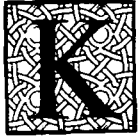


Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim Mekan-Satıh, Renk ve Perspektif Açılarında Bakış

Prof. Dr. Nermin SİNEMOĞLU



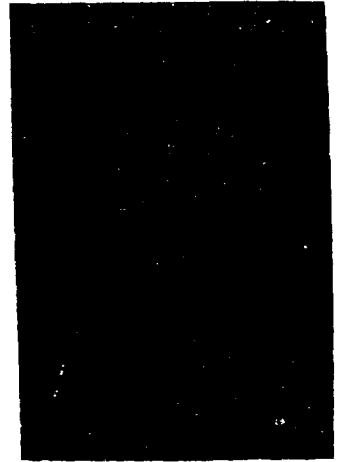
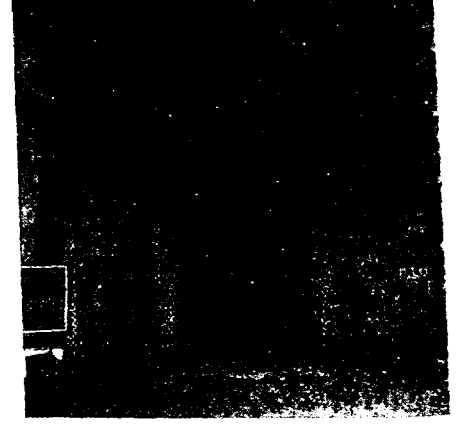
Kânûnî Sultan Süleyman 1520 yılında tahta çıkmış ve 1566 yılında vefatına kadar da Osmanlı tahtında kalmıştı. Görüldüğü gibi, Kânûnî Çağı, onaltıncı yüzyıl içinde yaklaşık yarım yüzyıl süren bir dönemi kapsamaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak çağlarından biri olan Kânûnî çağının büyük mimârı Koca Sinan'dır. Ordu ile birlikte İran, Suriye, Irak, Mısır gibi doğuya, Balkanlar, Macaristan ve Güney Avusturya gibi batıya yöneltilmiş seferlere katılan Mimâr Sinan, istihkam ve özellikle köprü inşaatında ün yaptığı için sonunda mimâr başlığa getirilmiş ve ölümüne kadar da bu görevde kalmıştır. Böylece onaltıncı yüzyıl içinde yaklaşık yarım yüzyılı kaplayan Kânûnî Sultan Süleyman çağı ile aynı zamanda Mimâr Sinan da bütünleşmiş olmaktadır.

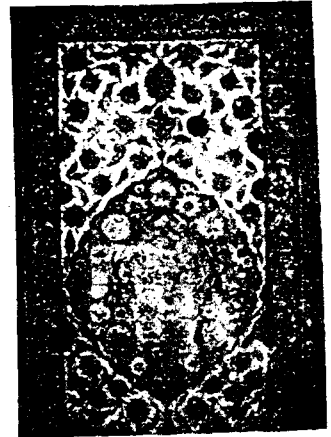
Bu yarım yüzyıllık dönem içinde, Türk Mimârîsi onaltıncı yüzyılın ortasında en gelişmiş biçimini almaya ve en yüksek noktasına ulaşmaya başlamıştı. "Klâsik Türk Mimârîsi" adını alan bu mimârî, dış bünyesinde sade ve ağır çizgilere sahip olmasına karşın, iç bünyesinde ışıklı ve canlı bir hacme sahiptir. Bu çağda iç hacmi süslemede ölçülü bir uygulama egemendir, aşırılıktan kaçınılmış ve yapı süsleme ile boğulmamıştır. Yapıyı tek bir bütün olarak ele alan bir süsleme zihniyeti vardır. Dikine gelişen tezyinat yerine, yapının iç mimârîsi-ne uyan bir süsleme uygulanmıştır.

