Lacivert zemin üzerine beyaz renk ile celi sülüs istifli hatlar olup, aralarına firuze, beyaz, kırmızı, yeşil, hatai, penç, yaprak, rûmi motifleri ile dolgulanmıştır. Etrafları firuze zemin üzerine beyaz, lacivert ve kırmızı yarım ve tam rumili bordür ile çerçevelenmiş olup, dördü caminin Nurbanu Sultan tarafından yaptırıldığını gösterir kitabe ve diğerlerinde ayetler yazılıdır.

Yukarıdaki tüm bilgiler ve incelemeler neticesinde; Atik Valide Camii çinilerinde, üç farklı özellik görüldüğü kanaati oluşmuştur.

Buna göre;

1- **En kaliteli** : Mihrap duvarını çevreleyen kuşak yazısı alt tarafında güney duvarına paralel, bitişik ve iki yanında bulunan ahşap kanatlı pencereyi her taraftan çevreleyen bordürdeki çinilerdir.

Çini Bordürde; Bulut, penç, yaprak motifleri bulunmaktadır. Bordür çinisi birinci kalite özelliktedir. Çinide göz akı beyazlığındaki zemin, çok temiz ve pürüssüz olarak görülmektedir. Bordürdeki yaprak ve bulut üzerinde kırmızı ve zümrüt yeşili renk çok başarılı üst düzey kalite göstermektedir.

2- Mihrap duvarının iki tarafına paralel ve dik olarak uzanan dikdörtgen formlu bahardallı çini panoda; Bu pano büyük çapta başarılı olmakla beraber satıhta yeşil rengin az sürülmesi neticesinde yapraklardaki yeşil renk firuzeye dönüştüğü görülmektedir.

3- Soncemaat yerinde pencere üstü alınlıklarda bulunan kare, dikdörtgen formlu, celi sülüs istifli hatlı panolarda, farklı bir gelişme ve üretim tarzı göstermektedir. Buradaki çinilerde plakaların ısıya yakın olan yerdeki kırmızının kahve rengine döndüğünü, plakalarda diğer kısımlardaki kırmızının normal renkler de olduğunu görmekteyiz.

Bilindiği gibi tarihi geleneksel formlarda parçaların yükleme kapısının karşısında 10x10 cm. ölçülerinde dikiz deliği mevcuttur. Bu deliğin karşısına üzerinde yuvarlak delik bulunan bir çini parçası boyanmış ve sırlanmış olarak bulunmaktadır. Pişme derecesini anlamak için bu delikteki tuğla parçası çıkarılarak bir demir çubuk vasıtası ile dikiz deliğinin karşısında bulunan, rafın üzerindeki bu deneme parçası o delik sayesinde demir çubuk ile alınarak dışarıya çekilir ve fırın ustası bu parçaya bakarak fırının geliştiği pişme işleminin tamamlanıp, tamamlanmadığını bu parça üzerinden anlar. Eğer gelişmemiş ise yakma işlemi devam eder. Eğer pişirme işlemi başarılı ise odun atımı durdurulur.

Cehennemlik kapısı tuğlalarla örülerek fırını beklemeye alınır, iki gün içinde fırın soğutularak içindeki çiniler çıkarılır.

Günümüzdeki elektrikli çini fırınlarında ısıyı ayarlamak için prometre (Termokupul) kullanılmaktadır. Büyük ihtimalle soncemaat yerindeki çinilerde, pişme derecesi geçtiğinden çinilerde yan taraftan gelen ısı nedeni ile çok hassas olan kırmızı renk kahverengine dönüşmüş ateşten uzak yerler normal başarılı olarak dışarıya çıkmıştır. Bu mevzuda Julian Raby'nin İznik çini kitabında, İznik kazılarında bulunmuş ve üzerinde delik açılmış mavi, beyaz renkte, desenli tabak parçası bulunmuştur.²⁵



R.279: Julian Raby, *İznik*, Fot no: 44.

Fırınlama ısını ölçmek için kullanılan seramik parçalar fırını açmadan kanca ile çıkarılmak için üzerlerinde delik açılmıştır. Bu parça bu gün İznik Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedir.

İnceleme ve araştırmalar esnasında Atik Valide Sultan Camii hariminde mihrap duvarında bulunan bahardallı çininin aynısı Topkapı sarayı Enderun ağalar camii ile Eyüp'te Sultan Reşat Türbesine ait çiniler içerisinde görülmüştür.

Bugün yeni kütüphane olarak tanzim edilen Ağalar Camii Fatih Sultan Mehmet tarafından 15. yüzyılda yaptırılmıştır. Üçüncü avluda III. Ahmet kütüphanesinin karşısında bulunmaktadır. Reşat Ekrem Koçu buraya evvelce Hünkâr Camii denildiğini bildirmektedir. 1136 (1723-24) tarihli kitâbede XVIII. yüzyılda Seyyid Mehmed Ağa tarafından tamir gördüğü belirtilmektedir, dikdörtgen planlı olup, enine uzanır. Harimi genişletilmiş diğer taraftan kapısında 1136 tarihli kitâbe bulunan ve şimdi okuma salonu olan mescid eklenmiştir. İlk yapıldığında üstü ahşap çatı ve kiremit örtülü, sakıflı bir cami iken XVIII. yüzyıldan sonra beşik tonoz ile kapatılmıştır.²⁶

Ağalar Camii'nin yanında şimdi okuma salonu olarak kullanılan mescidin duvarları 17. yüzyıl sıraltı çinileri ve XVIII. yüzyıl Tekfur Sarayı çinileri ile

²⁵ Ersin ÖCAL, Ders Notları.

²⁶ Semavi Eyice, "Ağalar Camii", Maddesi, *DİA*, İstanbul 1988, c.1, s. 464.

kaplanmışır.²⁷ Hamur ve sırda yaşanan uyuşmazlıklar sonucu ışıltısını kaybeden sıraların pürüzlü ve çatlaklı olduğu, renklerin birbirine aktığı ve motiflerde irileşme, bozulma, kabalaşma ve konturlarda kalınlaşma görülür. Panolar kompozisyon bakımından birbirinden ufak farklar gösteren benzer karakterde çinilerden oluşur, sivri kemerli sathi nişler içinde beyaz zemin üzerinde firuze, yeşil, mavi, lacivert renklerle iri şakayıklar, çiçek rozetler ve kıvrık dişli yapraklardan bir ağ işlemiştir.

