

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

BEYLERBEYİ CAMİİ ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Derya DEMİR

Enstitü Ana Bilim Dalı: Geleneksel Türk El Sanatları

Enstitü Bilim Dalı: Eski Çini Onarımları

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mesude Hülya DOĞRU

ŞUBAT - 2010

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BEYLERBEYİ CAMİİ ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Derya DEMİR

Enstitü Ana Bilim Dalı: Geleneksel Türk El Sanatları

Enstitü Bilim Dalı: Eski Çini Onarımları

Bu tez 09/02/2010 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. M. Hülya

DOĞRU

Yrd. Doç. Dr. A. Mehmet

AVUNDUK

Yrd. Doç. Dr. A. Sacit

AÇIKGÖZOĞLU

Jüri Başkanı

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Derya DEMİR

09.02.2010

ÖNSÖZ

Geçmişten günümüze kadar gelen eserlere bakıldığında Türklerin sanata ve estetiğe verdiği önem açıkça görülüp, Osmanlı Türklerinin de sanat tarihe katkıları oldukça büyüktür. Bu dönemde mimariyle birlikte çini sanatının da gelişmesi devam etmiştir.

Geleneksel Türk sanatları arasında önemli bir yere sahip olan çini sanatı, yaygın biçimde iç ve dış mimari bezeme unsuru olarak kullanılmış, yüzyıllar boyunca da teknik, renk ve desen özellikleri açısından farklılık göstermektedir. Tez konum olan “İstanbul Beylerbeyi Camii” Osmanlı'nın geç döneminde yapılmış olması ve çeşitli yüzyıllardan farklı çinilerin devşirilerek kullanılması açılarından önemlidir.

İstanbul Üsküdar “Beylerbeyi Camii Çinileri” adlı tez konusunun seçilmesinde, araştırılma ve çalışmasında yardımcı olan, yüksek lisans eğitimim süresince tecrübelerini ve bilgilerini paylaşan çok değerli hocam Yrd. Doç. M. Hülya DOĞRU'ya teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca değerli emeklerini esirgemeyen, çalışmalarımda yardımcı olan ve bilgilerini paylaşan kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. A. Sacit AÇIKGÖZOĞLU'na, şükranlarımı ve teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Ayrıca tez çalışmam esnasında yol gösteren diğer tüm hocalarıma, araştırmalarım ile ilgili kaynak taramasında katkı veren Prof. Dr. Ahmet KAVAS'a, yardımlarında dolayı arkadaşım Songül ERGÜN'e, tüm eğitimim süresince her zaman yanımda olan kıymetli aileme ile maddi ve manevi her türlü desteğini esirgemeyen sevgili eşim Erkan DEMİR'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Derya DEMİR

9 Şubat 2010

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÇİZİM LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiv
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: OSMANLI MİMARİSİ VE ÇİNİ SANATI	3
1.1. Osmanlı Mimarisi	3
1.2. Osmanlı Çini Sanatı	13
1.3. Beylerbeyi Camii Mimari ve Sanatsal Özellikleri	34
1.4. Beylerbeyi Camii Çinilerinin Motif Özellikleri.....	45
1.5. Beylerbeyi Camii Çinilerinin Teknik Özellikleri.....	62
BÖLÜM 2: BEYLERBEYİ CAMİİ ÇİNİLERİ.....	64
2.1. Beylerbeyi Camii Çinileri	64
2.1.1. Mihrap Sofası Çinileri.....	64
2.1.2. Doğu Duvarı Çinileri.....	100
2.1.3. Batı Duvarı Çinileri.....	120
2.2. Beylerbeyi Camii Çinilerinin Karşılaştırılması.....	145

BÖLÜM 3: UYGULAMA ÇALIŞMALARI	160
3.1. Uygulama Çalışması 1	160
3.2. Uygulama Çalışması 2	164
3.3. Uygulama Çalışması 3	167
3.4. Uygulama Çalışması 4	169
3.5. Uygulama Çalışması 5	171
3.6. Uygulama Çalışması 6	173
3.7. Uygulama Çalışması 7	175
3.8. Uygulama Çalışması 8	177
3.9. Uygulama Çalışması 9	179
3.10. Uygulama Çalışması 10	181
DEĞERLENDİRME-SONUÇ	183
KAYNAKLAR	194
EKLER.....	199
ÖZGEÇMİŞ.....	223

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Çinili Köşk, Çini Mozaik, 1472	14
Resim 2: Edirne, Muradiye Camii'nde mavi-beyaz İznik Çinileri, 1436.....	15
Resim 3: 15. Yüzyıl, Yeşil Cami Minaresinden Sırlı Tuğla, İznik Müzesi.....	16
Resim 4: Bursa, Yeşil Türbe Mihrabı, Renkli Sır (cuerda sace), 1421	19
Resim 5: Rüstem Paşa Camii, Sıraltı.....	23
Resim 6: Takkeci İbrahim Ağa Camii.....	25
Resim 7: Sokullu Mehmet Paşa Camii	26
Resim 8: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi.....	28
Resim 9: Beylerbeyi Camii dış genel görünüşü	36
Resim 10: Beylerbeyi Camii içi genel görünüşü.....	38
Resim 11: Vitraylı camlar	39
Resim 12: Kubbe	40
Resim 13: Kubbe Detay.....	41
Resim 14: Vaaz Kürsüsü, sedef kakma	41
Resim 15: Minber, sedef kakma.....	42
Resim 16: Mihrabın iki yanında bulunan şamdan.....	43
Resim 17: Şadırvan.....	44
Resim 18: Mihrabın üst kısmındaki madalyon.....	67
Resim 19: : Mihrap sağ duvar, kuşak yazısı, 1. kısım.....	74
Resim 20: Mihrap sağ duvar, kuşak yazısı, 2. kısım.....	74
Resim 21: Mihrap sol duvar, kuşak yazısı, 1. kısım.....	74
Resim 22: Mihrap sol duvar, kuşak yazısı, 2. kısım.....	74

Resim 23: Mihrap sofası çinilerinden	76
Resim 24: Mihrap sofası çinilerinden	78
Resim 25: Mihrap sofası çinilerinden	80
Resim 26: Mihrap sofası çinileri	82
Resim 27: Mihrap sofası çinilerinden	86
Resim 28: Mihrap sofası çinilerinden	91
Resim 29: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi	93
Resim 30: Mihrap sofası çinilerinden	98
Resim 31: Mihrap sofası çinilerinden	103
Resim 32: Doğu duvarı çinileri	105
Resim 33: Doğu duvarı çinilerinden,.....	109
Resim 34: Doğu duvarı çinilerinden.....	113
Resim 35: Doğu duvarı çinilerinden.....	118
Resim 36: Doğu duvarı çinilerinden.....	122
Resim 37: Batı duvarı çinileri.....	126
Resim 38: Batı duvarı çinilerinden.....	128
Resim 39: Batı duvarı çinilerinden.....	130
Resim 40: Batı duvarı çinilerinden.....	132
Resim 41: Batı duvarı çinilerinden.....	134
Resim 42: Batı duvarı çinilerinden.....	136
Resim 43: Batı duvarı çinilerinden.....	141
Resim 44: Batı duvarı çinilerinden.....	147
Resim 45: Beylerbeyi Camii, 1778	153

Resim 46: Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar, 17. yüzyıl	153
Resim 47: Edirne Muradiye Camii.....	154
Resim 48: Topkapı Sarayı Mutfak	154
Resim 49: Çinili Camii, 1640.....	154
Resim 50: Yeni Camii, 1663	155
Resim 51: Edirne Selimiye Camii	155
Resim 52: Valide Atik Camii, 1583	155
Resim 53: Ayasofya Camii.....	156
Resim 54: Beylerbeyi Camii, 1778	156
Resim 55: 2. Selim Türbesi, 1577	157
Resim 56: Sultan Ahmet Camii, 1616.....	157
Resim 57: Beylerbeyi Camii, 1778	158
Resim 58: 2. Selim Türbesi, 1577	159
Resim 59: Beylerbeyi Camii, 1778	159
Resim 60: Topkapı Sarayı Mutfak	160
Resim 61: Ayazma Camii, 1761.....	160
Resim 62: Beylerbeyi Camii, 1778	161
Resim 63: Topkapı Sarayı, Sünnet Odası, 1641	161
Resim 64: Ayasofya Camii.....	161
Resim 65: Beylerbeyi Camii, 1778	162
Resim 66: Topkapı Sarayı 3. Murat Odası	162
Resim 67: Topkapı Sarayı Sünnet Odası, 1641	163
Resim 68: Valide Atik Camii, 1583	163

Resim 69: Rüstem Paşa Camii, 1561	164
Resim 70: Hürrem Sultan Türbesi, 1558.....	165
Resim 71: Beylerbeyi Camii, 1778	165
Resim 72: Topkapı Sarayı Sünnet Odası, 1641.....	166
Resim 73: Eyüp Sultan Türbesi, 1458.....	166
Resim 74: Üsküdar Mirazzade Camii, 1732.....	167
Resim 75: Beylerbeyi Camii, 1778	168
Resim 76: Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi.....	168
Resim 77: Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar	168
Resim 78: Beylerbeyi Camii, 1778	169
Resim 79: Rüstem Paşa Camii, 1561	169
Resim 80: Uygulama çalışması 1, desenin delinmesi	171
Resim 81: Uygulama çalışması 1, desenin karoya geçirilmesi	171
Resim 82: Uygulama çalışması 1, desenin kontürlenmesi	172
Resim 83: Uygulama çalışması 1, detay.....	172
Resim 84: Uygulama çalışması 1	173
Resim 85: Uygulama çalışması 2, desenin delinmesi	174
Resim 86: Uygulama çalışması 2, desenin karoya geçirilmesi	174
Resim 87: Uygulama çalışması 2, desenin kontürlenmesi	175
Resim 88: Uygulama çalışması 2, detay.....	175
Resim 89: Uygulama çalışması 2	176
Resim 90: Uygulama çalışması 3, desenin delinmesi	178
Resim 91: Uygulama çalışması 3, desenin karoya geçirilmesi	178

Resim 92: Uygulama çalışması 3, desenin kontürlenmesi	179
Resim 93: Uygulama Çalışması 3	179
Resim 94: Uygulama çalışması 4, desenin delinmesi	180
Resim 95: Uygulama çalışması 4, desenin karoya geçirilmesi	181
Resim 96: Uygulama çalışması 4, desenin kontürlenmesi	181
Resim 97: Uygulama Çalışması 4	182
Resim 98: Uygulama çalışması 5, desenin karoya geçirilmesi	183
Resim 99: Uygulama çalışması 5, desenin kontürlenmesi	183
Resim 100: Uygulama Çalışması 5, detay.....	184
Resim 101: Uygulama Çalışması 5	184
Resim 102: Uygulama çalışması 6, desenin karoya geçirilmesi	185
Resim 103: Uygulama çalışması 6, desenin kontürlenmesi	186
Resim 104: Uygulama Çalışması 6, detay.....	186
Resim 105: Uygulama Çalışması 6	187
Resim 106: Uygulama çalışması 7, desenin karoya geçirilmesi	188
Resim 107: Uygulama çalışması 7, desenin kontürlenmesi	188
Resim 108: Uygulama Çalışması 7, detay.....	189
Resim 109: Uygulama Çalışması 7	189
Resim 110: Uygulama çalışması 8, desenin delinmesi	190
Resim 111: Uygulama çalışması 8, desenin karoya geçirilmesi	191
Resim 112: Uygulama çalışması 8, desenin kontürlenmesi	191
Resim 113: Uygulama Çalışması 8, detay.....	192
Resim 114: Uygulama Çalışması 8	192

Resim 115: Uygulama çalışması 9, desenin delinmesi	193
Resim 116: Uygulama çalışması 9, desenin karoya geçirilmesi	193
Resim 117: Uygulama çalışması 9, desenin kontürlenmesi	194
Resim 118: Uygulama Çalışması 9, detay.....	194
Resim 119: Uygulama Çalışması 9	195
Resim 120: Uygulama çalışması 10, desenin delinmesi	195
Resim 121: Uygulama çalışması 10, desenin karoya geçirilmesi	196
Resim 122: Uygulama çalışması 10, desenin kontürlenmesi	196
Resim 123: Uygulama Çalışması 10	197

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	47
Çizim 2: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	47
Çizim 3: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	47
Çizim 4: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	48
Çizim 5: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	48
Çizim 6: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	49
Çizim 7: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	49
Çizim 8: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	50
Çizim 9: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	50
Çizim 10: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	50
Çizim 11: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri	51
Çizim 12: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri	52
Çizim 13: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri	52
Çizim 14: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri	52
Çizim 15: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri	53
Çizim 16: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri	53
Çizim 17: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri	53
Çizim 18: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan yaprak motifleri	54
Çizim 19: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan yaprak motifleri	54
Çizim 20: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan yaprak motifleri	55
Çizim 21: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan sümbül motifi	55
Çizim 22: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan karanfil motifleri	56

Çizim 23: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan karanfil motifleri	56
Çizim 24: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan karanfil motifleri	57
Çizim 25: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan lale motifleri	58
Çizim 26: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri	58
Çizim 27: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri	59
Çizim 28: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri	59
Çizim 29: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri	60
Çizim 30: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri	60
Çizim 31: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri	61
Çizim 32: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bulut motifleri	61
Çizim 33: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bulut motifleri	61
Çizim 34: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan rumi motifleri	62
Çizim 35: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan rumi motifleri	62
Çizim 36: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan tepelik motifleri.....	63
Çizim 37: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan tepelik motifleri.....	63
Çizim 38: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan ortabağ motifleri.....	63
Çizim 39: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bahar dalı motifi.....	64
Çizim 40: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bahar dalı motifi.....	64
Çizim 41: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan zambak motifi.....	65
Çizim 42: Mihrabın üst kısmındaki madalyon	69
Çizim 43: Madalyonun köşebent desen plan şeması.....	71
Çizim 44: Madalyonun köşebent kanaviçesi.....	72
Çizim 45: Mihrabın üst kısmındaki madalyonun köşebenti.....	73

Çizim 46: Bordür desen plan şeması	77
Çizim 47: Bordür kanaviçesi	77
Çizim 48: Mihrap sofası çinilerinden, bordür	77
Çizim 49: Bordür desen plan şeması	79
Çizim 50: Bordür kanaviçesi	79
Çizim 51: Mihrap sofası çinilerinden, bordür	79
Çizim 52: Bordür desen plan şeması	81
Çizim 53: Bordür kanaviçesi	81
Çizim 54: Mihrap sofası, bordür	82
Çizim 55: Mihrap sofası çinileri, desen plan şeması	83
Çizim 56: Mihrap sofası çinileri, kanaviçesi	84
Çizim 57: Mihrap sofası çinileri	85
Çizim 58: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması	87
Çizim 59: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi	89
Çizim 60: Mihrap sofası çinilerinden	90
Çizim 61: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması	92
Çizim 62: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi	92
Çizim 63: Mihrap sofası çinilerinden	92
Çizim 64: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi, desen plan şeması	95
Çizim 65: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi, kanaviçesi	96
Çizim 66: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi	97
Çizim 67: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması	100
Çizim 68: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi	101

Çizim 69: Mihrap sofası çinilerinden	102
Çizim 70: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması	104
Çizim 71: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi	104
Çizim 72: Mihrap sofası çinilerinden	104
Çizim 73: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması	106
Çizim 74: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi	107
Çizim 75: Doğu duvarı çinilerinden	108
Çizim 76: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması	111
Çizim 77: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi	111
Çizim 78: Doğu duvarı çinilerinden	112
Çizim 81: Doğu duvarı çinilerinden,, desen plan şeması	115
Çizim 80: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi	116
Çizim 79: Doğu duvarı çinilerinden	117
Çizim 82: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması	119
Çizim 83: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi	120
Çizim 84: Doğu duvarı çinilerinden	121
Çizim 85: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması	123
Çizim 86: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi	124
Çizim 87: Doğu duvarı çinilerinden	125
Çizim 88: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması.....	127
Çizim 89: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi.....	127
Çizim 90: Batı duvarı çinilerinden, bordür.....	127
Çizim 91: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması.....	129

Çizim 92: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi.....	129
Çizim 93: Batı duvarı çinilerinden, bordür.....	129
Çizim 94: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması.....	131
Çizim 95: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi.....	131
Çizim 96: Batı duvarı çinilerinden, bordür.....	131
Çizim 97: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması.....	133
Çizim 98: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi.....	133
Çizim 99: Batı duvarı çinilerinden, bordür.....	133
Çizim 100: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması.....	135
Çizim 101: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi.....	135
Çizim 102: Batı duvarı çinilerinden, bordür.....	135
Çizim 103: Batı duvarı çinilerinden, desen plan şeması	138
Çizim 104: Batı duvarı çinilerinden, kanaviçesi	139
Çizim 105: Batı duvarı çinilerinden	140
Çizim 106: Batı duvarı çinilerinden, desen plan şeması	143
Çizim 107: Batı duvarı çinilerinden, kanaviçesi	145
Çizim 108: Batı duvarı çinilerinden	146
Çizim 109: Batı duvarı çinilerinden, desen plan şeması	149
Çizim 110: Batı duvarı çinilerinden, kanaviçesi	150
Çizim 111: Batı duvarı çinilerinden	152

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Beylerbeyi Camii Planı	45
---------------------------------------	----

Tezin Başlığı: Beylerbeyi Camii Çinileri	
Tezin Yazarı: Derya Demir	Danışman: Yrd. Doç.Dr. M. Hülya Doğru
Kabul Tarihi: 09 Şubat 2010	Sayfa Sayısı: xvi (ön kısım) + 198 (tez) + 24 (ekler)
Anabilimdalı: Geleneksel Türk El Sanatlar	Bilimdalı: Eski Çini Onarımları
<p>Mimarinin en önemli bezeme unsurlarından olan çini sanatı, Osmanlı döneminde zirveye ulaşmıştır. Osmanlı'nın geç dönem yapılarından olan Beylerbeyi Camii çinileri tez konusu olarak seçilmiştir. Ayrıca tez çalışmasında Osmanlı çini sanatı, Osmanlı mimarisi ve caminin mimari özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir.</p> <p>Çalışmamızın amacı; camide bulunan çinileri renk, motif ve kompozisyon özellikleriyle incelemek, geleneksel Türk çini sanatı ve Beylerbeyi Camii çinilerini gelecek kuşaklara tanıtmaktır. Çini desenleri ve motiflerinin hepsi çizilmiş ve özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Yapıda toplamda 23 çeşit farklı desende çini bulunmaktadır. Bu çiniler daha sonra diğer yapılardaki çinilerle karşılaştırılmıştır.</p> <p>18. yüzyıl eserlerinden olan Beylerbeyi Camii çinileri, mihrap sofası ve pencerelerin alt kısımlarında bulunmaktadır. Araştırmalar sonucunda Beylerbeyi Camii'nin genelinde farklı yüzyıllara ait İznik ve Kütahya çinilerinin kullanıldığı örnekler görülmektedir. Beylerbeyi Camii geç dönem yapısı olmasına rağmen çeşitli yüzyıllardan çinilerin bir arada uygulanması açısından önemlidir. Camii'de bulunan çiniler farklı dönemlerin özelliklerini taşımakla birlikte daha çok geç dönem örnekleri görülmektedir. Yapı bu haliyle, değişik yerlerden toplanmış çinilerin meydana getirdiği bir sergi niteliğindedir.</p> <p>Unutulmaya yüz tutmuş, geleneksel sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan çini süslemeleriyle bezeli mimari yapılarımız geçmişle günümüz sanatları arasında köprü vazifesi görmektedir. Günümüze ulaşmayı başaran bu eşsiz sanat eserlerinin sadece ana vatanda değil bütün dünyada yaşayan ve önemsenen değerler arasında olması temennimizdir.</p>	
Anahtar kelimeler: Çini Sanatı, Beylerbeyi Camii Çinileri	

Title of the Thesis: The Glazed Tiles of Beylerbeyi Mosque	
Author: Derya Demir	Supervisor: Assist. Prof. M. Hülya Doğru
Date: 09 February 2010	Nu. of pages: xvi (pre text) + 198 (main body) + 24 (appendices)
Department: Tradational Turkish Minor Arts, Art Subfield: Old Tiles Restoratiuous	
<p>The art of glazed tile, one of the most important ornamentation elements of architecture, reached its peak in the Ottoman era. The glazed tiles on the Beylerbeyi Mosque which is a late period work of Ottoman is the subject of the thesis. Besides, information is given about the Ottoman Art of Glazed Tile, the Ottoman Architecture and the architectural properties of the mosque.</p> <p>The aim of the research is to examine the glazed tiles of the mosque with its properties of colour, pattern and design and to introduce the Turkish Art of Glazed Tile and the tiles of Beylerbeyi Mosque to the next generations. All of the patterns and designs of the tiles were drawn and classified according to their characteristics. There are 23 different types of glazed tile patterns on the structure in total. Thereafter, the tiles were compared to the tiles on the other structures.</p> <p>The tiles of Beylerbeyi Mosque which is a work of 18th century can be found generally on the mihrab and under the windows. It is seen that examples of İznik and Kütahya glazed tiles that belong to different centuries were used on the mosque in general. Although Beylerbeyi Camii is a late period work, the use of tiles from various centuries all in one is important. However, the tiles on the mosque show the properties of different centuries, most of them belong to the late period architecture. The structure is, in this way, like an exhibition of glazed tiles collected from different places.</p> <p>Architectural works ,ornamented with glazed tiles, hold an important place in our traditional fine arts and function as a bridge between the past and present of art. Our ultimate hope is that these unique works of art which have been able to survive till the present-day will be counted among the important and appreciated values not only in the home country but also in the world.</p>	
Keywords: Art Of Tile, The Glazed Tiles of Beylerbeyi Mosque	

GİRİŞ

Amacı:

Türk İslam yapıları içinde önemli bir yere sahip olan camilerimizin bir kısmı geleneksel sanatlarımızın bir kolu olan çinilerle bezelidir. Türklerde iç ve dış mimari süslemenin en renkli unsurlarından olan çini sanatı, asıl büyük ve sürekli gelişmesini Anadolu Türk Mimarisi'nde göstermiştir. Özü toprak ve su olan kurutulmuş toprağın üzerine desenlerin tatbikiyle yapılan çini sanatına Anadolu'nun hemen her bölgesinde değişik renk ve kompozisyonlarda rastlanmaktadır. Çeşitli tekniklerle zenginleşen çini sanatı mimarinin üstünlüğünü ezmeden ona bağlı kalmış; aynı zamanda renkli bir atmosfer yaratarak mekân etkisini arttırmıştır. Türk Çini Sanatı'nın ilk Karahanlılar(840–1212) dönemine ait yapılarda görülmeye başlaması bin yılı aşkın bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

Yapılan çalışmada, Beylerbeyi Camii'nde bulunan çinilerin renk, motif ve kompozisyon özelliklerini ortaya koymak, çinilerin çizimlerle birlikte katalog oluşturmak suretiyle onları gelecek kuşaklara tanıtmak, aktarmak ve kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Önemi:

Beylerbeyi Camii geç dönem yapısı olmasına rağmen çeşitli yüzyıllardan çinilerin bir arada uygulanması açısından önemlidir. Beylerbeyi Camii'nde bulunan çiniler çeşitli dönemlerden olmakla birlikte daha çok geç dönem örneklerini sergilemektedir. Teze konu olan Beylerbeyi Camii çinileri araştırması ile umudumuz unutulmaya yüz tutan ve yeterince önem verilmeyen değerlerimizin hatırlanmasıdır.

Yöntemi:

Araştırmaya, Sakarya Üniversitesi Süleyman Demirel Kütüphanesi, Mimar Sinan GSÜ kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi kütüphanesi ve İstanbul'daki diğer üniversite kütüphanelerinde konuyla ilgili olan yayınların tespiti ile başlamıştır. Gerekli mekânlardan izinler alınmış çeşitli şehirlerde ki ilgili yapı ziyaret edilmiştir. Yapılarda bulunan çiniler fotoğraf ve kamera çekimleri tespit edilmiştir.

Tez çalışması üç bölümden oluşmakta olup, bunlar şu şekilde özetlenebilir: Birinci bölümde Türk Çini Sanatının gelişimi başlangıcından bugüne kadar olan evreler halinde

ele alınmıştır. “*Osmanlı Mimarisi ve Çini Sanatı*” başlığı altındaki; “*Osmanlı Mimarisi*” bölümünde, Erken, Klasik ve Geç Dönem Osmanlı Mimarisi, “*Osmanlı Çini Sanatı*” bölümünde Erken, Klasik ve Geç Dönem Osmanlı Çini Sanatı, “*Beylerbeyi Cami'nin Mimari ve Sanatsal Özellikleri*” bölümünde de cami ile ona uygun süsleme programı incelenmiştir.

İkinci bölümde “*Beylerbeyi Camii Çinileri*” ana başlığı altında, “*Beylerbeyi Camii Çinilerinin Motif Özellikleri*”, “*Beylerbeyi Camii Çinilerinin Teknik Özellikleri*” ve “*Beylerbeyi Camii Çinileri*” bölümlerinde çinilerin desen, motif ve teknik özellikleri katalog şeklinde fotoğraf ve çizimlerle anlatılmıştır. “*Beylerbeyi Camii Çinilerinin Karşılaştırılması*” bölümünde camide bulunan çiniler ile başka yapılardaki benzer çinilerin karşılaştırılması ortaya konulmuştur.

Üçüncü bölümde “*Uygulama Çalışmaları*” genel başlığı altında, tez çalışması sırasında yapılan uygulamalar fotoğraflarla anlatılmış, kullanılan resim ve çizim listeleri tezin ön kısmında verilmiştir. Sonuç kısmında çiniler değerlendirilmiş, karşılaştırmalar yapılmış ve en sonda da yararlanılan kaynaklar ile eklerde bulunan çizimlerle çalışma tamamlanmıştır.

BÖLÜM 1: OSMANLI MİMARİSİ VE ÇİNİ SANATI

1.1. Osmanlı Mimarisi

Erken Dönem Osmanlı Mimarisi; XI. yüzyıldan itibaren, Anadolu'ya gelmeye başlayan Türk Boyları, 1071'de, Büyük Selçuklu Sultanı Alpaslan'ın, Bizans İmparatoru Romanos Diogenes'e karşı kazandığı Malazgirt zaferinden sonra kısa zamanda Anadolu'ya hâkim olmuşlardır¹. Süleyman Şah İznik'i alarak 1078 yılında Anadolu Selçuklu Devletini kurdu. Daha sonra Konya'ya taşınan başkentte Anadolu Selçukluları 1243 yılına kadar egemenliklerini sürdürdüler. 1243 yılından 1308 yılına kadar ise İlhanelerin politik denetimi altında kaldıktan sonra Osmanlıların büyümeleri ve yöreye egemen olmaları sonunda, kurdukları devlet tarihteki yaşamını sona erdirdi².

Anadolu'ya gelen Türkler, Hititlerden Bizans'a kadar geçen tarih şeridi içindeki uygarlıkların yapıtları ile karşılaştılar. Değişik iklim, malzeme ve teknoloji buldular. Bu ortam içinde gerçekleştirilen yapılar, bir önceki dönem olan, Büyük Selçuklular devrinde yapılanlardan farklı sonuçlarla ortaya çıkmıştır. Başta Büyük Selçuklulardan süregelen birikimle, Anadolu'nun yerel taş işçiliği, Arap kökenli ahşap işçiliği, Azerbaycan kaynaklı sırlı malzeme tekniği sayılabilir. Başlangıçta çeşitli kökenli zanaatkarların uygulama alanlarını, zamanla, yeni toplumun bu yolda yetiştirdiği kişiler almışlardır. Toplum yapısının değişmesi sonucunda yerleşik düzene geçenlerin oranı yükselmiş, böylelikle de gereksinilen bina türlerinde artma olmuştur. Türk mimarlık sanatının çok önemli evrelerinden birisi olan Anadolu Selçukluları devrinde, bütün bu gereksinimlere yepyeni ve başarılı uygulamalarıyla cevap verebilmiştir.

Büyük Selçuklular İran'a egemen oldukları zaman orada hazır bir İslâm kültürü buldular. Bunun sonucunda ortaya çıkan mimarlık ve sanat Orta Asya'nın uzantısı sayılabilir. Buna karşın, Anadolu'da durum farklıdır. Birçok uygarlığın çağlar boyu gelip geçtiği bu topraklar üzerinde Türklerin gerçekleştirdikleri mimarlık yapıtları yepyeni bir sentezin ürünleridir³.

¹ Oktay ASLANAPA, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1991, s.1

² A. Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 232

³ A. Haluk SEZGİN, a.g.e., s. 243

Büyük Selçuklular devrinde kullanılan yapısal elemanlar Anadolu'da yine görülmektedir. Ancak bu elemanlar yeni mimarinin belirleyici ve tanıtıcı unsurları olmaktan çıkmışlardır. Mimari, yeni kişilik kazanmış ve dönemini belirleyen niteliklere kavuşmuştur. İran'daki yapı malzemesi olan tuğla, yerini kesme taşta terk etmiştir. Selçukluların İran'da gerçekleştirdikleri yapıtlardaki plan düzenlemelerine Anadolu'da pek rastlanmaz. Buna karşılık taş ve ahşap malzemenin verdiği olanaklarla yeni dönemde üstün plastik zenginliğe ulaşılmıştır.

Anadolu Selçuklularında, medrese, cami, darüşşifa gibi binalar, sakin görünümlü yüksek duvarlar ile inşa edilmişlerdir. İç mekânların dışarı ile ilişkisini kuran eleman taç kapıdır. Taç kapılar daima büyük ölçülerde, anıtsal boyutlarda inşa edilmişler ve olanakların elverdiği tüm süslemeyi üzerlerinde toplamışlardır. Anadolu Selçukluları döneminde, bina türlerinde artma vardır. Daha basitleşen cami planlarına karşın, özellikle medrese yapılarında büyük canlılık görülür. Medrese binaları çeşitli amaçlar için değişik biçimlerde yapılmış; bu binalar belki de devrin en ön planda gelen yapıtları olmuşlardır. İlerleme gösteren başka bir tür ise hanlar ve kervansaraylardır. Anadolu Selçuklularının ekonomik yapıları gereği, aşırı ilgi gören bu binalar, İran döneminin monotonluğundan kurtulup gelişmişler ve işlevlerini en iyi şekilde başaracak şekillerde gerçekleştirilmişlerdir⁴.

Konya Alâaddin Camii, Malatya Ulu Camii ve ünlü Divriği Ulu Camii ve darüşşifası devrin önemli örnekleri arasında yer alırlar⁵. Camiler kadar önemli bir yapı türü olan medreseler kültür ve bilime büyük hizmet vermişlerdir. Özellikle Erzurum Çifte Minareli, Sivas Gök, Konya İnce Minareli ve Karatay medreseleri bu türün ilginç örnekleri arasında yer alırlar. Anadolu Selçukluları dönemi, İlhanlı egemenliği ile sona erer.

Selçuklu devletinin sonlarından, Osmanlıların etkin duruma gelmelerine kadar geçen zaman içerisinde, Anadolu Beylikleri üzerinde gelişen bir mimariden söz edilir. Son Anadolu Beyliği 1512 yılında ortadan kalkmıştır. Ancak sanatsal faaliyetlerin, XV. yüzyılın başına kadar yoğunluk kazandığı bilinmektedir. Bu nedenle yaklaşık bir asır

⁴ A. Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 244

⁵ Oktay ASLANAPA, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1991, s.31

süren dönemdeki mimarlık olaylarını, Anadolu Beyliklerindeki mimari adı altında incelemek doğru olacaktır. Beyliklerin yaşamları sürekli olmamış; tarihi olaylar düzenli bir gelişimi engellemiştir. XV. yüzyılda Osmanlı mimarisi, Bursa devri gibi önemli bir aşamayı gerçekleştirmiştir.

Anadolu Türk Mimarîsi içinde önemli bir yeri olan Anadolu Türk Beylikleri mimarisinin ortaya koyduğu örnekleri cami, medrese ve kümbet-türbe adıyla bilinen; dini mimari olmakta, ticarî ve bayındırlık yapıları olarak kervansaray, köprü gibi sivil mimari yapıların örnekleri ise sınırlı olmaktadır⁶.

Selçuklu sonrası oluşan Beyliklerin yaşam boyunca, Anadolu'daki Türk mimarisi ve sanatı tutarlı sayılabilecek bir yol elde etmiş ve Beyliklerin kısıtlı olanaklarına rağmen, özellikle mimarlıkta yeni denemelerle kendini göstermiştir. Bu gelişmede farklı bölgelerin etkileri dikkati çekmektedir. Beylikler dönemi Batı Anadolu'daki yeni Osmanlı mimarlığının gelişimine yardımcı olmuş ve ileri yıllarda paralellik çizgisini izlemiştir. Selçuklu mimarisinden Osmanlı dönemine geçiş olan bir asırlık sürenin mimari yapıtları buldukları yerin iklim koşullarına ve yapı sanatı geleneklerine bağlı olmakla beraber zamanın yeniliklerini de bünyesine katmıştır. Bir beylikten diğerine teknolojiyi ve yapı sanatını taşıyan gezginci ustalar ve mimarlar, yeni geldikleri yerin özelliklerini kendi bilgilerini ve Beyliğin gereksinimlerini birleştirerek çok defa ilginç sonuçlar elde etmişlerdir. Selçuklu döneminin taş, çini, ahşap ve diğer malzemelerden oluşan yapı ve süsleme şekli, Beylikler mimarisinde de devam etmekle beraber, yeni mekân anlayışı ve arayıcılığı bu kısa dönemin özelliği olmuştur. Bu arayıcılık diğer sanat kollarında da kendini hissettirmektedir⁷.

Osmanlı sanatının gelişmesinde İznik, tarihi bilinen en eski yapıların bulunduğu bir merkez olarak önemlidir. İznik, Bursa ve Edirne ilk Osmanlı politik merkezleri olarak, sahip oldukları önem oranında kültür ve sanat merkezleri de olmuşlardır. Osmanlı devletinin ilk önemli başkenti Bursa'dır. Bu şehrin alınması ile imar faaliyetlerine

⁶ Gönül CANTAY, "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt. 8, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2000, s. 18

⁷ A. Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 245

geçilmiş ve çeşitli türden binalar yapılmaya başlamıştır. Bursa devri, Osmanlı mimarisinin başlangıç dönemidir⁸.

Başkent olmasından sonra Bursa'da ortaya çıkan yapılar Selçuklu karakterinden farklı görünümüne sahiptirler. Bu dönemde yeni yapı anlayışının doğurduğu sonuç olarak ortaya çıkan binalarda birtakım değişikliklerin olduğu görülür. “Birçok bakımlardan Bursa, Osmanlı mimarisinde çığır açmıştır, denebilir. Hisar'da Alâeddin Camii daha İznik'in fethinden önce tek kubbeli cami ve önünde ilk son cemaat revakı örneğini vermektedir”⁹.

Erken dönemin ilk örnekleri cami mimarisini üç ayrı plan semasıyla ve her plan tipinin kendi içinde görülen farklılıklarıyla değerlendirilmektedir. I- Tek kubbeli camiler, II- Çok kubbeli camiler (Ulu cami plan şemasında, çok destekli camiler), III- Ters T planlı camiler (İmaret planı gösteren camiler, Zaviyeli camiler) olarak kendi içinde gruplandırılmıştır¹⁰.

Camilerde, çok kemer gözlü plan basitleştirilmiş ve üzerleri yan yana gelen kubbelerle örtülmüştür. Bunun yanı sıra tek mekâna geçiş çareleri aranmaya başlanmıştır. Düz çatılar ve münferit sivri külahlar terk edilmiştir. Anıtsal cephelerden ve her türlü aşırı motiflerden kurtulmuş, süsleme güzelliği basitlik ve sadelikte aranmıştır. Genel olarak söylemek gerekirse bu devirde, dinsel binaların yanı sıra türleri artan sivil binalar da belli usullere göre yapılmışlardır. Han, bedesten, medrese gibi yapılar kentlerin belirleyici yapıları durumuna gelmişlerdir. Devrin mimarisi Rumeli'ye de geçmiştir. 1361'de Edirne'nin alınışından sonra, Bursa üslubunda her türden yapı kısa bir zamanda Avrupa topraklarında kendisini göstermiş, İstanbul'da dahi aynı üslupta binalar yapılmıştır¹¹.

“Beş hükümdar Bursa'ya bugünkü çehresini vermiştir. Orhan Gazi, Türk Bursa'nın kurucusu olmuş, Hüdavendigâr, Yıldırım, Çelebi Sultan Mehmed ve Sultan Murad II kendi külliyesiyle mahallelerini kurmuş; Fatih devri burasını daha zenginleştirerek

⁸ Doğan KUBAN, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 128

⁹ Oktay ASLANAPA, *Osmanlı Mimarisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996, s. 7

¹⁰ Gönül CANTAY, “Erken Osmanlı Dönemi Mimarisi”, *Türkler Ansiklopedisi Cilt. 12*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.88

¹¹ A. Haluk SEZGİN, “Mimarlık”, *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 277

tamamlamıştır. Fatih devrinde Bursa'da 120 kadar eser yapılmıştır. Emir Buharı Camii; Emir Sultan semtini yaratmıştır. Külliye olarak yalnız Hamza Bey Camii ayrı bir semt meydana getirmiş, kanatlı cami, medrese ve üç türbe ile semte adını vermiştir¹².

XV. yüzyılın ilk yarısında Bursa asıl merkez olmakta ve Edirne onun devamı niteliğindedir. Fakat II. Murad'ın o zamana kadar alışılmamış boyutlarla yaptırdığı Üç Şerefeli Cami, Bursa'daki bütün değişik uygulamalara rağmen, aşılammamış olan Ortaçağ yapı tasarımlarını geçerek, yüzyılın ikinci yarısının ve sonrasının klasik üslubunu haber veren bir aşamayı göstermektedir¹³. “Osmanlıların eline geçtikten sonra, kısa zamanda camiler, saraylar, köprüler, kervansaraylar, han, hastane ve imaret gibi anıtlarla genişleyerek iki yüz yıl içinde mimari tarihi bakımından en canlı bir sanat merkezi haline gelmiştir”¹⁴. Üç Şerefeli Cami ile "merkezi kubbeli" ana mekân oluşturulmuş ve Osmanlı mimarisinde "Klasik Devir" başlamıştır¹⁵. Bu dönem imparatorluğun en parlak olduğu yüzyıllardır. Kanuni Sultan Süleyman zamanında devletin kudreti ve her yöndeki zenginliği Mimar Sinan'ın eserlerinde ve dehasında görülür.

XV. yüzyılın ortalarında doğru Osmanlı cami mimarisinde, tek ve büyük bir mekânın gerçekleştirilmesine yönelik önemli adım atılmıştır. Bu büyük ve merkezi mekân, aslında gittikçe genişleyen kubbe çaplarının ortaya koyduğu sorunların çözümü sonucunda elde edilmektedir. Yapıda varılmak istenen sonuç, artık mekânlara örtü sağlanması olmayıp, tasarlanan merkezi kubbenin taşıtılmasıdır¹⁶. Bunu sağlayan strüktür ne kadar rasyonel ve basit tasarlanırsa, sonuç o kadar mükemmel olmaktadır. Ana kubbenin çevresindeki örtülerin de katılımı ile caminin örtücü kabuğu altında strüktürün sağladığı mekân oluşmaktadır. Bu tür yapı ve strüktür ile merkezi planlı camilerin gerçekleştirildiği döneme "Klasik Devir" adı verilmektedir. Klasik devirdeki

¹² Oktay ASLANAPA, *Osmanlı Mimarisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996, s. 8

¹³ Doğan KUBAN, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.129

¹⁴ Oktay ASLANAPA, *Osmanlı Mimarisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996, s. 22

¹⁵ Verena DAİBER, İnci Kuyulu Ersoy, “Osmanlılar: Altı Asırlık Bir Hanedan”, *Akdeniz'de İslam Sanatını Keşfedin*, Ege Yayınları, İstanbul, 2007, s.229

¹⁶ A. Haluk SEZGİN, “Mimarlık”, *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 279

anıtsal yapılarda kubbe en önemli öge olmuştur. Mimari bu devirde en üst düzeyine erişmiş ve Türk sanatı en önemli ustası Sinan'ı bu dönemde yetiştirmiştir¹⁷.

Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi; Bu çağda mimari evrensel boyutlara ulaşmıştır. Her yönden devletin gücü ve bozulmamış yapısı mimariye yansımıştır. Çok zengin bir mimari geçmişi olan bu topraklar üzerinde, bölgesel sınırları aşarak ortak bir mimari oranı yaratılabilmıştır. Bu büyük olguda, uzun geçmişin getirdikleri değerlerin büyük payı olmuştur. Mimar Sinan, bir bakıma bütün geçmiş değerleri, bulunduğu çağın koşulları içinde kullanarak, sürekli yenilenme, zengin denemelerle varlığını, büyük ününü simgelemiştir¹⁸.

Osmanlı mimarisinin klasik çağı "Mimar Sinan Dönemi" olarak da adlandırılabilir. Sinan, İstanbul'da ilk külliyesini 1539'da Haseki Hürrem Sultan için yapmıştır. Bu tarihten başlayarak XVI. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı mimarisine damgasını vuran bu büyük usta, her tür yapıda çeşitli plan tiplerini ve örtü sistemlerini denemiştir. Dönemin her hangi bir yapısını, Sinan'dan bağımsız olarak ele almak olanaksızdır¹⁹.

Osmanlı-Türk mimarlığı Mimar Sinan'la birlikte gelişim sürecini tamamlamış, arayış aşamasından klasik döneme geçilmiştir. Bu geçiş, mimarinin en önemli ögesi olan kubbeyi, düzenleme ilkesi olarak da merkezi planlı yapıyı ve ona bağlı taşıyıcılar sistemini en yalın ve açık biçimde kullanmıştır. Onu anıtsal mimarlık düzenlemelerinin çekirdeği durumuna getirmesi, Osmanlı-Türk mimarlığının dünya mimarlığına bir katkısıdır. Böylece hem Doğu, hem Batı ile ilişki içinde olan, Anadolu ve Akdeniz kültürlerine sahip çıkan bir Osmanlı-Türk İslam mimarlık bileşimi ortaya çıkmıştır. Mimarbaşı olmadan önce katıldığı seferler sırasında gördüğü doğuda ve batıdaki çeşitli kültürel eserler, sorunlar ve çözümler, askerlikte edindiği disiplin, denetim ve örgütlenme bilgisiyle birlikte ona büyük bir deneyim sağlamıştır²⁰.

Klasik devir Osmanlı mimarisinin doruk noktasına ulaştığı dönem olmuştur. Başta camiler olmak üzere medreseler, kervansaraylar, darüşşifalar ve bunların tümü içeren

¹⁷ A. Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 281

¹⁸ Metin SÖZEN, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1975, s.228-234

¹⁹ Metin SÖZEN, a.g.e.,s.159

²⁰ Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU, "Mimar Sinan Yapılarında İşlev-Biçim İlişkisi", *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988, s.140

külliyelerin en ünlüleri klasik devirde gerçekleştirilmişlerdir. Bu tür yapıların yanı sıra köprüler, kemerler, bentler, kaleler gibi eserlerin en önemlileri dönemin damgasını taşırlar. Mimari alanda bu çok büyük verimlilik, Osmanlı İmparatorluğunun politik ve ekonomik gücünün yapı ve sanata yansımaları olarak yorumlanabilir²¹. Klasik devrin uygulayıcısı olan Mimar Sinan'ın bu koşullar altında yetişmesi ve kendisine olanak sağlanması dönemin, imara ve sanata verdiği değeri belgeler.

Sinan sarayın baş mimarı olarak, padişahın istekleri doğrultusunda sadece İstanbul'da ve ana Osmanlı topraklarında değil, uzak eyaletlerde de yapı projelerini yürütmüştür. İstanbul'da geliştirdiği yapı üslupları bütün Osmanlı İmparatorluğu için birer model işlevini görmüştür²².

XVI. yüzyıl mimarisinde cami ve mescitlerde yer alan çini kaplamalar kemer söveleri, kemer köşelikleri, ender olarak kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerle pencere ve kapı iç yüzlerinde, mihraplarda ve yan yüzeylerinde, hünkâr kasırlarında, kadın mahfillerinde yer alır. Cami ve mescitlerin dış yüzlerinde çini bazen son cemaat cephesini kaplar. Çok zaman da avluya bakan pencere alınlıklarını süsler. “16.-17. yüzyıl Osmanlı mimarisinde mihrapta çini malzeme ender, fakat çok başarılı örneklerle dikkati çeker. Sadece sıraltı tekniğinde işlenen realist çiçek, madalyon motifleriyle süslü çiniler kullanılır”²³. Osmanlı mimarisinde çini dekoru, kompozisyonları, renkleri ile sayısız çeşitler meydana getirmekte ve mimariye ayrı bir özellik katmaktadır.

Osmanlı devri mimarisinde görülen bina türlerini içinde en başta camiler gelir. Klasik devir camilerinde ilk olarak anıtsallık göze çarpmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu büyüklüğünü anıtsal camiler ile simgelemek istenmiştir. Kubbe Osmanlı Döneminin en önemli strüktürel öğesidir. Camilerde mihrap ve mimberin yanı sıra, kürsü, müezzin mahfili, hünkâr mahfili bulunmakta idi. Minarede yukarıdan aşağıya doğru âlem, külah,

²¹ Haluk SEZGİN, *Türk İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1979, s. 175

²² Almut von GLADİB, “Osmanlı İmparatorluğu”, *İslam Sanatı ve Mimarisini*, Literatür Yayınları, 2007, s.550

²³ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s.72-73

petek, şerefe, gövde, papuç ve kürsü bulunmakta ve camilerin dış avlularında abdesthane, muvakkithane, musalla taşları, hazire, türbe bulunur²⁴.

Camiler dışında mescitler, namazgâhlar, tekkeler, türbeler, mezarlıklar, medreseler, sıbyan mektepleri, kütüphaneler, darüşşifalar, tabhaneler, imaretler, hamamlar, hanlar, kervansaraylar, bedestenler, çarşılar, Çeşmeler, sebiller, bayındırlık yapıları, Askeri binalar sayılan bu bina türlerini içine alan külliyeleer bulunmaktadır²⁵.

Osmanlı mimarîsinde Selçuklu ve Beylikler devri eserlerinden farklı olarak dini mimarinin yanı sıra sivil mimaride de çini kullanılması önemli bir yeniliktir. Eserler incelendiğinde ağırlığın yine de cami, mescit ve türbe yapılarında olduğu dikkati çekmektedir. Bu gün bilinen çinili eserler dışında muhakkak daha birçok çinili yapı mevcuttu. Onarımlar, yangınlar veya eserin yıkılması sonucu birçoğunun yok olduğu düşünülmektedir.

“Osmanlılar, güzelliği aşırı süste değil, çizgilerin ve biçimlerin orantısında, sadeliğinde, onların uyumunda aramışlardır. Mimari süslemede kullanılan örgeler, İslam sanatının bütün bölgelerinde görüldüğü üzere bitki, çizgi ve yazı unsurlarından oluşur”²⁶. Çini ve kalemişi yapıların iç süslemesine hâkimdir²⁷.

Klasik devir mimarisi, strüktürel ve estetik yönden, çok yükselmiş adeta soyutlaşmıştır. Yapılar her türlü gereksiz ögeden arınmış saf ve berrak mimari oluşturulmuştur. 16. yüzyıldan başlayarak XVII. yüzyıl sonuna kadar geçen dönem Klasik Osmanlı mimarisi olarak adlandırılmış ve mimari karakterini oturtmuştur²⁸.

Geç Dönem Osmanlı Mimarisi; XVII. yüzyılın başlarında Avrupa'da keşifler ve icatlar devam ederken, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve askeri gücü zayıflamaya başlamıştır. Bu dönemdeki askeri başarısızlıklar sonucu, Avrupa devletleri, Osmanlı dış politikasında etkin olmaya başlamıştır²⁹. Avrupa 'ya özenle kentte köşkler ve kasırlar

²⁴ Haluk SEZGİN, a.g.e., s.251

²⁵ Oktay ASLANAPA, *Osmanlı Mimarisi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1996, s.96

²⁶ Suut Kemal YETKİN, *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınları, İstanbul, 1984, s.174

²⁷ Yıldız DEMİRİZ, “Sinan’ın Mimarisinde Bezeme”, *Mimarlarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul, 1988, s. 467

²⁸ Hüsrev TAYLA, “Sinan Minarelerinin Mimaride ve Şehircilikteki Yeri”, *Uluslar Arası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 1988, s.85

²⁹ Haluk SEZGİN, “Mimarlık”, *Geleneksel Türk El Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1993, s. 290

yaptırıldı. Sanatçılar bu devirde büyük himaye gördüler. Esasen klasik devrin kalıplarından bıkan sanatçılar yenilikler aradılar. Sanatın her dalında ünlü kişiler yetişmiştir.

Osmanlı sanatında, Lale Devri (1718–30) ile başlayıp 19. yüzyılın sonlarına kadar süren döneme, Osmanlı İmparatorluğu ile Batı arasındaki yoğun ticari, siyasi ve kültürel ilişkilerden kaynaklanan, sanatsal üsluplar üzerindeki güçlü Batı etkisi damgasını vurmuştur³⁰.

Bu dönemde her türden binanın yapıldığı görülür. Cami yapılarında klasik devrin anıtsallığı görülmez. Külliye anlamında pek az bina grubu gerçekleştirilmiştir. Sivil binalarda ise bu dönemde canlılık kazanmıştır³¹. Ancak, yine de, cami planları, biraz daha ayrıntılı olmakla birlikte, klasik devirde yapılanlardan çok farklı değildir. Binaların genel hatları klasik üsluba göre daha girintili çıkıntılı ve daha hareketlidir. Kubbelere, yüksek kasnaklara oturtulmuştur. Kemerlerde sivrileşme görülür.

Kornişler, konsollar, silmeler, boşluklar Lâle devrinde daha belirgindir. Cami yapılarının dış görünüşlerinde piramitsel silüet artık kaybolmaya yüz tutmuştur. Minareler klasik devire göre daha ince, şerefeler daha ayrıntılıdır. Dönemin en belirgin özelliklerinden biri de o zamanki lâle sevgisinin tüm binaların süslemelerine yansımalarıdır. Bu nedenle binaların içleri klasik devire göre çok daha aydınlık ve renklidir. Lâle devrinde, Avrupa etkileri Türk sanatına girmeye başlamıştır. Yarım yüzyıl sonra bu etki giderek fazlalaşacak ve Avrupa kökenli üsluplar mimariye ve sanata önemli ölçüde yön verecektir. İstanbul'da Yeni Valide Camii, Hekimoğlu Ali Paşa Camii, Nevşehir'de Damat İbrahim Paşa Külliyesi bu devrin en belirgin eserleri arasındadır. Barok devri Osmanlı mimarisinde herhangi bir tarihi olayı takip etmez. Avrupa'ya açılma süreci içinde, batının Türk sanatını etkilemesi sonucu, bu üslup, ülkeye girmiş ve kendisini hissettirmiştir³². Bu üslup Türk Sanatını Lâle devrinden itibaren yavaş yavaş etkilemeye başlamıştır. O devirde kıvrımlı çizgilere doğru oluşan yöneliş 1757'den sonra, III. Mustafa zamanında Barok anlatım şekline erişmiştir.

³⁰ Mehmet KAHYAOĞLU, Paola Torre, Akdeniz'de İslam Sanatını Keşfedin, Ege Yayınları, İstanbul, 2007, s.254

³¹ Stefanos YERASİMOS, *İstanbul İmparatorluklar Başkenti*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000, s.330

³² Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk El Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1993, s. 294

Avrupa'dan önce İstanbul'a gelen, sonra da ülkenin bazı kesimlerine yayılan bu yeni üslup, Lâle devri üslubundan önemli ölçüde farklıydı. Aslında lâle devri klasik devir ile barok devir arasındaki geçiş dönemini oluşturmaktadır. Osmanlı mimarları bu üsluba Türk zevkini ve karakterini de katarak Türk barokunu meydana getirirler. Avrupa'daki ülkelerde nasıl her ülkeye özgü bir barok oluşmuş ise, Osmanlılarda da Türk tarzı bir barok ortaya çıkar ve mimarlık tarihi içindeki yerini alır. Barok üslup, erişebildiği yörelerde toplumun her kesimi tarafından beğenilip ve uygulanır³³.

Nuruosmaniye Camii ve Külliyesi bu devrin en güzel yapılarından biridir. Caminin dalgalı yay kemerler, deniz kabukları, akant yaprakları ve değişik sütun başlıkları, Avrupa'dan farklı anlayışla, yeni bir Türk barok üslûbunun doğuşunu haber vermektedir³⁴. Barok devirde sivil yapılara da önem verilmiştir. Bunlara en güzel örnekler Topkapı Sarayı içinde rastlanır. III. Osman, I. Abdülhamit ve III. Selim'e ait yapılar bunlardandır.

Ampir üslubun Osmanlı sanatını etkilemesi, batılılaşma süreci içinde XIX. yüzyılda olmuştur. Kırım harbi sonrasında başlayan ilişkiler, Tanzimat Fermanı'ndan sonra Avrupa ve Türkleri daha da yakınlaştırmıştır. Buna Abdülaziz'in Fransa'ya yaptığı seyahatin etkilerini de ilâve etmek gerekir. O devirde yeniliklere çok açık olan Osmanlı sanatı Ampir üslubu hemen benimsemiştir.

Barok üslûbun İstanbul'a girdiği devirde, Avrupa'da, ampir üslûbu hâkim olmuştur³⁵. Batılılaşma süreci içinde Osmanlı toplumu bu akımı kabul etmiş ve ampir yapılar ülkenin birçok kentinde yükselmeğe başlamıştır. Bu olayı körü körüne batı hayranlığı olarak ele almamak gerekir. Çünkü o dönemde endüstri devrimlerini tamamlamış olan uluslar dahi aynı üslupta birçok bina yapmışlardır. Hatta onlar aynı kullanmalarına karşın, Türkler az da olsa kendi ulusal zevklerini üslupla birlikte sürdürmüşlerdir. Osmanlı ampir yapılarında, dinin gereği olarak hayvan heykel ve rölyeflerine rastlanmaz³⁶.

³³ Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk El Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1993, s. 296

³⁴ Oktay ASLANAPA, *Osmanlı Mimarisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996, s.130

³⁵ Oktay ASLANAPA, *a.g.e.*, s.135

³⁶ Haluk SEZGİN, *a.g.e.*, s. 297

Binalar genellikle tuğladan yapılmakta, üzerleri sıva ile örtülmekte veya kalın mermer levhalar ile kaplanmaktadır. Kesme taş yapılara pek rastlanmaz. Kesme taş ve mermer, pencere ve kapı söğelerinde, lentolarda, kemerlerde, silme ve konsollarda kullanılır. Süslemeler bütünü ile batıya özgü motiflerdir. Geleneksel Türk motifleri yok denecek kadar azalmıştır. Ampir üslubun gelmesi ile geleneksel mimari büsbütün unutulmuş gibidir. Bu devirde cami yapımı nispeten azalmıştır. İstanbul'da Ortaköy, Dolmabahçe ve Nusretiye camileri bu dönemde yapılmışlardır. Sivil, idari ve askeri yapıların inşaatında çoğalma görülür. Rokoko ve ampir karışımı üsluba sahip olan ünlü Dolmabahçe Sarayı da bu dönemin eseridir³⁷. Osmanlı devletinin son dönemindeki politik karmaşıklık mimariye de yansımıştır. Elli yıla yakın bir süre tutan son devirde birçok sanat akımı ülke mimarisini adeta istila etmiş gibidir. Dönemin Osmanlı sanatı, yabancı kültürel ve sanatsal öğeleri farklı şekillerde kullanma ve entegre etme konusunda büyük bir potansiyel sergilemiş ve bu şekilde son derece orijinal sonuçlar elde etmiştir³⁸.

1.2. Osmanlı Çini Sanatı

Erken Dönem Çini Sanatı; Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi mimari süslemesinde, Selçuklu dönemine kıyasla (Bursa ve Edirne'deki bazı örnekler hariç) çok daha az çini kullanıldığı dikkati çeker³⁹. Bu devirde bir süre Konya çinicilik merkezi olmaya devam eder⁴⁰. Yüzyılın sonlarına doğru ekonomik ve politik gelişmelerden dolayı asıl merkez İznik, Bursa ve ikinci sırada Kütahya olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğunun ilk başkenti olan İznik, çini yapımının gelişiminde önemli bir yer tutar. Gerek duvar çiniciliğinde, gerekse seramiklerde bu merkez yeni buluşlar ve tekniklerle seri halinde yapımı kolaylaştırmıştır. Duvar çiniciliğindeki yenilik; mozaik-çini sisteminden ayrılmak ve renk tespitinde yeni metotlar bulmak şeklinde olmuştur. Gerçi Selçuk devrinin ihtişam seviyesine çıkan çini süslemelerine karşılık geçit devri olan XIV. yüzyılın başında bir duraklama hissedilmektedir. Beylikler ve

³⁷ Haluk SEZGİN, "Mimarlık", *Geleneksel Türk El Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1993, s. 298

³⁸ Mehmet KAHYAOĞLU, Paola Torre, Akdeniz'de İslam Sanatını Keşfedin, Ege Yayınları, İstanbul, 2007, s.258

³⁹ Gönül ÖNEY, "Mimari Süsleme", *Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beylikler Mirası*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.26

⁴⁰ Sevinç Gök GÜRHAN, "Beylikler Ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", *Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.203

Erken Osmanlı dönemi çini mozaiklerinde, Selçuklu örneklerinden farklı olarak, desenler daha sadedir ve deseni oluşturan parçalar daha iridir. Bazı örneklerde, Selçuklu döneminin firuze, mor, siyah ve kobalt mavisi renklerine, beyaz, yeşil ve sarı renklerin de eklendiği görülür⁴¹.

Resim 1: Çinili Köşk, Çini Mozaik, 1472



(Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987)

Renk tespitine ait bu yeni teknik buluşlarla birlikte motifler ve kompozisyonlar da yenilenmiştir. Selçuk devrinin geometri tarzı süsleme sistemi yerini, bitkili kompozisyonlar alır. Selçuk devrinden geçen hatayi ve rûmî motifli desenlerle birlikte bol miktarda çiçek, dal ve rozetler kullanılmıştır. XV. yüzyılın ortalarından itibaren sıraltı mavi-beyaz tekniğin ilk örnekleri meydana çıkar. Seramiklerin süsleme bakımından ana hatları mavi-beyaz duvar çiniciliğine dayanır. Süsleme esasları bu yüzyılın ilk çeyreğindeki kaynaktan gelmektedir. Edirne Muradiye Camii duvar

⁴¹ Gönül ÖNEY, "Mimari Süsleme", *Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beylikler Mirası*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.26

yüzeylerindeki beyaz zemin üzerine ufak mavi çiçekli ve yapraklı bordürler buna örnektir⁴².

XIV. yüzyıl Anadolu Çini ve Keramik Sanatı, Milet İşi adı ile bilinen fakat yapım merkezinin İznik olduğu kanıtlanan, İlk Devir Osmanlı Keramikleri ile görülür. Bunlar, kırmızı hamur yapısındaki irili ufaklı, geniş ağızlı, kısa daire ayaklı çanakların yanı sıra, nadiren vazo, sürahi gibi formların, şeffaf sır altına polikrom boyalı keramikleridir. Süsleme olarak, ilk devir Osmanlı keramiklerini, belirli guruplarda toplamak mümkündür. Bu yüzyılda, mimari çinilerde, genellikle mozaik tekniğinin devam ettiği kabul edilebilir. XIV. yüzyılın ikinci yarısı ve XV. yüzyılda Anadolu Çini ve Keramikleri, mavi-beyaz gurubu üretim şekli ile görülür.

Resim 2: Edirne, Muradiye Camii'nde mavi-beyaz İznik Çinileri, 1436



İlk Devir Osmanlı keramiklerinin kırmızı hamuru terk edilerek, beyaz hamur yapısında, parlak şeffaf sır altına kobalt mavisi, tonları, firuze ve yeşil renkler kullanılmıştır. Mavi-beyaz çinilerde rumiler, lotuslar, kıvrım dallar, hatayiler, Çin bulutları gibi süsleme motifleri ile yeni bir kompozisyon anlayışı görülmektedir. Bu süsleme şeklinin aynı yüzyılın tezhip sanatından kaynaklandığı, Çin'in Ming devri porselenlerinin de, tesiri olduğu söylenebilir. İznik ve Kütahya gibi merkezlerde üretilen bu çini ve keramikler

⁴² Yıldırım ÖZBEK, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Süsleme", *Türkler Ansiklopedisi* VII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.903

içinde “Haliç işi” adı verilen kıvrık dallar üzerindeki süsleme şeklinin, Anadolu Selçuklularının Keykubadiye sarayındaki çinilerde, erken örneklerini görmek mümkündür⁴³.

Mozaik tekniğinden renkli sır tekniğine geçiş, erken Osmanlı çini sanatının en büyük teknik gelişmesidir. Renk zenginliği de Selçuklu çini sanatını aşar; sarı, yeşil, beyaz ve mor rengin hâkimiyeti görülür. Bu ilk devir Bursa çinilerinde Selçuk çinilerinin renkleri biraz daha mat olarak devam etmiş; yalnız sarı ve yeşil çok kullanılmıştır⁴⁴. İznik'te XIV. ve XV. yüzyıllar arasında meydana getirilen ilk çiniler, kırmızı hamurlu ve tek renk sırla yapılmış örneklerdir. Kırmızı hamurun içinde beyaz taneler bulunur. Astar kullanılmaz ve sırlarda bol miktarda kurşun bulunmaktadır⁴⁵. XV. yüzyılın ilk yarışma geldiğinde İznik'te sarımtırak beyaz hamur görülmeye başlar. Dokusu ince ve sık olan bu çiniler, diğer İznik çinileri gibi astarsız olarak, tek renkli ve bol kurşunlu sırla sırlanır. Beylikler Devri eserlerinde, Selçuklu Dönemi'nde görülen sırlı tuğla, çini mozaik ve düz çini plakaların yanı sıra, Osmanlı Devri'nde de gelişerek devam eden renkli sır ve mavi-beyaz teknikli çiniler ortaya çıkmıştır. Osmanlı devri Türk çiniciliğinin ilk çekirdeği, renkli sır teknikli duvar çinileri⁴⁶ ve mavi-beyaz sır altı tekniğindeki çinilerdir.

