

ULUSLARARASI ÜSKÜDAR SEMPOZYUMU IX

11-13 Kasım 2016

B İ L D İ R İ L E R

CİLT III

EDİTÖR

DR. COŞKUN YILMAZ



**ULUSLARARASI
ÜSKÜDAR SEMPOZYUMU IX**

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Mehmet Akif Aydın / Dr. Coşkun Yılmaz
Prof. Dr. Cengiz Tomar / Prof. Dr. Mehmet İpşirli / Prof. Dr. Cemalettin Şahin
Prof. Dr. Erhan Afyoncu / Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili
Prof. Dr. Mustafa S. Küçükbaşcı / Doç. Dr. Uğur Demir

Yayın Koordinatörü ve Görsel Araştırma

Serkan Osmanlıoğlu / Hasan Yapıcı

İmla ve Tashih

Cemal Toksoy / Serkan Osmanlıoğlu

Fotoğraf

SMEY / İsmail Küçük / Üsküdar Belediyesi / Müellifler

Kapak Fotoğrafları

Kadir Kendüzler (Gülnuş Emetullah Sultan Camii)

Tasarım ve Uygulama

SMEY / Bülent Avnamak

Baskı ve Cilt

BİLNET MATBAACILIK

Dudullu Organize Sanayi Bölgesi Birinci Cadde No: 16
Esenkent-Ümraniye/İSTANBUL

ISBN: 978-605-9719-24-7

İstanbul, Aralık 2017

Kitabın telif hakları Üsküdar Belediyesi'ne aittir, tamamı veya bir kısmı izinsiz
basılamaz, çoğaltılamaz, kaynak gösterilmeden iktibas yapılamaz.

ÜSKÜDAR BELEDİYESİ

Mimar Sinan Mah. Çavuşdere Cad. No: 35
ÜSKÜDAR / İSTANBUL

Tel: 0216 531 30 00 • Faks: 0216 531 32 25

Üsküdar Atik Valide Sultan Camii Çini Süsleme Programı

G Ü L C A N K A P L A N
Vakıflar Genel Müdürlüğü

Nurbanu Sultan, Haseki ve Valide Sultan unvanlı, Sultan II. Selim'in yasal zevcesi, Sultan III. Murat'ın annesi'dir. Atik Valide Sultan Camii'nin yapımına 978/1570-1 yılında başlandı ve yapı kitabesine göre 991/1583 yılında tamamlandı. Camii Üsküdar manzarasına hâkim tepeye kuruludur. Oğlunun padişahlığı sırasında tamamlanan külliye'nin onbeş yıllık süreç boyunca büyümesini onun "Haseki Sultan" rütbesinden "Valide Sultan"lığa terfi edişine öncü gelişim şeklinde düşünülür. Üsküdar'da (Gülnuş Emetullah Sultan) iki yeni külliye'nin yapılması nedeniyle Nurbanu Valide Sultan Külliyesi "Atik" veya "Eski Valide Sultan Külliyesi" olarak bilinmektedir. Külliye'nin içerisinde yer alan Caminin adı Hadikatül-Cevâmi'de Valide-i Atik Camii, Evliya Çelebi Seyahatname'sinde Orta Camii diye geçmekte olup, Eski Valide Camii diye de anılır.

Caminin mihrap üzerindeki kuşak yazısı, güney duvarı ve soncemaat yeri pencere alınlıkları XIX. yüzyıl ikinci yarısına ait sıraltı tekniğinde iznik çinileriyle tanzim edilmiştir. Kuşakta imzası bulunmamakla beraber kaynaklarda hattat Hasan Üsküdarî'nin (ö. 1614) adı geçmektedir. Batı yönünden başlayarak mihrap'ta kesilen ve solundan tekrar devam eden mihrab sekisi (sofası) duvarı ile ona paralel, dik uzanan duvarda pencerelerin üstünde, lacivert zemin üzerine beyaz renkli celi sülüs istifli kuşak yazısı "Besmele ile başlamış Âyete'l-Kürsi" ile devam eder. Ku-



R.1: Külliye'nin Üstten Görüntüsü. <https://twitter.com/valideatikcamii>



R.2 : Önde Caminin iç avlusunun bir bölümü, sağda dar'üşşifanın bir bölümü, solda kervansaray görülüyor. Çatısı kiremitle kaplı kervansaray bir süre Top-taşı Cezaevi olarak kullanılmıştır. (Fot. Mustafa Canbaz)

şak yazısı etrafına mercan kırmızısı renginde, ince cetvel çekilmiş ve 'ayn, lâmelif, he, vav, fe, kaf, mim gibi küçük gözlü harflerin çoğu göz boşlukları firûze veya mercan kırmızısı renkleriyle doldurulmuştur. Cezmlerin ve ötrelerin gözlerinde de aynı uygulama vardır. Buna mukabil, sad, dat, tı, zı, ha (müselles ve goncevî ha) gibi iri gözlü harflerde ise böyle bir yönteme başvurulmamış ve renkli iri gözle- rin fazla dikkat çekmesi engellenmiştir.¹ Yazının zemin dolgusunda harflerin ara- sından geçen firuze, kobalt, yeşil, beyaz, sırtları kırmızı renkli hançer yapraklarla sitilize çiçekler, rûmi, hataî, penç, bulutlar, rozetler ve geometrik geçmelerle tez- yin edilmiştir. Kuşak yazı zeminden 2.65 cm. yüksek, kuşağın kalınlığı 92 cm., kalem kalınlığı yaklaşık 4 cm.'dir. Mihrap sofası'nın batı ve doğu duvarında her biri 3.25 cm., mihrap duvarında 1.77 cm.'si mihrabın sağında, 1.77 cm.'si solunda olmak üzere 3.54 cm. uzunluğunda olup toplam'da 10.04 cm. uzunluğundadır. 76 tam karo, köşede dört yarım karo olup karolar, 24.5x21 cm. ölçülerindedir. Kuşak yazısı üstünde kobalt, yeşil, kırmızı renkli tepelik bordür uzanır. Yazının alt, sağ ve sol tarafında hurde rûmi motifli friz tekrarlanır bunlar firûze renk zemine hurdel- eri beyaz içleri kırmızı renklidir. (Bordür karolar:15.5x31cm ölçülerindedir.) Bor- dürün alt tarafında mihrabın sağ ve solunda künde-kârî tekniğinde geometrik form- lu, çift kanatlı ahşap pencereler bulunmaktadır. Mihrabın iki yanındaki dolapları kuşatan bordür çiniler beyaz zemine lacivert, firuze, kırmızı renkli bulut, hataî,

1 Fatih Özkafe, "Üsküdar'daki Selâtin Camilerin Kuşak Yazıları", *Üsküdar Sempozyumu Bildirileri IV*. (6-9 Kasım), c.1, Coşkun Yılmaz (ed.), İstanbul 2008, s. 203-250.



R.3: <http://v2.arkiv.com.tr/p9901-valide-atik-camisi-ve-cevresi-kentsel-sit-alani-kentsel-tasarim-projesi.html>

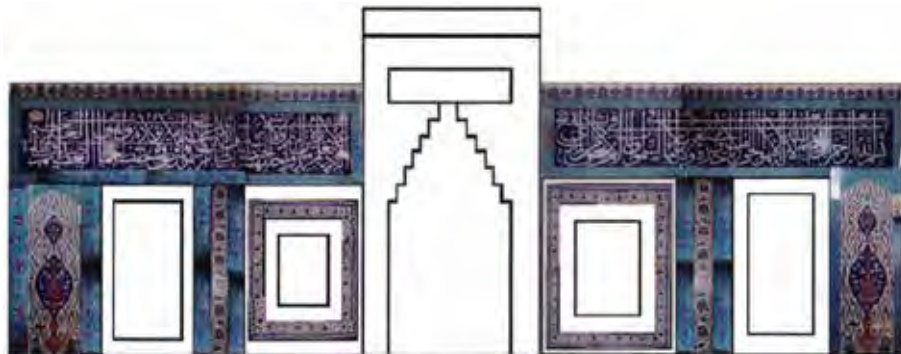
penç, yaprak motiflerinden oluşur. (Pencere: 2.43x1.36 cm ve bordür karo 18x25.5 cm bordürün boyu: 1.78 cm. ölçülerindedir.) Mihraba dik uzanan yan duvarlarda sivri kemerli sathi nişler meydana getiren bahardallı ikiz panolarda beyaz zemine, kırmızı renkli hurde rûmili vazo ve yanlardaki saz yaprak kümelerinden yükselen kobalt, kırmızı, yeşil, firûze renklerle tezyini lale, karanfil, goncagül, yapraklar, bahardallı panonun ortasında lacivert zeminli üst üste büyük ve küçük birer madyon meydana gelmiştir. (Pano: 2.57x1.01 cm ölçülerinde ve enine üç, boyuna üç sıra onbir karo olup toplamda otuzüç tam karodan oluşur ve karolar: 22.5x24 cm ölçülerindedir.) Panonun sağında sedef, fildişi, bağa ile geometrik formlu, çift kanatlı ahşap pencere bulunmaktadır. (Pencere 1.74x2.57 cm ölçülerindedir.) Her iki pencerenin etrafı firûze zeminli içleri beyaz renkli lacivert hurdeleri kırmızı renk rûmili bordürle çevrelenmiş olup bunların arasında beyaz zeminli penç, hatai, yaprak motifli yeşil, kırmızı, kobalt renkli bordür bulunmaktadır. (Bordür: 47x17.5 cm ölçülerindedir.) Panoyu oluşturan çinilerin bazıları çalınmış, kırılmış, dökülmüş ve bunların yerleri orijinal olmayan çinilerle tamamlanmıştır. Camideki yazı kuşağı'nın 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, hatta dört satıra kadar çıkmakta ve yine kelimelerin istiflenmesinde istikrarlı düzen takip edilmemiş olup, kelimeler bazı yerlerde aşağıdan yukarıya bazı yerlerde yukarıdan aşağıya doğru okunacak şekilde üst üste gelmiştir.