Dönemin başından sonuna kadar çini, iç ve dış mimârîde eşdeğerde yer almıştır. Bu çağda çini, yapının dışında son cemaat mahallinin duvarlarında (Resim1),son cemaat mahallinin ya da avlu revaklarının pencere alınlıklarında, türbelerin kapı revaklarının her iki yan duvarında genellikle eş panolar olarak (Resim2),yapıların içinde duvarlarda (Resim3), pencere alınlık veya etraflarında, mihraplarda,ender olarak mukarnaslarda ya da mihrap üstlerinde (Resim4), minber ve minber külâhlarında (Resim 5), ayaklarda (Resim 6), pantantiflerde ve kemer içleri veya kemer aralarındaki üçgenlerde (Resim 7) görülmektedir.

Mimârî ile en başarılı biçimde uyuşarak yapının, tabandan kubbesine kadar bütün bünyesini örten çini süsleme Rüstem Paşa Camii'nde yer almaktadır. Duvarlarda her biri ayrı bir renk katarak süslemeyi gerçekleştiren çeşit çeşit panolar, pencere aralarında diklemesine gelişerek örttüğü alanı, yuvarlak çizgiler ve motiflerin egemen olduğu örnekler ile dolduran çiniler baştan başa kapladığı ayaklarda ve kusursuz bir şekilde intibak ettirildiği kemer aralarında ayrı bir önem kazanmaktadır; zira, göz buralarda mimârînin sert ve çıplak çizgilerini aramamakta, doğrudan doğruya canlı renkler ve motif zenginliği ile ortaya



Resim 1. İstanbul Rüstem Paşa Camii'nde son cemaat yeri çinileri ve soldaki panolar



Resim 2. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi revak çini panosu

konmuş ve örttüğü alana ustaca yerleştirilmiş çinilerin çarpıcılığına ve ahengi-
ne dalmaktadır (Resim 8).

Biçim

Bu dönem sanatçıları genel olarak muayyen şemalar ile çalışmış gibi görünürlerse de dikkatli bir inceleme sonucu pek çok çeşit ve üslûpta motif kullanarak çalıştıkları ortaya çıkmaktadır. Rûmîler, palmetler ve bulutlar gibi bazı motifler Mimâr Sinan dönemi süresince, çok çeşitlilik göstermekle beraber sabit kalan kalıplar halindedir. Hemen hemen, her çeşit düzenlemede yer almışlardır. İkinci tip motifler ise zaman akışı içinde değişiklikleri aksettiren örneklerdir.

Genellikle rûmîler Mimâr Sinan döneminin ilk yarısında caminin mihrap üstü, pencere alınlığı gibi en önemli düzenlemelerinde dikdörtgen ve sivri kemerli panolar içinde ana motif olarak görülmektedir. Sabit kalıplar halinde kullanılmakla beraber bu kalıplar rûmî biçimlerinde yapılan değişiklikler ile çeşitlendirilmiştir.

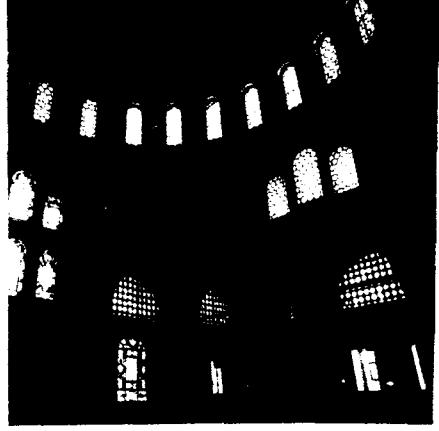
Bazı örneklerde simetrik olarak duran iki rûmî üst saplarından birleşip bir palmet motifini tamamladıktan sonra, bir tepe tomurcuğu içinde sonlanırken diğer yan sapı uzayıp tekli, çiftli rûmî veya rûmî yaprakları taşıyan helozonlar çizmektedir. Bazı örneklerde çeşitlilik, sadece zemin ile rûmîler arasındaki renk karşıtlığı yer değiştirilerek sağlanmaktadır. Bu tip rûmî kalıplar düzenlemenin hâkim motifi olduğu halde tek başına düzenlemeyi oluşturmazlar. Yardımcı ve sayıca daha fazla olan çiçek motifleri ile bağıntılıdır.

