



T.C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

**İSTANBUL ANITSAL YAPI GRAVÜRLERİNİN
SERAMİK YÜZEYE UYGULANMASI**

Sema KARAKULAK

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez

ISPARTA, 2016

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANATDALI

Bu tez 09 /06 /2016Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ

İmza:

ÜYE

Doç. Olcay ATASEVEN

İmza:

ÜYE

Yrd. Doç. Hatice Nevin GÜVEN

İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza ve Mühür

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışmatarafından desteklenmiştir.

Proje No:

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (09/06/2016)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Sema KARAKULAK

İmzası

.....


İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ŞEKİLLER DİZİNİ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1

I.BÖLÜM

GRAVÜR SANATI	3
---------------------	---

II. BÖLÜM

İSTANBUL ANITSAL YAPI GRAVÜRLERİNİN SERAMİK YÜZEYE UYGULANMASI

2.1.Uygulamada Kullanılacak Malzemeler	7
2.2.Gravür Yapılacak Yüzeyde Aranılan Özellikler	11
2.3.Uygulama Aşamaları	11

III. BÖLÜM

İSTANBUL ANITSAL YAPI GRAVÜRLERİNİN UYGULAMALARI VE AÇIKLAMALARI

3.1. Kız Kulesi	20
3.2. Süleymaniye Camii	23
3.3. Nusretiye Camii	26
3.4. Eyüp Sultan Camii	31
3.5.Kılıç Ali Paşa Camii	35
3.6.Bâb-I Hümayun ve III. Ahmet Çeşmesi	38
3.7. Kuleli Süvari Kışlası	41
3.8.İncili Köşk	44
3.9.Rumeli Hisarı	48
3.10. Çerağan Sarayları	50

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	54
KAYNAKÇA	56
ÖZGEÇMİŞ	58



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Tahrir Boyası	8
Şekil 2. Mavi-Siyah Tahrir Boyası	8
Şekil 3. Fırça Çeşitleri.....	10
Şekil 4. Seramik Karo	10
Şekil 5. Zımparalama İşlemi	12
Şekil 6. Yüzeyin Süngerle Temizlenmesi	12
Şekil 7. Desenin Aktarılması	13
Şekil 8. Gravürün Karoya Aktarılması.....	14
Şekil 9. Gravürün Tahrirlenmesi.....	14
Şekil 10. Gravürün Boyanması-Doldurulması.....	15
Şekil 11. Daldırma Yöntemi	17
Şekil 12. Fırına Yerleştirme	19
Şekil 13. Kız Kulesi	20
Şekil 14. Kız kulesi manzarasının 25x50 cm seramik yüzey üzerine uygulanmış hali.....	23
Şekil 15. Süleymaniye Camii.....	24
Şekil 16. Süleymaniye Camii 25x25 seramik yüzey üzerine uygulanmış hali.	24
Şekil 17. Nusretiye Camii	27
Şekil 18. Nusretiye Camii 20x40cm seramik yüzey üzerine uygulanmış hali.....	28
Şekil 19. Eyüp Sultan Camii	31
Şekil 20. Eyüp Sultan Camii 25x50cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali	32
Şekil 21. Kılıç Ali Paşa Camii	35
Şekil 22. Kılıç Ali Paşa Camii 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali.....	36
Şekil 23. III Ahmet Çeşmesi	39
Şekil 24. III. Ahmet Çeşmesi 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali	39
Şekil 25. Kuleli Süvari Kışlası.....	41
Şekil 26. Kuleli Süvari Kışlası 40x40cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali	42
Şekil 27. İncili Köşk.....	45
Şekil 28. İncili Köşk 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali.....	45
Şekil 29. Rumeli Hisarı.....	48
Şekil 30. Rumeli Hisarı 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali	49
Şekil 31. Çerağan Sarayı.....	51
Şekil 32. Çerağan Sarayı 20x40cm Seramik Yüzey Üzerine Uygulanmış Hali	51

ÖNSÖZ

Bir baskı tekniği olarak matbaacılıkta ve sanat ürünlerinin yaratımında kullanılan gravür, bir kazıma şekli, çukur baskı veya oyma baskı olarak da adlandırılabilir. Gravür sanatının diğer sanatlardan en farklı ve belirgin özelliği çoğaltılabiliyor olmasıdır. Yani aynı resmi ya da figürü istenilen sayıda çoğaltmak mümkündür.

Özgün resim artık, kâğıt kalem ve boyadan çok daha fazlasıdır. Her çeşit malzemenin kullanıldığı sanat eserleri yaratıcılığın birer göstergesidir. Gravür eserleri de son yıllarda sanatla ilgilenenlerin (galerici, sanatçı, koleksiyoncu) dikkatini çekmiştir.

Bu çalışmada İstanbul Anıtsal Yapı Gravürleri en geniş kapsamda araştırılmış ve seramik yüzeye uygulanmaya çalışılmıştır.

Çalışma ve uygulamanın gerçekleşmesinde bana yardımcı olan, eleştirileriyle yol gösteren görüşlerini ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez'e; hayatım boyunca maddi, manevi destekleri hep benimle beraber olan çok sevdiğim aileme teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

İSTANBUL ANITSAL YAPI GRAVÜRLERİNİN SERAMİK YÜZEYE UYGULANMASI

Sema KARAKULAK

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2016, sayfa 57.

Danışman: Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ

Fransızca *gravüre* teriminden dilimize giren gravür, en basit anlatım şekliyle, kazıma resim sanatı demektir. Ağaç ve metal gibi çeşitli materyal üzerine kazınarak ya da taş üzerine yağlı kalem ile işlenip, baskı yapılarak elde edilen resim ya da yazıya *gravür* adı verilmektedir. Bu teknik kitaplardan önce resimlerde kullanılmıştır. Resim sanatı ortaya çıkmadan gelişen ve eski yaşantıları belgeleyen gravür, duyguları geçmiş yaşam ve mekânları günümüze taşıyacak eserler bırakmıştır. Bu çalışmada İstanbul anıtsal yapı gravürlerinin seramik yüzeye uygulanması amaçlanmıştır. Bu amaçla gravür sanatının yapılışında kullanılan hammaddeler, teknikler ve kullanım alanları çeşitli kaynaklardan yararlanarak tanıtılmış, anlatılmıştır. Uygulama aşamasında İstanbul anıtsal yapı gravürlerini örneklendirmek için İstanbul'daki tarihi yapılar belirlenmiştir. Seçilen yapının gravürü klasik yapım tekniklerinin dışına çıkılarak fırça tekniği ile farklı numaralardaki fırçaları kullanarak yapılmıştır. Seçilen gravür, bisküvi karolar kullanılarak ışık-gölge etkisini oluşturacak şekilde siyah tahrir çini boyası ile seramik yüzeye aktarılmıştır. Son olarak çalışmalar daldırma tekniği ile sırlanıp fırına verilerek oluşabilecek tehditlerin önüne geçilmiştir.

ABSTRACT

APPLYING THE MONUMENTAL BUILDING ENGRAVINGS IN İSTANBUL ONTO THE CERAMIC SURFACE

Sema KARAKULAK

Süleyman Demirel University

The Institute of Fine Arts the Department of Traditional Turkish Arts

Year: 2016, Pages: 57.

Advisor: Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ

The term engraving originally derived from the French word *gravüre*, simply means the art of scraping. The paintings or the writings, which are created by scraping into the materials like wood and metal or by engraving onto stone with oil pen, are named *engraving*. This technique was used in paintings before books. Flourishing before painting, engraving leaves works of art that conveys emotions, old lives and sites to present day. The aim of this thesis is applying the monumental building engravings in İstanbul onto the ceramic surface. With this purpose, the raw materials, the techniques and the areas of usage, which are needed while engraving, are introduced and illustrated. At the apply stage, the historical buildings in İstanbul have been detected to sample the monumental building engravings in İstanbul. Unlike traditional scraping techniques, the engraving of the selected building has been made with the brush technique using different size brushes. The engraving has been transferred with black tahrir tile ink onto the ceramic surface by using cookie tiles to give light - shadow effect. Finally, in order to avoid any thread, the artworks have been glazed with dipping technique and baked in the kiln.

GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu gravür tekniğinde üretilen yapıtları seramiğe aktarmaktır.

Gravürün kullanım alanlarını ve kullanım şekillerini düşündüğümüzde aslında nadide bir sanat eseri oluşturmaktan çok ilkel bir seri üretim aracı olduğunu da düşünebiliriz. Bu düşüncemizi destekleyen unsurlardan biriside gravür sanatında işlenen konulardır. Daha çok yer ve mekân içeren bir gezi fotoğraf albümü niteliğinde çalışmalardır ve herhangi bir sanat alanının aksine aynı eserlerden defalarca üretilir. Fakat bu gravür sanatının mükemmel eserler verdiği gerçeğini de değiştirmeyecektir.

“Bir baskı tekniği olarak matbaacılıkta ve sanat ürünlerinin yaratımında kullanılan gravür, bir kazıma şekli, çukur baskı veya oyma baskı olarak adlandırılabilir.” (Çelik , 1993).

Baskı yapılacak desen ahşap, metal veya taş levha üzerine çeşitli yöntemlerle (elle kazıyarak veya aside yedirme gibi) aktarıldıktan sonra levha mürekkep ile sıvanır. Levhanın yüzeyi temizlenince mürekkep yalnız çukur yerlerde kalır ve levhanın üzerindeki görüntü baskı uygulanarak kâğıda aktarılır. XV. yüzyıldan sonra ortaya çıkışından itibaren gravür, günümüze kadar resim sanatçıları tarafından yaygın bir biçimde kullanılmış ve geliştirilmiştir.

Günümüzde de birçok sanatçı gravür baskı tekniğinden sanat baskılarının üretilmesinde yararlanmaktadır. Matbaacılıkta ise XIX. Yüzyılın sonlarına kadar basımı yapılan kitaplarda yer alan resimlerin kaliteli reproduksiyonu için kullanılan gravür, bir baskı tekniği olarak günümüzde foto gravür ya da tifdruk baskı (foto gravür) biçimde kullanılmaktadır.

Seramik yüzeylerde geçmişten günümüze genellikle Osmanlı motifleri ya da geleneksel motifler kullanılmaktadır. Cami süslemeleri, çini motifleri farklı panolar yapılmaktadır. Gravür çalışmaları ise kazıma, kabartma ya da oyma olarak uygulanmaktadır. Burada temel sorun seramik yüzeyleri gravür sanatı ile

birleştirerek gravür işlenmiş yeni seramik yüzeyler oluşturarak sanatsal anlamda farklı bir bakış açısı oluşturmaktadır.

Bu çalışmada amaç gravürün baskı ve kazımanın dışında yeni bir teknikle nasıl yapılacağını gösterip kalıcı bir şekilde seramik yüzey üzerine uygulayıp kuşaktan kuşağa ulaştırmaktır. Önemi ise seramik yüzey üzerine uygulanan gravürün akma, silinme, ya da kaybolma gibi bir riski olmayacaktır. Seramik yüzeye uygulandığı için kalıcı olacaktır.

Gravür sanatı birçok teknik ile uygulanmaktadır. Bu durum sanatta yeni arayış içerisinde olanlar için bir fırsat doğurmaktadır. Gravür sanatında uygulanan tasvirlerin yapısı genel itibarı ile eski, antik ve de tarihseldir. Bu da yapılacak olan tez çalışmasında denenecek yeni gravür tekniği için işlenecek konular hakkında bize ışık tutmaktadır. Bulunan veriler ve de verilerden yola çıkılarak yapılan tahminler neticesinde yapılacak olan yeni gravür tekniği için ele alınacak konulardan birisi İstanbul anıtsal yapı gravürleri olacaktır. Gravür sanatının en iyi kullanılacağı sanat dallarının başında seramik gelmektedir. Seramik sanatı düşünöldüğünde eski İstanbul yapıları ve gravür birbirleriyle iç içe kavramlardır. Yapılacak bu çalışmanın kapsamı anıtsal yapılarının gravürleridir. Sınırlılığı ise eski İstanbul anıtsal yapılarından oluşmasıdır.

Bu çalışmada gravür sanatından örnekler çok farklı bir yöntem ile uygulanacaktır. Gravür sanatındaki bazı tekniklerde kullanılan ara kalıpların aksine uygulanacak bu çalışmada doğrudan fırça tekniği ile bisküvi karolara yapılacaktır.

Bu durum gravür sanatının en büyük özelliğini; yani defalarca üretilen bilirliğini ortadan kaldırmış olacaktır. Bu tez çalışmasında elde edilen ürünler tekrarlanmayan ürünler olacağından el işçiliğinin önemi bir kez daha ortaya çıkacaktır. Işık ve gölge bilinen gravür tekniklerinde kazıma, litografi, çukur baskı ve oyma teknikleriyle verilirken yapılacak olan bu tez çalışmasında ise ışık ve gölge fırça darbelerinin tonları ile verilecektir.

1.BÖLÜM

GRAVÜR SANATI

Gravür, aslı “*gravüre*” olan Fransızca bir sözcüktür. En basit anlatım şekliyle, kazıma resim sanatı demektir. Daha kapsamlı bir tanım yapılacak olursa; ağaç ve metal gibi çeşitli materyal üzerine kazınarak ya da taş üzerine yağlı kalem ile işlenip, baskı yapılarak elde edilen resim ya da yazıya “*gravür*” adı verilmektedir.

Bir baskı tekniği olarak matbaacılıkta ve sanat ürünlerinin yaratımında kullanılan gravür, bir kazıma şekli, çukur baskı veya oyma baskı olarak da adlandırılabilir. Gravür sanatının diğer sanatlardan en farklı ve belirgin özelliği çoğaltıla biliniyor olmasıdır. Yani aynı resmi ya da figürü istenilen sayıda çoğaltmak mümkündür.

Uluslararası plastik sanatlar dilinde grafik resim deyince, sanatçının doğrudan doğruya kâğıt veya benzeri malzeme üzerine çizdiği resimlerle, ağaç, linol, metal, taş gibi kalıplar üzerine elle işleyip bastığı resimler anlaşılır. Bu anlam daha da genişlemektedir. Yağlı boya tablo ve çeşitli teknikteki duvar resimleri dışında kalan suluboya tekniklerindeki resimler de grafik resim sayılmaktadır. Resim dilinde grafik kelimesi ile pek çok terim yapılmıştır. Orijinal Grafik terimi, sanatçının kendi eliyle yaptığı grafik resimlerle, kalıplarını yapıp bastığı gravür resimleri için kullanılır. (Asher, 1965:31).