Mihrap sofasındaki ve Güney Duvarındaki Çinilere Cepheden Bakış



R.4: Mihrap Girintisinde ve Güney Duvarındaki Çiniler. (www.mustafacambaz.com) ve Osman Hamdi Bey (1875) Tuval Üzerine Yağlı Boya (48 x 39 cm)

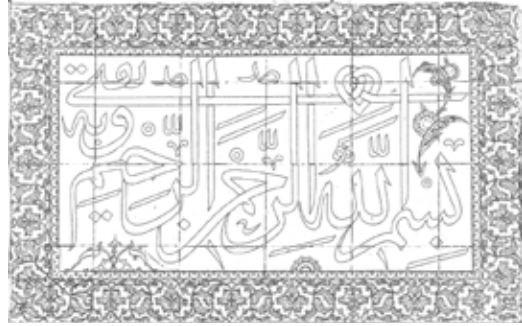
Mihrap Sofası (Sekisi) Duvarındaki Çinilerin Şematik Olarak Gösterilmesi



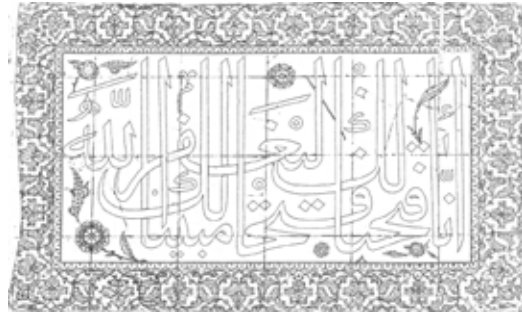
Mihrab girintisinin sağında ve solundaki pencere üstlerinde, seli sülüs hat ile macivert zemine beyaz renkli, çinili kuşak yazısında “Bismillahirrahmanirrahim, Allahu lâilahe illâ hüvel hayyum kayyum. lâ te’huzühü sinetin ve lâ nevm, lehü mâ fıssemâvâti ve mâ fiyl’ ard, menzelleziy, yeşfe’u indehü illâ bi iznih, yatlemü mâ beyne eydiyhim ve mâ halfehüm ve lâ yuhiytüne bişey’in min ilmihi il-lâ bimâ şâ, vesl’a kursiyyühüssemâvâti vel ard ve lâ yeûdühü hıfzühümâ ve hüvel aliyyül’ aziym.” Âyete’l-Kürsi (Bakara Sûresi,255) yazılıdır.

Güney Duvarı Pencere Alınlığındaki Çiniler

Harimde güney duvarındave hünkâr mahfelini soldan dikey kesen bitişik duvarda, iki adet ahşap künde-kârı tekniği ile bezemeli pencere alınlıklarında 16. yüzyıl ikinci yarısına ait dikdörtgen formlu, celi sülüs kitabeli,

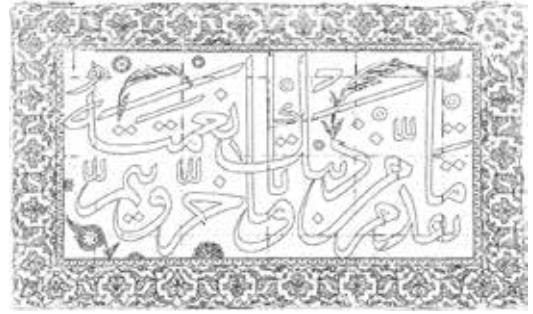


R.5: Güney Duvarında İki Pencereden Birinci Alınlıktaki Hatlı Pano.“Bismillahirrahmanirrahim, innâ fetahnâ leke fethan mübiynâ liyağfire lekallâhü mâ tekaddeme min zenbike ve mâ teahhare ve yütimme ni’metehü aleyke ve yehdiyeke sırâtan müstekeymen.” (Fetih Süresinin 1. ve 3. Âyeti)” yazılıdır.

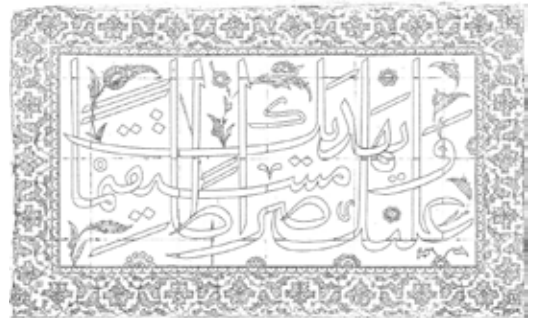


R.6: İkinci Alınlıktaki Pano’da (Fetih Süresinin Devamı) Yazılıdır.

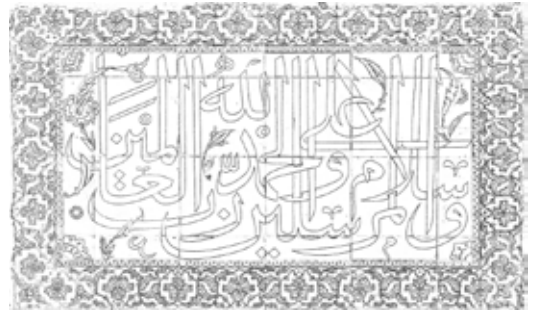
Harimde mihrap sofasına paralel, güney duvarında üç adet ahşap künde-kârı tekniğiyle bezemeli pencere alınlıklarında 16. yüzyıl ikinci yarısına ait na-



R. 7: Güney Duvarında Dikdörtgen FormluÜç Pencereden, Birinci Alınlıkta Pano.“Fetih Süresinn Devamı” Yazılıdır.



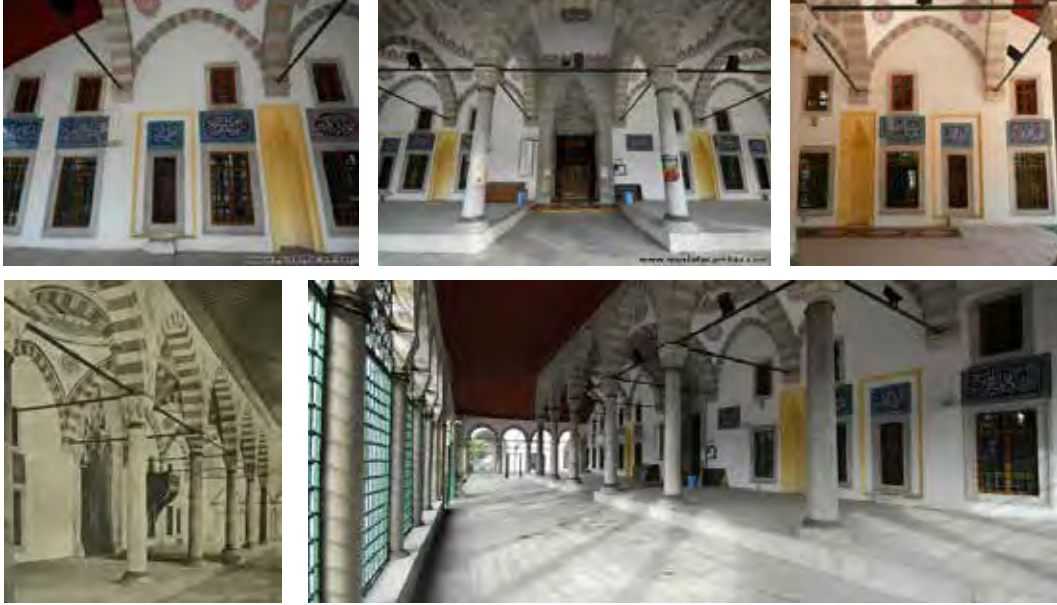
R.8: İkinci Pencere Alınlığında Hatlı Pano. “Fetih Süresinin Devamı”Yazılıdır.



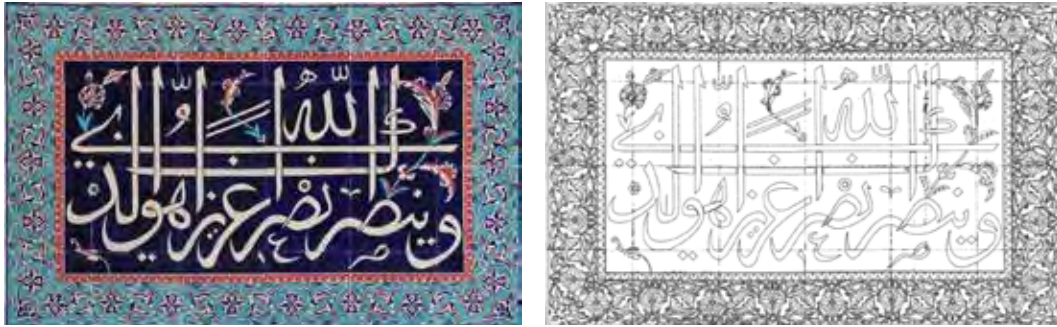
R.9: Üçüncü Pencere Alınlığındaki Hatlı Pano’da “Subhane rabbike rabbil izzeti amma yesfun”, “Sâffât Suresinin 180. Ayeti” Yazılıdır.

turalist uslûbda ve rûmi motifli tezyini çiniler dikdörtgen formludur. Karolar 23/24.05x24/25 cm. ölçülerinde 24 karo olup, en: 0.95 cm, boy: 1.50 cm.’dir ve celi sülüs hat ile lacivert zemine beyaz renklidir.

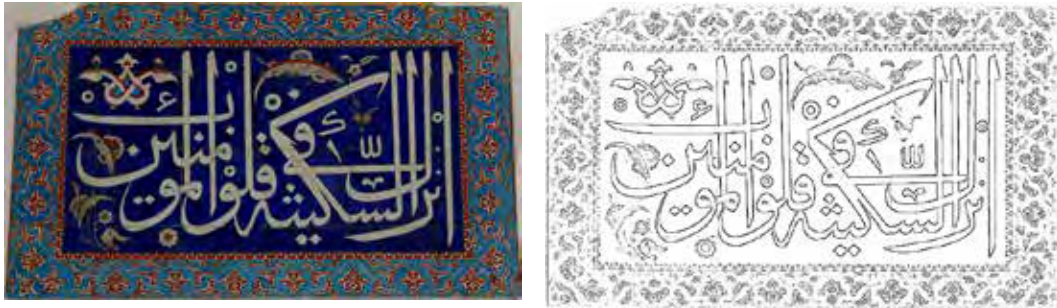
Soncemaatte Revaklı Avluda Bulunan Pencere Alınlığındaki Çiniler



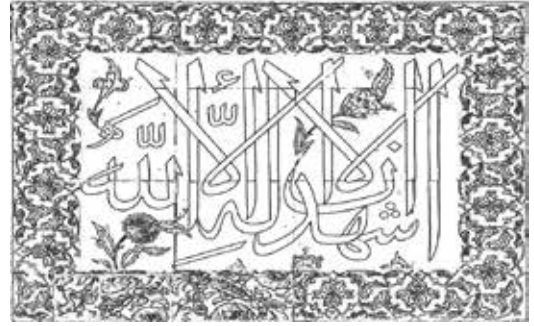
R.10: Çini Panoların Cepheden ve Perspektif Görünüşü. (Siyah Beyaz Fot. Gustav Cornelius Gurlitt Arşivi.)



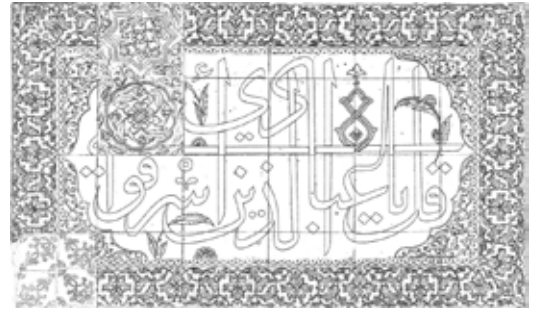
R.11: Soncemaatte Mahalli Giriş Kapısı Sağından, Baştan Kapıya Doğru 1. Pencere Alınlığındaki Hatı Pano, Çalındıktan Sonra İznik Çinisi Yerine Kütahya Çinisi Yapılmıştır. “Ve Yensurekallahü Nasren Aziyâ Hüvelleziy” Yazılıdır.