Bahardallı çini panonun ortasında bir küçük bir büyük madalyon üst üste sıralanmıştır. Firuze renkli madalyonların içi beyaz, kırmızı, yeşil renkli natüralist üslûbda çiçeklerle doldurulmuştur. Köşelerdeki büyük sathi nişler firuze üzerine beyazlı, kırmızılı hatai, penç, yaprak motifleri ve kenar bordürleri çiçek rozet, şakayık ve yapraklı bordürle çevrelenmiştir. Çiniler içerisinde Kâbe tasvirli pano bulunmaktadır. 1062 (1652) tarihli “Ressemehu ketebe hu Kemankeş Mustafa bin Ali 1017” imzasını taşıyan oldukça güzel işlenmiş çifte vav örnekleri yer alır. Bilhassa bunlardan biri âdeta ciddi bakışlı insan yüzünü andırmaktadır. Sanatçı Hırka-i Saadet dairesi cephesinde yer alan panoları yapmış olabileceği belirtilir.²⁸

17. yüzyılda, sarayın denetimci rolü azalmış ve çinilerin desenlerinde standartlaşma olmuş, seri üretim yaygınlaşmış saray bu ürünleri İstanbul piyasasından temin ettiği kayıtlara geçmiştir.

Bahardallı çini panolar aşağıda fotoğrafları görüldüğü üzere kompozisyon şeması olarak aynı olup çini kalitesi, uygulanan renkler tamamen farklıdır.²⁹ Çinilerin çoğunun stok çini olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, Süleymaniye, Edirne Selimiye Sultan mahfili, Topkapı Sarayında 1640 tarihli Sünnet odasının cephesinde XVI. yüzyıl’dan kalma “**stok** ” çiniler kullanıldığı bilinmektedir. İstanbul’da Rüstem Paşa Camii (1561), Kanuni Türbesi (1566), Piyale Paşa Camii (1574), Topkapı Surlarında Takkeci İbrahim Ağa Camii (1592)’de en güzel örnekleri sergilenmiştir. Başta Topkapı Sarayı olmak üzere hamam, köşk ve diğer camilerde bu çinilere rastlamak mümkündür. Parlak sır, beyaz zemin, kobalt mavisi, firuze, siyah konturlar, yeşil ve kabarık kırmızı ile dengeli dağılım içinde naturalist bitki dekorları göz alıcı görünüm sergiler.³⁰

Eyüp’te XX. yüzyılın başlarında Mimar Kemâleddin tarafından inşa edilen Sultan Reşad türbesi, İstanbul’da inşa edilmiş son hânedan türbesi ve sur dışında yer alan tek sultan türbesi olarak bilinmektedir. Türbenin klasik üslûbda yapılmış besmele yazılı kitabesinde 332 (1914) tarih okunur ve Ömer Vasfi Efendi’ye ait olup Osmanlı neoklasik üslûbunun mezar yapılarındaki en önemli temsilcisidir.

²⁷ A.V. Çobanoğlu, İ. Orman, “Ağalar Camii”, *İstanbul’un Renkli Hazinesi, Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011, s. 260.

²⁸ Ali Alparslan, “Müsennâ”, *Maddesi, DİA*, İstanbul 2006, c. 32, s. 88.

²⁹ S.T. Bakır, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul 2007, s. 304-305.

³⁰ Ara Altun, “XVI. yüzyıl’da Osmanlı Çini ve Seramikleri”, *Osmanlı İmparatorluğu’nun Doruğu 16. Yüzyıl Teknolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1999, s. 157.

Sekizgen planlı küfeki taşından inşa edilmiş ve kubbesi kurşun kaplıdır. İçerde üst sıra pencerelerin altına kadar kaplı çiniler klasik Osmanlı tarzını anımsatır, yapı için özel tasarım olup desenler XVI. yüzyılın kopyalarıdır ancak döneminin karakteristik özelliklerini taşır. Çiniler Kütahyalı Hâfız Mehmed Emin Efendi ve Ortakları (Hacı Minasyan ve Hacı Karabet) tarafından imal edilmiştir. İçerde çinili selvi panonun yanında Üsküdar Atik Valide Camii'sinden aktarılan bahardallı pano bulunmaktadır. Dört kez tekrar edilen panonun kompozisyonunda değişiklikler görülür. Ortadaki büyük şemsede kompozisyon aynen tekrar edilmiş ancak renklerde değişiklik yapılmıştır. Üstteki küçük şemse tamamen değiştirilmiş, şemsenin üzerinde yer alan gonca formundaki motif ise Türbe'deki kompozisyonda uygulanmamıştır. Köşebendlerdeki rûmili kompozisyon tekrar edilmiş, zemin rengi değiştirilmiş ve işçiliği oldukça iyidir ancak renklerde matlık ve sırlarda mavilik görülür dolayısı ile orijinalindeki estetik, güzellik yakalanamamıştır.



R.280: Atik Valide Sultan Camii'ne Ait Bahardallı Çini Pano.



R.281: Topkapı Sarayı III. Avluda Bulunan Enderun Ağalar Camii'ne Ait Bahardallı Çini Pano.



R.282: Sultan Reşat Türbesi'ne Ait Bahardallı Çini Pano.

Türbe'deki pano 200x69 cm ölçülerinde 23x25 cm karolardan oluşur, karo ebatları klasik döneme göre daha küçüktür, orjinalinde turkuaz zeminli rumili köşe bend, türbedeki panoda kırmızı zeminli olarak görülür. Türbedeki çini uygulamalarında dokuz farklı yapıdan örneklerin toplandığı görülür.³¹ Osmanlı mimarlık geleneğini yeniden canlandırmayı amaçlayan Ulusal mimarlık akımı'nın gereksinimlerine göre şekillenmiştir.³²

Atık Valide Camii çinilerinde mihrap üstü kuşak yazısı zemin dolgusunda, etrafındaki bordürlerde, çıkıştaki vazo içinde, üst kısmındaki kenar kartuşlarda, harim içi güney duvarında, soncemaatte pencere alınlıklarında; (703) rûmi, (51) hataî, penç (225) tam, (16) yarım ve (4) çeyrek, yapraklar (316), bulut (116), bahardallı kompozisyonda gül (8), gonca gül (16), lâle (24), karanfil (16), kokulu menekşe (8), nergis (4) natüralist uslûbda (76) çiçek motifi kullanılmıştır. Sap çıkmaları bahardallı çini panoda çok sayıda kullanılmış ayrıca salyangoz motifi oldukça çok kullanılmıştır. Şemse formu (4), geometrik motif (3), vazo formu(2) olmak üzere toplamda (1516) motif kullanılmıştır.