Bazı rûmî kalıplarında örnekler bir yandan bağımsız olarak yumuşak bir üslûpla düzenleme içinde yayılırken bir yandan da kendi aralarında boyları büyüyüp küçülerek ve zengin ritmik hareketler ile gözü devamlı olarak çeşitli yönlere çekerler ki, göz artık bunları aynı sabit kalıptan çıkmış bir motif olarak değil de çeşitli motiflerden meydana gelmiş bir düzenleme gibi seyretmeğe başlar.

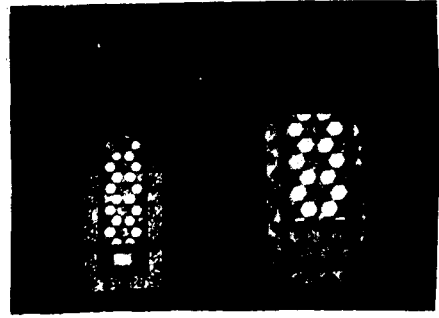
Rûmî kalıpları bazı örneklerde ne bağımsız olarak işlenmiş ne de yardımcı motifler ile boğulmuştur. İkisi arasında öyle ahenkli bir denge kurulmuştur ki, bir merkezden çıkan rûmî örnekleri simetrik gelerek kapalı bir ortamotif teşkil etmiş ve birer örneği de düzenlemenin dört köşesinde tekrar edilerek sapsarı sonsuza uzatılmıştır. Arada kalan boş bölge çok dengeli bir biçimde bir iki çiçek motifi ile doldurulmuştur.

Aynı kalıbın çeşitlemelerinden biri, Rüstem Paşa Camii kemer aralıklarında yer alan düzenlemelerde görülmektedir. Burada, kemer aralığının tepe üstü duran üçgen biçiminin tam ortasına yerleştirilmiş rûmîlerin meydana getirdiği rozetin etrafında, geniş alanda geniş, üçgenin köşelerinde küçülen kıvrımlar çizen rûmî sap ve yapraklar halindedir. Rûmî rozeti çevreleyen rûmîli kıvrım dallar yine rûmîlerden ibaret bir kenar suyu ile çerçevelemiştir. Rozeti, yani merkezî motifi ile düzenlemenin çeşitli yardımcı motifleri ve çevre suyundaki motiflerin tümünün birden rûmî oluşu, aynı kalıbın üslûp özelliklerini böyle topluca bir kompozisyonda temsil etmesi bakımından burada ilginç bir örnek oluşturmaktadır.

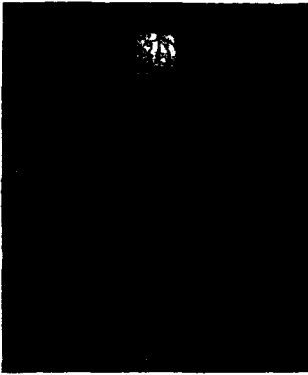
Rüstem Paşa Camii'nin minber külâhının altına gelen duvar bölümündeki cennet kavramının sembolize edildiği, bahar çiçeklerinden oluşan motiflerden meydana gelen düzenlemede ilk bakışta iki ayrı biçim ifadesinin kullanıldığı göze çarpmaktadır (Resim 9). Diklemesine dikdörtgen düzenleme, kendi



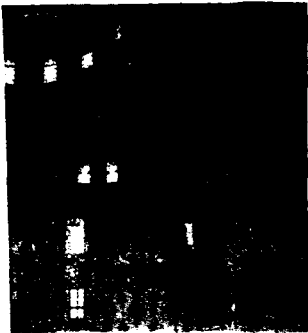
Resim 3. İstanbul, Rüstem Paşa Camii içi.



Resim 4a. Kadirga Sokollu Camii, mihrap üst duvarı



Resim 4b. İstanbul, Rüstem Paşa Camii mihrap çinileri.