Resim 3: 15. Yüzyıl, Yeşil Cami Minaresinden Sırlı Tuğla, İznik Müzesi

⁴³ Yıldız DEMİRİZ, “Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar”, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınları, İstanbul, 2003, s.951

⁴⁴ Oktay ASLANAPA, *Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılâp Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1993, s.154

⁴⁵ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s.63

⁴⁶ Yıldırım ÖZBEK, “Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Süsleme”, *Türkler Ansiklopedisi VII*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.903



(Fotoğraf: Songül Ergün)

Selçuklu ekolü ve o devrin çini süslemeleri hâlâ Osmanlıların ilk merkezlerini etkilemektedir. 1378 tarihli İznik Yeşil Camiinin minaresi, 1421 tarihli Bursa Yeşil Camii⁴⁷ ve 1421 de tamamlanmış olan Yeşil Türbenin bazı çinileriyle 1432 tarihli Karaman İbrahim Bey imareti mihrabı, 1436 tarihli Edirne Muradiye Camii mihrap bordürleri ve İstanbul'da Topkapı Sarayının ilk yapılarından olan Fatih Sultan Mehmet'in yaptırmış olduğu 1472 tarihli Çinili Köşk çinilerinde olduğu gibi. Bu etkilerin yanı sıra yeni bir sanat anlayışı ve zevki de doğmuştur. Selçuklularda görülmeyen sarı renk, çiçekler, yaparak biçimindeki bordürler bu yeniliğin ilk öğelerini teşkil eder⁴⁸. Çiniciliğin ilk olgun örneklerine İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul anıtlarında rastlanmaktadır.

Selçuklu ve Beylikler devri mimarîsinde görülen tek renk firuze, mor, siyah, kobalt mavisi ve yeşil sırlı düz çiniler Osmanlı yapılarında da bol olarak kullanılır. Hamurları kırmızıdır. Kare, altıgen, üçgen, dikdörtgen biçimli çiniler farklı renkleriyle geometrik büyük kompozisyonlar oluşturur. Bazen üzerleri bitkisel motifli altın varaklarla veya yıldız boyayla süslenir. Bu çinilerin İznik ve Kütahya'da yapıldıkları söylenebilir. En fazla kullanıldıkları şehir Bursa'dır. Bursa Yeşil Camii ve Türbe'de (1421), Şehzade Ahmet (1429) ve Şehzade Cem (1479) türbelerinin içi, Ankara Karacabey Camii

⁴⁷ Oktay ASLANAPA, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, Ankara, 2002, s.322

⁴⁸ Can KERAMETLİ, "Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri", *Türkiyemiz* S.12, Akbank Yayınları, İstanbul, 1974, s.3

minaresini süsleyen çini kaplamalarda düz ve yıldızlı örnekler görülür. İznik ve Kütahya'da da düz çinili eserler yaygındır⁴⁹.

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi çini mozaiklerinde, Selçuklu örneklerinden farklı olarak, desenler daha sadedir ve deseni oluşturan parçalar daha iridir. Bazı örneklerde, Selçuklu döneminin firuze, mor, siyah ve kobalt mavisi renklerine, beyaz, yeşil ve sarı renklerin de eklendiği görülür⁵⁰. Ender olarak taşa kakılan çini mozaikler dikkati çeker⁵¹. Bursa çini mozaikleri pencere nişlerinin içi, kapı kemerleri gibi dikkati çekmeyen yerlerde ve sırlı boyama tekniğinde çinilerle birlikte işlenmiştir. Bu devir çini mozaikleri arada hiç harç boşluğu bırakılmadan kullanılır. Erken Osmanlı sanatının ender çini mozaik örnekleri şöylece sıralanabilir: Bursa-Yeşil Camii ve türbede kısmen (1421/22), İstanbul - Mahmut Paşa Türbesi (1474) ve Topkapı Sarayı Çinili Köşk (1472), Bursa- Muradiye Camii (1425)⁵².

XIV.- XV. yüzyılda Beylikler ve Erken Osmanlı Devirleri'nde, Selçuklu geleneklerini devam ettiren sırlı tuğla ve mozaik çininin yanı sıra tek renk sırlı düz ve yıldızlı çinilerde kullanılmaya başlanmıştır. Karaman, Konya, Ermenek eserlerinde duvarları eskiden kapladığı belli olan altıgen çini plakalar Selçuklu geleneğinin devam ettiğini gösterir. Kütahya'da İshak Fakih Camii Türbesi'nin (XV. yüzyıl ortaları) duvarları ve lahit dikdörtgen firuze çinilerle kaplanmıştır. Konya'da Cemal Ali Dede Türbesi (14.yy.ın ikinci yarısı) kemer köşeliklerinde altıgen tuğlaların arasına küçük firuze sırlı üçgenler görülmüştür. Karaman'da inşa edilen Canbaz Kadı Türbesi'nin (1529) duvarlarının devrinde dikdörtgen formlu tek renk sırlı mor çinilerden oluşan bir bordürle çevrili olduğu bilinmektedir⁵³. Bu dönemde ki çiniler Timur devri ile benzeşmekte ve Timur devri eserlerinde de altın yıldız kullanılmaktadır. Tebriz Gök Mescid(1465) altın yıldız süslemelerin bulunduğu yapılardan biri olarak dikkati çekmektedir⁵⁴.

⁴⁹ Gönül ÖNEY, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir, 1987, s.69

⁵⁰ Şerare YETKİN, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1986, s.201

⁵¹ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s. 64

⁵² Gönül ÖNEY, "Mimari Süsleme", *Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beylikler Mirası*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.26

⁵³ Gönül ÖNEY, age. s.63

⁵⁴ Sevinç Gök GÜRHAN, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", *Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.220

Mimarîde kullanılan, renkli sır (Cuerda Seca) adını alan teknikle işlenen çiniler XV. yüzyıldan XVI. yüzyıl ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür. Renkli sırla hazırlanan çinilerde eskiden beri bilinen mavi, firuze, lâcivert, siyah renklerin yanı sıra beyaz, sarı, altın yıldız ve fıstık yeşili de kullanılmaya başlar. Konturlar siyah veya kırmızıdır. Bazen sırlı yüzeylerin arasında görülen mat renkli kırmızı macunlar yenilik getirir. Bu teknik daha sonraları Avrupa'da, özellikle İspanya'da kullanıldığında çizgilerin içine ayrıcı madde olarak ince bir iplik koyduklarından Cuerda Secca (kuru iplik) tekniği denmiştir⁵⁵. Eski bir seramik ve çini merkezi olan Anadolu'da renkli sır tekniğiyle yapılmış çini levhalar ilk defa Türkler tarafından kullanılmıştır⁵⁶.

“Beylikler Devri renkli sırlı çinileri, Selçuklu örneklerinden daha realist çiçek, yaprak, özellikle şakayık ve sarmaşık gibi bitkisel desenlerle işlenmiştir. Kufi yazı şeritleri yerini sülüse bırakır. Genellikle sülüs yazılar, lacivert üzerine beyazla, küfî yazılar ise sarı ile işlenir. Teknik imkânın getirdiği kolaylık sonucu desenler daha girift ve sıkışıktır. İznik kazılarında bu teknikte çiniler bulunamamıştır. Büyük bir ihtimalle Bursa ve Edirne örnekleri Bursa'da yapılmış olmalıdır”⁵⁷.

Resim 4: Bursa, Yeşil Türbe Mihrabı, Renkli Sır (cuerda sace), 1421

⁵⁵ Gönül ÖNEY, “Mimari Süsleme”, *Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beylikler Mirası*, Arkeoloji ve sanat yayınları, İstanbul, 2000, s.27

⁵⁶ Can KERAMETLİ, “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, *Türkiyemiz* 12, İstanbul, Akbank Yayınları, 1974, s.4–5

⁵⁷ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s.64



(Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987)

“Bursa Yeşil Camii ve Yeşil Türbe yazılarında belirtilen Tebriz'den gelen ustalar bu tekniği Selçuklu çinili eserlerinin etkisiyle mimariye uygulamışlardır. Yine Tebriz' den giden ustalar renkli sır tekniğini Türkistan'da XIV. yüzyıl sonu XV. yüzyıl Timur devri eserlerinde kullanmışlardır. Yeşil Camii hünkâr mahfelinde taş kitabede adı geçen Bursalı Ali İbn İlyas Ali bütün süslemeyi idare eden nakkaştır. 1402'de Timur'un Semerkand seferine katılarak oradaki üslubu ve tekniği öğrenmiş; beraberinde getirdiği Tebrizli ustalarla bunu Bursa eserlerine uygulamıştır”⁵⁸. Bursa çinilerini hatırlatan, sadece dikkatle kullanılmış sarı ve yeşil renklerdir. Sarı renk XVI. yüzyılın ilk yarısı

⁵⁸ Gönül ÖNEY, “Erken Osmanlı Mimarisinde Çini (XV.-XVI. Yüzyıl Başı İznik-Bursa-Edirne)”, *Osmanlı Ansiklopedisi* 11 (Kültür ve Sanat), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s.205

süresince devam eder. Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522), Haseki İmaretı (1539) ve son olarak Kanuni'nin oğlu Şehzade Mehmet Türbesinde (1548) kullanılmıřtır⁵⁹.

Renkli sır tekniği ile işlenen çinilere, Bursa Yeşil Camii (1421), Edirne II. Murad Camii (1436), Bursa II. Murat Camii (1425), Adana Ulu Camii(1513–1551), Bozüyük Kasım Paşa Camii (1528), İstanbul Sultan Selim Camii (1522), İstanbul Kara Ahmet Paşa Camii (1558), Bozüyük Kasım Paşa Hamamı (1526), İstanbul Çinili Köşk (1472), İstanbul Topkapı Sarayı Arz Odası (1465–1478), Bursa Yeşil Türbe (1422), İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi (1523), Kütahya Germiyanoglu II. Yakup Bey Türbesi (1427), Hasan Keyf Zeynel Türbesi (15.yüzyılın ikinci yarısı), İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi (1548), Bursa Yeşil Medrese (1421) ve Bursa II. Murat Medresesi (1425) örnek olarak verilebilir. Bursa ve Edirne yapılarında sır altı tekniğinin de kullanıldığı görölmektedir⁶⁰. Bursa Muradiye Türbeleri, Edirne Muradiye Camii mavi-beyaz çini süslemeleriyle büyük benzerlik gösterir⁶¹.

Selçuk devrinin geometri tarzı süsleme sistemi yerini, bitkili kompozisyonlar alır. Selçuk devrinden geçen hatayi ve rumi motifli desenlerle birlikte bol miktarda çiçek, dal ve rozetler kullanılmıştır. XV. yüzyılın ortalarından itibaren sıraltı mavi-beyaz tekniğin ilk örnekleri meydana çıkar. Seramikte de sevilerek uygulanan bu teknikte kırmızı hamur terk edilmiş, beyaz hamur temiz şeffaf bir sır kullanılmaya başlanmıştır. Bu parlak ve şeffaf olan sıran altına kobalt mavisi tonları, firuze ve yeşil renkler uygulanmıştır.

İznik atölyeleri XIV. yüzyılın ortalarından XV. yüzyıl ortalarına kadar kırmızı hamuru kullanmıştır. Kırmızı hamurun içinde beyaz taneler bulunur, silis nispeti % 95 e kadar yükselir⁶². Serbest kuvars % 65'dir. Hamuru bağlayıcı sırça, kireç kalkerli ve kurşunsuzdur. Sırlarda bol kurşun kullanılır, astar kullanılmaz. XV. yüzyılda İznik'te beyaz hamur kullanılmışa başlanmıştır. Dokusu ince ve sıktır. Silis miktarı % 90, serbest kuvars % 80'dir. Bağlantı maddesi olarak kullanılan sırçada bol kurşun vardır.

⁵⁹ Can KERAMETLİ, "Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri", *Türkiyemiz* 12, İstanbul, Akbank Yayınları, 1974, s.13–14

⁶⁰ Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir(1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979, s.19

⁶¹ Suut Kemal YETKİN, *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınları, İstanbul, 1984, s.224

⁶² Şerare YETKİN, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.202

İlk örneklerde astar kullanılmamıştır. Bir zaman sonra kalın beyaz astar kullanılmıştır. Daha az emici olan beyaz astar, renklere parlaklık getirdiği gibi fırça ile desen çalışmasını kolaylaştırmıştır. Mavi ve beyaz grubu oluşturan çini ve seramiklerde uygulama bu şekildedir⁶³.

Osmanlı döneminde yoğun olarak üretilen mavi-beyaz dönem seramiklerinde görülen doğu motifleri benzeri desenlerin XV. yüzyıl Ming dönemi Çin porselenlerinin etkisi ile oluştuğu kabul edilir⁶⁴. Bir grup mavi-beyaz çini ve seramik yanlışlıkla “Haliç ve Kütahya” işi olarak adlandırılmıştır. İznik'te yapılan kazılar sonucu bu grup örneklerinin benzerlerine rastlanmıştır. Araştırmacılar buna dayanarak, asıl üretim merkezinin İznik olduğunu kabul etmiştir. Ve bu üslûbun doğrudan doğruya “Baba Nakkaş” üslûbunda yapılmış tezhiplerden etkilendiğini öne sürmüşlerdir.

Mavi-beyaz çinilerin erken örnekleri; Bursa'daki Yeşil Türbe'nin içinde yer alan Sitte Hatun'un Sandukası'nda⁶⁵, 1433 Edirne Muradiye Camii(1433), Bursa Demirtaş Hamamı (15.yüzyıl başı), Edirne Üç Şerefeli Camii (1437–48), Manisa Valide Sultan Camii (1522), Amasya Sultan Beyazıt Camii (1436), Bursa Şehzade Mustafa Türbesi(1474), Bursa Şehzade Mahmut Türbesi (1429) mavi-beyaz çinilere örnek olarak verilebilir.

Klasik Dönem Çini Sanatı; XVI. yüzyılda siyasi duruma bağlı olarak, alabildiğine zirveye erişen mimariye uygun olarak çini sanatı da zirveye ulaşmış ve en güzel örneklerini sunmuştur. Bu yüzyılda, çini sanatı yapıların mekân etkisini bozmayacak şekilde ve estetik olarak değerlendirilmiştir. Bu devirde, eserlere uygulanan çiniler, duvardan kubbeye kadar bütün mekânı kaplamak yerine, çininin yoğunlaştığı böyle yerlerde çini, mimarinin önüne geçmeyecek şekilde bezenmiş ve işlenmiştir⁶⁶. Selçuklu mimarisiyle karşılaştırıldığında, Osmanlı mimarisi süslemeye daha uygun bir yapıya sahiptir.

⁶³ R.Özden SÜSLÜ, “XVI. Yüzyıl Osmanlı Seramiklerinde Sır Altına Uygulanan Kırmızı Rengin İlk Örnekleri”, *Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, Sanat Tarihi Dergi Yayınları*, İstanbul, 1996, s.155–156

⁶⁴ S.Sibel SEVİM, “Dekorlu Seramiklerde Mavinin Büyüsü”, *Seramik Dergisi*, S.5, İstanbul, 1996, s.131

⁶⁵ Can KERAMETLİ, “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, *Türkiyemiz* 12, İstanbul, Akbank Yayınları, 1974, s.8–9

⁶⁶ Oktay ASLANAPA, *Anadolu'da Türk Çini Ve Keramik Sanatı*, İstanbul, 1965, s.18–19

Kırmızılı çiniler Osmanlı devri seramik ve çini sanatının en fazla ilgi gören tipik örneklerdir. XVI. yüzyılın ortalarına doğru seramikte ve daha az olarak da çinide, karakteristik kırmızılı İznik çinilerinden renk olarak fark gösteren desen, kalite özellikleri tamamen eş bir çini grubu görülür. Bu üstün kaliteli grupta beyaz zemin üzerine mavi, lacivert, eflatun, zeytin yeşili gibi pastel renkler kullanılır. Birçok örnekte de bu renkler beyaz yerine lacivert zemin üzerinde yer alır.

Resim 5: Rüstem Paşa Camii, Sıraltı



XVI. yüzyıl çini motiflerinde izlenen önemli üslup değişikliği teknik gelişime de bağlıdır. Yüzyılın ortasına kadar “Renkli Sır” adı ile tanınan teknik, ikinci yarıda ise “Sıraltı” tekniği uygulanmıştır. Sıraltı tekniği çizim açısından büyük kolaylık sağladığından yüzyılın ikinci yansında birdenbire natüralist bir anlayış ortaya çıkmış ve hızlı büyük bir gelişme göstererek gerçek bir Türk süsleme sanatının temsilcisi olmuştur. Beyaz hamurlu İznik seramiğinin başlangıcı genelde XV. yüzyıla indirilir. Sert beyaz hamurlu ince ve düzgün şeffaf sırlı bu seramik, çini ustalarının hamurda yaptığı değişiklik yanında dekorlarda da yenilik getirmiştir. Osmanlı sarayına girmeye başlayan Çin porselenlerindeki dekorun, desen değişikliğinde önemli rol oynadığı eskiden beri söylenmektedir⁶⁷. Ancak, Bursa ve Edirne'de özellikle bu dönemin mavi-

⁶⁷ Ara ALTUN, “İznik Çini Ve Seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1991, s.11

beyaz duvar çinilerinde yeni bir üslubun doğmuş olduğunu unutmamak gerekir. Formlarda da değişiklik göze çarpmaktadır. Derin kâseler bu dönemde de çoğunluktadır. Ancak ayaklı büyük kaplar, yayvan ve kenarları geniş tabaklar ile kenarları dilimli tabak biçimlerinin yanında sürahi, kavanoz gibi kapalı formlar da belirgin hale gelmiştir.

Geçen dönemin sarı rengi ortadan kalkar. Fakat asıl değişiklik çinilerin desenlerindedir. Osmanlı sanatının en büyük sanatlarından biri olarak bakılacak nefis bir çiçek stilizasyonu bu sırada gelişir. Doğa gözleminin soyut bir biçim anlayışı içinde tamamen süslemeye yöneltilmesi ile beraber çininin adeta bir ‘duvar resmi’ olarak kullanılması bu devrin özelliğidir.

1561’de inşa edilmiş olan Rüstem Paşa Camii’nde, bu yeniliklerin tümünü içeren ve çiniyi bütün camiye kubbeye kadar kaplayarak kullanan ilginç bir uygulama vardır. Bizans yapılarında bütün yüzeyleri kaplayan mozaiğin yerini, Osmanlı mimarisinde yapıyı bir renk dünyası yapan çini almıştır. Rüstem Paşa Camisi’ndeki uygulama, bir daha hiçbir dini yapıda bu ölçüde tekrar edilmemiş olmakla beraber, çini desenlerinin gittikçe daha yüksek bir estetik düzeye doğru gelişmesi devam eder. İstanbul’da bu gelişme, Sokullu Mehmet Paşa, Eski Valide ve Takkeci camilerinde izlenebilir⁶⁸.

Sert ve kaliteli beyaz hamur, pürüzsüz bir zemin ve şeffaf sıraltında kırmızı, bütün XVI. yüzyıl ikinci yarısı İznik seramiklerinin karakteristiği olmuştur⁶⁹. İznik çini atölyelerinin buluşu olan mercan kırmızısı kabarık şekilde sürüldüğü görülmekte ve aynı zamanda bu devrin gözde rengi durumundadır. Kırmızı renk, hafif kabarık olmakla birlikte dokunulduğunda da hissedilen ve İznik çini atölyelerinde bulunmuş parlak bir renktir. XVII. yüzyıl başlarına kadar görülmüş⁷⁰, yaklaşık 40–50 yıl hükmünü süren mercan kırmızısının ustası ölümü ile sona erdiği bilinmektedir.

XVI. yüzyılda lale, karanfil, sümbül, narçiçeği ve bahar dalları gibi motifler çok kullanılmıştır. Bunların yanı sıra karanfil, gül ve gül goncası, süsen ve nergis gibi çeşitli

⁶⁸ Doğan KUBAN, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları*, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.189

⁶⁹ Ara ALTUN, “İznik Çini Ve Seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1991, s.12

⁷⁰ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s.58

çiçekler, üzüm salkımları, bahar dalları, çiçek açmış ağaçlar, servi ağacı ile üstün bir yaratıcı güçle kompozisyonlar zenginleşmiştir⁷¹.

Resim 6: Takkeci İbrahim Ağa Camii



XVI. yüzyıl ortalarına kadar çinilerde renk ve dekor bakımından göze çarpacak önemli bir değişiklik görülmezken bundan sonra çeşitli yenilikler birbirini takip etmiştir. 1561’de yapılan Rüstem Paşa Camii çinileri bu inanılmaz zenginliği parlak bir şekilde göz önüne sunmaktadır. Diğer birçok incelikler arasında burada 41 çeşit lale motifinin bulunduğunu söylemek zenginliği göstermek için kâfidir.

Farklı teknik ve anlayışlarda olan Selçuklu ve Osmanlı çiniciliğinin Anadolu dışındaki diğer merkezlere oranla sağladıkları büyük başarı ve gelişme, çiniye her türlü yapıda geniş biçimde yer vermiş olmasına bağlanabilir⁷². Çiniciliğin yanı sıra keramik sanatında koruma gücünden ötürü duvar çinilerine oranla daha az sayıda örnek günümüze gelmiştir.

Form bakımından çok çeşitli olan Osmanlı seramiklerinde tabaklar, kâseler, ibrikler, kupalar kadehler, vazolar, şekerlikler, sürahiler, cami kandilleri maşrapalar şamdanlar

⁷¹ Oktay ASLANAPA, *Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1993, s.159

⁷² Metin SÖZEN, *Geleneksel Türk El Sanatları*, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1998, s.61

oldukça fazladır. Osmanlı çini sanatında da yazı ise, bir süsleme unsuru olarak oldukça önemlidir. Bu dönemdeki yazı örnekleri belge niteliği taşıyan kitabelerde ve çoğunlukla dini metinlerin yer aldığı dekoratif amaçlı kuşak yazılarında ve mihraplarda çeşitli istiflerde görülür⁷³.

Resim 7: Sokullu Mehmet Paşa Camii



Osmanlı mimarisinin bezeyici ana öğelerinden olan çiniler cami, mescit, türbe, imaret, medrese, hamam, saray, köşk, kütüphane, çeşme, sebillerde yaygın olarak kullanılmıştır⁷⁴. Örnekler genellikle iç mekânlardadır. Kubbe içinde çini kullanılmamıştır. Klasik devirde çiniler mihrapta, lahitlerde, yan duvarlarda, kemer köşelerinde, minberin külah kısımlarında, payelerde, pencere alınlıklarında kullanılmıştır⁷⁵.

XVI. yüzyıldan İstanbul'da devamlı bir gelişmenin temelleri atılmıştır. 'Bu zamanda artık mozaik çiniler ve altın yaldızlı tek renkli çiniler tamamen kaybolarak; renkli sır tekniği ile yapılmış dört köşe levhalar halinde, bütün çini dekorların esası oluşmuştur.'⁷⁶

⁷³ Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU, *Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi*, Cilt.1, AKM Yayınları, Ankara, 1985, s.474

⁷⁴ Gönül ÖNEY, "Çini", *Geleneksel Türk Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1993, s.97

⁷⁵ Gönül ÖNEY, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir, 1987, s.68

⁷⁶ Oktay ASLANAPA, *Anadolu'da Türk Çini Ve Keramik Sanatı*, İstanbul, 1965, s.18-19

Bu zenginleşmede hiç şüphesiz Osmanlı sarayına bağlı nakkaşların yaratıcı gücü etken olmuştur. Özellikle Şahkulu ve Kara Memi gibi nakkaşbaşlarının idaresinde çalışan nakkaşlar, çini ustaların için çeşitli desenler ortaya koymuşlardır. Bu zengin kaynağın oluşturduğu Osmanlı saray üslubu, bu dönemde çeşitli sanat dallarıyla birlikte çini sanatında da bir üslup bütünlüğü sağlamıştır.

Osmanlı Devleti'nin başkentlerinden biri olan İznik, çini yapımının gelişimine büyük katkısı olmuş önemli bir merkezdir. İznik'te duvar çiniciliğinde ve keramiklerinde yeni teknikler geliştirildiğinden, hızlı ve sürekli bir üretim yapılabilmektedir. 16. Yüzyılın başlarından sonra sıraltı tekniğiyle, kare levhalar halinde üretim yapılmıştır⁷⁷.

XVI. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen yanlışlıkla “Şam işi” adı altında anılan seramiklerin üretim merkezi yine İznik'tir. Bu üslûbun başlangıcı olarak Musli imzalı 1549 tarihli Kubbet el Sahra kandili gösterilmektedir⁷⁸. Oxford Üniversitesi araştırma laboratuvarında yapılan tahliller “Şam tipi” çinilerin diğer İznik örneklerinden daha az manganez ve krom ihtiva ettiğini kanıtlamıştır⁷⁹.

İznik çinilerinin yapımı; Seramik hamurunun hammaddeleri silika, kil ve frittir. Ebu'l Kasım'ın klasik hamur tarifinde on ölçü silika, bir ölçü cam frit ve bir ölçü ince beyaz kilden oluşmaktadır. Silikanın doğal formu ne olursa olsun, kullanmadan önce yüzey alanın hacme olan oranını bilmek için öncelikle öğütülmesi gerekmektedir⁸⁰. Hamurda tüm yabancı maddelerden arındırılmış bir ölçü beyaz kil de bulunmaktadır.

Ebul Kasım'ın fritli hamur tarifinde yer alan üçüncü eleman, cam fritli öğütülmüş kuars ve kalsine soda bitkisi özel frit fırınlarında saydam cam halinde eriyene kadar 6–8 saat fırınlanır, sonra da kepçeyle su dolu havuzlara boşaltılırdı. Böylelikle frit soğudukça tanelere ayrılırdı. İznik fritinde kurşun bulunmaktadır. Kurşun katkısı, alışkanlığı artırdığı gibi aynı zamanda da alkalilarle birleşmesi sonucunda, hamurun sinterleşme

⁷⁷ Metin SÖZEN, *Geleneksel Türk El Sanatları*, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1998, s.61

⁷⁸ Sitare Turan BAKIR, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.12

⁷⁹ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s.69

⁸⁰ Nurhan ATASOY, Julian RABY, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, İstanbul, 1989, s.49–50

derecesi ve buna bağlı olarak erime noktasını dūřuruyordu. Piřim işlemiyse dūřuk ısıda gerçekleşiyordu. İznikli iniciler için temel malzeme olan kurşun, fritli kapların karakteristik gesiydi hem de, İznik sınırına akışkanlık kazandıran önemli bir elemandı.

Resim 8: Kanuni Sultan Sūleyman Tūrbesi



Gerekli olan hammadde elde edildikten sonra artık fritli hamuru yapmaya hazır olurlardı. Bu hammaddeler iyice gūtölür ve sonra bir bezden geçirilirdi. Őstad Ali Muhammet iki yöntem önermektedir; her ikisinde de soda ve silika bŐyŐk olasılıkla özel bir fırında eritilerek, gūtŐlmŐř sodalı frit elde edilirdi. Seçeneklerden biri, sodalı friti, soęuk olarak gūtŐlmŐř kurřun oksitle karıřtırmak ya da bu kurřun sodalı frit karıřımı, soęutulup gūtŐldŐkten sonra yeniden fırınlamaktır. İkinci yöntem daha iyi sonuçlar vermiřtir.

Silika, soda ve kurşun karışımı etrafı sıvanmış, yalağa dkŐlerek erimesi ve kalsine edilmesi sağlanır. Soęumuř cam kuars ile kaplanmış yŐzeyden ayrılarak parçalara ayrılır. Frite sıvanmış kuars tanecikleri ŐstŐnden kazınır, frit parçacıkları yıkanır, kırılır ve değirmenlerde şeklinde gūtölür. Meybod'da boza kıvamında ki çamur ince bir bezden gūtŐlmŐř frit ve silikanın Őzerine sŐzölŐr ve bu karışımın gŐneřte kurutulurdu. Daha sonrada elle iyice yoğrulan bu karışım Őst Őstte yığılırdı. Suyun fazlasının

alınması için bu karışım güneşte kurutulurdu. Daha sonrada bu karışım tuğlaların ya da alçı kalıpların üzerine dökülürdü⁸¹.

'Hamurun yapısındaki yüksek silika oranına karşın bileşime katılan düşük orandaki demir oksitten dolayı hamur, bejimsi bir renk alırdı. Boyanın uygulanacağı parlak beyaz bir zemin elde etmek için, parçanın yüzeyi ince bir tabaka astarla kaplanırdı. Astar hamurla aynı yapıya sahipti. Ama içinde demir artıkları, bulunmaması için katkı malzemesi özenle seçiliyor ve özenle hazırlanıyordu. Ayrıca daha ince öğütülüyordu. Kullanılan kuars astar 16.yüzyılın İtalyan silikalari için kullanılan ve çok daha pahalı olan kalaylı sır kullanımına gerek kalmıyordu.

Bu gün Kütahya'da astar %75 kuars ve Eskişehir ya da Mihaliçcik'den gelen %25 arasında kilden oluşmaktadır. Önce kil hazırlanır, çökertilir ve birkaç gün bekletildikten sonra, daldırılıp karıştırılır. Karışım sulandırıldıktan sonra süzülür ve öğütülmüş kuars eklenir; elenip bir ya da iki gün dinlenmeye bırakılır. Sonunda sık dokunmuş kumaştan geçirilip istenilen kıvama gelinceye kadar süzülür. Kütahya'da astar geleneksel olarak fırça ile sürülse de, Meybod'da püskürtme yöntemi uygulanırdı.

16. yüzyılda astarlama işleminden sonra seramiklerin, güneşte kurutulmasını önerilmiştir. Kuruyan ürünler artık boyamaya hazırdır. Mavi, turkuaz, yeşil, siyah, mor, kırmızı ve ender olarak gri gibi sınırlı bir renk kataloğuyla elde edilen İznik seramiklerinin en büyük önemi yoğun desenleri ve parlak renkleriydi.

Bütün renkler boyarmadde (pigment) ile cam frit yaş öğütme yöntemiyle karıştırılıyordu. İznik'te kullanılan kobaltın nereden geldiğine dair bir belge yoktur. Renklendirici malzemelerin bir kısmı yabancı ülkelerden geliyor diğer kısmı ise bakır taleşlerini yerel bakırcılardan alıyor; özel fırınlarda okside ederek elde ettikleri bakır oksidi turkuaz ve yeşilde kullanıyorlardı.

Renklerin desenin dışına taşımamasını önlemek için İznikli ustalar dış çizgilerden yararlanıyorlardı. 1530'lara kadar koyu bir tona sahip ve yoğunluğundan dolayı hafif kabarık duran kobalt kullanılmıştır. 1540'larda dış çizgilerde grimsi yeşil kullanmaya başladılar. 1550'lerin sonlarında krom ve spinel minerallerden elde edilen koyu siyah buluncaya kadar grimsi yeşil kullanımı sürdü. 1540–50 arasında siyah renk kısa bir süre

⁸¹Nurhan ATASOY, Julian RABY, age, s.50–51

için sınırlayıcı dış çizgi olarak kullanıldı. Günümüze ulaşan bir kaç siyah konturlu kap 1540'lara tarihlendirilmiştir. Bu dönemin duvar çini örneklerine ise Haseki Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa türbelerinde rastlanmıştır. Manganez oksitten elde edilen İznik morunun yirmi yıl gibi kısa bir sürede uygulanmasının nedeni muhtemelen mercan kırmızısının bulunmuş olmasıdır⁸².

Bu camsı boylarla bezeme yapıldıktan sonra, kap saydam, renksiz bir sırla kaplanırdı. İznik'te kullanılan sır, fritli hamur gibi, kurşun-alkali- kalay karışımı idi. Ancak kurşun oranı, kurşun- kireç-alkaliden oluşan fritli hamurda %50 iken sırda yalnızca %30 dur. Yani hamur ve sırda kullanılan fritler ayrıydı. Sırda % 4–7 oranında kalay oksit de vardı.

Sır içinde kullanılan ham maddeler, değirmenlerde, uzun bir zaman isteyen yaş öğütme yöntemiyle öğütülürdü. Sıvı halindeki karışım süzülür, çökmeye bırakılır ve daha sonra üstündeki fazla su atılırdı. İçinde bulunan kurşun oksitten dolayı turuncu-kırmızı olan sır karışımı için gereken bağlayıcılık özelliği, İran'da genellikle kitreyle sağlanmıştır. 'Kütahya'da ise bu unu kullanılmaktaydı. Un, koyu bir çorba kıvamına gelinceye kadar sulandırılır, pişirilir ve öğütülmüş sır üzerine elenirdi. Oluşan bu karışım bir gün bekletildikleri sonra, akıcı bir kıvama gelinceye kadar su katılırdı. Sırlama işlemi daldırma veya akıtma tekniğiyle yapılırdı. Böylece ürün fırınlanabilir duruma gelmiş olur.

Bu güne kadar İslam ülkeleri ve İznik'te yapılan hiç birinde, sağlam bir ateşleme bölümü ortaya çıkarılmamıştır.' Bu nedenle biçim ve ölçüleri XX. yüzyıl örnekleriyle belirlemek gereklidir. 1987'de kazılardan çıkmış fırın rafı olarak kullanıldığı düşünülen, ateşe dayanıklı kilden yapılmış bir plaka bulunmuştur. Her kap için ateşe dayanıklı seramikten bir kap yapılıyordu. 'Kutu ya da kasetlerde fırınlanıyordu. İznik'te kalelerin içenlerine üçgen ayaklar konarak iç içe yerleştiriliyordu. İznik fritli hamuruyla yapılan kaplarda ise tırnak izlerine rastlanmadığından büyük olasılıkla kutuların içinde fırınlanmış olacakları sanılır.'

⁸² Nurhan ATASOY, Julian RABY, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, İstanbul, 1989, s.57–58

Ebu'l Kasım'a göre, fritli kapların pişirimi on iki saat sürüyor, fırının soğuması içinse bir hafta bekleniyordu⁸³. İznik çinileri, Kiefer'in otuz yıl önce yaptığı araştırmalara göre oldukça düşük oranda 850-900'de pişiriliyordu.' Şu anda Kütahya'da elektrikli fırınlarda pişirilen çiniler içinde aynı ısı dereceleri geçerlidir. Çiniler düşük ısıda yavaş yavaş pişirilmektedirler⁸⁴.

Geç Dönem Çini Sanatı; XVII. yüzyılın ikinci yarısında devletin zayıflamasıyla iktisadi, sosyal ve siyasi kurumlarında olduğu gibi sanatsal alanlarda da dolayısıyla geleneksel sanatların kalitesinde hızlı bir düşüş başlar. Klasik İznik çinisi de teknik, malzeme bozukluğu yüzünden önemini kaybeder. Yerel ustaların elinde gelişen Kütahya çiniciliği daha ön plana çıkar. Bu durum İznik çinilerinde kalitenin daha da bozulmasına sebep olur. Kalitesiz malzeme kullanımı da İznik çiniciliğinin yok olma sürecini hızlandırmıştır. Bu dönem çinilerinde hamur artık daha kırılğan malzemeden hazırlanmaktadır. İşçilikte kalitesiz çalışmalar görülür. Sırda çatlama, pürüzler oluşur. Renkler canlılığını kaybetmiş ve soluklaşmıştır. Zemin artık kirli beyazdır. Ayrıca zeminde lekelenmeler meydana gelmekte ve boyalar taşmakta olup dağılmaktadır⁸⁵.

XVII. yüzyıl Çini sanatında kompozisyon açısından klasik dönemden daha farklı bir takım gelişmeler olmuştur. Bunlar; üretimi Kütahya'da gerçekleşen Kâbe, Hz. Muhammed'in mezarı ve Arafat Dağı tasvirli kompozisyonlardır. Bu tür desenlerde Kâbe Yapısı, kahverengi, yeşil veya siyah renkli anahtar deliği şeklinde bir çerçevenin içinde gösterilir. Etrafını tek veya çift sıra halinde bir revak çevirir. Avlu genellikle beyaz ve mavi renklerle çizgisel olarak belirtilir. Dört mezhebi sembolize eden yapılar minber, zemzem kuyusu veya dışında sayıları 6 – 7'yi bulan minareler görülür. Bu çinilerde daha çok mavi, firuze, yeşil, siyah ve kahverengi renklerin kullanımı hâkimdir⁸⁶.

⁸³ Nurhan ATASOY, Julian RABY, age, s.59

⁸⁴ Nurhan ATASOY, Julian RABY, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, İstanbul, 1989, s.61

⁸⁵ Gönül ÖNEY, “*Erken Osmanlı mimarisinde Çini*”, Osmanlı Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, C.11, Ankara, 1999, s. 208–210

⁸⁶ Yıldız DEMİRİZ, “Osmanlı Çini Sanatı”, *Anadolu Türk Sanatında Süsleme Ve Küçük Sanatlar, Anadolu Uygarıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınları, İstanbul, 2003, s.353-372

XVII. yüzyılda motif dağarcığının hala zenginliğini kaybetmemiş olması önemlidir. Çiçek motiflerinin çeşidinde çoğalmalar görülmüş, çizimlerde doğaya daha yakınlaşmıştır. Tasarım açısından oldukça hareketli bir dönemdir. XVII. yüzyılın ilk yarısının ortasına doğru mercan kırmızısı rengi kaybolmaya başlar ve hızlı şekilde yok olup yerini kiremit rengine, kahverengiye bırakır.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında, çini sanatında asıl olumsuz gelişmeler başlar. İznik, ticaret yollarının yer değiştirmesi ile önemini yitirir. Bu sebeple hep ikinci planda kalan Kütahya, ön plana çıkar. Bu gelişmeler neticesinde İznik çinilerinin hamur, renk, sır ve işçilik kalitesinde düşmeler görülür.

Desenlerde bir döneme damgasını vuran mercan kırmızı renk yok olur, renklerde kısırlaşma başlar, çok ağırlıklı olarak mavi – beyaz çalışmalara dönülür. Sır kalitesi düşer, zemin üzerinde sır çatlakları oluşmaya, zemin rengi kirli beyaza dönüşerek lekeler oluşmaya, boyalarda taşmalar ve dağılmalar meydana gelir. Renkler canlılığını yitirip soluklaşmaya ve XVII. yüzyılın sonuna doğru desenlerde de bir biteviyelik görülür. Özellikle çintemani, sedir ağaçları ve bulutlar desenlerde çok sık tekrarlanır olmuştur⁸⁷. XVI. yüzyıl çinilerindeki tasarım özellikleri incelendiğinde tam yuvarlak dönen dallar, XVII. yüzyılda oval olarak şekil değiştirip deforme olmuştur.

Bununla birlikte XVII. yüzyılda çinilerde kalite bozulması görülmesine rağmen çini üretiminin hızlı bir biçimde, İznik ve Kütahya olmak üzere iki merkezli olarak devam ettiği görülmektedir⁸⁸. 17. yüzyılın sivil ve dini mimari eserlerini çini tezyinatı dikkatle incelendiğinde, birçok yapıda aynı karakter ve renkte aynı desenli çinilerin kullanıldığı dikkati çekmektedir. 17. yüzyılın son dönemlerinde gerilemeye başlayan İznik çiniciliği 18. yüzyılda son bulmuştur.

III. Ahmet'in veziri Nevşehirli Damat İbrahim Paşa XVIII. yüzyılda İznik'teki çini ustalarını toplayarak 1727 senesinde İstanbul'da Tekfur Sarayında çini imalathanesi açarak çiniciliği tekrar ihya etmek istemiştir. Fakat bu imalathanede İznik çinisi ayarında çini yapılamamış ve 25 yıl sonra Tekfur Sarayı çiniciliği son bulmuştur⁸⁹. Sırlar mavi bir ton almış, çatlaklar belirmiş, renklerde solma ve akmalar başlamıştır. Sır

⁸⁷ Ara ALTUN, "Osmanlı Çiniciliğinde İznik", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11, Ankara, 1999, s.214

⁸⁸ Ara ALTUN, age., s.215

⁸⁹ Rifat ÇİNİ, *Türk Çiniciliğinde Kütahya*, Uycan yayınları, İstanbul, 1991, s.13

altı tekniğindeki bu çinilere bu zamana kadar çini sanatında görülmeyen turuncu da katılmıştır. Kütahya XVIII. yüzyıl boyunca tek çini merkezi olarak etkinliğini sürdürmüştür. Saray sanatının görkeminden uzak daha çok halk sanatının şematik üslubuna göre oluşturulmuş çiçek buketleri ve rozetler ortaya çıkmıştır⁹⁰.

Devrin çinileri klasik dönemden farklı desenlidir. Barok etkili çiçekler, iri güller, ince laleler ve üç boyutlu Kâbe tasvirli panolar dönemin belirli özellikleridir. Tekfur Sarayı İznik çiniciliğini yaşatmak amacıyla kurulmuştur. O kaliteye ulaşamamıştır⁹¹. Bu saraya ait en erken örnek (1724–25) Eyüp'te Cezeri Kazım Paşa Cami Mihrabındadır. Tekfur Sarayı, ürünü çinili yapılar İstanbul'daki camilerden bazılarıdır.

Kütahya Seramiklerinde XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra gerileme görülmüş; parlak renkler yerine koyu ve karanlık tonlara bırakmış; eflatun bütünüyle yok olmuş; biçim ve motifler de son derece kabalaşmıştır. Kütahya çinilerinin XVIII. yüzyılda, özellikle kiliseler için Ermeni ustalar tarafından yapılan Hıristiyani motiflerle süslü çok ilginç bir grubu vardır. Bu tip çiniler Anadolu'da çeşitli kiliselerde yer almaktaydı. Bugün halen birçok örneğine rastlanır. Bu tip çinilerle bezeli en ünlü örnek şüphesiz Kudüs'te St. James Ermeni Katedrali'dir. Bu çiniler üzerinde yer alan kitabeler çoğunun 1719 civarında yapıldığını gösterir. Ermeni ustaların dinî yapılar için imal ettikleri çinilerde melek, haç, aziz figürleri, İncil ve Tevrat'tan alınan konular işlenir. Çoğunda Ermenice veya Yunanca kitabeler vardır. Bu tip çiniler XVIII. yüzyıl Kütahya imalatının İznik geleneğini sürdüren kötü örnekleri yanında, daha iyi kaliteleriyle dikkati çekerler⁹².

İznik çiniciliğinin Osmanlı mimarisine kattığı sanat değerinde olmasa bile, Kütahya çiniciliğinin de 19. yüzyıl sonu – 20. yüzyıl başındaki ulusal mimari akımına estetik katkısı vardır. Bu yeni mimari akıma öncülük eden Türk mimarlarından Ali Talat, Vedat, Kemalettin beyler, anıtsal yapılarda Kütahya çinilerinden dekorasyona ve kitabeliklere yer vermişlerdir. Bu uygulamaların en güzel örnekleri, İstanbul'da Sirkeci'deki Büyük Postane'de, Sultanahmet'te Defter-i Hakanî Nezareti'nde (günümüzde Tapu Kadastro Müdürlüğü) Vakıf Hanlarında, Çapa Darülmüallimat

⁹⁰ Gönül ÖNEY, “Çini ve Seramik”, *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 103

⁹¹ Cihat SOYHAN, *Türk Çini Sanatı*, Refioğlu Yayınları, İstanbul, 1990, s. 44

⁹² Gönül ÖNEY, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir, 1987, s.73

binasında (eski Eğitim Enstitüsü) Eyüp'teki Sultan V. Mehmed Reşad Türbesi'nde, Topkapı Sarayı'nın o dönemde onarıma alınan dairelerinde, Haydarpaşa, Bostancı ve Büyükkada iskele binalarında görülebilir⁹³.

İznik çini ve seramik üretiminin son bulmasından sonra yeni bir hız kazanan Kütahya atölyesinde, desen ve renklerdeki başarıyla dikkati çeken ince, zarif seramikler üretilmiştir. Bunlar genellikle zarif ve küçük fincan zarf, hokka, kâse, ibrik, sürahi, matra, kadeh, kupa, gülabdan, kandil, buhurdanlık, süs yumurtaları, tütsü kabı ve tabak formlarından oluşur. Bu seramiklerde sert, beyaz bir hamur ve sıraltı tekniği kullanılmıştır⁹⁴. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başı Çanakkale seramiklerinde tek renk şeffaf krem, yeşil, sarı, kahverengi, mor sır kullanılır. Tek renk sırlılarda çoğu kez sır üstüne altın yıldız, siyah, beyaz, mavi, kırmızı ve sarı renklerle boyanmış soyut yapraklar, çiçekler v.s. görülür. Bu grup seramiklerde çoğu kez boyama bezemelerin yanı sıra kabarık, barok karakterli iri rozetler, yapraklar, çiçekler de işlenir. Geç dönem Çanakkale seramikleri acayip şekilleri, aşırılığa kaçan bezemeleriyle olağanüstü ilginç örneklerdir.

Anadolu seramik sanatında 18. yüzyıldan sonra Kütahya'nın da önemini kaybetmesiyle, 19. yüzyılda Çanakkale ile yeni bir merkez gelişir. Çok ilginç kullanma seramikleri veren ve 20. yüzyıl başına kadar önemini sürdüren Çanakkale'de bugüne kadar çini bulunmamıştır. 19. yüzyıldan itibaren Kütahya'da çini karakteristik özelliğini kaybederek eski Şam İşi grubu çinilerini taklit ederek düşük kalitede imalata geçmiştir. Böylece Türk Çini Sanatı tarihi büyük devirlerini tamamlamış olmaktadır⁹⁵. Osmanlı Çini Sanatının görkemli örnekleri, 20. yüzyılda da yeniden yaşatılmaya çalışılmaktadır.

⁹³ Necdet SAKAOĞLU, Nuri Akbayrak, *Osmanlı'da Zenaatten Sanata*, 2. Cilt, Körfezbank Yayınları, İstanbul, 2000, s.38

⁹⁴ Gönül ÖNEY, "Çini ve Seramik", *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 107

⁹⁵ Oktay ASLANAPA, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul, 1965, s.35

3.1. Beylerbeyi Cami Mimari ve Sanatsal Özellikleri

I. Sultan Abdülhamit Camiini Boğaziçi'nin Anadolu Beylerbeyi'nde, Validesi Rabia Sultan adına Mimar Tahir Ağa ve Bina Emimi Mustafa Efendi'ye yaptırmıştır⁹⁶. Beylerbeyi sahilinde XVIII. yüzyılda yapılan selâtin camilerindedir. Padişahın annesine adadığı cami 1778'e, daha sonraları Beylerbeyi adını alan İstavroz köyünde yapıldı. Böylece I. Abdülhamid de, Anadolu yakasında yaptırılan selâtin camilerinin Valide Sultanlar'a adanması geleneğini sürdürdü. İstanbul Boğaziçi'nde Anadolu yakasında aynı adla anılan semtin yalı camilerinin en güzel örneklerinden biridir.

Beylerbeyi Cami banisi; III. Ahmed'in III. Mustafa'dan sonra hükümdar olan ikinci oğludur⁹⁷. Dindarlığı ve iyiliği sebebiyle halkın "veli" olarak gördüğü Sultan I. Abdülhamit, 15 yıl süren saltanattan sonra vefat etmiştir. İyi niyetli ve gayretli bir padişah olarak anılmıştır. Bütün devlet işleriyle ayrıntılarına kadar ilgilenir ve takipçisiydi⁹⁸. Sultan I. Abdülhamit, mimari alanda birçok eser yaptırmıştır. Kendi adını verdiği Sultan I. Abdülhamit Külliyesi, İstanbul Beylerbeyi Camii, Emirgan Çeşmesi, Hasköy silahdar Yahya Efendi Çeşmesi, Gülşehir Kurşunlu Camii, Yozgat Ulu Camii, Unkapanı Şebsafa Camii ve Karavezir Medresesi bunların arasında en önemlileridir⁹⁹.

I. Abdülhamid (1774–1789)'in, yaptırdığı cami, gerek mekân tasarımı, gerekse doğayla kurduğu ilişki bakımından başkentin ilk otantik barok yapısı sayılmaktadır¹⁰⁰. Deniz kıyısında bulunan bu caminin inşaatına 3 Nisan 1777'de başlanmış; 15 Ağustos 1778 tarihinde tamamlanarak cami içerisinde kılınan bir Cuma namazıyla açılmıştır¹⁰¹. Caminin yüzü denize karşıdır. Şimdiki görünümünde caminin önündeki geniş mermer rıhtım yer almaktadır.

Orta kapı Kitabesinde:

Geldi bir hatif bu tarz üzre didi tarihini

⁹⁶ Oktay ASLANAPA, age, s.406

⁹⁷ Münir AKTEPE, "Abdülhamid I", *İslam Ansiklopedisi Cilt.1*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, s.213

⁹⁸ I. Abdülhamid (1999), age., s.154

⁹⁹ Abdülhamid I. (1968), *Türk Ansiklopedisi Cilt.1*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s.55

¹⁰⁰ Stefanos YERASİMOS, *İstanbul İmparatorlular Başkenti*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000, s.351

¹⁰¹ İbrahim Hakkı KONYALI, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Yayınları, İstanbul, 1976, s.111

Mabed-i İslâm-ı nev bünyad-ı Han Abdülhamid

İç kapı Kitabesinde:

Kâbeyi yâd ettirir diltû metfân oldu hele

Mâbed-i matbû-u nev - Bünyâd-ı Han Abdülhamid (1778)

Dış kapı kitabesi de aynı tarihli olup, burada Cami'in Padişahın Validesi Rabia Sultan hayrına yaptırıldığı belirtilmektedir.

Resim 9: Beylerbeyi Camii dış genel görünüşü



2. Sultan Mahmud'un Beylerbeyi Camiini tamir ve tevşinin, ve dolayısı ile camiin yeni iki minaresinin kitabesi işte bu kapının üzerine konmuştur ve Hadika müellifi tarafından görülmemiştir. Kitabenin sureti şudur¹⁰²:

En üstte Sultan Mahmud'un Turası

¹⁰² Reşad Ekrem KOÇU, "Beylerbeyi Camii", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.5, İstanbul, 1961, s.2677

en net mekân Sultan Abdülhamid Han

İtsün Bekaada devleti neclile iftihar

Bir pâdişâha itmedi hayrülhalef Hüda

Mahdumu âzami gribi şevketin şehriyar

Hayratım mükemmel idüp nûri didesi

Oldu hayratını mükemmel idüp miri didesi

Oldu hayâtı saniye mazhar o tâcidâr

Çıkıldıkca Arşa yâ Rab ezam Muhammedi

Olsun minârı şevketi dünyâda berkarar

Ref eyleyüb atîkini târihini didim

"Mahmud Han yaptı bu mabade iki minar"

(1236)

İstanbul Boğaziçi'nde Anadolu yakasında aynı adla anılan semtte bulunan ve yalı camilerinin en güzellerinden olan eser çevresindeki hamam, sıbyan mektebi, muvakkithane ve iki çeşme ile birlikte üslûp bütünlüğü gösteren yapılar topluluğu halindedir. Geç devir Osmanlı camilerinde görülen başlıca özellikleri bünyesinde taşıyan bu öncü yapı genellikle barok etkiler göstermekte ve XVIII. yüzyıl sonlarına doğru beliren üslûp değişikliklerini plan, mimari kütle ve tezyinatında sergilemektedir¹⁰³. Kubbe kasnağındaki kuşak yazısında hattat imzası yoktur. Kaynaklarda son olarak Halim Özyazıcı (1898–1964) tarafından yazıldığı belirtilen kuşak yazısı, 1983 yılında çıkan yangında büyük ölçüde zarar gördükten sonra bozuk bir biçimde yenilenmiştir¹⁰⁴. Mihrap sofasındaki kuşak yazısında hattat imzası bulunmamaktadır.

¹⁰³ Selçuk MÜLAYİM, "Beylerbeyi Camii ve Külliyesi", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt.6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1992, s.75

¹⁰⁴ Fatih ÖZKAFA, "Üsküdar'daki Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları", *Üsküdar Sempozyumu VI.*, 2008, s.220

Beylerbeyi Camii'nde yapının kütlesi, ana mekân, mihrap sofası, hünkâr mahfili, minareler ve batı cephesindeki girişi örten saçak olmak üzere beş temel elemandan meydana gelmiştir. Yapının düzeni, avlu duvarları, hünkâr mahfili girişi ve batı cephesindeki girişleri örten saçak bir yana bırakılırsa, deniz tarafındaki girişten ve mihraptan geçen eksene göre simetriktir. İlk yapımda tek olması nedeniyle minare simetriyi bozmaktaydı. Ama daha sonra bu minarenin yıkılması ve iki yeni minarenin yapılmasıyla simetri tamamlanmıştır. Caminin dikkati çeken özelliklerinden biri, ibadet mekânını örten kubbenin iki kasnağa sahip oluşudur. Bunlardan aşağıda olanı, sekizgen planlı, sağır bir kasnaktır. Yalnızca köşelerdeki yarım kubbeler ile parçalanmaktadır. Üstteki kasnakta pencereler yer almaktadır. Ayrıca yarım kubbelerin içinde ikişer ve mihrap sofasını örten yarım kubbenin içinde de beş pencere bulunmaktadır¹⁰⁵.

Resim 10: Beylerbeyi Camii içi genel görünüşü



Caminin bir kubbe ve beş yarım kubbeye örtülen ana mekânı, 14,60 x 14,60 m boyutlarında bir kare plana sahiptir ve kuzey tarafında son cemaat yerine

¹⁰⁵ Selçuk BATUR, “Beylerbeyi Camii”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s.203

bağlanmaktadır. Doğu ve batı cephelerinin kuzey uçlarında iki girişler vardır. Bu girişlerden batı cephesinde olanına caddeden yedi basamakla çıkılan bir platformdan, doğudakine ise hünkâr mahfiline çıkan merdivenin ikinci sahanlığından ulaşılmaktadır. Ana mekânın güney duvarında mermerden yapılmış mihrap yer almaktadır. İki yanında süs kolonları bulunmaktadır. Planı dokuzgendir. Mihrap önündeki mekân bir yarım kubbeyle örtülüdür¹⁰⁶.

Son cemaat yeri, altı sütunla desteklenen bir cephe ve iki mihrabiye ile önemli bir giriş mekânı halindedir. Camiye mihrap duvarı yönünden bakıldığında bu duvarın orta kesiminde yükselen yarım kubbe ve bunun iki yanındaki daha küçük yarım kubbeler klasik örtü sisteminin son temsilcileri olarak görüntüyü tamamlamaktadır¹⁰⁷. Hünkâr mahfili bölümünün girişi, yapının doğusunda yer almaktadır.

Resim 11: Vitraylı camlar



Ana mekânın dış yüzeyleri üç kademeli olarak ele alınmıştır. Bunlardan, beden duvarının meydana getirdiği birinci kademelin en belirgin yüzey elemanları, iki pencere sırası ile iki silme takımıdır. Birinci sıradaki pencereler dikdörtgendir. Üzerlerinde birer boşaltma kemeri yer almaktadır. İkinci sıradaki pencereler ise sivri kemerlidir; iki

¹⁰⁶ İbrahim Hakkı KONYALI, *Abideleri Ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Yayınları, İstanbul, 1976, s.116

¹⁰⁷ Selçuk MÜLAYİM, "Beylerbeyi Camii ve Külliyesi", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt.6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1992, s.76

pencere sırası birbirinden, bir silme ile ayrılmaktadır. İkinci kademede sekizgen bir kasnak duvarı yer almaktadır. Sekizgen köşelere rastlayan dört duvarı, yarım kubbeyle yırtılmıştır. Bu yarım kubbe içinde ikişer pencere bulunmaktadır. Yarım kubbe bulunmayan kenarlardan, doğu ve batı cephesine rastlayanlarda ikişer pencere, kuzey cephesinde bir yuvarlak pencere ve güney cephesinde de mihrap nişinin yine bir yarım kubbe olan örtüsü yer almaktadır.

Resim 12: Kubbe



Pencere kemerleri kasnağın bitim hizasını aşarak kubbenin eteğini parçalamaktadır. Hünkâr mahfili ve galeri bölümü cephelerinin temel elemanı dikdörtgen pencerelerdir. Pencerelerin üzerinde boşaltma kemerleri görülmektedir. Ana mekânın iç yüzeylerinin düzenlenmesi ana hatlarıyla dış yüzeyinin aynıdır. Ancak birinci sıradaki pencerelerin üzerinde ki kemerler içeride boya ile belirtilmiştir. İkinci sıradaki pencereler ise dışarıdan sivri kemerli oldukları halde, içeriden yuvarlak kemerlerle donatılmıştır. Ayrıca üzerlerinde “C” kıvrımları bulunmaktadır.

“Beylerbeyi Camii'nin ilginç yönlerinden birisi de ibadet mekânını örten kubbenin ahşap iskeletli olarak tasarlanmasıdır. Mimarın bu çözüme başvurmasının nedeni -belki de kısmen denizden kazanılmış olan- zeminin direncine güvenmemesi olabilir. Söz konusu ahşap kubbe, içeriden bağdadi sıva, dışarıdan kurşunla kaplanarak kagir kubbe

gibi gösterilmiş; ayrıca taşıyıcı sistem gerçek bir kubbenin gerektirdiği biçimde düzenlenerek bu izlenim daha da güçlendirilmiştir”¹⁰⁸. Kubbenin yükü beden duvarlarına sekiz noktada aktarılmaktadır.

Resim 13: Kubbe Detay



“Hünkâr mahfilinin zemin katındaki üçayak, kesme taştan, diğer tüm serbest taşıyıcılar yekpare mermerden yapılmıştır. Bu bölümdeki bütün kemerlerin malzemesi ise tuğladır”¹⁰⁹.

Resim 14: Vaaz Kürsüsü, sedef kakma

¹⁰⁸ Oktay ASLANAPA, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1986, s.406

¹⁰⁹ Reşad Ekrem KOÇU, “Beylerbeyi Camii”, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.5, İstanbul, 1961, s.2678



Resim 15: Minber, sedef kakma



Renkli mermer kullanılarak yapılan minber, esas kısımları bakımından klasik ilkelere uymakla beraber ölçülerindeki büyüklük, sivri, yüksek külâhı ve barok tezyinatı bakımından geç devir karakterini yansıtmaktadır¹¹⁰.

Mihrap duvarında bulunan çini panonun üstüne rastlayan rozet pencerede alçılı tezyinat içinde «*Besmele*» yazılıdır. Mihrabın iki yan duvarında ve üstünde bulunan dört üst pencere alçı tezyinatlıdır. Pencerelede yeşil, kırmızı, lacivert renkli vitraylar kullanılmıştır. Kitabeler sarı ile yazılmıştır¹¹¹.

Hünkâr mahfelinin tunç şebekeleri arasında dört ahşap sütuncuk vardır. Bunların tahta başlıkları tarih kitabesini taşıyan ahşap kornişin aralarına kalmaktadır. Sütun başlıklarında talik hat ile Mehmet Esad el Yesari'nin imzasını da görülmektedir.

Resim 16: Mihrabın iki yanında bulunan şamdan



1960 yılında Rölövelerin yapılmasını takiben, minarelerin küp kısmına kadar sökülmesi kararlaştırılmış; 1965 yılında temelleri takviye için fore kazıklar çakılmış ve zemine

¹¹⁰ Selçuk MÜLAYİM, “Beylerbeyi Camii ve Külliyesi”, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt.6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1992, s.76

¹¹¹ Zübeyde Cihan ÖZSAYGINER, “İstanbul Beylerbeyi Camii”, *Rölöve Ve Restorasyon Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1975, s.22

çimento şerbeti enjekte edilmiştir. Bu ameliyeleri yapabilmek için minarelerin küp kısımları da temele kadar sökülüştür. 1967- 1968 yıllarında; Rölövesine göre Hünkâr mahfeli, son cemaat mahalli, mermer ihata duvarları ile cami beden duvarları onarımı ele alınarak sökülmiş minareler yeniden inşa edilmiştir.

Bu onarımda; sökülmiş minarelerin taşlarından büyük ölçüde istifade edilmiştir. Tamamen yıkılmış olan son cemaat mahalli çıkmaları, temel, sütun kaidesi izleri ile mevcut sütunlar, kaideleri ve başlıklardan yararlanılarak, yeniden inşa edilmiştir. Kubbe kasnak dışlıkları, beden duvarlarındaki izlerin incelenmesi neticesi, son cemaat mahalli çatı örtüsünün biçimi tesbit edilerek yeniden inşa edilmiştir. Son cemaat mahallinde; düşeyden ayrılarak denize doğru meyletmiş duvarın taşları numaralanarak sökülüş, yeniden inşa edilmiştir. Son cemaat mahalli tavan ve döşemeleri betonarme nervürlü döşeme olarak yapılmıştır. 60'lı ve 70'li yıllarda cami büyük tamirler geçirmiştir¹¹².

Resim 17: Şadırvan

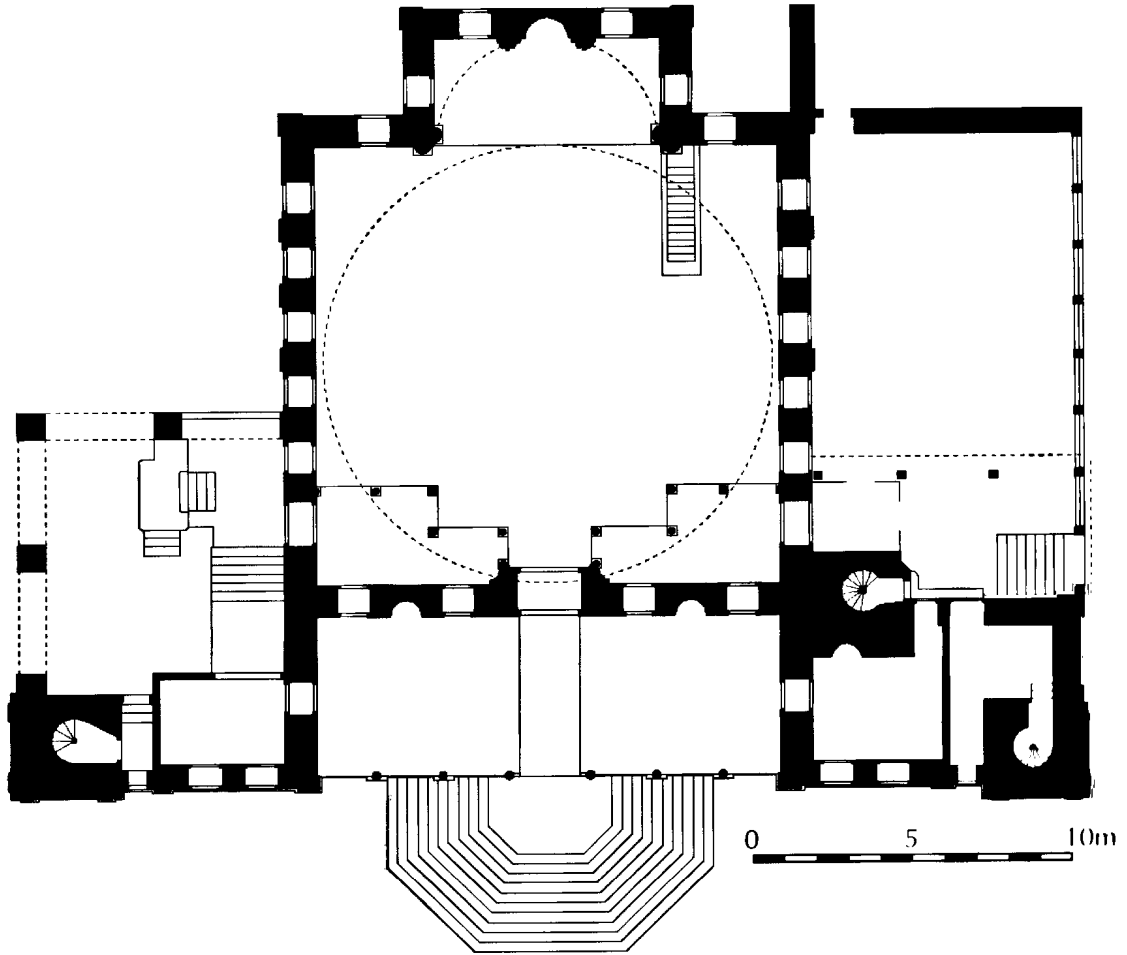


Yapının iç yüzeyleri kalem işiyle kaplanmıştır, iç yüzeylerin süslemesinde karşılaşılan önemli bir özellik, mihrap sofası duvarlarının silme hizasına kadar (zeminden

¹¹² Kemal ÜÇÜNCÜOĞLU, “Beylerbeyi Camii”, *Rölöve Ve Restorasyon Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1975, s.219

başlayarak 4 m), doğu ve batı duvarlarının da zeminden başlayarak yaklaşık 37 cm'lik bir bölümünün çinilerle kaplanmış olmasıdır. Mihrap sofasındaki çinilerin pencerelerin üst hizasına kadar yükselen kısımdaki bordürler Osmanlı çinileriyle, panolar Çin çinileriyle kaplanmıştır. Mihrabın üzerinde de 1,20 x 1,20 m boyutlarında bir çini pano vardır. Ayrıca bütün birinci sıra pencerelerin zemini çini parçalarla kaplanmıştır. Yapı bu haliyle, değişik yerlerden toplanmış çinilerin meydana getirdiği bir sergi niteliğindedir¹¹³.