Camide mihrap sol üstünde yer alan çinili kuşak yazısı etrafındaki bordürün sol ortasında ve zemin dolgusunda (bk. R. 52, 53, 54),



R.283: Mihrap Sol Üst Kuşak Yazısı Zemin Dolgusundaki Çini.



R.284: Mihrap Sağ Üst Kuşak Yazısı Etrafında ve Mihrap Duvarına Bitişik Bordürdeki Çini.

³¹ Levent Kum, "Sultan Reşad Türbesi'nde Çini Tasarımı", *Eyüp Sultan Sempozyumu VIII*, (7-9 Mayıs), İstanbul 2004, s.108, 115.

³² Eyüp Sultan Sempozyumu V, Eyüp Sultan Türbelerindeki Çini Envanter Çalışması, s. 233.

güney duvarında yer alan üç adet pencere alınlıklarından üçüncü alınlıkta etrafını çevreleyen bordürün üst solunda, (bk. R. 59, Ç. 13), mihrap duvarına paralel ve dik uzanan duvarda ikiz bahardallı panoda sağ alt tarafta bulunan çiniler yanlış uygulama ile monte edilmiş (R. 85, 181, 251, Ç. 125, 195), güney duvarında, sağdan sola doğru iki pencereden birinci sırada pencere alınlığı bordüründe sağ alt tarafta (bk. R. 61, Ç. 14), soncemaat mahli giriş kapısı (sağdan sola doğru) 1. pencere üstü çini pano, çalındıktan sonra iznik çinisi yerine kütahya çinisi yapılmış (bk. R. 65, Ç. 16), aynı duvarda ikinci pencere alınlık bordüründe sol üst köşede (R. 67, Ç. 17) eksiklik bulunmaktadır.

Üçüncü pencere alınlığında bordürün sol alt köşesinde (R. 68, Ç. 18) 17. yüzyıl İznik karosu ile tamamlanmıştır.



R.285: Soncemaat Yerinde Üçüncü Pencere Alınlık Bordüründe Sol Üst Köşe 17. yüzyıl İznik Çinisi.

Dördüncü pencere alınlığında bordürün sağ alt ve sağ üst köşe yanında (R.69, Ç. 19),



R.286: Soncemaatte Dördüncü Pencere Alınlık Bordüründe Sağ Alt Köşede Eksilen Çini Avrupa Çinisi İle Tamamlanmıştır.



R.287: Soncemaatte Dördüncü Pencere Alınlık Bordüründe Sağ Üst Köşe Yanında Eksilen Çini 16-17. yüzyıl Sultanahmet Camii Mahfili Çinilerine Benzer Çiniler İle Tamamlanmıştır.

Dördüncü pencere alınlığında bordürün sağ üst köşe yanındaki eksilen çiniler yerine Hırkayı Şerif semtindeki Mesih Paşa Camii mihrap yanındaki 16. yüzyıl'a ait bordür çinilerine benzemektedir. (bk. R. 290) Ancak burada kullanılan çiniler 17. yüzyıla ait İznik çinisi olup, sır altı tekniğinde yapılmıştır. Benzer çinilerin Topkapı Sarayı Sultan III. Murad dairesinde eksik çinileri tamamlamada kullanılmıştır. (bk. R. 291)

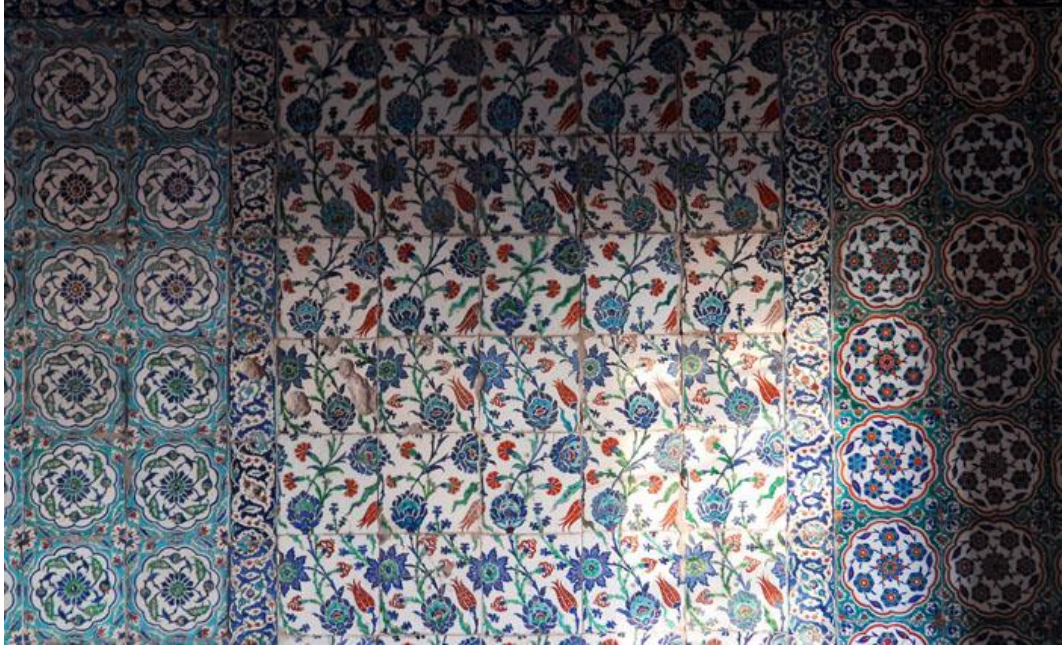


R.288: Atik Valide Camii Çinisi.