Grafiğin çağdaş anlamda kullanımı; resim, fotoğraf ve güncel teknik olanakların uygulanabildiği tüm iletişim araçlarına verilen addır denilebilir. Temeli, kalıplar kullanarak çoğaltma esasına dayanır. Grafik sanatçısı, söylemini kitlelere iletirken resim, fotoğraf, illüstrasyon ve yazıyı kullanır. Çoğaltma aracı olarak da matbaa tekniklerinden, film ve televizyondan yararlanır. (İçmeli,1985:61).

Birçok ünlü sanatçı, ünlü yapıtlarını yaygınlaşması gereğiyle usta gravörlere çoğalttırmışlardır. Ayrıca; Goya gibi, Honore Daumier gibi ünlü sanatçılar, yaşadıkları dönemlerde düşünce ve felsefelerini, çok daha büyük kitlelere iletebilmek için zaman zaman baskı resim tekniklerini yoğun olarak kullanmışlardır.

Gravür sanatının “Estamp ve Litografi” adlı teknikleri bulunmaktadır. Estamp sözcüğü Latince ’de “Istampa” kelimesinden kaynaklanmakta ve baskı anlamındadır. Tığ kalemlerle veya asitte tahta, çinko, bakır, taş veya muşamba üzerine yapılmış kazı resimlerinin kâğıda geçirilmiş biçimine denmektedir (Alpaslan, 2007:138). Litografi ise kabartısı olmayan ve semboller kazıma işlemi ile gerçekleştirilmeyen bir yöntemdir. 15.yy.da baskı teknikleri hızla yayılmış, kurşun- kalay karışımı ile bakır kalıplardan baskılar yapılmıştır.

Metal oymacılığın ustaları kuyumcular tarafından teknik geliştirilmiş, “Intaglio” denilen çukur baskı gravür tekniğinin de temelini atmıştır (Akalan,2000:31).

Gravür, sanatın gelişmesinde önemli etkisi olan bir baskı tekniğidir. Bu teknik kitaplardan önce resimlerde kullanılmıştır. Grafik sanatlarının bir kolu olan ve birkaç baskı tekniğini içine alan özgün baskı resimlerin tarihsel gelişimi ele alındığında, kökeninin insanın ilk üretimini yaptığı mağara duvarındaki resimlere dayandığı görülmektedir. Yüksek baskı mantığının ilk örnekleri olarak kabul edebileceğimiz baskılar Sümerler ve Asurların oyulmuş silindir mühürlerle kil üzerine yaptıkları baskılardır. Mısır ve Babiller tahta üzerine oydukları kalıpları mühür olarak kullanmışlar ve tahta Baskı Sanatının hareket noktasını oluşturmuşlardır. Özgün baskı teknikleri de grafik sanatların çoğaltma esasına dayanır. Bu grafik sanatlarla olan en temel ortak özelliğinin yanında, özgündür ve boya resminin tüm özelliklerini taşımaktadır. (İçmeli, 1987: 62).

Doğu’da 7.yüzyıldan beri biliniyordu. Türkiye’de bu sanatın temel işlemleri olan desen; oyma, kesme, kazıma yöntemleri ile ağaç ve taş şekillendirme; metal oyma ve süsleme teknikleri binlerce yıldan beri kullanılmaktadır. Ancak, bu oluşturulan düzlemde, rölyef ve oyma nesnelere baskı alınması ve bu geleneğin geliştirilmesi amaçlanmamış, bu tekniklerle serbest veya konulu resimler yapılmamıştır; salt kumaş süslemesinde, yazma ve örtü baskılarında ahşap kalıpları yüzeye bastırılmasıyla bir tür basma işlemi uygulanmıştır. (İşler, 2001:8).

XV. yüzyılda Hollanda’da geliştirilen Gravür, zamanla diğer ülkelere yayılmıştır.

İlk bilinen gravürler XV. yüzyılda Ren Nehri kıyılarında ağaç üzerine kazınarak yapılmış olan figürlerdir. Ünlü ressamlar Albrecht Dürer ve Rembrandt ilk dönem gravürlerin en güzel örneklerini vermiştir. Böylece fotoğrafın henüz icat edilmediği yıllarda gravürler ile mekânların, duyguların ve yaşantılardan kesitlerin insandan insana, nesilden nesile aktarılabilmesi mümkün olmuştur.

XVIII. yüzyılda gravür sanatı gelişmiş ve renkli ağaç baskılar dünya üzerinde ilgi görmeye başlamıştır. Bu sanat Japonya'da da ilerlemiş ve Avrupalı sanatçıları etkilemiştir. Türkiye'de II. Abdülhamit devrinde azınlıklar ve daha önceleri Avrupa ülkelerinin elçileri tarafından başlatılan gravür sanatı, saray çevresinde gelişmiştir. XVII. yüzyıl ve daha sonraları, özellikle İstanbul'u tasvir eden batılı elçi ve gezgin sanatçılar, çok sayıda renkli ve siyah-beyaz gravür çalışması yapmışlardır. Bu çalışmalar, Avrupa ve ABD kütüphanelerinde nadir eserler olarak korunmaktadır.

İstanbul'da azınlıklar, evlerindeki özel preslerle gravür baskıları yaparken, Türkler de bu sanata ilgi duymuş ve çeşitli baskılar gerçekleştirmişlerdir. Fakat bunların yaptıkları baskılar konusunda belge mevcut değildir. Bilinen ilk gravürler, Osman Hamdi Bey'in açtığı Güzel Sanatlar Akademisi'nde taş baskı yöntemiyle yapıldı. Yapılan bu gravürlerin en iyi örnekleri Ressam Hoca Ali Rıza'nın yaptığı çalışmalardır.

Gravürler, sanat değeri taşımalarının yanı sıra yapıldığı dönemdeki kentleşmeyi, kültürel ve sosyal hayatı, doğal çevreyi yansıtarak değişimleri izlememizde bize yardımcı olmakta ve önemli birer belge niteliği taşımaktadırlar. XIX. yüzyıldan itibaren gravür sanatçıları en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Thomas Allom, II. Mahmut döneminde İstanbul'da bulunmuş en ünlü sanatçılardan biridir.

XIX. yüzyılda sanayi devrimi sonucu değişen dünya ile birlikte insanların önünde yeni ufuklar açılmış, yapılan yeni keşiflerle hayat kolaylaşmaya başlamış, mesafeler kısalmış, haberleşme hızlanmıştır. Hızla gelişen bu düzen içinde gerçeği olduğu gibi gözler önüne seren, ele alınabilir bir obje olarak fotoğraf bulunmuş ve gravürlerin yerini almaya başlamıştır.

Sanat eseri niteliğindeki gravürler ise, "Sanayi-i Nefise Mektebi" (Güzel Sanatlar Akademisi) kuruluşu ile başlamıştır. 1882 yılında açılan Sanayi Nefise

Mektebinde, Hakkaklık (Gravürcülük) bölümünün açılması ise 1892 olabilmiştir. (Aslıer, 1987:2). 1924-1936 döneminde, Güzel Sanatlar Akademisinde gravür atölyesi yoktur. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünde yenilenme eylemleri başlatılmıştır. Cumhuriyetin İlk on yılında Fransa ve Almanya'ya sanat öğrenimine gönderilen sanatçılar yurda dönmüşler ve bu iki kurumdaki yeni atılımlar başlatmışlardır (Aslıer, 1987:2). 1937'de, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan gravür atölyesinde, ilk Türk gravür sanatçıları yetiştirildi.

Akademi resim bölümü başına Fransa'dan Leopold Levy getirilmiş, Gazi Eğitim Enstitüsünde de Almanya'dan dönen sanatçılar eğitimi ele almışlardır. Leopold Levy 1909 yılında gravüre başlamış, Türkiye'de bulunduğu sırada yalnız gravürle ilgilenmiş ve İki kişisel sergi açmıştır. Belgrad Güzel Sanatlar Okulunda gravür öğrenimi görmüş olan Sabri Berkel'i kendisine asistan olarak almıştı. Berkel, sonuna kadar geliştirdiği gravür tekniğindeki çizgi gücü ve ustalığı ile Litografide de yeni olanaklar sağlamış, doğa ve figürden edindiği görsel deneyimleriyle soyut resimde de başarı kazanmıştır. Türkiye'de sanatsal olarak özgün baskı resim bu atölyede; metal gravür, linolyum ve litografi çalışmalarıyla başlamış, atölye diğer sanatçılara da açılmıştır. İlk ürünleri ise Sabri Berkel ve Turgut Zaim vermişlerdir. Aliye Berger, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Peker gibi baskı resim alanında, 1950lere kadar eser veren sanatçı yok denecek kadar azdır. Aliye Berger 1947-50 arası Londra'da John Bucland Wright atölyesinde gravür tekniğini öğrenmiş, evindeki küçük preste baskılar yapmıştır. 1948 akademi yangınında baskı presleri zarar görmüş ve atölye 1960lı yılların başına kadar kapalı kalmıştır (Akalan 2000:108). Gravür sanatında tahta ve çeşitli metaller kullanıldığı gibi bunlar üzerine uygulanan çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Çoğunlukla kullanılan materyal ve yöntemler; Tahta üzerine kabartma gravürler, lifli tahta üzerine gravür, uç tahta gravür, tümsek gravür tekniği, metal üzerine oyma gravürler, kazıma gravür tekniği, kalburlama gravür tekniği, kuru uç gravür tekniği, siyah usul veya Mezzo Tinto tekniği, Ofort tekniği, Acqutinta teknikleri, metal üzerine çukur gravür teknikleridir.

II. BÖLÜM

İSTANBUL ANITSAL YAPI GRAVÜRLERİNİN SERAMİK YÜZEYE UYGULANMASI

2.1.Uygulamada Kullanılacak Malzemeler

Tahrir

Turkuaz ve göz taşından imal edilen yeşil, sarı boyaların dışında diğer boyalar tahrir (kontur) boyası olarak hazırlanabilirler. Hazırlama işlemi boyanın rengine göre yapılır. Eğer kobalt boyadan tahrir boyası yapmak istiyorsak % 20- 40 oranında kil ilave etmemiz gerekir. Ayrıca yine aynı oranlarda (% 20- 40) işletme çamuru hazırlanan mavi (kobalt mavisi) boya içerisine ilave edilir. Kırmızı boya içine çok az miktarda gliserin katılmak suretiyle tahrir amaçlı kullanılabilir.

Siyah: Yine hazırlanmış siyah boya terkininin içine % 20 - % 40 oranında kil (maya) yine aynı oranlarda işletme çamuru ilave edilir. Eğer boya içerisindeki kil miktarı fazla ise tahrir işlemi yapıldıktan sonra kavlamalar meydana gelir. Normalden daha az katılmış ise tahrir işleminden sonra boyalar çabuk dağılır ve sırlandıktan sonra akma ihtimali daha fazladır. Eğer siyah tahrir boyasında kusmalar meydana geliyorsa (tahrir san renge dönüşüyor ise), kullandığımız boyada krom katkısı fazladır. Boya hazırlandıktan sonra bir kap içerisinde belirli bir süre kaynatılmalı sonra üzerindeki su birkaç defa süzülmalıdır. Siyah boya tercihinde krom oksit yerine kobalt oksit tercih edilmesi gerekir.

Bu boya üç şekilde elde edilir.

Birinci formül: Demir oksit + kobaltoksit + krom oksit

İkinci formül: Mangan oksit + demir oksit + krom oksit

Üçüncü formül: Hazır seramik boyalar Bu karışımlar fırında kalsine edilir. Katkı maddesi olarak boyanın içine bentonit veya çamur katılır. (Anonim, tabak tahrirleme 1, 2008:26). (Şekil 1-2 Tahrir boyaları).



Şekil 1. Tahrir Boyası (Megep,2008:27).



Şekil 2. Mavi-Siyah Tahrir Boyası (Megep,2008:27).

Tahrir boyasının kıvamını ayarlamak önemlidir. Boyamız ne çok koyu nede çok sulu olmalıdır. Eğer çok koyu olur ise fırça yürümez, çok sulu olursa boya dağılır. Bu nedenle tahrirleyeceğimiz boyanın kıvamını ayarlarken ayran ile boza kıvamı arasında sulandırılmalıdır. Boyayı koyduğumuz kap çok sıkı kapatılmalı, boya kurumaya terk edilmemelidir. Şayet uzun süre kullanılmayacak ise su ilave edilip ağzı kapalı tutulmalıdır. Kuruyan bir boyanın içerisine su katıp kullanıldığında ne kadar karıştırılsa da katkı maddeleri tam olarak çözülmez. Bu nedenle havanda bir süre tekrar ezilmesi gerekir.

Fırça

Seramik işlerinde kullanılan fırçalar ya sentetik kıllardan veya tabi kıllardan yapılmaktadır. Kıl fırçalar, genellikle dekorlama işlerinde kullanılmaktadır. Kıl fırçalar sentetik fırçalara göre daha pahalıdır. Fırçalar kıl kısmının yapısına göre yassı ve yuvarlak kesitli olmak üzere adlandırılır. Dekorlama işlemlerinde kullanılan fırçalar da kıl fırçalar ve samur fırçalar olmak üzere iki türdür. Dekorlama işlemlerinde kullanılan fırçalar, kalem uzunluğunda olmalıdır. İyi bir dekorlama fırçasının ucu ıslatıldığında, sivri olarak toplanabilmelidir. Ucu sivrileşmeyen, çatallaşan ve su tutmayan fırçalar arzu edilen özellikte değildir, bu nedenle bu fırçaların kullanılmaması gerekir. Çini motif ve desen çalışmalarında kullanılan kıl fırçalar özel fırçalardır. Bu fırçalar, eşeğin iki kulağı arasında kalan yeke kıllarından yapılmaktadır. Ne çok sert ne çok yumuşak olmalıdır. Bu tür tahrir fırçalarında tutuşa uygun sap, tüyleri birbirine bağlayan sıkıştırıcı kavsara, boyayı depolayan hazne ve çizme işlemini gerçekleştiren kalem kısmı bulunmalıdır. İyi bir tahrir fırçası samur fırçadan olmalıdır. Samur fırçaların uçları hassas ve sivri olmalıdır. (Şekil 3. Fırça Çeşitleri).



Şekil 3. Fırça Çeşitleri (Karakulak, 2016).

Karo

Seramik ham maddesinden yapılmıştır. Keramik çamurunun içerisindeki hava kabarcıkları giderilerek, özel presleme makinaları ve pres kalıplarında belirli bir süre boyunca sıkıştırma işine tabi tutulmuştur. Bir süre dinlendirildikten sonra astarlanarak bisküvi fırınlarında fırınlanarak kullanıma hazır hale getirilmiştir. Karo ölçüleri 20x20 cm, 25x25 cm ve 40x40 cm dir. (Şekil. 4 Seramik Karo).



Şekil 4. Seramik Karo (Karakulak, 2016).