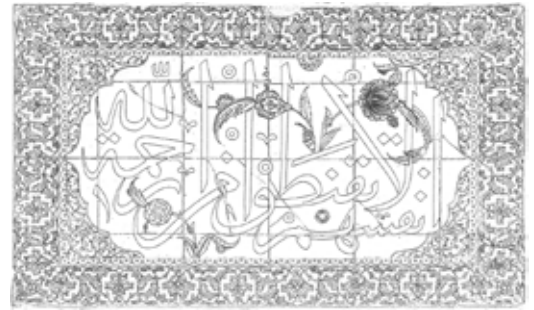
R.12: Soncemaatte Girişin Sağındaki İkinci Pencere Alınlığında Celi Sülüs Hat ile “Enzelessekiyete fiy kulübilmü” miniyne” (Fetih Süresi, 3-4) yazılı pano. (panonun üst sol köşesindeki bordürü tamamlayan köşe kırıktır.) Yazı Etrafını Çevreleyen Bordürde Firuze Zemin Üzerine Rûmî Motifli kompozisyon İçleri Kırmızı Renkli, En İçte Küçük Rûmiler Beyaz ve Hurdeler Kobalt Renkte olup diğerlerinden farklıdır.



R. 13: SağdaÜçüncü Pencere Alınlığındaki Kareye Yakın FormluPano'da "Eşhedüenlâilâhe illallah"(Kelime-i Şahadet) Yazılı ve Bordürün Köşe Dönüşleri Diğerlerinden Farklıdır.



R.14: Sağdan Dördüncü Pencere Alınlığında Celi Sülüs Hatlı Pano'da "Kul yâ ibâdiyyelleziyne esref'ü alâ enfüsihim, lâtaknetû min rahmetillah" yazılıdır.



R.15: Sağdan Beşinci, Kapının ve Pencerenin Yanında Duvara Monteli olup, Üst Pencerenin Devamı Yazılıdır. Çini Alınlığın Üst Orta Kısımda Kırık ve Eksiklikler Bulunmaktadır.





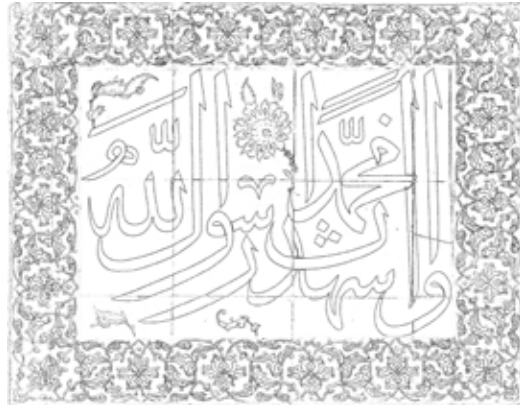
R.16: Soncemaat Mahalli Giriş Kapısı Yanından, Sol Baştan Sola Doğru Devam Eden Birinci Pencere Alınlığındaki Hatlı Pano'da "İnnallahe yağfurüzzünübe cemiy'a innehühüvel gafürürrahim" (Zümer Suresi, 53) yazılıdır.



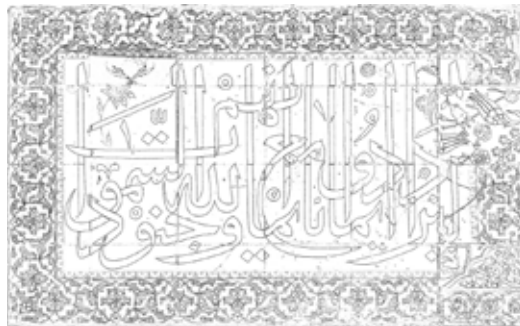
R.17: Sol Baştan İkinci Pencere Alınlığı Çini Pano'da (Zümer Suresi'nin devamı) yazılıdır. Panoda bordürün üst kısımlarında kırıklar ve eksikler bulunmaktadır.

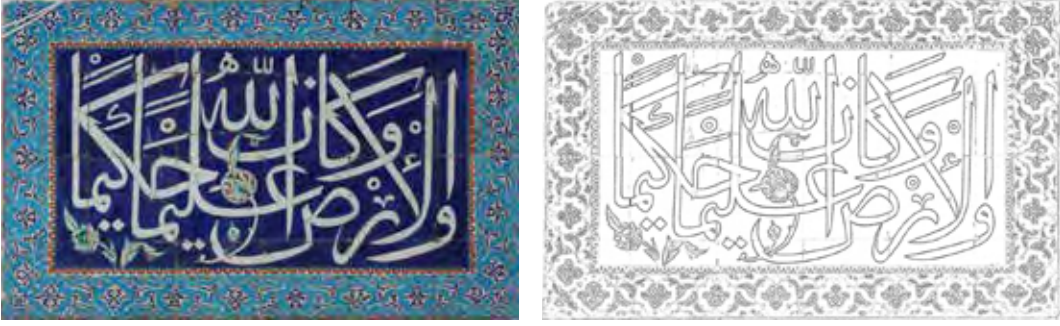


R.18: Sol Baştan Üçüncü Pencere Alınlığındaki Pano, Kareye Yakın Formlu "Eşhedüenne Muhammeden Resullallah." (Keli-me-i Şahadet) yazılıdır.



R.19: Sol Baştan Dördüncü Pencere Alınlığındaki Pano. "Liyezdādü iymānen ma'a iymanihim ve lillahi cünüdüssemāvāti velard ve kanallahu aliymen hakīmā. (Fetih Suresi'nin devamı) Yazılıdır. Pano'da eksilen çinilerin yerine 16. ve 17. yüzyıla ait farklı motif ve renkteki çinilerle tamamlanmıştır.





R.20: Sol Baştan Beşinci Pencere Alınlığındaki Pano. “Fetih Suresi’nin devamı” Yazılıdır . (Bordür Üst Sol Köşede Kırıklar, Eksikler Bulunmaktadır.)

Soncemaat yeri, harim pencere alınlıkları ile mihrap duvarındaki çini süslemeler yapı için özel tasarım ve üretim oldukları panoların aynı bordürle kuşatılmış olmasından anlaşılmaktadır. İznik’te üretilmiş olduğu düşünülen çinilerin, teknik ve kompozisyondaki başarıları çok dikkat çekicidir. Burada tüm motiflerin saray nakkaşhanesinde üretilmiş olması İstanbul’un tasarım, İznik ve Kütahya’nın üretim merkezi olduğu savını kuvvetlendirmiştir.

Çini Bezemeli Alanlardaki Motiflerin Analizi

Camide kuşak yazısı, alınlıklar ve mihrap yan duvarlarında simetrik formlu bahardallı ikiz pano tezyini olarak yer almaktadır. Pano, beyaz renk zeminli olup ortasındaki vazanın yanlarından yukarıya doğru süzülen bahardallarıyla, içinden çıkan madalyon ve ucundaki küçük madalyondan oluşmaktadır. Panonun üst köşe dolgusunda, sivri kemer içi ve etrafındaki bordürde, firûze renk zeminli, rûmili kompozisyon bulunur. Zeminde yaprak, kökten çıkan lâle ve karanfil motifleri serbest kompozisyon anlayışıyla çizilmiştir. Kobalt renkli kuşak yazısı zemininde, etrafını saran firûze renkli bordürde ve pencere alınlıklarında rûmi motifini ana motif olarak göze çarpar.

Kuşak yazısı zemininde, kendi zeminleri beyaz içleri kırmızı renkle hurdelenmiş, çıkış sapları üzerinde yaprak ve salyangoz motifleri olan, ince ve siyaha yakın



yeşil renkle konturlanmış olarak hurde, dendanlı, sencide, dilimli, orta bağdan çıkan rûmiller bulunmakta ve adeta harften çıkar şekilde bordür ve zemin dolgusu arasında yer alır. Renk yüzeyci anlayışla kul-

lanılmış, gölgeye yer verilmeden motifler alana serpiştirilerek, birbirlerini kesmelerinden kaçınılmış ve zemine kontrast gelecek şekilde boyanmıştır. Kalabalık ve sıkışık düzenlemelerle ilk bakışta mekân etkisi yapmış, her şey derinlik içinde değil yüzeyde gösterilmiş olup, satıh perspektifinden söz edilebilir. Bütün motifler tam karşıdan görüş noktasına dayanılarak seyredilebilecek biçimde, ölçüleri de bulundukları yükseklikle orantılı olarak tanzim edilmiştir² XVI. yüzyıl ikinci yarısındaki renklendirme prensiplerini görmekteyiz. Bordürde zemini boyalı desende motifler, beyaz zeminli örneklerden farklı olarak renklenmiştir. Zemin koyu olduğundan motiflerin algılanabilmesi için dışa yakın bölümlerinde daha çok beyaz alan bırakılmış içe doğru renkler yerleştirilmiştir. Zeminde kullanılan renk, motiflerde çok küçük alanlarda kullanılmış bununlada delinmiş ifadesinin verilmesi engellenmiştir. Birinci derecede öncelik tanınan motiflere açıklık verebilmek amacıyla birbirini kesmeyen, yüzeye tek tek seçilen örnekler yerleştirilmiş bu dayazı düzenlemelerinde görülmüştür. Bahardallı panonun renklendirilmesinde, motiflerde boşluklar bırakılmış bu şekilde beyaz alanlar oluşturulmuş, renkler sınırlı gibi gözükp ustaca değerlendirilmesiyle çok renkli ve hareketli cennet bahçesinin doğmasına imkân vermiştir. Ayrıca desenin ince konturlarının yanında, bordürlerdeki konturlar daha kalın olarak çekilmiştir.

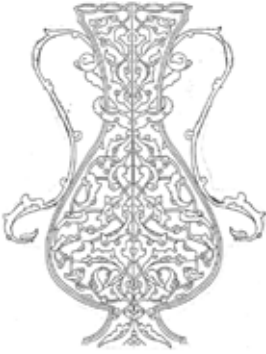


Bordür rûmi uslûbunda motiflerle oluşturulmuştur. Renklendirmede önemli yer tutan simetrik bahardallı panonun üstünde bölümleri, paftaları birbirinden ayırmak için kullanılan düzenlemede yeni kapalı alanlar meydana getirerek kompozisyona hareketlilik kazandırmak ve farklı zemin ren-

klerine imkan sağlayacak desenler üreten ayırma rûmiller sıkça kullanılmıştır. Beyaz hamur ve astarlı, şeffaf sırlı, kobalt, yanık kahveye bakan kırmızı ve firûze renkli panoda kontur yeşilimsi siyah renkle ince çekilmiştir. Bordür deseni iri tepelik ve rûmillerin birbiriyle bağlantısından oluşur. Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden, simetrik olarak rûmi motifi görülür. Tepelik motifi yanlış olarak bazı kaynaklarda palmet ismiyle anılmıştır. Tepelik motifi, rûmi saplarının birleştiği noktada yer alır ve rûmi, tepeliklerin içi tekrar

2 N. Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerinde Biçim, Mekân, Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1988, Cilt 1-2, s. 539-544.