Resim 5. Kadirga Sokollu Camii, minber külâhı.

içinde bir sivri kemer ile mihrap biçiminde bölünmüştür. Mihrabın dışında kalan üçgen biçimli kemer dolgularına yerleştirilmiş olan palmet ve rûmiler belli kalıplara bağlıdır. Fakat mihrabiye'nin içinde kalan motifler ile düzenlemenin en üst kenarını belirten kenar suyu motifleri hareket ve tipleri ile bu kalıplara bağlı motiflerden çok farklıdır. Çerçeve içindeki ağaç ve kökündeki lâleler ve gül goncaları ve kenar suyundaki karanfil ve lâleler, rûmilerden çok farklı bir ifadeyi dile getirmektedir. Rûmilerin devamlı hareketlilik ve kendi içindeki çeşitliliğine karşılık, bu motifler, sabit, yerinde duran, doğalcı görünümleri ile de başka bir âlemin yansıtıcısı gibidir.

Burada kısaca belirtilmeye çalışılan iki ayrı biçim ifadesini, en açık şekilde Süleymaniye Camii'nin haziresinde yer alan Hürrem Sultan Türbesi'nin cennet kavramını simgeleyen ağaçlı panosunda görebiliriz (Resim 2). Kenar suyundaki, muayyen aralıklar ile dizilmiş palmet ve aralarındaki paralel kıvrımlar halinde uzanan çiftli saplarda karşılıklı yer alan rûmiler belli kalıplar içinde kalan örneklerdir. Bu motifler, sanatçının tabiata yaklaşarak çizdiği biçimler değil hafızasında yer etmiş örneklerin billûrlaştığı biçimlerdir. Panonun içindeki ağaç, lâle ve karanfillerde, ayrı bir biçim endişesinin ve ifadesinin yer aldığı büyük ölçüde belirgindir. Çini sanatçısı için onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında cennet kavramını ifade etmek ve dile getirmek bir yeniliktir. Bu yeniliği mevcut kalıplar ile gerçekleştirmek mümkün olmayacağı için sanatçı yeni kalıplar ortaya koymuştur. Sanatçı bu yeni kalıpları meydana getirirken de tabiata eğilmiş, tabiatla bulduğunu da olduğu gibi işlemeyip, akıl ve hayal süzgecinden geçirdikten sonra çizmiştir. Hareket noktası tabiat olduğu için bu kalıplar tabiatın izlerini taşırlar, aslında doğalcılıkları da buradadır.

Mekân

Mimar Sinan dönemi çini sanatçısı, diğer çağlardaki çini ustaları gibi sanatında mekân kavramına yer vermemektedir. Dağlar, tepeler, gökyüzü gibi doğa, cami, saray, türbe gibi mimârî bünye çini düzenlemelerinde görülmemektedir. Çini kompozisyonlarında hayali bir mekân görüntüsü de söz konusu değildir.

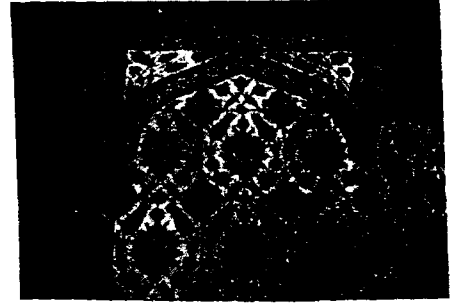
Bununla beraber, elinde gerçek bir iç mekân olan çini sanatçısının, örnekleri içine tekrar mekânı katmasına ihtiyaç yoktu. Yapının bütünü ile iç mekânı onun emrindeydi ve sanatçı iç mekânın uygun gördüğü bölümüne önceden çizilmiş şablonlara göre hazırlanmış panolardan istediğini yerleştirmekte serbestti. Çini ustası kemer ve mihrap biçimlerini gerçek fonksiyonlarından boşaltarak, sadece kendi düzenlemesine çerçeve teşkil etmek amacı ile kullanmıştır (Resim 10). Mimar Sinan dönemi sanatçısı kubbede bir gökyüzü tasvirini hiç bir örnekte çini kullanarak gerçekleştirmemiştir. Bunu daha ziyade kalem ve boya ile desenleri çizerek tekrarlamış ya da yazı ile tamamlamıştır.