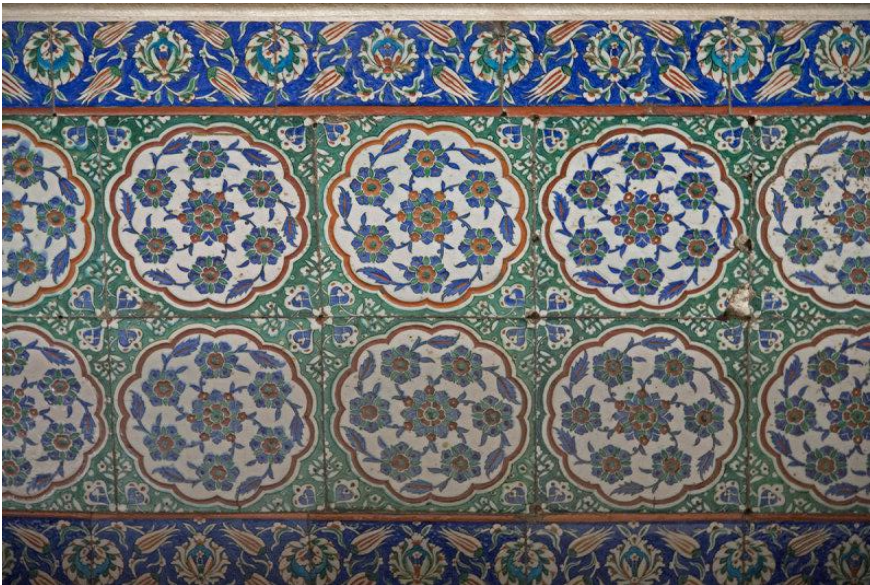
R.289: Sultanahmet Cami Çinileri.

Soncemaatte dördüncü pencere alınlık bordüründe sağ üst köşe yanında eksilen çini 17. yüzyıl Sultan Ahmet Camii çinilerine benzer çiniler ile tamamlanmıştır.



R.290: 16-17. Yüzyıl Sultanahmet Camii Üst Kat Mahfel Çinileri

Dördüncü pencere alınlığında bordürün sağ üst köşe yanındaki eksilen çiniler yerine Sultan Ahmet Camii'nde uygulanan 17. yüzyıl İznik ve sır altı tekniğinde yapılmış ulama çini ile tamamlanmıştır.



R.291: Hırkayı Şerif semtindeki Mesih Paşa Camii mihrap yanındaki 16. yüzyıl'a ait bordür çinileri



R.292: Sultan III. Murad Dairesi Çinileri.

Beşinci pencere alınlığında bordürün üst ortasında (R. 70, Ç. 20), altıncı pencere alınlığı çalınmış ve cami derneği tarafından eczacıbaşına, İznik çinisi yerine Kütahya çinisi yaptırılmıştır. (R. 72, 73, Ç. 21), yedinci pencere alınlığında etrafındaki bordürün üstünde (R. 74, Ç. 22) eksik çiniler bulunmaktadır.

Dokuzuncu pencere alınlığında bordürde sol üstte, sağ orta ve alt kısımlarında çalınan çinilerin yerine 16. yüzyıl tamir çinisi ile tamamlanmıştır.

Sağ üst keşeye yakın yerde kullanılan çini (bk. R. 291, R. 36) Topkapı Sarayında Sultan III. Murad dairesi çinileri ile renk, motif uygulanan teknikte benzerlik göstermektedir.



R.293: Soncemaatte dokuzuncu pencere alınlık bordüründe sağ üst köşeye yakın yerde eksilen çini 16. yüzyıl İznik çinisi ile tamamlanmıştır.



R.294: Eyüp Sultan Türbesi 16. yüzyıl Çinileri.



R.295: Sultanahmet Camii 16. Yüzyıl Sıralı Tekniğinde Yapılmış Çiniler.



R.296: Soncemaatte dokuzuncu pencere alınlık bordüründe sol üst köşeye yakın yerde eksilen çini 16. yüzyıl İznik çinisi ile tamamlanmıştır.



R.297: Soncemaatte dokuzuncu pencere alınlık bordüründe sağ alt köşede eksilen çini 16. yüzyıl İznik çini ile tamamlanmıştır.

Eyüpte Elensari Türbesinin dış cephesinde hacet penceresinin solunda yer alan ulama çini kompozisyonda klasik devir 16. yüzyıl İznik çini bulunmaktadır. (bk. 291) Sultanahmet Camii çinilerinde benzerdir. (bk.294)

Sol üst köşeye yakın yerde (bk. R. 295) tamamlanan çini parçası farklı ısı ve teknikte uygulandığı için akmalar görülmektedir. (bk. R. 76, Ç. 24) Kayıp çinilerin çoğu hala tamamlanmamıştır.

Mimar Sinan'ın yukarıda örneklerle açıkladığımız üzere tasarladığı ve kontrolünü yaptığı yapılarda çiniyi uyum içinde kullanmış, uygulanan süsleme hiç bir zaman mimarının önüne geçmemiştir. Tez konusu olan Atik Valide Camii'nde bunun en güzel örneklerinden biridir. Camide muhteşem bir şekilde mimarî ile ahenk içinde yerleştirilen renk, desen, kompozisyon vb. tüm açılardan eleştiriye açık hiçbir nokta bırakmamıştır. Dörtüzyıl boyunca sahip olduğu özelliklerini (teknik, desen, malzeme vb.) kaybetmeden günümüze kadar gelmesi ecdadımızı tekrar tekrar hayranlıkla anmamıza vesile olmaktadır. Caminin ve bezemelerinin sahip olduğu üstünlüğün bizden sonraki kuşaklarda daha fazla tahrip edilmeden ulaşması en büyük temennimdir.

KAYNAKÇA

- AHUNBAY, Z., "Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul 1988, s. 276-279.
- AKAR Azade, "XVI. yüzyıl İznik Seramik'lerindeki Motifler", *Antik AŞ.*, İstanbul, s. 66.
- AKSOYLU Hatice, "Tezyin Sanatı ve Tabiat", *Müzehhib Karamemi ve Ekolü, El Sanatları Dergisi*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Eğitim Kursu, İstanbul 2005, sy. 1, s. 150-153.
- AKTAN Lâife, "Türk Çini Sanatında Gül ve Goncası", *Antik Dekor*, İstanbul 2001, sy. 67, s. 86-92.
- AKTAN Latife, "16. Yüzyıl İstanbul'daki Çinili Eserlerde Pencere Alınlıkları", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988.
- ALTUN Ara, "XVI. Yüzyılda Osmanlı Çini ve Seramikleri", *Osmanlı İmparatorluğu'nun Doruğu XVI. Yüzyıl Teknolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1999, s. 155-171.
- ALTUN Ara, "Çini", *Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü*, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Yayınları, İstanbul 1999, s.91-320.
- ARAL Ayda, "Mimar Sinan 400. Ölüm Yıldönümü'nün Ardından", *Sanat Tarihi Araştırmalar Dergisi*, İstanbul 1987, s. 23-24.
- ARSEVAN Esat Celal, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1983, c.1-5.
- ARSEVEN Esat Celal, "Türk Sanatı Tarihi", Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 1971, s.723- 724.
- ASLANAPA Oktay, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1965.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, (10. Basım), İstanbul 2011.
- ATASOY Nurhan, RABY Julian, *İznik Seramikleri*, Türk Ekonomi Bankası Yayınları, London 1989.
- ATASOY Nurhan, "1989 İznik Yılı", *Sandoz Bülteni*, İstanbul 1989, c. 9, sy. 34, s.10-15.