Şekil 1: Beylerbeyi Camii Planı



(Doğan Kuban)

¹¹³ Selçuk BATUR, "Beylerbeyi Camii", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı Ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul,1993, s.205

1.4. Beylerbeyi Camii Çinilerinin Motif Özellikleri

Türk süsleme sanatlarında kullanılan motifler belirli bir üslup ve sistem içerisinde düzenlenmiştir. Türk motifleri geleneksel el sanatlarının çoğunda, uygulanacağı yere ve tekniğe göre şekil almıştır ve bazı sanatlarla özdeşleşen motif grupları ortaya çıkmıştır. Bu sebeple motiflerin sınıflandırılması araştırmacının uğraştığı sanat dalına göre çeşitlilik göstermektedir.

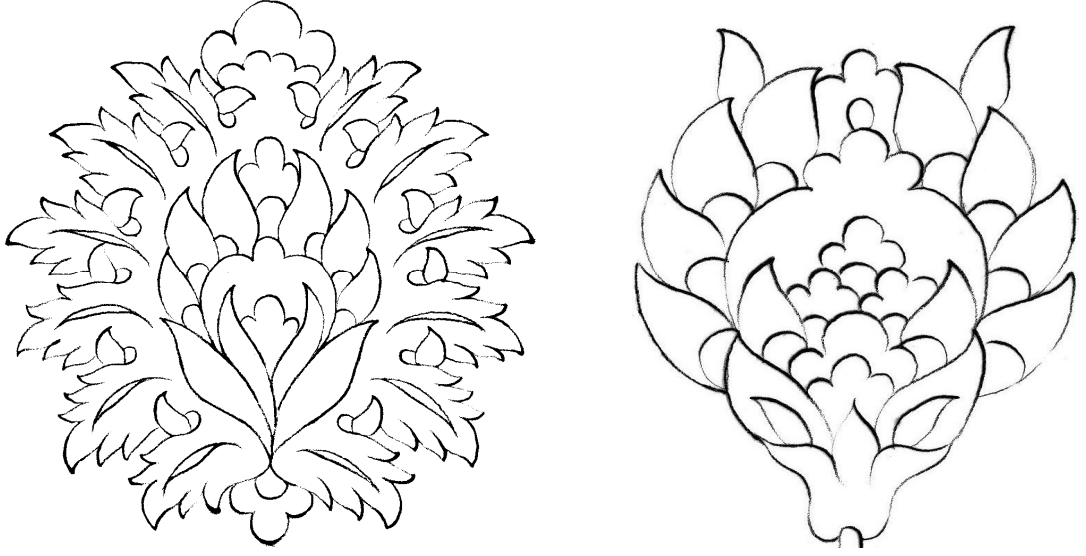
Hatayi Motifi; Türk bezeme sanatının başlıca motiflerindedir. İsminden de anlaşılacağı gibi, menşei itibariyle “Hatâ”, “Hatay”, “Hıtay”, “Huten” isimleriyle de anılan Çin Türkistanı'na bağlanır. Çin ve Orta Asya etkisinde, çoğu kez kökenleri belli olmayacak derecede stilize edilmiş çiçek motifleridir¹¹⁴. Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan hatayi motifinin en yaygın kullanım sahasını bulması Osmanlılar devrinde olmuştur. Bu motif her asırda başka özellikler kazanmıştır. Yapı itibari ile küçük, büyük, üstten, yandan, sade veya çok çeşitli profillerle çeşitli şekillere sahiptirler.

Hatayi muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan şeklidir. Buna eski deyiimiyle “makta-ı tulani” (uzunluğuna kesit) denir¹¹⁵.

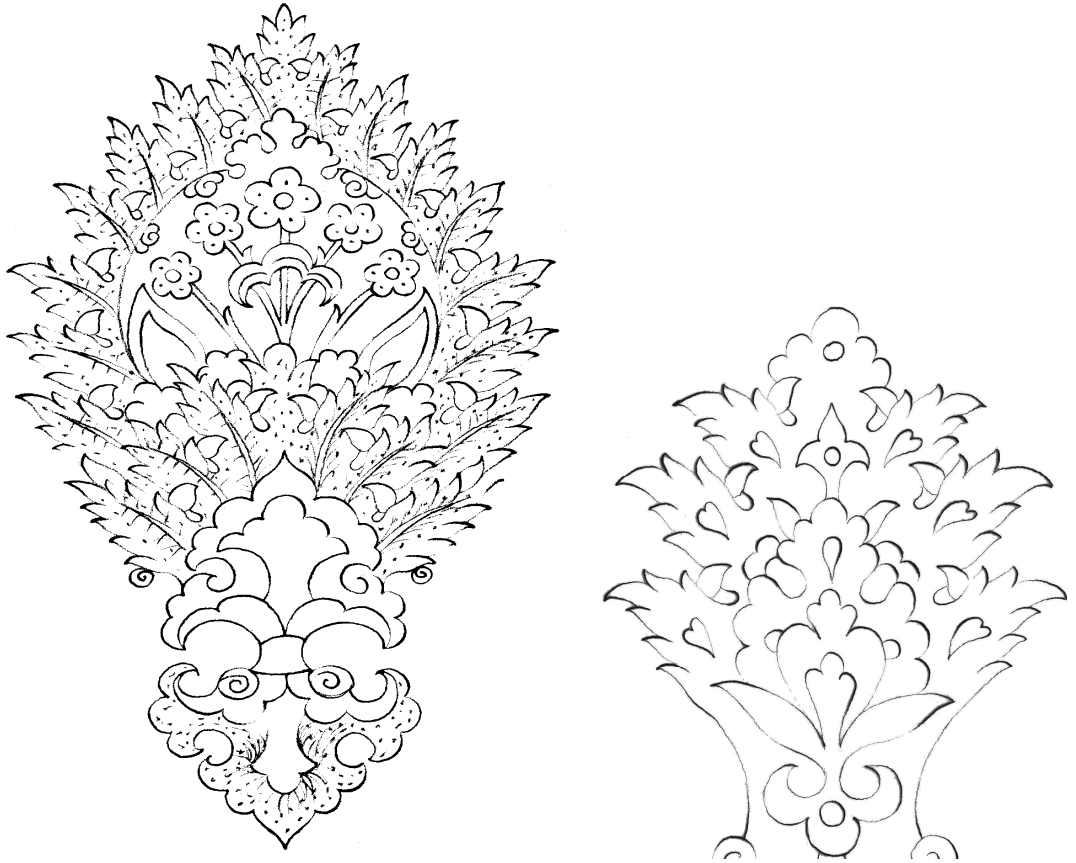
¹¹⁴ Cahide KESKİNER, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler “Hatai”*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s.3

¹¹⁵ Çiçek DERMAN, İnci A. BİROL, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, s.65

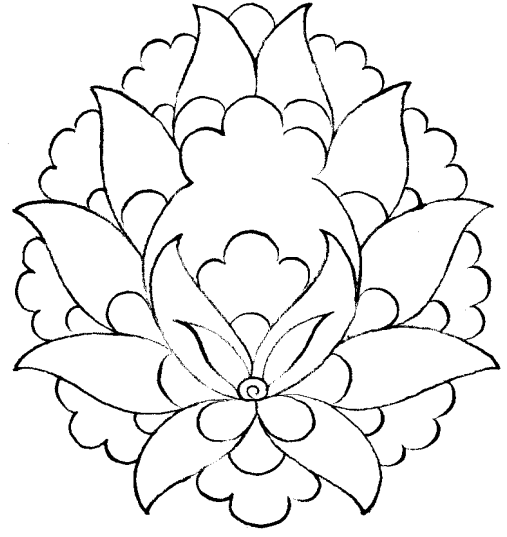
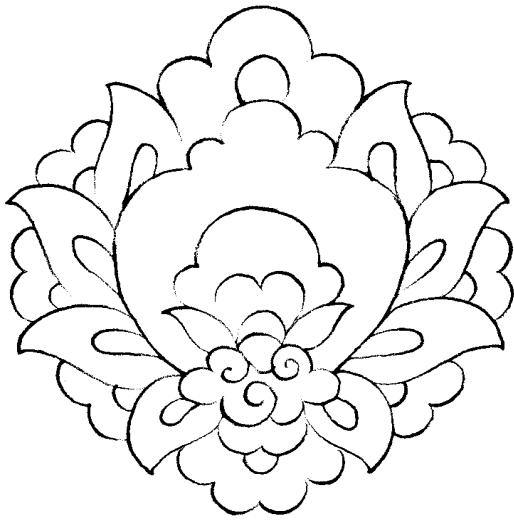
Çizim 1: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



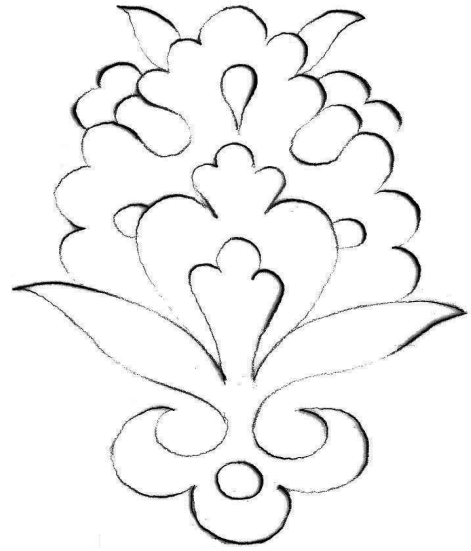
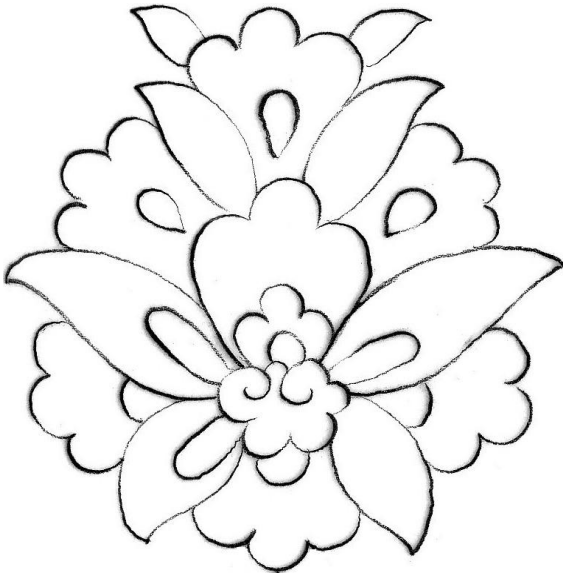
Çizim 2: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



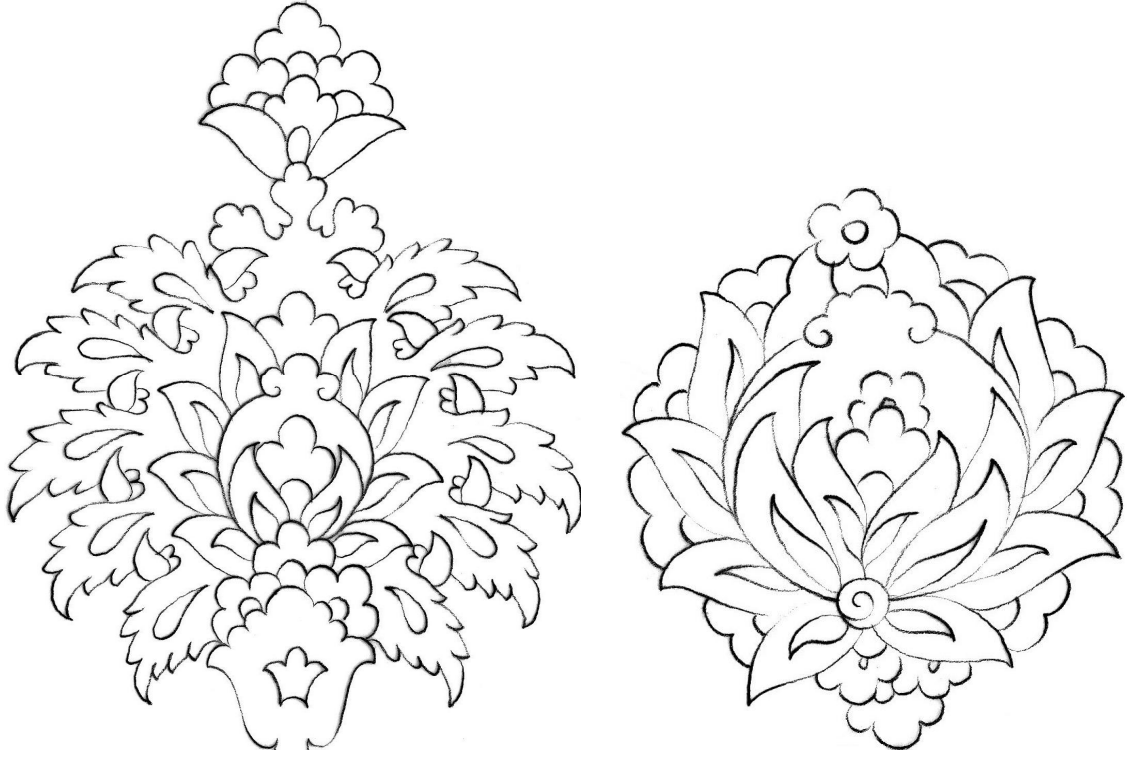
Çizim 3: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



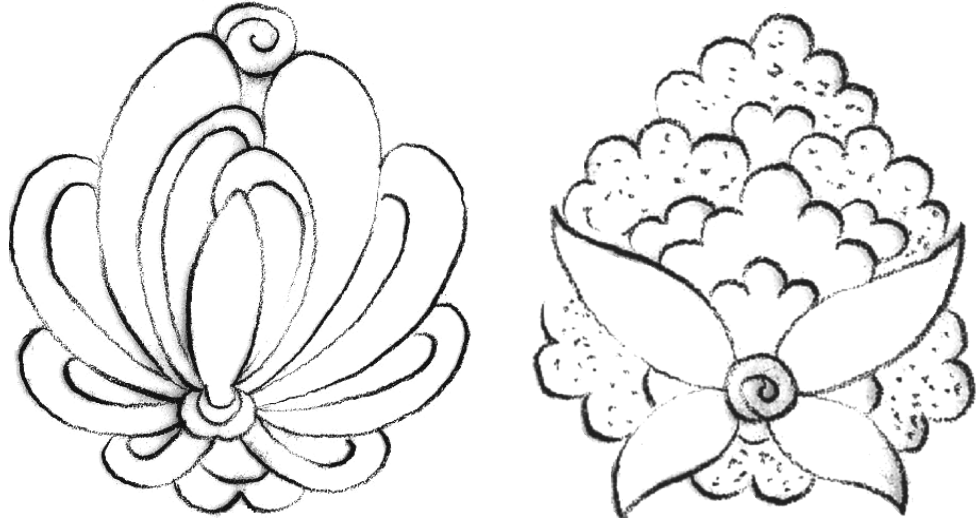
Çizim 4: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



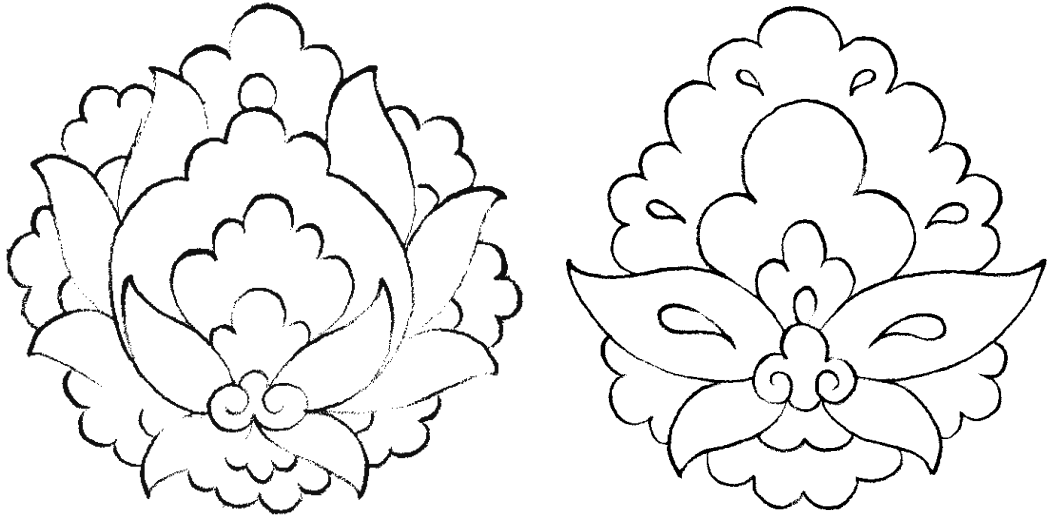
Çizim 5: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



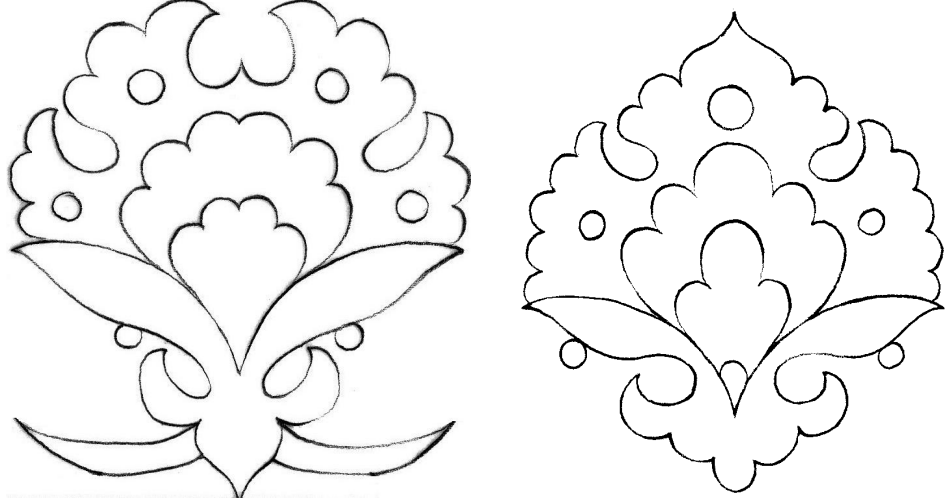
Çizim 6: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



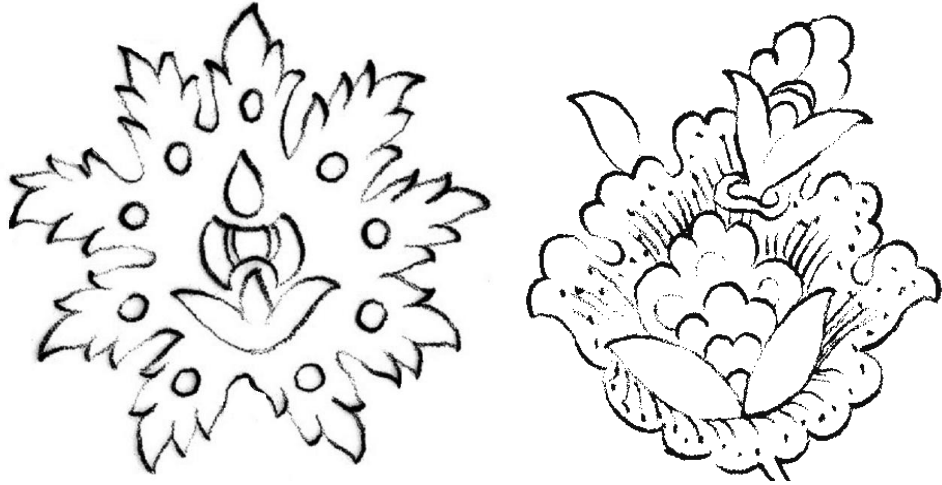
Çizim 7: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



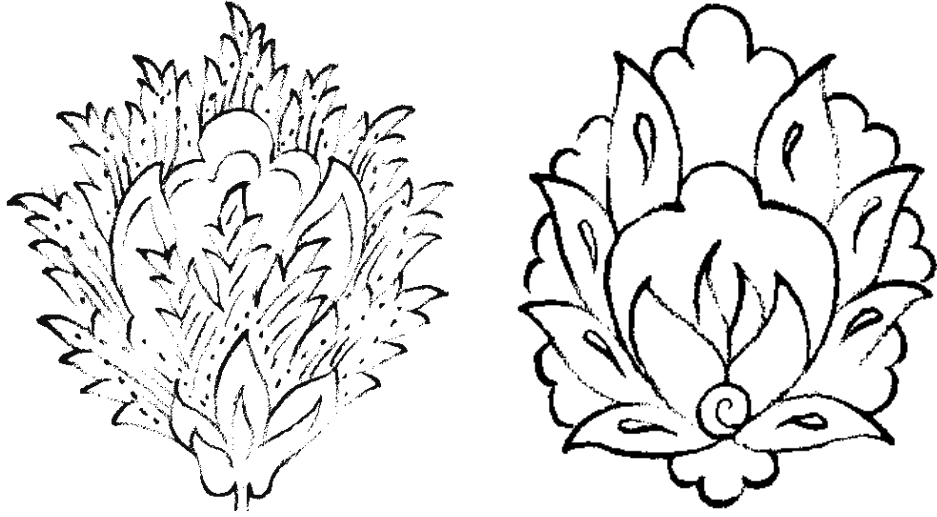
Çizim 8: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



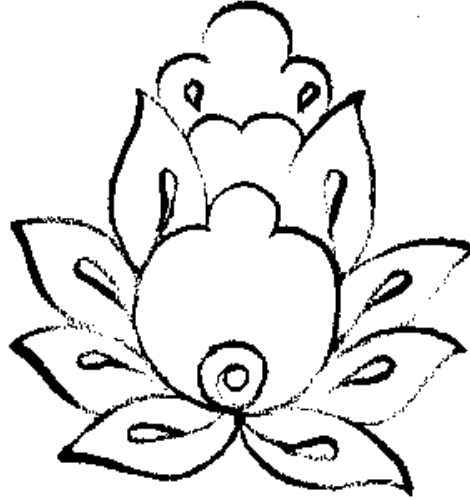
Çizim 9: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



Çizim 10: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri



Çizim 11: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan hatayi motifleri

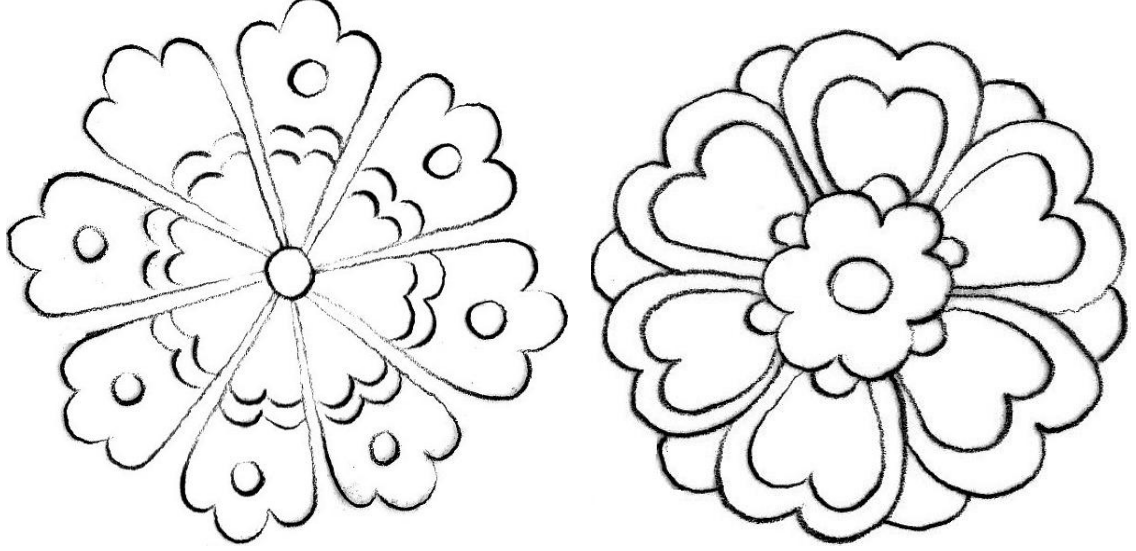


Penç Motifi; Hatai grubundan penç ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün, stilize edilerek çizilmesiyle elde edilmiştir. Gelişmiş bir çiçeğe kuşbakışı bakıldığı zaman önce göze görünen renkli taç yapraklarıdır. Model stilize edilirken yaprakların sayısına göre Farsça isimler almıştır¹¹⁶. Ayrıca penç motifinin çiziliş şeklinden ötürü “çark-ı felek” adıyla bilinen bir

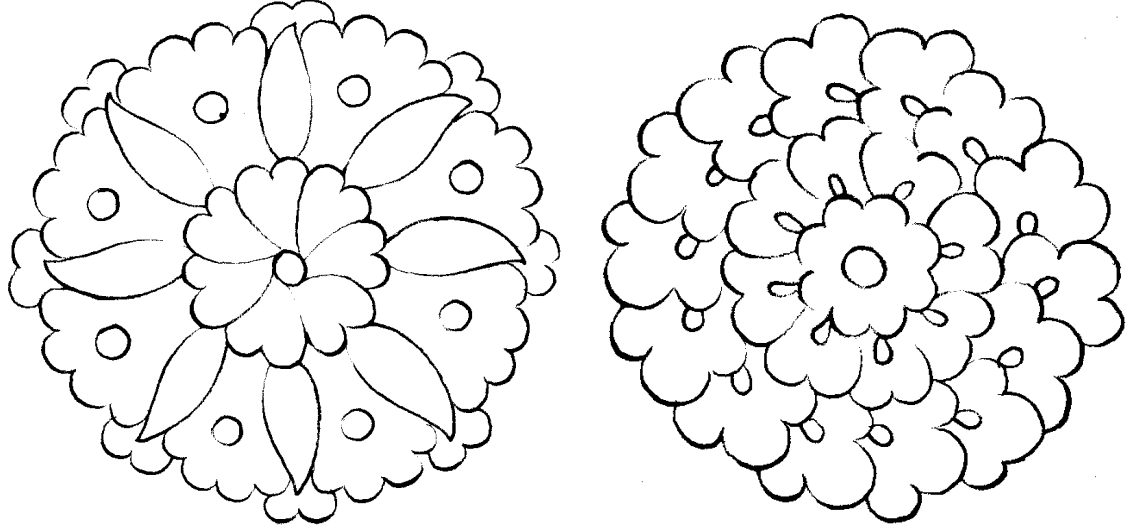
¹¹⁶ Çiçek DERMAN, İnci A. BİROL, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, s.47

grup penç bulunmaktadır. Bunlar taç yaprakların daire yönünde dönerek birbirini izlemesinden dolayı bu ismi almıştır¹¹⁷.

Çizim 12: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri

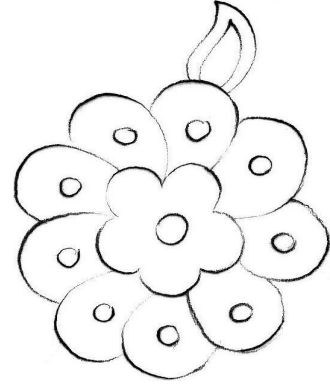
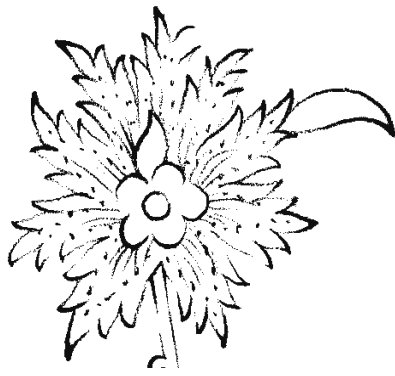


Çizim 13: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri

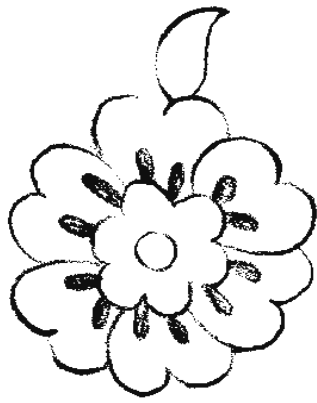


Çizim 14: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri

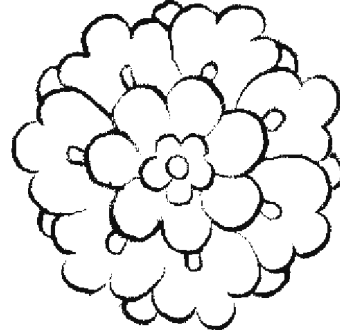
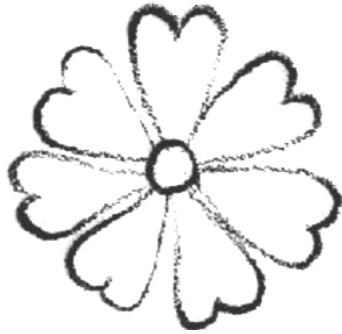
¹¹⁷ Sitare Turan BAKIR, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.193



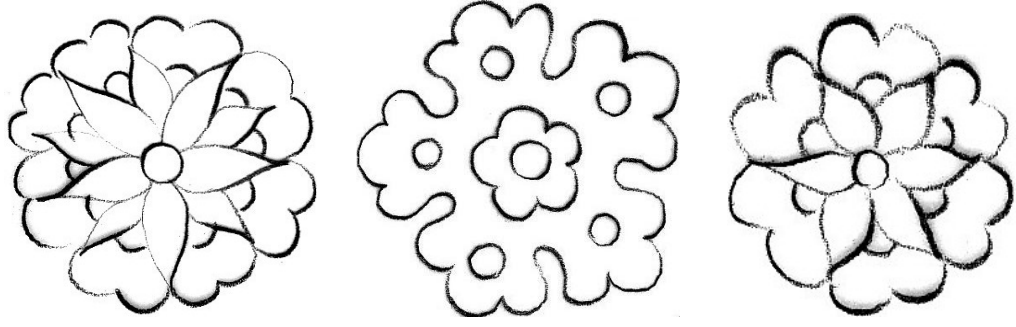
Çizim 15: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri



Çizim 16: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri

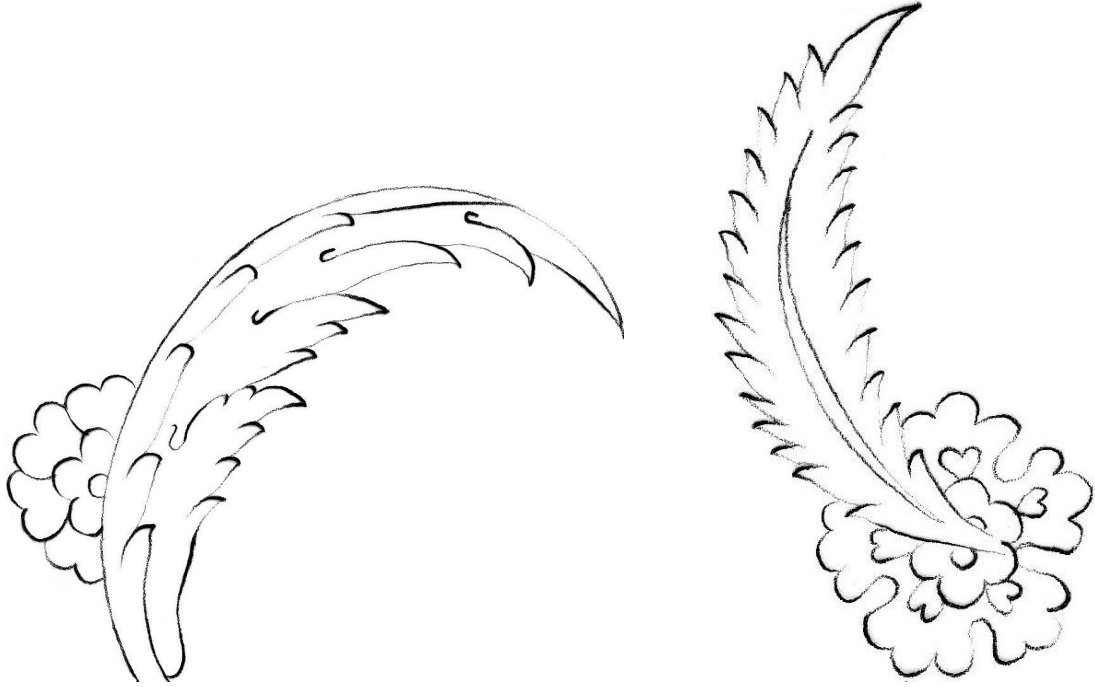


Çizim 17: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan penç motifleri



Yaprak Motifi; Bitkiler âleminde biyolojik yapısı ile önemli görevler yüklenmiş olan yapraklar, şekil bakımından da pek çok farklılıklar gösterir. Bu sebeple tarih boyunca sanatkârlara ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca sanat eserlerine de konu olmuştur. Bilhassa tabiata âşık olan doğulu sanatkârların elinde adeta dile gelmiş, çini panolar renk ve şekil zarafetiyle hayat bulmuştur¹¹⁸. Selçuklu sanatında geometrik üslubun hâkimiyeti yüzünden gelişmemiş olan yaprak ve hatai grubundan motifler Osmanlı döneminde önem kazanmış, XVI. yüzyılda en mükemmel şeklini bularak, altın devrini yaşamıştır.

Çizim 18: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan yaprak motifleri



Çizim 19: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan yaprak motifleri

¹¹⁸ Çiçek DERMAN, İnci A. BİROL, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, s.17



Çizim 20: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan yaprak motifleri



Sümbül; Divan ve halk şiirinde sık sık adı geçen, sevgilinin saçına benzetilen bu çiçek, Halvetiye tarikatının sümbüliye kolunun piri Yusuf Sümbül Sinan'ın sembolüdür. Lalenin demode olmaya yüz tuttuğu, lale soğanına servet yatıranların iflas ettiği tarihlerde ön plana çıkmıştır. Sümbüller çoğunlukla güllerden, karanfillerden ya da başka stilize çiçeklerden oluşan bir motifin çevresini tatlı bir yumuşaklıkla dolanarak sap üzerine işlenmiştir. Natüralist çiçek akımının süsleme sanatına girmesiyle sümbül örnekleri de hemen ortaya çıkmıştır. Özellikle XVI. yüzyılın ortalarından itibaren çinilerde pek sık rastlanmaktadır¹¹⁹.

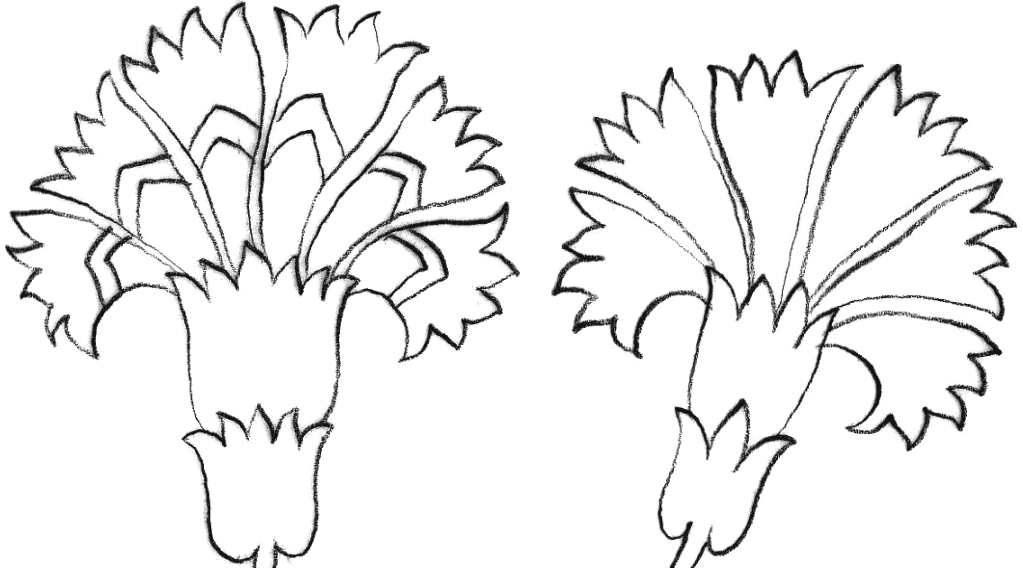
Çizim 21: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan sümbül motifi

¹¹⁹ Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.365



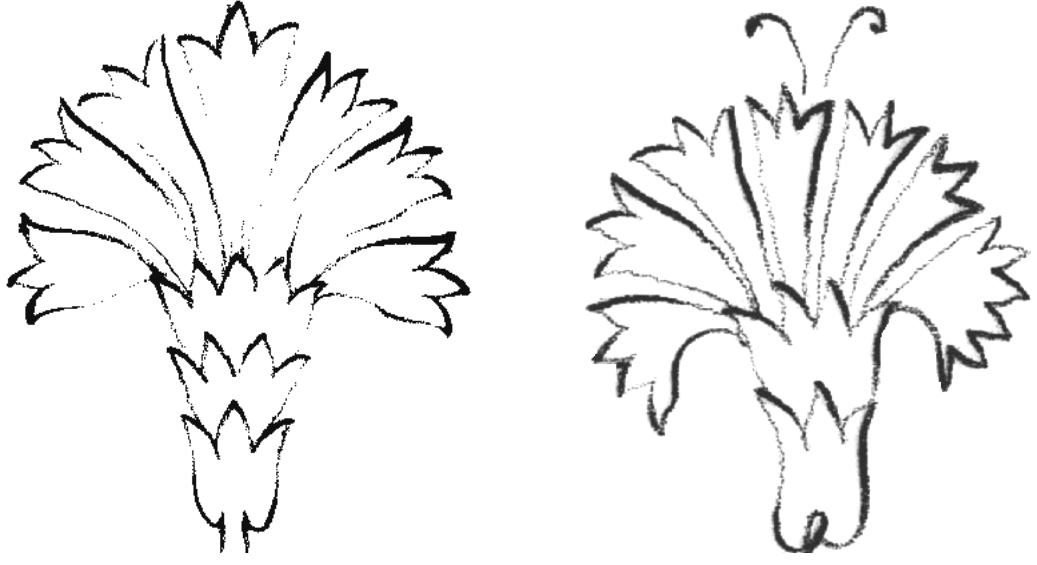
Karanfil; Osmanlı sanatının çeşitli dallarında tercih edilen çiçekler arasında karanfilin önemli bir yeri vardır. Karanfil çileği de lâle ve gülden sonra 16. yüzyıl çinilerinde bolca kullanılan bir motiftir. Tek başına olduğu gibi lâle ve karanfilin birlikte tasarlandığı düzenlemelere de sık rastlanır¹²⁰. Menşei Asya ve Anadolu'dur. Koyu zeminlerde genellikle beyaz, beyaz zeminlerde ise renkli olarak kullanılmıştır.

Çizim 22: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan karanfil motifleri

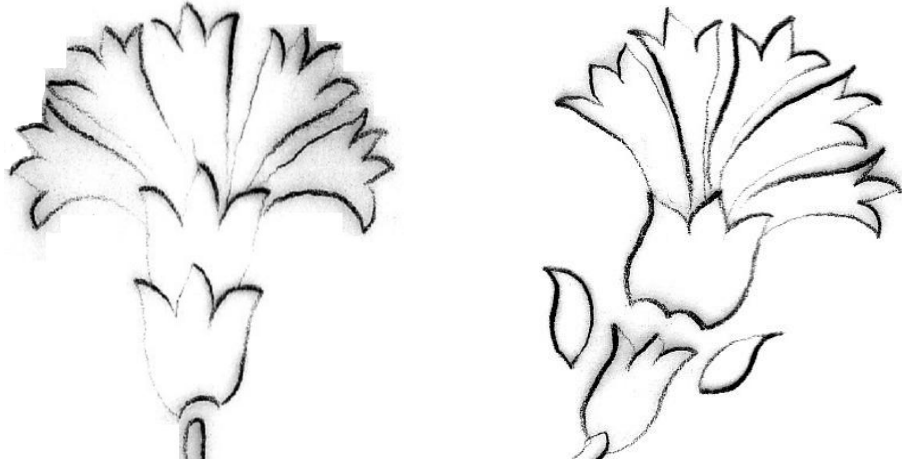


Çizim 23: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan karanfil motifleri

¹²⁰ Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.338



Çizim 24: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan karanfil motifleri



Lale; Türklerin Avrupa'ya tanıttığı bu çiçek, zamanla gerek Osmanlı imparatorluğunda, gerekse çeşitli batı ülkelerinde çok sevilmiştir. Osmanlı sanatına en erken giren çiçeklerdendir. Lalenin sevilen biçim ve tercih edilen tiplerinin zamanla değişmesini sanattaki tasvirlerinde görmek mümkündür¹²¹. XVI. yüzyılda yuvarlağa yakın oval olan formlar, gittikçe uzayarak XVIII. yüzyılda aşırı uzun kadehler çizilmeye başlanmıştır.

¹²¹ Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.355

XIX. yüzyılda rokoko üslûp ile birlikte yerini güle bırakarak kaybolmuştur. Lale, menşei itibarıyla bir doğu çiçeğidir¹²².

Çizim 25: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan lale motifleri



Ayrıca lalenin çok yaygın kullanılmasının bir özelliği de, lale sözcüğünün yazılışı Arapça “Allah” ile aynı harflerden oluştuğu ve tersine doğru okunduğunda “hilal” sözcüğünü vermesidir. “Hilal” Türk yurdunun eski sembolüdür. Aynı harflerden oluşması nedeniyle bu çiçek üzerine olan sevgi ve ilgi artmış, cami, mezar taşları ve türbe gibi dinî eserlerin süslemesinde lâle motifine çokça kullanılmıştır.

Goncagül; Gonca hatai çiçeğinin açmamış halidir. Tam açmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin stilize edilmiş şeklidir. Taç ve çanak yapraklardan oluşur, meşime ve tohumlar ya hiç görünmez veya kısmen görülebilir. Goncagül motifi, hatai motifinin ilk adımları gibidir¹²³.

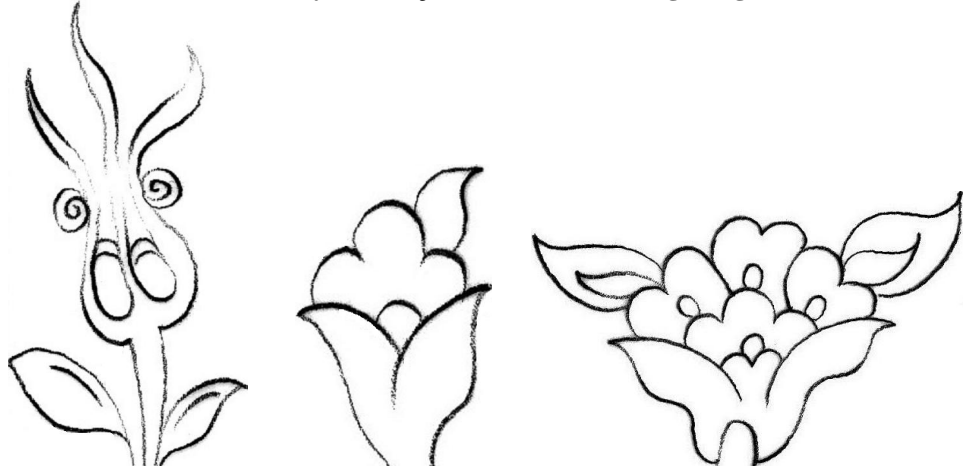
Çizim 26: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri

¹²² Oktay ASLANAPA, *Anadolu’da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1965, s.20–21

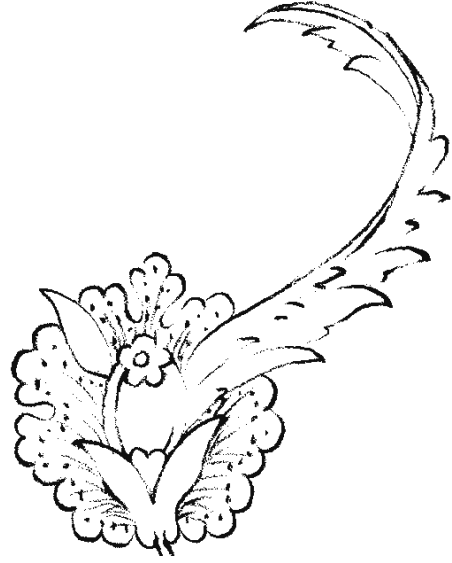
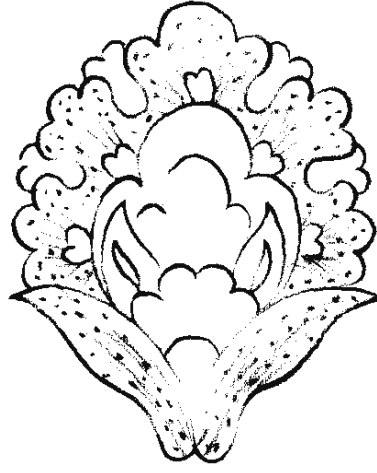
¹²³ İnci A. BİROL, *Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1991, s.101



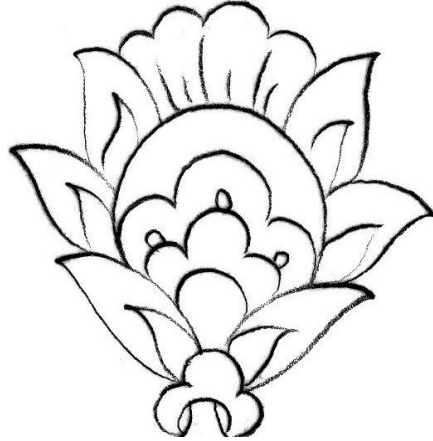
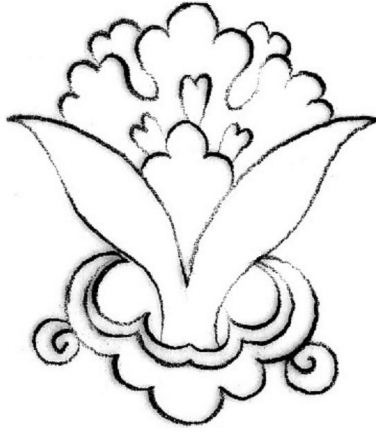
Çizim 27: Beylerbeyi Camii çinlerinde kullanılan goncagül motifleri



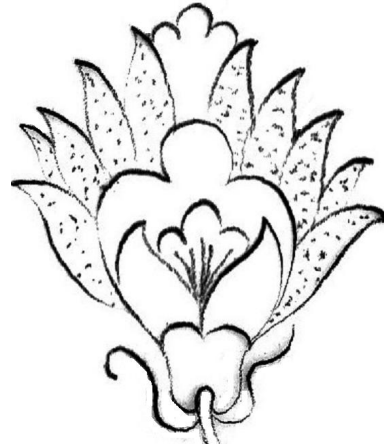
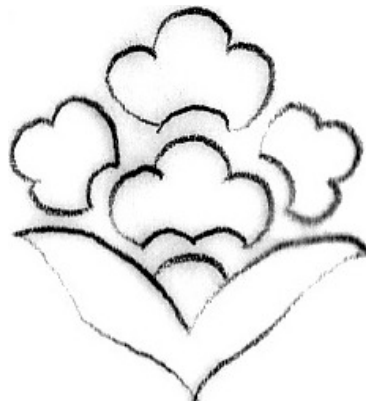
Çizim 28: Beylerbeyi Camii çinlerinde kullanılan goncagül motifleri



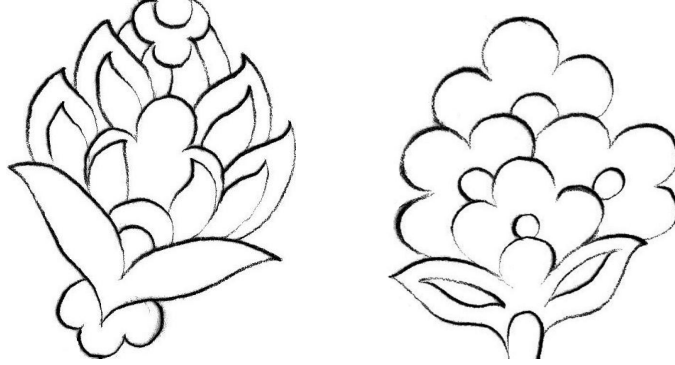
Çizim 29: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri



Çizim 30: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri

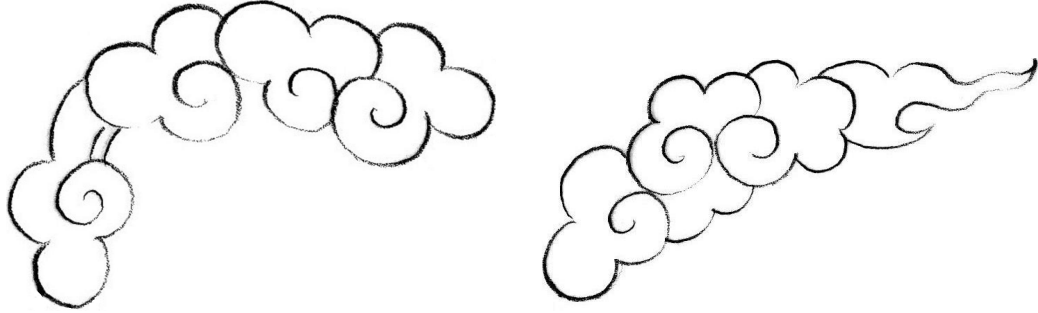


Çizim 31: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan goncagül motifleri



Bulut; Türk tezyini sanatlarında önemli bir yer tutmakta ve bulut motifine çıkış yeri olarak Çin gösterilmektedir. Bulutların her zaman hareket halinde olmaları nedeniyle çeşitli görünümlere girmeleri, sanatkârlara geniş ilham kaynağı olmuş ve zamanla çeşitli üsluplaşmalara yol açmıştır¹²⁴. Ortabağ: İsminden de anlaşılacağı gibi, desen içinde sapsarı bağlama vazifesi gören bulut motifleridir. Tepelik: İsminden de anlaşılacağı gibi motifin veya kompozisyonun tepe noktalarında kullanılan bulut motifidir. Simetri vardır¹²⁵.

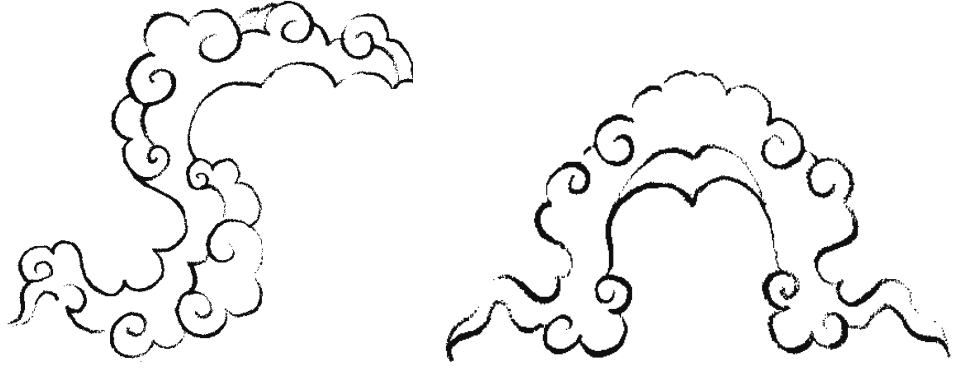
Çizim 32: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bulut motifleri



Çizim 33: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bulut motifleri

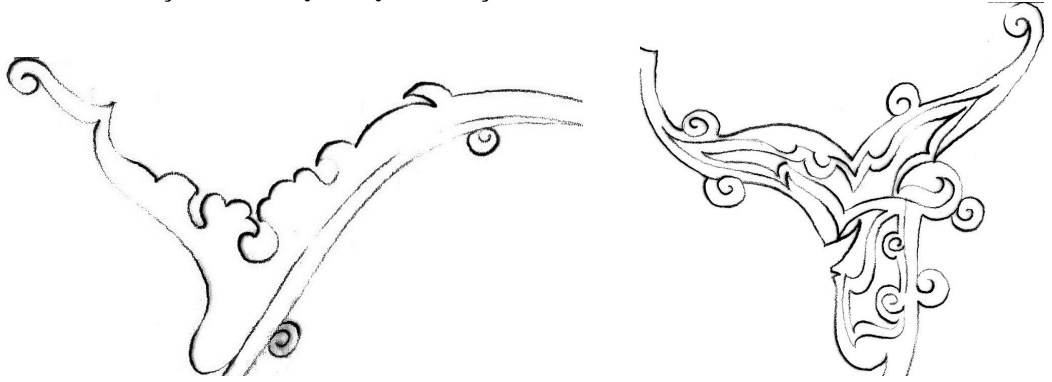
¹²⁴ Cahide KESKİNER, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler "Hatai"*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s.153

¹²⁵ Sitare Turan BAKIR, *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s.

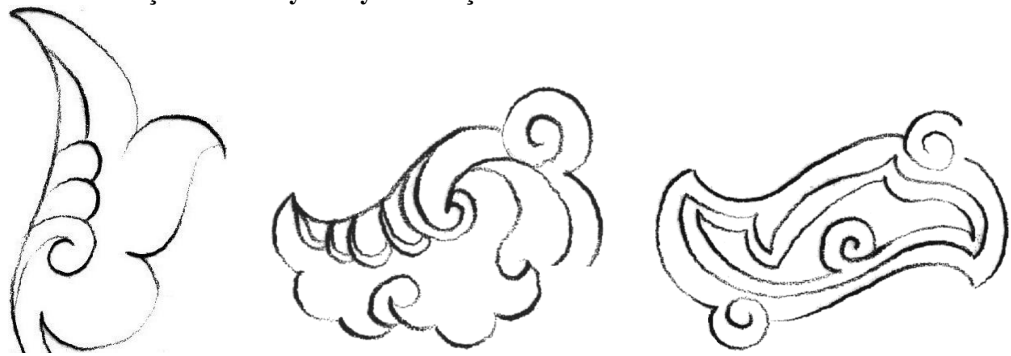


Rumi; Tezyinata önemli bir yeri olan rumi motifi, her devirde, her üslûpta, başlangıcından günümüze kadar taşa, çinide, ahşapta, madende, kumaşa, tezhipte pek çok çeşidi ile kullanılmıştır. Rumî'nin kelime manası, “Anadolu'ya ait” demektir¹²⁶. Her türlü süsleme alanında yüzyıllar boyu sevilerek kullanılan motiflerindedir.

Çizim 34: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan rumi motifleri



Çizim 35: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan rumi motifleri



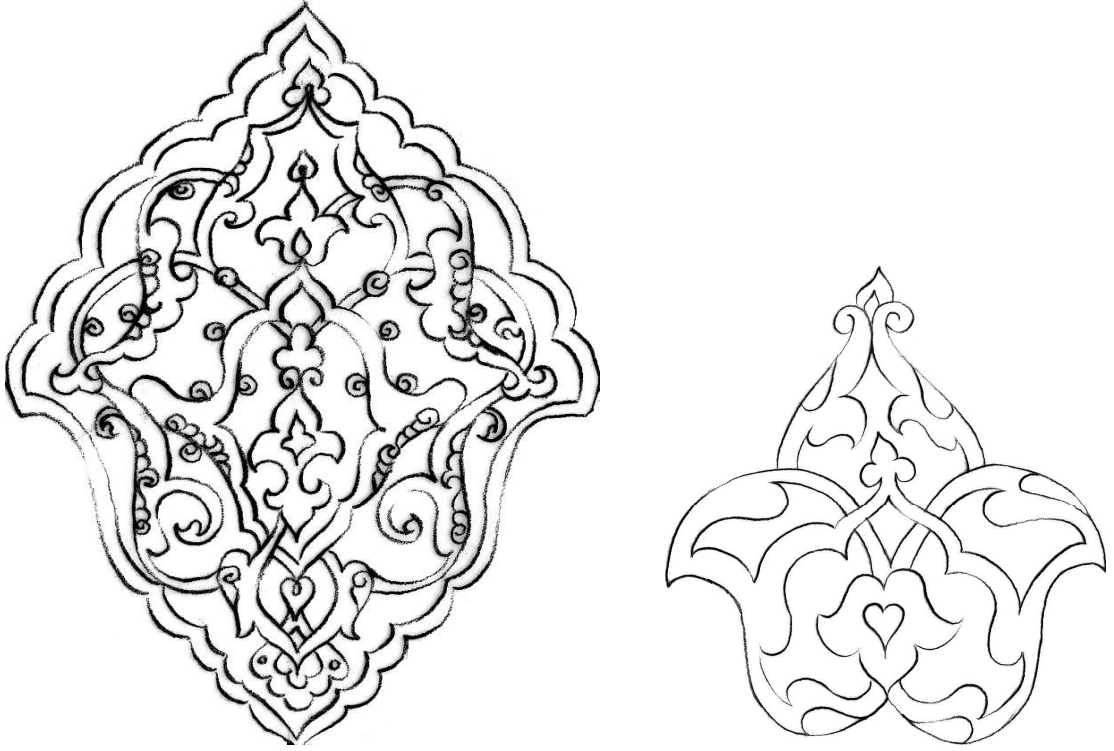
Tepelik: Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motifidir.

¹²⁶ Hatice AKSU, “Rumi Motifinin İlk Öncüleri”, *Türkler Ansiklopedisi* Cilt.4, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.187

Çizim 36: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan tepelik motifleri



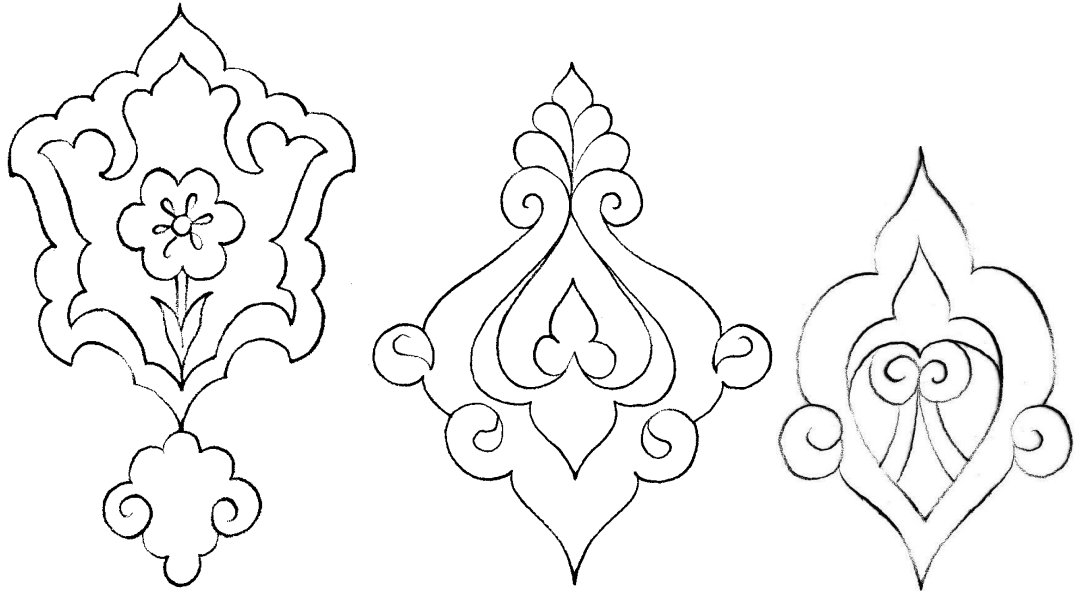
Çizim 37: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan tepelik motifleri



Ortabağ: Helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup üç helezon çıkışı verdiği için vazifesi önemlidir¹²⁷.

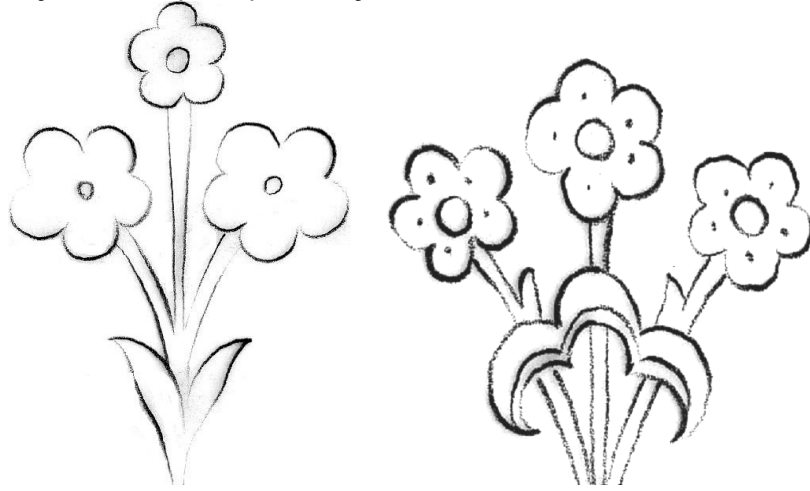
Çizim 38: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan ortabağ motifleri

¹²⁷ Cahide KESKİNER, *Turkish Motifs (Türk Motifleri)*, Turing Yayınları, İstanbul, 1991, s.9-42



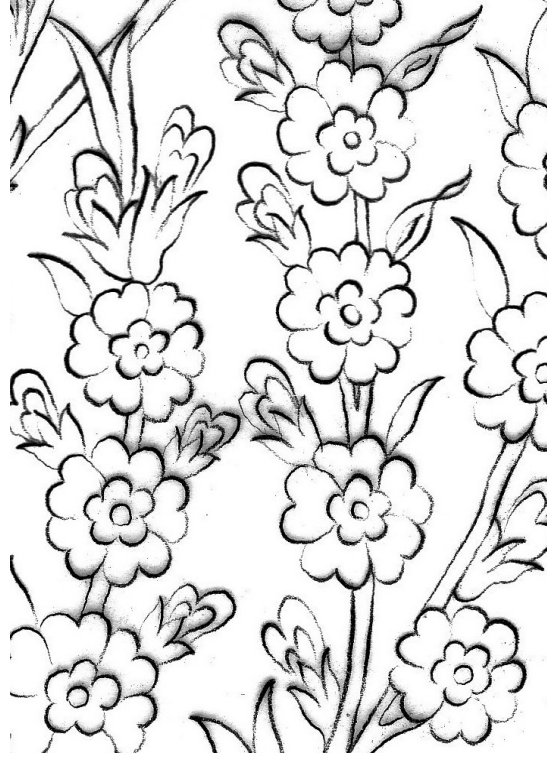
Bahar Açmış Meyva Ağacı; Kiraz, erik, badem, şeftali, elma gibi ağaçların çiçek açmış hali, XVI. yüzyılın ikinci yarısı sanatının özellikle sevilen bir motiftir. Hangi meyvenin ağacı olduğunu kesinlikle söylemek pek mümkün değildir. Karamemi bu eserlerle, daha sonra çini sanatında sayısız örneğini tanıyacağımız bu motifi sanat dünyamıza kazandırmıştır¹²⁸.