Zımpara

Orta ile ince taneli, belirli bir istikamet göstermeyen, nadir olarak şiştik veya tabakamsı görünümde, siyah, koyu gri, önemli miktarda manyetit, nadir olarak hematit, yer yer irice taneli porfirikkorund ihtiva eden kayadır. Karoların üzerindeki tortuların temizlenmesinde kullanılır.

Sünger

Uygulama yapılacak karo üzerinin zımparalama işlemi sonunda oluşan tozların temizlenmesinde kullanılır. Süngerin fazla sulu olmaması gerekir aksi halde karodaki yüzey suyu fazla emer ve boyanın yüzey üzerinde tutunma kalitesi azalır.

2.2.Gravür Yapılacak Yüzeyde Aranılan Özellikler

Gravürlenecek yüzeyde aranılan özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

- Bisküvi mamullerin, defolu olmaması gerekir.
- Bisküvi mamullerde, gizli çatlak olmaması gerekir.
- Bisküvi mamuller, kesinlikle tozlu olmamalıdır.
- Bisküvi mamullerde, yağ lekesi ve boya olmamalıdır.
- Bisküvi mamullerin, astarlan zımparalama sırasında kazınmış olmamalıdır.

2.3.Uygulama Aşamaları

Uygulama Yapılacak Desenin Belirlenmesi

Bu aşamada araştırmanın konusu olan eski İstanbul irdelenmektedir. İstanbul'un eski mimarileri, kültürü ve insanları İncelenmektedir. Tüm bu veriler ışığında oluşturulan kompozisyon neticesinde uygulanacak desenin kontur çizgileri yapılmaktadır.

Uygulama Yapılacak Karoların Hazırlanması

Uygulama yapılacak karonun her yeri eşit şekilde zımpara ile zımparalanır. (Şekil 5 Zımparalama İşlemi).



Şekil 5. Zımparalama İşlemi (Megep,2008:6).

Bu işlemin çok dikkatli yapılması gerekmektedir, aksi halde karonun üzerindeki astar katman zarar görecektir, buda yapılacak boyama işleminde boyaların aynı kalınlıkta yüzeye aktarılmasına mani olacaktır. Bu istenmeyen bir durumdur, çünkü yapılacak uygulamalar tek renk de tonlamadır. Boyaların istenilen katmanda karoya yedirilememesi istenilen ışık gölgenin verilmesine engeldir.

Zımparalama sonrasın da karo üzerinde biriken tozların temizlenmesi için hafif nemli, ıslak süngerle temizlenmesi gerekir. (Şekil 6 Yüzeyin Süngerle Temizlenmesi).



Şekil 6.Yüzeyin Süngerle Temizlenmesi (Megep,2008:8).

Bu işlemi yaparken de çok dikkatli olmak gerekmektedir. Çünkü karo süngerdeki nemi emecektir bu da, karo emiciliğini azaltacaktır.

Uygulama Yapılacak Desenin Karolara Aktarılması

Uygulamada kullanılacak karo yüzeyi hazır hale geldikten sonra, desen ve karo arasına kopya kâğıdı konur ve uygulanacak desenin ana hatları üzerinden geçilir. Bu işlem uygulanacak olan desenin karo üzerine tam anlamıyla yerleşmesini sağlar (Anonim, tabak tahrirleme1, 2008 :11). (Şekil 7 Desenin Aktarılması).



Şekil 7.Desenin Aktarılması (Megep,2008:11).

Ana hatları belirlenen karo üzerinde boyama işlemine başlanır. Bu işlemde ince ayrıntılı yerlerde 1 numaralı fırça kullanılır. 1 numaralı fırça çok ince detay gerektiren yerlerde uygulamayı yapan kişiye büyük kolaylık sağlar ve gerçekliğe daha yakın sonuçlar elde edilmesine yardımcı olur.

Geniş alan çizimlerinde ise daha kalın uçlu fırçaları kullanmak gerekir. Bu ışık gölge verilmesinde daha doğru olur, çünkü ince fırça ile geniş yüzeyler boyanmaya çalışılırsa boyamada fırça izleri oluşacaktır. Bu da kontur çizgileriyle boyut kazanan gravür de istenmeyen bir durumdur.

Bazı özel fırçalar vardır ve bunlar ağaç gibi çizimi zor fazlaca ayrıntılı nesnelerin çiziminde büyük kolaylık sağlar. Yalpaze fırça bu işlemler için kullanılır. Yapılacak çizim büyük bir titizlikle yapılır ve temizliğe son derece önem verilir. Karo üzerinde oluşacak lekelerin telafisi çok zor olabilir (Şekil 8,9,10 Aşamalı Olarak Gravürlerin İşlenmesi).



Şekil 8. Gravürün Karoya Aktarılması (Karakulak, 2016).



Şekil 9. Gravürün Tahrirlenmesi (Karakulak, 2016).



Şekil 10. Gravürün Boyanması-Doldurulması (Karakulak, 2016).

Uygulamaların Sırlanması

Sır, seramik çamurunu ince bir tabaka şeklinde kaplayarak onun üzerinde eriyen cam veya camsı oluşumdur. Kimyasal olarak, alkali ve toprak alkalilerin oluşturdukları silikat karışımlarının uygun sıcaklıklarda eritilmesi ve soğutulması ile elde edilen camsı tabakadır.

Seramik sırlarında aranan en büyük özellik, üzerine çekildiği çamur ile normal koşullarda fiziksel ve kimyasal bağlar kurmasıdır. Bu bağların çeşitli nedenler ile iyi veya zayıf olmaları sonucu, sırnın başarısında belirlenmiş olur. Hatasız bir sır tabaksı seramik çamurunun üzerinde genelde çatlamadan ve kavlamadan kalmalıdır. Ancak artistik amaçlarla bu tür veya değişik sır hataları, dekoratif amaçlı kullanılır. (Anonim, Seramik Ve Cam Teknolojisi Sır Hazırlama, 2007:3).

Seramik ürünlerin sırlanmasının amaçları şunlardır:

- a) Üzerine çekildiği çamuru sıvılardan ve gazlardan koruyup yalıtım.
- b) Çamura etki eden çeşitli mekanik güçlere çamurun karşı koyma gücünü arttırmak.
- c) Çamur üzerinde parlak ve kaygan bir yüzey oluşturmak.
- d) Renkli pişme gösteren çamurların üzerinde örtücü bir tabaka oluşturmak.

e)Seramik yüzeyine renk ve doku özellikleri getirerek estetik değerini arttırmak.

f) Sır altına uygulanan dekorasyonu koruyup dış etkilerden yalıtılmak.
(Anonim, Seramik Ve Cam Teknolojisi Sır Hazırlama, 2007:3-4).

Sırların sınıflandırılması, sırn ortak özellikleri göz önüne alınarak yapılmaktadır. En çok şu özellikler göz önüne alınarak sınıflandırma yapılmıştır:

Bileşimlerine Göre Sır Çeşitleri Şunlardır;

- Fritsiz (ham) sırlar
- Porselen sırlar
- Bristol (çinko oksit içerikli) sırlar
- Kurşunlu sırlar
- Fritli sırlar
- Kurşunlu sırlar
- Kurşunsuz sırlar

Yüzey Özelliklerine Göre Sır Çeşitleri Şunlardır;

- Parlak sırlar
- Mat sırlar
- Krakle (çatlaklı) sırlar
- Toplanmalı sırlar
- Akıcı sırlar
- Kristal sırlar
- Aventurin sırlar
- Redüksiyon sırları

Optik Özelliklerine Göre Sır Çeşitleri Şunlardır;

- Saydam (transparant) sırlar
- Örtücü (opak) sırlar
- Kristal sırlar

(Anonim, Seramik Ve Cam Teknolojisi Sır Hazırlama, 2007:5).

Karolar daldırma yöntemi ile sırlanırlar. Yöntem bisküvi veya kuru yan mamulün sulu sır içine daldırılarak çıkartılması ile sırnın mamul üzerinde film tabakası şeklinde kalınlık oluşturmasıdır. Et kalınlığı ince olan ürünlerin sırlanması, bisküvi pişirimi sonrası daldırma yöntemi ile yapılabilir. Et kalınlığı fazla olan ürünlerin sırlanması, kurutma sonrası, daldırma yöntemi ile yapılabilir. Ürünün sır içinde kalma süresi ve sırnın yoğunluğu, ürünün kalın veya ince sırlanmasını doğrudan etkiler.

Bisküvinin tozu alınır. Gerekirse hafif nemlendirilir. Sırnın yoğunluğu, boumetre ile ölçülür veya litre ağırlığına bakılarak ayarlanır. Bisküvi, maşa veya el ile sırnın içine daldırılır. 10-15 saniye sır içinde bekletildikten sonra çıkarılır. 2-3 saniye bekletilir, masanın üzerine konur. Maşa ile veya elle tutulan yerlerin sırlan fırça ile sırlanarak tamamlanır. Sır rötuşu yapılır. Fırın plakasına gelen alt yüzeylerin sın sulu sünger ile silinir. Fırın plakasına yerleştirilir. (Şekil 11. Daldırma Yöntemi).



Şekil 11. Daldırma Yöntemi (Megep,2007:7).

Daldırma yöntemi ile sırlama birçok alanda kullanılmaktadır. Et kalınlığı ince olan ürünlerde bisküvi pişirimi sonrası daldırma yöntemi ile sırlamada, sır ürün yüzeyi üzerinde, homojen bir dağılım göstermesi sebebiyle tercih edilir.

Bu yöntem en çok porselen ürünleri, süs eşyası ürünleri, sırlı çömlekçi ürünler, pekişmiş çiniden yapılan kanalizasyon boruları, çini ürünleri vb. ürünlerin sırlanması daldırma yöntemi ile yapılmaktadır.

Daldırma yönteminde kullanılan araç gereçler ve özellikleri şunlardır;

Boumetre: Sır yoğunluğunu ölçmek için kullanılır.

1 litrelik dereceli silindir: Sırın yoğunluğunu terazide bulmak için kullanılır.

Elekler: Sırı elemek için kullanılır.

Sırlama maşası: Bisküviyi sır içine daldırıp çıkarmak için kullanılır.

Karıştırıcı: Sırın dibe çökmesini önlemek için kullanılır.

Samur fırça: Sırsız alanların sırrını tamamlamak için kullanılır.

Sünger: fırın plakasına gelen yüzeylerdeki sır silmek için kullanılır.

Bıçak: Fazla sırlan kazımak için kullanılır.

Sır kovası: Daldırma işlemi yapmak için sır konulan hazne

Bardak: Sırsız alanları sırlamak için içine sır konur.

Uygulamaların fırınlanması

Sırlı pişirim, seramik ürünlerin sırlandıktan sonra fırında, belirli bir program içerisinde ısıtılması ve soğutulması işlemleridir. Sırlanan ürünün içerisinde bulunan suyun dışarı atılması için önce kurutma işlemi yapılır. Sıcaklık kademeli olarak arttırılarak sırın ürün üzerinde erimesi sağlanır. Erime sonrası soğutma işlemine geçilir. Aynı şekilde soğutma işlemi de kademeli olarak yapılır. Ürün üzerinde camsı bir yapı oluşturulur.

Fırın sıcaklığı kullanılan sırların pişirim sıcaklığına göre ayarlanır. Fırın sıcaklığını belirleyen unsurlar şunlardır:

Gelişme sıcaklığı aynı olan sırlar belirlenerek gruplandırılır.

Pişirim atmosferi aynı olan sırlar belirlenerek gruplandırılır.

Piştirilen sırlın özellikleri göz önüne alınır (mat, kristal, parlak vb.).

Fırının gösterdiği-minimum ve maksimum sıcaklık değerleri göz önüne alınmalıdır.

Sırlı pişirmede sırlı ürünlerin fırına yerleştirilmesi ürün boyuna ve sırl türüne göre yapılır. Sırlı ürünler masanın üzerinde boy sırasına göre gruplanır. Fırın ayakları ürünlerin boyundan yüksek olacak şekilde seçilerek fırın rafına yerleştirilir. Sırlı ürünler fırın rafı üzerine birbirine değmeyecek şekilde yerleştirilir. Fırın ayaklarının üzerine tekrar raflar konur. Ürün boyutuna göre ayarlanmış fırın ayakları yerleştirilir. Sırlı ürünler birbirine değmeyecek şekilde yerleştirilir. Bu işlemlere fırın dolduruluncaya kadar devam edilir.

Fırın ayakları birbiri üzerine gelecek şekilde yerleştirilmelidir.

-Fırın rafları aynı kalınlıkta olmalı ve ayaklar üzerine tam temas etmelidir.

-Aynı tür sırlar bir araya yerleştirilmelidir.

Fırın içinde ısı sirkülasyonunun olması amacıyla ürünler arasında belirli bir boşluk bırakılmalıdır.

Farklı bünyelerden oluşan ürünlerin genişleme veya küçülme farklılıkları göz önüne alınarak yerleştirme yapılmalıdır. (Şekil 12. Fırına Yerleştirme).



Şekil 12. Fırına Yerleştirme (Megep,2007:37).

III. BÖLÜM

İSTANBUL ANITSAL YAPI GRAVÜRLERİNİN UYGULAMALARI VE AÇIKLAMALARI

3.1. Kız Kulesi

Thomas Allom'un 1838 yılında Londra'da yayınladığı *Constantinople Ancienne et Moderne* isimli kitabında yer alan bu gravürde Kız Kulesi ve arka planda ise İstanbul silüeti yer almaktadır. (Şekil 13-14. Kız Kulesi).



Şekil 13. Kız Kulesi (Ceco, 2010:64).



**Şekil 14. Kız kulesi manzarasının 25x50 cm seramik yüzey üzerine uygulanmış hali
(Karakulak, 2016).**

"Deniz içinde karadan bir ok menzili uzakta, dört köşe, sanatlı yüksek bir kuledir. Boyu 800 arşındır, büyüklüğü 200 adımdır. Kara tarafına bakan bir demir kapısı vardır. Yağmur suyundan toplanan sarnıçta tatlı suyu vardır. Dizdar Çelebi Cüce, 100 neferâtı, deniz kıyısında yedi başlı ejderha gibi 40parça balyemez topu, mazgal delikleri ve mükemmel bir cephanesi vardır" 17. yüzyıl yazarlarından Evliya Çelebi, İstanbul manzarasının seçkin unsurlarından olan Kız Kulesi'ni bu kelimelerle ifade etmektedir.

Geçmişî efsanelere dayandırılan Kız Kulesi, İstanbul'u ziyaret eden seyyahların da ilgisini çeken bir mekân olma özelliğini korumuştur. Sultan II. Mahmut devrinde İstanbul'u ziyaret eden Thomas Allom da, bu kulenin cazibesine kapılanlardan olmuş ve Üsküdar alacak civarından kulenin tasvirini gerçekleştirmiştir. Gravürün ön planında, Salacak kıyılarından denize giren Osmanlı erkekleri resmedilmişken arka planda ise Ayasofya, Sultanahmet Camii, Topkapı Sarayı, Beyazıt Yangın kulesi, Süleymaniye Camii, Fatih Camii, Yavuz Selim Camii ve Galata Kulesi gibi İstanbul manzaralarının değışmez unsurlarından olan yapılarına yer verilmektedir.