- ATASOY Nurhan, “ 15. yüzyıldan 20. yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler”, *Hasbahçe*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2002, s.35-77.
- BAKIR Turan Sitare, “Çok Renkli İznik Çinilerinde Vazo”, *Seramik Dergisi*, İstanbul 2005, sy. 8, s. 112-119.
- BAKIR Turan Sitare, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999.
- BAKIR Turan Sitare, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve, İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 279-305.
- BAKIR Turan Sitare, “Osmanlı Dönemi Şam Üretimi Çinileri”, *Türkler*, Ankara 2002, c. 12, s. 358-365.
- BAKIR Turan Sitare, “XVI. yüzyılın İkinci Yarısında, İznik Çini Desenlerinde Renklendirme”, *Antik ve Dekor*, İstanbul 1997, sy. 41, s. 104-109.
- BAYRAM Sadi, “ Nurbanu (Atik) Valide Sultan’ın İstanbul Üsküdar’da 1582 Tarihinde Tesis Ettiği Vakfiyesi ve Kültür Değerleri”, *6. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Hazırlayan Şebnem Ercebeci, (1-26 Kasım), Ankara 2005-2009, c.1,s. 107-132.
- BİRİNCİ Ali, GÜZEL Hasan Celal, “*Genel Türk Tarihi*”, Yeni TürkiyeYayınları, Ankara 2002, c. 1-10, s. 33-42.
- BİROL İnci ve Çiçek DERMAN, *Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyat, (10. Baskı), İstanbul 2013.
- CARSWELL John, *İznik Pottery For The Ottoman Empire*, London 2003.
- CİCHOCKİ Nina, ”A Thesis Submitted To The Faculty Of The Graduate School Of The University Of Minnesota By”, *The Life Story Of The Çemberlitaş*, University of Minnesota, Doktora Tezi, İstanbul 2005.
- ÇAĞMAN Filiz, “Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-ı Hıref”, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul 1988, sy. 54, s. 11-15.
- ÇAĞMAN Filiz, “Saray Nakkaşhane’sinin Üzerine Düşünceler”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya : Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1987, s. 35-46.
- ÇEKİN Zehra, “Sır Olmuş Nakkaşların Sırlı Nakışları ve Atik Valide Camii”, *Art Dekor*, İstanbul 2005,sy. 90, s. 130-134.

- ÇOBANOĞLU Vefa Ahmet , ORMAN İsmail, “Naturalizm Doruklarında, Atık Valide Camii”, *İstanbul’un Renkli Hazinesi: Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine*, İstanbul Ticaret Odası , İstanbul 2011, s.104-109.
- DEMİRİZ Yıldız, “Çini Bahçesi”, *Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü*, İstanbul 1999, s. 163-197.
- DEMİRİZ Yıldız, “Klasik Dönem Osmanlı Yapılarının Gizlediği Süslemeler”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Kayseri 1989, c.1, sy. 2,s. 30-33.
- DEMİRİZ Yıldız, “Osmanlı Çini Sanatı”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c 12, s. 350-357.
- DEMİRİZ Yıldız, “Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslûbda Çiçekler” , İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1986, s. 334-395.
- DEMİRİZ Yıldız, “Türk Sanatında ve Batıda Çiçek Ressamlığı”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya : Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 1987,s.47-50.
- DEMİRİZ Yıldız, “Türk Sanatında Bahar Açmış Meyva Ağacı Motifi”, *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi/ 1978 Tebliğler*, İstanbul 1980, s. 386-399.
- DEMİRSAR ARLI Belgin, “İstanbul Mimarisinde Çini Süsleme”, *İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s.404-411.
- DEVELİOĞLU Ferit, “*Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*”, Doğu Matbaa, Ankara 1962, s.1078.
- DÖNMEZ Emine Naza, “Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı”, *Türkler*,Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 12, s. 366-374.
- ELDEM, Hakkı Sedat, *Türk Mimari Eserleri*, Binbirdirek Matbaacılık Sanayii, İstanbul 1988, s. 400.
- ERNST egli, *Sinan der baumeister Osmanischer glanzzeit*, Osmanlı Altın çağının mimarı sinan, çeviri İbrahim Ataç, Arkeoloji ve sanat yayınları, İstanbul 2009, s. 276.
- ERZEN Jale Nejdet, *Mimar Sinan Camii ve Külliyesi Tasarım Süreci Üzerine Bir İnceleme*, İngilizce’den Çeviri: KINIK Zeynep Rona, Ankara 1991, s. 55-89.

ERZİ İhsan, *Camilerimiz Ansiklopedisi / Hadikatü'l Cevâmi*, Müellif: (Hafız Hüseyin b. İsmail Ayvansarayı), Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1987.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul 1969, c. 2, s. 137-145.

EYİCE Semavi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1994, c. 1-8, 433-434.

EYİCE Semavi, “İznik”, *Sanat Tarihi Araştırmalar Dergisi*, İstanbul 1987, c. 1, sy. 1, s. 65-95.

EYİCE Semavi, “Mimar Sinan”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, c. 12, s.79-86.

EYİCE Semavi. "Mimar Sinan'ın Külliyesi", *VI. Vakıf Haftası (Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu (5-8 Aralık 1988))*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1989, s.169-191.

GURLITT Cornelius çektiği fotoğrafları “Zur Topographie Konstantinoples im XVI. Jahrhundert” orientaliches Archiv, II. Leipzig 1911-1912’ de Yayınlandı.

GÜNÜÇ Fevzi, *XV. XX. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Celi Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı,Konya 1991.

GÜRAY Jale, *Üsküdar Atik Valide Darüşşifası Üzerine bir Çalışma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1990.

GÜRÇAĞLAR Aykut, “Nakkaşhane”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul 1964, s.14-19.