Çizim 39: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bahar dalı motifi



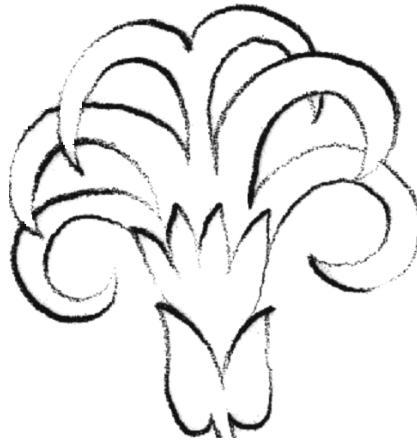
Çizim 40: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan bahar dalı motifi

¹²⁸ Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.335



Zambak Motifi; Natüralist üslupta diğer çiçeklerle birlikte 16. yüzyıl çinilerinde, değişik kompozisyonlarda karşımıza çıkar. Genellikle tek sap üzerinde tek çiçek olarak yer alır¹²⁹.

Çizim 41: Beylerbeyi Camii çinilerinde kullanılan zambak motifi



2.2. Beylerbeyi Camii Çinilerinin Teknik Özellikleri

¹²⁹ Yıldız DEMİRİZ, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986, s.372

İslam ve Anadolu Türk çini sanatında en yaygın teknik sıraltı boyama tekniğidir. Bu teknik duvar çinilerinde ve seramiklerinde kullanılır. Sıraltı çinileri en güzel örneklerini 16. yüzyılda vermiştir¹³⁰.

Sıraltı dekorları sırlanmamış, bisküvi pişirimi yapılmış ya da yaş çamurlar üzerine sıraltı bovalarıyla, oksitlerle veya astarlarla yapılan dekorlardır. Bisküvi pişirimi yapılmış ürünlerin sıraltı uygulamasına geçmeden önce uygulanacak olan dekorların daha hassas, renklerin daha canlı çıkması ve dekorlama işleminde pürüzsüz bir yüzey elde edilebilmesi için ürün yaş haldeyken üzerine astarlama işlemi yapılır.

Astarlama işleminin diğler bir amacı da alttaki çamurun rengini gizlemektir. Sıraltı dekorlarında bisküvi pişirimi yapılmış ürünler üzerine önceden tasarlanmış olan desen dekorlanacak olan yüzeye geçirilmeden önce ürün, tozdan pislikten ve çapaklarından arındırılır. Bu işlemlerden sonra desen ürün üzerine aktarılır. Desenin ürün üzerine aktarımı ya serbest elle çizilerek, ya da halen geleneksel çini üretiminde kullanılan yöntemle yapılır¹³¹. Günümüzde bu yöntem, Kütahya yöresinde el dekorlu çini seri üretiminde tercih edilmektedir. Dekorlanacak olan ürün artistik amaçlı tek yapılıyorsa desen dekorlanacak parça üzerine serbest elle de çizilebilir. Kömür tozu ya da kurşun kalem lekeleri organik malzemeler olduğu için daha sonra pişirim esnasında yanacağından bu lekeler kaybolacaktır.

Uygulama genel olarak fırça ile yapıldığından fırçanın sırsız parça üzerinde kolaylıkla kaymasını sağlamak ve pişirim yapılmadan önce dekorlu parçanın dışarıdan gelebilecek küçük darbelere karşı aşınmalarını önlemek amacıyla boyanın içine bir miktar medium (organik yağ) ya da bir çorba kaşığı sulandırılmış boyaya birkaç damla gliserin veya terebentin katılır¹³². Pişirim sıcaklığı bünyeye, kullanılan sıra ve bovalara göre 950°C ile 1380°C arasında ayarlanır¹³³.

¹³⁰ Gönül ÖNEY, *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976, s.11–13

¹³¹ Sıdika Sibel SEVİM, *Seramik Dekorları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2003, s.32–33

¹³² Sıdika Sibel SEVİM, *Seramik Dekorları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2003, s.34–36

¹³³ Nurhan ATASOY, Julian RABY, *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, 1989, s.67

BÖLÜM 2: BEYLERBEYİ CAMİİ ÇİNİLERİ

2.1. Beylerbeyi Camii Çinileri

2.1.1. Mihrap Sofası Çinileri

Resim 18: Mihrabın üst kısmındaki madalyon



Katalog No: M-1

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Mihrabın üst kısmı

Ebatları: 120 x 120 cm.

Teknik: Sıraltı

Motif: Geçme, rumi, penç ve tepelik

Renk: Kırmızı, lacivert, yeşil, kobalt mavi, açık mavi

Mihrabın üst kısmında bulunan, 36 karodan oluşan 120 x 120 ebatlarında olan çini pano şeklindedir. Panodaki beyaz renk kendi hamurundan olup, beyaz astarlı ve şeffaf sırlanmıştır.

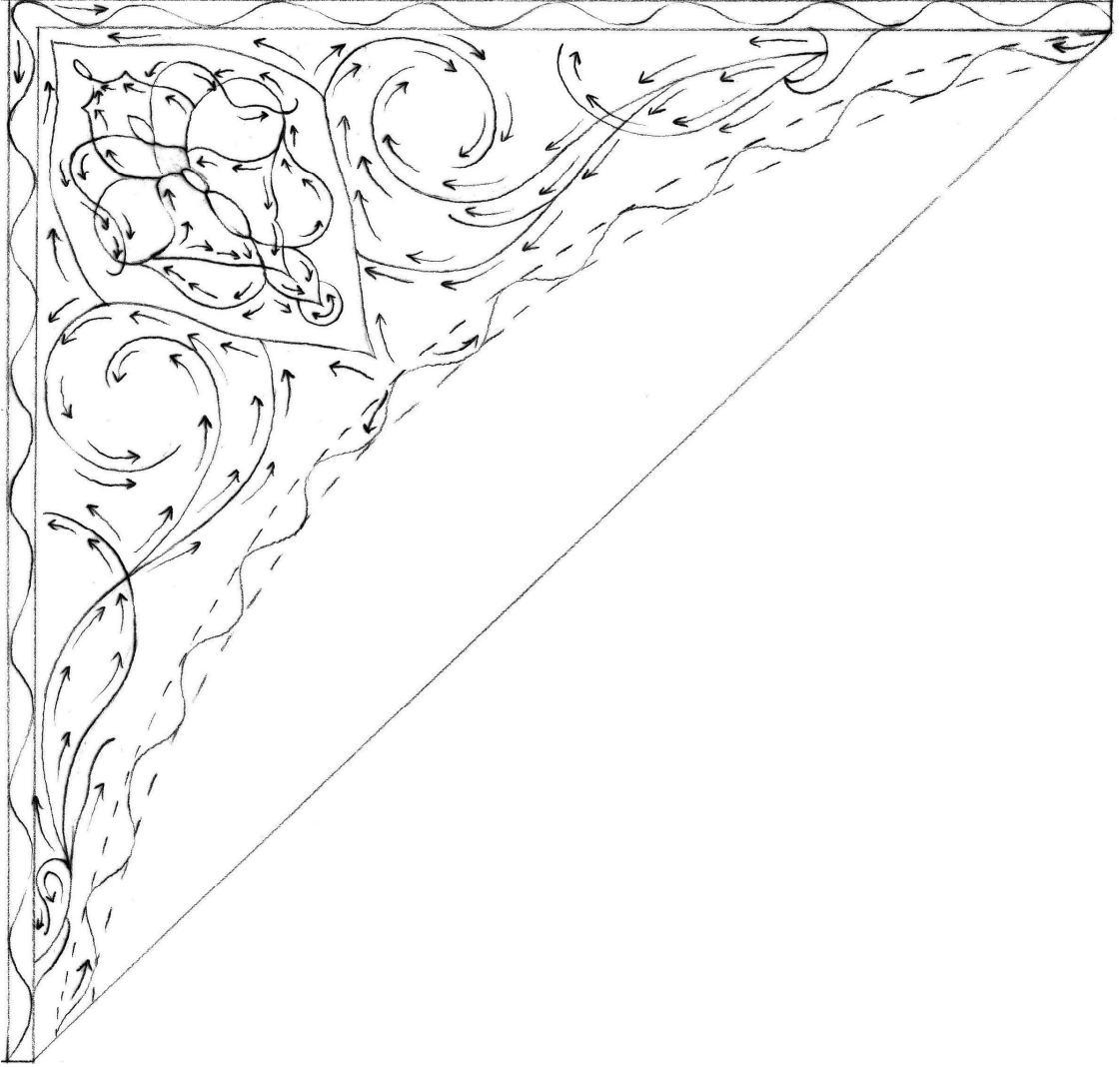
Panonun orta kısmının zemini kırmızı renkte boyanmış geçme şeklide bir geometrik düzen vardır. Geçmenin etrafını daire şeklinde sülüs hatla besmele ve ihlâs suresi

dolanmaktadır. Yazının zemini lacivert olarak belirlenmiş yazı beyaz bırakılmıştır. Dairenin etrafı ince desenli bir su ile çevrelenmiş, köşelere desenler yapılarak kare bir pano şekli ortaya çıkmıştır. Köşelerdeki desenler, uçlardan merkeze doğru güzel bir şemse motifi ile kaplanmıştır. Şemsenin zemini kırmızı renkte boyanmıştır. İçinde rumi motifleri girift bir şekilde yerleştirilmiştir. Tepeliklerle desen simetrik bir düzendedir. Şemseden çıkan dallarla pençe, pençten iri hançerli yapraklarla ve dallarla birbirine bağlanmıştır. Dallarda ve yapraklarda bulunan küçük pençlerle desen hareketlendirilmiştir. Yazıyı saran ince su şeklindeki desenin aynısı bütün panoyu da sarmaktadır.

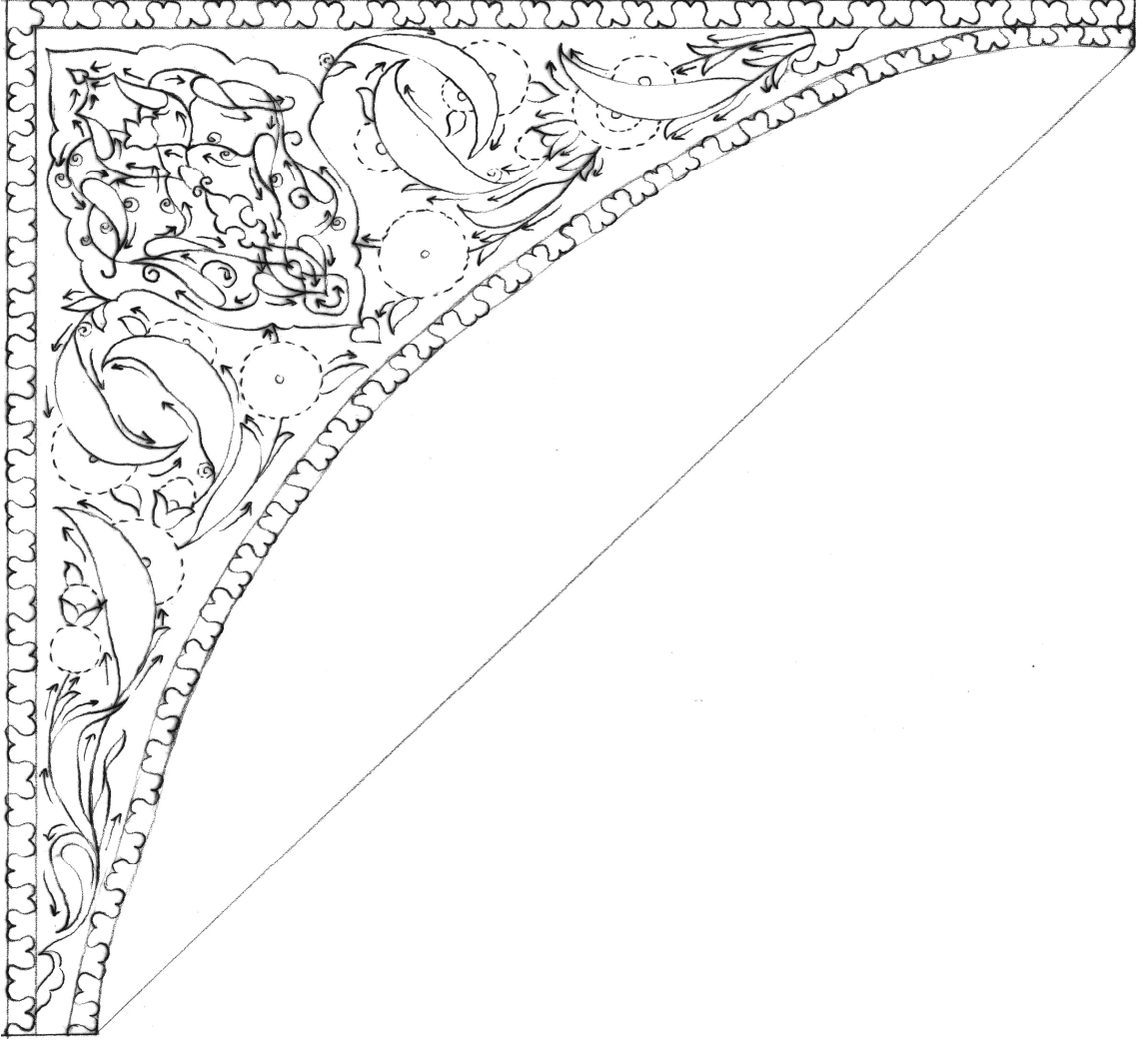
Çizim 42: Mihrabın üst kısmındaki madalyon



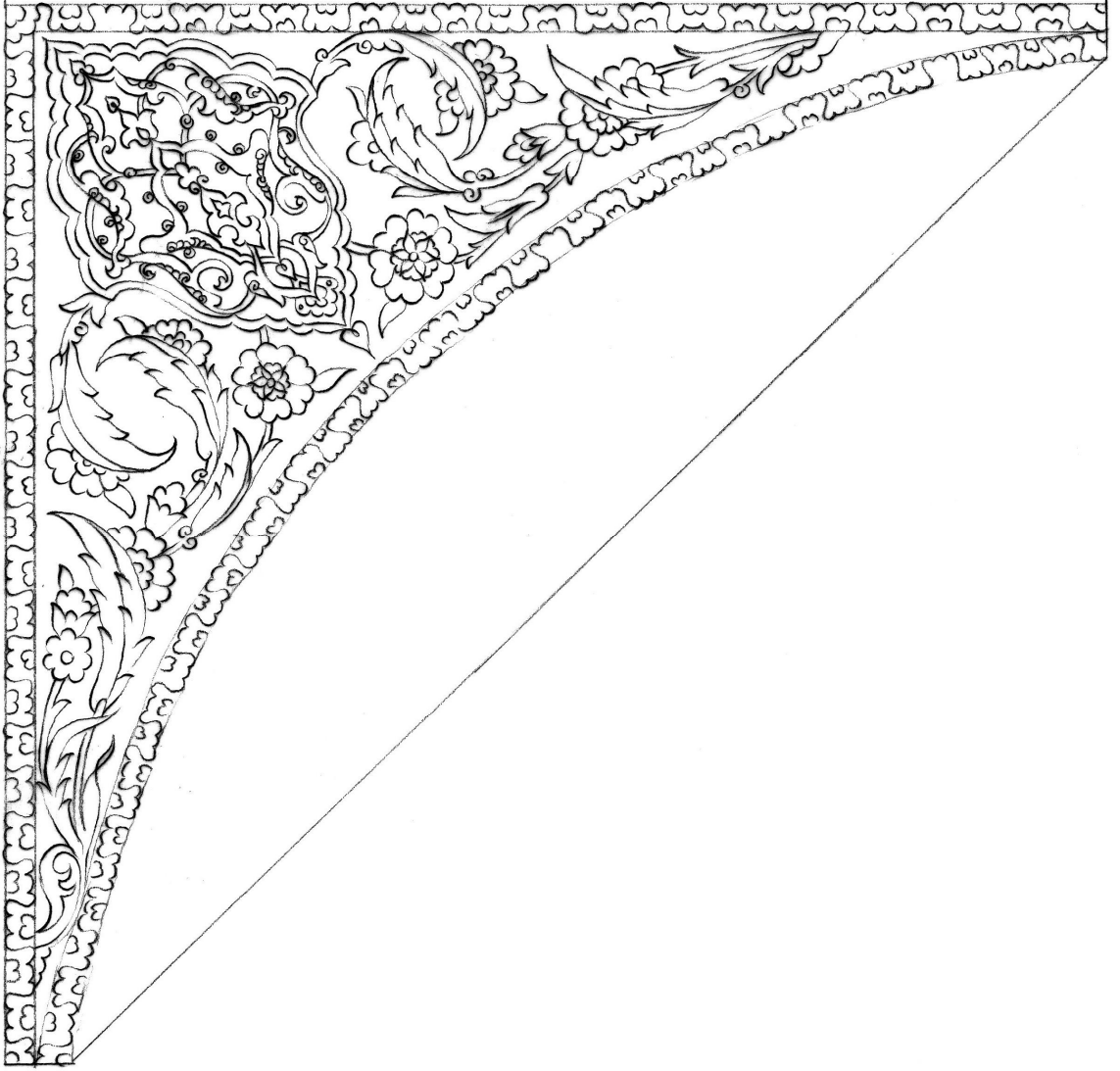
Çizim 43: Madalyonun köşebent desen plan şeması



Çizim 44: Madalyonun köşebent kanaviçesi



Çizim 45: Mihrabın üst kısmındaki madalyonun köşebenti



Resim 19: : Mihrap sağ duvar, kuşak yazısı, 1. kısmı



Resim 20: Mihrap sağ duvar, kuşak yazısı, 2. kısmı



Resim 21: Mihrap sol duvar, kuşak yazısı, 1. kısmı



Resim 22: Mihrap sol duvar, kuşak yazısı, 2. kısmı



Katalog No: M-2

Dönem: XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Mihrabın üst kısmı

Ebatları: 50 x 200 cm.

Teknik: Sıraltı

Yazı Çeşidi: Celî sülüs

Renk: Kobalt mavi, turkuaz, kırmızı, yazılar beyaz

Camiin orijinal olduğundan şüphe duyulmayan kuşak yazıları, mihrap sofası kısmındadır. Mihrap ile kesintiye uğrayan kuşak, mihrabın sağından devam eder. Beyaz renkle yazılmış olan celî sülüs yazının zemini, yazılı çinilerde genellikle olduğu gibi lacivettir. Burada da “Âyete’l-Kürsî” yazılıdır. Âyet, Besmele olmaksızın başlamıştır. Bazı çinilerde kırıklar ve bozulmalar vardır. Özellikle yazının sonundaki üç dört parça çini kaybolmuş; yerlerine çok kötü bir restorasyonla uyumsuz çini plakalar yerleştirilmiştir. Kuşak yazısının başladığı batı duvarında 2.35 m., mihrabın sağında ve solunda ikişer metre, doğu duvarında ise yine 2.35 m. uzunluğa sahip olan yazı kuşağının toplam uzunluğu 8.7 metredir. Kuşak kalınlığı 45 cm., kalem kalınlığı ise 2.5 - 3 cm. kadardır.

Kuşak yazısında hattat imzası yoktur. Kaynaklarda da bu kuşak yazısının hattatı hakkında herhangi bir bilgi bulunamamıştır.

Yazı zeminindeki boşluklar hatayi, gonca, penç ve yaprak, lâle ve rumi motifleriyle dengelenmiştir. Harflerin daha net görünmesini sağlamak ve koyu mavi zeminle beyazın karışmamasını sağlamak için, harflerin ve harekelerin etrafına ince, siyah tahrirler çekilmiştir. Bazı harflerin gözleri turkuaza ve kırmızıya boyanmıştır.

Resim 23: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-3

Dönem: XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 24 x 9 cm.

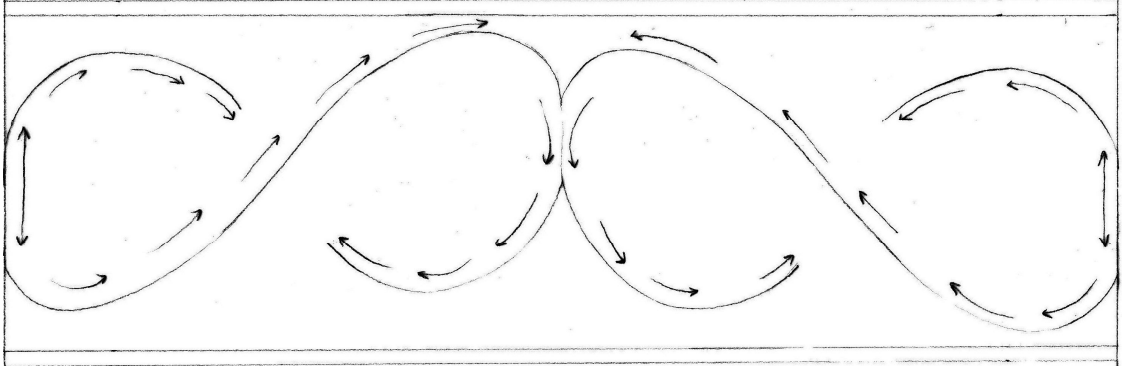
Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, hatayi, yaprak, gonca ve lale

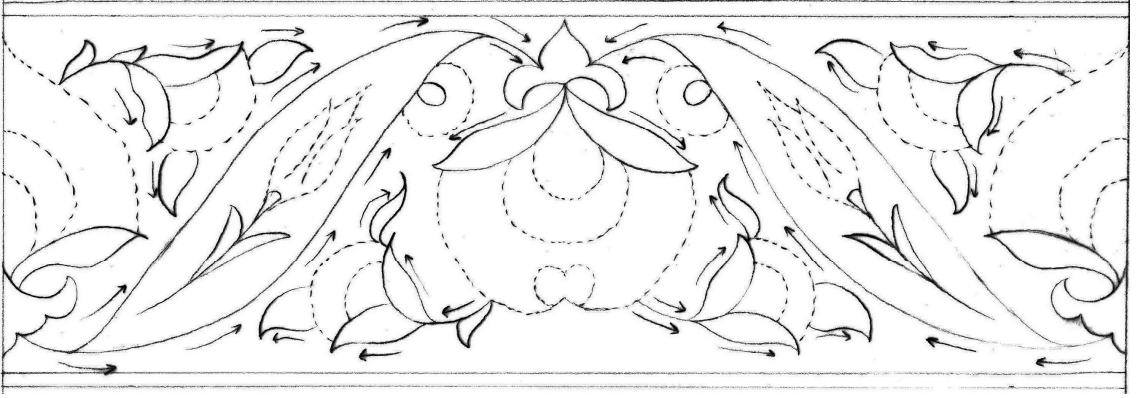
Renk: Kırmızı, turkuaz ve kobalt mavi

Mihrap mekânını çevreleyen sülüs yazının etrafında yer almaktadır. Bu bordür çinide beyaz hamur, beyaz astar ve şeffaf sır kullanılmıştır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Bordürler ortalara yerleştirilmiş hatayi motifleriyle birbirlerine bağlanmış olup hatayiden çıkan dallar hançerli iri yaprak motifleriyle birbirine bağlanarak ortalarındaki hatayilere bağlanıp birbirini takip etmektedir. Hançerli yaprak motifinin ortasında bulunan zarif tek lale motifi dikkati çekmektedir. Her iki yana ulama tarzında oluşturulmuştur.

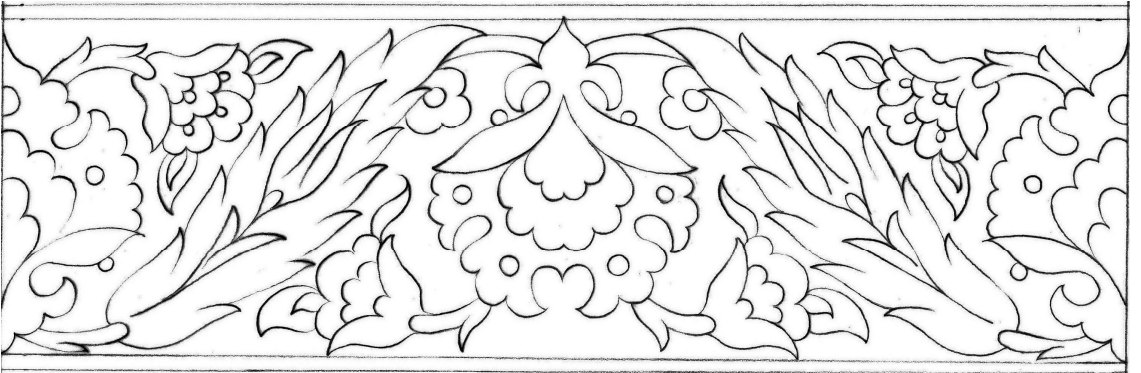
Çizim 46: Bordür desen plan şeması



Çizim 47: Bordür kanaviçesi



Çizim 48: Mihrap sofası çinilerinden, bordür



Resim 24: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-4

Dönem: XVII. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 20 x 10 cm.

Teknik: Sıraltı

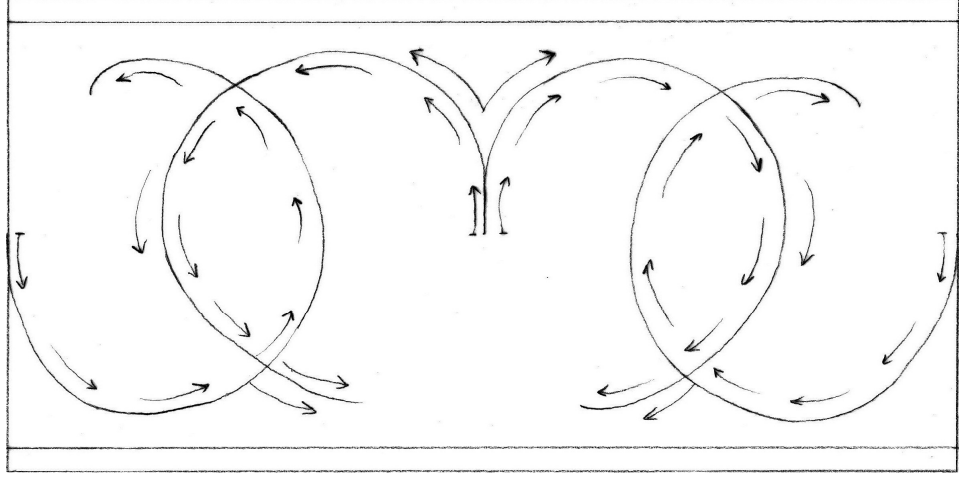
Motif: Penç, hatayi, lale ve yaprak

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

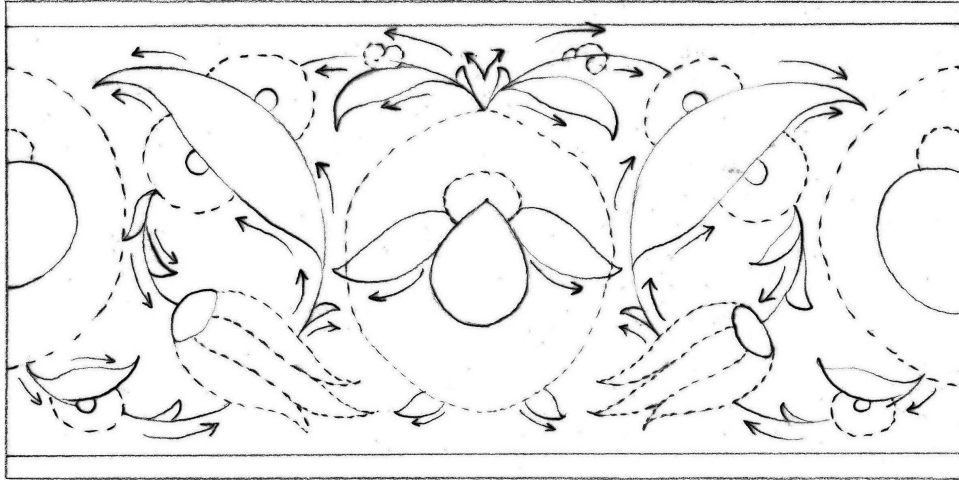
Mihrap mekânını sol tarafı, mihrap duvarının köşeye kadar olan kısmında, kuşak yazısının üst bölümünde bu bordüre rastlanmaktadır.

Çini bordür beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyahtır. Köşeden hatayi motifiyle birbirine bağlanan bordür, hatayiden çıkan kıvrılarak hançerli bir yaprakla dönüşünü tamamlar. Yaprakların üstlerinde güzel bir şekilde yarım penç motifleriyle süslenmiştir. Ortadaki hatayilerde çıkan dalda kıvrılarak her iki yöne doğru (sağ ve sol) tek lale motifiyle sonuçlanmaktadır. Bordür her iki yana hatayi motifinden birbirine ulanarak giden bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bu bordür çinisinin aynı parça halinde pencerelerin alt kısımlarında da bulunmaktadır.

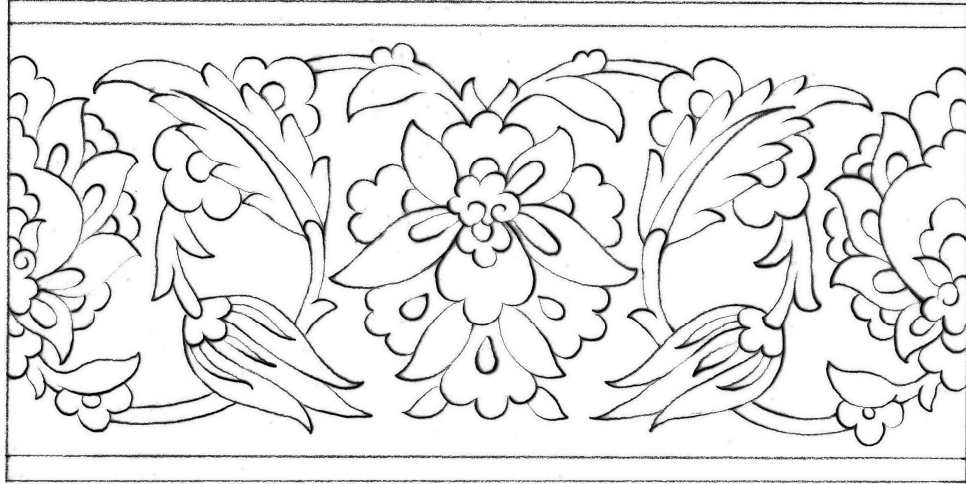
Çizim 49: Bordür desen plan şeması



Çizim 50: Bordür kanaviçesi



Çizim 51: Mihrap sofası çinilerinden, bordür



Resim 25: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-5

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 20 x 10 cm.

Teknik: Sıraltı

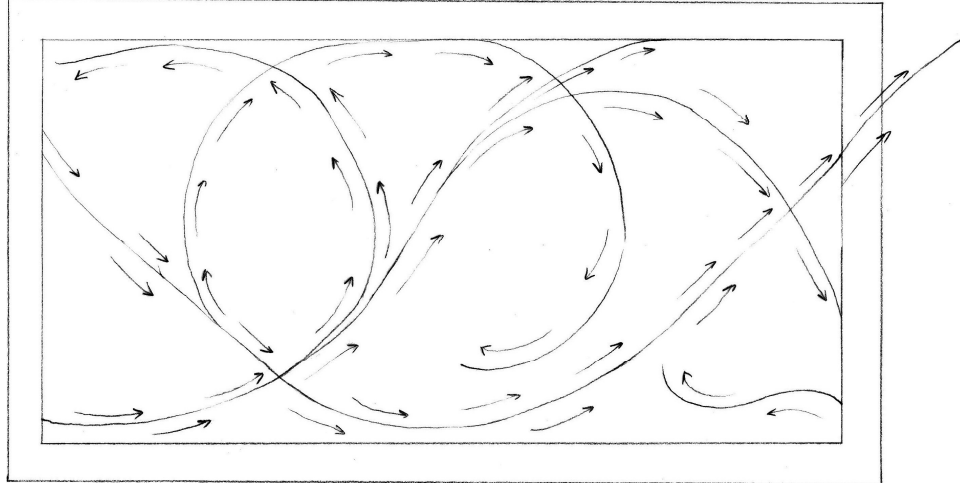
Motif: Penç, hatayi, yaprak, gonca, rumi ve tepelik

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz ve yeşil

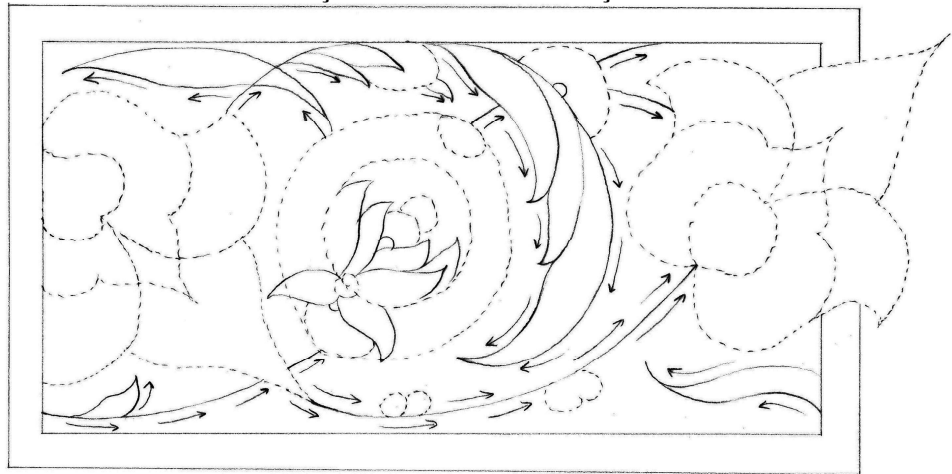
Mekân duvarlarının alt bölümlerine dağınık şekilde yerleştirilmiştir. Parçalar halinde duvarlarda da bulunmaktadır. Bordür beyaz hamur, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır.

Kontürleri siyah renkte belirlenmiştir. Kompozisyon kenarlardan çıkan tepeliklerle başlar. Tepelikler aşağı yönde uçundan dallarla uzayarak yine tepeliğin alt kısmından yukarı yönlü olan tepeliğe bağlanmaktadır. Tepeliğin iç kısmında rumi kompozisyon kurallarına uygun çeşitli alttan ve üstten geçişli bir rumi deseni yerleştirilmiştir. Bordürün çıkış yönü bu tepeliklerle sağlanmıştır ve ayrıca bir dalda diğer yönden dolaşmaktadır. Bu dallar ve motifler tepeliklerin boşluklarını da dengeli bir şekilde doldurmuştur. Dalları bir yönden başlayıp, orta kısımda hatayi motifine bağlanmıştır. Hatayi motifinin ucundan çıkış yapıp dal yönünde ilerlemeye devam etmektedir. Kıvrık dal üzerine bazıları hançerli olmak üzere yaprak motifleri kompozisyonda dengeyi sağlamıştır. Yapraklar üzerinde yarım penç motifleri ile de hareketlilik sağlanmıştır. Rumi, hatayi ve penç motifleriyle oluşturulmuş bir bordür desendir.

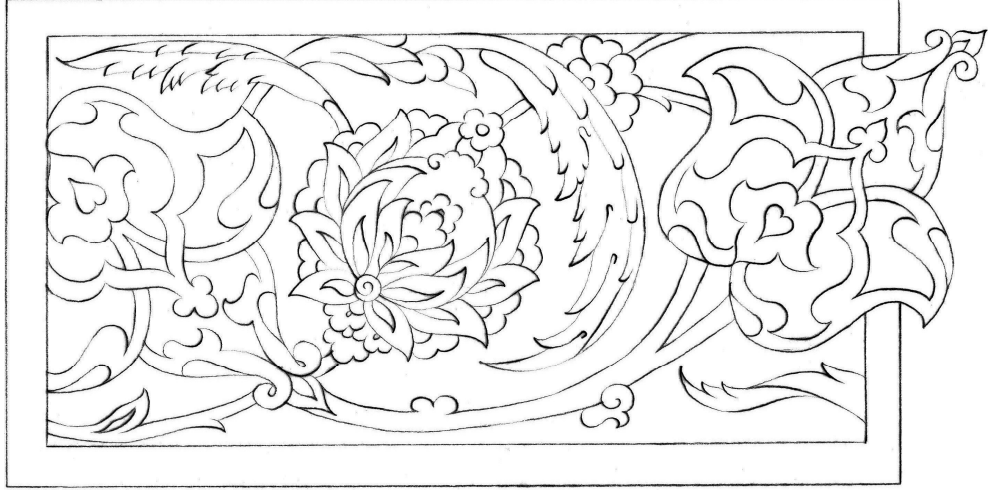
Çizim 52: Bordür desen plan şeması



Çizim 53: Bordür kanaviçesi



Çizim 54: Mihrap sofası, bordür



Resim 26: Mihrap sofası çinileri



Katalog No: M-6

Dönem: XVIII. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Mihrabın sofası

Ebatları: 24,5 x 24,5 cm.

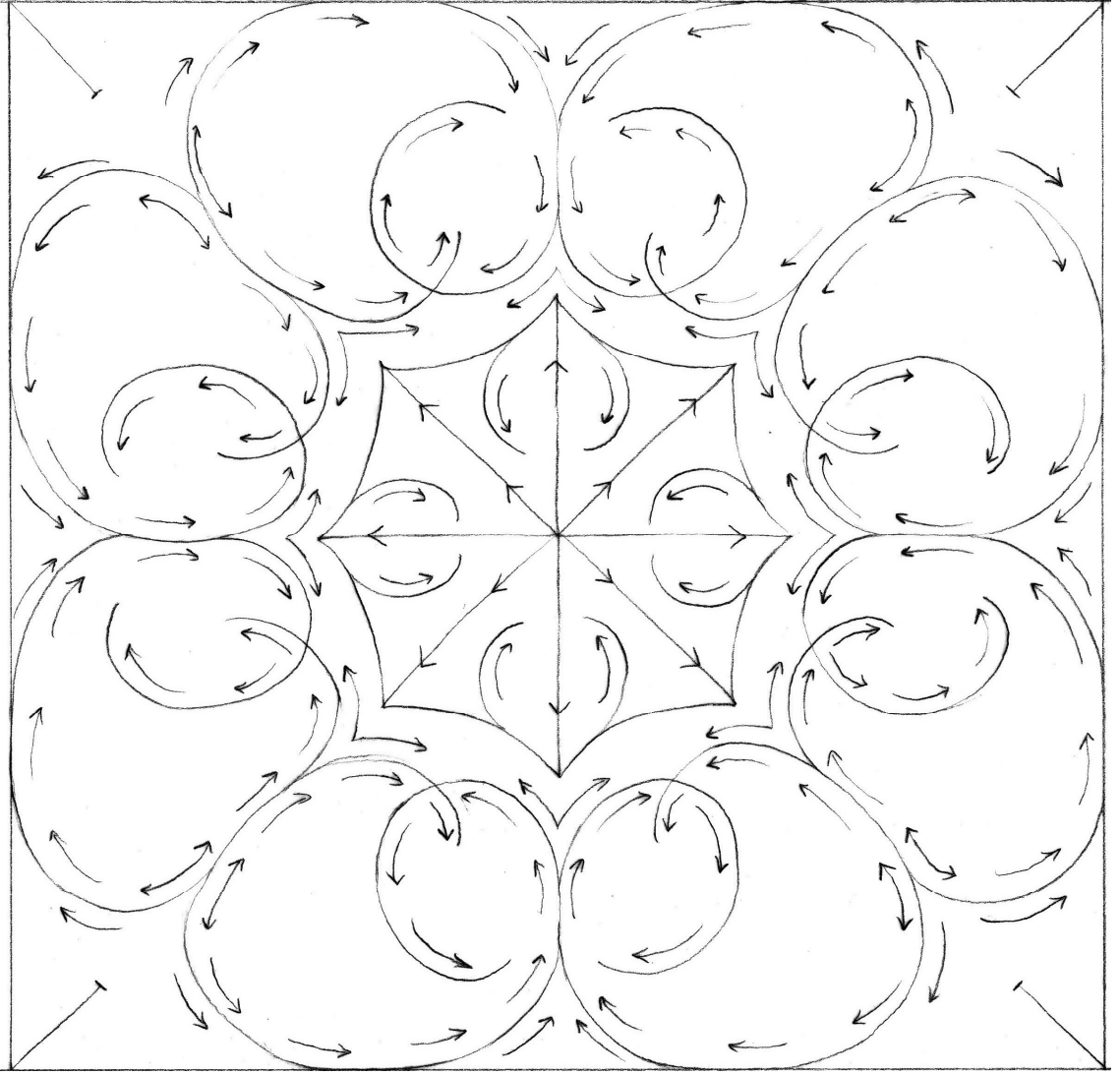
Teknik: Sıraltı

Motif: Küçük madalyon, penç, hatayi, yaprak, goncagül

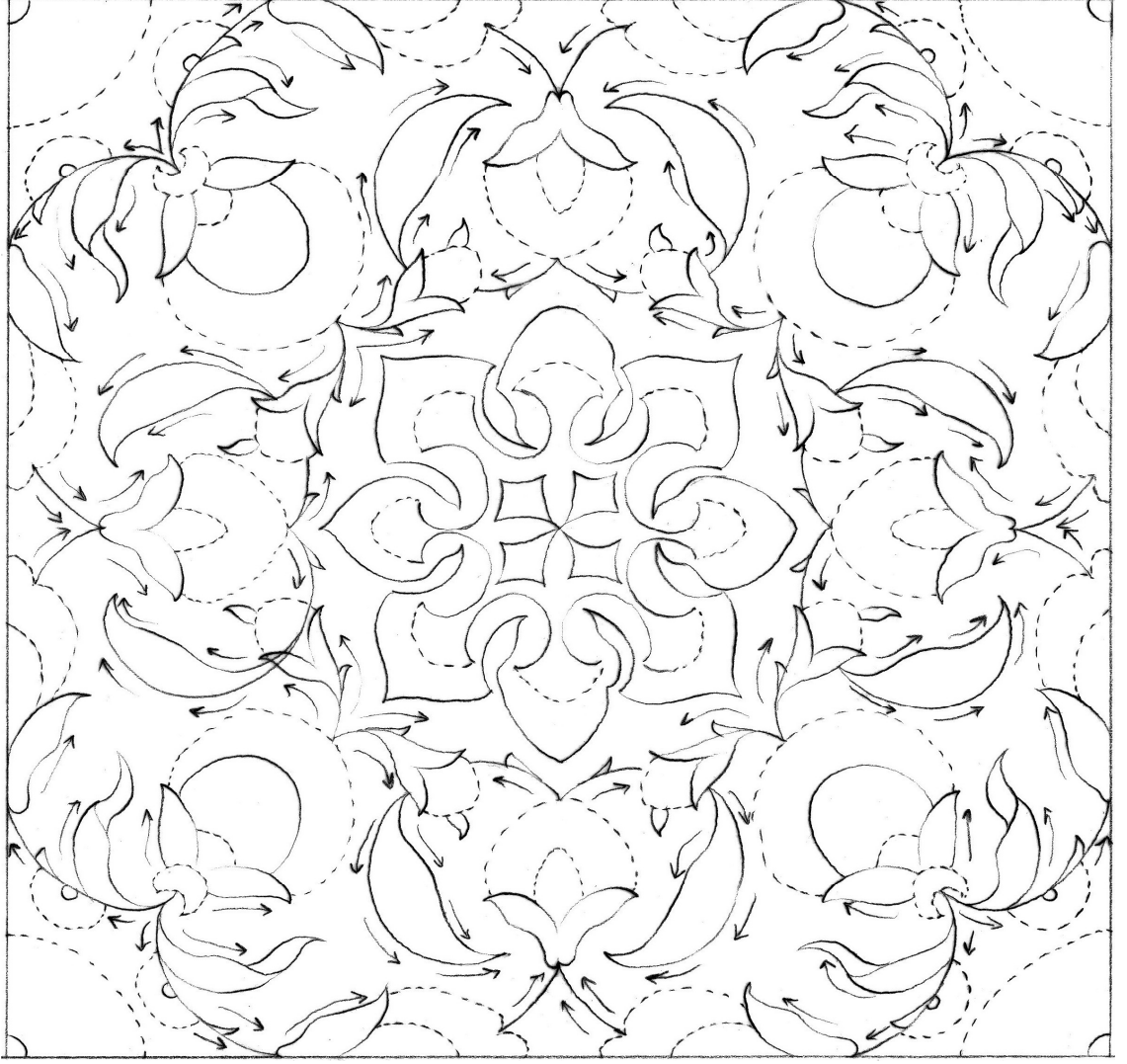
Renk: Kırmızı, turkuaz, yeşil, kobalt mavi

Mihrabın iki yanında bulunan kuşak yazısını altta ve üstteki bordürlerden sonra bir sıra üstte iki sıra altta olmak üzere bu çiniler bulunmaktadır. Mihrap mekânını sağlı ve sollu bu çiniler kaplamaktadır. Çiniler beyaz rengini kendi çamurundan almış, beyaz astarlanarak şeffaf sırla sırlanmıştır. Konturları siyahtır. Orta kısmında dilimli rumiler şeklinde bir madalyon bulunmaktadır. Köşelerdeki pençlerden çıkan yaprak, dallar ve hatayilerle birbirine bağlanarak ortadaki hatayilerin etrafını çevrelemektedir.

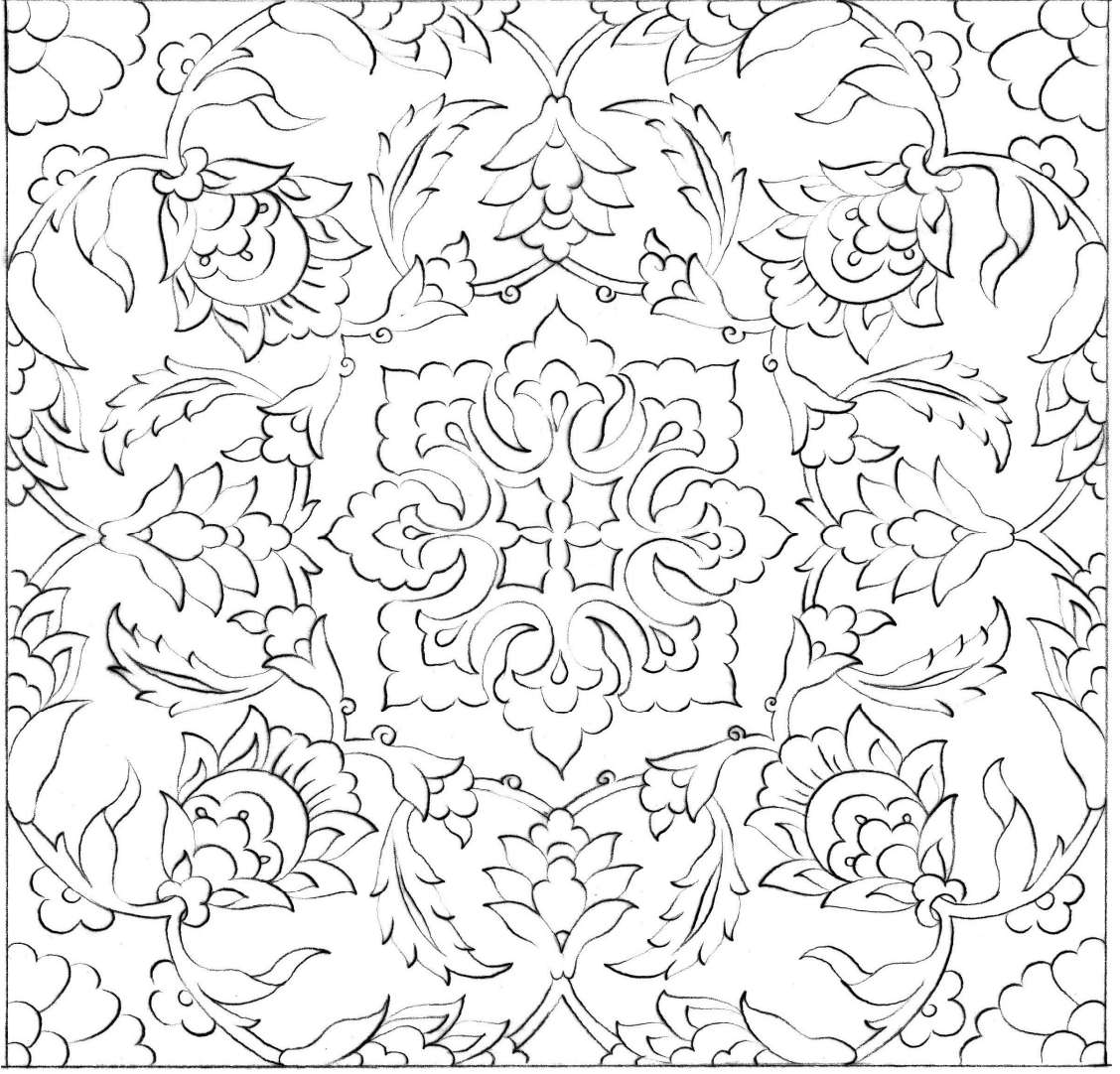
Çizim 55: Mihrap sofası çinileri, desen plan şeması



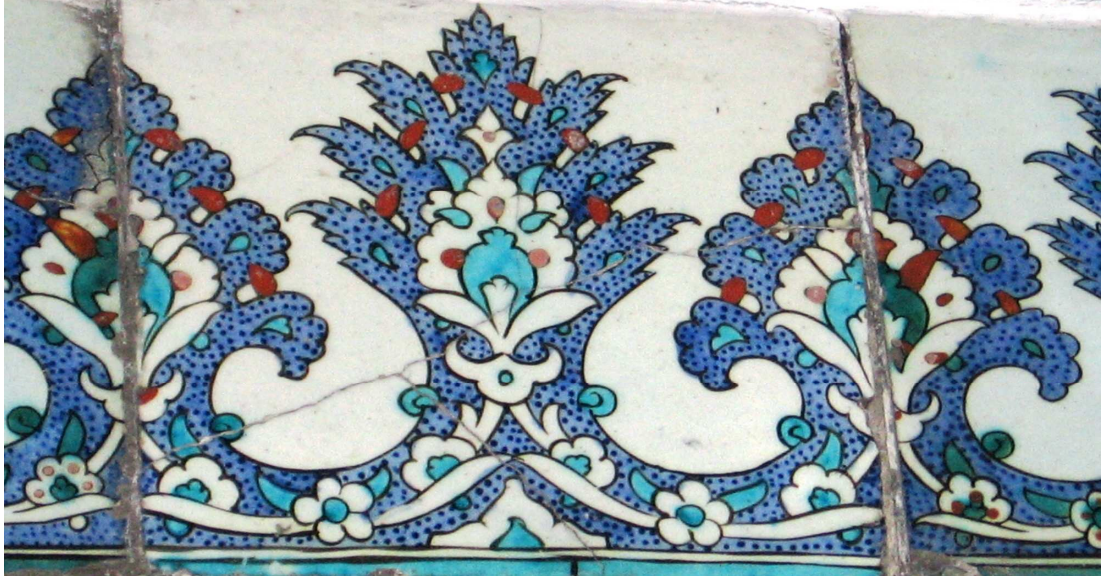
Çizim 56: Mihrap sofası çinileri, kanaviçesi



Çizim 57: Mihrap sofası çinileri



Resim 27: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-7

Dönem: XVI. yüzyıl sonu XV II. Yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 25 x 20 cm.

Teknik: Sıraltı

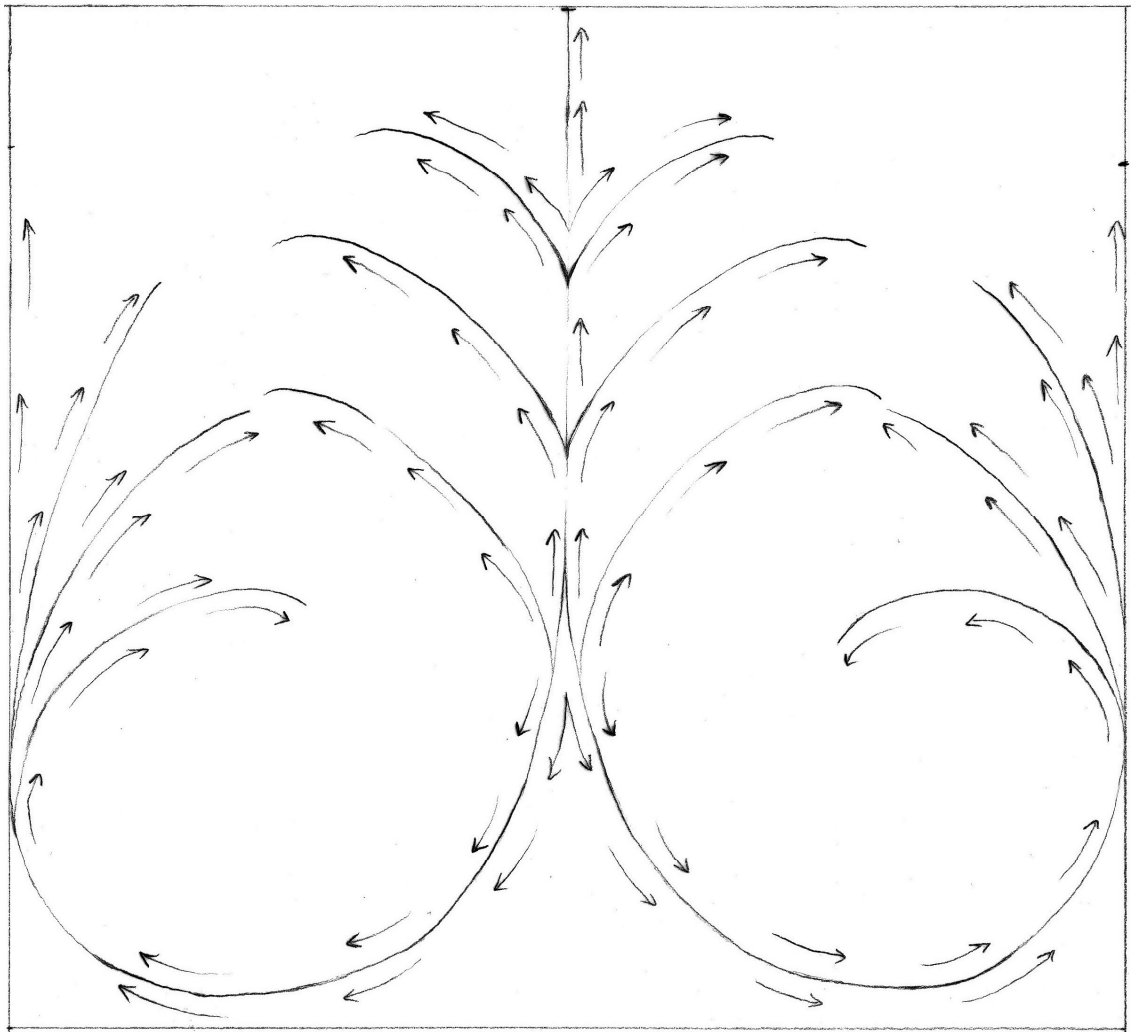
Motif: Penç, hatayi ve yaprak

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

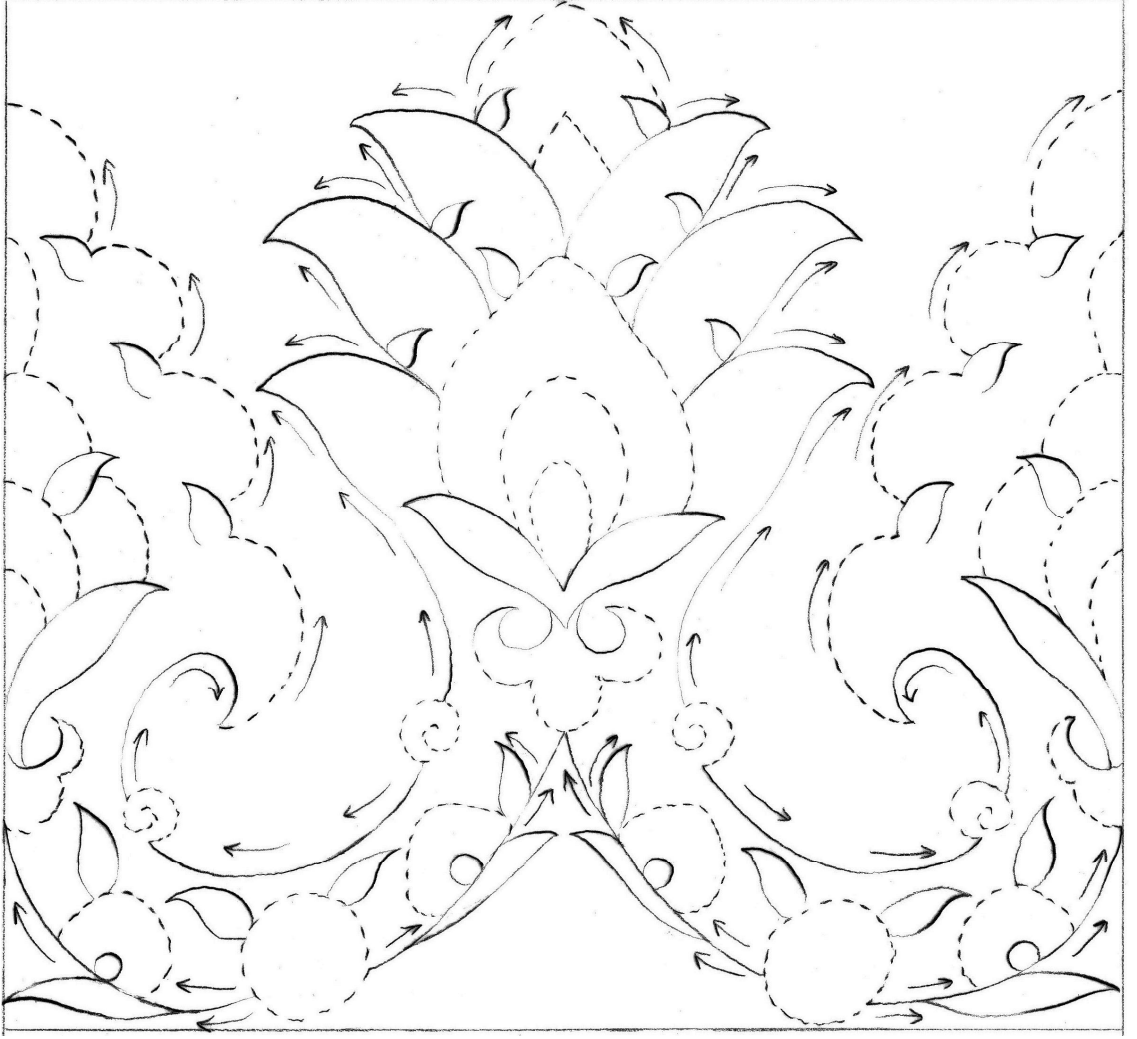
Mihrap mekânı sağ ve sol duvarlarının üst bölümlerinde bu çini bordürler yer almaktadır. Birbirine bağlanarak mekân duvarlarını kaplayan çinilerin en üst kısmını bu tepelikli geniş taç bordür çinileri ile sonuçlandırılmıştır.

Bu çini bordür, beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Orta kısımlarda hatayi, hatayinin etrafını saran hançerli taç yaprakları içleri zemin (açık mavi) rengiyle boyanmıştır. Yapraklı hatayinin alt kısmından üzerine penç motifleri yerleştirilmiş dal ile diğer hatayiye bağlanmıştır. Bu hatayinin dışı da daha yumuşak dilimlenerek taçlanmıştır.

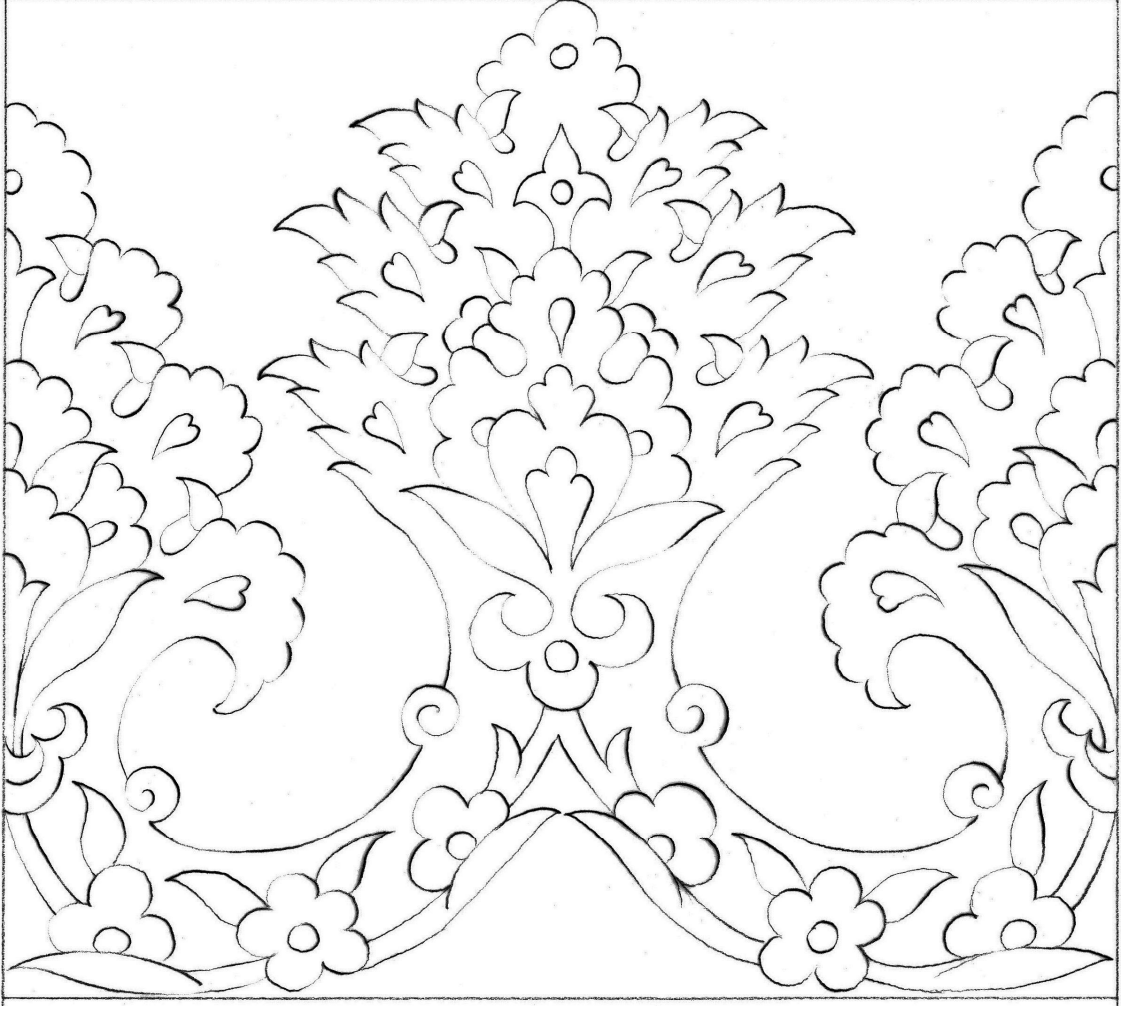
Çizim 58: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 59: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 60: Mihrap sofası çinilerinden



Resim 28: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-8

Dönem: XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 24 x 8 cm.