Neredeyse seyyahların kitaplarında yer verdiği Kız Kulesi'nin tarihi ise efsanelerle dayandırılmakla birlikte İstanbul'un kurulduğu yüzyıl olan MÖ 7.yüzyıla dayandırılmaktadır. Bu yüzyılda, kulenin üzerine inşa edildiği kayalık oluşturulmuş ve Boğaz geçişini kontrol etmek hedeflenmişti. Burada bir savunma kulesinin inşası ise 12.yüzyılda İmparator Manuel Komnenos tarafından gerçekleştirilmiştir. İstanbul'un fethinden sonra ise Sultan II. Mehmet Manuel Komnenos'un inşa ettirdiği binanın yerine daha donanımlı bir savunma kulesi inşa ettirmiştir.

Kulenin zihinlerde yer eden karakteristik yapısına ait olan kubbeli ve bayrak direkli görüntüsü ise Sultan II. Mahmut devrinde verilmiştir. Thomas Allom'un bu gravürü, kulenin Sultan II. Mahmut devrinde kavuştuğu son halini göstermektedir. Temel olarak ahşap malzemeden inşa edilen kulede, bugünkünden farklı olarak küçük bir kule daha gözlenmektedir. Gemilere yön gösteren bir fener görevi gördüğü düşünülen bu küçük kule ise maalesef günümüze ulaşamamıştır.

Ancak bunun dışında Kız Kulesi, son halini aldığı II. Mahmud devrindeki görüntüsü muhafaza etmiştir (Ceco, 2010:147).

Bunun yanı sıra bir rivayete göre de burası adını Hero ile Leander'm efsaneleşmiş hikâyesinden almıştır. Frenkler kuleye sevgilisine kavuşmak için akıntıyı yüzerek geçmeye kalkışan ve bu uğurda hayatını kaybeden talihsiz âşğın adını yakıştırmışlar; Türkler ise bu şerefi bir hanıma atfedip hikâyeyi kendilerine göre şekillendirmişlerdir. Sultanlardan birine adı konusunda mutabakat yoktur müneccimi kızının zehirli bir yılan tarafından sokularak öleceğini söyleyince sultan da kızını tehlikeden uzak tutmak için bu kuleye göndermiştir. Üstü yosun bile bağlamayan yalçın kayalık zehirli yılanların barınabileceği bir yer olmadığından sultan hiçbir yılanın inzivadaki kızına ulaşamayacağından emindir. Ancak kızla yüz yüze görüşüp konuşmaktan mahrum kalan sevgilisi aşkım hiç olmazsa çiçeklerin diliyle anlatabilmek için kuleye bir sepet çiçek yollamıştır. Kız da sevgilisinin kalbindeki duygulara tercüman olan rayihalı çiçekleri göğsüne bastırması ve yaprakların arasındaki hain bir yılan tarafından sokularak ölmüştür. Türkler de bu hikâyeye atfen kuleye Kız Kulesi demişlerdir (Walsh, 2013:182).

Kulenin 1941 yılındaki hâli bugün gördüğümüz kulenin temelleri ve alt katın mühim kısımları Fatih devri yapısıdır. Kapısı mermer çerçevesindedir. Üstünde

madalyon şeklindeki mermer levhada sultan II. Mahmut'un Hattat Rasim'in kaleminden çıkmıştır. 1832 (Adli) tavsifli tuğrası vardır. Kulenin birinci katında iççice iki oda, bir depo vardır. Buradan sekiz basamaklı bir merdivenle asıl kulenin kapısına çıkılmaktadır. On dört basamaklı bir merdivenle üçüncü kata çıkılır. Dört köşe olan bu kattan dışarıya sekiz pencere açılmaktadır. Burada demir parmaklıklarla çevrilmiş gezinti yeri vardır. Bir üst kata tekrar on üç basamakla çıkılmaktadır. Üst tabakada iki kattır. (Hakkı,1977:279-28).

3.2. Süleymaniye Camii

Thomas Allom'un 1839 da yayınlanan Constantinople Ancienne Et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravürde de Süleymaniye Camii konu edilmiştir. Caminin doğu cephesindeki yan avlusunun köşesinden bu abidevi eserin görünümünü yansıtan Allom'un bu gravürü, üç şerefeli minarenin dibindeki kubbenin soğan kubbe şeklinde tasvir edilmesinin dışında, genel olarak gerçeğe uygun sayılabilecek bir gravürdür.

Diğer yandan Allom'un sosyal dokuyu yansıtırma misyonu, bu gravürde de gözlenebilmektedir. Gravürde, avlunun yeşillikleri içinde uzanmış insanlardan zerzevatçılara, duvar dibinde oturup sohbet edenlerden türbe ziyaretine gidenlere kadar farklı meşgalelerle uğraşan insanlar görülmektedir. (Ceco ,2010:44) (Şekil 15-16 Süleymaniye Camii).



Şekil 15. Süleymaniye Camii (Walsh,1839:142).



Şekil 16. Süleymaniye Camii 25x25 seramik yüzey üzerine uygulanmış hali (Karakulak, 2016).

Mimar Sinan'ın en önemli eserlerinden olan Süleymaniye Camii 1557 yılında Kanuni Sultan Süleyman zamanında inşa edilmiştir. Caminin bir parçası olduğu Süleymaniye Külliyesi'nde ayrıca dört adet medrese, sıbyan mektebi, hamam, türbeler, Bimarhane, darüzziyafe, tabhane ve darüşşifa bulunmaktadır. Harim kısmı 69 metreye 63 metre plan ölçülerindedir (Yetkin, 1965:822). Caminin kütleli kompozisyonunda, iç mekân ve dış görünüş arasında bir bütünlük kurmak amaçlanmıştır. Caminin iç mekân yapısı dış görünüşte bütün incelikleriyle yansıtılmıştır. (Aslanapa, 1986:568).

Diğer camilerde dört kubbe deneyen Mimar Sinan Süleymaniye Camii'nde tekrar iki yarım kubbeye dönmüştür. Bunun sebebi dört yarım kubbenin kütleli yayvanlaştırması nedeniyle esas kubbenin etkisini azaltmasıdır. Camide iki yarım kubbe mihrap aksı üzerinde yer alması ve İnce mermer sütunların taşıdığı yan sahnalar ise beşer kubbeye örtülmüş olmasıdır. Kubbenin çapı 27.25 metre, yerden yüksekliği ise 53 metredir. Kaidesinde otuz iki adet pencere bulunmaktadır. Şadırvanlı avlu her kenarı yedişer kubbeli revaklı avlu ile çevrelenmiştir. (Sezgin, 1984:214).

İstanbul silüetinin en önemli karakteristik ögesini oluşturan Süleymaniye Camii'nin silüet açısından bu kadar başarılı olmasında şüphesiz Mimar Sinan'ın dehasının etkisi vardır. Zaten eğilimli bir arazi üzerine inşa edilmiş olan Süleymaniye Camii'nin bu dezavantajı, Sinan sayesinde avantaja dönüştürülmüştür. Mimar Sinan, minareleri caminin kuzey cephesine yerleştirmiş ve ilk sıradaki minareleri üç şerefeli olarak tasarlayarak yüksekliğini 76 metre olarak belirlemiştir. İkinci sıradaki minarelerde ise kot farkını arttırmak amacı ile minarelerin yüksekliğini 56 metre ile sınırlı tutmuştur ve bu minarelere iki şerefe koymuştur. Bu şerefe sayısının on ile sınırlı tutulmasıyla ilgili, Mimar Sinan'ın, Kanuni'nin onuncu padişah olmasına atıfta bulunduğu rivayeti vardır. Bu düzenlemeyle Mimar Sinan, İstanbul'un üçüncü tepesinde yer alan bu abidevi yapının, Haliç'ten bakıldığında kent silüetiyle bütünlük arz etmesini sağlamıştır. (Ceco, 2010:103).

Süleymaniye Camisi revakları 24 sütuna oturan 28 kubbe ile örtülmüştür. Kubbeler eşit boyutlarda olmasına rağmen son cemaat yeri revağında ana giriş kapısının üzerindeki ve avlu ana giriş kapısının üzerindeki kubbeler girişi

vurgulamak amacıyla diğerlerinden daha yüksek tutulmuştur. Buna bağlı olarak kubbeleri taşıyan kemerlerin üzengi yüksekliklerinde ve kemerleri taşıyan sütunların boyutlarında farklılıklardır. (Orbeyi, 2012:176).

Süleymaniye, Mimar Sinan'ın en önemli yapılarından birisi olarak gösterilmektedir. Gerek fiziksel boyutları, gerekse tasarım anlayışı açısından Ayasofya ile karşılaştırılan yapının, dörtgen kemerli taşıyıcı sistem probleminde çok önemli bir ilerleme kaydettiği ifade edilmektedir. Mimar Sinan, bu yapısının ardından çıraklık dönemini bitirerek kendi kalfalık dönemine geçmiş ve ustalık dönemi olan Selimiye'ye kadar olan süreçte, eskisinden daha özgün ve yeni tasarımlar oluşturmaya başlamıştır. Bu bakımdan Mimar Sinan'ın tasarım ilkelerini ortaya koyan iki büyük yapısından birisi Süleymaniye'dir.

Kubbenin dört büyük kemer ile taşındığı sistem, yan yükleri karşılamak üzere genişletilmiştir.(Yazar, 2003:92).

Süleymaniye Camii bir Mimar Sinan eseri olarak İstanbul silüetinin en önemli yapılarından biridir. Mimari yapısı, taşa kazınmış celi sülüs yazıları da devrinin önemli eserlerindedir. Tak kapı üzerinde, sıra sıra elifleriyle parıldayan Celîsü-lüs Kitâbe, Kanuni Sultan Süleyman devrinin ekol sahibi hattatı Ahmet Karahisârî'nin en önemli talebesi Hasan Çelebi'nin imzasını taşımaktadır. Caminin sıva üzeri yazıları, Sultan Abdülmecid döneminde yapılan restorasyonda Hattat Abdül Fettah Efendi'ye (1814-1896) yazdırılmıştır. Cumhuriyet döneminde, 1950'li yılların sonunda yapılan restorasyon da ise sıva üstü yazılarını devrin kudretli hattatı Mustafa Halim Öz yazıcı yazmıştır. Süleymaniye Camii bugünlerde yine tamirden geçmektedir. (Berk, 2010–2011:371).

3.3. Nusretiye Camii

Thomas Allom'un 1839 da yayınlanan Constantinople Ancienne Et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravürde Nusretiye Camii konu edinilmiştir. (Şekil 17-18, Nusretiye camii).



Şekil 17. Nusretiye Camii (Walsh,1839:158).



Şekil 18. Nusretiye Camii 20x40cm seramik yüzey üzerine uygulanmış hali. (Karakulak, 2016).

Sultan II.Mahmut zamanında yaptırılan caminin mimarı Krikor Amira Balyan'dır. Ampir üslûbun ilk ve başarılı örneklerinden birisidir. Fakat burada uygulanan Ampir üslûp Avrupa'dakinin tekrarı olmaktan ziyade Türk zevkiyle yorumlanmıştır. Kubbe dört kemer üzerine oturtulmuştur. Mihrap bölümü yarım daire biçiminde küçük bir çıkıntı yapmıştır. Kubbe yüksekçe bir kasnak üzerindedir ve etrafı dört adet kuleyle çevrelenmiştir. Kasrın pencereleri, şebekeleri ve silmeler Türk Ampir üslûbunu yansıtır (Aslanapa, 1986:568).

II. Mahmut'un, adına yaptırdığı Nusretiye Camisinin de, Hattat Mustafa Râkım'ın celî sülûs yazıları bulunmaktadır. Caminin sebil, muvakkithâne ve kapı üstü celî ta'lik yazıları ise devrin önemli hattatı Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nindir. Bu iki üstattan biri celî sülûs, diğeri ise celî ta'likte yazının piri olarak, aynı caminin yazılarına imza atmışlardır. Caminin zarif iki minaresi ise tesbih ustalarına, "Tesbihîmâmesi" olarak ilham kaynağı olmuştur (Berk, 2010-2011:377).

Askeri teşkilata önem veren II. Mahmut camiyi askeri binalarla birlikte yaptırmıştır. 24 Şubat 1823'teki büyük yangında yanan Top Arabacıları Kışlası ve Camii'nin yerinde yapılan Nusretiye Camii'nin inşasına Haziran 1823'te başlanmış, inşaat 8 Nisan 1826'da bitirilmiştir. Caminin adı kitabede Cami-i Nusret diye gösterilirse de burası halk arasında daha çok Tophane Camii olarak tanınır. Nusret (zafer) adı, II. Mahmut'un yeniçeri teşkilatını kaldırması münasebetiyle verilmiştir. Nusretiye Camiinin mimarı, son devirde pek çok devlet binası yapan Balyan ailesinden Krikor Amira kalfadır.

Nusretiye Camii ilk yapıldığında etrafını pencereci yüksek bir avlu duvarının çevirdiği ve bu avluya büyük kapılardan geçildiği bilinmektedir. Abdülaziz döneminde (1861-1876) caddenin düzenlenmesi sırasında bunlar şimdiki yerlerine kaldırılmıştır. Avlu duvarı yıktırılarak yerine üzerinde dökme demir bir parmaklığın bulunduğu alçak bir duvar yapılmıştır. Bu duvar 1956'da kaldırılırken dökme demir parmaklıklar eserin orijinal parmaklıkları sanılarak buradan sökülmüş ve Sultan Mahmut Türbesi'nin yan duvarı üzerine takılmıştır. Caminin yakın tarihlerde fazla önemli olmayan bazı tamirler geçirdiği bilinmektedir.

Yüksekçe bir platform üzerinde yer alan cami dikdörtgen planlı bir harime sahiptir. Dıştan dekoratif düzenlenmiş dört büyük kemer üzerine oturan ve pandantiflerle geçişi sağlanmıştır. Kubbe dıştan bir dizi alemle çevrelenerek etkili bir görünüm kazanmıştır. Harim çapraz tonoz örtülü birimlerle kuzeye doğru genişletilmiştir. Dışta iki yan cephede çapraz tonozlarla örtülü safalar (galeri) vardır.