GÖKÇE Birsan, ”Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları”, *Antika*, İstanbul 1988, c. IX, sy. 34, s. 30-38.

HASKAN Nermi Mehmet, “Atik Valide Külliyesi”, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul 2001, c. 1-3, s. 365-377.

- HASOL Doğan, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1975.
- İRTEŞ Semih, “Karamemi Tezhibinin Mimari Tezyinattaki İzleri”, *Tezhip Buluşması*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 249-250.
- KANTARCIOĞLU Ayşe Zeynep, “Atik Valide Külliyesi Restorasyonu Bir Tarih ve Sanat Buluşması (Mimar Sinan Külliyesinden Güzel Sanatlar Fakültesi’ne)”, *Üsküdar Sempozyumu IV*, (3-5 Kasım) İstanbul 2006, s. 449-460.
- KERAMETLİ Can, “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, *Türk Süsleme Sanatları Serisi II*, Ak Yayınları, İstanbul 1986, s. 33-43.
- KESKİNER Cahide, “Süsleme Sanatlarında Rumî Motifi”, *Antika*, İstanbul 1988, c. 3, sy. 34, s.18-29.
- KESKİNER Cahide, “*Türk Motifleri*”, Turing Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2007, s. 5.
- KIRAÇ Suna İnan, “Osmanlı Seramiklerinin Görkemi / XVI. XIX. yüzyıl”, *Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonlarından*, “Katalog, Laura Soustiel”, “Jacquemart-Andre Müzesi, Paris (1 Nisan, 2 Temmuz) İstanbul 2000, s. 43-85.
- KIRAÇ Suna İnan, “16. yüzyılda Saray Çiniciliği”, *Toprak, Ateş, Sır : Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri*, İstanbul 2005, s. 403.
- KIRIMLI Faik, “İstanbul Çiniciliği”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul 1981, c. XI, s. 95.
- KIRIMLI Faik, “İstanbul’da Ehl-ı Hıref Çini Ustaları”, *Antika Dergisi*, İstanbul 1986, sy. 16, s. 22-23.
- KONYALI İbrahim Hakkı, *Âbideleri ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi I-II*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti, İstanbul 1977, s. 61-62.
- KUBAN Doğan, “Atik Valide Külliyesi”, *Mimarlık ve Sanat*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1961, sy. 1-2, s. 51-63.
- KUBAN Doğan, “Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı”, *Mimarlık Dergisi*, İstanbul 1967, sy. 48, s. 14-34.

- KURAN Abdullah, “Mimar Sinan”, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986.
- KURAN Abdullah, “Onbeşinci ve Onaltıncı Yüzyıllarda İnşa Edilen Osmanlı Külliye’lerinin Mimarî Esasları Konusunda Bazı Görüşler”, *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, İstanbul 1973, s. 794-813.
- KURAN Abdullah, “Üsküdar Atik Valide Külliyesinin Yerleşme Düzeni ve Yapım Tarihi Üzerine”, *Suut Kemal Yetkin’e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Armağan Dizisi 1, Ankara 1984, s. 231-248.
- KURAN Abdullah, “II. Selim ve Baş Kadını Nurbanu Sultan’ın Yaptırdığı Külliyeler”, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1987, s.175-400.
- MERİÇ Melül Rıfkı, *Mimar Sinan Hayatı, Eserleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1965.
- MÜLAYİM Selçuk, “Mimari Kişilik ve Çini”, *Mimar Sinan*, İstanbul 2005, s. 267-279.
- MÜLLER-WIENER, Wolfgang, *İstanbul’un Tarihsel Topografyası*, Çeviri: Ülker Sayın, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.534.
- NECİPOĞLU Gülru, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu’nda Mimarî Kültür, Sinan’ın Eserleri’nin Mimarî Çizim’leri ile Fotoğrafları Arben N. Arapi ve Reha Günay*, Çeviren, Gül Çağalı Güven, İstanbul 2003, s. 377-394.
- NEMLİOĞLU Candan, “Kalemişi Teknikleri”, *Antika*, İstanbul 1986, c. 2, sy. 17, . 6-15.
- NEMLİOĞLU Candan, “Üsküdar Atik Valide Camii Özgün Kalem İşleri ve Türk İslâm Bezeme Sanatındaki Yeri”, *Üsküdar Sempozyumu I*, İstanbul 2003, s. 59-89.
- ÖĞEL Semra, “Geleneksel Türk Evi’ne Bir Kaynak Olarak Topkapı Sarayı”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık III*, İstanbul 1988, s. 130.
- ÖKLÜ Ahmet, *İstanbul’da 16.yüzyıl Osmanlı Külliye Bütünlüğünde Medrese Mimarisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005.
- ÖNDER Mehmet, *Türk Çini Sanatından Örnekler*, Türk Süsleme Sanatları Serisi 11, Ak Yayınları, İstanbul 1986, s. 64.

- ÖNEY Gönül - Zehra ÇOBANLI, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Yayınları, Ankara 2007, s.279-305.
- ÖNEY Gönül, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul 1987.
- ÖNEY Gönül, *Türk Çini Sanatı, Yapı ve Kredi Yayınları*, İstanbul 1976.
- ÖZEN Özlem, *The Atik Valide Complex in Üsküdar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 2002.
- ÖZKAFA Fatih, “Üsküdar’daki Selâtin Camilerin Kuşak Yazıları”, *Üsküdar Sempozyumu Bildirileri IV*. (6-9 Kasım), İstanbul 2008, s. 203-250.
- ÖZKEÇECİ İlhan, *Türk Sanatında Kompozisyon (Tezhip, Cilt, Kalemişi, Çini, Ahşap, Maden, Hat)*, Çeviri: Ahmet İpşirli, İstanbul 2008, s.7-12.
- ÖZ Tahsin, “Çinlerimiz”, *Güzel Sanatlar, Maarif Vekilliği Tarafından Senede Üç Defa Çıkarılan Sanat Mecmuası*, İstanbul 1939, s. 5-26.
- ÖZ Tahsin, “İstanbul Camii’leri 1”, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997.
- ÖZTÜR Münevver, *Rumî Tarihi Çeşitleri ve Gelişimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988.
- PITCHER, Donalt Edger, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Tarihsel Coğrafyası”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- RAMAZANOĞLU Gözde, *Mimar Sinan’da Tezyinat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 82-90.
- SABIRLI Tijen, *Vakfiyesi ve Muhasebe Işığında Nurbanu Atik Valide Sultan Vakfi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012.
- SİLİVRİLİ Kerim, “Türk Çiniciliğinde Motifler”, *Sandoz Bülteni*, İstanbul 1987, sy. 27, s. 8-19.
- SİNEMOĞLU Nermin, “Kanuni Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili”, *Sanat Tarihi Yıllığı V*, İstanbul 1973, s. 241-259.
- SİNEMOĞLU Nermin, “Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerinde Biçim, Mekân, Satih, Renk ve Perspektif Açılarında Bakış”, *Mimar Başı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1988, c.1-2, s. 539-544.