Teknik: Sıraltı

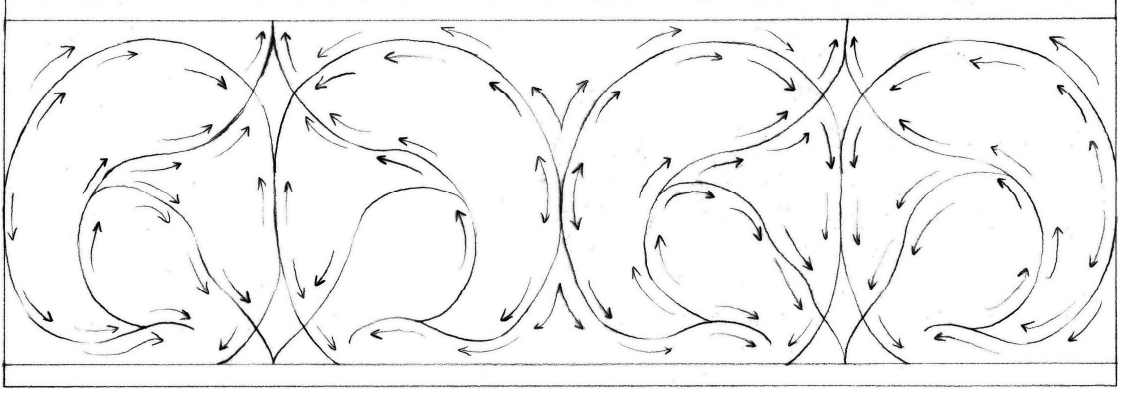
Motif: Rumi ve tepelik

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, yeşil

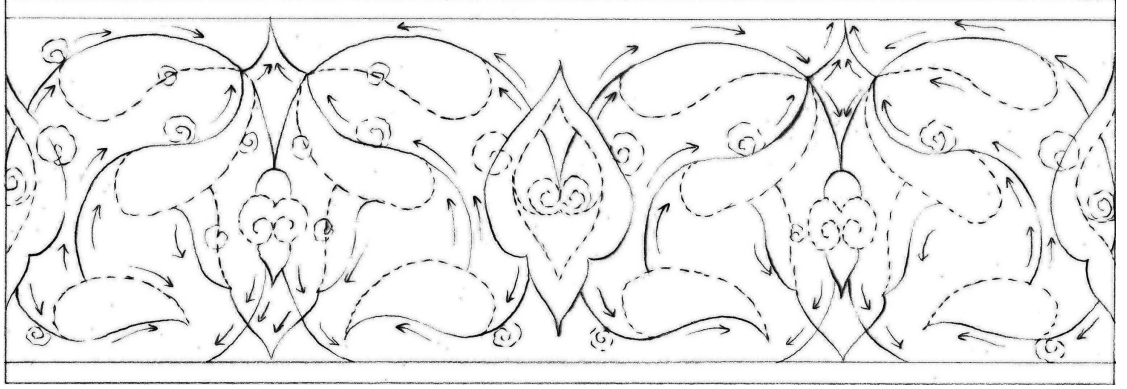
Mihrap mekânını sağ ve sol tarafında, pencere altı çinilerinde bu bordür görülmektedir. Çini bordür beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyahtır. Zemin kırmızı olarak belirlenmiş olan bu bordürde motiflerinde yeşil ve kobalt mavisi kullanılmıştır.

Bordür çinilerinin orta kısımlarında bağlar oluşturulmuş ve rumilerin alttan ve üstten geçişleri kompozisyona ayrı bir güzellik katmıştır. Rumilerdeki simetri böylece ön plana çıkmış güzel bir rumi kompozisyonu oluşturulmuştur.

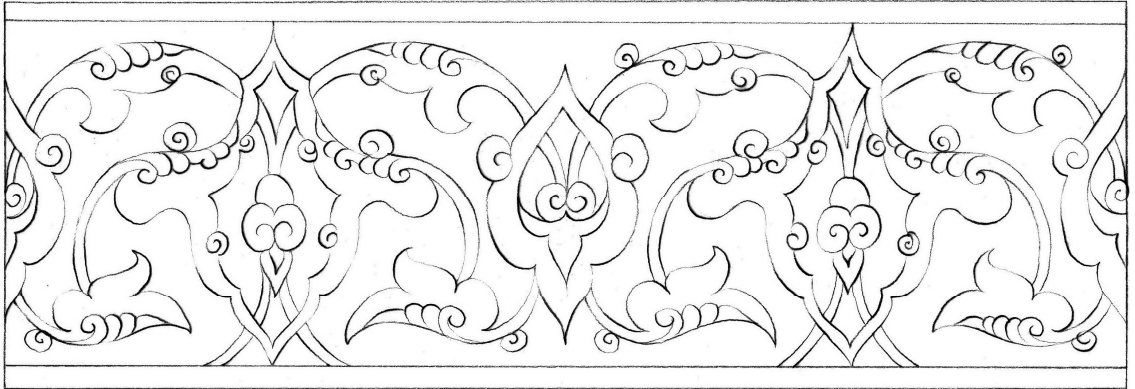
Çizim 61: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 62: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 63: Mihrap sofası çinilerinden



Resim 29: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi



Katalog No: M-9

Dönem: XVIII. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 19,5 x 20,5 cm.

Teknik: Sıraltı

Motif: Penç ve yaprak

Renk: Kobalt mavi

Mihrap duvarlarında üst kısımda kullanılan İznik çinilerinin yanı sıra, yan duvarların tümüyle Çin çinileriyle kaplandığı görülmektedir. Orta kısımlarında sekiz yapraklı bir

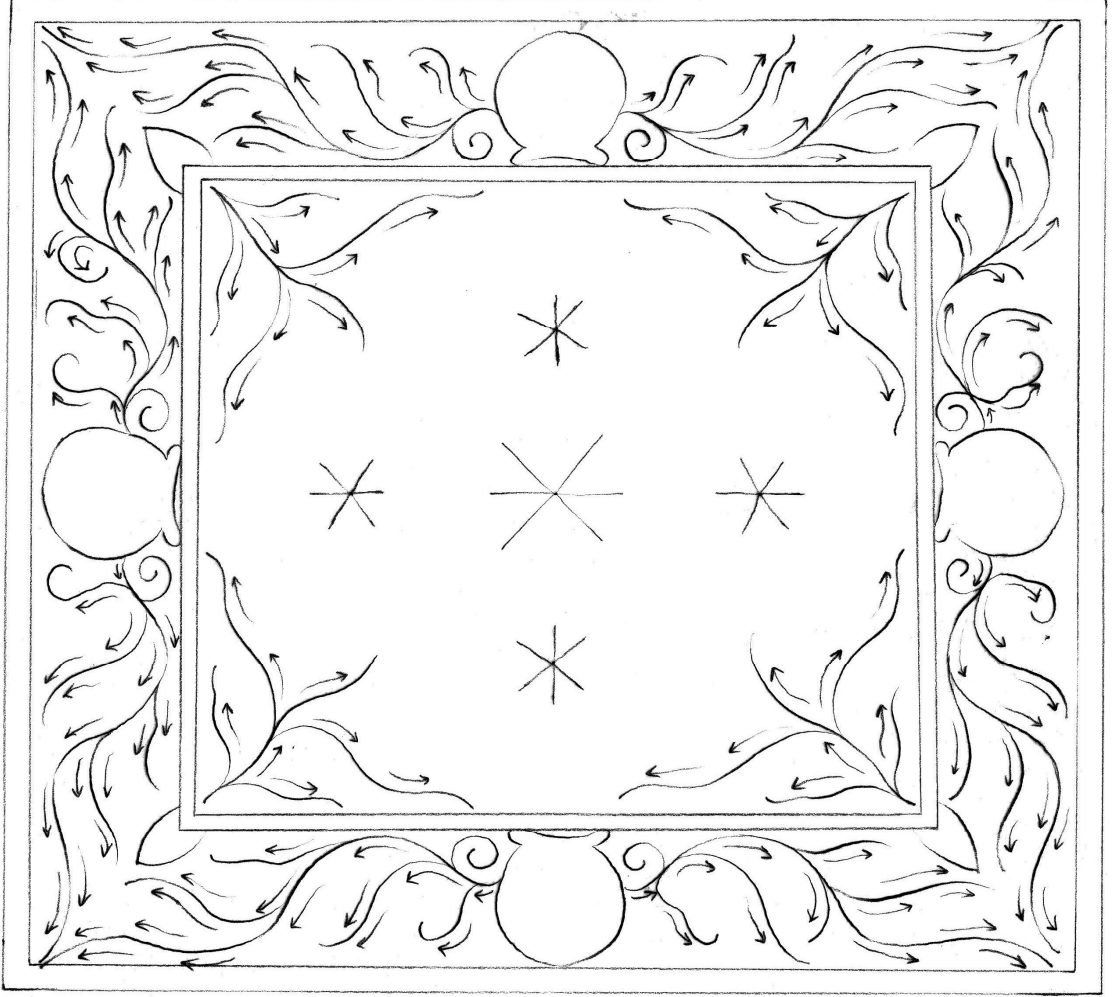
penç motifi ve etrafında ise ortada bulunan pençten daha küçük dört tarafında penç yerleştirilmiştir. Karoda pençleri saran bir bordürü bulunmakta yaprak ve dallarla kombine edilmiştir.

Camide görülen duvar çinileri pürüzsüz beyaz porselen yüzeyleri, Qing hanedanı porselenlerinin XVIII. yüzyıla özgü lacivert tonundaki desenleri ve -sadece Çin duvar çinilerinden bilinen detayları belirleyen yıldız bezemeleriyle Avrupa ve Türk çinilerinden hemen ayrılmaktadır. Aynı çinilere ait örnekler Londra Victoria & Albert Museum Uzakdoğu bölümünde ve yine Uzakdoğu eserleriyle ünlü John Soane Koleksiyonunda da yer almaktadır.

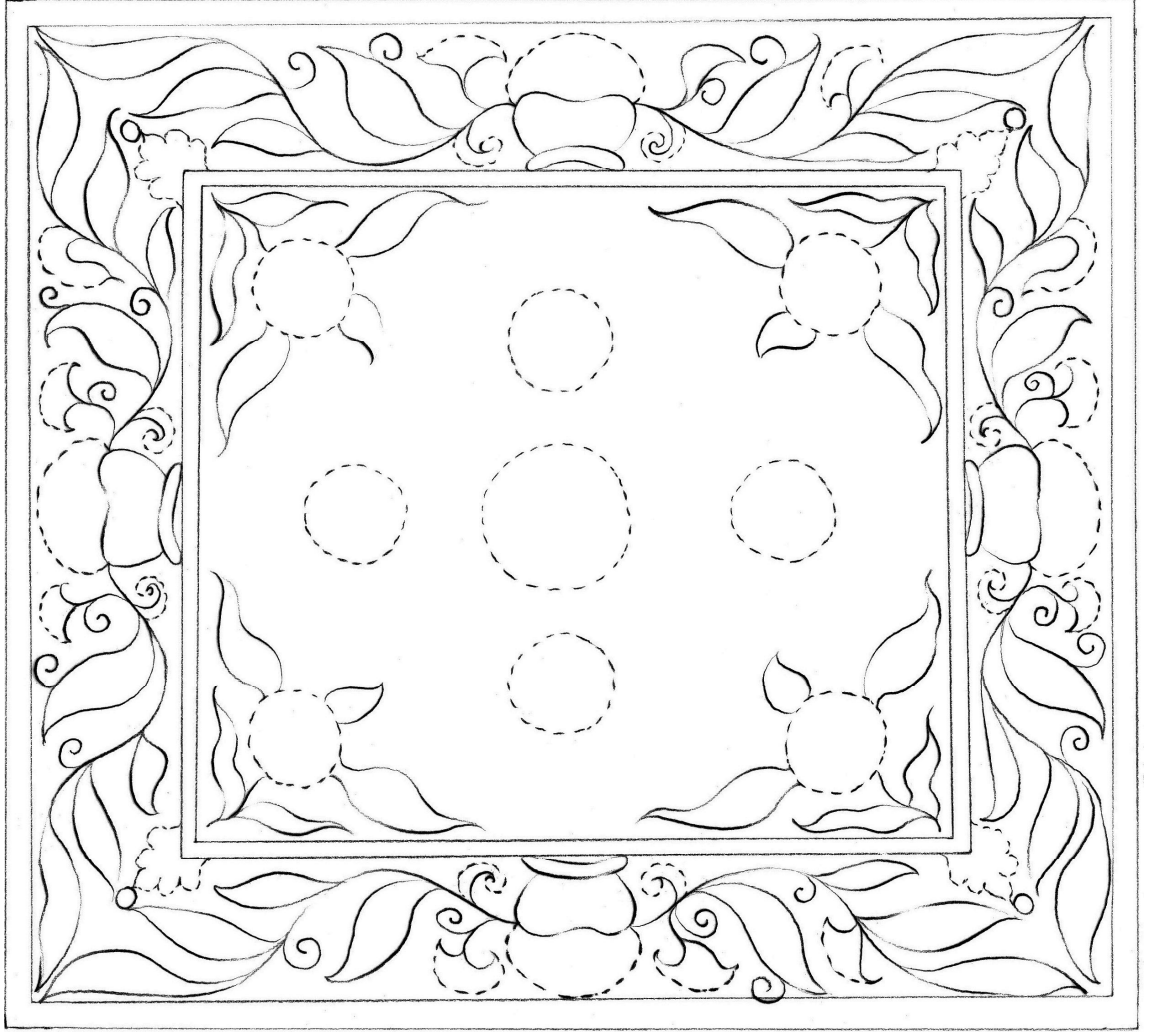
Çin'den ithal edilen çiniler çok kısa bir süre içinde Kütahya atölyelerince taklit edilmiştir. Dış çerçeveyi oluşturan sepet ve sarmaşık dallar aynen yinelenmiş, orta kompozisyon ve renkler kısmen değiştirilmiştir. Hamur analizleriyle Kütahya üretimi oldukları belirlenen Çin taklidi Kütahya çinilerinin iç ve dış piyasaya sunulduğu bilinmektedir¹³⁴.

¹³⁴ YILMAZ, Gülgün (2008), “Üsküdar Ayazma ve Beylerbeyi Camilerinde Kullanılan Çin Çinileri”, *Üsküdar Sempozyumu VI*, s.275–276

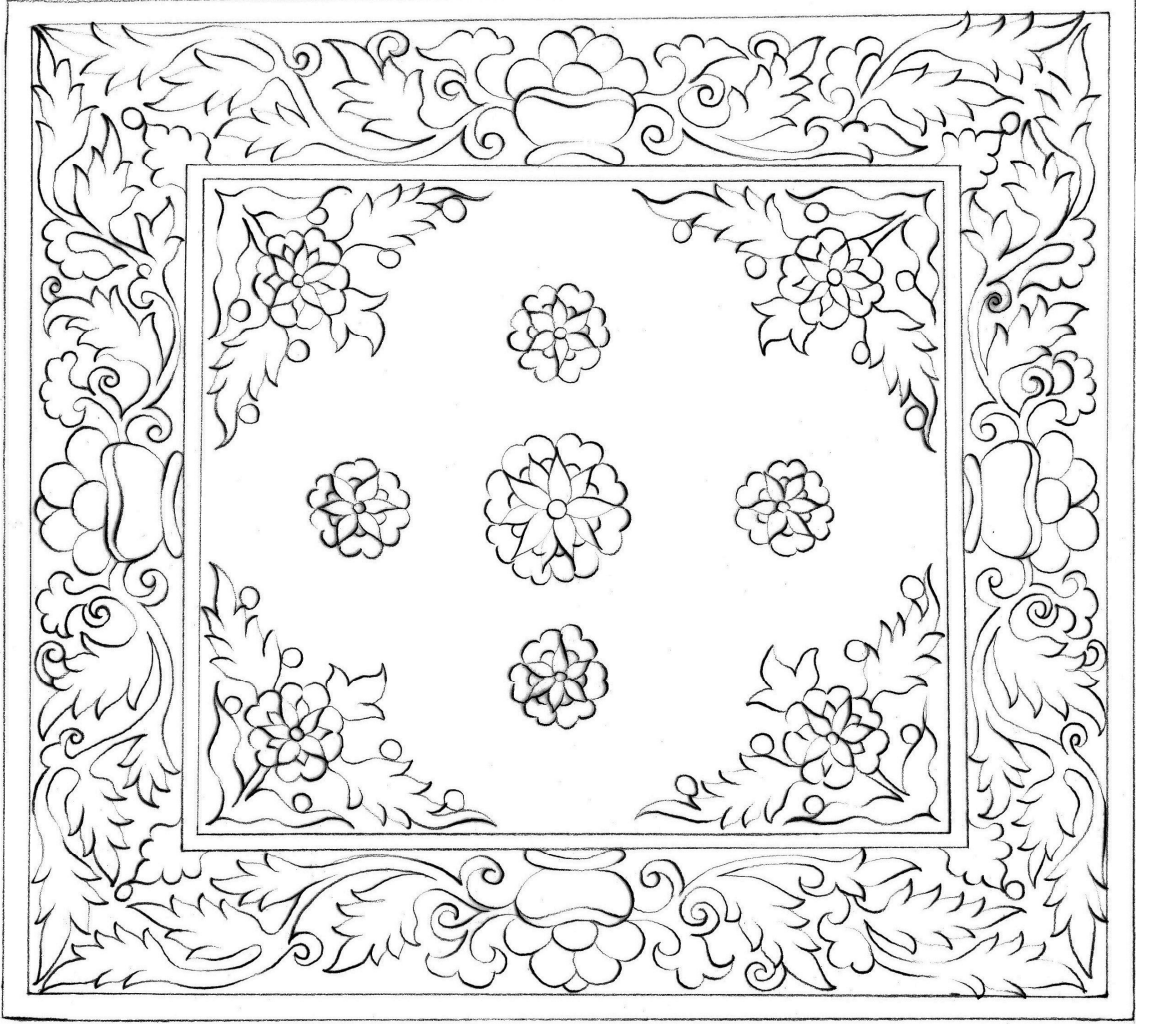
Çizim 64: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi, desen plan şeması



Çizim 65: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi, kanaviçesi



Çizim 66: Mihrap duvarlarındaki, Çin çinisi



Resim 30: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-10

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 44 x 22 cm.

Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, gonca ve yaprak

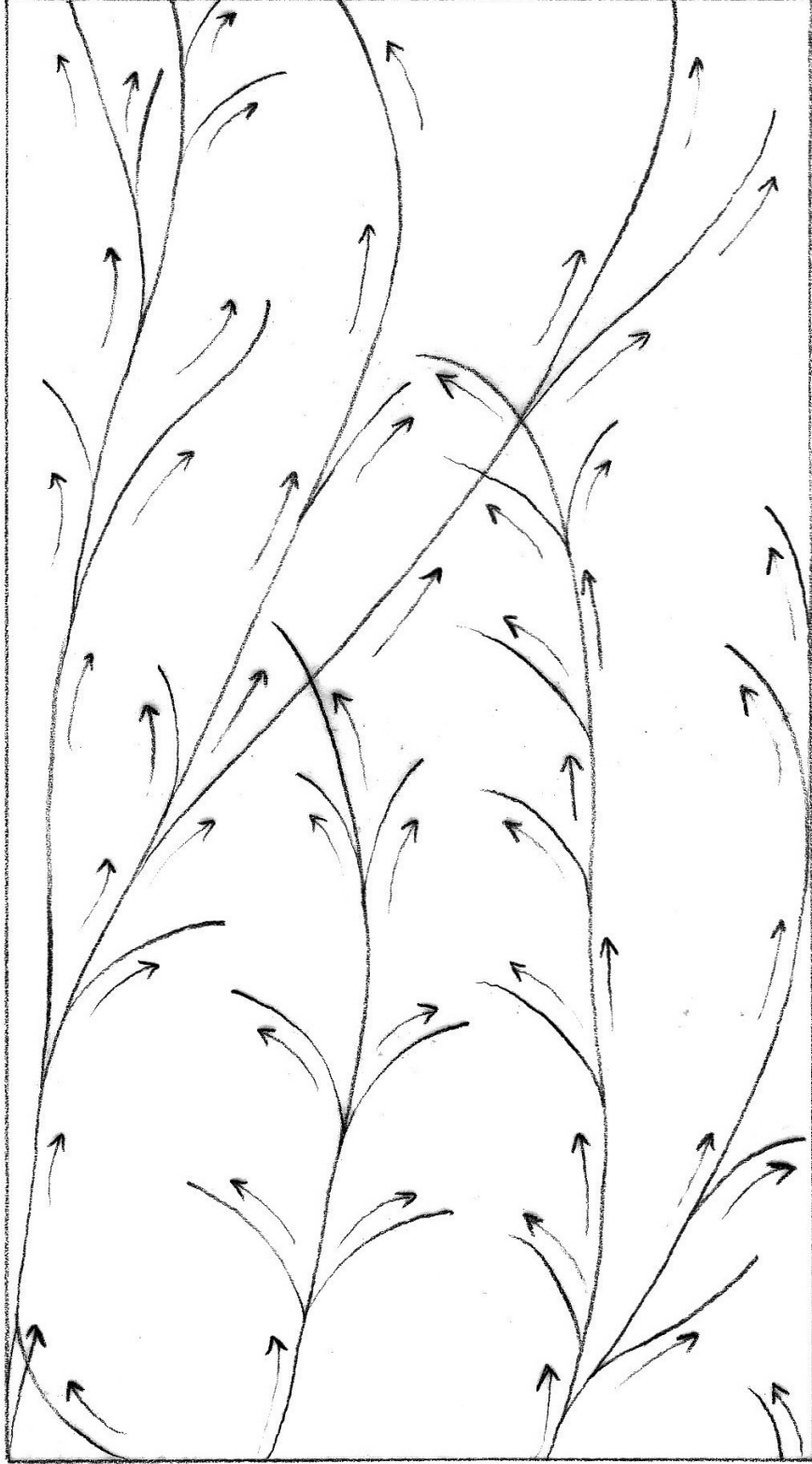
Renk: Kırmızı, kobalt mavi, yeşil

Bu çini mihrap mekânın sağ ve sol yan duvarlarında bulunan sülüs yazının baş taraflarına yerleştirilmiştir. Bu çini iki bütün karo ve üst tarafta aynı desenden küçük bir parça eklenmiştir. Çini deseni etrafında yer alan çini desenlerinden bağımsız bir şekilde muhtemelen yazının başlangıcından oluşacak boşluğu doldurmak amacı ile yerleştirilmiştir. Desen tarz olarak bahar dalları kompozisyonunun bir bölümüdür ve burada değerlendirilmiştir.

Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Konturları siyah olarak belirlenmiştir. Çini kompozisyon özelliği olarak ise bahar dalı kompozisyonudur. Bu bahar dalı kompozisyonunun bir bölümü olduğu için boşluğa göre iki karoluk alanı burada yer almaktadır. Çini deseninin genel olarak devamında olduğu görülmektedir.

Çini desenini yazının olduğu tarafa göre; dalların aşağıdan geldiği anlaşılır. Dallar üçe ayrılmaktadır ve kompozisyonun devam ettiği görülmektedir. Dalların üzerinde boyutları birbirine dengeli bir şekilde yerleştirilmiş penç motifleri bulunmaktadır. Penç motiflerin üzerinde ve dallarının üstünde yapraklar ve gonca motifi yer almaktadır. Bu dalların yan tarafında yine devamında kompozisyon özelliği olarak aşağıdan ilerleyerek gelen dalların yer aldığı görülmektedir. İki daldır ancak orta dalı daldan dal çıkıp üç dal olmaktadır. Bu üçüncü daldan kompozisyon devam etmektedir. Ancak bu bölümler yoktur. Dalların üzerinde penç motifleri belirli aralıklar ile sırası ile uç kısımlara doğru küçülerek sonuçlanmaktadır. Dalın sonlanacak en son penç motifinin genellikle iki yöne doğru gonca motifi yer alıp goncaların üstüne yaprak motifleri yerleştirilerek dalın bitimi gerçekleşmiştir. Kompozisyon bütün özelliği ile bahar dalı desenlidir ve burada boşluğu doldurulmuş bir bölümü yerleştirilmiştir. Camide bahar dalı kompozisyonlu çini parçasına sadece burada rastlanmaktadır.

Çizim 67: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 68: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 69: Mihrap sofası çinilerinden



Resim 31: Mihrap sofası çinilerinden



Katalog No: M-11

Dönem: XVI. yüzyıl sonu

Bulunduğu Yer: Mihrap sofası

Ebatları: 20 x 10 cm.

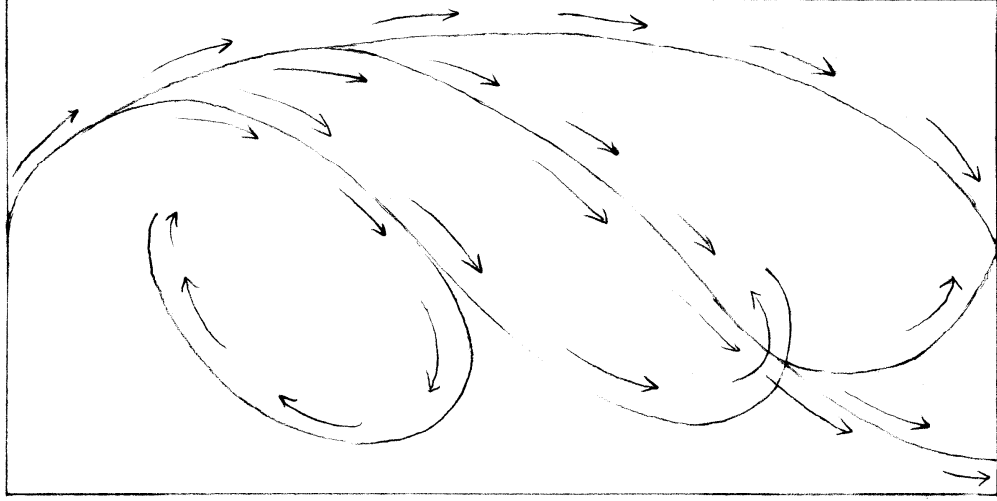
Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, gonca ve yaprak

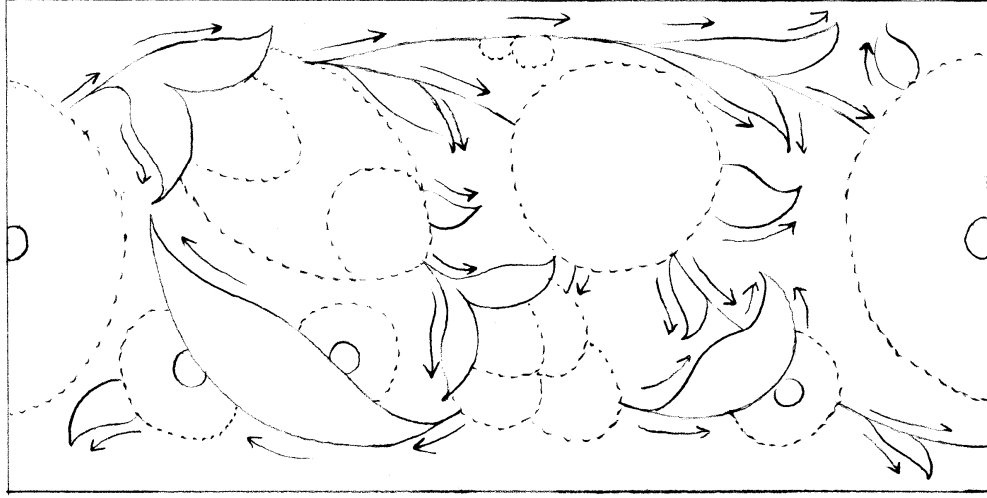
Renk: Kırmızı, kobalt mavi, yeşil, turkuaz

Bu bordür sülüs kitabenin sol üst kısmında bulunmaktadır. Çini bordür beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Konturları siyah olarak belirlenmiş, bordürün orta kısımları penç motifi ile birbirine bağlanmıştır. Köşelerdeki pençlerden çıkan dallarla, dalların boş kısımlar küçük pençlerle bezenmiştir. Bir tarafından goncagül motifi bir diğer dalı penç motifi ile devam etmiştir. Yaprak ve dallarla iki büyük penç motifiyle birbirine bağlanmıştır.

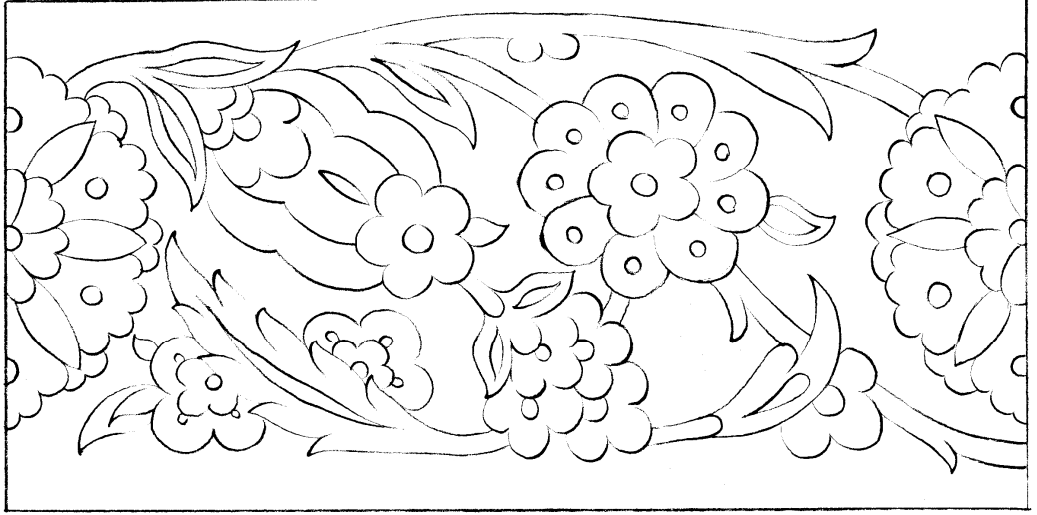
Çizim 70: Mihrap sofası çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 71: Mihrap sofası çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 72: Mihrap sofası çinilerinden



2.1.2. Doğu Duvarı inileri

Resim 32: Doğu duvarı inileri



Katalog No: D-1

Dönem: XVII. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Doğu duvarı

Ebatları: 20 x 20 cm.

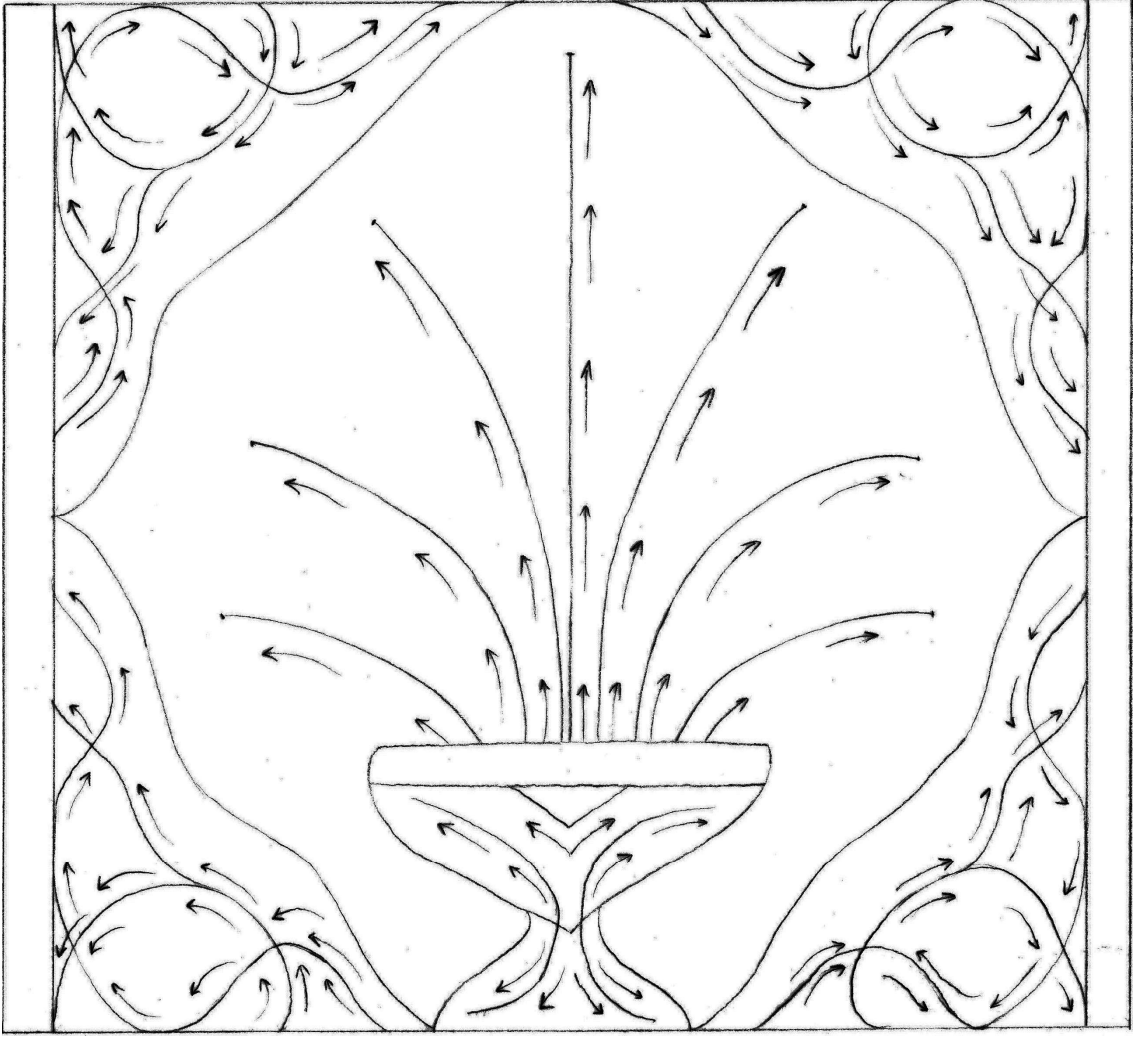
Teknik: Sıraltı

Motif: Lale, karanfil, yaprak, rumi ve şemse

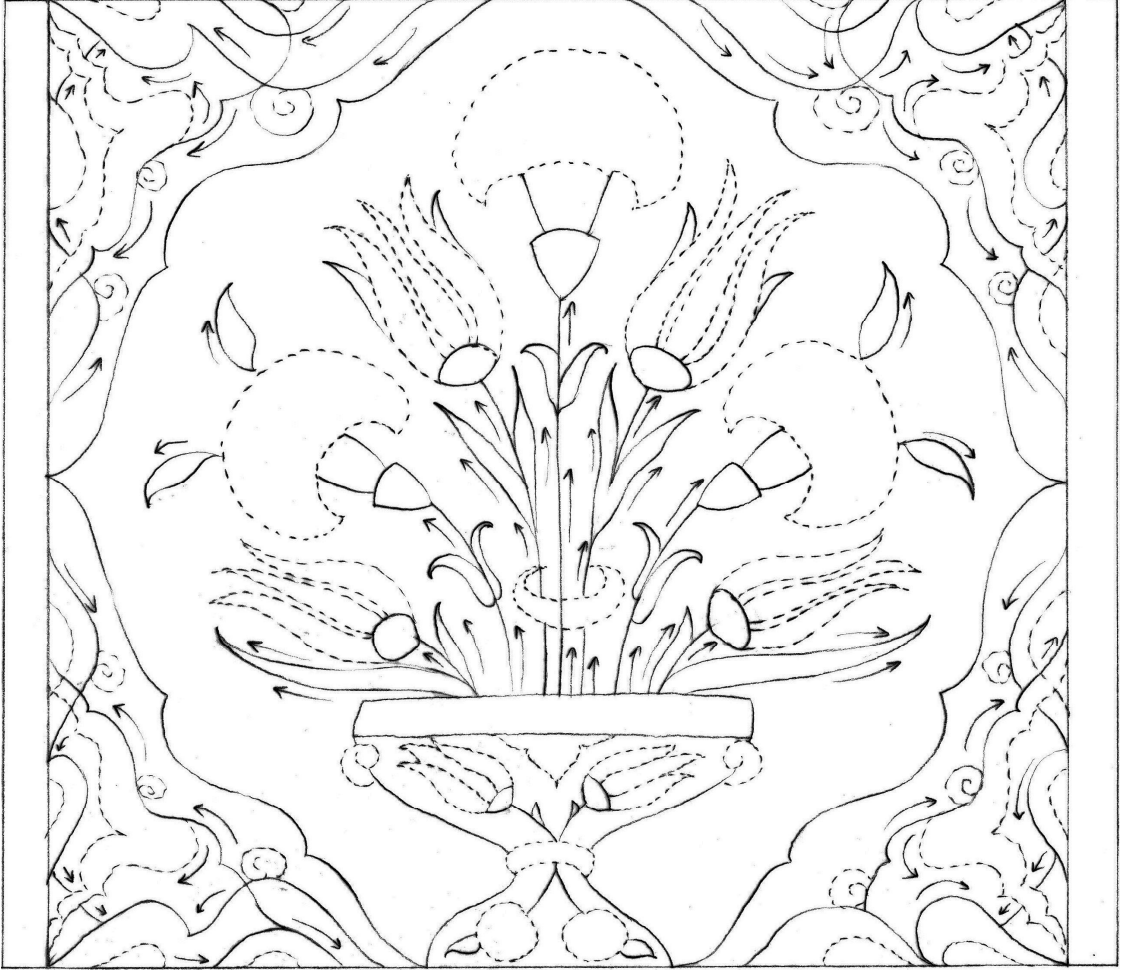
Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz, yeşil

Pencerelerin süpürgelik bölümlerine yerleştirilmiş olan çini parçalardan bir tanesidir. Bu parça çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Bu çini parçalarının kompozisyonuna daha önce başka cami ve türbe çinilerinde de rastlanmaktadır. Sepet çini kompozisyonu adı verilen parçanın sepet kısmı halının altında kalmış olduğu için görülmemektedir. Ancak aynı kompozisyona rastlanılan kaynaklardan sepet motifinin olduğu ve nasıl olduğu konusunda bilgi sahibi olmak mümkündür. Ortadan karanfil yaprağıyla uzanan ucuna karanfil motifi yerleştirilmiştir. İki yanına yine kendi yapraklarıyla lale motifi bulunur. Aynı şekilde bir daha karanfil ve lale dalı motifleriyle kompozisyonun simetrisi sağlanmıştır. Dalların çok görünmesini önlemek için tepelik motifi ve boşluklar için yapraklar kullanılmıştır. Karonun dört bir yanında şemse motifi vardır. Şemsenin içinde tepelikle bağlanan rumi kompozisyonu bulunmaktadır. Bu şemseli rumilerle eğer çiniden daha çok olsaydı ve düzen oluşturmak gözetilseydi ulanarak devamının oluşturabileceği bir parçadır. Bu parçadan camide sadece bir tane bulunmaktadır.

Çizim 73: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 74: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 75: Doğu duvarı çinilerinden



Resim 33: Doğu duvarı çinilerinden,



Katalog No: D-2

Dönem: XVII. yüzyıl sonu

Bulunduğu Yer: Doğu duvarı

Ebatları: 20 x 20 cm.

Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, hatayi, yaprak, lale ve gonca

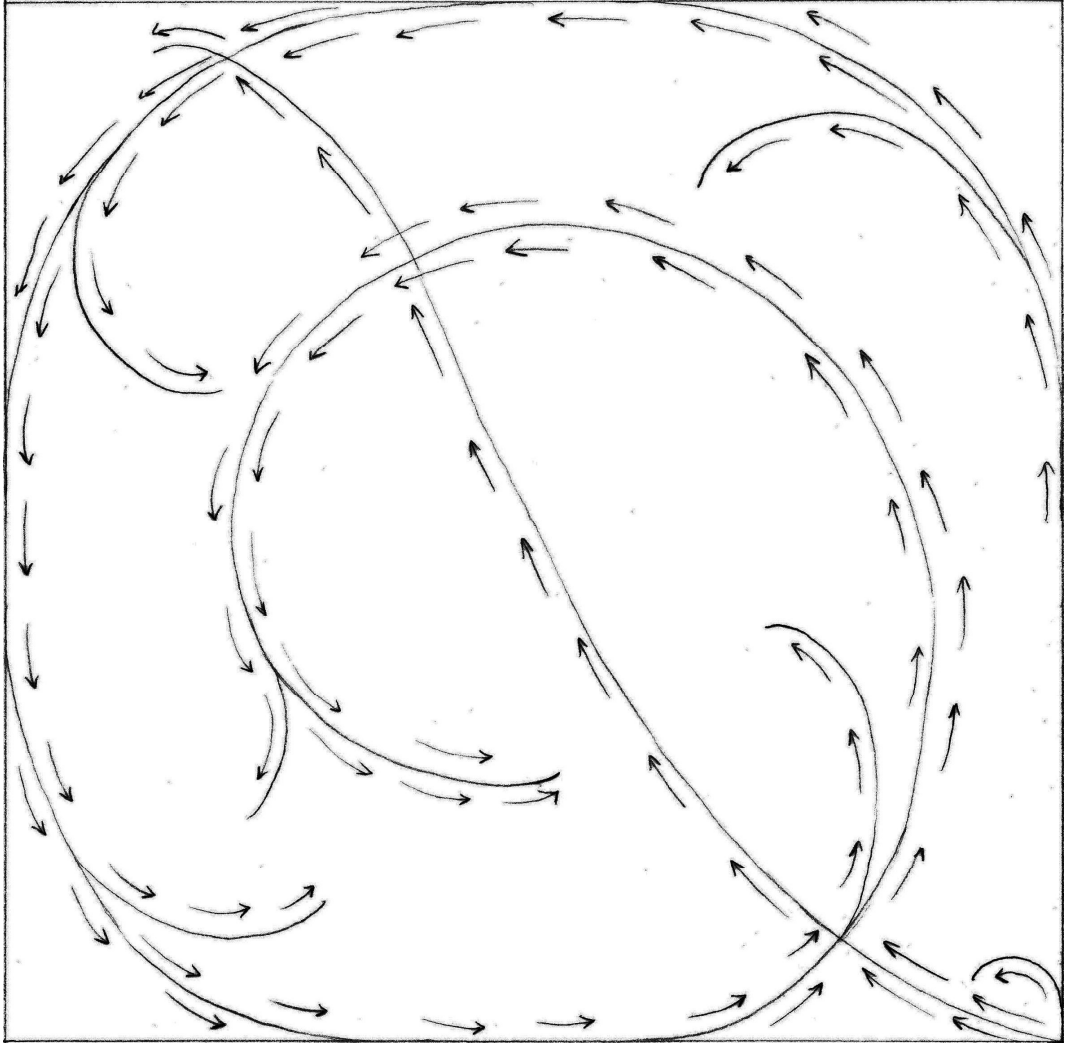
Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz, yeşil

Bu çinilerden birçok parça bulunmakta ve yanlara, üstlere doğru kompozisyonun durumuna göre ulanarak devamının görüldüğü bir bölüm oluşturmaktadır. Bu parça çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Çini köşesinden dal çıkan ve ortasına doğru uzanarak kaplayan büyük hançer yaprağı yer alır. Yaprığın içinde zarif tek lale ve yaprakları bulunur. Dört bir kenarında yer alan hatayiler orta kısmından çıkan dal ile dönüş yaparak daireyi tamamlar. Dalların üzerlerine kimi düz yapraklar yerleştirilmiş olup yaprakların üzeri yarım penç ve gonca motifleriyle süslenmiştir. Hatayilerin ortalarından geçen dal diğer

kenardaki hatayilerin ortasına geçerek bütün karo etrafında daireyi oluşturup son hatayiden çıkışını yapıp dalla gonca motifine bağlanıp ortadaki büyük yaprağın altından geçerek dairedeki dönüşünü tamamlayarak yaprakla sonuçlandırılmıştır. Buradaki yaprak bölümündeki boşluğa dengeli bir şekilde ve büyüklükte yerleştirilmiş olup kompozisyon dengesi sağlanmıştır.

Çini parçasındaki desende göze çarpan bölüm karonun ortasında bulunan büyük hançerli yaprak motifidir. Yaprığın içinde bulunan lale motifi de desene ayrı bir hava katmaktadır. Bu yapraklı lale motifine ayrıca başka yerlerdeki çiniler üzerinde farklı kompozisyonlarla ele alınmış biçimlerine de rastlanmaktadır.

Çizim 76: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 77: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 78: Doğu duvarı çinilerinden



Resim 34: Doğu duvarı inilerinden



Katalog No: D-3

Dönem: XVIII. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Doğu duvarı

Ebatları: 20 x 20 cm.

Teknik: Sıraltı

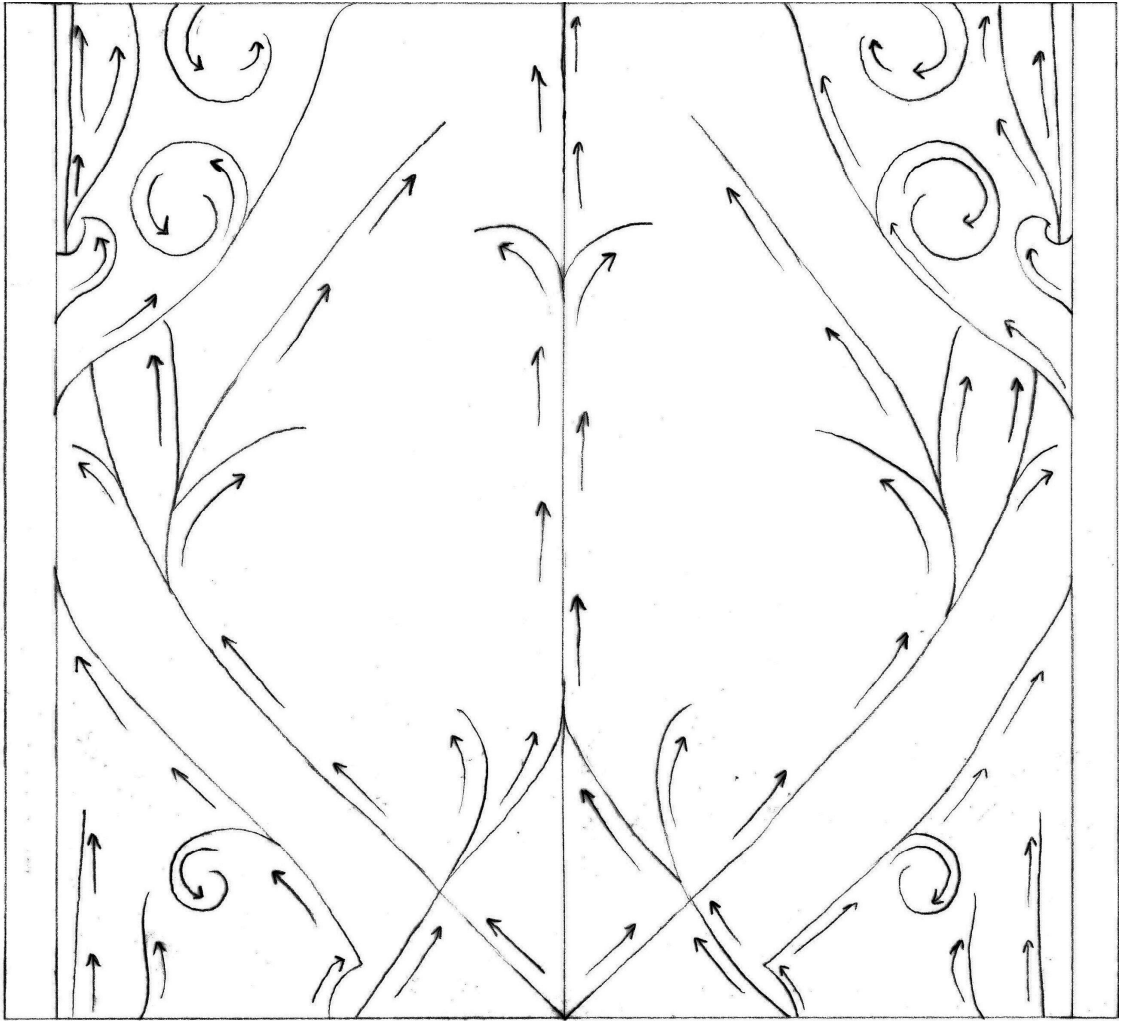
Motif: Penç, hatayi, gonca, şemse ve lale

Renk: Kırmızı, turkuaz, kobalt mavi ve yeşil

Sağ duvarda bulunan bu çiniler beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Kompozisyon, orta kısımda büyük bir hatayi motifi ucunda gonca ve yarım penç motifine bağlanarak oluşturulmuştur. Alt kenarının ortasından yarım penç ile çıkış yapan sırasıyla iki penç motifiyle sıralanıp lale motifiyle sonuçlanmıştır. Hatayinin iki yanında yer alan dal ile desen simetriyi sağlamış kenarların ortalarında bulunan yarım penç motifiyle diğer karoya olan ulamanın geçişi sağlamaktadır. Karonun dört yanında şemse motifleri vardır. Aynı desenli dört karoda

yan yana geldiğinde şemse tamamlanarak bütün oluşturmaktadır. Karonun alt kısmındaki şemsenin içindeki lale ve yaprağı bulunur. Üst bölümündeki şemse ise lalenin çıkış kısmı (tepelik) ve dalı yer almaktadır. Bu çini kompozisyonu birçok camii çinilerinde rastlanılmaktadır. Bu nedenle oldukça tanınmış, aşina olduğumuz bir desendir. Ulanarak devam eden ve pano oluşturan desen camide tek parçalar halinde ya da düzensiz bir şekilde bulunmaktadır.

Çizim 79: Doğu duvarı çinilerinden,, desen plan şeması



Çizim 80: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 81: Doğu duvarı çinilerinden



Resim 35: Doğu duvarı çinilerinden



Katalog No: D-4

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Doğu duvarı

Ebatları: 25 x 12 cm.

Teknik: Sıraltı

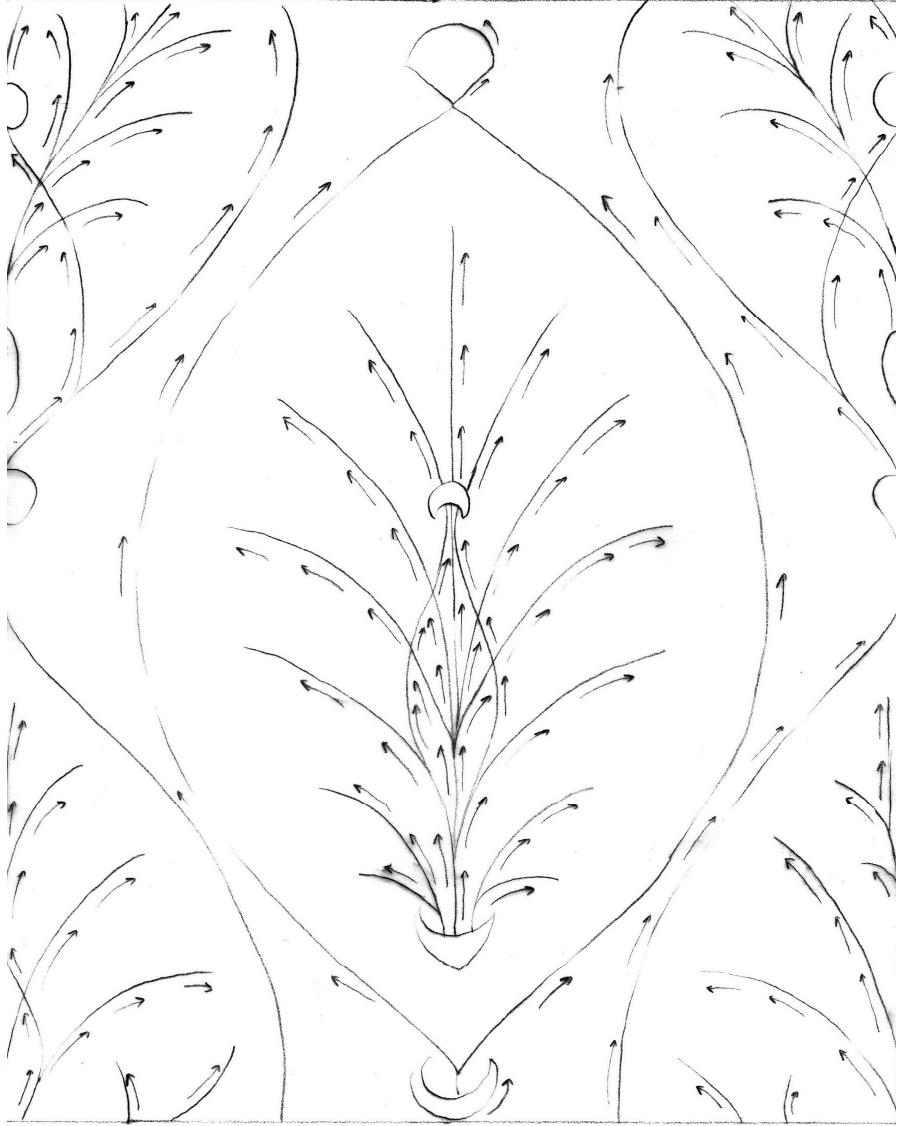
Motif: Penç, yaprak, gonca, şemse, karanfil ve lale

Renk: Kırmızı, kobalt mavi ve yeşil

Cami pencerelerinin süpürgelik bölümündeki çinilerindendir. Bu çiniler beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah renkte belirlenmiştir. Çini karonun ortasında dendanlı şekilde oluşturulmuş bir şemse formu bulunmaktadır. Dikey şeklindeki şemsenin alt kısmı tepelik üst kısmı ise hatayı goncasıyla bitirilmiştir.

Şemsenin içinde yarı stilize çiçeklerle natüralist üslupta bir kompozisyon yer almaktadır. Deseni alttan küçük bir tepelikten çıkış yapılmış dallar önce ortadan yukarıya doğru uçta bir karanfil motifi ile daha sonra iki yanlara aynı şekilde aynı şekilde yapılan simetriği sağlamıştır. Ortasındaki karanfilden sonra dallar ve motiflerin yapraklarıyla lale, karanfil, karanfil ve tekrar lale motifleriyle sonuçlandırılmıştır. Diğer dallara göre daha küçük buketin alt kısmında küçük dallara, küçük penç motifleri yerleştirilmiştir. Desen tamamen simetrik şekilde oluşturulmuştur. Orta kısımda dallar küçük tepeliklerle toplanmış ve yapraklarla kompozisyondaki dengeli boşluklar oluşturulmuştur. Zarif bu desene sahip olan bu çini parçaların benzer örneklerine başka cami ve türbelerde rastlanmaktadır.

Çizim 82: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 83: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 84: Doğu duvarı çinilerinden



Resim 36: Doğu duvarı inilerinden



Katalog No: D-5

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Doğu duvarı

Ebatları: 25 x 12 cm.

Teknik: Sıraltı

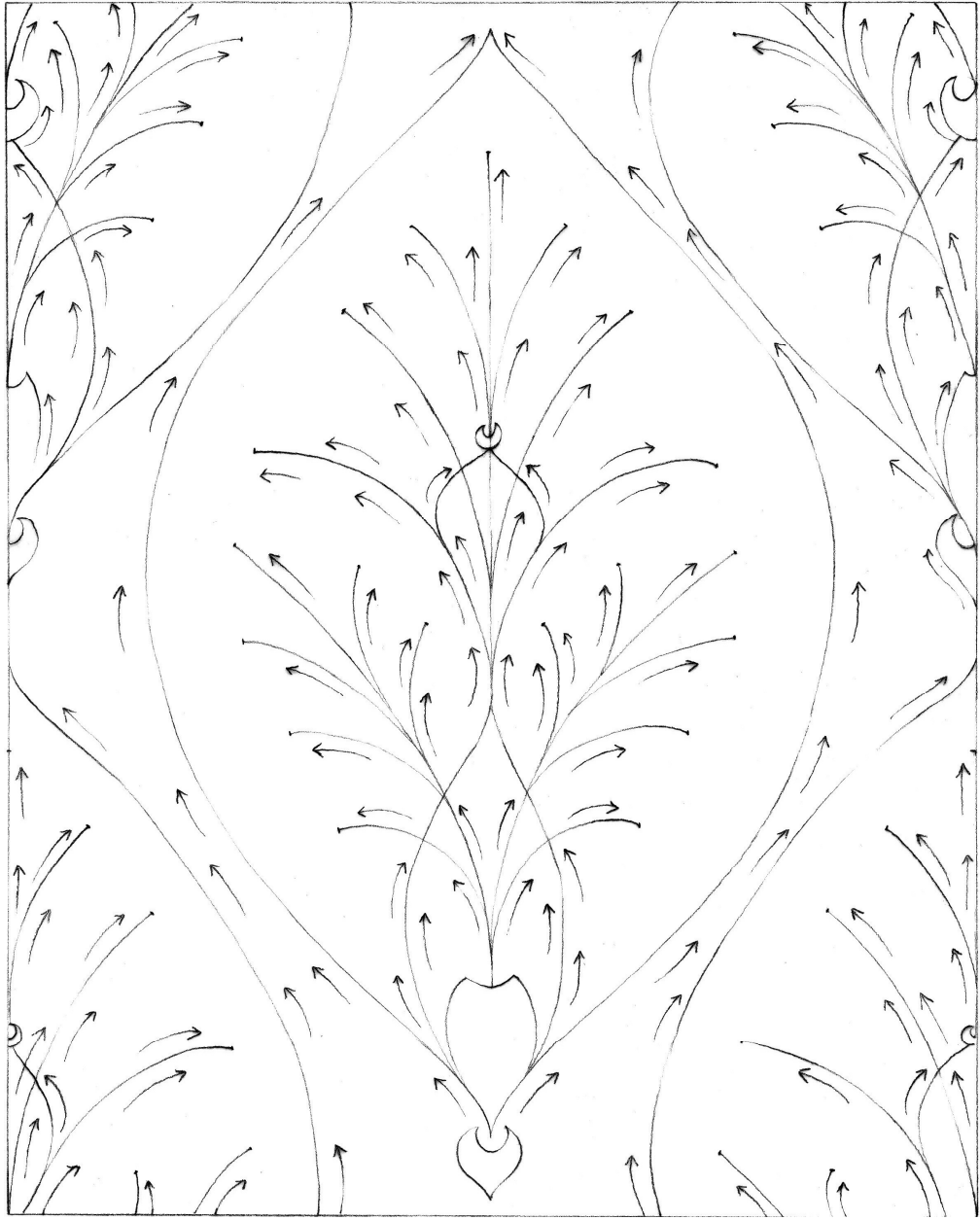
Motif: Penç, yaprak, gonca, Şemse, karanfil ve sümbül

Renk: Kırmızı, kobalt mavi ve yeşil

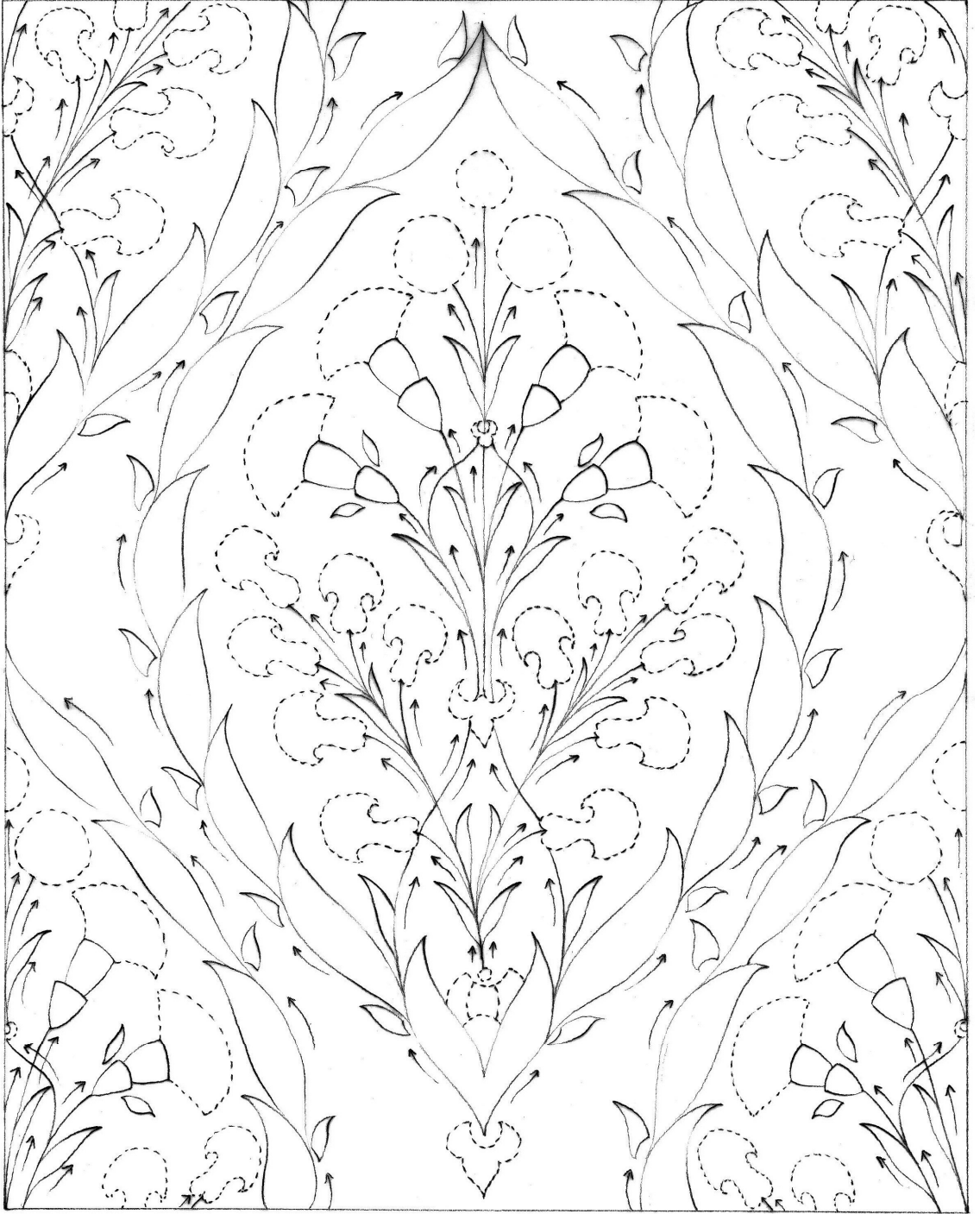
Cami pencerelerinin süpürgelik bölümündeki inilerindendir. Bu iniler beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve Şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah renkte belirlenmiştir. ini karonun ortasında yaprak motifinden oluşturulmuş bir Şemse formu bulunmaktadır. Altta küçük tepelik üstte yaprakların ucuna gonca yerleştirilmiştir. Şemsenin içinden ise altta yaprakların ortasından gonca motifinden çıkış yapılmış ve dallarla ortaya ve iki yanına

olmak üzere küçük penç motifleri yerleştirilmiştir. Sırayla yanlarına dallarında yapraklarıyla karanfiller yer almaktadır. Yine çıkış yerinden hareketle iki yana dal üzerinde yapraklarıyla sümbüller kullanılmıştır. Kompozisyonu ortadaki dalları birleştiren tepelik ve dallardaki yapraklar boşluklara yerleştirilerek dengeli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Yarı stilize çiçeklerin yer aldığı natüralist üslupta yapılmış bu desenle oldukça zarif bir görünüme sahiptir. Bu desene sahip olan bu çini parçaların benzer örneklerine başka cami ve türbelerde rastlanmaktadır.