Harim kubbe eteğindekiyle birlikte beş sıra pencere ile aydınlatılmıştır. Mihrap, minber ve vaaz kürsüsü mermer olup devrin karakteristik özelliklerini yansıtmıştır. Üst sıra pencere çevreleriyle kemer içlerinde, pandantiflerde ve kubbe içinde kalem işi süslemeler mevcuttur. Bunlar 1990'lı yıllarda yenilenmiştir. Caminin içinde ve dışında çok zengin bir süsleme bulunmakla beraber bunların arasında Türk motiflerinden hiçbir şey yoktur. Caminin bütününde Avrupa'nın barak ve empire üsluplarının karma bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Türk geleneklerini yaşatan tek süsleme, hattat Mustafa Rakım ve Mehmet Haşim ile Recai Şefiktir efendilerin eserleri olan yazılardır. Kuzeyde iki yönde kıvrımlı merdivenlerle ulaşılan son cemaat yeri kare kesitli sütunlara oturan yuvarlak kemerli ve üç kubbelidir. Son cemaat yerinin iki yanında, son devir camilerinde görüldüğü üzere cuma selamlığında padişahın kalması ve bazı kabulleri yapması için "kasrı hümayun" inşa edilmiştir. Bu kasır yanlarda birer kanat halinde dışarı taşmakta ve mermer sütunlar üstüne oturmaktadır. Satı Efendi'nin yazdığına göre 14 Mayıs 1826 tarihinde minareler alt şerefeye kadar yıktırılıp yeniden inşa edilmiş, böylece cami aşırı derecede ince ve uzun minarelere sahip olmuştur. 1960'lara doğru minarelerden birinin petek kısmı tehlikeli bir biçimde eğrilmiş olduğundan bütünüyle sökülerek tekrar yapılmıştır.

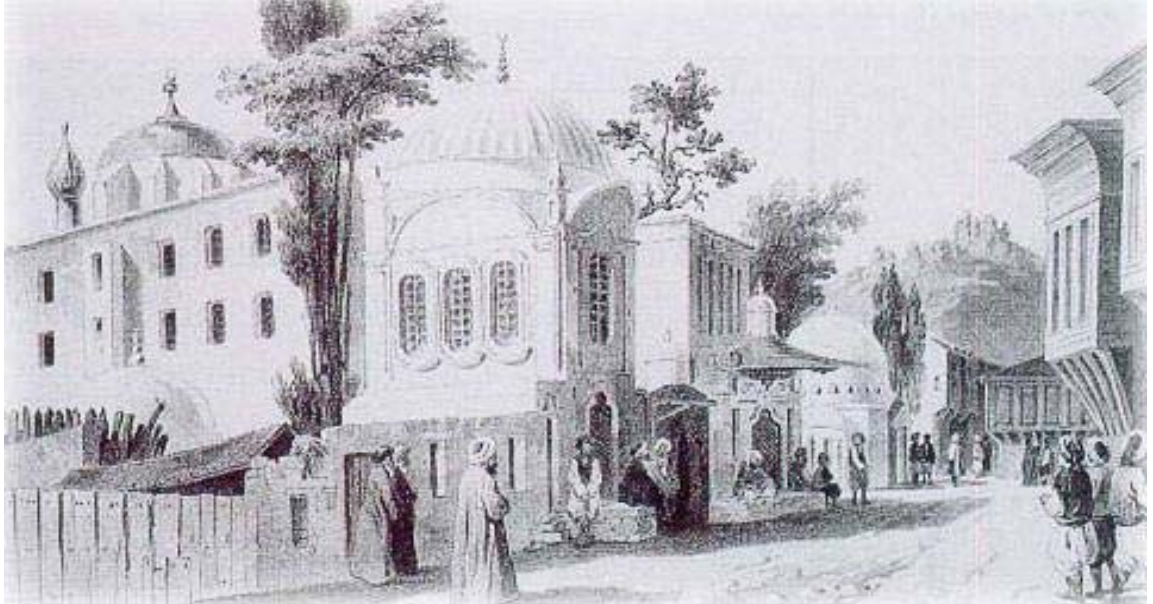
Yapıda normal genişlikte bir avlu için yer olmadığından şadırvan sol tarafa konmuştur. Bu şadırvan külahının tepesinde güneş ışınları biçiminde başka hiçbir şadırvanda olmayan bir âlem bulunmaktadır. 1855-1860 yıllarına doğru çekilen bir fotoğrafta görülen bu âlem bugün yerinde yoktur.

Caminin mimarisi ve dış süslemesine uygun biçimde tam önüne II. Abdülhamid tarafından 1901 'de İtalyan mimarı Raimondod Aronco'ya yaptırılan çeşme ise 1956'da yerinden sökülerek Maçka'da İstanbul Teknik Üniversitesi binasının karşısında kurulmuştur. Cami dikey çizgilerin hâkim olduğu bir yapı olarak

şehrin Boğaziçi'ne bağlandığı kesimde gösterişli bir eser hüviyetine sahiptir. Yabancı üslupların bir örneği olmakla beraber İstanbul'u ve şehrin bu kıyısını alışılmamış dış çizgileriyle süslediği bir gerçektir. Şehrin 1956'dan sonraki gelişmesi sırasında karşısındaki tophane binalarının yıkılması ve çevresine yapılan binalar caminin dış görünüşü için zararlı sayılabilecek neticeler doğurmuştur. (Eyice, 2007:274-275-276)

3.4. Eyüp Sultan Camii

Thomas Allom'un 1839 da yayınlanan Constantinople Ancienne Et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravürde Eyüp Sultan Camii konu edilmiştir. (Şekil 19-20, Eyüp Sultan Camii).



Şekil 19. Eyüp Sultan Camii (Walsh,1839:62).



Şekil 20. Eyüp Sultan Camii 25x50cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali (Karakulak, 2016).

İstanbul Eyüp'teki Zal Mahmud Paşa Sinan'a ait olarak gösterilse de kitle kuruluşunda, onun üslubunu yansıtmayan bir takım denemelere girişilmiş olması caminin Sinan'ın denetiminde başka bir mimarın elinden çıkmış olabileceğini düşündürmektedir. Özellikle hemen hemen bütün camilerinde kible kapısından girince orta kubbenin algılanmasını tasarlayan Sinan'ın, burada girişin önüne bir galeri getirmesi sıra dışı bir uygulama olarak görülmektedir. (Kuban, 1994:542-543).

Eyüp semtinde Haliç kıyısında bulunan Eyüp Sultan Camii, İslam dünyasının kutsal yerlerindedir. Hz. Muhammed'in bayraktarlığını yapmış Ebu Eyyubel-Ensari, 7. yüzyılda Arap kuşatması esnasında vefat etmiş ve buraya defnedilmiştir. Daha sonra bu mezar İstanbul'un Türk kuşatmasında keşfedilmiş ve yerine türbe ve şehrin ilk camii yapılmıştır. (Özerler, 2013:60).

Eyüp Camii ve etrafındaki medrese, aşhane, imaret, hamamla türbeden oluşan külliye Fâtih Sultan Mehmet tarafından İstanbul'un fethinin hemen arkasından yaptırılmıştır.

Cami düz bir zeminde bina edilmiş ve bir kubbelidir. Mihrap tarafında yarım kubbesi daha vardır, fakat o kadar yüksek değildir. Caminin içinde amud yoktur. Orta kubbe etrafında metin kemerler vardır. Mihrabı ve minberi musanna' değildir. Hünkâr mahfili sağ taraftadır. İki kapılı, biri sağ cânibde yan kapısı, diğeri kible

kapısıdır. Sağ ve solda iki minaresi vardır. Haremin iç tarafı hücrelerle müzeyyendir. Ortasında cemaat maksuresi vardır.

Caminin (1458-59) yılında yapılmış olup bunu açıkça belirten dört mısralık kitabe cümle kapısı üstündedir. İç avludaki şadırvan havuzu Çandarlı İbrahim Paşa'ya ait olduğu bilinmektedir. Ünlü Baş defterdar Ekmekçi zâde Ahmet Paşa (1591-92) yılında musalla önünde bir ek bina inşa ettirmiştir. Zamîme olarak belirtilen bu binanın ne işe yaradığı ve yeri bilinmemektedir. "Muvacehe penceresi" ise I. Ahmet tarafından açtırılmıştır. Harem avlusunda şadırvanın üstündeki yüksek kasır Sadrazam Sinan Paşa tarafından yaptırılmıştır. Türbenin kapısı bitişiğinde II. Osman'ın (1618-1622) annesi Mâhfirûz Hatice Sultan bir cüzhâne inşa ettirmiştir. III. Ahmet döneminde (1723-24) mahya kurulabilmesi için minareler yükseltilmiş, aynı zamanda türbenin tamiri ve gümüş parmaklık takılması sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından (1724-25) gerçekleştirilmiştir.

Caminin 1766 zelzelesinde büyük ölçüde zarar gördüğü ve 1776'da Sadrazam Derviş Mehmet Paşa tarafından tamir edildiği bilinmekteyse de bunun binayı kurtarmaya yeterli olmadığı anlaşılmaktadır.

Mimarların bu arada yaptıkları keşiflere göre caminin temelinde kadar yıkılıp yeniden inşasından başka çare görülmediği için (19 Mayıs 1798) tarihinde yıkıma başlanmıştır. (10 Temmuz 1798) temele kadar inilmiştir. Yeniden yapılan cami (7 Temmuz 1800) tarihinde tamamlanmıştır. Bu arada türbe de tamir edilmiş ve (25 Ekim 1800) günü selâmlık töreni yapılarak yeni cami resmen açılmıştır. Uzun Hüseyin Efendi'nin idaresinde yaptırılan bu çalışmaların yirmi sekiz ay sürdüğü, eski camiden yalnız minarelerin kaldığı, avluda şadırvan üstündeki Sinan Paşa Köşkü'nün, iki yanlarda Kızlar ağası Beşir Ağa'nın mahfilleriyle iki taraftan beşer medrese odasının da bu sırada yıkıldığı bilinmektedir. Avlu dışında imam, türbedar ve müteveli için dört oda ile bir muvakkithane ve hünkâr mahfilinin yolu da bu sırada yapılmıştır. (13 Temmuz 1823) düşen bir yıldırım Haliç tarafındaki minarenin üst şerefesine kadar çatlamasına sebep olmuş ve tamir edilmiştir. Eyüp Camii'nin son tamiri, dönemin başbakanı Adnan Menderes'in özel talimatı ile Vakıflar İdaresi tarafından 1956-1958 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.

Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından tespit edildiğine göre Eyüp Camii ilk

yapıldığında, iki tarafında önleri revaklı medrese odaları olan bir avluyu takip etmektedir. Bu avlunun içinde türbe de bulunmaktadır. Her bir tarafta sekizden on altı hücreli olan medrese revakları da kubbelidir. Medrese revakının devamı durumunda olan son cemaat yeri revakı dört sütunlu ve beş kubbelidir. Ayverdi'ye göre cami dikdörtgen biçimdedir. Ortada bir kubbe, yanlarda ise yarım kubbelerle örtülmüştür. Kible duvarından dışarıya taşan bir çıkıntı içine yerleştirilmiş olan mihrabın üstünü de bir yarım kubbe örtmektedir gerekir.

III. Selim'in yaptırdığı cami ise bütünüyle değişik bir düzene sahiptir. Türbe avlunun dışında kalmıştır, onu avludan ayıran duvarda tunç hacet penceresiyle sebil muhafaza edilmiştir, duvar çeşitli devirlerden kalma devşirme çinilerle kaplanarak hacet penceresi dört sütuna oturan bir saçakla korunmuştur. İki yanlardaki medrese odaları da kaldırılarak sadece dörder bölümlü kubbeli revaklar yapılmıştır. Şadırvanın dışarıda inşa edilmesine rağmen avlunun ortasında yine III. Selim döneminde 10, 20 x 7, 18 m. ölçülerinde dikdörtgen bir sofa inşa edilmiştir. Bir halk inancına göre bu sofa Ebû Eyyüb el-Ensârînin naaşının yıkandığı yerdir. Bu sofanın dört kösesinde barok üslûpta süslemeli ve insan boyu hizasında halkın "hacet çeşmeleri" adını verdiği ve etrafını dolanan genç kızların kismetlerinin açılacağına inandığı küçük mermer çeşmeler vardır. Dışarıdaki avlunun Musalla Kapısı denilen bir girişi üstünde şair Sürürî'nin nazmettiği beş dörtlük halindeki (1800) tarihli uzun kitabesi yer almaktadır. Bu kapının yanında muvakkithane ile hünkâr mahfeline dışarıdan girişi sağlayan rampa bulunmaktadır.

Avlu ile cami arasında uzanan beş bölümlü son cemaat yeri ortadaki oval biçimde olmak üzere beş kubbe ile örtülmüştür. Mermer çerçeveli taç kapı üstünde ise Arif adlı bir şairin yazdığı dokuz dörtlükten oluşan (1800) tarihli uzun kitabede caminin tarihçesi hakkında bilgi verilmektedir.

Cami, Türk mimarisinde Batı sanat tesirlerinin hâkim olduğu bir dönemde yapılmış olmasına rağmen klasik sanat geleneğine belli bir dereceye kadar bağlı kaldığını göstermektedir. Cami ana mekânı altısı yuvarlak kesitli payeler, ikisi kibledeki mihrap çıkıntısının köşeleri olmak üzere sekiz destekli tipte yapılmıştır. Bu durum, Mimar Sinan'ın bazı eserlerinde kullandığı sistemin burada son uygulandığını göstermektedir. Pâyelerin başlıkların da barok üslubu kullanılmıştır. Minber de aynı

üslûpta motiflerle bezenmiştir. Ortada bulunan 16 m. çapındaki kubbe sekiz taraftan eksedrarlarla desteklenmiştir. Köşelerde ise dört küçük kubbe vardır. Ana mekânı üç taraftan ince desteklerle ayrılan mahfiller ve bunların üstünde yer alan galeriler çevirir. Hünkâr mahfili sağdaki galerinin kible tarafındaki köşesindedir. (Eyice, 2001: 9.10.11)

3.5.Kılıç Ali Paşa Camii

Thomas Allom'un 1839 da yayınlanan Constantinople Ancienne Et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravürde Kılıç Ali Paşa Camii konu edinilmiştir. (Şekil 21-22, Kılıç Ali Paşa Camii).



Şekil 21. Kılıç Ali Paşa Camii (Walsh,1839:162).



Şekil 22. Kılıç Ali Paşa Camii 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali (Karakulak, 2016).

İstanbul da XVI. yüzyılda Mimar Sinan tarafından yapılan külliye İstanbul Tophane'de Kaptanıderya Kılıç Ali Paşa'nın (1587) kurduğu külliye'dir. Aslında deniz kıyısında ve İstanbul Limanı'ndaki gemilerden Beyoğlu tarafına çıkışı sağlayan en önemli iskelenin başında gelmektedir. Külliye, dış avlu duvarıyla çevrili bir cami ile yanındaki büyük bir medrese ve tek hamamdan oluşmuştur. Caminin kible tarafında kurucusunun türbesinden başka bir de hazine yer almaktadır. Külliye'yi çevreleyen avlu duvarının cadde üzerindeki köşesinde günümüzde bir sebil varsa da bu muhtemelen külliyenin bir unsuru değildir.