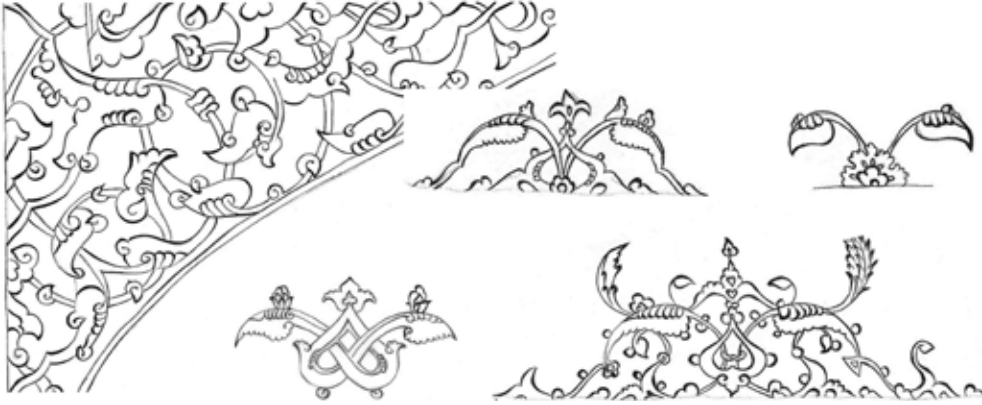
rûmillerle hurdelenmiştir. Bordürün içinde kırmızı zeminli alanda rûmiller daha sadedir. Rûmillerin sırtına rastlayan yuvarlaklar motiflerin içini süslemektedir. Rûmileri çerçeveleyen kobalt cetvelin dışında ince ve sade tepelik bordür bulunmaktadır. Bir aşağı bir yukarı bakan ana tepelik motifinin dibinden çıkan saplar dairesel hatlar çizerek, hurde rûmileri oluşturacak şekilde yan köşelerde birleşmektedir. Bu şemanın diğer örneklerde de korunup küçük değişikliklerle görsel açıdan farklı bordürler oluşturulmuştur. Bordür iki yanından cetvelle sınırlandırılmış ve bitişik olduğu desenlerin birbirine karışmasını önlemiştir. Cetveler desene estetik açıdan hareketlilik kazandırarak zenginleştirmiştir. (bk. R. 12) Sokollu Camii'nin dikdörtgen alınlıklarında, Kılıç Ali Paşa Camii'nin mihrab'ında tepelik bordür örnekleri karakteristiktir.



Panoda, ayak üzerine oturtulan vazo'nun uzun boynu ile aşağıya doğru genişleyen gövdesi bulunur. Kulplar ağza yakın kısımla boyun bölgesinden aşağı doğru kıvrılır "S" çizerek karın bölgesinde kanatlı rûmî ve ucunda yalın rûmîyle sonlanır, gövdeyle boynun birleştiği yerde ortabağ motifi kullanılmıştır. Ortabağ rûmi helezonların başlama, birleşme noktalarında yer alır, çoğunlukla rûmi saplarının bağlantı yerlerinde ve kompozisyonun başlangıç bölümlerinde de kullanılmıştır. Çiçeklerin başlangıcında görülen orta-

bağların kök görevi gördüğü bilinmektedir. Ortabağ motifine sapların her yönden rahatça girip çıkabilmesi desene kolaylık sağlamıştır. Vazo kırmızı zemin üzerinde beyaz bırakılan rûmîlerle süslüdür. Vazonun ortasında rûmi, kapalı formların içi turkuazla, rûmîlerin küçük detayları kobalt mavisıyla hurdelenerek renklendirilmiştir. Panonun etrafı turkuaz zeminli, rûmî desenli bordürle çerçevelenmiştir. Dış sınırdasiyah renk tek çizgi onun yanında düz çizgi (cetvel) ve iç bezemenin motifiyle birleşecek şekilde tasarlanmıştır. İlerleyen yıllarda kâseyle birlikte vazo kullanımı XVII. yüzyıl'da çinili panolarda sık tekrarlanan uygulamadır. Vazonun içindeki rûmîli düzenlemelerin ana elemanları tepelik, orta bağ, kanatlı, yalın rûmîlerle helezonlar kapalı form oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Dilimli rûmîler ve içi bezeli rûmîlerin içleri tekrar rûmillerle hurdelenmiştir. Dilimli rûmîlerin (dendanlı) XV. ve XVI. yüzyılda kullanıldığı görülür, sarılma rûmîler (Piçide) düz ve kanatlı rûmîlerin etrafına sarılan dilimli veya düz, sınırlı, küçük rûmîlerden oluşur. XIV. yüzyıldan sonra Osmanlı'da kullanılmış ve XV. ve XVI. yüzyıl'da güzel örnekleri görülür. Serbest motiflerle bezeli rûmîler, kompozisyon

içerisinde değişik alanların sınırlarında dekoratif olarak belli kurallara bağlı kalmadan kullanılan rûmiller olup, pano göbeklerini, şemseleri, tepelik bordürleri ve soyut formları sınırlamaktadır. Desenlerin başlangıç noktası olarak kullanılan vazolar işlevsel görevlerinin yanında panolara ayrı bir estetik katmıştır.



Bahardallı Panonun Üstünde Kenar Kartuşlardaki Hurde Rûmili Kompozisyon.

Soncemaatte ikinci pencere alınlığında zemin dolgusunda, dilimli rûmili kompozisyonda, ortabağın dilimli tepelik formuyla bağlandığı, iki yanında altta ortada dilimli tepelikten çıkan dal üzerinde yine dilimli hurde rûmi motifi ve onun girift biçimde devam eden dalın bağlandığı tepelik formudur. Dilimli hurde rûminin üstünde, yarım penç'ten çıkan sırtlı saz yaprak motifiyle oluşan kompozisyonda, süslemenin temel kuralının (farklı uslûbtaki motifler aynı dalın üzerinde yer almaz) dışına çıkılmış, farklı olup örneğine az rastlanmaktadır. Mihrab üstünde sol taraftaki kuşak yazısı zemin dolgusunda, yapraktan çıkan hatayî çiçeğinde tohumları taşıyan kese başka bir deyişle meşime, sapın ve yaprakların birleştiği küçük başlangıç noktası, çanak ve taç yapraklar ana bölümleri oluşturur, hatayî'ye 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 havalı boyama yapıp etrafı çok ince konturlanmıştır.

Hatayî ve pençlerden çıkarak kıvrak hareketle dönen bahardalları yardımcı sap görevini görür. Bu hatayî motifini çanaklı hatayî olarak adlandırabiliriz. Hatayî'de yaprakların çıkışı can noktasından olmayıp çanaktan yapılmıştır ve dalın çanağa bağlandığı yer görülmektedir. Hatayî, detaylı ve katmerli çizilmemiş meşime denilen tohum keseleri henüz gelişmiş, etrafları dendanlarla, yapraklarla zenginleştirilmiş ve meşimesinde küçük çiçekleri taşımaktadır ayrıca taç yapraklarına orta



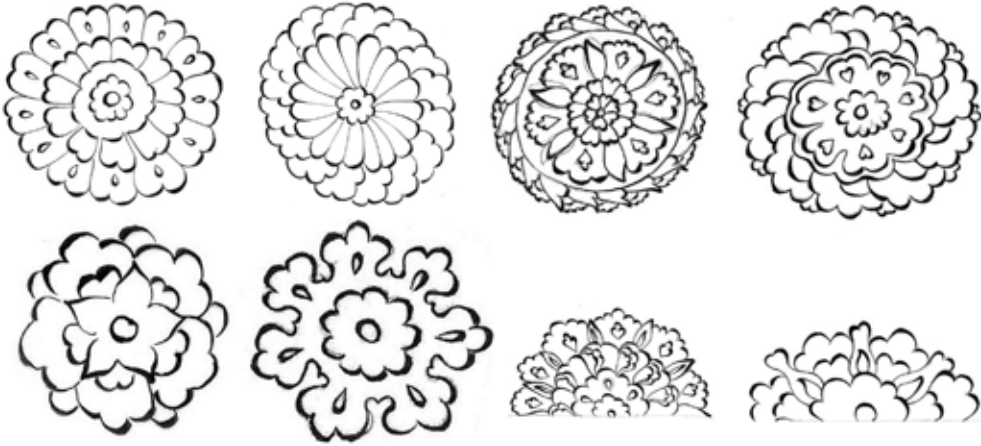
R.21: Mihrap duvarını çevreleyen kuşak yazısı alt tarafında güney duvarına paralel, bitişik ve iki yanındaki ahşap kanatlı pencere pervazlarını her taraftan çevreleyen hatayî uslûbu motif ile oluşan bordür iki ana dal üzerine kurulmuştur. Dalın birinde iri hatayî çiçeğiyle penç motifi belli aralıklarla dönüşümlü olarak kullanılırken diğerinde sadece damarlı saz yaprağı bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde yerleştirilmiştir.

damar işlevi gören küçük çizgiler çekilmiştir. Bordürde gördüğümüz hatayî'de (nar çiçeği) çanak kısmı, taç yaprakların çıktığı can noktaları dendanlı olarak çizilmiştir, can noktasının altında kalan kısım yine dendanlıdır. Hatayî'nin dış hudutları daire formunda ve simetrik olarak çizilmiş, yaprakların etrafı koyu kobaltla kalın konturlu, içleri noktalamalarla bezenmiş ve firuze, beyaz, kırmızı renk kullanılmıştır.



Soncemaat Pencere Alınlığı Zemin Dolgusundaki Hatayî Motifleri.