- SİNEMOĞLU Nermin, “Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği”, *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, Sanat Derneği Yayınları, İstanbul 1996, sy. 1, s. 125-153.
- SÜSLÜ R. Özden, “XVI. yüzyıl Osmanlı Seramiklerinde Sır Altına Uygulanan Kırmızı Rengin İlk Örnekleri”, İstanbul 2000, s. 155-160.
- SÖNMEZ Zeki, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988.
- ŞAHİN Faruk, “Tarihi Çini Sanatının Doğuş Koşulları ve Son Bulma Nedenleri”, *Toplumsal Tarih*, İstanbul Şubat 1999, s. 28-33.
- ŞAHİN Faruk, “Türk Çini Sanatı Süslemeciliği”, *Anadolu Üniversitesi Yayınları*, Eskişehir 1989, s. 1-50.
- ŞEŞEN Ramazan, “Sinan İle İlgili Bazı Arşiv Kayıtları”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 1990, c. 3, sy. 7. s. 17-21.
- TANMAN Baha Mehmet, “Atik Valide Külliyesi”, *Sanat Tarihi Araştırmalar Dergisi*, İstanbul 1988, c. 1-2, s.3-19.
- TANMAN Baha Mehmet, “Atik Valide Sultan Külliyesi”, Maddesi, *DİA*, İstanbul 1991, c. IV, s.408-412.
- TANMAN Baha Mehmet, “İstanbul’da Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi”, İstanbul, s.156-179.
- TAYANÇ Muin Memduh, “Duvar Çinilerimizdeki Yaprak Motifi, İstanbul Devri“, Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları 1, İstanbul 1963, s. 3-40.
- TUNCAR Ferit Ragıp, “Tarihte Türk Kadınları”, *Nurbanu Sultan*, Ön asya Mecmuası, Ankara 1967, c. 3, sy. 26, s. 6-7-15.
- ÜLKÜCÜ Mehtap Cömert, “Selimiye Camii Lale Motifleri”, *Antik Dekor*, İstanbul 1991, sy. 11, s. 34-44
- ÜLKÜCÜ Cömert Mehtap, “Edirne Mimar Sinan Caddesinde Bir Konakta, Edirne Kâri Dolap ve Motifleri”, *Antik Dekor*, İstanbul 1991, sy.11, s. 26-31.
- ÜNSAL Behsat, “İznik Çiniciliğine Dair Notları”, Mesleki ve Teknik Öğretim, Ankara 1956, c. 4, sy. 37-38, s. 20-31.
- ÜNVER A. Süheyl, “Müzehhip Karamemi Hayatı ve Eserleri”, *İstanbul Risaleleri* 12, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1951, s. 313-347.

YAMAN Bahattin, “Sarayın Sanatkarları”, 18. Yüzyılda Ehl-ı Hıref Teşkilatı”, / XV. Tarih Kongresi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, (11-15Eylül), Ankara 2006, s. 9-149.

YENİŞEHİRLİOĞLU Çalışlar Filiz, “Osmanlı Dönemi İstanbul’da Seramik Üretimi”, *İstanbul Araştırmalar Yıllığı*, İstanbul 2012, sy. 1, s. 77-99.

YENİŞEHİRLİOĞLU Çalışlar Filiz, “16. yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi (Les grandes lignes de l'évolution du programme décoratif en céramique des monuments ottomans au cours du XVI ème siècle)”, *Atatürk Kültür Merkezi Yayınları*, Ankara 1985, sy. 5, s. 24.

YETKİN Suud Kemal ”*İslam Mimarisi*”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1959, s. 480.

YETKİN Şerare, *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul 1986, s. 142-230.

YETKİN Şerare, “Çini”, Maddesi, *DİA*, İstanbul 1993, c. VIII, s. 329-334.

YETKİN Şerare, “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1-2*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul 1988, s. 379-497.

YILMAZ Ahmet, Osmanlı Mimarisinde Külliye Olgusu ve Atik Valide Külliyesi Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat, İstanbul 2001.

YÜKSEK Refik, *Klasik Dönem Osmanlı Camilerinde Kalem İşleri ve Geçirdiği Onarımlar (Şehzade Camii, Rüstempaşa Camii, Selimiye Camii ve Atik Valide Camii)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1996.

Bir Binanın Anılarını Dinlemek, Marmara Üniversitesi 50. Yıl Anısına, Üsküdar Toptaşı Valide-i Atik Külliyesi, (10-24 Ekim), İstanbul 2007, s. 35-67.

6. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2009, c. 1.

Mimar Sinan Türbeleri, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s.295-305.

Nurbanu Sultan Vakfiyesi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Belgeleri.

Osmanlı Mimarisi, *Usûl-ı Mi'mar-i Osmanî, L'architecture Ottomane Die Ottomanische baukunst*, İstanbul 2010.

Vakıflar Dergisi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 2006, s. 46.

DİZİN

ÖZGEÇMİŞ

Ankara doğumluyum. İlk, Orta ve Lise öğrenimimi Ankara’da tamamladım. Trakya Üniversitesi Edirne Meslek Yüksek Okulundan sonra Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatlarından mezun oldum. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Çini Ana Sanat Dalında Yük. Lis. Öğrencisiyim, Vakıflar Genel Müdürlüğünde, Uzman kadrosunda görev yapmaktayım.