Pantantifler ve mihrabın üstü veya üzerine "Allah", "Muhammed" ve "Dört Halife" nin isimleri tek tek yerleştirilmiştir. Mihrap nişi veya niş dolguları veya minber külâhı altı ya da ana kapının her iki yanı gibi bölümler genellikle, cennet kavramı ile ilgili, onu dile getiren kompozisyonlara tahsis edilmiştir. Mihrap nişlerinin üstünde, mihrap ile ilgili kitâbe yazısı yer almaktadır.

Yapının içinde ve dışında, pencere alınlıklarına ya sonsuza varma çabaları içinde dile getirilmiş düzenlemelerden veya Kur'an'dan alınmış Ayetlerden ibaret örnekler yerleştirilmiştir (Resim 11). Çinili yapı eğer Rüstem Paşa Camii gibi, çini yönünden çok zengin ise bu takdirde hazırlanmış çeşitli desenler du-



Resim 6: İstanbul, Rüstem Paşa Camii çini kaplamalı arka plan.



Resim 7a: İstanbul, Rüstem Paşa Camii kapı üst kemer içi çinileri.



Resim 7b: İstanbul, Rüstem Paşa Camii kemer arası çinileri.

varlara (Resim 12) ve fil ayaklarına (Resim 6) kaplanmıştı.

Yüzey, Renk Ve Perspektif

Çini sanatı minyatürde olduğu gibi yüzeyci bir sanattır. Gölgeye hiç yer verilmemesi ve motiflerin bir alana serpiştirilerek, birbirlerini kesmelerinden kaçınma çabası yüzeyci olmasının sonucudur.

Çini ustasının kalabalık ve sıkışık düzenlemeleri ilk bakışta mekân varmış etkisini yapmaktadır. Bu düzenlemelerde motifler üst üste gelen iki veya üç sıra halinde yerleştirilmiş ve birbirini kesecek şekilde gösterilmiştir (Resim 13). Bununla beraber, motifler yine de yüzeyde kalmaktadır; zira, kendi hacimleri ile rahatça mekân içinde yer almamışlardır. Eğer sanatçı, birinci derecede, belirli bir motife öncelik tanıyorsa o zaman, açıklık verebilmek amacı ile mümkün olduğu kadar birbirini kesmeyen yüzeyde tek tek seçilen örnekler yerleştirilmiştir ki, bu çeşit anlatıma en güzel örnek yazı düzenlemeleridir (Resim 11).

Renk tam anlamı ile yüzeyci bir anlayışla kullanılmıştır. Motifler zemine ve birbirine kontrast teşkil edecek renkler ile düzenlenmişlerdir (Resim 14). Gölge ışık uygulanmamıştır. Renk tonları kullanılmamakla beraber, Mimar Sinan Çağı için mavi tek istisna olarak kabul edilebilir. Onaltıncı yüzyılın ilk yarısında egemen olan sarı ve yeşil renkler, onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında mavi rengin egemenliği ile önemlerini kaybetmişlerdir. Mavi rengin egemen olduğu bu dönemde en göz alıcı renk unsuru, bazı örneklerde gerçek bir mercan renginin tutturulmuş olduğu kırmızıdır (Resim 15). Bu kırmızı ilk kez Süleymaniye Camii'nde görülmekte, Hürrem Sultan Türbesi ile Rüstem Paşa Camii'nin bazı örneklerinde yer almakta (Resim 16) ve Piyale Paşa Camii ile Sultan II. Selim'in Türbesi'nde verdiği son örneklerden sonra ortadan kaybolmaktadır.