Pencin katmerleri, hatayî çiçeğinin taç yaprakları, tohum kesesinde çeşitli renk kullanılarak hareketlilik ve motiflerde görsel açıdan zenginlik sağlanmaktadır. Motiflerin içlerinde bazı bölümlerin beyaz bırakıldığı bu şekilde detaylı çizilen alanlar kolaylıkla algılandığı, beyaz boşlukların estetik ferahlığa neden olduğu görülür. Kompozisyonadaki denge motiflerin iriliği ve ufaklığıyla sağlanırken, renklendirmede farklı renklerin tüm alanda dengeli dağılmasıyla sağlanmıştır. Bordür zemininin beyaz olmasından dolayı sınırlayıcı özelliğini kaybetmiştir. Bordür iki yanındaki cetvelle sınırlanmış ve bitişik olduğu desenlerin birbirine



Güney Duvarı ve Soncemaatte Pencere Alınlıkları Zemin Dolgusundaki (çark-ı felek) Penç Motifleri.

karişmasını önlemiştir. Hatayî'de çanak, can kısım, tohumlar, tohum kesesi bulunmamaktadır. Saptan gelen sivri dişli saz yolu uslubunda çizilen yaprak, hatayî'yi ortadan delerek çıkış yapmış güzel bir örnektir. Hatayî motifi üzerinde gonca bulunur ve kırmızı renkli sapın bağlandığı çanak ve çanaktan çıkan etrafı kırmızı renkle havalı boyalı, sivri dişli yapraklar onunda etrafında yeşil renkli yapraklar bulunmaktadır. Kobalt renkli zeminde, hatayî motifi üzerindeki gonca ve firûze renk zeminli sapın bağlandığı beyaz renkli sivri dişli yaprakların ortasında, firûze renkli kesenin içerisinde beyaz renkli çiçekler bulunur. Ortada çiçeğin sapının bağlandığı küçük yuvarlak göbek kısmı etrafında taç yapraklar yer alır. Motif yalın, katmerli olarak farklı boyut, biçimlerde birleşmiş ve top çiçek aynı yöne kıvrılan yapraklardan oluşan çarkı felek motifi olarak görülür. Katmerler motifin detayına göre belirlenir ve merkezde sapların bağlandığı başlangıç noktasıyla birleştirilir. Kompozisyonda bu motife giren veya çıkan sapların yönü kurala bağlı olmadan adeta anahtar görevi görürcesine, zeminde boşlukta

uçarcasına çizilmişlerdir. Ayrıca panoların kenar kısımlarında çoğunlukla yarım, dörtte bir penç, ortası beş ve altı kollu yıldız formunda olanlar, diğerleri dal üzerinde olup, pençleri adeta yararak 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 çekilmiştir.



Cami'de, bahardallı panoda şemse formu içerisinde gül motifinin profilden güzel örneğini görmekteyiz. Göbek kısmı kırmızı, taç yapraklar beyaz kendi yaprakları firuze ve dal üzerinde doğada görüldüğü gibidir.

Şemse formu içerisinde, oval olarak tek dal üzerinde görülen goncagül'ün tırtıklı çanak ve taç yaprakları vardır. Goncanın sapı aynı hatayî çiçeğinde olduğu gibi çanak kısmından girmiş ve taç yaprakların üzerinden çıkmıştır. Çanak, tohum kesesi ve küçük taç yapraklardan oluşmaktadır. Meşime tohumlar görünmez, çanak yaprakları uzun, kısa, tırnaklı, tırnaksızdır. Çiçeğin taç yaprakları farklı görünüştedir. Buna rağmen basit, küçük gonca gül'de taç yapraklar ve çanak

kısmı belirgindir. Ana prensipler itibarıyla hatayı motifine benzer ancak adından anlaşıldığı üzere çiçeğin tamamıyla açılmamış halidir. Firuze, beyaz, kırmızı renkli, etrafı ince kontürlüdür.



Panonun ortasındaki vazanın iki tarafında kobalt, kırmızı renkli ve madalyon içinde kobalt renk zeminde beyaz, kırmızı renkte lâle motiflerini görmekteyiz. Lâle motifi oval form içerir, dipte çanak yer alır en basit şekliyle oval formun dış sınırları belirlendikten sonra çanak kısmı, yapraklar içine yerleştirilmiştir, taç yapraklar üç uzun yaprak halindedir yaprakların üzeri lâle'nin kendi renginden farklı olarak oval, yuvarlak şekilde süslenmiştir. Lâle'nin yaprakları çiçeğine uygun ince uzun ve

yeşil, turkuaz renklidir.

Karanfil çiçeği, XVI. yüzyılda çinilerde ilk kez Hürrem Sultan Türbesi mihrabının mukarnas dolgularında görülür. 18. yüzyılın karakteristik sarı rengiyle Meh-



met Ağa Camii'sinin soncemaat yeri çinilerinde de karanfili buluyoruz. Panoda firûze renkli dal üzerinde kırmızı, beyaz renkli tam açmış ve çanaklıdır. Küçük çanaktan çıkan daha uzun çanaklar vardır. Yaprakların oturduğu kısım yelpazeyi andırır şekilde, yarım daireye yakın formda çanağın üzerindedir. Çiçeğin yaprağı doğadaki gerçeği gibi olup ince ve uzundur.

Tamamen açmış karanfil çiziminde motif çanak üzerine yerleştirilir, profilden görünüşünde çiçeğin çanağı belirlendikten sonra yaprakların oturacağı bölüm, yelpazeyi andırır şekilde yarım daireye yakın formda çanağın üzerine oturtulur. Yaprak sayısı üç, beş, yedi gibi tek sayılardan oluşur bunun dışında dört, altı, sekiz gibi çift yapraklı örnekler de görülmüştür. Yaprak kenarları bazen yuvarlatılmış bazen testere dişi gibi sivri dilimlerle biçimlenmiştir. Cepheden görünen tek örneği Rüstem Paşa Camii'sindedir. Yelpaze ortasındaki yapraklar daha iri, yanlardaki gittikçe küçülerek ve simetrik olarak parçalara bölünmüştür beş, yedi yapraklıdır.



Yapraklar testere dişi gibi dilimli üstleri nokta, damla formunda kendi rengi dışında süslenmiştir. Gonca şeklinde karanfiller de bulunmaktadır, açmış karanfil örneklerine benzemektedir, bunlarda karanfilin yelpaze kısmındaki yapraklar açmamış ve üst üste irili ufaklı şekildedir.

Bahardallı pano'da kobalt renkli şemse formunda ve altta vazo içinde zemini beyaz ortaları kırmızı renkli olarak görülür. Tek dal üzerinde çok yaprakları olan yürek biçiminde narin çiçektir, vazo içinde iki yana zarifçe sarkarak boşlukları doldurur. Nergis ve kır çiçeklerini, bahardallı panoda şemsenin içinde tek dal üzerinde beyaz zeminli, uçları sivri yapraklı, ortaları kırmızı renkte bulmaktayız.



Bahar açmış meyva ağacı Osmanlı sanatında 16. yüzyılın ikinci yarısında başlayan naturalizm akımını simgeleyen motiflerin en güzelli olarak değerlendirilmiştir. Kiraz, erik, badem, şeftali, elma gibi ağaçların çiçek açmış hali XVI. yüzyılın ikinci yarısında sevilen motif olmuştur.³ Çinideki tanıdığımız en erken örneği (1550-57) tarihli Hürrem Sultan Türbesinde köşeliklerde, dallar siyah, büyük panolardaki dallar tam gelişmiş ağaç olarak işlenmiştir.⁴



Camideki düz kemerli ikiz bahardallı pano da beyaz zeminin merkezinde armudî 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 ve onun ucunda da hatayî 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. Vazo'da ayırma rûmiler

helezonlarla ustaca düzenlenmiştir. Madalyonlarda lâle, karanfil, gül, nergis gibi naturalist üslûbda çiçek motifleri kullanılmıştır. Kompozisyon dışındaki alanda lâle, gül, kokulu menekşe çiçekleri ve damarlı saz yaprak kümeleri köklerden çıkarak panonun tepesine kadar yükselen bahardallarıyla bütünleşmiştir. 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

3 Y. Demiriz, "Bahar Açmış Meyva Ağacı", *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslubta Çiçekler*, İstanbul 1986, s.335, 336.

4 Y. Demiriz, "Türk Sanatında Bahar Açmış Meyva Ağacı Motifi", *I. Milli Türkoloji Kongresi / 6-7 Şubat*, 1978, Tebliğler, İstanbul 1980, s. 386, 400.

düzenleme kendi içinde sivri kemerle mihrap biçiminde bölünmüştür. Çerçeve içindeki ağaç ve kökündeki lâleler, gül goncaları ve bordürlerdeki rûmiler farklı bir ifadeyi dile getirmektedir. Rûmilerin devamlı hareketlilik ve kendi içindeki çeşitliliğine karşılık bu motifler sabit, doğalcı görünüşleriyle de başka âlemin yansıtıcısı gibidir. Firûze renk zemin üzerine işlenmiş hurde rûmi ve tepelik motifi dizileriyle bezemeli bordürle kuşatılan panonun üst kısmında rûmi istifleriyle düzeltilmiş sivri kemerle taçlandırılmıştır. Panoda ana desende zemin beyaz bırakılarak köşe dolguları, göbekte yer alan madalyonun ve vazo'nun zemini boyanmıştır. Pano'nun ana zemini beyaz, köşe zemin dolguları yeşil, bordürü firûze madalyonların göbek zeminleri kobalt mavisi ve vazonun zemin rengi kırmızı özenle seçilmiş, monotonluktan kaçınılarak görsel zenginlik elde edilmiştir.

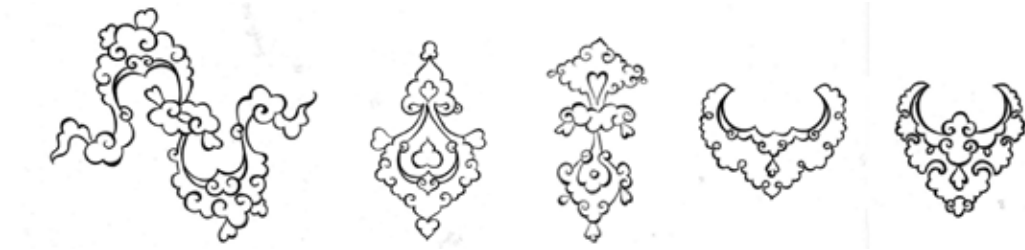
Yaprak motifi, bitkisel motiflerin vazgeçilmez elemanları olarak hâtayî üslûbunda çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Cami'de diğer motiflere nazaran çok kullanılmıştır. Mimari sahanın çiniyle kaplı tüm yüzey bezemesinde kompozisyonu teşkil eden ana motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaprak motifini lacivert, beyaz, kırmızı zeminde içlerinde, üstlerinde, beyaz, yeşil, kırmızı renkli çok çeşitli varyasyonlarda, kıvrak, gösterişli hallerine sıkça rastlıyoruz.



Çinilerde bulunan yapraklar dilimli, açık, katlanmış, iki noktadan dönüş yapmış şekilde ve orta damarları iki çizgi halindedir. Dal üzerinde ve küçük boşlukları doldurmak için tek başına olanları da vardır. Bazen yaprak ve yaprağın çıkış nok-

tası olan başka yaprakla beraber kıvrık dalı oluşturmuştur. Dilimli ve açık olan yaprakların içlerinde bulut, penç, yaprak motifleri bulunmaktadır. İki noktadan dönüş yaparak katlanmış olanları vardır, formları itibarıyla klasik dönem yapraklarına benzemektedir.

Bulut motifi, Uzak Doğu kökenli olduğu için bunlara “çin bulutu” adı da verilir. Bulut motiflerini yığma, “S” şeklinde, çizgi, dolantı veya stilize bulutlar kullanılış şekline göre serbest, ayırma, ortabağ, tepelik, hurde bulut olarak adlandırılmışlardır. Bulut motifi, camide mihrabı çevreleyen kobalt renk zeminli kuşak yazısının iç dolgularında kırmızı renkli, etrafı beyaz havalı boyalı olarak, yazının etrafında firûze renk dolgulu rûmi motifli bordürün alt kısmında ve ahşap kanatlı pencerelerin etrafını çepe çevre saran beyaz zeminli, şeffaf, parlak sırlı muhteşem bordürlerde hatayî, penç, yaprak motifiyle ahenkli olarak adeta dans edercesine karşımıza çıkar.