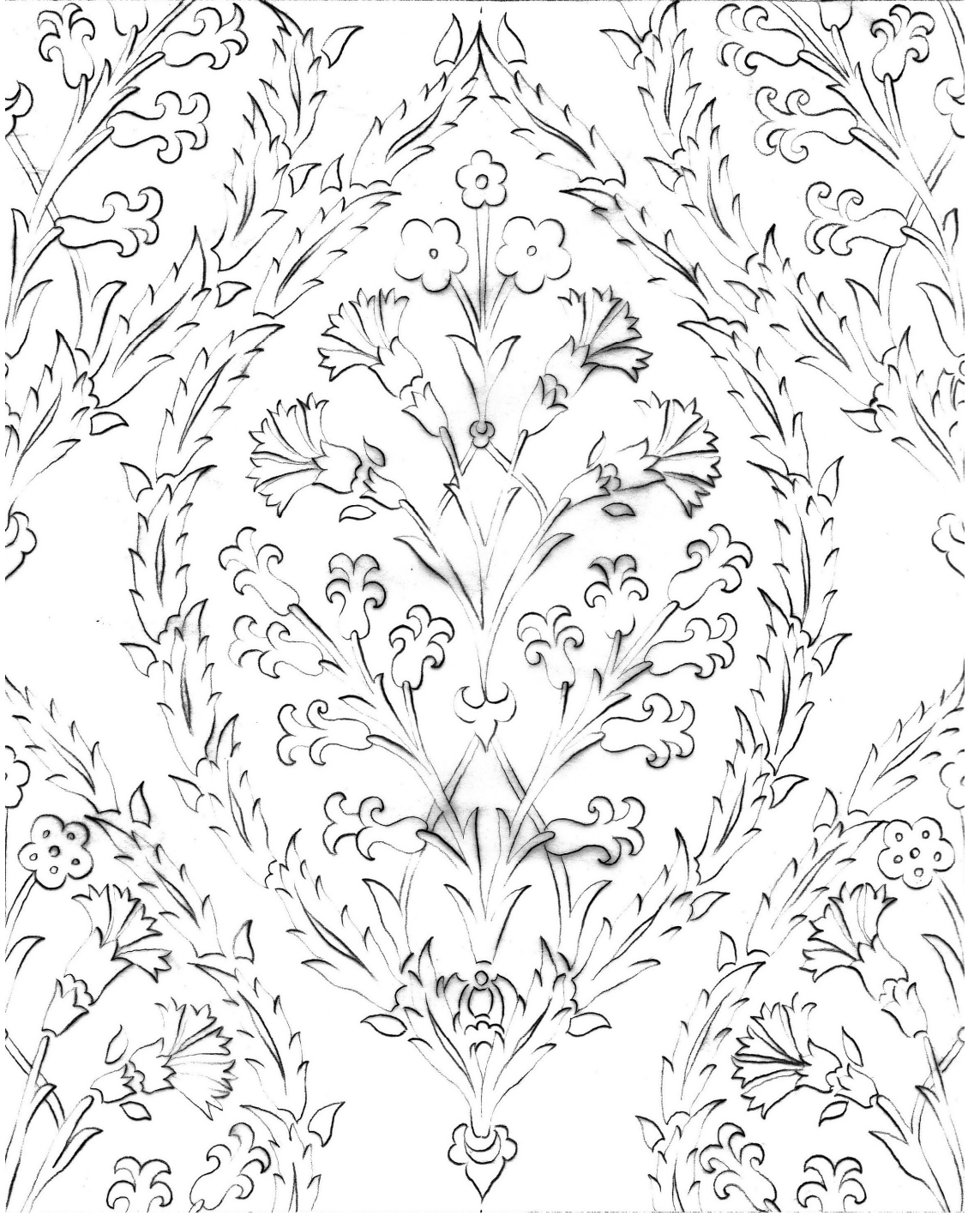
Çizim 85: Doğu duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 86: Doğu duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 87: Doğu duvarı çinilerinden



2.1.3. Batı Duvarı Çinileri

Resim 37: Batı duvarı çinileri



Katalog No: B-1

Dönem: XVII. yüzyıl sonu XVIII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 20 x 10 cm.

Teknik: Sıraltı

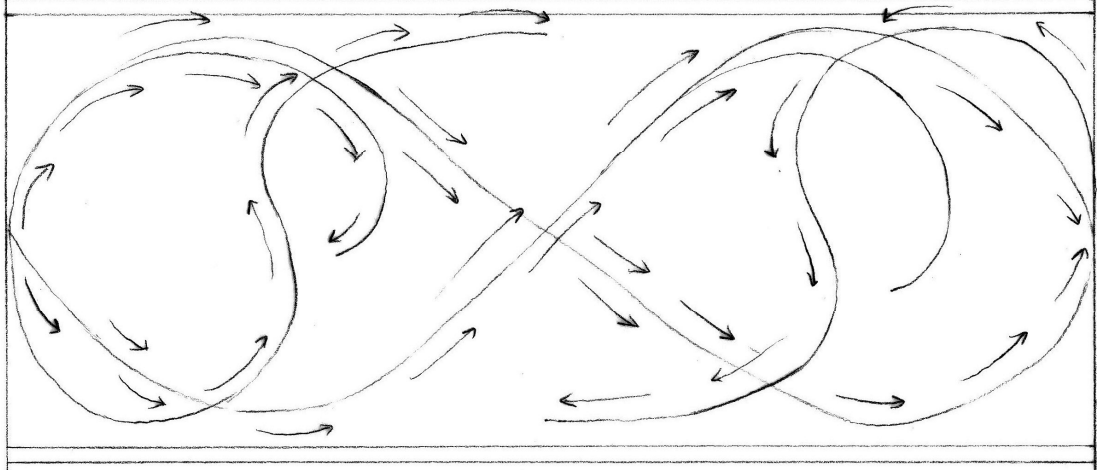
Motif: Penç, hatayi, yaprak, gonca ve bulut

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

Süpürgelik bölümlerine yerleştirilmiş bordür çinilerindedir. Çini bordür alt kısımlarda farklı yerlerde dağınık şekilde rastlanılan bu bordür çinisi, bazı bölümlerde ise üst ve yan yana konulmuş karo gibi yerleştirilmiştir. Bordür beyaz hamur, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah renkte belirlenmiştir. Kompozisyon özelliği olarak ise çini bordür; kenarlarda yarım penç motifiyle başlamaktadır. Yarım penç diğer bordür çinisi yanına koyulduğunda birleşerek tamamlanıp ulanarak devam eden bir kompozisyon özelliğine sahiptir. Penç motifinden çıkış yapan dal ile diğer kenardaki penç motifine girer. Penç motifinin diğer ucundan çıkan dal bulut motifi oluşturup hatayinin kenarından kıvrılarak belirli bir yerde sonuçlanır. Dal üzerinde ve motiflerin üzerlerine gerekli boşluklara yerleştirilmiş irili ufaklı yapraklarla çok güzel bir çini

bordür deseni oluşturmaktadır. Zemin kobalt mavisi olarak boyanmış, motiflerde turkuaz, kırmızı ve mavi renkler kullanılmıştır.

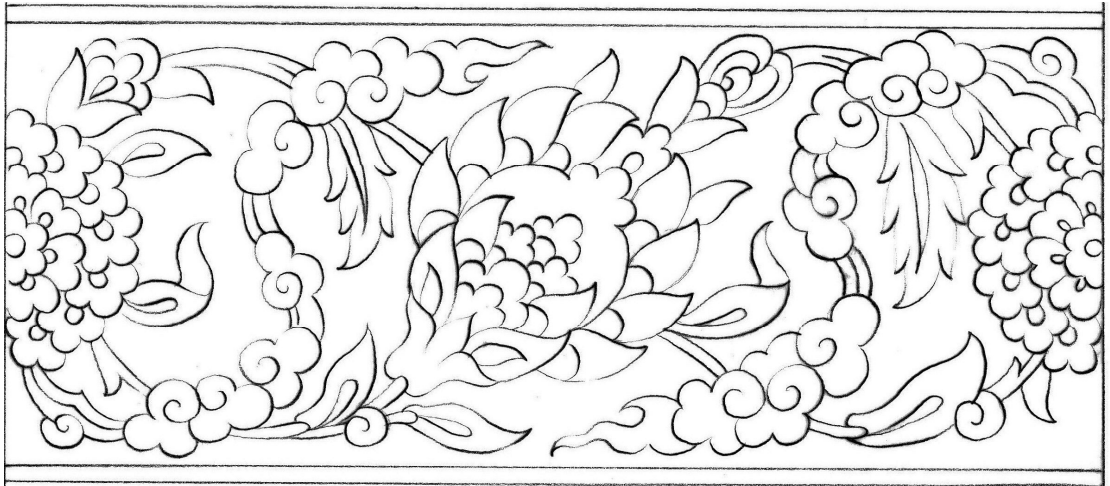
Çizim 88: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması



Çizim 89: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi



Çizim 90: Batı duvarı çinilerinden, bordür



Resim 38: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-2

Dönem: XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Batı duvarı çinilerinden

Ebatları: 21 x 9 cm.

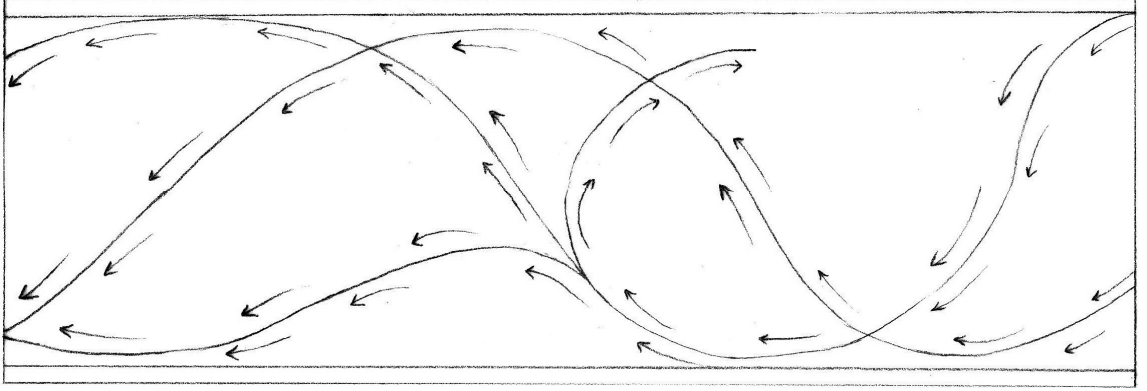
Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, hatayi ve yaprak

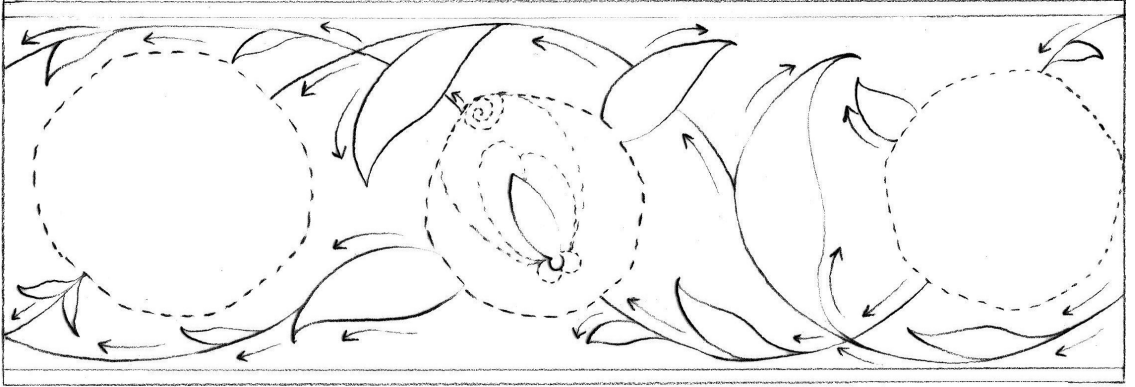
Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

Cami mekân duvarlarının alt bölümlerine yerleştirilmiş çini bordürlerden birisidir. Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Desen yanlardan büyük penç motiflerinden başlayarak kompozisyonun devamı sağlanmıştır. Penç motifinden çıkan kıvrık dal orta bölümde iri bir hatayi motifine bağlanır. Hatayi motifinden sağ ve sol taraflarından iri yapraklar yerleştirilmiştir. Hatayi motifinden çıkan dal es kıvrımı yaparak kompozisyonun devamı sağlanmaktadır. Hatayi motifinin üst tarafından gelen diğer kıvrık dalda birinci dalın aksi yönünde ilerleyerek kompozisyonda denge oluşturulmaktadır. Bu dalda penç motifine bağlanıp desenin devamı oluşturulmuştur. Dallarda boşlukları dengelemek için hançerli yaprak ve çeşitli yaprak motifleriyle süslenmiştir. Kompozisyon açısından oldukça sade bir görünüme sahip olan çinide motiflerde oldukça yerinde kullanılmıştır. Bu bordür desenine çok rastlanılmaktadır.

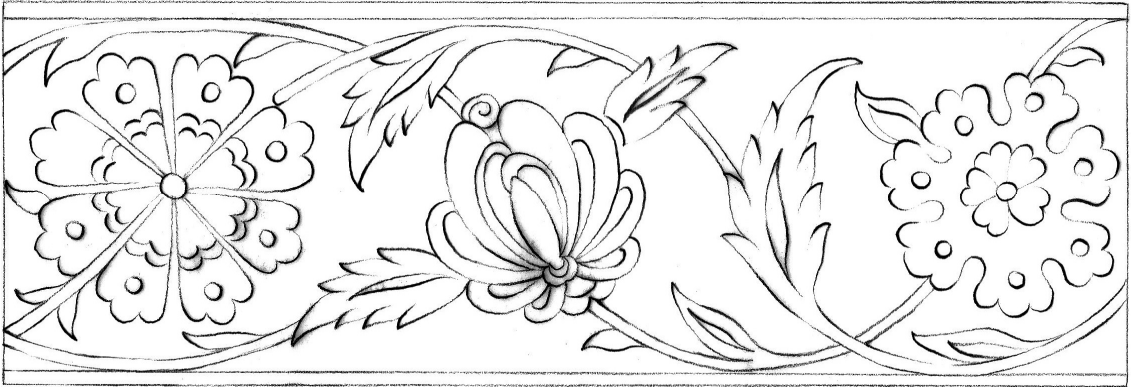
Çizim 91: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması



Çizim 92: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi



Çizim 93: Batı duvarı çinilerinden, bordür



Resim 39: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-3

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 21 x 9 cm.

Teknik: Sıraltı

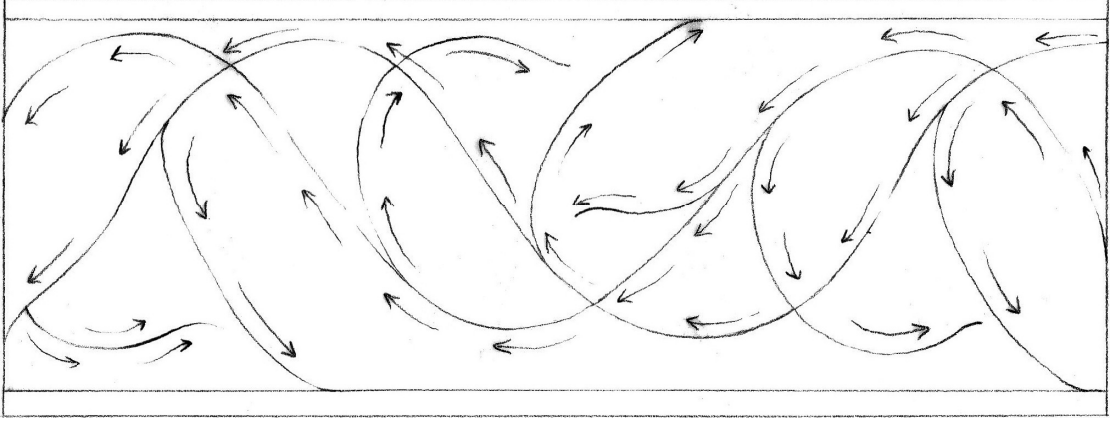
Motif: Penç, rumi, hatayi ve yaprak

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

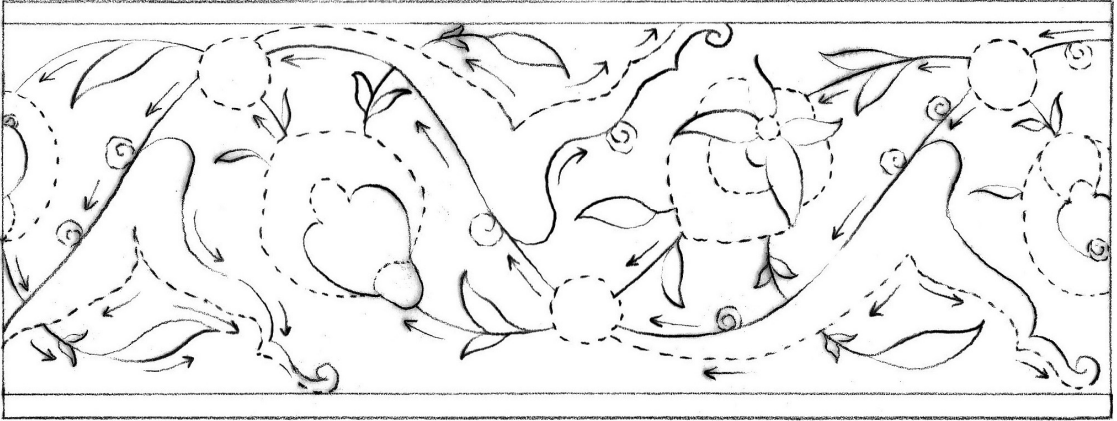
Cami mekân duvarlarının alt bölümlerine dağınık yerleştirilmiş çini bordürlerden birisidir. Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Bordürdeki kompozisyon iki ayrı kıvrık dalın birbirinin aksi yönlerde ilerleyerek sağlanmasıyla oluşturulmuştur. İlk olarak dal ilerleme gösteren zarif rumi motifleriyle kıvrılarak devam etmektedir. Rumilerin arasında diğer kıvrık dal onun aksi yönünde ilerleme göstermektedir. Ruminin hareket yönünde bir hatayi geçer. Hatayiden çıkıp orta bölümlere doğru küçük bir penç motifine geçen dal aşağıya doğru kıvrım yönünde tekrar hatayi motifine geçerek ilerleme göstermektedir. Hatayi ile ilerleme gösteren kıvrık dal üzerinde irili ufaklı yaprak motifleri yer alır. Hatayinin kenarları koyu kobalt mavi ile kontürlenmiş olup iç tarafları da kobalt mavi noktalamalar yapılmıştır. Koyu kobalt mavi kontürlenme dal kenarları yaprak etraflarında ve penç etrafında aynı şekilde yapılmıştır. Hatayinin aksi yönünde diğer tarafa ince bir dal uzanır ve yaprak uç ile kısa olarak sonuçlanır. Aralarındaki boşluklarda bu dal ve yapraklarla dengelenmiştir. Rumiler ufak dilimlenmiş olup bir tarafı kenara yaslanıp

diğer bacağı ile ilerleme kıvrımını gerçekleştirmektedir. Rumi kompozisyonu ve kıvrık dalda hatayi-penç kompozisyonun bir olduğu bir bordürdür. Ancak iki kompozisyonda çok zarif bir şekilde aynı kompozisyonda bir bütün olarak yer almaktadır. Rumiler ve motifler ince dalda oldukça estetik bir şekilde göze çarpmaktadır.

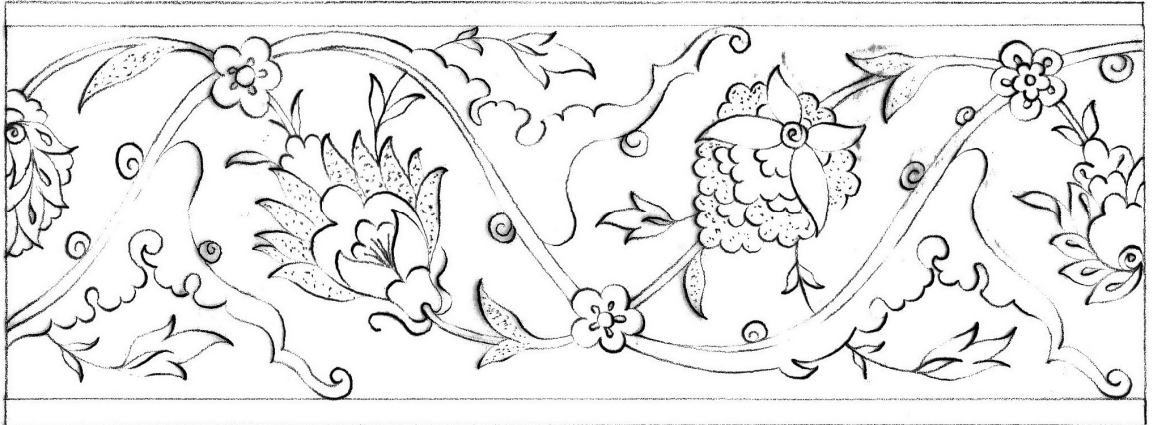
Çizim 94: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması



Çizim 95: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi



Çizim 96: Batı duvarı çinilerinden, bordür



Resim 40: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-4

Dönem: XVII. yüzyıl sonu XVIII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 21 x 9 cm.

Teknik: Sıraltı

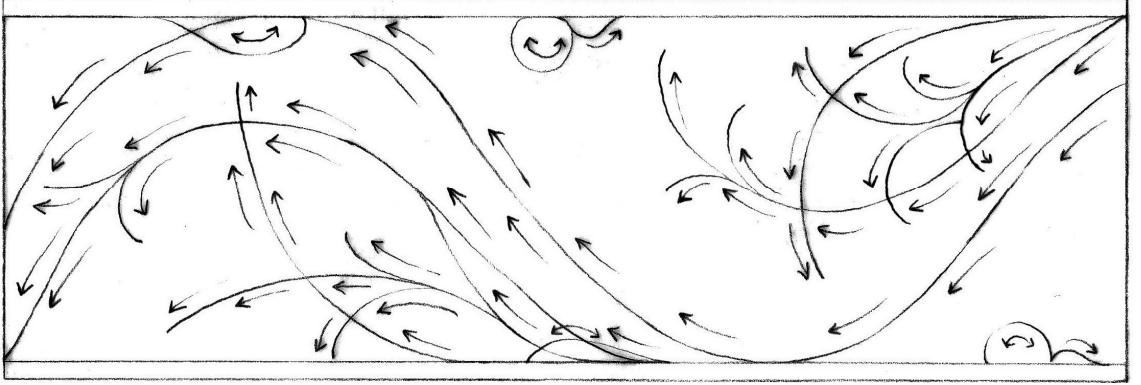
Motif: Penç, rumi, hatayi ve yaprak

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

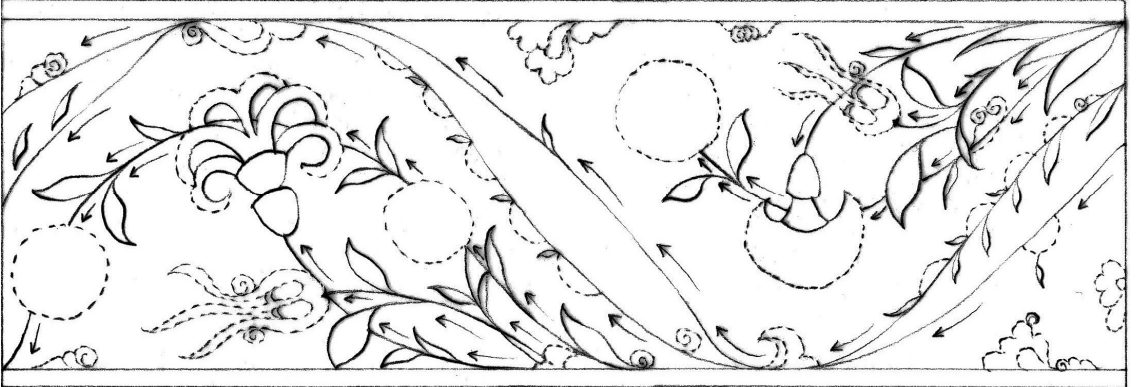
Cami mekân duvarlarının alt bölümlerine dağınık yerleştirilmiş çini bordürlerden birisidir. Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Bordürün kompozisyonu hançerli uzun ve ince bir yaprak S şeklinde kıvrık yaprak ilerlemektedir. Yaprığın bordür kenarlarına değdiği yerlerde tepelik ve küçük bulutlarla süslenmiştir. Ayrıca bu yaprağın sırt kısmına sırasıyla küçük yarım penç motifleri ve küçük yapraklar yerleştirilmiştir. Yaprığın dip kısmından diğer kenara giden bölümlerinde oluşan boşluklara giden bölümlerinde oluşan boşluklara natüralist üslupta çiçek motifleri oluşturulmuş kompozisyonlar yer almaktadır. Burada kompozisyon tepelik ve üstünden yapraklarla çıkış yapmaktadır. Buradaki boşluğun yönüne göre dallar yön bulmaktadır. Bir dal aşağıya doğru klasik tarz bir karanfil motifi ile sonlanır. Dalında kendi yaprağı da yer alır. Başka bir dal yukarıya doğru kıvrılarak penç motifiyle sonlanmıştır. Dallar üzerinde çiçeklerin kendi yaprakları da dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir.

Dallar üzerinde motiflerin kendine özgü yaprakları dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Yaprak motifleri küçüktür. Bu kompozisyonda bordürde dengeyi sağlamak için kenar kısımlardaki boşluklarda küçük ikişerli bazen tek bulut motifleri yerleştirilmiştir. Bulut motifleri kenarlara yaslanmış olarak diğer bulut, tepelik gibi süsleme unsurları kullanılmıştır. Bordür çinisi desen kompozisyon özellikleri olarak diğer bordürlerin deseninden biraz farklıdır.

Çizim 97: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması



Çizim 98: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi



Çizim 99: Batı duvarı çinilerinden, bordür



Resim 41: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-5

Dönem: XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 21 x 9 cm.

Teknik: Sıraltı

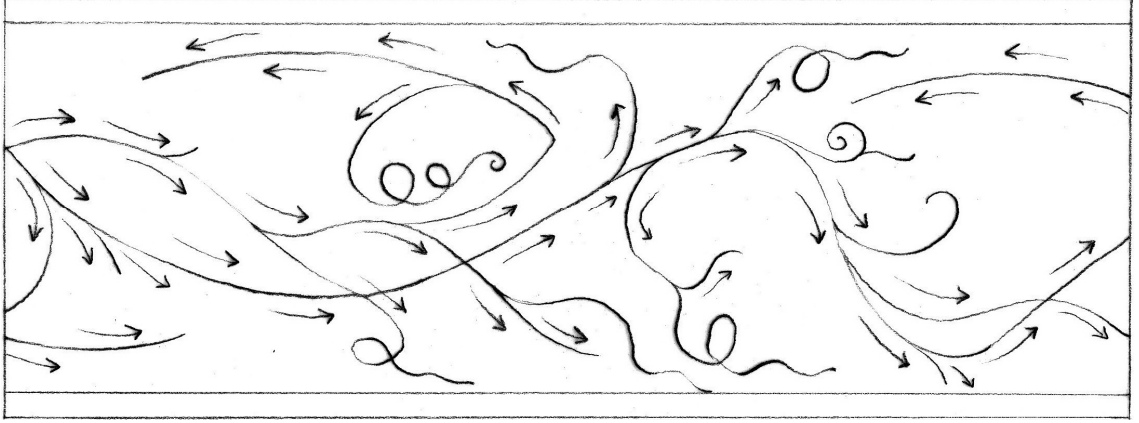
Motif: üzüm salkımları, hatayi

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz

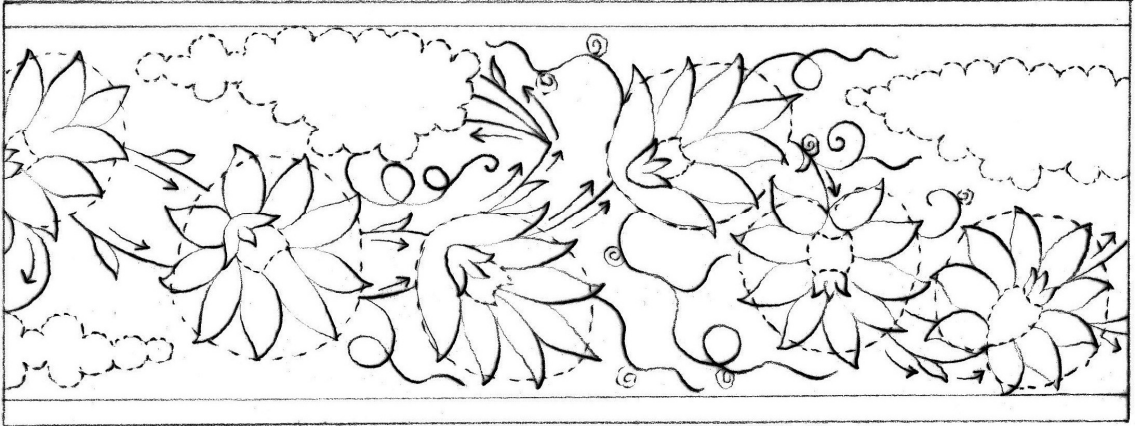
Cami mekân duvarlarının alt bölümlerine dağınık yerleştirilmiş çini bordürlerden birisidir. Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Kontürleri siyah olarak belirlenmiştir. Bu desen çok kullanılmayan bir kompozisyonla oluşmaktadır. Üzüm salkımı şeklindeki dallar bir yönden başlayıp aşağıya doğru aynı yönde ilerleme göstermektedir. Dal ikişerli sıra halinde ilerlemektedir. Yapraklar içinde taç yaprağı şeklinde hatayi motifinden oluşturulmuştur. Dalların üzerinde üzüm salkımını andıran tomurcukları ve üzüm dalı iplikleri kıvrım şeklinde sarmalanmıştır. İki dal iri yapraklarıyla birlikte orta bölüme doğru ilerler. Orta bölümlerde bir dal boşluğu yönüne doğru kırılıp içe eğilir. Kırılan dal üzüm salkımıyla sonlanmaktadır. Üzümler bir düzende uca doğru sıralanır. Desende üzüm dallarındaki ipliklerinin kıvrımları dolandır. Orta bölümdeki iri yapraktan tekrar dal ikinci çıkışını yapıp çift dal şeklinde ilerlemeye

devam eder. Dallar ve yönleriyle kompozisyon uyumlu bir şekilde ilerlemektedir. Kırılan dal akış yönünün tersine yerleştirilerek boşluk kapatılmıştır.

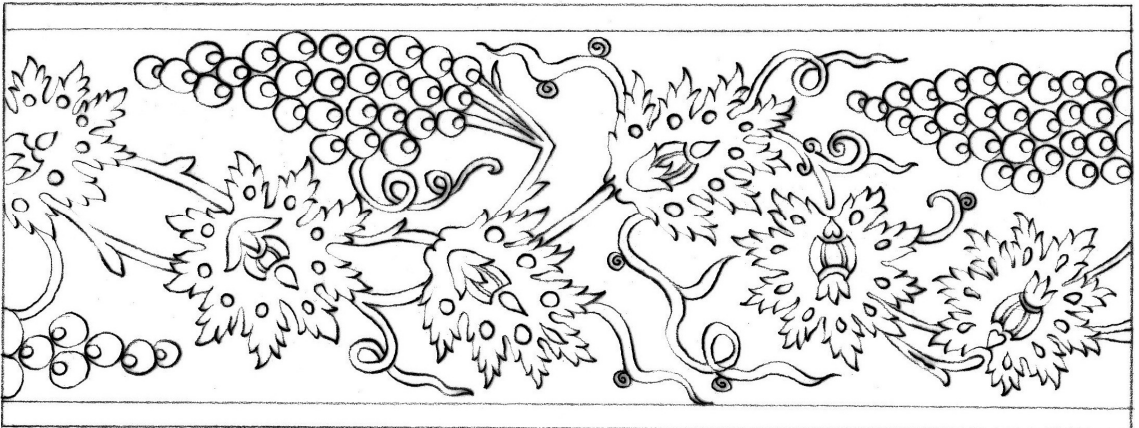
Çizim 100: Batı duvarı çinilerinden, bordür desen plan şeması



Çizim 101: Batı duvarı çinilerinden, bordür kanaviçesi



Çizim 102: Batı duvarı çinilerinden, bordür



Resim 42: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-6

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 20 x 40 cm.

Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, hatayi, gonca, yaprak ve rumi

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz, yeşil

Cami mekân duvarlarının alt bölümlerine dağınık yerleştirilmiş çini bordürlerden birisidir. Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Konturları siyah olarak belirlenmiştir. Desen geniş bir alana yayılmış karoların yan yana getirilmesiyle bütün oluşturulmuştur.

Karoların tam ortasında her bir karonun köşesinde büyük hatayinin çeyreği yer alır. Hatayinin içinde yapraklar, yapraklardan çıkış yapan beş dal, beş dal üstünde tepelik

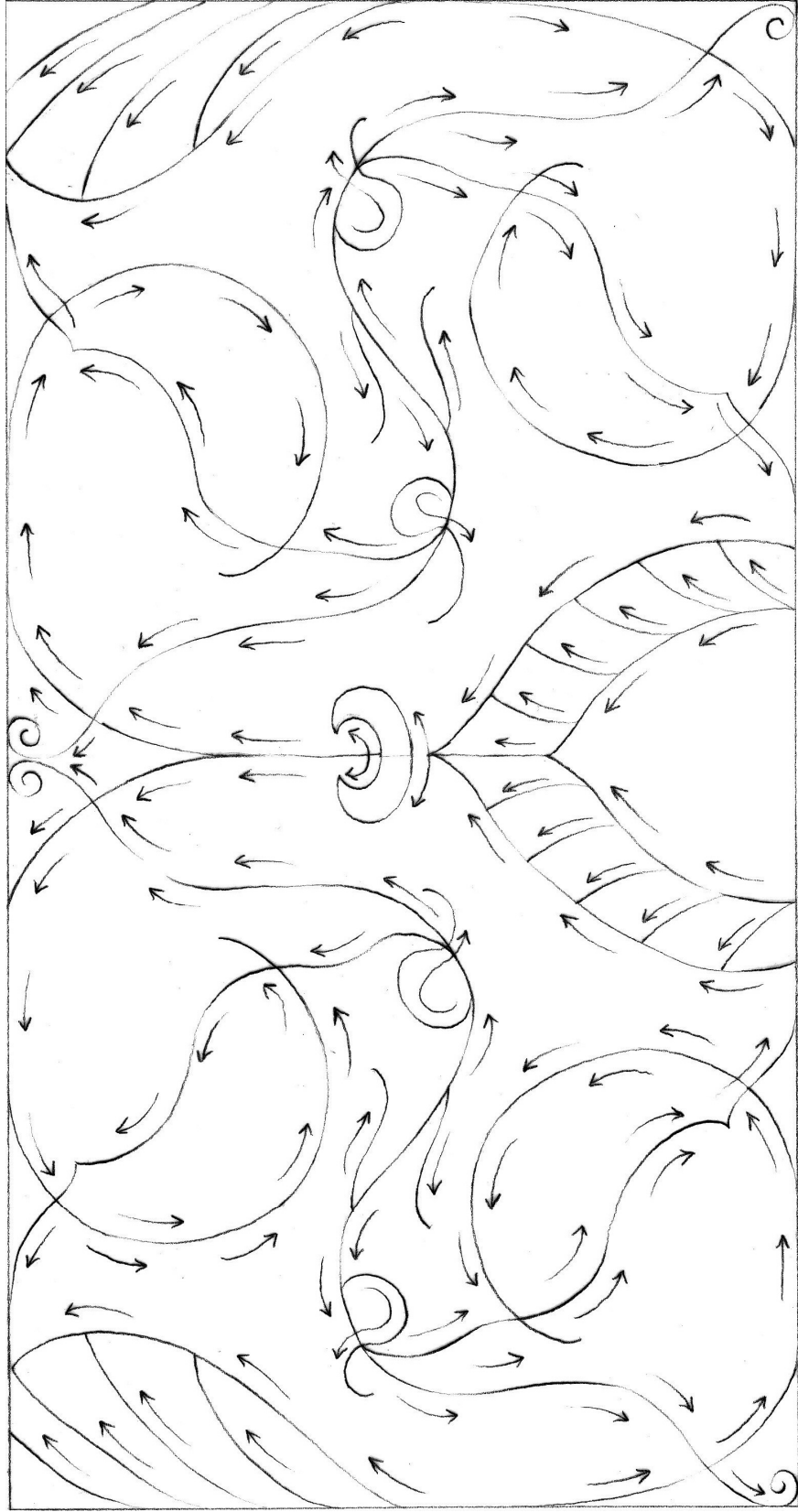
motifi görülmektedir. Dallar penç motifiyle sonuçlanmıştır. Hatayinin üst ucundan kenardan yukarı doğru gonca motifi, gonca motifi bir dalla karonun diğer yan kenarına geçerek tekrar gonca motifine geçmektedir. Goncadan çıkan dal kıvrım yaparak penç motifine girer ve penç motifinin içinden hançerli yaprağın çıkışı görülmekle birlikte bu yaprakla içe doğru kıvrım yaparak bitimi gerçekleştirmiştir. Hatayinin üst bölümünün yer aldığı karonun karşı çapraz köşesinde aynı hatayinin alt bölümü yer almaktadır. Böylelikle desenin kendi içinde ilerlemesi sağlanmıştır. Aynı karo içerisinde hatayinin alt bölümünden aşağı doğru kenarda gonca motifi başlar. Diğer taraf gibi aynı şekilde goncadan dal ile diğer kenara geçip gonca motifine geçer. Gonca dal ile iç bölüme doğru kıvrım yaparak dal penç motifine geçer.

Penç motifinin içinden hançerli yaprak çıkarak sonuçlanır. İki ayrı köşeden çıkıp ilerleyen dallar ilerleyerek hançerli yapraklarla sonuçlanan dal karoda dengeli bir şekilde iki ayrı yöne bakmaktadır. Dallar üzerinde süsleme unsuru olarak yerleştirilmiş yapraklar kompozisyonu dengelemiştir. Karolarda ilerleme büyük hatayilerden kenar kısımlarda yer alan gonca motiflerinden sağladığı gibi birde orta kısımdaki boşlukta yer alan rumilerde kompozisyon bu yönde desteklenmektedir. Bu büyük rumi motifi yukarı doğru bakan kısmından açılıp bir tarafı köşede sonuçlanır bir tarafın da ayağı tepelik olarak karonun kenarına yaslanmaktadır.

Ruminin dalı karonun diğer köşesine doğru orta kısmında kıvrım yaparak desenin ortasını ve boşlukları doldurmaktadır. Kıvrım yaparak ilerleyen dal üzerinde çeşitli rumi motifleri yapar ve köşeye doğru geldiğinde yine büyük rumi motifiyle sonuçlanır. Diğer taraf gibi aynı şekilde çapraz köşede bir tarafı köşede bir tarafı da tepelik gibi kenara yaslanarak sonuçlanır. Bu rumilerin içlerinde de kendi içlerinden geçme küçük bir rumi kompozisyon yer almaktadır. Dalın üzerinde süsleme unsuru olarak helezonlar kullanılmıştır. Bu rumilerden de desenin ilerleme gösterdiği de görülmektedir.

Çini deseni bu iki ayrı kompozisyonun aynı karo içinde gayet dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu desen cami içinde çokça kullanılmıştır.

Çizim 103: Batı duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 104: Batı duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 105: Batı duvarı çinilerinden



Resim 43: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-7

Dönem: XVI. yüzyıl

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 20 x 40 cm.

Teknik: Sıraltı

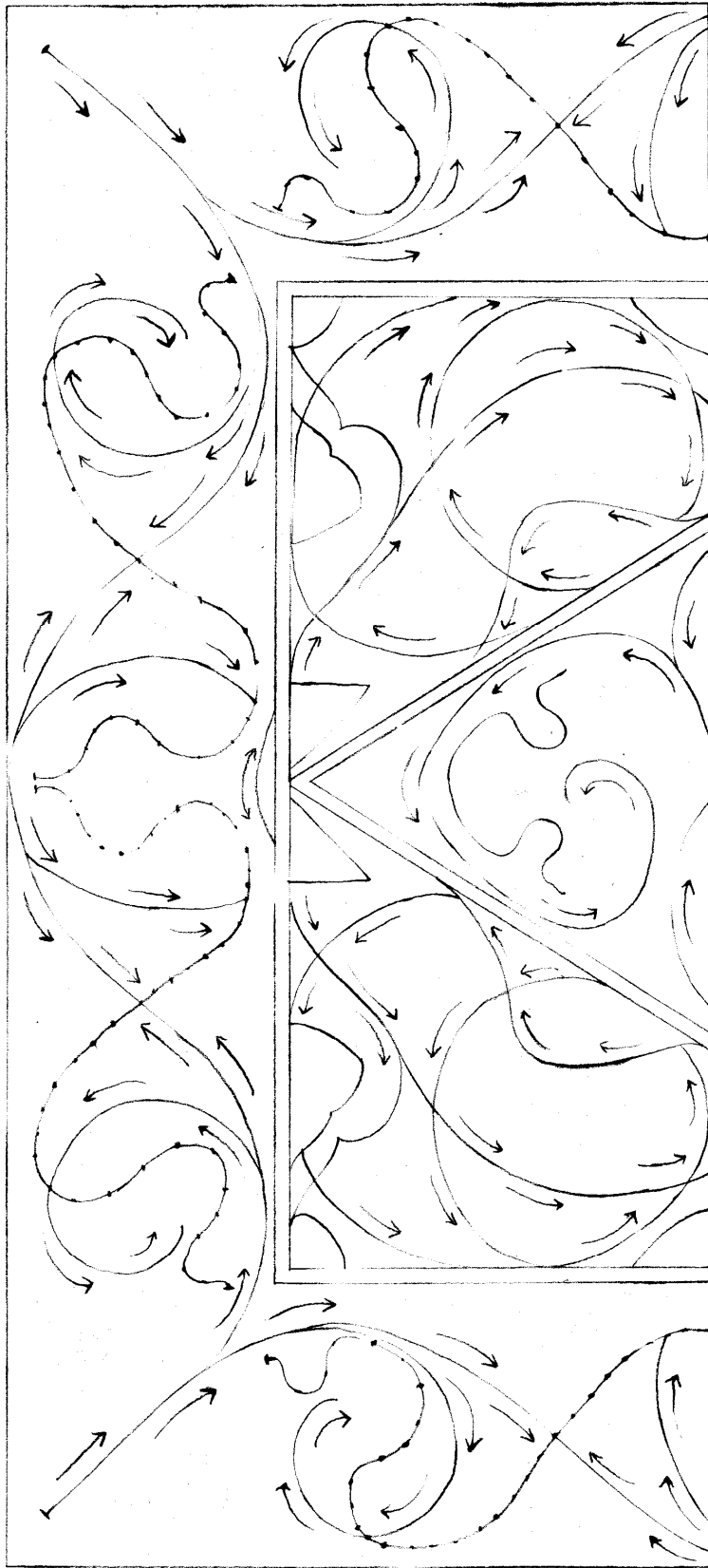
Motif: Penç, hatayi, gonca, yaprak, bulut ve rumi

Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz, yeşil

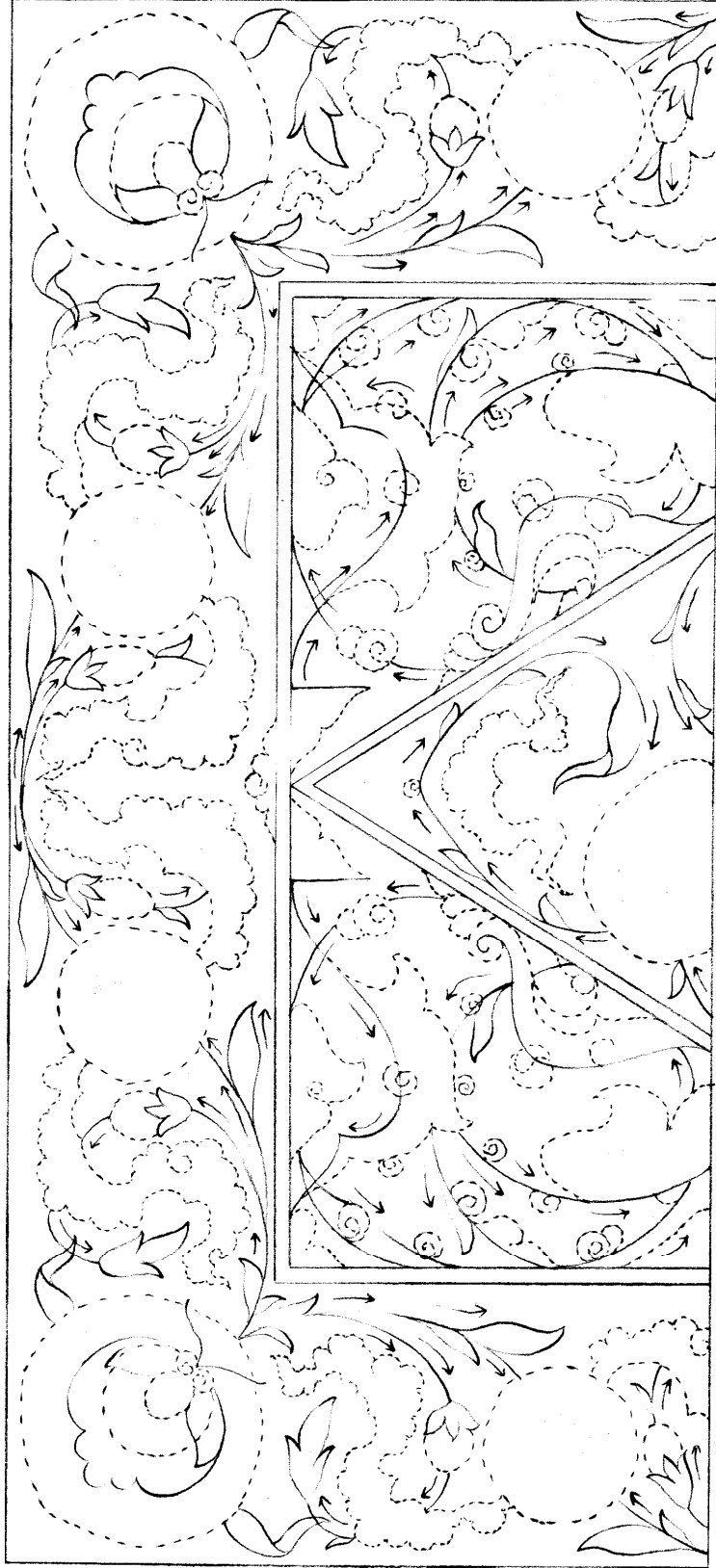
Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Konturları siyah olarak belirlenmiştir. Desen geniş bir alana yayılmış karoların yan yana getirilmesiyle bütün oluşturulmuştur. Ancak desenin birbiri ile bağı arasında eksikler olduğu görülmektedir. Bu çininin kompozisyon özelliği ise iç orta bölümde çerçevesiz üçgen formu yapılmış. Bu formun içinde bir kıvrılan dal, dal üstünde yapraklarda ilerleme gösterip aşağı doğru kıvrılır. Kıvrımın ucunda yarısından daha fazla bölümü görüldüğü bir hatayi motifi yer almaktadır. Hatayinin üzerinde yaprak bulunmaktadır. Dal kıvrımının oluşturduğu boşlukta bulut motifinin yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Orta bölümdeki çerçevenin kenarında yarım rumi, tepelik motifi yerleştirilmiştir. Rumi tepelikten çıkış yaparak ilerleyen rumi kompozisyonu yer almaktadır. Rumi kompozisyon bir çerçeve içinde sınırlandırılmıştır. Rumi kompozisyon bu sınırlandırılmış alanda kıvrımlar yaparak ilerlemekte olup, çerçeve kenarına

gelindiğinde rumilerin dallarının çeşitli tepeliklerle sonlandırılmış olduğu görülmektedir. Bu çerçevenin de dış bölümünün etrafını çevreleyen bir bordür dolaşmaktadır. Bordürün köşesine doğru bakan büyük bir hatayi motifi vardır. Hatayiden iki yöne doğru çıkış yapan dallar kıvrım yaparak hem yatay yönde hem de yukarıdan aşağıya doğru ilerleme göstermektedir. Dallarla ilerleyen bordürün yönünde de aynı desen özelliğine sahip kompozisyondan oluştuğu görülmektedir. Hatayi motifinden çıkış yaparak ilerleyen daldan ince bir dal ayrılır. Gonca motifine bağlanır. Ucundan dalda içe doğru helezon yapan dal yapraklarla sonuçlanır. İlerlemesine devam eden diğer dal penç motifine girer ve çıkışını yapar. Bu şekilde bu dal bordürün devamlılığını sürdürür. Dal üstünde süsleme unsuru olarak yapraklarla kompozisyon desteklenmiştir. Ortadaki penç motifinin dalın çapraz yönünden bulut motifi geçmektedir. Bulut motifi pençten bir iki yönde ilerleme gösterip aralardaki boşluk yönünde ilerleyerek belli bir yerde sonuçlanmıştır. Bordür olarak ele alındığında iki ayrı kompozisyon yer aldığı güzel bir bordür desenidir. Kompozisyonun geneline bakıldığında ise bütünüyle ele alındığında da birden çok desenin bir arada kullanıldığı güzel bir çinidir. Bu bölümdeki çini yan yana iki karo olarak yer almaktadır. Biri karonun yanına yerleştirilmiş, karonun desenini de yanındaki desenin simetrisi olarak yerleştirilmiştir.

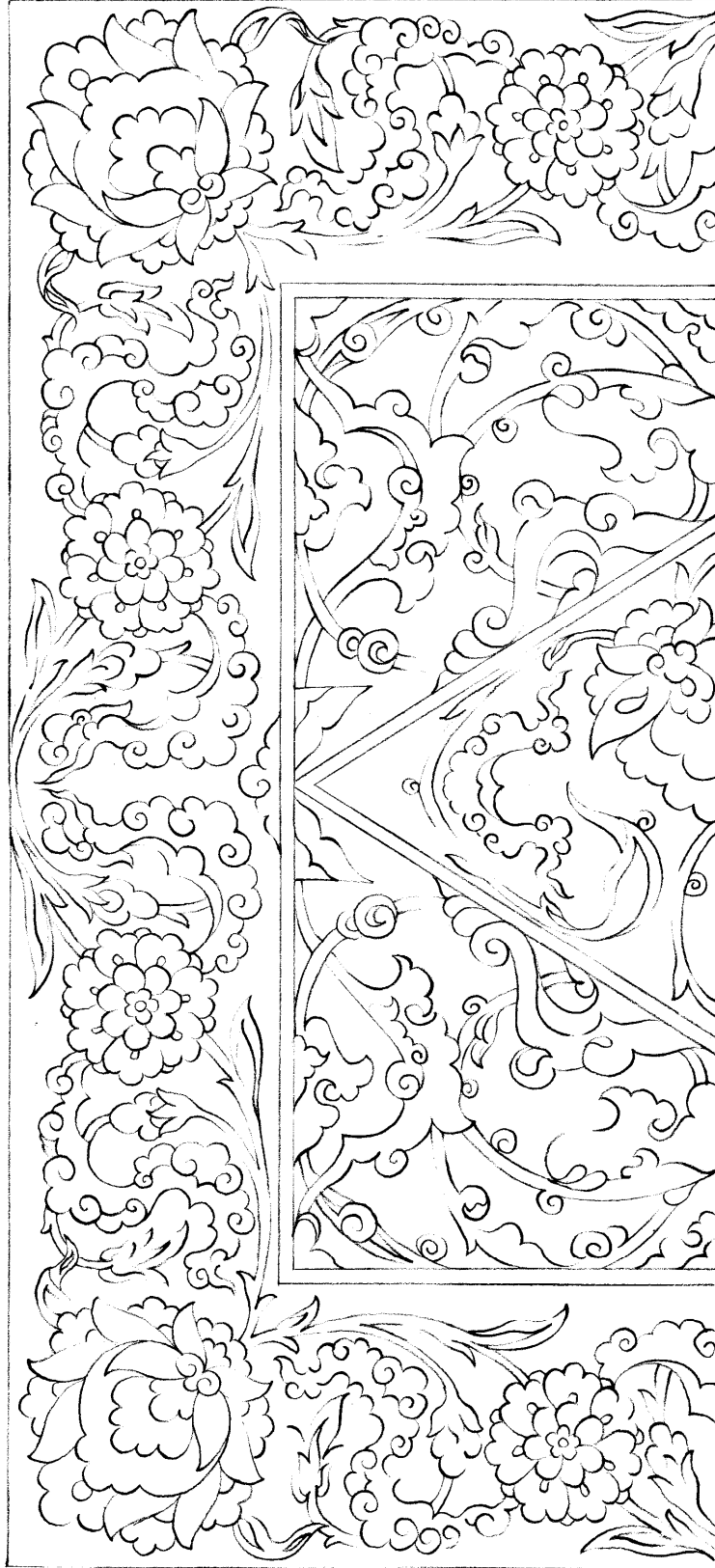
Çizim 106: Batı duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 107: Batı duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 108: Batı duvarı çinilerinden



Resim 44: Batı duvarı çinilerinden



Katalog No: B-8

Dönem: XVII. yüzyıl sonu XVIII. yüzyıl başı

Bulunduğu Yer: Batı duvarı

Ebatları: 20 x 40 cm.

Teknik: Sıraltı

Motif: Penç, hatayi, gonca, yaprak, lale, karanfil ve şemse

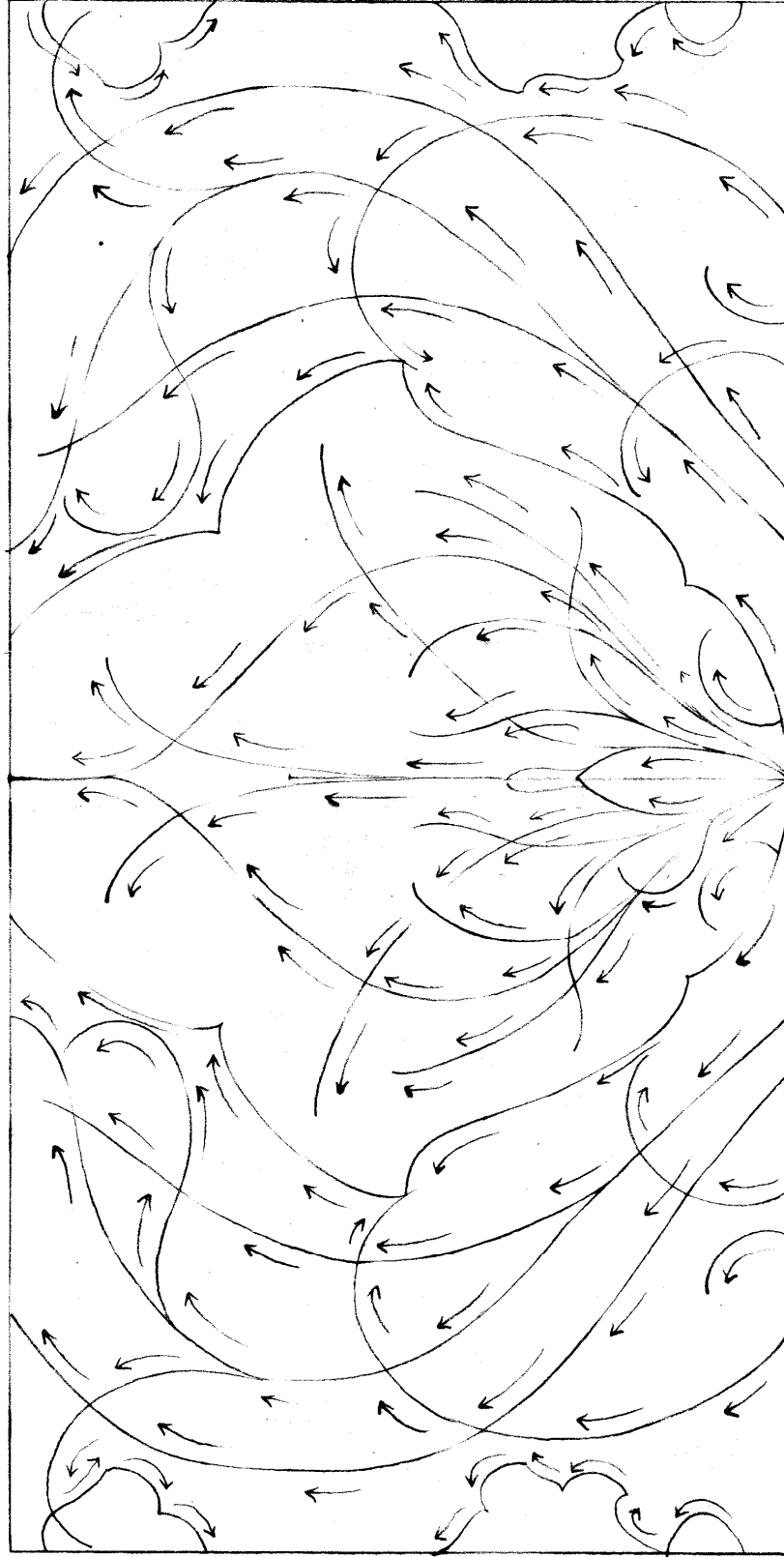
Renk: Kırmızı, kobalt mavi, turkuaz, yeşil

Bu çini karo beyaz hamur rengi, beyaz astar ve şeffaf sırlıdır. Konturları siyah olarak belirlenmiştir. Desen geniş bir alana yayılmış karoların yan yana getirilmesiyle bütün oluşturulmuştur. Bu desendeki çini bütün desene sahip iki karo ve yanlarında aynı desenden olan parçaların eklendiği görülmektedir. Yan yana olan iki karoda birbirine eşleşip yerleştirildiği görülmekte ancak yanlarına eklenen diğer parçalar aynı desenin bölümlerinden boşlukları kapatmak için koyulduğu görülmektedir.

Çini kompozisyon özelliği olarak ise orta bölümde büyük bir şemse motifi bulunur. İki karonun yan yana yerleştirilmesi ile şemse motifi tamamlanmıştır. Şemsenin içinde alt kısımdan yapraklardan dallarla çıkışların yapıldığı natüralist üsluplu kompozisyon

yerleştirilmiştir. Çıkış yapan dallardan biri iki yöne ayrılıp kısa dalda ucunda lale motifi yerleştirilmiştir. Tam ortadan dal ile karanfil motifi yer alır ve karanfilin ucundan iki yöne doğru dalın ucundan tekrar karanfil motifi ile sonuçlanır. Alt bölümden çıkış yapan diğer bir dal ise kendi içinde üçlü bölünerek üçerli hançerli küçük gül yaprakları oluşturur. Ortasındaki iri dalı orta bölümdeki uça doğru kıvrılarak penç motifine geçip pençten çıkış yaptıktan sonra dal uzanıp tam uça gonca motifi ile sonuçlanır. Şemsenin içine yerleştirilen bu kompozisyon çeşitli yerlerde dal yapraklar, motifler üzerinde küçük gonca motifleri ile boşluklara yerleştirilip zenginleştirilmiş olup desen dengesi sağlanmış olmuştur. Şemsenin dışında da hatayi penç kompozisyonu yer almaktadır. Alt bölümlerde yer alan dalların gelişlerinden kompozisyonun devamının olduğu anlaşılmaktadır. Dalların yönü şemseye doğru dönük bir akış yönü gösterir. Şemsenin dış yanında alttan uzanan dal hatayi motifine geçer. Hatayiden iki çıkış yapan dal şemsenin uç yönüne doğru bakarak ilerlemektedir. Bir dal penç motifine geçip pençten sonra pençten sonra dal uzayıp gonca motifi ile sonuçlanır. Diğer dal ise hatayi motifine geçer Hatayiden hançerli yaprağın uzandığı görülür. Motiften dal çıkış yapar; ancak karonun bitiminden dolayı görülmemektedir. Alt bölümden gelen diğer bir dal ise orta bölümlere doğru farklı bir penç motifine geçer ve tekrar çıkış yapan dalın aynı yönde ilerleyip yaprak dip bölümü ile sonuçlandığı görülür. Alt bölümden gelen motifin ucunda bir gonca vardır ve bu goncadan şemseye doğru kompozisyondaki boşluğa göre bir büyüklükte hançerli bir yaprak uzanır ve bu dalda böyle sonuçlanır. Yaprağın üzerinde yarım penç motifi yer alır. Karonun yan duvarlarından yukarı ve aşağı bakan küçük şemse motifleri yerleştirilmiştir. Şemselerin içerisinde de küçük penç motiflerinin yer aldığı tahmin edilmektedir. Kompozisyonda dallara hançerli yapraklar yerleştirilerek doldurulmuştur. Kompozisyondaki bu bölümlerden de desenin sürekliliğinin sağlandığı görülmektedir. Yan yana yerleştirilmiş olan karoların biri yanındakinin simetrisidir. Desen kompozisyon ve motif yönünden oldukça zengindir. Kompozisyonda motifler oldukça yoğun olarak kullanılmasına rağmen, motiflerin dengeli bir şekilde yerleşmiş olması dikkat çekicidir.