Renk gerçekçi değil, tamamen tezyinî bir anlayış içinde kullanılmıştır. Meselâ, sarı, yeşil, koyu mavi gibi renkler ile zemin belirtilmiştir. Mimar Sinan döneminin başlarında renk, önemli motifi belirtmek için bir vasıta olarak kullanılmış, motifler renk karşıtlıkları ile belirtilmeye çalışılmıştır. Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında ise renk, tezyinî bir biçimde uygulanmaya başlanmıştır. Rengin iki biçimde farklı iki amaç için; hem motifin kolayca seçilebilmesine yardım edecek tarzda hem de tezyinî olarak kullanılmasına en uygun örnek Hürrem Sultan Türbesi'nin kapı revağı içinde yer alan düzenlemedir. Burada renk, çerçeve ile diğer motiflerde tamamen tezyinî amaç ile kullanılmış, düzenlemenin esas motifini teşkil eden ağaçta ise, önem bakımından diğer motiflerin tümünden ayrı tutularak, ağacın göze ilk bakışta çarpması temin edilecek biçimde uygulanmıştır. Burada önem, mavi tonlarının ağır bastığı panoda, ağaç gövde ve dallarının siyaha boyanması ile vurgulanmıştır (Resim 2).

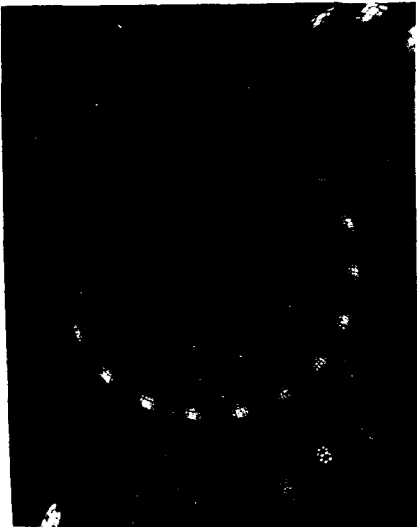
Mimar Sinan çağı çinilerinde perspektif konusu, bütün çini sanatında olduğu gibidir. Bilindiği gibi, perspektif bir nesnenin mekân içindeki görünüşünü vermektedir. Oysa, yüzeyci bir sanat olan çini sanatında, ancak bir satıh perspektifinden söz etmek mümkündür. Her şey derinlik içinde değil yüzeyde gösterilmiştir. Bütün motifler tam karşıdan, bir görüş noktasına dayanılarak seyredilebilecek biçimde, ölçüleri de buldukları yükseklik ile orantılı olarak tanzım edilmiştir (Resim 10).



Resim 8. Şehzade Mehmed Türbesi içi çini süsleme.



Resim 9. İstanbul, Rüstem Paşa Camii'nin bir köşkü çini panosu



Resim 10. İstanbul, Kadırga, Sokollu Camii, pandantif ve kubbe.

An Evaluation of Seramic Tiles Through Mimar Sinan Period in Terms of Form, Landscape, Surface, Colour and Perspective

The chief architect of the Classical Ottoman Architecture, Sinan, who takes part during nearly a half through 16 th. century, is well known as the master of an architecture which contains simple and serious exteriors while interiors are dynamic and sparkling. On the other hand the decoration of those interiors is not excessive, the decorative understanding takes the space as a whole. All through that period tile ornamentation is practiced equally for both, exteriors and interiors. On exteriors, it is possible to see seramic tiles on the walls and arcade windows of nartex and beside the doors of tombs as decorative panels, usually. In interiors they can be placed on walls, surrounding windows, on or over mihrabs on minbers and minber caps, on piers, pendants, soffits and triangles between the arches.

If we evaluate the patterns in terms of form, it can be said that some of the motifs are stable in practice like rumis, palmets and clouds while the others are changed time to time. Usually rumis are used up to certain schemes and placed specific parts as over mihrab and window, or, on rectangular and pointed-arched panels. They do not create the design all alone, they are always composed with flowers, or sometimes two rumis combine in forming a palmet and end up in a palmet bud while the stems go along creating spirals which carry the other rumi couples. In some patterns, rumis get shorter and taller rhythmically so that it is very hard to percept them in a specific scheme. There are also some other enriched designs created by two symmetrical rumis as a medallion in centre and four in the four corners, which the spaces are filled with a few flowers like tulip, rose-bud or carnation.