Cami Kitabesine göre külliye'nin kurucusu Kılıç Ali Paşa'dır ve Mimar Sinan'ın eserlerini bildiren çeşitli tezkirelerden anlaşıldığına göre bu ünlü mimar tarafından inşa edilmiştir. İstanbul'un en eski görüntülerini resimleyen Robertson'un 18SS'e doğru çektiği bir fotoğrafta caminin minaresinin iskele kurularak gövdenin ortalarından itibaren yenilendiği görülmekte, bundan da minarenin bilinmeyen bir sebepten dolayı yıkıldığı anlaşılmaktadır.

Renkli cam alçı pencerelerden birinde bunların (1913) Sursalı Tevfik adında bir usta tarafından yapıldığını bildiren bir imza yer almaktadır. Üç tarafa açılan girişlere sahip, kesme taştan yapılmıştır. Pencere avlu duvarı orijinal şekliyle kalmamıştır. Daha önce bu duvar bir dikdörtgeni sınırlarken 1956'larda Tophane Meydanı tarafındaki cephesi şevli biçimde türbeye doğru alınmıştır. Duvar şadırvan tarafında da geri çekilmiştir. Caminin giriş kısmında üzeri kurşun kaplı, öne meyilli bir çatı ile örtülü, mermer sütunlara dayanan ikinci bir son cemaat yeri vardır. Sonradan büyütülmesi gerektiği anlaşılan bu kısımdaki sütun başlıklarının klasik üslupta oluşmuştur.

Kılıç Ali Paşa Camii'nin son cemaat yeri sütunlara dayanan kemerlerin taşıdığı beş kubbe ile örtülmüştür. Caminin harimi, yapının Ayasofya'nın mimari düzeninin bir benzerine sahip olduğunu göstermektedir. Kılıç Ali Paşa Camii'nde Sinan, Ayasofya'nın planını ve Osmanlı dönemi Türk mimarisinin unsurlarını kullanmıştır. Şaşırtıcı bir uygulama ortaya koymuştur. Cami mekânı tam bir dikdörtgen biçiminde olup mihrap bir yarım kubbe ile örtülü ve ileri taşan bir çıkıntının içindedir. Ayrıca girişe yakın olarak yanlarda iki çıkıntı daha vardır. Bunlardan sağdaki, minarenin kürsü kısmıdır. Soldaki ise içindeki merdivenle harimi çeviren galeriye çıkışı sağlamaktadır. Esas mekânda hâkim dört paye yer almaktadır. Bunların taşıdığı dört kemerin üstünde, geçişi pandantiflerle sağlanan 12.70 m. çapında pencere ve kasnaklı bir kubbe bulunmaktadır. Mekân, iki yarım kubbe ile örtülmüştür. Yapının Ayasofya ile benzerliğini en fazla vurgulayan eleman iki yanlardaki birer çift destek payandası olmasıdır. Burada Sinan çok iyi incelediği Ayasofya'nın planı ile üst yapısını gerek estetik gerek statik bakımlardan daha kusursuz olarak değişik bir mimari anlayışla yorumlamıştır. Bu bakımdan Kılıç Ali Paşa Camii basit bir taklit değil Ayasofya mimarisinin geliştirilmiş, statik bakımdan çok daha güvenli bir aşamasıdır denilmektedir. Yenilenen taş minarenin petek

kısmına barak süslemelerle taş bir külah yapılmıştır. Son yıllarda minare orijinal mimarisinde olduğu gibi kurşun kaplı sivri külahına kavuşturulmuştur. Caminin gerek son cemaat yeri gerekse içi XVI. yüzyıl İznik çinileriyle bezenmiştir. Mihrabın etrafı ve kible duvarı da çinilerle kaplanmıştır. Mihrap ve minber temiz bir işçilikle beyaz mermerden işlenmiştir.

Türbe, Caminin kible tarafında ve denize daha yakın bir yerde olan kesme taştan türbe dış duvarlarıyla sekizgen biçimindedir. Üstünü genellikle türbelerin çoğunda olduğu gibi iç içe çift kubbe örtmektedir. Girişi derince bir nişin dâhilinde olan türbenin içinde girişlerin karşısında yer alan iki sütun giriş nişinin masif duvarlarıyla kubbeyi taşıyan kemerlere destek olmuştur. Böylece türbenin de mimarisinde benzerine pek rastlanmayan değişik bir uygulama görülmektedir. (Eyice, 2002:412-413)

3.6.Bâb-I Hümayun ve III. Ahmet Çeşmesi

Thomas Allom'un 1839 yılında Londra'da yayınlanan Constantinople Ancienne et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravür, Bâb-ı Hümayun ve çevresini konu edinmiştir. Fakat bu gravürde daha dar bir bakış açısıyla detaylara ağırlık verilmiştir. Bunun yanında Allom'un çoğu gravüründe rastlanabilen sosyal dokuyu yansıtmaya misyonu bu gravürde de kendini göstermiştir. (Şekil 23-24, III. Ahmet Çeşmesi).



Şekil 23. III Ahmet Çeşmesi (Lewis,1838:239).



Şekil 24. III. Ahmet Çeşmesi 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali (Karakulak, 2016).

Allom'un yansıttığı bu bakış açısında hiç şüphesiz en dikkat çekici unsur, tüm zarafetiyle göz dolduran III. Ahmet Çeşmesi'dir. Çeşmenin her detayını ustalıkla nakşetmeye çalışan Allom, tıpkı diğer seyyahlar gibi bu çeşmenin büyüüne kapılmıştır. Sanırım İstanbul'u ziyaret edip de bu çeşmeyi gören seyyahların düşündüklerini en iyi ünlü İtalyan edebiyatçı Edmondo de Amicis ifade etmiştir: *“Oyulmamış, işlenmemiş, uğraşılmamış el kadar yeri yoktur. Bu çeşme billurdan bir fanus altında saklanması gereken bir zarafet, bir zenginlik, bir sabır harikasıdır, sadece göz zevki için yapılmamışa benzer, sanki kendine mahsus bir lezzeti varmış gibi insan küçük bir parçasını ağızına alıp emmek ister. Bu, insanın içinde ne bulunduğunu, bir çocuk tanrıça mı, koca bir inci mi, yoksa sihirli bir yüzük mü olduğunu görmek için açmak istediği bir mücevher kutusudur...”* demiştir.

Çeşme muhteşem duruşu ile müzeyyen karakteriyle her ne kadar göz doldursa da, arkasında saklanan Bâb-ı Hümayunun heybetine engel olamamıştır.

Bab-ı Hümayunun bir diğer önemli özelliği ise kemer açıklığındaki kitabeleridir. En üstte kemer açıklığını tamamen dolduran ve ayna yazısı hat ile yazılmış kitabede Hicr Suresi'nin 45-48. ayetleri bulunmaktadır. Hemen onun altında yer alan dikdörtgen formdaki levhada ise şu ifadeler yer almaktadır. Bu mübarek kale, Allah Teâlâ'nın yardım ve izni üzerine, emniyeti kuvvetlendirmek muradı ile karanın sultanı, denizin hakanı, insanlar ve cinler üzerinde Allah'ın gölgesi, doğu ve batıda Allah'ın yardımına kavuşan, suyun ve karanın kahramanı, İstanbul kalesini ele geçiren Ebü'l-Feth Birinci Mehmet'in oğlu İkinci Murad'ın oğlu Fatih Sultan Mehmet Han emriyle yapıldı. Allah bu hükümdarın saltanatını ebedî eylesin. Onu Kutup yıldızından yüce kılsın. (1478) mübarek ramazan ayında yapıldığı yazılıdır (Ceco, 2010:6).

III. Ahmet Çeşmesi, 1728 yılında gelip geçen yolcuların ihtiyaçlarını görmesi amacıyla, Üsküdar'da deniz kenarına inşa edilmiştir. Bugünkü yeri olan Üsküdar Meydanı'na, meydan düzenleme çalışmaları sırasında taşınmıştır. Türk meydan çeşmeleri ve mermer işçiliğinin değerli örneklerinden biridir. Tüm cepheleri mermer kaplı olan Sultan III. Ahmet Çeşmesi'nin üstü piramidal biçimli, ahşap üzeri kurşun kaplı bir çatı ile örtülüdür. Dört cephesinde yer alan büyük çeşmeler ve iki tarafındaki mukarnaslı nişler ile köşelerini süsleyen çeşmeler görünüşünü

güzelleştirmektedir. Üç yüzünde bulunan kitabelerinden biri Şair Nedim'e, diğerleri Şair Şakir ile Şair Rahmi'ye aittir. Deniz tarafına bakan yüzündeki kitabeyi ise Sultan III. Ahmet ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa birlikte hazırlamışlardır. Celi sülüs hatla yazılan bu kısım padişahın kendi el yazısıdır. (Özerler, 2013:38). (Şekil 24).

3.7. Kuleli Süvari Kışlası

Thomas Allom'un 1838 yılında Londra'da yayınladığı Constantinople Ancienne et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravür, bugün Kuleli Askeri Lisesi olarak bilinen Kuleli Süvari Kışlası'nın konu edinmiştir.(Şekil 25-26, Kuleli Süvari Kışlası).



Şekil 25. Kuleli Süvari Kışlası (Walsh,1839:90).



Şekil 26. Kuleli Süvari Kışlası 40x40cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali (Karakulak, 2016).

Sultan II. Mahmut, Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra, Asâkir-i Mansure-i Muhammediye için 1828 yılında Çengelköy'de bir süvari kışlası yaptırmıştır. Bazı kaynaklar bu kışlanın tek katlı ve ahşap olarak inşa edildiğini yazmıştır ve daha sonra yanarak Sultan Abdülmecid devrinde kâgir olarak yapıldığını anlatmıştır. Thomas Allom'un 1834 yılında İstanbul'a geldiğini, gravürlerini de bu tarihlerde çizdiğini göz önünde bulundurursak, II. Mahmut'un tek katlı ve ahşap bir kışla değil, bu görüntüdeki binayı yaptırdığı anlaşılmaktadır.

Boğaz'da bulunan saraylar ve yalılardan başka, Boğaz'ı taçlandıran en güzel yapı sayılabilecek olan bu kışla binası, mimarimizin Batı üslubundaki eserleri arasındadır.

Ayrıca gravürde, Allom'un diğer çizimlerinde de yer alan sosyal dokuyu yansıttığı görülmektedir. Gravürde, Boğaz'ın en güzel görünen yerlerinden olan Çengelköy sahiline gezmeye ve dinlenmeye gelen insanlara yer verilmektedir. Sağ tarafta, hasırlarda oturup çubuk tütüren insanlara kahve servisi yapan kişiden de buranın bir seyyar kahvehane olduğu sonucu çıkmaktadır. (Ceco, 2010:80)

Günümüzde Şanlı Yuva Kuleli Askerî Lisesi olarak kullanılmakta olan Kuleli Kışlası, Boğaziçi'nin Anadolu kıyılarında Çengelköy ile Vani köy arasında klasik Osmanlı kışla üslubunda inşa edilmiştir. Taş bir binadır.

Fatih Sultan Mehmet (1453–1481) İstanbul'u fethettiği zaman, Kuleli Askerî Lisesinin bulunduğu yer ve yamaçlar koruluk olarak kullanılmıştır. Bu alan İstanbul'un fethinden sonra yeniçeri ordusunca kışla olarak kullanılmıştır.

II. Bayezit (1481–1512) ve Yavuz Sultan Selim (1512–1520) zamanlarında ise, koruluğun vadi kısmında ve ekilmeye müsait olan yerlerinde, saray için çeşitli bostanlar, sebzeler ve çiçekler yetiştirilmiştir. Hatta Yavuz Sultan Selim zamanında bostancılar ve bostancı başları için bazı binalar yapılmıştır. Buralara “Bostancı başı Odaları” adı verilmiştir. Bostancı başının emrinde olan bu bahçede bulunan kulede görev yapanlar da bulunmaktadır. İşte bu kuleden dolayı bahçeye, “Kule Bahçesi” veya “Kuleli Bahçe” adı verilmiştir.

III. Ahmet (1703–1730) döneminde ise “Kuleli Bahçe” ve civarı, padişaha has olarak verilmiştir.

Kuleli Kışlası, (1828–1837) tarihleri arasında süvariler için kışla olarak kullanılmıştır. (1831–1833) yılları arasında Hindistan'da ortaya çıkıp Osmanlı topraklarına sıçramış olan veba salgınının Avrupa'ya yayılmasını önlemek amacıyla, Karantina Müdürlüğü kurulması üzerine kışla, 1837 yılında, Süvari Askeri Hassa-i Şahane alaylarına karantina binası olarak verilmiştir. (1837–1842) Yılları arasında tahaffuzhane olarak kullanılan kışlaya, 1842'de süvari alayı tekrar dönüştürülmüştür.

Ahşap olarak yapıldığı için, dayanıklı olmayan kışla, padişah Abdülmecit'in 11 Nisan 1842 tarihli fermanı ile boşaltılmıştır. 1790 Kese akçe harcanarak tamir edilmiştir. Bu tamirat sırasında kışlaya bir hastane binası ve tek kubbeli bir hamam yaptırılmıştır.