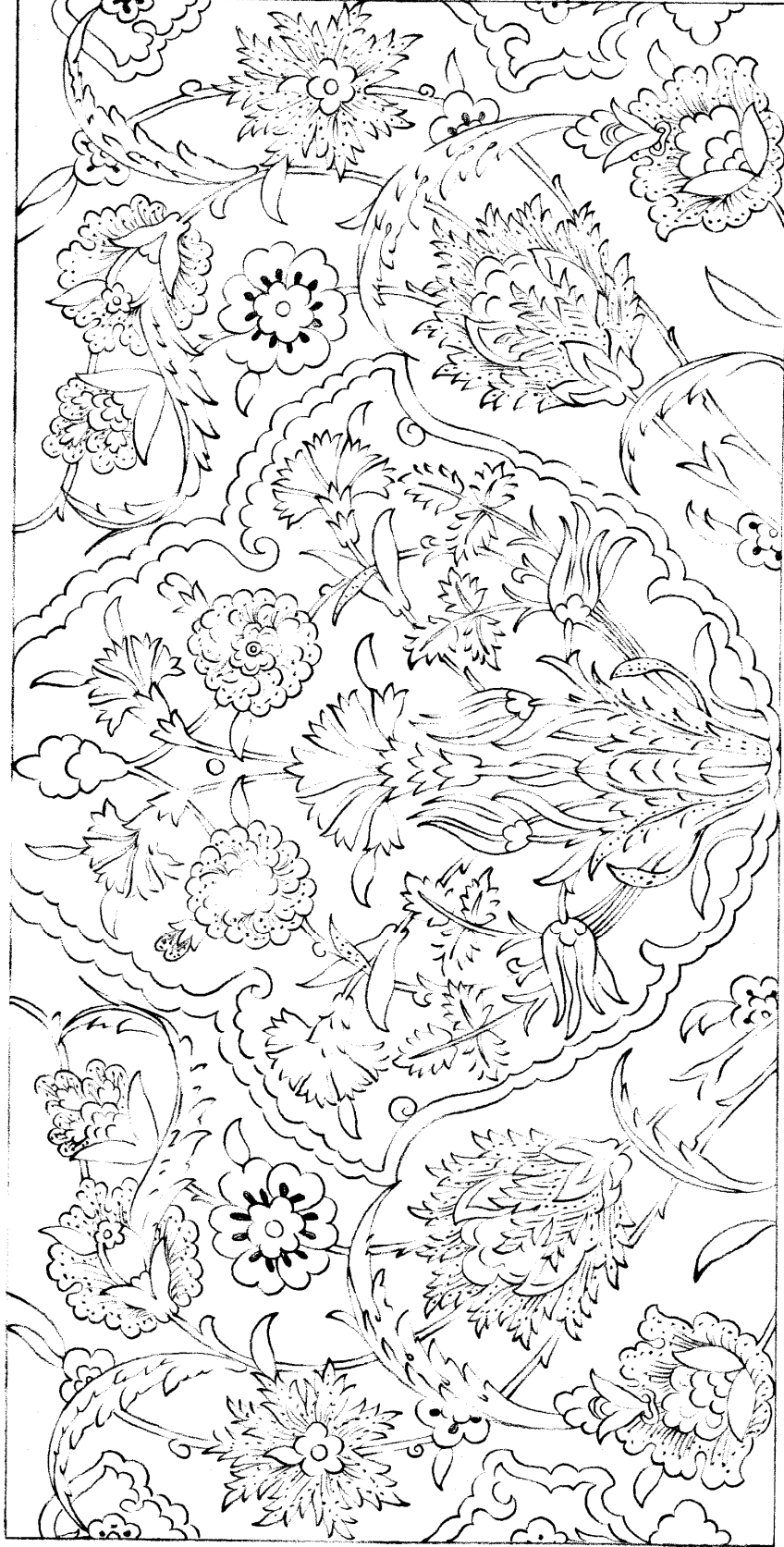
Çizim 109: Batı duvarı çinilerinden, desen plan şeması



Çizim 110: Batı duvarı çinilerinden, kanaviçesi



Çizim 111: Batı duvarı çinilerinden



2.2. Beylerbeyi Camii Çinilerinin Karşılaştırılması

Beylerbeyi Camii çinilerinden bazıları desen ve motif özellikleri açısından başka yapılarda kullanılan çinilerle benzerlik göstermektedir. Beylerbeyi Camii'nde ki bu çinilerin benzerleri farklı yüzyıllarda inşa edilen yapılarda görüldüğünden bu çinilerin toplama çiniler ya da depo çinileri olduğunu düşünülmektedir. Daha çok 16. ve 17. yüzyıllara ait çiniler olmakla birlikte 18. yüzyıla ait çiniler kullanılmıştır. Bu bölümünde Beylerbeyi Camii'ndeki çinilerle benzer çiniler ele alınmıştır.

Beylerbeyi Camii'nde bulunan; tepelik formundaki bordür deseni tüm 16. yüzyıl boyunca görülmüş olup 17. yüzyılın ilk başlarında yok olmuştur. Klasik dönemde sık rastlanan bu çini çeşidinin, 15. yüzyıla ait kabartmalı bir örneği Edirne Muradiye Camii'nde bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar ve Topkapı Sarayı Mutfağında bulunan bu bordür birebir aynıdır. Diğer örnekler ise form olarak aynı, iç bezemeler farklıdır. Genellikle panoların ya da yazı kuşaklarının üst kısımlarında taç görevi gören bu çiniler İznik yapımıdır.

Resim 45: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 46: Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar, 17. yüzyıl



Resim 47: Edirne Muradiye Camii



Resim 48: Topkapı Sarayı Mutfak



Resim 49: Çinili Camii, 1640



Resim 50: Yeni Camii, 1663



Resim 51: Edirne Selimiye Camii



Resim 52: Valide Atik Camii, 1583



Resim 53: Ayasofya Camii



Beylerbeyi Camii'nde bulunan; genellikle yapıların süpürgelik kısımlarında görülen bu desen 16. yüzyıl boyunca görülmektedir. Bu çinilerde natüralist üslupta motiflerle dönemin renklerine göre boyanmıştır. 17. yüzyılda da bu tarz çiniler değişikliğe uğrayarak uygulanmaya devam etmiştir.

Resim 54: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 55: 2. Selim Türbesi, 1577



Resim 56: Sultan Ahmet Camii, 1616



Beylerbeyi Camii'nde kullanılan; genellikle geniş duvar bezemelerinde kullanılan bu çini deseni 16. yüzyıl boyunca görülmektedir. Yapıda bu desen karma çinilerin olduğu pencere altı bölümünde bulunmaktadır. Bu çinilerde natüralist üslupta motiflerle dönemin renklerine göre boyanmaktadır.

Resim 57: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 58: 2. Selim Türbesi, 1577



Beylerbeyi Camii, mihrap duvarlarında üst kısımda kullanılan İznik çinilerinin yanı sıra, yan duvarların Çin çinileriyle kaplandığı görülmektedir. Klasik dönemden sonraki zamanlarda ithal edilen çinilerdendir. Topkapı Sarayı'nda bu grubun ilk örnekleri görülmektedir. Çinilerin yapısal ve teknik özelliklerinin yanı sıra kompozisyon özellikleri de hiç bir şekilde Türk çinilerine benzememektedir. İkisi de 18. yüzyıl yapısı olan Ayazma Camii ve Beylerbeyi Camii'ndeki örnekler birebir aynıdır.

Resim 59: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 60: Topkapı Sarayı Mutfak



Resim 61: Ayazma Camii, 1761



Beylerbeyi Camii'nde bulunan bu çini örneği; 17. yüzyıl Kütahya yapımı bordür desendir.

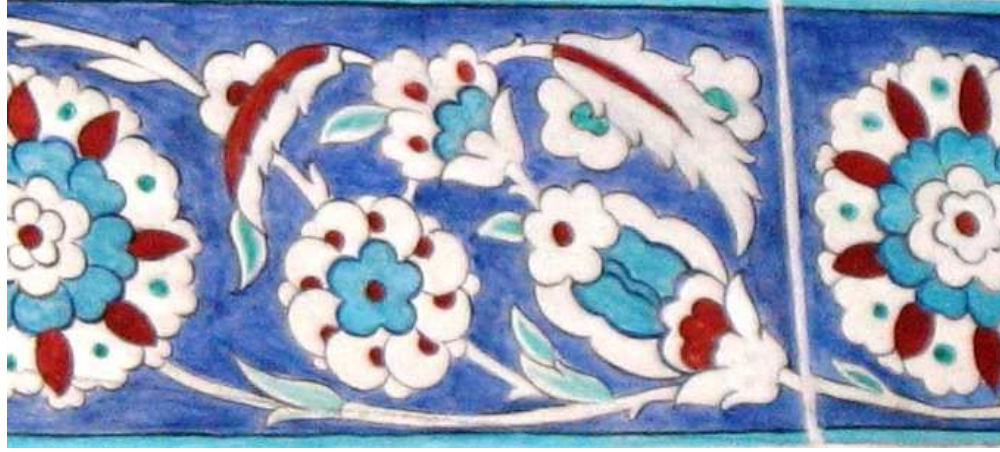
Resim 62: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 63: Topkapı Sarayı, Sünnet Odası, 1641



Resim 64: Ayasofya Camii



Ağaçların çiçek açmış hali olan bahar dallı çini panolar, XVI. yüzyılın ikinci yarısında özellikle sevilen bir motiftir. Beylerbeyi Camii'nde bu karolar kitabenin bozuk olan kısmını tamir etmek için kullanılmıştır. Bahar dallı panolar genellikle büyük panoların ortada göbek kısmında bulunur, etrafında ise farklı bir kompozisyon devam eder; fakat Beylerbeyi Camii'ndeki örnek sadece iki karoluk bir parçadır.

Resim 65: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 66: Topkapı Sarayı 3. Murat Odası



Resim 67: Topkapı Sarayı Sünnet Odası, 1641



Resim 68: Valide Atik Camii, 1583



Resim 69: Rüstem Paşa Camii, 1561



Resim 70: Hürrem Sultan Türbesi, 1558



Geç dönem yapılarında karşımıza çıkan, Beylerbeyi Camii'nde karma çiniler içerisinde bulunan bu desenlerin Kütahya yapımı olması kaçınılmazdır. Erken dönem yapısı olan Eyüp Sultan Türbesi'ndeki örneği muhtemelen tamiratlar sırasında konulmuştur. Üsküdar Mirazzade Camii ile Beylerbeyi Camii'ndeki görülen örnekler birebir aynıdır.

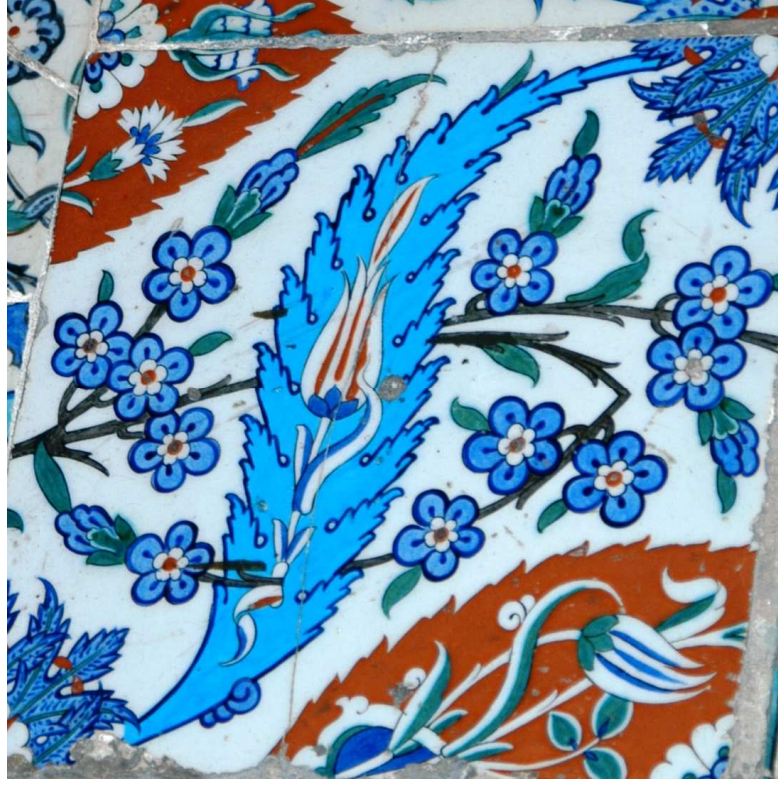
Resim 71: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 72: Topkapı Sarayı Sünnet Odası, 1641



Resim 73: Eyüp Sultan Türbesi, 1458



Resim 74: Üsküdar Mirazade Camii, 1732



Kütahya yapımı olarak bilinen ve Beylerbeyi Camii'nde mihrap sofası kısmındaki çinilerin bordür kısmını oluşturan, bu çiniler Topkapı Sarayı'nın bazı kısımlarındaki bordürlerle benzerlik göstermektedir.

Resim 75: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 76: Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi



Resim 77: Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar



Bu çininin en güzel ve benzer örneği 16. yüzyıl yapısı olan Rüstem Paşa Camii'nde görölmektedir. Beylerbeyi Camii'nde görölen örnek ise renkler ve desen açısından Kütahya yapımı olduğu düşüncesini vermektedir.

Resim 78: Beylerbeyi Camii, 1778



Resim 79: Rüstem Paşa Camii, 1561



BÖLÜM 3: UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Uygulama çalışmaları, tez konusu olan Beylerbeyi Camii çinilerinin bazen birebir bazen de yapıda kullanılan çinilerdeki desen, motif ve renklerle uyarlanmış serbest çalışmalardır. Çalışmaların hepsi sıraltı tekniğine uygun olarak boyanmış ve fırınlanmıştır. Aşağıda uygulama çalışmaları yapılırken geçirdiği belirli aşamalar verilmiştir.

—Desen önce aydinger kâğıdına nüanslı olarak çizildi,

—Hazırlanan desen boncuk iğnesi ile delindi,

—Delinen desen kömür tozu ile daha önceden zımparalanan karoya aktarıldı,

—Aktarılan desen siyah kontür boyası ile nüanslı olarak kontürlendi,

—Kontürlenen desen klasik boyama kurallarına bağlı kalınarak istenilen renklerle renklendirildi,

—Boyama işlemi biten pano sırlama işlemine tabii tutulmuştur,

—Sırlanan pano fırına yerleştirilip pişme işlemi gerçekleştirilmiştir.

3.1. Uygulama Çalışması 1

Uygulama çalışmasının ebadı 60 x 60 cm. olup 20 x 20 cm. lik 9 karodan oluşmaktadır. Yazının zemini lacivert olarak belirlenmiş yazı beyaz bırakılmıştır. Dairenin etrafı ince desenli bir su ile çevrelenmiş, köşelere desenler yapılarak kare bir pano şekli ortaya çıkmıştır. Köşelerdeki desenler de, tepelik, rumi yaprak ve penç motifleri; kırmızı, yeşil ve kobalt mavi renklerde renklendirilmiştir. Şeffaf sırla sırlanarak sıraltı çini tekniği ile yapılmıştır.

Resim 80: Uygulama çalışması 1, desenin delinmesi



Resim 81: Uygulama çalışması 1, desenin karoya geçirilmesi



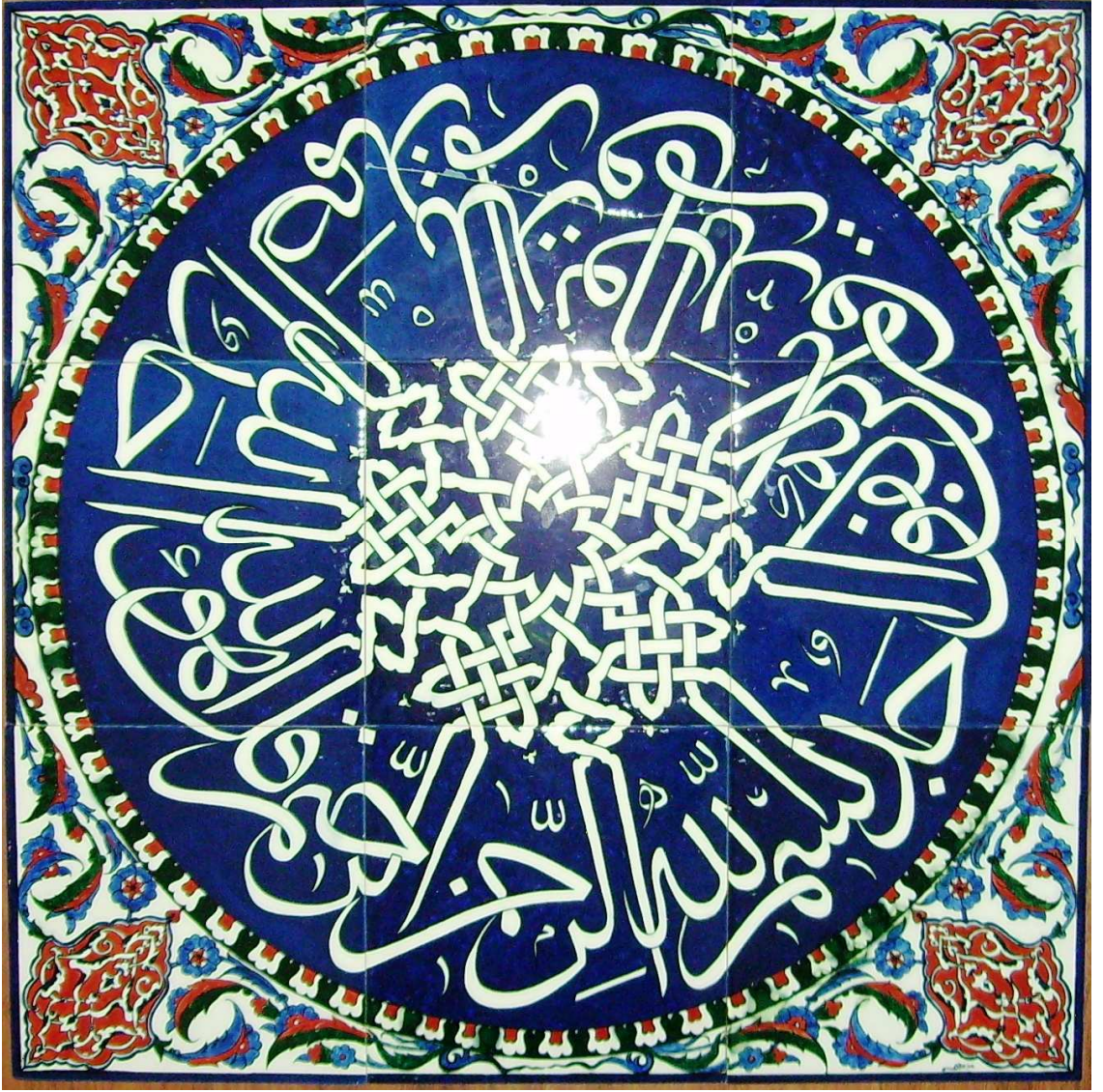
Resim 82: Uygulama alışması 1, desenin kontürlenmesi



Resim 83: Uygulama alışması 1, detay



Resim 84: Uygulama çalışması 1



3.2. Uygulama Çalışması 2

Uygulama çalışmasının ebadı 40 x 40 cm. olup 20 x 20 cm. lik 4 karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Penç, hatayi, yaprak, lale ve gonca motifleri; kırmızı, turkuaz, yeşil ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

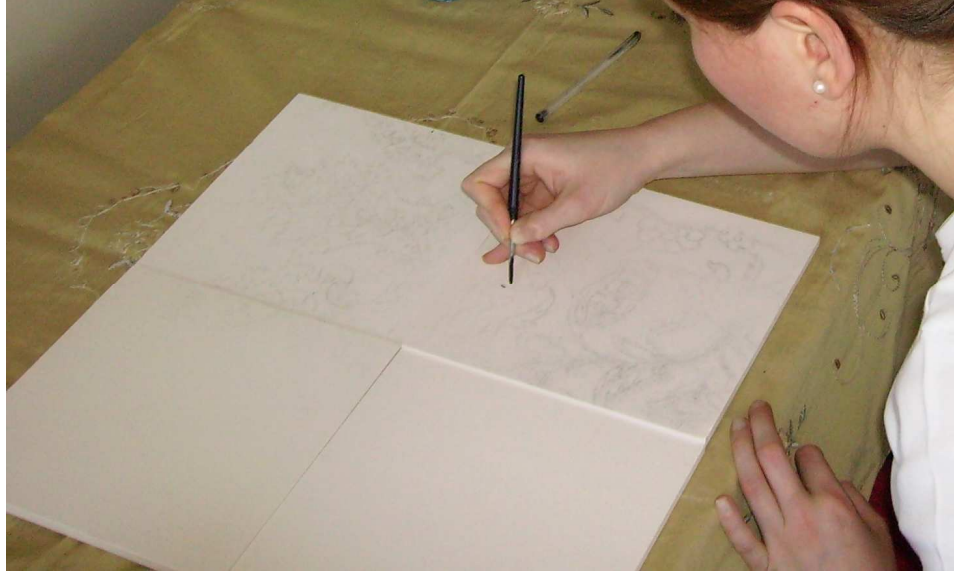
Resim 85: Uygulama çalışması 2, desenin delinmesi



Resim 86: Uygulama çalışması 2, desenin karoya geçirilmesi



Resim 87: Uygulama alışması 2, desenin kontürlenmesi



Resim 88: Uygulama alışması 2, detay



Resim 89: Uygulama çalışması 2



3.3. Uygulama Çalışması 3

Uygulama çalışmasının ebadı 20 x 20 cm. olup tek karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Hatayi, yaprak, lale ve karanfil motifleri; kırmızı, turkuaz ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 90: Uygulama çalışması 3, desenin delinmesi



Resim 91: Uygulama çalışması 3, desenin karoya geçirilmesi



Resim 92: Uygulama alışması 3, desenin kontürlenmesi



Resim 93: Uygulama alışması 3



3.4. Uygulama Çalışması 4

Uygulama çalışmasının ebadı 20 x 20 cm. olup tek karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Rumi, yaprak, lale ve gonca motifleri; kırmızı, turkuaz, yeşil ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 94: Uygulama çalışması 4, desenin delinmesi



Resim 95: Uygulama alışması 4, desenin karoya geçirilmesi



Resim 96: Uygulama alışması 4, desenin kontürlenmesi



Resim 97: Uygulama Çalışması 4



3.5. Uygulama Çalışması 5

Uygulama çalışmasının ebadı 20 x 40 cm. olup 20 x 20 cm. lik 2 karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Karanfil, bulut ve gonca motifleri; kırmızı, yeşil ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 98: Uygulama çalışması 5, desenin karoya geçirilmesi



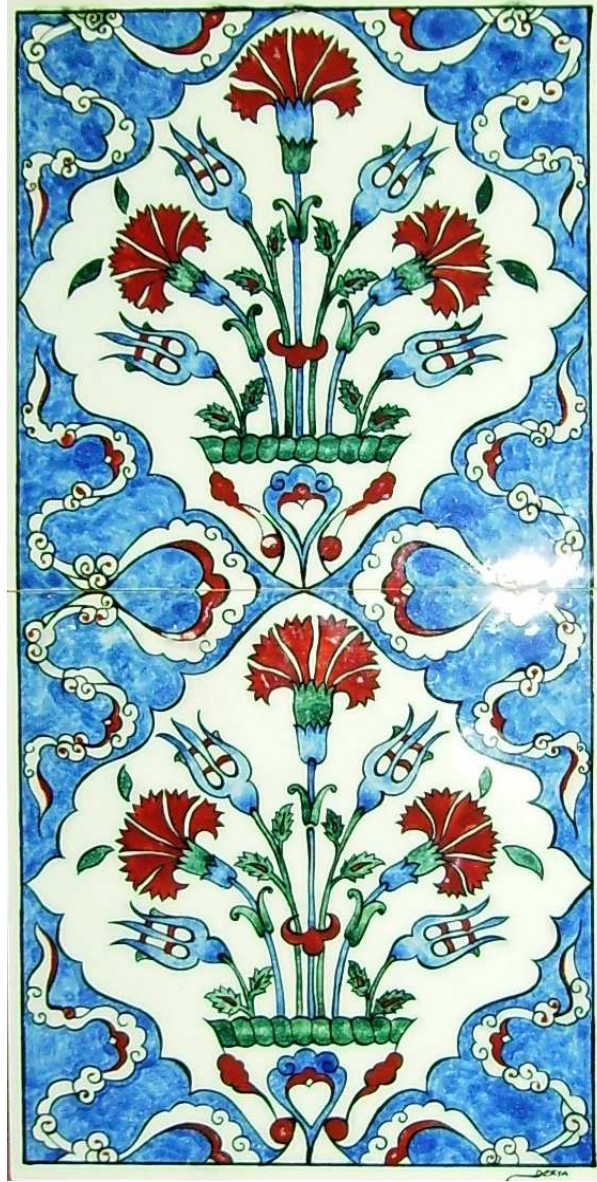
Resim 99: Uygulama çalışması 5, desenin kontürlenmesi



Resim 100: Uygulama Çalışması 5, detay



Resim 101: Uygulama Çalışması 5



3.6. Uygulama Çalışması 6

Uygulama çalışmasının ebadı 20 x 40 cm. olup 20 x 20 cm. lik 2 karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Hatayi, penç, bulut ve gonca motifleri ile minik kelebekler; kırmızı, kahverengi, sarı, yeşil ve kobalt mavi renklendirilmiştir.

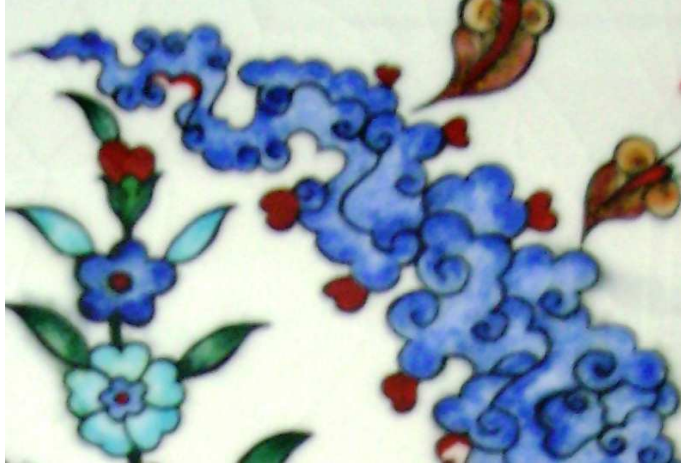
Resim 102: Uygulama çalışması 6, desenin karoya geçirilmesi



Resim 103: Uygulama alışması 6, desenin konturlenmesi



Resim 104: Uygulama alışması 6, detay



Resim 105: Uygulama Çalışması 6



3.7. Uygulama Çalışması 7

Uygulama çalışmasının ebadı 20 x 60 cm. olup 20 x 20 cm. lik 3 karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Hatayi, penç, lale, rumi ve gonca motifleri; kırmızı, yeşil ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 106: Uygulama çalışması 7, desenin karoya geçirilmesi



Resim 107: Uygulama çalışması 7, desenin kontürlenmesi



Resim 108: Uygulama Çalışması 7, detay



Resim 109: Uygulama Çalışması 7



3.8. Uygulama Çalışması 8

Uygulama çalışmasının ebadı 60 x 20 cm. olup 20 x 20 cm. lik 3 karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Tepelik şeklinde oluşturulan hatayi motifleri; kırmızı, turkuaz ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 110: Uygulama çalışması 8, desenin delinmesi



Resim 111: Uygulama alışması 8, desenin karoya geçirilmesi



Resim 112: Uygulama alışması 8, desenin kontürlenmesi



Resim 113: Uygulama Çalışması 8, detay



Resim 114: Uygulama Çalışması 8



3.9. Uygulama Çalışması 9

Uygulama çalışmasının ebadı 40 x 10 cm. olup tek karodan oluşmaktadır. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Hatayi, lale ve yaprak motifleri; kırmızı, turkuaz ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 115: Uygulama çalışması 9, desenin delinmesi



Resim 116: Uygulama çalışması 9, desenin karoya geçirilmesi



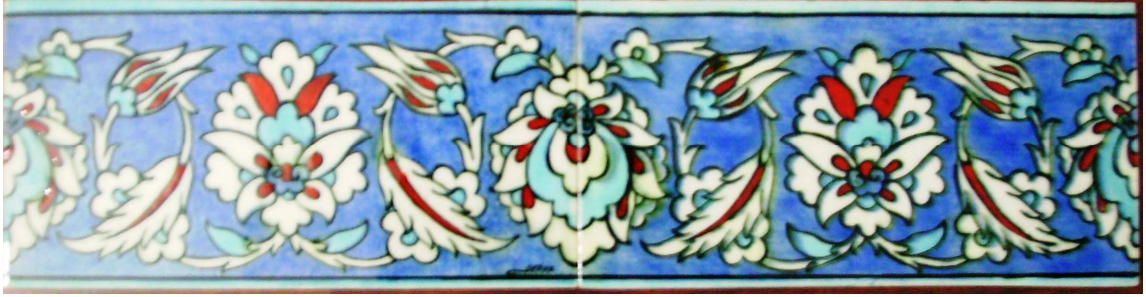
Resim 117: Uygulama alışması 9, desenin kontürlenmesi



Resim 118: Uygulama alışması 9, detay



Resim 119: Uygulama Çalışması 9



3.10. Uygulama Çalışması 10

Uygulama çalışmasının ebadı 30 cm.'dir. Bu desen cami içindeki kullanılan motiflerden serbest kompozisyon olarak uyarlanmıştır. Hatayi, penç, lale ve yaprak motifleri; kırmızı, siyah, turkuaz ve kobalt mavi renklere renklendirilmiştir.

Resim 120: Uygulama çalışması 10, desenin delinmesi



Resim 121: Uygulama çalışması 10, desenin karoya geçirilmesi



Resim 122: Uygulama çalışması 10, desenin kontürlenmesi



Resim 123: Uygulama Çalışması 10



DEĞERLENDİRME - SONUÇ

Türklerin estetiğe verdiği önem onların kendilerine özgü sanat tarzlarını meydana getirmelerinde etkili olmuştur. İslam kültürü çevresi içine giren Türkler mimarlık alanında ve onun etrafında gelişen tüm sanatlarda özgün denemelerine devam etmişlerdir. Bu denemelerin günümüze kadar ulaşmış olmaları ve büyük ilgi görmeleri bu eserlerin ne kadar eşsiz ve değerli olduklarını göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Mimari yapılar başta olmak üzere birçok alanda süsleme öğelerini kullanmışlardır. Asıl büyük ve sürekli gelişmesini Anadolu Türk mimarisinde gösteren çini sanatı, iç ve dış mimari süslemenin en önemli kolu olmuştur. Kökenleri Orta Asya'ya dayanan; ancak gelişimini Anadolu topraklarında gerçekleştirilmiş olan Türk çini sanatı, Osmanlı'nın Anadolu'ya yerleşmesiyle ilk önce Bursa'da, Edirne ve İstanbul'da gelişmiştir.

Türk çini sanatı 8.-9. yüzyıllarda başlayıp, Büyük Selçuklular'la gösterdiği köklü gelişimini Anadolu Selçukluları ile sürdürmüştür. Çini sanatının ilk dönemlerden başlayarak günümüze kadar gelen çeşitli tekniklerle uygulanmış örnekleri bulunmaktadır. Sırlı tuğla, Anadolu Selçukluları döneminde kullanılan ilk önemli tekniktir. Mozaik ise yine Selçuklular tarafından geliştirilmiş ve çini sanatına kazandırılmış diğer bir önemli çini süsleme tekniğidir. 14. yüzyıl sonu, 15. yüzyıl başlarında Osmanlılar tarafından geliştirilip çinide kullanılan renkli sır tekniği bu gelişmesine 16. yüzyılda İznik'te devam ederek yaygınlaşmıştır. Klasik devrin gözde tekniği olan sıraltı tekniği ile serüveni devam eden çini sanatı; 17. yüzyılın ikinci yarısında devletin zayıflamasıyla iktisadi, sosyal ve siyasi kurumlarında olduğu gibi sanatsal alanlarda da gerileme kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel sanatların kalitesinde hızlı bir düşüş başlaması ile klasik İznik çinisi de teknik, malzeme bozukluğu yüzünden önemini kaybetmiştir. Yerel ustaların elinde gelişen Kütahya çiniciliği ön plana çıkmıştır.

18. yüzyıl eserlerinden olan Beylerbeyi Camii'nde bulunan çiniler; mihrap sofası ve pencerelerin alt kısımlarında yer almaktadır. Araştırmalar sonucunda Beylerbeyi Camii'nin genelinde farklı yüzyıllara ait İznik ve Kütahya çinilerinin kullanıldığı görülmektedir. Mihrap sofası duvarları silme hizasına kadar çinilerle kaplanmıştır. Mihrap sofasındaki çini bordürler Osmanlı çinileriyle, panolar Çin çinileriyle

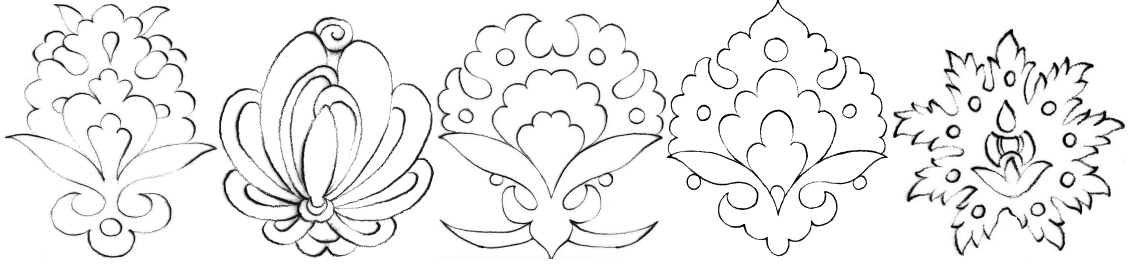
kaplanmıştır. Mihrabın üzerinde de 120 x 120 cm. boyutlarında madalyon şeklinde yazılı bir çini pano yer almaktadır. Mihrabın iki yanında bulunan kuşak yazısında da madalyon şeklinde de hattat imzası bulunmamaktadır. Bütün birinci sıra pencerelerin zemini çini parçalarla kaplanmıştır. Yapı bu haliyle, değişik yerlerden toplanmış çinilerin meydana getirdiği bir sergi niteliğindedir.

Çinilerde mihrap sofası haricinde üslup birliği görülmemektedir. Bu çinilerin yapımında mı daha sonraki yenilenme çalışmaları sırasında mı konulduğu konusunda net bilgiler bulunmamaktadır. Çinilerin desen, teknik ve motif özellikleri incelendiğinde cami yapım tarihinden daha önce imal edilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Farklı tarih ve desendeki çiniler mihrap sofasındaki çinilerin tamiri için de kullanılmıştır. Mihrap sofasındaki çinilerde üslup birliği bulunmaktadır. Fakat 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başı gibi tarihlendirilen çini kuşağın hemen alt bölümünün 18. yüzyıl mavi beyaz çinileri ile kaplanmış olması bize bu çinilerin depo çinileri olduğunu düşündürmektedir.

Çini örnekleri kullanılan malzeme bakımından incelendiğinde, tamamının beyaz seramik hamurundan yapıldığı, toprak boya ile boyanıp şeffaf sır ile sırlandığı görülmektedir. Çini uygulama tekniğine bakıldığında, yapım tekniğinin sır altı, pişirme tekniğinin geleneksel fırınlama şeklinde olduğu anlaşılır.

Camideki çini bezemelerin genel motif özelliklerine bakıldığında bitkisel kökenli hatayi grubunun yanında natüralist üslupta karanfil, lale, goncagül, sümbül, yapraklar, zambak ve bahar dalları motiflerine yer verilmiştir. Birbirinden farklı 21 hatayi motifi, 13 peç motif, 6 karanfil, 3 lale, 1 sümbül, 1 zambak, 3 bahardalı, 15 gonca motifi, 4 bulut, 5 rumi motifi, 3 tepelik ve 4 ortabağ motifi tespit edilmiştir. Ayrıca cami çinilerinde çeşitli rumiler, tepelik, ortabağ ve bulut motifleri de uygulanmıştır. Tam bir kategorize edemediğimiz asmayı andıran yaprakları hatayi motifi gibi uygulanmış değişik bir bordür çeşidi de bulunmaktadır.

Beylerbeyi Camii; Hatayi motifi çizimleri (1-21)



1

2

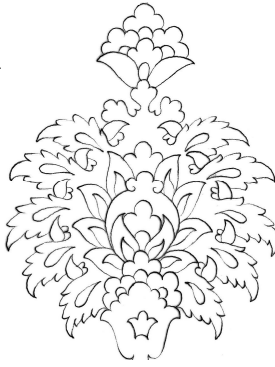
3

4

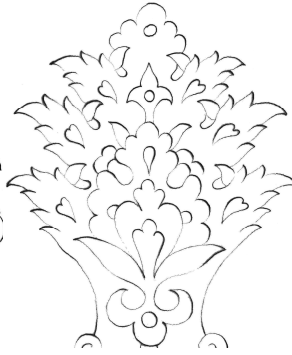
5



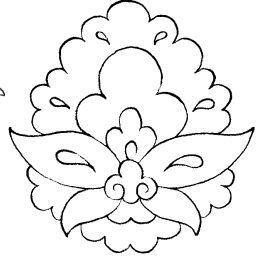
6



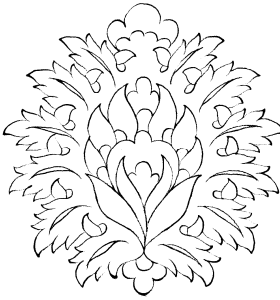
7



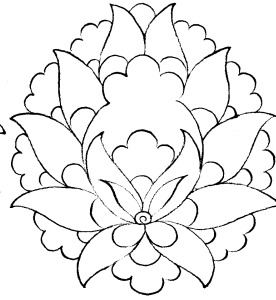
8



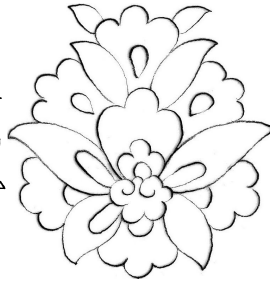
9



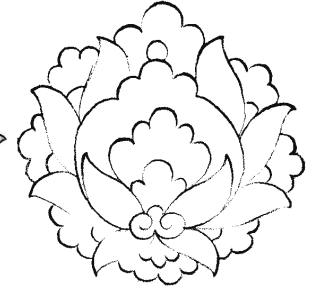
10



11



12



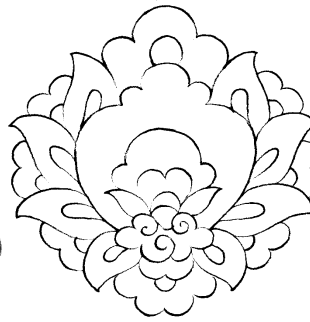
13



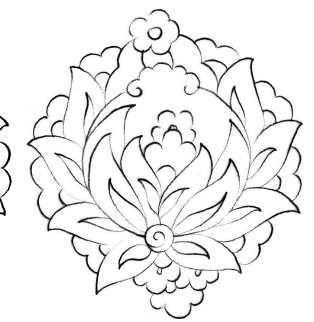
14



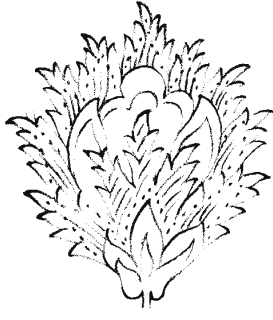
15



16



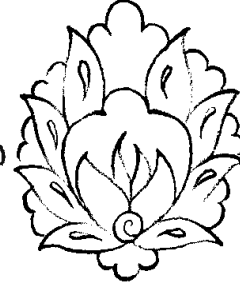
17



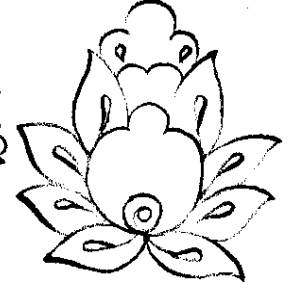
18



19

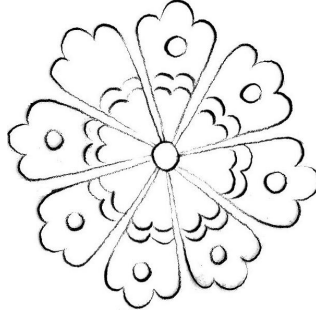


20

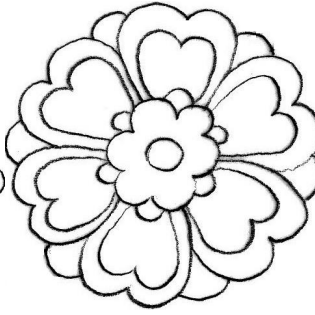


21

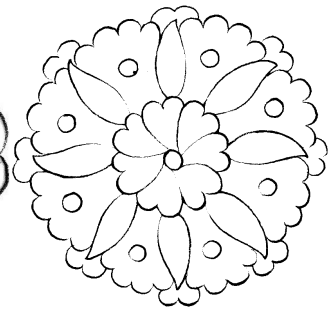
Beylerbeyi Camii; Penç motifi çizimleri (22-34)



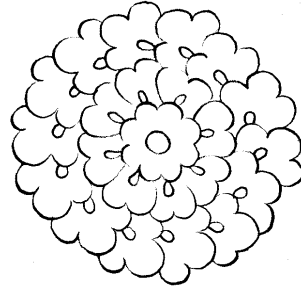
22



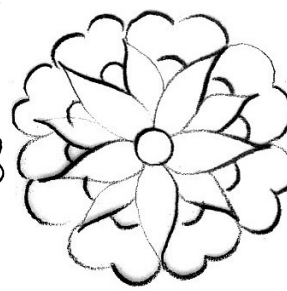
23



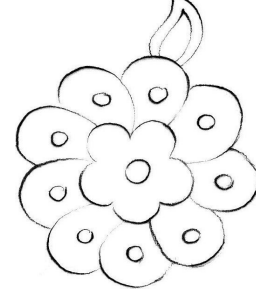
24



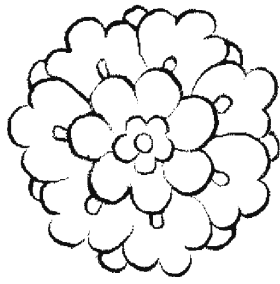
25



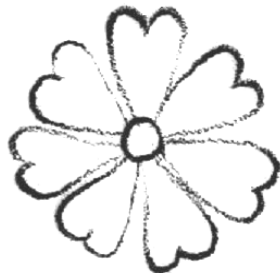
26



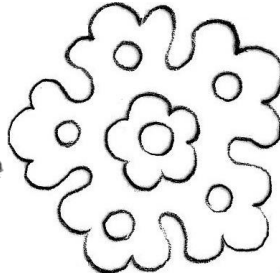
27



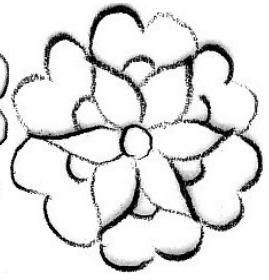
28



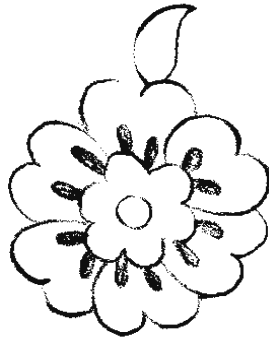
29



30



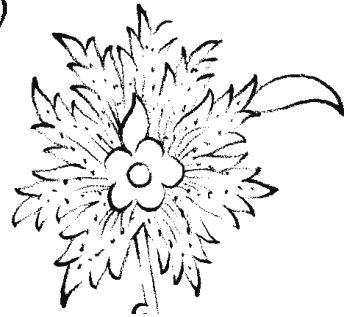
31



32

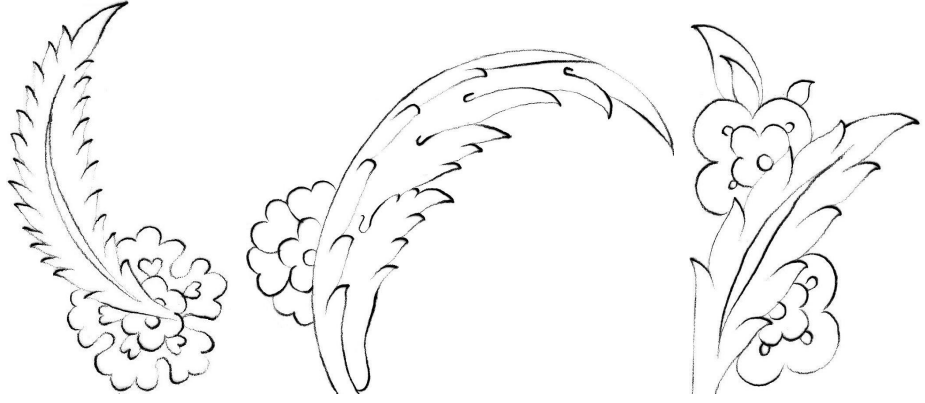


33



34

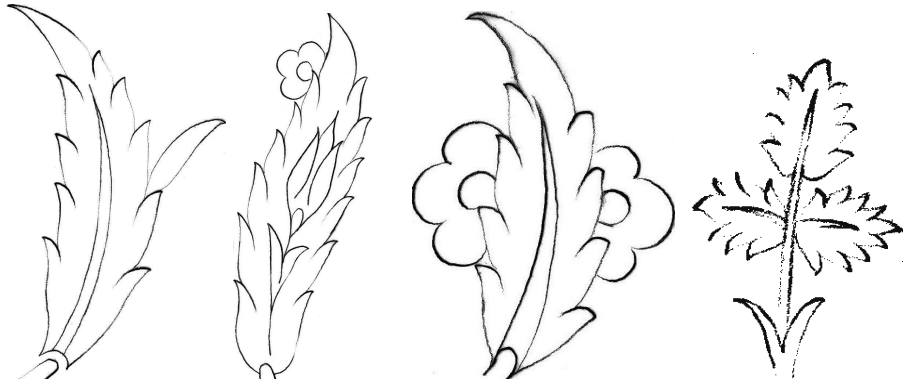
Beylerbeyi Camii; Yaprak motifi çizimleri (35-41)



35

36

37



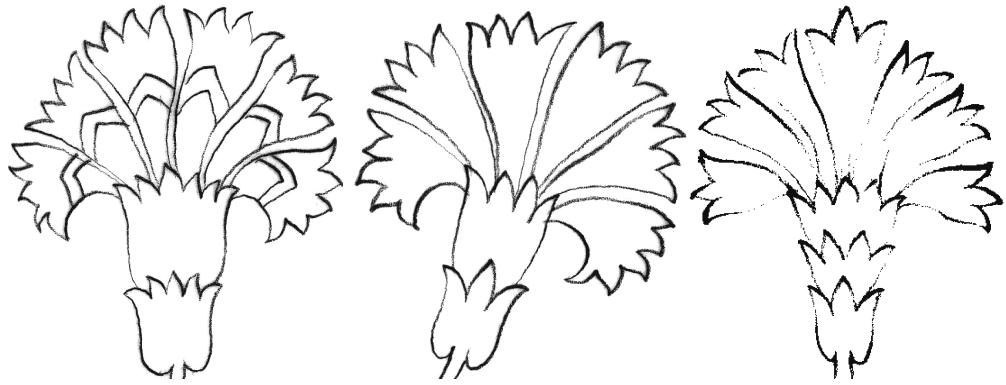
38

39

40

41

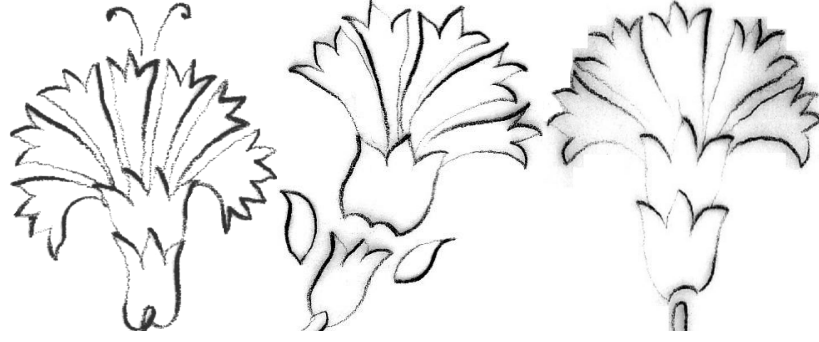
Beylerbeyi Camii; Karanfil motifi çizimleri (42-47)



42

43

44



45

46

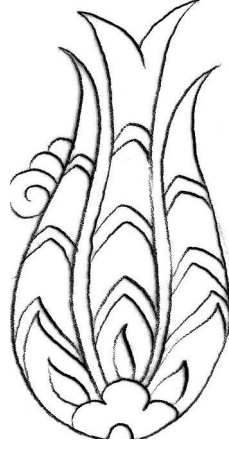
47

Beylerbeyi Camii; Karanfil motifi çizimleri (42–47)



48

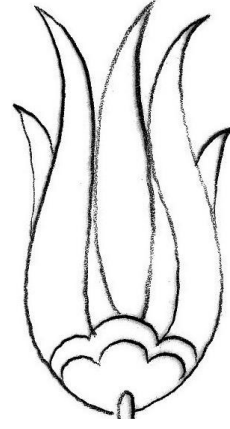
Beylerbeyi Camii; Lale motifi çizimleri (49-51)



49

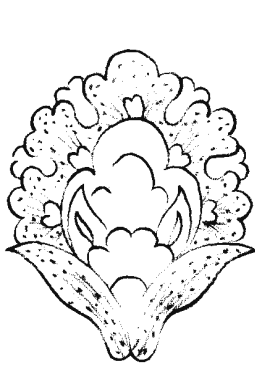


50



51

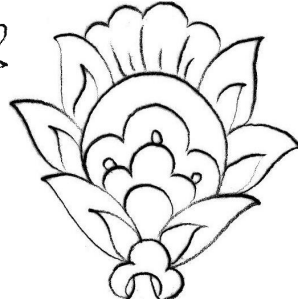
Beylerbeyi Camii; Gonca motifi çizimleri (52-65)



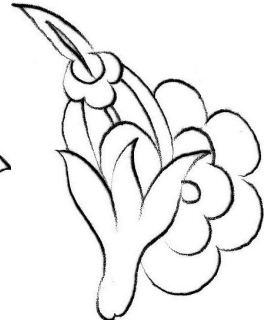
52



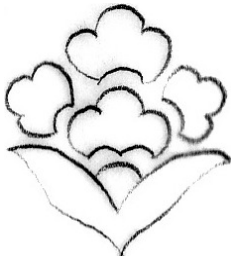
53



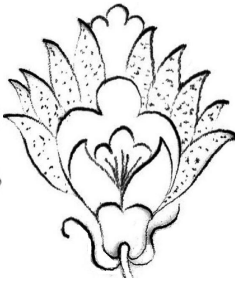
54



55



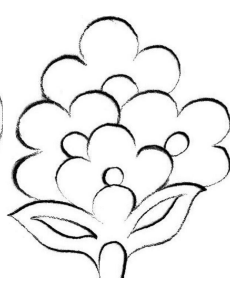
56



57



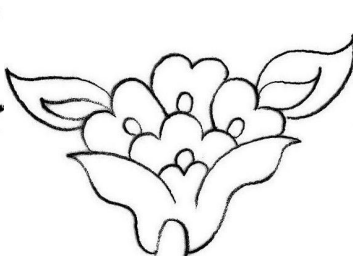
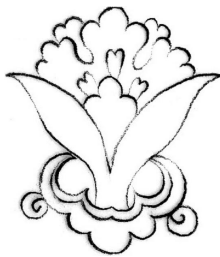
58



59



60



61

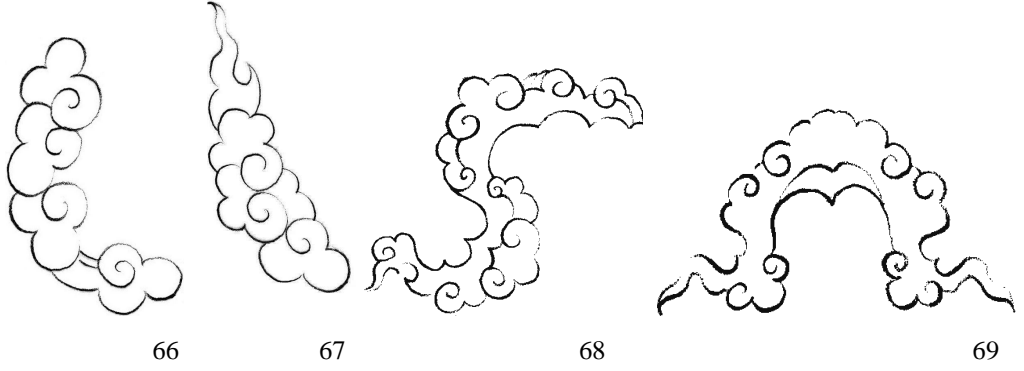
62

63

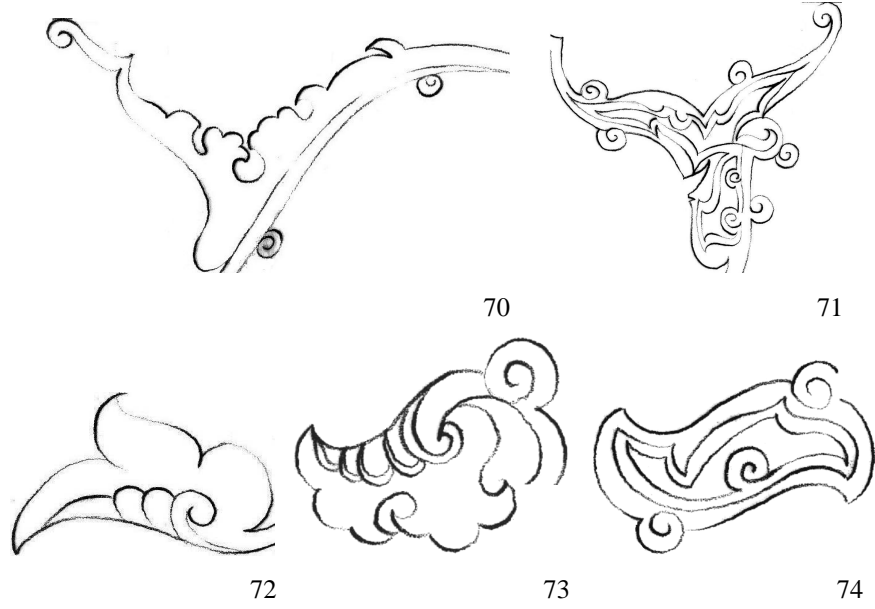
64

65

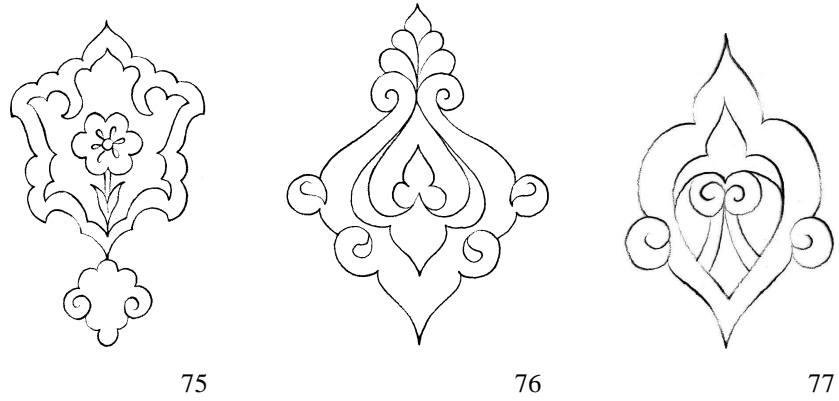
Beylerbeyi Camii; Bulut motifi çizimleri (66–69)



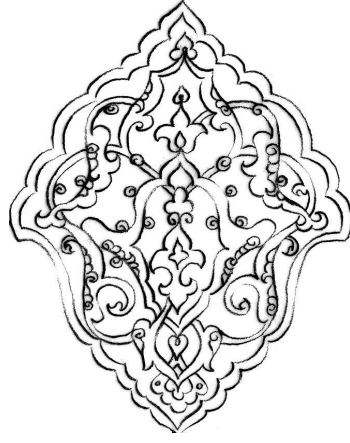
Beylerbeyi Camii; Rumi motifi çizimleri (70–74)



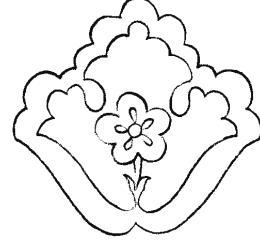
Beylerbeyi Camii; Ortabağ motifi çizimleri (75–77)



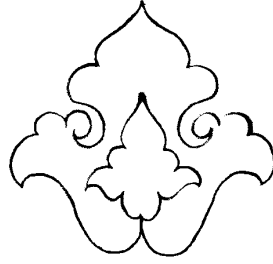
Beylerbeyi Camii; Tepelik motifi çizimleri (78–81)



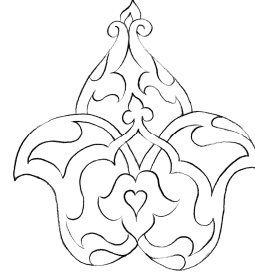
78



79

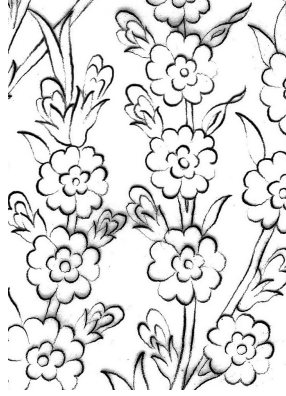


80

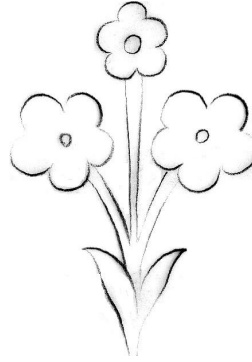


81

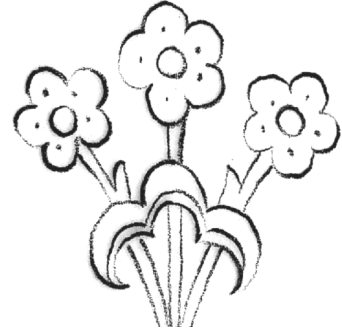
Beylerbeyi Camii; Bahar dalı motifi çizimleri (82-84)



82



83



84

Beylerbeyi Camii; Zambak motifi çizimleri (85)



Çini süslemede kullanılan kobalt mavisi, mercan kırmızısı, turkuaz, mavi, yeşil renkler aynı zamanda kompozisyonun özellikleri doğrultusunda zemin rengi olarak da uygulanmıştır. Kontur rengi siyahtır. Çinilerde zemin renklendirilmesinde kobalt mavi kullanılmıştır. Yapraklar genellikle yeşil renk olarak belirlenmiş; fakat mavi rengin görüldüğü örnekler de bulunmaktadır. Rumi ve tepelik desenli çinilerde genellikle mavi-beyaz renk kullanılmakla beraber kırmızı ve kobalt mavinin uygulandığı örnekler de vardır. Lale, karanfil gibi natüralist üsluptaki desenlerde genellikle çiçekler kırmızı ve kobalt olarak renklendirilmiştir. Ama karma çinilerde bulunan bu motifler farklı renklerde uygulanmıştır.

Kompozisyonlarda tek bir karonun simetrik düzen içinde birleştirilmesiyle oluşan panolarda sonsuzluk teması izlenmektedir. Kendi içinde bütünlük arz eden ve birbirinin tekrarı olmayan uygulamalardır. Yapıda genellikle simetrik desenler görülmektedir. Caminin genelinde yer alan bordür ve tepeliklerde hatayi grubu motiflerle birlikte bulut ve rumi motifleri kullanılmıştır. Özellikle pencere altında bulunan karma çinilerde genel olarak ulama bordür çeşitleri bulunmaktadır.

Bu çalışmada yapının bütün çinileri fotoğraflarla ve çizimlerle detaylandırılmıştır. Kullanılan motifler, desen ve kompozisyon özellikleri renkleriyle birlikte ayrıntılı bir şekilde ortaya konulmuştur. Yazı kuşağı hariç toplamda 23 çeşit farklı desende çini tespit edilmiştir. Çizimi yapılamayan ya da anlatılmayan parçalar desen ya da motifleri seçilemeyecek kadar zarar görmüş, parçalanmış olanlardır. Beylerbeyi Camii çini desenleri incelendikten sonra, geçmişin değerlerinden ve bakış açısından yararlanarak uygulama çalışmaları yapılmıştır.

Uygulama çalışmalarında camii içinde bulunan bazı bordür ve ulama desenleri, üretildikleri dönemin renk, motif ve tasarım özelliklerini göstermek amacıyla tekrar çalışılmıştır. Özgün olarak çalışılan bazı evani vazo, ulama ve bordürler ile günümüzde bu renk ve motiflerinin farklı tasarımlarda ve şekillerde yapabileceğimizi ortaya koymak ve tezi desteklemek için üretilmiştir.

Beylerbeyi Camii'nde bulunan ve yapının süpürgelik kısımlarında görülen natüralist üsluptaki çinilerin benzer örnekleri II. Selim Türbesi ve Sultan Ahmet Camii'nde

görülmektedir. 16. yüzyıl boyunca ve 17. yüzyılda da bu tarz çini desenleri değişikliğe uğrayarak uygulanmaya devam etmiştir. Beylerbeyi Camii pencere altındaki karma çinilerdeki, geniş duvar bezemelerinde kullanılan şemse formlu natüralist üsluptaki çiniler II. Selim Türbesi'nde yer almaktadır. Beylerbeyi Camii, mihrap duvarlarında üst kısımda kullanılan İznik çinileri yan duvarlarda da Çin çinileriyle kaplandığı görülmektedir. Mavi-beyaz Çin çinileri; Topkapı Sarayı Mutfağı ve Ayazma Camii'de görülmektedir. İkisi de 18. yüzyıl yapısı olan Ayazma Camii ve Beylerbeyi Camii'ndeki örnekler birebir aynıdır. (Resim: 59-61)

Beylerbeyi Camii'nde kitabenin bozuk olan kısmında bulunan bahar dallı çini panonun; Topkapı Sarayı III. Murat Odası, Topkapı Sarayı Sünnet Odası, Valide Atik Camii, Rüstem Paşa Camii ve Hürrem Sultan Türbesi'nde örnekleri görülmektedir. Beylerbeyi Camii'nde bulunan; tepelik formundaki bordür deseni tüm 16. yüzyıl boyunca kullanılmış olup 17. yüzyılın ilk başlarında yok olmuştur. Klasik dönemde sık rastlanan bu desenin, 15. yüzyıla ait kabartmalı bir örneği Edirne Muradiye Camii'nde bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar ve Topkapı Sarayı Mutfağında bulunan bu bordürleri ile birebir aynıdır. Diğer örnekler ise form olarak aynı, iç bezemeler farklıdır. Genellikle panoların ya da yazı kuşaklarının üst kısımlarında taç görevi gören bu çiniler İznik yapımıdır. (Resim: 65-70)

Ayrıca yapıda karma çiniler içinde kullanılan çeşitli bordürlerin desenlerinin; Topkapı Sarayı Sünnet Odası, Eyüp Sultan Türbesi, Üsküdar Mirazzade Camii, Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi, Topkapı Sarayı Çifte Kasırlar ve Rüstem Paşa Camii gibi yapılarda görülen desenlerin ya birebir aynıları ya da benzerleri ortaya çıkmaktadır. (Resim: 45-58, 62-64, 75-79)

Geç dönem yapılarında karşımıza çıkan, Beylerbeyi Camii'nde karma çiniler içerisinde bulunan iri bir yaprak ve içindeki lale motifi ile etrafı hatayi üslubunda oluşturulan çini deseninin birebir aynısı Üsküdar Mirazzade Camii'nde görmekteyiz. Başka bir benzer örnek erken dönem yapısı olan Eyüp Sultan Türbesi'nde görülmekte, muhtemelen tamiratlar sırasında konulduğu düşünülmektedir. (Resim: 71-74)

Araştırmalar sonucunda Beylerbeyi Camii çinilerinin yapı ve özelliklerinin yer aldığı yayınların yetersiz olduğu görülmüş ve çini sanatı ile ilgili eğitim veren kurumların bu konuyla ilgili araştırmalarının arttırılması gerekliliği kanısına varılmıştır.