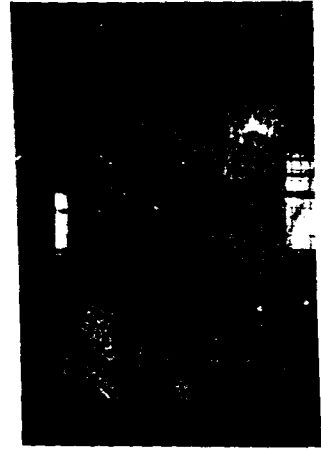
The tile artists of 16 th. Century do not put the landscape into their designs. In addition to nature, it is even impossible to see the fictive spaces or architectonic details in tile compositions. Artists choose whenever they wish and practice their scheme on those places like mihrab or arch. On mihrab or under minber cap, usually the topics associated with the concept of "heaven" are placed.

Tile decoration is an art of surface. Although the motifs can cross each other, the result is always two-dimensional, there is no enough space to put the motifs in three-dimensional way. If the artist wants to emphasize one of the motifs, he places that motif on a longer space without crossing.

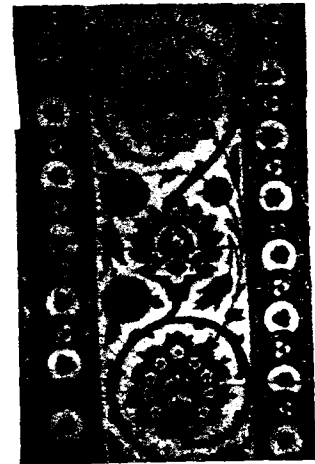
Colour is also used in a way that to stiffen the effect of two-dimensionality. Designs are composed in contrast, light-shadow effect is not held. There are no different tones for any colour except blue, which gains importance at the



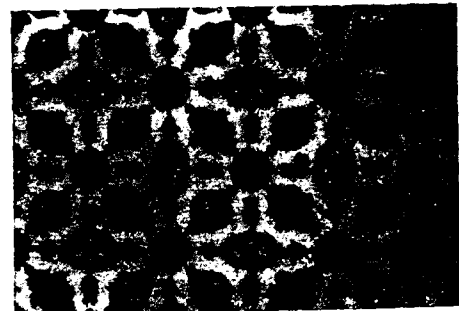
Resim 11. Tophane, Kılıç Ali Paşa Camii, son cemaat yeri pencere ahlığında "Besmele"



Resim 12. İstanbul, Rüstem Paşa Camii, çini kaplamalı ayak.



Resim 13. İstanbul, Rüstem Paşa Camii, paye çini kaplamasından detay.



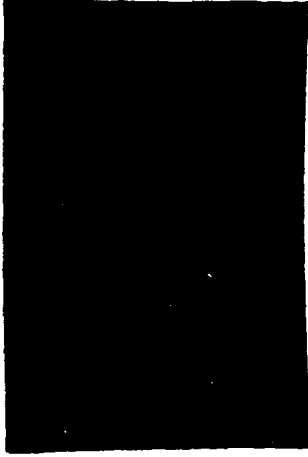
Resim 14. İstanbul, Rüstem Paşa Camii, kuzey duvarı çini kaplaması.

second half of the 16 th. century after yellow and green lost their popularity at the first half. Through that period red associated with coral is very popular in addition to blue. In general the using of colour is not realistic, it is purely decorative. Yellow, green and dark blue are used for expounding the ground. It is possible to say the colour helps to realize two different aims; one, expressing the motifs by contrast, the other, embroidery.

There is no depth in terms of the third dimension in tile compositions. It is only possible to mention about surface perspective, motifs are perceived frontal and their dimensions are put into order according to the height where they are available.



Resim 15. İstanbul, Rüstem Paşa Camii, alt
mahtil çinilerinden.



Resim 16. İstanbul, Rüstem Paşa Camii,
mihrap duvarı çinilerinden