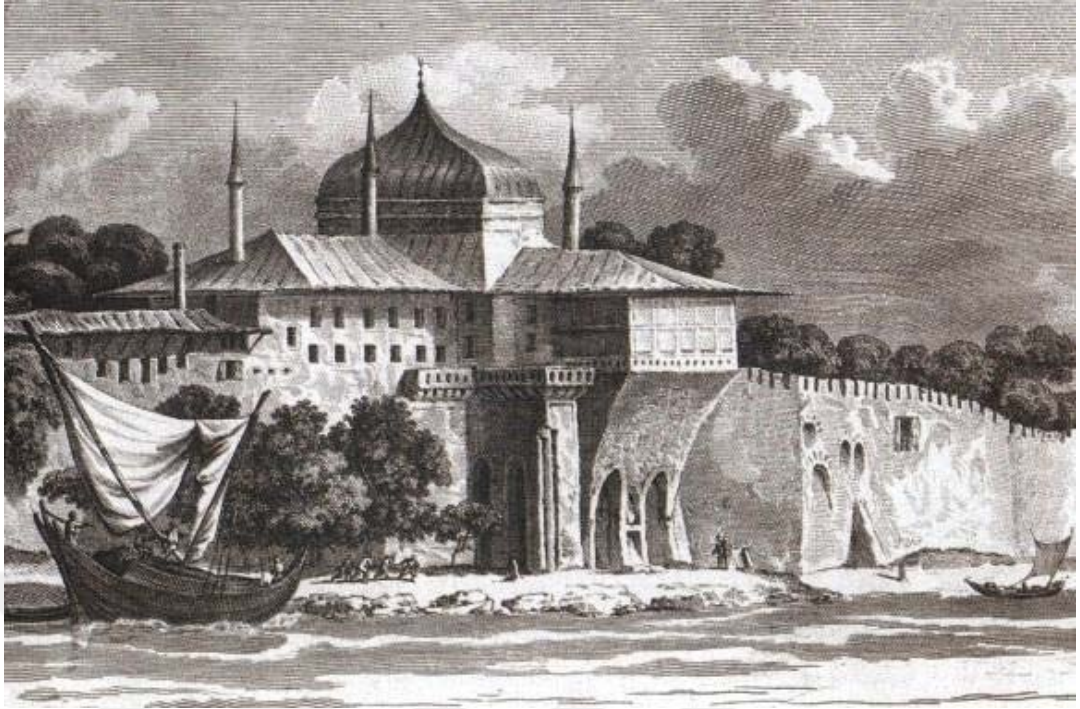
Serasker Rıza Paşa tarafından Sultan Abdülmecit'in emriyle, Boğaz'dan geçen gemilere kolaylık olması için yapılan fener kulesinin temelleri genişletilerek yaptırılan hastanenin inşaatı, 1845 yılında tamamlanmıştır. Yarı taş, yarı ahşap olarak inşa edilmiştir. Hastanenin bir bölümü, 1960–1965 yılları arasında tamamen yıkılarak, yerine modern bir bina yapılmıştır. Hastane binasının yıkılmayan bölümü de günümüzde Maltepe Binası adıyla anılmaktadır.

Sultan Abdülmecid 1845 yılında, Kuleli Kışlasına bir de süvari askerlerinin eğitimi için at eğitiminin yapıldığı yer yaptırmıştır. At eğitimi binası, bugün Atatürk Spor Salonu olarak kullanılmaktadır. Kitabesi hâlen spor salonunun duvarında bulunmaktadır.

1845 yılında at eğitimi ve hastane ile kompleks bir yapıya dönüştürülmüştür. Kışla, 1853 yılına kadar süvari askerlerine hizmet vermiştir. (Öz, 2005:248).

3.8.İncili Köşk

İstanbul'da XVI. yüzyıl sonlarında yapılmış Saray-ı Hümayuna ait bir köşktür. Bugün Topkapı Sarayı olarak adlandırılan Saray-ı Hümayun'un sınırları içinde bulunan ve sahil köşkleri dizisinin en önemli yapılarından biridir. (Şekil, 27-28 İncili Köşk).



Şekil 27. İncili Köşk (Hilair,1986:221).



Şekil 28. İncili Köşk 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali (Karakulak, 2016).

İncili Köşk Sinan Paşa Köşkü adıyla da anılmaktadır. Topkapı Sarayı'nın en dış sınırında, Bizans döneminden kalan Marmara tarafı surları üstünde olan köşk, III. Murad döneminde Sadrazam Koca Sinan Paşa tarafından yaptırılarak padişaha sunulmuştur.

Yemen Fatihi denilen Koca Sinan Paşa aynı yüzyıl içinde yaşamış başka Sinan Paşalarla karıştırılmaktadır. 1580-1596 yılları arasında beş defa sadrazamlık makamına gelen Koca Sinan Paşa sınırsız servetiyle devletin pek çok yerinde vakıf eserler yaptırmıştır. 1589-1591 arasındaki ikinci sadareti sırasında, sarayı çeviren surların üzerinde bu güzel mekânda bu muhteşem köşkü inşa ettirmiştir.

Mimar Sinan'dan sonra hassa mimarlığı makamına geçen ve onun üslubunu devam ettiren Davud Ağa, Sadrazam Sinan Paşa'nın Çarşı Kapıdaki medrese ve türbesini yaptığı gibi bu köşkü de inşa etmiştir. Yapıyı taşıyan taş kemerlerin arasına ekildiği küçük, zarif bir çeşme (1590) tarihli olup kitabesinde Mimar Davud Ağa'nın adı açık surette okunmaktadır.

III. Murad'dan sonra da bazı padişahlar arada bu köşke indiklerinden köşk XVII ve XVIII. yüzyıllarda eski ihtişamını korumuştur. Fakat XVIII. yüzyılın ikinci yarısında bina ihmal edilmeye başlanmıştır. Hatta yüzyılın sonlarında İstanbul'da Fransa Krallığı'nın bir elçisi varken ihtilal hükümetinin gönderdiği temsilci, köşkte padişahın huzuruna çıkacağına bildirilmesi üzerine burada kabul edilmeyi şanına layık görmeyerek yurduna dönmüştür.

Köşk XVIII. yüzyılın sonlarında ilk şekline göre bazı değişikliklere uğramıştır. Ayakta olmasına rağmen ihmal edildiğinden harap olmaya başlamıştır. II. Mahmut döneminde Rumeli yakasının tercih edilmesiyle köşk iyice unutulmuştur. Rumeli demiryolunun Sirkeci'ye getirilmesi tasarlandığında Abdülaziz demiryolunun tam sahilden ve sarayın bahçesinden geçirilmesine izin vermiştir. Bu izin kıyıdaki kasır ve saraylarla birlikte Sinan Paşa Köşkü'nün de yok edilmesine yol açmıştır.

Abdurrahman Şeref Galip Paşa'nın serkurenalıkta bulunduğu sırada fazla masraflara sebep oldukları gerekçesiyle bu köşklere yıktırıldığını yazmaktadır.

Yüzyıl boyunca unutulmuş olarak kalan Sinan Paşa Köşkü 1964'te o yıllarda Topkapı Sarayı, Müzesi'nde görevli yüksek mimar Mualla Eyüboğlu Anhegger tarafından temizlenmiştir. Basit bir araştırma yapılmıştır. Bu çalışmanın sonunda

daha önce köşkün duvarlarını süsleyen XVI. yüzyılın güzel çinilerinden bir hayli parça bulunmuştur.

Sedat Hakkı Eldem de mevcut kalıntılar ve eski resimlerin yardımıyla binanın alt yapısının rölövesini ve üstteki esas köşkün restitüsyon denemesini çizmiştir. Köşkün XIX. yüzyılın başlarındaki dış görünümü Jean Baptiste Hilair'in Choiseul-Gouffier'nin büyük kitabındaki gravürlerde, Jouannin Gaver'in Osmanlı tarihine ait eserinin resimler kısmında ve ilk defa Gülru Necipoğlu'nun yayımladığı, Jean Nikolas Huyot'nun Paris'te Bibliotheque Nationale'deki suluboya resminde mevcuttur.

İncili Köşk Marmara tarafındaki Bizans surlarının önüne eklenen, kesme taştan yapılan bir kemerin üzerinde bulunmaktadır. Denize doğru açılan bu çifte kemerin arasında çeşme bulunmaktadır. Bu kaidenin ve iki yanındaki kanallardan soldakinin bitiminde bir dizi halinde taş konsollar sıralanmaktadır. Yan cephelerinden Sarayburnu tarafında bir Ahır kapı tarafında ise iki kemer vardır.

Choiseul Gouffier tarafından yayımlanan ve köşkü XVIII. yüzyılın sonlarındaki durumu ile gösteren J. B. Hilair'in çizdiği gravürde bu kaidenin üstündeki cumba biçimindeki mekân geniş saçaklı, ahşap çatı bulunmaktadır. Sedat Hakkı Eldem'e göre cumba sonradan ilave edilmiştir ve ahşap eli böğrümdeley dayanmaktadır. Dikdörtgen biçimindeki kâgir esas mekân ortada kare bir kitle halinde yükselmektedir. Bunu ise bir kubbe örtmektedir. Choiseul Gouffier'nin gravüründe bu kubbe Osmanlı mimarisine oldukça yabancı bir biçimde piramit şeklindedir. Hâlbuki Jouannin Gaver'in Osmanlı tarihine dair kitabındaki gravürde de burası kubbe ile örtülüdür. Esas mekânın dört köşesinde birer baca yükselmektedir.

Jouannin'in gravüründe ise bunlara birer minare görünümü verilmiştir. Ayrıca köşkün arka tarafında, şimdi demiryolunun geçtiği yerde bir revakın bulunduğu tahmin edilmektedir. Köşkün önünde kıyıda evvelce bir rıhtımın varlığını öne sürülmüştür. Buraya bazen kayıklarla geldiğini ve bunların bağlanması için mermer sütun gövdelerinden babalar olduğunu bilinmektedir. Fakat 1817-1820 arasında J. Nikolas Huyot tarafından suluboya olarak yapılan resimde köşkün önünde muntazam bir rıhtım vardır. Kenarına bir dizi ağaç dikilmiştir. İncili Köşk, Topkapı Sarayı sahilindeki kasırların en eskilerinden ve aynı zamanda en muhteşemlerinden

biridir. Sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (Eyice,2000:278.279).

3.9.Rumeli Hisarı

Thomas Allom'un 1838 yılında Londra'da yayınladığı Constantinople Ancienne et Moderne isimli kitabında yer alan bu gravür, Boğaz'ın Anadolu yakasından Rumeli Hisarı'nı yansıtmaktadır. (Şekil, 29-30 Rumeli Hisarı).



Şekil 29. Rumeli Hisarı (Sevim,1996:41).



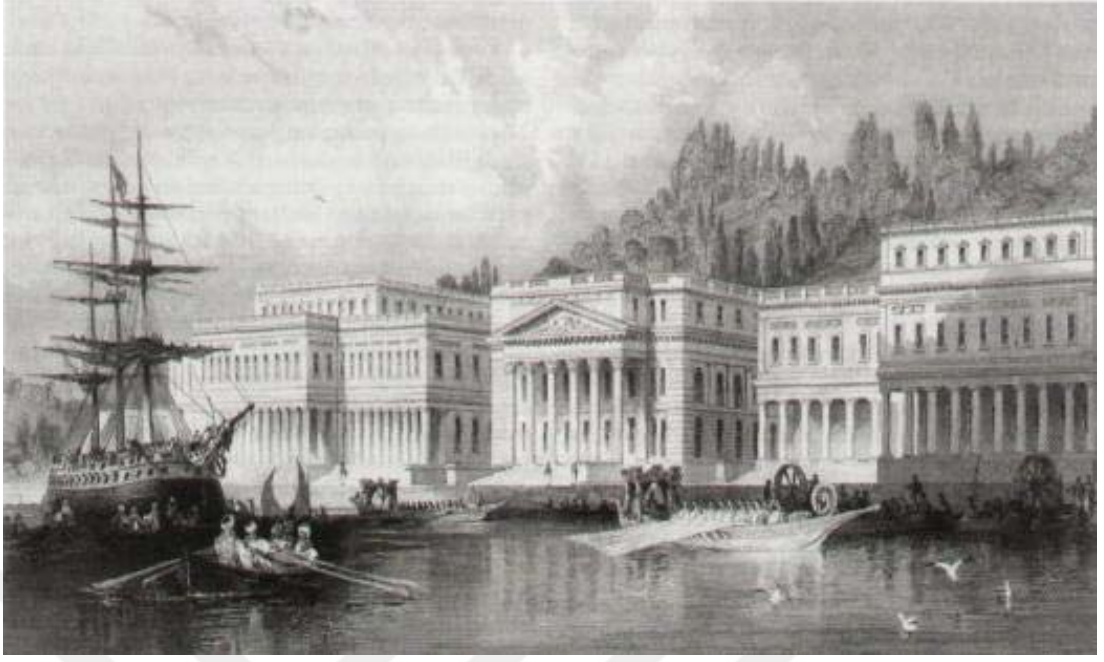
Şekil 30. Rumeli Hisarı 25x25cm Seramik Yüzey Üzerine İşlenmiş Hali (Karakulak, 2016).

Gravürde Rumeli Hisarı'nın kulelerinde külah olmadığı görülmektedir. Külahların tam olarak hangi tarihte ve ne sebeple kaldırıldığına dair elimizde kesin bir bilgi yoktur. Ancak gravürlerin tarihi vesika olma özelliğini kullanarak hisarın görünümünün hangi tarihler arasında değiştiğini tespit edilebilir. Bu gravürde, Rumeli Hisarı'nın kulelerindeki külahlarını, 1828 ile 1834 tarihi arasında bir hadiseden ötürü (yangın, fırtına veya bir onarım) kaybettiği sonucuna ulaşılmaktadır. (Ceco, 2010:76).

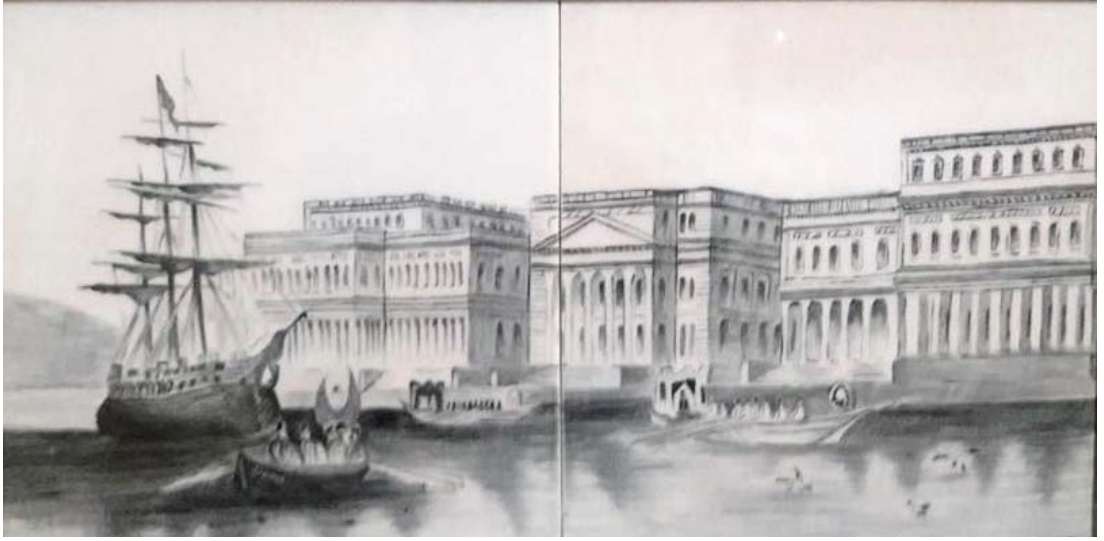
Hisar İstanbul'un fethi hazırlıkları kapsamında, Boğaz'ın kontrolünü sağlamak amacıyla Fatih tarafından yaptırılmıştır .Yıldırım Beyazıd'ın yaptırdığı Anadolu Hisarı'nın karşısına inşa edilen Rumeli Hisarı'nın yapımına 1451 yılının kışında başlanmış ve yapı dört ay gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. 1452 yılında hizmete girmiştir. 1453 yılında Boğaz'dan hiçbir geminin geçmemesi sağlanmıştır. Fakat fetihten sonra hisar stratejik önemini kaybetmiş ve hapishane olarak kullanılmıştır.(Ceco,2010:74).