Bahardallı kompozisyonda sivri kemer gibi taçlanan üst kısımda beyaz zemin içinde bulutları kırmızı renkli içlerini, firûze renk dolguludur. Motif panoda sivri olarak nihayetlenen üst kısmın sağ ve solunda, serbest ve kırmızı renkle zemin dolgusu görevini üstlenmiştir. Soncemaat pencere alınlıklarındaki zemin dolgusunda yığma bulut motifini kırmızı renkte etrafı havalı boyalı, siyah ince kontürlü olarak görürüz.

Bahardallı panoda göbekteki şemse doğrudan pano deseninin başladığı vazo formuna oturtularak çıkış yapmıştır. Başlangıcın iki yanında farklı çıkışla uzanan natüralist çiçekler, serbest kompozisyon anlayışıyla tasarlanmıştır. 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

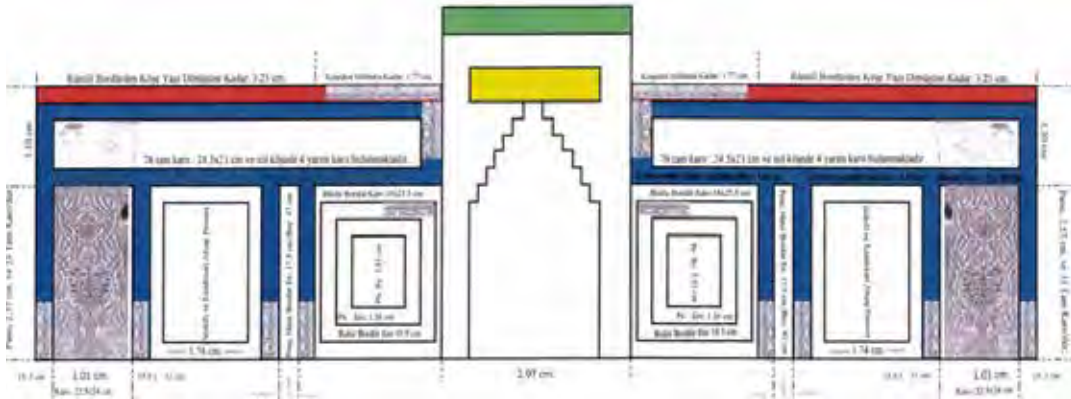
tasarlanmıştır. Pano kompozisyonunda desen şemse alanıyla bağlantılı çizilmiştir. Şemsenin uç kısmı orta bağla bağlanarak küçük salbek yerleştirildiği görülür. Şemsenin sınırını üç sıra dendanlı süsleme ve onun arasından çıkan küçük dişli yapraklar kısa tekrarlar halinde oluşturur. Yeşil Türbe (1421) çinileriyle sıraltı tekniğinde hazırlanan ilk şemse uygulamaları Süleymaniye Camii'nde (1557) bulunmaktadır. XVI. ve XVII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmiş mimari yapılarda görülür.

Geometrik geçme motifi, camide kuşak yazısı sol üst köşesinde yuvarlak formu, kırmızı, beyaz, yeşil, firûze renkte adeta yazının mührü neteliğinde görülmektedir. Benzer motifi yaklaşık 1580 tarihli Kandil formundaki İznik çinisi üzerinde de vardır.



R. 22: (Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik 1989, s. 356)

Kompozisyon şemaları incelendiğinde, mimarînin üstünlüğü yoğun çini süslemeyle kaplanmamış, kompozisyon şemaları, kapladıkları alanın şekline göre biçimlenmiştir. Mimarîyle bezeme arasında Sinan'ın tasarımlarından kaynaklanan, yüzyıllarca yüzeysel bezeme elemanı olarak düşünülen çiniler, yapılarda adeta organik işlev görevini yüklenerek plan, strüktür özelliklerini belirginleştiren, vurgulayan ve onlara farklı boyut kazandıran elemanlar olarak kullanılmıştır. Mimarî elemanlar çini süslemenin taşıyıcıları olup, süslemenin çerçevesini oluşturarak panoların ritmini, yüksekliğini, genişliğini ve yönünü belirler. Yüzeysel olan çini sanatında satır perspektifi görülmüş, çiniler derinlik içinde değil yüzeyde uygulanmıştır. Bütün motifler tam karşıdan görüş noktasına dayanılarak seyredilebilecek biçimde, ölçüleri de bulundukları yükseklikle orantılı olarak uygulanmıştır. Duvarlardaki hareketliliği sağlamak için elemanların arasına simetrik olarak panolar yerleştirilip etrafında yer alan çinili kuşaklarla kaplamanın



Atik Valide Camii Mihrap Sofasındaki Çini Programının Şematik Olarak Gösterilmesi.

bittiği yeri belirleyen çini taçlandırma kuşakları mimarî silme gibi kullanılmıştır. Çini kaplamanın bittiği yerle düz duvarın başladığı yeri belirleyen kuşak yazısı, yapı içerisindeki tüm çini programının görsel bütünlüğünü sağlamıştır.

XVI. yüzyılın ikinci yarısı teknik, üslûp açısından çinilerin mükemmelliğe ulaştığı ve çeşitlilik kazandığı dönem olup, yüzyıl ortasına ve XVII. yüzyıl başına tarihlenen birkaç örneğin dışında çoğunluğun 1550-1600 yılları arasında üretilmiş olduğu bilinmektedir. Beyaz hamurlu, astarlı, şeffaf sırlı parçaların kontürü genellikle ince ve yeşilimsi siyahtır. Kalın konturlara daha çok zemini boyalı alanlarda özellikle de bordürlerde rastlıyoruz. Motifler stilize, yarı stilize, sembolik, soyut formlar, geometrik motifler, cansız objeler ve yapraklar olmak üzere sınırlandırılmıştır, çok çeşitli kaynaklara rağmen motifler bu dönemde kendine has şekil almış, değişik üslûpların oluşumuna imkân tanıyarak desenlerin ayrılmaz elemanlarını oluşturmuştur. Açık kobalt renkli motiflerin ince, siyah konturunun yanında daha kalın ve koyu kobalt mavisıyla yapıldığı görülür. Desenin tasarımında motiflerin çiziminden önce, birbiriyle olan dengesi motiflerin iriliği veya küçüklüğü söz konusudur. Mekânda istenen formları ön plana çıkarmada yada görsel etkiyi hafifletmede renklerin görevi oldukça önemlidir.⁵ XVI. yüzyıl çinilerinde kullanılan çeşitli renkler içinde en çok dikkati çeken sır altında hafif kabartmalı parlak mercan kırmızısı olmuştur. Bu konuda çeşitli görüşler öne sürülmekle birlikte, demir ve kuartz terkinde tabii bir madde olduğu dikkatli pişirimle ele geçtiği anlaşılmıştır. İstanbul'da 1530 yılında çini ustasının ilk kez tespit ettiği belirtilen rengin asıl malzemesi, kumaş boyacılığında kullanılan halk arasında “zacı-kıbrız” olarak bilinen yeşil renkli tuzdur.⁶

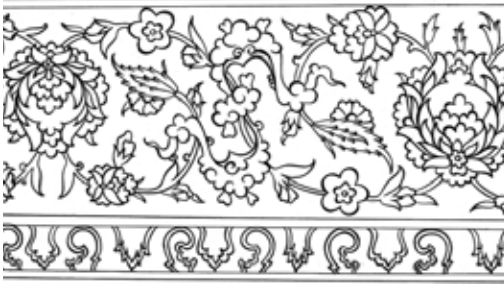
5 S.T. Bakır, "XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında, İznik Çini Desenlerinde Renklendirme" *Antik ve Dekor*, İstanbul 1997, sy. 41, s. 107.

6 F. Kırımlı, "İstanbul Çiniciliği", *Sanat Tarihi Yıllığı*, c. XI, İstanbul 1981, s. 99.

Duvar kaplamalarında genellikle bordür desenlerinin zemin desenleriyle aynı levha üzerinde yer alması çini levhaların kapladıkları yere uygun olarak hazırlanıklarını gösterir. Mimariye tabi süslemenin mimarî strüktür ile bütünleşmesi belli bir estetik kaygının getirisiidir. Mihrap duvarı ile paralel uzanan pencere etrafındaki bordürler, alınlıklar yapının içinde ve dışında çini süslemenin kullanıldığı yerlerdir. Yarım kubbe, kubbe, tonoz gibi örtü elemanlarının hiçbirinde çini süsleme kullanılmamıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında çinilerde uygulanan kompozisyon şemaları serbest, simetrik, merkezi ve ulama (bordür, pano, dairese, üçgen formlarda, duvar kaplamalarında, fil ve payandalarda kullanılmıştır.) olarak uygulanmıştır. Mihrabın iki yanında künde-kârî tekniğinde yapılmış ağşap pencere pervazları çinili bördürlerle kaplıdır. Pencerelelerin üzerinde yan duvarlara doğru devam eden kuşak yazısı, kobalt renk zeminli, beyaz renk celi sülüs hatlı, zeminde hâtayî, penç, rûmi, geometrik geçme motifleri, firuze, kırmızı, yeşil renklidir ve etrafı firûze zeminli rûmi uslûbu bordürle çevrilidir. Kuşak yazısını üst noktada tepede bordürler sınırlar. Mihrap yan duvarlarında karşılıklı olarak yerleştirilen bahar dalı panolar mekânı oldukça zenginleştirmiştir. Bordür çinileri yanyana gelerek sürekli desen oluşturacak şekilde tasarlanmış böylece desen hem iki yandan sınırlanmış hemde iki yandan tekrarlanabilecek tarzda yarım motiflerin kenarlara yerleştirilmesi ile sağlanmış. Bordürler bir çeşit ulama kompozisyon işlevi görmüş ve çiniyle kaplanan alanlarda ana kompozisyonu sınırlayarak kare, dikdörtgen formlarla çerçevelenmiştir. Tepelik bordür klasik Osmanlı dönemi çiniciliğinde kendine has uslûbu içinde çoğunlukla çiniyle kaplı alanların en üst sınırlarında yer alır. Caminin belirli bir düzeye kadar çinili mihrap duvarında, kuşak yazısını üstten sınırlayan tepelik bordürü karakteristik şekliyle uygulandığı görülür. Tepelik bordür, çininin sonlandığı yeri belirleyici görevi üstlenmiştir. Bordürde tepelik formun dış sınırları dişli yapraklı olup, bunların aralarından küçük yapraklar geçmiş ve kendi içinde dış sınırlarına uygun olarak detaylanmıştır. Bordürü tabanından firûze cetvel sınırlamış olup kobalt renk zemin üzerine içlerinde küçük kırmızı dişli yaprakla büyük dişli yeşil renk yapraklarla tezyin edilmiştir. Tepelik bordür bulut, hatayî, penç motifinden oluşan bordürün etrafında da uygulanmıştır.