ESER RAPORU

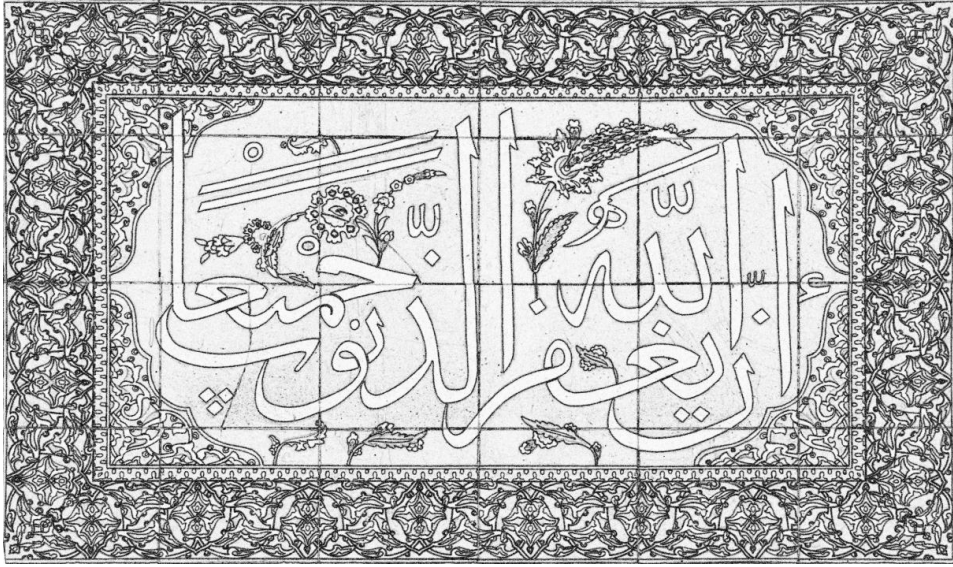
Uygulanacak desenin eskizi istenilen ölçülerde, form ve motiflerle hazırlanır. Hazırlanan bu deseni aynı ölçü ve formdaki çini karolara nakledebilmek için karolar, ince zımpara ile yüzeyi pürüzsüz hale gelecek şekilde zımparalanır, nemli temiz sünger ile yüzeyin tozu alınır kurumaya bırakılır. Daha sonra eskiz kâğıdına çizilen deseni karolara nakledilmek için iğne ile belirli aralıklar bırakılarak delinir ve bu desen karoların üzerine yerleştirilerek kaymaması için bazı yerlerinden şeffaf bant ile tutturulur. Gözenekli ince bir beze yanmış sönmüş odun veya kömür tozu koyulup, desen üzerinde gezdirilerek desenin karolara nakledilmesi işlemi gerçekleştirilir. Bu işlemden sonra desenin siyah renkli çini boyası ile konturları çekilir. Konturlanan desenin renklendirme işlemi için, daha önce hazırlanan renk eskizine göre, kırmızı, firuze, kobalt (lacivert), yeşil, kahverengi çini boya ile renklendirilir. Bu işlemden sonra önceden bir kapta hazırlanan sır ile karoların üzerine akıtılarak veya karolar kaba daldırılarak sırlanır, üzerindeki fazlalıklar alınır, etrafı ve alt kısmı temizlenir fırınlanmak üzere kurumaya bırakılır. Ertesi gün fırına yerleştirilir, 900 derecede sekiz saat pişirilir bu işlemden sonra fırın kapağı açılarak soğumaya bırakılır, sonrasında fırından çıkan karolar, uygulanması istenilen yere monte edilir.

Sıraltı tekniğinde uygulanan çalışmaların fotoğraf ve çizimleri.

1- Celi Sülüs İstifli Kitabeli Çini Pano

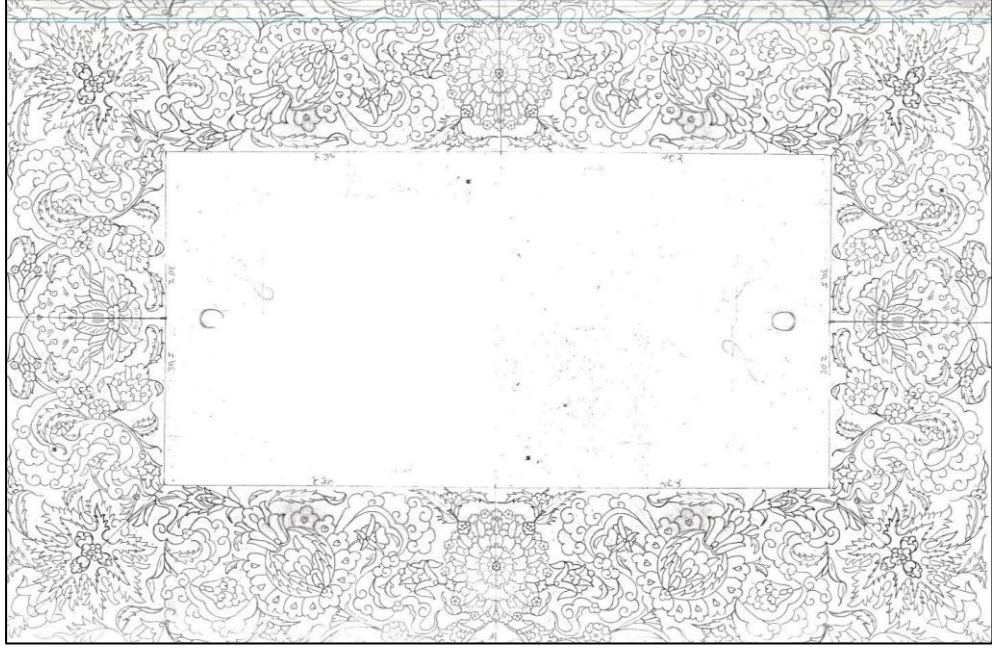


Atik Valide Sultan Camii, soncemaat yerindeki pencere alınlığında bulunan çini panonun 60x100 cm ölçülerinde küçültülerek yapılan çalışma.



2- Ayna Çerçevesi Çini : 50x74 cm.





3- Bahardalı Çini Pano: 40x80 cm. Ölçülerinde.





4- Rûmi Motifli BodürÇinisi



Hünkar mahfelinde bulunan bahardallı çini panonun etrafında 25x12.5 cm ölçülerinde, rûmi motifli bordür çalışması.



5- Hatai, Penç, Yaprak Motifli Bordür Çinisi



Mihrab üstü kuşak yazısının altında hurde rûmili bôrdürün iç tarafında ve mihrabın etrafındaki kûndekari tekniğindeki ahşap pencerelerin etrafındaki bulut motifli bôrdürün yanında 25x12.5 cm ölçülerinde ikinci bôrdür.



6- 55 cm çapında ini tabak.



Karoların sırlanması ve fırınlanmasına ait görüntüler.