3.10. Çerağan Sarayları

Joseph Mery'nin 1855 yılında Paris'te yayınladığı Constantinople et la Ner Noire isimli kitabında yer alan bu gravür, Sultan II. Mahmut'un Boğaz'daki yeni sarayını göstermektedir. Beşiktaş Sahil Sarayı'na yerleşen Sultan II. Mahmut, değişen ve gelişen devlet protokolüne uygun olarak Beylerbeyi ve Çırağan Sarayı'nı inşa ettirmiştir. Uluslararası devlet protokolüne göre biçimlendiren Çırağan Sarayı'nı en iyi şekilde göstermesi bakımından bu gravür, son derece önemlidir. (Şekil, 31-32 Çerağan Sarayları).



Şekil 31. Çerağan Sarayı (Walsh,1839:223).



Şekil 32. Çerağan Sarayı 20x40cm Seramik Yüzey Üzerine Uygulanmış Hali (Karakulak, 2016).

Çerağan Sarayları gravüründe Osmanlı payitahtına ve çevresine yavaş yavaş nüfuz ederek günlük hayatta müşahede edilen Avrupai tarzın ve âdetlerin emareleri arasında en dikkate şayan olanlardan biri devlete ait binalarda Şark stili fantastik mimarinin yerini klasik ve daha sade bir tarzın almasıdır. İyon sütunlar top yapılmak üzere delinmiştir.

Her yerde eski Yunan mabetlerinin taşlarıyla yapılmış Türk evleri görünmektedir. Üstü oymalı mermer lentolar kapı eşiği olmuştur. Sütunlar ise daha kalın olan tabanı yukarı gelecek şekilde tersine dikilmiştir.

Daha önceki sultan köşkleri arasında en önemlisi Boğaz'da Beşiktaş'ta olanıydı. Kayıkla geçen bir yabancıнын dikkatini ilk çeken yapılardan biri olan köşke gerçek Şark mimarisi hâkimdir. Merkezindeki sivri damlı muhteşem binanın etrafı benzeri yapılarla çevrilidir. Sarayda Yunan sanatının izleri hâkimdir.

Sultan II. Mahmut Boğaz'ın Anadolu sahilinde, Beşiktaş'ın karşısında ve eski saraya bakan yeni bir saray yaptırmıştır. Eskisinden çok farklı bir zevkin ifadesi olan bu saray Avrupalı hükümdarların yaptırdıkları kadar güzel bir mimariye sahip olmuştur. Saray ana bina ile iki büyük kanattan meydana gelmektedir. Geniş cephesi karşı sahildeki saltanat sarayları gibi temelden yükselen kaba örme taş duvarlar üstüne inşa edilmemiştir. Pencereleri de kafesli ahşap yapılarından çok farklıdır. Dor tarzı mermer sütunların sıralandığı girişe geniş mermer basamaklarla çıkılmaktadır. Sıra sütunlar kabartmalar ve baştanlarla süslenmiş alınlıklı büyük pencerelerin bulunduğu muhteşem taş cepheyi desteklemektedir.

Tam ortada altı adet Korint başlıklı sütun üstü kabartmalı üçgen bir alınlıkla taçlandırılmıştır. Ortadaki bina sultana, sol kanat hareme, sağ kanat ise saray müstahdemlerine aittir. Rıhtımı kesme granit bloklardan yapılmıştır. Sarayın Boğaz sahillerindeki bütün yapılar arasında asil ve alışılmamış bir görüntüsü vardır. (Walsh,2013:144-145).

Esasen Çerağan adıyla anılan bu sarayın ismi Farsçadan gelmektedir. Işık veren, aydınlatan anlamına gelmektedir. Saraya bu ismin verilmesinin nedeni 17. yüzyılın önemli mesire yerlerinden olan bu alanda düzenlenen eğlencelerdir. Bu sebeple buradaki eğlencelere de “çerağan eğlenceleri” denilmekteydi. Çerağan Sarayı'nın inşasından önce de buralarda çeşitli köşkler ve yalılar bulunmaktadır.

Bunlardan en önemlisi Sultan II. Mahmut'un amcazadesi olan Sultan III. Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultanın sarayıdır. Daha sonra Sultan III. Selim saltanatı sırasında burayı satın almış ve büyük bir saray inşa ettirmeyi planlamıştır. Ancak imparatorluğun içinde bulunduğu durum, III. Selim'in bu proje için yeterince vakit ayırmasını engellemiştir. Nitekim sultan 1807 tarihinde tahttan indirilerek 1808

tarihinde katledilmiştir.

III. Selim'in bu hayali, 1808'de tahta çıkan II. Mahmut tarafından gerçekleştirilmiştir. 1834 yılında inşasına başlanan bu saray, Beşiktaş'tan Ortaköy'e ve Yıldız tepelerine kadar uzanan geniş bir alanı kapsamaktadır. Mermer ve ahşabın uyumuyla gerçekleştirilen bu saray, özgün mimarisiyle de diğer yapılardan ayrılmaktadır.

Sultan II. Mahmut'un oğlu Sultan Abdülmecid devrinde de bir süre kullanılan saray, daha sonra kaderine terk edilmiştir. Sultan Abdülaziz devrinde de yıktırılarak yerine bugünkü Çırağan Sarayı ve Fer'ye Sarayları inşa edilmiştir. (Ceco, 2010:23) .



DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Resim sanatı ortaya çıkmadan gelişen ve eski yaşantıları belgeleyen gravür, duyguları geçmiş yaşam ve mekânları günümüze taşıyacak yapıtlar bırakmıştır. Robert Monteuil, Jean Pense, Marca Antonio, Brebiette gibi birçok usta ressam gravür sanatı ile yapıtlar sunmuştur. Uluslararası yaşantıları ve kültürü diğer ülkelere taşımaya aracı olan sanat, iletişime ve kültür aktarımına köprü olmuştur.

İlk bilinen gravürler XV. yüzyılda Ren Nehri kıyılarında ağaç üzerine kazınarak yapılmış olan figürlerdir. Ünlü ressamlar Albrecht Dürer ve Rembrandt ilk dönem gravürlerin en güzel örneklerini vermiştir. Böylece fotoğrafın henüz icat edilmediği yıllarda gravürler ile mekânların, duyguların ve yaşantılardan kesitlerin insandan insana, nesilden nesile aktarılabilmesi mümkün olmuştur.

XV. yüzyılda Hollanda'da geliştirilen Gravür, zamanla diğer ülkelere yayılmıştır. Baskı sanatı olarak da nitelendirilmiş ve kitap basımı ve eserlerin resimlerinde uygulanan teknik haline gelmiştir. Eski zamanlarda dini simgeleyen sembollere yer verirken, sonraları doğayı ve insanı simgeleyen figürlere yer verilmiştir. Üstüne aziz resimleri ve dua metni basılan yapraklar, hacılara ya da kilise dışında dua etmek isteyenlere dağıtılmıştır. XIX. yüzyıldan itibaren gravür sanatçıları en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Thomas Allom, II. Mahmut döneminde İstanbul'da bulunmuş en ünlü sanatçılardan biridir.

İstanbul'da azınlıklar, evlerindeki özel preslerle gravür baskıları yaparken, Türkler de bu sanata ilgi duymuş ve çeşitli baskılar gerçekleştirmişlerdir. Fakat bunların yaptıkları baskılar konusunda belge mevcut değildir. Bilinen ilk gravürler, Osman Hamdi Bey'in açtığı Güzel Sanatlar Akademisi'nde taş baskı yöntemiyle yapıldı. Yapılan bu gravürlerin en iyi örnekleri Ressam Hoca Ali Rıza'nın yaptığı çalışmalardır.

Jean Baptistevan Mour, Antoine Ignace Melling, Eugene Flandin, Thomas Allom, William Bartlett, Gaspare Fossati, Louis François Cassas, Joseph Schranz, Germain Fabius Brest, Amadeo Pireziosi ve Carl Gustaf Löwenhielm gibi sanatçılar İstanbul ve çevresinin tarihini, mimarisini, yaşayışını, hayatın pek çok detaylarıyla tasvir etmişlerdir.

XIX. yüzyılda sanayi devrimi sonucu değişen dünya ile birlikte insanların önünde yeni ufuklar açılmış, yapılan yeni keşiflerle hayat kolaylaşmaya başlamış, mesafeler kısalmış, haberleşme hızlanmıştır. Hızla gelişen bu düzen içinde gerçeği olduğu gibi gözler önüne seren, ele alınabilir bir obje olarak fotoğraf bulunmuş ve gravürlerin yerini almaya başlamıştır.

Asırlardır kültürümüzün gelişimine göre çeşitli figür ve desenler gravür sanatında yer almasına rağmen gravür yapım tekniklerinde bu çeşitliliği sağlayamamak bu sanatın en büyük sorunlarından biri olmuştur.

Bu çalışmada gravür sanatının bu sorununu alışılmışın dışında bir teknik olan fırça tekniği ile seramik yüzeye aktararak sırlayarak daha farklı ve kalıcı bir yapıtı fırından çıkararak olumlu sonuca ulaşılmıştır.

Gravür sanatını sürdürmek için yeniliklere açık olarak diğer görsel sanatlardaki teknikleri de uygulayarak yaşatmalıyız.

Yeni kuşakların bu sanata farklı açılardan bakarak gravür sanatının çok daha farklı mecralara taşınması temennisi ile her zaman üzerine düşeni yapmaya hazır bir sanat neferi olduğumu saygıyla belirtirim.

KAYNAKÇA

- AKALAN, Güler. (2000).Gravür, İstanbul: Kale Seramik Sanat Yayınları.
- ANONİM. (2007), Seramik Ve Cam Teknolojisi Sır Hazırlama, Megep, S.3-4-5.
- ANONİM (2008), Seramik Ve Cam Teknolojisi Tabak Tahrirleme, Megep.S.26.
- ASLANAPA, Oktay. (1986). Osmanlı Devri Mimarisi, İnkılap Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- ASLIER, Mustafa. (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi, Tıglat Yayınları, 4. Cilt, İstanbul.
- BERK, Süleyman. 2010-11 İstanbul Kütüphanelerinden Seçmeler Akademik Araştırma Dergisi İstanbul.
- CECO, Sinan. (2010). İstanbul'un 100 Gravürü Kız Kulesi İstanbul.
- CECO, Sinan. (2010). İstanbul'un 100 Gravürü Babı Hümayun ve III. Ahmet Çeşmesi, İstanbul.
- CECO, Sinan. (2010). İstanbul'un 100 Gravürü Rumeli Hisarı, İstanbul.
- CECO, Sinan. (2010). İstanbul'un 100 Gravürü Süleymaniye Camii İstanbul.
- CECO, Sinan. (2010). İstanbul'un 100 Gravürü Kuleli Süvari Kışlası İstanbul.
- CECO, Sinan. (2010). İstanbul'un 100 Gravürü Rumeli Hisarı, İstanbul.
- ÇELİK, Haydar. (1993), Gravür Sanatı, 3.Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- EYİCE, Semavi. (2000).TDV İslâm Ansiklopedisi, İncili Köşk, İstanbul.
- EYİCE, Semavi. (2001). TDV İslâm Ansiklopedisi Eyüp Camii, İstanbul.
- EYİCE, Semavi. (2002). TDV İslâm Ansiklopedisi Kılıç Ali Paşa Camii cilt 25, İstanbul.
- EYİCE, Semavi. (2007). TDV İslâm Ansiklopedisi - İslam Ansiklopedisi Nusretiye Camii.
- HİLARİR, JeanBabtiste. (1782-1822). Gravürlerde Türkiye İstanbul İncili Köşk, Ankara.

İÇMELİ, Mürşide. (1985). Çağdaş Açından Türk Grafik Sanalları, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarın, H.U.G.S. F. Yayını, Ankara.

İÇMELİ, Mürşide. (1987).Ağaç Baskı resimin Özgün Baskı Resimdeki Rolü, Türkiye ’de ve Almanya’da Ağaç Baskı Sanatı, H.U.G.S. F. Yayınları.

İŞLER, Asım. (2001).Başlangıcından Bugüne Türkiye’de Gravür Sanatı, Karşı Sanat Çalışmaları, Alkan Matbaacılık, İstanbul.

KONYALI, İbrahim Hakkı. (1977). Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi; Cilt II.

KUBAN, Doğan. (1994). “ZalMahmud Paşa Külliyesi” maddesi, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt: 7, Tarih Vakfı, İstanbul.

ORBEYİ, Nil Köroğlu. (2012).Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, İstanbul.

ÖZ, Hasan Fehmi. (2005) “Üsküdar’da Bir Askerî Okul Kuleli Askerî Lisesi”, 12–14 Mart 2004, 2.Üsküdar Sempozyumu Bildirileri, Cilt I, Üsküdar Belediye Başkanlığı, İstanbul.

ÖZERLER, Cem. (2013) Sürdürülebilir Turizm için Alternatif Tur Rotaları, İstanbul.

ÖZERLER, Cem. (2013). Sürdürülebilir Turizm için Alternatif Tur Rotaları, İstanbul.

SEZGİN, Haluk. (1984). Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

WALSH, Robert. (1839).Gravürlerde Türkiye İstanbul3Kuleli Süvari Askeri Kışlası, Ankara.

WALSH, Robert. (1839). Gravürlerde Türkiye İstanbul Nusretiye Camii, Ankara.

WALSH, Robert. (2013) İstanbul Manzaraları Rumeli ve Batı Anadolu’da Gezintilerle Thomas Allom, Yeni Beşiktaş Sarayı.

WALSH, Robert. (2013). İstanbul Manzaraları Rumeli ve Batı Anadolu’da Gezintilerle Thomas Allom.

YAZAR, Tuğrul. (2003).İstanbul Mimarlık Eğitiminde Uzman Sistem Modeli Olarak Mimar Sinan Camileri Uzman Sistemi.

YETKİN, Şerare. (1965). İslam Mimarisi, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Sema KARAKULAK
Kütahya
05435436212
E-mail : semakrklk@gmail. com

KİŞİSEL BİLGİLER

Doğum Tarihi 1990
Medeni Durum Evli

EĞİTİM BİLGİLERİ

2008 Süleyman Demirel Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
2012 Süleyman Demirel Güzel Sanatlar Geleneksel Türk Ana sanat dalı Bölümü

SEMİNER - KURSLAR

2005 İngilizce kursu
2006 Resim kursu
2006 Ahşap rölyef kursu

BİLGİSAYAR

Office, Word, Excel