Cami harimi ve soncemaatteki çinili pencere alınlığı bordürlerinin bazılarının köşebentli dolgularında hurde rûmili kompozisyon düzenlemeleri görülür. Bir aşağı bir yukarı bakan ana tepelik motifin dibinden çıkan saplar, dairese hatlar çizerek, ayırma rûmileri oluşturacak şekilde yan köşelerde birleşmiştir. Bordürlerde kompozisyon düzeni ve renklendirme genelinde aynı olup, köşe dönüşle-

rinde farklılıklar görülmektedir. Soncemaat yerinde, sekinci pencere alınlığında içi hurdeleri tepelik motifli, üçüncü pencere alınlığında hurde rûmi ile güney duvarındaki alınlığın bordüründe, içi hurdeleri palmet motifliyle köşe dönüşleri yapılmıştır. Rûmilerin içi tekrar rûmilerle hurdelenmiş ve kobalt renk etrafında firûze zeminde rûmilerin zeminleri beyaz, içleri kobalt renkle hurdelenmiş ancak soncemaatte ikinci pencere alınlığındaki bordürde (bk. R. 12) rûmilerin içleri kırmızı renkte görülür.



Bordür bulut, penç, yaprak motifleriyle ve kaliteli çinilerden oluşmaktadır. Beyaz zemin çok temiz ve pürüssüzdür. Yaprak, bulut üzerindeki kırmızı ve zümrüt yeşili renk çok başarılıdır. Tek ana dal üzerinde gelişen, mihrab üzeri kuşak yazısının altında ve pencereleri saran dikdörtgen formlu bordürün mer-

kezinde, şemanın başlangıç noktasında bulut ortabağ motifli bulunmaktadır. Motiften iki yana çıkan helezonlar yine yanlarda yarım hatayî çiçeklerinden geçerek uçlarında yapraklarla bitmektedir. Bulut motifli “S” şeklinde olup serbest anlayışla yerleştirilmiş ve penç motifinin bulunduğu dal alttan geçerek kompozisyon farklılaşarak kobalt, kırmızı, yeşil renklerle süslenmiştir. Çift ana dal üzerinde gelişen, mihrab üzeri kuşak yazısının altında, pencerelerin etrafındaki bordür, hatayî uslûbunda çiçeklerle düzenlenmiştir. Çift iplik şemasında birbirinden bağımsız iki ayrı dalın birlikte düzenlenmesiyle kompozisyona olanak sağlayan bordür deseninde, dalın birinde iri hatayî çiçekleri, penç motifleri, diğerinde damarlı saz yaprakları belli aralıklarla dönüşümlü olarak bir aşağı bir yukarı ge-



Bordürlere ait Tepelik, Hurde Rumi Motifli Köşe Dönüşleri.

lecek şekilde tanzim edilmiştir. Hatayî ve pençlerden çıkarak, kıvrak hareketle dönen bahardalları yardımcı sap görevini görür. Bordürün zemini beyaz olup, motiflerde kobalt, kırmızı, yeşil renkler kullanılmıştır.

Simetrik kompozisyonlu bahardallı, göbekli ve vazolu panoda, vazo kırmızı zeminli, içi beyaz zemine ayırma rûmili, bunlarında içleri kobalt rankle hurdelenmiş ve bunlardan 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 sazyaprak grubu olup, ikişer kalın mangan moru renginde ve üzerinde kırmızı renkli deliklerle bezeli bahardallı motifle desen başlamaktadır. Bahar dallarında yardımcı sap çıkmaları yukarıya doğru uzanır, ortadaki göbekli şemse formunun altından geçerek, kemerin bitiminde eğime uygun olarak dizilir. Vazonun iki yanında serbest çizilen karanfil, lâleler kompozisyona başka eda vermektedir. Şemse formundaki madalyonun içi naturalist uslûbdaki çiçeklerle süslenmiştir. Şemse formunu üçlü gruplar halinde, dilimli sınırların arasındaki küçük yapraklar oluşturmaktadır. Madalyonun üst kısmında şemse salbeklerini andıran, içleri naturalist çiçeklerle süslü başlangıçtaki madalyondan daha küçük madalyon yer alır ve üstü hatayî çiçeğiyle nihayetlenir, köşe dolgular firûze renk zeminli, hurde rûmili kompozisyonla tamamlanmıştır. Klasik şemse formunun dışına taşan uygulamanın şemseyle yakın bağlantısı fark edilir.

Yukarıdaki tüm bilgiler ve incelemeler neticesinde, çinilerde üç farklı özellik görülür.

1- En kaliteli çiniler, mihrap duvarını çevreleyen kuşak yazısı alt tarafında güney duvarına paralel, bitişik ve iki yanında bulunan ahşap kanatlı pen-

cereyi her taraftan çevreleyen bordürde yer alır. Çinide göz akı beyazlığındaki zemin, çok temiz ve pürüssüzdür bulut, penç, yaprak motifleri kırmızı, zümrüt yeşili renkte olup üst düzey kalitededir.

2- Bahardallı pano büyük çapta başarılı olmakla beraber, satıhta yeşil rengin az sürülmesi neticesinde yapraklardaki yeşil renk firuzeye dönüştüğü görülür.

3- Soncemaatte pencere alınlığı panolarında, farklı gelişme ve üretim tarzı görülmektedir. Çinilerde, plakaların ısıya yakın yerdeki kırmızısının kahve rengine döndüğü, diğer alanlardaki kırmızısının normal renkte olduğu görülür.

Tarihi geleneksel formlu fırınlarda parçaların yükleme kapısının karşısında 10x10 cm. ölçülerinde dikiz deliği mevcuttur. Deliğin karşısında, üzerinde yuvarlak delik bulunan çini parçası, boyanmış ve sırlanmış olarak bulunur. Pişme derecesini anlamak için bu delikteki tuğla parçası çıkarılarak demir çubuk vasıtasıyla dikiz deliğinin karşısında bulunan, rafın üzerindeki deneme parçası o delik sayesinde demir çubukla alınarak dışarıya çekilir ve fırın ustası bu parçaya bakarak fırının geliştigi pişme işleminin tamamlanıp, tamamlanmadığını anlar. Pişirme işlemi gelişmemiş ise yakma işlemi devam eder, başarılı ise odun atımı durdurulur. Cehennemlik kapısı tuğlalarla örülerek fırını beklemeye alınır, iki gün içinde fırın soğutularak içindeki çiniler çıkarılır. Günümüzde elektirikli çini fırınlarında ısıyı ayarlamak için prometre (Termokupul) kullanılmaktadır. Büyük ihtimalle soncemaat yerindeki çinilerde, pişme derecesi geçtiğinden çiniler yan taraftan gelen ısı nedeniyle çok hassas olan kırmızı renk kahverengine dönüşmüş ateşten uzak yerler normal başarılı olarak dışarıya çıkmıştır.



(Julian Raby, İznik, Fot. no: 44.)

Mevzuda Julian Raby'nin İznik çini kitabında, İznik kazılarında bulunmuş ve üzerinde delik açılmış mavi, beyaz renkte, desenli tabak parçası bulunmuştur.⁷Parça İznik Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedir.

Cami hariminde mihrap duvarında bulunan ikiz bahardallı çini panonun

benzeri Topkapı sarayı Enderun ağalar camii ile Eyüp'te Sultan Reşat Türbesinde görülmüştür. Ağalar Camii'nin yanında şimdi okuma salonu olarak kullanılan mescidin duvarları 17. yüzyıl sıraltı çinileri ve XVIII. yüzyıl Tekfur Sarayı çin-

7 Ersin Öcal, "Ders Notları", FSMVÜ, İstanbul 2015.



R. 23: Topkapı Sarayı III. Avludaki Enderun Ağalar Camii ile Sultan Reşat Türbesi ve Atik Valide Sultan Camii'sine Ait Bahardallı Çini Panolar.

nileriyle kaplanmıştır.⁸ Hamur ve sırda yaşanan uyuşmazlıklar sonucu ışıltısını kaybeden sırların pürüzlü ve çatlak olduğu, renklerin birbirine aktığı, 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. İrili, ufaklı üst üste sıralanan firuze renkli madalyonların içinde beyaz, kırmızı, yeşil renkte natüralist üslûbda çiçekler görülür. Köşelerde büyük sathi nişler, firuze üzerine beyazlı, kırmızılı hatayî, penç, yaprak motifleri ve kenarlarında çiçek rozet, şakayık ve yapraklı bordürle çevrenmiştir.⁹

17. yüzyılda sarayın denetimci rolü azalmış ve çinilerin desenlerinde standartlaşma olmuş, seri üretim yaygınlaşmış, sarayın bu ürünleri İstanbul piyasasından temin ettiği kayıtlara geçmiştir. Bahardallı panolarda, kompozisyon şemaları aynıdır ancak uygulanan renkler ve çini kalitesi tamamen farklıdır.

⁸ Semavi Eyice, "Ağalar Camii", (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi DİA,) c.I, İstanbul 1988, s. 464.

⁹ Ali Alparslan, "Müsennâ", (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi DİA,) İstanbul 2006, c. 32, s. 88.



Atik Valide Camii Kubbesi

Ağalar Camii çinilerinin çoğu stok çini olabileceği düşünülmektedir. Süleymaniye, Edirne Selimiye Sultan mahfili, Topkapı Sarayında 1640 tarihli Sünnet odasının cephesinde XVI. yüzyıl'dan kalma “stok ” çiniler kullanıldığı bilinmektedir. Rüstem Paşa Camii (1561), Kanuni Türbesi (1566), Piyale Paşa Camii (1574), Topkapı Surlarında Takkeci İbrahim Ağa Camii (1592)’de güzel örnekleri sergilenmiştir. Başta Topkapı Sarayı olmak üzere hamam, köşk ve diğer camilerde bu çinilere rastlamak mümkündür.¹⁰

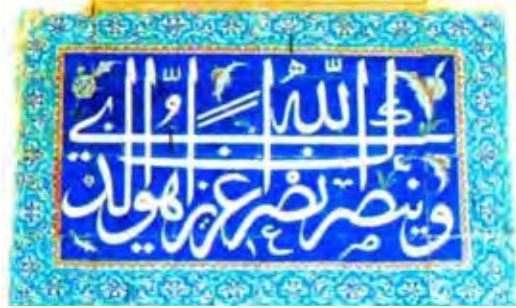
10 Ara Altun, “XVI. yüzyıl’da Osmanlı Çini ve Seramikleri”, *Osmanlı İmparatorluğu’nun Doruğu 16. Yüzyıl Teknolojisi*, İstanbul 1999, s. 157-171.