Unutulmaya yüz tutmuş, geleneksel sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan çini süslemeleriyle bezeli mimari yapılarımız geçmişle günümüz sanatları arasında köprü vazifesi görmektedir. Bu eserler yetişmekte olan yeni neslin, geçmişteki toplumların kültür ve yaşayışı hakkında bilgi sahibi olması açısından göz ardı edilemeyecek bir öneme sahiptir. Günümüze ulaşmayı başaran bu milli değerlerimizin bilimsel ve görsel olarak sadece ana vatana değil bütün dünyada yaşayan ve önemsenen değerler arasında olması temennimizdir.

KAYNAKLAR

- ASLANAPA, Oktay (1965), *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (1991), *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara
- ASLANAPA, Oktay (1996), *Osmanlı Mimarisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- I. ABDÜLHAMİD (1999), *Osmanlı Ansiklopedisi Cilt. 12*, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul
- ABDÜLHAMİD I. (1968), *Türk Ansiklopedisi Cilt.1*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- AKSU, Hatice (2002), "Rumi Motifinin İlk Öncüleri", *Türkler Ansiklopedisi Cilt.4*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara
- AKTEPE, Münir (1988), "Abdülhamid I", *İslam Ansiklopedisi Cilt.1*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul
- ALTUN, Ara (1991), "İznik Çini Ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- ALTUN, Ara (1999) "Osmanlı Çiniciliğinde İznik", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11, Ankara
- ASLANAPA, Oktay (1965), *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (1986), *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (1991), *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara
- ASLANAPA, Oktay (1993), *Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (1996), *Osmanlı Mimarisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (2002), *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, Ankara

- ATASOY, Nurhan, Julian RABY (1989), *İznik Seramikleri*, Türkiye Ekonomi Bankası Yayınları, London
- BAKIR, Sitare Turan (1999), *İznik Çinileri Ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- BATUR, Selçuk (1993), “Beylerbeyi Camii”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı Ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- BİROL, İnci A., Çiçek Derman (1991), *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
- Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları Ve Belge Restorasyonu (1997), Seçil Ofset, İstanbul
- BAYSUN, A. Cavid, (1993), “Abdülhamid I.”, *İslam Ansiklopedisi Cilt.1*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- CANTAY, Gönül (2000), “Anadolu Türk Beylikleri Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt. 8, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara
- CANTAY, Gönül (2002), “Erken Osmanlı Dönemi Mimarisi”, *Türkler Ansiklopedisi Cilt. 12*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara
- ÇİNİ, Rifat (1991), *Türk Çiniciliğinde Kütahya*, Uycan yayınları, İstanbul
- DAİBER, Verena, İnci Kuyulu Ersoy (2007), “Osmanlılar: Altı Asırlık Bir Hanedan”, *Akdeniz’de İslam Sanatını Keşfedin*, Ege Yayınları, İstanbul
- DEMİRİZ, Yıldız (1979), *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devir(1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- DEMİRİZ, Yıldız (1986), *Osmanlı Kitap Sanatlarında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- DEMİRİZ, Yıldız (1988), “Sinan’ın Mimarisinde Bezeme”, *Mimarlarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul
- DEMİRİZ, Yıldız (1996), “Çini Bahçesi”, *Osmanlıda Çini ve Seramik Öyküsü*, MKB Yayınları, İstanbul

- DEMİRİZ, Yıldız (2003), “Osmanlı Çini Sanatı”, *Anadolu Türk Sanatında Süsleme Ve Küçük Sanatlar, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınları, İstanbul
- DERMAN, Çiçek, İnci A. BİROL, (1994), *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul
- GÜRHAN, Sevinç Gök (2007) “Beylikler Ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış”, *Anadolu’da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- GLADİB, Almut von (2007), “Osmanlı İmparatorluğu”, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, Literatür Yayınları, İstanbul
- KAHYAOĞLU, Mehmet, Paola Torre (2007), *Akdeniz’de İslam Sanatını Keşfedin*, Ege Yayınları, İstanbul
- KESKİNER, Cahide , (1991), *Turkish Motifs (Türk Motifleri)*, Turing Yayınları, İstanbul
- KESKİNER, Cahide (2000), *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler “Hatai”*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- KERAMETLİ, Can (1974), “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, *Türkiyemiz* 12, İstanbul, Akbank yayınları
- KUBAN, Doğan (2002), *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları*, Yapı Kredi Yayınları
- KOÇU, Reşad Ekrem (1961), “Beylerbeyi Camii”, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.5, İstanbul
- KONYALI, İbrahim Hakkı (1976), *Abideleri Ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, Türkiye Yeşilay Yayınları, İstanbul
- MÜLAYİM, Selçuk (1992), “Beylerbeyi Camii ve Külliyesi”, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt.6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul
- ÜÇÜNCÜOĞLU, Kemal (1975), “Beylerbeyi Camii”, *Rölöve Ve Restorasyon Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara

- ÖNEY, Gönül (1976), *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ÖNEY, Gönül (1987), *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir
- ÖNEY, Gönül (1993) “Çini Ve Seramik”, *Geleneksel Türk Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- ÖNEY, Gönül (1999), “Erken Osmanlı Mimarisinde Çini (XV.-XVI. Yüzyıl Başı İznik-Bursa-Edirne)”, *Osmanlı Ansiklopedisi* 11 (Kültür ve Sanat), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara
- ÖNEY, Gönül (2000), “Mimari Süsleme”, *Akdeniz'de İslâm Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beylikler Mirası*, Arkeoloji ve sanat yayınları, İstanbul
- ÖZBEK, Yıldray (2002), “Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Süsleme”, *Türkler Ansiklopedisi* VII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara
- ÖZKAFA, Fatih (2008), “Üsküdar'daki Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları”, *Üsküdar Sempozyumu VI*.
- ÖZSAYGINER, Zübeyde Cihan (1975), “İstanbul Beylerbeyi Camii”, *Rölöve Ve Restorasyon Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara
- SAKAOĞLU Necdet, Nuri Akbeyrak (2000), *Osmanlı'da Zenaatten Sanata*, 2. Cilt, Körfezbank Yayınları, İstanbul
- SEVİM, S.Sibel (1996), “Dekorlu Seramiklerde Mavinin Büyüsü”, *Seramik Dergisi*, S.5, İstanbul
- SEVİM, Sıdıka Sibel (2003), *Seramik Dekorları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir
- SEZGİN, Haluk (1979), *Türk İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- SEZGİN, Haluk (1993), “Mimarlık”, *Geleneksel Türk El Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

- SÜSLÜ, R.Özden (1996), “XVI. Yüzyıl Osmanlı Seramiklerinde Sır Altına Uygulanan Kırmızı Rengin İlk Örnekleri”, *Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, Sanat Tarihi Dergi Yayınları*, İstanbul
- SOYHAN, Cihat (1990), *Türk Çini Sanatı*, Refioğlu Yayınları, İstanbul
- SÖZEN, Metin (1975), *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- SÖZEN, Metin (1998), *Geleneksel Türk El Sanatları*, Hürriyet Yayınları, İstanbul
- TAYLA, Hüsrev (1988), “Sinan Minarelerinin Mimaride ve Şehircilikteki Yeri”, *Uluslar Arası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (1985), Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi, Cilt.1, AKM Yayınları, Ankara
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (1988), “Mimar Sinan Yapılarında İşlev-Biçim İlişkisi”, *Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları
- YETKİN, Suut Kemal (1984), *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınları, İstanbul
- YETKİN, Şerare (1986), Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- YERASİMOS, Stefanos (2000), *İstanbul İmparatorluklar Başkenti*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

EKLER

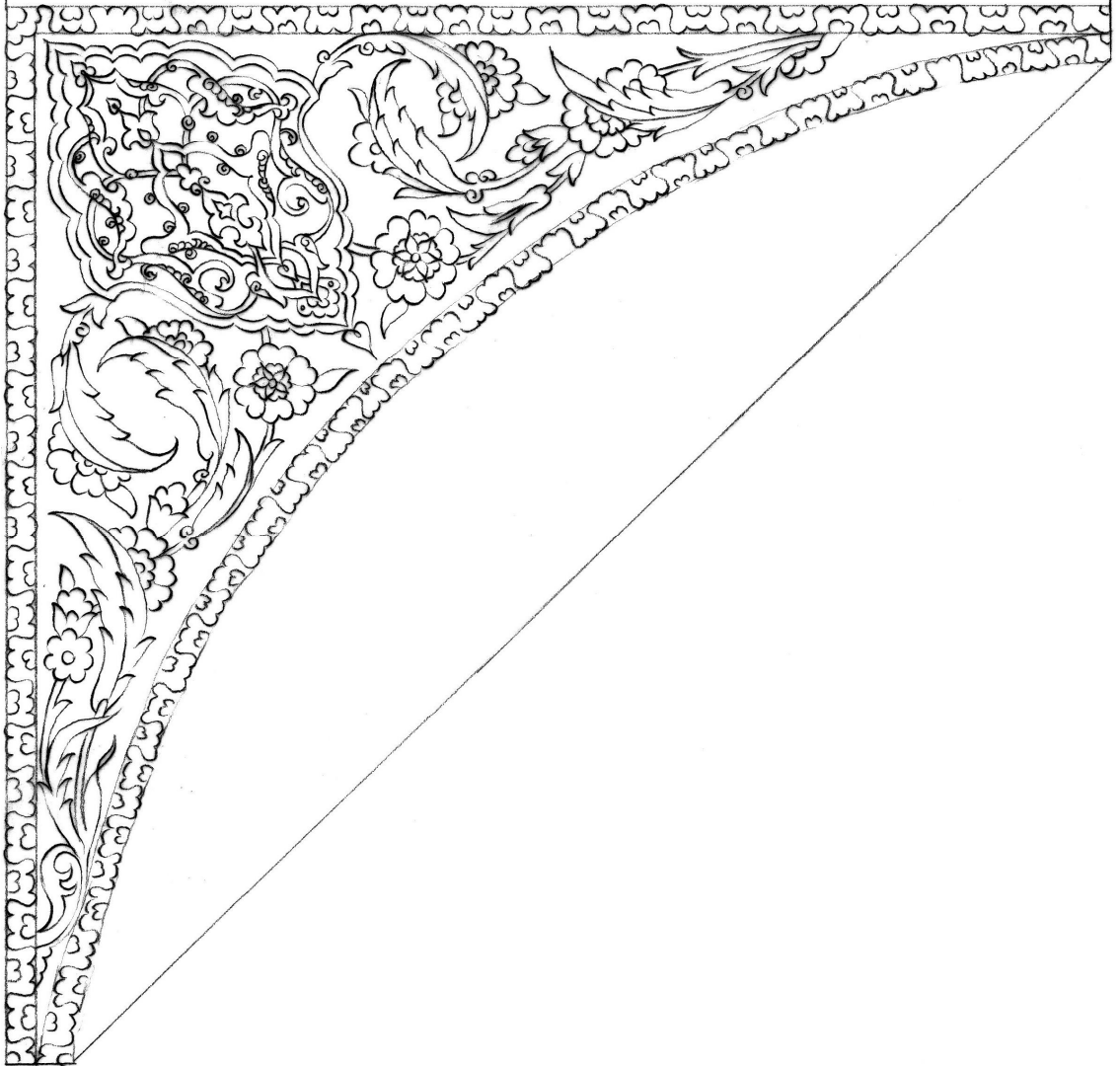
EK-1

Ek 1-a



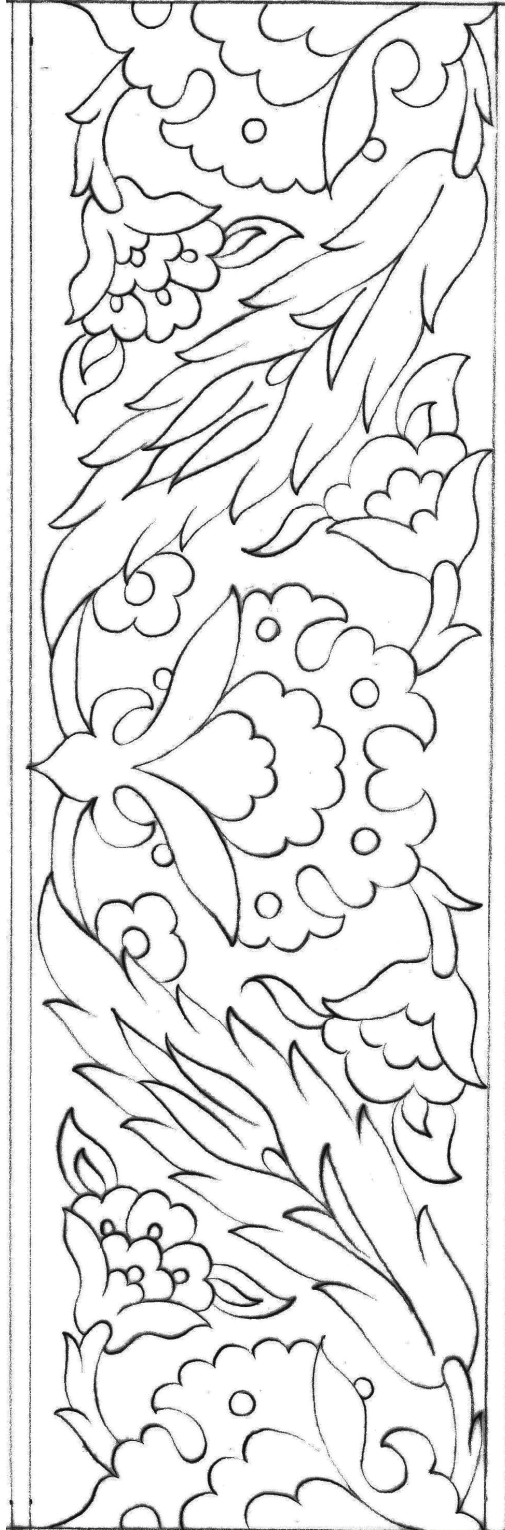
EK-2

Ek 2-a



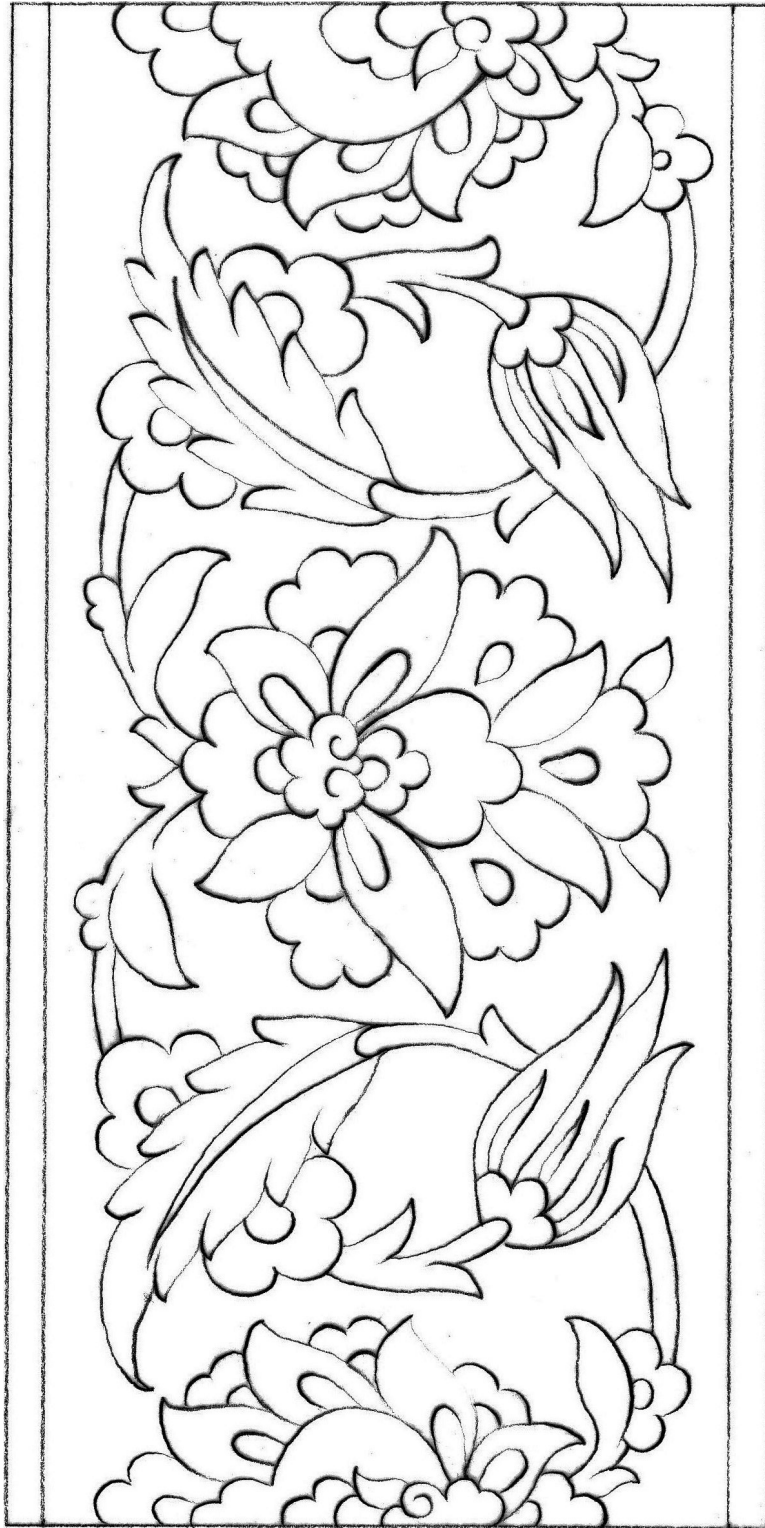
EK-3

Ek 3-a



EK-4

Ek 4-a



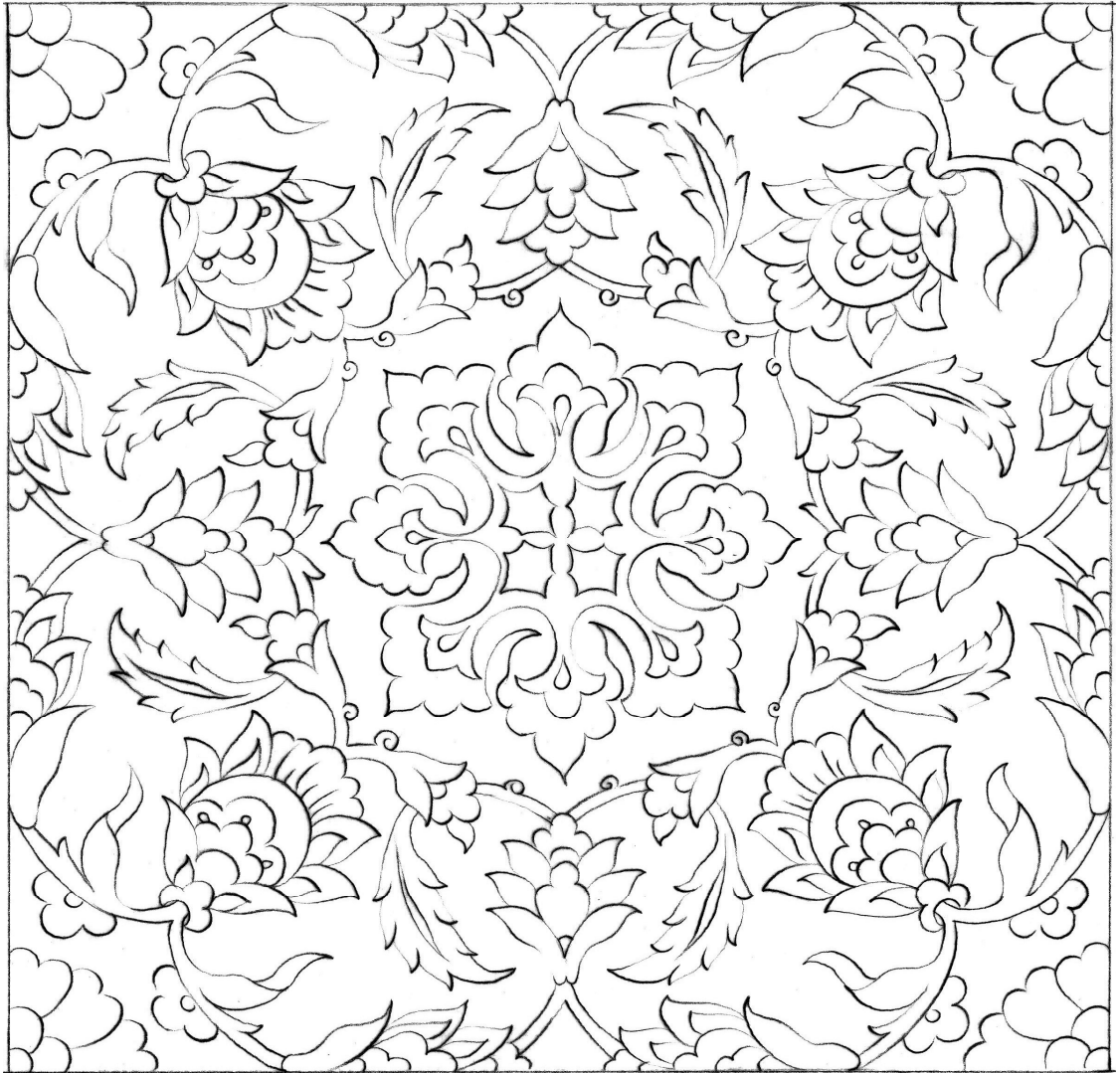
EK-5

Ek 5-a



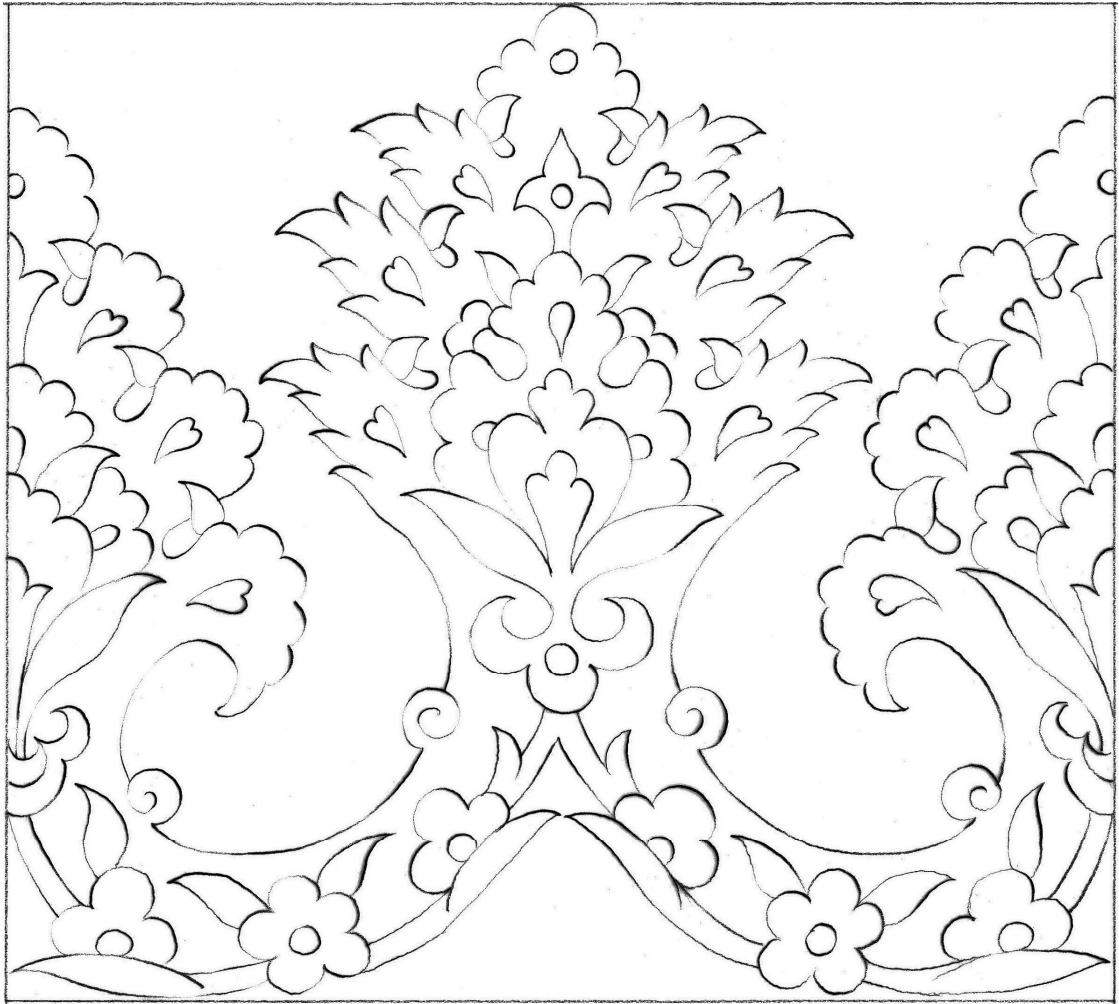
EK-6

Ek 6-a



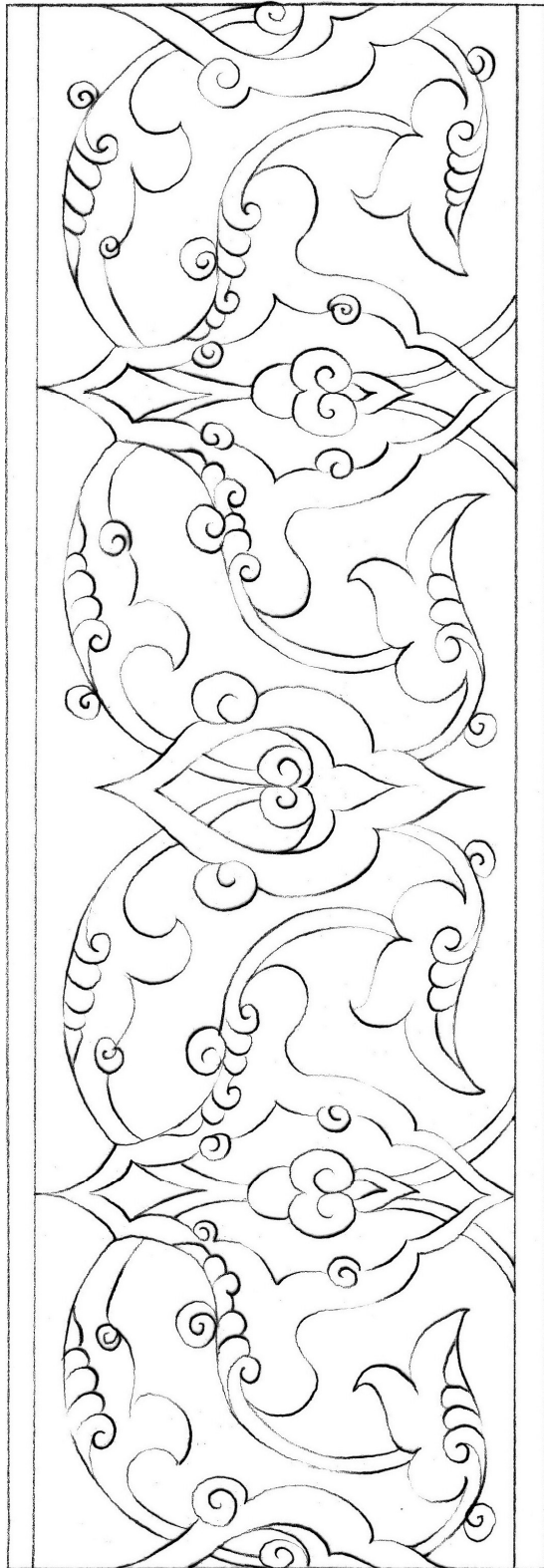
EK-7

Ek 7-a



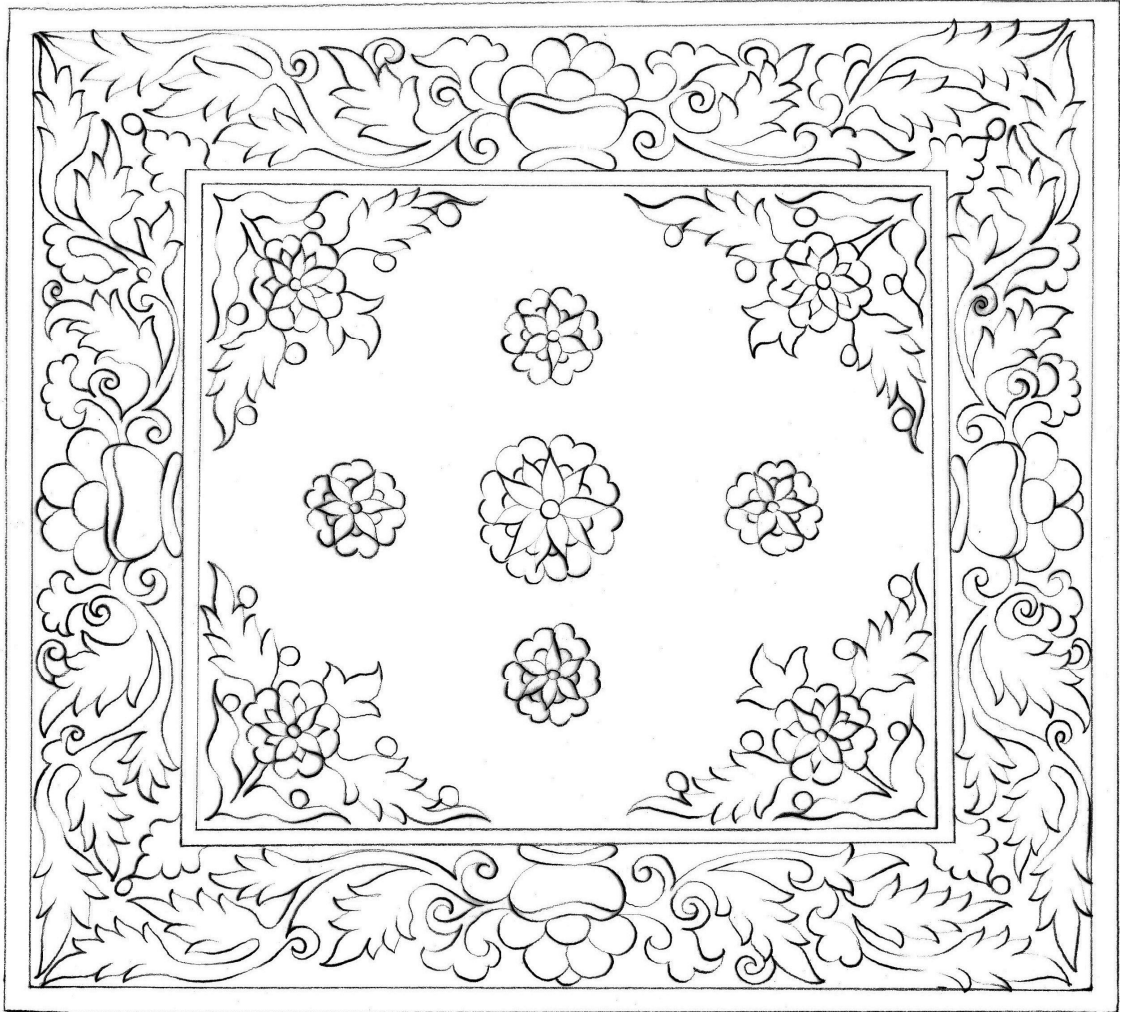
EK-8

Ek 8-a



EK-8

Ek 8-a



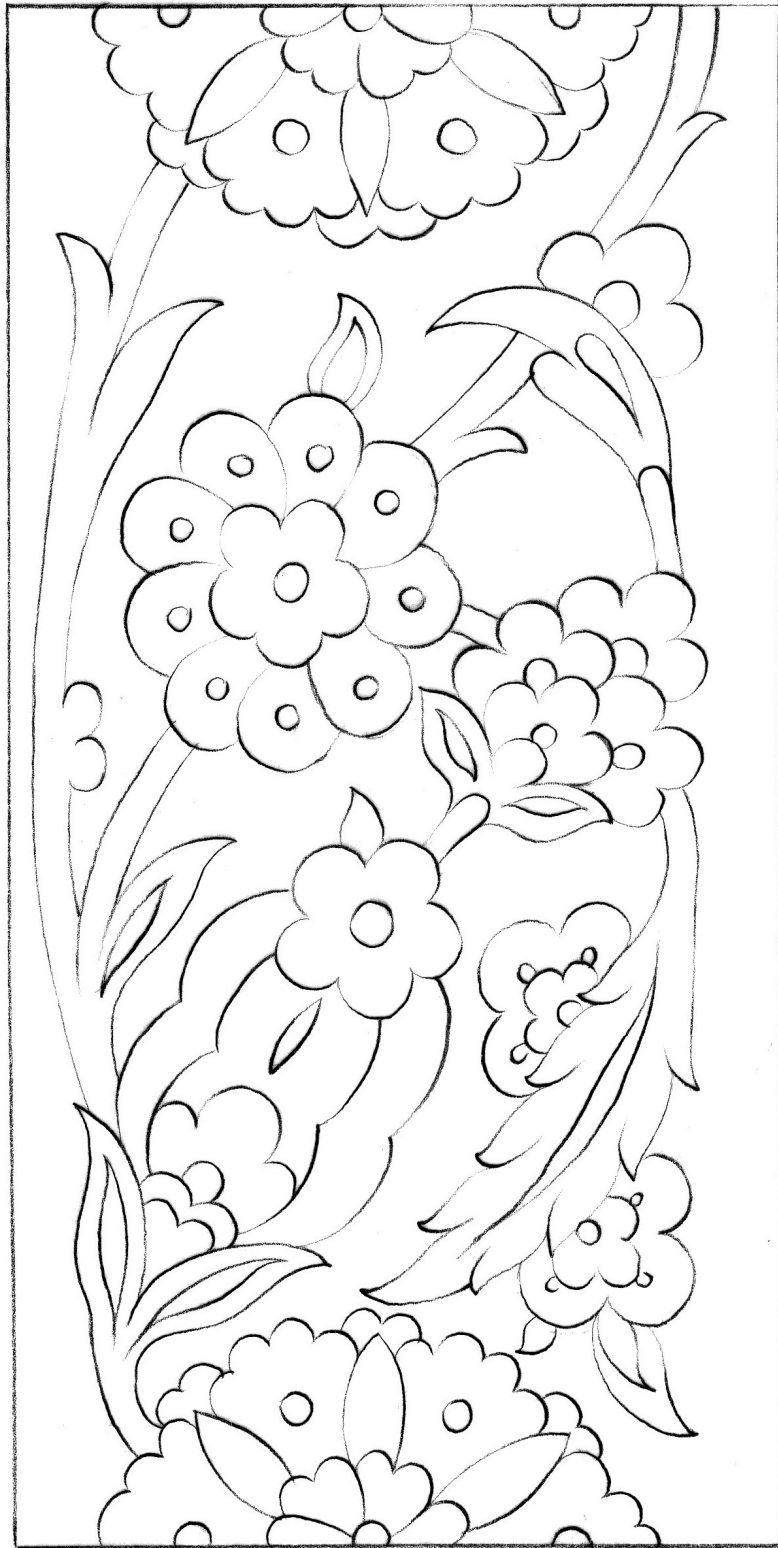
EK-9

Ek 9-a



EK-9

Ek 9-a



EK-10

Ek 10-a



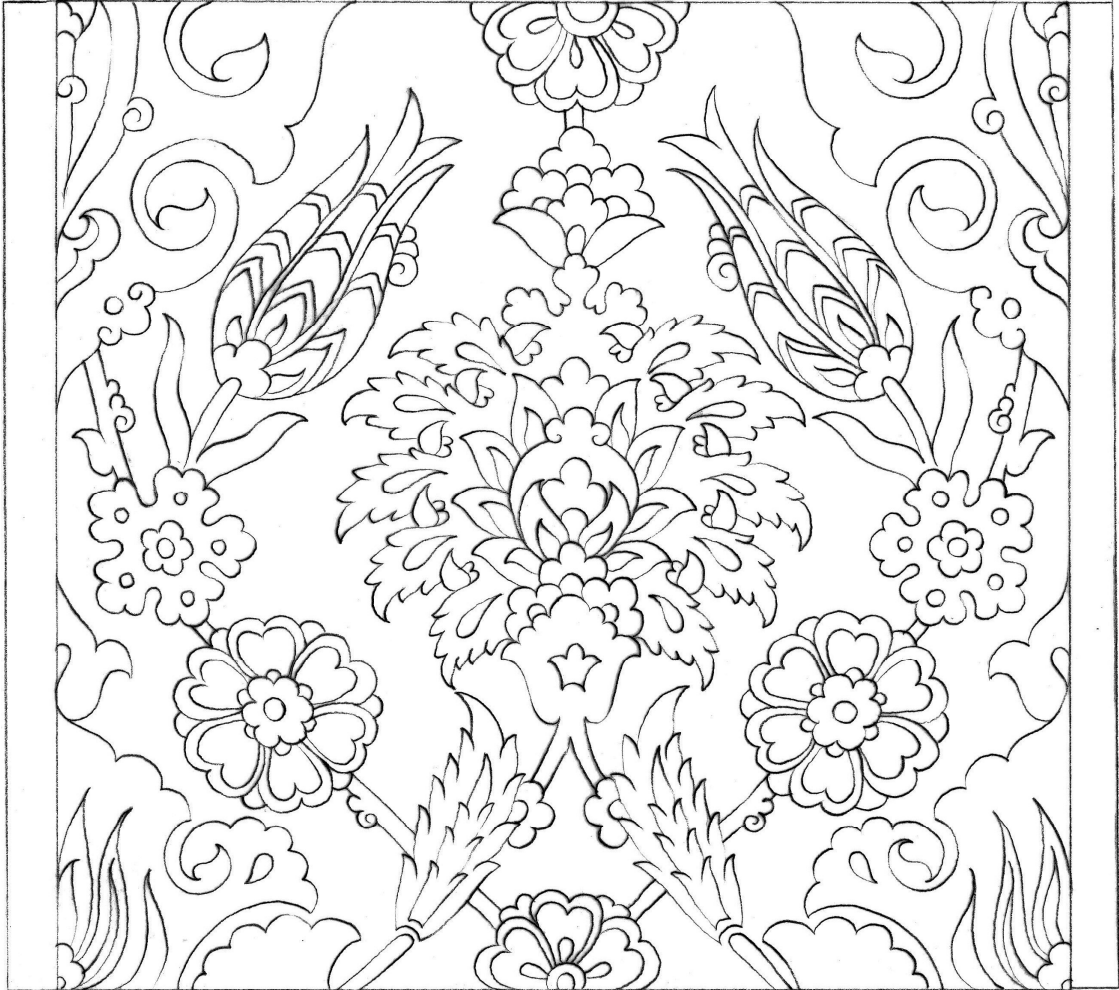
EK-11

Ek 11-a



EK-12

Ek 12-a



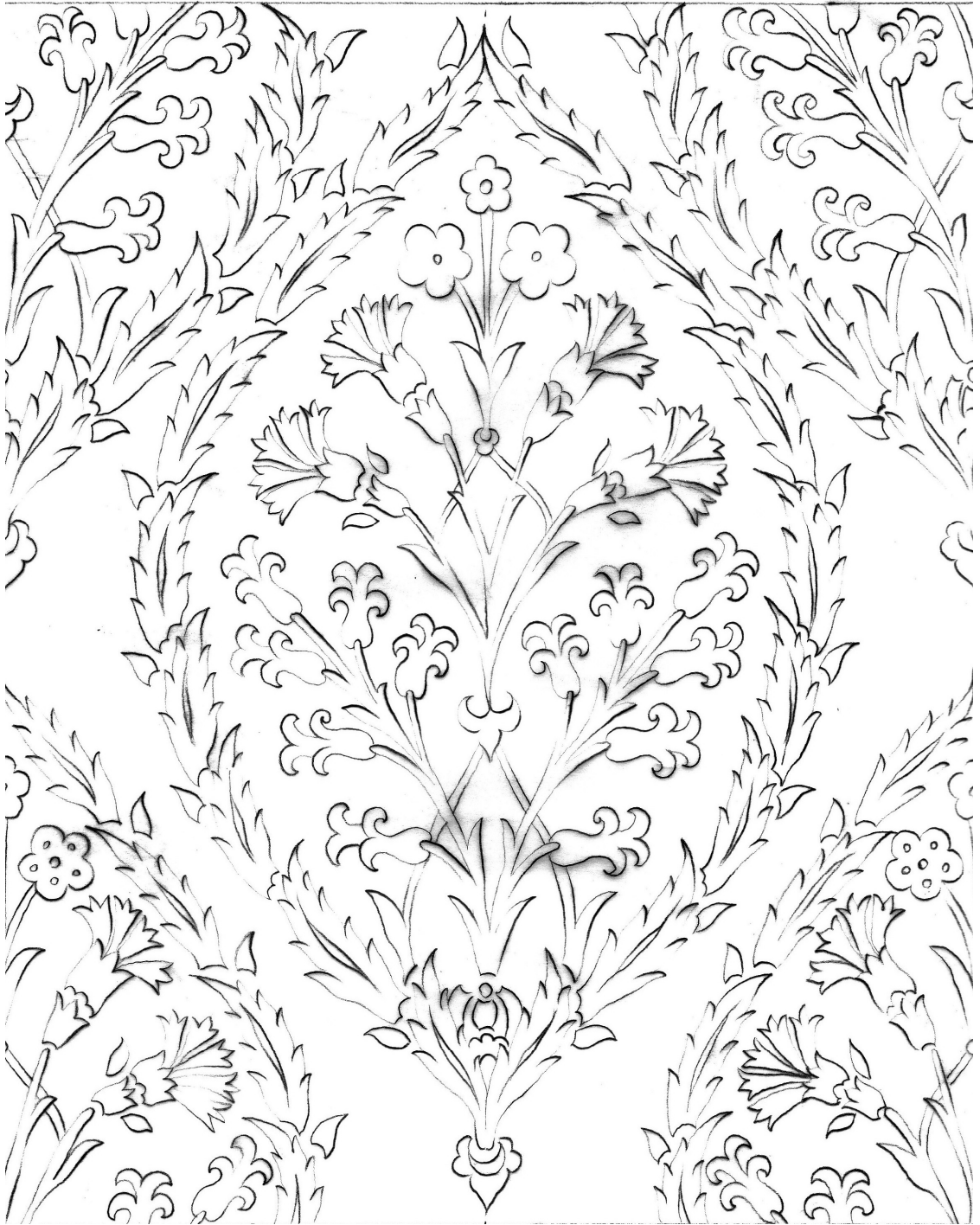
EK-13

Ek 13-a



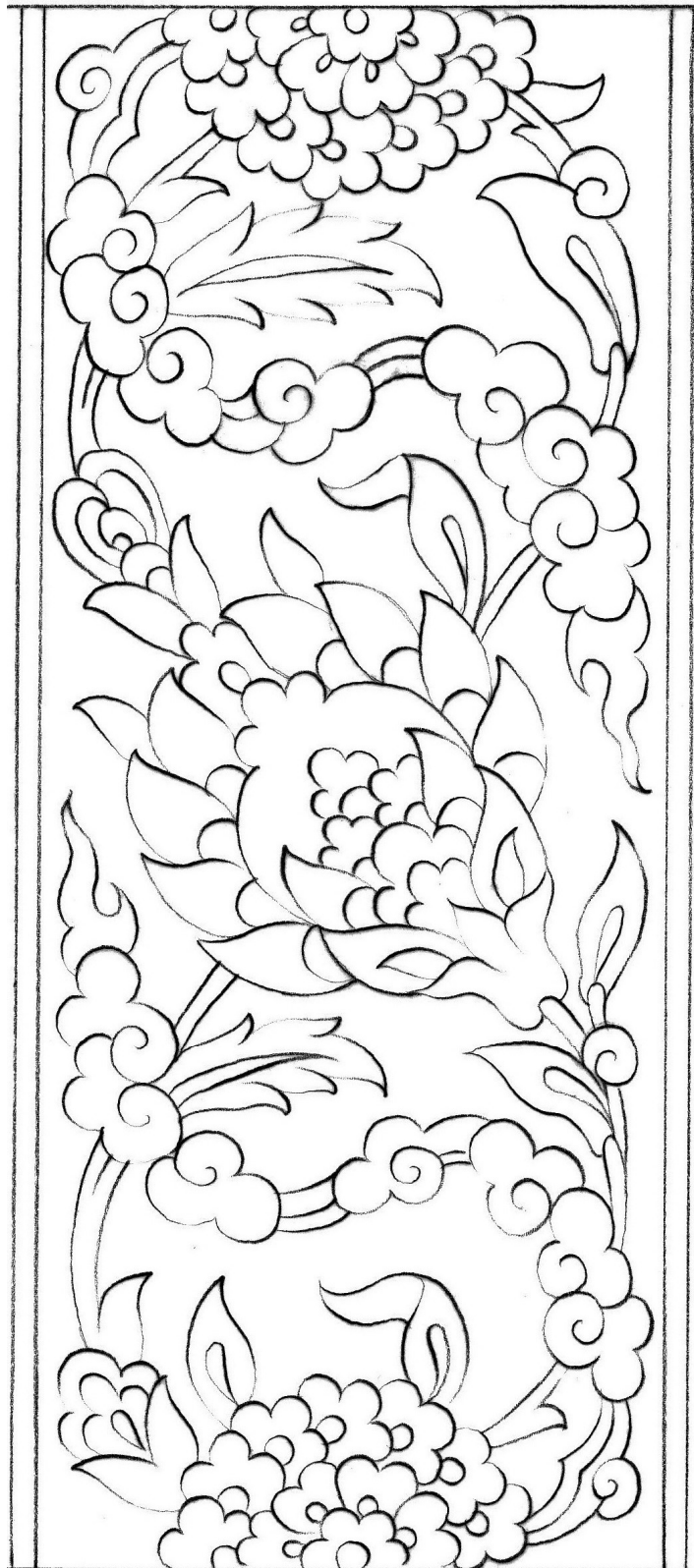
EK-14

Ek 14-a



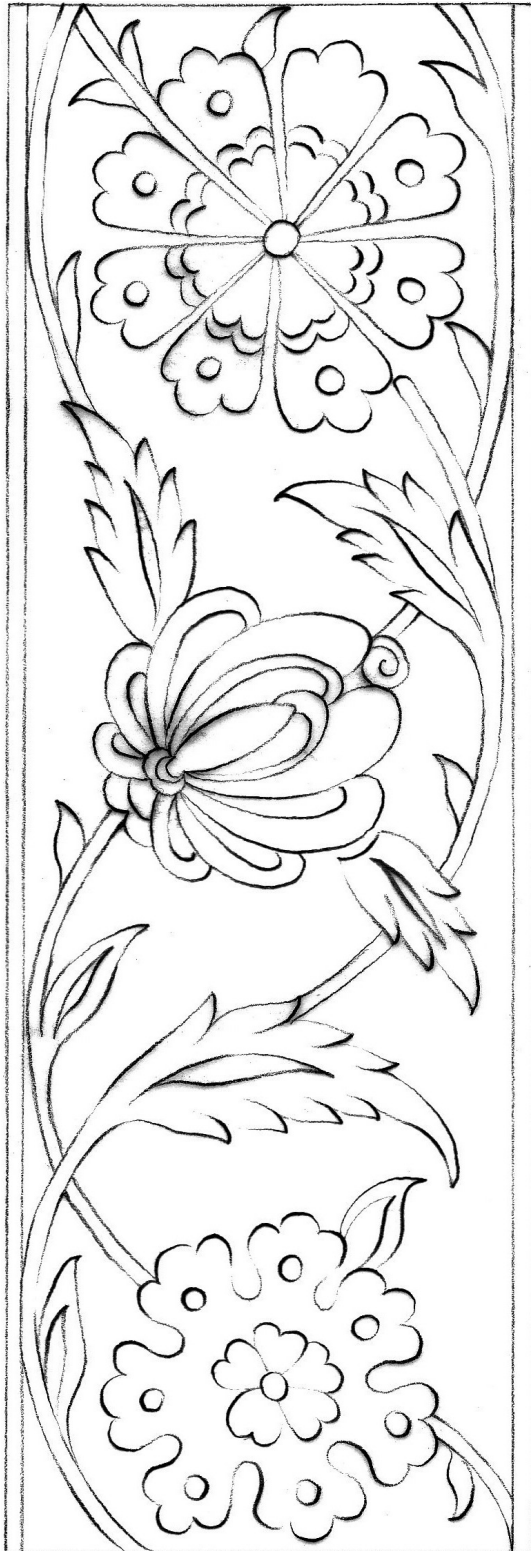
EK-15

Ek 15-a



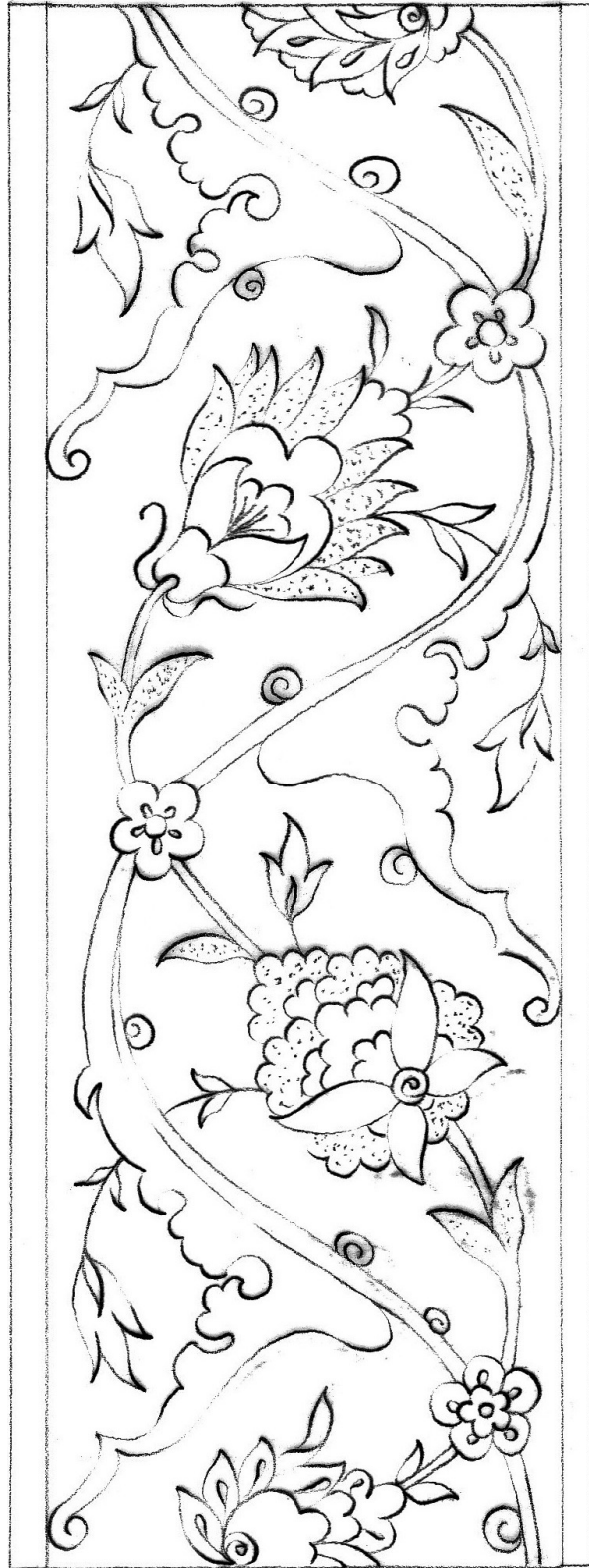
EK-16

Ek 16-a



EK-17

Ek 17-a



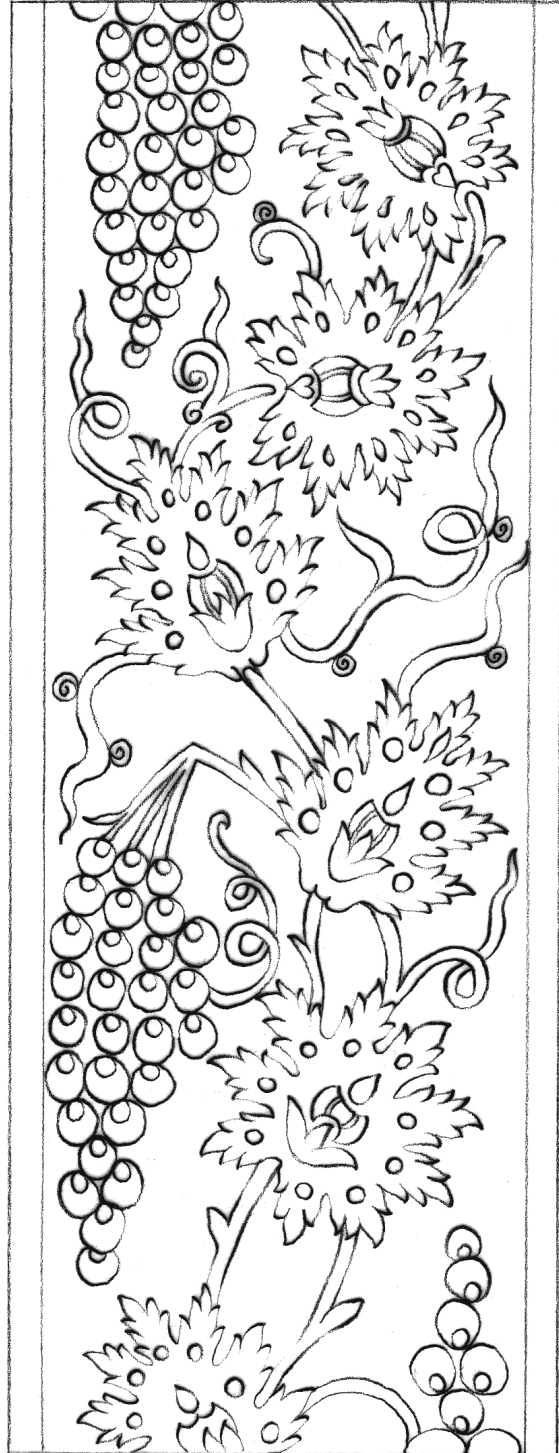
EK-18

Ek 18-a



EK-19

Ek 19-a



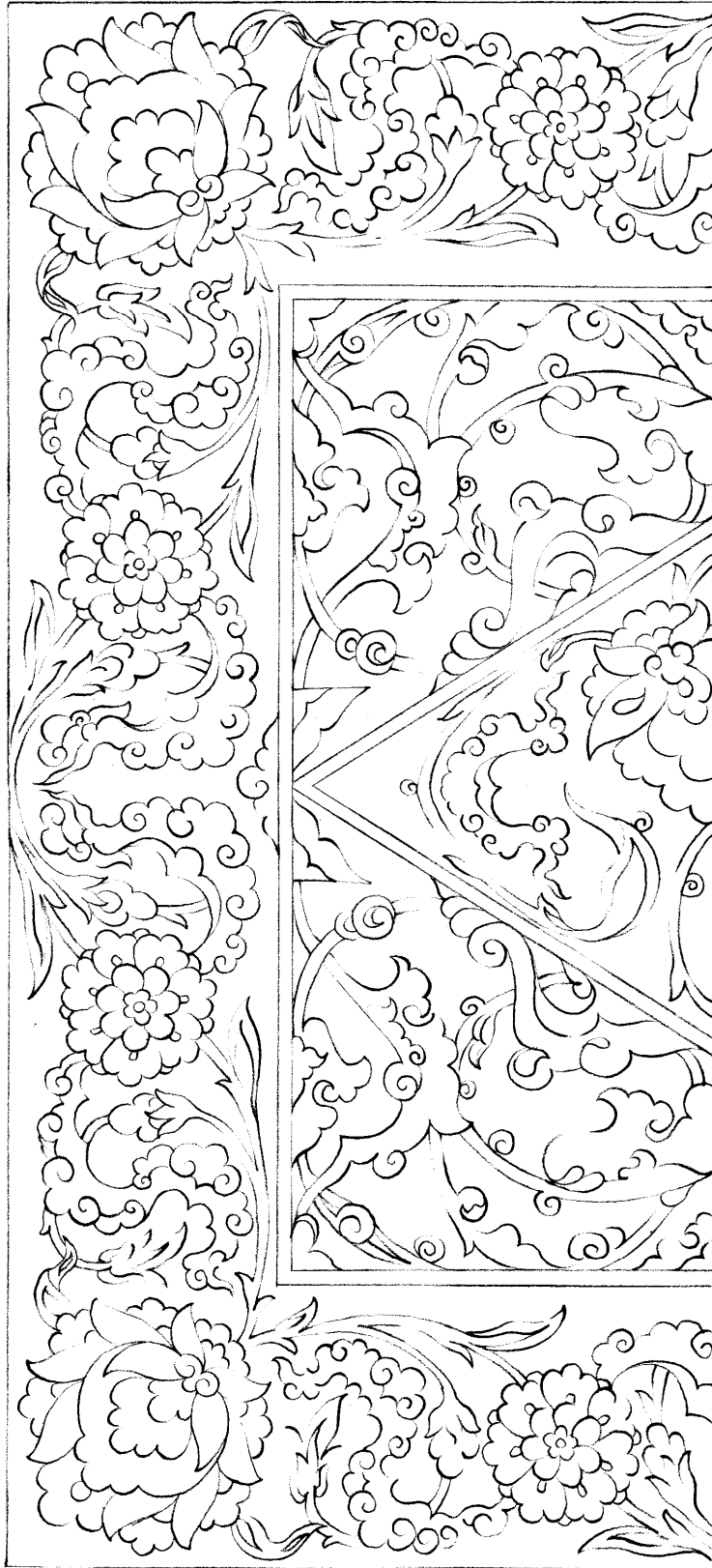
EK-20

Ek 20-a



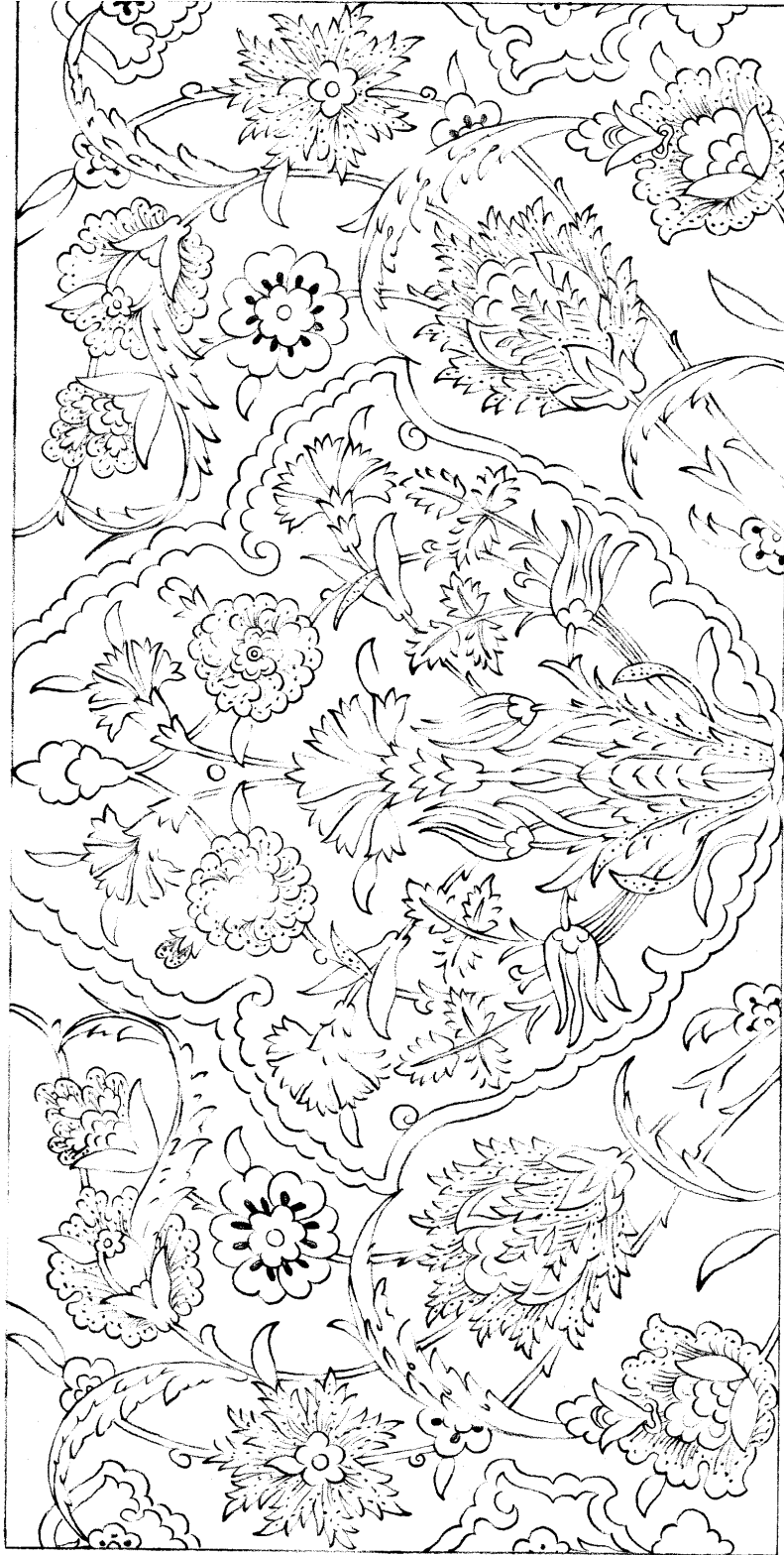
EK-21

Ek 21-a



EK-22

Ek 22-a



ÖZGEÇMİŞ

Ocak 1984'de Adapazarı'nda doğdu. İlkokul öğrenimini Erdek Atatürk İlkokulu, ortaokul öğrenimini Adapazarı Dr. Nuri Bayar Ortaokulu, lise öğrenimini Adapazarı Atatürk Lisesinde tamamladı. 2002–2006 yılları arasında Sakarya Üniversitesi, Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı'ndan lisans eğitimini tamamladı. 2007 yılında Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. Staj çalışmalarını; T.B.M.M. Milli Saraylar Dolmabahçe, İznik Çini ve Seramik Vakfı Evser(Turkuaz) Seramik Fabrikası'nda yapmıştır. Güzel sanatlar fakültesi eğitim süresince yurt içi ve yurt dışında düzenlenmiş olan çeşitli sergilerine katılmıştır.