R. 24: Atik Valide Camii'nden Çalımp, Sonra Bulunarak VGM Ankara Vakıf Eserleri Müzesine Konulan Çini Pano.



R. 25: Çalınan çini kitâbe yerine Adil Altuğ vasıtası ile Evliya Çelebi Çini tarafından yapılan Kütahya çini pano. (2004)



R. 26: Soncemaatte Soldan Sağa Doğru, 1. Pencere Alınlığındaki Çini Pano, 27.04.2004 Tarihinde Çalımp İznik Çinisi Yerine Kütahya Çinisi Yapılmıştır. Foto. VGM Arşiv.



R. 27: Gülbenkian Müze Env. No: 42, 16. yüzyıl sonu (1580), 23.5 x 25 cm. Ölçülerindedir. (Fot. Sitare Turan Bakır. İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu.



R. 28: Soncemaat Soldan Dördüncü Pencere Alınlığındaki Çinili Pano.

Eyüp'te XX. yüzyılın başlarında mimar Kemâleddin tarafından inşa edilen Sultan Reşad türbesi, son hânedan türbesi ve sur dışında yer alan tek sultan türbesi olarak bilinmektedir. Yapı içinde kullanılan çiniler 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.



R. 29: Sultanahmet Cami Çinileri.



R. 30: Soncemaatte Dördüncü Pencere Alınlık Bordüründe Sağ Üst Köşe Yanında Eksilen ve 16-17. yüzyıl Sultanahmet Camii Mahfil Çinilerine Benzer Çiniler.



R. 31: 16-17. yüzyıl Sultanahmet Camii Üst Kat Mahfel Çinileri



R. 32: Hırkayı Şerif semtindeki Mesih Paşa Camii mihrap yanındaki 16. yüzyıl'a ait bordür çinileri



R. 33: Sultan III. Murad Dairesi Çinileri. Alınlıkta bordürün sağ üst köşe yanındaki eksilen çinilerin yerine, İstanbul Mesih Paşa Camii, Topkapı Sarayı Sultan III. Murad dairesi ve Sultan Ahmet Camii çinilerine renk, motif ve uygulanan teknikte benzer 16. ve 17. yüzyıla ait, İznik sır altı tekniğinde yapılan tamir çinileriyle tamamlanmıştır.



R. 34: Benzer İznik İznik Çinisi (1560-1575), 106x31cm Ölçülerinde, İngiltere'de Sothebys Müzayede'sinde, 18 APRIL 2007 tarihinde 18.000-22.000 P. Fiyatla Satılmıştır.

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 üzerindeki gonca motifi ise Türbe'deki kompozisyonundan farklıdır. Köşebendlerde rûmili



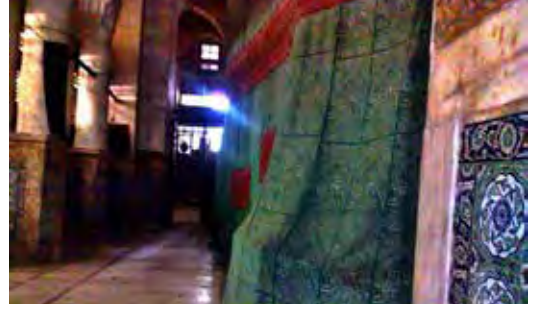
R. 35: Benzer İznik İznik Çinisi (1875), Her Karo: 25.5cm. Ölçülerinde, İngiltere'de Sothebys Müzayede'sinde, 7.10.2015 tarihinde 20.000-30.000 P. Fiyatla Satılmıştır. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-is-lamic-world-l15223/lot.424.html>



R. 36: Soncemaatte Dördüncü Pencere Alınlık Bordüründe Sağ Üst Köşe Yanında Eksilen Çini Benzerleri, Sultan I. Ahmet döneminde İznik'te imal edilmiş, Osmanlı Arşiv kayıtlarına göre bu çiniler 1610 yılında İznik'te üretilmiş, herbir pano 16 -18 akçeye mal olmuştur. Çinilerin motifleri Saray nakkaşı Hasan Ağa tarafından tasarlanmıştır.

kompozisyon tekrar edilmiş, zemin rengi değiştirilmiş ve işçiliği iyidir ancak renklerde matlık ve sırlarda mavilik görülür dolayısı ile orijinalindeki estetik, güzellik yakalanamamıştır. Türbe'deki pano 200x69 cm ölçülerinde 23x25 cm karolardan oluşur, karo ebatları klasik döneme göre daha küçüktür, orijinalinde turkuaz zeminli rûmili köşe bend, türbedeki panoda kırmızı zeminlidir. Türbedeki çini uygulamalarında dokuz farklı yapıdan örneklerin toplandığı görülür.¹¹

11 Levent Kum, "Sultan Reşad Türbesi'nde Çini Tasarımı", *Eyüp Sultan Sempozyumu VIII*, (7-9 Mayıs), İstanbul 2004, s.108, 115.



R. 37: Soncemaatte Dördüncü Pencere Alınlık Bordüründe Sağ Üst Köşe Yanında Eksilen Çini Benzerleri, Peygamber Efendimizin (s.a.v.) kabrinin içi, sanduka bölümü duvarlarında da görülmektedir. <http://en.shafaqna.com/news/24015>



R.38: Mescid-i Nebevî duvar çinileri Kanuni Sultan Süleyman dönemine rastlar. Mescide Şam işi denilen çini panolar gönderilmiştir. Sultan I. Ahmet devrinde 17. yüzyıl İznik çinileriyle kaplanır. Sultan II. Mahmud ve Sultan II. Abdülhamid döneminde kutlu mabade çini panolar gönderilir.

R. 39 : 1580 tarihli, 24,8x24,1 cm ölçülerinde, İngiltere'de Sothebys Müzayede'sinde, 24.04.2012 tarihinde, 21.250 P. fiyatla satılan çini.<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-islamic-world-l15223/lot.424.html>



R. 40: Soncemaat Yeri Sağdan Kapı Girişine Doğru Dördüncü Pencere Alınlık Kitabesinde Eksik Çini. (04.03.2014)



R. 41: Soncemaatte Dördüncü Pencere alınlık bordüründe sağ üst köşeye yakın yerde eksilen çini 16. yüzyıl İznik çinisi ile tamamlanmıştır.



R. 42: Eyüp Sultan Türbesi 16. yüzyıl Çinileri.



R. 43: Sultanahmet Camii 16. yüzyıl Sıralı Tekniğinde Yapılmış Çiniler.



R. 44: Victorya And Albert Müzesinde Bulunan Çiniler.



R. 45: Diyarbakır Sahabeler Türbesi Çinileri.



R. 46: Soncemaatte sağdan kapı girişine doğru dördüncü pencere alınlık bordüründe sağ alt köşede ve sol üst köşeye yakın yerde eksilen Bördür çinisi yerine 16. yüzyıl İznik çinisiyle farklı motif, kompozisyon, renk ile tamamlanmış olup, sol üst köşeye yakın yerdeki çini parçasında farklı ısı ve teknikte uygulandığı için akmalar görülmektedir.



R. 47: Soncemaatte Kapı Girişinden Soldan Sağa Doğru Üçüncü Pencere Kareye Yakın Formulu Alınlık Sol Alt Köşe Yanında Bördürdeki Eksiklikler 17. yüzyıla ait Mavi, Beyaz Topkapı Sarayı Çinilerinin Benzerleri ile Tamamlanmıştır.



R. 48: 1995-1996 yıllarında, panodan çalınan parçalar, 1996 yılında bulunarak yerine monte edilmiştir. Sağ Alt Tarafdaki Çiniler Yanlış Uygulama ile Monte Edilmiş. Fot. VGM Arşiv.



R. 49: Mihrap Sol Üst Kuşak Yazısı Zeminindeki Çini.



R. 50: Mihrap Sağ Üst Kuşak Yazısı Etrafında ve Mihrap Duvarına Bitişik Bordürdeki Çini.

Camiden Çalınan Çiniler

Camide soncemaat mahallinde iki pencere alınlıklarında bulunan 48 adet 24x25,2 cm ebadında çiniler 27.04.2004 tarihinde çalınmıştır. Bunlardan giriş kapısına sağdan sola doğru yer alan 1. pencere alınlığı 24 parça çiniden oluşmakta ve çalındıktan sonra bulunup Vakıflar Genel Müdürlüğüne iletilmek üzere Paris Büyükelçiliğine 28.10.2005 tarihinde teslim edilerek Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde sergilenmektedir.¹² Çılganan İznik çinilerinin yerine cami derneği tarafından eczacıbaşına Kütahya çinisi yaptırılmıştır.

Cami soncemaat mahallinde soldan dördüncü pencere alınlığında sol alt köşesindeki dört adet eksik çini 04.03.2004 tarihinde çalınıp yerine mavi-beyaz Avrupa çinisiyle doldurulmuştur. Gülbenkian Müze Envanter Nosu 4'de, 23.5 x 25 cm. ölçülerindeki çininin bu eksik parça olduğu bildirilmektedir.¹³

Camide soncemaat yerinde sağdan kapı girişine doğru dördüncü pencere alınlığındaki çinili kitabede sağ üst tarafa yakın 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. Çalınan çininin yerine Eyüp Sultan El Ensari Türbesinin dış cephesinde hacet penceresinin solunda yer alan ulama çini kompozisyonunda klasik devir İznik çinisi ve Sultanahmet Camii çinilerine benzer 16. yüzyıla ait çiniler ile tamamlanmıştır. Kayıp çinilerin çoğu hala tamamlanmamıştır. Ayrıca 1899 yılında Victoria And Albert Müzesine gelen ve depoda 253-1899 envanter numarada, 101.6x31.3 cm. ölçülerinde kayıtlı bulunan ve Diyarbakır Sahabeler Türbesi çinilerine yüzyıl, teknik, motif, kompozisyon, renk açısından benzerlik göstermektedir. Aynı panoda sağ alt köşede sonradan boşluk doldurma amaçlı yerleştirilen iki bordürde çalınmış, yerine farklı bir karo konmuştur.

¹² Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Belgeleri.

¹³ S.T. Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi*, Ankara 1999, s. 91.

Mihrap sol üst kuşak yazısı etrafındaki bordürün sol ortasında ve zemin dolgusunda, sağ üst kuşak yazısı etrafında ve mihrap duvarına bitişik bordürdeki çiniler yanlış uygulama ile monte edilmiştir.

Cami çinilerinde yaklaşık “1516’ya yakın motif” kullanılmıştır. Çiniler, mimarisindeki üstünlüğün önüne geçmemiş ahenk içinde renk, desen, kompozisyon ve tüm teknik özellikler açısından eleştiriye açık nokta bırakmamıştır. Dörtyüzyıl boyunca sahip olduğu bütün özelliklerini kaybetmeden günümüze kadar gelmesi ecdadımızı tekrar tekrar hayranlıkla anmamıza vesile olmaktadır. Caminin ve bezemelerinin sahip olduğu üstünlüğün bizden sonraki kuşaklarada daha fazla tahrip edilmeden ulaşması en büyük temennimdir.